

Nils Lindahl Elliot

Esittää suojellakseen?

Television luontodokumenttien kritiikki

TV:n luonto-ohjelmia ylistetään usein kuviensa kauneudesta ja kertomustensa tieteellisestä pätevydestä. Sosiaalinen semioottinen analyysi paljastaa, miten dokumentit muokkaavat sitä luontoa, jota niiden väitetään vain esittävän. Tämä herättää kysymyksiä dokumentaaristen kuvien luonnosta ja yleisemmin audiovisuaalisesta antropomorfismista.

Tämän vuoden helmikuussa BBC aloitti uusimman luontodokumenttien sarjansa esittämisen. BBC kuvasi David Attenboroughin tähdittämää sarjaa *Life in Cold Blood* ”viimeiseksi luvuksi hänen eppisessä kertomuksessaan Maan elämästä”. Sarjan ensimmäinen jakso sai Isossa-Britanniassa lähes seitsemän miljoonaa katsojaa, ja seuraavina päivinä brittilehdistö yhtyi suitsuttamaan BBC:n Natural History Unitin (NHU) ja ennen kaikkea David Attenboroughin työtä useissa artikkeleissa.

Ylistykselle oli toki aihetta. Viidenkymmenen vuoden ajan Attenborough on juontanut ja ajoittain tuottanutkin dokumentteja. Viime vuonna NHU täytti 50 vuotta, ja sen asema globaalien median luontorepresentaatioissa on yhä hallitseva. Sen kattavuudesta saa jonkinlaista kuvaa, kun kuulee, että Discovery Communicationsin kanava *Animal Planet*, josta BBC omistaa osuuden, tavoittaa noin 207 miljoonaa taloutta². Taannoin BBC myi sarjansa *Planeettamme Maa (Planet Earth, 2006)* 95 maahan ja alueelle, ja sen DVD-versio oli Amazonin historian ennakkotilatuin tv-DVD³. Näiden ja monien muiden tietojen valossa kuvaamani ’luontomedia’ – Discovery

Communicationsin, BBC:n ja National Geographicin triumviraatti – näyttäisi saavuttavan jopa 750 miljoonaa ihmistä ympäri maailman.

Tällaisen menestyksen jälkeen dokumentin *Life in Cold Blood* kaltaisten ohjelmien kritisointi voi vaikuttaa kierolta. Tunnustettuamme näiden dokumenttien vaikuttavat tekniset ansiot ja kauneuden meidän on kuitenkin kysyttävä niiden representoiman ’luonnon luonnon’ perään. Tässä esseessä tarkastelen niin sanotuille *blue chip* -dokumenteille ominaisia representaatiomuotoja. Televisiotuotannossa ilmauksella *blue chip* viitataan *Life in Cold Bloodin* kaltaisiin sarjoihin, joilla on korkeimmat tuotantoarvot ja joiden ensiesitystä edeltää salamasodan kaltainen julkisuuskampanja⁴. Vaikka keskeytymätön televisiotarjonta onkin luonut tilaa kilpaileville luontodokumenttien alalajeille – edesmenneen Steve Irwinin *Krokotiilimies (Crocodile Hunter)* antoi kasvot yhdelle niistä – ovat *blue chip* -dokumentit edelleen alan lipunkantajia, joten ne ansaitsevat erityishuomiota.

Luonnon merkkejä

Luontodokumenttien kulttuurinen auktoriteetti perustuu pitkälti ajatukseen, että dokumenteissa vain ”esitetään, mitä on suojeltavissa”. Vaikka viime vuosina alan tuottajat ja juontajat ovat ottaneet nykyisen ympäristökriisin vakavammin, lajityypin retoriikka perustuu silti ajatukseen objektiivisesta, jopa arvovapaasta representaation muodosta: kutsun tätä piirtävän luonnon myyttiksi. Linaan Henry Fox Talbotin valokuvauksen kehitystä käsittelevän historiallisen teoksen otsikkoa viitatakseni ajatukseen, joka on vähintään yhtä vanha kuin valokuvaus: valokuvalliset teknologiat sallivat luonnon ”esittää itsensä”⁵.

Nils Lindahl Elliot

Tohtori Nils Lindahl Elliot on Bristolissa toimivan yksikön Centre for Media, Culture and Environmental Education (www.cmcee.org) johtaja. Tällä hetkellä hän on johtava tutkija projektissa 'Observing Wildlife on Barro Colorado Island: Environmental Education and the Challenge of Transmediation'. Tämä kirjoitus on lyhennelmä esitelmästä symposiumissa What's Wrong with Nature, jonka järjesti Eesti Looduseuurijate Selts (Estonian Naturalist Society) ja Tarton yliopiston Jakob von Uexküll -keskus.

Tuo ajatus ei ole täysin pielessä. On toki perusteita väittää, että valokuvauksen (ja elokuvauksen) teknologiat tuottavat objektiivisia luonnon representaatioita, sikäli kun kyse on indeksisistä representaatioista. Charles Sanders Peircen sanoin tällaiset representaatiot viittaavat objektiin "sitä, että Objekti todella vaikuttaa niihin"⁶ Peircen mukaan indekseihin liittyy ikonisuus eli samankaltaisuus representaation kohteen kanssa, mutta ne ovat indeksejä siksi, että kohde todella muokkaa niitä. Tällä analyysitasolla on toki totta, että kuvattavan kohteen pinnasta heijastuva valo päättyy linssiin, joka taittaa sen valoherkälle pinnalle. Siinä mielessä valokuvan tai elokuvan ja sen kohte(id)en välillä on selvästi indeksinen yhteys.

Väite valokuvauksen "objektiivisuudesta" vain tältä perustalta on kuitenkin selvästi erheellinen. Luontodokumenttien tekoprosessissa on nähtävissä ainakin neljä ulottuvuutta, jotka muokkaavat lajityyppiä symboliksi Peircen määrittelemässä mielessä. Se on representaatio, "joka viittaa merkitsemäänsä Objektiin lain mukaisesti"⁷. Nykyään tätä voisi kutsua kulttuuriseksi muodostelmaksi.

Kuvauskellinen kehystys: kun dokumentin pysäyttää jossain kohtaa, painaa pausea, ilmestyy pysäytyskuva, joka on valikoivan sommittelun tulosta. Kuvaaja on osoittanut kameralla joitain asioita eikä joitain toisia, ja hän on päättänyt kuvata tietystä kulmasta eikä jostain toisesta. Vaikka tämän kehysten sisällä oleva onkin vuorovaikutuksessa kehysten ulkopuolisen kanssa – niin kutsutun 'ulkopuolisen tilan', jota Gilles Deleuze on kuvannut siksi, "jota ei nähdä eikä ymmärretä, mutta joka on siitä huolimatta läsnä jokaisessa kehystyksessä"⁸ – ovat molemmat kehystyksen aspektit painottuneita, sikäli kuin niihin liittyy suorasti tai epäsuorasti valitsemista. Tämä koskee sekä yksittäistä kuvaa että kehystämisen tapoja koko lajityypissä. Kasvitieteilijät ovat esimerkiksi jo pitkään olleet huolissaan siitä, että luontodokumenttien tuottajat eivät kiinnitä kasveihin samanlaista huomiota kuin eläimiin. Tietyt eläinten luokat ja ryhmät saavatkin kirjaimellisesti leijonanosan elokuvantekijöiden huomiosta.

Otos: elokuvauksessa ja videokuvauksessa lukuisat kuvat yhdistyvät otoksiksi, joissa kaksi liikkeen muotoa on vuorovaikutuksessa: kuvan kehysten rajaamat tekijät ja se kokonaisuus tai universumi, jonka itse otos tuottaa ja uusintaa⁹. Jos elokuvauksen teknologia tuottaa Deleuzen väittämän mukaisesti 'mitä-tahansa-hetkien' jatkumon, on elokuvantekijä tälläkin tasolla osallisena valinnan dynamiikassa, ainakin siinä määrin kuin hän valitsee – tai jopa tuottaa – tiettyjä liikkeitä toisten sijaan ja suhteuttaa ne liikkeen universumiin tietyllä tavalla eikä jollain toisella.

Suosittujen dokumenttisarjojen trailerit ovat hyvä esimerkki tällaisesta painotuksesta, sillä ne osoittavat, miten lajityyppi suosii niin sanottua hyperkineettistä luontoa, ei siis vain dynaamista luontoa (jokainen ympäristö on dynaaminen) vaan luontoa, jonka fyysisten siirtymien jatkuvaa prosessia voi seurata paljaalla silmällä. Hyperkinesis tekee dokumenteista "kiihkeämpiä", ja nykyinen televisiomaailma tuntuisi vaativan moista kiihkeyttä. Tällainen painotus kuitenkin muokkaa myös kohteita,

joihin ei tavallisesti liitetä hyperkinesistä. Poikkeuksellisesti kasveihin keskittynyt BBC:n sarja *Kasvien maailma* (*The Private Life of Plants*, 1995) sai intervallikuvauksen¹⁰ avulla kasvit yhä uudestaan "käyttäytymään" eläinten lailla. Hyperkinesiksen lisäksi käytetään tekniikoita, jotka voivat vaikuttaa sen vastakohtalta, vaikka kyseessä onkin saman semioottisen väliintulon toinen muoto: monille katsojille on nykyään "luonnollista" nähdä lintujen, etenkin suurten sorsalintujen, lentävän hidastettuna¹¹.

Montaasi: Luontodokumenttien editoinnissa joukosta otoksia rakennetaan segmenttejä¹². Fiktiiviset elokuvat on käsitelty huolella kauan ennen varsinaisen kuvauksen alkamista, kun taas luontodokumenttien editointi tapaa olla melko taktista, sillä editoijien on rakennettava tarina tai pikemminkin joukko "minitarinoita" niistä otoksista, joita kuvaajat ovat onnistuneet saamaan kuvauskohteessa, studiossa tai jopa eläintarhoissa, joissa monet otokset muka velleistä eläimistä kuvataan. Edellä viittasin jo siihen, että tuottajien on pakko ottaa huomioon kilpailu ohjelmakentällä, jossa katsojat voivat ohjelmaan kylästytyään siirtyä toiselle kanavalle kaukosäätimen nappia painamalla. Hyperkinesiksen esittämisen lisäksi luontodokumentteollisuudessa onkin opittu kilpailemaan editoimalla peräkkäin niin sanottuja "Hei Maija" -hetkiä – "Hei Maija, tules katsomaan tätä..." Näihin kohtauksiin kerätään hämmästyttäviä otoksia, jotka pitävät yllä katsojien kiinnostusta – etenkin miesten, mutta ei yksinomaan. Tällaiset "ammattisalaisuudet" osoittavat, että luontodokumenttialaa ohjaavat kaupalliset imperatiivit aivan yhtä paljon kuin koko muuta televisioteollisuutta. Jopa BBC, jonka pitäisi olla voittoa tuottamaton julkinen elin, myy tytäryhtiönsä BBC Worldwiden kautta sarjojaan ulkomaille ja saa valtavat tuotot.

Näiden jaksojen koostaminen muodostaa jälleen yhden valinnan ja painotuksen kerroksen, ja siihen voi lisätä kertojaäänen, äänitehosteiden valinnan (usein ne tuotetaan keinotekoisesti studiossa) ja tietysti taustamusiikin. Jos joku epäilee näiden tekijöiden voimaa tulkinassa, kannattaa verrata *Pingviinien matkan* (*The March of the Penguins*, 2005) ranskankielistä ja englanninkielistä versiota. Lukijat voivat myös verrata dokumentteja *Meerkats United* (1987) – jonka väitetään olevan BBC:n historian suosituin luontodokumentti – ja *Meerkats Divided* (1996). Edellisessä mangustit kuvataan sosialistisena yhteisönä, jossa yksilöt tekevät yhteistyötä selvitäkseen. Jälkimmäisessä mangusteja kuvataan nimettyinä yksilöinä "katujengeissä", jotka taistelevat säälimättömästi eräänlaisessa thatcherilaisessa yhteiskunnassa. Tuoreempi sarja *Meerkat Manor* (*Me mangustit*, 2005) tarjoaa mangustien saippuaopperaa. Kaikkia dokumentteja varten kuvattiin kuitenkin samaa Kalaharin aavikon mangustiklaania¹³.

Narratiivi: Edeltävät esimerkit viittaavat konventionaalisuuden neljänteen tasoon, eli niihin luonnon tulintoihin, joita tuottajat ja katsojat luovat narratiivien avulla. Yksinkertaisten narratiivoinnissa annetaan kertomuksen rakenne jollekin, jolla sitä ei ole. Narratiivointi, kuten kuvallinen kehystys, kuvaamien ja editointi, on yksi antropomorfoinnin tavoista. Yleisimmin tuo termi

ymmärretään niin, että antropomorfista on vain inhimillisten "arvojen" projisointi luontoon, esimerkiksi mangustien kohtelu katujengien kaltaisina. Jos lähdetään sanan etymologiasta (*anthropos*: "mies" tai ihminen, ja *morphe*: muoto), on selvää, että indeksisistä piirteistään huolimatta mikä tahansa dokumentti on antropomorfinen jo siksi että se on inhimillinen representaatio. Tästä näkökulmasta ei tulekaan pyrkiä välttämään antropomorfisuutta, vaan tulee pohtia, mitkä antropomorfisuuden muodot kuvaavat luontoa paremmin tiettyssä kontekstissa. Dokumenteissa toimivat antropomorfisuuden muodot eivät selvästikään ole samoja kuin tieteelliseen kirjoitukseen sopivat. Tämän kuitenkin unohtavat sekä he, jotka haluaisivat katsojien näkevät dokumentit tieteellisinä, että he, joiden mukaan dokumentit eivät ole tarpeeksi tieteellisiä¹⁴.

Mikäli edeltävä analyysi pätee, voimme Peircea seuraten todeta, että dokumenteille ominainen representaation tapa ei ole indeksi vaan Peircen luokittelun *dicent symbol*: hiukan yksinkertaistettuna se on merkki, joka kytkeytyy representaation kohteeseen tiettyjen ideoiden kautta, mutta esittää nuo ideat niin luonnollisina etteivät ne lainkaan vaikutaakaan "ideoilta". Merkki siis näyttäytyy todellisenä tai empiirisenä kohteena, joka on määritellyt oman merkityksensä.¹⁵

Luonnon moderni mielikuvasto

Olen toistaiseksi keskittynyt dokumenttien eräänlaiseen semioottiseen analyysiin. Kriittinen diskurssianalyysi viittaa siihen, että lajityypille ominaiset antropomorfisuuden muodot sekä tuottavat että uusintavat modernia luonnon mielikuvastoa, sitä dualismien joukkoa, joka erottaa luonnon tai luonnoksi väitetyn täysin inhimillisestä ja kulttuurisesta. Dokumenttien esittämä luonto konstruoidaan "ei-inhimilliseksi", "villiksi", "syrjäiseksi", "koskemattomaksi", "yltäkylläiseksi", "elämää kuhisevaksi" ja "häkellyttäväksi" (sekä erikoislaatuisen että kiihkeän aistikkaan merkityksessä). Tästä huolimatta se on helppo esi-neellistää ja reifoida, ja sitä tarkastellaan usein naturalistisesti. Toisin sanoen dokumenttien tekijät tapaavat olettaa, että luontoa voi tarkkailla ja kuvata uskollisesti, kunhan tarkkailija on säntillinen, oppinut ja tarkka¹⁶.

Monet kirjoittajat ovat kritisoineet tällaista luonnon kuvittamisen tapaa perusteellisesti¹⁷, ja olen itse kirjoittanut siitä, miten massamedian eri muodot ovat osaltaan ylläpitäneet eri dualismeja¹⁸. Tässä esseessä haluaisin ylittää tällaiset "epistemologiset" kysymykset ja nostaa esiin kaksi hyvin käytännönläheistä teemaa tässä luonnon representaation tavassa. Ensinnäkin etnografiset tutkimukseni eläintarhojen ja luonnonsuojelualueiden kävijöistä viittaavat siihen, että elokuvien ja dokumenttien tekijöiden vakiintuneet tavat tarkkailla luontoa synnyttävät kävijöille keinotekoisia oletuksia, kun he lähtevät katselemaan luontoa tai jotain sen näköistä omin silmin. Nuo tarkkailun tekniikat saavat ihmiset projisoimaan luontodokumenttien synnyttämät ja levittämät representaation muodot mihin tahansa käsillä olevaan luontoon. Paig-

tonin eläintarhassa erään lapsen mielestä seepra-aitaus oli vaillinaisen, koska sieltä puuttui "niitä leijonia ja tiikereitä". Panamalaisen Barro Coloradon saaren luonnonsuojelualueen aikuinen kävijä sekoitti amerikankrokotiiliin (*Crocodylus acutus*) televisiossa näkemäänsä niilinkrokotiiliin (*Crocodylus niloticus*) ja alkoi kuvailla tämän elintapoja. Olen kuvannut näitä tapauksia transmediaatioksi¹⁹. Nähdäkseni nämä ilmiöt kyseenalaistavat ajatukset että dokumentit vain "esittävät, mitä on suojeltavissa".

Toiseksi: sikäli kuin dokumentit ovat olennainen osa massamedioitunutta kulutusmaailmaa, ne voivat edistää visuaalista turismia, jolla on suoria materiaalisia vaikutuksia esittämäänsä villiin elämään.

Toisaalta itse kuvausprosessi voi surmata monia kohteita. Länsiaustralialainen tuomioistuim tuomitsi vuonna 2003 luontokuvaaja Mike Linleyn, joka työskenteli Colin Willockin urauurtavassa sarjassa *Survival* ja myöhemmin *National Geographic* -lehdelle, yrityksestä salakuljettaa satoja eläimiä: marmorigekkoja, uhanalaisia sammakoita, torakoita, käärmeitä ja parta-agamoja. Kertoman mukaan tuomari totesi, ettei hän voinut ymmärtää, miten Linley oli tehnyt "jotain niin käsittämättömän typerää"²⁰. Tällä hän oletettavasti viittasi siihen, että Linleyn teokset olivat voittaneet luonnonsuojelupalkintoja, ja tuomari tulkitsee hänen dokumentaarisen työnsä luonnonsuojelutyöksi. Linley itse väitti keränneensä eläimet pelastaakseen ne kuolemalta Australian syrjäisillä teillä, mutta hänen asianajajansa vihjasi, että Linley halusi kuvata eläimiä Britanniassa "kontrolloiduissa oloissa"²¹. Kuinka monta eläintä on surmattu tai pakkosiirretty vuosien varrella vain siksi, että elokuvien ja dokumenttien tekijät haluavat kuvata tietyt kohtaukset kontrolloiduissa oloissa?

Toisaalta taas jotain ympäristöä kuvaavien ohjelmien leviäminen voi innostaa turismia juuri niillä alueilla, joiden kuvataan olevan kehityksen uhkaamia. BBC:n oma lehti *Wildlife* on hyväksynyt turismirytyksiä sponsoreikseen. Ekoturismim nimellä kulkeva toiminta voi kuitenkin olla aivan yhtä häiritsevää kuin "normaali" turismi. Joidenkin tutkimusten mukaan aivan vähäisenkin turismi voi häiritä tiettyjen lajien luontaisia käyttäytymismalleja tietynlaisissa habitaateissa. Tutkija Rochelle Constantine Aucklandin yliopistosta on esimerkiksi todennut, että Uuden Seelannin koillisrannikon delfinit lepäsivät 0,5 % normaalista määrästä, kun lähistöllä oli kolme tai useampia turistiveneitä, verrattuna 68 % normaalista, kun läsnä oli vain yksi tutkimusalus. Markus Dyck ja Richard Baydack Manitoban yliopistosta osoittivat, että uroskarhut osoittivat puolustusvalmiuden merkkejä seitsemän kertaa enemmän, kun ajoneuvoja oli lähistöllä²². Vaikka dokumenttien tekijät voisivat tarjota lukuisia vastaesimerkkejä ekoturismim hyödyistä, ei nähdäkseni sen "esittäminen, mitä on suojeltavissa" välttämättä tue sellaisia luonnonsuojelukäytäntöjä, joihin tämä lajityyppi melkein automaattisesti yhdistetään.

Kohti yhdistelevää ekologiaa?

Tämä lyhyt essee antaa joitain merkkejä siitä, että *blue chip* -luontodokumenttien vaikutukset ovat paljon moni-

naisempia kuin ilmaisu ”esittää suojellakseen” antaisi ymmärtää. Tarkoitukseni ei ole kieltää dokumenttien kykyä tuottaa ällistyttäviä luonnon representaatioita, jotka voivat rohkaista ihmisiä kiinnostumaan luonnosta, tai ainakin tietystä luonnon versiosta. Sen sijaan pyrin osoittamaan, miten lajityypin lähempi tarkastelu asettaa kyseenalaiseksi dokumenttien kyvyn kuvata ympäristöjä tavoilla, jotka pääsevät irti aikamme kulutuskeskeisyydestä.

On merkkejä siitä, että BBC:n NHU on alkanut koella erilaisia elokuvaamisen muotoja. Esimerkiksi jotkin sarjan *The Nature of Britain* (2007) jaksot keskittyivät kuvaamaan niin sanottua yhdistelevää ekologiaa [*recombinant ecology*]. Sarah Whatmoren ja Steven Hinchcliffen määrittelemä käsite ”viittaa biologisiin yhteisöihin, jotka koostuvat urbaanin elämän tiiviissä hyörynässä, eikä niihin selkeisiin ja koskemattomiin tiettyjen lajien ja habitaatioiden suhteisiin, jotka ovat luonnonsuojelubiologian arkipäivää”²³. Sarjan *The Nature of Britain* jaksossa ”Urban Britain” esitettiin kuvia ankanpoikasista, jotka putosivat 20 metriä Mozartin *Eine Kleine Nachtmusikin Allegro* säestyksellä. Perinteisen *blue chip* -dokumentin katsojat olisivat saattaneet odottaa kuvausta jonkin ”eksoottisen” sorsalinnun hämmentävästä käyttäytymisestä – sarjassa *Planeettamme Maa* olikin samankaltainen kohtaus, samoin kuin tuoreessa dokumenttielokuvassa *Earth* (2008). Poikaset eivät kuitenkaan kuuluneet sen uhanalaisempaan (tai sen vähäisempään) lajiin kuin *Anas platyrhynchos*, jonka tunnemme sinisorsana. Niiden syöksy ei myöskään vinyt niitä puun oksalta pohjois-amerikkalaiseen suohon (kuten olisi voinut käydä *Aix sponsalle* eli morsiosorsalle) vaan kerrostalon parvekkeella olevasta pesästä yhteen Lontoon Barbican Centren suihkulähteistä. Sarjan juontaja Alan Titchmarsh kuvasi kohtausta näin: ”Voitte kyllä lyödä viimeisen roponne vetoa siitä, etteivät sorsanpoikaset ymmärrä nauttivansa kaupunkielämän eduista. Putous voi olla pitkä, mutta saalistajat joutuvat kiipeämään yhtä korkealle ... vaikka tämä paikka onkin suunniteltu meille, sorsat ovat löytäneet tapoja hyödyntää sitä ...”

Yhdistettynä sivustoihin, jotka kehottavat käyttäjiä kiinnostumaan paikallisemmista luonnoista, tämä ja muutamat muut ohjelmat viittaavat siihen, että kenties NHU:ssa on tulevaisuus luonnolle, jota ei käsitetä modernin ihmiskulttuurin vastakohtaksi. Jos tämä tulevaisuuden lupaus täyttyy, on silti kysyttävä joitain hankalia kysymyksiä: onko vaarana sortua yhteenkietoutumisen korostuksen ideologisiin muotoihin, jos ylistetään luontoja, joita moderni urbaani maailma sulkee syliinsä? Voidaanko kriittisiä ympäristökasvatuksen muotoja edes synnyttää, jos ja kun luontoa, miten tahansa se kuvitetaan, tarkastellaan speaktaakkelinä?

Suomentanut Ville Lähde

Viitteet

- Lähde: http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2008/01_january/08/cold.shtml, tarkistettu 20. 5. 2008.

- Lähde: <http://corporate.discovery.com/brands/animalplanet.html>, tarkistettu 20. 5. 2008.
- Lähde: <http://www.bbc.co.uk/info/review/planetearth.shtml>, tarkistettu 20. 5. 2008.
- Ilmauksella *blue chip* viitataan sijoituskielessä suurien, etenkin kansallisten tai kansallisesti arvostettujen, yritysten osakkeisiin, joilla on vakaa ja varma tuotto. Suom. huom.
- Talbot 1992, 75–104.
- Peirce 1932, kappale 248.
- Peirce 1932, kappale 249.
- Deleuze 1986, 16.
- Deleuze 1986, 18.
- Intervallikuvauksessa (*time-lapse*) kohteesta otetaan yksittäisiä kuvia tietyin väliajoin, jotta esimerkiksi hitaita muutoksia voidaan kuvata ikään kuin nopeutettuna. Suom. huom.
- Liikkeestä ja antropomorfisuudesta katso Lindahl Elliot 2001.
- Nojautun segmentin käsitteessä John Ellisin työhön: ks. Ellis 1992.
- Kiitokset tohtori Ashleigh Griffinille Edinburghin yliopistosta, joka toi tämän tietooni.
- Lindahl Elliot, 2001.
- Peirce alkuperäinen määritelmä: "[a] dicent symbol is a sign connected with its Object by an association of general ideas, and acting like a Rhematic Symbol, except that its intended interpretant represents the Dicent Symbol as being, in respect to what it signifies, really affected by its Object, so that the existence or law which it calls to mind must be actually connected with the indicated Object." Peirce 1932, kappale 262.
- Lindahl Elliot 2006.
- Katso esimerkiksi Ulrich Beckin naturalistisen virhepäätelmän kritiikki teoksessa Beck 1995. Luontodokumenttien suhteen katso esimerkiksi Crowther 1995.
- Lindahl Elliot 2006.
- Katso Lindahl Elliot, Nils, "Of Signs and Crocodiles", http://cmcee.org/case_studies/bci_documents.html. Julkaistu 2007. Tarkistettu 20. 5. 2008.
- Lähde: BBC News, "Fine for reptile-smuggling Briton", <http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk/3313385.stm>. Tarkistettu 20. 5. 2005.
- Ibid.
- Ananthaswamy 2004.
- Whatmore ja Hinchliffe 2003.

Kirjallisuus

- Ananthaswamy, Anil, Beware the ecotourist. *New Scientist*, March 6, 2004, 6–7.
- Beck, Ulrich, *Ecological Politics in an Age of Risk (Politik in der Risikogesellschaft, 1991)*. Engl. Amos Weisz. Polity, Cambridge 1995.
- Crowther, Barbara, Towards a Feminist Critique of Television Natural History Programmes. Teoksessa *Feminist Subjects, Multimedia*. Toim. Penny Florence & Dee Reynolds. Manchester University Press, Manchester 1995, 127–146.
- Deleuze, Gilles, *Cinema I. The Movement Image (L'Image-mouvement, 1983)*. Engl. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. Athlone, London 1986, 16.
- Lindahl Elliot, Nils, Signs of Anthropomorphism: The Case of Natural History Television Documentaries. *Social Semiotics*, Vol. 11, No. 3, 2001, 289–305
- Lindahl Elliot, Nils, *Mediating Nature*. Routledge International Library of Sociology, London 2006.
- Peirce, Charles Sanders, Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as Far as They Are Determined. *Collected Papers*, Vol 2. Toim. Charles Hartshorne & Paul Weiss. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1932.
- Talbot, Henry Fox, The Pencil of Nature. Teoksessa *Selected Texts and Bibliography*. Toim. M. Weaver. Clío, Oxford 1992.
- Whatmore, Sarah & Steve Hinchliffe, Living Cities: Making Space for Urban Nature. *Soundings*, No. 22, 2003, 137–150.