



Ailo – Pienen poron suuri seikkailu -elokuvan ääniraita katsojan luontosuhteen luoja

Tarkastelen tässä artikkelissa ranskalaisen ohjaajan Guillaume Moidatchevskyn *Ailo – Pienen poron suuri seikkailu* (Aïlo: Une odyssée en Laponie, Ranska 2018) -elokuvan luomaa äänellistä mielikuvaa Lapin luonnosta. Elokuvassaan Moidatchevsky kuvaa Ailoksi nimetyn porovasan ensimmäistä vuotta Lapin maisemissa. Tarinallisena ja perheille suunnattuna luontoeleokuvana *Ailo* luo Lapin luonnosta eläimenneen kiiltokuvamaisen kuvan. Kiiltokuvamaisuus tuo täydellisyydessään elokuvaan fantasian piirteitä ja nostaa kysymyksiä keinotekoisuudesta, vaikka kyseessä on dokumenttielokuva. Hyödynnän artikkelissa tarinallistamisen ja luontosuhteen käsitteitä sekä ekomusikologista näkökulmaa. Tarinallistaminen (Bousé 2000: 127–151; ks. myös Herman ym. 2005: 589–591; Herman 2002: 85–113) tarkoittaa tässä yhteydessä tarinan ja draaman kaaren luomista luonnossa tapahtuvista irrallisista tapahtumista. Luontosuhteella (Torvinen 2016: 117–138; Valkonen 2013: 5–12; Bögeholz 2006: 65–67) viitataan ihmisen luontoon liittämiin arvoihin ja mielikuviin, jotka tulevat esille elokuvan audiovisuaalisessa ilmaisussa. Ekomusikologinen näkökulma (Torvinen 2012: 8–24; Allen 2011: 391–394) kiinnittää huomiota näihin ilmaisutapoihin.

Artikkelin pääasiallisena aineistona on 85-minuuttinen *Ailo – Pienen poron suuri seikkailu* -elokuva, joka on suomalais-ranskalainen yhteistuotanto. Elokuva sai Suomessa kantaesityksensä 65 paikkakunnalla joulukuussa 2018. Vuodenvaihteessa 2021–2022 elokuva esitettiin kahdesti myös televisiossa Yle TV2 -kanavalla. (Elonet 2022). Tuolloin se oli vapaasti katsottavissa Yle Areenan suoratoistopalvelussa. Itse dokumenttielokuvan lisäksi käytän elokuvan taustoittamiseen ja sen tekoprosessia hahmottamaan muita elokuvaan liittyviä media-aineistoja, kuten tekijöiden haastatteluita, trailereita, verkkosivuja, kirjallisuutta ynnä muuta. Lisäksi hyödynnän muita luontodokumentteja vertailuaineistona selvittäessäni, mihin elokuva sijoittuu genren sisällä.

Metodina elokuvan ääniraidan analyysissä sovellan kriittiseen lähiluentaan pohjautuvaa audiovisuaalista analyysia (Richardson 2019: 195–220; 2017: 1–33; Välimäki 2008: 29–50; Kassabian 2001: 15–36). Lähiluku ottaa huomioon – diskurssi-analyysin ja etnografian tavoin – kulttuurikontekstissa kohtaamiemme objektien, esitysten ja tapahtumien tuottamat merkitykset (Richardson 2017: 4–5). Oleellista on, että audiovisuaalisilla havainnoilla etsityt yksityiskohdat toimivat ikkunoina ilmaisulliseen kokonaisuuteen tai nostavat esiin kulttuuristen merkitysten kerroksia (Richardson 2017: 28). Audiovisuaalisuuden analyysillä tarkoitetaan sitä, että sekä ääni ja kuva huomioidaan, sillä ääniraidalla kuultu vaikuttaa siihen, miten kuvairaita nähdään ja päinvastoin (Buhler ym. 2010: 10; ks. myös Chion 1994: 3–24). Analyysissä etsin vastauksia siihen, miten *Ailo*-elokuvan ääniraita peilaa, muuttaa tai mahdollisesti jopa kritisoi katsojan kokemaa luonnon esitystä eli millaisen luontosuhteen *Ailon* ääniraita representoi.

Ekomusikologinen näkökulma ja sen suhde luonnon äänellisiin kuvauksiin

Suomen luonto ja sen maisemat, ennen kaikkea koskemattomat järvi- ja metsämaisemat, olivat avainsymboleja Suomen kansallisidentiteetin synnyssä 1800-luvun lopulla (Aslama & Pantti 2007: 57). Kansallismaisemat ovat ideologisesti latautuneita: niissä tuntee helposti kuuluvansa paikkaan, vaikka niissä viivytäisiinkin vain hetki, ja niissä voi ymmärtää oman kansallisuutensa ja minuutensa paikkaan sitoutuneella tavalla palatessaan niin sanotusti juurilleen. Toisin sanoen kansallismaisemissa voi vapautua epäaidosta elämäntavasta (rakennetusta ympäristöstä) ja vahvistua (tulla yhdeksi luonnon kanssa). (Edensor 2002: 40.) Suomalaisessa kirjallisuudessa metsät on usein esitetty suojaavina pakopaikkoina, kuten esimerkiksi Aleksis Kiven teoksessa *Seitsemän veljestä* (1870), jossa veljekset pakenevat esivaltaa syvälle metsään. Myös nykypäivän Suomessa kaupunkilaiset ”pakenevat stressiä” viikonloppuisin ja vapaapäivinä metsien ympäröimille kesämökeilleen (Aslama & Pantti 2007: 57) tai lähtevät Lappiin syyslomillaan kokemaan värikkään ruskan tai hiihtolomillaan lumen paljouden. Myös *Ailo*-elokuva pyrkii antamaan katsojalleen kokemuksen, jossa luonto on suojaista elinpaikka.

Luonto-käsite, voidaan määritellä tavaksi, jolla kaikki olevainen ilmenee. Tällaisessa määrittelytavassa painottuu antiikin Kreikan *physis*-merkitys. (Torvinen 2016: 135). Laajimmillaan ihmisen ja luonnon väliseksi vuorovaikutukseksi voidaan käsittää ihmisen toiminta elinympäristössään. Tätä vuorovaikutusta ei yleisesti kuitenkaan käsitellä luontosuhteeksi, vaan ennemminkin tällä yhteydellä tarkoitetaan ihmisen luontoa koskevia asenteita, arvoja tai ajattelutapoja, jopa maailmankuvaa. Vaikka

toiminnallinen käyttäytyminen paljastaa luontosuhteen olemuksen, arvot ja asenteet ovat merkityksellisiä tällaisen käyttäytymisen rakentumisessa. (Valkonen 2013: 6–7.) Jokainen tilakokemuksen tuottava hetki kartuttaa tunteittemme varastoa ja luo merkityksiä. Tunnemaantieteessä tuodaan esille tunne maailman rakentajana ja sen rooli maailman tulkitsemisessa sekä siinä toimimisessa. (Jones 2005: 205–206.) Äänielementeistä ennen kaikkea musiikki voi äänellistää tunteita ja niihin liittyvää kokemuksellisuutta (Torvinen 2016: 119). *Ailo*-elokuvassa musiikilla on tällainen tunteita ilmentävä rooli.

Luontosuhde on hyvin lähellä luontokokemuksen käsitettä. Joissain tapauksissa ne voidaan nähdä jopa synonyymeinä. Luontokokemuksen perusteellinen analysointi välittää niin tietoa kuin arvojakin suhteestamme ympäristöön. Biologi Susanne Bögeholz (2006: 65–67) mukaan luontokokemusta voidaan määrittää viiden eri näkökannan kautta: 1) esteettinen näkökanta, jolloin nautitaan luonnon (kasvien, eläinten ja maisemien) kauneudesta, 2) tieteellinen näkökanta, jolloin tutkitaan kasveja ja eläimiä, 3) välineellinen näkökanta, jolloin hyödynnetään kasveja ja eläimiä, 4) ekologinen näkökanta, jolloin tutkitaan ekosysteemejä ja suojellaan lajeja sekä niiden elinympäristöjä, ja 5) sosiaalinen näkökanta, jolla tarkoitetaan vahvaa tunnesidettä eläimiin ja elävään.

Ekokriittinen musiikintutkimus eli ekomusikologia tarkastelee kriittisesti musiikin ja musiikillisten käytänteiden suhdetta luontoon ja ympäristöön. Se kysyy esimerkiksi, millaisia merkityksiä analysoitavan musiikin voidaan kuvitella antavan luonnolle tai millaisia luonnonympäristöön liittyviä merkityksiä ja arvokysymyksiä musiikintutkimus voi tuoda esille. (Torvinen 2012: 11–13.) Ekomusikologia kysyy ennen kaikkea, miten ympäristökriisi on merkityksellinen musiikille, miten se ilmenee musiikissa ja millaisessa roolissa musiikintutkimus voi olla ympäristökriisiä ratkaistaessa. Lyhyesti sanottuna ekomusikologia tarkastelee musiikin, kulttuurin ja luonnon välisiä suhteita. (Allen 2011: 392; ks. myös Torvinen & Välimäki 2019: 8–11.)

Ekomusikologia linkittyy muihin musiikintutkimuksen aloihin ja hyödyntää muun muassa äänimaisematutkimuksen, kulttuurisen musiikintutkimuksen, etnomusikologian, musiikkianalyysin ja eläinten musiikillista käyttäytymistä tutkivan zoomusikologian metodeja ja käsitteitä. Ekomusikologiaan liitetyn ekokritiikin keskeinen ajatus on, että fyysinen maailma ja inhimillinen kulttuuri ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään, sillä kulttuuriset tuotokset ylläpitävät ja muokkaavat erilaisia käsityksiämme luonnosta ja ympäristöstä. (Torvinen 2012: 13–15.) Ekomusikologia pyrkii luonnon ja musiikin välisten suhteiden tutkimisen ohella lisäämään yleistä tietoisuutta äänellisestä ilmaisusta, esimerkiksi pureutumalla musiikkiin ja äänelliseen kulttuuriin sisältyviin kestäväen kehityksen arvoihin ja arvostuksiin.

Kuten ekomusikologia, elokuvan ääniraidan tutkimuskin linkittyy muuhun musiikintutkimukseen ja hyödyntää muun muassa kulttuurista musiikintutkimusta, musiikkianalyysia, äänimaisematutkimusta ja musiikkiteknologian tutkimusta sekä psykologiaa, semiotikkaa ja narratologiaa (ks. Richardson & Gorbman 2013: 3–7). Visuaalisen ja auditiivisen aineiston risteyksessä ääniraidan tutkimus on kietoutunut myös elokuvatutkimukseen täydentäen sitä äänen tutkimuksen osalta. Ääniraidan tutkimuksen kohteena ovat kaikki ääniraidan äänet, jotka on perinteisesti jaettu kolmeen osa-alueeseen: musiikkiin, puheeseen (ihmisääneen) ja äänitehosteisiin. Tämä jako on osin vanhahtava, sillä nykyelokuvissa erilaiset äänet esimerkiksi äänitehosteet ja musiikki voivat olla niin toisiinsa yhdistyneitä, että niitä voi olla vaikea erottaa toisistaan. (Välimäki 2008: 30.)

Tässä artikkelissa tutkimusaineistona on *Ailo*-elokuvan elokuvattu ympäristö – Lapin luonto. Ympäristö on ekomusikologi Aaron S. Allen (2011: 392) määritelmän mukaan fyysinen maailma kaikkine elävine olentoineen, elottomine esineineen ja luonnollisine prosesseineen ilman ihmisen näkyvää olemassaoloa. Tästä elokuvattusta materiaalista analysoin ääniraitaa, joka luo äänellisen esityksen Lapista. Samalla elokuvattu Lappi on paikkana myös abstraktin tilan koettu, tunteilla ja merkityksillä varustettu muoto (Buell 1995: 253). Tilaan kuuluu aina samanaikaisesti sen materiaallinen olomuoto, sosiaalisia rakenteita ja yksilöllisiä siteitä sekä tunnetiloja (Torvinen 2012: 20, ks. myös Guy 2009: 219). Tällaisen tilan kuvauksena voidaan pitää myös ikaikaista saamelaista käsitystä vuoden kierrosta, joka jakautuu länsimaisen kulttuurin tulkinnasta poiketen kahdeksaan vuodenaikaan muun muassa porojen käyttäytymisen, sään ja valaistuksen muutosten perusteella. Tämä tilaan perustuva luontosuhde määrittää saamelaista elämänrytmiä. (Torvinen 2016: 130.) Vaikka elokuvassa ei näitä vuodenaikoja ilmaista sanoin, ne tulevat esille porojen elämän ja vuodenkierron kuvauksessa. Nämä abstraktit merkitystasot eivät kuitenkaan ole osa tätä artikkelia, vaan kiinnostuksen kohteena on *Ailo*-elokuvan äänimaailma.

Luontoelokuvien tarinallisuuden juuret

Tarinallistamista käytetään enenevässä määrin niin luontodokumenteissa kuin -elokuvissakin kerrontakeinona audiovisuaalisen kuvauksen lisäksi. Kuvauksen kohde inhimillistetään erilaisilla kerronnallisilla kuvauksilla, esimerkiksi tulkitsemalla eläinten liikkeitä ihmisten liikekielellä ja tapakulttuurilla, ja/tai tarinallistetaan tulkitsemalla tapahtumien jatkumo kaarelliseksi kertomukseksi. Kertomuksen (draaman) kaarella viitataan yksinkertaistettuun ajatukseen juonellisuudesta tasapaino- ja epätasapainotilojen vaihteluna, jota on laajentanut muun muassa Gustav Freytag luoden käsitteen Freytagin kolmio (tunnetaan myös pyramidina) (ks. Herman ym.

2005: 189–190, 564). *Ailon* audiovisuaalinen kerronta perustuu niin antropomorfismiin eli inhimillistämiseen kuin tarinallistamiseen.

Ihmisen tutkimuksellinen suhde eläimiin on hyvin pitkä. Kivikautisen ajan kalliomaalauksissa metsästys tulee esille merkittävänä, muun muassa toimeentulon keinona (Taavitsainen ym. 1998: 208). Maalausten eläinten kuvauksissa voidaan nähdä yksityiskohtia, jotka kertovat eläinten tarkkailusta ja tutkimisesta. Jo kivikauden ihmisillä oli siis sekä ekologinen, esteettinen että välineellinen suhde luontoon (ks. Bögeholz in viisi näkökulmaa, 2006: 65–67). Suomesta löydettyissä kalliomaalauksissa kolmannes kaikista hahmoista on hirviä. Lintuja niissä on kuvattu harvoin, ja karhun hahmoa ei ole vielä tunnistettu lainkaan (Immonen 2002: 36). Itämerensuomalaisten pyyntikulttuuristen kansojen uskomuksissa karhu oli kohotettu niin tärkeään asemaan, että vuodenkierto juhlineen ja merkkipäivineen jäsenyi sen mukaan (Pietikäinen 2007: 26–28; ks. myös Pulkkinen 2014). Saamelaisten myytteihin taas kuuluu taru kosmisesta hirven metsästyksestä, ja sekä karhu että susi ovat saamelaisessa tarustossa henkieläimiä, joiden muodossa myös ihmiset pystyivät vaeltamaan. Susi on pedoista pelätyn ja esillä myyteissä öisenä vaeltajana. Saamelaiset myytit ja niiden ohella joiut ovat saamelaisten suullista perinnettä. (Helander-Renvall 2005: 10–16.)

Dokumentti- ja luontoelokuvien audiovisuaalisuus toi uuden ulottuvuuden luonnon ja eläinten tarkasteluun. Luontoelokuvat koostuvat liikkeestä, toiminnasta ja dynaamisuudesta, joita luonnossa on harvakseltaan. Herää kysymys, toistavatko luontoelokuvat luonnon todellisuutta vai välittävätkö ne luonnon meille meidän asettamillamme ehdoilla. (Bousé 2000: 4–5; ks. myös Lopatto 2015.) Tunnettu luontodokumentaristi sir David Attenborough onkin kirjoituksessaan *Honesty and Dishonesty in Documentary Film Making* (1961: 98) todennut seuraavaa:

Saatan mennä metsään ja viettää siellä kuukauden kuvaten apinoita tai lintuja. Nämä otokset liitän yhteen. Sen vuoksi elokuvan näkevät ihmiset luultavammin kuvittelevat metsän kuhisevan olentoja, kun taas todellisuudessa niitä on todella vaikea löytää. (Kirjoittajan suomennos).

Vasta värifilmin ja kevyempien kameroiden yleistyessä 1950-luvulla luontoaiheisia elokuvia alettiin enenevässä määrin tuottaa ja kuvata. Tätä aiemmin kaikki elokuvat oli ymmärretty fiktiivisinä, ja jopa dokumentteja oli pidetty elokuvien tapaan teatraalisina. Television yleistyessä kuvauksen totuudenmukainen tyyli tuli suosituksi. Länsimaissa luontodokumentit saavuttivat yleisömenestystä. Esimerkiksi Sir David Attenborough'n *Life of Earth* (UK 1979) -luontodokumenttisarjan on nähnyt yli 500 miljoonaa ihmistä (Anthony 2011). Se kiehtoo katsojia yhä, sillä sarjassa yhdistetään tarinankerronnallinen tyyli tieteelliseen sisältöön ja hyödynnetään vahvaa, tunteita manipuloivaa *ei-diegeettistä* musiikkia (Huggan 2014: 166–168).

Toisaalta elokuvia selostavasta Attenborough'sta on muodostunut 65 vuoden aikana luonnontieteellisen television asiantuntija ja kommentaattori (Bonner 2020: 2–7).

Kun luontoelokuvat alkoivat saada laajempaa näkyvyyttä televisiossa 1980- ja 1990-luvuilla, kriitikot ja toimittajat sekä luonnonsuojelijat ja lähetysten rahoittajat alkoivat kiinnittää yhä enemmän huomiota tieteellisyyden ja tarinallisuuden ristiriitaan. Oli muodostunut kaksi ääripäätä: tiede ja tarinan kertominen. Luontoelokuvat sisälsivät usein paikkansapitäviä faktoja, joita oli pitkälle dramatisoitu klassisen fiktioelokuvan keinoin. Elokuviissa jännite ilmeni paitsi tiedon ja draaman myös järjen ja tunteen välillä. (Bousé 2000: 84.)

Hakusanalla ”luonto” ja genererajauksella ”dokumentti” löytyy 671 dokumenttielokuvaa Kansallisen audiovisuaalisen instituutin Elonet-tietokannasta. Tarkentaessani hakua vielä rajauksella ”pitkä elokuva” (aineistotyyppi) ja ”luonto” (aihe) (ks. Elonet-luonto 2021) hakutulokset hupenee vain 10 dokumenttielokuvaan. Näistä vanhin on vuonna 1927 ilmestynyt 79 minuuttia pitkä *Villilintujen parissa* (Suomi), ja tätä artikkelia työstäessä uusin oli vuonna 2021 ensi-iltansa saanut 74 minuutin pituinen *Tunturin tarina* (Suomi), joka on tarinallisten luontodokumentti-trilogian päätöselokuva. Aiemmat tarinaelokuvien osat ovat *Metsän tarina* (Suomi 2012) ja *Järven tarina* (Suomi 2016). Elonet-tietokannan elokuvat ovat pääosin (70-prosenttisesti) suomalaisia. Elokuvioiden julkaisut painottuvat viimeiseen kymmeneen vuoteen: kuusi kymmenestä elokuvasta on ilmestynyt vuoden 2012 jälkeen. Nämä kuusi ovat pääosin tarinallisia eli juonen sisältäviä elokuvia. (Elonet-luonto 2021.)

Ennen 2010-lukua valmistuneista elokuvista *Luonnon kätköissä* (Suomi 1963) elokuva esittelee Suomen tuttua eläimistöä käyttäen hyväkseen kertojaääniä ja jazzahtavaa, kuvittavaksi tarkoitettua musiikkia elävöittämään kuvaraitaa. *Luonnon kätköissä* (1963) alkaa tekstillä ”Kaikki tämän elokuvan kuvaukset on suoritettu suoraan luonnossa. Kahden vuoden ajan on kärsivällinen kamera seurannut eläinten elämää voidakseen esittää sen teille.” Todellisuudessa kyseessä on kokoomateos, jonka perusaineisto on lähtöisin porvooolaiselta freelance-luontokuvaajalta Veikko Korkolaiselta. Jotta elokuvasta saataisiin reilun tunnin mittainen, mukana on myös harrastelija-kuvaaja Pellervo Rantalan ottamia lintukuvia ja Suomi-Filmin arkistosta löytyneitä, erilaisille 35 millimetrin värimateriaaleille kuvattuja luonto-otoksia. (*Luonnon kätköissä*, Elonet 2021.) Vuoden 1963 heikoin yleisömenestys (*Luonnon kätköissä*, Elonet 2021) kertonee, että luontodokumentteille ei vielä ollut tilausta Suomessa. Viimeaikaisten tarinallisten luontodokumenttien Suomessa saavuttaman suosion takana vaikuttanevat BBC:n suurilla budjeteilla tuotetut luontodokumentit.¹ Nämä

1 Esimerkiksi *Saalistajat* (The Hunt, Iso-Britannia 2015) -dokumentin BBC:n tuotantoryhmällä oli käytössään 75 maastoautoa, 10 helikopteria, 41 venettä, 10 tiedustelukonetta, joukko mönkijöitä, kaksi hevosta ja elefantti kuvaamisen apuna (Lopatto 2015). Kaluston määrä kuvaa hyvin budjetin suuruutta.

suuren budjetin luontodokumentit lupaavat näyttää maailman, jota mahdollisesti ei muuten näkisi (Lopatto 2015). Tällaiset kassamagneettidokumentit ovat saaneet jopa jatko-osia, esimerkiksi *Planeettamme maa* (Planet Earth, Iso-Britannia 2006) ja *Planeettamme maa II* (Planet Earth II, Iso-Britannia 2016) sekä *The Blue Planet* (Iso-Britannia 2001) ja *Blue Planet II* (Iso-Britannia 2017).

Nykyään luontoelokuvissa pidetään tärkeänä selkeän lineaarista, loogiselta vaikuttavaa rakennetta ja ennen kaikkea viehättävää tarinaa (Bousé 2000: 16–17). Näissä tarinoissa eläinlaji on edustettuna yksilön kautta, jonka tarinan elokuva kertoo. Tämä on luontoelokuvien klassinen formaatti. (Bousé 2000: 131.) Malliesimerkkinä voidaan mainita Jean-Jacques Annaudin ohjaama *Karhu* (L'Ours, Ranska 1988). Tarinan juoni on yleensä seuraava: sankari syntyy, joutuu eroon emästään, kokee koettelemuksia (vihkiytymisriitti = aikuistuminen), osoittaa kykynsä ja lopulta palaa yhteisöön omanlaisenaan (Bousé 2000: 136). Tällaiset seikkailukertomukset voidaan jakaa kahteen alakategoriaan: niihin, joissa on eläimiä ilman ihmisiä, ja niihin, joissa eläimet ovat ihmisten mukana (Bousé 2000: 125). Luontoelokuvia tutkinut Derek Bousé toteaa, että usein luontoelokuvat seuraavat myös saalis-saalistaja-kaavaa (2000: 9), ja pohtii, miksi luontoelokuvaan halutaan tuoda tällaisia sankari ja konna-rooleja, vaikka luonnossa niitä ei ole (2000: 129).

Ailo-elokuva on yhdistelmä yksilön tarinaa ja saalis-saalistaja-kaavaa: siinä on selkeä päähahmo – Ailo – mutta klassisen formaatin mukaisia sankariseikkailuja hahmo ei koe. Elokuvassa on saalistuskohtaus, ja ihmisten läsnäolo todetaan sekä sanoin että kuvallisin viittauksin. Toisaalta elokuva-asiantuntijat Jari Sedergren ja Ilkka Kippola määrittelevät ei-fiktiivisen elokuvan olevan näytteille asettamastaan maailmasta kertova elokuva, kun taas fiktiivinen elokuva laajentuu valkokankaan ulkopuolelle (Sedergren & Kippola 2009: 18–19). Tässä mielessä elokuva *Ailo – Pienen poron suuri seikkailu* (2019) on kiinnostava, sillä kuvaraitansa ja väljän juonen puolesta se voisi olla ei-fiktiivinen luontodokumenttielokuva, mutta sen ääniraita luo elokuvalla fiktiivisen, laajemmalle ulottuvan maailman. Tähän palaan tarkemmin tuonnempana.

Ailon tarina

Ailo – Pienen poron suuri seikkailu (Ranska 2019) -elokuvan ohjaajalla Guillaume Maudatchevskyllä on biologin koulutus. Hän on ohjannut ja käsikirjoittanut useita luontodokumentteja, kuten *Une Ferme Sauvage* (Villi maatila, Ranska 2015) ja *Baboons: the Fate of a King* (Paviaanit: Kuninkaan kohtalo, Ranska 2015). *Ailo* on poikkeuksellinen elokuva hänen tuotannossaan, sillä siinä on inhimillisesti koskettava tarina. (Maudatchevsky 2021.) *Lapland – Above Ordinary* -sivuston haastattelussa

Maidatchevsky kertoo elokuvan suunnittelu- ja ideointivaiheesta ja siitä, miten uskottavuus, joka voidaan käsittää *Ailo*-elokuvassa loogisuuden lisäksi autenttisuutena, oli tärkeä aspekti alusta alkaen:

Halusin koskettaa useampia ihmisiä, ja minulle fiktiivinen tarina on tapa tavoittaa laajempia yleisöjä. Ja kunhan kaikki on uskottavaa, samalla tavalla kuin se olisi ilman kameraa, se oli ainoa huoleni. Me kerromme tarinaa, mutta kaiken tulee olla uskottavaa. (Capturing hearts 2021; kirjoittajan suomennos.)

Ailo-elokuva on kuvattu pääosin Suomen Lapissa. Elokuvan lopputeksteissä Norja on mainittu, mutta siellä ei ole erikseen eritelty paikkakuntaa. Vaikka viralliset valtion rajat Suomen, Ruotsin ja Norjan välillä ovat olemassa, rajojen näkymättömyys maastossa voi olla yllättävää. On mahdollista, että Utsjoen kuvauksissa on ajaututtu Norjan puolelle ja paikalliset asiantuntijat ovat olleet asiasta tietoisia. Kuvauspaikkakuntina on mainittu Utsjoki ja Posio, jotka molemmat kuuluvat poronhoitoalueeseen. Saamelaisuus ja Lapin erityisyys tulevat esille pienin viittein: esimerkiksi Ailo on saamelainen miehen nimi, jota esiintyy myös norjan, eestin ja suomen kielissä (ks. *Behind the Name* 2020). Ailo-nimen lisäksi saamelainen kulttuuri on esillä elokuvassa vain sen ääniraidalla, jolla kuullaan utsjokelaisen saamelaislaulajan Hildá Länsmanin joikua. Poroja paimennetaan eli suojellaan susilta joikujen avulla (Helander-Renvall 2005: 15). Saamelaiseen kulttuuriin viitataan myös elokuvan suomenkielisessä taustaselostuksessa käyttämällä erikoistermejä, esimerkiksi räkkä (itikoiden eli sääskien aika).

Porot ja muut eläimet ovat elokuvan pääosissa. Ihmisen läsnäolosta muistuttavat valkokankaalla näkyvät aitaukset ja vahtikoirat sekä pimeässä liikkuva puunkaato kone. Ihmisestä annetaan vaikutelma antroposeenin² aikakaudelle tyypillisenä, luontoa tuhoavana ja pelottavana oliona. Itse ihmisiä ei kuitenkaan näytetä. Elokuvassa porot esitetään villeinä, mutta todellisuudessa kaikki Suomessa esiintyvät (tai tavattavat) porot ovat puolittain kesyjä, tunturipeurasta polveutuvia eläimiä (Helle 2018). Elokuvan trailerissa elokuvaa taustoitetaan seuraavasti:

Vuosituhsien ajan talvenselän taituttua villit porot ovat vaeltaneet tuntureilta suojaisiin laaksoihin, joissa vaatimet synnyttävät vasansa. Tämä on Ailon tarina. Elokuva pienen poron selviytymisestä Lapin erämaassa. (Ailo-trailer 2019.)

² Antroposeeni on epävirallinen nimitys nykyisin vallalla olevalle geologiselle ajanjaksolle maapallon historiassa, jolloin ihmisen toiminta vaikuttaa merkittävästi maapallon erilaisiin prosesseihin kuten sukupuuton yleistymiseen. Ks. Tieteen termipankki: Geologia: antroposeeni.

Elokuva lähtee liikkeelle kevättalvesta, jolloin porojen tokat alkavat siirtyä laaksoihin. Siirtyminen on kesken, kun Ailo päättää tulla maailmaan ja syntyy. *Ailo*-elokuvan aloitusjakson teemat – tuiskuava tunturi, liikkuminen lumessa ja lähestyvä synnytyks – ovat samoja kuin Suomen Lappiin sijoittuvassa, saamelaisista kertovassa elokuvassa *Valkoinen peura* (Suomi 1952) (ks. Saarinen 2011: 74). Emä on erillään tokastaan ja harkitsee, pelastaako itsensä vai ollako emä Ailolle. Vasan henkäys ja sen haju saavat emän suojeluvaistot heräämään. Ailon ensiaskelia seurataan aluksi intensiivisesti aina siihen saakka, kunnes emä ja Ailo löytävät takaisin omaan tokkaansa muiden porojen seuraan. Kun token tuoma turvallisuuden tuntu on saavutettu, Ailon elämään tulee uusia niin huvittavia kuin pelottavia tuttavuuksia. Ailon ja sen token elämää seurataan noin vuoden ajan, kaikki neljä vuodenaikaa – alkaen keväästä ja päättyen talveen.

Ailon kerronnallisuuden rakentuminen

Luontodokumenttien teko eroaa muista dokumenteista käytännön tasolla, kuten 1) kameran sijoittamisessa – monet luontokuvaukset on saatu aikaan kätkemällä kamera, mikä ihmisiä kuvatessa nähtäisiin epäeettisenä; 2) kameran ja kohteen etäisyydessä – villieläimet ovat usein luoksepääsemättömiä, jopa huomattavien etäisyyksien päästä; 3) linssivalinnoissa – luontoeelokuvan tekijät käyttävät yleensä pitkiä kaukokuvalinssejä ottaakseen lähikuvia saadakseen aikaan illuusion kohteen läheisyydestä; 4) keinotekoisien valaistuksen käytössä, mikä monien mielestä aiheuttaa kuvauksen kohteen epäluonnollista käyttäytymistä yökuvauksissa; tai 5) synkronisoidussa äänessä – osin kuvauskohteen etäisyyden vuoksi monet luontokohtaukset on kuvattu mykkinä, ja niihin on myöhemmin lisätty paikalla tai studiossa nauhoitettu ääni. Näillä keinoilla voidaan toiminta saada näkyväksi tai paremmin havaittavaksi. (Bousé 2000: 24.) Lisäksi luontodokumenttien perinteeseen kuuluu erilaisia muita käytänteitä, kuten lavastetut tilanteet tai kesyjien eläinten käyttö lähikuvissa (Lopatto 2015). Ilman kuvauskäsikirjaa on vaikea tunnistaa näitä tilanteita, mutta *Ailo*-elokuvassa on ainakin yksi selkeästi lavastettu kohta: vauhdikkaan karpän esittelyssä (0:13:3–0:16:45) selkeästi näkyvillä oleva linnunpesä puun oksalla näyttää kovin lavastetulta.

Ailo-elokuvan monipuoliset kuvakulmat erikoislähikuvasta laajaan kokokuvaan ja pitkät otot ilman leikkauksia tuovat esille niin esteettisen kuin tieteellisen ja ekologisen näkökulman ja tarjoavat samalla katsojille vapauden liikkua näiden eri ulottuvuuksien välillä. Toisaalta elokuvan vahva kerronnallisuus rakentaa katsojalle tunteita kuvauksen kohteisiin luoden näin sosiaalisia näkökulmia. Nämä Bögeholzin (2006: 65–67) luontokokemusta erittelevät näkökulmat (esteettinen, tieteellinen, välineellinen, ekologinen ja sosiaalinen) ovat siis elokuvassa läsnä niin yksittäin kuin yhdessä aina riippuen siitä, mihin asiaan kiinnitetään huomio. Esimerkiksi Ailon

syntymäkohtausta (0:06:01–0:10:44), joka luonnehtii ennemminkin Ailon ja emon keskinäisen suhteen syntyä kuin itse synnytystä, voidaan havainnoida Bögeholzin teoretisoimista näkökulmista. Kohtaus kuvataan esteettisyys edellä vihreän junttapälvän ja hohtavan valkoisten hankien keskellä. Kameran kuvauskulma on matala, miltei maan tasolla – tämä on Ailon näkökulma. Kuvissa Ailo on vielä osin sikiökälvon peittämä, mikä tuo esille tieteellisen faktan porosta nisäkkäänä. Kohtauksen juonnellinen toiminta painottaa Ailon pyrkimyksiä nousta seisomaan ja emon epäröintiä roolistaan vaatimena. Molempien hahmojen toiminta ja ääntely puhuttelee katsojaa sosiaalisesta näkökulmasta tunnesiteen luomiseksi. Toisaalta emon hakeutuminen erilleen tokasta ja tietynlaisen maaston löytäminen synnytyksen ajaksi sekä Ailon ja emon ensimmäiset lähentymishetket yhdessä tuovat esille porojen tarvitseman elin-tilan, minkä voi tulkita Bögeholzin ekologisen näkökulman valossa.

Elokuvassa esitellään visuaalisesti porojen lisäksi muita erilaisia Lapissa eläviä eläimiä: saaliseläimiä, kuten sopuli, jänis ja hiiri, sekä saalistajia, esimerkiksi kärppä, hilleri, naali, karhu, susi, tunturipöllö, kotka ja ahma. Lisäksi vahtikoirilla ja korpeilla sekä moninlaisilla lentävillä hyönteisillä (sääsket, paarmat ja mäkäräiset) on oma roolinsa tarinassa. Kuvaaja Teemu Liakka kertoo eläinten kuvaamisesta seuraavaa:

Joka ikisellä eläimellä on vähän erilainen... käyttäytyminen ja se pitää tuntea, että sitä pystyy lähestyyn oikealla tavalla. Ja sitten jokainen yksilö on vähän erilainen. Sitä pitää vähän seurata jonkun aikaa, ja katsoa, onko sen käyttäytymisessä mitään semmosia malleja, mitä sitten voisi hyödyntää. Tässä sitten taas on vahva... draamallinen elementti mukana. On pakko päästä paljon lähemmäs eläimiä ja sitten taas aiheuttaa sen, että ne ei käyttäydy normaalisti, mutta sitten yritetään käyttää hyväksi sitä, että ne ei käyttäydy normaalisti, jotta saahaan siihen... tunnelmaa ja tunteita niihin kuviin – ja merkitseviä katseita ja päänkääntöjä ja tämmöisiä, jota ei sitten tommosessa perinteisessä luontodokumentissa ehkä niin ees haeta... Ihan älyttömän mielenkiintoista... omalta kohdalta purkaa tätä vähän toisesta vinkkelistä, mihin on ehkä tottunut. (*Ailo's Journey – Behind the Scenes with the Cinematographers* 2019.)

Liakan puheenvuoron mukaan *Ailon* kuvaajat etsivät eläinten käyttäytymisestä erilaisia kuvioita ja asentoja. Näitä käyttäytymis- ja liikkumiskaavoja voitiin hyödyntää käsikirjoituksen kuvallistamisessa, toisin sanoen liittää niitä juoneen tai mahdollisesti jälkikäteen taustoittaa joitakin kohtia uusilla juonenkäänteillä eli tarinallistaa kokonaisuutta. Tämä viittaa myös kuvaamisen realiteetteihin. *Ailo*-elokuva koostuu vuoden mittaisesta ajanjaksosta, jonka eri osia ei esitetä kuvausjärjestyksessä. Tässä mielessä elokuvan juoni, sen tarina, on aina ensisijainen. Liakka ottaa esille myös sen, miten kuvaajien ja kameroiden läsnäolo vaikutti eläinten käyttäytymiseen – ne eivät

käyttäytyneet normaalisti. Olisiko Ailon emä käyttäytynyt samalla tavalla kuin se käyttäytyi (tai annettiin ymmärtää käyttäytyneen) synnytyksen hetkellä ja sen jälkeen (eli poistunut vastasyntyneen vasan vierestä), jos kameraryhmä ei olisi ollut paikalla? Olisiko Ailon ja emän ensitapaaminen ollut erilainen, autenttisempi, ilman kameran ja ihmisen läsnäoloa? Tässä nousee esiin taas dokumenttielokuvan (ja laajemminkin etnografisen tutkimuksen) peruskysymys siitä, miten kuvaaja (tutkija) vaikuttaa kohteeseensa. Kolmanneksi Liakka ottaa esille sen, kuinka *Ailo*-elokuva poikkeaa perinteisistä luontodokumenteista siihen luodun tunnesisällön kautta. Porojen katseita ja päänkääntöjä tulkitaan niin kuin ne olisivat samalla tavalla merkittäviä kuin ihmisille ominaiset eleet. Huomattavaa kuitenkin on, että kaikkien eläinten liikkeitä tai eleitä ei ole johdonmukaisesti inhimillistetty. Esimerkiksi elokuvassa esiintyvien susien hierarkiakäyttäytymistä ei ole selitetty ihmiselle ominaisella käyttäytymisellä.

Porot tottuivat kameraryhmän läsnäoloon ajan kuluessa, ja elokuvan pääosien esittäjät löytyivät rohkeimpien ja sosiaalisimpien eläinten joukosta. Eläintenkouluttaja Tuire Kaimio kertoo tästä epätavallisesta roolittamisesta tarkemmin:

Ylipäätään yritetään valita rooleihin semmosia eläimiä, joiden sisäinen minä sopisi siihen, ja ne olisivat jo valmiiksi luonteeltaan semmoisia, mitä halutaan. Siten siinä on vähiten koulutuksella enää tekemistä, ja toki sitten tän Prinssin (Ailo) tapauksessa ulkonäkökin oli ihan ratkaiseva seikka. Se oli upean hopean hohtavan värinen. Se sopii rooliinsa täysin ja sitten sillä on mukava emä, jota se seuraa joka puolella, ja niin on mahdollista kuljettaa niitä ympäriinsä. (*Ailo's Journey – Behind the Scenes Interviews with Reindeer Herder & Animal Trainer* 2019.)

Elokuvassa Ailon ja jäniksen välinen kohtaaminen on malliesimerkki eläinten inhimillistämisestä, sillä siinä eläinten liikkeet ja eleet tulkitaan tarinan kautta kuten alla olevassa taulukossa (Taulukko 1) on havainnollistettu. Kuvakulmilla ja leikkauksilla annetaan katsojalle mielikuva siitä, että Ailo ja jänis ovat koko kohtauksen yhdessä, vaikka vain kahdessa otoksessa nämä eläimet ovat todistetusti samassa ”tilassa”. Kertojan taustoitus ystävyystymisestä liittyy yhteen nämä erilliset kuvat, joissa Ailo ja jänis katsojalle luotavan mielikuvan mukaan tekevät samoja liikkeitä. Musiikki äänisiltana tekee näistä erillisistä otoksista yhtenäisen kohtauksen (ks. Buhler ym. 2010: 92–98), sillä se kommentoi kohtauksen selostusta rytmikkäällä ja optimistisella melodiolla. Lisäksi kohtauksessa musiikki painottaa hahmojen liikkeitä käyttäen *mickey mousing* -tekniikkaa: kun jänis ravistelee itseään, kuullaan ylös kulkeva nopea haitarikulku, ja tämän jälkeen, kun Ailo ravistelee päätään, niin sen liikkeitä seuraa alas kulkeva haitarikulku. Musiikin rytmimuutokset (hidastumiset ja nopeutumiset) on rytmitetty kohtauksen tunnelman ja tunnesisällön kanssa.

AILO – PIENEN PORON SUURI SEIKKAILU -ELOKUVAN ÄÄNIRAITA KATSOJAN
LUONTOSUHTTEEN LUOJANA

Aika	Kuva	Tarina	Kerronta	Ääni	Musiikki
0:41:11		Yksinäinen uroshirvi aukeassa maastossa	Jonain päivänä kun Ailolla itsellään on suuret sarvet, on sen vuoro otella tunturin laella.	Tuuli avarassa	Pianon soinnut ja hidas melodia edellisestä kohtauksesta viivyttävät yli
0:41:17		Yleiskuva ruskaisesta metsästä	Aillo on vielä kuin murrosikäiset nuoret koulun alkaessa. Tiedäthän, kun on uusi, eikä vielä tunne ketään.	Tuuli lehtipuissa	
0:41:20		A. matalana syömässä, ensin näkyy sarvet, sitten puolet kasvoista, katse yleisöön...	Aillo on vielä kuin murrosikäiset nuoret koulun alkaessa. Tiedäthän, kun on uusi, eikä vielä tunne ketään.	Linnunlaulua	Nousevat jouset vaihtavat tunnelman ja suuntaavat uuteen musiikkiin.
0:41:28		Korvat liikkuvat pölkyn takana....	Silloin etsitään seuraksi joku, joka on samassa tilanteessa vaikkapa jänis.	Rahinaa	Yhtäkkinen pysähdys, kun korvat esiin, kellopele, jousien pizz., musiikista "hyppivä"
0:41:32		J. tulee esiin syöden, katsoo A.:a. (ristikuva A. etuala, J. taka-ala)	Sit'ä matkitaan ja koetetaan keksiä jutunaihetta	A. äänitelee, tuhahtaa	
0:41:35		koko A. kuvaan (syö, katselee)	Vaiuttaa siltä, että matkimisella voi ilmeisesti välttää torjutuksi tulemisen.	Ravistelu	J.:n ravistelu = haitarikulku ylös
0:41:37		A. avaa suunsa	Saa tunteen, että kuuluu samaan joukkoon.	Ravistelu	A.:n ravistelu = haitarikulku alas
0:41:38		J. katselee ja ravistelee itseään			Huuliharpputrilli aloittaa uuden säkeistön isommalla
0:41:41		A. ravistelee päätään.			orkesterilla (puhaltimia ja lyömäsoittimia)...
0:41:42		Lähikuva J.:st sivulta			Musiikki selkeytyy, voimistuu
0:41:44		A. katselee puun takaa			Eri soittimien esittely:
0:41:46		J. puhdistaa takajalkaansa			klarinettimelodia
0:41:49		J. lakkaa puhdistautumasta			piano ja kellopele, huilu
0:41:50		A. nuoleskelee turpaansa			Toiveikas musiikki: hitaampaa, legato, tempo rauhattuu,
0:41:53		ja koettaa poutsata takajalkaansa			Melodia sellolle
0:41:59		J. alkaa puhdistaa kasvojaan			musiikki hiljenee
0:42:03		A. jatkaa takajalan nuoleskelua	Sen jälkeen lähestytään		
0:42:13		J.liikkuu			
0:42:15		J. ja A. samassa kuvassa			
0:42:17		A. menee pois, J. kääntyy pois.	Tai sitten ei.	Rahinaa	
0:42:20		Lähikuva J.:stä sivulta.			

Taulukko 1. Ailo ja jänis tapaavat (0:41:11–0:42:20, Ailo – Pienen poron suuri seikkailu 2019). Taulukossa A. on Ailo ja J. jänis.

Kertoja ja muut äänet osana kerronnallisuutta

Ailo-elokuvan suomenkielisessä versiossa kertojana toimii näyttelijä Peter Franzén, ranskankielisessä laulaja Aldebert, englanninkielisessä näyttelijä Donald Sutherland, ruotsinkielisessä näyttelijä Rolf Lassgård ja hollanninkielisessä juontaja Flootje Dessing. Mielenkiintoista sinänsä on, että näissä viidessä kieliversiossa vain yhdessä kertoja on nainen. Liittyykö mahdollisesti kertojan roolittaminen puheäänien korkeuteen tai sen sävyihin? Voiko toisen puheääni olla uskottavampi kuin toisen? *Ailo*-elokuvassa kertojan rooli lähestyy sir David Attenborough'n hahmoa tv-juontajana. Mediatutkija Jean-Baptiste Gouyonin mukaan Attenborough'n läheinen suhde luontoon perustuu mielikuvaan, joka saadaan aikaan näyttämällä kuvamateriaalia eläimistä ja niiden ilmaisemasta luottamuksesta (Gouyon 2011: 47–48). Tässä elokuvassa kertoja ei ole samassa tilassa eläinten kanssa, joten niiden osoittama luottamus on suunnattu kuvausryhmään.

Eläimet eivät puhu tarinallisissa luontoelokuvissa. Niillä voi olla ajatuksia, tunteita ja tunnetiloja (intohimo, ilo, suru), mutta näiden välittymiseen tarvitaan kaikkietävä kertoja. Niinpä nykyajan luontoelokuvissa kertoja paitsi toimii eläinten

käyttäytymisen kuvailijana myös selittää sitä. (Bousé 2000: 104, 126.) Kertojan rooli on tarjota katsojille samaistumisen kohde elokuvassa. Hän toimii kuvasarjan oppaana ja eräänlaisena henkisenä keskuksena, joka välittää tietynlaista maailmankuvaa. Kertoja on ikään kuin vastine valtavirtafiktio näyttelijälle, jonka pääasiallinen tehtävä on katsojan emotionaalinen sitouttaminen. Elokuvateoreetikko Bill Nicholsin mukaan taustaselostus puhuttelee enemmän dokumentin tiedollisesti uteliaista yleisön osaa kuin pelkkiä katselijoita. (Nichols 2016: 59.) Dokumentti edustaa monimutkaisen esittämisen alaa, jossa havainnointi, reagointi ja kuuntelu yhdistyvät ja kohtaavat muokkautumisen, tulkitsemisen tai perustelun taidot (Nichols 2016: 66).

Koska luontodokumenttien kertoja on harvoin samassa tilassa kuvattujen eläinten kanssa, voidaan kysyä, kuinka luotettava kertoja hän voi olla. Dokumentit on luotu maailman kuvauksiksi, kuten mitkä tahansa kertomukset, mutta aina ei ole helppoa tulkita kertojan/kirjoittajan aikomuksia, mielentiloja tai suunnitelmia. Dokumentit edellyttävät hiljaista sopimusta luottamuksesta elokuvan tekijän ja katsojan välillä. Tämä sopimus sanelee elokuvallisen todellisuuden täsmälliset esittämistavat. (Otway 2015: 8.) Vaikka dokumentin tekijä luo kertomuksen, niin dokumenttielokuvien perinteessä elokuvassa esitettyjen tapahtumien oletetaan perustuvan tosiasioihin ja historialliseen todellisuuteen. Dokumentin kertojan oletetaan olevan näiden tapahtumien ja tosiasioiden todistaja (Otway 2015: 13), ja siksi epäluotettava kertoja tunnustetaan usein tavasta, jolla hän tekee myönnytyksiä kerronnallisen todellisuuden kuvauksissa (Otway 2015: 4). Toisaalta jonkin kulttuurin epäluotettavaa kertojaa ei välttämättä tulkita sellaiseksi toisessa kulttuurissa, koska kulttuurit käyttävät erilaisia viitekehyksiä sopeuttaessaan kertomusta. Sama koskee historiallisten tekstien tulkintaa eri aikakausina. (Otway 2015: 21.) Mies- tai naisäänen valinta voi olla kulttuurinen monellakin eri tasolla, esimerkiksi sillä, millaiseksi tarinaksi Ailon kertomus on tulkittu. Onko se satu, jota vanhempi luki lapsilleen, vai kasvukertomus, jonka lapsi itse luki? Tai ehkä lukijan äänen valinnassa on haluttu tuoda esille implisiittinen tarinan kertoja, joka voisi olla Ailon emä (kertomassa tarinaa Ailon nuorimmille sisaruksille).

Suomenkielisessä versiossa kertoja (Peter Franzén) puhuu rauhallisesti, miltei huomaamattomasti. Ainoat kohdat, joissa hänen puheensa korkeus, rytmi ja sävy vaihtelevat, ovat humoristiset kohtaukset: esimerkiksi lumikon touhut linnunmunien kanssa tai kun urosnaali kohtaa naarasnaalin. Kertojan käyttämä puhekieli on yleis-kieltä, jota värittävät saamen kieleen pohjautuvat sanat kuten tokka, räkkä tai rykimä. Nämä sanat kiinnittävät elokuvan Lappiin.

Ailo-elokuvan ääniraidan eläinten tuottamien äänien irrallisuus viittaa siihen, ettäokuva on kuvattu pääosin mykkänä ja jälkituotannossa ääniraidalle on tuotettu paljon foley-ääniä ja lisätty jälkiäänitettyjä ääniä. Elokuvanteossa foley-äänit ovat

kuvan tapahtumiin liittyviä äänitehosteita, jotka äänitetään imitoimaan näyttelijöiden liikkeitä ja muita kuvan mahdollisia äänitapahtumia. Tavallisimpia foley-ääniä ovat erilaiset askeläänet, rasahdukset ja kahinat. (Ks. Sonnenschein 2001:35–41.) Oletan, että *Ailo*-elokuvassa varsinkin eläinten äänet ovat jälkiäänitettyjä toisin kuin tila- ja ympäristöäänet. Nämä eläinten tuottamat äänet olen koonnut alla olevaan taulukkoon (Taulukko 2).

Eläin ja ääni	Esimerkkikohtausta elokuvassa
Vaatimen ja vasan välinen rou'unta	Ailon syntymä 0:06:20–0:07:36
Urosporosten mylvintä	Rykimä 0:40:20–0:41:10
Suden ulvonta	Susi löytänyt tokan (yksinäinen susi ja auringon lasku) 0:25:51–0:25:57
Murinat	Pikku karhut painivat 0:31:05–0:31:25 Susiemo ja pennut 0:31:58–0:32:20
Sirputus	Kevät (linnut, orava) 0:26:35–0:27:11
Harakan räksytys	Naali yrittää saada oravan puusta 0:33:55
Linnun laulua	Orava ja käpy 0:26:42–0:27:10 (talitintti)
Sirinä, ininä	Sääsket hyökkäävät 0:35:12–0:35:40
Vahtikoiran haukunta	Ahma aitauksessa 0:53:58–0:54:11
Pöllön huhuilu	Yöllä Ailo herää 1:06:19–1:06:28
Korpin ääntely	Korppi opastaa susia 1:10:24–1:10:33

Taulukko 2. Eläinten äänet.

Elokuvassa vain kaksi asiaa antaa luontohavaintoja Suomessa tehneelle aiheita epäillä, että ääniraidassa oli sittenkin otettu taiteellisia vapauksia. Itse muistan luonnossa samoilleen pikkulintujen laulun olleen paljon monipuolisempaa ja äänenvoimakkuudeltaan vahvempaa (varsinkin keväällä ja alkukesästä). Laulumelodiat ovat saattaneet muuttua aikojen saatossa – city-talitinttien ”titivity” on esimerkiksi lyhentynyt ”tityksi” (*Suomen Luonto* 11.3.2014). Jo vuonna 1962 ilmestyneessä ekokriittisessä kirjassaan *Äänetön kevät* biologi Rachel Carson (1963 93–118) havaitsi lintujen laulun vaienneen, mikä oli hänen mukaansa merkki ympäristökriisistä. Koronan hiljentäessä kaupunkia ja puhdistuessa ilmaa pikkulintujen laulu on muuttunut taas monipuolisemmaksi (Kettunen 2020). Elokuvan vaimeaa linnunlaulua voi selittää se, että elokuvan ääniraidalla musiikille on voitu antaa kyseisissä kohtauksissa muita ääniä suurempi rooli, ja näin ollen musiikki peittää linnunlaulun.

Toinen epäilyksiä herättävä ääni-ilmiö on revontulet (1:06:27–1:07:06), jotka ovat elokuvassa saaneet tuulimaisen, matalaa huilua muistuttavan äänen – ääni, joka ei vastaa omaa muistikuvaani tästä hiljaisesta värien ilotulituksesta. Revontulien sähköinen rätinä on usein niiden kuuluvien ominaisuus. Hämärässä ja lumisessa ympäristössä jokainen yksityiskohta tosin saa uusia merkityksiä. Kohtauksen matala, rauhallinen ääniraita tarjoaa avaruuden ja tilan tuntua sekä luo katseelle tilaisuuden nousta ylös taivaalle ympäröivästä tiivistä metsämaisemasta. Saamelaisten uskomusten mukaan revontulet olivat sielullisia olentoja, jotka ymmärsivät ihmisten puhetta. Niinpä niiden liikkua nopeasti ei ollut sallittua elämöidä tai osoittaa niitä sormella – ne voisivat hyökätä. (Helander-Renvall 2005, 24.)

Ääniraita tunnesisällön tulkkina

Elokuvassa ääniraidan osa-alueilla, puheella (kertoja), musiikilla ja äänitehosteilla, on kaikilla oma roolinsa (ks. Buhler ym. 2010: 11–20; Välimäki 2008: 30–33). Näin on myös *Ailo*-elokuvassa. Sen äänitehosteet (linnunlaulut, kahinat, tilääänet, Ailon inunta jne.) sitovat realistisuudellaan elokuvan maailman Lapin todellisuuteen. Kerrojan kaikkialla läsnä olevalla äänellä ja *ei-diegeettisellä* musiikilla on taas päinvastainen fiktiivisempi, tunnepohjaisempi rooli. Nämä osuudet ääniraidasta luovat äänimaailmaan fantastisia piirteitä. *Ailo*-elokuvan miltei läpisävelletyllä ääniraidalla on ainoastaan ei-diegeettistä musiikkia, jonka voi luokitella sen käytön, intensiteetin ja merkityksen perusteella seuraavasti:

- 1) dramaattiset hetket, kuten takaa-ajot, petojen uhka ja muut vaaratilanteet eli muun muassa pelon, kauhun ja jännitteiden ilmaisu;
- 2) positiivisten tunteiden esille tuominen, kuten komiikan alleviivaaminen humoristisissa kohtauksissa tai rakastumisen painottaminen; ja
- 3) säestyksellinen musiikki, esimerkiksi alku- ja lopputekstien aikana (paikkaa tai tilaa ilmaisevana).

Esimerkiksi susien syksyisessä takaa-ajokohtauksessa (0:46:05–0:48:17) pitkäkestoisella *borduna*-äänellä ja toisteisella hyräilyllä melodialla saadaan aikaan kohtauksen jännittävyys. Borduna-ääni alkaa hiljaisena, kun Ailo havaitsee sudet. Se voimistuu, kun takaa-ajo alkaa, ja on voimakkaimmillaan, kun Ailo ja sudet ovat samassa kuvassa, vain muutaman metrin päässä toisistaan. Ääni hiljenee, kun Ailo ylittää virtaavan veden ja sudet menettävät Ailon hajujäljen. Kohtauksen sitovana elementtinä on käytetty borduna-ääntä, kun varsinainen musiikki ei soi. Myöhemmin borduna saa seurakseen muita ääniä (melodian ja sointukulkuja sekä sitä tukevia rytmikulkuja). Ahdistavuutta luovia jännitteitä voidaan luoda elokuvamusikilla monin eri keinoin.

Ohjaaja Alfred Hitchcockin elokuvaan sävellettyä musiikkia tutkineelle Graham Brucelle jännitteiden luojina toimivia elementtejä Bernard Herrmannin musiikissa olivat pitkitetyt ja purkamattomat septimisoinnut, polytonaalisuus, dissonanssit, kromatiikka ja *ostinato* (Bruce 1985: 117–137). Borduna-ääni dissonoivana ja periksiantamattomana urkupisteenä voidaan tulkita niin ikään tällaiseksi jännitteen luojaksi, mutta toisaalta sen käyttötavasta johtuen sitä voi myös pitää tehosteäänenä.

Selkeästi melodisten kohtausten lisäksi elokuvan ääniraidalla on musiikillisia aiheita, jotka koostuvat lyhyistä temaattisista tai soinnullisista motiiveista, esimerkiksi Ailo ja jänis -kohtauksessa kuten Taulukko 1 edellä osoittaa. Nämä aiheet voivat esiintyä erillisinä (ravistelua säestävät haitarikulut) tai samaan aikaan melodisen materiaalin kanssa (esimerkiksi huuliharpuun trilli sukimista säestävän musiikin aikana).

Musiikin orkestroinnissa on käytetty akustisia soittimia (jouset, piano, kellopeli, harppu/mandoliini, puupuhaltimet) ja populaarimusiikista tuttua rumpu- ja bassokitarapohjaa. Orkestrointi hyödyntää soitinten sointivärejä varsinkin tunneilmäisyydessä, sillä esimerkiksi huumoria, iloa ja naurua ilmennetään musiikissa lähinnä puupuhaltimien ”kikseillä” ja trilleillä sekä erilaisilla lyömäsoittimien rytmikuvioilla (esimerkiksi Taulukko 1 kohtauksessa kellopeli ja kehärumpu). Toisaalta solistinen sello ja sanaton toisteinen, vokaaleilla laulettu, joikua muistuttava laulu lisäävät teatralisuutta dramaattisiin kohtauksiin.

Alku- ja lopputekstien säestykseen sello ja sanaton laulu tuovat inhimillisyyttä (ks. Liu ym. 2018), joka tulee esille esimerkiksi reilun minuutin pituisten alkutekstien alkusekunneilla (0:00:22–0:01:26). Kohtaus alkaa mustalla ruudulla, johon yhtä aikaa ilmestyy tuotantoyhtiön nimi ja taustalla kuuluva kaikuisa laulu. Basson ja rumpujen sekä muiden lyömäsoittimien yllättävä aksentti paljastaa kuvaruutuun Euroopan kartan, jossa lumiraja pakenee kohti pohjoista. Toisteinen kaikuisa laulu ja metalliset crash-lautaset kohdentavat kamera-ajon kartalla Lappiin. Soolosellon pitkäkaarisen melodian ja sähköistetyn mandoliinin näppäily duetto avaavat näkyvän hyiseen, lumiseen tunturimaisemaan. Jo näissä ensimmäisissä 20 sekunnissa tiivistyvät elokuvan musiikilliset ideat. Elokuvissa alkutekstien aikana musiikki toimii eräänlaisena ompeleena, joka vetää katsojan elokuvan maailmaan samalla äänellisesti rakentaen sitä hänen ympärilleen, joko käyttäen musiikkia affektiivisesti tai hyödyntäen sen trooppeja, aiheita tai muita äänellisiä rakenteita (White 2020: 114). *Ailon* alkutekstien kohdalla kuva- ja äänimateriaalit yhdessä paikantavat elokuvan tapahtumat pohjoiseen. Tähän vaikuttavat instrumenttien äänenväriin liittyvät mielikuvat: sellon matala, pitkä melodiaääni voi tuoda mieleen kuvaraidalla kaikkialla ympärillä näkyvän lumen, ja mandoliinin kirpeän pulsatiivinen näppäilyäni puolestaan pakkasen nipistelyn paljailla poskipäillä.

Johtopäätökset

Tässä artikkelissa olen tarkastellut Guillaume Maidatchevskyn *Ailo – Pienen poron suuri seikkailu* -luontoelokuvan ääniraidan luomaa elokuvallista kertomusta Lapin luonnosta. Olen lähestynyt tätä äänellistä kuvausta audiovisuaalisen lähiluvun avulla. Samalla olen analysoinut elokuvan esittämää luontosuhdetta. Olen etsinyt vastausta tutkimuskysymykseeni siitä, miten *Ailo*-elokuvan ääniraita muokkaa katsojan kokemaa luonnon esitystä.

Ailo poikkeaa useista aiemmista Lappi-representaatioista ja niiden luomista nostalgioista. Siinä missä *Valkoinen peura* -elokuva (Suomi 1952) esittää Lapin ajattomana, vahvojen tunteiden ja uskomusten paikkana ja Topeliuksen saduissa *Sampo Lappalainen* tai *Tähtisilmä* (Topelius 2006) Lappi kuvataan saamelaiden ja susien asuttamaksi erämaaksi, *Ailossa* Lapin luonto on elävä, tapahtumarikas ja useiden erilaisten eläinten asuttama ympäristö jokaisena vuodenaikana. Tämä elinvoima tulee esille varsinkin miltei läpisävelletyissä ääniraidassa, jossa hiljaiset kohdat ovat harvassa.

Fiktiivisissä elokuvissa kertojaroolit ovat vaihtelevia niin kestoaltaan kuin tärkeydeltään suhteessa elokuvan tarinaan. *Ailo*-elokuvan taustakertojan rooli poikkeaa tästä, sillä kertoja on äänessä miltei koko ajan. *Ailo*-elokuvassa kertoja taustoittaa nähtävää eikä kerro suoraan, mitä nähdään (ks. Taulukko 1). Musiikkia elokuvassa on miltei saman verran kuin puhetta, sen sijaan äänitehosteet ja muut äänet ovat pienemmässä osassa. Tarkkaavaiselle katsojalle äänitehosteet, varsinkin luonnon äänet, paljastavat dokumentin realistisuuden asteen: juuri musiikin ylenpalttinen käyttö, nokkelat leikkaukset ja tarkoituksenmukainen tarinallistaminen tekevät luontodokumentista keinotekoisia (Lopatto 2015). *Ailo*-elokuvassa edellä mainittujen seikkojen lisäksi eri tilassa oleva kertoja, luonnon äänien eriytyneisyys ja irrallisuus sekä ei-diegeettinen musiikki tekevät äänimaailmasta epätodellisen. Toisaalta musiikilla on *Ailo*-elokuvassa selkeä rooli tarinan empaattisena kommentaattorina ja fantastisten piirteiden esilletuojana. Ehkä onkin paikallaan puhua keinotekoisuuden sijaan etäännyttämisestä – siitä, miten ääniraita ja tarinallistaminen pyrkivät etäännyttämään katsojan Lapin luonnon todellisuudesta ja luomaan sille vaihtoehdon. Toisaalta voi pohtia, onko kyseessä sittenkään etäännyttäminen, kun kohdeyleisölle eli lapsille oletetusti outo ympäristö tuodaan lähemmäksi heitä hyödyntäen antropomorfismia ja kertojaa, jotka ovat heille tuttuja elementtejä saduista.

Tarkasteltaessa *Ailo*-elokuvan luomaa luontosuhdetta ekokriittisestä näkökulmasta voidaan elokuvan nähdä toimivan apokalypsin ja nostalgian välimaastossa, musiikin-tutkija Alexander Rehdingiä (2011: 409–414) lainatakseni. Elokuva ei tukeudu dystooppisiin näkemyksiin, vaan muistuttaa katsojaa hellästi luonnon ikaikaisesta kiertokulusta ottaen kuitenkin esille ihmisen tuhovoiman eli apokalypsin mahdollisuuden.

Lähdeluettelo

Tutkimusaineisto

Audiovisuaalinen aineisto

Ailo – Pienen poron suuri seikkailu (Ailo, une odyssee en Laponie) (2019) Ohjaus Guillaumme Midatchevsky; käsikirjoitus Guillaume Midatchevsky, Morgan Navarro & Marko Röhr; kuvaus Daniel Meyer & Teemu Liakka; leikkaus Laurence Buchmann; musiikki Julien Jaouen; äänisuunnittelu Juha Hakanen; foley Jaakko Jännti & Juhana Vihervaara; tuottaja Laurent Baudens, Gaël Nouaille & Marko Röhr; tuotanto Valdés, Borsalino Productions, Gaumont & Matila Röhr Productions (MRP).

Ailo's Journey – Behind the Scenes Interviews with Reindeer Herder & Animal Trainer (2019) Elokuvan eläinten käsittelijöiden Tuire Kaimion ja Manne Mourujärven haastattelut. YouTube: Only in Lapland.

<https://www.youtube.com/watch?v=t9aHGEfKJ6I> (luettu 16.11.2021)

Ailo's Journey – Behind the Scenes with the Cinematographers (2019) Elokuvan kuvaajien Daniel Meyerin ja Teemu Liakan haastattelut. YouTube: Film Lapland.

<https://www.youtube.com/watch?v=UyuWCsNF0jM> (luettu 16.11.2021)

Ailo-traileri (2019) YouTube: Nordisk Film Finland.

<https://www.youtube.com/watch?v=TJFhEMwDLP4> (luettu 16.11.2021)

Muu tutkimusaineisto

Capturing hearts (2021) Guillaume Maidatchevskyn haastattelu Lapland – Above Ordinary -matkailusivustolla. <https://www.lapland.fi/visit/meet-reindeer-ailo/interview-ailos-journey-director/> (luettu 30.10.2021)

Elonet (2021) *Luonnon kätköissä*. Elokuvan omat sivut Elonet tietokannassa.

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_117628 (luettu 29.11.2021)

Elonet-luonto (2021) Haku Elonet tietokannassa luonto-sanalla, rajauksina aineistotyyppinä pitkä elokuva, genrenä dokumentti ja aiheena luonto.

[https://elonet.finna.fi/Search/Results?sort=main_date_str+asc&filter\[\]=~genre_facet:%22dokumentti%22&filter\[\]=~format:%221/Video/Feature/%22&filter\[\]=~topic_facet:%22luonto%22&dfApplied=1&lookfor=luonto&type=AllFields](https://elonet.finna.fi/Search/Results?sort=main_date_str+asc&filter[]=~genre_facet:%22dokumentti%22&filter[]=~format:%221/Video/Feature/%22&filter[]=~topic_facet:%22luonto%22&dfApplied=1&lookfor=luonto&type=AllFields) (luettu 10.2.2022)

Elonet (2022) *Ailo*. Elokuvan omat sivut Elonet-tietokannassa.

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_1596330 (luettu 8.9.2022)

Maidatchevsky (2021) Guillaume Maidatchevskyn henkilökohtaiset verkkosivut.

<http://www.maidatchevsky.com> (luettu 30.10.2021)

Kirjallisuus

- Allen, Aaron S. (2011) "Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology". *Journal of the American Musicological Society* Vol. 64:2, 391–394.
<https://doi.org/10.1525/jams.2011.64.2.391>
- Anthony, Andrew (2011) "Is there life on earth after Attenborough?" *The Guardian*, 20.6.2011. <https://www.theguardian.com/environment/2011/jun/12/life-on-earth-after-david-attenborough> (luettu 8.9.2022)
- Attenborough, David (1961) "Honesty and Dishonesty in Documentary Film Making". *Photographic Journal* Vol. 101:4, 97–102.
- Aslama, Minna & Pantti, Mervi (2007) "Flagging Finnishness. Reproducing National Identity in Reality Television". *Television & New Media* Vol 8:1, 49–67. <https://doi.org/10.1177/1527476406296263>
- Behind the Name (2020). <https://www.behindthename.com/name/ailo/submitted> (luettu 24.10.2022)
- Bonner, Frances (2020) "A circumscribed (natural) history: British television celebrated David Attenborough". *Historical Journal of Film, Radio and Television* Vol. 40: 4, 875–894.
<https://doi.org/10.1080/01439685.2020.1730561>
- Bousé, Derek (2000) *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
<https://doi.org/10.9783/9780812205848>
- Bruce, Graham (1985) *Bernard Herrmann. Film Music and Narrative*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Buell, Lawrence (1995) *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
<https://doi.org/10.4159/9780674262423>
- Buhler, James & Neumeyer, David & Deemer, Rob (2010) *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University Press.
- Bögeholz, Susanne (2006) "Nature experience and its importance for environmental knowledge, values and action: recent German empirical contributions". *Environmental Education Research* Vol. 12:1, 65–84.
<https://doi.org/10.1080/13504620500526529>
- Carson, Rachel (1963) *Äänetön kevät*. Silent Spring, suom. Pertti Jouni. Helsinki: Tammi.
- Chion, Michel (1994) *Audio-vision. Sound on screen*. L'Audio-Vision, kääntänyt Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Edensor, Tim (2002) *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Lontoo: Taylor & Francis Group.
- Gouyon, Jean-Baptiste (2011) "From Kearton to Attenborough: Fashioning the Telenaturalist's Identity". *History of Science* Vol. 49:1, 25–60.
<https://doi.org/10.1177/007327531104900102>

- Guy, Nancy (2009) “Flowing Down Taiwan’s Tamsui River: Towards an Ecomusicology of the Environmental Imagination”. *Ethnomusicology* Vol. 53:2, 218–248.
- Helander-Renvall, Elina (2005) *Silde: Sami mythic texts and stories*. Utsjoki: omakustanne.
- Helle, Timo (2018) *Poro ei ole kesy eikä villi*. Artikkelin Suomen Luonto -sivustolla. <https://suomenluonto.fi/uutiset/poro-ei-ole-kesy-eika-villi/> (luettu 31.10.2021)
- Herman, David (2002) *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Herman, David; Jahn, Manfred & Ryan, Marie-Laure (toim.) (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Oxon: Routledge.
- Huggan, Graham (2014) “Attenborough’s natural history films: The evolutionary epic”. *The Semiotics of Animal Representations*. Toim. Kadri Tüür & Morten Tønnessen. Leiden: BRILL, 159–188.
https://doi.org/10.1163/9789401210720_008
- Immonen, Vesa (2002) “Functional Ladles or Ceremonial Cutlery? A Cultural Biography of Prehistoric Wooden Spoons from Finland”. *Acta Borealia* Vol. 19:1, 27–47. <https://doi.org/10.1080/08003830215541>
- Jones, Owain (2005) “An Ecology of Emotion, Memory, Self and Landscape”. *Emotional Geographies*. Toim. Joyce Davidson & Liz Bondi. Aldershot, Hampshire: Ashgate, 205–218.
- Kassabian, Anahid (2001) *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
- Kettunen, Niko (2020) ”Linnut laulavat rikkaammin ja kantavammin, kun koronavirus hiljensi kaupungin.” *Helsingin Sanomat* 29.9.2020.
<https://www.hs.fi/tiede/art-2000006651298.html> (luettu 8.9.2022)
- Liu, Xiaoluan & Xu, Yi & Alter, Kai & Tuomainen, Jyrki (2018) “Emotional Connotations of Musical Instrument Timbre in Comparison With Emotional Speech Prosody: Evidence From Acoustics and Event-Related Potentials”. *Frontiers in Psychology, Sec. Cognitive Science* Vol. 9:737.
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00737>
- Lopatto, Elizabeth (2015) “How natural are nature documentaries? Chasing down honesty in BBC’s The Hunt.” *The Verge*, <https://www.theverge.com/2016/8/15/12471540/the-hunt-bbc-nature-documentary-realism-predators-truth-and-art> (luettu 15.1.2022)
- Nichols, Bill (2016) *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland, CA: University of California Press.
<https://doi.org/10.1525/9780520964587>
- Otway, Fiona (2015) “The Unreliable Narrator in Documentary”. *Journal of Film and Video* Vol. 67:3–4, 3–23. <https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.67.3-4.0003>

- Pietikäinen, Juha (2007) *Golden King of the Forest: The Lore of the Northern Bear*. Helsinki: Etnika.
- Pulkkinen, Risto (2014) *Suomalainen kansanusko: Samaaneista saumatonttuihin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rehding, Alexander (2011) "Ecomusicology between Apocalypse and Nostalgia". *Journal of the American Musicological Society* 64:2, 409–414.
<https://doi.org/10.1525/jams.2011.64.2.409>
- Richardson, John (2017) "Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista". *Etnomusikologian Vuosikirja* 29, 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949>
- Richardson, John (2019) "Lähiluku ja kehystäminen ekokriittisessä musiikintutkimuksessa. Esimerkkeinä Psy ja Sigur Rós". *Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*. Toim. Juha Torvinen & Susanna Välimäki. Turku: Utukirjat.
- Richardson, John & Gorbman, Claudia (2013) "Introduction". *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Toim. John Richardson, Claudia Gorbman & Carol Vernallis. Oxford: Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199733866.013.0012>
- Saari, Heli (2011) *Valkoisen peuran myyttinen Lappi. Lappi-myytin tie keskiajan kuvastosta suomalaiseen elokuvaan*. Väitöskirja, Lapin yliopisto. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2009) *Dokumentin ytimessä. Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sonnenschein, David (2001) *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Suomen Luonto 11.3.2014. Tityy, tity vai tyy – miten talitiainen laulaa?
<https://suomenluonto.fi/uutiset/tityy-tity-vai-tyy-miten-talitiainen-laulaa/>
(luettu 18.3.2022)
- Taavitsainen, Jussi-Pekka & Simola, Heikki & Grönlund, Elisabeth (1998). "Cultivation History Beyond the Periphery: Early Agriculture in the North European Boreal Forest". *Journal of World Prehistory* Vol. 12:2, 199–253.
<https://doi.org/10.1023/A:1022398001684>
- Tieteen termipankki: Geologia:antroposeeni.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Geologia:antroposeeni> (luettu 21.10.2022)
- Topelius, Zacharias (2006) *Töpeluksen satuhelmiä*. Helsinki: WSOY.
- Torvinen, Juha (2012) "Johdatus ekomusikologiaan". *Etnomusikologian vuosikirja* Vol. 24, 8–24. <https://doi.org/10.23985/evk.66810>
- Torvinen, Juha (2016) "Syntytiöden kaiut. Luontoyhteyden kokemus Kalevi Ahon teoksissa Sieidi ja Kahdeksan vuodenaikaa". *Äänimaisemissa*. Toim. Helmi Järviluoma & Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 117–140.

- Torvinen, Juha & Välimäki, Susanna (2019) ”Johdanto. Musiikki, luonto ja ekomusiikologia”. *Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*. Toim. Juha Torvinen & Susanna Välimäki. Turku: Utukirjat, 1–32.
- Valkonen, Jarno (2013) ”Johdanto”. *Reittejä luontosuhteeseen*. Toim. Jarno Valkonen & Toivo Salonen. Rovaniemi: Lapin Yliopistokustannus, 5–12.
- Välimäki, Susanna (2008) *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.
- White, Daniel (2020) ”One Does Not Simply Walk into Mordor. Sound and Music as Suture in the Opening Sequences of Peter Jackson’s Middle-earth Films”. *Music, Sound and Moving Image* Vol. 14:2, 93–117.
<https://doi.org/10.3828/msmi.2020.7>