

”Miksi tuulen henkäykseen joskus kätkeytyy niin surullinen sointi”
myyttinen realismi suomalaisessa dokumentaarisessa elokuvassa

Pirita Kärkkäinen
Pro gradu -tutkielma
Mediatutkimus
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Huhtikuu 2020

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

KÄRKKÄINEN, PIRITA: ”Miksi tuulen henkäykseen joskus kätkeytyy niin surullinen sointi”: myyttinen realismi suomalaisessa dokumentaarisessa elokuvassa

Pro gradu -tutkielma, 100 s.

Mediatutkimus

Huhtikuu 2020

Käsittelen tässä pro gradu -tutkielmassa kolmessa suomalaisessa dokumentaarisessa elokuvassa ilmeneviä myyttisiä elementtejä. Tarkastelu kohdistuu sekä selvemmin havaittaviin muinaisiin itämerensuomalaisten myytteihin että huomaamattomampiin myyttisiin käsityksiin. Tavoitteena on ollut elokuvakerronnallisia keinoja tutkimalla tarkastella, miten erilaiset myytit elokuvissa puhuvat ja millä tavalla niihin dokumentaarisisessa elokuvassa suhtaudutaan.

Tutkimusaineistoni sisältää kolme vuonna 2016 ilmestynyttä elokuvaa: Kim Saarniluodon ja Marko Röhrin ohjaama *Järven tarina* (MRP Matila Röhr Productions Oy), Katja Gauriloffin *Kuun metsän Kaisa* (Oktober Oy) ja Tuukka Tähden *Ukonvaaja – Dokumenttielokuva suomenuskosta* (Helomedia Oy). Tutkimusmenetelmänäni aineiston käsittelyssä on toiminut lähiluku. Sen viitekehystenä olen käyttänyt dokumentaarisen elokuvan tutkimuksesta nousevia elokuvan äänen ja muodon käsitteitä. Aineistosta nousevien havaintojen pohdinnassa olen yhdistänyt sekä myyttitutkimuksen että dokumentaarisen elokuvan tutkimuksen teoriaa ja myös fenomenologista näkökulmaa.

Luentaani on ohjannut kolme tutkimuskysymystä: 1) millä tavoin muinaiset itämerensuomalaisten myytit elokuvissa ilmenevät, 2) miten niihin ja niiden välittämään tietoon suhtaudutaan sekä 3) millainen on dokumentaarisuuden ja myyttisen tiedon suhde elokuvien ja tutkimuskirjallisuuden perusteella?

Elokvien eri ääniin keskittyvä tarkastelu toi ilmi, kuinka muinaisiin itämerensuomalaisten myytteihin suhtauduttiin muun muassa maailmanselityksinä, symbolisena kielenä tai yhteisöllisinä käytäntöinä. Ne nähtiin niin vääränä tietona kuin vanhoina viisauksinakin. Osa vanhoista myyteistä oli rationalisoituneina myyteinä menettänyt selitysvoimansa, osa eli implisiittisinä myyteinä kuin huomaamatta kulttuurisissa todellisuuskäsityksissä. Tällaisina esiin nousivat esimerkiksi ihmisen ja luonnon erillisuus tai luonnon pyhyys.

Elokvien lähiluku ja tutkimuskirjallisuus paljastivat, kuinka sekä myytti että dokumentaarisuus tarjoavat mahdollisuuden erilaiseen tietämisen tapaan. Dokumentaarinen elokuva on tästä syystä suotuisa alusta myyttiselle tiedolle, joka tutkielmassa näyttäytyi ihmiselle tyypillisenä tietämisen tapana. Johtuen elokuvakerronnallisesta tyylistä, jota kutsun myyttiseksi realismiksi, myyttinen tieto ja todellisuus ilmenivät elokuvissa uskottavana ja vakuuttavana.

Asiasanat: dokumenttielokuva, dokumentaarinen elokuva, elokuvan ääni, itämerensuomalaisten mytologia, *Järven tarina*, *Kuun metsän Kaisa*, lähiluku, myytti, myyttisyys, *Ukonvaaja*

UNIVERSITY OF TURKU
School of History, Culture and Arts Studies
Faculty of Humanities

KÄRKKÄINEN, PIRITA: "Why Is There Sometimes Such a Sad Sound in the Breath of the Wind": Mythical Realism in Finnish Documentary Film

Master`s thesis, 100 p.
Media Studies
April 2020

In this master`s thesis I deal with mythical elements that appear in three Finnish documentary films. The study focuses on both the more easily detectable ancient Baltic-Finnic myths and the more unnoticeable mythical concepts. The aim has been to examine how different myths speak in films and how they are perceived in them.

Research material in this thesis includes three movies published in 2016: *Tale of a Lake* directed by Kim Saarniluoto and Marko Röhr (MRP Matila Röhr Productions Oy), *Kaisa's Enchanted Forest* by Katja Gauriloff (Oktober Oy) and *The Hammer of Ukko* by Tuukka Tähti (Helomedia Oy). My research method in the processing of data was close reading. To guide the close reading, I have used the concepts of voice and form of film which emerge from the documentary film studies. I have combined theory of myth studies and documentary film studies and also phenomenological perspective in reflecting the findings.

Three research questions have directed my reading: 1) how are the ancient Baltic-Finnic myths manifested in the films, 2) how myths and the information they transmit are perceived and 3) what is the relationship between documentary and mythical knowledge based on the films and research literature?

The focus on the different voices of the films showed how ancient Baltic-Finnic myths were perceived as, for example, cosmological explanations, symbolic language or collective practice. They were considered as false knowledge as well as old wisdom. Some ancient myths, as rationalized myths, have lost their power of explanation, others live almost unnoticed as implicit myths in cultural perceptions of reality. Such myths emerging from the films were, for instance, the separation of human and nature or the sanctity of nature.

Close reading the films and the discussion between myth studies and documentary film studies revealed how both myth and documentary film offer possibilities for a different way of knowing. Thus, documentary film occurs as a favorable platform for mythical knowledge. In the thesis, mythical knowledge appeared as a way of knowing typical of human. Because of the cinematographic style, which I call mythical realism, mythical knowledge and reality appear as plausible and convincing in the films.

Keywords: Baltic-Finnic mythology, close reading, documentary film, *Hammer of Ukko*, *Kaisa's Enchanted Forest*, myth, mythology, *Tale of the Lake*, voice of documentary

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
2. Myytti ja dokumentaarinen elokuva	5
2.1. Myytin määrittämisen eri tapoja	7
2.1.1. Aatehistoriasta versoneet suuret myyttiteoriat	8
2.1.2. Kohti moniulotteisempaa myyttikäsitystä	10
2.2. Dokumentaarisuuden muuttuvat merkitykset	13
2.2.1. Dokumentaarisen elokuvan evoluutio	13
2.2.2. Todellisuuden tallentamisen mahdollisuus ja totuus	16
3. Aineistona suomalainen dokumentaari ja itämerensuomalaisten mytologia	21
3.1. Ikivanha ja muuttuva itämerensuomalaisten mytologia	21
3.2. Suomalainen dokumentaarinen elokuva ja sen tutkimus	25
3.3. Dokumentaarisuutta luokittelevat moodit ja aineiston kolme elokuvaa	28
3.3.1. <i>Järven tarina</i>	29
3.3.2. <i>Kuun metsän Kaisa</i>	30
3.3.3. <i>Ukonvaaja</i>	31
4. Myytti- ja kulttuurintutkimuksen monimetodiset perinteet	33
4.1. Lähiluku tutkimusmenetelmänä	34
4.2. Elokuvan muoto ja ääni lähiluvun viitekehyksenä	36
5. Myytit suomalaisissa dokumentaarisisissa elokuvissa	39
5.1. <i>Järven tarinan</i> muinainen myyttinen tieto	39
5.1.1. Myyttien kieltä puhuva kertoja	40
5.1.2. Narratiivina Ahittaren matka	44
5.1.3. Toisille äänille tilaa antava avoin kerrontatapa	47
5.1.4. Yhtenäinen luonto ja muinaisten myyttien viisaus	50
5.2. Myyttisyyttä hengittävä <i>Kuun metsän Kaisa</i>	53
5.2.1. Eri aikojen monet äänet	53
5.2.2. Saamelainen ajattelun malli omaehtoisena äänenä	58
5.2.3. Narratiivin myyttinen kehys	62
5.2.4. Myyttistä tietoisuutta noudattava elokuvan muoto	68
5.3. <i>Ukonvaaja</i> esivanhempien maailmankuvan juurilla	69
5.3.1. Arvovaltainen Yrjänä ja samanmieliset haastateltavat	70
5.3.2. Erilaisia lähestymistapoja itämerensuomalaisten mytologiaan	72
5.3.3. Erillinen ja pyhä luonto	77
5.3.4. Jähmeästi muuttuvat myytit ja ajattelun rakenteet	83
6. Myytit osana kulttuurista todellisuutta	85
6.1. Myyttinen realismi elokuvakerronnan tyylinä	85
6.2. Eri äänien takaa puhuvat myytit	89
Lähteet	94

1. Johdanto

Viime vuosina kotimaisessa mediassa ja kulttuurissa on ollut havaittavissa suomalaisen perimätiedon ja kansanperinteen nousu. Faktoihin nojaavan länsimaisen ajattelun mukaisesti vanhat uskomukset ja myyttiset tarinat käsitetään usein esivanhempiemme ajalle tyypillisenä vääränä tietona – onhan meillä heihin nähden länsimaisen luonnontieteen tuoma etumatka. Yhä enemmän nykykulttuurissa annetaan kuitenkin tilaa muinaisille mytologioille ja perimätiedolle.¹

Luontokuvaaja Heikki Willamon valokuvanäyttely *Myyttinen matka* Salon veturitalilla maaliskuussa 2017 teki havaintoni näkyviksi ja herätti pohtimaan niitä ilmiötasolla. Willamon kuvissa jo sukupuuttoon kuolleet alkuhärät hädin tuskin erottuvat karusta maastosta ja ovat kuin kauan sitten maalattuja kuvia luolan seinällä. Valokuvissa ilmevä luontokäsitys on jopa korostetun mytologisoitu, ja hänen oma kuvauksensa henkilökohtaisesta luontosuhteestaan paljastaa saman myyttisen kunnioituksen (ks. Willamo 2017, 10–11). Näyttelyn jälkeen aloin havaita kulttuurissa yhä enemmän myyttisiä merkkejä vuosisatojen takaa. Sanomalehtien sivuilla kerrotaan toistuvasti muinaisista jumalista, pyhistä luonnonpaikoista hiisistä ja eri juhlapyhiin liittyvistä riiteistä (ks. Sommar 2020). Myös suomalaisen perinnekulttuurin säilyttämisen ja elävänä pitämisen puolesta toimiva yhdistys Taivaannaula vaikuttaa yhä useammin saavan puheenvuoron julkisessa keskustelussa aihepiirin asiantuntijana.

Populaarikulttuurissa ja taiteessa näkyy sama suuntaus. Vuonna 2016 ilmestyi kolme suomalaista dokumentaarista elokuvaa, joissa kaikissa ilmenee myyttisiä elementtejä. Katja Gauriloffin *Kuun metsän Kaisa* maalaa menneen sukupolven šamanistisen saamelaismaailman. Kim Saarniluodon ja Marko Röhrin *Järven tarina* kertoo veden kiertokulusta vuodenajasta toiseen alkaen vedenhaltian laskeutumisesta taivaasta lähteeseen. *Ukonvaaja – Dokumenttielokuva suomenuskosta* on Tuukka Tähdén ohjaama oma- ja joukkorahoitteinen elokuva, jossa A. W. Yrjänä etsii muinaisia juuriaan ja pohtii omaa luontosuhdettaan myyttisin äänenpainoin. Myyttisyys juuri dokumentaarisessa elokuvassa on kiinnostavaa, sillä elokuvamuoto on aina kytketty vahvasti faktuaalisuuteen. Muinaiset myytit dokumentaaristen elokuvien aiheena ei kuitenkaan paljasta vielä mitään, vaan näkökulma on ratkaiseva. Mitä voidaan päätellä, jos dokumentaarisissa

¹ Puhuessani *muinaisista* myyteistä ja mytologioista viittaan ikivanhoiksi *mielletäviin* myyttisiin elementteihin ja tarinoihin, joiden juuret saattavat ulottua vuosisatojen tai -tuhansien taakse. Koska myytit ovat jatkuvassa muutoksessa eikä niille voida määrittää alkuperäisiä merkityksiä, en viittaa muinaisuudesta puhuessani tiettyyn ajanjaksoon tai aikakauteen vaan vanhaksi, enimmäkseen esihistorialliseksi, mielletävään kulttuuriseen perimään. (Siikala 2016, 15.)

elokuvissa suhtaudutaan muinaisiin myytteihin muunakin kuin jälkinä esivanhempien kulttuurista?

Henkisyyttä, mystisyyttä tai perinteitä korostavia äänenpainoja on toki aina kuultu, enkä näin ollen väitä ilmiön olevan uusi. Ikivanhojen mytologioiden esiintyminen nykykulttuurissa on kuitenkin mielenkiintoista, sillä hallitseva maailmankuvamme perustuu pitkälti tieteisiin (ks. Tahkokallio 2019, 89), joiden vastakkaisiksi myytit yleensä nykymaailmassa koetaan. Miten dokumentaarisisa elokuvissa suhtaudutaan nykykulttuurissa esiintyviin myytteihin? Lähestyn aihetta erittelemällä kolmessa yllä nimetyssä elokuvassa ilmeneviä myyttisiä elementtejä. Myyttisyys ei tule elokuvissa esiin ainoastaan sisällön tasolla, vaan se on punoutunut niiden kerrontaan ja kietoutunut elokuvallisiin keinoihin. Millaisia yhtymäkohtia myytillä ja dokumentaarisuudella on?

Käsittelyäni ohjaa kolme tutkimuskysymystä: 1) millä tavoin muinaiset itämerensuomalaisten myytit elokuvissa ilmenevät, 2) miten niihin ja niiden välittämään tietoon suhtaudutaan sekä 3) millainen on dokumentaarisuuden ja myyttisen tiedon suhde elokuvien ja tutkimuskirjallisuuden perusteella? Tutkin aineistosta luettavissa olevia myyttisiä elementtejä ja käsityksiä sekä elokuvallisia keinoja, joilla ne puhuvat. Myyttisiä elementtejä vertaan muinaisiin itämerensuomalaisten mytologioiden piirteisiin ja pohdin niiden merkityksiä nykykulttuurissa. Tutkimusmenetelmänäni käytän poikkitieteellistä lähiluvun metodologiaa. Lähiluvussa käytän teoriakehikkoa, joka nousee dokumentaarisen elokuvan tutkimusperinteestä ja nojaa elokuvallisilla keinoilla syntyvään elokuvan äänen² ja muodon käsitteisiin sekä elokuvan retoriikkaan.

Tulkinnan rakenne noudattaa hermeneuttista kehämäistä ymmärtämistä.³ Tutkielman voi nähdä etenevän Anu Koivusen kuvaamaan tapaan tekstistä kontekstin, yleisten tulkinta-kehäysten, tutkimiseen. Aineiston käsittely on tekstilähtöistä luentaa ja elokuvien yksityiskohtaista tarkastelua. Pohdinta kuitenkin laajenee koskemaan dokumentaarisuuden ja myyttien yhtymäkohtia tiedon käsityksessä, kulttuurisen todellisuuden⁴ muodostumista ja niiden vaikutuksia dokumentaarisen elokuvan kerrontaan. (Koivunen 2004, 238–240.)

² Äänen käsitteellä tarkoitan tässä tutkielmassa elokuvallisilla keinoilla syntyvää näkökulmaa, sitä miten elokuva puhuu katsojalleen ja miten sen sisältämä materiaali on järjestetty. Ääni ei rajoitu mihinkään osatekijään, kuten dialogiin tai puheeseen, vaan se muodostuu elokuvan kerronnallisen koodiston vuorovaikutuksessa. (Nichols 2005, 18–19.) Käsitellessäni elokuvassa konkreettisesti kuultavaa äänen elementtiä, käytän tarkentavia määritteitä kuten auditiivinen ääni tai puheääni.

³ Hermeneuttisessa kehässä ymmärtäminen toteutuu kokonaisuudesta osaan ja osasta takaisin kokonaisuuteen. Antiikin retoriikasta peräisin oleva tulkinnan hermeneuttinen ohjenuora on laajennettu puhetaidosta koskemaan filosofista oppia ymmärtämisestä. (Gadamer 2002, 66.)

⁴ Käytän käsiteparia *kulttuurinen todellisuus* Lotte Tarkan määrittämään tapaan tarkoittaen ”kulttuurisia, sosiaalisesti jaettuina käsityksiä siitä, miten asiat ovat” (Tarkka 2005, 386).

Lisäksi voi todeta, että elokuvalliset yksityiskohdat ja myyttiset elementit nousevat esiin tekstiin keskittyvällä lähiluvulla, mutta merkitys syntyy vasta myyttien ja dokumentaarisuuden intertekstuaalista maailmaa purkamalla (Pöysä 2010, 342).

Jotta voin saattaa myytin ja dokumentaarisuuden käsitteet keskustelemaan keskenään, tulee pureutua tutkimusperinteisiin molempien taustalla. Luvussa 2 taustoitan myytin ja dokumentaarisen elokuvan teoriapohjaa, joka rakentuu eri tieteenaloilla tehdyille tutkimukselle. Tematiikan ja kahden pääkäsitteen tarkastelun jälkeen kartoitan luvussa 3 ensin itämerensuomalaisten mytologian tutkimusta ja yleisiä piirteitä, jonka jälkeen kerron suomalaisesta dokumentaarisesta elokuvasta tehdystä tutkimuksesta. Viimeiseksi esittelen aineiston kolme elokuvaa hyödyntäen Bill Nicholisin paljon käytettyä moodijaottelua. Tarkemman metodologisen selvityksen teen luvussa 4, jossa myytti- ja kulttuurintutkimuksen metodista taustaa esiteltyäni kerron lähiluvusta, joka toimii työkaluna aineiston käsittelyssä. Avaan myös tarkemmin lähiluvun viitekehystenä käyttämiäni käsitteitä elokuvan ääni ja muoto ja niiden käyttöä dokumentaarisen elokuvan tutkimusperinteessä.

Rakentamaani teoreettista ja metodista runkoa sovellan luvussa 5, jossa tarkastelen aineiston elokuvia ja niiden suhdetta erilaisiin myytteihin. Suomalaisessa mytologiassa ja kulttuurissa luonto on tärkeä elementti (Aaltonen 2016, 177), ja se nousee esille myös aineistossa. Ensisijaisesti luontoon keskittyvän luennan sijaan käsittelen sitä ja siihen liittyviä käsityksiä myyttien ja dokumentaarisen elokuvan näkökulmasta. Myös kysymykset tiedosta ja tietämisestä nousevat esiin niin yksittäisten myyttien kuin dokumentaarisen elokuvan osalta yleisesti. Niihin vastatakseni kuljetan luennan taustalla myyttiä ja dokumentaarista elokuvaa käsittelevän teorian lisäksi muun muassa Martin Heideggerin fenomenologian ja hermeneutiikan traditiosta kumpuavaa pohdintaa.⁵ Tutkielmassa luonto nousee myytin rinnalla tärkeäksi teemaksi, sillä käsitellessään sekä myyttejä että luontoa elokuvaan syntyy jännite niiden liikkeessä 'subjektiivisen' ja 'objektiivisen' alueilla.⁶

⁵ Poimin Heideggerilta teoreettisia ehdotuksia, joilla sidon lähiluvulla esiin nousevia havaintoja yhteen. Tässä käytän apuna Risto Niemi-Pynttärin Heideggerin myöhäistuotantoon keskittyvää teosta *Luonto-fraasin radikalisoituminen Martin Heideggerin filosofiassa* (1988), joka 'luonto'-teemaan keskittyessään kytkeytyy aineiston aihepiiriin ja antaa tutkielmalle teoreettista taustaa, jonka avulla yhdistää luontokäsitykset, myytteihin sekä dokumentaarisuuteen liittyvät epistemologiset kysymykset ja tieteenfilosofian historialliset käsitykset. Tukeudun luennassa siis tietystä näkökulmasta avattuun Heideggerin filosofiaan (ks. Niemi-Pynttari 1988, 10–11).

⁶ Niemi-Pynttari erittelee, että moderni näkemys maailmasta on jakautunut kahteen intressipiiriin. Humanistiset tieteet kattavat inhimillisen 'subjektiivisen' alueen ja luonnontieteet kaiken muun, eli 'objektiivisen' ulkoisen maailman, joka nähdään riippumattomana inhimillisestä kulttuurista ja historiasta. Myytit lukeutuvat 'subjektiiviselle' kulttuurin alueelle, ja luonnontieteiden näkökulmasta ne ovat epätieteellisiä. Luonto taas sijoittuu 'objektiivisen' ulkoisen maailman alueelle. (Niemi-Pynttari 1988, 45; 48.) 'Luonto'-käsitteen kompleksisuudesta ks. Haila & Lähde 2003.

Luvussa 6 pohdin elokuvien lähiluennan ja tutkimuskirjallisuuden perusteella myyttisyyden ja dokumentaarisuuden suhdetta ja kuinka sitä voitaisiin tarkastella uudella tavalla. Pysin yhdistämään luennan varrella esiin nostamiani teoreettisia näkökulmia ja aineistosta tekemiäni havaintoja. Esitän aineistoa kuvaavaksi kerronnalliseksi käsitteeksi *myyttistä realismia*, jota ehdotan yhdistäväksi työkaluksi myyttien ja dokumentaarisuuden käsittelyssä. Viimeisessä alaluvussa kokoan yhteen tutkielman tulokset ja johtopäätökset.

Perinteitä arvostavassa mutta tieteelliseen tietoon luottavassa nykykulttuurissa myytti vaikuttaa hankalalta käsitteeltä. William G. Doty esittääkin, että myytit asetetaan tieteelle vastakkaisiksi, ne nähdään epäonnistuneina yrityksinä sanoa runollisella kielellä jotain, minkä moderni tiede voi sanoa numeroin (Doty 2000, 15). Heidegger näkee ongelmana, että välittömästi läsnäolevan yläpuolelle asettunut ihminen ei osaa ajatella itsensä ulkopuolista maailmaa kuin luonnontieteellisenä objektina. Luonnon tematisoiminen matemaattiseksi on historiallisesti syntynyt uuden ajan käsitys. (Niemi-Pynttari 1988, 3–6.) Myös Jaakko Tahkokallio puhuu nykyaikana vallitsevista historiallisista tulkinnoista, kuten järjen ja uskon sota, jotka ovat todellisuudessa vuosisatojen aikana vakiintuneita ideologisia uskomuksia (Tahkokallio 2019, 89–90). Niin sanottu raaka data ja faktatkin ovat abstraktioita, ja Doty huomauttaa, että usein tieteelliseen kieleen suhtaudutaan kuin sillä olisi samanlaisia maagisia voimia kuin loitsuilla jossakin toisessa kulttuurissa. Sairauden nimeämisellä on yhtä paljon voimaa modernissa sairaalassa kuin šamanistisessa kulttuurissa. (Doty 2000, 45).⁷

Koen, että vaikeus nähdä oman kulttuurin myyttisyyttä on vahingollista ja suurempi tietoisuus avaisi mahdollisuuksia tarkastella ja kehittää haitallisia rakenteita, jotka vaikuttavat niin käsin kosketeltavaan kuin aineettomaankin todellisuuteemme. Kuten strukturalismin klassikonimen Claude Lévi-Straussin tunnettu sitaatti kuuluu: ”Myytit ajattelevat meissä tietämättämme” (Lévi-Strauss 1964, 20). Tarkastelemalla nykyajassa helpommin havaittavia muinaisia myyttisiä elementtejä voidaan pohtia niiden mahdollisia merkityksiä, jotka eivät välttämättä olekaan niin ilmeisiä. Tätä kautta voidaan päästä käsiksi myös aktiivisiin, kulttuurissa piiloutuviin myyttisiin kehystarinoihin, jotka meissä tietämättämme ajattelevat. Myyttien ja faktuaalisuuteen kytketyn dokumentaarisen elokuvan tarkastelu voi avata uusia tapoja ymmärtää niin myyttejä kuin dokumentaarisuuttakin, mutta ennen kaikkea meitä itseämme – kulttuuriamme ja ajatteluamme.

⁷ Monialainen tarkastelu tieteen retoriikasta ks. Selzer 1993. Tieteen retoriikkaa käsittelevästä suuntauksesta ja tutkimuksesta yleisesti ks. Campbell & Benson 1996.

2. Myytti ja dokumentaarinen elokuva

Arkikielessä sanaa myytti käytetään usein tarkoittamaan sitkeää, valheellista uskomusta (Segal 2004, 6). Seppo Knuutila huomauttaa tämän koskevan myös tutkijoita ja osoittaa esimerkkejä, kuinka nykyaikana myyttien murtaminen koetaan tärkeäksi niin tieteessä kuin populaarikulttuurissakin (Knuutila 2018). Negatiiviset ja myyttejä vähättelevät konnotaatiot eivät kuitenkaan ole vain modernin ajan ilmiö, sillä jo antiikin Kreikassa rationalistit katsoivat olevansa niin sanotusti myyttien yläpuolella.⁸ Dotyn mukaan on kuitenkin erityisesti modernille ajalle tyypillistä nähdä myytit epätieteellisinä, vastakkaisina empiirisesti todistettavalle rationaaliselle tieteelle. (Doty 2000, 13–14.)⁹ Valheellisuuden lisäksi myytti voidaan käsittää myös ikivanhana ensisijaisena totuutena. Keskeistä on, että myytin käsitteeseen liittyy aina vahvoja oletuksia sen suhteellisesta luotettavuudesta ja pätevyydestä. (Lincoln 1999, ix.)

Jos myyttejä on jo kolmatta tuhatta vuotta määrittänyt suhde totuudellisuuteen, dokumentaarinen elokuva liittyi keskusteluun verrattain myöhemmin. Ison osan vain hieman yli satavuotisesta historiastaan siihen on liittynyt oletamus todellisuuden objektiivisen taltioimisen mahdollisuudesta (Winston 2015, 2–6). Elokuvuodon yhtenä kehittäjänä pidetty John Grierson lausui 1930-luvulla kuuluisan määritelmänsä, jonka mukaan dokumentaarinen elokuva on todellisuuden luovaa käsittelyä (*the creative treatment of actuality*) (Winston 2015, 6). Lyhyt määritelmä tuo esille problematiikan lajityypin rajaamisessa, sillä dokumentaarinen elokuva ei ole pelkkää tallennetta. Ne käyttävät tallenteita todellisista asioista ja ilmiöistä, mutta esittävät niiden avulla tietyn näkökulman tai argumentin. (Nichols 2010, 35–36.) Nichols muistuttaa, että dokumentaarinen traditio nojaa kuitenkin vahvasti autenttisuuden vaikutelmaan (Nichols 2010, xiii).

Dokumentaarisen elokuvan voi helposti nähdä kulttuurimuotona, joka on niin sanotusti ajan hermoilla. Tuoreiden elokuvien voi olettaa käsittelevän aiheita ja ilmiöitä, jotka ovat perusteltavissa merkittäviksi nykymaailmassa – jos ei muuna niin ajan kuvana. Elokuva-teollisuudessa dokumentaarista elokuvasta on tullut sosiaalisen osallistumisen ja hegemoniaa haastavien näkemysten keskeinen väylä (Nichols 2010, 1–2). Muinaiset myytit

⁸ Negatiivinen suhtautuminen myytteihin pohjautuu Bruce Lincolnin mukaan Platonin vähättelevään asenteeseen, joka säilyi valistuksen yli ja synnytti vallitsevan myytin länsimaisesta sivilisaatiosta. Sen mukaan kaikki edistykseen, tieteeseen ja rationaalisuuteen liittyvä on kotoisin antiikin Kreikasta, jossa järki (*logos*) ja myytti (*mythos*) erotettiin toisistaan. (Lincoln 1999, 209–210.)

⁹ Heideggerin mukaan moderni todistettava faktuaalisuus on yksi absoluuttisen totuuskäsityksen toteutuma. Myös hän näkee käsityksen juontavan juurensa Platoniin, joka asetti totuuden ajattomaksi ja pysyväksi. Tämän jälkeen käsitys totuuden absoluuttisesta luonteesta, pysyvistä faktoista, on peittänyt totuuden tekstuaalisen ja kontekstuaalisen luonteen. (Niemi-Pynttari 1988, 15–19.)

saattavat näyttäytyä tässä kontekstissa lähinnä jäänteinä kulttuurihistoriastamme. Doty korostaa myyttien tutkimuksen kuitenkin avaavan ikkunoita pelkän menneisyyden sijaan myös nykyisyyteen ja tulevaisuuteen (Doty 2000, 68). Hän muistuttaa myyttien ajankoh-
taisuudesta ottamalla esiin nykypäivänä vallitsevan myytin myyttittömyydestä (*myth of mythlessness*). Vakiintuneen uskomuksen mukaan tieteellinen kulttuurimme on ylittänyt myyttisen ajattelun muodot. Myyttiset mallit vallitsevat kuitenkin kaikkialla, jopa länsimaisessa oletetusti ”myyttittömässä” kulttuurissamme. (Doty 2000, 417; 442; 454.)¹⁰ Kulttuureissa, joissa näennäisesti ei olla kosketuksessa mytologiaan, usein hyvin suoraan toteutetaan myyttisiä rakenteita esimerkiksi sosiaalisissa rooleissa – kuten sankarimyyttiä tai Raamatusta juontuvia sukupuolirooleja (Doty 2000, 80). Myös Tahkokallio muistuttaa, kuinka historialliset myytit – kuten ”pimeä keskiaika”, josta moderni länsi-
mainen sivilisaatio on noussut – palvelevat nykyajan aatteellisia tarkoituksia (Tahkokallio 2019, 7–9). Myytit eivät olekaan vain menneiden aikojen jumaltarinoita.

Niin kotimaassa kuin kansainvälisestäkin dokumentaarista elokuvaa tehdään ja tutkitaan runsaasti. Myyttitutkijoiden esiin nostamista negatiivisista konnotaatioista ja käsitteen arkikäytöstä huolimatta kiinnostus myös myytteihin on viime vuosikymmeninä kasvanut sekä kotimaisella että kansainvälisellä kentällä (Doty 2000, xii–xiii; Siikala 2016, 53).¹¹ Tutkimusta ajatellen myytin ja dokumentaarisen elokuvan lähtökohdat ovat kuitenkin etäällä toisistaan, ja jo määrällisesti käsitteiden takaa löytyvässä kirjallisuudessa on merkittävä ero. Myyttitutkimus kytkeytyy perinteisesti folkloristiikkaan, uskonto-
tieteeseen ja kulttuuriantropologiaan, mutta näiden lisäksi myös muun muassa teologinen, filologinen, narratologinen ja psykologinen tutkimus ovat antaneet oman panoksensa. (Siikala 2016, 17.) Rinnastettuna myyttitutkimuksen perinteeseen dokumentaarisen elokuvan tutkimus on verrattain uutta, modernin tutkimuksen perusta luotiin vasta 1990-
luvulla (Winston 2015, 2). Se pohjautuu elokuvantutkimukseen ja laajemmin kulttuurin-
tutkimuksen perinteisiin.

¹⁰ Dotyn mukaan oletamme, että kulttuurillemme ei ole enää tarpeellista analysoida niin sanottuja ’isoja tarinoita’ eli kulttuurisia kehystarinoita. Esimerkkeinä merkittävistä ja aikoinaan paljon vastustusta saaneista kulttuurisista kehystarinoista hän mainitsee Galileon, Newtonin, Einsteinin ja Freudin teorit. Uudelleen arvioitavaksi hän ehdottaa muun muassa kapitalismia selittäviä kehystarinoita ja länsimaista uskoa ihmisen tehtävästä hallita ja valloittaa maailma. (Doty 2000, 44–47).

¹¹ Uudelleen noussut kiinnostus myytteihin on Dotyn arvioimana reaktio (länsimaisen) kulttuurin yhä korostuneemmalle faktapainotteisuudelle ja siihen liittyvälle käsitteellisyiden kasvulle. Myytit eivät ilmaise abstrakteilla käsitteillä vaan tarinoilla ja kuvilla. (Doty 2000, 53–54).

Myyttiä ja dokumentaarista elokuvaa on siis tutkittu pääasiassa toisistaan erillisillä tutkimusalueilla. Arkikäsitelyssä kuvitteelliseksi sepitelmäksi koetun myytin ja faktapohjaiseksi oletetun dokumentaarisen elokuvan asettaminen rinnakkain on kuitenkin jo itsessään mielenkiintoinen asetelma. Lähtökohdat niiden tarkasteluun voi havaita myös yllättävän samankaltaisiksi, onhan myös dokumentaarista elokuvaa perinteisesti lähestytty käsittelemällä sen suhdetta todellisuuteen ja fiktiiviseen (Nichols 2010, 6). Myytti ja dokumentaarinen elokuva voivatkin kytkeytyä toisiinsa yllättävissäkin yhteyksissä.¹² Seuraavissa luvuissa kartoitan kummankin käsitteen taustalta löytyvää tutkimusta ja tarkastelen tapoja, joilla myyttiä ja dokumentaarista elokuvaa on omilla tutkimusalueillaan käsitelty.

2.1. Myytin määrittämisen eri tapoja

Myytti on käsite, jolla ei ole yksittäistä vakiintunutta käyttöä, vaan joka kantaa mukanaan laajaa kirjoa erilaisia määrittäviä ominaisuuksia (Doty 2000, 30). Myyttien tutkimuksen, mytografian (*mytography*), historia on Dotyn mukaan tärkeä kartoittaa, jotta tuodaan esille, miten myytin määritelmät ovat vaihdelleet mytografisten lähestymistapojen mukana (Doty 2000, xv). Hän esittää, että monomyttiset (*monomythic*) tulkinnat ovat ylläpitäneet kapeaa käsitystä myyteistä ja haitanneet ymmärrystä niiden monifunktionaalisuudesta (Doty 2000, 26–27; 37). Robert A. Segal muistuttaa, että myyttiteorioiden taustalla on aina teoria jostain laajemmasta kokonaisuudesta, kuten yhteisöstä, psyykestä tai kulttuurista, josta myytti on vain yksi osajoukko (Segal 2004, 2).

Dotyn listaus erilaisista myytin määritelmässä esiintyvistä piirteistä kuvaa käsitteen monimuotoisuutta. Eri teorioissa myytti on nähty muun muassa narratiivisena tai kaunokirjallisena muotona, jumaliin tai toiseen maailmaan liittyvänä sisältönä, alkuperien selityksenä ja virheellisenä tai alkukantaisena tieteenä. Se on voinut olla myös riittien sanallistaja ja selittäjä, maailman ymmärrettäväksi tekevä selitys, henkinen tai psyykkinen ilmaisu, kulttuurin ideologinen kehys tai tulkinta, joka ilmaisee uskomuksia, arvoja sekä yhteisiä kokemuksia. (Doty 2000, 29.) Bruce Lincolnin tavoin en yritä määrittellä, mitä tai mikä myytti tarkalleen on. Sen sijaan lähestyn monimuotoista myyttiä tarkastelemalla tapoja, joilla käsitettä on käytetty, ja muutoksia, joita käyttötavoissa on tapahtunut. (Lincoln 1999, ix.) Tämän jälkeen avaan nykytutkimuksen lähtökohtia ja tarkennan myytin merkityksiin tässä tutkimuksessa.

¹² Esimerkiksi uskontotieteilijä Robert A. Segal näkee elokuvat moderneina myytteinä ja elokuvatähdet myyttien moderneina jumalina (Segal 2004, 138–142).

2.1.1. Aatehistoriasta versoneet suuret myyttiteoriat

Niin sanotut suuret myyttiteoriat on tuotettu 1900-luvulla vallinneiden tieteenfilosofisten suuntausten, kulttuuristen virtausten ja laajempia kokonaisuuksia käsittävien teorioiden rinnalla (Strenski 1987, 2). Percy S. Cohenin klassinen artikkeli *Theories of Myth* (1969) esittelee tavan jäsenellä myyttiteorioita. Hän jakoi erilaiset teoriat seitsemään tyyppiin, jotka Anna-Leena Siikala on tiivistänyt viiteen suuntaukseen: intellektuaalisiin (esim. Tylor), mytopoeettisiin (Cassirer), syväpsykologisiin (Jung), yhteisölähtöisiin (Durkheim) ja strukturalistisiin (Lévi-Strauss) tulkintoihin. (Siikala 2016, 51.)

Varhaista myyttejä käsittelevää tutkimusta leimasi primitivistinen ennakkoluulo vielä 1900-luvulle asti. Evolutionistit näkivät alkuperäiskansat kehittymättöminä ihmisinä, joiden toimintaa ohjasivat järjen sijaan tunteet, ja myytit olivat ilmentymiä tästä virheellisestä ajattelusta. (Dubuisson 2006, 19–20; 93–94.) Vastaavasta lähtökohdasta alkuperäiskansojen myyttejä tutki muun muassa E. B. Tylor, joka piti niitä 1800-luvulle tyypillisesti tieteen kanssa sovittamattomina maailmanselityksinä (Segal 2004, 14–17). Siikalan Coheniin pohjautuvan jaottelun mukaan teorioita, joissa myyttejä lähestytään maailman ja sen synnyn selityksinä, kutsutaan intellektuaalisiksi teorioiksi. Suomalaisessa tutkimuksessa lähestymistapa on ollut yleinen varsinkin 1900-luvulla. (Siikala 2016, 51–52.) Myös Ernst Cassirerin ajattelun pohjalla oli primitivistinen lähtökohta. Hänelle myytit olivat esimerkkejä ajattelun arkaaisuudesta ennemmin kuin varsinaisesta virheajattelun muodosta. Ne olivat ensimmäinen vaihe kehityskulkua, joka myöhemmin johtaa tieteelliseen ajatteluun. (Strenski 1987, 23–27; Segal 2004, 13.) Cassirer ja Max Müller edustivat teorioissaan myytin mytopoeettista selitystapaa, jossa myytit nähdään symbolisena ilmaisutapana. Tulkinnan mukaan myytit eivät pyri selittämään mitään, vaan sisältävät sellaisenaan selityksen. (Simonsuuri 2002, 40.)

1800-luvun diakroniset teoriat tekivät vuosisadan vaihduttua tilaa synkronisille teorioille, ja tutkijoiden kiinnostus siirtyi pelkästä alkuperästä myyttien rakenteeseen ja funktioihin (Dundes 1984, 3). 1900-luvun alussa myytin tutkimus voimistui, ja niitä alettiin lähestyä myös muuna kuin tieteen vastakohtana (Strenski 1987, 199; Segal 2004, 3). Ranskalaisen sosiologin Émile Durkheimin havainnot yhteiskunnasta vaikuttivat monialaisesti myös myyttien tulkintaan, ja niitä alettiin tarkastella yhteisön kautta. Durkheim näki myytit uskonnollisina ja riitteihin yhdistettyinä kollektiivisina representaatioina maailmasta. Ne ovat aina kytkettyjä tiettyyn yhteisöön, jossa ne toimivat tietyllä tavalla. (Strenski 1987, 138; 146.) Doty nimeää yhteisöstä lähtevät selitysmallit sosiofunktionaalisiksi lähestymistavoiksi ja Durkheimin lisäksi asettaa suuntauksen taustalle Bronislaw Malinowskin.

Hän näki myytit ”sosiaalisena sementtinä”, joka vahvistaa yhteisön arvoja ja tekee ne näkyviksi sen jäsenille. (Doty 2000, 129–130.)

Myyteillä onkin nähty pelkän selitysarvon lisäksi myös käytännöllisempi tarkoitus. Siikalan mukaan yhteisölähtöisiin teorioihin sisältyy funktionalistinen oletus myytistä riitin tekstinä (Siikala 2016, 52–53). Klassikkoteoreetikoista muun muassa Durkheim, Cassirer ja Malinowski tarkastelivat myyttiä ainakin jossain määrin riittiin sidottuna (Strenski 1987, 33–34, 54–55; Siikala 2016, 52–53). Myytit eivät kuitenkaan aina esiinny uskonnollisissa tai rituaalisissa yhteyksissä (Doty 2000, 78), ja Siikala muistuttaa, että esimerkiksi kalevalaisessa epiikassa kytkökset ovat satunnaisia (Siikala 2016, 53). Myytit ja rituaalit ovat yhteydessä toisiinsa monimutkaisilla tavoilla, ja molemmat voivat esiintyä näennäisesti vallitsevana samankin kulttuurin sisällä (Doty 2000, 341–342). Vaikka funktionalistisetkin tulkinnat olivat vaillinaisia, ne monipuolistivat näkemystä ja haastoivat vanhat oletukset myyteistä ja riiteistä tarkoituksettomina ja virheellisenä tietona (Doty 2000, 132).¹³ Pelkkää yhteisöllistä merkitystä korostava tulkinta on myöhemmin laajentunut monifunktionaalisiin teorioihin, joissa myyteille määritellään useita eri tarkoituksia.¹⁴

Hieman erilaisen luennan myyteille antoi niitä pyhän käsitteen kautta lähestynyt Mircea Eliade. Myös Eliade näki myytit maailmanselityksinä. Hän rajasi myyttien tehtäväksi paljastaa, kuinka jokin on saanut alkunsa, miten maailma syntyi ja mitä tapahtui sen jälkeen. (Strenski 1987, 72; 127; Segal 2004, 54; Doty 2000, 5.) Eliaden mukaan myytit ovat pyhiä sakramenteja, ne synnyttävät kaipuun kohti ajattomuutta ja maailman alkuhetkiä ja vievät ihmisen takaisin noihin hetkiin (Strenski 1987, 72–75; 127; Segal 2004, 55; Doty 2000, 5; 171). Pyhän kokemuksessa ihminen pääsee kosketuksiin yliaistillisen maailman kanssa (Dubuisson 2006, 178–179; Segal 2004, 56).

Myyttien on nähty ilmaisevan myös ihmisen psyyken tiedostamattomia kerroksia. Sigmund Freudin ja C. G. Jungin teoriat ovat klassikkoesimerkkejä myytin syväpsykologisista tulkinnoista. (Siikala 2016, 51; 63; Segal 2004, 91). Freudilla keskeisiä olivat tiedostamattoman ja piilevän käsitteet, ja salatut merkitykset unissa, taiteessa ja myyteissä tuli paljastaa tulkitsemalla. Hänen näkemyksensä kulttuurista ja uskonnosta vaistoja tukahduttavina rakenteina vaikuttivat laajasti koko 1900-luvun. Sekä Freud että Jung käsittivät myytit ikään kuin kulttuurisina unina, ja niitä tuli analysoida samoin kuin

¹³ Doty ehdottaa, että funktionalistiset tulkinnat olivat reaktioita näkemyksille, joiden mukaan myytit ja rituaalit olivat viihdettä (Doty 2000, 130).

¹⁴ Esimerkiksi Joseph Campbell näki myyttien täyttävän mystisiä tai metafysisiä, kosmologisia, sosiologisia ja psykologisia funktioita. (Doty 2000, 141; 144–146.)

yksilöidenkin unia (Doty 2000, 160–168.) Jung sen sijaan ei nähnyt myyteissä primitiivisiä vaistoja vaan yksilöhistorian ylittävää kulttuurista viisautta, universaalialia symboliikkaa. Unet ja myytit muodostivat Jungin mukaan kollektiivisen tiedostamattoman. (Doty 2000, 196–199.) Doty pitää psykoanalyttista myyttitutkimusta merkittävänä kehitysaskeleena kohti rituaalisen ja mytologisen symboliikan sensitiivisempää tutkimusta (Doty 2000, 183).¹⁵

Niin ikään Claude Lévi-Strauss, myös yksi 1900-luvun klassikoista, kytki myytin tiedostamattomaan, mutta näki sen olevan ihmismielen rakenne, tapa, jolla yksilöstä riippumaton mieli ajattelee (Dubuisson 2006, 119; Segal 2004, 113). Lévi-Straussin strukturalistinen metodi juontaa juurensa kielitieteeseen (Doty 2000, 271). Hän ei näe myyttistä ajattelua uskonnollisena tai virheellisenä, vaan myytti ilmentää puhtaasti loogista ja rationaalista ajattelua (Strenski 1987, 156; Segal 2004, 29–30). Myytti ja myyttinen ajattelu vastaavat luonnon ja olemassaolon binaarista rakennetta (Dubuisson 2006, 112; 115; 119; Segal 2004, 115). Lévi-Straussista strukturalismi on kehittynyt moneen eri suuntaan, ja muun muassa semiotiikan ja semantiikan tutkimus ovat vieneet sitä eteenpäin.¹⁶ Doty ehdottaa, että strukturalistis-semiologisen tutkimuksen kenties tärkein panos on ollut kontekstin korostaminen (Doty 2000, 289).

Kuten Siikala summaa, myyttitutkimuksen perinteessä kohdetta on lähestytty hyvin erilaisista näkökulmista. Nykytutkimuksessa klassisia teorioita on arvioitu ahkeraan uudelleen,¹⁷ ja myös myytin käsitteen määrittely on yhä laajemman keskustelun kohteena (Siikala 2016, 51–53.) Seuraavaksi pohdin, kuinka myyttiä voidaan tarkastella kokonaisvaltaisemmin erilaisia ulottuvuuksia poissulkematta, ja tarkennan myytin merkityksiin ja käyttötapoihin tässä tutkielmassa.

2.1.2. Kohti moniulotteisempaa myyttikäsitystä

Kattavampaa käsitystä myytistä ovat tavoitelleet esimerkiksi Doty ja Siikala. Yleisteoksessaan *Mythography – the Study of Myths and Rituals* (1986) Doty pyrkii esittelemään monikerroksisen ja -toimisen myytin määritelmän, joka ottaa huomioon historiallisen kontekstin, merkitykset ja toimijuuden. Myös uransa kansanuskon, mytologian ja šamanismin tutkimiselle omistanut Siikala tarjoaa monitieteisen lähestymiskulman

¹⁵ Freudin kenties keskeisimpänä panoksena myyttitutkimukselle voidaan Dotyn mukaan pitää oivallusta siitä, että myyttien tutkimus ei koskaan ole täysin objektiivista (Doty 2000, 169).

¹⁶ Narratologista painotusta kehitti Vladimir Propp, ja esimerkiksi Roland Barthes on myyteistäkin kirjoittanut merkittävä jälkistrukturalisti (Doty 2000, 284–286).

¹⁷ Ks. esim. Strenski 1987; Doty 2000; Segal 2004; Dubuisson 2006.

myytteihin. Erityisesti koko uransa kokoavassa yleisteoksessaan *Itämerensuomalaisten mytologia* (2012) hän pyrki yhdistämään folkloristisen tutkimuksen lisäksi suomen kielen ja kulttuurin tutkimuksen historiaa, kielihistoriaa ja genetiikkaa, ja näiden pohjalta maanasi kuvan ei yhtenäisestä, vaan monimuotoisesta ja -selitteisestä itämerensuomalaisesta mytologiasta, joka on jatkuvassa muutostilassa (ks. Siikala 2016, 15; 538–539).

Siikalan myytti on moniulotteinen käsite, vaikkakin kurkottaa lähinnä menneeseen. Hän on tarkastellut tutkimuksissaan varsinaisten alkuajoista kertovien myyttirunojen lisäksi myyttiseen maailmaan ja jumalsankarien toimintaan liittyvää kansanomaista poetiikkaa, rahvaan uskomuksia ja myyttien tapaa läpäistä genrerajat (Siikala 2016, 15). Myytit ovat monitulkintaisia ja suhtautuvat kulttuuripiiristä riippuen vaihtelevasti muihin kulttuurin sisäisiin ilmiöihin (Siikala 2016, 53). Sen sijaan, että myyttejä tarkasteltaisiin tiukkara-jaisesti tietyn genren edustajina, voi niitä lähestyä myös myyttisinä diskursseina, jotka sisältävät tietynlaisia elementtejä. Myyteissä esiintyy paljon eri genrerajat ylittävää intertekstuaalisuutta, ja myyttisiä elementtejä voidaan löytää niin lasten saduista kuin sankari-epiikasta. Tällöin myytit rakentuvat kulttuurisiksi käytännöiksi, jotka ovat alueellisesti eronneet toisistaan merkityksiltään ja sosiaalisilta konteksteiltaan, vaikka samoja sisältöjä ja piirteitä voi niiden väliltä löytyä huomattavastikin (Siikala 2016, 59–61.) Mieke Bal korostaa myyttien dynaamista muutosta ja kuinka eri aikoina samatkin sisällöt saavat eri merkityksiä. Näin myytti on kuin valkokangas psyykkisille projektioille, ja niiden historiallisia merkityksiä on vaikea osoittaa todeksi. (Doty 2000, 183.)

Doty tarkastelee myyttisyyttä modernissa ”myyttittömässä” kulttuurissamme, jossa sitä tuntuu olevan vaikea tunnistaa. Hän puhuu myytin asemasta kulttuurisessa dynamiikassa. Elävä myytti muokkaa kulttuuria välittömästi, kun taas sekundaariksi muuttuneesta myytistä vain esiintyy tunnusmerkkejä ja teemoja. (Doty 2000, 15.) Hän erottaa kolme erilaista suhteellisen elinvoimaisuuden vaihetta myytin elinkaareissa. *Primaarin myytin (primary myth)* vaiheessa uusi kulttuurinen malli ja itseymmärryksen tapa alkavat assimiloitua. Myytti vastaa kulttuurissa esiintyviin ihmisen olemassaoloa koskeviin keskeisiin kysymyksiin ja ongelmiin. Esimerkiksi uuteen uskontoon tai poliittiseen suuntaukseen kääntymässä oleva kokee juuri ymmärtäneensä, kuinka uusi tapa mullistaa vanhan tavan ajatella. Kehittyneitä myyttisiä narratiiveja ei vielä primaareissa myyteissä esiinny. *Implisiittisen myytin (implicit myth)* vaiheessa myyttinen tarina leviää laajasti ja tulee hyväksytyksi, sisäiset ristiriidat sovitetaan ja myytti hyväksytään osaksi tapaa, miten asiat todella ovat. Implisiittinen myytti näyttäytyy luontaisena tapana ymmärtää maailma. *Rationalisoidulla myytillä (rationalized myth)* ei enää tunnu olevan samaa vakuuttavaa

ehyettä uusien kilpailevien myyttien haastaessa sen todellisuuskuvaa. Jotta alkuperäinen myytti säilyisi, se rationalisoidaan tulkitsemalla sitä siten, että se ei enää olisi ristiriidassa uudemman tiedon ja ymmärryksen kanssa. (Doty 2000, 138–139.)

Tiukkarajaisen määrittämisen sijaan myyteillä voidaan nähdä niin yhteisöllisiä merkityksiä kuin yksilöä koskevia psyykkisiä funktioita, niitä voidaan tarkastella inhimillisen ajattelun rakenteena ja tarinoina tärkeistä asioista. Myytti voi olla näitä kaikkia. Niistä voidaan kuitenkin todeta, että ne ovat tavalla tai toisella merkittäviä ja voivat elää jopa vuosituhansia, vaikkakaan eivät muuttumatta. Osittain ulottuviltamme paenneet historialliset yhteydet, dynaaminen muutos ja lukemattomat merkitysmahdollisuudet estävät paaluttamasta staattisia tulkintoja. Menneisiin aikoihin liittyviä tarinoita ja käsityksiä tarkastellessa on myös syytä muistaa, että vallitsevat käsitykset ovat usein ideologisesti värittyneitä (ks. Tahkokallio 2019).¹⁸

Koska moniulotteisia myyttejä voidaan tarkastella monesta näkökulmasta, keskeisiksi nousevat tutkimuskohde ja aineisto (Siikala 2016, 51; Doty 2000, xv; 21–22). Koska tutkielman aineisto on nykykulttuuria, jossa esiintyy muinaisiksi tunnistettavia myyttisiä aineksia, merkittäviksi aineistoa ajatellen nousevat myyttiset elementit¹⁹ ja niiden tunnistaminen. Tarkasteluni lähtökodaksi tutkielmassa nousevat seuraavat myytin ulottuvuudet: toisaalta kulttuurissa elävän myyttisyyden piiloutuminen, toisaalta tapamiten itämerensuomalaisten mytologia siinä esiintyy ja mitä merkityksiä sille annetaan.

Tutkielmassa myytti näyttäytyy kuin Maurice Merleau-Pontyn ja Michael Polanyin *hiljaisena tietona (tacit knowledge)*, intuitiivisena tietämisenä (Doty 2000, 102–104). Myös Eric Gouldin semiotiikkaan liittyvät havainnot myytin ja kielen suhteesta avaavat näkökulmia myyttisen tietämisen pohtimiseen. Hänen mukaansa myytit osoittavat, että kykyämme tulkita paikkaamme maailmassa rajoittaa kieli ja sen kyvyttömyys kuvata kokemaamme (Gould 2017, 7). Myytit vastaavat tarpeeseen merkityksellistää maailmaa (Gould 2017, 180), ja myyttinen todellisuus on todellisuutta, joka on hyväksytty symboliseksi ja siten merkityksiä sisältäväksi. (Doty 2000, 452). Myyttistä tietämistä voidaan

¹⁸ Esimerkiksi ”pimeään keskiaikaan” liittyvät käsitykset ovat syntyneet valistuksen ajalla, kun mennyttä aikaa tulkittiin sen ajan tarpeiden näkökulmasta. Tahkokallio muistuttaa, että sama pätee nykyaikanakin. (Tahkokallio 2019, 33.)

¹⁹ Strukturalismiin viittaavan *myteemin* sijaan käytän laveampaa termiä *myyttinen elementti*. Lévi-Straussin myteemi on johdettu strukturalistisen kielitieteen käsitteestä *foneemi*, ja se on yleisesti käytetty käsite myyttien analysoimisessa. Myteemit ovat pienimpiä analysoitavissa olevia yksiköjä, jotka ovat yhteisiä useille myyteille. (Doty 2000, 19; Siikala 2016, 63.) Myteemin pohjalta polveutuu käsite *mytologeemi*, joka viittaa laajempaan elementtiin tai motiiviin. Yleisesti on käytetty myös *symbolin* käsitettä. (Siikala 2016, 63–64.)

lähestyä myös Heideggerin kautta, jolloin tietäminen näyttäytyy ennen kaikkea kykynä antaa ilmenevän tulla esiin sitä manipuloimatta (Niemi-Pynttari 1988, 75–76).

Niissä on yhteisöä kokoavaa voimaa. Ne ovat kansallista itsemäärittelyä, kytkeytyvät siten politiikkaan ja käsittelevät kulttuurin ja ihmisen olemassaolon peruskysymyksiä. (Siikala 2016, 16.) Tämä Siikalan kuvaus koskee myyttejä, mutta yhtä lailla se voisi viitata dokumentaarisiin elokuviin. Seuraavaksi siirrynkkin dokumentaariseen elokuvaan ja esittelen sen kulttuurihistoriaa sekä tutkimuksen keskeisimpiä suuntaviivoja. Pyrkiesäni avaamaan myyttien ja faktuaalisuuteen kytketyn dokumentaarisuuden välisiä yhteyksiä kysymykset todellisuudesta ja tietämisestä nousevat pinnalle. Pureudunkin luvun lopussa tarkemmin molempia koskeviin kysymyksiin totuudesta ja tiedosta.

2.2. Dokumentaarisuuden muuttuvat merkitykset

Dokumentaarisen elokuvan kulta-aika alkoi kansainvälisesti 80-luvulla (Nichols 2010, 1), Suomessa hieman myöhemmin 90-luvulla (Helke 2016, 185). Sen vetovoima ei ole laantunut, ja kansainvälisesti arvioituna elokuvateattereissa esitettyjen dokumentaaristen elokuvien määrä suhteessa kaikkiin elokuviin on 2000-luvulla kasvanut (Ellis & McLane 2012, 357). Moni tutkija korostaa dokumentaarisuudessa viime vuosikymmeninä tapahtuneita muutoksia, ja niin sanottua uutta dokumentaarista elokuvaa koskevaa tutkimusta ja teoriaa on varsinkin kansainvälisesti paljon (Aaltonen 2016, 170).²⁰ Eron tekemisessä vanhaan keskeiseksi nousee dokumentaarisuuden määrittäminen.

Dokumentaarisen elokuvan määritelmä on kuin jatkuvasti muuttuva kameleontti, ja jokainen dokumentaariseksi nimetty elokuva ottaa osaa keskusteluun dokumentaarisuudesta ja siihen kuuluvista piirteistä (Nichols 2010, 6). Millaiseksi dokumentaarinen elokuva määrätynä ajankohtana käsitetään vaikuttaa Nicholsin mukaan neljä tekijää: elokuvia tuottavat instituutiot, elokuvantekijät, olemassa olevat elokuvat eli elokuvaperinne ja yleisön odotukset (Nichols 2010, 15–16). Seuraavissa luvuissa tarkastelen ensin dokumentaarisen elokuvan satavuotista historiaa ja perustaa dokumentaarisuuden tutkimukselle, minkä jälkeen tarkennan kysymyksiin todellisuuden tallentamisesta ja totuudesta.

2.2.1. Dokumentaarisen elokuvan evoluutio

Dokumentaarisen elokuvan juuret kytkeytyvät elokuvan syntyhistoriaan 1800- ja 1900-lukujen vaihteeseen, jolloin muun muassa Lumiéren veljekset, Thomas Edison ja Georges

²⁰ Ks. esim. Bruzzi 2000; Rosenthal & Corner 2005; Hongisto 2011; Waldron 2018.

Méliès esittivät ensimmäiset liikkuvan kuvan tallenteensa. Näistä on johdettu pitkään vallinneitakin suoraviivaisia kehityskulkuja kahdesta ensimmäisestä dokumentaariseen ja jälkimmäisestä fiktiiviseen kerrontaan (Helke 2006, 19; Nichols 2010, 121–122).

Ei-fiktiivisen elokuvan akateeminen tutkimus oli vähäistä liki koko vuosisadan, ja ensimmäiset lajityypin historiankirjoitukset syntyivät 1970-luvulla (Barsam 1973; Barnouw 1974) (Winston 2015, 2). Dokumentaarisen elokuvan vakiintunut historiankirjoitus on evolutiivinen kuvaus teknologisten edistysaskelien mukana etenevästä kehityksestä, jonka varrelle asettuu lajityypille merkittäviä elokuvantekijöitä (Winston 2015, 1–2; Nichols 2010, 123). Se on myös hyvin angloamerikkalainen alkaen yhdysvaltalaisen Robert Flahertyn tarinallisista elokuvista ja brittiläisen Griersonin asettamista valistamisen, propagandan ja yhteisen hyvän tavoitteista. Edelleen 1960-luvun amerikkalaisen *direct cineman* ihanne suorasta elokuvasta on muokannut dokumentaarisen elokuvan angloamerikkalaista perinnettä, jossa esimerkiksi kokeellisuus on nähty melko uutena murroksena. Nykytutkimus on kuitenkin nostanut esille myös toisenlaisia painopisteitä, ja esimerkiksi kokeellisuutta voidaan tunnistaa jo 1920-luvulta muun muassa venäläisen Dziga Vertovin elokuvista. (Helke 2006, 89–90.)

Nykyään Vertovin merkitys dokumentaarisuuden historiassa saatetaan kohottaa jopa Flahertyn ja Griersonin ohi (Nichols 2005, 18), ja viime vuosikymmeninä akateemisen kiinnostuksen laajemmin herättyä vakiintuneita käsityksiä on haastettu enemmänkin. Modernin dokumentaaritutkimuksen perusta luotiin 1990-luvulla Bill Nicholisin julkaisessa tutkimusalan yhtenä perusteoksena pidetyn *Representing Reality* (1991). (Winston 2015, 2.)²¹ Suomessa tutkimus myötäili kansainvälistä kiinnostusta, ja dokumentaarisen elokuvan tutkimus jäi näytelmäelokuvan tutkimuksen varjoon lähes vuosisadan vaihteeseen saakka (ks. Sedergren & Kippola 2009, 13–14).

Dokumentaarisen elokuvan historialliseen tarkasteluun vaikuttavat niin kieli (onko elokuva määritetty dokumentaariseksi vai fiktiiviseksi) kuin elokuvien tuotanto, levitys ja vastaanottokin (Plantinga 1997, 16). Suomalaisen dokumentaarikulttuurin historiassa elokuvantekoa kehystävän yhteiskunnallisen kontekstin merkitys on helppo nähdä. Jari Sedergren ja Ilkka Kippola ovat koonneet suomalaisen dokumentaarisen elokuvan historian kaksiin kansiin ja osoittavat, millä tavoin muun muassa elokuvien tuotantotalous

²¹ Vaikka akateeminen tutkimus on verrattain uutta, neuvottelua dokumentaarisen elokuvan kehityksestä, periaatteista ja tavoitteista on käyty koko sen olemassaolon ajan pitkälti elokuvantekijöiden kesken (Sedergren & Kippola 2009, 18). Nykyteoriakaan ei ole tuotantokulttuurista irrallaan, sillä esimerkiksi kotimaisella kentällä tohtoriksi väitelleitä elokuvantekijöitä ovat esimerkiksi Jouko Aaltonen, Susanna Helke ja Timo Korhonen.

ja -teknologia, verotus ja sensuuri ovat maassamme vaikuttaneet dokumentaarisen elokuvan perinteeseen. Suomessa dokumentaarinen elokuva kasvoi tiiviissä yhteydessä valtioon ja teollisuuden brittiläisen sosiaalisen dokumentaarin liikkeen tavoin. Sedergren ja Kippola eivät kuitenkaan katso griersonilaisuuden suoraan vaikuttaneen elokuvaperinteemme kehittymiseen, vaan valtainstituutioiden kritisoinnin sijaan he näkevät kotimaisen dokumentaarin tukeneen niitä sotien loppuun saakka. (Sedergren & Kippola 2009, 22–23.) Iris Ruoho näkee dokumentaarisuuden kytkeytyneen Suomessa pitkään näennäisesti objektiiviseen journalistiseen tavoitteeseen informoida poliittisista, taloudellisista ja sosiaalisista faktoista (Ruoho 2011, 114–116).

Sedergren ja Kippola erottavat suomalaisen dokumentaarikulttuurin historiallisessa tarkastelussa neljä periodia.²² Autonomian aikaa leimasivat pioneeriyhtiöiden toiminta ja esittämiskulttuuri. Toisen periodin alku ajoittui itsenäisyyden kynnykselle, ja aikakautta kuvasi suuryhtiöiden ja teollisen tuotantojärjestelmän rakentuminen ja vakiintuminen vuosina 1919–1939. (Sedergren & Kippola 2015, 17.) Esimerkiksi vuonna 1919 perustettiin Oy Suomen Filmikuvaamo, vuodesta 1921 Suomi-Filmi Oy (Sedergren & Kippola 2009, 106). Vaihtuvat sensuurikäytännöt ja vuonna 1933 laadittu veronalennus-oikeus määrittivät myös dokumentaarisen elokuvan esityskulttuuria, ja alku- ja pääfilmit syntyivät. Tekniset muutokset, kuten äänen tulo, 16 mm:n kaitafilmi sekä kevyet käsivarakamerat 1930-luvulla vaikuttivat maailmanlaajuisesti elokuvaperinteeseen. (Sedergren & Kippola 2015, 17.)

Sodat ja niiden aikainen korostunut propaganda muodostivat kolmannen ajanjakson vuosina 1939–1944. Neljäs periodi alkoi sotien jälkeen ja on rajattu vuosille 1944–1989 (Sedergren & Kippola 2015, 18). Se oli kilpailevien utopioiden aikaa, kun erilaiset ideologiat pyrkivät visualisoimaan miltä tulevaisuuden ihanne-Suomi näyttää. Moderni markkinatalous vapautti elokuvayhtiöitä kilpailulle, ja 1960-luvulla mainoselokuvat piirsivät omaa kuvaansa, johon kulttuuriset vastaelokuvat reagoivat. (Sedergren & Kippola 2015, 594–596.) Myös Ruoho esittää, että dokumentaarisuuden kautta pyrittiin rakentamaan modernia suomalaisuutta ja kansalaisyhteiskuntaa ja sotien jälkeen 1960- ja 1970-luvuilla kamppailemaan julkisen palvelun ideologiasta (Ruoho 2011, 114–116).

Poliittisesti aktivistisen dokumentaarin suurimman palon sammuttua 1980-luvun jälki-moderni elokuva kääntyi tarkkailemaan mennyttä. Sedergrenin ja Kippolan historiallinen

²² Jouko Aaltonen taas jakaa tekijänäkökulmasta suomalaisen dokumentaarisen elokuvan perinteen karkeasti kolmeen sukupolveen: pioneereihin (1950-luvulle asti), sosiaalisiin ja poliittisiin dokumentaristeihin (1960-luvulta 1980-luvulle) ja taiteilijoihin (1990-luvulta eteenpäin) (Aaltonen 2016, 170).

tarkastelu päättyy 1990-luvulle, jolloin he katsovat dokumentaarisen katseen kääntyneen subjektiin ja henkilökohtaisiin kokemuksiin. (Sedergren & Kippola 2015, 596.) Susanna Helke tarkentaa suomalaisen nykydokumentaarin fokuksen siirtyneen poliittisista ja kollektiivisista määritelmistä yksilöllisiin tunteiden ja identiteettien kuvauksiin. (Helke 2016, 187–189)

Keskeinen tekijä suomalaisen dokumentaarisen elokuvan kulttuurin muutoksessa on ollut dokumentaarisen elokuvan kolmijakoisen rahoitusjärjestelmän perustaminen 1990-luvulla. Tämä julkinen ”rahoituskolmio” (*”funding triangle”*) muodostuu Yleisradiosta, Suomen elokuvasäätiöstä (SES) ja Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskuksesta (AVEK). (Sills-Jones & Kääpä 2016, 92.) Antti Haase korostaa rahoittajien merkitystä painottamalla, että dokumentaarisen elokuvan tuotanto ei olisi Suomessa mahdollista ilman vahvoja julkisia tuki- ja rahoitusrakenteita, vaikka nykydokumentaareja tuotetaan yhä useammin myös ulkomaisella rahalla (Haase 2016, 112–114).

Yksilöllisten kokemusten ja identiteettien kuvausten rinnalla suomalaista nykydokumentaaria määrittää hyvin 1990-luvulla syntynyt eurooppalainen käsite *luova dokumentaari* (*creative documentary*). Se korostaa dokumentaarisen elokuvan luonnetta taiteellisesti kunnianhimoisena, riippumattomana tuotantona, jolla taiteilija pystyy välittämään henkilökohtaisia näkemyksiään maailmasta. (Aaltonen 2006, 74.) Painotuksen siirtyessä dokumentaarisen elokuvan kulttuurissa yhä enemmän taiteellisuuteen on hyvä pohtia, millaiseksi käsitetään dokumentaarisuuden ja todellisuuden suhde ja mitä todellisuuden luova käsittely tarkoittaa.

2.2.2. Todellisuuden tallentamisen mahdollisuus ja totuus

Läpi historiansa dokumentaarinen elokuva on määritetty suhteessa todellisuuteen²³. Lähtökohtana on ollut oletus, että tekijät eivät puutu kameran edessä tapahtuviin asioihin samoin kuin fiktiivisessä elokuvassa (Helke 2006, 19). Elokuvahistorioitsija Richard Barsamin klassinen määritelmä jakaa elokuvat fiktiivisiin, ei-fiktiivisiin ja kokeellisiin. Dokumentaari lukeutuu ei-fiktiivisiin ja eroaa saman kategorian faktuaalisesta

²³ Monimerkityksistä *todellisuuden* käsitettä käytän tässä tavalla, joka on syntynyt dokumentaarisen elokuvan teoriassa 1990-luvulla. Englanninkielinen käsite *profilmic (reality)* viittaa johonkin, joka tapahtuu kuvausprosessista huolimatta. Suomeksi käsite kääntyy koukeroisesti, joten Helken tavoin jätän sen kääntämättä. Todellisuus ei ole johonkin kiinnitetty ja pysyvä vaan kytköksissä kulttuuriin ja kielen merkityksellistämä. Relativismia välttääkseni korostan myös elokuvan ulkopuolisen fyysisen ja historiallisen todellisuuden olemassaoloa. Erilaiset dokumentaarisen elokuvan sisäiset lähestymissäännöt ja käytännöt kertovat tämän ristiriidan käsittelystä. (Helke 2006, 17.)

elokuvasta, joka on täysin käsittelemätöntä kuvamateriaalia. (Barsam 1992, xvii; Sedergren & Kippola 2009, 18–21.)

Usko todellisuuden tallentamisen mahdollisuudesta perustuu Nicholisin mukaan vahvaan oletukseen valokuvan ja äänitallenteen indeksisestä suhteesta. Oletuksen mukaan mitä kameran tai mikrofonin edessä tallennettaessa tapahtuu, toistuu samanlaisena tallenteessa. Indeksinen suhde tekee dokumentaarista kuvasta luotettavalta vaikuttavan todisteen todellisuudesta. (Nichols 2010, 34–36.) Elokuvan ääni, sen näkökulma käsittelemäänsä asiaan, erottaa sen kuitenkin tallenteesta. Elokuvassa käytettävät tekniikat ja kerronnalliset keinot muodostavat elokuvan äänen. (Nichols 2010, 68–69.)

1960-luvun Ranskassa syntynyt *cinéma vérité* korosti totuutta. Ohjaajan osallisuus elokuvassa tuotiin avoimesti esille, ja todellisuuden taltioimiseksi hän saattoi toimia tapahtumien provokaattorina. *Direct cinema* kielsi puuttumisen, mutta ohjaaja piiloutui kameran taakse luoden mielikuvan ikään kuin karpäsestä katossa. (Barnouw 1993, 254–255.) Perinteisesti *direct cinema* on määritetty käännekohtaksi todellisuuden mahdollisimman suoran taltioinnin vaatimuksessaan. Historiallisten murroskohtien sijaan Brian Winston näkee pyrkimyksen todellisuuden todistettavasta esittämisestä pysyvänä ihanteena dokumentaarin alkuaajoista asti. Vaikka dokumentaariset suuntaukset julistivat uuden dokumentaarin ihannetta, ja tuotantotavat ja sen mukana kerronta muuttuivat, lähtökohtaa todellisuuden suoran tallentamisen mahdollisuudesta ei kyseenalaistettu. Vaikka suora taltiointi oli ihanne, dokumentaari kuitenkin erotettiin Barsamin käsitettä käyttäen faktuaalisesta elokuvasta ja dokumentaarisen elokuvan tekijöitä voitiin pitää taiteilijoina samalla tavalla kuin fiktiivisten elokuvienkin tekijöitä. (Winston 2015, 3–4.) Myös Michael Renov esittää, että tarve tallentaa kulttuurista todellisuutta vaikuttaisi olevan pysyvä, mutta se, mikä kulloinkin käsitetään dokumentaariseksi autenttisuudeksi, on historiallisesti muuttuvaa (Renov 1993, 23).

Uudelleen lukemalla dokumentaarin historiaa Winston osoittaa, kuinka dokumentaarinen arvo ei vuosituhannen vaihteen jälkeen enää nojaa samoihin todellisuuden tallentamisen periaatteisiin. Jälkmodernilla ajalla todellisuus ei esittäydy yksiulotteisena vaan lukemattomien merkitysmahdollisuuksien kautta. Digitaalisuus viimeistään on osoittanut, että valokuva voi valehdella. Winston esittää, että todistaminen ja sitä kautta todellisuus ovat 2000-luvun dokumentaarissakin keskiössä, mutta niitä ei ole sidottu esittämisen tapaan. Dokumentaarinen elokuva voi olla esimerkiksi animoitu tai siinä voi olla digitaalisesti tuotettuja kartoja. Vastuu elokuvan dokumentaarisen arvon määrittämisestä on siirtynyt kuvasta ja sen tekijästä katsojalle. Winston ehdottaa, että Griersonista asti dokumentaarin

ontologiaa kiusannut kysymys totuuden välittämisestä ei ole enää 2000-luvun dokumentaarisen elokuvan taakkana. (Winston 2015, 24–26.) Jälkmodernilla aikakaudella dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan raja on sumentunut entisestään (Winston 2015, 13).

Muun muassa Carl R. Plantinga on kritisoinut joustamattomia määritelmiä ja esittää ei-fiktiivisen ja dokumentaarisen avoimina käsitteinä, jotka sisältävät hajanaisen joukon yhteisiä piirteitä (Plantinga 1997, 13–15). Helke ehdottaa tiukkojen rajanvetojen sijaan dokumentaarisuuden ja fiktiivisyyden käsittämistä liukumana. Tällöin otetaan huomioon, että dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan perinteissä ja tuotantotavoissa on yhtymäkohtia, ja että esimerkiksi fiktiivisessä elokuvassa voi olla dokumentaarisia elementtejä. (Helke 2006, 25.) Helkeä lainaten, ”dokumentaarisuus ei ole dokumentaarisen elokuvan yksinoikeus” (Helke 2006, 21). *Dokumenttielokuvan* sijaan käytänkin käsitteitä *dokumentaarinen elokuva* ja *dokumentaari*, jotka korostavat dokumentaarisuutta myös liikkeessä olevana adjektiivina stabiilin dokumenttielokuvan tai kliinisen dokumentoinnin sijaan (Helke 2006, 18).

Kun käsitys yhdestä pysyvästä todellisuudesta ja sen tallentamisesta on purettu (Helke 2006, 17), keskeiseksi dokumentaarisuudessa nousee yhä korostetummin todellisuuden esittäminen tietystä näkökulmasta (Nichols 2010, 13–14). Todellisuuden taltioinnin ja toistamisen asemesta jälkmoderni dokumentaarin tutkimus keskittyy muun muassa todistamiseen ja todisteisiin. Nichols huomauttaa, kuinka faktat eivät itsessään toimi todisteina. Dokumentaariset elokuvat sisältävät faktoja, mutta vastaanottaja ja hänen tulkintansa määrittävät mitä ne todistavat. (Nichols 2015, 34.)

Renovin mukaan viimeisimpiin vuosikymmeniin saakka dokumentaarisuuden esteettistä ja ekspressiivistä puolta on aliarvioitu, vaikka ne ovat olleet osa sitä sen alkuaajoista asti. Hän muistuttaa, että ekspressiivisyys tukee dokumentaarisen elokuvan pyrkimyksiä vakuuttaa. (Renov 2015, 347.) Myös Nichols puhuu taiteellisista todisteista (*artistic proofs*) lainaten Aristotelesta. Epätaiteelliset todisteet (*inartistic proofs*) – erilaiset faktat – eivät itsessään riitä vakuuttamaan. Ne tulee liittää kontekstiin, jossa ne saavat merkityksen ja muuttuvat päteviksi perusteiksi. Taiteelliset todisteet eivät liity loogiseen päättelyyn vaan retoriikkaan, ne ovat tekijöitä, jotka luovat puhujan uskottavuuden, yleisön tunnereaktiot ja argumentin vakuuttavuuden. (Nichols 2015, 35.) Vakuuttavat tekniikat ovat edellytyksiä henkilökohtaisten tai sosiaalisten tavoitteiden saavuttamiseksi (Renov 1993, 23). Nichols huomauttaa, että retoriikka on ainoa tapa, jolla sosiaaliset toimijat – kuten elokuvantekijät – voivat välittää näkemyksiään. Dokumentaarisessa elokuvassa taiteelliset todisteet, sen retoriset keinot, synnyttävät elokuvan äänen, eli tavat,

joilla se puhuu katsojalleen. Kuvat ovat kuitenkin aina monimerkityksisiä huolimatta vakuuttavuudesta, johon retoriset ilmaukset pyrkivät. Kysytyt kysymykset ratkaisevat, mitä esitetyt todisteet osoittavat todeksi. (Nichols 2015, 36–38.)²⁴

Retoristen keinojen muodostama elokuvan ääni kytkeytyy siis todistamisen kautta myös pohdintaan dokumentaarisuuden ja todellisuuden välisestä suhteesta, joka kaikesta huolimatta vaikuttaa edelleen olevan dokumentaarisuudesta puhuttaessa keskeinen teema. Nojaten Gilles Deleuzeen Ilona Hongisto huomauttaa, että dokumentaarinen elokuva on tyypillisesti erotettu sepitteestä ja kuvitelluista maailmoista, vaikka ne punoutuvat myös dokumentaarin ytimeen. Jos elokuva tarkastelee itsensä ulkopuolista todellisuutta, se pyrkii totuuden logiikan mukaisesti esittämään sen mahdollisimman totuudenmukaisesti. Hylätessään totuuden logiikan ja pyrkimyksen esittää itsensä ulkopuolista maailmaa, elokuvan todellisuussuhde muodostuu uudenlaiseksi. *Dokumentaarisessa tarinoinnissa* elokuvakerronnan tavoitteena ei ole erottaa totta ja sepitettä toisistaan, vaan se käsittelee niitä erottamattomina. (Hongisto 2016a, 197–199.)

Yhä lähemmäs myyttejä dokumentaarisissa elokuvissa päästään Erik Knudsenia seuraten. Hän kysyy, kuinka dokumentaarinen elokuva voi käsitellä henkisiä ja yliaistillisia elementtejä pelkistämättä niitä selittämällä perusteisiin, jotka pohjimmiltaan ovat ristiriidassa käsittelemiensä elementtien luonteen kanssa. Hän käyttää käsitettä *yliaistillinen realismi (transcendental realism)*²⁵ puhuessaan elokuvista, jotka tavoittelevat ensisijaisesti kokemusta representoimisen tai havainnollistamisen sijaan. Hän korostaa, että tietoa on monenlaista ja monissa kerroksissa, ja puhuu tiedosta ja todellisuudesta tieteellisen faktan tuolla puolen. (Knudsen 2008, 108–109.)

Hongiston ja Knudsenin avulla voidaan tavoitella niin dokumentaarisuuden kuin myyttienkin olemusta tai elementtejä, jotka poikkeavat totuuden logiikasta ja oletetusta johdonmukaisesta todellisuudesta. Dara Waldron kommentoi tiedon ja todellisuuden käsittämisen prosesseja esittäessään dokumentaarisen elokuvan toimivan myös ihmisen tietoisuutta edeltävissä prosesseissa tuntujen ja tunteiden (*sense and affect*) tasolla. Nämä prosessit eivät nojaa puhtaasti indeksisyyteen. Pikemminkin asia voi olla ymmärrettävä tai siinä voi olla järkeä sen olematta todistettavasti totta. (Waldron 2018, 178–179.) Myös Nichols ehdottaa, että on mahdollista tietää eri tavalla. Sen sijaan, että elokuva pakottaisi

²⁴ Kuvan todistusvoimasta ja kuinka kuva toimii todistuksena ks. Nichols 2015; Plantinga 2015.

²⁵ Knudsenin käsitteen voisi kääntää myös *transsendentaaliseksi realismiksi*, mutta koen yliaistillisen tässä yhteydessä kuvaavaksi, ja viittaukset transsendentaalifilosofiaan vievät tutkielman kannalta tarpeettomille sivupoluille, vaikka aiheeseen liittyvätkin. Immanuel Kantin logiikan filosofiasta ks. esim. Korhonen & Vilko 1998.

maailman loogisten selityksien muottiin, se voi pyrkiä ymmärtämään sitä. (Nichols 1994, 97–99.) Kun dokumentaarisuuden tarkastelu laajennetaan pelkän esittämisen ulkopuolelle, se kietoutuu myyttien kanssa samoihin kysymyksiin todellisuudesta ja kielestä. Esimerkiksi Ruoho kytkee dokumentaarisuuden moderniin pyrkimykseen tallentaa todellisuutta, mutta myös siihen, millaiseksi todellisuuden ja kielen suhde ymmärretään (Ruoho 2011, 112–113).

Erilaiset tiedon ja totuuden käsitykset nousevat aineistossa esiin sekä yksittäisissä myyteissä että käsiteltäessä dokumentaarisuutta yleensä. Lähestyn niitä Heideggerin fenomenologisen epistemologian kautta. Hän kritisoi perinteistä totuuskäsitystä²⁶ ja näkee ensisijaisena todellisuuteen itseensä liittyvän *ilmitulemisen*, tavan, jolla se paljastaa itsensä. Paljastumisen tavoissa voi olla eroja. Absoluuttista totuutta ei ole, ja eri totuuksilla on aikansa. (Kupiainen 1994, 6–8.)²⁷ Heidegger näkee länsimaisen ajattelutradition pyrkineen totuuskäsityksellään stabilisoimaan todellisuuden epävarmuuden. Tietäminen ei kuitenkaan ole ilmenevän manipuloimista vaan kykyä antaa sen tulla esiin. (ks. Niemi-Pynttari 1988, 70–71; 75–76.) Tutkittaessa tältä pohjalta dokumentaarista elokuvaa tai siinä esille nousevia myyttejä ja erilaisia käsityksiä esittäminen tai uskomusten määrittäminen todenmukaisiksi tai virheellisiksi ei ole keskeistä.

Myyttien roolia elokuvien luomissa todellisuuksissa voidaan lähteä tarkastelemaan tutkimalla elokuvien ääniä, niiden tapoja puhua katsojilleen. Dokumentaarisen elokuvan ääntä käsittelen tarkemmin luvussa 4.3. määrittäessäni tutkielman metodisia viitekehyksiä. Ydinkäsitteiden – myytin ja dokumentaarisen elokuvan – yhteen tuomisen jälkeen tarkennan seuraavaksi tutkielman aineistoon, itämerensuomalaisen mytologiaan ja aineiston elokuvaan, ja käyn läpi aihepiiristä aiemmin tehtyä tutkimusta.

²⁶ Perinteinen totuuskäsitys nojaa oletukseen väitelauseen ja kohteen yhtäpitävyydestä. Tällöin tieto ja totuus perustuvat subjekti–objekti-suhteeseen, jonka ongelmana on, että ihminen irrottaa itsensä maailmasta sitä ulkoa päin tarkkailevaksi yksilöksi. Heidegger kääntää asetelman ja näkee, että vasta totuuden paljastettua itsensä siitä voidaan lausua totuusväite. (Kupiainen 1994, 6–7.) Tällöin väite ja kohde ovat vastaavia, koska kohde on sitä ennen todettu. Toteamisen prosessissa kohde asetetaan vastaamaan siitä olevaa ennakkokäsitystä. Näin ollen totuus ei ole absoluuttinen ja faktuaalinen vaan kielellinen. Kaikki ilmenevä artikuloituu kielen alueella, ja siksi esimerkiksi luonnontieteellinen fakta ei ole artikuloitumisen alueella myytin yläpuolella. (Niemi-Pynttari 1988, 16–19.)

²⁷ Heideggerin totuuskäsitys pohjautuu G. W. F. Hegelin totuuden synteisiin, jonka mukaan totuus syntyy teesin ja antiteesin jatkuvassa prosessissa. Totuus ei ole pysyvä, vaan muuttuu aina tulevan totuuden kieltämäksi epätotuudeksi. Heideggerin mukaan konteksti paljastaa näkökulman, jonka valossa totuus aina on. (Niemi-Pynttari 1988, 18–19.)

3. Aineistona suomalainen dokumentaari ja itämerensuomalaisten mytologia

Aineiston elokuvien erilaisuudesta huolimatta niitä yhdistää eri tavalla ilmenevät itämerensuomalaiselle mytologialle tyypilliset myyttiset elementit. Seuraavaksi tarkennan itämerensuomalaisten mytologian tutkimukseen ja kuvailen taustaa kehikolle, joka jollain lailla esiintyy jokaisessa aineiston elokuvassa. Tämän jälkeen kartoitan suomalaisesta dokumentaarisesta elokuvasta tehtyä tutkimusta ja esittelen aineiston kolme elokuvaa.

3.1. Ikivanha ja muuttuva itämerensuomalaisten mytologia

Itämerensuomalainen mytologiakerrostuma on muotoutunut vuosisatojen, jopa -tuhansien, aikana erilaisten virtausten vaikuttamana. Matti Sarmela näkee sen juuret yhteisöjen elinympäristössä. Ympäristöön sopeutuminen heijastui niin elinkeinon ja sosiaalisiin suhteisiin kuin maailmankatsomukseenkin. (Sarmela 1994, 14.) Varhaiset pyyntikulttuurit jättivät perintönsä, joihin myöhemmät indoeurooppalaiset kontaktit ja vaiheittainen siirtyminen agraarikulttuuriin toivat omat vaikutteensa. Asutuksen leviäminen ja ristiretkien jälkeen yhä isomman jalansijan saanut kristinusko muuttivat edelleen myyttikerrostumaa. (Siikala 2016, 422–451.)

Muinaisen itämerensuomalaisten mytologian kohdalla on syytä muistaa, että myytit kuvastavat erilaisia uskomusmaailmoja mutta eivät sisällä vakiintunutta dogmaattista järjestelmää kuten kirjalliset uskonnot (Siikala 2016, 53). Myytit nousevat arkisesta elämästä ja ei-uskonnollisesta kielestä erityisen uskonnollisesti kohotetun asiasisällön sijaan (Doty 2000, 77). Meille säilyneistä mytologian palasista on kuitenkin syytä muistaa kristinuskon vaikutukset siihen vuosisatojen varrella.²⁸

Itämerensuomalaisten myyttien tutkiminen ja ajoittaminen on vaikeaa, koska ne ovat suullista perinnettä (Siikala 2016, 451). Muinaisen mytologiamme säilyvyyttä on kuitenkin edesauttanut muistamista helpottava suullisen perinteen oma runokieli, kalevalamitta.²⁹ Sen tyylikeinoihin sulautui koko suullisen perinteen skaala eepisistä runolauluista loitsuihin ja sananlaskuihin. Monikäyttöisyydessään kalevalamitta on

²⁸ Ristiretkiaikaa pidetään keskeisenä vaiheena muinaiskarjalaisen kulttuurin ja kalevalaisen runolaulun kehittämisessä. Uskonto vaikutti kuitenkin hitaasti kansan uskomuksiin, sillä ortodoksinen ja katolinen kirkko suhtautuivat niihin suojeasti. Vasta uskonpuhdistus ja luterilaisen puhtasoppisuuden taisto rahvaanuskontoa vastaan karsi ja muutti sille tyypillisiä perinteitä. (Siikala 2016, 446–449.)

²⁹ Juha Pentikäinen näkee runomitan juuret itämerensuomalaista kantakieltä vanhempina, ja nimitystä kalevalamitta voidaan siinä mielessä pitää *Kalevalaan* viitattaessaan harhaanjohtavana sen todennäköisesti ollessa kieltä vanhempi kommunikaation muoto, Siperiassa asti sukukansoilla laajemminkin tunnettu laulutapa (Pentikäinen 2004, 447).

maailmanlaajuisestikin tarkasteltuna erityinen. (Siikala 2016, 438). Itämerensuomalaisen mytologia muodostuu pääasiassa kalevalamittaisesta runoudesta, mutta se sisältää myös muun muassa rahvaan uskomuksia ja kansanrunoutta (Siikala 2016, 15–16). Tutkimus perustuu laajaan, viimeisimpinä vuosisatoina kenttätyössä kerättyyn aineistoon. *Kalevalan* ensimmäinen painos käynnisti ilmestyttyään 1835 suoranaisen Karjalaan suuntautuvan buumin kansanrunouden keruuseen (Siikala 2016, 16). Meille säilynyttä aineistoa tulkittaessa on syytä muistaa keräilyajan arvot ja päämäärät (Siikala 2016, 23; Doty 2000, 24). Niin ikään *Kalevala* on Lönnrotin tuotos, joten sitä ei voi pitää ensisijaisena lähteenä suomalaisen mytologian tutkimukselle (Siikala 2016, 43).³⁰

Varhaisesta suomalaisesta rahvaanuskosta ja kansanrunoudesta löytyy mainintoja 1500-luvulta alkaen. Tuolloin niitä pidettiin sekä historiallisina todisteina että pakanoiden vääräuskoisuutena. (Siikala 2016, 27–30.) 1700- ja 1800-luvulla myytit saivat uusia romanttisia merkityksiä suomalaista kansallisidentiteettiä rakennettaessa ja varsinkin *Uutena Kalevalana* tunnetun laajennetun version ilmestyttyä vuonna 1849 (Siikala 2016, 30–40). Tutkimuksia jakoi pitkään näkemys siitä, ovatko suomalaisessa mytologiassa kuvatut aiheet myyttiä vai historiaa (Siikala 2016, 16). Varhainen historiallinen tulkinta, jota muun muassa Lönnrot itse edusti, näki kalevalaisen mytologian säilyttäneen historiallista todellisuutta. Vuosien varrella tulkintoja siinä esiintyvistä kansoista ja maantieteellisistä sijainneista on esitetty lukuisia. (Siikala 2016, 22–23; 41; 46–48.)³¹

Christfried Gananderin *Mythologia Fennica* (1789) oli ensimmäinen erityisesti suomalaiseseen mytologiaan keskittyvä yleisteos.³² Tätä seurasi 1960-luvulle jatkunut tutkimustraditio, jonka nimiä ovat muun muassa M. A. Castren, Julius ja Kaarle Krohn, Uno Harva, Jouko Hautala ja Matti Kuusi. (Siikala 2016, 17.) Suuret myyttiteoriat ovat ohjanneet myös suomalaista tutkimusta, vaikka Siikalan mukaan harvat tutkijat ovat tuoneet työhönsä vaikuttaneita suuntaviivoja esille (Siikala 2004, 34). 1950–1980-luvuilla yhteisölähtöiset tulkinnat olivat yleisiä suomalaisen tutkimuksen piirissä, ja muun muassa Martti Haavio ja Lauri Honko lähestyivät myyttejä riitin kautta. Funktionalistiseen tulkintaan kuuluivat keskeisenä myös loitsut. (Siikala 2016, 52; 56.) Unto Salo määrittää riitit, aktuaalistuneet myytit, ihmisen keinoiksi hallita ympäristöään. Niiden avulla pyrittiin

³⁰ Siikala kuitenkin muistuttaa, että *Kalevala* ei ollut vain yhden miehen aikomusten vaan koko sukupolven aatteiden, tavoitteiden ja eeposhaaveiden tulos (Siikala 2004, 28).

³¹ Esimerkiksi Pohjola on sijoitettu vuosien varrella niin Pohjanmaalle, Lappiin kuin Laatokan pohjoisrannallekin. Siikala tähdentää, että valitut sijainnit heijastavat kulloinkin vallinnutta kansallisuus- ja identiteettikeskustelua. (Siikala 2016, 46.)

³² Tosin Pentikäinen huomauttaa, että pelkän suomalaiseksi määriteltävän perinteen sijaan *Mythologia Fennica* keskittyy itse asiassa suomalais-lappalaiseen mytologiaan (Pentikäinen 2004, 450).

varmistamaan, että tuleva sato on hyvä, lapsi syntyy turvallisesti tai karja selviää petoeläimiltä laitumella. (Salo 2012, 22.)

Myytille on annettu intellektuaalisia selityksiä suomalaisessakin tutkimuksessa, eli se on määritelty perinteisesti maailmanselitysfunktion kautta. Myös nykytutkijat voivat lähestyä myyttiä tästä näkökulmasta, esimerkiksi Salo näkee myyttien taustalla ihmisen tarpeen selittää ja ymmärtää ympäristöään. Hän määrittää myytin vastaukseksi kysymyksen, johon arkipäivän kokemustodellisuus ei vastaa. Myytit ovat maailmanselityksiä, jotka voivat vastata niin isoihin kuin pieniinkin kysymyksiin. (Salo, 2012, 21–22.) Tästä näkökulmasta tulkittaessa itämerensuomalaisilla kansoilla elämää koskettavia isoja kysymyksiä olivat esimerkiksi vuodenaikojen vaihtelut tai syntymän ja kuoleman mysteerit ja pienempiä, mutta yhtä merkittäviä, pyyntikulttuurissa saalisonneen ja agraariyhteiskunnassa sääolosuhteisiin liittyvät asiat.

Suomalainen tutkimus on perinteisesti kytkeytynyt folkloristiikan, uskontotieteen ja suomalais-ugrilaisten kulttuurien tutkimuksen alueille (Siikala 2016, 18). Kulttuurien tutkimuksen yleisten trendien muututtua myös suullisen runouden tutkimus muuttui, ja pelkän sisällön sijaan alettiin kiinnittää huomiota muun muassa toimijuuteen, itse runolaulajiin ja käyttöyhteyksiin. Kalevalainen runous on Siikalan mukaan tehnyt tutkimukseenkin uuden tulemisen ja synnyttänyt samalla uusia näkökulmia lähestyä perinteikkäitä tekstejä ja myös aiemmin arvottomiksi koettuja ”rahvaan” lajeja ja laulajia. (Siikala 2016, 48–50.)

Yksi uudemman polven tutkijoista on Lotte Tarkka, jonka tutkimukset avaavat runojen symbolisia merkityksiä ja niiden kulttuurista taustaa uudella tavalla keskittyen kulttuuriin aikalaismerkityksiin (Siikala 2016, 50; Tarkka 2005, 384). Väitöskirjassaan Vuokkiniemen runokulttuurista Tarkka kuvailee, kuinka kalevalaisen runouden myyttishistoriallinen luonne auttoi runokielen käyttäjiä yhdistämään ristiriitaisiakin ajatus- ja toimintamalleja (Tarkka 2005, 392–393). Runoissa ei myöskään ainoastaan havainnoitu ulkoista todellisuutta vaan aktiivisesti tuotettiin sitä. Runolaulut ja myytit voidaan näin nähdä osana kulttuurisen todellisuuden muodostamista. (Tarkka 2005, 386)³³

³³ Tarkka puhuu sanan performatiivisesta voimasta muokata maailmaa, jota se käsittelee (Tarkka 2005, 386). Myyttisessä runokulttuurissa tapahtuva todellisuuden luominen sen pelkän kuvaamisen sijaan on poikkitieteellinen yhtymäkohta Hongiston dokumentaariseen tarinointiin, johon hän viittaa muun muassa suullisen kerrontaperinteen elokuvasovelluksena (Hongisto 2016, 202–204.) Vuokkiniemen myyttishistorialliset runot vaikuttavat käsitteeseen ristiriitoja tarinoinnin tavoin häivyttämällä toden ja seipiteen vastakohtaisuuksia (Hongisto 2016, 206). Muinaisten runokulttuurien ja dokumentaarisen tarinoinnin voi nähdä osallistuvan samankaltaisiin kulttuurisen todellisuuden luomisen prosesseihin.

Suullisena perinteenä myytit ovat jatkuvassa muutoksessa. *Kalevalasta* tuttu kalevalan-suomalainen mytologiakin on tiettyyn aikaan ja tietystä näkökulmasta kirjoitettu kooste, läpileikkaus vuosisatojen kerrostumista. (Siikala 2016, 15; 47.) Kytkeytyessään menneisyyden tapahtumiin myytit ovat kansallisen itsemäärittelyn ja politiikan välineitä. Siikala muistuttaa, että jokaisen kansiin entistetyt ja kokonaisuudeksi kasatun mytologian takana on poliittisia valintoja. Yhtenäistä ristiriidatonta ”suomalaista mytologiaa” ei ole. (Siikala 2016, 15–16.) 1800-luvulla Elias Lönnrotin *Kalevala* loi kuvan yhtenäisestä mytologisesta kokonaisuudesta, joka auttoi rakentamaan suomalaista kansallisidentiteettiä. Yhden eheän mytologian sijaan itämerensuomalaiselta alueelta löytyy kuitenkin monimuotoista ja -lähteistä perinnettä, joka on elänyt erilaisissa kulttuureissa ja saanut erilaisia merkityksiä (Siikala 2016, 452).

Kalevalaista epiikkaa ja loitsustoa sisältyy myös šamanismiin,³⁴ joka liitetään saamelaiseen kulttuuriin. Silläkin on yhtymäkohtansa kansainväliseen traditioon ja skandinaaviseen perinteeseen, mutta eri uskomustraditioilla on omat kulttuuriset ominaisuutensa. Erot näkyvät muun muassa tavoissa havainnoida ja selittää todellisuutta. (Siikala 1999, 272–273.) Juha Pentikäisen mukaan saamelaisepiikan tutkimus jäi pitkäksi aikaa suomalais-karjalaisen epiikan tutkimuksen varjoon (Pentikäinen 2004, 449–551).³⁵ Saamelaismytologiaa ja šamanismia ovat tutkineet viimeisimpinä vuosikymmeninä muun muassa Siikala ja Pentikäinen. Kuitenkin etenkin nuori saamelaissyntyinen tutkijapolvi on elvyttänyt saamelaiskulttuurin, saamelaisen epiikan ja noitauskon tutkimusta (Pentikäinen 2004, 429; 454).

Varsinkin saamelaiset tutkijat korostavat, että joiku – *juoiggus*, luohiti tai *leu’dd* – on saamelaisuuden keskeisimpiä elementtejä (Pentikäinen 2004, 428).³⁶ Koska saamelaisten historia on suullista, Pentikäinen toteaa myytin ja historian tai suullisen ja kirjallisen epiikan välisen rajan olevan häilyvä (Pentikäinen 2004, 458). Nykytutkimuksessa joikua on käsitelty muun muassa saamelaisen identiteetin myyttisenä perustana (Pentikäinen 2004, 458–459). Myyttiperinteen ollessa monimuotoista yhden kulttuurin ja valtion rajojen sisälläkin, käytän pääasiassa yleiskäsitettä itämerensuomalaisten mytologia, viitaten sillä

³⁴ Mantšurilais-tunguuskielten ja giljakkien sanastossa *saman* ”oli henkilö, jonka pyhä velvollisuus on ollut muistaa, tietää ja kysyä yhteisönsä puolesta, soittaa, laulaa, tanssia ja parantaa šamanoimalla” sekä yksityisiä ihmisiä että kansansa sairauksia (Pentikäinen 2004, 447).

³⁵ Pentikäinen ehdottaa syyksi suomalaisen kansallisidentiteetin rakentamista *Uuden Kalevalan* ilmestyttyä, jolloin suomalaisuutta korostettaessa synnyttiin vastakkainasettelu suomalaisten ja saamelaisten välille (Pentikäinen 2004, 450–452).

³⁶ Joiun erityispiirteistä ks. Pentikäinen 2004, 454–460.

alueen myyttiainekseen. Aineiston koskiessa saamelaista kulttuuria, viitataan saamelaiseen myyttiseen perinteeseen ja sen tutkimukseen.

Nykyaikaisen myyttitutkimuksen tavoin keskityn tutkielmassa kulttuurisiin aikalaismerkityksiin ja pyrin tarkastelemaan, mitä sisältöjä nykyculttuurissa esiintyvistä myyteistä voidaan lukea. Keskeistä on muistaa, että myytit muuttuvat hitaasti (Siikala 2016, 20). Näin ollen voidaan olettaa, että kulttuurissa elää vanhojakin myyttisiä merkityksiä. Tarkka kuvailee, kuinka Vuokkiniemen kulttuurissa runokulttuuri laajeni puhe- ja runokulttuuriin ja runojen esimerkit ja opetukset olivat sananlaskujen muodossa käytössä jokapäiväisessä puheessa (Tarkka 2005, 385–386). Myyttejä ja niiden merkityksiä voidaan siis etsiä hyvinkin arkisesta aineksesta, kuten dokumentaarisisista elokuvista ja niiden kerronnasta. Kulttuurimme muinaisen myyttiperinteen tarkastelun jälkeen siirryn nykyaikaisempaan kulttuurin muotoon, suomalaiseen dokumentaariseen elokuvaan ja aihepiiristä tehtyyn tutkimukseen.

3.2. Suomalainen dokumentaarinen elokuva ja sen tutkimus

Suomalaiset dokumentaariset elokuvat saavat yleisöä niin televisiossa kuin teattereissakin, ja niitä on palkittu festivaaleilla ympäri maailman. Jouko Aaltonen kiteyttää, että suomalaisen dokumentaarisen elokuvan laatu on korkea ja aiheet sekä tyylit monipuolisia. (Aaltonen 2016, 169.) Rikkaasta suomalaisen dokumentaarisen elokuvan kulttuurista ja myös sen tutkimuksesta kertoo vuonna 2016 *Studies in Documentary Film* -tiedejulkaisussa yksin suomalaiselle dokumentaariselle elokuvalla omistettu numero (vol. 10 issue 2 – Jun2016). Julkaisussa suomalaisen dokumentaarisen elokuvan kenttä tarjoillaan onnistuneena esimerkkinä asukasmäärältään pienen ja kieliryhmältään erillisen valtion dokumentaarisen elokuvan ekologian rakentumisesta, sen tukemisesta ja rahoittamisesta (Sills-Jones & Kääpä 2016, 89).

Artikkeleiden kirjoittajakaarti ja tematiikka ilmentävät hyvin suomalaisen dokumentaarisen elokuvan nykytutkimusta. Muun muassa aiemmin mainittujen elokuvantekijöiden Jouko Aaltosen, Susanna Helken ja Timo Korhosen artikkelit ovat edustettuna numerossa. He kaikki ovat julkaisseet väitöskirjansa 2000-luvulla.³⁷ Julkaisun tekijäkirjoittajiin lukeutuu myös Antti Haase. Ohjaajien tekijälähtöinen ote tarkastelee dokumenttielokuvan tekoprosessia eri näkökulmista.

³⁷ Ks. Aaltonen 2006; Helke 2006; Korhonen 2012.

Korhonen pohtii tekijänäkökulmasta eettisiä kysymyksiä suomalaisessa havainnoivassa dokumentaarissa niin väitöskirjassaan kuin artikkelissaan *Capturing Freedom: Direction, Dramaturgy and Ethics in Contemporary Finnish Documentary*. Aaltonen puhuu artikkelissaan *Weeping Men and Singing Women: Voices in Finnish Documentaries* suomalaisten dokumentaaristen elokuvien monista äänistä. Helke tarkastelee suomalaisen dokumentaarisen elokuvakulttuurin tunnepitoista käännettä kirjoituksessaan *In Pursuit of Emotions: the Emotive Turn and Post-Political Sentiment in Finnish Documentary Film Culture*. Vaikka artikkelien aihepiirit liikkuvat suomalaisen dokumentaarin niin sanotun kultaisen ajan historiallisesta katsauksesta (Haase 2016) nykydokumentaarien tunnepitoiseen poliittiseen subjektiivisuuteen (Helke 2016), elokuvanteon laajemmat yhteiskunnalliset kontekstit ja tuotantotaloudelliset realiteetit nousevat kaikissa esille. Tutkijat Dafydd Sills-Jones ja Pietari Kääpä tähdentävätkin elokuvien tuotanto-käytäntöjen huomioimista dokumentaarisen elokuvan tutkimuksessa artikkelissaan *The Finnish Documentary: a Critical Overview of Historical Perspectives and Thematic Developments*. He myös toteavat, että suomalaisen dokumentaarin kentällä tuotanto ja akateeminen tutkimus ovat lähellä toisiaan (Sills-Jones & Kääpä 2016, 90).

Dokumentaarisuuden suhde todellisuuteen kiinnostaa tutkijoita myös suomalaisessa elokuvassa. Tutkija, joka ei lukeudu tekijöiden joukkoon, on Ilona Hongisto, jonka artikkeli *Impossible Objectivity: Free Indirect Perspectives in Finnish Documentary Cinema* löytyy myös *Studies in Documentary Film* -julkaisun erikoispainoksesta. Hongisto esittää, että esimerkkielokuvissa todellisuuden kuvaus ei vain asetu fiktiivisen rajalle esittäen todellisuutta fiktion keinoin, vaan tosi ja epätosi punoutuvat osaksi moniäänisten elokuvien esittämiä todellisuuksia. Hongisto on tarkastellut dokumentaarisuuden ja todellisuuden suhdetta työssään myös laajemmin. Väitöskirjassaan *Soul of the Documentary: Expression and the Capture of the Real* (2011) hän käsittelee dokumentaarisen elokuvan todellisuussuhdetta kokeilun ja potentiaalisuuden lähtökohdista. Dokumentaarisuutta hän tarkastelee tallentamisen ja ilmaisun suhteina. (Hongisto & Kurikka 2016, 261–262.)

Aalto-yliopiston elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitoksen elokuvataiteen maisteriohjelmasta valmistuu vuosittain maistereita pääaineenaan dokumentaarinen elokuva, joten pro gradu -opinnäytetöitä dokumentaarisuudesta ja dokumentaarisesta elokuvasta ilmestyy tasaisesti. Elokuvantekijöiden ulkopuolelta dokumentaarisuutta käsitteleviä tutkielmia syntyy huomattavasti vähemmän. Nostan seuraavaksi esille muutaman pro gradu -tutkielman, jotka asettuvat tämän tutkielman viitekehykseen ja käsittelevät

dokumentaarisuuden ja todellisuuden suhdetta suomalaisessa dokumentaarisessa elokuvassa tai sen estetiikkaa.

Pro gradu -tutkielmassaan *Todellisuuden rakentajat: neljän suomalaisen dokumenttielokuvaohjaajan käsitys taiteen ja todellisuuden suhteesta* (2009) Johanna Ailio lähestyy kysymyksiä dokumentaarisuudesta ja todellisuudesta tekijyyden kautta. Käsittely osuu osittain päällekkäin tämän tutkielman kanssa, mutta Ailio keskittyy todellisuuden välittämisen mahdollisuuksiin ja dokumentaariin taiteena tiukasti tekijän näkökulmasta. Myös Hannamari Hoikkalan pro gradu ”*Voisko ne kaikki tuhat kuvaa olla lavastettu?*”: tiedon ulottuvuuksia dokumentaarisisissa elokuvissa *Isältä pojalle ja Kuoleman kasvot* (2008) käsittelee tiedon ja dokumentaarisuuden suhdetta.

Nykyisen dokumentaarikulttuurin painotus luovaan dokumentaariin, omakohtaisuuteen ja identiteettikysymyksiin on nähtävissä myös pro gradu -tutkielmissa, kuten Riina Mikkosen työssä *Luovan dokumenttielokuvan estetiikka: lähikuvassa Synti-dokumentti jokapäiväisistä rikoksista ja Joutilaat* (2004) ja Marika Maijalan tutkielmassa *24 minäkuvaa sekunnissa: henkilökohtaisuus ja omaelämäkerrallisuus 1990-luvun suomalaisessa dokumenttielokuvassa* (1999).

Elokuvatutkimuksessa tekstuaalinen tutkimusote nojaa perinteisesti representaation käsitteeseen, jonka voi yksinkertaistetusti määrittää (uudelleen) esittämiseksi tai edustamiseksi (Hongisto & Kurikka 2016, 8).³⁸ Sini Kallion *Markku Lehmuskallio ja Robert Flaherty todellisuuden pelastajina: eskimokulttuurin representaatio dokumenttielokuvissa* (2003) sivuaa aihepiiriltään myös tätä tutkielmaa käsitellessään pohjoisen alkuperäiskulttuuria elokuvissa, mutta representaatiotutkimuksena sen lähestymiskulma on eri. Tekstiin keskittyvä tutkimus onkin yhä enemmän avautunut myös taiteentutkimuksen kivijalaksikin kutsutun representaatioajattelun ulkopuolelle (Hongisto & Kurikka 2016, 7).

Vaikka myytin käsitettä on käytetty niin kirjallisuuden-, uskonnon- kuin elokuvantutkimuksessakin, dokumentaarisen elokuvan tutkimuskentällä käsite vaikuttaisi olevan kohtalaisen vieras. Myöskään suomalaista dokumentaarista elokuvaa ei nähdäkseni ole tutkimuksessa myytin näkökulmasta juurikaan tarkasteltu. Aihe on tästä syystä ajankohtainen, onhan myyttejä kuitenkin käsitelty jo vuosituhansia ja sekä dokumentaariseen elokuvaan että myytteihin kohdistuu kasvavaa kiinnostusta omilla tutkimusalueillaan.

³⁸ Representaatiotutkimuksesta ja sen ulkopuolelle kurottautuvista tutkimusotteista ks. Hongisto & Kurikka 2016.

Tutkielmaa ympäröivää tutkimuskenttää avattuani siirryn aineiston elokuvaan, ja esittelen ne Nicholsin moodijaottelun avulla.

3.3. Dokumentaarisuutta luokittelevat moodit ja aineiston kolme elokuvaa

Dokumentaarisen elokuvan piiriin on luettu mukaan hyvin erilaista tuotantoa, esimerkiksi sotapropagandaa, televisiojournalismia ja valistuselokuvia (Helke 2006, 49). Dokumentaarin alle ei ole muodostunut yhtä selvärajaisia tuotannollisia ja kerronnallisia konventioita kuin fiktiivisen elokuvan puolella, jossa genre-erittely toimii yleisesti käytettynä analyttisenä työkaluna.³⁹ Historiallisia suuntauksia kuten griersonilainen dokumentaari, *direct cinema* tai *cinéma vérité* on erotettavissa, mutta ne eivät ole yhtä pysyviä ja yhtenäisiä kuin fiktiivisiksi perinteisesti jaotelluissa elokuvissa. (Plantinga 1997, 106.)

Vaikka dokumentaarisen perinteen ilmaisu ei ole yksiselitteisesti tyyliuuntina aikajanelle ryhmiteltävissä, dokumentaarin liukuman sisällä voidaan tunnistaa erilaista ilmaisua eri aikakausina. Tästä Nichols on muodostanut laajasti käytetyn luokituksensa dokumentaarisen elokuvan moodeista, jotka kuvaavat lähestymistapoja, elokuvassa esiintyviä realismin ja kerronnan keinoja, joilla dokumentaarisuus siinä toteutetaan. Ne tuovat esille dokumentaaristen elokuvien tunnuspiirteitä, ja niistä on luettavissa elokuvan oletus siitä, kuinka todellisuutta on mahdollista välittää. Ne ilmaisevat myös tekijöiden dokumentaarisuudelle asettamia esteettisiä ja eettisiä ihanteita. Runollinen (*poetic*), selittävä (*expository*), havainnoiva (*observational*), vuorovaikutteinen tai osallistuva (*interactive* tai *participatory*), refleksiivinen (*reflexive*) ja performatiivinen (*performative*) moodi pohjautuvat dokumentaarisen perinteen historialliseen luentaan, mutta ovat usein myös päällekkäisiä. (Helke 2006, 55; Nichols 2010, 31–32.)

Vaikka Nicholsin erottelu on kategorisoiva ja siten yleistävä, ja sitä on myös paljon kritisoitu,⁴⁰ on se työkalu erilaisen dokumentaarisen ilmaisun hahmottamiseen ja käsittelyyn. Moodien yksityiskohtaisen kuvailun sijaan käytän niitä avuksi aineiston avaamisessa ja käsittelen ainoastaan elokuvien esittelyssä keskeiseksi nousevia moodeja.

³⁹ Plantinga nimeää vaikutusvaltaisten ja pysyvien instituutioiden – kuten fiktiivisessä Hollywood – puuttumisen dokumentaarisen elokuvan historiasta yhdeksi syyksi sille, että dokumentaarissa elokuvassa ei ole vastaavia kerronnallisia konventioita kuin fiktiivisessä elokuvassa (Plantinga 1997, 106).

⁴⁰ Kriittikkä Nicholsin moodijaottelusta ks. esim. Helke 2006, 55–57; Plantinga 1997, 101; Bruzzi 2000, 1–2.

3.3.1. *Järven tarina*

Järven tarina on Marko Röhrin ja Kim Saarniluodon ohjaama elokuva, joka sai teatteriensii-iltansa 15.1.2016. Sen ovat käsikirjoittaneet Antti Tuuri ja Marko Röhr, ja tuottajana toimii MRP Matila Röhr Productions Oy. Elokuva on saanut tuotantotukea Suomen elokuvasäätiöltä, Yleisradiolta sekä AVEKilta. Se sai ilmestymisvuotenaan teattereissa huomattavan määrän katsojia, 182 656 (Suomen elokuvasäätiö: Kotimaisten elokuvien katsojaluvut 2016).

Elonet.fi, Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) ylläpitämä kansallisfilmografia, määrittelee *Järven tarinan* luontodokumentiksi (Elonet: *Järven tarina*). Tuotantoyhtiön verkkosivuilla kerrotaan elokuvan vievän katsojan ”Suomen luonnon ainutlaatuisimman aarteen, järviemme, saloihin ja myytteihin” (Matila Röhr Productions Oy: *Järven Tarina*). *Järven tarina* seuraa veden vuotuista kiertokulkua lähteestä purojen ja jokien kautta järveen, josta se haihtuu taivaalle ja sataa vetenä jälleen maanpinnalle päätyen lähtöpisteeseensä. Kehyskertomuksen päähenkilönä toimii veden mukana kulkeva haltia Ahitar. Matkalla kohdataan erilaisia Suomen luonnon eläimiä ja tarkkaillaan hetki niiden elämää. Näkymättömänä kertojana kuullaan Samuli Edelmann, joka kertoo kuvastoon liittyvistä muinaisista uskomuksista ja myyteistä, mutta myös nykykäsityksistä.

Järven tarina voi ensivilkaisulta vaikuttaa perinteiseltä Nicholsin selittävän moodin dokumentaarilta. Kertojana on näkymätön ”jumalan ääni” (*voice of God*), joka paljastaa tietoa historiallisesta maailmasta ja pyrkii näyttämään sen uudella tavalla, vaikka kuva suomalaisesta luonnosta muodostuukin romanttiseksi ja opettavaiseksi. Toisaalta luontoa tarkkaillaan kameratekniikan mahdollistamana ikään kuin salaa sivusta sitä kontrolloimatta, mikä viittaa havainnoivaan moodiin. (Nichols 1991, 32–33.) Elokuvasa voi nähdä suoran dokumentaarin perinteitä muun muassa kohtauksissa, joissa ei ole kertojaääntä eikä ulkopuolista musiikkia (Helke 2006, 64), ainoastaan kuvassa näkyvät eläimet ja niiden ympäristö.

Elokuva ei kuitenkaan kerro vain yhtä objektiivista totuutta kuten selittävät dokumentaarit (Nichols 1991, 35; Helke 2006, 60), tai pyri välittämään nyt-hetken tapahtumia tietyssä ajassa ja paikassa kuten havainnoivat dokumentaarit (Nichols 1991, 40; Helke 2006, 64–65). Sen sijaan se on moniääninen ja eri aikaan kuvatusta materiaalista on muodostettu tarina, jossa kuvassa näkymättömät erilaiset metsän haltiat saavat aktiivisen toimijan roolin. Elokuva sisältää varhaisten runollisen moodin dokumentaarien piirteitä,

katkonaisuutta ja assosiativista kerrontaa (Helke 2006, 58), mutta on monella tapaa luettavissa performatiiviseksi, joka on Nicholsin viimeisin ja Helken mukaan epäkonkreettisimminkin määritelty moodi. Elokuvasa ilmaisu ja tyyli hallitsevat informaation välittämisen sijaan. Performatiiviselle elokuvalla tyypillisesti fakta ja fiktio ovat sulautuneet yhteen, ja kerronta on runollista, tunteisiin vetoavaa ja sisältää aukkoja. *Järven tarinassa* ekspressiiviset, runolliset ja retoriset puolet nousevat keskeisiksi, ja katsoja jätetään omien mielleyhtymiensä varaan. (Nichols 1994, 94–96; Helke 2006, 86–89.)

3.3.2. *Kuun metsän Kaisa*

Katja Gauriloffin käsikirjoittama ja ohjaama *Kuun metsän Kaisa* on lähes täysin arkistomateriaalista koostettu historiallinen dokumentaari, joka sai teatteriansi-iltansa 21.10.2016. Elokuva on saanut tuotantotukea sekä Yleisradiolta, Suomen elokuväsäätiöltä sekä AVEKilta, ja sen on tuottanut Oktober Oy. Elokuva on voittanut useita palkintoja, muun muassa kotimaisen Jussin sekä kansainvälisten elokuvafestivaalien palkintoja (Auvinen 2020).

Suomen elokuväsäätiön esittelyn mukaan *Kuun metsän Kaisa* on ”dokumenttielokuva kolttasaamelaisen legendaarisen sadunkertojan ja sveitsiläisen kirjailijan ystävydestä ja tutkielma kolttasaamelaisten kohtalonhetkistä. Elokuvasa yhdistetään arkistomateriaalia, muistoja ja tehdään matka vaikuttavien tarinoiden maailmaan”. (Suomen elokuväsäätiö: *Kuun metsän Kaisa*.) Elokuva kertoo sveitsiläisen kirjailijan Robert Crottetin ja kolttasaamelaisen tarinankertojan Kaisa Gauriloffin 1930-luvulla alkaneesta ystävydestä ja kolttasaamelaisten vaiheista myrskyisällä 1900-luvulla. Toisen maailmansodan puhjettua kolttasaamelaiset evakuoitiin Pohjanmaalle, ja heidän puolipaimentolainen elämäntapansa päättyi. Sodan jälkeen Crottet käynnisti eurooppalaisen avustuskampanjan, jonka avulla koltat asutettiin Sevettijärvelle, ja he pystyivät osittain jatkamaan kulttuuriaan. Elokuva pohjautuu Crottetin kirjallisesti tallentamiin Kaisan haastatteluihin sekä tarinoihin, ja hänen valokuva- ja kaitafilmiaineistoonsa, jota on kuvannut myös hänen elämänkumppaninsa Enrique Méndez. Näiden lisäksi elokuva yhdistelee muun muassa muuta arkistomateriaalia, kuten Kaisan tallennettua ääntä Suomen kansanrunousarkistosta, sekä kuvia ohjaajan perhealbumista ja Veronika Bessedinan elokuvaa varten organisoimaa animaatiota.

Kuun metsän Kaisa on toisaalta henkilökuvaus kolttasaamelaisen Kaisan mielenmaisesta, toisaalta kuvaus etnisen vähemmistön katoavasta elämänmuodosta sodan jaloissa ja valtakulttuurin varjossa. Näkymätön kertoja, joka minämuodosta paljastuu Crottetiksi,

vie tarinaa eteenpäin päiväkirjanomaisesti historian välähdysten kuvittaessa muistelua pääasiassa mustavalkoisten filmipätkien muodossa. Elokuva yhdistelee toisistaan irrallisia arkistomateriaaleja ja rakentaa niistä montaasimaisia jaksoja, joissa on runollisen moodin piirteitä. Kerronnassa korostuu ekspressiivisyys ja tunne. Kaisan tarinoita kuvitettava animaatio kulkee muun kerronnan ohella, ja hämärtää dokumentaarin ja fiktion rajaa. Todellisen ja kuvitellun yhdistely on Nicholsin performatiivisessa moodissa yleinen piirre, ja painotus on historiallisen maailman realistisen kuvauksen sijaan runollisessa ilmaisussa ja subjektiivisessa kerronnassa. (Nichols 2001, 130–131.)

Performatiivisten elokuvien pääosassa ovat usein sorretut ja vähemmistöt, joiden kokemuksia pyritään esittämään niiden omalla äänellä (Aaltonen 2006, 83). Myös *Kuun metsän Kaisa* valottaa kolttasaamelaisen historiaa ja tapahtumia, joiden seurauksena koko kulttuuri ja kieli melkein katosivat (Wesslin 2019). Vaikka ensisijaisesti ääni vaikuttaisi olevan Crottetin, on sen kuitenkin koostanut ohjaaja Gauriloff, jonka isoäidinäiti elokuvan päähenkilö Kaisa on. Performatiivisen moodin elokuvat pyrkivät usein yhdistämään yksityisen ja yleisen, henkilökohtaisen ja poliittisen, kuten *Kuun metsän Kaisa* tekee kertoessaan henkilökuvan kautta sodan laajemmista sosiohistoriallisista vaikutuksista. Se voidaan myös nähdä yksityisen alueella liikkuvana tutkielmana ohjaajan omiin kolttasaamelaisiin juuriin. Performatiivisena elokuvana se ei väitä yhden totuuden puolesta, vaan korostaa muistin ja kokemuksen merkitystä sekä tiedon subjektiivisia ja affektiivisia ulottuvuuksia. (Nichols 2001, 131–132.)

3.3.3. *Ukonvaaja*

Ukonvaaja poikkeaa aineiston kahdesta muusta elokuvasta niin ilmaisultaan kuin tuotannoltaankin. Se on täysin oma- ja joukkorahoituksella toteutettu (Lappalainen 2016) ja samalla myös ohjaaja Tuukka Tähden opinnäytetyö Lahden ammattikorkeakoulusta vuonna 2016 (Tähti 2016). Elokuvan ensi-ilta oli kutsuvierasnäytöksessä kesäkuussa 2016, ja se julkaistiin myös dvd-levitykseen (Lappalainen 2016).

Elokuvan esittelytekstissä *Ukonvaajan* kerrotaan olevan ”maailman ensimmäinen kokopitkä dokumenttielokuva, joka käsittelee vanhaa suomalaista luonnonuskoa ja mytologiaa”. Muusikkona ja kirjailijana tunnettu A.W. Yrjänä toimii keskushenkilönä, joka tekee ”henkisen matkan omille, iänikuisille kulttuurijuurilleen.” Elokuva lupaa myös ”herättää suomalaisen luonnon mystiikasta ammentavat, myyttiset tarinat eloon”. (Elisa Viihde Aitio: *Ukonvaaja*.) Elokuva rakentuu Yrjänän tutkimusmatkan ympärille hänen vieraillessaan muinaismuistokohteissa ja haastatellessaan eri asiantuntijoita. Se nojaa

vahvasti puhuttuun sanaan ja sen informoivaan luonteeseen, ja Yrjänä esiintyy siinä auktoriteetin äänenä (*voice-of-authority*). Selostus edustaa elokuvan näkökulmaa, ja kuvitus havainnollistaa, selventää ja täydentää sanottua. Nicholsin selittävän moodin piirteet tulevat hyvin esiin, elokuva välittää tietoa ja korostaa objektiivisuuden sekä hyvin tuetun argumentaation illuusiota. (Nichols 2001, 105–109.) Yrjänän tutkimusmatkaa kuvittavan filmimateriaalin lisäksi elokuvassa on Sanni Vihersaaren toteuttamaa animaatiota, joka kuvittaa kertojan tarinoimia mytologiaosuuksia.

Osallistuvan moodin piirteinä elokuvassa voidaan nähdä vuorovaikutuksen korostus, Yrjänän tekemät haastattelut ovat isossa osassa, ja hän käy muun muassa saunassa haastateltavan kanssa ja osallistuu kekrijuhliin. Yrjänä toimii ikään kuin tutkijana tai tutkivana reportterina, jonka tutkimusmatkaa elokuvassa seurataan. Samalla hän reflektoi matkaansa ja kokemuksiaan. (Nichols 2001, 116–119.) Itse elokuvan tekijä, Tuukka Tähti, piiloutuu kuitenkin kameran taakse, eikä elokuvan tekemisen prosessia tuoda näkyvästi esille, vaikka ohjaaja elokuvan ulkopuolisessa haastattelussa korostaakin oman äänensä kuulumista (Lappalainen 2016).

Elokuva esittää aiheensa tietystä näkökulmasta, mutta rakentaa sen haastatteluiden avulla. *Ukonvaajan* narratiivinen kehitys seuraa Yrjänän tiedonhankintaa. Haastattelut tukevat arvovaltaista kertojaaäntä, mutta ne eivät ainoastaan todista yhden näkemyksen puolesta, vaan näkökulma syntyy myös itse vuorovaikutuksessa. Elokuvan lopussa Yrjänä on saanut vastaukset kysymyksiinsä, ja hänen näkemyksensä on muuttunut haastatteluiden seurauksena. (Nichols 1991, 48–53.) Muutamista performatiiviselle dokumentaarille tyypillisistä piirteistä – henkilökohtaisuudesta ja tunteiden sekä kokemuksellisuuden korostamisesta – huolimatta, *Ukonvaajassa* voidaan nähdä pääasiassa sekä selittävän että osallistuvan moodin elementtejä.

Myyttien ja dokumentaarisen elokuvan tutkimusperinteiden erillisyyden vuoksi tutkielma vaatii teoreettisten lähestymistapojen yhdistelyä. Seuraavassa luvussa puran lähestymiskulmaani aloittaen myyttitutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen perinteistä, joilla pohjustan metodologista valintaani. Tämän jälkeen esittelen lähiluennan tutkimusmenetelmänä ja viimeisenä dokumentaarisen elokuvan muodon ja äänen lähiluennan viitekehyksenä.

4. Myytti- ja kulttuurintutkimuksen monimetodiset perinteet

Jotta verkostomaista mytologiaa pystyisi tarkastelemaan kokonaisuutena, on tutkittava myyttisten elementtien välillä olevia yhteyksiä (Doty 2000, 50). Vertaileva tutkimus on ollut keskeinen menetelmä, ja myös suomalaisessa tutkimusperinteessä suomalaista mytologiaa on tutkittu vertailevilla menetelmillä jo 1700-luvulta lähtien (Siikala 2016, 42; 62–64). Viimeisimpinä vuosikymmeninä tutkimus on kurkottanut myös kokonaan uusille tieteenaloille, ja sitä tehdään erilaisista teoreettisista lähtökohdista.⁴¹ Suomalaisella kentällä filologisen kielentutkimuksen saavutukset ja arkeologisten ja geneettisten tutkimusmenetelmien kehittyminen ovat tuoneet lisää valoa itämerensuomalaisten esihistoriaan, ja tieteiden välisiä tuloksia yhteensovittamalla on päästy lähemmäs myös muinaisten myyttien juuria (Siikala 2016, 17–18; 422). Muinaisia merkityksiä esihistorian tutkimus ei tietenkään paljasta, mutta se antaa viitteitä siitä, miten nykypäivään säilyneet aineistot ovat mahdollisesti muodostuneet ja kenties muuttuneet vuosisatojen varrella.

Koska enää ei päästä kontaktiin mytologian muinaisten alkulähteiden kanssa, joudutaan turvautumaan tallennettuun materiaaliin ja sen tulkitsemiseen. Tästä syystä tutkijalla ei ole muuta metodista tietä kuin tarkastella aineiston myyttisiä teemoja, rakenteita ja kuvia. (Siikala 2016, 62.) Myyttitutkimuksen metodiikan voi tässä rinnastaa kulttuurintutkimuksessa tyypilliseen tekstuaaliseen lähtökohtaan. Myyttitutkimuksen perinteessä yleinen vertaileva menetelmä jatkuu myös tässä tutkielmassa siten, että nostan aineistosta myyttisiä elementtejä, joita vertaan itämerensuomalaisten mytologiassa esiintyviin elementteihin, jotka aiemmin tehty monitieteinen vertaileva tutkimus on määrittänyt.

Jyrki Pöysä toteaa, kuinka folkloristiikassa – jossa tutkitaan myös myyttejä – on vertailevassa tutkimuksessa käsitelty filologisella tarkkuudella toisintojoukkoja yhteen tekstiin keskittymisen sijaan (Pöysä 2010, 334–335). Kulttuurintutkimuksessa, jonka sisään voidaan laskea myös elokuvatutkimus, yhden tekstin analysointi on kuitenkin hyvinkin tuttua. Tämä tutkielma asettuikin kulttuurintutkimuksen monitieteisiin perinteisiin. Koivunen nostaa esille vakiintuneiden tieteenalojen reuna-alueille sijoittuvat tutkimusalat, kuten juuri kulttuurintutkimuksen, joissa vakiintumattomat metodit ovat yleisiä. Hän korostaa, kuinka metodit eivät ole vain työkaluja, vaan lukutapoja, jotka jäsentävät kohdetta ja sen suhdetta maailmaan tietyllä tavalla. (Koivunen 2004, 231–232.) Poikkitieteelliseksi metodologiseksi käsitteeksi Pöysä esittää lähilukua, jossa otetaan huomioon sekä tekstiä ympäröivä laajempi konteksti että sen itsenäisyys. (Pöysä 2010,

⁴¹ Esimerkiksi feministinen tutkimus on osoittanut kuinka voimakkaasti sukupuolimallit ovat vaihdelleet aikojen saatossa (Doty 2000, 72).

336–337.) Seuraavaksi avaan lähiluvun käsitettä ja sen käyttöä tutkimusmenetelmänä, minkä jälkeen tarkennan dokumentaarisen elokuvan teoriasta poimimiini elokuvan muodon ja äänen käsitteisiin ja niiden käyttöön lähiluennan viitekehyksenä.

4.1. Lähiluku tutkimusmenetelmänä

Alun perin kirjallisuudentutkimukseen liitetty lähiluku (*close reading*) on poikkitieteelliseksi vaeltanut käsite, joka nykypäivänä viittaa laveasti teoksen huolelliseen ja ymmärtävään luentaan. Läheltä tapahtuva analyysi ja pyrkimys yhdistää tieteidenvälisen kulttuurintutkimuksen käsitteistöä perustelee sen käyttöä tässä poikkitieteellisen alueella liikkuvassa tutkielmassa. (Pöysä 2010, 331–333.) Käytän lähilukua metodisena työkaluna myyttisten elementtien poimimiseen ja erittelemiseen aineistosta.

Painotan tarkastelutapaani Kati Lintosen väitöskirjassaan esittämään tapaan. Sen sijaan, että pyrkisin löytämään tiettyjä totuuksia tai tekijöiden tarkoituksia, esittelen teksteistä itsestään minulle käyttämästäni näkökulmasta esiin nousevia lukuehdotuksia. Toisesta kulmasta tarkasteltuna voidaan saada erilaisia luentoja. (Lintonen 2011, 18.) Nojaan hermeneuttiseen ymmärtämisen käsitykseen, jossa tulkintaa edeltää aina ymmärrys.⁴²

Sekä elokuvat että myytit ovat kulttuurisia tekstejä, joilla on aina tekijänsä, kontekstinsa ja aikansa. Aineistojen eriaikaisuudesta puhuu Knuuttila, joka nostaa esille kysymyksen aineistojen tulkintakehyksen ajoittamisesta ja pitää tärkeänä moniäänisten aineistojen ajallisuuden funktioiden huomioimista (Knuuttila 2010, 31). Koska aineisto sisältää myyttisiä elementtejä, joiden itse elokuvien nykyaikaisuudesta huolimatta voidaan katsoa viittaavan jopa esihistorialliseen aikaan, koen tärkeäksi tähdentää, että tarkastelen niitä lähtökohtanani nykyajassa muodostamani merkitysyhteydet. Muinaiset sisällöt ovat minulle tavoittamattomissa. Koska myytit ovat jatkuvassa muutoksessa, niille on mahdotonta määrittää tiettyjä alkuperäisiä merkityksiä.⁴³ Pyrin myös kriittisesti tiedostamaan oman aikamme vallitsevia kehystarinoita, kuten valistuksen ajalla syntyneitä kertomuksia järjen ja tiedon ajan synnystä (ks. Tahkokallio 2019, 285–286).

⁴² Ei ole niin sanottua ”puhdasta havaintoa”, joka ensin tulkittaisiin ja sen jälkeen ymmärrettäisiin. Tulkitsijalla on jo valmiiksi historiallinen ymmärryksen horisontti, jonka kautta hän tulkitsee. Tähän kuuluvat myös tulkinnan keinot. Tästä päästään hermeneuttiseen tulkinnan ja ymmärtämisen kehään. (Kakkori 2003, 93–95.) Hans-Georg Gadamerin mukaan oikeanlaisessa ymmärtävässä tulkinnassa vältetään tulkintaa ajatellen toissijaisia ja satunnaisia sitä rajoittavia ajattelukaavoja. Näin ollen olen pyrkinyt myös tarkastelemaan ennakkokäsityksiäni ja niiden käyttökelpoisuutta. (Gadamer 2002, 67.)

⁴³ Gadamer näkee ajallisen etäisyyden ennen kaikkea produktiivisen ymmärtämisen mahdollistajana. Vasta aktuaalisten ennakkoluulojen häivyttyä ajan kuluessa voi tarkastella teosta tai tekstiä itseään. Todellisen merkityksen löytämisen hän kuitenkin näkee loppumattomana prosessina ajallisen etäisyyden jatkuvasti muuttuessa ja kasvaessa. (Gadamer 2002, 68–69.)

Koivunen muistuttaa, että myös elokuvilla on Barbara Klingerin käsitettä lainaten *diakroninen elämänsä* – erilaisista tulkinnallisista kehyksistä muodostuva historia, joka siirtää alkuperäiset merkitykset toissijaisiksi (Koivunen 2004, 240). Enää ei voi niin ikään olettaa, että me kaikki näemme elokuvat samalla tavalla. Elokuvan ääni voi ainoastaan ohjata katsojaa kohti tietynlaista tulkinnallista kehystä. (Nichols 2015, 37–38.) Aaltonen myös huomauttaa, että erityisesti nykydokumentaarit ovat moniäänisiä ja syntyvät moniosaisessa tuotantoprosessissa useiden eri ihmisten vaikuttamina (Aaltonen 2016, 171). Näin ollen keskityn tarkastelussani tekijyyden ja erityisesti sen merkityksen pohtimisen sijaan erilaisiin lukuehdotuksiin, jotka elokuvista minulle tarjoutuvat.

Tutta Palin nostaa esille, kuinka jälkimodernilla ajalla mennyt aika nähdään vaihtoehdottomana ja oma aika taas hämmentävällä tavalla ennennäkemättömän monimuotoisena ja jännitteisenä. Hänen kritiikkinsä lineaarista kulttuurikehityksen käsitystä kohtaan herättää kysymyksiä tutkijan sokeudesta omalle ajalleen kaikesta kontekstietoisuuden korostamisesta huolimatta. (Palin 2004, 37.)⁴⁴ Vaikeus tarkastella omaa aikaa samalla kriittisyydellä ja analyttisyydellä kuin mennyttä voidaan nähdä myös oletuksessa nykyajan ”myyttömästä” kulttuurista. Koska on vaikeaa määrittää oma suhteensa tekstiin, lähiluvun käytäntö voi olla avuksi, sillä siinä pyritään tekstilähtöisyyteen ja lukijan omien luentaa sävyttävien kontekstien tiedostamiseen.

Hermeneuttista uudelleenahmotellemisen jatkuvaa liikettä (ks. Gadamer 2002, 67) toteuttava lähiluvun käytäntö on saman tekstin toistuvaa luentaa ja lakkaamatonta reflektointia. Niin sanotusti puhdasta luentaa ei ole, vaan lukijalla aina on ennakkoodotuksia. Useaan kertaan tapahtuva, mutta joka kerralla erilainen, saman tekstin luenta pyrkii tiedostavaan lukemiseen. Koska lähiluku vaatii intensiivistä ja toistuvaa luentaa, kolmen elokuvan materiaali on siihen määrällisesti liikaa. Siksi olen rajannut elokuvista tarkemmin tarkasteltavakseni jaksoja, jotka mielestäni osuvat erityisen hyvin käyttämäni viitekehukseen. Ihanteellisessa lähiluvun prosessissa lukija kiinnittää joka lukukerralla huomionsa eri asioihin tekstissä. Pyrkimyksenä on jatkuva aiempien tulkintojen haastaminen, jolloin luenta kehittyy tekstilähtöisemmäksi. *Valmiiksi* tai *tyhjäksi* tekstiä ei kuitenkaan voi lukea, ja korostankin tarkasteluni ainutkertaisuutta. Pöysä tähdentää, että nykyaikainen lähiluku tarkoittaa tietyn teoreettisen näkökulman kautta jäsentynyttä luentaa. (Pöysä 2010, 338–344; Pöysä 2015, 28–33.)

⁴⁴ Esimerkiksi Tahkokallio osoittaa, kuinka historiaa on vuosisatoja tarkasteltu nykyisten modernin maailman kehystomuksien läpi tarkoitushakuisesti. Muun muassa keskiaikaa ja antiikkia tarkasteltaessa on nostettu esiin aatetta tukevia havaintoja ja sivuutettu monia muita. (ks. Tahkokallio 2019, 66–67; 83–84.)

Lähilukua jäsentävä näkökulmani nojaa myyttitutkimuksesta ja dokumentaarisen elokuvan tutkimuksesta rakentamaani kehikkoon. Nostan työssä kuitenkin esiin myös fenomenologista näkökulmaa. Varsinaisen elokuvafenomenologisen tarkastelun⁴⁵ sijaan se kehittyy lähiluvun taustalla. Se ei pyri vastaamaan niinkään *elokuvaan* ja sen katsomiseen liittyviin vaan aineistosta esiin nousevien *myyttien* nostattamiin ontologisiin ja epistemologisiin kysymyksiin.

Vaikka tarkastelemalla elokuvia yksittäisinä teksteinä ja nostamalla aineistosta myyttisiä elementtejä irrotan ne ikään kuin laajemmista merkitysyhteyksistään, lähtökohtani niin dokumentaarisiiin elokuviin kuin myytteihinkään ei ole puhtaasti tekstuaalinen. Pöysä ehdottaa, että teosautonominen näkökulma voi olla osa metodologista strategiaa muutoin kontekstualisoivassa ja syntetisoivassa tarkastelussakin. Teosnäkökulma asettaa tekstin tarkasteltavaksi itsenäisenä kokonaisuutena, lähiluvulle jossain tutkimuksen vaiheessa laajemmasta kokonaisuudesta erotettuna osana. (Pöysä 2010, 337.)

4.2. Elokuvan muoto ja ääni lähiluvun viitekehyksenä

Teoriat määrittävät kohteensa ja todellisuuden tietynlaisiksi ja siten ohjaavat myös lähilukua (Brummett 2019, 31). Edeltävissä luvuissa olen taustoittanut tutkielman teoriakehikkoa. Barry Brummett nostaa yhdeksi lähiluvun tarkastelun kohteeksi tekstin muodon, eli tekstiä organisoivan rakenteen ja kaavan. Muodon kautta voidaan tarkastella tekstin retorisia keinoja. (Brummett 2019, 45–47.)⁴⁶ Myös elokuvissa aineiston tarkastelussa voidaan lähteä liikkeelle elokuvan muodosta.

Muotoa dokumentaarisen elokuvan tutkimusperinteessä on käsitelty muun muassa Nichols. Hän erottaa neljä avaintekijää, jotka muodostavat pohjan dokumentaariseksi elokuvaksi kutsutulle elokuvamuodolle: indeksinen dokumentointi (*indexical documentation*), runollinen kokeilu (*poetic experimentation*), narratiivinen tarinankeronta (*narrative story telling*) ja retoriikka (*rhetoric oratory*) (Nichols 2010, 128). Dokumentaarisen elokuvan ääni puhuu sen muodon kautta, ja dokumentaarisuuden retoriikka syntyy elokuvallisista keinoista, kuten editoinnista, oudoista vastakkainasetteluista, musiikista, valaistuksesta, lavastuksesta, niin puheesta kuin sen puuttumisesta, sanoista

⁴⁵ Elokuvafenomenologisesta otteesta ks. Casebier 1991; Sobchack 1992. Allan Casebier rakentaa Edmund Husserlin pohjalta teoriansa elokuvarepresentaatiosta ja Vivian Sobchack nojaa semioottisessa fenomenologiassaan Merleau-Pontyyn.

⁴⁶ Brummett erottaa kolme muodon tarkastelun tekniikkaa, joissa keskitytään narratiivisuuteen, genreen tai tekstin sisäiseen persoonaan (*persona*) (Brummett 2019, 45–47). Brummettin muodon jaottelun voi soveltaa dokumentaariseen elokuvaan koskemaan narratiivia, Nicholsin määrittämiä moodeja ja elokuvan ääntä.

kuin kuvistakin (Nichols 2015, 36). Nicholsilla äänen käsite sisältyy mooditeoriaan, mutta on osittain sille vaihtoehtoinen (Aaltonen 2006, 93). Moodijaottelu perustuu pitkälti elokuvan ääniin ja niiden ryhmittelyyn. Laajasti määritetty äänen käsite onkin sopiva työkalu dokumentaaristen elokuvien tarkasteluun, varsinkin kun ollaan kiinnostuneita elokuvien erilaisista näkökulmista tiettyyn asiaan, tässä tapauksessa myytteihin ja myyttisyyteen. (Aaltonen 2016, 170–171.)

Dokumentaarisen elokuvan ääni kytkeytyy tyyliin, se on ikään kuin tyyli ja vielä vähän enemmän (Nichols 2001, 43). Nichols tunnistaa dokumentaarin historiasta erilaisia dokumentaarisen äänen strategioita ja tyylejä, joista jokaisella on omat muodolliset ja ideologiset ominaisuutensa. Suoran puhuttelun tyyliissä (*the direct-address style*) ääni on arvovaltainen ja kerronta usein hallitsee kuvallista materiaalia. Äärimmillään se on kaikkietävä näkymätön kertoja, ”jumalan ääni”. Tätä haastamaan kehittyi *cinéma vérité*, joka pyrkii ilmaisemaan välittömyyttä ja todellisuuden havainnointia usein ilman selostusta. Puhtaimmassa muodossaan tyyli tavoittelee näkymättömyyttä, ikään kuin tallentaen todellisuutta ja jättäen tulkinnan katsojalle. Haastatteluun perustuva tyyli (*interview-based style*) puhuttelee jälleen suoraan katsojaa, mutta usein eri hahmojen ja haastattelujen kautta. Elokuvan rakennettu luonne ja tekijän osuus elokuvan sisäisessä merkityksen tuotannossa nousee keskeiseksi itserefleksiivisessä tyyliissä (*self-reflexive style*). (Nichols 2005, 17–18.)⁴⁷

Refleksiivisyys on nykypäivän dokumentaareissa henkilökohtaisuuden aisaparina, mutta se ei nouse elokuvan päämääräksi. Luovassa dokumentaarissa tekijän ääni tulee vahvasti esiin, mutta samalla se on myös avoin ja moniääninen. (Aaltonen 2016, 172–173.) Myös Nichols on myöhemmin nimennyt nykydokumentaareihin liittämänsä oratorisen (*oratorical*) äänen, joka pyrkii tiedon välittämisen sijaan ilmaisemaan miltä asiat tuntuvat. Oratorinen ääni yrittää suostutella katsojat näkemään jotain, mikä on aiemmin jäänyt huomaamatta, saattaa heidät alttiiksi uudelle tavalle ajatella. Nichols tähdentää, kuinka kyseessä on tiedon omaksumisen tai uuden oppimisen sijaan pikemminkin paradigman muutos, uusi tapa ajatella. Oratorinen ääni ei ole, että kaikki näkevät asiat samalla tavalla. (Nichols 2015, 37–38.)

⁴⁷ Nichols arvottaa itserefleksiivisen tyylin evolutiivisen kehityksen kautta korkeimmalle (ks. Nichols 2005, 28–31). Viimeistään viime vuosikymmenien muutos dokumentaarisen elokuvan kulttuurissa on kuitenkin ajanut tämän käsityksen ohi. Dokumentaarisen elokuvan luonne rakennettuna ja esitettynä on tunnustettu, eikä avoin refleksiivisyys ole enää ensisijaista. Subjektiiivisyys, tyylin korostaminen ja fiktiiviset elementit ovat tänä päivänä vakiintunut osa dokumentaarista ilmaisua. (Helke 2006, 88–89.)

Plantinga lähestyy elokuvan äänen käsitettä laajalla määritelmällä nimeämällä kolme tapaa, joilla elokuva suhtautuu tietoteoreettisiin ja esteettisiin kysymyksiin ja puhuttelee katsojaansa. Formaali (*formal*) ääni pyrkii välittämään tietoa ja selittämään katsojalle jostakin maailman ilmiöstä. Samalla se varaa itselleen korkean tiedollisen arvovallan. Formaalin äänen elokuvat ovat usein muodoltaan ja tyyliltään klassisia ja muistuttavat klassisia fiktioelokuvia. Ne esittävät kysymyksiä, joihin ne myös pyrkivät vastaamaan. Avoin (*open*) ääni tarkkailee tai tutkii selittämisen sijaan, ja suoria vastauksia mahdollisesti esitettyihin kysymyksiin ei esitetä. Maailma voidaan esittää sattumanvaraisena ja epäjohdonmukaisena, ja avoin ääni ei väitä pystyvänsä selittämään sen tapahtumia. Runollinen (*poetic*) ääni ei ole niinkään kiinnostunut tarkkailusta, tutkimisesta tai selittämisestä, vaan enemmän itse esittämisestä, estetiikasta ja muotoseikoista. (Plantinga 1997, 106–109.) Selkeyttääkseni tutkielmaa käytän jatkossa Plantingaan viitatessani äänen sijaan käsitettä *kerrontatapa*, joka lähestyy elokuvan retorista strategiaa ja tyyliä.

Viimeisen rajauksen äänen käsitteen käyttötapaan tässä tutkielmassa tuo Aaltonen. Hän lainaa Mihail Bahtinilta käsitettä *polyfonia*, joka tarkoittaa jatkuvaa ja samanaikaista eri äänten dialogia. Aaltonen näkee käsitteen sopivan erityisen hyvin dokumentaaristen elokuvien tarkasteluun, sillä ne käyvät jatkuvaa dialogia todellisuuden kanssa ja sisältävät useampia ääniä. Elokuvantekijän äänen lisäksi polyfoniseen dialogiin osallistuvat tuotantoprosessin eri tekijät, kuten rahoittajat, tuottajat ja elokuvissa esiintyvät subjektit. Näiden lisäksi äänensä antavat myös historia ja myytit. (Aaltonen 2016, 171; 177–180.) Aaltosen tapaan käytän elokuvan ääntä laajana käsitteenä, joka kuvaa dokumentaarissa esille nousevia erilaisia näkökulmia. Ääni on elokuvan piirre, mutta se kytkeytyy myös tekijään. Tekijä ei kuitenkaan ole irrallaan yhteiskunnasta tai ideologiasta. Pelkkien tekijän tietoisten keinojen ja niillä tiettyyn intentionaaliseen näkökulmaan pyrkimisen lisäksi elokuvassa kuuluvat myös henkilöiden, sosiaalisten ryhmien, kulttuurin ja historian äänet. (Aaltonen 2006, 94–95; 207.) Näistä syntyvästä polyfonisesta kokonaisuudesta voidaan pyrkiä poimimaan hallitsevaksi nouseva ääni, josta voidaan lukea mitä näkökulmaa elokuva yrittää vakuuttaa. Yhden äänen ylivallan sijaan polyfonian käsitteessä korostuu kuitenkin elokuva äänien dialogina. (Aaltonen 2016, 173.)

Nicholsin ja Plantingan jäsentelyt dokumentaarisen elokuvan äänistä tarkentavat dokumentaarisuuden poetiikkaan ja retoriikkaan. Aaltosen huomio nykydokumentaarisuuden polyfoniasta muistuttaa elokuvan sisältävän monia ääniä yhden mahdollisesti hallitsevan lisäksi. Määrittelemäni teoreettisen kehikon avulla pyrin katsomaan dokumentaareja pelkän viestin välittämisen tai indeksiivisyyteen perustuvan todellisuuskuvauksen taakse.

5. Myytit suomalaisissa dokumentaarisisissa elokuvissa

Edellä olen esitellyt teoreettisen ja metodisen viitekehyksen, jonka avulla tarkastelen kolmessa kotimaisessa dokumentaarisisissa elokuvassa esiin nousevia myyttisiä elementtejä. Kukin aineistonokuva näyttäytyy erilaisena ei vain aihepiiriltään vaan myös elokuvallisten äänien keskinäisessä suhteessa ja niiden ilmenemisessä elokuvakerronnan kautta. Koska aineisto koostuu elokuvakerronnallisista kokonaisuuksista, koen johdonmukaiseksi käsittelytavaksi tarkastella elokuvia yksi kerrallaan. Jokaisella elokuvalla on oma alalukunsa, joka jakautuu edelleen alalukuihin luennan temaattisten havaintojen ja kerronnallisen tarkastelukohteen mukaan. Aineiston sisältä on tunnistettavissa myös samankaltaisuuksia, jotka otan huomioon tutkielman lopussa kootessani tulokset yhteen.

Aloitan kunkin elokuvan käsittelyn purkamalla siinä esiintyviä erilaisia ääniä ja niiden keskinäistä hierarkiaa. Nicholsin ja Plantingan avulla avaan elokuvan kerrontatapaa, tyyliä tai strategiaa, joiden kautta voidaan lähestyä elokuvien oletusta tiedon välittämisen mahdollisuudesta, minkä voi nähdä merkitsevänä myös pohdittaessa niiden suhdetta myytteihin. Tämän jälkeen etenen elokuvista nousevien havaintojen mukaisesti, keskittyen kuitenkin lukukohtaisesti tiettyyn kerronnalliseen elementtiin, kuten narratiiviin tai elokuvan muotoon. Kunkin elokuvan kohdalla päätän luennan viimeisen alaluvun kokoavampaan osioon elokuvassa esiintyvistä myyteistä tai sen suhteesta myytteihin.

5.1. *Järven tarinan* muinainen myyttinen tieto

Lähestyn *Järven tarinaa* tarkastelemalla ensin sen erottuvinta äänen ulottuvuutta, kertojaa, ja sen suhdetta muihin elokuvan äänen elementteihin. Konkreettisesti elokuvassa kuullaan vain kertojan puheääni, mutta sen rinnalla on havaittavissa epäsuorempia elokuvan ääniä. Erittelen myös polyfoniasta esiin nousevien äänien, kuten nykyisen ja menneen ajan, hierarkkista suhdetta. Tämän jälkeen käsittelen elokuvan myyttistä narratiivia, joka kietoo haltiat ja vuodenajan kierron tiiviisti yhteen.

Kolmannessa alaluvussa nostan esiin avoimen kerrontatavan ja sen vaikutukset kertojan muutoin arvovaltaiseen ääneen. Tällöin kertoja väistyy syrjään ja muut äänet saavat enemmän tilaa. Viimeisenä poimin elokuvakerronnan taustalta luettavissa olevia, erityisesti luontoa koskevia, myyttisiä käsityksiä ja erittelen elokuvan suhtautumista itämeren-suomalaisiin muinaiisiin myytteihin.

5.1.1. Myyttien kieltä puhuva kertoja

Järven tarina alkaa ylhäältä kuvatulla jylhällä järvimaisemalla ja haikean kauniilla, mahtipontiseksi yltyvällä sinfoniaorkesterin soittamalla musiikilla ja sanattomalla taustalaululla. Näkymätön kertojaääni alkaa pian ohjata katsojan tarkkaavaisuutta johdattamalla narratiivia kehystävään aiheeseen, eli veteen: ”Arvellaan, että vesi on tullut maapallolle mineraaleihin sitoutuneena kidevetenä jäisten komeettojen ja meteorien mukana.”

Kuva, laaja maisema esitettynä lintuperspektiivistä ihmiselle tutun maanpinnan tason sijaan, tukee kerrontaa ajallisesti ja fyysisesti kaukaisista asioista ja isosta mittakaavasta. Kuvat maisemasta muuttuvat vuodenajasta toiseen. Puhutaan laajoista luonnonhistoriallisista kysymyksistä. Nichols muistuttaa, että kertojaääni on selvin äänen muoto. *Järven tarinassa* se on selittävälle dokumentaarille tyypillinen näkymätön ”jumalan ääni”, joka puhuttelee suoraan katsojaa. (Nichols 2001, 47–48.) Se on ainoa elokuvassa kuultava ihmisääni ja siten vahva auktoriteetti, joka läpi elokuvan jakaa tietoa. Plantingan formaalille kerrontatavalle tunnusomaisesti se valistaa ja opettaa. (Plantinga 1997, 115.)

Kertoja ei kuitenkaan edusta vain yhtä näkökulmaa. Sen sijaan, että se aloittaisi esittelemällä nykytietämyksen kiistattomana, sen ensimmäinen sana on epävarma *arvellaan*. Nykyisen käsityksen meteoreiden mukana saapuneesta vedestä ei väitetä olevan erehtymätöntä tietoa, ainoastaan arvelua. Seuraavassa virkkeessä puhuu mennyt aika, jolle kertoja antaa suuremman painoarvon todetessaan:

Tämän kaiken tiesivät muinaiset suomalaiset.
Kalevalassa kerrotaan, että veden synty on ollut vuorissa.
Vesi on tullut sinne taivaasta ja kasvanut vuorissa kallioiden sisällä.

Arvelua suurempi tietoa koskeva auktoriteetti suodaan muinaisille suomalaisille, jotka jo aikoja sitten *tiesivät* veden syntyperän. Kertoja jatkaa kuvaamalla jääkauden jäämassoja ja niiden vaikutuksia maaperään, minkä seurauksena syntyivät Suomen noin 190 000 järveä. Kertojalla on ”jumalan äänen” tuoma episteeminen arvovalta, ja se vakuuttaa uskottavuuttaan jakamalla nykytietoa veden ja järvien historiasta. Faktatieto toimii epätaiteellisena todistuksena kertojan luotettavuudesta (Nichols 2001, 50). Jo alkukohtauksessa on kuitenkin huomattavissa läpi elokuvan jatkuva polyfonia, jossa nykytieto ja muinainen tieto limittyvät keskenään. Tieteellisen tiedon lisäksi arvovaltainen kertoja antaa äänen myös myynteille, joiden ääni kuuluu elokuvassa vahvasti sen sijaan, että ne olisivat vain ulkoisen tarkastelun kohteena.

Kertoja vahvistaa myyttistä ääntä muun muassa edellä kuvatulla tavalla rinnastamalla nykytietämyksen ja myyttiset uskomukset. Esimerkiksi lintujen kevät- ja talvimuutoista se selostaa: ”Muinaisten selitysten mukaan haltiahenget kertoivat linnuille, milloin on oikea hetki lähteä muuttomatkalta.” Sen sijaan, että nykytieto kumoaisi muinaiset selitykset, se esitetään jälleen varauksellisena oletuksena ja samastetaan vanhoihin uskomuksiin: ”Tänä päivänä arvellaan haltiahenkien olevan maapallon magneettikenttiä, joiden voimaviivat linnut vaistoavat, ja osaavat suunnistaa niiden mukaan.” Kertoja luo metaforan, jolloin pyritään tarkasteleman kohdetta tietystä näkökulmasta. Maapallon magneettikentistä mieleen tulevia ominaisuuksia voivat olla esimerkiksi näkymättömyys, luonnollisuus ja tieteellinen varmuus. Kytkemällä mielikuvat haltiahenkiin kertoja vahvistaa myyttisen äänen arvovaltaa. (Brummet 2019, 96–97.) Toisaalta haltiahenkien ja magneettikenttien rinnastamisen voi myös käsittää konkreettisesti, ne ovat sama asia vain eri lailla ilmaistuna. Metaforisten ilmaisujen runsauden vuoksi *Järven tarinan* kertojan kielen voi katsoa ilmentävän mytopoeettista ajattelua (Siikala 1999, 44).

Vaikka tämän päivän käsitykset ja muinaiset uskomukset poikkeaisivat toisistaan, nykytietoa ei käytetä muinaisten uskomusten kumoamiseen. Hauesta, myyttisestä kalasta, kertoja valistaa:

Hauen päässä tiedettiin olevan sata luuta.
Niille kaikille annettiin nimi ja merkitys loitsuja luettaessa.
Nykyään hauen pään luista voidaan määrittellä sen ikä.

Kumpaakaan korostamatta kertoja opettaa, kuinka hauen pään lukuisilla luilla on ollut funktionaalinen merkitys sekä muinoin että nykypäivänä. Loitsujen lukeminen ja kalan iän määrittäminen rinnastetaan tasavertaisena ihmisen toimintana. Kertoja ei esitä myyttejä nykytiedon näkökulmasta muinaisena virheellisenä tietona, jolloin suhtautumisen voisi tiivistää: ’ennen luultiin näin, kun ei paremmin tiedetty’. Sen sijaan elokuva pikemminkin tunnustaa: ’silloin jo tiedettiin’. Kertoja myös paljastaa, ettei kaikkea vielä nykypäivänäkään tiedetä esimerkiksi todetessaan kuikkaparvesta: ”Ei tiedetä, mistä syystä juuri jotkut linnut kokoontuvat parveksi ja kuinka arvoaltakysymykset on ratkaistu.” Tuodessaan esille nykypäivän tietämyksen epävarmuutta, kertoja tasa-arvoistaa mennyttä ja tämän päivän tietoa. Kuten muinoinkin, edelleen ihminen tarkkailee ympäristöään ja pyrkii löytämään selityksiä sen ilmiöille.

Kertoja on elokuvassa konkreettisesti kuultava ääni, joka tuo näkökulmansa esiin eksplisiittisesti, kehottaen näkemään asiat tietyllä tavalla. Elokuvallinen ääni rakentuu silti kaikista sen käyttämistä retorisisista keinoista. (Nichols 2001, 46–48.) *Järven tarinassa*

kertoja on toki merkittävä osa elokuvan kalevalaismytologisia sävyjä saavaa ääntä, mutta kuten yllä on todettu, se antaa sekä muinaisten että nykyajan äänien kuulua. Usein se jää pitkäksi aikaa kertomaan havainnointitietoon perustuvaa faktaa eläimistä luontoa käsitteleville dokumentaareille tyypilliseen tapaan. Kertojan myyttiseksi kallistuva ääni syntyykin myös muusta kuin sen puheen konkreettisesta sisällöstä.

Kertoja ei noudata kalevalamittaa (ks. Siikala 2016, 68–69), mutta käyttää toistuvasti runollista ja kuvailevaa kieltä. Tällä tavoin se kasvattaa myyttisen äänen arvovaltaa. Runollisuus ja asiasisältö saattavat yhdistyä samassa virkkeessä: ”Kun vesimittarit mittaavat järven pinta-alaa, polyypit ja kulkusammaleläin eivät ehdi mukaan.” Oletettavasti vesimittarit eivät todellisuudessa mittaa mitään nimestään huolimatta. Puhumattakaan, että seuraavassa kuvassa näytettävät kummallisen näköiset polyypit ja kulkusammaleläin haluaisivat ehtiä mukaan mainittuun mittausprosessiin. Pinnalla liikkuvat hyönteiset näyttäytyvät joka tapauksessa nopealiikkeisinä rinnastettuna vedenalaisiin olioihin, ja erikoisten eläinten nimeäminen tuo jälleen esille kertojan tietämystä ja todistaa sen luotettavuutta. Samalla tarkastelun kohteet määritetään toimijoiksi sen sijaan että ne nähtäisiin pelkkinä objekteina.

Luonnon toimijuus korostuu kertojan kuvauksissa, ja usein eläimet esitetään ihmisen kaltaisina: ”Merikotkat pukeutuvat elämänsä aikana viiteen eri pukuun. Nuoruuspukuja on neljä, ja vanhalla kotkalla on oma pukunsa.” Myös kotka pukeutuu kuten ihminen, ja ikää tullessa sen pukeutumistyyli vaihtuu. Eläinten inhimillistäminen seuraa entisaikojen myyttejä. Muinaiset uskomukset ihmisten ja eläinten sieluista olivat mutkikkaita, eläinten haltiahenkiä lepyteltiin ja niille uhrattiin riistan suojelemiseksi ja sen varmistamiseksi. (Siikala 2016, 369–370.)

Narratiivin tasolla eri haltiahenget esiintyvät *Järven tarinassa* luonnonilmiöiden aikaansaajina. Kertoja inhimillistää luontoa kuitenkin myös myyttisen kehyskertomuksen ulkopuolella. Esimerkiksi vuodenajat kuvataan tutuin käsittein, ilman myyttisiä toimijoita, mutta metaforina varsin elävästi: ”Keväällä kamppailevat auringon lämpö ja jään kylmyys ja kovuus. Joka vuosi jään on antauduttava.” Kevät kuvataan taisteluna, jossa joku voittaa ja toinen antautuu. Kylmin vuodenaika on kuitenkin myös rakentaja, jonka saleissa vietetään talvisia juhlia: ”Talvi rakentaa jääkattoja koskiin. Syntyy jääsaleja, joissa juhliitaan veden ja ilman liittoa.”

Antropomorfismi, ei-inhimillisen inhimillistäminen on yksi elokuvan myyttisen äänen elementeistä. Kertoja ei vain anna myyttisen äänen kuulua, vaan ikään kuin käyttää sen

kieltä. Nichols toteaa, kuinka metafora on usein tehokkain tapa saada vakuuttuneeksi tietyn näkökulman puolesta (Nichols 2001, 75). Vuodenaikojen metaforinen kuvaus kiinnittää huomion toimijuuteen ja määrittää luontoa subjektina sen sijaan, että se nähtäisiin esimerkiksi pelkkänä ihmisen toiminnan kohteena tai resurssina.⁴⁸ Pyyntikultuurin sielu-uskossa ihminen, eläimet ja eloton luonto olivat tasa-arvoisia, ja suhde perustui vastavuoroisuuteen (Ylimaunu 2002, 117). *Järven tarinan* luonnon elementtejä inhimillistävät metaforat korostavat myös elottoman luonnon tasa-arvoisuutta. Metaforat ovat retorisia välineitä enemmän kuin loogisia todisteita. Ne elävöittävät ja antavat vakuuttavamman kuvan kohteesta. (Nichols 2001, 54.) Kuvatessaan luontoa inhimillistään ja runollisesti kertoja lähestyy sekä myyttisiä sisältöjä että niiden ulkoista kieliasua.

Runollisuus ulottuu kertojan lisäksi myös elokuvan muihin elementteihin, ja elokuvassa ilmenee myös vahvasti runollinen kerrontatapa. Kertojan lisäksi merkittävä auditiivinen tekijä on musiikki, joka kohoo usein etusijalle kertojan hiljennyttä. Jo aloituskohtauksessa tunteellinen jousisoitin- ja naislaulupainotteinen klassinen musiikki sointuu kuvassa näkyvään suomalaiseen kansallismaisemaan järvineen ja metsineen ja luo sentimentaalisen tunnelman. Klassinen musiikki, kauniit luontokuvat kirkkaine värimaailmoineen ja rinnalla esiintyvä kertojan runollinen retoriikka luovat ehjän kokonaisuuden. Elokuva esittää kohteensa, suomalaisen luonnon, myös esteettisenä objektina. Esimerkiksi vesimittari esiintyy ensimmäisen kerran harmonisessa kohtauksessa, jossa kertoja on hiljaa. Lähikuva vedenpinnan kannattelemastä hyönteisestä saa taustalleen eteenpäin vievän valssin. Jalkojaan nosteleva ja ojenteleva vesimittari näyttää kuin tanssivan. Välillä sen jalka vajoaa pinnan alle, ja sen herkkä tasapaino alustallaan korostuu. Välillä hyönteistä kuvataan suoraan edestäpäin, jolloin se muodostaa symmetrisen kuvion. Musiikki, hyönteisen liikkeet ja editointi ovat yhdenmukaisia, ja kohtauksessa korostuu harmonisuus ja esteettisyys. (Plantinga 1997, 173–175.)

Vaikka *Järven tarinassa* on erotettavissa useampia näkökulmia, ne eivät riitele keskenään. Polyfoniasta on kuultavissa muinaisten itämerensuomalaisten myyttien ääni, ja kertoja antaa jo elokuvan alusta asti sille vahvan tiedollisen arvovallan. Myytteihin suhtaudutaan intellektuaalisesti, ne nähdään maailman ja sen synnyn selityksinä (Siikala 2016, 51–52). Myytit tulkitaan tällöin kirjaimellisesti, ne ovat primitiivisten kansojen pyrkimyksiä ymmärtää ja selittää luontoa (Simonsuuri 2002, 39). Elokuva suhtautuukin

⁴⁸ Heidegger näkee modernille ajalle tyypillisen matemaattisten lainalaisuuksien 'löytämisen' tekevän todellisuudesta hallittavamman ja varmemman. Tällä tavoin luontoa asetetaan pysyväksi resurssiksi eli kootaan yhdeksi systeemiksi. (Niemi-Pynttari 1988, 40.)

myytteihin nykyaikaiselle tutkimukselle tyypillisesti, se olettaa, että aikaisempien aikakausien tai muiden kulttuurien myytit pitäisi tulkita uudelleen, jotta saadaan selville, mistä niissä on *todella kyse* (Doty 2000, 128–129). *Järven tarina* antaa ymmärtää, että myyteissä piilee totuus, mutta totuus löytyy nykytietämyksen kautta tulkittuna.

5.1.2. Narratiivina Ahittaren matka

Jo elokuvan nimi kertoo, että narratiivi on siinä keskeisessä osassa. Varsinainen tarina alkaa ylhäältä kuvatusta metsästä. Musiikkia ei ole, äänimaailma on diegeettistä, elokuvan maailmasta syntyvää lintujen laulua (Plantinga 1997, 76). Kuva siirtyy puiden latvojen yli paljastaen metsän keskeltä pienen lammen. Kertoja aloittaa toteamalla veden ikuisen kiertokulun olevan kaiken elämän perusta. Kuva liikkuu edelleen kohti lampea, ja katsojalle kerrotaan, kuinka suomalaisessa mytologiassa ”vesien valtiatar on Vellamo ja niiden valtias Ahti”. Vaimea musiikki nousee puheen taustalle, kun kertoja paljastaa: ”Lähteen pohjasta pulppuavan veden mukana syntyy aina uudelleen Ahdin ja Vellamon tytär, pieni vedenhenki Ahitar.”

Leikkaus siirtää kuvan veden alle, antaen mielikuvan aiemmin näytetystä lammesta nyt pinnan alta kuvattuna. Kertoja jatkaa: ”Hän saapuu usvan lailla kaitsemaan veden väkeä ja hoitamaan vesiä ja rantoja.” Kuva lipuu etualalla näkyvän vedenalaisen puunrungon yli paljastaen pohjalla pulppuavan lähteen. Nicholsin selittävän moodin mukaisesti kuva toimii kertojan esittämän narratiivin todisteena, ja katsoja voi päätellä lähteen nähdesään, että se on Ahittaren syntymälähde. (Nichols 2001, 107) Tässä vaiheessa kertoja hiljenee, harmoninen musiikki nousee etualalle ja leikataan vesinäkömystä toiseen seuraten lammessa uivia kaloja. Musiikki ja leikkaus ovat yhtenäisiä, eivätkä herätä huomiota luoden mielikuvan luonnollisuudesta elokuvan keinoin luodun konstruktion sijaan. Leikkaustyylinä on jatkuvuusleikkaus, joka tukee mielikuvaa ajallisesti ja paikallisesti keskeytymättömästä tarinasta. (Pirilä & Kivi 2008, 123.)

Kuva palaa vedenalaiseen lähteeseen, ja seurataan sen pulppuamista musiikin hieman yltyessä. Leikataan jälleen kalaparveen, jonka kertoja paljastaa nieriöiksi, jotka ”tietävät odottaa Ahittaren syntymän suurta juhlaa, utuverhojen avautumista, ja rientävät ottamaan hänet vastaan”. Veden sinessä piirtyvät kalat uivat paikallaan, ja niiden on helppo ajatella odottavan jotakuta. Myös musiikki muuttuu odottavaksi, se vaimenee, kunnes enteilee jotain tapahtuvan ja kuvan lipuessa vihreän levämeren yli jälleen voimistuu.

Pohjalla levän katveessa paljastuu kertojan mainitsema taustastaan selvästi erottuva utuverho. Musiikki toistaa tiettyä, elokuvan aikana useaan kertaan toistuvaa sävelmää, josta käytän jatkossa nimitystä *Ahitar-teema*. Utuverhosta leikataan kirkkaassa sinessä uiviin kalojen siluetteihin, jotka eivät enää pysyttele paikoillaan, vaan niiden kesken on selvästi vilskettä. Nyt niitä tarkastellaan etäämpää, ikään kuin toteutumassa olisi jotain salaista, mihin katsoja ei pääse osalliseksi. Plantinga korostaa, kuinka formaalissa kerrontatavassa konventionaaliset elokuvatekniikat ja jatkuvuusleikkaus luovat yhtenäistä kerrontaa, joka ohjaa katsojaa kiinnittämään huomiota keskeisiin yksityiskohtiin ja tukee elokuvan informoivaa näkökulmaa. Kohtauksen kuvallinen ja auditiivinen kerronta ohjaavatkin kohti tarkkaan määriteltyjä merkityksiä Ahittaren syntymästä avoimen tulkinnan mahdollisuuden sijaan. (Plantinga 1997, 152–153.)

Myyttinen rekisteri luodaan Siikalan mukaan tietyillä myyttiseen maailmaan liittyvillä viittauksilla (Siikala 2016, 71). *Järven tarinan* kehys on narratiivissa, joka rakentuu ensisijaisesti *Kalevalassa* esiintyvien myyttisten elementtien ympärille, kuten eläinten haltiahenget, jotka olivat tärkeitä yliluonnollisia olentoja muinaisille suomalaisille (Siikala 2016, 371). Koko vedenalaisen kohtauksen kuva ja musiikki kannattelevat narratiivia lähteestä syntyvästä Ahittaresta. Leikkaukset ovat huomaamattomia ja musiikki tukee kuvakerrontaa, niissä on samanlainen rytmi ja sävy.

Plantinga puhuu synestesiasta, eri aistien sekoittumisesta. *Järven tarinassa* samarytmiset värikkäät vedenalaiset kuvat ja klassinen musiikki synnyttävät myyttistä kerrontaa tukevaa tunnelmaa. Kuvan ja musiikin synestesia rakentaa yhtenäisyyttä ja jatkuvuutta. Se antaa myös narratiivisia vihjeitä, kuten yllä mainittu musiikin enteily ennen Ahittaren utuverhon ilmestymistä kirkkaanvihreiden levien keskelle. Plantinga muistuttaa, että musiikki ei itsessään tarjoa tosiasiallista tietoa toisin kuin kuva. Sen sijaan se antaa tunneperäisen sisällön katsomiskokemukseen, ja siten ohjaa luentaa kohti elokuvan tarjoamaa näkökulmaa. (Plantinga 1997, 165–168.) Musiikki paljastuukin Ahittaren syntymässä osaksi myyttistä ääntä. Ahitar-teeman toistuessa läpi elokuvan musiikki vihjaa katsojalle vedenhengen olevan läsnä, vaikka kuva ei sitä suoraan todistaisikaan. Musiikki toimii *Järven tarinassa* taiteellisena todisteena, retorisenä keinona, joka vakuuttaa vetoamalla tunteisiin (Nichols 2001, 50).

Myyttistä rekisteriä luovat kertojan ulkopuolisina toimijoina myös itse eläimet. Myyttiseen maailmaan liittyvinä viittauksina toimivat esimerkiksi muinaisissa mytologioissa esiintyvät hirvi, hauki, kuikka, karhu tai kotka. Musiikki aloittaa keväisen kohtauksen, jonka pääosassa ovat hirvet. Kuvia sulavista vesistöistä ja virtoja pitkin liikkuvista

jäälautoista sävyttää herkkä ja haikeakin, triolipohjainen pianovoittoinen säestys. Metsän reunasta ilmestyy kaksi hirveä astellen rauhassa rantaveteen. Aurinko paistaa matalalta ja heittää pehmeän valon metsän ylle. Kerronnan sävy on herkkä ja tunteellinen. Seuraavaksi liikkuva kuva seuraa sivusuunnasta neljää hirveä, kun ne uivat pareittain pois rannasta. Musiikki hiljenee taustalle ja kertoja selostaa:

Hirviperheet ovat laiduntaneet talven yhdessä suurina laumoina.
Ne lähtevät kevään tullen vaeltamaan uusille laidunmaille,
pitkin ikimuistoisia vaellusreittejään.
Suuretkaan vesistöt eivät ole hirville ylitsepääsemätön este.

Kuva todistaa kertojan viestiä: on kevät ja yleensä yksineläjinä tunnetut hirvet ylittävät isompana laumana virtaavaa vesistöä. Kertomansa faktan jälkeen kertoja jatkaa taas muinaisella tiedolla: ”Suomalaisessa muinaistiedossa hirvien haltiahenki on Klaus. Hän on hirviperheitä paimentamassa ja neuvoo laumoja hajoamaan.”

Kuvassa uiva hirvi kääntyy ympäri ja kertoja jatkaa: ”Pitkän talven yhdessä viettäneet ystävät joutuvat eroamaan.” Oletettavasti edellisessä kuvassa näkynyt eläin ohittaa kaksi muuta, jotka jatkavat matkaansa vastakkaiseen suuntaan. Kuvakulma antaa ymmärtää, että kyseessä ovat eri eläimet, jotka rantautuvat vesistön eri puolille. Kertoja selittää: ”Klaus neuvoo, keiden on ylitettävä vedet, ja kertoo myös, miksi toisten on jäätävä vesien taa. On pidettävä huoli siitä, että ruokaa riittää kesän aikana kaikille.” Kuva siirtyy hirveen, joka rannalla kääntyy katsomaan taakseen. Toisiaan seuraavat kuvat taakseen katsovasta eläimestä näytetään eri perspektiivistä. Kuva-vastakuva -asetelmasta syntyy vaikutelma, että kyseessä on kaksi hirveä, jotka ovat vastakkaisilla rannoilla. Narratiivi talven jälkeen eroamaan joutuvista ystäväistä ohjaa luentaa kohti mielikuvaa, jossa hirvet kaihoisesti katsoisivat toisiaan, ikään kuin jättäen hyvästit veden yli. Myös musiikki on kohtauksen alusta asti herkkää ja haikeaa, vahvistaen tunnelmaa eron hetkestä.

Ilman ennakkoon annettua narratiivia tai musiikkia kuvat Ahittaren syntymästä tai hirvien kevätvaelluksesta saisivat todennäköisesti toisia merkityksiä. Arvovaltainen näkymätön kertoja antaakin myyttiset tulkintakehykset, joita sekä visuaalinen että auditiivinen kerronta tukee. Nichols toteaa, kuinka dokumentaarisen elokuvan voima piilee sen kyvyssä yhdistää todisteita ja tunteita (Nichols 2001, 57). Tunteita herättävän musiikin lisäksi myös kuva toimii havainnollistavana taiteellisena todisteena, pohjalla näytettävä utuverho ja taakseen katsovat hirvet pyrkivät vakuuttamaan visuaalisena todistuksena Ahittaren syntymästä ja hirvien keväisestä erosta (Nichols 2001, 50).

Hirvikohtausta hallitsee myyttinen ääni, jonka retorisia keinoja toimivat indeksinen kuvamateriaali, tunnelmaa tukeva musiikki ja rationaalinen vakuuttaminen. Haltiahenki Klaus määritetään varsin järkipäiseksi kertojan muistuttaessa, että ruoan riittävyys on varmistettava. Myyttisen ja rationaalisen äänen yhteen limittyvästä vuoropuhelusta muodostuu järkipäinen mutta runollinen ääni sen sijaan, että ne asettuisivat vastakkain, jolloin myyttisyys voisi näyttäytyä rationalismille vastakkaisena vääräuskoisuutena, jollaisena se monen nykytutkijankin mukaan nähdään (ks. luku 2). Vaikka havainnoimalla saatua faktatietoa tuodaan esille läpi elokuvan, myyttinen tieto kulkee sen rinnalla.

Yhtenäisyyteen pyrkivä formaali kerrontatapa rakentaa ehyttä kokonaisuutta, jossa rationaalinen ja myyttinen ääni yhdistyvät. Myös aiemmin tarkasteltu runollinen kerrontatapa ja sen elementit ovat osa elokuvan retoriikkaa ja toimivat tunteita herättävänä taiteellisena todistuksena, joka vakuuttaa käsitystä luonnosta yhtenäisenä kokonaisuutena. Luonto tai ekosysteemi käsitetään usein valtavaksi monimutkaiseksi kokonaisuudeksi, joka toimii tiettyjä lainalaisuuksia noudattaen (Haila 2003, 182). Heidegger näkee nimenomaan ajallemme tyypillisenä, että luonto ymmärretään samaksi kuin luonnonlait. Aikakauden ajattelu ei voi jättää todellisuutta epäjärjestykseen, vaan kaikelle on löydettävä matemaattinen järjestys. (Niemi-Pynttari 1988, 33–34; 75).⁴⁹

Myös *Järven tarinassa* luonto näyttäytyy järjestelmänä, mutta luonnonlakien rinnalla siihen vaikuttavat haltiahenget. Elokuva toistaakin samaa käsitystä eheästä kokonaisuudesta ja kiertokulusta, mutta myyttisen narratiivin kautta. Kahden näennäisesti erilaisen, nykytietoon ja myyttiseen tietoon perustuvan, äänen taustalta paljastuu sama, modernia aikakautta kuvaava, luontoa objektivoiva käsitys yhdestä, pysyvien sääntöjen mukaan toimivasta luontokokonaisuudesta.

5.1.3. Toisille äänille tilaa antava avoin kerrontatapa

Nykytiedon ja myyttien lisäksi äänensä saavat esille myös elokuvassa esiintyvät eläimet. Tällöin kertoja vaikenee. Esimerkiksi laulujoutsenten saapuessa keväällä ääni annetaan konkreettisesti linnuille ja kertoja tyytyy kuvaamaan tapahtumia jälleen metaforan kautta runollisesti: ”Lintujen haltiahenki on Tapiotar, joka on vastassa joen sulassa, kun laulujoutsenten puhallinorkesterit trumpettejaan soitellen saapuvat jäiselle kiitoradalle.”

⁴⁹ Heideggerin mukaan metafysiinen, yläpuolelle asettuva ajattelu yrittää kontrolloida ilmiömaailmaa. Ilmiö ei voi olla todellinen tai merkitsevä ennen kuin sen tausta on tematisoitu järkipäiseksi. Näin luonnontieteellinen metafysiikka manipuloi ilmenevää perusteiden ja syiden kontrollilla, se ei salli olevan vain olla olemassa. (Niemi-Pynttari 1988, 9; 75.)

Kuvassa näytetään aluksi jään reunalla hyppivää ruskeanvalkoista lintua, josta ei kerrota mitään, ei edes nimetä sitä koskikaraksi. Kertoja kuvaa joutsenparven orkesteriksi, joka lentokoneen lailla taitavasti laskeutuu kiitoradalle. Kun kuva leikataan jälle laskeutuviin lintuihin, on kertoja jo hiljaa. Diegeettinen, elokuvan maailmasta kuuluva joutsenien auditiivinen ääni on ainoa mitä kuullaan, musiikkiakaan ei ole. Joutsenienkaan toimintaa ei pyritä selittämään, ja niitä seurataan pitkän aikaa, lähemmäs minuutti, kertojan ja musiikin ollessa hiljaa. Kysymyksiä saattaa nousta: mikä on tuo ruskea lintu? Miksi laulujoutsenet pitävät tuollaista metakkaa? Vastauksia ei kuitenkaan anneta.

Kertoja on toisaalta aiemmin mainitun kaltainen näkymätön autoritaarinen opettaja, joka kuuluu kuin tyhjästä ja ohjaa katsojan kuvasta tekemää tulkintaa. Tarkemmin tarkasteltuna elokuvalliset keinot yhdessä muodostavat kuitenkin äänen, joka ei ole yksiselitteinen kertojan kanssa. *Järven tarina* myös havainnoi mitään selittämättä ja jättää kysymyksiä auki. Elokuva tarkkailee suoran elokuvan ihanteiden mukaisesti näennäisesti puuttumatta kameran edessä tapahtuvaan ja hyödyntää kuva- ja äänentoistoteknologian kykyä havainnoida ja näyttää, mitkä ovat Plantingan kuvailemia avoimen kerrontatavan ominaisuuksia. Elokuvamaailman ulkopuolista ei-diegeettistä musiikkia ei myöskään käytetä ohjaamaan luentaa. *Järven tarinassa* formaali kerrontatapa vaihtuukin monesti avoimeksi, jolloin elokuva nojaa indeksiseen tallennukseen ja vain näyttää selittämisen sijaan. (Plantinga 1997, 115–119.) Avoin kerrontatapa ei johdattele luentaa samoin kuin formaali, ja *Järven tarinassa* se jättää eläimet ikään kuin vieraammiksi ja etäämmälle, muistuttaen ettemme voi tietää niistä kaikkea. Samalla myös myynteille annetaan tilaa.

Avoin kerrontatapa saa myyttisiä sävyjä, kun elokuvan maailma muuttuu katsojalle yhä vieraammaksi. Kylmäsävyiset kuvat jylhistä lumisista järvimaisemista saavat myyttisen selityksen, kun kertoja toteaa: ”Viimatar tuo talven tullessaan. Pinnan päällä kaikki pysähtyy, ja jäänkin alla elämä jatkuu hidastuneena.” Kuva leikkaa veden alle, ihmiselle lähtökohtaisesti vieraaseen maailmaan. Jäänalaiset maisemat näyttävät yhtä hiljaisilta kuin pinnankin päällä. Poissa ovat kesäisten kuvien kalat ja kirkkaat levät.

Kertoja jatkaa: ”Nyt kaikilla on aikaa vaipua omiin ajatuksiin.” Vaimea, rauhallinen laulu kuuluu taustalla, katsojalle näytetään pohjalla lepääviä runkoja sekä kiviä. Viulu tapalee viipyilevästi Ahitar-teemaa, ja leikataan veden sinessä piirtyvien oksien keskellä hiljalleen liikkuvaan kuvaan, joka näyttää kuin vedenalaiselta mystiseltä metsältä. Seuraava leikkaus ottaa lähikuvaan tummakuvioisen kalan, joka hädin tuskin erottuu taustastaan. Ollaan pohjalla, jossa tarkemmin katsottuna onkin elämää. Tummat lähikuvat paikallaan olevista tai hitaasti liikkuvista vedenelävistä vaihtuvat eläimestä toiseen. Näytetään

kaloja, värikkäitä kotiloita ja omituisia nilviäisiä. Kuvasta on välillä vaikea erottaa eri elementtejä. Kertoja on hiljaa, myös musiikki on tummasävyistä ja muuttuu nopeatem-
poisemmaksi luoden jännitystä. Kohtaus päättyy pohjalla ryömivän hyönteisen päätyessä
toisen huomattavasti isomman sellaisen saaliiksi.

Kohtauksessa kuvattu maailma on vieras, pieniä pohjassa eläviä vedeneläviä ei ilman
apuvälineitä pääse omin silmin tarkkailemaan. Kertoja puhuu vedenalaisista olioista
ihmisen kaltaisina toimijoina viitatessaan niiden vaipuvan ajatuksiinsa. Inhimillistäminen
ja tutuksi tekeminen päättyvät kuitenkin tähän. Kertoja on hiljaa, eikä kuvassa näkyvistä
omituisista eläimistä kerrota mitään. Ne artikuloituvat ennemminkin vieraina. Lähiku-
vista ei erota mittasuhteita, ja vedeneläimistä piirtyy salaperäinen kuva. Levoton musiikki
luo jännittyneen tunnelman. Kun pinnan alle tarkastellaan ilman ulkopuolista selostusta,
vedeneläimet näyttävät tuntemattomina ja outoina, jopa hirviömäisinä. Ne paljastuvat
arvoituksellisina suhteessa inhimilliseen. Musiikki korostaa vieraannuttavaa tunnelmaa
ja antaa kohtaukselle myyttisiä sävyjä. Näin kohtaus muistuttaa primitiivisten kulttuurien
myyttisestä eläinkäsityksestä, jossa tuntematon, demonisen olemisen valta vertautuu
tuttuun ja inhimilliseen. Vedeneliöt eivät asetu modernille ajalle tyypilliseen
subjekti/objekti-jakoon, ne eivät ole tuttuja lemmikkejä tai vailla salaisuuksia olevaa
riistaa. Sen sijaan niiden oleminen näyttää salaisuutena. (Niemi-Pynttari 1988, 104.)⁵⁰

Avoin kerrontatapa tuo esille myös elokuvan subjektien, eli eläinten, äänet. Nekin
esitetään kuitenkin elokuvan hallitsevan äänen kautta, vaikka kertoja itsessään onkin
hiljaa. (Aaltonen 2016, 173.) Nichols puhuu muistista osana elokuvan retoriikkaa.
Katsoja hyödyntää jo näkemäänsä tulkitessaan sitä, mitä näkee parhaillaan. *Järven
tarinaa* ohjaava myyttinen narratiivi ja kerronnan sävy tulevat näin osaksi myös avoimen
kerrontatavan hallitsemaa kohtausta. Vaikka muu kerronta antaa tilaa eikä alleviivaa
tiettyä tulkintaa, musiikki johdattelee myyttiseen luentaan. (Nichols 2001, 58–59.)

Vaikka myyttinen narratiivi muistin kautta on osana kerrontaa myös sen ollessa
avoimempaa, formaalin kerrontatavan muutos avoimeen tuo kuitenkin luonnon ilmi myös
täysin eri tavalla. Vedenalaista maailmaa ei kohtauksessa aseteta nyky maailman tiedon
alueelle, sitä ei tematisoida luonnontieteelliseksi. Lainalaisuuksien ja järjestyksen
löytämisen sijaan vedenelävien annetaan näyttää vieraina. Matemaattisessa objekti-
voinnissa näkymättömät luonnonlait asetetaan näkyvää todellisemmiksi. Pinnan alle

⁵⁰ Liisa Kaski käsittelee nykyihmisen eläinsuhdetta ja tulkitsee erilaisia historiallisia suhtautumisia
toislajisiin artikkelissaan *Ihmisen alkuperämyytit ja eläinsuhde antiikin kulttuurissa*, ks. Kaski 2016.

kurkistavassa kohtauksessa sen sijaan tarkastellaan ilmenevää itsessään, myöskään näky-mättömiä haltioita ei eksplisiittisesti aseteta näkyvän edelle. Näin ollen kohtausta ei puhu luonnontieteellisen ymmärryksen mukaista kieltä – ei edes myyttisellä narratiivilla verhottua sellaista. (Niemi-Pynttari 1988, 37–41.)

5.1.4. Yhtenäinen luonto ja muinaisten myyttien viisaus

Performatiiviselle elokuvalle tyypillisesti *Järven tarina* on dialoginen (Aaltonen 2016, 173), ja siinä esiintyvät eri äänet vaikuttavat sopusointuisilta. Vaikka kerronta tukee myyttistä ääntä, indeksisyyskään ei kuitenkaan riitä todistamaan, että esimerkiksi Ahitar todella matkaa veden mukana ikuista kiertokulkuaan. Tästä voidaan tulkita, että nykykulttuurissa on omat implisiittiset myyttinsä ja vanhat käsitykset ja uskomukset on syrjäytetty.⁵¹ Narratiivia Ahittaren matkasta voi tarkastella myös dokumentaarisenä tarinointina. Tällöin totuuden logiikka ei ohjaa elokuvakerrontaa, jonka tehtävä ei enää olekaan vain esittää ulkopuolista maailmaa totuudenmukaisesti. Kuvissa nähdään tuttuja luontokuvia, vedenalaista maailmaa ja erilaisia eläimiä, mutta kertojaääni liittää ne kalevalaisiin myyttisiin tarinoin. Tosi ja sepite sekoittuvat, ja dokumentaarinen tarinointi synnyttää visioita mahdollisista maailmoista. (Hongisto 2016a, 198–199.)

Myyttisen tarinoinnin muodostama elokuvan ääni järkeistää muinaisia myyttejä ja sovittaa niitä ristiriidattomiksi nyky-ymmärryksen kanssa. Ikään kuin *Järven tarina* yrittäisi palauttaa muinaiset myytit niiden suhteellisella elinkaarella rationalisoiduiksi myyteiksi. (Doty 2000, 139.) Ne ovat jo menettäneet luonnollisuutensa ja niihin suhtaudutaan nykyään pikemminkin sepitelminä, mutta elokuvan ääni esittää, että niillä on edelleen sanottavansa. Se suhtautuu kalevalaisiin myytteihin valheellisten tarinoiden sijaan ikivanhoina totuuksina. *Järven tarinan* dokumentaarisessa tarinoinnissa mahdolliselle sepitteelle ja todelle ei näennäisesti tehdä eroa. Sen voi nähdä todistavan yhden totuuden sijaan, että kysymykset tiedosta ja totuudesta eivät ole yksiulotteisia. Valistamisen sijaan se ennemminkin ymmärtää. (Aaltonen 2006, 83.)

Toisaalta lähempi tarkastelu osoittaa, että moniäänisyydestä huolimatta formaali kerrontatapa pyrkii toistuvasti selittämään muinaisia myyttejä nykytiedon kautta (Plantinga 1997, 115). Sen voi nähdä noudattavan Heideggerin kuvaamaa modernille aikakaudelle tyypillistä pakkoa tematisoida todellisuus järkipäiseksi (Niemi-Pynttari

⁵¹ Heideggerin mukaan ymmärtämisen eli tulkinnan muutos ei kuitenkaan tarkoita, että aiempi tulkinta on virheellinen, vaan että selviämme maailman meille asettamista vaatimuksista. Maailmassa olemiseen sidottuina totuudet eivät ole ikuisia ja muuttumattomia. (Kakkori 2003, 93; 103.)

1988, 40; 75). Äänien sopusoinnusta huolimatta polyfonian takana voikin nähdä myös jännitteen, joka syntyy erilaisten näkemysten välisistä eroista. Myyttinen ääni ei loppujen lopulta välttämättä nojaakaan pääasiassa muinaisiin myytteihin, vaikka se ensisijaisesti antaa niin ymmärtää. Moderni ajattelu on kuitenkin kaiken taustalla.⁵² Sovittamalla yhteen nykyisiä käsityksiä ja muinaisia myyttejä *Järven tarina* kuitenkin luodulleen nykykulttuuriin vanhoja myyttisiä merkityksiä (Doty 2000, 81).

Vanhoihin kalevalaisiin tarinoihin kurkottava kertojan puhe näyttäytyy myös merkityksellisenä yhteytenä menneeseen. Tarkka näkee perinteet ja entisten aikojen puheen merkeinä jatkuvuudesta, joka muistuttaa meitä erilaisista tavoista, joilla olemme myös menneen ajan muovaamia. Dialogi menneiden äänien kanssa on *Järven tarinassa* konkreettista vanhojen ja nykyisten maailmanselitysten yhteen sovittamista. (Tarkka 2005, 392.)⁵³

Järven tarinan implisiittisissä myyteissä tulee esiin suhtautuminen menneeseen. Kertoja luonnehtii muinaiset suomalaiset viisaiksi esi-isiksemme. Tämän se lausuu myös ääneen: ”Luontoa lähellä olevat kansat ymmärsivät, että ihminen on osa luontoa, ja hänen on kunnioitettava sen herkkää elämää.” Virkkeen takaa on pääteltävissä, vaikka sitä ei suoraan sanota, että kertojan mielestä nykyihminen ei kuulu sen viittaamiin luontoa lähellä oleviin kansoihin. Myös myytti muinaisten suomalaisten syvemmästä luontoyhteydestä nyky-suomalaisiin verrattuna näyttäytyy luonnollisena. Alkuperäiskansojen koetaan elävän luonnon kanssa aidommassa yhteydessä kuin urbaaneissa ympäristöissä elävien, luonnosta ’vieraantuneiden’, ihmisten.

Käsitykset, joiden mukaan ihminen ja luonto ovat erillisiä ja toisaalta ihmisen ja maailman todellinen yhteys tapahtuu luonnossa, ovat vahvoja myyttejä länsimaisessa historianfilosofiassa (Haila & Lähde 2003, 19–20). Raymond Williams on purkanut erilaisia luontokäsityksiä materialistishistoriallisesta näkökulmasta.⁵⁴ Ihminen on hänen mukaansa abstrahoinut itsensä ja siten luonut dualistisen luonto/kulttuuri-erottelun. Myytti luonnosta kaikkena sellaisena, mihin ihminen ei ole koskenut, on syntynyt tuosta

⁵² Heideggeria ja Merleau-Pontya seuraten Niemi-Pynttari esittää, että luonnontieteet ovat osa ymmärryksen historiaa, ja siksi luonnontieteellinen totuus on jo välittömästi ilmenevän kielessä. Se ohjaa ihmistä ymmärtämään havaintoja näkymättömien luonnonlakien mukaisesti, eikä salli muunlaisia totuuksia. (Niemi-Pynttari 1988, 44–45.) Näin ollen emme voi täysin ns. paeta tätä totuutta vaikka yrittäisimmekin.

⁵³ Gadamer puhuu välitilasta. Hän näkee perinteen tarjoavan paikan tuttuuden ja vierauden, traditioon kuulumisen ja etäisyyteen pyrkivän historiallisen objektiivisuuden, välissä. (Gadamer 2002, 68.) Elokuvan käymän dialogin kalevalaisten myyttien ja nykytiedon kesken voi nähdä ilmentävän tätä välitilaa ja siinä nousevaa keskustelua.

⁵⁴ Williamsin klassikkoartikkeli *Ideas of Nature* vuodelta 1980, ks. Williams 2003.

abstraktiosta. (Williams 2003, 52–55.) Edelleen Heidegger esittää, että ihminen/luonto-dualismin takana on ihmisen asettaminen humaniksi subjektiksi. Tällöin ihminen erottuu muusta olevasta, joka tematisoituu ei-inhimilliseksi. (Niemi-Pynttari 1988, 56–57.)⁵⁵

Kenties väkevin myytti, jonka metaforaksi koko elokuva muodostuu, on suomalainen luonto eheänä ja yhtenäisenä entiteettinä. Implisiittisen myytin lailla se esiintyy luontaisena ja ehdottomana totuutena, joka ikään kuin piiloutuu tarkemmalta tutkiskelulta tai kyseenalaistavilta kysymyksiltä (Doty 2000, 138–139). Avoin kerrontatapa antaa tilaa pääosan kulloinkin ottaville eläimille. Ne kuitenkin vaihtuvat tasaisesti, mitään niistä ei nosteta toista suurempaan osaan. Kuvauspaikat vaihtelevat yhtä taajaan, ja niitä ei nimetä, sillä sijainnilla ei ole väliä. Ne kaikki ovat osa suomalaista luontoa harmonisena kokonaisuutena. Kokonaisuuden arvovalta tuodaan esiin määrittämällä se ihmisen kaltaiseksi toimivaksi subjektiksi. Tässä elokuvan myyttissävytteinen luonto poikkeaa modernista käsityksestä, jossa luonto nähdään vain luonnontieteellisenä objektina (Niemi-Pynttari 1988, 4–5). Tällöin siinä nähdään myös Yrjö Hailan kuvaamaa kesyttämättömän *erämaan* ihailua, vastakohtana luontoa haltuun ottavalle ja esineellistävälle käsitykselle. Yhtä kaikki sen takaa on kuitenkin luettavissa myytti, jonka mukaan luonto on yhtenäinen kokonaisuus, jota hallitsevat ikuiset lainalaisuudet. (Haila 2003, 182–183.)⁵⁶ *Järven tarinassa* noiden lainalaisuuksien, eli luonnonlakien, metaforana toimivat haltiat.

Yksi nykyajan hallitsevimista luontoon liittyvistä teemoista seuraa näkemystä luonnosta yhtenäisenä kokonaisuutena. Luontoentiteetin vaarantuminen ihmisen toiminnan seurauksena on kiinteästi nivoutunut luontokäsityksiin yleensä ja luontoon liittyvään keskusteluun. *Järven tarinassa* uhanalaisuuden teemat tulevat esiin metonyymien kautta. Saimaannorppa lähes sukupuuttoon kuolleena lajina esiintyy myös Suomen luonnonsuojeluliiton logossa. Siitä onkin muodostunut uhanalaisuuden metonyymi. *Järven tarinassakin* kertoja muistuttaa, että saimaannorppia on maailmassa vain hieman yli 300. Enempää sen ei tarvitse sanoa ihmisen toiminnan haitallisuudesta luontokokonaisuudelle ja sen eheydelle, sillä norppa itsessään edustaa sitä kaikkea. Keväällä jääluolastaan kurkkaava kuutti voidaan kuitenkin nähdä myös merkkinä toivosta ja viestinä siitä, että luonto

⁵⁵ Niemi-Pynttari huomauttaa, että jo humanistisen tradition kysymyksenasettelu 'mikä ihminen on?' sisältää todellisuustulkinnan ihmisestä muusta olevasta erillisenä. Vastakohtasta on ilmeisen mahdotonta päästä eroon niin kauan kuin käytämme sanoja 'ihminen' ja 'luonto'. (Niemi-Pynttari 1988, 56–59.)

⁵⁶ Haila käsittelee luontoon liitettäviä kielikuvia purkaen 'erämaa'-käsitteen poliittista historiaa ja myös sen moderneja merkityksiä artikkelissaan '*Erämaa*' ja *ympäristöajattelun moniulotteisuus*, ks. Haila 2003

subjektina kyllä palaa normaaleille uomilleen, kunhan ihminen ei sen kiertokulkua häiritse. Vallitsevat myytit ihmisen ja luonnon erillisyydestä ja luonnon yhtenäisyydestä ovat näin nähtävissä myös norppametonyymin taustalla.⁵⁷

Järven tarina ilmentää, kuinka luonnon ykseydestä nousee suomalainen kulttuuri kalevalaisine myytteineen. Aaltonen toteaa, että *Kalevala* ja karjalainen perinne ovat olleet kestävimpiä komponentteja suomalaisessa kulttuurissa ja taiteessa 1800-luvun puolivälistä lähtien. Myös luonto on keskeinen elementti suomalaisessa mytologiassa ja kulttuurissa. (Aaltonen 2016, 177.) *Järven tarina* todistaa, että havainnot pitävät paikkansa sekä muinaisissa että yhä elävissä myyteissä.

5.2. Myyttisyyttä hengittävä *Kuun metsän Kaisa*

Aloitan *Kuun metsän Kaisan* tarkastelun erittelemällä siinä esiintyviä monia ääniä ja niiden suhdetta toisiinsa. Vaikka koko elokuvaa ei olekaan koostettu pelkästä arkistomateriaalista, sitä voi myös tarkastella kompilaatioelokuvan näkökulmasta. Elokuvan ääniä ajatellen kompilaatioelokuva on mielenkiintoinen, sillä alkuperäiseen tarkoitukseen kuvattu materiaali saa uudelleen muokatessa uusia merkityksiä. Jotain vanhasta äänestä jää kuitenkin jäljelle. (Aaltonen 2016, 176.)⁵⁸ *Kuun metsän Kaisassa* kuuluu niin mennyt aika kuin nykyinenkin, ja myös kolttasaamelaisia koskevat myytit nousevat sekä menneisyydestä että nykyisyydestä. Niihin on luettavissa niin vastarintaa kuin vahvistustakin.

Yksittäisten myyttien poimimisen sijaan käsittelyni keskittyy myyttisyyden monitahoiseen ilmenemiseen elokuvan kerronnassa. Toisessa ja kolmannessa alaluvussa tarkastelen elokuvan ilmentämää myyttistä ajattelutapaa ja tiedon käsittämistä sekä narratiivin tätä noudattavaa kehikkoa. Viimeisenä erittelen, kuinka elokuvan kerronnan lisäksi myös sen muoto noudattaa myyttisen tietoisuuden mallia.

5.2.1. Eri aikojen monet äänet

Mustavalkoinen maisema tähtitaivasta vasten erottuvista puunlatvoista ja puurajan eteen avautuvasta valkeasta kentästä välkkyä. Taustalle piirtyy animoituja vihreitä revontulia, kun tekijätiedot näkyvät vuoron perään taivaalla. Rytminen kohina ja tiukujen helinä

⁵⁷ Saimaannorpan uhanalaisuutta ja luonnon vaarantumista voidaan tarkastella myös heideggerilaisen ymmärtämisen ja maailmassa olemisen häiriöiden kautta. Häiriö eli norppien väheneminen paljastaa norpan ja samalla myös ihmisen funktionaaliset yhteydet. Ihminen suhteessa ympäristöönsä ja norppaan tulevat tällöin häiriön kautta esiin. (ks. Kakkori 2003, 91.)

⁵⁸ Aaltonen erottaa kolme aikatasoa, joiden keskinen vuorovaikutus luo elokuvaan jännitteen: alkuperäisen materiaalin kuvausaika, elokuvan syntyäika ja sen katsomisaika (Aaltonen 2016, 176).

edeltävät miesääntä, joka lausuu saksaksi: ”Mies aloittaa kirjansa seuraavin sanoin”. Tähtitaivaalle ilmestyy teksti, joka kertoo ajan ja paikan: ”München, Bayerischer Rundfunk – Radio – 1977”. Radiojuontaja jatkaa, että hänellä oli ”harvinainen onni tutustua pieneen kansaan, joka eli yhä kultaisella aikakaudella”. Hän nimeää kansan kolt-tasaamelaisiksi ja toivottaa herra Crottetin tervetulleeksi. Kuvassa näkyy edelleen mustavalkoinen tähtitaivas, jossa tekijätiedot vaihtuvat ja revontulet tanssivat. Radiojuontaja kuvailee kultaisen aikakauden unelmaksi ”ajasta, jolloin ei ollut sotia tai väkivaltaa”. Tämän jälkeen hän esittää kysymyksiä: ”minkä takia he elivät yhä kulta-aikaansa?” ”Miten te pääsitte käsiksi näihin tarinoihin ja kertomuksiin? Kuka kertoi ne teille?” Häivytyksellä siirrytään värilliseen filmikuvaan miehestä, joka seisoo lumisella pihamaalla filmikameran kanssa. Ruudulle ilmestyy teksti kertoo: ”Lappi, Inarin Mustola, 60-luvun alussa.” Näytetään lumista maisemaa pyöreän linssin läpi. Seuraava leikkaus siirtyy vanhaan naiseen värikkäässä hameessa, jonka helmoissa tuuli lepattaa. Hiljaisuuden rikkoo matala miehen ääni: ”Kaisa.”

Saksalainen radiojuontaja arkistojen kätköistä toimii ekspositiona, joka välittää katsojalle elokuvan kannalta tärkeää tietoa (Plantinga 1997, 162), hän esittelee toisen päähenkilön Robert Crottetin ja kolt-tasaamelaiset. Robert puolestaan esittelee filmimateriaalinsa kautta Kaisa Gauriloffin. Seuraavat kuvat näyttävät Kaisan puuhaamassa eri-ikäisten lasten kanssa jäätyneen järven rannalla. Kaikki näyttävät iloisilta ja taustalla kuuluu lasten vilkas hälinä. Robert aloittaa kertomuksensa Kaisasta kuvaamalla heidän läheistä suhdettaan: Kaisaa hän piti äitinään ja tämän pojat häntä veljenään. Hän puhuu imperfektissä ja hänen puheäänensä kuulostaa moderneilla äänentoistolaitteilla äänitetyltä. Elokuvan alussa kuullun Kaisan ja radiojuontajan puheäänit kuulostavat vanhoilta äänitteiltä, ne ovat epätarkkoja ja niissä on vanhoille tallenteille tyypillinen nasaali sointi. Erot äänenlaadussa synnyttävät epäyhtenäisyyttä elokuvan sisäiseen tilaan ja aikaan, joista kuvamateriaali kuitenkin todistaa. Robert kertoo tarinaansa ikään kuin yliluonnollisessa ja historiattomassa ajassa ja paikassa. (Nichols 1991, 55.) Erot auditiivisessä äänessä ja kuvituksena toimiva vanha materiaali luovat asetelman, jossa Robert palaa muistoissaan menneisiin ja kertoo niistä päiväkirjamaisesti. Hän on näkymätön kertoja, joka piirtää oman tarinansa kautta henkilökuvan Kaisasta ja kolt-tasaamelaisista.

Elokuvan alkujakso tuo esiin Robertin kertojaäänänen lisäksi monen, sekä auditiivisen että elokuvallisen, äänen polyfonian. Pelkän moniäänisyyden lisäksi elokuva on myös monikielinen, sen aikana kuullaan ranskaa, koltansaamea, englantia ja saksaa. Monikielisyys korostaa moniäänisyyttä, ja kielen kautta tietyt elokuvalliset äänet nousevat myös

korostetusti esiin. Kaisa on ensimmäinen elokuvassa kuultava puheääni tekijätietoja edeltävässä kohtauksessa. Häntä kuullaan paljon niin konkreettisesti kuin Robertin siteeraamanakin jaksoissa, jotka sijoittuvat lappiin. Robert puhuu ranskaa, mutta kertoo, että yhteinen kieli Kaisan kanssa oli venäjä. Elokuvassa Kaisa kuitenkin puhuu koltansaamea, äidinkieltään (Cocq & DuBois 2020, 171). Tämä korostaa hänen ja myös saamelaisuuden ääntä ja identiteettiä. Kaisan ääni saa erityisen painoarvon ja tunnelatauksen myös muun kerronnan kautta, mihin palaan tarkemmin seuraavassa luvussa.

Päähenkilöiden lisäksi kuullaan pienempiin rooleihin jääviä henkilöitä, kuten alun radiojuontajaa, sodan ja sen jälkeisen ajan kokijoita Euroopassa ja jopa Robertin elämänpolulle poikennutta Mahatma Gandhia. He ovat menneisyyden elettyjä kokemuksia ja historiaa todistavia arkistojen ääniä. Robert historiaa tulkitsevana kertojana nousee arvovaltaiseksi muihin nähden. Hänenkin ohitsean kaikkitietävänä äänenä nousevat elokuvan näkökulman eksplisiittisesti kertovat välitekstit, jotka ovat puhutun sanan rinnalla suora äänen muoto (Nichols 2001, 47). Ne pudottelevat ajan ja paikan määreiden lisäksi tietoa niin Robertin ja Kaisan elämänhistoriasta kuin sodasta ja kolttsaamelaisien vaiheista.

Kolttien ääni kuuluu sekä Crottetin että ohjaaja Gauriloffin välittämänä. Kaisan ääni kuullaan konkreettisesti, Robert käy hänen kanssaan dialogia menneisyyteen läpi elokuvan. Todellisuudessa niin Kaisan kuin Robertin puheäänien takana ovat ääninäyttelijät (Elonet: *Kuun metsän Kaisa*), lukuun ottamatta Suomen kansanrunousarkiston tallenteita Kaisan autenttisesta puheäänestä (KAVI: *Kuun metsän Kaisa*). Myös osa vanhalta näyttävästä kuvamateriaalista on kuvattu elokuvaa varten vuonna 2015 (*Kuun metsän Kaisa*, 22.9.2016, Facebook-päivitys). Kohtauksista ei erota, mitkä ovat arkistomateriaalia ja mitkä kuvattu nykyaikana. Vanhaksi verhotut kohtaukset vakuuttavat jopa paradoksaalisesti myös autenttisuudesta sen sijaan, että vain korostaisivat elokuvan yhtenäistä tyyliä. Epätarkka mustavalkoinen kuva ja huono äänenlaatu pyrkivät palauttamaan historian todellisen jäljen, joka sitä tehdessä syntyy. (Nichols 2005, 21.) Jukka Kortti kertoo, että dokumentaarisissa elokuvissa painotus näyttöön perustuvista historiallisista esityksistä on siirtynyt kohti uudelleen esitettyä historiaa. Koska katsojat tietävät, että kaiken voi väärentää, he hakevat todisteiden sijaan sosiaalisesti rakennettua kokemusta historiasta. (Kortti 2016, 141.)

Robert Crottet kertojana on urbaani kaupunkilainen, jonka tunteita herättävä elämäntarina lapsena äidittömäksi jääneestä pojasta jaetaan katsojalle elokuvan aloitusjakson jälkeen. Hänet esitetään empaattisena ja herkkänä ihmisenä, ja hänen ymmärryskykyään taustoitetaan katsojalle elokuvan esittely- ja tekijätiedoista selviävä seikka, että hän kuului itse

seksuaaliseen vähemmistöön: hänen kaitafilmimateriaalinsa kuvaajana toimi hänen elämänkumppaninsa Enrique Méndez. Eettisen ja emotionaalisen todistamisen ja samastumisen kautta hän on vakuuttava todistaja. (Nichols 1994, 134–135; 156; Nichols 2001, 50.) Kolttasaamelaisiin hän ei suhtaudu kulttuurisella ylemmydentunnolla, vaan ennemminkin nöyryydellä. Hän kuvailee Kaisaa ja tämän tarinankerrontataitoja ihailevasti ja nimeää tämän opettajakseen. Hän toteaa, kuinka Kaisan vuoksi hänen kätensä ja kynänsä ”ovat lahjakkaita luomaan”. Hän kuvaa Kaisan viisautta, kuinka ”Kaisa ei osannut lukea tai kirjoittaa, mutta tiesi silti kaiken”. Tällä tavoin hän esittää eettisiä ja emotionaalisia todisteita Kaisan vakuuttavuudesta ja nostaa tämän ja kolttien äänen arvovaltaa. Robertin vakuuttavuus omakohtaisena kokijana, faktuaalisuutta todistavat välitekstit ja aitoutta ilmaisevat kuvat historiasta ovat elokuvan retorisia keinoja, jotka vahvistavat sen kantavaa näkökulmaa. (Nichols 2001, 50–51.)

Crottetin kirjallisen ja filmimuodossa olevan materiaalin voi sanoa olevan etnografista raakamateriaalia. Aaltonen antaa etnografiselle elokuvalla määritelmän, jonka mukaan elokuvassa kulttuuria tarkastelee toisen kulttuurin edustaja, tai toista kulttuuria tulkitaan siinä oman kulttuurin koodiston kautta. (Aaltonen 2006, 51–52.) Robert kuvaileekin kolttia ulkopuolisen silmin erilaisina muun muassa todetessaan heidän olevan kuin lapsia, ”niin isot ja pienet kuin nuoret ja vanhat, eikä mikään voisi ikinä tehdä heistä aikuisia”. Robertin asenne näyttäytyy monella tapaa romantisoivana ja rodullistavana, ja elokuvan hallitsevan äänen kritiikin sitä kohtaan voi huomata edellä mainitunlaisissa nostoissa.

Lähtökohtaisesti etnografinen materiaali kuitenkin sekoittuu ja muuttuu joksikin muuksi ohjaaja Katja Gauriloffin käsissä. Esimerkiksi osa valokuvista on Gauriloffin perhealbumista. Vaikka ohjaaja ei omakohtaisesti astu kameran eteen tai konkreettisesti anna puheäänensä kuulua, on hänen henkilökohtaiset kytköksensä tuotu esille jo elokuvan esittelytekstissä (ks. Elonet: *Kuun metsän Kaisa*). Siitä huolimatta, että Robertin ääni kuuluu elokuvassa vahvasti, on se kulkenut Gauriloffin kautta. Henkilökohtaisuus korostuu lopussa, kunokuva päättyy valokuvaan päähenkilöstä Kaisasta ja hänen sylissänsä pikkulapsena istuvasta ohjaajasta. Elokuva paljastaa avoimesti myös refleksiivisyytensä, kyseessä on muotokuva läheisestä ja tekijä peilaa myös itseään ja perhetaustaansa, antaen henkilökohtaiselle poliittisia merkityksiä (Aaltonen 2006, 76).⁵⁹

⁵⁹ *Kuun metsän Kaisa* asettuu myös Renovin käsitteeseen *perheen sisäinen etnografia (domestic ethnography)*, jossa kuvattu muiden elämä, erityisesti perheen jäsenten, toimii peilinä itselle. Lopputuloksena on epäsuora katse tekijään toisten kautta esitettynä. (Renov 2008, 44–45.)

Vaikka *Kuun metsän Kaisaa* voidaan tarkastella myös henkilökohtaisen elokuvan näkökulmasta, luovalle nykydokumentaarille tyypillisesti se on avoin ja moniääninen (Aaltonen 2016, 172–173). Eri äänien ja myyttien suhteen tarkastelussa mahdollinen henkilökohtaisuus ei ole keskeistä, mutta huomioimalla se voidaan nostaa esiin kysymyksiä kulttuuristen myyttien kietoutumisesta yksilön identiteetikysymyksiin ja omakohtaiseen asemoitumiseen kulttuurin sisällä. *Kuun metsän Kaisassa* nuo myytit liittyvät kolttasaamelaisuuteen.

Myytti 'luonnollisemmasta' ja 'epäluonnollisemmasta' tavasta elää nousee esiin myös *Kuun metsän Kaisassa*. Käsitteen kolttien puolipaimentolaisen elämäntavan aitoudesta tuovat ilmi niin Robert kuin välitekstitkin. Robertin saapuessa ensimmäistä kertaa Suonikylään välitekstit korostavat elintavan monituhatuotisia perinteitä ja sopusointua ”ympäröivän erämaan kanssa”. Robert taas kuvailee, kuinka koltat ovat ”kasvaneet niin lähellä luontoa, että tekevät kaiken niin luonnollisesti ja inhimillisesti, että tuntee olevansa kadotetussa maailmassa”. Myös kuva tukee käsitystä kolttien elintavan luonnollisuudesta ja heidän yhteydestään luontoon. Kuvat poroja hoitavista koltista ja aavoista tuntureista vailla ihmisiä asettuvat vastakkaisiksi nikkeliä alueelle louhimaan saapuneille länsimaalaisille kuorma-autoineen ja rahtilaivoineen, jotka väistämättä vaikuttavat luonnon lisäksi myös kolttien elämään.

Dokumentaarisen elokuvan historiassa on pitkä traditio äänen antamisesta uhreille. Myös suomalaisessa elokuvassa on tyypillisesti annettu ääni vähemmistöille tai sellaisille, jotka eivät sitä normaalisti saa kuuluviin. (Aaltonen 2016, 175.) Niin ikään *Kuun metsän Kaisassa* kolttasaamelaiset näyttäytyvät ulkoa tulevien tekijöiden ja toimien uhreina. Heitä ei ainoastaan siirretä sodan alta pois asuinalueiltaan, vaan myös uudelleenasetus tapahtuu kolttayhteisön ulkopuolisten toimijoiden tekojen seurauksena. Myös Kaisan elämää kuvaillaan ulkoisten voimien määrittämänä, hän esimerkiksi menettää useita lapsiaan ja hänen talonsa palaa. Saamenkulttuurin professorin Veli-Pekka Lehtolan mukaan saamelaiset on tyypillisesti nähty muiden kansallisuuksien toiminnan kohteena sen sijaan, että he olisivat toimijoita itseään koskevissa asioissa. Alisteinen uhrin asema esiintyy myös kolttia koskevassa historiankirjoituksessa. (Huhmarniemi, 2008.) Käsitteet koltista uhreina voidaan nähdä myyttinä, joka sulkee koltat toimijuuden ulkopuolelle. Elokuvan polyfoniasta syntyy kuitenkin monimuotoisempi kuva.

Vaikka Robert ja välitekstit kuvaavat kolttia sodan jalkoihin jääneinä uhreina, Kaisa itse ei rooliin asetu. Konkreettisesti tätä havainnollistaa tarina Kaisan Robertille kertomasta kohtaamisestaan. Vaikka koko maailma pelkäsi neuvostojohdajaa, Kaisa puhui tälle

suoraan säälien ja jopa moittien tätä tekemistään veritöistä. Robertin kysyessä eikö Kaisaa pelottanut puhua niin itse Stalinille, tämä vastaa: ”Susia pelottaa, jos niitä ei pelkää.” Tapasi Kaisa todellisuudessa Stalinin tai ei, tarina osoittaa Kaisan kieltäytyneen alistuvaisesta asemasta. Vaikka *Kuun metsän Kaisasta* on löydettävissä myytti koltista uhreina, kuva ei ole yksiulotteinen, vaan käsitystä vastaan esiintyy myös vastarinnan ääni.

Kolttien ääni kuullaan pääasiassa muiden välittämänä, mutta se on erottuva ja kertoo kolttasaamelaisten sosiaalista ja kulttuurista historiaa. Robertin ja ohjaaja Gauriloffin kauttakkin kuultuna Kaisan äänestä on väistämättä jotain alkuperäistä jäljellä. Myös sekä henkilökohtaisten että kollektiivisten muistojen ääni kuuluu vahvasti. Robert jakaa henkilökohtaisia muistojaan, mutta ne liikkuvat samalla myös sukupolvien välisten ja kulttuurin jakamien kollektiivisten muistojen alueella. Tällaisia ovat esimerkiksi sodan kokemukset ja kolttasaamelainen elämäntapa. (Kortti 2016, 138.) Sellaisena nousee esille myös Kaisan ääni, joka ilmaisee Siikalan käsitettä mukailien *saamelaisen ajattelun mallia*.⁶⁰ Saamelaisen äänen kuuluminen omaehtoisesti purkaa myyttiä koltista uhreina ja antaa kolttien äänen Kaisan kautta puhua omista lähtökohdistaan ja itse itsestään sen sijaan, että olisivat vain muiden puheen kohteena (Nichols 2001, 133–134). Saamelainen ajattelun malli, Kaisan tarinat ja hänen välittämänsä kolttasaamelainen kulttuuri saavat elokuvan sisällä myös kielen ulkopuolelle laajentuvan ilmaisun, jota käsitellen seuraavaksi tarkemmin.

5.2.2. Saamelainen ajattelun malli omaehtoisena äänenä

Vanhan naisen ääni toivottaa koltansaameksi: ”Käykää sisään.” Narisevan oven ääni, kilisevät tiu’ut ja matala kumina luovat vieraan ja jopa uhkaavan tunnelman. Mustalle ruudulle ilmaantuu hitaasti lähemmäs tarkentava mustavalkoinen valokuva kenties perinneasuun pukeutuneesta naisesta, joka kehrää lankaa toisessa kädessään värttinä. Kuva vaikuttaa elävän, valot leikkivät sen pinnalla ja naisen käsien välistä värttinään kulkeva lanka näyttää liikkuvan. Nainen jatkaa kertomalla, kuinka nyt ei annakaan vieraille kahvia

⁶⁰ Siikala puhuu kulttuurisista ja kansanomaisista malleista, jotka ovat yhteisesti jaettua, julkista tietoa, joka muodostaa perustan maailmankuvalle ja maailmassa toimimiselle. Mentaaliset mallit ovat samalla sekä kulttuurisia että julkisia, ja ne ovat juurtuneet kieleen. Ilmauksensa ne saavat erilaisissa perinteenlajeissa, tarinoissa, lauluissa ja rituaaleissa. Näistä Siikala johtaa *šamanistisen tiedon mallin*. Hän muistuttaa, kuinka arkielämän tiedon sijaan šamanistinen tieto on salaista tietoa. (Siikala 1999, 50–51.) Tämän tutkielman sisällä Siikalan ajattelun mallin voidaan katsoa osuvan limittäin Tarkan kulttuurisen todellisuuden kanssa, merkiten todellisuutta sellaisena kuin se kulttuurin sisällä koetaan. Yhtymäkohtia on myös Heideggeriin, joka näkee todellisuutemme määrittyvän kulttuurin sisässä yhteydessä muihin ihmisiin. Totuudella on näin aina sosiaalinen kontekstinsa. (Kupiainen 1994, 7.) Tahkokallio taas puhuu yhteisöllisistä identiteeteistä, joihin liittyy erilaisia tosina pidettäviä uskomuksia (Tahkokallio 2019, 285–286).

vaan juomaa, jonka on valmistanut maan suonista hankituista aineksista, maan verestä, joka antaa elämän kaikelle. Kumina ja tiukujen helinä soivat puheen taustalla.

Sainpa myös nähdä toista verta, joka on aivan tämän kaltaista.
Se antaa ikuisen elämän, mutta ei kuitenkaan tässä maailmassa.
Elämä ja kuolema näet virtaavat maan suonissa rinnatusten.

Tausta naisen takaa mustuu, ja hänen profiilinsa taakse muodostuu animoitu, sarjakuva-
mainen mustavalkoinen maisema, jossa on käppyräöksaisia puita. Naisen kuva häviää,
kuvaan jäävässä maisemassa kuu nousee mustalle taivaalle, ja elokuvan nimi ilmestyy
ruudulle. *Kuun metsän Kaisa* alkaa runollisella, avantgardistisella kerrontatavalla, jossa
kerronnan tyyli muodostuu keskeiseksi pelkän tiedon välittämisen sijaan. Plantinga erot-
taa runollisen kerrontatavan alle ei-fiktiivisen avantgarde-elokuvan, joka käyttää kuva-
materiaalia todellisista tilanteista, mutta käsittelee sitä tietyllä tavalla, jolloin ensisi-
jaiseksi nousee elokuvaa organisoiva tyyli. (Plantinga 1997, 176.) Valokuviiin jälkikäsit-
telystä lisätty liike ja muuttuva värimaailma, äänet ja animaation voimakkaasti tyyllitelty
kuvakieli kiinnittävät katsojan huomion ilmaisuun tyyliin, joka hallitsee läpi elokuvan.

Vanhan naisen, Kaisan, ääni kuuluu vieraannuttavan kerronnan läpi, mikä luo sille
vahvan tunnelman. Animistiset käsitykset ja eri maailmat kuuluvat šamanistisen ajattelun
malliin (Siikala 1999, 52). Šamanismin sijaan näen elokuvan kuitenkin luovan ennen-
minkin saamelasta ajattelun mallia.⁶¹ Kaisan mystinen puhe maan verestä, ikuisesta
elämästä ja toisesta maailmasta eivät kuulu länsimaiseen kulttuuriseen malliin. Hänen
puheensa synnyttää myyttisen rekisterin, johon myös muu kerronta yhdistyy.
Audiitiivinen tausta on ei-diegeettistä eikä seuraa suoraa melodiaa tai rytmiä, vaan koos-
tuu muutamista elementeistä, joiden äänenvoimakkuus vaihtelee. Vieraannuttava ääni-
maisema ja kuvakerronta tukevat myyttistä rekisteriä, jolloin koko kohtauksen sävy
muuttuu myyttiseksi. Näin koko elokuvakerronta nojaa saamelaiseen ajattelun malliin.

Korostettu tyyli tekee elokuvasta myös refleksiivisen, elokuvallisuutta ei yritetä piilotella.
Kuun metsän Kaisassa refleksiivisyys on Nicholsin käsittein poliittista, se kyseenalaistaa
dokumentaarisuuden sijaan maailmaa (Nichols 2001, 128). Ilmaisemalla saamelasta ajat-
telun mallia sen voi nähdä kyseenalaistavan tiedon luonteen ja sen esittämisen konventiot.
Elokuvan kerrontatapa on pääasiassa avoin, se tutkii ja näyttää suorien totuusväittämien

⁶¹ Käyttäessäni termiä *saamelainen ajattelun malli* pelkän kulttuurisen mallin sijaan haluan korostaa elokuvassa kuultavan äänen yksilöllisiä piirteitä. Soveltamaani käsitettä käyttäessäni en väitä saamelaisten ajattelevan tietyllä tavalla. Tutkielmassa saamelainen ajattelun malli merkitsee *Kuun metsän Kaisan* ilmaisemaa vähemmistökuultuurin omaehtoista ääntä, joka ei mukaudu valtakulttuurin vaatimuksiin tai tiedonkäsitykseen.

sijaan. Esittämisen lähtökohtana on nöyrä hyväksyminen, että kaikkea ei voi tietää. (Plantinga 1997, 116.)

Saamelainen ajattelun malli tulee selvimmin esiin Kaisan äänessä. Hänen suullaan kuuluu esimerkiksi talvesta, joka ”on kuin hyvin pitkä nenä, josta kasvaa jääpuikkoja, kun se on vilustunut. Kesä on kuin kaunis, hyvin lyhyt kultainen nenä, joka liehitteli aurinkoa päivät ja yöt”. Siikala toteaa, kuinka myyttinen kieli on täynnä metaforia (Siikala 1999, 44). Jo pelkän metaforisuutensa vuoksi Kaisan ääni muodostuu myyttiseksi. Robertkin vahvistaa Kaisan puhuneen usein vertauksin, myös puhuessaan itsestään. Hän kertoo Kaisan tarinoineen lampaasta, joka oli menettänyt emonsa hyvin pienenä, samoin kuin Kaisa. Orpo lammas piti huolta muista jo silloin, kun muut lampaat vasta leikkivät. Kaisa itse jatkaa: ”Elämä on opettanut sille helläsydämyyttä ja viisautta. Se muistuttaa vain ulkoisesti ja villaltaan muita lampaita.”

Kaisan metaforisen ilmaisun myyttistä sävyä vahvistaa mustavalkoinen valokuva Kaisasta kehräämässä lankaa. Valot ja varjot tanssivat kuvassa. Äänimaljan kumina ja tiukujen helinä säestävät hänen viimeisiä sanojaan. Myyttisen sävyn saavan kerronnan kautta tuodaan ilmi Kaisan elämänhistoriaa ja myös hänen erikoislaatuisuuttaan, jota ei kuitenkaan voi päältä nähdä. Näin myös hän itse muodostuu myyttiseksi, metaforiseksi hahmoksi. Vertauskuvallisen ilmaisun keskeisyyden vuoksi myös saamelaisen ajattelun mallia voi kuvata mytopoeettiseksi (Siikala 1999, 44).

Robert kertoo, kuinka Kaisalle oli ”yhtä luonnollista puhua unissaan isoäitinsä kanssa, kuin puhua oikeasti lapsenlapsilleen, porolleen tai kissalleen”. Taustalla kuuluu Kaisan laulua, ja värifilmi näyttää tanssivia kolttia. Robertin kuvaus laajeneekin koskemaan kolttien kulttuuria yleisesti. Siikala vahvistaa, että suomalais-ugrilaisilla kansoilla sukuun kuuluivat elävien lisäksi myös jo vainajalaan siirtyneet jäsenet (Siikala 1999, 131). Suvun kuolleet koettiin elävän perhe- ja sukuyhteisön jäseniksi, ja yhteydenpito edesauttoi elossa olevien jälkeläisten menestystä (Pentikäinen 1995, 215).

Jo poistuneiden lisäksi Kaisa kommunikoi kaiken häntä ympäröivän kanssa, muun muassa kalaan mennessään hän imarteli tuulta. Pohjoisissa šamanistisissa kulttuureissa luonnon elollistaminen onkin Siikalan mukaan ominaista (Siikala 1999, 52). Robert kuvailee Kaisan sanoneen tuulelle, että ”se oli vahva ja saisi olla ystävällinen ja puhaltaa takaa, niin että se kuljettaisi venettä hyvään suuntaan”. Siikala kertoo, että myyttinen ajattelu ei ole vain uskomuksia, vaan se näkyy myös toiminnassa (Siikala 1999, 49). Kaisan ääni noudattaakin myyttisen tiedon keskeisiä rakenteita. Käsitukset tuonpuoleisesta ja

erilaisista hengistä ja niiden kanssa kommunikoiminen piirtyvät Kaisan äänen kautta luontaisena tapana toimia maailmassa. (Siikala 1999, 103.) Hän sääli pahoja henkiä ja kehottaa olemaan hyvin kärsivällinen niiden kanssa: ”Ne kärsivät, kun niiden on oltava pahoja.” Elokuva ei ota kantaa, mitä tuulen imartelemisesta seuraa tai onko pahoja henkiä olemassa. Avoin kerrontatapa mahdollistaa monet äänet ja tulkinnat, ja Kaisan maailma tuodaan esiin ilman sen yläpuolelle asettuvia totuusväittämiä.

Saamelainen ajattelun malli kuuluu myös Robertin äänessä. Hän kertoo, kuinka oppi tietämään, ”miksi tuulen henkäykseen joskus kätkeytyy niin surullinen sointi.”

Se puhaltaa mieluusti ihmissydämen läpi. Se keventää mieltä,
ja häivyttää ilmaan raskaimmat ja tuskallisimmat aatokset.
Siksi puut taipuvat ja vaikeroivat tuulessa.

Robert ilmaisee omaksuneensa šamanistisen kulttuurin luontoa elollistavan ajattelutavan, johon hän vieläpä viittaa tietämisenä esimerkiksi uskomisen sijaan. Robert myös tiedostaa kolttien ajattelumaailman erilaisuuden omaan kulttuuriinsa verrattuna. Elokuvan lopussa hän osoittaa viimeiset sanansa Kaisalle. Hän puhuu tälle yhtä luonnollisesti kuin tämä itse kuolleelle isoäidilleen:

Kaisa, se ei ole totta, me emme ole valehdelleet kirjassa.
Eihän ole meidän syytämme,
jos maasi ja heimosi historia muistuttaa niin paljon satua.
Muistatko vielä? Kirjoitin tuvassanne tulen äärellä.
Te sanelitte minulle hiljaa hiukan kissojen ja porojen tapaan.
Sillä kissat ja porot ovat sinun maassasi pikkujumalia,
ja pikkujumalat tietävät kaiken, vaikka eivät paljon puhukaan.
Kaisa, ei ole meidän syytämme,
jos sinun maassasi uni ja todellisuus ovat niin läheisesti yhtä,
ettei niitä oikein hyvin saata erottaa toisistaan.
Kaisa, ei ole myöskään meidän syytämme,
jos teillä päin kuolleet tanssivat revontulissa
antaakseen eläville valoa pohjoisen yössä.

Robert korostaa, että kirja Kaisan tarinoista ei ole valetta, ja että sen tarinat eivät ole sepitettä vaan historiaa. Tällä tavoin hän tasa-arvoistaa oman kulttuurinsa ja kolttien kulttuurin tiedonkäsitystä. Hän toistaa, kuinka ei ole heidän syytään, että kolttien maailma on niin erilainen Robertin maailmaan verrattuna. Näin puhuessaan hän korostaa, että kyse ei ole oikeasta tai väärästä tiedosta vaan eroista todellisuudessa. Kaisan maassa ei vain uskota pikkujumaliin tai uniin, vaan siellä kissat ja porot todella puhuvat hiljaa ja kuolleet tanssivat revontulissa. Robertin ääni tuo eksplisiittisesti esiin avoimen kerrontatavan suhtautumisen tietoon: yhtä varmaa totuutta ei ole.

Robert myös noudattaa saamelaista ajattelun mallia puhutellessaan Kaisaa, joka ei ole läsnä. Hänen kertojaäänensä aiemmin todettu irrallisuus elokuvan maailmasta – hän puhuu ikään kuin ajattomasta tilasta – mahdollistaa tällaisen puheen. Koko elokuvan ajan Robert on vuorovaikutuksessa menneen kanssa, yksipuolisen kertomisen sijaan saaden sieltä myös vastauksia. (Nichols 1991, 55.) Samalla hän noudattaa kolttien maailman lainalaisuuksia, hän voi puhua Kaisalle menneisyyteen tai kuolemankin yli.

Nicholsin dokumentaarisen äänen tyyleistä oratorinen ääni kuvaa saamelaista ajattelun mallia. Se ei pyri opettamaan tai välittämään tietoa vaan saattamaan alttiiksi uudelle tavalle ajatella. Se ilmaisee ennemminkin miltä asiat tuntuvat ja ymmärtää, että ihmiset näkevät eri tavoin. (Nichols 2015, 37–38.) Saamelaisen ajattelun mallille, erilaiselle ja myyttiselle tietämiselle, voidaan hakea raamit myös Heideggerilta. Hän näkee tietämisen kyknä asettua siten, että oleva paljastuu. Ilmenevän manipuloiminen asettamalla sen taustalle esimerkiksi luonnonlakeja ei ole tietämistä. Kaisa, joka ei osannut lukea eikä kirjoittaa, ”mutta tiesi silti kaiken”, ei asetu länsimaisen ajattelutradition jatkeeksi eikä pyri objektivomaan maailmaa luonnontieteiden tavoin. Tätä tietämistä hän opetti myös Robertille, kykyä kuunnella tuulta ja antaa sen puhaltaa sydämen läpi. Robertin arvostama Kaisan tietämys näyttäytyykin vapautena pakon kielestä, avoimuutena totuuden paljastumisen tapahtumalle. (Niemi-Pynttari 1988, 75–76.)⁶²

Monet äänet ja erilaiset tulkinnat sisältyvät avoimeen kerrontatapaan. Moniäänisyys kuuluu myös luontaisesti myyttiseen kieleen. Tutun ja tuntemattoman, normaalin ja supranormaalin välisiä suhteita selvittäessään myytin kieli on itsessään avointa. (Siikala 1999, 49.) Avoimella kerrontatavalla saamelaiselle ajattelun mallille annetaan tilaa ja hyväksytään sen erilainen tietämisen tapa, joka heideggerilaisittain tarkasteltuna näyttäytyy todellisena viisautena, kyknä kuunnella olevan lisäksi myös ilmiöiden vaihtelevaa ja epäluotettavaa maailmaa (Niemi-Pynttari 1988, 70–71).

5.2.3. Narratiivin myyttinen kehys

Aaltonen toteaa, että ”kaikki menneisyyttä käsittelevät esitykset ovat historiankirjoitusta”. Historiallisessa dokumentaarissa tarinalla on keskeinen merkitys. Onhan tarina, *story*, keskeinen osa jo itse käsitettä *history*. *Kuun metsän Kaisan* narratiivi seuraa

⁶² Heidegger puhuu luonnontieteiden mahdollistamasta teknologian ajasta, jonka kieli on pakottamisen kieltä. Vapaus on olemisen artikuloitumisen vapautta ja paljastumisen tapahtumalle myöntävä ihminen on vapaa. Teknologian aikakaudella paljastuva pakotetaan varmaksi ja säännönmukaiseksi resurssiksi, eikä totuudeksi sallita muunlaista paljastumista. Heidegger myös huomauttaa, että teknologiaa ei osata ajatella aikakautena. (Niemi-Pynttari 1988, 25; 30–31.)

tyypillistä historiantutkimuksen ja historiallisen dokumentaarin esitystapaa, jossa tarina alkaa lopusta, jonka perusteita lähdetään etsimään menneisyydestä. (Aaltonen 2006, 62–64.) Aluksi esitellään Robert ja Kaisa 1960-luvulla, jonka jälkeen palataan ensin mainitun tarinaan syntymästä alkaen.

Pelkän henkilökohtaisen tarinan sijaan narratiivi kulkee rinnakkain kolmella tasolla. Robertin ja Kaisan mikrotason tarina on punottu historialliseen makrotasoon, maailmanhistorian muutoksiin Venäjän vallankumouksesta toiseen maailmansotaan. Esiin nostetaan myös yksittäisiä tuttuja nimiä, kuten Gandhi ja Stalin, jotka eivät kuitenkaan suoranaisesti vaikuta yksilötason narratiiviin. Tarinan kannalta irrallistenkin maailmahistoriallisten seikkojen korostaminen kytkee henkilökohtaisen narratiivin katsojan tuntemaan todellisuuteen, vakuuttaen sen olevan tosi. Aaltonen toteaa, kuinka subjektiivisuuden ja kokemuksellisuuden korostuminen on moniäänistänyt myös akateemista historiantutkimusta. Sama tendenssi on nähtävissä dokumentaarisisissa elokuvissa. (Aaltonen 2016, 176.)

Kolmantena narratiivin tasona esiintyy myyttinen narratiivi, Kaisan kertomus revontulten synnystä. Se on jaettu kolmeen osaan ja poikkeaa ilmaisultaan muusta tarinasta, sillä se on kuvitettu animaatiolla. Myyttisyys ei elokuvassa kuitenkaan jää vain erilliseen tarinalinjaansa. Elokuvan alkupuolen filmikatkelmat jäällä leikkivistä koltista sekä Kaisasta lasten ja eläinten kanssa 1960-luvulla kertovat historiallista narratiivista ajan ja kulttuurin tavoista. Sen sijaan, että elokuva kertoisi indeksisyyteen perustuvan historiallisen ajankuvan kautta Kaisan myyttisiä tarinoita, myös elokuvaa kuljettava narratiivi saa myyttisiä piirteitä.

Robert kertoo kuulleensa, että Kaisa tiesi kaikki kolttien tarut ja legendat. Ensimmäisen kerran pyytäessään Kaisaa kertomaan tarinoita, tämä kuitenkin vastasi, ettei tiedä yhtään mitään. Kuvassa näkyy epätarkka siluetti ikkunan edessä leikkivästä koirasta ja kissasta. Kaisan värisevä ääni toistaa: ”En tiedä. Minä en tiedä mitään. Aivoni ovat pienemmät kuin tunturilla kasvava marja.” Epätarkassa, naarmuttuneessa kuvassa näkyy lumisessa metsässä juoksevia poroja. Leikataan sumeaan lähikuvaan, johon ilmestyy tumma poron hahmo. Kuuluu askelia ja minimalistista helisevää ääntä. Robert kuvailee, kuinka tapasi myöhemmin metsässä poron. ”Se katseli minua kiusoitellen ja piti minua pienenä lapsena, jota piti välillä viihdyttää.” Lähikuvat poron astuvista jaloista ja sen turvasta ovat hyvin epätarkkoja, melkein kuin vain abstrakteja muotoja. Robert jatkaa, kuinka poro pyöritti häntä lumessa, tuuppasi sarvillaan tai ”päästi syvältä kurkustaan ääniä, jotka kuulostivat ajoin haikeilta, ajoin helliltä, aivan kuin se olisi kertonut minulle pitkiä tarinoita”.

Näytetään valkealla jäällä keltaisen taivaan alla kävelevä musta poron siluetti. Äänimaailma hiljenee, leikataan metsässä seisovaan Kaisaan, ja Robert sanoo poron olleen Kaisan poro, jonka nimi oli Musta. Lähikuvassa näkyy tummaa runkoa vasten vaalea lapanen. Kaisan värisevä ääni toteaa: ”Jos porojen kuningas on leikkinyt kanssasi, niin metsä on ottanut sinut omakseen. Ja kun hän kertoo sinulle tarinoita, niin minäkin voin kertoa.” Kuuluu syttyvän tulitikun ääni, ja mustavalkokuvassa näkyy kameraan katsova Kaisa, joka sytyttää pöydällä olevaa öljylamppua. Robert jatkaa, kuinka Kaisa kertoi yhden tarinan sijaan lopulta niin monta tarinaa, että niistä syntyi kaksi kirjaa.

Myyttisyys ei narratiivin tasolla jää pelkästään Kaisan kertomiin satuihin ja legendoihin. Narratiivi, joka johdattelee Kaisan tarinoihin, muodostuu sekin myyttiseksi. Saamelaisissa uskomuksissa tietyt porot esiintyvät supranormaaleina, niillä on johtajansa tuonpuoleisessa (Pentikäinen 1995, 107). Avantgarden elementtejä saava kuvakerronta ja sointuva mutta melodiaton äänimaailma luovat vieraannuttavan tunnelman ja vakuuttavat, että Robertin kuvailema poro olisi jotain muuta kuin tavallinen poro. Mystisiä sävyjä saavan kokemuksensa poron kanssa kertoo vieläpä Kaisan sijaan Robert, saamelaiskulttuurin ulkopuolinen kokija. Koko kehyskertomus ja siten historiallinen kuvaus saa näin myyttisiä piirteitä.

Myös Robertin oma tarina paljastuu myyttiseksi, kun hän kertoo, miten päätyi tapaamaan Kaisan. Erilaisella arkistomateriaalilla, välitekstien taustoittamana ja Robertin itse kertomana käydään läpi hänen elämänsä alku Keski-Euroopassa nuoreen aikuisuuteen saakka. Avoin kerrontatapa välttää kausaalisuutta, ja narratiivi hyppii irrallisilta tuntuvista tapahtumista toiseen (Plantinga 1997, 108). Sävy muuttuu intensiivisemmäksi, kun väliteksti kertoo Robertin sairastuvan 25-vuotiaana tuberkuloosiin ja päätyvän Leysin yliopiston keuhkoparantolaan. Äänimaljat alkavat soida vienosti taustalla ja luovat auditiivisen vihjeen ja mystisen tunnelman (Plantinga 1997, 167). Mustavalkoisessa kuvassa näkyy lepotuoleissa makaavia ihmisiä. Leikataan vuoristomaisemaan, jossa tuuli pölyyttää lunta. Robert kertoo: ”Aloin nähdä merkillisiä unia. Niissä kohtasin pieniä kirkassilmäisiä olentoja, jotka näyttävät kuuluvan saamelaiseen kansanheimoon, mutta he puhuivat venäjää.” Äänimaljojen sointi kasvaa, kuva leikkaa lepotuolissa makaavaan mieheen. Taustalla näkyy vuoristo. Robert jatkaa: ”He sanoivat, että minun piti mennä heidän luokseen. He odottivat minua.”

Robertin kokemukset mukailevat saamelaista uskomusmaailmaa, jossa ihmisen sielu nähdään useampiosaisena. Päässä sijaitseva *vapaasielu* saattoi lähteä ruumiista ihmisen menehtymättä. Tavallisilla ihmisillä poistuminen tapahtui esimerkiksi unessa.

(Pentikäinen 1995, 194.)⁶³ Myös myöhemmin Robert kertoo Kaisan nähneen usein unessa asioita, jotka tapahtuivat myöhemmin. Hän sanoo olleensa aina hyvin huolestunut kuulleessaan unista. Ennen tuberkuloosijakson päättymistä Robert jatkaa erikoisten kokemuksiensa kuvaamista ilmaisemalla itsekin oman epäuskoisuutensa:

Mitä nyt kirjoitan, tuntuu minusta hullulta ja uskomattomalta.
Silti olin parantolassa vain puoliksi.
Toinen puoliskoni eli Pohjolassa ihmisten luona,
joita en todellisuudessa ollut koskaan tavannut.

Kuvassa näkyy kaksi ihmistä, jotka katsovat ikkunasta ulos. Kuva on epäselvä, toinen ihminen näkyy vain mustana hahmona. Kerrontatapa on edelleen avoin. Todellisuus esitetään määrittämättömänä, tiedon ulottumattomissa olevana. Maailmaa ei pyritä selittämään, mikä antaa tilaa erilaisille äänille ja katsojan niistä tekemille tulkinnoille. (Plantinga 1997, 108.) Taustalla alkaa kuulua joikua, joka luo voimakkaan tunnelman ja konnotoi saamelaiseen kulttuuriin. Leikataan vuoristomaisemaan, ja Robert kuvailee: ”Vuoret hävisivät silmistäni ja tekivät tilaa loputtomille metsille. Sillä hetkellä tiesin olevani todellakin kotona.”

Leikkaus junan ikkunasta kuvattuun liikkuvaan maisemaan enteilee Robertin elämän seuraavaa vaihetta. Robert toteaa, kuinka ”kutsu oli niin voimakas”, että hänen oli parannuttava seuratakseen sitä. Kohtaus päättyy alhaalta kuvattuun, taivaalla ringissä kaartelevaan, lintuparveen. Äänimaljojen tasainen kumina ja voimistuva joiku korostavat kokemuksen merkitystä, epätavallisuutta ja yhteyttä myyttiseen rekisteriin. Suorien selityksien sijaan kohtauksen avoin kerrontatapa kuvaa Robertin kokemuksia, ehdottaen kuitenkin tarkastelemaan niitä kenties tavanomaisesta poikkeavalla tavalla. Tiettyjen totuuksien sijaan kerrontatapa kuvaa todellisuuden moniulotteisena, jolloin myös saamelaisen ajattelun mallin mukaiset selitykset esitetään mahdollisina. (Plantinga 1997, 115–118.)

Robertin kokemus kahdessa paikassa samanaikaisesti olemisesta ei ole länsimaaisessa kokemusmaailmassa tavanomaista, mutta saamelaisessa etiäisperinteessä vapaasielun liikkuminen fyysisen ruumiin ulkopuolella ja etäällä sen todellisesta sijaintipaikasta on Pentikäisen mukaan normaalia (Pentikäinen 1995, 196). Saamelaiseen uskomusmaailmaan kuuluu myös vahvana näkemys, että tulevaisuudesta voi saada enteitä ympäristöä tarkkailemalla. Eläimet, kuten erilaiset linnut, ovat tyypillinen tarkkailun kohde. (Pentikäinen 1995, 113–114.) Kohtauksen päättävä kaarteleva lintuparvi voidaan siis

⁶³ Siikalan mukaan uni tiedonhankinnan välineenä kuului saamelaiseen elävään perinteeseen ainakin vielä 1900-luvulla (Siikala 1999, 294).

myös nähdä myyttiseen rekisteriin sijoittuvana symbolina Robertin kokemusten enteellisyydestä.

Suorimmin myyttinen sävy elokuvan äänessä tulee esille narratiivin myyttisellä tasolla, eli elokuvaa rytmittävässä kolmeen osaan jaetussa tarinassa revontulten synnystä. Animoitu kansantaru on juonellisesti irrallinen muusta narratiivista, mutta se jaksottaa ja sävyttää koko elokuvaa. Animaation jälki vaikuttaa käsin piirretyltä, yhdistellen eri tekniikoita ja piirustusvälineitä. Toteutus on tummasävyinen ja vahvasti tyylielty. Animoinnissa liike ei ole jatkuvaa vaan katkonaista, ja kerronta on runollista, tyyliä korostavaa sekä refleksiivistä. Valojen ja varjojen liikkeitä ja sarjakuvamainen animointi, jotka luovat vaikutelman elävästä kuvapinnasta, ovat koko elokuvan visuaalista ilmettä leimaava elementti. Näin revontulten synnyssä vallitseva ilmaisu ulottuu myös sen ulkopuolelle muuhun narratiiviin, vihjaten Kaisan kertomuksen olevan myös enemmän kuin pelkkä tarina. Lisäksi Kaisa alkaa kertoa tarinaa jo elokuvan aloitusjakson jälkeen, Robertin kuvailtua kohtaamisensa poron kanssa. Tässä vaiheessa katsoja ei vielä edes tiedä, kuinka keskushenkilöt tapaavat toisensa. Revontulten synty ei olekaan vain kerronnallisessa sivuosassa, vaan se on keskeinen koko elokuvasta muodostuvia merkityksiä ajatellen, myös narratiivin henkilökohtaisella mikrotasolla ja historiallisella makrotasolla. Muistin ja retrospektiivisen tulkinnan kautta se on osa elokuvan retorisia keinoja, jotka vahvistavat saamelaista myyttistä ääntä (Nichols 2001, 59).

Revontulten synnyn narratiivi on monipolvinen, ja myyttiselle ajattelulle tyypillisesti se sisältää yliluonnollisia hahmoja, metaforista kieltä eikä noudata arkilogiikkaa (Siikala 2016, 52–53). Se on monin paikoin raaka, mies esimerkiksi tappaa vaimonsa, tytär ommellaan hylkeennahkaan ja heitetään järveen ja revontulet syntyvät toisiaan viiltelevien miesten verestä. Tarinaa ja sen käänteitä tai yksityiskohtia ei missään vaiheessa selitetä. Siikala toteaa, että kirjoituksettomien kulttuurien traditioihin ei ole yksiselitteisiä tulkintoja. Kirjoituskulttuureille tyypillinen merkitysten etsintä ja sanojen selitys ovat niissä vieraita ja toisarvoisia. Käyttömahdollisuudet ovat tärkeämpiä, ja myyttisen perinteen tulkinta on avointa. (Siikala 1999, 49.) Revontulten syntytarina sisältää monia oudolta vaikuttavia tapahtumia, kuten kuoleman jälkeen yhden luun katoaminen luurangosta. Tausta löytyy saamelaisten sielu-uskosta, jossa luuranko täytyy haudata kokonaisuena, jotta vainaja saa vainajalassa uuden ruumiin (Pentikäinen 1995, 194–195). Tarina sisältää siis käyttöarvoltaan tärkeää perinnetietoa, mutta sitä ei kulttuuria tuntemattomalle katsojalle avata. Myöskään myyttisiä hahmoja, kuten *Aaccek*

tai *Näinnaž*, ei esitellä tai selitetä tarinan vaikeaselkoista narratiivia. Revontulten synty merkityksineen ja tulkintoineen kerrotaan kulttuurin sisältäpäin kolttien äänellä.

Revontulten synty on jännittävä, jopa pelottava, ja tyyllitelty kerronta korostaa tunnelmaa. Kolmeen osaan jaettuna tarinan jännite pysyy yllä koko elokuvan ajan. Tällä tavoin se sävyttää koko elokuvaa ja Kaisan myyttinen ääni puhuu myös elokuvan rakenteen kautta (Aaltonen 2006, 93). Siirtymissä myytti kytkeytyy kuitenkin myös suoraan sen ulkopuoliseen narratiiviin. Ennen tarinan viimeistä osaa Robert kertoo kysyneensä Kaisalta tämän surmatusta tyttärestä. Värikuvassa näkyy avoimen muistikirjan ja kynän kanssa pöydän äärellä istuva mies ja neulovan vanhan naisen kädet. Heidän kasvojaan ei näy. Kaisa vastaa tyttärensä olevan hänen isoäitinsä luona ja olevan onnellisempi siellä. ”Isoäitini rakasti tyttärtäni aina kovasti.” Auditiivisena vihjeenä taustalla alkaa kuulua elokuvan äänimaailmasta tuttu kumina ja sitä säestävä tiukujen helinä. Myös kuva naisen neulovista käsistä muuttuu, se alkaa välkkyä, ikään kuin olisi häviämässä mustaan. Musiikki kasvaa, ja leikataan myytin maailmaan animoituun, mustavalkoiseen tupaan.

Siirtymä ei tunnu epä johdonmukaiselta, sillä otoksia yhdistää myyttisen ajattelun teema ja väkivalta (Pirilä & Kivi 2008, 46). Kaisan tyttären väkivaltainen kuolema ja tämän elämä vainajalan myyttisessä maailmassa kytkeytyvät revontulten synnyn viimeiseen jaksoon, joka myyttisen alueelle sijoittumisen lisäksi jatkaa väkivallan kuvauksella toisiaan puukottavista miehistä. Myös siirtymä Kaisan tuvasta myyttiseen tupaan kaventaa kahden maailman välistä etäisyyttä. Pääpiirteittäin erilaisesta ilmaisustaan huolimatta revontulten synnyn myyttisyys punoutuu vahvasti osaksi elokuvaa ja sen ääntä.

Andy Glynn toteaa, että animaatio voi lisätä dokumentaariseen narratiiviin uuden ulottuvuuden, ja sitä kautta rakentaa siltoja sisäisen ja ulkoisen maailman välille. Sen avulla voi avata paremmin subjektiivisia kokemuksia, muistoja tai tunteita, ja esittää jotain, mitä ei voi filmata. (Glynn, 2015, 74–75.) Revontulten syntytarinan kuvitus olisi voitu koostaa myös arkistomateriaalista tai jälkeempään filmatuista osioista kuten muu elokuva. Tällöin olisi voitu painottaa esimerkiksi Kaisaa tarinankertojana tai Robertin tarinankeruuta. Animaation avulla kuitenkin itse myytti herätetään henkiin. Sen korostetun epärealistinen ilmaisu kiinnittää huomion nimenomaan myyttien ääneen. Kaisan tarinan kuvittamisen lisäksi se kuvaakin itse myyttistä ajattelua ja olemisen salaista puolta, joita ei voi kameroilla kuvata.

5.2.4. Myyttistä tietoisuutta noudattava elokuvan muoto

Myyttisen ajattelun malli ulottuu *Kuun metsän Kaisassa* elokuvan muodon eri alueille. Elokuva näyttää (indeksisyys), kertoo (narratiivi), ilmaisee runollisesti (avantgarden traditio) ja vakuuttaa (retoriikka) saamelaisesta myyttisestä tietoisuudesta. (Nichols 2001, 94.) Myyttinen teksti on moniäänistä ja tulkinnoille avointa, mutta myyttinen ajattelu on sisäisesti yhtenäistä. (Siikala 1999, 49). Myös *Kuun metsän Kaisa* on ilmaisullisesti yhtenäinen, tulkinnoille avoin ja luovana dokumentaarina moniääninen (Aaltonen 2016, 172–173). *Kuun metsän Kaisassa* myyttisyyden voikin nähdä ulottuvan pelkkää aihepiiriä tai elokuvan ääntä laajemmalle sen muotoon ja rakenteelliseen logiikkaan saakka.

Myytit esitetään usein kulttuurisina unina (Doty 2000, 83), ja Siikalan mukaan myyttistä ajattelua voi verrata uneksimiseen. *Kuun metsän Kaisa* näyttäytyy kuin pitkänä unena. Sen runollinen kerrontatapa ja omaleimainen tyyli noudattavat mielikuvien logiikkaa: ne eivät ole yhtä yksityiskohtaisia tai monivärisiä kuin havainnot, eivätkä välttämättä täytä koko näkökenttää. (Siikala 1999, 43.) *Kuun metsän Kaisan* kuvallista kerrontaa voisi luonnehtia vastaavalla tavalla. Avoimen kerrontatavan sattumanvaraiseen havainnointiin pyrkivä vapaampi kuvaustekniikka epäselvine rajauksineen synnyttää unenomaisen ja mielikuvamaisen kerronnan (Plantinga 1997, 155). Elokuva toimiikin kuin myyttinen tietoisuus, montaasileikkaukset yhdistävät lähtökohtaisesti irrallista kuvastoa, josta syntyy arkirealismista ja loogisesta järjestyksestä poikkeavia yhteyksiä. (Siikala 1999, 43.) Myyttisyys korostuu narratiivin eri vaiheissa, halliten lappiosuuksissa, jolloin kuullaan myös Kaisaa. Niissä kerronnan tyyli nousee etualalle, ja sen osa-alueena myös äänimaailmassa on yhdenmukaisuuksia myyttiseen perinteeseen. Myyttisen sävyn saavissa kohtauksissa äänimaailma muistuttaa saamelaisen perinteen etiäiskokemusten kuulohavaintoja, tiukujen tai askelten ääniä ja koputuksia (Pentikäinen 1995, 197).

Vaikka *Kuun metsän Kaisasta* on löydettävissä sitä jäsentävä kronologinen ja kausaalinen narratiivi, isommassa osassa ovat irrallisten kokemusten ja uskomusten kuvaukset. Elämänvaiheet esitellään pintapuolisesti, ja ajallisesti sekä kerronnallisesti keskitytään sisäiseen maailmaan. Siikalan mukaan suullinen perinne, kertomukset ja laulut sekä yksityisten kokemusten ja visioiden kuvaukset ilmaisevat šamaanien mentaalista maailmaa (Siikala 1999, 42). Tähän peilattuna *Kuun metsän Kaisa* näyttäytyy šamanistisen mentaalisen maailman ilmaisuna. Kaisa jakaa elokuvassa kulttuurista perintöään, kertomuksia, lauluja, kokemuksiaan ja visioitaan. Ne ulottuvat kuitenkin hänen subjektiivisen ilmaisunsa ulkopuolelle elokuvan kerrontaan ja rakenteeseen. Myös Robertin ääni noudattaa ajoittain saamelaisen ajattelun mallia. *Kuun metsän Kaisassa* painottuu

ekspressiivisyys ja kokemusten kuvaaminen Nicholsin mallin performatiivisen dokumentaarin tapaan. Moodille tyypillisesti sen keskiössä on etnisen vähemmistön sosiaalinen subjektiivisuus. (Nichols 2001, 132–134.) Myös elokuvan ilmaisemassa saamelaisessa myyttisessä ajattelussa on kyse samasta, yksilöllisistä, mutta kollektiivisesti jaetuista kokemuksista.

Materialistishistoriallinen todellisuus ja kollektiivisesti jaetut kokemukset tulevat nekin elokuvassa esiin myyttiseen tietoisuuteen sisältyvän metaforisuuden kautta. Väkivaltainen revontulten syntytarina voidaan nähdä metaforana niin Kaisan ja Robertin kuin kolt-tasaamelaistenkin läpikäymistä kovista kokemuksista. Revontulten syntytarinan kautta myyttinen metaforisuus laajenee Kaisan tarinoista narratiivin mikro- ja makrotasolle. Näin ollen elokuva jälleen noudattaa myyttisen ajattelun mallia sen sijaan, että vain kuvailisi sitä ulkoapäin. *Kuun metsän Kaisan* ilmentämä myyttinen tietoisuus voidaan nähdä myös Hongistoa seuraten uutta luovana dokumentaarisenä tarinointina. Tällöin dokumentaarinen elokuva käsitetään ulkopuolisen todellisuuden mahdollisimman todennukaisen kuvauksen sijaan luovana kerrontana. Tästä syntyy pakoviivoja, joille luodaan edellytyksiä kolt-tasaamelaisten kestäväälle tulevaisuudelle. (Hongisto 2016a, 202.)

Kuun metsän Kaisan kerronta toimii mielikuvien lailla, se seuraa muodoltaan myyttistä tietoisuutta. Elokuva kertoo kahden yksilön tarinan 1900-luvun myllerryksessä ja kääntää kansan kriisitilanteen tulevaisuutta luovaksi toiminnaksi. Šamanistisen tiedon tavoin se kuvaa sanattomasti myös tuntematonta, tuonpuoleista maailmaa (Siikala 1999, 43). Tuo maailma voi olla inhimilliselle myös vieras ja salainen, sitä ei voi komentaa hallittavaksi ja järjestykseen lainalaisuuksilla. Muodoltaan myyttistä tietoisuutta muistuttavan elokuvan voi nähdä ilmentävän Heideggerin todellista tietämistä, ilmiöiden vaihtelevaa maailmaa ja avoimuutta antaa olevan tulla esiin. (Niemi-Pynttari 1988, 28–30; 73–76.)

5.3. *Ukonvaaja* esivanhempien maailmankuvan juurilla

Ukonvaajan luennassa lähden liikkeelle siinä esiintyvien eri äänien ja niiden keskinäisen hierarkian erittelyllä. Pohdin myös, kuinka haastatteluun perustuva äänen strategia tukee elokuvan hallitsevaa ääntä ja millä retorisisilla keinoilla eri näkökulmia arvotetaan. Näiden pohjalta tarkennan erilaisiin lähestymistapoihin, joita muinaisiin itämerensuomalaisten mytologioihin elokuvassa on havaittavissa.

Tarkastelun painotus on elokuvan äänistä ja niiden kerronnallisista keinoista ilmenevässä oletuksessa tiedosta ja sen saavuttamisesta. Keskityn hallitsevan äänen suhteeseen toisaalta muinaisiin myytteihin, toisaalta elokuvan ilmentämiin implisiittisiin myytteihin,

jotka näyttäytyvät osittain ristiriitaisina rationaalisuutta painottavan elokuvan äänen rinnalla. Viimeisenä vedän yhteen luennassa nousseet huomiot ja pohdin myyttien selitysvoinan hiipumista tai säilymistä vuosisatojen kuluessa.

5.3.1. Arvovaltainen Yrjänä ja samanmieliset haastateltavat

Mies soutaa järvellä ja esittelee itsensä kameralle veneen perässä: ”olen A.W. Yrjänä, muusikko, lauluntekijä ja kirjailija.” Hän jatkaa kertomalla, kuinka on työssään tutkinut suomalaisuuden juuria ja sivunnut suomalaista mytologiaa. Hän kertoo lähtevänsä tutkimusmatkalle etsimään esivanhempiemme ajattelutapaa ja sielunmaisemaa ja etenkin heidän suhdettaan luontoon.

Ukonvaaja seuraa klassista narratiivista rakennetta: alussa Yrjänä kertoo henkilökohtaisesta matkastaan, jonka pyrkimyksenä on päästä muinaisten myyttien ja luontosuhteen juurille. Reflektio toimii ekspositiona, joka kehystää elokuvassa seuraavat tapahtumat ja tarjoaa katsojalle selkeän tulkinnallisen kehyksen. Loppua kohden noudatetaan samaa formaalin kerrontatavan rakennetta, elokuvalla saadaan päätös ja ratkaisu, kysymyksiin on löydetty vastaus ja Yrjänän matkasta voidaan tehdä yhteenveto. Elokuva johdattelee selkeään ja argumentoituun tietopakettiin oletetusta totuudesta, itämerensuomalaisten mytologian luonteesta ja sen asemasta nykykulttuurissa. (Plantinga 1997, 127–132.)⁶⁴

Elokuvaa hallitseva kerrontatapa käy ilmi alkuminuuttien aikana. Kertoja ja keskushahmo tuodaan selkeästi esille, hän katsoo suoraan kameraan ja kertoo mitä elokuvassa on odotettavissa: hänen henkilökohtainen tutkimusmatkansa. Yrjänä on katsojaa suoraan puhutteleva arvovaltainen kertoja, joka tuo esiin elokuvan näkökulman, jota kuvamateriaali tukee. (Nichols 2001, 105–107.) Vedettyään veneen rantaan Yrjänän ääni jatkaa ja katsojalle näytetään maisemaa kaislikossa uiskentelevista joutsenista ja rannasta veteen kurottautuvasta laiturista. Hänet näytetään rantakoivikossa ja perinteisessä suomalaisessa kulttuurimaisemassa aidattujen niittyjen reunustamalla hiekkatiellä. Hän kävelee kohti kameraa ja valistaa katsojaa, mistä suomalainen luonnonusko ja mytologia ovat saaneet alkunsa. Kerrontatapa on formaali, Yrjänän suhde katsojaan on hierarkkinen, tietävänä kertojana hän opettaa ja selittää. Sävy on kommunikoiava, pääasiassa vakava ja herättää luottamusta. (Plantinga 1997, 112–114.)

⁶⁴ Vaikka *Ukonvaaja* seuraa narratiivia Yrjänän henkisestä matkasta, on se muodoltaan kuitenkin kategorinen, aihepiirin jäsentäessä sitä tarinan sijaan. Teemat ’henki’, ’luonto’ ja ’itse’ jakavat elokuvan kolmeen osaan, joiden mukaan Yrjänän tutkimusmatka suuntautuu. (Plantinga 1997, 121–122.) Kategorisesti muinainen henkisyys ja uskomukset määrittävät elokuvaa, mutta myyttejä lähestytään kuitenkin nykyajan tieteellisestä näkökulmasta.

Formaali kerrontatapa pyrkii kiistattomaan selkeyteen, jota myös kuvaustekniset ratkaisut tukevat. Yrjänää kuvataan kohtisuoraan katsekorkeudelta, ja hänet on rajattu keskelle kuvaa. Kuvakoko vaihtelee puolilähikuvasta yleiskuvaan. Periaatteena on opettava logiikka, kaikki keskeinen informaatio on helposti poimittavissa kuvamateriaalista ja elokuvan näkökulman kannalta epäolennaiset asiat on rajattu pois. (Plantinga 1997, 154–155.) Kuvauspaikat sijoittuvat hyvinkin perinteisenä pidettävään suomalaiseen maisemaan ja todistavat Yrjänän tutkimusmatkaa luontoon ja suomalaisen kulttuuriperimän juurille. Narratiivia tutkimusmatkasta korostaa Yrjänän liike, hän kävelee ja on matkalla johonkin. Elokuvan varrella tutkimusmatkasta muistuttavat otokset siirtymistä autolla tai kävellen. Selittävälle dokumentaarille tyypillisesti selostus on ensisijainen kuvaan nähden, ja jälkimmäisen rooli on tukea sitä (Nichols 2001, 107).

Yrjänän arvovaltaisesta kertojan asemasta huolimatta hän ei ole ainoa, joka elokuvassa pääsee ääneen. Elokuvan ääni puhuttelee katsojaa suoraan myös muiden hahmojen kautta, jolloin hallitseva äänen strategia perustuu haastatteluun (Nichols 2005, 18). Haastattelut ovat *Ukonvaajassa* osa formaalia kerrontatapaa, jossa asioita ei jätetä avoimiksi. Alussa esitettyihin ja muihin Yrjänän elokuvan aikana esittämiin kysymyksiin saadaan vastaus elokuvan aikana, isolta osin muiden kuin kertojan vastaamina. (Plantinga 1997, 107.)

Pelkän kuvan päällä kuullun selostajan ongelmana ovat Nicholsin mukaan usein kaikkietävyys ja todellisuuden yksinkertaistaminen. Haastattelut voivat kuitenkin hajauttaa äänen arvovaltaa yhdeltä puhujalta useammalle. (Nichols 2005, 23–24.) Havainto pätee *Ukonvaajaan*, sillä elokuvan välittämä informaatio nojaa pääasiassa puhuttuun kieleen. Elokuvassa haastateltavat ovat niin sanottuja ”puhuvia päitä” (*”talking heads”*), joiden kautta tuodaan esille Yrjänän henkilökohtaisten kokemuksien lisäksi myös laajempia kulttuurisia ja historiallisia näkemyksiä (Nichols 2001, 123).

Haastattelujen synnyttämästä moniäänisyydestä huolimatta elokuvan äänestä poikkeavia näkökulmia ei juuri nouse esille. Haastateltavat ovat samaa mieltä Yrjänän kanssa ja asetuvat elokuvan äänen taakse. (Nichols 2005, 27.) Formaaliselle kerrontatavalle tyypillisesti elokuva välittää johdonmukaiselta ja yhtenäiseltä vaikuttavan näkemyksen ja laajoja päätelmiä aiheestaan. *Ukonvaaja* esittää näkökulmansa totuutena: suomalainen mytologia ja luonnonusko sekä suomalaisen suhde luontoon on ollut tietynlaista, ja nykyään ne esiintyvät tietynlaisena. (Plantinga 1997, 110.) Jokainen ääni tuo kuitenkin oman lisänsä ja sävynsä elokuvan rakentamaan merkitysmaailmaan. Seuraavissa luvuissa tarkastelen, millä eri tavoin elokuvassa esiintyvät äänet suhtautuvat muinaisiin myytteihin ja millaista totuutta niistä muodostuva *Ukonvaajan* ääni pyrkii vakuuttamaan.

5.3.2. Erilaisia lähestymistapoja itämerensuomalaisten mytologiaan

Selittävälle moodille tyypillisesti *Ukonvaajan* välittämä tieto istuu yleisesti hyväksytyihin tietorakenteisiin ja niin sanottuun maalaisjärkeen, jotka ovat kulttuurisesti sidonnaisia (Nichols 1991, 35). Nichols on nimennyt tietynlaisen yhteiskunnallisen puheen *selvyyden diskursseiksi* (*discourses of sobriety*). Hän toteaa niiden koskevan myös dokumentaarista elokuvaa. Nichols määrittää selvyyden diskurssit tavoiksi, joilla sosiaalisesta ja historiallisesta todellisuudesta puhutaan esimerkiksi luonnontieteissä, taloustieteessä tai ulkopoliitikassa. (Nichols 2001, 39.) Selvyyden diskurssit olettavat suhteensa todellisuuteen suoraksi, välittömäksi ja läpinäkyväksi (Nichols 1991, 3–4). Selittävän moodin dokumentaarit toimivat usein samoin (Nichols 1991, 35). Käsite kuvaa myös *Ukonvaajaa* ja sen hallitsevan äänen suhdetta tietoon ja tiedon välittämisen mahdollisuuteen.⁶⁵ Myös haastattelut noudattavat samoja periaatteita, ne keskittyvät pääasiassa tieteellisiin faktoihin ja loogisiin perusteluihin. Suoraan välitetyn totuuden sijaan kyse on kuitenkin retoriikasta, havainnollistavista todisteista, joilla pyritään vakuuttamaan argumentin totuudenmukaisuus (Nichols 2001, 50).

Ukonvaajan retoriikka nojaakin usein havainnollistaviin tai puhujien uskottavuutta vakuuttaviin eettisiin todisteisiin (Nichols 2001, 50). Yrjänä haastattelee tutkimusmatkallaan seitsemää eri alan ihmistä. He ovat arkeologian yliopistonlehtori, folkloristi, arkeologi, emeritusprofessori ja järjestö Taivaannaulan kolme jäsentä. Heistä annetut tittelit tai nimikkeet ilmaisevat asiantuntemusta aihepiiristä. Tieteentekijät edustavat niin sanottua objektiivista tietämystä, Taivaannaulan jäsenet taas perehtyneisyyttä ja vihkiytyneisyyttä. Heidän haastattelunsa toimivat taiteellisina todisteina, jotka vakuuttavat elokuvan näkökulman puolesta ja sen esittämän tiedon luotettavuudesta. (Nichols 1991, 134.) Tapahtumapaikka ja taustat vahvistavat haastateltavien henkilöitymistä heidän edustamaansa titteliin. Arkeologia haastatellaan kaivauksilla, Taivaannaulan jäsenet esiintyvät perinneympäristössä valkoisissa perinneasuissa ja muut haastattelut tapahtuvat mennyttä aikaa henkivissä hirsimökeissä. Taustojen ikonografiset merkitykset pelkistävät haastateltavat stereotyypeiksi. (Nichols 2005, 28.)

Asiantuntijat välittävät myös epätaiteellisina todisteina pidettävää faktaa, kuten mitä arkeologisista kaivauksista on löytynyt ja miten vanhoja löydökset ovat. Retoriikka astuu

⁶⁵ Plantingan formaali kerrontatapa osuu osittain päällekkäin Nicholsin selvyyden diskurssin käsitteen kanssa. Myös formaaliin kerrontatapaan sisältyy oletus, että tieto on mahdollista saavuttaa. (Plantinga 1997, 110–111.) Valta liittyy sekä Nicholsin että Plantingan käsitteisiin, mutta jälkimmäinen keskittyy dokumentaarisen elokuvan kerronnan keinoihin yleisemmän yhteiskunnallisen puheen sijaan.

kehiin, kun halutaan tarkastella, mitä näillä tiedoilla pyritään vakuuttamaan. (Nichols 1991, 134.) Luotettaviksi vakuutettujen puhujien, faktojen ja niistä johdettujen päätelmien avulla *Ukonvaajassa* esiintyy muinaisiin myytteihin erilaisia näkökulmia, jotka nojaavat ”järjen ääneen” ja tieteelliseen perusteluun. Yrjänä itse toteaa elokuvan alussa, kuinka ”ihmiset elivät luonnon ympäröimänä ja luonnon armoilla, ja heidän piti hallita ja ymmärtää sitä”. Arvovaltaisena kertojana hän esittää totuutena tulkinnan, että luonnon ymmärtäminen ja hallitseminen on synnyttänyt muinaiset myytit. Siikalan Coheniin pohjaavan jaottelun mukaan käsitys voidaan lukea intellektuaaliseksi, jolloin myytit nähdään maailmanselityksinä (Siikala 2016, 52), tai Dotya lainaten sosiofunktionaaliseksi, jolloin riitit ja toiminnallisuus ovat keskeisiä (Doty 2000, 129).

Mytopoeettisen näkemyksen esittelee arkeologian yliopistonlehtori Antti Lahelma. Yrjänän kysyessä myyttien syntymästä hän kertoo 50 000 vuotta sitten tapahtuneesta ”kognitiivisesta Big Bangista”. Tämän jälkeen ihminen alkoi toimia ”järjettömillä tavoilla”. Hänen nähdäkseen myytit perustuvat siihen, että ”niissä yhdistellään asioita, jotka ovat epätodennäköisiä luonnossa”. Myytit ovat osa ihmisen metaforista ja symbolista ajattelua, jossa tapahtuu arkijärjen vastaisia asioita. Lahelman tulkinnassa korostuu mytopoeettisuus, jolla voidaan kuvata myös käsitystä ihmisen ajattelun tietystä symbolisesta perusrakenteesta, joka on irrotettu tieteestä ja järjestä, kreikan sanasta *logos* (Doty 2000, 20).

Folkloristi John Björkman tuo keskusteluun riippuvuussuhteen luontoon ja siitä seuranneet uskomukset ja tavat. Luontoa piti lepyttää ja siltä piti pyytää lupa esimerkiksi metsästykseseen tai kalastukseen, jotta siltä saatiin mitä tarvittiin toimeentulon turvaamiseksi. Symbolisen ajattelun sijaan hän korostaa käytännöllistä suhtautumista luonnonympäristöön. Cohenin klassiseen jaotteluun peilaten lähestymiskulmaa voidaan sanoa intellektuaaliseksi, myytit ovat maailman selityksiä, muinaisten ihmisten tietoa luonnonvoimista (Siikala 2016, 50–51). Toisaalta Björkman suhtautuu myytteihin riittien kautta, ne rationalisoivat ja perustelevat myyttejä (Doty 2000, 345). Björkmanin ilmaisema perspektiivi myös käsittää myytin kognitiivisten kategorioiden lähteeksi ja maailmankuvaksi, joka helpottaa elämään sopeutumista (Siikala 2016, 51).

Myyttejä tarkastellaan elokuvassa myös yhteisöstä käsin. Yhteisölliset tavat ja riitit, kuten vuotuisjuhlat ja erilaiset siirtymät nousevat esiin useassa haastattelussa. Arkeologi Juha Ruohonen puhuu siirtymäriiteistä haudoista löydettyjen esinelöydösten perusteella. Björkman ja Taivaannaulan jäsenet korostavat esimerkiksi vuotuisjuhliin tai saunaan liittyviä perinteitä. Kekrijuhla nostetaan mukaan myös narratiiviin Yrjänän osallistuessa

Taivaannaulan järjestämiin juhliin. Myyttien yhteisölähtöisissä tulkinnoissa riitit ja niiden yhteisön arvoja ja normeja lujittava rooli korostuu (Siikala 2016, 50–51).

Kansanperinteiden ja mytologioiden tutkijan, emeritusprofessori Juha Pentikäisen näkökulma tarkentaa tapojen ja riittien ohi ihmismielen rakenteisiin. Yrjänän kysyessä *Kalevalan* ja suomalaisen luonnonuskon suhteesta, Pentikäinen nostaa esiin pohjoisen tähtitaivaan ja toteaa: ”Meidän maailmankuvassahan on olemassa tämä pohjoinen mentaliteetti ikään kuin perimmäisenä kuvana, se asuu meissä. Ja onneksi asuu meissä.” Pentikäisen tulkinnassa ”pohjoinen mentaliteetti” esiintyy kulttuurisesti jaettuna kuvana. Itämerensuomalaisten mytologia ja myyttiset elementit näyttäytyvät näin kuin kollektiivisesta alitajunnasta nousevina myyttisinä kuvina (Siikala 2016, 63). Toiminnallisten merkitysten sijaan Pentikäisen näkökulma heijastaa syväpsykologisia tulkintoja ja Jungin käsitystä kollektiivisesta tiedostamattomasta (Doty 2000, 198–199).

Yrjänän oma näkökanta peilaa osin haastatteluja. Hän tarkastelee myyttejä vuosituhantisenä kulttuurisena perimänä, ikään kuin jälkinä menneisyydestä. Ne ovat maailmanymmärrystä ja sen selityksiä, keinoja selviytyä ja myös vuorovaikutusta toisen maailman, tuonpuoleisen, kanssa. Taustaselostuksissa ja yksin kameralle esittämissään puheenvuoroissa hän kertoo esimerkiksi tulkintansa Astuvansalmen kalliomaalauksista, joissa hän uskoo olevan kyse ihmisen kulkemisesta yllisen ja alisen maailman välillä henkiveneellä. Tässä šamanistisessa vihkimyksessä ihminen muuttuu eläimeksi, ”varmaan ihan konkreettisestikin sen kulttuurin ajatuksen mukaan.”

Yrjänä ja haastateltavat tarkastelevat myyttejä eri näkökulmista, mutta lähes kaikkien argumentit perustuvat tieteellisistä tutkimuksista johdettuihin loogisiin päätelmiin. Niin sanottu järkipuhe toimii retorisenä keinona, eettisenä todisteena, että puhujien kertomat päätelmät ovat puolueettomia (Nichols 1991, 134–135). Vaikka Yrjänä tekee haastattelut saadakseen informaatiota, eniten tietoa muinaisista myyteistä katsoja saa häneltä itseltään. Hänen ilmaisemansa näkökulma määrittääkin elokuvan hallitsevan äänen. Haastattelut toimivat todistanlausuntoina elokuvan näkökulman puolesta (Helke 2016, 67). Nichols korostaa, että haastattelu pitää sisällään valtasuhteita, sosiaalisen hierarkian. Haastattelu sisältyy yleisimpiin selvyyden diskursseihin ja kulttuurin hallitseviin instituutioihin. Siinä sosiaalinen hierarkia säilytetään samalla kun informaatio välittyy henkilöltä toiselle. (Nichols 1991, 50–51.)

Myös haastatteluissa leikkaus ja kuvaustekniset ratkaisut noudattavat formaalin kerrontatavan pyrkimystä johdonmukaiseen ja huomaamattomaan kerrontaan. Sopivalla otosten

rytmillä ylläpidetään katsojan tarkkaavaisuus. Kuva-vastakuva -otokset Yrjänästä ja haastateltavasta vastakkaisista perspektiiveistä korostavat vuorovaikutusta. Välillä näytetään molemmat toisen olkapään takaa kuvattuna. Kuvaustekniikat ja editointi tuottavat mielikuvan luonnollisesta keskustelusta, ikään kuin kamera ei olisi paikalla tai sen läsnäololla ei olisi vaikutusta. (Plantinga 1997, 151–152.)⁶⁶

Haastattelut etenevät kuin vapaamuotoinen, rento jutustelu, jossa Yrjänä keskustelun asiakeskeisyydestä huolimatta välillä kepeästi vitsailee. Haastateltavat eivät katso kameraan, vaan heidän huomionsa on Yrjänässä. (Nichols 1991, 51). Kommunikointi tapahtuu vertaisina, epävirallisesti keskustellen. Haastattelun strukturoitu ja rajoitettu luonne sekä luonnostaan hierarkkinen asetelma jäävät näin piiloon. (Nichols 1991, 48.) Jälkiä keskustelun rakennetusta luonteesta on kuitenkin jäänyt näkyviin. Taivaannaulan jäsenen Mirka Turpeisen haastattelussa hänen puheenvuoronsa on katkaistu, ja hetken näytetään hänen liikkuvaa suutaan ennen kuin kuva leikkaa pois. Turpeisen puheäänensä sijaan kuullaan keskustelua eteenpäin vievä Yrjänän kysymys. Näin äänien hierarkia ja Yrjänän äänen arvovaltaisuus ilmenevät konkreettisesti.

Yrjänän äänen arvovalta tulee Taivaannaulan jäsenten haastattelussa toisellakin tavalla esille, kun selvyyden diskurssi ja maalaisjärki uhkaavat rakoilla. Yrjänä kysyy Turpeiselta, kuinka suomenusko näkyy hänen arkipäivässään. Turpeinen mainitsee yhdeksi asiaksi sen, että hän tiedostaa, miten ottaa huomioon kotinsa haltian. Yrjänä hakee hetken sanojaan ja toteaa:

Kun rationaalinen suomalainen kuulee,
että joku sanoo että kodin haltia, niin se ajattelee, että no niin,
nyt mentiin niin kuin tuollaiselle alueelle.
Mutta, toisaalta kaikki suomalaiset toimii kuitenkin sillä tavalla,
että niillä oikeesti, siis, niillä on saunatonttu.

Turpeisen kommentti ei sovi elokuvan järkiperäisen äänen retoriikkaan. Yrjänä puuttuu-kin ”järjen äänenä” väliin, osoittaen katsojalle, jonka nimeää rationaaliseksi suomalaiseksi, että itsekin ymmärtää haltioista puhumisen kuulostavan ”hölynpölyltä”. Se toimii eettisenä todisteena, joka vakuuttaa Yrjänän olevan järkevä ja rationaalinen (Nichols 1991, 134–135). Haettuaan katsojien luottamusta Yrjänä selittää Turpeisen kommentin järkiperäiseen ääneen sopivaksi toteamalla, että kaikilla suomalaisilla on

⁶⁶ Plantinga erittelee, kuinka jatkuvuusleikkauksen tekniikat, kuten leikkaus katseen mukaan, ovat tehokkaita ja johdonmukaisia kommunikatiivisia tekniikoita, jotka vastaavat ihmisen tiedonhankintaa kommunikointitilanteessa ja tekevät kerronnasta helposti seurattavan. (Plantinga 1997, 151–152.) Jatkuvuusleikkauksesta (*continuity editing*) ks. Nichols 2001, 27–29; erilaisista leikkaustekniikoista ks. Pirilä & Kivi 2008.

oikeasti saunatonttu. Todellisuudessa emme kuitenkaan tiedä onko asia näin (ja sitä voinee kyseenalaistaa), mutta toteamus toimii havainnollistavana todisteena, joka vakuuttaa, ettei Turpeisen kommentti olekaan niin korkealentoista kuin miltä alkuun saattaa kuulostaa (Nichols 1991, 136).

Yrjänän toteamusta Turpeinen myötäilee ja jatkaa vakuuttamista puhuen osittain tämän päälle. Hän painottaa, että saunatontut ovat todella yleisiä, ja ”tosi moni heittää saunatontulle viimeiset löylyt.” Hänen mukaansa moni tiedostaa kodin haltian olemassaolon, ja esimerkiksi pihalle ilmestyvästä pikkulinnusta saatetaan sanoa sen olevan vieraileva vainajan henki. Hän painottaa, ettei tämä ole mitenkään harvinaisia. Esimerkit toimivat jälleen tosiasioina esitettyinä havainnollistavina todisteina, joiden pyrkimys on vakuuttaa katsoja uskomaan puhujan argumentti. Nichols huomauttaa, kuinka havainnollistava todistelu keskittyy vakuuttamiseen, ei sen varmistamiseen, että esitetyt todisteet ovat tarkkoja tai totuudenmukaisia. (Nichols 1991, 136.)

Järkiperäisen äänen retoriikkaan kuuluu myös viileän analyttinen ilmaisu, se ikään kuin vakuuttaa, että tunteet eivät häiritse rationaalista päättelyä. Turpeinen kuitenkin puhuu kiihtyneesti, ja Yrjänän hillityn äänen puuttuminen väliin toimii eettisenä todisteena. Turpeisen puheenvuoron jälkeen ääneen pääsee Anssi Alhonen, joka jatkaa viileän vakuuttavalla ilmaisulla. Yrjänän itse ilmaistessa puheessaan tunteitaan elokuvan aikana hän tekee sen eettisesti uskottavana kommentoijana, ja hänen kommenttinsa vetoavat yleiseen epäoikeudenmukaisuuteen tai vääryyteen. Esimerkiksi etsiessään säilyneitä muinaismuistoja Yrjänä vierailee Einolan Rautvuoressa kalliomaalauksilla, joiden päälle joku on 1970-luvulla maalannut muistokirjoituksensa. Yrjänä osoittaa pettymyksensä ja ärsytyksensä, minkä monen elokuvan aihepiiristä kiinnostuneen katsojan voi odottaa ymmärtävän. (Nichols 1991, 134–135.)

Ukonvaajaa hallitsevaa rationaalista ”järjen ääntä” tarkastellessa on hyvä muistaa, että logiikka ja rationalismi eivät ole historian yläpuolella vaan kiinteä osa meneillään olevaa aikakautta. Heidegger näkee ne olennaisena osana subjekti/objekti-dualismin perusteita. Rationalismi tematisoi ympäristöstään irrotetun ’tietoisuuden’ ja siten asettuu sen yläpuolelle. Paljastaessaan jotain tällainen tematisointi kuitenkin samalla myös kätkee jotain muuta, mikä ei sovi sen teemaan. (Niemi-Pynttäri 1988, 7; 44–46.) Muinaisia myyttejä koskevien eksplisiittisesti esitettyjen näkemysten lisäksi onkin mielenkiintoista, mitä vakiintuneita käsityksiä maailmasta ja ihmisestä niiden takaa tai varjosta on havaittavissa, ja miten suullisen kerronnan rinnalla kulkevat muut elokuvalliset keinot näitä käsityksiä rakentavat. Eettisten ja havainnollistavien todisteiden lisäksi elokuvassa

ilmenee myös emotionaalisia todisteita, joiden kautta tarkastelen seuraavaksi tarkemmin Yrjänän edustamaa elokuvan ääntä ja siinä esiintyviä hallitsevia ajattelutapoja.

5.3.3. Erillinen ja pyhä luonto

Sumuinen metsänreuna, etualalla taivasta kohden törröttäviä violetteja kukkia. Leikkaus suomalaiseseen kansallismaisemaan, järvien keskeltä nouseviin saariin, joiden yllä pilvet pikakelauksella liikkuvat. Yrjänän ääni kuuluu kuvan päällä: ”Me suomalaiset elämme kahden keskenään hyvin erilaisen maailman välissä.” Järvimaisemasta leikataan urbaaniin ympäristöön, edelleen vesistö on etualalla ja taivaan pilvet liikkuvat pikakelauksella, mutta kuvaa halkovat silta ja rantaviivaa täplittävät kerrostalot. Jälleen palataan metsään, taivasta kohti kurkotteleviin mäntyihin. Yrjänä jatkaa: ”Tehtaiden piiput puskevat usvaa tuhansien kimaltavien järvien ja mykkinä kohoavien metsien ylle.” Mäntyjen profiili vaihtuu tehtaan piippuihin, taustalla viulut alkavat hiljaa soida.

Kuvan ja äänen yhteispeli jatkuu samanlaisena, kuva leikkaa vuorotellen metsistä ja järvistä moottoritiele ja suurjännitekaapeleihin samalla kun Yrjänä kuvailee mainitsemiin kahta maailmaa, ”modernia” ja ”ajatonta”. *Ukonvaajan* hallitsevin myytti tulee esiin jo elokuvan ensimmäisillä sekunneilla. Formaalin kerrontatavan luottamuksella, että tieto on mahdollista saavuttaa ja myös jakaa, elokuvan ääni esittää Yrjänän suulla tosiasiana, että ihmisen muokkaama urbaani ympäristö ja luonto ovat eri maailmoja (Plantinga 1997, 110–111). Dualistinen jako (nyky)ihmisen ja luonnon välillä onkin yksi elokuvaa keskeisimmin jäsentävistä käsityksistä.⁶⁷

Väite sisältää ajatuksen, että ihminen ei ole osa luontoa vaan elää erillään siitä. Selostus määrittää kuvaa, joka annetun tulkinnallisen kehyksen sisällä todistaa väitettä. Toisenlaisella tulkinnalla samat kuvat voisivat myös todistaa täysin päinvastaista: kuinka ihminen saattaa kokea olevansa erillään luonnosta, mutta todellisuudessa luonto on kaupungissakin ja ihminen on osa luontoa. Elokuvan esittämään näkemykseen nojaten keskenään rinnastetut kuvat kuitenkin toimivat emotionaalisina, katsojissa tunteita herättävinä, todisteina argumentille ”modernin” ja ”ajattoman” maailman erillisyydestä (Nichols 1991, 135). Ihminen ja luonto eivät aina kuitenkaan ole olleet erillisiä. ”Kuinka

⁶⁷ Niemi-Pynttari huomauttaa, että kristinopista välittynyt ’luonto’ tarkoittaa luomakuntaa, ihmistä ympäröivää maailmaa sellaisena kuin se on luotu. Luonto on siis vastakohta kulttuurille, se tarkoittaa kaikkea sitä, mitä ihminen ei ole tehnyt. Siten ihmisen ja luonnon välinen dualismi sisältyy itse ’luonto’-sanana merkitykseen modernina aikakautena. (Niemi-Pynttari 1988, 62–63.)

kauas olemme oikein vieraantuneet luonnosta ja esivanhemmistamme?” kysyy Yrjänä elokuvan alussa, ja ottaa sen yhdeksi tutkimusmatkaansa ohjaavaksi kysymykseksi.

Ihmisen yhteyden maahan nostaa esille myös folkloristi John Björkman. Hän puhuu haastattelussa, kuinka useimmilta on katkennut yhteys maanviljelyskulttuuriin. Lapset eivät esimerkiksi välttämättä tiedä, mistä jauho tulee. Yrjänä tarttuu tähän ja haastattelun jälkeen jatkaa aiheesta: ”Björkman esitti juttutuokion aikana mielenkiintoisen väittämän siitä, että nykyihmisen yhteys maahan on ihan oikeasti katkennut. Tästä väitteestä saan kipinän, ja lähdän ottamaan äiti maahan lähempää kontaktia.”

Metafora äiti maasta rinnastaa luonnon elämän antaneeseen äitiin ja suhteeseen, jonka Yrjänä antaa ymmärtää olevan huonolla tolalla. Ennen kaikkea sanavalinta korostaa vuorovaikutusta, ja luontoa ei käsitetäkään enää pelkkänä paikkana vaan paikan henkilöitymänä. Erilaisuuden sijaan vanhemmuus viittaa myös samankaltaisuuteen ja keskinäiseen toimintaan. (Ilomäki 2014, 127–128.) Jälleen korostuu yhteys, joka on joskus ollut, mutta se on menetetty. Ihmisen ja äiti maan vieraantumisen huolimatta Yrjänä sanojensa mukaisesti lähtee hakemaan kontaktia, mitä todistaa katsojalle näytettävä metsäisellä hiekkatiellä kulkeva auto.

Jälleen myös kuva tukee tulkintaa kahden maailman erillisyydestä. Urbanin elämän symboli, citymaasturi, erottaa Yrjänän ympäröivästä luonnosta, vaikkakin vie hänet sinne. Yrjänän on pakko jättää tämä modernin maailman tunnusmerkki hiekkatien varteen astuessaan toiseen, ihmisen kadottamaan maailmaan, johon auto ei kuulu. Hiekkatiehen rajoittuva metsänreuna on raja kahden maailman välillä. Yrjänä korostaa asetelmaa seisossaan tuolla rajalla ja todetessaan: ”Paras tapa päästä lähelle luontoa on lähteä pois ihmisen rakentamasta ympäristöstä ja lähteä kulkemaan niitä polkuja, joita esi-isätkin ovat aikanaan keihäineen ja jousineen talsineet.” Ihmisen ja luonnon erillisyys tuodaan eksplisiittisesti esille. Luonto ei ole osa urbaania ympäristöä, vaan ihmisen on poistuttava rakentamastaan maailmasta halutessaan lähelle luontoa. Asennoituminen vastaa pyyntikulttuurin käsitystä siitä, että ihminen metsästäessään ylitti ihmisen elinpiirin ja metsäluonnon välisen rajan (Ilomäki 2014, 128). Maininta esi-isistä keihäineen ja jousineen kiinnittää yhä enemmän huomiota käsitysten samankaltaisuuteen.

Äänien polyfoniaa tarkastellessa tulee esille elokuvan sisäinen äänien hierarkia. Björkman puhuu ihmisen katkenneesta yhteydestä maahan, mutta viittaa tällä maanviljelyskulttuuriin, erityisesti siis ihmisen toimintaan muokkaamassaan ympäristössä. Hänen käsityksessään luonto sisältyy kulttuuriympäristöön. Yrjänä

kuitenkin puhuu päinvastaisesti, korostaen sitä, että luontoa lähelle pääsee nimenomaan poistumalla ihmisen muokkaamasta ympäristöstä. Yrjänä sovittaa Björkmanin kommentit tukemaan omaa tulkintaansa. Tämä havainnollistaa, kuinka elokuvan hallitseva ääni säilyttää arvovaltaisen asemansa kontrolloimalla muita, esimerkiksi haastatteluissa esiin nousevia, ääniä (Nichols 2005, 25).

Kirsi Laurén on tulkinnut 1900-luvun alussa Suomea kiertäneen kansanperinteenkerääjän Samuli Paulaharjun kirjoituksia tarkastellen erityisesti kuvauksia, joissa tämä esittää näkemyksiä aikansa luonnonympäristöstä tai siihen liittyvästä myyttisyydestä. Yrjänän suhtautuminen muistuttaa monella tapaa Paulaharjun tarinoita, joissa tämä vuosisata sitten kuvasi ”entisiä aikoja” paremmiksi, koska silloin ihmisen ja luonnon vuorovaikutus on ollut luonnollisempaa (Laurén 2014, 228). Sama painotus on luettavissa *Ukonvaajasta*, joka korostaa nykypäivän eroa entisaikaan, toistaen dualistista asetelmaa. Jäljellä olevat jäänteet menneisyydestä ja muinaisesta kansanperinteestä löytyvät erämaista, sivistyksen ulkopuolelta, eivät kaupungista. Paulaharjun tavoin Yrjänä hakeutuu metsiin pois kaupungista, mutta joutuu kuitenkin myös muuttamaan mieltään, sillä haastatteluissa ilmenee, että vielä 2000-luvullakin kulttuurissa elää monia vanhoja perinteitä, kuten vuosittaisjuhliin liittyviä tapoja. (Laurén 2014, 224–225.)

Yrjänän 1900-luvun alun eetosta muistuttava menneisyyden jälkien etsintä ja niiden ihailu suuntautuu metsään, ja kuten Paulaharju hän näkee luonnonpaikat myyttisen menneisyyden linnakkeina. Myyttinen menneisyys on löydettävissä erityisesti säilyneistä muinaismuistokohteista. Paulaharjun kuvauksissa ihmisen tekemät muutokset vähensivät luonnonpaikkojen myyttisiä ominaisuuksia (Laurén 2014, 233–234). Yrjänä kokee erityisesti modernin ihmisen kosketuksen vähentävän myyttisyyttä, kuten Einolan Rautvuoressa, jossa 70-luvun muistikirjoitus peittää kalliomaalauksen.

Mikkelin Astuvansalmessa maalaukset ovat kuitenkin säilyneet hyvin, ja vierailuun paikassa liitetään myyttisiä ilmauksia saavaa kerrontaa. Yrjänä jättää jälleen auton tienvarteen ja lähtee kävellen metsän poikki kalliomaalauksille. Hän toteaa, kuinka ”on hyvä ajatella kulkevansa samoja polkuja kuin ne ihmiset, jotka maalaukset maalasivat tuhansia vuosia sitten”. Hänen sanansa paljastavat hänen löytävän myyttistä menneisyyttä jo polulta, joka vie muinaismuistokohteelle. Yrjänä puhuu useamman kerran elokuvan aikana esi-isien poluista ja kuinka tuntuu hyvältä kävellä niitä. Hänen suhtautumisensa muistuttaa Eliaden ajatusta pyhän kokemuksesta, jossa päästään takaisin alkuaikoihin, myyttiseen menneisyyteen (Eliade 2003, 85–88). Kulkiessaan poluilla Yrjänä tuntuu ikään kuin pääsevän lähelle esi-isien menneisyyttä.

Yrjänän matkan kuvaus Astuvansalmen kalliomaalauksille luo merkityksiä paikan erityisyydestä. Hän on hiljaa, kävellen mainitsemiaan polkuja kohti määränpäättä. Hänet näytetään kallion päällä katsomassa edessään avautuvaa vesistöä. Viulut soivat hiljaa taustalla, luoden odottavaa tunnelmaa. Yksittäiset lähikuvat puolukoista ja kalliolta nousevista puunrungoista kehystävät Yrjänän matkaa. Hänen saapuessaan puusta rakennetulle tasanteelle musiikki kasvaa ja kerää massaa muista instrumenteista. Kuva alkaa kohota Yrjänästä kallion seinämää pitkin ja kalliiossa näkyvien maalausten paljastuessa musiikissa puhkeaa mahtipontinen jakso, joka pian taas vaimenee taka-alalle.

Sekä edeltävien otosten puhumattomuus, Yrjänän matkaa kuvaavat patikointikuvat että hiljalleen kasvava musiikki luovat odottavaa jännitystä. Yrjänästä ylöspäin nouseva kamera korostaa kallioiden kokoa ja paikan vaikuttavuutta, mitä musiikki omalla tunnelmallaan vahvistaa. Sekä havainnollistavien että emotionaalisten todisteiden avulla elokuva esittää, että Astuvansalmen kalliomaalauksissa ja paikassa itsessään on jotain erityistä. Yrjänä myös toteaa, kuinka on ”suorastaan ihme”, että kalliomaalaukset ovat säilyneet niin hyvin Suomen sääolosuhteissa. Eliaden mukaan pyhä ilmenee todellisuutena, joka on erilaista kuin arkitodellisuus. Samalla pyhä kohde säilyttää silti myös profaanin olemuksensa. (Eliade 2003, 32–35.) Astuvansalmessa sijaitsee arvokas muinaismuistokohde, mutta sille luodaan merkityksiä myös muulla tavoin ympäristöstään poikkeavana paikkana. Se ei ole mikä tahansa kallionseinämä.

Myyttisyyden ja pyhyiden kokemus heijastuu myös Yrjänän puheista hänen vieraillessaan Retulansaassa, joka on yksi Suomen parhaiten säilyneistä muinaismuistokohteista. Paikalla hän toteaa:

Täällä on hyvin erikoinen
ja omalla tavallaan tavattoman hiljainen tunnelma.
Ja toisaalta tuolta kuuluu koko ajan,
tuolta järven suunnasta, ukkosen jylinää.
Ja just aivan äsken me nähtiin isoin kotka
mitä mä olen eläessäni nähnyt, joka lensi tossa meidän yläpuolella.

Yrjänä vaikenee merkitsevästi ja katselee ympärilleen kohti taivaita. Hänen puheissaan paikka määrittyy erityiseksi hiljaisuuden, Ukko ylijumalaankin viittaavan ukkosen ja kookkaan kotkan vuoksi. Eliade kirjoittaa, kuinka pyhä ilmenee, osoittaa poikkeavuu- tensa maallisesta. Pyhän ilmentymä on *hierofania*. Yrjänän havainnot näyttäytyvät tällai- sina hierofanioina, pyhän ilmentyminä, jotka muuttavat todellisuuden Retulansaassa jollain tavalla supranormaaliksi. (Eliade 2003, 33–35.)

Vaikuttaa, että Yrjänän on vaikea sanallistaa Retulansaaren tunnelmaa, jonka hän toteaa olevan ”hyvin erikoinen”. Tämä on ymmärrettävää, jos ajatellaan, että luonnontieteellinen ymmärrys on välittömästi ilmenevän kielessä (ks. Niemi-Pynttari 1988, 44–45). Merleau-Ponty muistuttaa, että luonnontieteiden kieli on etäällä aistimaailman kielestä. Esimerkiksi Yrjänän kokema erikoinen tunnelma on luonnontieteellisesti ’subjektiivinen’ kokemus. Sitä voidaan kuitenkin lähestyä myös Merleau-Pontyn ehdotuksen kautta, jolloin tunnelma ajateltaisiinkin itse paikalle luonteenomaisena. Tällöin Retulansaarikaan ei näyttäytyisi ulkoisena objektina, eikä siihen liittyviä ajatuksia ja tunteita tarvitsisi eristää vain subjektin sisäisiksi. (Niemi-Pynttari 1988, 45.)

Retulansaaren tunnelman artikuloituminen muulle kuin luonnontieteellisen järjestyksen kielelle voidaan nähdä myös vapautena Heideggerin kuvaamasta teknologisen pakottamisen kielestä. Vapauden ollessa artikuloitumisen vapautta vaikeasti sanoitettava myyttinen todellisuus voi olla merkki jonkinlaisesta vapautumisesta. Puhuessaan erikoisesta tunnelmasta muulla kuin teknologian kielellä Yrjänän voi nähdä myöntävän paljastumisen tapahtumalle. (Niemi-Pynttari 1988, 29–31.) *Ukonvaajaa* kuvaa tässä myös Werner Herzogin käsite *ekstaattinen dokumentaari (ecstatic documentary)*, jonka tarkoitus ei ole näyttää vaan liikuttaa. Sen pyrkimyksenä on tunnistaa jotain, josta näkyvillä on vain oire tai seuraus, mutta jota itsessään ei voi nähdä tai joka pakenee nimeämistä. (Nichols 2015, 37.)

Muinaismuistojen lisäksi itse metsä ja sen eläimet saavat myyttisiä ilmauksia. Esimerkiksi Yrjänän ylitettyä ihmisen elinpiirin ja luonnon välisen rajan hänen lähtiessään ottamaan kontaktia äiti maahan, muuttuu kerronta tunnepitoisemmaksi. Yrjänän patikoimista katkovat erilliset otokset naavaisista oksista ja jäkälän peittämistä puunrungoista. Taustalla soi kepeää ja nopeatempoista akustista kitaramusiikkia, joka luo tunnelmaa kesäisestä metsästä, jossa on kevyt kävellä. Aurinko paistaa puiden lomasta. Musiikki kasvaa tunteellisemmaksi miehen melodisella, sanattomalla laululla, joka kuorolaulun tavoin konnotoi pyhään. Havainnollistaviin ja eettisiin todisteisiin nojaava järkiperäinen elokuvan ääni rakentuu metsäkohtauksissa musiikista ja luontokuvista koostuvien emotionaalisten todisteiden varaan. Yrjänä ei suoraan sano, että metsä on pyhä tai myyttinen, mutta muu kerronta välittää viestin luomalla tunnelmaa.

Pyhyys ja myyttisyys nousevat korostetusti esiin elokuvan lopulla. Kävellessään taas metsässä Yrjänä kertoo karhun roolista suomalaisten myyttisimpänä metsäneläimenä. Hän lausuu kalevalaisen karhun syntyrunon, joka kertoo karhun kosmisesta alkuperästä. Runoa kuvittaa animoitu, takajaloilleen noussut palavasilmäinen karhu. Sen päälle piirtyy

tähtikuvioita. Kerronnan sävy on myyttinen, Yrjänän ääni entistäkin matalampi ja taustamusiikki jännitteistä. Kuva palaa Yrjänään, joka kertoo matkaneensa Kuhmoon nähdäkseen karhun luonnollisessa elinympäristössään. Matkalla karhun tarkkailukopille hän reflektoi, kuinka reissu ei voi tulla oikeaan päätökseensä, jos hänellä ei ole tilaisuutta kohdata karhua ja kokea ”sitä samaa myyttistä, pelonsekaista kauhua, mitä esi-isät tunsivat karhua kohtaan”. Yrjänän odotukset karhun kohtaamisesta ilmentävät jälleen pyhyiden kokemusta, joka vie myyttiseen menneisyyteen kokemaan esi-isien tuntemuksia. Edeltänyt karhun syntyrunon myyttinen tunnelma säilyy.

Taustalla soiva huilu saattelee Yrjänän metsän keskellä sijaitsevaan koppiin. Paikalle päästyään hän puhuu puoliksi kuiskaten ja painottaa edessä olevaa odottelua. Seuraavat otokset metsästä ja kopin hämärässä istuvassa Yrjänästä saavat taustalleen jännitteisen jousimusiikin. Odottaminen ja levoton tunnelma korostuvat. Sävy on täysin eri kuin aiemmissa metsäkohtauksissa, nyt metsä saa uhkaaviakin sävyjä, kuvaten Yrjänän ennakoimaa ”myyttistä, pelonsekaista kauhua”. Metsä hämärtyy, varjot liikkuvat puissa ja Yrjänä on laittanut hupun päähänsä. Patarummut toimivat auditiivisena vihjeenä ja kasvattavat jännitettä entisestään, kunnes kuvaan ilmestyy karhu. Mahtipontiset symbaalit ja niitä seuraava dramaattinen orkesterimusiikki korostavat kuvassa nähtävän eläimen merkityksellisyttä. Musiikki kerronnan keinona on niin keskeisessä roolissa, että se peittää Yrjänän kuiskailutkin. Se päättyy pahaenteiseen tunnelmaan karhun kävellessä pois kuvasta.

Kohtauksessa elokuvan ääni puhuu muilla keinoin kuin sanoin. Puheenvuoro annetaan kuitenkin myös kertojalle, joka vielä alleviivaa merkityksiä karhun erityisyydestä. Kohtaamisen jälkeen Yrjänä reflektoi kopin hämärässä, että karhun näkeminen luonnossa on ”melkoinen kokemus”. Hän hahmottelee karhun valtavaksi, eläimelliseksi ja brutaaliksi olennoiksi, mutta samalla inhimilliseksi ja leikkisän oloiseksi. Hän toteaa, että on helppo nähdä ja tuntea, ”minkä takia se on ollut niin henkinen olento”. Myyttiset merkitykset saavat rinnalleen myös suoran ilmaisun pyhyiden kokemuksesta Yrjänän kuvaillessa, kuinka karhussa on ihmistä, petoa, hirviötä, mutta myös ”jotain jumalallista”.

Sekä Yrjänän kuvauksesta että muista kerronnallista keinoista syntyvän elokuvan äänen voi nähdä korostavan erämaaluonnon myyttistä olemusta (Laurén 2014, 231). Erämaa näyttäytyy villinä ja kesyttämättömänä (ks. Haila 2003, 183) ja myös inhimilliselle vieraana ja salaisena (ks. Niemi-Pynttari 1988, 103–104). Karhun ja luonnon myyttisyys rakennetaan *Ukonvaajassa* käyttäen kaikkia Aristoteleen taiteellisia todisteita. Elokuvan ääni vakuuttaa herättämällä tunteita, havainnollistamalla ja nojaamalla uskottavaan kertojaan. Siinä missä luonnon ja ihmisen erillisyys tuodaan *Ukonvaajassa* avoimesti

kertojan kautta esille, luonnon myyttisyydestä ja pyhydestä vakuutetaan myös epäsuorasti muilla kerronnallisilla keinoilla. (Nichols 1991, 134–137.)

5.3.4. Jähmeästi muuttuvat myytit ja ajattelun rakenteet

Vaikka *Ukonvaajan* kerrontatapa on formaali, elokuvan eriääninen polyfonia tuo esiin erilaisia tapoja ja näkökulmia ymmärtää myytti. Eri ääniä ja niiden retoriikkaa purkamalla voi todeta, että tavat, miten muinaiset myytit elokuvassa esitetään, eivät ole neutraalia tiedonvälittämistä, vaan niistä voidaan löytää erilaisia teoreettisia käsityksiä myyttien perustavasta ominaislaadusta ja merkityksistä. Millaisiin myytteihin ja mihin myyttien ominaisuuksiin kiinnitetään huomiota kertoo, mitä halutaan menneisyydestä tarkastella ja millaista ihmiskuvaa puhuja rakentaa. Myyteistä esitetään tulkintoja, joita retorisiin keinoihin vakuutetaan totuuksina. Äänien hierarkiassa päällimmäisenä tulkintana esiin nousee Yrjänän edustama elokuvan ääni ja sen esittämät näkemykset.

Yrjänän retoriikka ja samalla elokuvan äänen eksplisiittisin muoto nojaa havaittavimmin eettisiin todisteisiin, jotka vakuuttavat sen olevan rationaalinen ja järkiperäinen. Yrjänä muun muassa puuttuu keskusteluun Turpeisen puhuessa oman kotinsa haltiasta. Loppujen lopulta hänen oma suhtautumisensa ei kuitenkaan ilmene kovinkaan erilaisena. Hänen ilmaisunsa kuvastavat pyhän tuntemuksia ja myyttisen menneisyyden tavoittamista, siis tietynlaisia supranormaaleja kokemuksia. Luonnon kokeminen pyhäksi vaikuttaisi olevan sallittua, mutta haltioissa menee raja. Tuo määrittämätön raja havainnollistaa myyttien elinvoiman suhteellista tasoa ja siinä tapahtuvaa muutosta. Pyhä luonto on kulttuurissa yhä elävä myytti, kun taas haltiat enää tyhjä viittaus menneeseen. (Doty 2000, 79–80.)

Myös folkloristi Björkman tuo haastattelussaan esille, että nykyään monet arvostavat luontoa ja pitävät sitä pyhänä. Eliaden mukaan kaiken uskonnollisuuden kieltäväkään ihminen ei pääse täysin eroon uskonnollisesta käyttäytymisestä. Kaikilla on erityisiä paikkoja, joihin liittyy ainutlaatuisia merkityksiä ja pyhän kokemuksia. Eliade puhuu profaanin ihmisen piilouskonnollisesta käyttäytymisestä. (Eliade 2003, 45–46.) Vastakohtana neutraaleille arkikokemuksille tietyt asiat mielletään pyhiksi (Ilomäki 2014, 121). Luontoon nykyaikana liitetyt pyhän merkitykset voidaan nähdä piilouskonnollisena käyttäytymisenä, myyttinä, jonka takana on toinen myytti profaanin ihmisen uskonnottomuudesta.

Jännite rationaaliseksi ja myyttiseksi mielletävien näkemysten välillä on havaittavissa myös *Ukonvaajassa*. Sitä voidaan peilata Niemi-Pynttärin avaamaan ymmärryksen

historiaan. Jos ajattelu on Heideggeria seuraten kielen avaamalla alueella olemista ja luonnontieteellinen kieli on osa ymmärryksen historiaa, on ”järjen äänellä” vaikea puhua esimerkiksi luonnon pyhydestä, sillä luonnontieteellinen kieli ei voi tavoittaa sen näkökulmasta epätieteellisiä seikkoja. (Niemi-Pynttari 1988, 44–45; 55.) Rationaalisen äänen voi nähdä perustuvan perinteiseen totuuskäsitykseen, jossa tieto on hankittavissa objektiivisin keinoin. Jos totuus taas nähdään paljastumisena, esimerkiksi pyhän ilmaisuissa ensisijaista ei ole itse väitelause, vaan se, että se johdattaa havaitsemaan olevan paljastuneisuudessaan. Tällöin katse kääntyy maailmassa olemiseen ja kokemuksellisuuteen, joissa alkuperäisempi totuus tapahtuu. (Kakkori 2003, 90–102.) Niemi-Pynttari muotoilee, että rationalismi asettaa itsensä aistimusten kielen yläpuolelle, täysin riippumattomaksi siitä (Niemi-Pynttari 1988, 45). *Ukonvaajan* perusteella voidaan todeta, että myytit voivat puhua myös aistimusten kieltä.⁶⁸

Vaikka *Ukonvaajassa* korostetaan muinaisten aikojen ja nykyajan erilaisuutta, eroja näyttäisi siitä päätellen tapahtuneen enemmän materiaalishistoriallisessa todellisuudessa kuin mentaalisisällä tasolla. Edelleen metsä koetaan erillisenä alueena, johon meneminen tarkoittaa, että ihmisen elinpiirin ja metsän välinen raja on väliaikaisesti ylitettävä (Ilomäki 2014, 131). Vaikka itämerensuomalaiset myytit saattavat nykyään rationalisoituneina tulla ymmärretyksi lähinnä tarinoina ja kulttuuriperimänä, osa niidenkin sisältämistä maailmanymmärryksen osista elää huomaamattamme kulttuurisessa todellisuudessamme. Sadan vuoden aikana suomalaisessa yhteiskunnassa tapahtuneista valtavista muutoksista huolimatta näkemykset myyttisestä menneisyydestä ja luonnon sekä ihmisen erillisyydestä ovat osaltaan pysyneet yllättävänkin muuttumattomina. Tämän voidaan tulkita havainnollistavan muun muassa sitä, että myytit muuttuvat hitaasti ja ihmiselle ominainen ajattelu ei välttämättä senkään vertaa.

⁶⁸ Niin sanottujen myyttisten käsitysten ja rationaalisen ”järjen äänen” väliseen eroon saadaan näkökulmaa myös intuitiotutkimuksesta. Asta Raami puhuu ajattelun kaksoisprosessoinnista, tietoisesta päättelystä ja tiedostamattomasta puolesta, johon intuitiokin lukeutuu. (Raami 2015, 36–38.) Jos ihmismieltä verrataan koneälyyn, simuloituun älykkyyteen, huomataan miten ihminen näkee sellaisia yhteyksiä ja merkityksiä, mitä kone ei osaisi etsiä. *Ukonvaajassa* esille tulevia myyttejä voidaan tarkastella myös tällaisina merkityksinä, jotka syntyvät tietoisesta päättelystä ja intuitiivisen ajattelun yhteistyönä. Tämä selittäisi, miksi myyttiset merkitykset yltyvät pelkkää päättelyä pidemmälle ja miksi myyttisiksi koettavia käsityksiä ei pysty pelkällä ”järjen äänellä” selittämään. (Ojanperä 2020.) Ajattelun kaksoisprosessoinnista ja intuition tutkimuksesta ks. Raami 2015.

6. Myytit osana kulttuurista todellisuutta

Aineiston lähiluku osoitti, että eri ääniä tarkastelemalla löydetään erilaisia myyttejä, jotka osallistuvat lukuisin tavoin kulttuurisen todellisuuden rakentumiseen. Seuraavaksi pohdin myyttien ja dokumentaarisen elokuvan suhdetta toisiinsa ja erilaisiin tiedon käsityksiin. Teoreettisen pohdinnan ja aineiston elokuvakerronnan perusteella johdan käsitteen *myyttinen realismi*, jota esitän näkökulmaksi ja työkaluksi dokumentaarisen elokuvan ja myyttien tarkasteluun. Viimeisessä luvussa teen yhteenvedon tutkielman tuloksista ja kokoan päätelmäni aineiston elokuvissa esiin nousseista myyteistä ja suhtautumisista niihin sekä myyttisen tiedon ja dokumentaarisuuden suhteesta.

6.1. Myyttinen realismi elokuvakerronnan tyylinä

Aineiston elokuvissa nousi esiin ihmisen ja luonnon välinen kahtiajako. Samoin myytit näyttäytyivät vastakkaisena rationaaliselle ajattelulle tai tieteelliselle tiedolle. Dualismit lukitsevat kaksijakoiseen ajatteluun, ja hallitsevia dikotomisia käsityksiä ovat esimerkiksi mieli–ruumis, henki–materia ja myytti–*logos*.⁶⁹ Myytti ei kuitenkaan ole polarisoituneen jaon toisessa päässä, pikemminkin vain erilaista ilmaisua. Myytti ja rationalismi voivat toimia limittäin. Tätä havainnollistaa esimerkiksi *Ukonvaaja*, joka pitäytyy varsin rationaalisena, mutta liittää luontoon logiikalla perustelematonta pyhyttä. *Ukonvaajan* välittämät käsitykset pyhästä havainnollistavat, kuinka myytti välittää jotain, mitä ei voi ilmaista rationaalisella tai tieteellisellä kielellä. (Doty 2000, 94; 102–104.)

Myös *Ukonvaajan* välittämä niin sanottu tieteen ylittävä tieto näyttäytyy 'subjektiivisen' puolelle ulottuvina kysymyksinä, jotka luonnontieteiden näkökulmasta ovat epätieteellisiä (Niemi-Pynttari 1988, 45–48). Knudsenin dokumentaarisiiin elokuvaan liittämä käsite *yliaistillinen realismi* kytkeytyy samoihin kysymyksiin (luonnon)tieteen ylittävästä tiedosta. Tarkastelemalla elokuvissa esiintyviä kulttuuria muokkaavia aktiivisia myyttejä, kuten luontoon liittyviä käsityksiä, huomataan, miten juuri myytit toimivat yliaistillisen realismin pinnalla välittäen tietoa, joka ei ole rationaalisesti tai tieteellisesti perusteltavissa. Jopa *Ukonvaajan* rationaalinen elokuvan ääni ilmaisee supranormaaleja käsityksiä luonnon pyhydestä. Miksi puhe pyhydestä on vakuuttavaa rationaalisen äänen hallitsemisakin elokuvissa?

⁶⁹ Heideggerilaisittain dualismien taustalla on humanismin ja luonnontieteiden jakama maailma 'subjektiivisen' ja 'objektiivisen' intressipiireihin ja modernille aikakaudelle tyypillinen rationalismi, jonka takana on ihmisen asettaminen ympäristönsä yläpuolelle. (Niemi-Pynttari 1988, 7; 45–48; 57.)

Knudsenin mukaan yliaistillinen realismi käsittelee yliaistillisia ja henkisiä asioita kokemuksen kautta. Sen pyrkimys ei ole representoida ja havainnollistaa, vaan välittää tieteellisen faktan ulkopuolista tietoa ja todellisuutta. (Knudsen 2008, 108–109.) Myös myyteillä on vahva yhteys kokemukselliseen tietämiseen. Doty muistuttaa, että myytit ovat todellisuuden ja olemassa olevan ei-deduktiivista esille tuomista, ja esittää, että tällainen esille tuominen voi paljastaa rikkaamman tiedon muodon kuin mitä esimerkiksi tilasto- taulukoista ja keskiarvoista saadaan. (Doty 2000, 103.) Vastaavaa rikkaamman tiedon muotoa vaikuttaa tavoittelevan Nichols puhuessaan elokuvan elävästä ominaisuudesta. Elokuva ei ole vain värikäs lisä kirjoitetulle etnografialle vaan tarjoaa itsessään erilaisen tavan nähdä ja tietää. (Nichols 1994, 101.) Sekä myytti että dokumentaarinen elokuva kytkeytyvät siis tietoon, joka laajenee ohi rationaalisen päättelyn kohti kokemuksellista todellisuutta. Molemmat tarjoavat mahdollisuuden erilaiseen tapaan tietää. Myös kaikkien aineiston elokuvien voidaan nähdä tuovan esiin tietoa, joka ei pelkisty loogisesti perusteltavissa olevaan tietoon.

Tätä *erilaisen tietämisen tapaa*, jota voi kutsua myös *myyttiseksi tietämiseksi*, voidaan lähestyä heideggerilaisen totuuden ja tietämisen kautta. Tällöin myyttistä tietoa ei tulisi ajatella epäluotettavana uskomuksena tai muinaisena viisautenakaan, vaan ajallisena ja paikallisena tapahtumisena, jossa keskeistä on paljastumisen tapa (ks. Kakkori 2003). Myyttinen tieto ei ole absoluuttista kuten ei mikään totuus, mutta myyttinen kieli mahdollistaa myös ilmiömaailman kuuntelun toisella tavalla kuin metafyyminen kieli, joka asettuu olevan yläpuolelle. Aineiston elokuvissa esille tullut myyttinen tietäminen voidaan nähdä Heideggerin todellisena viisautena, kykynä avautua myös epäluotettavalle ja epästabiilille todellisuudelle. Myytit mahdollistavat totuuden paljastumisen ilman manipulointia. Sellaisina ne näyttäytyvät myös elokuvissa, joissa olevan sallitaan paljastua esimerkiksi luonnon pyhytenä. (Niemi-Pynttari 1988, 70–76.)⁷⁰ Aineiston elokuvat osoittavat, että dokumentaarinen pyrkimys ymmärtää ja saada maailmasta selvää ei välttämättä nojaa logiikkaan ja indeksisyyteen.

Aineiston elokuvia luonnehtii myös Herzogin kuvaama ekstaattinen dokumentaari. Ne tunnistavat jotain, mikä on näkymätöntä ja nimeämistä pakenevaa. (Nichols 2015, 37.) Elokuvien myyttinen todellisuus näyttäytyy vaikeasti sanoin kuvattavana, etäisenä mutta

⁷⁰ Intuitiotutkimuksen näkökulmasta myyttinen tietäminen voidaan kytkeä ihmisen ajattelun kaksoisprosessointiin, jossa tietoinen päättely ei suinkaan ole määräävä. Käsitteellinen ajattelun kaksoisprosessoinnista, tietoisesta ja tiedostamattomasta ajattelun yhteistyöstä tuo myös psykologisen näkökulman rationaalisesti perustelemattomiin myytteihin (ks. Raami 2015). Psykologian puolelle kurkottava monitieteinen tutkimus voisikin laajentaa tarkastelukulmaa myös tutkielman aihepiirissä myyttisen ajattelun tunnusomaisuudesta ja sen ilmenemisestä dokumentaarisisissa elokuvissa.

kuitenkin tuttua. Esimerkiksi lukuisat luontoa koskevat käsitykset, kuten suomalaisen luonnon yhtenäisyys tai luonnon pyhyys, näyttäytyvät ainoastaan välillisesti jälkinä, niitä ei lausuta eksplisiittisesti tai perustella johdonmukaisesti. Ne ovat kuitenkin todelliseksi tunnustettavissa, vaikkakin vaikeasti tartuttavissa. Ne välittävät jotain, mitä ei voi ilmaista rationaalisella tai (luonnon)tieteellisellä kielellä. Myytit, kuten ihmisen erillisyys luonnosta, vastaavat Merleau-Pontyn ja Polanyin *hiljaista tietoa*, tietämistä, joka on melkein kuin intuitiota. (Doty 2000, 102–104.) Elokuville nimeämistä pakeneva myyttinen todellisuus näyttäytyy vapaana ilmenevän säännöllistämistä ja lainmukaisuuksista (ks. Niemi-Pynttari 1988, 30–31.)

Kuten katsoja voi kokea näkemänsä esimerkiksi emotionaalisesti realistiseksi fiktiivisistä kerrontaelementeistä huolimatta,⁷¹ *Ukonvaajassa* luonnon ja urbaanin ympäristön erillisyyttä tai tiettyjen luonnonpaikkojen pyhyys näyttäytyy uskottavana ja todenmukaisena, vaikka esitetty olisi epäloogista ja rationaalisen ajattelun vastaista. Tällaista esittämisen tapaa ja tyyliä voidaan luonnehtia jo mainitulla Knudsenin yliaistillisella realismilla. Käsite konnotoi kuitenkin selittämättömään ja paranormaaliiin, eikä mielestäni täysin tavoita keskeistä myyteistä tietämisen tapana. Elokuva ei välttämättä tarjoa niin sanotusti yliluonnollisia selityksiä, vaikka se ei asettaisikaan maailmaa loogisten selityksien muotiin. Se voi silti olla realistinen ja uskottava. Koska myytti on oma kielensä, jolla on oma logiikkansa (Doty 2000, 102–104), myyttien kieltä puhuvan elokuvan voidaan sanoa olevan myyttisesti realistinen. Yliaistillinen realismi taipuukin aineiston elokuvissa *myyttiseksi realismiksi*, jossa korostuu paranormaalien ja selittämättömien sijaan ihmiselle tyypillinen holistinen tietämisen tapa – ei yliaistillinen vaan päinvastoin aistillinen, myös ilmiömaailmaa kuunteleva tietämisen tapa, jossa oleva paljastuu manipuloimattomana (ks. Niemi-Pynttari 1988, 75–76).⁷²

Myyttisen realismin käsite selittää, miksi esitetyn voi kokea realistiseksi, vaikka se olisi epäloogista tai tieteellisen tiedon vastaista. Myytit ovat tapa tietää, ne liittyvät maailman

⁷¹ Nichols määrittää realismin erilaisiksi esittämisen tyyleiksi, joiden seurauksena katsoja kokee esitetyn realistisesti välitetyksi tai kuvatuksi. Hän kytkee dokumentaariseen elokuvaan kolme eri realismin muotoa: *valokuvauksellisen (photographic)*, *psykologisen (psychological)* ja *emotionaalisen (emotional)* realismin. Pidämme esitettävä realistisena, kun koemme, että aika ja paikka, hahmon sisäinen elämä tai tunteet ovat välittyneet tehokkaasti, vaikka kohtaus sisältäisikin luovia leikkauksia, vihjailevaa musiikkia tai se olisi kokonaan lavastettu. (Nichols 2001, 92–94.)

⁷² Kirjallisuudessa puhutaan *maagisesta realismista*, jossa fantasian ainesosia lisätään realistiseen kerrontaan ja syntyy vaikutelma kahden rinnakkaisen todellisuuden kohtaamisesta (Elswick 2018, 105). Esimerkiksi *Kuun metsän Kaisaa* voisi lähestyä myös tästä näkökulmasta, mutta pääsääntöisesti käsite ei kuvaa aineiston elokuvia sen paremmin kuin yliaistillinen realismikaan. Myyttisen realismin käsitteellä huomio viedään fantasiasta ja rinnakkaisista todellisuuksista totuuden ja todellisuuden äärellisyyteen ja ajallisuuteen.

paljastumiseen, ja myyttinen realismi on esittämisen ja kerronnan tyyli, jossa tämä tietämisen tapa esittäytyy uskottavana ja ymmärrettävänä. Sen avulla voidaan tuoda ilmi tavallisesti herkästi piiloutuva myyttinen tieto ja siten saada myös mahdollisuus tarttua vaikeasti tiedostettaviin ja luonnollisena esiintyviin käsityksiin. Jatkotutkimusta ajatellen yksi laajempaa aineistoa koskeva kysymys kuuluu, miten hyödyllinen elokuvakerronnallinen käsite myyttinen realismi on myyttisten rakenteiden tarkastelemiseen? Edelleen tutkielman ulkopuolelle jää tarkempi selvitys minkälaisia elokuvakerronnallisia elementtejä tyyli sisältää.

Koska myytit välittävät arvorakenteita (Doty 2000, 103), myyttinen realismi voi olla työkalu myös elokuvissa vallitsevien arvojen tarkastelemiseen. Esimerkiksi tutkielmassa esiin nostettujen luontoa koskevien myyttien voi tulkita heijastavan taustalla vallitsevia ristiriitaisiakin arvoja ihmiskeskeisyydestä luonnonsuojeluun. Voi kysyä, ovatko osa muinaisten itämerensuomalaisten myyteistä ymmärrettäviä edelleen juuri siitä syystä, että ne välittävät yhä eläviä arvorakenteita? Tutkielmaa voisikin jatkaa arvorakenteisiin keskittyvään tarkasteluun ja ideologiseen analyysiin.

Tutkielman pohdinnoissa myyttien ja dokumentaarisuuden suhteesta voi nähdä yhtymäkohtia myös semioottiseen tutkiskeluun myyttien ja kielen suhteesta. Myyttien voikin sen perusteella todeta myös osoittavan kielen vajavaisuutta monimerkityksisen maailman kuvaamiseen (Gould 2017, 7). Laajempi semioottinen tai todellisuuden kieleen asettava fenomenologinen tutkimus voisi avata yhä uusia näkökulmia niin myyttiseen kieleen ja sitä kautta tietämiseen kuin dokumentaarisuuteenkin. Semiotiikan näkökulmasta voisi myös lähestyä myyttistä realismia elokuvakielen muotona.

Myyttinen todellisuus on hyväksytty symboliseksi ja monimerkityksiseksi (Doty 2000, 452). Myyttinen puhe ei ole vain todellisuutta kuvaavaa vaan performatiivista, se harvoin kuvailee, mutta useammin tuo esiin. Se on vaikuttavaa puhetta, joka ei takerru yksittäiseen merkitykseen vaan avautuu sen sijaan lukuisille merkityksille. (Doty 2000, 85.) Näin ollen myytti on itsessään moniääninen. Myös elokuva on moniääninen, ja symbolisena sekä monimerkityksisenä dokumentaarinen elokuva tarjoaa myyteille suotuisan alustan. Aineistonkin elokuvissa moni myytti piiloutuu. Myyttien kätkeytymisen voi selittää esimerkiksi myyttisellä realismilla, elokuvakerronnallisella kielellä, joka puhuu hienovaraisesti ja vakuuttavasti myyttien kieltä.

6.2. Eri äänien takaa puhuvat myytit

Aineistosta nousi lähiluvulla esiin toisistaan eroavia elokuvallisia ääniä, joiden retoriikkaa ja hierarkiaa tarkastelemalla päästiin käsiksi erilaisiin myyttien rooleihin ja myytteihin suhtautumisiin. *Järven tarinaa* hallitsi perinteinen luontodokumentaareista tuttu kertojaääni, joka ainoana puhuttuna äänen muotona on vahva auktoriteetti, mutta paljastui sovittelevaksi eikä suinkaan ainoaksi elokuvan ääneksi. Eri aikoina kuvatusta ja koostetusta materiaalista muodostuva *Kuun metsän Kaisa* toi esiin monien eriaikaistenkin äänien polyfonian. *Ukonvaajassa* tiedonhankinta ja -välitys tapahtuivat haastattelujen avulla, mutta elokuvan hallitseva ääni nousi arvovaltaisimmaksi näiden yläpuolelle. Mitä avoimempi kerrontatapa elokuvassa oli, sitä moniäänisempi oli äänien polyfonia, ja myös muinaisten myyttien ääni tuli kuuluviin ilman selkeitä katsojalle annettuja tulkintakehyksiä. Kaikissa elokuvissa oli toki kuultavissa niin historian, kulttuurin kuin ohjaajankin ääni, mutta *Kuun metsän Kaisa* avoimimpana ja moniäänisimpänä toi eri näkökulmat esiin selittämättä kaikkea yhden hallitsevan äänen kautta.

Aineiston elokuvat havainnollistivat, kuinka myytit ovat osa kulttuurista todellisuutta. Myyttien joukossa oli sekä muinaisiksi ja vanhenneiksi mielletäviä että nykykulttuurissa vahvasti vaikuttavia, huomaamattomampia myyttejä. Muinaisiin itämerensuomalaisten myytteihin suhtauduttiin elokuvissa ainakin intellektuaalisina maailmanselityksinä, sosiofunktionaalisen yhteisön sementtinä ja mytopoeettisena symbolisena kielenä. Kulttuurisen vaikutusvoimansa menettäneitä, rationalisoituneita myyttejä käsiteltiin aktiivisten myyttien läpi, jolloin niistä hyväksyttiin osatotuuksia, jotka selitettiin implisiittisten myyttien kautta. Toisaalta voidaan myös kysyä, onko osa muinaisista myyteistä saamassa tämän seurauksena uusia muotoja, jotka primaareina myyteinä muokkaavat uusia kulttuurisia malleja? (Doty 2000, 138–139.)

Osalla myyteistä ei vaikuttanut olevan enää ilmeistä selitysvoimaa, jolloin ne näyttyivät ensisijaisesti vanhoina tarinoina ja kulttuuriperimänä. Näillekin tarinoille voitiin kuitenkin antaa ääni, joka kuului hallitsevan elokuvan äänen läpi tulkittuna kuten *Ukonvaajassa* tai omaehtoisempana kuten *Järven tarinassa*. Erilaisten äänien ja myytteihin suhtautumisten perusteella voitiin arvioida, miten elokuva suhtautuu tietoon, siihen onko totuus saavutettavissa ja välitettävissä vai ei. Selittävän moodin *Ukonvaaja* vaikutti tavoittelevan pysyvää tietoa, performatiivinen *Kuun metsän Kaisa* taas suhtautui epävarmemmin saavutettavan tiedon mahdollisuuteen. Perinteisen totuuskäsityksen sijaan sen voi nähdä totuudessa avautuneen myös paljastumiseen ja sosiaaliseen kontekstiin (ks. Kupiainen 1994, 6–8). *Järven tarinan* voi asettaa johonkin näiden kahden

välille. Elokuviin äänet ja niiden välinen hierarkia osoittivat, että Nicholsin moodien keskeiset erot johtuvat nimenomaan erilaisista tiedon käsityksistä, ei esimerkiksi elokuvallisiin keinoihin liittyvistä kerronnallisista asioista (Helke 2006, 56).

Moniäänisyydestä puhuessaan Aaltonen tuo esiin myös institutionaalisen äänen ja painottaa tuotannon ja rahoituksen vaikutusta elokuvissa kuultaviin ääniin. Hän korostaa Yleisradion osallisuutta lähes kaikessa suomalaisen dokumentaarisen elokuvan tuotannossa ja aiheellisesti kysyy, kuinka paljon sen ääni niissä kuuluu. (Aaltonen 2016, 178–179.) Aineiston elokuvissa poikkeus oli *Ukonvaaja*, joka on pääasiassa joukkorahoituksella ja pienen porukan kesken tehty. Voi siis ajatella, että Ylen, AVEK:in tai SES:in suoraa vaikutusta ei näin ollen ole ollut tai se on ainakin ollut vähäisempi kuin kahdessa muussa elokuvassa. Tästä voidaan johtaa kysymys, onko *Ukonvaaja* aineiston elokuvista vähiten polyfoninen, koska lopputulokseen vaikuttavia osapuolia on ollut vähemmän kuin ulkoista rahoitusta saavilla elokuvilla yleensä? Tällöin rahoittajien vaikutus elokuvaan ei moniäänisyydestä puhuttaessa olisi ainoastaan negatiivinen, kuten helposti saatetaan lähtökohtaisesti ajatella.⁷³

Kaikista aineiston elokuvista oli luettavissa implisiittisenä myyttinä alkuperäiskulttuurien 'luonnollisempi' tai 'aidompi' yhteys luontoon. *Ukonvaajassa* ja *Järven tarinassa* alkuperäiskansana esiintyivät tiettyyn aikaan määrittämättömät muinaiset esivanhempamme, *Kuun metsän Kaisassa* läheisessä yhteydessä luontoon elivät viime vuosisadan saamelaiset. Myyttillä on yhtäläisyytensä Hailan esille nostamaan ongelmalliseen olettamukseen siitä, että alkuperäiskulttuurien luonnon käyttö on sellaista, joka ei vaikuta niiden ympäristöön. Hän muistuttaa, kuinka 'luonnollisten', toisin sanoen sallittujen, toimintatapojen erottaminen 'luonnottomista', toisin sanoen kielletyistä, ei ole alkuperäiskansojen toimeentulokäytännöissä helpompaa kuin nykyaikaisissa käytännöissäkään. Kulttuurit ovat aina jättäneet jälkensä ympäristöönsä. (Haila 2003, 184–185.) Samoin voidaan kyseenalaistaa 'aidon' ja 'epäaidon' luontoyhteyden määrittämisen mahdollisuus.

Eri asteiset luontoyhteydet edellyttävät ihmisen irrallisuutta luonnosta. Aineiston kaikissa elokuvissa myytti ihmisen ja luonnon erillisyydestä oli kulttuurisen todellisuuskäsityksen

⁷³ Lähiluvun tekstilähtöisen tutkimusotteen takia tutkielma ei tavoittanut tekijyyden ja muiden elokuvan tekemistä kehystävien osatekijöiden vaikutusta. Tuotantotaloudellisiin tekijöihin keskittyvä tutkimus (Haase 2016) toisi esiin elokuvaan vaikuttavia laajempia taustaprosesseja. Elokuvantekijöitä haastatteleamalla taas (Aaltonen 2006) ymmärrettäisiin paremmin elokuvissa ilmenevien myyttien takaa löytyvää yksilöiden intentionaalisuutta ja tulkintoja. Myös vastaanottotutkimus antaisi oman lisänsä katsojien suhtautumisesta niin implisiittisiin kuin rationalisoituneisiin myytteihin.

yhtenä peruslähtökohtana. Elokuvista peilattuna voidaan todeta, että ihminen ja luonto esiintyvät ainakin länsimaisessa kulttuurisessa todellisuudessa yhä kauempana toisistaan. Tuo erillisyys ei kuitenkaan ole vain modernin ajan käsitys, vaan se on esiintynyt jo ainakin pyyntikulttuurissa (Ilomäki 2014, 128). Muun muassa Heidegger on tarkastellut sitkeää luonto/kulttuuri-dualismia historiallisena uuden ajan tapahtumana (ks. Niemi-Pynttari 1988, 3–6), ja Williams on muotoillut sen seuraukseksi ihmisen abstrahoimisesta (ks. Williams 2003, 52–53). Yhtä kaikki aineiston lähiluku vahvisti, että vaikka maailmanselitykset muuttuvat ja itämerensuomalaiset myytit ovat menettäneet selitysarvoaan, muinaisissa myyteissä esiintyy rakenteita ja pohjaolettamuksia, jotka elävät nykykulttuurissa väkevinä.

Luontoon liittyvät myytit kertovat loppujen lopuksi ihmisen suhtautumisesta ympäröivään todellisuuteensa, siitä miten ihminen suhteuttaa itsensä maailmaan (Haila & Lähde 2003, 21). Esimerkiksi *Ukonvaaja* toi esiin, kuinka rationaalisuutta korostavassa, näennäisesti uskonnottomassa (pohjoismaisessa) kulttuurissa esiintyy luontoon liittyviä pyhyiden ilmauksia, jotka voidaan tulkita Eliaden käsittein profaanin ihmisen piilouskonnolliseksi käyttäytymiseksi (Eliade 2003, 45–46). *Järven tarina* taas havainnollisti, miten myyttisenkin äänen takaa on havaittavissa moderneja käsityksiä luonnon lainmukaisuudesta ja selitettävyydestä. Toisaalta se ilmensi luontoa myös inhimilliselle olemiselle salaisena, vieraana subjektina. Myöskään *Kuun metsän Kaisan* myyttinen maailma ei asettunut luonnontieteellisesti tematisoitavaksi ja hallittavaksi.

Luonto on monisyinen käsite, ja suomalaisissa dokumentaarisisissa elokuvissa ilmenevien siihen liittyvien käsitysten laajempaa tarkastelua voisi jatkaa omassa tutkimuksessaan esimerkiksi fenomenografisella tutkimusotteella. Nähdäkseni tämä tutkielma antaa pohjan niin luonnon pyhyiden kuin muidenkin luontoon liittyvien myyttien tutkimiselle elokuvissa elokuvakerrontaa tarkastelemalla. Elokuvan ääntä ja retoriikkaa tutkimalla saadaan esiin eri lailla ilmeneviä myyttisiä rakenteita ja myös niiden välistä hierarkiaa, jolloin voidaan eritellä, millä myyteillä on selitysvoimaa ja mitkä ovat sitä menettäneet.

Myytti ja dokumentaarinen elokuva ovat molemmat käsitteitä, joiden sisällöistä, merkityksistä ja funktioista löytyi tutkimuskirjallisuudessa monia näkemyksiä. Näissä voidaan palata tiedon käsitykseen ja todellisuuden välittämisen mahdollisuuteen. Esimerkiksi myyttien negatiivisten tulkintojen takana voidaan nähdä oletus, että jossain on olemassa joukko totuuksia tai tosiasioita, jotka odottavat löytäjäänsä (Doty 2000, 93). Vaikka emme pääsisikään täysin irti luonnontieteelliseen ymmärrykseen sisältyvästä oletuksesta kaiken mitattavuudesta ja absoluuttisista lainalaisuuksista (ks. Niemi-Pynttari 1988, 44;

55), jälkimodernilla ajalla tiedon käsitys on kuitenkin ainakin jossain määrin muuttunut. Myös todellisuutta on mahdoton välittää suoraan, kuten joskus on oletettu. Murros on edellyttänyt muutosta myös dokumentaarisen elokuvan strategiassa välittää tietoa.

Myyttisen realismin voi nähdä elokuvakerronnallisena vastineena tiedon murroksessa. Se on kerronnan tyyli, joka liittyy tietynlaiseen tiedon käsitykseen. Se on uskottavaa, koska myyttinen tietäminen on ihmiselle luontaista. Kyse on heideggerilaisittain maailmassa olemisen ja maailman paljastumisen tavoista (ks. Kakkori 2003) ja kyvystä avautua myös ilmiöiden epäluotettavalle maailmalle niitä kontrolloimatta (Niemi-Pynttari 1988, 70–76). Dokumentaarisessa elokuvassa myyttinen realismi liittyy elokuvan elävään tai ekstaattiseen ominaisuuteen (ks. Nichols 1994, 101; Nichols 2015, 37). Se on elokuvallinen kieli, jolla välittää todellisuutta, johon on vaikea tarttua ja sanoin kuvata. Yksi dokumentaarisen elokuvan yhtymäkohta myyttiin voidaan nähdä siinä, että se tarjoaa itsessään erilaisen tavan tietää, mahdollisuuden totuuden paljastumiseen. Tämä on suotuista lähtökohta myyttiselle tiedolle, ja siten otollinen alusta myös myyttiselle realismille esittämisen tyylinä.

Tekstiin keskittyvä lähiluku ja toisaalta teoreettisempi epistemologinen käsittely ohjasivat pohtimaan, millä lailla myytit dokumentaarisessa elokuvassa toimivat. Luonnontieteellinen kieli osana ymmärryksen historiaa selittää elokuvissa hallitsevien äänien takaa havaittavissa ollutta jännitettä lähtökohtaisesti myyttisiksi ja tieteellisiksi miellettyjen käsitysten välillä. Uuden ajan ihmisen on vaikea käsitellä 'objektiivisen' alueelle lukeutuvia asioita muulla kuin luonnontieteellisellä kielellä, ja myyttisenä ilmenevästä on siten hankala saada otetta. Metafyysinen kieli pyrkii saamaan ilmenevän hallintaansa, ja siksi *Järven tarina* ja *Ukonvaaja* selittivät ilmiöitä nykytietämyksen kautta ja *Kuun metsän Kaisan* Robert kuvaili kokemuksiaan uskomattomiksi. Luonnontieteellisiin selityksiin sopimattomat seikat voidaan todeta 'subjektiivisiksi', mutta elokuvat ilmensivät niiden olevan jotain enemmän. Tosiksi koettuina ja vaikeasti sanoitettavina ne ilmenivät erilaisena eli myyttisenä tietona. Tällainen tieto jäi elokuvissa epävarmaksi, metafyysisellä kielellä selittämättömäksi, kuten *Ukonvaajassa* luonnon pyhyys, *Järven tarinassa* mystiset vedenelävät ja *Kuun metsän Kaisassa* enneunen. Konkreettisimmin myyttisen tietämisen ja kielen ero metafyysiseen kieleen ilmeni *Kuun metsän Kaisassa*, jossa länsimainen ajattelutraditio asettui vastakkaiseksi saamelaiselle ajattelun mallille, joka heideggerilaisittain voidaan nähdä todellisena tietämisenä, pakon kielestä vapautumisena ja maailmalle avautumisena. (ks. Niemi-Pynttari 1988.)

Elokuva, joka ei suhtaudu tietoon episteemisellä varmuudella, sallii moniäänisyyden eikä pyri esittämään yhtä totuutta. Sen sijaan se voi kohdella mahdollisia totuuksia ja sepitteitä erottamattomina, jolloin uutta luova dokumentaarinen tarinointi (ks. Hongisto 2016a) näyttäytyy pakon kielestä vapaana avoimuutena maailman paljastumiselle, myyttisenä tietona. Näissä elokuvissa myytit puhuvat polyfonisesti, sillä implisiittisten myyttien lisäksi myös muut myytit merkitsevät tasavertaista tapaa tietää. Tällöin totuus ei ole absoluuttisena väitelauseessa vaan ennemminkin paljastumisen tapahtumassa. Implisiittisiä myyttejä ei välttämättä aineiston elokuvissakaan avoimesti tiedostettu tai kyseenalaistettu, mutta jos myyttinen tietäminen hyväksytään, ollaan lähempänä sen sisäistämistä, että myytit ovat osa myös omaa todellisuutta. Kun todellisuus käsitetään kulttuuri- ja kielisidonnaiseksi, onko myyteistä tulossa hyväksytympi tapa tietää? Aineiston elokuvien perusteella voidaan ainakin todeta, että ne ovat keskeisessä osassa kulttuurisen todellisuuden muodostumisesta. Muinaistenkin myyttien vanhat käsitykset ja arvorakenteet elävät nykykulttuurissamme kuin varkain, ja niiden puhe on uskottavaa ja huomaamatonta.

Lähteet

Aineiston elokuvat

Järven tarina. Ohjaus Kim Saarniluoto & Marko Röhr. Käsikirjoitus Antti Tuuri & Marko Röhr. Suomi 2016. MRP Matila Röhr Productions Oy.

Kuun metsän Kaisa. Ohjaus & käsikirjoitus Katja Gauriloff. Suomi 2016. Oktober Oy.

Ukonvaaja – Dokumenttielokuva suomenuskosta. Ohjaus Tuukka Tähti. Käsikirjoitus: Jenna Ruisaho, Mika Viitanen & Tuukka Tähti. Suomi 2016. Helomedia Oy.

Kirjallisuus

Aaltonen Jouko (2006) *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like.

Aaltonen, Jouko (2016) Weeping Men and Singing Women: Voices in Finnish Documentaries, *Studies in Documentary Film*, 10:2, 169–182.

Ailio, Johanna (2009) *Todellisuuden rakentajat: neljän suomalaisen dokumenttielokuvaohjaajan käsitys taiteen ja todellisuuden suhteesta*. Pro gradu - tutkielma, Turku: Turun yliopisto.

Barnouw, Erik (1993) *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. New York: Oxford University Press.

Barsam, Richard M. (1992) *Nonfiction Film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press.

Brummett, Barry (2019 [2010]) *Techniques of Close Reading*. Los Angeles: SAGE.

Bruzzi, Stella (2000) *New Documentary. A critical introduction*. Lontoo: Routledge.

Campbell, John A. & Benson, Keith R. (1996) The Rhetorical Turn in Science Studies, *The Quarterly Journal of Speech*, 82:1, 74–91.

Casebier, Allan (1991) *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cocq, Coppélie & DuBois, Thomas A. (2020) *Sámi Media and Indigenous Agency in the Arctic North*. USA: University of Washington Press.

Cohen, Percy (1969) Theories of Myth, *Man*, 4:3, 337–353.

Doty, William G. (2000 [1986]) *Mythography: The Study of Myths and Rituals*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

Dubuisson, Daniel (2014 [1993]) *Twentieth Century Mythologies: Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*. New York: Routledge.

- Dundes, Alan (1984) Introduction. Teoksessa Alan Dundes (toim.) *Sacred Narrative, Readings in the Theory of Myth*. Berkeley CA: University of California Press, 1–3.
- Eliade, Mircea (2003 [1957]) *Pyhä ja profaani*. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Ellis, Jack C. & McLane, Betsy A. (2012) *A New History of Documentary Film*. Lontoo: Bloomsbury Publishing.
- Elswick, Rebecca D. (2018) Magical Realism with an Authentic Voice, *Appalachian Heritage*, 46:3, 103–113.
- Gadamer, Hans-Georg (2002 [1959]) Ymmärtämisen kehästä, *Niin & Näin*, 3/2002, 66–69.
- Glynn, Andy (2015 [2013]) Drawn from Life: The Animated Documentary. Teoksessa Brian Winston (toim.) *The Documentary Film Book*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 73–75.
- Gould, Eric (2017 [1981]) *Mythical Intentions in Modern Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Haase, Antti (2016) 'The Golden Era' of Finnish Documentary Film Financing and Production, *Studies in Documentary Film*, 10:2, 106—129.
- Haila Yrjö (2003) 'Erämaa' ja ympäristöajattelun moniulotteisuus. Teoksessa Yrjö Haila & Ville Lähde (toim.) *Luonnon politiikka*. Tampere: Vastapaino, 171–204.
- Haila, Yrjö & Lähde, Ville (2003) Luonnon poliittisuus: Mikä on uutta? Teoksessa Yrjö Haila & Ville Lähde (toim.) *Luonnon politiikka*. Tampere: Vastapaino, 7–36.
- Helke, Susanna (2006) *Nanookin jälki: tyylilaji ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Helke, Susanna (2016) In Pursuit of Emotions: The Emotive Turn and Post-Political Sentiment in Finnish Documentary Film Culture, *Studies in Documentary Film*, 10:2, 183–197.
- Hoikkala, Hannamari (2008) ”Voisiko ne kaikki tuhat kuvaa olla lavastettu?": tiedon ulottuvuuksia dokumentaarisisissa elokuvissa Isältä pojalle ja Kuoleman kasvot. Pro gradu -tutkielma, Turku: Turun yliopisto.
- Hongisto, Ilona (2011) *Soul of the Documentary: Expression and the Capture of the Real*. Turku: Turun yliopisto.
- Hongisto, Ilona (2016a) Seppo, kaputsiino ja kuumailmapallo. Tarinointi dokumenttielokuvassa. Teoksessa Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka (toim.) *Toisin sanoin: taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Turku: Eetos, 197–210.
- Hongisto, Ilona (2016b) Impossible Objectivity: Free Indirect Perspectives in Finnish Documentary Cinema, *Studies in Documentary Film*, 10:2, 198–211.
- Hongisto, Ilona & Kurikka, Kaisa (toim.) (2016) *Toisin sanoin: taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Turku: Eetos.

- Ilomäki, Henni (2014) Loitsujen outo metsämaisema. Teoksessa Seppo Knuuttila & Ulla Piela (toim.) *Ympäristömytologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 120–139.
- Kakkori, Leena (2003) Totuuden ongelma. Totuus avautumisena ja paljastumisena Martin Heideggerin filosofiassa. Teoksessa Leena Kakkori (toim.) *Katseen tarkentaminen: kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto: Kopijyvä, 90–113.
- Kallio, Sini (2003) *Markku Lehmuskallio ja Robert Flaherty todellisuuden pelastajina: eskimokulttuurin representaatio dokumenttielokuvissa*. Pro gradu -tutkielma, Turku: Turun yliopisto.
- Knudsen, Erik (2008) Transcendental Realism in Documentary. Teoksessa Thomas Austin & Wilma de Jong (toim.) *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Buckingham: Open University 2008, 108–120.
- Knuuttila, Seppo (2010) Tutkimusaineistojen muodostaminen. Teoksessa Jyrki Pöysä; Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo (toim.) *Vaeltavat metodit*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, 19–42.
- Koivunen, Anu (2004) Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvantutkijan metodologinen itsereflektio. Teoksessa Marianne Liljeström (toim.) *Feministinen tietäminen, keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 228–251.
- Korhonen, Anssi & Vilkkonen, Risto (1998) Kant ja formaalinen logiikka, *Niin & Näin*, 1/1998, 24–28.
- Korhonen, Timo (2012) *Hyvän reunalla: dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka*. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Korhonen, Timo (2016) Capturing Freedom: Direction, Dramaturgy and Ethics in Contemporary Finnish Documentary, *Studies in Documentary Film*, 10:2, 145–168.
- Kortti, Jukka (2016) Finnish History Documentaries as History Culture, *Studies in Documentary Film*, 10:2, 130–144.
- Kupiainen, Reijo (1994) Heidegger ja totuus paljastumisena, *Niin & Näin*, 2/1994, 6–8.
- Laurén, Kirsi (2014) Myytit ympäristökäsitysten muokkaajina, Samuli Paulaharjun kuvaama Pohjanmaan luonto. Teoksessa Seppo Knuuttila & Ulla Piela (toim.) *Ympäristömytologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 221–235.
- Lévi-Strauss, Claude (1964) *Mythologiques*. Pariisi: Plon.
- Lincoln, Bruce (1999) *Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lintonen, Kati (2011) *Valokuvallistettu luonto – I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

- Maijala, Marika (1999) *24 minäkuva sekunnissa: henkilökohtaisuus ja omaelämäkerrallisuus 1990-luvun suomalaisessa dokumenttielokuvassa*. Pro gradu -tutkielma, Turku: Turun yliopisto.
- Mikkonen, Riina (2004) *Luovan dokumenttielokuvan estetiikka: lähikuvassa Synti-dokumentti jokapäiväisistä rikoksista ja Joutilaat*. Pro gradu -tutkielma, Turku: Turun yliopisto.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2005 [1988]) The Voice of Documentary. Teoksessa Alan Rosenthal & John Corner (toim.) *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 17–33.
- Nichols, Bill (2010 [2001]) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2015 [2013]) The Question of Evidence, the Power of Rhetoric and Documentary Film. Teoksessa Brian Winston (toim.) *The Documentary Film Book*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 33–39.
- Niemi-Pynttari, Risto (1988) *Luonto-fraasin radikalisoituminen Martin Heideggerin filosofiassa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta.
- Palin, Tutta (2004) *Oireileva miljöömuotokuva: yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Pentikäinen, Juha (1995) *Saamelaiset – pohjoisen kansan mytologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pentikäinen, Juha (2004) Auringonpojan *luohti* ja Lemminkäisen luotteet. Onko saamelaisilla epiikkaa vai ei? Teoksessa Anna-Leena Siikala; Lauri Harvilahti & Senni Timonen (toim.) *Kalevala ja laulettu runo*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 427–463.
- Pirilä, Kari & Kivi, Erkki (2008) *Elävä kuva – elävä ääni: Toinen osa, Leikkaus*. Helsinki: Like.
- Plantinga, Carl R. (1997) *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, Carl R. (2015 [2013]) 'I'll Believe It When I Trust the Source': Documentary Images and Visual Evidence. Teoksessa Brian Winston (toim.) *The Documentary Film Book*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 40–47.
- Pöysä, Jyrki (2010) Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina. Teoksessa Jyrki Pöysä; Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo (toim.) *Vaeltavat metodit*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, 331–360.

- Pöysä, Jyrki (2015) *Lähiluvun tieto: näkökulmia kirjoitetun muistelukerronnan tutkimukseen*. Joensuu: Suomen Kansaintietouden Tutkijain Seura.
- Raami, Asta (2015) *Intuition Unleashed: on the Application and Development of Intuition in the Creative Process*. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Renov, Michael (1993) Toward a Poetics of Documentary. Teoksessa Michael Renov (toim.) *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 12–36.
- Renov, Michael (2008) First-person Films: Some theses on self-inscription. Teoksessa Thomas Austin & Wilma de Jong (toim.) *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Buckingham: Open University 2008, 39–50.
- Renov, Michael (2015 [2013]) Art, Documentary as Art. Teoksessa Brian Winston (toim.) *The Documentary Film Book*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 345–352.
- Rosenthal, Alan & Corner, John (toim.) (2005 [1988]) *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Ruoho, Iris (2011) Televisiosarjan dokumentaarisuus faktan ja fiktion rajalla. Teoksessa Sari Elfving & Mari Pajala (toim.) *Tele-visioita, mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 112–132.
- Salo, Unto (2012) *Kalevalaiset myytit ja uskomukset arkeologian, kielihistorian ja kulttuurihistorian näkökulmasta. I, Olevaisuus ja sen valtiut: muinaissuomalaisen maailmanymmärrys*. Somero: Amanita.
- Sarmela, Matti (1994) *Suomen perinneatlas – Suomen kansankulttuurin kartasto 2*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2009) *Dokumentin ytimessä: suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2015) *Dokumentin utopiat: suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1944–1989*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Segal, Robert A. (2004) *Myth: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Sills-Jones, Dafyd & Kääpä, Pietari (2016) The Finnish Documentary: A Critical Overview of Historical Perspectives and Thematic Developments, *Studies in Documentary Film*, 10:2, 89–105.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Tahkokallio, Jaakko (2019) *Pimeä aika: kymmenen myyttiä keskiajasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarkka, Lotte (2005) *Rajarahvaan laulu: Tutkimus Vuokkiniemen kalevalamittaisesta runokulttuurista 1821–1921*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Selzer, Jack (toim.) (1993) *Understanding Scientific Prose*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Siikala, Anna-Leena (1999 [1992]) *Suomalainen šamanismi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Siikala, Anna-Leena (2004) Kalevalaisen runon myyttisyys. Teoksessa Anna-Leena Siikala; Lauri Harvilahti & Senni Timonen (toim.) *Kalevala ja laulettu runo*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 17–49.

Siikala, Anna-Leena (2016 [2012]) *Itämerensuomalaisten mytologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Simonsuuri, Kirsti (2002) *Ihmiset ja jumalat, myytit ja mytologiat*. Helsinki: Tammi.

Strenski, Ivan (1987) *Four Theories of Myth in Twentieth-Century History: Cassirer, Eliade, Lévi-Strauss and Malinowski*. London: MacMillan.

Ylimaunu, Juha (2002) Elinkeinot ihmisen ja eläimen suhteen muokkaajana. Teoksessa Henni Ilomäki & Outi Lauhakangas (toim.) *Eläin ihmisen mielenmaisemassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 115–133.

Waldron, Dara (2018) *New Nonfiction Film: Art, Poetics, and Documentary Theory*. New York: Bloomsbury Academic.

Willamo, Heikki (2017) *Myyttinen matka*. Helsinki: Maahenki.

Williams, Raymond (2003 [1980]) Luontokäsitykset. Teoksessa Yrjö Haila & Ville Lähde (toim.) *Luonnon politiikka*. Tampere: Vastapaino, 37–66.

Winston, Brian (2015 [2013]) Introduction. Teoksessa Brian Winston (toim.) *The Documentary Film Book*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1–29.

Verkkolähteet

Auvinen, Armi (2020) Katja Gauriloff liftasi tuntemattoman miehen kyytiin ja kuuli tarinan, joka ei ole jättänyt rauhaan – nyt tarinasta tulee elokuva. *Turun Sanomat*. (9.2.2020)

<https://www.ts.fi/lukemisto/4854584/Katja+Gauriloff+liftasi+tuntemattoman+miehen+kyytiin+ja+kuuli+tarinan+joka+ei+ole+jattanyt+rauhaannyt+tarinasta+tulee+elokuva>. Linkki tarkistettu 11.2.2020.

Elisa Viihde Aitio: *Ukonvaaja*. <https://elisaviihde.fi/aitio/elokuvat/1020/Ukonvaaja>. Linkki tarkistettu 5.11.2019.

Elonet: *Järven tarina*. <https://www.elonet.fi/fi/elokuva/1547200>. Linkki tarkistettu 20.8.2019.

Elonet: *Kuun metsän Kaisa*. <https://www.elonet.fi/fi/elokuva/1574650>. Linkki tarkistettu 9.10.2019.

Huhmarniemi, Maria (2008) Näätämon avaimia – historian läsnäolo pohjoisessa kylässä. *Ennen ja nyt – historian tietosanomat*. (20.10.2008) <http://www.ennenjanyt.net/2008/10/naatamon-avaimia-historian-lasnaolo-pohjoisessa-kylassa/>. Linkki tarkistettu 4.12.2019.

Kaski, Liisa (2016) Ihmisen alkuperämyytit ja eläinsuhde antiikin kulttuurissa. *Trace ∴ Journal for Human-Animal Studies*. (25.4.2016) <https://trace.journal.fi/article/view/53126>. Linkki tarkistettu 27.4.2020.

KAVI: *Kuun metsän Kaisa* (2016). <https://kavi.fi/fi/elokuva/1574650-kuun-metsan-kaisa>. Linkki tarkistettu 17.10.2019.

Knuutila, Seppo (2018) Myyttien taju. *Kalevalaseura*. (3.5.2018) <https://kalevalaseura.fi/2018/05/03/myyttien-taju/>, linkki tarkistettu 3.10.2019.

Kuun metsän Kaisa (22.9.2016). Facebook-päivitys. <https://www.facebook.com/267272896965112/photos/a.291603941198674/309936489365419/?type=3&theater>. Linkki tarkistettu 9.10.2019.

Lappalainen, Ulla (2016) Tuukka Tähti rikkoo rajoja ja penkoo kansallista muistia. *Kino Tavast*. (26.9.2016) <https://kinotavast.net/2016/09/26/tuukka-tahti-rikkoo-rajoja-ja-penkoo-kansallista-muistia/>. Linkki tarkistettu 25.10.2019.

Matila Röhr Productions Oy: *Järven Tarina*. <http://www.matilarohr.com/index.php/tuotannot/42-jaerven-tarina>. Linkki tarkistettu 2.10.2019.

Sommar, Heidi (2020) Suomalaisessa kansanuskossa vilisee jumalia ja haltijoita, pyhyys löytyy metsästä. *Yle Elävä arkisto*. (9.2.2020) <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2020/02/09/suomalaisessa-kansanuskossa-vilisee-jumalia-ja-haltijoita-pyhyys-loytyy>. Linkki tarkistettu 10.2.2020.

Suomen elokuvasäätiö: Kotimaisten elokuvien katsojaluvut 2016. https://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Elokuvavuosi_2016_Facts_Figures.pdf. Linkki tarkistettu 2.10.2019.

Suomen elokuvasäätiö: *Kuun metsän Kaisa*. <https://ses.fi/elokuva/kuun-metsan-kaisa/>. Linkki tarkistettu 2.10.2019.

Tähti, Tuukka (2016) *Erään dokkarin mytologia: Ukonvaaja-dokumenttielokuvan prosessin analyysi ja kerronnalliset ratkaisut*. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/107789/tahti_tuukka.pdf;jsessionid=F17D9306A57C9B9CB33BB2F000924619?sequence=2. Linkki tarkistettu 25.10.2019.

Wesslin, Sara (2019) Sota-ajan kokemukset eivät enää pidättele kolttasaamelaisten elämää – Kolttien asuttamisen 70-vuotisjuhlassa riemuttiin elpynyttä kieltä ja värikästä kulttuuria. *Yle*. (25.8.2019) <https://yle.fi/uutiset/3-10937218>. Linkki tarkistettu 3.10.2019.