

LÄHIKUVA

4/2021 (34. vuosikerta)

NÄKÖKULMIA
SUOMALAISUUKSIIN JA
AUDIOVISUAALISEEN
KULTTUURIIN



Kaahailua idyllissä

Tapaustutkimus seitsemäsluokkalaisten musiikin oppitunneilla tekemien lyhytelokuvien audiovisuaalisista kerronnan keinoista monilukutaidon näkökulmasta

Lajityypit ylittävä laatu televisio-ohjelmissa

LÄHIKUVA

4/2021 • 34. vuosikerta

ISSN 2343-399X

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

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry:n jäsenet sekä Lähikuvan kannatusyhteisöt:

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

International Institute for Popular Culture (IIPC-keskus), Turun yliopisto
Mediatutkimus, Turun yliopisto
Viestintätieteet, Tampereen yliopisto

TOIMITUS

Päätoimittaja

Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi

Toimitussihteeri

Antti Lindfors antti.lindfors@helsinki.fi

Numeron 4/2021 vastaavat toimittajat

Kaisa Hiltunen, Kaisu Hynnä-Granberg ja Miina Kaartinen

Toimituskunta

Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi

Kaisu Hynnä-Granberg klhynn@utu.fi

Miina Kaartinen miina.kaartinen@tuni.fi

Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi

Katja Lautamatti katja.lautamatti@aalto.fi

Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi

Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi

Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi

Minna Rainio minna.k.rainio@jyu.fi

Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi

Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@uwasa.fi

Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: Pixabay, <https://pixabay.com/>

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku

<https://journal.fi/lahikuva><http://www.lahikuva.org>

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

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

- Kaisa Hiltunen, Kaisu Hynnä-Granberg ja Miina Kaartinen
Tutkimuksen jatkumot ja uudet suunnat
Moninainen suomalaisuus, monilukutaito ja
laatu televisiossa 3

Artikkelit

- Haron Walliander
Kaahailua idyllissä
Suomalaisen lama-ajan maaseudun ja joutilaisuuden
esittäminen *My Summer Car* -pelissä 7

- Mirja Karjalainen-Väkevä ja Sara Sintonen
Tapaustutkimus seitsemäsluokkalaisten musiikin
oppitunneilla tekemien lyhytelokuvien audiovisuaalisista
kerronnan keinoista monilukutaidon näkökulmasta 24

- Elisabeth Morney ja Hanna Vilkkä
Lajityypit ylittävä laatu televisio-ohjelmissa
Tv-alan tekijöiden näkemyksiä laatukriteereistä 40

Katsaukset

- Mia Öhman
Tulitikkuja lainaamassa (1980) suomalais-
neuvostoliittolaisen elokuvayhteistyön huipentumana 57

- Rami Mähkä
Suomi-kuvan uudet sävyt:
katsaus Suomi 100 -valtiorahoitusta saaneiden
näytelmäelokuvien keskeisiin teemoihin 65

Kirja-arviot

- Rie Fuse (2021) *Othering Finland in Japan: Representation of Aki Kaurismäki's Films in Reviews in Japanese Magazines* (Outi Hakola) 76

- Casie Hermansson & Janet Zepernick (toim.) (2019) *The Palgrave Handbook of Children's Film and Television* (Marjo Kovanen) 78

- Abstracts – Abstraktit 81

TUTKIMUKSEN JATKUMOT JA UUDET SUUNNAT

Moninainen suomalaisuus, monilukutaito ja laatu televisiossa

Pienenä ja nuorena kansakuntana meitä suomalaisia on aina kiinnostanut se, mitä muut meistä ajattelevat. Nopea googletus paljastaa, että asia on ollut viime vuosinakin laajasti pinnalla monissa medioissa. Esimerkiksi Suomea esittelevien tapahtumien yhteydessä eri maissa ihmisiltä on kysytty, millaisia käsityksiä heillä on Suomesta ja suomalaisista. Ehkä kysyminen on keino varmistaa, että meidätkin huomataan ja että olemme kansakuntana ylipäätään olemassa.

Asia kiinnosti meitä myös Lähikuvassa. Tämän numeron kirjoituskutsussa pyysimme kirjoituksia siitä, miltä suomalaisuus näyttää ulkosuomalaisten tai vasta Suomeen saapuneiden näkökulmasta, tai millaista ulkosuomalaisuus on suomensuomalaisten silmin. Tarkoituksena oli kiinnittää huomiota suomalaisuuden moninaisuuteen ja valtion rajat ylittävään suomalaisuuteen. Tällaisiin tutkimuksellisiin näkökulmiin kiinni pääseminen ei kuitenkaan vaikuta olevan ihan yksinkertaista.

Suomalaisuutta sinänsä on tutkittu paljonkin audiovisuaalisten aineistojen kautta, mutta kutsussa hahmoteltu ”ulkopuolinen” tai etäännytetty näkökulma on ollut selvästi harvemmin esillä tutkimuksessa. Tähän taas on eittämättä vaikuttanut se, että ”ulkopuolisesta” perspektiivistä käsin ei suomalaisuutta ole kovin usein käsitelty tai sellaiset teokset ovat jääneet syystä tai toisesta näkymättömiin. Tiedossa kuitenkin on, että ainakin amerikansuomalaiset ovat tarkastelleet suomalaisia juuriaan dokumentaarisissa elokuvissa ja että aiheesta on tekeillä tutkimusta.

Yksi mieleen tuleva ulkosuomalaisuusteemaan tarttunut teos on ruotsin-suomalaisen Nanna Huolmanin ohjaama näytelmäelokuva *Aavan meren täällä puolen* (*Kid Svensk*, Suomi & Ruotsi 2007). Siinä Göteborgissa asuva äiti ja tytär lähtevät kesälomamatkalle äidin kotiseudulle Pohjois-Karjalaan. Tarinan teemoja ovat ruotsinsuomalainen identiteetti ja viha-rakkaussuhde Suomeen.

Suomalaisuus ei ole Suomen rajojen sisäpuolellakaan koskaan ollut homogeenistä. Suomalaisuus on ollut aina muutoksessa, vaikka kotimaisissa elokuvissa ja televisiosarjoissa suomalaisia on useimmiten kuvattu niin etnisesti kuin kulttuurisesti melko homogeenisenä joukkona. Tarinoita on kerrottu pitkälti valkoisesta ja heteroseksuaalisesta näkökulmasta. Tämä näkökulman

yksipuolisuus on heijastunut sekä teosten aiheisiin että kerrontatapoihin ja tyyllivalintoihin. Kuitenkin nykyisenä globaalien kriisien ja muutosten leimautamana aikana moninaisuuden ja uudenlaisten näkökulmien esiin tuominen on erityisen tärkeää.

Ylen uutisessa vuodelta 2019 todetaan, että Suomen elokuvasäätiön rahoitusta hakee ja saa yhä useammin maahanmuuttajataustaisia henkilöitä. Säätiön johtaja Lasse Saarinen pitää kehitystä myönteisenä ja toteaa: ”Kyllä me toivomme, että tämän aavistuksen sisäsiittoisen maan ulkopuolinen katsantokanta monipuolistaisi meidän elokuviemme valikoimaa ja aihevalintoja, eli tekisi meidän elokuvatuotannostamme heterogeenisempää.”

Se, että maahanmuuttajataustaisia tekijöitä tulee elokuva-alalle lisää, muuttaa varmasti audiovisuaalista kulttuuriamme myös suomalaisuuksien kuvausten osalta. Jatkossa suomalaisuuksien kuvaukset eivät ole enää yhtä vahvasti suomalaislähtöisten tekijöiden käsissä kuin tähän asti. Suomalaisuuden kulttuuristen representaatioiden monipuolistaminen ei kuitenkaan voi, eikä saa, olla pelkästään muualta tulleiden varassa. Myös suomalaissyntyisten tekijöiden on mahdollista kertoa suomalaisuudesta uudenlaisia ja erilaisia tarinoita. Viimeaikaiset elokuva-alan tasa-arvovaatimukset ja MeToo tuovat toivottavasti tilanteeseen muutoksia. Tutkijatkin ovat jo aktivoituneet näiden kysymysten parissa ja tulemme kuulemaan aiheesta lisää lähivuosina.

Paljon on myös jo tehty erojen ja moninaisuuden esiin tuomiseksi. Elokuvatutkijat ovat esimerkiksi haastaneet kansallisuuden käsitteen tuomalla esiin, että ”kansallisen elokuvan” taustalle kätkeytyy alati muutoksessa oleva elokuvakulttuuri ja suomalaisuus (Bacon et al. 2007). Vaikka tietynlainen yhtenäiskulttuurin mentaliteetti on hallinnut suomalaisuuden representaatioita, tutkijat ovat kaivaneet niistä esiin myös erojen kuvauksia. Esimerkiksi luokan, sukupuolen, ihonvärin ja maantieteen esittämiseen liittyviä eroja audiovisuaalisessa kulttuurissa on tutkittu (Hakala 2020; Hiltunen 2019; Römpötti 2019). Keskustelua aihepiiristä on käyty myös *Lähikuvan* sivuilla. *Lähikuvan* Suomi 100 -vuoden teemanumeron Marginaalien Suomi (3/2017) artikkeleissa pohdittiin, miten marginaalisuutta on tuotettu ja keitä on esitetty marginaalisina audiovisuaalisessa kulttuurissamme. Esiin nousivat erityisesti maaseudun miehet: joutilas mieshahmo 1990-luvun Pekko Aikamiespoika -elokuvissa (Kallioniemi & Karvo 2017) ja lama-ajan kurittamat yrittäjämiehet tv-sarjassa *Metsolat* (Kaartinen 2017).

Samoista teemoista jatketaan käsillä olevan numeron ensimmäisessä artikkelissa. Siinä Haron Walliander käsittelee Johannes Rojolan luomaa peliä *My Summer Car* (2016), joka sijoittuu 1990-luvun lama-aikaan kuvitteelliseen Peräjärven kylään. Walliander analysoi, miten pelissä nostalgisoidaan lama-ajan maaseutua ja joutilasta miehisyyttä ja miten nämä kuvaukset suhteutuvat suomalaisten elokuvien ja televisiosarjojen samantyyppisiin kuvauksiin. Walliander kysyy myös, mitä pelillistäminen eli se, että pelaajapäähenkilö joutuu toimimaan aktiivisesti pelin maailmassa, tekee joutilaisuuden kokemukselle.

Paitsi että suomalaisuus on yhä laajempi käsite, myös alustat, joilla sitä kuvataan ovat moninaistuneet. Artikkelini osoittaa, miten tietyt representaatiot kiertävät kulttuurissa ja siirtyvät mediasta toiseen. Siirtymässä tapahtuu tiettyjä muutoksia, kuten tässä tapauksessa se, että pelissä kuvatut joutilaat ovat pääasiassa nuoria miehiä, joiden elämästä puuttuu sellaista yhteisöllisyyttä, jota esimerkiksi aiempien vuosikymmenten elokuvien ja sarjojen, kuten Uno Turhapuro -elokuvien mieshahmoilla oli. Pelin saavuttama ”yleisö” on tietysti mielessä rajallisempi kuin vaikkapa television maalaisdraamoilla, mutta toisaalta pelit leviävät kansainvälisesti huomattavasti laajemmin.



Kuva 1: Naapuriyhteistyönä tehdyn *Tulitikkuja lainaamassa* -komedian Ihalaista ja Vatasta esittivät neuvostonäyttelijät Jevgeni Leonov ja Vjatšeslav Nevinyi. Kuva: Elonet.

Mia Öhman valottaa katsauksessaan neuvostoliittolais-suomalaista elokuvayhteistyötä ja eritoten viimeiseksi maiden väliseksi yhteistuotannoksi jääneen *Tulitikkuja lainaamassa* -elokuvan (1980) syntyyn johtaneita tapahtumakulkuja ainutlaatuisen arkistoaineiston pohjalta. Öhman pohtii, mikä innosti neuvostoliittolaiset tekemään Maiju Lassilan romaanista uusintaversio, jossa venäläiset näyttelijät nähdään suomalaisveijareiden rooleissa. Katsaus tarjoaa pilkahduksen siihen, mitä itäiset naapurit ajattelivat suomalaisista.

Toisessa katsauksessa Rami Mähkä ottaa tarkasteluun yhdeksän Suomi 100 -valtiorahoitusta saanutta, vuonna 2017 valmistunutta näytelmäelokuvaa. Hän määrittelee sisällönanalyysin avulla elokuvien keskeisiksi teemoiksi historian ja sodan, suomalaisen luonnon sekä moninaisuuden ja suvaitsevaisuuden eetoksen. Moninaisuuden, ja lisäksi kuulumisen, tematiikka näkyy mielenkiintoisia vertailukohtia tarjoavalla tavalla niin historiallisissa kuin nykyhetkeen sijoittuvissa elokuvissa. Suomi 100 -rahoitettujen elokuvien joukossa ovat muun muassa *Ikities*, *Toivon tuolla puolen* ja *Tom of Finland*. Kansalliselle itseymmärrykselle keskeisten aiheiden ohessa elokuvat tuntuvat viestivän entistä avarammasta ajattelutavasta.

On hienoa nähdä, miten aiempina vuosina käsiteltyihin aiheisiin palataan uusien aineistojen ja erilaisten näkökulmien myötä. Näkökulmien moninaisuudesta on tavallaan kyse myös Mirja Karjalainen-Väkevän ja Sara Sintosen artikkelissa, joka kohdistuu mahdollisten tulevaisuuden kulttuurin tekijöiden tuotoksiin. Artikkeliksi on tapaustutkimus seitsemäsluokkalaisten suomalaisnuorten musiikin oppitunneilla tekemien lyhytelokuvien audiovisuaalisista kerronnan keinoista monilukutaidon, eli erimuotoisten tekstien ja viestien tuotanto-, tulkinta- ja arviointikykyjen, näkökulmasta. Karjalainen-Väkevä ja

Sintonen tarkastelevat, millaiseen elokuvalliseen ilmaisuun monilukutaidon pedagogiikka on tarkastellussa kouluryhmässä johtanut. Artikkelin kannanotto monilukutaidon laaja-alaiseen, oppiainerajat ylittävään huomioimiseen suomalaisessa koulujärjestelmässä. Vaikka monilukutaidon kehittyminen määritellään peruskoulujen opetussuunnitelmassa yhdeksi koulun tehtäväksi, siihen on kiinnitetty etenkin musiikin opetuksessa vain vähän huomiota.

Myös televisiota ja elokuvia koskevat puheet kiertävät kulttuurisista konteksteista toiseen. Elisabeth Morneyn ja Hanna Vilkan artikkelissa pohditaan, mistä puhutaan, kun puhutaan lajityypit ylittävästä laadusta televisio-ohjelmissa. Artikkelin perustuu amerikkalaisten ja suomalaisten televisioalan ammattilaisten haastatteluihin ja niiden fenomenografiseen analyysiin. Haastatteluissa tärkeimmiksi laatuksiksi muodostuvat ammattitaito, vaikutus ja suosio. Morney ja Vilka ehdottavat näitä kriteerejä pienimmäksi mahdolliseksi yhteiseksi nimittäjäksi eri taustoista ja toimintaympäristöistä tuleville (amerikkalaisille ja suomalaisille) ammattilaisille.

Toivotamme *Lähikuvan* lukijoille hyviä lukuhetkiä näiden artikkeleiden parissa sekä hyvää joulua ja onnellista vuotta 2022.

Joulukuussa 2021

Kaisa Hiltunen, Kaisu Hynnä-Granberg ja Miina Kaartinen

Lähteet

Bacon, Henry; Lehtisalo, Anneli & Nyyssönen, Pasi (2007) Johdanto. Teoksessa Henry Bacon, Anneli Lehtisalo & Pasi Nyyssönen (toim.) *Suomalaisuus valkokankaalla – kotimainen elokuva toisin katsoen*. Helsinki: Like, 9–17.

Hakala, Eeva (2020) *Ruskeaihoisten toisteiset paikantumiset: Aika, tila ja toimijuus suomalaisessa 2010-luvun populaarielokuvassa*. Turku: Turun yliopisto.

Hiltunen, Kaisa (2019) Exotic and Primitive Lapland – Othering in *The Earth Is a Sinful Song* (1973). *Nordlit* 42, 85–102.

Kaartinen, Miina (2017) Paluu Hoikkaan. Selviytymisen tarinallinen rakentuminen televisiosarjassa *Metsolat*. *Lähikuva* 30:3, 46–61. DOI: <https://doi.org/10.23994/lk.66592>.

Kallioniemi, Noora & Karvo, Elina (2017) Lama-ajan joutilas mies ja homososiaalinen yhteisö Pekko Aikamiespoika -elokuvissa 1993–1997. *Lähikuva* 30:3, 28–45. DOI: <https://doi.org/10.23994/lk.66589>.

Römpötti, Tommi (2019) Maantiede luokkaan kuulumisen merkitsijänä elokuvissa *Kielletty hedelmä* ja *Elokuu*. Teoksessa Kaisa Hiltunen & Nina Sääsilahti (toim.) *Kuulumisen reittejä taiteessa*. Turku: Eetos, 53–77.

Haron Walliander

Haron Walliander, FM, kulttuuri-
tuotanto ja maisemantutkimus,
Turun yliopisto

KAAHAILUA IDYLLISSÄ

Suomalaisen lama-ajan maaseudun ja joutilaisuuden esittäminen *My Summer Car* -pelissä



Tutkin tässä artikkelissa sitä, miten My Summer Car -pelissä (Suomi, 2016) esitetään 1990-luvun lama-ajan suomalaista maaseutua ja miehistä joutilaisuutta. Tarkastelen sitä, miten My Summer Car toistaa suomalaisen huumoriviihteen maaseudulle sijoittamia stereotyyppiä ja miltä osin se eroaa tästä kotimaisesta audiovisuaalisen kulttuurin perinteestä.

Eletään vuotta 1995 ja Suomi on laman kourissa. Heräät kesäaamuun keskipohjalaisessa alivieskalaisessa omakotitalossa. Olet pelin päähenkilö, vuonna 1976 syntynyt alle parikymppinen mies. Muu perhe on lähtenyt lomamatkalle Teneriffalle ja sinä olet jäänyt kesäksi kotiin. Jääkaapin oveen jättämässään kirjeessä äiti kirjoittaa, että saat pihalla ruostuvan romuauton omaksi, mikäli pystyt korjaamaan sen ajokuntoiseksi. Sinulla on koko kesä aikaa puuhailla auton kanssa ja selvitä kesästä elossa.

Lähestyn *My Summer Car*ia lähipelun menetelmin. Lähipeluu on pelitutkimuksen metodi, jossa tutkija on pelaaja, joka ”yrittää ammentaa pelin sisällöstä sellaisia asioita, jotka eivät ole ilmeisiä ensisilmäyksellä” (Arjoranta 2015, 6). Tutkin *My Summer Car*issa pelin mieshahmojen¹ sekä lama-ajan maaseudun esittämisen tapoja. Vertailukohtanani ovat kotimaiset maaseudulle sijoittuvat elokuvat ja televisiosarjat, erityisesti *Uuno Turhapuro muuttaa maalle* (Suomi 1986), *Pekko Aikamiespoika* -elokuvat (1993–1997) ja YLE TV 2:n maalaiskomediat.

My Summer Car on Windows-koneille Unity-pelimoottorille² tehty digitaalinen peli, jonka taustalla on käytännössä yksi ihminen, Johannes Rojola. Häntä voisi kuvailla monialaiseksi amatöörimediaiteilijäksi, jonka teokset nostalgisoivat ja estetisoivat 1980- ja 1990-lukuja. Rojola rakentaa teoksiinsa helposti lähestyttävän esteettisen viitekehysten, joka yhdistää teoksen matki-
maansa aikakauteen. Esimerkiksi humoristisessa pseudodokumentissa *Urheiludokumentti* (Suomi 2009) (YouTube.com/Airola) luotaillaan Commodore 64:ää pelaavan elektronisen urheilijan sielunmaisemaa. Musiikkiprojekteissaan hän parodioi 1980-luvun elektronista musiikkia (YouTube.com/royaljohnstudios).

1 *My Summer Car*issa naisoletettujen hahmojen vähäisyys ja passiivisuus on merkillepantavaa. Pelissä on käytännössä vain kaksi naisoletettua hahmoa: Sirkka-mummo ja päähenkilön ikätoveri Suski. Naisoletettujen hahmojen vähyyden vuoksi en tarkastele heitä käsitellessäni *My Summer Car*in joutilaisuutta, vaan keskityn miesoletettuihin hahmoihin. Naisoletettujen pelihahmojen tutkiminen kotimaisen pelituotannon positiosta olisi kuitenkin hyvin mielenkiintoinen tutkimussuunta – ei vähiten siksi, että kotimainen pelituotanto on esitellyt vahvoja naisia, muun muassa *Max Paynen* (Suomi 2001) Mona Saxin ja *Controlin* (Suomi 2019) päähenkilön Jesse Fadenin (Courtney Hope). Tämä artikkeli lähestyy joutilaisuutta kuitenkin vain miesnäkökulman kautta.

2 Unity-pelimoottorin kotisivut: <https://unity.com/>.

Jukka O. Kauppinen kommentoi haastattelussa Rojolalla olevan pitkä historia ”eepistä nettihistoriaa hämmentävien asioiden luojana”. Rojola kiistää osittain, että näillä olisi merkitystä *My Summer Carin* historiassa, ja sanoo näiden taiteellisten sivuprojektinsa olevan ”sokean hapuilua pimeydessä”. (Kauppinen 2016a.) Tästä voidaan päätellä, ettei hänellä ole ollut täsmällistä taiteellista päämäärää peliprojektin suhteen. Rojola kertookin *My Summer Carin* olleen eräänlainen ”format C:”, eli kovalevyn alustus ja tyhjentäminen. (Kauppinen 2016a.) Aikaisempien projektien temaattinen samankaltaisuus ja halu tavoittaa tietynlainen retrohenki asettaa ne ja *My Summer Carin* yhteiseen jatkumoon.

My Summer Carin pelillinen idea on rakennella autoja ja ajella niillä ympäri Peräjärveä. Sitä ei voi kuitenkaan kutsua suoraan autopeliksi tai rakentelupeleiksi. Johannes Rojola määrittelee, että kyseessä on kesäsimulaattori (Reddit 2006). Pelimuseo ja -tietokanta MobyGames taas määrittelee *My Summer Carin* selviytymispeliksi, ja se sisältääkin paljon kyseiselle genrelle tyypillisiä elementtejä. Selviytymispeligenressä tärkein tavoite on selviytyä elossa peliympäristössä. Tämä tapahtuu tasapainoilemalla pelimaailman asettamien tarpeiden tyydyttämisen välillä, ja yleensä tarpeet jäljittelevät todellisen elämän tarpeita.

My Summer Carissa tyydytettäviä tarpeita ovat nälkä, jano, väsymys, stressi, likaisuus ja virtsaamisen tarve.³ Peli tarjoaa erilaisia keinoja tarpeiden tyydyttämiseen. Esimerkiksi tupakka, sauna ja viina sekä halkojen hakkuu vähentävät stressiä. Kahvi piristää, nälkä laantuu einesruuilla ja jano sammutetaan oluella, maidolla tai vedellä. *My Summer Carissa* pohjavire on kuitenkin selvä: tarpeet tyydytetään pääsääntöisesti huonoilla elintavoilla eikä terveellisiä vaihtoehtoja ole tarjolla. Kotimaisissa peleissä huonoja elämäntapoja esittäviä protagonisteja on verrattain vähän, mutta tämänkaltaisia elintapoja esittävät pelit eivät ole täysin poikkeus. Varhaisin esimerkki lienee nykyään poliittisesti epäkorrektiksi luonnehdittava peli *SpurguX* (Suomi 1987). Se on rogue-like-peli⁴, jossa päähenkilö seikkailee kaupunginosien läpi etsien mystistä konjakkipulloa ja pyrkii samalla välttämään krapulan aiheuttamaa kuolemaa.

3 Ks. https://my-summer-car.fandom.com/wiki/Player_attributes.

4 Rogue-like on peligenre, jossa seikkaillaan täysin satunnaisesti luoduissa kartoissa yrittäen samalla selviytyä elossa ja kehittää hahmoa paremmaksi. Rogue-likeille on tyypillistä pelihahmon lopullinen kuolema, joka tarkoittaa sitä, että peli on tällöin aloitettava alusta.



My Summer Carin pelialue. Ruutukaappaus pelistä.

My Summer Car on kuvattu ensimmäisen persoonan näkökulmasta. Peli-alue on noin 14 neliökilometrin kokoinen. Keskellä olevan Peräjärven ympäri kiertää valtatie, josta ei ole reittiä pois kunnasta. Keskeisimmät paikat ovat luoteiskulmassa sijaitseva Peräjärven taajama sekä kartan keskellä Kesselinperä-nimisessä paikassa sijaitseva pelaajan kotitalo. Pelaaja voi liikkua pelialueella käytännössä vapaasti, mutta vuorokauden kierto ja maantiede asettavat hänelle rajat. Sekä Mobygamesin määritelmä selviytymispelistä että Rojolan määritelmä kesäsimulaattorista ovat pätevät *My Summer Carin* tapauksessa.

Peli on humoristinen (ks. Mähkä 2016, 29–30), vaikka se on pyrkinyt olemaan joiltain osin tarkka simulaattori. Rojola on kertonut haastatteluissa auton korjaamisen pelissä perustuvan oikean Datsunin korjausoppaaseen (Kuorikoski 2015). Keskeisintä *My Summer Carissa* on auton välttämättömyys liikuttaessa ympäri pelialuetta, ja siksi autosta ja sen rakentamisesta tulee merkittävä pelillinen idea.

My Summer Carin tapahtumat sijoittuvat vuoden 1995 Suomeen, kuvitteelliseen Alivieskan maaseutukuntaan. *My Summer Carin* visuaalinen kuvasto on nostalgisoitu ja romantisoitu kuva suomalaisesta maaseudusta, jossa näkyy lama-aika ja menneiden vuosien rakennemuutos. Johannes Rojola on syntynään Haapavedeltä, noin 6700 hengen kunnasta Pohjois-Pohjanmaalta. Myöhemmin turkulaistuneen pelintekijän peli kertoo hänen tulkintansa suomalaisesta maaseudusta. *My Summer Car* avaa näkökulman digitaalisten pelien suunnasta suomalaisen maaseudun esittämiseen.

Ysäriretrö *My Summer Carin* tyylinä

My Summer Carin inspiraatioksi Rojola nostaa 1990-luvun televisiosarjan *Autovaras* (Suomi 1991) (Kauppinen 2016a). Taavi Kassilan käsikirjoittamassa ja ohjaamassa, Yleisradion tuottamassa, suomalaisessa draamasarjassa nuorisorikollinen Jesse Ovaskainen (Antti Majanlahti) ja kaverinsa Veka (Sampsä Helminen) tekevät pikkurikoksia, varastelevat autoja ja kaahailevat niillä. Rojolan mukaan *Autovaras* oli hänen lapsuutensa suosikkisarja. Katsottuaan sarjan uudestaan aikuisiällä hän sai idean, että tällainen nuorten poikien maailma voisi sopia hyvin pelin ideaksi. Rojolalla on pitkä historia pelien parissa, muun muassa pelien muokkaamisessa ja peliprototyyppien luomisessa. Rojola on kertonut haastatteluissa, että *My Summer Carin* innoituksen lähteenä ovat olleet peliharrastus ja edellä mainittu televisiosarja. (Kuorikoski 2015; Kauppinen 2016a.)

Kuten Rojolan aiemmat projektit, myös *My Summer Car* lepää retronostalgian varassa. Tämä näkyy erityisesti pelin kuvastossa ja äänimaailmassa. Nostalgisointi vaatii usein tuekseen jonkin yhteisen kuvakielen, johon kiinnittyä (Suominen 2020, 8; Sloan 2014, 6–7). Kuvakielen kautta rakentuu puolestaan romantisoitu kuva mediatuotteen kuvaamasta aikakaudesta. Kun audiovisuaalinen estetiikka on tunnistettavaa, pelaajan on helppo yhdistää peli tiettyyn aikaan ja paikkaan. (Egenfeldt-Nielsen et al. 2013, 129–130; Niedenthal 2009.)

My Summer Carissa tällaisia tehokeinoja on useita. Pelin graafista ulkoasua voidaan kuvata adjektiiveilla hiomaton, rosainen ja ysäriretrö. Unity-pelimoottorilla tehty peli tuo ulkoasultaan mieleen 1990-luvun lopun pelin. Kulmikkaat 3D-mallit ja epätarkat tekstuurit rakentavat kuvaa sekä amatöörimaisesta kulttuurituotteesta että 1990-luvun loppuun sijoittuvasta pelistä. Peleissä nostalginen ja esteettinen kuvakieli rakennetaan sillä perusteella, miltä aikakauden kuvakielen tulisi yleisen käsityksen mukaan näyttää (Garda 2013, 6).

Nostalgian hyödyntäminen on läpileikkaava ilmiö sekä populaarikulttuurissa että mainonnassa mutta myös peleissä. Esimerkiksi pikseligrafiikan käyttö on tapa rakentaa ja toistaa käsitystä menneestä. (Suominen 2008; Suominen 2011; Suominen 2020, 9.) Samalla tämä kuvakieli estetisoituu ja nostalgisoituu symboloimaan retrokuvaston kautta mennyttä aikaa. Vanhaa pikseligrafiikkaa



Esimerkkejä *My Summer Carin* tuotemerkkimukaelmista. Veikkaus on Voittous, Posti vääntynyt muotoon Poste, kaupan H-logo on mukaelma Tuko Oy:n logosta. Myös useista elintarvike- ja alkoholimerkeistä voi tunnistaa niiden alkuperän. Ruutukaappauksia pelistä.

mukailevaa peligrafiikkaa on käytetty asettamaan peli tiettyyn aikakauteen. (Garda 2013, 4–6.) *My Summer Carin* hiomaton kuvakieli tuo mieleen 1990-luvun lopun pelit, jolloin 3D-grafiikka oli vasta yleistymässä peleissä, eikä pelikoneiden suorituskyky pystynyt vielä tavoittelemaan fotorealismia. Pelin niin sanottu materiaallinen sisältö luo käsitystä pelin esittämästä aikakaudesta.

My Summer Carissa Johannes Rojolan puolison, Kaarina Rojolan, luomilla esineillä ja huonekaluilla rakennetaan mielikuvaa 1990-luvun estetiikasta (Kauppinen 2016a). Samaan tapaan pelin autokanta, joka koostuu automerkkimukaelmista, ajoittaa pelin tapahtumat kyseiselle vuosikymmenelle. Esimerkiksi päähenkilön korjaama Satsuma AMP perustuu 1970-luvun Datsun 100A -automalliin ja tätä 1980-luvulla seuranneeseen Nissan Cherry -malliin.⁵

Maaseudun rakennuskannalle on ominaista kerroksellisuus, jossa näkyy eri vuosikymmenten arkkitehtuuri (Mäkinen 2012, 173–175). Myös *My Summer Carin* rakennuskannassa näkyy sama kerroksellisuus. Talojen mallit on haettu rakennuspiirustuksista sekä Etuovi.comin myynti-ilmoituksista (Kauppinen 2016a). *My Summer Carin* arkkitehtuuri on riittävän tunnistettavaa, minkä vuoksi suomalaiset pelaajat osaavat sijoittaa pelin tapahtumapaikat Suomeen. Ulkomaalaiset pelaajat voivat puolestaan yhdistää pelin vähintäänkin Pohjoismaihin. Arkkitehtuuri luo yhteyden todellisuuden ja pelin välille tehden pelin maailmasta riittävän uskottavan tapahtumamiljöön.

1990-luku oli Suomessa usean päällekkäisen murroksen aikaa, joista keskeisin oli idänkaupan romahtamisesta syntynyt talouslama vuosina 1990–1995. Laman seurauksena syntyi massatyöttömyys, ja se vaikutti käytännössä jokaisen suomalaisen elämään. Julkisen sektorin leikkauspolitiikka heikensi vähävaraisten asemaa ja katukuvaan ilmestyivät leipäjonot. (Ks. Huuhka & Tormulainen 2017, 16–17.) Lama-aika oli myös toisenlaisten murrosten aikaa, kun maahanmuutto vauhdittui, naisten asepalvelus otettiin käyttöön ja Suomi äänesti Euroopan unioniin liittymisen puolesta. *My Summer Car* sijoittuu juuri tähän laman päätekohtaan. Menneiden vuosikymmenten rakennemuutos⁶ autioitti maaseutua (Eloranta & Ojala 2017). Pelin kuvakielessä voidaankin havaita sekä laman että rakennemuutoksen vaikutukset. Nämä näkyvät kuvakielessä modernin puutteena. Modernin puutteella tarkoitan sitä, että pelin kuvakielestä puuttuu miltei kaikki 1990-lukulainen. Tämä näkyy niin arkkitehtuurissa kuin myös käyttöesineissä ja autokannassa. On mielenkiintoista pohtia, miten paljon Rojolan omat muistot 1990-luvun lama-ajan maaseudusta ovat vaikuttaneet pelin ilmeeseen. *My Summer Carissa* Alivieska näyttää köyhältä, lamasta ja rakennemuutoksesta kärsivältä kunnalta, minne eivät kuitenkaan maahanmuutto tai EU-asiat ole vielä ehtineet.

Pelimaailman immersiota luodaan elokuvien tapaan äänimaailmalla, musiikilla ja hahmojen välisellä dialogilla (Egenfeldt-Nielsen et al. 2013, 144–148; Kopaniecki 2019). Rojolan mukaan *My Summer Carin* äänimaailma on pääasiassa koostettu eri äänipankeista sekä YLE:n vapaasta arkistosta (Kauppinen 2016a). Suomalainen luonto esitetään taustäänien kautta. Kuikan laulu synnyttää idyllisen miellelyhtymän kotimaisesta kesämökkikunnasta. Äänimaisemaan sekoittuu hyttysen ininä ja kärpäsen surina.

My Summer Car matkii myös kotimaista televisio- ja radioviihdettä. Alivieskan kunnassa näkyy yksi tv-kanava, Oy Valtionkanava Ab, jossa pyörii kaksi televisio-ohjelmaa, *Topless Gun*⁷ ja *Marjatta-musiikkivideo*⁸. Radiokanavia on puolestaan kaksi: Toiveradio sekä Alivieskan paikallisradio, joissa kuullaan erilaisia puhe- ja musiikkiohjelmaa. Rojola ja hänen ystävänsä ovat vastanneet pääasiassa kaikesta pelimusiikista, joka koostuu kyseisen aikakauden musiikista.⁹ Artistiesikuviksi voidaan tunnistaa ainakin Irwin Goodman,

5 Lista *My Summer Carin* ajoneuvoista: <https://my-summer-car.fandom.com/wiki/Vehicles>.

6 Rakennemuutos tarkoittaa kansantalouden tuotanto- ja työllisyysrakenteiden muutosta, jolla on vaikutus elinkeinorakenteeseen.

7 Youtube-linkki: <https://www.youtube.com/watch?v=kHyF2mzyfVI>.

8 Youtube-linkki: <https://www.youtube.com/watch?v=BHBcevPyR64>.

9 Koottu lista *My Summer Carin* musiikeista. https://my-summer-car.fandom.com/wiki/Music_of_My_Summer_Car.



Esimerkkejä *My Summer Carin* arkkitehtuurista. Ruutukaappauksia pelistä.

Tauski ja Pauli Hanhiniemi. Myös vuosikymmenen muut hittigenret teknosta grungeen on sisällytetty pelin ääniraidalle. Sisällöllisesti kappaleiden teemat pyörivät pääasiassa ihmissuhteiden ja yksinäisyyden ympärillä. Nämä kappaleet ovat parodioita Suomi-iskelmästä, jossa yliampuvan riipivä suru ja kaipuu huokuu läpi.

Pelaajan ja pelimaailman muiden hahmojen välinen vuorovaikutus on rajallista. Käytännössä pelaaja kuuntelee pelihahmojen kertomuksia. Keskustelujen sisältö on tekstitetty ja käännetty tahallisesti huonolla ja väärin kirjoitetulla englannilla, mikä viittaa 1980- ja 1990-lukujen pelien käännosvirheisiin. Erityisesti japanilaisten pelien englanninkieliset käännökset olivat usein huonosti tehtyjä ja ne sisälsivät kielioppivirheitä. Monet virheelliset käännökset ovat jääneet elämään ja synnyttäneet erilaisia meemejä, kuten *Zero Wingin* (Japani 1989) välianimaatiosta lähteneen lausahduksen ”All your base are belong to us”.¹⁰ *My Summer Car* kääntää humoristisesti edukseen suomen kielen eksoottisuuden ja käyttää tietoisesti virheellisiä käännöksiä tekstityksessään. Nämä eivät tosin välttämättä aukea vieraskieliselle pelaajalle ilman suomen kielen taitoa.

Pelin maailman onnistunut nostalgisointi ei välttämättä edellytä pelaajalta omakohtaista kokemusta pelin esittämistä asioista (Boym 2001, 34–35; Nestingen 2003, 557; Garda 2013). Tästä kielii se, että esimerkiksi 1980-luvun estetiikkaa hyödyntävät televisiosarjat, kuten *Stranger Things* (USA 2016–), tai 1980-luvun hittisarjojen ja -elokuvien uudelleenfilmatisoinnit ovat suosittuja myös niiden keskuudessa, joilla ei ole aikakaudesta omakohtaisia muistoja. Täten voidaan olettaa, että 1990-luvun suomalainen maaseutu ja lama-aika resonoi etenkin suomalaisten pelaajien keskuudessa.

Suomalaisen eksoottisuuden ja ysäriretron hyödyntäminen on ollut Rojolta harkittua. Tämä näkyy sekä pelin markkinoinnissa¹¹ että myös pelin sisällössä. Suomalainen eksoottisuus näyttää myös toimivan kansainvälisillä markkinoilla. Pelin markkinointivideolla ”rallienglantia” puhuva miesääni kertoo, mitä pelissä voi ja ei voi tehdä. (YouTube.Com/RoyalJohnLove.) *My Summer Carin* kansainvälisistä arvosteluista voidaan havaita, että Suomi-kuvan romanttisuus on otettu avoimin mielin vastaan ja samalla ymmärretty pelin olevan parodia suomalaisesta maaseudusta (Caldwell 2016; Robinson 2016). *My Summer Car* keräsi välittömästi julkaisunsa jälkeen paljon huomiota myös pelistriimaajien ja pelivideoiden tekijöiden keskuudessa (Kauppinen 2016b; Ahlrooth 2017). Pelkästään Youtubesta löytyy hakusanalla *My Summer Car* lukemattomia videoita, joilla on parhaimmillaan miljoonia katselukertoja. Oman lisänsä peliin ovat varmastikin tuoneet juuri suomen kieli ja suomalaiset erityispiirteet, joiden ihmetteleminen itsessään on ulkomaalaiselle pelaajalle tai katsojalle osa pelikokemusta.

Humoristinen maaseutu ja kotimainen joutilaisuus

Suomalaisen maaseudun esittämisellä taiteessa on pitkä ja monipuolinen historia. Se ei ole mitenkään homogeeninen vaan mukautunut eri tilanteiden ja käyttötarkoitusten mukaan. Kansallisromantiikka piti maaseudun ihmistä esikuvallisena ja aitona. (Vallius 2013, 42–44, 56–59; Mikkeli 2005, 237.) Käsitukset maaseudusta ja sen ihmisistä alkoivat muuttua elokuvien leviämisen myötä (Peltonen 1996, 3–5; Vallius 2013, 61–62). Kaupungistumisen, teollistumisen, rakennemuutoksen ja muuttoliikkeen myötä maaseutu muuttui ja siihen alkoi liittyä lapsuuden nostalgisoituja muistoja. Nostalgisointiprosessi

10 Meemin historiasta tarkemmin: <https://knowyourme.me/memes/all-your-base-are-belong-to-us>.

11 Pelin kotisivut ovat kuin aikamatka 1990-luvun lopulle: <https://www.amistech.com/msc/>.

näkyi kulttuurituotteissa ja niiden tavassa käsitellä maaseutua. (Karvonen 2000, 34.) Myös kirjallisuus ammensi maaseudun nostalgiasta ja rakennemuutoksesta. Esimerkiksi Heikki Turusen vuonna 1976 ilmestyneessä romaanissa *Kivenpyörittäjän kylä* Ruotsiin muuttanut Pekka palaa lapsuutensa maaseudulle vain huomatakseen sen pysähtyneisyyden. Samaa nostalgian kaipuuta käyttää myös 20 vuotta myöhemmin ilmestynyt kyseisen romaanin filmatisointi vuodelta 1995. Teosten synnyn aikaväli kielii siitä, että Turusen romaani tavoitti jotain tuttua, jota maaseutua kohtaan kollektiivisesti tunnettiin ja joka resonoi niiden käsitysten kanssa, joita maaseutuun on ladattu.

Samaan nostalgisointiprosessiin mediakulttuurissa kuuluu nostalgisoinnin kohteen uudelleen määrittely ja uudelleen nostalgisointi (Suominen & Ala-Luopa 2012, 173–174). Maaseudun uudelleen nostalgisointia on tapahtunut myöhemmin muun muassa *Uuno Turhapuro muuttaa maalle* ja *Pekko Aikamiespoika* -elokuvien kohdalla, mutta myös kotimaisessa televisioviitteessä, kuten Heikki Luoman käsikirjoittamissa ja Ylen tuottamissa maalaiskomedioissa¹² (1998–2007). *My Summer Car* jatkaa maaseudun nostalgisointiprosessia digitaalisen pelin muodossa luoden maaseudusta ja sen asukkaista omanlaisensa nostalgisen ja stereotypioita uusintavan kuvan.

Maaseudun esittäminen sisältää stereotypioita sekä myyttisiä käsityksiä maaseudun mielenmaisemasta ja sen ihmisistä. Maaseutuun on ladattu käsityksiä muun muassa yhteisöllisyydestä, homogeenisesta ajattelusta, epärationaalisuudesta, takapajuisuudesta tai yhteiskunnan varoilla elämisestä. (Karvonen 2000, 36.) Populaarikulttuurissa nämä käsitykset muuttuvat ihmiskuvauksissa usein koomisiksi tai tragikoomisiksi. Useilla kotimaisen populaarikulttuurin koomisilla hahmoilla on juuret maaseudulla. Suomalaisessa audiovisuaalisessa kulttuurissa maaseudun esittämisessä on vankka humoristinen kaanon. (Nestingén 2003, 562–564.) Esimerkiksi *Uuno Turhapuron* hahmon taustatarina kertoo Uunon olevan maalta kaupunkiin muuttanut onnenonkija, jonka lapsuuden maisemiin palataan *Uuno Turhapuro muuttaa maalle* -elokuvassa. Televisioviitteen puolella *Pekko Aikamiespojan* hahmon edesottamukset ovat rakentaneet osaltaan kuvaa suomalaisesta maaseudusta ja sen asukkaista. Ylen tuottamat niin kutsutut maalaiskomediat toistivat ja jatkoivat tätä humoristista maaseudun esittämisen perinnettä.

Noora Kallioniemi ja Elina Karvo ovat tarkastelleet sitä, miten joutilaiden mieskuvaa ja homososiaalisuutta on esitetty *Pekko Aikamiespoika* -elokuvissa. He toteavat, että joutilaisuus muuttuu hyveeksi *Pekko*-elokuvien maailmankuvassa. Joutilaisuus, työttömyys ja pysähtyneisyys ovat olleet suomalaisen maaseudun kuvaamisen tapa yleisemminkin. (Kallioniemi & Karvo 2017, 29–30.) Joutilaisuus käsitteenä vaatii vastakohtan, johon joutilaisuutta verrataan. *Uuno*- ja *Pekko*-elokuvien kuvaus työtä vieroksuvasta miehestä, joka käyttää aikansa mieluummin johonkin hänelle merkitykselliseen, on tuttu lähes jokaiselle 1980- ja 1990-luvulla eläneelle suomalaiselle. (Laine 1999.) Myös Ylen maalaiskomedioissa joutilaisuutta sivutaan. Joutilaisuus on niissä pääsääntöisesti esitetty nuoren miehen ominaisuutena. Joutilaisuus määritetään maalaiskomedioissa usein ulkoapäin, esimerkiksi vanhempien tai yhteisön toimesta. Kuitenkin maalaiskomedioiden nuoret miehet yrittävät löytää merkitystä elämäänsä, eivätkä hyväksy joutilaisuuttaan olemisensa tilaksi. Maalaiskomedioissa joutilaisuus muuttuukin aktiiviseksi toiminnaksi, kuten yrittäjäydeksi.

Joutilaisuuteen liittyy vahvasti rappioromantiikan käsite. Yksi harvoja pyrkimyksiä määritellä rappioromantiikka tieteellisenä käsitteenä löytyy Heli Vaarasan väitöskirjasta *Kaaharipoikia ja rappioromantiikkaa*. Vaaranan määrit-

12 *Vain muutaman huijarin tähden* (Suomi 1998), *Perä-kamaripojat* (Suomi 2001), *Mooseksen perintö* (Suomi 2001) ja *Turvetta ja timantteja* (Suomi 2006).

telee rappioromantiikan olevan nuorten miesten ”romanttista suhtautumista humalajuomiseen ja ryhmän moraalien romahtamiseen kaahailun, juopporallin tai muun alkoholinhuuruisen, yhteisen kokemuksen edetessä kohti yötä. Rappioromantiikan moraalit on henkisten voimien luhistumisen hyväksymistä, alakulttuurista dekadenssia” (Vaaranen 2004, 46). Tämä määritelmä sopii myös *My Summer Car* -pelin maailmaan. Määrittelen rappioromantiikan käsitteen vastakohtaksi kaikelle sille, mikä ei ole valtakulttuurin silmissä sovinnasta. Se on yksilön tai yhteisön aktiivista tai passiivista vastarintaa kaikkea sitä kohtaan, jolla valtiovalta tai talouselämä haluaa yksilöä ohjata. Tämä kapinallisuus on yhteisön omien arvojen romantisoitua. Tarkastelen seuraavaksi sitä, miten miehinen joutilaisuus, aktiivisuus ja poikakulttuuri näkyy *My Summer Car* -pelissä.

Joutilaisuus *My Summer Carissa*

Työttömyys, alkoholismi sekä nuoruus ja eläkeläisyys ovat *My Summer Carin* joutilaiden hahmojen tunnistettavia ominaispiirteitä. Pelin hahmojen taustoja ei kerrota suoraan, vaan ne jäävät pelaajan tulkinnan varaan. Taustoja avataan pelihahmojen habituksen, heidän käyttämiensä esineiden ja monologiensa kautta.

Esimerkiksi Livaloinen on noin 40–50-vuotias mies, joka tilaa pelaajan tuomaan hänelle halkoja. Englanninkielinen pelimaailma käyttää hahmosta nimeä Firewood guy eli polttopuumies. Livaloinen saapuu pelaajaa vastaan viinapullo kädessään. Halutessaan pelaaja voi pahoinpidellä Livaloisen ja varastaa hänen pullonsa. Tästä seuraa kuitenkin se, että pelaaja saa syytteen tapon yrityksestä ja polttopuumies ei enää tilaa halkoja.

Keski-ikäinen Jouko ”Jokke” Ollevi puolestaan soittaa yöllä pelaajalle saadakseen kyydin taajaman baariin. Jokke maksaa pelaajalle kännikuskina toimimisesta ja ostaa myös välillä pelaajalta kiljua. Myöhemmin hän pyytää pelaajaa muuttoavuksi, minkä jälkeen hän ei enää soita hakemaan baarista kotiin, sillä uusi asunto sijaitsee aivan baarin vieressä. Muuttoavusta Jokke maksaa ruhtinaallisesti. Jokke on pelin maailmassa ilmeisesti lottomiljonääri. Pelaaja voi varastaa Joken piilottaman matkalaukun, joka on täynnä rahaa. Jos pelaaja tekee näin, yrittää Jokke murhata pelaajan. Mikäli tämä epäonnistuu, Jokke katoaa ja hänen kotitalonsa ovesta löytyy kirveellä kiinni lyöty kirje, jossa kerrotaan: ”Anteksi,,,! Minulta kaikki meni! Ihan omaa syytä,,, Nyt on kaikilla helpompi olla” [sic].

Joken hahmossa yhdistyy Rojolan omakohtainen kokemushistoria.¹³ Rojolan mukaan Joken hahmo perustuu kolmeen todelliseen henkilöön: ”kiljudieetillä” olevaan Rakeen, rahansa juoneeseen lottomiljonääriin ja mieheen, joka hirtti itsensä sillalla. Joken katoamisen jälkeen pelaaja voi löytää todisteet siitä, että Jokke on todella tehnyt itsemurhan ajamalla sillalta jokeen. Jokke ei ole pelin ainoa hahmo, jolla on yhtymäkohta todellisuuteen. Venttimies, joka tunnetaan myös nimellä Pigman, on valmis uhkapelaamaan kotinsa. Tälläkin hahmolla on todennäköisesti todellisuus pohjaa Rojolan lapsuudesta. Rojola, nimimerkillä Topless Gun, kirjoittaa Steam-pelipalvelun forumilla:

Kyse oli miehestä, jolla oli ”sian sorkat” ja asui hyvin pienessä talossa tiellä lähellä asuinpaikkaamme. Tarina kertoi, että hän halusi järjestää humalaisia pokeri-iltoja. Hän oli erittäin hyvä ja jos hän hävisi, hän kirosi kyseisen henkilön ja sitten tapahtui jotain pahaa. En ole varma, onko hän elänyt minun aikani, ehkei edes ole lainkaan olemassa :D Sitten taas on aina jotain näissä tarinoissa. (Steam 2019.)

13 Ks. Clips.Twitch.Tv/ViscousAggressiveLionFreakinStinkin.

Pena Kesselin¹⁴ hahmossa on havaittavissa transmediaalisuutta ja yhtymäkohtia todellisuuteen. Hän on pelimaailmassa päähenkilön serkku, joka ajelee ilmeisen päihtyneenä ympäri Alivieskaa ja josta pelin Sirkka-mummo pelaajaa varoittaa. Henkilöhahmon esikuva on mitä ilmeisemmin usean kymmenen kertaa rattijuoppoudesta kärehtänyt Pentti Juola. Juola nousi kansan tietoisuuteen, kun häntä haastateltiin *Karpolla on asiaa* -ohjelmassa 1980-luvun lopulla.

My Summer Car esittää selvästi, että pelin päähenkilön suvussa on alkoholismia. Sirkka-mummo varoittaa pelaajaa viinan vaaroista mutta muistuttaa myös edesmenneen Valto-papan juoneen usein unohtaakseen sodan kauheudet. Myös päähenkilön eno, Toivo Kesseli, tavataan usein juomassa kaljaa kotitalonsa pihalla. Toisinaan hän löytyy sammuneena taajaman Pub Napposta. Myöhemmin Toivo menettää korttinsa ajettuaan ylinopeutta, minkä seurauksena pelaajalle avautuu mahdollisuus käyttää enon tankkirekkaa septitankkien tyhjentämistehtäviin. Toivo Kesseli on sekä yrittäjä että alkoholisti. *My Summer Carissa* on myös hienovarainen viittaus 1990-luvun televisiosarjaan *Lentsu* (Suomi 1990), sillä Toivo Kesselin rekan rekisterinumero (UPT-737) on sama kuin televisiosarjan päähenkilön rekan.

Sekä pelin maailma että toiminta pelimaailmassa on hyvin alkoholikeskeistä. Useat täysin sivulliset hahmot on esitetty päihtyneinä, kuten Pub Nappossa keskustelevat Simppa ja Jokke. Eräs septitankin tyhjennyksen tilaava hahmo on lapsi, koska hänen isänsä on liian humalassa soittaakseen pelaajalle. Pelin nuorista hahmoista valtaosa trokaa alkoholia. Pelaaja voi myös tehdä kiljua omaan käyttöönsä tai myytäväksi, ja kylän kauppias Teimo kertoo nuorten ostavan paljon sokeria ja hiivaa.

Alkoholin käyttö näkyy niin ikään *My Summer Carin* pelimekaniikassa. Se ei ole pelkästään janonsammuttaja vaan voi aiheuttaa humalan ja sitä seuraavan krapulan sekä liikaa käytettynä saada aikaan riippuvuuden. Alkoholi kuuluu myös olennaisena osana useaan sivutapahtumaan. Esimerkiksi lauantai-iltaisain tanssilavalla voi joutua nyrkkitappeluun. Mitä humalaisempi pelaajan hahmo on, sitä vähemmän hän vahingoittuu iskuista. Jos pelaaja lähtee pelin ainoan nuoren naishahmon, Suskin, kanssa treffeille, tarvitaan mukaan kaksi koria olutta ja pullo viinaa.

Alkoholi on taustalla tai läsnä pelin jokaisessa tapahtumassa. Sekä pelin hahmot että päähenkilö itse joutuvat käyttämään alkoholia. Pelaajalla alkoholinkäyttö johtuu pääasiassa pelin säännöistä. *My Summer Carissa* päähenkilö ei voi kantaa esineitä mukanaan, minkä takia kaljakorista tulee kesäauton vakiovaruste. Selviytyäkseen elossa pelaaja joutuu turvautumaan alkoholiin. Alkoholi toimii myös usein vaihdannan välineenä. Voidaankin todeta, että ilman alkoholia pelimaailmassa ei tapahdu mitään. On kuitenkin syytä huomioda, ettei jokainen joutilas ole alkoholisoitunut, vaikka alkoholin merkitys joutilaisuuden esittämisessä on *My Summer Carissa* kiistämätöntä.

Joutilas mies ei ole välttämättä passiivinen, vaan hän saattaa olla halutesaan hyvin aktiivinen toimija. Suomalaisen viihteen joutilas mies pystyy halutesaan suuriin suorituksiin. (Laine 1999; Kallioniemi & Karvo 2017, 35–37.) Esimerkiksi Uuno Turhapurosta voi tulla salainen agentti, hän voi nousta viikossa alokkaasta majuriksi tai tulla valituksi presidentiksi (Laine 1999). Myös *Pekko Aikamiespoika* -elokuvissa toistuu joutilaisuuden ja toimeliaisuuden ristiriita. Pekko ei ole laiska vaan tietoinen siitä, miten voi olla hyödyksi muille, ja siten hän on aktiivinen toimija. (Kallioniemi & Karvo 2017, 36.) Myös Ylen maalaiskomedioissa joutilaat hahmot ovat hyvin vastuullisia toimijoita, jotka haluavat olla enemmän. Näissä hahmoissa joutilaisuus näkyy mielestäni

14 Ks. <https://my-summer-car.fandom.com/wiki/Pena>.

enemmän yhteiskunnallisen tai sosiaalisen verkoston jäsenyyden hakemisena kuin laiskuutena. Stereotypiat eivät kerro totuutta vaan ovat erottelun välineitä, jotka jakavat ihmisiä tiettyihin lokeroihin (Herkman 2000, 384–385). Joutilaisuus ja stereotyyppiset maaseudun ihmiskuvaukset ovat siirtyneet *My Summer Carin* hahmoihin. Sekä pelin hahmoissa että pelaaja-päähenkilössä voidaan nähdä samoja joutilaisuuden piirteitä kuin kotimaisessa televisio- ja elokuvaviihhteessä. Tämä osoittaa sen, että stereotypiat siirtyvät medioiden välillä, eivätkä pelit ole poikkeus. *My Summer Car* asettuu näin samaan jatkumoon kuin muu maaseutua huumorin kautta käsittelevä kotimainen audiovisuaalinen viihde (Kallioniemi & Karvo 2017, 35). Myös siinä joutilaisuus näyttää aluksi passiiviselta, mutta joutilaista hahmoista paljastuu aktiivinen pohjavire. Jopa alkoholisoituneet hahmot tekevät jotain pelimaailmassa, oli se sitten vaikkapa humalassa autolla ajamista ympäri kylää. Pähenkilönä pelaajan on puolestaan oltava aktiivinen toimija jo pelin sääntöjärjestelmän takia.

Joutilaisuuden ja aktiivisuuden ristiriita pelaajan hahmossa

Digitaalisten pelien omaleimaisuus audiovisuaalisena tuotteena on se, että pelit vaativat pelaajalta osallistumista peliin ja sen tarinaan (Egenfeldt-Nielsen et al. 2013, 34–39; Roine 2016; Myers 2009, 45). Koska *My Summer Car* on selviytymispeli, pelaajan on oltava aktiivinen toimija pelimaailmassa. Pelin sääntöjärjestelmässä keskeisin haaste on pitää pelaaja elossa. Tämä puolestaan asettaa reunaehdoja sille, mitä pelaaja voi tehdä. Esimerkiksi ruoka vaatii rahaa, mistä johtuen pelaajan on tehtävä pelimaailmassa töitä. Koska pelin talousjärjestelmä toimii edelleen hyvin pitkälti pelaajan suunnalta rahalla ostettavien palveluiden ja tuotteiden varassa, johtaa tämä siihen, että pelaajan on kehitettävä erilaisia tulonlähteitä. Tässä voidaan nähdä yhtymäkohta Uuno Turhapuron ja Aku Ankan työtä kaihtaviin hahmoihin, jotka tarvittaessa osaavat mitä vain (Laine 1999; Kallioniemi & Karvo 2017, 35–56). *My Summer Carissa* tämä ilmenee erilaisten tulonhankintakeinojen monipuolisuutena. Pelaaja voi esimerkiksi etsiä pelin kartalta hylättyjä autoja ja myydä niitä, voittaa rallikilpailun, kerätä mansikoita, toimia loka-auton kuskina, jakaa mainoksia tai varastaa pelikoneen.

My Summer Carissa joutilaisuus johtaisi vääjäämättä pelihahmon kuolemaan. Tämä aktiivisuuden vaatimus tekee pelihahmon automaattisesti vastakohdaksi pelimaailman joutilaille hahmoille. Hahmojen joutilaisuus ei ole passiivisuutta, mutta se on erilaista kuin pelaajan aktiivisuus pelimaailmassa. Pelin sääntöjärjestelmän sisällä pelaajan aktiivisuudella on selkeä päämäärä ja merkitys. Aktiivisuuden vaatimus johtaa myös siihen, että päähenkilöstä tulee muiden joutilaisuuden tarkkailija, sillä pelaaja ei varsinaisesti voi samastua pelimaailman muiden hahmojen joutilaisuuteen. Joutilaisuuteen liittyy pinnan alle piilotettu ahkeruus ja neuvokkuus, ja se myös näkyy *My Summer Carissa*. Peli tekee poikkeuksen joutilaisuuden esittämisen kaanoniin siinä, että siitä puuttuu joutilaisuuteen usein kuuluva homososiaalisuus. Pelaaja myös eräällä tavalla hyväksikäyttää pelimaailman hahmojen joutilaisuutta ja rappiota. Hän tekee heille korvausta vastaan palveluksia, joita pelin hahmot eivät oman alkoholisminsa takia pysty tai muuten halua tehdä.

Turusen *Kivenpyörittäjän kylän* Pekka koki lapsuutensa maaseudulle pala- tessaan, kuinka nostalginen paikka oli muuttunut vanhusten ja joutilaiden tilaksi, josta dynaamisuus oli kadonnut. Suomalaisessa audiovisuaalisessa kulttuurissa maaseudun esittämiseen liittyykin sellainen ristiriita, että maa-

seudusta halutaan maalata aluksi pysähtynyt kuva, mutta tarkempi tarkastelu osoittaa maaseudun olevan kaikkea muuta kuin staattinen. Maaseutu tuntuu aluksi hitaalta, pysähtyneeltä nostalgiselta ja joutilalta, lähes pastoraaliselta tilalta, jossa vallitsee ikuinen kesä ja rauha. Pelaaja kuitenkin pian havaitsee maaseudun elämässä sen omaehtoisen rytmien. Tietty pelin tapahtumat, kuten rallikisat, tanssit ja kiihdytysajot, tapahtuvat tiettyinä viikonpäivinä ja rytmittävät siten pelitapahtumia. Pelien omaleimaisuus suhteessa elokuvaan ja televisiosarjoihin näkyy pelaajan aktiivisuuden vaatimuksessa. Tämä pakottaa pelaajan mukaan maaseudun rytmiin ja osallistumaan siihen. Kun pelaaja tarkastelee muita pelimaailman hahmoja, näyttävät he aluksi toimettilta, mutta pian syntyy illuusio toimeliaasta kyläyhteisöstä.

My Summer Carin nuoret mieshahmot ovat lähimpänä joutilaisuuden ideaalia kaahatessaan toimettilina ympäri Alivieskaa. Tämä toistaa poikakulttuurin kaaharipojan ideaa, mikä tarkoittaa nuorten miesten maailmaa, jossa autoa rakennetaan itse ja jossa autolla kaahillaan (Vaaranen 2004, 18). Poikakulttuuri on esitetty *My Summer Carissa* Jani "Jasu" Kärllän, Petteri Kaartorannan ja K. Nygrenin hahmojen kautta. He ovat parikymppisiä miehiä, joiden elämä pyörii päämäärättömän autoilun, kilvanajon ja autojen tuunaamisen ympärillä. Vaaranen (2004, 14) määrittelee vaarallisen ajotavan merkittäväksi osaksi näiden nuorten miesten maailmaa, jossa "kaahailu voi olla hurjastelua autolla yksin, kaverin kanssa tai tuntemattoman kanssa kilpaa. Kaahailussa osoitetaan auton ominaisuudet sekä omat taidot".

My Summer Carissa tämä vaarallinen elämä näyttäytyy siten, että pelin nuoret miehet saattavat ajaa ulos tieltä ja menehtyä. Ympäriinsä ajelevat pelin hahmot esitetään pikemmin toistensa vastustajina, toisin kuin todellisuudessa, jossa toiset miehet nähdään ystävinä, leikkimielisinä kilpailijoina, joiden kanssa jaetaan sama kaaharipoikuuden idea (Vaaranen 2004, 40–43). Vaikka pelihahmot haastavat toisensa ja pelaajan kilvanajoon, puuttuu siitä Vaaraseen osoittama veljellisyys. Se on enemmänkin vakavaa ja hengenvaarallista leikkiä. Poikakulttuurin maailmassa, jossa merkittävä tekijä on homososiaalinen yhteisö, autojen rakentelu on parisuhteita tai työntekoa tärkeämpää. Osittain tällaisten kaaharipoikien ja rappioromantiikkaa ihannoivien yhteisöjen synnyn taustalla on taloudellinen epävarmuus ja se, että tällainen toiminta on vastavoima ja kapina sovinnaisuudelle. (Vaaranen 2004, 16–17, 36–39.)

Käsitän joutilaisuuden myös eräänlaisena kapinallisuutena, normien mukaisen olemisen vastaisena olemisena, jossa on paljon samaa kuin poikakulttuurin kapinallisuudessa kaikkea sovinnaista vastaan. Nämä ovat usein päällekkäisiä ilmiöitä. *My Summer Car* mallintaa poikakulttuurin rappioromanttista epäsovinnaisuutta ja kapinallisuutta, mutta tässä piilee myös pelillistämisen kautta tuleva dissonanssi. *My Summer Car* asettaa itsensä osaksi poikakulttuuria ja siten myös osaksi vastakulttuuria. Tämän puolesta puhuu Rojolan oma toteamus siitä, että pelin esikuvana oli *Autovaras*-televisiosarja. *Autovaras* on itsessään eräänlainen poikakulttuurin esittäjä. Kuten televisiosarjoissa, myös todellisessa elämässä poikakulttuuriin liittyvä joutilaisuus ja rappioromantiikka ovat ihannoitavia piirteitä. *My Summer Car* toteuttaa poikakulttuuria autonrakentelun, kaahailun ja humalaisen maailmankuvan kautta. Pelinä se mahdollistaa muun muassa sen, että pelaaja voi hankkia elantonsa epärehellisin keinoin.

Merkittävä osa poikakulttuuria jää pelistä kuitenkin pois. *My Summer Carin* hahmot tai pelaaja eivät ole osa mitään alakulttuuria, sillä heiltä puuttuu yhteisö, johon heidän pitäisi kuulua. Kun Jani, Petteri ja Nygren ovat joutilaita, ovat he yksin joutilaita. Kun *My Summer Carista* puuttuu kaaharipoikien ala-

kulttuuriin kuuluva yhteisöllisyys, poikakulttuuri esitetään varsin yksinäisenä ilmiönä. Pelissä rikotaan täten suomalaiselle audiovisuaaliselle kulttuurille tyypillistä joutilaisuuden kaavaa, jossa joutilaisuuteen liittyy homososiaalisuus muiden joutilaiden kanssa. (Kallioniemi & Karvo 2017, 37–42.) Siinä missä Uuno Turhapurolle on Härski Hartikainen ja Sörsselssön ystävinään, Pekolla muut Tyräahon miehet ja *Mooseksen perintö* -sarjassa Kuusniemen miehillä muut miehet, *My Summer Carin* päähenkilöllä ei ole sosiaalista verkostoa, johon kiinnittyä. Tämä sosiaalisuuden puute johtuu todennäköisesti peliteknisistä ja pelisuunnitteluun liittyvistä syistä. Esimerkiksi selviytymispeligenressä pelataan useimmiten yhtä hahmoa, joka yrittää selviytyä yksin ympäristön asettamista haasteista. Lisäksi on todennäköistä, että sosiaalisten verkostojen simulointi on yhden ihmisen peliprojektissa työlästä toteuttaa ja täten kyseessä on yksinkertaisesti pelituotannon resurssikysymys.

Alivieskan aktiiviset toimijat

Vastakohta joutilaisuudelle ovat työtätekevät kuntalaiset. Monet hahmot, kuten bussikuski, autokauppias Leif Fleetari, autokatsastaja Lindell, maanviljelijä Tohvakka ja kauppias Teimo Pielinen esitetään aina työnsä ääressä. Yhteiskunnallinen järjestys ei ole kuitenkaan itsestään selvä tai edes kannatettava asia. Pelin aktiiviset, työtätekevät hahmot kokevat järjestyneen yhteiskunnan sortavan heitä. Autokatsastaja Lindell kertoo usein pelaajalle, mitä mieltä hän on yhteiskunnan menosta: ”Emmä- emmä tiä mitä mä sanon, mä en mulmu... emmää pysty enää sanoo mitää. Tää on niin vaikeeta tää vitun elämä ja ainakin auton katsastaminen on niin vaikeeta.” Valtiovallan asettama työn velvollisuus ei ole itse autokatsastajankaan mielestä aina mukavaa.

Kauppias Teimo Pielinen käsittelee monologeissaan 1990-luvulla pinnalla olleita teemoja. Hän kommentoi tuulilasiin kiinnitettäväksi tarkoitettuja veromerkkejä, joilla osoitettiin ajoneuvoveron olevan maksettu tai kritisoitiin bensan hintaa. Sekä joutilaisuus että alkoholismi ovat kummastelun kohde:

Kyllä tää lamakin kohtelloo aika kaltoin tätä minunkin bisnestä. Ihmiset valittaa, että kun ei oo rahhoo oikee mittää osto ni, mua kyllä ihmetyttää että mitenkäs sitä sitten siihen kaljaan riittää rahhaa vaikka ei- ei olevinnaa oo rahhaa nii kyllä- kyllä kaljaa pittää silti saaha. On kai se nyt minun kannalta ihan hyvä juttu sekkin.

Kauppias Pielinen asetetaan monologiensa kautta työtätekevien yrittäjäluokkaan. Hänen vastakohtanaan ovat kylän joutilaat, joilla ei ole varaa ostaa mitään muuta kuin olutta.

Aktiivisuus on usein maaseudulle liittyvissä komedioissa sidottu yrittäjyyteen. Yrittäjyys on myös mielenkiintoisesti konfliktin juuri. Vastakkain on usein yrittäjä ja kunnan intressit, mutta yhtä lailla kunnan sisällä yrittäjien väliset intressit. *Uuno Turhapuro muuttaa maalle* -elokuvassa kunnan läpi kaa-voitetun valtatie tielinjauksesta syntyy kantava teema, kun elokuvan alussa paljastuu, että kauppaneuvos Tuura (Tapio Hämäläinen) on erehdyksissään mennyt ostamaan tielinjauksen alle jääneen huvilan. Konflikti syntyy siitä, että pankinjohtaja (Jyrki Kovaleff) ei halua, että tie lohkaisee osan hänen maistaan. *Pekko aikamiespojan poikamiesajassa* (Suomi 1993) liikemies haluaa rakentaa kuntaan ongelmajätelaitoksen ja sijoittaa sinne ydinjätteitä. Mielenkiintoista on, että samaa juonikulkua käytettiin myös *Mooseksen perinnössä* (Suomi 2001), jossa Ahti Kiiski (Jukka Pitkänen) yrittää sijoittaa kuntaan ydinjätettä ongelmajätelaitoksen verukkeella. Myös muissa Ylen maalaiskomedioissa kunta-

poliittiset kähminnät ovat kantava teema. Tämä teema ei rajoitu pelkästään komediasarjoihin, vaan toistuu myös esimerkiksi *Metsolat*-sarjassa (1993–1995), jossa Urjan rinteen rakentamisen ympärillä pyörivät kuntapoliittiset kuviot, joissa yrittäjät ovat yrittäjää vastaan.

Yrittäjien vastakkainasettelu näkyy *My Summer Carissa* ainoastaan autohuoltamon ja katsastusaseman välillä. Varaosakauppias Fleetari tarjoaa pelaajalle tehtävää tyhjentää septitankki katsastusaseman pihaan, sillä Lindell häiritsee hänen markkinoitaan. Palkkioksi pelaaja saa Fleetarilta viinaa ja alennuksia auton osista. *My Summer Car* esittää kuitenkin Alivieskan varsin sopuisana paikkana, ja näin ollen peli eroaa muun muassa *Uuno Turhapuro muuttaa maalle* ja *Pekko Aikamiespojan poikamiesaika* -elokuvista sekä Ylen maa-laiskomedioista.

My Summer Carissa yrittäjyys asettuu joutilaisuuden vastakohtaksi. Yrittäjyys liittyy vahvasti aktiiviseen hahmoon, joka on kuvattu aina työn touhussa. Pelissä on kuitenkin myös yrittäjyyden ja aktiivisuuden liiton rikkovia hahmoja. Erityisesti tällainen on Toivon hahmo, jossa alkoholismi ja yrittäjyys lyövät kättä. Samalla rappioromanttinen kuvaus liittyy yrittäjähahmoon, josta tulee myös joutilas, kun pelin edetessä Toivo ajaa korttinsa hyllylle. *My Summer carissa* esiintyvää yrittäjyyttä voidaan kuvata tavanomaiseksi työntekemiseksi. Aktiiviset työntekijät ovat vain aktiivisia ihmisiä kyläyhteisössä. Osa pelihahmojen monologeista paljastaa muiden hahmojen joutilaisuuden kummastuttavan heitä, mutta vihamielistä suhtautumista pelissä ei näy, toisin kuin edellä mainituissa elokuvissa ja televisiosarjoissa.

Lopuksi

Olen edellä tarkastellut, miten *My Summer Car* -peli esittää lama-ajan maaseutua ja maaseudun miesten joutilaisuutta. Samalla olen verrannut peliä joutilaisuutta esittäviin suomalaisiin televisiosarjoihin ja elokuviin. Kotimainen viihde, erityisesti televisiosarja *Autovaras*, on toiminut eräänlaisena katalyyttinä peli-idean hioutumisessa. Kuvitteelliseen Alivieskan kuntaan sijoittuva peli on heijastellut tekijänsä Johannes Rojolan käsityksiä ja muistoja pelissä kuvatusta aikakaudesta. Kotimainen audiovisuaalinen kulttuuri näyttää lähestyvän maaseutua ristiriitaisesti. Se pitää maaseutua hitaana ja pysähtyneenä, mutta esittää sen pinnan alta dynaamisena ja aktiivisena ympäristönä. *My Summer Carin* maaseudussa voidaan havaita samanlainen ristiriita.

My Summer Car kuvaa suomalaista maaseutua omaleimaisesti, pelin ehdoilla, mutta tukeutuu samalla vahvasti maaseudun esittämisen perinteisiin kuvakielen, äänimaailman ja teemojen kautta. Samalla maaseudun erilainen elämänrytmi näyttäytyy osin toisin kuin muussa suomalaisessa audiovisuaalisessa viihteessä. Pelin hahmoja tarkasteltaessa huomataan, että he vaikuttavat aluksi joutilailta, mutta – kuten kotimaisissa maaseudulle sijoittuvissa komedioissa on yleensä tapana – joutilaisuuden alta paljastuu varsin aktiivinen maailma. Rappioromanttinen maailmankuva ilmenee pelin hahmoissa, heidän moniongelmaisuuudessaan ja siinä, ettei heistä kukaan varsinaisesti sovi järjestäytyneen yhteiskunnan normiin.

Pelillinen omaleimaisuus tulee esiin siinä, miten *My Summer Car* lähestyy pelaajan kautta joutilaisuutta ja poikakulttuuria. Joutilaisuus muuttuu pelissä jo lähtökohtaisesti mahdottomaksi. Pelisuunnittelun ratkaisut, kuten rajallinen vuorovaikutus pelaajan ja muiden hahmojen kesken sekä pelin tapahtumissa yhteenkuuluvuuden puute, aiheuttaa sen, että *My Summer Carista* puuttuu

joutilaisuuteen ja poikakulttuuriin ominaiset sosiaaliset verkostot ja niiden esittäminen.

Pelin tapa kuvata sosiaalisia verkostoja eroaa myös muilta osin muusta kotimaisesta audiovisuaalisesta viihteestä, sillä kunnan sisäistä konfliktia ei esitetä yhtä poikkeusta lukuun ottamatta. Perinteinen kuntapoliittinen vään- tö ja yrittäjän kilpailu toisen yrittäjän kanssa ovat poissa. Aktiiviset hahmot eivät myöskään näe joutilaisuuden olevan ongelma vaan pikemminkin vain kummeksuttava ilmiö.

Mielenkiintoista on, että kotimainen digitaalinen peli esittää joutilaisuuden hyvin samankaltaisesti verrattuna elokuvaan ja televisio-ohjelmiin. *My Summer Car* ei toista orjallisesti kotimaisen audiovisuaalisen kulttuurin perinnettä vaan rakentaa maaseudusta omanlaisensa käsityksen. Kuitenkin samat teemat tuntuvat toistuvan. Rakennemuutoksen ja lama-ajan näkyminen ja kokeminen vaikuttaa olevan yksi syy siihen, millaisena maaseutu ja sen joutilaisuus nähdään. Rojolan omakohtaiset kokemukset maaseutukunnassa vietetystä lapsuudesta ovat siirtyneet peliin. Kokemusten tragikoomiset piirteet ovat varmasti osasyynsä siihen, miksi niitä esitetään ja toistetaan humoristisissa audiovisuaalisissa tuotteissa. Huumori on tapa käsitellä vaikeita asioita. *My Summer Carin* maaseutu on samaan aikaan hauska, lohduton ja nostalgisoitu. Hauskuus kumpuaa humoristisesta sisällöstä ja käsikirjoituksesta. Lohdut- tomuus nousee siitä, että enemmistö pelin mieshahmoista on ongelmaisia. Nostalgia puolestaan ilmenee siinä, miten lama-ajan maalaismaisema esitetään romantisoituna käyttäen apuna muakaelmia aidosta aikakauden arkkitehtuu- rista, käyttöesineistä ja tuotemerkeistä.

Kun tarkastellaan, miten usein kotimainen audiovisuaalinen viihde palaa joutilaisuuteen, on ilmeistä, että siinä on jotain suomalaista mielenmaisemaa kutkuttavaa. Yksi syy voi olla vahva auktoriteetti-usko, jota mielellään kar- nevalisoidaan. Audiovisuaalisen kulttuurin joutilaat hahmot nähdään usein omanlaisinaan sankareina, jotka eivät piittaa auktoriteeteista tai normeista ja ovat oman tiensä kulkijoita. He asettuvat kapinaan herroja vastaan tahallaan tai vahingossa. Vaikka *My Summer Carissa* ei ole muita auktoriteetteja kuin autokatsastaja Lindell, pelistä voi löytää perinteistä joutilaisuuden ja rappio- romantiikan idealismia.

My Summer Carissa toistuvat kotimaiset maaseudun ja joutilaisuuden stereotypiat, mutta pelillistäminen rikkoo tai pikemmin pakottaa pelaajan seuraamaan tarkemmin, mitä miehinen joutilaisuus todellisuudessa on. Pe- lillistäminen pakottaa pelaajan asettumaan samaan rytmiin kuin ympärillä oleva lama-ajan maalaismaisema. Alivieskan ohittavan junan ikkunasta on vaikea käsittää, miltä todellisuus siellä näyttää, ja liikkeestä on vaikea nähdä toisen täysin erilaista kulkusuuntaa.

Lähteet

Ahlroth, Jussi (2017) Äärimmäisen vaikean *My Summer Car* -pelin suomalainen tekijä ansaitsi yli puoli miljoonaa euroa – Hittipeli on ”käytännössä tyhmää sekoilua kännissä”. *Helsingin Sa- nomat*. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/nyt/art-2000005433559.html>> (linkki tarkistettu 1.12.2021).

Arjoranta, Jonne (2015) Johdanto. Teoksessa Jonne Arjoranta (toim.) *Lähipeluu: Luentoja digitaal- lisista peleistä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 5–8.

Boym, Svetlana (2001) *The Future of Nostalgia*. Basic Books.

Caldwell, Brendan (2016) *Premature Evaluation: My Summer Car*. *Rock, Paper, Shotgun*. Saatavilla: <<https://www.rockpapershotgun.com/my-summer-car-early-access-review>> (linkki tarkistettu 17.11.2021).

Clips.Twitch.Tv/ViscousAggressiveLionFreakinStinkin. *Twitch.tv*. Saatavilla: <<https://clips.twitch.tv/ViscousAggressiveLionFreakinStinkin>> (linkki tarkistettu 8.9.2021).

Egenfeldt-Nielsen, Simon; Smith, Jonas Heide & Tosca, Susanna Pajares (2013) [2008] *Understanding video games: The essential introduction*. New York: Routledge.

Eloranta, Jari & Ojala, Jari (2018) Suomi kansainvälisessä taloudessa 1600–2000. Teoksessa Pertti Haapala (toim.) *Suomen rakennehistoria: Näkökulmia muutokseen ja jatkuvuuteen (1400–2000)*. Tampere: Vastapaino, 124–142.

Garda, Maria B. (2013) Nostalgia in Retro Game Design. *DiGRA '13 - Proceedings of the 2013 DiGRA International Conference: DeFragging Game Studies*. Saatavilla: <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/paper_310.pdf> (linkki tarkistettu 1.12.2021).

Herkman, Juha (2000) Huumorin ja vallan keskeneräinen kysymys – populaarin kokemuksen jäljillä. Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.) *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, 372–388.

Huuhka, Essi & Tormulainen, Aino (2017) *Ysärikirja*. EU: Atena.

Kuorikoski, Juho (2015) Johannes Rojola – Kesäauton tekijämies. *Pelit-lehti*. Saatavilla <<https://www.pelit.fi/artikkelit/johannes-rojola-kesaauton-tekijamies/>> (linkki tarkistettu 26.11.2021).

Kallioniemi, Noora, & Karvo, Elina (2017) Lama-ajan joutilas mies ja homososiaalinen yhteisö Pekko Aikamiespoika -elokuvissa 1993–1997. *Lähikuva* 30(3), 28–45. DOI: <https://doi.org/10.23994/lk.66589>

Kauppinen, Jukka O. (2016a) Haastattelussa My Summer Car -pelin isä Johannes Rojola: ”Suosiota seurasi masennus”. *Muropaketti*. Saatavilla: <<https://muropaketti.com/pelit/peiliartikkelit/haastattelussa-my-summer-car-pelin-isa-johannes-rojola-suosiota-seurasi-masennus/>> (linkki tarkistettu 21.4.2021).

Kauppinen, Jukka O. (2016b) Suomalaisesta tietokonepelistä tuli yllättävä hitti – kömpelö ja ruma My Summer Car on ehtaa ysäriä. *Digitoday*. <<https://www.is.fi/digitoday/art-2000001939410.html>> (linkki tarkistettu 27.11.21).

Kopaniecki, Jakob (2019) Walking the streets of a virtual metropolis. The audiosphere of the game Grand Theft Auto IV. *Interdisciplinary Studies in Musicology* 19, 173–184.

Laine, Kimmo (1999) Uuno Turhapuro -elokuvat. *Elonet*. Saatavilla: <<https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=1970-1979/uuno-turhapuro-elokuvat>> (linkki tarkistettu 28.4. 2021).

Mikkeli, Heikki (2005) Takaisin luontoon – Valistuksen ja romantiikan ajan luontosuhteen paradokseja ja kehityslinjoja. Teoksessa Timo Joutsivo & Markku Kekäläinen (toim.) *Kaupunkikuva Ajassa*. Vammala: SKS, 236–258.

Myers, David (2009) *The Video Game Aesthetic: Play as Form*. Teoksessa Bernard Perron & J. P. Wolf (toim.) *The Video Game Theory Reader 2*. New York: Routledge, 45–63.

Mähkä, R. (2016) Basil Fawlty ja ”esithatcherilaisuus” sarjassa Pitkän Jussin majatalo. *Lähikuva* 29(1), 26–47. DOI: <https://doi.org/10.23994/lk.58359>

Mäkinen, Kaisa (2012) *Pohjois-Pohjanmaan kirkonkylien muuttuva kulttuuriympäristö. Osa 1*. Oulu: Oulun yliopisto, Arkkitehtuurin osasto, Julkaisu A 54.

Nestingen, Andrew (2003) Nostalgias and Their Publics: The Finnish Film Boom, 1999–2001. *Scandinavian Studies*, 75(4), 539–566. Saatavilla: <<http://www.jstor.org/stable/40920476>> (linkki tarkistettu 1.12.2021).

Niedenthal, Simon (2009) What We Talk About When We Talk About Game Aesthetics. *DiGRA '09 - Proceedings of the 2009 DiGRA International Conference: Breaking New Ground: Innovation in Games, Play, Practice and Theory*. Saatavilla <<http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/09287.17350.pdf>> (linkki tarkistettu 1.12.2021).

Peltonen, Matti (1996) Matala viisikymmenluku. Teoksessa Matti Peltonen (toim.) *Rillumarei ja valistus – Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 7–18.

Reddit (2016) *Johannes Rojolan Ask Me Anything*. Saatavilla: <https://www.reddit.com/r/MySummerCar/comments/5caxzu/johannes_rojola_ama/> (linkki tarkistettu 12.4. 2021).

Robinson, Martin (2016) My Summer Car it the most hardcore driving game yet. *Eurogamer*. Saatavilla: <<https://www.eurogamer.net/articles/2016-10-26-my-summer-car-is-the-most-hardcore-driving-game-yet>> (linkki tarkistettu 17.11.2021).

Roine, Hanna-Riikka (2016) How You Emerge from This Game Is up to You: Agency, Positioning, and Narrativity in The Mass Effect Trilogy. Teoksessa Mari Hatavara, Matti Hyvärinen, Maria Mäkelä & Frans Mäyrä (toim.) *Narrative Theory, Literature, and New Media*. New York: Routledge, 67–84.

Sloan, R. J. S. (2015) Videogames as Remediated Memories: Commodified Nostalgia and Hyperreality in Far Cry 3: Blood Dragon and Gone Home. *Games and Culture*, 10(6), 525–550.

Steam (2019) Saatavilla: <<https://steamcommunity.com/app/516750/discussions/1/1740008902397829808/>> (linkki tarkistettu 28.4.2021).

Suominen, Jaakko (2008) The Past as the Future? Nostalgia and Retrogaming in Digital Culture. *The Fibreculture Journal*. Saatavilla: <<http://eleven.fibreculturejournal.org/fcj-075-the-past-as-the-future-nostalgia-and-retrogaming-in-digital-culture>> (linkki tarkistettu 28.4.2021).

Suominen, Jaakko (2011) Pac-Man kaihon kohteena ja kokeilujen välineenä: luovasta aikalais-adaptaatiosta reflektiiviseen nostalgiaan. *WiderScreen* 1–2/2011. Saatavilla <<http://widerscreen.fi/pdf-versiot/2011/suominen.pdf>> (linkki tarkistettu 1.12.2021).

Suominen, Jaakko (2020) Popular History: Historical Awareness of Digital Gaming in Finland from the 1980s to the 2010s. *DiGRA '20: Proceedings of the 2020 DiGRA International Conference: Play Everywhere*. Saatavilla <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/DiGRA_2020_paper_124.pdf> (linkki tarkistettu 1.12.2021).

Suominen, Jaakko & Ala-Luopa, Saara (2012) Playing with Pac-Man: A Life and Metamorphosis of a Game Cultural Icon, 1980–2011. Teoksessa Jeffrey Wimmer, Konstantin Mitgutsch, & Herbert Rosenstingl (toim.) *Applied Playfulness. Proceedings of the Vienna Games Conference 2011: Future and Reality of Gaming*. Wien: Braumüller Verlag, 165–176.

Vaaranen, Heli (2004) *Kaaharipoikia ja rappioromantiikkaa. Tutkimus erään kaahailukulttuurin elämänilosta ja tuhoisuudesta*. Helsinki: Teknillinen korkeakoulu, Yhdyskuntasuunnittelun tutkimus- ja koulutuskeskus.

Vallius, Antti (2013) *Kuvien maaseutu – Maaseutumaisemakuvaston luomat mielikuvat suomalaisesta maaseutukulttuurista*. Jyväskylä: Jyväskylä Studies in Humanities 203.

YouTube.com/Airola: *Urheiludokumentti*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=phOjmGxK5EQ>> (linkki tarkistettu 13.5.2021).

YouTube.Com/RoyalJohnLove. *My Summer Car Greenlight Trailer*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=XBitEX-8IcM>> (linkki tarkistettu 13.5.2021).

YouTube.Com/RoyalJohnstudios *Lennetään Avaruustanssiin*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=4ABgSzsPGDc>> (linkki tarkistettu 13.5.2021).

Mirja Karjalainen-Väkevä ja Sara Sintonen

Mirja Karjalainen-Väkevä, KM,
väitöskirjatutkija, kasvatustiede,
Helsingin yliopisto
Sara Sintonen, MuT, dosentti,
yliopistonlehtori, kasvatustiede,
Helsingin yliopisto

TAPAUSTUTKIMUS SEITSEMÄS- LUOKKALAISTEN MUSIIKIN OPPITUNNEILLA TEKEMIEN LYHYTELOKUVIEN AUDIO- VISUAALISISTA KERRONNAN KEINOISTA MONILUKUTAIDON NÄKÖKULMASTA



Audiovisuaalisen materiaalin tekeminen ja levittäminen on nykyään helpompaa ja nopeampaa kuin koskaan. Tiedämmekö, millaisia audiovisuaalisia kerronnan keinoja tämän päivän nuoret käyttävät? Kun koulussa tehdään lyhytelokuvia, nuoret voivat käyttää omista medioistaan tuttuja audiovisuaalisia kerronnan keinoja, joita voidaan laajentaa.

Perusopetuksessa on viime vuosina uuden opetussuunnitelman myötä kiinnitetty aiempaa enemmän huomiota oppilaiden monilukutaidon tukemiseen. Tässä tutkimuksessa oppilaiden omien lyhytelokuvien tekemistä tarkastellaan monilukutaidon näkökulmasta. Monilukutaidolla tarkoitetaan perusopetuksen opetussuunnitelmassa kykyä tuottaa, tulkita ja arvioida kriittisesti eri muodoissa olevia viestejä eli tekstejä (POPS 2014, 283). Tekstit voivat olla visuaalisessa, auditiivisessa, spatiaalisessa, kinesteettisessä, sanallisessa, numeerisessa, gesturaalisessa tai näitä yhdistävässä eli monimodaalisessa muodossa (Karjalainen-Väkevä & Sintonen 2018, 32; The New London Group 1996; POPS 2014, 283; Räsänen 2015, 94–96). Myös käsitettä medialukutaito käytetään osittain monilukutaidon kanssa samassa merkityksessä, kun puhutaan television, radion, elokuvan, äänitetyn musiikin, internetin ja muiden medioiden välittämien viestien tulkinnasta ja tuottamisesta (ks. Kamerer 2013, 5; Palsa & Ruokamo 2015, 103). Tämän takia artikkelin teoreettinen viitekehys pohjautuu monilukutaidon teorian lisäksi myös mediakasvatukseen ja elokuvakasvatukseen.

Audiovisuaalinen kerronta on lisääntynyt nuorten elämässä erityisesti digitaalisuuden ja laitteiden kehittymisen myötä, koska digitaalisuus on helpottanut oman materiaalin kuvaamista, äänittämistä ja editoimista sekä

valmiiden tuotosten jakamista. Omien videoiden ja muiden audiovisuaalisten tuotosten tekemisen lisäksi esimerkiksi tekstiviestit, Snapchat ja WhatsApp ovat mahdollistaneet nopean, reaaliaikaisen ja spontaanin tavan kommunikoida audiovisuaalisilla viesteillä. On tärkeää tuntea monipuolisesti nuorten tapoja käyttää audiovisuaalisia medioita, jotta voidaan auttaa oppilasta luomaan yhteyksiä vapaa-ajan ja koulussa käytettävien medioiden välillä ja tukea siten oppilaita medioiden tekijöinä ja käyttäjinä (ks. Kupiainen 2013, 9–10). Oppimista tapahtuu myös muualla kuin koulun oppimisympäristöissä, ja muualla opittuja audiovisuaalisen kerronnan keinoja on kiinnostavaa tuoda myös kouluympäristöön tarkasteltavaksi.

Audiovisuaalisten teosten tekeminen muiden kuin taideaineiden parissa on usein tähdännyt kirjoitetun tekstin lukutaidon kehittämiseen, jolloin monimodaalinen viestintä omine erityispiirteineen on jäänyt vähemmälle huomiolle (Bailey 2009; Burn & Baker 2003). Perusopetuksen opetussuunnitelman (POPS 2014, 422, 425–427) mukaan sekä musiikin että kuvataiteen oppiaineissa tarjotaan mahdollisuuksia kehittää monilukutaitoa tekijänä ja tulkitsijana taiteenlajeihin liitettyjen merkitysten tarkastelun kautta. Taideaineiden opiskelussa pystytään kehittämään monilukutaitoa erityisesti taiteissa ilmenevien monimodaalisten viestien tuottamisen ja tulkinnan näkökulmasta, koska oppitunneilla toimitaan taiteenlajeille ominaisella tavalla ja tarkastellaan niille tyypillisiä viestinnän muotoja (Räsänen 2015, 98). Taideaineissa monimodaalinen viestintä on tarkastelun keskiössä eikä sitä nähdä vain välineenä jonkin muun taidon kehittämiseen.

Tämän tutkimuksen tavoitteena on saada tietoa siitä, millaisia kerronnan keinoja nuoret käyttävät tehdessään audiovisuaalisia teoksia. Tutkijoina meitä kiinnostaa erityisesti, mitä audiovisuaalisia kerronnan keinoja he valitsevat käyttöönsä, kun he saavat tehdä lyhytelokuvia itse päättämistään aiheista valitsemallaan toteutustavalla koulukontekstissa musiikin oppitunneilla. Tutkimuksen keskiössä ovat itse tuotokset eli nuorten tekemät lyhytelokuvat. Lyhytelokuva määritellään tässä tutkimuksessa kestoltaan lyhyeksi audiovisuaaliseksi tuotokseksi, joka sisältää ääntä ja liikkuvaa kuvaa ja jossa on pyritty noudattamaan jotakin oppitunneilla esitellyistä dramaturgisista malleista. Lyhytelokuva sopii koulussa tehtävän audiovisuaalisen teoksen muodoksi hyvin paitsi lyhyen keston vuoksi myös siksi, että lyhytelokuvan tehtävänä voidaan pitää elokuvakerronnan uudistamista ja rikkomista: lyhytelokuvat voivat olla kokeellisia, fiktiivisiä tai dokumentaarisia edustaen mitä tahansa lajityyppiä (Koulukino 2021). Oppilaiden tekemiä lyhytelokuvia ei analysoida valmiina audiovisuaalisina teoksina eikä niistä arvioida teknistä laatua tai oppilaiden taitoja elokuvantekijöinä. Vastamme artikkelissamme kysymyksiin: Millaisia audiovisuaalisia kerronnan keinoja seitsemäsluokkalaisten oppilaat käyttävät? Mitä lyhytelokuvat kertovat oppilaiden audiovisuaalisen kerronnan keinoista osana monilukutaitoa?

Tutkimuksen aineisto koostuu 40 lyhytelokuvasta, jotka seitsemännen luokan oppilaat (n=138) suunnittelivat ja toteuttivat pienryhmissä musiikin oppituntien aikana. Lyhytelokuvista lyhyin on 10 sekuntia ja pisin 2 minuuttia 25 sekuntia pitkä. Lyhytelokuvista suurin osa (27 lyhytelokuvaa) on yli 40 sekuntia pitkiä. Aineiston sisällönanalyysi pohjautuu elokuvan tutkimukseen ja monilukutaidon pedagogiikkaan sovellettuna perusopetuksen kontekstiin sopivaksi. Lyhytelokuvia tarkastellaan seuraavien kategorioiden kautta: 1) toteutustapa, 2) auditiivisen kerronnan keinot, 3) audiovisuaalisen kerronnan keinot (äänten ja kuvan suhde toisiinsa), 4) visuaalisen kerronnan keinot ja 5) verbaalisen kerronnan keinot.

Audiovisuaalinen kerronta osana monilukutaitoa, mediakasvatusta ja elokuvakasvatusta

Lyhytelokuvien audiovisuaalisten kerronnan keinojen opiskelua voidaan luonnehtia paitsi monilukutaidon myös mediakasvatuksen ja elokuvakasvatuksen termein, joten seuraavaksi selvennämme näiden käsitteiden suhdetta toisiinsa tässä artikkelissa. Monilukutaitoon, jonka osaksi medialukutaito voidaan lukea, kuuluu perusopetuksen laaja-alaisena tavoitteena eri muodoissa olevien viestien itse tekeminen, niiden tulkitseminen ja arvioiminen (ks. Uudet lukutaidot 2021). Elokuvakasvatus on mediakasvatuksen osa-alue, jossa varsinkin alkuvaiheessa 1980-luvulla käytiin paljon keskustelua medioiden vaikutuksista katsojien minä- ja maailmankuviin (ks. esim. Kovanen & Spišák 2018, 3; Oravala 2007, 105). Myöhemmin Oravala (emt., 114) on määritellyt elokuvakasvatuksen tehtäväksi pyrkimyksen oppia rakastamaan elokuvaa, mikä voi samalla lisätä kriittisyyttä ja synnyttää laajempaa perspektiiviä asioihin, eli kyse ei ole vain kasvattamisesta hyvään makuun.

Myös Bergala (2013, 35) korostaa elokuvan taiteellista luonnetta sekä sitä, että elokuvan ymmärtäminen taiteena vaatii luovan tekijyyden tarkastelua. Bergalan ajatus tekijyyden tuomasta ymmärryksestä on yhteneväinen monilukutaidon määritelmän kanssa siinä mielessä, että viestien itse tuottaminen ja sitä kautta ymmärryksen lisääminen on myös monilukutaidon keskiössä. Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteiden laaja-alaisissa tavoitteissa monilukutaidon painopiste on eri muodoissa olevien viestien ymmärtämisessä ja tuottamisessa, mitä on tarkennettu oppiainekohtaisesti esimerkiksi musiikin opetuksen tavoitteissa (POPS 2014, 283, 422). Tässä artikkelissa ymmärrämme monilukutaidon ja elokuvakasvatuksen toisiaan tukeviksi käsitteiksi: sekä monilukutaidon määritelmässä että elokuvakasvatuksessa korostetaan, että tekemisen kautta saavutetaan taitoja teosten tekemiseen ja kriittiseen arviointiin.

Pedagogisessa mielessä on kiinnostavaa tarkastella omien lyhytelokuvien tekemistä pienryhmässä, sillä yhteisöllisissä työskentelyprosesseissa oppilaiden on neuvoteltava elokuvallisista kerronnan keinoista, arvioitava erilaisten vaihtoehtojen vaikutuksia kokonaisuuteen ja tehtävä valintoja. Oppilaiden kerronnassa käyttämät audiovisuaaliset valinnat perustuvat siihen, millaisia malleja he ovat nähneet ja kuulleet (Burn & Durran 2007; Burn & Kress 2018). Oravala (2007, 114) nostaa esille elokuvien kuvien liikkeen ja ajallisuuden kokemisen avoimena, affektioita synnyttävänä tulemisen liikkeenä elokuva-teoksen ja katsojan välille. Tällöin oleellista Oravalan mukaan on myös kielen ulkopuolinen kokemus, sillä elokuvien katsomiskokemukselle ja katsojan omalle tulkinnalle ei voi asettaa käsitteellistä oikeassa-olemista, koska katsojan kokemus on subjektiivinen. Valitessaan kerronnan keinoja teoksiinsa oppilaat jakavat yhteisöllisessä oppimisprosessissa omia kokemuksiaan ja näkemyksiään ja oppivat toisiltaan erilaisia tapoja tulkita audiovisuaalisia viestejä.

Teokseen liittyvistä valinnoista ja merkityksistä neuvottelemisen koskee koko audiovisuaalisen teoksen tekoprosessia kaikkine vaiheineen: mitä ja miten halutaan ilmaista, mitä välineitä käytetään, miten ja kenelle teos jaetaan ja miten vastaanottaja tulkitsee ja ehkä käyttää sitä (Burn & Parker 2003, 6–8, 11). Suunnitteluvaiheessa oppilaat keskustelivat muun muassa siitä, millä toteutustavalla he halusivat tehdä lyhytelokuvansa. Kuvauksen, äänittämisen ja editoinnin aikana oppilaat opettelivat yhdessä ohjelmien käyttöä ja neuvottelivat käytettävistä kerronnan keinoista. Lyhytelokuvia tehdessään oppilaat opiskelevat samalla sekä audiovisuaalisen teoksen tekemistä että

luovat valintojensa kautta merkityksiä (Burn & Durran 2007; Jewitt 2013). Oppilaiden tekemät valinnat ovat kiinnostavia siksi, että monilukutaidon pedagogiikan mukaan tekijä osallistuu ympäröivään kulttuuriin ajan ilmiöiden parissa työskentelyn ja tuotostensa taiteellisten valintojen kautta (Jewitt 2008; The New London Group 1996). Lyhytelokuvien ja muiden audiovisuaalisten teosten tekeminen auttaa oppilaita osallistumaan kulttuuriin ja sitä kautta kehittämään omaa toimijuuttaan ja arvioimaan audiovisuaalisia teoksia kriittisesti. Kuvan ja äänen muodostaman kokonaisuuden tarkastelu perusopetuksessa onkin perusteltua taidekasvatuksen, kuluttajakasvatuksen sekä tiedon todenperäisyyden tai harhaanjohtavuuden arvioimisen kannalta (Salomaa et al. 2019, 45).

Omasta kokemuksesta kohti yleisempää ymmärrystä

Kasvatus- ja opetusalan tutkimuksissa oppilaiden itse tekemiä audiovisuaalisia teoksia (videoita, digitaalisia tarinoita tai elokuvia) on yleisimmin käytetty menetelmänä jonkin oppiaineen sisältöjen opettamiseen (Gaston & Harvard 2019; Pereira et al. 2012). Tutkimusten mukaan oman audiovisuaalisen teoksen tekeminen pedagogisena toimintana lisää kiinnostusta oppisisältöä kohtaan, opettaa kollaboratiivista työskentelyä ja medialukutaitoa (Gaston & Harvard 2019; Henderson et al. 2010; Pereira et al. 2012). Aiemmissä tutkimuksissa on tarkasteltu myös esimerkiksi oppilaiden omien medioiden ja koulun medialukutaidon opetuksen kohtaamista (Kupiainen 2013), merkitysten muodostamisen yhteisöllistä prosessia (ks. esim. Burn & Kress 2018; Parry 2013) ja narratiivin rakentamista (Parry 2013). Mediakasvatuksen alan tutkimuksissa elokuvien ja videoiden tekeminen on liitetty usein kirjallisen tuottamisen taitoihin ja nähty ikään kuin välivaiheena kirjallisen lukutaidon kehittämiseen (Bailey 2003, 41–44). Toisaalta elokuvien tekemisen avulla (kriittinen elokuvakasvatus) on kouluissa voitu tarkastella erilaisia yhteiskunnallisia ja sosiaalisia ilmiöitä (ks. esim. Rogers 2017, 232). Tutkimuksella, jossa nuorten itse tekemät teokset ovat keskiössä on tarvetta opetuksen kannalta sikäli, että se voi auttaa ymmärtämään paremmin heidän jo käyttämiään kerronnan keinoja, joita tuntemalla opetuksessa voitaisiin tukea monilukutaidossa kehittymistä oppilaiden omista lähtökohdista käsin.

Monilukutaidon pedagogiikassa on tutkimuskirjallisuuden mukaan hahmotettavissa neljä vaihetta, joissa edetään oppilaan omasta kokemusmaailmasta opettajan ohjauksen ja teoretisoinnin kautta taitojen uudenlaiseen soveltamiseen (The New London Group 1996, 83–88; Karjalainen-Väkevä & Sintonen 2018). Oppijan ymmärrys lisääntyy oman kokemuksen ja sen reflektoinnin kautta (Cope & Kalantzis 2015, 4; Kolb 1984; The New London Group 1996, 81–84). Monet audiovisuaaliseen kerrontaan liittyvät mahdollisuudet ja haasteet huomataan ja opitaan vasta itse tekemällä, kuten esimerkiksi äänen voimakkuuteen tai äänen ja kuvan keskinäiseen ajoitukseen liittyvät seikat (Vasilchenko et al. 2017). Liian hiljaa tai meluisassa tehtyjä äänityksiä on mahdotonta huomata ilman omakohtaista tekemistä, ja myös äänen ja kuvan synkronointi konkretisoituu oman tekemisen kautta. Tekemällä oppimisen etuna on myös se, että oppijalle konkretisoituvat elokuvan tekemiseen kuuluvat abstrakteilta vaikuttavat osa-alueet (Burn & Durran 2007), kuten erilaisiin ääniin yleisesti liitettävät kerronnalliset merkitykset. Tekemällä itse tuotoksia oppilaat oppivat huomaamaan elokuvissa käytettäviä kerronnan keinoja,

luomaan merkityksiä ja sitä kautta tulkitsemaan paremmin muiden tekemien teosten merkityksiä (Kamerer 2013) ja tekemään omia audiovisuaalisia teoksia.

Audiovisuaalisten teosten tekeminen äänikerronnan konkretisoijana

Luokanopettajille tehdyn kyselytutkimuksen (Kulju et al. 2020, 19–20) perusteella luokanopettajat eivät pidä musiikkia kovinkaan sopivana oppiaineena monilukutaidon opiskelemiseen. Tämä saattaa johtua siitä, ettei monilukutaitoa käsitteenä vielä ymmärretä niin laajasti kuin olisi mahdollista (Karjalainen-Väkevä & Sintonen 2018, 44). Perusopetuksen musiikin oppiainekohtaisten tavoitteiden mukaan monilukutaidon kehittämistä palvelevat eri luokka-asteilla erilaiset musisointitavat, musiikkikäsitteiden ja merkin-tätapojen käyttäminen musisoinnin yhteydessä ja keskustellessa, musiikin tunne- ja hyvinvointivaikutusten tunnistaminen sekä musiikin käyttäminen viestimiseen ja vaikuttamiseen (POPS 2014, 141–142, 263–265, 422–425). Viestiminen ja vaikuttaminen musiikin avulla on laaja ilmiö, jonka yhtenä osa-alueena voidaan pitää erilaisten audiovisuaalisten teosten tarkastelua erityisesti äänikerronnan kannalta.

Elokuvatutkimuksessa äänen merkitys kokonaisuuden kannalta on jäänyt usein toissijaiseksi (Heinonen 2011; Kärjä 2006), mikä ehkä heijastaa laajemminkin äänen alisteista roolia kuvalle audiovisuaalisessa kulttuurissa. Audiovisuaalisissa tuotoksissa ääni on yhtä merkittävä osa kokonaisuutta kuin kuva ja kiinnostava tarkastelun kohde myös perusopetuksen musiikin sisältönä. Oppilaiden tavat käyttää ääniä audiovisuaalisen kerronnan välineinä heijastavat heidän omia lähtökohtiaan ja medioista opittuja keinoja, jotka voivat olla erilaisia verrattuna elokuvien äänikerrontaan. Elokuvien äänet voidaan luokitella puheeseen, tehosteisiin, hiljaisuuteen ja musiikkiin (Pirilä & Kivi 2017, 89; Äänipää 2021). Tehosteet voidaan jakaa taustatehosteisiin, pistetehosteisiin, foley-ääniin sekä erikoistehosteisiin (Pirilä & Kivi 2017, 92–96). Äänet vaikuttavat olennaisesti elokuvan tyyliin ja tunnelmaan lisäämällä informaatiota ajasta, paikasta, henkilöistä ja heidän välisistä suhteistaan, vaikuttamalla katsojien tunnetiloihin, tukemalla kuvan jatkuvuutta ja luomalla rytmiä ja dynamiikkaa paralleelisesti (Bacon 2017, 41; Kivi 2017; Mononen 2021, 50, 53). Toisaalta ääni voi haastaa kuvaa olemalla tunnelmaltaan ja rytmiltään ristiriidassa kuvan kanssa (polarisoiva tai kontrapunktinen tyyli) (Bacon 2017, 41). Äänillä voidaan luoda jatkuvuutta, mikä huomattiin, kun kuvakohtaisesta äänikerronnasta siirryttiin ajattelemaan kohtauksia äänellisinä kokonaisuuksina (Altman 2013). Kuvakohtaisessa äänikerronnassa jokaista otosta vastaa oma äänimaisemansa, kun taas kohtauksiin sidotuissa äänimaisema ei vaihdu otosten vaan kohtausten rytmissä. Tämä luo kohtauksille jatkuvuutta ja syventää kokemusta miljööstä (Altman 2013). Jatkuvuutta voidaan rakentaa myös tukemalla musiikilla elokuvan teemaa (Mononen 2021, 51). Elokuviissa käytettyjen audiovisuaalisten kerronnan keinojen havainnollistaminen ja konkretisointi oman tekemisen kautta voi antaa välineitä myös muun audiovisuaalisen materiaalin ymmärtämiseen, tuottamiseen ja arvioimiseen ja tukea oppilaiden monilukutaidon kehittymistä heidän omissa mediaympäristöissään.

Jos elokuvan äänikerronnan opiskelemiseen sovelletaan monilukutaidon pedagogiikkaa, oppimisprosessissa tavoitellaan oppilaiden muutosta tuottavaa toimijuutta, ei pelkästään totuttujen ilmaisumuotojen toisintamista (Karjalainen-Väkevä & Sintonen 2018, 43–44). Audiovisuaalisten teosten

tekeminen voi auttaa oppilaita ymmärtämään, miten musiikkia käytetään viestimisen ja vaikuttamisen välineenä esimerkiksi elokuvissa, videoissa, mainoksissa ja tietokonepeleissä. Audiovisuaalisten teosten kautta voidaan käsitellä myös musiikin tunne- ja hyvinvointivaikutuksia. Erimuotoisten tekstien parissa työskenteleminen auttaa oppilaita hahmottamaan yhteyksiä eri muodoissa olevien viestien välillä, esimerkiksi millaisella musiikilla saadaan luotua haluttu tunnelma kuvaan (Parry 2013, 191–192). Lyhytelokuvien ja muiden audiovisuaalisten teosten tekeminen taideaineiden sisältönä kehittää audiovisuaalisten kerronnan keinojen käyttämistä ja omaa audiovisuaaliseen kerrontaan liittyvää ilmaisukykyä (ks. Kamerer 2013) ja tarjoaa siten oppilaille välineitä myös audiovisuaalisen kerronnan uudistamiseen.

Tutkimuksen toteutus ja aineiston analyysi

Tutkimuksen aineisto on koottu eteläsuomalaisen yhtenäiskoulun seitsemäsluokkalaisten musiikin tunneilla keväällä 2017. Tutkimusmenetelmänä käytämme audiovisuaalisen tekstin sisällönanalyysiä monilukutaidon näkökulmaan sovellettuna (The New London Group 1996, 83–88). Monilukutaidon näkökulmalla käsitämme tässä artikkelissa lähestymistavan, jossa lyhytelokuvia ei arvoteta valmiina teoksina vaan yhteisöllisen oppimisprosessin vaiheena. Lyhytelokuvista voidaan sisällönanalyysin avulla päätellä, millaisia audiovisuaalisia kerronnan keinoja oppilailla on käytössään ja laajentaa monilukutaidon pedagogiikan mukaisesti ymmärrystä oppilaiden omista lähtökohdista käsin. Artikkelin ensimmäinen kirjoittaja toimii musiikinopettajana koulussa, jossa tutkimus toteutettiin ja vastasi lyhytelokuvaprojektin suunnittelusta ja toteutuksesta. Aineisto analysoitiin ja artikkeli kirjoitettiin molempien kirjoittajien yhteistyönä.

Oppilaiden tehtävänä oli tehdä pienryhmissä kestoltaan 1–2 minuutin mittaisia lyhytelokuvia käyttäen kuvaamiseen, äänten luomiseen ja editoimiseen iPadin ohjelmia GarageBand ja iMovie. He vastasivat itse käsikirjoituksesta, toteutustavasta, kuvaamisesta, äänten luomisesta ja muusta teknisestä toteutuksesta saaden tarvitessaan apua musiikinopettajalta. Tehtävän tarkoitus oli tutustua audiovisuaalisiin kerronnan keinoihin oman lyhytelokuvan tekemisen avulla ja siten kehittää omaa monilukutaitoa. Aihetta ja toteutustapaa ei rajattu, koska oppilaille haluttiin antaa mahdollisuus tehdä lyhytelokuva heidän omista lähtökohdistaan käsin ja hyödyntämällä heidän omia kiinnostuksen kohteitaan.

Yleisenä ohjeistuksena elokuvan dramaturgiseen rakenteeseen oppilaille esiteltiin kolmenäytöksinen draaman kaarta noudattava malli sekä episodimainen ja fragmentaarinen rakenne. Suunnittelun apuvälineiksi esiteltiin kuva- ja äänikäsikirjoitukset. Oppilaat saivat itse päättää ryhmissään, tekevätkö he käsikirjoituksen vai alkavatko suoraan kuvaamaan lyhytelokuvia.

Audiovisuaalisia kerronnan keinoja esiteltiin katsomalla ja analysoimalla esimerkkejä elokuvakohtauksista, joissa erilaisilla musiikeilla luodaan samaan kuvaan erilaisia tunnelmia. Näin pyrittiin havainnollistamaan musiikin käyttämistä kuvassa nähtävien tapahtumien vahvistajana tai vastakkaisena elementtinä, joka antaa kuvan tapahtumalle uuden merkityksen (ks. Bacon 2000; Bacon 2017; Heinonen 2011; Kärjä 2005; Kärjä 2006; Pirilä & Kivi 2008, 77–78; Pirilä & Kivi 2010, 20–21). Tällä tavoiteltiin monilukutaidon mukaisesti ymmärrystä kuvan ja äänen käytöstä audiovisuaalisen kerronnan välineinä eikä niinkään ymmärrystä elokuvalajeista tai elokuvien historiasta. Oppilaat

suunnittelivat millaisia tunnelmia haluavat eri kohtauksiin luoda, kokeilivat erilaisia äänivaihtoehtoja ja valitsivat mielestään niistä sopivimmat. Jos oppilaiden oli vaikea tuottaa äänillä mielikuviansa mukaisia tunnelmia, opettaja soitti heille esimerkkejä, joiden avulla musiikin erilaisten elementtien vaikutuksia voitiin analysoida. Ryhmät käyttivät 3–5 oppituntia lyhytelokuvien ideointiin, kuvaamiseen, musiikin säveltämiseen ja editointiin. Prosessin päätteeksi lyhytelokuvat katsottiin yhdessä. Katsomisen yhteydessä oppilaat keskustelivat toistensa lyhytelokuvien herättämistä mielikuvista, niissä käytetyistä kerronnan keinoista ja antoivat toisilleen palautetta.

Tutkimuksessa on noudatettu Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohjeistusta hyvästä tutkimuseettisestä käytännöstä (Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2012). Tutkimukseen osallistuvien oppilaiden osallistumiseen ja heidän tuotostensa käyttöön tutkimusaineistona on saatu luvat oppilailta sekä heidän huoltajiltaan Helmi-viestinä. Tutkimuslupa koskee tuotosten käyttämistä aineistona, eikä esimerkiksi tarkempaa kuvausta oppilaiden taustoista tai tavoista käyttää medioita, koska emme pitäneet niitä tutkimuksen aiheen kannalta merkittävinä. Heille on kerrottu, että tutkimuksesta voi irrottautua missä vaiheessa tahansa. Aineisto anonymisoitiin poistamalla tiedostojen nimitystä oppilaiden nimet ja vaihtamalla tilalle tekijöiden antama lyhytelokuvan nimi tai opettajan keksimä nimi.

Audiovisuaalisia tuotoksia voidaan analysoida useista eri näkökulmista. Mediakasvatuksen alalla voidaan keskittyä esimerkiksi mediavälineiden ja niiden käytön tai esitysten analysointiin (Kupiainen et al. 2017). Mediavälineitä ja esityksiä voidaan tutkia teknologian, taidekasvatuksen ja yhteiskunta- ja kulttuurikriittisestä näkökulmista (emt. 24). Tässä tutkimuksessa näkökulmaksi valittiin audiovisuaalisen aineiston sisällönanalyysi. Sisällönanalyysissä aineistoa eritellään ja siitä etsitään yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Sisältöä voidaan eritellä sekä määrällisesti (sisällön erittely) että kuvaillen sitä.

Analyysin ensimmäisessä vaiheessa lyhytelokuvat kirjattiin Excel-taulukoon ja luokiteltiin alustavasti aiheen mukaan. Toisessa vaiheessa ne kategorioitiin toteutustapansa mukaan. Kolmannessa vaiheessa tarkasteltiin käytettyjä audiovisuaalisen kerronnan keinoja. Aineistosta eriteltiin visuaalisen, verbaalisen, auditiivisen ja audiovisuaalisen (äänet ja kuva suhteessa toisiinsa) kerronnan keinot. Äänen ja kuvan yhteiskerronnallisten keinojen analysointi pohjautuu elokuvamusiikin tutkimuksessa käytettävään luokitteluun, jota sovellettiin koulukontekstiin ja monilukutaidon pedagogiikkaan sopivaksi (ks. Heinonen 2011; KAVI 2021; Kärjä 2005; Kärjä 2006). Tarkasteltavaksi valittiin kaksi yleisesti käytettyä audiovisuaalisen kerronnan keinoa eli äänen ja kuvan keskinäinen leikkausrytmi sekä kuvan ja äänen tunnelman suhde toisiinsa (paralleeli eli toisiaan myötäilevä tai kontrapunktinen eli ristiriitainen suhde).

Jännitystä, väkivaltaa ja ystävyyden problematiikkaa

Oppilaiden itse tekemien lyhytelokuvien aiheiden teemat vaihtelevat ystävyydestä koulun ilmiöihin ja jännitykseen. Osa lyhytelokuvista on itse näyteltyjä juonellisia tarinoita, joissa loppuratkaisu on tyypillisesti positiivinen. Osa oppilaista ei halunnut esiintyä lyhytelokuvissa itse, joten niissä on kuvattu esimerkiksi koulumiljöötä, kuten seinämaalauksia ja lähiympäristöä. Kolmessa lyhytelokuvassa kuvataan urheilemista. Osa lyhytelokuvista koostuu fragmentaarista otoksista, joissa kuvataan esimerkiksi juoksevia jalkoja,

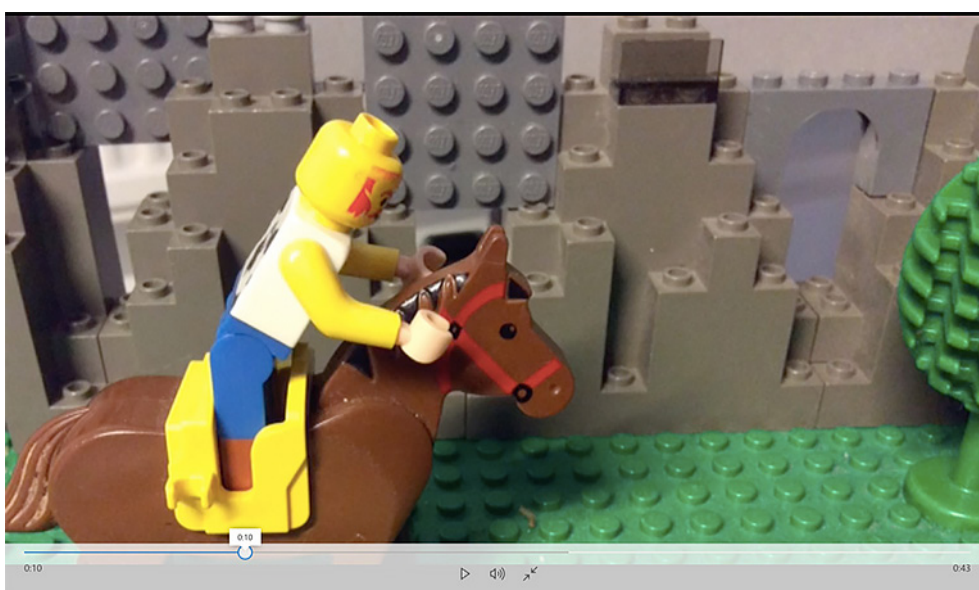
pehmoeläintä, pallon pomppimista pitkin käytävää tai näkkileivän putoamista maitolasiin.

Jännitys ja väkivalta näyttävät olevan oppilaita eniten kiinnostavia aiheita. Median tuottamisen hyvän osaamisen kuvauksen mukaan ”oppilas huomioi mediasisällön suunnittelussa ja toteutuksessa sen tarkoituksen, kohderyhmän ja mahdollisen julkaisuyhteyden” (Uudet lukutaidot 2021). Pedagogisessa mielessä on hyvä tiedostaa, että vaikeiden ja nuoria askarruttavien aiheiden salliminen lyhytelokuvien tekemisessä mahdollistaa niiden käsittelemisen turvallisissa puitteissa. Aiheiden käsittelyn on kuitenkin oltava kaikille turvallista, joten opettajan on huomioitava oppilaiden erilaiset kehitysvaiheet ja taustat.

Oppilaiden tekemistä lyhytelokuvista erottuu neljä toteutustapaa. Toteutustavalla tarkoitetaan tässä tutkimuksessa sitä, minkälaisia ratkaisuja oppilaat



Kuva 1. Useissa lyhytelokuvissa käsiteltiin väkivaltaa jossakin muodossa. Tässä otoksessa kuvakulmaksi on valittu maahan kaatuneen hakattavan näkökulma. Kuvakaappaus lyhytelokuvasta ”Murhaaja”.



Kuva 2. Yhdessä lyhytelokuvassa toteutustavaksi on valittu legoanimaatio. Kuvakaappaus lyhytelokuvasta ”Lego tappelu”.

ovat lähtökohtaisesti tehneet toteutuksen suhteen: näyttelevätkö oppilaat itse, käyttävätkö he animaatiotekniikkaa tai esineitä, vai onko lyhytelokuvassa henkilöksi laskettavia toimijoita ollenkaan. Animaatioelokuvaksi luokiteltiin lyhytelokuvat, joissa still-kuvat on liitetty yhteen liikkuvaksi kuvaksi esimerkiksi iMovieella. Suurin osa lyhytelokuvista (26 kappaletta) on toteutettu itse näytellen niin, että niissä kuvataan joko koko kehoa tai pelkästään kenkiä. Kahdeksassa teoksessa kuvataan esineitä. Tällöin pääroolia esittää esimerkiksi pehmoeläin, itse piirretty paperinukke, pallo tai jokin muu esine. Animaatiotekniikkaa on käytetty kahdessa lyhytelokuvassa, joista toinen on toteutettu Lego-palikoilla ja toinen piirretyillä hahmoilla.

Auditiivisen kerronnan keinoina musiikkia, taustäääniä ja tehosteita

Oppilaiden äänivalinnat kertovat moninaisista tavoista käyttää ääntä osana audiovisuaalista kerrontaa. Tässä tarkastelussamme oppilaiden lyhytelokuvien äänet on luokiteltu seuraaviin kategorioihin: itse sävelletty musiikki, lainattu musiikki tai puhe, miljöötä kuvaavat äänet, äänitehosteet ja itse tuotettu puhe. Lainattu musiikki tarkoittaa tässä yhteydessä valmiin äänitteen käyttöä. Lainattu puhe tarkoittaa toisesta audiovisuaalisesta teoksesta äänitettyä repliikkiä tai meemiä. Äänitehosteeksi lasketaan äänet, jotka on lisätty tehostamaan kuvassa näkyvää toimintaa. Lyhytelokuvien itse sävelletyt musiikit on soitettu akustisilla soittimilla, GarageBandin ohjelmistoinstrumenteilla tai ne on sävelletty yhdistelemällä GarageBandin looppeja.

Oppilaiden tekemissä lyhytelokuvissa ero diegeettisten ja ei-diegeettisten äänten välillä on selkeä. Musiikkia käytetään itse tehdyissä lyhytelokuvissa ei-diegeettisenä äänenä, kun taas muut äänet ovat diegeettisiä käyttötavaltaan. Lyhytelokuvien musiikki on joko itse sävellettyä (yli 30 lyhytelokuvassa) tai toisesta teoksesta lainattua (7 lyhytelokuvassa). Miljöön ääniä (2 lyhytelokuvassa), äänitehosteita (4 lyhytelokuvassa) ja itse tuotettua puhetta (10 lyhytelokuvassa) käytetään diegeettisinä ääнинä. Neljässätoista lyhytelokuvassa



Kuva 3. Esimerkki miljöön taustäääniä, meemejä, äänitehosteita ja musiikkia sisältävästä lyhytelokuvasta. Kuvakaappaus lyhytelokuvasta ”Jänöjen ansa”.

on käytetty useampaa kuin yhtä äänikategorian tyyppiä. Edellisellä sivulla oleva kuva 3 on esimerkki animaatioelokuvasta, jossa käytetään useita erilaisia ääniä erityyppisissä tarkoituksissa. Metsämiljöötä kuvataan lintujen äänillä. Tunnelmaa kuvataan alussa iloisella itse sävelletyllä musiikilla. Kuvassa näkyvä puhekuplan sisältö kuuluu äänenä, jossa on yhdistetty ensin itse tehty GarageBandin ohjelmistoinstrumentilla äänitetty äänitehoste ja sen jälkeen internetistä poimittu meemi ("Hell no!").

Ääni ja kuva noudattavat samaa tunnelmaa ja rytmiä

Äänen ja kuvan suhteen analyysissä kiinnitetään huomiota niiden keskinäiseen leikkausrytmiin ja siihen, korostavatko äänet kuvassa nähtävää tunnelmaa tai tapahtumaa vai ovatko äänet ja kuva kontrapunktisessa suhteessa. Valtaosassa lyhytelokuvia (29 kappaletta) ääni ja kuva noudattavat samaa leikkausrytmiä. Niissä kuva ja äänet vaihtuvat otoksesta toiseen siirryttäessä samaan aikaan eikä käytetä lomittaista leikkausta, jossa väistyvän otoksen päällä kuulutaisiin jo tulevan otoksen äänet. Osassa lyhytelokuvia (12 kappaletta) ääniraita palveli kuvaa itsenäisesti etenevänä taustamusiikkina. Tällaista tekniikkaa käytetään usein Youtubessa ja Tiktokissa jaetuissa esittely- ja opasvideoissa, joista se on voinut tarttua oppilaiden repertuaariin.

Yleisin tapa käyttää musiikkia on, että se tukee kuvan tunnelmaa. Kontrapunktinen tapa käyttää musiikkia näyttää olevan yläkouluikäisille oppilaille vielä vieras. Oppilaat käyttävät lyhytelokuvissaan yleisesti käytettyjä audiovisuaalisen kerronnan keinoja. Tarinan dramaattisia käännteitä korostetaan riitasoinnuilla, mollisävellajeissa soivilla jousilla tai aksentoiduilla rytmeillä. Oppilaat hyödyntävät dissonansseja, matalalta soivia ja hitaita teemoja kuvaamaan pelkoa ja vastakohtana konsonansseja ja keskirekisteristä soivia ääniä kuvaamaan rentoa tunnelmaa tai helpotusta. Iloisia tapahtumia korostetaan nopeatempoisella musiikilla. Musiikkia käytetään yleisen tunnelman luomisen lisäksi myös pistemäisinä efekteinä kuvaamaan tunnelman nopeaa muutosta, henkilön äkillistä oivallusta tai tärkeää dramaattista kohtaa. Yhdessä lyhytelokuvassa lompakon putoamiseen liittyvää epäonnea tehostetaan vaskipuhaltimen laskevalla koomisella kuviolla, mikä viittaa piirretyistä elokuvista tutuksi tulleeseen "mickey mousing"-tekniikkaan. Oppilaat käyttävät lyhytelokuvissaan itse säveltämänsä musiikin lisäksi myös muista teoksista lainattua musiikkia ja eri medioista tuttuja audiovisuaalisia meemejä.

Visuaalisen kerronnan keinoina eri kuvakulmat, -koot ja efektit

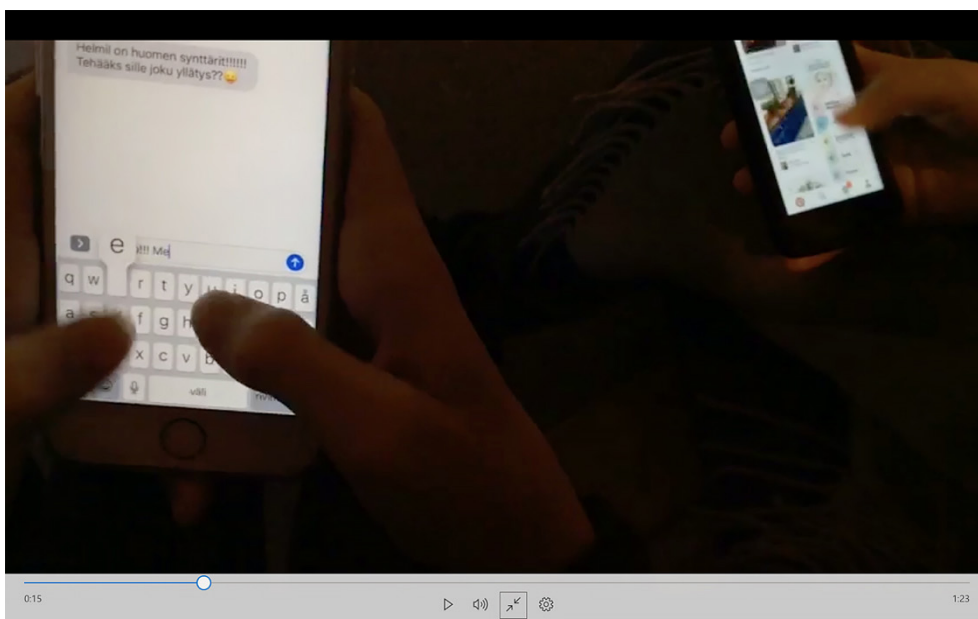
Audiovisuaalisten kerronnan keinojen hyvän osaamisen kuvauksessa (Uudet lukutaidot 2021) mainitaan esimerkkinä kohtausten rakentaminen ja kuvakulmien käyttäminen. Kun koulussa kuvataan lyhytelokuvia, oppilaat joutuvat kuvauspaikkoja miettiessään katsomaan koulun tiloja uudella tavalla ja keksimään, miten koulumiljööseen saataisiin luotua lyhytelokuvan miljöö. Koulu voidaan lyhytelokuvia kuvattaessa nähdä myös erilaisena tilana, jossa elokuvan tapahtumat kuvataan ja tehdään jotain tavallisista toimintatavoista poikkeavaa (Kupiainen 2013, 24–28). Tässä aineistossa suosituin kuvauspaikka on koulun sisätila sellaisenaan ilman lavasteita (24 kappaletta). Muutamissa lyhytelokuvissa käytetään itse piirrettyjä tai legoista rakennettuja taustoja. Joissakin lyhytelokuvissa koulun sisätila on lavastettu pienillä muutoksilla

toiseksi tilaksi ja tuttuja esineitä käytetään eri merkityksessä kuin arjessa. Lyhytelokuvien tarinat johdattelevat katsojan mieltämään esineet ja tilat tarinaan sopiviksi.

Kun tarkastellaan oppilaiden valitsemia kuvaustapoja, on kiinnostavaa pohtia heidän ratkaisujaan suhteessa kameran liikkumiseen, kuvakokoihin ja tehosteiden käyttöön. Oppilaiden tekemissä lyhytelokuvissa kamera pysyy paikoillaan koko teoksen ajan (21 lyhytelokuvassa) tai sitä liikutetaan (19 lyhytelokuvassa). Lyhytelokuvissa on käytetty lähinnä kolmea eri kuvakokoa: kokokuvaa (34 lyhytelokuvassa), puolikuvaa (18 lyhytelokuvassa) ja lähikuvaa (16 lyhytelokuvassa). Noin puoliin teoksista oppilaat ovat valinneet samaan teokseen useampia kuin yhtä kuvakokoa. Myös kuvankäsittelyä tai efektejä käytetään, ja tyypillisiä efektejä ovat kuvan hidastus ja värien muuntaminen. Lisäksi tehokeinona käytetään nopeaa leikkausrytmiä ja iMoviessa oletuksena olevaa ”Ken Burns”-efektiä, jossa still-kuva liikkuu valittavasta kulmasta toiseen. Oppilaat ovat selvästi tietoisia kameran liikkeen ja kuvakulman valinnan vaikutuksesta lopputulokseen, mutta samalla visuaalisen kerronnan keinoissa vaikuttaa olevan suuri hajonta. Esimerkiksi eräässä lyhytelokuvassa kameran liikkeillä suunnataan katsojan huomio ensin kamera paikallaan pysyen yksityiskohtaan, joka on kuvattu lähikuvana. Tämän jälkeen kuvakoko laajennetaan kokokuvaksi ja kamera liikkuu. Tekijät osaavat tässä tapauksessa käyttää samanaikaista kuvasuhteen muuttamista ja kameran liikettä hyödykseen tarinan kerronnan keinoina. Toinen ääripää kerronnan keinojen valikoimassa on tapa, jossa kamera on liikkumatta ja kuvakoko säilyy samana koko yhdellä otolla kuvatun lyhytelokuvan ajan.

Kirjoitettu teksti puheen korvaajana

Osassa elokuvista on mukana verbaalista sisältöä joko puheen tai luettavan tekstin muodossa. Kirjoitetut tekstit näytetään puhekuplissa, tekstiviesteissä



Kuva 4. Tekstiviesteillä korvataan puhuttu dialogi. Kuvakaappaus lyhytelokuvasta ”Suuri yllätys”.

tai ne on toteutettu iMovien tekstityökalulla. Esimerkiksi yhdessä lyhytelokuvassa verbaalinen sisältö on esitetty puhutun dialogin sijaan tekstiviesteinä. Ystävykset sopivat kolmannelle kaverille järjestettävästä yllätyksestä kirjoittamalla toisilleen tekstiviestejä. Kuvakulma on valittu niin, että katsoja näkee tekstiviestien sisällön, josta kolmas henkilö jätetään ulkopuolelle.

Lyhytelokuvien yhtenä tyypillisenä piirteenä on, että tapahtumia näytetään eikä puheella tai vuorosanoilla ole kovin suurta roolia. Esimerkkikoulussa on tehty videoita ja lyhytelokuvia useiden vuosien ajan, ja verrattuna aiempiin teoksiin erityisesti tässä aineistossa ilmennyt puheen korvautuminen kirjoitetulla tekstillä oli kiinnostava ilmiö. Syitä kirjallisten tekstielementtien käyttöön voi pohtia esimerkiksi teknologian kehittymisen ja nuorten käyttämissä medioissa esiintyvien kerronnan keinojen näkökulmista. Oppilaiden tekemissä lyhytelokuvissa käytetään kirjoitettua tekstiä puhekuplissa, siirtymissä väliteksteinä ja tekstiviestein kerrottuna dialogina. Käyttötavoissa voi nähdä yhteyden joihinkin nuorten arjessa käyttämiin medioihin. Esimerkiksi Snapchattiin ja Tiktok-videoihin voi helposti lisätä myös kirjoitettua tekstiä ja monet Youtube-tutoriaalit on rakennettu niin, että videolla ei puhuta, vaan ohjeet näytetään tekemällä ja tekstielementeillä. Nämä kerronnan keinot ovat voineet heijastua myös oppilaiden koulussa tekemiin lyhytelokuviin.

Mitä lyhytelokuvat kertovat oppilaiden audiovisuaalisen kerronnan keinoista ja miten tuloksia voidaan soveltaa musiikin opetukseen

Yläkouluikäisten oppilaiden tekemien lyhytelokuvien lähempi tarkastelu osoittaa, että audiovisuaalisen kerronnan keinojen osalta hajonta eri lyhytelokuvien välillä on varsin suuri. Oppilaiden tekemät ratkaisut osoittavat kyvykkyyttä monipuoliseen elokuvallisten keinojen hyödyntämiseen ja toisaalta halukkuutta kokeilla erilaisia ratkaisuja. Kuten Max Juntunen (2011, 79) toteaa, oppilailla on monesti jo kehittynyt näkemys audiovisuaalisesta kerronnasta, vaikka he eivät osaisikaan vielä verbalisoida valintojaan tai tekemisiään. Juntusen mukaan elokuvateosten analysoiminen ja terminologian oppiminen auttavat myös omakohtaisen ilmaisun kehittymistä. Opetuksen yhtenä tehtävänä monilukutaidon näkökulmasta voisi olla havainnollistaa, mistä elementeistä audiovisuaalinen kerronta muodostuu ja miten keinoja voidaan käyttää. Audiovisuaalisen kerronnan keinovalikoiman havainnollistaminen ja erittelemine auttaa oppilasta huomaamaan, mistä kerronta muodostuu ja millä tavoin hän voi kehittää omaa kerrontaansa edelleen.

Tässä tutkimuksessa lyhytelokuvien tekeminen liittyy monilukutaidon kehittymisen tukemiseen, eikä siten tarkoita pelkästään konkreettisten audiovisuaalisen kerronnan keinojen karttumista. Monilukutaidon kannalta olennaista on myös, että sisältöjen tekeminen itse auttaa huomaamaan konkreettisia keinoja, joilla viesteihin vaikutetaan. Tämän tutkimuksen yhteydessä oppilaat havaitsivat kuvausvaiheessa esimerkiksi kuvakokojen ja -kulmien erilaiset vaikutukset viestittävään asiaan, kun he kokeilivat erilaisia kuvausvaihtoehtoja. Äänen vaikutus kuvaan konkretisoitui prosessin eri vaiheissa alkaen valmiiden esimerkkien analysoimisesta ja edeten oman toteuttamisen kautta yhteiseen lyhytelokuvien reflektointiin. Monilukutaito ymmärretään laajasti niin, että sillä ei tarkoiteta pelkästään oppimistuloksia vaan pedagogista lähestymistapaa, jossa keskeisenä voimavarana on sosiokulttuurinen moninaisuus (Mertala 2017, 1–2; Palsa & Ruokamo 2015, 110). Taidon kehittyminen on usein henkilökohtainen, pitkäaikainen prosessi, joka kuitenkin

kehittyy yhteisöllisesti ja kokeilevasti osallistumalla (Sintonen & Kumpulainen 2017). Tekemällä audiovisuaalisia teoksia ja arvioimalla niitä yhdessä muiden kanssa monet audiovisuaaliseen kerrontaan liitetyt merkitykset konkretisoituvat. Keskustelu muiden erilaisista lähtökohdista tulevien oppilaiden kanssa prosessin eri vaiheissa tarjoaa tilaisuuden muodostaa merkityksiä, vertailla niitä ja ymmärtää merkitysten muodostamisen prosessia.

Oppilaiden omien medioiden ja heille merkityksellisten tekstien tarkastelu perusopetuksen kontekstissa voisi kehittää oppilaiden monilukutaitoa siten, että mediavaikutteiden lainaaminen tunnistettaisiin ja niitä tutkittaisiin laajemmassa yhteydessä (ks. Cannon & Potter 2019, 1–2; Paatela-Nieminen & Kupiainen 2019, 313). Monilukutaidon pedagogiikan mukaan opetuksen lähtökohdista toimii oppilaan oma kokemusmaailma (ks. Cope & Kalantzis 2015, 4; Kulju et al. 2018, 86; Cannon & Potter 2019, 1). Oppilaan oman kokemusmaailman ja koulun oppimisympäristöjen kohtaaminen on näin ollen yksi haaste, johon monilukutaidon pedagogiikan mukaan olisi etsittävä erilaisia ratkaisuja. Tämän tutkimuksen tuloksista voidaan päätellä, että oppilaat käyttävät kouluympäristössä tehtävissä lyhytelokuvissa myös omista mediaympäristöistään oppimiaan audiovisuaalisia kerronnan keinoja. Lyhytelokuvien tekoprosessi voi toimia oppimisympäristönä, jossa formaali ja informaali oppiminen kohtaavat ja oppilaat pääsevät hyödyntämään myös muualla oppimiaan taitoja (Kupiainen 2013, 31).

Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteissa on useita tavoitteita ja sisältöjä, joihin audiovisuaalisten viestien ymmärtäminen ja kerronnan vahvistaminen voivat luontevasti sulautua: laaja-alaisen osaamisen tavoitteet (ml. monilukutaito), eri oppiaineiden sisällöt (musiikki, kuvataide, historia, äidinkieli, yhteiskuntaoppi jne.), työtavat (tekemällä oppiminen, tutkiva oppiminen, yhteisöllinen oppiminen ym.) sekä monialaiset oppimiskokonaisuudet. Tämä tutkimus lisää tietoa siitä, millaisia audiovisuaalisia kerronnan keinoja yläkoululaisilla on hallussaan, ja tuloksia voi hyödyntää esimerkiksi musiikkikasvatuksen, elokuvakasvatuksen ja muun audiovisuaalisen kasvatuksen suunnittelussa erityisesti monilukutaidon näkökulmasta.

Musiikin opetuksessa äänikerronnan käsitteleminen itse lyhytelokuvia tekemällä tarjoaa mahdollisuuden yksilöllisten oppimispolkujen luomiseen. Lyhytelokuvia tehdään omista lähtökohdista ja omia vaikutteita hyödyntäen edeten käsitteellistämisen ja analysoinnin kautta laajempaan ymmärrykseen. Oppilaille on kertynyt eri medioista kokemuksia äänikerronnasta, mutta ne voivat olla vielä tiedostamattomia. Äänikerronnan käsitteellistämiseksi voi olla tarvetta esimerkiksi erottamalla kerronnan tasot, kuten taustääänet, foley-äänet, puhe, tehosteet ja musiikki tunnelman kuvauksena. Myös kuvan ja äänen leikkausrytmin variointi ja äänen diegeettisyyden ja ei-diegeettisyyden ymmärtäminen voi vaatia näiden kerronnan keinojen analysointia ja käsitteellistämistä. Lyhytelokuvissa käytettyjä viittauksia eri teoksiin voidaan pohtia myös tekijänoikeusnäkökulmasta. Lyhytelokuvien tekeminen oppiaineiden välisenä yhteistyönä mahdollistaisi jokaiselle kerronnan osa-alueelle kyseisen oppiaineen aineenopettajan asiantuntemuksen ja toisaalta madaltaisi oppiaineiden välisiä rajoja.

Lähteet

- Altman, Rick (2013) Establishing sound. *Cinemas: revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, vol 24:1, 19–33. DOI: <https://doi.org/10.7202/1023108ar>
- Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bacon, Henry (2017) Kohti vertailevaa tyylitutkimusta. *Lähikuva*, vol 30:1, 26–45. DOI: <https://doi.org/10.23994/lk.63318>
- Bailey, Brian (2009) *Reel literacies: Digital video production as a literacy practice*. Rochester: University of Rochester.
- Bergala, Alain (2013) *Kokemuksia elokuvakasvatuksesta*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto / Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 142.
- Burn, Andrew & Durran, James (2007) *Media Literacy in Schools: Practice, Production and Progression*. Lontoo: SAGE.
- Burn, Andrew & Kress, Gunther (2018) Multimodality, style, and the aesthetic: The case of the digital werewolf. Teoksessa Elise Seip Tønnessen & Frida Forsgren (toim.) *Multimodality and aesthetics*. New York: Routledge, 15–36.
- Burn, Andrew & Parker, David (2003) *Analysing media texts*. Bloomsbury.
- Burn, Andrew & Parker, David (2003) Tiger's big plan: Multimodality and the moving image. Teoksessa Carey Jewitt & Gunther Kress (toim.) *Multimodal Literacy*. New York: Peter Lang, 56–72.
- Cannon, Michelle & Potter, John (2019) Pedagogies of Production: Reimagining Literacies for the Digital Age. Teoksessa Casie Hermansson & Janet Zepernick (toim.) *The Palgrave Handbook of Children's Film and Television*. Lontoo: Palgrave Macmillan, 435–450.
- Cope, Bill & Kalantzis, Mary (2015) The things you do to know: An introduction to the pedagogy of multiliteracies. Teoksessa Bill Cope & Mary Kalantzis (toim.) *A Pedagogy of Multiliteracies. Learning by Design*. Lontoo: Palgrave Macmillan. 1–36.
- Gaston, Joseph P. & Havard, Byron (2019) The Effects of Collaborative Video Production on Situational Interest of Elementary School Students. *TechTrends* 63, 23–32. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11528-018-0363-9>
- Heinonen, Yrjö (2011) Audiovisuaalinen musiikkianalyysi – paino sanalla audio. *Widerscreen* 3/2011. Saatavilla: <<http://www.widerscreen.fi/2011-3/esipuhe/>> (linkki tarkistettu 5.1.2021).
- Henderson, Michael & Auld, Glenn & Holkner, Bernard & Russell, Glenn & Seah, Wee Tiong & Fernando, Anthony & Romeo, Geoff (2010) Students creating digital video in the primary classroom: Student autonomy, learning outcomes, and professional learning communities. *Australian Educational Computing*, vol 24:2, 12–20.
- Jewitt, Carey (2008) Multimodality and literacy in school classrooms. *Review of research in education*, vol 32:1, 241–267.
- Jewitt, Carey (2013) Multimodal methods for researching digital technologies. *The SAGE handbook of digital technology research*, 250–265. DOI: [10.4135/9781446282229.n18](https://doi.org/10.4135/9781446282229.n18)
- Juntunen, Max (2011) Katsaus elokuvakasvatuksen menetelmiin. Teoksessa Päivi Hakkarainen & Kari Kumpulainen (toim.) *Liikkuva kuva – muuttuva opetus ja oppiminen*. Lapin yliopisto: Kokkolan yliopistokeskus Chydenius, 71–97.
- Kamerer, David (2013) Media literacy. *Communication Research Trends*, vol 32:1, 4–25.
- Karjalainen-Väkevä, Mirja & Sintonen, Sara (2018) Monilukutaitoa monitaiteisesti: Tapaustutkimus peruskoulun yhdeksäsluokkalaisten musiikkia ja tanssia yhdistävästä työskentelystä. *Ainedidaktiikka*, vol 2:1, 39–58. DOI: <https://doi.org/10.23988/ad.66551>
- KAVI (2021) Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Yläpolku. Miten elokuva kertoo. Saatavilla: <<https://elokuvalopolku.kavi.fi/ylapolku/>> (linkki tarkistettu 21.6.2021).
- Kivi, Erkki (2017) *Kuinka kuovat puhuvat: elokuvääänen pidempi oppimäärä*. BoD-Books on Demand.
- Kolb, David (1984) *Experiential learning: experience as the source of learning and development*. Prentice-Hall.
- Koulukino (2021) Oppimateriaalit. Teemapaketti: [Lyhytelokuvat](https://www.koulukino.fi/oppimateriaalit/teemapaketti-lyhytelokuvat/) <<https://www.koulukino.fi/oppimateriaalit/teemapaketti-lyhytelokuvat/>> (linkki tarkistettu 17.11.2021)

Kovanen, Marjo & Spišak, Sanna (2018) Lähikuvassa mediakasvatus. *Lähikuva*, vol. 31(2), 3–9. DOI: <https://doi.org/10.23994/lk.75045>

Kulju, Pirjo & Kupiainen, Reijo & Pienimäki, Mari (2020) *Raportti luokanopettajien käsityksistä monilukutaidosta 2019*. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin julkaisuja 2/2020, 6–42.

Kulju, Pirjo & Kupiainen, Reijo & Wiseman, Angela M. & Jyrkiäinen, Anne & Koskinen-Sinisalo, Kirsi-Liisa & Mäkinen, Marita (2018). A review of multiliteracies pedagogy in primary classrooms. *Language and Literacy*, vol 20:2, 80–101. Saatavilla: <<https://journals.library.ualberta.ca/langandlit/index.php/langandlit/article/view/29333>> (linkki tarkistettu 17.9.2021)

Kupiainen, Reijo, Sintonen, Sara & Suoranta, Juha (2007) Suomalaisen mediakasvatuksen vuosikymmenet. Teoksessa: Heikki Kynäslähti; Reijo Kupiainen & Miika Lehtonen (toim.) *Näkökulmia mediakasvatukseen*. Mediakasvatusseuran julkaisuja 1/2007, 3–25. Saatavilla: <<http://www.mediakasvatus.fi/wp-content/uploads/2018/06/ISBN978-952-99964-1-4.pdf>> (linkki tarkistettu 7.12.2021)

Kupiainen, Reijo (2013) *Media and digital literacies in secondary school*. New York: Peter Lang.

Kärjä, Antti-Ville (2005) *Varmuuden vuoksi omana sovituksena. Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Kärjä, Antti-Ville (2006) Elokuvamusiikin tutkimus: tieteenala puun ja kuoren välissä. *Widerscreen* 1/2006. Saatavilla: <http://www.widerscreen.fi/2006/1/elokuvamusiikin_tutkimus.htm> (linkki tarkistettu 5.1.2021).

Mertala, Pekka (2017) Näkökulmia monilukutaitoon: opettajuus ja situationaaliset lukutaidot. *Kieli, koulutus ja yhteiskunta*. Saatavilla: <<https://www.kieliverkosto.fi/fi/journals/kieli-koulutus-ja-yhteiskunta-joulukuu-2017/nakokulmia-monilukutaitoon-opettajuus-ja-situationaaliset-lukutaidot>> (linkki tarkistettu: 17.9.2021)

Mononen, Sini (2021) Epäilyksen musiikki ja anteeksiannon montaasi. Musiikki affektiivisena yhteisön kuvana televisiosarjassa *Kaikki symnit*. *Lähikuva*, vol 34:2–3, 42–56. DOI: <https://doi.org/10.23994/lk.111160>

The New London Group (1996) A pedagogy of multiliteracies: Designing social futures. *Harvard educational review*, vol 66:1, 60–93.

Oravala, Juha (2007) Kohti elokuva- ja mediakasvatusteorioiden käsitteellistä ja pragmaattista synteesiä. Teoksessa Heikki Kynäslähti; Reijo Kupiainen & Miika Lehtonen (toim.) *Näkökulmia mediakasvatukseen*. Mediakasvatusseuran julkaisuja 1/2007, 103–116. Saatavilla: <<http://www.mediakasvatus.fi/wp-content/uploads/2018/06/ISBN978-952-99964-1-4.pdf>> (linkki tarkistettu 28.6.2021)

Paatela-Nieminen, Martina & Kupiainen, Reijo (2019) Taidekasvatus ja monilukutaito. Teoksessa Tero Autio; Liisa Hakala & Tiina Kujala (toim.) *Siirtymiä ja ajan merkkejä koulutuksessa. Opetussuunnitelmatutkimuksen näkökulmia*. Tampere: Tampere University Press, 297–318. Saatavilla <<http://urn.fi/URN:NBN:fi:tuni-201912166925>> (linkki tarkistettu 15.9.2021)

Palsa, Lauri & Ruokamo, Heli (2015) Behind the concepts of multiliteracies and media literacy in the renewed Finnish core curriculum: A systematic literature review of peer-reviewed research. *Seminar.net*, vol. 11:2. Saatavilla: <<https://journals.oslomet.no/index.php/seminar/article/view/2354>> (linkki tarkistettu 17.9.2021).

Parry, Becky (2013) *Film in Children's Film Production*. Lontoo: Palgrave Macmillan. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137294333_8

Pereira, Marcus Vinicius; de Souza Barros, Susana; de Rezende Filho, Luiz Augusto C. & de A Fauth, Leduc Hermeto (2012) Audiovisual physics reports: students' video production as a strategy for the didactic laboratory. *Physics education*, vol 47:1, 44.

POPS (2014) *Peruskoulun opetussuunnitelman perusteet*. Saatavilla: <https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/perusopetuksen_opetussuunnitelman_perusteet_2014.pdf> (linkki tarkistettu 16.6.2021).

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki (2005) *Otos: Elävä kuva–elävä ääni. Ensimmäinen osa*. Helsinki: Like.

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki (2008) *Leikkaus: Elävä kuva–elävä ääni. Toinen osa*. Helsinki: Like.

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki (2010) *Teos. Elävä kuva–elävä ääni. Kolmas osa*. Helsinki: Like.

Rogers, Matthew (2017) Conceptualizing and implementing critical filmmaking pedagogies: Reflections for educators. Teoksessa Mary Blatherwick & Jill Cummings (toim.) *Creative dimensions of teaching and learning in the 21st Century*. Brill Sense, 229–237.

Räsänen, Marjo (2015) *Visuaalisen kulttuurin monilukukirja*. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna (2006) *KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto* [verkkojulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Saatavilla: <<https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/kvali/viittausohje.html>> (linkki tarkistettu 1.11.2021).

Salomaa, Saara & Palsa, Lauri & Murtonen, Sari (2020) Medialukutaitoa kaikille: Uudet lukutaidot -kehittämishjelma edistää tasa-arvoa varhaiskasvatuksessa sekä esi- ja perusopetuksessa. Teoksessa Pirjo Kulju, Reijo Kupiainen & Mari Pienimäki (toim.) *Raportti luokanopettajien käsityksistä monilukutaidosta*. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin julkaisuja 2/2020. 43–47. Saatavilla: <<https://uudetlukutaidot.fi/wp-content/uploads/2021/03/UudetLukutaidot-opettajien-kasityksia-medialukutaidosta-2019-Kulju-Kupiainen-Pienimaki.pdf>> (linkki tarkistettu 14.9.2021).

Sintonen, Sara & Kumpulainen, Kristiina (2017) Monilukutaito moninaisuutena, toimintana ja osallisuutena. Teoksessa Roi Ruuskanen (toim.) *Mitä tarkoittaa? Mediataide monilukutaidon lähteenä*, 6–12. Helsinki: AV-arkki. Saatavilla: <<https://mediataidekasvattaa.fi/oppimateriaalit/mita-tarkoittaa/>> (linkki tarkistettu 7.12.2021).

Tutkimuseettinen neuvottelukunta (2012) *Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausten käsitteleminen = God vetenskaplig praxis och handläggning av avvikelser från den = Good scientific practice and procedures for handling misconduct and fraud in science*. Saatavilla: <https://tenk.fi/sites/tenk.fi/files/HTK_ohje_2012.pdf> (linkki tarkistettu 14.6.2021).

Vasilchenko, Anna; Green, David Philip; Qarabash, Haneen; Preston, Anne; Bartindale, Tom & Balaam, Madeline (2017) Media literacy as a by-product of collaborative video production by CS students. *Proceedings of the 2017 ACM conference on innovation and technology in computer science education*, 58–63.

Äänipää (2021) <https://webpages.tuni.fi/aanipaa/lahto_1.htm> (linkki tarkistettu 23.11.2021).

Elisabeth Morney ja Hanna Vilka

Elisabeth Morney, TM, elokuva- ja televisiotuotanto, Aalto-yliopisto
Hanna Vilka, VTT, sosiologia, Tampereen yliopisto

LAJITYYPIT YLITTÄVÄ LAATU TELEVISIO-OHJELMISSA

Tv-alan tekijöiden näkemyksiä laatukriteereistä



Ohjelmien tekijät ja arvioijat tarvitsevat lajityypit ylittäviä laatukriteereitä voidakseen kommunikoida tuotanto- ja arviointiprosessissa. Ilman yhteisiä kriteereitä televisio-ohjelmien laadun arviointi saattaa jäädä henkilökohtaiseksi, satunnaiseksi ja asenteelliseksi. Tässä artikkelissa tarkastelemme televisioalan tekijöiden näkemyksiä laatukriteereistä fenomenografisesti ja pyrimme selvittämään, millaisia lajityypit ylittäviä kriteereitä audiovisuaalisella alalla esiintyy. Aineisto on koottu Yhdysvalloissa ja Suomessa haastattelemalla alan ammattilaisia, jotka toimivat tuottajina, ohjaajina, kouluttajina tai johtavissa asemissa Emmy- ja Peabody-palkintojärjestöissä.

Keskustelua televisio-ohjelmien laadusta on käyty jo useampia vuosikymmeniä. Ajatustenvaihto ja tutkimus laadusta ja erityisesti lajityypit ylittävistä laatukriteereistä käynnistyi 1980-luvulla (ks. esim. Blumler et al. 1986; Albers 1996; Leggatt 1996a, 73). Samalla vuosikymmenellä syntyi Yhdysvalloissa käsite *quality television*, joka sai alkunsa HBO:n eli Home Box Officen mainoksesta: "It's not television, it's HBO". Mainoksella viitattiin yhdysvaltalaisen kaapelitelevisioverkon tuottamiin draamasarjoihin, joiden nähtiin olevan poikkeuksellisen laadukkaasti tuotettuja ja saavuttaneen korkeamman taiteellisen tason kuin mitä oli aikaisemmin nähty televisio-ohjelmissa (Dhoest 2014).

Mainosta alettiin mukailla kuvaamaan televisio-ohjelmien laatua anglosaksisissa draamasarjoissa (Thompson 2007). Tavoitteena oli suunnata huomio seuraaviin asioihin: 1) televisio-ohjelman tuotannossa tehtiin yhteistyötä maineikkaiden käsikirjoittajien kanssa, 2) ohjelmaan sisällytettiin tabuna pidettyjä aiheita, 3) ohjelmalla uudistettiin kerrontaa ja lajityyppeihin liittyviä totuttuja tarkastelutapoja (Cascajosa Virino 2011).

Janet McCabe ja Kim Akass (2007) lähtivät teoksessaan *Quality TV – Contemporary American Television and Beyond* tarkastelemaan eri kirjoittajien kanssa lähemmin sitä, mitä on "laatutelevisio". Jane Feuer (2007) toteaa kirjaan sisältyvässä artikkelissaan, että laatua ei ole helppo määritellä. Hänen mukaansa

termi *quality television* pitäisi selittää kuvailevasti ja omakohtaisesti, jotta voisi ymmärtää, miten se toimii käytännössä televisio-ohjelmissa.

”*Quality television*” keskittyy tavanomaisesti vain draamasarjojen laatuun. Siksi se on lajityypit ylittäväksi kriteeristöksi riittämätön. Tämä artikkelimme jatkaa osin Feuerin hengessä keskustelua televisio-ohjelmien lajityypit ylittävistä laatukriteereistä. Tarkastelemme yhtäältä televisioalan ammattilaisten näkemysten kirjoja laatukriteereistä heidän oman ammattiroolinsa kautta. Toisaalta tutkimme sitä, millaisia televisio-genret ylittäviä laatukriteereitä audiovisuaalisen alan ammattilaiset esittävät puhuessaan laatukriteereistä ja niiden kirjosta.

Laadun tunnistaminen televisio-ohjelmassa on tärkeä näkökulma ohjelman tekijöille ja rahoittajille. Kiistatta se on tärkeä myös arviointia toteuttaville kriitikoille ja tuomaristoille. Kuitenkaan laatu tai hyvä televisiotuotanto ei näyttäydy samana tekijälle, kriitikolle, katsojalle ja tuottajalle. Kenellekään heistä määrälliseen suosioon tukeutuminen ei riitä laaduksi. Televisioalan tekijät ovatkin pitäneet haasteellisena löytää lajityypit ylittävä kriteeristö televisio-ohjelman tuotantoon. Marjaana Mykkänen (2020, 204) toteaa tutkimuksessaan, että digitaalisten medioiden määrä kasvaa nopeasti, mutta ontologiset rakenteet puuttuvat. Näihin rakenteisiin luumme keskustelun laadusta. Lajityypit ylittävät laatukriteerit auttavat televisioalan toimijoiden yhteistä laatukseskustelua audiovisuaalisella alalla myös uusien medioiden muuttuvissa kerronnallisissa rakenteissa.

Lajityypit ja laatu

Televisiotuottaja Jeremy Orlebar (2011, 35) esittää, että laji on yleisön ja ohjelman tekijän jaettu odotus ohjelman luokittelusta. Televisiossa lajia on silti vaikea määrittellä. Kaikkia kategorioita ei aina voida helposti tunnistaa, löytyy hybridejä, lajit kehittyvät ja muuntuvat (Creeber 2015). Muuttuvassa mediamaisemassa on syntynyt uusia televisiosisällön kulutuksen muotoja siinä määrin, että audiovisuaalista tarjontaa on enemmän kuin koskaan ennen (Mykkänen 2020, 193). Lajiteoria pyrkii systematisoimaan maailmaa, mutta on myös aina avoin keskustelulle ja kriittiselle tulkinnalle (Creeber 2015).

Jo 1900-luvun alkupuolella audiovisuaalinen ala alkoi kehittyä nopeasti. Radioteknologian synty ja radiolaitteiden yleistyminen 1920–1930-luvuilla toivat viihteen ja faktan suoraan koteihin. Yhtenä esimerkkinä radio-ohjelmien suosioista on se, että Yhdysvalloissa The National Association of Broadcasters perusti Peabody Award -palkinnon. Palkinnolla haluttiin huomioida erinomaisiksi koettuja radio-ohjelmia. Ensimmäinen Peabody-palkinto jaettiin vuonna 1941. Nykyään Peabody-palkintoja jaetaan audiovisuaalisista ohjelmista kahdeksassa eri kategoriassa mukaan lukien internetjulkaisut (Peabody awards 2021).

Televisio-ohjelmien palkitseminen alkoi Television Academyn Emmy-palkinnolla vuonna 1949, jolloin Shirley Dinsdale sai ensimmäisen palkinnon parhaana televisio-persoonana. Emmy-palkinnot kunnioittavat nykyään televisio-ohjelmien eri lajityyppejä, koska teknologia sallii useampia julkaisufoorumia ja -formaatteja, kuten internetissä julkaistut lyhytformaatit. Haastattelun aikaan palkintolautakunnan vanhempana varapuheenjohtajana toiminut John Leverence toteaa, että Peabody- ja Emmy-palkintojen ero on siinä, että edellinen palkitsee enemmän sisältöä, joka vetoaa moraalisii-

voihin, ja jälkimmäinen taas nostaa esille enemmän viihdealaa (Leverence, suullinen lähde 10.11.2015).

Edellä mainittujen palkintojen jakajat ovat audiovisuaalisen alan ammattilaisia. Tässä tutkimuksessa oletamme lähtökohtaisesti, että palkintojen jakajille on muodostunut käsitys siitä, mikä audiovisuaalisessa ohjelmassa mielletään laadukkaana. Nykyinen Peabody-tuomariston puheenjohtaja Jeffrey Jones antaakin tästä viitteitä toteamalla, että sisältö ja tarina ovat olleet palkintojen jaossa alusta saakka, vuodesta 1940, tärkeimmät audiovisuaalisen ohjelman kriteerit julkaisufoorumiinsa katsomatta (Jones, suullinen lähde 14.12.2015).

Televisiolaadun tieteellisen tutkimuksen on nähty olleen muun muassa Isossa-Britanniassa ennen 1990-lukua vähäistä (Leggatt 1996a, 73). Kuitenkin Jay Blumler, Malcom Brynin ja Thomas Nossiter (1986) ovat tehneet jo 1980-luvulla tutkimukseen perustuvan televisio-ohjelmia koskevan laatu-kriteeristön. Kriteerien tarkoitus oli toimia keskustelulähtökohtana sille, millä perusteella The British Broadcast Corporationin eli BBC:n toimintaa rahoitettaisiin tulevaisuudessa. Vastatakseen tieteellisen laatu-tutkimuksen tarpeeseen Sakae Ishikawa (1996) kutsui eri alojen mediatutkijoita viidestä eri maasta osallistumaan televisio-ohjelmien laatua käsittelevän teoksen *Quality Assessment of Television* kirjoittamiseen. Tutkijat keräsivät vuosina 1990–1993 artikkeleihinsa materiaalin Isosta-Britanniasta, Yhdysvalloista, Kanadasta, Ruotsista ja Japanista.

Nossiter (1986) haastatteli tutkimuksessaan 120:tä brittiläistä televisioalan ammattilaista ja havaitsi viisi laadun kriteeriä, jotka nimettiin seuraavasti: 1) tekninen erinomaisuus, 2) sisältö, 3) tavoitteen selkeys, 4) innovaatio ja 5) relevanssi. (Leggatt 1996b; Shamir 2007.) Nossiterin nimeämät ulottuvuudet nostivat esille ne osa-alueet, joista voidaan keskustella ohjelmatuotannon yhteydessä, kun tarkastellaan laatua. Kriteerit eivät kuitenkaan vastanneet kysymykseen siitä, mitä laatu on televisio-ohjelmissa. Blumler (1991) vuorostaan haastatteli tuottajia, käsikirjoittajia ja ohjaajia. Hän löysi seuraavat laadun kriteerit: 1) ekspressiivinen rikkaus, 2) autenttisuus, 3) polemiikka herättävä kosketus ja 4) rehellisyys. Sekä Nossiter että Blumler keskittyivät sisällölliseen laatuun ja esittivät sen jakautuvan alaryhmiin, joita ovat 1) tavoitteen selkeys, 2) innovatiivisuus ja 3) merkitys katsojalle (relevanssi).

Quality Assessment of Television -teoksen (1996) artikkelissa Robert Albers tarkasteli televisio-ohjelmien laatua tekijälähtöisestä näkökulmasta. Hän haastatteli kahdeksaa televisioalan ammattilaista Yhdysvalloissa vuonna 1992. Albers löysi haastatteluista viisi televisio-ohjelmien laatu-tehtävää. Nämä olivat 1) muoto, 2) sisältö, 3) lähestymistapa tai vaikutus yleisöön, 4) taiteellisuus ja 5) kaupallinen menestys. Albers toteaa, että kategoriat ovat yleisiä. Tämä johtunee osin siitä, että haastateltavat eivät olleet täsmällisiä, kun he arvioivat televisio-ohjelmia. (Albers 1996, 123–139.)

Timothy Leggatt (1996b, 145–146) haastatteli kolmeakymmentä audiovisuaalisen alan ammattilaista. Hän löysi haastatteluaineistostaan viisi kategoriaa, joita voidaan käyttää laadusta keskustelemiseen. Kriteerit ovat seuraavat: 1) ammatillinen taito, 2) resurssit, 3) ohjelman ominaisuudet (esim. vakaavuus, relevanssi, taitava tarinankerronta, asianmukainen, merkityksellinen katsojalle, tunteiden herättäminen, katsojan uteliaisuuden herättäminen), 4) ohjelmantekijöiden ominaisuudet (esim. innovatiivisuus, omaperäisyys, tavoitteen selkeys tai intohimo) ja 5) yleisön reaktio. Ohjelman laatuominaisuuksiin kuuluvat Leggattin (1996b) mukaan ohjelman relevanssi ja vakaavuus. Intohimo ja tavoitteen selkeys ovat ohjelman tekijöiden mainitsemia ominaisuuksia, kun taas tunteiden herättäminen ja katsojan uteliaisuuteen

vetoaminen kuuluvat tarinankerronnan laatuun. Leggatt on huomionut analyysissään aikaisempia, kuten Nossiterin, Blumlerin ja Albersin löydöksiä (Leggatt 1996b; Shamir 2007).

Tieteellinen tutkimus televisio-ohjelmien laadusta on siirtynyt 2000-luvulla yleisestä katsomuksesta yksityiskohtaisempaan suuntaan. Suzanne Lischer (2014) teki Sveitsin yleisradion, Swiss Public Service Companyn (SRG SSR)¹ toimeksiannolla tutkimuksen siitä, mikä on laatua Sveitsin julkisen palvelun televisiossa. Lischer (2014) löysi seuraavat televisio-ohjelman laadun kriteerit: 1) journalistinen ammattimaisuus, 2) relevanssi, 3) uskottavuus, 4) vastuuntunto ja 5) yleisön saavuttaminen laajasti. Lischerin näkemyksessä on otettu huomioon julkisen palvelun tehtävä televisiossa. Sen tehtävä on ensisijaisesti tuoda esille eettisiä arvoja ja laadukkaita ohjelmapalveluja. Samankaltainen tehtävä on Suomen yleisradiolla (Laki Yleisradio Oy:stä 22.12.1993/1380).

Keskustelu laatukriteereistä televisioalalla on haastavaa. Laatukriteeri saattaa saada eri lajityypeissä toisistaan poikkeavia merkityksiä. Merkitys voi olla myös sama, vaikka se nimetään eri tavalla. Laatukriteerit myös poikkeavat lajityypin luonteen mukaan. Esimerkiksi uutisjournalistiikka erottuu fiktiosta siten, että uutiset perustuvat tosiasioihin. Nimenomaan uutuuksien määrittely uutisen. Uutisen ja yksityisen blogin välinen ero on taas siinä, että edellinen palvelee erityisesti yhteiskunnan etuja ja jälkimmäinen yksilöllisempää tarvetta (Graf 2014, 178).

Metodologia

Tutkimuskysymyksemme on, millainen käsitys ammattilaisilla on oman ammatillisen kokemuksensa kautta televisio-ohjelmien tuotannon laatukriteereistä. Lähtökohtana tutkimuksessa oli toisen kirjoittajan ammatillisista käytännöistä noussut kiinnostus siihen, millaisia laatukriteereitä käytetään televisio-ohjelmien tuotannossa ja mitä laatu on televisiossa. Toinen kirjoittajista oli seuraamassa draamasarjan *Elämän suola*² (Suomi 1996–1998) käsikirjoittajaryhmän työskentelyä. Ryhmä koostui käsikirjoittajista, dramaturgista, ohjaajasta ja tuottajasta. Keskustelusta muodostui toiselle kirjoittajalle henkilökohtainen ammatillinen kriteeristö, josta identifikaatio ja lumous olivat keskeisimpiä kriteereitä.

Lähestymme tutkimuskysymystä fenomenografisesti. Fenomenografiassa oletetaan, että tutkimukseen valitussa yhteisössä, yhteiskunnassa tai kulttuurissa on löydettävissä jo olemassa oleva yleinen käsitysten joukko, joka ohjaa sen toimintaa ja ajattelua. Lähtökohtanamme on ajatus, että audiovisuaalisella alalla on olemassa laatukriteereitä koskevia käsityksiä ja niiden variaatioita, jotka ovat alalla koettuja ja sosiaalisesti merkityksellisiä. Niitä tutkimalla on mahdollista löytää laatukriteerien keskinäinen hierarkia ja johdonmukaisuus sekä lajityypit ylittävät laatukriteerit. (Åkerlind 2005, 322; Huusko & Paloniemi 2006, 166; Vilka 2021, 172–173.)

Fenomenografia painottaa havaintoja, jotka ilmenevät ihmisen tietoisissa käsityksissä ja ovat riippuvaisia kokijan omasta ymmärtämisen tavasta. Tutkija pyrkii analyysissään oppimaan kokemuksista ja käsityksistä vuorovaikutuksessa aineistonsa kanssa, eikä niinkään lähestymään aineistoa teorialähtöisesti. Fenomenografiset analyysit tehdään vaiheittain niin, että jokainen edeltävä vaihe vaikuttaa seuraaviin valintoihin. Merkitysisältöjen vertailu tutkijoiden ja aineiston vuorovaikutuksessa eri vaiheissa analyysiä ohjaavat sitä, mitä lopulliset käsitykset kategorioina sisältävät. (Huusko & Paloniemi 2006, 166.)

1 SRG SSR on Sveitsin yleisradio, Swiss Public Broadcasting Corporation. Se on perustettu vuonna 1922 ja sen päämaja sijaitsee Bernissä, Sveitsissä.

2 *Elämän Suola* on YLE/TV2:n tuottama, 60-osainen draamasarja, joka esitettiin vuosina 1996–1998.

Käsitysten kirjon kuvaamisen avulla on samalla mahdollista löytää ne laatu-kriteerit, joista ammattilaisilla on jokseenkin sama käsitys lajityypit ylittävänä laatu-kriteereinä eroista huolimatta.

Toinen kirjoittaja kokosi kahdeksan tutkimushaastattelua ollessaan vierailevana tutkijana Yhdysvalloissa University of Georgiassa syksyllä 2015. Yhden haastattelun toinen kirjoittaja teki Suomessa keväällä 2016 ja toisen kesällä 2020. Haastateltavista kolme oli tuottajia (Mulholland, English, Forsman). Kaksi oli sekä ohjaajia että tuottajia (Smith, Mykkänen). Yksi edustaa uutisjournalismia, hän on toiminut päätoimittajana ja työskentelee nykyään professorina (Vlad). Kaksi edusti palkintotuomaristoa (Leverance, Jones). Yksi on toiminut Georgian yliopiston (UGA) mediayksikön johtajana (Alexander) ja yksi on toiminut ennen eläkkeelle jäämistään UGAN medialaitoksen professorina (Rhodes). Haastateltavien valinnassa painotettiin sitä, että heillä tuli olla televisioalan ammatillista kokemusta ja audiovisuaalisen alan asiantuntemusta. Heidän tuli myös ammatillisesti edustaa televisioalan eri lajityyppejä, sekä kaupallista että ei-kaupallista tuotantoa. Audiovisuaalisen alan kansallisista piirteistä huolimatta emme tee tässä tutkimuksessa maiden välistä vertailua laatu-kriteereistä.

Tutkimushaastattelut olivat teemoiteltuja ja noin tunnin kestäviä nauhoitettuja keskusteluja. Ensimmäinen haastatteluteema profiloit haastateltavan televisioalalle. Seuraava teema käsitteli sitä, mikä on laatua televisio-ohjelmassa. Kolmantena haastateltavan tuli tutustua aiempiin laatu-kriteereihin, jotka oli muodostettu aluksi toisen kirjoittajan käytännön keskusteluissa televisioalan työssä ja analysoitu suhteessa aiemmin löydettyihin laatu-kriteereihin. Tutkittavalla oli mahdollisuus kommentoida ja vahvistaa paitsi ensimmäisen analyysivaiheen kriteereitä myös haastattelusta toiseen muokkaantuneita kriteereitä. Keskustelut laatu-kriteereistä etenivät niin, että haastateltava pystyi itse vaikuttamaan haastattelun sisällölliseen kulkuun. (Hyvärinen 2017, 20–21.)

Tässä tutkimuksessa fenomenografista otetta sovellettiin sekä haastattelujen aikana, kun toinen tutkijoista keskusteli työskentelyn aikana nousseista laatu-kriteereistä haastateltavien kanssa, että analyysivaiheessa haastattelujen litteroinnin jälkeen. Käytännössä fenomenografista otetta toteutettiin haastattelussa siten, että haastatteleva tutkija poimi keskustelun aikana haastateltavan mainitsemia laatu-kriteereitä ja uusista kriteereistä tehtiin välittömästi muistiinpanoja. Uudet kriteerit lisättiin suoraan seuraavassa haastattelussa arviointiin laatu-kriteereihin. Keskustelusta toiseen edettiin samaan tapaan niin, että laatu-kriteerit kehittyivät kehämäisesti vuorovaikutuksessa tutkittavan ja tutkijan vertailujen avulla. Fenomenografisesti tarkasteltuna kiinnostavaa oli, miten haastateltavien käsitykset vastasivat siihen, mitä laatu on televisiossa, millainen on laatu- ja kirjo- audiovisuaalisella alalla ja miten laatu-kriteerit asetuvat suhteessa toisiinsa niin, että ne voisivat muodostaa lajityypit ylittävät laatu-kriteerit. Tässä tutkimuksessa emme olleet kiinnostuneita lajityyppien hierarkiasta, vaikka fenomenografinen lähestymistapa olisi antanut siihen mahdollisuuden (Åkerlind 2005, 322; Vilkkä 2021, 172–173).

Haastatteluiden jälkeen analyysin ensimmäisessä vaiheessa tarkastelimme, miten ihmiset kuvaavat spontaanisti laatu-kriteerejä audiovisuaalisella alalla. Analyysin toisessa vaiheessa asetettiin kysymys, millaisia käsityksiä audiovisuaalisen alan tutkijoilla teoriassa on televisio-ohjelmien laadusta ja kolmanneksi, miten he kuvaavat ja nimeävät näitä laatu-kriteereitä tutkimus-kirjallisuudessa.

Tulokset

Tv-vaikuttajien ja ammattilaisten haastatteluista nousi esiin kolme televisio-ohjelmien lajityypit ylittävää laatukriteeriä: 1) *ammattitaito*, 2) *vaikutus* ja 3) *suosio*. Nämä muodostuvat televisioalan tekijän näkökulmasta suhteessa katsojaan, tuotantoyhtiöön sekä julkiseen tai yksityiseen rahoittajaan.

Ammattitaito

Audiovisuaalisella alalla yksi laadun kriteeri on aina ollut ammattitaito (Rosenberg et al. 1996, 38). Siten ei ole yllättävää, että se nousi laadun kriteeriksi myös aineistossamme. Ammattitaito on kuitenkin sisällöltään vivahteikas. Haastateltavat painottivat ammattitaidossa taitoa ja osaamista, muotoa ja sisältöä, johdonmukaisuutta, vaihtelua, uskottavuutta, omaperäisyyttä sekä vaivan näkemistä.

Ammattitaitoa kuvattiin aineistossa fiktioissa ja asiaohjelmissa muun muassa tehtävään liittyvän taidon ja osaamisen hallintana. Taidot tekijä on voinut saavuttaa koulutuksella ja/tai työkokemuksella. Taidolliset puutteet puolestaan näkyvät ohjelman laadussa. Tutkimuksessa haastatelluista Liselott Forsman antaa tästä havainnollisen esimerkin: ”Amatöörinäyttelijä voi olla loistava tietyssä roolissa, mutta toisaalta tekniikan puutteessa, ammattitaidon monipuolisuus saattaa kärsiä.”

Utisjournalismissa ammattitaitoa osaamisen hallintana on mahdollista kuvata tietyillä ominaisuuksilla, joita *Media Sustainability Index* -julkaisu on koostanut IREXin³ toimeksiannosta (Morse 2016). *Media Sustainability Indexin* mukaan esimerkiksi runsaat ja ensisijaiset lähteet kuuluvat journalistiseen ammattitaitoon.

Haastatelluista Jack English korostaa ammattitaitona sitä, että tekijä osaa erottaa toisistaan muodon ja sisällön: ”Muoto saa ihmiset pysähtymään kanavalla ja sisällöllinen tarinankerronta saa ihmiset pysymään kanavalla.” Näin English nojaa samaan näkemykseen kuin Peabody-palkinnon tuomariston puheenjohtaja Jones. Hänen mielestään sisältö ja tarina ovat olleet televisioalan alusta lähtien tärkeimmät audiovisuaalisen ohjelman laatukriteerit julkaisufoorumiin katsomatta (English, suullinen lähde 18.12.2015).

Tutkimuksen aineistossa laadukasta sisällöllistä tarinankerrontaa ammattitaitona kuvattiin myös sanalla johdonmukaisuus. Haastatteluissa muun muassa Robert E. Mulholland ja Marjaana Mykkänen toivat esille laadun kriteereinä ohjelman johdonmukaisuuden mutta myös katsojan halun nähdä ohjelma uudelleen. Johdonmukaisuudessa voi olla Mykkäsen mukaan kyse myös siitä, millainen on ohjelman tyyllinen tai kerronnallinen pysyvyys. Siitä taas seuraa, että katsoja haluaa nähdä tietyn ohjelman uudelleen. Nossiter (1986) ja Leggatt (1996) vuorostaan puhuvat tavoitteen selkeydestä laatukriteerinä. Tavoitteen selkeyden voi rinnastaa jossain määrin johdonmukaisuuteen.

Ammattitaidolla tehdyssä laadukkaassa televisio-ohjelmassa pitää olla vaihtelua, vaikka harvoin syntyy jotakin aivan uutta teemaa, kuten haastateltavista John Leverance toteaa. Uusia variaatioita tutuista teemoista sen sijaan näkee yleisesti. ”Vaihtelu voi olla myös vastakohta monotoniale”, toteaa Forsman. Jones vuorostaan esittää, että ”ellei tarjoa vaihtelua, katsojat tylsistyvät”. Mulholland mainitsee, että vaihtelu ei välttämättä tarkoita vain fyysistä vaihtelevuutta, kuten kuvauspaikkojen vaihtamista. Se voi merkitä myös tapaa, jolla kuvat leikataan yhteen. Mulhollandin mukaan ”yllätyksiä

3 IREX on kansainvälinen, voittoa tavoittelematon organisaatio, joka edistää kestävästä myönteistä muutosta.

voi löytyä tilanteissa ja hahmoissa...niin, ettei sama tarina toistu”. Mykkänen taas korostaa rytmin vaihtelua. Tudor Vlad vuorostaan kuvaa vaihtelua uutisraportoinnin tasapainoisena ja monipuolisena informointina eri näkökulmista ja eri aiheista. Journalismissa vaihtelu on laadun kriteeri (Östlund 2010, 38). Myös draamassa kaivataan vaihtelua, mutta se ei saa jatkua loputtomasti. Jouko Aaltonen (2018, 65) toteaa Aristoteleeseen viitaten, että ”juonen sommittelu on oltava sellainen, että jonkin osan vaihtaminen tai poistaminen särkee kokonaisuuden”.

Tutkimuksessamme haastateltavat käyttävät luotettavuuden synonyymeinä aitoutta ja uskottavuutta pienin vivahde-eroin. Sekä Jones että Alison Alexander pitävät aitoutta ongelmallisena laatukriteerinä. ”Mitä on aitous? Kaikki on ryöstetty jostakin. Star Wars ryöstettiin japanilaiselta elokuvatuotajalta. Rolling Stones ryösti materiaalia Little Richardilta ja Chuck Berryltä”, toteaa Jones haastattelussa. Hän jatkaa seuraavasti: ”On parempi ehdottaa, että jokin näyttää aidolta sinä hetkenä, kun se esitetään.” Uskottavuus tarkoittaa hieman eri asioita draamassa, fiktiossa ja televisiojournalismissa. Kuitenkin se on kaikissa lajityypeissä tärkeä laatua kuvaava tekijä. Fiktiivisessä ohjelmassa, jossa maailma on tekijän luoma, hahmojen tulee olla uskottavia luodussa maailmassa. Haastatelluista Jennifer Smith toteaa, että ”uskottavuus on laatukriteeri, kun kaikki tarinan elementit tukevat toisiansa, ja kun mikään ei riko illuusiota, ja luotu maailma on uskottava itselleen”.

Vlad huomauttaa, että journalistin on tärkeää pitää mielipiteet ja faktat erillään. Journalistisessa mielessä uskottavuus on aidompi kuin luotu illuusio. Vlad on nykyään huolissaan uskottavuuden puuttumisesta journalismissa. Sosiaalinen media ja perinteinen media kilpailevat nykyään siitä, kuka saa kerrottua uutisen ensimmäisenä. Se on johtanut siihen, että uskottavuus ja monipuolisuus ovat nousseet tärkeimmiksi kriteereiksi. Uusien medioiden lisäämisestä huolimatta uskottavuus ja luotettavuus ovat tärkeitä journalistisen laadun kriteereitä (Lischer 2014).

Ammattitaitoinen ohjelma on omaperäinen. ”Omaperäisyys on asiaohjelmistossa erittäin hyvä valtti”, toteaa Mykkänen ja jatkaa, ”että se voi olla kerronnassa ja se voi olla oma formaatti. Ylipäätään se, että erottuu jollain omalla ominaisuudella.” Omaperäisyys kuuluu sekä Emmy-palkinnon että Peabody-palkinnon palkintokriteereihin. Tämä saattaa johtua osin siitä, että 1920–1960-luvuilla ainoastaan live-esitykset olivat sallittuja ja äänilevyjen soitto kiellettyä. Etusija haluttiin antaa radioasemille, jotka tarjosivat omaperäistä ja ainutlaatuista viihdettä. Jo tuolloin eroteltiin omaperäisyyden perusteella A-luokan ja B-luokan radio-ohjelmia. Myös RCA *Radio Corporation of America* jopa harkitsi, että omaperäisyys olisi laadun kriteeri (Hilmes 2008, 45).

Omaperäisyyttä ja alkuperäisyyttä käytetään usein synonyymeinä, vaikka ne ovat kaksi eri asiaa. Laura Leppämäen (2005, 89) mukaan tekijänoikeudet määrittelevät, että teoksen pitää olla ihmisen luovan työn tulos, jollaista kukaan muu ei olisi työhön ryhtyessä saanut aikaiseksi, eli toisin sanoen se on alkuperäinen. Omaperäinen liitetään luovuuteen, mutta alkuperäinen voidaan liittää myös muuhun tekemiseen (Leppämäki 2005, 89). Täyttääkseen luovuuden kriteerit teoksen pitää olla omaperäinen, uudenlainen ja alalle soveltuva (Shepard et al. 2019, 45–46). Toisaalta luovuustutkijat ovat näyttäneet, että luova ajattelu voi olla uutta, vaikka joku muukin olisi ajatellut aikaisemmin samoin edellyttäen, että ajatus oli uusi tekijälle (Uusikylä 2014, 49).

Useat haastateltavista mainitsevat laadun edellytyksenä sen, että tekijä panostaa tai näkee vaivaa. Forsman ehdottaa, että tekijän panostaminen olisi laatukriteeri draamassa. Hän kuvaa haastattelussa sitä, miten Tanskan julkisen

television Danmarks Radio eli DR:n draamaosasto näkee paljon aikaa ja vaivaa luodakseen kuvitteellisen maailman ennen kuin tuotannon kirjoitusprosessi käynnistyy. Forsman esittää seuraavaa:

Suunnitteluun kuuluu saada käsikirjoitus hyvin tehtyä. Suuri ero Suomessa ja muissa Pohjoismaissa on, että Suomessa käsikirjoitukset kirjoitetaan nopealla aikataululla. Tanskassa ponnistellaan sen eteen, että saadaan luotua universumi. He haluavat vahvan pohjan.

Mykkänen puolestaan toteaa, että audiovisuaalisten asiaohjelmien tekeminen on viitsimisen ammatti. Hän tuo esille, että laadun vastakohta on välinpitämättömyys ja ”asiantuntemattomuus, pinnallisuus, tietämättömyyden tuottama pinnallisuus. Että ei pysytä otsikossa. Että ohjelma, jonka pitää kertoa jostakin, mutta sitten se kertoo vain siitä juontajasta.” Mykkäsen mukaan asiantuntemattomuuteen liittyy yleisen tiedon aliarviointi niin, että ei viitsitä kertoa perusasioita.

Haastateltavista Leara Rhodes on samaa mieltä Mykkäsen kanssa. Rhodesin näkemyksen mukaan Yhdysvalloissa uutiset ovat usein pinnallisia. Esimerkiksi joukkoampumiseen liittyvissä uutisissa ei viitsitä keskittyä käsittelemään itse ongelmaa eli aseväkivaltaa. Laatua journalistiikassa saavutetaan muun muassa sillä, että journalisti ponnistelee ja näkee vaivaa etsiessään ensisijaisia lähteitä ja analysoidessaan koottua materiaalia (Fagerström 2010, 31). Journalistille suurin laadun este on kuitenkin ajanpuute (Kovac & Rosenstiel, 2001; Molander, 2010). Ajanpuute verottaa paneutumista ja vaivan näkemistä.

Vaikutus

Björn Häger (2020, 263) toteaa, että kuvat, äännet ja tapahtumat voivat avata todellisuutta tavalla, joka voi herättää voimakkaita tunteita ja tunteiden seurauksena mielipiteitä. Siten monenlaisia tunteita voidaan herättää katsojassa ammattitaidolla toteutettujen dramaturgisten keinojen avulla. Tunteiden herättäminen on myös haastateltavien mielestä toivottu tavoite. Haastatteluaineistossa esitettiin, että tunteiden herääminen on jonkinlaisen vaikutuksen toteutumista katsojassa. Blumler (1992) kuvaa vaikutusta keskustelua herättävänä kosketuksena. Mullholland toteaa, että ohjelma on laadukas, jos se ”kiehtoo” yleisöä. Kiehtoa-sanan synonyymeinä käytetään aineistossa muun muassa ilmaisuja ”puoleensa vetävä”, ”fasinoiva” eli ”lumoaava” ja ”samastuttava” sekä ”vangitseva”.

Trine Breum (1996, 21) korostaa, että identifikaatio ja lumous ovat kerronnallisia työkaluja, joilla on tarkoitus kiinnittää yleisön huomio ohjelmaan ja havahduttaa katsojan kiinnostus. Aaltonen (2018, 57) puolestaan toteaa, että katsojan pitää pystyä tunnistamaan asioita ja ohjelman elementtejä, jotta hänen olisi mahdollista samastua esitettyihin henkilöihin ja tapahtumiin. Peter Harms Larsen (2005, 43–44) esittää, että läheisyydellä on yhteys identifikaatioon ja kiinnostuksella yhteys sensaatioon. Identifikaatio ja lumous kulkevat käsi kädessä, kuten toteaa haastateltu Alexander. Hänen mukaansa identifikaatio ilman lumousta olisi liian tavanomaista ja lumous ilman samaistumista ei olisi ymmärrettävää eikä koskettaisi katsojaa. Asia, joka on vain tunnistettavissa, ei ole kiinnostavaa. Lumous taas kohottaa katsojan tavanomaisen yläpuolelle. Ilman toista lopputulos olisi ikävystyttävä.

Tunnistamisen ja erityisen välinen jännite näkyy John Fiskin (1994, 21–25) ajattelussa. Hän käyttää käsitteitä redundanssi ja entropia. Redundanssi on jotakin ennustettavaa. Esimerkiksi redundanssia on se, jonka yleisö tunnistaa, joka on yleisölle relevanttia tai johon se pystyy identifioitumaan. Entropialla taas on matala ennustettavuus. Esimerkiksi yllätys ja uutinen edustavat sitä. Entropia voi myös olla ahaa-elämys tai informoinnin syventämistä. Molanderin (2010, 196) mielestä uutuus määrittelee uutisen, kuten myös se, että uutinen poikkeaa arkipäivän tarinoista.

Redundanssi auttaa meitä orientoitumaan ja löytämään poikkeuksellisuksia. Esimerkiksi Gevalian kahvimainos (Gevalia YouTube, 1991) on osuva esimerkki redundanssista ja entropiasta audiovisuaalisessa tuotteessa: Mainoksessa nuori nainen lukee kirjaa olohuoneessaan. Yläkerran naapuri, komea nuori mies, nostaa painoja yläkerrassa. Lattia antaa periksi ja mies putoaa naisen olohuoneeseen. Seuraavassa kohtauksessa keittiöstä tulee lämmintä valoa, kuuluu kahvikuppien kilinää ja naisen iloista naurua. Kuvatekstissä lukee: ”Mitä kahvia tarjoat, kun saat yllättäviä vieraita?”

Mainoksessa tavanomaiseen eli redundanssiin viittaavia asioita ovat painojen nosto ja lukeminen, matalaan ennustettavuuteen eli entropiaan taas katon romahdus.

Harms Larsen (2005) toteaa, että kerronnalliset työkalut soveltuvat myös uutisiin. Haastatelluista Vlad uutisjournalistina suhtautuu Larsenin näkemykseen kriittisesti. Vladin mukaan journalismissa saattaa olla pulmallista, jos tunteiden herättämisellä pyritään vain suosioon, sensaatioon tai yleisön viihtymiseen. Vlad esittää haastattelussa seuraavaa:

Sensaatiomainen journalismi saattaa saavuttaa korkeampia katsojalukuja kuin perinteisen journalistiikka... Demokratiassa ihmiset tekevät hyviä päätöksiä äänestäessä ja vastaavissa tilanteissa – jos yleisö on hyvin informoitu. Joskus ihmiset tekevät puolueellisia tai hyvin heikosti perusteltuja päätöksiä ja se on ongelmallista.

Myös lumous laatukriteerinä voi olla ongelmallinen uutisissa, koska journalismissa sekin voi johtaa Vladin mukaan sensaation tavoitteluun. Hän toteaa, että journalismin tehtävä on informoida yleisöä, jotta sillä on riittävästi tietoa tehdä päätöksiä esimerkiksi vaaleissa. Toisaalta Vladin mukaan muun muassa demokratia on uhattuna, jos yleisö ei ole kiinnostunut paikallisista uutisista kuntapolitiikassa. Siten yleisö siirtää vallan pienelle ryhmälle, joka on kiinnostunut asiasta.

Vaikutuksesta puhutaan, kun ohjelma jää katsojalle mieleen pidemmäksi aikaa, kuten Forsman toteaa haastattelussa: ”Jos katsoja näkee televisiossa jotakin ja unohtaa sen saman tien, niin se ei ole laatua. Laatua on se, kun ohimenevä hetki jää katsojaan.” Vaikutus voi olla vähäisempää tai suurempaa niin kuin luovuusteorian pikku I ja iso L. Toisin sanottuna maailmassa on pienempiä keksintöjä, jotka vaikuttavat esimerkiksi arkipäivään, ja suurempia keksintöjä, joilla on vaikutusta yhteiskuntaan (Russ & Fiorelli 2010, 233; Shepard & et al. 2019). Vaikutuksen ei välttämättä tarvitse olla maailmaa mullistavaa. Myös nauru tekee vaikutuksen, toteaa Forsman. Alexander et al. (1998) ovat esittäneet, että muun muassa lastenohjelmissa kasvatuksellinen arvo on sama kuin vaikutus lasten elämään.

Asiaohjelmissa vaikutuksen näkökulmasta keskeistä on, että katsojalle jää jotakin. Esimerkiksi kun on katsonut televisio-ohjelman, tietää enemmän, kuin mitä tiesi ennen ohjelman alkua. Katsojan tulisi kokea, että hän on emotionaalisesti ja tiedollisesti käyttänyt hyvin aikansa, toteaa Mykkänen ja

jatkaa: ”Mutta se, että tietää enemmän, ei ole oikeastaan vaikutus. Yksittäinen ohjelma ei välttämättä vaikuta paljon, mutta se on osana prosessia, vaikka kasvun prosessia tai ihmisen kehityksen prosessia.” Mykkänen esittää, että kaikki liittyy asiayhteyteen, ihmisen omaan koettuun todellisuuteen.

Mykkäsen mukaan vaikutus on hänestä yksi tärkeimmistä laatuksista. Omassa tutkimuksessaan Mykkänen (2020, 197) toteaa, että asiaohjelmien katsomisessa keskeistä on, mitä katsoja siitä käsittelee, koska asiaohjelma liittyy elämän laatuun, tarjoaa kulttuurista pääomaa ja rakentaa johdonmukaista elämänkokemusta katsojalle. Myös Blumler (1991) ja Albers (1996) pitävät vaikutusta yleisöön laatuksena. Tunteen herääminen on tekijän vaikutus katsojaan, ja siten sen voidaan sanoa liittyvän vaikutukseen.

Myös Peabody-palkinnot huomioivat sisällöllisen vaikuttavuuden ennen muita laatuksia. Haastateltavista Jones antaa esimerkkinä tästä kahden opiskelijan kuvaaman lyhyen videoklipin. Se on yksinkertaisesti tuotettu opiskelijoiden omassa asunnossa, mutta tuo tärkeän viestin esille. Klippi kuvaa teini-ikäistä tyttöä, joka on sammunut olohuoneen sohvalle. Kovan näköinen nuori mies nojaa kameraan ja sanoo: ”Hei äijät, arvaa kuka on sammunut sohvalle. Arvaa mitä teen hänelle nyt.” Sen jälkeen hän menee laittamaan tyynyn tytön päälle, peittää tytön huovalla ja toteaa kameraan päin kääntyneenä: ”Oikeat miehet osaavat käsitellä naista kunnioittaen.”

Nähdäksemme televisio-ohjelmien tuotannossa käytetään sellaisia dramaturgisia keinoja, joiden tuottamat seuraukset voisivat toimia myös televisio-ohjelmien laatuksina. Ammattitaitoon liitetyt ominaisuudet ja vaikutuksen keinot kietoutuvat monella tavalla toisiinsa televisio-ohjelmien tuotannossa.

Suosio

Audiovisuaalinen ohjelma tehdään aina jollekin vastaanottajalle, katsojalle. Tutkimuksemme aineistossa haastateltavat pohtivat suosiota moninaisesti. Suosion yhteydessä nousee esille esimerkiksi katsojamäärät, tuotannon rahoitus, liikevoitto, someklikkaukset ja ohjelman vetovoima. Mulholland edustaa kaupallista televisio- ja mediaverkostoa Yhdysvalloissa. Hän toteaa, että ”Kaikeksi tavoite on liikevoitto”. Tämä näkökanta on ymmärrettävä tuotantoyhtiön ja rahoittajien näkökulmasta, koska mainokset ovat tärkeä osa tuotannon rahoitusta ja liikevoittoa. Isot katsojaluvut takaavat mainosten myynnin.

Blumler (1992) ehdottaa, että ohjelman katsojamäärä suhteessa muihin ohjelmiin olisi yksi laatuksista. Aineistossa Leverage puolestaan mainitsee, että suosio ei välttämättä ole lainkaan laadun indikaattori. Hän ottaa esimerkiksi *Big Brother* -ohjelman (Big Brother, Alankomaat 1999). Suosiostaan huolimatta se ei ole saanut Emmy-palkintoa. Suomessa Linnan juhlien suora lähetys taas olisi esimerkki erittäin laadukkaasta ohjelmasta, koska sillä on miljoonia katsoja vuosittain. Katsojamäärien perusteella myös eri urheilulajien maailmanmestaruuskisat olisivat ehdottomasti laadukkaampia kuin televisioitu balettiesitys. Televisio-ohjelman menestys katsojamäärissä ei siis ole sama asia kuin televisio-ohjelman laatu.

Haastateltavista Rhodes opettaa journalistiikkaa Georgian yliopistossa. Hän ajattelee, että uutisia arvostetaan yhä enemmän klikkausten runsauden mukaan. Hän mainitsee ajatuksen sensaation tavoittelusta. Siitä seuraa, että julkisuuden henkilöitä sekä urheilua koskevat sisällöt ovat luetuimpia uutisia. Rhodes esittää kiintoisan retorisen kysymyksen: ”Paljonko klikkauksia saisi uutinen, joka käsittelee keskiluokan köyhtymistä Yhdysvalloissa verrattuna

aiheeseen, joka tavoittelee sensaatiota tai liittyy julkkiksiin tai urheiluun?” Rhodes väittää, että keskiluokan köyhtyminen Yhdysvalloissa vaikuttaa erittäin moneen ihmiseen, mutta uutisena sillä ei ole samaa vetovoimaa kuin julkkiksia koskevalla uutisella.

Haastatelluista Forsman toteaa, että myös televisio-ohjelmien julkinen palvelu pitää tärkeänä yleisön tavoittamista. Ero kaupalliseen verkostoon on kuitenkin siinä, että se haluaa tavoittaa kohdennettua yleisöä ja palvella myös erilaisia sosiaalisia ryhmiä. Siten Forsmanin mukaan ei ole realistista yrittää tavoittaa jokaiseen televisio-ohjelmaan suurta yleisöä vaan mahdollisimman suuri yleisö varsinaisesta kohderyhmästä. Forsman esittää lisäksi seuraavaa: ”Kun arvioi kulttuuriohjelman yleisömäärää, pitää ottaa huomioon, että noin 10 % kaikista katsojista on kiinnostunut kulttuurista. Tästä 10 %:sta pitää arvioida katsojamäärä.” Tästä Forsmanin esittämästä näkökulmasta voi todeta, että suosio ei ole journalistisen televisio-ohjelman laadun kriteeri. Silti uutisjournalistiikan tavoite on saavuttaa yleisönsä, jotta yleisö pysyisi ajan tasalla tapahtumien ja tiedon suhteen. Siten suosio katsojamäärässä mitattuna voi olla ohjelman laatuksiteeri vain suhteutettuna kohderyhmäänsä. Tärkeintä tuotantoyhtiölle, tekijälle ja rahoittajalle on, että ohjelma tavoittaa yleisön, jolle se on suunnattu. Tässä merkityksessä katsojamäärien sijaan ”suosio yleisön saavuttamisena” voi olla lajityypit ylittävä laatuksiteeri.

Päätelmät

Tässä tutkimuksessa kysyimme, mitkä ovat lajityypit ylittävät laatuksiteerit televisio-ohjelmissa ammattilaisten näkemysten mukaan. Analyysi on toteutettu fenomenografisesti vertailemalla toisen kirjoittajan käytännöstä nousevia kriteereitä teoriaan sekä muiden audiovisuaalisen alan tekijöiden käsityksiin laatuksiteereistä.

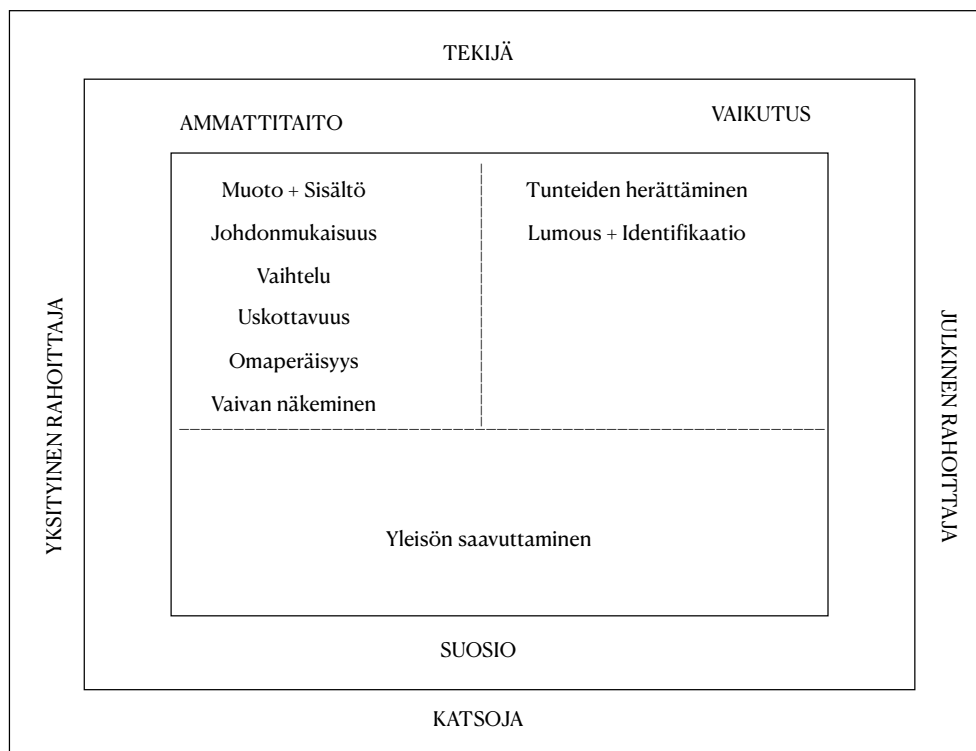
Fenomenografinen analyysi eri toimintaympäristöistä ja taustoista tulevien televisioalan asiantuntijoiden käsityksistä toi esiin laajan kirjon laatuksiteereitä. Aineistossamme mainitaan kaikkiaan yksitoista kriteeriä, jotka audiovisuaalisella alalla käsitetään laatuksiteereinä: Nämä ovat 1) ammattitaito, 2) identifikaatio, 3) lumous, 4) vaihtelu, 5) tunteiden herättäminen, 6) suosio, 7) omaperäisyys, 8) uskottavuus, 9) vaivan näkeminen, 10) vaikutus ja 11) johdonmukaisuus. Laatuksiteereistä ainoastaan identifikaatio ja lumous olivat nousseet esille toisen tekijän ammatillisessa toiminnassa.

Lajityypit ylittäviä piirteitä aineistossa ovat muoto, sisältö ja vaikutus (ks. taulukko 1 seuraavalla sivulla). Eri taustoista tulevilla ammattilaisilla on yhdenmukainen käsitys muun muassa siitä, että televisiotuotannossa muodolla koukutaan yleisö. Sisällöllä vaikutetaan aikaan, jonka katsoja käyttää ohjelman seuraamiseen.

Aineistosta nousseet laatuksiteerit voidaan kiteyttää kolmeen pääkategoriaan ja niiden alakategorioidiin lajityypit ylittäväksi kriteeristöksi. Kriteerit ovat ammattitaito, vaikutus ja suosio (ks. kuva 1 seuraavalla sivulla).

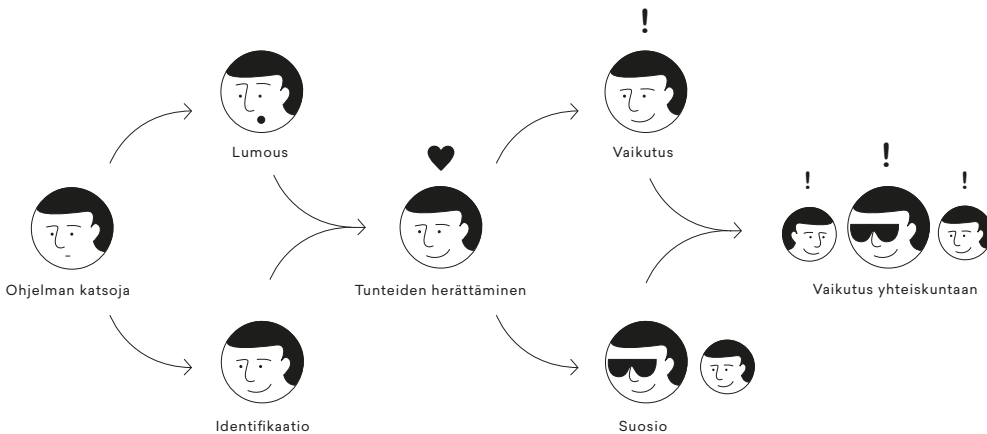
Nossiter (1986)	Blumler (1991)	Albers (1996)	Leggatt (1996)	Lischer (2014)	Morney & Vilka (2021)
Tekninen erinomaisuus	Ekspressiivinen rikkaus	Muoto	Resurssit		Ammattitaito
Sisältö		Sisältö	Ammattitaito	Journalistinen ammattimaisuus	
Relevanssi			Relevanssi / Kulttuurinen läheisyys	Relevanssi	Identifikaatio Tunnistaminen / Relevanssi
					Lumous
					Vaihtelu
			Tunteiden ja uteliaisuuden herättäminen		Tunteiden herättäminen
		Kaupallinen menestys	Yleisön saavuttaminen	Laajan yleisön saavuttaminen	Suosio
Innovaatio		Lähestymistapa / Taiteellisuus	Innovatiivisuus / Omaperäisyys		Omaperäisyys
	Autenttisuus / Rehellisyys			Uskottavuus	Uskottavuus
			Intohimo	Vastuuntunne	Vaivan näkeminen
	Polemiikka herättävä kosketus	Vaikutus			Vaikutus
Tavoitteen selkeys			Tavoitteen selkeys		Johdonmukaisuus

Taulukko 1. Laatukriteerien vertailu. Taulukko: Morney & Vilka.



Kuva 1. Lajityypit ylittävät laatukriteerit ja niiden muodostumisen konteksti audiovisuaalisella alalla. Kuva: Vilka & Morney.

Ammattitaitoon liittyvät piirteet, joihin ohjelman tekijä voi vaikuttaa, ovat muoto ja sisältö, johdonmukaisuus, vaihtelu, uskottavuus, omaperäisyys ja vaivan näkeminen. *Vaikutukseen* kuuluvat tunteiden herättäminen, identifikaatio ja lumous. Nämä piirteet kuvailevat sitä, miten katsoja vastaanottaa ohjelman. Ne ylittävät jossain määrin tekijöiden mahdollisuuden säännellä televisio-ohjelman vaikutusta kokonaisvaltaisesti. *Suosio* yleisön saavuttamisena on merkki ohjelman menestyksestä. Suosioon laadun kriteerinä vaikuttaa konteksti, näkökulma ja kohderyhmä. Suosio taas syntyy siten, että kyetään herättämään tunteita useissa ihmisissä. Seurauksena on vaikuttuminen, jos ohjelma pystyy tuottamaan muutosta ihmisen elämään tai tapaan katsoa maailmaa. Vaikutus siirtyy myös yhteiskuntaan, jos useat ihmiset saadaan vaikuttamaan (ks. kuva 2). Suosiossa identifikaatio ja lumous liittyvät yhteen. Toinen ilman toista tekee sisällöstä pitkästyttävän. Asia, joka on vain tunnistettavissa, ei ole kiinnostava ja toisaalta lumous, jolla ei ole relevanssia, ei merkitse mitään. Nämä kaksi tekijää yhdessä herättävät tunteita. Tämä päätelmä liittyy ajatukseen redundanssista ja entropiasta, jotka herättävät katsojan tunteet. Tunteiden herättäminen on taas keino saada yleisö kiinnitettyä ohjelmaan.



Kuva 2. Laatuksiteerien ketjureaktio. Kuva: Morney.

Lajityypit ylittävät laatuksiteerit (ammattitaito, vaikutus ja suosio) sekä ymmärrys niiden ketjureaktiosta ovat pienin mahdollinen yhteinen nimitäjä eri taustoista ja toimintaympäristöistä tuleville ammattilaisille. Ne eivät kuitenkaan asetu tärkeysjärjestykseen ja ne voivat saada eri merkityksen televisio-ohjelmien eri lajityypeissä. Suosioilla voi olla kaupalliselle televisio-kanavalle painavampi merkitys taloudellisena tekijänä kuin julkisen palvelun televisiokanavalle. Esimerkiksi Mulholland nosti omasta näkökulmastaan esille sen, että televisio-ohjelman tavoitteena on saavuttaa mahdollisimman suuri suosio, jotta yhtiön tuotto maksimoitaisiin. Uutisjournalismin professori Vladin mielestä taas television uutisten tulisi ensisijaisesti informoida katsojia, jotta he voivat tehdä tietoisia päätöksiä yhteiskunnallisissa kysymyksissä esimerkiksi vaalien yhteydessä. Julkisen palvelun televisiokanavalle, joka palvelee myös vähemmistöryhmiä, on tärkeämpää tavoittaa kohdeyleisö laajasti pikemminkin kuin suuri yleisö määrä.

Aineistosta nousevat lajityypit ylittävät laatuksiteerit televisiotuotannossa perustuvat subjektiivisiin käsityksiin, eivätkä siten ole totuus siitä, mitä laatuksiteerit ovat tai mitä niiden tulisi olla. Tässä tutkimuksessa lajityypit ylittävät

laatukriteerit toivat kuitenkin esille sen, millä tavalla keskustelua lajityypit ylittävistä laatukriteereistä televisiotuotannossa ja televisiotutkimuksessa voidaan käydä eri taustoista tulevien ammattilaisten kanssa rakenteellisesti muuttuvassa mediamaailmassa ja yhteiskunnassa, ja että yhteisten kriteerien löytäminen on mahdollista.

Tutkijat ovat 1900-luvun jälkipuoliskolta lähtien pyrkineet nostamaan esille kriteereitä televisio-ohjelmien laadun arvioimiseksi. Tuolloin keskustelua siivittivät lajityypit ylittävät ohjelmat. Tositapahtumista osittain dramatisoidut dokumentit ja tositapahtumiin perustuvat fiktiiviset elokuvat sekä faktan ja viihteen sekoittava tosi-tv saivat arvostelua yleisön harhaanjohtamisesta ja väärästä tiedottamisesta (Corner 2015, 49–50; Dovey 2015, 159). Nykyään televisiotuotannon digitalisaatio, kaupallistuminen ja viihteellistyminen ovat johtaneet siihen, että uusia audiovisuaalisia muotoja syntyy nopeammin kuin ennen ja tuotanto monialaistuu. Ohjelmien tuottamisen sijaan puhutaan myös yhä enemmän sisältöjen tuottamisesta. (Grönqvist 2007, 7.)

”Televisioalalla luotetaan kuluttajien kykyyn arvioida sisältöjä”, toteaa Laura Grönqvist. Samalla luotetaan televisioalan itsesääntelyyn. Alan ammattilaiset luovat omat pelisääntönsä. (Grönqvist 2007, 29.) Tätä vasten televisioalalla tarvitaan televisiotuotannon lajityypit ylittäviä laatukriteereitä vastuulliseen ohjelmien ja sisällön tuottamiseen, kuluttajille laadun tunnistamiseksi, kommunikointiin tuotantoprosessissa, televisiotuotannon laadun tutkimuksessa sekä tahoilla, joissa arvioidaan ohjelmia ja sisältöjä, kuten Venla-, Peabody- ja Emmy-palkintojärjestöissä.

Kiinnostavaa jatkotutkimuksen näkökulmasta on, miten suosio yleisön tavoittamisena johtaa uudelleenvaikutukseen niin, että katsoja suosittelee ohjelmaa ja siten ohjelma tavoittaa myös määrällisesti laajemman yleisön. Samoin kiinnostavaksi tutkimuksen aikana nousi se, miten ammattilainen muodostaa kokemuksensa ja käsityksensä omasta alastaan ja edustamastaan lajityypistä ja laatukriteereistä. Laatukriteerit liittyvät sekä yksilöön arvioijana että televisio-ohjelmien lajityyppeihin. Tulevaisuudessa laadukas sisältö ja kaupallisuus eivät ehkä olekaan toistensa vastakohtia, kuten Grönqvist (2007, 32) toteaa. Tällöin tutkimuksen keskiöön nousisi laatuominaisuuksien ja arvojen välinen suhde (ks. Rosengren et al. 1996; Shamir 2007).

Laatu liittyy arvojen lisäksi myös moraalisiin kysymyksiin. Esimerkiksi Mykkäsen (2020) mukaan vaikutus katsojaan voi olla sekä rakentavaa että tuhoisaa. Mykkänen viittaa Mulganiin (1990), jonka mielestä kaikkien televisioyhtiöiden tulisi kysyä itseltään, panostavatko ne riittävän rakentavasti niitä ympäröivään yhteisöön.

Kiitämme dosentti Jouko Aaltosta ja dosentti Hannah Kaihovirtaa sekä Lähikuvan päätoimittajia ja arvioijia hyödyllisistä kommentista tekstin kirjoittamisvaiheessa. Kiitämme Tintin Rosvikia infografian piirtämisestä.

Lähteet

Haastattelut

Kaikki aineistomme haastattelut ovat suostuneet siihen, että heidän nimensä ovat esillä tutkimuksessa. Haastateltavat ovat seuraavat:

1. Tudor Vlad⁴, apulaisjohtaja, Cox international center, Grady College of Journalism and Mass Communication, UGA, 20. syyskuuta 2015.
2. Robert E. Mulholland, NBC⁵ mediaverkon entinen pääjohtaja, Naples, Florida. 26. syyskuuta 2015.
3. Alison Alexander, dekaani, Grady College of Journalism and Mass Communication, UGA, Athens Georgia, 20. lokakuuta 2015.
4. Leara Rhodes, professori, Grady College of Journalism and Mass Communication, 20. lokakuuta 2015.
5. Jennifer Smith, ohjaaja, tuottaja, yliopisto-opettaja, Entertainment and Media Studies, Grady College of Journalism and Mass Communication, UGA, Athens, Georgia, 29. lokakuuta 2015.
6. John Leverence, vanhempi varajohtaja, Television Academy, Los Angeles, Emmy-palkintolautakunnan johtaja, 10. marraskuu 2015.
7. Jeffrey Jones, Peabody-palkintolautakunnan johtaja, Athens, GA, 14. joulukuuta 2015.
8. Jack English⁶, tuottaja, Broadcast Solutions LLC, ohjelmia julkiseen palveluun Georgia Public Broadcasting -mediaverkostolle. 18. joulukuuta 2015.
9. Liselott Forsman, vastaava tuottaja, kansainvälisiä draamaprojekteja, YLE, julkinen mediaverkosto. 24. helmikuuta 2016.
10. Marjaana Mykkänen, kulttuurituottaja, YLE, väitöskirjan tekijä Helsingin yliopistossa, aiheena merkitys ja laatu faktohjelmissä, 26. kesäkuuta 2020.

Kirjallisuus

- Aaltonen, Jouko (2018) *Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Albers, Robert (1996) Quality in Television from the Perspective of the Professional Program Maker. Teoksessa Ishikawa Sakae (toim.) *Quality Assessment of Television*. Luton: John Libbey Media, 101–143.
- Alexander, Alison; Hoerrner, Keisha & Duke, Lisa (1998) What is Quality Children's Television? *Annals of the American Academy of Political and Social Science* vol. 557:1, 70–82.
- Blumler, Jay G. (1991) In Pursuit of Programme Range and Quality. *Studies of Broadcasting* 27, 191–206.
- Blumler, Jay G. & Hoffmann-Riem Wolfgang (1992) New Roles for Public Television in Western Europe: Challenges and Prospects. *Journal of Communication* vol. 42:1, 20–36.
- Blumler, Jay G.; Brynin, Malcolm & Nossiter Thomas J (1986) Broadcasting Finance and Programme Quality: An International Review. *European Journal of Communication* vol.1:3, 343–364.
- Breum, Trine (1996) *Berätta och förför med film*. Stockholm: Alfabetabokförlag.
- Cascajosa Virino, Carmen (2011) No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO, *ZER: Revista de Estudios de Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*. Bilbao, Espanja, 11(21). DOI: [10.1387/zer.3714](https://doi.org/10.1387/zer.3714)
- Corner, John (2015) Drama-Documentary. Teoksessa Creeber, G., Miller, T. & Tulloch, J. 2015. *The Television Genre Book*. 3rd edition. London: BFI Palgrave, 49–50.
- Creeber, Glen (2015) Introduction: What Is Genre? Genre Theory. Teoksessa Creeber, G., Miller, T. & Tulloch, J. 2015. *The Television Genre Book*. 3rd edition. London: BFI Palgrave, 1–2.
- Dhoest, Alexander (2014) It's Not HBO, It's TV: The View of Critics and Producers on Flemish 'Quality TV'. *Critical Studies in Television* vol. 9:1, 1–22. DOI: [dx.doi.org/10.7227/CST.91.1.2](https://doi.org/10.7227/CST.91.1.2)
- Dovey, Jon (2015) Reality TV. Teoksessa Creeber, G., Miller, T. & Tulloch, J. 2015. *The Television Genre Book*. 3rd edition. London: BFI Palgrave, 159–160.

4 Tudor Vlad on toiminut uutistoimittajana Romaniassa vuosina 1983–1990, opettanut journalismia Universitatea Babeş-Bolyai -yliopistossa Romaniassa ja toiminut päätoimittajana *Revista Tribuna* -lehdessä Romaniassa vuosina 1990–1999. Vuodesta 1999 hän on toiminut professorina James M. Cox Jr. Center for International Mass Communication Training and Research, Grady College of Journalism and Mass Communication, Georgian yliopistossa Yhdysvalloissa.

5 NBC on lyhennys nimestä National Broadcasting Corporation. NBC on perustettu vuonna 1926, ja se on yksi Yhdysvaltojen suurimmista kaupallisista mediaverkostoista. Robert Mulholland aloitti uransa NBC:llä uutiskirjoittajana vuonna 1961. Vuosina 1971–1981 hän oli NBC:n televisioverkon johtaja ja vuosina 1981–1984 koko NBC-mediaverkon johtaja.

6 Jack English on saanut vuonna 2011 Emmy-palkinnon työstään suurlähetiläs Andrew Youngin kanssa. Young on yhdistänyt television kansalaisuusliikkeeseen. Ensimmäisen Emmy-palkinnon English sai oltuaan mukana tuotantoryhmässä dokumenttielokuvassa *The South Takes Flight: 100 Years of Aviation in Georgia*. Dokumentti näytettiin julkisen palvelun GPB-kanavalla vuonna 2007.

- Fagerström, Pär (2010) Kvalitet kräver samspel med sociala medier. Teoksessa Torbjörn von Krogh (toim.) *Journalistisk kvalitet? En antologi om hot och möjligheter när mediavärlden förändras*. Tukholma: Stiftelsen Institutet för Mediastudier, 27–34.
- Feuer, Jane (2007) HBO and the Concept of Quality TV. Teoksessa Janet McCabe & Kim Akass (toim.) *Quality TV Contemporary American Television and Beyond*, London: Tauris, 145–158.
- Finlex, 1993. Laki Yleisradio Oy:stä 22.12.1993/1380. Saatavilla: <<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1993/19931380>> (linkki tarkistettu 25.11.2021).
- Fiske, John (1994 [1990]) *Kommunikations Teorier: En Introduktion*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Gevalia YouTube – Oväntat besök Tyngdlyftaren, (1991) mainos. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=mESB0AONajM&list=PLOz-HVOhqeZ06QIcE-N6wlsAzlNEKGmWZ>> (linkki tarkistettu 20.1.2021).
- Graf, Heike (2014) Mediakritikens funktioner för den journalistiska praktiken. Teoksessa Fredrik Stiernstedt (toim.) *Mediekritik*. Lund: Studentlitteratur, 173–193.
- Grönqvist, Laura (2007) *Brändisjoittelun vastuullisuus. Suomalaisten televisioalan johtajien näkökulmia televisiotuotannon kaupallisuuteen*. TUTU-eJulkaisuja 6/2007. Turku: Tulevaisuuden tutkimuskeskus, Turun kauppakorkeakoulu.
- Harms Larsen, Peter (2005) *De levende billeders dramaturgi*. Kööpenhamina: DR.
- Hilmes Michele (2008) *Only Connect. A Cultural History of Broadcasting in the United States*. Boston: Wadsworth.
- Huusko, Mira & Paloniemi, Susanna (2006) Fenomenografia laadullisena tutkimussuuntauksena kasvatustieteissä. *Kasvatus* 37 (2), 162–173.
- Häger, Björn (2020) *Reporter. En grundbok i journalistik*. Lund: Studentlitteratur.
- Hyvärinen, Matti (2017) Haastattelun maailma. Teoksessa Matti Hyvärinen, Pirjo Nikander & Johanna Ruusuvoori (toim.) *Tutkimushaastattelun käsikirja*. Tampere: Vastapaino, 11–45.
- Kovac, Bill & Rosenstiel, Tom (2001) *The Elements of Journalism: What Newspeople Should Know and the Public Should Expect*. New York: Crown publishers.
- Leggatt, Timothy (1996a) Identifying the Undefinable – An Essay on Approaches to Assessing Quality in Television in the UK. Teoksessa Sakae Ishikawa (toim.) *Quality Assessment of Television*. Luton, UK: John Libbey Media, 73–87.
- Leggatt, Timothy (1996b) Quality in Television: The Views of Professionals. Teoksessa Sakae Ishikawa (toim.) *Quality Assessment of Television*. Luton, UK: John Libbey Media, 145–168.
- Leppämäki, Laura (2005) Tekijänoikeuden ongelma – alkuperäinen ja omaperäinen teos. *Niin & Näin*, vol. 3, 89–94. Saatavilla: <<https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn053-18.pdf>> (linkki tarkistettu 20.8.2021).
- Lischer, Suzanne (2014) *Fernsehen als Service public: Eine Analyse der Qualität der SRG-Fernsehprogramme*. Wiesbaden: Springer.
- McCabe, Janet & Akass, Kim (2007) *Quality TV Contemporary American Television and Beyond*. London: Tauris.
- Molander, Per (2010) Journalisten som forskare. Teoksessa Torbjörn von Krogh (toim.) *Journalistisk kvalitet? En antologi om hot och möjligheter när mediavärlden förändras*. Tukholma: Stiftelsen Institutet för Mediastudier, 27–34.
- Morse, Leon (2016) *Media Sustainability Index 2016*, Washington, DC: IREX.
- Mulgan, Geoff (1990) *The Question of Quality*. London: British Film Institute.
- Mykkänen, Marjaana (2020) *The Good Television. Factual Programmes, Quality, and Subjective Experience*. Helsinki: Helsingin yliopiston valtiotieteen tiedekunta.
- Nossiter, Thomas J. (1986) British Television: A Mixed Economy. Teoksessa Alan T. Peacock & Iso Britannia. Committee on Financing the BBC (toim.) *Research on the Range and Quality of Broadcasting Services: A Report for the Committee on Financing the BBC*. London: HMSO, 5–76.
- Orlebar, Jeremy (2011) *The Television Handbook*. Fourth edition. New York: Routledge.
- Peabody Awards, Award Guidelines 2020. Saatavilla: <<https://peabodyawards.com/submit/>> (linkki tarkistettu 20.8.2021).
- Rosengren, Karl-Erik; Carlsson, Mats & Tägerud, Yael (1996) Quality in Programming: Views from the North. Teoksessa Sakae Ishikawa (toim.) *Quality Assessment of Television*. Luton, UK: John Libbey Media, 3–48.

Russ, Sandra W. & Fiorelli, Julie A. (2010) Developmental Approaches to Creativity. Teoksessa James C. Kaufman & Robert J. Sternberg (toim.) *The Cambridge Handbook of Creativity*. New York, NY: Cambridge University Press, 233–249.

Shamir, Jacob (2007) Quality Assessment of Television Programs in Israel: Can Viewers Recognize Production Value? *Journal of Applied Communication Research* vol. 35:3, 320–341.

Shepard, Aubra C.; Morney, Elisabeth & Sumners, Sarah E. (2019). Shaping Strömsö: Examining Elements in a Creative Process for the Design of New Television Content. *Creativity: Theories - Research - Applications* vol. 6:1, 42–65.

Thompson, Robert J. (2007) Preface. Teoksessa Janet McCabe & Kim Akass (toim.) *Quality TV Contemporary American Television and Beyond*. London: Tauris, xvii–xx.

Uusikylä, Kari (2012) *Luovuus kuuluu kaikille*. Jyväskylä: PS-Kustannus.

Vilkka, Hanna (2021) *Näin onnistut opinnäytetyössä. Ratkaisut tutkimuksen umpikujiin*. Jyväskylä: PS-kustannus.

Åkerlind, Gerlese (2005) Variation and Commonality in Phenomenographic Research Methods. *Higher Education Research and Development* vol. 24:4, 321–334. DOI: [dx.doi.org/10.1080/07294360500284672](https://doi.org/10.1080/07294360500284672)

Östlund, Ingrid (2010) Kvalitet = sakliga och pålitliga nyheter. Teoksessa Torbjörn von Krogh (toim.) *Journalistisk kvalitet? En antologi om hot och möjligheter när mediavärlden förändras*. Stockholm: Stiftelsen Institutet för Mediestuder.

Mia Öhman

FM, Venäjän kieli ja kirjallisuus, elokuva- ja televisiotutkimus, Helsingin yliopisto

Tulitikkuja lainaamassa (1980) suomalais-neuvostoliittolaisen elokuvayhteistyön huipentumana

Tässä artikkelissa hahmotan viimeiseksi jäänyttä suomalais-neuvostoliittolaista yhteistuotantoelokuvaa *Tulitikkuja lainaamassa* (1980) osana Suomen ja Neuvostoliiton välistä monikymmenvuotista elokuvayhteistyötä. Elokuvan tekemistä taustoittaessani käsittelen osaa tulevan väitöskirjani *Kosmos-Filmi. Sovexportfilm in Finland during the Cold War (1945–1980)* aineistosta niin, että lukijalle syntyy käsitys Suomen ja Neuvostoliiton välisen elokuvayhteistyön luonteesta. Olen lukenut Sovexportfilmin Suomen edustajien raportteja 1940- ja 1950-luvuilta, yhteistuotantoelokuvien tuotantopapereita 1950- ja 1970-luvuilta ja tutustunut avainhenkilöiden kokemuksiin yhteistyöstä heidän kirjoittamansa ja heistä kirjoitetun perusteella. Tutkimusaineisto löytyi suurimmaksi osaksi Moskovasta Venäjän valtion kirjallisuuden ja taiteen arkistosta (RGALI) ja Helsingistä Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) kokoelmista. Näkökulmani aiheeseen on avartunut tutkimuksen myötä: Suomessa toimineen Neuvostoliiton elokuvamyymintimonopolin Sovexportfilmin yhteistyöprojektit ja sen tytäryhtiön Kosmos-Filmin elokuvalevitys eivät näyttäytykään erillisinä hankkeina, vaan ne liittyvät yhteen ja muodostavat selkeän jatkumon 1940-luvulta aina 1980-luvulle.

Neuvostoideologiaa, idänkauppaa ja yhteistuotantoelokuvia

Neuvostoliiton ulkomaille kohdistettu kulttuurityö oli ideologialähtöistä ja peräisin kommunistisen puolueen keskuskomitean ylimmistä kabineteista. Kulttuuriyhteistyö taas liittyi tiiviisti maiden väliseen kauppaan ja politiikkaan. Kaiken taustalla tuntuu aina olevan talous, ja selitys sille on, että poliittisia ja kulttuurisia suhteita on ylläpidetty ja kehitetty toimivan kaupan takaamiseksi.

Suomi oli sodan jälkeen Neuvostoliitolle tärkeä kauppakumppani, joka myöhemmin toimi myös idän ja lännen välisenä siltana: Suomen kautta Neuvostoliittoon oli mahdollista saada läntistä teknologiaa. Oli Neuvostoliitonkin etu, että Suomen kauppayhteydet toimivat niin itään kuin länteen. (Ks. Androsova 2002; Androsova 2019; Kochetkova 2017.)

Järjestelmällinen neuvostoelokuvien levittäminen Suomessa aloitettiin 1940-luvulla ja mukaan valjastettiin henkilöitä, joilla oli kokemusta aikaisemmastakin kulttuuriyhteistyöstä. Neuvostoelokuvan sodanjälkeinen uudistuminen ja suuntautuminen maailmanmarkkinoille alkoi näkyä 1950-luvulla viimeistään *Kurjet lentävät* -elokuvan (1957) menestyksen myötä. Vaikutus tuntui myös suomalaisessa elokuva- ja televisiotuotannossa viimeistään 1960-luvun lopulla; yksi merkittävä välittäjä oli Mikko Niskanen, joka oli saanut ohjaajanoppinsa Moskovan elokuvakoulussa.

Yhteistuotantoelokuvat toimivat neuvostonäkökulmasta julistuksina, jotka oli suunnattu ensisijaisesti omalle kansalle. Niihin satsattiin, koska ne olivat ulkopoliittisesti tärkeitä – tämän ymmärsivät suomalaisetkin, vaikka elättelivät myös toivoa kansainvälisestä menestyksestä. Yhteistuotantoelokuvaan sidottiin merkityksiä, niillä luotiin tietynlaista kuvaa valtioiden ja kansojen välisestä historiasta ja niiden julkaiseminen ajoitettiin sopivasti jonkin juhlapäivän yhteyteen.

Ensimmäinen yhteistuotantoelokuva oli Suomi-Filmin ja Mosfilmin yhteistuotanto, satuelokuvan ja erikoistehosteiden mestari Aleksandr Ptuškon ohjaama *Sampo* (1959). Se juhlisti kalevalaisin kuvin kapitalistisen ja sosialistisen valtion välistä kauppaa ja kulttuurivaihtoa osana Nikita Hruštšovin kauden rauhanomaista rinnakkaiseloa. Nyt tarkasteltuna *Sampo* on kansallisten ominaispiirteiden omaleimaisuuden pohdinnan ja toisaalta kulttuuristen risteävyyksien ja limittäisten historioiden keitos. Se yhdistää hämmäntävällä tavalla ideatasolla Väinämöisen ja viikingit ja hyödyntää kerronnassa venäläisen kuvataiteen, runouden ja oopperan aineksia. Aikanaan se kuitenkin täytti suomalaisten *Kalevala*-tuntijoiden kriteerit tradition kunnioittamisesta.

Luottamus (1976) ei sitten ollutkaan kertomus Leninin seikkailuista Suomessa, kuten Väinö Mäkelä ja hänen poikansa Mauno Mäkelä olivat Fennada-Filmin ja Lenfilmin välisen yhteistuotantoelokuvan mielessään nähneet (Mäkelä & Koukkunen 1996, 188), vaan tarkkaan rakennettu kuvaus suomalaisten itsenäistymisestä Venäjän vallan alta. Tekoprosessi synnytti suvantovaiheessa myös ajan henkeä kuvaavan YYA-juhladokumentin *25 vuotta ystävävyöttä* (1973)¹, jossa Lenin oli niin ikään keskeisessä roolissa. *Luottamuksen* lopun ajallinen loikka vuoden 1917 sopimuksesta vuoden 1975 kesäiseen ETY-kokoukseen kohotti suomalaisten kulmakarvoja, mutta näin Brežnev sementoitiin Leninin perinnön jatkajaksi ja Leninin/Brežnevin rooli Suomen itsenäisyydessä välietapiksi matkalla maailmanrauhaan. Neuvostoliitossa ensi-ilta sijoittui sopivasti lähelle Brežnevin 70-vuotispäivää.

Kahden raskaan suurtuotannon perään tehtiin yllättäen aiheeltaan kevyt ja tyyllitään vanhahtava komedia *Tulitikkuja lainaamassa*. Yhteistyöstä tuskin oli vielä sovittu keväällä 1978, kun Suomi-Filmi ilmoitti tarttuvansa kesäteatteriklassikkoon, mutta toimitusjohtaja, kauppaneuvos Risto Orkon vihjailu Neuvostoliiton suuntaan antoi ymmärtää, että tiedusteluja oli tehty (Hytönen 1978, 19). *Sammosta* oli jo kulunut aikaa, ja Fennada-Filmi oli saanut haluamansa, kun *Luottamus* oli viimein valmistunut. Olisi jälleen Suomi-Filmin vuoro ylläpitää naapurisuhteita – tai hyötyä yhteistyöstä.

Miksi *Tulitikkuja lainaamassa* valikoitui yhteistuotantoelokuvan aiheeksi?

Maiju Lassilan veijariromaani *Tulitikkuja lainaamassa* (1910) näytti aikanaan suomalaisesta näkökulmasta virhetikiltä yhteistuotantoelokuvan aiheeksi – kuka nyt jaksaisi kiinnostua aikansa eläneestä maalaiskomediasta, jossa venäläiset yrittävät esittää suomalaisia. Lopputulos on koettu meillä muotopuoleksi ja vieraaksi, ja ainoa oikea elokuvaversio on edelleen se vuonna 1938 valmistunut, Yrjö Nortan ja Toivo Särkän ohjaama, jossa Aku Korhonen esittää Antti Ihalaista ja Uno Laakso Jussi Vatasta kerta kaikkiaan mainiosti. (Ks. Räisänen 2003.) Arkistojen valossa *Tulitikkuja lainaamassa* ei valikoitunut sattumalta yhteistuotantoelokuvan aiheeksi: jäljet johtavat aina 1950-luvulle, jolloin Suomi-Filmin ja Suomessa toimineen Sovexportfilmin välinen yhteistyö alkoi.

Elokuvayhteistyö sai tuulta purjeisiin vuonna 1955, kun Neuvostoliiton kommunistisen puolueen keskuskomiteassa päätettiin laajentaa kulttuurisuhteita Suo-

1 Elokuvan suomalainen ohjaaja oli Matti Kassila.

men kanssa. Samaan aikaan oli valmisteltu Porkkalan palauttamista, koordinoitu maiden välistä kauppaa, järjestetty vierailuja ja turistimatkoja puolin ja toisin – ja käyty alustavia neuvotteluja elokuvayhteistyöstä. (RGANI wiki.) Neuvostoliiton rauhanpuolustuskomitean delegaation johtaja A. [mahd. Anatoli] Sofronov raportoi osallistumisesta Suomessa järjestettyyn rauhanpuolustajien kongressiin ja Kalevalan päivän viettoon vuonna 1954. Neuvostoliiton rauhanpuolustuskomitean puheenjohtajan N. [mahd. Nikolai] Tihonovin saate on osoitettu Neuvostoliiton kommunistisen puolueen (NKP) keskuskomitean sihteerille Mihail Susloville. Liitteenä on ”A. Rumjantsevin ja V. Stepanovin kirjelmä NKP:n keskuskomitealle ajalta 26.4.1954 koskien A. Sofronovin ehdotusta Suomen ja NL:n kulttuurisuhteiden laajentamisesta.” (RGANI wiki: Luettelo 2, kohta 3.)

Huhtikuussa 1955 Suomen kommunistisen puolueen (SKP) keskuskomitea kirjelmöi NKP:n keskuskomitealle ”koskien suomalais-neuvostoliittolaisten dokumenttielokuvien tuottamista Suomen ja NL:n elokuva-alan toimijoiden yhteistyön kehittämiseksi ja propagandan levittämiseksi suomalaisiin puolueorganisaatioihin” (RGANI wiki: Luettelo 3, kohta 60). Kesäkuussa 1955 SKP:n keskuskomitea lähetti NKP:n keskuskomitealle samaa asiaa koskevan kirjeen ja sen liitteenä Suomi-Neuvostoliitto-seuran pääsihteerin Toivo Karvosen kirjelmän ”Suomen ja NL:n yhteistyömuodoista elokuva-alalla” sekä ”Otteita Suomen lehdistöstä” (*Uusi Suomi* ajalta 8.6.1955)², suomalaisten elokuvastudioiden toiminnasta. (RGANI wiki: Luettelo 3, kohta 63.) Seuraavat asiaa koskevat listatut dokumentit (ibid., kohta 64) ovat Neuvostoliiton kulttuuriministerin kirjelmä NKP:n keskuskomitealle 29.7.1955 ”liittyen yhteisten dokumentti- ja taide-elokuvien³ tekemiseen sekä elokuvavaihtoon”, liitteenä tiedot Maiju Lassilan⁴ ja Aleksis Kiven teoksista; 5.8.1955 NKP:n keskuskomiteaan lähetetty kirjelmä, jossa myönnetään lupa yhteisen dokumenttielokuvan tekemiseen suomalaisten kanssa; sekä viimeisenä ”sähke NL:n suurlähettiläälle, aiheena Soveksport-filmin Suomen edustajan ohjeistaminen neuvottelujen aloittamiseksi suomalaisten elokuva-alan toimijoiden kanssa”. Ensimmäinen yhteistyöelokuva oli siis ”yhteinen dokumenttielokuva”, joka olisi hyvin todennäköisesti Suomi-Filmin valmistama yhdeksänminuuttinen, Neuvostoliitossa kuvattu *Terijokelaiset Kannaksella* (1956).

Vuonna 1956 järjestettiin Neuvostoliiton aloitteesta suomalais-neuvostoliittolaiset filmiviikot, joiden aikana neuvosto-osapuoli teki aloitteen yhteistyöelokuvasta (Lehtisalo 2015, 59). Suomessa viikon järjestelyistä vastasi järjestelytoimikunta, jonka puheenjohtajana toimi opetusministeri Johannes Virolainen ja muina jäseninä konsuli Toivo Heikkilä ja toimittaja Yrjö Kaarne ulkoasiainministeriöstä ja suomalaisten elokuvayhtiöiden edustajat: toimitusjohtaja, maisteri Toivo Jalmari Särkkä (Oy Suomen Filmitoiminta), toimitusjohtaja, insinööri Mauno Mäkelä (Oy Fennada-Filmi), Risto Orko ja filmipäällikkö Lars Åberg (Oy Suomi-Filmi) sekä toimitusjohtaja, kapteeni Klaus Holma (Oy Adams-Filmi). Neuvostovaltuuskunta vieraili Suomessa 12.–24.4.1956. Suomalainen elokuvaviikko piti järjestää Moskovassa, Leningradissa ja Kiovassa kesäkuun aikana. (Suomalais-neuvostoliittolaisten filmiviikkojen lehdistötiedote 1956. KAVI PAP-9.16 Su-Fi.) Se kuitenkin siirrettiin

2 *Uudessa Suomessa* kirjoitettiin saksalaisesta Peter Höferistä, joka matkusti Suomessa ja kuvasi kokoillan ”kulttuurielokuvaa”. Toinen juttu samalla sivulla koski Maunu Kurkvaaran yhteistuotantoa amerikkalaisen yhtiön kanssa. (US 1955, 7.) Toteutuessaan se olisi ollut ensimmäinen suomalainen pitkä värielokuva, mutta tuotantoyhtiö teki konkurssin. Kalliovuorilla kuvatun materiaalin Kurkvaara käytti elokuvassaan *Perhosen uni* (1985). (Toiviainen et al. 2002, 41.)

3 Tällä tarkoitetaan näytelmäelokuvaa, venäjäksi *hudožestvennyi film*.

4 Algot Untolan Maiju Lassila -nimellä kirjoitetut teokset kuvaavat suomalaista kansanluonnetta koomisessa valossa.



Kuva 1. Mosfilmin studiolla *Tulitikkuja lainaamassa* -elokuvan lavasteissa. Ylävasemmalta myötöpäivään Pekka Autiovuori ja Georgi Vitsin; Jevgeni Leonov; Jussi Kohonen; Kohonen ja Leonov kättelevät Risto Orkon edessä; Leonid Gaidai ohjaa Leonovia ja Rita Polsteria; Leonov ja Leo Lastumäki, keskellä Leonov. Valokuvat: Valentin Kovalski. Kuvakollaasi: Mia Öhman.

marraskuulle suomalaisten toivomuksesta; kesä kannatti käyttää kuvauksiin (Lehtisalo 2015, 47). Suomalaiseen seurueeseen kuuluivat konsuli Toivo Heikkilä, Risto Orko, Mauno Mäkelä, Klaus Holma, T. J. Särkkä, Anneli Sauli, Hilikka Helinä ja Matti Oravisto (ibid., 46). Suomalaisen viikon valikoimaan kuului Yrjö Nortan ja T. J. Särkän vuonna 1938 ohjaama *Tulitikkuja lainaamassa* (ibid., 49).

Monenlaista elokuvayhteistyötä

Suomi-Filmin ja Sovexportfilmin välillä käytiin 1950-luvun mittaan neuvotteluja, joissa sovittiin toisaalta suomalaisista elokuvista, jotka haluttiin levitykseen Neuvostoliittoon, toisaalta neuvostoelokuvista, joiden levitysoikeudet Suomessa voitaisiin luovuttaa Suomi-Filmille. *Kalevala*-elokuva oli yksi neuvotelluista yhteistyöprojekteista, mutta samalla paperilla ehdotetaan vuonna 1957 valmistettavaksi

toiseksi yhteistyöelokuvaksi aihetta *Kimmon kosto*, perustuen Eino Leinon balladiin. Jo valmisteilla olevan Aleksis Kivi -aiheen *Nummisuutarit* lisäksi Suomi-Filmi ehdottaa valmistavansa ”periaatteessa samoin ehdoin” (tästä alla) elokuvan *Nuori mylläri* Maiju Lassilan aiheen pohjalta. Edelleen samassa paperissa mainitaan *Loviisa*-elokuvan (1946) levityssopimuksen neuvottelemisesta ja neuvostoelokuvien tekstittämisestä Suomessa Suomen levitykseen, ja mahdollisesti neuvostoelokuvien tekstittämisestä Suomessa muillekin kielille. (Yhteenvedo neuvotteluista 1.12.1956 Moskovassa herra apulaisministeri Surinin kanssa. KAVI PAP-9.19 Su-Fi.) Leino-aihe ei ollut Sovexportfilmille mieleinen, mutta ”suomalaisten ehdottamassa” *Kalevala*-aiheessa edettiin, ja *Nuori mylläri* voitiin toteuttaa, edelleen ”samoin ehdoin” kuin *Nummisuutarit* (Neuvostoliiton Kulttuuriministeriön elokuvatuotannon päällikkö A. Fedorovin vastaus Orkon kirjeeseen 1.2.1957. KAVI PAP-9.16 Su-Fi).

Niskavuoren naiset -elokuvasta tehty sopimus valaisee, millä ehdoin Sovcolor-elokuvat tehtiin. Sovexportfilm toimitti Suomi-Filmille Helsinkiin värifilminegatiivia ja muita tarvikkeita ja antoi kuvauksiin neuvonantajan, jonka palkan maksoi Sovexportfilm; matkat, päivärahat ja majoitusmenot maksoi Suomi-Filmi. Sovexportfilm kustansi materiaalin kehityksen ja valmiit filmikopiot. Vastineeksi Suomi-Filmi luovutti Sovexportfilmille elokuvan esitysoikeudet kuudeksi vuodeksi Neuvostoliitossa, Kiinan, Puolan, Romanian, Bulgarian, Albanian ja Mongolian kansantasavalloissa, Tšhekkoslovakian tasavallassa, Saksan demokraattisessa tasavallassa, Jugoslavian federatiivisessa kansantasavallassa, Korean kansandemokraattisessa tasavallassa ja Vietnamin demokraattisessa tasavallassa. (Suomi-Filmin ja Sovexportfilmin välinen sopimus *Niskavuoren naiset* -elokuvan tekemisestä ja oikeuksista 10.5.1957. KAVI PAP-9.19 Su-Fi.)

Suomi-Filmi olisi halunnut levittää Suomessa *Ilja Muromets* -elokuvaa⁵, mutta neuvosto-osapuoli ilmoitti, että sen kopioiminen on ”teknisistä syistä mahdotonta” ja pyysi valitsemaan jonkin toisen pitkän elokuvan (Sovexportfilmin johtaja Davydovin vastaus Orkon kirjeeseen 1.2.1957. KAVI PAP-9.16 Su-Fi). Jussi Kohonen on aikaisemmin kertonut, että ensimmäinen Suomi-Filmin levittämä neuvostoelokuva oli *Kurjet lentävät*, jota Orko kuitenkin vierasti liian ”venäläisenä”. *Kurjet lentävät* esitettiin Suomi-Filmin teattereissa⁶, mutta yhtiö ei ottanut sitä vuokrattavakseen – mitä Orko sitten katui elokuvan osoittauduttua menestykseksi. (Öhman 2015, 73.) Nyt näyttäisi siltä, että ensimmäinen Suomi-Filmin levitykseen valitsema pitkä venäläiselokuva olisi ollut Vladimir Braunin ohjaus *Malva – kohtalokas nainen* (1956), jonka kanssa samassa lähetyksessä luovutettiin 28.1.1958 kaksi lyhytelokuvaa (kopioiden luovutuskuitti Kosmos-Filmiltä Suomi-Filmille 28.1.1958. KAVI PAP-9.19 Su-Fi). *Kurjet lentävät* oli voittanut Cannesin Kultaisen palmun toukokuussa 1958, ja se tuli teattereihin ensimmäisenä, syyskuussa 1958. *Malvan* ensi-ilta oli Astrassa pari vuotta myöhemmin, 24.2.1961 (Elonet).

1950-luvun yhteistyökuvioista piirtyy kuva vilkkaasta maiden rajan ylittävästä liikkeestä ja ajatuksenvaihdosta. Monenlaisesta elokuvaan liittyvästä yhteistyöstä erottuvat kokonaisuutena neljä Valentin Vaalan ohjaamaa Sovcolor-värielokuvaa: *Nummisuutarit* (1957), *Nuori mylläri* (1958), *Niskavuoren naiset* (1958) ja *Nuoruus vauhdissa* (1961). Hyvästä yrityksestä huolimatta Suomi-Filmin *Nummisuutarit* ei ehtinyt valkokankaalle ensimmäisenä suomalaisena pitkänä värielokuvana; voiton vei Suomen Filmiteollisuuden samana kesänä kuvaama *Juha* (1956). Toimitusjohtaja T. J. Särkän aihevalinta saattoi olla näpäytys venäläisille: Juhani Ahon tarinassa

5 *Ilja Muromets* eli *Jättiläisten taistelu* on Aleksandr Ptuškon ohjaus vuodelta 1956. Se sai Suomen ensi-iltansa Capitolissa 2.5.1958. (Elonet.)

6 Ensi-ilta 19.09.1958 Capitol ja Corona (Elonet).

Uhtuan Shemeikka vie suomalaismieheltä vaimon. *Juha* tallentui Eastmancolorille ruotsalaisella AgaScope-laajakangasmenetelmällä (Uusitalo 1998, 206). *Sammosta* tehtiin versio vastaavalla neuvostoteknologialla (ibid., 207), ja sisälsi sekin koskenlaskukohtauksen.⁷

Suomalaisesta näkökulmasta *Sampo* valmistui hitaasti, mutta neuvosto-osapuolelle ensi-ilta vuonna 1959 tuskin tuli yllätyksenä ja sopi paremmin kuin mainiosti, ja olihan se myös Suomi-Filmin 40. juhlavuosi. Vuonna 1959 juhlittiin neuvostoelokuvan (1919–) ja *Kalevalan* (*Uusi Kalevala* 1849) tasapyöreitä ja uudelleenlanserattiin Moskovan kansainväliset elokuvajuhlat.⁸ Kilpasarjassa esitettiin tuolloin Matti Kassilan ohjaama *Punainen viiva* (1959) ja tuomaristossa istui näyttelijätär Emma Väänänen, Valentin Vaalan *Niskavuori*-ohjausten Loviisa.⁹

1950-luvulta 1970-luvulle

Juhasta lähtee mielenkiintoinen polku: siinä koskea laskenut Mikko Niskanen pääsi Moskovan elokuvakouluun ja sieltä palattuaan ohjasi ensi töikseen Suomen Filmiteollisuudelle *Pojat* (1962) ja Fennada-Filmille *Sissit* (1963) ja *Hopeaa rajan takaa* (1963) (Toiviainen 1999, 35–89). Niskasen ura suomalaisen yhteiskunnan murroksen välittäjänä huipentui Televisioteatterille toteutettuun *Kahdeksaan surmanluotiin* (1972). Viimeistään alkuvuodesta 1978, ehkä jo aikaisemmin, Niskanen jätti Kosmos-Filmissä toimineelle, hyvistä idänyhteyksistään tunnetulle Jussi Kohoselle luettavaksi Matti Pajulan käsikirjoituksen *Tulitikkuja lainaamassa* ja toivoi saatteessa, että ”saataisiin jotenkin pää auki” (Matti Pajulan käsikirjoitus *Tulitikkuja lainaamassa* ja käsin kirjoitettu saate Jussille Mikolta. KAVI SC-259 *Tulitikkuja lainaamassa* [käsikirjoitusluonnoksia]). Risto Orkolle Niskanen lähetti 16.4.1978 päivätyt, allekirjoittamatta jääneet työsopimuksen, jossa hän toteaa yhteistyökuvioiden neuvostoliittolaisten kanssa olevan vielä auki, mutta tarjoutuu siitä huolimatta ohjaamaan elokuvan (Mikko Niskasen Risto Orkolle osoittama Käpy-Filmin ja Suomi Filmin välinen työsopimus 16.4.1978. KAVI SC-259 *Tulitikkuja lainaamassa* [valmistusvaiheen oheismateriaalia]).

Kuten edellä mainitusta vuoden 1955 arkistodokumenttien listauksesta (RGANI wiki) näkyy, Maiju Lassilan teokset oli todettu jo tuolloin sopiviksi yhteistyöelokuvan aiheiksi, Aleksis Kiven tuotannon ohella. Tunnettu satiirikko Mihail Zoštšenko oli kääntänyt 1940-luvun lopulla venäjäksi teokset *Tulitikkuja lainaamassa* ja *Kuolleista herännyt*¹⁰, joten kirjailija oli tunnettu Neuvostoliitossakin. Vuoden 1938 *Tulitikkuja*

7 Myös Fennada-Filmi teki värielokuvan ja valitsi ehkä muidenkin yhteistyökuvioiden toivossa neuvostomateriaalin. *Kulkurin Masurkka* (1958) jäi tappiolliseksi, ja yhtiön seuraava väriokuva valmistui vasta kymmenen vuotta myöhemmin (Uusitalo 1998, 207–208). *Täällä Pohjantähden alla* (1968) todennäköisesti vakuutti neuvostoliittolaiset lopullisesti yhtiön työn tasosta, ja yhteistuotanto nytkähti eteenpäin.

8 Moskovan kansainväliset elokuvajuhlat oli järjestetty ensimmäistä kertaa Sergei Eisensteinin johdolla vuonna 1935. Risto Orko oli tuolloin vieraana, ja juhlien ohjelmistossa oli Aleksandr Ptuškon ohjaama, nukkeanimaatiota näytelmäelokuvaan yhdistävä *Uusi Gulliver* (*Novyi Gulliver*, 1935). Elokuvajuhlat vakinaistettiin vuonna 1959, mistä vuoteen 1993 asti ne järjestettiin vuoruvuosin Karlovy Varyn elokuvajuhlien kanssa. Nykyään molemmat festivaalit järjestetään vuosittain. Vuonna 1957 VI Kansainvälisten Nuorisofestivaalien aikaan Moskovassa järjestettiin myös elokuvafestivaali teatteri Udarnikissa. Siellä Mikko Niskanen kuuli mahdollisuudesta opiskella ulkomaalaisena Moskovan elokuvakoulussa (Toiviainen 1999, 43).

9 Emma Väänänen oli tehnyt loistoroolin Vaalan elokuvassa *Loviisa – Niskavuoren nuori emäntä* (1946), joka myytiin neuvostolevitykseen 1957 (Neuvostoliiton Kulttuuriministeriön elokuvatuotannon päällikkö A. Fedorovin vastaus Orkon kirjeeseen 1.2.1957. KAVI PAP-9.16 Su-Fi). Väänänen esitti Loviisaa myös Vaalan elokuvissa *Niskavuoren Heta* (1952) ja *Niskavuoren naiset* (1958).

10 Kertomukset on julkaistu venäjäksi yhteisniteenä Moskovassa 1955.

lainaamassa oli mukana vuoden 1956 filmiviikkojen ohjelmassa, ja Valentin Vaala ohjasi värielokuvaksi Lassilan näytelmän *Nuori mylläri*. Vuonna 1969 Helsingin Sanomissa julkaistiin APN:n uutinen, jonka mukaan ”Maiju Lassilan tuotanto nauttii Neuvostoliitossa erityistä suosiota” ja ”Neuvostoliittolaisilla televisionkatsojilla on ollut tilaisuus nähdä Leningradin televisiostudion esittämänä ’*Tulitikkuja lainaamassa*’ ja ’*Kuolleista herännyt*’” (HS 1969, 24). 1970-luvulle tultaessa Televisioteatteri tarttui Lassilaan ja toteutti ensiluokkaisesti satiirin *Kuolleista herännyt* (1975). Pirjo Honkasalo ja Pekka Lehto suunnittelivat kirjailijasta elämäkertaelokuvaa (*Tulipää*, 1980).

Tulitikkuja lainaamassa sopi mainiosti neuvostoliittolaisille. Elokuvan käsikirjoitus muokattiin moneen kertaan uudestaan, ja Niskasen sijaan suomalaisiksi ohjaajaksi ryhtyi Risto Orko. Rinnalla ohjasi neuvostokomedian konkari Leonid Gaidai, jonka aikaisempi Zoštšenko-ohjaus *Ei voi olla totta! (Ne možet byt!, 1975)* oli kerännyt Neuvostoliitossa lähemmäs 50 miljoonaa katsojaa.

Tulitikkuja lainaamassa valmistui Moskovan olympialaisiin 1980. Suomalaiset yritykset olivat olympialaisten tärkein tavarantoimittaja (Androsova 2019). Olympialaisiin mennessä ehti valmiiksi myös Helsingin keskustan Hotelli Presidentti. Sen alakertaan sijoittui hyvin varusteltu elokuvateatteri Kosmos, johon Sovexport-filmin isännöimän Kosmos-Filmin esitystoiminta siirtyi Capitolista. Tärkein vuosi oli kuitenkin 1979. Silloin Risto Orko täytti 80 vuotta ja sai presidentin myöntämän professorin arvonimen, Suomi-Filmi ja neuvostoelokuva täyttivät 60 vuotta ja Suomen ja Neuvostoliiton välisten laajempien kulttuurisuhteiden solmimisesta tuli kuluneeksi 25 vuotta.¹¹ Matti Kassila kommentoi itänaapuriin päin kumartelua elokuvallaan *Natalia* (1979), jossa neuvostoliittolainen lehmä eksyy Suomeen. Elokuvan prologissa Kassilan esittämä henkilö katsoo pientä maata Neuvostoliiton kyljessä New Yorkista käsin, ja kieltämättä *Natalian* Suomi vaikuttaa hetkittäin varsin venäläiseltä. Ruotsalais-suomalaisella yhteistyöllä syntyi *Herra Puntila ja hänen renkinsä Matti* (1979). Tuuli kävi länneistä ja idästä.

Tulitikkuja lainaamassa sijoittuu autonomisen Suomen venäläistämisen aikaan. Suomalaiset maalaisjässikät Ihalainen ja Vatanen örveltävät Join kaupungissa omien oikkujensa ja tarpeidensa mukaan ja viittaavat kintaalla viralliselle järjestykselle. Suomalaiset tunnetaan Venäjällä periaatteessa hyväntahtoisina, tyhminä tyyppinä, jotka ovat hitaita, mutta kovia pitämään puoliaan (ks. Susiluoto 2006) – ja saivat Pietari Suuren rakentamaan kaupungin suolle (Haapasalo 2002).

1970-luvun lopulla rajat ylittävää yhteistyötä oli tehty jo kymmeniä vuosia, ja siinä ohessa nähty kaikenlaista. Tässä voikin olla avain elokuvaan. Herkkupalat säästän väitöskirjaan, mutta läpikäymäni aineiston perusteella esitän ajatuksen, että *Tulitikkuja lainaamassa* -yhteistuotanto on osoitus venäläisten elokuvavirkamiesten huumorintajusta. He olivat seuranneet suomalaista elokuvaväkeä riittävästi ymmärtääkseen, ettei Maiju Lassila ollut keksinyt hahmojaan, kuvaillut vain tarkkaan maanmiehiään. *Tulitikkuja lainaamassa* on venäläinen katse naapuriin – oodi suomalaiselle kansanluonteelle, lempeä nauru noille kummallisille mutta hyödyllisille tyypeille.

11 Suomessa nähtiin syksyllä 1979 Warren Beatty'n kuvausryhmä ja valtaisia avustajajoukkoja tekemässä elokuvaa *Punaiset (Reds, USA 1981)*, joka perustuu John Reedin teokseen *Kymmenen päivää jotka järjestyivät maailmaa* – siis samaan kirjaan kuin Sergei Eisensteinin vallankumousjuhlaelokuva *Lokakuu (Oktjabr, 1927)*. Helsinki esitti Pietaria. Neuvostovastaisuksi, Sergei Bondartšukin ohjaama kaksiosainen, myös Reedin teoksiin perustuva *Punaiset kellot (Krasnyje kolokola, 1982)* oli jo tekeillä. Se tehtiin neuvostoliittolais-italialais-meksikolaisena yhteistuotantona.

Lähteet

Androsova, Tatjana (2002) Suomen ja Venäjän/Neuvostoliiton kauppapoliittiset suhteet 1944–1962. *Ennen ja nyt* 2.1. Historiallinen yhdistys.

Androsova, Tatjana (2019) Poslevojennyje otnosheniya SSSR i Finljandii: torgovlja i politika (Neuvostoliiton ja Suomen sodanjälkeiset suhteet: kauppa ja politiikka). 20.3. Venäjän valtion historia sivustolla statehistory.ru. Saatavilla: <<https://statehistory.ru/5962/Poslevoennye-otnosheniya-SSSR-i-Finlyandii-torgovlya-i-politika/>> (linkki tarkistettu 8.12.2021).

Elonet. Saatavilla: <<https://elonet.finna.fi/>>.

Haapasalo, Ville (2002) Pietari – väärinymmärretty kaupunki. *Idäntutkimus* 9:4, 50–51. Saatavilla: <<https://journal.fi/idantutkimus/article/view/83134>> (linkki tarkistettu 8.12.2021).

Helsingin Sanomat (HS): Maiju Lassila suosittu Neuvostoliitossa. 31.8.1969, s. 24.

Hytönen, Mattiesko (1978) Elokuvasökön viimeisin nokitus. Miten Suomi-Filmi sai potin. *Helsingin Sanomat* 16.6., s. 19.

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti (KAVI)

Kochetkova, Elena (2017) *The Soviet Forestry Industry in the 1950s and 1960s: A Project of Modernization and Technology Transfer from Finland*. Academic dissertation. Faculty of Social Sciences, Economic and Social History, University of Helsinki.

Lehtisalo, Anneli (2015) ”Ihmisten onneen pyrkivällä taiteella ei ole raja-aitoja”. Kansainvälistyvä elokuvakulttuuri ja Suomalais-neuvostoliittolaiset filmiviikot 1956 kulttuuridiplomatiana. *Lähikuva* 28:3, 38–63.

Mäkelä, Mauno ja Kalevi Koukkunen (1996) *Kerrankin hyvä kotimainen: elokuvatuottajan muistelmat*. Porvoo: WSOY.

RGANI wiki. Venäläiset tietokannat: Luettelo Moskovan RGANI-arkistossa säilytettävistä Suomea koskevista asiakirjoista. Saatavilla: <<http://wiki.narc.fi/vtk/index.php/RGANI>> (linkki tarkistettu 8.12.2021).

Räisänen, Kimmo (2003) ”Tehkää vain, kyllä valtio maksaa!” – Suomalais-neuvostoliittolaiset yhteistuotantelokuvat. Oulun yliopisto, historian laitos. Aate- ja oppihistorian pro gradu -tutkielma.

Susiluoto, Ilmari (2006) *Takaisin Neuvostoliittoon: venäläisen huumorin täydellistäminen*. Helsinki: Ajatus.

Toiviainen, Sakari et al. (2002) *Suomen kansallisfilmografia*, osa 10. Edita/SEA.

Toiviainen, Sakari (1999) *Tuska ja hurmio. Mikko Niskanen ja hänen elokuvansa*. Helsinki: SKS.

Uusi Suomi (US) 8.6.1955, s. 7.

Uusitalo, Kari (1998) Suomalaisen värielokuvan synty. *Suomen kansallisfilmografia*, osa 7. Edita/SEA, 205–209.

Öhman, Mia (2015) Jussi Kohonen puhuu. Haastattelu. *Lähikuva* 28:3, 70–81.

Rami Mähkä

FT, digitaalinen kulttuuri, Turun yliopisto

SUOMI-KUVAN UUDET SÄVYT: katsaus Suomi 100 -valtiorahoitusta saaneiden näytelmäelokuvien keskeisiin teemoihin

Vuosi 2017 oli Suomen itsenäisyyden satavuotisjuhlavuosi.¹ Sitä juhlintiin itsenäisyyspäivänä näkyvästi moninaisin Suomi 100 -juhlallisuuksin niin Suomessa kuin maailmalta tulleiden tervehdysten muodossa. Valtioneuvoston retrospektiivin mukaan ”maailmasta tuli hetkeksi sinivalkoinen”.² Suomi 100 oli kuitenkin laajempi kokonaisuus kuin itsenäisyyspäivän juhlallisuuudet. Yksi konkreettinen kokonaisuus olivat erilaisille hankkeille suunnatut valtionavustukset, joita myönnettiin 156 valtakunnalliselle tai kansainväliselle ohjelmahankkeelle, kokonaissumma oli 6 834 159 euroa. Myös elokuvatuotannoille myönnettiin avustuksia.³ Ottaen huomioon näytelmäelokuvien tuotantoprosessin pituuden on selvää, että avustukset myönnettiin jo tuotannossa olleille elokuvahankkeille.

Tarkastelen tässä artikkelissa Suomi 100 -tuettuja näytelmäelokuvia. Niitä on yhdeksän, ja ne ovat kokonaisuutena heterogeeninen joukko teoksia, mutta myös yleisempiä elementtejä on hahmotettavissa. Yksi on historiallisten elokuvien osuus, joita on viisi, ja suurelle osalle niistä on vielä erikseen yhteistä, että sota – Suomen sisällissota ja/tai toinen maailmansota – ovat voimakkaasti läsnä. On mahdoton sanoa, onko kyseessä sattuma liittyen niiden tuotantohetkellä lähestyvään Suomen itsenäisyyden satavuotispäivään, mutta jokainen niistä haluaa selvästi reflektoida aiheidensa kautta jotain suomalaisen historiatietoisuuteen. Suomen satavuotinen taival itsenäisenä kansakuntana ja valtiona on Suomen pienuuden huomioiden hyvin ymmärrettävästi hallitseva viittauspiste kansalliselle itseymmärrykselle valtakulttuurin tasolla. Voi todeta, että suomalaisuus tarkastelee itseään luontevammin menneisyyden kuin tulevaisuuden kuvittelun kautta.

Toinen vahva motiivi monessa tuotannossa on suomalainen luonto. Muutamissa elokuvissa luonto ei ole vain voimakas visuaalinen miljöö, tapahtumapaikka, vaan ihmiset (ja satuolennot), tapahtumat, kohtalot ovat kuin vain luonnon kiertokulun sattumanvaraisia osasia. Luonto on myös kamppailujen kohde, niin brutaalin sodankäynnin kuin elämäntapojen tasolla. Paradoksaalisesti ilmastotietoisuuden aikakaudella luonto näyttää elokuvissa pikemminkin ajattomana kuin ihmisen muokkaamana. Vaikuttaa siltä, että juuri (suomalainen) luonto on niin keskeinen

1 Artikkelin on osa Koneen Säätiön rahoittamaa hanketta *Suomen tarinat. Historiakulttuuri, taide ja muuttuva kansalaisuus*. Ks. www.suomentarinat.fi. Tarkistettu 5.12.2021.

2 Ks. <https://valtioneuvosto.fi/-/10616/suomi-100-juhlavuosi-huipentui-suomessa-ja-maailmalla>. Tarkistettu 21.9.2021.

3 Lista kaikista avustetuista hankkeista, alasta riippumatta: https://suomi100raportti.fi/wp-content/uploads/2018/09/suomi100raportti_liite8_valtionavustukset.pdf. Tarkistettu 30.11.2021.

osa suomalaista identiteettiä, että vain ympäristö ja ilmasto muuttuvat, ei suhde (suomalaiseen) luontoon. Päinvastoin kuin poliittisesti latautunut kansallinen menneisyys, luontosuhde toimii turvapaikkana ristiriitojen ja epävarmojen tulevaisuuskuvitelmien edessä.

Kolmas erottuva piirre ovat sosiaalis-kulttuurinen moninaisuus ja suvaitsevaisuuden eetos, jotka ovat hyvin ajankohtaisia teemoja jokapäiväisellä, arkisella tasolla. Seksuaalisen suuntautumisen ja etnisen taustan teemat ovat niin suoran kuin implisiittisen käsittelyn kohteena, ja elokuvat tukevat oikeutta olla ”erilainen” (lainausmerkit siksi, että termi on vaikeasti määriteltävissä yleisellä tasolla) ja ”erilaisuuden” arvoa. Vähemmistöjen kaltoinkohtelun esittämisen kautta elokuvat peräänkuuluttavat ennakkoluulottomuutta ja suvaitsevaisuutta. Ne näyttävät pyrkivän puhuttelemaan niin sanottua suurta yleisöä, kuten valtaviiran elokuvien luonteeseen on aina kuulunut.

Esittelen kunkin elokuvan tarinan asetelman lyhyesti sekä nostan esiin keskeisiä teemoja ja motiiveja. Käsittelyjärjestys on aakkosellinen (alkaen numeraaleista), jolla tähtään siihen, ettei elokuvien välille synny temaattista tai lajityypillistä hierarkiaa. Mikäli elokuvalla oli luotu mainoslause, mainitsen sen. Lisäksi koostan kustakin elokuvasta avainsanalistan. En varsinaisesti analysoi elokuvia tai niiden juonenkäännteitä, saati pyri luomaan niistä synteisiä, vaan tarkoitukseni on laadullisen sisällönanalyysin menetelmän avulla muodostaa nimenomaan katsaus Suomi 100 -tuettuihin elokuviin ja tarjota lähtökohtia pohdinnalle, millaisia suomalaisuuksia – hyviä, pahoja, ”todellisia” tai kuvitteellisia – elokuvissa rakennettiin.⁴

95

Mainoslause: ”Elokuva kiekosta ja kansakunnasta”

Elokuva kertoo tarinan, joka johtaa Suomen jääkiekkomaajoukkueen ensimmäiseen maailmanmestaruuteen keväällä 1995. Se alkaa kertaamalla edeltäneinä vuosikymmeninä koetut katkerat tappiot jääkiekossa Ruotsille. Elokuvasa ei ole varsinaista päähenkilöä, vaikka joukkueen valmistautuminen kuvataan ensi sijassa ruotsalaisen päävalmentaja Curt Lindströmin (Jens Hultén) kautta. Elokuvan representaatio viimeksi mainitusta on hyvin toisenlainen kuin aikanaan ja sittemminkin julkisuudessa, ja toisaalta ruotsalaisten empaattinen ymmärrys mestaruuden merkityksestä suomalaisille nostetaan vahvasti esiin.

Mielenkiintoinen aspekti elokuvassa on, miten laajalti tunnetut kiekkosankarit (Saku Koivu, Ville Peltonen, Timo Jutila ja niin edelleen) esiintyvät elokuvassa näyteltyinä hahmoina, mutta vailla julkisuudesta tunnettuja persoonallisuuksiaan. Sivuosissa vilahtelee puolestaan suomalaisia jääkiekkopersoonia kyseisen mestarijoukkueen pelaajista valmennustiimiin. Tietyssä mielessä elokuva on tältä osin pikemminkin historiallinen toisinto kuin näytelmäelokuva, vaikka sillä on selvät taiteelliset pyrkimyksensä.

Elokuvan vakavina teemoina kulkevat mukana ”hurriviha” sekä yksilöllisellä tasolla maalivahti Jukka Tammen asema ja tunteet joukkueen sisällä – Tammi ei pelannut turnauksessa yhtään ottelua, mutta voitti silti maailmanmestaruuden joukkueeseen kuuluneena pelaajana. Suomen ja Ruotsin suhdetta kuvataan yhtäältä kansallisten jääkiekkotoimijoiden ja median sekä rivikansalaisten tasolla, tosin vii-

4 Tarkastelen osaa elokuvista tarkemmin tulevissa, edellä mainittuun hankkeeseen sisältyvissä tutkimusartikkeleissani.

meksi mainittua etupäässä vain suomalaisten näkökulmasta. Elokuvan alleviivattu sanoma on, että Suomi voi olla paras, jos kaikki ”pelaavat joukkueelle”.

Asiasanat: jääkiekko, maailmanmestaruus, kansallistunne, suomalaisuus, yhteistyö



”Tutut” kiekkosankarit valmistautumassa MM-finaaliin elokuvassa 95. Kuvakaappaus DVD:ltä.

Ikitie

Mainoslause: ”Vapaus on taivaan ja helvetin tuolla puolen”

Suomalainen maanviljelijä Jussi Ketola (Tommi Korpela) haetaan kotoaan kommunistiksi syytettynä ja muilutetaan itärajalle 1930-luvun alussa. Hän onnistuu pakenemaan teloitusta rajan yli Neuvostoliittoon. Siellä hänet otetaan avosylin vastaan niin NKVD:n kuin ympäri läntistä maailmaa, erityisesti Yhdysvalloista, saapuneiden kommunistien toimesta. Hän kohtaa yhteisön, jossa jazz soi ja alkoholi virtaa, mutta hilpeän julkisivun alla kytevä juonittelu ja vainoharhat sekä lopulta systemaattiset massateloitukset.

Antti Tuurin romaaniin (2011) perustuva elokuva sekä kiinnittyi että lisäsi keskustelua suomalaisten kohtaloista Neuvostoliitossa. Tuurin tuotannon Yhdysvaltainsiirtolaisuus-teema on keskeinen *Ikitiessä*; suomalaisten valintoja ja tarinoita avataan nimenomaan laajemman siirtolaisuuden ja sosialismin/kommunismin kontekstissa. Oikeastaan päähenkilö Ketola on ainoa ”puhtaasti” suomalainen hahmo elokuvassa, ja hän on olosuhteiden ohjailema tarkkailija, ei toimija. Suuri osa elokuvan dialogista on englanniksi, mikä etäännyttää pakolaisten suomalaisuutta alleviivatulla tavalla.

Luonnolla on myös vahva, ”suomalainen” rooli elokuvassa, joka sijoittuu kolhoosiin maaseudulle. Luonto on kuitenkin pikemminkin tarkentumaton tausta kuin elävä, monimuotoinen orgaaninen kokonaisuus, kuten useassa muussa Suomi 100



Kolhoosi 1930-luvun alun Neuvosto-Karjalassa elokuvassa *Ikitie*. Kuvakaappaus DVD:ltä.

-elokuvassa, mikä on merkittävää: ”suomalaisuus” ikään kuin häviää ”vieraassa” ympäristössä etäännytyksi taustakankaaksi. Sen sijaan interiöörejä hallitsevat läsnäolollaan suurikokoiset Stalinin potretit – montaasinomainen rinnastus on varmasti tarkoituksellinen. Tarinaa kehystävä kertojääni on puolestaan selvästi suunnattu potentiaalisille pohjoisamerikkalaisille, mahdollisesti suomalaiset sukujuuret omaaville yleisöille.

Avainsanat: 1930-luku, Neuvostoliitto, kommunismi, vallankumous, siirtolaisuus

Kuudes kerta

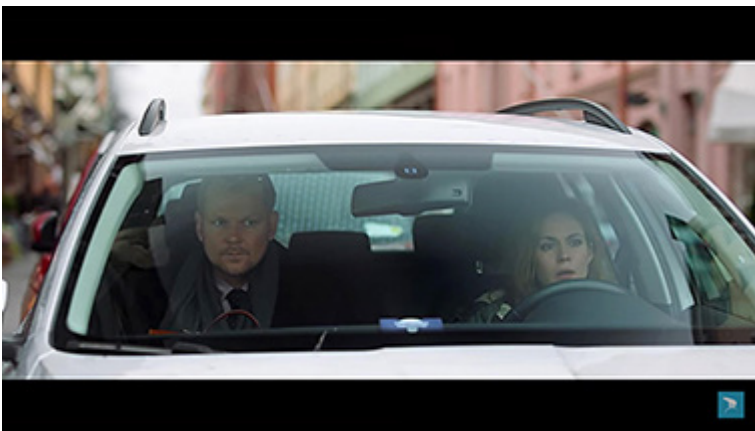
Mainoslause: ”Elokuva naisesta, joka osasi sanoa kyllä ja miehestä, joka ei osannut sanoa ei”

Kuudes kerta on Suomi 100 -tuetuista elokuvista ainoa perinteinen parisuhdedraama, jota 2000-luvun suomalaisen elokuvan tyyliin sävytetään komedialla ja ironisilla leikkauksilla. Elokuvan yhteiskunnallis-sosiaalinen taso koskee tavallisten ihmisten – luksuskiinteistövälittäjän (Antti Luusuaniemi) ja yksityisetsivän (Pihla Viitala) – parisuhdekiemuroita. Mies ja nainen tapaavat sattumalta ja päätyvät aloittamaan spontaanin seksisuhteen, vaikka kumpikin on tahoillaan naimisissa. Elokuvaa rytmittävät toistuvat seksikohtaukset, jotka ovat kyltymättömän intohimoista ”naimista” valtavirran elokuvaa hallinneen eroottisen, romanttishenkisen rakastelun sijaan.

Taustalla teemoina kulkevat vanhemmuus, elämän perusasioiden rakentaminen (koti ja niin edelleen) sekä eri tavoin paikkaansa yhteiskunnassa etsivien ja sen löytäneiden ratkaisut. Keskeisin teema on kuitenkin päähenkilöiden seksiaddiktioiden tuomat haasteet arkeen sekä halujen toteuttaminen älylaitteiden ja niiden sovellusten avulla – itse asiassa elokuva on yllättäen artikkelissa käsitellyistä ainoa, jossa digitalisaatio ja mobiiliteknologia ovat näkyvästi esillä, mikä tosin selittyy digiaikaa edeltäneiden historiallisten aiheiden suurella osuudella.⁵

Muutamaa kohtausta lukuun ottamatta kyseessä on niin sanottu ”Helsinki-elokuva”, eli miljööt ovat suomalaisessa elokuvassa paljon käytettyä pääkaupungin kivitaloestetiikkaa, kiinnittyen täten pitkään traditioon suomalaisessa elokuvassa. Luonto näyttäytyy ensi sijassa pääkaupunkilaisittain katsoen ”kesämökki”-Suomena.

Avainsanat: parisuhde, uskottomuus, seksi, nettideittailu, avioero



Kuudes kerta kertoo avoimen mutta saalisen seksisuhteen mahdollisuuksista ja uhkista. Kuvakaappaus elokuvan trailerista.

⁵ *Suomi 100* -rahoitusta myönnettiin digiaikaan sijoittuvalle dokumenttielokuvalla *Nokia Mobile: matkapuhelimen tarina* (Arto Koskinen, 2017).

Lauri Mäntyvaaran tuuheet ripset

Elokuvan keskushahmot ovat kaksi prätkillä ajavaa teini-ikäistä aktivistityttöä (Inka Haapamäki ja Rosa Honkonen), jotka taistelevat kapitalismia ja epäaitoa rakkautta vastaan, joskus myös ”kepposille” perustuvaa ”terrori-iskuun”. Toinen heistä on kuitenkin ihastunut Lauriin (Tiitus Rantala), lupaavaan jääkiekkoilijanuorukaiseen, jolle povataan menestyksestä NHL-uraa. Ystävä hyväksyy ystävänsä ihastuksen mutta suhtautuu samalla perinteisiin sukupuolirooleihin ja järjestäytyneeseen yhteiskuntaan laajemmin äärikriittisesti. Ihastunut tyttö kamppailee ihanteidensa ja ihastuksensa välimaastossa. Tilannetta ei auta, että Lauri on tuppisuu ja hänen joukkuekaverinsa seksistisiä ääliöitä.

Elokuva osoittautuu satiiriksi, paikoin taide-elokuvan keinoja käyttäväksi tulokinnaksi Suomesta, jossa pojista kasvatetaan jääkiekkoilijoita ja tytöistä jääkiekkoilijoiden edustusvaimoja. Vanhempi sukupolvi – isät ja äidit – esitetään indoktrinointuneina mainitun kaltaiseen yhteiskuntamalliin, jossa seksismin ja konformismin häidin tuskin peittää pintakorea tekopositiivisuus. Julkkisjääkiekkovalmentaja Juhani Tamminen esittää elokuvahahmona karikatyyriä julkisuuskuvastaan, mikä tuo ambivalentin sävyn elokuvan teemoihin.

Elokuvan visuaalinen tukeutuminen Suomen luontoon, erityisesti Turun saaristoon, on silmiinpistävä vahvaa. Luonto on myös kamppailun kohde, valtavirran kulttuurille hedonismien ja näyttäytymisen miljöö, aktivistit puolestaan haaveilevat uudesta elämäntavasta puolivillissä ympäristössä. Elokuva ei kuitenkaan tarjoa luontosuhteelle mitään ratkaisua, päinvastoin kuin yhteiskunnallisille arvoille, vahvistaen Suomen luonnon epähistoriallista asemaa. Elokuva on käsitellyistä ainoa, joka pyrkii taide-elokuvalliseen otteeseen.

Avainsanat: sukupuoli-identiteetti, teini-ikä, luonto, jääkiekko, konformismi



Aktivismia ja sukupuoliroolien purkamista promotoiva *Lauri Mäntyvaaran tuuheet ripset* hyödyntää taide-elokuvallisia tehokeinoja osana kerrontaa. Kuva-kaappaus DVD:ltä.

Muumien taikatalvi

Elokuva poikkeaa muista artikkelissa käsitellyistä kahdella tapaa: se on animaatio ja sen henkilöt ovat mielikuviutusolentoja kuvitteellisessa maailmassa. Näytelmä-elokuvallisuus toteutuu ensi sijassa ääninäyttelijöiden suoritusten kautta. Elokuva käsittelee joka tapauksessa selkeästi suomalais-pohjoismaalaisia kysymyksiä tekoajankohtanaan.

Elokuvassa käy ilmi, että muumit inhoavat talvea ja nukkuvat siksi talossaan läpi talven. Kuvattuna talvena tapahtuu kuitenkin muutos: muumit herätetään nauttimaan talven kauneudesta perinteeseensä kuuluvasta talvenvastaisuudesta huolimatta. Vastentahtoiset muumit alkavat ymmärtää talvisen luonnon kauneutta

ja mitä kaikkea kivaa lumessa voi kylmyydestä huolimatta tehdä. He ikään kuin astuvat ulos talostaan luontoon, uuteen avarampaan maailmaan.

Elokuvassa on vahva implisiittinen sanoma. Muumit kuulevat, että ”joulu” on matkalla Muumilaaksoon. He eivät tiedä, kuka tämä ”joulu” on, mutta heidän uteliaisuutensa herää. Käy ilmi, että muumit ovat jossain vaiheessa historiaa hylänneet joulun – Muumipappa esimerkiksi muistaa nähneensä ullakolla kuvan joulukuusesta. Kun joulu saapuu, se saapuu lahjojen muodossa. Ja kun koittaa jouluaterian aika, muumitalolle saapuu yllättäen joukko tuntemattomia olentoja. Muumit kutsuvat nämä vieraikseen joulupöytään ymmärtäen joulun merkityksen. Se on tuntemattomille tulokkaille antaminen, jakaminen.

Avainsanat: luonto, vuoden kiertokulku, perhe, yksinäisyys, suvaitsevaisuus



Uusi talvi saapuu Muumilaaksoon ja muuttaa muumien elämän elokuvassa *Muumien taikatalvi*. Kuvakaappaus DVD:ltä.

Suomen hauskin mies

Mainoslause: ”Huumori on kuolemanvakava asia”

Suomen sisällissotaan sijoittuvassa elokuvassa punakaartin johtoon kuulunut teatterinjohtaja (Martti Suosalo) vangitaan ja lähetetään Helsingin edustalle vankileirille. Leirillä ovat myös ennestään hänen teatterilaisensa, jotka syyttävät häntä pakenemisesta ja alaistensa hylkäämisestä valkoisten vallatessa Helsinkiä. Mies ei kiistä syytöksiä vaan vetoaa tässä hetkessä selviämisen tärkeyteen – teloitukset ovat leirillä rutiininomainen tapahtuma. Myös teatterilaiset tuomitaan kuolemaan, mutta heidät pelastaa viime hetkellä toimeksianto: heidän on valmistettava ja esitettävä huvinäytelmä, jonka avulla leirin komendantti haluaa viihdyttää pian saapuvia saksalaisia vieraita. Teatteriesitys on suksee ja päähenkilö pääsee pakenemaan kohti tuntematonta tulevaisuutta.



Suomen hauskin mies kertoo sisällissodan jälkeisistä vankileireistä. Kuvakaappaus trailerista.

Elokuvan sisällissotatulkinta on hyvin tyypillinen 2000-luvun tulkinnolle. Se keskittyy sodan loppuun ja valkoisten vankileireihin ja teloituksiin. Epätyypillisesti punaisen johdon pakeneminen Venäjälle, rivipunaiset hyläten, nostetaan lyhyesti esiin. Sen keskeisin uusinta tulkintasuuntaa mukaileva teema on Saksan rooli sisällissodan lopussa: valkoinen Suomi näyttäytyy halukkaasti vasallin asemaan alistuvana, murhanhimoisena nousukkaana.

Luonto on myös tässä elokuvassa voimakkaasti läsnä. Vankien nurkista kerätyllä lavastuksella tehty teatteriesitys ikään kuin kohoaa luonnonympäristöönsä pala palalta. Vankileiri sijaitsee kauniissa saaristomiljöössä, joka toimii tragedian näytämönä. Silti luonto on elokuvassa hiljainen turvan ja elinvoiman lähde.

Avainsanat: Suomen sisällissota, nationalismi, fasismi, kolonialismi, näyttämötaide

Toivon tuolla puolen

Elokuva kertoo hiililaiivalla Helsinkiin saapuvan syyrialaispakolaisen (Sherwan Haji) ja helsinkiläisen ravintolayrittäjäksi alkavan suomalaismiehen (Sakari Kuosmanen) tarinan. Miesten kohtaaminen on hyvin symbolinen: ravintoloitsija löytää pakolaisen nukkumasta ravintolansa jätteastioiden takana. Viimeksi mainittu kutsuu turhautuneena paikkaa makuuhuoneekseen. Syntyy nyrkkitappelu, josta alkaa vähäsanainen ja -eleinen ystävyys. Tarina heittelee turvapaikanhakijaa viranomaisilta piileskelystä rasistijengin mukiloitavaksi samalla, kun ravintoloitsija pyrkii saamaan ravintolansa kannattavaksi, jotta hänen työntekijöillään olisi töitä.

Elokuva on hyvin vahvasti Aki Kaurismäen elokuva. Se perustuu 1950–1960-lukujen nostalgisoidulle Helsinki-keskeiselle estetiikalle, jossa kaikki vanha näyttää upouudelta, työläiskotien interiöörit sisustussuunnittelijan työltä ja kaikki puhuvat kirjakieltä. Musiikilla, erityisesti mainittujen vuosikymmenien ”kotimaistetulla” rock- ja iskelmämusiikilla on voimakas rooli. Elokuvassa esiintyy Tuomari Nurmion ohella muita tunnettuja ja suurelle yleisölle tuntemattomampia suomalaismuusikoita.

Tähän tuttuun asetelmaan tuodaan sympaattinen pakolaishahmo Lähi-idästä. Nationalistijengien kuvaamisen lisäksi Suomen viranomaisista luodaan erittäin negatiivinen, epäinhimillinen kuva. Elokuvan sanomassa korostuu empatian eetos ja selvä haaste suomalaisille: erilaisuus ja valtaa omaamattomat ovat Suomen alistettu, yhteiskunnallisesti katsoen käyttämätön potentiaali. Viimeksi mainittu on Kaurismäen tuotannon avaintemoja, joten estetiikan ohella myös tässä mielessä elokuva on voimakkaasti *auteur*-tekijänsä teos.

Avainsanat: turvapaikanhakijat, rasismi, suvaitsevaisuus, luokkayhteiskunta, nostalgia



Toivon tuolla puolen kritisoi turvapaikanhakijoiden epäinhimillistä kohtelua Suomessa. Kuvakaappaus DVD:ltä.

Tom of Finland

Mainoslause: ”Elokuva rohkeudesta, rakkaudesta ja vapaudesta”

Elokuva kertoo taiteilija Touko Laaksosen (Pekka Strang) tiestä sotavuosien Helsingin ilmavoimien upseerista viranomaisen ehdistelemäksi homoseksuaaliksi ja lopulta kansainväliseksi kultitaiteilijaksi, ”Tom of Finlandiksi”. Elokuva on varsin perinteinen historiallinen elämäkertaelokuva, ja se keskittyy vain mainittuun osaan Laaksosen elämästä ja urasta.

Suomi-teeman kannalta on huomattavaa, että elokuva alkaa sotavuosista, suomalaisen historiatietoisuuden kulmakivistä. Sota-aiheiset elokuvat osallistuvat sen määrittelyyn, mitä suomalaisuus oli kansakunnan kohtalonvuosina. *Tom of Finland* osallistuu tähän keskusteluun räväkällä tavalla. Sen sijaan, että elokuva esittäisi suomalaismiesten homoseksuaaliset suhteet konventionaalisella tavalla, se sisältää otoksen, jossa ilmeisen sivistyneet suomalaisupseerit kokoontuvat joukolla helsinkiläiseen puistoon harrastamaan oraaliseksiä kesken Neuvostoliiton suorittamien pommitusten.

Elokuvan visuaaliselle ilmeelle on alkupuolella ominaista pimeys, öisistä Helsingin kaduista ja puistoista hämäriin interiööreihin, joissa Laaksosta kuulustellaan ja joissa hän alkaa piirtää sittemmin maailmanmaineeseen nousseita teoksiaan. Tämä muuttuu, kun Laaksonen matkustaa Kalifornian aurinkoon, jossa ei ole vain valoisaa ja lämmintä, vaan avoimuus ja suvaitsevaisuus kukoistavat. Allegoria on selkeä.

Avainsanat: homoseksuaalisuus, suvaitsevaisuus, kansainvälisyys, sarjakuva, sota-aika



Taiteilija Touko Laaksosen lähtee ahdasmielisestä Suomesta ja löytää kukoistavan homoalakulttuurin Kaliforniasta elokuvassa *Tom of Finland*. Kuva-kaappaus DVD:ltä.

Tuntematon sotilas

Mainoslause: ”Väinö Linnan romaanin pohjalta”

Tuntemattoman sotilaan tarina, asetelmat ja monet henkilöahmot ovat tuttuja suurelle määrälle suomalaisia. Niin tuttuja, että kun uutinen kolmannesta filmatisoinnista tuli, hanke tyrmättiin pystyyn. Elokuva pidettiin joko aiempien filmatisointien vuoksi turhana ylipäätään tai sitä epäiltiin nationalistisista päämääristä, minkä vuoksi se myös koettiin turhaksi. Miksi penkoa sotaa jälleen kerran?

Kriitikot eivät näyttäneet yhdistävän elokuvahanketta jo pidempään jatkuneeseen sodan uudelleentulkittamiseen – sota ei todellakaan ole unohdettu aihe suomalaisissa julkisissa keskusteluissa. Tai sitten he, edellä mainitulla tavalla, näkivät elokuvan pyrkivän palauttamaan sodan tulkinnat Linnan romaanin teemojen pariin, pois esimerkiksi naisten tai Suomen natsi-Saksa-suhteen perkaamisesta.

Aku Louhimiehen versio *Tuntemattomasta* nostaa kuitenkin juuri näitä teemoja esiin avaten keskushenkilöiden ideologisia taustavaikuttimia ja Suomen yleistä poliittista linjaa, Suomea Itä-Karjalan vapauttajana sekä vahvimmin naisten rooleja ja kokemuksia osana kansakunnan sotaponnisteluja. Elokuva suunnattiin selvästi erikseen myös nuorille, aiheesta ei ehkä lähtökohtaisesti niin kiinnostuneille yleisöille kiinnittämällä rooleihin televisiosta tuttuja esiintyjiä kuten näyttelijä-koomikko Aku Hirviniemi ja laulajatahti Robin.

Elokuvasa luonnon kuvaaminen, representaatio, on esteettis-eksistentiaalisesti hyvin tärkeässä asemassa. Ihmisten mielettömäksi, ilmiselvästi lajinomaiseksi määrittävä tuhovimma on lopulta vain ohimenevää luonnon kauneuden ja kiertokulun kokonaisuudessa. Kuvasto vaihtelee naturalistisesta kansallisromanttiseen ja kansainvälisiin elokuvaviittauksiin (kuten *Gladiator*, Ridley Scott, 2000).

Avainsanat: jatkosota, toinen maailmansota, nationalismi, luonto, Suomi



Kolmas *Tuntematon sotilas* -filmatisointi tuo kotirintaman osaksi suomalaisten sotakokemusten tulkintaa. Kuvakaappaus DVD:ltä.

Lopuksi

Loin artikkelissa katsauksen Suomi 100 -valtionavustuksella tuettuihin elokuviin. Monista yhtenevistä teemoistaan huolimatta nämä elokuvat eivät muodosta mitään selkeästi hahmottuvaa kokonaisuutta vaan osallistuvat suomalaisuuksien tulkintaan ja rakentamiseen omista näkökulmistaan ja tyylliratkaisuistaan käsin. Keskityin katsauksessa vain näytelmäelokuvaan, sillä ne ovat edellä viitatussa (ks. viite 1) hankkeessa minun osa-alueeni. Rahoitusta sai myös viisi dokumenttia. Kooste kaikista rahoitusta saaneista elokuvista on nähtävissä *Suomi 100 Finland* -YouTube-kanavalla.⁶

Historia ja luonto määrittävät elokuvien perusteella kaikkein eniten suomalaista identiteettiä. Ensin mainittu toimii käyttökelpoisena kiistakapulana, jonka avulla nykyisyyttä – mutta ei niinkään tulevaisuutta – voidaan reflektoida ja pohtia. Suomalainen luonto taas on myytti, jota ihmisen toiminta ei sanottavammin koske – on kuin Suomen luonto orientaatiopisteenä olisi irrallinen ihmisen toiminnasta. Molemmissa kyse on menneisyydestä.

Entä nykyisyys ja tulevaisuus? Suomi 100 -valtiorahoitetut näytelmäelokuvat peräänkuuluttavat suomalaisen yhteiskunnan perusteiden ja asenteiden muutosta, ja avointa suvaitsevaisuutta erilaisuutta kohtaan – tuli tuo erilaisuus sitten sisältä tai ulkopuolelta. Voidaan päätellä, että tämä eetos on myös johtanut juuri näiden elokuvien tukemiseen. Yksikään elokuvista ei kuvaa tai yritä luoda konkreettisia tulevaisuuskuvia. Mutta jokainen niistä viestii omalla tavallaan nimenomaan uuden avoimuuden ja suvaitsevaisuuden löytämisen tarpeesta.

.....
6 Ks. <https://www.youtube.com/watch?v=2dDg02a7rGI>. Tarkistettu 21.9.2021.

Lähteet

Elokuvat

95

Ohjaaja: Aleksi Mäkelä.

Käsikirjoittajat: Tatiana Elf, Juha Karvanen, Joonas Tena.

Näyttelijät: Jens Hultén, Lauri Tilkanen, Frida Hallgren, Joel Hirvonen, Laura Birn, Samuli Edelmann, Aleksis Koistinen, Mikko Koistinen, Pekka Strang, Jari Virman, Timo Lavikainen, Ylermi Rajamaa, Kalle Lamberg, Samuli Niittymäki.

Tuotantoyhtiö: Yellow Film & TV Oy, 2017.

Ikitie

Ohjaaja: AJ Annila.

Käsikirjoittajat: Antti Tuuri, AJ Annila, Aku Louhimies.

Näyttelijät: Tommi Korpela, Sidse Babett Knudsen, Hannu-Pekka Björkman, Irina Björklund, Ville Virtanen, Sampo Sarkola, Eedit Patrakka, Jonna Järnefelt, Antti Virravirta, Emmi Parviainen, Lembit Ulfsak, Igor Sigov.

Tuotantoyhtiöt: Matila Röhr Productions, Taska Film, Anagram Produktion, Film i Väst, 2017.

Kuudes kerta

Ohjaaja: Maarit Lalli.

Käsikirjoittaja: Maarit Lalli.

Näyttelijät: Pihla Viitala, Antti Luusuaniemi, Anna-Maija Tuokko, Paavo Kinnunen, Arja Saijonmaa, Aksa Korttila, Stig Råsta, Sebastian Rejman, Dick Idman, Minna Haapkylä, Esko Salminen.

Tuotantoyhtiö: Huh huh -filmi oy, 2017.

Lauri Mäntytöörän tuuheet ripset

Ohjaaja: Hannaleena Hauru.

Käsikirjoittaja: Hannaleena Hauru.

Näyttelijät: Inka Haapamäki, Rosa Honkonen, Santeri Helinheimo Mäntylä.

Tuotantoyhtiö: Oy Aamu ab, 2017.

Muumien taikatalvi

Ohjaaja: Ira Carpelan, Jakub Wronski, Bartosz Wierzbietka.

Käsikirjoittaja: Ira Carpelan, Tove Jansson (alkuteos), Piotr Szczepanowicz, Malgorzata Wieckowicz-Zyla.

Ääninäyttelijät: Vesa Vierikko, Akira Takagi, Oiva Lohtander, Maria Sid, Diandra Flores, Niklas Åkerfelt, Saara Lehtonen, Nina Hukkinen, Terence Scammell.

Tuotantoyhtiö: Oy Filmkompaniet Alpha Ab, Animoon, 2017.

Suomen hauskin mies

Ohjaaja: Heikki Kujanpää.

Käsikirjoittaja: Heikki Kujanpää, Mikko Reitala.

Näyttelijät: Martti Suosalo, Jani Volanen, Leena Pöysti, Paavo Kinnunen.

Tuotantoyhtiö: Inland Film Company Oy, Ljudbang Ab, 2017.

Toivon tuolla puolen

Ohjaaja: Aki Kaurismäki.

Käsikirjoittaja: Aki Kaurismäki.

Näyttelijät: Sherwan Haji, Sakari Kuosmanen, Kaija Pakarinen, Niroz Haji, Janne Hyytiäinen, Ilkka Koivula, Nuppu Koivu, Simon Hussein Al-Bazoon.

Tuotantoyhtiöt: Sputnik Oy, Oy Bufo Ab, 2017.

Tom of Finland

Ohjaaja: Dome Karukoski.

Käsikirjoittaja: Aleksis Bardy.

Pekka Strang, Lauri Tilkanen, Jessica Grabowsky, Taisto Oksanen, Seumas Sargent, Jakob Oftebro, Niklas Hogner.

Tuotantoyhtiöt: Helsinki-filmi Oy, Anagram Väst, Fridthjof Film A/S, Neutrinos Productions GmbH, Film i Väst AB, Helsinki Immaterial Oy, 2017.

Tuntematon sotilas

Ohjaaja: Aku Louhimies.

Käsikirjoittaja: Väinö Linna (alkuteos), Aku Louhimies, Jari Olavi Rantala.

Näyttelijät: Eero Aho, Johannes Holopainen, Jussi Vatanen, Aku Hirviniemi, Hannes Suominen, Paula Vesala, Samuli Vauramo, Joonas Saartamo, Arttu Kapulainen, Andrei Alén, Juho Milonoff, Hannu Ristinen.

Tuotantoyhtiö: Elokuvaosakeyhtiö Suomi 2017, 2017.



KAURISMÄKELÄINEN SUOMALAISSUUS JAPANILAISTEN ELOKUVA- KRIITIKOIDEN TULKINNOISSA

Rie Fuse (2021) Othering Finland in Japan: Representation of Aki Kaurismäki's Films in Reviews in Japanese Magazines. Tampere University Dissertations 443. Tampere: University of Tampere. 206 s.

Aki Kaurismäkeä keuhetaan kansainvälisesti tunnetuimmaksi suomalaiseksi nykyelokuvaohjaajaksi, joka on saavuttanut mainetta ja tunnustusta ja jonka elokuvia on levitetty laajasti eri maissa. Samalla hänen elokuvansa ovat avanneet muille kulttuureille ikkunan suomalaisuuteen. Kotimaista elokuvatutkimusta on usein kiinnostanut, millaista Suomea Kaurismäen elokuvat esittävät ja rakentavat (esim. Henry Bacon, Sanna Kivimäki, Anu Koivunen ja Pietari Kääpä ovat kirjoittaneet aiheesta). Tampereen yliopistolle tehdyssä väitöskirjassa *Othering Finland in Japan* Rie Fuse tuo tähän keskusteluun uuden näkökulman tutkimalla, miten kaurismäkeläisestä suomalaisuudesta on kirjoitettu japanilaisessa lehdistössä ja miten tämä suomalaisuuden kuvasto tulkitaan japanilaisen kulttuurin ja yhteiskunnan kautta.

Siinä missä aiempi kotimainen Kaurismäkitutkimus on keskittynyt pitkälti joko elokuvien sisältöön tai tyyliin, Fuse on kiinnostunut usein vähemmälle huomiolle jäävästä vastaanotto-puolesta. Väitöskirjan aineistona toimivat 183 elokuvakritiikkiä ja -journalistista tekstiä japanilaisessa aikakauslehdistössä 1990-luvun alusta vuoteen 2008. Fuse on jakanut tutkimansa kauden kahteen ajanjaksoon, joista ensimmäinen (1990–2003) keskittyy arvioihin ennen Suomi-buumia Japanissa ja toinen arvioihin Suomi-buumin aikana. Suomi-buumilla Fuse viittaa Japanissa yltyneeseen kiinnostukseen suomalaista kulttuuria ja yhteiskuntaa kohtaan. Aineiston rajaaminen siten, että se alkaa ensimmäisistä japanilaisista Kaurismäki-arvioista, on perusteltua, mutta olisin toivonut

analyysiä myös 2010-luvun arvioista ja Fusen näkemyksiä siitä, miten Kaurismäen tuoreimpiin elokuviin on suhtauduttu ja millaista keskustelua suomalaisuudesta ne ovat kenties herättäneet.

Rie Fusen analyttiset lähtökohdat ovat pikemminkin kulttuurisissa kuin elokuvallisissa kysymyksissä. Häntä kiinnostaa, miten Kaurismäen elokuvien arvioissa on puhuttu yhteiskunnallisista ja kulttuurisista seikoista suhteessa Suomeen ja suomalaisuuteen, mutta yhtä lailla suhteessa Japaniin ja japanilaisuuteen. Fusen huomion keskipisteessä on, miten suomalaisen toiseuden kautta on voitu keskustella japanilaisesta kulttuurista ja sen kipupisteistä. Vaikka tutkimuksen ajankohta on perusteltu Kaurismäen elokuvien kasvavalla suosiolla ja Suomi-buumin syntymisellä, huomio on vahvasti japanilaisen yhteiskunnan muutoksissa, joissa on korostunut tarve luoda uudelleen kansallista identiteettiä toisen maailmansodan jälkeisessä, globaalissa ja kapitalistisessa kontekstissa. Fuse argumentoi, että vertailu muihin maihin, kuten Suomeen, tuli merkittäväksi keinoksi käsitellä ja ymmärtää japanilaisuuden mahdollisia erityisyyksiä. Tässä yhteydessä Fuse näkee elokuvatarviot liukuvina kulttuurisina teksteinä, jotka kertovat ensisijaisesti siitä kulttuurista, jossa ne on tuotettu ja vasta toissijaisesti Kaurismäestä ja Suomesta. Tutkimuskysymyksenä toimii, miten Kaurismäen elokuvien tulkinnat artikuloivat ja tuottavat yhtäältä japanilaisuutta ja toisaalta suomalaisuutta.

Toiseuteen liittyvä kysymys ”meistä” ja ”heistä” on keskeisessä roolissa väitöskirjassa. Toiseuden määrittelyssä Fuse hyödyntää Edward Saidin teoriaa orientalismin, jonka mukaan länsi on järjestelmällisesti toiseuttanut idän kulttuureja tavalla, jossa lännen omat ongelmalliset piirteet on heijastettu toiseuteen ja siten pystytty etäännyttämään itsestä. Japanilaisissa Kaurismäki-arviossa asetelma käännetään ympäri, kun Japanin ”meihin” heijastetaan potentiaalisesti ongelmallista toiseutta, suomalaisuutta. Rie Fuse mainitseekin vastaorientalismia (*counter-orientalism*), jolla huomioidaan potentiaali orientalismin länsi-itä-suunnan muutoksessa. Analyysissään Fuse kuitenkin hyödyntää ensisijaisesti perinteisen orientalismin tulkintamalleja, ja olisin kaivannut suurempaa roolia vastaorientalismin käytölle.

Analyysissa Fuse nostaa esille kolme teemaa: arviot ennen Suomi-buumia, arviot sen aikana ja naishahmojen esittäminen. Ennen Suomi-buumia Kaurismäen elokuvien nähtiin kertovan oudosta toiseudesta, marginaalisesta maasta Euroopan rajamailla, ja hänen työnsä arvot nähtiin tyyllisinä ja elokuvallisina kysymyksinä. Suomi-buumin myötä luenta Kaurismäen elokuvista muuttui ja suomalaisten toiseus sai myös positiivisia sävyjä – erityisesti tavallisten ihmisten (karuina) kokemuksina globaalissa kapitalistisessa maailmassa. Tällä tavoin elokuvista tunnistettiin japanilaisia yleisöjä puhuttelevia merkityksiä, kun huomio suuntautui globaalin kapitalismin vaikutuksista taloudellisiin, sosiaalisiin ja kulttuurisiin rakenteisiin. Naiskuvauksia käsittelevä luku toimii konkretisoivana esimerkkinä muutoksesta, jossa negatiiviset tulkinnat Suomesta säälittävänä toiseutena antavat tilaa myönteisemmille tulkinnoille tavanomaisuudesta kulttuurisena vahvuutena. Fuse analysoi naishahmoista kirjoitetuista kommentteista, miten muutos heijastuu japanilaisiin sukupuolikäsityksiin ja siten kertoo ensisijaisesti japanilaisuuden kokemuksista. Koko työn lävitse kulkeva argumentti onkin, että Suomen toiseuttaminen elokuva-arvioissa on ollut hyödyllinen työkalu neuvotella japanilaisen nostalgisen ja modernin identiteetin suhteista.

Väitöskirjan näkökulma tutkimusaiheeseen on kiinnostava ja perusargumentit toimivat työssä hyvin. Tästä huolimatta väitöskirjan

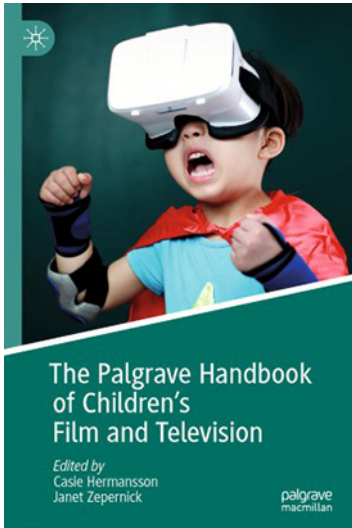
toteutus ei tue parhaalla mahdollisella tavalla argumenttien rakentamista. Ensinnäkin Fuse liittää työnsä osaksi japanilaisten aikakauslehtien tutkimusta, mutta aikakauslehtimaailma jää työssä aineiston kontekstoimisen rooliin, eikä Fuse palaa analyysissään kriittisesti pohtimaan median luonnetta tai täydennä aiempaa tutkimustietoa aiheesta. Olisin myös kaivannut keskustelua elokuvajournalismista tyyllilajina ja alan kokemista muutoksista tutkimuksen aikakaudella. 1990-luvulta alkaen journalismin digitalisaatio on ravisuttanut paitsi aikakauslehdistöä myös taidekriittikkiä. Vaikka Fuse ohimennen huomauttaa aineistossaan näkyvän sen, miten varhaiset arviot keskittyivät elokuvallisuuteen ja myöhemmät journalistisiin uutisarvoihin, hän ohittaa muutoksen suhteen laajaan mediakentän murrokseen, joka on tunnustettu globaalilla tasolla.

Väitöskirja kärsii hieman myös Fusen tavasta pitää keskustelu yleisellä tasolla. Argumentit ovat kiinnostavia, mutta lukijalle on hyvin vähän tarjolla aineistolainauksia ja konkreettisia esimerkkejä Kaurismäki-arvioista. Tällöin lukijan ei ole mahdollista itse todentaa, miten toiseuttaminen toimii tekstin tasolla ja analyysin teon tavat jäävät pimentoon. Kulttuurinen tulkinta arvioista olettaa laajaa ja yksityiskohtaista tutkimusta, mutta aineiston jättäminen marginaaliseen rooliin julkaistussa väitöskirjassa ei anna täyttä tunnustusta tehdyille työlle. Ennen kaikkea analyysiprosessin jättäminen melko näkymättömäksi voi kyseenalaistaa myös tulosten uskottavuutta, vaikka Fusen kokonaistulkinta vaikuttaa pätevältä. Väitöskirjana tutkimus on suoraviivainen, mutta sen osittainen läpinäkymättömyys tekee työstä kuvailevaa, ei niinkään aineistolähtöisesti perustelevaa.

Puutteistaan huolimatta *Othering Finland in Japan* nostaa esille kiinnostavia argumentteja siitä, miten Kaurismäen elokuvat voivat avata näkökulmia suomalaisuuteen sen ulkopuolelta, mutta myös miten suomalaisuutta voidaan hyödyntää moninaisesti kulttuurisiin tarkoituksiin eri konteksteissa. Tässä suhteessa Fusen väitöskirja toimii hyvänä esimerkkinä siitä, mitä elokuvien ylijärjestyminen voi tarkoittaa kulttuurien välisessä vuorovaikutuksessa.

Outi Hakola

FT, Alue- ja kulttuurin tutkimus, Helsingin yliopisto



KUNNIANHIMOINEN ARTIKKELIKOKOELMA PYRKII LAAJENTAMAAN KÄSITYSTÄ LASTENELOKUVASTA

Casie Hermansson & Janet Zepernick (toim.) (2019) The Palgrave Handbook of Children's Film and Television. Palgrave Macmillan. 592 s.

Lastenelokuva on usein jäänyt aikuisille suunnatun elokuvan jalkoihin niin elokuva-kulttuurisessa arvostuksessa mitattuna kuin akateemisen tutkimuksen kentillä. Lastenelokuva käsittelevä tutkimus on lisääntynyt ja monipuolistunut viime vuosina. Tästä hyvä esimerkki on mittava artikkelikokoelma *The Palgrave Handbook of Children's Film and Television*, jonka kunnianhimoisena tavoitteena on valottaa aihettaan sekä maantieteellisesti että temaattisesti hyvin laajasta ja aiempaa moninaisemmasta näkökulmasta. Teos käsittelee lasten mediakulttuuria elokuvan ja television lähtökohdista käsin, mutta ulottaa analyysin myös muun muassa algoritmien ohjaamaan lasten mediamaiseen sekä lasten ja nuorten omaan mediatuotantoon.

Teos on harvinainen esitys lastenelokuvas- ta sikäläkin, että se pyristelee irti euro- ja angloamerikkalaisuuskeskeisyydestä. Onkin kiinnostavaa lukea esimerkiksi siitä, miten lapsuus rakentuu iranilaisessa lastenelokuvassa ja millaisia käsityksiä lapsuudesta ja perheestä iranilainen tai vaikkapa kiinalainen lastenelokuva kierrättää ja vahvistaa. Kirjassa kysytään myös muun muassa, millainen asema lastenelokuvalla on ollut Intiassa tai millaista rajanvetoa filippiiniläisessä lastenelokuvassa tehdään lokaalin ja globaalin välillä. Tosin tarve ikään kuin puolustella ja perustella lastenelokuvan tutkimusta nousee ajoittain esille vähintäänkin rivien välissä. Lastenelokuvia pyritään esimerkiksi helposti legitimoimaan aikuisille relevanttien tulkintamallien kautta. Esimerkiksi Amir Ali Nojournianin artikkelissa

”Constructing Childhood in Modern Iranian Children's Cinema: A Cultural History” tämä näkyy lapsihenkilöiden tulkitsemisessa modernin Iranin metaforana.

Mitä tulee lastenelokuvan määrittelyyn, artikkelikokoelman toimittajat myöntävät johdannossa auliisti olevansa vaativan tehtävän edessä. Lastenelokuvan määritelmiä kuitenkin eritellään kattavasti ja lopulta päädytään Noel Brownin määritelmään, joka pohjaa lapsen oletettuna katsojana. Määritelmä ei tosin läpäise kaikkia kirjan artikkeleita, sillä osassa niistä ei tehdä eroa lapsille tehdyn elokuvan ja lapsihenkilöistä kertovan elokuvan välille. Raja toki onkin usein häilyvä, mutta selkeästi aikuisyleisölle suunnattujen elokuvien poissirajaus olisi terävöittänyt kirjan fokusta. Näitä käsittelevissä artikkeleissa huomio siirtyy liikaa sivuun lapsille suunnatun sisällön ja lapsikatsoisuuden näkökulmasta. Esimerkiksi Sonia Ghalianin artikkelissa ”In Search of the Elusive Bird: Childhood from the Margins in Fandry” tarkastellaan elokuvaa, joka kommentoi lapsuuden kuvauksella intialaisen yhteiskunnan epätasa-arvoa ja vastustaa kastikäytäntöä. Tässä keskushenkilönä olevaa lasta käytetään aikuisyleisön myötätunnon herättäjänä. Evy Varsamopouloun artikkelissa ”Entering the Labyrinth of Ethics in Guillermo del Toro's *El laberinto del fauno*” aikuisille suunnattua elokuvaa lähestytään filosofian ja (pahuuden) etiikan näkökulmasta.

Useammassa artikkelissa myös vähintään vihjataan, että lastenelokuva tulisi kehittää taiteellisesti kunnianhimoisempaan suuntaan.

Epäselväksi kuitenkin jää, millä tavalla ja ketä varten. Tällaisissa vaateissa jää helposti huomiomatta lasten ja aikuisten erilaiset esteettisen arvottamisen tavat. Kiinnostavampaa olisikin kysyä, miten lastenelokuva voisi kehittää lapsilähtöisesti.

Toisaalta kirja myös etsii ja haastaa lastenelokuvan rajoja tervetulleella tavalla. Esimerkiksi artikkelissaan "Change and Continuity in Contemporary Children's Cinema" Noel Brown kysyy, millaisia aiheita lastenelokuva voi käsitellä. Käyttäen esimerkkinä elokuvaa *Elämäni kesäkurpitsana* (*Ma vie de Courgette, Ranska & Sveitsi 2016*) hän toteaa, että myös "aikuisia" teemoja voi käsitellä lastenelokuvassa lapsiyleisöä kunnioittaen. Ajatuksessa ei toki ole mitään uutta, mutta edelleen on suhteellisen harvinaista nähdä lastenelokuva, jossa käsiteltäisiin lapsilähtöisesti elämän nurjia puolia. Yksi kirjan ehdottomista ansioista onkin lastenelokuvan moninaisuuden ja lajityyppien kirjon esiin tuominen. Paikkansa kirjassa on muun muassa lasten kauhuelokuvalla.

Lasten omaan osallisuuteen ja toimijuuteen päästään parhaiten kiinni elokuvanlukutaito ja elokuvakasvatusta käsittelevässä osassa. Enemmistö tämän osuuden artikkeleista lähestyy lasten ja nuorten toimijuutta omien mediatuotantojen tekijöinä, mikä on tervetullutta, mutta myös aktiivisen katsojuuden tarkastelu elokuvakasvatuksen näkökulmasta olisi tarpeen. Erityisesti, koska kirjassa pyritään haastamaan käsityksiä lasten mediankulutuksesta passivoivana toimintana. Osiossa ollaan joka tapauksessa lähimpänä käytäntöä, ja artikkelit tarjoavat konkreettista pedagogista tukea elokuvanlukutaidon ja elokuvakasvatuksen kehittämiseen. Laajemman mediakasvatuksellisen keskustelun näkökulmasta kirja sisältää kuitenkin joitakin erikoisia valintoja ja näkökulmia. Esimerkiksi kiistanalaista termiä *diginatiivi* viljellään muutamaan otteeseen ja joissakin artikkeleissa viitataan ruutuajatuutkimukseen tavalla, joka ei vastaa viimeisintä mediakasvatuksen kentän näkemystä.

Elokuvakasvatuserityisyydessä laajasti käsitellyn lukutaitonäkökulmaan linkittyy myös adaptaatiokysymyksiä käsittelevä osuus. Adaptaatiotutkimus onkin luonteva lähestymistapa lastenelokuvatutkimukselle, onhan erittäin merkittävä osa lastenelokuvista kirjallisuus- tai satuadaptaatioita. Lisäksi kirjan

ja elokuvan suhde on perinteisesti ollut esillä myös kasvatuksellisesta näkökulmasta. Kirjan artikkelit lähestyvät aihetta kiitettävän monipuolisesti nostaten esiin muun muassa revisionistiset uudelleen tulkinnat. Teemaa käsitellään tuoreesta näkökulmasta myös Siobhan O'Flynnin Disneyn transmediaalista tarinauniversumia käsittelevässä artikkelissa "Data Science, Disney, and the Future of Children's Entertainment", jossa nostetaan esiin personoituun sisältöön liittyvät yksityisyyden suojan kysymykset, ja joka siten sekin liittyy osaksi laajempaa mediakasvatuksellista keskustelua.

Lasten ja nuorten kuluttamien mediasisältöjen representaatioihin on kiinnitetty huomiota jo pitkään, ja teema nousee esiin myös tässä teoksessa. Näiltä osin kirja myös kiinnittyy edelleen ajankohtaiseen keskusteluun siitä, kuka näkyy ja kenen ääni kuuluu. Becky Parry saa aiheesta irti kiinnostavia näkökulmia ja esittää ratkaisuehdotuksia tyttöiden representaatioiden monipuolistamiseksi artikkelissa "Finding the Hidden Child: The (Im)Possibility of Children's Films". Hän kysyy, miksi monet tyttöjen ja naisten biologiaan liittyvät asiat, kuten kuukautiset, rajataan ulos lapsille sopivista aiheista. Perry huomauttaa, että naisten tekemien elokuvien lisääntyminen tuo esiin naisten ja tyttöjen kokemuksia, riisuu niitä tabuista ja monipuolistaa representaatioita.

Toinen sukupuolten representaatioita käsittelevä artikkeli, Dafna Lemishin ja Nelly Eliasin "Perpetuating Gender Stereotypes from Birth: Analysis of TV Programs for Viewers in Diapers", taas ei saa pintatasoa kummempaa irti taaperoille suunnatun tv-tarjonnan sukupuolirepresentaatioiden analyysistä. Sinällään on toki ansiokasta, että yleensä aika vähälle huomiolle jäävä pienten lasten mediamaailma on mukana kirjan artikkeleissa. "Power, Prejudice, Predators, and Pets: Representation in Animated Animal Films"-artikkelissa ruoditaan pinnalta katsottuna ennakkoluuloja vastaan taistelevaa, mutta pohjimmiltaan vahingollisia stereotyyppisiä ja rasistista virettä viljelevää *Zootropolis – eläinten kaupunki* -elokuvaa (*Zootopia, USA 2016*). Lähestymistavan perustelu on yllätyksetön: lastenelokuvan viestien tutkiminen on tärkeää, koska se kuten muukin lastenkulttuuri näyttölee avainroolia lasten maailmankuvien muovaamisessa. Jäin

kuitenkin kaipaamaan tässä yhteydessä lapsikatsojan näkemistä aktiivisena toimijana, joka kykenee haastamaan elokuvan tarjoamat merkitykset ja tulkitsemaan niitä myös aivan omista, todennäköisesti aikuiselle yllättävistä näkökulmista.

Artikkelikokoelmille tyypillisestä epätasaisuudesta huolimatta kirjan ehdoton ansio on, että kokonaisuudessaan se ottaa lastenelokuvan vakavasti, myös taiteenlajina ja luovan toiminnan tuloksena. Teos todistaa lastenelokuvan ja lasten mediakulttuurin olevan tasavertainen tutkimuskohde ja ansaitsevan akateemisen huomion niin sisältöjen, tuotannon kuin yleisöjen näkökulmasta. Kirja on askel kohti maailmaa, jossa lastenelokuvaa arvostetaan ja arvotetaan täysivaltaisena elokuvakulttuurin osana.

Marjo Kovanen

erityisasiantuntija, Koulukino

ABSTRACTS – ABSTRAKTIT



Haron Walliander

SPEEDING IN THE IDYLL – THE REPRESENTATION OF 90S RECESSION ERA FINNISH COUNTRYSIDE AND IDLENESS IN *MY SUMMER CAR*

In this article I explore through close playing method how the Finnish digital game *My Summer Car* (2016) depicts the fictional Finnish countryside during the 90s recession and the idleness of men. *My Summer Car* is a project of one person, Johannes Rojola, and thus describes the author's views on the era he presents. The game's representation is compared with other humorous films and television series situated in the countryside. The research focuses on the idleness represented in *My Summer Car* and asks how the game differs from these other Finnish audiovisual products.

I claim that *My Summer Car* creates a unique interpretation of the recession in Finland, in which the uniqueness of digital games affects the experience of idleness. The survival game genre forces the player to become an active player, changing the player's position in relation to other idle characters in the game. In this case, the line between idleness and active action is blurred and the game forces the player to see idleness in a more versatile way. The idleness–activity setting in *My Summer Car* is different from other Finnish movies and TV series. Gamification of *My Summer Car*'s countryside causes homosociality, an integral part of boy culture, to vanish, as there is no sense of community among young men in the game. All that remains is the repeated ideal of romanticized decadence.

Keywords: idleness, romanticized decadence, countryside, nostalgization, digital games

KAAHAILUA IDYLLISSÄ – SUOMALAISEN LAMA-AJAN MAASEUDUN JA JOUTILAIUUDEEN ESITTÄMINEN *MY SUMMER CAR* -PELISSÄ

Tutkin artikkelissani lähipelun menetelmän, miten kotimainen digitaalinen peli *My Summer Car* (Suomi 2016) esittää 1990-luvun lama-ajan Suomen maaseutua ja miesten joutilaisuutta. *My Summer Car* on yhden ihmisen, Johannes Rojolan, projekti, ja siten se kuvaa tekijänsä näkemyksiä esittämässään aikakaudesta. Pelin vertailukohtana käytetään maaseutua ja joutilaisuutta käsitteleviä humoristisia elokuvia sekä televisiosarjoja. Kysyn, miten peli eroaa niistä.

Esitän, että *My Summer Car* luo lama-ajan Suomesta omannäköisensä tulkinnan, jossa pelien omaleimaisuus vaikuttaa joutilaisuuden kokemiseen. Selviytymispeligenre pakottaa pelaajan aktiiviseksi toimijaksi, jolloin pelaajan positio suhteessa muihin pelin joutilaisiin hahmoin muuttuu. Tällöin joutilaisuuden ja aktiivisen toimijuuden raja hämärtyy, ja peli pakottaa pelaajan näkemään joutilaisuuden monipuolisemmin. Joutilaisuus–aktiivisuus-asetelma on *My Summer Carissa* erilainen verrattuna kotimaisiin elokuviin ja televisiosarjoihin. *My Summer Carissa* maaseudun pelillistäminen on tarkoittanut sitä, että poikakulttuuriin olennaisesti kuuluva homososiaalisuus on poissa, sillä pelistä puuttuu käytännössä nuorten miesten yhteisöllisyys. Jäljelle jää vain rappioromantiikan ideaali, jota toistetaan.

Avainsanat: joutilaisuus, rappioromantiikka, maaseutu, nostalgisointi, digitaaliset pelit



Mirja Karjalainen-Väkevä & Sara Sintonen

CASE STUDY ON AUDIOVISUAL STORYTELLING OF 7th GRADE STUDENTS' SHORT FILMS MADE DURING MUSIC LESSONS

Digitalization and social media have increased and made it easier to make and share one's own audiovisual products, but what exactly do we know about young people's audiovisual storytelling? In the Finnish National Core Curriculum, multiliteracy is defined as an ability to produce, interpret, and critically evaluate texts in various forms.

The purpose of this article is to explore what modes and forms of audiovisual storytelling the 7th graders use in their self-made digital short films and how the making of short movies can be seen as a way of promoting students' multiliteracies. The students have the capacity for audiovisual storytelling although storytelling varies a lot between self-made short films. Some of them include various forms of storytelling while the storytelling is limited in others.

According to the pedagogy of multiliteracies, learning is a process in which learners proceed from experience to conceptualization, analysis, and to finally applying new practices. Students proceed from their own standpoints while they share their own experiences in collaborative making processes and learn to analyze and conceptualize their works. By making short films and conceptualizing audiovisual storytelling students can be promoted in multiliteracies.

Keywords: multiliteracies, audiovisual storytelling, comprehensive school, secondary school, music education, media education, film education

TAPAUSTUTKIMUS
SEITSEMÄSLUOKKALAISTEN
MUSIIKIN OPPITUNNEILLA
TEKEMIEN LYHYTELOKUVIEN
AUDIOVISUAALISISTA
KERRONNAN KEINOISTA
MONILUKUTAIDON
NÄKÖKULMASTA

Nuorten elämään liittyy vahvasti audiovisuaalinen media eri muodoissa. Omien teosten tekeminen ja niiden jakaminen ovat helpottuneet digitalisaation ja sosiaalisen median myötä, mutta millaisia audiovisuaalisen kerronnan keinoja nykypäivän yläkoululaisilla on käytössään? Perusopetuksen opetus-suunnitelman perusteissa monilukutaito määritellään eri muodoissa olevien viestien tuottamisen, tulkitsemisen ja kriittisen arvioinnin taidoksi.

Tässä artikkelissa tarkastelemme, millaisia audiovisuaalisia kerronnan keinoja seitsemäsluokkalaiset käyttävät koulun musiikin tunneilla tehdyissä lyhytelokuvissa, ja pohdimme, miten lyhytelokuvien tekeminen voidaan nähdä osana monilukutaidon tukemista. Yleisesti ottaen oppilailla on kykyä käyttää erilaisia kerronnan keinoja, joskin oppilaiden itse tekemistä lyhytelokuvista osa sisältää paljon erilaisia audiovisuaalisen kerronnan keinoja, kun taas osassa keinovalikoima on suppea kaikilla kerronnan osa-alueilla.

Monilukutaidon pedagogiikan mukaan monilukutaidon prosessissa edetään omien kokemusten jakamisen, teoretisoinnin ja ohjauksen kautta kohti uusintavaa käytäntöä. Omien kokemusten ja merkitysten jakaminen yhteisöllisesti ja toisaalta niiden asettaminen laajempaan viitekehikseen mahdollistavat sen, että oppilaat voivat kukin kehittyä omista lähtökohdistaan. Lyhytelokuvien tekemisen ja audiovisuaalisten kerronnan keinojen erittelemisen kautta voidaan tarjota oppilaille tilaisuus kehittyä audiovisuaalisen kerronnan keinojen käyttämisessä, ymmärtämisessä ja niiden kriittisessä arvioinnissa.

Avainsanat: monilukutaito, audiovisuaalinen viestintä, peruskoulu, musiikkikasvatus, mediakasvatus, elokuva-kasvatus



Elisabeth Morney & Hanna Vilka

QUALITY IN TELEVISION ACROSS
GENRES: VIEWS ON CRITERIA OF
QUALITY AMONGST TELEVISION
PROFESSIONALS

The aim of this article is to explore criteria of quality in the views of professionals in the field of television and what kind of criteria of quality across genre can be found in the audiovisual field. Data has been compiled in the United States and Finland by interviewing professionals in the field of television, who act as producers, directors, educators or in leading positions in award organizations, such as Peabody- and Emmy Awards.

The analysis has been carried out phenomenographically. As a result of the quality discussion and the mutual comparison of television programs, three groups of quality criteria exceeding the genres emerged. These groups are 1) professionalism, 2) impact, and 3) popularity.

Keywords: quality, genre, television production, television research, phenomenography

LAJITYYPIT YLITTÄVÄ LAATU
TELEVISIO-OHJELMISSA.
TV-ALAN TEKIJÖIDEN
NÄKEMYKSIÄ LAATU-
KRITEREISTÄ

Artikkelin tavoitteena on kuvata televisioalan tekijöiden näkemyksiä laatukriteereistä sekä sitä, millaisia lajityypit ylittäviä laatukriteereitä löytyy audiovisuaalisella alalla. Aineisto on koottu Yhdysvalloissa ja Suomessa haastatteleamalla alan ammattilaisia, jotka toimivat tuottajina, ohjaajina, kouluttajina tai johtavissa asemissa palkintojärjestöissä.

Analyysi on toteutettu fenomenografisesti. Laatukeskustelun ja televisio-ohjelmien keskinäisen vertailun tuloksena nousi esiin kolme lajityypit ylittävää laatukriteeriryhmää. Nämä ryhmät ovat 1) ammattitaito, 2) vaikutus ja 3) suosio.

Avainsanat: laatu, televisiotuotanto, televisiotutkimus, lajityyppi, fenomenografia