

# LÄHIKUVA L

4/2024 (37. vuosikerta)



LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu, joka on avoin kirjoitusfoorumi kaikille.

## JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry:n jäsenet sekä Lähikuvan kannatusyhdistys:

Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry  
Turun elokuvakerho ry  
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

Mediatutkimus, Turun yliopisto

## TOIMITUS

### Päätoimittajat

Maiju Kannisto ja Mari Pajala  
maiju.kannisto@utu.fi – mari.pajala@utu.fi

### Toimitussihteeri

Antti Lindfors antti.lindfors@helsinki.fi

### Numeron 4/2024 vastaavat toimittajat

Maiju Kannisto ja Mari Pajala

### Toimituskunta

Outi Hakola	outi.hakola@uef.fi
Kaisa Hiltunen	kaisa.e.hiltunen@jyu.fi
Heidi Kosonen	heidi.s.kosonen@jyu.fi
Rami Mähkä	rami.mahka@utu.fi
Niina Oisalo	niina.oisalo@utu.fi
Antti Pönni	antti.ponni@metropolia.fi
Minna Rainio	minna.rainio@gmail.com
Tommi Römpötti	tommi.rompotti@utu.fi
Laura Seppälä	laura.seppala@tuni.fi

### Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: FST:n joulukalenteri "Den vita haren". Maskeeraaja Zoe Burtsow sekä näyttelijät Micke Rejström ja Sixten Lundberg. Työkuva. Kuva © Seppo Sarkkinen / Yle 1998.

## TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus  
Nunnankatu 4, 20700 Turku

<https://journal.fi/lahikuva>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri Päivi Valotie: paivi.valotie@utu.fi



Lähikuvan tekstiaineistoja koskee avoimen julkaisemisen lisenssi Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Lisenssin ulkopuolelle on rajattu Lähikuvassa julkaistut kuvat, joiden kohdalla noudatetaan alkuperäisen teoksen käyttö- ja tekijänoikeuksia.



VERTAISARVIOITU  
KOLLEGIALT GRANSKAD  
PEER-REVIEWED  
[www.tsv.fi/tunnus](http://www.tsv.fi/tunnus)

## SISÄLLYS

### Pääkirjoitus

Maiju Kannisto ja Mari Pajala  
Lähikuvassa näkymätön työ 3

### Artikkelit

Nika Potinkara, Ulla Savolainen ja Elo-Hanna Seljamaa  
Muistikulttuurien välissä  
Inkerinsuomalaisuus *Näkemiin Neuvostoliitto*  
-elokuvassa ja sen yllirajaisessa vastaanotossa 8

Tarja Rautiainen-Keskustalo  
Podcast – kuunteleminen tekstinjälkeisessä ajassa 30

Karoliina Maanmieli ja Matias Hämäläinen  
Elokuvaa apatiaa vastaan  
Etnografinen tutkimus kirjallisuusterapian menetelmiä  
hyödyntävästä nuorten elokuvahankkeesta 47

### Professoriluento

Ilona Hongisto  
Audiovisuaalisuus pinnan alla: meri, tieto ja taide 67

### Lektio

Aino A. T. Isojärvi  
Disney-isyiden historia edustaa länsimaisen  
miehisyyden kulttuurihistoriaa populaarivalkokankaalla 74

### Haastattelu

Maiju Kannisto  
Zoe Burtsow:  
Maskeeraajan neljä vuosikymmentä tv-ruudun takana 84

### Abstraktit – Abstracts

96

## LÄHIKUVASSA NÄKYMÄTÖN TYÖ

Joskus tutkimuksessa aukeaa sivupolkuja, jonne tekisi mieli livetä, mutta katse on pidettävä pallossa, eli varsinaisessa tutkimuskysymyksessä. Yleisradion alkuvuosikymmeniä tutkittaessa esiin putkahteli kiinnostava Palanteri, Johannes Paananen. Hänet mainitsi useampikin Ylen muistitietoprojektissa alkuvuosikymmeniä muisteleva haastateltu tunnetumpien radiopersoonien rinnalla. Palanteri toimi esitelmäosaston sihteerinä, selostajana, ensimmäisen ohjelmanjärjestäjä Alexis af Enehjelmin apulaisena *Joonas ja kumppanit* -hupailuissa 1930-luvulla ja seuraavina vuosikymmeninä teatteriosaston ja sen päällikkö Olavi Paavolaisen sihteerinä. Hänet mainittiin hauskana, ”maan mainioita tarinoita” kertovana tyyppinä, joka vaikutti työyhteisön tärkeältä jäseneltä.

Paananen ei kuitenkaan päätenyt osaksi Yleisradion 100-vuotishistoriaa, vaan jäi yhdeksi niistä näkymättömiin jäävistä mediatyöläisistä, joiden työ on ollut monin tavoin merkityksellistä niin muulle työyhteisölle kuin ohjelmanteolle. Mediatyössä taustalle jää monien yksilöiden työ, kun muutostiljoja helpommin hahmotetaan teknologisten murrosten, auteur-tekijöiden ja johtajien kautta. Mutta mitä Palanterin työ merkitsee mediamuutoksen keskellä? Kun katseemme suuntautuu teknologian kehittymiseen, tunnettuihin mediapersooniin, jäävätkö ne, jotka ylläpitävät päivittäistä mediatuotantoa, unohduksiin? Millaisen merkityksen median muutosta pohdittaessa saavat arkiset työrutiinit ja se hiljainen asiantuntijuus, joka pitää median rattaat pyörimässä?

Lehden toimitustyö on myös monin tavoin näkymätöntä työtä, joka pitää tieteen julkaisemisen rattaat pyörimässä. Päätoimittajakautemme nyt päättyessä median murroskohdat ovat mielessä. Muutos tapahtuu eritahtisesti: *Lähikuvassa* monet työtävät ja linjat ovat säilyneet vakiintuneella 37-vuotiaalla lehdellä, joka siirtyi tieteellisiä artikkeleita sisältäväksi aikakauslehdeksi vuonna 1987. Parin viime vuoden aikana on puhuttu paljon esimerkiksi tekoälyn vaikutuksesta tutkimukseen ja tiedejulkaisemiseen, mutta toistaiseksi tekoäly on käytännössä näkynyt lehden teossa vähän. *Lähikuvalla* kahden vuoden päätoimittajakautemme on ollut lyhyt, lehti jatkaa etenemistään junan lailla, vaikka veturinkuljettajat vaihtuvat. Monia asioita on kuitenkin ehtinyt tapahtua.

Aloitimme päätoimittajakautemme pohtimalla pääkirjoituksessa 2/2023 rakkautta tieteeseen. Päätoimittajakausi onkin edellyttänyt sitä, että rakastaa

tiedejulkaisua, sillä työ vaatii aikaa, sitä tehdään usein iltapuhteina muiden töiden jälkeen ja ilman korvausta. Työ kuitenkin antaa paljon, tekstit ovat kiinnostavia, ja on hienoa osallistua niiden muotoutumiseen toimitusprosessissa. Tekstit ja niiden toimittaminen opettavat kirjoittamisesta ja audiovisuaalisesta kulttuurista.

Päätoimittajakautemme on mahtunut monenlaisesta menestystä: saimme aloittaa *Lähikuvan* juuri noustua JUFO 2 -tasolle. Se on merkinnyt lisääntyviä tekstitarjouksia, mutta tarkoittanut myös entistä tarkempaan ja laadukkaampaan toimitusprosessiin pyrkimistä. Tänä vuonna *Lähikuva* sai Suomen tiedekustantajien liiton Vuoden tiedelehti -ehdokkuuden, joka oli hieno tunnustus lehdessä tehdylle työlle.

*Lähikuvan* vuosikerrat 2023 ja 2024 ilmentävät sitä, miten laaja-alaisesti audiovisuaalista mediaa tutkitaan Suomessa tällä hetkellä. Jos tarkastellaan vertaisarvioitujen artikkelien kirjoittajia, merkille pantavaa on, että harva työskentelee median tutkimukseen keskittyvässä yksikössä, vaan kirjoittajat tulevat laajasti eri tieteenaloilta. Monet edustavat taiteen ja kulttuurintutkimuksen aloja kuten kirjallisuustiedettä, kulttuuriantropologiaa ja musiikintutkimusta. Yhtä lailla kirjoittajia on myös yhteiskuntatieteistä kuten poliittisesta historiasta tai kaupunkitutkimuksesta ja -suunnittelusta.

Monialaisuus on rikkaus ja kertoo, että *Lähikuvan* kaltaiselle audiovisuaaliseen mediaan keskittyvälle tutkimuslehdelle on tarvetta. Lehden toimittamisen näkökulmasta monialaisuus on kuitenkin myös mahdollinen tulevaisuuden haaste: tutkijat eri tieteenaloilta näkevät *Lähikuvan* hyvänä julkaisukanavana työlleen, mutta jotta lehteen löydetään jatkossakin päätoimittajat ja toimituskunnan jäsenet, tarvitaan myös riittävästi audiovisuaalisen median tutkimukseen keskittyviä pysyviä tehtäviä tai pitkiä tutkimusrahoituskausia, joissa toimivilla on resursseja ja motivaatiota ylläpitää *Lähikuvaa*.

Yksi ilonaiheista *Lähikuvan* toimittamisessa on ollut työskentely asiantuntevien ja tehtävään paneutuneiden vertaisarvioijien kanssa. Arvioijien lausunnot ovat olleet tarkkoja ja todella auttaneet kirjoittajaa käsikirjoituksen kehittämisessä. On myös ollut ilahduttavaa havaita, että refereiden löytäminen on ollut jopa yllättävän helppoa. Syyskuussa ECREA-konferenssin akateemista julkaisemista käsitelleessä paneelissa *Journal of Communication* -lehden toimittajiin kuuluva Jessica Piotrowski kertoi, että he joutuvat tyypillisesti kysymään noin viideltätoista ihmiseltä, jotta saavat 2–3 arvioijaa artikkelikäsi-kirjoitukselle. *Lähikuvassa* olemme päässeet huomattavasti vähemmällä, mikä kertoo siitä, että tutkijat kokevat suomenkielisen tieteellisen julkaisemisen tukemisen tärkeäksi. Lämmin kiitos kaikille arvokasta näkymätöntä työtä tekeville vertaisarvioijille!

Helsingin Sanomain Säätiön myöntämän Tiedettä suomeksi -palkintorahan (2022) turvin *Lähikuva* on voinut kehittää toimintaansa uusien avauksin. Palkintorahan avulla on voitu esimerkiksi panostaa someviestintään ja palkata sitä tekemään Minttu Lumpiola. Mintun työ on mahdollistanut aktiivisen monikanavaisen viestinnän ja uusien yleisöjen tavoittamisen. Olemme myös halunneet avata *Lähikuvan* toimintaa opiskelijoille ja panostaa uusien kirjoittajien kouluttamiseen. Syksyn 2024 ja talven 2025 aikana pidetään maisteri-opiskelijoille ja aloitteleville jatko-opiskelijoille suunnattu kirjoittajatyöpaja, jossa harjoitellaan muiden tutkimuksellisten juttutyyppeiden kuin vertaisarvioitujen artikkelien kirjoittamista. Työpajaa vetää toimituskunnan jäsen, myös kirjailijana ja toimitussihteerinä työskennellyt Niina Oisalo, ja mukana on opiskelijoita Helsingin, Tampereen ja Turun yliopistoista.

Päätoimittajaparina olemme voineet jakaa työtä, pohtia toimitustyön visaisia tilanteita ja iloita onnistumisista. Lisäksi tukenamme on ollut asiantunteva ja kokenut toimituskunta ja Lähikuva-yhdistyksen hallitus. Tämän joukon kanssa työnteko on aina hauskaa, kiitos siitä! Tiivistä yhteistyötä, varsinkin numeroiden loppurutistuksissa ennen julkaisua, olemme tehneet toimitussihteerimme Antti Lindforsin ja taittajamme Päivi Valotien kanssa. Heidän taitonsa, tarkkuutensa ja äärimmäinen joustavuutensa takaavat viimeistellyn *Lähikuvan* julkaisemisen. Kiitollisia olemme myös *Lähikuvaa* rahoittaville taholle, Suomen Elokuvatutkimuksen Seuran jäsenille ja Tieteellisten seurain valtuuskunnalle. Odotamme kuitenkin kansallista ratkaisua, jossa kotimaisen tiedejulkaisun rahoitus saataisiin järjestettyä kestäväällä tavalla. Kiitos myös toisen päätoimittajan tutkimushanketta rahoittanut C. V. Åkerlundin media-säätiö, ilman rahoitusta olisi ollut mahdotonta toimia päätoimittajana.

## Numeron sisältö

Teemanumerot ovat perinteisesti olleet luonteenomaisia *Lähikuvan* toimituskulttuurille, mutta niiden rinnalla haluamme, että lehti tarjoaa foorumin erilaisia aiheita käsitteleville teksteille. Tämä teematon *Lähikuva* 4/2024 antaakin tilaa ajankohtaisille näkökulmille audiovisuaalisen kulttuurin tutkimukseen. Numeron tekstit käsittelevät aiheita yllirajaisesta muistista podcastien aistimellisuuteen ja nuorten osallisuuden lisäämiseen elokuvanteon keinoin.

Nika Potinkara, Ulla Savolainen ja Elo-Hanna Seljamaa esittävät kulttuurisen muistitutkimuksen näkökulman elokuvaan artikkelissaan ”Muistikulttuurien välissä. Inkerinsuomalaisuus *Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvassa ja sen yllirajaisessa vastaanotossa”. Suomalais-virolainen yhteistuotanto *Näkemiin Neuvostoliitto* (2020) kuvaa inkerinsuomalaisen Johannes-pojan kasvutarinan kautta Viron yhteiskunnallista murrosta Neuvostoliiton viimeisinä vuosina. Potinkara, Savolainen ja Seljamaa osallistuvat ajankohtaiseen tutkimuskusteluun yllirajaisesta muistista analysoimalla elokuvan kuvaa inkerinsuomalaisuudesta sekä sen vastaanottoa Virossa ja Suomessa aineistonaan elokuva-arvosteluja, uutisia ja haastatteluja. Kirjoittajien loppupäätelmä on, ettei *Näkemiin Neuvostoliiton* vastaanotto ilmennä niinkään yllirajaista muistia inkerinsuomalaisuudesta kuin Viron ja Suomen erilaisia kansallisia muistiprosesseja. Suomessa inkerinsuomalaisuus oli elokuvan ilmestyessä paljon esillä muun muassa Kansallismuseon *Inkeriläiset – unohdetut suomalaiset* -näyttelyn vuoksi, ja elokuvaa käsittelevissä jutuissa 1990-luvun tapahtumat kytkettiin inkerinsuomalaisten historiaan Stalinin vainojen ja toisen maailmansodan aikana. Virolaisvastaanotossa inkerinsuomalaisuus sai vähemmän huomiota, eivätkä kriitikot juurikaan tarttuneet elokuvan esiin nostamiin etnisiin jännitteisiin ”laulavan vallankumouksen” aikaisessa Virossa.

Tarja Rautiainen-Keskustalo tarkastelee artikkelissaan ”Podcast – kuunteleminen tekstinjälkeisessä ajassa” sitä, miten podcastit on mahdollista ymmärtää osana ihmisen kehollista ja aistimellista toimintaa. Hän pohtii podcasteja ei vain jakelualustana, vaan ilmiönä, joka tulee ymmärrettäväksi analysoimalla sitä osana symbolisia ja materiaalisia tiedontuotannon käytänteitä teknologiavälitteisessä arjessa. Rautiainen-Keskustalo kysyy, miten ja miksi ääni on asettunut yhä selvemmin (kirjoitetun) tekstin rinnalle somealustojen ja suositelualgoritmien ajassa. Kulttuuritekniikan käsitteen avulla artikkelissa avataan ääneen, ääniteknologioihin ja kuunteluun liittyviä käytänteitä ja käsityksiä ja tuodaan esiin niiden yhteen kietoutuminen. Syyt kuunnella kolmen minu-

tin tai kolmen tunnin podcasteja keskittyneesti tai siivouksen lomassa eivät yksiselitteisesti kerro informaation vastaanottamisen tehokkuudesta, vaan syitä voidaan analysoida kuuntelijoiden asemoitumisista erilaisiin fyysisiin, poliittisiin ja sosiaalisiin tiloihin.

Karoliina Maanmielen ja Matias Hämäläisen artikkeli ”Elokuvaa apatiaa vastaan. Etnografinen tutkimus kirjallisuusterapian menetelmiä hyödyntävästä nuorten elokuvahankkeesta” pohtii nuorten osallisuuden lisäämistä taiteellisen työskentelyn keinoin. Jyväskylässä vuosina 2023–2024 toteutettuun Mieleton muuvi -hankkeeseen osallistui viisi nuorta, jotka ideoivat, käsikirjoittivat, näyttelivät ja kuvasivat terapia-aiheisen lyhytelokuvan hankkeen työryhmän avustamina. Hanke sovelsi kirjallisuusterapian menetelmiä, mutta työskentelytavaksi valittiin audiovisuaalinen ilmaisu, jonka uskottiin motivoivan nuoria osallistumaan. Etnografisessa tutkimuksessaan Maanmieli ja Hämäläinen kuvaavat projektin kulun tarkasti, jotta siitä saatua kokemusta voitaisiin hyödyntää muissa vastaavissa hankkeissa. Keskeisiä havaintoja ovat, että elokuvan teko oli nuorille merkittävä kokemus ja he halusivat nimenomaan panostaa taiteelliseen laatuun, mikä oli osin ristiriidassa kirjallisuusterapeuttisen lähestymistavan kanssa. Haasteita työskentelyyn toivat alimitoitettut resurssit, kun nuorten ideoimaokuva osoittautui odotettua suurimuotoisemmaksi. Elokuvanteko todettiin hyväksi keinoksi kehittää nuorten tulevaisuustaitoja, kuten kykyä kuvitella vaihtoehtoisia tarinoita ja käsitellä oman elämän kysymyksiä symbolisen etäisyyden päästä.

Suomessa päästään harvoin juhlimaan sitä, että uusi audiovisuaalisen median tutkimukseen keskittyvä professori aloittaa tehtävässä. Olemmekin iloisia, että *Lähikuva* saa julkaista tuoreeltaan audiovisuaalisen kulttuurin professorin Ilona Hongiston juhlatuennon, joka pidettiin Helsingin yliopiston uusien professorien juhlatilaisuudessa 4.12.2024 otsikolla ”Audiovisuaalisuus pinnan alla: meri, tieto ja taide”. Luennoissaan Hongisto kysyy, miltä elokuvahistoria näyttää merellisestä näkökulmasta tarkasteltuna. Meri ei ole saanut paljon huomiota elokuvahistorian tutkimuksessa, siitä huolimatta, että se oli keskeinen aihe jo varhaisessa elokuvassa – on arvioitu, että 15 prosenttia Lumièren veljesten tuotannosta kuvaa merta. Hongisto hahmottaa esimerkkien avulla pinnanalaisen audiovisuaalisuuden historiallista kaarta, jossa teknologinen kehitys on mahdollistanut uudenlaisia meriympäristön tallentamisen tapoja. Siinä missä Jacques Cousteaun 1900-luvun elokuvat kuvasivat merenalaisen maailman ihmisen hallittavissa olevana hiljaisena speaktaakkelina, Jacques Perrinin *Océans* (2009) rakentaa uudenlaista merisuhdetta, jossa pinnanalaista elämää kuunnellaan.

Aino A. T. Isojärvi väitteli elokuvatutkimuksen oppiaineesta Oulun yliopistossa 29.11.2024. *Lähikuva* julkaisee hänen lektionensa ”Disney-isyyden historia edustaa länsimaisen miehisyyden kulttuurihistoriaa populaarivalokankaalla”. Isojärvi löysi tutkimusaiheensa pariin katsottuaan Disneyn 1990-luvun kokopitkiä animaatioelokuvia yksi toisensa jälkeen, jolloin elokuvien yhtäläisyydet pistivät silmään: kaikissa elokuvissa isyys ja isähahmo oli tarinan keskeisessä roolissa. Isojärvi havaitsi tutkimuksessaan, kuinka tämän kerronnallisen kaavan juuret piileksivät syvällä yhdysvaltalaisessa kulttuuri- ja elokuvahistoriassa. Väitöskirja on kansainvälisesti ensimmäinen tutkimuksellinen avaus, joka rakentaa kokonaisvaltaisen kulttuurihistorian Disney-isyyden ilmiölle ja luo sitä kautta uusia polkuja Disney-miehisyyden ymmärtämiseen.

Tv-ohjelmanteon tutkimuksessa usein näkymättömäksi jäävän maskeerauksen ammattikunnan työ nousee esiin naamioitsija Zoe Burtsovin

haastattelussa. Maiju Kanniston tekemässä Yle 100 -tutkimukseen liittyvässä haastattelussa käydään läpi työn muutoksia 1980-luvulta 2020-luvulle. Burtsovinkin neljän vuosikymmenen työuralla suurin murros on ollut teräväpiirto-televisiion tulo. Kun kamera paljastaa ihon lähikuvassa, maskeeraajan työtä on ymmärtää ihonhoitoa myös kuvausten ulkopuolella. Burtsovinkin mukaan esiintyjä maskeerataan, jotta saadaan joko ohjaajan toivoma tulos tai draamoissa näyttelijälle sellainen olemus, jotta hän pystyy ilmentämään sisältöä parhaalla mahdollisella tavalla. Niinpä paras maskeeraus on sellainen, joka ei näy.

Lopuksi siirrämme kapulan hyvillä mielin uusille päätoimittajille, Kaisu Hynnä-Granbergille ja Laura Saarenmaalle. Toivotamme uusille päätoimittajille innostusta ja menestystä tehtävässään ja arvostusta sille monien ihmisten usein näkymättömälle työlle, joka on julkaisun laadun ja jatkuvuuden perusta.

Antoisia lukuhetkiä *Lähikuovan* parissa ja hyvää joulun aikaa!

Turussa joulukuussa 2024,

**Maiju Kannisto ja Mari Pajala**

Nika Potinkara, Ulla Savolainen ja Elo-Hanna Seljamaa

Nika Potinkara, FT, tutkija,  
Helsingin yliopisto

Ulla Savolainen, dosentti,  
yliopistonlehtori, Helsingin  
yliopisto

Elo-Hanna Seljamaa, PhD,  
apulaisprofessori, Tarton  
yliopisto

# MUISTIKULTTUURIEN VÄLISSÄ

## Inkerinsuomalaisuus *Näkemiin* *Neuvostoliitto* -elokuvassa ja sen ylirajaisessa vastaanotossa



*Vuonna 2020 sai ensi-iltansa virolais-suomalaisena yhteistuotantona valmistunut draamakomedia Näkemiin Neuvostoliitto, jonka päähenkilöt ja käsikirjoittaja-ohjaaja Lauri Randla ovat taustaltaan inkerinsuomalaisia. Tässä artikkelissa tarkastelemme elokuvaa ja sen ylirajaista vastaanottoa suhteessa Viron ja Suomen toisistaan poikkeaviin muistikulttuureihin. Keskitymme elokuvan tapoihin muistaa inkerinsuomalaisten menneisyyttä ja analysoimme, miten elokuvan inkeriläisyyttä julkisuudessa tulkittiin. Tavoitteemme on hahmottaa, millaisia tulkintoja elokuvan kuvaamasta menneisyydestä Viron ja Suomen erilaiset kontekstit yhtäältä mahdollistavat ja toisaalta sivouuttavat. Artikkelissamme esitämme, että inkerinsuomalaisuuden ylirajaisen muistin sijaan elokuvan vastaanotto heijastelee pikemminkin kansallisia muistiprosesseja, jotka mahdollistivat toisistaan poikkeavia tulkintoja ja muistamisen malleja.*

1 Helsingin yliopiston rahoittama kolmivuotinen tutkimushanke "Transnational Memory Cultures of Ingrian Finns: A Comparative Perspective on the Dynamics of Personal and Cultural Remembrance" (2020–2022, PI: Ulla Savolainen) ja Koneen Säätiön rahoittama tutkimushanke "Kohti muistin ekologiaa: Mediat, modaliteetit ja toimijuudet inkerinsuomalaisten menneisyyksien rakentamisessa" (2021–2025, PI: Ulla Savolainen). Tämä artikkeli on osa kyseisiä tutkimushankkeita.

Olemme kahdessa tutkimushankkeessa<sup>1</sup> perehtyneet inkerinsuomalaisten ylirajaisiin muistikulttuureihin Suomessa, Virossa ja Ruotsissa. Hankkeissa on tutkittu muistelmakirjallisuutta ja muistelukerrontaa, kartoitettu arkistoaineistoja, tehty etnografiaa sekä analysoitu museonäyttelyä. Toisen hankkeen käynnistymisen aikaan ilmestyi elokuva *Näkemiin Neuvostoliitto*, jota Suomen mediassa luonnehdittiin ensimmäiseksi pitkäksi inkerinsuomalaiseksi elokuvaksi. Kiinnostuimme siitä, kuinka elokuva representoi – muistaa – inkerinsuomalaisten menneisyyttä ja miten elokuvan menneisyyskatsetta on julkisuudessa tulkittu. Sekä Viron että Suomen markkinoille suunnattu elokuva tarjosi mahdollisuuden kulttuurisen muistitutkimuksen kentällä varsin vähän tehtyyn ylirajaiseen vastaanottotutkimukseen, ja samalla sitä saattoi lähestyä suhteessa Suomessa viime vuosina virinneeseen uudenlaiseen kiinnostukseen inkerinsuomalaisten menneisyyksiä kohtaan.

Elokuvan keskushenkilö on neuvosto-Viroon 1980-luvun alussa syntyvä Johannes, jonka elämää elokuva seuraa vuoteen 1991 asti. Varhaislapsuudessaan Johannes asuu isovanhempiensa kanssa suljetussa uraanjalostamokaupungissa. Hänen Tallinnassa opiskeleva äitinsä Johanna suunnittelee ottavansa



pojan myöhemmin luokseen, mutta Johannekselle tapahtuneen säteilyonnettomuuden ja äidin asiasta nostaman metelin seurauksena Tallinnaan joutuukin muuttamaan koko perhe. Siellä Johannes aloittaa venäjänkielisen koulun ja tutustuu tšetšeenisaruksiin Gennadiin ja Veraan, joiden naapurista perhe saa uuden asunnon. Johanneksen lapsuutta leimaavat vapautta kaipaavan äidin ja neuvostoideologiaan sitoutuneen isoäidin väliset kiistat sekä suurimman osan ajasta muualla olevan äidin kaipuu – Tallinnassakin Johannes joutuu eroon äidistään, sillä tämä lähtee Suomeen töihin. Vähitellen heräävät myös romanttiset ja seksuaaliset tunteet, kun Johannes rakastuu Veraan. Katkonaisen tapahtumaketjun nivoo yhteen juonenkäänteitä paikoin kommentoiva ja selittävä, varttuneelle Johannekselle kuuluva kertojaääni. Usein ironiseen sävyyn puhuva kertojaääni, joka on myös DDR:stä ja Saksan jälleenyhdistymisestä kertovissa elokuvissa toistuva tyylikeino (ks. esim. Enns 2007; Hodgin 2004; Frey 2013; Kapczynski 2007), tuo elokuvaan jälkiviisaan aikuisen näkökulman ja paikantaa muun kerronnan menneisyyteen.

Elokuva on tulkittavissa nuoren pojan kasvukertomukseksi, mutta Johanneksen tarinan ohella se valottaa Neuvostoliiton viimeisiä vuosia ja Viron yhteiskunnallista murrosta: juoneen on kudottu mukaan esimerkiksi Afganistanin sota sekä Moskovassa elokuussa 1991 tapahtunut vallankaappaus, jonka jälkeen Viro itsenäistyi uudelleen. Elokuvan lopussa Johannes lähtee äitinsä kanssa Suomeen juuri ennen Viron uudelleenitsenäistymistä – Neuvostoliitto jää siis taakse sekä maantieteellisessä että historiallisessa mielessä. Tähän kaksinkertaiseen siirtymään viittaa myös elokuvan nimi, vaikkakin sen suomenkieliseen versioon on kenties alkusoinnun vuoksi valikoitunut jälleennäkemiseen ja paluuseen viittaava sana ”näkemiin” lähtemisen ja eron lopullisuutta painottavan hyvästi-sanan sijaan. Vioksi elokuvan nimi on *Hüvasti, NSVL*.

*Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvalla on yhtymäkohtia muihin sosialistiseen Itä- ja Keski-Eurooppaan sijoittuviin komedioihin (esim. Hodgin 2004; Reifová 2018). Jo sen nimi sisältää alleviivatun selvän intertekstuaalisen viittauksen saksalaisen Wolfgang Beckerin *Good Bye Lenin!* -elokuvaan (2003). Molemmat



Kuva 1. Johanneksen perhe muuttaa suljetusta uraanijalostamokaupungista Tallinaan. Kuva: Exitfilm 2019.

elokuvat rakentuvat pojan ja äidin suhteen ympärille ja molemmissa juoni kulkee yhtäältä perhetasolla ja toisaalta yhteiskunnallisella tasolla. Esimerkiksi tšekkiläisten elokuvien (esim. Ptáček 2018) tapaan Randlan ja Beckerin elokuvissakin kuvataan arkea ja perhe-elämää lapsen tai nuoren näkökulmasta, mikä oikeuttaa valikoivan tavan muistaa ja esittää menneisyyttä. *Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvan voi myös nähdä osana absurdin komediallisuuden jatkumoa.

Tässä artikkelissa tarkastelemme sekä elokuvan tapoja muistaa menneisyyttä että elokuvan yllirajaista vastaanottoa suhteessa 2020-luvun taitteen muistikulttuureihin Virossa ja Suomessa. Historiallisena elokuvana *Näkemiin Neuvostoliitto* muistaa perestroikan ajan Viroa päähenkilönsä Johanneksen näkökulmasta – kertojaäänänen synnyttämän ajallisen kaksitasoisuuden kautta. Elokuvaan kuitenkin kytkeytyy toinenkin muistamisen taso, sillä Johanneksen tarina pohjautuu löyhästi käsikirjoittaja-ohjaaja Lauri Randlan (s. 1981) omiin lapsuusmuistoihin: Randlan ja elokuvan Johanneksen elämän yhtymäkohtia ovat muiden muassa keskosena syntyminen, suljetussa kaupungissa asuneet inkerinsuomalaiset isovanhemmat, radioaktiivisessa vedessä uimista seurannut säteilymyrkytys ja muutto Suomeen 1990-luvun alussa. Randlan taustaa käsiteltiinkin elokuvasta uutisoinnin yhteydessä sekä Suomen että Viron mediassa.

Analyysissämme kiinnitämme huomiota siihen, miten inkerinsuomalaisuutta elokuvassa representoidaan ja millaisiin inkeriläisten historiaan liittyviin prosesseihin siinä viitataan. Lisäksi tarkastelemme sitä, kuinka elokuva Suomen ja Viron mediassa otettiin vastaan ja miten sen inkeriläiskuvausta julkisuudessa tulkittiin. Artikkelimme kiinnittyy erityisesti kulttuurisen muistitutumuksen piirissä hiljattain vahvistuneeseen yllirajaisen vastaanoton tutkimukseen (esim. Sindbæk Andersen & Törnquist-Plewa 2017; Laanes 2021). Yllirajaisen muistin näkökulma merkitsee artikkelissamme ennen kaikkea elokuvan virolaisen ja suomalaisen vastaanoton analysointia ja sen pohtimista, missä määrin vastaanotto heijastelee yhtäältä inkerinsuomalaisuuden yllirajaista muistia ja toisaalta kansallisista muistikulttuureista nousevia tulkintoja.

Tarkastelemme elokuvan mediavastaanottoa käyttäen aineistona elokuvan valmistumiseen ja Randlan taustaan liittyviä uutisjuttuja, Randlan mediahaastatteluja sekä journalistisia elokuva-arvioita (journalistisesta elokuvakritiikistä ks. Lehtisalo 2009; Hietala 2012). Suomesta olemme sisällyttäneet aineistoomme *Helsingin Sanomien* uutisjutun ja elokuva-arvion sekä kaikki Google-hakujen avulla löytämämme verkosta vapaasti saatavilla olleet uutisjutut ja arviot, joita on julkaistu lähinnä lehtien verkkoversioissa ja elokuva-aiheisilla sivustoilla. Aineistoomme sisältyy kaikkiaan 22 suomen- tai ruotsinkielistä elokuva-arviota, neljä suomalaista lehtijuttua sekä kaksi Randlan haastattelua Ylen ohjelmissa. Virosta löysimme 16 lehdissä ja elokuva-aiheisilla sivustoilla ilmestynyttä arviota ja elokuvaan liittyvää uutisjuttua, jotka kaikki sisältyvät aineistoomme. Virolaisaineistossa on mukana myös kolme Randlan lehtihaastattelua sekä elokuvan kuvaajan Elen Lotmanin haastattelu.

Tarkastelemamme elokuvakritiikit ovat muiden nykyään julkaistavien journalististen elokuva-arvioiden tapaan suhteellisen lyhyitä, yleensä pikemminkin elokuvan esittelyjä ja suppeita juonikuvauksia kuin syvällisiä analyysejä. Mediatutkija Mari Maasilan (2009, 28) mukaan journalistiset elokuva-arviot tyypillisesti kirjoitetaan varsin nopeasti elokuvan katsomisen jälkeen, elokuvan aiheeseen ja taustoihin tarkemmin perehtymättä, ja jotkut aineistomme arvioista peilaavatkin varsin vahvasti elokuvan markkinointimateriaaleja. Tekstilajista toiseen lainautuvia luonnehdintoja jäljittääksemme

hyödynnämme aineistona paitsi arvioita ja uutisjuttuja myös elokuvan lyhyen julkisen synopsiksen suomen- ja vironkielistä versiota.

Seuraavassa luvussa sijoitamme artikkelimme kulttuurisen muistitutkimuksen kentälle ja käsittelemme elokuvan suhdetta ylijärjestyneeseen kulttuuriseen muistiin. Ensimmäisessä analyysiluvussa taustoitamme aihetta tarkastelemalla lyhyesti inkerinsuomalaisen historian ja käsittelemme sitten elokuvan tarjoamia inkerinsuomalaisuuden representaatioita sekä ”laulavan vallankumouksen” ajan etnisten jännitteiden kuvausta. Tämän jälkeen analysoimme sitä, millaista mediakeskustelua elokuvan ympärillä käytiin ja miten elokuvan inkerinsuomalaisuutta ja uudelleen itsenäistyvän Viron kuvausta elokuva-arvioissa tulkittiin. Lopuksi tarkastelemme kokoavasti elokuvan inkeriläiskuvausta ja sen ylijärjestyneeseen vastaanottoon suhteessa Suomen ja Viron toisistaan poikkeaviin muistikulttuureihin.

### Muisti, elokuva ja vastaanotto

Artikkelimme näkökulma kytkeytyy kulttuurisen muistitutkimuksen piirissä käytyihin keskusteluihin ylijärjestyneestä muistista (*transnational/transcultural memory*; esim. Bond & Rapson 2014; Crownshaw 2013; Erll & Rigney 2018; elokuvasta ja muistista esim. Grainge 2003; Landsberg 2004; Erll 2008; Brunow 2015). Ylijärjestyneellä muistilla viitataan kansallisvaltioiden rajat ylittäviin muistamiseen eli menneisyyden merkityksellistämisen prosesseihin. Käsitteen avulla tutkijat ovat pyrkineet haastamaan kansallisen kehyksen luonnollistettua asemaa muistin tarkastelussa (De Cesari & Rigney 2014, 3–7). Kulttuurisessa muistitutkimuksessa muisti ymmärretään lähtökohtaisesti valikoivana ja dynaamisena välittymisen prosessina, johon vaikuttaa muun muassa muistamisen media (esim. Sturken 1997; van Dijck 2007). Historiallisen tapahtuman tai kokemuksen muuntuminen kollektiivisesti muistettavaksi edellyttää sen välittymistä toistuvien (uudelleen)tulkintojen kautta (esim. Erll & Rigney 2009). Ann Rigneyn (2005) teorian mukaan muistikulttuurissa on samanaikaisesti käytettävissä vain rajattu määrä jaettuja muistamisen malleja. Yhtäältä tämä niukkuus houkuttelee yhä uusia muistoja tulkittaviksi saatavilla olevien mallien kautta ja toisaalta se muuntaa moninaisten kokemusten representaatioita keskenään samankaltaisiksi. Myös muistamisen mallit muuntuvat tässä prosessissa. Esimerkiksi ylijärjestyneen identifiointia ja universaaleja ihmisoikeuksia kansallisen viitekehyksen sijaan painottavaa holokaustin muistia on muistitutkimuksen piirissä pidetty merkittävänä kulttuurisena mallina, ”kosmopoliittisen muistin” ikonina, joka on vaikuttanut vaikeiden menneisyyksien muistamisen tapoihin globaalisti (Levy & Sznajder 2002; myös Cento Bull & Hansen 2016, 391–393).

Jaetut muistamisen mallit eivät valikoidu mekaanisesti tai sattumanvaraisesti, vaan menneisyyden tapahtumat ja eri mediat tuottavat muistamista keskenään erilaisin ja tilannekohtaisin tavoin. Elokuva on luonnehdittu erityisen vaikutusvaltaiseksi muistin mediaksi, joka menneisyyden tapahtumia kerronnallistaessaan ja visualisoidessaan muovaa ihmisten mielikuvia niistä (Erll 2012, 232; ks. myös Rosenstone 2018; Viron käsittelystä suomalaisissa elokuvissa ks. Taavetti 2022). Elokuvat ovat osa julkista diskurssia, mutta voivat myös tuoda esiin vallitsevasta historiankertomuksesta poikkeavia henkilökohtaisia kokemuksia (Prager 2010). Vaikka erityisesti television roolia on pidetty keskeisenä kansallisen muistin ja siihen liittyvien tunteiden tuottamisessa (esim. Pajala 2012; Koivunen 2016), audiovisuaalisten medioiden

ja tiedonvälityksen uudenlainen globalisoituminen on toisaalta yhdistetty ylirajaisen muistin syntymiseen. Niiden on nähty vaikuttaneen merkittävästi etenkin holokaustin nousuun ylirajaisesti muistettavaksi (esim. Levy & Sznajder 2002, 95–97).

Toisinaan ylirajaiseen muistiin on suhtauduttu muistitutkimuksen piirissä hyvinkin toiveikkaasti (esim. Levy & Sznajder 2002; Rothberg 2009). Alison Landsberg (2004) on kuvannut *proteesimuistin* (*prosthetic memory*) käsitteen kautta elokuvan ja television potentiaalia lisätä empatiaa erilaisten ihmisten ja ryhmien välille synnyttämällä ihmisissä kokemuksia ja muistoja menneisyyksistä, joita he itse eivät ole kokeneet. Toisaalta on esitetty myös kriittisiä analyysejä esimerkiksi holokaustin muistamisen ylirajaisuudesta ja vaikutusvaltaisuudesta Itä-Euroopan kontekstissa (esim. Zombory 2017; Subotić 2019). Eneken Laanes on huomauttanut, että kulttuurisen muistitutkimuksen piirissä on usein suhtauduttu liian optimisesti taiteen mahdollisuuksiin synnyttää ylirajaista samastuttavuutta ”toisten” muistoihin tutkimatta riittävästi teosten vaikutusta paikallistasoilla. Analyysissään kirjailija Sofi Oksasen *Puhdistus*-teoksen ylirajaisesta vastaanotosta Laanes esittää, että ylirajaisen muistin eritasoisten vaikutusten ja siihen liittyvien eettisten ulottuvuuksien ymmärtämiseksi on tärkeää pureutua syvällisemmin ja eritellymmiin teosten paikalliseen ja kansainväliseen vastaanottoon arvioiden ja mediakirjoittelun kautta. (Laanes 2021, 47.) Vastaanoton analyysi on kulttuurisen muistitutkimuksen piirissä ylipäättään jäänyt riittämättömäksi (Törnquist-Plewa et al. 2017, 4).

Artikkelimme kytkeytyy näihin keskusteluihin taiteen mahdollisuuksista välittää muistia. Analysoidessamme *Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvan ylirajaista vastaanottoa hyödynnämme *muistitarjouman* (*mnemonic affordance*) teoreettista käsitettä (Zolkos 2017, 213–214; Savolainen 2021, 911; 2023), joka viittaa objektin potentiaaliin synnyttää muistamista tietyssä kontekstissa ja suhteessa muihin toimijoihin. Muistitarjouma ei toisin sanoen paikannu elokuvaan eikä elokuvan vastaanottajaan, vaan muistaminen syntyy aina näiden vuorovaikutuksessa. Muistitarjouman käsitteen avulla on mahdollista teoretisoida ja problematisoida kulttuurituotteisiin liittyviä ylirajaisia kulttuurisen muistin prosesseja ja niihin vaikuttavia kontekstuaalisia seikkoja; sen kautta voimme siis kuvata *Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvan mahdollisuuksia tuottaa ja kanavoida muistamista eri maissa.

Käyttämämme aineisto tarjoaa ennen kaikkea kansallisia valtaväestöjä edustavien toimittajien ja kriitikoiden näkökulmia ylirajaisen vähemmistön menneisyyden representaatioon. Vaikka aineistoomme sisältyvät myös inkerinsuomalaisissa lehdissä ja inkeriläisen kulttuurijärjestön sivustolla julkaistut arviot, emme ole voineet aineiston pohjalta tarkastella sitä, miten *Näkemiin Neuvostoliitto* on inkerinsuomalaisissa yhteisöissä laajemmin otettu vastaan. Emme myöskään ole tutkineet suomalaisen tai virolaisen suuren yleisön tulkintoja elokuvasta. Tarkastelemamme aineiston ei voi katsoa suoraan heijastavan eri maissa vallitsevia muistikulttuureja, mutta oletamme sen kuitenkin tarjoavan vihjeitä niistä diskursseista ja muistamisen tavoista, jotka viime vuosina ovat kytkeytyneet menneisyyksien ja niihin liittyvien kokemusten julkiseen käsittelyyn Suomessa ja Virossa.

## Näkymätön inkeriläisyys?

Tässä luvussa tarkastelemme *Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvan tapaa kuvata inkerinsuomalaisuutta. Inkerinsuomalaisiksi tai inkeriläisiksi on Suomessa nimitetty Pietarin kaupunkia ympäröivän alueen – historiallisen Inkerinmaan – suomenkielisiä asukkaita, jotka Neuvostoliitossa luokiteltiin kansallisuudeltaan suomalaisiksi. Stalinin hallintokaudella kymmeniätuhansia inkerinsuomalaisia vangittiin, karkotettiin kauaksi kodeistaan tai teloitettiin, ja karkotetuksi joutui 1930-luvulla myös *Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvan käsikirjoittaja–ohjaaja Lauri Randlan isoäidin isä. Kun Saksa oli toisen maailmansodan aikana miehittänyt osan Inkerinmaasta, Randlan isoäidin kotikylään tulleet SS-joukot toimittivat isoäidin sekä tämän äidin ja sisaren oletetun venäläisyyden vuoksi karanteenileirille Auschwitziin, josta nämä päätyivät pakkotyöhön Saksaan. Myöhemmin he pääsivät Suomeen, jonne miehityltä ja pakkoevakuoidulta Inkerinmaalta siirrettiin inkerinsuomalaisia, inkerikkoja ja vatjalaisia vuosina 1943–1944. Sodan päätyttyä perhe useimpien Inkerinmaalta siirrettyjen tavoin palasi Neuvostoliittoon. (*Flinkkilä & Tastula –kohtaamisia* 21.3.2020; *Kulttuuriykkönen* 21.7.2020.) Siirtoväestöä houkuteltiin palaamaan muun muassa lupauksilla takaisin kotiin pääsemisestä, mutta todellisuudessa Suomesta palanneet inkeriläiset eivät päässeet kotiseudulleen vaan joutuivat muualle Neuvostoliittoon (ks. esim. Nevalainen 1990, 285–290; Flink 2010, 164–165). Näin kävi myös Randlan isoäidin perheelle (*Flinkkilä & Tastula –kohtaamisia* 21.3.2020).

Koska Inkerinmaalle palaamista ei sallittu, merkittävä osa inkerinsuomalaisista muutti myöhemmin entisen kotiseutunsa läheisyyteen neuvosto-Karjalaan tai neuvosto-Viroon. Heidän jälkeläisensä sulautuivat ainakin näennäisesti venäläiseen tai virolaiseen valtaväestöön, ja vasta *glasnostin* aikana 1980-luvun loppupuolella syntyi inkerinsuomalaisten etninen revitalisaa-tioliike (ks. esim. Nevalainen 1991, 292–296; Schultz & Flink 2013). Samoihin aikoihin matkustaminen rautaesiripun taakse helpottui. Pieni määrä inkeriläisiä oli jo saapunut Suomeen, kun presidentti Mauno Koivisto huhtikuussa 1990 televisiohaastattelussa määritteli, että 1600-luvulla Savosta ja Karjalasta Inkerinmaalle muuttaneista suomalaisista polveutuviin inkeriläisiin soveltuvat ”takaisinmuuttajien” kriteerit. Tämän jälkeen Neuvostoliiton suomalais-taustaisille ihmisille ja heidän perheenjäsenilleen annettiin mahdollisuus hakeutua Suomeen paluumuuttajan statuksella. Paluumuutto-ohjelman taustoista on esitetty monia tulkintoja (esim. Kaisalmi 2018); tuoreimman tutkimuksen mukaan inkeriläisten muuton salliminen ja tukeminen mahdollistivat sen, ettei Suomen tarvinnut ottaa kantaa Neuvostoliitossa asuvien inkeriläisten autonomiavaatimuksiin, jotka perustuivat vuonna 1920 tehtyyn Tarton rauhansopimukseen (Häikiö 2022; ks. myös Raudalainen 2014, 450–453). Seuraavien parin vuosikymmenen aikana maahan saapui noin 30 000 ihmistä Venäjältä ja Virossa. Neuvosto-Virossa syntynyt Lauri Randla perheineen muutti Suomeen paluumuuton alkuvaiheessa vuonna 1991.

*Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvassa inkerinsuomalaisten aiempi historia jää viitteelliseksi. Elokuvan perheen voi olettaa päätyneen Viroon Stalinin hallintokauteen ja toiseen maailmansotaan liittyneiden prosessien seurauksena, mutta perheen menneisyyttä ei elokuvassa käsitellä eikä vainon, karkotusten, väestönsiirtojen, uudelleenasettamisen tai Viroon hakeutumisen teemoja nosteta esiin. Inkerinsuomalaisten vaikeaan historiaan viitataan vain ohimennen kohtauksessa, jossa Johanneksen isoisä lohduttaa Moskovan vallankaappauksen pelästyttämää vaimoaan sanomalla, että he ovat selvinneet Leninistä,

Stalinista ja suuresta isänmaallisesta sodasta, joten tulevat selviämään tästäkin. Isovanhempien pyrkimyksen sopeutua neuvostovaltaan voi kuitenkin tulkita mahdollisesti heijastavan aiemmin koettuja vaikeuksia – Randlan mukaan hänen oma isoäitinsä koki Neuvostoliiton pelottavana järjestelmänä, jota ei voi haastaa (*Kulttuuriykkönen* 21.7.2020).

Inkerinsuomalaisen ”paluumuutto” Suomeen elokuvassa sen sijaan tuodaan esiin. Radiosta kuullaan pätkä Mauno Koiviston kuuluisaa haastattelulausuntoa, ja seuraavassa kohtauksessa Johanneksen äiti Johanna istuu hermostuneena toimistossa keskustelemassa virkailijan kanssa. Virkailija viittaa Koiviston puheeseen ja kysyy, onko Johannallakin paluumuutto mielessä. Johanna selittää menevänsä Suomeen vain töihin, ja virkailija järjestää matkustusluvan sillä ehdolla, että Johanna maksaa hänelle neljänneksen tuloistaan ja lähtee rautaesiripun taakse ilman poikaansa. Myöhemmin Johanna palaa Tallinnaan tuoden tuliaisina ihmeellisiä länsituotteita, joiden ansiosta Johanneksesta tulee koulun tähti ja tämä alkaa haaveilla lännestä. Elokuvan lopussa Johanna ja Johannes lähtevät Suomeen isovanhempien jäädessä uudelleen itsenäistyään Viroon.



Kuva 2. Johannes saa äidiltään tuliaisia Suomesta. Kuva: Exitfilm 2019.

Äidin Suomessa työskentelyn ja Suomeen muuttamisen kautta inkerinsuomalaisuus kudotaan osaksi elokuvan juonta. Muuten perheen etninen tausta tulee esiin yksittäisinä mainintoina: heti elokuvan alussa kertojaääni määrittelee Johanneksen perheen inkeriläiseksi, ja elokuvan suomenkielisessä trailerissa Johanneksen äitiä luonnehditaan inkerinsuomalaiseksi – vironkielisen trailerin vastaavassa kohdassa äiti sen sijaan määritellään opiskelijaksi. Päähenkilöiden inkerinsuomalaisuutta representoidaan elokuvassa kuitenkin ennen kaikkea heidän puhumansa venäjänsekaisen inkerinsuomen murteen kautta. Randla on monesti kertonut halustaan säilyttää elokuvan kautta omien isovanhempiensa jossain määrin idiosynkraattista kieltä, jossa venäjän kielen sanat ja vaikutteet sekoittuivat inkerinsuomeen (mm. Alla 2020; Korsten 2018b; Zöbin 2020). Inkerinsuomen käyttö kenties myös mahdollisti elokuvan markkinoinnin Suomessa maailman ensimmäisenä inkerinsuomalaisena elokuvana.

Vaikka inkeriläisyys kytkeytyy elokuvan juoneen vain osittain, Randlan mukaan elokuva on tehty inkeriläisten näkökulmasta (Korsten 2018b). Hän on sekä Suomessa että Virossa antamissaan mediahaastatteluissa tuonut esiin niitä vaihtelevia tulkintoja, joita hänen etnisyydestään lapsuudessa tehtiin. Randla oli virolaisille venäläinen ja Viron venäläisille virolainen – ”aina sen ’toisen’ kansan edustaja”, koska ihmisten oli vaikea hahmottaa inkeriläisyyttä (Zöbin 2020).<sup>2</sup> Hän vietti lapsena paljon aikaa isovanhempiensa luona Sillamäessä – johon elokuvan suljettu uraanijalostamokaupunki viittaa – ja erottui lähes täysin venäjänkielisen kaupungin muista lapsista, kunnes oppi puhumaan venäjää. Virolaiset ikätoverit taas vierastivat häntä, kunnes hän oli oppinut riittävästi viroa. Sama toistui Suomeen muuttamisen jälkeen: luokkatoverit pitivät Randlaa venäläisenä, kunnes hänen puheestaan katosi aksentti. (Meriläinen 2020; *Flinkkilä & Tastula – kohtaamisia* 21.3.2020; Vilkmän 2020.)

Elokuvan Johanneksen henkilöhahmo on Randlan mukaan luotu ulkopuolisuuden kokemuksesta johtuvaa identiteettikriisiä hyödyntäen (Zöbin 2020). Johannes osaa venäjää siinä missä inkerinsuomeakin, mutta etniseen eroon viitataan tulkintamme mukaan alkupuolen kohtauksessa, jonka kertojaääni määrittelee Johanneksen ensimmäiseksi lapsuusmuistoksi: hän joutuu suljetun kaupungin pulipäisten venäläispoikien silmätikuksi, koska hänen päätään ”komisti tavallinen tukka”. Tallinnan virolaispojillekin Johanneksen inkeriläisyys on vieras käsite. Kun hän sattumalta näkee virolaispoikien sotkevan Leninin patsasta maalilla, juoksee paikalle ja käskee inkerinsuomeksi poikia lopettamaan töhrimisen, yksi pojista solvaa häntä rasistisesti viroksi ja pojat alkavat pahoinpidellä häntä. Isättömänä kasvavalle pojalle Leninin mukaan annettu patronyymi Leninovitš tekee Johanneksesta virolaispoikien silmissä ”Leninin sukulaisen” ja yhdistää siten hänet neuvostovaltaan. Johanneksen avuksi tulevaa tšetšeenityttö Veraa virolaispojat taas syyttävät siitä, ettei tämä puhu viroa, vaikka on Virossa syntynyt. Keskenään venäjää puhuvat inkerinsuomalaiset ja tšetšeenit näyttävät edustavan elokuvan virolaisille venäläisyyttä tai neuvostomiehistystä samalla kun katsojalle tehdään selväksi, ettei kyse ole etnisistä venäläisistä vaan pienemmistä vähemmistöetnisyyksistä.

Aggressiivisina häirikköinä näyttäytyvien virolaispoikien ja nuorten virolaisten mielenosoittajien kautta elokuva representoi Viron nousevaa kansallistunnetta ja käynnissä olevaa yhteiskunnallista muutosta, joka Johanneksen ja hänen venäjänkielisen koulunsa kuplasta katsottuna vaikuttaa kaoottiselta, sekavalta ja jopa uhkaavalta. Elokuvan loppupuoliskolla Viron vapauden puolesta mieltään osoittavat nuoret vaativat venäjänkielisen koulun rehtoria poistamaan Leninin patsaan koulun pihalta ja hyökkäävät tämän kimppuun – samassa yhteydessä tapahtumia sivusta katsellut Johannes, ”Leninin sukulainen”, saa virolaispojilta selkäänsä. Kohtaus kuvastaa vaikuttavasti sitä aggression ja vaaran ilmapiiriä, jota monet ei-virolaiset saattoivat Virossa 1980-luvun lopussa ja 1990-luvun alussa kokea.

Hieman humoristisempi on taksikohtaus, joka sijoittuu Moskovassa elokuussa 1991 tapahtuneen vallankaappauksen aikaan. Tuolloin Moskovasta lähetettiin Tallinnaan panssareita estämään Viron uudelleenitsenäistymistä, mihin elokuvassa viitataan kuvaamalla Johanneksen, Veran ja heidän kaveriensä päätymistä yhden panssarivaunun kyytiin. Kauhistanut Johanna löytää lapset tielle jääneen panssarivaunun päältä ja ottaa heidät mukaansa taksiin, joka pysäytetään virolaisten rakentamalle tiesululle. Kun virolaisen maanpuolustusjärjestön edustaja kysyy taksin matkustajilta, ovatko nämä virolaisia vai venäläisiä, lapsia hiljaa pysymään käskenyt Johanna selittää niin ikään viroksi, että he ovat inkeriläisiä ja että ”takapenkillä on pari tšetšeeniä”,

2 Suorat lainaukset virokielistä aineistosta on suomentanut Elo-Hanna Seljamaa.



Kuva 3. Johanna löytää lapset Moskovasta Tallinnaan lähetetyn panssarivaunun päältä. Kuva: Exitfilm 2019.

minkä jälkeen taksinkuljettaja kertoo viroksi olevansa tataari. ”Kansainvälinen taksi”, kommentoi virolainen vähän huvittuneesti, ja takakontin tarkastamisen jälkeen auto päästetään jatkamaan matkaa.

Kohtaus kuvastaa sitä, miten virolaisten uusi kansallinen herääminen ja kasvava vihamielisyys miehittäjävallan edustajiksi miellettyjä venäläisiä kohtaan ruokkivat ei-venäläisten ja ei-virolaisten kansanryhmien erillisiä identiteettejä. Näihin identiteettikategorioihin kuulumista oli mahdollista rakentaa retrospektiivisestikin hyödyntämällä neuvostoliittolaista käytäntöä merkitä henkilön etnisyys tai kansallisuus hänen passiinsa. Suuri osa Virossa nykyään toimivista vähemmistöetnisyyksien kulttuurijärjestöistä, myös Viron inkerinsuomalaisten liitto (esim. Schultz & Flink 2013, 113–124), onkin perustettu 1980-luvun lopussa. Aiemmin yhteiskunnallinen ilmapiiri oli suosinut pikemminkin vähemmistöetnisyyksien häivyttämistä, ja toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina usein laittomasti Viroon eri puolilta Neuvostoliittoa saapuneet inkerinsuomalaiset pyrkivät sulautumaan joko venäjän- tai virokieliseen valtaväestöön. Viron inkeriläisten 1990-luvulla kerättyjä elämäkertoja tutkinut Riina Reinvelt osoittaa, että vuosista 1950–1988 useimmiten vaietaan. Hän perustelee sitä inkerinsuomalaisen identiteetin jäämisellä taka-alalle – oltiin ensisijaisesti neuvostokansalaisia – ja elämän normalisoitumisella, mutta myös ”laulavan vallankumouksen” myötä heränneellä keskustelulla siitä, että maahanmuuttajien tulisi palata Virosta kotiinsa. Monet Reinveltin haastattelemat inkeriläiset kuvasivat pelkoa, että joutuisivat taas kerran karkotetuksi. (Reinvelt 2002, 63–67.)

Myös elokuvan inkeriläisperhe on liikkeessä, matkalla yhdestä väliaikaisesta pysähdyspaikasta toiseen, valtaväestöön ja järjestelmään mukautuvana ja kuitenkin siitä erottuvana. Perheen kohtalo vaikuttaa olevan aina jonkun muun käsissä. Isovanhemmat menettävät Johanneksen säteilymyrkytyksestä nostetun metelin seurauksena asuntonsa ja suljetussa kaupungissa elämisen



tarjoamat edut, ja samasta syystä perhe häädetään myös äidin opiskelijasuojeluasuntolasta Tallinnassa; tšetšeeniperheen Lidija-äidin avulla Tallinnasta löytyy uusi asunto, mutta myöhemmin Lidija uhkaa heittää heidät siitakin ulos. Häädetyksi tulemisen kokemuksia tai asunnon menettämisen uhkaa ei elokuvassa suoraan yhdistetä perheen inkeriläistaustaan, mutta perhettä uhkaavan asunnottomuuden voi halutessaan nähdä inkeriläisten menetetyin kotipaikan ja jatkuvan vaelluksen vertauskuvana.

Tulkintamme mukaan inkerinsuomalaisuus onkin elokuvassa läsnä paitsi puhutun inkerinsuomen myös eräänlaisen näkymättömyyden ja paikattomuuden kautta. Niihin liittyvien merkitysten avautuminen kuitenkin edellyttää katsojalta tietoa inkeriläisten historiasta – elokuvan inkeriläismenneisyyksiin liittyvät muistitarjoumat siis riippuvat katsojan ennakkotiedoista. Toisaalta muistitarjoumat kytkeytyvät elokuvaan ympäröivään tietoon kuten käsikirjoittaja–ohjaaja Randlan taustaa ja Stalinin vainoja käsitelleeseen mediakeskusteluun, jota tarkastelemme seuraavassa luvussa.

### Inkeriläismenneisyydet mediakeskustelussa

*Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvan ilmestymisen aikaan inkerinsuomalaisuus oli muutenkin esillä suomalaisessa julkisuudessa. Kansallismuseon *Inkeriläiset – unohdetut suomalaiset* -näyttelyssä tuotiin esiin inkeriläisiä ”unohdettuna” osana suomalaista kansakuntaa ja kuvattiin heidän vaihteita Stalinin kaudella sekä 1990-luvun alussa alkanutta muuttoliikettä Suomeen (ks. Savolainen & Potinkara 2021; Potinkara 2023). Tulkintamme mukaan näyttely edusti monin tavoin holokaustin muistiin liittyvää ”kosmopoliittisen muistin” mallia (esim. Levy & Sznajder 2002; Cento Bull & Hansen 2016, 391–393), jossa korostuvat uhrien kokemukset, traumaattiset menneisyydet, muistamisen eettiset ulottuvuudet ja ihmisoikeudet (ks. myös Savolainen 2022, 195–198). Näyttelyprojekti sai Suomen mittakaavassa poikkeuksellista huomiota: esimerkiksi *Helsingin Sanomat* julkaisi useita laajoja lehtijuttuja, jotka liittyivät joko näyttelyyn tai sitä edeltäneeseen kenttätyöhön ja näyttelyn inkeriläistaustaisten käsikirjoittajien sukulaisten kokemuksiin Stalinin aikana (mm. Pakkanen 2019; Lehmusvesi 2020a). Mediakeskustelussa näyttely kytkeytyi osin myös *Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvaan, sillä sekä Lauri Randlaa että näyttelyn käsikirjoittajana toiminutta Lea Pakkasta haastateltiin Ylen *Flinkkilä & Tastula – Kohtaamisia* -keskusteluohjelmassa maaliskuussa 2020. Toimittaja Maarit Tastulan haastattelussa molemmat kertoivat isovanhempiensa vaikeista kokemuksista ja omasta muutostaan Suomeen 1990-luvun alussa. (*Flinkkilä & Tastula – kohtaamisia* 21.3.2020.) Tässä asetelmassa haastateltavien 1990-luvun taitteen omakohtaiset muistot rinnastuivat heidän isovanhempiensa 1930–1950-lukujen vaiheisiin tuottaen kuvaa inkerinsuomalaisten kollektiivisista siirtymisen, toiseuden, kärsimyksen ja selviytymisen kokemuksista.

Inkerinsuomalaiset ja heidän vainon ja pakolaisuuden kokemuksensa herättivät Suomessa samoihin aikoihin laajempaa kiinnostusta. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) koordinoimassa Inkeri ja inkeriläisyys – muistot talteen, arkistot haltuun -hankkeessa (2018–2020) tuotettiin muistitietoa ja kerrotettiin olemassa olevia aineistoja (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2021). Aihetta käsiteltiin omien tutkimushankkeidemme lisäksi muissakin hankkeissa (esim. Kähäri et al. 2023; Reuter 2023) ja tietokirjallisuudessa (esim. Kekki 2022; Rautajoki 2022). Toimittaja Unto Hämäläisen (2019) esseen julkaisemisen jälkeen käynnistynyt keskustelu suomalaisten kohtaloista Stalinin vainoissa

johti Kansallisarkiston Suomalaiset Venäjällä 1917–1964 -tutkimushankkeeseen (ks. Mainio 2021), ja tässä yhteydessä käytiin julkista keskustelua siitä, tulisiko inkeriläisten kohtalot sisällyttää selvitykseen (esim. Pakkanen et al. 2020). Keskustelun myötä SKS käynnisti ensin keväällä 2020 Stalinin vainojen muistot -keruun ja sittemmin laajemman vuosina 2021–2022 käynnissä olleen haastatteluhankkeen (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2022).

Stalinin vainoihin ja muuhun etäisempään inkeriläismenneisyyteen liittyviä teemoja käsitellään myös kaikissa suomalaisen aineistoomme sisältyvissä Lauri Randlan mediahaastatteluissa ja haastatteluiden pohjalta kirjoitetuissa uutisjutuissa (*Flinkkilä & Tastula – kohtaamisia* 21.3.2020; *Kulttuuriykkönen* 21.7.2020; *Lehmusvesi 2020b*; *Meriläinen 2020*; *Ruohisto 2020*; *Vilkman 2020*). Lehtijutut painottuvat enemmän Randlan oman elämän ja elokuvan Johannesen tarinan yhtymäkohtiin kuin Stalinin ajan tapahtumiin, mutta myös Randlan isoäidin nuoruuden kokemuksia tuodaan esiin niistä jokaisessa. Isoäidin perheen joutuminen Auschwitziin saa jutuissa paljon huomiota, vaikka perhe oli siellä karanteenissa vain muutaman päivän, ja useissa artikkeleissa kerrotaan perheen joutuneen Suomesta Neuvostoliittoon palatessaan Stalinin vankileirille. Elokuvaa ympäröivissä mediahaastatteluissa ja uutisjutuissa Stalinin vainot, toinen maailmansota ja 1990-luvun historia näyttävätkin kietoutuvan yhteen. Stalinin vainot ja muutkin väkivaltaiset tarinat assosioituvat tai vertautuvat yleisesti holokaustiin (esim. Zombory 2017). Koska holokaustin muisti on alkanut toimia mallina muidenkin tapahtumien muistamiselle, Randlan isoäidin Auschwitz-kokemusten esiin nouseminen ei ole yllättävää, vaikka holokausti ei sinänsä olekaan Suomessa keskeisin osa kansallista muistikulttuuria (esim. Holmila 2012).

Virossa elokuvaa käsittelevät mediajutut painottivat suomalaisten haastattelujen ja lehtiartikkelien tapaan ohjaajan lapsuutta ja siirtymistä Virossa Suomeen. Vironkielisissä haastatteluissa keskitytään myös muuttoihin kaupungista toiseen sekä monikielisyyteen (Alla 2020; Korsten 2018b). Inkeriläisyyttä käsitellään ehkä selvimmin kielen kautta: kotona puhuttu kieli sitoi Randlan isovanhempiinsa ja erotti heidän perheensä ympäröivistä venäjän- ja vironkielisistä valtaväestöistä. Elokuvakriitikko Hendrik Allan (2020) tekemässä haastattelussa Randla korostaa isovanhempiensa merkitystä ja kertoo halunneensa tuoda elokuvaan mukaan lapsuutensa kielen. Allan kysymykset inkerin kielestä asemoivat Randlan yllärajoitettujen inkeriläisyhteisön edustajaksi. Muissa virolaisissa lehtijutuissa inkeriläisiä ei esitetä ryhmänä, josta valtaväestön kannattaisi tietää enemmän, vaan huomiota saa pikemminkin inkerin-suomalaisuus ulkopuolisuuden kokemuksen lähteenä.

Randlan isoäidin Auschwitz-kokemukset nousevat esiin joissakin Virossa ilmestyneissä haastatteluissa (Zöbin 2020; Korsten 2018b). Koillis-Viron sanomalehti *Põhjarannik* oli kesäkuussa 2018 uutisoinut ”humoristisen elokuvan” kuvauksista Sillamäellä (Korsten 2018a) ja saanut jutusta ironista palautetta, jossa kyseenalaistettiin humoristinen lähestymistapa Neuvostoliittoon, ja saman vuoden elokuussa tehdyssä lehtijutussa toimittaja pyysi Randlaa lohduttamaan palautteen antajaa. Ohjaaja vastasi kertomalla inkeriläisen isoäitinsä kovista kokemuksista sekä venäläisten, saksalaisten että suomalaisten käsissä ennen Sillamäelle päätymistä (Korsten 2018b). Perheen kärsimyksiin viitataan jutussa ikään kuin moraalisen perusteluna neuvostovaltaa käsittelevän humoristisen elokuvan tekemiselle. Toisen maailmansodan aikaisen menneisyyden esiin nostaminen siis kytkeytyy tässä yhteydessä pikemminkin neuvosto-Viron kuvaamisen legitimointiin kuin inkeriläismenneisyyksiin liittyviin muistitarjoumiin.

Vaikka Randlan taustaa käsiteltiin elokuvaan liittyvissä virolaisissa lehti-jutuissa, inkerinsuomalaisten ajallisesti etäisempää menneisyyttä ei huomioidu samaan tapaan kuin Suomessa. Karkotus- ja vankileirikokemukset, joita Suomessa käsiteltiin etenkin Ylen keskusteluohjelmassa (*Flinkkilä & Tastula – kohtaamisia* 21.3.2020) ja joihin useissa muissakin jutuissa ainakin lyhyesti viitattiin, eivät Virossa juuri nousseet esiin. Syynä ei välttämättä ole se, että Virossa tunnettaisiin inkeriläisten historia ja sen kytkeytyminen Stalinin vainoihin erityisen hyvin ja että teema olisi siten yleisölle jo ennestään tuttu. Kyse lienee pikemminkin siitä, että stalinistinen terrori on osa Viron omaa historiaa eikä inkerinsuomalaisten kokemuksilla ehkä sen vuoksi ole samanlaista kansallista muistikulttuuria monipuolistavaa huomioarvoa kuin Suomessa.

### Inkeriläisyyden tulkintoja elokuva-arvioissa

Inkerinsuomalaisten vaikeiden kokemusten leimaama menneisyys, jota *Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvaan liittyneessä suomalaisessa mediakeskustelussa tuotiin esiin, ei suoraan näy elokuvan journalistissa arvioissa. Elokuva nähtiin yleisesti lämpimänä ja hauskana sekä Suomessa (esim. Bamberg 2020; Ehnholm Hielm 2020; Lindén 2020; Miettinen 2020b; Moilanen 2020; Suurpalo 2020; Pellonpää 2020; Jutila 2021) että Virossa (esim. Aasa 2020; Maarits 2020; Metsamärt 2020; Põhjakas 2020; Sauter 2020). Molemmissa maissa elokuvaa luonnehdittiin usein nostalgiseksi, ostalgiseksi tai neuvostoromanttiseksi (esim. Haav 2020; Hurme 2020; Ikonen 2020; Issakainen 2020; Jazepov 2020; Kuivalahti 2020; Põhjakas 2020; Priimägi 2020; Sauter 2020; ks. myös Mөөlman 2020). Toisaalta arvioissa viitataan diktatuuriin, totalitarismiin tai vakaviin ja traagisiin aiheisiin (Aasa 2020; Huhtala 2020; Hurme 2020; Ikonen 2020; Liimets 2020; Lindén 2020; Lindqvist 2020; Maarits 2020; Metsamärt 2020; Moilanen 2020; Mällinen 2020; Pellonpää 2020; Rantanen 2020; Tuominen 2020; Vissak 2020; Jutila 2021; Pajukallio 2022). Joissakin virolaisarvioissa elokuvan ymmärtämisen katsotaan edellyttävän omakohtaista kokemusta neuvostojasta (Aasa 2020; Põhjakas 2020).

Wolfgang Beckerin *Good Bye Lenin!* (2003) näyttäytyy monissa suomalaisarvioissa Randlan elokuvan vertailukohtana tai esikuvana (Bamberg 2020; Ehnholm Hielm 2020; Huhtala 2020; Hurme 2020; Silén 2021). Virolaisarvioissa elokuva rinnastuu tai vertautuu myös samoihin aikoihin ilmestyneisiin neuvostoaikaan ja 1990-luvun siirtymään sijoittuviin kasvukertomuksiin (Alla 2020; Priimägi 2020; Sauter 2020; Vahter 2020). Erityisesti Virossa huomion kohteeksi nousi lisäksi elokuvan kuvakieli ja kuvaaja Elen Lotmanin kameratyö (esim. Metsamärt 2020; Sauter 2020; Vissak 2020; ks. myös Mikomägi 2020), joka oli osa Lotmanin (2021) audiovisuaalisen taiteen ja mediatutkimuksen väitöskirjaa.

Kaikissa tarkastelemissamme Suomessa julkaistuissa elokuva-arvioissa nostetaan esiin elokuvan inkerinsuomalaisuus. Kahdeksassa arviossa elokuvaa luonnehditaan sen suomalaisen markkinointimateriaalin (ks. Finnkino) tapaan ensimmäiseksi inkerinsuomalaiseksi (pitkäksi) elokuvaksi, ja kaikki suomalaisarviot yhtä lukuun ottamatta myös mainitsevat joko suoraan tai epäsuorasti, että elokuva pohjautuu inkeriläistäustaisen Randlan oman lapsuuden tapahtumiin. Tämänkin maininnan voi johtaa suoraan elokuvan suomenkieliseen markkinointimateriaaliin (ks. Finnkino). Yhdessä arviossa pohditaan, tarjoaako elokuva inkeriläisille ”osoituksen heidän olemassaolostaan” ja tarinan, ”jollaista ei ole aikaisemmin suurelle yleisölle näytetty” (Suurpalo 2020). Muutamat arviot näkevät inkeriläiset alirepresentoituna ryhmänä,

josta suomalaiset eivät tiedä tarpeeksi, ja pitävät aihepiirin esiin tuomista siksi arvokkaana (Bamberg 2020; Bergman 2020; Ehnholm 2020; Lindén 2020). Sanomalehti *Hufvudstadsbladetissa* elokuvaa arvioiva Sara Ehnholm Hielm (2020) katsoo, ettäokuva voisi olla erityisesti kouluille ”kultakaivos”, ja toivoo että sitä näytettäisiin yläkouluissa ja lukioissa. Tulkitsemme tällaisten mainintojen muistuttavan Kansallismuseon inkeriläisnäyttelyn ja siihen liittyneiden lehtijuttujen diskurssia inkeriläisistä unohdettuina suomalaisina.

Virossa elokuvaa ei kehystetty inkeriläiselokuvaksi samaan tapaan kuin Suomessa. Vironkielisessä markkinointimateriaalissa elokuvan perhettä kyllä luonnehditaan inkerinsuomalaiseksi, mutta elokuvaa ei mainosteta ensimmäisenä inkerinsuomalaisena elokuvana eikä Randlan taustaa tuoda esiin (Eesti Filmi Andmebaas). Melkein kaikissa virolaisarvioissa kuitenkin mainitaan elokuvan yhteys ohjaajan omaan lapsuuteen Virossa (esim. Alla 2020; Viilup 2020). Joissakin suomalaisarvioissa ilmaistu näkemys inkeriläisistä ryhmänä, josta valtaväestön olisi syytä tietää enemmän, ei virolaisarvioissa tule esiin. Elokuvan päähenkilöiden inkeriläisyys todetaan useimmiten ohimennen eikä sitä nähdä juonen osana, vaikka Johanneksen äidin siirtyminen Suomeen liittyy elokuvassa inkerinsuomalaisten ”paluumuuttoon”. Virossa paluumuutto ei ole samanlainen käsite kuin Suomessa, eikä elokuvakriitikoilla näytä olevan tarvetta selittää, miten äiti pääsi Suomeen töihin tai miksi hän edes keksi mennä virkailijan puheille. Varsinkin nuorempien kriitikoiden tulkintoihin on saattanut vaikuttaa se, että viimeisen parinkymmenen vuoden aikana kymmeniätuhansia ihmisiä on muuttanut työn perässä Virossa Suomeen – tästä näkökulmasta äidin päätös heijastaa katsojille tuttua nyky-Viron todellisuutta.

Suomessa elokuvan väitettyä inkeriläisyyttä problematisoitiin ainoastaan *Inkeriläisten Viesti* -lehdessä julkaistussa arvioissa. Riikka Mahlamäki-Kaistinen toteaa, etteiokuva kerro inkeriläisyydestä: ”Näkemiin Neuvostoliitto -elokuva koskevissa lehtijutuissa on korostettu usein sitä, että käsillä on ensimmäinen inkerinsuomalaisen tekijänokuva. Tämä on toki historiallinen fakta, mutta inkeriläisyys itsessään ei ole kuitenkaan teoksessa kovin korostetussa asemassa tai erityisesti esillä. [...] Inkeriläiset ovat tarinan keskiössä, mutta filmi ei kerro inkeriläisyydestä.” Arvioissa harmitellaankin sitä, ”etteiokuva juurikaan kasvata suomalaisten Inkeri-tuntemusta”. (Mahlamäki-Kaistinen 2020.) Myös *Helsingin Sanomien* kriitikko Leena Virtanen (2020) kirjoittaa, että ”me tiedämme täällä aivan liian vähän nimenomaan inkerinsuomalaisista, eikä Randlanokuva varsinaisesti avaa heidän taustaansa”. Virtasen mukaan Randlanperheen ”tosielämän kokemukset ovat olleet rankkoja ja traagisia, mutta hän valitsi näkökulmakseen huumorin”. Elokuvan tyyliä kommentoivan toteamuksen voi tulkita implikoivan sitä, että inkerinsuomalaisten menneisyydestä olisi voinut – ja kenties pitänytkin? – kertoa toisin.

Elokuvan markkinointi ja inkeriläismenneisyyksiin liittynyt laajempikin keskustelu kenties virittivät jotkut suomalaiskriitikot odottamaan elokuvalta suurempaa tai vakiintunutta inkeriläisten menneisyydestä kertomisen tapaa vastaavaa inkeriläisyyskuvausta. Ookuva ei ammenna suomalaisessa media-keskustelussa korostuneesta Stalinin vainoihin kytkeytyvästä kärsimyshistoriasta eikä liioin inkeriläisyyteen Suomessa perinteisesti liitettyistä merkityksistä, kuten hartaasta luterilaisuudesta, suomenkielisyydestä ja historiallisesta kansanperinteestä (ks. esim. Survo 2001, 16–19; Heikkinen 2003, 162–165; Davydova & Heikkinen 2004, 185–187; Savolainen & Potinkara 2021, 83–88). Elokuvan sisällön, elokuvaa ympäröineen laajemman inkeriläiskeskustelun sekä Suomessa vallitsevien inkeriläisiä koskevien mielikuvien ja muistien välillä onkin havaittavissa yhteensopimattomuutta.

Siinä missä Mahlamäki-Kaistisen ja Virtasen arvioiden voi tulkita kaipaavan toisenlaista kertomusta inkerinsuomalaisuudesta, kulttuurijärjestö Nouse Inkeri ry:n puheenjohtaja Helena Miettinen vaikuttaa näkevän elokuvan virkistävänä poikkeamana inkeriläisyyden kuvaamisen traditiosta. Hän viittaa Inkeri-sivustolla julkaistussa arviossaan Kansallismuseon inkeriläisnäyttelyyn, jonka takia inkerinsuomalaiset ”ovat olleet viime viikkoina esillä”, ja toteaa, että elokuva ”puolestaan avaa uusia ikkunoita inkeriläisenä olemiseen ja tuulettaa perinteistä inkeriläistä kärsimyseskeistä elämäntarinan kerrontatapaa”. Ajatus elokuvasta avaamassa uusia ikkunoita inkerinsuomalaisuuteen on nostettu myös arvion otsikkoon. (Miettinen 2020b.) Muissa tarkastelemisamme arvioissa tällainen näkökulma ei tule esiin eikä elokuvaa ylipäättään eksplisiittisesti verrata inkerinsuomalaisuuden aiempiin representaatioihin.

Helena Miettisen arvio julkaistiin uudelleen Viron inkerinsuomalaisten liiton *Inkeri*-lehdessä (Miettinen 2020a). Virossa arvio sai uuden otsikon – ”Näkemiin Neuvostoliitto: inkeriläisten oma Amarcord?” – sekä ingressin, jossa Randlan elokuva rinnastetaan Federico Fellinin lapsuusmuistoihin perustuvaan klassikkoon. Myöhemmin *Inkeri*-lehti julkaisi vielä elokuvaa käsittelevän uutisjutun, jossa siteerataan Viron yleisradion ohjaajan Elo Selirannan puheenvuoroa elokuvan ensiesityksessä PÖFF-elokuvafestivaaleilla (Lauri Randlan elokuva vihdoin Viron elokuvateattereissa 2020). Selirand kehuu elokuvan symbolisia keinoja hyödyntävää tarinankerrontaa ja lapsinäyttelijöiden suorituksia, mutta ei kiinnitä huomiota sen inkeriläisyyteen. Onkin huomionarvoista, että vaikka Viron ainoa inkerinsuomalainen kulttuurilehti käsittelee Randlan teosta kahteen otteeseen, tämä tehtiin paljolti ulkopuolisten sanoja lainaten ottamatta itse kantaa elokuvan tapaan esittää inkerinsuomalaisia ja inkeriläisyyttä neuvosto-Virossa.

Suomessa ja Virossa julkaistut arviot eroavat jossain määrin toisistaan myös suhteessa elokuvan yhteiskunnallisiin ulottuvuuksiin. Suomalaisarvioissa nousee usein esiin elokuvan vähemmistöetnisyyksiä edustavien päähenkilöiden asema keskellä Viron yhteiskunnallisia mullistuksia, joita leimasivat viron- ja venäjänkielisten väliset jännitteet. Useat arviot mainitsevat ainakin ohimennen etniset suhteet, ristiriidat tai jännitteet (Lindén 2020; Lindqvist 2020; Moilanen 2020; Mällinen 2020; Rantanen 2020; Silén 2021) tai viittaavat Johanneksen ulkopuolisuuteen suhteessa ikätovereihin (Bergman 2020; Hurme 2020; Lindqvist 2020; Mahlamäki-Kaistinen 2020; Suurpalo 2020; Jutila 2021). Kulttuurilehti *Kaltion* julkaisemassa arviossa Viron itsenäisyysliikettä sivuavia kohtauksia pidetään painotuksiltaan yllättävinä ja elokuvan virolaispoikaa luonnehditaan muukalaisvihamieliseksi (Mällinen 2020), ja *Hämeen Sanomissa* elokuvaa arvioiva Heikki Ikonen (2020) toteaa inkeriläisten ja tšetšeenien törmäävän neuvostoyhteisössä ”siekailemattomaan rasismiinkin”. Suomalais-virolaista kulttuuriyhteistyötä edistävän Tuglas-seuran *Elo*-julkaisun arviossa kiinnitetään huomiota siihen, etteivät elokuvan lapset ”ymmärrä yhteiskunnan muutosta, Neuvostoliiton hajoamista eivätkä viron kielen taidottomina omaa huono-osaisuuttaan uusissa oloissa” (Suurpalo 2020).

Virolaisarviot sen sijaan yleensä joko ohittavat etniset jännitteet kokonaan (esim. Maarits 2020; Mõölman 2020; Sauter 2020; Vissak 2020) tai pitävät niitä ongelman sijaan itsestäänselvyytenä. Esimerkiksi *Eesti Päevaleht* -sanomalehdessä julkaistussa arviossa todetaan ohimennen – ja Neuvostoliiton historian vaiheita keskenään sotkien – olevan päivänselvää, ettei ”suojasään Tallinna” voinut olla Leninovitš-nimeä kantavan inkerinsuomalaisen pojan luvattu maa (Aasa 2020). Tuuli Põhjakas (2020) taas pahoittelee *Postimees*-lehdessä,

että vaikka elokuvassa näytetään punkkarien kapinointia ja Leninin patsaan kaatumisen, nämä tapahtumat eivät aukene katsojille, koska Johannes ei niistä piittaa. Vaikuttaakin siltä, että *Näkemiin Neuvostoliitto* tuo Viron väkivallattomana pidetyn ”laulavan vallankumouksen” nurjan puolen esiin tavalla, johon virolaiset eivät ole tottuneet ja jota elokuvakriitikotkaan eivät välttämättä tai mielellään tunnista. Jonkinlaisen poikkeuksen muodostaa arvio, jossa elokuvan tulkitaan tarjoavan harvoin esitetyn kuvan siitä, millaisena tuon ajan tapahtumat näyttäytyivät sellaisten ihmisten silmissä, joissa Viron uudelleenitsenäistyminen saattoi aiheuttaa epävarmuutta (Metsamärt 2020). Andrei Liimets (2020) puolestaan nostaa positiivisena asiana esille Randlan käsityksen Virossa ”kunnon kansojen Baabelina” (vrt. Alla 2020). Liimets kehuu Randlan Viroa ”virkistävän” monikansalliseksi; hänen mukaansa elokuva inkerinsuomalaiseen perheeseen keskittyessään sivuuttaa totunnaisen virolaisuuden ja venäläisyyden vastakkainasettelun.

### Lopuksi: inkeriläisyyden kansalliset tulkinnat

Olemme tässä artikkelissa tarkastelleet maailman ensimmäisenä inkerinsuomalaisena pitkänä elokuvana markkinoitua draamakomediaa *Näkemiin Neuvostoliitto* sekä sen mediavastaanottoa Suomessa ja Virossa. Inkerinsuomalaisten varhaisempaa historiaa elokuvassa ei käsitellä; sen sijaan inkeriläisnäkökulma kytkeytyy ulkopuolisuuteen suhteessa neuvosto-Viron suurimpiin etnisiin ryhmiin ja niiden välisiin jännitteisiin. Elokuva tarkastelee Viron uudelleenitsenäistymisen vuosien ilmapiiriä perspektiivistä, joka ei ole helposti paikannettavissa, mutta joka elokuvaa ympäröivän media-aineiston pohjalta näyttää liittyvän ohjaaja Lauri Randlan omiin lapsuuskokemuksiin aluksi venäläisen ja virolaisen, myöhemmin suomalaisen valtaväestön keskuudessa. Sekä Suomen että Viron mediassa painottuivat elokuvan tapahtumien yhteydet Randlan kokemuksiin.

Suomalaisessa vastaanotossa elokuva kehystettiin varsin vahvasti inkeriläiselokuvaksi, ja jotkut Suomen valtaväestöjä edustavat kriitikot pitivät elokuvaa arvokkaana juuri siksi, että se tuo esiin inkeriläisten menneisyyttä tai inkeriläisiä ryhmänä. Virolaisvastaanotossa tämä näkökulma ei tullut esiin ja elokuvan inkerinsuomalaisuus kytkettiin historiallisten tapahtumien sijaan kieleen. Suomen inkeriläisyhteisöä edustavat kriitikot puolestaan tulkitsivat elokuvaa kahdesta toisistaan poikkeavasta näkökulmasta: yhtäältä sen nähtiin laajentavan inkeriläisyydestä kertomisen tapoja, toisaalta todettiin, ettei elokuva kerro inkeriläisyydestä ja hieman harmiteltiinkin sitä, ettei elokuva juurikaan lisää suuren yleisön Inkeri-tuntemusta.

Suomessa inkeriläisten traagisten kokemusten leimaama menneisyys on kansallisen muistin näkökulmasta noussut uudelleen esiin viime vuosina. Tulkintamme mukaan tämä Suomessa herännyt ”kosmopoliittiseen muistiin” kytkeytyvä laajempi kiinnostus myötävaikutti siihen, että *Näkemiin Neuvostoliitto* tulkittiin Suomessa nimenomaan inkeriläiselokuvaksi ja että siihen liittyneessä mediakeskustelussa nostettiin esiin elokuvan oman kerronnan ulkopuolelle jäävää, ajallisesti etäisempää inkeriläismenneisyyttä. Suomen kontekstissa elokuvan muistitarjouma näyttääkin liittyvän ennen kaikkea inkeriläisten historiaan. Sen sijaan Virossa, jossa Stalinin vainojen kokemukset olivat kansallisen muistin ja identiteetin keskeistä materiaalia jo 1990-luvulla, näihin teemoihin ei elokuvan vastaanotossa tartuttu.

Monissa tarkastelemissamme suomalaisarvioissa viitataan elokuvan representoimiin etnisiin jännitteisiin, ja joskus mainitaan myös muukalaisvihamielisyys tai rasismi. Virolaisarvioissa nämä teemat joko ohitetaan tai mielletään osaksi yhteiskunnallista muutosta. Vain harva kriitikko kiinnitti huomiota siihen, että elokuvan tapa esittää virolaisia problematisoi Virossa vallitsevaa käsitystä väkivallattomasta ”laulavasta vallankumouksesta”. Se, miten neuvosto-aikaa ja sen päättymistä tulee ja saa muistella, on uudelleen itsenäistyneen Viron muistikulttuurin keskeisiä ja valtion kannalta jopa eksistentiaalisia kysymyksiä. Itsenäisyyden palauttaminen rakentui Virossa neuvostoajan käsittelylle ennen kaikkea katkoksenä ja kärsimyksenä – neuvostovalta oli jotakin, jota tuli ja tulee edelleen vastustaa (esim. Jõesalu 2017; Kõresaar 2008; Nugin 2021). Virossa neuvostoajan muistelemisen ehtoihin kytkeytyvät jännitteet kenties saivat elokuvakriitikot ohittamaan Randaln draamakomedian kriittisemmät yhteiskunnalliset ulottuvuudet. Voikin kysyä, olisivatko elokuvan muistitarjoumat Virossa voineet liittyä nostalgisen kasvukertomuksen sijasta uudelleenitsenäistymisen ajan menneisyyksien arviointiin, mikäli neuvostomenneisyyden representaatiot olisivat Virossa yleisesti olleet monipuolisempia elokuvan ilmestyessä.

Analyysimme *Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvasta suhteessa Viron ja Suomen muistikulttuureihin tukee Astrid Erllin (2012, 233–234) huomiota siitä, että elokuvan mahdollisuudet toimia muistin välineenä eivät määräydy vain elokuvan itsensä perusteella. Elokuvan muistitarjouma eli se, minkälaisia menneisyyttä koskevia mielikuvia tai kollektiivista muistamista elokuva voi aktivoida ja tuottaa, riippuu elokuvan laajemmasta kulttuurisesta ympäristöstä eli sitä ympäröivistä muista menneisyyden representaatioista ja poliittis-yhteiskunnallisesta kontekstista sekä katsojien omista kokemuksista ja aiemmasta tiedosta. Viron ja Suomen erilaiset muistikulttuurit vaikuttavat siihen, miten *Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvaa on näiden maiden konteksteissa tulkittu ja millaiset teemat siihen liittyneessä mediakeskustelussa nousivat esiin. Artikkelimme osoittaakin, että elokuvan vastaanotto heijastelee inkerinsuomalaisuuden yllirajaisen muistin sijaan pikemminkin kansallisia muistin mekanismeja, jotka Virossa ja Suomessa tuottivat toisistaan poikkeavia kansallisesti relevantteja tulkintoja ja muistamisen tapoja.

#### Kiitokset

Kiitämme Peeter Urblaa ja Elen Lotmania tämän artikkelin kuvituksena käytetyistä valokuvista. Vertaisarvioijia sekä Lähikuovan toimittajia haluamme kiittää artikkelin käsikirjoitusta koskevista huomioista.

## Lähteet

### Elokuva

*Näkemiin Neuvostoliitto/Hüvasti*, NSVL (2020) Urbla, Peeter (tuottaja); Lwoff, Mark (tuottaja); Jaari, Misha (tuottaja) & Randal, Lauri (ohjaaja). Tallinna/Helsinki: Exitfilm/Bufo.

### Media-aineisto

Aasa, Aurelia (2020) ”Hüvasti, NSVL” on tõeline nõukogude romanss. *Eesti Päevaleht* 6.12.2020.

Alla, Hendrik (2020) Režissöör Lauri Randal: Inimesed mässavad ja kapriisitsevad nagu teismelised. *Postimees* 2.12.2020.

Bamberg, Hannu (2020) Kun rautaesirippu raottui – ja lopulta murtui. *Demokraatti* 9.7.2020. Saatavilla: <https://demokraatti.fi/elokuva-arvio-kun-rautaesirippu-raottui-ja-lopulta-murtui/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Bergman, Sampo (2020) Lauri Randlan esikoispitkä on eläväinen draamakomedia inkeriläispojnan lapsuudesta kylmän sodan loppuvuosina. *Film-O-Holic.com* 10.7.2020. Saatavilla: <https://www.film-o-holic.com/arvostelut/nakemiin-neuvostoliitto/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Eesti Filmi Andmebaas, Hüvasti, NSVL (2020). Saatavilla: <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/19526> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Ehnholm Hielm, Sara (2020) Charmig ingermanländsk ostalgia. *Hufvudstadsbladet* 10.7.2020. Saatavilla: <https://www.pressreader.com/finland/hufvudstadsbladet/20200710/281835760994098> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Finnkino, Näkemiin Neuvostoliitto. Saatavilla: [https://www.finnkino.fi/event/303390/title/n%C3%A4kemiin\\_neuvostoliitto/](https://www.finnkino.fi/event/303390/title/n%C3%A4kemiin_neuvostoliitto/) (linkki tarkistettu 3.1.2024).

*Flinkkilä & Tastula – kohtaamisia*. Inkerinmaalta Auschwitziin ja Siperiaan – Lauri Randla ja Lea Pakkanen ja suvun vaietut tarinat 21.3.2020. Yle. Toimittaja: Maarit Tastula. Saatavilla: <https://areena.yle.fi/1-50289332> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Haav, Margus (2020) Osalt Viljandis vändatud nostalgiline komöödia jõuab lõpuks kinno. *Sakala* 19.11.2020. Saatavilla: <https://sakala.postimees.ee/6897166/osalt-viljandis-vandatud-nostalgiline-komoodia-jouab-peagi-kinodesse> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Huhtala, Jussi (2020) Näkemiin Neuvostoliitto. *Episodi* 8.7.2020. Saatavilla: <https://www.episodi.fi/elokuvat/nakemiin-neuvostoliitto/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Hurme, Tuomas (2020) Näkemiin Neuvostoliitto – neuvostoromantiikkaa ja vapaudenkaipuuta. *Vartija* 13.7.2020. Saatavilla: <https://www.vartija-lehti.fi/6757-2/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Ikonen, Heikki (2020) Diktatuuri humoristisin silmin. *Hämeen Sanomat* 9.7.2020. Saatavilla: <https://www.hameensanomat.fi/teemat/5282499> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Issakainen, Tenka (2020) Suurvallan loppu ja erään elämän alku. *Lapin Kansa* 23.7.2020. Saatavilla: <https://www.lapinkansa.fi/elokuva-arvio-suurvallan-loppu-ja-eraan-elaman-alk/2725521> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Jazepov, Terttu (2020) NOSTALGIALAKS! Kinno jõuab uus komöödia elust Eestis nõukaaja viimastel aastatel. *Ohtuleht* 11.2.2020. Saatavilla: <https://www.ohtuleht.ee/elu/991858/nostalgialaks-kinno-jouab-uus-komoodia-elust-estis-noukaaja-viimastel-aastatel> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Jutila, Niko (2021) Näkemiin Neuvostoliitto (2020) on lämminsydäminen komedia ikävästä valtiosta. *Elokuva uutiset* 13.10.2021. Saatavilla: <https://www.elokuvauutiset.fi/site/dvd-arvostelut/kotimaiset/9724-arvostelu-naekemiin-neuvostoliitto-2020-on-laemminsydaaminen-komedia-ikaevaestae-valtiosta> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Korsten, Teet (2018a) Sillamäel algavad humoorika mängufilmi "Hüvasti, NSVL" võtted. *Põhjarannik* 3.7.2018. Saatavilla: <https://sillamae.raamatukogud.ee/?action=136&id=7502> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Korsten, Teet (2018b) Sillamäest võiks reaalselt teha filmistuudio. *Põhjarannik* 7.8.2018. Saatavilla: <https://pohjarannik.postimees.ee/6583687/sillamaest-voiks-reaalselt-teha-filmistuudio> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Kuivalahti, Laura (2020) Lauri Randlan omakohtainen Näkemiin Neuvostoliitto -elokuva kertoo koskettavasti inkerinsuomalaisten elämästä idän ja lännen rajalla. *Maaseudun Tulevaisuus* 11.7.2020. Saatavilla: <https://www.maaseuduntulevaisuus.fi/lukemisto/b1666b0b-9c17-5803-b6de-0f278e263750> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

*Kulttuuriykkönen*. Neuvostoliittolainen sinilevämyrkytys ja muita ihmeitä – Lauri Randlan Näkemiin Neuvostoliitto hykerryttää ja kauhistuttaa 21.7.2020. Yle. Toimittaja: Pauliina Grym. Saatavilla: <https://areena.yle.fi/podcastit/1-50589143> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Lauri Randlan elokuva vihdoinkin Viron elokuvateattereissa (2020) *Inkeri* 4/2020, 11.

Lehmusvesi, Jussi (2020a) Unohdettu kansa. *Helsingin Sanomat* 30.1.2020.

Lehmusvesi, Jussi (2020b) Vihdoinkin vapaus. *Helsingin Sanomat* 22.4.2020.

Liimets, Andrei (2020) Enam nii jube ei tundu punalipp. *Eesti Ekspress* 25.11.2020.

Lindén, Zinaida (2020) Avvåpnande, färgstarkt men ojämnt om Sovjetunionens sista årtionde. *Ny Tid* 19.8.2020. Saatavilla: <https://www.nytid.fi/2020/08/avvapnande-fargstarkt-men-ojamnt-om-sovjetunionens-sista-artionde/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).



Lindqvist, Mari (2020) Aina vähän muukalainen. *Unikankare* 10.7.2020. Saatavilla: <http://www.kulttuuriteko.fi/unikankare/elokuvat/nakemiin-neuvostoliitto/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Maarits, Merit (2020) Tristan Priimägi filmisoovitused: "Hüvasti, NSVL", "Alljumalad" ja "Veel üks hingetomme". *ERR.ee* 25.11.2023. Saatavilla: <https://kultuur.err.ee/1163494/tristan-priimagi-filmisoovitused-huvasti-nsvl-alljumalad-ja-veel-uks-hingetomme> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Mahlamäki-Kaistinen, Riikka (2020) Lauri Randlan elokuva kertoo inkeriläisistä, mutta ei inkeriläisyydestä. *Inkeriläisten Viesti* 3/2020, 11. Saatavilla: [http://www.inkeriliitto.fi/viestit/2020\\_03.pdf](http://www.inkeriliitto.fi/viestit/2020_03.pdf) (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Meriläinen, Pilvi (2020) Inkerinsuomalainen perhe on myrskyn silmässä humoristisessa Näkemiin Neuvostoliitto -elokuvassa. *Kulttuuriviikot* 11.7.2020. Saatavilla: <https://www.kulttuuriviikot.fi/lehti/jutut/artikkelit/1338-inkerinsuomalainen-perhe-myrskyn-silmaessae-naekemiin-neuvostoliitto-elokuvassa> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Metsamärt, Aleksander (2020) Hüvasti, NSVL! Tere, lapsepõlv! *Sirp* 11.12.2020. Saatavilla: <https://sirp.ee/s1-artiklid/film/huvasti-nsvl-tere-lapsepolv/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Miettinen, Helena (2020a) Näkemiin Neuvostoliitto: inkeriläisten oma Amarcord? *Inkeri* 1/2020, 10. Saatavilla: <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=is&oid=inkeri20200320&type=staticpdf> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Miettinen, Helena (2020b) Riemukas Näkemiin Neuvostoliitto -elokuva avaa uusia ikkunoita inkerinsuomalaisuuteen. *Inkeri* 13.2.2020. Saatavilla: <http://www.inkeri.fi/riemukas-nakemiin-neuvostoliitto-elokuva-avaa-uusia-ikkunoita-inkerinsuomalaisuuteen/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Mikomägi, Margus (2020) Tajupsühhologist filmioperaator Elen Lotman: usun tõenduspoihesse maailmavaatesse, mul ei ole dilemmat teadus versus kunst. *Maaleht* 24.11.2020.

Moilanen, Harri-Ilmari (2020) Näkemiin Neuvostoliitto: Tarkkisen herrasväki ja uudet tuulet. *Kansan Uutiset* 10.7.2020. Saatavilla: <https://www.ku.fi/artikkeli/4275158-nakemiin-neuvostoliitto-tarkkisen-herrasvaki-ja-uudet-tuulet> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Mällinen, Jarno (2020) Mikrohistoriallinen kronikka neuvosto-Virosta. *Kaltio. Pohjoinen kulttuurilehti*. Saatavilla: <https://kaltio.fi/mikrohistoriallinen-kronikka-neuvosto-virosta/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Möölman, Mihkel (2020) Hüvasti, NSVL. Saatavilla: <https://poff.ee/film/hvasti-nsvl/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Pajukallio, Arto (2022) Näkemiin Neuvostoliitto on koskettava tragikomedialla inkeriläisten elämästä. *Seura* 21.8.2022. Saatavilla: <https://seura.fi/tv/poiminnat/elokuva-arvio-nakemiin-neuvostoliitto-on-koskettava-tragikomedialla-inkerilaisten-elamasta/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Pellonpää, Jussi U. (2020) Näkemiin Neuvostoliitto. *Filmifin* 10.7.2020. Saatavilla: <https://www.filmifin.com/arvostelu/n%C3%A4kemiin-neuvostoliitto> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Põhjakas, Tuuli (2020) Neile, kes sündinud Nõukogude Liidus. *Postimees* 19.11.2020.

Priimägi, Tristan (2020) Hunt murrab kodust. *Sirp* 13.11.2020. Saatavilla: <https://sirp.ee/s1-artiklid/film/hunt-murrab-kodust/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Rantanen, Tuomas (2020) Näkemiin Neuvostoliitto -elokuvassa kuvataan ohjaaja Lauri Randlan lapsuudenmuistoja romahtavan suurvallan raunioilta. *Voima* 24.3.2020. Saatavilla: <https://voima.fi/arvio/nakemiin-neuvostoliitto-elokuvassa-kuvataan-ohjaaja-lauri-randlan-lapsuudenmuistoja-romahtavan-suurvallan-raunioilta/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Ruohisto, Wilma (2020) Lauri Randla kasvoi suljetussa kaupungissa, jonka salaisuus oli viedä häneltä hengen – kun hän pääsi Suomeen, iski silmille käsittämätön näky. *Ilta-Sanomat* 10.7.2020. Saatavilla: <https://www.is.fi/tv-ja-elokuvat/art-2000006567078.html> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Sauter, Ralf (2020) "Hüvasti, NSVL" on lõbus nostalgiasähvatus. *ERR.ee* 26.11.2020. Saatavilla: <https://kultuur.err.ee/1164640/ralf-sauter-huvasti-nsvl-on-lobus-nostalgiasahvatus> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Silén, Jarkko (2021) Näkemiin Neuvostoliitto: Inkeriläisen koulupojan kasvutarina 1980-luvun Neuvosto-Virosta löytää uusia näkökulmia historiaan. *Film-o-Holic.com* 19.2.2021. Saatavilla: <https://www.film-o-holic.com/dvd-arvostelut/nakemiin-neuvostoliitto/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Suurpalo, Katariina (2020) Näkemiin Neuvostoliitto. *Elo* 3/2020. Saatavilla: <https://www.tuglas.fi/nakemiin-neuvostoliitto> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Tuominen, Taija (2020) Elokuviissa: Lapsuus kahden maailman välissä. *Hämeenlinnan Kaupunki-uutiset* 14.7.2020. Saatavilla: <https://www.hameenlinnankaupunkiutiset.fi/paikalliset/4868779> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Vahter, Tauno (2020) Kilu ja tähendusrikka vaikimise ohud. *Sirp* 18.9.2020. Saatavilla: <https://sirp.ee/s1-artiklid/film/kilu-ja-tahendusrikka-vaikimise-ohud/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Viilup, Kaspar (2020) Lauri Randla filmist "Hüvasti, NSVL": olen kasutanud seal oma perekonna ajalugu. *ERR.ee* 16.11.2020. Saatavilla: <https://kultuur.err.ee/1159736/lauri-randla-filmist-huvasti-nsvl-olen-kasutanud-seal-oma-perekonna-ajalugu> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Vilkman, Sanna (2020) Näkemiin Neuvostoliitto on ihasuttava uutuuselokuva – kukaan ei vain tiedä, missä ja koska sen voi nähdä. *Yle* 1.4.2020. Saatavilla: <https://yle.fi/uutiset/3-11281550> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Virtanen, Leena (2020) Inkerinsuomalainen ohjaaja muistelee neuvosto-aikoja komedian keinoin, mutta lopputulos on kömpelö. *Helsingin Sanomat* 9.7.2020.

Vissak, Leo (2020) Joonistused tolmus. *Filmileht* 27.11.2020. Saatavilla: <https://filmileht.ee/joonistused-tolmus-huvasti-nsvl/> (linkki tarkistettu 3.1.2024).

Zöbin, Janno (2020) Film "Hüvasti, NSVL" uurib Lauri Randla lapsepõlve Annelinnas. *Postimees: Tartu Postimees* 27.11.2020.

## Kirjallisuus

Bond, Lucy & Rapson, Jessica (toim.) (2014) *The Transcultural Turn: Interrogating Memory Between and Beyond Borders*. Berliini: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110337617>.

Brunow, Dagmar (2015) *Remediating Transcultural Memory: Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berliini: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110436372>.

Cento Bull, Anna & Hansen, Hans Lauge (2016) On Agonistic Memory. *Memory Studies* 9(4), 390–404. <https://doi.org/10.1177/1750698015615935>.

Crownshaw, Rick (2013) *Transcultural Memory*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315540573>.

Davydova, Olga & Heikkinen, Kaija (2004) Produced Finnishness in the Context of Remigration. Teoksessa Vesa Puuronen, Antti Häkkinen, Anu Pylkkänen, Tom Sandlund & Reetta Toivanen (toim.) *New Challenges for the Welfare Society*. Joensuu: University of Joensuu, 176–192.

De Cesari, Chiara & Rigney, Ann (2014) Introduction. Teoksessa Chiara De Cesari & Ann Rigney (toim.) *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*. Berliini: De Gruyter, 1–25. <https://doi.org/10.1515/9783110359107.1>.

Enns, Anthony (2007) The Politics of Ostalgic: Post-Socialist Nostalgia in Recent German Film. *Screen* 48(4), 475–491. <https://doi.org/10.1093/screen/hjm049>.

Erl, Astrid (2008) Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. Teoksessa Astrid Erl & Ansgar Nünning (toim.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Reader*. Berliini: De Gruyter, 389–398. <https://doi.org/10.1515/9783110207262.6.389>.

Erl, Astrid (2012) War, Film and Collective Memory: Plurimedial Constellations. *Journal of Scandinavian Cinema* 2(3), 231–235. [https://doi.org/10.1386/jasca.2.3.231\\_1](https://doi.org/10.1386/jasca.2.3.231_1).

Erl, Astrid & Rigney, Ann (toim.) (2009) *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berliini: DeGruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110217384>.

Erl, Astrid & Rigney, Ann (toim.) (2018) Special Issue: Cultural Memory Studies after the Transnational Turn. *Memory Studies* 11(3).

Frey, Mattias (2013) *Postwall German Cinema: History, Film History, and Cinephilia*. New York: Berghahn. <https://doi.org/10.1515/9780857459480>.

Flink, Toivo (2010) *Kotiin karkotettavaksi: Inkeriläisen siirtoväen palautukset Suomesta Neuvostoliittoon vuosina 1944–1955*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Grainge, Paul (toim.) (2003) *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press.

Heikkinen, Kaija (2003) Nationalistinen karelianismi paluumuuttajien kiusana. Teoksessa Raisa Simola & Kaija Heikkinen (toim.) *Monenkirjava rasismi*. Joensuu: Joensuu University Press, 158–174.

Hietala, Veijo (2012) Elokuvakritiikin muuttuvat muodot. Teoksessa Martta Heikkilä (toim.) *Taidekritiikin perusteet*. Helsinki: Gaudeamus, 142–177.

Hodgin, Nick (2004) Berlin is in Germany and Good Bye Lenin! Taking Leave of the GDR? *Debate: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 12(1), 25–45. <https://doi.org/10.1080/0965156042000230106>.

Holmila, Antero (2012) Varieties of Silence: Collective Memory of the Holocaust in Finland. Teoksessa Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki (toim.) *Finland in World War II*. Leiden: Brill, 519–560. [https://doi.org/10.1163/9789004214330\\_014](https://doi.org/10.1163/9789004214330_014).

Häikiö, Kristiina (2022) *Paluumatkan mutkat: Inkeriläisten paluumuuton alkaminen ja laajeneminen Neuvostoliiton hajoamisen aikaan*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Hämäläinen, Unto (2019) Stalinin vainoissa kuoli yhtä paljon suomalaisia kuin talvisodassa – Valtiojohto, teettäkää selvitys heidän kohtalostaan. *Helsingin Sanomat* 31.8.2019.

Jõesalu, Kirsti (2017) *Dynamics and Tensions of Remembrance in Post-Soviet Estonia: Late Socialism in the Making*. Tartto: University of Tartu.

Kaisalmi, Ahti (2018) ”Neuvostoliitosta suuntautuvasta paluumuutosta ei tarvitse mitään etukäteiselvityksiä” – inkeriläisten paluumuuton käynnistymisen motiivit ja toteutus ulkoasiainministeriössä vuosina 1990–1991. Pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto.

Kapczynski, Jennifer M. (2007) Negotiating Nostalgia: The GDR Past in Berlin Is in Germany and Good Bye, Lenin! *Germanic Review* 82(1), 78–100. <https://doi.org/10.3200/GERR.82.1.78-100>.

Kekki, Minna-Kerttu (2022) *Lempi Lempisen matka Suomenlahden ympäri*. Tampere: Vastapaino.

Koivunen, Anu (2016) Affective Historiography: Archival Aesthetics and the Temporalities of Televisual Nation-Building. *International Journal of Communication* 10, 5270–5283.

Kõresaar, Ene (2008) Nostalgia ja selle puudumine eestlaste mälu kultuuris: elulooourija vaatepunkt. *Keel ja Kirjandus* 10, 760–771.

Kähäri, Outi; Turjanmaa, Elina & Leinonen, Johanna (2023) *Vaalimista, vaikenemista ja vastustusta: Inkeriläisten perhehistoriat jälkeläisten muistelemana*. Oulu: Oulun yliopisto.

Laanes, Eneken (2021) Born Translated Memories: Transcultural Memorial Forms, Domestication and Foreignization. *Memory Studies* 14(1), 41–57. <https://doi.org/10.1177/1750698020976459>.

Landsberg, Alison (2004) *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.

Lehtisalo, Anneli (2009) Kuka kritiikkiä kaipaa? Tarkastelun kohteena journalistinen elokuva- ja televisiokritiikki. *Lähikuva* 22(4), 3–10. <https://doi.org/10.23994/lk.121052>.

Levy, Daniel & Sznajder, Natan (2002) Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory. *European Journal of Social Theory* 5(1), 87–106. <https://doi.org/10.1177/1368431002005001002>.

Lotman, Elen (2021) *Experimental Heuristics in Fiction Film Cinematography*. Tallinna: Tallinn University.

Maasilta, Mari (2009) Senegalilainen Karmen kotona ja maailmalla: Elokuva-arvostelut kansallisen ja kulttuurisen identiteetin rakentajina. *Lähikuva* 22(4), 26–37. <https://doi.org/10.23994/lk.121054>.

Mainio, Aleks (2021) Kansallisarkiston hanke tutkii suomalaisten kohtaloita Venäjällä. *Historiallinen Aikauskirja* 119(2), 266–267.

Nevalainen, Pekka (1990) *Inkeriläinen siirtoväki Suomessa 1940-luvulla*. Helsinki: Otava.

Nevalainen, Pekka (1991) Inkerinmaan ja inkeriläisten vaiheet 1900-luvulla. Teoksessa Pekka Nevalainen & Hannes Sihvo (toim.) *Inkeri: Historia, kansa, kulttuuri*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 234–299.

Nugin, Raili (2021) Rejecting, Re-Shaping, Rearranging: Ways of Negotiating the Past in Family Narratives. *Memory Studies* 14(2), 197–213. <https://doi.org/10.1177/1750698019829865>.

Pajala, Mari (2012) Televisio kulttuurisen muistin mediana: Miten itsenäisyyspäivä alkoi merkitä sotamuistelua? Teoksessa Erkka Railo & Paavo Oinonen (toim.) *Media historiassa*. Turku: Turun historiallinen yhdistys, 127–150.

Pakkanen, Lea (2019) Mummoni, Siperiaan karkotettu. *Helsingin Sanomat* 20.1.2019.

Pakkanen, Lea; Rautajoki, Reijo & Valo, Johannes (2020) Inkerinsuomalaiset on pidettävä mukana Stalinin suomalaisuhreja koskevassa tutkimuksessa. *Helsingin Sanomat* 4.12.2020.

Potinkara, Nika (2023) Constructing Ethnic and National Belonging: Ingrian Finnishness in a Museum Exhibition. *Journal of Finnish Studies* 26(1), 78–110. <https://doi.org/10.5406/28315081.26.1.04>.

Prager, Brad (2010) Passing Time since the Wende: Recent German Film on Unification. *German Politics & Society* 28(1), 95–110. <https://doi.org/10.3167/gps.2010.280106>.

Ptáček, Luboš (2018) Ostalgia in Czech Films about Normalisation Created Post-1989. *Humanities* 7(4), 1–11. <https://doi.org/10.3390/h7040118>.

- Raudalainen, Taisto (2014) *Oma maa ubina äitsen: ingerisoomlased 20. sajandil*. Tallinna: Argo.
- Rautajoki, Reijo (2022) *Inkeriläinen äitini: Pelontäyttämä elämä*. Helsinki: Into.
- Reifová, Irena (2018) The Pleasure of Continuity: Re-reading Post-socialist Nostalgia. *International Journal of Cultural Studies* 21(6), 587–602. <https://doi.org/10.1177/1367877917741693>.
- Reinvelt, Riina (2002) *Ingeri elud ja lood: kultuurianalüütiline eluloouurimus*. Tartto: Tartu Ülikooli etnoloogia osakond.
- Reuter, Anni (2023) *Inkerinsuomalaisten karkotus, hajaannus ja vastarinta Stalinin ajan Neuvostoliitossa aikalaiskirjeiden ja muistitiedon valossa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Rigney, Ann (2005) Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory. *Journal of European Studies* 35(1), 11–28. <https://doi.org/10.1177/0047244105051158>.
- Rosenstone, Robert A. (2018) *History on Film/Film on History*. Lontoo & New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315833019>.
- Rothberg, Michael (2009) *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Palo Alto: Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9780804783330>.
- Savolainen, Ulla (2021) Affordances of Memorability: Finnish Reception of the Oppression of Ingrian Finns in the Soviet Union. *Memory Studies* 14(4), 909–925. <https://doi.org/10.1177/17506980211024329>.
- Savolainen, Ulla (2022) Muistin ideologiat, välineet ja puitteet: Inkerinsuomalaiset menneisyydet ja muistitieto museonäyttelyssä. Teoksessa Ulla Savolainen & Riikka Taavetti (toim.) *Muistitietotutkimuksen paikka: Teoriat, käytännöt ja muutokset*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 186–217. <https://doi.org/10.1515/9780804783330>.
- Savolainen, Ulla (2023) Mnemonic Affordances of Family Photographs: Assembling Memorability of Displacement and Soviet Repression. Teoksessa Samira Saramo & Ulla Savolainen (toim.) *Legacies Of Soviet Repression and Displacement: The Multiple and Mobile Lives of Memories*. Lontoo: Routledge, 57–74. <https://doi.org/10.4324/9781003305569>.
- Savolainen, Ulla & Potinkara, Nika (2021) Memory, Heritage, and Tradition in the Museum Exhibition *Ingrians – The Forgotten Finns*. *Ethnologia Europaea* 51(2), 72–95. <https://doi.org/10.16995/ee.3060>.
- Schultz, Anatoli & Flink, Toivo (2013) *Ikuinen kulkuri: Eesti ingerisoomlaste seltside ajalookogumik*. Tartto: Tartu Ingerisoomlaste Selts.
- Sindbæk Andersen, Tea & Törnquist-Plewa, Barbara (toim.) (2017) *The Twentieth Century in European Memory: Transcultural Mediation and Reception*. Leiden: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004352353>.
- Survo, Arno (2001) *Magian kieli: Neuvosto-Inkeri symbolisena periferiana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sturken, Marita (1997) *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520918122>.
- Subotić, Jelena (2019) *Yellow Star, Red Star: Holocaust Remembrance after Communism*. Ithaca: Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/cornell/9781501742408.001.0001>.
- Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (2021) *Muistot talteen, arkistot haltuun*. Saatavilla: <https://inkerilaiset.finlit.fi/käyttöohjeet-ja-tausta/muistot-talteen-arkistot-haltuun-0> (linkki tarkistettu 3.1.2024).
- Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (2022) *Stalinin vainojen muistot -hanke (2021–2022)*. Saatavilla: <https://www.finlit.fi/sks/yhteistyohankkeet/stalinin-vainojen-muistot-hanke-2021-2022> (linkki tarkistettu 3.1.2024).
- Taavetti, Riikka (2022) "Se ei riipu hallintomallista"? Neuvosto-Viro suomalaisessa populaarikulttuurissa 1980-luvulta 2020-luvulle. Teoksessa Anna Helle ja Pia Koivunen (toim.) *Neuvostoliitto muistoissa ja mielikuvissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 249–267. <https://doi.org/10.21435/skst.1480>.
- Törnquist-Plewa, Barbara; Sindbæk Andersen, Tea & Erll, Astrid (2017) Introduction: On Transcultural Memory and Reception. Teoksessa Tea Sindbæk Andersen & Barbara Törnquist-Plewa (toim.) *The Twentieth Century in European Memory: Transcultural Mediation and Reception*. Leiden: Brill, 1–23. [https://doi.org/10.1163/9789004352353\\_002](https://doi.org/10.1163/9789004352353_002).
- van Dijck, José (2007) *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9780804779517>.

Zolkos, Magdalena (2017) Justice, the Confessional, and the Violin: Objects and Object-Mediated Relations of Loss in Jaume Cabré's Confessions. Teoksessa Chris Andrews & Matt McGuire (toim.) *Post Conflict Literature: Human Rights, Peace and Justice*. Lontoo: Routledge, 213–226.

Zombory, Máté (2017) The Birth of the Memory of Communism: Memorial Museums in Europe. *Nationalities Papers* 45(6), 1028–1046. <https://doi.org/10.1080/00905992.2017.1339680>.

Tarja Rautiainen-Keskustalo

Tarja Rautiainen-Keskustalo,  
professori, mediatutkimus,  
Tampereen yliopisto

## PODCAST – kuunteleminen tekstinjälkeisessä ajassa



*Tämän päivän audiosisältöpalvelujen tuotannossa podcasteilla on keskeinen rooli. Niitä kuitenkin pidetään usein lähinnä vain jakeluformaattina, jonka avulla mediasisältöjä siirretään tekijöiltä vastaanottajille, kuulijoille. Tämä ajattelutapa unohtaa helposti itse äänen tarkastelun, ja tämä taas entisestään vahvistaa käsitystä äänimediasta pelkästään siirron välineenä. Niin sanottuja kulttuuritekniikoita tutkiva mediahistoriallinen ja -teoreettinen lähestymistapa voi kuitenkin herättää pohtimaan, miten podcastit on mahdollista ymmärtää osana ihmisen kehollista ja aistimellista toimintaa teknologiavälitteisessä arjessa. Lisäksi artikkelissa pohditaan, olisiko kuunnellusta äänestä tulossa aiempaa kehopoliittisempi ja siten materiaalisempi väline tekstiin ja tekstuaalisuuteen kohdistuvien murrosten ajassa.*

Podcasteista on tullut viime vuosina arkipäiväinen mediasisältöjen tuottamisen muoto. Käsitteestä on muodostunut eräänlainen audion yleisnimitys, jota käyttävät niin journalistit, yritykset, yhteisöt kuin yksityiset henkilötkin. Hyvä esimerkki tästä on se, että Yle Areenassa kaikki audiosisällöt nimitään nykyisin podcasteiksi. Vaikka podcastit ovat pääsääntöisesti itsenäisiä mediatuotteita, niitä tehdään myös tekstimuotoisen mediatarjonnan täydennykseksi. Niiden ohella äänikirjat ovat kasvattaneet suosiotaan.

Audiotarjonnan lisääntyminen on nähty sekä julkisuudessa että tutkimuksen piirissä merkinä ”äänellisestä käänteestä” (esim. Llinares 2018). Tätä keskustelua ovat vauhdittaneet äänikäyttöliittymien yleistyminen (Siri, Amazon Alexa) ja niiden painoarvon kasvaminen mainonnassa ja markkinoinnissa (esim. Khamis & Keogh 2021). Toisaalta esimerkiksi journalismissa ja tiedeviestinnässä äänimedian on katsottu mahdollistavan entistä syvemmän vuorovaikutuksen yleisöjen kanssa (esim. McHugh 2022; Copeland & McGregor 2021). Suomessa podcastien kasvaneesta suosiosta kertoo Sanoma-konsernin omistaman audiopalvelun Suplan nopea kasvu alan merkittävimmäksi toimijaksi.

Näistä äänen painoarvoa koskevista huomioista huolimatta podcasteista mediamuotona on vaikea saada otetta. Niihin liittyvää tutkimusta tehdään jo

varsin paljon eri puolilla maailmaa, mutta tutkimuksen volyymit vaihtelevat maittain. Keskusmaita ovat Iso-Britannia, Yhdysvallat, Kanada ja Australia, kun taas Suomessa tutkimusta on tehty varsin vähän. Toisaalta sekä arkipäiväistä että tutkimusorientoitunutta suhtautumista värittävät voimakkaat mielipiteet äänimediaa kohtaan. Esimerkiksi joukkoviestintätraditiota edustava tutkimus on pitänyt podcasteja usein ”vain” radion jatkeena ja koko ilmiön on katsottu olevan lähinnä osoitus internet-ajan omahyväisestä individualismista (Llinares 2018, 130). Lisäksi mediasisältöjen kuunteluun suhtaudutaan usein penseästi. Huomasin tämän esimerkiksi eräässä tutkimushankkeessani, jossa tavoitteena oli selvittää äänimedian roolia ja tulevaisuudennäkymiä suomalaisessa mediakentässä. Keskeiset media-alan toimijat epäilivät aiheen hedelmällisyyttä, ja prosessin aikana esiin nousi näkemyksiä, joiden mukaan kuuntelu on osoitus ”tyhmydestä”. Suhtautumistapa ei sinällään ole uusi, sillä kuuntelemisen ja lukemisen vastakkainasettelulla on pitkä historia (ks. Rubery 2011).

Kärjekkäät mielipiteet ja ylipäänsä podcastien, ja samalla koko äänen mediumin, epämääräinen asema on tämän artikkelin lähtökohta: pohdin sitä, miten podcast ja yleisemmin ääni asettuvat osaksi tämän päivän digitaalista mediaa. Näkökulmani perustuu mediaekologiseen ja median materiaalisuutta korostaviin tutkimussuuntauksiin. Tämä tarkoittaa sitä, että en etsi podcastin yksiselitteistä määritelmää tai analysoi ensisijaisesti niihin liitettyjä merkityksiä. Sen sijaan tarkastelen podcastia ilmiönä, joka tulee ymmärrettäväksi analysoimalla sitä osana symbolisia ja materiaalisia tiedontuotannon käytänteitä teknologiavälitteisessä arjessa. Pohdin sitä, miten ja miksi ääni on asettunut yhä selvemmin (kirjoitetun) tekstin rinnalle somealustojen ja suosittelualgoritmien ajassa. Seuraava, teoreettisempi, jatkokysymys on, miten ääni on tässä yhteydessä mahdollista ymmärtää.

Podcastien yhteydessä ääni tarkoittaa pääsääntöisesti ihmisen puheääntä, joka tänä päivänä voi olla myös tekoälyn tuottamaa synteettistä ääntä. Lisäksi podcasteissa käytetään erilaista äänimateriaalia musiikista ympäristöääniin. Ääntä voidaan analysoida myös sen ominaisuuksien näkökulmasta tilan ja paikan (kokemuksen) synnyttäjänä tai tarkastella digitaalisen äänen mahdollistavaa infrastruktuuria, esimerkiksi sitä, kuinka ääniteknologioiden jäljet johtavat kolmannen maailman metallikaivoksiin (Crawford & Joler 2018). Tällä tavoin tarkasteltuna – pikemminkin kuin ennakolta määriteltynä tutkimuskohteena – ääntä on mielestäni hedelmällisempää tarkastella laajemmin osana ihmisen aistimellista toimintaa ja vuorovaikutusta ympäristön kanssa. Tämän vuoksi analysoin podcast-muodon syntyä osana sosiaalista mediaa käsitteen *kulttuuritekniikat* avulla.

Käsite (saks. *Kulturtechnik*, eng. *cultural techniques*) pohjautuu saksalaiseen mediateoriaan, ja sen avulla ihmisen vuorovaikutusta ympäristönsä kanssa pyritään tarkastelemaan operatiivisina prosesseina ja käytänteinä.<sup>1</sup> Tällöin kehollista ja aistimellista toimintaa ei eroteta materiaalisesta ja teknologisesta ympäristöstään (Dünne et al. 2020, 4; Parikka 2013, 153). Lähestymistapa ottaa huomioon äänen erilaiset ”toiminnallisuudet”, sen materiaaliset, välittymiseen liittyvät ja merkitystä luovat dimensiot, asettumalla toiminnallisuuksien leikkauskohtaan. Materiaalisessa mediatutkimuksessa tämä leikkauspiste, välitila, on ymmärretty median – tai sen yksikkömuodon mediumin – tarkastelun lähtöpisteeksi (Ridell & Väliaho 2006). Kyseiseen ajattelutapaan perustuen kutsun ääntä tässä artikkelissa mediumiksi, jolloin ymmärrän sen ”yhtenä olemista tuottavana ja rakenteistavana muotoutumisen periaatteena” (emt. 19).

1 Termille ei ole vakiintunutta suomenkielistä käännöstä. Myös englanninkielisestä vastineesta löytyy erilaisia kirjoitusasuja (*cultural technologies*, *culture technics*), vaikka yleisin kirjoitustapa on *cultural techniques*. Tässä artikkelissa olen kääntänyt käsitteen kulttuuritekniikaksi. Se vastaa mielestäni hyvin saksankielistä alkuperäistermiä, jonka avulla saksalaisen mediateorian piirissä on haluttu kiinnittää huomio tiedon tuottamisen tapoihin, tiedon teknologioihin. Tosin sanoen sen sijaan että tutkimuskohteena olisivat esimerkiksi yksinomaan median erilaiset ilmiöt ja niihin liittyvät merkitykset, huomio on siinä, millaisia ovat representaation tuottamiset ehdot ja niihin liittyvät aineelliset ja materiaaliset tekijät (esim. Siegert 2015, 2).

Analysoin kulttuuritekniikat-käsitteen avulla, miten podcastien syntyhistoriaan kytkeytyy erilaisia käsityksiä, käytäntöjä ja teknologioita. Aluksi ne liittyivät äänisignaaliin, kuuloon ja kuulemiseen ja myöhemmin pyrkimykseen luoda äänestä digitaalinen verkottuneen vuorovaikutuksen muoto. ”Välitilan” tarkastelu nostaa myös esiin kysymyksiä äänen suhteesta muihin aisteihin ja mediuumeihin, ennen kaikkea näkemiseen ja tekstiin. Vastakkainasettelun sijaan digitaaliseen ääneen liittyvien teknologioiden tarkastelu johtaa pohtimaan laajemmin kehollisten aistikäytäntöjen ymmärtämistä.

Mediaekologiaa ja median materiaalisuutta koskevia keskusteluja on käyty suomalaisen mediatutkimuksen piirissä suhteellisen vähän. Näiden suuntausten yksityiskohtaisempi esittely ei ole tässä yhteydessä mahdollista, mutta esimerkiksi tässä artikkelissa esiin nostamani norjalaisen mediatutkijan Holger Pötzschin (2014) lähestymistapa tuo mielestäni hyvin yhteen kyseisten paradigmojen perusajatuksia. Tällä artikkelilla on rajapintoja myös muualle, ennen kaikkea musiikin- ja äänentutkimukseen. Näiden yhtymäkohtien ja erojen yksityiskohtainen tarkastelu on kuitenkin oman artikkelinsa aihe. Sen vuoksi asemoin lähestymistapani niihin äänentutkimuksen (*sound studies*) suuntauksiin, jotka paikantuvat selkeimmin niin sanottuun STS-perinteeseen (*Science and Technology Studies*) (erityisesti Sterne 2003; 2011; 2012) ja uusmaterialististen suuntausten liepeillä oleviin, aistimellisuutta ja ääntä tarkasteleviin lähestymistapoihin (erityisesti Lacey 2023).

### **Teksti, hyperteksti, ääni: multimodaalisuudesta kulttuuritekniikoihin**

Podcast on johdannainen broadcast-käsitteestä, jolla on alun perin viitattu kylvämiseen ja myöhemmin radion keksimisen myötä informaation laajaan levittämiseen. Termin synty liittyy teknologiayhtiö Applen 2000-luvun alussa kehittämään iPod-laitteeseen, johon oli mahdollista ladata äänitiedostoja ja muokata niitä esimerkiksi soittolistoiksi. Keskeistä oli laitteen kannettavuus: pod on lyhenne käsitteestä ”portable on demand”. Laite mahdollisti siten äänen – ja ylipäänsä teknologioiden käytön – jokapaikkaisuuden, mikä oli yksi yhdysvaltalaisen teknologiateollisuuden innovoinnin tuloksista. Tarkastelen myöhemmin tässä artikkelissa kannettavien laitteiden syntyhistoriaa yksityiskohtaisemmin.

Alkuvaiheessa podcastit liitettiin tee-se-itse-henkiseen populaarikulttuuriin, mutta tänä päivänä tilanne on varsin toisenlainen: podcasteilla on vakiintunut asema genrekonventioineen ja tuotannollis-taloudellisine infrastruktuureineen. (Bonini 2015; Spinelli & Dann 2019.) Maakohtaiset erot ovat kuitenkin suuria ja ne korreloivat tutkimuksen volyymin kanssa. Yhdysvalloissa podcasteilla, kuten äänimedialla yleensäkin, on ollut merkittävä rooli mediatarjonnassa. Viime vuosina podcastien suosio on kuitenkin kasvanut nopeasti myös monissa Euroopan maissa, erityisesti Irlannissa ja Ruotsissa (esim. Hill 2022). Vertailua hankaloittaa kuitenkin se, että podcastien määrittelyn ja suosion mittaamisen käytännöt vaihtelevat maittain. Suomessa podcastien kulutusta ei ole toistaiseksi tilastoitu kovin systemaattisesti ja markkinatutkimuksissa ne määrittävät yleensä jakeluformaattina, eräänlaisena radion kuuntelun alalajina (esim. Brun 2021).

Tämän artikkelin lähtökohtana on ajatus siitä, että podcastit ja yleisemmin median äänellistyminen on yksi kehityskulku (painetun) tekstin jälkeisessä ajassa. Näkökulma ei ole sinällään uusi, sillä jo internetin alkuaikoina huolta herätti se, mitä tapahtuu, kun painokoneen tuottamien tekstien rinnalle tule-



vat hypertekstit. Hyperteksteillä tarkoitetaan digitaalisessa muodossa olevia tekstejä, jotka linkittyvät muihin teksteihin ja dokumentteihin, jotka voivat olla (liikkuva) kuva, ääntä, grafiikkaa ja niin edelleen. Vaikka käsitettä hyperteksti oli käytetty jo 1960-luvulla (Bolter 2001, 34), World Wide Webin käytön yleistymisen 1990-luvun loppupuolelta lähtien näyttötyi aikalaisilleen hyvin radikaalina muutoksena. Erityisesti mediaekologisen tutkimussuuntauksen piirissä Yhdysvalloissa hypertekstien suosion kasvua kuvattiin yhtenä traumaattisimmista painettuun tekstiin kohdistuneista murroksista, koska se muutti tekstin ”tuntua” niin kirjoittamisessa kuin lukemisessakin perustavaa laatua olevalla tavalla. Esimerkiksi uuden median ja digitaalisen taiteen tutkija Jay Bolter (2001, 24–25) piti hypertekstien yleistymistä uudenlaisen tilallisen kokemuksen synnyttäjänä, jossa tekstin käsite määrittyi kokonaan uudelleen.

Hypertekstien suhde ääneen ja puheeseen, suullisuuteen oli osa tätä keskustelua erityisesti Walter Ongin (1982) *Orality and Literacy* -kirjan ansiosta. Ongin mukaan mediateknologioiden kehityksen, kuten puhelimen, radion, television ja myöhemmin internetin, myötä syntyi ”toissijainen suullisuus” (*secondary orality*). Tätä oli edeltänyt, painokoneen keksimisestä lähtien, ”kirjallisen mielen” (*literate mind*) kausi, joka perustui luku- ja näkökyvyn ensisijaisuuteen. Se mahdollisti abstraktin ajattelun, mielen siirtymisen menneisyyteen ja tulevaisuuteen (Ong 1982, 29–20). Uusien teknologioiden myötä syntynyt toissijainen suullisuus tarkoitti Ongin (emt., 132–133) mukaan sitä, että uudet teknologiat pystyivät säilyttämään ja välittämään kulttuurin merkityksiä aiempaa suullista kulttuuria (*first orality*) paremmin, koska niihin liittyi tavalla tai toisella tekstuaalinen tai visuaalinen aspekti, eli ne eivät toimineet vain korvan varassa.

Ongille ero vanhan ja uuden suullisuuden välillä oli lähes fundamentaalinen: ensimmäinen edusti hänelle perinteistä heimoyhteiskuntaa, jälkimmäinen modernia rationaalista kulttuuria. Hypertekstit nimettiin mediaekologisessa keskustelussa toissijaisen oraalisuuden kategoriaan, mutta muutama kirjoittajat näkivät tuolloin hyperteksteissä paluuta suullisen kulttuurin yhteisöllisyyteen (esim. Fowler 1994). Kysymys yhteisöllisyydestä on sittemmin leimannut sosiaalista mediaa koskevaa keskustelua, mutta äänen aspekti on tästä keskustelusta kadonnut kokonaan. Ylipäänsä näyttää siltä, että mediaekologian piirissä käyty keskustelu, jossa Ongia myös kritisoitiin (Bolter 2001, 190–197), jäi suhteellisen tuntemattomaksi ainakin suomalaisessa tutkimuskentässä ja hypertekstejä ryhdyttiin pitämään arkipäiväisenä tekstimuotona. Tekstien luonnetta koskevan teoreettisen tarkastelun lähtökohdaksi vakiintui kielen- ja kulttuurintutkimukseen asemoituva multimodaalisuuden käsite, jolla tarkoitetaan sitä, että (media)teksti(t) koostuvat useista merkitystä tuottavista järjestelmistä eli moodeista (esim. Kress & van Leeuwen 2001). Tavallisesti moodeiksi on nimetty kirjoituksen lisäksi kuva ja ääni, mutta laajemmin määriteltynä moodeja ovat myös kosketus ja kehon liikkeet, esimerkiksi ilmeet ja eleet.

Vaikka käsitys tekstien multimodaalisuudesta on niin ikään arkipäiväistynyt ja esimerkiksi mediakasvatuksessa puhutaan monilukutaidosta, ajatus kirjoittamisesta ja lukemisesta näyttää edelleen valtaosin pohjautuvan käsitykseen kirjoitetun ja näköhavaintoon perustuvan tekstin ensisijaisuudesta. Toisin sanoen lähestymistapa, jossa eri aistimodaaliteetteja tarkastellaan kokonaisvaltaisesti osana ihmisen kehollista toimintaa, vuorovaikutusta ja teknologiaa toimintaympäristöjä, on yhä varsin harvinainen. Seikan ovat nostaneet esille esimerkiksi kasvatustieteilijät Kathy A. Mills, Len Unsworth ja Beryl Exley (2018, 28), joiden mukaan esimerkiksi oppimiseen liittyvän vuorovaikutuksen

ja kommunikaation tarkasteleminen ”ruumiittomana” heijastelee vuosisatoja vanhaa epistemologiaa, jossa järki, kognitio, asetetaan aistitiedon yläpuolelle (myös Johnson & Salmi 2013).

Juuri eri aistimodaliteettien tarkasteluun liittyvien arvoasetelmien vuoksi kiinnostuin saksalaisessa mediateoriassa käytetystä kulttuuritekniikan käsitteestä, joka tarjoaa mielestäni hedelmällisemmän tarkasteluperspektiivin ihmisen toiminnan ja aistihavaintojen analysoimiseen. Termi on alun perin viitannut maanviljelyyn ja maanmuokkaukseen apuvälineiden ja tietotaidon avulla, mutta myöhemmin se on liitetty yleisemmin käytäntöjen, toiminnan ja vuorovaikutuksen tarkasteluun inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä (Dünne et al. 2020, 6–8). Suuntauksessa tekeminen, oleminen ja tapahtuminen asetetaan tarkastelun lähtökohdaksi: ihminen tulee ihmiseksi kulttuuristen tekniikoiden myötä toimiessaan maailmassa. Tekniikat liittyvät siten esimerkiksi rutiineihin, taitoihin, apuvälineisiin ja teknologioihin ja niiden analysointi tekee ymmärrettäväksi sen, miten ilmiö tai käytäntö – esimerkiksi ääneen liittyvä – muodostuu ja mahdollistuu, tulee yhteen inhimillisten ja ei-inhimillisten tekijöiden verkostossa (Parikka 2013, 153; Krämer & Bredekamp 2013). Lähestymistapa asettuu samalle maaperälle kuin Bruno Latourin (2005) toimijaverkkoteoria ja erityisesti Latouria innottaneen Michel Serresin relaatioiden filosofia (esim. Serres 1980). Serres esitti, että kommunikaatiossa on aina mukana erottamattomana osana häly ja epäjärjestys ja koskaan ei voida tietää, toteutuuko se hälystä huolimatta vai sen ansiosta. Juuri tämä häly – kommunikaatioon liittyvät häiriöt ja poikkeamat – oli Serresin kiinnostuksen kohteena. Kulttuuritekniikoihin liitettynä tämä ajatus korostaa sitä, että tekniikat eivät synny – eivätkä ne toimi – mekaanisesti tai ristiriidattomasti.

### **Äänentutkimuksen paradigmaerot ja teknologiavälitteinen ääni**

Ajatusta ääneen liittyvistä kulttuuritekniikoista voidaan peilata mediatutkija Holger Pötzschin (2017,148) huomioon, jonka mukaan käsitys vuorovaikutuksen immateriaalisuudesta on ollut pitkään media- ja viestintätutkimuksen ontologinen sitoumus. Tällä Pötzsch tarkoittaa sitä, että tutkimus on keskittynyt sisältöjen ja merkitysten tarkasteluun tavalla, joka ei tarjoa riittävästi työkaluja teknologisoituneen ja digitalisoituneen maailman tarkasteluun. Edellä kuvaamani hyperteksteistä 2000-luvun taitteessa käyty keskustelu ilmentää hyvin ääneen kytkeytyvää immateriaalisuuden problematiikka. Jo Walter Ongin (1982) suhteellisen voimakas eronteko traditiota edustavan äänen ja modernia ja nykyisyyttä edustavan tekstin välillä osoittaa, miten näkeminen ja teksti ovat asettuneet ensisijaiseen asemaan länsimaisessa kulttuurissa tiedontuotannon peruspilarina, vaikka uudet teknologiat ovat pyrkineet horjuttamaan tätä järjestystä. Tieteen ja tietämisen episteemit ovat luottaneet silmään, eivät korvaan (Witmore 2006). Äänentutkimuksen piirissä erityisesti Jonathan Sterne (2003,15; 2011) on kritisoinut Ongia ja esittänyt, että hänen ajattelutapansa kuvastaa länsimaissa yleistä audiovisuaalista litaniaa, joka perustuu kartesiolaiselle dualismille: visuaalisuus (ja samalla tekstuaalisuus) edustaa henkeä ja järkeä, kun taas ääni tunnetta, kehoa ja hallitsematonta. Litanialla Sterne tarkoittaa sitä, että dualismi on juurtunut syvälle ajatteluun itsestänselvyydeksi. Tämä kahtiajako on ollut sulkemassa ääntä ulos esimerkiksi joukkoviestintätutkimuksesta, joka on keskittynyt tarkastelemaan yhteiskuntaelämää, järkeilevää kansalaista ja julkista sfääriä pääosin muuten kuin äänen näkökulmasta (Lacey 2023, 3).

Ääntä koskevalle tutkimukselle ominaista onkin ollut se, että se on hajautunut länsimaissa eri tieteenaloille, jolloin äänen tarkasteluun liittyvät tieteenfilosofiset sitoumukset ovat olleet hyvin erilaisia. Voidaan ajatella, että nämä eriytyneet tutkimuskentät ovat osoitus siitä, kuinka myös tiede luo kehyksiä kulttuuritekniikoille. Siten luonnontieteissä ja esimerkiksi lääketieteessä ääni ja kuunteleminen ovat liittyneet fyysisen maailman mitattavien ominaisuuksien havainnoimiseen. Kuuntelu on ymmärretty niissä taidoksi, jonka avulla esimerkiksi tyypitellään normaaliksi tai epänormaaliksi määriteltäviä ominaisuuksia ja toimintaa. Äärimmillään äänentutkimus voidaan teknisissä tieteissä, kuten signaalinkäsittelyssä, ymmärtää äänisignaalin ominaisuuksia matemaattisesti tarkastelevaksi lähestymistavaksi. Myös ihmisääntä käsittelevät tutkimusperinteet ovat jakautuneet tieteenfilosofisten lähtökohtien perusteella. Keskeinen piirre on ollut materiaaliseen kehoon ja puheen kulttuurisiin merkityksiin liittyvä eronteko. Esimerkiksi vokologiassa kiinnostuksen kohteena on kehon fysiologinen toiminta äänen tuottamisessa, kun taas logopedia tarkastelee äänenkäyttöön liittyviä ongelmia. Viestintätieteissä pääpaino on ollut äänen (puheen) merkitysten analyysissä, ei niinkään puhetta tuottavassa kehossa. Vaikka kuvatut erot ovat yleistyksiä, kiinnostavaa on juuri pyrkimys pilkkoa ääntä tuottavaa kehoa.

Erityisin, mutta samalla arkipäiväisin, ymmärrys äänestä on liittynyt (tai de-)musiikkiin. 1700-luvulla modernin taidekäsityksen syntyminen myötä musiikkia ryhdyttiin vertaamaan ideoita ja ajatuksia sisältävään tekstiin (Sarjala 2002, 197). Tämä merkitsi kehon ja ympäröivän yhteiskunnan sulkemista pois kuuntelukokemuksesta ja sen seurauksena ääni musiikkina on länsimaaisissa kulttuureissa usein ymmärretty suhteellisen omalakisiksi, yhteiskuntaelämän ulkopuolella olevaksi ilmiöksi. Tällöin musiikki konstruoituu usein makumielytyksinä tai ikään kuin ihmisten ulkopuolelta tulevana, romantiikan ajan käsityksiä ilmentävänä myyttisenä voimana. Äänen kehollisuus ja ruumiillisuus on puolestaan katsottu populaarikulttuuriin kuuluvaksi. Vaikka tätä jaottelua ei enää tänä päivänä juuri korosteta, se ei ole kokonaan kadonnut.

Mittavat episteemiset ja osin myös ontologiset erot ääntä koskevassa tutkimuksessa ovatkin luoneet ääntä tarkastelevista tieteistä heterogeenisen kentän. Vaikka paradigmaerot ovat luonteenomaisia tieteelliselle tutkimukselle, nykyään, jolloin ääni on osa teknologiavälitteistä arkea (Beer 2010) esimerkiksi suoratoistopalveluina sekä kuuntelevina ja puhuvina teknologioina, voimakkaat paradigmaerot helposti lukitsevat ajattelua ja toistavat sekä Sternin (2003) mainitsemaa audiovisuaalista litaniaa että käsitystä vuorovaikutuksen immateriaalisuudesta.

Tarkastelen seuraavaksi podcasteja käyttäen lähtökohtana ajatusta kulttuuritekniikoista. Konkretisoin tarkastelua hyödyntämällä Holger Pötzschin (2017) lähestymistapaa, jossa median ilmiötä analysoidaan neljästä toisiinsa liittyvästä perspektiivistä. Ensimmäisessä ilmiötä tarkastellaan infrastruktuurien näkökulmasta. Infrastruktuurilla viitataan sekä materioihin, tekniikoihin ja teknologioihin, mutta myös yhteiskunnallisiin suhteisiin ja valtdynamiikkoihin, jotka osaltaan kannattelevat infrastruktuureja (emt., 151). Toiseksi tarkastelun kohteena ovat taloudelliset suhteet ja tuotantosuhteet, kolmanneksi keholliset käytänteet ja neljänneksi infrastruktuureja määrittävät geofysikaaliset ja biokemialliset prosessit ja virrat. Jaottelu toimii parhaiten ajattelun apuvälineenä, joka auttaa hahmottamaan materiaalisen ajattelutavan luonnetta ja kontekstoi valittua tutkimusnäkökulmaa.

Keskityn analyysissäni ensimmäiseen ja kolmanteen perspektiiviin, toisin sanoen tarkastelen digitaaliseen ääneen liittyvien infrastruktuurien historiallis-

ta kehitystä makrotasolla sekä pohdin kuuntelemista kehollisena käytänteenä suhteessa kyseisiin infrastruktuureihin. Samalla sivuan työhön ja tuotantoon liittyviä kysymyksiä. Laajemmat, esimerkiksi ympäristökriittiset teemat (Taffel 2019), eivät suoranaisesti ole mukana analyysissä, mutta nostan ne esiin lyhyesti aivan artikkelin lopussa.

### Podcast osana digitaalisen äänen infrastruktuurien kehittymistä

Podcast-muodon alkujuuret palautuvat Yhdysvaltoihin, sosiaalisen median syntyyn ja 2000-luvun alun ihanteisiin internetin demokratisoivasta vaikutuksesta. Andrew J. Bottomleyn (2021, 40) mukaan ensimmäiset podcastit olivat tiiviissä suhteessa blogikirjoitteluun: tekstin oheen ryhdyttiin liittämään audiota, koska äänitiedostojen etuna oli välitön kontakti yleisöön. Podcasteista tuli nopeasti osa sosiaalisen median toimintalogiikkaa: podcastit mahdollistivat, muiden sisältöjen tapaan, yleisöjen osallistumisen, verkottumisen, yhteisöllisyyden ja tiedon jakamisen. Bottomleyn (emt.) mukaan alkuvaiheen podcastit kuitenkin usein hukkuivat muun sosiaalisen median sisältöjen virtaan eikä tarvetta esimerkiksi niiden arkistointiin katsottu olevan.

Ensimmäisten podcastien ilmestymistä edelsi kuitenkin pitkä audioteknologioiden kehitys. Näitä teknologisia rihmastoja voidaan jäljittää kolmelle taholle: digitaalisen tallennustekniikoiden kehittymiseen (MP3), internetin julkaisutekniikkaan (RSS-syöte) sekä suoratoistolle ja laitteiden kannettavuudelle perustuvan kulutusteknologian syntymiseen.

#### MP3

Äänentutkija Jonathan Sterne (2012) analysoi seikkaperäisesti kirjassaan *MP3: The Meaning of a Format* MPEG-1-standardiin perustuvan digitaalisen äänen pakkausmuodon syntyä eli käytännössä sitä, miten tietynlainen käsitys optimaalisesta kuuntelukokemuksesta syntyi ja standardoitui osaksi ääniteknologioita. Hän paikantaa kehityksen alkujuuret erityisesti Yhdysvalloissa sijainneisiin psykoakustiikan ja elektroakustiikan laboratorioihin, joissa kehitettiin psykoakustista tutkimusta fysiologisen akustiikan vastapainoksi 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Siinä missä 1800-luvun lopussa syntyneessä fysiologisen akustiikan tutkimuksessa oltiin kiinnostuneita siitä, miten äänialto kohtaa erilaiset materiaalit tai kehon, välittyy korvaan ja muuttuu sähköimpulsseiksi, psykoakustiikassa huomio kiinnitettiin kuulohavainnon syntymiseen myös tajunnallisena prosessina. Tutkimus alkoikin keskittyä esimerkiksi äänen voimakkuuden, sävyjen ja äänen suunnan havainnointiin. (Sterne 2012, 33–36.)

Erityisenä kiinnostuksen kohteena psykoakustiikassa oli löytää tapoja ääni-informaation tehokkaaseen välittämiseen. Sternin (emt., 94) mukaan pyrkimys liittyi sekä psykoakustiikan että yleisemmin informaatioteorian tavoitteisiin häivyttää kuulokokemukseen liitettyä subjektiivisuutta erottamalla äänen materiaali ja siihen liittyvät konnotaatiot toisistaan. Tämän katsottiin takaavan ääntä koskevan tiedon tieteellisyyden, joka puolestaan mahdollisti äänen ”rationaalisen” käytön makumieltymysten ja vaikutelmien sijaan. Psykoakustiikalla oli keskeinen rooli esimerkiksi puhelimen kehityksessä, mutta informaatioteknologian historiaa tutkinut Paul Edwards (1997, 209–237) osoittaa, kuinka erityisesti kylmän sodan aikainen psykoakustinen tutkimus liittyi myös sotateknologian kehittämiseen. Meluisassa sotatilanteessa tar-

vittiin audioon perustuvia kommunikaatiovälineitä, joilla viestit pystyttiin välittämään mahdollisimman tehokkaasti ja välttämään inhimilliset virheet. Harvardin psykoakustisessa laboratorioissa kehitettiin esimerkiksi kuulokkeita, jotka vähensivät kovaakin taustamelua, mutta tukivat tiettyjä puheen taajuuksia. Tällä tavoin haluttiin varmistaa se, että sotatilanteessa annetut käskyt välittyivät mahdollisimman selkeästi.

Sterne (2013, 92–128) kuvaa kirjassaan, kuinka kuulokokemuksen mallintamista varten kehitettiin erityinen (ääni)havaintojen koodaus (*perceptual coding*). Sillä tarkoitetaan hieman yksinkertaistettuna tiettyjen äänen taajuuksien leikkaamista pois, koska niiden ei katsota vaikuttavan kuuntelukokemukseen. Koodaus mahdollisti myös sen, että äänitiedostoa pystyttiin pakkaamaan eli tiivistämään. Pohjimmiltaan koodauksessa oli kuitenkin kysymys esteettisistä valinnoista, mikä korostui, kun internetistä ladattava musiikki alkoi syrjäyttää fyysisen äänitetuotannon 1990-luvulla ja MP3:sta muodostui keskeisin latausformaatti. Päärooli MP3-muodon kehittämisessä musiikkiteollisuuden tarpeisiin oli saksalaisella Fraunhoferin instituutilla, jossa oli tehty psykoakustista tutkimusta samanaikaisesti ja osin yhteistyössä yhdysvaltalaisen laboratorioden kanssa. Sterne (emt., 148–163) käy läpi prosessia, jonka myötä varsinainen MP3-formaatti syntyi lukuisten kuulovaikutelman analyysien pohjalta. Analyysissä käytettiin apuna myös testiyleisöjä, joiden tehtävä oli erotella ”miellyttävä” ja ”epämiellyttävä” kuuntelukokemus. Sterne (emt., 182–183) tuo esille, että valintoja siitä, miten ja kuinka paljon auditiivista spektriä oli mahdollista kaventaa, oli tekemässä lopulta vain pieni joukko musiikki- ja ääniteknologioiden edustajia.

Kun MP3 vakiintui nopeasti 2000-luvun vaihteessa musiikkilaitteissa ja -palveluissa, kiista formaatin tuottaman äänikokemuksen luonteesta jäi elämään lähinnä muusikkojen keskuuteen. Suurelle yleisölle MP3:sta muodostui arkipäiväinen formaatti musiikin ja myös podcastien lataamiseen ja kuunteluun. Formaatin vakiintuminen mahdollisti podcast-kulttuurin nopean yleistymisen – kuluttajille ei ollut tarjolla juuri muita vaihtoehtoja. Podcasteille ominaiseen on-demand-kuluttajuuteen tarvittiin kuitenkin myös muita teknologisia innovaatioita.

### *RSS-syöte ja kannettava ääniteknologia*

MP3:n rinnalla 1990-luvun lopulla kehittymässä oli myös internetin julkaisutekniikka, niin sanottu RSS-syöte (*Really Simple Syndication*), jonka avulla päivittyviä sisältöjä oli mahdollista seurata. Alun perin sen kehittivät internet-selainten edelläkävijän, Netscapen suunnittelijat vuonna 1999, mutta pian myös muut yhtiöt näkivät innovaation tärkeyden. Samuel Hansenin (2021, 198) mukaan keskeistä podcast-muodon syntymisessä oli datan siirtonopeuden ja laadun lisäksi se, että syötteeseen ryhdyttiin liittämään myös metadattaa. Toisin sanoen podcast käsitteenä alkoi vakiintua ja tulla tunnetuksi internetin nopeasti kasvavassa tarjonnassa. Samalla syntyi yhä tänä päivänä jatkuva keskustelu siitä, mikä podcast oikeastaan on ja mikä sen voi erottaa muista äänisisällöistä, vaikkapa radiokuunnelmista tai äänikirjoista. Esimerkiksi Andrew J. Bottomley (2021) ja Jennifer Hyland Wang (2021) tuovat esiin, kuinka podcasteja määritteli alkuvaiheessa ennen kaikkea ruohonjuuritason aktivismi ja vastakulttuurisuus, minkä mahdollistivat juuri RSS-syöte ja portinvartijoiden puuttuminen internetistä (myös Mertens, Hoyt & Morris 2021). Wang (2021, 59) lainaa artikkelissaan yhdysvaltalaisesta aktivisti-podcastien tekijää, Heather Ordovertia, jonka näkemyksen mukaan podcastien tekeminen tuottaa ”vapaa-

ta audiota, joka elää Internetissä ja välittyy omalta koneeltasi jonkun toisen koneelle, ilman yritysten välikäsiä, ilman viiveitä ja ilmaiseksi”. Ajankohdan podcastit olivatkin usein eräänlaisia audioblogeja, puheenvuoroja ajankohtaisista aiheista. Myöhemmin podcast-tarjonnan räjähdysmäisen kasvun jälkeen määrittely on entisestään vaikeutunut. Esimerkiksi podcast-käsitettä pohtineet Rime ja kumppanit (2022, 2170) ovat päätyneet yleiseen määritelmään, jonka mukaan ”podcast on jaksottainen, ladattava tai striimattava netissä jaettava, pääosin puhuttu audiosisältö, jota voi kuunnella milloin ja missä vain, ja jonka on voinut tuottaa kuka hyvänsä”.<sup>2</sup> Määritelmä kattaa myös äänikirjat.

Laite- ja ohjelmistoyhtiö Applessa oli myös keskeinen rooli digitaalisen äänen infrastruktuurin kehittämässä. Yhtiö oli lisensoinut MP3-formaatin käyttöönsä ja alkoi panostaa yhä enemmän audion tuotantoon 2000-luvun alussa, jolloin se kehitti kannettavan iPod-laitteen ja iTunes-ohjelmiston. Vuonna 2005 julkistettuun iTunes 4.9 -ohjelmistoon yhtiö lisäsi podcastit. Applen iPodin keksimiseen liitetään usein tarina, jonka mukaan Virgin-levy-yhtiön johtaja Richard Branson esitti idean kannettavasta musiikkilaitteesta, johon ihmiset pystyivät tallentamaan kaiken musiikin edulliseen hintaan, aprillipilana vuonna 1986 *Music Week* -lehdessä. Ajatus kuitenkin innoitti Applen Steve Jobsia niin paljon, että hän tarttui siihen ja tuloksena oli iPod-laite (Branson 2017, 273–275).

Innovaatio ei kuitenkaan syntynyt tyhjästä, vaan iPodin keksiminen kuvaa ehkä enemmän yleistä tietotekniikan kehitystä kuin yksittäisen innovaattorin päähänpistoa. Laitteiden kannettavuus ja liikuteltavuus olivat keskeisessä roolissa laitesuunnittelussa jo 1960-luvulta lähtien. Erityisesti tämä liittyi puhelmiin, mutta kuten Paul Atkinson (2005, 193) tuo esiin, myös ajatus kannettavista, henkilökohtaisista tietokoneista syntyi samoihin aikoihin. Niiden tarvetta perusteltiin työelämän tiivistahtisuudella, mutta kannettavien tietokoneiden uskottiin tarjoavan myös mahdollisuuden kaavamaisesta toimistotyöstä ja jopa valvontahierarkioiden alaisuudesta irtautumiseen. iPodin kehittämisen myötä kannettavuudesta tuli arkisen kulutushyödykkeen halluttu ominaisuus, varsinkin koska laitteet olivat entistä pienempiä kooltaan. Keskeinen osa tätä jokapaikkaisen teknologian kehittämistä oli langattoman tiedonsiirtoteknologian (Bluetooth) keksiminen.

Tänä päivänä digitaalinen musiikinjakelu ja demand-kuluttajuus ovat arkipäiväistyneet, mutta 2000-luvun alussa murros koettiin erityisen draamatisena. Esimerkiksi pamflettikirjassaan *The Future of Music. Manifesto for the Digital Revolution* toimittajat David Kusek ja Gerd Leonhard (2005, 3) ottivat lähtökohdakseen David Bowien lausahduksen, jonka mukaan musiikista oli tulossa kuin juoksevaa vettä tai sähköä. Kirjassa mainitaan myös podcastit, ja niitä kirjoittajat (emt., 62) pitivät erityisinä uuden ajan airuena: MP3-muotoisten audiotiedostojen vaivaton siirtäminen kannettaviin iPod-laitteisiin merkitsi heidän mukaansa alkua ”henkilökohtaiselle radiolle”.

Kusekin ja Leonhardin lähestymistapa murrokseen oli ensi sijassa kulttuurinen, vaikka he käyttivät infrastruktuuralliseen murrokseen viittaavia käsitteitä puhuessaan verkossa vapaasti virtaavasta audiosta (vastakohtana analogiselle audiolle). Pamfletti keskittyikin artistien roolin muuttumiseen uudessa ympäristössä, mutta kirjoittajat nostivat siinä lyhyesti esiin myös datainfrastruktuureihin liittyviä uhkia, esimerkiksi yksityisyyden suojan ja valvonnan.

Podcastien tuotantoa ovat myöhemmin leimanneet alustataloudelle ominaiset kehityskulut. Kenttää pyrkivät hallitsemaan suuret yhtiöt kuten Spotify, Apple Podcasts ja Google Podcasts. Kiista siitä, miten tulonmuodostus jakau-

2 ”To podcast, she asserted, is to produce free audio that ‘lived on the Internet, delivered to your computer from someone else’s computer, with no corporate intermediary, no delay, and no fee’”.

tuu monimutkaisessa tuottajien, välittäjien, jakelijoiden, alustojen ja kuluttajien verkostossa, on kiivas (esim. Morris 2021). Merkillepantavaa on, että kiistan aiheeksi on viime aikoina noussut podcastien teknologinen mahdollistaja, RSS-syöte, jonka käytöstä ollaan osin luopumassa. Avoin syöte on mahdollistanut podcastien laajan jakelun ja sitä on pidetty podcast-tuotannon peruspilarina. Se on myös hidastanut vallan keskittymistä suurille jakeluyhtiöille (Sullivan 2019). Käytännössä RSS-syötteestä luopuminen merkitsee sisältöjen siirtymistä maksumuurin taakse. Podcasteihin liittyvästä DIY-mentaliteetista onkin suurelta osalta siirrytty kaikenkattavaan, ammattimaiseen, suosittelujärjestelmien ehdoilla toimivaan audion tuotantoon.

Kiinnostavaa on myös se, kuinka digitaalisen audion infrastruktuurit, erityisesti Spotify, ovat tuoneet puheen ja muun äänimedian yhteen uudella tavalla, ennen kaikkea niin, että kulttuurinen eronteko musiikin ja muiden audiosisältöjen välillä on alkanut 2020-luvulle tultaessa vähitellen hälventyä: musiikin suoratoistoon keskittyneet yhtiöt markkinoivat hyvin monentyyppistä audiota: musiikkia, podcasteja, äänikirjoja ja taustamusiikkia erilaisiin tarkoituksiin, esimerkiksi urheiluun ja rentoutumiseen. Tällä tavoin äänestä on tullut dataa muun datan rinnalle, ja Kusekin ja Leonhardin (2005) ajatus virtaavasta audiosta, äänestä signaaliliikenteenä on toteutunut.

Olen edellä tarkastellut digitaalisen audion infrastruktuurien historiallista kehittymistä, mikä mahdollisti podcast-muodon syntymisen. Kuten Edwards (1996) ja Sterne (2012) osoittavat, prosessi ei ollut suoraviivainen vaan visioiden ja kokeilujen ohjaama: niissä ääniaaltojen ominaisuuksia muovattiin teknologioiksi materiaalien, teknisten operaatioiden ja standardien kehittämisen avulla. Pontimen kehitystyöhön antoi aluksi kylmä sota ja myöhemmin kuluttajien toiveita ja tarpeita visioivien tieto- ja viestintäteknologioiden kehittäminen. Kaikki nämä kehitysaskleet ja innovaatiot voidaan ymmärtää kulttuuritekniikoiksi. Niitä yhdisti pyrkimys luoda digitaalisesta äänestä laajalle levittyvä, nopea ja tehokas medium.

Käsitykset ihmisestä aistijana – kuulijana ja kuuntelijana – määrittivät teknologioiden kehitystyötä keskeisellä tavalla. Kylmän sodan aikana psykoakustiikkaan erikoistuneissa laboratorioissa ihmiskäsitys perustui behaviorismista lähtökohtansa ammentaneeseen kokeelliseen psykologiaan, jossa ihmisen vuorovaikutuksellinen toiminta palautettiin mielensisäiseksi tapahtumaksi ja kuunteleminen viestin sisältämän informaation vastaanottamiseksi (Edwards 1996, 209–210). Kuitenkin hieman paradoksaalisestikin juuri digitaalisen audion infrastruktuurien syntyminen on johtanut tilanteeseen, jossa kuunteleminen osana ihmisen kehollista toimintaa asettuu kokonaan uuteen kontekstiin.

## **Kuunteleminen kulttuuritekniikkana**

Kuten aiemmin totesin, sosiaalisen median alkuaikoina, jolloin podcast ei terminä ollut vielä vakiintunut, podcasteja kutsuttiin ”henkilökohtaiseksi radioksi”. Kiista podcastien ja radion suhteesta toisiinsa onkin leimannut podcasteista käytyä keskustelua näihin päiviin saakka. Podcasteja on pidetty muotioikkuna institutionaalisen aseman saavuttaneen radion ja radion kuuntelun rinnalla (esim. Berry 2022). Kuitenkin tämän artikkelin näkökulma – podcastien tarkastelu osana ihmisen toimintaa, digitaalisen median infrastruktuureja, sen teknisiä systeemejä ja ohjelmistoprotokollia – osoittaa suoraviivaisen vertailun ongelmallisuuden. Murroksen mittaluokka on niin suuri,

että mediamuotojen asettaminen vastakkain ei ole hedelmällistä. Digitaalisuus on pikemminkin kietonut podcastit ja radion yhteen kuin erottanut ne: podcastit ovat osa radiokanavien tuotantoa ja osa suorista ohjelmista voidaan kuunnella myöhemmin podcasteina (emt., 399; myös Laor 2022). Podcastien ja radion vertailun sijaan kiinnostavampaa on pohtia sitä, miten kuunteleminen voidaan ymmärtää digitaalisen äänen aikakaudella kulttuuritekniikkaksi.

Median käyttöä arjessa mittaavat tutkimukset ovat tähän saakka keskittyneet pääosin siihen, missä podcasteja kuunnellaan, esimerkiksi matkustettaessa liikennevälineessä, siivotessa tai vaikkapa saunassa (esim. Podcastien kuuntelijaprofiilit 2021). Lisäksi niin arkiajattelussa kuin osin tutkimuksenkin piirissä lukeminen asetetaan usein kuuntelemisen vastakohtaksi (esim. Mills, Unsworth & Exley; 2018; Witmore 2006). Ajattelutavalla on pitkä historia. Esimerkiksi näkemykset kuuntelemisen passiivisuudesta, sen kuulumisesta vain lapsille tai pelot tekstin ”alkuperäisten” merkityksien katoamisesta ääneen lukemisen seurauksena ovat olleet esillä aina 1900-luvun alkuvuosikymmenistä lähtien (Rubery 2011, 10–13). Suhtautumistapa tukee hyvin Pötzschin (2017, 148) väitettä siitä, kuinka erityisesti joukkoviestintätutkimusta on leimannut käsitys vuorovaikutuksen immaterialisuudesta: kuuntelemiseen ei ole suhtauduttu kovin analyttisesti ja se on ymmärretty yleisesti informaation vastaanottamiseksi tai sisältöjen kuluttamiseksi (myös Lacey 2023, 13).

Uudentyyppinen tutkimuksellinen kiinnostus kuuntelemista kohtaan on herännyt 2010-luvun loppupuolella – vajaat kaksikymmentä vuotta podcastmuodon syntymisen jälkeen. Taustalla on ollut pyrkimys ymmärtää teknologiavälitteistä toimijuutta kokonaisvaltaisesti. Kuuntelemisen tarkastelun yhteyteen onkin nostettu erityisesti kosketusaisti, sillä kuuntelu esimerkiksi älypuhelimella on luonteeltaan aina myös haptisesti, sormin, välittyntä, (esim. Gazi ja Bonini 2018; Parisi ja Archer 2017). Vallitsevia käsityksiä aistimisesta on haastettu myös niin sanonut kuulodiversiteetin (*aural diversity*) tutkimuksessa. Suuntauksessa korostetaan sitä, kuinka kuunteleminen on yksilöllinen, kehollisiin resursseihin liittyvä ja siten esimerkiksi elämänkaaren, sairauden tai vamman myötä muovautuva aistimodalityetti. Toisin sanoen kuulemista ja kuuntelemista ei ole aina tarkoituksenmukaista erottaa toisistaan (esim. Renel 2019). Kuulodiversiteettiä tarkasteleva tutkimus on liittynyt pääasiassa palvelumuotoiluun ja teknologian saavutettavuuden kysymyksiin.

Mediatutkimuksessa kuuntelemisen käsitteen problematisoiminen on edennyt reseptiotutkimuksesta, edellä mainittujen Gazin ja Boninin (2018) sekä Parisin ja Archerin (2017) lähestymistapojen innoittamana, tieteenalan peruskäsitteiden, kuten julkisuuden, pohdintaan.

### *Kuuntelu työnä*

Erityisesti Kate Lacey (2023) on pyrkinyt laajentamaan käsitystä kuuntelemisesta viestintä- ja mediatutkimuksessa. Hän toteaa, kuinka julkiseen keskusteluun – habermasilaisen julkisuuskäsityksen mukaisesti ymmärrettynä (Habermas 1974) – on liitetty ajatus, jonka mukaan keskusteluun osallistujilla on samankaltaiset mahdollisuudet osallistua sekä tulla kuulluksi, ja keskustelua määrittävät yhteisesti hyväksytyt säännöt. Koska kysymys on ollut ideaalista puhetilanteesta, myös kuuntelu on ollut metaforinen ilmaus: se ei tarkoita kuuntelemista sinällään, vaan keskustelijan ”äänen” eli hänen ajatustensa ja mielipiteidensä esiintuomista ja huomioimista. Ääni onkin merkinnyt usein yksilön tai ryhmien oikeuksien puolustamista. Lisäksi tänä päivänä kuuntelemisen



korostaminen on osa poliittista retoriikkaa, jolla halutaan luoda vaikutelmaa yhteenkuuluvuudesta ja välittämisestä. (Lacey 2023, 8–10.)

Ajattelutavan ongelma on Lacey'n (emt., 3) mukaan se, että ideaali ei huomioi yhteiskunnallista, sosiaalista ja teknologista tilaa, jossa keskustelu tapahtuu; pahimmillaan "kuuntelupuhe" jopa mitätöi sosiaaliseen toimintaan liittyviä vallan rakenteita. Syy tilanteeseen on Lacey'n mukaan se, että julkinen tila on määrittynyt pitkälti yhteiskunnallisen eliitin ja kirjallisen kulttuurin näkökulmasta eikä se ole toimiva 2020-luvulla mittavien yhteiskunnallisten kriisien, esimerkiksi siirtolaisuuden ja vihapuheen aikakaudella. Lacey (emt., 13) toteaaakin, kuinka sen sijaan, että olettaisimme ihmisillä olevan mahdollisuus oman äänensä esille tuomiseen, tarve olisi pikemminkin kehittää vastuuta ja kykyä ymmärtää, millaiset "äänet" kuuluvat yhteiskunnassa ja millaiset eivät.

Lacey'n kannanotto ei kuitenkaan jää vain yleisluontoiseksi manifestiksi, sillä hän (emt., 7) ehdottaa käsitteen kuuntelutyö (*labour of listening*) käyttöönottoa vaihtoehtona metaforiselle kuuntelun käsitteelle. Se korostaa kuuntelun moniulotteisuutta. Käsite kattaa konkreettiset kuuntelutavat ja käytänteet sekä esimerkiksi hakeutumisen tietynlaisten sisältöjen äärelle. Lisäksi sen avulla on mahdollista kiinnittää huomioita kuuntelun sosioteknisiin ehtoihin eli siihen, miten erilaiset teknologiset ympäristöt mahdollistavat ja määrittävät kuuntelua. Lacey (emt., 12) puhuu tässä yhteydessä painetun tekstin jälkeisestä julkisuuksista (*post-print publics*). Hän ei erittele käsitettä kovin pitkälle, mutta sen voi ymmärtää viittaavan digitaalisuuden muovaamiin vuorovaikutus- ja kielikäytäntöihin ja niiden yhteyksiin esimerkiksi yhteiskunnalliseen eriytymiseen. Lisäksi hän korostaa yleisemmin digitaalisten infrastruktuurien vaikutusta arkeen, mikä esimerkiksi maahanmuuttajien osalta tulee näkyviin valvontana ja ongelmina päästä digitaalisiin palvelujärjestelmiin. Kaiken kaikkiaan Lacey kehottaa ottamaan etäisyyttä vuorovaikutusta idealisoiviin lähtökohtiin. Lacey'n lähestymistapa tuo esiin myös median materiaalisuutta, vaikka hän ei pidemmälle tällä tiellä lähde.

Lacey'n näkemykset antavat mahdollisuuden tulkita toisin usein ongelmana pidettyä podcastin määrittelyn haasteellisuutta, sillä hänen lähestymistapansa muuttaa podcastien heterogeenisyyden tutkimuskohteeksi; syyt kuunnella kolmen minuutin tai kolmen tunnin podcasteja keskittyneesti tai siivouksen lomassa eivät yksiselitteisesti kerro informaation vastaanottamisen tehokkuudesta, vaan antavat mahdollisuuden tutkia kuuntelijoiden asemoitumisista erilaisiin fyysisiin, poliittisiin ja sosiaalisiin tiloihin. Vastaavasti sama kysymys voidaan esittää podcastien sisältöjä tutkittaessa: miten ja millaisia fyysisiä, poliittisia ja sosiaalisia tiloja ne ovat luomassa?

### *Kuuntelun koreografiat*

Jos Lacey'n pohdinnat kuuntelusta yksilöiden ja yhteiskuntaryhmien ristiriitaisena ja historiallisesti mutkikkaita valtasuhteita ilmentävänä vuorovaikutuksen muotona yhdistää systemaattisemmin kehollisuutta, aistimellisuutta ja teknologioita korostaviin tarkastelutapoihin, ajatus kuuntelemisesta laajenee merkittävästi. Sitä on tällöin mahdollista analysoida esimerkiksi mediatutkija ja tanssiantropologi Harmony Benchin (2014) tapaan osana arjen kehollisia ja digitaalisia koreografioita. Bench näkee arjen mediankäytön toiminnallisina koreografioina, jotka perustuvat teknologioiden (laitteiden, ohjelmoinnin ja käyttöliittymäsuunnittelun) tarjoamille, visuaalisuuteen, auralisuuteen ja kehon eleisiin ja liikkeisiin liittyville havainto- ja toimintamalleille. Ne eivät ole irrallaan aatteista, ideologioista tai vallankäytöstä, vaan Bench näkee

koreografiat pakottavina, jopa kurinpidollisina tapoina hallita kehoa, vaikka niitä ei arjen toiminnassa hahmoteta tällä tavoin, pikemminkin koreografiat toimivat usein erottautumisen ja kulttuurisen pääoman merkkeinä. Esimerkkinä tästä (emt., 243) hän käyttää pianonsoiton arvostamisen leviämistä ympäri maapalloa 1700-luvulla. Hän kuvaa, kuinka soittamisesta erityisenä kehollisena taitona, joka oli saavutettavissa vain harvoille, muodostui vähitellen yläluokkaisen kulttuuripääoman symboli.

Digitaalisen verkottuneen median aikakaudella koreografiat ja niihin kietoutuneet valtasuhteet ovat erityisen kompleksisia, ja juuri näitä hienovaraisia sosioteknisen vallan piirteitä Bench haluaa nostaa esiin. Hän kuvaa tarkkasilmäisesti etnografian keinoin sitä moninaisuutta, jota älylaitteiden kanssa toimiminen arjessa ilmentää: esimerkiksi kyyristymistä laitteiden ääreen, ketteriä sormen- ja kädenliikkeitä, jotka toimivat vastavuoroisesti suhteessa äänisignaaleihin esimerkiksi pelatessa. Koreografiat voidaan nimetä myös kulttuuritekniikoiksi, sillä koreografiat manifestoivat pohjimmiltaan sitä, kuinka monin eri tavoin aistit, keho ja teknologiat voivat punoutua yhteen ihmisen toiminnassa.

Benchin mukaan teknologioiden suunnittelijat ja ohjelmoijat vievät lopulta voiton ja yhdenmukaistavat kehollisia koreografioita. Kuitenkin prosessia on mahdollista hahmottaa vielä moniulotteisemmin Michel Serresin (1980) hälyn käsitteen avulla. Voidaan nimittäin ajatella, että koreografiat sisältävät aina sattumia, haparointia tai yllättäviä tulkintoja. Tästä hyvä esimerkki on Mercedes Bunzin ja Graham Mieklen kirjassaan *The Internet of Things* (2018, 45) kertoma esimerkki Microsoftin vuonna 2016 julkistamasta *Tay*-keskustelubotista, jonka periaatteena oli oppia käyttäjädatabasta. Yhtiön täytyi kuitenkin vetää sovellus pois käytöstä vuorokauden kuluttua, sillä käyttäjät ymmärsivät pian, että arkipäivän keskustelua imitoimaan kehitetty tekoäly oppi nopeasti toistamaan rasistisia ja misogynyisiä lausahduksia. Hälyä Serresin tarkoittamassa mielessä vahvistavat siten sosiaalisen median ylitsepursuava tarjonta ja uusien teknologioiden, kuten tekoälyn tuottaman puheen, kilpailu kuuntelijan huomiosta ja käsityskyvystä (esim. Natale 2021).

Benchin ajatus arjen koreografioista tarjoaa mielestäni monia menetelmällisiä keinoja podcastien kuuntelemisen tutkimiseen kulttuuritekniikoina. Erityisesti se mahdollistaa erilaisten kytkösten paikantamisen – ihmiskehon, teknologioiden ja teknologisten infrastruktuurien välillä – ja niiden ajallistilallisen luonteen havainnoimisen. Tällä tavoin podcastien kuuntelu työnä (*labour*) konkretisoituu ja tulee näkyviin kaikkine nyansseineen.

## Ääni ja episteemiset järjestykset

Podcastien tarkastelu mediaekologisesta näkökulmasta tarjoaa mahdollisuuden laajentaa ääntä koskevaa teoreettista ajattelua mediatutkimuksen piirissä. Sen sijaan, että ääni eristettäisiin muista aisteista ja kehollisesta toiminnasta, lähestymistapa herättää kysymään, mikä ääni on. Vastauksia tähän kysymykseen olen etsinyt kulttuuritekniikan käsitteen avulla. Se on mahdollistanut ääneen, äänitekniologioihin ja kuunteluun liittyvien käytänteiden ja käsitysten tarkastelun ja tuonut esiin sen, miten ne ovat kietoutuneet historiallisesti erilaisiin inhimillisiin ja ei-inhimillisiin verkostoihin. Lähestymistavan avulla olen myös halunnut ylittää (länsimaiseen) ajatteluun liittyvän piirteen, joka asettaa äänen modaliteetin usein toissijaiseen tai ainakin ristiriitaiseen asemaan suhteessa näköaistiin (Sterne 2003; 2011). Tätä toissijaisuutta ilmentää

mielestäni podcasteja ja yleensä äänimedioita koskevan tutkimuksen hajanainen luonne ja erityisesti äänen teoreettisen tarkastelun vähäisyys.

Podcastien kuuntelijan näkökulmasta valitsemani perspektiivi saattaa tuntua vaikeasti lähestyttävältä, koska tarkastelussani huomio on ollut pitkälti muussa kuin podcastissa kulttuurisena tuotteena. Katson kuitenkin, että valitsemani teoreettinen näkökulma on tarpeen, jotta podcastien ja äänimedian tutkimus tulisi perustelluksi tämän päivän läpidualisoituneessa maailmassa. Kysymys ei kuitenkaan ole äänen mediumin yksioikoisesta arvonalautuksesta. Kuten tarkastelu on osoittanut, kysymys äänestä ja kuuntelemisesta palautuu ihmisen keholliseen toimintaan ja pyrkimykseen ymmärtää ja muokata tätä toimintaa. Toisin sanoen käsitykset aisteista ja aistimellisesta toiminnasta liittyvät määrittelyvaltaan, ja kuten podcastien tarkastelu kulttuuritekniikkojen näkökulmasta osoittaa, nämä valtakysymykset ovat luonteeltaan usein sosioteknisiä (Pötzch 2017). Ääniteknologioita on kehitetty ihmiskehon jatkeeksi (McLuhan 1964) pyrkien vastaamaan vallitseviin yhteiskunnallisiin ideaaleihin ja tavoitteisiin, esimerkiksi nopeaan ja tehokkaaseen kommunikointiin.

Mediaekologisesti tarkasteltuna podcastit ilmentävät tekstin käsitteeseen liittyviä kamppailuja läpidualisoituneessa ajassa. Vaikka tekstinjälkeisestä ajasta on puhuttu jo 1960-luvulta alkaen, jolloin digitaaliset hypertekstit, tietokoneen näytöltä luettavat, usein eri modaliteetteja hyödyntävät, tekstit, alkoivat vähitellen ilmestyä painetun tekstin rinnalle, 2020-luvulla kysymys tekstistä – ja samalla tiedosta – on entistä monitahoisempi. Kate Lacey (2023,12) käyttämä käsite ”printin jälkeinen julkisuus” on tässä yhteydessä erityisen kuvaava: käsitys julkisuudesta ”vain” erilaisina diskursiivisina alueina ei ole riittävä, vaan tärkeää on ottaa huomioon ne materiaaliset ja teknologiset olosuhteet, jotka läpäisevät sosiaalista ja yhteiskunnallista toimintaa.

Vaikka Lacey termiä on mahdollista pitää tänä päivänä jo itsestäänselvyytenä, mielestäni käsitys kirjoitetun ja painetun tekstin ensisijaisuudesta yhteiskunnallisen toiminnan lähtökohtana on kuitenkin edelleen hyvin vahva. Arvo ja arvostus on ymmärrettävää ja fundamentaalista. Teksti ja kirjamuoto ovat muodostaneet modernin kulttuurin syvärakenteen: kansakunnat on rakennettu teksteissä ja teksteistä, samoin kuin länsimainen tieteellinen maailmankuva (Johns 2000). Kuitenkin ajankohtaisten keskustelunaiheiden – huoli katoavasta lukutaidosta, digilaitteista aiheutuvat keskittymisongelmat tai esimerkiksi mediatalojen kriisi tilanteessa, jossa painokoneiden tilalle ovat alkaneet tulla serverifarmit – voidaan katsoa indikoivan tekstin jälkeistä aikaa: ei ole enää itsestään selvää, miten erilaiset mediamuodot, -teknologiat ja -käytänteet voivat toimia ”tiedon” lähteenä. Huomionarvoista kuitenkin on, että murros on hidas ja sisältää eriaikaisuuksia. Hyvä esimerkki tästä on juuri lukutaitoon liittyvä keskustelu, joka perustuu tänä päivänä ajatukseen fyysisen kirjan ensisijaisuudesta tavalla, mikä esimerkiksi Suomessa voidaan palauttaa kansansivistyksen alkuvaiheisiin. Nyt keskustelu tapahtuu kuitenkin tilanteessa, jossa juuri mitkään teknologiset, yhteiskunnalliset tai taloudelliset rakenteet eivät tue kirjaa tai painettua tekstiä. Nopeutta ja määrää korostavassa ajassa printistä on tullut kallis ja hidas, oli sitten kyseessä lehtiteksti, oppikirja tai tieteellinen julkaisu.

Michel Foucault'n (2010) käsittein äänen ja painetun tekstin välisessä kamppailussa on mielestäni kysymys episteemisten järjestysten kriisistä. Episteemisillä järjestyksillä Foucault (emt., 17) tarkoittaa ”peruskoodeja, jotka ohjaavat kieltä, havaintoskeemoja, vaihtoja, tekniikoita, arvoja ja käytäntöjen hierarkiaa”, jotka kiinnittävät ihmisen empiirisiin järjestyksiin, ”joiden kanssa

hän on tekemisissä ja joista hän tunnistaa itsensä”. Foucault’n 1960-luvulla esittämän, paljon huomiota herättäneen väitteen mukaan modernin kulttuurin ihmistieteiden ihminen, subjekti, lopulta katoaa ja siitä muodostuu häilyvä rakennelma vailla pysyvää olemusta. Tutkija Markku Koivusalo (2010, 413) ennusti jo yli kymmenen vuotta sitten tämän toteutuvan digitaalisissa ympäristöissä. Hän totesi, kuinka verkostomaisuus asettuu etualalle tietoa määrittäväksi periaatteeksi. Hänen mukaansa (digitaaliset) verkostot ja verkostomaisuus eivät ole ”vain uusi tiedon hankinnan väline, vaan aikamme tiedon ja totuuden ilmenemisen ehto, kielen käytön, tuotannon levittämisen ja jopa henkilökohtaisen elämän menestyksen järjestämisen käskysana”.

On mahdollista ajatella, että ääni podcastina asemoituu uudelleen episteemisessä järjestyksessä, digitaalisen yhteiskunnan verkostoissa, ja vapautuu näin kirjan ”alamaisuudesta”. Tämä ei kuitenkaan ole lopulta se, mihin suuntaan kulttuuritekniikan käsite ohjaa ajattelemaan jo senkin vuoksi, että tekstin ja kuvan tavoin myös ääni muokkautuu yhä nopeammin syväoppien neuroverkkojen ja laskennallisten kielimallien myötä – konetoimijuus saa yhä enemmän sijaa ihmistoimijuuden rinnalla. Sen vuoksi aistien ja toiminnan modaliteettien vastakkainasettelun sijaan mielestäni tärkeämpää on ymmärtää, millaisia tieto- ja todellisuuskäsityksiä kohti aistimodaliteetteja muokkaavat kulttuuritekniikat vievät, oli sitten kysymys julkisen tilan tai laajemmin ihmisenä olemisen ymmärtämisestä – kuten Foucault ”häilyvän ihmisen” ilmaantumisella implikoi. Lisäksi kysymys häilyvyydestä on jo jonkin aikaa kurkottanut yli ihmiskeskeisyyden (Latour 2005). Tästä kertovat tutkimukselliset näkökulmat, joissa korostuvat ääniteknologioiden planetaarinen jalanjälki (Crawford & Joler 2018) tai huomiot siitä, kuinka datajätit keräävät ääniä ja äänimaisemia – eivät vain osallistuakseen luonnonsuojeluun vaan myös saadaksean äänidataa tuotteidensa algoritmien kehittämiseen (Ritts & Bakker 2021). Nämä esimerkit osoittavat, kuinka äänen, aistien, teknologioiden ja tiedon tutkimukselle avautuu jälleen uusi horisontti.

## Lähteet

- Atkinson, Paul (2005) Man in a Briefcase. The Social Construction of the Laptop Computer and Emergence of a Type Form. *Journal of Design History* 18(2), 192–205.
- Beer, David (2010) Mobile Music, Coded Objects and Everyday Spaces. *Mobilities* 5(4), 469–484.
- Bench, Harmony (2014) Gestural Choreographies: Embodied Disciplines and Digital Media. Teoksessa Sumanth Gopinath & Jason Stanyek (toim.) *The Oxford Handbook of Mobile Music studies Vol 2*. Oxford: Oxford University Press, 238–256.
- Berry, Richard (2022) What is Podcast? Teoksessa Mia Lindgren & Jason Loviglio (toim.) *The Routledge Companion to Radio and Podcast Studies*. Lontoo: Routledge, 1–9.
- Bolter, Jay David (2001) *Writing Space: Computer, Hypertext and the Remediation of Print*. Mahwah: New Jersey.
- Bonini, Tiziano (2015) The Second Age of Podcasting: Reframing Podcasting as a New Digital Mass Medium. *Quaderns del CAC* 41, 23–33. Saatavilla: [https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/Q41\\_Bonini\\_EN\\_0.pdf](https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/Q41_Bonini_EN_0.pdf) (linkki tarkastettu 25.10.2024).
- Bottomley, Andrew (2021) Podcast Archaeology: Researching Proto-Podcasts and Early Born-Digital Audio Format. Teoksessa Jeremy Wade Morris & Eric Hoyt (toim.) *Saving New Sounds. Podcast Preservation and Historiography*. Michigan: University Press of Michigan, 29–50.
- Branson, Richard (2017) *Finding My Virginity*. UK: Virgin Books.
- Brun, Lena (2021) Radiovuosi 2021. Saatavilla: [https://www.finnpanel.fi/lataukset/radiovuosi\\_2022.pdf](https://www.finnpanel.fi/lataukset/radiovuosi_2022.pdf) (linkki tarkastettu 7.8.2023).
- Bunz, Mercedes & Meikle, Graham (2018) *The Internet of Things*. Cambridge: Polity.

Crawford, Kate & Joler, Vladan (2018) Anatomy of an AI system – The Amazon Echo as an Anatomical Map of Human Labor, Data and Planetary Resources. Saatavilla: <https://anatomyof.ai/> (linkki tarkastettu 25.10. 2024).

Copeland, Stace & McGregor, Hannah (2021) *A Guide to Academic Podcasting*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Dünne, Jörg; Fehringer, Kathrin; Kuhn, Kristina & Struck, Wolfgang (2020) Introduction. Teoksessa Jörg Dünne, Kathrin Fehringer, Kristina Kuhn & Wolfgang, Struck (toim.) *Cultural Techniques: Assembling Spaces, Texts & Collectives*. Berliini: De Gruyter, 1–19.

Edwards, Paul N (1996) *The Closed World: Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*. Cambridge, MA: MIT Press.

Foucault, Michel (2010 [1966]) *Sanat ja asiat*. Suom. Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.

Fowler Robert (1994) How the Secondary Orality of the Electronic Age Can Awaken Us to the Primary Orality of Antiquity, or What Hypertext Can Teach Us about the Bible. *Interpersonal Computing and Technology* 2(3), 12–46.

Gazi, Angeliki & Bonini, Tiziano (2018) Haptically Mediated Radio Listening and its Commodification: The Remediation of Radio through Digital Mobile Devices. *Journal of Radio & Audio Media* 25(1), 109–125. <https://doi.org/10.1080/19376529.2017.1377203>.

Habermas, Jürgen (1974 [1964]) The Public Sphere: An Encyclopaedia Article. *New German Critique* 3, 49–55.

Hansen, Samuel (2021) The Feed Is the Thing: How RSS Defined PodcastRE and Why Podcasts May Need to Move On. Teoksessa Jeremy Morris & Eric Hoyt (toim.) *Saving New Sounds. Podcast Preservation and Historiography*. Michigan: University Press of Michigan, 195–207.

Hill, Brad (2022) Global Podcast Listening Recovers from Covid Pause: Reuters Digital New Report. *Rain News*. Saatavilla: <https://rainnews.com/global-podcast-listening-recovers-from-covid-pause-reuters-digital-news> (linkki tarkastettu 7.8.2023).

Hyland Wang, Jennifer (2021) The Perils of Ladycasting. Teoksessa Jeremy Wade Morris & Eric Hoyt (toim.) *Saving New Sounds. Podcast Preservation and Historiography*. Michigan: University Press of Michigan, 51–70.

Johns, Adrian (2000) *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*. Chicago: University of Chicago Press.

Johnson, Bruce & Salmi, Hannu (2013) Aistien historia: kohteet ja menetelmät. Teoksessa Asko Nivala & Rami Mähkä (toim.) *Tulkinnan polkuja: kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Kulttuurihistoria, vol. 10. Turku: K&h, kulttuurihistoria, 82–106. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2015121724782>.

Khamis, Susie & Keogh, Brent (2021) Sonic Branding and the Aesthetic Infrastructure of Everyday Consumption. *Popular Music* 40(2), 281–296.

Koivusalo, Markku (2010) Ihmistieteet vailla ihmistä. Jälkisanat teoksessa Michel Foucault (2010 [1966]) *Sanat ja asiat*. Helsinki: Gaudeamus, 374–413.

Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2001) *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Lontoo: Arnold.

Krämer, Sybille & Bredekamp, Horst (2013) Culture, Technology, Cultural Techniques – Moving Beyond Text. *Theory, Culture & Society* 30(6), 20–29. <https://doi.org/10.1177/0263276413496287>.

Kusek, David ja Leonhard, Gerd (2005) *The Future of Music. Manifesto for the Digital Music Revolution*. Boston: Berklee Press.

Kuuntelijaprofiilit 2021. Suomen Podcast Media. Saatavilla: <https://www.podcastmedia.fi/wp-content/uploads/suomen-podcastmedia-kuuntelijaprofiilit-2021.pdf> (linkki tarkastettu 7.8.2023).

Lacey, Kate (2023) The Labour of Listening in Troubled Times. *Journal of Sonic Studies* 24, 1–20. Saatavilla: <https://www.researchcatalogue.net/view/1932647/1932646> (linkki tarkastettu 25.10.2024).

Laor, Tal (2022) Radio on Demand: New Habits of Consuming Radio Content. *Global Media and Communication* 18(1), 25–48. <https://doi.org/10.1177/17427665211073868>.

Latour, Bruno (2005) *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Llinares, Dario (2018) Podcasting as Liminal Praxis: Aural Mediation, Sound Writing and Identity. Teoksessa Dario Llinares, Neil Fox & Richard Berry (toim.) *New Aural Cultures and Digital Media*. Cham: Palgrave Macmillan, 123–145.

- McHugh, Siobhàn (2022) *The Power of Podcasting: Telling Stories Through Sound*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- McLuhan, Marshall (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- Mertens, Jacob; Hoyt, Eric & Morris, Jeremy (2021) Drifting Voices: Studying Emotion and Pitch in Podcasting with Digital Tools. Teoksessa Jeremy Morris & Eric Hoyt (toim.) *Saving New Sounds. Podcast Preservation and Historiography*. Michigan: University Press of Michigan, 154–180.
- Mills, Kathy A.; Unsworth, Len ja Exley, Beryl (2019) Sensory Literacies, the Body, and Digital Media. Teoksessa Kathy A. Mills, Amy Stornaiuolo, Anna Smith & Jessica Zacher Pandya (toim.) *Handbook of Writing, Literacies, and Education in Digital Culture*. New York: Routledge.
- Morris, Jeremy (2021) The Spotification of Podcasts. Teoksessa Jeremy Morris ja Eric Hoyt (toim.) *Saving New Sounds. Podcast Preservation and Historiography*. Michigan: University Press of Michigan, 208–223.
- Natale, Simone (2021) *Deceitful Media: Artificial Intelligence and Social Life After the Turing Test*. New York: Oxford University Press.
- Ong, Walter (1982) *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Lontoo: Methuen.
- Parikka, Jussi (2013) Afterword: Cultural Techniques and Media Studies. *Theory, Culture and Society* 30(6), 147–159.
- Parisi, David & Archer, Jason Edwards (2017) Making Touch Analog. The Prospects and Perils of a Haptic Media Studies. *New Media and Society* 19(10), 1523–1540.
- Pötzsch, Holger (2017) Media Matter. *TripleC: Communication, Capitalism, Critique* 15(1), 148–170.
- Rime, Jemily; Pike, Chris & Collins, Tom (2022) What Is a Podcast? Considering Innovations in Podcasting through the Six-Tensions Framework. *Convergence* 28(5), 1260–1282. <https://doi.org/10.1177/13548565221104444>.
- Ritts, Max & Bakker, Karen (2021) Conservation Acoustics: Animal Sounds, Audible Natures, Cheap Nature. *Geography* 803. Saatavilla: [https://commons.clarku.edu/faculty\\_geography/803](https://commons.clarku.edu/faculty_geography/803) (linkki tarkastettu 26.8. 2024).
- Renel, William (2019) Sonic Accessibility: Increasing Social Equity Through the Inclusive Design of Sound in Museums and Heritage Sites. *Curator: The Museum Journal* 62(3), 337–402. <https://doi.org/10.1111/cura.12311>.
- Ridell, Seija & Väliäho, Pasi (2006) Mediatutkimus käsitteiden kudelmana. Teoksessa Seija Ridell, Pasi Väliäho & Tanja Sihvonen (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 7–26.
- Rubery, Matthew (2011) Introduction. Talking Books. Teoksessa Matthew Rubery (toim.) *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*. New York: Routledge, 1–21.
- Sarjala, Jukka (2002) *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Serres, Michel (1980) *The Parasite*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Siegert, Bernhard (2015) *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*. New York: Fordham University Press.
- Spinelli, Martin & Dann, Lance (2019) *Podcasting: The Audio Media Revolution*. New York: Bloomsbury Academic.
- Sterne, Jonathan (2003) *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Sterne, Jonathan (2011) The Theology of Sound: A Critique of Orality. *Canadian Journal of Communication* 36(2), 207–225. Saatavilla: <https://sternetworks.org/TheologyofSound.pdf> (linkki tarkastettu 25.10.2024).
- Sterne, Jonathan (2012) *MP3: The Meaning of a Format*. New York: Duke University Press.
- Sullivan, John L (2019) The Platforms of Podcasting: Past and Present. *Social Media + Society* 5(4),1–12. <https://doi.org/10.1177/2056305119880002>.
- Taffel, Sy (2019) *Digital Media Ecologies: Entanglements of Content, Code and Hardware*. New York: Bloomsbury Academic.
- Witmore, Christopher. L (2006) Vision, Media, Noise and the Percolation of Time: Symmetrical Approaches to the Mediation of the Material World. *Journal of Material Culture* 11(3), 267–292. <https://doi.org/10.1177/1359183506068806>.

Karoliina Maanmieli ja Matias Hämäläinen

Karoliina Maanmieli, FT,  
tutkijatohtori, Musiikin, taiteen  
ja kulttuurin tutkimuksen laitos,  
Jyväskylän yliopisto

Matias Hämäläinen, projekti-  
tutkija, Musiikin, taiteen ja  
kulttuurin tutkimuksen laitos,  
Jyväskylän yliopisto

# ELOKUVAA APATIAA VASTAAN

## Etnografinen tutkimus kirjallisuus- terapian menetelmiä hyödyntävästä nuorten elokuvahankkeesta



*Artikkelissa tarkastellaan nuorten osallisuutta vahvistavaa taideprosessia, jossa hankkeen osallistajat toimivat keväällä 2024 ensi-iltansa saaneen Terapian tarpeessa -lyhytelokuvan käsikirjoittajina, ohjaajina, kuvaajina ja näyttelijöinä. Hankkeen tavoitteena oli paitsi vahvistaa nuorten taiteellisia ja teknisiä taitoja myös kehittää uusi nuorten kokemustarinoihin ja kirjallisuusterapiaan pohjautuva elokuvaatyöskentelyn menetelmä. Lisäksi osallistuminen tarjosi nuorille mahdollisuuden oppia ja kehittää tiimityöskentelyn ja viestinnän taitoja. Tutkimus on luonteeltaan etnografinen tapaustutkimus nuoria voimauttavasta toiminnasta, ja yksi sen merkittävimmistä löydöistä oli se, kuinka vastaavissa hankkeissa olisi jatkossa ensiarvoisen tärkeää huomioida audiovisuaaliseen työskentelyyn liittyvien resurssien riittävyys niin ajallisesti kuin taloudellisestikin.*

### Johdanto

Tässä artikkelissa kuvaamme Mieleton muuvi -hankkeessa yhdessä viiden nuoren aikuisen kanssa toteutettua nuorilähtöistä elokuvaprojektia ja siihen liittyvää etnografista toimintatutkimusta. Nuoret osallistuivat toiminnan suunnitteluun, arviointiin ja terapia-aiheisen elokuvan tekemisen kaikkiin vaiheisiin: ideointiin, käsikirjoittamiseen, kuvaamiseen, ohjaamiseen sekä elokuvatapahtumien markkinointiin. Hankkeen tavoitteena oli parantaa siihen osallistuvien nuorten aikuisten toimijuutta, itsetuntemusta ja elämänlaatua sekä kehittää yhteistyössä osallistujien kanssa kirjallisuusterapiaan ja elokuvaatyöskentelyyn pohjautuva, nuorten toimijuuden kokemusta vahvistava taide- ja tarinalähtöinen menetelmä (ks. Autio 2024). Kirjallisuusterapia on luovuus- tai taideterapian muoto, jossa lukemista, kirjoittamista ja keskustelua käytetään ohjatussa terapeuttisessa vuorovaikutuksessa itsetunnon ja oman elämän käsittelyn menetelmänä (Ihanus 2022, 32). Kirjoittajista Karoliina Maanmieli toimi hankkeessa ryhmän ohjaajana ja elokuvan tuottajana, Matias Hämäläinen puolestaan kuvaajana ja editoijana.

Hankkeen idea syntyi syksyllä 2022 tämän artikkelin kirjoittajan Karoliina Maanmielen suunnitelmassa Huhtasuon Kylätoimiston johtajan Henna Aution kanssa nuorten toimijuuden ja osallisuuden tukemiseen tähtäävää, kirjallisuusterapeuttista ryhmätoimintaa. Koska meillä oli omat epäilyksemme siitä, onnistuuko lukemiseen ja kirjoittamiseen pohjaava ryhmätoiminta tavoittamaan nuoria, päätimme ottaa lähtökohdaksi elokuvan. Monissa maissa elokuvan vuorovaikutuksellista ja terapeuttista käyttöä pidetään itsenäisenä luovuusterapian muotona (Wooder 2008), mutta myös kirjallisuusterapiatyöskentelyssä elokuvia ja muuta audiovisuaalista aineistoa käytetään toisinaan tekstien lisäksi materiaalina terapeuttisessa vuorovaikutuksessa. Oletimme, että audiovisuaalinen tulokulma voisi houkutella nuoria, sillä esimerkiksi lyhyiden videoklippien tekeminen erilaisilla sosiaalisen median alustoilla on olennainen osa nykyistä nuorisokulttuuria ja tärkeä identiteetin rakentamisen väline. Näin elokuvien katsominen ja tekeminen voisivat mahdollistaa oman elämän ja omien ihmissuhteiden reflektoinnin turvalliselta etäisyydeltä. Samalla elokuvilla on myös kyky vaikuttaa yhteiskuntaan tavoittamalla ajankohtaisia ilmiöitä – esimerkiksi Todd Philipsin ohjaamassa *Joker*-elokuvassa (USA 2019) ja sen dystooppisessa pahoinvointiyhteiskunnan kuvauksessa on jotain erityisen puhuttelevaa nykyihmiselle (vrt. Lehtinen 2019).

Haimme hankkeelle rahoitusta Suomen Kulttuurirahaston Keski-Suomen rahastosta keväällä 2023 ja saimme myönteisen päätöksen. Hanke alkoi syksyllä 2023. Toiminta järjestettiin arkipäivisin päiväsaikaan ja se oli tarkoitettu ensisijaisesti Jyväskylän Huhtasuon lähiössä asuville työelämän ja koulutuksen ulkopuolisille täysi-ikäisille. Perustelimme rahoittajalle hankkeen tarpeellisuutta alueen korkean työttömyysasteen, päihdeongelmien ja nuorten korkean syrjäytymisriskin kautta, mutta varsinaisessa toiminnassa ja sen markkinoinnissa emme halunneet lähestyä emmekä määritellä asioita ongelmalähtöisesti tai valikoida mukaan esimerkiksi erityisesti syrjäytymisuhan alla olevia henkilöitä, mikä saattaisi leimata osallistujia (ks. esim. Järvinen & Janhukainen 2001). Sen sijaan halusimme keskittyä yhteiseen luovaan prosessiin ja nuorten omaa toimijuutta tukevaan osallistumisen mahdollistamiseen. Hankkeeseen mukaan lähteneet nuoret ja yksi varttuneempi osallistuja tavoitettiin paikkakunnan nuorisotiloissa ja sosiaalisen median kanavissa toteutetun mainonnan sekä Huhtasuon alueen nuorisotyöntekijöiden avulla. Moniammatillinen yhteistyö onkin osoittautunut tärkeäksi nuorten tavoittamisessa (ks. esim. Reunanen 2013, 22). Toimintaan osallistui tämän artikkelin kirjoittajien ja ylemmän ammattikorkeakoulun opinnäytetyönsä (Autio 2024) Mieleton muuvi -hankkeessa tehneen Henna Aution lisäksi yhteensä viisi nuorta aikuista, yksi kuvaajana ja pääosan esittäjänä toiminut eläkeikäinen vapaaehtoinen sekä kolme näyttelijää, jotka tulivat mukaan vasta kuvausvaiheessa. Kaksi ryhmän viidestä nuoresta ei osallistunut kuvausvaiheeseen. Hanke huipentui projektin päätöstilaisuuteen, *Terapian tarpeessa* -lyhytelokuvan ensi-iltaan toukokuussa 2024.

Artikkelissa kuvaamme nuorilähtöisen elokuvatyöskentelyn etenemistä, siihen liittyviä vaiheita, toimintaa ohjaavia päätöksiä ja haasteita sekä prosessia havainnoivan etnografisen tutkimuksen tuloksia. Keskityimme erityisesti nuorten osallisuuteen ja kirjallisuusterapian menetelmiä käyttävän elokuvatyöskentelyn erityispiirteisiin oman elämän prosessoinnissa turvalliselta etäisyydeltä. Osallisuudella tarkoitamme Kiilakosken ja Nivalan (2012) tavoin yksilön kokemusta siitä, että hänellä on mahdollisuus olla toimijana osa yhteisöä itselleen mielekkäillä tavoilla niin, että omat mielipiteet tulevat kuulluksi.



Reflektoimme myös sitä, mitä nuorille aikuisille suunnatussa elokuvatyökentelyssä on tulevissa hankkeissa hyvä ottaa huomioon, sillä tutkimusartikkeleista ja -raporteista puuttuu usein käytännönlähtöinen kuvaus siitä, mitä taidelähtöisiä menetelmiä hyödyntävissä hankkeissa tapahtuu ja millaisia haasteita ja toisaalta onnistumisia niissä voidaan kohdata. Tutkimuksen tavoitteena on saada tutkimuksen tulokset laajempaan tietoisuuteen niin, että vallitsevia käytänteitä voitaisiin muuttaa ja hyödyntää entistä enemmän luovia työtapoja nuorten osallisuuden ja toimijuuden tukena. (Vrt. Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014, 21; Hämeenaho et al. 2022, 188).

### **Elokuva nuoria osallistavana taidelähtöisenä menetelmänä**

Taidelähtöisten menetelmien käytöstä nuorten parissa tehtävässä työssä on viimeisen parinkymmenen vuoden aikana saatu Suomessa valtavasti myönteisiä kokemuksia (ks. esim. Känkänen 2013; Laitinen 2017; Huhtinen-Hilden & Isola 2019; Laitinen 2021). Tutkimusmenetelminä hankkeissa on käytetty muun muassa taiteellista tutkimusta ja osallistavaa toimintatutkimusta. Esimerkiksi Suomen Kulttuurirahaston tuella toteutetut Myrsky-hankkeet (2008–2011) ovat tarjonneet tärkeää tutkimus- ja kokemustietoa. Niissä tavoitteena oli nuorten hyvinvoinnin lisääminen taiteen tekemisen, esimerkiksi tanssin, kirjoittamisen, elokuvien tai sirkustaiteen avulla. Mukana oli tuhansia nuoria koko Suomesta. (Siivonen 2010, 4.) Esimerkkinä viime vuosina toteutetuista laajoista hankkeista mainittakoon Tampereen TOSI-hanke (Kyttänen 2022), jossa suunniteltiin ja toteutettiin alle 30-vuotiaiden nuorten osallisuutta kehittävää taidetoimintaa vuosina 2020–2023. Taideperustaisia menetelmiä käyttävissä työpajoissa nuorille annettiin välineitä oman elämänpolun kartoittamiseen, parempaan itsetuntemukseen sekä omien vahvuuksien tunnistamiseen ja käyttöön.

Tärkeänä osatekijänä taidelähtöisissä menetelmissä on niin sanottu metaforinen suoja (Känkänen 2013, 99), jolla tarkoitetaan taiteellisen toiminnan suojaavaa tai vapauttavaa potentiaalia ilmaista taiteen kautta jotain, jolle aiemmin ei ole ollut sanoja tai jonka ilmaiseminen ilman etäännyttämistä voi olla liian vaikeaa. Toinen tärkeä näkökulma on nuorten osallistuminen taideperustaisen toiminnan suunnitteluun, mikä onkin yleistynyt viime vuosina – esimerkiksi parhaillaan käynnissä olevassa Ilmastokriisin etulinjassa -hankkeessa (2022–2025) ajatuksena on suunnitella ja toteuttaa taideperustaisia työpajoja nuorten kanssa ja ehdoilla (Xamk 2024).

Myös elokuvien tekeminen nuorten hyvinvointia ja osallisuutta tukevana taidelähtöisenä menetelmänä on yleistynyt viime vuosina niin Suomessa kuin kansainvälisestikin. Hyvä esimerkki yhteisöllisestä elokuvantekoprosessista on brittiläisen Children’s Workforce Development Councilin (CWDC) toteuttama, 15 nuoren, nuorisotyöntekijöiden ja päättäjien kanssa tehty tutkimus. Sen tarkoituksena oli kartoittaa elokuvanteon mahdollisuuksia nuorten tukemiseksi niin, että he voisivat kehittää muun muassa luovuuttaan, teknistä osaamistaan, positiivista elämänasennetta, vastuullisuutta ja yhteistyötaitoja. Hanke auttoi nuoria kehittämään edellä mainittuja taitoja ja heidän motivaationsa osallistua sekä innostuksensa elokuvantekoa kohtaan säilyivät koko hankkeen ajan. Paitsi elokuvan tekoprosessi myös elokuvan esittäminen yleisölle antoi mahdollisuuksia vuorovaikutukseen. Lisäksi nuoriin vetosi se, että he pääsivät osallistumaan koko hankkeen arviointiin. (CWDC 2010, 4–5, 15–16.)

Suomessa yksi elokuvakasvatuksen alan aktiivisista toimijoista on Koulu-  
kino, jonka ylläpitämä Kelaamo sekä järjestää monenlaista elokuvatoimintaa  
että kokoaa tietoa muista kotimaisista elokuvahankkeista verkkosivuilleen  
(Kelaamo 2024). Useat koulut ovatkin lisänneet opetukseensa elokuvakasva-  
tusta. Se kuitenkin keskittyy useimmiten elokuvien katseluun ja analysoin-  
tiin eli medialukutaitoon. Medialukutaidon vastapari, mediakirjoitustaito,  
sen sijaan jää vähemmälle. Tämä on *Kaikki kuvaa* -elokuvakasvatussivuston  
mukaan yhteiskunnallisesti tärkeä uusi kansalaistaito, joka auttaa ymmärtä-  
mään maailmaa paremmin, kehittää ryhmätyötaitoja taiteellisen tekemisen  
helpottamana ja edistää pitkäjänteisyyttä (HundrED 2024).

Mielelön muuvi -hankkeen suunnittelussa hyödynsimme aiheesta saatavil-  
la olevaa laajaa tutkimustietoa sekä Karoliina Maanmielen pitkää kokemusta  
kirjallisuusterapian alalta. Kirjallisuusterapia on erityisesti mielenterveystyön  
saralla osoittautunut traumasensitiiviseksi ja turvalliseksi menetelmäksi oman  
elämäntarinan rakentamisessa (ks. Holopainen et al. 2021). Sen avulla on  
mahdollisuus ymmärtää paremmin omaan henkilöhistoriaan liittyviä asia-  
yhteyksiä, tunnistaa omia voimavaroja ja suunnata ajatuksia kohti tulevaa  
(Ihanus 2022, 42).

Koska tavoitteenamme oli mahdollisimman käytäntölähtöinen, kehittä-  
mistyötä ja tutkimusta saumattomasti yhdistävä toimintatapa, valitsimme  
viitekehikseksemme etnografisen osallistuvan toimintatutkimuksen. Kirjoit-  
tamisen tutkija Emilia Karjula (2022, 6) korostaa, että etnografisella tutkimuk-  
sella on paljon yhteistä taideperustaisen tutkimuksen kanssa: molemmat, niin  
kenttätutyötä tekevä etnografi kuin taiteellisen tutkimuksen tekijä saavat tietoa  
tutkimuskohteestaan oman osallistumisensa ja tutkimuskohteen läheltä, pros-  
essin sisältäpäin seuraamisen kautta. Tavoitteenamme on tässä artikkelissa  
jakaa kokemustietomme hankkeen etenemisestä, onnistumisista, ongelmista  
ja niiden ratkaisuksista lukijalle niin, että tietoa voitaisiin käyttää hyödyksi  
vastaavanlaisen toiminnan suunnittelussa ja organisoimisessa.

## Tutkimuskysymykset ja -menetelmät

Tutkimuskysymyksemme ovat:

1. Millaisia merkityksiä nuoret antoivat nuorilähtöiselle elokuvatyöskentelylle ja omalle osallistumiselleen?
2. Miten kirjallisuusterapian menetelmiä hyödyntävässä audiovisuaalissa työskentelyssä voidaan käsitellä omaa elämää turvalliselta etäisyydeltä ja yhdistää osallistujien tarinat yhteiseksi elokuvaksi?
3. Minkälaisia asioita nuorilähtöisessä elokuvatyöskentelyssä on hyvä huomioida prosessin eri vaiheissa, ja minkälaisia haasteita työskentelyyn voi liittyä?

Hankkeen tutkimusaineisto koostuu kenttätutkimuspäiväkirjan ja hankkeen eri vaiheissa otettujen videoiden ja valokuvien lisäksi osallistujien yksilöhaastattelujen ja elokuvaprosessia käsittelevän ryhmäkeskustelun litteraateista. Aineiston analyysi toteutettiin tematisoinnin sekä aineistolähtöisen tekstianalyysin keinoin. Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset täsmentyivät aineiston läpikäynnin myötä.

Tutkimus oli luonteeltaan etnografinen osallistava toimintatutkimus, jossa on tärkeää joustava ja ihmisten tarpeisiin muovautuva sekä heidän toimintaansa läheltä seuraava, jatkuvaan havainnointiin ja toiminnan arviointiin sekä kehittämiseen pohjautuva tutkimusote. Tämä tarkoitti muun muassa sitä, että

osallistujien päätöstä tehdä teknisesti vaativa elokuva helpomman digitarinan sijaan kunnioitettiin sen aiheuttamista haasteista huolimatta. Kiinnitimme tutkimusasetelmassa erityistä huomiota eettisiin kysymyksiin, kuten esimerkiksi tutkimuslupiin, valta-asetelmiin sekä oman tarinan etäännyttämiseen suhteessa valmiiseen elokuvaan (vrt. Fingerroos & Kokko 2022, 73–75; Hämeenaho & Väkeväinen 2022, 92–104, Känkänen 2013, 99). Kuten aina etnografisessa tutkimuksessa, tässäkin tutkimuksen tyyli oli hyvin käytännönläheinen. Hankkeen aineistonkeruussa käytettiin tutkijoiden osallistuvaa havainnointia, joka on yksi tavallisimmista etnografisen tutkimuksen menetelmistä (vrt. Hämeenaho et al. 2022, 181). Etnografinen tutkimus pohjautui myös arviointiin ja dialogiin yhdessä hankkeen osallistujien kanssa (*collaborative ethnography*). Tässä artikkelissa näkökulma on kuitenkin enemmän nuorten osallistumisessa elokuvan tekemiseen kuin tutkimukseen, sillä kehittämistyön alkuvaiheessa nuoret määrittivät oman roolinsa kehittämisprosessissa pikemminkin palautteen antajina kuin aktiivisina kehittäjinä. Nuorten mielenkiinto kohdistui ennen kaikkea elokuvan tekemisessä tarvittavien taitojen omaksumiseen. Toisaalta toimintatutkimuksen valta-asetelmia tasa-arvoisti se, että yksi nuorista halusi toimia elokuvan ohjaajana ja toinen tehdä hankkeessa ammattikorkeakoulun harjoittelunsa ja osallistua myös tätä kautta toiminnan arviointiin.

Tutkimuksen kaikissa vaiheissa korostui etnografinen kirjoittaminen (ks. Kouri & Mahlamäki 2022, 379), johon kuului muun muassa tutkimuspäiväkirjan pitäminen sekä puhuttu ja kirjoitettu dialogi hankkeen eri toimijoiden välillä. Hankkeessa käytettiin kirjoitettujen kenttämuistiinpanojen lisäksi myös valokuvausta ja videointia tallennusmenetelmänä ja muistin tukena. Etnografisessa tutkimuksessa tämä on tyypillistä – kaikki havainnoitavat asiat eivät ole helposti tai ollenkaan sanallistettavissa ja tilanteiden raportointi kirjoittamalla voi olla mahdotonta myös ajankäyttöön liittyen (Kupiainen 2022, 208). Valokuvaamalla materiaalia voi kerätä helposti ja nopeasti. Valokuvat mahdollistavat uusien havaintojen teon myös tilanteiden jälkeen. Valokuvien merkitys korostui varsinkin elokuvan kuvausvaiheessa, koska kuvausjärjestelyjen keskellä oli vaikeaa pysähtyä kirjoittamaan huomioita ylös. Tutkija pyrki jokaisella tapaamisella ottamaan kuvia esimerkiksi kuvausrekvisiitasta, ryhmän työskentelystä, alkukierroksen kuvakorteista ja fläppitaulusta, johon olimme keränneet ideoita elokuvan aiheista ja teemoista.

## Elokuvatyöskentelyn eteneminen

Ryhmätoiminta alkoi elokuun 2023 lopussa. Ensimmäiselle istunnolle osallistui viisi nuorta aikuista ja yksi iäkkäämpi henkilö. Hankkeesta aloittanut kuuden hengen ryhmä oli ihanteellinen luovan osaamisensa puolesta: nuorten joukossa oli luovien alojen opiskelijoita ja harrastajia – säveltäjä, runoilija, muusikkoja ja piirtäjiä. Lisäksi joukon jatkona oli eläkeikäinen televisioalan ammattilainen, joka täydensi hankkeeseen palkatun videokuvaajan työtä. Yksi nuorista kuvasi ryhmän monialaista osaamista näin: ”Luovuus on valkoinen väri, joka kulkee spektrin läpi. Jokainen meistä on eri väri.” (Tutkimuspäiväkirja 20.9.2023.) Yksi nuorista oli vasta äskettäin muuttanut Suomeen eikä vielä pystynyt viestimään suomen kielellä. Siksi kävimme keskustelut aluksi pääosin englanniksi.

Ryhmän ohjaajana toimi Karoliinan lisäksi hankkeesta ammattikorkeakoulun opinnäytetyönsä (Autio 2024) tehnyt Henna. Hän toimi elokuvan tuottajana sekä kuvausjärjestelijänä ja hänellä oli kokonaisvastuu hankkeen

hallinnoinnista. Se, että ohjaajia oli kaksi, helpotti havaintojen tekoa. Ohjaajat pystyivät vuorottelemaan niin, että toinen pystyi osallistumaan ryhmän toimintaan ja tekemään havaintoja muun muassa muistiinpanoja kirjoittamalla ja valokuvaamalla. Kerätystä aineistosta oli myös mahdollista keskustella jälkikäteen.

Olimme hankkeen suunnitteluvaiheessa ajatelleet, että toiminta etenisi vaiheittaisesti ryhmäytymisen ja omaelämäkerrallisten tarinoiden kautta yhteisen lyhytelokuvan tai digitarinan rakentamiseen. Olimme hahmotelleet kolme erillistä vaihetta:

1. Ryhmäytyminen ja toiminnan käynnistyminen (4 kokoontumiskertaa).
2. Oman elämäntarinan tarkastelu elokuvien avulla (6 kokoontumiskertaa).
3. Omien digitarinoiden/yhteisen lyhytelokuvan rakentaminen (6 kokoontumiskertaa).

Kerroimme ryhmälle, että tapaisimme ainakin parin kuukauden ajan viikoittain ja sen jälkeen tapaamisten kesto ja tiheys määräytyisivät sen mukaan, millaista lopputulosta olemme tavoittelemassa. Ryhmän yksimielinen kanta oli, että tekisimme lyhytelokuvan teknisesti huomattavasti yksinkertaisemman digitarinan sijaan ja käyttäisimme loppusyksyn elokuvan kuvauksiin. Lopulta eri vaiheiden kesto muokkaantui huomattavan erilaiseksi kuin mitä olimme alun perin hahmotelleet, ja näin kaksi ensimmäistä vaihetta sulautuivatkin lopulta toisiinsa. Seuraavassa kuvaamme tarkemmin prosessin vaiheittaista etenemistä.

### **Kirjallisuusterapeuttinen elokuvatyöskentely**

Suunnittelimme ryhmäistunnot kirjallisuusterapeuttisen työskentelyn toimintamallin mukaisesti, koska kirjallisuusterapian toimintatavat helpottavat ryhmäytymistä sekä vähentävät suorituspaineita (vrt. Holopainen et al. 2021). Kirjallisuusterapeuttisiin elementteihin kuului muun muassa istunnon aloittaminen alkukierroksella, jonka aikana osallistujat saivat esimerkiksi kuvakorttien avulla virittäytyä työskentelyyn. Myös yhteiseen ideointiin käyttämämme sanapilvi on kirjallisuusterapiassa tavallinen metodi. Yhdessä kerätyillä sanoilla oli turvaa tuova vaikutus – itse valittu, ehkä vahvojakin omaelämäkerrallisia muistoja tai tunteita sisältänyt sana ei muiden joukossa enää kannaa samaa painoa, vaan asettuu osaksi kokonaisuutta. Näin assosiaatioita on turvallista käsitellä etäännytettyinä toisten kanssa ja ympärillä olevat sanat tuovat mukanaan uusia assosiaatioita ja näkökulmia. Tämä on hyvä esimerkki taiteen tarjoamasta metaforisesta suojasta (vrt. Känkänen 2013, 99) ja sen potentiaalista oman elämän prosessoinnissa.

Syksyn aikana järjestimme yhteensä yhdeksän kokoontumista. Yksilöllisissä kohtaamisissa halusimme antaa tarpeeksi tilaa jokaiselle osallistujalle tulla varmasti kohdatuksi omilla ehdoillaan sekä vahvistaa myös nuorilta itseltään tulevia omaehtoisia hienovaraisiakin aloitteita.

Toisella kokoontumiskerralla 20.9.2023 kävimme läpi syksyn aikataulua ja pohdimme, millaista tarinalähtöisen ryhmätoiminnan tulisi olla, jotta se tukisi osallistujien toimijuutta mahdollisimman hyvin. Hahmottelimme, millaisia työtapoja ryhmätoimintaan voisi kuulua ja millaista tarinaa lähtisimme yhdessä rakentamaan. Työtapoina mainittiin yhteinen ideointi esimerkiksi Pinterestissä tai Canvassa, piirtäminen, kuvakäsikirjoitus sekä kohtaukset sketseinä.



Kuva 1. Hankkeen kirjallisuusterapeuttinen työskentely piti sisällään muun muassa kuvakorttien käyttöä omien tunteiden ja ajatusten sanallistamisessa. Kuvattu 13.9.2023.

Oman lyhytelokuvan ideoinnin ohella alkusyksyn tapoamisten keskiössä oli itselle merkityksellisten elokuvakokemuksien jakaminen keskustellen ja kirjoittaen. Tärkeinä 2000-luvun jälkeen valmistuneina elokuvina mainittiin esimerkiksi *The French Dispatch* (USA 2021), *Joker* (USA 2019), *Everything Everywhere All at Once* (USA 2022), *Once upon a Time in Hollywood* (USA/Iso-Britannia/Kiina 2019), *Bohemian Rhapsody* (Iso-Britannia/USA 2018), *Isä* (*The Father*, Iso-Britannia 2020) sekä *Coraline ja toinen todellisuus* (*Coraline*, USA 2009).

Mainitut itselle merkittävät elokuvat vaikuttivat myös lyhytelokuvan ideointiin ja käsikirjoitukseen: *Joker*-elokuva oli yksi syy sille, että aloimme keskustella epäonnistuneesta terapiasta sekä huono-osaisen yksilön näkymättömyydestä yhteiskunnassa. Ajatus episodimuotoisesta, eri tyylejä yhdistelevästä elokuvasta ja siitä, että lähtisimme rakentamaan terapiaistuntoja käsittelevää

tarinaa, syntyi jo toisella istunnolla. Päätös vahvistui kolmannella kokoontumiskerralla, kun edelliseltä kerralta poissa olleet kaksi nuorta olivat paikalla.

Nuoret muistelivat terapia-aiheen löytyneen yhteisen ideoinnin pohjalta varsin helposti:

Perttu: Meillä oli sellainen ideointi. Me koottiin fläppitaululle millaisia juonenkäänteitä voisi olla.

Noya: Ku oli se artikkeli missä kerrottiin, että terapeutti nukahti, tai psykiatri nukahti, tän yhen potilaan käynnin aikana, ni mä kerroin siitä, ja se oli ainakin muistaakseni yksi lähtökohdista. (Hämäläinen 2024.)

Tavoittelimme monissa kohtauksissa myös Florian Zellerin ohjaamasta *Isä*-elokuvasta välittyvää tunnetta siitä, että katsoja seuraa elokuvan hahmon harhojen värittämää maailmaa, sekä Quentin Tarantinon *Once upon a Time in Hollywoodin* tai Wes Anderssonin *The French Dispatchin* kaltaista outouden tunnelmaa. Lyhytelokuvassa esitellään kolmen eri terapia-asiakkaan tarina. Kolmannen terapiatarinan tyttären ja äidin konfliktissa on piirteitä Daniel Kwanin ja Daniel Scheinertin ohjaamasta *Everything Everywhere All at Once*-elokuvasta, jossa elokuvan äitihahmo ei siedä ajatusta tyttärensä homoseksuaalisuudesta. Lisäksi tavoittelimme Henry Selickin *Coraline ja toinen todellisuus*-elokuvan tyyliä kuvakulmilla ja kasvokuvilla.

Viimeisellä kokoontumiskerralla ennen käsikirjoitus- ja kuvausvaiheen alkamista kävimme elokuvanäytöksessä katsomassa Aki Kaurismäen *Kuolleet lehdet* (Suomi 2023). Tämä elokuva kiinnosti nuoria paitsi sen herättämän kansainvälisen huomion vuoksi myös siksi, ettei kukaan nuorista ollut nähnyt Kaurismäen elokuvia aiemmin. Elokuvan jälkeen keskustelimme yhdessä näkemästämme, mikä toi näkyväksi sitä, millaisia näkemyksiä ja mieltymyksiä osallistujilla oli elokuvien suhteen. Tämä ryhmäkerta sijoittui syksyn tapaamistemme puoliväliin ja toimi vedenjakajana myös siinä mielessä, että se jäi viimeiseksi kerraksi, jolloin kaikki ryhmän osallistujat olivat paikalla. Kaksi nuorista ei osallistunut hankkeen toimintaan enää tämän kerran jälkeen haastavan elämäntilanteen ja käytännön osallistumisvaikeuksien vuoksi. Toisen, maahanmuuttajataustaisen osallistujan poisjääntiin saattoivat vaikuttaa myös kommunikointiin liittyvät ongelmat.

### Kohti valmista elokuvaa

Kolmannen periodin pituudeksi oli arvioitu kuusi kokoontumiskertaa. Sen tavoitteena oli rakentaa kunkin osallistujan omien merkityksellisten tarinoiden pohjalta yhteinen, eri taidemuotoja luovasti yhdistelevä lyhytelokuva. Ajatuksena oli, että periodin kaksi ensimmäistä työpajakertaa käytettäisiin omien tarinoiden kertomiseen kunkin osallistujan haluamalla tavalla (videoimalla, piirtämällä, kirjoittamalla tms.) ja kolmella seuraavalla kerralla kunkin oman tarinan pohjalta rakennettaisiin ryhmän yhteinen tarina.

Olimme jo syksyn ensimmäisissä istunnoissa päättäneet, että lyhytelokuva koostuisi kolmesta terapiaistunnosta, jotka muodostaisivat kukin oman erillisen tarinansa. Kunkin episodin idea oli toisista hieman poikkeava. Ensimmäisen episodin runko syntyi reflektiona epäonnistuneisiin terapiakäynteihin liittyviin tarinoihin ja kokemuksiin. Sen teema oli näkymättömyys. Perttu otti vastuulleen ensimmäisen elokuvan terapeutin vastaanotolle tulevan asiakkaan käsikirjoittamisen. Hän myös halusi näytellä elokuvassa kyseisen asiakkaan roolin. Toisen episodin aihio lähti musiikista ja ahdistavasta äänimaailmasta, ja sen teema oli vainoharha. Tämän tarinan oli tarkoitus pohjautua projektista sittemmin pois jääneen osallistujan säveltämään musiikkiin ja äänimaailmaan. Hänen jäätyään hankkeesta pois viimeistelimme käsikirjoituksen yhdessä koko ryhmän kanssa ja Matias otti vastuulleen äänimaailman luomisen. Kolmas tarina käsitteli hankalia ylisukupolvisia suhteita ja sen teemana oli vanhempien ja tyttären välinen haavoittava suhde. Kolmannen tarinan käsikirjoittajiksi lupautuivat Eeva ja Noya. Kun nuoret olivat pienryhmissä tai yksin kirjoittaneet omat tarinansa, niistä alettiin punoa yhteen kokonaista tarinaa.

Tarinoiden ensimmäiset versiot olivat vahvan omaelämäkerrallisia. Kun työstimme tekstejä yhdessä, muokkasimme tekstejä niin, että omaan elämään liittyviä yksityiskohtia häivytettiin roolihahmon tarinasta. Näin pyrimme mahdollistamaan taiteen metaforisen suojan toteutumisen (vrt. Känkänen 2013, 99–101). Ajattelimme, että tällä tavoin esimerkiksi elokuvan katsojien reaktiot ja heiltä saatu palaute ei kohdistuisi suoraan kirjoittajien omaan elämänhistoriaan vaan roolihahmon kokemuksiin. Tarinan hahmotteluun käytettiin muutama tapaaminen, joissa apuna oli myös fläppitaulu. Iso oivallus oli, kun päätettiin, että tarinoita yhdistävänä tekijänä olisikin terapeutti, jonka vastaanotolla tarinoiden hahmot käyvät (ks. kuva 2) ja sitä kautta kertovat tarinansa. Terapeutin hahmon kehittämisessä olennaista oli se, että ryhmän

varttunein jäsen lupautui näyttelemään terapeutin roolia ja hahmotteli sekä toteutti itse hahmon puvustuksen.

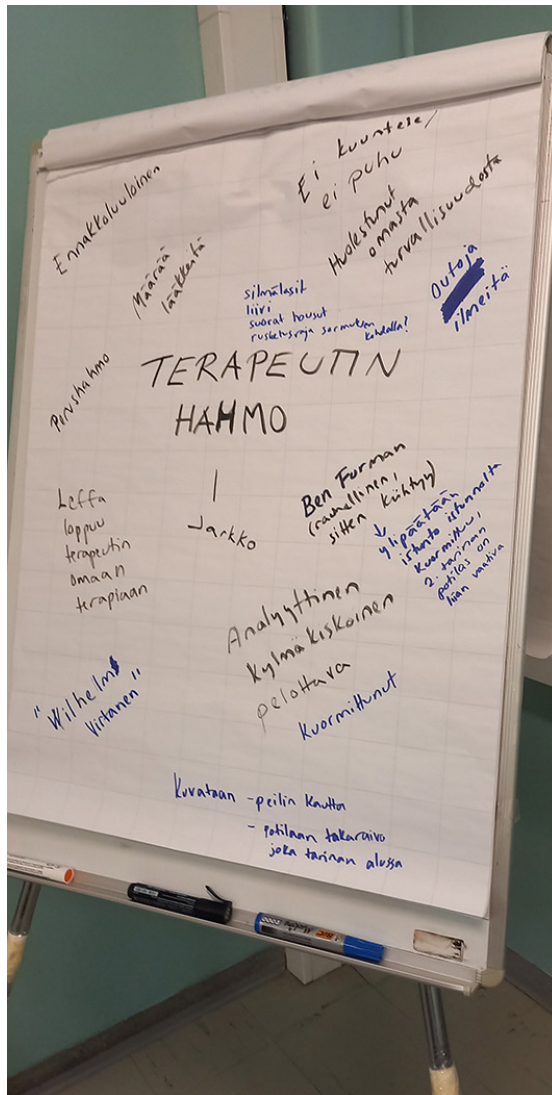
Kun elokuvan runko oli hahmottunut, esittelimme idean hankkeen kuvaajalle Matiakselle. Hän koki roolinsa kuvaajana kiinnostavaksi mahdollisuudeksi lähteä yhdessä hankkeen vetäjien ja osallistujien kanssa katsomaan, mitä prosessi toisi tullessaan, vaikka projekti tulisikin luultavasti viemään paljon aikaa.

Tarinoiden ja kuvakäsikirjoituksen hahmotuttua tarpeeksi pitkälle aloimme suunnitella aikatauluja. Ohjaaja Eeva oli vastuussa kuvakäsikirjoituksen laatimisesta ja hioi sitä matkan varrella tarkemmaksi. Apuna käytettiin kynän ja paperin lisäksi sähköistä tablettia ja kynää. Kuvakäsikirjoitus oli laadittu löyhäksi, jotta se mahdollistaisi luovien ratkaisujen teon myös leikkausvaiheessa.

Kuvausaikatauluja suunnitellessamme käytimme avuksi Googlen Jamboard-palvelua, johon kokosimme yhdessä talteen kuvausten suunnitteluun liittyviä ajatuksia ja tapauksissa sopimiamme asioita. Lisäksi tutkimme verkosta erilaisia elokuvan esituotantoon ja kuvaamisen suunnitteluun ohjeistavia verkkolähteitä, kuten esimerkiksi Studio Binder -verkkosivun opetusmateriaaleja.

Elokuvan valmisteluun kuului tarinan ja käsikirjoituksen valmistelun lisäksi monenlaisia muitakin vaiheita, joihin nuoret osallistuivat aikataulujensa ja jaksamisensa mukaisesti. Ennen varsinaisia kuvauksia jouduimme pohtimaan, mistä tarvittavat rekvisiitat hankittaisiin ja missä kohteissa kuvaamme, sekä varaamaan kohteet kuvauskäyttöön ja etsimään näyttelijöitä.

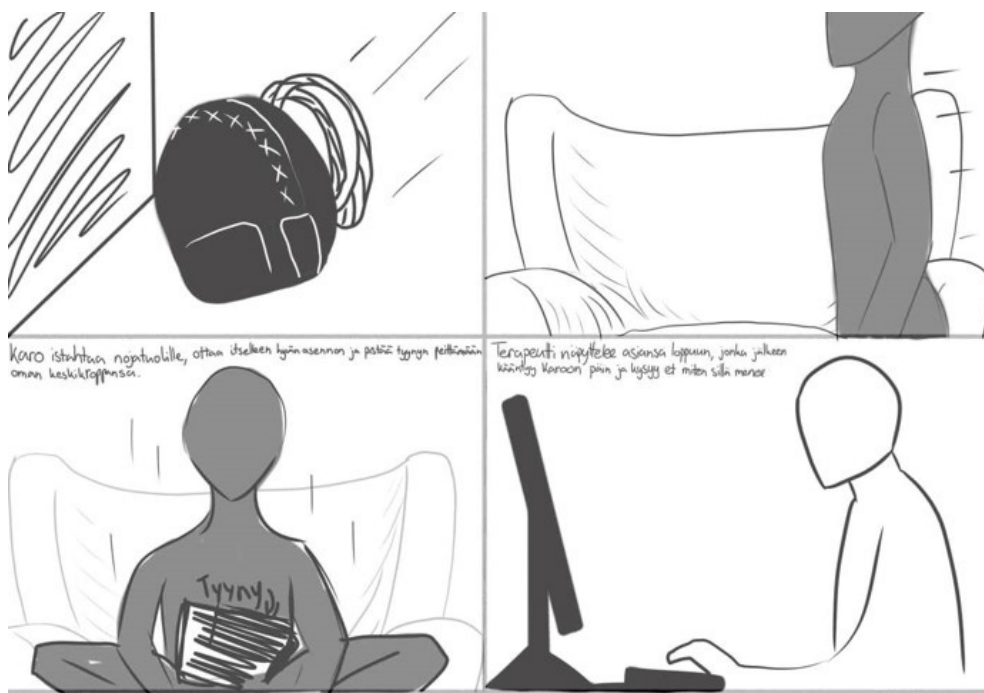
Varsinaisia kuvauspäiviä oli hankkeessa kokonaisuudessaan seitsemän. Ne ajoittuivat yksittäisiin päiviin vuoden 2023 marras- ja joulukuussa. Matiaksen rooli tässä hankkeen vaiheessa oli keskeinen, koska hän oli vastuussa kuvaamisesta ja editoimisesta. Hän toi hankkeeseen oman osaamisensa lisäksi myös kaiken elokuvan kuvaamisessa ja editoimisessa käytetyn kaluston, kuten kamerat ja valot. Myös hankkeeseen osallistuneet nuoret pääsivät opettelemaan kaluston käyttöä. Kuvaajana toimimisen ohella Matias antoi nuorille ohjeita ja esimerkkejä siitä, miten prosessissa olisi järkevää edetä hankkeen



Kuva 2. Terapeutin hahmon suunnittelua. Kuvattu 18.10.2023.

rajallisten resurssien sallimissa rajoissa, ja kuinka esimerkiksi käsikirjoituksen ja kuvakäsikirjoituksen laatiminen, väreistä keskustelu, kuvakulmat ja leikkaaminen, äänet ja muut efektit vaikuttaisivat lopputulokseen.

Kuvauspäivien aikataulut vaihtelivat ajallisesti muutaman tunnin sessioista koko päivän mittaisiin ponnistuksiin, ja kuvauspaikat löysimme helppojen kulkuyhteyksien päästä läheltä Jyväskylän keskustaa. Kuvauspäivinä päävastuu kuvaamisesta, kalustosta ja ohjaamisesta oli pääkuvaajalla Matiaksella, mutta vastuuta jaettiin myös nuorille. Erityisesti elokuvan ohjaaja Eeva koki ohjausvastuun ja kuvaamisen harjoittelun itselleen mielekkääksi, koska oli hakeutumassa ohjaajakoulutukseen. Elokuvan kuvausosion toteutus kesti



Kuva 3. Eevan ensimmäisiä hahmotelmia kuvakäsikirjoituksesta. Kuvattu 27.9.2023.



Kuva 4. Elokuvan kuvaukset meneillään. Matias opastaa elokuvan ohjaajaa kuvaamisessa. Kuvattu 22.11.2023.



lopulta huomattavasti pidempään kuin mitä olimme budjettia laatiessamme ajatelleet, koska osallistujat halusivat tehdä digitarinan sijaan lyhytelokuvan. Myös nuorten jaksamiseen liittyvät epävarmuustekijät sekä näyttelijöiden sairastumiset hankaloittivat kuvausten aikataulutusta.

Matiaksen alkuperäinen ajatus oli osallistaa nuoria myös elokuvan editointivaiheeseen. Tämä kuitenkin osoittautui mahdottomaksi hankkeen aikataulujen puitteissa. Näin Matias päätyi leikkaamaan elokuvan yksin. Elokuvan ensimmäinen vedos katsottiin osallistujien kanssa yhdessä läpi, ja Matias teki sen herättämien kommenttien pohjalta muutoksia ja korjauksia. Leikkaamisen apuna oli yhdessä laadittu tekstipohjainen käsikirjoitus sekä ohjaajan tekemä kuvakäsikirjoitus. Elokuvan äänet jouduttiin taltioimaan uudelleen studiossa, koska kuvauspaikoissa oli heikko akustiikka ja paljon taustamelua. Nauhoitimme kaikkien näyttelijöiden kanssa repliikit elokuvan leikkauksen jälkeen uudelleen, jonka jälkeen Matias lisäsi ne aiempien repliikkien päälle. Tämä vei paljon aikaa. Lisäksi elokuvaan lisättiin myös erilaisia elokuvan tapahtumiin kuuluvia ja kuvien ja liikkeiden mukaan synkronoituja niin sanottuja *foley*-ääniä ja efektejä.

Elokuvan valmistuttua helmikuussa 2024 järjestimme hankkeen toimijoiden yhteisen tapahtuman, jossa katsoimme valmiin elokuvan. Olimme hankkineet tilaisuuteen pientä tarjottavaa ja juhlistimme näin yhteistä saavutusta. Tilaisuuden jälkeen kuvasimme vielä keskustelutuokion, jossa työryhmä pääsi yhdessä pohtimaan elokuvan tekemisen herättämiä ajatuksiaan. Keskustelu on katsottavissa Youtubesta (Hämäläinen 2024). Tämän jälkeen hankkeessa keskityttiin elokuvatapahtumien, erityisesti elokuvan ensi-illan järjestelyyn, hanketta koskevien tekstien ja esitelmien laatimiseen sekä raportointiin.

Elokuvan ensi-ilta elokuvateatteri Aurorassa Jyväskylän Yläkaupungin yön yhteydessä toukokuussa 2024 oli onnistunut päätös hankkeelle: saimme salin täyteen innostunutta yleisöä ja kaikki elokuvan tekemiseen osallistuneet pääsivät esittäytymään elokuvan jälkeen sekä kertomaan yleisölle siitä, millainen kokemus heille oli. Etnografisen tutkimuksen luonteen mukaisesti halusimme rakentaa ensi-illasta vuorovaikutteisen ja pohtia samalla myös hankkeen kokonaismerkitystä. Siksi tilaisuuteen sisältyi myös paneelikeskustelu taidelähtöisten menetelmien potentiaalista hyvinvoinnin lisäämisessä. Lopuksi keskustelimme yleisön kanssa. Yleisö piti niin hanketta kuin sen tiimoilta valmistuneen elokuvan aihevalintaakin yhteiskunnallisesti tärkeänä. Järjestimme kevään kuluessa muitakin elokuvatapahtumia muun muassa Hämeenlinnan Kumppanuustalolla ja Korpilahden Alkio-opistolla. Elokuvanäytöksen lisäksi kerroimme tapahtumissa Mieleton muuvi -hankkeesta ja keskustelimme elokuvasta kirjoitustehtävien pohjalta. Pyysimme osallistujia kirjoittamaan esimerkiksi elokuvan herättämistä tunteista sekä pohtimaan, kuka henkilöihahmoista tuntui samaistuttavimmalta ja miksi.

## Nuorten osallistuminen ja yhteisvastuullinen toimijuus

Britanniassa toteutetussa nuorten elokuvahankkeessa (CWDC 2010, 13, 19) havaittiin, että elokuvaprosessin avulla voidaan tavoittaa, sitouttaa ja osallistaa erilaisista taustoista tulevia nuoria. Saman havainnon teimme myös Mieleton muuvi -hankkeessa. Jo se, että päätimme tehdä lyhytelokuvan teknisesti yksinkertaisempien digitarinoiden sijaan, oli nuorten oma päätös. Heidän yhteisenä tahtotilanaan oli harjaantua lyhytelokuvan tekemiseen ja käyttää monipuolista osaamistaan niin, että elokuvasta tulisi mahdollisimman hyvä

ja taiteellisesti korkeatasoinen. Tämä linjaus määritti syksyn ryhmäkokoonotumisia. Näin toiminta alkoi etäännyttä perinteisestä kirjallisuusterapiasta, jossa lopputuloksen taiteellisella laadulla ei ole merkitystä. Ryhmätoiminta koettiin onnistuneeksi. Noya luonnehti sen merkitystä näin:

Sosiaalistuminenhan tässä on ollut niinkun aika hyvä ja ollaan tutustuttu uusiin ihmisiin. Se puhuminenkin auttaa varmasti jotakuta ja se, että sen pääsee näyttämään jotenkin luovemmalla tavalla, sellasta taiteellista purkua. (Noya 7.2.2024.)

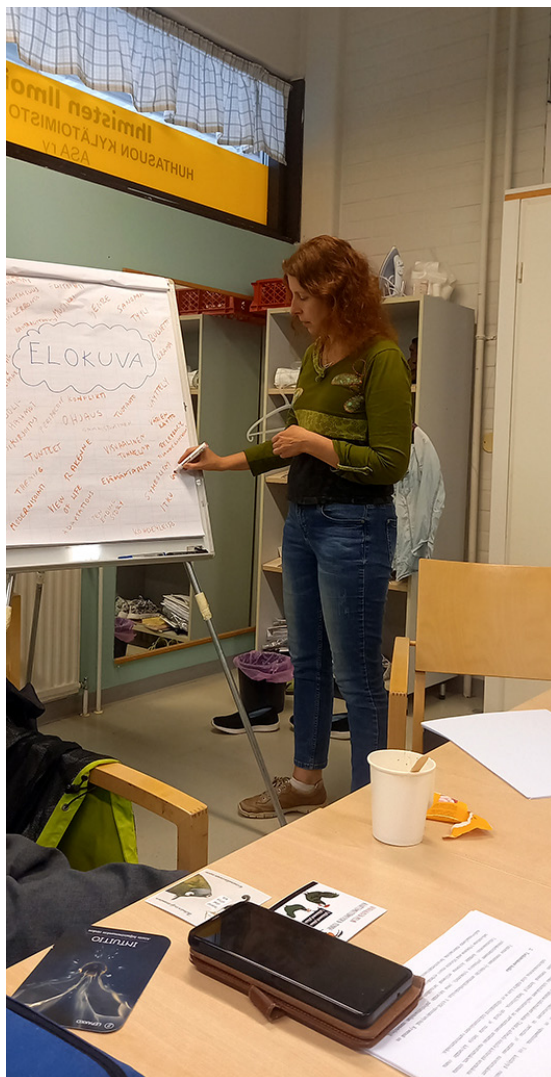
Jarkko puolestaan luonnehti ilmapiiriä hyväksi (sairauksista johtuvista) poissaoloista huolimatta:

Se [ilmapiiri] oli ihan hyvä ja rento, ei ollut mitään, että kellekään olisi ollut pinna kireellä tai muuten tälleen. Vähän nuo nuhat pääsi vaikuttamaan, mutta muuten kaikki on olleet aika lailla hyvällä tuulella, vaikka välillä on mennytkin päivä vähän pitkäksi. (Jarkko 24.1.2024.)

Hankkeen toiminnassa sen alusta asti mukana olleista viidestä nuoresta kolme jatkoi prosessin loppuun asti, mutta heidänkin osallistumisensa yhteisiin tapaamisiin vaihteli. Saimme kuitenkin pienelläkin joukolla edistettyä elokuvaprosessia ja ryhmäytymistä jokaisella tapaamiskerralla. Runsaat poissaolot kuitenkin mietityttivät ryhmän ohjaajien lisäksi myös osallistujia. Kaikki näkivät riskinä sen, että paikalla olevat nuoret joutuvat tekemään enemmän, jotta elokuvan tekeminen etenisi. Erityisenä uhkana tämä nähtiin sellaiselle nuorelle, jolla on taipumusta perfektiomismiin ja uupumukseen. Riskin minimoimiseksi on tärkeää, että ohjaajat toisaalta kannustavat, toisaalta osaavat vetää rajat liialliselle tekemiselle:

Jos joku on yliajattelevainen ja miettii, että ei tee tarpeeksi, niin siitä voi tulla joku paha kierre [...] Varmaan se tukeminen siinä: että wau, teitpä hyvän työn, osaatko vielä tehdä tän, ja sen tukeminen, että ei tee liikaa. (Noya 7.2.2024.)

Leimallinen piirre hankkeessamme oli, että usein tapaamisista pois jääneet osallistujat edistivät elokuvaprosessia omalla ajallaan esimerkiksi yhteiskir-



Kuva 5. Kirjallisuusterapiaohjaaja/tutkija Karoliina työssään fläppitaulun äärellä. Kuvattu 13.9.2023.

joittamiseen soveltuvan Jamboard-työkalun avulla ideoimalla tai itsenäisesti kuvakäsikirjoitusta tekemällä. Poissaolojen vaikutusta elokuvan tekemiseen vähensi se, että toinen vapaaehtoinen kuvaajamme Jarkko oli lähes aina mukana kokoontumisissa. Jarkosta tuli hankkeen aikana yhä vahvemmin toimintaa koossa pitävä toimija. Hän pystyi osallistumaan yhteiseen ideointiin, sijaistamaan Matiasta kuvaajana ja ennen kaikkea näyttämään elokuvan pääroolia sekä yhtä sivuroolia. Vain muutama elokuvan kohtauksista oli sellaisia, joissa Jarkkoa ei tarvittu. Hänellä oli lopulta yllättävän suuri merkitys elokuvan tekemiselle. Alun perin Jarkko hahmotti roolinsa hankkeessa neuvonantajana, joka voi tarvittaessa antaa vinkkejä ja auttaa teknisissä pulmissa, kuitenkin niin, ettei ohjailisi elokuvaprosessia liikaa. Hän siis painotti omassa osallisuudessaan teknisen toteutuksen valvontaa ja laadunvarmistusta, ei niinkään hankkeen pääasiaksi tunnistamaansa sosiaalipoliittista tai emansipatorista ulottuvuutta:

Jos minua tarvitaan, niin jonkinlaisena teknisenä neuvonantajana; nään itteni tässä supervisorina, että jos tulee mutkia matkaan niin sitten pohditaan miten niistä päästään yli [...] Yritin hillitä itteeni, etten puuttuisi liikaa, kun tähän oli nuorille suunnattu juttu, että tästä ei tulisi minun elokuvaa [...] Semmoisia pieniä johdatteluja pääsi tekemään niissä kuvaustilanteissa, kuvakulmiin pääsi vaikuttamaan. (Jarkko 24.1.2024.)

Näyttelijän työ oli aiemmin vain kameran toisella puolella kuvaajan roolissa olleelle Jarkolle uusi kokemus, jonka hän koki haastavana, mutta lopulta varsin palkitsevana, kuten koko projektin. Hankkeen kautta hän sai päiviinsä mielekästä tekemistä ja jaettua toisille omaa kuvausalan asiantuntemustaan:

Näyttelijän rooli oli jonkinasteinen haaste [...] kun on ollut kameran toisella puolella. Välillä vähän samaistunut niihinkin [elokuvan] hahmoihin, että ”tässä tilanteessa pitäisi periaatteessa olla näin”. Ei mua jännittänyt yhtään, kun on hyvä porukka niin mikäs siinä. [...] Siis tää on ollut mukava projekti. Ei varsinaisesti tullut mitään uutta, mutta tämän kautta pystyi ylläpitämään omaa ammattitaitoa – tämä on apatian vastaista toimintaa. En olisi muuten tehnyt juuri mitään, enemmän tai vähemmän lorvinut ja sitten tehnyt jotain pikku projekteja. Tämä oli vähän pitkäkestoisempi juttu. (Jarkko 24.1.2024.)

Elokuvan ohjaajaksi valikoitui yksi nuorista osallistujista, Eeva, jonka tavoitteena oli hakeutua elokuva-alan koulutukseen. Hanke antoi hänelle mahdollisuuden harjoitella ohjaajan työtä käytännössä.

Oon toiminu elokuvaohjaajana ja myös kuvakässärin kirjoittajana ja hieman näyttelijänä parissa kohtauksessa. Ehkä haastavinta oli elokuvan ohjaus paikan päällä, koska terveys ei ollut mikään paras ja oli kiirettä. Aika ei just oikein riittänyt – tai alun perin ajateltiin että kyllä nää kohtaukset menee kahdessa päivässä, mut meni niihin vähän enemmän. Kuvakässäriä mä kirjoitin suurimmaksi osaksi kaksi päivää putkeen [...] Ohjaus oli kyllä ihan uusi juttu, olin just valmistunut [...] Tosi hyvä kokemus, oli tosi hyvä löytää heti valmistumisen jälkeen tämä projekti ja sitten osallistua siihen. Nyt puoli vuotta ollaan tehty tätä aika ahkerasti. (Eeva 7.2.2024.)

Eeva oli syksyn kokoontumisissa mukana vaihtelevasti, mutta teki poissaoloistaan huolimatta itsenäisesti kolmannen terapiatarinan käsikirjoituksen ja koko elokuvan kuvakäsikirjoituksen. Kuvauspäivinä Eeva kantoi pääosan ohjausvastuusta neljänä seitsemästä kuvauspäivästä eli aina paikalla ollessaan. Eeva sai kuitenkin ohjaamiseensa tukea hankkeen toiminnasta vastaavalta

Hennalta sekä teknistä tukea Matiakselta tai toiselta kuvaajalta Jarkolta.

Hankkeessa työharjoittelijan, käsikirjoittajan ja näyttelijän rooleissa toimineelle Pertulle merkittävin motivaatio toimintaan osallistumiselle oli mahdollisuus tehdä ammattikorkeakoulun työharjoittelu omiin kiinnostuksen kohteisiin nähden mielekkäältä vaikuttavassa hankkeessa. Osallisuuttaan hankkeessa Perttu kuvaili näin:

Mä näyttelin käsikirjoittamaani tekstiä, sit mä autoin toimistohommissa esimerkiksi ettimällä sivuosien näyttelijöitä ja tekemällä prosessikuvauksia ja muuta semmosta, suunnitelmajuttuja. Ja yhtä julistetta tein. Mä olin harjoittelussa. Jos olis ollut aikaa, niin olisin voinut olla tekemässä musiikkiakin. (Perttu 7.2.2024.)

Ajatus harjoittelun suorittamisen mahdollisuuksista auttoi Perttua jatkamaan silloinkin, kun jaksaminen muutoin olisi ollut heikoilla. Hankkeessa Perttua viehätti myös poikkitaiteellisuus. Se, että hanke keskittyi nimenomaan elokuvan tekemiseen ja mahdollisuus työskennellä myös kotoa käsin olivat Pertulle lisäarvoja.

Poikkitaiteellisuus, että voi tehdä musiikkia johonkin elokuvaan tai [...] esittävistä taiteista, kun teatteri- ja musiikkitaustaa on [...] ja uusia asioita oppii myös – käsikirjoitus, suunnittelu porukassa. Ainakin tapaa uusia ihmisiä. Hybridimalli on hyvä, välillä voi tehdä kotona ja välillä tavataan toimistolla. Oon tykännyt hybridimallista, siinä on hyviä puolia. (Perttu 7.2.2024.)

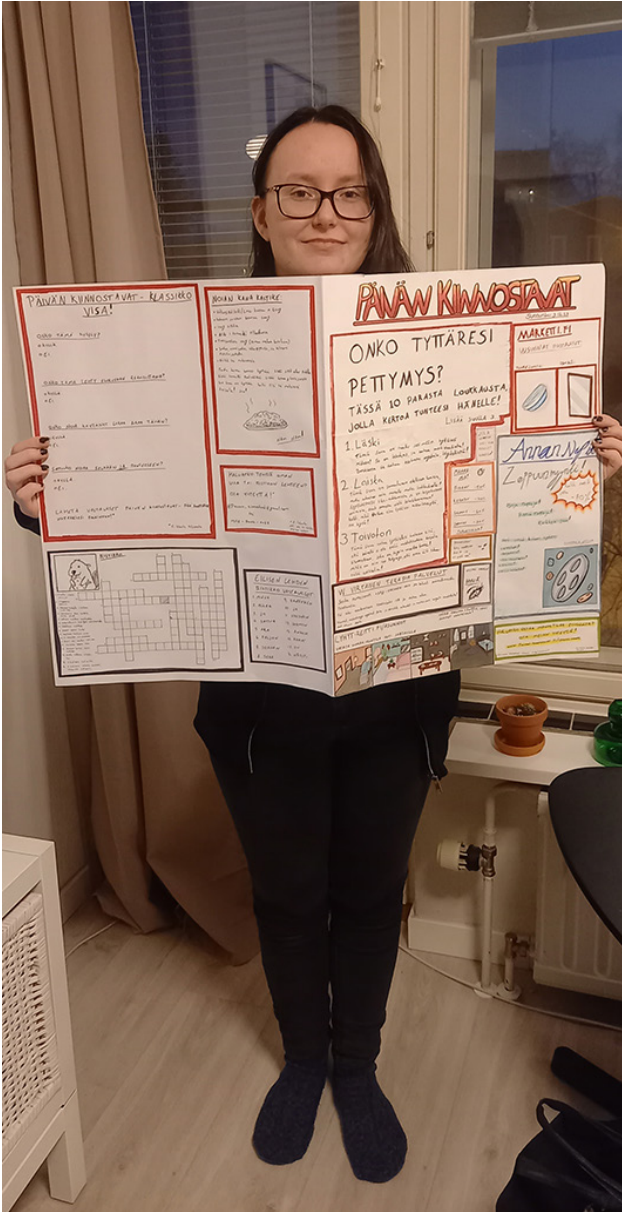
Hankkeessa näyttelijän, animaatioiden piirtäjän sekä kolmannen terapia-tarinan käsikirjoittajan rooleissa toiminut Noya kuvasi osallisuuttaan hankkeessa seuraavasti:

No en mä tiedä miten mä sitä kuvailisin, miten merkittävä mä olisin ollut [...] tuntuu, että mä olin osa projektia, tein ihan hyvin niin kuin kaikki muutkin. Ei tuntunut siltä, että mä olisin ollut taakka projektissa. (Noya 7.2.2024.)

Noyan ilmaisu ”en kokenut, että mä olisin ollut taakka” herättää miettimään, onko taustalla ehkä aiempiin elämäntapahtumiin pohjautuvaa kokemusta siitä, että itseä on ollut vaikeaa kokea hyödylliseksi yhteisön jäseneksi. Täs-



Kuva 6. Perttu harjoittelee peilihohtausta. Henna tarkkailee kuvakäsikirjoituksen toteutumista, Eeva valmistautuu kuvaamaan. Kuvattu 22.11.2023.



Kuva 7. Noya esittelee itse elokuvan isäkohtauksia varten tekemänsä sanomalehteä, jossa kaikki teksti viittaa jotenkin elokuvan maailmaan. Kuvattu 4.12.2023.



Kuva 8. Matias kuvaa kolmannen tarinan perhetakaumaa. Noya on hypännyt hahmon tyttöystävän rooliin siihen aiotun näyttelijän sairastuttua. Kuvattu 4.12.2023.

sä hankkeessa Noyalla, kuten kaikilla alusta loppuun toiminnassa mukana olleilla osallistujilla oli useampia rooleja ja paljon vastuuta. Noya käytti paljon aikaa elokuvan animaatioiden – liikkuvien silmien sekä kolmannen terapiatarinan äidin nappisilmien – piirtämiseen sekä rekvisiittana toimineen sanomalehden tekemiseen.

Lisäksi Noyan panos näyttelijänä oli merkittävä – hän esitti elokuvassa yhteensä kolmea eri roolia. Noya korosti työryhmän ja toisten osallistujien sekä avoimen keskustelun merkitystä siinä, että hän päätti toimintaan tutustumisen jälkeen jäädä mukaan: ”Kaikki ihmiset vaikutti niin mukavilta, ja ajattelin, että ei tästä haittaakaan ole. [...] Se, oli se, että me puhuttiin avoimesti, joka sai meidät sitten hyvin liikkeelle.” (Noya 7.2.2024.)

Hankkeen alusta loppuun mukana olleen työryhmän lisäksi myös elokuvaan vapaaehtoisiksi ilmoittautuneet näyttelijät kokivat mukana olonsa tärkeänä ja kuvausten ilmapiirin hyvänä. Suurin osa heistä oli mukana vain yhtenä kuvauspäivänä, mutta yksi nuorista näyttelijöistä osallistui niin käsikirjoituksen viimeistelyyn, kahteen kuvauspäivään kuin prosessia kuvaavaan loppukeskusteluunkin. Erityisen merkittävänä sekä hän että kolmannen terapiatarinan äidin roolia näytellyt henkilö pitivät elokuvan yhteiskunnallisesti tärkeää aihevalintaa. Myös hankkeeseen osallistuneita nuoria motivoi yhteiskunnallinen vaikuttaminen elokuvan avulla (ks. myös Autio 2024).

## Johtopäätökset ja yhteenveto

Hankkeessa kehitettiin nuorten osallisuuden kokemusta tukeva nuori- ja tarinalähtöinen elokuvatyöskentelyn menetelmä, joka on esitelty Aution (2024) opinnäytetyössä. Tärkeä osa menetelmää olivat kirjallisuusterapeuttiset työtavat, kuten kuvakorttien käyttö ja sanapilvien kokoaminen. Ne koettiin toimivana metodina sekä oman elämän käsittelyyn että yhteiseen ideointiin. Yhdessä käsikirjoittaminen ja elokuvista keskusteleminen helpottivat oman elämän ja sen merkityksellisyyden käsittelyä sekä oman osaamisen tunnistamista turvallisesti taiteen metaforisen suojan turvin. Turvallisuus sekä ryhmän hyvä ilmapiiri nähtiin elokuvatoiminnassa tärkeinä arvoina (vrt. Autio 2024).

Hankkeessa loppuun asti mukana olleet nuoret kuvasivat projektiin osallistumista oman elämän kannalta merkitykselliseksi kokemukseksi ja olivat ylpeitä omasta panoksestaan yhteisen lyhytelokuvan teossa. Koko työryhmälle oli tärkeää tehdä ”oikea” elokuva, saada se valmiiksi ja tehdä siitä mahdollisimman onnistunut. Toiminnan vahva tavoitteellisuus erotti sen perinteisestä kirjallisuusterapeuttisesta työskentelystä, missä yhtenä keskeisenä periaatteena on keskittyä oman itsetuntemuksen kehittymiseen sekä hyvinvoinnin parantamiseen enemmän kuin esteettisesti korkeatasoisen taideteoksen synnyttämiseen. Kirjallisuusterapiaohjaukseen tämä aiheutti ristipaineita sen suhteen, milloin priorisoida elokuvan valmistuminen ja tyydyttävä taiteellinen laatu, milloin taas varmistaa, ettei kukaan osallistujista kuormitu liikaa. Ryhmän taiteellinen luovuus oli keskeinen syy sille, että toiminta koettiin palkitsevaksi ja lopputuloksena syntyneeseen elokuvaan oltiin tyytyväisiä. Myös brittiläisen CWDC:n tutkimuksen tulokset osoittivat, että yhteisöllisessä elokuvanteossa tarvitaan monenlaisia taitoja ja hankkeissa voidaan ja kannattaa hyödyntää osallistujien erilaisia vahvuuksia. (CWDC 2010, 8–12, 15.)

Yksilöhaastatteluissa ja ryhmäkeskustelussa hankkeen merkityksestä itselle mainittiin verkostoituminen ja uusiin ihmisiin tutustuminen, uusien

asioiden oppiminen, ammatinvalinnan tuki, merkityksellisyyden tunteen lisääntyminen, yhteistoiminta, ryhmäytyminen ja yhteinen pohdinta. Tulokset olivat hyvin samantyyppisiä kuin brittiläisessä hankkeessa (CWDC 2010, 13, 19) tai kotimaisessa luovien menetelmien tutkimuksessa (Huhtinen-Hilden & Isola 2019), jossa todettiin elokuvatyöskentelyn parantavan muun muassa nuorten keskittymiskykyä, sitoutumista sekä viestintä- ja tiimityön taitoja, omien voimavarojen tunnistamista ja käyttöä sekä vahvistavan osallisuutta, yhteenkuuluvuuden tunnetta ja elämän merkityksellisyyden kokemusta.

Nuoret kokivat elokuvan mielenterveysteeman yhteiskunnallisesti tärkeänä ja kantaaottavana. Eriyisen onnistuneena he pitivät kuvausta siitä, kuinka elokuvan terapeutti joutuu nöyrytymään omien mielenterveyden haasteiden edessä ja hakemaan apua:

Noya: Se oli hyvin rakennettu se kokonaisuus siinä, että ensimmäisessä tarinassa oli vielä vähän sitä ylpeyttä, että ”tää ei oo koskaan mun tilanne ja tästä mä sitatoin sulle oikeen hienosti” ja seuraavan potilaan aikana (eli minun aikana!) – kolahti jo silmät.

Eeva: ...kohti omaa todellisuutta

Noya: Jep, todellisuus alkaa vähän murtumaan ympärillä, että ehkä tässä tarviikin apua, ja sitten se viimeinen tarina kolahti vielä enemmän, liian lähelle kotia, osui sydämeen – ehkä siinä vaiheessa terapeutti sitten ymmärsi, että tarvitsee oikeesti sitä apua. (Hämäläinen 2024.)

Elokuvan tarinassa nuoret pitivät tärkeänä myös tuoda esiin syitä, jotka olivat elokuvan hahmojen ongelmien taustalla, koska pahoinvoinnin syyt voivat vaikuttaa paljon ihmisen elämään, ja niiden ymmärtäminen on keskeistä myös terapiakontekstissa (Autio 2024).

Oletuksemme siitä, että audiovisuaalisen ilmaisun käyttö lisäisi nuorten kiinnostusta lähteä tutustumaan toimintaan osoittautui paikkansa pitäväksi. Kaikille osallistujille tämä ei kuitenkaan tarjonnut riittävästi motivaatiota jatkaa hankkeessa loppuun asti. Keskeytysten lisäksi hankkeessa jatkaneillakin nuorilla oli hankkeen kuluessa runsaasti vaikeasti ennakoitavia poissaoloja. Nämä saattavat olla asioita, joihin on hankalaa vaikuttaa – varsinkin työelämän ja koulutuksen ulkopuolella olevien nuorten elämäntilanteet ja terveydentila vaihtelevat, eikä jaksaminen aina riitä mielekkääksikään koettuun toimintaan. Nuorten runsaat poissaolot väistämättä vaikeuttivat tässäkin hankkeessa työskentelyä ja aiheuttivat lisätyötä paikalla olleille osallistujille. Ne saivat kuitenkin aikaan myös positiivisia asioita: hankkeen kuluessa eri toimijoiden roolit monimuotoistuivat – esimerkiksi yhden näyttelijän sairastuttua yksi hankkeen nuorista sijaisti häntä ja näytteli lopulta kolmea eri roolia. Kuvausvaiheessa mukaan tulleet näyttelijät rikastuttivat osaltaan hanketta. Kaksi heistä osallistui myös hankkeen ensi-iltaan ja yksi prosessia käsittelevään ryhmäkeskusteluun.

Toinen toimintaan vaikuttanut haaste olivat liian vähäiset kuvaukseen käytettävät resurssit, jotka johtuivat alimitoitetusta budjetista. Koska kyseessä oli nuorilähtöinen osallistuva toiminta, emme olleet halunneet etukäteen päättää, millaisen muodon nuorten yhteinen tarina saisi. Tämä sinänsä kaunis ajatus toi kuitenkin mukanaan ongelmia. Emme olleet osanneet arvioida yhteisen elokuvan suunnittelun, tuottamisen, kuvaamisen ja editoimisen aiheuttamaa työmäärää. Siksi esimerkiksi elokuvan editointi jäi hankkeen kuvaajan vastuulle, eikä nuorten osallistuminen siihen ollut aikataulusyistä mahdollista. Yksi hankkeen tärkeistä oppiläksyistä olikin se, että vastaavien menetelmien kehittämisessä ja soveltamisessa kannattaa huomioida riittävien audio-

visuaalisen työskentelyn resurssien turvaaminen. Samalla kuitenkin jaettu vastuu ja aidosti tärkeä rooli luovassa hankkeessa tuntui osaltaan lisäävän mukana olleiden osallisuuden ja toimijuuden kokemusta.

Hanke tuotti myös tietoa etnografisesta tutkimusotteesta eettisesti haastavan aiheen tarkastelussa. Tilanteiden mukaan joustava ja tapahtumia läheltä tarkasteleva, toimijoiden osallisuuteen painottuva tutkimusote sopi hyvin elokuvaprosessin tarkasteluun. Erityisen hyödylliseksi tueksi tutkijalle osoittautuivat valo- ja videokuvaukset kirjallisia muistiinpanoja täydentävinä aineistonkeruumenetelminä sekä mahdollisuus jakaa ja reflektoida huomioita työryhmän jäsenten kanssa. Tärkeitä olivat myös hankkeen järjestämät elokuvatilaisuudet, jotka mahdollistivat elokuvan katsojakokemusten reflektoinnin ja dialogin tekijöiden ja katsojien välillä. Tällainen pohdinta ja osallistavuus hankkeen kaikissa vaiheissa onkin etnografisessa tutkimuksessa tärkeää. *Terapian tarpeessa* -elokuva ja sen tekemistä käsittelevä keskusteludokumentti (Hämäläinen 2024) jatkavat elämäänsä myös Youtubessa ja ovat sitä kautta kaikkien katsottavissa.

Yksi elokuvatyöskentelyn hyvistä puolista on se, että se ei edellytä suomen eikä välttämättä muidenkaan kielten osaamista. Näin elokuva sopii ilmaisu- ja kommunikaatiomuodoksi myös maahanmuuttajien parissa toteutettuun taidelähtöiseen työskentelyyn ja edistää heidän kotiutumistaan uuteen maahan. Tämä on tärkeä näkökulma varsinkin nyt, kun Suomi monikulttuuristuu nopeasti (HundrED, 2024). Monikulttuurisuus ja siihen liittyvät mahdolliset kommunikointihaasteet on kuitenkin syytä huomioida jo hankkeen ennakosuunnittelussa. Nykymaailma muuttuu nopeasti ja näyttäytyy nuorille toisaalta epävarmana ja pelottavana, toisaalta myös mahdollisuuksiltaan lähes rajattomana. Tämä vaatii nuorelta niin sanottuja tulevaisuustaitoja; kykyä kriittiseen ajatteluun, erilaisten näkökulmien hahmottamiseen, ongelmanratkaisuun ja mahdollisten tulevaisuuksien kuvitteluun sekä myötätuntoa itseä ja toisia kohtaan. (Laitinen 2021.) Elokuva on mainio väline tulevaisuustaitojen kehittämiseen, koska sen avulla voi konkreettisesti kertoa vaihtoehtoisia tarinoita ja samalla pohtia omaa elämää symbolisen etäisyyden turvin. Näin elokuva voi selkeyttää tulevaisuuden mahdollisuuksia – tässä hankkeessa nuoret raportoivat elokuvan tekemisen kipinää luoviin harrastuksiin kuten omaelämäkerralliseen kirjoittamiseen, näyttelemiseen ja teatteriohjaukseen sekä alan pintoihin hakeutumiseen (ks. myös Autio 2024).

## Lähteet

### Tutkimusaineisto

Hämäläinen, Matias (2024) *Terapian tarpeessa*. Työryhmän ajatuksia. 7.2.2024. Mielelön muuvi -hanke. Saatavilla: [https://www.youtube.com/watch?v=zO\\_l7-tnTc](https://www.youtube.com/watch?v=zO_l7-tnTc) (linkki tarkistettu 8.11.2024).

Jarkko. Tutkimushaastattelu 24.1.2024. Mielelön muuvi -hanke. Haastattelija: Karoliina Maanmieli.

Maanmieli, Karoliina. Tutkimuspäiväkirja 8/2023–5/2024. Mielelön muuvi-hanke.

Noya. Tutkimushaastattelu 7.2.2024. Mielelön muuvi -hanke. Haastattelija: Karoliina Maanmieli.

Perttu. Tutkimushaastattelu 7.2.2024. Mielelön muuvi -hanke. Haastattelija: Karoliina Maanmieli.

*Terapian tarpeessa* (2024). Lyhytelokuva. Ohjaus: Eeva Nudel. Tuotanto: Mielelön muuvi -hanke. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=tKzejLi4AFg> (linkki tarkistettu 8.11.2024).



## Muu aineisto

*Bohemian Rhapsody* (2018) Elokuva. Ohjaus: Bryan Singer. Tuotanto: 20th Century Fox, Iso-Britannia.

*Coraline ja toinen todellisuus* (alkup. *Coraline*) (2009) Elokuva. Ohjaus: Henry Selick. Tuotanto: Laika; Focus Features, USA.

*Everything Everywhere All at Once* (2022) Elokuva. Ohjaus: Daniel Kwan & Daniel Scheinert. Tuotanto: A24, USA.

*Isä* (alkup. *The Father*) (2020) Elokuva. Ohjaus: Florian Zeller. Tuotanto: Sony Pictures Classics, Iso-Britannia.

*Joker* (2019) Elokuva. Ohjaus: Todd Phillips. Tuotanto: Warner Bros, USA.

*Kuolleet lehdet* (2023) Elokuva. Ohjaus: Aki Kaurismäki. Tuotanto: Sputnik, Suomi.

*Once Upon a Time in Hollywood* (2019) Elokuva. Ohjaus: Quentin Tarantino. Tuotanto: Columbia Pictures; Bona Film Group; Heyday Films; Visiona Romantica, USA.

Studio Binder. Saatavilla: <https://www.studiobinder.com/> (linkki tarkistettu 30.9.2024.)

*The French Dispatch* (2021) Elokuva. Ohjaus: Wes Anderson. Tuotanto: Searchlight Pictures, USA.

## Kirjallisuus

Autio, Henna (2024) *”Kaikki halusivat näyttää taitonsa”. Tarinalähtöisen menetelmän kehittäminen nuorten kanssa.* Yamk opinnäytetyö. Jyväskylä: Jamk.

Children’s Workforce Development Council (CWDC) (2010) *How Can Youth-Led Film Making Be Used Most Effectively to Support Young People to Develop Their Skills and Tackle Issues That Are Important to Them?* Saatavilla: <https://www.gov.uk/government/publications/childrens-workforce-development-council-annual-report-and-accounts-2009-to-2010> (linkki tarkistettu 30.9.2024).

Fingerroos, Outi & Kokko, Marja (2022) Tutkimusetiikka ja hyvä tieteellinen käytäntö. Teoksessa Outi Fingerroos, Konsta Kajander & Lappi Tiina-Riitta (toim.) *Kulttuurien tutkimuksen menetelmät*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 64–89.

Holopainen, Johanna; Maanmieli, Karoliina & Kortesoja, Sari (2021) Kohti traumainformoidun kirjallisuusterapian käytäntöä. *Scriptum: Creative Writing Research Journal* 8(2), 1–44. <https://doi.org/10.17011/scriptum/2021/2/1>.

HundrED (2024) *Kaikki kuvaa. Elokuvasivusto kaikenikäisille.* Saatavilla: <https://hundred.org/fi/innovations/kaikki-kuvaa> (linkki tarkistettu 30.9.2024).

Huhtinen-Hildén Laura & Isola, Anna-Maria (2019) Luova ryhmätoiminta lisää hyvinvointia. *Tutkimuksesta tiiviisti* 13, Huhtikuu 2019. Terveiden ja hyvinvoinnin laitos, Helsinki.

Hämeenaho, Pilvi; Koskinen-Koivisto, Eerika; Mäkinen, Minna & Väkeväinen, Niina (2022) Havainnointi ja haastattelu. Teoksessa Outi Fingerroos, Konsta Kajander & Lappi Tiina-Riitta (toim.) *Kulttuurien tutkimuksen menetelmät*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 179–205.

Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto Eerika (2014) Etnografian ulottuvuudet ja mahdollisuudet. Teoksessa Pilvi Hämeenaho & Eerika Koskinen-Koivisto (toim.) *Moniulotteinen etnografia*. Helsinki: Ethnos ry, 7–31.

Hänninen, Riitta; Kajander, Konsta & Lappi, Tiina-Riitta (2022) Etnologian ja antropologian tietoteoreettiset erityispiirteet. Teoksessa Outi Fingerroos, Konsta Kajander & Lappi Tiina-Riitta (toim.) *Kulttuurien tutkimuksen menetelmät*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 45–63.

Ihanus, Juhani (2022) Kirjallisuusterapia, terapeutin kirjoittaminen ja kertomukset. Teoksessa Juhani Ihanus (toim.) *Terapeuttinen kirjoittaminen*. Helsinki: Basam Books, 19–84.

Järvinen, Tero & Jahnukainen, Markku (2001) Kuka meistä onkaan syrjäytynyt? Marginalisaation ja syrjäytymisen käsitteellistä tarkastelua. Teoksessa Minna Suutari (toim.) *Vallattomat marginaalit. Yhteisöllisyyksiä nuoruudessa ja yhteiskunnan reunoilla*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto & Nuorisotutkimusseura, 125–152.

Karjula, Emilia (2022) Creative Writing and Ethnography: Four Explorations. *Scriptum: Creative Writing Research Journal* 9(2). <https://doi.org/10.17011/scriptum/2022/2/1>.

Kelaamo (2022) *Kelaamon työpajat*. Koulukinoyhdistys. Saatavilla: <https://www.kelaamo.fi/kategoria/tapahtumat/tyopajat/> (linkki tarkistettu 30.9.2024).

Kiilakoski, Tomi; Gretschesel, Anu & Nivala Elina (2021) Osallisuus, kansalaisuus, hyvinvointi. Teoksessa Anu Gretschesel & Tomi Kiilakoski (toim.) *Demokratiaoppitunti. Lasten ja nuorten kunta 2010-luvun alussa*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 9–33.

Kupiainen, Jari (2022) Audiovisuaaliset kenttätutkimusmenetelmät. Teoksessa Outi Fingerroos; Konsta Kajander & Lappi Tiina-Riitta (toim.) *Kulttuurien tutkimuksen menetelmät*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 206–231.

Kyttänen, Iida (2022) *Nuoret, taide ja kulttuurihyvinvointi: havaintoja TOSI-hankkeen taidetyöpajoista*. Opinnäytetyö. Tampereen ammattikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-202202021994>.

Känkänen, Päivi (2013) *Taidelähtöiset menetelmät lastensuojelussa – kohti tilaa ja kokemuksia*. Tutkimus 109. Helsingin yliopisto. Helsinki: THL.

Laitinen, Liisa (2017) Taide, taiteellinen toiminta ja nuorten hyvinvointi. Teoksessa Kai Lehkoinen & Elise Vanhanen (toim.) *Taide ja hyvinvointi: Katsauksia kansainväliseen tutkimukseen*. Kokos 1/2017. Helsinki: Taideyliopisto, 31–46.

Laitinen, Liisa (2021) *Taide nuorten tulevaisuustaitojen tukena*. Tietokortti 1/2021. Taikusydän 11. Saatavilla: [https://taikusydan.turkuamk.fi/uploads/2021/10/d2ca3c95-tietokortti\\_1\\_2021\\_taide-nuorten-tulevaisuustaitojen-tukena.pdf](https://taikusydan.turkuamk.fi/uploads/2021/10/d2ca3c95-tietokortti_1_2021_taide-nuorten-tulevaisuustaitojen-tukena.pdf) (linkki tarkistettu 30.9.2024).

Lehtisalo, Kaarina (2019) Joaquin Phoenix nähdään elämänsä roolissa yhteiskuntakriittisessä Joker-elokuvassa. *Kulttuuritoimitus* 4.10.2019. Saatavilla: <https://kulttuuritoimitus.fi/kritiikit/kritiikit-elokuva/joaquin-phoenix-nahdaan-elamansa-roolissa-yhteiskuntakriittisessa-joker-elokuvassa/> (linkki tarkistettu 8.11.2024).

Reunanen, Liisa (2013) *Nuorten osallisuuden ja osaamisen edistäminen vapaa-ajan toiminnassa. NOTKE-hankkeen hyvät käytännöt*. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-5462-9>.

Siivonen, Katriina (2010) *Taiteen särmällä nuorille hyvinvointia. Sitoutumuksia ja toiminta-ajatuksia nuorten tueksi*. Turun Tutu-e-Julkaisuja 6/201. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2019052216554>.

Wooder, Bernie (2008) *Movie Therapy*. Joy Publications. Kindle Ebook.

Xamk (2024) *Ilmastokriisin etulinjassa: kanssatutkijuus ja taideperustaiset interventiot nuorten ilmastoaktivismissa ja ilmastokansalaisuuden rakentumisessa*. Saatavilla: <https://www.xamk.fi/hanke/ilmastokriisin-etulinjassa-kanssatutkijuus-ja-taideperustaiset-interventiot-nuorten-ilmastoaktivismissa-ja-ilmastokansalaisuuden-rakentumisessa-2> (linkki tarkistettu 30.9.2024).

Ilona Hongisto

Audiovisuaalisen kulttuurin professori, elokuva- ja televisiotutkimus, Helsingin yliopisto

## AUDIOVISUAALISUUS PINNAN ALLA: MERI, TIETO JA TAIDE

Helsingin yliopiston uusien professorien juhlaluennot 4.12.2024.

Hyvät kuulijat,

Tämänpäiväisen luentoni aihe on audiovisuaalisuus pinnan alla. Olen kiinnostunut siitä, miten audiovisuaalinen teknologia välittää tietoa merenalaisesta ympäristöstä ja miten audiovisuaaliset ilmaisukeinot herättävät mielikuvia pinnanalaisesta maailmasta. Kiinnostustani audiovisuaalisen tiedon ja taiteellisen ilmaisun väliseen kytkökseen sävyttää ajatus siitä, että tutkimalla meriympäristöön liittyviä audiovisuaalisia prosesseja voidaan ymmärtää myös ihmisen ja meriympäristön suhdetta. Merihistorioitsija Helen M. Rozwadowski (2018, 39) onkin todennut, että mereen liittyvät tavat ja toiminta valottavat erityisesti sitä, miten ihmiset ovat eri aikoina kuvitelleet oman merisuhteensa.

Audiovisuaalisuutta on tavattu tutkia lähinnä maanpäällisissä ympäristöissä, ja meri tarjoaakin tutkimukselle useita kiinnostavia uusia polkuja. Meriympäristö on audiovisuaalisuuden näkökulmasta erityisen kiinnostava, sillä se tekee itsensä jatkuvasti tiettäväksi. Toisin kuin ilma, vesi ikään kuin hangoittelee audiovisuaalisuutta vastaan. Meriveden jatkuva liike tekee tarkentamisesta vaikeaa, ja kuvauksen kohteet karkaavat usein kameroiden ulottumattomiin. Veden paine rajoittaa meriympäristössä liikkumista, ja näkösyvyys voi olla hyvinkin rajattu. Vesi ei toisin sanoen taivu audiovisuaalisten prosessien neutraaliksi välittäjäaineeksi, vaan pakottaa pohtimaan audiovisuaalisten prosessien suhdetta kuvausympäristöön.

Humanistisessa merentutkimuksessa onkin tyypillistä korostaa meriympäristöjen ominaispiirteitä (ks. esim. Mentz 2024). Esimerkiksi Tyynen valtameren ja Itämeren toisistaan poikkeavat syvyydet, suolapitoisuus ja kirkkaus asemoivat pinnanalaisen audiovisuaalisen tiedon ja taiteen mahdollisuudet täysin eri tavoin.

Omalla tieteenalallani – elokuva- ja televisiotutkimuksessa – humanistinen merentutkimus on innoittanut pohdintoja inhimillisen havainnon rajallisuudesta ja teknologiasta. Esimerkiksi Melody Jue (2020, 3, 21–26) on todennut, että suhteemme pinnanalaiseen maailmaan on väistämättä teknologian välittämä. Sukelluslaitteista kaikuluotaimiin ja edelleen vedenalaisiin kameroihin teknologia määrittää merisuhdettamme. Juen mukaan pinnanalaisessa audiovisuaalisuudessa ei olekaan kyse tuon ympäristön objektiivisesta tallentamisesta vaan teknologian, havainnon ja ympäristön monimuotoisesta suhteesta.

## Meri, taide ja tiede 1800-luvulla

Koska meri ei ole ihmiselle otollinen elinympäristö, se on tyypillisesti sekä kiehtonut että kauhistuttanut. Merta on kartoitettu tieteellisin metodein ja sen syvyyksiä on kuviteltu taiteellisin keinoin. Yhtäältä on pyritty tuottamaan tietoa meriympäristön ominaispiirteistä ja lajistosta, ja toisaalta on tukeuduttu mielikuvituksen voimaan meriympäristön säilyttäessä salaperäisyytensä.

Merestä tuli 1800-luvun aikana keskeinen teema taiteissa. Kuvataiteissa aiheiksi valikoituvat haaksirikot, meritaistelut ja myrskyt, mistä Gustave Courbet'n (1819–1877) teos *Myrskyinen meri* (*La mer orageuse*, 1870) on yksi esimerkki. Katsojalle tarjoutui mahdollisuus tutustua meren vaaroihin taidesalongin suojassa – tai rannalle asemoidusta katsojapositiosta käsin.

Kirjallisuudessa esimerkiksi Jules Verne (1828–1905) ja Victor Hugo (1802–1885) kuvittelivat teoksissaan pinnanalaisten maailmojen ulottuvuuksia ja asukkeja ja tarjosivat lukijalle mahdollisuuden kohdata vieras maailma tarinoiden kautta. Myös teosten kuvitus ruokki mielikuvitusta pinnanalaisista todellisuuksista. Hugon oma mustepiirros romaaniinsa *Meren ahertajat* (*Les travailleurs de la mer*, 1866) ja Vernen *Sukelluslaivalla maailman ympäri* -romaniin (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1870) tehty kuvitus antavat tarinoille visuaalisen muodon.

Samaan aikaan kun taiteilijat kuvittelivat meren ulottuvuuksia, mereen kohdistuva tieteellinen intressi kasvoi ja monipuolistui. 1800-luvulle tultaessa tutkimusmatkailijat olivat kartoittaneet ja jäsentäneet suurimman osan maanpäällisistä alueista, joten sekä tutkimusmatkailijoiden että tieteilijöiden huomio kääntyi kohti uusia raja-alueita – kohti arktisia napoja, ilmakehää ja valtameriä (ks. Rozwadowski 2008, 1–36; 2018, 130–160).

Esimerkiksi historioitsija ja eläintieteilijä Charles Wyville Thomson (1830–1882) nousi Englannin Portsmouthissa Challenger-aluksen kyytiin ja lähti neljä vuotta (1872–1876) kestäväälle tutkimusmatkalle, jonka seurauksena syntyi moderni oseanografia eli valtameritutkimus. Raja-alueiden tieteellistä tutkimusta edesauttoi teknisten instrumenttien vauhdikas kehitys. Vuonna 1893 ranskalainen biologi Louis Boutan (1859–1934) otti Etelä-Ranskassa merenalaisen valokuvan, joka mullisti havainnon ja pinnanlaisen maailman suhteen.<sup>1</sup> Pinnanlainen maailma ei ollut enää merestä kerättyjen näytteiden ja mielikuvituksen varassa; kamerateknologia tarjosi mahdollisuuden kohdata pinnanalaiset lajit ja kasvit niiden omassa ympäristössä.

## Elokuvan merellinen historia

Elokuva sai muotonsa 1800-luvun lopussa näiden suuntausten vanavedessä. Elokuvahistoriaa ei kuitenkaan ole tavattu kertoa merellisestä näkökulmasta, vaikka meri ja siihen liittyvä tieteellinen ja kulttuurinen kiinnostus jäsentävätkin elokuvan alkutahteja.

Esimerkkeinä mainittakoon Étienne-Jules Marey (1830–1904), joka teki 1890-luvulla Napolin eläintieteellisellä asemalla liikefysiologiaan ja kuvantamisteknologiaan liittyviä kokeita. Mareyn kronofotografian tallentama rauskun liike (*Mouvements de la raie*, 1892) oli elokuvan ensiaskel.<sup>2</sup> Louis Lumièren *Meri* (*La mer*, 1895) oli puolestaan osa ensimmäiseksi elokuvanäytökseksi nimettyä tapahtumaa Pariisin Grand Cafés-

1 Boutanin kehittämästä tekniikasta ja varhaisesta merenalaisesta valokuvasta ks. Boutan 1900, passim.

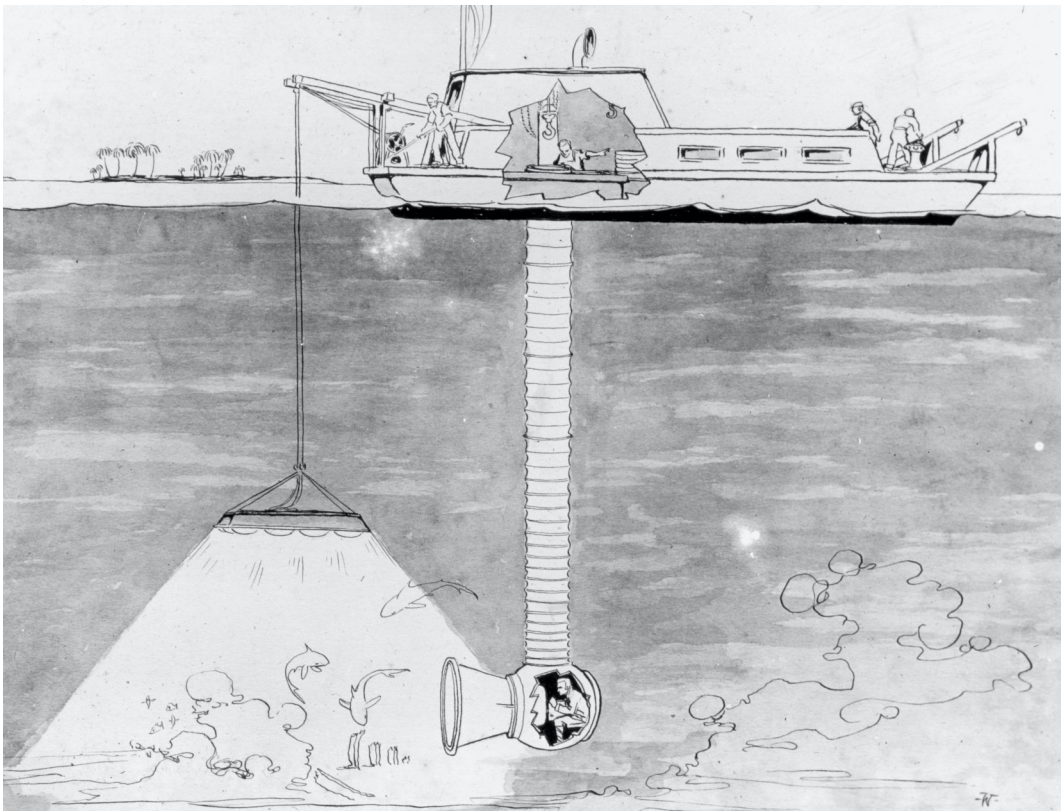
2 Mareyn merellisistä pyrkimyksistä ks. esim. Hanna Rose Shellin (2005, 326–332) vapaa käännös Mareyn esseestä ”Locomotion in Water”.

sa 28.12.1895. Marc Durand (2024, 91) on arvioinut, että jopa viisitoista prosenttia Louis ja Auguste Lumièren tuotannosta käsittelisi merta, mikä osaltaan kannustaa uudelleenarvioimaan elokuvahistoriaa merellisestä näkökulmasta. Myös elokuvakerromnan fantasiaelementtien varhainen kehittäjä Georges Méliès rakensi 1900-luvun alussa elokuviinsa merenalaisia maailmoja seireeneineen ja vesihirviöineen.<sup>3</sup>

Elokuvan varhainen merellinen historia ei kuitenkaan vielä edusta varsinaista pinnanalaista audiovisuaalisuutta, sillä Marey kuvasi rauskujen liikettä akvaarion lasin läpi, Louis Lumière kuvasi rannalla ja Méliès rakensi merenalaisen maailmansa yhdistämällä akvaarion ja teatterilavastuksen. Margaret Cohenin (2022, 23) mukaan elokuvan pinnanalainen audiovisuaalisuus jännittyykin nimenomaan pinnan alla tapahtuvan todellisuuden tallentamisen ja tallenteista kumpuavien mielikuvien väliin. Pinnanalaisessa audiovisuaalisuudessa yhdistyy kamerateknologian kautta kanavoitu tieteellinen tiedonintressi ja taiteellinen mielikuviutus.

### Pinnanalaisen elokuvan kaari

Elokuva siirtyi varsinaisesti pinnan alle, kun John Ernest Williamsonin (1881–1966) kehitti lasi-ikkunalla varustetun teräksisen sukelluspallon eli ”fotosfäärin” (*photosphere*). Bahamalla kuvatussa ensimmäisessä pinnanalaisessa elokuvassa *Thirty Thousand Leagues Under the Sea, or Terrors of the Deep* (1914, Carl Gregory) kamera ja



Kuva 1. Piirros J. E. Williamsonin (1881–1966) fotosfääristä noin vuodelta 1914. Kuva © Chapman University Digital Commons, Jonathan Silent Film Collection.

3 Elokuvan merellisestä varhaishistoriasta ks. esim. Mannoni 2024, 50–89.

kuvaaja laskeutuivat fotosfäärin avulla noin 45 metrin syvyyteen ja tallensivat ikkunasta avautuvan ihmetystä herättävän meriympäristön, sen ennennäkemättömiä kalalajeja ja koralleja. (Allemandy 1916, 40–48.)

Williamsonin pinnanalaista audiovisuaalisuutta leimaa kuitenkin meriympäristön tutkimisen ja tallentamisen lisäksi tarve hallita vieraaksi ja vaaralliseksi koettu ympäristö. Elokuvan avainkohtaukseksi nousee Williamsonin kameralle suorittama häintappo, jolla yhtäältä tuodaan ennennäkemättömällä tavalla esiin merenalainen maailma ja toisaalta osoitetaan ihmisen ylivertaisuus tuota maailmaa kohtaan. (Ks. myös Allemandy 1916, 89–94.)

Audiovisuaalisen esittämisen näkökulmasta on merkittävää, että elokuvassa tapetaan itse asiassa kaksi haitta – jälkimmäinen siksi, että ensimmäinen teko tapahtui vahingossa kameralan ulottumattomissa. Ensimmäinen pinnanalainen elokuva loi pohjan sille, miten merenalaiset tallenteet kanavoituvat mielikuviksi vaaroista, joita ihmiset voivat meriympäristöissä kohdata. Haikaloista kehkeytyikin elokuvakeronnan keskeinen vaaran motiivi, jota toistetaan yhä edelleen.

Williamsonilaisesta meriympäristön tutkimisesta ja hallinnasta seuraava pinnanalaisen elokuvan askel paikantuu 1950-luvulle, jolloin ranskalainen merentutkija ja elokuvantekijä Jacques Cousteau (1910–1997) teki pioneerityötä vedenalaisen audiovisuaalisuuden parissa. Cousteau kehitti kansainvälisen työryhmänsä kanssa filmikameroita ja sukelluslaitteita, joiden avulla ”akvanautit”, kuten hän eksklusiivista ryhmäänsä kutsui, saattoivat vapautua maanpäällisistä kahleista ja sulautua merenalaiseen maailmaan. Cousteaulaisessa pinnanalaisessa audiovisuaalisuudessa meriympäristön hallitseminen kanavoituu meriympäristön asuttamiseen.

Cousteau työskenteli aikana, jolloin meri miellettiin länsimaissa lähinnä hyödynnettävänä resurssina, ja myös hänen elokuvansa korostavat tätä ajatusta. Cousteaun pinnanalaista audiovisuaalisuutta kehystää ajatus ”homo aquaticuksesta”, eräänlaisesta ihmiskalasta, joka pystyisi elämään ja työskentelemään pinnan alla ja hyödyntämään meriympäristön loputtomiksi miellettyjä resursseja (ks. Cousteau 1976).



Kuva 2. Yksityiskohta Jacques Cousteaun elokuvasta *Hiljainen maailma* (*Le monde du silence*, 1956), joka oli ensimmäinen dokumenttielokuva, jolle myönnettiin Cannesin elokuvajuhlien pääpalkinto Kultainen palmu. Kuvakaappaus dvd:ltä.

Hyödynnettävien resurssien dokumentointi kytkeytyy Cousteaulla ilmaisultaan lähes surrealistiseen kuvastoon. Massiivisen vedenalaisen valaistusjärjestelmän avulla esiin saadut värit antavat meriympäristölle lähes myyttiset mittasuhteet. Esimerkiksi 75 metrin syvyydessä kuvatussa kohtauksessa elokuvasta *Hiljainen maailma* (*Le monde du silence*, 1956) läheltä kuvatut korallit leikittelevät painajaisen ja ihmetyksen mielikuvien kanssa.<sup>4</sup>

Elokuvan nimi, *Hiljainen maailma*, on audiovisuaalisuuden näkökulmasta huomionarvoinen. Cousteaun pinnanalaisessa maailmassa kuuluvat ainoastaan ihmisten tuottamat äänet – metalliovien kolina tai happipullojen sihinä. Elokuvassa on yksi viittaus valaan ääneen ja senkin elokuvan kertoja, Cousteau itse, toteaa muistuttavan lähinnä hiiren piiperrystä.

Tämä on tärkeää siksi, että elokuvan merellistä mielikuvitusta on aina 1950-luvulta alkaen leimannut hiljaisuus – eräänlainen vaimennettu ja suljettu ääniympäristö. Tämä on erikoista, koska vesi itse asiassa kuljettaa ääntä ilmaa nopeammin ja vedenalainen äänimaisema koostuu todellisuudessa korkeista ja terävistä äänistä. Vaimennetun äänimaiseman sijaan erilaiset risahtelut ja ratinat ovat leimallisia pinnan alla.

Siirryn kolmannen ja viimeisen esimerkkini myötä lähemmäs omaa aikaamme ja kehitysvaihetta, jossa teknologia mahdollistaa käytännössä merialueiden jokaisen kulman tutkimisen. Kameroilla varustetut kauko-ohjattavat vedenalaiset ajoneuvot ovat mahdollistaneet ihmisen tunkeutumisen sellaisiin syvänmeren kolkkiin, jotka vielä jokin aika sitten miellettiin täysin ihmisen ulottumattomissa oleviksi (Braverman 2020, 148). Elokuvan näkökulmasta teknologinen kehitys ei ole kuitenkaan tarkoittanut ainoastaan yhä syvempien ja kaukaisempien merenkolkkien tutkimista ja tallentamista, vaan myös meriympäristön muiden ulottuvuuksien monipuolisempaa käsittelyä. Yksi keskeinen muutos liittyy juuri meriympäristön äänien kautta avautuvaan ymmärrykseen pinnanalaisesta maailmasta. Kutsun tätä vaihetta meriympäristön kuuntelemiseksi.

Ranskalainen Jacques Perrinin (1941–2022) suurtuotanto *Océans* (2009) on tästä kiinnostava esimerkki, sillä sen tekijät halusivat nimenomaan tallentaa meren lajitojen äänet, erityisesti niiden vokalisaation, mahdollisimman tarkasti. He joutuivat kuitenkin pohtimaan, mitä tehdä sellaisten lajien kanssa, jotka eivät pidä ääntä. Elokuvantekijät päätyivät ratkaisuun, jossa tarkasti tallennettu merenalainen todellisuus yhdistyy fantasian värittämään äänimaisemaan.

Melbournen edustalla kuvattuun kohtaukseen – jossa raput etsivät toisistaan suojaa – on yhdistetty studiossa varta vasten laaditut äänet, jotka korostavat rapujen liikettä. Muun muassa kiinankaalia ja selleriä työstämällä on saatu aikaan mielikuva liikekannallepanosta, jossa yksittäiset askeleet yhdistyvät kohtauksen edetessä rapuryhmän yhtenäiseksi liikkeeksi, jota rytmittää Pariisin filharmonikkojen kohtaukseen soittama musiikki. Toiminnan äänet antavat mielikuvitukselle sysäyksen, ja rapujen liike irtautuu kameran tallentamasta tilanteesta assosioituen fiktioelokuvien taistelukohtauksiin.

Tämän tyyppinen äänisuunnittelu ei nähdäkseni varsinaisesti anna ääntä äänettömille eikä myöskään inhimillistä ei-inhimillisiä toimijoita. Sen sijaan fiktiivisiä mittasuhteita saava rapujen massaliike herättää kysymyksiä audiovisuaalisen esittämisen ehdoista – minkälaista toimijuutta on mahdollista esittää audiovisuaalisin keinoin? Miten pinnanalainen audiovisuaalisuus taipuu ei-inhimillisen toiminnan esityksiin? Elokuvasta kuuntelemisen kautta hahmottuva merisuhde on tässä mielessä aktivoiva ja jopa osallistava.

.....  
4 Cousteaun surrealismista ks. Cohen 2022, 114–122; Crylen 2018.



Kuva 3. Yksityiskohta elokuvasta *Océans* (2009), jossa äänimaailma korostaa rapujen liikettä. Kuvakaappaus dvd:ltä.

## Lopuksi

Williamsonin, Cousteaun ja Perrinin elokuvien kautta muodostuu pinnanalaisen audiovisuaalisuuden historiallinen kaari. Se alkaa meriympäristön hallitsemisesta, etenee meriympäristön asuttamiseen ja päätty meriympäristön kuunteluun.

Kaari kertoo, miten merenalaisen maailman tallentaminen nivoutuu mielikuvituksen ulottuvuuksiin, ja miten tuo elokuvalla erityinen todellisuuden tallentamisen ja fantasian välinen kytkös rakentaa suhdetta meriympäristöihin. Pinnanalaisen audiovisuaalisuuden historiallinen kaari on siis omiaan osoittamaan kullekin ajalle tyypilliset tiedon rajat ja toiminnan paikat. Tästä näkökulmasta se voi ohjata myös omaa toimintaamme kohti kestävämpää merisuhdetta.

## Lähteet

### Elokuvat

*Le monde du silence* (1956, Ranska). Ohjaus: Jacques Cousteau & Louis Malle. Tuotanto: FSJYC Production, Requins Associés, Société Filmad, Titanus. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=p49uc8exPSY> (linkki tarkistettu 9.12.2024).

*Océans* (2009, Ranska). Ohjaus: Jacques Perrin & Jacques Cluzaud. Tuotanto: Galatée Films, Pathé, France 2 Cinéma, France 3 Cinéma, Vértice 360, JMH-TSR.

*Thirty Leagues Under the Sea* (1914, USA). Ohjaus: Carl Gregory. Tuotanto: Williamson Submarine Film Corporation, Thanouser Film Corporation. Saatavilla: <https://www.europeana.eu/en/item/08614/cat66407> (linkki tarkistettu 9.12.2024).

### Tutkimuskirjallisuus

Allemandy, Victor E. (1916) *Wonders of the Deep: The Story of the Williamson Submarine Expedition*. Lontoo: Jarrold & Sons.

Boutan, Louis (1900) *La photographie sous-marine et les progrès de la photographie*. Pariisi: Librairie C. Renwald & Schleicher Frères, éditeurs.

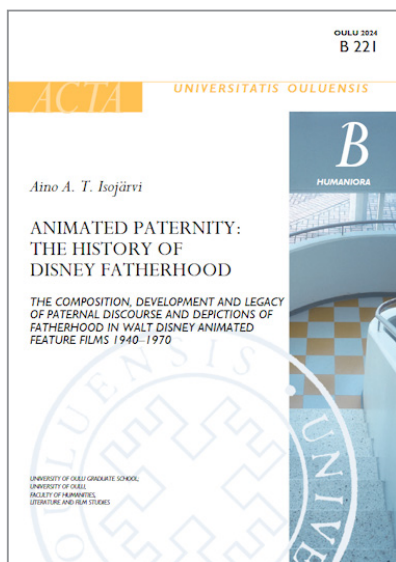


- Braverman, Irus (2020) Robotic Life in the Deep Sea. Teoksessa Irus Braverman ja Elizabeth R. Johnson (toim.) *Blue Legalities: The Life and Laws of the Sea*. Durham, NC: Duke University Press, 148–164.
- Cohen, Margaret (2022) *The Underwater Eye: How the Movie Camera Opened the Depths and Unleashed New Realms of Fantasy*. Princeton: Princeton University Press.
- Cousteau, J. Y. (1976) *Hiljainen maailma. Ihmiskalana meren syvyyksissä* (alkuperäinen teos: *The Silent World*, 1953). Helsinki: Tammi.
- Durand, Mark (2024) Voyages maritimes au sein du catalogue Lumière. Teoksessa Vincent Bouat-Ferlier ja Laurent Mannoni (toim.) *Objectif mer. L’Océan filmé*. Pariisi: Musée national de la marine & Lienart, 90–97.
- Crylen, Jon (2018) Living in a World without Sun: Jacques Cousteau, *Homo aquaticus*, and the Dream of Dwelling Undersea. *JCMS: Journal of Cinema & Media Studies* 58(1), 1–23. <https://doi.org/10.1353/cj.2018.0068>
- Jue, Melody (2020) *Wild Blue Media: Thinking through Seawater*. Durham, NC: Duke University Press.
- Mannoni, Laurent (2024) De Leibniz à Méliès. Naissance(s) du cinéma maritime. Teoksessa Vincent Bouat-Ferlier ja Laurent Mannoni (toim.) *Objectif mer. L’Océan filmé*. Pariisi: Musée national de la marine & Lienart, 50–89.
- Mentz, Steve (2024) *An Introduction to the Blue Humanities*. Lontoo: Routledge.
- Rozwadowski, Helen M. (2008) *Fathoming the Ocean: The Discovery and Exploration of the Deep Sea*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Rozwadowski, Helen M. (2018) *Vast Expanses: A History of the Oceans*. Lontoo: Reaktion Books.
- Shell, Hanna Rose (2005) Things Under Water: Etienne-Jules Marey’s Aquarium Laboratory and Cinema’s Assembly. Teoksessa Bruno Latour & Peter Weibel (toim.) *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge, Mass: MIT Press, 326–332.

Aino A. T. Isojärvi

FT, elokuvatutkimus, Oulun yliopisto

## Disney-isyiden historia edustaa länsimaisen miehisyyden kulttuurihistoriaa populaarivalkokankaalla



Lectio praecursoria Oulun yliopistossa 29.11.2024.

Väitöskirja: *Animated Paternity: The History of Disney Fatherhood. The Composition, Development and Legacy of Paternal Discourse and Depictions of Fatherhood in Walt Disney Animated Feature Films 1940–1970*

<https://urn.fi/URN:NBN:fi:oulu-202410086224>

Disney.

Harva ilmaisu, sana, nimi tai brändi tunnistetaan yhtä universaalisti kaikkialla maailmassa. Harva nimike kykenee vastaavalla tavalla ylittämään kieli-, kulttuuri- ja valtiorajat sekä

herättämään tunteita, näkökulmia ja ajatuksia, vaikka keskustelija ei olisi eläissään edes katsonut Disney-elokuvia.

Meillä Suomessa Disney yhdistetään etenkin *Aku Ankka* -sarjakuvaan. Kun vuosien varrella olen kertonut tutkivani Disney-isyttä, lähes poikkeuksetta olen saanut vastaan valaisevan toteamuksen, että eipä siellä Ankkalinnassa mahda olla mitään isähahmoja tutkittavaksi asti. No, ei niin. Vaikka Disney-sarjakuvien sivuilla seikkailevat sedät ja enot, vastaavasti Disney-elokuvien maailmassa isyys on aina ollut tarinoiden kantava voima. Tätä väitöskirjaa vasten tarkasteltuna myös ankkujen poikkeukselliset perhesuhteet voivat tulevaisuudessa saada uusia ulottuvuuksia. Se on kuitenkin jo aivan toinen tutkimus.

Kiinnostukseni isyysaiheeseen juontaa juurensa tiettyyn hetkeen, josta moni voi löytää samastumispintaa. Oli pimeä pakkastalvi-ilta. Olin juuri päässyt töistä kotiin. Tein viikonloppuvuoroa, joten olin erityisen väsynyt ja innoton. Olen videosukupolven kasvatti ja täten tottunut jo lapsesta asti viihdyttämään itseäni sekä hakemaan piristystä ja lohtua tutuista elokuvista. Lämmitin siis kupin kaakaota, kääriydyin vilttiin ja päätin käynnistää ties kuinka monennen Disney-katselumaratonin, joka lopulta jatkui useamman päivän ajan. Aloitin oman lapsuuteni uutuusteoksista, eli 1990-luvun kokopitkistä animaatioelokuvista, jotka tänä päivänä tunnetaan Disneyn renessanssielokuvina. Tarkastellessani elokuvia havainnoin kuitenkin jotain, mihin

en ollut aikaisemmin ymmärtänyt kiinnittää huomiota. Katsottuna yksi toisensa jälkeen näiden elokuvien yhtäläisyyksiä oli mahdoton ohittaa. Lyhyesti ilmaistuna, ne olivat kertomuksia isyydestä: kaikissa niissä isähahmo oli tarinan keskeisessä roolissa. Jos nyt ei päähenkilö, niin näkökulman määrittäjä, tapahtumasarjaa johdettava motivaattori, erottamaton osa kerrontaa, jolla tukea juonenkäänteitä ja punoa ne lopuksi yhteen. Päätin jatkaa katseluprojektiani tätä vanhempiin Disney-animaatioelokuviin. Yllätyksekseni isyys teemana ja aiheena suorastaan pursui pitkin yhtiön mittavaa elokuvakatalogia, jolloin oivalsin, että tämän kerronnallisen kaavan juuret piileksivät jossain huomattavasti syvemmillä yhdysvaltalaisessa kulttuuri- ja elokuvahistoriassa kuin mitä olin osannut odottaa.

## Miehisyyden näkyvyys ja näkymättömyys elokuvissa

Jo 1980-luvulla elokuvatutkija Steve Neale (1993[1983]) kirjoitti miehisyyden näkyvyydestä ja näkymättömyydestä. 1960-luvulla naisasialiike oli nostanut etualalle yhteiskunnallisia epäkohtia ja ennen kaikkea pyrkinyt herättämään julkista keskustelua sukupuolten välisestä epätasa-arvosta. Myös tiede tarttui hanakasti näihin näkökulmiin, ja 1970-luvun elokuvatutkimus alkoi tarkastella elokuvissa esitettyjä sukupuoliluonnehdintoja, rooleja ja stereotyyppioita. Koska suurin osa näistä tutkimuksista sai vaikutteensa toisen aallon feminismin lähtökohdista, ne käsittelivät enimmäkseen naiseuden esitystapoja (Humm 1997; Wasko 2001). Tähän myös Neale kiinnitti huomiota omassa pohdinnassaan. Hän arvioi, että miehisuus ja etenkin heteroseksuaalinen maskuliinisuus oli nyt tehty näkyväksi ja tunnistettu rakenteellisenä normina, joka valta-asemallaan määrittä samalla kaikkia muita sukupuoli- ja seksuaali-identiteettejä. Miehisyyden esitystapoja, Neale tähdensi, ei kuitenkaan oltu toistaiseksi tarkasteltu sellaisenaan. Koska miehisyyteen liittyvät sosiaaliset paineet, mekanismit ja ristiriidat olivat edelleen tutkimuksellisessa pimennossa, miehisyyden olemus oli täten yhtäaikaaisesti näkymätön, hän argumentoi.

Yhä tänä päivänä maskuliinisuustutkimus loistaa vähäisyydellään elokuvatutkimuksen perinteessä, ja varsinkin isyystutkimusta julkaistaan harvaksen (Stephens 2002; Bruzzi 2005; Mansley & Mirance 2021). Esimerkiksi Disneyn naiseuden esitystapoja ja etenkin yhtiön prinsessafilmitisointeja on analysoitu maailmanlaajuisesti (ks. esim. Bell, Haas & Sells 1995; Ayres 2003; Davis 2006; Pugh & Aronstein 2012; Cheu 2013). 1990-luvun renessanssielokuvien suunnaton menestys popularisoi sekä animaatiotutkimusta että Disney-tutkimusta (Bendazzi 1994; Wasko 2001). Erityinen kiinnostus Disney-naisiin purkautui laaja-alaisina pohdintoina (Sandlin & Garlen 2017; Fought & Eisenhauer 2022). Vaikka tämä tutkimus oli ansiokasta ja merkityksellistä, sitä leimasi yksi keskeinen puute.

Avainnäkökulmana näissä lukuisissa tutkimuksissa oli Disneyn renessanssiaikakauden ylikorostunut, hypermaskuliininen, liioitellun patriarkaalinen isyys: tätä isyyttä havainnoitiin kuitenkin ensisijaisesti rakenteena, jota vasten elokuvien muu maailma ja niiden sosiaaliset yhteisöt peilautuivat. Tämän seurauksena myös vanhempien Disney-elokuvien kohdalla tyydyttiin pääasiallisesti toteamaan, että Disneyn tarinauniversumissa isyys edustaa maskuliinisuuden tavoitelluinta ja korkeinta muotoa, joka luo kuvitteelliset rajat näiden elokuvien sosiaaliselle arvojärjestykselle, käytössäännöille ja hierarkioille. Samalla Disney-isyydestä tuli käsite: näistä lähtökohdista syntyi myös yleinen, internet-aikakaudellakin laajalle levinnyt vitsi, jonka mukaan voit tunnistaa Disney-elokuvan siitä, että äitihahmo on kuollut, poissa tai mitättömässä, viitteellisessä rekvisiitan asemassa, ja vastaavasti korvattu isähahmon läsnäololla.

Näkyvää, ja silti näkymätöntä. Mitä enemmän tätä asiaa pohdin, sitä enemmän se vaivasi minua. Tutkimusten valossa Disney-isyys oli kerronnallisesti katsoen vakiintunut ja myös syntynyt – tyhjästä. Niin on ollut, ja niin on aina oleva. Tästä huolimatta en voinut olla esittämättä kysymystä, miten ja miksi isyys oli saavuttanut niin elimellisen aseman Disney-tarinankerronnassa. Miten oli mahdollista, että isyyden tematiikka oli korostunut yhtiön filmatisoinneissa jo vuosisadan ajan, fiktiivisestä kehyksestä tai julkaisukontekstista riippumatta. Ennen kaikkea: mikäli isyys tuli käsittää rakenteena, joka silkalla olemassaolollaan määrittäi kaikkea muuta elämää, mitä se oikeastaan kertoi miehisyydestä? Entä jos isyys itsessään ei olisikaan kaiken määrittävä runko vaan osanen vielä suuremman rakennelman sisällä, jonka käsitämme sukupuolitettujen käytösmallien ja ihanteiden verkostoksi? Tällöin myös miehisyyteen oli mahdollista katsoa kohdistuvan samanlaisia tavoitteita, odotuksia, ihanteita ja usein kuormittaviakin vaatimuksia kuin mihin tahansa muuhun sukupuoli-identiteettiin. Olin kuin leijonanpentu Simba, joka istuu isänsä Mufasan vierellä Jylhäkallion juurella ja ihailee auringonsäteissä kylpevää Jylhämaata, jonka tässä yhteydessä voi ymmärtää Disney-sukupuolentutkimuksen kentäksi. ”Entä tuo varjoisa paikka?”, Simba kysyy kohtauksessa. ”Se on rajojen ulkopuolella. Et saa ikinä mennä sinne”, Mufasa vastaa. Kuten Simba, juuri tähän hämäräksi jääneeseen jännittävään paikkaan minäkin suuntasin kulkuni.

### **Disney-tutkimus kiinnostaa kansainvälisesti ja luo siltaa tiedeyhteisöjen ja elokuvaharrastajien välille**

Väitöskirjani *Animated Paternity: The History of Disney Fatherhood* – suomeksi *Animoitu isyys: Disney-isyiden historia* – on kansainvälisesti ensimmäinen tutkimuksellinen avaus, joka rakentaa kokonaisvaltaisen kulttuurihistorian Disney-isyiden ilmiölle ja luo sitä kautta uusia polkuja Disney-miehisyyden ymmärtämiseen. Osoituksena tutkimuksen kysynnästä ja ajankohtaisesta tarpeellisuudesta toimikoon se, että väitöskirjan kansainvälisillä areenoilla julkaistut tutkimusartikkelit (Isojärvi 2019; Isojärvi 2021) ovat jo herättäneet Disney-tiedeyhteisön mielenkiinnon Yhdysvalloissa, Isossa-Britanniassa (ks. Batkin 2024) ja jopa Brasiliassa. Tämä osaltaan havainnollistaa sitä, mikä merkitys Disneyn viihdeimperiumilla ja mediakuvastolla on maailmanlaajuisessa mittakaavassa.

Tutkimukseni on jaoteltavissa kahteen osaan: yhtäältä se selvittää isyyden tematiikan syntyhistoriaa ja kehitystä valkokankaalla, ja toisaalta se tarkastelee näiden kerronnan muotojen vakiintumista ja perimää monikansallisessa, kaupallisessa käyttötarkoituksessa. Tämän päivän Disney pitää sisällään lukuisia franchiseja Star Warsista Marvelin supersankareihin. Laajentuneen yhtiön tunnistettavana kulmakivenä on kuitenkin läpi vuosikymmenten säilynyt animaatioelokuva, ja ensisijaisesti kokopitkä animaatioelokuva (Davis 2019; Fought & Eisenhauer 2022).

### **Disney-yhtiön juuret ja kriittinen katsaus auteuristisiin lähestymistapoihin**

Disney tuotemerkkinä henkilöityy voimakkaasti yrityksen toiseen perustajaan, Walter Elias Disneyyn, joka syntyi vuonna 1901 ja kuoli vuonna 1966. Walt Disney perusti järjestyksessään toisen elokuvastudionsa, The Disney Brothers Cartoon Studio, yhdessä veljensä Royn kanssa vuonna 1923. Vain kolme vuotta myöhemmin nimi muutettiin muotoon The Walt Disney Studios (Wasko 2001). Yksittäisen nimen korostaminen yhtenäisyyden ja tunnistettavuuden nimissä oli Walt Disneyn varhainen liikestrategia, ja sillä oli kauaskantoisia seurauksia. Kun lyhytanimaatio

alkoi vakiintua 1920-luvulla, elokuvayhtiötä oli tavallista markkinoida hittihahmon kautta. Jopa silloin, kun Mikki Hiirestä tuli tähti 1920-luvun lopussa, Walt Disney piti poikkeuksellisesti kiinni oman nimensä alleviivaamisesta (Friedman 2022). Tämän takia nimi ”Disney” menee usein iloisesti sekaisin, eikä aina ole selvää, puhutaanko miehestä vai firmasta. Selkeyden vuoksi kannattaakin suosia koko nimeä Walt Disney, kun tarkoitetaan henkilöä, ja Disney, kun viitataan yhtiöön.

On osin nimisekaannuksesta johtuvaa, että esimerkiksi animaatiohistoriankirjoituksessa korostui vuosikausia nerokultti, jonka mukaan Walt Disney yksin kehitti ainutlaatuisia innovaatioita animaation saralla. Mutta jo 1930-luvun alussa, jolloin yhtiö ryhtyi tosissaan satsaamaan animaatioelokuvan kehitykseen, studion henkilökunta kolminkertaistui (Furniss 2017). Siitä huolimatta esimerkiksi suomalainen lehdistö kirjoitti samaan aikaan, että Walt Disney piirtää kaikki teoksensa itse. Tosiasiassa hän oli heittänyt kynän piironginlaatikkoon jo aikaa sitten, ja hänelle oli haastavaa yrittää toisintaa graafikon suunnittelemaa ikonista nimikirjoitusta (Wasko 2001). Yhtiön historiaan mahtuukin lukuisia tarinoita kipuilevista taiteilijoista, jotka ovat kokeneet, etteivät koskaan saaneet riittävästi arvostusta työstään ja panostuksestaan studion palveluksessa (Johnson 2017; Holt 2019).

Yhtiön ensimmäinen kokopitkä animaatioelokuva, *Lumikki ja seitsemän kääpiötä* (*Snow White and the Seven Dwarfs*), joka julkaistiin vuonna 1937, vaati jo yli tuhannen ihmisen työpanoksen (Gabler 2007). Koska tämänkaltaiset isot elokuvatuotannot olivat lähtökohtaisesti tiimipeliä, on hedelmätöntä yrittää perustella elokuvien sisältöä verraten niitä yksittäisen henkilön elämäntarinaa (Schatz 1988). Täten selitystä elokuvien isyyskuvauksiin on täytynyt etsiä laajemmasta näkökulmasta, suhtautuen kriittisesti siihen, milloin Walt Disney on tosiasiallisesti tehnyt jonkin merkittävän luovan päätöksen.

### **Kokopitkällä Disney-animaatiolla on tiivis yhteys klassisen Hollywood-aikakauden elokuvaan**

Yksi tällainen tärkeä päätös oli siirtymä kokopitkään animaatioelokuvaan, johon studion kasvavat henkilökuntaresurssit siis valjastettiin. Liikemiehenä Walt Disney oli pettynyt huomattavasti, että lyhytanimaatioelokuvat tulisivat aina olemaan elokuvateattereiden varsinaisten ohjelmanumeroiden väliaikaviihdettä ja pelkkää täytettä. Walt Disney halusi ensisijaisesti tulla tunnistetuksi vertaiselokuvantekijänä Hollywoodin isojen nimien joukossa (Johnson 2017). Ainoa keino siirtyä seuraavalle tasolle oli yrittää tehdä pesunkestävä Hollywood-elokuva – animaatiomenetelmin (Wells 2002). Teos, jossa panostettaisiin tarinankulkuun ja sen syy-seuraussuhteisiin sekä henkilöihämiin, heidän persoonallisiin luonteenpiirteisiinsä ja vaikuttamiinsa. Teos, joka näiden ansiosta saisi katsojan kiintymään elokuvaan ja kokemaan niin voimakkaita tunnetiloja, että unohtaisi kokonaan katsovansa elokuvaa (Telotte 2008; Crafton 2012; Furniss 2017). Tämä – studion soluttautumispyrkimys Hollywood-teollisuuteen – on merkittävin elementti, joka on vaikuttanut yhtiön kokopitkien animaatioelokuvien sukupuolen esitystapoihin.

Täällä Euroopassa olemme tottuneet ajattelemaan elokuvaa ensisijaisesti taiteenmuotona, jossa on mahdollista luonnehtia melkein mitä tahansa vetoamalla sananvapauteen ja taiteen vapauteen. Yhdysvalloissa elokuva on puolestaan aina ollut yhtä aikaa sekä taiteenlaji että bisnes. Jo vuonna 1915 maan lainsäädäntöön kirjattiin, että elokuva on liiketoimintaa (Furniss 2017). Kuten mille tahansa muulle elinkeinolle, täten myös elokuvalla pystyttiin jo varhaisessa vaiheessa asettamaan erilaisia rajoitteita ja säädöksiä, ohjaamaan ja jopa sensuroimaan sen sisältöä. Tunnetuin ajan tuotantosäännöstö on Haysin ohjeisto, joka otettiin virallisesti käyttöön

vuonna 1934. Kieltäessään muun muassa seksuaalisuuden kuvauksen se johti valkokankaiden naishahmojen marginalisointiin ja vastaavasti luonnehdintoihin, jotka fokuoituivat miesvaltaisiin ympäristöihin (Doherty 1993; Cohen 1997; Holt 2019). Samoisiin aikoihin Hollywood-elokuvan sosiaalinen rooli alkoi muuttua. Siitä tuli valvottu, tavan kansalaisen moralistinen opastaja sovinnaiseen käytökseen (Doherty 1993; Batkin 2017).

### Sodanaikainen, demokraattinen, esimerkillinen ja johdettava Disney-isyys

Etenkin toisen maailmansodan alla fiktiivinen elokuva alkoi myös omaksua uudenlaista tehtävää kansakunnan lohduttajana. Huomionarvoista on se, että osin juuri Haysin ohjeiston ansiosta ajatukset yhteiskunnan keskeisistä arvoista ja niiden jatkuvuuden turvaamisesta suurten mullistusten keskellä kiinnittyivät valkokankaalla miehisyyden merkityksiin (Doherty 1993; Cohen 1997). Nämä muutokset näkyivät myös Disneyn elokuvissa *Pinokkio* (*Pinocchio*, 1940), *Dumbo* (*Dumbo*, 1941) ja *Bambi* (*Bambi*, 1942), jotka lanseerasivat yhtiön ensimmäiset tärkeät isähahmot.

*Pinokkion* tapa jaotella esimerkillinen ja valheellinen isyys eri kansalaisuuksiin oli paljonpuhuvaa. *Dumbo* ilmensi demokraattista isyyttä, joka nähtiin ideologisena vastineena Saksan Hitlerjugendille. Sodanaikaisen Disney-isyiden huipentuma oli *Bambi*, jossa isyys oli militaristista ja ehdotonta ja sai jopa uskonnollisiksi tulkittavia kerroksia painottaessaan ajatusta isästä myyttisenä pelastajana. Isyyden luonnehdintojen korostumiseen Hollywood-elokuvissa vaikutti toisaalta myös yleinen kulttuuri-ilmapiiri. Toinen maailmansota toi mukanaan poikkeustilan, jonka aikana miehet siirtyivät rintamalle ja naiset paikkasivat heitä työelämässä. Elokuvien avulla voitiin kuitenkin säilyttää isien läsnäolo kodin välittömässä ympäristössä ja alleviivata heidän tärkeyttään yhteisölle (Griswold 1993; Faludi 2000).

### Historisoitu 1950-luvun Disney-isyys liittyi voittajavaltion nationalistis-sävytteisiin jälleenrakennusnarratiiveihin

Sodan jälkeen syntyi ajatus ydinperheestä, joka terminologisesti oli kytköksissä ydinsotaan ja puolustukseen (Halliwell 2013). Historioitsija Stephanie Coontz on kirjoittanut raflaavasti teoksessaan *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap* (2016[1992]), että se, mitä tänä päivänä käsitämme perinteisenä perhemallina, on todellisuudessa poliittinen keksintö, joka popularisoitui 1950-luvun mediakulttuurin myötä. Tämän ajan elokuvia tarkasteleva tutkimus onkin perinteisesti kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka ajan filmatisoinnit pyrkivät hätistelemään naiset takaisin kotiin vaimoiksi ja äideiksi (Fought & Eisenhower 2022). Lainsäädäntö tuki ydinperhettä yksikkönä, jossa ei voinut olla kuin vain yksi elättäjä, jonka täytyi olla mies (Byars 2001). Ennen kaikkea, esimerkillisen kotiäidin oletettiin nyt huolehtivan kaikista kotiaskareista ja palvelevan jokaista perheenjäsentään, kun aikaisemmin keskiluokkainen perhe oli tyypillisimmin palkannut erillisen palvelijan huolehtimaan näistä tehtävistä (Coontz 2016).

Aikalaismediakulttuurissa, kuten markkinoinnissa ja populaarielokuvissa, uudet yhteiskuntarakenteet yhdistettiin historiaan, mikä helpotti niihin sopeutumista. Esimerkiksi lähiöiden sanottiin ilmentävän samaa yhteisöllisyyttä ja ahkeruutta kuin Yhdysvaltojen pioneerimenneisyydessä (Sammond 2005). On tärkeää muistaa, että näiden paikoin nationalististen mielikuvien takana maa edelleen loi nahkaansa sodan voittajavaltiona (Canemaker 1996). Vaikka vielä sodanaikaisessa viitekehkeyksessä, kuten armeijassa, ei ollut ollut väliä, onko johdettava isähahmo jotain sukua,

nyt biologisista perintötekijöistä tuli isyydenkin määrittävä ominaisuus työuran, keskiluokkaisen tulotason ja avioliiton rinnalla.

Uusista odotuksista ja paineista kenties hankalin sulattaa oli vastuullisen perheen rooli lähiökodissa, josta oli nyt leivottu kodinhengettärien organisoima feminiininen tila, mikä aiheutti ristiriitoja ja ulkopuolisuuden tuntemuksia (Coontz 2016). Historiallisuuden trendi toi tähänkin haasteeseen ratkaisun: valkokankaalla isyyden vaikutusvaltaisuutta voitiin tukea historiallisin perustein, kuin myös luomalla analogioita tilallisuuden, ympäristön ja isyyden tematiikan välille (Sammond 2005). Esimerkiksi vuosikymmenen supersuosituissa länkkäreissä isät hallitsivat paitsi perhettään myös tilojaan, kotikyliään ja jopa koko ympäröivää villiä preeriaa (Bruzzi 2005). Samoin Disneyn 1950-luvun elokuvat *Tuhkimo* (*Cinderella*, 1950), *Peter Pan* (*Peter Pan*, 1953), *Kaunotar ja Kulkuri* (*Lady and the Tramp*, 1955) sekä *Prinsessa Ruusunen* (*Sleeping Beauty*, 1959) pyrkivät rakentamaan historiallisia miljöitä, joihin suhteuttaa esimerkillistä isyyttä.

### Radikaali 1960-luku vapautti myös Disney-isyyden miehisyyden tulkintoja

1960-luvulla klassisen Hollywoodin aikakausi tuli päätökseensä. Haysin ohjeiston merkitys hölleni, ja lopulta se lakkautettiin (Cohen 1997). Elokuvista tuli niin tyyllisesti kuin sisällöllisesti rohkeampia (Worland 2018). Yhdysvalloissa elettiin vastakulttuurien vuosikymmentä: niin naisasialiike, kansalaisoikeusliike kuin seksuaalioikeusliike esittivät kaikki murskakritiikkejä perinteiselle miehisyydelle (Kimmel 1997; Henriksson 2021). Miehisuus valkokankaalla oli siis keksittävä uudelleen (Bruzzi 2005). Vasten Hollywoodin konservatiivista historiaa ei ole yllättävää, että elokuvissa naisten ja rodullistettujen järjestäytymisen merkitys ja laajuus sivuutettiin ja vapautuksen elementtejä sovitettiin ennen kaikkea miehisyyden tulkintoihin. Syntyi esimerkiksi elokuvia yksinhuoltajaisista ja sinkkumiehistä, jotka molemmat olisivat vielä 1950-luvulla olleet ennenkuulumattomia aiheita paheksuttavista hylkiöluuseraista (Bruzzi 2005; Hoerl 2018; Worland 2018). Toisaalta nämä teokset osoittivat, että tähän asti perinteinen miehisuus oli edustanut taakkaa myös miehille itselleen, toisaalta elokuvat itsessään paljastivat jotain olennaista etuoikeutettujen asemasta (Kimmel 1997; Hoerl 2018).

Yksi näkökulma tähän aiheeseen on kulttuurinen omiminen (vrt. Tucker 2007; Sammond 2015), jonka avulla voitiin nyt laajentaa käsityksiä valkoisesta miehisyydestä positiivisessa merkityksessä. Perinteinen, valkoinen, heteronormatiivinen miehisuus mielletään liikekieleltään staattiseksi: mies ei tanssi, lantio ei liiku, eikä mies missään nimessä kosketa toisia miehiä, ellei kyse ole tappelusta tai joukkueurheilusta (Hanna 1988). Vertailun vuoksi: afroamerikkalaisille miehille sulava, rytmisen, ilmaisuvoimainen liike, kuten keinuva swag-kävely, on ollut elintärkeä arkipäivän estetiikan ruumillistuma. 1960-luvun uudistuville miehisyyksuvauksille tietä tasoitti megasuositettu laulaja Elvis Presley, joka sekä tanssiliikkeiltään kuin myös musiikillisesti oli ammentanut nimenomaan mustan diasporan tanssi- ja musiikkiperinteestä (Craig 2014).

Niin ikään Disney-elokuvissa *101 Dalmatialaista* (alun perin suomeksi *Lupsakkaat luppakorvat*; *One Hundred and One Dalmatians*, 1961), *Miekka kivessä* (*The Sword in the Stone*, 1963), *Viidakkokirja* (*The Jungle Book*, 1967) ja *Aristokatit* (*The Aristocats*, 1970) miehisestä liikekielestä tulee joustavaa, lantiosta asti keinahtelevaa tanssahtelua, joka on samalla sallivampaa myös kosketuksen suhteen. Paitsi että uusi kehollisuus mahdollisti yksilöllisemmän ilmaisuvoiman ja laajempien tunneskaalojen osoittamisen, ensi kertaa mieshahmojen kautta käsiteltiin sekä seksuaalisuutta että kiintymystä tavoin, jotka ulottuivat perinteisten perhemääritelmien ja niihin liittyvien tavoittei-

den ulkopuolelle. Ajalle ominaisesti 1960-luvun Disney-animaatiot myös riisuttiin historiallisuuden painolastista, jolloin isyyuskään ei enää näyttäytynyt pelkkänä sosiaalisena päämääränä ja roolina vaan inhimillisenä kokemuksena: tilalle tuotiin nykyaikaisia ilmiöitä, kuten hedonistista hippiaikakauden päihteidenkäyttöä.

### **Korporaatioaikakausi vakiinnutti Disney-isyyden tarinankerronnallisesti tunnistettavaan ja rajattuun sapluunaan**

Walt Disney'n kuoleman jälkeen studio etsi paikkaansa elokuvakentässä. Yhtiön suurimmat tulot tulivat teemapuistoista, Los Angelesin Disneylandista (1955), Floridan Disney Worldista (1971) ja Japanin Tokyo Disneylandista (1983) (Brown 2021). Sen sijaan yrityksen elokuvat edustivat aikansa eläneitä henkäyksiä Hollywoodin kultakaudelta. Oli kehitettävä uusia, nyt korporaatiotason liikestrategioita. Innovaatiivisin näistä oli synergistinen julkaisupolitiikka. Ideana oli, että vanhoja animaatioelokuvia alettaisiin julkaista tuolloin tuoreessa formaatissa, VHS-kasetilla. Samalla tuotettaisiin uusia animaatioelokuvia, jotka loisivat kytköksiä tähän menneeseen katalogiin ja toimisivat sisäänheittäjinä Disney-universumiin (Stewart 2005; Schatz 2008; Pallant 2013).

Tästä pääsemmekin lektion alussa käsiteltyihin renessanssielokuviiin. Sukupuolinäkökulmasta nämä elokuvat ammensivat Disney'n 1940- ja 1950-lukujen tuotoksista. Lainaa oli niin äitiyden marginalisaatio, isyys demokratian ja suojeluksen ilmentymänä, kuin patriarkaalisen valtajärjestyksen tukeminen historiallisella viitekehyksellä. Sen sijaan teokset hyppäsivät yli Disney'n 1960-luvun suurimmat saavutukset koskien miehisyyksistyksen laajentamista: elokuvasta *101 Dalmatialaista* jopa tehtiin vuonna 1996 uusintaversio, joka kesytti ja taannutti animaatioelokuvan sukupuolinyanssit vastaamaan yhtenäistä, uudistettua brändi-imagoa Disney-tarinankerronnasta.

VHS-aikakaudella tapahtui myös se, että Disney-elokuvia alettiin myydä klassikkosarjassa yhtäläisinä portteina taikamaailmaan (Pugh & Aronstein 2012). Koska teoksia markkinoitiin nyt julkaisuajankohdasta riippumatta rinta rinnan ajattomina ja ikuisina, tämä riisui vanhemmat elokuvat niiden väistämättömistä sidoksista yleiseen kulttuurihistoriaan (Giroux & Pollock 2010). Tämän seurauksena Disney-isyyssai yleisökäsityksissä jopa stereotyyppisiä kerroksia. Vielä nykyisinkin ajatellaan, että Disney-isä on aina edustanut jonkinlaista voimaa ja päätäntävaltaa, vaikka tutkimukseni valossa on havaittavissa, että Disney-isyyden luonnehdintoihin on liittynyt erilaisia aikakausia. Mahdollistamalla saman teoksen katsomisen milloin vain, niin monta kertaa kuin haluaa, VHS myös muutti viihteen kulutusikäyttäytymistä (Clements 2013; Neupert 2014; Montgomery 2021).

Disney'n kommodifikaatioaikakauden jäljet näkyvät yhä yhtiön remake-elokuvissa: ne nojaavat minun sukupolveeni, joka on ehdollistunut kokemaan näitä tarinoita jopa säännöllisesti. Nykyisin yhtiö on julkilausuntojensa perusteella havahtunut siihen, että tiettyyn historialliseen ajanjaksoon paikannettavat ja sittemmin kaupallistetut esitystavat eivät enää tue tai vastaa nykyaikaista moniarvoisuutta. Siksi tämän päivän Disney-animaatioelokuvissa on nähtävissä uusia tarinankerronnan muotoja, jotka eivät enää esimerkiksi painota isyyden merkitystä kertomuksen kokonaisuudelle. Remake-elokuvissa globaalisti läpikaupallistetun, klassista Hollywoodia huokuvan Disney-isyyden perimä elää kuitenkin edelleen vahvana.



## Miehisyyden tutkimus avaa uusia näkökulmia paitsi Disney-katalogiin, myös yleiseen mediakulttuuriin

Vaikka tänä päivänä käsitämme sukupuolen kulttuurisen merkityksen jo laajemmin ja moninaisemmin kuin yksinomaan kaksinapaisena mies–nainen-jaotteluna, puutteellisen historiatutkimuksen valossa on ollut välttämätöntä lähteä ensin paikkaamaan ja täydentämään tätä olemassa olevaa tiedon aukkoa. Näin voimme entistä kokonaisvaltaisemmin ymmärtää, miksi länsimainen mediakulttuuri on lähtökohtaisesti pyrkinyt luomaan tarkasti rajattuja määritelmäkarsinoita, joiden korkealle kohoavien seinien avulla sulkea ulkopuolelle, syrjiä ja jopa tuomita niiden tiukoista vaatimuksista poikkeavaa erilaisuutta. Erilaisuutta, joka pohjimmiltaan edustaa ihmisyyttä ja sen rikasta kirjoa, joka ei ole tiivistettävissä yksinkertaistettuihin stereotyyppioihin tai kahlittavissa mihinkään tiettyyn, toisinnettavaan muotoon.

Kun tavoitteenamme on tasa-arvoinen, ihmisyyttä kunnioittava ja arvostava parempi huominen, meidän on tehtävä näkyväksi se, että nämä samat sukupuolitetut rakenteet eivät kosketa yksinomaan vähemmistöjä tai toiseutettuja. Sen sijaan jokaisen tulisi kiinnittää huomiota siihen, että ne voivat olla haitallisia kaikille ja jatkavat olemassaoloaan, mikäli emme tutki ja kyseenalaista niitä perusteellisesti, synnyttä niiden pohjalta keskustelua. Miten muutenkaan pääsisimme tämän asian ytimeen kuin kohdistamalla katseemme populaarikulttuuriin ja elokuvaan, joka on läpi historiansa ollut keskeinen media levittämään näitä mielikuvia.

### Lähteet

- Ayres, Brenda (toim.) (2003) *The Emperor's Old Groove: Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. Peter Lang.
- Batkin, Jane (2017) *Identity in Animation: A Journey into Self, Difference, Culture, and the Body*. Routledge.
- Batkin, Jane (2024) *Childhood in Animation: Navigating a Secret World*. Routledge.
- Bell, Elizabeth; Haas, Lynda & Sell, Laura (toim.) (1995) *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Indiana University Press.
- Bendazzi, Giannalberto (1994) *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. John Libbey.
- Brown, Noel (2021) *Contemporary Hollywood Animation: Style, Storytelling, Culture and Ideology since the 1990s*. Edinburgh University Press.
- Bruzzi, Stella (2005) *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*. British Film Institute.
- Byars, Jackie (1991) *All That Hollywood Allows: Re-Reading Gender in 1950s Melodrama*. The University of North Carolina Press.
- Canemaker John (1996) *Before the Animation Begins: The Art and Lives of Disney Inspirational Sketch Artists*. Hyperion.
- Cheu, Johnson (toim.) (2013) *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*. McFarland.
- Clements, Jonathan (2013) *Anime: A History*. British Film Institute.
- Cohen, Karl F. (1997) *Forbidden Animation: Censored Cartoons and Blacklisted Animators in America*. McFarland.
- Coontz, Stephanie (2016[1992]) *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap* (2nd ed.). Basic Books.
- Crafton, Donald (2012) *The Shadow of a Mouse: Performance, Belief, and World-Making in Animation*. University of California Press.
- Craig, Maxine Leeds (2014) *Sorry I Don't Dance: Why Men Refuse to Move*. Oxford University Press.
- Davis, Amy M. (2006) *Good Girls & Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. John Libbey.

- Davis, Amy M. (toim.) (2019) *Discussing Disney*. John Libbey.
- Doherty, Thomas (1993) *Projections of War: Hollywood, American Culture and World War II*. Columbia University Press.
- Faludi, Susan (2000) *Stiffed: The Betrayal of the American Man*. Perennial.
- Fought, Carmen & Eisenhauer, Karen (2022) *Language & Gender in Children's Animated Films*. Cambridge University Press.
- Friedman, Jake S. (2022) *The Disney Revolt: The Great Labor War of Animation's Golden Age*. Chicago Review Press.
- Furniss, Maureen (2017) *Animation: The Global History*. Thames & Hudson.
- Gabler, Neal (2007) *Walt Disney: The Biography*. Aurum.
- Giroux, Henry & Pollock, Grace (2010) *The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Griswold, Robert L. (1993) *Fatherhood in America: A History*. Harper Collins.
- Halliwell, Martin (2013) *Therapeutic Revolutions: Medicine, Psychiatry and American Culture, 1945–1970*. Rutgers University Press.
- Hanna, Judith L. (1988) *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire*. The University of Chicago Press.
- Henriksson, Markku (2021) *Tähtilipun maa: Yhdysvaltain alueen historia*. Tammi.
- Hoerl, Kristen (2018) *The Bad Sixties: Hollywood Memories of the Counterculture, Antiwar, and Black Power Movements*. University Press of Mississippi.
- Holt, Nathalia (2019) *The Queens of Animation: The Untold Story of the Women Who Transformed the World of Disney and Made Cinematic History*. Little, Brown and Company.
- Humm, Maggie (1997) *Feminism and Film*. Indiana University Press.
- Isojärvi, Aino A. T. (2019) Absent Patriarchs and Persuasive Enforcers of the Future Nation: A Contextualized Reading of American Wartime Fathers in Walt Disney's *Pinocchio*, *Dumbo* and *Bambi*. *Animation: An Interdisciplinary Journal* 14(1), 37–51. <https://doi.org/10.1177/1746847719833308>.
- Isojärvi, Aino A. T. (2021) Ambivalent Visual Cues: The Setting and Background as Narrative Nods of Postwar American Culture, Domesticity, Family and Fatherhood in the 1950s Walt Disney Feature Animation. *Quarterly Review of Film and Video* 39(8), 1840–1869. <https://doi.org/10.1080/10509208.2021.1970478>.
- Johnson, Mindy (2017) *Ink & Paint: The Women of Walt Disney's Animation*. Disney Editions.
- Kimmel, Michael (1997) *Manhood in America: A Cultural History*. The Free Press.
- Mansley, Elizabeth A. & Mirance, Katie N. (2021) Father Still Knows Best: Exploring the Construction of Traditional Masculinity as Depicted in Portrayals of Fatherhood in Disney Princess Movies. Teoksessa Priscilla Hobbs (toim.) *Interpreting and Experiencing Disney: Mediating the Mouse*. Intellect Books.
- Montgomery, Colleen (2021) From Moana to Vaiana: Voicing the French and Tahitian Dubbed Versions of Disney's *Moana*. *American Music* 39(2), 237–251. <https://www.muse.jhu.edu/article/803315>.
- Neale, Steve (1993) Masculinity as a Spectacle: Reflections of Men and Mainstream Cinema. Teoksessa Steven Cohan & Ina Ray Hark (toim.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*. Routledge. (Reprinted from *Screen* 24(6), Nov-Dec 1983, 2–17.) <https://doi.org/10.1093/screen/24.6.2>.
- Neupert, Richard (2014) *French Animation History*. Wiley-Blackwell.
- Pallant, Chris (2013) *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. Bloomsbury.
- Pugh, Tison & Aronstein, Susan (toim.) (2012) *The Disney Middle-Ages: A Fairy-tale and Fantasy Past*. Palgrave Macmillan.
- Sammond, Nicholas (2005) *Babes in Tomorrowland: Walt Disney and the Making of the American Child, 1930–1960*. Duke University Press.
- Sammond, Nicholas (2015) *Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*. Duke University Press.
- Sandlin, Jennifer A. & Garlen, Julie C. (2017) Magic Everywhere: Mapping the Disney Curriculum. *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies* 39(2), 190–219. <https://doi.org/10.1080/10714413.2017.1296281>.
- Schatz, Thomas (1988) *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. Simon & Schuster.

- Schatz, Thomas (2008) *The Studio System and Conglomerate Hollywood*. Teoksessa Paul McDonald & Janet Wasko (toim.) *The Contemporary Hollywood Film Industry*. Blackwell.
- Stephens, John (2002) *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Routledge.
- Stewart, James B. (2005) *DisneyWar: The Battle for the Magic Kingdom*. Simon & Schuster.
- Telotte, J. P. (2008) *The Mouse Machine: Disney and Technology*. University of Illinois Press.
- Tucker, Linda G. (2007) *Lockstep and Dance: Images of Black Men in Popular Culture*. Mississippi University Press.
- Wasko, Janet (2001) *Understanding Disney*. Polity Press.
- Wells, Paul (2002) *Animation and America*. Edinburgh University Press.
- Worland, Rick (2018) *Searching for New Frontiers: Hollywood Films in the 1960s*. Wiley Blackwell.

Maiju Kannisto

FT, tutkijatohtori, Turun yliopisto

## ZOE BURTSOW

### Maskeeraajan neljä vuosikymmentä tv-ruudun takana

*Naamioitsija Zoe Burtsow on kokenut monia maskeerauksen työn muutoksia 1980-luvulta 2020-luvulle. Uusia tekniikoita hän on oppinut mestari–kisälli-työsuhteessa, opintomatkoilla ja työssä kentällä. Ymmärrys ammatista laajentui 1980-luvulla erikoismaskeerauksia tehdessä. Suurin murros työssä on ollut teräväpiirtotelevision tulo. Kun kamera paljastaa ihon lähikuvassa, maskeeraajan työ on ymmärtää ihonhoitoa myös kuvausten ulkopuolella.*

Naamioitsija Zoe Burtsow viettää tänä vuonna uransa 40-vuotisjuhlaa. Hän on kokenut monenlaisia television ohjelmatyön murroksia 1980-luvulta 2020-luvulle, ja haastattelussa keskustellaankin erilaisista maskeerauksen työtapojen, tuotteiden ja tuotantotekniikoiden muutoksista.<sup>1</sup>

Burtsow on tutkinut naamioinnin historiaa myös itse ja tallentanut sitä teoksiin *Taitavat tekijät Ylen tv-naamioinnissa* osat 1–2 (2021; 2022). Teoksiin hän on koonnut valokuvia naamioinnin historiasta ja työhistorioita haastattelemalla kollegoitaan Pirkko Eklundia, Seija Vilkkulaa, Eeva-Riitta Kiiskistä, Guy Hellströmiä ja Ari Sundellia. Näin ammattikunnan historiaa on tallentunut muistitietona 1950-luvulta 2010-luvulle.

#### **Maiju Kannisto:**

*Kerrotko työhistoriastasi? Miten tulit alalle?*

#### **Zoe Burtsow:**

Kun tulin alalle, Suomessa ei ollut maskeerauskoulutusta. Aloitin 12-vuotiaana mestari–oppipoika-työsuhteella parturi-kampaamo Annelissa harjoittelijana vuonna 1977. Työtehtävinä oli lattioiden lakaisu, asiakkaiden hiustenpesu, permanenttien kiinnitys, rullakampaukset ja föönaukset – pikkuhiljaa sain tehdä hiusten perusleikkauksia. Jatkoin siellä työskentelyä kouluajan lauantait ja lomat. 16-vuotiaana pääsin Turun ammattioppilaitokseen, josta valmistuin 1983. Veljeni houkutteli minut Helsinkiin töihin Bulevardilla sijaitsevaan hiussalonkiin, jossa olin vakituisessa työsuhteessa puolitoista vuotta. Vapaa-ajalla harrastin musiikkia ja lauloin orkesterissa, mikä vei paljon aikaa. Työnantaja ei tykännyt kahden viikon kiertueesta ja muista

.....  
 1 Burtsowin haastattelu on tehty 11.4.2024 osana Yle 100 kulttuuri -tutkimushanketta, jossa tutkitaan Yleisradion ohjelmien ja tekijöiden historiaa sadan vuoden ajalta. Tutkimushankkeen teos *Kulttuurin vuosisata – luova ohjelmatyö Yleisradiossa 1926–2025* ilmestyy keväällä 2025. Haastattelu on editoitu tutkimushaastattelusta.

keikkapoiissaoloista, ja jättäydyinkin vuonna 1984 freelanceriksi. Huomasin pian paikallisessa sanomalehdessä Mainostelevisiion työnhakuilmoituksen kampaajasta, joka osallistuisi myös maskeerauksen työtehtäviin. Hain ja pääsin nuorimpana valittuna aloittamaan työt MTV:llä kampaajana.

MTV:llä vanhemmat maskeeraajat opettivat minulle miesten meikkipohjia ja korjaavia meikkejä. Aloitin viihteen tekijänä ja heti vuonna 1984 oli kaksi tuotantoa, jotka olivat herissyttäviä kokemuksia. Toimin kampaajana Pertsu Reponen ja Kai Sieversin käsikirjoittamassa *Älywapaassa palokunnassa* (MTV 1984–1985), jossa oli näyttelijöinä muun muassa Heikki Kinnunen ja Leo Lastumäki, Titta Jokinen ja Kristiina Elstelä. Tein kampauksia ja vähitellen myös miesten meikkejä. Toinen käsittämättömän ronski viihdesarja oli Jussi Parviaisen ja Seppo Ahtin käsikirjoittama *Yökyö-peli* (MTV 1984–1985) lauantaisin. Muistan kun Eila Noponen, vanhempi maskeeraaja, kysyi, voinko maskeerata Jukka Puotilan kokonaan valkoiseksi, kun tämän piti juosta alasti Amorin patsaana studion läpi. Siinä laitettiin nuorempi maskeeraaja hommiin, ja ymmärsin, että tällä alalla joutuu tekemään kaikkea.

**MK:**

*Miten nuori maskeeraaja laitettiin niin haastavaan paikkaan ja viihteen tekijäksi? Olen ymmärtänyt, että esimerkiksi lavastajat usein aloittivat lastenohjelmista.*

**ZB:**

Siihen aikaan tehtiin kaikkea. Sitä joutui ratkaisemaan haastavia tilanteita omalla päättelykyvyvyn voimalla, jotta työ saatiin tehtyä. Ehkä vanhempi maskeeraaja ei myöskään kehdannut itse maalata Puotilaa. Aloitin siis MTV:llä lukuisissa viihdeohjelmissa. Loistokkaina viihteen vuosina 1980-luvulla Karola Rauramon kanssa tehtiin myös *Soitinmenoja* (MTV 1985–1987), joka oli musiikkiviihdettä. Siinä sai tehdä laidasta laitaan sketsihahmoja ja viihdettä, sai olla muodikastakin.

Tein MTV:llä myös missikisoja, joissa oppi kauneutta. Siellä tapasin maskeeraaja Saija Hakolan, joka siihen aikaan aloitti Spede-tuotannoissa. Hän oli maskeeraajana



Kuva 1. Lauantai-iltaisin esitetyn musiikkiviihdesarja *Soitinmenojen* (MTV 1985–1987) työryhmä. Zoe Burtsow kolmas oikealta. Kuva: Zoe Burtsowin oma arkisto.

Inkeri Pilkaman ohjaamassa *Vesku Show*'ssa (MTV 1988–1991), johon pääsin kampaajaksi. Olin mukana Spede-tuotannoissa vuosina 1985–1986 ja vielä erikoistyöluvalla 1987–1988.

Viihteen lisäksi tein myös draamaa, kaksi vuotta ja 20 osaa *Vihreän kullan maa* -sarjaa (MTV 1987–1988). Se oli kuin Suomen *Dallas*. Ohjaajana toimi Markku Onttonen. Näyttelijöitä oli niin paljon, että meitä oli kaksi maskeeraajaa. Minä tein kampauksia ja miesten maskeerauksia. Se oli kiva työ. Alku-ura oli ollut viihteen parissa, tämä taisi olla ensimmäisiä draamatuotantoja. Olin ehtinyt olla kaksi vuotta talossa ja tulla tutuksi, työnjälki oli tunnustettu, joten minua ehdotettiin tähän sarjaan Marketta Paakkunaisen työpariksi.

**MK:**

*Miten olet oppinut työhösi? Ketkä ovat olleet alallasi tärkeitä esikuvia? Ketkä ovat opettaneet tai vaikuttaneet työhösi?*

**ZB:**

Olen saanut ensimmäiset oppini Marjatta Saariselta, Marketta Paakkunaiselta, Ulla Ahlgrenilta, Eila Nopaselta, Aili Viitaselta, Katri Halsakselta, Karola Rauramolta, Sylvi Samaledtinilta, Sirpa Lipposelta ja Arja Niemelältä, jotka kaikki olivat Maikkarin tv-maskeeraustiimissä. MTV:llä ehdin olla vajaa neljä vuotta, kunnes määräaikainen työsuhteeni päättyi ja pääsin Helsingin Kaupunginteatteriin kampaajamaskeeraajaksi. Siellä minut koulutettiin sisään näyttämötaiteeseen. Pääsin tekemään *Cats*-musikaaliin kissahahmoja. Kaupunginteatterissa oli paljon hyviä maskeeraajia: Anne Gorlewski, Pirjo Leino, Kaija Ilomäki ja rakas kollegani Riikka Virtanen. Teatterimaskeeraus oli ihan toista kuin televisiossa: kun tehtiin suurelle lavalle, värien, muotojen ja tekstuurien piti näkyä. Musikaalien lisäksi sain tehdä eri aikakausia.

Koska 1980-luvulla ei ollut maskeerauksen pohjakoulutusta, tv-alalle tultiin joko kampaajan tai kosmetologin taustalla ja koulutus televisioon maskeeraamisesta saatiin vanhemmilta maskeeraajilta. Peruukki- ja kasvoalueen karvatyöt opittiin mestari-kisälli-ammattivaihdossa seuraamalla vanhemman maskeeraajan peruukin kiinnittämistä ja työtä. Kun työn kautta oppi, mikä oli omin tekemisen alue, niin lisäoppia siihen haettiin ulkomailta. Max Factor koulutti Isossa-Britanniassa, samoin Saksassa Kryolan. Myös pohjoismainen yhteistyö oli vahvaa maskeerauksen puolella kuten muillakin visuaalisilla aloilla 1990-luvulla, ja opintomatkoja tehtiin paljon. 1990-luvulla lanseerattiin ensimmäiset maskeerauskoulut Suomeen: Riitta Vaara oli perustamassa omaa maskeerauskouluaan ja hänen jälkeensä tuli muitakin, yksityisiä toimijoita. Kampaustaitoja pääsi opiskelemaan lyhyillä kampauskoulutuksilla. Näin maskeerauskantaa alkoi tulemaan.

**MK:**

*Miten päädyit Yleisradioon töihin?*

**ZB:**

Hain freelanceriksi Yleisradioon ja minut palkattiin lomatuuraajaksi kesällä 1987. Henkilöstömuutosten myötä pääsin vakinaiseksi syksyllä 1988, kun Seija Vilkkula jäi eläkkeelle ja Eija-Riitta Kiiskisestä tuli esimies ja päänaamioitsija.

Oltuani vuoden töissä Yleisradiossa sain oman draaman maskeerausvastuun. Pääsin mukaan ainutlaatuisen tv-elokuvaan *Likaiset kädet* (Yleisradio TV1 / Sputnik, 1989). Se on ainut Aki Kaurismäen ohjaama tv-elokuva. Se perustuu Jean-Paul Sartren näytelmään. Siinä olivat Kaurismäen luottonäyttelijät Kati Outinen ja Matti Pellonpää. Se on visuaalisesti erilainen, koska ohjaaja Kaurismäki antoi luvan seurata epookkia, tv-elokuva kuvasi 1940-lukua. Siinä oli täysin Yleisradion TV1:n oma tuotantotiimi. Kuvasimme Tikkurilan vanhalla rautatieasemalla.

Muistan olleeni nuorena tyttönä todella pelokas – Kaurismäellä oli voimakkaan ohjaajan leima. Kun ohjaaja näki ensimmäisen kerran Kati Outisen, jolle oli tehty Carmenin lämpörullilla rullakampausta ja laitettu irtoripset ja huulipunaa, hän sanoi minulle, että ”kuule, ota joku tiskirätti ja pyyhi tuo puuteri Katin kasvoilta pois”. Kaurismäki ei inhonnut meikkiä tai kampausta, mutta hän inhosi liikaa puuteria iholla. Elokuvaohjaajana hän halusi luonnollisen ihon. Vuonna 1989 ei tehty enää kovin paksuja pohjia, mutta käytimme Joe Blascon mattaisia meikkivoiteita. Filmikameran kautta katsottaessa Kaurismäki koki meikin liian mattaisena, ja niin me poistimme meikkiä. Virheiden kautta oppimalla ymmärsin filmikameran herkkyyden vaativan luonnollisempaa meikkiä. Muistan *Likaiset kädet* tosi hienona työnä.

**MK:**

*Minkälaisia isoja muutoksia työssä ja työtavoissa on ollut? Missä tuotannoissa suuret muutokset ovat tulleet esiin käytännössä?*

**ZB:**

Yksi rakkain ja suurin työ on ollut Tolkienin *Taru sormusten herrasta* -televisioesitys *Hobittit* (TV1, 1993). Ohjaajana oli Timo Torikka. Olin tavannut Riikka Virtasen Kaupunginteatterissa, josta hän oli siirtynyt freelancer-maskeeraajaksi elokuvatuotantoihin. Virtanen oli suunnitellut maskeerauksen Ryhmäteatterin *Taru sormusten herrasta* -tuotantoon jo aiemmin, mutta *Hobitteihin* tarvittiin toista maskeeraajaa, jolla oli kokemusta tv-taltioinneista, ja niin minua pyydettiin mukaan. Meille tämä oli iso juttu: kun teatterissa oli suurelle lavalle pystynyt luomaan örkit ja klonkut isolla kaarella ja hyvin karakterimaisilla hahmoilla, niin nyt piti miettiä, miten örkit tehtäisiin televisioon. Miten hahmoja muokattaisiin niin, että myös lähikuvaa kestäisi



Kuvat 2–4. Zoe Burtsow opiskeli *Hobittien* (1993) örkien maskeerausta Los Angelesissa kesällä 1991. Kuvat: Zoe Burtsowin oma arkisto.

Kuva 5. *Hobittien* örkien hahmoissa vasemmalta oikealle näyttelijät Kari-Pekka Toivonen, Teijo Eloranta ja Juha Veijonen. Kuva: Seppo Sarkkinen / Yle.

katsoa? Haimme apurahaa ja lähdimme kesällä 1991 Los Angelesiin opiskelemaan erikoisefektimaskeerausta. Olimme saaneet vinkin Suomessa lyhyitä erikoismaskeerauskursseja pitäneeltä Maurice Steinilta maskeeraaja Bradley M. Lookista, jonka oppiin pääsimme.

Bradley M. Look opetti meitä kuukauden ajan alusta alkaen tekemään irtopalvoja: otettiin kuolinnaamio näyttelijästä, valettiin siitä kipsimallinnus, tähän kipsipositiiviin muokattiin uusi muoto savella tai plastoliinilla, jolloin saatiin kolmiulotteinen irtopala, esimerkiksi örkille rokonarpinen tai hyvin jylhä, rujokasvoinen. Siitä eristettiin uusi muoto ja valettiin toinen kipsi muodon päälle, jolloin saatiin negatiivi.

Yhdysvalloissa oli tullut uusi tekniikka näiden väliin – vaahtolateksiset (*foam latex*) irtopalat. Vaahtolateksi vaahtotettiin keittiökoneella ja sitä piti heti vaahtotuksen jälkeen paistaa kaksi tuntia. Uunia piti vahtia, ettei käynyt palovahinkoa. Kun pajaan tuli erikoinen poltetun kumin haju, tiedettiin, että muotit alkavat täytyä ja ne alkavat muodostumaan. Aluksi epäonnistuttiin ja poltettiin monta. Seuraavan aamun maskisovitusta varten paistoin irtopalvoja viime tippaan yöllä ja nukuimme pajan lattialla pyyhkeiden päällä. Työ oli siihen aikaan elämisen tapa. Erikoisefektipalvoja käytettiin erityisesti örkkien kasvoissa, kun haluttiin rujoja hahmoja.

Olin ollut aiemmin erikoistehostekursseilla Englannissa, jossa BBC:n entiset maskeeraajat olivat perustaneet Greasepaint Schoolin. Siellä olin tehnyt kevyitä ruhjeita ja ottanut ensimmäiset kuolinnaamiot vuonna 1989. Silloin heräsin kampaaja-maskeeraajan ammatista siihen, että tämän on niin laaja-alainen ammatti, että pitäisi osata monia eri osa-alueita. Iso kimmoke tähän oli Los Angelesin opintomatka Riikka Virtasen kanssa. En olisi ehkä yksin lähtenyt, mutta meillä oli hyvä kollegiaalinen innostus ja halusimme saada korkealaatuisempaa maskeerausta *Hobitteihin*.

**MK:**

*Suhtauduttiinko Yleisradiossa positiivisesti oppien hakemiseen ulkomailta?*

**ZB:**

Meillähän oli apuraha saatu muualta, mutta sain töistä luvan koulutukseen ja se katsottiin hyväksi. Meillä oli osastolla Guy Hellström, joka oli erikoistunut erikoisefekteihin, mutta meillä oli selkeä motiivi tuoda Suomeen uusia tekniikoita juuri tähän projektiin.

**MK:**

*Mitkä muut tekniset muutokset vaikuttivat maskeeraustyöhön?*

**ZB:**

Vuonna 1998 Yle Svenska teki suuren koko perheen joulukalenterin FST:lle. Tarina, *Den vita haren*, kertoi jänisperheestä. Yleisradio ei ollut koskaan tuottanut kokonaista draamasarjaa *chroma key* -tekniikalla sinistä taustaa vasten. *Hobitit* oli toki tehty aiemmin, mutta tässä taustana käytettiin kuvataiteilija Bettina Björnbergin piirustuksia. Monica Vikström-Jokela toimi suurtuotannon tuottajana. Tästä alkoi yhteistyöni Guy Hellströmin kanssa, joka pyysi minut mukaan tuotantoon.

Vaikka vaahtolateksi materiaalina oli jo tullut Suomeen, niin Guy oli opiskellut ihon tuntuista ja väristä materiaalia, gelatiinia. Hän suunnitteli erikoistehostepajalla gelatiinista jänisperheelle koko kasvot peittäviin suuriin kangasmaskeihin yhdistyvän kuperuuden, eli näyttelijöiden silmien ja kulmakarvojen päälle tulevat pyöreät gelatiinipalat, joilla saatiin muutettua ihmismäisyys pois. Silloin tuli ongelmaksi näyttelijöiden hikoilu, kun heillä oli tekstiilistä tehdyt jänispuvut, isot mahat, pyöreät pyllyt, pitkät korvat ja maski, joita he kantoivat pitkät kuvauspäivät. Gelatiini oli tuotteena melko raskas, ja kun näyttelijät hikoilivat, gelatiinipalat alkoivat valua. Ratkaisuksi keksimme, että jänismaskin alle otsaan liimattiin tiskirätit, joita vaihdettiin tasaiseen tahtiin.





Kuva 6. Zoe Burtsow maskeeraa jänistä FST:n joulukalenterissa *Den vita haren* (1998). Kuva: Seppo Sarkkinen / Yle 1998.

Siihen aikaan olin kiinnostunut erikoismaskeerauksesta kuten myös parta- ja peruukkitöistä, ja teimme parrat kahdelle tontulle. Heille haluttiin oikein pitkät parrat, ja totesin, että jakki ja kreppihius tulisivat painamaan hirveästi. Niinpä keksimme tehdä parrat villalangasta. Myös tontut saivat tiskirätit, sillä heillä oli kankaiset tonttumaskit, villaparrat ja -vaatteet kuumassa studiossa.

Minulla on ollut hyvin erilaisia töitä Ylessä. On ollut ihanaa, että mitä enemmän kokemusta kertyi, sitä mukaa luottamus lisääntyi ja sai tehdä isompia ja vaativampia töitä. Yksi henkilökohtainen työ oli tv-draama *Marja* (1994), Auli Mantilan esikoisohjaus Yleisradiolle. Siinä pääsin tekemään erikoismaskeerausta, pintaruhjeita, tappeluita, 1970-luvun arkirealismia eli aikakaumaskeerausta kampauksissa ja hiuksissa. Pääosissa olivat muun muassa Leea Klemola, Milka Ahlroth, Tuula Nyman, Kai Lehtinen ja Merja Larivaara. Auli Mantila halusi autenttista aikakautta hyvin tarkasti, hän on hyvin visuaalinen ohjaaja. Mantila halusi tietää kaikissa osa-alueissa, mitä tehdään ja mitä käytetään. Löysin studio 2:n varastosta paksuja sinisiä meikkikyniä ja tokaisin ohjaajalle, että tällä meikillä tuotanto tehdään, aidolla hileluomivärillä ja paksulla Max Factorin maskaralla, jonka pikku rasiaan syljettiin.

Yhteistyö jatkui Auli Mantilan kanssa. Suomessa on ollut aika vähän erikoistehostemaskeerausta, ja kun Guy Hellström siirtyi tehostepajaan tekemään tehosteita ja jäi draamakuvauksista pois, me muut olimme paljon kentällä ja teimme erikoistehostepajan kanssa yhteistyötä. Kun Mantila teki *Pelon maantiede* -elokuva (Blind Spot Pictures Oy, 2000), hän otti yhteyttä, koska elokuvaan tarvittiin 180 senttimetriä pitkä ruumis, eivätkä tekijät tienneet, mistä sellaisen saisivat. Tämä taisi olla ensimmäisiä yhteistöitä Ylen tuotantopalveluiden ja ulkopuolisen tuotantopartnerin kanssa. Hukkuneen ruumiin lisäksi tein Elsa Saision kasvojen irtopalat. Saisio esitti pahoinpideltyä nuorta naista. Vastasimme elokuvan kuvauksissa erikoistehostemaskeerauksesta.



Kuva 7. Yleisradion tuotantopalvelun naamioitsijat Guy Hellström ja Zoe Burtsow rakentamassa tilaustyönä ruumista, vedessä mädäntynyttä miesvartaloa, Auli Mantilan elokuvaan *Pelon maantiede* (2000). Kuva: Seppo Sarkkinen / Yle 1999.

Kuva 8. Zoe tekee Elsa Saision naamaruhjetta elokuvaan. Kuva: Guy Hellström / Yle.

Kuva 9. Oikeushammaslääkärinä näyttelevä Tanjalotta Räikkä hukkuneen ruumiin kanssa patologian laitoksella *Pelon maantieteessä*. Kuva: Guy Hellström / Yle.

**MK:**

*Millaista oli naamioitsijan käytännön työ draamatuotannoissa?*

**ZB:**

Vuosikymmeniä Ylessä tehtiin paljon omaa tv-draamaa televisioteatterin näyttelijöiden, omien ohjaajien sekä ulkopuolisten näyttelijöiden ja ohjaajien kanssa. Naamioitsijoilla työpäivä alkoi jo ennen muuta tiimiä. Ruokatunnilla maskeeraus tarkistettiin, ja työpäivän lopuksi poistettiin maskeerausta näyttelijältä, jos erikoistehostemaskeissa oli liimauksia. Olimme töissä ensimmäisiä ja viimeisiä, ja ruoka syötiin hotkien.

Maskeerauspakkini oli joko muovinen tai metallinen kalapakki, ja täyteen pakattuna se painoi kymmeniä kiloja. Siihen aikaan tekemisen into ja työn imu olivat niin suuria, että ei kauheasti mietitty työn ergonomiaa. Keikalla oltiin viikkotolkulla, ja päivät venyivät monituntisiksi, mutta ammattikuntaa ei väheksytty. Edustimme melko harvinaista ammattikuntaa. Vaikka maskeerauskouluja ja -kurseja oli tullut, uusilla ei ollut vielä kenttäkokemusta. Siksi ammatissa pysytään tosi pitkään: työ muokkaa tekijää ja ammatissa ajautuu itseään kiinnostavaan ammattiosaamiseen, joka on sydäntä lähellä.

**MK:**

*Syntyikö vakiintuneita työryhmiä vai miten naamiotsijat päätyivät tuotantoihin?*

**ZB:**

Esimies tiesi, mitä tuotantoja oli tulossa, ja osastolla oli musta kirja, johon tulevat tuotannot oli kirjattu. Esimies saattoi ehdottaa joihinkin tuotantoihin tiettyjä tekijöitä, ja syntyi myös työpareja, jos oli tehnyt jo useamman työn yhdessä. Mutta meillä edellytettiin sitä, että kuka tahansa pystyi hyppäämään tuotantoon, jos yksi ei päässyt.

Hyvin pitkään Ylessä oli myös vakiintuneita työryhmiä, minäkin olin luotettuna työntekijänä Sulevi Peltolan ja Matti Ijäksen ohjaamissa tuotannoissa. Matti Ijäs oli hyvin aktiivinen, teki jopa yhden draaman vuodessa, runsain ja rikkain aika oli 1990-luvulla. Hänen elokuvissaan kerrotaan arjen realismia, yleensä höystettynä erikoismaskeerauksen taidoilla. Ijäksen kanssa työskennellessä tiesi aina, että sai tehdä erikoismaskeerausta.

**MK:**

*Minkälaisia muita töitä olet draaman ohella tehnyt Yleisradiossa?*

**ZB:**

Vaikka Ylessä on tehty paljon draamaa, niin olen tehnyt laaja-alaisesti lasten- ja nuorten ohjelmia, suoria lauantain lähetyksiä ja musiikkiohjelmia. Ennen Uuden



Kuva 10. Zoe Burtsov maskeeraa Euroviisujen semifinaalissa 2007. Kuva: Seppo Sarkkinen / Yle.

Musiikin Kilpailua (UMK) tehtiin Euroopan yleisradioliiton laulukilpailua, josta valittiin voittaja Euroviisuihin. Suomi voitti 2006, jolloin vuonna 2007 saatiin tehdä kansainväliset kilpailut Lordin voiton jälkeen. Siinä oli koko Suomi mukana, ainakin siltä tuntui. Muistan hyvin, että suunnitteluun annettiin aikaa. Saimme tavata etukäteen esiintyjä ja tanssijoita ja ideoida heidän kanssaan. Euroviisujen onnistumiselle oli kovat yhteiskunnalliset paineet, ja tuotanto toi Suomeen kansainvälisyyttä EBU-yhteistyön myötä. Loimme kollektiivista yhteistyötä niin kotimaisten ammattilaisten kuin ulkomaalaistenkin kanssa. Se oli hieno kokemus. Siinä rakennettiin jotain, mitä ei ollut aikaisemmin tehty.

**MK:**

*Kertoisitko lisää tekemästäsi kansainvälisestä yhteistyöstä?*

**ZB:**

Ennen 2007 Euroviisuja pääsin tekemään tv-elokuvia pariisilaisen tuotantoyhtiö Dunen kanssa, kun teimme kaksi Maigret-elokuvaa Suomessa: *Maigret ja aave* (*Maigret et le fantôme*, 1994) ja *Maigret Suomessa* (*Maigret en Finlande*, 1995). Hannu Kahakorpi ohjasi ensimmäisen, jossa päärooleissa olivat Timo Torikka ja Bruno Cremer. Lisäksi mukana oli monia ranskalaisnäyttelijöitä. Merikadulle lavastettiin Villa, jonka sisätiloissa kuvattiin ensimmäinen elokuva mukaillen Helsingin ulkokatujen maisemia. Toisen elokuvan ohjasi Pekka Parikka. Rooleissa oli ranskankielentaitoisia suomalaisia näyttelijöitä, kuten Jonna Järnefelt, Sara Paavolainen ja Irina Björklund.

Nämä olivat minulle tosi hienoja kokemuksia. Elokuviin tehtiin 1950-luvun aika-kausikuvausta, ja Yle satsasi hienosti tähän yhteistyöhön. Hannu Kahakorpi, tuottaja Eve Vercel ja tuotantopäällikkö Asta Parikka toimivat läheisessä tuotannollisessa yhteistyössä. Työtä tehdessä oli kansainvälistä kielten sorinaa ja fiilistä.

Minulla oli käytössä maskibussi ja maskeeraustiimi, sain mukaan henkilöitä, joita toivoin, ja tuotannolliset kapasiteetit olivat hyvät työn tekemiseen. Minut oli esimerkiksi irrotettu tekemään naispääroolin Elizabeth Bourginen meikki ennen kuvauksia. Kun hän huomasi, että maskeerasin hänen lisäksi myös muita, hän ihmetteli, etten ollut varattu hänelle kokonaan. Yritin kertoa, että meillä tehdään sekä meikki että hiukset samalla ja lisäksi vastaan myös koko tuotannon kulusta. Sillä hetkellä ymmärsin, että Bourgine oli tottunut Ranskassa erilaisiin resursseihin.

**MK:**

*Millaisia mahdollisuuksia on ollut uuden oppimiseen? Miten olet oppinut?*

**ZB:**

Omalla urallani minulla on ollut onni löytää samanhenkisiä kollegoja myös Ylen ulkopuolelta. Olen ollut onnekas ja saanut tehdä piipahduksia Ylen ulkopuolisissa elokuvatuotannoissa vuosina 2000, 2004, 2008, 2013, 2017, 2020 ja 2023. Työt ovat kestäneet päivästä pariin viikkoon kerrallaan. Mitä pidemmälle ura on kehittynyt, olen ihastellut kentällä nopeaa oppimista ja rohkeutta tehdä asioita tavalla, johon Suomessa ei aina ole ollut kapasiteettia. Tarvitsen kollektiivista älykkyyttä ja verkostoitumista, varsinkin audiovisuaaliselta kentältä. Koen, että sieltä olen oppinut paljon, mutta olen saanut tehdä näitä oppimiani asioita sitten Ylessä, olen saanut tuoda tiedon takaisin omaan työyhteisöön. Koen, että Ylessä on aina ollut oma työn tekemisen kulttuuri ja että Yle on erityinen. Olen ylpeä Ylestä ja uskon Yleen – sitä on ylleläisyys.

**MK:**

*Miten näet, muuttuuko ylleläisyys ja työ Ylessä tulevaisuudessa?*

**ZB:**

Tulevina vuosina työ on sirpaleisempaa. Kilpailu osaamisesta on kasvanut. Maskee-

raus ja kauneudenhoito on niin isosti esillä, jopa kuluttajapuolella. Se vaatii meiltä jatkuvaa osaamisen päivitystä. Me pärjäämme, kun me ajattelemme visuaalisuuden kuvan tekniikan kautta. Yhä tarkempi kuvan laatu vaatii katsomisen osaamista ja oman työn laatuun panostamista.

Koko media-alan muutoksen myötä myös maskeerauksen ammattilaisuus on muuttumassa. On paljon lyhyitä työsopimuksia, vaikka tiedettäisiinkin, että töitä on tulossa. Tämä on laajempi yhteiskunnallinen malli, ettei ole enää pitkiä virkasuh-teita. Se muuttaa työn tekemisen toimintatapoja, ja kilpailu yhä vähenevistä töistä huonontaa ilmapiiriä. Monialaisuus lisääntyy, ja liitetään monta ammattia yhteen, jotta saadaan leipä pöytään. Olen onnekas, että kuulun siihen pieneen harvinaiseen työyhteisöön, joka saa tehdä tätä työtä päivittäin.

**MK:**

*Millaista on ollut työn tekeminen ja millaisia ovat työolot uudemmissa tuotannoissa?*

**ZB:**

Jarmo Lampela oli mukana tuottamassa STV:n ja Ylen kahdeksanosaisista draama-sarjaa *White Wall* vuodesta 2020. Sarjaa kuvattiin Pyhäjärvellä ja tarinan takana oli Aleksi Salmenperän alkuperäisidea. Kollegani Riikka Virtanen oli sarjassa mukana Moskito Television -tuotantoyhtiön kautta ja toivoi työpanostani siihen, koska hän tiesi, että pärjään kielellisesti pohjoismaalaisten näyttelijöiden kanssa.

Tuotannossa oli hyvin haastavat työolot, kuvasimme 700 metrin syvyydessä Pyhäsalmen kaivoksessa. Siellä oli leuto ilma, noin 17 astetta, ja se oli pimeä, kostea ikkunaton luolasto, jossa oli paine-eroja, korvat menivät lukkoon. Luolastoon oli tehty kuvauspaikkoja ja yksi sosiaalitala, jossa saimme syödä. Paikalla kuvauksissa oli psykiatrinen hoitaja, sillä tunneleissa työskentely saattoi aiheuttaa ahdistusta. Kun päivän päätteeksi nousimme ylös kaivoskuiluista ja pesimme saappaat ja vaatteet, ulkona olikin miinus 32 astetta pakkasta.

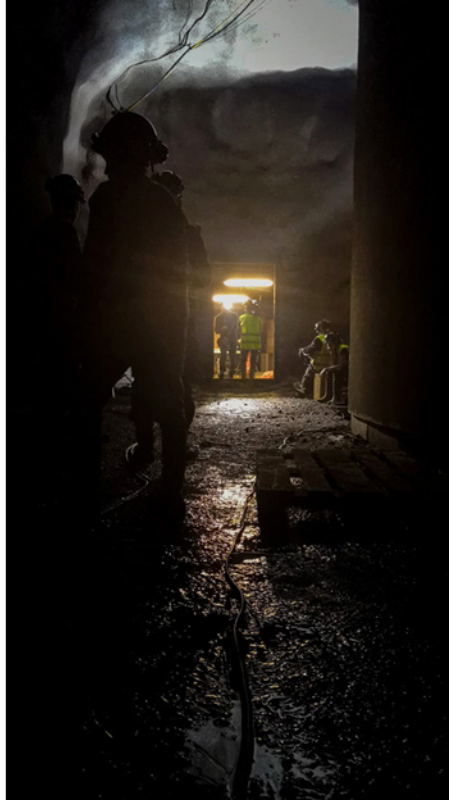
Pyhäjärveläinen yhteisö osallistui kuvauksiin hyvin aktiivisesti, saimme paikalliset avustajat. Mukana oli myös kansainvälisiä tähtiä kuten Vera Vitali ja Aksel Hennie. Kuvauksiin muodostui erikoislaatuinen työyhteisö, joka lutviutui yhteen. Tämän sarjan myötä pääsin tekemään kansainvälistä yhteistuotannollista Yle Draamaa ja aloin uskomaan, että suomalaiset ohjelmat pääsevät kansainvälisille markki-noille. Yksittäiset suomalaiset sarjat, kuten *Sorjonen* (Fisher King, 2016–2020), olivat päässeet suoratoistopalveluihin, mutta *White Wall* antoi itselleni ymmärryksen, että pärjäämme samoilla alustoilla.

Tästä tuotannosta opin uudenlaista digitaalisen välineen käyttöä osana maskeerauksen toimintaa. Meillä oli VUER-systeemi, eli digitaalinen tallennusjärjestelmä, josta näki kuvattavan kuvan, saman kuin ohjaaja näkee. Siitä sai suoraan itse otettua tabletilla tai mobiililaitteella ennen ja jälkeen kuvat, jotta saatiin pidettyä huolta omasta maskin ja puvustuksen kronologiasta. VUER on tekninen työväline kuvaustilanteen valvomiseen, kun teräväpiirtokuvauksessa tuli uutena työtapana tarkkailla monitorista maskeerausta ja samaan aikaan kommunikoida valo- ja kuvatekniikan, kuvamikserin ja ehkä jälkituotannonkin kanssa. Monitorityöskentely tuli digitaalisuuteen siirryttäessä maskeeraukseen uutena työtapana, joka piti ottaa haltuun. Monitorityöskentelyyn totuttauduttiin vuosina 2007–2008, kun tehtiin teräväpiirtomaskeeraustestejä Pasilassa Studio 2:n lattialla.

*White Wallissa* käytettiin myös Make up pro -käyttöjärjestelmää, johon pystyi kirjoittamaan ennen, nyt ja jälkeen maskeeraussuunnitelman. VUER-systeemin kuvat pystyin siirtämään omaan järjestelmään, Make up pro:hon, jossa oli kohtaukset kronologian mukaan. Ennen digitaalista aikaa tv-draaman tuotannoissa kaikilla oli omat paperiset käsikirjoitukset ja niihin liimattuina omat polaroid-kuvat. Sen lisäksi on ollut oma kohtausten purku -lista. Se oli manuaalinen käsikirjoituksen purku sekä

maskeeraukseen liittyvä purku, jota seurattiin tv-draaman kuvausten edetessä, jotta itse pysyi perässä. Digitaaliset työvälineet otettiin käyttöön sekä kuvan tallennuksessa, monitorityöskentelyssä että omassa käsikirjoituksen ja kohtausten ylläpidossa.

Ylessä on ollut koulutusta digitaaliseen maskeerauksen suunnitteluun ja piirtämiseen. Olen käyttänyt suunnittelussa hyvin yksinkertaista valokuvien siirtoon ja piirtämiseen tarkoitettua ohjelmaa. Lisäksi olen käyttänyt Sketch book -ohjelmaa, jossa valokuvan päälle pystyy suunnittelemaan *layereita*.



Kuvat 11–12. Ylen esittämän *White Wall* -mysterisarjan (2020) kuvauksissa: Zoe Burtsow maskeeraus- ja puvustusbussissa sekä jonottajia luolaston ainoaan sosiaalitalaan. Kuvat: Zoe Burtsowin oma arkisto.

**MK:**

*Mikä on ollut suurin murros työssäsi?*

**ZB:**

Koen, että suurin muutos neljäkymmentävuotisen televisiomaskeerausurani aikana on ollut teräväpiirtotelevision tulo, kun taas vanhemmille kollegoilleni Ari Sundellille ja Eeva-Riitta Kiiskiselle värimaskeeraus oli suurin muutos. He joutuivat väritelevision myötä opettelemaan värit uudestaan ja löytämään uuden maskeeraustekniikan ja uusia meikkituotteita, kun kuvassa käytössä oli sitä ennen ollut vain harmaan värin skaala. Minulle henkilökohtaisesti 2000-luvun digitaalisen television tuoma teräväpiirtokuva on ollut suurin murros, jossa epävarmuus työn tuloksesta on kokeneellekin maskeeraajalle jokapäiväistä ja edelleen haastavaa.

Myös tiimityöskentely digitaalisuuden myötä on uutta ja sopii minulle. Monitorityöskentely ja erityisesti valotekniikan kanssa työskentely on ollut merkittävin oppi näinä omina työvuosinani. Nykypäivän tv-kuva tulee HD-tekniikan myötä lähemmäs filmitasoa, mikä mahdollistaa kevyempää maskeerausta ja ohuempia ja

kuulakkaampia meikkituotteita. Kevyemmällä tuotteilla ihon värit ja pinnan kiilto näyttävät luonnollisemmilta, mutta samalla paljastuu enemmän ihon terveydentilasta. Minun ammattitaitoani on nähdä esiintyjän tai näyttelijän kasvot ja ihon peruskunto. Kun mennään tulevaisuuteen, meidän tulee maskeerauksessa huoltaa esiintyjän ihon peruskuntaa teräväpiirtokuvaa varten. Se liittyy tuotteisiin, kuten korkealaatuisiin meikkivoiteisiin, joiden laadukkuus näkyy HD-kuvassa vasta, kun iho on kunnossa.

Meidän täytyy eurooppalaisissa tv-yhtiöissä mennä sellaiseen palvelumuotoon kuin ihonhuolto. Se tarkoittaa sitä, että teräväpiirtokuvan takia joudumme huoltamaan ihoa täsmähoidoilla, meidän pitää tehdä iholle ennakoivaa ja jälkihoitoa. Joudumme seuraamaan esiintyjien ihon kuntoa sen mukaan, miten he ovat töissä. Onko heillä esimerkiksi jokin hormonaalinen tilanne, ovatko he tulossa lomalta tai onko heillä pidempi työputki, jolloin iho ja hiukset ovat tosi rankalla koetuksella. Meidän täytyy alkaa huomioimaan iho-ongelmat ja vaikkapa atooppisen ihon kuivuus. Maskeeraajan ammatin ulottuvuus alkaa mennä laajaksi – on otettava huomioon monia tekijöitä, jotka eivät näy kuvassa.

Filmipuolella näyttelijöiden ihosta ja hiuksista on huolehdittu pidempään. Etenkin tv-sarjojen tullessa suosituiksi suoratoistopalveluissa ihon ja hiusten huolto on tullut tv-sarjoihin ja elokuviin. Se ei tarkoita, että kaikki kävisivät jatkuvasti hoitoloissa, vaan sitä, että maskeeraajan pitää osata nähdä, milloin huoltoa tarvitaan. Tanskassa on jo irrotettu maskeerauksen tiloista ihonhuoltopalvelu eli hoitola. Me maskeeraamme esiintyjän, jotta saamme joko ohjaajan toivoman tuloksen tai draamoissa näyttelijälle sellaisen olemuksen, jotta hän pystyy välittämään sisältöä parhaalla tavalla. Maskeeraus on näyttelijää tukevaa. Mielestäni paras maskeeraus on sellainen, joka ei näy.

Nykyään käytetään paljon lähikuvaa, jolla halutaan tuottaa elämystä. Olemme kollegani Guy Hellströmin kanssa pohtineet sitä, miksei HD-TV-tulevaisuuteen voisi ajatella pehmeämpiä filttareita, kuten aiemmin elokuvatuotannoissa. Lisäksi tarvittaisiin lisää aikaa ennakkotyöhön. Toivoisin, että nyt meneillään olevassa uutis- ja ajankohtaisuudistuksessa ei mentäisi pelkästään tekniikka edellä eteenpäin, vaan siinä olisi aikaa ajatella inhimillisiä, orgaanisia piirteitä siinä visuaalisessa maailmassa, jota katsojalle tarjoamme. Me kuitenkin kerromme sitä asiaa ihmiseltä ihmiselle.

## ABSTRAKTIT – ABSTRACTS



**Nika Potinkara, Ulla Savolainen & Elo-Hanna Seljamaa**

MUISTIKULTTUURIEN VÄLISSÄ. INKERINSUOMALAISUUS NÄKEMIIN NEUVOSTOLIITTO -ELOKUVASSA JA SEN YLI-RAJAISSA VASTAANOTOSSA

Artikkelissa tarkastelemme *Näkemiin Neuvostoliitto* -elokuvaa ja sen ylirajaista vastaanottoa suhteessa Viron ja Suomen toisistaan poikkeaviin muistikulttuureihin. Tutkimme, miten inkerinsuomalaisuutta representoidaan elokuvassa ja millaisiin inkeriläisten historiaan liittyviin prosesseihin siinä viitataan. *Muistitarjouman* (*mnemonic affordance*) teoreettista käsitettä hyödyntäen analysoimme, kuinka elokuva Suomen ja Viron mediassa otettiin vastaan ja miten sen inkeriläiskuvausta julkisuudessa tulkittiin. Pohdimme myös, miten elokuvan kehystys nimenomaan inkerinsuomalaiseksi elokuvaksi vaikutti sen merkityspotentiaaleihin.

Artikkelimme kiinnittyy erityisesti kulttuurisen muistitutkimuksen piirissä hiljattain vahvistuneeseen ylirajaisen vastaanoton tutkimukseen. Esitämme, että inkerinsuomalaisuuden ylirajaisen muistin sijaan elokuvan vastaanotto heijastelee pikemminkin kansallisia muistiprosesseja, jotka mahdollistivat toisistaan poikkeavia tulkintoja ja muistamisen malleja Virossa ja Suomessa.

**Avainsanat:** elokuva, inkerinsuomalaiset, vastaanotto, muistikulttuuri, muistitarjouma, ylirajainen muisti

BETWEEN MEMORY CULTURES: INGRIAN FINNISHNESS IN THE FILM GOODBYE SOVIET UNION AND ITS TRANSNATIONAL RECEPTION

In this article, we explore the film *Näkemiin Neuvostoliitto / Huvasti, NSVL* (eng. *Goodbye Soviet Union*) and its transnational reception in relation to the distinct memory cultures of Estonia and Finland. We examine how the film represents Ingrian Finnishness and the processes it refers to in connection with the history of Ingrians. Furthermore, by applying the theoretical concept of *mnemonic affordance*, we analyze how the film was received within the Finnish and Estonian media and how its representations of Ingrians were interpreted. We also discuss how the explicit framing of the film as an Ingrian Finnish film influenced its meaning potentials.

The article contributes to the recently emerged interest in transnational reception analysis within cultural memory studies. We argue that, rather than reflecting a transnational memory of Ingrian Finnishness, the film's reception reflects national memory processes that produced divergent national interpretations and models of remembrance in Estonia and Finland.

**Keywords:** film, Ingrian Finns, reception, memory culture, mnemonic affordance, transnational memory



**Tarja Rautiainen-Keskustalo**

PODCAST – KUUNTELEMINEN TEKSTINJÄLKEISESSÄ AJASSA

Podcastit ovat 2020-luvulla keskeinen digitaalisen äänimediamuoto ja niiden suosio on kasvanut nopeasti myös Suomessa. Vaikka podcasteilla on jo kahdenkymmenen vuoden historia takanaan, ne eivät edelleenkään asemoidu kovin selkeästi mediatuotannon kentälle. Niitä pidetään usein lähinnä vain jakelumuotona, jonka avulla mediasisältöjä siirretään tekijöiltä vastaanottajille, kuulijoille. Tämä ajattelutapa jättää helposti huomiotta äänen teoreettisemman tarkastelun, mikä vahvistaa käsitystä äänimediasta pelkästään siirron välineenä.

Artikkelissa analysoidaan saksalaisesta mediateoriasta peräisin olevan kulttuuritekniikat-käsitteen avulla, miten podcastien syntyhistoriaan kytkeytyy erilaisia ääneen liittyviä käsityksiä, käytäntöjä ja teknologioita. Historiallisen tarkastelun lisäksi artikkelissa pohditaan kuuntelemista kehollisena käytänteenä 2020-luvun teknologiavälitteisessä arjessa.

Artikkelin tavoitteena on löytää vastauksia siihen, miksi ja miten ääni on asettunut yhä selvemmin (kirjoitetun) tekstin rinnalle somealustojen ja suosittelualgoritmien ajassa. Tarkastelu nostaa esiin kysymyksiä äänen suhteesta muihin aisteihin ja mediuumeihin, ennen kaikkea näkemiseen ja tekstiin. Vastakkainasettelun sijaan digitaaliseen ääneen liittyvien teknologioiden tarkastelu johtaa pohtimaan kehollisia aistikäytäntöjä moniulotteisemmin, ennen kaikkea sitä, onko kuunnellusta äänestä tulossa aiempaa kehopoliittisempi ja siten materiaalisempi väline



tekstiin ja tekstuaalisuuteen kohdistuviin murrosten ajassa.

**Avainsanat:** podcast, ääni, aistit, kuunteleminen, teknologiat, kulttuuri-tekniikat, materiaalisuus, mediatutkimus

#### PODCAST – LISTENING IN THE POST-TEXT ERA

In the 2020s, podcasts are a crucial form of digital audio media, and their popularity has increased also in Finland. Despite their twenty-year history, podcasts do not have a solid position in the field of media production. They are often considered only a (technical) distribution format, which transfers the contents from creators to listeners. This way of thinking easily ignores a more theoretical consideration of sound, which, in turn, reinforces the perception of sound media as merely a means of transmission.

Building on the concept of cultural techniques from German media theory, this article examines the historical evolution of sound-related concepts, practices, and technologies, and their connection to the rise of podcasting. In addition to this historical review, the article also explores the act of listening as a bodily practice in the technology-driven everyday life of the 2020s.

The article aims to debate why and how sound is gaining prominence alongside (written) text in the time of social platforms and recommendation algorithms. The investigation raises questions about the relationship of sound to other senses and mediums, above all to visuality and text. Instead of confrontation, examining technologies related to digital sound leads to a more multidimensional consideration of bodily sensory practices, above all, whether listening is becoming a more body-political and, thus, a more material means when digital technologies challenge text as a communicative medium.

**Keywords:** podcast, sound, senses, listening, technologies, cultural techniques, materiality, media studies



#### Karoliina Maanmieli & Matias Hämäläinen

#### ELOKUVAA APATIAA VASTAAN. ETNOGRAFINEN TUTKIMUS KIRJALLISUUSTERAPIAN MENETELMIÄ HYÖDYNTÄVÄSTÄ NUORTEN ELOKUVAHANKKEESTA

Tässä etnografista osallistuvaa tapaututkimusta käsittelevässä artikkelissa kuvaamme vuosina 2023–2024 toteutettua Mielelön muuvi -hanketta. Kyseessä oli kirjallisuusterapian menetelmiä käyttävä nuorilähtöinen elokuvaprojekti, jonka tuloksena syntyi *Terapian tarpeessa* -lyhytelokuva. Hankkeessa nuoret aikuiset, vapaaehtoiset näyttelijät, kaksi kuvaajaa sekä kaksi ryhmänohjaajaa toteuttivat yhdessä lyhytelokuvan.

Suomessa on 2000-luvun alusta lähtien toteutettu lukuisia taidelähtöisiä menetelmiä hyödyntäviä hankkeita ja tutkimuksia, joista muutamat keskittyvät elokuvakasvatukseen ja muuhun elokuvaa hyödyntävään toimintaan. Näissä tutkimuksissa toistuva tulos on se, että toiminta on vaikuttanut nuoriin positiivisesti ja parantanut nuorten osallisuuden, toimijuuden ja hyvinvoinnin kokemusta. Tutkimusraporteissa ei kuitenkaan useinkaan kuvata toimintaa käytännössä – ongelmia ja niiden ratkaisuja, prosessin käännekohtia tai koettuja onnistumisia ja epäonnistumisia. Siksi pyrimme tässä artikkelissa tarjoamaan lukijalle konkreettisen kuvauksen siitä, mitä hankkeessa teimme, ja antamaan näin eväitä vastaavanlaisen toiminnan suunnitteluun ja järjestämiseen niin nuorille itselleen kuin nuorten kanssa työskenteleville ammattilaisillekin.

Tutkimus pohjautuu projektin aikana tuotettuun monipuoliseen etnografiseen aineistoon kuten haastatteluihin ja valokuviiin. Selvitimme, miten hankkeen osallistajat merkityksellistivät elokuvatyöskentelyä ja omaa osallisuuttaan siinä sekä miten kirjallisuusterapian menetelmiä hyödyntävä nuorilähtöinen elokuvatyöskentely voi edistää ryhmäyötaitojen ja itsetuntemuksen kehittymistä. Pohdimme myös, minkälaisia asioita nuorilähtöisessä elokuvatyöskentelyssä on hyvä huomioida prosessin eri vaiheissa, ja minkälaisia mahdollisia haasteita työskentelyyn voi liittyä.

Tutkimus vahvistaa aiemmassa kotimaisessa ja kansainvälisessä tutkimuksessa saatua tulosta, että taidelähtöiset menetelmät vahvistavat nuoren toimijuuden ja osallisuuden kokemusta. Kirjallisuusterapeuttiset menetelmät todettiin toimivaksi keinoksi ryhmäytymiseen ja omien elämäkokemusten yhdistämiseen ja etäännyttämiseen yhtenäiseksi tarinaksi. Jatkossa elokuvatyöskentelyä hyödyntävissä hankkeissa on syytä kiinnittää huomiota kuvaus- ja editointiresurssien ja riittävän joustavaan aikatauluun niin, että kaikilla osallistujilla on mahdollisuus harjoitella esimerkiksi kuvaamisen, äänittämisen ja editoinnin taitoja omien voimavarojensa mukaisesti.

**Avainsanat:** kirjallisuusterapia, taidelähtöiset menetelmät, elokuvakasvatus, etnografinen tutkimus

#### FILM AGAINST APATHY: AN ETHNOGRAPHIC STUDY OF A YOUTH FILM PROJECT UTILIZING BIBLIOTHERAPY METHODS

In this article focusing on an ethnographic participatory case study, we describe the Mielelön muuvi -project, conducted in 2023–2024. This project was a youth-driven film project utilizing methods from bibliotherapy, resulting in the *Terapian tarpeessa* short film. The project brought together young adults, volunteer actors, two cinematographers, and two group facilitators who collectively produced a short film.

Since the early 2000s, numerous projects and studies utilizing art-based methods have been carried out in Finland, some of which focus on film education. A recurring finding in these studies is that such activities have positively impacted young people, enhancing their sense of participation, agency, and well-being. However, research reports often lack practical descriptions of the activities, such as challenges and solutions. Therefore, in this article, we aim to provide readers with a concrete description of what we did in the project, offering insights for planning and organizing similar activities both for young people and professionals working with them.

The research is based on a diverse ethnographic dataset produced during the project, including interviews and

photographs. We investigated how the participants of the project ascribed meaning to the filmmaking process and their involvement in it, as well as how youth-driven filmmaking, utilizing bibliotherapeutic methods, can foster the development of teamwork skills and self-awareness. We also reflect on the aspects that should be considered during different stages of the process.

This research reinforces findings from previous national and international studies, indicating that art-based methods strengthen young people's sense of agency and participation. Bibliotherapeutic methods were found to be an effective tool for group cohesion and for integrating and distancing personal life experiences into a unified narrative. In future projects utilizing filmmaking, attention should be given to filming and editing resources and to ensuring a flexible enough schedule so that all participants could practice skills such as filming, recording, and editing.

**Keywords:** bibliotherapy, art-based methods, film education, ethnographic research