

TAMPEREEN YLIOPISTO

Marketta Hyvärinen

LUONNON HELMOISSA

Luontorepresentaatiot ja ihmisen luontosuhde neljässä kotimaisessa
fiktioelokuvassa

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Huhtikuu 2013

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

HYVÄRINEN, MARKETTA: Luonnon helmoissa.

Luontorepresentaatiot ja ihmisen luontosuhde neljässä kotimaisessa fiktioelokuvassa

Pro gradu -tutkielma, 84 s. 5 liites.

Tiedotusoppi

Huhtikuu 2013

Tarkastelen opinnäytetyössäni ihmisen ja luonnon suhdetta sellaisena kuin se näyttäytyy neljässä kotimaisessa fiktioelokuvassa. Lähestyn aiheitani sosiaalisen konstruktionismin viitekehyksessä. Pidän populaaria kotimaista elokuvaa luonnon ja kulttuurin välisen eronteon käytäntönä, jossa luonnon ja kulttuurin ominaispiirteitä tuotetaan ja arvotetaan.

Aineistona ovat vuonna 1953 valmistunut *Hilja – maitotyttö*, vuonna 1957 valmistunut *Vieras mies*, *Lampaansyöjät* vuodelta 1972 ja *Jäniksen vuosi* vuodelta 1977. Tarkastelen elokuvien luontokuvastoja representaatioina. Luontokuvaston analyysimenetelmä on luonteeltaan lähilukuun perustuvaa sisällön erittelyä ja analyysiä. Teen luontosuhdetta koskevat tulkintani elokuvien valmistumisajan kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa.

Kaikissa tarkastelemissani elokuvissa ihmisen suhdetta luontoon määrittää ihmisen ja luonnon erillisyyden. 1950-luvun elokuvien tuottama luontosuhde perustuu käsitykseen, jossa Jumala on asettanut ihmisen luonnon tilanhoitajaksi. *Hilja – maitotytössä* maaseutu esitetään nostalgisen luonnolliseksi ja viattomaksi. Luontokuvastot osallistuvat sosiaalisten erojen ja naisen alisteisen aseman luonnollistamiseen. *Vieras mies* -elokuvassa ihmisen luontosuhde rakentuu suhteeksi Äiti-maahan. Suhde on vastavuoroinen ja Jumalan asettama.

1970-luvun elokuvissa ihmisen luontosuhde perustuu erillisyyteen, jonka ylittämistä haetaan eriasteisella paluulla luontoon. Luontokuvastoilla pohjoinen tuotettiin etelän kulttuurin piiriin ihmisten haaveiden projektioksi. *Lampaansyöjissä* luonto on ”toinen”, illusorinen todellisuus, johon ihminen haluaa väliaikaisesti palata. *Jäniksen vuosi* -elokuva esittää ihmisen luontosuhteesta kaksi tulkintaa. Teknistyneen yhteiskunnan jäsenenä ihmisen luontosuhde on luontoa tuhoava. Toinen, fantasioitu luontosuhde perustuu ihmisen ja luonnon kumppanuuteen.

Tutkielmani tulokset vahvistavat näkemystä, jonka mukaan dualistinen jako ihmiseen ja luontoon on ollut pitkään vallitseva suomalaisessakin kulttuurissa ja yhteiskunnassa. Kuvat omaleimaisesta ja ainutlaatuisesta luonnosta jatkavat edelleen elämäänsä osana kulttuuriamme.

SISÄLLYS	sivu
1. Johdanto	1
2. Teoreettinen tausta ja aikaisempaa tutkimusta	3
2.1. Työn tutkimuksellinen kehys	3
2.2. Näkökulmia luontoon	5
2.3. Elokuvallisuus, luonto ja ihminen	6
2.4. Aikaisempaa tutkimusta luontokuvastoista	8
3. Keskeisiä käsitteitä	9
3.1. Representaatio, motivaatio ja historiakulttuuri	9
3.2. Luonto ja luontosuhde	10
4. Ihmisen luontosuhteen kulttuurista ja yhteiskunnallista taustaa Suomessa	16
4.1. Luonnonsuojelun historiaa	16
4.2. Kuvataiteiden luonto	20
4.3. Näytelmäelokuvien tuotannon pääpiirteitä 1950-luvulta 1970-luvulle	20
4.4. Kotimaisten elokuvien perinteiset luontokuvastot	21
5. Tutkimuskysymykset ja aineisto	22
5.1. Tutkimuskysymykset	22
5.2. Aineisto ja sen rajaus	23
5.3. Neljä elokuvaa – varsinainen aineisto	26
5.3.1. <i>Hilja – maitotyttö</i>	26
5.3.2. <i>Vieras mies</i>	26
5.3.3. <i>Lampaansyöjät</i>	27
5.3.4. <i>Jäniksen vuosi</i>	28
6. Menetelmät	28
6.1. Menetelmien periaatteet ja rajoitukset	28
6.2. Analyysin ja tulkinnan vaiheet	31
7. Luontokuvastot, niiden tulkintaa ja kontekstointia	33
7.1. <i>Hilja – maitotyttö</i>	33
7.1.1. <i>Luontokuvastot</i>	33
7.1.2. <i>Luontokuvastot elokuvan tarinassa</i>	35
7.1.3. <i>Elokuvan luontokuvastot – kontekstointia</i>	37

7.2. <i>Vieras mies</i>	41
7.2.1. <i>Luontokuvastot</i>	41
7.2.2 <i>Tarinan kautta tulkintaan</i>	43
7.2.3. <i>Elokuvan luontokuvastot - kontekstointia</i>	47
7.3. <i>Lampaansyöjät</i>	50
7.3.1. <i>Luontokuvastot</i>	50
7.3.2. <i>Luontokuvastot elokuvan tarinassa</i>	52
7.3.3. <i>Elokuvan luontokuvastot - kontekstointia</i>	55
7.4. <i>Jäniksen vuosi</i>	58
7.4.1. <i>Luontokuvastot</i>	58
7.4.2. <i>Tarinasta tulkintaan</i>	60
7.4.3. <i>Elokuvan luontokuvastot – kontekstointia</i>	63
8. Luonnon helmoissa – ihmisen suhde luontoon	66
8.1. Luontosuhde tarkastelemissani elokuvissa	66
8.1.1. <i>Hilja – maitotyttö</i>	66
8.1.2. <i>Vieras mies</i>	67
8.1.3. <i>Lampaansyöjät</i>	68
8.1.4. <i>Jäniksen vuosi</i>	69
8.2. Elokuvat oman aikansa tuotteina – eroja ja yhtäläisyyksiä	70
8.2.1. <i>Luontokuvastot</i>	70
8.2.2. <i>Maaseutu ja kaupunki</i>	72
8.2.3. <i>Etelä ja pohjoinen</i>	72
8.2.4. <i>Mies ja nainen</i>	73
8.3. Ihminen ja luonto – yhteisellä matkalla	74
8.4. Lopuksi	76
Kirjallisuus	77
Lähteet	84
Liite, s. 85–89	

1. Johdanto

"Maamme upea luonto on juhlan arvoinen. Luonto antaa meille päivästä toiseen terveyttä ja hyvää mieltä, lepopaikkoja kiireen keskellä ja rauhaisan suojan uudistua. Ihmisen tehtävä on kunnioittaa luontoa ja kohdella sitä hyvin. Luontoa ei saa ottaa annettuna, sillä hyvinvoiva luonto on koko maapallon elämän perusta. Suomen luonnon päivänä jokainen meistä voi juhlistaa arvokasta luontoa omalla tavallaan."

Ympäristöministeri Ville Niinistö 11.4.2013

Ympäristöministeri Ville Niinistön sanat Suomen luonnon päivän viettämisestä koskevassa tiedotteessa kuvastavat monia keskeisiä käsityksiämme luonnosta. Luonnon päivää on tarkoitus viettää ensimmäistä kertaa 31.8.2013. Päivän viettämisen tarkoituksena on juhlia luonnon tuomaa iloa ja oivaltaa sen hyvinvointia edistävä vaikutus. Päivän järjestävät tahot muistuttavat, että loppukesän ja alkusyksyn taitekohdassa luonto tarjoaa runsaita antimiaan niin marjastajille, sienestäjille kuin retkeilijöillekin. (Suomen ympäristökeskus, 11.4.2013.)

Erityisen merkkipäivän osoittaminen Suomen luonnolle osoittaa luonnon merkitystä kansallisena symbolina. Maamme ainutlaatuiseksi ymmärretty luonto yhdistää suomalaisia ja erottaa meidät muista. Kaikkia suomalaisia kutsutaan viettämään luonnon päivää omassa arkielämässään. Suomalaiset itse tunnustautuvat mielellään luonnon ystäviksi. Luontosuhdettamme pidetäänkin mutkattomana ja yleensä ongelmattomana. Ekologisuus ja ympäristöystävällisyys kuuluvat liki itsestään selvinä arvostamiemme tuotteiden ja palveluiden ominaisuuksiin. Harva tulee kuitenkaan arkielämässään pohtineeksi, mitä luonto oikeastaan on ja millainen suomalaisten suhde luontoon lähemmin tarkasteltuna on. Luonnon ja luontosuhteen käsitteiden pintaa raaputtamalla saadaan näkyviin niiden historiallisuus ja monet, osin ristiriitaiset tulkinnat. Eri aikoina ovat vallinneet erilaiset käsitykset luonnosta ja luonnon merkityksestä ihmisille (ks. Williams 2003, 40–45). Luonto on voitu nähdä metsän antimia tarjoavaksi nautinta-alueeksi tai villiksi ja pelottavaksi erämaaksi. Viljellyn maan vastakohtana luonto on ymmärretty joutomaaksi, joka on raivattava viljelykäyttöön. Karu pohjoinen luontomme on nostettu suomalaisen kansanluonteen vertauskuvaksi ja kansallisuusaatteen ilmentymäksi. Monet kokevat luonnon levon ja onnen työssijaksi ja esteettisten nautintojen lähteeksi. Luonnonsuojelun näkökulmasta luonto ymmärretään itsessään arvokkaaksi ja suojelemisen arvoiseksi. (Ks. esim. Haila & Lähde 2003, 14–15, 20; Haila 2003, 174–175, 179; Niiniluoto 2000, 56–58.)

Ihmisen suhde luontoon on ollut näkyvässä vuosien varrella useissa luonnon- ja ympäristönsuojelua koskevissa kiistoissa ja julkisessa keskustelussa. Kiistoilla on ollut myös konkreettisia seurauksia muun muassa ympäristölainsäädännön kehittymisen ja luonnonsuojelualueiden perustamisen muodossa. (Ks. Borg 2008, 15–17.) Yhteiskunnalliset rakenteet, prosessit ja valtasuhteet kietoutuvat kulttuuriin, jossa merkityksellistämme maailmaa. Jokapäiväisessä elämässämme kohtaamme kulttuuriset kuvaukset luonnosta tuottavat ja uusintavat luonnon merkityksiä ja vaikuttavat myös aineellisesti siihen, millä tavalla luontoa kohtelemme. Mediakuvastoilla on oma osansa siinä, millaiseksi luonto ja ihmisen suhde siihen on ymmärretty eri aikoina. Elokuvan erityisyys mediakuvastona rakentuu elokuvallisuudelle, joka mahdollistaa toisaalla olevan luonnon kokemisen aistimellisena, elävän luonnon kaltaisena. Mediakuvastojen analyysillä on mahdollista valottaa kuvastoihin liittyviä merkityksiä. Merkitykset puolestaan paljastavat niitä yhteiskunnallisia ja kulttuurisia voimakteijöitä, jotka vaikuttavat siihen, millaiset kuvat esimerkiksi luonnosta asetetaan etusijalle ja millainen ihmisen suhtautuminen luontoon esitetään luonnolliseksi tai tavoiteltavaksi. Kysymykset siitä, mikä on ihmisen paikka luonnossa, luonnon paikka ihmisen elämässä ja luonnon paikka ihmisessä itsessään, ovat monitahoisuudessaan mielenkiintoisia.

Menneisyys ja sen kuvaukset ovat aina kiehtoneet mieltäni. Vanhat kotimaiset elokuvat ovat olleet minulle mieluista ajanvietettä. Koska olen aikaisemmalta koulutukseltani biologi, kotimaisissa elokuvissa kiinnitän tiedostamattakin huomiota esillä olevaan maisemaan ja luontoon. Teen havaintoja ympäristön tilasta, luontotyypeistä, kasvilajistosta sekä metsä- ja maatalouden piirissä tapahtuvasta toiminnasta ja sen vaikutuksista maaseudun luontoon. Luonnon- ja ympäristönsuojelun parissa pitkään työskenneltyäni kiinnostukseni on kohdistunut myös luontoa ja ympäristöä koskeviin asenteisiin ja arvoihin ja niiden historiaan.

Opinnäytetyössä tavoitteeni on yhdistää edellä mainittuja kiinnostukseni aiheita ja kiinnittää havaintoni mediakulttuurin tutkimusalueeseen. Työni liittyy laajaan ihmisen ja luonnon suhdetta ja sen rakentumista koskevaan kulttuuritutkimuksen alueeseen. Oma tarkastelunäkökulmani ihmisen luontosuhteeseen avautuu populaarin fiktioelokuvan kautta. Tarkoitukseni on selvittää, millaista luontokuvastoa valitsemisani neljässä kotimaisessa näytelmäelokuvassa on. Luontokuvastojen sisällönanalyysin pohjalta pyrin tunnistamaan kuvastoihin liittyviä merkityksiä. Tarkastelemalla luontokuvastoja ja niiden merkityksiä yhdessä elokuvan tarinan kanssa teen tulkintaa ihmisen ja luonnon suhteesta elokuvissa. Analysoin ja tulkitsen elokuvia suhteessa muuhun kulttuuris-yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Elokuvien luontokuvastot kiinnittyvät paitsi valmistumisajan kohdan tyyppillisiin elokuvakerronnan konventioihin myös kunkin aikakauden erilaisiin kokemus-

maailmoihin sekä kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin käsityksiin luonnosta. Valmistumisajan ja elokuvan suhde on kuitenkin kaksisuuntainen, eli elokuva ei pelkästään heijasta valmistumisaikansa kulttuurisia käsityksiä. Elokuva tuottaa, kierrättää ja muokkaa katsojien käsityksiä luonnosta ja ihmisen suhteesta luontoon.

Lähestyn aihettani sosiaalisen konstruktionismin viitekehyksessä. Yhteiskunnallisen todellisuuden ymmärretään tällöin rakentuvan sosiaalisesti erilaisissa käytännöissä. Myös luonto osana sosiaalista todellisuutta rakentuu kommunikaatiossa, jonka osia media ja edelleen populaari fiktioelokuva ovat. Arkiymmärryksen tasolla on helppo ajatella, että kotimaiset, eri vuosikymmenillä valmistuneet fiktioelokuvat antavat mahdollisuuden kurkistaa suoraan elokuvan valmistumisajan maailmaan ja todellisuuteen. Omassa työssäni ymmärrän kuitenkin mediakuvastot representaatioiksi, jotka rakentavat todellisuutta. Elokuvien luontokuvastotkin ovat representaatioita, jotka esittävät ja edustavat luontoa ja joiden merkitysten analysoinnilla on mahdollista tehdä tulkintoja ihmisen luontosuhteesta.

2. Teoreettinen tausta ja aikaisempaa tutkimusta

2.1. Työn tutkimuksellinen kehys

Kuvaan seuraavassa niitä teoreettisia lähtökohtia ja tutkimustraditioita, joiden pohjalta tarkastelen omaa tutkimusaineistoani. Visuaalinen kulttuuri ymmärretään näköaistiin nojautuvaksi merkitysvälitteiseksi toiminnaksi ja tämän toiminnan tuotteiksi. Mediakuvat, kuten elokuvat, muodostavat merkittävän osan visuaalista kulttuuria. Visuaalisen kulttuurin tutkimus on vakiintunut osaksi kulttuurintutkimusta. (Seppänen 2005, 17–20). Tukeudun opinnäytetyössäni kulttuurintutkimuksen traditioon, koska se moninaisuudestaan ja tietyistä rajoituksistaan huolimatta antaa elokuvien luontokuvastojen kautta tapahtuvalle ihmisen luontosuhteen tutkimiselle hedelmällisimmän kasvualustan. Kulttuurintutkimuksen piirissä kulttuuri ymmärretään jokapäiväiseksi todellisuudeksi, jolla on sekä materiaalinen että symbolinen puolensa (Lehtonen 1994, 4–5). Populaari fiktioelokuva on yksi todellisuutta merkityksellistävistä kulttuurin tuotteista, jossa symbolinen on vahvasti läsnä. Yhteiskunnalliset valtasuhteet, joihin talous monin tavoin kietoutuu, vaikuttavat elokuvaankin. Viestimenä elokuva on mahdollista ymmärtää myös todellisuutta rakentavaksi ideologiseksi koneistoksi, joka osallistuu kulttuurissa käytävään kamppailuun hegemoniasta. Hegemoniakamppailussa tehokkaita keinoja ovat historiallisen luonnollistamiseen pyrkivät myytit, joilla sosiaalista tai kulttuurista alku-perää olevat käytännöt esitetään luonnollisiksi. Roland Barthesin aikanaan esittämän myyttikäsityksen soveltamisesta ja myytin purkamisesta voi ottaa esimerkiksi suomalaisten suhteen metsään.

Ajattelemme yleisesti, että suomalaisilla on ikaikaikaisen luonnollinen myönteinen suhde metsään. Kuitenkin metsäystävällisyys on historiallisesti varsin tuore ilmiö, joka syntyi 1800-luvun lopun tilanteessa palvelemaan nousevan sahateollisuuden etuja. Tuolloin metsiemme puuvarannot olivat eteläisessä ja läntisessä Suomessa hakkuiden takia hupenneet vähiin. (Ks. Fiske 1992, 116–119; Hall 1992, 149–192).

Kulttuurintutkimuksen tunnusmerkistöön on kuulunut 1960-luvulta lähtien kriittisyys, jonka on 2000-luvulla väitetty kriisiytyneen (Herkman 2006, 21–28). Kriittisen otteen säilyttämiseksi kulttuurintutkijan on hahmotettava oma tutkijapositionsa, tunnustettava oma rajoittuneisuutensa ja pyrittävä liittämään havaintonsa subjektikeskeistä merkitysanalyysiä laajempaan yhteiskunnalliseen viitekehykseen, materiaaliseen todellisuuteen (ks. Lehtonen 1994, 7–8, Herkman 2006, 29). Kulttuurintutkimuksen tulee olla poliittista siinä merkityksessä, että se ei pysytele neutraalina havaitsemiensa epäoikeudenmukaisuuksien tai ennakkoluulojen suhteen (ks. During 2005, 1). Kulttuurintutkimus hakee tyypillisesti kohteensa nykyajasta, mutta koska menneisyys ulottuu nykyhetkeen kulttuurisen muistin – kuten televisiossa esitettävien menneiden vuosikymmenten elokuvien – kautta, on myös menneisyyden ilmiöiden tutkiminen kulttuurintutkimuksen avoimella kentällä mahdollista (vrt. Lehtonen 1994, ks. During 2005, 51–57).

Lähestyn aiheitani kulttuurintutkimukselle tyypillisellä tavalla poikkitieteellisesti. Tarkoitukseni on tarkastella tutkimusaihetta ja -aineistoa useiden eri teoreettisten lähtökohtien pohjalta ja eri näkökulmista. Elokuvat tutkimuksen pääaineistona liittyvät työn elokuvatutkimukseen, mutta varsinaisen elokuvatutkimuksellinen näkökulma on työssäni vain sivuosassa. Elokuvatutkimuksen teoriaperinteessä tutkimusotteeni liittyy lähinnä kuvailevaan eli deskriptiiviseen teoriakenttään ja neoformalismiin, jolloin sivuutetaan tekijöiden tarkoitusperät ja pyritään yksittäisiä elokuvia analysoimalla kehittämään käsityksiä elokuvan yleisestä luonteesta (ks. Hietala 1994, 10, 186–189). Elokuvien osalta keskityn tekstiin eli audiovisuaaliseen kokonaisuuteen. Tarkoitukseni ei ole tutkia elokuvien tuotannollisia intentioita tai käytäntöjä eikä selvittää elokuvien vastaanottoa yleisön tai kriitikoiden keskuudessa.

Tarkasteluni liittyy myös historiantutkimukseen: kulttuurihistoriaan sekä luontokuvastojen yhteiskunnallisen kontekstin kautta eri aikakausien sosiaali- ja aatehistoriaan. Menneiden vuosikymmenten elokuvien tutkimus on luonteeltaan myös mediahistorian tutkimusta. Tarkastelemiani elokuvia esitetään edelleen televisiossa ja niitä on saatavilla DVD-versioina. Menneisyys elää niiden kautta nykyisyydessä antautuen yhä uusille yleisön tekemille tulkinnoille.

Teoreettiseen lähestymistapaan ja tulosten tulkintaan olen hakenut aineksia kirjallisuudentutkimuksen piirissä esitetyistä yhteiskunnallisesti suuntautuvista näkemyksistä. Tarkastelutavassani on yhtäläisyyksiä ekokritiikiksi nimitettyyn tutkimussuuntaukseen, joka syntyi kirjallisuudentutkimuksessa 1990-luvulla. Tarkastelun kohteena ekokritiikissä on fyysisen ja psyykkisen ympäristön ja kulttuuristen representaatioiden suhde. Ekokritiikissä selvitetään luonnolle erilaisissa kulttuurituotteissa, kuten elokuvassa, annettuja merkityksiä. Ekokritiikoiksi lukeutuvat tutkijat jakavat yleensä jonkinasteisen environmentalistisen näkemyksen, mutta pyrkimys vaikuttaa ekokritiikillä ihmisten asenteisiin luontoa ja ympäristöä kohtaan saa eri tutkijoilla erilaisen painoarvon. Ekokritiikin sisällä ja liepeillä onkin erilaisia painotuksia ja virtauksia, joissa environmentalismin ohella näkyvät muun muassa ekofeminismi, syväekologia ja sosiaalinen ekologia. Ympäristöongelmien aiheuttama huoli näkyy kaunokirjallisuutta tutkivassa ekokritiikissä niin, että ekokritiikki pyrkii paljastamaan teoksista luontoon kohdistuvia haitallisia asenteita ja ideologioita. Ekokritiikki tarkastelee ja pyrkii purkamaan muun muassa vastakkainasetteluja luonnon ja kulttuurin välillä. (Ks. Lahtinen T. & Lehtimäki 2008, 7–22; Lahtinen T. 2012, 81; Fish 2008, 235.)

Käytän luontokuvastojen tunnistamisessa ja luokittelussa ekologista kasvitiedettä ja luonnonsuojelubiologiaa koskevaa asiantuntemustani. Luonnon- ja ympäristönsuojeluun, ympäristön tilan arvioimiseen ja ympäristöpolitiikkaan liittyvä työkokemukseni näkyy myös eittämättä opinnäytetyössäni. Tuntemani biologian alan tutkimuksen ja tieteellisen kirjoittamisen konventiot vaikuttavat opinnäytetyöni jäsentelyyn, tulosten erittelyyn ja tarkasteluun. Tekstini kielestä ja terminologiasta on todennäköisesti tunnistettavissa ympäristöhallinnon asiantuntijoiden työssään käyttämiä ilmaisuja.

2.2. Näkökulmia luontoon

Ihmisen luontosuhdetta on analysoitu ja selitetty yhteiskuntatieteiden teorioiden ja käsitteiden pohjalta eri aikoina eri tavoin. Viestinnän tutkimuksen piirissä strukturalismilla on ollut merkittävä asema myös luonnon ja ihmisen suhteen ymmärtämisen kannalta. Humanististen tieteiden ja yhteiskuntatieteiden kielellisen käänteen myötä ymmärrettiin, etteivät merkitykset ole maailmassa valmiina vaan kieli tuottaa merkitykset erontekojen avulla. Viestinnän tutkijat viittaavat usein Claude Lévi-Straussin strukturalistista antropologiaa edustavaan ajatteluun, joka painottaa kieltä luokittelujärjestelmänä ja jolle tunnusomaista on binaaristen vastakohtaparien käsite (Seppänen 2005, 39, Fiske 1992, 152). Yksi keskeisistä vastakohtapareista, joita ihmiset eri kulttuureissa muodostavat, on jako luontoon ja kulttuuriin. Ihmisen ja luonnon suhde ilmentää kulttuurin ja luonnon erottelua ja rajankäyntiä. Luonnon ja kulttuurin ymmärtäminen vastakohtapariksi on strukturaaliantropologi Lévi-Straussin mukaan tyypillistä ihmisajattelulle (Fiske 1992, 152, 153). Luonnon ja kulttuurin

välinen raja on Lévi-Straussin mukaan yksi niistä, joita kaikki kulttuurit yrittävät saada mielekkäiksi (Fiske 1992, 158).

Postmodernina aikana jälkistrukturalistiset teorit pyrkivät eroon aiemmista binaarisiin oppositioihin perustuvista ajattelumalleista. Jälkistrukturalististen teorioiden mukaan maailmassa on vain eroja ja merkityksetkin syntyvät loputtomassa erojen ketjussa. Tällöin mikään merkityskään ei ole pysyvä vaan hetkellinen. Jälkistrukturalistit halusivat purkaa maailman hahmottamisen ”suuria kertomuksia”, tuoda esiin piilossa olevia asioita ja paljastaa historiallista luonnollistavia käsityksiä. Jälkistrukturalistinen ajattelu vaikutti brittiläiseen kulttuurintutkimukseen. Birminghamin koulukunnan oppi-isänä pidetty kulttuurintutkija Raymond Williams on pitänyt länsimaisen ajattelun taakkana dualistiseen jakoon perustuvaa ajattelumallia (Melkas 2008, 141), jossa ei ole mieltä tosiasiallisessa maailmassa, missä suhteemme luontoon sisältää kaiken inhimillisen toimintamme tuotteineen (Williams 2003, 64).

Ekokritiikki on halunnut irtautua postmodernista egosentrisyydestä ja vahvistaa ekosentrismiä. Postmoderni on ekokritiikin mukaan unohtanut ihmisen luonnon, ihmisen ruumiillisen siteen materiaaliseen maailmaan. Ekokritiikki ymmärtää ihmisen konstruoivan ympäristönsä eikä kiellä inhimillisen ymmärryksen antroposentrisyyttä, mutta muistuttaa, että ihmisen on otettava vakavasti myös ympäristö, jossa toimimme. (Lahtinen T. & Lehtimäki 2008, 20–21). Ekokritiikki pyrkii tunnistamaan ja purkamaan luonnolle vahingolliset dualistiset jaot, jotka historiallisesti ovat syntyneet kristillisen luomiskertomuksen perustalta (Lahtinen T. 2008b, 157–158).

2.3. Elokuvallisuus, luonto ja ihminen

Koska lähestyn ihmisen ja luonnon suhdetta elokuvien luontokuvastojen kautta, kuvaan seuraavassa eräitä keskeisiä elokuvaan ja elokuvallisuuteen liittyviä piirteitä. Kulttuurintutkimuksen piirissä elokuvat nähdään yhteiskunnallisia ja kulttuurisia merkityksiä kantaviksi representaatioiksi, ei niinkään tekijöidensä taiteellisen luovuuden tuotteiksi (Seppänen 2005, 66). Elokuvatutkimuksessa painopiste siirtyi elokuvan taideluonteesta sen merkkiluonteeseen semiotiikan esiintulon myötä (Hieta-la 1994, 10). Elokuvan tekemisen prosessissa työstetään erilaisia yhteiskunnallisen ja kulttuurisen todellisuuden aineksia, mutta elokuvan tekijöiden ei voi katsoa hallitsevan teoksen kaikkia merkityksiä (ks. myös Lahtinen M. 2011, 173). Laajentamalla Terry Eagletonin draamatekstiä koskevaa ajattelumallia elokuvaan voi väittää, että elokuvan ilmaisu ja sisältö yhdessä luovat merkityksiä tuottavan ja uusintavan käytännön, joka on yhteydessä ideologiaan, historiaan ja yhteiskuntaan. Louis Althusserin uudistaman ideologiateorian pohjalta elokuva on mahdollista ymmärtää ideologi-

seksi käytännöksi, johon osallistuminen kasvattaa yksilössä käsitystä itsestään ainutlaatuisena subjektina. (Ks. Ruohonen 2011, 87–90.) Käytäntönä ja teknologiana elokuva tuottaa ja toistaa sukupuolen performatiiveja, joissa nainen usein kiinnittyy luontoon, mieheen nähden ”toiseksi” (ks. Puustinen & al. 2006, 16–22; Rossi 2006, 74–75; Butler 2008, 54–55, 70–71). Luonnon ja kulttuurin välistä erontekoa tuotetaan muun muassa niissä käytännöissä, joissa määritellään kaupungin ja maaseudun sekä viljely- ja erämaan ominaisuuksia (Valkonen, J. 2003, 28). Pidän populaaria koti- maista elokuvaa luonnon ja kulttuurin välisen eronteon käytäntönä, jossa luonnon ja kulttuurin ominaispiirteitä tuotetaan ja arvotetaan.

Elokuvien luontokuvastoja kuten muitakin mediakuvastoja on mahdollista tarkastella ideologisina koneistoina, jotka tarjoavat ihmisille tietynlaisia mielikuvia ja näin kutsuvat ihmisiä tietynlaisiksi subjekteiksi. (Ks. esim. Ruohonen 2011, 87, 89–90). Althusserin aikanaan esittämää ideologiateoriaa on sovellettu muun muassa mainoskuvastojen tutkimuksessa (Seppänen 2005, 40–47). Fiktioelokuvien luontokuvastot voivat kutsua katsojia esimerkiksi uudisraivaajiksi, turisteiksi tai luonnonkauneudesta nautiskelijoiksi.

Elokuvan erityinen todellisuusvaikutelma tulee ilmi elokuvan liikkeen ja syvyyden illuusiassa. Filmikuvan rajaus, kaksiulotteisuus ja värin keinotekoisuus tai puuttuminen eivät merkittävästi heikennä todellisuusvaikutelmaa. Suhteessa muihin representaatiomenetelmiin elokuvan realismi koetaan voimakkaaksi. (Aumont & al. 1996, 22–23, 117.) Audiovisuaalisena, elävään kuvaan perustuvana mediumina elokuva tuottaa aistimellista kokemusta luonnosta. Elokuvassa etäinikin luonto tulee lähelle, konkretisoituu, elää, liikkuu, kuuluu ja herättää tunteita. Elokuvan ikoninen representaatiojärjestelmä ja samastuminen kameraan ja henkilöahmoihin saa aikaan sen, että katsoja joutuu sisälle ja osanottajaksi kohtaukseen, jota hän katsoo (emt. 132). Elokuvalla tarjotaan katsojalle lähes täyden ”paketin” todellisuudentuntua, puuttumaan jäävät vain kosketuksen ja hajuaistin kautta syntyvät kokemukset. Luonto liittyy juuri todenmukaisuuden kautta erityisellä tavalla elokuvaan. Luonnossa filmille tallentunut luontokuvasto on todellisuudesta raskas. Luontokuvasto muodostaa osan elokuvan autenttisesta aineksesta, jonka voi nähdä todellisuuden suoraksi esitykseksi. Luontokuvasto kannattelee elokuvan realistista ilmaisua ja tuottaa elokuvalla uskottavuutta. Kameran dokumentaarinen katse voi toisaalta myös naarmuttaa elokuvan uskottavuutta, jos luontokuvastoihin päätyy esimerkiksi kerronnan mukaiseen tapahtuma-aikaan tai -paikkaan kuulumatonta aineesta. Todenmukaisuudessaan elokuva on silti pettävä: se saa meidät näkemään luonnon inhimillisesti eikä sellaisena kuin se todellisuudessa on (Lehtimäki 2008, 227).

2.4. Aikaisempaa tutkimusta luontokuvastoista

Luontokuvastoja, niiden merkityksiä ja symboliikkaa on tutkittu verrattain paljon Suomessakin. Tässä yhteydessä nostan esiin vain muutamien visuaalisen kulttuurin tutkijoiden näkemyksiä. Suomalaiskansallisen mykkäelokuvan luontokuvastoja on analysoinut Jaakko Seppälä vuoden 2007 artikkelissaan. Seppälä on tarkastellut teoksia niitä ympäröineiden aikalaiskeskustelujen valossa. Luontokuvasto ja kansallinen tematiikka nousivat itsenäistymisen jälkeen elokuvatuotannon keskiöön, vaikkakin suomalaiskansallisella elokuvalla oli juurensa jo autonomian ajalla. 1920-luvun suomalaista elokuvaa luonnehti Suomen kansan ja luonnon kuvaus. Seppälä käyttää ajankohdan elokuvista käsitettä maaseutuelokuva, joka painottaa maaseutumiljöön merkitystä. Artikkelissaan Seppälä pyrkii osoittamaan, millainen rooli luontokuvastolla oli kansallisen elokuvan rakentumisen prosessissa ja millaisena luonto mykkäelokuvissa näyttäytyi. Seppälä toteaa, että 1920-luvun kotimaisessa elokuvatuotannossa käsitykset Suomesta ja suomalaisuudesta liittyivät merkittävästi elokuvien luontokuvastoon. Luonto oli Suomen ja suomalaisuuden indeksi ja se näyttäytyi suomalaisten kyläyhteisöjen jokapäiväisenä elinympäristönä. Seppälä on tunnistanut kolme luonnon esittämisen tapaa mykkäelokuvista: luonto maisemana, joka on kansallisesti tunnistettavaa, luonto tunnelman ja henkilöpsykologian kuvastajana ja luonto suomalaisuuden moraalinvartijana, oikeamielisten toimijoiden puolelle asettuvana aktiivisena toimijana. (Seppälä 2007.)

Ekokriittisen tutkimuksen piirissä elokuvaan liittyvää tutkimusta on tehnyt muun muassa Markku Lehtimäki (2008, 210–234), joka on tarkastellut erilaisten filosofisten luontokäsitysten vaikutusta modernistiseen amerikkalaiseen elokuvaan. Pasi Väliaho (2012, 85–88) on tarkastellut esimerkiksi erilaisia luontokokemuksia Terrence Malickin ja David Wark Griffithin elokuvissa, joissa elokuva tarjoaa mahdollisuuksia kääntää elokuvan luonnon todellisuus osaksi omaa sisäistä todellisuuttamme ja tulla tietoiseksi luonnon toisenlaisesta tiedostamisesta.

Historiallisia elämäkertaelokuvia tutkinut Anneli Lehtisalo (2011, 265–270) toteaa, että sodanjälkeisissä suomalaisissa elämäkertaelokuvissa päähenkilö ja hänen elämänsä rakentavat suomalaisuutta muun muassa maiseman avulla. Lehtisalo on analysoinut *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvan esittämiä Kangasalan harju- ja järvimaisemia ja niiden vastaanottoa aikalaiskritiikeissä. Elokuvasssa tunnistettava maisema ylevöitettiin kansallismaisemaksi spektakelisoimalla, lintuperspektiiviä, panoroitua ja vaikuttavaa musiikkia käyttäen. Kaikkia aikalaiskriitikoita kuvaus ei miellyttänyt, vaan sitä pidettiin kuluneena, jopa tekotaiteellisena kitsinä. (Lehtisalo 2011, 265–270.)

Journalistisen tekstin luontovalokuvista on kirjoittanut Janne Seppänen teoksessaan *Katseen voima*. Seppänen tulkitsee luonnon monimuotoisuuteen liittyviä valokuvia representaatioina, merkityksiä luovina esityksinä luonnosta (Seppänen 2001, 195–216). Luontovalokuvausta koskevassa väitöskirjassaan Juha Suonpää (2002) on suurpetokuvauksen avulla tutkinut yhteiskunnallisia prosesseja, jotka tuottavat luontokuvalle sen kulttuuriset merkitykset. Suurpetokuvaston runsaus julkisuudessa voi tuottaa luonnosta kuvan, jossa luonto ei ole uhattuna (emt. 192). Mainosten luonto- ja maisemakuvastoista on tehty pro gradu -tutkielmia, joista esimerkkinä on Anna-Stiina Bycklingin työ vuodelta 2004. Byckling havaitsi muun muassa, että mainosten luontokuvasto nojaa vahvasti 150-vuotiseen kansallismaisemien galleriaan. Erityisesti vesistömaisemat, joissa ihmisen toiminnasta ei näy merkkejä, on mielletty erityisen suomalaisiksi ja sellaisina nostettu ihailun kohteiksi. Mainosten luontokuvasto on Bycklingin mukaan tuottanut kuvaa luonnosta ja ihmisistä toisistaan erillisinä. (Byckling 2004, 78.)

3. Keskeisiä käsitteitä

3.1. Representaatio, motivaatio ja historiakulttuuri

Keskeisin analyysiäni jäsentävä käsite on representaatio, jota avaan erityisesti visuaaliseen kulttuuriin ja elokuvaan liittyvänä käsitteenä. Elokuvat tuottavat erilaisia esityksiä luonnosta ja tekevät siitä näin osan inhimillistä todellisuutta (Väliaho 2012, 85). Tarkastelen aineistonani olevien elokuvien luontokuvastoja representaatioina, jotka esittävät todellisuuden kohteen uudelleen, ja ainakin hieman toisenlaisena. Representaation käsite sisältää sekä esittämisen että edustamisen ulottuvuudet. Se viittaa kulttuuristen käsitysten muodostumisen prosessiin, johon poliittisuus ja valta kietoutuvat valintojen kautta (ks. esim. Sihvonen 2006, 129, 130). Valintojen tuloksena on representaatio, joka korostaa tai peittää jotakin kohteestaan. Representaation edustavuus liittyy Turusen (2011, 310–311) mukaan sen vaillinaisuuteen: todellisuuteen verrattuna representaatio on vajaa ja saa esityksessä itseään suuremman merkityksen. Elokuvallisen representaation erityispiirre on, että elokuvan kuva saa unohtamaan, ettei rajauksen ulkopuolella ole enää kuvaa (Aumont & al. 1996, 26). Seppänen (2005, 82) korostaa representaation luonnetta prosessina ja viittaa Stuart Hallin määritelmään representaatiosta, jossa representaatio käsitetään merkityksen tuottamiseksi mielessämme olevien käsitteiden avulla. Representaation käsitteen avulla kuvien merkitykset on siten mahdollista sitoa osaksi kulttuuria (Seppänen 2005, 86), mikä puolestaan tekee kuvastojen tutkimisen haasteelliseksi tutkijalle. Kun elokuva paitsi esittää myös tuottaa luontoa, elokuva saa katsojan ymmärtämään luonnon tietyllä tavalla. Representaatioiden merkitykset muuttuvat ajan kuluessa. Esimerkiksi

koskemattoman metsän kuva on merkinnyt joinakin aikoina taltutettavaa erämaata ja joskus taas arvokasta monimuotoista ja uhanalaista luontoa.

Elokuvateorian alan motivaatio-käsite auttaa luontokuvastojen syntyyn liittyvien konventioiden tarkastelussa. Baconin (2000, 60–65) mukaan motivaatiolla tarkoitetaan niitä syitä, miksi jokin elokuvallinen elementti on sellainen kuin on. Kuten Bacon esittää, käytännössä motivaatioiden voi katsoa ilmenevän itse teoksessa, vaikka alun perin käsitteet on määritetty katsojan kannalta. Tämän työn yhteydessä motivaatioiden lajeista kyseeseen tulevat lähinnä realistinen ja transtekstuaalinen motivaatio. Realistiseen motivaatioon kuuluu Baconin mukaan kaikki se, minkä katsoja mieltää olevan toden kaltaista. Elokuvan visuaaliset yksityiskohdat, kuten kuvat luonnosta, rakentavat vaikutelmaa toden kaltaisuudesta. Transtekstuaalinen motivaatio perustuu konventioon, kuten lajityypin perinteisiin. Transtekstuaalinen motivaatio ilmenee esimerkiksi vakiintuneina lavastuksen tapoina. (Emt. 60–61).

Historiantutkimuksen piirissä käytetty historiakulttuurin käsite viittaa erilaisiin menneisyyden läsnäolon foorumeihin nykyajassa. Lehtisalo (2011, 40) pitää historiakulttuuria kattokäsitteenä, joka kuvaa ihmisten menneisyysuhteen materialisoitunutta puolta, kuten esineitä, tekstejä, rituaaleja ja tapoja. Historiakulttuurin käsitteen kautta näen elokuvat kulttuurista muistia tuottaviksi, populaareiksi ja luonteeltaan julkisiksi artefakteiksi. (Ks. myös emt. 39–47.) Menneiden vuosikymmenten elokuvien luontokuvastot osallistuvat nykyäänkin ihmisen luontosuhdetta koskevaan neuvotteluun. Niillä voi katsoa olevan jopa etulyöntiasema tässä neuvonpidossa, koska vuosikymmenten takaisen luonnon usein idealistisia kuvia ei voida enää uudelleen taltioida.

3.2. Luonto ja luontosuhde

Luonnon ja luontosuhteen käsitteellinen haltuunotto on haastavaa, eikä kokonaiskäsitteeseen ole mahdollisuutta päästäkään. Kuvaan tässä luvussa keskeisiksi hahmottamiani käsitteellistyksiä ja niitä täydentäviä ja kommentoivia poimintoja eri tutkijoilta. Luonto saa erilaisia merkityksiä erilaisissa konteksteissa ja lisäksi käsitteen viittausalueet ovat sumearajaisia. Eri tutkimusalojen, biologian, geologian, maantieteen, psykologian, talous-, kieli-, oikeus- ja uskontotieteen sekä kirjallisuuden-, elokuvan- ja matkailututkimuksen suomalaisten tutkijoiden luontoa koskevista määrittelyistä on julkaistu vuonna 2012 esseekokoelma *Monitieteinen ympäristötutkimus* (Lummaa & al. 2012). Kuten Ville Lähde (2012, 97) esseessään toteaa, ei ole olemassa luonnollista luonnon merkitystä. Luontokäsitysten moneus on pulmallista, mutta samalla se osoittaa luonnon ja sitä koskevien käsitysten merkityksellisyyttä inhimillisen elämän kannalta.

Oma luontokäsitykseni saa erilaisia muotoja niistä eri näkökulmista ja rooleista, joista sitä tarkastelen. Luonnontieteilijänä ja biologina ajattelen luonnon kattavan kaiken alkeishiukkasista universumeihin. Elävänä olentona koen olevani osa luontoa. Myös luonto biokemiallisina ja fysiologisina prosesseina elää minussa ja kun kuolen, perintötekijäni jatkavat elämääni lapsissani. Ympäristöasiantuntijan työssäni luontoon eivät sisälly esimerkiksi rakennettu ympäristö, ilman laatu ja pohjavedet. Luonnonsuojelubiologin arjessa luonto rajautuu vielä tiukemmin, uhanalaisten lajien ja luontotyyppien, suojeltavien kohteiden ja alueiden tarkasteluun. Kulttuurintutkimukseen liittyvässä opinäytetyössä näkökulmani on lähtökohtaisesti toisenlainen: luonto on kulttuurinen konstruktio eikä sille ole olemassa yhtä, kiinteää määritelmää. Luonto rakentuu ihmisen nimetessä, määriteltessä ja rajatessa luontoa. Luonnon käsitteellinen haltuunotto tekee luonnosta osan inhimillistä ympäristöä (ks. Haapala 2000, 77–78). Tässä yhteydessä otan lähtökohdakseni ajatuksen luonto-käsitteen historiallisuudesta ja monimerkityksisyydestä.

Kulttuurintutkimuksen alan yksi merkittävimmistä tutkijoista Raymond Williams kuvasi alun perin vuonna 1972 julkaistussa esseessään luonnon käsitteen kulttuurista määrittymistä tavalla, joka on osoittautunut huomattavan kestäväksi ja useaa yhteiskunta- tai humanistisiin tieteisiin lukeutuvaa tutkimussuuntausta innoittavaksi. Williamsin mukaan eri aikojen luontokäsitykset ovat luontoon projisoituja käsityksiä ihmisistä ja yhteiskunnista (Williams 2003, 45, 60, 62–65). Jo antiikissa luonto abstrahoitui yhdeksi ja yhtenäiseksi maailman olemukselliseksi perustaksi. Kristinuskon mukana Luonto-äiti sai valtiaakseen Jumalan. 1600–1700-lukujen Luonto hahmotettiin todellisudessa ilmenevien ja vaikuttavien luonnonlakien kokoelmaksi, jota tiede tulkitsi ja luokitteli. Evoluutioteoria antoi luonnolle historian ja roolin valikoivana voimana sekä nosti esiin kysymyksen ihmisen asemasta maailmassa: onko ihminen osa luontoa vai ei? Vaikka sekä keskiaikaan saakka säilynyt käsitys ihmisestä osana Jumalan säätämää luomakuntaa että evoluutioteoria kiinnittivät ihmisen luontoon, erillisyyksikäsitys vei pitkäksi aikaa voiton. Luontoa tutkiva ja hyödyntävä ihminen oli abstrakti, tietoisuutta kantava olento. Luonnoksi määrittyi kaikki se, mikä ei ollut ihmistä. Luonnon järjestys nousi keskeiseksi filosofiseksi periaatteeksi. Luonnosta johdettuja, markkinoita koskevia käsityksiä sovellettiin utilitaristien piirissä taloudelliseen ajatteluun. Kun varsinaisen luonnon ajateltiin olevan erillään ja etäällä ihmisyhteisöistä, lähellä olevaa konkreettista luontoa voitiin vaurauden kartuttamiseksi hyvällä omallatunnolla hyödyntää ja parannella ihmisen tarpeisiin. Samalla kaukainen luonto alettiin nähdä ihmisen pakopaikaksi, jossa on mahdollista parantua ja tyyntyä. Rauhalliseen luontoon ihmisten oli mahdollista projisoida omia myönteisiä tunteuksiaan. Myönteisyyden vastavoimaksi Williams tunnistaa 1800-luvun lopulta lähtien nousseen käsityksen villistä ja julmasta luonnosta. Yhdessä evoluutioteorian luonnonvalintaa ja kilpailua koskevien teemojen kanssa

luonnon julmuus yhdistettiin moderneissa yhteiskunnissa vallitsevaan sosiaaliseen ja taloudelliseen kilpailuun – ja yhteiskunnassa koettu eriarvoisuus, itsekkyyys ja vahvimman oikeus ymmärrettiin luonnolliseksi ja projisoitiin luontoon. Ihmisen ja luonnon erottamisesta tuli luonteenomainen piirre monille erilaisille yhteiskunnille. Jako on muovannut paitsi luonnonympäristöä myös yhteiskuntia, joiden reaalissa todellisuudessa hallintaan, riistoon ja valloittamiseen perustuvat taloudelliset ja poliittiset järjestelmät ovat vieraannuttaneet ihmiset luonnon lisäksi myös toisistaan. (Williams 2003, 40–66.)

Williamsin perustavanlaatuisia luontokäsitysten analyysia on 2000-luvun alussa täydennetty ja jatkettu useilla merkittäväillä huomioilla. Adrian Franklin (2002) on koonnut teokseensa monien eri tutkijoiden näkemyksiä. Franklin korostaa ihmisten jokapäiväisen, arkisen luonnon ja sen ruumiillisen kokemuksen merkitystä luontokäsityksien perustana. Franklin huomauttaa, että ihmisten luontokäsityksiin vaikuttavat aina sosiaalisen todellisuuden seikat, kuten yhteiskuntaluokka, taloudellinen asema ja koulutustaso. Vallitsevat käsitykset luonnosta ovat yleensä peräisin hyväosaisten ihmisten maailmasta. Franklin huomauttaa myös, että Williams rakensi luontokäsitysteoriaansa pääosin ylempien sosiaalikuokkien edustajien tuottamista kirjallisista aineistoista. Nykyistä ihmisten myönteistä luontokäsitystä kuvaavat ilmiöt, kuten kiintymys lemmikkieläimiin, luonnonalueiden ja -maiseman romantisointi ja eläinsuojelu- ja lajisuojelulainsäädäntö, ovat historiallisesti nuoria ilmiöitä. Luontoa ei Franklinin mukaan enää voida pitää erillään ja riippumattomana globaalista ihmisyyshänkeiden toiminnasta. Luonnon kokemukselliseen käsittämiseen liittyen Franklin tarkastelee kolmea käsitettä lähemmin: naturalisaatiota, hybridisaatiota ja ruumiillistumista. Naturalisaatio kuvaa muun muassa sitä, kuinka ihmiset kantavat osana sosiaalista identiteettiään tietynlaista luontoa, jota he uusille asuinpaikoille siirtyessään uusintavat ja raivaavat näin itselleen uuden suhteen luontoon. Puutarhanhoito on monille ihmisille arkipäiväistä ja kokemuksellista hybridisaatiota luonnon kanssa. Luontosuhteen ruumiillistumista edustavat nykypäivänä tutut luonnonmukainen ravinto, kosmetiikka, lääkkeet sekä luonnonuskonnot ja luonnossa tapahtuva urheilu ja retkeily. Luontokäsitysten liittyminen ruumiillisuuteen kyseenalaistaa kartesiolaisen erottelun mielen ja ruumiin välillä. Luonnon pyhyys yhtäältä ja toisaalta luonto resurssina ovat Franklinin mukaan edelleen vallitsevia luontokäsitysten perusrakenteita nykymaailmassa. (Franklin 2002, 1–38, 180–181.)

Maantieteen pohjalta mutta useita tieteenaloja hyödyntäen Steve Hinchliffe on tarttunut luonnon käsitteeseen luonnontieteiden, bioturvallisuuden, eläintautiepidemioiden, urbaanien eläinlajien suojelun ja ympäristöpolitiikan tapausesimerkkien kautta. Hinchliffe ylittää perinteiset käsitykset luonnon ja yhteiskunnan suhteesta, dualistisen erillisyyden ja riippuvaisuuden, kolmannella näkökulmal-

la, jonka mukaan luonto ja yhteiskunta tuottavat toisensa mutta eivät ole palautettavissa toisiinsa. Luonnon ei ole enää mahdollista olla olemassa ihmisestä riippumattomana kokonaisuutena, koska ihmisen vaikutus luontokohteisiin ja luonnon prosesseihin on maapallon mittakaavassa kaikkiallista. Ihminen yhteiskuntineen on myös riippuvainen luonnosta ja sen prosesseista evoluutiobiologian kautta. Luonto ei siten ole vain ihmisen keksintö, jota juonikkaasti käytetään pönkittämään vallitsevia olosuhteita. Koska sekä luonto että yhteiskunnat muuttuvat jatkuvasti toinen toisiinsa sopeutuen ja niiden monimuotoiset suhteet muuttuvat asteittain liukumalla, luonnolle muodostuu jatkuvasti uusia, lukuisia tiloja. Ymmärrys materiaalisesta, moninaisesta luonnosta ja yhteiskunnista jatkuvasti rajatta limittyvinä ja uusiutuvina, toisiaan tuottavina ja luonnolle paikkoja synnyttävänä kokonaisuuksina antaisi Hinchliffen mukaan uusia mahdollisuuksia niin urbaanien lajien suojelulle, ympäristöpolitiikalle kuin ihmisten ja eläinten moninaisille suhteille. (Hinchliffe 2007, 1–75, 124–149, 165–192).

Luonnon käsitteellistäminen rakentuu tyypillisesti joko ihmisen ja luonnon erillisyyden varaan tai erillisyyden ylittämisen pyrkimykseen. Luonnon voi siten käsitteellistää ilmiöksi, johon inhimillisyyttä verrataan tai realistisiksi fyysisen maailman rakenteiksi, kaikeksi biologisessa mielessä eläväksi (Valkonen, J. 2003, 27; During 2005, 208). Kysymys luonnon ja luonnonvoimien hallinnasta liittyy vallan tematiikan luontoon. Luonto voidaan määritellä keinotekoisena ja tekniikan vastakohtaksi ja sellaisenaan ihmisen kontrollin ulkopuolella olevaksi (During 2005, 208). Käsitteet luonto ja ympäristö on esitetty joskus jopa synonyymisesti, mutta ympäristö-käsitteestä luonto eroaa siten, että luonto on kaikkialla läsnä eikä sijoitu tietyn keskipisteen ympärille (Haila & Lähde 2003, 14).

Ihmistieteiden käsitys luonnosta rakentuu ihmisen tietoisuuden, todellisuuden konstruoimisen ja merkitysten antamisen kautta. Luonnon voi ajatella inhimilliseksi ideaksi, ideoiden sarjaksi tai sosiaaliseksi konstruktioksi, jolla on pitkä kulttuurinen historia ja joka on läsnä ihmisyyhteisöjen kollektiivisessa tietoisuudessa (Cronon 1996, 20, 25; Franklin 2002, 22; Saarikangas & al. 2004, 75). Karkeasti jaotellen kulttuuriset käsitykset luonnosta jakautuvat kahtia: luonnon voi nähdä ulkoiseksi pakoksi, joka on alistettava ihmiselle tai luonto nähdään sisäiseksi voimavaraksi, jonka kanssa ihminen pyrkii sopusointuun (Saarikangas & al. 2004, 75; Lassila 2011, 12). Kuten todettua, luonnon ja kulttuurin erillisiksi mieltävä käsitys on ollut länsimaissa vallitseva pitkään. Mikäli luonto ymmärretään kulttuurin ulkopuoliseksi rajoitteeksi, on ihmisen pyrittävä vapautumaan luonnon pakoisista (Haila & Lähde 2003, 19). Koska kulttuurin ja luonnon suhteesta ei ole mahdollista esittää kattavaa kokonaisnäkemystä, ei luontoa kuten kulttuuriakaan ole mahdollista tyhjentävästi määritellä.

Luontokuvastojen analyysin avainkäsitteeksi olen valinnut luonnon enkä maisemaa, vaikka samaa aihepiiriä lähestyneissä muissa tutkimuksissa on käytetty molempia, jopa lähes synonyymisesti (esim. Bycling 2004, Seppälä 2007). Käsitteenä maisema on hyvin monitulkintainen, mutta tässä yhteydessä viitataan yksinkertaiseen määritelmään, jonka mukaan maisema on paikka tai alue, jonka muodostavat maaston muodot, vesistöt, kasvillisuus, viljelyalueet ja rakennettu ympäristö (ks. Heikkilä & Timonen 2003, 6). Luonto siinä merkityksessä kuin sitä käytän elokuvien luontokuvastojen analyysissä, sisältyy siten maisemaan, mutta ei kata sen rakennettua ympäristöä koskevia osia. Luontokuvastojen luontoa koskevan operationaalisen määritelmäni luonnolle esitän menetelmiä koskevassa osassa.

Vaikka ihmisen ymmärrettäisiin tavalla tai toisella kuuluvan luontoon, on silti mahdollista puhua ihmisen ja luonnon suhteesta. Tieteellisen ja teknisen hallinnan avulla ihminen on vuorovaikutuksessa luonnon kanssa ja oman tietoisuutensa kautta ihminen on tietoinen tästä vuorovaikutuksesta. Ihmisen luontosuhdetta voi siten pitää kulttuurin tuotteena, jonka avulla ihmisen ja todellisuuden suhdetta yhdeltä puolelta käsitellään ja hallitaan (Lassila 2000, 105). Ihmisen ja luonnon suhdetta ovat vuoroin vahvistuen hallinneet ihmisen pyrkimykset hallita luontoa ja elää sopusoinnussa luonnon kanssa (Haila 2001b, 201). Eri aikoina ja eri kulttuuripiireissä luontosuhde on muodostunut erilaiseksi: luontoa on palvottu ja käytetty hyväksi, pelätty ja kunnioitettu (Niiniluoto 2000, 56). Kristinuskon mukaista luontosuhdetta on kuvattu despoottiseksi, koska ihminen hallitsee luontoa omien intressiensä pohjalta, mielivaltaisesti. Vastuu luonnosta ja sen hyvinvoinnista voi rakentua ihmiselle luonnon hyödyntäjän roolin kautta. Ihmisen kannattaa pitää huolta luonnosta omien ja myös tulevien sukupolvien etujen vuoksi. Esteettisten elämysten lähteenä olevaan luontoon ihminen rakentaa suhdettaan kokijana, kokemuksen kautta. Ihminen luontoa viljelevänä ja varjelevana tilanhoitajana on kristinuskoon ja moniin itämaisiin uskontoihin perustuva näkemys luontosuhteesta, jossa ihminen on vastuussa luonnosta Jumalalle. (Emt. 57.)

Luonnonkauneus esteettisenä ilmiönä on ollut mukana filosofiassa jo Humesta, Kantista ja Hegelistä lähtien. Kantilaiseen filosofiaan pohjautuva käsitys luonnon estetiikan kokemisesta ei-kognitiivisesti selittää muun muassa auringonlaskun värikirjon kokemisen kauniiksi. Eitiedepohjaiseen luonnonkauneuden kokemiseen kuuluu myös erilaisten mielikuvien assosioiminen luontoon. Tiedepohjainen esteettisen kokemisen malli tuottaa erilaisia tai laajentaa ei-kognitiiviseen kokemiseen perustuvia luontokokemuksia, esimerkkinä tähtitaivas: kaunis yötaivas vaikuttaa vielä kauniimmalta, kun tunnemme sen äärettömyyden tieteen pohjalta. Esteettisesti monimuotoisena

luonto antaa miellyttäviä kokemisen mahdollisuuksia sekä tieteen pohjalta että ilman tieteellistä tietoa. (Haapala 2000, 68–80).

Luonnon ja kulttuurin ymmärtäminen erillisiksi, jopa vastakohtikseen, on synnyttänyt tarpeen koettaa murtaa tai ylittää luonnon ja kulttuurin välinen raja. Eronteko on siten vaikuttanut siihen, että ihmisen tarvetta ja mahdollisuuksia saada yhteys taikka palata luontoon on käsitelty laajasti kirjallisuudessa ja muissa kulttuurin tuotteissa. (Blomberg & Säntti, 2008, 191). Kirjallisuudentutkimuksessa erilaisia ihmisen luontosuhteita ja niiden tuottamista on tarkasteltu paljonkin. Maaseutua idyllisoiva pastoralismi on kannatellut pitkään suomalaisen luonnon kuvauksia. Topeliuksen pastoralistinen eli tilanhoitaja-suhteeseen perustuva luontosuhdenäkemyksen ilmeni selvästi hänen eläinten ja luonnon suojelua vaativissa kirjoituksissaan. Topeliuksella luonnon kunnioituksen tarkoitus oli kasvattaa ihmisissä kunnioitettavaa moraalista asennetta myös suhteessa toisiin ihmisiin. (Niiniluoto 2000, 58.) Lassilan (2000) mukaan luontosuhde Franzenin, Runebergin, Kiven ja Topeliuksen tuotannossa antaa keinon ymmärtää yleispätevä totuus, kuten Jumalan hyvyys tai isänmaan kokonaisuus ja olemus. Romantiikan ajan kirjallisuuden mukaan luontosuhde rakentui ihmisen ja luonnon kommunikaation varaan, kun luontoa käsiteltiin turvapaikkana, kauneuden lähteenä tai poliittisena symbolina (ks. Lassila 2011, 172–173). Moderni aika toi mukanaan tieteellistä tietoa luonnosta, ja ihmisen ja luonnon suhde muuttui siten, että luonto oli sisällä ihmisessä itsessään, ilmeten ennen muuta seksuaalisuutena (ks. emt. 173). Luonto-sanalla on suomen kielessä myös merkitys, joka viittaa siihen, mitä jokin luonnostaan on, eli luonto on asian perustava olemus (emt. 13). Lassilan (emt. 232) mukaan suomalaisessa kirjallisuudessa luonto on 1950-luvun jälkeen menettänyt uskottavuutensa kulttuurin vastakohtana tai vastavoimana. Luonto on jäänyt kulttuurin vangiksi, kun siitä on tullut suojelun kohde (emt. 232).

Reaalimaailmassa elävien ihmisten luontosuhde on Lassilan (Lassila 2000, 12) mukaan käytännöllinen, osin tietoinen ja tiedostamaton. Elokuvien luontosuhde eroaa tästä luontosuhteesta, koska se on Lassilaa mukailleen kulttuurituote ja arvokäsite, ei niinkään käytännöllisen elämän edellytys. Lassila (emt., 12) pitää kirjallisuuden luontosuhdetta tietoisesta aatteellisesta, filosofisesta, uskonnollisesta tai esteettisestä asennoitumisesta tuloksena. Katson kuitenkin, että elokuvien luontosuhde ei ole pelkästään tietoisesta asennoitumisesta tulosta. Luontosuhde rakentuu elokuvaan prosessissa, jossa tekijän tietoisista intentioista taustalla vaikuttavat kulttuuriset käsitykset tuottavat representaatioita luonnosta ja luontosuhteesta.

Ihmisen suhteella luontoon eli luontosuhteella tarkoitan tässä käytännöllisimmillään luontoon kohdistuvia arvoja ja asenteita, ja niistä edelleen johtuvia konkreettisia käytäntöjä ja toimintatapoja. Syvemmin tarkasteltuna luontosuhde ulottuu myös ihmisen sisälle, inhimilliseen elämään ja toimintaan. Luonnon ja kulttuurin rajankäynti nivoutuu tällöin ihmisen ja luonnon suhteeseen niin, että jako luontoon ja kulttuuriin voi kulkea ihmisten välillä ja ihmisen sisällä (ks. Lähde 2012, 98). Dualistiseen ajatteluperinteeseen liittyy myös alkuperältään luonnosta selittyväksi ymmärretty jako kahden sukupuoleen, mieheen ja naiseen. Olemusperustainen kaksinapainen sukupuolijärjestelmä tuottaa käsitystä heteroseksuaalisuuden luonnollisuudesta. Ihmisen luontosuhteen tarkasteluun ja purkamiseen nivoutuvat siten kysymykset sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. (Ks. esim. Puustinen & al. 2006, 17–18; Fiske 1992, 165–166.)

4. Ihmisen luontosuhteen kulttuurista ja yhteiskunnallista taustaa Suomessa

Hahmottelen seuraavassa niitä kulttuurisia ja yhteiskunnallisia ilmiöitä ja käsityksiä, jotka ovat vaikuttaneet ihmisten luontosuhteeseen ja sitä kautta tarkastelemieni elokuvien luontorepresentaatioihin. Olen kiinnittänyt huomiota etenkin luonnonsuojelu- ja ympäristönsuojeluaatteen kehitykseen sekä luontokuvastoihin kuvataiteissa ja elokuvissa. Kuvaan myös näytelmäelokuvien tuotannon pääpiirteitä 1950-luvulta 1970-luvulle.

4.1. Luonnonsuojelun historiaa

Sanana luonto on suomen kielessä merkinnyt alun perin luonnetta, sisua ja luontaisia ominaisuuksia. Luomakuntaa ja ulkomaailmaa tarkoittavana sanana luonto on yleistynyt vasta 1700-luvulta lähtien. (Häkkinen 2004, 642.) Luonnonsuojelu on vielä uudempaa perua kuin luonto luomakuntaa tarkoittavana sanana. Haila (2005, 342) viittaa Adamsin luonnonsuojeluhistoriateokseen vuodelta 2004 ja toteaa, että moderni luonnonsuojeluaate sai alkunsa 1800-luvun puolivälissä, kun siirto- ja harjoitettu suurriistan metsästys tuotti tietoisuuden ihmistoimien aiheuttamasta lajien sukupuuton mahdollisuudesta. Sivilisaation vastapainona inhimillisen kulttuurin ulkopuolista luontoa oli tosin jo 1700-luvun lopulta lähtien, romantiikan nousun myötä pidetty arvokkaana (Haila 2003, 176). Käytännöllisenä toimintana luonnonsuojelua edelsi Suomessakin eläinsuojelu, kun kotieläinten julmaa kohtelua haluttiin vähentää (Laakkonen & Vuorisalo 2012, 123). Suomessa varsinaista tieteellistä luonnontutkimusta alettiin tehdä valistuksen aikakaudella, kun hyödyn nimissä haluttiin vahvistaa luontoon perustuvia elinkeinoja (Simola 2008a, 22).

Romantiikan aika ja Suomen siirtyminen autonomiseksi suuriruhtinaskunnaksi merkitsivät mahdollisuutta ja alkua kansallisuusaatteelle ja sitä kautta myös luonnonkauneuden arvostukselle (Simola 2008a, 22). Kuvataide, musiikki ja kirjallisuus tuottivat käsitykset omaleimaisesta, kauniista suomalaisesta luonnosta. Näköalapaikalta kuvattu järvimaisema on kestänyt ideaalimaisemana 1800-luvulta nykyaikaan saakka. Kansalliseläimet, -kasvit ja kivilajit maakunnallisine seuraajineen osoittavat luontosymbolien elinvoimaisuutta kulttuurissamme. (Ks. Lehtonen 2004, 56–57.) Kirjallisuudessa jo Runeberg kuvasi luontoelämyksiä, mutta vasta Topeliuksen tuotanto, ennen muuta *Maamme kirja* toi suomalaisen luonnon jäsentyneenä laajemmin kansan tietoisuuteen (Simola 2008a, 22–23). Kansalliseen identiteettiin liittyy myös raivaajakansamytti, jonka mukaisesti kotimaamme luontoa pidettiin köyhänä ja kauniina (Saarikangas & al. 2004, 21) ja jossa suomalainen talonpoika raivasi sisukkuudellaan hallaisen suon viljelymaaksi (Salmi 1999, 179–180). Topeliuksen ja Snellmanin kaitselmususkoon perustuvasta luontosuhdekäsityksestä Suomessa siirryttiin itsenäistymisen jälkeen käytännöllisistäkin syistä omavaraisuustavoitteen leimaamaan luontokäsitykseen. Metsätalouden merkitys kasvoi, metsäammattikunta syntyi ja samaan aikaan kehittyi kansan metsäystävällisyyttä koskeva käsitys. (Saarikangas & al. 2004, 76–78.)

Suomessa luontoa haluttiin aluksi suojella sen esteettisten ominaisuuksien takia, kauniina maisemana. Luonnonsuojelun historian voidaan katsoa alkavan vuodesta 1803, jolloin Venäjän tsaari Aleksanteri I määräsi tuolloin Venäjän puolella sijainneen Punkaharjun suojeltavaksi maisemallisin perustein (Simola & Telkänranta 2008, 14). Suojelupäätös tosin tehtiin vasta autonomian aikana, vuonna 1840 (Kervanto Nevanlinna & Kolbe 2003, 109). Maisemanähtävyyksinä suojeltiin myös Imatran kosket vuonna 1842 ja Aavasaksa vuonna 1878 (emt. 109). Maisemien ihailua varten rakennettiin ensimmäiset näkötornit 1800-luvulla (emt. 109). Vanhimmat luonnonsuojelualueet olivatkin maisemallisia erikoisuuksia, joita taiteilijat kuvasivat ja ylistivät ja joihin matkailu suuntautui (Borg 2008, 23).

Historiallisesti suomalaisen luonnonsuojelun taustalla ovat yhdysvaltalainen kansallispuistojen perustamisinto, saksalainen kotiseutuaate ja riistanhoidollisista tarpeista syntynyt saaristolintujen suojelu (Laakkonen & Vuorisalo 2012, 123). Luonnonsuojelualueiden perustaminen ja lintujen suojelu kytkeytyivät 1800-luvulla osaksi alkavaa suomenmielisyyttä (Leikola 2008, 34). Luonnonsuojelun uranuurtajana pidetty, Helsingin yliopiston eläintieteen professorina 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa toiminut J. A. Palmén halusi kytkeä luonnonsuojelun osaksi isänmaallista toimintaa. Myöhemmin, 1920-luvulta lähtien, luonnonsuojelu liitettiin kiinteämmin kotiseutuliikkeen yhteyteen. Vielä toiseen maailmansotaan saakka luonnonsuojelu oli oppineitten kaupunkilaisten asia. Luon-

nonsuojelua pidettiin kulttuuritoimintana, joka tieteellisen tutkimuksen ja lajisuojelun keinoin pyrki turvaamaan luonnon kauneus- ja virkistysarvot. Ihminen ymmärrettiin tuolloin ”luonnon tilanhoitajaksi”. Luonnonsuojelu ei aatteena juuri koskettanut maaseudun väestöä. Kansasta suuri osa eli kuitenkin lähellä luontoa, koska vuonna 1939 väestöstä 55 prosenttia sai elantonsa maataloudesta.

Luonnonsuojelua koskeva lainsäädäntö kehittyi Suomessa suhteellisen varhain, kun luonnonsuojelulaki säädettiin jo vuonna 1923. Suojelupäätösten taustalla oli usein suojelua koskevia kiistoja, kuten Kangasalan harjujen soranottoa ja Äyräpään lintujärven kuivattamista koskevat, pitkäaikaiset kiistat. Ensimmäiset kansallis- ja luonnonpuistot perustettiin vuonna 1938 edellisellä vuosikymmenellä tehtyjen esitysten pohjalta. Suomen Luonnonsuojeluyhdistys perustettiin samoin vuonna 1938. (Kervanto Nevanlinna & Kolbe 2003, 110–117, 201.)

Toisen maailmansodan jälkeen Suomessa käynnistyi mittava muutos kohti teollistunutta yhteiskuntaa. Voimalaitoksia rakennettiin pohjoisen jokiin, ja syrjäseuduillekin perustettiin teollisuuslaitoksia. (Saarikangas & al. 2004, 80.) Toisaalta palattiin maatalousmaaksi ja uutta peltoa raivattiin, kun siirtoväen ja rintamamiesten asuttaminen lähti käyntiin maanhankintalain nojalla (Poutanen 2008a, 44; Vahtola 2003, 340–341, 368). Perinteisen maalainen yhtenäiskulttuuri alkoi murentua 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa. Kaupunkimainen elämäntapa ja ylikansallinen populaarikulttuuri alkoivat saada jalansijaa Suomessa. Perinteiset arvot olivat silti vielä yhteiskunnassa vallitsevia. Maatalous erikoistui ja modernisoitui, kun käyttöön otettiin väkilannoitteet, rikkaruohomyrkyt, traktorit ja peltojen salaajitus. (Alanen 1991, 19; Vahtola 2003, 368–372). Luonnonsuojelussa kiinnostuttiin luonnonvarojen suojelusta, osin väestönkasvua koskevien huolestuttavien ennusteiden ja ihmiskunnan eloonjäämistä koskevan huolen vuoksi. Soiden kuivatuksessa ja järvien laskussa alettiin kiinnittää huomiota luontokysymyksiin. Luonto ja sen suojelu alkoivat nousta yhteiskunnallisten keskustelujen agendalle 1950-luvulla, kun luonnonsuojelun perusteoksiksi myöhemmin vakiintuneet teokset, Reino Kalliolan *Suomen luonto vuodenaikojen vaihtelussa* ja *Suomen luonto mereltä tuntureille*, ilmestyivät vuosina 1951 ja 1958. Yrjö Kokon teos *Laulujoutsen* oli ilmestynyt jo vuonna 1950. Luonnonsuojelupetus aloitettiin samoin 1950-luvulla, ensin Yhteiskunnallisessa korkeakoulussa vuonna 1953, Helsingin yliopistossa vuonna 1954 ja Teknillisessä korkeakoulussa vuonna 1956. Uusia kansallis- ja luonnonpuistoja perustettiin vuosina 1956 ja 1957, ja Kuusamon koskisota oli kuumimmillaan vuonna 1957. (Borg 2008, 6).

Environmentalismin eli ympäristöhuolen esiinnousuun 1960-luvulta lähtien vaikuttivat kansainvälisesti ydinräjäytysten radioaktiivisten päästöjen ja ympäristölle haitallisten kemikaalien nousu julki-

seen keskusteluun (Haila 2001a, 27–28; ks. Haila & Lähde 2003, 11–12). Suomessa ympäristön pilaantuminen, ennen muuta vesien saastuminen puunjalostusteollisuuslaitosten lähellä, alkoi aiheuttaa kiistakysymyksiä luonnonsuojelijoiden ja teollisuuden edustajien välille (Kervanto Nevanlinna & Kolbe 2003, 117). Meillä 1960-lukua voi pitää ympäristöheräämisen vuosikymmenenä. Pientilävaltaisuus yhdessä maataloustuotteiden ylijäämän kanssa muodosti yhtälön, jota purettiin peltojen paketoinnilla ja pellonmetsityksillä. Vesakkomyrkytysten käyttöala laajeni metsänistutusaloilta tienvarsiin ja voimalinjoille. (Poutanen 2008b, 46.) Metsistä tehtiin puupeltoja, vesistöjä perattiin ja kaupungit laajentuivat. Vanhoja puutaloja purettiin niin kaupungeissa kuin maaseudun taajamissakin uusien tieltä. (Alanen 1991, 20.)

Euroopan luonnonsuojeluvuosi 1970 käynnisti luonnonsuojelun uuden vuosikymmenen kansainvälisesti. YK:n ympäristöohjelma UNEP perustettiin ja samana vuonna 1972 pidettiin Tukholman ympäristökonferenssi ja julkaistiin Rooman Klubin raportti *Kasvun rajat*. (Borg 2008, 7). Voimaperäinen metsätalous ja lentokoneesta tehdyt tuholaismyrkytykset nousivat julkiseksi keskustelunaiheeksi 1970-luvulla. Kansainväliset sopimukset alkoivat asettaa vaatimuksia luonnon- ja ympäristönsuojelulle 1970-luvulta alkaen, ensimmäisenä Itämeren suojelua koskeva HELCOM-sopimus vuodelta 1974. (Saarikangas & al. 2004, 80–83.) Suomeen oli tilattu yhteensä neljä ydinvoimalayksikköä vuosina 1970 ja 1972 ilman merkittävää vastustusta, mutta jo vuoden 1974 energiakriisin aikoihin kriittisyys ydinvoimaa kohtaan alkoi nousta. Uusia ydinvoimaloita suunniteltiin sijoitettavaksi eri puolille Suomea, ja useita paikallisia ydinvoimavastaisia kansanliikkeitä syntyi. EVY eli Energiapoliittinen yhdistys – vaihtoehto ydinvoimalle syntyi näiden liikkeiden piirissä vastustamaan viidettä ydinvoimalaa ja edistämään uusiutuvaa energiaa. (Reinikainen 2008, 200–203.) 1970-luvun loppupuoliskolla luonnon- ja ympäristönsuojeluasiat virallistuivat, kun ne siirtyivät tutkijoiden ja kirjailijoiden piiristä komiteoihin, sopimukseen ja hallintoon (ks. Borg 2008, 7). Tiedotusvälineiden kiinnostus luonnonsuojelua kohtaan nousi 1970-luvun lopussa, kun Kojjärven ja Lappajärven suojelukiistoihin liittyi kansalaistottelemattomuutta. Ympäristöasioihin liittyvä uutisointi lisääntyikin 1980-luvun alusta lähtien. (Telkänranta 2008, 52–54.)

Ympäristöhallinto kehittyi vähitellen aluetasolta alkaen, mutta ympäristöministeriö perustettiin Suomeen verrattain myöhään, vasta vuonna 1984 (ks. esim. Haila 2001, 32–34). Ympäristöliikkeiden kiinnostus vaihtui teollisuuden pilaamista vesistöistä ilmansuojeluun ja metsäluonnon suojeleluun. (Saarikangas & al. 2004, 80–83.) Kestävän kehityksen tavoite alkoi ohjata luonnonvarojen käyttöä 1980-luvun lopulta lähtien. Samalla vuosikymmenellä käynnistyivät uhanalaista lajistoa koskevat, järjestelmälliseen kartoitukseen perustuvat selvitykset. Luonnon monimuotoisuus, biodi-

versiteetti, ja sen suojeleminen saivat laajemmin jalansijaa julkisuudessa vasta vuonna 1992 solmitun Rion biodiversiteettisopimuksen pohjalta (ks. Borg 2008, 303–305). Suomen EU-jäsenyys vuodesta 1995 lähtien nopeutti ympäristölainsäädännön uudistamista ja toi mukanaan luonnonsuojeluun Natura 2000 -suojelualueverkoston ja uusia luontotyyppejä ja tiukan lajisuojelun elementtejä.

4.2. Kuvataiteiden luonto

Luonnonsuojelu ja luonto kuvataiteissa ovat kulkeneet yhtä jalkaa Suomessa. Kuvataiteissa ensin vallalla oli romanttinen maisemamaalaus, jota edustavat muiden muassa Werner Holmberg ja von Wrightin veljekset. Maisemamaalarin haluttiin kuvaavan heroista maisemaa eli villiä luontoa sen jättäjämuodoissa: jyrkänteiltä syöksyviä putouksia, taivasta hipovia kallioita ja synkkiä metsiä (Valkonen, M. 1992, 37). Kansallisromanttisella kaudella erämaakuvaukset yleistyivät, kun Akseli Gallen-Kallela, Eero Järnefelt ja Pekka Halonen matkasivat itäisen Suomen syrjäseuduille maalamaan luonto- ja maisema-aiheita. (Simola 2008b, 24–26). 1800- ja 1900-luvun taitteen kuvataiteisiin on liitetty kansallishengen luomisen tavoite erityisesti maiseman ja luonnon esittämisen avulla, vaikka taideteoksia on mahdollista tulkita muuksikin kuin patrioottisen nationalismin edustajiksi (Lukkarinen & Waenerberg 2004, 20–34).

Valokuvaus kehittyi nopeasti 1800-luvun lopulta lähtien. Suomalaisen maiseman ja luonnon uuterrana kuvaajana muistetaan etenkin I. K. Inha, joka julkaisi 1896 suurteoksensa *Suomi kuvissa*. Kameran optiikan ja filmitekniikan kehitys mahdollisti vähitellen siirtymisen maisemakuvauksesta varsinaiseen luontokuvaukseen, lähikuviin ja liikkeen kuvaamiseen. (Simola 2008b, 24–26.) Luontovalokuvaus seurasi luonnonsuojelun tavoitteiston muuttumista. Suoluonnon suojelun teemavuonna 1976 Jorma Luhdan kurkkiparista ottama valokuva oli kampanjan pääkuvana. Ympäristöongelmia tuotiin esiin valokuvauksen keinoin, muun muassa rehevöityneiden vesistöjen ja liikenneuhkien kuvilla. (Simola 2008b, 30–31.) Luontokuvaus ammattimaistui 1980-luvulle tultaessa (ks. Suonpää 2002, 31) ja luontokuvien tärkeimmiksi aiheiksi nousivat linnut, suurpedot ja symbolisesti tärkeät uhanalaiset lajit, kuten saimaannorppa.

4.3. Näytelmäelokuvien tuotannon pääpiirteitä 1950-luvulta 1970-luvulle

Suomalaisen elokuvan kulta-ajaksi nimetty nousukausi alkoi 1930-luvulla ääninelokuvan läpimurron jälkeen. Elokuvien tuotanto- ja katsojamäärät pysyivät suurina maailmansodankin vuosina. Tuotantojärjestelmä, joka 1930-luvulla muotoutui, pysyi samanlaisena aina 1960-luvulle saakka. Jatkuvuus näkyi tuotantoyhtiöissä, ohjaajissa ja tähtinäyttelijöissä. (Toiviainen 2007, 230–232.) Maalaismelodraaman kausi jatkui vahvana vielä toisen maailmansodan jälkeen suomalaisessa elokuvassa. Toivi-

aisen (1992, 202) mukaan melodraaman kuva maaseudusta ei ollut puhtaan idyllinen, vaan maaseudun puhtauden ja talonpoikaisen kulttuurin säröily oli alkanut jo 1930-luvun lopulla sekä sisältä että ulkoa päin. Vuodet 1953–1956 olivat kotimaisen näytelmäelokuvan tuotannossa kaikkien aikojen aktiivisinta tuotantoa. Suurin osa tuotannosta oli kannattavaa. Elokuvien aihevalinnat olivat perinteisen viihteellisiä, eikä arkipäivän ongelmia kuvattu. Teatterinomaisuus ja studiotyöskentely hallitsivat elokuvailmaisua. Käännekohtaksi muodostui vuosi 1956, jolloin *Tuntematon sotilas* sai laajan ensi-iltakierroksen jyräten muut uutuudet alleen. Vuodesta 1957 alkaen moni uusi elokuva-tuotanto jäi tappiolliseksi. Yleislakko vuonna 1956 pudotti katsojamäärät alas. Samoihin aikoihin yleisön kiinnostus kotimaiseen elokuvaan yleensäkin hiipui, kun vapaa-ajan viettämisen tavat elintason kohotessa muuttuivat. (Uusitalo 1989, 19–21; Uusitalo 1991, 24)

Suomalaisen elokuvan studiokauden loppua leimasi liukuhihnomainen viihteellisten elokuvien tuotanto. Tuoreiden aiheiden ja käsikirjoitusten puutteessa tuotantoyhtiöt turvautuivat vanhojen menestyselokuvien uudelleenfilmaukseen. Arvostelijat tyrmäsivät kepeät viihde-elokuvat. (Nummelin 2009, 141; Uusitalo 1991, 26). Katsojamäärät romahtivat, ja tuotantoyhtiöt ajautuivat taloudellisiin vaikeuksiin. Vanha elokuvien tuotantojärjestelmä hajosi 1960-luvun alkuun tultaessa. Elokuva siirtyi hajaannuksen, yleisökadon, tukipolitiikan ja uuden tekijäpolven aikaan. 1970-luvulla elokuvia tuotettiin hyvin vähän. 1960-luvun uuden aallon nostamat teemat jäivät vähitellen syrjään, kun elokuvat liikkuvat realismin eri sävyissä, yhteiskuntakriittisyydestä melodraamaan ja komediaan. (Toiviainen 2007, 232–235.) Vuonna 1974 suomalaisen elokuvan ideaali kärsi tuotannollisen, ideologisen ja esteettisen haaksirikon. Filmimateriaalin kalleus vaikeutti tuotantoa. Tukijärjestelmä ajautui poliittisiin ristiriitoihin. Menetettyä yleisöä alettiin etsiä nostalgisella ja konservatiivisella suuntautumisella komediaan ja historiaan. Poliittisen kuohunnan laannuttua elokuvapolitiikka rauhoittui, ja kansallinen historia nousi elokuvan aiheeksi 1970-luvun lopulla. (Pantti 1998, 189–191). Risto Jarvan elokuva *Jäniksen vuosi* (1977) oli merkittävä osoittaessaan, että viihteellisyys ja taiteellisuus on mahdollista yhdistää samaan elokuvaan (Nummelin 2009, 141–142). 1980-luvulla tapahtui jälleen murros ennen muuta ohjaajasukupolven vaihtumisena, ja nuoriso nuorten elokuva-ohjaajien kuvaamana pääsi esiin (Toiviainen 2007, 235).

4.4. Kotimaisten elokuvien perinteiset luontokuvastot

Suomalainen luonto on ollut näkyvästi esillä kotimaisissa elokuvissa kautta elokuvan historian. Elokuvan alkuvuosikymmenillä luontokuvastolla pyrittiin ennen muuta kansallistunteen kohottamiseen. Luonnon ja kansan katsottiin tuolloin kuuluvan yhteen, eikä luontoa koettu sivilisaation vastakohtaksi. *Suomen kulttuurihistoria* -teoksen 3. osassa kerrotaan, kuinka matkailua tukevissa var-

haisissa kotimaisissa elokuvissa kauniit maisemat ja etenkin vesistömaisemat nostettiin esiin. *Finland*-nimisessä vuoden 1911 matkailumessuja varten koostetussa mainoselokuvassa Suomi kuvataan luonnonympäristöksi, kahlitsemattomien koskien ja avariien näkymien maaksi (Salmi 1999, 85–86).

Näytelmäelokuvissa ennen 1920-lukua suosittiin kaupunkiympäristöjä kuvauspaikkoina, mutta 1920-luvulle siirryttäessä painotus siirtyi maaseutukuvauksiin (Kervanto Nevanlinna & Kolbe 2003, 452–460). Ruotsalaista esimerkkiä noudattaen päädyttiin pitäytymään kansallisessa aihepiirissä, ja ryhdyttiin elokuvaamaan kirjallisuuden suurteoksia, jolloin kuvausten painopiste siirtyi maaseudulle (Salmi 1999, 94). Kolmekymmentäluvulle tultaessa elokuvatuotannossa valittiin tämä niin kutsuttu kansallinen linja, joka korosti maaseutua. Tuona aikana vakiintuivat maaseudun kuvastoihin kartanomiljööt, maatilat viljavainioineen, sankat havumetsät, kuohuvat kosket, peltojen lomassa kiemurtelevat maantiet ja soutuveneet järvellä. (Kervanto Nevanlinna & Kolbe 2003, 452–460.) Kaupunki taas nähtiin paheelliseksi, usein maaseudun ihmisten turmelijaksi (Salmi 1999, 89). Perinteeksi muodostuneen maaseutukuvaston voimaa kuvaa sekin, että vielä 1960-luvun alkupuolella ulkoministeriön tuottamissa, ulkomaille suunnatuissa mainoselokuvissa luotettiin pitkälti järvi- ja metsämaisemiin sekä maaseudun työn ja kulttuurin esittelyyn (Lähteenkorva 2009, 186).

5. Tutkimuskysymykset ja aineisto

5.1. Tutkimuskysymykset

Tutkimukseni kohteena on ihmisen ja luonnon suhde sellaisena kuin se näyttäytyy neljässä kotimaisessa fiktioelokuvassa. Taustoitan työni valottamalla luontoa ja ihmisen luontosuhdetta koskevia teoreettisia näkemyksiä ja käsitteitä. Perehdyn myös valitsemieni elokuvien valmistumisajan elokuvatuotannon yleiskuvaan. Työssäni tarkastelen elokuvien luontokuvastoja representaatioina. Selvitän elokuvien valmistusajankohdan kulttuurisia ja yhteiskunnallisia käsityksiä luonnosta ja ihmisen luontosuhteesta. Pyrin hahmottamaan näiden käsitysten ja elokuvien luontorepresentaatioiden välillä olevia yhteyksiä, jotka auttavat ymmärtämään ihmisen luontosuhdetta elokuvissa.

Tutkimuskysymykseni on: Millainen on ihmisen ja luonnon suhde tarkastelemissani elokuvissa? Koska lähestyn ihmisen luontosuhdetta elokuvien luontokuvastojen kautta, ensimmäinen tarkentava alakysymys kuuluu: Millaisia ovat elokuvien luontokuvastot? Tulkiten löytämiäni luontokuvastoja elokuvien tarinan kautta ja kysyn: Millaisia merkityksiä luonto ja luontosuhde elokuvissa saavat? Lopuksi liitän tulkintani konteksteihin, jotka muodostuvat elokuvien valmistumisajan luontoa kos-

kevistä kulttuurisista ja yhteiskunnallisista käsityksistä ja elokuvatuotannon yleispiirteistä. Viimeinen alakysymys on siten: Millaisia yhteyksiä elokuvien luontorepresentaatioiden ja hahmottelemieni kontekstien välillä on havaittavissa?

5.2. Aineisto ja sen rajaus

Ihmisen ja luonnon suhde kotimaisessa menneiden vuosikymmenten näytelmäelokuvassa on todella laaja aihepiiri. Tavoitteeni ei kuitenkaan ole tehdä laajasta aineistosta yleistyksiä, vaan pyrin muutamien valikoidun esimerkkielokuvan avulla avaamaan näkökulman ihmisen luontosuhteeseen sellaisena kuin se on tulkittavissa valittujen elokuvien luontokuvastojen kautta. Luontokuvastojen analyysin aineistona ovat elokuvien televisioesitys- ja DVD-versiot. Aineiston saatavuuteen ja laajuuteen liittyvien ongelmien välttämiseksi rajaudun pelkästään elokuvien audiovisuaaliseen aineistoon eli tekstiin. En siksi ole ottanut tarkasteltavaksi elokuvien käsikirjoituksia tai muuta tuotannollista aineistoa, enkä selvittänyt elokuvien vastaanottoa yleisön tai kriitikoiden keskuudessa.

Tutkimusaineiston rajaaminen tapahtui kahdessa vaiheessa. Aluksi pohdin aineistoksi soveltuvien elokuvien valmistumisaikaan, sisältöön ja tapahtuma-aikaan liittyviä kysymyksiä. Koska halusin tehdä aineistosta havaintoja ihmisen ja luonnon suhteen muuttumisesta, päätin valita alustavaan aineistojoukkoon elokuvia 1930-, 1950- ja 1970-luvuilta. Sivuutin 1940-luvun ja 1960-luvun elokuvat, koska tavoittelin selkeitä eroja suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin tilassa. Aloitin 1930-luvun elokuvista, koska silloin kotimaisia näytelmäelokuvia valmistui paljon ja niitä on myös säilynyt nykypäiviin saakka hyvin. Mykkä- ja äänielokuvan varhaisvaiheiden tuotannoista on vaikeampi saada aineistoa katsottavaksi. Lisäksi ainakin mykkäelokuvan maisemakuvastoa ja historiallisten elämäkertaelokuvien luonnon- ja maisemankuvausta on jonkin verran tutkittu (ks. Seppälä 2007, Lehtisalo 2011, 265–270). Rajasin tarkasteluajanjakson päättymään 1970-luvulle, jolloin toisen maailmansodan jälkeinen suomalaisen yhteiskunnan rakennemuutos maatalousyhteiskunnasta teollisuus- ja palveluyhteiskunnaksi oli tapahtunut. Vaurastumisen ja kaupungistumisen aiheuttama elämäntapojen muutos oli 1970-luvun loppuun tultaessa muuttanut perinteistä, maanviljelyyn perustunutta ihmisen ja luonnon suhdetta. Aiempaa laajemmalle väestönosalle luonto merkitsi kotimaan matkailun ja kesämökkeilyn miljöötä.

Jatkoin aineiston rajaamista pohtimalla elokuvien sisältöä. Halusin aineistoksi fiktioelokuvia, jotka sijoittuvat aihealueensa ja käytännössä myös kuvauspaikkojensa puolesta ainakin osittain suomalaiselle maaseudulle. Pelkästään kaupunkiin tai muuhun rakennettuun ympäristöön, kuten kasarmialueille, sijoittuvat tai studiossa kuvatut elokuvat eivät siten tulleet kyseeseen. Valitsemani luontoku-

vaston analyysitapa edellyttää, että kuvaukset on tehty kesäaikaan. Elokuviin sisällössä on mukana maaseudun elinkeinoihin, ennen muuta maa- ja metsälouteen, liittyvää ainesta. Metsätalouteen ja metsien hyödyntämiseen liittyvät tyypillisesti tukkilaiselokuvat. Maatalouden murrosvaiheet ovat taustalla useissa sukupolvien ristiriitoja käsittelevissä elokuvissa. Elokuvat, joissa maaseutu ja luonto toimivat vastakohtana kaupunkimaiselle elämäntavalle, sopivat myös aiheensa puolesta tarkasteluuni. Tapahtumien sijoittumiseen ja elokuvien sisältöön liittyvillä rajauksilla on tarkoitus varmistaa, että luontoa on tunnistettavissa olevalla tavalla mukana elokuvan visuaalisessa kokonaisuudessa.

Olen etsinyt aineistoksi elokuvia, joiden tapahtumat sijoittuvat suurin piirtein valmistumisaikaansa. Siten esimerkiksi 1950-luvulla valmistuneita elokuvia, joiden tapahtumat sijoittuvat 1800-luvulle, en ole ottanut tarkasteltavaksi. Rajauksella olen halunnut kohdentaa tarkastelua suoraan kunkin elokuvan valmistumisajankohdan kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen.

Tarkensin alustavaa rajausta toisessa vaiheessa Suomen kansallisfilmografioiden avulla. Valitsin teosten tietojen perusteella alustavaksi aineistoksi näytelmäelokuvia 1930-, 1950- ja 1970-luvuilta. Valinnassa kiinnitin huomiota ensinnäkin siihen, että elokuvan tapahtumat sijoittuvat filmografian tietojen mukaan elokuvan valmistumisajankohtaan. Kaikissa filmografioissa esitellyissä elokuvien sisältökuvauksissa tapahtuma-aikaa ei ole selkeästi kerrottu, mutta useimmiten juuri esimerkiksi 1800-luvulle, sortovuosiin tai kansalaissodan aikaan sijoittuminen on mainittu. Selkeästi historiallisiin henkilöihin, kuten Runebergiin, ja historiallisiin tapahtumiin liittyvät elokuvat olen rajannut pois aineistosta. Kansalliskirjallisuuden vanhojen merkkiteosten, kuten Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä*, filmatisoinnit eivät myöskään ole listassani mukana. Joissakin tapauksissa alkuperäinen teos, johon elokuva perustuu, kuvaa historiallisia tapahtumia, mutta elokuvan kuvauksessa on kerrottu, että tapahtumat on elokuvasovituksessa sijoitettu valmistumisaikaansa. Nämä kelpuutin mukaan alustavaan listaan.

Toiseksi kiinnitin huomiota elokuvan ulkokuvauspaikkoihin, jotka filmografioissa on kunkin elokuvan kohdalla mainittu. 1930-luvun elokuvista kuvauspaikkatieto on ilmoitettu melko yleispiirteisesti, mutta uudemmissa hyvinkin tarkasti kohtauksittain. Ulkokuvauspaikkojen perusteella olen valinnut niitä elokuvia, jotka on ainakin osittain kuvattu suomalaisilla maaseutupaikkakunnilla. Ulkokuvauspaikat on käytännön syistä tehty enimmäkseen kesäisin etenkin vanhemmissa elokuvissa. Kuvausaikatietojen perusteella jätin pois kuitenkin joitakin elokuvia, joissa kuvaukset ajoittuivat pääosin talveen, loppusyksyyn tai varhaiseen kevääseen. Filmografian tietojen perusteella joissakin

elokuviissa on erityisesti mainittu luonto- ja maisemakuvauksen suuri määrä tai laadukkuus, minkä perusteella olen ottanut elokuvan luetteloon.

Kolmantena kriteerinä alustavan aineiston valinnassa ovat olleet elokuvan sisältö ja tarina, jotka filmografioissa on kerrottu. Kriteeri on edellä mainittuja kahta häilyvämpi, mutta olen pyrkinyt ottamaan mukaan elokuvia, joissa liikutaan suomalaisessa luonnossa tai joiden tapahtumat kuvaavat maaseudun ihmisten arkista elämää sekä maa- tai metsätalouteen liittyviä aiheita. Maaseudulle sijoituvissa elokuvissa kuvauksia on todennäköisimmin tehty ulkona luonnonympäristöissä. En ole pyrkinyt valitsemaan aineistoon elokuvia, joissa erityisesti käsitellään ihmisen ja luonnon suhdetta. Perustelen rajausta tältä osin sillä, että elokuvat, joihin ei ole ladattu ihmisen luontosuhdetta koskevia tuotannollisia intentioita, voivat puhtaammin kuvastaa valmistumisaikansa yleisiä, ristiriidattomiksi koettuja käsityksiä luonnosta. Osittain sisältöä koskevaan kriteeriin liittyy myös se, että olen valinnassa suosinut yleisömenestykseltään hyviä elokuvia. Yleisön suosio kertoo elokuvan aihepiirin ja sisällön ja yleisön odotusten vastaavuudesta. Suositut elokuvat kuvastavat siten oman aikansa laajan yleisön kulttuurisia ja sosiaalisia käsityksiä varsin hyvin.

Suomen kansallisfilmografian tietojen perusteella valitun alustavan elokuvajoukon lisäksi olen ottanut esikatselun kautta vertailuaineistoksi 1950-luvulta joitakin elokuvia, jotka on esitetty YLE:n TV1:ssä vuoden 2012 aikana tai jotka olen hankkinut DVD:nä nettimyyntivalikoimista. Kaikkien alustavassa rajauksessa mukana olleiden ja katsomieni elokuvien perustiedot ovat työn liitteenä.

Esikatselun perusteella päädyin jättämään 1930-luvulla valmistuneet elokuvat pois varsinaisesta analyysistä, koska tuonaikainen kuvaustekniikka ja katsomieni elokuvien kuvan laatu eivät mahdollistaneet riittävän tarkkoja havaintoja luonnosta. 1950-luvun runsaasta elokuvamäärästä valitsin kaksi elokuvaa, joissa molemmissa luontokuvaston analyysiä silmällä pitäen on muihin elokuviin verrattuna suhteellisesti runsaasti monipuolista kuva-ainesta suomalaisesta kesäisestä luonnosta ja maisemasta. Elokuvat ovat vuonna 1953 valmistunut *Hilja – maitotyttö* ja vuonna 1957 valmistunut *Vieras mies*. Molemmat elokuvat ovat edustavia valitsemillani kriteereillä.

Alustavassa aineistojoukossa oli 1970-luvulta neljä elokuvaa, joista valitsin varsinaiseen analyysiin kaksi: *Lampaansyöjät* vuodelta 1972 ja *Jäniksen vuosi* vuodelta 1977. Molemmissa tarinoissa kuljetaan paljon jalan luonnossa ja yövytään luonnon keskellä. *Jäniksen vuosi* -elokuva kylläkin kuvaa ihmisen vieraantumista luonnosta eli on edellä kuvaamani elokuvan sisältöön liittyvän kriteerin vastainen. Katsoin kuitenkin, että 1970-luvun aineisto jäisi vajaaksi ilman toista, aineistokriteerei-

hin muutoin hyvin sopivaa elokuvaa. Kun aineistossani on kaksi elokuvaa molemmilta vuosikymmeniltä, aineisto on kokonaisuutena edustavampi ja monipuolisempi kuin pelkästään yhteen elokuvaan rajoittuva tarkastelu. Ottaen huomioon opinnäytetyöhön käytettävissä oleva aika ja yksittäistä otoksista lähtevä analyysimenetelmäni, ei neljää elokuvaa suurempi aineistomäärä ollut käytännössä mahdollinen.

5.3. Neljä elokuvaa – varsinainen aineisto

5.3.1. *Hilja – maitotyttö*

Toivo Särkkä ohjasi Oy Suomen Filmitoimikunnalle Juha Nevalaisen käsikirjoituksen mukaan elokuvan, joka perustuu Johannes Linnankosken novelliin vuodelta 1913. Elokuvasovitus sijoittuu 1950-luvulle. Elokuvan päähenkilöä Hiljaa esitti Anneli Sauli. Miespääosissa kartanon isäntärenkinä oli Tauno Palo ja kaupunkilaisena ylioppilaana Saulo Haarla. Ulkokuvauksia on tehty Sipoossa kartano- ja joenrantamaisemissa, Lohjalla Lohjanjärvellä ja Helsingissä kesän ja syksyn 1953 aikana. Aikalaisarvioissa kiitettiin kuvaajaa Suomen vehmaan luonnon raikkaasta kuvauksesta. (Suomen kansallisfilmografia 5, 138–142.) Mustavalkoisen DVD-version kesto on yksi tunti ja 22 minuuttia.

Elokuva kertoo kartanon maitokuljetuksia hoitavasta nuoresta, kauniista Hiljasta, joka rakastuu tapaamaansa ylioppilas Yrjöön. Yrjö viettää kesää maalla ja haaveilee taiteilijan urasta. Hiljaan tuntee vetoa myös kartanon isäntärenki Kalevi, joka seuraa Hiljan ja Yrjön romanssia mustasukkaisena. Kalevi raastaa väkisin Hiljan mukaansa juhannustansseista ja raiskaa Hiljan. Hilja on murheen murhattu, eikä Yrjö näy pitkään aikaan. Loppukesällä Yrjö ilmaantuu uudelleen Hiljan luo, suhde kehittyy ja Yrjö ottaa mittaa nyrkein mittaa Kalevista. Kuvataideopinnojen vuoksi Yrjö lähtee kuitenkin Etelä-Eurooppaan, ja Hilja ja Yrjö jättävät hyvästit. Hilja on surullinen mutta hyväksyy Yrjön lähdön. Hilja ei päästä Kalevia aittaansa vaan uhkaa iskeä puukon rintaansa, jos Kalevi tulee aittaan. Kalevi jättääkin Hiljan rauhaan. Lopussa Hilja muistelee mennyttä kesää surullisena mutta hymyilevänä.

5.3.2. *Vieras mies*

Vuonna 1957 valmistunut, Hannu Lemisen Suomi-Filmi Oy:lle ohjaama *Vieras mies* on uusintafilmitointi vuoden 1938 elokuvasta *Vieras mies tuli taloon*. Elokuva perustuu Mika Waltarin pienoisromaanikilpailussa palkittuun teokseen ja sen jatko-osaan. Elokuvan tapahtumat on uudessa versiossa siirretty 1950-luvulle. Aikalaisarvosteluissa kiitettiin erityisesti ohjaajaa ja pääosien esittäjistä Rauni Ikäheimoa Metsäkulman talon emäntänä, Aku Korhosta talon vanhana isäntänä ja Kaar-

lo Halttusta talon juoppohulluna isäntänä. Maatalon töiden realistinen kuvaus ja elokuvan runsas luontosymboliikka kiinnittivät myös kriitikoiden huomiota. Yleisömenestykseltään elokuva ei kuitenkaan täyttänyt odotuksia. Elokuvan ulkokuvaukset on tehty Nurmijärvellä touko–syyskuussa 1957. (Suomen kansallisfilmografia 6, 146–150.) Elokuva on mustavalkoinen.

Syrjäisen Metsäkulman maalaistalon emäntä palkkaa elokuvan alussa taloon työmiehen, Aaltosen, alkoholisoituneen ja väkivaltaisen miehensä vastustuksesta huolimatta. Talon vanha isäntä, joka ei enää pysty talon töihin, tukee emännän ratkaisua. Emäntä ja Aaltonen tekevät yhdessä peltotöitä, lähentyvät toisiaan, rakastuvat ja emäntä alkaa odottaa lasta Aaltoselle. Juoppo isäntä näkee vaimonsa käsi kädessä Aaltosen kanssa ja hyökkää vaimonsa kimppuun, mutta Aaltonen iskee hänet maahan. Isäntä varastaa kiväärin ja alkaa hautoa kostoja. Isäntä kaivaa suolammen rantaan haudan ja ampuu Aaltosen kuoliaaksi metsässä. Myös isäntä menettää henkensä vahingonlaukauksesta suolammen rannalla. Emäntää epäillään aluksi miehensä murhasta, mutta hänet todetaan syyttömäksi oikeudenkäynnissä. Elokuvan lopussa emäntä palaa Metsäkulman taloon jatkamaan maatalon hoitamista.

5.3.3. *Lampaansyöjät*

Veikko Huovisen vuonna 1970 ilmestyneeseen romaaniin perustuvan komedian ohjasi vuonna 1972 Filmi-Ässä Oy:lle Seppo Huunonen. Pääosissa ovat Leo Lastumäki konttoripäällikkö Valterina ja Heikki Kinnunen metsänhoitaja Sepenä. Suosittuun romaaniin perustuva elokuva oli yleisömenestys. Aikalaiskriitikeissä sitä pidettiin hupaisana, mutta lähdeosteastaan latteampana ja kokonaisuudeltaan horjavana. Päähenkilöiden fundeerauksen valitettiin hukkuvan kuviin Suomesta ja luonnosta. Elokuvan maaseudulle sijoitettuja ulkokuvauksia on tehty muun muassa Kalajoella, Sotkamossa, Vihdissä, Kuusamossa ja Enontekiöllä kesä–heinäkuussa 1972. (Suomen kansallisfilmografia 8, 135–140.) Värillinen DVD-versio on kestoltaan yhden tunnin ja 28 minuuttia.

Elokuva on kuvaus kahden miehen kesäisestä vaelluksesta läpi Suomen aina Norjaan Jäämerelle saakka. Ystävykset Valteri ja Sepe toteuttavat kesälomallaan suunnitelmaansa ”Operaatio Lampaansyöjät”. He matkaavat autolla Kalajoelta Oulun kautta pohjoiseen ja ampuvat matkallaan kaksi lammasta. Lampaat he valmistavat ruoaksi, jota nauttivat runsaiden juomien kera leiripaikoillaan saarella ja järvenrannalla. Luonnon keskellä kaverukset fundeeraavat humoristisesti maailman menoja. Välillä piipahdetaan kaupungeissa ja matkailukeskuksissa, ja tavataan ulkomaalaisia turisteja. Miehet päätyvät Norjaan ja palatessaan ajavat vahingossa autolla yhden lampaan kuoliaaksi. Lopussa Valteri ja Sepe juopottelevat sorakuoppaan pystyttämässään telttaleirissä.

5.3.4. Jäniksen vuosi

Elokuvan ohjasi Filminor Oy:lle Risto Jarva Arto Paasilinnan, Jarvan ja Kullervo Kukkasjärven käsikirjoituksen pohjalta vuonna 1977. Alkuperäisteos on Arto Paasilinnan romaani vuodelta 1975. Elokuva sai myönteisen vastaanoton kriitikoilta, hyvän yleisömenestyksen ja tunnustuspalkintoja. Elokuvan luonnonkuvausta pidettiin aikalaisarvioissa erinomaisena. Elokuvan ulkokuvauksia on tehty kesällä ja loppuvuodesta 1977 monilla paikkakunnilla, muun muassa Sonkajärvellä, Heinolas-
sa, Evolla, Iitissä, Sodankylässä, Savukoskella ja Kittilässä. (Suomen kansallisfilmografia 8, 352–362.) Elokuva on värillinen ja sen kesto DVD-versiona kaksi tuntia ja yhdeksän minuuttia.

Elokuvasa Antti Litjan esittämä mainosmies kyllästyy kaupunkimaiseen elämäntapaansa, työnsä pinnalliseen kaupallisuuteen ja väljähtyneeseen parisuhteeseensa. Alkukesän työmatkalla jäniksenpoikanen jää Vatasen auton alle. Vatanen etsii loukkaantuneen jäniksen ja hoivaa sitä. Veneenmyynnistä saamiensa rahojen turvin Vatanen lähtee jäniksen kanssa kiertämään Suomea metsissä vaellellen. Vatanen suuntaa kohti pohjoista ja päätyy asustamaan Itä-Lapin erämaahan autiotuvalle. Matkallaan Vatanen joutuu tekemisiin niin poliisien, Lapin erakon kuin ulkomaalaisten, Lapin ekotiikkaa hakevien matkailijoiden kanssa. Syksyn tullen Vatanen palaa Helsinkiin huomatakseen, ettei teknistynyt yhteiskunta ole unohtanut häntä. Vatanen joutuu ryypyreissunsa päätteeksi syyte-tyksi muun muassa viranomaisten erehdyttämisestä ja päätyy vankilaan. Vatasen uusi naisystävä ja kihlattu on juristi, joka avustaa Vatasta palaamaan takaisin yhteiskunnan jäseneksi. Vapaudenkai-
puu saa lopulta jäniksen karkaamaan häkistään ja Vatasen sellistään. Elokuvan lopussa pohjoisen hangille ilmaantuvat yksittäiset suksenjäljet vierellään jäniksen jälkikuvio.

6. Menetelmät

6.1. Menetelmien periaatteet ja rajoitukset

Kulttuurintutkimuksen kriittisen tradition mukaisesti pyrin tunnistamaan tutkijapositioni ja menetelmiin liittyvät ongelmat ennalta. Menetelmien ja niihin liittyvien rajoitusten kuvaaminen edesauttaa myös analyysieni ja tulkintojeni arviointia. Opinnäytetyöni menetelmä nojaa konstruktionistiseen todellisuuskäsitykseen, jonka mukaan mediakuvastot rakentavat todellisuutta. Aineistoni elokuvien luontokuvastoilla on laaja merkityspotentiaali, jota rajaan kohdistamalla huomion elokuvan tarinan kautta avautuvalle käsitykselle ihmisen luontosuhteesta. Tutkimusotteeni teoreettisen viitekehyksen ja keskeisten käsitteiden ohella työhöni vaikuttaa itse aineisto. Löydettyjen luontokuvastojen erittely, sisältöjen analyysi ja tulkinta suuntaavat kuvastoihin liittyvien kulttuuristen ja yhteiskunnallisten taustatekijöiden etsintää, kehyksien ja yhteyksien rakentamista ja tulkintaa.

Voin käyttää luontokuvastojen erittelyssä aikaisempaa koulutustani ja kokemustani biologian alalta ja siten erottaa ja nimetä kielen keinoin luonnon osia tavanomaista tarkemmin. Erittely antaa pohjan tulkinnalle ja merkityksille, joita luontokuvastoihin liitän. Kulttuurintutkimuksen perinteen mukaan ymmärrän, että merkitykset syntyvät tekstin, yleisön ja kontekstien vuorovaikutuksessa. Koska tarkastelemieni elokuvien valmistumisen ja analyysini välillä on kulunut pitkä aika, on muistettava, että merkitysten mieltämisessä on yleisestikin tapahtunut muutoksia (ks. Bacon 2000, 10–11). Kontekstuaalisessa tulkinnassa on tällöin anakronistisuuden eli oman ajan ajattelutapojen menneeseen aikaan siirtämisen välttämiseksi pyrittävä erottamaan elokuvien valmistumisajan ja nykyajan konteksteista lähtevät tulkinnat toisistaan. On myös selvää, että elokuvan vastaanottajana tulkintani tarinasta on subjektiivinen, kun täydennän elokuva-aineksen antamat vihjeet kokonaiseksi kertomukseksi (ks. esim. Hietala 2006, 95–97). Ymmärrän Hietalan (emt. 101–102) kuvaamalla tavalla, että joka tapauksessa tulkinnassa elokuvan visuaalisen aineiston tilalliset ja kerronnalliset vihjeet täydentyvät omassa mielessäni ja kunkin kuvan välittämä informaatio muokkaa taannehtivasti aikaisempien kuvien tulkintaa ja antaa vihjeitä seuraavien kuvien kokemiseen.

Elokuvan tarina on yksinkertaisesti määriteltynä elokuvan kertova sisältö (Aumont & al. 1996, 98). Tarinan kautta rakentuva luontokuvaston merkitys muodostaa tulkinnan päällysrakenteen, jota pyrin syventämään ihmisen ja luonnon suhteen merkitysten tunnistamiseen. Tässä vaiheessa tulkintatyötä on pyrittävä ottamaan huomioon elokuvakerronnan konventioiden merkitys luontokuvastojen käytölle. Tavoitteena on ymmärtää, miksi luontokuva elokuvallisena elementtinä on sellainen kuin on (Bacon 2000, 60). Bacon (emt. 60) nimittää näitä syitä motivaatioksi. Edelleen syvempää ja laajempaa tulkintaa tarvitaan elokuvien ihmisen ja luonnon suhdetta koskevien merkitysten liittämisessä ajankohdan yleiseen kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen, jossa ihmisen luontosuhdetta koskevat representaatiot ovat syntyneet.

Tarkastelemieni elokuvien pohjana olevia novelleja ja romaaneja en ole käyttänyt apuna tarinan hahmottamisessa. Kirjalliset teokset, joihin elokuvat perustuvat, ovat asettaneet elokuvien tarinalle, juonelle, tapahtumapaikoille ja henkilöhahmoille tietyt ainekset, joita elokuvanteon prosessit ovat muokanneet. Kuitenkin elokuvasovituksessa tarinalliset tehokeinot, näkökulma, juoni, jännite, ääni ja vertauskuvallisuus, on tuotettava toisella tavoin kuin tekstissä (Whelehan 1999, 9). Elokuvan tarina on silti yhteydessä lähtöteokseen. Siksi tarinan kautta tapahtuva luontokuvastojen merkitysten analyysi ei voi pysyä elokuvan visuaalisessa pintarakenteessa, vaan analyysi tunkeutuu väistämättä myös lähtöteokseen. Analyysini ja tulkintani elokuvissa representoiduista ihmisen luontosuhteista saa kirjallisten teosten analyysiin verrattuna omat erityispiirteensä aineistoni visuaalisuudesta ja

elokuvallisuudesta. Tapahtumapaikkojen kuvaus kuuluu niihin elokuvan kerronnallisiin osiin, joissa audiovisuaalisen aineksen ero lähtöteoksen sanalliseen kuvaukseen on joka tapauksessa hyvinkin suuri (ks. emt. 10). Lähtöteosten tutkiminen ihmisen luontosuhteen ja luontokuvastojen alkuperän selvittämisen kannalta olisi edellyttänyt myös perehtymistä elokuvatuotannon monikerroksiseen prosessiin laajemmin kuin opinnäytetyössäni on nyt ollut mahdollista.

Elokuvien luontokuvastoa on mahdollista katsoa myös muutoin kuin osana tarinaa. Hyödynnän tarkastelussani John Caughien (Ruoho 2009, 16 ja Tulloch 1990, 120) toisiinsa nivELYTYVIÄ käsitteitä kameran dramaattisesta ja dokumentaarisesta katseesta. Ruohon (ema.) mukaan kameran dramaattinen katse tuottaa katsojalle sen todellisuusvaikutelman ja kokemuksen, jonka tekijät ovat halunneet tekstiin sisällyttää. Kameran dramaattinen katse seuraa siis kertomusta, henkilöiden toimintaa ja tapahtumia (ema.). Katsoja hyödyntää kuitenkin myös kameran dokumentaarista katsetta, eli tunnistaa kohteessa tapahtumien taustalla olevia, tahattomia ja outojakin asioita (ema.). Omassa tarkastelussani kameran dokumentaarinen katse antaa minulle tietoa elokuvien esittämästä maailmasta niiltä osin, kuin biologin koulutuksen ja kokemuksen avulla on mahdollista tehdä havaintoja.

Luontokuvastojen tulkinta on vaativa tehtävä, josta suoriutumiseen pelkkä elokuvien katselu ei riitä. Periaatteessa millä tahansa aineistolla on monia konteksteja ja kontekstien tulkintojen kautta lukuisia merkityksiä. Kontekstuaalisesti ajatellen millään aineistolla ei kuitenkaan ole yhtä alkuperäistä eikä yhtä lopullista merkitystä. Kukin tutkimus tuottaa siten yhden näkökulman moninaisuuteen. Esimerkiksi aineiston syvälinen historiallinen kontekstointi edellyttäisi kuvastoista esitettyjen tulkintojen tarkastelua suhteessa elokuvantekijöiden tavoitteisiin, elokuvan markkinointiin ja aikalaisvastaanottoon (Ahonen 2009, 153). Opinnäytetyössäni tällaiseen syvälliseen kontekstointiin ei ole mahdollisuutta. Tarkasteluni ei siten pysty valottamaan sitä, miten tietyt kuvat ovat syntyneet ja kenen tai keiden kuvista on kysymys.

Pyrin kuitenkin tunnistamaan elokuvan historiaa kuvaavien teosten avulla kullekin vuosikymmenelle keskeiset elokuvien tuotantoa kuvaavat piirteet. Luontokuvastoja analysoimalla ja elokuvien valmistumisajankohan kulttuurihistoriaan perehtymällä ei voi luotettavasti vastata siihen, heijastelivatko luontokuvastot elokuvien valmistumisajankohdan yleisön näkemyksiä. Elokuvien yleisöt ovat olleet heterogeenisiä ja muuntuvia, eikä ole olemassa tutkittua tietoa siitä, ketkä elokuvissa kävivät. Elokuvayhtiöiden suhde yleisöönsä oli erilainen ja elokuvatuotannon valtavirrassa tunnistettavista piirteistä huolimatta myös elokuvat olivat keskenään hyvin erilaisia. (Salmi 1999, 172–173.) Kuten aiemmin kirjoitin, aineistoni muodostuu hyvän yleisömenestyksen saaneista elokuvista. Oletan sik-

si, että myös elokuvien luontokuvastot vastasivat kohtalaisen hyvin yleisön käsityksiä suomalaisesta luonnosta. Koska tarkastelemani elokuvia edelleen esitetään televisiossa, on niiden nykyhetkestä lähtevä analyysi ja tulkinta relevanttia tästä näkökulmasta.

6.2. Analyysin ja tulkinnan vaiheet

Kunkin neljän elokuvan analyysi ja tulkinta sisältää kolme päävaihetta, joiden mukaisesti kutakin elokuvaa koskeva teksti luvussa 7 etenee. Aluksi olen rajannut luontokuvastoja sisältävät jaksot ja eritellyt luontokuvastot. Kuvaan tekstissä luontokuvastojen esittämän luonnon pääpiirteet. Toisessa vaiheessa olen tehnyt kunkin elokuvan tarinaan tukeutuen tulkintani luontokuvastojen merkityksistä ja ihmisen luontosuhteesta. Kolmannessa vaiheessa tarkasteluun tulee mukaan konteksteihin liittyvä ja luontosuhdetta koskeva teoreettinen kirjallisuus. Tässä vaiheessa olen yhdistänyt havaintoni ja tulkintani luontosuhteesta elokuvien valmistumisajan kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin käsityksiin luonnosta. Elokuvallisuuteen ja elokuvatuotantoon liittyvä kontekstointi tapahtuu myös kolmannessa vaiheessa.

Jokaisesta elokuvasta olen rajannut luontoa esittävät jaksot eli sekvenssit, joita tarkastelen lähemmin. Jaksot voivat sisältää yhden tai useampia kohtauksia. Osana elokuvan visuaalista kokonaisuutta käsitteellistän luonnon tässä visuaalisiksi piirteiksi, luonnon pinnaksi (ks. Valkonen, J. 2003, 27). Luontokuvaston muodostavat tarkasteltavien elokuvien visuaalisesta kokonaisuudesta erotettavissa ja rajattavissa olevat otokset, joissa luontoa esitetään joko sellaisenaan, ilman henkilöihahmoja tai luonto on näkyvissä taustana näytellyille kohtauksille. Luontokuvastojen esittämällä luonnolla tarkoitan operationaalisesti tässä yhteydessä fyysisiä, luonnontieteellisiltä tunnuspiirteiltään luontotyypeiksi, geomorfologisiksi muodostumiksi, vesistöiksi ja pienvesiksi, kasvi- ja eläinlajien elinympäristöiksi tai luontaisiksi kasvillisuustyypeiksi määriteltävissä olevia ympäristöjä. Mahdolliset erikseen tunnistettavissa olevat luonnonvaraiset eläin- tai kasvilajit kuuluvat samoin luontoon. Luontotyyppit voivat olla alkuperäistä metsä-, ranta-, suo- tai vesikasvillisuutta tai ihmistoiminnan eri tavoin, kuten metsä- tai karjatalouden toimenpitein, muuttamia puolikulttuuriluontotyyppejä. Viljapeltoja tai muita yksipuolisessa viljelykäytössä olevia alueita en lue luontotyyppeihin. Geomorfologisista muodostumista tunnistettavissa voivat olla harjut, kalliot, siirtolohkareet, rantahietkot ja dyynit. Elokuvien äänimaailmasta olen poiminut muistiin havainnot luonnonvaraisten eläinten äänistä sekä veden ja tuulen aikaansaamat äänet. Kiinnitän huomiota myös luonnonympäristön tilaan ja ihmistoiminnan merkkeihin ja vaikutuksiin luonnossa.

Luonnon määritelmäni tarkoittaa käytännössä sitä, että elokuvista tarkastelun kohteiksi tulevat vain kesäiseen aikaan ulkona kuvatut kohtaukset. Kesällä luontotyypit ja niille luonteenomainen kasvi- ja eläinlajisto on helpoiten tunnistettavissa. Talvella lumi haittaa luontotyyppien tunnistamista ja estää merkittävältä osin luonnonvaraista kasvilajistoa koskevien havaintojen tekemisen. Kevään ja syksyn luontokuvastojen erittelyssä on samantyyppisiä ongelmia. Kotimaisten näytelmäelokuvien tuotannossa kuvaukseen liittyvät tekniset seikat, muun muassa valaistus, ovat suunnanneet tuotantoa suosimaan kesäaikaa.

Tarkastelemiini elokuvaan sisältyy paljonkin jaksoja, joissa on kuvattu maisemaa esimerkiksi korkealta näköalapaikalta avautuvana näkymänä. Olen jo työn alkuvaiheessa päättänyt valitsemaan analyysin keskeiseksi käsitteeksi luonnon, jonka katson sisältyvän tarkastelussani maisemaan. Koska tarkastelussani maiseman ja luonnon käsitteet ovat pääosin päällekkäisiä, osa analyysistäni koskee myös maisemaa luonnon eri osien muodostaman kokonaisuutena. Maisema onkin väistämättä mukana tarkastelussa luontoa kehystävänä ja elokuvien sisältöön linkittävänä elementtinä, mutta ei varsinaisesti luokittelun kohteena.

Luontokuvaston analyysimenetelmä on luonteeltaan lähilukuun perustuvaa sisällön erittelyä ja analyysiä. Luontokuvastoa koskevat havainnot keräsin katselukertojen yhteydessä käsikirjoitetuiksi listoiksi. Kirjasin ylös kunkin luontokuvaotoksen sijoittumisen elokuvassa kellonaikana alusta lähtien ja kunkin otoksen keskeisen sisällön. Tein havaintoja siitä, millaiset luonnon kuvat ja sisällölliset teemat olivat aineistossa yleisiä ja mitkä harvalukuisia. Luontokuvastojen ryhmittely on rakentunut luontotyyppipohjaisesti, useimmin jakona vesistö- ja rantaluontoon, metsiin, soihin, niittyihin tai puolikulttuuriympäristöihin. Sään ja muut luonnonilmiöt olen ottanut huomioon omana luokittelunaan.

Tulkinnan kannalta tärkeä vaihe on luontokuvaston nivominen elokuvan tarinaan, sen inhimilliseen maailmaan. Samalla pääsee kiinni tarinan kautta luontokuvastolle syntyvän merkityksen tunnistamiseen. Vaihe auttaa rajaamaan luontokuvastojen merkityspotentiaalia. Kiinnitin huomiota erityisesti tarinan päähenkilön tai -henkilöiden ja luonnon vuorovaikutukseen: miksi päähenkilöt olivat luonnossa, mitä he tekivät siellä, miten toimivat ja millaisin seurauksin. Vuorovaikutuksen toisena osapuolena olevasta luonnosta panin merkille myös dynaamiset tapahtumat ja muutokset. Pyrin havainnoimaan, miten luontokuvastot liittyivät kohtausten tunnelmaan ja tarinan käännteisiin. Panin merkille myös luontoa ja ihmisen luontosuhdetta kuvaavat vuorosanat. Luontokuvaston ja elokuvien muun visuaalisen aineksen järjestys ja vuorottelu antoivat myös viitteitä luontoon

liitetystä merkityksistä. Pohdin sitä, millaisessa osassa luonto elokuvissa esitettiin, eli oliko luonto tapahtumien näyttämönä, aktiivisena toimijana vai hahmona muiden joukossa.

Elokuvien luontokuvastojen suhdetta valmistumisaikansa kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin käsityksiin pyrin hahmottamaan kokoamalla taustatietoa pääosin kulttuurihistoriaa ja luonnon- ja ympäristönsuojelun historiaa kuvaavista yleisteoksista. Havaintoni olen kuvannut työn aiemmassa luvussa 4 *Ihmisen luontosuhteen kulttuurista ja yhteiskunnallista taustaa Suomessa*. Yleisteosten ohella hyödynsin tulkinnallisten kehysten rakentamisessa kulttuurintutkimuksen piirissä syntyneitä julkaisuja, joissa ihmisen ja luonnon suhdetta on analysoitu. Tulkintani elokuvien luontokuvastoista pyrkivät paljastamaan elokuvien mahdollistamia merkityksiä, joita tarkastelen yhdessä tausta-aineiston kanssa. Tulkinnan tässä vaiheessa tavoitteeni on liittää elokuvissa representoitu luontosuhde laajempaan hermeneuttiseen kehykseen siitä, mitä luonnosta on tarkastelun kohteena olevan aikakautena ajateltu. Tarkastelumenetelmä on samantyyppinen ”ristiinluku” kuin esimerkiksi Lehtisalolla (2011, 52–62), mutta huomattavasti kapeammalla pohjalla.

7. Luontokuvastot, niiden tulkintaa ja kontekstointia

7.1. Hilja – maitotyttö

7.1.1. Luontokuvastot

Elokuvasta *Hilja – maitotyttö* olen erottanut 17 jaksoa, joissa luontokuvasto on selkeimmin tarkasteltavissa. Lähes kaikki erottamani luontoon sijoittuvat jaksot on kuvattu vesistöjen rannoilla eteläisessä Suomessa. Vesistöt jakautuvat kahteen päätyyppiin: yhtäältä karuihin järviin, joiden rannoilla vuorottelevat kalliot, kivikkoiset ja hiekkaiset rantaosuudet ja tuoreet niityt, ja toisaalta viljelyseudun jokivesistöihin rehevine rantoineen. Järvenrantojen luontokuvastossa esiintyy veden pinnan, aaltojen ja auringonvalon kimalluksen ohella eniten rantakallioita. Kallioisten rantojen tyypillinen puu on mänty, usein yksittäispuuna. Koivua kuvissa on lehtimetsän puuna usein, mutta yksittäisenä sitä esiintyy mäntyä harvemmin. Riippaoksainen rauduskoivu on usein kehystämässä näkymää vesille. Kuusi pääsee esille vain harvassa otoksessa. Toinen yleinen järvenrantojen luontotyyppi kallioiden ohella on rantametsän ja niityn mosaiikki, jossa kulkee rannan suuntainen polku. Hiekkarantaa on näkyvissä vain kohtauksessa, jossa Hilja menee uimaan. Järvien vesikasvillisuuden muodostaa miltei pelkästään järviruoko, jota kivikkoisten rantojen tuntumassa esiintyy yleisimmin harvoina kasvustoina.

Karujen järvenrantaluontotyyppien vastapainoksi jokirantojen luontotyypit ovat matalille rannoille tyypillisesti reheviä ja erilaisten kasvillisuustyyppien kirjavoimia. Jokirantakuvauksissa esillä on useimmiten rehevöitynyt, savisamea ja hitaasti virtaava vesi. Muutamissa otoksissa vesi kuitenkin virtaa selvästi ja näyttää kirkaalta. Jokivarteen sijoittuvissa jaksoissa rantakasvillisuus muodostuu vesirajan saraikoista, kosteista ja tuoreista niityistä, pajupensaikoista ja laidunniityistä. Joen vesikasvillisuudesta on tunnistettavissa kelluslehtisiä palpakoita ja ulpukoita sekä järvikaislaa. Eläimistöä jokirannoilla ovat tunnistettavissa usvaisella joella uiskentelevat nokikanat ja tukkasotkat sekä rantaniityn päiväperhoset. Kohtauksessa, jossa Hilja menee uimaan alasti, on kuultavissa peipon ja pajulinnun laulua.

Kaikissa elokuvan luontokuvissa on keskikesä. Pääosin sää on puolipilvinen tai aurinkoinen, vain yksi sadetta ja sitä seuraavaa sateenkaarta esittävä kohta on mukana. Sumuista säätä on aamuista joen- ja järvenrantaa kuvaavissa kohdin. Useimmissa kohtauksissa sää on tuulinen. Ainoastaan yhdessä järvenrantaotoksessa järven pinta on lähes tyyni.

Tarkastelemini jaksoihin sisältyy 21 otosta, joissa henkilöahmoja ei esiinny lainkaan. Pääosa näistä otoksista kuvaa seesteistä vesistömaisemaa, pilvipoutaista taivasta ja auringon valon leikkiä veden pinnalla. Aamu-usvaa joella ja järvellä sekä rantakallioiden yksinäisiä mäntyjä on kuvattu usein. Lajistotason kasvihavaintoja ovat kukkaniittyjen peltosauniot eli saunakukat, puna-apilat, mesiangervot sekä karhun- ja koiranputket. Koivun oksalla nähdään yksittäinen peippo sukimassa siipisulkiaan. Muusta kuvastosta erottuva luontokuva on elokuvan alussa ja lopussa esitettävä otos, jossa lintuparvi, todennäköisesti kottaraisia, lähtee lentoon lehdettömästä puusta nopeasti, kuin pelästyneenä. Puun runko piirtyy tummana vaaleaa taustaa vasten.

Vähiten ihmistoiminnan merkkejä elokuvan luontokuvissa on kallioisilla ja kivikkoisilla järvenrannoilla. Kalliotkin ovat kuitenkin selkeästi ihmisten lepo- ja virkistyspaikkoja, ja muutoin järvenrannoilla on polkuja, joiden varsilta puita on raivattu. Tanssilava sijoittuu aivan joen rantaviivan tuntumaan ja sitä ympäröi avoin niitty. Jokivarsilla on karjan laidunmaita, ja joen vettä käytetään myllyn voimanlähteenä. Joen kasvillisuus ja veden sameus paljastavat maatalouden kuormittavan vesistöä rehevöittävästi. Järvikuvastossa vesien karuutta ja puhtautta edustavat rantakallioilta avautuvat näkymät, joissa vesikasvillisuutta ei näy tai mukana on vain harvaa järviruokokasvustoa. Lahdenpoukamien sara-, korte- ja ruovikkovyöhykkeet osoittavat, että vesien ravinteisuus oli jo tuolloin kasvussa. Järviä ja laajoja peltoaukeita ympäröivät metsät näyttävät muodostavan yhtenäisen kehksen avoimelle maisemalle, ilman metsänhakkuita. Maatalouden tilaa kuvaa yksityiskohtana se,

että kartanon suuri lypsykarja laiduntaa viljelynurmella, mutta Hiljan köyhän kodin karja on luonnonlaitumella joen rannalla. Jokivarren rantaluontokuvista voi päätellä, että jokivesistö kärsi maatalouden aiheuttamasta ravinnekuormituksesta.

7.1.2. Luontokuvastot elokuvan tarinassa

Hilja – maitotyttö -elokuvan tarinassa luontokuvastot kehystävät ja tukevat henkilökuvausta ja tapahtumien kulkua. Luonto on elokuvassa enimmäkseen tapahtumien näyttämönä, mutta runsaalla luonnonmaisemien esittämisellä on myös korostettu luonnon esteettisiä arvoja. Päähenkilöistä Hilja ja Kalevi asuvat vakituisesti maaseudulla, joten luonto on heidän jokapäiväistä työ- ja elinympäristöään. Kaupunkilaiselle Yrjölle maaseutu ja luonto ovat lomaviettäpaikka ja taiteellisen inspiraation lähde. Luontokuvastot tuovat elokuvaan uskottavuutta ja todellisuudentuntua. Luontokuvastoissa aika kuluu, siirrytään juhannuskesästä loppukesän elonkorjuuseen, aamusta iltaan ja yöhön. Sateen jälkeen tulee pouta sateenkaarineen.

Elokuvan avarat näkymät luontoon, vesille ja taivaalle kuvastavat onnellisuutta ja toiveikkuutta. Ahdistavissa tilanteissa luontokuvastoa hallitsevat näkymää rajaavat puut ja pensaikat varjoiineen. Tunnelmaltaan synkkiä ovat myös kovassa tuulessa taipuvat puiden latvat, kun taas tuulessa lainehtiva kukkaniitty, riippakoivun oksat ja sateenkaari näyttäytyvät rauhallisina. Aurinkoisen rauhalliset rantaluontonäkymät taustoittavat Hiljan kuljeskelua yksikseen, veden virtaus vie aikaa ja elämää eteenpäin. Hiljan ja Yrjön väliset romanttiset kohtaukset tapahtuvat kesäpäivinä korkeilla rantakallioilla, kukkaniityillä tai järvellä veneessä, missä rakastunut pari saa olla rauhassa luonnon keskellä. Hiljan kannalta katsoen uhkaavat ja onnettomat tilanteet siivittyvät myrskyisillä tuulenpuuskilli, jotka taivuttavat ja repivät puiden latvustoja ja oksia väkivaltaisesti. Näissä kohdin luonto esiintyy elokuvassa moraalinvirtijana. Luontokuvastosta erikseen tunnistettavissa olevat eläinlajit ovat lintuja ja perhosia, jotka siivekkäinä ovat vapaita liikkumaan.

Elokuvan alussa puhuva tarinan kertoja vertaa Hiljaa luontoon. Hiljan ja Yrjön romanssin onnellisissa kohtauksissa Yrjö viittaa runoilijaan ja puhuu paljasjalkaisesta kesästä, jota Hilja Yrjölle kuvastaa. Hiljan herkkyyttä ja luonnollisuutta kuvaavat kukkaniityt, joilla Hilja kulkee kukkia keräillen. Auringon valo veden pinnalla rinnastuu Hiljan silmien kirkkauteen ja hänen viattomuuteensa. Tuulenvireiden synnyttämät aallot ja tuulessa lainehtiva kukkaniitty peilaavat tunteiden vaihtelua Hiljan kasvoilla. Lintuparven hätäntynyt lentoön lähtö, myrskytuulen puuskat ja kova sade liittyvät Hiljan onnettomiin kokemuksiin. Hilja on kuin kukkakimppu, jonka Kalevi tallaa saappaallaan maahan ajaessaan Hiljaa takaa. Hilja puhuu pikkulinnusta, jonka kovat kokemukset, eli Kalevin

häikäilemätön tunkeutuminen Hiljan aittaan, musertavat. Kun Hiljan ja Yrjön romanssi alkaa uudelleen ja syvenee, kuvastoon nostetaan sulkiaan sukiva peippo, joka näyttää selvinneen kovasta kohtalostaan. Hiljan kokemukset heijastuvat luontokuvastoon otetussa peippoyksilössä.

Yrjön ja Hiljan romanssi saa huipennuksensa, kun pari syleilee kukkaniityllä ruispellon laidalla. Luontokuvaston tuulessa lainehtiva kukkaniitty ja keinuvat riippakoivun oksat limittyvät Hiljan kasvojen nautinnollisiin ilmeisiin ja muodostavat vertauskuvan rakastelulle. Hiljan seksuaalisuus puhkeaa kukkaan miehen sylissä ja luonnollistuu. Hilja kokoaa elokuvassa kukkakimpun, joka koostuu kesantopellolla valtalajina kasvavasta peltosauniosta eli saunakukasta. Valkokukkainen saunakukka on tahmealehtinen rikkakasvi, jonka päivänkakkaraa muistuttavat kukat ovat raikkaan valkoiset. Kokonaisen peltolohkon valtaama peltosauniokasvusto luo illuusion valkoisesta pilvestä. Valkoisen pilven keskellä kulkeva Hilja saa silauksen liki taivaallista viattomuutta.

Hilja on köyhän kodin kaunis ja herkkätunteinen tytär, jonka on täytynyt lähteä kotoaan piiiaksi kartanoon. Hiljan köyhyys ja vaatimattomuus yhdistyvät tarinassa luontokuvastojen kautta luontoon. Kartanon lypsykarja laiduntaa viljelynurmella, ja Hiljan köyhän kodin lehmät ovat laitumella jokirannan luonnonniityllä. Hiljan sosiaalinen asema luonnollistuu elokuvan tarinan ja luontokuvastojen kautta.

Rannoilla ja etenkin vedellä on Hiljalle suuri merkitys. Kun Hilja ei ole työssään kartanossa, hän kulkee rauhallisesti ja mietteissään joen rannalla, vettä ja rantaluontoa katsellen. Elokuvan alun ja lopun otoksessa Hilja pistää kätensä jokiveteen ja antaa veden soljua sormiensa läpi. Juhannusyön murheellisten tapahtumien jälkeen Hilja menee alasti uimaan ja rukoilee Jumalaa pesemään hänet puhtaaksi. Vesi esteettisenä ja symbolisena elementtinä vahvistaa naisen ja luonnon yhteyttä. Naisen alastomuus korostaa naisen yhteyttä luontoon. Kun Hilja lähtee käymään lapsuudenkodissaan, hän kulkee joen puolelta toiselle siltaa pitkin. Silta yhdistää hänet menneisyyteen, joen takana vietettyyn onnelliseen lapsuuteen, johon ei kuitenkaan ole paluuta. Pääosa Hilja ja Yrjön romanssin onnellisista hetkistä sijoittuu järven rannalle, kallioille ja soutuveneeseen. Kesäisen päivän lämmitämä sileä rantakallio vertautuu vahvoihin lämpimiin tunteisiin. Veneessä rakastunut pari on yhdessä, rauhassa muilta ihmisiltä ja vapaa rantautumaan haluamaansa paikkaan. Vaikka Yrjö lähtee elokuvan lopussa ulkomaille, Hilja ei ole onneton. Elokuvan loppukuvana onkin rantakalliolta avautuva näkymä järvelle, mihin pilvien lomasta seuloutuvat auringonsäteet luovat pehmeää välkettä.

Päähenkilömiesten suhde Hiljaan ja luontoon on kahtalainen. Kartanon isäntärenki Kalevi uhkuu karkeaa seksuaalista halua ja voimaa. Kalevi saa luontokuvastoissa kehyksikseen myrskytuulen puuskia, tummia puiden varjoja ja rantapolkujen varren kuuset. Kalevi ei liiku luonnossa sitä ihastellen eikä tarvitse luontoa turvapaikakseen, vaan liikkuu luonnossa nopeasti ja avoimesti. Lentoon kavahtava lintuparvi näyttää pelästävän Kalevia. Kun Kalevi menee väkisin Hiljan aittaan juhannusyönä, voimakkaat myrskytuulen puuskat ravisuttavat puita luoden vertauskuvan raiskauksesta. Tuulenpuuskien ravistelemat puut voi ymmärtää paitsi Hiljan ahdingon vertauskuvaksi myös luonnon vihastumiseksi Kalevin tekemisiä kohtaan. Kuvataiteilijan urasta haaveileva, kaupunkilaistaustainen Yrjö on maaseudulla lomailemassa. Hän liikkuu yhdessä Hiljan kanssa rantakalliolla ja järvellä, mutta Yrjön kiinnostus suuntautuu Hiljaan ja hänen suhtautumisensa luontoon jää pinnalliseksi.

Elokuvan maaseutu elää maataloudesta. Maaseudulla elävien miesten ja naisten tehtävät ja roolit ovat perinteiset. Kaupunkilaisten elämässä maaseutu on lomaviettäpaikka. Varakkaalla kartanolla on laajat viljelykset ja paljon työväkeä sekä karjaa. Hiljan lapsuudenkoti edustaa köyhää pienviljelystilaa, joka ei pysty tarjoamaan elantoa kaikille lapsille. Hiljan joutuminen kartanon piiksi esittää vaihtoehtottomaksi ja luonnolliseksi asiaksi.

Elokuvan luontokuvasto paljastaa, että luonnon ymmärrettiin olevan ongelmitta ihmisen käytettävissä ja hallittavissa. Luonto on elokuvassa ihmisen toiminnan resurssi ja voimavara eikä luonto käänny ihmistä vastaan tuhoavilla voimillaan. Maatalous elinkeinona hyödyntää luontoa viljely- ja laidunmaaksi sekä joen virtausta vesimyllyn voimanlähteeksi. Luonnonkauneus, puhtaat vesistöt, luonnonkukat ja -eläimet asettautuvat elokuvassa ihmisten ihasteltaviksi. Maaseudun elämänmenon ja luonnon välillä vallitsee harmonia, eikä erityiselle luonnon suojelemiselle ole nähtävissä tarvetta. Luonnossa ihmisen oli mahdollista levätä ja virkistyä sekä puhdistautua kulttuurin turmelevasta vaikutuksesta.

7.1.3. Elokuvan luontokuvastot – kontekstointia

Vuonna 1953 valmistunut *Hilja – maitotyttö* -elokuva sijoittuu suomalaisen elokuvatuotannon niin kutsutulle kultakaudelle, jonka katsotaan alkaneen 1930-luvun lopulta (Nummelin 2005, 381). Kultakautta luonnehti valmistuneiden elokuvien suuri määrä, jota edes sotavuodet eivät merkittävästi vähentäneet (emt. 381). Kultakausi päättyi 1950-luvun lopun elokuva-alan monisyiseen murrosvaiheeseen, jolloin elokuvien tuotantomäärät laskivat dramaattisesti (ks. Uusitalo 1989, 19–21). Vuonna 1953 valmistui 25 kokoillan näytelmäelokuvaa. Oy Suomen Filmitoimisto Toivo Särkän joh-

dolla oli keskittynyt näytelmäelokuvien tuotantoon ja yhtiö pyrki suuriin tuotantomääriin. Innoitusta *Hilja – maitotyttö* -elokuvaan Toivo Särkkä sai uudesta näyttelijätärloystöstä, Anneli Saulista. (Emt. 22–26, 142). Erityisesti 1950-luvulla Oy Suomen Filmitöiden tuotanto lähestyi kansankulttuuria, mikä johti elokuvanteon muuttumiseen iskelmätehtailun kaltaiseksi. Samalla yleisön makua pyrittiin noudattamaan mahdollisimman tarkasti. (Salmi 1999, 173.) Elokuvien katsojamäärät pysyivät suurina aina vuoden 1956 yleislakkoon saakka. Elokuvien aihevalinnoissa perinteisten historiallisten aiheiden ohella alettiin tuottaa viihteellisiä, niin kutsuttuja rillumarei-elokuvia. Kepeät rillumarei-elokuvat kertoivat usein maalaisista, jotka osoittavat kopeille kaupunkilaisille oikean elämisen mallia (Nummelin 2009, 140). Arkipäivän ongelmia ja yhteiskunnallisia kysymyksiä elokuvissa ei juuri käsitelty ja useimmiten elokuvien tapahtumat sijoituivat kaupungistumiskehityksestä huolimatta maaseudulle. (Uusitalo 1989, 22–26.) Sodan jälkeen maaseudun puhtautta ilmentävät elokuvat, kuten *Hilja – maitotyttö*, saattoivat sijoittua vain historiaan, nostalgian alueelle. Luonnon puhtaus ja tytön viattomuus toimivat elokuvassa vastakohtana turmeltuneelle kaupungille. (Toiviainen 1992, 204). Maaseudun viattomuutta ja puhtautta representoi elokuvassa Hiljan alastonuinti (Vase 2000, 11).

Hilja – maitotyttö edustaa monella tavalla valmistumisajankohdalleen tyypillistä näytelmäelokuva. Sen perustana on Johannes Linnankosken novelli vuodelta 1913, eikä novellin käsityksiä ihmisistä, yhteiskunnasta tai luonnosta ole elokuvaa tehtäessä pyritty juuri muuttamaan. Aikalaisarvioissa novellin sovittamista 1950-luvulle ja dramatisointia arvosteltiin, ja elokuvaa pidettiin jopa epäonnistuneena, vaikkakin elokuvan musiikkia ja luontokuvausta pidettiin onnistuneina (*Suomen Kansallisfilmografia* 5, 140–141). Elokuva jatkaa maaseutudraamojen perinnettä, jonka tunnusmerkillisenä kuvastona ovat kartanomiljö, laajat kumpuilevat peltoaukeat, järvimaisemat ja kesäiset poutapilvet (ks. Kervanto Nevanlinna & Kolbe 2003, 452–460). Komeat luontokuvat mainostavat maaseutua kaupungin kustannuksella, vaikka bruttaalin himon kuvauksena maaseutu näyttäytyy elokuvassa kauhistuttavana (von Bagh 2005, 202). Elokuvasa ei ole havaittavissa viisikymmentäluvun alun suomalaisessa yhteiskunnassa meneillään ollutta murrosta, jota luonnehtivat teollistumiskehitys ja kaupungistumisen alkaminen sekä toisaalta maaseudulla käynnistynyt, siirtolaisten ja rintamamiesten asuttamiseen liittynyt pientilojen synty. Maaseudun viljelymaisema, jota metsät ja vesistöt rajaavat, näyttäytyy elokuvassa harmoniseksi osaksi viljavaa luontoa. Elokuva onkin maaseutukuvauksen osalta perinteisen pastoraalinen. Pastoraalista maaseudun kuvausta voi pitää kaupunkilaisten rakentamana idyllinä (Lehtonen 2004, 63). Pastoraalilla on alun perin tarkoitettu paimenrunoutta, mutta myöhemmin maaseutua kuvaavaa kirjallisuutta. Williams on kritikoinut pastoraalia maaseudun idealisoinnista ja ankeiden olosuhteiden sivuuttamisesta, mutta pastoraalista on myös

mahdollista löytää erilaisia ideologisia tyyppejä. Hollsten (2008, 85–91) viittaa Garrardin pastoraaleja koskevaan jaotteluun, joka perustuu pastoraalien erilaiseen suhteeseen aikaan. Elegisessä pastoraalissa katsotaan menneisyyteen, idyllissä parasta on runsas nykyhetki, ja utopiassa katsotaan toiveikkaana tulevaisuuteen. *Hilja – maitotyttö* -elokuvan maaseutukuvaus on pastoraali-käsitettä soveltaen määriteltävissä pääosin elegiseksi pastoraaliksi. Vahvimmin kadotettua menneisyyttä haiskailee tarinassa lapsuudenkotiinsa kaipaava Hilja. Lapsuudenkotiin, sen sijaintiin joen takana, laidunniittyihin ja pihapiiriin liittyvät kuvastot henkivät menneiden vuosikymmenten elämää. Williamsin kriittiseen näkökulmaan nojautuen on todettava, että elokuva näyttää maaseudun elämäntavan ilman viitteitä sosiaaliseen eriarvoisuuteen ja raskaaseen työntekoon.

Luontokuvaston hallitsevat elementit, vesistöt ja kallioiset rannat, viittaavat suomalaisen luonnon kauneimmiksi ja omaleimaisimmiksi tuotettuihin luontonäkymiin. Maalaustaiteesta tutut luontonäkymät jatkavat Jarkko Seppälän (2007) suomalaisista mykkäelokuvista tunnistamaa linjaa, jossa luonto esittää kansallisesti tunnistettavaa maisemaa. Samalla ne edustavat menneisyyttä nostalgisesti, viittauksena toista maailmansotaa edeltäviin, onnellisiksi koettuihin vuosiin. Raymond Williamsin esittämän kulttuurituotteiden jaottelun mukaan elokuvan luontokuvastot ovat jäänteenomaisia elementtejä, jotka ovat menneisyyden muovaamia mutta vielä toistettuja ja vaikuttavia (ks. Ruuska 2004, 150–151).

Luonto näyttäytyy elokuvassa alueena, jossa ihmisellä on mahdollisuus kohdata Jumala. Käsitys luonnosta pyhänä on jatkoa jo autonomian ajan kirjallisuuden luontokäsitykselle (ks. Lassila 2011, 228–229). Selkeimmin luonnon pyhyys ja jumalyhteys tulee esiin kohtauksessa, jossa Hilja lähtee juhannusaamuna uimaan alasti ja pyytää Jumalaa pesemään puhtaaksi hänen sielunsa ja ruumiinsa. Kohtauksen erityislaatuisuutta korostavat peipon ja pajulinnun äänet. Lisäksi luonnon ja maiseman kuvaus pastoralistisesti liittyy käsitykseen ihmisestä Jumalan asettamana luonnon tilanhoitajana (ks. Niiniluoto 2000, 58).

Luontokuvastona järvenrantamaisemat jatkavat elokuvissa jo 1900-luvun alusta alkanutta vesistömaisemien esittelyn perinnettä. Kesäiset vesistömaisemat ilmentävät elokuvan lajityypin transtekstuaalista motivaatiota (ks. Bacon 2006, 61). Rantakalliot esitetään kauniina, rauhallisina ja miellyttävänä levon ja virkistykseen paikkoina. Kamera tuo rantamaiseman katsojan turistisen katseen eteen ihailtavaksi (ks. Lehtisalo 2011, 268). Elokuvan järvimaisemat edustavat Suomea tuhansien järvien maana. Yksinäinen soutuvene tyynellä järvellä täydentää ideaalin. Kuvataiteissa on ollut suosittua kuvata korkealta rantakalliolta järvelle avautuvaa näkymää, mikä on ymmärretty vertauskuvaksi

puhtaudesta, vapaudesta ja tulevaisuudessa olevista mahdollisuuksista hyödyntää omaa maatamme (Lukkarinen & Waenerberg 2004, 38–47). Rantakallioiden yksittäiset männyt symboloivat kuvataiteista tutulla tavalla suomalaisessa karussa luonnossa selviytyvää Suomen kansaa (ks. Lukkarinen & Waenerberg 2004, 20–26). Yksinäiset puut kuuluivat olennaisena osana jo romantiikan maisema-maalaukseen, missä ne edustivat ihmistä suuren luonnon keskellä (Valkonen, M. 1992, 38). Elokuvan keskeiset luontokuvastot jatkavat siten ennen toista maailmansotaa alkanutta kansallisen elokuvan linjaa. Luontokuvastoilla tuotetaan elokuvassa topeliaanista käsitystä isänmaan olemuksesta.

Elokuvan esittämä maaseutu on patriarkaalinen yhteisö. Kaikkien elokuvan maalaisnaisten on tyytyminen kohtaloonsa, kun taas miehet tekevät omaa ja muiden elämää koskevia ratkaisuja. Luontokuvasto liittyy elokuvassa naisen luontoon, kun taas mies toimii luonnosta riippumatta. Kartanon isäntärenki Kalevi tallaa saappaallaan kukkakimpun, ei piittaa luonnonkauneudesta ja hallitsee osaamisellaan ja voimallaan maataloustyöt. Kaupunkilainen Yrjö puolestaan edustaa maaseudulle vierasta sivistystä, joka ilmenee luonnon estetisointina ja nokkelana puheenpartena. Yrjö kuuluu elokuvassa turmeltuneen kaupungin vaikutuspiiriin, missä puheet ovat leikillisen pilkallisia ja juhlinta alkoholinkäytön takia turmelevaa ja teennäistä. Yrjö edustaa elokuvassa luontosuhteellaan romanttisesta luonnon pyhyys -tematiikasta eroavaa suhtautumista luontoon. Luonto kiinnostaa Yrjöä vain esteettisenä ilmiönä, eikä siinäkään vedä vertoja ulkomaille. Yrjö suuntaakin kuvataideopinnoissaan Keski- ja Etelä-Eurooppaan. Lassila (2011, 230–232) on tunnistanut vastaavan piirteen suomalaisesta kirjallisuudesta toisen maailmansodan jälkeisenä aikana. Molemmat päähenkilömiehet edustavat omalla tavallaan kulttuuria, jonka vastakohtaksi naiset luontoon kuuluvina määrittävät. Kun Hilja nähdään elokuvassa luontoon kuuluvaksi, myös hänen lankeamisensa ja turmeltuneisuutensa – Hiljaa ja miehiä koskevat pahat puheet – voi ymmärtää naisen luonnosta johtuviksi. Suomen luonnon edustajana Hilja vertautuu Suomi-neitoon, jota päähenkilömiesten edustama karkea tai kaupunkilainen kulttuuri uhkaa. Kun kaupunkilaista kulttuuria edustava ylioppilas Yrjö lähtee ulkomaille, jää Hilja entiseen elämäänsä, osaksi suomalaista luontoa. Liittämällä nainen kiinteästi luontoon on nainen samalla redusoitu biologiaan, jätetty kulttuurin ulkopuolelle ja mieheen nähden alisteiseen asemaan (ks. Lahtinen T. 2008b, 157–158; Melkas 2008, 142–146).

Valmistumisajalleen tyypillisesti *Hilja – maitotyttö* -elokuvassa eroottiset kohtaukset on esitetty viitteellisesti. Kohtausten näkökulma on miehen. Hiljan ja Yrjön romanttisessa rakastelukohtauksessa pellon pientareella kamera kuvaa häveliäästi puiden latvustoja ja kukkaniittyä, joilla tuulenpuuskat kevyesti leikittelevät. Luontokuvastot limittyvät leikkauksessa Hiljan nautinnollisuutta ilmentäviin kasvokuviiin. Kun kartanon isäntärenki Kalevi tunkeutuu Hiljan aittaan ja raiskaa tämän

juhannusyönä, lajityypin konventioiden mukaisesti väkivaltainen kohtaaminen esitetään tuulenpuuskien ravistelemilla koivunoksisistoilla. Eroottisissa kohtauksissa elokuvan keinot nojaavat vahvasti tekstuaalisiin konventioihin. Hiljan hahmo saa elokuvassa eroottisen latauksen paljastavan puvutuksen ja aikakaudellaan rohkeana pidetyn alastonuintikohtauksen vuoksi. Hiljan eroottisuus esitetään viattoman luonnollisena, miehiin luonnonvoiman tavoin vetoavana viettelevyytenä. Hiljan luontainen sukupuolinen vetovoima saa aikaan kateutta kartanon toisessa piikassa, joka havittelee suhdetta isäntärenki Kaleviin. Viettelevyyden ja viattomuuden ristiriita tulee Hiljan hahmossa esiin. Hiljan naiskuvassa on havaittavissa Koivusen (1995, 230–231) sotavuosien suomalaisista elokuvisista tunnistaman naiskuvadiskurssin, langenneen naisen, piirteitä. Lankeemuksen kuvissa naisuus voidaan esittää naisruumiin olemuksellisenä ambivalenssiksi, jakautumiseksi pyhään ja pahaan (emt. 230). Naisruumiin viettelevyyden kohdatessaan miehet, kuten Kalevi, joutuvat viettiensä valtaan.

7.2. *Vieras mies*

7.2.1. Luontokuvastot

Elokuvassa *Vieras mies* luonnossa kuvattujen otosten määrä ja osuus koko elokuvan ajasta on vähäisempi kuin muissa tarkastelemisiani elokuvissa. Olen erottanut elokuvasta 17 jaksoa, joiden tapahtumat on sijoitettu ranta- tai metsäluontoon tai puolikulttuuribiotooppien luonnehtimaan ympäristöön, kuten niityille, hakamaille tai piennaralueille. Jaksoihin sisältyviä luontokuvia pidän kuitenkin edustavina ja määrältään riittävinä analyysiä ja tulkintaa varten. Elokuvan keskeisenä tapahtumapaikkana olevan maalaistalon pihapiiriä esittävät otokset olen jättänyt analyysin ulkopuolelle.

Tarkastelemieni jaksosten luontokuvastot jakautuvat neljään päätyyppiin: ranta-, metsä- ja suoluontoon sekä puolikulttuuriluontoon. Eteläisen viljelysseudun pienipiirteinen, metsien rajaamista viljelysaukioista ja vesistöistä muodostuva kokonaisuus edustaa elokuvassa tyypillistä suomalaista maaseutumaisemaa. Vesistöjen ranta on yleisimmin kivikkoista järven tai lammen rantaa, jossa vesikasvillisuutta on hyvin niukasti. Heinänkorjuun tapahtumat sijoittuvat kivikkorantaisen, karun järven rantaan, rannan saunamajaan ja niitylle. Rantatöyräällä ja vesirajan tuntumassa kasvaa harvakseltaan koivuja ja harmaaleppäpensaita ja kivien lomassa sekä vedessä järviruokoa. Geomorfologisena yksittäiskohteena rantaviivan suuri siirtolohkare on päässyt mukaan moniin saunamajan ympäristön otoksiin. Valkorunkoiset koivut ovat puulajeista eniten edustettuina yksittäispuina. Rantavyöhykkeen taustan metsät ovat tiheäpuustoisia sekametsiä. Ranta- ja suoluonto yhdistyvät luontokuvastoissa, joissa liikutaan suorantaisen lammen ympärillä. Lampi sijaitsee maatalon peltojen ja niittyjen läheisyydessä. Lammen vesikasvillisuutta edustaa ulpukka veden pinnalla kelluvine lehtineen ja

kukkineen. Järvikorte ja ojasorsimo muodostavat kapeat vyöhykkeet vesirajaan. Lampea reunustaa umpeenkasvuneva. Rahkasammalten ja tupasvillan muodostama hyllyvä, vesirimpinen nevareunus vaihtuu kauempana kuivemmaksi sararämeeksi ja laidunkäytössä olevaksi saranevaksi. Lammen ja suon muodostamaa kokonaisuutta ympäröivät kapeat rämejuotit ja tuuheet havusekametsät. Suorantaisen lammen visuaalista luontokuvastoa täydentää isokuovin ääni.

Maatalouden muovaamat puolikulttuuriluontotyypit taustoittavat useita elokuvan kohtauksia, joissa päähenkilöt tekevät maatalon kesäajan töitä, perunanistutusta ja heinäkorjuuta. Laidunnettuja niittyjä on lammen rannan tuntumassa ja metsään rajautuen. Osa pihapiirin ja järvenrannan välisestä alueesta on harvapuustoista hakamaata. Myös talon lähimetsä näyttää olevan laidunnuksen piirissä. Peltojen ja teiden pientareilla kasvavat niille tyypilliset heinät, koiranputket, päivänkakkarat, mesiangervot ja matalakasvuiset pensaat. Kukkiva peltoisaunio muodostaa laajalla kesantopeltolohkolla kukkameren, josta talon emäntä poimii itselleen kimpun.

Elokuvan tapahtumapaikkojen maisemaa reunustaa havusekametsien vyö, mutta niittyjen ja peltojen reunamilla sekä rannan tuntumassa on myös lehtisekametsää. Metsä, jossa talon isäntä ampuu renki-Aaltosen, on aukkoista, erirakenteista havusekametsää, jossa hakkuiden jälkiä ei näy. Järeärunkoisten mäntyjen lomassa on tuuheita kuusia, alikasvoskuusta ja kuivilla laikuilla viihtyvää katajaa. Kenttäkerroksen kasvillisuuden muodostavat tyypilliset kuivan kankaan kasvilajit. Aaltosen kuolinpaikka on sammalpeitteinen, valoisa, mahdollisesti kallioinen aukio metsässä. Metsässä näkyy myös maapuuta ja maahan pudonneita oksia ja kuuluu variksen raakkumista.

Elokuvan alussa on varhainen kevät, lehtipuut ovat lehdettömiä, ja Metsäkulman talon läheinen joki tulvii. Aaltonen saapuu kevätkesän kynnyksellä taloon rengiksi. Alkukesällä talossa istutetaan perunaa. Perunanistutuksen ajankohta on tosin myöhäinen, koska pellon pientareen heinät ja koiranputket ovat jo kukassa töiden aikaan. Keskikesällä, mesiangervon kukkiessa on heinäkorjuun vuoro. Kuolemantapausten jälkipuinti oikeusistuntoineen jatkuu syksyyn saakka, jolloin emäntä palaa Metsäkulman taloon. Luontokuvastojen säätyyppi on lähes aina puolipilvinen ja aurinkoinen, kevyen tuulinen kesäsää. Tyypillisesti taivaalla on kumpupilviä, jotka muodostavat taustan useille Aaltosta ja emäntää esittäville kuville. Kun Aaltonen ja emäntä etäniityllä vaipuvat heinille suutelemaan, taivas peittyy kevyeen harsopilveen.

Jaksossa, jossa Aaltonen viettää kesäyön yhdessä emännän kanssa etäniityn saunamajassa, esitetään sarja peräkkäisiä luonto-otoksia. Aluksi lähikuva katajan oksiin kiinnittyvästä, kasteesta kosteasta

hämähäkin seitistä vaihtuu veden pinnan aaltoilun kautta sumuiseen rantaluontokuvaan, jossa tyyni vedenpinta peilaa rannan järviruokoa ja kiviä ja siirtolohkare seisoo saunamajan vierellä. Pian kevyt tuuli piirtää veteen aaltoja, sumuinen ranta männyntaimineen vaihtuu männynoksien rajaamaan näkymään sumuiselle lammelle, jonka rannalla saunamökki ja vene lepäävät suuret kuuset vierellään. Yhtenäinen luontokuvaotosten sarja päättyy kuvaan taivaasta, josta auringon säteen putoavat kapeana kaistaleena alas pilvien raosta. Muut pelkästään luontoa esittävät otokset sisältävät lähikuvia kukkivasta mesiangervosta ja peltosauniosta, ulpukan lehtiä veden pinnalla ja kivikkoista järvenrantaa rantakoivuineen. Myös suorantaisen lammen nevaruunusta rahkasammalineen on kuvattu lähietäisyydeltä.

Vieras mies -elokuvan maaseutuluonto on kauttaaltaan ihmistoiminnan vaikutusten piirissä. Järven ja lammen rantamilla on saunarakennus, laitureita ja venepaikkoja, ja karja laiduntaa rantaniittyjä. Talon lähimetsä on karjan metsälaitumena, mutta hakkuiden jälkiä puustossa ei juuri ole. Muutoinkin vesistöjä ja viljelyaukeita rajaavat metsät näyttävät hakkaamattomilta. Perinteisen maatalouden muovaamia perinnebiotooppeja ovat niittyjen ohella hakamaat ja erilaiset piennaralueet. Ihmisten elanto rakentuu maatalouden, ennen muuta karjatalouden varaan. Maatalon omavaraisuutta tukevat pihalla vapaana juoksentelevat kanat ja siat karsinassaan. Metsänhakkuu tulee esille vasta viimeisenä mahdollisuutena saada rahaa taloudenpitoon.

7.2.2. *Tarinan kautta tulkintaan*

Vieras mies -elokuvan luontokuvastot liittyvät kiinteästi tapahtumien kulkuun ja maanviljelyn vuotuisen kiertoon. Tarina käynnistyy keväällä ja saa päätöksensä syksyllä. Sumuisen kalsea kevätsää ympäröi Metsäkulman taloa, jossa tarvitaan kipeästi työvoimaa kesäksi. Kun Aaltonen saapuu, kevät on kääntymässä kesäksi, lehdet puhkeavat puihin, ja aurinko paistaa lämmittäen. On kaunis kesäpäivä ja peltosaunio kukittaa peltolohkoa, kun emännän ja Aaltosen lämpimät tunteet toisiaan kohtaan paljastetaan. Kevyessä kukkamekossaan emäntä rinnastuu kesän kukkasiin. Kohta emäntä ja Aaltonen kävelevät suorantaisen lammen nevaruunukselle, ja emäntä tasapainottelee hyllyvällä sammalpinalla. Kuovin varoitusäänet tuovat todellisuudentuntua nevarantaisen lammen kuviin. Auringon kilo välkkyvä vesirinnan pinnalla ja rahkasammaleinen suon pinta aaltoilee. Upottavaan suohon liittyvät perinteiset pelot kietoutuvat näin emännän ja Aaltosen suhteeseen ja suon toimijaroolista annetaan enteitä. Palatessaan taloon pariskunta saa vastaansa raivoisan isännän, joka lyö vitsalla emäntää. Aaltonen puolestaan iskee isännän maahan nyркиniskullaan. Mustasukkainen ja loukattu talon isäntä alkaakin valmistella kostoja.

Heinäkorjuu etäniityllä ja yöpyminen järvenrannan saunamajassa mahdollistavat emännän ja Aaltosen rakkaussuhteen sinetöimisen. Etäisyys kylästä, luonnon läheisyys ja rauha poistavat esteitä päähenkilöparin onnen tieltä. Kumpupilvistä taivasta vasten piirtyvä paidattoman ja hikisen Aaltosen lihaksikas hahmo synnyttää eroottista latausta. Lepotauolla emäntä katsoo hymyillen rantatöyräältä rannassa peseytyvää Aaltosta ja valkorunkoiset koivut kehystävät emännän kuvaa. Emäntä vilvoittautuu uimalla alasti. Rannan siirtolohkare vuoroin peittää ja paljastaa emännän vartalon – lähellä ja saavuttamattomissa. Pensaiden oksat ja järviruokokasvustot rajaavat ja verhoavat uinti-hetken kuvia. Saunaa lämmittävän Aaltosen katse viivähtää vain hetken vedestä nousevan emännän hahmossa. Koivujen valkeat rungot rinnastuvat vaaleaihoiseen naisvartaloon ja saavat naisen alastomuuden tuntumaan luonnolliselta. Heinäkorjuu jatkuu haasioiden teolla. Kuva harsopilvisestä taivaasta seuraa hetkeä, jolloin emäntä ja Aaltonen suutelevat heinien päällä. Illalla pari saunoo yhdessä ja asettuu yöpuulle vieretysten. Kasteista ja sumuista rantaluontoa kuvaava luontokuvien sarja lähtee läheltä kuvatusta hämähäkin seitistä. Kastepisarainen seitti on kaunis ja hauras kuin saunalla yöpyvän pariskunnan kielletty, hetkellinen onni. Saunamajaa ympäröivä öinen luonto on hiljainen, veden pinnalla liikkuu vain kevyt aalto, ja männynoksat kehystävät usvaista rantamaise-
maa. Tunnelma on odottava ja surumielinen. Kuvasarja päättyy pilvistä taivasta esittävään kuvaan, jossa auringon säteet viistosti suuntautuvat alas pilvien raosta. Taivaasta laskeutuva valo hyväksyy ja siunaa yön tapahtumat. Luontokuvasto vihjaa rakasteluun ja seksuaaliseen tyydytykseen vaih-
kaisesti. Kesäyön idylli hajoaa aamunkoittoon.

Seuraava päivä paljastaa uuden onnettomuuden: talon isäntä on murtautunut ulos huoneestaan, va-
rastanut talonpitoon tarkoitetut rahat ja karannut kylälle juopottelemaan. Aaltonen ja vanhaisäntä hakevat isännän kotiin selviämään. Talon rahapulaa päätetään lievittää metsänmyynnillä. Aaltonen aikoo metsään myyntipuita leimaamaan. Humalasta selvittyään isäntä uhkailee Aaltosta ja lataa kivääriinsä luoteja. Mielipuolisesti naureskeleva isäntä yhyttää Aaltosen pihamaalla. Isäntä mittai-
lee lapiolla Aaltosen pituutta, alkaa kaivaa sikojen aitaukseen kuoppaa ja ampuu huvikseen kanan pihalta. Isäntä tulee kuitenkin toisiin aatoksiin kuopankaivun suhteen, menee lammen upottavalle nevareunukselle ja kaivaa lapiolla sammalpeitteeseen aukon. Kuovin varoitteluva ääni kuuluu taus-
talta. Lopulta lapiot häviää upoksiin mutaiseen suohon. Hyllyvä, pohjaton suo on väläyttänyt paha-
enteistä rooliaan. Isäntä ottaa kiväärin ja lähtee metsään Aaltosen perään.

Myytäviä puita valitseva Aaltonen liikkuu metsässä kirveen kanssa rauhallisesti astellen. Isäntä kyyristyy väijymään Aaltosta varjoon, alikasvoskuusien ja kuivuneiden oksien suojaan. Isäntää ym-
päriöivä luonto on vaikeakulkuista ja varjoisaa ryteikköä. Luontokuvasto tukee ja vahvistaa isännän

synkkiä aikeita. Aaltonen tulee aurinkoiselle metsäaukiolle ja varis raakkuu lähistöllä pahaenteisesti. Valoisa metsäaukio kehystää suoraselkäisen, rauhallisesti ja varmasti astelevan Aaltosen. Epärehelliset aiheet saavat luontokuvastossa seurakseen kuusitiheikköä ja vaikeakulkuista maastoa, kun taas rehellisyyttä kuvastavat vahvarunkoiset männyt. Varis raakkuu, isäntä tähtää ja ampuu, mutta ensimmäinen laukaus menee ohi, koska Aaltonen kumartuu maahan. Aaltonen lähtee astelemaan kohti isäntää avoimesti ja varmasti, kirves kädessään. Varis raakkuu. Toinen laukaus osuu, ja Aaltonen kaatuu sammaleiseen maahan. Elokuvan lopun takaumajaksossa kerrotaan, kuinka emäntä tuli ampumapaikalle kuultuaan laukauksia. Isäntä otti Aaltosen takin ja juoksi kiväärin kanssa lammen rantaan kaivamalleen suohaudalle. Isäntä survoi kiväärillä Aaltosen vaatteita mutaan, kiväärinpiippu ylöspäin. Kun kiväärinperä tarttui kiinni mutaan, isäntä yritti kiskoa sitä ylös ja silloin ase lauke si. Kiväärinluoti osui isännän vatsaan ja hän kaatui kaivamaansa mutaiseen hautaan. Suo nielaisi isännän, joka turhaan yritti pyristellä ylös rimmästä. Upottava, pohjaton suo toimi tuomarina, joka rankaisi surmatyön kuolemalla.

Vieras mies -elokuvan päähenkilöistä talon emäntä rinnastuu luontokuvastojen kautta kesäiseen luontoon. Kukkamekossaan, peltosaunioista koottu kimppu käsissään hän kulkee aurinkoisella kukkaniityllä. Saunamajan rannassa emäntä kietoo kätensä valkorunkoisen koivun ympärille ennen uintiretketään. Emäntä astelee hyllyväpintaisella lammenreunusnevalle ja kertoo kokevansa oman elämänsä juuri tuon tilanteen kaltaiseksi. Ulkoiset luonnonvoimat eivät emäntää riepottele, mutta naisena hän antaa periksi Aaltosen eroottiselle vetovoimalle. Heinänkorjuun yhteydessä kaukaniityllä emäntä alkaa odottaa lasta Aaltoselle. Emännän raskaus ja tuleva äitiys liittävät hänet hedelmälliseen Äiti-maahan.

Päähenkilömiesten suhteessa luontoon on eroavaisuuksia. Aaltonen on vakava ja vahva, maaseutua arvostava ja osaava työmies, jonka aikaisemman elämän epärehellisyydet ja epäselvyydet selitetään parhain päin hahmon kunniallisten piirteiden avulla. Aaltonen on jumalallinen luonnon tilanhoitaja. Kumpupilvinen taivas taustanaan esitetty paidaton Aaltonen edustaa maskuliinista sankari-ihannetta. Maatalon töissä hän osoittaa fyysistä voimaa ja kestävyyttä, joka vetoaa talon emäntään. Aaltonen esitetään tunteitaan hallitsevaksi ja seksuaalisesti pidättyväksi. Vasta kaukaniityllä, emännän alastuinnin jälkeen, Aaltonen päästää tunteensa valloilleen, kun emäntä heiniä haasialle hantogotessaan kaatuu hänen syliinsä. Vanhaisäntä-Hermannin hahmo edustaa maaseudun arvostusta ja rakkautta maahan. Hänen luontosuhteensa rakentuu sukupolvet ylittävän, viljele ja varjele -mentaliteetin mukaisen, ihminen luonnon tilanhoitajana -käsityksen varaan. Kaupunkilaistaustainen ja koulutettu mutta alkoholisoitunut isäntä esittelee Aaltoselle suurisuuntaisia puutarhaviiljely-

suunnitelmiaan. Isäntä edustaa maaseudulle vierasta ja turmeltunutta ihmistyyppiä, jonka suunnitelmat eivät perustu todellisten olosuhteiden tuntemukseen. Hän ei tunne luontoa, ei rakasta maata eikä arvosta kotieläimiä. Hän kohtelee vaimoaan tylästi ja väkivaltaisesti. Varjoisan, ryteikköisen metsän kuvat kehystävät isäntää, kun hän väijyy Aaltosta kiväärin kanssa. Kärjistynyt ristiriita luonnon ja siitä irtaantuneen, turmeltuneen ihmisen välillä saa päätöksensä suolammen rannalla, kun luonto upottavan nevan ominaisuudessa surmaa isännän.

Maaseudun luonto on elokuvassa antelias luontoa hyvin ja uutterasti hoitavalle ihmiselle. Luonto on luonteva osa päähenkilöiden elämänpiiriä. Metsä, hakamaat, niityt ja vesistöjen rannat liittyvät saumatta viljelymaahan ja pihaan. Maatilan työrytmi noudattaa vuodenaikojen kulkua. Hallaa, tulvia, myrskyjä tai rankkasateita ei elokuvan luonnossa esiinny. Metsä on lähellä talon pihapiiriä ja muodostaa taloudellisen turvan. Kun rahapula pakottaa puunmyyntiin, Aaltonen valikoi leimattavat puut metsää arvostaen yksitellen lähimetsästä. Maasta elantonsa saavien ihmisten ja luonnon sopusointuista elämää uhkaa vain ihmisestä itsestään versova pahuus ja turmeltuneisuus, joka ilmenee alkoholisoituneessa isännässä. Lammen rannan upottava suokin esitetään kauniina, kun auringonvalo kimaltelee rakkasammalmaton ympäröimän vesirimmien pinnalla. Pohjattoman suon vaarallisuus alkaa todentua vasta, kun kostonhimoinen isäntä kaivaa nevareunukseen reikää suunnitellessaan upottavansa Aaltosen ruumiin suohon.

Päähenkilöt eivät suoraan puheessaan viittaa luonnonkauneuteen tai luonnon virkistysarvoon, mutta aurinkoiset järvenrantakuvat, veden välke, usvaan kietoutuneet rannat ja valkopilvinen taivas edustavat perinteisesti kauniiksi ja puoleensavetäväksi ymmärrettyä suomalaista luontoa. Veden päällä liikkumatta makaava sumu vie ajatukset veden päällä kulkevaan jumalalliseen henkeen, maailman luomiseen ja uuden elämän syntymiseen. Pilvien lomasta alas laskeutuva valo viittaa jumalalliseen siunaukseen ja siementen laskeutumiseen hedelmälliseen maahan. Elokuvassa järven pinta elää, välkkyy ja läikehtii tuulen ja valon voimasta. Elävyytensä vuoksi veden pinta liitetään luontokuvastoissa elokuvan tarinaan ja päähenkilöiden tunnetiloihin.

Kukkivan peltosaunion valaisema pelto, pientareiden heilimöivät heinät ja portinpieliä ympäröivä mesiangervo edustavat luonnonkasvien esteettistä arvoa. Elokuvan visuaalista luontokuvastoa täydentävät vain muutamissa kohdin luonnonäänet. Suorantaisen lammen rantamilla äänтелеe kuovi, ja metsässä ampumiskohtauksen yhteydessä raakkuu varis. Lintujen äänet ovat luonnon vuorosanoja elokuvassa. Kuovin huolekas ääni kiinnittää katsojan huomion kohtaukseen ja viittaa tulevaan suon

vaarallisuudesta varoittaen. Varis kertoo katsojalle Aaltosta uhkaavasta tilanteesta. Variksen karkea raakunta kuvastaa myös isännän kostonhimoa.

Maatalous perinteisenä elinkeinona esitetään elokuvassa arvostavaan sävyyn. Aaltonen on elänyt kaupungissa ja työskennellyt tehtaassa, mutta on aina kaivannut maaseudulle ja maataloustyöhön. Kaupungista lähtöisin oleva emäntä viihtyy myös hyvin maaseudulla. Kaupunkia elokuvassa ei esitetä, mutta päähenkilöiden puheen kautta kaupunki kiireisen ja kiivastahtisen elämäntavan tyyssijana saa vahvasti kielteisen merkityksen. Maatalouden ylisukupolvista arvostusta kuvaa vanhaisäntä Hermanni, jonka siunaus saattelee kotiinsa palaavaa emäntää elokuvan lopussa. Emäntä odottaa lasta Aaltoselle. Kotona emäntää odottaa mieluinen yllätys, kun lehmä poikii ja vastasyntynyt vasikka nousee hoippuen jaloilleen. Uuteen elämään liittyvä rinnastus korostaa jatkuvuutta ja pysyvyyttä, joita maaseudun elämä voimakastahtoiselle ja pystyvälle ihmiselle voi tarjota.

Kokonaisuutena elokuvan luontokuvasto tuottaa luontokäsitystä, jossa ihminen elää sopusoinnussa luonnon kanssa, luontoa maatalouden avulla hyödyntäen. Luontokuvastot eivät anna viitteitä siitä, että maaseudun ihmisen ja luonnon suhteessa olisi kitkaa. Suomalaisen luonnon tärkeimmät osat muodostavat metsät ja vesistöt, joiden lomassa viljelysaukiot maataloineen sijaitsivat. Luonto on antelias ihmisen toiminnan resurssi sekä tunne-elämän kokemusten ja esteettisten elämysten lähde. Luonnon moraaliksi hyväksyy avionrikkomisen, kun luonto asettuu ymmärtäväisesti emännän ja rennin rakkaussuhteen puolelle, turmeltunutta isäntää vastaan.

7.2.3. Elokuvan luontokuvastot – kontekstointia

Vieras mies -elokuva valmistui suomalaisen studioelokuvan tuotannollisen romahduksen vuotena 1957. Elokuva-alaa kohtasivat yleinen talouslama, elokuvan ylituotanto ja elokuvien tuotantokustannusten nousu. Uusia elokuvakäsikirjoituksia ei ollut riittävästi tarjolla, joten elokuvien tuottajat turvautuivat uudelleenfilmatisointeihin. (Honka-Hallila & al. 1995, 162, 177). Synkeän tarinan uudelleenfilmatisointina *Vieras mies* on kuitenkin von Baghin (2005, 239) mukaan motivoitu ja tiheätunnelmainen ja kuvastaa jotakin ajan ankeasta ilmapiiristä. Maaseutua ympäröivät synkeät usvat, tummat pilvet ja suolammet (emt. 239), mutta maaseudun tulevaisuus nojaa edelleen vahvasti maanviljelyyn.

Elokuvan luonto- ja maisemakuvasto liittyy maaseutudraamojen perinteeseen, jossa aurinkoisina kesäpäivinä kumpupilvet taustoittavat päähenkilöiden toimia maatalousympäristössä ja järvien rannalla. Kartanomiljöötä ja laajoja viljelysaukeita kuvastossa ei kuitenkaan ole, vaan tapahtumat si-

joittuvat syrjäiseen yksittäistaloon. (Ks. Kervanto Nevanlinna & Kolbe 2003, 452–460). Maaseutua kuvataan tarinassa idealisoivaan sävyyn kaupunkiin verrattuna. Oikeat, juurevat maaseudun ihmiset rakastavat elokuvassa maata ja haluavat tehdä työtä maaseudulla, maata viljellen. Maahan sitoutumisen ja maanviljelyn eetoksen voi ajatella liittyvän elokuvan valmistumisaikaan, jolloin sodan jälkeinen rintamamiesten ja siirtoväen asuttaminen uudistiloille oli paraikaa meneillään. Maataloustuotannon merkitystä vahvistivat myös sodan jälkeen jatkunut elintarvikepula ja säännöstely. (Ks. Vahtola 2003, 340–341, 368). Maaltapako ja kaupungistuminen eivät olleet vielä vauhdittuneet. Raymond Williamsin esittämää kulttuuristen elementtien jakoa soveltaen elokuvan luonto ja maaseutu ovat määriteltävissä vallitseviksi, ajankohdan yleistä ajattelutapaa noudattaviksi elementeiksi (ks. Lehtonen 2004, 151).

Turmeltuneen ihmisen hallinnassa maa ei tuota ihmisille elantoa eikä onnea, kuten alkoholisoituneen Metsäkulman isännän tapaus osoittaa. Pastoraalinen maaseutuidylli silataan elokuvassa protestanttisella työn etiikalla ja luontoa koskevilla moraalisisilla ohjeilla. Pastoralistinen kuvaus tuottaa elokuvassa luontosuhdetta, jossa ihminen on Jumalan asettama luonnon tilanhoitaja, jonka tehtävänä on viljellä ja suojella maata, myös eläimiä (Niiniluoto 2000, 58). Kotieläimiä kaltoin kohteleva isäntä saa tuomionsa luonnon kautta, hukkumalla suohon. Elokuva jatkaa Jarkko Seppälän (2007) mykkäelokuvista tunnistamaa linjaa, jossa luonto asettuu oikeamielisten ihmisten puolelle. Ihmisen luontosuhde rakentuu vastavuoroisuuden periaatteelle. Pastoraalina *Vieras mies* -elokuva kiinnittyy vahvasti tapahtuma-aikaansa eikä haikaile menneisyyteen. Päähenkilöiden menneisyyteen liittyvä kaupunki teennäisyyksineen. Elokuvan lopussa emäntä palaa Metsäkulman taloon tulevaisuuteen luottaen saatuaan vapauttavan tuomion oikeudenkäynnissä. Aikakäsityksensä perusteella elokuva kuuluu idyllisen pastoraalin tyyppiin, mutta sen loppuratkaisussa on myös utooppisia, tulevaisuuden toivoon ja sovitukseen liittyviä aineksia (ks. Hollsten 2008, 89; Haapala 2008, 101–102).

Elokuvan luontojaksoissa ei ole juuri mukana maisemaa laajana näkymänä esittäviä otoksia. Luontokuvastossa on sen sijaan useita lähikuvia luonnon yksityiskohdista, kuten hämähäkinseitistä, kukkivista mesiangervoista ja ulpukan lehdistä veden pinnalla. Lammenreunusnevan rahkasammalmatto vesirimpineen on kuvattu hyvin läheltä. Rantaluonto-otoksissa kivikkoinen tai sumuinen järvi on esillä pienipiirteisenä, luonnossa liikkuvan ihmisen mittakaavaisena. Tällaisena luontokuvasto häivyttää taaemmas luontoa kaukaa ihailevan turistisen katseen ja esittää luonnon omana itsenään. Luontokuvastojen luonto on tulkittavissa arkipäiväiseksi. Kuvasto vahvistaa elokuvan todenmukaisuuden tuntua ja ilmentää elokuvan realistista motivaatiota (ks. Bacon 2006, 61). Luonnon estetiikka, tunnelma ja runollisuus syntyvät laajojen ja ylevien näkymien sijaan lähellä, katsetta tarkentaen.

Lähikuvat upottavasta ja hyllyvästä rahkasammalmatosta lammen reunamalla uusintavat soihin liittyviä kielteisiä merkityksiä. Suo on perinteisesti ollut suomalaisessa kulttuurissa vaivan, vastuksen ja pelon paikka (Mäkelä 2009, 107). Metsäluonto näyttäytyy elokuvan kuvastossa monimuotoisena, aukoiden, järeiden mäntyjen ja kuusikoiden mosaiikkina, jota ihminen varjelee ja arvostaa taloudellisena turvana. Metsän puuvarantojen merkitys liittyy omavaraisuuden tavoitteluun, joka vahvistui Suomessa itsenäistymisen jälkeen (ks. Saarikangas & al. 2004, 76–78).

Suolammen rannalla ja metsässä kuultavat kuovin ja variksen äänet liittyvät myös todellisuuden tuntuun. Ne palvelevat elokuvan realistista ja transtekstuaalista motivaatiota. Yksittäisinä ja ainoina elokuvan selkeinä luonnonääninä niiden merkitys korostuu. Lintujen äänillä on runoudessa perinteisesti ollut kaksi perustehtävää: ne liittyvät tunteisiin ja tietämiseen (Lummaa 2008, 50). Surullinen tai hätäntynyt linnun ääni kuvastaa ihmisen tunteita ja kuolemanpelkoa. Lintujen äänet ja laulu sisältävät myös enteitä, sillä ne varoittavat vaarasta ja kuolemasta. Uudemman ekokriittisen lähestymistavan mukaan tulkittuna linnut voivat varoittaa ympäristöongelmistakin. (Emt. 50–51.) Lummaa (emt. 58) nostaa esiin useiden kirjallisuudentutkijoiden termin pateettinen harha, jolla tarkoitetaan inhimillisten tunteiden liittämistä eläimiin ja luonnonilmiöihin (ks. myös Haapala 2008, 117). Elokuvan kuovin ja variksen äänet toimivat elokuvan katsojaan päin antaessaan enteitä tulevista onnettomuuksista ja varoittaessaan vaarasta. Päähenkilöille lintujen huudoilla ei sen sijaan ole merkitystä, koska he toimivat äänistä välittämättä. Lintujen äänet tarjoavat katsojille mahdollisuuden liittää huolestumisensa ja ahdistumisensa tunteita kuovin huutoon ja variksen raakuntaan.

Vieras mies -elokuvassa nainen ja luonto kytkeytyvät yhteen. Kytkeytyminen tulee esiin kohtauksissa, joissa emäntä kulkee kukkamekossaan peltosaunion valtaamalla kesantopellolla, emäntä tarttuu kädellään koivun valkeaan runkoon saunamajan rannassa ja myöhemmin ui alasti järvessä. Naiseuden ja luontoäidin yhteyttä rakennetaan myös elokuvan lopussa, jossa raskaana oleva emäntä seuraa lehmän poikimista. Lehmä on arkkityyppinen maan hedelmällisyyden symboli (Lahtinen T. 2008b, 168), jonka onnistunut poikiminen lupaa emännälle hyvää tulevaisuutta. Maanviljelyä arvostava ja ahkera emäntä on jo tarinan kautta yhteydessä maahan, mutta luontokuvasto vielä vahvistaa kytköstä. Elokuvan nainen kuvastaa vanhaa metaforaa naisesta maana, joka oikein kohdeltuna ja viljeltyinä on hedelmällinen (ks. emt. 162). Luontokuvaston kautta tapahtuvan naisen liittämisen luontoon voi tulkita myös ristiriitaiseksi tarinan kanssa. Tarinassa emäntä edustaa vahvaa, talosta itsenäisesti huolta pitävää ja työteliästä muttei miehelle alisteista naista.

Aaltosen ruumiillisuus välittyy voimakkaana kuvista, joissa hän näyttää heinää yläruumis paljaana ja hiestä kiiltävänä. Aaltonen esitetään kuitenkin luontonsa hallitsevaksi ja seksuaalisesti pidättyväksi, kun hän kääntää katseensa pois uimasta nousevasta emännästä. Mies pystyy hallitsemaan luontoaan voimakkaammin kuin nainen. Miehen ihanteellisuutta korostavat useat sinistä, valkopilvistä taivasta vasten kuvatut otokset. Aaltonen edustaakin vielä maskuliinisuuden hegemonista ideaalia, jonka Melkas (2008, 149) liittää sotienvälisen ajan mieheyden normiin. Toiviainen (1992, 205) viittaa suomalaisessa melodraamassa tapahtuneeseen avioliiton ja perheen pyhyiden murtumiseen, jossa naisen osana on tuoda viettelys paratiisiin silloinkin, kun ongelmien perimmäisenä syynä on mies. Patriarkaatti pyrkii kontrolloimaan naisen heikkoutta, mutta kääntää samalla kaksinaismoralistisesti naisen uhriksi (emt. 206). *Vieras mies* -elokuvassa patriarkaatti osoittautuu lopulta heikoksi, kun miespuoliset päähenkilöt kuolevat yksi toisensa jälkeen.

7.3. Lampaansyöjät

7.3.1. Luontokuvastot

Elokuvassa lähdetään liikkeelle Kalajoen merenrantamaisemista ja päädytään Kainuun, Koillismaan ja Itä-Lapin kautta Enontekiölle ja edelleen Norjaan Jäämeren rannoille. Luontojaksoista pääosa on kuvattu Vaara-Kainuun ja Peräpohjolan luonnonmaantieteellisillä alueilla. Analyysiä varten olen erottanut elokuvasta 21 jaksoa, joiden otoksissa luonto on tarkastelua varten riittävän selkeästi esillä ja tunnistettavissa. Lisäksi elokuvassa on ulkona kuvattuja jaksoja, joissa siirrytään autolla paikasta toiseen, sekä talviaikaan sijoittuvia ja sorakuopalla kuvattuja otoksia, jotka eivät ole mukana analyysissä.

Elokuvan luontoon sijoittuvista kohtauksista pääosa on kuvattu metsissä ja järvien rannoilla. Metsäluontotyypeistä esitetään lähinnä vain mäntyä kasvavia puolukkatyyppin metsiä. Geomorfologisista muodoista eniten esillä ovat harjut ja reunamuodostumat suppapainanteineen. Elokuvassa tyypillinen maasto on pienipiirteisesti kumpuilevaa männikköä, jossa metsätiet ja polut risteilevät. Vaaraimaisia ja metsäerämaita soineen esitetään usein laajoina maisemanäkyminä. Metsät ovat tyypillisesti talousmetsiä, joissa puusto on yleensä varttunutta, mutta myös taimikoita ja nuorta kasvatusmetsää on tallentunut kuvastoihin. Laajoissa maisemaotoksissa näkyy havusekametsiä, mutta kuusikoita tai koivikoita ei esitetä. Kuvastoissa ei ole mukana ollenkaan soita muualla kuin pohjoisinta Lappia kuvaavissa otoksissa. Metsä-Lapin kuvastossa ovat mukana lammen taustalla suursarainen luhtaneva ja ilmakuissa pienialaisia suolaikkuja tunturikankaiden lomassa. Enontekiön Lapin luontotyypeistä tunturikoivun luonnehtimia tunturikankaita on kuvattu lähinnä laajoina maisemaotoksina, mutta näyteltyjä kohtauksia ei ole tunturikoivikoissa kuvattu.

Ajallisesti merkittävä osa luonnossa kuvatuista jaksoista sijoittuu järvien rannoille. Ammuttuaan ensimmäisen lampaan Sepe ja Valtteri leiriytyvät pikkusaareen, jossa kasvaa jokunen isompi mänty ja jonka rannat ovat kivikkoiset. Saaren rantakasvillisuuden muodostavat muutamat pajut, harmaaleppä, koivuvesakko ja veden puolella harva järviruokokasvusto. Ranta- ja vesikasvillisuuden perusteella arvioituna järvi on vähäravinteinen ja kirkasvetinen. Pikkusaaren lähistön rannat ovat metsäisiä, ja rantametsän puut kuvastuvat veteen. Auringonnousu ja -lasku, kumpupilvet, sadepisarat järven pinnalla sekä veden päällä lepäävä usva kuuluvat pikkusaaren luontokuvastoon. Toinen pidempiaikaisista Sepen ja Valtterin leiripaikoista sijoittuu kallioiseen niemeen, jota luonnehtii harva mäntytuusto, muutama koivu ja rannan pajupensaikat. Leiripaikan läheisyydessä on myös tiheämpää lehtisekametsää ja -pensaikkaa rannan tuntumassa. Vesikasvillisuuden muodostaa täälläkin harva järviruokokasvusto. Järviluontoa esitetään myös kohtauksessa, jossa Sepe ja Valtteri pysähtyvät toviksi autolla pikkujärven rannalle lammaslaitumen tuntumaan. Järven vastarannalla on talo ja viljeltyä peltoa. Metsä-Lappiin sijoittuvan näköalapaikan panoraamakuvissa ja Enontekiön Lapin ilmakuvaotoksissa havumetsien ja tunturikoivikoiden ohella on erikokoisia järviä. Yhdessä lyhyessä jaksossa Valtteri hakee vettä järvestä, jonka rantavyöhykkeellä on kostea saraniitty ja vedessä laajalti kortteikkaa. Maiseman taustalla ovat tuntureiden selänteet. Merenrantaa on taustalla elokuvan alussa, kun Valtteri ja Sepe tapaavat toisensa Kalajoella Hiekkasärkkien matkailualueella, missä korkeilta dyyneiltä avautuu näkymiä merelle. Jäämeren rannalla Norjassa vuonoa ympäröivät vuoret. Vuolaasti virtaava joki koskipaikkoineen, kuohuva köngäs ja pikkupurot edustavat Lapin luontoa. Virtavesiotokset rytmittävät päähenkilöiden siirtymisiä paikasta toiseen.

Luontojaksoista tunnistettavissa olevat kasvilajit ovat tyypillisiä esillä olevien luontotyyppien lajeja: tavallisia puu- ja pensaslajeja ja kangasmetsän kenttäkerroksen kasvilajeja. Tienvarsien heinistä ja ruohoista useimmin tunnistettavissa ovat maitohorsma, korpikastikka, nurmilauha ja metsälauha. Valtteri pyörittelee käsissään kukkivaa siankärsämöä. Vesikasveista näkyvillä on oikeastaan vain karuilla rannoilla harvoja kasvustoja muodostava järviruoko.

Elokuvassa on parikymmentä otosta, joissa esitetään pelkästään luontoa ilman näyttelijöitä. Pääosa niistä on järvenrannoilla kuvattuja otoksia ja laajoja panoraamakuvia tai ilmakuvia. Järvenrantakuvissa on veteen kuvastuvia puita, veden välkettä sekä auringonlaskuja tai -nousuja vastarannan metsänrajan kehystämänä. Laajat havumetsäerämaat esitetään pohjoisen näköalapaikoilta kuvattuina otoksina. Tunturi-Lapista on ilmakuvaotoksia, tunturikoivikoiden ruskakuvia sekä laajana maisemakuvana Saanatunturi ja Kilpisjärveä. Lyhyin lähikuvaotoksin on esitetty kangasmetsän tyyppilajeja, kukkivaa kanervaa, marjovaa puolukkaa, mustikanversoja ja muurahaispesää. Sadepisaroiden

kimmellystä männynneulasissa ja järviruo'on lehdillä on kuvattu lähietäisyydeltä samoin kuin harmaalepän oksia reikäisine lehtineen. Linnuista nopeina välähdyksinä näkyvät kalalokki ja naurulokki. Haarapääskyt ruokkivat poikasiaan puhelinlangoilla.

Järvien rannoilla ja harjumetsissä kuvatuissa jaksoissa on kuultavissa näille luontotyypeille tyypillisten lintujen ääniä. Usein ovat äänessä peippo ja punakylkirastas, mutta pajulintu, metsäkirvinen, laulurastas, kiuru, harakka ja rantavyöhykkeellä västäräkki ovat tunnistettavissa myös. Runsas lintujen laulu elokuvan alkuosassa liittyy alkukesään tapahtuma-aikana. Äänimaailmaan oman lisänsä tuo kärpästen surina vasikka- ja lammasaitausten luona. Sateen ropinaa, tuulen kohinaa, aaltojen liplatusta ja loisketta sekä ukkosen jyryä on tallennettu otosten yhteydessä. Yleensäkin elokuvan kuvausten yhteydessä on taltioitu kullekin kuvauspaikalle tyypillinen luonnonäänien kokonaisuus. Pääosassa jaksoista sää on aurinkoinen tai puolipilvinen, mutta sadetta ja sumuista säätä sekä ukkosmyrsky ovat myös mukana.

Lampaansyöjät-elokuvan luonnossa ihmistoiminnan merkit ovat näkyvissä laajalti. Päähenkilöt siirtyvät paikasta toiseen maanteitse autolla eivätkä hakeudu kauas autolla ajettavista teistä. Metsäteiden verkko näkyy metsäluonnossa. Metsät ovat taimikoiden ja nuorten kasvatusmetsien perusteella muutoinkin yleisesti talouskäytössä. Harvoissa pohjoisimman Lapin suoluontoa esittävässä kuvissa ei ole merkkejä metsäojituksesta. Turismi ja luontomatkailu kehystävät merkittävilta osin elokuvan henkilöiden suhdetta luontoon. Lapin matkailukeskuksissa luontoa ja maisemaa on käytetty hyödyksi näköalapaikkoina ja laskettelurinteinä hiihtohisseineen. Ulkomaiset melontaretkeilijät ovat asettuneet järvenrannan leiriytymispaikalle. Järvien rannoilla ei kuitenkaan näy kesämökkejä, ja ainoat moottoriveneellä liikkujat ovat Sepe ja Valtteri. Maa-ainesten otosta Lapissa kertovat laajat sorakuoppa-alueet, joihin on kasattu ruosteisia tynnyreitä. Tienvarren vasikka-aitauksessa on näkyvissä hakamaisia osia, mutta lammaslaitumet ovat tavallisia viljelynurmia.

7.3.2. Luontokuvastot elokuvan tarinassa

Lampaansyöjät-elokuvassa päähenkilöt Sepe ja Valtteri hakeutuvat luontoon nauttimaan syömisestä ja juomisesta ja pohdiskelemaan maailman menoa. Kaverusten matka on suunniteltu etukäteen, eikä vaellus ole ainutkertainen tapaus heidän elämässään. Koko kesäinen retki läpi pohjoisen Suomen tuo vaihtelua päähenkilöiden talviseen työelämäänsä. Leiriytymiset järvenrantametsiköihin vuorottelevat kaupunkien ja matkailukeskusten huvitusten kanssa. Lampaiden luvaton ampuminen ja piileskely metsissä tuottavat päähenkilöille jännitystä ja hupia. Luonto on *Lampaansyöjissä* tapahtumien näyttämö, toiminnan kohde, ajatusten innoittaja ja tapahtumiin vaikuttava toimija.

Elokuvan päähenkilöt Sepe ja Valtteri käyttävät hyödykseen pohjoisen Suomen harvaanasuttua maaseutua omista haaveistaan ja tarpeistaan lähtien. Viivähdettyään yhdessä paikassa jonkin aikaa he siirtyvät toisalle eivätkä näytä sitoutuvan erityisesti mihinkään. Idyllinen luonto tuntuu sittenkin olevan toisaalla. Kaverusten leiripaikat ovat aina lähellä maantietä, eivätkä he varsinaisesti vaella luonnossa tietttömiä taipaleiden takana. Heillä on koko ajan käytössään auto, jolla matka Kalajoelta Oulun kautta Kainuuseen, Lappiin ja Norjaan sujuu jouhevasti. Auton kulkua mäkisillä sorateilla ja kapeilla metsäteillä on kuvattu usein. Lapin laajoja tunturimaisemia esitetään useissa ilmakuvissa, joissa kaverusten auto liikkuu maantiellä. Auto edustaakin Sepelle ja Valtterille liikkumisen vapautta. Pikkusaareen he matkaavat ranta-asukkaalta lainaamallaan moottoriveneellä.

Sepe ja Valtteri valitsevat lammastilat, joiden katrasta he verottavat, aikaisempien reissujensa aikana kertyneen tiedon ja lehti uutisten avulla. Sopivat leiripaikat löytyvät GT-tiekartastoa käyttäen. Leiripaikat tarjoavat Sepelle ja Valtterille rauhallisia telttailuympäristöjä, joissa he voivat valmistaa ja nauttia lampaanliharuokia. Puhdasvetisissä järvissä on mahdollista peseytyä ja uida. Järvistä ja puroista voi ammentaa vettä ruoanvalmistukseen ja kahvinkeittoon. Matkailijoille tyypilliseen tapaan Sepe ja Valtteri ihastelevat maisemia näköalapaikoilta, käyvät tunturin huipulla hiihtohissillä ja ikuistavat toisiaan valokuvaamalla Jäämeren rannalla. Elokuvasssa tapahtuva paluu luontoon on vain väliaikainen episodi. Päähenkilöiden suhde luontoon jää välineelliseksi.

Ensimmäisen lampaan ammuttuaan Sepe ja Valtteri lepäilevät mäntymetsän reunamalla. Lähikuvat kukkivasta kanervasta, raakileita kantavasta puolukasta ja mustikanvarvuista liittävät päähenkilöt kiinteämmin luontoon. Pian Valtteri pyörittelee käsissään kukkivaa siankärsämöä ja vertaa naista runoon. Kohtauksen voi tulkita naista koskevan haaveen projisoimiseksi luonnonkukkaan. Seuraavissa otoksissa miehet nylkevät ja paloittelevat lampaanruhon karkein menetelmin. Tapahtumien ja luontokuvaston vuorottelu ilmentävät erontekoa herkän runollisen, kukkiin ja marjomiseen rinnastuvan naisen ja metsästävän, hienostelemattoman miehen välille.

Ensimmäinen leiripaikka pikkusaareissa kuvastaa idylliä, jonka luonnonrauha ja -kauneus luovat. Mäntyjen kuvastuessa järven veden pintaan kuullaan laulu ”*Onnellisten saari*”. Tunnelma on seesteinen, kun aurinko laskee tyynen järven yllä metsäisen vastarannan taakse. Valtteri intoutuu ihastelemaan luontoa, mutta kaatuukin rantakiveltä järveen. Vaatteiden kastumista seuraa sadejakso, jossa Valtteri istuu rantakivellä sateessa viinaa juoden. Lähikuvat sadepisarosta oksilla ja järviruo’on lehdillä viitoittavat tapahtumien kulkua kohti aamua. Viileä sää muuttaa aamulla tunnelman kalse-

aksi. Pian Sepe ja Valtteri syövät viimeisen lammasateriansa ja päättävät vaihtaa paikkakuntaa. Onnellisten saari osoittautuu viinanjuontiin ja nousuhumalaan liittyväksi illuusioksi, josta kastuminen, sade ja viileä aamu palauttavat krapulaan ja todellisuuteen. Luonto on näyttänyt päähenkilöille miellyttävät kasvonsa suotuisan sään muodossa, mutta myös toiminut ihmisistä riippumattomana luonnonvoimana, joka sateena vaikuttaa henkilöhahmojen toimintaan. Päähenkilöt katsovat parhaaksi palata toisten ihmisten ja kulttuurin pariin kaupunkiin.

Kaupungin huvitusten ja tunturihotellissa majoittumisen jälkeen Sepe ja Valtteri ampuvat järvenrantalaitumelta toisen lampaan. Ruhon he kuljettavat autolla seuraavaan leiripaikkaan, kallioiseen niemeen. Sepe ei nylje lammasta, vaan huuhtelee ruhon järven matalassa rantavedessä. Lampaalle kaivetaan kuoppa maahan rosvopaistin valmistamista varten. Rosvopaistin kypsyyessä nuotion hiillocksen alla Sepe ja Valtteri istuskelevat kalliolla rannassa ja juovat viinaa. Ilta-auringon kuviin leikkautuvat välähdykset toimistosta ja kaupungista. Aamuauringon kajossa kaverukset kaivavat rosvopaistin esiin ja syövät hyvällä ruokahalulla. Syrjäinen leiripaikka ja kiireettömyys tarjoavat heille miljöön sekä mahdollisuuden toteuttaa erikoista ja alkukantaista ruoanvalmistustapaa ja hyödyntää luontoa resurssina. Teltassa makoillessaan Sepe ja Valtteri pohdiskelevat, millaista olisi, jos ihmisen lisääntyminen perustuisi pölytykseen, kuten kasveilla. Ukonilma tulee leiripaikan kohdalle, mutta päähenkilöt juttelevat rauhassa teltassaan piittaamatta jyrinästä, salamoinnista ja sateesta. Sadevesi virtaa ja solisee, mutta Sepe ja Valtteri eivät anna ukkosen ja sateen häiritä juomistaan ja fundeeraamistaan. He päätyvät kehumään ihmiselle tyypillistä lisääntymistapaa. Kohtaukset kuvastavat ihmisen ja luonnon välistä erontekoa ja ihmisen välinpitämättömyyttä luonnonvoimista.

Aamun valjettua Sepe ja Valtteri peseytyvät järvessä ja suunnittelevat matkan jatkamista Tunturi-Lappiin. Samassa he kuulevat ihmisääniä lähistöltä. Kiikareilla kaverukset näkevät, että suuri joukko ulkomaisia naisia on leiriytynyt läheiselle rannalle. Pian kaksi naisista meloo kohti Sepen ja Valtterin leiripaikkaa. Miehet närkästyvät rauhaa häiritsevistä turisteista, jotka saksaa puhuen haluaisivat ostaa miehiltä jotain syötävää. Miehet keksivät hakea rosvopaistin jäänteet ja tarjoavat niitä naisille. Naisia lampaanruho inhottaa ja he pakenevat kiireesti meloen takaisin järvelle. Sepe ja Valtteri toteavat, etteivät naiset osanneet arvostaa suomalaista miestä, joka kuitenkin on kaverusten mielestä maailman paras. Vielä miehet innostuvat moitiskelemaan saksattaria ja arvelevat heidän olleen huonoja naisia. Naiset edustavat päähenkilömiehille kaksinkertaisesti vierautta: luonnon eli miesten rauhaa häiritsevinä ja ulkomaalaisina heidät tuomitaan huonoiksi naisiksi, suomalaisten luonnollisten miesten vastakohdiksi, jotka joutavatkin mennä pois. Äänekkäille ja ilakoiville, suurena joukkona liikkuvalla ulkomaalaisten naisten ryhmälle ei ole tilaa luonnossa hiljakseen puuhas-

televien, viinaa juovien ja fundeeraavien miesten mielestä. Sepen ja Valterin lähtöpäätös saa näin vahvistusta.

Kuvat vuolaana virtaavasta vedestä ja uomassaan kuohuvasta könkäästä siivittävät kaverusten kulkua yhä pohjoisemmaksi. Saanatunturin, tunturijärvien ja -koivikoiden kuvat kiinnittävät tarinaa ikonisesti tunnistettavalla tavalla Kilpisjärven seutuun. Kuitenkin sekä Valteri että Sepe nähdään vuorollaan vielä Metsä-Lapin maisemissa, järven ja puron rantamilla vettä ammentamassa ja keittopataa pesemässä. Pohjoisuuden ja erämaisyyden tuntua luontokuvastoihin tuovat kapeiden kynttiläkuusten muodostamat metsiköt ja suoluontoa esittävät kuvat luhtanevoineen. Ruskaisia tunturikoivikoita ja Tunturi-Lapin maisemassa maantiellä liikkuvaa autoa kuvaavat otokset vuorottelevat otosten kanssa, joissa Sepe ja Valteri heittelevät sorakuopalla ruosteisia tynnyreitä. Kaverukset yöpyvät ja saunovat hotellissa, mutta leiriytyvät sitten sorakuoppaan. Maistellessaan sorakuopalla kalakeittoa miehet keskustelevat miehen ja naisen suhteesta. Välillä he pistäytyvät Norjassa meren rannalla ja ottavat toisistaan valokuvia. Palatessaan he ajavat autolla vahingossa lampaan päälle. Lampaan ruhon he heittävät sillalta jokeen ja jatkavat leirielämää viinan kera sorakuopalla. Vuorosanoissaan Sepe ja Valteri viittaavat tulevaisuuteen, seuraavan vuoden reissuun, eläkevuosien suunnitelmiin ja tulevan henkilömatrikkelin harrastuksia koskeviin tietoihin. Pohjoisen Lapin maantiellä yksin liikkuva auto johdattaa ajatukseen elämästä matkantekona. Lampaansyöntireissu leiriytyminen sijoittuu näin osaksi vuoden kiertoa ja elämän kulkua, eikä varsinaisesti vaihtoehdoksi työnteon määrittämälle elämäntavalle. Elokuvan lopussa vuorottelevat otokset tunturimaisemista ja kaupunkinäkymistä vilkkaine katuineen. Ihmisiä kuhiseva kaupunki ja autio tunturimaisema asettuvat toistensa vastakohdiksi, joiden välillä ei ole vuoropuhelua.

7.3.3. Elokuvan luontokuvastot – kontekstointia

Lampaansyöjät-elokuva valmistui aikana, jolloin valtion elokuvilla jakama laatutuki kohdistui pientä yleisöä kiinnostaville elokuville. *Lampaansyöjät* perustui Veikko Huovisen myyntimenestyskirjaan ja elokuvastakin tuli yleisömenestys. (Honka-Hallila & al. 1995, 171.) Elokuva pelkisti suomalaisuuden yksinkertaiseksi junttiudeksi, jossa viinan juonnilla on huvittava rooli primitiivistymisen aikaansaajana (von Bagh 2005, 299). Maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelu jatkui suomalaisessa elokuvassa vielä 1960-luvun ajan sosiaalisesta muutoksesta huolimatta. Maaseutu ja luonto kannattelivat kuvastoina napanuoraa vanhaan suomalaiseen elokuvaan. Samalla alkoi kuitenkin nousta asumattoman maaseudun ja luonnon arvostus teollisessa yhteiskunnassa. (Honka-Hallila & al. 1995, 188.) *Lampaansyöjissä* onkin yhdistetty nousevaa suomalaista kulutusyhteiskuntaa ja jälkirousseaulaista paluuta luontoon (ks. von Bagh 2005, 299).

Lampaansyöjät-elokuvassa kuvataan ihmisten yritystä olla yhteydessä luontoon. Luonto osoittautuu ihmisen haavekuvaksi ja luontoyhteyden kokeminen jää väliaikaiseksi. Perusolemukseltaan elokuvan päähenkilömiehet edustavat luonnosta erillistä kulttuurin piiriä. Luonnon kanssa kosketuksissa oleminen on yhdessä luontoon paluuta koskevan tarinan kanssa yksi aikamme kulttuurisista myyteistä (Blomberg & Sääntti 2008, 191). Luonto, joka elokuvan luontokuvastojen mukaan soveltuu luontokosketuksen kokemiseen, on suomalaisiksi tunnustettavaa, pohjoissuomalaista metsä- ja järvenrantaluontoa. Nimenomaan miesten paluu luontoon ja uudestaan takaisin ”maailmaan” on tyyppillistä pastoraalille (Hollsten 2008, 90). Edestakaista liikettä luonnon ja kulttuurin välillä tapahtuu sekä koko tarinan kaareissa että tarinan sisällä. Jo elokuvan alussa Sepe ja Valtteri viittaavat aikaisempien ja tulevien vuosien samanlaisiin reissuihin. Elokuvan aikana kaverukset palaavat välillä kaupunkeihin, yöpyvät hotelleissa ja motelleissa, käyvät elokuvissa ja Alkossa ja seuraavat maailman tapahtumia lehdistä. Antipastoraalisia piirteitä elokuvaan tuovat kohtaukset, joissa Sepe ja Valtteri Lapin sorakuopilla heittelevät tyhjiä, ruosteisia tynnyreitä. Idyllisestä luonnosta ei kohtauksissa ole tietoaakaan. Paluu luontoon ei myöskään vaikuta mitenkään jalostavan päähenkilöitä, koska elokuvan lopussa he päätyvät juopottelemaan sorakuopalle.

Elokuvan luontokuvastossa on useita otoksia laajoista luontonäkymistä, joissa pohjoiset havumetsät, vaarat ja tunturit levittäytyvät katsojan turistisen katseen eteen näköalapaikoilta. Päähenkilöt Sepe ja Valtteri edustavat tyyppillisiä, maisemia ihailevia matkailijoita. He hakeutuvat varta vasten näköalapaikoille ja ikuistavat näkymiä kameralla. Kaukaiset metsät määrittävät uusien haaveiden rakennusaineiksi, tavoiteltaviksi rajamaiksi. Matkailijoiden suosimat luontonäkymät määräytyvät kulttuuristen ihanteiden mukaan (Rantala 2012, 98). Suomessa maalaustaide liitti 1800-luvulla erämaisen luonnon ihannoinnin nationalismiin (Haila 2003, 179). Vehmaiden kulttuurimaisemien sijaan alettiin arvostaa asumattomia, laajoja erämaita. Näköalapaikoilta elokuvassa avautuvat luontonäkymät edustavat romanttista koskematonta luontoa, jonka ylevyyttä panoroinnilla korostetaan. Näköalapaikkojen katselutasanteet, polut porrasrakennelmiseen ja hiihtohissi tunturin laelle edustavat niitä muutoksia, joita luontoon on tehty matkailun edellytysten turvaamisen vuoksi. Metsä- ja Tunturi-Lapin erämaaluonnon esittäminen turistisen katseen kohteeksi liittyy myös pohjoista ja etelää koskevaan jaotteluun, jossa pohjoinen yhdistyy luontoon ja primitiivisyyteen, kun taas etelä edustaa kulttuuria ja sivistystä (Ridanpää 2012, 197). Elokuvan päähenkilöt edustavat etelää, jolle pohjoinen asettautuu toiseksi. Ridanpää (2011, 350) liittyy Lévi-Straussin dualistiseen jakoon perustuvan, ihmismielen toimintaa kuvaavan ajattelumallin maantieteeseen toteamalla, että paikat ja alueet saavat merkityksensä suhteessa toisiinsa paikkoihin ja alueisiin. *Lampaansyöjät*-elokuvassa poh-

joinen on etelän tuote, joka tulee tuotetuksi luontokuvastojensa kautta etelälle vastakkaiseksi, toiseksi. Haavekuvien Tunturi-Lappi ei kuitenkaan kestä todellisuutta, vaan osoittautuu illuusioksi.

Kotimaan ja Lapin matkailu lisääntyivät väestön kaupungistumisen ja vaurastumisen sekä vapaa-ajan lisääntymisen myötä 1970-luvun alusta lähtien. Myös henkilöautojen määrä oli lisääntynyt 1960-luvulla autotuonnin rajoitusten poistuttua ja varallisuuden kasvun ansiosta. Autolla tapahtuva matkailu ja luonnonnähtävyyksiin tutustuminen valtavirtaistui elokuvan valmistumisen aikoihin. Suomalaisten unelmamaailmoista osa sijoittui 1970-luvulla pohjoiseen, mihin tunturihotelleja oli rakennettu tiuhaan tahtiin (von Bagh 2005, 299). Matkailuun liittyvän luontokuvaston tuottajana elokuva määrittäyty Raymond Williamsin jaottelun mukaan vallitsevaksi kulttuuriseksi elementiksi (ks. Ruuska 2004, 151).

Elokuvassa luontokuvastojen toinen päätyyppi laajojen näkymien ohella ovat lähietäisyydeltä kuvatut otokset järvien rantamilta. Näillä tapahtumapaikoilla päähenkilöiden yhteys luontoon saa fyysisempiä piirteitä. Luonnon visuaalisen kokemuksen rinnalla elokuvassa on siten vahvasti mukana luonnon kokeminen ruumiillisesti. Sepe ja Valtteri pysyttävät telttansa metsään rannan tuntumaan, kahlaavat, peseytyvät ja uivat järvessä ja sade kastelee ulkosalla istuvan Valtterin. Järvenrannan ja vesiluonnon esteettistä merkitystä ihmiselle kuvastavat otokset aamuruskosta lahden yllä. Vesiluonnon kauneus perustuu paljolti vedenpinnan peilivaikutelmaan, joka lainaa ympäristöstä aineksia, toistaa taivaan sineä, erivärisiä pilviä ja rannan metsää. Päivänvalossa ja selvin päin todellinen luonto ei enää vastaa haavekuvien idyllistä luontoa.

Elokuvan tarina lampaiden ampumisineen on yksi versio metsästyskirjallisuudessa paljon varioidusta suuren metsästyksen teemasta (Lahtinen T. 2008a, 37). Laiduntavien lampaiden ampuminen on helppoudessaan metsästyksen karnevalisointia ja ironisointia. Kaukaisten eräalueiden nautinnan sijaan luonnon hyödyntämisen traditio on tuotu inhimillisen toiminnan piiriin, kun metsästys tapahtuu asuttujen maatalojen pihapiirien tuntumassa. Lisäksi lammasta pidetään yleisesti tyhmänä eläimenä, jonka saalistaminen on metsästyksen ironisointia. Lampaiden ampumiseen, teurastamiseen ja ruoaksi valmistamiseen ei elokuvassa liity metsästäjän ja saaliin välistä kunnioitusta esille tuovia elementtejä, kuten saaliin puhuttelua ja nimeämistä. Metsästyksen ironian täydentää elokuvan lopussa tapahtuva lampaan yliajo maantiellä ja ruhon heittäminen jokeen.

Naiset esiintyvät elokuvan luonto-otoksissa vain jaksossa, jossa saksalainen melontaretkikunta leirytyy lähelle Sepen ja Valtterin telttaleiriä. Naiset ilakoivat rannalla vähissä vaatteissa ja alasti.

Sepen ja Valtterin kiinnostus kohdistuu heti naisiin, mutta kun heidän tarjoamansa rosvopaisti ei saksattarille kelpaa, Sepe ja Valtteri tuomitsevat naiset huonoiksi naisiksi. Naisten edustama yhteys luontoon osoittautuu vääränlaiseksi, ei-suomalaiseksi. Suomalainen yhteys luontoon syntyy päähenkilömiesten esittämällä tavalla, hiljaa jurottamalla. Muuten elokuvassa naiset eivät ole mukana luontokuvastoissa, vaan rajautuvat kaupunkiin ja kulttuurin piiriin. Aikamiesten pako ideaalimaailmaan, Onnellisten saarelle, on todennäköisesti pakoa naisista, vaikka naisista ei näyttäisikään olevan mitään väliä (von Bagh 2005, 299). Sepen ja Valtterin kaveruudessa on tyypillisiä homososiaalisuuden piirteitä, kun he keskinäisessä yhteisymmärryksessä tulkitsevat naiset miesten maailmaan kuulumattomiksi, toisiksi.

7.4. Jäniksen vuosi

7.4.1. Luontokuvastot

Jäniksen vuosi -elokuvan alkupuoliskon luontokuvastot esittävät Järvi-Suomen ja loppupuoliskon luontokuvastot Peräpohjolan ja Metsä-Lapin luonnonmaantieteellisten alueiden luontoa. Koko elokuvasta olen erottanut 18 jaksoa, joista luontokuvastoa on ollut mahdollista tarkastella. Lisäksi elokuvassa on muutamia yksittäisiä kuvia ja lyhyitä välähdyksenomaisia otoksia luonnosta sekä lopussa talviseen, lumiseen luontoon sijoittuvia otoksia. Näitä en ole kuitenkaan sisällyttänyt erittelyyni. En myöskään ole ottanut mukaan niitä jaksoja, joissa liikutaan autolla maaseudulle sijoittuvilla teillä, koska näistä otoksista havaintojen tekeminen luonnosta on vaikeaa.

Valtaosa elokuvan luonnossa kuvatuista kohtauksista sijoittuu metsään. Eteläisen Suomen metsäluonnosta eniten esillä ovat mustikkatyypin ja sitä rehevämmät, jopa lehtomaiset kangasmetsät. Eniten kohtauksia on kuvattu kuusimetsissä, jokunen koivuvaltaisissa rehevissä metsissä ja muutamissa kohtauksissa kuljetaan puolukkatyypin tai karummissa mäntykangasmetsissä. Kuvastossa eteläisten metsien puuston valtalajina on kuusi. Kuusipuusto on enimmäkseen luontaisesti syntynytä ja varttunutta, iältään 50–80 vuotta. Lehtipensaiden ja -puiden muodostamat reunavyöhykkeet ovat tiheitä, mutta muuten metsät ovat melko helppokulkuisia. Elokuvassa pohjoisen kangasmetsät ovat yleisimmin karuja, harvapuustoisia mäntykankaita, joilla on kallioisia, louhikkoisia ja rakkaisia laikkuja sekä keloutuneita maapuita. Kapeiden kynttiläkuusien luonnehtimia tuoreempia kangasmetsiä kirjavoivat rinnesuot ja laaksonpohjien luhtaiset nevat. Puronvarren kuudessa on pitkäksi kasvanutta naavaa tai luppoo. Pohjoisen metsistä osa on matalan männikön sekä tunturikoivun hallitsemia, tiheähköjä sekametsiä. Tunturikoivikoissa on tunturimittarituhojen jäljiltä lehdettämiä haaroja ja oksia ja kokonaan kuolleita puita. Avoimia tunturikankaita ja laajoja metsäerämaita esitetään usein ympäristöään korkeammilta näköalapaikoilta kuvattuna.

Sekä eteläisissä että etenkin pohjoisissa luontokuvissa on runsaasti erilaisia korpikasvillisuustyyppejä. Puronvarsien korpijuotit ovat etelässä reheviä ruoho- ja heinäkorpia sekä lehto- ja kangaskorpia. Pohjoisen korvet ovat karumpia, kasvillisuustyypiltään kangas-, neva- ja muurainkorpia. Suoluontoa on esillä erityisen paljon pohjoisen kuvissa, joista voi tunnistaa laajoja aapasoita saraisine ja lyhytkortisine nevoineen ja nevakorpineen, sekä puronvarsien luhtanevoja. Eteläistä suoluontoa edustavat yksi keidassuo, jonka isovarpuisilla rämeillä Vatanen pakenee kahta miestä, sekä järvenrannan saranevat ja rämeet.

Vesistöistä *Jäniksen vuosi* -elokuvassa ovat eniten esillä pienvedet, ennen muuta purot. Pieniä suorantaisia lampia on muutamissa jaksoissa, mutta suurempia järviä vain kahdessa jaksossa. Purot ja pienet joet ovat etelässäkin luonnontilaisia tai lähes luonnontilaisia sekä puhdasvetisiä. Pohjoisen purot ja norot ovat kirkasvetisiä ja kalaisia. Puolikulttuuriluontotyypeistä mukana on vain kahdessa kohtauksessa esiintyviä niittyjä: maantien- ja ojanvarren tuoretta kukkaniittyä ja metsäaukion laidunniittyä.

Luontaisen lajiston kuvaamiseen elokuvassa on paneuduttu. Kasvillisuustyypien peruskasvilajiston lisäksi luontokuvissa näkyy niittyjen kukkakasveja, mesiangervoa, huopaohdaketta, niittynätkelmää ja hiirenvirnaa ja heinälajistoa sekä pohjoisen metsien kenttäkerroksen lajeja, vaivaiskoivua, riekonmarjaa, juolukkaa ja suopursua. Jäniksen ruoaksi kelpaavia ovat muun muassa niittynätkelmä, apilat ja voikukat. Pohjoisen suokasveista pitkälehtikihokki päättyy Vatasen tutkiskeltavaksi. Nisäkäslajeista tarinan keskiössä on jänikseksi nimitetty rusakko, joka elokuvan edetessä kasvaa poikasta täysikasvuiseksi. Etelän metsissä vilahtavat hirvet, majava patolammikollaan ja susikin sekä useampi metsäjänis. Pohjoisen jaksoissa on mukana poroja sekä metsissä että avotuntureilla. Osa poroja esittävästä otoksista on kuvattu eteläisessä Suomessa, Ähtärin eläinpuistossa. Linnustoa elokuvassa on mukana paljon. Eteläisen Suomen kuvista olen tunnistanut sarvipöllön ja isokuovin, pohjoisen kuvista kurkia, joutsenia, metsäviklon, tunturipöllön ja hiiripöllön. Tunturipöllö on kuvattu eläinpuistossa, koska sitä esiintyy Suomessa vain pohjoisimmassa Lapissa hyvin harvinaisena. Äänien perusteella olen tunnistanut lisäksi punakylkirastaan, helmipöllön, harakan, sepelkyyhkyn, peipon, heinäisorsan, leppälinnun, pajulinnun ja huuhekajan eteläistä Suomea kuvaavasta osuudesta ja liron pohjoisen suolintulajina. Muutamaa lajia en osannut äänten perusteella tunnistaa. Vatasen kalastamat purotaimenet eli tammukat päätyvät paistettaviksi ja ammutut heinäorsat samoin ruuaksi. Hyttysistä on kiusaa pohjoiseen sijoittuvassa jaksossa, jossa ulkomaalaiset matkailijat viettävät aikaa autiotuvalla Vatasen seurana.

Kesäiset sadekuurot yllättävät Vatasen pariin otteeseen etelän metsissä. Muutoin tyypillisesti sää on pilvipoutainen ja osin aurinkoinen. Pohjoisen puoliavoimessa maastossa Vatanen ihastelee kaksinkertaista sateenkaarta. Pohjoisessa syksyn tullen sää on useassa jaksossa sumuinen ja ruskan osoittaessa syksyn saapuneen myös tuulinen ja ilmeisen viileä. Vatanen liikkuu luonnossa myös iltahämärissä ja yöpyy pimeissä metsissä, yön ääniä kuulostellen.

Pelkästään luontoa esittäviä otoksia, joissa etusijalla eivät ole yksittäiset eläin- tai kasvilajit, erotin *Jäniksen vuosi* -elokuvasta yhteensä 23. Kahdeksan niistä kuuluu eteläisen Suomen osuuteen, jossa suorantaisen järven maisemaa on kuvattu kolmesti. Muissa kuvissa on avosuota, metsäistä rinnettä ja soistuneen korpikuusikon ympäröimä pieni lampi. Yhdessä otoksessa esitetään laajaa, asumatonta metsämaisemaa. Pohjoiseen sijoittuvassa elokuvan osuudessa laajoja maisematason otoksia on useita. Niissä laaja erämaa levittäytyy joko soiden kirjavoimana metsäisenä salomaana tai avointen tunturikankaiden ja puustoisten laaksojen vuorotteluna. Suppeammissa otoksissa on rimpien ja jänteiden rytmittämiä aapasointa, jylyä rantakallioita ja louhikoita, harvaa mäntymetsää tai tunturikoivikkoja, suorantaisia lampia ja useita puroja.

Elokuvan eteläiseen Suomeen sijoittuvassa osassa ihmistoiminnan merkit luonnossa liittyvät asutuksen ja viljelykäytössä olevien alueiden ulkopuolella enimmäkseen metsätalouteen ja luonnon virkistyskäyttöön. Metsäteitä on rakennettu ja hakkuuta tehty, vaikkakaan tuoreita hakkuuaukkoja tai metsäaurausta ei kuvissa näy. Taimikoita, nuoria ja kasvatushakkuuvaiheen metsiä esitetään vanhempien metsien ohella, eikä metsissä ole juuri lahoppuustoa. Suot ovat ojitettavia ja purot enimmäkseen perkaamattomia. Erämaisen järven rannalla on kalamökki saunoineen. Metsäpaloa kuvaavassa jaksossa palaa lähinnä hakkuuaukeaa ja taimikkoa sekä nuorta metsää. Pohjoisen luonnossa ihmisen vaikutus on selkeästi vähäisempi: sekä metsät, suot että vesistöt ovat hyvin luonnontilaisia. Hakkuista tai metsäojituksista ei näy juurikaan merkkejä ja metsätiestöä kuvissa näkyy hyvin vähän. Retkeilyn merkkeinä ovat autiotuvat, retkeilypolut viittoineen ja maastosta löytyvät roskat.

7.4.2. *Tarinasta tulkintaan*

Jäniksen vuosi -elokuvan tarinassa luontokuvastojen luonto edustaa vastakohtaa kaupungille ja ihmisen kaupunkimaiselle elämäntavalle. Elokuvan alkuosassa päähenkilö, Luonnon raikas -nimisen deodorantin myyntikampanjaa tekevä mainosmies Vatanen, palaa takaumissa lapsuutensa onkireisuihin ja antautuu kokouksissa haaveksimaan linnunlaulusta ja metsistä. Vatanen on tiedostanut, että deodoranttien ponnekaasujen aiheuttama yläilmakehän otsonikato on paheneva ympäristöongelma. Meluinen, kiireinen ja kulutuskeskeinen kaupunki vaihtuu metsään, kun Vatanen jää hoi-

vaamaan työmatka-auton alle jäänyttä jäniksenpoikasta. Halu irtautua teknistyneestä ja luonnosta vieraantuneesta yhteiskunnasta saa Vatasen vaeltamaan pohjoiseen, Metsä-Lappiin saakka. Vatasen irtaantuminen kaupungista ja siirtyminen luontoon ei perustu etukäteissuunnitteluun, eikä Vatasella ole tarkoitusta palata entiseen elämäntapaansa luonnossa vaeltelun jälkeen. Elokuvasa ihmisen hallitseva ja omistava suhde luontoon saa vastaansa kumppanuuteen perustuvan luontosuhteen.

Luontokuvastot muodostavat merkittävän osan elokuvan audiovisuaalisesta kokonaisuudesta. Todellisuuden tuntu rakentuu elokuvaan jaksoilla, joissa on tyypillisiksi suomalaisiksi tunnistettavissa olevia luonnonympäristöjä, metsiä ja soita. Korpien, rämeiden ja nevojen runsaus elokuvan luontokuvastossa edustaa suoluonnon hyväksymistä osaksi Suomen luontoa. Soita ei esitetä vaarallisiksi paikoiksi, joita ihmisen tulisi välttää. Päinvastoin, suo tarjoaa Vataselle turvapaikan, kun hän pakenee jäniksen kanssa aseistautuneita miehiä isovarpuiselle rämeelle ja suomännyn latvaan. Luonnonvaraiset eläimet edustavat kuvastossa metsien alkuperäisiä asukkaita sekä luonnon omalakista ja aitoa elämänmenoa. Luontaisissa elinympäristöissään kuvatut eläimet vuorottelevat jaksoissa Vatasen kanssa eivätkä näytä pakenevan häntä. Muutamissa otoksissa Vatanen tarkkailee ympäristöään kuunnellen ja ilmaa nuuhkien samaan tapaan kuin jänis. Vatanen vaikuttaa olevan yksi luonnon osiin missä eläimetkin. Vuodenaikojen vaihtuminen vie tarinaa eteenpäin, ja erilaiset sääilmiöt vaikuttavat tapahtumien kulkuun. Luonto on elokuvassa paitsi näyttämönä, myös yhtenä keskeisenä hahmona, konkreettisimmin jäniksen hahmossa. Hämärässä ja pimeässä metsässä kuvatut kohtaukset metsän äänineen ja metsäpalojakso luovat jännitystä, kun taas laajat erämaamaisemaotokset rauhoittavat.

Eteläisen Suomen metsäluonto muodostuu asutuksen, viljelyalueiden ja tiestön rajaamista talousmetsistä, joissa linnut ja muut metsän eläimet asustavat mutta joissa myös ihmistoiminnan merkit ovat näkyvissä. Maantien varren niittykasvit kukkivat kauniisti, mutta jäniksen ruoaksi tienvarren niittynätkelmästä ei ole, koska tienvarsien kasveissa on bensiinistä peräisin olevaa lyijyä. Ihmisen yhteyttä luontoon häiritsevät ja vaikeuttavat eniten toiset ihmiset. Suorantaisen pikkujärven rannalle rakennetun kalastusmökin rauha särkyä, kun Vatasen on lähdettävä metsäpalon sammutukseen. Metsäpalon tuhoamaksi on joutunut myös Salosensaari-nimisen miehen pontikkatehdas. Juopunut pontikkatehtailija on itsekkin vaarassa hukkaa puroon. Ihmisen piittaamattomuutta osoittaa kohtaus, jossa metsäpalon sammutusväen ruokailupaikalle saapuva mies ajaa puskuetraktorillaan kenttäreikkeen yli ja pitkälle järveen. Yövyttyään syrjäisellä kesämökillä Vatanen joutuu pakenemaan aseella varustautuneita mökin omistajia suolle ja kiipeämään jäniksen kanssa turvaan suomännyn latvaan.

Etelän ihminen pilaa ja saastuttaa luontoa, haluaa hallita luontoa, taltuttaa luonnollisia prosesseja ja käyttää luontoa omistajan oikeudella hyväkseen.

Lappiin sijoittuvassa elokuvan osassa on mukana useita laajoja erämaamaisemia panoroivia otoksia. Kuvat sinertyvistä metsistä, vaara- ja tunturiselänleistä, laajoista soista, laaksoista ja kuruista henkivät rauhaa. Mäntykankaiden vanhoissa luonnonmetsissä, aapasoilla, kynttiläkuusikoissa ja puronotkoissa ei ole juuri merkkejä ihmistoimista. Vatanen liikkuu maastossa vapaasti kartta mukanaan, teitä ja polkuja vältellen. Vatanen ei kierrä vaikeakulkuisia soita, vaan tarpoo upottavallakin suolla eteenpäin. Maastosta löytämänsä roskat, kertakäyttöastiat, hän polttaa nuotiossa. Vatanen asettuu asumaan jäniksen kanssa syrjäiselle autiotuvalle, hakee käyttöveden purosta, kalastaa ja perehtyy kasvilajeihin värikuvakasvion avulla. Pohjoisuutta luontokuvastossa alleviivaavat porot, avotunturit sekä valkoinen tunturipöllö. Kun Vatanen kuulee radiosta itseään koskevan yhteydenotto kuulutuksen, hän viskaa radion puroon. Radion kautta yhteiskunta yrittää saada yhteyden Vatasen erämaiden yli, mutta hän ei halua olla tavoitettavissa.

Ihmisen suhdetta luontoon karnevalisoidaan jaksossa, jossa Vatasen asuttamalle autiotuvalle tulee helikopterilla suomalaisen oppaan johdolla kirjava seurue ulkomaalaisia turisteja. Iltapukuihin ja juhla-asuihin pukeutuneet turistit haluavat nähdä ja kokea aitoa erämaata. Joukon opas suostuttelee Vatasen esittämään vieraille aitoa Lapin miestä. Vieraat virvelöivät suorantaisella purolla, hulluttelevat poronsarvien kanssa ja hätistelevät hyttysiä. Italialainen nainen mieltyy Vatasen ja pyrkii lähentelemään häntä. Vatanen kuitenkin suiivaantuu naiseen, koska tämä suihkuttaa huoletta hyttyskarkotetta – ja samalla ponnekaasuja – ympärilleen. Vieraat suhtautuvat luontoon, jänikseen ja Vatasen välineellisesti, eksoottisten elämysten rahalla ostettavina lähteinä. Kun jänis sekoittaa ulos katetun ruokapöydän ja papanoi lautasille, myös Vatanen paljastaa todellisen taustansa vieraille. Tyrmistyneet vieraat saavat kuulla, kun Vatanen englanniksi kertoo saaneensa tarpeekseen vieraiden edustamasta maailmasta. Seuraavassa jaksossa tunnelma rauhoittuu, kun Vatanen peseytyy purolla ja luontokuvastoon tuodaan syksyisiä, sumuisia näkymiä soille.

Yhtä ihmisen ja luonnon suhteen kadotettua, luonnonmystiikkaan ja kansanperinteeseen liittyvää puolta edustaa elokuvassa jakso, jossa Vatanen on viemässä sairastunutta jänistä eläinlääkärille ja tapaa matkallaan autiotuvalla erämaassa erakkona elävän miehen. Vanhahko mies saa jäniksen valtaansa tuijotuksella niin, että jänis ei enää halua olla Vatasen sylissä. Mies kertoo entisaikaan seidoille annetuista elänuhreista ja lähistöllä, korkealla rantakalliolla olevasta seitapaikasta. Herätessään kämpässä aamulla Vatanen huomaa jäniksen ja miehen kadonneen. Pahojen aavistusten vallas-

sa Vatanen juoksee seitapaikalle päin. Louhikossa, sumupilvien seassa hän kohtaa yöpymistoverinsa, jolla ei ole jänistä mukanaan. Mitään puhumatta erakko häviää yhtäkkiä näkyvistä. Vatanen löytää jäniksen seitapaikan uhrikiveltä hengissä. Vatasen huolehtivainen ja hellämielinen suhtautuminen jänikseen saa rinnalleen luonnonuskonnosta nousevan käsityksen, jossa ihminen tarvitsee itsensä ja luonnonjumalien välille lepyttäjäksi eläinuhrin.

Luonnolla on tarinassa oma roolinsa, joka konkretisoituu Vatasen hoivaamassa jäniksenpoikasessa. Jänis, kuten Vatanenkin, on ihmisen teknistyneen elämäntavan haavoittama elävä olento, joka tarinassa etsii parantumista ja eheytymistä palaamalla luontoon. Liittämällä yhteen aikuisen miehen ja avuttoman jäniksenpojan elokuva rakentaa ihmisen ja luonnon välille yhteyttä, joka oli päässyt kaupunkimaisessa elämässä häviämään. Artikulaatio osoittaa, että kumppanuuteen perustuva luontosuhde on mahdollinen. Jo ensimmäisenä vuorokautenaan metsässä Vatanen alkaa vapautua kahleistaan, kun hän peseytyy joella ja heittää solmionsa virran vietäväksi. Hankittuaan retkeilyvarustusta Vatanen yöpyy nuotiolla metsässä ja kertoo jänikselle valheellisesta suhteestaan vaimoonsa, omasta identiteetistään ja todellisesta minästään. Jänis syö luontaista ravintoaan ja liikehtii luonnossa lajityypilliseen tapaan. Luonnonkasveja syövä jänis edustaa Vataselle vaistojensa varassa elämistä, mikä on ihmiselle jo mahdotonta. Etelässä jänikselle soveliaan ravinnon löytäminen tuottaa hankaluuksia, ja Vatanenkin ruokailee ravintoloissa. Lapissa jänis mutustelee kanervankukkia ja Vatanen hankkii ruokaansa luonnosta kalastamalla tammukoita ja ampumalla sorsia.

Elokuvan loppuosassa Vatanen ajautuu ryypyreissullaan seurustelusuhteeseen Turussa asuvan juristinaisen kanssa. Raastuvassa Vatanen vastaa vahingontekoja koskevaan syytteeseen hyökkäämällä teknokraattista yhteiskuntaa ja tulevat sukupolvet vaarantavaa ydinvoimaa vastaan. Kun Vatanen joutuu vankilaan tuomittuna irtolaisuudesta ja vahingonteosta, pitää naisystävä jänistä metallihäkissä. Sellissään Vatanen rinnastuu häkkiin suljettuun luontokappaleeseen. Naisystävä liittyy elokuvassa kulttuuriin ja kaupunkiin, jotka Vatanen kokee ahdistaviksi. Kun nainen on järjestämässä Vatasta ulos vankilasta ja uudelleen työelämään, jänis karkaa metallihäkistä ja ilmestyy vankilan pihalle. Vankiselliin jää vain kultainen kihlasormus sängynpeitolle, kun Vatanen pakenee yhdessä jäniksen kanssa lumiseen pohjoisen luontoon.

7.4.3. Elokuvan luontokuvastot – kontekstointia

Jäniksen vuosi edustaa suomalaisen elokuvan modernistista, 1960-luvulla alkanutta kautta, jonka yhtenä tärkeimpinä ohjaajina on pidetty juuri Risto Jarvaa. Jarva aloitti pitkien elokuvien ohjaajan uransa irrallisten ihmissuhteiden ja henkilöiden sisäisten ajatusten kuvaajana, mutta siirtyi myö-

hemmin komedioihin, joista tunnetuin *Jäniksen vuosi* on. Jarvan tuotannon on myöhemmin todettu osoittaneen, kuinka viihteellisyys ja taiteellisuus on mahdollista yhdistää samaan elokuvaan. (Nummelin 2009, 141–142.) Elokuva edustaakin niin kutsuttua vakavampaa komediaa, jonka tuotanto oli ollut hyvin vähäistä 1960-luvulta aina 1970-luvun puoliväliin saakka (Honka-Hallila & al. 1995, 186). Vuonna 1977 valmistuneista seitsemästä kotimaisesta kokoillan elokuvasta *Jäniksen vuosi* sai kiittävän vastaanoton kriitikoiden keskuudessa, hyvän yleisömenestyksen, koti- ja ulkomaisia palkintoja sekä ulkomaanlevityksen yhdeksään maahan. Arto Paasilinnan romaaniin perustuva elokuva jäi Risto Jarvan viimeiseksi ohjaustyöksi – Jarva sai surmansa elokuvan kutsuvierasnäytännön jälkeisenä yönä liikenneonnettomuudessa. Elokuvan teema, ihmisen vieraantuminen luonnosta, sai tuekseen laadukkaan kuvauksen, jonka luonnonäkymiä kuvattiin aikalaisarvioissa visuaalisesti loistaviksi ja ennennäkemättömiksi. (*Suomen kansallisfilmografia* 8, 352–359.)

Elokuvan tematiikka liittyy lähtöteoksensa kautta modernismin aikakautena, elokuvatuotannossa etenkin 1960-luvulta lähtien, keskeiseen aihepiiriin, jossa yhteiskuntaa, sen muutoksia ja ongelmia kuvataan henkilökeskeisesti. Elokuva kuvaa todellisuutta realistisesti, mutta myös kantaa ottaen. Sen nostaa esiin suurten muutosten, kuten kaupungistumisen, aiheuttaman epävarmuuden ja pahoinvoinnin. (Ks. myös Vahtola 2003, 407.) 1970-luvulla Suomi vaurastui ja kaupungistui. Etenkin lähiöiden rakentaminen oli ennen kokemattoman laajaa. Vuonna 1980 Suomen väestöstä jo 60 prosenttia asui kaupungeissa (Vahtola, 2003, 361). Elokuvan päähenkilö Vatanen asuu betonilähiön kerrostalossa ja kiirehtii työpaikalleen meluisten ja ruuhkaisten kaupungin katujen kautta. Vatasen mielessä väikkyvät lapsuuden onkireissut ja kesäisen metsäluonnon äänet. Luonto-otosten kuvasto nostalgisoi entistä aikaa. Vatanen ei kuitenkaan edusta tyypillistä ensimmäisen polven kaupunkilaista, joka vaurastuttuaan rakentaa kesämökin palatakseen lapsuutensa ja nuoruutensa ympäristöön (ks. Lehtonen 2004, 61–62; Vahtola 2003, 362). Vatasen paluu luontoon on vaihteittain etenevää mutta lopullista. Kulutuskriittistä näkökulmaa korostaa Vatasen työhön liittyvä asetus, jossa häneltä mainosmiehenä odotetaan tehokkuutta uuden deodorantin myyntikampanjassa, mutta samalla hän ymmärtää aerosolien ponnekaasujen aiheuttaman yläilmakehän otsonikadon ympäristöongelmaksi.

Öljykriisi vuonna 1974 katkaisi talouden kasvu-uran ja synnytti laman Suomeenkin (Vahtola 2003, 364). Kriisi nosti keskusteluun energiansäästön ja vaihtoehtoiset energialähteet. Ydinvoima alkoi nousta yleiseen, kriittiseen keskusteluun siinä vaiheessa, kun Suomessa oli neljä reaktoria kahdella paikkakunnalla, Loviisassa ja Eurajoella. Ydinvoimavastainen vaihtoehtoliike järjestäytyi vuonna 1977 yhdistykseksi nimeltään Energiapoliittinen yhdistys - Vaihtoehto ydinvoimalle, EVY. (Ks.

esim. Roos 1999, 23.) Elokuvassa Vatanen joutuu syytetyksi raastuvanoikeudessa erilaisista yhteiskuntaa vastaan tekemistään vahingonteoista, muun muassa tietokonekeskuksessa olevien henkilötietojen tuhoamisesta, jolloin Vatanen puolestaan nostaa esiin ydinvoiman ja sen aiheuttamat, pitkälle tulevaisuuteen yltävät onnettomuuksiin ja ydinjätteen radioaktiiviseen säteilyyn liittyvät riskit. *Jäniksen vuosi* -elokuva ei kuitenkaan nosta tarinan tasolla selkeästi esiin muita, ympäristönsuojelun kannalta 1970-luvulla nousussa olleita teemoja ydinvoiman ja ponnekaasujen ohella. Uusien luonnonsuojelualueiden perustamisen, lintuvesien ja soiden suojelun aika alkoi vasta hieman myöhemmin, Kojjärven kiistasta vuonna 1979. Elokuva osuu kuitenkin Toiviaisen (2007, 156) mukaan ajan hermoon, ekologisen ajattelun ja vihreän liikkeen etsikkoaikaan.

Päähenkilönsä kautta elokuva näpäyttää esimerkiksi suomalaista raivaajamyytin, joka syntyi 1800-luvun romanttisen nationalismin aikana (ks. Salmi 1999, 180). Raivaajamyytin mukaan yhteiskuntaa oli mahdollista paeta erämaihin, mutta erämaahan asetuttuaan stereotyyppinen raivaaja alkoi muuttaa maatilkkuaan viljelymaaksi, kunnon kansalaisen ja alamaisen tavoin (ks. Salmi 1999, 180). Kalastaessaan ja metsästäessään Metsä-Lapissa Vatanen liittyy läheisemmin perinteiseen suomalaiseen erätraditioon, jossa erämaa oli nautinta-alue (ks. esim. Haila 2003, 175; Lehtonen 2004, 64). Päähenkilö Vatanen ei jatka myöskään 1950-luvulta aina 1970-luvun alkuun saakka jatkunutta tukkilais- ja suomalaisten lännenelokuvien yksinäisten mieshahmojen, cowboyn ja tukkilaisen, linjaa (ks. Salmi 1999, 176–178). Toisaalta *Jäniksen vuosi* -elokuva noudattaa suomalaisesta elokuvasta yleisenäkin löytyvää etelän ja pohjoisen vastakohta-asetelmaa. Salmen (1999, 181) mukaan elokuvien etelään liittyvät kaupunkikulttuuri, yhteiskunnan hierarkkisuus, vauraus ja keinotekoisuus ja pohjoiseen taas maaseutukulttuuri, luonnonmukaisuus ja köyhyys. Elokuvan laajat Lapin tuntureita, laajoja soita ja metsäerämailta esittävät otokset liittyvät elokuvan suomalaisen kansallismaisen kuvaamisen perinteeseen, missä katsoja voi kokea nöyryyttä mahtavan luonnon edessä (Löytty 2004, 32–33). Pohjoisen kuvastot ovat etelän kulttuurin tuottamia representaatioita. Maisemaotosten ohella elokuvaa luonnehtivat monissa eri metsäympäristöissä kuvatut kohtaukset, joissa luonto määrittänyt luonnossa liikkuvan ihmisen mittakaavaiseksi, enemmän paikaksi kuin maisemaksi. Metsä- ja etenkin suoluonnon pienimittakaavainen esittäminen tuottaa uutta näkökulmaa erämaaiseen, koskemattomaan luontoon. Luonnollinen valo ja luonnonäänät luovat paikoista hyvin dokumentaarisen kuvan. Paikan tuntu on erityisen vahva tiheissä kuusikoissa. Paikkaan sijoitettu ihminen liittyy luonnon holistiseen kokemiseen, jossa ihminen on osa ympäristöään (Blomberg & Sääntti 2008, 193).

Luonnon ja ihmisen rinnastuminen ja yhteen kytkeytyminen ilmenee elokuvassa voimakkaimmin Vatasen ja jäniksen suhteessa. Jänis kulkee elokuvan tarinassa Vatasen mukana, mutta ei muutu ihmisen kaltaiseksi. Toiviainen (2007, 156) pitää elokuvan jänistä paitsi linkkinä luontoon myös salaisen viisauden kantajana. Välähdyksenomaiset otokset pohjoisen luonnon eläinlajeista, jopa sudesta, toimivat elokuvassa metonymisesti, viittaamalla laajaan erämaiseen ja alkuperäiseen luontoon, jossa Vatanen liikkuu ja hankkii ravintoaan. Vatasen hahmosta irralliset, eläimiä esittävät otokset ja taltioidut luonnonäänet viittaavat toisaalta myös siihen, miten luonto toimii ihmisestä riippumatta ja suhtautuu välinpitämättömästi ihmiseen. Piirre on samantyyppinen kuin Lehtimäen (2008, 226) havaitsema leikkaustapa Terrence Malickin elokuvakerronnassa. Luonto ei siten ole ihmisen kaltainen vaan tarjoaa ihmiselle mahdollisuuden toisenlaiseen tiedostamiseen ja jopa toiseksi tulemiseen (ks. Väliaho 2012, 88). Toivaiaisen (2007, 155–156) mukaan Vatasen pako elokuvan lopussa suuntautuu irrationaaliseen ja mystiseen. Ihminen on osa sekä luontoa että yhteiskuntaa, eikä irrottautuminen kummastakaan ole mahdollista ilman väkivaltaa (emt. 156). Elokuvan naiset edustavat kulttuuria, joka kahlitsee miestä. Vatanen hylkää kulttuurin, uuden kihlattunsa, työelämän mahdollisuudet ja kaupungin ja hiihtää keväthankkia myöten pois jänis seuranaan. Saavuttaakseen kunnollisen yhteyden luontoon Vatasen on hylättävä kulttuuri ja tultava toiseksi.

8. Luonnon helmoissa - ihmisen suhde luontoon

Työni lopuksi kokoan yhteen ja tiivistän ihmisen luontosuhdetta koskevat havainnot ja päätelmät. Vastaan tutkimuskysymykseeni ensin erikseen kaikkien elokuvien osalta. Tämän jälkeen vertaan elokuvia keskenään. Vertailussa pyrin liittämään elokuvista tekemäni havainnot ihmisen luontosuhteen erilaisiin kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin konteksteihin. Lopuksi pohdin vielä ihmisyhteisöjen ja luonnon suhdetta yleisemmällä tasolla.

8.1. Luontosuhde tarkastelemissani elokuvissa

8.1.1. Hilja – maitotyttö

Ihmisen suhdetta luontoon elokuvassa määrittää ihmisen ja luonnon erillisyyt. Toisistaan erillisten ihmisen ja luonnon yläpuolella on abstrakti ja henkilöity Jumala. Luontosuhdekäsitys nojaa kristilliseen perinteeseen, jossa luonto on Jumalan palvelija (ks. Williams 2003, 43, 46). Luonto tarjoaa ihmiselle mahdollisuuden saada yhteys Jumalaan, joka on asettanut ihmisen luonnon tilanhoitajaksi (Niiniluoto 2000, 58). Luonnon ymmärretään elokuvassa olevan ongelmitta ihmisen hallittavissa. Ylevä, kansalliseksi tunnustettava luontonäkymien kuvasto antaa ihmiselle myös mahdollisuuden ymmärtää isänmaan olemus (ks. Lassila 2000, 12).

Idyllinen maaseutu on elokuvassa turmeltuneen kaupungin vastakohta ja osa viljavaa luontoa. Elokuva tuottaa käsitystä, jossa viaton mutta viettelevä nainen kuuluu luontoon. Luonnon ja kulttuurin jaossa mies kiinnittyy vahvemmin kulttuuriin. Päähenkilönä nuori Hilja edustaa viatonta luontoa ja maaseutua. Vesi esteettisenä ja symbolisena elementtinä vahvistaa naisen ja luonnon yhteyttä, johon myös eroottisuus kuuluu. Luontoon kiinteästi liitetty nainen on samalla redusoitu biologiaan, jätetty kulttuurin ulkopuolelle ja mieheen nähden alisteiseen asemaan (Lahtinen T. 2008b, 157–158; Melkas 2008, 142–146). Elokuvan molemmat päähenkilömiehet käyttävät Hiljaa hyväkseen. Köyhän Hiljan sosiaalinen asema luonnollistuu elokuvan luontokuvastojen kautta. Elokuvassa rinnastuvat valloittava ja hallitseva luontosuhde ja maskuliinis-patriarkaalinen ymmärrys seksuaalisuudesta.

Vuonna 1953 valmistunut *Hilja – maitotyttö* edustaa valmistumisajankohdalleen tyyppillistä maaseutumelodraamaa, jossa maaseutu esitetään nostalgisen luonnolliseksi ja viattomaksi. Elokuvan luontokuvastot toistavat suomalaiskansallisen maisemakuvaston keskeisiä elementtejä, ennen muuta vesistöjä (ks. Lehtonen 2004, 56). Lähes kaikki luontoon sijoittuvat elokuvan jaksot on kuvattu vesistöjen rannoilla eteläisessä Suomessa. Maaseudun elämänmenon ja luonnon välillä vallitsee harmonia, eikä erityiselle luonnon suojelemiselle ole nähtävissä tarvetta. Luonnossa ihmisen oli mahdollista levätä ja virkistyä sekä puhdistautua kulttuurin turmelevasta vaikutuksesta. Luonto on elokuvassa ihmistä varten, ihmisen toiminnan resurssi ja voimavara. *Hilja – maitotyttö* -elokuvan maaseutukuvaus on määriteltävissä pääosin elegiseksi, menneisyyteen haikailevaksi pastoraaliksi (ks. Hollsten 2008, 89), jossa sosiaalinen eriarvoisuus on luonnollistettu.

8.1.2. *Vieras mies*

Elokuvassa ihmisen luontosuhde rakentuu suhteeksi Äiti-maahan. Suhde on vastavuoroinen ja Jumalan asettama. Luonto määrittyy ihmisen toiminnan resurssiksi maanviljelyn kautta. Elokuvan ihminen on Jumalan asettama luonnon tilanhoitaja, jonka tehtävänä on viljellä ja suojella maata (ks. Niiniluoto 2000, 58). Luonnon oikea tilanhoitaja on elokuvassa ylevä mies, jota edustavat päähenkilöistä renki-Aaltonen ja vanhaisäntä-Hermanni. Tilanhoitaja-ihminen elää sopusoinnussa luonnon kanssa ja on käytännössä yhteydessä luontoon viljelyn ja karjanhoidon kautta. Patriarkaatti ei kuitenkaan ole elokuvassa naarmuton, vaan sen rinnalla vahvana on käsitys voimakastahtoisesta naisesta, jonka voima kumpuaa hedelmällisyydestä ja yhteydestä maahan. Elokuva uusintaa maskuliinisuuden hallitsevaa ihannetta, jossa mies on seksuaalisesti pystyvä mutta pidättyväinen ja luontonsa hallitseva (ks. Melkas 2008, 149). Moraalisena toimijana luonto asettuu elokuvassa oikeamielisten ihmisten puolelle (Seppälä 2007). Upottavan suon ominaisuudessa luonto tuomitsee turmeltu-

neen, alkoholisoituneen ja luonnosta irtaantuneen miehen. Luontokuvastossa talon emäntä liitetään kesäiseen luontoon, mutta nainen ei kuvasta tarinassa viattomuutta. Elokuvan nainen kuvastaa vanhaa metaforaa naisesta maana, joka oikein kohdeltuna ja viljeltyinä on hedelmällinen (Lahtinen T. 2008b, 168).

Vieras mies liittyy suomalaiskansalliseen maaseutua kuvaavien näytelmäelokuvien sarjaan (Kervanto Nevanlinna & Kolbe 2003, 452–460), jossa luontokuvasto tuottaa maaseudusta idyllistä, mutta arkipäiväistä kuvaa. Idyllisyydellä on myös kääntöpuolensa, jota elokuvan luonnossa edustavat suolamman nevareunus, ryteikköinen metsä ja varoittelevat lintujen äänet. Elokuvan maaseutuluonto on kauttaaltaan ihmistoiminnan vaikutusten piirissä ja luonteva osa päähenkilöiden elämää. Luontokuvasto uusintaa kuvaa maatalouden merkityksestä sodanjälkeisessä yhteiskunnassa, jota asutus toiminta leimasi. Luontokuvastot jakautuvat elokuvassa neljään päätyyppiin: ranta-, metsä- ja suo- luontoon sekä puolikulttuuriluontoon. Luonto on kansallisesti tunnistettavaa, mutta ei ylevöitettyä. Kulttuurisina elementteinä luonnon osat on mahdollista määritellä vallitseviksi, omana aikanaan yleisesti tunnustetuiksi luonnon kuviksi (ks. Lehtonen 2004, 151). Pastoraalina *Vieras mies* -elokuva kiinnittyy vahvasti tapahtuma-aikaansa eikä haikaile menneisyyteen (ks. Hollsten 2008, 89; Haapala 2008, 101–102).

8.1.3. *Lampaansyöjät*

Luonto on elokuvassa ”toinen”, ihmisestä erillinen, illusorinen todellisuus, johon ihminen haluaa väliaikaisesti palata (ks. Blomberg & Sääntti 2008, 191; Hollsten 2008, 90). Ihminen projisoi idylliseen luontoon omat haaveensa. Ihminen kuuluu kulttuurin piiriin, mutta kaipaa vapautumista sen paineista. Kulttuuriin kuuluvat kaupunki ja työelämä vaatimuksineen. Elokuvan päähenkilömiehet suhtautuvat luontoon välineellisesti, kun he nauttivat luonnonrauhasta ja hyödyntävät luontoa virkistymiseen ja esteettisten maisemaelämysten lähteenä. Naiset eivät elokuvassa kuulu suomalaiseen luontoon. Toiseutettua, ihmistä varten olemassa olevaa luontoa tyypillisimmillään edustaa pohjoisen Suomen erämaa (ks. Ridanpää 2012, 197). *Lampaansyöjät*-elokuvassa pohjoinen tulee tuotetuksi luontokuvastojensa kautta etelälle vastakkaiseksi, matkailijoiden ja retkeilijöiden ideaaliseksi kohteeksi. Luontokuvastojen kutsua pohjoiseen, Lapin vaara- ja tunturialueille, suomalaiset kotimaan matkailijat – hyvätuloiset eturintamassa - noudattivatkin sankoin joukoin.

Lampaansyöjät-elokuvan luontokuvastot viittaavat menneeseen kahdella tavalla. Vesistöjen rannat ja harjumetsät edustavat vielä menneisyydestä nousevaa, kansallisesti arvokkaaksi ja omaleimaiseksi koettua luontoa. Pohjoisen laajat luontonäkymät esitetään modernin kotimaan matkailijan näkö-

kulmasta, mutta sisällöltään nekin viittaavat menneisyyteen eli luonnonmaisemien spektakelisointiin turistista katsetta varten (ks. esim. Löytty 2004, 32–33). Luontokuvasto kutsuu suomalaista matkailijaksi ja maisemista nautiskelijaksi. Matkailuun liittyvän luontokuvaston tuottajana elokuva määrittyy vallitsevaksi kulttuuriseksi elementiksi (ks. Ruuska 2004, 150–151). Päähenkilöiden paluu luontoon ja uudestaan takaisin ”maailmaan” on tyypillistä pastoraalille (Hollsten 2008, 90), mutta *Lampaansyöjissä* on vahvoja antipastoraalisia aineksia. Luonto ei aina ole idyllinen eikä paluu luontoon jalosta ihmistä. Elokuvan tarina lampaiden ampumisineen on yksi versio metsästyskirjallisuudessa paljon varioidusta suuren metsästyksen teemasta (Lahtinen T. 2008a, 37). Laiduntavien lampaiden ampuminen on kuitenkin helppoudessaan metsästyksen karnevalisointia ja ironisointia. Päähenkilömiesten kaveruudessa on selkeitä homososiaalisuuden piirteitä. Naisten merkitys elokuvassa jää vähäiseksi. Kaupunkia ja kulttuuria edustaa nainen, jonka suhde luontoon esitetään miesten luontosuhteeseen verrattuna väärentyypiseksi.

8.1.4. Jäniksen vuosi

Jäniksen vuosi -elokuva esittää ihmisen luontosuhteesta kaksi tulkintaa. Teknistyneen yhteiskunnan jäsenenä ihmisen luontosuhde on luontoa tuhoava. Toinen, fantasioitu luontosuhde perustuu ihmisen ja luonnon kumppanuuteen. Elokuvan luonto on olemassa ihmisestä riippumatta, mutta ihminen on kykenevä pilaamaan luontoa. Ihminen ei enää ole hyväntahtoinen luonnon tilanhoitaja, vaan kaupunkimaisessa elämäntavassaan luonnosta irtautunut. Vääristyneen luontosuhteen korjaaminen edellyttää ihmisen muuttumista. Luontokuvastojen omalakinen luonto edustaa jatkuvuutta ja alkuperäisyyttä, johon ihminen kulttuurin piiristä kaipaa. Ihmisen ja luonnon ihanteellinen suhde elokuvassa perustuu kumppanuuteen, joka konkretisoituu Vatasen ja jäniksen yhteisessä vaelluksessa läpi Suomen. Molemmat ovat etelän ihmisen teknistyneen ja tuhoavan elämäntavan haavoittamia olentoja, jotka etsivät eheytymistä ja paranemista palaamalla pohjoisen luontoon. Luontoa ei elokuvassa inhimillistetä, eikä jänis muutu ihmisen kaltaiseksi. Elokuvassa ironisoidaan matkailua luonnon välineellistämisen käytäntönä. Nainen määrittyy elokuvassa kulttuurin piiriin kuuluvaksi miehen kahleeksi. Luonto tarjoaa ihmiselle mahdollisuuden toisenlaiseen tiedostamiseen ja jopa toiseksi tulemiseen (ks. Väliaho 2012, 88). Ihmisen paluu luontoon saa elokuvassa lopullisen, mystisen viivahteen.

Jäniksen vuosi kuvastaa aikaansa, jolloin Suomessa vaurastuminen, kaupungistuminen ja elämän teknistyminen alettiin ymmärtää myös haitalliseksi luonnon ja ihmisen kannalta (ks. esim. Roos 1999, 17–23). Ympäristöä uhkaavat päästöt ja ydinvoiman riskit olivat nousseet julkiseen keskusteluun. Etelän luonto edustaa elokuvassa jo menetettyä mahdollisuutta, missä ihmisen paluu luontoon

ei ole enää mahdollista. Pohjoinen erämaiseen jää ainoaksi vaihtoehdoksi irrottautumiselle. Erämaan raivaaja -myytistä poiketen Vatanen ei ryhdy raivaamaan korpea vaan hyödyntää luonnon antimia kalastaen ja metsästäen (ks. Salmi 1999, 180; Haila 2003, 175). Luonto kutsuu ihmistä paitsi katsomaan myös kokemaan luontoa ruumiillisesti. Luontokuvastot uusintavat laajojen luontonäkymien kansallista kuvastoa mutta myös tuottavat uusia, monipuolisesti suomalaista luontoa esittäviä kuvia. Luontokuvastojen perusteella uudenlainen, kumppanuuteen perustuva ihmisen ja luonnon suhde on mahdollinen vain toisaalla, arkitodellisuuden ulkopuolella. Paradoksaalisesti elokuvan luontokuvasto on omiaan vieroittamaan ihmistä arkipäiväisestä, lähellä olevasta luonnosta. Teknistynyt, luonnolle ja viime kädessä ihmisellekin haitallinen ihmistoiminta saa jatkaa ennallaan.

8.2. Elokvat oman aikansa tuotteina – eroja ja yhtäläisyyksiä

8.2.1. Luontokuvastot

Luontokuvastojensa puolesta niin 1950-luvun elokuvat *Hilja – maitotyttö* ja *Vieras mies* kuin 1970-luvun elokuvat *Lampaansyöjät* ja *Jäniksen vuosi* muistuttavat ymmärrettävästi toisiaan. Samankaltaisuutta selittävät sekä elokuvatuotannon tekniikat ja konventiot että elokuvien tapahtumapaikkojen samankaltaisuudet. *Hilja – maitotyttö* ja *Vieras mies* edustavat 1950-luvun näytelmäelokuvien maaseutudraamojen perinnettä, jonka keskeiset maaseutukuvastot tuotettiin jo mykkäelokuvan aikakaudella (ks. Seppälä 2007; Kervanto Nevanlinna & Kolbe 2003, 452–460). Molemmissa elokuvissa vesistöt ja metsät rajaavat viljelyaukeita, joille maalaistalot laajoine pihapiireineen sijoittuvat. Niityt, hakamaat, metsälaitumet ja piennaralueet ovat 1950-luvun maatalousmaisemalle tyypillisiä puolikulttuuriluontotyyppisiä. 1950-luvulla maatalouden koneellistuminen ei vielä ollut vauhdissa, pellot olivat avo-ojissa ja karjaa laidunnettiin metsissäkin (ks. Vahtola 2003, 368–372). Luontokuvasto tuottaa 1950-luvun maaseudusta pastoraalista, idyllistä kuvaa.

1970-luvun elokuvissa luontokuvastojen moninaisuus syntyy tarinoista, joissa ei kiinnitytä yhdelle maaseutupaikkakunnalle vaan kuljetaan läpi Suomen etelästä pohjoiseen. Luontokuvastot eivät 1970-luvun elokuvissa enää liitä luontoa maatalouteen. Luonto rajautuu niissä metsäisiin seutuihin, matkailijan, retkeilijän ja vaeltajan luonnoksi. Samalla luontokuvastot ilmentävät 1960-luvulla kiihtynyttä elinkeinorakenteen muutosta maatalousyhteiskunnasta teollisuus- ja palveluyhteiskunnaksi. Kun vuonna 1950 lähes puolet ammatissa toimivasta väestöstä toimi maataloudessa, niin vuonna 1970 enää 20 prosenttia. 1970-luvulle tultaessa Suomi oli jo kaupungistunut, ihmisten elintaso oli noussut ja vapaa-aika lisääntynyt. Kotimaan matkailu, luonnon virkistyskäyttö ja luonnonrauhan arvostus olivat lisääntyneet. (Ks. esim. Vahtola 2003, 358–364.)

Sekä *Hilja – maitotyttö* että *Vieras mies* -elokuvien luontokuvastot tuottavat kuvaa Suomesta runsaiden järvien maana. *Hilja – maitotyttö* -elokuvassa vesistöillä on erityisen merkittävä asema. Luontokuvaston yhtymäkohdat kansalliseen maisemakuvastoon ovat vahvat. *Vieras mies* -elokuvan luontokuvastoissa laajoja näkymiä näköalapaikoilta vesistömaisemaan ei juuri ole mukana. Sen sijaan rantavyöhyke ja mittakaavaltaan rajatimmat näkymät järvelle ja lammelle ovat runsaita. *Lampaansyöjissä* tarinan keskeiset tapahtumat sijoittuvat järvien metsäisille, kivikkoisille ja kallioisille rantavyöhykkeille. Rantaluonnosta on mukana myös lähikuvia. Kaikki kolme elokuvaa uusintavat käsitystä järvistä Suomen luonnon keskeisenä elementtinä. Ihmisen yhteys luontoon on parhaiten mahdollista juuri järvien läheisyydessä. Niin maalaustaiteen, matkailun kuin vanhimpien elokuvien luontokuvastot toistavat vesistönäkymiä. *Jäniksen vuosi* -elokuvassa vesiluonnon kuvat ovat toisenlaisia. Reittivesiä ja järviä esitetään hyvin vähän, kun taas luonnossa yleiset purot ja pienet lammet pääsevät esille. Luonnon pienipiirteisyys ja vaihtelevuus tulevat laajojen luontonäkymien rinnalle edustamaan tyypillistä suomalaista luontoa.

Metsäluonnon kuvilla on merkittävä osa sekä *Lampaansyöjissä* että *Jäniksen vuodessa*. Molemmis- sa laajat metsäluontonäkymät uusintavat kuvaa loputtomista pohjoisen metsäerämaista. Molemmis- sa on myös metsäluontoa esittäviä pienimittakaavaisempia otoksia. *Lampaansyöjissä* metsät ovat valoisia, kuivia ja helppokulkuisia harjumänniköitä, kun taas *Jäniksen vuodessa* Vatanen tunkeutuu tiheisiin kuusikoihin ja sekametsiin. *Jäniksen vuodessa* merkille pantavaa on myös erilaisten suo- luontotyyppien esittäminen osana luontokuvastoa. Metsän idyllin sijaan *Jäniksen vuosi* tarjoaa ihmiselle monipuolisempaa ja haasteellisempaa suomalaista luontoa, jossa luonnonvaraiset eläimet elävät. *Lampaansyöjien* metsäluontokuvat rakentuvat perinteisille käsityksille metsästä harmonisen luontokokemuksen tuottajana.

Luonnonvaraisen lajiston, niin eläinten kuin kasvien, kuvasto on 1970-luvun elokuvissa monipuoli- sempi kuin 1950-luvun elokuvissa. Lähikuvia lajistosta ja luonnonääniä on teknisesti ollut mahdol- lista saada mukaan elokuvaan aikaisempaa paremmin. Niin *Hilja – maitotyössä* kuin *Vieras mies* -elokuvassakin luonnonvarainen lajisto on maaseudun maatalousympäristöön ja järvien rannoille tyypillistä lajistoa. Eläin- ja kasvilajien kuvilla on tuotettu elokuvaan esteettisiä arvoja ja luotu ver- tauskuvia päähenkilöiden luonteelle ja tunnetiloille. *Lampaansyöjissä* lajistokuvia on niukasti, mut- ta metsä- ja rantaluonnon tyypillisiä linnunääniä elokuvassa on paljon. Lajistokuvat täydentävät elokuvan todellisuusvaikutelmaa. *Jäniksen vuosi* -elokuvan luontaista eläin- ja kasvilajistoa esittä- vien kuvien runsaus on merkille pantavaa. Luontaisella lajistolla on korostettu luonnon alkuperäi- syyttä ja omalakisuuutta. Runsaat lajikuvat edustavat ihmisestä riippumatonta luontoa.

8.2.2. Maaseutu ja kaupunki

Raymond Williams (2003, 63) muistuttaa, ettei maaseutu ei ole sama kuin luonto eikä kaupunki sama kuin kulttuuri. Luonnosta tulee kulttuuria maahan ja luontoon liitetyn ihmistyön kautta. Näin ymmärrettynä maatalouden työ muuntaa luontoa kulttuuriksi samoin kuin teollistuminen ja kaupungistuminen. Lehtonen (2004, 69–70) viittaa Williamsiin ja lisää, ettei ole olemassa yhtä maaseutua ja yhtä kaupunkia. Käsitteiden erot hahmottaen on kuitenkin mahdollista tarkastella aineistona olevissa elokuvissa maaseutuun ja kaupunkiin liittyviä merkityksiä. Maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelu on ollut tyypillistä suomalaisille näytelmäelokuville aina 1960-luvulle saakka (Salmi 1999, 89, 94). Molemmissa 1950-luvun elokuvissa maaseutua ihannoidaan, *Hilja – maitotytössä* nostalgisoiden ja *Vieraassa miehessä* moraalisesikin idealisoiden. *Vieras mies* -elokuvassa luonto on maaseudun ihmisten arkisen työn paikka ja toimeentulon turva, kun taas *Hilja – maitotytössä* luonto tarjoaa ihmisille enemmän virkistystä ja esteettisiä elämyksiä. *Vieras mies* uusintaa kuvaa idyllisestä maaseudusta ja liittää siihen maanviljelyn arvostamisen. Elokuvan esittämä maanviljelyn eetos pyrkii innoittavasti kuvaamaan sodanjälkeisen Suomen maaseudun elämää, jota asutustoiminta ja uusien pientilojen synty leimasivat. Maaseutumaisen elämäntavan ihanteellisuus oli hege-
monista. Kaupunkia kummassakaan 1950-luvun elokuvassa ei visuaalisesti esitetä, mutta kaupunkilaisten ja kaupunkimaisen elämäntavan kritiikkiä sisältyy elokuvien tarinaan paljon.

Lampaansyöjissä maaseudun viljelymaiseman ja luonnon välille ei enää vedetä suoraa yhtäläisyyttä. Metsät ja rannat edustavat kaupungille ja myös maanviljelylle vastakkaista luontoa, jossa ihmisen toiminnan merkkejä on suhteellisen vähän havaittavissa. Luonto rajautuukin sekä kaupunkilaisen että modernin maalaisen arkielämän ulkopuolelle. *Jäniksen vuosi* vie maaseudun ja luonnon erottelua vielä pidemmälle. Vaikkakin kaupunki on pahiten irtaantunut luonnosta, on myös eteläisen Suomen maaseudun elämäntapa jo todelliselle, alkuperäiselle luonnolle haitallista. Kaupunkilaiselle maaseutu näyttäytyy 1970-luvun elokuvissa etäiseksi mutta saavutettavissa olevaksi pohjoisen matkailukohteeksi. Kotimaan matkailun kehitys olikin 1970-luvulla nopeaa. Vaara ja tunturi toisensa jälkeen raivattiin ja rakennettiin laskettelua ja muuta massamatkailua silmällä pitäen. Turistiselle katseelle tarkoitettujen luontokuvastojen uusintaminen elokuvissa liittyi ajankohdalle tyypilliseen matkailuelinkeinojen kehittämiseen, missä luontoarvot todellisuudessa saivat usein väistyä taloudellisten intressien tieltä.

8.2.3. Etelä ja pohjoinen

Etelän ja pohjoisen, kulttuurin ja luonnon, rajankäyntiä käsitellään *Lampaansyöjissä* ja *Jäniksen vuodessa* osittain samaan tapaan. Molemmissa elokuvissa pohjoinen edustaa luontoa ja etelään näh-

den ”toiseutta”. Asetelma on etelän kulttuurin tuottama. Ridanpää (2012, 197) mukailleen elokuvien pohjoinen on henkisesti kolonisoitu ja homogeeniseksi tuotettu alue. Erämaa ymmärretään niissä romanttisesti koskemattomaksi (ks. Lehtonen 2004, 63–64). *Lampaansyöjissä* haaveiden luonto on tunnistettavaa pohjoissuomalaista metsä-, ranta- ja tunturiluontoa. Kulttuurin piiristä tuleva ihminen ei lopulta kuitenkaan pysty saavuttamaan haaveidensa pohjoista, joka kaikkoo aina uudestaan tavoittamattomiin. Pohjoinen luonto määrittyy paitsi erämaaksi myös rajamaaksi, kulttuurin reuna-alueeksi (ks. Haila 2003, 177–180), jonka haltuunotossa tavoitellaan uutuutta ja ensikertaisuutta. *Jäniksen vuosi* tuottaa etelän ja pohjoisen rajankäynnistä monivivahteisemmän kuvan. Etelässäkin on luontoa ja luonnonvaraisia eläimiä, mutta etelän luonto on liiallisesti ihmisen toiminnan vaikutuksen alaisena. Pohjoisessa luonto on alkuperäisempää ja erämaista, mutta ei kuitenkaan koskemattontaa. Pohjoisessa ihmisellä on vielä alkukantaista suhtautumista luontoon, mikä ilmenee seidoille annettavina eläinuhreina. Uhraaminen liittyy monina aikoina ja monissa uskonnoissa esiintyvään käsitykseen ihmisen ja itsevalttias-luonnon erillisyydestä (Williams 2003, 46). Pohjoisen luonto on myös modernin matkailukulttuurin ja ulkomaisten turistien saavutettavissa. Ihmisen tavoittelema kumppanuussuhde luonnon kanssa edellyttää, että ihminen hylkää sekä perinteisen että modernin suhtautumisen pohjoisen luontoon.

8.2.4. *Mies ja nainen*

Tarkastelemissani 1950-luvun elokuvissa miehen ja naisen suhde toisiinsa ja luontoon rakentuu patriarkaaliselle käsitykselle miehen ylivallasta suhteessa naiseen. Naisten yhteiskunnallinen asema oli vielä paljolti sotaa edeltäneen ajan mukainen, vaikka sodan aikana ja sen jälkeen naisten merkitys yhteiskunnan ja talouden toiminnalle oli noussut ratkaisevan tärkeäksi. Etenkin maaseudulla maatalon työt sitoivat naiset perinteiseen rooliin ja vahvistivat avioliiton merkitystä (ks. Vahtola 2003, 363). Historiallinen miehen hegemoninen asema luonnollistuu elokuvissa, kun naisen osoitetaan olevan osa luontoa, jota mies Jumalan asettamana tilanhoitajana viljelee. Naisen yhteyttä luontoon vahvistetaan molemmissa elokuvissa luontokuvastolla, jossa kukkivat kasvit, väreilevä vesi, puiden tuulessa keinuvat oksat ja kumpupilvinen taivas liitetään naisen tunnetiloihin ja fyysiseen olemukseen. Alastomana uiminen manifestoi naisen ruumiin luonnollisuutta ja yhteyttä eroottisesti hivelevään veteen. Naisessa yhdistyvät pyhyys ja pahuus, viattomuus ja viettelevyys. Pyhyys konkretisoituu hedelmällisyydessä, uuden elämän tuottamisessa. Miehet edustavat molemmissa elokuvissa kulttuuria, josta naisen viettelevyys saa luonnon esiin. Kunniallinen ja ihanteellinen mies pystyy kuitenkin hillitsemään luontoaan.

Yhteiskunnan perinpohjainen rakennemuutos 1970-luvulle tultaessa muutti naisen asemaa suhteessa mieheen. Palvelualojen ja kaupan piirissä toimi vuonna 1970 jo lähes 40 prosenttia työvoimasta (Vahtola 2003, 363), josta todennäköisesti merkittävä osa oli naisia. Taloudellinen riippumattomuus miehestä perheessä ja mahdollisuus suunnitella lasten hankkimista vapauttivat suomalaisia naisia. Molemmista tarkastelemisiani 1970-luvun elokuvissa miehen suhde naiseen kuvastaa hämmennyneisyyttä. Naista ei voi enää liittää luontoon, joten nainen oli rajattava luonnon ulkopuolelle. Paluu luontoon on mahdollista vain miehelle, jonka paluuseen liittyy neitseellisen luonnon valloittamisen aspekteja (ks. Lahtinen T. 2008a, 36). *Lampaansyöjissä* miehet varaavat luonnon ja tavoittelemisen arvoisen luontosuhteen ainoastaan miehille. Etenkään ulkomaiset naiset eivät idyllisen luonnon iluusion kuulu. *Jäniksen vuodessa* naiset edustavat kulttuuria sen kahlitsevassa merkityksessä. Miehen on luontoyhteyden saavuttaakseen vapauduttava sekä naisesta että kulttuurista.

8.3. Ihminen ja luonto – yhteisellä matkalla

Ihmisyhteisöjen käsitys omasta itsestään vaikuttaa siihen, millaiseksi luonto eri aikoina ja eri kulttuuripiireissä on ymmärretty. Ihmisen luontosuhde on näin ajatellen kulttuurinen konstruktio. Kun länsimaisissa kulttuureissa ihminen on ymmärretty Jumalan asettamaksi luonnon tilanhoitajaksi, on luonto samalla määrittynyt ihmiselle alisteiseksi sekä vaillinaiseksi ja puutteelliseksi. Luontokäsitykset ja luontoon liitetyt merkitykset vaikuttavat aineellisena voimana sekä luontoon että ihmiseen itseensä. Ihmisen ja luonnon erillisyyteen perustuvat näkemykset ovat vaikuttaneet siihen, miten ihminen on valloittanut ja ottanut käyttöön luonnonalueita, käyttänyt luonnonvaroja ja huoletta päästänyt luontoon jätteitä ja myrkyllisiä kemikaaleja. (Ks. Haila & Lähde 2003, 21–22, 30–31; Williams 2003, 45–46, 54, 64; Hinchliffe 2007, 32.)

Tutkielmani tulokset vahvistavat näkemystä, jonka mukaan dualistinen jako ihmiseen ja luontoon on ollut pitkään vallitseva suomalaisessakin kulttuurissa ja yhteiskunnassa. Maatalousvaltaisessa yhteiskunnassa 1950-luvulla luonto määrittyi inhimillisen toiminnan kohteeksi ja resurssiksi. Tarkastelemieni 1950-luvun elokuvien esittämä luontosuhde heijastaa oman aikansa luontokäsitystä. Elokuvien luontokuvastot uusinsivat kansallisesti omaleimaiseksi tuotettua kuvaa Suomesta ja sen luonnosta. Ideologisenä käytäntönä elokuvat osallistuivat luonnon ja kulttuurin ominaispiirteiden tuotantoon ja arvottamiseen. Arvostetuimmat luonnon piirteet liittyivät puhtasvetisiin, metsien ympäröimiin järviin ja karuihin rantoihin. Muunlaisella luonnolla ei suurta arvoa ollut. Maatalous ja sen tuottama maisema idealisoitiin. Historiallisen luonnollistaminen täydentyi, kun nainen liitettiin luontoon mieheen nähden alisteiseen asemaan. Tuotettu luontosuhde osallistui hegemoniseen

kamppailuun kansallisen yhtenäisyyden ja agraarikulttuurin puolesta. Suomalainen maalaisväestö jatkoi viljelyä, peltojen raivausta, soiden ojittamista ja metsien hakkuuta. Kaupunkilaiset ihastelivat järvimaisemia ja alkoivat vaurastuessaan haaveilla kesämökistä maalla. Työ tuotti tulosta ja haaveet toteutuivat jopa yli odotusten.

Kulttuurinen käsitys luonnosta yhdessä vaurastumisen ja teknisen kehityksen kanssa saivat aikaan muutoksia maamme luonnossa. Vastavuoroisen aaltoliikkeen tavoin muuttunut luonto ja ymmärrys muutoksesta muuttivat kulttuuria ja yhteiskuntaa. Ympäristön saastuminen ja luonnonalueiden pirstoutuminen alkoivat koskettaa ihmisiä 1970-luvulle tultaessa. Luontokäsitys irtaantui agraarisista kiinnikkeistään ja ikonisista järviluontokuvista. Kaupungistunut ihminen alkoi kaivata kulttuurin piiristä koskemattomaksi ymmärrettyyn luontoon. Tarkastelemissani 1970-luvun elokuvissa ihmisen luontosuhde perustuu erillisyyteen, jonka ylittämistä haetaan eriasteisella paluulla luontoon. Luonnon arvokkaimmat piirteet liitettiin nyt pohjoiseen Suomeen, minne 1970-luvun vaurastunut suomalainen saattoi projisoida alkuperäistä luontoa ja vapautta koskevat haaveensa. Kansallisen kulttuurin symbolisesti tärkeät avarat näkymät luontoon jatkoivat 1800-luvulta periytyvää, jäänteenaisten kulttuuristen elementtien tuttua linjaa. Elokuvien luontokuvastot uusinsivat vanhoja mutta myös tuottivat uusia suomalaisen luonnon kuvia. Luontosuhteelle haettiin uusia tulkintoja, joissa ihminen lähestyi luontoa tasavertaisena kumppanina.

Nykyajasta katsoen sekä 1950-luvun että 1970-luvun elokuvien luontorepresentaatiot ja luontosuhdekäsitykset vaikuttavat yllättävänkin tutuilta. Kuvat omaleimaisesta ja ainutlaatuisesta luonnosta jatkavat edelleen elämäänsä osana kulttuuriamme kansallisesti arvokkaiksi määriteltyinä, suomalaisten mielimaisemina. Suomen luonnon päivän viettämisestä koskevissa ympäristöministeri Ville Niinistön saatesanoissa kuuluvat menneiden vuosikymmenten kaiut. Ne nostavat mieleemme yhä uudelleen samantyyppisiä kuvia luonnosta kuin viime vuosisadan puolivälissä. Luonnon viljeleminen, varjeleminen ja luonnosta nauttiminen kuuluvat edelleen suomalaisen ihmisen luontosuhteen ytimeen. Luontosuhde rakentuu sekä luonnon pyhyydelle että luonnon hyväksikäyttämiseksi (Franklin 2002, 37). Ihmisen ja luonnon erillisyyttä koskeva käsitys elää edelleen kulttuurissamme vahvana ja kärjistyy yhteiskunnallisessa keskustelussa, jossa kiistellään esimerkiksi suurpetojen, kuten suden, asemasta Suomen luonnossa. Luonnonsuojelua kannatetaan myös laajasti, mutta onko luonnonsuojelu vastaus luonnon ja ihmisen suhteen ongelmiin?

Luonnon suojelemisen tarve nousi esiin ja vahvistui ihmistoiminnan luonnossa synnyttämien haitallisten muutosten takia. Luonnonsuojelu on siten oire ihmisen vääristyneestä luontosuhteesta. Ihmis-

yhteisön ja luonnon vuorovaikutuksen aaltomainen liike on mahdollista työstää kehämäiseksi vuorovaikutuksen ketjuksi (ks. Hinchliffe 2007, 32). Luonnonsuojelu voi osana vuorovaikutuksen kehää osoittautua haitalliseksi luonnon kannalta, jos se eristää luonnon omalle käsitteelliselle kentälleen. Luonnonsuojelun luontokäsitys saattaa vain vahvistaa luonnon ja ihmisen erillisyyttä.

Luonnon ja myös ihmisen onneksi luonto ja yhteiskunta eivät ole täysin riippuvaisia toisistaan. Luonto ja yhteiskunta tuottavat toisensa mutta eivät ole palautettavissa toisikseen (Hinchliffe 2007, 8–9). Luonto on jatkuvassa dynaamisessa liikkeessä ja muodostaa ihmisyhteisön kanssa aina uusia vuorovaikutuksen tiloja (emt. 61–75). Luonto yllättää. Dualistinen jako ihmiseen ja luontoon on pyrittävä unohtamaan. Ihmisyhteisöjen kulttuurisesti määrittyneiden, abstraktien luontosuhteiden rinnalle tarvitaan konkreettisia yksilötason kokemuksia luonnosta. Luontokokemusten etsintä on parasta aloittaa jokapäiväisestä elämämpiiristämme. Luonto ei ole vain tuolla jossain, idealisoivien kuvien mukaisena, vaan täällä, tässä lähellä ja meissä itsessämme.

8.4. Lopuksi

Tulkintani elokuvien luontorepresentaatioista on yksi, tiettyyn tutkijaposition kiinnittyvä analyysi ja kuvaus ihmisen ja luonnon suhteesta ja luonnon merkityksestä ihmisille. Tavoitteeni ei ole ollut tuottaa yleistyksiä eri vuosikymmenten elokuvien luontokuvastoista. Tiukalla aineiston rajauksella ja menetelmien kuvauksella olen pyrkinyt ylittämään käsitteellistä ja teoreettista monitahoisuutta, joka aiheeseeni välttämättä liittyy. Liittämällä luontosuhdetta koskevat tulkintani kummankin vuosikymmenen yleisiin luontoa ja yhteiskuntaa koskeviin käsityksiin olen tehnyt päätelmiä ihmisen luontosuhteen muutoksista ja luonnolle annetuista merkityksistä. Olen pystynyt vastaamaan tutkimuskysymyksiini hermeneuttisen tulkintaprosessin kautta syntyneillä päätelmillä. Luontokuvastojen kontekstointia laajentamalla tai syventämällä päätelmiin olisi mahdollista saada enemmän kantavuutta. Laajemmalla aineistolla luontosuhteen vivahteiden määrä olisi varmasti suurempi. Syväällisemmät ja laaja-alaisemmat tarkastelut jäävät mahdollisten jatkotutkimusten aiheiksi.

*Kampaan kallion kyljessä kasvavaa kynsisammalta
(Dicranum sp.)
myötäkarvaan.*

*Tämän parempaa järjestystä en voi
maailmaani saada.
(Marketta Hyvärinen)*

Kirjallisuus

Ahonen, Kimmo (2009). Muukalaisten kohtaaminen Jack Arnoldin tieteiselokuvassa *Yön meteori* (1953). Teoksessa: Mulari, Heta ja Piispa Lauri (toim.) Elokuva historiassa, historia elokuvassa. Cultural history – kulttuurihistoria 7. Turku: Turun yliopisto.

Alanen, Antti (1991). Suomen modernisoituminen. Suomalainen yhteiskunta 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa. Teoksessa: Uusitalo, Kari, Toiviainen, Sakari, Junntila, Jorma, Kautto, Risto, Riihimäki, Pekka, Tykkyläinen, Lauri, Stranius, Pentti ja Lehto, Anneli (toim.). Suomen kansallisfilmografia 6. Vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat. Helsinki: VAPK-kustannus, Suomen elokuva-arkisto.

Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel ja Verner, Marc (1996). Elokuvan estetiikka. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.

Bacon, Henry (2000). Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 792. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

von Bagh, Peter (2005). Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja. Helsinki: Otava, Suomen elokuva-arkisto.

Blomberg, Kristian ja Säntti Joonas (2008). ”Miksi puhua kun itse on sana”. Kieli luonnon ja luontokokemuksen välissä Margaret Atwoodin romaanissa *Surfacing*. Teoksessa: Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku (toim.). Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Borg, Pekka (2008). Monimuotoisuuden aika. Luonnonnähtävyyksistä Naturaan. Suomen Ympäristösuunnittelu Oy.

Butler, Judith (2006). Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous. 2. painos. Helsinki: Gaudeamus.

Byckling, Anna-Stiina (2004). Maisema meidän mieleemme. Suomalaisen maiseman representaatiot Atrian, Herbinan, Lapin Kullan, Suomi-yhtiön ja Valion mainoksissa. Pro gradu –tutkielma (julkaisematon). Tampereen yliopisto, humanistinen tiedekunta, taideaineiden laitos, mediakulttuuri.

Cronon, William (toim., 1996). Uncommon ground. Rethinking the Human Place in Nature. New York, Lontoo: W.W. Norton & Company.

During, Simon (2005). Cultural studies: a critical introduction. London and New York: Routledge.

- Fish, Cheryl J. (2008). Terroristeja ja/vai sankareita. Amerikkalainen suoran toiminnan kirjallisuus ja elokuva ekopuolustuksen välineenä. Teoksessa: Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku (toim.). Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Fiske, John (1992). Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen (7. painos). Tampere: Vastapaino.
- Franklin, Adrian (2002). Nature and Social Theory. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Haapala, Arto (2000). Luonnon kauneus ja rumuus. Teoksessa: Haapala, Arto ja Oksanen, Markku (toim.). Arvot ja luonnon arvottaminen. Helsinki: Gaudeamus.
- Haila, Yrjö (2001a). ”Ympäristöherätys”. Teoksessa: Haila, Yrjö ja Jokinen, Pekka (toim.). Ympäristöpolitiikka. Mikä ympäristö, kenen politiikka. Tampere: Vastapaino.
- Haila, Yrjö (2001b). Mitä ihmisillä on oikeus tehdä luonnolle? Teoksessa: Haila, Yrjö ja Jokinen, Pekka (toim.). Ympäristöpolitiikka. Mikä ympäristö, kenen politiikka. Tampere: Vastapaino.
- Haila, Yrjö (2003). ’Erämaa’ ja luontoajattelun moniulotteisuus. Teoksessa: Haila, Yrjö ja Lähde Ville (toim.) Luonnon politiikka. Tampere: Vastapaino.
- Haila, Yrjö (2005). Luonnonkatastrofit ja ympäristökysymys. *Tiede & edistys* 4, 328–345.
- Haila, Yrjö ja Lähde Ville (2003). Luonnon poliittisuus: Mikä on uutta? Teoksessa: Haila, Yrjö ja Lähde Ville (toim.) Luonnon politiikka. Tampere: Vastapaino.
- Heikkilä, Tapio ja Timonen, Risto (2003). Suomalainen kansallismaisema. Helsinki: Otava.
- Herkman, Juha (2006). Kriittinen kulttuurintutkimus valinkauhassa. Teoksessa: Herkman, Juha, Hiidenmaa, Pirjo, Kivimäki, Sanna ja Löytty, Olli (toim.) Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa. *Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 87*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hietala, Veijo (1994). Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Hietala, Veijo (2006). Kertovuus. Todellisuutta tarinallistamassa. Teoksessa: Ridell, Seija, Väliaho, Pasi ja Sihvonen, Tanja (toim.). Mediaa käsittämässä. Tampere: Vastapaino.
- Hinchliffe, Steve (2007). Geographies of Nature. Societies, environments, ecologies. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage Publications.

- Hollsten, Anna (2008). Jäähyväiset Takkulalle. Esimerkki ekokriittisestä lajiluennasta. Teoksessa: Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku (toim.). Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Honka-Hallila, Ari, Laine, Kimmo ja Pantti, Mervi (1995). Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Häkkinen, Kaisa (2004). Nykysuomen etymologinen sanakirja. Helsinki: WSOY.
- Kervanto Nevanlinna, Anja ja Kolbe Laura (toim., 2003). Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Helsinki: Tammi.
- Koivunen, Anu (1995). Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Laakkonen, Simo ja Vuorisalo, Timo (2012). Ympäristöongelman käsitteen historiaa. Teoksessa: Lummaa, Karoliina, Rönkä, Mia ja Vuorisalo, Timo (toim.). Monitieteinen ympäristötutkimus. Helsinki: Gaudeamus.
- Lahtinen, Mikko (2011). Kirjallisuus ja luokka. Teoksessa: Ruohonen, Voitto, Sevänen, Erkki ja Turunen, Risto (toim.). Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia, Tiede 1346*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lahtinen, Toni (2008a). Eko, heko. Saako ympäristöhuolelle nauraa? Ekokarnevaali Veikko Huovisen *Ympäristöministerissä*. Teoksessa: Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku (toim.). Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lahtinen, Toni (2008b). Sylissä höyryää elävä maa. Maa naisena Timo K. Mukan teoksessa *Maa on syntinen laulu*. Teoksessa: Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku (toim.). Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lahtinen, Toni (2012). Kirjallisuudentutkimus. Teoksessa: Lummaa, Karoliina, Rönkä, Mia ja Vuorisalo, Timo (toim.). Monitieteinen ympäristötutkimus. Helsinki: Gaudeamus.
- Lahtinen, Toni ja Lehtimäki Markku (2008). Johdatus ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa: Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku (toim.). Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lassila, Pertti (2000). Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä. *SKS Tietolipas 166*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lassila, Pertti (2011). Metsän autuus. Luonto suomalaisessa kirjallisuudessa 1700–1950. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1344, Tiede*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lehtimäki, Markku (2008). ”All Things Shining”. Olioiden luonto amerikkalaisessa runoudessa ja elokuvassa. Teoksessa: Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku (toim.). Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lehtisalo, Anneli (2011). Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1315 Tiede*. Kansallisen audiovisuaalisen arkiston julkaisuja. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lehtonen, Mikko (1994). Kulttuurintutkimus modernin kritiikkinä. *Filosofinen aikakauslehti Niin & näin*. 1/1994, s. 1-10.

Lehtonen, Mikko (2004). Suomalaisuus luontona. Teoksessa: Lehtonen, Mikko, Löytty, Olli ja Ruuska, Petri (toim.). Suomi toisin sanoen. Tampere: Vastapaino.

Leikola, Anto (2008). Luonnonsuojelun tulo Suomeen. Teoksessa: Telkänranta, Helena (toim.). Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival. Helsinki: Suomen luonnonsuojeluliitto ry, WSOY.

Lukkarinen, Ville ja Waenerberg, Annika (2004). Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 965*. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lummaa, Karoliina (2008). Risto Rasan surulliset linnut. Ekokriittisen tulkinnan mahdollisuuksia. Teoksessa: Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku (toim.). Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lummaa, Karoliina, Rönkä, Mia ja Vuorisalo, Timo (toim., 2012). Monitieteinen ympäristötutkimus. Helsinki: Gaudeamus.

Lähde, Ville (2012). Luontokäsitysten tarkastelun ongelmia. Teoksessa: Lummaa, Karoliina, Rönkä, Mia ja Vuorisalo, Timo (toim.). Monitieteinen ympäristötutkimus. Helsinki: Gaudeamus.

Lähteenkorva, Pekka (2009). Ulkoasiainministeriön tilaamat kotimaiset propandaelokuvat 1960-luvulla. Teoksessa: Mulari, Heta ja Piispa Lauri (toim.) Elokuva historiassa, historia elokuvassa. Cultural history – kulttuurihistoria 7. Turku: Turun yliopisto.

Löytty, Olli (2004). Erikoisen tavallinen suomalaisuus. Teoksessa: Lehtonen, Mikko, Löytty, Olli ja Ruuska, Petri (toim.). Suomi toisin sanoen. Tampere: Vastapaino.

Melkas, Kukku (2008). Apokalypsista uuteen luonnonjärjestykseen. Aino Kallaksen ”Pyhän joen kosto” ekologisenä kannanottona. Teoksessa: Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku (toim.). Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Mäkelä, Petri (2009). Toisen maailman rajalla. Kertomukset soiden tuhoutumisesta Eero Murtomäen *Soilla*-teoksessa. Teoksessa: Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku (toim.). Takaisin luontoon. Ekokriittisiä esseitä kirjallisuudesta. *Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksen julkaisuja 11*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Niiniluoto, Ilkka (2000). Luonnon arvo ja ihmisen vastuu. Teoksessa: Haapala, Arto ja Oksanen, Markku (toim.). Arvot ja luonnon arvottaminen. Helsinki: Gaudeamus.
- Nummelin, Juri (2005). Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan. Tampere: Vastapaino.
- Nummelin, Juri (2009). Elokuvan lyhyt historia. Helsinki: BJT Finland Oy.
- Pantti, Mervi (1998). Kaikki muuttuu ... Elokuvakulttuurin jälleenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle. Jyväskylä: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Poutanen, Terho (2008a). Sota-ajasta jälleenrakennukseen. Teoksessa: Telkänranta, Helena (toim.). Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival. Helsinki: Suomen luonnonsuojeluliitto ry, WSOY.
- Poutanen, Terho (2008b). 1960-luvun ympäristöherääminen. Teoksessa: Telkänranta, Helena (toim.). Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival. Helsinki: Suomen luonnonsuojeluliitto ry, WSOY.
- Puustinen, Liina, Ruoho, Iris ja Mäkelä, Anna (2006). Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat. Teoksessa: Mäkelä, Anna, Puustinen, Liina ja Ruoho, Iris (toim.). Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen. Helsinki: Gaudeamus.
- Rantala, Outi (2012). Matkailututkimus. Teoksessa: Lummaa, Karoliina, Rönkä, Mia ja Vuorisalo, Timo (toim.). Monitieteinen ympäristötutkimus. Helsinki: Gaudeamus.
- Reinikainen, Tapio (2008). Energia on avainkysymys. Teoksessa: Telkänranta, Helena (toim.). Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival. Helsinki: Suomen luonnonsuojeluliitto ry, WSOY.
- Ridanpää, Juha (2011). Kirjallinen paikka ja yhteiskunta. Teoksessa: Ruohonen, Voitto, Sevänen, Erkki ja Turunen, Risto (toim.). Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia, Tiede 1346*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ridanpää, Juha (2012). Kirjallisen maantieteen monitieteellinen identiteetti. Teoksessa: Lummaa, Karoliina, Rönkä, Mia ja Vuorisalo, Timo (toim.). Monitieteinen ympäristötutkimus. Helsinki: Gaudeamus.

Roos, Jea-Pekka (1999). Kun Suomi putosi puusta: Suomi 1970-luvulla. Teoksessa: Uusitalo, Kari & al. (1999). *Suomen kansallisfilmografia 8. Vuosien 1971–1980 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Edita.

Rossi, Leena-Maija (2006). Mainonta sukupuolituotantona. Teoksessa: Mäkelä, Anna, Puustinen, Liina ja Ruoho, Iris (toim.). *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus.

Ruoho, Iris (2009). Realismi ja journalistisen televisiokritiikin mahdollisuus. *Lähikuva* 4, 11–25.

Ruohonen, Voitto (2011). Sosiologisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Teoksessa: Ruohonen, Voitto, Sevänen, Erkki ja Turunen, Risto (toim.). *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia, Tiede 1346*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ruuska, Petri (2004). Missä suomalaisuutta tulkitaan. Teoksessa: Lehtonen, Mikko, Löytty, Olli ja Ruuska, Petri (toim.). *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino.

Saarikangas Kirsi, Mäenpää, Pasi ja Sarantola-Weiss, Minna (toim., 2004). *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä, kaupunki*. Helsinki: Tammi.

Salmi, Hannu (1999). Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta. *Turun yliopiston historian laitoksen julkaisuja 5*. Turku: Turun yliopisto.

Seppälä, Jaakko (2007). Suomalaisen mentaliteetin kasvualusta: Kotimaisen mykkäelokuvan luontorepresentaatiot. *WiderScreen* 1/2007.

Seppänen, Janne (2001). *Katseen voima* (4. painos). Tampere: Vastapaino.

Seppänen Janne (2005). Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle. Tampere: Vastapaino.

Sihvonen, Tanja (2006). Representaatio/simulaatio. Esityksestä toimintaan ja takaisin. Teoksessa: Ridell, Seija, Väliaho, Pasi ja Sihvonen, Tanja (toim.). *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino.

Simola, Heikki (2008a). Runebergin ja Topeliuksen isänmaa. Teoksessa: Telkänranta, Helena (toim.). *Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival*. Helsinki: Suomen luonnonsuojeluliitto ry, WSOY.

Simola, Heikki (2008b). Taiteilijoiden luonto ja kansallisaate. Teoksessa: Telkänranta, Helena (toim.). *Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival*. Helsinki: Suomen luonnonsuojeluliitto ry, WSOY.

Simola, Heikki ja Telkänranta, Helena (2008). *Laulujoutsenen kansa*. Teoksessa: Telkänranta, Helena (toim.). *Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival*. Helsinki: Suomen luonnonsuojeluliitto ry, WSOY.

Suonpää, Juha (2002). *Petokuvan raadollisuus. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 35*. Tampere: Vastapaino.

Telkänranta, Helena (2008). *Uusia ratkaisuja uusiin ongelmiin*. Teoksessa: Telkänranta, Helena (toim.). *Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival*. Helsinki: Suomen luonnonsuojeluliitto ry, WSOY.

Toiviainen, Sakari (1992). *Suurinta elämässä. Elokuvamelodraaman kulta-aika*. Helsinki: VAPK-kustannus, Suomen elokuva-arkisto.

Toiviainen, Sakari (2007). *Sata vuotta – sata elokuvaa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1130. Suomen elokuva-arkiston julkaisu*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Tulloch, John (1990). *Television Drama. Agency, Audience and Myth*. London: Routledge.

Turunen, Risto (2011). *Ideologia, diskurssi ja representaatio*. Teoksessa: Ruohonen, Voitto, Sevänen, Erkki ja Turunen, Risto (toim.). *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia, Tiede 1346*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Uusitalo, Kari (1989). *Suomalainen elokuvatuotanto 1953–56: taustaa ja tosiasioita*. Teoksessa: Uusitalo, Kari, Toiviainen, Sakari, Junttila, Jorma, Mattila Vesa Ville, Riihimäki, Pekka ja Tykkyläinen, Lauri (toim.). *Suomen kansallisfilmografia 5. Vuosien 1953–1956 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Valtion painatuskeskus, Suomen elokuva-arkisto.

Uusitalo, Kari (1991). *Suomalainen elokuvatuotanto 1957–61: taustaa ja tosiasioita*. Teoksessa: Uusitalo, Kari, Toiviainen, Sakari, Junttila, Jorma, Kautto, Risto, Riihimäki, Pekka, Tykkyläinen, Lauri, Stranius, Pentti ja Lehto, Anneli (toim.). *Suomen kansallisfilmografia 6. Vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: VAPK-kustannus, Suomen elokuva-arkisto.

Vahtola, Jouko (2003). *Suomen historia. Jääkaudesta Euroopan unioniin*. Helsinki: Suuri Suomalainen Kirjakerho Oy.

Valkonen, Jarno (2003). *Lapin luontopolitiikka. Analyysi vuosien 1946–2000 julkisesta keskustelusta*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino.

Valkonen, Markku (1992). *Kuvien Suomi. Suomen taiteen vuosisadat*. Helsinki: Otava.

Vase, Kai (toim., 2000). *Lumous. Maisemakuvia suomalaisen elokuvan kultakaudelta. Suomen elokuva-arkiston julkaisu*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Väliaho, Pasi (2012). Elokuvantutkimus. Teoksessa: Lummaa, Karoliina, Rönkä, Mia ja Vuorisalo, Timo (toim.). Monitieteinen ympäristötutkimus. Helsinki: Gaudeamus.

Whelehan, Imelda (1999). Adaptations: The contemporary dilemmas. Teoksessa: Cartmell, Deborah ja Whelehan, Imelda (toim.). Adaptations. From text to screen, screen to text. London and New York: Routledge.

Williams, Raymond (2003). Luontokäsitykset. Teoksessa: Haila, Yrjö ja Lähde Ville (toim.) Luonnon politiikka. Tampere: Vastapaino.

Lähteet

Suomen ympäristökeskus (2013). Suomen luonto saa oman juhlapäivän. Luettu 20.4.2013.

<http://www.ymparisto.fi/default.asp?contentid=432276&lan=FI>

Suomen kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936–1941 suomalaiset kokoillan elokuvat (1995). Toim. Uusitalo, Kari & al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Painatuskeskus Oy.

Suomen kansallisfilmografia 4. Vuosien 1948–1952 suomalaiset kokoillan elokuvat (1992). Toim. Uusitalo, Kari & al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Valtion painatuskeskus.

Suomen kansallisfilmografia 5. Vuosien 1953–1956 suomalaiset kokoillan elokuvat (1989). Toim. Uusitalo, Kari & al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Valtion painatuskeskus.

Suomen kansallisfilmografia 6. Vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat (1991). Toim. Uusitalo, Kari & al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja VAPK-kustannus.

Suomen kansallisfilmografia 8. Vuosien 1971–1980 suomalaiset kokoillan elokuvat (1999). Toim. Uusitalo, Kari & al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Edita.

LIITE

Alustavaan aineistoon kuuluneiden elokuvien kuvailu Suomen kansallisfilmografioiden tietoihin perustuen (valmistumisajan mukaan järjestyksessä). Kuvauksen lopussa oleva K-kirjain tarkoittaa, että olen katsonut kyseisen elokuvan alustavassa aineiston rajaamisvaiheessa.

Kuin uni ja varjo (1937). Oy Suomen Filmiteollisuuden elokuvan ohjasivat Toivo Särkkä ja Yrjö Norta. Elokuvan käsikirjoitus oli Toivo Särkän. Elokuva perustui Eino Railon samannimiseen romaaniin, jonka tapahtumat sijoittuvat vuoteen 1904. Elokuvasovitus on siirretty 1930-luvulle. Elokuvan ulkokuvaukset on tehty Lapualla, maalaistaloympäristöissä heinäkuussa. Pohjalaiselokuvan keskiössä ovat ihmissuhteet, rakkaus ja mustasukkaisuus, mutta tarina kiinnittyy myös maalaistalon työntekoon, heinäntekoon ja kyntötöihin.

Lapatossu (1937). Oy Suomen Filmiteollisuuden elokuvan ohjasivat Toivo Särkkä ja Yrjö Norta. Käsikirjoitus on nimimerkkien Valentin ja Teini. *Lapatossu* oli yksi Suomen kansan tarinahahmoista, laiska leikinlaskija. Käsikirjoittajat hyödynsivät vanhoja kaskuja, mutta siirsivät tapahtumat 1930-luvulle. Ulkokuvaukset on tehty Helsingin maalaiskunnassa, Viikissä ja Herttoniemen radan rakennustyömaalla toukokuussa 1937. Tarinaan sisältyy radanrakentajien rautatien linjausta koskeva konflikti maalaistalon leskiemännän kanssa, linjaus kun kulkee talon parhaiden peltomaiden läpi. (K.)

Niskavuoren naiset (1938). Suomi-Filmi Oy:n elokuvan ohjasi Valentin Vaala ja käsikirjoitus oli Jaakko Huttusen ja Orvo Saarikiven. Elokuvan alkuperäisteos oli Juhani Tervapään eli Hella Wuolijoen näytelmä, joka aloitti viisiosaisen näytelmäsarjan. Näytelmän tapahtuma-aika oli vuosi 1933, mutta elokuva siirsi tapahtumat noin neljä vuotta eteenpäin. Ulkokuvaukset on tehty Hauholla Rukkoilassa ja Alvettulassa kevättalvella–kesällä 1937. *Niskavuoren* talon ihmissuhteisiin ja sukupolvien välisiin ristiriitoihin liittyviä tapahtumia kehystää suuren maalaistalon arkinen työ. Elokuvan lehdistöarvioissa kiitettiin aidosta miljöön ja vuorokauden- ja vuodenaikojen uskottavasta kuvauksesta.

Vieras mies tuli taloon (1938). Oy Suomen Filmiteollisuuden elokuvan ohjasi Wilho Ilmari Mika Waltarin käsikirjoituksen pohjalta. Elokuva perustuu Waltarin romaaneihin *Vieras mies tuli taloon* ja *Jälkinäytös*. Filmografian tietojen valossa on pääteltävissä, että elokuvan tapahtumat sijoittuvat 1930-luvulle. Ulkokuvaukset on tehty Pornaisissa ja Mäntsälässä useassa paikassa. Kuvauksiin si-

sältyy peltotöitä, kalastusta ja maatalojen pihapiirin töitä. Elokuva on kohtalokas triangelidraama maataloon tulevasta työmiehestä ja hänen suhteestaan talon emäntään. (K.)

Laulu tulipunaisesta kukasta (1938). Teuvo Tulion tuottama ja ohjaama elokuva perustui Johannes Linnankosken vuonna 1905 ilmestyneeseen romaaniin. Elokuvasssa tapahtumat on siirretty valmistumisaikaan. Ulkokuvauksia on tehty Iitin Mankalankoskilla ja Helsingin maalaiskunnassa maalaisaloissa kesällä 1938. Tarina keskittyy päähenkilön, tukkilaiseksi ryhtyvän Olavin, vaellukseen ja naissuhteisiin. Elokuvan aikalaisarviossa mainittiin kauniit maisemakuvat ja hienot koskenlaskujaksot.

Valkoinen peura (1952). Talviseen Tunturi-Lappiin sijoittuvan elokuvan alkuperäisidea, käsikirjoitus, kuvaus ja ohjaus olivat aviopari Mirjam Kuosmasen ja Erik Blombergin yhteistyötä. Kuosmasen esitti pääroolin Piritana, joka noituuden kautta muuttuu miehiä houkuttavaksi ja surmaavaksi valkoiseksi peuraksi. Tarina yhdistää noituutta, shamanismia ja seksuaalisuutta kohtalokkaasti. Elokuvan maineikkaat ulkokuvaukset on tehty Inarissa kevättalvella 1952. Elokuva pidetään yhtenä merkittävimmistä suomalaisista elokuvista, joka sai useita palkintoja koti- ja ulkomailta. (K.)

Me tulemme taas (1953). Oy Suomen Filmitöiden elokuvan ohjasi Armand Lohikoski Reino Helismaan käsikirjoituksen mukaan. Alkuperäisaiheena on Helismaan sanoittama samanniminen iskelmä vuodelta 1953. Elokuvan sisältökuvauksen perusteella on pääteltävissä, että elokuvan tapahtumat sijoittuvat suurin piirtein elokuvan valmistumisajankohtaan. Ulkokuvaukset on tehty Pernajan Koskenkylässä keväällä ja kesällä 1953. Tukkilaiselokuvan perinteeseen lukeutuvassa elokuvassa iskelmillä ja laulelmilla on merkittävä osa. Aikalaisarvioissa kiitettiin elokuvan luontokuvausta. Ihmissuhdekiemuroiden ohella tarinaan liittyy tukinuiton ja voimatalouden ristiriita: elokuvan lopussa voimayhtiö haluaa ostaa kosken ja myllyn maat. (K.)

Sillankorvan emäntä (1953). Suomi-Filmi Oy:n elokuvan ohjasi Ilmari Unho, käsikirjoituksen oli tehnyt Usko Kemppi. Elokuvan pohjana oli Hilja Kilven vuonna 1915 kirjoittama näytelmä, jonka tapahtumat siirrettiin elokuvassa 1950-luvulle. Ulkokuvaukset on tehty Lopen Läyliäisissä, Helsingin maalaiskunnassa ja Seinäjoen raviradalla kesällä 1953. Sukupolvien välinen ristiriita esittäytyy elokuvassa leskiemännän ja tämän tyttären suhteena samaan mieheen.

Siltalan pehtoori (1953). Valentin Vaala ohjasi Suomi-Filmi Oy:lle uudelleenfilmatisoinnin vuonna 1934 valmistuneesta elokuvasta. Elokuvan käsikirjoitus oli Usko Kempin ja Valentin Vaalan. Alku-

peräisteos elokuvien ja näytelmäsovitusten taustalla oli Harald Selmer-Geethin romaani *Inspektorn på Siltala* vuodelta 1903. Viisikymmentäluvun elokuvasovitus oli ”nykyaikaistettu” lavastuksen osalta. Ulkokuvaukset on tehty Ruovedellä Pekkalan kartanossa kesällä 1953. Tarina seuraa pehtoorina esiintyvän aatelismiehen ja kartanon leskiemännän vaiheita. Filmografiassa mainitaan, että elokuvaan sisältyy dokumentinomaisia heinän- ja viljankorjuukuvia. (K.)

Hilja – maitotyttö (1953). Toivo Särkkä ohjasi Oy Suomen Filmiteollisuudelle Juha Nevalaisen käsikirjoituksen mukaan elokuvan, joka perustuu Johannes Linnankosken novelliin vuodelta 1913. Elokuvassovitus sijoittuu 1950-luvulle. Ulkokuvauksia on tehty Sipoossa kartano- ja joenrantamaisemissa, Lohjalla Lohjanjärvellä ja Helsingissä kesän ja syksyn 1953 aikana. Tarina kertoo maatalon maitokuljetuksia hoitavasta Hiljasta ja miesten suhteista Hiljaan. Aikalaisarvioissa kiitettiin kuvaajaa Suomen vehmaan luonnon raikkaasta kuvauksesta. (K.)

Kaksi vanhaa tukkijätkeä (1954). Oy Suomen Filmiteollisuuden elokuvan ohjasi Ossi Elstelä Reino Helismaan käsikirjoituksen pohjalta. Alkuperäisaihe saatiin Reino Helismaan sanoittamasta iskelmästä. Elokuvan ulkokuvauksia on tehty Tammelassa Saaren kansanpuistossa ja Kymijoen Pernoonkoskella. Elokuva pyrki uudistamaan tukkilaiselokuvaa muun muassa ottamalla päähenkilöksi tukkilaiseksi tekeytyvän vuorineuvoksen. Elokuvasta filmografiassa olevien tietojen perusteella kuvatut tapahtumat sijoittuvat todennäköisesti 1950-luvulle. Tarinaan kuuluu myös koskivoiman käyttöä koskeva kiista, valjastetaanko Akkakoski vai ei. (K.)

Opri (1954). Edvin Laine ohjasi Oy Suomen Filmiteollisuudelle siirtokarjalaisvanhuksesta kertovan elokuvan, jonka käsikirjoituksesta vastasivat Kyllikki Mäntylä ja Olavi Veistäjä. Alkuperäisteos on Kyllikki Mäntylän näytelmä vuodelta 1953. Elokuvan tapahtumat sijoittuvat todennäköisesti viisikymmentäluvun alkuun. Ulkokuvauksia on tehty Ilomantsissa, Helsingin maalaiskunnassa, Tuusulassa, Nurmijärvellä ja Espoossa kesällä 1954. Päähenkilö Opri on Karjalasta evakkoon joutunut vanhus, joka joutuu muuttamaan kunnalliskotiin, kun hänen kotimökkinsä Hämeessä joutuu tielinjauksen alle. (K.)

Villi Pohjola (1955). Lapin olosuhteisiin sijoitetun villin lännen komedian käsikirjoitti ja ohjasi Aarne Tarkas Fennada-Filmille. Elokuvassa parodioitiin westernien kliseitä Utopilan kaupunkiin sijoittuvassa tarinassa. Utopila oli sijoitettu sorakuoppaan Helsingin lähellä, mutta elokuvassa on myös Kuusamossa kuvattuja jaksoja. Kullankaivamiseen ja suureen kultalöytöön liittyvässä tarinas-

sa kamppailevat petollinen pormestari liittolaisineen rohkeaa kaunotarta ja rehtiä erämaan miestä vastaan. (K.)

Riihalan valtias (1956). Elokuvan käsikirjoitti ja ohjasi Hannu Leminen Suomi-Filmi Oy:lle. Alkuperäisteos oli Arvo Kalliolan romaani *Lihan okaat* vuodelta 1946. Elokuva pidettiin valmistumisaikanaan ajankohtaisena, nykyaikaisen, koneellisen maanviljelyksen selostuksena. Ulkokuvaukset on tehty Lopen Läyliäisissä eri maalaistalojen vaiheilla loppukesällä 1955. Elokuvan päähenkilö on Riihalan talon voimakastahtoinen emäntä, joka ajautuu mielenhäiriöön ristiriitaisten ihmissuhteiden takia ja kuolee lopulta talonsa tulipalossa. (K.)

Vieras mies (1957). Hannu Lemisen Suomi-Filmille ohjaama elokuva on uusi versio vuoden 1938 *Vieras mies tuli taloon* -filmatisoinnista, jonka Wilho Ilmari oli ohjannut Suomen Filmiteollisuudelle. Myös uusi versio perustuu Mika Waltarin pienoisoromaaniin ja sen jatko-osaan. Kuvaukset on tehty Nurmijärven Klaukkalassa touko–syyskuussa 1957. Tapahtumat sijoittuvat 1950-luvulle. Maatalon emännän, hänen alkoholistimiehensä ja taloon saapuvan työmiehen kolmiodraama sisältää maaseutuympäristön kuvausta ja luontojaksoissa otteita Hannu Lemisen vuoden 1954 elokuvasta *Morsiusseppelä*. (K.)

Kahdeksan surmanluotia (1972). Elokuva on Mikko Niskasen käsikirjoittaman ja ohjaaman neliosaisen televisiodraamasarjan elokuvaksi lyhennetty versio. Elokuvan pituus on 145 minuuttia. Tuotannosta vastasivat Oy Yleisradio Ab TV1 ja Käpy-Filmi Oy. Elokuva perustuu tositapahtumaan vuonna 1969, jolloin pienviljelijä Tauno Pasanen ampui häntä pidättämään tulleet neljä poliisia. Elokuvan ulkokuvauksia on tehty Konginkankaalla useissa paikoissa ja Sumiaisilla vuosien 1970–71 aikana. Pääosa tapahtumista sijoittuu talveen, metsätöihin. Elokuva tiivistää päähenkilön ja hänen perheensä kohtaloon maatalouden ja maaseudun murrokseen liittyneet monet yhteiskunnalliset ongelmat. (K. tv-versio.)

Lampaansyöjät (1972). Seppo Huunonen ohjasi Filmi-Ässä Oy:lle Huunosen, Pekka Hakalan ja Veikko Huovisen käsikirjoitukseen perustuvan elokuvan, joka pohjautuu Huovisen samannimiseen romaaniin vuodelta 1970. Elokuvan tapahtumat sijoittuvat valmistumisajankohtaan 1970-luvun alkuun. Tarinassa kaverukset Sepe ja Valtteri kulkevat läpi kesäisen Suomen Kalajoelta Norjaan saakka, leiriytyvät metsiin ja saariin. Matkalla he ampuvat lampaita ja valmistavat niistä ruokaa. Aikalaisarviossa muun muassa arvosteltiin elokuvaa liiasta luontokuvauksesta, joka hukuttaa päähenkilöiden fundeeraamisen. (K.)

Jäniksen vuosi (1977). Elokuvan ohjasi Filminor Oy:lle Risto Jarva Arto Paasilinnan, Jarvan ja Kullervo Kukkasjärven käsikirjoituksen pohjalta. Alkuperäisteos on Arto Paasilinnan romaani vuodelta 1975. Elokvassa elämänsä ja työhönsä turhautunut mainosmies Vatanen lähtee kiertämään Suomea loukkaantuneen jäniksenpojan kanssa. Elokuva kuvaa ihmisen ja luonnon vieraantumista toisistaan. Elokuvan ulkokuvauksia on tehty kesällä ja loppuvuodesta 1977 monilla paikkakunnilla, muun muassa Sonkajärvellä, Heinolassa, Evolla, Iitissä, Sodankylässä, Savukoskella ja Kittilässä. (K.)

Natalia (1979). Matti Kassilan ohjaustyö CineArt Oy:lle pohjautuu Lauri Jauhiaisen, Meri Kurenniemen, Olli Soinion ja Kassilan käsikirjoitukseen. Elokvassa kuvataan Suomen ja Neuvostoliiton suhteita itärajan takaa Suomen Itä-Lappiin eksyneen neuvostoliittolaisen Natalia-lehmän tarinan avulla. Ulkokuvauksia on tehty muun muassa Pelkosenniemellä ja Kaakkois-Suomessa. Natalia-lehmä kuljetetaan elokvassa Pelkosenniemeltä Vainikkalaan ja luovutetaan Neuvostoliiton viranomaisille. Aikalaisarvioissa elokuvan luonnonkuvausta pidettiin komeana.