



**TURUN  
YLIOPISTO**

## **Vesitetty ympäristösanoma**

*Waterworld* -elokuva (1995) ilmastokatastrofin representaationa

Jimi Tikkanen

Pro gradu -tutkielma

Kulttuurihistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Huhtikuu 2022

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

**Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, kulttuurihistoria**

**Jimi Tikkanen**

**Vesitetty ympäristösanoma. *Waterworld* -elokuva (1995) ilmastokatastrofin representaationa.**

**89 s.**

Tutkielma käsittelee yhdysvaltalaisista toimintaelokuvaa *Waterworld* (1995). Maailmanlopun jälkeiseen maailmaan sijoittuva *Waterworld* tunnetaan aikansa kalleimpana ja suurta mediahuomiota synnyttäneenä elokuvana, joka käsitteli 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa kansainväliseen keskusteluun noussutta ilmastokriisiä.

Tarkastelen *Waterworldin* apokalyptistä tapaa käsitellä ilmastokriisiä ja kysyn, miten elokuva rinnastuu oman aikansa ympäristökeskusteluun. Tutkimusmetodini on kontekstualisoiva elokuvahistoria. Alkuperäislähteenä käytän *Waterworldin* vuonna 2018 ilmestynyttä Blu-ray-julkaisua. Lähestyn elokuvaa ekokriittisestä näkökulmasta, jonka avulla tutkitaan kulttuuritekstien suhdetta ympäristöön ja luontoon. Tutkimuksessani hyödynnän kattavasti *Waterworldia* koskevaa aikalaisuutisointia, elokuva-arvioita ja haastatteluita sijoittaakseni elokuvan omaan kontekstiinsa 1990-luvun alkupuolen Yhdysvaltoihin.

*Waterworld* pyrkii ottamaan kantaa oman aikansa ympäristöongelmiin ja osallistuu tulkintani mukaan Yhdysvaltojen sisäiseen ympäristöpoliittiseen kiistaan. Elokuva on amerikkalaisen viihdekoneiston valmistama kaupallinen tuote, jonka tarkoitus on tuottaa tekijöilleen taloudellista voittoa. Globaalia ilmastokatastrofia maalaileva *Waterworld* ammentaa innoitustaan 1960-luvulla syntyneestä ympäristöliikkeestä ja hyödyntää kerronnassaan varhaisen ympäristöajattelun apokalyptistä retoriikkaa. Samalla elokuva liputtaa edistysuskon ja ihmisen sopeutumiskyvyn puolesta.

Apokalypsiä on pidetty subliimina, eli ihmisen käsityskyvyn ulottumattomissa olevana ilmiönä. Pystyäkseen kuvittelemaan apokalyptisen meren peittämän maailman *Waterworld* ammentaa muinaisista myytteistä ja varhaismoderneista merta koskevista uskomuksista, jolloin ilmastokatastrofin mahdolliset todelliset seuraukset jäävät sivuun. Päätelen, että *Waterworld* kierrättää myös amerikkalaiselle itseymmärrykselle ominaista utopismia ja maalaisidylliä ihannoivaa pastoralismia.

Elokuva toistaa länsimaisen ajatteluperinteen luonnon sukupuolittamisen tapaa, jossa luonto mielletään feminiiniseksi. Ilmastokatastrofin tuhoamasta maailmasta rakennetaan *Waterworldissa* miehisen toiminnan kenttää lännenelokuvan lajityypin konventioita mukaillen. Loppupäätelmäni on, että ilmastokriisi jää *Waterworldissa* viihteen ja ihmiskeskeisen draaman taustalle, mutta elokuvan kautta avautuu kurkistusikkuna aikaan, jolloin ilmastosta alkoi tulla kiistanalainen aihe yhdysvaltalaisessa politiikassa.

**Avainsanat:** Amerikan yhdysvallat, apokalypsi, ekokritiikki, elokuva, elokuvatutkimus, ilmastopolitiikka, kulttuurihistoria, luonto, mediatutkimus, meri, post-apokalypsi, tieteisfiktio, Yhdysvallat, ympäristöongelmat, ympäristöpolitiikka, 1990-luku

# Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>Johdanto</b>	<b>4</b>
1.1	Tutkimuskysymykset ja aiheen esittely	4
1.2	Teoria, metodologia ja alkuperäisaineisto	6
1.3	Tutkimuskenttä, kirjallisuus ja tutkimuksen rakenne	10
<b>2</b>	<b>Ympäristötuho viihteen kentällä</b>	<b>12</b>
2.1	<i>Waterworld</i> suhteessa ympäristöajatteluun	12
2.2	Ympäristöviestintää toimintaviihteen keinoin	21
<b>3</b>	<b>Elokuvan meren ja sen yhteisöjen merkitykset</b>	<b>33</b>
3.1	<i>Waterworld</i> tieteiselokuvana ja myyttien kierrättäjänä	33
3.2	Yhdysvaltojen ympäristöpolitiikka valkokankaalla	44
<b>4</b>	<b>Dryland ja maata koskevat juurtuneet käsitykset</b>	<b>56</b>
4.1	Amerikkalaista paratiisia etsimässä	56
4.2	<i>Waterworldin</i> sukupuolitettu luonto	66
<b>5</b>	<b>Päätelmät</b>	<b>77</b>
	<b>Lähteet</b>	<b>81</b>

# 1 Johdanto

## 1.1 Tutkimuskysymykset ja aiheen esittely

Tutkielmani käsittelee ympäristökatastrofin jälkeiseen maailmaan sijoittuvaa yhdysvaltalaista elokuvaa *Waterworld* (ohj. Reynolds, 1995). Tutkin, miten elokuva lähestyy ilmastokriisiä ja miten se rinnastuu oman aikansa yhdysvaltalaiseen ympäristökeskusteluun. Näiden kysymysten tukena tarkastelen *Waterworldin* tapaa hahmottaa luontoa ja ympäristöä. Lähestyn aihettani ekokriittisestä näkökulmasta ja kontekstualisoivan elokuvahistorian menetelmien avulla.

*Waterworld* sijoittuu kaukaiseen tulevaisuuteen, jossa maapallon napajäätiköt ovat ilmaston lämpenemisen myötä sulaneet ja merenpinta on noussut peittäen lähes kaiken maan. Ihmiskunnan rippeet elävät joko merellä vaeltaen tai sinnitellen atolleilla eräänlaisissa kelluvissa kaupungeissa. Kaikenlainen hylkytavara, juomavesi sekä ruokakasvien kasvattamisen mahdollistava maa-aines ovat arvokasta valuuttaa. Elokuvan pääosassa on Kevin Costnerin näyttelemä Mariner (suom. merenkävijä), joka purjehtii merellä veneellään. Hän kohtaa Enola-nimisen pikkutyttö (Tina Majorino) ja tästä huolehtivan Helenin (Jeanne Tripplehorn). Enolan selkään on tatuoitu kartta, jonka huhutaan johtavan myyttiselle kuivalle maalle, Drylandille (suom. kuivamaa). Enolaa ja tämän karttaa jahtaa saastuttava rosvojoukko Smokers (suom. savuttajat), joka tahtoo löytää Drylandin pilatakseen sen. Mariner päätyy auttamaan Enolaa ja Heleniä. Kun tarinan lopussa Dryland löytyy, Mariner ei jää sinne, vaan palaa merelle. Elokuva alkaa ilmastokatastrofin aiheuttaman maailmanlopun synkästä visiosta, mutta päättyy toiveikkaisiin tunnelmiin, kun maata löytyy.

Ilmastosta puhuttaessa on huomioitava ilmaston lämpenemisen ja ilmastonmuutoksen väliset käsitteelliset erot. Yhdysvaltain geologian tutkimuskeskuksen mukaan ilmaston lämpeneminen merkitsee vain yhtä ilmastonmuutoksen osa-aluetta. Ilmaston lämpenemisellä viitataan ilmakehään pääsevien kasvihuonekaasujen aiheuttamaan maapallon keskilämpötilan nousuun. Ilmastonmuutoksella tarkoitetaan ilmastossa pitkällä aikavälillä tapahtuvia muutoksia veden haihdunnassa, ilman lämpötilassa ja tuulten suunnissa.<sup>1</sup> *Waterworld*

---

<sup>1</sup> *What is the difference between global warming and climate change?* <https://www.usgs.gov/faqs/what-difference-between-global-warming-and-climate-change> [haettu 1.3.2022].

representoi ilmastokatastrofia yksinomaan ilmaston lämpenemisen kautta, eikä muita ilmastonmuutokseen kytkeytyviä ilmiöitä elokuvassa kuvata.

*Waterworld* ilmestymisen aikaan fossiilisten polttoaineiden ja ilmaston lämpenemisen välisestä yhteydestä oli muodostunut poliittinen kiista. Kirjallisuudentutkija Antonia Mehnertin mukaan kasvihuonekaasujen vaikutusta ilmastoon on tutkittu 1950-luvulta lähtien, mutta asiaan alettiin suhtautua Yhdysvalloissa vakavasti 1980-luvun lopulla.<sup>2</sup>

Tuon ajan yhdysvaltalainen teollisuuskoneisto oli kasvavaa ilmastotietoisuutta vastaan. Eri teollisuudenalat kyseenalaistivat fossiilisten polttoaineiden ilmastovaikutukset ja yrittivät estää Yhdysvaltoja osallistumasta kansainvälisiin toimiin, kuten Kioton ilmastosopimukseen.<sup>3</sup> Eräs ilmastopolitiikan vastustajista oli öljy-yhtiö ExxonMobil.<sup>4</sup> 1990-luvun alkupuolella Exxonina tunnetun yhtiön omistaman Exxon Valdez -öljytankkerin haaksirikko aiheutti vuonna 1989 erään kaikkien aikojen pahimmista öljyvahingoista.<sup>5</sup> *Waterworldissa* tankkeri esiintyy tarinan roistojen tukikohtana.

*Waterworld* osallistuu oman aikansa ympäristökeskusteluun liittämällä tarinansa hahmoihin ympäristöarvoja ja elämäntapoja. Siinä missä elokuvan sankarit edustavat ainakin päälle päin myönteisiä ympäristöarvoja, roistot liikkuvat väkivaltaisilla ryöstöretkillään polttomootorikäyttöisillä ajoneuvoilla. Smokersien toiminta perustuu öljyn käytölle. Heidän kauttaan elokuva yhdistää fossiiliset polttoaineet ja ympäristöongelmat toisiinsa.

Elokuva avaa apokalyptisellä teemallaan ikkunan 1980-luvun lopun ja 1990-luvun alkupuolen ympäristöä koskevaan yhteiskunnalliseen keskusteluun. Ajatus apokalyptisistä eli maailmanlopusta on olennainen osa korkeakulttuureja, mihin myös moderni apokalyptinen kuvittelu kiinnittyy.<sup>6</sup> Länsimainen apokalyptismi juontuu judeokristillisestä perinteestä, eritoten *Raamatun* Ilmestyskirjasta.<sup>7</sup> Tuhon lisäksi apokalypsilla viitataan jonkin ilmestymiseen tai paljastumiseen. Apokalypsiajattelussa tuho ei merkitse vain loppua, vaan myös uutta alkua.<sup>8</sup> Modernisaatio on tehnyt apokalyptisistä visioista muinaisia kertomuksia

---

<sup>2</sup> Mehnert 2016, 22.

<sup>3</sup> Jones & Levy 2007, 428.

<sup>4</sup> Jones & Levy 2007, 435. Tulen tutkielmassani viittaamaan yhtiöön sen 1990-lukulaisella nimellä Exxon.

<sup>5</sup> Birkland 1998, 5.

<sup>6</sup> Ahonen 1999, 290.

<sup>7</sup> Garrard 2012, 96.

<sup>8</sup> Stifflemire 2017, 3–4.

todellisempia uhkakuvia.<sup>9</sup> 1900-luvun tapahtumat maailmansodista nälänhätiiin ja ydintuhoon ovat johtaneet siihen, että tieteisfiktion hurjimmatkin kuvitelmat kykenevät vain toisintamaan modernilla ajalla tapahtuneita katastrofeja.<sup>10</sup>

*Waterworldissa* hyödynnetään judeokristillisten tuhovisioiden ohella apokalypsiajatteluun kiinteästi kuuluvaa ajatusta paratiisista ja uudesta alusta. Ajatus uudelleen syntymisestä ja uudelleen aloittamisesta on ominaista amerikkalaiselle itseymmärrykselle.<sup>11</sup> Aina Kolumbuksesta ja Uuden Englannin siirtokuntien puritaaneista lähtien Amerikkaa asuttaneet länsimaalaiset ovat kokeneet toteuttavansa apokalyptistä irrottautumista Euroopasta.<sup>12</sup>

*Waterworld* sai huomiota yhdysvaltalaismediassa jo tuotantoprosessinsa aikana valtavan budjettinsa ja tuotannon haasteiden vuoksi. Elokuvan kaiken muun hälinän taakse jäänyt ympäristösanomana on viime vuosina herättänyt uutta kiinnostusta. Elokuvateattereista *Waterworld* levisi kotikatsomoihin ja julkaistiin 2000- ja 2010-luvuilla uudelleen useassa audiovisuaalisessa formaatissa. Maailmalle on perustettu useita, hyvin suosittuja *Waterworld*-teemapuistoja. Elokuva on siis kiinnostanut yleisöjä kauan sen ilmestymisestä lähtien.

## 1.2 Teoria, metodologia ja alkuperäisaineisto

Pitkään kiinnostusta herättänyt *Waterworld* on mielenkiintoinen kohde kulttuurihistorialliselle tutkimukselle, koska sen ilmastoaihe on meidän ajassamme hyvin ajankohtainen. Elokuvien tutkiminen ylipäätään on arvokasta, sillä kuten uskonnontutkija Colleen McDannell on todennut, niiden sisältämät tuntemukset ja ajatukset ovat osa kulttuuria, ja ne heijastelevat laajempia historiallisia ja yhteiskunnallisia kehityskulkuja.<sup>13</sup> Kulttuurihistorioitsija Hannu Salmen mukaan elokuva on yhteiskunnallisesti merkittävä väline erilaisten viestien välittämiseen.<sup>14</sup> Tulen tutkielmassani käsittelemään esimerkiksi sitä, kuinka tieteiselokuvat heijastelevat oman aikansa huolenaiheita.

Tarkastelen *Waterworldia* kulttuurikriitikko Douglas Kellnerin hengessä yhdysvaltalaisen mediakulttuurin tuotteena, joka osallistuu yhteiskunnalliseen keskusteluun käsittelemällä

---

<sup>9</sup> Ahonen 1999, 290.

<sup>10</sup> Berger 1999, xiii.

<sup>11</sup> Verheul 2004, 1.

<sup>12</sup> Berger 1999, 133.

<sup>13</sup> McDannell 2007, 5.

<sup>14</sup> Salmi 1993, 39.

keskenään kilpailevia yhteiskunnallisia teemoja.<sup>15</sup> Mediakulttuuri, jota yhdysvaltalainen elokuvateollisuuskin edustaa, joko vastustaa kulttuuria ja yhteiskuntaa hallitsevia ideologioita, puolustaa niitä tai käsittelee niitä ristiriitaisesti.<sup>16</sup> *Waterworld* sisältää varsin ristiriitaisia viestejä esimerkiksi ympäristöongelmien lähestymisen suhteen. Elokuvan sisältämien ristiriitaisuuksien esiin nostaminen ja purkaminen kulkeekin teemana läpi koko tutkielman.

Lähestyn elokuvaa ekokriittisestä näkökulmasta käsin. Ekokritiikki tutkii kulttuuritekstien suhdetta luontoon.<sup>17</sup> Näkökulmaa ei ole mahdollista määritellä tarkasti, sillä ekokriittisellä tutkimuksella ei ole yhtenäistä teoreettista pohjaa. Yhteistä kuitenkin kaikelle ekokriittiselle tutkimukselle on huomion kohdistaminen modernisaation aiheuttamiin ympäristövaikutuksiin. Laveasti luonnehdittuna ekokriittisen tutkimuksen keskiössä on luonnon kustannuksella tapahtuvan ihmiskeskeisen edistyksen kyseenalaistaminen, oli kyse sitten keskenään erilaisista suuntauksista, kuten esimerkiksi syväekologiasta, eläinsuojelusta tai ekofeminismistä. Ekokritiikki tarkastelee kulttuuritekstejä ympäristötietoisella katseella ja tutkii niiden suhdetta luontoon. Ekokritiikki on ympäristötieteen ohella ilmestynyt tieteen kentälle alati kasvavan ympäristöhuolen seurauksena, samaan tapaan kuin esimerkiksi sukupuolentutkimus kehittyi puuttuakseen sukupuolten tasa-arvoa koskeviin kysymyksiin.<sup>18</sup>

Ekokritiikki tarjoaa selkeän teoreettisen viitekehyksen sijaan näkökulman, joka ohjaa tutkielmani kysymyksenasettelua ja tarjoaa analyysille *Waterworldin* ympäristö- ja luontorepresentaatioon keskittyvän katseen. Sen lisäksi, että tarkastelen *Waterworldin* kautta avautuvaa kuvaa Yhdysvalloissa elokuvan omana aikana vallinneista luontokäsityksistä, selvitän, millaiset historialliset luontokäsitykset ovat vaikuttaneet elokuvan sisältöön.

Tutkielmani kannalta tärkeä käsite, ympäristö, on määriteltävissä seuraavasti: ympäristö kattaa kaiken ihmisen ympärillä olevan. Toinen merkittävä käsite, luonto, puolestaan on hankalampi tapaus. Kirjallisuudentutkijoiden Toni Lahtisen ja Markku Lehtimäen mukaan luonto on mutkikas määriteltävä. Heillä on sanalle kolme merkitystä: ”I) jonkin asian tai ilmiön perimmäinen laatu tai luonne, II) luontainen voima, joka ohjaa maailmaa tai ihmistä tai

---

<sup>15</sup> Kellner 1998, 66.

<sup>16</sup> Kellner 1998, 12.

<sup>17</sup> Kilpi, Harri: Green Frames: Exploring cinema ecocritically. *WiderScreen* 1/2007. <http://widerscreen.fi/2007/1/print/Kilpi%20-%20%20Green%20Frames%20-%20Exploring%20Cinema%20Ecocritically.htm> [haettu 20.10.2020].

<sup>18</sup> Willoquet-Maricondi 2010, 2.

molempia sekä III) materiaallinen maailma, jonka merkityksen piiriin ihminen voidaan lukea tai ei”.<sup>19</sup> He toteavat, että sanan käyttö eri yhteyksissä piilottaa sen kompleksisuuden, ja että sen merkitykset ovat samaan aikaan sekä tuttuja että tavoittamattomissa. Jonkin elollisen tai elottoman luonto ei ole sama asia kuin kokonaisvaltainen materiaallinen ei-inhimillinen luonto, johon se liitetään.<sup>20</sup> Tässä tutkielmassa tarkoitan luonnolla ei-inhimillistä, kulttuurin ulkopuoliseksi miellettyä aineellista maailmaa, jonka osa ihminen väistämättä on. Termin käyttöä työssäni helpottaa Lahtisen ja Lehtimäen luonnehdinta luonnosta ympäristökriisien myötä heränneenä poliittisena kysymyksenä ”jonka kautta pohditaan luonnonvarojen käyttöä, suhdettamme muuhun elolliseen sekä velvollisuuksiamme ekosysteemiä kohtaan”.<sup>21</sup>

Elokuvien katsotaan vaikuttavan sekä katsojan historiakäsitykseen että tulevaisuutta koskeviin odotuksiin.<sup>22</sup> Elokuva tutkittaessa siitä tulee yhtäaikaisesti sekä historiallisen tutkimuksen lähde että myös kohde.<sup>23</sup> Elokuvan tutkimuksellinen kaksijakoisuus yhdistää elokuvaa tarkastelevan kulttuurihistoriallisen tutkimuksen elokuvahistoriaan. Nämä menetelmät yhdistyvät kontekstualisoivassa elokuvahistoriassa. Kyseessä on tutkimukselleni monipuolisuudessaan hyödyllinen metodi, sillä sen avulla voin sijoittaa *Waterworldin* omaan aikalaiskontekstiinsa. Metodilla voidaan kohdistaa huomiota esimerkiksi elokuvan lajityyppeihin, tekstiin, tuotantoon, sekä sen tekoajankohtaan että vastaanottoon.<sup>24</sup>

Hyödynnän analyysissäni lähilukua, joka Salmen mukaan merkitsee elokuvan ”mahdollisimman tarkkaa erittelyä ja elokuvan kielen purkamista”.<sup>25</sup> Erittelen analyysissäni *Waterworldista* ekokritiikin kannalta relevantteja aineksia niin dialogin, kohtausten rakenteen, kuin lavasteidenkin osalta. Ekokritiikki ohjaa vahvasti analyysiäni ja elokuvasta tekemiäni tulkintoja. Toisenlaisen näkökulman käyttäminen elokuvan analysoimisessa tuottaisi erilaisia tulkintoja. Esimerkiksi mediatutkija Heather Wintle on tutkinut *Waterworldia* sukupuolinäkökulmasta, ja hänen näkemyksensä eroavat paikoitellen omistani.

Käännän tutkielmassani ekokriittisen katseen esimerkiksi *Waterworldin* lajityyppeihin eli genreihin. Genre on elokuvateollisuuden toimintaa säätelevä taloudellinen malli, viitekehys,

---

<sup>19</sup> Lahtinen & Lehtimäki 2008, 8.

<sup>20</sup> Lahtinen & Lehtimäki 2008, 9.

<sup>21</sup> Lahtinen & Lehtimäki 2008, 9.

<sup>22</sup> Mähkä & Oinonen 2013, 274–275.

<sup>23</sup> Mähkä & Oinonen 2013, 276.

<sup>24</sup> Chapman, Glancy & Harper 2007, 6.

<sup>25</sup> Salmi 1994, 143.



jossa kukin elokuva rakentuu. Genre myös määrittelee, miten elokuvia markkinoidaan. Se on myös yleisöltään odottama elokuvan katselutapa.<sup>26</sup> Saman lajityypin elokuvia voi yhdistää esimerkiksi tematiikka, tyyli ja juonirakenteet.<sup>27</sup> Koska elokuvien genret eivät ole vain elokuvan rakentumisen puitteita, vaan ne juontuvat erityisistä historiallisista ja kulttuurisista olosuhteista, on niitä tarpeen tutkiminen historiallisella otteella.<sup>28</sup> Käsittelen *Waterworldia* usean eri genren näkökulmasta, sikäli kun se on ekokritiikin kannalta aiheellista.

Aineistona käytän vuonna 2018 ilmestynyttä *Waterworldin* Blu-ray -julkaisua. Julkaisu sisältää sekä alkuperäiseen teatterilevitykseen julkaistun elokuvan, Yhdysvaltojen televisiolevitykseen leikatun 40 minuuttia pidemmän version ja Euroopan televisiomarkkinoille suunnatun, myös noin 40 minuuttia alkuperäistä teatterijulkaisua pidemmän version. Pidemmät versiot rakentavat elokuvan juonta ja kerrontaa alkuperäistä versiota syvällisemmin. Tulen kuitenkin pääosin käsittelemään alkuperäistä versiota, sillä kontekstualisoin elokuvaa myös aikalaisvastaanoton näkökulmasta, ja esimerkiksi lehtien aikalaisarviot koskevat oletettavasti teatteriversiota. On kuitenkin huomautettava, että elokuvan pidemmät versiot käsittelevät hieman kattavammin ympäristöteemoja.

Kontekstualisoin *Waterworldia* muun muassa selvittämällä sen tekijöiden motivaatioita. Blu-ray-julkaisulta löytyvässä *Waterworldin* tekemistä avaavassa dokumenttielokuvassa *Maelstrom: The Odyssey of Waterworld* (2018) haastatellaan useaa tuotantoon osallistunutta. Dokumentissa käsikirjoittaja Peter Rader valaisee seikkaperäisesti elokuvan lähtökohtia. Lisäksi hyödynnän suhteellisen uutta haastattelua, jossa Rader kertoo *Waterworldin* taustoista, tuotannosta ja perinnöstä. Tekijöiden haastatteluita tarkasteltaessa tulee huomioida itse elokuvan valmistumisen ja haastatteluiden välinen ajallinen etäisyys. Ilmastonmuutoksesta on ajan myötä tullut yhä relevantimpi keskustelunaihe, ja tekijät saattavat jälkikäteen liioitella omaa valveutuneisuuttaan ympäristöasioiden suhteen.

Hyödynnän *Waterworldin* kontekstualisoinnissa myös yhdysvaltalaisen lehtien aikalaisarvioita ja elokuvan tuotantoa koskevaa uutisointia. Sekä elokuva-arvioissa että uutisoinnissa on huomioitu lähes yksinomaan *Waterworldin* valtava budjetti ja tuotannon hankaluudet. Aikalaisarvioissa teoksen ympäristösanomaa ei juuri kommentoida. Keskityn

---

<sup>26</sup> Altman 1999, 14.

<sup>27</sup> Alanen 1994, 91.

<sup>28</sup> Chapman, Glancy & Harper 2007, 117.

tutkielmassani yksinomaan yhdysvaltalaiskontekstiin, sillä kuten tulen osoittamaan, elokuvassa on enimmäkseen kyse Yhdysvaltojen sisäpolitiikasta ja historiallisesta itseymmärryksestä.

### 1.3 Tutkimuskenttä, kirjallisuus ja tutkimuksen rakenne

Tutkielman sijoittaminen tietylle tutkimuskentälle on haastavaa. Tavoitteenani on kulttuurihistoriallinen tutkimus, mutta viime kädessä työni sijoittunee kulttuurihistoriallisen mediatutkimuksen ja ekokriittisen elokuvatutkimuksen välille. Purkamalla *Waterworldin* luonnon ja ympäristön käsitteellistämisen tapoja voin päästä niiden historiallisille juurille. Ekokriittinen ote mahdollistaa loikan ympäristöhistoriaan ja poliittiseen historiaan ja mahdollistaa laajan kulttuurihistoriallisen kontekstualisoinnin.

Ekokriittistä tutkimusta on tarjolla tuekseni kattavasti. Tutkielman keskeiset ekokritiikin perusteokset ovat kirjallisuudentutkija Greg Garrardin kirja *Ecocriticism* (2011) sekä Lahtisen ja Lehtimäen toimittama *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus* (2008). *Waterworldia* käsitellään lyhyesti ekokriittisesti kirjallisuudentutkija Patrick D. Murphys teoksessa *Persuasive Aesthetic Ecocritical Praxis: Climate change, Subsistence, and Questionable Futures* (2015). Kulttuurintutkija David Ingramin *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* (2000) avaa Hollywoodin tapaa käsitellä ympäristöteemoja. Kirjallisuudentutkija James Bergerin *After the End: Representations of Post-Apocalypse* (1999) on auttanut minua hahmottamaan, miten maailmanloppua on länsimaisessa ajattelussa käsitteellistetty.

Wintle tarkastelee *Waterworldissa* tapahtuvaa merimatkaa artikkelissaan 'Everything depends on reaching the coast': *intergenerational coastward journeys in contemporary post-apocalyptic cinema* (2013). Hän käsittelee elokuvaa myös väitöskirjassaan *Wandering into the Wasteland: White American Masculinities in the Apocalyptic Science Fiction Road Narrative* (2013), jossa hän tarkastelee tarinan merimatkaa hahmojen välisiä suhteita muuttavana prosessina ja sukupuolten käymänä neuvotteluna. Wintle on sijoittanut *Waterworldin* road-elokuvien genreen. Vaikka lajityyppi varmasti omalta osaltaan tarjoaisi ympäristönäkökulmia, olen tietoisesti rajannut sen tutkielmani ulkopuolelle välttääkseni työni liiallista laajenemista.

Elokuvatutkija Jerome F. Shapiro on tutkinut *Waterworldia* teoksessaan *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film* (2011). Tulen käymään vuoropuhelua hänen

tulkintansa kanssa. Kirjallisuudentutkija Patrizia A. Muscogiurin artikkeli *Cinematographic Seas: Metaphors of Crossing and the Shipwreck on the Big Screen (1990-2001)* (2002) on vaikuttanut tapaan tarkastella elokuvan merta. Kulttuurihistorioitsija Kimmo Ahosen tulkinta *Waterworldista* lännenelokuvana artikkelissa Kaunis ja kauhea maailmanloppu – kollektiivisen tuhon kuvat valkokankaalla (1999) on ohjannut tulkintaani.

*Waterworldia* on tutkittu jo aiemmin, ja jotkin aikaisempien tutkijoiden havainnot toimivat havaintojeni pohjana. On hyvän tieteellisen käytännön mukaista tuoda asianmukaisesti esiin aikaisempaa tutkimusta.<sup>29</sup> Huomioin myös, että tutkielmassani käsitteelen itselleni vierasta kulttuuria ja aikaa. Tarkastelen ulkopuolisena 1990-luvun yhdysvaltalaisista kulttuuria. Historiantutkija Jorma Kalelan mukaan tutkijan ja tämän tutkimuskohteensa ajat eroavat toisistaan. Tutkijan on tuotava näkyvästi esille tutkimuskohteensa ”oma aika”.<sup>30</sup> Oma positioni ja omalle ajalleni ominainen vakava suhtautuminen ilmastonmuutokseen vaikuttaa siihen, miten tarkastelen menneisyydessä tuotettua ilmastoä käsittelevää elokuvaa.

Tutkielma jakautuu kolmeen käsitteilylukuun. Ensimmäisessä käsitteilyluvussa tutkin *Waterworldin* esittämän ilmastokatastrofin suhteutumista laajempaan ympäristöajatteluun ja amerikkalaiseen viihteeseen. Ensimmäisessä alaluvussa tarkastelen elokuvan alkukohtauksen kautta elokuvan suhdetta aiempaan ympäristöajatteluun. Toisessa alaluvussa pureudun *Waterworldiin* kaupallisena tuotteena ja sen saamaan vastaanottoon. Toisessa käsitteilyluvussa analysoin *Waterworldin* meren kulttuurisia merkityksiä ja merellä eläviä ihmisiä. Ensimmäisessä alaluvussa tarkastelen elokuvaa tieteiselokuvana ja sen tapaa rakentaa merta.

Toisessa alaluvussa tutkin *Waterworldin* kytkeytymistä yhdysvaltalaiseen ympäristöpolitiikkaan analysoimalla elokuvan yhteisöjä. Kolmannessa alaluvussa tarkastelen elokuvan suhdetta Amerikan historiaan ja länsimaisiin luonnon käsitteellistämisen tapoihin. Ensimmäisessä alaluvussa analysoin Drylandia utopismin ja amerikkalaisen historiallisen itseymmärryksen näkökulmasta. Toisessa alaluvussa laajennan tätä aihetta tutkimalla *Waterworldia* lännenelokuvan näkökulmasta. Tarkastelen genren kautta elokuvan ympäristön ja luonnon sukupuolittamisen tapoja. Päätösluvussa kerään tutkimustulokseni kokoon, arvioin tutkielmani tuloksia ja pohdin mahdollisia jatkokokysymyksiä.

---

<sup>29</sup> Tuomi & Sarajärvi 2018, 150.

<sup>30</sup> Kalela 2000, 135.

## 2 Ympäristötuho viihteen kentällä

### 2.1 *Waterworld* suhteessa ympäristöajatteluun

Tässä luvussa tarkastelen *Waterworldin* kuvaaman ilmastokatastrofin kiinnittymistä laajempaan ympäristöajatteluun. Elokuva pyrkii erilaisilla visuaalisilla keinoilla herättelemään katsojaa fossiilisten polttoaineiden aiheuttamaan uhkaan. Aloitan analyysini tarkastelemalla *Waterworldin* aloittavaa animaatiota, jolla katsoja orientoidaan tarinan ilmastotuhon jälkeiseen aikaan.

*Waterworld* kuvaa ympäristökatastrofin jälkeistä maailmaa vaikuttavasti jo sen ensi hetkistä alkaen. Tuotantoyhtiö Universalin elokuvat alkavat yleensä animaatiolla, jossa avaruudessa hiljalleen pyörivän maapallon eteen vieritetään tuotantoyhtiön nimi. *Waterworldissa* tämä animaatio sulautuu osaksi elokuvan alkukohtausta, kun kultaiset nimikirjaimet katoavat ja kuva tarkentuu pahaenteisen huminan säestämänä kohti pohjoisnapaa. Valkoinen jäätikkö sulaa ja veden pinta alkaa nousta. Kamera sukeltaa pilviverhon läpi ja avaa katsojalle näkymän horisontista. Maapallo on pelkkää sinistä aavaa merta. Kertojaääni selostaa, kuinka sulamisvesien aiheuttamasta merenpinnan noususta selviytyneet ovat sopeutuneet uuteen maailmaan. Meren ylle piirtyy elokuvan nimi *Waterworld*, alleviivaten elokuvan olevan kuvitelma täysin muuttuneesta maailmasta, ”vesimaailmasta”.<sup>31</sup> Aikalaisarvioissa tuotantoyhtiön logon yhdistyminen osaksi elokuvaa huomioitiin, mikä kertoo animaation vaikuttavuudesta. Sitä on pidetty jopa yhtenä elokuvan oivaltavimmista ratkaisuksista.<sup>32</sup>

Elokuvan tekemisen aikoihin maailmassa elettiin kylmän sodan jälkeisen globalisoitumisen aikaa. Ylikansalliset suuryritykset saattoivat siirtää toimintansa halvemman tuotannon maihin ja kasvattaa voittoa. Samalla ympäristöongelmat muuttuivat maailmanlaajuisiksi. Globaali ekologinen kriisi alkoi ilmetä otsonikadon, ilmastonmuutoksen ja biodiversiteetin heikkenemisen muodossa.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Waterworld* 1995, 1 min.

<sup>32</sup> McCarthy, Todd: *Waterworld*. *Variety*. 24.7.1995. <https://variety.com/1995/film/reviews/waterworld-2-1200442100/> [haettu 15.10.2020]; Turan, Kenneth: Dancing With Dolphins: Costner's 'Waterworld' Exhibits Elements Both Weak and Strong – but at \$175 Million? *Los Angeles Times*. 28.7.1995. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-07-28-ca-28832-story.html> [haettu 15.10.2020].

<sup>33</sup> Merchant 2007, 207.

Käsitellessään ilmaston lämpenemistä ja sen kuviteltuja seurauksia *Waterworld* ottaa osaa omana aikanaan ajankohtaiseen ilmiöön. Hiilidioksidin vaikutus ilmakehän lämpötilaan oli havaittu jo 1950-luvulla, mutta Mehnertin mukaan ilmaston lämpeneminen nousi Yhdysvalloissa julkiseen keskusteluun vasta 1980-luvulla. Vuonna 1988 maassa koettiin poikkeuksellisen voimakas lämpöaalto ja kuivuusjakso. Samana vuonna ilmakehän hiilidioksidipitoisuudeksi mitattiin ennätyskellisen suuret lukemat.<sup>34</sup> Vuonna 1988 perustettiin ilmastotiedettä edistävä, YK:n alaisena toimiva hallitustenvälinen ilmastonmuutospaneeli IPCC, mitä pidetään ensimmäisenä merkittävänä ilmastotoimena.<sup>35</sup> 1990-luvun alussa teollisuusmaat kokoontuivat käsitelläkseen ilmaston lämpenemisen muodostamaa ongelmaa. Mediatutkijoiden James W. Dearingin ja Everett M. Rogersin mukaan ympäristökriisi kyllä tunnustettiin, mutta konkreettisiin toimiin ei ryhdytty.<sup>36</sup>

Eräs syy kollektiiviselle toimettomuudelle lienee ollut ilmiön etenemisen hitaus. Ilmaston lämpenemistä on luonnehdittu hyvin hitaaksi ydinräjähdykseksi, jota kukaan ei huomaa.<sup>37</sup> Ympäristötieteilijä Dorothea Bornin mukaan ilmastonmuutoksesta on ylipäättään hyvin hankalaa viestiä, sillä ilmiö on tieteellisesti monimutkainen ja vaikea hahmottaa. Lisäksi ilmiöön liittyy laajoja ajanjaksoja, jotka sijoittuvat pääasiassa tulevaisuuteen, mutta ovat myös kytköksissä menneisyyteen.<sup>38</sup> *Waterworld* yrittää alkuanimaatiossaan havainnollistaa ilmastokriisiä, mutta mannerten peittyminen veteen toteutetaan vain muutaman sekunnin mittaisena pikakelauksena. Elokuvan visio ei ole kovinkaan realistinen, sillä maailman napajäätiköiden sulaminen ei todellisuudessa aiheuttaisi koko maailman peittymistä veteen.<sup>39</sup>

Siinä missä näkymätön ilmastonmuutos ei saanut 1980- ja 1990-lukujen taitteessa amerikkalaisia liikekannalle, ovat yksittäiset, paljaalla silmällä havainnoitavat ympäristökatastrofit saaneet Yhdysvalloissa osakseen valtavasti huomiota, kasvattaneet ympäristötietoisuutta ja johtaneet menettelytapojen muuttumiseen. Esimerkiksi Exxon Valdez

---

<sup>34</sup> Mehnert 2016, 22; Ks myös Garrard 2012, xi.

<sup>35</sup> Mehnert 2016, 22.

<sup>36</sup> Dearing & Rogers 1996, 38; Vuonna 1992 johtavat teollisuusmaat kokoontuivat Rio de Janeiroon huippukokoukseen, jossa Yhdysvallat sitoutui ilmaston suojeluun tähtääviin toimiin. Vapaaehtoisuuteen perustuva YK:n puitesopimus ei kuitenkaan osoittautunut kovinkaan konkreettiseksi ilmaston lämpenemisen vastaiseksi toimeksi. Ks. esim. Mehnert 2016, 23.

<sup>37</sup> Canavan 2014, 4.

<sup>38</sup> Born 2019, 650.

<sup>39</sup> Yhdysvaltain geologian tutkimuskeskuksen mukaan kaikkien jäätiköiden sulaminen nostaisi merien pintaa arviolta 70 metriä, upottaen maailman jokaisen rannikkokaupungin. *How would sea level change if all glaciers melted?* [https://www.usgs.gov/faqs/how-would-sea-level-change-if-all-glaciers-melted?qt-news\\_science\\_products=0#qt-news\\_science\\_products](https://www.usgs.gov/faqs/how-would-sea-level-change-if-all-glaciers-melted?qt-news_science_products=0#qt-news_science_products) [haettu 4.2.2021].

-öljytankkerin Alaskassa aiheuttamasta öljykatastrofista vuonna 1989 muodostui valtava mediaailmiö. Reportaasit öljyn sotkemista rannoista ja lukemattomista kuolleista eläimistä shokeerasivat ihmisiä maailmanlaajuisesti. Tapaturma johti konkreettisiin poliittisiin toimiin.<sup>40</sup> Median kohdistama huomio onnettomuuteen vakuutti yhdysvaltalaiset siitä, että ympäristöongelmat ovat todellisia ja vakavia. Katastrofilla oli erityistä merkittävyttä, sillä se symboloi tieteen jo kauan tutkimaan fossiilisten polttoaineiden ympäristölle muodostamaa uhkaa.<sup>41</sup>

*Waterworld* hyödyntää Exxon Valdezia fossiilisten polttoaineiden haitallisuuden havainnollistamisessa sisällyttämällä tankkerin osaksi tarinaansa. Elokuvan roolituksesta vastanneen Ilona Herzbergin mukaan Exxon Valdezin sisällyttäminen elokuvaan tavalla tai toisella oli elokuvan tekijöille selvää koko projektin ajan. Elokuvan visuaalisista tehosteista vastannut Mark Stetson toteaa tankkerin näkyneen elokuvassa ”ilmiselvien poliittisten syiden tähden”<sup>42</sup>. Tämä asenne kertoo tankkerin ja sen aiheuttaman onnettomuuden yhteiskunnallisesta merkittävydestä. Elokuvasa tankkeri ei aiheuta öljyvuotoja, vaan alus symboloi fossiilisten polttoaineiden ympäristövaikutuksia. Kirjallisuudentutkija Ursula K. Heise on todennut, että erityisesti yhdysvaltalainen ympäristöliike on pitänyt sekä paikallisten että globaalien ympäristöongelmien perimmäisenä syynä ihmisten luontosuhteen heikentymistä.<sup>43</sup> Yhdysvaltalaisille Exxon Valdezin aiheuttama öljyvuoto lienee ollut ensisijaisesti paikallistason ympäristökatastrofi, joka alleviivasi myös ympäristötuhojen globaalia luonnetta. Viittaamalla Exxon Valdezin onnettomuuden muistoon *Waterworld* seilaa ikään kuin paikallistason ympäristökriisin ja globaalin apokalypsin välillä.

Kirjallisuudentutkija James Bergerin mukaan apokalypsi, eli maailmanloppu, voidaan käsittää kolmella eri tavalla. Ensinnäkin apokalypsi merkitsee eskatologista eli lopunajallista maailmanloppua. Tähän kategoriaan kuuluvat sekä *Uuden testamentin* Johanneksen Ilmestys että modernit ympäristö- ja ydintuhokuvitelmat. Toiseksi apokalypsillä voidaan viitata historiallisiin katastrofeihin, joilla on maailmanlopun kaltaista lopullisuutta. Apokalyptisesti merkittäviä historiallisia mullistuksia ovat olleet esimerkiksi holokausti sekä Japaniin tehdyt

---

<sup>40</sup> Vuonna 1990 Yhdysvaltain hallinto sääti öljyvahinkojen ehkäisyyn tähtäävän asetuksen, *Oil Pollution Actin*, jossa muun muassa rajoitettiin Exxon Valdezin kaltaisten, tapaturmille alttiiden yksirunkoisten tankkereiden seilaamista Yhdysvaltain vesillä. Birkland 1998, 5.

<sup>41</sup> Dearing & Rogers 1996, 39.

<sup>42</sup> *Maelstrom: The Odyssey of Waterworld* 2018, 67 min.

<sup>43</sup> Heise 2012, 91.

ydiniskut. Nämä ovat historian käännekohtia, jotka erottavat selkeästi toisistaan niitä edeltävän ja niiden jälkeisen ajan. Historiallisesta apokalyptisestä tapahtumasta tulee kiintopiste, johon kaikki tapahtumaa edeltävä historia tuntuu johtavan ja jolle myöhempi historia perustuu. Kolmanneksi apokalypsi voidaan ymmärtää tulkittavana ja selittävänä ilmiönä, josta apokalypsi-sanana paljastumista tarkoittava etymologia juontuu. Apokalyptisiä tapahtumia edeltävä historia väistyy uuden ymmärryksen tieltä, kuten Berger toteaa.<sup>44</sup>

Bergeriä seuraten voidaan tulkita, että *Waterworldin* apokalyptisikertomus toimii edellä kuvailuilla tasoilla. Elokuva käsittelee jo ilmestymisaikanaan ajankohtaista ilmastokriisiä kuvaillen sen aikaansaamaa apokalyptistä maailmaa. Samalla elokuva käsittelee historiallista käännekohtaa, eli Exxon Valdez -tankkerin haaksirikosta aiheutunutta öljykatastrofia. Paikallistason ympäristötuho kontekstoidaan fiktiivisellä apokalypsillä, jolloin paikallistason ympäristökatastrofi saa globaaleja merkityksiä. Elokuvasa ympäristötuho on avannut uudenlaisen maailman.

Exxon Valdezin haaverin jälkeen fossiilisten polttoaineiden käyttö ei loppunut, eikä uusilta öljykatastrofeiltakaan vältytty. Maailma jatkaa olemassaoloaan apokalypsin jälkeen, Berger huomauttaa. Tämän vuoksi apokalyptisissä teksteissä hyödynnetään tavallisesti retrospektiivistä tai takautuvaa näkökulmaa, jolla korostetaan varsinaisen apokalypsin aiheuttaneen tapahtuman merkitystä. Ilmestyskirjassa apostoli Johannes tulkitsee juutalaisten temppelien tuhoamisen ja Jeesuksen ristiinnaulitsemisen kaltaisten judeokristillisten katastrofien merkitsevän varsinaisen lopun alkua.<sup>45</sup> Mary Shelley'n *The Last Manissa* (1826) koko maailman väestö on päähenkilöä lukuun ottamatta menehtynyt mystiseen pandemiaan. Teoksen on tulkittu ammentavan innoitustaan vuonna 1817 Intiassa riehuneesta koleraepidemiasta.<sup>46</sup> 1950-luvun tieteisfiktio apokalypsit syntyivät Japanin ydinräjähdysten myötä. Yhdysvaltalaiset äärikristityt kyhäilivät 1970-luvulla omia apokalyptisiä tekstejään kylmän sodan ja yhteiskunnallisen muutoksen aiheuttaman mielipahan vaivaamina.<sup>47</sup>

*Waterworldin* tuhoa edeltäväksi katastrofiksi voidaan mieltää Exxon Valdezin onnettomuus. Se aiheutti apokalyptistä ympäristötuhoa, mutta maailma ei kuitenkaan loppunut. Ikään kuin

---

<sup>44</sup> Berger 1999, 5.

<sup>45</sup> Berger 1999, 6–7.

<sup>46</sup> Ruppert 2009, 141–142.

<sup>47</sup> Berger 1999, 7.

Exxon Valdezin onnettomuuden lunastamiseksi *Waterworldissa* kuvitellaan vielä suurempi katastrofi: fossiilisten polttoaineiden aiheuttama lopullinen tuho. Kirjallisuudentutkija Greg Garrard toteaakin apokalypsiajattelun olevan tulosta erilaisista yhteiskunnallisista kriiseistä. Näitä kriisejä lietsotaan ja paisutetaan apokalyptisen retoriikan keinoin, jotta ne saisivat maailmanlopun kaltaiset mittasuhteet.<sup>48</sup> Apokalyptistä retoriikkaa on luonnehdittu eskatologiseksi ajattelumalliksi ja diskurssiksi, jolla valmistetaan ihmisiä elämään hajaannuksen ja epäjärjestyksen ajassa.<sup>49</sup>

*Waterworldin* representoiman ympäristökatastrofin apokalyptisyys juontuu elokuvan ohjanneen Kevin Reynoldsin ilmaston lämpenemiseen liittyvistä henkilökohtaisista näkemyksistä. Elokuvan käsikirjoittaja Peter Rader on todennut, että alunperin elokuvan maailmanlopun syitä ei haluttu tuoda esiin lainkaan, vaan veden peittämän maailman oli tarkoitus toimia pelkästään elokuvan tarinan taustakuvituksena. Hänen mukaansa Reynoldsin mukaantulon myötä produktion luonne kuitenkin muuttui, sillä tämä halusi tehdä elokuvasta kanta-aottavan ”ekologisen faabelin”.<sup>50</sup> Reynolds on itse kertonut halunneensa käsitellä *Waterworldissa* tärkeinä pitämiään ympäristöaiheita.<sup>51</sup> Elokuvan ilmestymisvuonna hän korosti olevansa erittäin huolissaan ilmaston lämpenemisen kaltaisista ajankohtaisista ympäristöongelmista, jotka ihminen on itse aiheuttanut ja jotka johtavat ihmiskunnan tuhoon.<sup>52</sup>

Elokuvatutkija Conrad E. Oswald on todennut, että *Waterworldin* apokalypsi on raamatullisen tuhon sijaan sekulaari: maailmanloppua ei ole elokuvassa aiheuttanut mitkään jumalalliset voimat vaan ihmisen oma toiminta.<sup>53</sup> Garrardin mukaan moderni maallinen apokalypsiajattelu perustuu kuitenkin judeokristilliseen apokalyptismiin, joka puolestaan on saanut vaikutteita yli kolme tuhatta vuotta sitten Lähi-idässä vaikuttaneesta zarathustralaisuudesta. Vaikka muidenkin muinaisten kulttuurien parissa uskottiin maailman joskus aikanaan loppuvan, toi zarathustralaisuus judeokristillisyyteen ja myöhempään maalliseen kulttuuriin ajatuksen maailmanlopun kiireellisyydestä ja vääjäämättömyydestä. Apokalypsiä odottavien ja

---

<sup>48</sup> Garrard 2012, 94.

<sup>49</sup> Gunn & Beard 2000, 270–271.

<sup>50</sup> *Maelstrom: The Odyssey of Waterworld* 2018, 3–4 min.

<sup>51</sup> *Maelstrom: The Odyssey of Waterworld* 2018, 13–14 min.

<sup>52</sup> David E. Williams, An Oceanic Odyssey, *American Cinematographer* (76) 8/1995, 40–41.

<sup>53</sup> Oswald 1998, 6.



pelkäävien judeokristillisten ryhmien lisäksi niin natsit, kommunistit, kuin erilaiset uskonnolliset kultitkin ovat käyttäneet samankaltaista retoriikkaa.<sup>54</sup>

Kirjallisuudentutkija Kukku Melkaksen mukaan myös ympäristötietoisuutta edistäneet tekstit ovat ammentaneet juuri *Raamatun* aloittavasta luomiskertomuksesta ja sen päättävästä Ilmestyskirjasta.<sup>55</sup> Apokalypsiä on pidetty yhtenä vaikuttavimmista ympäristöajattelussa käytetyistä vertauskuvista, ja kenties tunnetuin sitä hyödyntävä teos on meribiologi Rachel Carsonin *Äänetön kevät* (1962). Kirjassaan Carson kertoi tiedeyhteisöä laajemmalle yleisölle, kuinka maataloudessa käytetyt hyönteistorjuntakemikaalit aiheuttivat ekokatastrofiin rinnasteisia ympäristöhaittoja. Teoksen kuvailemassa tulevaisuudessa kemikaalien käyttö on johtanut lopulta lintujen joukkosukupuuton, linnunlaulu on vaiennut ja äänetön kevät saapunut.<sup>56</sup> Carsonin kirja aiheutti aikanaan ajattelutavan muutoksen, ja teknologian ympäristölle aiheuttamia haittoja alettiin tiedostamaan kokonaisvaltaisemmin.<sup>57</sup> Eräs syy Carsonin viestin vaikuttavuudelle oli kaunokirjallisen retoriikan ja raamatullisen apokalyptisen käsitteistön yhdisteleminen tieteelliseen tekstiin. Yleisön vakuuttamisessa ympäristöongelmien vakavuudesta ympäristötuhon jälkeisen tulevaisuuden kuvailemisen keinoin tuli *Äänettömän kevään* myötä usein kaunokirjallisuudessa käytetty trooppi.<sup>58</sup>

*Waterworldin* voidaan katsoa lukemattomien muiden ympäristöongelmia käsittelevien teosten tavoin olevan Carsonin työn jälkeläinen, ja siten kiinnittyvän myös laajemmin 1960-luvulla alkaneeseen ympäristöajatteluun. Carson avaa kirjansa apokalyptisellä kertomuksella *Satu, jota kerrotaan huomispäivänä*, jossa ympäristömyrkyt ovat tappaneet kaikki linnut.<sup>59</sup> Tyylikeino muistuttaa elokuvantekijöiden tapaa kertoa *Waterworldissa* ympäristöongelmista faabelin keinoin. *Waterworld* noudattelee Carsonin tyyliä yhdistellessään tarinassaan tieteellisesti havaittua ilmiötä raamatulliseen maailmanloppuun.

*Waterworld* rinnastaa representoimansa ilmastokriisin ydintuhoon. Eräessä kohtauksessa rosvojoukko Smokersien päällikkö Deacon ajelee amerikanraudalla öljytankkerin sotkuisilla käytävillä jakaen väelleen tupakkaa. Auton takapuskurissa olevassa tarrassa kehotetaan

---

<sup>54</sup> Garrard 2012, 93.

<sup>55</sup> Melkas 2008, 137–138.

<sup>56</sup> Garrard 2012, 101–102.

<sup>57</sup> Merchant 2007, 194.

<sup>58</sup> Lahtinen & Lehtimäki 2008, 10.

<sup>59</sup> Lahtinen & Lehtimäki 2008, 7; Garrard 2012, 1–2.

”ydinpommittamaan valaat”.<sup>60</sup> Vaikka öljyonnettomuudet eivät ole vaatineet juurikaan ihmishenkiä, ne ovat aiheuttaneet suunnatonta vahinkoa merten eliöstölle, vertautuen siten ydintuhoon.<sup>61</sup> Lisäksi Enola, yksi elokuvan päähenkilöistä, on nimetty ydinpommin Hiroshimaan pudottaneen Enola Gay -lentokoneen mukaan.<sup>62</sup> Kyseinen kone pudotti Japaniin Little boyksi nimetyn pommin, mutta *Waterworld* kääntää asetelman pääläelleen: tytön selkään on tatuoitu kartta, joka ohjaa ihmiskunnan pelastukseen.<sup>63</sup>

Elokuvan tavalla assosoida ympäristöongelmat ydintuhoon on juuret Carsonin käyttämässä retoriikassa, sillä hän vertasi kritisoimiaan torjunta-aineita ydinaseisiin. Hänen mukaansa ne uhkasivat ihmiskuntaa samoissa määrin.<sup>64</sup> Carsonin muistutus kehittyvän teknologian vaaroista resonoi amerikkalaisissa, joissa Japania vastaan käytetyt ydinaseet olivat herättäneet sekalaisia tunteita hämmästyksestä ja pelosta suoranaiseen kauhuun. Ydinteknologian käyttö sodankäynnissä tahrasi tieteen ja edistyksen voittokulkua, mutta nämä huolet jäivät kylmän sodan aikaisen kommunismin pelon jalkoihin. 1960-luvun yhteiskunnalliset myllerrykset ja Carsonin kirja nostivat tieteellisen kehityksen aiheuttamat uhkakuvat uudelleen esiin.<sup>65</sup> *Waterworld* pyrkii Carsonin tapaan vetoamaan amerikkalaisten teknologiaa koskeviin pelkoihin, varoittamalla fossiilisten polttoaineiden muodostamasta uhasta.

Carsonin hyödyntämä apokalyptinen retoriikka vaikutti siihen, miten Yhdysvalloissa alettiin suhtautua öljyonnettomuuksiin. Katson tämän suhtautumistavan toimineen pohjana myös *Waterworldin* fossiilisia polttoaineita kohtaan esittämälle kritiikille. Jo ennen Exxon Valdezin haaksirikkoa Yhdysvalloissa sattui useita vakavia öljyonnettomuuksia, ja öljykatastrofeilla olikin suuri vaikutus sekä amerikkalaisten ympäristötietoisuuden että ympäristöpolitiikan kehittymiseen 1960- ja 1970-lukujen taitteessa.<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> “Nuke the whales.” *Waterworld* 1995, 47–48 min.

<sup>61</sup> Esimerkiksi Exxon Valdezin öljyvuoto oli ympäristölle massiivinen isku; 41 miljoonaa litraa öljyä tahrasi noin 2000 kilometriä Alaskan rantaviivaa ja tappoi arviolta satoja tuhansia lintuja ja tuhansia muita eläimiä. Mikäli lukuun otetaan mukaan tuhoutuneet kalojen mätimunat, nousee uhriluku yli miljardiin. Onnettomuudella oli myös katastrofaaliset seuraukset paikalliselle taloudelle. Abkowitz & Cass 2008, 48–54.

<sup>62</sup> Rader toteaa nimen olleen osuva myös siksi, että lopusta alkuun luettuna nimi on toisinpäin englanninkielinen sana *alone*, yksin. Elokuvan lopussa paljastuu, että Enolan on kotoisin *Drylandilta*, ja että hänen sukulaisensa ovat kuoleet. *Maelstrom: The Odyssey of Waterworld* 2018, 4 min.

<sup>63</sup> Muscogiuri 2002, 207.

<sup>64</sup> Morse 2012, 129.

<sup>65</sup> Rothman 1998, 89–90.

<sup>66</sup> Presidentti Richard Nixon edisti ympäristöpolitiikkaa hallinnollisilla uudistuksilla. Rothman 1998, 101–104, 117–118.

Historioitsija Kathryn Morsen mukaan öljyonnettomuuksia koskeva uutisointi otti 1960-luvulla innoitustaan Carsonin apokalyptisestä tyylistä. Vuonna 1967 Iso-Britannian rannikolla haaksirikkoutuneen, amerikkalaisen Torrey Canyon -tankkerin aiheuttamasta öljykatastrofista kirjoitettiin yhdysvaltalaislehdissä apokalyptiseen sävyyn. Carsonin torjunta-aineiden kritiikin retoriikkaa soveltavissa kirjoituksissa öljy nähtiin uhkana ihmiskunnan tulevaisuudelle. *Äänettömän kevään* visiota linnunlaulun loppumisesta toistettiin visuaalisesti öljyturmia dokumentoineissa uutiskuvissa, joissa esitettiin öljyn sotkemia, kuolleita lintuja.<sup>67</sup> Tulkitsenkin *Waterworldin* viittaavan Exxon Valdezin läsnäolon kautta yhdysvaltalaisia järkyttäneisiin öljyonnettomuuksiin ja jo 1960-luvulla virinneeseen kritiikkiin fossiilisia polttoaineita kohtaan.

*Waterworldin* tuotantoon suuresti vaikuttanut päätähti Costner on itse kertonut järkyttyneensä Exxon Valdezin öljyturmasta. Hän ryhtyi onnettomuuden jälkeen sijoittamaan öljynpuhdistusteknologian kehittämiseen.<sup>68</sup> Hänen rahoittamansa teknologia tuli ajankohtaiseksi vuonna 2010, kun Meksikonlahdella olleella öljy-yhtiö BP:n öljynporauslautalla tapahtui vakava onnettomuus ja veteen levisi valtavat määrät öljyä. Öljyvahinkojen korjaamiseksi BP tilasi Costnerin Ocean Therapy Solutions -yhtiöltä puhdistuslaitteita.<sup>69</sup> Costnerin omat tuntemukset lienevät vaikuttaneen Exxon Valdezin esiintymiseen *Waterworldissa*.

*Waterworldin* käsittelemä ympäristöteema kiinnittyi apokalyptisen retoriikan lisäksi myös visuaalisesti 1960-luvun ympäristöherätykseen. Elokuvan aloittava animaatio tuo vahvasti mieleen NASA:n astronauttien ottamat kuvat maapallosta 1960- ja 1970-luvun taitteessa. Kuvat konkretisoivat maapallon ainutlaatuisuutta ja sen herkkyyttä, ja kuvat tulivatkin osaksi maailmanjaaluisesti kasvanutta ympäristöliikettä.<sup>70</sup> Kenties tunnetuin näistä kuvista on Apollo 17-lennolla otettu, *Blue Marbleksi* ristitty kuva, joka otettiin Earth Day -ympäristötapahtuman tunnuksiksi.<sup>71</sup> Ilmastotieteilijä Donald Wuebbles korostaa, kuinka tehokkaasti valokuvat

---

<sup>67</sup> Morse 2012, 129–130.

<sup>68</sup> Clarke S., Sanchez R., Bonfils D., Escobedo M.: Exclusive: Kevin Costner on Oil Spill Device: 'I've Got a Life Preserver'. *ABC News*. 14.6.2010. <https://abcnews.go.com/GMA/kevin-costner-bp-machine-developed-answer-oil-spill/story?id=10905441> [haettu 8.3.2021].

<sup>69</sup> Goldenberg, Suzanne: BP bought Kevin Costner's oil spill clean-up machines – despite field test failure. *The Guardian*. 12.7.2011. <https://www.theguardian.com/environment/2011/jul/12/bp-kevin-costner-deepwater-horizon-spill> [haettu 8.3.2021].

<sup>70</sup> Gurevitch 2013, 333–334.

<sup>71</sup> Heise 2012, 91.

muistuttivat ihmisiä maapallon erityisyydestä. Kuva yksin avaruudessa kelluvasta maapallosta levisi laajalti ympäristöjärjestöjen tekemän valistustyön myötä, edesauttaen ympäristötietoisuuden kasvua.<sup>72</sup>

Kaikista 1960-luvun yhteiskunnallisista liikkeistä juuri ympäristöliike vakiinnutti asemansa valtavirrassa, sillä sen katsottiin koskettavan kaikkia yhteiskunnan jäseniä, ympäristöhistorioitsija Hal K. Rothman toteaa. Medialla oli suuri osuus ympäristöliikkeen vaikutusvallan kasvattamisessa, ja etenkin visuaaliset symbolit osoittautuivat tärkeiksi vaikuttamisen välineiksi.<sup>73</sup> Tästä maapallo-kuvan käyttäminen Earth Hourin tunnuksena on hyvä esimerkki. *Blue Marble* -kuva oli keskeinen myös 2000-luvun ilmastoherätystä vauhdittaneen yhdysvaltalaispoliitikko Al Goren *Epämiellyttävä totuus* -kirjassa ja dokumentissa.<sup>74</sup> *Waterworld* käyttää omaa maapallokuvastoaan samankaltaiseen tarkoitukseen. Alkuanimaation hitaasti veden alle peittyvä maapallo pyrkii vakuuttamaan katsojan 1960- ja 70-luvuilla ihmisiä herätelleiden kuvien tavoin siitä, että globaalit ympäristöongelmat vaikuttavat kaikkiin maailman ihmisiin.

Ympäristöliikkeen alkuaikoina maapallokuvia tulkittiin utopistisesta näkökulmasta. Kuvien maapallo nähtiin yhtenäisenä, ihmiselämää omalla herkällä tasapainollaan ylläpitävänä kokonaisuutena. Kirjallisuudentutkija Gerry Canavanin mukaan Gore käyttää dokumenttielokuvassaan maapallokuvastoa puolestaan ankaran apokalyptisen vision rakentamiseen, jossa tuo tasapaino on järkkynyt. Gore on retoriikassaan tiivistänyt maapallon ihmiskunnan ainoaksi kodiksi, jonka tulevaisuus on ympäristöongelmien vuoksi vaakalaudalla. Maapallosta voikin tulla paratiisin sijaan vankila, jossa ihmiskunta odottaa omaa kuolemaansa.<sup>75</sup> Tällaisen uhkakuvan maalailuun myös *Waterworld* osallistuu alkuintrollaan, kääntäen alkuperäisten maapallokuvien toiveikkuuden pääläelleen. Maailma hukkuu kauttaaltaan veteen katsojan silmien edessä.

*Waterworldilla* ja ympäristötietoisuuden herättelyyn osallistuneilla maapallokuvilla on ympäristön kannalta kyseenalaisia yhteneväisyyksiä. NASA:n tuottamien kuvien perimmäinen tarkoitus on ympäristönäkökulmasta tarkasteltuna ristiriitainen. Mediatutkija

---

<sup>72</sup> Wuebbles 2012, 509–510.

<sup>73</sup> Rothman 1998, 105–107.

<sup>74</sup> Heise 2012, 91.

<sup>75</sup> Canavan 2014, 8–9.

Angela Krewanin mukaan kuvien juuret ovat kylmän sodan asetelmissa ja Yhdysvaltojen tarpeessa kehittää menetelmiä vihollisen tarkkailemiseen. Yhdysvaltojen avaruushjelman yhtenä tavoitteena oli saada strateginen yliote Neuvostoliitosta.<sup>76</sup> Ihmisille elintärkeää planeettaa havainnollistavat kuvat todistelivat samalla Yhdysvaltojen kyvykkyyttä ja mahtia kylmän sodan keskellä.<sup>77</sup> *Waterworldissa* kaupallisen viihdejätti Universalin logo muuntuu osaksi epäkaupallista ympäristösanomaa, mutta samalla elokuvantekijät pyrkivät osoittamaan kykyään luoda teknologian avulla vaikuttavia elämyksiä. Maapallo asetetaan viihdeteollisuuden muovattavissa olevaksi leikkikentäksi.

Ristiriitaista on myös NASA:n tekemien maapalloa esittävien kuvien herättämä huoli maailmasta, kun huomioidaan vaadittujen resurssien määrä kuvien aikaansaamiseksi. Garrard korostaa, että kuvat tuottaneeseen avaruushjelmaan paloi valtavasti polttoainetta. Avaruushjelmaan osallistunut yhdysvaltalainen sotateollisuus ei ole koskaan kantanut huolta toiminnastaan aiheutuneista ympäristötuhoista, eikä ole ollut ympäristölainsäädännön alainen.<sup>78</sup> Tämä tuo mieleen *Waterworldin* tuotannon valtavan mittakaavan, joka teki elokuvasta oman aikansa kalleimman produktio. Elokuvan massiiviset lavasteet rakennettiin satojen työntekijöiden voimin Havaijin Honoluluissa, josta ne hinattiin kuvauksiin Havaijin edustalle.<sup>79</sup> Ilmestymisaikanaan kaikkien aikojen kalleimman elokuvatuotannon valtava mittakaava vaikuttaa pyörineen samojen tuhlailevien voimien avulla joita se kritisoi.

## 2.2 Ympäristöviestintää toimintaviihteen keinoin

*Waterworldin* tuotannon valtavuus alleviivaa sitä, että kaikessa kantaaottavuudessaankin elokuva oli viime kädessä kaupallinen tuote, jonka viihteellisyydellä tavoiteltiin taloudellista voittoa. Seuraavaksi tarkastelen *Waterworldin* ympäristösanomaa ja kaupallisuuden yhteenkietoutumista, sekä elokuvan sijoittumista amerikkalaisen viihteen kentälle. Tätä kautta pyrin hahmottamaan, miten *Waterworldin* ilmestymisaikana Hollywoodissa käsiteltiin ympäristöasioita.

---

<sup>76</sup> Krewani 2017, 46–47.

<sup>77</sup> Nitzke & Pethes 2017, 7–8.

<sup>78</sup> Garrard 2012, 183. Yhdysvaltain sotateollisuuden osallistumisesta NASAN:n toimintaan ks. Gurevitch 2013.

<sup>79</sup> *Maelstrom: The Odyssey of Waterworld* 2018, 32–33 min.

Elokuvavihteestä on kehittynyt Yhdysvalloissa teollisuudenala, jonka pääasiallinen tavoite on tehdä voittoa.<sup>80</sup> Elokuvantekijöiden Richard Maltbyn ja Ian Cravenin mukaan voitontavoittelu ohjailee Hollywoodin tapaa käsitellä yhteiskunnallisia aiheita. Viihteellisyys asettuu useimmiten kanta-aottavuuden edelle. Yhteiskunnalliset aiheet kiinnostavat elokuvantekijöitä vain, jos ne tarjoavat draaman aineksia ja näkökulmia tuottoisaan elokuvaan.<sup>81</sup> Hollywood pyrkii maksimoimaan voiton vetoamalla mahdollisimman suureen yleisöön elokuvien kanta-aottavuuden ja johdonmukaisuuden kustannuksella.<sup>82</sup> Ideologisen ja poliittisen selkeyden sijaan elokuvat ovat usein ristiriitaisista aineksista koostuvia ideologioiden kasaantumia, jotka yhdistelevät monitulkintaisia kuvia, hahmoja ja narratiiveja.<sup>83</sup>

*Waterworldin* ympäristöteemassa on vahva kaupallinen lataus. Mediatutkija Janet Waskon mukaan Hollywood käyttää yleisön tunteja kartoittavia kyselytutkimuksia tehdäkseen mahdollisimman houkuttelevia elokuvia ja ennustaakseen niiden suosiota. Elokuvayhtiöt testaavat tutkimusten avulla tiettyjen aiheiden ja näyttelijöiden kaupallista potentiaalia.<sup>84</sup> Ympäristö on mediatutkija Ellen Elizabeth Mooren mukaan ollut Hollywoodille houkutteleva aihe, sillä suuri osa amerikkalaisista on pitänyt ympäristöasioita tärkeinä. Valtaosa amerikkalaisista asetti 1980- ja 1990-lukujen kyselytutkimuksissa ympäristönsuojelun talouskasvun edelle.<sup>85</sup> Oletan, että *Waterworldia* valmisteltaessa on ympäristöteemaa laskelmoitu tarkkaan.

Hollywoodissa on myös ympäristöasioita ajavia tahoja. Elokuvantekijät voivat itsekkin olla ympäristön tilasta huolestuneita kansalaisia siinä missä yleisönsäkin.<sup>86</sup> *Waterworldin* päätahti Costner ja ohjaaja Reynolds ympäristöhuolineen ovat hyviä esimerkkejä. Yksityishenkilöiden lisäksi eri järjestöt ovat ajaneet ympäristöasioita Hollywoodissa. Dearingin ja Rogersin mukaan Exxon Valdezin öljyturma nosti ympäristöasiat Yhdysvalloissa vahvasti esille, ja viihdeteollisuus alkoi käsittelemään ympäristöaiheita entistä tiiviimmin. Ympäristöteemojen näkyvyyteen vaikutti kaksi Hollywoodissa toiminutta ympäristöasioita lobbaavaa järjestöä, Environmental Media Association ja Earth Communications Office. Ne pyrkivät 1980-luvun

---

<sup>80</sup> Wasko 2007, 3.

<sup>81</sup> Maltby & Craven 1995, 383–384.

<sup>82</sup> Ingram 2000, viii; ks. myös Kellner 1998.

<sup>83</sup> Ingram 2000, viii; Willoquet-Maricondi 2010, 47–48.

<sup>84</sup> Wasko 2007, 190–192.

<sup>85</sup> Moore 2016, 542.

<sup>86</sup> Cubitt 2005, 125.

lopulta alkaen lisäämään ympäristöaiheiden näkyvyyttä elokuvissa.<sup>87</sup> On mahdollista, että nämä järjestöt ovat saattaneet vaikuttaa myös *Waterworldin* tuotantoon.

Ympäristöongelmia on tavallisesti visualisoitu Hollywood-elokuvissa ympäristöstä piittaamattoman teollisuuden kuvastolla.<sup>88</sup> Näin on myös *Waterworldissa*: roistojen tukikohtana toimiva tankkeri on muutettu aseita ja ajoneuvoja valmistavaksi tehtaaliksi. Exxon Valdezin esittäminen teollisena tuhoajana heijastelee tankkerin ja sen omistaneen yhtiön onnettomuuden jälkeistä julkisuuskuvaa. Dearingin ja Rogersin mukaan ympäristöjärjestöt ja poliitikot kehottivat kansalaisia boikotoimaan onnettomuudesta vastuussa olevaa Exxonia, mikä käänsi yleisen mielipiteen yhtiötä vastaan.<sup>89</sup> *Waterworld* heijastelee oman aikansa laajan yleisön mielikuvaa yhtiöstä ja tämän tankkerista. Tulkitseen Hollywoodissa vaikuttaneiden ympäristölobbaajien ja yleisen mielipiteen edesauttaneen elokuvan suorasukaista ratkaisua esittää Exxon tankkereineen kielteisessä valossa.

Ilmastokatastrofia käytetään *Waterworldissa* draaman taustakuviutuksena. Kulttuurintutkija David Ingramin mukaan Hollywood käyttää ympäristöteemoja muiden yhteiskunnallisten aiheiden tavoin ihmiskeskeisen draaman rakennuspalikoina.<sup>90</sup> Hollywood ryhtyi 1980-luvulta lähtien käsittelemään ympäristöaiheita sille ominaiseen tyyliin. Ingramin mukaan Hollywoodille tyypillinen sankarin ja tämän arkkivihollisen välinen mitteli siirrettiin sellaisenaan ympäristökontekstiin. Tuon aikakauden ympäristöelokuvien sankari oli useimmiten valkoinen mies, jonka kautta representoitiin erilaisia ympäristöongelmia, ja jotka ratkaistiin päättäväisellä toiminnalla. Elokuvien antagonistit olivat usein suunnattoman ahne, teollisuusmaailmaa symboloiva roisto.<sup>91</sup>

Ympäristöteemaisen Hollywood-elokuvan kaava toistuu *Waterworldissa* täsmällisesti. Elokuvan sankarin ja tämän arkkivihollisen rooleihissa on kaksi aikanaan erittäin suosittua elokuvatahtea, Kevin Costner ja Dennis Hopper.<sup>92</sup> Hopperin näyttelemä Deacon,

---

<sup>87</sup> Dearing & Rogers 1996, 39.

<sup>88</sup> Ingram 2000, 3.

<sup>89</sup> Dearing & Rogers 1996, 38–39.

<sup>90</sup> Ingram 2000, viii.

<sup>91</sup> Ingram 2000, 2–3.

<sup>92</sup> Molemmat olivat tulleet urallaan tunnetuksi näyttelijäntyön lisäksi myös elokuvaohjaajina. 1980-luvulla suosioon nousseen Costnerin ohjaama ja tuottama *Tanssii susien kanssa* (*Dances with Wolves*, 1990) palkittiin parhaan elokuvan Oscarilla. Jo 1950-luvulla uransa aloittaneen Hopperin ohjaama *Matkalla*-elokuva (*Easy Rider*, 1969) on ikoninen vastakulttuurin puheenvuoro.

ympäristörökollisuuden ruumiillistuma, ja Costnerin Mariner, tyyni sankari, ottavat yhteen vauhdikkaissa toimintakohtauksissa, joiden perimmäinen tarkoitus on viihdyttää katsojaa intensiivisyydellään. Hopper näyttelee hahmoaan yliampuvasti ja humoristisesti. Hahmo on äärimmilleen viety golfaavan yritysjohtajan karikatyyri, joka tahtoo rakentaa Drylandille 72-väyläisen golfkentän.<sup>93</sup> Marinerin ja Deaconin lopullisessa kohtaamisessa Deacon ja hänen viimeiset kätyrinsä törmäävät toisiinsa vesiskoottereilla, räjähtäen Hollywoodin tyylille ominaisesti taivaan tuuliin.<sup>94</sup> Roistojen voittaminen merkitsee *Waterworldissa* myös ympäristöongelmien voittamista.

*Waterworldin* karikatyyrimäisissä roistoissa ja tavassa esittää ympäristöongelmat päättävällä toiminnalla ratkaistavina on yhtymäkohtia lapsille suunnattuihin ympäristöteemaisiin elokuviin ja televisiosarjoihin, joita tehtiin 1980- ja 1990-luvuilla useita.<sup>95</sup> *Waterworld* muistuttaa yhdysvaltalaista animaatiosarjaa *Captain Planet and the Planeteers* (*Kapteeni Planeetta*, USA 1990–1992). Viestinnätutkija Star A. Muirin mukaan sarjassa teini-ikäiset ympäristösankarit taistelevat hullunkurisia ekoroistoja vastaan. Jokaisen jakson lopussa katsojaa kannustetaan ympäristötekoihin. Muir toteaa *Captain Planetin* kaltaisen lapsille suunnatun viihteen suorastaan vaativan karikatyyrimäisyyttä, vahvaa liioittelua ja ympäristöongelmien yksinkertaistamista. Lasten kiinnostuksen herättämiseksi ympäristöviestinnästä on tehty helposti omaksuttavaa ja hauskaa.<sup>96</sup>

*Waterworldin* viihteellinen tapa käsitellä ympäristöongelmia ei auta yleisöään hahmottamaan ympäristökysymyksiä realistisesti. Ingramin mukaan ympäristöteemojen esittäminen dualistisina hyvän ja pahan kamppailuina tekee ympäristösankareista moraalisesti viattomia ja individualisoi yhteiskunnallisia kiistoja. Kun ympäristöstä tehdään kysymyksiä hyvästä ja pahasta, huomio siirtyy pois arkipäiväisestä ympäristön pilaantumisesta. Ympäristöongelmien monimutkaisuus ja arkipäiväisyys häivytetään yksinkertaistamisella, jolloin kollektiivinen vastuu ympäristöstä unohtuu.<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> *Waterworld – Extended US TV cut* 1995, 81 min.

<sup>94</sup> *Waterworld* 1995, 118 min

<sup>95</sup> Esimerkiksi suomalaikatsojillekin tutuissa televisiosarjoissa *Vili Vilperi* (*The Adventures of Blinky Bill*, Australia 1993–1995) ja *Kaukametsän pakolaiset* (*The Animals of Farthing Wood*, Iso-Britannia ja Ranska 1992–1995) antropomorfisoidut eläinhahmot joko puolustavat luonnonhelmassa sijaitsevia koteja ihmisiltä tai pakenevat ihmisten tieltä. *Bambukarhuissa* (*Bamboo Bears*, Japani ja Ranska 1995–1996) pelastetaan uhanalaisia eläimiä sukupuutolta.

<sup>96</sup> Muir 1993, 8–11.

<sup>97</sup> Ingram 2000, 3.



Moore tähdentää elokuvastudioiden laskelmoivan, miten ne ympäristöteemoja lähestyvät. Ympäristöaiheiden käsitteleminen tuo väistämättä esiin ympäristöongelmien ihmisperäisyyden, mikä tekee aiheesta kuluttamiseen perustuvalla viihdeteollisuudelle riskialttiin.<sup>98</sup> Elokuvaviihde ja muu media- ja kulutuskulttuuri toimivat kapitalistisen yhteiskunnan toimintamallien mukaan.<sup>99</sup> Ingram toteaa Hollywoodin lähestyvän ympäristöä ympäristöajattelun valtavirtaa edustavasta utilitaristisesta näkökulmasta, jossa ei-inhimillinen luonto nähdään taloudellista voittoa tuottavana resurssina. Modernissa ympäristöajattelussa ympäristöongelmat on sisällytetty osaksi kapitalistisen talousjärjestelmän tarpeita ja niistä on tehty poliittisten ongelmien sijaan teknisiä. Jotta kuluttaminen ja talouskasvu voisivat jatkua, ympäristöongelmia pyritään ratkaisemaan esimerkiksi teknologian keinoin.<sup>100</sup> *Waterworld* käsittelee ympäristöteemojaan edistysuskoon ja kuluttamiseen perustuvan järjestelmän sisällä, mikä vaikuttaa sen tapaan lähestyä ympäristöasioita.

Viihteen tarjoama mielihyvä suostuttelee yleisöä hyväksymään erilaisia näkökulmia ja ajattelutapoja.<sup>101</sup> *Waterworldissa* Deacon hallitsee joukkojaan ja välittää heille ideologiaansa mielihyvän keinoin. Heitellessään tupakkaa alaisilleen hän hokee: ”kasvu on edistystä, kasvu on edistystä”.<sup>102</sup> Kun Smokersit alkavat käydä levottomaksi ja epäluuloiseksi tämän lupailuihin Drylandin löytymisestä, hän rauhoittelee heitä jakamalla heille lisää tupakkaa ja säilykelihää. Kun vihainen väki on rauhoittunut, Deacon pitää hurmahenkisen puheen, jossa lupaa löytää sille maata tuhottavaksi kehityksen nimissä: ”jos siellä on joki, me patoamme sen, ja jos siellä on puu, me jyräämme sen kumoon”.<sup>103</sup> Ironisesti *Waterworld* itse toimii Deaconin tavoin. Tarjotessaan viihdettä elokuva suostuttelee yleisöään syyttämään ympäristökriisistä fossiilisia polttoaineita ja öljy-yhtiöitä, ei kulutuskulttuuria ylipäätään.

Ympäristöongelmien siirtäminen pois kuluttajien harteilta konkretisoituu viihteen tuotteistamisessa. *Waterworldin* vanavedessä markkinoille lipui elokuvan oheistuotteina esimerkiksi videopelejä ja leluja. Elokuva on suunnattu ikärajoituksensa perusteella yli 13-vuotialle katsojille. Vaikkei se siis ole lastenelokuva, on se kohdistettu myös hyvin nuorille

---

<sup>98</sup> Moore 2016, 542.

<sup>99</sup> Kellner 1998, 11.

<sup>100</sup> Ingram 2000, 13.

<sup>101</sup> Kellner 1998, 11.

<sup>102</sup> “Growth is progress, growth is progress”. *Waterworld* 1995, 48 min

<sup>103</sup> “If there’s a river, we’ll dam it, and if there’s a tree, we’ll ram it!” *Waterworld* 1995, 104–105 min.

katsojille, joille oheistuotteet on oletettavasti suunnattu. Kuitenkin *Waterworldissa* näytetään ihmisten teloittamista ja prostituutioon pakottamista. Elokuva pyrkii houkuttelemaan rajuudella vanhempia katsojia ja vetoamaan lapsiin koomisilla hahmoilla ja oheistuotteilla.

Kaupallisuus näkyy *Waterworldissa* myös tuotesijoitteluna. Elokuvien rahoittaminen kuviin sijoiteltujen tuotemerkkien avulla on Hollywoodissa tavallista.<sup>104</sup> Hollywoodin tapa hyödyntää tuotesijoittelua jopa ihmisperäisiä ympäristöongelmia käsittelevissä elokuvissa osoittaa ympäristöviestinnän tapahtuvan kaupallisuuden ehdoilla.<sup>105</sup> Eräässä kohtauksessa Mariner vie Helenin katsomaan hukkunutta kaupunkia. Johdattaessaan Heleniä raunioiden läpi Mariner kauhoo kädellään merenpohjaa näyttääkseen, mistä on arvokasta maa-ainesta saanut. Kuvan etualalla näkyy rusementunut Pepsi-limsatölkki.<sup>106</sup> Pepsin kaltaiset suuryritykset hyödyntävät tuotesijoittelua ja muuta viihteen puitteissa tapahtuvaa markkinointia.<sup>107</sup>

*Waterworldin* tuotesijoittelu houkuttelee myös varttuneempaa yleisöä kuluttamaan. Elokuva sisältää tupakka- ja alkoholimerkkien piilomainontaa kohtauksissa, jossa esiintyy tarinan roistoja. Smokersien tukikohtana toimiva tankkeri esitetään varsinaisena kaaoksen ja paheiden pesänä, jonka nurkissa lojuu tupakka- ja alkoholibrändien logoilla varustettuja laatikoita. Yhdistämällä epäterveelliset elintavat Smokerseihin yritetään kenties korostaa heidän kielteistä suhdettaan luontoon. Latinan *polluere*-verbistä (eng. *pollution* ja suom. *polluutio*) juontuva *saaste* merkitsi Lahtisen mukaan alunperin ihmisen moraalista turmeltuneisuutta. 1700-luvulta lähtien ihmisen sisäistä maailmaa kuvaava teologis-moraalinen käsite muuntui ympäristöön liittyväksi materiaaliseksi käsitteeksi.<sup>108</sup> Vaikka elokuvassa yhdistetään näin henkinen rappio ympäristön pilaamiseen, on kyseessä kuitenkin todennäköisesti maksettua mainontaa, jonka tarkoituksena on lisätä mainostettavien tuotteiden menekkiä. Sama pätee myös merenpohjan limsatölkkiin. Vaikka tuotemerkki on näkyvillä kielteisessä valossa kytkeytyneenä apokalypsiin, on kyseessä virvoitusjuomayhtiölle näkyvyyttä tuova mainos.

Mainostettavat tuotteet ovat elokuvissa toisinaan tarinan kannalta merkittävässä asemassa siten, että kerronta rakentuu niiden ympärille.<sup>109</sup> *Waterworldissa* esiintyy yhdysvaltalaisen

---

<sup>104</sup> Wasko 2007, 35.

<sup>105</sup> Moore 2016, 542.

<sup>106</sup> *Waterworld* 1995, 84 min.

<sup>107</sup> Wasko 2007, 158.

<sup>108</sup> Lahtinen 2008, 166.

<sup>109</sup> Wasko 2007, 155.

tiede- ja kasvatuserä National Geographic Societyn julkaisema *National Geographic* -lehti. Lehti on elokuvan juonen kannalta tärkeä. Eräissä kohtauksissa näkyy lehden elokuvaa varten tehty kuvitteellinen kansilehti.<sup>110</sup> Kun Mariner vertailee keskenään kansikuvan metsäistä rantaa ja Enolan piirtämiä puita hän oivaltaa, ettei Dryland ole myytti, vaan oikea paikka.<sup>111</sup> National Geographic Society on vuodesta 1888 lähtien pyrkinyt lehdellään kasvattamaan amerikkalaisten maantieteellistä ymmärrystä.<sup>112</sup> Järjestö on lehtineen tullut ajan saatossa osaksi amerikkalaista yhteiskuntaa ja sen poliittisia instituutioita.<sup>113</sup> On tarkoituksenmukaista, että *Waterworldin* sankarit löytävät Drylandille kyseisen lehden avulla.

Tulkitsen, että lehden avulla *Waterworldissa* rakennetaan kuvaa toivotunlaisesta amerikkalaisuudesta. 1900-luvulla *National Geographic* oli tärkeä tietolähde amerikkalaiselle keskiluokalle. Sitä on pidetty yhtenä tärkeimmistä yksittäistä amerikkalaisen identiteetin muovaajista.<sup>114</sup> Lehti ilmentää Marinerin moraalista ja sivistyneisyyttä, ja on vastakohta Smokerseihin liitetuille tupakka- ja alkoholituotteille. Siinä missä sankari pääsee perinteikkään tiedelehden avulla määränpäähensä, kyseenalaisiksi miellettyjen tuotteiden parissa askartelevat roistot epäonnistuvat. *National Geographic* on myös välittänyt tietoa ilmastonmuutoksesta 1990-luvun alkupuolelta lähtien.<sup>115</sup> Lehden suhde ilmastonmuutokseen selittää osaltaan sen merkittävää asemaa elokuvan juonessa.

*Waterworldissa* neuvotellaan oikeanlaisesta amerikkalaisuudesta ja suhtautumisesta ympäristöongelmiin kaupallisessa kontekstissa kuvissa esiintyvien tuotteiden avulla. Muir korostaa kuluttamisen kontekstin ja sieltä käsin välitetyn ympäristöviestin välistä sisäistä jännitettä. Hänen mukaansa on ongelmallista, että katsojille suunnataan ympäristöviestejä kuluttamisen kautta, jolloin heitä kannustetaan samanaikaisesti sekä huolehtimaan omilla toimillaan ympäristön hyvinvoinnista että kuluttamalla osallistumaan sen pilaantumiseen.<sup>116</sup> Muir tähdentää, ettei minkäänlainen mediatuote voi korvata aitoa luontosuhdetta. Viestin kontekstin kriittinen tarkasteleminen voisi muokata asenteita itse viestiä tehokkaammin.<sup>117</sup>

---

<sup>110</sup> Elokuvassa esiintyvä lehden kansi on luultavasti elokuvantekijöiden itse tekemä. Verkkosivulle, johon on arkistoitu kaikki lehden vuoteen 2000 mennessä julkaistujen numeroiden kannet, ei ole *Waterworldissa* näkyvää kantta. <http://www.coverbrowser.com/covers/national-geographic/22> [haettu 20.5.2021].

<sup>111</sup> *Waterworld* 1995, 94–95 min.

<sup>112</sup> Tuason 1999, 35.

<sup>113</sup> Jansson 2003, 354.

<sup>114</sup> Jansson 2003, 354.

<sup>115</sup> Born 2019, 652.

<sup>116</sup> Muir 1993, 16.

<sup>117</sup> Muir 1993, 16.

*Waterworld* pyrki ympäristöaiheellaan ajankohtaisuuteen. Se kiinnittyi laajasti koettuun ympäristöhuoleen ja Exxon Valdezin öljyturman aiheuttamaan järkytykseen. Elokuvasa näytteli kaksi tähteä, joiden hahmojen välinen mittelö noudatteli perinteisen amerikkalaisen viihteen kaavaa. *Waterworld* ei kuitenkaan ollut aikalaiskriitikoiden parissa mikään arvostelumenestys, eikä se menestynyt taloudellisestikaan niin kuin sen olisi kenties toivottu.<sup>118</sup> Elokuva voi tarkastakin laskelmoinnista huolimatta epäonnistua taloudellisesti.<sup>119</sup>

Elokuvan ympäristöviesti ei tunnu herättäneen minkäänlaista vastakaikua. Median huomion varastivat elokuvan paisunut budjetti ja venähtänyt tuotantoaikataulu. *Waterworldia* verrattiin mediassa jo ennen sen ilmestymistä aiemmin taloudellisesti epäonnistuneisiin Hollywood-suurtuotantoihin.<sup>120</sup> Joissakin elokuvan aikalaisarvioissa kuitenkin huomioidaan Exxon Valdezin läsnäolo, ja siitä on kirjoitettu hyväksyvään sävyyn. Eräs toimittaja piti tankkeria elokuvan vaikuttavimpana elementtinä, jonka tehoa häiritsi liian karkäs ympäristösanoma. Kirjoittajan mukaan kalliin elokuvan ei tulisi saarnata luonnonvaroista.<sup>121</sup>

Eräs syy *Waterworldin* vaisulle vastaanotolle lienee se, että se ilmestyi amerikkalaisen ympäristötietoisuuden suvantokohdassa. Yhdysvaltalaisen televisiosisällön ympäristöaiheita kartoittaneessa tutkimuksessa havaittiin, että juuri *Waterworldin* ilmestymisvuonna 1995 ympäristöaiheisen viihdesisällön määrässä tapahtui selkeä notkahdus.<sup>122</sup> Mediatutkijat Katherine A. McComas, James Shanahan ja Jessica S. Butler toteavat, että 1980-luvulla noussut ympäristöhuoli väheni kyselytutkimuksissa tasaisesti 1990-luvun aikana. Viihteen lisäksi ympäristöuutisointi oli laskussa. Ympäristöaiheiden väheneminen televisiossa saattaa korreloida ympäristöä koskevan kiinnostuksen laskun kanssa. Mahdolliseksi syyksi tutkijat esittävät median tavan rakentaa narratiiveja, mikä tekee yleisön kiinnostuksesta syklistä. Yhteiskunnalliset liikkeet tarvitsevat jatkuvaa mediahuomiota. Vaikka mediahuomion ja ympäristöhuolen välisen yhteyden korostaminen on yksinkertaistavaa, on näiden välisestä

---

<sup>118</sup> Wakeman, Gregory: *Waterworld at 25: Reappraising cinema's biggest flop*. *BBC*. 17.9.2020. <https://www.bbc.com/culture/article/20200916-waterworld-at-25-reappraising-cinemas-biggest-flop> [haettu 21.5.2021].

<sup>119</sup> Wasko 2007, 190–191.

<sup>120</sup> *Maelstrom: The Odyssey of Waterworld* 2018, 43 min; Hay, David: *Sea of Trouble*. *Australian Financial Review*. 10.2.1995. <https://www.afr.com/politics/sea-of-trouble-19950210-j8kc4> [haettu 15.4.2021].

<sup>121</sup> Gleiberman, Owen: *Waterworld*. *Entertainment Weekly*. 4.8.1995. <https://ew.com/article/1995/08/04/waterworld/> [haettu 15.10.2020].

<sup>122</sup> McComas et al. 2001, 537.

yhteydestä myös näyttöä. Esimerkiksi ympäristölobbausjärjestöt ovat pitäneet viihdettä toimivana välineenä.<sup>123</sup>

*Waterworld* ilmestyi aallonpohjassa viihdeteollisuuden 1980-luvun lopun ympäristöbuumin ja 2000-luvun suuren ilmastoherätyksen välissä. Ajatusta tukee näkemys median tavasta keskittyä yhteiskunnallisiin ongelmiin sykleittäin ja selkeiden narratiivien avulla. Esimerkiksi Exxon Valdezin tapaus nousi jälleen ajankohtaiseksi vuonna 2010, kun öljynporauslautta Deepwater Horizonilla sattunut räjähdys johti Meksikonlahdella valtavaan öljyvuotoon.<sup>124</sup>

Tulkitsen elokuvan ilmestyneen aikana, jolloin ympäristöaiheet eivät kiinnostaneet amerikkalaisyleisöä entiseen tapaan. Kellnerin mukaan Oscar-palkitut elokuvat heijastelevat oman aikansa henkeä. 1990-luvulla parhaan elokuvan Oscar-palkintoja voitti useat myönteiset elokuvat, minkä perusteella Yhdysvaltojen 1990-lukua voidaan luonnehtia yleisen rauhallisuuden ja yltäkylläisyyden ajaksi.<sup>125</sup> Voidaankin sanoa, ettei *Waterworldin* visio tulevaisuuden ympäristökatastrofista ollut linjassa aikansa optimistisen hengen kanssa, minkä vuoksi se jäi ilman tunnustusta.<sup>126</sup> Toisaalta elokuva päättyy onnellisesti, mikä tukee Kellnerin näkemystä.

*Waterworldin* tarinan ajallinen etäisyys on saattanut laimentaa ympäristöviestin vastaanottoa. Murphy kokee kaukaiseen tulevaisuuteen sijoittuvien ympäristötuhosta kertovien tarinoiden häivyttävän tosielämän ympäristöongelmien kiireellisyyttä. *Waterworldin* sijoittuminen kaukaiseen tulevaisuuteen muodostaa ympäristötuhosta väistämättömän ihmiskuntaa odottavan kohtalon. Katsoja hyväksyy tulevaisuuden ympäristötuhon vääjäämättömyyden, mutta ei ajallisen etäisyyden vuoksi koe sen koskevan häntä itseään.<sup>127</sup>

Taloudellisten seikkojen ollessa etusijalla elokuvien välittämät viestit ovat siis epäselviä. Viesti saattavat resonoida katsojissa, mutta elokuvantekijät eivät välttämättä esitä omia tarkoituksperiään selkeästi, vaan jättävät ne hämärän peittoon.<sup>128</sup> *Waterworld* on epäselvä jätäessään mainitsematta selkeästi ilmaston lämpenemisen ja napajäätiköiden sulamisen syitä.

---

<sup>123</sup> McComas et al. 2001, 533–534.

<sup>124</sup> Murphy 2015, 60.

<sup>125</sup> Kellner 2009, 12.

<sup>126</sup> *Waterworldin* tekniset ansiot kuitenkin noteerattiin ja se voitti Oscar-palkinnon parhaasta äänityksestä.

<sup>127</sup> Murphy 2015, 60.

<sup>128</sup> Maltby & Craven 1995, 389.

Kuten aiemmassa alaluvussa mainitsin, tekijät eivät aluksi halunneet viitata lainkaan ilmaston lämpenemiseen. Murphy toteaa *Waterworldin* alun tarinan pohjustamisen tapahtuvan katsojan kannalta liian nopeasti. Mikäli se jää sisäistämättä, ei yleisö ymmärrä tarinan ekokatastrofia ihmisestä johtuvaksi.<sup>129</sup> Elokuvan hahmoillekaan tuhon syyt eivät ole selvillä. ”Muinaiset ihmiset, he tekivät jotakin kamalaa, eivätkö tehneetkin? Aiheuttaakseen kaiken tämän veden”. Näin ajan saatossa unohtunutta syytä maailman peittymiselle veteen pohtii eräässä kohtauksessa vanha keksijä Gregor (Michael Jeter).<sup>130</sup> Vaikka elokuva yhdistää fossiiliset polttoaineet elokuvan roistoihin, ei niiden yhteyttä ympäristökatastrofiin esitetä suoraan.<sup>131</sup>

Eräässä *Waterworldin* aikalaisarviossa ei huomata elokuvan vaivihkaisesti esittämiä syitä veteen hukkuneelle maailmalle, vaan luonnehditaan tarinan ympäristökatastrofia ”tuntemattomaksi mullistukseksi”.<sup>132</sup> Hollywood-elokuvilla ei loppujen lopuksi ole kykyä ratkaista käsittelemiään ongelmia yhtä helposti kuin juonikuvioitaan, vaan ne jäävät häilymään pois sulkemisina, epäröinteinä ja poissaoloina.<sup>133</sup> Koska *Waterworld* kieltäytyy kohtaamasta selkeästi ilmaston lämpenemisen antroposeenistä alkuperää, ei se pysty käsittelemään aihetta perusteellisesti saati tarjoamaan ongelmaan ratkaisua.

*Waterworldin* epämääräisyys ympäristöongelmien suhteen on jättänyt tilaa erilaisille tulkinnoille elokuvan apokalypsiin johtaneista syistä. Elokuvatutkija Jerome F. Shapiro katsoo elokuvan käsittelevän ydintuhoa. Hän toteaa elokuvan jättävän ympäristötuhon syyt hämäräksi siksi, että tekijät olettaisivat ydintuhoelokuvien olevan yleisölle niin tuttuja, että yleisö osaisi itse täyttää kerronnan aukot ja tunnistaa *Waterworldin* ydintuhoelokuvaksi.<sup>134</sup> Ohjaaja Reynolds on kuitenkin todennut maailmanlopun jälkeisestä maailmasta kertovien elokuvien keskittyvän useimmiten ydinsodan seurauksiin, ja halunneensa *Waterworldissa* poiketa tästä. Hän halusi esittää yleisölle ekologisen katastrofin tuhoaman maailman, jonka on saanut aikaan ”ihmisen tyhmyys ja ahneus”.<sup>135</sup> Ilman elokuvan kontekstualisointia ja

---

<sup>129</sup> Murphy 2015, 61.

<sup>130</sup> ”The Ancients, they did something terrible, didn’t they? To cause all this water.” *Waterworld* 1995, 23–24 min.

<sup>131</sup> Murphy 2015, 61.

<sup>132</sup> *Austin Chronicle* elokuvakriitikko sivuuttaa elokuvan kantaaottavuuden toteamalla *Waterworldin* olevan yli kaksi tuntia kestävä, kesäelokuvalle tyypillistä kovaäänistä hauskanpitoa. Savlov, Marc: *Waterworld*. *Austin Chronicle*. 4.8.1995. <https://www.austinchronicle.com/events/film/1995-08-04/waterworld/> [haettu 15.10.2020].

<sup>133</sup> Maltby & Craven 1995, 390.

<sup>134</sup> Shapiro 2001, 234.

<sup>135</sup> David E. Williams, *An Oceanic Odyssey*, *American Cinematographer* 8/1995, 41.

tekijöiden intentioiden selvittämistä eivät *Waterworldin* tarkoituksiperät välttämättä selviä katsojalle tai edes elokuvatutkijalle, jolloin syntyy virheellisiä käsityksiä.

Taloudellista voittoa tavoitellakseen Hollywood-elokuvat käsittelevät yhteiskunnallisia aiheita yleisölle tuttuun lajityyppiin kautta.<sup>136</sup> *Waterworld* lähestyy ympäristökatastrofia toimintaelokuvan puitteissa. Elokuvatutkija Antti Alanen luonnehtii toimintaelokuvaa useaa lajityyppiä yhdisteleväksi suurten tuotantokustannusten ja taloudellisten odotusten genreksi. Toimintaelokuva ei ole yksittäinen lajityyppi, vaan voi sisältää esimerkiksi tieteisfiktion ja westernin elementtejä. Toimintagenre ammentaa Alasen mukaan musikaalielokuvien energisyydestä, runsaudesta ja intensiivisyydestä. Musikaalin tavoin toimintaelokuvassa tärkeää ei ole ohjaajan visio, vaan viihdeteollisuuden kyky luoda houkuttelevaa viihdettä.<sup>137</sup>

Toimintaelokuva ei ole Alasen mukaan realistista todellisuuden kuvausta, vaan fantasiaa. Speaktaakkeli on kertovan taiteen sijaan visuaalista.<sup>138</sup> Toimintaelokuvissa rauhalliset suvantojaksot vuorottelevat musikaalien ohjelma- ja numeroiden kaltaisten toimintakohtausten kanssa.<sup>139</sup> Pääosassa *Waterworldissa* ovatkin intensiiviset toimintakohtaukset. Hollywoodille tyypillisen epämääräisyyden ohella visuaalinen runsaus hukuttaa *Waterworldin* ekologisen sanoman vauhdikkaisiin takaa-ajoihin ja räjähdysiin.

Sen lisäksi, että esteettisyyteen nojaava toimintaviihde väljähdyttää *Waterworldin* ympäristöviestin, se käyttää luontoa omiin tarkoituksiinsa. Elokuvan kuvauspaikkana toimineet Havaijin aluevedet toimivat toimintaspeaktaakkelin alustana. Ingram toteaa, että toimintaelokuvissa luonto on alistettu vauhdin hurmaa vaativan konsumerismin käyttöön eräänlaiseksi huvipuistoksi, jossa ympäristö otetaan haltuun kaikenlaisilla ajoneuvoilla.<sup>140</sup>

*Waterworld* on ensisijaisesti toimintaelokuva, ja sellaisena sitä on myös katsottu. Elokuvan reseptiä voidaan avata tarkastelemalla, mikä elokuvassa on yleisöä eniten kiinnostanut. *Waterworldista* on tullut ajan myötä taloudellisesti tuottoisa brändi. Oheistuotteiden lisäksi se on jatkanut olemassaoloaan teemapuistojen esityksinä.<sup>141</sup> Elokuvan toimintakohtaukset on

---

<sup>136</sup> Ingram 2000, viii.

<sup>137</sup> Alanen 1994, 92–93.

<sup>138</sup> Alanen 1994, 94.

<sup>139</sup> Alanen 1994, 100.

<sup>140</sup> Ingram 2000, 30.

<sup>141</sup> Rader toteaa *Waterworld*-aiheisten stunt-esitysten tuottaneen Universalille suuret voitot. Esityksiä on avattu myös Japaniin, Singaporeen ja vuonna 2021 Kiinaan, mikä kertoo elokuvan toimintakohtausten edelleen

koettu niin viihdyttävänä, että niitä on haluttu nähdä uudelleen elokuvateatterin ulkopuolella. Elokuvan ilmestymisvuonna Hollywoodiin avattiin *WaterWorld: A Live Sea War Spectacular*-niminen esitys. Esityksessä stunnäyttelijät toistavat yleisön edessä elokuvan toimintakohtauksia. Kohtausten koreografiat on haluttu tuoda mahdollisimman lähelle yleisöä. Aikalaisuimittaja luonnehtiikin, että ”vierailijat voivat tuntea räjähdysten kuumuuden kasvoillaan ja hengittää savun kitkerää tuoksua.”<sup>142</sup>

*Waterworldin* tekijöitä innoittaneiden *Mad Max* -elokuvien ohjaajaa George Milleriä on kritisoitu ympäristöongelmien viihteellistämisestä toiminnan keinoin. Miller on vedonnut siihen, että kameran taltioima toiminta on hetkellistä, jonka jälkeen se jatkaa elämäänsä valkokankaalla. Intensiivisesti ja viihdyttävästi kerrottu tarina voi herätellä katsojaa ympäristöongelmien suhteen.<sup>143</sup> *Waterworld* taas on materialisoitunut stunt-esityksen muodossa. Ympäristösanoma jää sivuun varttitunnin kestävässä kohelluksessa, jota on esitetty liki päivittäin yli neljännesvuosisadan ajan.<sup>144</sup> Esityksen suosion perusteella tulkitsem suuren yleisön kiinnostuneen *Waterworldista* erityisesti sen toimintakohtausten, ei sanoman vuoksi. Elokuvassa sankarit yrittävät löytää Drylandin, turvapaikan ympäristötuhon keskellä, mutta stunt-esityksessä tavoite unohtuu. Esitys yleisöineen jää kellumaan pakokaasujen katkuun.

Ympäristöaiheet nousivat ajankohtaisiksi amerikkalaisessa viihteessä 1980-luvulla. Teemaan tartuttiin *Waterworldissa* sekä kaupallisista syistä että tekijöiden henkilökohtaisten näkemysten vuoksi. Elokuva käyttää ympäristöasioita Hollywoodille ominaisesti houkuttelevan viihteen taustana: ilmastokriisi tyypistetään päättävällä toiminnalla ratkaistavaksi ongelmaksi. *Waterworldin* kaupallisuutta korostaa tuotteistaminen ja tuotesijoittelu, mutta elokuva käyttää tuotesijoittelua myös kekseliäästi ympäristöasioiden esiintuomiseen. Ilmestyessään elokuva ei onnistunut vetoamaan yleisöönsä. *Waterworldin* toimintakohtauksia toistavien stunt-esitysten pitkä suosio viittaa siihen, että suuri yleisö on ollut kiinnostunut vain elokuvan sisältämästä toimintaviihteestä.

---

kiehtovan yleisöä. Peter Rader with Alex Ferrari // *Bulletproof Screenwriting® Show*. YouTube-video. <https://www.youtube.com/watch?v=ne-FG080jM0&t=2675s> [haettu 13.4.2021], 35–38 min.

<sup>142</sup> Wharton, David: Wet, Wild Saga Continues for ‘Waterworld’: Universal Studios to Unveil Sunt Show Based on the Film. *Los Angeles Times*. 12.10.1995. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-10-12-ca-56002-story.html> [haettu 14.4.2020].

<sup>143</sup> Hawk, Steve: Fury Road: All Your Darkest Environmental Nightmares Come True. *SIERRA*. 9.4.2015. <https://www.sierraclub.org/sierra/2015-3-may-june/feature/fury-road-all-your-darkest-environmental-nightmares-come-true> [haettu 21.4.].

<sup>144</sup> Universalin verkkosivut. <http://www.thestudiotour.com/wp/studios/universal-studios-hollywood/theme-park/attractions/waterworld/> [haettu 14.4.2021].



### 3 Elokuvan meren ja sen yhteisöjen merkitykset

#### 3.1 *Waterworld* tieteiselokuvana ja myyttien kierrättäjänä

Vaikka *Waterworldin* sanoma hukkuu kaupallisen toimintaviihteseen, on merkityksellistä purkaa elokuvan tapoja representoida ilmastokatastrofin jälkeistä maailmaa. Maalatesaan synkän vision tulevaisuudesta *Waterworld* ammentaa tieteisfiktio konventioista. Seuraavaksi analysoin elokuvan ympäristöteemaa tieteisfiktio näkökulmasta ja tarkastelen, millaisia keinoja se käyttää kuvitellessaan paradoksaalisesti maailmanlopun jälkeisen maailman.

Kuten edellisessä alaluvussa totesin, toimintagenre voi sisältää myös tieteiselokuvan elementtejä. *Waterworldissa* on tieteisfiktiole tyypillisiä aineksia: se sijoittuu kaukaiseen tulevaisuuteen ja käsittelee teknologian osuutta ihmisten elinolojen muuttumisessa.<sup>145</sup>

Tieteisfiktio syntyi teknologista kehitystä ihannoineen modernismin myötä.<sup>146</sup> Lajityyppi kietoutuu yhteen teknologian kehityksen kanssa, sillä tieteiselokuvia alettiin tuottamaan jo elokuvataiteen ensi askelista lähtien.<sup>147</sup> Kulttuurihistorioitsija Kimmo Ahosen mukaan tieteiselokuvat ilmentävät aikansa huolenaiheita esittämällä ne muusta yhteiskunnallisesta keskustelusta poikkeavalla tavalla, joten ne ovat oivaa lähdemateriaalia oman aikansa pelkojen ja toiveiden tarkastelemiseen.<sup>148</sup>

Tuhokuvitelmat ovat kiehtoneet ihmisiä jo tuhansia vuosia, ja maailman ja ihmiskunnan tuhoutumista on modernilla ajalla käsitelty tieteisfiktio kautta.<sup>149</sup> Kirjallisuudentutkija Gerry Canavan toteaa, ettei 1900-luvun alun nopeaa teknologista kehitystä otettu vastaan varauksetta. Teknologian mahdollisuuksia innolla spekuloiden tieteistarinoiden rinnalla kulki myös synkkiä visioita onnettomuuksista, katastrofeista ja maailmanlopuista. Lähestulkoon kaikki tieteisfiktio häilyy apokalypsin ja utopian välillä, johtuen modernisaation jatkuvasta tanssahtelusta innostuksen ja pelon välillä.<sup>150</sup> Modernisaatio on yhtäältä luvannut ihmiselle kasvua, seikkailua ja valtaa, toisaalta se on uhannut tuhota ihmiskunnan.<sup>151</sup>

---

<sup>145</sup> Termi tieteisfiktio on Canavanin mukaan ristiriitainen. Tieteis-etuliite viittaa asioiden tietämiseen, faktoihin ja totuuteen, kun taas fiktio merkitsee hulluttelua, valhetta ja fantasiaa. Nykyään termin sijaan onkin alettu käyttämään ilmaisua spekulatiivinen fiktio. Canavan 2014, ix.

<sup>146</sup> Canavan 2014, 2.

<sup>147</sup> Ensimmäisenä varsinaisena tieteiselokuvana pidetään vuonna 1902 ilmestynyttä ranskalaisohjaaja Georges Méliès'n elokuvaa *Matka kuuuhun* (*Le Voyage dans le Lune*). Perkowitz 2007, 5.

<sup>148</sup> Ahonen 2009, 163.

<sup>149</sup> Ahonen 1999, 290.

<sup>150</sup> Canavan 2014, 2.

<sup>151</sup> Canavan 2014, 2.

Tieteisgenrestä tuli Ahosen mukaan erittäin suosittu 1950-luvun Yhdysvalloissa. Amerikkalaiset tieteiselokuvat käsitelivät tuolloin ajankohtaisia yhteiskunnallisia aiheita, kuten esimerkiksi ydinsodan ja radioaktiivisen säteilyn uhkaa sekä muukalaispelkoa.<sup>152</sup> Ahonen toteaa, että toisen maailmansodan jälkeen kiihtynyt teknologisoituminen, ydinaseet ja tieteen vahvistunut yhteiskunnallinen asema sekä innostivat että pelottivat amerikkalaisia. Tieteiselokuvissa nämä ristiriitaiset tunteet ovat voimakkaasti läsnä.<sup>153</sup> Kulttuurihistorioitsija Kimi Kärjen mukaan 1960-luvulta lähtien korostunut ydinsodan uhka ja ympäristöherätys synkistivät tieteisfiktion tulevaisuusvisioita entisestään. Teknologista kehitystä alettiin pelätä entistä enemmän. Teknologian mahdollistama tuho alkoi näyttää hyvin todennäköiseltä.<sup>154</sup>

Kun vielä 1950-luvun alussa yhdysvaltalaisen tieteiselokuvien tuotantobudjetit olivat suuria, ajan myötä elokuvia tuotettiin enemmän ja niiden rahoitus supistui.<sup>155</sup> Elokuvakriitikko Glenn Kennyn mukaan halvat tieteiselokuvat ovat voineet käsitellä yhteiskunnallisia aiheita kalliita elokuvia rohkeammin ja kärkkäämmin. *Waterworldin*, aikansa kalleimman elokuvan, juuret ovat pienemmissä kanta-aottavissa tieteiselokuvissa.<sup>156</sup> Canavan tähdentää, että ihmisen vaikutusta ympäristöön on käsitelty hyvin tarkkanäköisesti modernin tieteisfiktion parissa. Lajityyppi on ollut omiaan sanallistamaan tulevaisuutta koskevia synkkiä odotuksia.<sup>157</sup> Tieteisfiktio pystyy käsittelemään ympäristöaiheita koko maailman kattavasta näkökulmasta.<sup>158</sup>

Shapiron mukaan *Waterworldin* kaltaisten apokalyptisten vaikuttavuus perustuu tulevaisuuden ja erilaisten mahdollisuuksien kuvitteluun. Ne tarjoavat kriittisen näkökulman yhteiskunnan muuttuviin olosuhteisiin.<sup>159</sup> Lohduttomimmatkin apokalyptiset visiot sisältävät kuitenkin toivon pilkahduksen, sillä ne varoittavat mahdollisista tulevaisuuden skenaarioista, jotta ne eivät toteutuisi.<sup>160</sup> Synkkäkin tieteisfiktio voi sisältää toiveikkautta.<sup>161</sup>

---

<sup>152</sup> Ahonen 2009, 153.

<sup>153</sup> Ahonen 2009, 174.

<sup>154</sup> Kärki, Kimi: "Los Angeles November, 2019" – Kuviteltu tulevaisuus, transhumanismi ja Blade Runner-elokuvan dystopia. *Ennen ja nyt* 2/2017. ["Los Angeles November, 2019" – Kuviteltu tulevaisuus, transhumanismi ja Blade Runner -elokuvan dystopia | Ennen ja nyt](#) [haettu 12.2.2021].

<sup>155</sup> Ahonen 2009, 156.

<sup>156</sup> *Global Warnings* 2018, 18 min.

<sup>157</sup> Canavan 2014, x.

<sup>158</sup> Buell 2005, 57.

<sup>159</sup> Shapiro 2002, 240.

<sup>160</sup> Canavan 2014, 4.

<sup>161</sup> Klonowska 2018, 20. Tulen luvussa 4.1 käsittelemään tarkemmin *Waterworldin* utopistismia.

Vaikkei *Waterworldin* kuvitelma maailman peittymisestä napajäätiköiden sulamisveteen olekaan realistinen, tulee ilmaston lämpenemisen vuoksi kohoavasta merenpinnasta koitumaan tosielämässä vakavia ongelmia. Veden nouseminen koskettaa dramaattisesti maailman rannikkokaupunkien lisäksi pieniä saarivaltioita.<sup>162</sup> *Waterworld* visioi, miten ihmiset voisivat mahdollisesti selvitä rajusta merenpinnan kohoamisesta. Eräs elokuvassa nähtävä yhteisö on pyrkinyt sopeutumaan tulvaan rakentamalla kelluvan kaupungin. Tällä keinotekoisella atollilla ihmiset yrittävät elää omavaraisesti kompostoimalla kuolleita asukkaitaan saadakseen lannoitetta ruokakasvien kasvattamiseen.

*Waterworldin* atollin tapa sopeutua tulvaan on innoittanut maailman päättäjiä.

Alkuperäiskäsikirjoittaja Rader kutsuttiin vuonna 2019 asiantuntijavieraaksi Yhdistyneiden kansakuntien kokoukseen, jossa luotiin suunnitelmia merenpinnan kohoamisen vuoksi kodittomiksi jäävien ihmisten auttamiseksi. YK on suunnitellut ratkaisevansa tulvaongelman rakentamalla merenpinnan kohoamisesta kärsiville alueille elokuvan atollin kaltaisia kelluvia omavaraisia kaupunkeja.<sup>163</sup> Kuten Kärki toteaa, ”populaarikulttuuriin piirissä tapahtuva visiointi muokkaa tulevaisuutta ja etenkin siihen kohdistuvia odotuksia, toiveita ja pelkoja.”<sup>164</sup>

Katsoja viedään *Waterworldissa* aikaan, jossa tuho on jo tapahtunut. Aiemmin kuvailin, kuinka maailmanloppu näytetään vain nopeana animaationa. Totesin myös, että elokuvan jättää kertomatta tarkemmin maailmanlopusta ja siihen johtaneista syistä, koska voittoa tavoitellakseen Hollywood varoo ottamasta liian kärkevästi kantaa yhteiskunnallisiin asioihin. Oleellinen syy siihen, ettei elokuvassa käsitellä itse maailmanloppua, on apokalyptisten perimmäisessä kiinnostuksen kohteessa, eli lopun jälkeisessä ajassa. Berger huomauttaa, että lähes jokainen maailmanloppua käsittelevä teksti sisältää saman paradoksin: loppu ei koskaan ole lopullinen, vaan jotain jää aina jäljelle. Teksteissä oleellista ei olekaan maailmanloppu itsessään, vaan sen jälkeisen, post-apokalyptisen, maailman kuvittelemisen. Apokalypsi on väline lopun jälkeisen maailman kuvittelemiseksi.<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> Ödalen 2014, 225.

<sup>163</sup> Guarino, Ben: As seas rise, the U.N. explores a bold plan: Floating cities. *The Washington Post*. 5.4.2019. <https://www.washingtonpost.com/science/2019/04/05/seas-rise-un-explores-bold-plan-floating-cities/> [haettu 11.2.2021].

<sup>164</sup> Kärki 2017.

<sup>165</sup> Berger 1999, 5–6. Ks. myös Ahonen 1999.

Apokalypsitarinat ovat paradoksaalisia myös ajallisesti. Yleisö peilaa tarinan maailmaa jatkuvasti omaansa. Tuhon jälkeistä aikaa tarkastellessaan yleisö pohtii omaa tulevaisuuttaan. Tekstin apokalypsistä muodostuu paradoksaalisesti muisto, jonka tapahtumista katsoja vielä odottaa.<sup>166</sup> Bergerin mukaan tekstin tekijän ja yleisön täytyy yhtä aikaa sekä kuvitella tuhon jälkeinen maailma että muistaa millainen maailma oli ennen tuhoa. Jokaisesta tuhon jälkeen tapahtuvasta teosta tulee tuhoa enteilevä teko.<sup>167</sup>

*Waterworldissa* tuhon jälkeisessä ajassa apokalypsiä enteilevät Smokersit, jotka saastuttavat vielä tuhon jälkeenkin. Heidän kauttaan viitataan syihin, joiden vuoksi vihjataan maailman alun perin loppuneen – fossiilisiin polttoaineisiin ja ympäristön hyväksikäyttöön. Tätä merkitsee myös Exxon Valdezin läsnäolo. Tosielämässä tapahtuneen haaksirikon muisto kytkeytyy *Waterworldissa* tapahtuneeseen maailmanloppuun. Berger toteaa, että apokalyptisen kerronnan logiikassa post-apokalypsi edeltää profeetallisesti tuhoa.<sup>168</sup>

Canavanin mukaan ekologisen tuhon jälkeisen ajan representaatioilla voi juuri tämän aikaparadoksin vuoksi olla poliittista merkittävyyttä. Ympäristötuhosta kertovien tekstien kautta voidaan kuvitella, mihin ympäristön hyväksikäyttö lopulta vie. Ne voivat edesauttaa ympäristöä koskevien ajattelutapojen ja käytäntöjen muuttumista.<sup>169</sup> On todettu, että ainoa tapa välttää tulevaisuuden ympäristökriisi on kuvitella tilanne, jossa katastrofi on jo tapahtunut ja pohtia ratkaisuja tämän välttämiseksi.<sup>170</sup> *Waterworld* ei siis tarjoa pelkästään teknisiä ratkaisuja tulvaan sopeutumiseksi, vaan asettaa yleisön tuhon jälkimaininkeihin pohtimaan teollisen kehityksen mahdollisia seurauksia.

Mutta miten kuvitella ilmastonmuutoksesta aiheutuneen maailmanlopun jälkeinen aika, jonka jälkeen ei pitäisi olla mitään? Jos apokalypsi todellakin tapahtuisi, ei olisi mitään keinoa edes tunnistaa sitä, sen taltioimisesta puhumattakaan.<sup>171</sup> Bergerin mukaan apokalypsistä kertovat tekstit yrittävät sanoa sen, mitä ei oikeastaan voida sanoa. Esimerkiksi ydinsotaa on pidetty jonain, mitä ei voida edes ajatella tapahtuvaksi. Apokalypsiä on verrattu subliimiin eli johonkin ylevään, jota ihmismieli ei kykene täysin hahmottamaan tai käsittämään.<sup>172</sup>

---

<sup>166</sup> Canavan 2014, 11–12.

<sup>167</sup> Berger 1999, 6.

<sup>168</sup> Berger 1999, 6.

<sup>169</sup> Canavan 2014, 12.

<sup>170</sup> Fisher 2010, 73.

<sup>171</sup> Berger 1999, 13.

<sup>172</sup> Berger 1999, 14.

Subliimin käsitettä on teoretisoitu 1700-luvulta lähtien, ja kenties merkittävimpiä sitä työstäneitä ovat olleet filosofit Edmund Burke ja Immanuel Kant.<sup>173</sup>

Kirjallisuudentutkijat Yonatan Englender ja Elana Gomel ovat hyödyntäneet apokalypsitekstien analyysissään Kantin subliimikäsitystä. Kant rajasi subliimin kahteen kategoriaan: äärettömyyden ajatuksia herättävään matemaattiseen subliimiin ja ihmisen vähäpätöisyyttä korostavaan ja pakahduttavaan dynaamiseen subliimiin. He lisäävät näiden joukkoon myös hermeneuttisen subliimin: kohtaamisen, jota ihminen ei voi täysin ymmärtää tai tunnistaa. Apokalyptinen tapahtuma voi herättää ihmisessä minkä tahansa näistä subliimeista tai ne kaikki, kuten esimerkiksi holokaustin tapauksessa. Holokausti oli ihmisen vähäisyyttä korostava tapahtuma, jota oli suorastaan mahdotonta ymmärtää. Se merkitsi järjen ja länsimaisen yhteiskunnan loppua, mikä korostaa sen apokalyptisyyttä ja äärettömyyttä.<sup>174</sup> *Waterworldin* ekokatastrofi täyttää kaikki kolme edellä mainittua subliimin kategoriaa: veteen hukkunut maailma on muuttunut kirjaimellisesti äärettömäksi – mereksi, joka saa ihmisen ja ihmiskunnan vaikuttamaan erittäin vähäpätöiseltä. Lisäksi elokuvassa kohdataan käsittämätön asia, eli totaalinen ympäristötuho.

Englender ja Gomel tuovat esiin apokalypsitekstien keskeisen ongelman. Apokalypsiä voidaan ymmärtää teoreettisesti, mutta miten sanallistaa jokin ymmärryksen tuolla puolen oleva? Apokalypsi ei heidän mukaansa ole käsityskyvyn ulottumattomissa, sillä se on voitu hahmottaa esimerkiksi hermeneuttisen subliimin käsitteen avulla. Kirjoittajat viittaavat Bergeriin, joka lähestyy apokalypsin representoinnin ongelmaa ympärikiertämisen keinoin: tuntematonta ja tiedon ulottumattomissa olevaa asiaa voidaan kartoittaa kiertelemällä sitä ympäri, sen rajoja määrittäen.<sup>175</sup> Koska apokalypsiä ei ole voitu sen subliimiuden vuoksi lähestyä suoraan, on sitä lähestytty kierrellen ja kaarrellen symboliikan, allegorioiden ja metaforien keinoin.<sup>176</sup>

Kiertäkseen apokalypsin sanallistamisen mahdottomuuden *Waterworld* tukeutuu kerronnassaan erilaisiin metaforiin ja myytteihin, joita käytetään elokuvan meren kuvaamisessa. Sitä ei voida lukea vain tavallisena merenä, ilmastokatastrofin liioiteltuna

---

<sup>173</sup> Brady 2013, 11, 22. Subliimin juuret ovat antiikissa, ja sitä teoretisoidaan edelleen. Koska subliimi itsessään on valtavan laaja käsite, kykenen tutkielmassani avaamaan sitä vain hiukan.

<sup>174</sup> Englender & Gomel 2016, 132.

<sup>175</sup> Englender & Gomel 2016, 132–133. Ks. myös Berger 1999.

<sup>176</sup> Englender & Gomel 2016, 133.

seurauksena. Elokuvan meri ei ole erilaisten merenelävien asuttama luonnonympäristö, vaan lähes täysin eloton ja autio, tyyni ja tasainen horisontti. Shapiro luonnehtiikin *Waterworldin* loputonta merta suorastaan ympäristöttömäksi.<sup>177</sup> Ikään kuin maailmanlopun myötä myös ympäristön ajatus olisi loppunut.

Mediatutkija Heather Wintlen mukaan *Waterworld* konstruoi merta länsimaisen kirjallisuuden perinteiden tapaan tilana, ei paikkana. Meri on perinteisesti nähty lähtöpaikan ja määränpään väliin jäävänä tyhjänä tilana.<sup>178</sup> Kulttuurihistorioitsija John Mack kirjoittaa, että etenkin löytöretkien aikaan eurooppalaiset näkivät meren pelkkänä kulkuväylänä, jota pitkin matkattiin uusiin maihin. Tuolloin meri koettiin myös historiattomana ja ajan ulkopuolella olevana. Koska meren pintaan ei jäänyt jälkiä vaan se nielaisi kaiken pinnan alle vajoavan, meri jäi historiankirjoituksen ulkopuolelle.<sup>179</sup> Käsitys merestä tuntemattomana ja tyhjänä alkoi hälvetä 1800-luvun puolivälin jälkeen.<sup>180</sup> Katson *Waterworldin* heijastelevan varhaismodernia näkemystä merestä, sillä elokuvan merikuvauksessa on viittauksia tuon aikakauden merta koskeviin käsityksiin.

Kirjallisuudentutkija Patrizia A. Muscogiuri näkee *Waterworldin* merikuvauksen toistavan varhaismodernia ihmisyyttä meren ja haaksirikon kautta tutkailevaa metaforaa.<sup>181</sup> On ajateltu, että antiikin ja kristinuskon perinteessä mystinen ja arvaamaton meri nähtiin pahana ja demonisena. Kaaosta edustava meri oli vastakohta pysyvyyttä ja rationaalisuutta symboloivalle kiinteälle maalle.<sup>182</sup> Muscogiuri näkee *Waterworldissa* vaikutteita uuden ajan alun filosofin Blaise Pascal'n meren ja haaksirikon metaforien teoretisoinnista. Pascal pohti pysyvyyden ja varmuuden tavoittamisen turhuutta, luonnehtien elämää veden peittämällä planeetalla jatkuvassa epävarmuudessa ajelehtimiseksi. Kaikkinaisen pysyvyyden tavoittaminen tuomittaisiin epäonnistumaan, sillä lopulta ihmisen rakentamat perustukset murenisivat ja suistuisivat syvyyksiin. *Waterworldissa* ihmiskunta on haaksirikkoutunut.<sup>183</sup>

---

<sup>177</sup> Shapiro 2002, 234.

<sup>178</sup> Wintle 2013a, 678; Mack 2011, 16.

<sup>179</sup> Mack 2011, 15–17.

<sup>180</sup> Latva 2015, 119.

<sup>181</sup> *Waterworld* kytkeytyy oman aikansa elokuvatrendeihin, sillä Muscogiurin mukaan merimatkaa ja haaksirikkoa käytettiin 1990-luvun elokuvissa monen asian vertauskuvana. Muscogiuri 2002, 203.

<sup>182</sup> Muscogiuri 2002, 204.

<sup>183</sup> Muscogiuri 2002, 205–206.

*Waterworldissa* selviytyjien tavoitteena on löytää Dryland, ihmeellinen paratiisi keskellä loputonta merta. Kirjallisuudentutkija Steven Mentzin mukaan muinaisissa teksteissä merta rakennetaan ihmiselle ihanteellisen idyllisen puutarhan vihamielisenä vastakohtana. Esimerkiksi Ilmestyskirjassa haaveillaan tulevaisuudesta, jossa merta ei enää ole.<sup>184</sup>

Elokuvan autiolla merimaailmalla on yhtymäkohtia ympäristöaktivisti Bill McKibbenin näkemyksiin ihmisen aiheuttamasta luonnon loppumisesta. McKibben toteaa ihmisten muuttavan omalla toiminnallaan maapalloa ja sen toimintoja yhä nopeammin ja yhä laajemmassa mittakaavassa. Ihmiskunnalla on niin suuri valta vaikuttaa ekosysteemeihin, että se on noussut luonnon yläpuolelle. Tämä merkitsee luonnon loppumista.<sup>185</sup> McKibben tähdentää, että hänelle luonnon loppuminen ei kuitenkaan merkitse maailmanloppua, vaan radikaalia muutosta. Luonnolla hän tarkoittaa ihmisen käsityksiä luonnosta ja omasta paikastaan siinä. Nuo luontoa koskevat käsitykset alkavat hänen mukaansa muuttua ja kuolla kun maailma ihmisen ympärillä alkaa muuttumaan konkreettisesti.<sup>186</sup> *Waterworldissa* kaikki luonnoksi miellettyä on Drylandia lukuunottamatta jäänyt veden alle. Tuho on tavallaan lopettanut luonnon olemassaolon.

McKibbenin vuonna 1989 ilmestynyt ilmastonmuutosta käsittelevä teos *The End of Nature* on yksi ensimmäisiä aihetta käsitteleviä populaareja tietokirjoja, ja sitä on verrattu Carsonin *Äänettömään kevääseen*.<sup>187</sup> Koska McKibbenin kirja oli ilmestymisaikanaan hyvin tunnettu, ei elokuvan vision yhteneminen kirjan näkemyksiin liene sattumaa. Oletan kirjan olleen *Waterworldin* tekijöille tuttu.<sup>188</sup>

Muscogiurin näkemyksiä McKibbenin ajatuksiin yhdistellen totean luonnon olevan *Waterworldissa* ihmiskunnalle jotain konkreettista, joka elokuvassa on vajonnut syvyyksiin. Elokuvan maailma on muuttunut niin paljon, että voidaan puhua luonnon loppumisen lisäksi maailmanlopusta. Ympäristöongelmien myötä maailmasta tulee McKibbenin mukaan yhä vähemmän kompleksinen ja enemmän väkivaltainen. Ihminen mitätöi luonnon tekemän

---

<sup>184</sup> Mentz 2009, 1001–1002.

<sup>185</sup> McKibben 2003, ix, xv, xiv.

<sup>186</sup> McKibben 2003, 7.

<sup>187</sup> McKibbenin teoksen katsotaan nostaneen ilmastonmuutoksen laajempaan tietoisuuteen. Levy 2005, 177.

<sup>188</sup> *The End of Nature* on kulttuurihistoriallisesti merkittävä teos, sillä se heijastelee 1980- ja 1990-lukujen taitteen ilmastonmuutosta koskevia näkemyksiä. McKibbenin kirjan ajatuksia seuraileva *Waterworld* kiinnittyy siis oman aikansa ajatteluun. Huomautettakoon, että tässä tutkielmassa viitataan kirjan vuonna 2003 julkaistuun uudistettuun laitokseen.

luomistyön.<sup>189</sup> Tämä näkemys viedään *Waterworldissa* äärimilleen. Maailma on taantunut veden peittämäksi väkivaltaisten omia etujaan ajavien ihmisten temmellyskentäksi, mikä noudattelee klassista näkemystä merestä kaaoksena.<sup>190</sup> Apokalypsitekstien aikaparadoksin vuoksi maailmanloppuun johtaneet itsekkyyt ja ahneus ovat *Waterworldissa* vallalla tuhon jälkeenkin.

*Waterworldissa* ihmiset eivät muista miten tuho on aikoinaan tapahtunut. Elokuvan meren häilyminen ajan ja historian ulkopuolella kytkeytyy ensimmäisessä alaluvussa mainitsemaani luonnehdintaan apokalypsitekstien sijoittumisesta historiattomaan tilaan, jossa kuvitellulla tuholla pyritään pyyhkimään pois tosielämässä tapahtuneen katastrofin muisto.

Maailmanloppua koskeva unohdus liittyy apokalypsin representaation vaatimaan epäsuoraan lähestymistapaan. Englender ja Gomel tähdentävät, että apokalypsin subliimius vaikuttaa kokonaisvaltaisesti apokalypsitekstien sisältöön.<sup>191</sup> *Waterworldin* henkilöhahmotkaan eivät pysty kohtaamaan apokalypsiä suoraan, vaan voivat vain arvuutella tuhon syytä ja uumoilla entisaikojen ihmisten tehneen jotain kauheaa.<sup>192</sup> Apokalypsin välttely menee jopa niin pitkälle, että osa hahmoista kuvittelee maailman alun perin luodun veden peittämäksi.<sup>193</sup> Unohduksen synnyttämä uusi luomismyytti kiinnittyy McKibbenin kuvailemaan luonnon tekemän luomistyön mitätöintiin.

Kulttuurihistorioitsija Otto Latvan mukaan meri miellettiin 1700- ja 1800-luvuilla subliimiksi. Tuolloin merenalaiseen tilaan liitettiin muun muassa laajuuden, syvyyden ja tuntemattomuuden subliimeja. Meren syvyys yhdistyi helvettiä koskeviin käsityksiin.<sup>194</sup> *Waterworldin* meressä on kaikuja tällaisesta meren hahmottamisen tavasta. Elokuvan meri on päättymätön horisontti, jolla ei tunnu olevan loppua. Tavallaan *Waterworldissa* siirrytään subliimista toiseen: apokalypsiä on niin vaikeaa ymmärtää ja visioida, että elokuvassa subliimista tuhosta päädytään toiseen subliimiin, mereen.

Rader on kertonut innoittuneensa eri kulttuurien tulvamyyteistä. Hänen mielestään tulvatarinat ovat monien kulttuurien jakamia, paikoin yhteneviä kertomuksia, joiden juuret

---

<sup>189</sup> McKibben 2003, xx.

<sup>190</sup> Muscogiuri 2002, 206.

<sup>191</sup> Englender & Gomel 2016, 133.

<sup>192</sup> ”The Ancients, they did something terrible, didn’t they? To cause all this water.” *Waterworld* 1995, 23–24 min.

<sup>193</sup> *Waterworld* 1995, 98–99 min.

<sup>194</sup> Latva 2015, 126–127.



saattavat olla historiallisissa tapahtumissa.<sup>195</sup> Eri tieteenalojen parissa muinaisten tekstien yhteyttä luonnonhistoriallisiin tapahtumiin tutkitaankin innokkaasti. Geoarkeologi Ioannis Liritzis et al. toteavat, että Vanhan testamentin ja *Gilgamesh*-eepoksen sisältämien tulvatarinoiden historiallinen alkuperä on tiedepiireissä jatkuvan kiistelyn aihe.<sup>196</sup> Raderin mielestä vanhojen myyttien vuoksi apokalyptikertomukset kiinnostavat ihmisiä edelleen.<sup>197</sup>

Rader on kertonut olleensa kiinnostunut myös kreikkalaisesta tarustosta, ja tuoneensa tätä tekstissään esiin. Esimerkiksi Helen, yksi elokuvan keskushahmoista, on nimetty *Iliaan* Troijan Helenan mukaan. Rader kierrätti työssään myös Vanhan testamentin kuvastoa, ilmeisimpänä Nooa arkkeineen.<sup>198</sup> Shapiroon mukaan apokalyptiteksteissä on tavattu yhdistellä sekä muinaisia että nykyaikaisempia aineksia, jotta ne vetoaisivat paremmin yleisöön.<sup>199</sup> *Waterworldissa* tulvamyytit, ilmastokriisi ja öljykatastrofin muisto yhdistyvät. Näiden elementtien avulla subliimia apokalyptisiä yritetään lähestyä ja hahmottaa.

Muinaisten tarujen lisäksi Rader hyödynsi käsikirjoituksessaan muita tieteiselokuvia. Hän ryhtyi alun perin kirjoittamaan halpaa kopiota suosituista australialaisista post-apokalyptisistä *Mad Max* -elokuvista. Kyseisissä elokuvissa toikkaroidaan yhteiskunnan romahduksen jälkeisessä Australiassa, jonka takamailla sivistyksen rippeitä edustavat ihmiset taistelevat barbaarijengien kanssa. *Mad Maxit* synnyttivät suoranaisten kopioiden aallon, sillä elokuvien konsepti oli suhteellisen halpa toteuttaa: tarvittiin räjäisiä ajoneuvoja, anarkistista punk-estetiikkaa henkivä puvustus ja autiomaan elokuvien tapahtumapaikaksi. Rader halusi toteuttaa vastaavan toimintaelokuvan, mutta pyrki erottautumaan muista *Mad Max* -kopioista siirtämällä tarinansa aavikkomaisemasta veteen.<sup>200</sup> Elokuvan tapahtumien siirtäminen merelle lienee vaikuttanut elokuvan tapaan kuvata merta. Siksi on tarpeellista tarkastella *Waterworldin* merta autiomaan kulttuurihistoriallisessa kontekstissa.

Historioitsija Catrin Gersdorfin mukaan autiomaata on käytetty monena metaforana. Se on yhdistetty niin yksinäisyyteen, mietiskelyyn, menetykseen, eksymiseen kuin kuolemaankin.

---

<sup>195</sup> Peter Rader with Alex Ferrari // *Bulletproof Screenwriting® Show* 2021, 28–29 min.

<sup>196</sup> Liritzis et al. 2019, 1308.

<sup>197</sup> Peter Rader with Alex Ferrari // *Bulletproof Screenwriting® Show* 2021, 29–30 min.

<sup>198</sup> Johnson, Kim Howard: Rime of The Future Mariner. *Starlog Magazine*, (218) 9/1995, 40–44.

[https://archive.org/details/starlog\\_magazine-218/page/n39/mode/2up](https://archive.org/details/starlog_magazine-218/page/n39/mode/2up) [haettu 18.3.2020]; Peter Rader with Alex Ferrari // *Bulletproof Screenwriting® Show* 2021, 3–6 min.

<sup>199</sup> Shapiro 2002, 238.

<sup>200</sup> Johnson 1995, 40.

Judeokristillisen perinteen autiomaan-vertauskuvien juuret ovat Egyptin ja Palestiinan luonnonympäristöissä. Kristinuskon levitessä länteen jossa autiomaata ei ollut, se irrotettiin maantieteellisestä kontekstistaan. Autiomaasta tuli puutetta ja poissaoloa merkitsevä trooppi. Kaikkia autiomaan merkityksiä yhdistääkin veden, kasvillisuuden ja eläinten puuttuminen.<sup>201</sup> *Waterworldin* merestä voidaan lukea kaikkia näitä merkityksiä. Elokuvan hahmoilla on puutetta kaikesta, ennen kaikkea juomavedestä. Koska heidän maailmansa on pelkkää suolavettä, on makea vesi, ”hydro”, hyvin arvokasta. Juomaveden puutetta korostetaan elokuvan alussa, kun Mariner valmistaa sitä virtsastaan monimutkaisella laitteella.<sup>202</sup>

Ympäristötutkija Christina B. Kennedyn mukaan judeokristillisessä perinteessä autiomaan on nähty kirottuna maana, jonne Jumala lähetti ihmisiä rangaistukseen heitä. Autiomaan oli myös paikka lunastukselle ja henkisellem kohottautumiselle. Siellä oli mahdollista nöyryyä ja puhdistautua, sekä valmistautua parempaan ja hyveellisempään olemassaoloon. Autiomaan on heijastellut dualistisesti sekä helvettiä että lunastuksen mahdollisuutta.<sup>203</sup> *Waterworldin* meri on tällainen koetteleva erämaa. Ihmiskunta on joutunut veteen ikään kuin rangaistuksena aiheuttamastaan ilmastokatastrofista. Elokuvan meri on apokalypsiin vertautuva lopullisen kadotuksen ja pelastuksen välinen tila. Mereltä on mahdollista päästä kuivalle maalle, eli selvitä apokalypsistä, mikäli selviytyjät ovat tarpeeksi neuvokkaita ja hyveellisiä. Vain tarinan hyviksi koodatut ja ympäristöarvoja edustavat hahmot pääsevät Drylandille.

*Waterworldin* meri ei ole täysin eloton. Meren tuntemattomuutta ja uhkaavuutta vahvistetaan pinnan alla lymyilevien merihirviöiden avulla. Tässäkin mielessä elokuvassa kierrätetään vanhoja merta koskevia käsityksiä ja myyttejä. Eräässä *Waterworldin* kohtauksessa Mariner tappaa suuren merihirviön ruuakseen. Hän sukeltaa veteen, tulee pedon nielaiseksi ja toimintaelokuvalla ominaisesti räjäyttää sen.<sup>204</sup> Otus on viittaus antiikin ja keskiajan tarinoiden merihirviöihin. Latvan mukaan keskiajalla kehiteltiin lukuisia versioita *Raamatun* kertomuksesta valaan nielaisemasta Joonasta. Kertomuksissa merihirviö nielaisee ihmisen, joka pelastuu synnittömyytensä tähden.<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> Gersdorf 2009, 1.

<sup>202</sup> *Waterworld* 1995, 2–3 min.

<sup>203</sup> Kennedy 1994, 162.

<sup>204</sup> *Waterworld* 1995, 69–70 min.

<sup>205</sup> Latva 2019, 43.

Elokuvan meri on vaarallinen, mutta siellä voi pärjätä taidon ja rohkeuden turvin. Mentzin mukaan antiikista varhaismodernille ajalle meri nähtiin vihamielisen tilan lisäksi toipumisen ja yltäkylläisyyden tilana, joka tarjosi työteliäälle merimiehelle elannon. Tällaisena se kuvataan esimerkiksi William Shakespearen 1600-luvun alussa kirjoittamassa näytelmässä *Perikles*. Vihamielisyyden ja hedelmällisyyden merkityksiä yhdistävä meri oli metafora ihmiselämän kamppailuille ja koettelemuksille.<sup>206</sup>

Mariner on sopeutunut mereen räpylöidensä ja kidustensa avulla. Hahmon nimi (suom. merenkävijä) lienee viittaus Samuel Taylor Coleridgen runoon *The Rime of The Ancient Mariner* (*Vanhan merimiehen tarina*, 1798).<sup>207</sup> Runossa luonnonvoimat rankaisevat laivaa opastaneen albatrossin tappanutta merimiestä. Lopussa mies katuu tekoaan ja ymmärtää luonnon moraalisen merkityksellisyyden.<sup>208</sup> *Waterworldissa* on yhtymäkohtia Coleridgen runoon. Runossa luonto rankaisee ihmistä veritekonsa tähden eräänlaisella ekologisella apokalypsillä. Ympäröivä meri muuttuu hiljaiseksi ja autioksi, ihmisestä piittaamattomaksi ja vihamieliseksi, muistuttaen *Waterworldin* merta.<sup>209</sup> *Waterworldin* lopussa sankareiden ilma-alukselle ilmestyy albatrossi merkiksi lähellä olevasta maasta. Lintua ei tapeta, vaan ihaillaan.<sup>210</sup> Tämän voi tulkita viittaukseksi Coleridgen runoon, jolloin kohtaaminen kuvaisi hahmojen uusiutuvaa suhdetta ei-inhimilliseen luontoon. Carsonin *Äänettömän kevään* linnunlaulun vaikeneminen ei ole *Waterworldin* maailmassa lopullista. Elokuvan linnulla viitataan myös *Raamatun* tulvatarinaan, jossa Nooa lähettää lintuja etsimään maata.<sup>211</sup>

*Waterworld* ammentaa merimyyteistä myös Marinerin kuvauksessa, sillä hän muistuttaa räpylöineen ja kiduksineen merenneitoa. Latvan mukaan taruja vedessä elävistä ihmisistä on kerrottu useissa kulttuureissa.<sup>212</sup> Keskiajan Euroopassa uskottiin miespuolisen meri-ihmisen aiheuttavan huonoa onnea, ja että sellaisen vangitsemisesta seuraisi kamalia.<sup>213</sup> Näin käy *Waterworldissakin*. Kun Mariner saapuu elokuvan alussa atollille käymään kauppaa, eräät atollin asukkaat koettavat naittaa tälle tyttärensä geenipoolin rikastamiseksi. Marinerin

---

<sup>206</sup> Mentz 2009, 1001–1002.

<sup>207</sup> Shapiro 2001, 237.

<sup>208</sup> Heymans 2012, 44.

<sup>209</sup> Heymans 2012, 44, 49.

<sup>210</sup> *Waterworld* 1995, 120–121 min. Albatrossi oli entisaikojen merimiehille tärkeä ja monimerkityksellinen lintu, joka symboloi muun muassa merta ja merimatkan vapautta. Niitä myös tapettiin ruuaksi ja merimiesten keskinäisen maskuliinisen yhteenkuuluvuuden osoittamiseksi. Mäenpää 2020, 98.

<sup>211</sup> I. Moos. 8:7–11 (1938). <https://raamattu.fi/raamattu/KR38/GEN.8/1.-Mooseksen-kirja-8> [haettu 1.4.2022].

<sup>212</sup> Latva 2019, 15.

<sup>213</sup> Latva 2019, 17.

kieltäytyttyä hän paljastuu kammotuksi mutantiksi. Hänet vangitaan ja tuomitaan kuolemaan. Juuri kun tuomiota ollaan laittamassa täytäntöön, Smokersit hyökkäävät atollille etsimään Enolaa karttoineen.<sup>214</sup> Atollin asukkaita kohtaa onnettomuus heidän vangittuaan Marinerin.

Hollywood-elokuvien ristiriitaisuus näkyy *Waterworldin* tavassa käsitellä ympäristöongelmia. Elokuva onnistuu samaan aikaan sekä lähestymään aihettaan että ajautumaan siitä kauemmas. Tieteisfiktio kykyä kuvitella tulevaisuuksia globaalista näkökulmasta on pidetty tehokkaana välineenä varoittamaan ympäristötuhosta. *Waterworld* esittää ilmastokriisin apokalyptisenä tieteistarina. Visioidessaan maailmanlopun jälkeisen maailman elokuva kuitenkin kohtaa apokalypsin subliimiuden. Kiertäkseen apokalypsin representoimisen mahdottomuuden elokuva nojaa varhaismoderneihin merta koskeviin näkemyksiin ja muinaisiin myytteihin. Tämän lisäksi *Waterworldin* mereen liitetään vanhoja kulttuurisia käsityksiä autiomaasta.

### 3.2 Yhdysvaltojen ympäristöpolitiikka valkokankaalla

Kuten tutkielman ensimmäisessä käsittelyluvussa esitin, *Waterworld* pyrki ympäristöaiheellaan olemaan ajankohtainen. Seuraavaksi tutkin, miten elokuvan ilmastoteema peilautuu 1990-luvun alkupuolen yhdysvaltalaiseen ympäristöpolitiikkaan. *Waterworldin* poliittisiin näkökulmiin päästään käsiksi tarkastelemalla elokuvan roistoja eli Smokerseja.

Smokersit eivät ole pelkkiä ympäristörikollisten karikatyyrejä. 2010-luvun jälkipuolella tehdyssä haastattelussa ohjaaja Reynolds kertoo halunneensa esittää tölkkilihaa, tupakkaa ja fossiilisia polttoaineita kuluttavien Smokersien kautta hiljaista kritiikkiä tosielämän ympäristödenialisteja kohtaan.<sup>215</sup> Vaikka hän esittää kommenttinsa vain ohimennen avaamatta asiaa enempää, avautuu lausahduksen myötä näkökulmia *Waterworldin* aikalaistodellisuuteen. On kuitenkin suhtauduttava varauksella yli kaksi vuosikymmentä elokuvan teon jälkeen annettuun lausuntoon - ohjaaja on saattanut haluta näyttää elokuvan ajankohtaisemmassa valossa kuin mitä se todellisuudessa on.

Reynoldsin lausunnon ja Smokersien kontekstualisoimisen avulla voidaan selvittää, mitä hahmoilla viestitään. Smokersien epäterveelliset elämäntavat ja väkivaltaisuus yhdistyvät elokuvassa ympäristöarvojen vastustamiseen ja ympäristön hyväksikäyttöön. Tulkitsen, että

---

<sup>214</sup> *Waterworld* 1995, 17–26 min.

<sup>215</sup> *Maelstrom: The Odyssey of Waterworld* 2018, 71 min.

hahmoja rakennetaan eräänlaisen redneck-troopin avulla. Herjaavalla termillä redneck (suom. punaniska) on viime vuosisadalta asti kuvattu rasistisia, konservatiivisia ja taantumuksellisia arvoja edustavaa maaseudun miespuolista valkoista amerikkalaista.<sup>216</sup> Sanaa käytti alunperin 1800-luvun lopun etelävaltioiden valkoinen yläluokka vähätelläkseen maaseudun köyhiä valkoisia.<sup>217</sup> 1960-lukuun mennessä sanan merkitys oli muuttunut tarkoittamaan ketä tahansa rasistista valkoista, jolloin termin luokkamerkitys oli jäänyt sivuun.<sup>218</sup>

Redneckiä on populaarikulttuurissa kuvattu epäsiistinä, sivistymättömänä ja sukurutsaisena juoppona. Hahmo kuvataan usein väkivaltaisena ja taantumuksellisena autoa rassaavana tehdastyöläisenä, joka on naimisissa serkkunsa kanssa.<sup>219</sup> Luonnehdinnassa on monia yhteneväisyyksiä *Waterworldin* ruokottomiin Smokerseihin. Lisäksi Deaconin leveä puhetapa ja hänen tapansa kutsua alamaisiaan serkuikseen ohjaa minua lukemaan Smokerseja redneck-hahmoina. Tulkintaani vahvistaa se, että lähes jokainen Smoker on valkoinen mies. Elokuvan aikalaisarvioissa hahmoja ei nähdä stereotyyppisinä punaniskoina, mutta eräässä viimeaikaisessa *Waterworldin* Blu-ray -julkaisua koskevassa elokuva-arviossa heidät sellaisiksi tulkitaan.<sup>220</sup>

Smokersien tulkitseminen redneckeinä on *Waterworldin* ympäristöteemojen kannalta oleellista, kun tarkastellaan troopin sijoittumista Yhdysvaltojen poliittiselle kentälle. Mediatutkija Holly Willson Holladayn mukaan punaniska-identiteetti on pyritty pitämään erossa politiikasta, mutta toisaalta maan eteläisten osavaltioiden poliittiseen ideologiaan on suuresti vaikuttanut sisällissotaa edeltänyt aika. Etelävaltioissa on katsottu olevan vallalla väkevä individualismia korostava ja keskushallintoa vastustava mentaliteetti. Aluetta ovat määritelleet rasismi, löyhä asepolitiikka ja kristinuskon vankka asema. Vastareaktionä 1960-luvun kiistoihin vähemmistöjen oikeuksista demokraattisesta etelästä tuli otollista aluetta republikaanien konservatiiviselle politiikalle. Myös uskonnollinen oikeisto tuki vanhoillisella seksuaalipolitiikallaan republikaanien asemaa etelävaltioissa. Redneck alkoi saamaan poliittisia merkityksiä ja yhdistymään koko maan republikaaneihin.<sup>221</sup>

---

<sup>216</sup> Huber 1995, 145; Shirley 2010, 37.

<sup>217</sup> Huber 1995, 146.

<sup>218</sup> Huber 1995, 148.

<sup>219</sup> Huber 1995, 148–149.

<sup>220</sup> Gauze, Carl F: Waterworld. *Ink19.com*. 9.7.2019. <https://ink19.com/2019/07/magazine/screen-reviews/waterworld> [haettu 6.7.2021].

<sup>221</sup> Holladay 2019, 503–504.

*Waterworldin* roistot assosioituvat Yhdysvaltojen republikaaneihin. Elokuva ilmestyi aikana, jolloin ympäristöongelmista ja etenkin ilmastonmuutoksesta oli Yhdysvalloissa muodostunut poliittinen kiista, jossa demokraatit olivat ympäristöasioiden puolella ja republikaanit niitä vastaan.<sup>222</sup> Elokuva ottaa kantaa ympäristöasioihin puoluepolitiikan jakolinjoja noudattaen.<sup>223</sup>

Ympäristöasiat eivät ole aina jakaneet demokraatteja ja republikaaneja. 1900-luvun alun republikaanipresidenttiä Theodore Rooseveltiä pidetään merkittävänä luonnonsuojelijana.<sup>224</sup> Presidentti Richard Nixon ryhtyi ajamaan vahvaa ympäristöpolitiikkaa 1960-luvun lopulla vastauksena teollisuuden aiheuttamien ympäristöongelmien herättämään kansalliseen huoleen.<sup>225</sup> 1970-lukua pidetään yhdysvaltalaisen ympäristölainsäädännön vuosikymmenenä.<sup>226</sup> Tuon aikakauden Yhdysvaltoja pidetään ympäristöpolitiikan edelläkävijänä.<sup>227</sup> Ympäristökysymyksissä ei maassa vielä tuolloin ollut kyse puoluepolitiikasta, vaan koko kansakunnan jakamasta huolesta.<sup>228</sup>

Yhdysvaltojen oikeisto alkoi vastustaa ympäristöasioita republikaanipresidentti Ronald Reaganin hallintokaudella 1980-luvun alussa, Reaganin nimitettyä sisäministerikseen James Wattin.<sup>229</sup> Rothmanin mukaan vapaata markkinataloutta kannattanut Watt ryhtyi purkamaan Nixonin rakentamaa ympäristöpolitiikkaa. Tuore sisäministeri näki luonnonvarojen käytön rajoittamisen esteenä talouden kehitykselle. Hänen tavoitteinaan oli avata Kalifornian luonnonkauniita rannikkoalueita öljynporaukselle ja estää uusien alueiden asettamista kansallispuistoiksi.<sup>230</sup> *Waterworldin* ikuisesta kehityksestä, öljystä ja ympäristön pilaamisesta haaveilevaa Deaconia voidaan lukea Wattin edustaman kapitalistisen ympäristövastaisuuden metaforana.

---

<sup>222</sup> McCright et al. 2014, 252.

<sup>223</sup> Poliittista identiteettiä tutkinut Michael J. Lee muistuttaa, etteivät kannatettu puolue ja poliittinen identiteetti ole täysin yhteneviä. Republikaanipuolue ja konservatiivit, kuten myöskään demokraatit ja liberaalit eivät ole synonyymejä keskenään, vaan kyse on ennemminkin löyhästä poliittisesta yhteistyöstä. Puolueidentiteetti on poliittinen identiteetti, mutta poliittinen identiteetti ei rajoitu käsittämään pelkkää puoluetta. Yhdysvaltojen kaksipuoluejärjestelmä ei täten heijastele kaikkia poliittisia identiteettejä. Lee 2017, 721–722.

<sup>224</sup> Roosevelt perusti Yhdysvaltoihin lukuisia luonnonsuojelualueita. Dunlap & McCright 2008, 26.

<sup>225</sup> Vuonna 1970 astui voimaan Nixonin allekirjoittama käänteentekevä ympäristönsuojeluun tähtäävä asetus, *National Environmental Policy Act of 1969*, joka velvoitti liittovaltion hallituksia arvioimaan omia ympäristövaikutuksiaan. Nixonin hallinto perusti myös Yhdysvaltain liittovaltion ympäristöhallinnon keskuksen, ympäristönsuojeluvirasto EPA:n. Rothman 1998, 115–116, 118.

<sup>226</sup> Merchant 2007, 198.

<sup>227</sup> Jacques et al. 2008, 349.

<sup>228</sup> Rothman 1998, 107.

<sup>229</sup> Merchant 2007, 199; Rothman 1998, 169.

<sup>230</sup> Rothman 1998, 169, 173.

Merchantin mukaan 1980-luvulta lähtien ympäristöstä piittaamattomilla kaupallisilla tahoilla oli aiempaa suurempi vaikutus ympäristöpolitiikkaan. Useat teollisuudenalat vastustivat vahvaa ympäristösääntelyä, sillä saastuttamisen vähentäminen oli kallista. Pääomaa täytyi investoida päästöjä pienentävään teknologiaan, ja teollisuuden ympäristövaikutusten vähentämiseen paloi rahaa. Reaganin hallinnon aikana yritysten ympäristösääntely väheni ja ympäristövirastojen rahoitus supistui.<sup>231</sup>

Reaganin aloittamasta ympäristölainsäädännön purkamisesta huolimatta kansalaisten huoli ympäristöstä säilyi. Kuten aiemmin luonnehdin, 1980-luvulta lähtien myös amerikkalainen viihdeteollisuus käsitteli ympäristöaiheita tiheämmin. Tulkitsen tämän heijastelevan suuren yleisön reagointia ympäristöpolitiikan muutoksiin. Ympäristöpolitiikan heikennyttyä ympäristöjärjestöjä alettiin tukea enemmän.<sup>232</sup> Eräässä elokuva-arviossa *Waterworld* yhdistetään järjestöjen toimintaan luonnehtimalla sitä ympäristöjärjestö Greenpeacen tekemäksi *Mad Maxiksi*.<sup>233</sup> Greenpeace kampanjoi 1990-luvulla ilmastonmuutoksen vakavuuden tunnistamiseksi. Greenpeacen kaltaisilla ympäristöjärjestöillä on ollut merkittävä rooli ympäristötietoisuuden kasvattamisessa. Ne ovat myös vaikuttaneet ympäristötieteen kehitykseen ja rahoittamiseen.<sup>234</sup> *Waterworldin* yhdistäminen järjestöön kertoo elokuvan kytkeytymisestä aikansa ympäristökeskusteluun.

1990-luvulle tultaessa oikeiston ympäristöasioiden vastustaminen kiihtyi. Syinä tälle oli sekä ympäristöongelmien että ympäristöliikkeen kasvaminen maailmanlaajuisiksi. Rothman luonnehtii ympäristöongelmien laajentuneen samaa tahtia maailmantalouden kanssa. Materiaalista hyvinvointia ei ollut mahdollista lisätä ilman ympäristöongelmia. Globalisaatio merkitsi Yhdysvalloille lisää vastuunottoa ympäristöasioista, samalla kun maan taloudellinen asema uhkasi heiketä.<sup>235</sup>

---

<sup>231</sup> Ympäristönsuojeluvirasto EPA:n johtajaksi vuonna 1981 valittu Anne Gorsuch ajoi Wattin tavoin suuryritysten taloudellisia intressejä. Merchant 2007, 199–200.

<sup>232</sup> Aivan kuten Hollywoodiin, myös Reaganin aikana ihmisten ahkerasti tukemiin ympäristöjärjestöihin liittyi vahva kaupallisuuden näkökulma. Useiden järjestöjen toimintaa rahoittivat paradoksaalisesti Coca-Colan, Pepsin ja Exxonin kaltaiset suuryritykset. Tutkimus on osoittanut, että yritysten toimihenkilöitä osallistui myös ympäristöjärjestöjen toimintaan. Tämä muistuttaa suuresti *Waterworldin* ympäristösanomien ja kaupallisten tavoitteiden ristiriitaisuutta. Merchant 2007, 200–201.

<sup>233</sup> Savlov 1995.

<sup>234</sup> Jamison 1995, 226.

<sup>235</sup> Rothman 1998, 195.

Yhdysvaltojen ympäristöpolitiikkaa tutkineet Aaron M. McCright, Chenyang Xiao ja Riley E. Dunlap toteavat, että 1990-luvun alussa kansainvälinen ympäristöliike nosti ihmisperäisen ilmastonmuutoksen, biodiversiteetin heikkenemisen ja otsonikadon kansainvälisen huomion keskipisteeksi.<sup>236</sup> Se merkitsi käännekohtaa amerikkalaisen oikeiston suhtautumisessa ympäristöongelmiin. Konservatiivit näkivät globaalin ympäristöliikkeen uhkana valtion itsemääräämisoikeudelle ja taloudelle.<sup>237</sup> Neuvostoliitto oli romahtanut vuotta aikaisemmin, joten se ei enää uhannut Yhdysvaltoja. Niinpä oikeisto vaihtoi ”punaisen uhan” vihreään.<sup>238</sup>

Turvataksaan Yhdysvaltojen markkina-aseman kongressin republikaaniedustajat olivat vuodesta 1990 lähtien alkaneet äänestämään yhä vähemmän ympäristöystävällisen päätöksenteon puolesta.<sup>239</sup> Konservatiivit pelkäsivät vuonna 1993 valtaan nousseen demokraattipresidentti Clintonin alkavan yhdessä varapresidenttinsä, ympäristötyöstä tunnetun Al Goren kanssa ajamaan ympäristöpolitiikkaa, mikä olisi tarkoittanut kiristyvää sääntelyä.<sup>240</sup> Yhdysvaltojen ilmastopolitiikkaa tutkineen Richard H. Rosenzweigin mukaan Clintonin hallinto tähtäsi hiilidioksidipäästöjen vähentämiseen korottamalla energiaveroa ja rahoittamalla vähäpäästöisten energiamuotojen kehittämistä. Kongressissa vuonna 1994 enemmistöön nousseet republikaanit eivät juuri tukeneet demokraattien ilmastoaloitteita.<sup>241</sup>

Oikeisto alkoi 1990-luvun alkupuolella kyseenalaistamaan ympäristöongelmien vakavuutta ja hallinnon tarvetta puuttua niihin. Myös tieteellinen teoria ilmastonmuutoksen ihmisperäisyydestä joutui oikeiston hampaisiin.<sup>242</sup> Ilmastopolitiikkaa tutkineet Dunlap ja McCright toteavat, että oikeiston pelko ympäristöpolitiikan tiukentamista kohtaan kiteytyy sen suhtautumisessa ilmastonmuutokseen. Ilmastotiede uhkasi konservatiiveja taloudellisesti. Konservatiiviset säätiöt ja ajatushautomot liittoutuvat 1990-luvun alussa fossiilisista polttoaineista hyötyvien teollisuudenalojen ja usean amerikkalaisen suuryrityksen kanssa, tavoitteenaan vähätellä ilmastonmuutoksen ekologista uhkaa. Ilmastodeniableinen liitto

---

<sup>236</sup> Ympäristöongelmia käsiteltiin Rio de Janeirossa vuonna 1992 järjestetyssä YK:n ympäristö- ja kehityskonferenssissa. McCright et al. 2014, 252.

<sup>237</sup> Jacques et al. 2008, 349.

<sup>238</sup> Jacques et al. 2008, 352.

<sup>239</sup> Jacques et al. 2008, 349–350; McCright et al. 2014, 252.

<sup>240</sup> Dunlap & McCright 2011, 146.

<sup>241</sup> Rosenzweig 2016, 11–12, 26.

<sup>242</sup> McCright et al. 2014, 258.



lietsoi ilmastoskeptisyyttä leimaamalla ilmastotieteen roskatieteeksi ja kyseenalaisti tieteen yhteiskunnallisen aseman ylipäätään.<sup>243</sup>

Exxon oli yksi suurista amerikkalaisista yhtiöistä, jotka ryhtyivät vastustamaan ympäristösääntelyä kieltämällä ilmastonmuutoksen vakavuuden. Yhtiö myös kyseenalaisti ihmisen ja ilmastonmuutoksen välisen yhteyden.<sup>244</sup> Ilmastoskeptisyys oli kuitenkin suuren yleisön hämäämistä. Kulisseissa Exxon oli jo 1970-luvulta lähtien rahoittanut ilmastotutkimusta. Yhtiön omat tieteilijät pitivät ilmastonmuutosta todellisena, vakavana ja ihmisperäisenä. Ei-tieteelliselle yleisölle ja päättäjille yhtiö kuitenkin kertoi, että ilmastotiede oli hyvin epävarmaa.<sup>245</sup> Näin *Waterworldin* esittämä kritiikki Exxonia kohtaan saa erityistä merkittävyyttä. Tulkitsen elokuvan kritisoivan Exxon Valdezin öljyturman ja fossiilisten polttoaineiden käytön lisäksi yhtiön 1990-luvulla edustamaa virallista ilmastoskeptistä linjaa.

*Waterworld* ottaa osaa aikansa politisoituneeseen ilmastokeskusteluun myös tieteisgenren näkökulmasta, käsittelemällä tieteen ja edistyksen molempia puolia. Sen lisäksi, että elokuva heijastelee tieteiselokuvalla tyypillisesti teknologiaa koskevia pelkoja, se esittelee tuulienergiaa vaihtoehtona fossiilisille polttoaineille. Marinerin purjeverne esitetään ylivertaisena Smokersien polttomootorikäyttöisiin ajoneuvoihin verrattuna. Eräässä kohtauksessa Deacon turhautuu Marinerin veneen vauhtiin ja huutaa: ”Minä vihaan purjeita!”<sup>246</sup> Kun otetaan huomioon, etteivät öljy-yhtiöiden kanssa suhmuroineet republikaanit tahtoneet osallistua uusiutuvien energiamuotojen kehittämiseen, tällä huudahduksella on erityinen poliittinen lataus.

*Waterworldin* sankareiden ongelmat ratkeavat tieteen ja teknologian avulla. Yhdeksi tarinan sankariksi nousee tiedemies Gregor, jonka ilma-aluksen ja sekstantin avulla *Dryland* lopulta löytyy. Juonen kannalta ratkaisevassa roolissa oleva *National Geographic* -tiedelehti kertoo myös elokuvan myönteisestä asenteesta tiedettä kohtaan. Kun huomioidaan, että lehti valisti lukijoitaan ilmastonmuutoksesta 1990-luvun alusta lähtien, tulkitsen elokuvan ottavan myös sen kautta epäsuorasti kantaa ilmastokysymykseen.

---

<sup>243</sup> Dunlap & McCright 2011, 146.

<sup>244</sup> MacKay & Munro 2012, 1519.

<sup>245</sup> Supran & Oreskes 2020, 119401.

<sup>246</sup> “I hate sails!” *Waterworld* 1995, 37 min.

Hollywoodin poliittisuutta tutkineet William D. McIntosh, Rebecca M. Murray, John D. Murray ja Debra Sabia toteavat, että demokraattien ollessa vallassa Hollywoodin poliittisissa elokuvissa liberaaleja arvoja edustavat hahmot esitetään yleensä myönteisinä. Ei kuitenkaan ole selkeää, johtuuko tämä tiedostamattomasta suuren yleisön myötäilystä vai markkinointistrategiasta. Amerikkalainen viihdeteollisuus varoo ottamasta selkeästi kantaa puoluepolitiikkaan.<sup>247</sup> Näkemys Hollywoodin varovaisuudesta puoluepolitiikan suhteen yhdistyy luvussa 2.2 avaamaan Hollywoodin sameaan yhteiskunnallisten asioiden käsittelemisen tapaan. *Waterworldin* ympäristötietoisuus kytkeytyy elokuvan aikaan vallassa olleiden demokraattien politiikkaan. *Waterworld* on poliittinen elokuva, mutta piilottaa poliittisuutensa. Huomionarvoista on, että ohjaaja pyrki esittämään *hiljaista* kritiikkiä ympäristödenialisteja kohtaan.

*Waterworldin* tapa esittää tarinansa ympäristöroistot redneckeinä tulee ymmärrettäväksi tarkasteltaessa 1980- ja 1990-luvun amerikkalaisen oikeiston ympäristöä ja ilmastoa koskevia asenteita. Koska stereotyyppinen redneck-hahmo on yleisesti yhdistetty republikaaneihin, tulkitsen *Waterworldin* kritisoivan Smokersien kautta ympäristöasioissa suuryritysten etuja ajanutta poliittista oikeistoa. Elokuva leimaa vaivihkaa oman aikansa merkittävät ympäristö- ja ilmastodenialistit, eli öljy-yhtiöt, konservatiivit ja republikaanit ahneiksi ja vaarallisiksi.

*Waterworld* korostaa Smokersien avulla oikeiston lyhytnäköisyyttä ja edesvastuuttomuutta. Ympäristöongelmat koskettavat kaikkia, myös niitä aiheuttavia ja niistä lyhytaikaisesti hyötyviä tahoja. Tämä näkyy Smokersien itsetuhoisuudessa. Deaconin ahneus esitetään suorastaan mielettömänä tuhovimmassa. Deaconin holtittomuus kääntyy kuitenkin häntä itseään vastaan. Elokuvan kohtauksessa, jossa roistot hyökkäävät atollille tarkoituksenaan löytää *Drylandille* johtavaa karttaa hallussaan pitävä Enola, Deacon menettää toisen silmänsä hänen omien sotureidensa holtittomuuden vuoksi.<sup>248</sup>

Smokersien ja Deaconin ahneudessa ja tuhovimmassa on myös uskonnollisia sävyjä. He palvovat tosielämän Exxon Valdezin kapteenia Joseph Hazelwoodia pyhimyksenään. Tankkerin seinällä komeilee tätä esittävä muotokuva, jota Deacon ihailee. Hän lupaa kovalle heidän pääsevän pian *Drylandille*, vuosisatoja kestäneen häpeän jälkeen.<sup>249</sup> Tällä häpeällä

<sup>247</sup> McIntosh et al. 2003, 65.

<sup>248</sup> *Waterworld* 1995, 38 min.

<sup>249</sup> "Saint Joe, we're close, after centuries of shame." *Waterworld* 1995, 99 min.

viitattaneen Exxonin öljyonnettomuudessa tahraantuneen yritysimgon lisäksi Hazelwoodin haaksirikosta syntyneeseen henkilökohtaiseen häpeään. Öljykatastrofin tiimoilta käydyssä oikeudenkäynnissä kapteeni todettiin syylliseksi onnettomuuteen. Alkoholistiksi tiedetyn Hazelwoodin katsottiin aiheuttaneen haaksirikon huolimattomuuden ja ruorijuoppouden vuoksi.<sup>250</sup> Kapteenin syyllisyys yhdistyy elokuvassa Smokersien piittaamattomuuteen. Hahmojen persous viinaksiin lienee viittaus Hazelwoodin alkoholismiin.

”Pyhän Joen” palvomisen lisäksi Smokerseihin liitetään muitakin uskonnollisia piirteitä. Elokuvan pidennetyssä versiossa Deacon ilmoittaa luotsaavansa ”ikuisen kasvun kirkkoa”.<sup>251</sup> Deaconin nimi (suom. diakoni) viittaa kristinuskoon. Luvussa 2.2 mainitsemaani Deaconin väelleen pitämää puhetta voidaan pitää uskonnollisena saarnana. Hän kutsuu kärsimätöntä yleisöään vähäuskoisiksi ja ilmoittaa heille saaneensa näyn paratiisisaaresta.<sup>252</sup> Puheen lopuksi Deacon uhraa ”Pyhälle Joelle” lyömällä viskipullonsa rikki saarnastuolinsa kaiteeseen, samaan tapaan kuin laivat vihitään käyttöön ennen vesillelaskua.<sup>253</sup>

Smokersien uskonnollisuudella näytetään viittaavan yhdysvaltalaiseen kristilliseen oikeistoon. Kun huomioidaan Smokersien ilmeinen yhteys republikaaneihin, on tällä merkitystä ympäristönäkökulman kannalta. Kristillinen oikeisto ja republikaanit ovat tehneet Yhdysvalloissa poliittista yhteistyötä 1960-luvun kulttuurikiistoista lähtien. Uskonnotutkija Sabrina Danielsenin mukaan muun muassa seksuaalivähemmistöjä ja aborttia koskevien kiistojen myötä suuri joukko Yhdysvaltojen kristillisiä konservatiiveja ryhtyi 1980- ja 1990-luvuilla kannattamaan republikaaneja, joiden katsottiin edustavan perinteisiä kristillisiä arvoja.<sup>254</sup> Republikaanipuolueen kristillistä oikeistoa edustaneet jäsenet ryhtyivät vastustamaan ympäristönsuojelua. Reaganin sisäministeri Watt, jota aiemmin vertasin Deaconiin, oli *Raamattua* kirjaimellisesti tulkitseva fundamentalisti. Hän uskoi Jumalan antaneen maailman ihmiselle vapaasti käytettäväksi.<sup>255</sup>

*Waterworldin* kritiikki kristillistä oikeistoa kohtaan kytkeytyy ympäristöajattelun näkemyksiin kristinuskon osallisuudesta ympäristöongelmiin. Varhainen ympäristöliike piti

---

<sup>250</sup> Liszka 2010, 6–7.

<sup>251</sup> *Waterworld – Extended US TV cut* 1995, 119 min.

<sup>252</sup> ”O ye of little faith! I’ve had a vision so great that as it came to me, I wept.” *Waterworld* 1995, 102 min.

<sup>253</sup> “And before the holy most moment is upon us, let’s sacrifice one to old Saint Joe!” *Waterworld* 1995, 107 min.

<sup>254</sup> Danielsen 2013, 199–200, 211.

<sup>255</sup> Merchant 2007, 199.

judeokristillisyyttä osasyllisenä ympäristöongelmien syntyyn.<sup>256</sup> Historioitsija Lynn White esitti 1960-luvulla, että judeokristillinen maailmankuva on hyvin ihmiskeskeinen, ja että kristityt ovat hyväksikäyttäneet luontoa ja ympäristöä, sillä *Raamatun* luomiskertomuksessa maailma asetetaan ihmisen alaiseksi.<sup>257</sup> *Raamattua* kirjaimellisesti tulkitsevilla piireillä ihminen saatetaan asettaa muun luonnon yläpuolelle.<sup>258</sup> Kristillisen konservatiivisuuden on katsottu usein kannattavan kapitalismia ja individualismia.<sup>259</sup> Ylipäätään uskonnollisen vanhoillisuuden on nähty yhdessä poliittisen konservatiivisuuden kanssa olevan yhteydessä heikkoihin ympäristöarvoihin.<sup>260</sup> Tulkitsen *Waterworldin* tekijöiden toisintavan elokuvassa tätä näkemystä ja pitävän kristillistä oikeistoa osallisena ympäristöongelmiin.

*Waterworld* kritisoi kristillistä oikeistoa myös atollin asukkaiden kautta. Hedelmäpuita kasvattavat atollilaiset vaikuttavat päällepäin ympäristöä tuhoavien Smokersien vastakohtilta, mutta lähempää tarkasteltuna heidänkin suhteensa ympäristöön ja luontoon on kyseenalainen. Hahmojen tapa kasvattaa puita rakentamassaan keinotekoisessa ympäristössä heijastelee uuden ajan alun filosofin René Descartes'n mekanistista luontokäsitystä, jossa ihminen ja luonto erotetaan toisistaan. Ekofeministi Val Plumwoodin mukaan judeokristillinen näkemys ihmisestä luonnon herrana on vaikuttanut dualistisen luontokäsityksen syntyyn.<sup>261</sup> Plumwoodin mukaan mekanistisessa luontokäsityksessä ihminen hallitsee luontoa ja ohjailee tätä kuin konetta omien päämääriensä hyväksi. Kun luonto on ihmisen alaisuudessa, sillä ei ole omaa tarkoitusta, päämäärää tai itseisarvoa.<sup>262</sup> *Waterworldin* atollin veden päälle rakennettu puutarha on luontoa jäljittelevä rakennelma, vain heijastus oikeasta luonnosta.

---

<sup>256</sup> Woodrum & Wolkomir 1997, 224.

<sup>257</sup> Whiten teesiä on tieteen parissa sekä kritisoitu että kannatettu, ja hänen näkemyksensä on tuottanut monia jatkotutkimuksia. Tutkijat ovat vaihtelevissa määrin olleet Whiten kanssa samaa mieltä siitä, että uskonnollinen konservatiivisuus ja kristillinen teologia heikentävät ympäristötietoisuutta. Jotkut tutkijat ovat löytäneet vain vähän tai ei lainkaan yhteyksiä uskonnollisten tekijöiden ja ympäristöä koskevien asenteiden tai tekojen välillä. Danielsen 2013, 201–202; Hand, Carl M & Crowe, Jessica L: Examining the Impact of Religion on Environmentalism 1993-2010: Has the Religious Environmental Movement Made a Difference? *Electronic Green Journal* (34) 1/2012, <https://escholarship.org/uc/item/1z93165n> [haettu 5.8.2021].

<sup>258</sup> Kristillisen konservatiivisuuden ja ympäristönsuojelun välinen jännite saattaa johtua teologian sijaan kulttuurista, sillä uskonnollinen oikeisto on perinteisesti vastustanut liberaaleja arvoja. Hand & Crowe 2012. 1990-luvulla ympäristönsuojelu koettiin liberaalina, perinteille ja liiketoiminnalle vastakkaisena. Woodrum & Wolkomir 1997, 225.

<sup>259</sup> Hand & Crowe 2012.

<sup>260</sup> Tom 2018, 344.

<sup>261</sup> Plumwood 1993, 105.

<sup>262</sup> Plumwood 1993, 109–110.

Atolli ei menesty. Vieraillessaan siellä Mariner käy ostoksilla Helenin omistamassa kaupassa. Kaupan hyllyt ovat tyhjillään, sillä Helenillä ei ole juuri mitään myytävää.<sup>263</sup> Kun atollilaiset haluavat Marinerin osallistuvan synnytystalkoisiin, hän kieltäytyy todeten, ettei näillä ole mitään mitä hän haluaisi, ja että yhteisö on kuolemassa.<sup>264</sup> Atollin huono tilanne johtuu siitä, että sen tapa elää on lähtökohtaisesti kestävä. Paikka ei todellisuudessa ole omavarainen, vaan se on riippuvainen ulkopuolisten myymästä maa-aineksesta ja muista tuontitavaroista. Mariner kykenee sukeltamaan merestä tarvitsemiaan asioita, mutta atollilaiset joutuvat ostamaan niitä muilta. Kuolleiden asukkaiden kompostoiminen lannoitteeksi ei myöskään tule toimimaan ikuisesti. Jos paikkaan ei saavu uusia ihmisiä laajentamaan yhteisön geenipoolia, se kuihtuu sisäsiittoisuuden vuoksi.

Luonnosta on tullut atollille himoitun maa-aineksen muodossa kauppatavaraa. Saapuessaan elokuvan alkupuolella kaupungin porteille Marineria ei aluksi haluta päästää sisään. Vasta kun hän näyttää vartijoille mullalla täytettyä purkkia, atollin portti aukeaa.<sup>265</sup> Plumwood toteaa luonnon välineellistämisen yleistyneen kapitalismin nousun myötä, kun luonto alettiin yhä vahvemmin nähdä hyödykkeenä ja resurssina. Mekanistisessa luontokäsityksessä luonnolla on itseisarvon sijaan ihmisen sille määrittelemä arvo.<sup>266</sup>

Atolli esitetään uskonnollisena yhteisönä, ja lähes yhtä kielteisessä valossa kuin Smokersitkin. He ovat erilaisuutta sietämättömiä uskonnollisia fundamentalisteja. Saapuessaan atollille Mariner todistaa asukkaiden hautaavan kuolleen jäsenensä uskonnollisin menoin puita lannoittavaan lietelammikkoon.<sup>267</sup> Saadessaan tietää, että Mariner on evoluution tuottama mutantti, kyläläiset tahtovat tappaa hänet. Hän on heille kiduksineen ja räpylöineen pelottava luonnonoikku. Kun he päättävät teloittaa Marinerin hautaamalla tämän elävältä samaan lietteeseen, seuraa aiemman seremonian kaltainen rituaali.<sup>268</sup>

---

<sup>263</sup> Mariner kommentoi Helenille tämän kaupan tarjontaa heikoksi : "You don't have much." *Waterworld* 1995, 14–15 min.

<sup>264</sup> "You don't have anything. You're dying." *Waterworld* 1995, 17 min.

<sup>265</sup> *Waterworld* 1995, 10 min.

<sup>266</sup> Plumwood 1993, 111.

<sup>267</sup> Pappi rukoilee: "luut marjoiksi, suonet köynnöksiksi, nämä jätteet puiksi, tämä veri merivedeksi. Liian vanha hän oli. Tämä nainen jättää meidät kierrätettynä ja pyhäksi asetettuna, Kaitsijamme läsnäollessa." "Bones to berries, veins to vine, these tendons to trees, this blood to brine. Too old she was. This woman does leave us recycled and enshrined, in the presence of Him who leads us". *Waterworld* 1995, 11–12 min.

<sup>268</sup> Tällä kertaa pappi muuttaa aiemman rukouksensa loppuosan: "Hän oli liian outo elämään. Nyt tämä mutantti meidät jättää, kierrätettynä ja haudattuna." "Too strange for life he was, this muto now does leave us, recycled and entombed." *Waterworld* 1995, 25–26 min.

Atollin asukkaiden julmalla suvaitsemattomuudella ja näköalattomuudella lienee tarkoitus kritisoida Yhdysvaltojen uskonnollisen oikeiston evoluutiovastaisuutta ja uskoa kreationismiin eli luomisoppiin. Yhdysvaltalaisista evoluutiovastaisuutta tutkineen Michael Lieneschin mukaan kreationismi on yksi Yhdysvaltojen pitkäikäisimmistä yhteiskunnallisista liikkeistä. Se on pitänyt pintansa 1900-luvun alusta 2000-luvulle saakka. Vielä 1980-luvulla puolet yhdysvaltalaisista aikuisista uskoi evoluutioteorian sijaan *Raamatun* luomiskertomukseen.<sup>269</sup> Lieneschin mukaan kreationismia kannattivat alun perin konservatiiviset kristityt, joiden mielestä kirkko ja yhteiskunta oli muuttumassa liian vapaamieliseksi. Evoluutiovastaisuus oli muun uskonnollisen fundamentalismin tavoin heidän keinonsa pitää kiinni identiteetistään.<sup>270</sup>

Atollin asukkaiden suhtautuminen ympäröivään maailmaan on kreationistinen, sillä he uskovat, että maailma on luotu veden peittämäksi. Kuten tosielämän fundamentalistikristittyjen mielestä maailma ei ole kehittynyt ajan saatossa evoluution myötä, atollilaiset eivät näe veden peittämää maailmaa ihmistoiminnan tuloksena. He eivät tiedä, että mennyt maailma viruu meren pohjalla, ja se onkin syy heidän huonoon tilanteeseensa. Kun Mariner yrittää elokuvan loppupuolella saada Smokersien hyökkäyksestä selvinneitä atollilaisia auttamaan häntä pelastamaan Enola Deaconin kynsistä, nämä eivät usko hänen puheitaan siitä, ettei maailma olisi aina ollut veden vallassa. He myös pitävät ajatusta Drylandin olemassaolosta jumalanpilkkana.<sup>271</sup>

Mariner, Helen ja Gregor päätyvät uskomaan Drylandia olemassaoloon, sillä he muodostavat mielipiteensä saamiensa todisteiden avulla. Sankareiden toimet rinnastuvat tieteeseen. Vaikka voidaankin sanoa, että rationaalinen ajattelu on alun perin erottanut ihmisen luonnosta, sen avulla ihminen on myös alkanut ymmärtämään oman toimintansa vaikutuksia.<sup>272</sup> Elokuvan lopussa atollin asukkaista Drylandille päätyy vain Helenin, Enolan ja Gregorin lisäksi omalla päällään ajatteleva ja oikeudenmukainen kyläsheriffi (R.D. Call).<sup>273</sup> *Waterworld* kertoo sekä

---

<sup>269</sup> 1990-luvun puolivälissä useassa Yhdysvaltojen osavaltiossa haluttiin vähentää evoluutio-opin opettamista kouluissa ja sisällyttää opetussuunnitelmaan kreationismia. Lienesch 2007, 1–2.

<sup>270</sup> Lienesch 2007, 8–9.

<sup>271</sup> *Waterworld* 1995, 97–98 min.

<sup>272</sup> Järjen ja luonnon välillä on länsimaisessa ajatteluperinteessä valtava kuilu. Kaikkea järkeen ja rationaalisuuteen liittyvää on lähtökohtaisesti pidetty luonnon yläpuolella olevana. Plumwood 1993, 44.

<sup>273</sup> Mies järjestää Marinerin teloituksen, sillä hän katsoo sen olevan oikeudenmukaista. Atollilaiset halusivat tappaa Marinerin heti, mutta hän haluaa suoda tälle edes hitusen inhimillisyyttä. *Waterworld* 19–20 min.

atollin väen että Smokersien kautta, että ihmiset ovat joutuneet tiedevastaisuutensa vuoksi pulaan, eivätkä denialisminsa takia pysty korjaamaan tilannetta.

Amerikkalaisen kristillisen oikeiston taipumus kieltää evoluutio kytkeytyy oikeiston suhtautumiseen ympäristöongelmiin. Evoluutionvastaisuus on ilmastodenialismin tavoin yhteydessä oikeistolaiseen politiikkaan. Evoluutio-oppia vastustaa kristillinen oikeisto, kun taas ilmastotiedettä ylenkatsoo talouskasvua korostava oikeistosiihi.<sup>274</sup> Kuten Yhdysvaltain sisäministerinä 1980-luvulla toimineen Wattin uskonnollisesta vakaumuksesta voidaan päätellä, kaksi oikeistoideologiaa ovat olleet kietoutuneita toisiinsa yhdysvaltalaisessa politiikassa Reaganin kaudelta lähtien.

Tulkitsen, että *Waterworld* yrittää hahmojensa kautta ohjeistaa katsojia, miten ilmastokriisiin ja ympäristöpolitiikkaan ylipäättään tulisi suhtautua. Dunlap ja McCright tähdentävät, etteivät ympäristöasiat jakaneet kansalaisia vielä 1990-luvulla läheskään yhtä rajusti kuin 2000-luvulta eteenpäin. 1970-luvulta 1990-luvun puoliväliin saakka ympäristönsuojelun kannalla olevien demokraatteja kannattavien kansalaisten osuus oli vain noin kymmenen prosenttia republikaanien kannattajia suurempi.<sup>275</sup> Ympäristökysymyksissä oli tuolloin ennen kaikkea kyse poliittisen eliitin kiistelystä.<sup>276</sup> Yhteiskunnalliset aiheet kuitenkin polarisoituvat ajan myötä puolueaktiivien ja ideologisten johtohahmojen vaikutuksesta myös äänestäjien keskuudessa, jolloin hekin alkavat noudattaa entistä enemmän kannattamansa puolueen linjan mukaista ideologiaa.<sup>277</sup>

Purkamalla *Waterworldin* roistoihin ja sankareihin ladattuja merkityksiä avautuu näkymiä elokuvan omana aikana Yhdysvalloissa velloneeseen ympäristökeskusteluun. *Waterworld* tehtiin aikana, jolloin ilmastonmuutos muodostui nykyisenkaltaiseksi kiistakapulaksi. Elokuva kiinnittyy kärkkäästi Yhdysvalloissa 1980- ja 1990-lukujen taitteessa alkaneeseen poliittiseen kiistelyyn ympäristöongelmista ja etenkin ilmastonmuutoksesta.

---

<sup>274</sup> Hansson 2017, 44.

<sup>275</sup> Dunlap & McCright 2008, 27.

<sup>276</sup> McCright et al. 2014, 251; Dunlap & McCright 2008, 27.

<sup>277</sup> McCright et al. 2014, 252.

## 4 Dryland ja maata koskevat juurtuneet käsitykset

### 4.1 Amerikkalaista paratiisia etsimässä

Apokalypsi ei merkitse *Waterworldissa* pelkästään tuhoa, vaan myös uuden ajan alkua. Elämän jatkumista kuvataan elokuvassa utopistisen Drylandin kautta. Tässä luvussa puran *Waterworldin* utopistista luonnon kuvaamisen tapaa ja tarkastelen Drylandin suhteutumista historiallisiin käsityksiin Amerikasta.

*Waterworld* päättyy toiveikkaasti, kun Dryland löytyy ja ihmiselämä maan päällä voi jatkua. Saastuttavien Smokersien tuhoutuminen aloittaa uuden, ympäristöongelmista vapaan aikakauden. Berger toteaa sekä uskonnollisen että sekulaarin apokalypsiajattelun kritisoivan aina kulloinkin vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä. Sietämättömäksi käyneen maailman tulee tuhoutua uuden ja paremman tieltä.<sup>278</sup> Mediatutkija Mick Broderickin mukaan ydintuhoelokuvat sisältävät suoranaisen toiveen modernin maailman kurjuuden lopettavasta totaalaisesta tuhosta: tuho veisi ihmiset yksinkertaisempaan aikaan, jossa he eläisivät harmonisesti *Raamatun* Eedenin kaltaisissa oloissa.<sup>279</sup> Apokalypsifiktio sisältää siis utopistista ajattelua.<sup>280</sup>

Utopialla tarkoitetaan kuvitteellista, nykytodellisuutta parempaa yhteiskuntaa.<sup>281</sup> Kirjallisuudentutkija Barbara Klonowskan mukaan utopismi voidaan mieltää ajatuskokeeksi, jossa kehitellään tosielämästä poikkeavia yhteiskuntamalleja ja tarkastellaan niiden soveltuvuutta todellisuuteen. Taiteen piirissä tapahtuva utopismi voi olla yhteiskunnallisesti merkittävää, sillä sen kautta voidaan kuvitella parempia tulevaisuuksia.<sup>282</sup>

*Waterworldin* Dryland on tuhofiktiolle ominainen utopia. Paikka tarjoaa selviytyjille pelastuksen ja mahdollisuuden uuteen alkuun. Elokuvan sankareiden päästessä sinne heidät täyttää ihmetys ja riemu: saaren vehreiden kukkuloiden läpi virtaava vesi on juomakelpoista.<sup>283</sup> Paikka on löydettyä autio, mutta siellä on asuttu aiemmin. Saarella on

---

<sup>278</sup> Berger 1999, 7.

<sup>279</sup> Broderick 1993, 362–363. Broderick kirjoittaa ydintuhoa käsittelevästä fiktiosta. Luvussa 2.2 totesin *Waterworldin* vertautuvan ydintuhofiktioon, jopa siinä määrin että sitä on sellaisena myös katsottu. Elokuvassa ydintuho on korvattu ilmastokatastrofilla.

<sup>280</sup> Gomel 1995, 345.

<sup>281</sup> Sargent 1994, 9; Klonowska 1994, 13.

<sup>282</sup> Klonowska 2018, 12.

<sup>283</sup> *Waterworld* 1995, 120–121 min.



olkimajoja ja viljelyksiä. Pienen kylän lähellä kirmaa lauma villihevosia, millä korostetaan paikassa vallitsevaa harmoniaa ihmisen ja luonnon välillä.<sup>284</sup> Paikka vertautuu ydintuhoelokuvien toiveisiin paluusta Eedeniin. *Raamatun* paratiisia pidetäänkin historioitsija Gregory Claeysin mukaan länsimaisen utopia-ajattelun esikuvana.<sup>285</sup> *Waterworldin* haaveilu ekologisesta paratiisista kytkeytyy utopismin perinteeseen, sillä utopiat on usein hahmoteltu vastuuntuntoisten ihmisten asuttamiksi puutarhoiksi.<sup>286</sup>

Utopiaa on pidetty täydellisenä yhteiskuntana, mikä kuitenkin on ristiriidassa käsitteen alkuperäisen merkityksen kanssa.<sup>287</sup> Kirjallisuudentutkija Maria Manuel Lisboaan mukaan utopia-käsitteen keksijä, 1500-luvulla vaikuttanut englantilainen filosofi Thomas More, sisällytti termiin sanaleikin: sana utopia on yhdistelmä kreikankielisiä sanoja *outopos* (ei-paikka) ja *eutopos* (hyvä paikka). Moren tulkitaan tarkoittaneen, ettei täydellistä yhteiskuntaa voida koskaan saavuttaa.<sup>288</sup>

Claeys toteaa, että teologisessa utopiakäsityksessä utopiaan liitetään pyrkimys täydellisyyteen. Teologisessa ajattelussa täydellinen utopia saavutetaan joko henkisellä jälleensyntymisellä tai puhtauteen ja synnittömyyteen palaamisella. Ihmistä jalostavan vallankumouksellisen toiminnan odotetaan johtavan ideologiseen puhtauteen.<sup>289</sup>

*Waterworldin* visio paratiisisaaresta noudattelee tällaista utopiakäsitystä. Elokvassa ympäristöarvot edustavat ideologista puhtautta. Sankareiden tapa olla jakamatta atollilaisten kreationistisia uskomuksia ja halu löytää Dryland voidaan mieltää vallankumoukselliseksi toiminnaksi, jota on myös heidän taistelunsa Smokerseja vastaan. Nujerrettuaan roistot he palaavat ideologisen puhtauden lisäksi kirjaimellisen puhtauden, saasteettomuuden, tilaan.<sup>290</sup>

Elokvatutkijat Thomas Halper ja Douglas Muzzio toteavat, että länsimaisessa ajattelussa ihanneyhteiskuntia on visioitu jo antiikista lähtien. Utopismi joutui kuitenkin kriisiin natsien

---

<sup>284</sup> Käy ilmi, että Enola on kotoisin Drylandilta. Sankarit löytävät asumuksen, jossa Enolan ammoin kuolleet vanhemmat makaavat kukkien keskellä. He ovat ilmeisesti tienneet kuolevansa, ja lähettäneet Enolan matkaan selässään tatuoitu kartta, joka johdattaisi ihmiset saarelle. *Waterworld* 1995, 121–123 min.

<sup>285</sup> Claeys 2013, 17.

<sup>286</sup> Klonowska 2018, 17.

<sup>287</sup> Claeys 2013, 17.

<sup>288</sup> Lisboa 2011, 138.

<sup>289</sup> Claeys tähdentää, että täydellisen utopian tavoittelu johtaa lopulta epäonnistumiseen, sillä tällainen ideaali on alun perinkin mahdotonta saavuttaa. Claeys 2013, 17–18.

<sup>290</sup> Luvussa 2.2 luonnehdin, että saaste ja saastuttaminen olivat alun perin moraaliseen rappioon yhdistettyjä teologis-moraalisia käsitteitä. *Waterworldissa* saastuttaminen vertautuu siten syntiin.

ja kommunistien katastrofaalisten utopiapyrkimysten jälkeen.<sup>291</sup> Klonowskan mukaan utopistinen ajattelu väheni huomattavasti 1900- ja 2000-luvuilla. Hän tähdentää, että utopismi on kuitenkin säilynyt ekologisen haaveilun muodossa. Visiot luonnonvaraisesti elävistä pienistä yhteisöistä ovat utopismia, joka puhuttelee ympäristöongelmien vaivaamia nykyyhmiä.<sup>292</sup> On huomionarvoista, että ympäristöteemat yleistyivät yhdysvaltalaisessa utopiakirjallisuudessa 1990-luvulla.<sup>293</sup> *Waterworld* on osa oman aikansa laajempaa yhdysvaltalaisen kulttuurin ekologista utopismia.

*Waterworldin* visio kylästä luonnon keskellä heijastelee varhaista ympäristöajattelua. Rothman toteaa, että 1960-luvun yhdysvaltalaisessa ympäristöherätyksessä oli pyrkimyksiä modernia yhteiskuntaa yksinkertaisempaan elämäntapaan. Toive siirtyä alkukantaisempaan elämäntapaan perustui osittain näkemykselle, että ihminen olisi onnellisempi nykyaikaa yksinkertaisemmissa olosuhteissa. Utopiaa tavoittelevia ja kehittyvää teknologiaa vastustavia nuoria amerikkalaisia siirtyi joukoittain maaseudulle hippikomuuneihin.<sup>294</sup>

Ympäristöliikkeen näkemykset perustuivat vielä vanhempaan länsimaiseen ympäristöajatteluun. Ekokriitikko Richard Kerridgen mukaan ympäristöherätystä edeltäviä näkökulmia luontoon ja ympäristöön olivat romantiikan rakkaus villiä luontoa kohtaan sekä antiikin pastoralismi.<sup>295</sup> Garrardin mukaan maaseudun elämää ihannoiva pastoraalikirjallisuus syntyi antiikissa, ja siitä muodostui tärkeä osa renessanssiajan Euroopan runoutta. Pastoraaliksi voidaan yleisesti käsittää kirjallisuus, jossa rakennetaan maaseutua kaupunkiympäristön vastakohtana. Maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelu yleistyi romantiikan aikana, jolloin urbanisaatio alkoi vaikuttamaan yhä useamman ihmisen elämään. Romantiikan runouden suosio loi perustan myöhemmälle maaseutua idealisoivalle kulttuuriselle kuvastolle.<sup>296</sup>

---

<sup>291</sup> Halper & Muzzio 2007, 380.

<sup>292</sup> Klonowska 2018, 17, 24–25.

<sup>293</sup> Sargent 2004, 213.

<sup>294</sup> Rothman 1998, 83–84.

<sup>295</sup> Esiteollisen elämäntavan nostalgisointi on Kerridgen mukaan ollut osa useaa sekä konservatiivista että vallankumouksellista kulttuurista ja poliittista liikettä. Useissa modernisaatiota kritisoivissa teorioissa teknologian kehittämisellä ja teollisella elämäntavalla on koettu olevan haitallinen vaikutus ihmiseen. Kerridge 2012, 11.

<sup>296</sup> Garrard tähdentää, että pastoraali voidaan ymmärtää myös maalaiselämää idealisoivana ja siihen liittyvää kovaa työtä ja vaikeuksia hämärtävänä. Garrard 2012, 37–38.

Garrard toteaa pastoraalin juurtuneen syvälle länsimaiseen ajatteluun. Se on muokannut länsimaista luonnon ymmärtämisen tapaa teollistumisen alusta lähtien. Pastoraalin vaikutus varhaiseen ympäristöajatteluun näkyy esimerkiksi ympäristöherätyksen avaintekstissä, *Äänettömässä keväässä*, jossa hyödynnetään idyllisen maaseudun kuvastoa.<sup>297</sup> Pastoraalia käytetäänkin retorisenä keinona ympäristöasioista keskusteltaessa: teollistumista usein kritisoidaan vetoamalla ihanteellisena pidettyyn menneisyyteen.<sup>298</sup> Ympäristöajattelun pastoraalivaikutteet ovat vaikuttaneet siihen, että *Waterworldissa* ei etsitä esimerkiksi tuhosta selvinnyttä saasteetonta kaupunkia, vaan paikkaa luonnon keskellä.

Kaipuu yksinkertaisempiin aikoihin ja harmonisempaan luontosuhteeseen ei ole ollut vain länsimainen ilmiö. Kirjallisuudentutkijat Parisa Changizi ja Parvin Ghasemi muistuttavat, että judeokristillisen paratiisin ja antiikin myyttisen kulta-ajan lisäksi myös esimerkiksi muinaisessa Persiassa ja hindulaisuudessa nostalgisoitiin kuviteltua harmonian, rauhan ja vaurauden aikaa. Historiantutkimus kuitenkin kyseenalaistaa menneisyyden ihanteellisuuden. Entisaikojen ihmisten elämä oli esimerkiksi ilman nykylääketiedettä varsin vaarallista. Sen lisäksi, etteivät idealisoidut käsitykset menneisyydestä ole todenmukaisia, nostalgisointi kääntää huomion pois nykyajan ympäristöongelmista, eikä auta niitä ratkaisemaan.<sup>299</sup>

On kuitenkin huomattava, että *Waterworldin* pastoraalinen visio suuntautuu ensisijaisesti tulevaisuuteen, ei niinkään idealisoituun menneisyyteen. Garrard tähdentääkin, että pastoralismi voi olla myös utopistista, eli tulevaisuuteen suuntautuvaa ajattelua.<sup>300</sup> Elokuvan pastoraalisella kuvastolla pyritään ennen kaikkea esittämään luonnonläheisempi elämäntapa urbaaniutta parempana. *Waterworld* rakentaa Drylandia pastoraaliperinteen mukaisesti kaupunkiympäristön vastakohtana. Sekä elokuvan Exxon Valdez -tankkeri että atolli vertautuvat luonnosta irrallaan oleviin kaupunkiympäristöihin.<sup>301</sup> Näiden lisäksi elokuvassa nähdään vielä yksi urbaani ympäristö – meren pohjassa viruva rauniokaupunki, jonne Mariner

---

<sup>297</sup> Garrard 2012, 37.

<sup>298</sup> Dryzek 2013, 19.

<sup>299</sup> Changizi & Ghasemi 2017, 56–57.

<sup>300</sup> Garrardin mukaan pastoraalinen maaseudun ihannoiti voi suuntautua ajallisesti kolmeen eri tasoon; menneisyyteen (elegia), nykyisyyteen (idylli) ja tulevaisuuteen (utopia). Garrard 2012, 42.

<sup>301</sup> Luvussa 2.2 luonnehdin öljytankkeria sekä valtavana tehtaanä että keskuksena moraalille turmelukselle, joka elokuvassa yhdistetään ympäristöongelmiin. Atolli puolestaan on kaupunki, joka pyrkii säätelemään luontoa mekanistisen luontokäsityksen hengessä.

vie Helenin näyttääkseen tälle totuuden ihmisten menneisyydestä.<sup>302</sup> *Waterworldin* tekijät käyttivät rauniokaupungin esikuvana Yhdysvaltojen Denveriä.<sup>303</sup>

On merkityksellistä, että *Waterworldissa* nähtävät kaupungit yhdistetään ympäristökatastrofiin. Tälle on ekologiset perusteet, sillä kaupungit kuormittavat valtavasti ympäristöä. Poliitikantutkija John S. Dryzekin mukaan maailman suurkaupungit ylittävät omien paikallisten ekosysteemiensä kantokyvyn ja pystyvät toimimaan ainoastaan hyväksikäyttämällä ulkopuolisia luonnonvaroja ja saastenieluja.<sup>304</sup> Tosielämän suurkaupunkien kestämaton elämäntapa heijastuu elokuvan kaupunkiyhteisöihin: Exxon Valdezia asuttavat Smokersit kiertelevät merellä ryöstämässä itselleen resursseja, eikä atolli tule toimeen ilman ulkopuolista apua.

*Waterworldin* kaupunkeja kohtaan esittämä ekologinen kritiikki yhdistyy laajemmin tapaan, millä tieteisfiktiossa kaupunkiympäristöjä yleisesti käsitellään. Genressä kaupunkiin ladataan negatiivisia merkityksiä. Halperin ja Muzzion mukaan kaupunki on synkän tieteisfiktio-keskeinen tapahtumapaikka, sillä teknologia, synty ja konfliktit on tavattu yhdistää sinne. Toiseksi syyksi he esittävät pitkään eläneet ennakoasenteet kaupunkiympäristöä kohtaan.<sup>305</sup> Näkemystä tukee maaseutua ihannoivan pastoraalikirjallisuuden pitkä historia.

Apokalypsin, utopistisuuden ja pastoraalisuuden kautta *Waterworld* kiinnittyy 1960-luvun ympäristöherätystä kaukaisempaan Amerikan historiaan. Elokuva liittyy oman aikansa globaalit ympäristökysymykset käsityksiin Amerikasta itsestään. Luonnonläheinen Dryland rinnastuu siihen tapaan, millä amerikkalaiset ovat historiallisesti oman maansa nähneet.

Kuten luvun alussa totesin, apokalypsissä on kyse uudesta alusta. Historioitsija Jaap Verheulin mukaan uudelleensyntymisen ja uudelleen aloittamisen idea leimaa Amerikan historiaa.<sup>306</sup> Berger luonnehtii eurooppalaisten saapumista Amerikan mantereelle apokalyptiseksi. Kolumbus koki olevansa Jumalan osoittama Ilmestyskirjassa kuvaillun

---

<sup>302</sup> *Waterworld* 1995, 83–85 min.

<sup>303</sup> Denver sijaitsee tosielämässä yli puolitoista kilometriä merenpinnan yläpuolella, joten sen hukkuminen *Waterworldissa* veteen korostaa elokuvan ympäristökatastrofin valtavuutta. *Maelstrom: The Odyssey of Waterworld* 2018, 81 min

<sup>304</sup> Dryzek 2013, 28.

<sup>305</sup> Halper & Muzzio 2007, 381.

<sup>306</sup> Verheul 2004, 1. Tulkitsen viimeaikaisten yhdysvaltalaisien presidenttiehdokkaiden Donald Trumpin ja Joe Bidenin vaalilauseita “Make America great again” ja “Build back better” osana tätä historiallista jatkumoa.

uuden maailman sanansaattaja. 1600-luvulla Uutta Englantia asuttaneet puritaanit näkivät siirtokuntansa apokalyptisena irtautumisena menneisyydestä, sekä alkuna uudelle yhteiskuntajärjestykselle että uudenlaiselle luontosuhteelle.<sup>307</sup> Myös he pitivät itseään Jumalan valitsemina uuden maailman rakentajina.<sup>308</sup> Apokalyptismi säilyi myöhemmin maallisessa ajattelussa ja poliittisessa retoriikassa.<sup>309</sup> *Waterworldin* visiolla uudesta alusta luonnon keskellä on amerikkalaisessa mielenmaisemassa pitkät juuret.

Amerikka on historiallisesti nähty suurena utopistisena projektina. Raamatullisesti uutena Eedeninä ja uutena Jerusalemina nähty Amerikka on merkinnyt ihmisille afrikkalaisia orjia ja sorrettuja alkuperäiskansoja lukuunottamatta valoisa tulevaisuutta, toivoa ja mahdollisuuksia.<sup>310</sup> Verheul toteaa, että uudella ajalla utopismi liittyi konkreettisesti uusien maailmojen etsimiseen ja uusien yhteiskuntien perustamiseen. Amerikalle nimensä antanut löytöretkeilijä Amerigo Vespucci oli tekemisissä utopiavisionääri Thomas Moren kanssa.<sup>311</sup>

Pastoralismi on olennaisesti muokannut Amerikkaa koskevia käsityksiä. Historioitsija Leo Marxin mukaan Amerikkaan on liitetty pastoraalisia ihanteita löytöretkistä lähtien. Utopistinen haave vetäytyä muusta maailmasta ja aloittaa uusi elämä luonnon keskellä vaikutti tulevan eurooppalaisille uudella mantereella todeksi. Amerikassa pastoralismi siirtyi alkuperäisestä merkityksestään kirjallisuudenlajina konkreettiseksi pyrkimykseksi rakentaa uusi länsimainen ihanneyhteiskunta. Marx korostaa pastoralismin olevan edelleen läsnä amerikkalaisessa ajattelussa.<sup>312</sup> *Waterworld* yhdistää modernin ympäristöhuolen Amerikkaan perinteisesti liitettyihin pastoraaliparatiisiin: visio asutettavasta vehreästä maasta kytkeytyy toiveeseen ekologisemmasta yhteiskunnasta.

Yhdysvaltojen alkuaikoina pastoraaliajattelua muokkasi yhtäältä maatalouden kehitystä ajava agrarismi, toisaalta kiinnostus villiä luontoa kohtaan.<sup>313</sup> Unelma Amerikasta maatalousyhteiskuntana hälveni teollisen vallankumouksen myötä.<sup>314</sup> Amerikkalainen

---

<sup>307</sup> Berger 1999, 133.

<sup>308</sup> Schaefer 2004, 184.

<sup>309</sup> Thomas Paine, yksi Yhdysvaltojen perustajista, viittasi Yhdysvaltojen perustamista koskevissa kirjoituksissaan *Vanhan testamentin* Nooan, puhuen ”maailman uudelleen aloittamisesta”. Berger 1999, 133.

<sup>310</sup> Halper & Muzzio 2007, 380.

<sup>311</sup> Verheul 2004, 1.

<sup>312</sup> Marx 2000, 3.

<sup>313</sup> Garrard 2012, 54.

<sup>314</sup> Buell 1989, 2.

pastoralismi joutui luovimaan teknologisen kehityksen ja maaseudulle vetäytymisen välillä. Sitä ohjasi yhteiskunnan kasvavan kompleksisuuden synnyttämä halu vetäytyä yksinkertaisempaan ja luonnonläheisempään elämään.<sup>315</sup> Keskenään kilpailevien arvojen välillä tasapainoileva pastoralismi alkoi etsimään paikkaansa jostain villin luonnon ja sivilisaation väliltä.<sup>316</sup> Tämä kaksijakoisuus näkyy myös *Waterworldissa*: Drylandin villihevosten ympäröimä pieni kylä on jotain näiden kahden välillä.

Drylandin ja Amerikan välillä on myös konkreettinen yhteys, sillä elokuvan Drylandille sijoittuvat kohtaukset kuvattiin Havaijin Waipi'o Valleysssä. Tällä voi olla myös syvempiä merkityksiä. Alun perin Drylandin oli tarkoitus paljastua Mount Everestin huipuksi, mutta tämä kohtaus leikattiin pois.<sup>317</sup> Elokuvan alkuperäisessä teatteriversiossa Drylandin maantieteellinen sijainti jää tuntemattomaksi, mikä herättää ajatuksen, että tämä ratkaisu saatettiin tehdä, jotta sen assosioiminen Amerikkaan olisi yhdysvaltalaisyleisön mielikuvissa mahdollista. *Waterworld* kuitenkin välttelee Amerikan kolonialistisen historian kipukohtia. Enola on saaren kuolleiden alkuperäisasukkaiden jälkeläinen, joten elokuvan ei tarvitse kohdata alkuperäisväestön kohtaamisesta nousevia kysymyksiä valloituksen oikeutuksesta.

Onkin syytä pohtia, millaista yleisöä *Waterworld* yrittää puhutella. Wintle huomauttaa, että kaikki Drylandille selviävät ihmiset ovat valkoisia, mikä on varsin absurdia, sillä elokuvan atollit on etnisesti monimuotoinen.<sup>318</sup> Drylandin esittäminen valkoisten ihmisten paratiisina kytkeytyy varhaiseen Amerikkaa koskevaan utopismiin, jonka ulkopuolelle alkuperäisväestö ja afrikkalaiset orjat jälkeläisineen jätettiin. Drylandin valkoisuus on myös linjassa varhaisen ympäristöliikkeen valkoisuuden kanssa. Ympäristösosiologi Dorceta E. Taylorin mukaan 1960-luvulla alkaneessa ympäristöliikkeessä oli hyvin pitkälti kyse valkoisten ja korkeasti koulutettujen keskiluokkaisten ihmisten liikehdinnästä.<sup>319</sup>

---

<sup>315</sup> Sayre 2013, 1. Kompleksisuus voidaan ymmärtää yhteiskunnan alati lisääntyvänä kerrosteisuutena. Kun yhteiskunnan ongelmia ratkotaan esimerkiksi byrokratian, infrastruktuurin ja kulttuurin keinoin, sen rakenteesta muodostuu yhä monimutkaisempi.

<sup>316</sup> Garrard 2012, 54–55.

<sup>317</sup> Drylandin paljastuminen Mount Everestiksi oli syy, miksi ohjaaja Reynolds alun perin kiinnostui ohjaamaan *Waterworldin*. Produktiossa vaikutusvaltaisessa asemassa ollut Costner puolestaan tahtoi leikata kohtauksen pois. Muun muassa tämän vuoksi kaksikon välit tulehtuivat ja Reynolds jätti projektin. *Maelstrom: The Odyssey of Waterworld* 2018, 94–95 min.

<sup>318</sup> Siirtymä etnisesti monimuotoiselta atollilta täysin valkoiselle Drylandille on hänen mielestään absurdi. Wintle 2013, 686.

<sup>319</sup> Taylor 1997, 40.

Sosioekonominen asema on ollut keskeisellä sijalla yhdysvaltalaisessa ympäristöajattelussa. Rothmanin mukaan Yhdysvaltojen ympäristöpolitiikan kehitys alkoi Kalifornian Santa Barbarassa vuonna 1969 tapahtuneesta öljyonnettomuudesta. Öljyn tahrinmaa aluetta asuttanut rikas eliitti alkoi vaatia parempaa ympäristölainsäädäntöä. Teollisuusalueiden lähellä asuneet työväenluokkaiset valkoiset ja etniset vähemmistöt puolestaan olivat kärsineet teollisuuden päästöistä jo useita vuosikymmeniä ilman, että asiaan olisi puututtu.<sup>320</sup> Vielä 1980-luvulla teollisuusjätteitä dumpattiin useissa osavaltioissa vähemmistöjen asuinalueille.<sup>321</sup>

Elokuvan hyödyntämä redneck-trooppi on historiallisesti luokkasidonnainen. Ylempien luokkien valkoihoiset ovat stereotyyppin kautta vähätelleet köyhiä ja kouluttamattomia valkoisia.<sup>322</sup> Elokuvansa roistoja redneck-hahmoiksi koodaavalla ohjaaja Reynoldsilla on itsellään ollut sosioekonomisesti hyvät lähtökohdat. Hänen isänsä oli psykologian tohtori ja texasilaisen Baylorin yliopiston johtaja. Ohjaaja itse kouluttautui ennen elokuvauraansa Baylorissa asianajajaksi.<sup>323</sup> Reynolds edustaa rikasta valkoista ympäristöaktivistia. *Waterworld* tuntuu kohdistavan ekologisen utopiansa amerikkalaiselle valkoiselle keskiluokalle.

*Waterworld* on varoitus maapallon sietokyvyn rajoista ja teollistumisen uhkista, mutta se on myös utopistinen kuvitelma edistyksen ja teknologian mahdollistamasta tulevaisuudesta. Hollywoodin tieteiselokuvien ympäristödiskursseja tutkineen Clayton Dasilvan mukaan tulevaisuutta tarkastelevien tarinoiden käsittelemät toiveet ja pelot kytkeytyvät ideologioihin. Tieteiselokuvien juonten diskursiiviset ainekset heijastelevat yhteiskunnassa vallitsevia arvoja ja uskomuksia. Dasilva on hyödyntänyt analyysissään Dryzekin määrittelemiä ympäristödiskursseja.<sup>324</sup>

Dasilva katsoo *Waterworldin* edustavan survivalistista eli kasvukriittistä diskurssia. Hän tulkitsee, että elokuva kritisoi teollistumista ja talouskasvua kuvastollaan luonnon

---

<sup>320</sup> Rothman 1998, 101.

<sup>321</sup> Merchant 2007, 202–203.

<sup>322</sup> Huber 1995, 147.

<sup>323</sup> D'Arminio, Aubry Anne: Kevin Reynolds Biography. *Fandango.com*.

<https://www.fandango.com/people/kevin-reynolds-559935/biography> [haettu 18.10.2021].

<sup>324</sup> Dryzek on eritelty yhdeksän ympäristökeskustelun diskurssia. Dasilva, Clayton: Imagining decline or sustainability: Hope, fear, and ideological discourse in Hollywood speculative fiction. *Elementa: Science of the Anthropocene* (7) 1/2019. <https://doi.org/10.1525/elementa.34> [haettu 6.9.2021]. Ks. myös Dryzek 2013.

tuhoutumisesta, teknologian taantumisesta ja yhteiskunnan romahtamisesta.<sup>325</sup> Eräs merkittävä survivalistista ympäristödiskurssia tuottanut taho on poliitikkojen, tieteilijöiden ja yritysjohtajien muodostama kansainvälinen yhdistys nimeltään Rooman klubi.<sup>326</sup> Klubi julkaisi vuonna 1972 maailman tulevaisuutta kartoittavan raportin *Kasvun rajat*, jonka mukaan luonnon hyväksikäyttö vaaransi maailman tulevaisuuden. Raportti esitti jatkuvan materiaalsen kasvun uhkana ja varoitti, etteivät luonnonvarat tulisi riittämään ikuisesti. Yhdistys toivoi kasvun hillitsemistä globaalin katastrofin välttämiseksi.<sup>327</sup> 1990-luvun puolivälistä lähtien survivalistinen huoli kääntyi resurssien riittävyydestä laajempaan ihmisen aiheuttamaan maapallon ekosysteemien kantokyvyn heikkenemiseen.<sup>328</sup> *Waterworld* on esimerkki survivalistisen pelon laajenemisesta.

Historioitsija Joseph A. Tainterin mukaan survivalismi voi olla myös muista kuin ekologisista syistä johtuvan romahduksen pelkoa. Yhteistä kaikelle survivalistiselle ajattelulle on pelko teollisen sivilisaation luhistumisesta.<sup>329</sup> Yhteiskunnan katsotaan romahtavan, kun sen ”kompleksisuus katoaa äkkiä ja merkittävässä määrin”.<sup>330</sup> Yhteiskunnan kompleksisuuden kritiikki on keskeinen osa yksinkertaisemmista olosuhteista haaveilevaa pastoraaliajattelua.<sup>331</sup> Toteankin, että Broderickin kuvailema ydintuhoelokuvien toive modernin yhteiskunnan tuhoutumisesta edustaa amerikkalaista pastoralismia. Gomel tähdentää, että ydintuhofiktiossa kaupungit tuhoutuvat ja pienet pastoraaliset yhteisöt kukoistavat.<sup>332</sup>

Dasilva pitää *Waterworldissa* nähtävää teknologian taantumista yksinkertaisempiin muotoihin osana survivalistista diskurssia.<sup>333</sup> Elokuvan taantunut teknologia, eritoten Marinerin purjevene ja Gregorin ilma-alus, voidaan myös nähdä edistyksenä ja kannanottona ympäristöystävällisen teknologian puolesta. Tulkintani on, että *Waterworldissa* survivalistisen diskurssin kanssa risteää toinen diskurssi: prometeaaninen, eli edistysuskoinen

---

<sup>325</sup> Dasilva 2019.

<sup>326</sup> Dryzek 2013, 44; Tainter 2021, 23.

<sup>327</sup> Raportti on torjuttu pelkoa lietsovana ympäristöalarmismina. Survivalistisen diskurssin vastustajien keskuudessa talouskasvu ja teknologinen kehitys on nähty ihmiskunnan ainoana keinona selvitä modernin ajan haasteista. Raportin synkkiä tulevaisuudennäkymiä on laajasti kritisoitu myös siitä syystä, että sen ennustukset esimerkiksi joidenkin luonnonvarojen loppumisesta eivät ole vielä toteutuneet. Mihailov & Sakelarieva 2016, 129, 131–132.

<sup>328</sup> Dryzek 2013, 33.

<sup>329</sup> Muun muassa sekä lama että ydinsota lukeutuvat survivalistisiin pelkoihin. Tainter 2021, 23.

<sup>330</sup> Tainter 2021, 24.

<sup>331</sup> Sayre 2013, 2.

<sup>332</sup> Gomel kirjoittaa Broderickin tavoin nimenomaan ydintuhoa käsittelevästä fiktioista, mutta kuten todettua, *Waterworld* vertautuu näihin teksteihin. Gomel 1995, 345.

<sup>333</sup> Dasilva 2019.



ympäristödiskurssi. Dryzeikin mukaan edistysuskoinen diskurssi on maapallon aineellisia rajoja korostavan survivalismin vastakohta. Edistysuskolla on rajaton luottamus ihmiskunnan kykyyn ratkaista teknologian avulla kaikki vastaan tulevat haasteet, myös ympäristöongelmat.<sup>334</sup> Edistysajattelussa edes luonto ei voi olla ihmisen kehittymisen ja teknologisen kyvykkyyden tiellä.<sup>335</sup>

*Waterworldissa* on useita prometeaanisen diskurssin aineksia. Ilmeisin esimerkki elokuvan edistysuskosta on tieteen ja teknologian oleellinen asema elokuvan narratiivissa. Edellisissä luvuissa olen käsitellyt sekä *National Geographic* -tiedelehden että ympäristöystävällisen teknologian rooleja Drylandin löytymisessä. Se, että sankarit pelastuvat tieteen ja teknologian avulla, kertoo elokuvan toiveikkuuden perustuvan länsimaiseen mekanistiseen luontokäsitykseen, jonka mukaan ihmisellä on kyky hallita ja ohjaila luontoa mielensä mukaan.<sup>336</sup> Edistysusko on ristiriidassa elokuvan pastoraalisen haavekuvan kanssa siinä mielessä, että se yrittää korjata yhteiskunnan ongelmia tieteen ja teknologian keinoin, jolloin yhteiskunnan kompleksisuus oletettavasti lisääntyy.

Tulkittaessa *Waterworldin* merta luonnon ulkopuolisena tilana Drylandin voidaan tulkita edustavan luontoa. Elokuvan hahmoille paikka on kaukainen ja lähes saavuttamaton, mutta edistysuskon hengessä sinne kuitenkin päästään. *Waterworldissa* luonto on siis jotain, minkä ihminen voi löytää. Tällainen ajattelu on tyypillistä mekanistiselle luontokäsitykselle, joka irrottaa ihmisen ei-inhimillisestä luonnosta. Lehtimäen mukaan mekanistisen luontokäsityksen myötä ”ihminen on vieraannuttanut itsensä luonnosta”.<sup>337</sup> Luontoa pidetään jonain etäisenä, eikä sen ymmärretä olevan kaikkialla aina läsnä.<sup>338</sup>

Marinerin hahmo henkii edistysuskoa. Mereen sopeutunut hahmo on ylittänyt luonnon ihmiselle asettamat rajat. *Waterworldin* ympäristösanoman kannalta on ristiriitaista, ettei hän edes kaipaa elämää maan päällä, vaan purjehtii elokuvan lopussa takaisin merelle. Murphy toteaa elokuvan hämärtävän ympäristöviestiään esittäessään ihmisen sopeutuvan

---

<sup>334</sup> Kreikkalaisessa mytologiassa Prometheus varasti tulen Zeukselta ja lahjoitti sen ihmisille, jotta he voisivat muokata ympäröivää maailmaa. Dryzek 2013, 50, 52.

<sup>335</sup> Dasilva 2017.

<sup>336</sup> Vaikka elokuvassa kritisoidaan atollin tapaa mekanisoida luonto, tarinan ympäristökatastrofi kuitenkin ratkeaa saman ajattelumallin puitteissa. Kuten luvussa 2.2 totesin, *Waterworld* toimii kapitalismin ehdoilla tapahtuvan utilitaristisen ympäristöajattelun viitekehyksessä.

<sup>337</sup> Lehtimäki 2008, 212.

<sup>338</sup> Lehtimäki 2008, 212.

äärimmäiseen ekokatastrofiin.<sup>339</sup> Myös Drylandin löytyminen ylipäättään heikentää *Waterworldin* sanomaa. Elokuva vihjaa, että ympäristöongelmat ratkeavat sen löytyessä.

*Waterworldin* utopistinen kuvaus ekokatastrofilta säästyneestä ja luontoa symboloivasta Drylandista kytkeytyy judeokristilliseen paratiisin kuvittelemisen tapoihin. Pastoraalinen Dryland esitetään paheellisen kaupunkiympäristön vastakohtana, ja heijastelee myös sitä, miten valkoiset amerikkalaiset ovat vuosisatojen ajan maansa nähneet. Saaren löytyminen ilmentää edistysuskoa, jonka mukaan edes ympäristöongelmat eivät voi olla ihmisen tiellä.

#### 4.2 *Waterworldin* sukupuolitettu luonto

*Waterworldin* kytkös Amerikkaa koskeviin käsityksiin on elokuvassa esillä aivan pintatasolla, sillä se on muiden genrejensä lisäksi myös lännentarina eli western.<sup>340</sup> Tutkimuskysymyksiä kannalta on hedelmällistä tarkastella *Waterworldia* westernin kontekstissa, sillä genrellä on oma tapansa käsitteellistää luontoa ja ympäristöä. Käsitellessään tuhon jälkeistä maailmaa lännentarinoiden rajaseudun tavoin elokuva toistaa länsimaisen ajattelun sukupuolittuneita käsityksiä luonnosta ja ympäristöstä. Tunnistamalla elokuvasta näitä käsityksiä ja purkamalla niitä voidaan saada tarkempi käsitys siitä, miten se luontoa ja ympäristöongelmia lähestyy.

Westerniä on luonnehdittu amerikkalaisten itsensä kehittämäksi diskurssiksi, jolla he tarkastelevat agraarista menneisyyttään.<sup>341</sup> Genre mytologisoi aikaa, jolloin uudisraivaajat etenivät Pohjois-Amerikan läntisten osien rajaseudulle ja valloittivat alueita itselleen. Western on merkittävä osa yhdysvaltalaisesta kulttuurista ja itseymmärrystä. Poliitikantutkija John Tirman toteaa, että Yhdysvaltojen kansallisidentiteetti, demokraattinen hallinto ja alati laajeneva talous ovat rakentuneet erämaiden ja alkuperäiskansojen valloittamisesta kertovan rajaseutumyytin varaan. Lännen ja rajaseudun myyttiä toistetaan kulttuurituotteissa ja mediassa, ja se ohjaa amerikkalaisten ymmärrystä paikasta ja käsitystä heidän merkityksestään maailmassa.<sup>342</sup> *Waterworld* esittää ekokatastrofitarinansa yhdysvaltalaisille tutun westernin muodossa ja siirtää rajaseutumyytin ympäristötuhon jälkeiseen maailmaan. Elokuvan meri voidaan nähdä rajaseutuna, jolla kamppaillaan paremmasta elämästä.

---

<sup>339</sup> Murphy 2015, 61.

<sup>340</sup> Luvussa 2.2 totesin, että toimintaelokuva voi sisältää monen eri lajityypin elementtejä.

<sup>341</sup> Alanen 1994, 92.

<sup>342</sup> Tirman 2009, 31–32.

Vaikka *Waterworld* ei sijoitu westernille tyypilliseen aikaan ja paikkaan, eli 1800-luvun loppupuolen Yhdysvaltojen Lännen rajaseudulle, mukailee se lännenelokuvien konventioita. Rader seurasi alkuperäiskäsikirjoituksessaan klassikkowesternin *Shane – etäisten laaksojen mies* (1953) juonta, jossa ulkopuolinen sankari päätyy auttamaan uudisasukkaita.<sup>343</sup> Näin tekee myös *Waterworldin* esikuva, *Mad Max 2 (Asfalttisoturi, 1981)*.<sup>344</sup> Osa *Waterworldin* aikalaiskatsojista on tunnistanut elokuvan western-vaikutteet.<sup>345</sup> Tutkijoista esimerkiksi Ahonen, Shapiro ja Murphy ovat tarkastelleet *Waterworldin* lännenelokuvan aineksia.<sup>346</sup>

Melkaksen mukaan länsimaiseen luonnon käsitteellistämisen tapaan on vaikuttanut dualistinen ajattelumalli, jossa järki on sukupuolitettu maskuliiniseksi ja materia feminiiniseksi. Oppositioparissa järki hierarkisoidaan materian yläpuolelle. Järjen maskuliinisuutta korostava ajattelu pyrkii feminiinisen materian muokkaamiseen ja haltuunottoon. Tällainen ajattelu on vaikuttanut siihen, että luontoa on länsimaisessa ajattelussa pidetty kulttuurin vastakohtana ja inhimillisestä toiminnasta erillään olevana. Jaottelu on vaikuttanut luonnon haltuunoton, kontrolloinnin ja hyväksikäytön oikeuttavan modernin luontokäsityksen syntyyn. Länsimaisessa ajattelussa on kuitenkin vallalla myös toisenlainen luonnon käsitteellistämisen tapa, jossa luonto merkitsee vapautta ja harmonisena nähtyä ihmisen ja luonnon suhdetta.<sup>347</sup>

*Waterworldissa* kumpikin luonnon käsitteellistämisen tapa on läsnä. Aluksi käsittelen elokuvan tapaa yhdistää miespuolinen sankarinsa elokuvan pääasialliseen ympäristöön, eli mereen. Kirjallisuudentutkija Jane Tompkinsin mukaan ympäristö on lännentarinoissa keskeisessä roolissa. Westernien rajaseudun maisemat koostuvat Pohjois-Amerikan länsiosien aavikoista, vuoristoista ja preerioista.<sup>348</sup> Tarinoiden karua erämaata määrittää veden, suojan, kasvillisuuden ja ihmiselämän poissaolo.<sup>349</sup> Tompkinsin luonnehdinta lännentarinoiden maisemasta yhtyy perinteiseen länsimaiseen käsitykseen autiomaasta. Kuten luvussa 3.1

<sup>343</sup> Peter Rader with Alex Ferrari // *Bulletproof Screenwriting® Show* 2021, 44–47 min; Ahonen 1999, 309.

<sup>344</sup> Ahonen 1999, 309.

<sup>345</sup> Esimerkiksi *Los Angeles Timesin* ja *Variety*n elokuvakriitikot vertaavat *Waterworldia* westerneihin. Turan, Kenneth: Dancing With Dolphins: Costner's 'Waterworld' Exhibits Elements Both Weak and Strong – but at \$175 Million? *Los Angeles Times*. 28.7.1995. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-07-28-ca-28832-story.html> [haettu 15.10.2020]; McCarthy, Todd: Waterworld. *Variety*. 24.7.1995. <https://variety.com/1995/film/reviews/waterworld-2-1200442100/> [haettu 15.10.2020].

<sup>346</sup> Ahonen 1999, 309; Shapiro 2001, 238–239; Murphy 2015, 61.

<sup>347</sup> Melkas 2008, 141.

<sup>348</sup> Tompkins 1992, 4.

<sup>349</sup> Tompkins 1992, 71.

hahmottelin, *Waterworldin* meri on myös autiomaata. Elokuvan meri vertautuu westernien karuihin rajaseutuihin. Tieteisfiktiossa on aiemminkin hyödynnetty lännenelokuvien maisemia. Kirjallisuudentutkija John Hay toteaa, että *Mad Max 2:n* tapahtumapaikka, tuhon jälkeinen joutomaa, on muunnos lännenelokuvien rajaseudusta.<sup>350</sup>

Lännentarinoiden rajaseutu kytkeytyy länsimaisen tradition maskuliiniseen toiveeseen luonnon haltuunotosta ja kontrolloinnista. Tompkinsin mukaan westernien Länsi symboloi ”vapautta ja valloittamisen mahdollisuutta”.<sup>351</sup> Kulttuurintutkija Christa Grewe-Volpp toteaa, että länsimaisessa traditiossa tila ja paikka on nähty feminiinisenä, ja että amerikkalaisessa kulttuurissa myyttisen lännen feminiinisyys on erityisen korostunutta. Se on paikka, jonne tarinoiden miehet pakenevat emaskuloivaksi koettua itäistä urbanisaatiota ja modernisaatiota.<sup>352</sup> Tirman korostaa myyttisen lännen edustaneen muinoin rohkeuden palkitsevaa yltäkylläisyyttä, vastakohtaa Yhdysvaltojen itäosien kaupunkien kurjuudelle, puutteelle ja tyytymättömyydelle.<sup>353</sup>

Idän ja lännen sekä rajaseudun että kaupungin vastakkainasettelu näkyy *Waterworldissa*. Elokuvan alkupuolella Mariner kohtaa ulapalla seilaavan kaupustelijan. Mies kertoo tulevansa atollilta ja neuvoo sen sijaitsevan idässä.<sup>354</sup> Kurjuudessa rypevään atollikaupunkiin päästyään Mariner vangitaan ja yritetään tappaa. *Waterworldissa* urbaani itä esitetään Lännen mytologialle uskollisesti maskuliinisuutta rajoittavana paikkana.

Grewe-Volpp toteaa, että amerikkalaisessa kulttuurissa myyttisen lännen avara maisema mielletään maskuliiniseksi, naisilta suljetuksi ja heille vaaralliseksi julkiseksi tilaksi. Seikkailuntäyteinen elämä lännen rajaseudun avoimessa tilassa on tarkoitettu miespuoliselle sankarille, joka valloittamalla tuon tilan antaa sille merkityksen.<sup>355</sup> Rajaseutu assosioituu siis maskuliinisuuteen. Tompkinsin mukaan westerneissä elo erämaan kuumuudessa ja kuivuudessa on kovaa ja tukalaa. Rankat olosuhteet ovat kutsu urhealle miehelle sulautua karuun maisemaan ja tulla sen kaltaiseksi: ”kovaksi, ankaraksi ja subliimiksi”.<sup>356</sup> Westernien erämaassa voidaan nähdä siis samanlaista subliimiutta kuin meressäkin.

---

<sup>350</sup> Hay 2017, 311.

<sup>351</sup> Tompkins 1992, 4.

<sup>352</sup> Grewe-Volpp 2013, 221–222.

<sup>353</sup> Tirman 2009, 31.

<sup>354</sup> “Eight days east if you’re interested”. *Waterworld* 1995, 5–7 min.

<sup>355</sup> Grewe-Volpp 2013, 222.

<sup>356</sup> Tompkins 1992, 71.

Mariner kuvataan auringon paahtamana ja meren ankaruuteen sopeutuneena seikkailijana. Simpukoilla koristautunut sankari hallitsee lännentarinoiden hevosen virkaa toimittavaa venettä suvereenisti. Hän on sulautunut maisemaansa, sillä hänen räpylänsä ja kiduksensa liittävät hänet perustavanlaatuisesti osaksi merta. Kun Mariner, Helen ja Enola aloittavat yhteisen matkansa Smokersien hyökättyä atollille, elokuva alleviivaa jatkuvasti sitä, etteivät naishahmot kuulu erämaahan. Astuessaan Marinerin veneeseen Helen ja Enola astuvat miehiseen maailmaan. Kumpikaan heistä ei osaa purjehtia eikä selviytyä merellä Marinerin tavoin, vaan he seuraavat vierestä, kun tämä käyntelee venettä ja saalistaa ruokaa.

Tompkins luonnehtii, että westerneissä miehet saattavat hallita naisia ja eläimiä, mutta he eivät koskaan hallitse luontoa. Suunnattomana esitetty luonto on aina miestä mahtavampi, ja mies voi vain jäljitellä luonnon voimallisuutta ja majesteettillisuutta.<sup>357</sup> Kun Smokersit sieppaavat Enolan Marinerilta ja Heleniltä, he polttavat Marinerin veneen. Mariner ja Helen jäävät kellumaan laineille veneen palavien jäänteiden sekaan. Vaikka Marinerilla on räpylät ja kidukset, hän on silti riippuvainen veneestään, jolla hän on tottunut seilaamaan merellä. Ilman venettä Mariner on avuton ja suunnattoman meren armoilla. Hän on hieman kuin autiomaassa harhaileva hevosenensa menettänyt cowboy, kunnes Gregor pelastaa hänet ja Helenin ilma-aluksellaan.<sup>358</sup>

*Waterworldin* tapa seurailta lännentarinoiden konventiota selittää sitä, miksi Mariner ei elokuvan lopussa jää asumaan kuivalle maalle.<sup>359</sup> Koska elokuva rakentaa westernien tavoin erämaata maskuliinisen toiminnan kenttänä, Mariner palaa sinne. Pian sen jälkeen kun selviytyjät ovat päässeet saarelle, Mariner seisoo puiden ympäröimänä kuunnellen pelokkaana metsässä sirkuttavia lintuja. Hän näkee rannalla veneen ja päättää lähteä.<sup>360</sup> Tompkinsin mukaan westernin sankari hämmentyy saapuessaan metsään, sillä hän ei pysty havaitsemaan puiden varjoissa mahdollisesti väijyviä uhkia. Avoin erämaa sitä vastoin on maisema, jossa hän kokee pärjäävänsä. Ratsastaessaan avarassa maastossa mies on tilanteen tasalla, sillä hän pystyy näkemään uhat jo kaukaa. Hänen läsnäolonsa tuo merkityksen maisemaan.<sup>361</sup> Siispä

---

<sup>357</sup> Tompkins 1992, 72.

<sup>358</sup> *Waterworld* 1995, 85–98 min.

<sup>359</sup> Murphy 2015, 61.

<sup>360</sup> *Waterworld* 1995, 123 min.

<sup>361</sup> Tompkins 1992, 74.

Mariner purjehtii ulapalle katse horisontissa.<sup>362</sup> Westernien avoin erämaa on lupauksen täyttämä maisema, jonka mies voi ottaa haltuunsa jo pelkällä katseellaan.<sup>363</sup>

Visioimalla ympäristötuhon jälkeisen maiseman westernin tavoin *Waterworldin* ympäristösanoma lipuu yhä kauemmas. Kuten Ahonen toteaa, *Waterworldin* ja muiden post-apokalyptisten elokuvien kiinnostus on tuhon syiden sijaan erämaassa käytävässä kamppailussa.<sup>364</sup> Ympäristötieteilijä Adrian Ivakhiv korostaa elokuvien kykyä viedä katsojan mukanaan elokuvamaailmoin, jotka muuttavat katsojaa ja tämän ja kuvattavan paikan välistä suhdetta.<sup>365</sup> Esittämällä ekokatastrofin tuhoaman maailman viihteellistettynä miehisen seikkailun kenttänä *Waterworld* hämärtää yleisön suhdetta luontoon.

Mariner ei tunne kuuluvansa Drylandin kiinteälle maalle, koska se ei liiku meren tavoin: ”täällä on liian omituista. Se ei liiku oikein”.<sup>366</sup> Mariner ei voi asettua paikoilleen, sillä kuten Grewe-Volpp kirjoittaa, lännen myyttiin kuuluu ajatus jatkuvasta liikkeestä ja etenemisestä.<sup>367</sup> Kun Mariner purjehtii pois Drylandilta veneellään, Helen ja Enola katselevat häntä vehreän kukkulan laelta.<sup>368</sup> Elokuvan mäen päällä seisovat naiset heijastelevat perinteistä paikan sukupuolittamisen tapaa, sillä Grewe-Volppin mukaan länsimaisessa traditiossa feminiiniseksi koodattuun paikkaan on assosioitu paikallisuuden ja konkreettisuuden kaltaisia käsitteitä. Paikan sukupuolinen koodaus pidetään syynä, miksi naiset länsimaisessa kulttuurissa alunperin sidottiin kodin piiriin.<sup>369</sup>

Kuten todettua, materian, tilan ja paikan mieltäminen länsimaisessa ajattelussa feminiiniseksi on vaikuttanut myös luonnon näkemiseen feminiinisenä. Vaikka saarelle jää Helenin ja Enolan lisäksi kaksi miestä, Helenin ja Enolan yhteyttä maahan ja luontoon elokuvassa korostetaan. Kun ennen Drylandin löytymistä Mariner kysyy, miksi Helen uskoo paikan olemassaoloon, tämä vetoaa ihmiskehon ja maan väliseen yhteyteen: ”koska meitä ei luotu elämään merellä. Meillä on kädet ja jalat. Meidän on tarkoitus kävellä”.<sup>370</sup> Muscogiurin

---

<sup>362</sup> *Waterworld* 1995, 126–128 min.

<sup>363</sup> Tompkins 1992, 74.

<sup>364</sup> Ahonen 1999, 309.

<sup>365</sup> Ivakhiv 2012, 150.

<sup>366</sup> ”It’s too strange here. It doesn’t move right.” *Waterworld* 1995, 125 min.

<sup>367</sup> Grewe-Volpp 2002, 228.

<sup>368</sup> *Waterworld* 1995, 127–128 min.

<sup>369</sup> Grewe-Volpp 2002, 221.

<sup>370</sup> “Because we weren’t made for the sea. Got hands and feet. We’re supposed to walk.” *Waterworld* 1995, 96 min.

mukaan Drylandille johdattavaa karttaa kantava Enola assosioidaan elokuvassa maahan ja luontoon esittämällä tämä uuden alun ja uudestisyntymisen symbolina. Symbolismilla *Waterworld* viittaa käsitykseen luonnosta jumalallisena äitinä, Gaiana.<sup>371</sup>

Yhdistämällä maan ja naiset toisiinsa *Waterworld* tuottaa perinteistä länsimaista luonnon käsitteellistämisen tapaa. Dryzekin mukaan luonnon mieltäminen naishahmoksi on yksi ympäristödiskurssin keskeisimmistä metaforista.<sup>372</sup> Lahtinen toteaa, että naisen ja maan yhdistävä trooppi on peräisin esikristillisistä kulttuureista, joissa ihmisen ja luonnon suhdetta pidettiin jatkumona ja ykseytenä modernin inhimillisen ja ei-inhimillisen jaottelun sijaan. Monoteismi muutti ihmisen suhdetta ympäröivään maailmaan, ja monien henkien muodostamasta luonnosta muovautui Pyhän äidin henkilöitymä. Länsimaisessa ajattelussa syntyi dualistinen malli, jossa maskuliininen Jumala hallitsee feminiinistä luontoa. *Raamatun* luomiskertomuksessa Jumala nousee fyysisen luonnon yläpuolelle erottaen taivaan ja maan maskuliiniseksi ja feminiiniseksi ympäristöksi.<sup>373</sup>

*Waterworld* ammentaa monia näkemyksiään varhaisesta ympäristöliikkeestä, ja sieltä se on todennäköisesti myös tämän metaforan poiminut. Lahtisen mukaan maan ja naisen yhdistävästä metaforasta tuli ajankohtainen muun muassa 1960-luvun ympäristöherätyksen ja ympäristöajattelija James Lovelockin maapallon yhtenä elävänä organismina näkevän Gaia-hypoteesin myötä. Varhainen ekofeminismi kannatti ajatusta naisen ja ympäristön välisestä erityisestä suhteesta, mutta myöhemmin siihen alettiin feminismiin ja ekokritiikkiin piirissä suhtautumaan kriittisemmin: metaforan on katsottu pelkistävän naiset biologiaan, jolloin unohtuu näkemys sukupuolesta sosiaalisena konstruktiona.<sup>374</sup>

Maan ja naisen yhdistävä metafora tulee *Waterworldissa* konkreettisesti esiin kohtauksessa, jossa Mariner todistaa hautajaisseremoniaa saapuessaan atollille käymään kauppaa. Atollin asukkaat laskevat kuolleen naisen hedelmäpuita lannoittavaan lietealtaaseen. Papin kuolleen äärellä lausumat sanat muistuttavat kristillistä hautajaisrukousta: “luut marjoiksi, suonet köynnöksiksi, nämä jänteet puiksi, tämä veri merivedeksi. Liian vanha hän oli. Tämä nainen

---

<sup>371</sup> Muscogiuri nostaa esille lyhyesti *Waterworldin* tekemän sukupuolittavan jaon maskuliiniseen mereen ja feminiiniseen maahan, muttei tarkastele aihetta maininnan tasoa syvällisemmin. Muscogiuri 2002, 207.

<sup>372</sup> Dryzek 2013, 18–19.

<sup>373</sup> Lahtinen 2008, 157.

<sup>374</sup> Lahtinen 2008, 158.

jättää meidät kierrätettynä ja pyhäksi asetettuna, Kaitsijamme läsnäollessa.”<sup>375</sup> Lahtisen mukaan inhimillistä ja ei-inhimillistä toisiinsa liittävää maaäidin vertauskuvaa voidaan mieltää groteskiksi ruumiiksi. Hän luonnehtii vaikeasti rajattavaa groteskia ruumista avoimeksi ja muuttuvaksi, joka ”yhdistyy ympäröivään maailmaan ja eläimiin”.<sup>376</sup> Elokuvan kuollut nainen sulautuu osaksi maskuliiniseksi identifioitun jumalhahmon hallitsemaa elämän jatkumoa. Lahtinen kuvaa groteskia ruumista elämää yhtä aikaa nieleväksi että sitä synnyttäväksi. Se on sekä hauta että kohtu.<sup>377</sup>

Hautajaisseremonia toistuu muunneltuna kohtauksessa, jossa Mariner päätetään teloittaa hautaamalla hänet elävältä lietteeseen. Papin rukouksen loppuosa muuttuu: ”hän oli liian outo elämään. Nyt tämä mutantti meidät jättää, kierrätettynä ja haudattuna.”<sup>378</sup> Mariner on aiemmin haudatun naisen tavoin liittymässä osaksi elämän kiertokulkua, mutta ilman pyhäksi kohottamista. Ympäristön sukupuolittamisen kannalta on kuvaavaa, että Mariner, joka kykenee hengittämään vedessä, on tukehtua lietteeseen, eli maahan.<sup>379</sup> Kuvaavaa on myös se, että juuri Helen pelastaa hänet kuolemalta. Smokersien hyökätessä atollille syntyy kaaos, ja teloituseremonia keskeytyy. Keskellä taistelua Helen syöksyy lietteeseen uppoavan Marinerin luo, ja lupaa pelastaa tämän, mikäli Mariner ottaa hänet ja Enolan mukaansa.<sup>380</sup>

Heleniä motivoi halu päästä Drylandille, ja hän luulee Marinerin tietävän missä se on. Helenin aktiivinen toimijuus kytkeytyy maahan sekä Drylandia koskevissa pyrkimyksissä että tavassa, jolla hän on kohtauksessa asettuu suhteessa Marineriin: Hän on lähikuvissa Marinerin yläpuolella, mikä korostaa kohtauksen valta-asetelmaa. Helenillä on valta päättää, kuoleeko Mariner vai ei. Kun Helen vapauttaa Marinerin, kamera paljastaa Helenin seisovan mullan peitossa olevan tasanteen päällä, mikä alleviivaa hänen assosioitumistaan maahan.<sup>381</sup> Helenin ja Marinerin välinen valtasuhde keikahtaa päälaelleen heidän päästessään pakoon merelle. Mariner on useissa elokuvan merikohtauksissa suorastaan vihamielinen Enolaa ja Heleniä kohtaan. Hän muun muassa lyö Heleniä airoilla ja leikkaa väkisin tämän ja Enolan

---

<sup>375</sup> ”Bones to berries, veins to vine, these tendons to trees, this blood to brine. Too old she was. This woman does leave us recycled and enshrined, in the presence of Him who leads us”. *Waterworld* 1995, 11–12 min.

<sup>376</sup> Lahtinen 2008, 171.

<sup>377</sup> Lahtinen 2008, 171.

<sup>378</sup> ”Too strange for life he was, this muto now does leave us, recycled and entombed”. *Waterworld* 1995, 25–26 min.

<sup>379</sup> *Waterworld* 1995, 33 min.

<sup>380</sup> *Waterworld* 1995, 33 min.

<sup>381</sup> *Waterworld* 1995, 33 min.



hiukset.<sup>382</sup> Helen muuttuu hiljaiseksi ja pelokkaaksi. Osaltaan Marinerin esittämistä misogyyneinä selittää se, että merillä kulkemista on pidetty maskuliinisena toimintana. Wintlen mukaan merimatka on perinteisesti nähty urhoollisuutta punnitsevana miehuuskokeena, jota leimaa taikauskoinen pelko siitä, että naisen läsnäolo johtaa katastrofiin.<sup>383</sup>

Marinerin misogynisyys heijastelee myös laajemmin Yhdysvalloissa 1980-luvulla nousutta naisvihamielistä ilmapiiriä. Kirjailija Susan Faludin mukaan amerikkalaisessa kulttuurissa alkoi 1980-luvulta alkaen esiintymään yhä enemmän sukupuolten tasa-arvoa vastustavia näkemyksiä. 1970-luvun feministisen emansipaation aikaansaamia yhteiskunnallisia muutoksia alettiin syyttämään naisten kokemista ongelmista. Feminismin vastustamisen taustalla olivat samat tahot jotka vastustivat myös ympäristöasioita: uskonnollinen oikeisto keulakuvanaan Ronald Reagan. Reaganin presidenttiyden myötä sekä republikaanit että demokraatit hävittivät tasa-arvoasiat poliittiselta agendaltaan ja hallitus leikkasi rahoitusta naisten asemaa parantavista hankkeista. Feminismin vastainen asenne ulottui populaarikulttuuriin asti.<sup>384</sup>

Siinä missä 1970-luvulla Hollywood oli elokuvissaan tukenut feminismiä itsenäisillä ja monipuolisilla naishahmoilla, 1980-luvun lopulta alkaen Hollywood-elokuvat alkoivat tuottamaan ihannekuvaa naisesta hiljaisena kotirouvana.<sup>385</sup> 1980-luvun lopun ja 1990-luvun alun miehisissä toimintaelokuvissa naiset oli usein joko vaiennettu tai kokonaan poissa.<sup>386</sup> Kuten luvussa 2.2 hahmottelin, *Waterworld* on ennen kaikkea toimintaelokuva, ja sellaisen viitekehyksessä se myös naishahmojaan rakentaa. Helen on orvolle Enolalle äitihahmo, ja läpi elokuvan korostetaan Helenin äidillisyyttä. Faludin mukaan 1980-luvun toimintaelokuvien harvoja kovapintaisia naishahmoja ajavat pääasiassa äidilliset tunteet.<sup>387</sup>

Heleniin kohdistuva aggressiivisuus saavuttaa lakipisteensä kohtauksessa, jossa Mariner prostituoi hänet eräälle kauppamiehelle. Mariner tulee kuitenkin toisiin aatoksiin ja päättää purkaa kaupan, mistä seuraa kauppamiehen kuolemaan johtava yhteenotto.<sup>388</sup> Vaikka

---

<sup>382</sup> *Waterworld* 1995, 46 min, 58–59 min.

<sup>383</sup> Wintle 2013b, 89–90.

<sup>384</sup> Faludi 1992, 38–39.

<sup>385</sup> Faludi 1994, 157, 165–166.

<sup>386</sup> Faludi 1994, 180.

<sup>387</sup> Faludi 1994, 158.

<sup>388</sup> *Waterworld* 1995, 64–68 min.

kohtauksessa ei tapahdu raikausta, sen uhka leijuu ilmassa. Myös Smokersit käyttäytyvät hyökkäävästi elokuvan naishahmoja kohtaan. Eräässä kohtauksessa he harkitsevat leikkaavansa karttatatuoinnin irti kaapatun Enolan selästä saadakseen siitä paremmin selvää.<sup>389</sup> Heidän halunsa tuhota Dryland yhdistyy haluun silpoa Enola.

*Waterworld* assosioi naishahmoihin kohdistetun fyysisen väkivallan ja sen uhan luontoon ja ympäristöongelmiin. Teologi Sigríður Guðmarsdóttir toteaa, että naisen assosioiminen maahan on johtanut ympäristökriisin mieltämiseen Luontoäidin hyväksikäyttönä ja raiskauksena.<sup>390</sup> Elokuva esittää Marinerin aluksi naisista ja Drylandista piittaamattomana miehenä, josta tarinan edetessä muovautuu sankari. Vaikkei hän halua tuhota maata Smokersien tapaan, hän pyrkii hallitsemaan naisia voimakeinoin. Guðmarsdóttirin mukaan varhainen ympäristöajattelu ja ekofeminismi hyväksyivät ympäristöongelmien rinnastamisen naisten kaltoinkohteluun. Aivan kuten maan ja naisen yhdistävää metaforaa, tätäkin rinnastusta alettiin kritisoidaan 1970-luvulta lähtien, oikeastaan samasta syystä: luonnon feminisoiminen vahvistaa hierarkkiseen binääriseen jakoon perustuvaa alistamista.<sup>391</sup> Lahtinen tähdentää, että naisen maahan ja luontoon yhdistävän metaforan on ajateltu ylläpitävän haitallista suhtautumista luontoon, sillä se ohjeistaa, että ”naisen ja luonnon hallintaan voidaan soveltaa samanlaisia mekanismeja”.<sup>392</sup>

*Waterworldin* ilmestyessä sen naisvihamielisyyttä ei kuitenkaan otettu vastaan varauksetta. Osa aikalaiskatsojista arvosteli Marinerin vihamielisyyttä Heleniä kohtaan.<sup>393</sup> Vaikuttaa siltä, että elokuvan luontoon kytkeytyvä misogynisyys oli jo elokuvan ilmestyessä aikansa elänyttä. Elokuvan jo omana aikanaan vanhentuneita otteita ja näkemyksiä selittänee elokuvan innoittuminen amerikkalaisen pastoralismin perinteistä. Kirjallisuudentutkijat Robert C. Sickels ja Marc Oxoby toteavat, että amerikkalainen pastoralismi on perinteisesti liitetty lännen mytologiaan.<sup>394</sup> Garrardin mukaan amerikkalaisessa pastoraaliajattelussa luontoa on

---

<sup>389</sup> *Waterworld* 1995, 100 min.

<sup>390</sup> Guðmarsdóttir 2010, 206.

<sup>391</sup> Guðmarsdóttir 2010, 206–208.

<sup>392</sup> Lahtinen 2008, 158.

<sup>393</sup> *The New York Timesin* toimittaja tuomitsee Marinerin Heleniin kohdistaman väkivallan. Maslin, Janet: Aquatic Armageddon With Plenty of Toys. *The New York Times*. 28.7.1995.

<https://www.nytimes.com/1995/07/28/movies/film-review-waterworld-aquatic-armageddon-with-plenty-of-toys.html> [haettu 15.10.2020]; Deseret Newsin toimittaja pitää Marineria misogynisenä. Hicks, Chris: Film Review: Waterworld. *Deseret News*. 2.8.1995. <https://www.deseret.com/1995/8/2/20088938/film-review-waterworld> [haettu 15.10.2020].

<sup>394</sup> Sickels & Oxoby 2002, 347.

vahvasti feminisoitu. Hän viittaa kulttuurintutkija Annette Kolodnyyn, jonka näkemyksen mukaan Amerikkaa asuttaville uudisasukkaille uuden mantereen luonto merkitsi psykologista taantumista ja palaamista feminisoidun maiseman tarjoamaan äidin syliin. Maan feminiinisyyttä korostava amerikkalainen pastoralismi alkoi ajan myötä ottamaan metaforan kirjaimellisesti.<sup>395</sup>

Garrard jatkaa, että eurooppalaisten unelmien täyttymykseltä vaikuttanut uusi manner ei vastannut pastoraalisia odotuksia. Siihen suhtauduttiin yhtäältä kuin hellään ja hoivaavaan äitiin, mutta kun huomattiin luonnon kesyttämisen olevaan kovaa ja raskasta työtä, uusi manner nähtiin aggressiivisesti alistettavana rakastajana. Ilmassa oli jatkuvasti unelman ja sen haihtumisen välinen jännite. Amerikkalaiseen pastoralismiin liittyi ajatus siitä, että luvattu maa odotti alati länteen etenevän rajaseudun toisella puolen. Mitään ihmeellistä rajaseudun takaa ei kuitenkaan koskaan paljastunut. Rajaseudun ajan päätyminen 1800-luvun lopulla johti turhautumiseen. Saastuttamista ja ympäristön pilaamista on pidetty yhtenä tapana, jolla lupausten täyttämisen rajaseudun katoamisesta syntyneitä turhautumista on Yhdysvalloissa ilmaistu.<sup>396</sup> Maskuliininen luonnon haltuunoton ja hallinnan tarve leimaa koko *Waterworld* -elokuvaa. Totean, että elokuvassa esitetty vihamielisyys juontuu amerikkalaisen pastoralismin ristiriitaisesta suhtautumisesta feminisoituun amerikkalaiseen luontoon.

Wintle on haastanut binäärisen tulkinnan elokuvasta todeten, että Marinerin hahmon kautta maskuliinisuudesta rakennetaan elokuvassa moniulotteista kuvaa.<sup>397</sup> Wintle huomauttaa myös, että Enola rikkoo dualistista ympäristön sukupuolittamista, sillä esimerkiksi eräässä kohtauksessa hän toivoo että hänellä olisi samanlaiset räpylät kuin Marinerilla.<sup>398</sup> Oma näkemykseni on, että vaikka elokuvan hahmot ovat monitulkintaisia, luonnon sukupuolittamisen näkökulmasta tarkasteltuna *Waterworld* noudattelee suurimmaksi osaksi tässä luvussa käsittelemääni dualismia. Wintle on tarkastellut elokuvan merimatkaa sukupuolten välisenä neuvotteluna, eikä hän tutki sitä ympäristönäkökulmasta. Minä puolestani tutkin elokuvaa ympäristönäkökulmasta, jossa luonnon sukupuolittamisen tarkasteleminen on yksi osa tulkintaa. On tärkeää kiinnittää huomiota siihen, mitä

---

<sup>395</sup> Garrard 2012, 56.

<sup>396</sup> Garrard 2012, 57–58.

<sup>397</sup> Wintle 2013b, 80.

<sup>398</sup> Wintle 2013a, 684; *Waterworld* 1995, 71 min.

*Waterworld*issa tapahtuu merimatkan jälkeen: elokuvan loppu palauttaa ympäristöä ja luontoa sukupuolittavan dualismin, kun miespuolinen sankari lähtee merelle ja naiset jäävät maalle.<sup>399</sup>

Todettakoon vielä, että Drylandille päästään lopulta Gregorin ilma-aluksella, mikä heijastelee judeokristillistä ympäristön jakamista maskuliiniseen taivaaseen ja feminiiniseen maahan. Marinerin ja Gregorin tutkimustyö saaren löytymiseksi toistaa sukupuolitettua järjen ja materian välistä jaottelua.<sup>400</sup> Ylipäätään elokuvan (valkoiset) miespuoliset sankarit kuvataan luonnon ja paremman tulevaisuuden lunastajina. Wintle toteaa, että he toimivat syrjityn väestöryhmän puolesta, eivät sen rinnalla.<sup>401</sup> Länsimaisen perinteen sukupuolitettu dualismi on kulttuurisesti määrittänyt toimijuuden ja toiminnan kohteena olemisen, ja sen hierarkkisuus sulkee pois mahdollisuuden tasavertaisuudelle ja vastavuoroisuudelle.<sup>402</sup> Ekokritiikin keskeisenä tehtävänä on purkaa tällaisia haitallisia dualismeja.<sup>403</sup>

Vaikka pastoraalisen lännen unelma alkoi haihtumaan jo teollistumisen alusta alkaen, on amerikkalaisilla ollut silti tarve käsitellä asiaa vielä kauan sen jälkeenkin, mistä kertoo westernien kestävä suosio. Sickels ja Oxoby toteavat, että modernisaation ja teollistumisen myötä pastoraalista länttä ei ole enää olemassa, eikä amerikkalaista itää ja länttä ei enää erota toisistaan.<sup>404</sup> Lukuunottamatta atollin sijaitsemista paljonpuhuvasti idässä ilmansuunnat ovat *Waterworldin* veteen peittyneessä maailmassa menettäneet merkityksensä. Tulkinna myötä myös elokuvan alkuintro saa uuden merkityksen: maapallosta on tullut yhtä suurta rajaseutua.

*Waterworld* sukupuolittaa luonnon feminiiniseksi, varhaisen ympäristöajattelun tavoin. Tällaista luonnon käsitteellistämisen tapaa on pidetty ekokritiikin parissa haitallisena. *Waterworld* ilmestyi vuosikymmenellä, jolloin globalisaatio eteni nopeasti ja ympäristöongelmat alettiin nähdä kansainvälisenä kriisinä. Elokuvan voidaan katsoa heijastelevan näistä ilmiöistä nousevaa ahdistusta. *Waterworld* käsittelee näitä moderneja ilmiöitä amerikkalaisille tutun lännentarinan muodossa. Amerikkalaisesta itseymmärryksestä ja historiasta ammentava elokuva yrittää hahmottaa paikkaansa nopeasti monin tavoin muuttuvassa maailmassa, joka on alati jatkuvassa, moninaisessa ja nopeassa muutoksessa.

<sup>399</sup> Saarelle jää naisten lisäksi myös miehiä, mutta viimeisessä kuvassa heitä ei näy.

<sup>400</sup> Gregor tutkii joitain Marinerin löytämiä papereita ja keksii, että Enolan selässä oleva tatuointi on kartta Drylandille. *Waterworld* 1995, 97–99 min.

<sup>401</sup> Wintle 2013b, 102.

<sup>402</sup> Melkas 2008, 141–142.

<sup>403</sup> Lahtinen 2008, 157.

<sup>404</sup> Sickels & Oxoby 2002, 347–348.

## 5 Päätelmät

Pro gradu-tutkielmassani tarkastelin, miten *Waterworld* käsittelee ilmastokriisiä, ja miten elokuva sijoittuu oman aikansa yhdysvaltalaiseen ympäristökeskusteluun. Näiden tutkimusongelmien ratkaisemisen tukena tutkin *Waterworldin* tapaa käsitteellistää luontoa ja ympäristöä. Hyödynsin tutkielmassani ekokriittistä lähestymistapaa ja kontekstualisoivan elokuvahistorian menetelmiä. Ekokritiikki osoittautui kysymyksenasetteluni kannalta erittäin hyödylliseksi näkökulmaksi. Yhdessä kontekstualisoivan elokuvahistorian menetelmien kanssa ekokritiikki ohjasi minua tekemään elokuvasta tulkintoja, joita en olisi osannut tutkimuksen alussa odottaa.

*Waterworld* kiinnittyy oman aikansa ajankohtaiseen ympäristökeskusteluun visioimalla maailman, joka on tuhoutunut ilmastokatastrofin seurauksena. Ilmasto nousi Yhdysvalloissa keskustelunaiheeksi 1980-luvun lopulla, ja *Waterworldin* ohjaaja halusi tehdä ilmastokatastrofista varoittavan apokalyptisen elokuvan. Apokalypsi osoittautui tutkielmani kannalta hyvin oleelliseksi käsitteeksi. Elokuvassa hyödynnetään sekä apokalypsin tuhon että uuden alun merkityksiä. *Waterworld* käsittelee ilmastoaihetta hyödyntämällä 1960-luvulla alkaneen ympäristöliikkeen apokalyptistä retoriikkaa. Varhaisen ympäristöajattelun apokalyptismi juontaa juurensa judeokristillisestä ajatteluperinteestä, joka on vaikuttanut siihen, miten länsimaissa on ylipäättään suhtauduttu yhteiskunnallisiin kriiseihin. Exxon Valdezin aiheuttama öljykatastrofi oli mullistus, jota käytetään *Waterworldissa* pohjana vielä isomman katastrofin visioimiseen.

Amerikkalaisessa viihdeteollisuudessa kanta-aottavuus ja kaupallisuus kytkeytyvät tiivisti toisiinsa. *Waterworld* ei ole tästä poikkeus, sillä elokuvassa yhdistyy sen tekijöiden henkilökohtainen ympäristöhuoli ja viihdekoneiston voitontavoittelu. *Waterworld* on osa Hollywoodissa 1980-luvulla alkanutta trendiä, jonka myötä ympäristöaiheita alettiin käsitellä aiempaa enemmän. Yhtäältä ympäristöteemassa nähtiin Hollywoodissa kaupallista potentiaalia, toisaalta ympäristöasioita lobbaavat järjestöt näkivät elokuvaviihteen hyödyllisenä vaikuttamisen välineenä. Hollywood-tuotannolle tyypillisesti *Waterworld* individualisoi ilmastokriisin arkkityyppiseksi hyvän ja pahan väliseksi kamppailuksi, jolloin päivittäin tapahtuva kollektiivinen saastuttaminen unohtuu. Samalla elokuva viestii, että ympäristöongelmat olisi mahdollista ratkaista helposti päättävällä toiminnalla.

Viihteen kaupallisuutta käytetään elokuvassa myös ympäristöviestinnän hyväksi. Tuotesijoittelulla yleisesti tähdätään kulutuksen lisääntymiseen, mutta tulkitsen *Waterworldin* käyttävän sitä toivotunlaisen amerikkalaisuuden määrittelemisen kenttänä. Elokuva yhdistää kuvissa näkyvät epäterveellisiksi mielletävät tuotemerkit tarinan roistoihin ja moraaliseen rappioon, ja ilmastotietoutta jakaneen *National Geographic*- tiedelehden sankareihin.

*Waterworldin* kantaaottavuutta ilmastoasioihin ei elokuvakriitikoiden parissa juuri noteerattu. Elokuvan reseption selvittäminen oli varsin haastavaa, sillä lehdissä julkaistujen aikalaisarvioiden lisäksi en löytänyt suuren yleisön arvioita elokuvasta. Ratkaisun tähän pulmaan tarjosi kontekstualisoivan elokuvahistorian työkalupakkiin kuuluva genrenäkökulma. *Waterworld* on ennen kaikkea monia lajityyppejä yhdistelevä toimintaelokuva, ja tulkitsen, että sellaisena yleisö otti sen vastaan. Tästä kertoo se, että *Waterworldin* toimintakohtauksia toistavat stunt-esitykset ovat hyvin suosittuja vielä 2020-luvullakin. Päätelen, että yleisölle elokuvan viihdyttävyyys meni kantaaottavuuden edelle.

Ilmastokriisiä lähestytään *Waterworldissa* myös tieteiselokuvan puitteissa. Tieteisfiktion kautta on voitu käsitellä teknologian osuutta ihmisten elinolojen muuttumisessa koko maailman kattavasta näkökulmasta. *Waterworld* avaa näkymän tulevaisuuteen, jossa vaarallisen teknologian, fossiilisten polttoaineiden, käyttö on johtanut maailman tuhoutumiseen. Synkkiä tulevaisuudennäkymiä maalailevalla tieteisfiktiolla on nähty olevan kyky varoittaa mahdollisista tulevaisuuden skenaarioista, jotta ne eivät toteutuisi. Tulevaisuudesta varoittamisen lisäksi *Waterworldissa* näytetään, miten ihmiset voisivat yrittää sopeutua tosielämässä tapahtuvaan merenpinnan nousuun. On merkittävää, että YK kutsui elokuvan alkuperäiskäsikirjoittajan, Peter Raderin, osallistumaan suunnitelmiin merenpinnan noususta kärsivien alueiden auttamiseksi. Raderin saama kutsu kertoo tieteiselokuvien kyvystä osallistua tulevaisuuden muovautumiseen.

Apokalypsi on ihmisen käsityskykyä koetteleva subliimi, ja maailmanlopun jälkeinen aika on paradoksaalinen ilmiö. Yrittäessään visioida apokalypsin jälkeisen, kauttaaltaan veden valtaaman maailman *Waterworld* tukeutuu merta koskeviin vanhoihin käsityksiin ja myytteihin. Tämä hälventää entisestään elokuvan ympäristösanomaa. Elokuva ei kykene kuvittelemaan äärimmäisen ekokatastrofin mahdollisia seurauksia realistisesti, vaan toistaa vanhoja tarinoita vedenpaisumuksista ja merenneidoista. Tämän lisäksi *Waterworld* rakentaa mertaan varhaismodernien merta koskevien käsitysten kautta, esittäen meren luonnon

ulkopuolisena tilana. Tässä mielessä elokuvan tapa kuvata luonnon tuhoutumista ontuu. Toisaalta merkittävä ympäristöaktivisti McKibben kirjoitti 1980- ja 1990-lukujen taitteessa luonnon loppumisesta, ja tämän ajatuksen kanssa elokuvan merivisio yhtenee: elokuvassa apokalypsi on tuhonnut lähestulkoon kaiken minkä ihminen on mieltänyt luonnoksi. Koska *Waterworld* kopioi aavikolle sijoittuvien *Mad Max*-elokuviin asetelmaa, elokuvan meri on tulkittavissa myös aavikkona, jolla on oma kulttuurinen merkitysisältönsä.

*Waterworld* ottaa osaa oman aikansa yhdysvaltalaiseen ympäristöpoliittiseen kiistelyyn. Tarinan roistot edustavat yhdysvaltalaisia oikeistokonservatiiveja, jotka ryhtyivät 1980-luvulta alkaen vastustamaan ympäristösääntelyä. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna elokuva avaa ikkunan siihen nimenomaiseen aikaan, jolloin meidän aikamme ilmastonmuutosta koskeva poliittinen kiistely oli alkutekijöissään. *Waterworld* kommentoi Yhdysvaltojen ympäristöpoliittista tilannetta Hollywoodille tyypillisen hyvän ja pahan välisen mittelen asetelman avulla. Elokuva rinnastaa tarinansa roistot fossiilisten polttoaineiden käyttöä puolustaneisiin oikeistokonservatiiveihin ja sankarit uusiutuvia energiamuotoja kannattaneisiin demokraatteihin. *Waterworld* noudattaa puoluepoliittisia jakolinjoja, mutta mitä todennäköisimmin kaupallisista syistä varoo ottamasta kantaa selkeästi. Pidän havaintoa *Waterworldin* poliittisuudesta yhtenä tutkielmani keskeisimmistä tuloksista.

Tutkielmassani Yhdysvallat ja amerikkalaisuus ovat osoittautuneet keskeisiksi näkökulmiksi. *Waterworldissa* on tulkintani mukaan yhdysvaltalaisen sisäpolitiikan lisäksi kyse amerikkalaisesta itseymmärryksestä. Elokuvan ympäristöaihe valjastetaan utopistisen pastoraalihaaveilun alustaksi. *Waterworldin* sankarit toteuttavat perinteistä amerikkalaista toivetta vetäytymisestä sivistyksestä luonnon keskelle. Amerikkalainen pastoralismi kytkeytyy tiukasti apokalypsin käsitteeseen. Apokalypsi sisältää maailmanlopun lisäksi uuden alun ja uudelleen syntymisen merkityksiä, joiden kautta amerikkalaiset ovat maataan hahmottaneet. Amerikkalaisten suhdetta pastoraalisuuteen on tarkasteltu perinteisesti lännentarinoiden kautta, ja *Waterworld* hyödyntää useita westernin konventioita aina tarinan rakenteesta alkaen.

Elokuva on ympäristöajattelulle tyypillinen survivalistinen varoitusviesti ihmiskuntaa uhkaavasta tuhosta, mutta toisaalta se on edistysuskoinen utopia, jossa kuvitellaan ihmiskunnan selviytyvän jopa totaalaisesta ekokatastrofista. Elokuvan toiveikas loppu ei välttämättä auta varoittamaan ilmastokriisistä. *Waterworldin* ympäristöviesti vesitty

kaupallisuuden ja utopistisuuden lisäksi sen vuoksi, että se noudattaa sukupuolittavaa luontokäsitystä. Femininiseksi sukupuolitettu luonto redusoidaan miehisen toiminnan kentäksi, jolloin itse ympäristöongelman käsittely sysätään sivuun. Eräs ekokritiikin tavoitteista on tunnistaa kulttuuriteksteistä tämänkaltaisia dualismeja ja purkaa niitä. *Waterworldin* perusteella näyttää siltä, että perinteiset luonnon ja ympäristön sukupuolittamisen tavat olivat amerikkalaisessa viihteessä vallalla vielä 1990-luvulla. Olisi kiehtovaa kääntää ekokriittinen katse myös muihin saman aikakauden Hollywood-elokuviin vertailevan analyysin merkeissä. Luonnon ja ympäristön sukupuolittamisen tapoja voisi tarkastella myös myöhemmin tuotetuissa elokuvissa.

*Waterworldia* on käsitelty aiemman tutkimuksen parissa ympäristönäkökulmasta jo aiemmin. Se ei ollut kannaltani ollenkaan huono asia, sillä olen kyennyt aikaisemman tutkimuksen pohjalta tuomaan elokuvasta esiin uusia havaintoja. Havaintojen syntyyn vaikutti aikaisemman tutkimuksen lisäksi se, että keskityin ainoastaan yhden elokuvan analysointiin ja kontekstualisointiin. Elokuvat ovat vakiintuneita alkuperäislähteitä kulttuurihistoriallisessa tutkimuksessa, mutta tällä perustutkimuksella osoitan, kuinka yksittäinen elokuva voi avata monipuolisen näkymän omaan aikaansa. Elokuvat ovat ristiriitaisia ja monitulkintaisia kulttuuritekstejä, mutta hyvin rajatun näkökulman avulla niistä voi rakentaa kattavia kulttuurihistoriallisia esityksiä.

Tässä tutkielmassa hahmoteltua poliittista kontekstia voisi viedä pidemmälle, ja tarkastella elokuvaa ympäristöteeman ulkopuolelta. Voisi olla hedelmällistä selvittää, millä tavalla oikeistokonservatiiveihin rinnastuvat sotaisat Smokersit heijastelevat Yhdysvaltojen 1990-luvun alun ulkopoliittikkaa. Keskeiseksi näkökulmaksi voisi ottaa 1990-luvun alussa käydyin Persianlahden sodan.



## Lähteet

### 1.1 Audiovisuaaliset lähteet

*Global Warnings*. O: Marc Morris. T: Ballyhoo Motion Pictures / Arrow Films. 2018. *Blu-ray*-kopio. Kesto 23 min.

*Maelstrom: The Odyssey of Waterworld* O: Daniel Griffith. T: Ballyhoo Motion Pictures / Arrow Films. 2018. *Blu-ray*-kopio. Kesto 102 min.

*Peter Rader with Alex Ferrari (Full Interview) // Bulletproof Screenwriting® Show*. YouTube-video. Videokopion kesto 59 min 25 sek.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ne-FG080jM0&t=2675s> [haettu 13.4.2021].

*Waterworld*. Sk: Peter Rader, David Twohy O: Kevin Rader K: Dean Semler Le: Peter Boyle La: Dennis Gassner M: James Newton Howard P: John Bloomfield N: Kevin Costner (The Mariner), Jeanne Tripplehorn (Helen), Tina Majorino (Enola), Dennis Hopper (Deacon), Michael Jeter (Old Gregor). T: Universal Studios / Ilona Herzberg & Jeffrey Mueller. E: 28.7. 1995. Kesto 135 min. Katsottu Arrow Filmsin vuonna 2018 julkaisema *Blu-ray*-versio.

*Waterworld – Extended US TV cut*. Sk: Peter Rader, David Twohy O: Kevin Rader K: Dean Semler Le: Peter Boyle La: Dennis Gassner M: James Newton Howard P: John Bloomfield N: Kevin Costner (The Mariner), Jeanne Tripplehorn (Helen), Tina Majorino (Enola), Dennis Hopper (Deacon), Michael Jeter (Old Gregor). T: Universal Studios / Ilona Herzberg & Jeffrey Mueller. E: 1995. Kesto 176 min. Katsottu Arrow Filmsin vuonna 2018 julkaisema *Blu-ray*-versio.

### 1.2 Aikakaus- ja sanomalehdet

*American Cinematographer*, Hollywood 1995

*Australian Financial Review*, Sydney 1995.

*Austin Chronicle*, Austin 1995.

*Deseret News*, Salt Lake City 1995.

*Entertainment Weekly*, New York 1995.

*Los Angeles Times*, Los Angeles 1995.

*SIERRA*, Oakland 2015.

*Starlog Magazine*, New York 1995.

*The Guardian*, London 2011.

*Variety*, Los Angeles 1995.

*The Washington Post*, Washington, D.C. 2019.

### 1.3 Digitaaliset arkistolähteet

Archive.org.

Bbc.com.

Coverbrowser.com.

Escholarship.org.

Fandango.com

Ink19.com.

Raamattu.fi

Thestudiotour.com.  
 Ucpres.edu.  
 Usgs.gov.  
 YouTube.com.

## 2. Tutkimuskirjallisuus

Abkowitz, Mark D & Cass, Alden: *Operational Risk Management: A Case Study Approach to Effective Planning and Response*. John Wiley & Sons Inc., Hoboken and New Jersey 2008.

Ahonen, Kimmo: Kaunis ja kauhea maailmanloppu – kollektiivisen tuhon kuvat valkokankaalla. *Kun aika loppuu. Kuolema historiassa*. Toim. Eero Kuparinen. Julkaisuja 52. Turun yliopiston historian laitos, Turku 1999, 289–312.

Ahonen, Kimmo: Muukalaisten kohtaaminen Jack Arnoldin tieteiselokuvassa *Yön meteori* (1953). *Elokuva historiassa, historia elokuvassa*. Toim. Heta Mulari ja Lauri Piispa. Cultural history – Kulttuurihistoria 7. K&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto, Turku 2009, 153–178.

Alanen, Antti: 1980-luvun action-elokuva genre-analyysin kannalta. *Elokuva ja analyysi*. Toim. Raimo Kinisjärvi, Tarmo Malmberg ja Jukka Sihvonon. Painatuskeskus ja Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1994, 90–103.

Altman, Rick: *Film/Genre*. St Edmundsbury Press, Bury St Edmunds 1999.

Berger, James: *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.

Birkland, Thomas A: In the Wake of the *Exxon Valdez*: How Environmental Disasters Influence Policy. *Environment: Science and Policy for Sustainable Development*. (40) 7/1998, 4–32.

Born, Dorothea: Bearing Witness? Polar Bears as Icons for Climate Change Communication in *National Geographic*. *Environmental Communication* (13) 5/2019, 649–663.

Brady, Emily: *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics and Nature*. Cambridge University Press, New York 2013.

Buell, Lawrence: *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Blackwell Publishing, Malden, Oxford and Victoria 2005.

Buell, Lawrence: American Pastoral Ideology Reappraised. *American Literary History* (1) 1/1989, 1–29.

Canavan, Gerry: Introduction: If This Goes On. *Green Planets: Ecology and Science Fiction*. Ed. Gerry Canavan and Kim Stanley Robinson. Wesleyan University Press, Middletown 2014, 1–21.

- Changizi, Parisa & Ghasemi, Parvin: Humanity Cast as the Other in the Tragedy of Life: An Ecocritical Reading of Margaret Atwood's *Surfacing*, *The Handmaid's Tale* and *MadAddam* Trilogy. *Journal of Humanistic and Social Studies* (8) 1/2017, 55–73.
- Claeys, Gregory: Three Variants on the Concept of Dystopia. *Dystopia(n) Matters : On the Page, on Screen, on Stage*. Ed. Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2013, 14–18.
- Cubitt, Sean: *Eco Media*. Rodopi, Amsterdam and New York 2005.
- Danielsen, Sabrina: Fracturing Over Creation Care? Shifting Environmental Beliefs Among Evangelicals 1984-2010. *Journal for the Scientific Study of Religion* (52) 1/2013, 198–215.
- Dasilva, Clayton: Imagining decline or sustainability: Hope, fear, and ideological discourse in Hollywood speculative fiction. *Elementa: Science of the Anthropocene* (7) 1/2019.
- Dearing, James W & Rogers, Everett M: *Agenda-Setting*. Communication Concepts 6. SAGE Publications, Thousand Oaks and London 1996.
- Dryzek, John S: *The politics of the earth : environmental discourses*. Oxford University Press, Oxford 2013.
- Dunlap, Riley E & McCright, Aaron M: A Widening Gap: Republican and Democratic Views on Climate Change. *Environment* (50) 5/2008, 26–35.
- Dunlap, Riley E & McCright, Aaron M: Organized Climate Change Denial. *The Oxford Handbook of Climate Change and Society*. Ed. John S. Dryzek, Richard B. Norgaard and David Schlosberg. Oxford University Press, Oxford 2011, 144–160.
- Englender, Yonatan & Gomel, Elana: Post-Apocalypse Now. Cormac McCarthy's *The Road* as Post-Apocalyptic Science Fiction. *Poetics of Genre in Contemporary Fiction*. Ed. Tim Lanzendörfer. Lexington Books, Lanham, Boulder, New York and London 2016, 127–144.
- Faludi, Susan: *Takaisku. Julistamaton sota naisia vastaan*. Alkuteos: Backlash. The Undeclared War Against Women (1992). Suom. Marjo Kylmänen ja Tuuli-Maria Mattila. Kääntöpiiri, Helsinki 1994.
- Fisher, Mark: Post-Apocalypse Now. *Architectural Design* (80) 5/2010, 70–73.
- Garrard, Greg: Chronology. *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies*. Ed. Greg Garrard. Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York 2012, xi–xiii.
- Garrard, Greg: *Ecocriticism*. Taylor & Francis Group, London and New York 2012.
- Gersdorf, Catrin: *The Poetics and Politics of the Desert: Landscape and the Construction of America*. Rodopi, Amsterdam and New York, 2009.
- Gomel, Elana: Mystery, Apocalypse and Utopia: The Case of the Ontological Detective Story. *Science Fiction Studies* (22) 3/1995, 343–356.

- Grewe-Volpp, Christa: Keep Moving: Place and Gender in Post-Apocalyptic Environment. *International Perspectives in Feminist Ecocriticism*. Ed. Greta Gaard, Simon C. Estok and Serpil Opperman. Routledge, New York and London 2013, 221–234.
- Guðmarsdóttir, Sigríður: Rapes of Earth and Grapes of Wrath: Steinbeck, Ecofeminism and the Metaphor of Rape. *Feminist Theology* (18) 2/2010, 206–222.
- Gunn, Joshua & Beard, David E: On the Apocalyptic Sublime. *Southern Communication Journal* (65) 4/2000, 269–286.
- Gurevitch, Leon: The Digital Globe as Coming Attraction: From Theatrical Release to Theatre of War. *Canadian Journal of Communication* (38) 3/2013, 333–356.
- Hand, Carl M & Crowe, Jessica L: Examining the Impact of Religion on Environmentalism 1993-2010: Has the Religious Environmental Movement Made a Difference? *Electronic Green Journal* (34) 1/2012.
- Hansson, Sven Ove: Science denial as a form of pseudoscience. *Studies in History and Philosophy of Science* (63) 3/2017, 39–47.
- Halper, Thomas & Muzzio, Douglas: Hobbes in the City: Urban Dystopias in American Movies. *The Journal of American Culture* (30) 4/2007, 379–390.
- Hay, John: The American Mad Max: The Road Warrior versus the Postman. *Science Fiction Film and Television* (10) 3/2017, 307–327.
- Heise, Ursula K: Developing a Sense of Planet: Ecocriticism and Globalisation. *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies*. Ed. Greg Garrard. Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York 2012, 90–103.
- Heymans, Peter: *Animality in British Romanticism. The Aesthetics of Species*. Routledge, New York and London, 2012.
- Holladay, Holly Willson: Back on the Porch: Southern Working-Class Whiteness and the Liberal Redneck Revolution. *The Journal of Popular Culture* (52) 3/2019, 500–517.
- Huber, Patrick: A Short History of *Redneck*: The Fashioning of a Southern White Masculine Identity. *Southern Cultures* (1) 2/1995, 145–166.
- Ingram, David: *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*. University of Exeter Press, Exeter 2000.
- Ivakhiv, Adrian: Teaching Ecocriticism and Cinema. *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies*. Ed. Greg Garrard. Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York 2012, 144–155.
- Jacques, Peter J; Dunlap, Riley E; Freeman, Mark: Conservative think tanks and environmental scepticism. *Environmental Politics* (17) 3/2008, 349–385.

- Jamison, Andrew: The Shaping of the Global Environmental Agenda: The Role of Non-Governmental Organisations. *Risk, Environment and Modernity: Towards a New Ecology*. Eds. Scott Lash, Bronislaw Szerszynski and Brian Wynne. SAGE Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi 1995, 224–245.
- Jansson, David R: American National Identity and the Progress of the New South in the National Geographic Magazine. *Geographical Review* (93) 3/2003, 350–369.
- Kalela, Jorma: *Historiantutkimus ja historia*. Gaudeamus, Helsinki 2000.
- Kellner, Douglas: *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. John Wiley & Sons, Ltd., Hoboken 2009.
- Kellner, Douglas: *Mediakulttuuri*. Alkuteos: Media Culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern (1995). Suom. Riitta Oittinen ja työryhmä. Vastapaino, Tampere 1998.
- Kennedy, Christina B: The Myth of Heroism: Man and Desert in *Lawrence of Arabia*. *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Eds. Stuart C. Aitken & Leo E. Zonn. Rowman & Littlefield Publishers Inc., London 1994, 161–179.
- Kerridge, Richard: Ecocriticism and the Mission of ‘English’. *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies*. Ed. Greg Garrard. Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York 2012, 11–23.
- Kilpi, Harri: Green Frames: Exploring cinema ecocritically. *WiderScreen* 1/2007.
- Klonowska, Barbara: On desire, failure and fear: Utopia and dystopia in contemporary cinema. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* (16) 1/2018, 11–28.
- Krewani, Angela: Google Earth. Satellite Images and the Appropriation of the Divine Perspective. *Imagining Earth: Concepts of Wholeness of Cultural Constructions in Our Home Planet*. Ed. Solvejg Nitzke and Nicolas Pethes. Transcript, Bielefeld 2017, 45–59.
- Kärki, Kimi: “Los Angeles November, 2019” – Kuviteltu tulevaisuus, transhumanismi ja Blade Runner-elokuvan dystopia. *Ennen ja nyt* 2/2017.
- Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku: Johdatus ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen. *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2008, 7–28.
- Lahtinen, Toni: Sylissä höyryää elävä maa. Maa naisena Timo K. Mukan teoksessa ”Maa on syntinen laulu”. *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2008, 156–182.
- Latva, Otto: Hiljaiset syvyydet – tiedemiesten, tutkimusmatkailijoiden ja merimiesten mielikuvia pinnanalaisesta äänimaailmasta 1800-luvulta 1870-luvulle. *Hiljaisuuden kulttuurihistoria*. Toim. Marjo Kaartinen. Cultural History – Kulttuurihistoria 12. K&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto, Turku 2015, 117–142.

- Latva, Otto: *Merihirviöt. Merenneidosta mustekalaan*. John Nurmisen Säätiö, Helsinki 2019.
- Lee, Michael J: Considering Political Identity: Conservatives, Republicans and Donald Trump. *Rhetoric and Public Affairs* (20) 4/2017, 719–730.
- Lehtimäki, Markku: ”All Things Shining”. Olioiden luonto amerikkalaisessa runoudessa ja elokuvassa. *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2008, 210–234.
- Levy, David L: The Passion, Prescience, and Politics of ”The End of Nature”: Introduction to the Symposium. *Organization & Environment* (18) 2/2005, 177–181.
- Lienesch, Michael: *In the Beginning: Fundamentalism, the Scopes Trial, and Making of the Antievolution Movement*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2007.
- Liritzis, Ioannis; Westra, Alexander; Changhong, Miao: Disaster Geoarchaeology and Natural Cataclysms in World Cultural Evolution: An Overview. *Journal of Coastal Research* (35) 6/2019, 1307–1330.
- Lisboa, Maria M: *End of the World: Apocalypse and its Aftermath in Western Culture*. Open Book Publishers, Cambridge 2011.
- Liszka, James: Lessons from the Exxon Valdez Oil Spill: A Case Study in Retributive and Corrective Justice for Harm to the Environment. *Ethics & the Environment* (15) 2/2010, 1–30.
- MacKay, Brad & Munro, Iain: Information Warfare and Organizational Landscapes: An Inquiry into the ExxonMobil-Greenpeace Dispute over Climate Change. *Organization Studies* (33) 11/2012, 1507–1536.
- Mack, John: *The Sea: A Cultural History*. Reaktion Books Ltd, London 2011.
- Maltby, Richard & Craven, Ian: *Hollywood Cinema*. Blackwell Publishers Ltd, Oxford and Cambridge 1995.
- Marx, Leo: *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Idea in America*. Oxford University Press, Oxford and New York 2000.
- McComas A. K; Shanahan J; Butler J. S: Environmental Content in Prime-Time Network TV’s Non-News Entertainment and Fictional Programs. *Society & Natural Resources* (14) 6/2001, 533–542.
- McCright, Aaron M; Xiao, Chengyang; Dunlap, Riley E: Political polarization on support for government spending on environmental protection in 1974-2012. *Social Science Research* (48) 6/2014, 251–260.
- McDannell, Colleen: Why the Movies? Why the Religion? *Catholics in the Movies*. Ed. Colleen McDannell. Oxford University Press, Inc., New York 2007, 3–31.
- McIntosh, William D; Murray, Rebecca M; Murray, John D; Sabia, Debra: Are the liberal good in Hollywood? Characteristics of political figures in popular films from 1945 to 1998. *Communication Reports* (16) 1/2003, 57–67.

- McKibben, Bill: *The End of Nature. Humanity, Climate Change and the Natural World*. Bloomsbury Publishing, London 2003.
- Mehnert, Antonia: *Climate Change Fictions: Representations of Global Warming in American Literature*. Palgrave Macmillan, Sveitsi 2016.
- Melkas, Kukku: Apokalypsista uuteen luonnonjärjestykseen. Aino Kallaksen ”Pyhän joen kosto” ekologisena kannanottona. *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2008, 136–155.
- Mentz, Steven: Toward a Blue Cultural Studies: The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature. *Literature Compass* (6) 5/2009, 997–1013.
- Merchant, Carolyn: *American Environmental History. An Introduction*. Columbia University Press, New York and Chichester 2007.
- Mihailov, Nikolai & Sakelarjeva, Lidia: Environmental alarmism: the Club of Rome and its critics. *Studia ecologiae et bioethicae* (14) 4/2016, 129–145.
- Moore, Elizabeth Ellen: Green Screen or Smoke Screen? Hollywood’s Messages about Nature and the Environment. *Environmental Communication* (10) 5/2016, 539–555.
- Morse, Kathryn: There Will Be Birds: Images of Oil Disasters in the Nineteenth and Twentieth Centuries. *The Journal of American History* (99) 1/2012, 124–134.
- Muir, Star A: Visual Argument for Social Ends: “Captain Planet” and the Integration of Environmental Values. *Annual Convention of the Speech Communication Association*, Miami 1993, 1–30.
- Muscogiuri, Patrizia A: Cinematographic Seas: Metaphors of Crossing and the Shipwreck on the Big Screen (1990-2001). *Fictions of the Sea: Critical Perspectives on the Ocean in British Literature and Culture*. Ed. Bernhard Klein. Routledge New York and London, 2002, 203–237.
- Murphy, Patrick D: *Persuasive Aesthetic Ecocritical Praxis: Climate Change, Subsistence, and Questionable Futures*. Lexington Books, Lanham 2015.
- Mäenpää, Sari: ’To kill an albatross is unlucky’: maritime animals as symbols of freedom on Finnish windjammers in the 1930s. *Journal for Maritime Research* (22) 1-2/2020, 97–114.
- Nitzke, Solvejg & Pethes, Nicolas: Introduction: Visions of the “Blue Marble”. Technology, Philosophy, Fiction. *Imagining Earth: Concepts of Wholeness of Cultural Constructions in Our Home Planet*. Ed. Solvejg Nitzke and Nicolas Pethes. Transcript, Bielefeld 2017, 7–21.
- Oswalt, Conrad E: Visions of the End: Secular Apocalypse in Recent Hollywood Film. *Journal of Religion and Film* (2) 1/1998, 1–13.
- Perkowitz, Sidney: *Hollywood Science. Movies, Science and the End of the World*. Columbia University Press, New York and Chichester 2007.

- Plumwood, Val: *Feminism and the mastery of nature*. Routledge, London and New York 1993.
- Rosenzweig, Richard H: *Global Climate Change Policy and Carbon Markets. Transition to a New Era*. Palgrave Macmillan, London 2016.
- Rothman, Hal K: *The Greening of a Nation? Environmentalism in the United States Since 1945*. Harcourt Brace College Publishers, Fort Worth 1998.
- Ruppert, Timothy: Time and the Sibyl in Mary Shelley's *The Last Man*. *Studies in the Novel* (41) 2/2009, 141–156.
- Sargent, Lyman T: The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies* (5) 1/1994, 1–37.
- Sargent, Lyman T: Utopian Literature in the United States 1990-2000. *Dreams of Paradise, Visions of Apocalypse. Utopia and Dystopia in American Literature*. Ed. Jaap Verheul. VU University Press, Amsterdam 2004, 207–219.
- Sayre, Gordon M: The Oxymoron of American Pastoralism. *Arizona Quarterly* (69) 4/2013, 1–23.
- Schaefer, Nancy A: Apocalypse Now: Evangelical Visions of Dystopia at the End of the Last Millennium. *Dreams of Paradise, Visions of Apocalypse. Utopia and Dystopia in American Literature*. Ed. Jaap Verheul. VU University Press, Amsterdam 2004, 183–197.
- Shapiro, Jerome F: *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*. Routledge, New York 2002.
- Shirley, Carla D: "You might be a redneck if..." Boundary Work among Rural, Southern Whites. *Social Forces* (89) 1/2010, 35–61.
- Sickels, Robert C & Oxoby, Marc: In Search of a Further Frontier: Cormac McCarthy's Border Trilogy. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* (43) 4/2002, 347–359.
- Supran, Geoffrey & Oreskes, Naomi: Addendum to 'Assessing ExxonMobil's climate change communications (1977-2014)' Supran and Oreskes (2017 *Eviron. Res. Lett.* 12 084019). *Environmental Research Letters* (15) 11/2020, 119401.
- Tainter, Joseph A: *Kuinka yhteiskunnat romahtavat*. Alkuteos: The Collapse of Complex Societies (1988). Suom. Markus Lång. Oppian, Helsinki 2021.
- Taylor, Dorceta E: American Environmentalism: The Role of Race, Class and Gender in Shaping Activism 1820-1995. *Race, Gender & Class* (5) 1/1997, 16–62.
- Tirman, John: The Future of the American Frontier. *The American Scholar* (78) 1/2009, 30–40.
- Tom, Joshua C: Social Origins of Scientific Defiance: Examining Creationism and Global Warming Denialism. *Sociological Perspectives* (61) 3/2018, 341–360.



- Tompkins, Jane: *West of Everything. The Inner Life of Westerns*. Oxford University Press, New York and Oxford.
- Tuason, Julie A: The Ideology of Empire in National Geographic Magazine's Coverage of the Philippines, 1898-1908. *Geographical Review* (89) 1/1999, 34–53.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli: *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Tammi, Helsinki 2018.
- Urbanski, Heather: *Plagues, Apocalypses and Bug-Eyed Monsters: How Speculative Fiction Shows Us Our Nightmares*. McFarland & Company, Inc., Jefferson & London 2007.
- Verheul, Jaap: Introduction: Utopia and Dystopia in American Culture. *Dreams of Paradise, Visions of Apocalypse: Utopia and Dystopia in American Culture*. Ed. Jaap Verheul. VU University Press, Amsterdam 2004, 1–9.
- Wasko, Janet: *How Hollywood Works*. SAGE Publications, Los Angeles, London, New Delhi and Singapore 2007.
- Willoquet-Maricondi, Paula: *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. University of Virginia Press, Charlottesville & London 2010.
- Wintle, Heather: 'Everything depends on reaching the coast': intergenerational coastward journeys in contemporary post-apocalyptic cinema. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* (25) 5/2013a, 676–689.
- Wintle, Heather: *Wandering into the Wasteland: White American Masculinities in the Apocalyptic Science Fiction Road Narrative*. Doctoral thesis. Faculty of Arts and Humanities. School of Film, Television and Media Studies. University of East Anglia 2013b.
- Woodrum, Eric & Wolkomir, Michelle J: Religious Effects on Environmentalism. *Sociological Spectrum* (17) 2/1997, 223–234.
- Wuebbles, Donald: Celebrating the "Blue Marble". *Eos* (93) 49/2012, 509–510.
- Ödalen, Jörgen: Underwater Self-determination: Sea-level Rise and Deterritorialized Small Island States. *Etchics, Policy and Environment* (17) 2/2014, 225–237.