

Suomalainen lastenelokuva

Toimittaneet

OUTI HUPANIITTU

MARJO KOVANEN

HETA MULARI



Suomalainen lastenelokuva

Suomalainen lastenelokuva

Toimittaneet

OUTI HUPANIITTU, MARJO KOVANEN JA HETA MULARI



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus



Inscribed on
the National Register
Memory of the World

SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURAN TOIMITUKSIA 1498

Teos on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimeämien
asiantuntijoiden tarkastama.

SKS:n julkaisujen kokoelma kuuluu Unescon kansalliseen Maailman muisti -rekisteriin.

© 2024 Outi Hupaniittu, Marjo Kovanen, Heta Mulari ja SKS

Sarja-asu: Timo Numminen
Kannen toteutus: Eija Hukka
Taitto: Maija Räisänen
Hakemisto: Helmi Nöjd
EPUB: Tero Salmén

ISBN 978-951-858-916-0 (nid.)
ISBN 978-951-858-917-7 (EPUB)
ISBN 978-951-858-918-4 (PDF)

ISSN 0355-1768 (nid.)
ISSN 2670-2401 (verkkojulkaisut)

DOI <https://doi.org/10.21435/skst.1498>

Teos on lisensoitu Creative Commons BY-NC-ND 4.0
International -lisenssillä lukuun ottamatta kuvia. Kuvat on julkaistu sitaattioikeudella.
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fi>)



Teos on avoimesti saatavissa osoitteessa
<https://doi.org/10.21435/skst.1498>
tai lukemalla tämä QR-koodi mobiililaitteella.



TEHTY SUOMESSA
PRODUCERAD I FINLAND

Hansaprint Oy, Turenki 2024

Sisällys

JOHDANTO 7

Outi Hupaniittu, Marjo Kovanen ja Heta Mulari

I Lastenelokuva osana elokuvakulttuuria

LASTENKULTTUURISTA ELOKUVATUOTTEISIIN

Lastenelokuva ammatillisena ja tuotannollis-taloudellisena toimintana 41
Outi Hupaniittu

LASTENELOKUVA SUOMALAISEN ELOKUVAN KANSAINVÄLISENÄ
KÄYNTIKORTTINA

Elokovien *Pikku pelimanni* (1939), *Lumikuningatar* (1986) ja
Niko – lentäjän poika (2008) kansainvälinen potentiaali ja levitys 85
Anneli Lehtisalo

ELOKUVA JA MONILUKUTAIDON PEDAGOGIIKKA
VARHAISKASVATUKSESSA

Muumien taikatalven (2017) merkitysten muotoilu 117
Satu Valkonen

II Lastenelokuvan teemoja

KOHTAAVIA JA VÄISTÄVIÄ KATSEITA

Lapset ja eläimet elokuvissa *Poika ja ilves* (1998) ja *Suden arvoitus*
(2006) 147
Heta Mulari

IHANAN ITSENÄISET TYTÖT

Tyttöys 2000-luvun kotimaisessa lastenelokuvassa 177
Titta Karlstedt

KAUHEITA, KAUNIITA JA KOOMISIA KUOLEMAN KUVIA

Kuoleman käsittely elokuvissa *Iris* (2011) ja *Näkymätön Elina* (2003) 197
Marjo Kovanen

”TERVEHTIKÄÄ LAPSET EDISTYSTÄ”

Uusliberalismin vastustus 2010-luvun suomalaisissa lastenelokuvissa 227
Tommi Römpötti

Kirjoittajat 253

Abstract 255


Elokuva- ja teoshakemisto 256

Henkilöhakemisto 259


Yhtiöhakemisto 262

Johdanto

Outi Hupaniittu

 <https://orcid.org/0009-0007-0246-7084>

Marjo Kovanen

 <https://orcid.org/0009-0001-3977-931X>

Heta Mulari

 <https://orcid.org/0000-0001-7861-5038>

Vuonna 1920 vastaperustettu Suomi-Filmi valitsi ensimmäisen elokuvansa aiheeksi Anni Swanin lastenkirjan *Ollin oppivuodet*. Se erottui suunnitellusta kuvausohjelmasta, joka rakentui kansallisille merkkiteoksille Aleksis Kiven tuotannosta lähtien. Elokuvalle ei löytynyt alkuun levittäjää, mutta vaatimattomasta lähtökohdasta huolimatta kutsuvieras-ensi-iltaan saapui valtakunnan kerma tasavallan presidentistä lähtien. Lopulta myös levityssopimus syntyi ja elokuvasta tuli suosituimpi kuin yksikään aikaisempi suomalainen tuotanto.¹

Tämän ensimmäisen suomalaisen lastenelokuvan kohdalla oli läsnä moni niistä jännitteistä, jotka muovaavat tuotantoja vielä tänäkin päivänä. Lastenkirjallisuus oli vähämerkityksisempää, aiheeltaan kevyempää, mutta se oli samalla myös suosittua. Lastenkirja *Ollin oppivuodet* oli ilmestynyt vuonna 1919, joten se oli tuore teos. Kirjan suosio loi pohjaa elokuvan vastaanotolle, vaikka ennätyslukuihin todennäköisesti vaikutti

1 Hupaniittu 2013, 422–425.

ylipäättään suomalaisen elokuvan harvinaisuus sekä yleisön kiinnostus uuteen tuotantoyhtiöön. Merkille pantavaa on, että ”vähämerkityksinen” aihe ei asettunut esteeksi menestykselle, vaan elokuva otettiin avosylin vastaan.

Yhä edelleen, yli sata vuotta myöhemmin, suomalaiset lastenelokuvat perustuvat useimmiten *Ollin oppivuosien* tavoin tuoreeseen lastenkirjallisuuteen. Mukana on myös varhaisempien aiheiden sovituksia tai tunnettuihin hahmoihin perustuvia elokuvia, mutta alkuperäistarinat ovat harvassa. Tuttujen aiheiden suosiminen on ollut läpi vuosikymmenien olennainen osa lastenelokuvatuotantoa, sillä se on ollut keskeisin keino elokuvien tuotteistamiseen ja yleisöjen tavoittamiseen.²

Suomalaista lastenelokuvaa on tehty säännöllisesti vain parin viimeisen vuosikymmenen ajan, sillä vasta vuodesta 2002 alkaen elokuvia on valmistunut vuosittain, ja vuodesta 2006 alkaen ensi-iltoja on ollut enemmän kuin yksi.³ Vuonna 2022 lyötiin kaikki ennätykset, kun lastenelokuvia tuli esityksiin peräti kuusi kappaletta. Osatekijänä oli ensi-iltojen lykkääntyminen koronapandemian takia, mutta joka tapauksessa lastenelokuva on nykyään myös määrällisesti merkittävä osa suomalaista elokuvaa.

Ollin oppivuosien ja 2000-luvun väliin jäävinä vuosikymmeninä lastenelokuvaa valmistui harvakseltaan. Kokonaisuudessaan ensi-iltoja oli 80 vuoden aikana noin 25. Tilanteen ongelmallisuus tiedostettiin, ja kun Suomen elokuvasäätiö perustettiin vuonna 1969, sen tehtäviin kuului lastenelokuvien tukeminen. Tämä ei kuitenkaan realisoitunut suomalaiseksi tuotannoksi, sillä vuonna 1974 todettiin, että kaksi kolmannesta säätiön lastenelokuvatuesta kului yhdysvaltalaisen animaatioiden suomalaisiin kopioihin.⁴

Teatteriensi-iltojen vähäinen määrä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei lapsille olisi tehty fiktiota. Esimerkiksi Raili Rusto aloitti mittavan uran television puolella lastenelokuvien ohjaajana jo vuonna 1964 – hän oli tienraivaaja aikana, jolloin teatterielokuvaa ei juuri lapsille tehty.

² Ks. esim. Sihvonen 1987, 199–200; Römpötti ja Karlstedt 2021, 35.

³ Lukuun ottamatta vuotta 2009.

⁴ Rautalin 1974.

Hän ohjasi vuonna 1965 ensimmäisen tulkinnan *Pessistä ja Illusiasta* ja seuraavalla vuosikymmenellä muiden muassa hänen tunnetuimpiin töihinsä kuuluvat *Aikapoika ja mono* (1976) ja *Villahousupakko* (1977), jotka käsittelevät arkisia ongelmia lapsen näkökulmasta. Rusto ohjasi 1990-luvun lopulle jatkuneen uransa aikana yli sata ohjelmaa, mutta vain yhden teatterielokuvan, *Uppo-Nallen* vuonna 1990.⁵ Muita etenkin television puolella työskennelleitä lastenelokuvaohjaajia ovat olleet esimerkiksi Päivi Hartzell, Liisa Helminen ja Hannu Peltomaa, joilta jokaiselta löytyy myös muutama teatteriensi-ilta.⁶

Kaikki kolme, Hartzell, Helminen ja Peltomaa, olivat keskeisiä toimijoita 1980-luvulla, jolloin elettiin eräänlaista lastenelokuvien renessanssia. Television puolella tuotantoja oli runsaasti ja esimerkiksi vuosina 1976–1985 julkaistiin elokuva- ja televisiokasvatukseen erikoistunutta lehteä *Sinä, minä, me*.⁷ Ennen kaikkea 1980-luvun aikana valmistui huomattavan paljon teatterilevityksen saaneita lastenelokuvia. Näistä ensimmäinen, *Kiljusen herrasväki* (Matti Kuortti 1981), oli merkkitapaus jo senkin takia, että lastenelokuvia oli nähty teattereissa vain kerran vuosikymmenessä: edelliset olivat olleet *Herra Huu – jestapa jepulis, penikat sipuliks* (Jaakko Talaskivi) vuodelta 1973 ja *Pikku Suorasuu* (Edvin Laine) vuodelta 1962.⁸ Kiljusten lisäksi 1980-luvulla valmistuivat myös *Kuningas jolla ei ollut sydäntä* (Päivi Hartzell ja Liisa Helminen 1982), *Pessi ja Illusia* (Heikki Partanen 1984), *Taikapeili* (Hannu Peltomaa 1984), *Lumikuningatar* (Päivi Hartzell 1986), *Kumma juttu* (Hannu Peltomaa 1989) ja *Anni tahtoo äidin* (Anssi Mänttari 1989). Jukka Sihvonen nostaa hyvänä esimerkkinä 1980-luvun uudenaikaisesta lastenelokuvasta *Pessin ja Illusian*, joka käsittelee vakavia aiheita, kuten sotaa ja kuolemaa, ilman

5 Raili Ruston urasta löytyy lisätietoa esimerkiksi *Kansallisbiografiasta*, ks. Salonen 2006.

6 Päivi Hartzell: *Kuningas jolla ei ollut sydäntä* (1981, yhdessä Liisa Helminen kanssa), *Lumikuningatar* (1986). Liisa Helminen: *Kuningas jolla ei ollut sydäntä* (1981, yhdessä Päivi Hartzellin kanssa), *Pelikaanimies* (2004) sekä *Urpo ja Turpo* -sarjasta koostetut elokuvat (1996, 1997 ja 2018). Hannu Peltomaa: *Taikapeili* (1984), *Kumma juttu* (1989).

7 Lehden seuraaja *Peili* ilmestyi vuosina 1986–2012, mutta nykyisin Mediametka ry julkaisee vain *Peili*-uutiskirjettä.

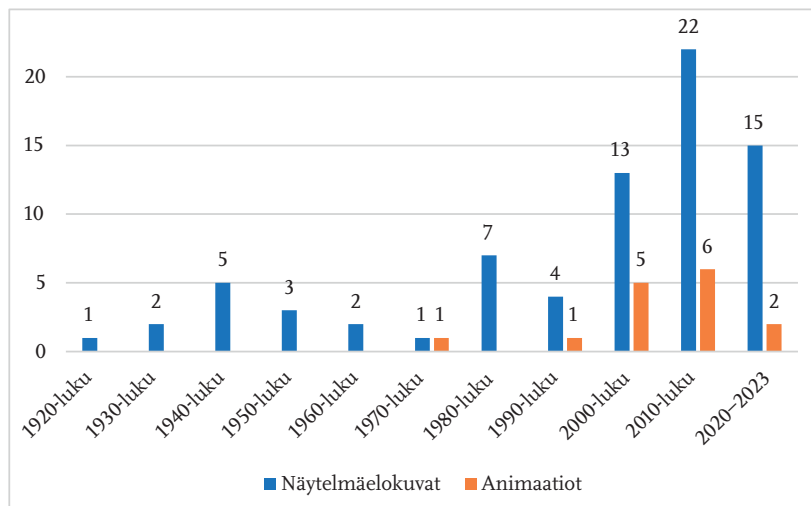
8 Lisäksi vuonna 1979 valmistui Suomen ensimmäinen pitkä animaatioelokuva *Seitsemän veljestä* (Riitta Nelimarkka ja Jaakko Seeck), joka sai ensi-iltansa elokuvateatterissa, mutta joka ei ollut varsinaisessa teatterilevityksessä. *Seitsemän veljestä*, Elonet-tietokanta.

moralismia ja opettavaisuutta.⁹ Lastenelokuvan erityisestä merkityksestä kielii myös parhaan lastenelokuvan Jussi-palkinto, joka tosin jaettiin vain kaksi kertaa: vuonna 1973 (*Herra Huu*) ja vuonna 1982 (*Kuningas jolla ei ollut sydäntä*).

Lastenelokuvan renessanssi jäi kuitenkin 1990-luvun vaihteeseen. Vuosina 1990–1991 valmistui kolme teatterileivityksen saanutta elokuva,¹⁰ mutta seuraavaa saatiin jälleen odottaa. Vasta vuonna 1998 valmistunut *Poika ja ilves* (Raimo O. Niemi ja Ville Suhonen 1998) aloitti tuotantojen kultakauden, joka jatkuu edelleen.

Kun tarkastellaan suomalaista lastenelokuvaa koko sen historian ajalta, päällimmäiseksi ilmiöksi nousee tuotantojen kausittaisuus (kaavio 1).

Kaavio 1. Suomalaiset lastenelokuvat vuosikymmenittäin.



Lähde: Elonet-tietokanta. Lukuihin on laskettu teatterileivityksen vuoden 2023 loppuun mennessä saaneet pitkät lastenelokuvat, joista näytelmäelokuvat ja animaatiot on eritelty. Lastenelokuvan määrittäminen ja erottaminen erityisesti perhe-elokuvasta ja nuortenelokuvasta on haastavaa, ja luvut voivat siksi vaihdella. Esimerkiksi vuosina 1941–1945 tehtiin viisi Suomen perhe-elokuvaa, jotka tästä kaaviosta puuttuvat.

9 Sihvonen 1987, 186.

10 Lisäksi vuonna 1993 valmistui Kaija Juurikkalan ohjaama *Rosa was here*, joka sai ensi-iltansa elokuva-teatterissa, mutta ei ollut varsinaisessa teatterileivityksessä. *Rosa was here*, Elonet-tietokanta.

Vahvimmin tämä näkyi 1940–1950-luvuilla, jolloin ensi-illat kasaantuivat vain muutamalle vuodelle: 1940-luvun viidestä elokuvasta neljä tehtiin vuosina 1947–1949 ja seuraavan vuosikymmenen kaikki ensi-illat olivat vuonna 1958.

Kaavio paljastaa myös 2000-luvun taitteessa alkaneen murroksen laajuuden: vain neljässä vuodessa 2020-luvulla on tehty enemmän lasten näytelmäelokuvia kuin vuosina 2000–2009 yhteensä. Lastenelokuvilla on siis yhä suurempi rooli osana suomalaista elokuvatuotantoa.

Lastenelokuvan marginaalinen määrä aikaisempina vuosikymmeninä heijastelee myös sitä, ettei lastenelokuvan paikkaa kunnolla hahmotettu. Jopa lastenelokuva lajityyppinä oli epämääräinen. Esimerkiksi vuonna 1978 Elokuvasäätiön pääsihteerä Kari Uusitalo sisällytti lajityyppiin elokuvat, jotka olivat lapsille sopivia. Hänen mukaansa tällaisia elokuvia oli tehty viisitoista. Edellä mainittu *Ollin oppivuodet* ei mahtunut joukkoon, koska Uusitalo laski sen kansallisiin merkkiteosfilmatisointeihin, perusteena arvovaltainen kutsuvierasyleisö ja tuotantoyhtiön ohjelmalliset tavoitteet. Sen sijaan lastenelokuviksi voitiin Uusitalon mukaan laskea Jukka Virtasen ohjaama *Noin 7 veljestä* (1968) ja Ville Salmisen *Molskis, sano! Eemeli, molskis* (1960).¹¹ Jälkimmäisessä toki on lapsirooleja, ja ensimmäistä selittänee sen Robin Hoodia parodisoiva juoni.

Kari Uusitalo nosti esille myös joukon tuotantoja, joita hän ei varsinaisesti laske lastenelokuviksi, mutta jotka kuitenkin vetivät puoleensa lapsiyleisöjä. Näitä ”sunnuntaimatineaelokuvia” yhdisti enemmän tai vähemmän heppoinen juoni ja koomiset karikatyyrihahmot. Uusitalo luetteli Lapatossut, Pekka Puupääät, Uuno Turhapurot ja muista Spede-elokuvista lapsille sallitut.¹² Kuin samaa keskustelua jatkaen ohjaaja Timo Koivusalo totesi vuonna 2013 olevansa kokenut perhe-elokuvan tekijä Pekko-filmien ansiosta.¹³ Näissä esimerkeissä lapsille sopiva elokuva ja lasten suosima elokuva asettuvat vähintään implisiittisesti vastakohtaksi laadukkaille tuotannoille. Uunojen ja Pekkojen rinnastaminen

11 Uusitalo 1978, 11–14; ks. myös Sihvonen 1987, 37.

12 Uusitalo 1978, 11–14.

13 Katri Utula: Koivusalo ohjaa Risto Räppääjän. *IS* 16.4.2013; ks. myös Timo Koivusalo ohjaa uuden Risto Räppääjän. *Lapin Kansan* 6.5.2013. Leikekansio *Risto Räppääjä ja liukas Lennart*, KAVI.

lastenelokuvaan on jälleen yksi esimerkki arvostuksen puutteesta: lastenelokuvan erillisyyttä ei ole tunnustettu eikä tunnustettu, eikä laadukkaan lastenelokuvan merkitystä ole nähty. Sen sijaan halvalla tehdyt hupailut on nostettu lapsille sopiviksi ohjelmistoiksi ”helppoutensa” ansiosta. On tärkeää huomata, että tällaisissa tulkinnoissa ongelmallista ei ole se, että lapset viihtyvät puupäiden ja turhapurojen äärellä. Ongelma on siinä, että ajatellaan tällaisen viihteen kattavan lasten tarpeet, eikä erityisesti lapsille suunnatun tuotannon merkitystä tunnisteta.

Lapsiyleisö on myös voitu kokea niin kapeaksi, että pelkästään heille suunnattujen elokuvien katsojalukujen on pelätty jäävän liian pieniksi. Tommi Römpötti ja Titta Karlstedt nostavat esille, että ohjaaja Matti Kuortti profiloii elokuvan *Kiljusen herrasväen uudet seikkailut* (1990) perhe-elokuvaksi, ja pohtivat, onko nimityksessä kyse siitä, ettei lastenelokuvalla ollut enää omaa erillistä yleisöä, mikä vaikeuttaa myös lajityypin määrittelyä.¹⁴ Syy voi olla myös siinä, ettei lastenelokuvaa – ja ennen kaikkea lapsiyleisöjä – arvostettu. Suomalaista lastenelokuvaa on tehty vain vähän ja niiden rinnalle (tai jopa sijaan) lapsille on tarjottu heppoisia tai jopa kärjistäen sanoen lapsellisia elokuvia. Harvat nimenomaan lapsille suunnatut tuotannot on saatettu markkinoida perhe-elokuvina, jotta niiden yleisöpotentiaali olisi laajempi. Perhe-elokuvan voidaankin ajatella olevan ensisijaisesti kategoria, joka on luotu kaupallisista lähtökohdista markkinointia varten.

Vaikka elokuvia on tehty tämän vuosikymmenen puolella enemmän, se ei ole poistanut lastenelokuvan määritelmän epäselvyyttä. Esimerkiksi elokuvan *Vinski ja näkymättömyyspulveri* (2021) ohjaaja Juha Wuolijoki jopa kieltäytyi termistä lastenelokuva, koska se loisi vääriä mielikuvia ja odotuksia. Hänen mukaansa: ”Tämä on koko perheen elokuva. Eroa on heti siinä, miten näytellään.”¹⁵ Toisessa haastattelussa hän avasi tilannetta tarkemmin:

¹⁴ Römpötti ja Karlstedt 2021, 33. Keskustelusta perhe-elokuvaan liittyen ks. myös Sihvonen 1987, 31.

¹⁵ Kalle Kinnunen: Juha Wuolijoki teki joulun ainoan kotimaisen perhe-elokuvan, ja sen tähtäin on kansainvälisillä markkinoilla – ”Kun lähtee tälle tielle, ei voi tinkiä.” *Helsingin Sanomat* 21.12.2021.

Tässä ei hassutella, ja pidetään elokuvasta huolta ihan samalla tavalla kuin se olisi tehty aikuiselle yleisölle, tai mille yleisölle hyvänsä. Sellaiseen ajatteluun, että tämän on lapsille, ei tätä tarvitse selittää tai perustella tai että lapset ostavat muka helpommin asioita, kukaan meistä tekijöistä ei lähtenyt. Siitä olen tosi ylpeä.¹⁶

Wuolijoen näkemykseen näyttelemisen erilaisuudesta sisältyy näkemys ylipäättään (suomalaisen) lastenelokuvan tasosta, koska sen lähtökohtana on, että lapsille tuotettaisiin sisältöjä heppoisemmin kuin aikuisille. Tämä on ristiriidassa lastenelokuvan pioneerien, kuten Liisa Helmisen, Raili Ruston tai Mari Rantasilan kunnianhimoisten tavoitteiden kanssa. On selvää, ettei lastenelokuvaa vielääkään arvosteta, vaikka tuotanto on viimeiset 15 vuotta ollut merkittävää ja katsojaluvut ovat usein erinomaisia. Edelleenkin ei ole vaikea löytää mainintoja, joissa lastenelokuva määrittyy vähämerkityksemmäksi kuin ”oikeat elokuvat”. Esimerkiksi vuonna 2020 valmistuneessa Hannaleena Haurun metaelokuvassa *Fucking with Nobody* päähenkilö, elokuvaohjaaja Hanna menettää ison elokuvan ohjaustyön ja tuotantoyhtiö tarjoaa hänelle yhtä kolmesta tekeillä olevasta lastenelokuvasta. Lohdutuspalkinto ei Hannaa paljoa lämmitä, eikä se näytä lastenelokuvaa erityisen mairittelevassa valossa. Kolme samanaikaista tuotantoa yhdessä yhtiössä on kaukana alan realiteeteista, mutta liukuhihnatuotanto ja ohjauksen lykkääminen naistekijälle korostavat heikkooa arvostusta.

Lapsuus ja lastenelokuvan tutkimus

Se, mitä lapsuudella tarkoitetaan, riippuu kontekstista. Humanistisessa ja yhteiskuntatieteellisessä lapsuudentutkimuksessa lähtökohtana on tarkastella lapsuutta biologisen kehitysvaiheen ohella tietyissä historiallisissa, kulttuurisissa ja yhteiskunnallisissa kontekstissa tuotettui-
na, moninaisina ja muuttuvina lapsuuksina. Kuten Kaisa Vehkalahti ja muut toteavat, ”yhden lapsuuden sijaan on olemassa monenlaisia

¹⁶ Kahila 2021.

lapsuuksia, jotka ovat ajassa muuttuvia ja sosiaalisesti ja kulttuurisesti muovautuvia rakennelmia¹⁷. Medialla (mukaan lukien elokuvat) on tärkeä rooli lapsuustulkintojen, -kuvastojen ja -diskurssien tuottajana.¹⁸

Yksi näkökulma kaupallisen mediakulttuurin tuottamaan lapsuuteen on elokuva- ja mediatutkija Henry Giroux'ta soveltaen ymmärrys lapsuudesta niin sanottuna tyhjänä kategoriana,¹⁹ koska lapsilla itsellään ei juurikaan ole mahdollisuutta vaikuttaa siihen, miten heitä kuvataan ja miten heistä puhutaan. Kyse on aikuisten tekemistä tulkinnoista, joissa lapsiin ja lapsuuteen projisoidaan usein sekä nostalgiaa että tulevaisuuden toiveita. Onkin aiheellista kysyä, millaisia lapsuuksia kuvataan valkokankaalla ja mitä jää kuvaamatta. Millaisia ovat lastenelokuviissa toistuvat henkilöhahmot ja miten ne muuntuvat historiallisen ja kulttuurisen kontekstin mukaan?

Myös lastenelokuvien kohdeyleisöstä voi hahmottaa monenlaisia lapsuuksia: sekä lapsikatsojia, -kuluttajia että kasvatettavia. Elokuviissa lapsuutta määritellään ja jaotellaan eri ikä- ja kehitysvaiheisiin jo ikärajojen kautta. Erityisesti pohjoismaisen lastenelokuvan kontekstissa kasvatuspyrkimyksillä ja opettavaisuudella on ollut perinteisesti suuri rooli.²⁰ On kuitenkin tärkeää huomata, että lapset ovat samalla aktiivisia toimijoita, jotka muokkaavat elokuvien tulkintoja lapsuudesta eteenpäin omassa arjessaan relationaalisesti esimerkiksi medialeikkien muodossa.²¹

Tässä kirjassa määrittelemme lastenelokuvaa sekä kansainväliseen tutkimukseen nojaten että tehden vertailua niin sanottuihin sisarlajityyppeihin eli nuortenelokuvaan ja perhe-elokuvaan. Kansainvälisesti lastenelokuvan tutkimus on vilkastunut erityisesti 2000-luvulta alkaen, ja lastenelokuvan määrittelyn moninaisuuteen on alettu kiinnittää huomiota eri tutkimuskentillä elokuvatutkimuksesta televisio- ja mediatutkimukseen ja kasvatustieteeseen.

Etenkin angloamerikkalainen lastenelokuvatutkimus on pitkälti nojannut elokuvatutkija Noel Brownin lastenelokuvamääritelmään. Brown

17 Vehkalahti ym. 2022, 10; ks. myös Ojanen 2011, 10–13.

18 Janson 2008, 130–131.

19 Ks. Giroux 2002, 170–171.

20 Janson 2008; 2015; Mulari 2022.

21 Hermansson & Zepernick 2019, 1–2; Mulari 2016; Pennanen 2009.

painottaa tuotannon, kohderyhmäajattelun ja vastaanoton yhteyttä ja määrittelee lastenelokuvan ”elokuvaksi, joka on tuotettu ja myös vastaanotettu lastenelokuvana”.²² Brownin ajattelussa painottuu näin ollen näkemys lastenelokuvasta elokuvana, joka käsittelee lapsuutta ja on aiheiden, kerronnan, tuotannon ja markkinoinnin kautta suunnattu lapsiyleisöille. Samankaltaisesta suunnasta lastenelokuvan määrittelyä lähestyy saksalainen mediatutkija Claudia Wegener, jolle lastenelokuvan reunaehdot asettavat lapsiyleisön tarpeet ja odotukset. Hänen mukaansa lastenelokuvaa määrittävät lapsia kiinnostavat teemat, ikätasoinen dramaturgia, lapsilähtöinen näkökulma ja samastuttava sankari.²³ Pohjoismaisessa lastenelokuvatutkimuksessa puolestaan on painottunut sekä yhteiskuntasuhde että tasapainoilu kaupallisten tavoitteiden ja kasvattavuuspyrkimysten välillä. Malena Janson on ruotsalaisen elokuvakasvatuksen historiaa tarkastellessaan huomauttanut, että ensimmäiset ruotsalaiset lastenelokuvat tuotettiin 1940-luvulla osana hyvinvointivaltion rakentamista tietoisena vastalauseena Hollywood-elokuville, joiden tulkittiin edustavan kyseenalaisia arvoja ja moraalisia asetelmia.²⁴

Tässä kokoomateoksessa ankkuroimme määritelmämme lastenelokuvasta sekä Brownin ja Wegenerin että pohjoismaisen tutkimuskentän muotoilemiin reunaehtoihin. Ymmärrämme suomalaiset lastenelokuvat kaupallisen teatterilevityksen saaneina, pitkinä ja suomalaisina elokuvina (joiden rahoitus toki on usein kansainvälistä).²⁵ Rajaamme televisiotuotannot ulkopuolelle, koska teatterielokuva on oma, erityinen lajityyppinsä. Kyse on vähintään tunnin mittaisista kokonaisuuksista, joiden budjetti on yleensä huomattavasti isompi kuin televisiotuotannoissa.

22 Brown 2017, 2; ks. myös Brown 2022.

23 Wegener 2011, 125.

24 Janson 2019, 85; ks. myös Janson 2015.

25 Määrittelemme elokuvien suomalaisuuden Suomen elokuväsäätiön linjausten mukaan: SES pitää elokuvaa suomalaisena (ja sitä kautta kelpoisena tukien hakemiseen), jos sen tuotantoyhtiö on rekisteröity Suomeen. Kyseessä voi olla myös yhteistuotanto, jossa suomalainen yhtiö on enemmistö- tai vähemmistöosuuttajana. Esimerkkinä yhteistuotannoista ovat *Niko*-animaatiot (2008, 2012 ja 2024), joiden tuotantomaat ovat Suomi, Tanska, Irlanti ja Saksa. On tärkeää huomata, että on myös muita määritelmiä elokuvan suomalaisuudelle. Esimerkkinä tästä on suomalais-ruotsalainen yhteistuotanto *Näkymätön Elina* (2003), joka sai rahoitusta SES:ltä, mutta ei täyttänyt Jussi-ehdokkuuden suomalaisuuskriteereitä, koska sen talent-pisteytys jäi liian matalaksi. Laki valtion rahoituksesta elokuvakulttuurin edistämiseen 1174/2018; taustatiedot, *Niko – Lentäjän poika*, *Niko 2 – Lentäjäveljekset*, *Niko ja Myrskyporojen arvoitus* ja *Näkymätön Elina*, Elonet-tietokanta.

Näin ollen tuotantojen lähtökohta on erityinen – ja teatterilevityksen myötä myös niiden näkyvyys ja kulttuurinen rooli on erilainen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteivätkö myös televisioon tehdyt lastentuotannot ansaitsisi tutkimusta. Määritelmämme ytimessä on lapsille suunnattu näytelmäelokuva, mutta emme sulje animaatioelokuvia ulkopuolelle: tässä kirjassa Satu Valkonen ja Anneli Lehtisalo käsittelevät nimenomaisesti animaatiota ja ne nousevat esille myös Outi Hupaniitun luvussa.

Tukeudumme myös Brownin ja Wegenerin rajaukseen kohdeyleisöstä. Ymmärrämme lastenelokuvan lapsiyleisölle suunnattuna elokuvana – emme siis lue lastenelokuviiksi pelkästään aikuisille suunnattuja, lapsuudesta kertovia elokuvia. Esimerkkeinä jälkimmäisistä voi mainita elokuvat *Pahanhautoja* (Hanna Bergholm 2022), *Tyttö nimeltä Varpu* (Selma Vilhunen 2016) ja *Aikuisten poika* (Juha Lehtola 2014). Samoin näemme eron lasten- ja nuortenelokuvien välillä: emme sisällytä lastenelokuvaan sellaisia tuotantoja, jotka on suunnattu teini-ikäisille tai parikymppisille nuorille ja jotka käsittelevät näihin ikävaiheisiin liittyviä kysymyksiä. Esimerkkejä tällaisista elokuvista ovat *Eden* (Ulla Heikkilä 2020), *Lauri Mäntyyvaaran tuuheet ripset* (Hannaleena Hauru 2017) ja *Hölmö nuori sydän* (Selma Vilhunen 2018).²⁶

Perhe-elokuvien ja lastenelokuvien määritelmä on häilyvä, ja esimerkiksi Heta Mularin tässä teoksessa käsittelemiä, Raimo O. Niemen ohjaamia elokuvia on usein kutsuttu perhe-elokuviiksi. Tasapainoilu lastenelokuvan ja perhe-elokuvan kategorioiden välillä ei ole vain suomalainen ilmiö, vaan se heijastelee kansainvälistä markkinoinnin kysymyksiin kytkeytyvää keskustelua lastenelokuvasta. Karkeasti ottaen jakolinjan voi katsoa kulkevan yhdysvaltalaisen ja eurooppalaisen elokuvatuotannon välillä. Euroopassa on peräänkuulutettu lastenkirjallisuuden tapaan omaa lapsiyleisölle suunnattua elokuvatuotantoa ainakin jo 1930-luvulta lähtien. Yhdysvalloissa lastenelokuva kehittyi perhe-elokuvaksi taloudellisten realiteettien paineessa, kun todettiin, että pelkällä lastenelokuvalla ei saada myytyä tarpeeksi lippuja. Suurempien tuottojen saamiseksi tarvittiin isompia yleisöjä ja tähän tavoitteeseen päästiin

²⁶ Lisäksi on hyvä huomioida, että suomalaiseen tuotantoon kuuluu myös aikuisille suunnattuja elokuvia, jotka kuvaavat nuoruutta, kuten *He ovat paenneet* (Jukka-Pekka Valkeapää 2014).

houkuttelemalla useampi sukupolvi kerralla elokuvateatteriin. Euroopassa, sekä esimerkiksi Iranissa ja Intiassa, elokuvan valtiolliset tukijärjestelmät ovat turvanneet lastenelokuvan olemassaoloa ja kehitystä, kun taas Yhdysvalloissa harjoitettu kaupallinen pragmatismi ei ole tukenut lastenelokuvan tuotantoa.²⁷ Siinä missä eurooppalaisen lastenelokuvan tavoite on usein ollut kasvattaa tai sivistää, yhdysvaltalainen, erityisesti Hollywoodin perhe-elokuvatuotanto on tähdännyt taloudellisen voiton tekemiseen. Toisaalta valtion merkittävä taloudellinen panostus on voinut johtaa myös vahvaan ideologiseen ohjaukseen, kuten neuvostolastenelokuvan kohdalla.²⁸

Kuten keskustelu perhe-elokuvasta ja lastenelokuvaan ujutetut aikuisyleisöä houkuttelevat elementit osoittavat, Suomessakin pyritään enenevässä määrin tavoittelemaan suuria yleisöjä koko perhettä viihdyttävillä sisällöillä. Puheenaiheeksikin lastenelokuva tuntuu kelpaavan vain silloin kun sitä tarkastellaan kaupallisen potentiaalain näkökulmasta. Tämän kirjan lastenelokuvamääritelmässä painotamme sitä, että lapset on määritelty ensisijaiseksi kohdeyleisöksi, vaikka elokuvien pariin pyrittiisiin houkuttelemaan myös aikuisyleisöjä.

Lastenelokuvan tutkimus on tärkeä erottaa lapsuuden kuvausten tutkimuksesta, mitä myös Brown korostaa. Lapsuuden elokuvallisia representaatioita käsittelevässä, vakiintuneessa tutkimusperinteessä tarkastellaan sekä lapsille että aikuisille suunnattuja elokuvia. Toisin sanoen kohderyhmäajattelun sijaan keskeistä ovat lapsuuden eri ilmentymät ja tulkinnat valkokankaalla: tyyppillistä on ollut lapsuuden kuvastojen analysoiminen useissa eri genreissä historiallisista elokuvista kauhuun. Lapsuusrepresentaatioiden tutkimusperinteestä voi mainita esimerkiksi Ian Wojcik-Andrewsin (2000) teoksen *Children's Films. History, Ideology, Pedagogy, Theory* (2000), Karen Lury'n (2022) toimittaman *The Child in Cinema* -artikkelikokoelman sekä Markus P. J. Bohlmann ja Sean Morelandin toimittaman teoksen *Monstrous Children and Childish Monsters. Essays on Cinema's Holy Terrors* (2015).²⁹

27 Wojcik-Adrews 2000, 17–18; Bazalgette & Staples 1995; Brown 2017, 35–36.

28 Brown 2017, 35, 63.

29 Lapsuuden representaatioiden tutkimuksesta ks. myös esimerkiksi Lury 2010.

Lastenelokuvan tutkimukseen lomittuu myös lasten mediakulttuurien tutkimus, joka on viime vuosikymmeninä vilkastunut eri tieteenaloilla media- ja kulttuurintutkimuksesta kasvatustieteisiin. Käsitteenä mediakulttuurilla viitataan mediavälitteiseen todellisuuteen ja läpimeedioituneeseen kulttuuriimme,³⁰ jonka alati kiihtyvän muutoksen etujoukoissa ovat ”virtuaalinatiiveiksikin”³¹ kutsutut nuoret sukupolvet ja heidän (monialustainen) mediakulttuurinsa. Tässä laajassa tutkimussuuntauksessa keskeistä on ollut selvittää esimerkiksi erilaisten etnografisten menetelmien kautta lasten kokemuksia ja näkemyksiä mediakulttuurista sekä erilaisia mediankäyttötapoja, kuten medialeikkejä, laitteiden käyttöä ja lasten omaa mediantuotantoa. Suomessa lasten mediakulttuureja on tutkittu muun muassa Heta Mularin toimittamassa artikkelikokoelmassa *Solmukohtia* (2016), jonka artikkeleista osa sivuaa myös lasten näkemyksiä ja kokemuksia lastenelokuvasta.³² Tuore esimerkki kansainvälisestä lasten mediakulttuurien tutkimuksesta on artikkelikokoelma *The Palgrave Handbook of Children’s Film and Television* (2019), jonka johdannossa teoksen toimittajat Casie Hermansson ja Janet Zepernick tarkastelevat lapsuuden, elokuvan ja television leikkauspintoja muun muassa representaatioiden, yhteiskunnallisen vastaanoton, kaupallisuuden ja lapsikuluttajuuden kautta. Elokuva näyttäytyy yhtenä mediamuotona muiden joukossa, eivätkä tutkimuksellisen katseen keskiössä ole niinkään lajityypin konventiot.³³

Vaikka lasten mediakulttuurin laajuus tarvitsee moninaisia lähestymistapoja, on lastenelokuvan hahmottamiselle omana itsenäisenä kategorianaan kulttuurisine merkityksineen tarvetta. Lastenelokuvaan ankkuroitua tutkimus myös avaa rikkaita näkökulmia lasten uudistuviin mediamaailmoihin ja niiden tutkimukselliseen hahmottamiseen. Myös ajankohtainen lukutaitoja ja niitä vahvistavaa pedagogiikkaa koskeva

30 Ks. esim. Herkman 2007, 39.

31 Henry & Shannon 2023.

32 Lasten mediakulttuureista ks. myös esimerkiksi Pennanen 2009; Valkonen 2012; Lahikainen ym. 2015. Lasten ja nuorten mediankäytön ilmiöitä ja trendejä on Suomessa myös tutkittu muun muassa *Lasten mediabarometreissä* (Kotilainen 2011; Pääjärvi 2012; Suoninen 2013) ja *Lasten ja nuorten vapaa-aikatutkimuksissa* (Merikivi ym. 2016; Salasuo 2020; Aapola-Kari 2022).

33 Hermansson & Zepernick 2019, 1–2.

keskustelu hyötyy monilukutaitoon³⁴ linkittyvän elokuvanlukutaidon näkökulmasta. Lastenelokuvan merkityksen lukutaidolle ja kertomusten rakenteiden hahmottamiselle on aikaisemmin nostanut esiin Becky Parry teoksessaan *Children, Film and Literacy* (2013). Lastenelokuvakentässä tyypillisiä adaptaatioita kirjallisuuteen, peleihin ja muihin kulttuurituotteisiin liittyvistä aiheista olisikin hedelmällistä lähestyä enemmän monilukutaidon ja sen kehittämisen näkökulmasta. Sen lisäksi, että lastenkulttuurin multimodaalisuutta ja poikkimediaalisuutta lähestytään puhtaasti kaupallisten realiteettien perspektiivistä, on kiinnostavaa tarkastella millaisia mahdollisuuksia se luo lasten osallisuudelle ja laajentuvien lukutaitojen kehittymiselle. Tässä teoksessa monilukutaidon ja lasten mediakulttuurin näkökulmaa edustaa Satu Valkosen luku.

Vaikka kansainvälinen lastenelokuvatutkimus on paljolti keskittynyt angloamerikkalaiseen tuotantoon,³⁵ tämä painotus on viime vuosina ollut murtumassa. Sekä Hermanssonin ja Zepernickin kokoelmassa että Noel Brownin toimittamassa tuoreessa kirjassa *The Oxford Handbook of Children's Film* (2022) tarkastellaan angloamerikkalaisen tuotannon ohella lukuisissa muissa maissa ja yhteiskunnallisissa konteksteissa tuotettua elokuvaa.

Suomessa tutkimusta lastenelokuvasta on toistaiseksi tehty vähän. Kari Uusitalon artikkeli vuodelta 1978 lienee ensimmäinen yleiskatsaus suomalaisen tuotantoon. Tärkeimmät teokset ovat 1980-luvulta, jolloin Jukka Sihvonen julkaisi kaksi kirjaa aiheesta. *Kuviteltuja lapsia* (1987) käsittelee neljäätoista suomalaista lastenelokuvaa vuosilta 1920–1984. Joukosta puuttuu pari elokuvaa, mutta muutoin teos on kattava katsaus tuotantoon. Teoksessa *Liekehtivät nalleverhot* (1989) näkökulma on elokuva- ja televisiokasvatuksessa. Sihvonen nostaa käsittelyyn lapsiyleisöjä kiinnostavia sisältöjä, joita on tuotettu Suomessa ja muualla niin lapsille kuin aikuisillekin. Sihvosen 1980-luvun kirjojen ja nyt käsillä olevan kokoomateoksen välillä on julkaistu vain yksi teos, Pentti Kejosen

34 Monilukutaidolla viitataan käsitykseen lukutaidon monitahoisuudesta ja sekä tekstien että lukutapahtumien ja lukijoiden moninaisuudesta. Ks. esim. Kupiainen 2021, 74. Elokuvan voi ajatella olevan yksi tekstityyppi, jonka lukemis- ja kirjoittamistaidot vaativat erityisen elokuvanlukutaidon hallitsemista.

35 Brown 2017; Lury 2022; Römpötti & Karlstedt 2021.

Suomalainen lastenelokuva vuodelta 2011. Kyseessä on vain parikymmen-sivuinen Oulun elokuvakeskuksen kustantama kirjanen, mutta siitä löytyy runsaasti huomioita lapsille tekemisestä, lapsiyleisöistä ja katsomis-kokemuksista.³⁶ Teksteissä korostuu Kejosen mittava kokemus lasten ja elokuvan suhteesta sekä hänen pitkä uransa Oulun kansainvälisellä lasten- ja nuortenelokuvien festivaalilla.

Elokuva-alaa kattavammin käsittelevissä julkaisuissa lastenelokuva nousee esille lyhyesti. Esimerkiksi vuonna 2019 valmistuneessa Suomen elokuvasäätiön historiategoksessa Kalle Kinnunen kirjoittaa vuoden 2006 tienoilla alkaneesta lastenelokuvan kukoistuksesta, mutta lähinnä tuoden esiin nopeasti kasvaneet tuotantoluvut.³⁷ Tarja Savolaisen naisten asemaa elokuva-alalla analysoivassa teoksessa vuodelta 2022 lastenelokuva on esillä yhdessä kainalojutussa, jossa lähinnä luetaan elokuvien nimiä ja valmistumisvuosia – tämä siitäkkin huolimatta, että Savolainen nostaa esille kuinka naisten ohjaamista fiktioista peräti neljännes on lastentuotantoja.³⁸ Samoin Jaana Semerin ja Leena Virtasen vuonna 2023 valmistuneessa teoksessa suomalaisen elokuvan naisista lastenelokuva käsitellään hyvin lyhyesti. Semeri ja Virtanen aloittavat toteamalla, että ”Lastenelokuvat ovatkin oma lukunsa, valitettavasti”, mutta tekstistä ei käy eksplisiittisesti ilmi, mitä kirjoittajat tällä tarkoittavat. He jatkavat korostamalla sitä, kuinka merkittävästi kolme ensimmäistä *Risto Rappääjää* (Mari Rantasila 2008–2012) nostivat suomalaisen lastenelokuvan tasoa, mutta summaavat, että lastenelokuvista on vaikea puhua arvostuksen yhteydessä, sillä ainakin osittain naiset ovat päätyneet ohjaamaan niitä tärkeämmäksi koettujen aiheiden sijaan.³⁹ Näiden esimerkkien valossa lastenelokuva jää vain kuriositeetiksi suomalaista elokuvatuotantoa analysoitaessa.

Tilanne on hieman parempi akateemisen tutkimuksen kohdalla, sillä eri tieteenaloja edustavia artikkeleja on ilmestynyt jonkin verran. Esimerkiksi vuonna 2003 ilmestyneessä, uusimpaan suomalaisen elokuvaan keskittyneessä artikkelikokoelmassa *Taju kankaalle* on peräti

³⁶ Kejonen 2011.

³⁷ Kinnunen 2019, 131–132.

³⁸ Savolainen 2022, 27, vrt. sivu 25.

³⁹ Semeri & Virtanen 2023, 54–55, ks. myös 213.

kaksi artikkelia lastenelokuvasta: Juha Rosenqvist käsittelee vuosituhannen taitteessa käynnistynyttä suomalaisen lastenelokuvan tuotannon nousua, ja Sarka Hantula puhuu *Heinähattu ja Vilttitossu* -elokuvasta (2002) analysoidessaan Kaisa Rastimon elokuvien estetiikkaa ja ilmaisua.⁴⁰ Kaisa Hiltunen on kirjoittanut vuonna 2010 lapsuuden melankoliasta elokuvissa *Näkymätön Elina* ja *Ystäväni Henry*, Sanna Kivimäki vuonna 2011 elokuvan *Poika ja ilves* kuvauksista luonnosta, luonnon-suojelusta ja nuoresta maskuliinisuudesta ja Sanna Qvick vuonna 2020 elokuvan *Pelikaanimies* musiikillisesta kerronnasta.⁴¹ *Näkymätön Elina* on kiinnostanut myös kirjallisuudentutkimuksen puolella, kuten Mirja Kokon artikkeli vuodelta 2010 osoittaa.⁴² Lastenelokuvan musiikkiin on tarttunut Elina Syrjänen vuonna 1996 ilmestyneessä artikkelissaan *Lumikuningattaren* musiikista.⁴³ Marjo Kovanen käsittelee vuoden 2011 artikkelissaan lasten kauhuelokuvaa, kauhukuvaston kohtaamisesta suomalaisissa koulussa sekä lasten omaehtoista kauhukulttuuria.⁴⁴ Vuonna 2021 tähänkin kirjaan kirjoittaneet Tommi Römpötti ja Titta Karlstedt julkaisivat katsauksen 2000-luvun suomalaisesta lastenelokuvasta. He korostivat aiheellisesti tutkimuksen tarvetta ja ylipäättään sen pohdintaa, mitä lastenelokuva on ja miten se asemoituu suomalaiseen elokuva-tuotantoon.⁴⁵ Tämä teos on yksi vastaus esiin nostettuun tarpeeseen. Kirjamme kautta haluamme jatkaa keskustelua ja tuoda tutkimuskentälle näkökulman siihen, millaiselta suomalainen lastenelokuva näyttää.

Elokuvakasvatuksen perinne Suomessa

Lastenelokuvalla asetut tavoitteet, odotukset ja ihanteet kytkeytyvät väistämättä kasvatukseen ja sen tavoitteisiin. Suomalainen elokuvapolitiikkakaan ei ole ollut kasvatuksen kysymyksistä irrallaan. Jo varhain

40 Rosenqvist 2003; Hantula 2003.

41 Hiltunen 2010; Kivimäki 2011; Qvick 2020.

42 Kokko 2010.

43 Syrjänen 1996.

44 Kovanen 2011.

45 Römpötti ja Karlstedt 2021, 31.

kansanvalistukselliset ihanteet ottivat vallan, kun matalan viihteen vaikutuksia pyrittiin suitsimaan esimerkiksi ennakkotarkastuksen ja huviverotuksen avulla. Pitkään keskusteluiden lähtökohtana oli se, voidaanko elokuva laskea taiteiden joukkoon, mutta 1950-luvulta alkaen käännettiin pohtimaan sitä, millainen elokuva on kasvatuksellista ja mikä ei.⁴⁶

Erottamattomana osana lastenelokuvan historiaa kulkevat ikäraajat sekä ennakkotarkastukset, joita Suomessa tehtiin sadan vuoden ajan 1911–2011. Alun perin koko tarkastusjärjestelmä luotiin, koska oltiin huolissaan koulunuorisosta ja elokuvan paheellisista vaikutuksista. Tarkastustoiminta valtiollistettiin vuonna 1946, ja pian sen jälkeen Valtion elokuvatarkastamo kiinnitti huomiota suomalaisten lastenelokuvien puutteeseen ja ulkomaisten lastenelokuvien maahantuontiin. 1940–1950-lukujen vaihteessa perustettiin lapsifilmitoimikunta, jonka sisälle muodostettu elokuvaraati antoi suosituksensa levitykseen tulevista elokuvista. Raadissa keskeisessä asemassa oli kasvatusopillinen yhdistys, jonka näkökohdat ohjasivat tarkastuksia.⁴⁷ Keskusteluun lapsille sallittujen ja kiellettyjen elokuvien jaottelusta kietoutui vaatimus lapsille tehtyjen elokuvien vapauttamiseksi huviverosta. Kun verohelpotus lopulta saatiin vuonna 1955, oli sen ehtona, etteivät elokuvat sisällä ”raakoja tahi muutoin lapsen mieltä järkyttäviä kohtauksia tahi lapselle moraalisesti sopimatonta. Toiselta puolen tulee elokuvan olla lapsen tajuuttavissa ja elämän myönteinen.”⁴⁸

Seuraavina vuosikymmeninä keskustelu elokuvatarkastuksesta keskityi ensisijaisesti aikuisille suunnattuihin sisältöihin sekä erityisesti väkivalta- ja seksuaalisuuskuvausten rajoittamiseen. Vaikka linja muuttui sallivammaksi ajan kuluessa, moralistisia äänenpainoja kuultiin edelleen. Erityisesti 1980-luvulla yleistyneet kotivideot herättivät huolta ja kiihdyttivät kontrollin vaatimuksia.⁴⁹ Vuoden 1995 perustuslaissa korostettiin sananvapautta, mikä johti elokuvien ennakkotarkastuksen uusiin. Vuonna 2001 voimaan astuneessa laissa kuvaohjelmien tarkas-

46 Ks. esim. Pantti 2000.

47 Nenonen 1999, 25–35; Sedergren 2006, 15, 237–238.

48 Sedergren 2006, 240; ks. myös Paloheimo 2003.

49 Sedergren 2006, 420–421, ks. myös 416–419, 422–429.

tamisesta lähtökohtana oli sanan- ja informaation vapaus, mikä ulottui myös lapsiin. Heidän vapauksiaan oli kuitenkin mahdollista rajoittaa, jos se tehtiin heidän suojelemiseksi. Tästä eteenpäin elokuvia ennakkotarkastettiin yksinomaan lasten suojelemiseksi, ei enää myös aikuisyleisöjä ajatellen.⁵⁰

Nykyinen, vuonna 2011 voimaan tullut kuvaohjelmalaki päätti ennakkotarkastuksen. Tilalle tuli kuvaohjelmaluokittelu ja ikärajojen merkintä, minkä tarkoituksena on suojella lasten kehitystä väkivaltaisilta, seksuaalisilta tai ahdistusta aiheuttavilta sisällöiltä ja niiden haitallisilta vaikutuksilta.⁵¹ Käytännössä kuvaohjelmalaki asettaa reunaehdoja lapsille suunnatuille elokuvatuotannoille, joille usein kaupallisista syistä edullisinta olisi tulla luokitelluksi S-ikärajan kategoriaan eli kaikille sallituksi. Pyrkimys matalampaan ikärajaan saattaakin johtaa sisältöjen siistimiseen myös teemojen osalta. Toisaalta kunnianhimoisesti toteutetussa lastenelokuvassa on mahdollista ottaa huomioon ikärajan asettamien reunaehtojen rinnalla myös sisältö, joka voi olla katsojaa haastavaa. Sinällään Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) valvomassa kuvaohjelmaluokittelussa pyritään myös lasten osallistamiseen, onhan ikärajoissa kyse myös merkittävästä lasten sananvapauden rajoituksesta. Näin ollen ikärajat kietoutuvat monella tavalla lasten oikeuksiin. Suomi onkin yksi niistä maista, joissa on osallistettu lapsia laajasti esimerkiksi ikärajoja käsitteleviin paneelieihin.⁵² Tämä on suunta, jota tulevaisuudessa tulisi vahvistaa lasten näkökulmien huomioimiseksi ja suojelun kysymysten sitomiseksi kasvatuksen tavoitteisiin.

Elokvakasvatus osana mediakasvatusta linkittyy sekä elokuvan arvonnousuun matalakulttuurista taiteeksi että viestintäteknologian kehittymiseen. Jos elokvakasvatuksen alkuvuosikymmenet kuuluivat erityisesti lastensuojelun parissa, 1960-luvulla syntyneen järjestelmällisemmän elokvakasvatuksen taustalla oli kansansivistyksellinen audiovisuaalinen kasvatus ja joukkotiedotuskasvatus.⁵³ Reijo Kupiaisen hahmottamassa mallissa suomalaisen mediakasvatuksen vuosikymmenistä

⁵⁰ Sedergren 2006, 493–496.

⁵¹ Kuvaohjelmalaki 710/2011, 15§.

⁵² Covell 2017.

⁵³ Kupiainen & Sintonen 2009, 27.

elokuvakasvatus kulkee mukana myös 1970-luvun kriittisessä joukkotiedotuskasvatuksessa sekä 1980-luvun esteettisessä viestintäkasvatuksessa.⁵⁴ 1980- ja 1990-luvuilla lastenelokuvaa ja elokuvakasvatusta lähestyttiin kaupallistuvan ja rajusti kuvallistuvan kulttuurin lähtökohdista, kuten teoksessa *Rajaton ruutu. Kirjoituksia lapsista ja liikkuvasta kuvasta*, joka pyrki nostamaan puhtaasti esteettisen kasvatuksen rinnalle lasten mediakulttuurin ymmärtämisen lasten omista lähtökohdista käsin.⁵⁵ 2020-luvulle tultaessa elokuvakasvatuksessa ovat korostuneet yhä enemmän osallisuus ja monilukutaidon pedagogiikan mukainen moniäänisyys ja dialogisuus. Elokuvakasvatuksessa keskeinen fiktion ja tarinoiden merkitys on yhä suuremmassa roolissa uusien näköalojen avaamisessa ja tunteen ja tiedon välisten raja-aitojen purkamisessa.⁵⁶ Mediakasvatukselle asettaa haasteita informaatiovaikuttamisen ja polarisaation kaltaiset ilmiöt, joten elokuvakasvatuksen merkitys ei tule ainaakaan vähenemään.

Elokuvakasvatukseen pätee sama, mitä Sintonen ja Kupiainen ovat todenneet mediakasvatuksesta laajemminkin: ”[Se] on parhaimmillaan kriittisten ja luovien ajattelutaitojen kehittymistä. Se ei ole irrallaan elämismailmasta eikä myöskään tarkoita kasvatettavien jättämistä omilleen. Sillä on vahva eettinen perusta ja se edellyttää osallistavia kasvatuskäytäntöjä.”⁵⁷ Laadukkaan elokuvakasvatuksen tavoitteena ei ole vain mekaaninen elokuvanlukutaito tai elokuvakulttuuriin vihkiytyminen. Sen sijaan päämääränä on syvälinen elokuvanlukutaito, jossa yhdistyy kriittinen ajattelu, luova toiminta, tunnetaitojen vahvistuminen ja eettinen vuorovaikutus. Myös Jukka Sihvonen on muistuttanut, että elokuva ei saisi olla todellisuudesta irrallaan, vaan vuorovaikutuksessa maailman ilmiöiden kanssa mahdollistaen elämän ilmiöiden monimuotoisuuden syvälinen ymmärtämisen.⁵⁸ Kuten Kupiainen ja Sintonen toteavat mediakasvatuksesta, myöskään elokuvakasvatuksen ei tulisi olla

54 Kupiainen ym. 2007, 23.

55 Kauppila ym. 1991.

56 Kupiainen & Sintonen 2009, 169, 173–174.

57 Kupiainen & Sintonen 2009, 176–177.

58 Sihvonen 2009, 230–231.

”oikean ja väärän osoittamista, vaan eettisyyteen kasvattamista”.⁵⁹ Tämän tavoitteen saavuttamisessa tulisi vahvalla ja moninaisella suomalaisella lastenelokuvakulttuurilla olla tulevaisuudessa vankempi rooli.

Näin ollen on myös elokuvakasvatuksen näkökulmasta selvää, että tarve suomenkieliselle lastenelokuvatuotannolle säilyy, vaikka muualla tehtyjä lastenelokuvia on runsaasti saatavilla. Lapsilla on oikeus laadukkaaseen, monimuotoiseen ja inklusiiviseen elokuvakulttuuriin, jossa heidän ääniään kuullaan. Elokuvatuotannon näkökulmasta tämä tarkoittaa moninaisuutta lastenelokuvan tekijöiden joukossa ja elokuvakulttuuriin avautumista ulospäin laajemmalle (lastenkulttuurin) alueelle. Näin varmistetaan myös uusia sukupolvia puhutteleva elokuva.

Yksi kiinnostava malli tähän löytyy Tanskasta, jossa vuonna 2020 käynnistetty Manuskriftskolen for børnefiktion kouluttaa lasten sisältöihin erikoistuneita käsikirjoittajia. Koulutuksessa huomioidaan lasten ja nuorten elämisaailmat ja moninaiset mediaympäristöt ja kannustetaan ottamaan lapset ja nuoret mukaan sisältöjen luomiseen.⁶⁰ Usein elokuvantekijät luottavat omiin lapsuusmuistoihinsa luodessaan sisältöjä lapsille, ja lapsuuden universaaleilla kokemuksilla on kiistaton arvonsa ajattoman fiktion materiaalina, mutta on tärkeää olla perillä nopeasti muuttuvassa nykyculttuurissa elävien lasten kokemusmaailmasta, jotta sisällöt säilyvät heille relevantteina.⁶¹ Se, että koulutus on luotu juuri Tanskassa, ei ole yllättävää, sillä lapsiyleisöt on siellä otettu jo pitkään vakavasti. Vahvan lastenelokuvatuotannon pohjana on vuodesta 1982 voimassa ollut käytäntö ohjata 25 prosenttia Tanskan elokuvainstituutin tukivaroista lastenelokuvalle.⁶²

Huomion kiinnittäminen tekijöiden koulutukseen tuntuukin loogiselta askeleelta kohti lastenelokuvatuotannon kokonaisvaltaista tunnistamista ja arvostamista. Tämä nostettiin esille myös Suomessa vuonna 2001, jolloin opetus- ja kulttuuriministeriön tilauksesta laadittiin esiselvitys ja kehittämisohjelma lastenelokuvan tukemiseksi. Kummatkin asiakirjat peräänkuuluttivat elokuvantekijöiden kouluttamista lastenelo-

59 Kupiainen & Sintonen 2009, 175.

60 Englanninkieliseltä nimeltään The Cross-Media School of Children's Fiction. Redvall 2021, 185.

61 Redvall 2021, 189.

62 Redvall 2021, 188.

kuvan erityiskysymyksiin.⁶³ Myös lasten merkittävämpi osallistaminen elokuvatuotannoissa lisäisi lasten näkökulman parempaa tavoittamista heille tehtävissä sisällöissä. Haasteena onkin lastenelokuvan pysyminen kohdeyleisölleen relevanttina.

Kunnianhimoisesti, lapsia kuunnellen

Juttua ei pidä vesittää, vaikka se olisi tehty ”vain” lapsille tai nuorille.⁶⁴

Kun lastenelokuva on menestynyt paremmin kaupallisesti, sitä on alettu myös arvostaa enemmän. Sen sijaan lapsiyleisön arvostaminen omana kohderyhmänään ei ole itsestäänselvyys, vaan ehkä jopa vähenemässä, koska viime vuosina on jälleen siirrytty puhumaan perhe-elokuvista. Toisaalta elokuvatuotannon lisääntyessä myös tavoitteet ovat monipuolistuneet, eikä viihdyttävyyttä enää ylenkatsota. Kun lastenelokuvat ovat yhä enemmän perhe-elokuvia, ne pyrkivät puhuttelemaan – ja viihdyttämään – lasten lisäksi myös aikuisia. Perhe-elokuva voi parhaimmillaan toimia sukupolvien välisen dialogin sytyttäjänä, yhteisöllisenä ja yhdistävänä kokemuksena, jolla on oma tärkeä paikkansa. Silti avainasemassa on lasten huomioiminen omana kohdeyleisönään, jolla on erityinen arvonsa.

Lastenelokuva on mahdollista nähdä muunakin kuin vain kaupallisena potentiaalina. Esimerkiksi Dionysos Filmsin tuottama ja Rike Jokelan ohjaama *Kanelia kainaloon, Tatu ja Patu!* (2016) osoittaa, että kaupallisista lähtökohdista ja lastenkirjabrändiin pohjautuen voi tehdä elokuvan, joka kunnioittaa lapsiyleisöä ja edistää luontevasti moninaista representaatiota. It's Alive Filmsin tuottama ja Teemu Nikin ohjaama absurdi scifi-komedia *Räkä ja Roiskis* (2024) taas näyttää, että suomalaisen lastenelokuvan kentälle mahtuu eri lajityyppejä erilaisille lapsiyleisöille.

63 Rousu 2001, 21; Vilhunen 2001, 33–35.

64 Tuottaja Max Malka Nörtti: *Dragonslayer666* -sarjasta. Kalle Kinnunen: Filmihullu. *Suomen Kuvalehti* 15.2.2019.

Tuffi Filmsin tuottama ja Marja Pyykön ohjaama *Sihja – Kapinaa ilmassa* (2021) hiljaisen pojan ja railakkaan keijun välisestä ystävydestä puolestaan edustaa lastenelokuvaa, joka ottaa yleisönsä vakavasti. Tekijöiden intentioilla ja motivaatioilla on lastenelokuvan kunnianhimoisuuden suhteen keskeinen merkitys. *Sihjan* tuottajat Elli Toivoniemi ja Venla Hellstedt ovat korostaneet korkeaa laatua lähtökohtana lasten- ja nuortenelokuvien tekemisessä. Tuffi Filmissä myös tunnistettiin laadukkaiden tuotantojen merkitys uusien yleisöjen kasvattamisen näkökulmasta. *Sihja* olikin ensimmäinen alkuperäiskäsikirjoitukseen perustuva lastenelokuva yli kymmeneen vuoteen. Panostuksesta kertoo myös tuotannon kansainvälisyys, jonka avulla elokuvan laatuun pystyttiin saamaan myös riittävällä rahoituksella. Tuottajien mukaan *Sihja* syntyi Tuffi Filmsin halusta tehdä *Peppi Pitkätossun* ja *Ronja Ryövärintyttären* tyylinen lastenelokuva mutta alkuperäiskäsikirjoituksesta.⁶⁵ Vaikka *Sihja* tavoittaakin ainakin osan esikuviansa railakkuudesta, voidaan kysyä, millaisia aineksia tarvittaisiin, jotta voitaisiin kehittää omaäänistä suomalaista lastenelokuvaa, joka silti puolustaisi paikkaansa jatkuvasti kansainvälistyvässä mediakentässä.

On tärkeä muistaa, että lastenelokuvien nykyinen kohdeyleisö elää aivan toisenlaisessa maailmassa kuin yleisö vuosituhatien vaihteeseen sijoittuneen lastenelokuvan uuden nousukauden alussa. Esimerkiksi suomalaista lastenelokuvaa edelleen dominoiva keskiluokkaisuus ja valkoisuus sulkevat pahimmillaan merkittävän osan mahdollisesta kohdeyleisöstä elokuvakulttuurin ulkopuolelle. Tulevaisuuden suomalaisen lastenelokuvan tulee pystyä huomioimaan yleisönsä kiinnittämällä huomiota erityisesti representaatioiden ja genrejen monimuotoisuuteen. Laadukas lastenelokuva voi ja sen tulisi olla samanaikaisesti myös saatutettavaa, lähestyttävää ja sopivasti haastavaa. Senni Rissasen opinnäytetyöstä käy ilmi, että lastenelokuvien diversiteetin puutteeseen on elokuva-alalla herätty ja tuottajat ja tilaajat osaavat jo kysellä elokuvahankkeiden hahmojen moninaisuuden perään. Yhdeksi muutosta hidastavaksi tekijäksi Rissasen haastattelema Kirsikka Saari nimeää

65 Hellstedt 2021; Toivoniemi 2020.

elokuva-alaa edelleen määrittävän valkoisuuden.⁶⁶ Marja Pyykkö taas näkee, että alkuperäiskäsikirjoitusten lisääntymisen myötä myös tarinoiden moninaisuus lisääntyi.⁶⁷ Merkittäviä muutoksen avaimia voisivat näin ollen olla useamman alkuperäistarinan pääseminen tuotantoon saakka ja elokuvantekijöiden taustojen monipuolistuminen.

Lasten oman kulttuurin, erityisesti mediakulttuurin entistä laajempi huomioiminen on tarpeen lapsiyleisöjen osallisuuden vahvistamiseksi. Jo käsikirjoitus- ja tuotantovaiheessa kohdeyleisön mukaan ottaminen on yksi reitti tähän. Television puolella, erityisesti Yleisradiolle tehdyissä tuotannoissa, lasten ja nuorten osallistamisella sisältöjen suunnitteluun on pitkät perinteet. Tämä näkyy myös laajemmin pohjoismaisessa, lapsille suunnatussa yleisradiotuotannossa. Elokuvan puolella tässä on vielä tehtävää,⁶⁸ kuten Aleksis Delikourasin ideoima ja ohjaama Yle Areenaan tehty *Nörtti: Dragonslayer666* -sarja (2017–2019) osoittaa. *Nörtistä* piti alunperin tulla elokuva, mutta e-urheilun maailmaan sijoittuva idea ei innostanut rahoittajia. Tekijät totesivat lopulta, etteivät halunneet elokuvarahoituksen portinvartijoiden vesittävän tarinaansa. Heille oli tärkeintä säilyttää nuorille tuttuun digitaalisen pelaamisen maailmaan sijoittuvan tarinan särmä ja idea, joten aiheesta syntyi elokuvan sijaan televisiosarja.⁶⁹

Uusimmat suomalaiset lastenelokuvat tuntuvat tasapainottelevan nykylasten elämismaailman ja lapsiyleisön puhuttelun sekä aikuisille suunnatun nostalgian välimaastossa. Osaltaan tämä liittyy jo aiemmin käsiteltyyn perhe-elokuvan käsitteeseen kaupallisena kategoriana, mutta se kertoo myös suhtautumisesta lapsuuteen. Esimerkiksi Taavi Vartian ohjaamissa *Perts ja Kilu* -elokuviissa (2021 ja 2023) seikkaillaan perinteisten poikakirjojen maailmassa, joka kuitenkin muistuttaa osittain nykyaikaa. Älypuhelinpoissaolo tuntuisi viittaavan ennen muuta aikuistekijöiden romanttistnostalgiseen lapsuuskuvaan: todellisiin seikkailuihin päästään, kun digitaalinen media ja mediakulttuuri eliminoi-

66 Rissanen 2022, 14–15.

67 Rissanen 2022, 20.

68 Poikkeuksena tästä on nuorille suunnattu elokuva *Toiset tytöt* (Esa Illi 2015), jonka käsikirjoitus hyödynsi nuorten työpajoissa tuotettua materiaalia.

69 Kalle Kinnunen: Filmihullu. *Suomen Kuvalehti* 15.2.2019.

daan lasten maailmasta. Löytyypä *Perts ja Kilu – Faaraon sormus* (2023) elokuvasta melko moralistinen vire suhteessa lasten (tyttöjen) media-kulttuuriin, sillä päähenkilöihin kuuluvan tytön ottamiin selfieihin suhtaudutaan pilkallisesti. Myös Juha Wuolijoen ohjaama *Vinski ja näkymättömyyspulveri* -elokuvan miljöö on nostalgisen ajaton fantasiamaailma, joka toimii poikakirjamaisen seikkailun näyttämönä. Tällaisissa kulttuurituotteissa etsitään jotain menetettyä. Kyse on nostalgiadiskurssista, josta Anu Koivunen on kirjoittanut. Hänen tulkintaansa seuraten nostalgiadiskurssi viittaa lastenelokuvaan luotuun nostalgiseen, ajattomaan ja teknologiattomaan tilaan, joka heijastaa aikuistekijän (ja katsojan) kaipuuta menetettyyn lapsuuteen ja sen kuviteltuun onnentilaan. Koivunen suhtautuu kriittisesti nostalgiaselityksen itsestänselvyyteen korostaen, että nostalgia ei niinkään selitä kohdettaan, vaan kysyy ja myös tuottaa kohteensa.⁷⁰ Nostalgiadiskurssista katsottuna voidaankin kysyä, kenen lapsuutta lastenelokuvassa tuotetaan.

Toisaalta lastenelokuvaan luotu, tiettyyn aikaan ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen kiinnittymätön maailma mahdollistaa siihen eläytymisen yhä uusille sukupolville. Lisäksi ajaton satumaaailma voi taipua myös suurien kysymysten pohdintaan ja kurkottaa filosofisiin ulottuvuuksiin kuten Leena Krohnin kirjaan *Ihmisen vaatteissa* pohjautuva Liisa Helmisen ohjaama *Pelikaanimies* (2004), jossa päähenkilö seikkailemisen lisäksi pohtii erilaisuuden kysymyksiä ja ihmisen ja eläimen välistä suhdetta.

Monitieteisiä näkökulmia suomalaiseen lastenelokuvaan

Lastenelokuvan tutkimus on monitieteistä Suomessa ja kansainvälisesti, mikä näkyy myös tässä kirjassa. Kirjoittajat ovat elokuvatutkijoita, historiantutkijoita, kasvatustieteilijöitä sekä lapsuus- ja nuorisotutkijoita.

70 Koivunen 2000, 331–332. Koivunen liittää nostalgiadiskurssin nostalgiaparadigmaan, joka kiteytyy sekä tunneilmaisua että ihmisten välisiä suhteita koskevan aitouden haikailuun. Nostalgiaparadigmasta ks. Turner 1987, 150–151. Aikuisten kohdistamasta nostalgisesta katseesta kuvitteelliseen mediattomaan tai ”harmittoman” median leimaamaan lapsuuteen on kirjoittanut muun muassa Karen Leick (2018). Hän on kiinnittänyt huomiota myös siihen, miten jokainen median murros aiheuttaa oman medianiikkinsa ja huolen menetetyistä lapsuudesta.

Teos on jaettu kahteen osaan. Ensimmäisessä osassa käsitellään lastenelokuvan tuotantoa, vientiä ja elokuvakasvatusta. Näkökulma on elokuvan merkityksissä niin elokuva-alan sisällä, yhteiskunnallisesti kuin ylikansallisestikin. Ensimmäisen osan avaa Outi Hupaniittu, joka analysoi 2000-luvun lastenelokuvia jännitteistä asemaa osana suomalaista tuotantoa. Hän käy läpi elokuvien tuotannollis-taloudellisia edellytyksiä ja pohtii niitä motivaatioita, joilla lastenelokuvaa on tehty. Toisena kirjoittajana on Anneli Lehtisalo, joka käsittelee suomalaisen lastenelokuvan ulkomaanlevitystä. Kolmen esimerkkielokuvan kautta hän kiinnittää huomionsa tuotantoyhtiöiden levitysstrategioihin, ja siihen, miten lastenelokuvaa on eri aikoina tehty vientikelpoiseksi. Teoksen ensimmäisen osan päättää Satu Valkonen, joka pureutuu elokuvakasvatukseen monilukutaidon vahvistajana. Valkonen tarkastelee lastenelokuvan mahdollisuuksia valtakunnallisen varhaiskasvatussuunnitelman tavoitteiden tukemisessa. Hän lähestyy aihetta monilukutaidon pedagogiikan viitekehyksessä elokuvan *Muumien taikatalvi* (2018) yhteyteen rakennettujen työpajojen kautta. Luku kuvaa lastenelokuvan ympärille luotua lasten osallisuutta ja toimijuutta tukevaa monilukutaidon oppimisprosessia.

Teoksen toinen osa keskittyy itse tuotantoihin ja käy läpi erilaisia lastenelokuvan kannalta keskeisiä teemoja. Osan avaa Heta Mulari, joka tarkastelee lasten ja eläinten välisiä kohtaamisia ja keskinäisiä suhteita Raimo O. Niemen vuosituhatosen vaihteen molemmin puolin julkaistuissa elokuvissa *Poika ja ilves* (1998) ja *Suden arvoitus* (2006). Hän analysoi elokuvien ja niiden lehdistövastaanoton kautta, millaista roolia eläimille rakennettiin osana lapsen kasvutarinaa ja elokuvien vastaanotossa. Titta Karlstedtin aiheena puolestaan on tyttöys suomalaisessa 2000-luvun lastenelokuvassa. Isoa joukkoa elokuvia analysoimalla Karlstedt nostaa esiin, kuinka tyttöpäähenkilöt ovat nousseet vuosituhatosen vaihteen jälkeisissä elokuvissa esiin itsenäisinä ja neuvokkaina toimijoina. Tyttöhahmoissa voi nähdä viitteitä pohjoismaisten kulttuuristen kuvastojen ihannetyttöyden vahvuudesta ja toiminnallisuudesta. Seuraavassa luvussa Marjo Kovanen tarkastelee elokuvien *Iris* (Ulrika Bengts, 2011) ja *Näkymätön Elina* (2002) kuoleman kuvia ja niiden saamia merkityksiä. Niitä hän lähestyy Susanne Ylösen kehittämän kauhun estetiikan topografian kautta löytäen elokuvista sekä ylevöittävää, estetisoivaa että här-

mistävää lähestymistapaa kuolemaan. Elokuvista hahmottuu kuoleman kuvaamisen kautta myös muutoksen ja kapinan estetiikka. Kirjan päättää Tommi Römpötti, joka syventyy lastenelokuvan yhteiskuntasuhteen tarkasteluun uusliberalismin ja sen vastustamisen näkökulmasta. Hän keskittyy siihen, kuinka elokuvia *Ella ja kaverit* (Taneli Mustonen, 2012), *Hevisaurus* (Pekka Karjalainen, 2015) ja *Supermarsu* (Joonna Tena, 2018) voi lukea järjettöminä tiloina, jossa aikuismaailman horjuttaminen, sääntöjen rikkominen ja lasten oman maailman rakentaminen tulevat mahdollisiksi.

Tavoitteena korkealaatuinen lastenelokuvakulttuuri

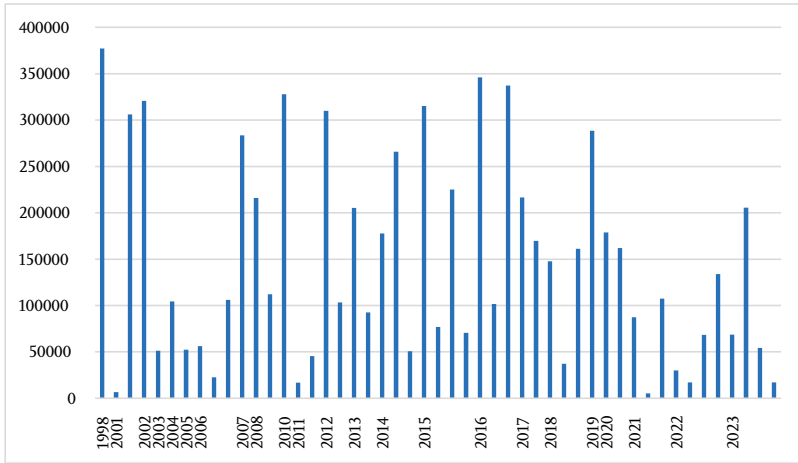
Tällä kokoomateoksella haluamme nostaa keskustelua siitä, mitä lastenelokuva voi olla ja miksi se on tärkeää. Toivomme, että akateeminen tutkimus tarttuu tulevaisuudessa lastenelokuvaan entistä innokkaammin ja monipuolisemmin näkökulmin.

Idea kirjan tekemisestä syntyi ennen koronapandemiaa. Tuolloin suomalaisen lastenelokuvan suurimman yleisömenestyksen vaihe oli jo tahtumassa, mutta sitä tuskin kukaan osasi vielä tunnistaa. Poikkeusvuosina teatterielokuvien katsojaluvut jäivät kauas aikaisemmista, mutta vieläkin lastenelokuvan kävijämäärät eivät ole nousseet aiemmalle tasolle, kuten kaaviosta 2 näkyy.

Aikaisempina vuosina suosituimmat lastenelokuvat ovat saaneet yli 300 000 katsojaa, mutta vuoden 2020 jälkeen vain yksi, *Risto Räppääjä ja villi kone* (2023), on ylittänyt 200 000 katsojan rajan. Kyseessä oli jo peräti yhdeksäs *Räppääjä*-elokuva, joten sen tukena oli erittäin vahva brändi, mitä vasten katsojia olisi voinut odottaa kertyvän enemmänkin. Todennäköisesti suoratoistopalvelut, kuten vuonna 2020 Suomessa lanseerattu Disney+, pitävät lapsiperheitä kotisohvilla. Suomalainen lastenelokuva on siis jälleen tilanteessa, jossa yleisöt täytyy saada liikkeelle. Suoratoistopalveluiden globaalin sisällön ja sosiaalisen median lyhytvideoiden houkutukseen on havahduttu myös muissa Pohjoismaissa, joissa lastenelokuvatuotannolla on Suomea paljon vahvempi perinne.⁷¹

71 Ks. esim. Redvall ym. 2023, 10.

Kaavio 2. Suomalaisen lastenelokuvien katsojamäärät vuosina 1998–2023.



Lähde: SES, avoin data. Luvuissa on mukana katsojat vuoden 2023 loppuun mennessä. Etenkin vuonna 2023 ensi-iltaan tulleiden elokuvien esitykset ovat jatkuneet vuoden 2024 puolelle, joten lopulliset katsojaluvut ovat suuremmat.

Mediakulttuurin nopeassa murroksessa tulisi keskittyä myös jatkuvuuksiin, joita pohjoismaisessa audiovisuaalisessa mediakulttuurissa löytyy muun muassa institutionaalisista rakenteista ja kansallisista perinteistä. Kehitys tapahtuukin usein muutoksen ja jatkuvuuden vuoropuhelussa,⁷² johon suomalaisen lastenelokuvatuotannon olisi syytä osallistua. Käytännössä tämä voisi tarkoittaa esimerkiksi vahvan lastenelokuvatuotanto-osaamisen yhdistämistä yhteiskehittämiseen lasten kanssa, mistä löytyy hyviä malleja esimerkiksi Tanskasta.⁷³ Suomalaisella lastenelokuvalla on hyvät mahdollisuudet pysyä yleisölleen merkityksellisenä jatkossakin, minkä tähden nyt, jos koskaan, lastenelokuvaan ja sen tutkimukseen tulisi panostaa.

Suomalainen lastenelokuva (ja perhe-elokuva) tarvitsevat lisää tieteellistä huomiota, joka osaltaan voi olla edistämässä tämän merkittävän lastenkulttuurin alan sisältöjä. Tutkimus myöskin auttaa tulemaan tietoiseksi

72 Redvall ym. 2023, 12.

73 Ks. esim. Redvall & Christensen 2021.

katvealueista ja ongelmakohdista, joita lastenelokuvaan ja niiden tuotantoon voi liittyä. Millaisia merkityksiä luo esimerkiksi lastenelokuvassa yleinen trooppi, jossa lapsi nähdään ratkomassa aikuisten ongelmia? Millä tavalla lastenelokuvat voisivat olla luomassa moninaisempaa lapsuuden kuvastoa? Millaisia eettisiä kysymyksiä esimerkiksi lapsiesiintyjien osalta liittyy vakiintuneen elokuvatuotannon ja uudempien media-alustojen kuten YouTubeen ja TikTokin rajojen liudentumiseen? Entä kuinka lapsikatsojat suhtautuvat lastenelokuvien representaatioihin lapsista ja lapsuudesta? Näihin kysymyksiin tämä teos ei vastaa, joten haaste on heitetty seuraaville lastenelokuvan tutkimukseen tarttuville.

LÄHTEET

ELOKUVAT

Fucking with Nobody (2021). Sk: Hannaleena Hauru ja Lasse Poser. O: Hannaleena Hauru.
T: Elokuvasyhtiö Oy Aamu Ab. Suomi. Ensi-ilta: 11.06.2021. Kesto: 1:42:09. Ikäraja 16.

ARKISTOLÄHTEET

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti (KAVI)
Leikekansiot
Risto Räppääjä ja liukas Lennart

SANOMA- JA AIKAKAUSLEHDET

Helsingin Sanomat 2021
Suomen Kuvalehti 2019

SÄÄDÖKSET

Kuvaohjelmanlaki 710/2011
Laki valtion rahoituksesta elokuvakulttuurin edistämiseen 1174/2018

TILASTOT JA TIETOKANNAT

Avoin data. Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.2.2024] Saatavilla: <https://www.ses.fi/katsojaluvut/>
Elonet-tietokanta. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin elokuvatietokanta. [viitattu 15.3.2023] Saatavilla: <https://elonet.finna.fi>

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Aapola-Kari, Sinikka (toim.). 2022. *Vaihteleva vapaa-aika. Lasten ja nuorten vapaa-aikatutkimus 2022*. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.
- Bazalgette, Cary & Staples, Terry. 1995. Unshrinking the Kids: Children's Cinema and the Family Film. Teoksessa *In Front of the Children. Screen Entertainment for the young*. London: BFI, 92–108.
- Bohlmann, Markus P. J. & Moreland, Sean (toim.). 2015. *Monstrous Children and Childish Monsters. Essays on Cinema's Holy Terrors*. Jefferson: McFarland.
- Brown, Noel. 2017. *The Children's Film. Genre, Nation, and Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Brown, Noel. 2022. Coming to Terms with Children's Film. Teoksessa Noel Brown (toim.) *The Oxford Handbook of Children's Film*. Oxford: Oxford University Press, 1–34.
- Covell, Tim. 2017. Children's Participation Rights in Film Classification Systems. *The International Journal of Children's Rights* 25 (2), 438–455. <https://doi.org/10.1163/15718182-02502005>
- Giroux, Henry A. 2002. *Breaking into the Movies. Film and the Culture of Politics*. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Hantula, Sarka. 2003. Lauran huoneesta Alibullenin neitien taikinerapiaan. Kaisa Rastimon raikkaan kaunis maailma. Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist, & Päivi Valotie (toim.): *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Keuruu: Kirja-Aurora, 118–127.
- Hellstedt, Venla. 2021. Puheenvuoro tilaisuudessa Scandinavian Films Webinar – The Kids Are All Right: The Boom in Family Films, 5.3.2021. Muistiinpanot tekijöiden hallussa.
- Henry, Catherine D. & Shannon, Leslie. 2023. *Virtual Natives. How a New Generation is Revolutionizing the Future of Work, Play, and Culture*. Hoboken: Wiley.
- Herkman, Juha. 2007. *Kriittinen mediakasvatus*. Tampere: Vastapaino.
- Hermansson, Casie & Zepernick, Janet. 2019. Children's Film and Television: Contexts and New Directions. Teoksessa Casie Hermansson & Janet Zepernick (toim.): *The Palgrave Handbook of Children's Film and Television*. London: Palgrave Macmillan.
- Hiltunen, Kaisa. 2010. Elina, Henry ja Elsi. Lapsuuden melankoliaa elokuvallisten maisemien kautta nähtynä. *Lähikuva* 3/2010, 66–84.
- Hupaniittu, Outi. 2013. *Biografiliiketoiminnan valtakausi. Toimijuus ja kilpailu suomalaisella elokuva-alalla 1900–1920-luvuilla*. Turku: Turun yliopisto.
- Janson, Malena. 2008. Fostran. Teoksessa Anu Koivunen (toim.): *Film och andra rörliga bilder – en introduktion*. Stockholm: Raster, 127–143.
- Janson, Malena. 2015. *Bio för barnens bästa? Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år*. Stockholm: Stockholms universitet.
- Janson, Malena. 2019. Moulding the democratic citizen of the future: On the discourses and practices of film education in Sweden. *Film Education Journal*, 2 (2), 85–100. <https://doi.org/10.18546/FEJ.02.2.01>
- Kahila, Janne. 2021. Juha Wuolijoki ja Vinski ja näkymättömyyspulveri. *Film-o-holic* 21.12.2021. [viitattu 15.3.2023] Saatavilla: <https://www.film-o-holic.com/haastattelut/juha-wuolijoki-vinski-ja-nakymattomyyspulveri/>

- Kauppila, Katariina, Kuosmanen, Sinikka ja Pallassalo Marja. 1991. *Rajaton ruutu. Kirjoituskisa lapsista ja liikkuvasta kuvasta*. Helsinki: Mannerheimin lastensuojeluliitto.
- Kejonen, Pentti. 2011. *Suomalainen lastenelokuva*. Oulu: Oulun elokuvakeskus.
- Kinnunen, Kalle. 2019. *Elokuvasäätiön tuella. Suomalaista elokuvaa tekemässä 1969–2019*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kivimäki, Sanna. 2011. Kadonneen ilveksen metsästys. Luonto, luonnonsuojelu ja sankarilinen maskuliinisuus elokuvassa ja romaanissa Poika ja ilves. Teoksessa Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen (toim.) 2011: *Tapion tarhoista turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 262–273.
- Koivunen, Anu. 2000. Paluu kotiin? Nostalgian lumo populaarikulttuuriselityksissä. Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala: *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, mediatutkimus, 326–353.
- Kokko, Mirja. 2010. Isän ikävä. Minäkerronnan ulottuvuuksia kuvakirjassa Tyttö ja naakka-puu ja elokuvassa Näkymätön Elina. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 2 (2010), 4–25. <https://doi.org/10.30665/av.74791>
- Kotilainen, Sirkku. 2011. *Lasten mediabarometri 2010. 0-8-vuotiaiden lasten mediankäyttö Suomessa*. Helsinki: Mediakasvatusseura.
- Kovanan, Marjo. 2011. Kauhuelokuva koulussa. Teoksessa Sirkku Kotilainen, Urpo Kovala & Erkki Vainikkala (toim.) *Media, kasvatus ja kulttuurin kierto*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kupiainen, Reijo. 2021. Monilukutaito muuttaa maailmaa. The New London Group. *Aikuis-kasvatus* 1/2021, 73–76. <https://doi.org/10.33336/aik.107394>
- Kupiainen, Reijo & Sintonen, Sara. 2009. *Medialukutaidot, osallisuus, mediakasvatus*. Helsinki: Palmenia.
- Kupiainen, Reijo, Sintonen, Sara & Suoranta, Juha. 2007. Suomalaisen mediakasvatuksen vuosikymmenet. Teoksessa Heikki Kynäslähti, Reijo Kupiainen & Miika Lehtonen (toim.): *Näkökulmia mediakasvatukseen*. Helsinki: Mediakasvatusseura, 3–26.
- Lahikainen, Anja Riitta, Mälkiä, Tiina & Repo, Katja (toim.). 2015. *Media lapsiperheessä*. Tampere: Vastapaino.
- Leick, Karen. 2018. *Parents, Media and Panic Through the Years. Kids Those Days*. Cham: Palgrave Pivot.
- Lury, Karen. 2010. *The Child in Film. Tears, Fears and Fairytales*. London: I.B. Tauris.
- Lury, Karen (toim.). 2022. *The Child in Cinema*. London: British Film Institute.
- Merikivi, Jani, Myllyniemi, Sami & Salasuo, Mikko (toim.). 2016. *Media hanskassa. Lasten ja nuorten vapaa-aikatutkimus 2016 mediasta ja liikunnasta*. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.
- Mulari, Heta (toim.). 2016. *Solmukohtia. Näkökulmia lasten mediakulttuurien tutkimusmenetelmiin ja mediakasvatukseen*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- Mulari, Heta. 2022. Konteksti, genealogia, tunne. Elokuvallisia katseita tyttöyteen ja tyttöyden historiaan. Teoksessa Kaisa Vehkalahti, Essi Jouhki, Sanna Lipkin, Johanna Sitomaniemi-San & Tiina Kuokkanen (toim.): *Matkaopas lapsuuden historian tutkimukseen. Monitieteisiä näkökulmia ja menetelmiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 340–361. <https://doi.org/10.21435/ht.288>

- Nenonen, Markku. 1999. *Elokvatarkastuksen synty Suomessa (1907–1922)*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Ojanen, Karoliina. 2011. Katsaus tyttötutkimuksen suomalaisen historiaan ja keskusteluihin. Teoksessa Karoliina Ojanen, Heta Mulari & Sanna Aaltonen (toim.): *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 9–44.
- Paloheimo, Matti. 2003. *Seksiä ja väkivaltaa. Kysymyksiä elokvatarkastajalle*. Helsinki: Like.
- Pantti, Mervi. 2000. "Kansallinen elokuva on pelastettava". *Elokvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Parry, Becky. 2013. *Children, Film and Literacy*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Pennanen, Suvi. 2009. Lasten medialeikit päiväkodissa. Teoksessa Leena Alanen & Kirsti Karila (toim.): *Lapsuus, lapsuuden instituutiot ja lasten toiminta*. Tampere: Vastapaino, 182–206.
- Pääjärvi, Saara (toim.). 2012. *Lasten mediabarometri 2011. 7–11-vuotiaiden lasten mediankäytö Suomessa*. Helsinki: Mediakasvatusseuran julkaisuja 1/2012.
- Qvick, Sanna. 2020. 2000-luvun suomalaisten satuelokuvien musiikillinen kerronta ja yhteiskunnalliset teemat: esimerkkinä elokuva *Pelikaanimies*. *Musiikki* 46 (1), 38–62.
- Rautalin, Aino. 1974. *Elokvakasvatus joukkotiedotuksen osana*. Helsinki: Opetusministeriö.
- Redvall, Eva Novrup. 2021. Cross-media, co-creative and current: New strategies for educating talent for Danish children's film and television in the 2020s. *Film Education Journal*, 4 (2), 184–94.
- Redvall, Eva Novrup & Christensen, Katrine Bouschinger 2021. Co-creating content with children to avoid 'uncle swag': Strategies for producing public service television drama for tweens and teens at the Danish children's channel DR Ultra. *Critical Studies in Television*, 16 (2), 163–180. <https://doi.org/10.1177/17496020211005999>
- Redvall, Eva, Novrup, Jensen, Pia Majbritt & Christensen, Christa Lykke. 2023. Introduction: Audiovisual content for children and adolescents in Scandinavia. Teoksessa Pia Majbritt Jensen, Eva N. Redvall & Christa Lykke Christensen (toim.): *Audiovisual content for children and adolescents in Scandinavia. Production, distribution, and reception in a multiplatform era*. Göteborg: Nordicom, University of Gothenburg, 9–24. <https://doi.org/10.48335/9789188855817-1>
- Rissanen, Senni. 2022. Suomalaisen lastenelokuvien maailmankuva 2020-luvulla. Medianomin opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk:2022060315068>
- Rosenqvist, Juha. 2003. Sallittua lapsille. Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie (toim.): *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 182–195.
- Rousu, Outi. 2001. *Herra Huu ja moni muu. Esiselvitys suomalaisesta lastenelokuvakulttuurista*. Helsinki: Opetusministeriö.
- Römpötti, Tommi & Karlstedt, Titta. 2021. 2000-luvun suomalainen lastenelokuva. Missä viipty tutkimus? *Kulttuurintutkimus* 38 (1), 30–39.
- Salasuo, Mikko (toim.). 2020. *Harrastamisen äärellä. Lasten ja nuorten vapaa-aikatutkimus 2020*. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.

- Salonen, Seppo Heikki. 2006. Rusto, Raili. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sk:skb-007550>
- Savolainen, Tarja. 2022. *Tasa-arvokupla puhkeaa. Naiset ja elokuva Suomessa*. Espoo: Aalto Arts Book.
- Sedergren, Jari. 2006. *Taistelu elokuvassensuurista. Valtiolllisen elokuvatarkastuksen historia 1946–2006*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Semeri, Jaana & Virtanen, Leena. 2023. *Neitoperhot ja pahanhautojat. Naiset tekevät elokuvia*. Helsinki: Atena.
- Sihvonen, Jukka. 1987. *Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta*. Helsinki: Valtion Painatuskeskus.
- Sihvonen, Jukka. 1988. *Liekehtivät nalleperhot. Esseitä televisio- ja elokuvakasvatuksesta*. Helsinki: Like.
- Sihvonen, Jukka. 2009. Medialukutaidon rajat ja rajoitukset. Teoksessa Sirkku Kotilainen (toim.): *Suhteissa mediaan*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 217–237.
- Suoninen, Annikka. 2013. *Lasten mediabarometri 2013. 0–8-vuotiaiden mediankäyttö ja sen muutokset vuodesta 2010*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- Syrjänen, Elina. 1996. Lumikuningatar: lastenelokuva vai aikuisten seksuaalifantasia. *Musiikin suunta* 1996 (3), 38–47.
- Toivoniemi, Elli. 2020. Puheenvuoro tilaisuudessa Oulu Children's Film Forum 17.11.2020. Muistiinpanot tekijöiden hallussa.
- Turner, Bryan S. 1987. A Note on Nostalgia. *Theory, Culture and Society* 4/1987, 147–156.
- Uusitalo, Kari. 1978. Suomalaisen elokuvan historiasta. *Sinä, minä, me* 1–2/1978, 11–14.
- Valkonen, Satu 2012. *Television merkitys lasten arjessa*. Tampere: Tampere University Press.
- Vehkalahti, Kaisa, Jouhki, Essi, Lipkin, Sanna, Sitomaniemi-San, Johanna & Kuokkanen, Tiina. 2022. Monitieteinen lapsuuden historia. Teoksessa Kaisa Vehkalahti, Essi Jouhki, Sanna Lipkin, Johanna Sitomaniemi-San & Tiina Kuokkanen (toim.): *Matkaopas lapsuuden historian tutkimukseen. Monitieteisiä näkökulmia ja menetelmiä*. Helsinki: SKS, 8–34. <https://doi.org/10.21435/ht.288>
- Vilhunen, Airi. 2001. *Lastenelokuvan kehittämisohjelma 2002–2005*. Helsinki: Opetusministeriö.
- Wegener, Claudia. 2011. Der Kinderfilm: Themen und Tendenzen. Teoksessa Thomas Schick & Tobias Ebbrecht (toim.): *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden.
- Wojcik-Andrews, Ian. 2000. *Children's Films. History, Ideology, Pedagogy, Theory*. New York: Garland.

I

Lastenelokuva osana elokuvakulttuuria

Lastenkulttuurista elokuvatuotteisiin

Lastenelokuva ammatillisena ja tuotannollis-taloudellisena toimintana

Outi Hupaniittu

 <https://orcid.org/0009-0007-0246-7084>

Vuosituhanne vaihteesta vuoden 2022 loppuun mennessä suomalaisia lastenelokuvia valmistui 61 kappaletta, joista 14 animaatioita.¹ Luku on 10 prosenttia kaikista suomalaisista ensi-illoista, mutta ne ovat keränneet 22 prosenttia katsojista.² Lastenelokuvan merkitys on ilmeinen: joka viides suomalaiseen elokuvaan ostettu lippu on lastenelokuvaan.

Tässä luvussa pohdin, millainen ilmiö nykylastenelokuva on suomalaisten tuotantojen joukossa. Lastenelokuvan määrittelen elokuvatutkija Noel Brownin mukaan lapsille tuotetuksi ja lapsien vastaanottamaksi elokuvaksi.³ Rajaan käsittelyn ulkopuolelle nuortenelokuvat, joiden kohderyhmänä ovat teini-ikäiset tai nuoret aikuiset, sekä aikuisille suunnatut lapsuuden elokuvalliset representaatiot. Ero aikuisille suunnattuihin elokuvaan on yleensä selkeä, mutta raja lasten- ja nuortenelokuvan välillä voi olla tulkinnanvarainen. Samoin lastenelokuvan erottaminen

1 Lastenelokuvan määrittäminen ja erottaminen erityisesti perhe-elokuvasta ja nuortenelokuvasta voi olla haastavaa. Laskutavasta riippuen luku voi vaihdella.

2 Suureen osuuteen vaikuttaa myös se, että ensi-iltojen määrässä mukana ovat myös dokumenttielokuvat, joiden katsojamäärät jäävät kuitenkin yleensä mataliksi.

3 Brown 2017, 2. Määrittelmistä tarkemmin tämän teoksen johdannossa.

perhe-elokuvasta on haastavaa. Osaa tässä käsittelemistäni elokuvista on markkinoitu perhe-elokuvina, joten on tärkeää erottaa lastenelokuva elokuvan lajityyppinä ja perhe-elokuva brändäämisen ja markkinoinnin keinona. Näin ollen mukana on ne elokuvat, jotka sopivat Brownin määritelmään riippumatta siitä, miten niitä on markkinoitu.

Tarkastelen suomalaisia tuotantoja vuodesta 1998 vuoteen 2022. Vertailu muihin maihin voisi tuoda näkökulmia siihen, mitkä piirteet ovat kansallisia ja mitkä kansainvälisiä, mutta tässä se ei ole mahdollista, sillä jo nyt analysoin kymmeniä tuotantoja. Joka tapauksessa on selvää, että suomalainen lastenelokuva vertautuu kaikkein lähimmin pohjoismaiseen ja eurooppalaiseen lastenelokuvaan, kun taas Yhdysvalloissa tehdyt tuotannot ovat huomattavasti kaupallisempia. Olen rajannut pois myös animaatioelokuvat. Syy tähän on se, että animaatioiden tuotanto eroaa huomattavasti muista lastenelokuvista. Vaikka osassa animaatioista on lapsia ääninäyttelijöinä, lapsinäyttelijöiden merkitys tuotannoille ei ole niin keskeinen kuin lasten näytelmäelokuvissa. Vielä suuremman eron kuitenkin tekee se, että animaatiot ovat keskenään hyvin vaihtelevia. 2000-luvulla tehtyihin viiteentoista animaatioon sisältyy esimerkiksi viisi niin sanottua huopamuumielokuvaa, joiden pohjana on vuosina 1977–1982 tuotettu puolalaisanimaatio, kaksi huippumenestynyttä suurtuotantoa *Niko* ja *Niko 2*, kaupallisuuden huippuunsa vievä *Angry Birds Movie*⁴ ja poliittisen televisiosatiirin hahmoilla luotu satuelokuva *Keisarin salaisuus*. Näin ollen on perusteltua keskittyä analyysissä muihin lastenelokuviin. Käytän kuitenkin animaatioita tarkentavina tietoina erityisesti tilastollisessa analyysissä.

Käsittelen aihetta kahden näkökulman kautta: 1) ketkä ovat lastenelokuva tehneet – erityisesti ohjanneet – ja minkälaisilla motivaatioilla ja aihevalinnoilla sekä 2) millaiset tuotannollis-taloudelliset edellytykset lastenelokuvalla ovat olleet. Lastenelokuva ei nauti samanlaista arvostusta kuin muu tuotanto, ja niiden on vaikeampi saada julkista rahoitusta, vaikka keräävätkin runsaasti katsojia. Ammatillisessa mielessä lastenelokuvia saatetaan pitää jopa ponnahduslautoina – ajatellaan, että ohjaa-

4 Suomen elokuvasäätiön tiedoissa jatko-osaa *Angry Birds Movie 2* ei ole laskettu suomalaiseksi ensiillaksi vaan yhdysvaltalaisuutannoksi. *Elokuvavuosi 2019*.

jat aloittavat lastenelokuvasta ja siirtyvät sen jälkeen ”oikeisiin elokuviin”. Toisaalta lastenelokuva voidaan nähdä tietoisesti valittuna urapolkuna – se voi olla vapauden väline ja keino toteuttaa omaa näkemystä. Taustalla voi olla jopa kyse asenteesta, jolla elokuvaa tehdään – kunnianhimesta tai sen puutteesta. Aiheeseen liittyy kysymys lastenelokuvan sukupuolesta⁵: ketkä elokuvaa tekevät ja kenen tarinoita kerrotaan.

Lähdeaineistonani on lastenelokuvia koskeva lehtikirjoittelu sekä tilastotiedot suomalaisesta elokuvasta. Lehtiaineiston olen kerännyt Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) leikekokoelmasta, josta olen käynyt läpi kaikkien vuosien 1998–2022 lastenelokuvien leikekansiot, niiden ohjaajien kansiot sekä lastenelokuvaa lajityyppinä käsittelevät kansiot. Lehtikirjoituksista pääosa ajoittuu ensi-iltoihin ja tuotantovaiheisiin, joissa lastenelokuvaa on esitelty ja markkinoitu. Useimmiten ääneen ovat päässeet ohjaajat, jotka määrittelevät sitä, mitä ovat tehneet ja minkä takia. Perinpohjaisempaa analyysiä olisi saanut haastatteleamalla ohjaajia, mutta se ei olisi ollut mahdollista tämän luvun puitteissa, koska elokuvia on niin runsaasti. Olen valinnut juuri lehtiaineiston myös siksi, koska lehtijutuissa ohjaajat puhuvat elokuvistaan tuoreeltaan. Vaikka toimittajat vaikuttavat siihen, millaisena viesti välittyy, näkyvissä on kattava otanta kiteytyksiä, tiivistyksiä ja analyysyjä, joilla elokuvia on haluttu tuoda esille. Niiden rinnalle lehtiteksteihin on kirjoitettu lastenelokuvan ajallista ja yhteiskunnallista kontekstia sekä sitä, millaiseksi lastenelokuva on ymmärretty ja mitä sen on haluttu olevan. Useilta ohjaajilta löytyy myös laajempia henkilöjuttuja, joissa puolestaan nousee esiin se, miten he ovat suhteuttaneet lastenelokuvan omaan uraansa.

Käyttämäni tilastotiedot ovat peräisin Suomen elokuvasäätiöstä (SES), jonka *Elokuvavuosi*-julkaisut⁶ käyvät läpi suomalaisten elokuvissa katsojamääriä, tuotantoa, rahoitusta ja julkista tukea. SES on keskeinen lasten-

5 Käsittelem sukupuolta binäärisesti ja olettaen, vaikka kyseessä on laajempi ja monipuolisempi ilmiö. Synnä on käytettävissä oleva aineisto, sillä esimerkiksi Suomen elokuvasäätiö tilastoi vuoteen 2023 saakka elokuvantekijöiden sukupuolen binäärisesti ja olettaen. Nykyään käytössä on myös sukupuolikategoria ”muu”. *Elokuvavuosi 2023*. Tätä kirjoitettaessa tiedossani ei ole, että yksikään käsitteilyn kohteena olevien lastenelokuvien ohjaajista, tuottajista tai käsikirjoittajista identifioituisi nainen–mies-dikotomian ulkopuolelle. Samoin elokuvien lapsihahmot kuvataan työtöiksi ja pojiksi.

6 Tässä luvussa SES:n vuosijulkaisuja kutsutaan nimellä *Elokuvavuosi*, vaikka niiden nimi on vaihdellut. Tarkat nimitiedot löytyvät lähdeluettelosta.

elokuvaan – ja ylipäätään suomalaiseseen tuotantoon – vaikuttava toimija, sillä se on julkisista rahoittajista suurin.⁷ *Elokuvavuosi*-julkaisujen hankaluus on se, että ne ovat olleet jatkuvassa muutoksessa: mukaan valitut tilastot ovat vaihdelleet, joten pitkien sarjojen koostaminen on vaikeaa ja joissain tapauksissa mahdotonta. Lisäksi tiedoissa voi olla sisäisiä ristiriitoja: esimerkiksi elokuvaensi-iltojen ja katsojalukujen määrissä on vaihtelua julkaisuista toiseen. Vielä lisää vaihtelua löytyy, jos SES:n tilastoja vertaa muihin tilastolähteisiin.⁸ Tämän takia ensisijaisena lähteenä ovat *Elokuvavuosi*-julkaisut, joiden tietoja on tarvittaessa täydennetty muista lähteistä.

Yksittäisiin elokuviin liittyvät tiedot SES on julkaissut avoimena dataa, mikä on ollut keskeisessä asemassa tämän tutkimuksen kannalta, koska datasta on voinut poimia lastenelokuvia koskevat tiedot. Kuitenkin myös siinä on vaihtelua. Esimerkiksi budjettisummat ja tiedot SES:n tuesta puuttuvat vuoden 2020 jälkeen valmistuneilta lastenelokuvilta. Vuositilastojen ja elokuvakohtaisten tietojen käyttäminen yhdessä on samoin haasteellista, sillä ensimmäiset on tehty kalenterivuositain, kun taas elokuvatuotannot ja niiden esityskierrokset jakaantuvat useille vuosille. Jos tietoja on yhdistetty, elokuvan tiedot on koostettu sen ensi-ilta-vuodelle, vaikka esimerkiksi tuotantotukea olisi todellisuudessa saatu edellisinä vuosina ja katsojia seuraavina.

Viralliseksi kehittämiskohteeksi

Lastenkulttuurin, mukaan lukien lastenelokuvakulttuurin, kehittäminen oli opetusministeriön painopistealueita vuonna 2001. Vuoden aikana valmistui kaksi keskeistä ministeriön raporttia, jotka loivat pohjaa lastenelokuvan poliittiselle tukemiselle. Tammikuussa julkaistiin *Esiselvitys suomalaisesta lastenelokuvakulttuurista*⁹ ja joulukuussa sen pohjalta laa-

7 Muita julkisia varoja käyttäviä rahoittajia ovat esimerkiksi Yle, AVEK ja pohjoismaiset rahastot.

8 Vaihtelut voivat johtua esimerkiksi siitä, miten elokuvat on kulloinkin luokiteltu. Samoin vuodenvaihteen tienoilla esityksiin tulevat elokuvat saatetaan tilastoida eri vuosille eri lähteissä. Muita tilastoja ovat esimerkiksi Tilastokeskuksen Kulttuuritilastot, KAVIn Elonet-aineistot, Elokuvakalenterien tilastot ja SES:n avoin data.

9 Yläotsikko *Herra Huu ja moni muu*. Rousu 2001.

dittu *Lastenelokuvan kehittämisohjelma 2002–2005*.¹⁰ Raporttien merkittävyyttä korostaa se, ettei vastaavia ole sittemmin laadittu – tuorein kokonaiskatsaus lastenelokuvan tilaan on siis yli kahdenkymmenen vuoden takaa. Elokuva-alaa on kuitenkin kartoitettu monissa raporteissa, esimerkiksi vuonna 2017 julkaistussa selvityksessä *Sukupuolten tasa-arvo elokuvatuotannossa. Julkisen rahoituksen jakautuminen*.¹¹

Vuoden 2001 raportit sijoittuivat suomalaisen elokuvatuotannon uuden kukoistuskauden alkuvuosiin. Sen alkupisteeksi mainitaan usein tammikuussa 1999 ensi-iltansa saaneet menestyselokuvat *Rukajärven tie* (Olli Saarela, 426 414 katsojaa) ja *Häjyt* (Aleksi Mäkelä, 328 138 katsojaa), mutta niiden rinnalle tulee nostaa vain viikkoja aikaisemmin joulukuussa 1998 teattereihin tullut lastenelokuva *Poika ja ilves* (Raimo O. Niemi ja Ville Suhonen, 377 234 katsojaa). Huikeat katsojaluvut tukivat uusia tuotantoja ja totuttivat suomalaiset katsomaan suomalaisia elokuvia. Vaikutus ei kuitenkaan ulottunut lastenelokuvaan, vaikka *Poika ja ilves* keräsi peräti 41 prosenttia kaikista samana vuonna ensi-iltaan tulleiden suomalaiselokuvien katsojista.¹² Seuraavia lastenelokuvia saatiin odottaa kolmisen vuotta: syyskuussa 2001 valmistui episodielokuva *Kyytiä Moosekselle* (Kaija Juurikkala, 5791 katsojaa) ja joulukuussa 2001 *Röllin metsänhenki* (Olli Saarela, 341 963 katsojaa).

Raportit valmistuivat ajankohtana, jolloin suomalaisella tuotannolla meni hyvin, mutta uusia lastenelokuvia oli jouduttu odottamaan pari vuotta. Kumpaakin raporttia varten tekijät keräsivät tietoja elokuva-alan toimijoilta, erityisesti lastenelokuvia tehneiltä. Kuten esiselvityksessä korostettiin, ongelmat kumpusivat asenteista:

Lastenelokuvan tekijät ovat huolissaan alan arvostuksesta. Heidän mielestään yleinen asenne lastenelokuvakulttuurista, ja yleisemmin lastenkulttuuria kohtaan ei ole ollut kannustava. Tekijöiden vastauksissa on yllättävää se, että heidän mielestään muut tekijät eivät arvosta lastenelokuvaa ja sen tekemistä.¹³

10 Vilhunen 2001.

11 Savolainen 2017.

12 Katsojaluvut: Avoin data, SES.

13 Rousu 2001, 14.

Lastenelokuva kuitenkin tehtiin laatu ja lapset edellä, kuten kehittämissohjelmassa korostettiin:

Suurin osa vastanneista tekijöistä esitti, että sisällölliset perusteet ovat ensisijainen motivaatio ryhtyä lastenelokuvatuotantoon. Kyse on sanomisen ja vaikuttamisen tarpeesta, halusta tarjota lapsille elämyksiä, mutta myös tarpeesta tarjota kotimainen vaihtoehto vastapainoksi amerikkalaisvoittoiselle elokuvatarjonnalle.¹⁴

Raportit korostivat, että suomalaiselle tuotannolle oli kysyntää muttei tarjontaa. Kotimaisille elokuville oli tarvetta, koska elokuvat vaikuttavat lapsiin: ihmiseksi kasvamiseen, maailmankatsomuksen rakentumiseen ja oman elinympäristön ymmärtämiseen. Tämän takia ulkomainen tuotanto ei riittäisi, vaan elokuvien tuli kummuta lasten omasta ympäristöstä ja kulttuurista. Tämä edellytti moninaista, eri-ikäisille suunnattua tuotantoa, jonka sisällöt kiinnittyisivät lasten omaan maailmaan. Lastenelokuvan tuli olla laadukasta, sillä lapsiyleisö ansaitsi vain parasta.¹⁵

Vaatus lastenelokuvan laadukkuudesta on ideologinen. Esimerkiksi Juha Rosenqvist on 2000-luvun alkuvuosien lastenelokuva-analysoidessaan korostanut, ettei ole samantekevää, millaisia lastenelokuvat ovat ja millainen vaikutus niillä lapsiin on. Suunta on auttamatta ylhäältä alaspäin, sillä tuotannolliset päätökset ovat aikuisten käsissä. On tärkeä huomata, etteivät lapset kykene aikuisten tavoin hahmottamaan tarinoiden kantamia arvoja ja ideologioita. Näin ollen on tekijöiden vastuulla tuottaa laadukasta elokuvaa, eikä ”sehän on vain lapsille” -tuotantoja.¹⁶

Rosenqvist nosti esille laadun ja talouden tiiviin kytköksen, sillä riittävä rahoitus on edellytys sille, ettei elokuvanteossa tingitä.¹⁷ Kumpaankin vuoden 2001 raporttiin tietoja antaneet nostivat esiin saman avainsteen lastenelokuvan tekemiselle: sillä ei ollut rahoitusmekanismeja. Lastenelokuva oli virallisesti samalla viivalla muun tuotannon kanssa, mutta tekijöiden kokemuksen perusteella se jäi kilpailussa muiden jalkoihin.

¹⁴ Vilhunen 2001, 11.

¹⁵ Rousu 2001, 5, 10, 22, passim; Vilhunen 2001, 30, passim.

¹⁶ Rosenqvist 2003, 186–187.

¹⁷ Rosenqvist 2003, 187.

Rahoittajat vetosivat esimerkiksi siihen, etteivät lapsinäyttelijät olleet ammattilaisia. Lopputulos oli, ettei tuotantoja haluttu rahoittaa yhtä suurilla budjeteilla kuin aikuisten elokuvia, mikä teki laadukkaasta tuotannosta vaikeaa ellei mahdotonta.¹⁸

Koska esiselvitykseen osallistuneilla tekijöillä oli yhtenevä käsitys rahoituksen heikkoudesta, lastenelokuvan kehittämisohjelman tekijät analysoivat rahoitusta edelliseltä kymmeneltä vuodelta. Kaikkien kolmen vuosina 1996–2001 teatterileivitykseen tulleen elokuvan¹⁹ budjetteja verrattiin kaikkiin samana aikana tuotettuihin suomalaiselokuviin. Vertailun perusteella lastenelokuvien rahoitus oli samalla tasolla muiden kanssa, ja itse asiassa Suomen elokuvasäätiön tuki niille oli korkeampi.²⁰ Analyysi ei ole ongelmaton, sillä kehittämisohjelmassa esitettyjä lukuja ei voi purkaa elokuvakohtaisiksi tai esimerkiksi vertailla, miten lastenelokuvien ja aikuisten elokuvien budjettien suuruudet eroavat toisistaan, sillä ainoastaan lastenelokuvien kohdalla on ilmoitettu, kuinka monen elokuvan budjetit ne sisältävät. Samoin on ongelmallista, että pitkiä lastenelokuvia on laskelmissa kolme, kun yhteensä vuosina 1996–2001 ensi-iltaan tuli yli 60 elokuvaa. Yhteenlasketuissa luvuissa aikuisille suunnattujen elokuvien budjettien luontainen vaihtelu tasoittuu kuvaamaan keskimääräisiä arvoja, mutta lastenelokuviissa tapauskohtaiset heilahtelut korostuvat, koska vertailtavia on vain kolme.

Kehittämisohjelma nostaa esille, että lastenelokuvien kustannukset ovat usein muita elokuvia korkeammat, koska kuvaukset kestävät pidempään lapsinäyttelijöiden takia ja esimerkiksi lavastus ja puvustus ovat huomattavan vaativia.²¹ Tämä yhdistyy analyysissä käsitykseen, että rahoitus on muihin verrattuna hyvällä tasolla, sillä lastenelokuvaan on

18 Ruusu 2001, 8, passim; ks. myös Vilhunen 2001, passim.

19 Laskelmissa on mukana eritelty myös televisio- ja lyhytelokuvat, mikä laajentaa analyysiä. On kuitenkin epäselvää, mitkä kolme raportti laskee pitkiä lastenelokuviksi. Tekstissä mainitaan, että animaatioita ei mukaan kuulu, joten *Urpo ja Turpo* (Liisa Helminen, 1996) ja *Turilas & Jäärä* (Mariko Härkönen, Ismo Virtanen, 2001) eivät ole mukana. Muita vaihtoehtoja ovat ainakin *Poika ja ilves* (Raimo O. Niemi ja Ville Suhonen, 1998), *Kyytiä Moosekselle* (Kaija Juurikkala, 2001), *Rölli ja metsänhenki* (Olli Saarela, 2001). Lukuja vertailemalla vaikuttaa siltä, että episodielokuva *Kyytiä Moosekselle* ei kuulu mukaan. Näin ollen kolmas elokuva voi olla vasta lokakuussa 2002 valmistunut *Heinähattu ja Vilttitossu* (Kaisa Rastimo, 2002). Vilhunen 2001, 16, vrt. tiedot elokuvien budjeteista ja rahoituksista, Elonet-tietokanta.

20 Vilhunen 2001, 16–17.

21 Vilhunen 2001, 17.

SES:ltä saatu käytännössä enimmäisrahoitus²², ja ne ovat keränneet huomattavan suuren ulkopuolisen rahoituksen osuuden.²³ Esiin nostetut piirteet voivat kuitenkin johtua myös rahoituksen hankaluuksista. Lastenelokuvia valmistui todella vähän, joten huomiotta jäävät rauenneet hankkeet.²⁴ Vain ne elokuvat ovat valmistuneet, jotka ovat onnistuneet sekä saamaan SES:n enimmäistuen että merkittävän ulkopuolisen rahoituksen.

Samaa tematiikkaa heijastelevat esimerkiksi *Poika ja ilves* -elokuvaa käsittelevät lehtiartikkelit. Tuotanto oli tehty peräti 13 miljoonan markan budjetilla, josta 3,7 miljoonaa oli SES:ltä. Ohjaajat Ville Suhonen ja Raimo O. Niemi nostivat esille, että elokuva kärsi arvostuksen puutteesta. Heidän mukaansa elokuvaa kritisoitiin liian laskelmoidusti tehdyksi, minkä tekijät myönsivät: *Poika ja ilves* oli tehty osittain kansainvälisellä rahoituksella, se oli suunniteltu vastaamaan markkinoiden kysyntään, kuvattu kauniissa talvimaisemissa ja rakennettu ulkomaista levitystä varten.²⁵ Suhonen korosti, ettei Suomessa ollut lastenelokuvakulttuuria, eikä yksi elokuva sitä luonut, mutta se voisi toimia esikuvana.²⁶

Vastaavia rahoituksen ja arvostuksen ongelmia ovat kommentoineet lastenelokuvia ohjanneet Liisa Helminen, Kaisa Rastimo ja Kaija Juurikkala. Vuonna 1998 Helminen kuulutti suomalaisen lastenelokuva-tuotannon kokonaisuudistusta. Asiantuntevia tuottajia ei ollut ja rahoittajilta puuttui ymmärrystä ja arvostusta, mikä johti sisältöihin

22 SES:n rahoituksessa käytetään tuotantotuen enimmäismäärää, jonka elokuva voi saada. Vuonna 2001 se oli neljä miljoonaa markkaa (vuoden 2023 rahanarvossa noin miljoona euroa), nykyisin 1,2 miljoonaa euroa.

23 Kehittämishojelman mukaan kaikkien pitkien draamaelokuvien SES-tuki oli keskimäärin 45,8 prosenttia, kun taas lastenelokuvilla 36,5 prosenttia. Vastaavasti muun rahoituksen osuus oli kaikilla elokuvilla 34,5 prosenttia ja lastenelokuvilla 46,3 prosenttia.

24 Kehittämishojelma mainitsee, että käsiteltyinä vuosina SES:öön tuli 25 lastenelokuvihakemusta, joista hyväksyttiin 15, joten hyväksymisprosentti oli 60. Kaikkien elokuvien hyväksymisprosentti oli 54. Luvussa on mukana myös animaatiot, televisiotuotannot ja lyhytelokuvat, joten pitkien näytelmäelokuvien tilannetta ei voida arvioida.

25 Ulkomaan levitystä varten elokuva tehtiin suoraan kaksikieliseksi (suomi ja englanti) *revoicing*-tekniikalla. Hannu Tuomainen [elokuvan tuottaja]: Tavoitteellisesti maailmalle. *Arttu!* 2/1999. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

26 Seppo Kaisla: Ilveksestä tuli megatähti. *IL Viikkolehti* 16.1.1999; Erkki Ahola: Väinö-ilves filmitähtenä. *Kaleva viikko* 23.8.1999; Lauri Lehtinen: Leevi lähtee maailmalle. *TV-maailma* 8/1998; Leena Virtanen: Salillinen lapsia ei voi olla väärässä. *HS* 11.12.1999. Leikekansio *Poika ja ilves*, KAVI.

puuttumiseen.²⁷ Juurikkala puolestaan ihmetteli vuonna 2000, minkä takia lastenelokuva ylipäättään väheksytään. Hän käänsi tilanteen päällelleen korostamalla lastenelokuvan harvinaisuuden tuomia etuja: Suomessa tuotantoa oli huomattavasti vähemmän kuin esimerkiksi muissa Pohjoismaissa, joten yksittäiset elokuvat saivat runsaasti huomiota.²⁸

Vuonna 2003 Kaisa Rastimo huomautti, että vaikka *Heinähattu ja Vilttitossu* sai yli 300 000 katsojaa, se ei päässyt taloudellisesti omilleen. Keskeiseksi syyksi tähän hän nosti sen, että lastenliput myytiin puoleen hintaan.²⁹ Itse asiassa 2000-luvun taitteessa liput lastenelokuvaan myytiin useimmiten euroa halvemmalla kuin aikuisten elokuvaan,³⁰ joten erotus ei ollut näin suuri, mutta alennuksesta oli silti kyse. Heikko arvostus tuli esiin myös siinä, että elokuva jäi ilman laatutukea, vaikka sai kaksi Jussi-palkintoa.³¹

Koska suomalaista tuotantoa oli vähän, vertailua tehtiin – hyvässä ja pahassa – erityisesti Disney-tuotantoihin. Tämä näkyi esimerkiksi 1990-luvun lehtikirjoittelussa ja jännitteinen suhde nostettiin esille kummassakin vuoden 2001 selvityksessä.³² Disney-tuotannot olivat läheneet uuteen nousuun 1990-luvulla, mikä oli vaikuttanut tarjolla olleisiin ohjelmistoihin. Tätä ei pidetty hyvänä asiana. Esimerkiksi vuosilta 1996 ja 1998 löytyy artikkelit, jotka analysoivat lastenelokuva kokonaisuudessaan. Molemmat tuomitsivat Disney-elokuvien kaupallisuuden ja tuotteistamisen, sekä sen kuinka ne peittivät alleen muun tuotannon.³³ Disneyn tehokkuuden takia muita lastenelokuvia ei juuri tuotu maahan ja harvat Suomeen tulleet jäivät vähäiselle huomiolle.

Yksi motivaatioista lastenelokuvan kehittämiseksi olikin halu vastustaa Disneyn ylivaltaa tai vähintäänkin luoda sille suomalainen vastavoi-

27 Kotimainen lastenelokuva kaipaa kokonaisuudistusta. *TS* 18.2.1998. Leikekansio Liisa Helminen, KAVI.

28 Kaija Juurikkala: Teenkö muka turhaa työtä? *HS* 12.12.2000. Leikekansio Kaija Juurikkala, KAVI.

29 Kaisa Rastimon *Heinähattu ja Vilttitossu* jäi ilman laatutukea. *IL* 7.8.2003. Leikekansio Kaisa Rastimo, KAVI.

30 Vilhunen 2002, 8–9.

31 Kaisa Rastimon *Heinähattu ja Vilttitossu* jäi ilman laatutukea. *IL* 7.8.2003. Leikekansio Kaisa Rastimo, KAVI.

32 Rousu 2001, 18; Vilhunen 2001, 11.

33 Lastenelokuva on amerikkalaista bisnestä. *Etelä-Suomen Sanomat* 29.1.1996. Leikekansio Lasten- ja nuortenelokuva, KAVI; Kotimainen lastenelokuva kaipaa kokonaisuudistusta. *TS* 18.12.1998. Leikekansio Liisa Helminen, KAVI.

ma. Samalla yhdysvaltalaiselokuvat toimivat mittatikkuna suomalais-tuotannoille. Erityisesti *Poika ja ilves* -elokuvaan liittyvässä kirjoittelussa vertaus tuli esiin kerta toisensa jälkeen. Esimerkiksi ohjaaja Ville Suho-nen korosti elokuvan päihittäneen Disneyn animaatiot. Tavoitteena oli ollut tehdä laadukas elokuva, joten vertailut Disney-tuotantoihin eivät haitanneet – päinvastoin, ne todistivat elokuvan olevan onnistunut. Sa-malla huomautettiin, että elokuva oli tietoisesti tehty toisenlaiseksi kuin Disneyt.³⁴ Ristiriitaisuudessaan suhde yhdysvaltalaisanimaatioihin tuki suomalaista tuotantoa – kyse ei ollut taloudellisesta tuesta, vaan kilpai-lutilanteesta, jossa Disney ylläpiti lapsiyleisöjen elokuvasuhdetta ja antoi mallin, jota toisaalta tavoiteltiin ja toisaalta välteltiin.

Talous, katsojaluvut ja arvostus

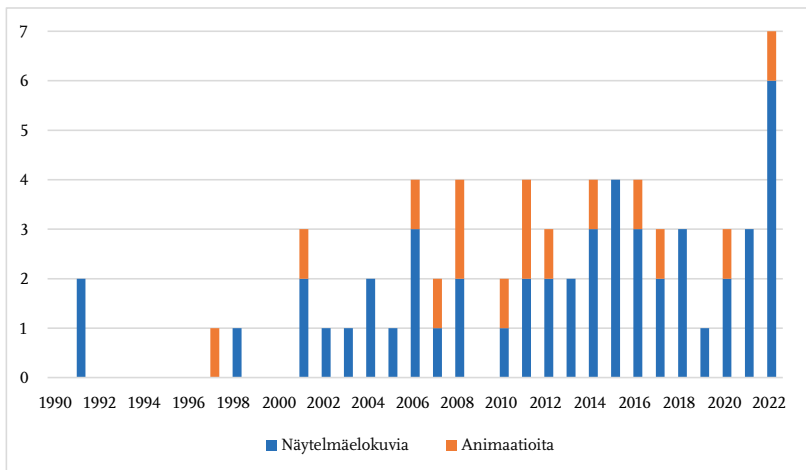
Lastenelokuvan kehittämisohjelma luetteli monia toimenpiteitä tuo-tannon tukemiseksi. Lastenelokuvan tekijät koettiin liian pieneksi am-mattilaisten joukoksi, joten sitä tuli laajentaa esimerkiksi alan perus-koulutusta kehittämällä. Taloudelliset tavoitteet eivät olleet vielä kovin kunnianhimoisia, sillä SES:n haluttiin mahdollistavan yhden tai kahden pitkän näytelmäelokuvan vuosittaisen tuotannon. Muutos aikaisempaan oli kuitenkin merkittävä, sillä se olisi taannut jatkuvan lastenelokuva-tuotannon. Lisäksi huomautettiin, että tukea tuli myöntää hakemusten tasokkuuden mukaan: jos hyviä hakemuksia tuli enemmän, oli säätiön kyettävä rahoittamaan useampia hankkeita.³⁵

Toimenpide-ehdotukset laadittiin juuri suomalaisen lastenelokuva-tuotannon mullistuessa, kuten kaavio 3 näyttää.

34 Salillinen lapsia ei voi olla väärässä. *HS* 11.12.1999; Seppo Kaisla: Ilveksestä tuli megatähti. *IL Viikko-lehti* 16.1.1999; Hannu Tuomainen: Tavoitteellisesti maailmalle. *Arttu!* 2/1999; *Hämeen Sanomat* 13.12.1998. Leikekansio *Poika ja ilves*, KAVI. Kristiina Karlsson: Raimo O Niemi, elokuvaohjaaja. *Suomen kuvalehti* 6/1999. Leikekansio Raimo O. Niemi, KAVI. Ks. myös Tuula Savolainen: Saarela rävyttää lasten kotimaisella elokuvalla. *KSML* 28.3.2001. Leikekansio Olli Saarela, KAVI.

35 Vilhunen 2001, 33–39, ks. myös 30–32, 40–42.

Kaavio 3. Lastenelokuvat vuosina 1990–2022.



Lähde: Avoin data, SES. Lukuihin on laskettu ne elokuvat, jotka SES:n vuositilastoissa luetaan kotimaisina. Näin ollen mukana on *Näkymätön Elina* (Klaus Härö, 2002), vaikka se ei ollut Jussi-palkinnassa mukana. Sen sijaan *Angry Birds 2* -elokuva (Thurup van Orman, 2019) ei ole.

On selvää, että vuoden 2001 kehittämisohjelma oli yksi niistä tekijöistä, jotka mahdollistivat muutoksen. Vuodesta 2001 alkaen lasten näytelmäelokuvia valmistui vuosittain lukuun ottamatta vuotta 2009, ja useina vuosina ohjelmistoissa on ollut myös animaatioita. Muutos on merkittävä, sillä 1990-luvulla ensi-iltansa sai kolme näytelmäelokuvaa ja yksi animaatio.

Kehittämisohjelman linjaukset eivät kuitenkaan toteutuneet kokonaisuudessaan, sillä vasta vuodesta 2006 on ollut käynnissä rinnakkaisia lastenelokuvatuotantoja. Ohjaajat kritisoivat tilannetta, koska määrä ei vastannut kysyntää.³⁶ Mari Rantasila jopa mainitsi vuonna 2020, että rajaus yhteen elokuvaan vuodessa olisi ollut rahoittajien – lähinnä SES:n – tietoinen linjaus:

³⁶ Antti Järvi: Kriittistä yleisöä etsimässä. *TS* 11.8.2006. Leikakansio Johanna Vuoksenmaa, KAVI; Ei enää lapsihaaveita. *IS* 21.12.2008. Leikekansio Mari Rantasila, KAVI.

Lastenelokuvia ei Suomessa silloin juuri tehty eikä arvostettu. Sai tehdä vain yhden vuodessa, vaikka samana vuonna saattoi ilmestyä kolme sotaelokuvaa ja kolme nuorten miesten odysseiaa, joissa haahuiltiin Helsingin kaduilla.³⁷

Tarja Savolaisen mukaan kunnia siirtymisestä rinnakkaisiin tuotantoihin kuuluu Irina Krohnille, joka toimi SES:n toimitusjohtajana vuosina 2006–2016.³⁸ On kuitenkin tärkeää huomata, että säätiön päämäärä ei ollut muuttunut, vaan edelleen tavoitteena oli vain yksi lastenelokuva vuodessa.³⁹ Kaiken lisäksi tilanne lähti kohenemaan jo ennen Krohnin aikaa, sillä vuonna 2006 ensi-iltaan tulleiden kahden lastenelokuvan ja yhden animaation tukipäätökset on tehty aiempina vuosina.

SES:n päätöksillä on ollut keskeinen merkitys lastenelokuvan tuotantomahdollisuuksille,⁴⁰ sillä 2000-luvulla (ja ylipäätään julkisen rahoituksen aikakaudella) on tiettävästi valmistunut vain kolme lastenelokuvaa ilman sen tukea: animaatio *Eetu ja Konna* (Kari Häkkinen, 2011)⁴¹, kristillinen lastenelokuva *JP ja murtovaras* (Jani Korhonen, 2021) sekä uuden pääomarahaston Finnish Impact Film Fundin tuella tehty *Pelle Hermannin* (Timo Koivusalo, 2022).

Vuosi 2022 on hyvin poikkeuksellinen, sillä silloin valmistui peräti kuusi näytelmäelokuvaa ja yksi animaatio.⁴² Vielä ei voi nähdä, miten tämä vaikuttaa katsojalukuihin, sillä teatterikierrokset jatkuvat pitkälle

37 Mari Koppinen: Irti häpeästä. *HS* 27.2.2020. Leikekansio Mari Rantasila, KAVI.

38 Savolainen 2022, 29.

39 Savolainen 2017, 83.

40 Elokuvatuotannon julkisesta rahoituksesta, sen erilaisista muodoista ja nykytilasta on seikkaperäistä tietoa raportissa Savolainen 2017, passim.

41 Eetu ja Konna sai SES:ltä 2 500 € levitystukea mutta ei muuta rahoitusta. Avoin data, SES.

42 Lisäksi esityksiin tuli elokuva *Susikoira Roi* (Rane Tiukkanen, 2022), joka ei saanut teatterilevitystä vaan on katsottavissa suoratoistopalvelu C Moressa. Elokuva sai pääpalkinnon Oulun kansainvälisillä lasten- ja nuortenelokuvien festivaaleilla marraskuussa 2022. Vuosi oli poikkeuksellinen ylipäätään suomalaisen tuotannon osalta: ensi-iltoja oli peräti 62 kappaletta, mikä on kaikkien aikojen ennätys. Ensi-iltojen suuri määrä vaikutti ensitietojen perusteella merkittävästi katsojalukuihin, sillä vuoden 2022 loppuun mennessä vain kolme ylitti 100 000 katsojaa: *Mielensäpahoittaja Eskorttia etsimässä* (Mika Kaurismäki), *Supermarsu 2* (Joona Tena) ja *Rakkaani merikapteeni* (Klaus Härö). Yksikään elokuvista ei noussut 200 000 katsojaan. Edellisen kerran näin on käynyt vuonna 1997. Vuoden 2022 katsojalukukatsaus, SES. On kuitenkin huomattavaa, että teatterikierrokset jatkuvat, joten luvut kehittyvät edelleen.

vuoteen 2023 ja jopa vuoden 2024 puolelle. Joka tapauksessa on mielenkiintoista seurata, riittääkö elokuville katsojia eli onko lastenelokuva onnistunut nostamaan kiinnostuksen uudelle tasolle.

Tommi Römpötin ja Titta Karlstedtin laskujen mukaan vuosien 2000–2019 lastenelokuvat keräsivät keskimäärin liki 180 000 katsojaa. Kyse ei ollut vain yksittäisistä suosikeista, sillä peräti seitsemän elokuvaa ylitti 300 000 katsojan rajan ja vain yhdeksän jäi alle 100 000 katsojan. Römpötin ja Karlstedtin mukaan lastenelokuvan suosio on vaikuttanut yleisemminkin suomalaisten tuotantojen katsojaodotuksiin, kun ”hyvän saavutuksen” raja on noussut 100 000 katsojasta ylöspäin.⁴³

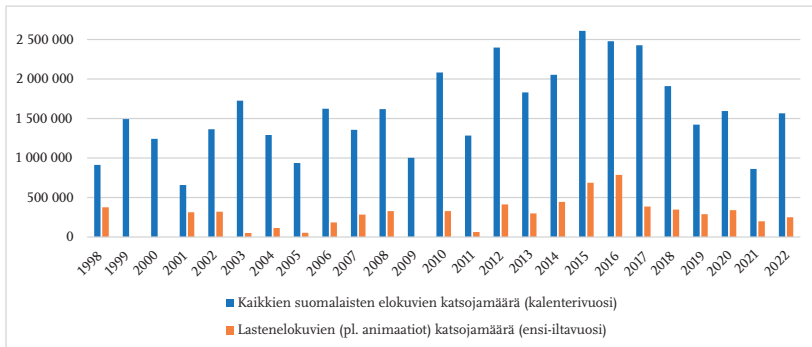
Ristiriitaa menestyksen ja pienten tuotantolukujen välillä kuvaa myös se, että sekä vuonna 2001 että 2002 yksi ainoa lastenelokuva keräsi kolmanneksen kaikista suomalaisen elokuvan katsojista.⁴⁴ Seuraavien vuosien ensi-illat eivät olleet yhtä suosittuja, ja kun ylipäätään suomalaisten tuotantojen määrä kasvoi, lastenelokuvan katsojien osuus putosi alle kymmeneen prosenttiin. Kun tuotantoja alkoi tulla enemmän kuin yksi vuodessa, katsojaosuuskin nousi. Vuosien 2006–2022 ensi-iltojen osalta se on liikkunut 15 prosentin (vuodet 2006 ja 2017) ja 36 prosentin (vuosi 2016) välillä keskiarvon ollessa 18 prosenttia.⁴⁵ Vuoden 2016 lastenensi-illat saivat yhteensä melkein 800 000 katsojaa, kuten kaaviosta 4 käy ilmi, ja animaatioille kertyi vielä yli 300 000 käyntiä lisää. Useina muina vuosina puolen miljoonan raja rikkoutui, mutta koronapandemia pudotti luvut 200 000–300 000 katsojaan.

43 Römpötti & Karlstedt 2021, 30.

44 Elokuvat *Rölli ja metsänhenki* (Olli Saarela, 2001) ja *Heinähattu ja Vilttitossu* (Kaisa Rastimo, 2002) saivat 34 prosenttia samana vuonna ensi-iltaan tulleiden suomalaisten elokuvien katsojista. Lukuun on laskettu katsojat ensi-iltavuositain riippumatta siitä, minä kalenterivuonna ne ovat kertyneet. Avoin data, SES.

45 Poikkeus linjasta on vuosi 2011, jonka kaksi lasten näytelmäelokuvaa keräsi yhteensä 62 301 katsojaa eli viisi prosenttia suomalaisten ensi-iltojen katsojista. Elokuvat *Iris* (Ulrika Bengts, 2011, 16 180 katsojaa) ja *Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri* (Matti Grönberg ja Pekka Karjalainen, 2011, 45 491 katsojaa). Avoin data, SES.

Kaavio 4. Katsojamäärät vuosina 1998–2022.



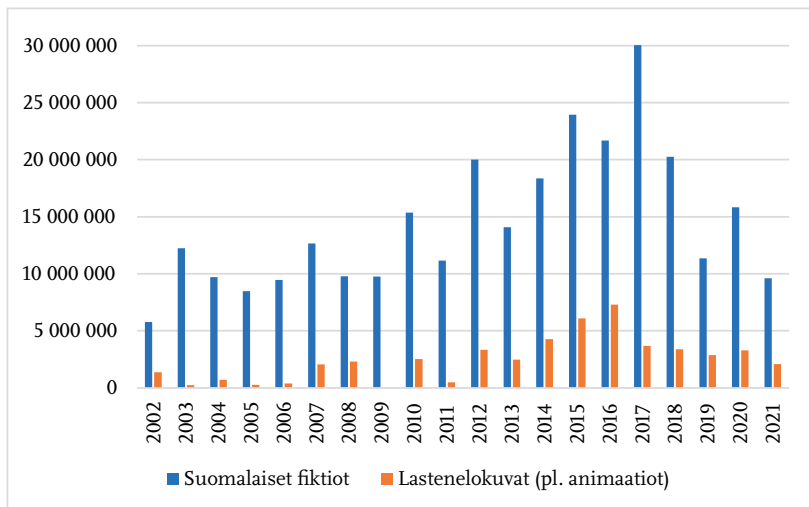
Kaavio 4. Lähteet: Elokvavuosi-julkaisut; Avoin data, SES. Kaaviossa kaikkien elokuvien lukemat on laskettu kyseisen vuoden aikana kertyneistä katsojista, kun taas lastenelokuvien luvut kertovat kyseisenä vuonna levitykseen tulleen elokuvan kokonaiskatsojamäärät. Ero johtuu saatavilla olevista tiedoista. Tiedot suomalaisten elokuvien vuotuisista katsojamääristä vaihtelevat jopa sadoilla tuhansilla lähteestä toiseen. Sen takia kaavion ensisijaisena lähteenä on käytetty Elokvavuosi 2020 -julkaisua, josta löytyy vuosien 2000–2020 tiedot.

Lukujen perusteella suomalainen lastenelokuva oli kaikkein suosituinta vuonna 2016. Suomalaiset elokuvat keräsivät yli kaksi miljoonaa katsojaa vuosina 2010, 2012 ja 2014–2017. Lastenelokuva oli keskeinen tekijä tuotantojen vetovoimaisuudessa. Trendejä 2020-luvulta on hankala arvioida, sillä vuosikymmen käynnistyi kolmella poikkeusvuodella. Alustavasti näyttää siltä, että vaikka katsojia on vain puolet ennätysvuosien määrästä, lastenelokuva on pitänyt asemansa. Joka viides elokuva-lippu myydään lasten tuotantoihin, joten ne ovat edelleen huomattavasti suosittumia kuin suomalaiset elokuvat yleensä.

Lipputulosten perusteella lastenelokuvan kannattavuudessa vuosi 2007 oli käännteentekevä, kuten kaaviosta 5 näkyy.

Vuoteen 2006 asti SES:n avoimeen dataan kirjatut lastenelokuvan lipputulot ovat hyvin vähäisiä suhteessa kaikkiin fiktioelokuviin. Ero ei voi johtua ainoastaan pienemmistä katsojamääristä, vaan on todennäköistä, että lastenlippujen erillisestä hinnoittelusta on luovuttu murroksen kohdalla. Ainakin kaksi yhtäaikaista tekijää siivitti lastenelokuvien tuottoja: elokuvia tehtiin enemmän ja ne olivat entistä suosittumia. Kolmas mahdollinen tekijä oli lippujen hinta, mutta sen täsmällisten vaikutusten

Kaavio 5. Suomalaisien elokuvien lipputulot vuosina 2002–2021, euroa ensi-iltavuositain.



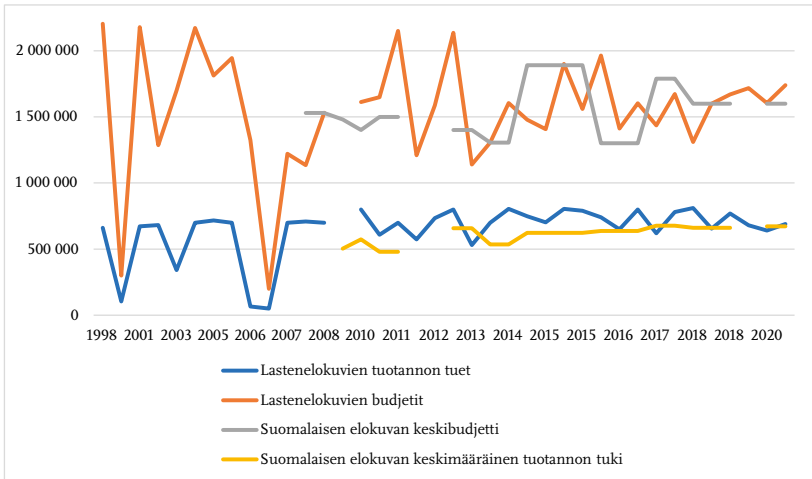
Lähteet: Avoin data, SES. Lipputulot on laskettu elokuvan ensi-iltavuodelle. Vertailussa on mukana vain vuodet 2002–2021, koska aikaisemmissa lastenelokuvan lipputulotiedoissa on ilmeisiä puutteita. Vuoden 2022 ensi-iltojen tiedot eivät ole vielä kattavasti saatavilla.

tusten hahmottaminen vaatisi tarkempaa tutustumista hinnoitteluun.⁴⁶ Vuodesta 2006 lähtien, lukuun ottamatta vuotta 2011, lastenelokuvat ovat keränneet keskimäärin vähintään puolitoistakertaisesti lipputuloja fiktioiden keskiarvoon verrattuna. Useina vuosina tulot olivat yli kaksinkertaiset. Ehdoton huippu saavutettiin vuonna 2019, jolloin suomalaisien elokuvien katsojamäärät notkahtivat rajusti: vuoden ainoa lastenensi-ilta (*Risto Räppääjä ja pullistelija*, Markus Lehmusruus) sai tuloja peräti kuusinkertaisesti keskiarvoon verrattuna. Kyse ei kuitenkaan ollut lastenelokuvan menestyksestä, vaan pikemminkin suomalaisen elokuvan suosio oli poikkeuksellisen matalalla – katsojia oli vähemmän kuin koronavuonna 2020.

⁴⁶ Tällä hetkellä esimerkiksi Finnkino hinnoittelee lastenelokuvat niin, että alle 12-vuotiaat saavat lippunsa muutamia euroja halvemmalla kuin samaan näytökseen tulevat aikuiset. Kuten edellä on todettu, 2000-luvun taitteessa kaikki liput lastenelokuviin olivat hieman halvempia kuin muiden elokuvien liput.

Tuotantoon asti päässeiden lastenelokuvien julkinen tuki oli hyvällä tasolla 2010-luvulla, kuten kaaviosta 6 käy ilmi.

Kaavio 6. Lastenelokuvien budjetit ja tuotannon tuet verrattuna vuotuisiin keski-budjetteihin ja keskimääräiseen tuotannon tukeen vuosina 1998–2020.



Lähteet: Elokuvuvuosi-julkaisut ja Avoin data, SES; Elonet-tietokanta, KAVI. Luvuissa on mukana vain ne elokuvat, jotka ovat saaneet Suomen elokuvasäätiön tukea. Lastenelokuvaan ei ole laskettu animaatioita. Pitkien elokuvien luvuissa ei ole dokumenttielokuvia. Tuotannon tukiin kuuluu tuotantotuki (kaksi erilaista tukimuotoa), käsikirjoitustuki ja kehittämistuki. Pääosa elokuvista on saanut myös muita tukia (erityisesti levytykseen). Suomalaisen elokuvan keskimääräiset budjetit ja tuotannon tuen määrät perustuvat SES:n Elokuvuvuosi-julkaisuihin, mutta tietoja ei ole kaikilta vuosilta. Yksittäisten elokuvien osalta on saatavissa jonkin verran erilaisia lukuja – kaaviossa on käytetty ensisijaisesti SES:n avointa dataa, mutta tietoja on puutteiden osalta täydennetty KAVI:n Elonetin tiedoilla. Vuosien 2021–2022 lastenelokuvien budjetti- ja tuotantotukitietoja ei ole saatavilla.

Suomalaisen näytelmäelokuvan keski-budjeteista on tietoa vain vuodesta 2008 alkaen, ja aikasarjassa on puutteita, mutta lukujen perusteella lastenelokuvien budjetit ovat olleet lähellä keskimääräistä. Sen sijaan tuotannon tukia on saatu pääosin jonkin verran keskimääräistä enemmän. Sama ilmiö näkyy OKM:n vuonna 2018 julkaisemassa tutkimuksessa, joka selvitti julkisen tuen vaikutusta elokuvatuotantoon. Sen mukaan vuonna 2017 keskimääräinen tuotantotuen määrä oli lastenelokuviissa 50 % kuluista, kun kaikissa pitkissä näytelmäelokuviissa se

oli 42 %.⁴⁷ Voi olla, että taustalla on sama seikka kuin vuoden 2001 toimenpideohjelman lukujen kohdalla: muut rahoittajat eivät ole niin halukkaita rahoittamaan lastenelokuva, joten Suomen elokuvasäätiön merkitys on isompi kuin suomalaisissa elokuvissa keskimäärin.

Katsojalukujen ja julkisen tuen ohella palkitseminen on olennaista arvioitaessa lastenelokuvan asemaa. Esimerkiksi lastenkulttuurin valtionpalkinto, joka on jaettu vuodesta 1981 lähtien, on annettu kahdeksan kertaa elokuvaan liittyvistä ansioista.⁴⁸ Palkinnot painottuvat aikaan ennen 2000-lukua. Vuonna 1999 palkinto myönnettiin *Poika ja ilves* -elokuvan tekijöille, ja vuonna 2010 palkittiin Mari Rantasila, jonka toinen *Risto Räppääjä* oli juuri tullut ensi-iltaan. Sen jälkeen lastenelokuvia ei ole palkittu.

Myös Jussi-palkinnoissa tilanne on heikko. Koko palkinnon historian aikana lastenelokuvalle on annettu yhteensä kuusitoista Jussia,⁴⁹ jos mukaan lasketaan *Niko – lentäjän poika* -animaation palkinto vuodelta 2009. Näistä kymmenen palkintoa on tullut 2000-luvun taitteen jälkeen. Edellä mainittu *Niko*-animaatio on ainoa lastenelokuva, joka on saanut parhaan elokuvan Jussin. Neljä kertaa palkinto on tullut lavastuksesta⁵⁰ ja puvustuksesta⁵¹, kaksi kertaa kuvauksesta⁵², musiikista⁵³ ja äänisuunnittelusta⁵⁴ sekä kerran tuottamisesta⁵⁵. Kuten vuoden 2001 kehittämisohjelmassa nostettiin esille, vaativat lavastukset ja puvustukset ovat

47 Valtakari ja Nyman 2018, 17.

48 1982: ohjaaja Matti Kuortti (*Kiljusen herrasväki*), 1983: ohjaajat Päivi Hartzell ja Liisa Helminen (*Kuningas jolla ei ollut sydäntä*), 1984: ohjaaja Heikki Partanen ja käsikirjoittaja Riitta Rautoma (*Pessi ja Illusia*), 1987: animaattori Camilla Micwitz, 1991: elokuvaohjaaja Raili Rusto-Tiihonen, 1999: *Poika ja ilves* -elokuvan tekijät, 2010: ohjaaja Mari Rantasila (*Risto Räppääjä*), 2016: DOKKINO-elokuvatapahduma. Elokvataiteen valtionpalkinto, Wikipedia.

49 Lisäksi kaksi kertaa on jaettu parhaan lastenelokuvan Jussi. 1974: *Herra Huu – jestapa jepulis, penikat sipuliks* (Jaakko Talaskivi), 1983: *Kuningas jolla ei ollut sydäntä* (Päivi Hartzell ja Liisa Helminen).

50 1949 Leo Lehto (*Prinsessa Ruusunen*), 2002 Pertti Hilkamo (*Röllli ja metsänhenki*), 2003 Kati Ilmaranta (Heinähattu ja Vilttitossu), 2004 Jussi Halonen, Samuli Halla ja Petri Neuvonen (*Pelikaanimies*). Jussi-voittajat, Filmiaura.

51 1992 Mila Niemi (*Röllli – hirmuisia kertomuksia*), 2002 Anu Pirilä (*Röllli ja metsänhenki*), 2003 Tiina Kaukanen (*Heinähattu ja Vilttitossu*), 2015 Auli Turtiainen (*Onneli ja Anneli*). Jussi-voittajat, Filmiaura.

52 1984 Henrik Paersch (*Pessi ja Illusia*) ja 2002 Pini Hellstedt (*Röllli ja metsänhenki*). Jussi-voittajat, Filmiaura.

53 1987 Jukka Linkola (*Lumikuningatar*) sekä 2009 Iiro Rantala ja Markku Kanerva (*Risto Räppääjä*). Jussi-voittajat, Filmiaura.

54 2005 Pauli Jyrälä (*Pelikaanimies*) ja 2006 Pietari Koskinen (*Unna ja Nuuk*). Jussi-voittajat, Filmiaura.

55 1991 Heikki Takkinen (*Kiljusen herrasväen uudet seikkailut*). Jussi-voittajat, Filmiaura.

lastenelokuvalle tyypillisiä,⁵⁶ mikä on noteerattu Jusseilla. Sen sijaan käsikirjoitukset, ohjaukset ja näyttelijäsuoritukset ovat jääneet palkinnoita. Jos elokuvan laatu jaetaan tekniseen ja taiteelliseen, lastenelokuvan saamat palkinnot liittyvät nimenomaisesti tekniseen laatuun, kun taas taiteellinen laatu ei ole menestynyt.⁵⁷ On tärkeä huomata, että kyse voi olla enemmän arvostuksesta kuin varsinaisista suorituksista: lastenelokuvaa ei välttämättä osata ottaa tasapuolisesti huomioon ehdokkaita valitessa ja voittajia äänestettäessä. Omaa tarinaansa kertoo se, että tuoreimmasta palkinnosta on aikaa, sillä Auli Turtiainen sai Jussin *Onnelin ja Annelin* puvustuksesta vuonna 2015. Sen jälkeen on tehty melkein kaksikymmentä lastenelokuvaa, jotka ovat keränneet merkittävän osuuden katsojia, mutta Jusseja ei ole tullut.

Tekijyys ja sukupuoli

Käsikirjoittaja Shirley: – Ois ihan hirveen tärkeätä, että suomalaisissa elokuvissa olisi mahdollisimman paljon naisia palkattuna, mutta kun tää teksti on vaan niin loppupeleissä niin henkilökohtainen. Se on vaan mun intuitio, tai kun me jaetaan Kristianin kaa arki ja elämä yhdessä, niin se vaan menee nyt niin, että se tämän ohjaa.

Tuottaja Krista: – Mutta tota, miten sä suhtaudut siihen, sulle on tarjottu niitä lastenleffoja. Siellä on kolme. Sä voit valita niistä itselles ihan minkä sä haluat.

Ohjaaja Hannaleena Haurun metaelokuvassa *Fucking with nobody* (2020) tuotantoyhtiö vaihtaa valmisteilla olevan elokuvan ohjaajaksi miehen ja tarjoaa syrjäytetyille Hannalle lastenelokuvaa tilalle. Kyse ei ole oman hankkeen tarjoamisesta, vaan massatuotantoihin ryhtymisestä, sillä vaihtoehtoja on useita. Elokuva kommentoi naisten asemaa alalla, erityisesti koska sivu suun mennyt ohjaus oli naista kuvaava elämäkertaelo-

⁵⁶ Vilhunen 2001, 17.

⁵⁷ Vrt. Rosenqvist 2003, 189.

kuva. Samalla se suoraviivaisesti puhuu lastenelokuvasta vähäisempänä naisten työnä.

Ajatus lastenelokuvasta naisten tekemänä on yleinen. Esimerkiksi Tarja Savolainen kommentoi tuoreessa teoksessaan *Tasa-arvokupla puhkeaa. Naiset ja elokuva Suomessa (2022)* lastenelokuvia oman otsikkonsa alla sivun verran. Savolainen nostaa esille, että vuodesta 2006 lähtien nimenomaisesti Irina Krohnin johtajakaudella SES tuki voimakkaasti lastenelokuvaa. Hän lisää, että vuodesta 2008 lähtien naiset ovat ohjanneet 18 lastenelokuvaa,⁵⁸ mikä on huomattava määrä, sillä vuosina 2008-2021 valmistui kaikkiaan 28 lastenelokuvaa. Savolaisen tekstissä naisten ja lastenelokuvien suhde näyttäytyy itsestään selvänä, eikä sitä analysoida tai pohdita tarkemmin – tekstissä yhteys korostuu vielä sidoksella Krohniin: naispuolinen johtaja arvostaa lastenelokuvaa, jolloin naiset pääsevät ohjaamaan.

Vastaava esimerkki löytyy Jaana Semerin ja Leena Virtasen teoksesta *Neitoperhot ja pahanhautojat. Naiset tekevät elokuvia (2023)*, jonka mukaan:

Lastenelokuvista on kuitenkin hankala puhua arvostuksen yhteydessä. Onko oikein, että niiden tekeminen on perinteisesti langennut naisille? Ei ainakaan siinä tapauksessa, jos se samalla tarkoittaa lastenelokuvien sulkemista arvostuksen ja naisten sulkemista isojen elokuva-aiheiden ja ”suurten aiheiden” ulkopuolelle.⁵⁹

Semeri ja Virtanen lankeavat itse samaan syntiin, mistä moittivat muita. He nostavat esiin Mari Rantasilan, Kaisa Rastimon, Liisa Helmisen ja Saara Cantellin avaintekijöiksi lastenelokuvan 2000-luvun menestyksessä, mutta eivät käsittele lastenelokuvaa osana ohjaajien uraa laajemmin. Lastenelokuva ikään kuin jää naistyyppilliseksi poikkeamaksi varsinaisilla ohjaajaurilla. Mielenkiintoinen poikkeus on Elsi Sloan, joka korostaa, että Rantasilan *Risto Rääppäjät* olivat hänelle sukupolvikokemus, joka avasi hänen silmänsä elokuvan erityisyyteen ja toimi yhtenä ensimmäisistä askelista kohti uraa näyttelijänä.⁶⁰

⁵⁸ Savolainen 2022, 29.

⁵⁹ Semeri & Virtanen 2023, 55–56.

⁶⁰ Semeri & Virtanen 2023, 213.

Edellä lainatussa Semerin ja Virtasen tekstissä ajatus lastenelokuvasta naisten tekemänä kietoutuu yhteen arvostuksesta käytävän keskustelun kanssa, mikä näkyy Hannaleena Haurun elokuvassa ja Tarja Savolaisen tekstissä. On yllättävää, että tekijät, jotka haluavat tukea tai analysoida naisen asemaa elokuva-alalla, toistavat väheksyviä mainintoja lastenelokuvasta tai ohittavat sen kokonaan, vaikka heillä olisi mahdollisuus purkaa stereotypioita.

Savolaisen mukaan naisten ohjaamien suomalaisten näytelmäelokuvien ensi-iltoja on nähty vuosittain vasta vuodesta 2008 alkaen, vaikka jo 1990-luvulla käynnistyneellä elokuvatuotannon kasvukaudella aikaisempaa huomattavasti useammat naiset olivat päässeet ohjaamaan.⁶¹ Epätasa-arvoisessa tilanteessa lasten aiheet asemoituvat naisille ”sopivaksi”. Lastenelokuvaa ohjannut Kaisa Rastimo totesi esimerkiksi vuonna 1993, että naisohjaajien oli vaikeampi saada rahoitusta kuin miesten, sillä heidän aiheensa tulkittiin liian pieniksi.⁶² Seuraavana vuonna hän jatkoi toteamalla, että naisille oli mahdollista lähinnä ohjata lyhytelokuvaa tai lastentuotantoja eli ”höyhensarjan filmejä”.⁶³ Vaikka tilanne on muuttunut merkittävästi, epätasa-arvo ei ole kadonnut. Vuonna 2017 valmistuneen raportin mukaan yhä edelleen rahoittajat saattavat pitää naisten aiheita marginaalisempina ja miesten universaalimpina.⁶⁴

Kaavioon 7 on eritelty, miten lasten näytelmäelokuvia on kertynyt nais- ja miespuolisille ohjaajille vuosina 1990–2022. Kokonaisuudessaan tilanne on ollut yllättävän tasainen: miehet ovat ohjanneet yhteensä 26 ja naiset 23 elokuvaa. On mielenkiintoista, että tuotannot ovat jakautuneet varsin tasan naisten ja miesten ohjaajiksi, mutta kuten esimerkiksi edellä Savolaisen sekä Semerin ja Virtasen teoksista nähtiin, tekstissä toisensa jälkeen lastenelokuvat paikannetaan nimenomaisesti naisten tekemiksi. Tämä osaltaan kuvastaa elokuva-alan epätasa-arvoisuutta.

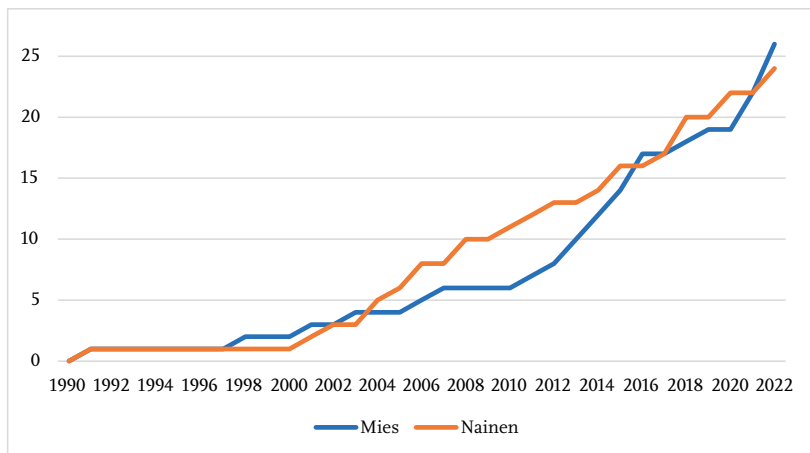
⁶¹ Savolainen 2022, 22.

⁶² Elokuvaohjaaja Kaisa Rastimo on nähnyt ammatissaan sovinnain nousun. *IS* 13.7.1993. Leikekansio Kaisa Rastimo, KAVI.

⁶³ Kati Juurus: Naisia hermoromahduksen partaalla. *HS Kuukausiliite* 19.2.1994. Leikekansio Kaisa Rastimo, KAVI.

⁶⁴ Savolainen 2017, 81.

Kaavio 7. Lastenelokuvien ohjaajien sukupuoli vuosina 1990–2022, kumuloituva summa.



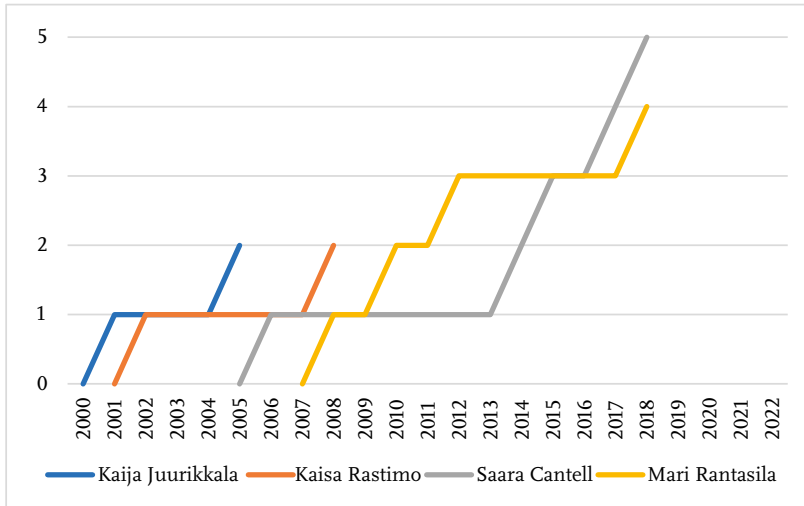
Lähde: Avoin data, SES.

Vaikka lastenelokuvia on tuotettu verrattain vähän, ajanjaksolta on hahmotettavissa kaksi vaihetta. Vuosina 2006–2012, eli samoina vuosina, joihin lastenelokuvatuotanto lähti nousuun, useimmat olivat naisten ohjaamia, joten tässä vaiheessa oli perusteita ajatukselle naisten elokuvasta. Vuodesta 2013 lähtien miesten määrä on kasvanut. Vuosina 2021–2022 heillä on peräti kuusi ohjausta, joten tilanne on kääntynyt. Trendi tuntuu jatkuvan: vuonna 2023 tuotannossa on seitsemän elokuvaa, joista kuusi ohjaa mies.⁶⁵

Muutos naisista miehiin tulee vielä vahvemmin esille, jos tarkastellaan ohjaajia, jotka ovat tehneet 2000-luvulla vähintään kaksi lastenelokuvaa, kuten näkyy kaavioista 8 ja 9.

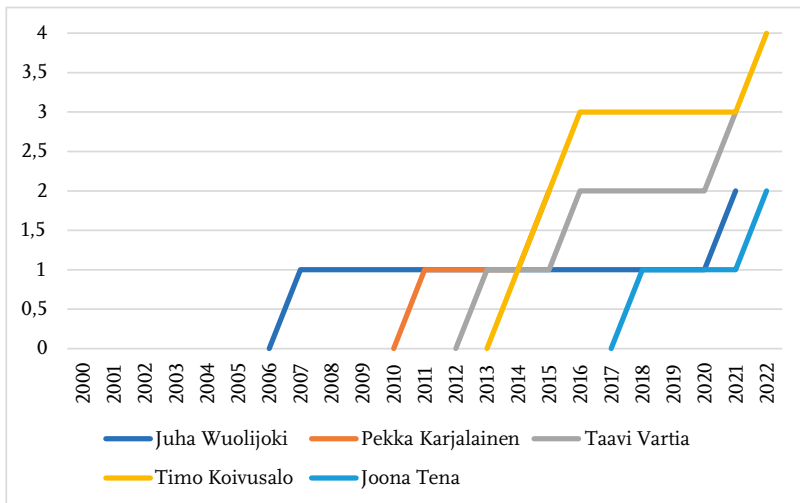
65 *Pertsä ja Kilu – Faaraon sormus* (Taavi Vartia), *Vinski ja näkymättömyyspulveri 2* (Juha Wuolijoki), *Risto Räppääjä ja villi kone* (Maria Sid), *Antero Varovainen ja onnenkivi* (Arto Halonen), *Pelle Hermannin ja hypnotisoija* (Timo Koivusalo), *Räkä ja Roiskis* (Teemu Nikki), *Prinsessa Pikkiriikki* (Lauri Majjala). Tuotantotukea saaneiden elokuvien tietokanta, SES.

Kaavio 8. Useamman kuin yhden lastenelokuvan ohjanneiden naisten elokuvat vuosina 2000–2022, kumuloituvaa summaa.



Lähde: Avoin data, SES.

Kaavio 9. Useamman kuin yhden lastenelokuvan ohjanneiden miesten elokuvat vuosina 2000–2022, kumuloituvaa summaa.



Lähde: Avoin data, SES.

Eniten ohjauksia on kertynyt Saara Cantellille, viisi kappaletta.⁶⁶ Ohjaukset ovat vuosilta 2006–2018, joten ne osuvat aikaan, jolloin lasten-elokuvatuotanto kasvoi. Tätä ennen hän ohjasi televisioon yhden lapsille suunnatun sarjan, ja toisen lastensarjan elokuvien jälkeen.⁶⁷ Mari Rantasilan neljä ohjausta ovat samalta ajalta, vuosilta 2007–2018, joita ennen hän ohjasi televisiolle kaksi nuorten elokuvaa.⁶⁸ Kaija Juurikkala sekä Liisa Helminen, jolla on vain yksi lasten näytelmäelokuvan ohjaus 2000-luvulla, profiloituivat ennen vuosituhannen vaihdetta lasten tuotantojen tekijöiksi.⁶⁹ Kaikilla useamman kuin yhden lasten näytelmäelokuvan ohjanneilla naisilla on myös aikuisten aiheita. Heidän kohdallaan keskeistä on kuitenkin se, kuinka lasten tuotannot liikkuvat muodosta toiseen: usein on aloitettu lyhytelokuvilla ja tehty televisioon ennen siirtymistä pitkiin elokuviin. Kenelläkään heistä ei ole tällä hetkellä lasten-elokuvaa tekeillä, ja edelliset ovat tulleet ensi-iltaan vuonna 2018, joten katkos on ilmeinen.

Vastaavan pitkän uran on tehnyt myös Raimo O. Niemi, joka on ohjannut *Pojan ja ilveksen* (1998) jälkeen yhden lastenelokuvan ja nuorten elokuvia, minkä lisäksi häneltä löytyy aikaisempia lasten ja nuorten televisiosarjoja.⁷⁰ Samoin Taavi Vartialta löytyy lasten sarja ja nuorten elokuva ja Pekka Karjalaiselta nuorten elokuva.⁷¹ Sen sijaan Timo Koivusalolla, Joon Tenalla tai Juha Wuolijoella ei ole taustaa lastentuotannoissa, vaikka he ovatkin elokuvia ohjanneet. Heidän tuotantonsa keskittyvät vuonna 2013 alkaneeseen vaiheeseen, jossa useiden vuosittaisten

66 *Unna ja Nuuk* (2006), *Onneli ja Anneli* (2014), *Onnelin ja Annelin talvi* (2015), *Onneli, Anneli ja salaperäinen muukalainen* (2017) ja *Onneli, Anneli ja nukutuskello* (2018).

67 *Vasikantanssi* (2003), *Hallonbacken* (2023).

68 *Pieniä eroja* (2002) ja *Greippi* (2002) Lisäksi lyhytelokuvassa *Kiltin yön lahjat* (2004) pääroolissa on lapsi, vaikka tarina ei olekaan lapsille suunnattu.

69 Juurikkala on tehnyt lyhytelokuvat *Rosa was here* (1994), *Punainen vaate* (1994) ja *13. kesä* (1995) sekä televisiosarjan *Levottomat jalat* (1997), mutta myös esimerkiksi lasten kuunnelmia. Liisa Helmisen lasten tuotanto on mittava – muun muassa 1990-luvulla tehdyt *Urpo ja Turpo* -animaatiot, joista on tehty myös kolme pitkää elokuvaa (1996, 1997 ja 2018), pitkä elokuva *Kuningas jolla ei ollut sydäntä* (yhdessä Päivi Hartzellin kanssa, 1982) sekä lukuisia lyhytelokuvia 1970-luvulta lähtien.

70 *Suden arvoitus* (2006) ja *Roskisprinssi* (2011) sekä esimerkiksi *Susikoira Roi* (TV, 1987 ja 1988), *Kissan kuolema* (1994), *Tomas* (1996).

71 Taavi Vartia: *Pertsan ja Kilun uudet seikkailut* (TV, 2000) ja *Lomasankarit* (2014), Pekka Karjalainen: *Vähän kunnioitusta* (2010). Pekka Karjalaisen lastenelokuvista ensimmäisessä oli kaksi ohjaajaa: *Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri* (Matti Grönberg ja Pekka Karjalainen, 2011)

lastenelokuvien tekeminen oli jo vakiintunut malli, ja miespuolisten ohjaajien määrä nousi. Heidän merkitystään tuoreimmissa tuotannoissa korostaa se, että Wuolijoella, Vartialla ja Koivusalolla on paraikaa lastenelokuva tuotannossa. Koivusalo ja Vartia ovat siis nousemassa viiteen ohjaukseen ja Wuolijoki kolmeen.

Kun mukaan lasketaan Liisa Helmiseltä ja Raimo O. Niemeltä yksi ohjaus, useamman kuin yhden elokuvan ohjanneet ovat tehneet yhteensä 28 lastenelokuvaa. Se on 60 prosenttia kaikista lastenelokuvista, joten heidän ohellaan on lukuisia ohjaajia, joille ensimmäinen lastenelokuva on ainakin toistaiseksi ainoa. Tähän joukkoon kuuluu useita mittavan ohjaajauran tehneitä. Heistä Ulrika Bengts, Lenka Hellstedt, Auli Mantila, Mikko Mäkilaakso, Marja Pyykkö, Olli Saarela, ja Johanna Vuoksenmaa olivat tehneet pitkiä elokuvia aikaisemmin,⁷² kun taas Taneli Mustonen ja Klaus Härön ohjasivat ensimmäiset pitkät elokuvansa lapsille, minkä jälkeen molemmat siirtyivät aikuisten aiheisiin.⁷³ Heidät voidaan näin ollen nähdä ohjaajina, joille lastenelokuva on toiminut ponnahduslautana ammattiin. Yleisempää kuitenkin on vain poiketa muista ohjauksista lastentuotantojen puolella.

Vuosina 2013–2020 lastenelokuvia tehneistä löytyy myös ohjaajia, jotka ovat tehneet vain yhden pitkän elokuvan. Tähän joukkoon kuuluvat esimerkiksi Anna Dahlman, Maria Sid, Marjut Komulainen, Markus Lehmusruusua ja Rike Jokela.⁷⁴ Sittemmin heistä vain kaksi on ohjannut pitkän näytelmäelokuvan. Maria Sidin toinenkin ohjaus on lastentuotanto, kun taas Rike Jokela elokuva on aikuisille.⁷⁵ Tällä perusteella voidaan ajatella, että muille mainituista lastenelokuva oli ponnahduslauta, joka ei lopulta johtanut elokuvauraan. Sen sijaan he ovat ohjanneet tai käsi- kirjoittaneet esimerkiksi televisioon. Näin ollen heillekin lastentuotanto

72 Mainittujen ohjaajien lastenelokuvat: *Rölli ja metsänhenki* (Olli Saarela, 2001), *Näkymätön Elina* (Klaus Härö, 2003), *Ystäväni Henry* (Auli Mantila, 2004), *Onni von Sopanen* (Johanna Vuoksenmaa, 2006), *Iris* (Ulrika Bengts, 2011), *Ella ja kaverit 2 – Paterock* (Mikko Mäkilaakso 2013), *Heinähattu, Vilittotossu ja ärhäkkä koululainen* (Lenka Hellstedt, 2020), *Sihja – kapinaa ilmassa* (Marja Pyykkö, 2021).

73 Taneli Mustosen lastenelokuva: *Ella ja kaverit* (2012).

74 Mainittujen ohjaajien lastenelokuvat: *Ella ja kaverit 2* (Marko Mäkilaakso, 2013), *Me Rosvolat* (Marjut Komulainen, 2015), *Kanelia kainaloon, Tatu ja Patu!* (Rike Jokela, 2016), *Heinähattu, Vilittotossu ja Rubensin veljekset* (Anna Dahlman, 2017), *Risto Räppääjä ja pullistelija* (Markus Lehmusruusua, 2019), *Risto Räppääjä ja väärä Vincent* (Maria Sid, 2020).

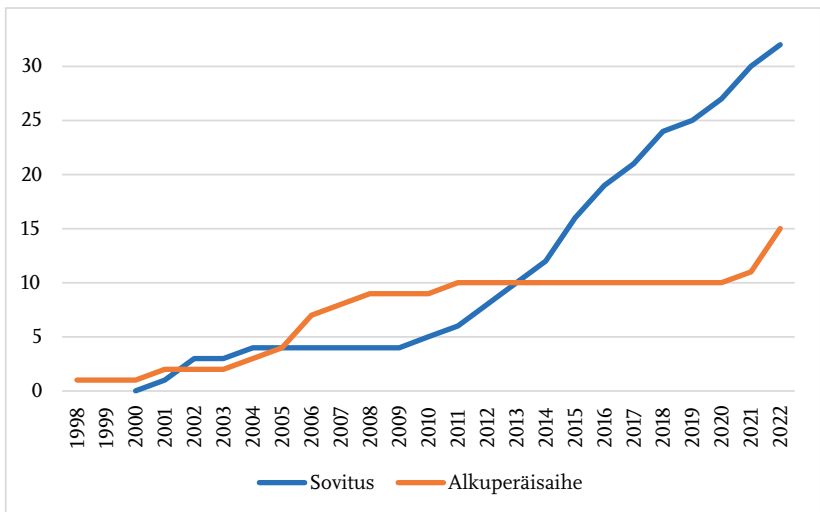
75 *Risto Räppääjä ja villi kone*, ensi-ilta helmikuussa 2023.

on ollut yksi vaihe uralla, vaikkakin sillä on saatettu tavoitella siirtymää mediasta toiseen.

Sarjoittuvat aiheet

Lastenelokuvien sisällöille kaikkein leimallisinta on kierrätys ja sarjoittuminen. Yli puolet kaikista viimeisen kahdenkymmenen vuoden tuotannoista kuuluu vähintään kahden elokuvan sarjoihin. Vielä polarisoituneempi tilanne on, jos asetetaan rinnakkain alkuperäisaiheeseen pohjautuvat lastenelokuvat sekä tarinat, joiden taustalla on lastenkirja tai muusta mediasta tuttu hahmo, kuten kaaviossa 10.

Kaavio 10. Lastenelokuvan aiheet vuosina 1998–2022, kumuloiuva summa.



Lähteet: Avoin data, SES; Elonet-tietokanta, KAVI.

Alkuperäisaiheita tehtiin 2000-luvun alussa, mutta peräti kymmenen vuoden ajan, 2011–2020 kaikki elokuvat olivat sovituksia. Yhteys kirjallisuuteen ei ole uusi ilmiö, sillä lastenelokuvaa on aina tehty pääosin kirjallisista aiheista niin Suomessa kuin kansainvälisestikin. Tuttuus on

avainasemassa elokuvien markkinoinnissa, sillä tunnetut lastenkirjat ja niiden suosio pohjustavat elokuvien menestystä.⁷⁶

Tuotantomäärien kasvu 2000-luvulla on tiiviisti sidoksissa tuttujen tarinoiden filmatisointeihin ja niiden sarjoittumiseen. Tässäkään ei ole mitään uutta, sillä esimerkiksi Anni Swanin lastenkirjoista tehtiin kolme elokuvaa vuosina 1920, 1940 ja 1962.⁷⁷ Tuoreille sarjoille taustavoimana on vuonna 1991 alkanut *Rölli*-elokuvien sarja, joka puolestaan pohjautuu televisiosarjaan, mikä korostaa uutta piirrettä sarjoittumisessa: aiheet liikkuvat mediasta toiseen, joten tuttuutta rakennetaan monin eri tavoin.⁷⁸ Ehdoton veturi ilmiölle on vuonna 2008 alkanut *Risto Räppääjä* -sarja, sillä vuonna 2020 valmistui jo kahdeksas elokuva. Sen vanavedessä valmistui vuosina 2014–2019 neljän *Onnelin ja Annelin* sarja. *Heinähattuja ja Vilttitossuja* on kolme, kun taas *Ella ja kaverit* -elokuvia kaksi. Uusi vaihe on käynnistynyt 2020-luvun taitteessa, sillä vuonna 2018 tehtiin ensimmäinen *Supermarsu* ja vuosina 2021–2022 käynnistyivät sarjat *Perts ja Kilu*, *Vinski* ja *Pelle Hermannin*. Sarjoittuminen on jatkunut toisella *Pertsalla ja Kilulla* sekä *Pelle Hermannilla*, minkä lisäksi on valmistunut yhdeksäs *Risto Räppääjä* ja kymmenes on tuotannossa, samoin kuin toinen *Vinski*.

Uusien sarjojen myötä muutoksessa tuntuu olevan myös se, minkä ikäisiä tarinoita filmataan ja ovatko pääosassa tytöt vai pojat, kuten taulukko 1. tuo esiin.

Taulukko 1. 2000-luvun lastenelokuvasarjat aiheen ja pääosan mukaan.

| | Pääosassa poika tai pojat | Pääosassa molempia | Pääosassa tyttö tai tytöt |
|---|---|--|--|
| Tuore lastenkirjallisuus | | <i>Risto Räppääjä</i> (2008–) <i>Ella ja kaverit</i> (2012–2013) <i>Supermarsu</i> (2018–2022) | <i>Heinähattu ja Vilttitossu</i> (2002–2020) |
| Vanhat kirjalliset tai audiovisuaaliset aiheet | <i>Perts ja Kilu</i> (2022–) <i>Vinski</i> (2021–) <i>Pelle Hermannin</i> (2022–) | <i>Rölli</i> (2001–2016) | <i>Onnelin ja Annelin</i> (2014–2018) |

Lähteet: Elonet-tietokanta, KAVI, elokuvien sisältöselosteet ja taustatiedot.

76 Jukka Sihvosen teoksessa *Kuviteltuja lapsia* analysoiduista neljästätoista vuosien 1920–1984 lastenelokuvasta yhdeksän oli sovituksia. Sihvonen 1987, 199. Lastenelokuvan rakentumisesta kirjallisuudelle ks. myös Römpötti & Karlstedt 2021, 35.

77 Elokuvat *Ollin oppivuodet*, 1920, *Tottisalmen perillinen*, 1940 ja *Pikku Suorasuu*, 1962.

78 Vrt. Römpötti & Karlstedt 2021, 35.

Kun Kaisa Rastimo valmisti vuoden 2002 elokuvaa *Heinähattu ja Vilttitossu*, SES:ssä kyseenalaistettiin, voiko tarinan rakentaa pikkutyttöjen varaan.⁷⁹ Tämä ei ole yllättävää, sillä 1990-luvulla esimerkiksi television lastenohjelmissa naispuoliset hahmot olivat vähemmistössä. Vaikka erityisesti lasten makasiiniohjelmien aikuishahmoja on pidetty ”täteinä”, vuonna 1995 valmistunut tutkimus paljasti kiistattomasti, että juontajista pääosa oli miehiä ja fiktiossa kerrottiin poikien tarinoita.⁸⁰

Elokuvatuotanto 2000-luvulla rikkoi stereotyyppiä. Seitsemän *Heinähattu ja Vilttitossu* sekä *Onneli ja Anneli* -elokuvaa toivat tyttöjen tarinoita esille. *Rölleissä* mieshahmoisen peikon kumppanina on ollut tyttö, ja *Risto Räppääjä*, *Ella* ja *Supermarsu* rakentuvat kaveriporukoille, joissa on tyttöjä ja poikia. Kyse oli siitä, että tyttöjä oli keskeisissä rooleissa ja he olivat aktiivisia toimijoita.⁸¹ Näistä kuudesta sarjasta peräti neljä perustuu uuteen lastenkirjallisuuteen, jota on ilmestynyt yhtä aikaa elokuvien kanssa. Tuoreemmissa sarjoissa sukupuoliasetelma on palannut lähemmäs vanhoja malleja. Osaltaan taustalla on se, että elokuvat rakentuvat vanhoille aiheille, 1980-luvun televisiosarjalle ja 1950-luvun poikakirjoille.⁸² Kyse ei ole katkoksesta, koska aivan viime vuosina on tullut uusi *Risto Räppääjä*, *Heinähattu ja Vilttitossu* sekä *Supermarsu*, mutta uutta materiaalia on lähdetty ammentamaan vanhoista poikatarinoista. Se, millaisina tytöt ja pojat on 2000-luvulla kuvattu ja millaisia rooliodotuksia heille on asetettu, vaatisi tarkempaa elokuvien lähilukua.

Lapsille lasten takia

Kun katsotaan ohjaajien lehtikirjoittelussa esille nostamia näkemyksiä, erottuu kokonaisuudesta vaihtelevia asemoitumisia lastenelokuvaan ja erilaisia motivaatioita niiden tekemiseen. Näkökulmat eivät ole tarkka-

79 Vilhunen 2002, 8–9.

80 Suoninen 1995, 25–39, 43–45.

81 Vrt. Suoninen 1995, 18.

82 Pertsasta ja Kilusta on tehty televisiosarjat 1970-luvulla ja 2000-luvulla, Vinskistä televisioelokuva vuonna 1969. Sekä näistä että muista mainituista sarjoista on tehty myös esimerkiksi näytelmiä ja kuunnelmia.

rajaisia tai toisiaan poissulkevia, mutta limittymisestään huolimatta niistä on hahmotettavissa painopisteet, joilla lastenelokuvaa on kahden viime vuosikymmenen aikana tehty. Asemoitumistavoissa korostuvat lasten erityisyys, genre-elokuvan merkitykset, lastenelokuva taloudellisenä toimintana sekä nostalgia. Tässä ja seuraavissa alaluvuissa käydään läpi, miten nämä neljä näkökulmaa tulevat esiin ohjaajien haastatteluissa.

Asemoitumistavoista ensimmäinen näkyy etenkin 2000-luvun alku-puolella, jolloin painotettiin lastenkulttuurin merkitystä ja lasten erityisyyttä. Pohjana oli aikaisempi lapsille suunnattu tuotanto ja siihen liitetyt mielikuvat. Esimerkiksi lastenelokuvan pioneeri Liisa Helminen korosti vuonna 1997:

On hirveän tärkeää, ettei lapsille tehdä liian yksiniittistä tuotantoa, vaan annettaisiin erilaisten, monimuotoisten tuotantojen pulpah-taa esiin. [– –] Haluaisin, ettei koko lastenkulttuurissa olisi keino-tekoista viihteellisyyttä. Pitäisi kuunnella, mitä lapset itse ajattelevat ja haluavat ja yrittää vastata siihen.⁸³

Helmisen ohella esimerkiksi Kaija Juurikkalan, Mari Rantasilan, Kaisa Rastimon ja Saara Cantellin puheissa toistui lasten arvostaminen, lasten ehdoilla tekeminen sekä laatu, jolla lapsille on tuotantoja tehtävä. Kun Kaija Juurikkala teki vuoden 2005 historiallista lastenelokuvaa *Valo*, Savon Sanomat kirjoitti:

Juurikkalan hankkiessa elokuvalleen rahoitusta tv-kanava epäili, että elokuva tuskin on lastenelokuva, koska aihepiiri on liian vaati-va. Samoilla linjoilla oli Juurikkalan kohtaama haastattelija, joka arveli, että jos hänellä olisi lapsia, ei hän toisi niitä katsomaan elokuvaa, koska hän joutuisi vastaamaan kysymyksiin. Keskustelu naurattaa Juurikkalaa vieläkin. – On totuttu ajattelemaan, että las-tenkulttuuri on jotain, johon lapset laitetaan siksi aikaa, että aikuiset saavat olla rauhassa.⁸⁴

83 Eeva Kauppinen: Ei liian yksiniittistä lapsille. *Kaleva* 21.11.1997. Leikekansio Liisa Helminen, KAVI.

84 Lasten oikeuksien puolustaja. *Savon Sanomat* 5.10.2005. Leikekansio Kaija Juurikkala, KAVI.

Arvostuksen puutteeseen teksteissä palattiin uudelleen ja uudelleen. Esimerkiksi vuonna 2010 Mari Rantasila analysoi tilannetta:

Mari [Rantasila] haluaa pysytellä irti siitä, että lastenkulttuuri mielletään B-kulttuuriksi, joka ansaitsee vähemmän rahoitusta ja arvostusta aikuisten kulttuuriin nähden. ”Haluan vaikuttaa siihen, että lapsuutta arvostettaisiin ja vaalittaisiin”, sanoo Mari [Rantasila] ja kertoo uskovansa, että mielipideilmasto on hiljalleen muuttumassa.⁸⁵

Lastenelokuvan heikko asema kytkeytyi naispuolisten ohjaajien heikkoon asemaan. Helminen, Juurikkala, Rantasila, Rastimo ja Cantell tekivät lastenelokuvaa nimenomaan niinä vuosina, jolloin naisten ohjaamia elokuvia oli vielä hyvin vähän verrattuna esimerkiksi viime vuosien tilanteeseen.⁸⁶ Näin ollen he näyttäytyivät samaan aikaan niin naisten ohjaamien tuotantojen kuin lastenelokuvankin puolestapuhujina.

Helmistä, Juurikkalaa, Rantasilaa, Rastimoa ja Cantellia koskeissa lehtiartikkeleissa lastenelokuva korostui vakavasti otettavana tuotantona, jota on tehtävä lasten ehdoilla ja heitä kunnioittaen. Kaikille ohjaajista on selvää, että aikuiset tekevät päätökset siitä, millaisia elokuvia lapset saavat katsottavakseen, joten valta on aikuisilla, vaikka kyse on lastenkulttuurista. Yhtä selvästi käy ilmi, että heidän asenteensa lapsiin on arvostava, minkä takia tavoitteena on tehdä elokuvaa sen kohderyhmä huomioiden. Lapset ovat vaativa yleisö, mutta sellainen, joka katsoo elokuvat uudelleen ja uudelleen, joten elokuvat on tehtävä sellaisiksi, etteivät ne vanhene nopeasti. Lapset ovat kiehtova kohdeyleisö, sillä he uppoavat aiheisiin, jotka ylittävät arkirealismen rajat. Ohjaajat myös varoittivat aliarvioimasta lapsia tai katsomasta heitä ylhäältä päin.⁸⁷

85 Helena Laine: Yhä tasa-arvoisemmaksi on menty, mutta palkka-asioissa hiertää. *Satakunnan Kansan* 19.3.2010. Leikekansio Mari Rantasila, KAVI.

86 Vuonna 2022 tuotantotukea saaneista pitkistä näytelmäelokuvista 39 prosenttia oli naisten ohjaamia. Luku oli 44 prosenttia vuonna 2021 ja 43 prosenttia vuonna 2020. Vuosikymmentä aikaisemmin luvut olivat aivan toista luokkaa: vuonna 2010 elokuvista 22 prosenttia ja seuraavana vuonna 24 prosenttia oli naisten ohjaamia. *Elokuvavuosi 2010*, 14; *Elokuvavuosi 2020*, 13; *Elokuvavuosi 2021*, 18; *Elokuvavuosi 2022*, 22. SES:n tilastoissa ei ole vastaavia lukuja aikaisemmilta vuosilta, mutta naisten osuus on ollut vähintään yhtä pieni.

87 Indietuottaja Liisa Helminen puhuu: Lastenkulttuurin puolesta. *Apu* 6/1997; Elina Melamies: Läsä-

Erityisesti Rantasila profiloituu lasten, lastenkulttuurin ja lastenelokuvan puolestapuhujaksi.⁸⁸ Lehtikirjoitusten määrää selittää se, että Rantasila on kiinnostava julkisuuden hahmo, josta on laadittu runsaasti laajoja henkilökuvia, jotka ovat tuoneet mahdollisuuden analysoida lastenelokuvaan liittyviä kysymyksiä lyhyitä ensi-iltahaastatteluita laajemmin. Teemojen toistuminen kertoo Rantasilan halusta ja tarpeesta nostaa toistuvasti aihe esille. Rantasilalle lastenelokuva on sydämen asia, jossa sisällön ja kohdeyleisön kohtaamiseen tulee kiinnittää erityistä huomiota.

Myös muille mainituille ohjaajille lapset näyttäytyivät ensisijaisena motiivina elokuvien tekoon ja lapsierityisyys on ollut avainasemassa tuotannoissa, joten heidän tuotannoissaan vuoden 2001 kehittämisohjelman tavoitteet toteutuivat. He tekivät aktiivista työtä lastenelokuvan arvostuksen nostamiseksi, mitä kehittämisohjelmassakin peräänkuulutettiin.

Esitystapa ja -tyyli ratkaisevat

Toinen asemoitumistapa lastenelokuvaan on nähdä tuotannot genre-elokuvina. Kyse ei niinkään ole lastenelokuvasta omana lajityyppinään, kuten edellisessä luvussa kuvattiin, vaan niiden näkemisenä muiden genrejen osana. Näissä elokuvissa ja ohjaajien näkökulmissa on ollut suuria eroja, eikä ryhmä ole edellisen tapaan yhtenäinen. Tyypillistä kuitenkin

olo on tärkeintä. *Lapin Kansa* 19.6.2005. Leikekansio Liisa Helminen, KAVI. Lastenelokuviissa taika paikallaan. *HS* 21.1.2006. Leikekansio Saara Cantell, KAVI. Nuorten kyydissä. *TV-Maailma* 39/2001; Mitä aikuisen tulisi tietää lapsista, elokuvaohjaaja Kaija Juurikkala? *Iltalehti* 15.1.2001; Lasten oikeuksien puolustaja. *Savon Sanomat* 5.10.2005; Pohjoisen valoa elokuvaan. [Ei lehden nimeä] 7.10.2005. Leikekansio Kaija Juurikkala, KAVI. Kaisa Rastimon Heinähattu ja Vilttitossu jäi ilman laatutukea. *IL* 7.8.2003. Leikekansio Kaisa Rastimo, KAVI.

88 Lapsen oikeus olla lapsi. *Kaleva* 20.11.2004; Mari Rantasila: "Kasvoin naiseksi liian aikaisin." *MeNaiset* 24.5.2005; Marja-Terttu Yli-Sirniö: Tunteet vievät nelikympistä. *Seura* 50/2006; Ei enää lapsihaaveita. *IS* 21.2.2008; Leila Taunila: Kameraa rakastava kontrollifriikki. *Etelä-Suomen Sanomat* 14.2.2009; Helena Laine: Yhä tasa-arvoisemmaksi on menty, mutta palkka-asioissa hiertää. *Satakunnan Kansa* 19.3.2010; Suvi Kaipainen: Lapsilla on oikeus lapsuuteen. *APU* 21/2011; Mari Rantasila: Matkassani on ollut tuuria. *Ilona* 10/2012; Sofia Ojanen: Ei aikuiseksi liian aikaisin. *Satakunnan Kansa* 10.2.2012; Mari Koppinen: Irti häpeästä. *HS* 27.2.2020. Leikekansio Mari Rantasila, KAVI.

on, että ohjaaja on tehnyt vain yhden lastenelokuvan, mutta muuta tuotantoa voi löytyä runsaastikin.

Joissain tapauksissa ohjaajat hahmottavat lastenelokuvaa ainakin osittain samankaltaisesti kuin edellä esitellyt lastenkulttuurin puolesta-puhujat. Esimerkiksi Ulrika Bengts asemoi elokuvaansa *Iris* (2011) toisaalta lapsilähtöisenä tuotantona, toisaalta taide-elokuvana. Hän korosti sitä, kuinka lapsetkin ansaitsevat laadukasta, haastavaa tuotantoa ja että tämän elokuvan aikuisetkin voivat katsoa.⁸⁹ Toinen esimerkki on Johanna Vuoksenmaa, joka profiloituu lehtiartikkeleissa komediaohjaajaksi.⁹⁰ Hän kuvasi elokuvaansa *Onni von Sopanen* (2006) ”nykypäivään sijoittuvaksi komediaksi”, jonka ei ole tarkoitus olla opettavainen vaan ajatuksia herättävä.⁹¹ Suuntaaminen lasten ohella aikuisille nousee esiin Vuoksenmaan lausunnoissa: elokuva voi näyttää aikuisille lasten katsantokantoja ja näkökulmia.⁹² Vaikka Bengts ja Vuoksenmaa puhuivat aikuiskatsojista, heidän elokuvistaan ei käytetty määritelmää perhe-elokuva. Painotus oli lapsiyleisöissä, mutta ohjaajien lausuntojen perusteella tuotantojen kunnianhimoisuus toi myös aikuisia kiinnostavia sisältöjä.

Hyvin erilainen lähestymistapa oli Olli Saarelan *Röllä ja metsänhenki* -elokuvan (2001) kohdalla, sillä se määriteltiin lehtikirjoittelussa ensisijaisesti fantasiaelokuvaksi. Tätä kantaa edustivat vahvimmin elokuvan tuottajat Ilkka Matila ja Marko Röhr,⁹³ mutta samoilla linjoilla oli myös Saarela:

89 Bents är van att stå utanför. *HBL* 28.9.2013; Maija Luotonen: Suomenruotsalainen lastenelokuva saa debyyttinsä. *TS* 24.8.2011; Lisbeth Rosenback: Första finlandssvenska filmen för barn är redo för vita duken. *Vasabladet* 18.8.2011; Helena Forsgård: Här skall en hund begravas. *HBL* 12.8.2011. Leikekansio *Iris*, KAVI.

90 Ks. esim. Komediaohjaaja näkee ihmisten ruman kauneuden. *AL* 13.7.2014; Komedia on tapa katsoa maailmaa. *TV-maailma* 30/2015. Leikekansio Johanna Vuoksenmaa, KAVI.

91 Antti Järvi: Kriittistä yleisöä etsimässä. *TS* 11.8.2006. Leikekansio Johanna Vuoksenmaa, KAVI.

92 Sanna Wirtavuori: Ohjaaja menestyksen raiteilla. *Anna* 32/2006. Leikekansio Johanna Vuoksenmaa, KAVI.

93 Pentti Heikkinen: Röllä ja metsänhenki esitetään ensimmäisenä kainuulaisille. *Kainuun Sanomat* 5.12.2001; Röllin teemat puhuttelevat aikuisiäkin. *Ilkka* 12.12.2001; Toivottavasti tästä välitty myötä-eläminen. *Iltalehti* 7.7.2001; Reetta Nousiainen: Hollywood Hailuodossa. *Kaleva* 10.6.2001; Raili Suominen: Röllä haastaa tasavertaisena ulkomaiset fantasiaelokuvat. *TS* 15.12.2001. Ks. myös Hakkaa päälle, Röllä. *Länsi-Savo* 19.12.2001, jossa näyttelijä Kari Hietalahti määrittää elokuvan mieluummin lännenelokuvana taisteluineen kuin lastentuotantona. Leikekansio *Röllä ja metsänhenki*, KAVI.

Rölli ja metsänhenki tulee teattereihin muutenkin mielenkiintoiseen aikaan, keskelle ennennäkemätöntä fantasiaelokuvan buumia. Rölli on suunnattu ehkä hieman nuoremmalle yleisölle kuin Harry Potter tai Taru Sormusten herrasta, mutta tietty kilpailuasetelma on olemassa. ”Silkkaa sattumaahan tällainen ruuhka on. Toisaalta tuntuu, että fantasialle on tällä hetkellä selvä sosiaalinen tilaus. Ehkäpä reaali maailmamme on sen verran ahdistava, että ihmiset kaipaavat sen rinnalle satuja”, Olli Saarela miettii.⁹⁴

Vuoden 2001 *Rölli*-elokuvan brändääminen oli poikkeuksellisen voimakasta. Lehtikirjoittelu loi kuvaa suomalaisesta fantasiaelokuvasta, joka oli tuotettu omalakisena ja laadukkaana sekä sopivasti hieman pienemmille suunnattuna kuin kansainväliset kilpailijansa. Tämä paljastaa selkeän ja tavoitteellisen eron lastenelokuviissa tyypillisesti läsnä oleviin fantasian elementteihin, jotka esimerkiksi Römpötti ja Karlstedt määrittelevät arkikokemuksesta poikkeavaksi maailmaksi tai elementeiksi, jotka elokuvallisuus mahdollistaa. Heidän laskujensa mukaan vuosien 2000–2019 yhteensä 32 lastenelokuvasta vain neljästä tällaiset piirteet puuttuivat.⁹⁵ Saarelan *Rölli*-elokuva sen sijaan sitoutui aivan toisella tavoin fantasiaelokuvan genreen. Teksteissä korostui se, kuinka lapset ovat yleisönä erittäin tarkkoja ja huomaavat pienimmätkin puutteet illuusioissa, mutta päälimmäiseksi nousi ”ensimmäisen oikean fantasiaelokuvan” tekeminen. Lähtökohdat olivat siis ulkomaisissa esimerkeissä ja aikuisille (aikuisemmille) yleisölle suunnatuissa tuotannoissa.

Vielä kauemmas lapsiyleisöistä jäi Anna Dahlman, jonka *Heinähattu, Vilttitossu ja Rubensin veljekset* (2017) on hänen toistaiseksi ainoaksi jäänyt elokuvaohjauksensa useiden televisiotöiden joukossa: ”Ajattelen lapsikatsojia ihan samalla tavalla kuin aikuisia. Heidät vain täytyy saada nauramaan.”⁹⁶ Komediaallisten ainesten kierrätys ja tyyppinäyttelemine nousevat etusijalle, vaikka Dahlman lapsinäyttelijät mainitseekin:

94 Rölli ja metsänhenki päättää karvahännän saagan. *Keskisuomalainen* 12.12.2001. Leikekansio *Rölli ja metsänhenki*, KAVI.

95 Römpötti & Karlstedt 2021, 35–36.

96 Riikka Mahlamäki-Kaistinen: Ohjaajan haasteena naurava katsoja. *KSML* 15.11.2017. Leikekansio *Heinähattu, Vilttitossu ja Rubensin veljekset*, KAVI.

[Anna] Dahlman mainostaa saaneensa elokuvaan myös Suomen parhaat koomikot. Aikuisrooleissa nähdään muun muassa Aku Hirviniemi, Janne Kataja ja Niina Lahtinen. Joku voisi sanoa heitä myös Suomen kuluneimmiksi kasvoiksi. ”Minun mielestäni projektiin pitää ottaa ne näyttelijät, jotka sopivat siihen parhaiten. Tarinan poliisithan ovat Janne ja Aku. Koko elokuvan idea on tullut Nopoloille Akun ja Jannen ystävyydestä. Ja Hanna Kattilakosken hahmo on ilmiselvä Niina Lahtinen!”⁹⁷

Lausuman perusteella elokuvassa oli kyse aikuishahmoista ja tunnetuista näyttelijöistä, joille kyseiset hahmot oli sovitettu. Tekemisen motivaatio ei näin ollen tunnu olleen lapsissa. Elokuva voidaan nähdä enemmänkin koomikkovehiclenä⁹⁸ kuin lastenelokuvana.

Jokainen mainituista ohjaajista, Ulrika Bengts, Johanna Vuoksenmaa, Olli Saarela ja Anna Dahlman, on toistaiseksi tehnyt vain yhden näytelmäelokuvan, joten ei liene yllättävää, että he ovat tuoneet mukana näkemyksiään – tai toiveitaan – ylipäätään elokuvan tekemisestä. Määritelmässä tuotannot eroavat lastenkulttuurista ja kiinnittyvät enemmän tai vähemmän malleihin, joilla aikuisille tehdään elokuvaa. Näin ollen he luonnehtivat elokuviaan ensisijaisesti oman ohjaajauransa kontekstista käsin, eivätkä heijastele samassa mitassa lastenkulttuuria ja suomalaisen lastenelokuvaluotannon kontekstia, kuin paljon lastenelokuvia tehneiden ohjaajien puhe elokuvistaan.

Bisnesmahdollisuuksia

Kolmas asemoitumistapa korostaa lastenelokuvan taloudellisia mahdollisuuksia. Etenkin 2010-luvun puolelle tultaessa, kun tuotantomäärät kääntyivät nousuun, lapsille suuntaaminen tuli merkittäväksi mahdollisuudeksi tehdä sekä elokuvaa että voittoa.

⁹⁷ Tuuli Rautio: Naurun takana on Dahlman. *Ilkka* 30.4.2017. Leikekansio Anna Dahlman, KAVI.

⁹⁸ Vrt. Dyer 1998, 62.

Kaupallisuus nivoutuu aihevalintoihin, kun lastenkirjallisuuden menestystä on lähdetty toisintamaan valkokankaalla. Tämä tulee näkyväksi erityisesti kahden *Ella ja kaverit* -elokuvan kohdalla, sillä kumpaankin liittyvässä lehtikirjoittelussa ohjaajat tuntuvat olevan sivuhahmoja ja keskeisimmäksi nousee kirjailija Timo Parvela.⁹⁹ Ensimmäisen *Ella*-elokuvan ohjaaja Taneli Mustonen jopa mainitsee, ettei tuntenut teoksia ennen tuotannon alkua, mutta uskoi Parvelan kanssa siihen, että *Räppääjien* ja *Heinähattu ja Vilttitossu* -elokuvien tapaan filmatisointi kiinnostaisi satoja tuhansia katsojia.¹⁰⁰ Tämä viittaa siihen, ettei motivaatio tekemiseen lähtenyt ensimmäistä elokuvaansa ohjanneesta Mustosesta, vaan kyseessä oli työ, jonka hän sai tehtäväkseen. Jälkimmäiseen *Ellaan* liittyvissä lehtijutuissa ohjaaja Marko Mäkilaksoa ei välttämättä edes mainita, ja lapsinäyttelijöiden rinnalla on esillä kirjailija Parvela.¹⁰¹ Elokuvat on näin ollen sijoitettu lehtikirjoittelussa ensisijaisesti yhdeksi vaiheeksi Parvelan uralla, keinoksi siirtää menestystä formaatista toiseen.

Voimakkaimmin taloudelliset lähtökohdat näkyvät Timo Koivusaloon liittyvässä kirjoittelussa. Hän on tehnyt kolme *Risto Räppääjää* vuosina 2014–2016, minkä jälkeen hän siirtyi *Pelle Hermannin* -elokuvaan (2022 ja 2023). Tammikuussa 2013 Ilta-Sanomat uutisoi Koivusalon elokuva-yhtiön olevan tappiokierteessä ja valtavissa veloissa.¹⁰² Koivusalo kertoi suoraan sanoin tilanteestaan:

Vailla töitä! Ohjaaja Timo Koivusalo jäi tyhjän päälle, kun Vuonna 85 -elokuva valmistui [– –] ”Nyt ei ole mitään tiedossa – ei myöskään leffa-alalla, joka on päätyöni. Tämä on tällaista kädestä suu-

99 Ks. esim. Päivi Kujala: Häikäilemätön saarnamies. *Keskisuomalainen* 23.12.2012; Hanna Niskanen: Rakastettu Ella siirtyy valkokankaalle. *Forssan lehti* 18.12.2012. Leikakansio *Ella ja kaverit*, KAVI; Katariina Norontaus: Koululaiset viihdemailman pyörteissä. *Turun Sanomat* 27.12.2013; Minna Lämsä: Uusi Ella-elokuva tuo Turun maisemat valkokankaalle. *Turun Sanomat* 9.3.2013; Maija Luotonen: Uudessa Ella-elokuvassa pohditaan tähteyden mutkia. *Lapin Kansa* 19.12.2013; Anneli Tuominen-Halomo: Pate rokkaa uudessa Ella-elokuvassa. *Helsingin Uutiset* 14.8.2013. Leikekansio *Ella ja kaverit 2 – Paterock*, KAVI.

100 Hanna Niskanen: Rakastettu Ella siirtyy valkokankaalle. *Forssan lehti* 18.12.2012. Leikakansio *Ella ja kaverit*, KAVI.

101 Maija Luotonen: Uudessa Ella-elokuvassa pohditaan tähteyden mutkia. *Lapin Kansa* 19.12.2013; Anneli Tuominen-Halomo: Pate rokkaa uudessa Ella-elokuvassa. *Helsingin Uutiset* 14.8.2013. Leikekansio *Ella ja kaverit 2 – Paterock*, KAVI.

102 Mika Seppänen: Koivusalon bisnes alamässä. *IS* 11.1.2013. Leikekansio Timo Koivusalo, KAVI.

hun -elämää”, Koivusalo mietti. [– –] ”Ja jos en mitään muuta keksi, niin laitan Pekko-lakin päähän ja menen naurattamaan ihmisiä torille”, Koivusalo heittää.¹⁰³

Vain paria viikkoa myöhemmin *Ilkka* kertoi Koivusalon suunnittelevan partisaani-iskuista kertovaa elokuvaa, mutta rahoitus uupui vielä. Artikkelissa Koivusalo korosti aiheen sopivan hänelle, koska hän on kokenut historiallisten aiheiden kuvaaja.¹⁰⁴ Kolmea kuukautta myöhemmin uutisoitiin Koivusalon siirtyvän *Räppääjiin* ja kuvausten alkavan samana kesänä.¹⁰⁵ Koivusalo kertoi tekevänsä aikaisemmista poikkeavaa, oman näköistään elokuvaa.¹⁰⁶ Hän kuvasi omaa suhdettaan aiheeseen: ”Hienointa on päästä tekemään koko perheen elokuvaa, josta minulla on myös aiempaa kokemusta Pekko-elokuvien parissa.”¹⁰⁷ Vain muutamassa kuukaudessa hän oli siirtynyt sotaelokuvista lastenelokuviin, mutta tapa perustella tulevan työn onnistumista aikaisemmillä, vastaaviksi tulkituilla ohjauksilla pysyi samana. Rinnastamalla *Pekot* ja *Räppääjät* perhe-elokuviksi Koivusalo itse asiassa viittasi – tietoisesti tai tiedostamattaan – pidempään jatkumoon, *Uunojen* ja *Puupäiden* kaltaisiin tuotantoihin, jotka ovat aikaisempina vuosikymmeninä kiinnostaneet lapsiyleisöä.

Myös seuraavaa elokuvaa *Risto Räppääjä ja Sevillan saituri* (2015) Koivusalo kuvasi koko perheen elokuvaksi, josta pitävät niin lapset kuin aikuisetkin. Erityiseen lastenkulttuuriin hän ei tuotantoa yhdistänyt, vaan piti sitä välineenä elokuvakatsojuuteen kasvamisessa:

Timo Koivusalon mukaan uudesta *Räppääjä*-elokuvasta tulee koko perheen elokuva, josta pitävät muksut kuin heidän kanssaan tule-

103 Katri Utula: Vailla töitä! *IS* 11.1.2013. Leikekansio Timo Koivusalo, KAVI.

104 Tekisinkö vaihteeksi tragedian? *Ilkka* 24.1.2013. Leikekansio Timo Koivusalo, KAVI.

105 Aikaisemmat kolme oli ohjannut Mari Rantasila. Lehtitietojen mukaan ohjaajan ja tuotantoyhtiön tavoitteena oli jatkaa, mutta *Räppääjä*-teosten tekijät Tiina ja Sinikka Nopola ottivat seuraaviin ohjaajaksi Timo Koivusalon. Ks. esim.: Katri Utula: Ex-tuottaja kiistää trilogian. *IS* 26.4.2013. Leikansio *Risto Räppääjä ja liukas Lennart*, KAVI.

106 Paula Myllykoski: ”En mieta suosiota”. *Ilta-lehti* 4.6.2013. Leikansio *Risto Räppääjä ja liukas Lennart*, KAVI.

107 Katri Utula: Koivusalo ohjaa *Risto Räppääjän*. *IS* 16.4.2013. Ks. myös Timo Koivusalo ohjaa uuden *Risto Räppääjän*. *Lapin Kansa* 6.5.2013. Leikansio *Risto Räppääjä ja liukas Lennart*, KAVI.

vat vanhemmat. Koivusalo näkee lastenelokuvat myös kasvatuksellisina välineitä. ”Kun lapsi menee vanhempiensa kanssa elokuviin, hän ymmärtää, että elokuvat tehdään alkuaan isolle valkokankaalle eikä millekään pikkuruiselle mobiilinäytölle. Elokuva on elämys, ja elämys on nykyään luksusta, kun tavara ei enää sitä ole.”¹⁰⁸

Perhe-elokuvaksi brändääminen ei liittynyt vain suomalaisiin elokuva-perinteisiin sitomista, sillä Koivusalo pohti elokuvan vientimahdollisuuksia. Hänen mukaansa perhe-elokuvan vienti oli huomattavasti helpompaa kuin muiden, sillä yleisöpohja oli eri. Koivusalon mukaan elokuvan levittäjä Disney toi mahdollisuuden dubbaamiseen.¹⁰⁹ Koivusalo korostaa eri teksteissä lapsinäyttelijöiden merkitystä ja sitä, kuinka heidän läsnäolonsa vaikuttaa aikuisten työskentelyyn:

Lapset ovat yllättävän taitavia ja skarppeja ja sisäistävät hyvin, että siellä ollaan töissä. Kääntäen toisin päin näytteleminehän on aikuisellekin eräänlaista leikkiä, jossa mennään toisen asemaan ja otetaan rooli. Se on lapsille aika luontaista”, Koivusalo toteaa.¹¹⁰

Tästä huolimatta *Räppääjien* ja *Hermannin* kohdalla muotoutuu kuva tuotteista: elokuva on itsessään erityistä, sillä se luo oman maailmansa, joka voidaan välittää perheyleisöille.¹¹¹ Elokuva on paketti, joka valmistetaan ja joka saatetaan katsojien eteen. Perheiden houkuttelu teattereihin tuo elokuvalle suuremman yleisön. Näin ollen perhe-elokuvaksi brändääminen on keskeinen keino, jolla elokuvia on tuotteistettu ja markkinoitu. Samalla se on keino kasvattaa lapsesta kuluttajaa.

108 Jukkapekka Varjonen: Kesäloma työn merkeissä elokuvastudiolla. 6.6.2014. Leikekansio *Risto Räppääjä ja Sevillan saituri*, KAVI.

109 Elina Kirssi: Kansainväliseen levitykseen? *Iltalehti* 16.7.2014. Leikekansio *Risto Räppääjä ja Sevillan saituri*, KAVI.

110 Sini Kuvaja: Timo Koivusalo ohjaa uuden Risto Räppääjän. *Lapin Kansa* 6.5.2013. Ks. myös esimerkiksi Sini Kuvaja: Lapsitähdet imivät vaikutteita konkareilta. *Aamulehti* 12.2.2015. Leikekansio *Risto Räppääjä ja Sevillan saituri*, KAVI.

111 Ks. esim. Sini Kuvaja: Pori näkyvähvasti Pelle Hermannissa. *Satakunnan Kansa* 5.9.2022. Leikekansio *Pelle Hermannin*, KAVI.

Henkilökohtainen kaipuu menneeseen

Neljäs asemoitumistapa lastenelokuvaan on nostalgisuuden korostaminen. Nostalgian hyödyntäminen kulttuurituotteissa on ilmiö, joka tuntuu olevan muodissa aikakaudesta toiseen.¹¹² Lastenelokuviissa nostalgialla luodaan mielikuvaa menneestä maailmasta, joka on vapaa nykypäivän negatiivisiksi koetuista ilmiöistä. Tällä tavoin rakennetaan viattomuutta ja puhtautta, mutta toisaalta aiheisiin voidaan ottaa elämän varjopuolia, ongelmia ja kurjuutta.¹¹³ Nostalgian voidaankin ajatella olevan fantasian tavoin lastenelokuvan peruselementti, vaikkakaan sitä ei hyödynnetä lainkaan niin usein: siinä missä fantasiaelementtejä voi löytää melkein kaikista 2000-luvun lastenelokuvista,¹¹⁴ nostalgisoivia elementtejä on noin joka toisessa.

Nostalgiaan nojaaminen tulee esille erityisesti tuoreimpien elokuva-sarjojen tekijöiden lausumissa. Esimerkiksi Timo Koivusalo aikoi tehdä ensimmäisestä *Räppääjästä* ”sellaista elokuvaa, millaisen olisi itse halunnut nähdä kymmenvuotiaana”.¹¹⁵ *Pelle Hermanneihin* hän kertoi päätyneensä, koska oli ollut innostunut aiheesta 1980-luvusta alkaen.¹¹⁶ Sekä Taavi Vartia että Juha Wuolijoki mainitsevat aihevalintojensa taustalla omat kokemuksensa kyseisistä tarinoista:

Pertsan ja Kilun -kirjat lienevät ensimmäisiä lukemiani lasten- ja nuortenromaaneja. Aika moni on verrannut minua pikkupoikana Pertsaan, [Taavi] Vartia muistelee.¹¹⁷

[Juha Wuolijoki:] ”Vinski on koko perheen elokuva, jossa on vahva fantasiaelementti. Vinskihän on ikään kuin supersankari, joka

112 Ks. esim. Koivunen 2000, 330–331, passim; Aho 2002, 217.

113 Hiltunen 2010, 67, 82; Powrie 2005, 343.

114 Rämpötti & Karlstedt 2021, 35–36.

115 Paula Myllykoski: ”En mieli suosiota”. *Iltalehti* 4.6.2013. Leikansio *Risto Räppääjä ja liukas Lennart*, KAVI.

116 Ks. esim. Anssi Juntto: Klovnin lompasii valkokankaalle. *Lapin Kansa* 9.9.2022; Ville Waali: Pelle Hermanni saa jatkoa ja uuden alun valkokankaalla. *Karjalainen* 7.9.2022. Leikekansio *Pelle Hermanni*, KAVI.

117 Sarita Laine: Elokuva, joka vie ajatukset takaisin lapsuuteen. *Karjalainen* 14.7.2021. Leikekansio *Pertsan ja Kilun*, KAVI.

kävelee seinien läpi ja muuttuu näkymättömäksi. Muistan vieläkin, miten mahtavalta se tuntui pikkupoikana.¹¹⁸

Lausumien perusteella elokuvat heijastelevat ohjaajien omia kokemuksia – he näkevät itsensä eräänlaisina Vinskeinä ja Pertsoina. On mielenkiintoista huomata, että nostalgisuus liittyy nimenomaisesti miespuolisiin ohjaajiin. Kun ohjaajille on mahdollisuus tehdä henkilökohtaisesti tutuista tarinoista tulkinta, jossa omat lapsuudenmuistot tulevat eläväksi valkokankaalle, tarinoiden keskiössä ovat vuosikymmenten takaisista tarinoista ammentavat poikahahmot.

Myös aikaisempien nostalgiaan nojaavien elokuvien lehtiteksteistä liittyy viittauksia erityisesti aikuisten näkökulmiin. Esimerkiksi Klaus Härö kertoi elokuvastaan *Näkymätön Elina* (2003):

Vanhemmat ovat sanoneet, että tässä on juuri sellainen elokuva, jonka he haluaisivat käydä lastensa kanssa katsomassa. [– –] Meidän tavoittemme olikin tehdä lastenelokuva, jossa on vakava sisältö, mutta jota lapset ja aikuiset pystyisivät katsomaan yhdessä. Kommentit kuulostavat siltä, että siinä on onnistuttu.¹¹⁹

Ero edellä esitettyihin näkökulmiin on kuitenkin selvä: Härö ei puhunut omista kokemuksistaan, vaan korosti tehneensä laadukasta ja kunniahimoista lastenelokuva, jolloin aikuistenkin puhutteleva on osa kokonaisuutta.¹²⁰

On lastenelokuville tyypillistä pyrkiä puhuttelevaan varsinaisen lapsiyleisön ohella aikuisia, jotta nämä toisivat lapsensa teattereihin.¹²¹ Kuitenkin tuoreissa nostalgiaan ja ylisukupolvisuuteen luottavissa elokuvissa keskeiseksi nousee tuotantojen määrittelyminen perhe-elokuviksi. Tämä korostaa nostalgisuutta, jolloin vanhemmat saattavat tavoit-

118 Tuomo Yrttiaho: Ohjaaja tekee havaintoja. *HS* 10.11.2019. Leikekansio Juha Wuolijoki, KAVI.

119 Eeva Kauppinen: Lastenelokuva ei ole elokuvaa leikisti. *Kaleva* 16.2.2003. Leikekansio *Näkymätön Elina*, KAVI.

120 Kimmo Lilja: *Näkymätön Elina* kertoo vahvan tytön tarinan. *Turun Sanomat* 4.3.2003; Eeva Kauppinen: Lastenelokuva ei ole elokuvaa leikisti. *Kaleva* 16.2.2003. Leikekansio *Näkymätön Elina*, KAVI.

121 Ks. esim. Rosenqvist 2003, 184–185.

taa elokuvista menneisyyden kuvastoa, vaikka ylikuonnolliset aspektit saattavat lapsikatsojien mielessä vertautua esimerkiksi Hollywoodin supersankaritarinoihin.¹²²

Uusinta nostalgista lastenelokuvaa tehneet ohjaajat ovat hakeneet elokuvillaan ylisukupolvisuutta. Esimerkiksi Wuolijoki korosti, kuinka *Vinski*-kirjat ovat puhutelleet eri sukupolvia ja kuinka hän tekee ajatonta perhe-elokuvaa, jonka ääressä lasten ohella viihtyvät aikuiset.¹²³ Hän teki selväksi, ettei halunnut käyttää termiä lastenelokuva, sillä kyse oli laadukkaasta tuotannosta.¹²⁴ Tällä hän otti – tarkoituksella tai huomaamattaan – etäisyyttä lastenkulttuuria korostavaan tapaan määrittää lastenelokuvaa.

Kun aikaisemmat puheet lapsierityisyydestä ovat korvautuneet koko perheille suunnattuina tarinoina, ”vain” lapsille tekeminen voi näyttäytyä jopa merkinä heikosta laadusta. Tämä kytkeytyy vähintään epäsuorasti lastenelokuvan heikkoon arvostukseen: kun ohjaajat korostavat perhe-elokuva-määritelmän olevan merkki laadusta, rakentuu mielikuvia siitä, että lastenelokuvaksi määritellyt olisivat heikkolaatuisempia. Samaan aikaan on ilmeistä, että tuotantojen määrittäminen perhe-elokuviksi liittyy tiiviisti kaupallisuuteen, sillä niillä tavoitellaan uusia yleisöryhmiä ja houkuteltaan nostalgiankäisiä aikuisyleisöjä. Elokuvat eivät sitoudu nykylapsiin tai lapsiyleisöihin, vaan tekijöidensä mielikuviin ja muistoihin.

Lapsierityisyydestä perhenostalgiaan

2000-luvun lastenelokuva on lähtökohdiltaan moninaista. Määrälliset tiedot kertovat, että esimerkiksi rahoitus ei ole ollut ihan niin heikkoa

122 Wuolijoki liittyy Vinskin supersankareihin. Ks. Onni Rantala: *Lapsisankari tirkistelee näkymättömyyden turvin*. Turun Sanomat 20.12.2021. Leikekansio *Vinski ja näkymättömyyspulveri*, KAVI.

123 Kalle Kinnunen: Aapelin teksti uuteen aikaan. *Savon Sanomat* 22.12.2021. Ks. myös Kalle Kinnunen: Perhe-elokuvaa Suomesta kansainvälisille markkinoille. *Kaleva* 23.12.2021. Leikekansio *Vinski ja näkymättömyyspulveri*, KAVI.

124 Kalle Kinnunen: Juha Wuolijoki teki joulun ainoan kotimaisen perhe-elokuvan, ja sen tähtäin on kansainvälisillä markkinoilla – ”Kun lähtee tälle tielle, ei voi tinkiä.” *Helsingin Sanomat* 21.12.2021. Leikekansio *Vinski ja näkymättömyyspulveri*, KAVI; Kahila 2021.

kuin voisi kuvitella, mutta tuotannot ovat kamppailleet uskottavuusongelmien kanssa: erityisesti naisten kertomuksia lapsista ei ole uskottu, eikä palkintojakaan ole tullut pitkään aikaan. Tuotantomäärät ja katsojaluvut kuitenkin todistavat elokuvien menestyksestä. Viime vuosina myös entistä useampia miesohjaaja on löytänyt lastenelokuvat, minkä voi tulkita heijastelevan menestyksen – tai ainakin tuotannon – mahdollisuuksia. Tämän rinnalla elokuvien brändääminen on muuttunut: enää ei ole kyse lastenkulttuurista ponnistavasta toiminnasta vaan sananmukaisesti perhe-elokuvista, jotka pyrkivät tarjoamaan jotain vähän kaikille ja sitä kautta maksimoimaan yleisöpotentiaalin. Todennäköisesti nostalgisilla aiheilla tavoitellaan samaa, vaikkakin tekijöiden omien muistojen reflektointi korostuu lehtikirjoituksissa. Perhe-elokuvaksi määrittelyllä erityisesti miespuoliset ohjaajat ovat rakentaneet ero aikaisempaan lastenelokuvaan. Tätä kautta keskustelu yhdistyy sukupuolittuneisiin asetelmiin, joissa naisten elokuva-aiheet on tulkittu vähämerkityksisemmiksi.

On hahmotettavissa kaksi suurta luokkaa, joihin valtaosa viimeisen reilun kahden vuosikymmenen aikana tehdyistä lastenelokuvista asemoituu ainakin lehtikirjoittelun perusteella. Luokat eivät ole selvärajaisia, eivätkä kaikkien tekijät avaa asemaansa yhtä selvästi, mutta niiden välillä on nähtävissä selvä muutos. Lastenelokuva asemoitiin 2000-luvun alussa lastenkulttuuriin ja tekijät, joista merkittävä osa oli naisia, halusivat panostaa elokuvien laatuun. Viimeisten vuosien aikana on kuitenkin tullut näkyväksi eräänlainen konservatiivinen käänne: lastenelokuva ohjaavat yhä useammin miehet, joiden elokuvia käsittelevissä lehtiteksteissä korostuu nostalgia ja henkilökohtaisten muistojen merkitys. Samalla kohderyhmä on muuttunut: elokuvia ei enää tehdä lapsille korostaen heidän omia lähtökohtiaan, vaan niitä markkinoidaan koko perheen elokuvina. Näitä elokuvia koskevissa lehtiteksteissä jopa termi *lastenelokuva* saattaa näyttäytyä merkinä huonosta laadusta, josta tekijät korostavat pyrkivänsä eroon. Sukupuoli, talous ja arvostus kietoutuvat toisiinsa muovaamaan lastenelokuva ja sen tekijyyttä.

Jukka Sihvonen korosti vuonna 1987, että lastenelokuva heijastaa sitä, millaisena tekijänsä ymmärtävät maailman. Kyse ei ole lasten näkökulmasta, sillä he eivät pysty vaikuttamaan niihin lainalaisuuksiin, joiden

vallitessa lastenelokuvaa tehdään.¹²⁵ Siirtymä naisten tekemästä lapsi-erityisestä elokuvasta miesten tekemiin koko perheen nostalgiakertomuksiin heijastelee tekijöiden tarpeita tuotannolle. On kiinni tekijöistä ja rahoittajista, millaista elokuvaa lapsille tehdään ja mikä nähdään tärkeäksi ja arvokkaaksi.

LÄHTEET

ELOKUVAT

Fucking with Nobody (2021). Sk: Hannaleena Hauru ja Lasse Poser. O: Hannaleena Hauru.
T: Elokuvasyhtiö Oy Aamu Ab. Suomi. Ensi-ilta: 11.06.2021. Kesto: 1:42:09. Ikäraja 16.

ARKISTOLÄHTEET

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti

Leikekansiot

Lasten- ja nuortenelokuva

Saara Cantell

Anna Dahlman

Liisa Helminen

Kaija Juurikkala

Timo Koivusalo

Raimo O. Niemi

Mari Rantasila

Kaisa Rastimo

Olli Saarela

Johanna Vuoksenmaa

Juha Wuolijoki

Ella ja kaverit

Ella ja kaverit 2 – Paterock

Heinähattu, Vilttitossu ja Rubensin veljekset

Iris

Näkymätön Elina

Pelle Hermannin

Pertsu ja Kilu

Poika ja ilves

125 Sihvonen 1987, 202.

Risto Räppääjä ja liukas Lennart
Risto Räppääjä ja Sevillan saituri
Rölli ja metsänhenki
Vinski ja näkymättömyyspulveri

TILASTOT JA TIETOKANNAT

Avoin data. Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/katsojaluvut/>

[*Elokuvavuosi.*] *Tilastoja 2004.* 2005. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

[*Elokuvavuosi.*] *Tilastoja 2005.* 2006. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

[*Elokuvavuosi.*] *Tilastoja 2006.* 2007. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

[*Elokuvavuosi.*] *Tilastoja 2007.* 2008. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokuvavuosi 2008: Tilastoja. 2009. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokuvavuosi 2009: Suomen elokuvasäätiön tilastoja. 2010. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokuvavuosi 2010. 2011. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokuvavuosi 2011. 2012. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokuvavuosi 2012. 2013. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokuvavuosi 2013. 2014. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokuvavuosi 2014. 2015. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokuvavuosi 2015. 2016. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokuvavuosi 2016. 2017. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokuvavuosi 2017. 2018. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokvavuosi 2018. 2019. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokvavuosi 2019. 2020. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokvavuosi 2020. 2021. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokvavuosi 2021. 2022. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokvavuosi 2022. 2023. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 28.5.2024] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elokvavuosi 2023. 2024. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 28.5.2024] Saatavilla: <https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/elokuvavuosi-julkaisut/>

Elonet-tietokanta. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin elokuvatietokanta. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://elonet.finna.fi>

Kulttuuritilastot. o6. Elokuva; Kulttuuritilastot, Julkaisujen taulukkopalvelu. Tilastokeskus. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: https://pxhopeaz.stat.fi/sahkoiset_julkaisut/kulttuuritilasto/alku.htm

Tuotantotukea saaneiden elokuvien tietokanta. Suomen elokuvasäätiö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/elokuvat/>

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Aho, Marko. 2002. *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Brown, Noel. 2017. *The Children's Film. Genre, Nation, and Narrative*. New York: Columbia University Press.

Dyer, Richard. 1998. *Stars*. New Edition. Lontoo: British Film Institute.

Elokvataiteen valtionpalkinto, Wikipedia. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: https://fi.wikipedia.org/wiki/Elokvataiteen_valtionpalkinto

Hiltunen, Kaisa. 2010. Elina, Henry ja Elsi. Lapsuuden melankoliaa elokuvallisten maisemien kautta nähtynä. *Lähikuva* 23 (3), 66–84. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://doi.org/10.23994/lk.121080>

Jussi-voittajat, Filmiaura. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.jussit.fi/jussivoittajat>

Kahila, Janne. 2021. Juha Wuolijoki ja Vinski ja näkymättömyyspulveri. *Film-o-holic* 21.12.2021. [viitattu 15.3.2023] Saatavilla: <https://www.film-o-holic.com/haastattelut/juha-wuolijoki-vinski-ja-nakymattomyyspulveri/>

Koivunen, Anu. 2000. Paluu kotiin? Nostalgian lumo populaarikulttuuriselytyksissä. Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.): *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, mediatutkimus, 326–353.

Powrie, Phil. 2005. Unfamiliar Places: 'Heterospection' and Recent French Films on Children. *Screen* 46 (3), 341–352.

Rosenqvist, Juha. 2003. Sallittua lapsille. Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie (toim.): *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 182–195.

- Rousu, Outi. 2001. *Herra Huu ja moni muu. Esiselvitys suomalaisesta lastenelokuvakulttuurista*. Helsinki: Opetusministeriö.
- Römpötti, Tommi & Karlstedt, Titta. 2021. 2000-luvun suomalainen lastenelokuva. Missä viipyy tutkimus? *Kulttuurintutkimus* 38 (1), 30–39. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://journal.fi/kulttuurintutkimus/article/view/95412>
- Savolainen, Tarja. 2017. *Sukupuolten tasa-arvo elokuvatuotannossa. Julkisen rahoituksen jakautuminen*. Helsinki: Kulttuuripoliitikan tutkimuskeskus Cupore.
- Savolainen, Tarja. 2022. *Tasa-arvokupla puhkee. Naiset ja elokuva Suomessa*. Espoo: Aalto Arts Books.
- Semeri, Jaana & Virtanen, Leena. 2023. *Neitoperhot ja pahanhautajat. Naiset tekevät elokuvia*. Helsinki: Atena.
- Sihvonen, Jukka. 1987. *Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Suoninen, Annikka. 1995. Lastenohjelmien sukupuoli. Teoksessa Elina Sana (toim.): *Naiset miehet ja lastenohjelmat*. Helsinki: Yleisradio.
- Valtakari, Mika ja Nyman, Juho. 2018. *Selvitys elokuvatuotantoihin kohdistuvien julkisten tukien vaikutuksista*. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-263-576-1>
- Vilhunen, Airi. 2001. *Lastenelokuvan kehittämisohjelma 2002–2005*. Helsinki: Opetusministeriö.
- Vilhunen, Airi. 2002. *Lastenelokuvan esitys- ja levitystoiminnan erityiskysymykset*. Lastenelokuvan kehittämisohjelman 2002–2005 lisämuistio. Helsinki: Opetusministeriö.
- Vuoden 2022 katsojalukukatsaus*. Suomen elokuvasäätiö 3.1.2023. [viitattu 3.1.2023] Saatavilla: <https://www.ses.fi/ajankohtaista/vuoden-2022-katsojalukukatsaus/>

Lastenelokuva suomalaisen elokuvan kansainvälisenä käyntikorttina

Elokuvien *Pikku pelimanni* (1939), *Lumikuningatar* (1986) ja *Niko – lentäjän poika* (2008) kansainvälinen potentiaali ja levitys

Anneli Lehtisalo

 <https://orcid.org/0000-0002-3336-2003>

The Walt Disney Media Company on maailman suurimpia mediayrityksiä.¹ Kansainvälisesti toimiva yritys on tunnettu erityisesti sen koko perheelle ja lapsille suunnatuista animaatioelokuvistaan kuten *Leijonakuningas* (*Lion King*, USA 1994) tai *Frozen – huurteinen seikkailu* (USA 2013). Yhtiön ensimmäinen pitkä animaatioelokuva *Lumikki ja seitsemän kääpiötä* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, USA 1937) aloitti pitkän maailmanvalloituksen ja teki tunnetuksi yhtiön sekä sen tyylin uudistaa kansansatuja.²

Disney-yhtiön historia tarjoaa mielenkiintoisen vertailukohtan suomalaisille lastenelokuvalle, jonka asema oli pitkään 1900-luvulla marginaalinen, puhumattakaan siitä, että sen olisi ajateltu olevan kansainvälinen menestys. Disneyn mallin mukaisesti uudella vuosituhanalla miljoonayleisöjä keräävät juuri koko perheelle suunnatut seikkailu-, fan-

1 Mediendatenbank.

2 Brown 2017, 40.

tasia- ja animaatioelokuvat.³ Tähän trendiin ovat päässeet mukaan myös suomalaiset elokuvantekijät. Kansainvälisenä yhteistyönä tuotetusta animaatioelokuvasta *Niko – lentäjän poika* (2008) tuli vuoden 2009 lopussa kaikkien aikojen katsotuin suomalainen elokuva. Elokuva oli kiertänyt levytyksessä ainakin 35 maassa ja saanut kolme miljoonaa katsojaa.⁴

Lastenelokuvan muutoksen marginaalituotannosta kansainväliseksi käyntikortiksi ovat mahdollistaneet niin suomalaisen elokuvatuotannon uudistuminen kuin kansainvälisten elokuvamarkkinoiden kehitys. Muutokset ovat merkittäviä, mutta eivät vailla historiaa. Aiemminkin lapsille suunnattuja⁵ suomalaisia elokuvia on levitetty kansainvälisesti ja niihin on saatettu kohdistaa odotuksia menestyksestä. Vuonna 1986 ensi-iltansa saanut H. C. Andersenin satuun pohjautuva elokuva *Lumikuningatar* kiersi usean vuoden ajan maailman elokuvafestivaaleilla. Se valittiin edustamaan Suomea Oscar-palkinnon vieraskielisten elokuvien kategoriaan syksyllä 1987. Noin neljäkymmentä vuotta aiemmin, suomalaisen elokuvan ensimmäisen nousukauden aikaan tuotettiin 13-vuotiaan viulistilajakuuden Heimo Haiton tähdittämä elokuva *Pikku pelimanni* (1939), joka nähtiin 1940-luvulla Ruotsissa, Tanskassa, Saksassa ja Yhdysvaltain suomalaissiirtolaisten keskuudessa.

Tarkastelen tässä luvussa näiden kolmen erilaisen ja eri aikaan tehdyn elokuvan avulla suomalaisten lastenelokuvien kansainvälisiä levitystrategioita ja niiden muutosta suomalaisen elokuvatuotannon historiassa. Levitystrategialla tarkoitan tässä yhteydessä tuotantoyhtiöiden tietoisia toimintatapoja, joiden avulla elokuvaa pyrittiin tekemään vientikelpoiseksi ja myytiin ulkomaan markkinoilla. Olen koonnut tietoja elokuvien ulkomaanlevityksestä arkisto- ja media-aineistoista sekä haastatteluin. Niiden avulla analysoin elokuvien ja niiden tuotannon yllirajaisia peruspiirteitä.

Elokuvatuutkija Mette Hjort on kirjoittanut kansalliset rajat ylittävästä, transnationaalista elokuvasta. Hän on ehdottanut, että elokuvien voi-

3 Statista 2021.

4 SES 2010, 24.

5 Tämän kirjan johdannon mukaisesti määrittelen lastenelokuvan Brownin (2017, 2) tapaan elokuvaksi, joka on suunnattu lapsiyleisölle. Tosin on otettava huomioon, ettei tällaista käsitettä ollut vielä olemassa 1930-luvun suomalaisessa elokuvakulttuurissa.

taisiin tulkita ilmentävän eriasteista ylijärjaisuutta (*transnationality*) sen mukaan, miten paljon tiettyjä ylijärjaisiä peruspiirteitä (*transnational elements*) liittyy elokuvan tuotantoon, levitykseen, vastaanottoon tai elokuvaan itseensä. Itse elokuva esimerkiksi voi olla kansainvälinen yhteistuotanto tai sitä voidaan levittää globaalien verkostojen kautta. Elokuvasa voidaan puhua useita eri kieliä tai sen tematiikka voi käsitellä ylijärjällisyyttä kuten monikansallisia identiteettejä tai siirtolaisuutta. Elokuvan tekijät voivat myös tietoisesti suunnata katsojien huomion kansalliset rajat ylittäviin piirteisiin.⁶ Analyysissäni olen tulkinnut näiden ylijärjaisyyden peruspiirteiden ilmentävän elokuvan kansainvälistä potentiaalia ja tekijöiden tietoista halua toimia kansainvälisellä kentällä. Lisäksi olen kiinnittänyt huomiota kunkin elokuvan ilmestymisajan elokuvakulttuurin ja -teollisuuden rakenteisiin ja siihen, miten ne mahdollistavat ylijärjaisen toiminnan ja elokuvien levityksen kansallisten rajojen yli.

”Ensimmäinen” lapsielokuva

Samaan aikaan kun *Lumikki* aloitteli maailmanvalloitustaan, suomalainen elokuvateollisuus kasvoi voimakkaasti. Katsojien kiinnostus kotimaisia elokuvia kohtaan kasvoi, kun lamavuosien jälkeen rahaa jäi käytettäväksi viihteeseen. Kasvanut kysyntä mahdollisti lisääntyvän tuotannon. Varsinkin kaksi suurinta elokuvayhtiötä, vuonna 1919 toimintansa aloittanut Suomi-Filmi ja vuonna 1933 perustettu Suomen Filmiteollisuus kilpailivat kiivaasti osuudestaan elokuvamarkkinoista.⁷

Vain 12-vuotiaasta Viipurin musiikkiopiston kasvatista Heimo Haitosta (1925–1999) tuli toukokuussa 1939 sensaatio, kun hän yllättäen voitti Royal Academy of Musicin Lontoossa järjestämän kansainvälisen viulukilpailun tapahtuman nuorimpana osanottajana. Voitosta ja Haiton Lontoon-matkasta uutisoitiin näyttävästi muun muassa *Helsingin Sanomissa*. ”Maailmankuulun” Haiton konsertteja ja toimintaa seurattiin lehdessä

6 Hjort 2010, 13–14.

7 Ks. tarkemmin 1930-luvun elokuvatuotannon tilanteesta Laine 1999, 117–152; Hupaniittu 2016.

aktiivisesti myös tämän jälkeen.⁸ Lehtiä lukevalle yleisölle Heimo Haitosta muotoutui vajaassa puolessa vuodessa tunnettu julkisuuden henkilö.

Pian yleisö sai kuulla Heimo Haiton tekevän elokuvaa yhdessä Suomen Filmitoiminnan kanssa. Heinäkuussa 1939 *Helsingin Sanomissa* ollut uutinen kertoi, että Haitto esittää pääosaa ”ainutlaatuisessa musiikki- ja lapsielokuvassa”, jonka käsikirjoituksen oli laatinut Haiton opettaja Viipurin musiikkiopiston johtaja Boris Sirpo. Elokuvan ohjauksesta vastasi Suomen Filmitoiminnan toimitusjohtaja-tuottaja-ohjaaja Toivo Särkkä.⁹ Suomen Filmitoiminnasta voi onnitella ketterästä tuotannosta, sillä tuohon mennessä Haiton kuulusta voitosta oli kulunut vain vajaat kolme kuukautta. Kilpailevat elokuvayhtiöt etsivät kuumeisesti hyviä, suurta yleisöä kiinnostavia aiheita. Nyt Suomen Filmitoiminnuus ja Särkkä olivat napanneet itselleen aihion, jota saattoi markkinoida epiteeteillä ”ainutlaatuinen”, ”ensimmäinen” ja ”maailmanluokkaa oleva”.¹⁰

Elokuvan käsikirjoitus on merkitty Boris Sirpon, kirjailija Tuomi Elmgren-Heinosen ja Toivo Särkän nimiin. Aloite elokuvan tekemisestä saattoi tulla Sirpolta, jonka intresseissä oli epäilemättä edistää Haiton mainetta ja uraa. *Suomen Kuvalehden* haastattelussa Sirpo kertoi jo aiemmin luvanneensa Haitolle, että järjestää tälle osan elokuvasta.¹¹ Toisaalta Särkällä itsellään oli kyky löytää ja suosia trendikkäitä aiheita. Koska hänellä oli yhtiön toimitusjohtajana valta päättää tuotannoista, aloite oli saattanut tulla myös häneltä. Joka tapauksessa elokuva oli käsikirjoitettu suoraan Heimo Haitto -elokuvaksi, jossa pääosan esittäjän myönteinen julkisuus jalostettiin ripeästi elokuvaksi sekä Haitto-Sirpo-työparin että

- 8 Heimo Haitto voitti Lontoossa. *Helsingin Sanomat* 9.5.1939; Nimimerkki Leikari: Laakerinlehtiä. *Helsingin Sanomat* 10.5.1939; Heimo Haitto käy vielä 2 vuotta Suomessa koulua. *Helsingin Sanomat* 10.5.1939; Nimimerkki Riitta: Heimo Haitto soitti stradivariusta Kööpenhaminassa. *Helsingin Sanomat* 23.6.1939; Pohjoismaisen lehtimieskokouksen osanottajat Punkaharjulla. *Helsingin Sanomat* 17.7.1939; Heimo Haitto esiintyy elokuvassa. *Helsingin Sanomat* 23.7.1939; Radio-ohjelma. Tiistaina heinäkuun 29 p:nä. *Helsingin Sanomat* 25.8.1939; Suuri Suomen-juhla jälleen Oslossa. Heimo Haitto esiintyi. *Helsingin Sanomat* 24.12.1939.
- 9 Heimo Haitto esiintyy elokuvassa. *Helsingin Sanomat* 23.7.1939.
- 10 *Pikku pelimanni* -elokuvan takakansimainos. *SF Uutiset* 7/1939; *Pikku pelimanni* -elokuvan mainos. *SF Uutiset* 6/1939.
- 11 Nopsanen, Aulis: *Pikku pelimanni*. *Suomen Kuvalehti* 28.10. 43/1939; Nimimerkki Marja-Leena: Heimo Haitto. *Pikku pelimanni. Elokuva-Aitta* 20.9. 18/1939.

Suomen Filmitöiden eduksi. *SF Uutisten* mukaan *Pikku pelimanni* -elokuva, mukaan lukien käsikirjoitus, oli valmistettava kuudessa viikossa.¹²

Pikku pelimanni -elokuva markkinoitiin ”ensimmäisenä suomalaisena lapsielokuvana” ja ”maailmanluokkaa olevana” musiikkielokuvana. Elokuvan esittelyissä lapsielokuva määrittyy erityisesti elokuvaksi, jossa pääosassa ovat lapset.¹³ Elokuvan tarina ei sen sijaan vaikuta erityisesti lapsia puhuttelevalta, jollei hyvin yksinkertaista juonta pidetä sellaisena.¹⁴ Elokuva kuvaa, kuinka puoli-orvosta, kodittomasta Olavista (Haitto) tulee kaikkien ihaillema pikku viulisti. Köyhä äiti (Regina Linnanheimo) jättää Olavin kylän suutarille (Jalmari Rinne) kasvatiksi lähtiessään kaupunkiin työnhakuun. Suutari opettaa Olaville viulunsoittoa. Suutarin kuoltua Olavi viedään lastenkotiin, josta tämä karkaa äitiään etsimään. Olavi päätyy seikkailujen jälkeen musiikkiprofessorin (Aku Korhonen) hoiviin ja pääsee osallistumaan kansainväliseen viulukilpailuun. Voitettuaan kilpailun Olavi pitää Helsingissä konsertin, josta äiti löytää poikansa. Elokuva päättyy onnelliseen jälleennäkemiseen.

Orvon lapsen kärsimykset ja vanhempien tai kodin etsiminen on ollut kansainvälisestäikin tyyppinen lastenkirjallisuuden ja -elokuvien motiivi.¹⁵ Sentimentaalinen ja melodramaattinen juoni yhdistyy *Pikku pelimannissa* välillä koomisuutta tavoitteleviin slapstick-kohtauksiin, joiden voi tulkita pyrkivän huvittamaan nuorimpia katsojia.¹⁶ Toisaalta juonen eteneminen keskeytyy tämän tästä soittokohtauksiin. Elokuvan loppupuoli keskittyy pelkästään klassisen musiikin esityksiin. Nämä jopa dokumentaarisilta vaikuttavat, useita minuutteja kestävät esitykset puhuttelivat luultavasti paremmin aikuisyleisöä. Ennen television aika-

12 Suomalainen elokuva ulkomailla. *SF Uutiset* 1.11. 7/1941; *Helsingin Sanomien* uutisen mukaan syy kiireeseen oli, että Heimo Haitto oli lähdössä syksyllä Lontooseen jatkamaan musiikkiopintojaan. Heimo Haitto esiintyy elokuvassa. *Helsingin Sanomat* 23.7.1939.

13 *Pikku pelimanni* -elokuvan elokuvailmoitus. *Helsingin Sanomat* 12.11.1939; Heimo Haitto soittaa Paganinin viulukonserton SF-filmissä *Pikku pelimanni*. *Elokuvalukemisto* 30.9. 16/1939; Lapsielokuva ja lapset. *SF Uutiset* 8/1939.

14 Jukka Sihvonen esittää, ettei elokuvaa ensinkään tehty lastenelokuvaksi. Sihvosen määritelmä lastenelokuvasta perustuu teoreettiselle analyysille, ei aikalaistuotannon näkökulmaan. Sihvonen 1987, 96.

15 Esimerkiksi Sihvonen 1987, 72, 100.

16 Esimerkiksi Olavin vahingossa käynnistämä tivolin karuselli aiheuttaa kohellusta ja raivostuttaa karikatyyrimäisen tivolinjohtajan.

kautta tunnetun esiintyjän musiikkikohtaukset saattoivat myös toimia musiikkielokuvan myyntivalttina sekä kotimaassa että ulkomailla.

Mallia ensimmäiseen lapsielokuvaansa Suomen Filmitoimisto saat- toi ottaa kansainvälisestä elokuvakulttuurista. Amerikkalaisessa elokuva- kulttuurissa aikuisille ja lapsille suunnatut elokuvat alkoivat eriytyä 1930-luvulla¹⁷ ja lapsien tähdittämä elokuvat olivat nosteessa. Mykkä- kauden tunnetuimman lapsitähtien Jackie Cooganin työmahdollisuudet alkoivat jo hiipua, mutta musikaalisesti lahjakas Shirley Temple oli vasta aloittanut työuransa ja saavuttanut maailmanmaineen.¹⁸ Näille elokuville oli tyypillistä kaksoispuhuttelu, mikä tarkoittaa elokuvan tarinan ja ker- ron sommittelua siten, että se viihdytti koko perhettä, sekä lapsia että maksavia vanhempia.¹⁹

Tällainen elokuvan malli sopi hyvin myös Suomen Filmitoimistolle, joka kilpaili toisten elokuvayhtiöiden kanssa yhä suuremmista katsoja- määristä. Kansainväliset vaikutteet esiteltiin myös suorasanaisesti, kun *SF Uutisten* pääkirjoituksessa nimimerkki Sulka esitteli Heimo Haiton ihmelapsena, suomalaisena vastineena Yehudi Menuhinille, Freddie Bartholomewille ja Jackie Cooganille.²⁰ Näin Haitto ja erityisesti hänen musikaalisia lahjojaan esittelevä elokuva asetettiin kansainväliseen kon- tekstiin.

Oli hyvin mahdollista, että toimitusjohtaja Särkällä oli mielessään juuri kansainväliset markkinat, kun hän ryhtyi tuottamaan *Pikku peli- mannia*. Suomen Filmitoimisto oli tuolloin ryhtynyt aktiivisesti edistä- mään elokuviansa levitystä ulkomailla, lähinnä naapurimaa Ruotsiin ja Pohjois-Amerikan siirtolaisalueille.²¹ Elokuvasa itsessään on ominai- suuksia, joiden voidaan tulkita olevan Mette Hjortin esittämiä yllära- jaisia peruspiirteitä. Heimo Haitto oli saavuttanut kansainvälistä mainetta viulukilpailun nuorena voittajana, joten elokuvaa voitaisiin myydä ulko- maillakin hänen nimellään. Haiton taidot mahdollistivat musiikkiesi- tysten yhdistämisen elokuvan tarinaan, joten potentiaalista ulkomaista

17 Brown 2017, 38.

18 Brown 2017, 39.

19 Brown 2017, 35–36; 39–40.

20 Nimimerkki Sulka: Lukijalle. *SF Uutiset* 1.11. 8/1939.

21 Ks. Lehtisalo 2019, 255.

yleisöä voitiin puhutella kansainvälisellä kielellä ja tunnetulla musiikkikappaleella. Särkän levytysuunnitelmista antaa viitteitä *SF Uutisissa* loppuvuodesta 1939 julkaistu artikkeli, jossa Särkkä kertoi olleensa Ruotsissa keskustelemassa *Pikku pelimannin* esittämisestä.²²

Pikku pelimannista saatavien tietojen pohjalta elokuvaa on levitetty ainakin Ruotsissa, Virossa, Tanskassa, Saksassa, Unkarissa ja Yhdysvalloissa. Ruotsi oli luonteva suunta levittää elokuvaa, mutta *SF Uutisissa* esittelystä tiedoista poiketen ei ole osoitusta siitä, ettäokuva olisi esitetty Ruotsin suurimmissa kaupungeissa. Elokuvatarkastustietojen mukaan se sai ensi-iltansa Övertorneåssa vasta kolme vuotta myöhemmin keväällä 1943.²³ Pohjois-Ruotsin meänkieliset alueet olivat 1940–1950-luvuilla suomalaisten elokuvien markkina-alueita, semminkin kun maaseudulle suomalaisia elokuvia oli helpompi markkinoida kuin pääkaupungin suuriin teattereihin.²⁴ Sodan aikana alueella kiersi muutama muukin suomalainen elokuva, mutta lapsille sallittu *Pikku pelimanni* erottautui joukosta, mikä lienee ollut elokuvalla kilpailuvalti.²⁵

Toinen vakiintumassa ollut elokuvien levytysuunta oli Pohjois-Amerikan suomalaisten siirtolaisten asuttamat alueet. Kulttuurin ja kaupan alalla työskentelevä amerikansuomalainen liikemies Carl H. Salminen oli ryhtynyt maahantuomaan ja levittämään Suomen Filmiteollisuuden elokuvia jo ennen sotaa 1938.²⁶ Sanomalehti-ilmoitusten mukaan *Pikku pelimanni* aloitti kierroksensa Michiganin alueella kesäkuussa 1940, minkä lisäksi elokuvaa esitettiin ainakin Minnesotassa, New Yorkissa, Connecticutissa ja Massachusetissa.²⁷ Elokuvaa markkinoiva uutinen ja elokuvailmoitukset antavat ymmärtää, että elokuvan attraktiona toimi pääosan esittäjä Haitto, joka samanaikaisesti itse konsertoi Yhdysvalloissa.²⁸ Elokuva kiersi suomalaisyleisön keskuudessa useamman vuoden.

22 Pohjolan yhteys ja ”Pikku pelimanni”. *SF Uutiset* 1.12. 9/1939.

23 *Pikku pelimanni*, Svensk filmdatabas.

24 Lehtisalo 2016a, 127–128.

25 Toinen lapsille sallittu elokuva oli *Oi, kallis Suomenmaa* (1940), jonka ensi-ilta oli Pajalassa helmikuussa 1943. Ikärajoitettuja taas olivat *Paimen, piika ja emäntä* (1938), *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941) ja *Salainen ase* (1942). Ks. *Långfilm i Sverige 1940–1949*.

26 Ks. Lehtisalo 2019, 259.

27 *Pikku pelimanni* -elokuvan ilmoitus lehdissä *Päivälehti* 7.6.1940; *Päivälehti* 1.10.1940; *New Yorkin Uutiset* 12.9.1942; *New Yorkin Uutiset* 13.11.1941; *Minnesotan Uutiset* 30.9.1941.

28 Nimimerkki C. H. S: ”Pikku pelimanni” tulee Duluthiin. *Päivälehti* 1.10.1940; Konsertti-ilmoitus

Pitkä kierto oli muutenkin tyyppillistä, mutta nyt sota katkaisi elokuvien virran vanhasta kotimaasta, joten uutta katsottavaa ei edes ollut tarjolla. Sanomalehti-ilmoitukset antavat ymmärtää, että uusintakierrokset olisivat olleet toivottujakin: ”Tunnettu Heimo Haiton filmi, sydämiin ottavien kohtauksineen ja monine soittoesityksineen, on jännittänyt katsojien mieliä kaikkialle. Kukapa ei haluaisi sitä uudelleen nähdä.”²⁹ Mainoslause kertoo ainakin sen, että Heimo Haitto oli yleisön keskuudessa tunnettu, vaikei elokuva olisi ollutkaan.

Maailmansota loi myös mahdollisuuksia *Pikku pelimannin* ulkomaanviennille, sillä sotatoimet ja natsi-Saksan boikotit rajoittivat angloamerikkalaisten elokuvien tuontia Manner-Eurooppaan ja loivat sen elokuvamarkkinoille kysyntää.³⁰ Siksi pientenkin maiden kuten Suomen elokuvayhtiöt pystyivät levittämään tuotantoaan Euroopassa. Naapurimaa Viroon *Pikku pelimanni* myytiin juuri ennen neuvostomiehitystä keväällä 1940.³¹ Saksan satelliittivaltioon Unkariin elokuva vietiin vaihtokaupalla jatkosodan jo käynnistyttyä vuonna 1941 – vastineeksi odotettiin unkarilaisia elokuvia.³² Saksan miehittämässä Tanskassa elokuvaa esitettiin keväällä ja kesällä 1942.³³ Poikkeuksellisesti elokuva saatiin myytyä myös keskusmaahan Saksaan, kun pääsääntöisesti suomalaiset elokuvat kelpasivat vain satelliittimaihin. Saksassa elokuvaa esitettiin oletettavasti maan tavan mukaisesti saksaksi dubattuna.³⁴

Nykyhetken näkökulmasta Suomen Filmiteollisuuden tuotanto- ja levitysstrategia ei vaikuta kovin pitkäjänteiseltä eikä elokuva vahvasti yllirajaiselta, mutta *Pikku pelimannin* tapauksesta voi kuitenkin lukea selviä yllirajaisia piirteitä. Yhtiössä tartuttiin esiin nousseeseen aiheeseen,

Ironwood Theatre: Heimo Haitto suomalainen viulunsoittaja. *Päivälehti* 7.11.1940; *Pikku pelimanni* -elokuvan ilmoitus *New Yorkin Uutiset* 13.11.1941, 12.9.1942.

29 Elokuvailmoitus: Kaksi eri näytöstä yhden hinnalla Floodwood teatterissa. *Minnesotan Uutiset* 30.9.1941.

30 Ks. Lehtisalo 2016a, 121.

31 Vientilisenssi Viroon 23.4.1940, kansio Ff18, Vientilisenssianomukset, Lisenssitoimikunnan arkisto, ELKA.

32 Vientilisenssi Unkariin 23.7.1941, kansio Ff33, Vientilisenssianomukset, Lisenssitoimikunnan arkisto, ELKA.

33 Valtion tiedotuslaitoksen lausunto ulkoministeriölle asiassa ”Filmin ’En lille Spilleman’ esitystä Tanskassa” 26.6.1942, 19G: Valokuvat & filmit 1941–1943, UMA.

34 Vientilisenssianomukset Saksaan 26.1.1942, 6.6.1942; kansio Ff43, Vientilisenssianomukset, Lisenssitoimikunnan arkisto, ELKA.

jossa oli kansainvälistä potentiaalia. ”Ihmelapsi” ja musiikki edistivät yhtiön ulkomaanlevitystä aikana, jolloin rajojen ylitys vaati henkilökohtaisia kontakteja ja verkostoja. Poikkeuksellisesti natsi-Saksan valta-ase-ma Manner-Euroopassa järjesti elokuvakulttuurin rajoja uudelleen ja loi ylijärjestyksen tilan, jossa valloitetujen alueiden, satelliittivaltioiden ja liittolaismaiden elokuvat liikkuvat aiempaa enemmän.

Ylijärjestyksestä huolimatta *Pikku pelimanni* kiinnittyi kansalliseen ajatteluun. Se oli erinomainen vientituote, osoitus sotaa käyvän Suomen kulttuurisesta tasosta. Sentimentaalinen lapsielokuva esitteli kansainväliselle yleisölle Paganinia soittavan suomalaisen ihmelapsen ja osoitti, että länsimaista musiikkikulttuuria ylläpitävä Suomi on tukemisen arvoisen kansakunta.³⁵

Klassinen satu modernina fantasiana

Suomalainen elokuvatuotanto koki muodonmuutoksen 1960-luvulla, kun alaa aiemmin hallinneet elokuvayhtiöt joutuivat taloudellisiin vaikeuksiin ja lopettivat toimintansa tai hiipuivat pientuottajiksi. Suomessa siirryttiin 1960–1970-lukujen aikana valtion tukemaan tuotantomalliin, jolle oli ominaista elokuvakohtaiset tuotannot, kamppailu resursseista ja television ääreen siirtyneistä katsojista.³⁶ Vuonna 1969 perustetun elokuvatukea koordinoivan Suomen elokuvasäätiön toiminta alkoi vakiintua 1980-luvulle tultaessa, ja vaikka kiistat elokuvapolitiikan suunnasta jatkuivat, suomalaisen elokuvatuotannon määrä nousi aallonpohjasta ja alalle tuli uusia, nuoria tekijöitä.³⁷

Kansainvälisesti tunnetun tanskalaisen kirjailijan H. C. Andersenin satuun pohjautuva elokuva *Lumikuningatar* (1986) oli ohjaaja Päivi

35 Tanskalaisten ja saksalaisten elokuvalevittäjien kiistat Tanskassa paljastavat, kuinka ulkomaanlevitykseen liittyi myös kansallismielisiä intressejä. Tanskalainen yhtiö Atlantic Film oli levittänyt elokuvaa maassa, mutta samoille markkinoille oli tulossa saksalainen yhtiö saksaksi dubatun version kanssa. Atlantic Film pyysi lähetystön kautta tukea SF:ltä vedoten suomenkielisen version tärkeyteen. Ulkoministeriön kirjeenvaihto antaa ymmärtää, että tilanne ratkaistiin Atlantic Filmin eduksi. Valtion tiedotuslaitoksen lausunto ulkoministeriölle asiassa ”Filmin ’En lille Spilleman’ esitystä Tanskassa” 26.6.1942, 19G: Valokuvat & filmit 1941–1943, UMA.

36 Ks. esim. Pantti 2000, 210–211, 2015–216.

37 Ks. esim. Honka-Hallila ym. 1995, 202–203.

Hartzellin toinen pitkä elokuva, jonka tuotti hänen oma tuotantoyhtiönä Neofilmi Oy. Ajalle tyypilliseen tapaan elokuva oli ohjaaja-tuottajavetoinen projekti, jonka lähtökohtana oli ohjaajan kiinnostus satuihin ja oma käsikirjoitus.³⁸ Myös hänen aiemmin yhdessä Liisa Helmisen kanssa ohjaamansa elokuva *Kuningas jolla ei ollut sydäntä* (1982), oli perustunut satuun, Mika Waltarin *Satuun kuninkaasta jolla ei ole sydäntä*.³⁹

Suomalaisesta realismiperinteestä poikkeava visuaalinen fantasia oli kunnianhimoinen projekti. Kuvauksen tekniset yksityiskohdat, runsas lavastus ja puvustus sekä ulkokuvauspaikat vaativat tarkkaa suunnittelua ja tekivät elokuvasta tavanomaista kalliimman tuotannon.⁴⁰ Tuolloinen elokuvapolitiikka tunnisti lastenelokuvan olemassaolon ja suhtautui siihen suopeasti, sillä lastenelokuvien tuotantoon oli saatavissa korvamerkittyä tukea.⁴¹ Suomen elokuvasäätiö piti kuitenkin saada vakuuttamaan isosta projektista, sillä ilman valtion tukea elokuvan teko oli käytännössä mahdotonta. Hartzell sai melko pian elokuvan suunnittelun aloitettuaan elokuvasäätiöltä tukea ennakkosuunnitteluun ja käsikirjoitustyöhön, mutta lopullisesti tuotantotuki vahvistui vasta syksyllä 1985, vuotta myöhemmin kuin oli suunniteltu.⁴² Viivytyksen myötä kuvaukset siirtyivät, osa tuotantotiimin jäsenistä vaihtui ja elokuvan ensi-ilta siirtyi joululta 1985 joulukuun 1986.⁴³

Tuotantoprojektin alustava idea oli yllirajainen, sillä suunnitelmiin kuului tehdä elokuva kansainvälisenä yhteistuotantona. Tuotantoa varten olisi palkattu määräaikaikainen tuottaja ja dramaturgi, ”jotta käsikir-

38 Ohjaaja Päivi Hartzell kertoo elokuvasta, Metka 2020; Carlson, Kristine: Lumikuningatar. *Suomen Kuvalehti* 19.12. 51–52/1986.

39 *Kunigas jolla ei ollut sydäntä*, Elonet-tietokanta.

40 Hartzell: Ajatuksia Lumikuningatar sadusta ja sen toteuttamisesta elokuvaksi 29.9.1983. LK käsikirjoitus- ja tuotantoaineisto, SC-325, KAVI; Hartzell: Asioita -muistio 27.8.1984. LK SC-325, KAVI; tuotantokustannuksista ks. esim. kopio apulaistuotantopäällikkö Pia Lallukan (SES) kirje Neofilmi Oy:lle 21.4.1987, LK käsikirjoitus- ja tuotantoaineisto SC-325 Doo4707, KAVI.

41 Lastenelokuville oli korvamerkitty oma tuotantotukiluokka, ks. SES 1985, 21.

42 Tuotantotukipäätös on päivätty 8.5.1985, sopimus SES:in kanssa 7.10.1985. SES 1985, 5; Kopio tuotantotukihakemuksen liitteestä, ei päiväystä, dokumentin sisällön perusteella loppuvuosi 1984, LK SC-325, KAVI; Kopio sopimuksesta SES:in kanssa 7.10.1985. LK SC-325, KAVI.

43 Englanninkielinen esittelymateriaali, ranskankielinen portfolio, kirje Kanadaan. LK, SC- 325, Doo4707/ L. Helminen, KAVI. Kopio tuotantotukihakemuksen liitteestä, ei päiväystä, dokumentin sisällön perusteella loppuvuosi 1984, LK SC-325, KAVI.

joitus voidaan saattaa kansainväliseen muotoon”.⁴⁴ Elokuvaprojektista valmistettiin englannin- ja ranskankielisiä esittelymateriaaleja, ja tuotantoyhtiö tiedusteli halukkuutta yhteistyöhön Yhdysvalloista, Kanadasta, Ranskasta ja Saksasta. Neuvotteluissa ei kuitenkaan edetty.⁴⁵ Pisimmälle päästiin Tanskan elokuvainstituutin ja tanskalaisen elokuvatuotantoyhtiö Nordisk Filmin kanssa keväällä 1985. Päätös tuotantotuesta oli käsittelyssä samaan aikaan. Elokuvasäätiön kannustamia neuvottelija edisti neuvonantajana Jörn Donner, jolla oli hyvät pohjoismaiset verkostot. Kirjeenvaihdon perusteella Neofilmii ei pystynyt voittamaan tanskalaisten luottamusta. Tämä olisi vaatinut matkustamista neuvotteluihin ja tarkkojen tuotantotietojen esittämistä, mitä ei tehty. Niinpä Tanskan elokuvainstituutti ja sen myötä myös Nordisk Film vetäytyivät yhteistyöstä.⁴⁶

Yhteistuotanto tanskalaisten kanssa olisi muuttanut projektia ja mahdollisesti lisännyt elokuvan kansainvälisen levityksen mahdollisuuksia. Tanskan lastenelokuvakulttuuri oli tuolloin vahvassa nousussa, mistä kertoo se, että elokuvainstituutissa oli oma lastenelokuvaan keskittynyt konsultti. Toisaalta elokuvainstituutin mukaantulo olisi edellyttänyt, että neljännes tuotannosta olisi ollut tanskalaista, mikä puolestaan olisi todennäköisesti merkinnyt sisällöllisiä neuvotteluita.⁴⁷ Tuotannon vahva ylirajaisuus sopi huonosti projektiin, jonka lähtökohtana oli ohjaaja-tuottajan oma taiteellinen näkemys.

Sen sijaan elokuvan itsessään voi tulkita sisältävän useita ylirajaisia peruspiirteitä, Andersenin tunnetusta sadusta lähtien. Elokuva on ilmaisltaan varsin ”epäsuomalainen”, aikalaiselokuville tyyppinen realisti-

44 Neofilmii Oy anoo *Lumikuningatar*-satuelokuvan tuotannonsuunnittelua varten 100 000 markkaa, kopio koneella kirjoitetusta suunnitelmasta, ei päiväystä, dokumentin sisällön perusteella 1984. LK SC-325, KAVI.

45 *The Snow Queen*, englanninkielinen esittelymateriaali, ei päiväystä, ranskankielinen kuvaportfolio, ei päiväystä. LK, SC-325, Doo4707/ L. Helminen, KAVI. Maininnat yhteydenotoista kopiossa tuotantotutkimuksen liitteessä 2, ei päiväystä, dokumentin sisällön perusteella loppuvuosi 1984, LK SC-325, KAVI; Kopio Hartzellin kirjeestä Association Coopérative de Productions Audio-Visuellesin edustajalle elokuu 1985, LK, SC-325, Doo4707/ L. Helminen, KAVI.

46 Muistio – Tanska/ Donner, ei päiväystä, nidottuna yhteen Tanskan elokuvainstituutin kanssa käydyt kirjeenvaihdon kopioiden kanssa 17.12.1984–2.7.1985. LK, SC- 325, Doo4707/ L. Helminen, KAVI.

47 Muistio – Tanska/ Donner, ei päiväystä, nidottuna yhteen Tanskan elokuvainstituutin kanssa käydyt kirjeenvaihdon kopioiden kanssa 17.12.1984–2.7.1985. LK, SC- 325, Doo4707/ L. Helminen, KAVI.; Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021.

nen tyylä on hylätty ja kerronta perustuu ennemminkin runsain väreihin ja lavastuksiin rakennettuihin kohtauksiin kuin suoraviivaiseen juonen etenemiseen.

Pääpiirteisään elokuva seuraa Andersenin sadun tarinaa, jossa Kerttu-tyttö (Outi Vainionkulma) etsii pahan Lumikuningattaren (Satu Silvo) valtaan joutunutta ystävänsä Kaita (Sebastian Kaatrasalo). Toisin kuin valtavirtaelokuvissa, henkilöhahmojen toimia ei motivoida psykologisesti eikä niiden avulla kerronnassa rakenneta jännitteistä juonta.⁴⁸ Kertun vaellus ja Kain etsiminen koostuu tarkemmin motivoimattomista, symbolisista kohtauksista, joissa dialogi on niukkaa, mutta päähenkilöt liikkuvat huolella sommitellussa tilassa. Kohtauksissa Kerttu tapaa satumaaailman typologiaan kuuluvia, värikkäitä hahmoja, kuten noidan, prinsessan ja rosvojoukon. Saturakenteen mukaisesti hahmot joko estävät tai auttavat Kerttua tämän matkalla. Lopussa Kerttu ja lumouksesta herännyt Kai kukistavat Lumikuningattaren taianomaisilla, aurinkoa ja hyvyttä symboloivilla sädehtivillä napeilla. Elokuvasa Andersenin uskonnollisävytteinen kehyskertomus Paholaisen peilistä on poistettu. Sen korvaa Kain ja Kertun ilakointi aurinkoisella hiekkarannalla, josta he löytävät sädehtivät napit. Rannalle he myös lopuksi palaavat kätkemään napit. Toisin kuin alkuperäisessä sadussa Kai ja Kerttu pysyvät koko sadun ajan lapsina, joten elokuva ei yhtä selkeästi korosta lasten kasvukertomusta.

Elokuvan aika ja tila ovat fantasianomaisen epätarkkoja, minkä vuoksi kerronta irtaantuu selkeästä kansallisesta kuvastosta. Tarinaa ei kytketä mihinkään tiettyyn historialliseen aikaan. Elokuva kuvattiin Suomen lisäksi Espanjassa ja Islannissa ja linnakuvastoa haettiin Saksan Baijerista.⁴⁹ Elokuvan alkuperäisissä suunnitelmissa Lappi ja pohjoismainen luonto olivat vahvemmin esillä.⁵⁰ Lopullisessa toteutuksessa Kertun matka pohjoiseen ja Lumikuningattaren maa eivät kuitenkaan paikanu Lappiin, eikä katsoja välttämättä tunnista, että vuoristomaisemat on

48 Ohjaaja Hartzellin lehtihaastattelun mukaan tavoitteena oli luoda tunnekokemuksia, ei ”pinnallista juonitarinaa”. Carlson, Kristine: Lumikuningatar. *Suomen Kuvalehti* 19.12. 51–52/1986.

49 *Lumikuningatar*, kuvauspaikat, Elonet-tietokanta.

50 Hartzell: Ajatuksia Lumikuningatar sadusta ja sen toteuttamisesta elokuvaksi 29.9.1983. LK käsikirjoitus- ja tuotantoaineisto, SC-325, KAVI.

kuvattu Islannissa. Tällainen kuvasto tekee elokuvan tarinasta vahvasti ylijarajaisen. Oletettavasti kyse ei kuitenkaan ollut Mette Hjortin jaottelujen mukaisesta tietoisesti merkitystä ylijarajaisuudesta, vaan tekijät tavoittelivat sadunomaisuutta⁵¹, jota tilallinen ylijarajaisuus ja irtautuminen reaali maailmasta vahvistavat.

Kerronnaltaan ja ilmaisultaan elokuva on ennemmin osa eurooppalaisen modernismin perinnettä kuin valtavirran lastenelokuvia, vaikka elokuvaa ennakkoon epäiltiinkin ”Hollywood-pröystäilystä”, eli värikkäästä fantasiakuvauksesta ja runsaasta lavastuksesta.⁵² Ohjaaja Hartzell oli kiinnostunut klassisen sadun morfologiasta, surrealistisesta ilmaisusta ja symboliikasta sekä sen vaikutuksesta alitajuntaan.⁵³ Valtavirran lastenelokuvien vauhdin ja huumorin sijasta kerronnassa painottuu audiovisuaalinen symboliikka ja tarinaan jää selittämättömiä asioita modernismin tyylin mukaisesti. Elokuvaa edustaakin 1980-luvun alun Suomen elokuvasäätien taidepainotteista linjaa, joka mukaan Hollywoodin tapainen viihteellisyys ei kuulunut valtion tukeman kansallisen elokuvan piiriin.⁵⁴ Valtavirtaelokuvasta poikkeavat taide-elokuvan piirteet ja selkeän lasten puhuttelun puuttuminen luultavasti haittasivat elokuvan kansainvälistä myyntiä. Toisaalta ne tekevät elokuvasta ajattoman ylijarajaisen, joka on edesauttanut sen pitkäaikaista ja vaihtoehtoisia levityskanavia hyödyntävää kiertoa (puhutaan niin sanotusta pitkästä hännästä⁵⁵).⁵⁶

Lumikuningatar-elokuva osallistui ainakin 20 kansainvälisille elokuvafestivaaleille, muun muassa Frankfurtin kansainvälisille lasten- ja nuorten elokuvien festivaaleille, Moskovan kansainvälisten elokuvajuhlien lastenelokuvakilpailuun, Giffonin kansainvälisille lasten ja nuorten elokuvafestivaaleille sekä Cannesissa varsinaisen kilpailun ohessa järjestet-

51 Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021.

52 Mäkinen, Eija: Keltainen velho punainen puu. *Peili* 4–5/1986.

53 Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021.

54 Pantti 2000, 335, 339.

55 Iordanova 2021, 25.

56 Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021; Myös kopio Skotlannin television ostopäällikön Michael Trotterin kirjeestä Henrik Ohlströmille 13.1.1988. LK tuotanto/kuvauskansio L. Helminen, SC-325, Doo4707, KAVI.

tävään Cannes Junior -sarjaan.⁵⁷ Toisen maailmansodan jälkeen yleistyneistä kansainvälisistä elokuvafestivaaleista oli tullut keskeinen keino pientenkin elokuvamaiden tuottajille levittää elokuviaan yli rajojen.⁵⁸ Suomen elokuväsäätiöllä oli keskeinen rooli festivaalikierron organisoinnissa ja tukemisessa. Elokuvasäätiö myönsi tukea filmikopioihin ja tekstitykseen, avusti filmien kuljetuksessa sekä järjesti yhteispohjoismaisia esittelypisteitä.⁵⁹ Elokuvapoliittisesta näkökulmasta elokuväsäätiön aktiivinen työ ei ollut kaupallista toimintaa vaan kulttuurivientiä, jossa rakennettiin kuvaa suomalaisesta elokuvasta ja osoitettiin Suomen olevan elokuvakulttuurimaa.⁶⁰

Kansainvälisten elokuvafestivaalien verkosto toimi yllirajaisena tilana, jossa elokuvat saattoivat siirtyä festivaaleilta toiselle useita vuosia ensi-illan jälkeen. *Lumikuningatar*-elokuva esitettiin erityisen aktiivisesti ensi-illan jälkeisinä vuosina 1987–1989, mutta myös myöhemmin.⁶¹ Tärkeimpinä pidettiin osallistumista Berliinin ja Cannesin elokuvajuhlille sekä keskeisille lastenelokuvafestivaaleille.⁶² Festivaalinäkyvyys johti yhteydenottoihin ja pyyntöihin saada esittää elokuvaa erilaisissa kulttuuritapahtumissa. Näihin kaikkiin ei kuitenkaan voitu vastata, sillä esittämisen kulut olisivat jääneet Neofilmin vastuulle.⁶³

Elokuvfestivaalit tarjosivat kansainvälistä näkyvyyttä ja edistivät elokuvan markkinointia. Festivaalien yhteydessä järjestettiin myös myyntitilaisuuksia, kuten Berliinin elokuvajuhlien elokuvamarkkinat, joihin *Lumikuningatar*-elokuva osallistui keväällä 1987.⁶⁴ Festivaaliosallistuminen saattoi poikia kontakteja, jotka johtivat uusiin kutsuihin tai suoriin levitystarjouksiin. Moskovan elokuvajuhlien kautta ohjaaja Päivi Hartzell solmi suhteita Los Angelesissa toimivaan Women in Film International -järjestöön. Osallistuminen Giffonin lastenelokuvafestivaalille puoles-

57 *Lumikuningatar*, Tenho-tietokanta.

58 Ks. esim. Lehtisalo 2016b.

59 Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021; tukea myönnettiin myös *Lumikuningatar*-elokuvalle. SES 1987, 20.

60 SES 1987, 8; SES 1988, 9.

61 *Lumikuningatar*, Tenho-tietokanta; LK, markkinointimateriaaleja, KPR-155, KAVI.

62 Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021.

63 Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021.

64 SES 1987, 8; *The Snow Queen* -paperiesite, Berlin 1987. LK, PR-aineistot, KPR-155, KAVI.

taan johti tarjoukseen Italian yleisradioyhtiöltä RAI:lta.⁶⁵ Loppuvuodesta 1987 Suomen elokuvasäätiö ja Filmikamari valitsivat *Lumikuningatar*-elokuvan edustamaan Suomea Yhdysvaltain elokuva-akatemian myöntämän Oscar-palkinnon vieraskielisten elokuvien kategoriaan. Lehtitiedon mukaan valintaan vaikuttivat elokuvan visuaalisuus ja lämpö.⁶⁶ *Lumikuningatar* ei päässyt lopulliseen kilpailuun, mutta ilmeisesti esikarsinta sai Amerikan elokuvainstituutin elokuvafestivaalien johtajan Ken Wlaschinin kiinnostumaan elokuvasta. *Lumikuningatar* osallistui keväällä 1988 elokuvainstituutin elokuvafestivaaleille Los Angelesissa, minkä ohessa instituutti auttoi Neofilmiä järjestämään neuvotteluja amerikkalaisten televisioyhtiöiden ja levitysyhtiöiden kanssa.⁶⁷ Neuvottelujen tuloksesta ei ole tietoa.

Lumikuningatar myytiin kaupalliseen levitykseen ainakin Tanskaan, Ruotsiin, Ranskaan, Saksan liittotasavaltaan, DDR:ään, Sveitsiin, Belgiaan, Unkariin, Kanadaan, Japaniin, Algeriaan ja Israeliin. Tavoitteena oli myydä elokuva teatterilevitykseen, josta oli mahdollisuus saada parhaimmat tulot, mutta elokuvaa levitettiin myös videomyyntiin ja televisioon.⁶⁸ Televisiolevityksestä Neofilmistä solmi sopimuksen Mainostelevision kautta, jolta oli jo ostettu tuotantoprosessiin liittyvät laboratoriapalvelut.⁶⁹ Sujuvinta myynti oli Pohjoismaihin ja Saksan liittotasavaltaan. Tähän saattoi vaikuttaa Tanskan ja Ruotsin vireä lastenelokuvakulttuuri ja mahdollisesti myös elokuvan vahva naiskuva. Saksan liittotasavaltaan puolestaan Neofilmillä oli jo valmiiksi hyviä kontakteja.⁷⁰

Neofilmissä elokuvan kansainvälistä myyntiä hoiti elokuva-televisioalan ammattilainen Henrik Ohlström, jolla oli kaupallinen koulutus ja jo kokemusta suomalaisten elokuvien kansainvälisestä myynnistä. Tämä

65 Giffonin elokuvafestivaalinen edustajan kirje Claudio Gubitosen kirje Neofilmille 25.1.1988. Tuotanto/kuvauskansio L. Helminen. LK tuotantoaineistot, SC-325 Doo4707, KAVI.

66 Lumikuningatar Oscar-kilpaan. *Iltä-Sanomien* 8.1.1988.

67 Germain, Sirkka: Lumikuningatar vihdoinkin Yhdysvaltain markkinoille? *Iltä-Sanomien* 19.4.1988.

68 Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021; Yksityiskohtaisia kansainvälisen myynnin tietoja ei ole saatavissa. Vaikeus selvittää elokuvan kansainvälistä kiertoa edes yksittäisessä tapauksessa konkretisoi osuvasti Iordanovan (2010, 26) toteamuksen metodologisista haasteista ei-Hollywood-elokuvien kansainvälisen levityksen tutkimuksessa.

69 Kopio Neofilmin ja MTV:n sopimuksesta 26.3.1987, LK, tuotanto/kuvauskansio L. Helminen SC-325, Doo4707, KAVI.

70 Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021.

oli poikkeuksellista osaamista 1980-luvun Suomessa. Siitä huolimatta myynti oli haastavaa, sillä suomalainen elokuva ei ollut kansainvälisesti tunnettua eikä suomalaisilla elokuva-alan toimijoilla ollut vahvoja kansainvälisiä verkostoja.⁷¹ Elokuvan kaltaisella taloudellisesti riskialttiilla alalla nämä ovat tärkeitä edellytyksiä: yleinen tunnettuus, samoin kuin sellaiset ylijärjetyt peruspiirteet kuten yleiset genre-elokuvan tunnusmerkit, auttavat levittäjiä arvioimaan elokuvan kaupallista potentiaalia. Hyvät kontaktit puolestaan ovat tarpeen alalla, jossa liikkuu myös epäluotettavia ja konkurssivaarassa olevia yrittäjiä.⁷² Lisäksi pienelle tuotantoyhtiölle elokuvan markkinointi oli iso panostus, sillä markkinointimateriaalit, esittelykasetit ja tekstitykset tulivat kalliiksi.⁷³

Ajan ja teknologian kehityksen myötä *Lumikuningattarelle* on avautunut uusia markkinoita. Nykyään elokuva on digitalisoitu ja sitä myy talenteena ja suoratoistona suomalainen, audiovisuaaliseen digitaaliseen levitykseen keskittynyt VLMedia Oy. Uudessa muodossaan elokuva on levityksessä muun muassa Ranskan, Saksan, Iso-Britannian, Espanjan ja Ruotsin suoratoistopalveluissa. Vaikka suoratoistomarkkinat ovatkin luoneet uutta kysyntää elokuville, pienen tuottajamaan elokuville kilpailu näillä markkinoilla ei ole suoraviivaista. Neofilmin on kannattavampaa toimia pienten paikallisten suoratoistoyhtiöiden kuin markkinoita hallitsevien suuryhtiöiden kanssa, sillä esimerkiksi Netflix edellyttää tuottajan tekevän kalliit maakohtaiset kieliversiot.⁷⁴

Lumikuningatar-elokuvan pitkä elinkaari kuvastaa elokuvakulttuurin ja -tuotannon muutoksia 1980-luvulta 2020-luvulle. Elokuvaprojektiin sisältyi suunnitteluvaiheessa selkeitä kansainvälistymisstrategioita, jotka olisivat toteutuessaan tehneet elokuvasta ylijärjetyksen yhteistuotannon ja ehkä lisänneet elokuvan kansainvälistä kaupallista levitystä. 1980-luvun Suomessa elokuva-alan rakenteet ja käytännöt eivät kuitenkaan tukeneet tämänkaltaista ylijärjetyksellistä toimintaa. Suomalaisilla alan ammattilaisilla ei

71 Ohlström oli työskennellyt vientitehtävissä myös Suomen elokuvasäätiossää. SES 1984, 4; ks. myös Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021.

72 Myös Neofilmi joutui kärsimään epäluotettavien huijarien kanssa tehdyistä sopimuksista. Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021.

73 Mp.

74 Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021.

ollut kansainvälisiä verkostoja eikä kokemusta niissä toimimisesta. Suomen elokuväsäätiöllä ja tuotantoyhtiöillä ei myöskään ollut resursseja kontaktien luomiseen, sillä se olisi vaatinut matkustamista ja markkinointia. Sen sijaan elokuvana *Lumikuningatar* näyttäytyy vahvasti ylijarjaisena taide-elokuvana, jolla oli kysyntää kansainvälisessä elokuvakulttuurissa ja joka levisi vaihtoehtoisten levityskanavien kautta. Tähän löytyi myös tukirakenteita, kuten Suomen elokuväsäätiön kulttuurivienti. Sittemmin teknologinen muutos on mahdollistanut entistä sujuvamman kierron yli kulttuurirajojen, ja elokuva voi löytää uusia kansainvälisiä yleisöjä suoratoistokanavien kautta.

Koko perheen elokuvaseikkailu

Vuosituhaten taitteeseen tultaessa suomalainen elokuvapolitiikka alkoi muuttua. Tilastot kertoivat elokuvateattereiden yleisökadosta, joten Suomen elokuväsäätiö avasi tukensa taide-elokuvan lisäksi myös viihteellisemmille tuotannoille ja genre-elokuville. Samalla Euroopan unioniin liittyneessä Suomessa alettiin puhua yhä enemmän elokuvan kansainvälistymisestä. Elokuvapolitiikassa korostui näkemys siitä, että elokuva on sekä kulttuuria että kaupallista toimintaa.⁷⁵ Kulttuurituotanto ei ollut ainoastaan kannattavaa, vaan sen nähtiin toimivan jopa jälkiteollisen yhteiskunnan talouden veturina.⁷⁶ Käytännössä ajatus kytkeytyi kansainvälistymiseen, sillä elokuvatuotannon kannattavuus edellytti laajempaa rahoitus pohjaa sekä avarampia markkinoita.

Kaksikymmentä vuotta myöhemmin kansainvälinen toimintaympäristö on arkipäivää.⁷⁷ Euroopassa tätä ovat edesauttaneet Euroopan unionin tukirakenteet. Suomi liittyi jo vuonna 1993 EU:n Media-ohjelmaan,⁷⁸ joka pyrkii luomaan eurooppalaisesta audiovisuaalisesta tuotannosta vahvan vastavoiman Yhdysvaltojen viihdeteollisuuden vallalle.

75 Pantti 2000, 344–345; SES 1999, 4.

76 Tällainen *cultural industry* -näkemys oli yleinen myös laajemmin länsimaissa ja Euroopassa. Pantti 2000, 315–316.

77 Ks. esim. SES 2020, 11, 16–17, 22.

78 Pantti 2000, 345.

Vaihtuvien Media-ohjelmakausien lisäksi eurooppalaista audiovisuaalista kulttuuria tukee Euroopan neuvoston Eurimages-ohjelma.

Kansainvälisenä yhteistuotantona toteutettu animaatio *Niko – lentäjän poika* (2008) on tämän uuden, yllirajaisen tuotantokulttuurin elokuva, jo alun perin kansainvälisesti rahoitettu ja laajoille markkinoille suunnattu. Idea pitkstä animaatioelokuvasta syntyi suomalaisessa animaatiostudiossa Anima Vitaessa.⁷⁹ Tv-tuotantoja ja lyhytelokuvia tuottanut yhtiö asetti vuonna 2002 tavoitteekseen tehdä oma pitkä elokuva kansainväliseen levitykseen. Euroopan animaatiotuotantoon tutustumisen jälkeen yhtiössä päädyttiin perhe-elokuvaan, joka tehtäisiin eurooppalaisen tason budjetilla, noin kuudella miljoonalla. Kansallisella tasolla tämä oli uutta. Suomessa ei ollut aiemmin tehty kokopitkää tietokoneanimaatiota ja pitkien elokuvien budjetti liikkui 1,5–2,5 miljoonan välillä.⁸⁰

Projektia toteuttamaan syntyi yllirajainen tekijätiimi. Anima Vitaen tuottaja Petteri Pasanen pyysi syksyllä 2003 projektiin mukaan Cinemaker-yhtiön omistajan, tuottaja-käsikirjoittaja Hannu Tuomaisen, jolla oli jo kokemusta kansainvälisten yhteistuotantojen tekemisestä.⁸¹ Tuomaisen tuottama lasten- ja nuortenelokuva *Poika ja ilves* (1998) oli kansainvälisesti rahoitettu ja levitetty, ja myös Suomessa hyvän yleisömenestyksen saanut projekti.⁸² Keväällä 2005 animaatioalan elokuvan tekijöitä ja rahoittajia yhteen kokoavan Cartoon Movie -tapahtuman kautta tuotantokumppaneiksi saatiin tanskalainen A. Film, Ulysses Films sekä A. Filmin yhteistyökumppani, irlantilainen Magma Films. Yhteistyökumppanien verkostojen myötä tulivat mukaan elokuvan toinen ohjaaja, Michael Hegner, toinen käsikirjoittaja Martein Thorisson, dialogin käsikirjoittaja Mark Hodgkinson sekä muu elokuvan tekijätiimi. Elokuva valmistui Suomessa, Tanskassa, Saksassa ja Irlannissa sijaitsevien tiimien yhteistyönä.⁸³

79 *Niko* tiedotusmateriaali, ei päiväystä, lehdistön materiaali syksyllä 2008. *Niko*, PR-aineisto, KPR-2119, KAVI; Pallari, Leena: Mitä jos tehtäisiin pitkä animaatio. *Helsingin Sanomat* 5.10.2008.

80 Ks. esim. SES 2006, 12.

81 *Niko* tiedotusmateriaali, ei päiväystä, lehdistön materiaali syksyllä 2008. *Niko*, PR-aineisto, KPR-2119, KAVI; Pallari, Leena: Mitä jos tehtäisiin pitkä animaatio. *Helsingin Sanomat* 5.10.2008; Rosenqvist, Juh: Animaatiosta vuoden kotimainen elokuva. *Kulttuurihaitari* 3/2008.

82 *Poika ja ilves*, Lumiere-tietokanta.

83 *Niko* tiedotusmateriaali, ei päiväystä, lehdistön materiaali syksyllä 2008. *Niko*, PR-aineisto, KPR-2119, KAVI.

Niko – lentäjän poika -elokuva valmisteltiin ja tuotettiin päämäärätietoisesti peruspiirteiltään ylijarjaiseksi. Hjortin esittämän jaottelun mukaan elokuva ilmentää vahvaa ja merkittyä elokuvallista ylijarjaisuutta.⁸⁴ Elokuvan tekijät merkitsevät alusta alkaen projektin kansalliset rajat ylittävaksi eli puhuvat kansainvälisistä tavoitteistaan.⁸⁵ Elokuvaprojektin eri osa-alueet, rahoitus, tuotantoprosessi ja tekijät, koottiin yli kansallisten rajojen. Vaikka rahoittajien joukossa on kansallisia elokuvainstituutteja – muun muassa Suomen elokuvasäätiö rahoitti käsikirjoitustyötä ja tuotantoa⁸⁶ – kokonaisuus ei muodostunut kansalliseksi projektiksi. Tämä näkyy selkeästi myös elokuvan sisällössä, jossa on monia ylijarjaisia peruspiirteitä.

Niko – lentäjän poika kertoo porovasasta, joka asuu ”yksinhuoltajaäitinsä” Oonan kanssa Lapin tuntureilla. Oona on kertonut pojalleen, että tämän isä on yksi joulupukin rekeä vetävistä lentävistä poroista. Niinpä isäänsä kaipaava Niko harjoitteleeikin ahkerasti lentämistä siinä onnistumatta. Seuranaan Nikolla on ikääntynyt liito-orava Julius, joka tuon tuosta joutuu koomisiin tilanteisiin. Lentämistä harjoitellessaan Niko tulee vahingossa paljastaneeksi porotokan sijainnin niitä metsästäville susille, minkä vuoksi tokan täytyy lähteä vaeltamaan. Syytösten masentama Niko päättää lähteä etsimään isäänsä Korvatunturilta huolehtivaisen Juliuksen seuraamana. Mukaan lyöttäytyy myös liukasliikkeinen lumikko Wilma. Korvatunturin-matkasta sukeutuu vauhdikas seikkailu, kun sudet ilkeän Mustan Suden johdolla jahtaavat kolmikkoa ja lopulta koko Korvatunturin väkeä. Itsetuntonsa löytänyt Niko oppii lentämään ja ratkaisee tilanteen. Onnellisesti päättyvän seikkailun aikana Niko ymmärtää, että ihailtua isää tärkeämpi onkin sijaisisänään toiminut Julius. Nikon ja Juliuksen palattua kotitokkaan ”uusperheen” arki jatkuu, mutta nyt siihen osallistuu myös lentäjä-isä, joka lupaa tulla poikaansa katsomaan.

Niko – lentäjän poika -elokuvan tarina rakentuu kansainvälisen perhe-elokuvan tutuista peruspiirteistä, päähenkilö on samaistuttava, jännit-

84 Hjort 2010, 13–14.

85 Ks. *Niko*, leikekansio, KAVI. Kiinnostavaa kyllä media nostaa vahvasti esiin kansallisen näkökulman, *Nikon* kalleuden ja elokuvan laajan levityksen poikkeuksellisen suomalaisena elokuvana.

86 *Niko* tiedotusmateriaali, ei päiväystä, lehdistön materiaali syksyllä 2008. *Niko*, PR-aineisto, KPR-2119, KAVI. SES 2006, 4; Tenho-tietokanta: *Niko – lentäjän poika*, KAVI.

täviin tilanteisiin joutuva nuori tai lapsi ja kerrontaa vie eteenpäin vauhdikas seikkailujuoni, jota rikastuttaa huumori. Nuoren tai lapsen kasvutarina on tyypillinen lastenelokuvan teema.⁸⁷ Temaattisesti elokuva jatkaa myös 1990-luvun suosittuja amerikkalaisia perhe-elokuvia, jossa huumorin ja jännityksen sävyttämä seikkailu on keino vahvistaa heikentyneitä perhesiteitä tai etsiä kadonnutta isää.⁸⁸ Nykyaikaisen käänteen *Niko*-elokuvaan tuo se, että kyseessä ei ole ydinperhe eikä elokuvan onnellinen loppuratkaisu edes pyri rakentamaan sellaista. Oona-äidin ”yhden illan suhde” ei näyttäydy paheksuttavana, lopussa lentäjä-isä saa jatkaa poikamiehen elämäänsä ja todellisena huoltajana jatkaa vastuuntuntoinen Julius. Tietyissä kulttuureissa, kuten Yhdysvaltojen konservatiivisen yleisön keskuudessa, tämä vapaamielinen perhekuva on herättänyt kritiikkiä, mutta se ei kuitenkaan muodostunut riskiksi Pohjois-Amerikan levytykselle.⁸⁹

Nykyaikaisemman perhekäsityksen lisäksi elokuva pyrittiin erottamaan amerikkalaisesta valtavirtaelokuvasta Lappi-kuvastolla.⁹⁰ Elokuvan visuaalisessa suunnittelussa aidontuntuisen ympäristön luomiseen käytettiin paljon vaivaa.⁹¹ Tuottaja-käsikirjoittaja Hannu Tuomaisen mukaan Lapin talviset maisemat ovatkin osa elokuvan persoonallista profiilia, joka sai myyntiyhtiöt kiinnostumaan elokuvasta.⁹² Länsimaiselle yleisölle tuttuja kiintopisteitä tarjoavat tarinan viittaukset joulupukkiin ja tämän poroihin, mutta odotuksista poiketen elokuvan teema ei kuitenkaan liity jouluun. Tekijät harkitsivat jouluviittausten käyttöä, sillä joulua saatettaisiin pitää myös liian länsimaisena peruspiirteenä, joka voisi vieraannuttaa yleisöä esimerkiksi Aasian maissa.⁹³

Huumoria pidetään usein kulttuurisidonnaisena ja vaikeana siirtää kulttuurista toiseen. Huumorin erityisasiantuntijaksi tekijätiimiin pestattiinkin käsikirjoittaja Mark Hodkinson, jonka tehtävänä oli työstää

87 Brown pitää tätä erityisesti ei-kaupallisen lastenelokuvan piirteenä. Brown 2017, 65.

88 Tasker 2012, 526, 532; ks. myös perhetematiikan keskeisyydestä lastenelokuviissa Brown 2017, 13.

89 Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

90 Kujanpää, Kaisa: Näin syntyi *Niko*. *Turun Sanomat* 8.10.2008.

91 *Niko* tiedotusmateriaali, 17–18. *Niko*, PR-aineisto, KPR-2119, KAVI; Pallari, Leena: Mitä jos tehtäisiin pitkä animaatio. *Helsingin Sanomat* 5.10.2008.

92 Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

93 Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

käsikirjoitusta komiikan näkökulmasta.⁹⁴ Osa elokuvan huumorista perustuu slapstick-tyyppiseen toiminnalliseen huumoriin, Nikon ja erityisesti Juliuksen kohellukselle tai kaksikon kanssa ystäväystävän Wilman vilkasliikkeisyydelle, minkä voi ajatella puhuttelevan erityisesti lapsiyleisöä. Huumori rakentuu myös yllättävistä yhdistelmistä ja vastakohtaisuuksista. Susilauman seuraan lyöttäytyy isännistään eksynyt vaaleanpunainen puudeli Essi, joka ystävällisesti mutta tynnen viileästi ohittaa Mustan Suden aggressiivisen uhoamisen. Essi ystäväystyy erityisesti lauman hierarkian alapäässä olevan Rimpan kanssa, joka haluaa ryhtyä kasvissyöjäksi.

Tämän lisäksi elokuvan huumori hyödyntää intertekstuaalisia viittauksia tunnettuihin elokuvaan ja lajityyppikonventioihin. Joulupukin lentojoukot, heidän kantabaarinsa ja kauraliemensä sekä Wilma-lumikon ammatti baarilaulajana varioivat (yhdyssvaltalaisia) sota- ja lentoaiheisia elokuvia, joissa machoseikkailijoiden muodostamaa veljellistä, perhe-elämää väistelevää ryhmää viihdyttää kantabaarin hyväsydäminen mutta rempseä baarityttö. Koomisen lisän lentojoukkoihin tuo se, että loppujen lopuksi lentoporot eivät ole kovinkaan machoja vaan ennemminkin hiukan hömelöjä, kuten ryhmän esittelylaulu ja baarin röyhtäilykisat kertovat. Suoria viittauksia elokuvassa on *Tähtien sota* -saagaan, joulupukin lentävä reki kun voi avaruusaluksen tavoin siirtyä hyperavaruuteen (kuva 1). Intertekstuaalisuus ja lajityyppiparodiointi eivät välttämättä puhuttele aivan nuorinta yleisöä, mutta niillä voidaan huvittaa lasten kanssa elokuvaan tulleita vanhempia. Elokuva hyödyntää näin perhe-elokuville tyypillistä kaksoispuhuttelua.⁹⁵

Voidaan tulkita, että elokuvassa on pyritty varioimaan ylijärjellisiä peruspiirteitä laajaa kansainvälistä yleisöä puhuttelevalla tavalla. Näihin peruspiirteisiin lukeutuu elokuvan lajikin. Dubattavissa oleva animaatio ei ole sidoksissa kieleen eikä fyysiseen elinympäristöön. Kansainvälisen draamaelokuvan pääosassa odotetaan olevan tähtinäyttelijän, jonka tunnettuus on avuksi markkinoinnissa, mutta animaatio vapautuu tästä

94 Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021; myös Rosenqvist, Juha: Animaatiosta vuoden kotimainen elokuva. *Kulttuurihaitari* 3/2008.

95 Brown 2017, 35–36.



Kuva 1. Silmänisku *Tähtien sota* -faneille: joulupukin reki pystyi siirtymään ”aattovauhtiin”, joka visuaalisesti muistuttaa *Tähtien sodan* avaruusaluksia hyperajossa. Kuvankaappaus elokuvasta *Niko – lentäjän poika* (© Anima Vitae Oy, Cinemaker Oy, Ulysses Filmproduktion GmbH, A. Film A/S, Magma Films Ltd. 2008).

vaatimuksesta. Tuomaisen mukaan lastenelokuva-animaatiolla onkin selvä etu kansainvälisillä markkinoilla.⁹⁶

Saatavissa olevien levitystietojen mukaan *Niko – lentäjän poika* on nähty ainakin 35 maassa ympäri maailman.⁹⁷ Lumiere-tietokanta kertoo, että vuoteen 2020 mennessä elokuvan on nähnyt teattereissa Euroopan ja Turkin alueella lähes kolme miljoonaa katsojaa.⁹⁸ Tuottajan mukaan elokuva myytiin yli sataan maahan.⁹⁹ Euroopan maiden lisäksi mukana on harvinaisempia kohdemaita Lähi-idästä ja Afrikasta, kuten Libanon ja Egypti, sekä Aasian markkinoiden suuria maita Kiina, Japani ja Etelä-Korea. Elokuvan kansainvälistä myyntiä hoiti saksalainen, globaaleilla markkinoilla toimivan Telepoolin tytäryhtiö Global Screen.¹⁰⁰ Se myi elokuvan useisiin maihin jo ennen elokuvan valmistumista.¹⁰¹

96 Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

97 *Niko – lentäjän poika* -elokuvan levitystiedot on kerätty Lumiere-tietokannasta, KAVI:n Tenho-tietokannasta ja Internet Movie Database -verkkosivuilta. Tuomaisen mukaan maakohtaista tietoa on hankala selvittää, koska myyntiä on hoitanut erillinen myyntiyhtiö, joten yksityiskohtaista tietoa ei ole tuottajillakaan. Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

98 *Niko – lentäjän poika*, Lumiere-tietokanta.

99 Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

100 *Helsingin Sanomat* 30.5.2006; Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

101 *Helsingin Sanomat* 30.5.2006; Tainola, Rita: Suomalaisporolle jättisopimus. *Iltasanomat* 10.12.2007.

Pohjoismaisen levityksen hoiti Nordisk Film, jonka kanssa tuottaja Tuomainen oli tehnyt yhteistyötä jo aiemmin.¹⁰² Kaikissa maissa elokuva ei päätynyt elokuvateatterilevitykseen, vaan se esitettiin televisiossa tai levitettiin tallenteena.¹⁰³ Elokuvan rahoittajiin kuului myös eurooppalaisia televisioyhtiöitä kuten Yleisradio, tanskalainen TV2 Denmark ja saksalainen Zweites Deutsches Fernsehen ZDF, joiden kautta televisiolevitys varmistui jo etukäteen.¹⁰⁴

Alun perin EU:n Media-ohjelman eurooppalaisen animaatioalan kehittämiseksi ja tukemiseksi käynnistämä verkostoitumiskonsepti Cartoon Movie oli keskeinen kansainvälistymisen vauhdittaja *Niko*-projektille.¹⁰⁵ Tapahtuman kautta löydettiin paitsi yhteistuottajat ja osarahoittajat myös elokuvan myyntiyhtiö Telepool. Kun tuotantoa oli saatu edistettyä, hanketta esiteltiin uudelleen Cartoon Movie -tapahtumassa keväällä 2006. Tällöin elokuva herätti lupaavana perhe-elokuvana niin paljon myönteistä kiinnostusta, että se sai useita tarjouksia myyntiyhtiöiltä. Tuomaisen mukaan tuottajat päätyivät tekemään sopimuksen Telepoolin kanssa, koska yhtiö oli vakavarainen ja luotettava, profiloitunut perhe-elokuvaan ja toiminut markkinoilla pitkään.¹⁰⁶

Kaupallisen levityksen lisäksi *Niko – lentäjän poika* elokuva kiersi kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla.¹⁰⁷ Elokuva voitti pääpalkinnon ja yleisöpalkinnon keskeisellä CineKid-lastenelokuvafestivaaleilla Amsterdamissa syksyllä 2008.¹⁰⁸ Tämän jälkeen elokuvan kulttuuri-vientiä elokuvafestivaaleille ei pidetty kaupallisen levityksen kannalta tärkeänä. Elokuva ei tarvinnut markkinointitukea festivaaleilta, päinvastoin levittäjä saattoi haluta rajoittaa osallistumista festivaaleille, jotta se ei häittäisi kaupallista levitystä.¹⁰⁹

Niko – lentäjän poika -elokuvan kaupallinen kierto jatkuu edelleen, nyt muun muassa Euroopan suoratoistopalveluissa, joiden suosio on luonut

102 Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

103 Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

104 *Niko – lentäjän poika*, Tenho-tietokanta.

105 Ks. Cartoon Movie 2021; *Niko* tiedotusmateriaali, ei päiväystä, lehdistön materiaali syksyllä 2008. *Niko*, PR-aineisto, KPR-2119, KAVI.

106 Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

107 *Niko – lentäjän poika*, Tenho-tietokanta.

108 *Niko*-poroanimaatiolle tuplavoitto kansainvälisillä festivaaleilla. *Helsingin Sanomat* 27.10.2008.

109 Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

uusia markkinoita audiovisuaalisille tuotannoille. Satuaiheiset animaatiot sopivat paitsi kansainväliseen myös pitkäikäiseen levitykseen, sillä sadun fantasiamaailma ja animaatio kestävät aikaa draamaa paremmin.¹¹⁰ Ylirajaisesta suosiosta kertoo sekin, että elokuva leviää verkossa myös piraattiversioina.¹¹¹

Niko – lentäjän poika on esimerkki tietoisesta kansainvälistymisstrategiasta, jossa kansalliset rajat ylitettiin jokaisella osa-alueella: käsikirjoituksessa, rahoituksessa, varsinaisessa tuotannossa ja levityksessä. Strategian onnistuminen vaati tietoista työskentelyä, kompetenssia toimia ylirajaisissa verkostoissa ja uuden oppimista.¹¹² Ylirajaisen toiminnan mahdollistajana olivat paitsi vähitellen rakentunut osaaminen myös Suomen elokuvasäätöön ja erityisesti Euroopan unionin luomat tukirakenteet ja ylirajainen toiminta-alue. Keskeistä oli myös teknologian kehitys, joka mahdollisti nopean tiedonsiirron ja kansainvälisen tuotanto-tiimin tiiviit yhteydet.¹¹³

Nikon kansainvälistymisstrategia oli uuden ajan tavoitteiden mukaista, ja aikalaiset palkitsivat tekijöitä onnistumisesta. Elokuva voitti vuoden 2008 parhaan elokuvan Jussin, ja Suomen elokuvatuottajien keskusliitto palkitsi tuottajat Petteri Pasasen ja Hannu Tuomaisen vuoden tuottajina.¹¹⁴ Arvostus osaltaan kuvastaa sitä, miten juurtunut käsite kansallinen elokuva on. Kun suomalainen elokuvatuotanto onnistuneesti kansainvälistyy, tuotantoa ei välttämättä nähdä kansainvälisenä tai ylirajaisena vaan edelleenkin kansallisena. Tästä kertoo *Nikon* mediajulkisuuskin, jossa elokuvan menestystä juhlistettiin erityisesti suomalaisen elokuvan voittokulkuna.¹¹⁵

110 Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021; *Nikon* tarinamaailma on myös saanut jatkoa *Niko 2 – lentäjäväljekset* -elokuvassa (Suomi, Saksa, Irlanti, Tanska 2012) ja samalla tekijätiimillä suunnitteilla on kolmaskin osa. *Niko 2 –lentäjäväljekset*, Elonet-tietokanta; Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

111 Lehtonen, Veli-Pekka: Suomalaisanimaatio *Niko* leviää luvatta internetissä. *Helsingin Sanomat* 25.3.2009.

112 Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021.

113 Ks. *Niko* tiedotusmateriaali, 14–15, ei päiväystä, lehdistön materiaali syksyllä 2008. *Niko*, PR-aineisto, KPR-2119, KAVI.

114 Lehtonen, Veli-Pekka: Yhtä hauska ja pitkä Jussi-gaala kuin ennenkin. *Helsingin Sanomat* 2.2.2009; Pasanen ja Tuomainen Vuoden elokuvatuottajiksi. *Etelä- Suomen Sanomat* 26.9.2009.

115 Ks. esim. Römpötti, Harri: Suomalaisanimaatio valtasi joulusesongin Disneyn piirretyiltä. *Helsingin Sanomat* 24.12.2007; Salonen, Heljä: Pietu valloittaa maailmaa. *Iltalehti* 24.3.2005; Kauppinen, Eeva 2007: Suomen kallein poro etsii isäänsä. *Kaleva* 11.12.2007; Pääkirjoitus: Suomalaisanimaatiolla

Lastenelokuvan ylijärjetykset ja kansainvälisen levityksen potentiaali

Elokuvien *Pikku pelimanni*, *Lumikuningatar* ja *Niko – lentäjän poika* kronologinen tarkastelu saattaa näyttäytyä teleologisena kehityksenä kohti kansainvälisempää suomalaista lastenelokuvaa. Silti on hyvä muistaa, että jo 1940-luvulla *Pikku pelimanni* -elokuva asetui osaksi aikakauden kansainvälistä ”lapsielokuvien” lajityyppiä ja elokuvaa tietoisesti myytiin eri maihin. Toisaalta kansainvälinen toiminta on yhä riskialtista ja onnistuminen edellyttää osaamista, verkostoja ja luotettavia kumppaneita.

Toki suomalaiset elokuvatuotannot ovat kiistatta kansainvälistyneet. Selkein muutos ajan kuluessa on tapahtunut elokuva-alan olosuhteissa, sillä elokuvapolitiikka, taloudelliset rakenteet ja teknologia tukevat ylijärjetyksistä toimintaa yhä paremmin. Mitä vahvempia ylijärjetyksiä rakenteita ja resursseja on olemassa, sitä tietoisempia kansainvälisiä levitysstrategioita elokuvien tekijät voivat tehdä. Ylijärjetykset peruspiirteet ovat vahvistuneet erityisesti tuotannossa ja levityksessä.

Suomen Filmitieteellisuuden suunnitelmat 1930-luvulla näyttävät satumanvaraisilta, mutta tuotantoyhtiö hyödynsi elokuvan levityksessä sodanaikaista tilannetta, vaikka elokuva itsessään oli selkeästi kansallinen tuotanto. Kansainvälinen yhteistuotanto oli 1980-luvulla yksi mahdollisuus, jota myös Hartzell ja Neofilmistö selvittivät. Tuolloiset elokuvatuotannon rakenteet sekä puutteelliset resurssit ja osaaminen vaikeuttivat kuitenkin ylijärjetyksistä tuotantoa. Kansainvälinen yhteistuotanto olisi myös voinut pakottaa ohjaajan luopumaan omasta näkemyksestään, mikä tuolloisessa ohjaajakeskeisessä tuotantomuodossa ei ollut houkuttelevaa. Rakenteet toimivat paremmin elokuvalevityksessä, jossa ylijärjetyksistä kiertoa oli mahdollista suunnitella festivaaliverkoston varaan. Kaupallinen kansainvälinen elokuvalevitys vaatii silti tuohonkin aikaan poikkeuksellista osaamista.

Vasta 2000-luvun teknologinen muutos on mahdollistanut uudenlaisen ylijärjetyksen elokuvien kierron. *Niko*-elokuva sen sijaan edustaa

lupaavat näkymät. *Keskisuomalainen* 3.2.2009; Niko-poro menestys myös Saksassa. *Ilta-Sanomat* 10.11.2009; Niko lensi menestyksellä Ranskaan. *Turun Sanomat* 20.12.2008.

kokonaisuudessaan vahvaa ja merkittyä ylijarajaista elokuvaa, tuotannon, elokuvan sisällön, levityksen ja vastaanoton näkökulmasta. Tämän mahdollistavat 2000-luvulla muotoutuneet pohjoismaiset ja eurooppalaiset rakenteet, jotka edistävät kansainvälisiä elokuvamarkkinoita ja kulttuuri-tuotantoa. Teknologinen kehitys helpottaa sekä elokuvien kansainvälistä liikkumista että vuoropuhelua eri maissa toimivien välillä. Alalla on koulutettuja ammattilaisia, joilla on kansainvälisen levityksen vaatimaa osaamista.

Käsitlemissäni elokuvissa oli jo itsessään ylijarajaista potentiaalia. *Pikku pelimannin* ja *Lumikuningattaren* aiheet olivat ainakin länsimaissa tunnistettavia, 1930-luvun kansainvälisten mallien mukainen ”ihmelapsi”, *Lumikuningattaren* tunnettu H. C. Andersenin satu. *Nikon* kansainvälisen tiimin käsikirjoittama jännittävä seikkailujuoni ja animaatiototeutus olivat harkiten suunniteltu ylijarajaisiksi. *Pikku pelimannin* musiikki ja *Lumikuningattaren* visuaalisuus puolestaan lisäsivät näiden elokuvien ilmaisun ylijarajaisuutta. Tässä ei valitettavasti ole ollut mahdollista tarkastella vastaanoton ylijarajaisuutta, mutta elokuvat itsessään antavat viitteitä siitä, miten elokuvaa on mahdollista ymmärtää eri kulttuureissa. *Pikku pelimannin* yksikertainen ja sentimentaalinen kerronta lienee ollut helppo tulkita saksalaisissakin katsomoissa, samoin kuin dokumentaariset musiikkiesitykset. *Lumikuningattaren* tarinasta oli poistettu uskonnolliset viittaukset, mikä saattoi sujuvoittaa sen kiertoa eri elokuvakulttuureissa. *Niko – lentäjän poika* -elokuvan tekijätiimi harkitsi tarkkaan eri peruspiirteiden merkitystä vastaanotolle. Uudenlaisia perhearvoja edustava uusperhekuvio olisi voinut olla riski ylijarajaiselle vastaanotolle samoin kuin joulukuvasto muille kuin länsimaisille katsojille, mutta suosion perusteella riski kannatti ottaa.

Käsitlemäni elokuvat ovat esimerkki paitsi suomalaisen elokuvatuotannon kansainvälistymisestä myös siitä, miten lastenelokuvakulttuuri vähitellen vakiintui Suomessa. Elokuvat kuvastavat lastenelokuvien moninaisuutta – edustavathan ne erilaisia lajityyppejä, melodramaattista musiikkielokuvaa, satufantasiaa ja animoitua seikkailua. Historian kuluessa tämä moninaisuus on vakiintunut: 1930-luvulla *lapsielokuva* oli Suomessa nimikettään myöten häilyvä ilmiö, 1980-luvulla valtio jo

tietoisesti tukee elokuvakategoriaa nimeltä *lastenelokuva*, 2000-luvulla on muotoutunut lapsiyleisölle omat elokuvamarkkinat sekä kohtalaisen jaettu ymmärrys siitä, mikä on lastenelokuva.

Olen tässä luvussa lastenelokuvaan tarkastellessani hyödyntänyt sekä tuottajalähtöistä että elokuvakritiikille tyypillistä lajityyppimäärittelyä.¹¹⁶ Genretutkija Rick Altmanin mukaan elokuvatuottajien tavoitteena on ollut puhutella yleisöä hyväksi havaitsemillaan, katsojia houkuttelevilla piirteillä ja malleilla eikä luoda yhtenäisiä kategorioita. Elokuvakritiikot ja -tutkijat sen sijaan määrittelevät lajityyppensä jälkikäteisesti, jolloin pyritään täsmällisyyteen ja erittelemään joukosta elokuvia yhteisiä ominaisuuksia.

Olen määritellyt lastenelokuvan lapsille suunnatuksi elokuvaksi.¹¹⁷ Tällainen tuottajalähtöinen, inklusiivinen näkökulma on ollut artikkelisissa tarpeen, jotta olen ylipäättään pystynyt tekemään historiallisen tarkastelun ja sisällyttää siihen eri termein nimetyt elokuvat. Silti tällainen väljä, kohderyhmän mukaan tehty määritelmä ei ole ongelmaton, sillä aikalaisyleisö tuskin koostui pelkästään lapsista. Suomalaiset elokuvatuottajat nimittäin välttivät 1930–1940-lukujen taitteessa rajaamasta ketään yleisöryhmää ulkopuolelle, koska elokuvalla haluttiin mahdollisimman laaja yleisö. *Pikku pelimanni* vetikin puoleensa eri-ikäistä yleisöä, ensisijaisemmin musiikista kiinnostuneita kuin lapsia. Sen sijaan 1980-luvulla elokuvan tukirakenteet ja levityskanavat rajasivat lapsille suunnatut elokuvat omaan luokkaansa. *Lumikuningatar* hyötyi näistä tuista ja levitysverkostosta, kuten kansainvälisistä lastenelokuvafestivaaleista, mutta sen moderni ilmaisu saattoi silti puhutella enemmän taide-elokuvien ystäviä kuin populaarikulttuuriin tottuneita lapsia. Tälle vuosituhannele tultaessa tarkoituksellinen kaksoispuhuttelu on vakiintunut lastenelokuvien perusominaisuudeksi. Kaksoispuhuttelu ei ainoastaan laajenna katsojapohjaa ja tee elokuvista taloudellisesti kannattavampia, vaan sen voi ajatella myös vahvistavan (lasten)elokuvakulttuurin sosiaalisuutta ja jatkuvuutta, jos koko perhe voi viihtyä yhdessä elokuvissa. *Nikon* yleisösuhte suunniteltiin tarkkaan jo käsikirjoitus-

116 Altman 2002, 57; ks. myös Lehtisalo 2011, 68–71.

117 Ks. tarkemmin kirjan johdanto ja esimerkiksi Brown 2017, 40.

vaiheessa tietoisena kaksoispuhuttelun tärkeydestä, joten siitä ei tullut vain lapsille vaan koko perheelle suunnattu elokuva.

Toisaalta tarkasteluni on ollut tutkijan jälkikäteinen analyysi, jossa olen niputtanut yhteen erilaisia piirteitä sisältäviä elokuvia. Tämä on ollut perusteltua, koska erilaisuudesta huolimatta elokuvat jakavat lastenelokuvien konventionaalisia piirteitä: tarinan päähenkilönä on lapsi tai nuori, elokuvassa ei ole aikuissisältöjä eli väkivaltaa tai seksiä ja teemana on vahvistaa perhe- tai ystävyys-suhteita.¹¹⁸ *Pikku pelimannissa* melodraama syntyy perheen hajoamisesta ja orpoudesta, ja onnellinen loppu hui Pentuu Olavin ja äidin syleilyyn. *Niko – lentäjän pojassa* työstetään isän puutteen ja uusperheen ongelmaa seikkailun siivellä. *Lumikuningatar* taas keskittyy ystävyden tematiikkaan. Se onkin kaikkein selkeimmin rajautunut lasten näkökulmaan, sillä Kertun ja Kain perheellä ei ole minkäänlaista roolia elokuvassa ja useimmat aikuisetkin ovat uhkaavia tai vähintäänkin kummallisia. Tämä vahva näkökulma nousee elokuvan fantasiamaailmasta, mutta toisaalta se kertoo myös siitä, miten taide-elokuva teki eroa perhearvoja korostaviin (amerikkalaisiin) lastenelokuviin. *Niko – lentäjän pojassa* suorastaan leikitellään uudentyyllisillä näkökulmilla perheeseen. Tämä piirre erottaa sen sovinnaisuutta korostavasta lastenelokuvien konventiosta¹¹⁹ ja näin jopa uudistaa lastenelokuvan lajia. Tällainen konventioiden variointi onkin vakiintuneille lajityyppielokuville ominaista, kun ne pyrkivät tasapainottelemaan tunnistettavuuden ja uutta tarjoavien, tuotetta erottelevien piirteiden välillä.¹²⁰

On yllättävää, miten näistä erilaisista, eri vuosikymmenillä tuotetuista elokuvista on löydettävissä kansainvälisiä, toistuvia peruspiirteitä, jotka kertovat lastenelokuvien ylijärjaisuudesta. Ilman kansainvälistä levitystäkin elokuvat asettuvat siis osaksi ylijärjasta lastenelokuvakulttuuria. Liikkuuko yksittäinen lastenelokuva helpommin yli kulttuurirajojen kuin aikuisille suunnattu elokuva? Periaatteessa lapsille suunnattu elokuva ei näyttäyty sen ylijärjaisempänä kuin aikuisillekaan suunnattu elokuva vaan kyse on kummassakin kategoriassa siitä, puhutteleeke elokuva eri-

118 Brown 2017, 13–14.

119 Brown 2017, 15.

120 Ks. esim. Neale 2000, 218–219.

laisia yleisöjä ja onko siinä kansainvälistä potentiaalia, toisin sanoen, sisältääkö yksittäinen elokuva yllirajaisia peruspiirteitä. Käsittelemissäni elokuvissa jotkin yllirajaiset peruspiirteet ovat juuri lastenelokuvalle tyyppisiä ominaisuuksia kuten ”ihmelapsi”, tunnettu satu ja animoidut eläinhahmot, mutta nämä peruspiirteet voisivat toisessa yhteydessä olla hyvin kansallisia, ne voisivat esimerkiksi ammentaa Suomen historiasta tai suomalaisesta kulttuuriperinteestä. Vaikuttaakin siltä, että tarkastelemani elokuvat olivat yllirajaisuudessaan erityistapauksia.

Elokuvien poikkeuksellisuuden voi tulkita avittaneen niitä nousemaan esiin lastenelokuvan marginaalista. *Pikku pelimanni* -elokuva rakennettiin kuuluisan henkilön ympärille. *Lumikuningatar* ja *Niko – lentäjän poika* -elokuvien tuotantoarvot olivat korkeat, mikä kertoo elokuvien tekijöiden ja tuotantoyhtiöiden arvostuksesta lastenelokuvia kohtaan – elokuvaan oltiin valmiita sijoittamaan paljon resursseja ja työtä. Tämä poikkeuksellisuus oli samalla elokuvien yllirajainen peruspiirre, joka lisäsi niiden kykyä kilpailla kansainvälisillä elokuvamarkkinoilla; ”ihmelapsen” esittämät musiikkinumero, *Lumikuningattaren* ja *Nikon* laatu tekivät niistä kaupallisesti potentiaalisia. Elokuvat toimivat omana aikanaan suomalaisen elokuvan ja kulttuurin käyntikorttina maailmalla. Ne osoittivat suomalaisten nuorten musikaalista lahjakkuutta, kuvasivat suomalaisen taide-elokuvan visuaalista ilottelua sekä todistivat eurooppalaisen animaation teknis-taiteellisesta ja taloudellisesta kilpailukyvyistä. *Lumikuningatar*- ja *Niko*-elokuvien tapauksessa syntyi kiehtova kansallisen-kansainvälisen arvostuksen ketju, kun tuotantoyhtiöiden kiinnostus ja panostukset lastenelokuvaan synnyttivät ihailua Suomessa ja mahdollistivat kansainvälisen menestyksen, mikä puolestaan lisäsi edelleen arvostusta Suomessa. Tällainen arvostuksen ketju oli omiaan vakiinnuttamaan monimuotoista lastenelokuvaa osaksi kansallista elokuvakulttuuria.

LÄHTEET

ELOKUVAT

Lumikuningatar (1986). Sk: Päivi Hartzell. O: Päivi Hartzell. T: Neofilmi Oy. Suomi. Ensi-ilta: 19.12.1986. Kesto: 1:33:00. Ikäraja S (1986), 7 (DVD, 2017).

Niko – lentäjän poika (2008). Sk: Hannu Tuomainen, Marteinn Thorisson ja Mark Hodgkinson. O: Michael Hegner, Kari Juusonen. T: Anima Vitae Oy, Cinemaker Oy, Ulysses Filmproduktion GmbH, A. Film A/S, Magma Films Ltd. Tuottaja: Petteri Pasanen, Hannu Tuomainen. Suomi, Saksa, Irlanti, Tanska. Ensi-ilta: 10.10.2008. Kesto: 1:22:37. Ikäraja 7.

Pikku pelimanni (1939). Sk: Boris Sirpo, Tuomi Elmgren-Heinonen ja Toivo Särkkä. O: Toivo Särkkä. T: Suomen Filmiteollisuus Oy. Suomi. Ensi-ilta: 12.11.1939. Kesto: 1:39:44. Ikäraja S.

ARKISTOLÄHTEET

Elinkeinoelämän keskusarkisto (ELKA, Mikkeli)

Lisenssitoimikunnan arkisto

Vientilisenssianomukset

Kansallinen audiovisuaalinen arkisto (KAVI, Helsinki)

Käsikirjoitukset, tuotanto ja pr-materiaalit

Lumikuningatar (LK)

Niko – lentäjän poika (Niko)

Pikku pelimanni

Leikekansiöt

Lumikuningatar

Niko – lentäjän poika

Ulkoministeriön arkisto (UMA, Helsinki)

19G: Valokuvat & filmit 1941–1943

TOIMINTAKERTOMUKSET

Suomen elokuvasäätiö. 1984. *Toimintakertomus 1984*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Suomen elokuvasäätiö. 1985. *Toimintakertomus 1985*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Suomen elokuvasäätiö. 1987. *Toimintakertomus 1987*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Suomen elokuvasäätiö. 1988. *Toimintakertomus 1988*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Suomen elokuvasäätiö. 1999. *Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelma*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Suomen elokuvasäätiö. 2006. *Toimintakertomus 2006*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Suomen elokuvasäätiö. 2010. *Elokuvuvuosi 2009. Suomen elokuvasäätiön tilastoja*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Suomen elokuvasäätiö (SES). 2020. *Toimintakertomus 2020*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

SANOMA- JA AIKAKAUSLEHDET

Elokuva-Aitta 1939
Elokuvalukemisto 1939
Etelä-Suomen Sanomat 2009
Helsingin Sanomat 1939, 2006, 2007, 2008, 2009
Iltalehti 2005
Iltä-Sanomat 1988, 2007, 2009
Kaleva 2007
Keskisuomalainen 2009
Kulttuurihaitari 2008
Minnesotan Uutiset 1941
New Yorkin Uutiset 1941, 1942
Peili 1986
Päivälehti 1940
Turun Sanomat 2008
SF Uutiset 1939, 1941
Suomen Kuvalehti 1939, 1986

HAASTATTELUT

Ohjaaja Päivi Hartzell kertoo elokuvasta, Koulujen elokuvaviikon materiaalit 2020. Media-
kasvatuskeskus Metka ry. [viitattu 30.8.2021] Saatavilla: [https://www.elokuvaviikko.fi/koe-
taan/elokuvat/lumikuningatar/ohjaaja-paivi-hartzell-kertoo-elokuvasta/](https://www.elokuvaviikko.fi/koe-
taan/elokuvat/lumikuningatar/ohjaaja-paivi-hartzell-kertoo-elokuvasta/)
Päivi Hartzellin haastattelu 25.8.2021. Muistiinpanot tekijällä.
Hannu Tuomaisen haastattelu 11.8.2021. Tallenne tekijällä.

TIETOKANNAT JA FILMOGRAFIAT

Cartoon Movie. 2021. [viitattu 30.8.2021] Saatavilla: <http://www.cartoon-media.eu/>
Elonet-tietokanta. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin elokuvatietokanta. [viitattu
30.8.2021] Saatavilla: <https://elonet.finna.fi>
Internet Movie Database. [viitattu 30.8.2021] Saatavilla: <https://www.imdb.com>
Lumiere-tietokanta. The European Audiovisual Observatory, tietokanta eurooppalaisten
elokuvien elokuvateatteriesitysten kävijämääristä. [viitattu 30.8.2021] Saatavilla:
<http://lumiere.obs.coe.int/web/search/>
Mediendatenbank. Institut für Medien- und Kommunikationspolitik, mediateollisuuden
tilastoja. [viitattu 30.8.2021] Saatavilla: <https://www.mediadb.eu>
Statista. 2021. International box office figures for the highest grossing movies each year*,
from 1915 to 2021. [viitattu 30.8.2021] Saatavilla: <https://www.statista.com/>
Svensk filmdatabas. Ruotsin elokuvainstituutin elokuvatietokanta. [viitattu 30.8.2021] Saata-
villa: <http://www.svenskfilmdatabas.se>
Tenho-tietokanta. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin arkistotietokanta. Käytettävissä
instituutin tiloissa.

Långfilm i Sverige 1940–1949. Fakta om 3.243 långfilmer godkända för visning eller censurförbjudna i Sverige 1940–1949. Wredlund, Bertil & Lindfors, Rolf. 1981. Stockholm: Proprius.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Altman, Rick. 2002. *Elokuva ja genre*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

Brown, Noel. 2017. *The Children's Film. Genre, Nation, and Narrative*. New York: Wallflower Press.

Hjort, Mette. 2010. On the plurality of cinematic transnationalism. Teoksessa Nataša Đurovičová & Kathleen Newman (toim.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 12–33.

Honka-Hallila, Ari, Laine, Kimmo & Pantti, Mervi. 1995. *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.

Hupaniittu, Outi. 2016. Appendix. Teoksessa Henry Bacon (toim.): *Finnish Cinema. A Transnational Enterprise*. Lontoo: Palgrave Macmillan, 247–250.

Iordanova, Dina. 2010. Rise of the fringe. Global cinema's long tail. Teoksessa Dina Iordanova, David Martin-Jones & Belen Vidal (toim.): *Cinema at the periphery*. Detroit: Wayne State University Press, 23–45.

Laine, Kimmo. 1999. "Pääosassa Suomen kansa". *Suomi-filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lehtisalo, Anneli. 2011. *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset historialliset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lehtisalo, Anneli. 2016a. Exporting Finnish Films. Teoksessa Henry Bacon (toim.): *Finnish Cinema. A Transnational Enterprise*. Lontoo: Palgrave Macmillan, 115–138.

Lehtisalo, Anneli. 2016b. Finnish Films and International Film Festivals. Teoksessa Henry Bacon (toim.): *Finnish Cinema. A Transnational Enterprise*. Lontoo: Palgrave Macmillan, 223–226.

Lehtisalo, Anneli. 2019. Maitotyttö maailmalla – SF:n elokuvien ulkomaanlevitys. Teoksessa Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi & Outi Hupaniittu (toim.): *Unelmatehdas Liisankadulla. Suomen Filmiteollisuus Oy:n tarina* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 254–271.

Neale, Steve. 2000. *Genre and Hollywood*. Lontoo: Routledge.

Pantti, Mervi. 2000. "Kansallinen elokuva pelastettava". *Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sihvonen, Jukka. 1987. *Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta*. Helsinki: Valtion Painatuskeskus.

Tasker, Yvonne. 2012. *The Family in Action*. Teoksessa Barry Keith Grant (toim.): *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press.

Elokuva ja monilukutaidon pedagogiikka varhaiskasvatuksessa

Muumien taikatalven (2017) merkitysten muotoilu

Satu Valkonen

 <https://orcid.org/0000-0001-9577-7266>

Varhaiskasvatuksen tehtävänä on edistää lapsen kehitystä ja oppimista, lisätä lasten tasa-arvoa ja yhdenvertaisuutta sekä vahvistaa lasten osallisuutta sekä aktiivista toimijuutta yhteiskunnassa. Tarkastelen tässä luvussa, miten lastenelokuva voisi hyödyntää tässä tehtävässä. Viitekehyksenäni toimii monilukutaidon pedagogiikka,¹ jossa *Muumien taikatalvi* -elokuva (2017) sovelletaan merkitysten luomisen ja muotoilun prosessissa sekä uuden tuottamisessa lasten kanssa. Monilukutaidon pedagogiikassa merkitysten muotoilusta käytetään termiä suunnittelu (*design*).² Elokuva tarjoaa päiväkotiin tekstuaalisten merkitysten moninaisen maailman. Kuvaan, miten sitä voidaan lähestyä monilukutaidon pedagogiikan avulla.

Varhaiskasvatussuunnitelman perusteet määrittävät, millaista opetusta päiväkodissa tulee toteuttaa. Tämä koskee myös monilukutaidon opettamista. Monilukutaidolla viitataan perusteasiakirjassa erilaisten viestien tulkinnan ja tuottamisen taitoihin ja siihen katsotaan sisälty-

1 New London Group 1996.

2 Cope & Kalantzis 2009, 10–15.

vän erilaisia lukutaitoja kuten medialukutaito ja kuvanlukutaito.³ Tutkimuskirjallisuudessa monilukutaidolla tarkoitetaan perusteasiakirjan osaamisperustaisesta määritelmästä poiketen pedagogista lähestymistapaa, missä merkityksessä käytän käsitettä tässä luvussa.⁴ Määrittellen monilukutaidon New London Groupin (1996) mukaisesti kahden monineuden avulla: ensimmäinen liittyy laajentuneeseen tekstikäsitteeseen, multimodaalisuuteen, ja toinen oppijoiden erilaisiin lähtökohtiin, sosiaaliseen diversiteettiin.⁵

Näin ollen käsitän monilukutaidon ensinnäkin laajentuneena ja moninaistuvana lukutaitojen alueena, jossa tekstien moninaisilla muodoilla ja eri viestimillä on keskeinen asema. Monilukutaidossa on kyse inhimillisestä ja sosiaalisesta toiminnasta, jossa maailmaa tarkastellaan uusista näkökulmista ja jossa opittua sovelletaan uusissa yhteyksissä yhdessä uutta luoden.⁶ Monilukutaidon pedagogiikassa siis sovelletaan erilaisia tekstityyppejä ja -tyylejä ja opetellaan hankkimaan, yhdistämään, muokkaamaan, tulkitsemaan ja tuottamaan tietoa eri muodoissa, ympäristöissä ja tilanteissa.⁷ Toiseksi, kun monilukutaitoa lähestytään pedagogiikkana, on tärkeää, että opetuksessa vastataan sosiokulttuurisen moninaisuuden asettamiin vaatimuksiin.⁸ Sosiokulttuurisen moninaisuuden tunnustamisella viitataan oppijoiden sosiaaliseen diversiteettiin eli heidän moninaisten taustojensa, kiinnostustensa, osaamisensa ja tarpeidensa yhdistelmään, jotka huomioiden rakennetaan sellaisia oppimisympäristöjä, joissa kaikkien oppijoiden toimijuutta voidaan vahvistaa ja näin kehittää heidän mahdollisuuksiaan toimia muuttuvassa ja moninaisessa yhteiskunnassa.⁹

Monilukutaidon pedagogiikka pyrkii erityisesti persoonan kasvuun, identiteetin vahvistamiseen sekä toiset huomioon ottavaan käyttäytymiseen ja kykyyn toimia yhteistyössä erilaisten ihmisten kanssa.¹⁰ Moni-

3 OPH 2022, 28.

4 New London Group 1996; ks. myös Kulju ym. 2011; Kupiainen ym. 2015; Palsa & Ruokamo 2016.

5 New London Group 1996; Cope & Kalantzis 2009; Kalantzis & Cope 2012.

6 New London Group 1996; Kalantzis & Cope 2012.

7 Kupiainen ym. 2015; Luukka 2013.

8 Boyd & Brock 2015; Palsa & Ruokamo 2016.

9 Kupiainen 2016; Kalantzis & Cope 2005.

10 Kupiainen 2016, 25.

lukutaidon yhteydessä kehitetään kasvatuksen ja koulutuksen yhdenvertaisuutta ja oikeudenmukaisempaa maailmaa.¹¹ Tämä on ymmärrettävissä yhtenäiseksi varhaiskasvatuksen sivistystehtävän kanssa, jossa lapsen identiteetin muotoutumista ohjataan tietoisesti siten, että lapset oppivat havaitsemaan oman toimintansa vaikutuksia toisiin ihmisiin ja ympäristöön ja jossa lapsen kehitystä tuetaan niin, että he oppivat toimimaan toisten hyväksi. Lapsia myös ohjataan muodostamaan omia mielipiteitä ja arvioimaan kriittisesti vallitsevia ajattelu- ja toimintatapoja sekä toimimaan eettisesti kestäväällä tavalla.¹²

Tässä luvussa kuvaan, miten lastenelokuva voidaan ottaa monilukutaidon oppimisen keskiöön varhaiskasvatussuunnitelman perusteiden mukaisesti. Siitä huolimatta, että perusteasiakirja velvoittaa moni- ja medilukutaidon edistämiseen, lasten kiinnostusta mediaan ei ole perinteisesti totuttu käsittelemään päiväkodissa pedagogisesti tai nivoamaan niitä tavoitteellisesti osaksi toteutettavaa pedagogiikkaa.¹³ Etenkin elokuva nähdään suomalaisessa koulutuksessa vahvasti viihteellisenä: elokuvia käytetään ajankäytön hallinnassa tai palkkiona.¹⁴ Ajankohtaista ja kattavaa tietoa siitä, miten varhaiskasvatuksen henkilöstö soveltaa elokuvan kasvatuksellisia mahdollisuuksia tukea lapsen oppimista, kehitystä ja hyvinvoinnin toteutumista ei ole saatavilla. Kansainvälinen tutkimus viittaa kuitenkin siihen, ettei elokuvakasvatus ole kyennyt saamaan vahvaa sijaa koulutuksessa.¹⁵ On myös huomattava, että varhaiskasvatussuunnitelman perusteissa elokuvaa ei käsitteenä mainita lainkaan, vaikka monilukutaidon yhteydessä viitataan audiovisuaalisiin teksteihin, media- ja kuvanlukutaitoon sekä lapsille soveltuviin kulttuuripalveluihin, joita esimerkiksi elokuvateatterit ovat.¹⁶

Lisäksi Kansallisen koulutuksen arviointikeskuksen selvityksen mukaan ymmärrys monilukutaidon tavoitteista ja sisällöistä on varhaiskasvatuksessa hataraa: henkilöstö ei tiedä, millaista pedagogiikkaa heidän

11 Kupiainen 2021.

12 OPH 2022, 22–23.

13 OKM 2013; Mulari 2016; ks. myös Marsh 2007.

14 Herkman 2007; Kovanen 2013; Kupiainen 2021.

15 Anderson & Jefferson 2020.

16 OPH 2022, 28.

tulisi monilukutaidon osalta toteuttaa.¹⁷ Hämmennystä aiheuttaa myös se, että perusteasiakirjassa monilukutaito käsitetään yksilöllisenä tiedon ja taidon alueena, kun taas tutkimuskirjallisuudessa monilukutaitoa lähestytään pedagogiikkana.¹⁸ Vain käsitteellistämällä monilukutaito pedagogiikkana se voidaan yhdistää varhaiskasvatuksen julkilausuttuihin arvoihin, tavoitteisiin ja pedagogiikkaan tyypistämättä sitä moninaisten tekstien tulkinnaksi ja tuottamiseksi tai yksilölliseksi osaamiseksi.¹⁹ Pidän tarpeellisena tuoda esiin monilukutaidon yhteyksiä varhaiskasvatuksen suunnitelman perusteisiin lisätäkseeni ymmärrystä siitä, millaista pedagogiikkaa monilukutaidon edistäminen varhaiskasvatuksen henkilöstöltä edellyttää. Lisäksi tavoitteenani on vahvistaa lasten populaarin mediakulttuurin, erityisesti lastenelokuvan, asemaa varhaiskasvatuksen suunnitelmallisessa ja tavoitteellisessa toiminnassa.

Lähestyn monilukutaidon pedagogiikkaa käytännönläheisesti esittelemällä, miten *Muumien taikatalvi* -elokuvan merkitysten muotoilulla voidaan edistää monilukutaitoa. Käsittelem ensin elokuvan merkitystä lapsen persoonallisessa kasvussa, identiteetin kehittämisessä sekä eettisessä toiminnassa, jonka jälkeen tarkastelen monilukutaidon pedagogiikan toteuttamista merkitysten muotoilun näkökulmasta. Sen jälkeen esittelen luvun perustana olevan tutkimusasetelman ja havainnollistan lyhyiden kuvausten avulla elokuvan mahdollisuuksia tavoitella sellaisia sosiaalisia tiloja, tietämystä ja taitamista, joilla oppijoiden osallisuutta ja toimijuutta voidaan tukea.²⁰

Elovakasvatus avartuu monilukutaidon vahvistamiseen

Muiden taide- ja kulttuurimuotojen tapaan elokuva herkistää aisteja maailman kokemiselle ja tarjoaa mahdollisuuksia eläytyä monenlaisiin tilanteisiin ja myötäelää muiden tunteita. Elokuvien kautta lapset voivat osallistua kuvitteelliseen tarinaan ja peilata käsityksiään itsestä, toi-

¹⁷ Karvi 2019.

¹⁸ Mertala 2018; Palsa & Mertala 2018; 2019; Kupiainen 2016.

¹⁹ Mertala 2018, 109.

²⁰ Ks. myös Kupiainen 2016; 2021.

sista ihmisistä ja ympäristöstä ja näin jäsentää käsitystään itsestään ja maailmasta. Elokuvat välittävät samaistumisen mahdollisuuksia, jotka kuvastavat mahdollisia tapoja toimia sekä käsitteellistä ja arvottua todellisuutta. Elokuvat voivat tukea lapsen kasvua ihmisyyteen eritoten silloin, kun niiden avulla pyritään tavoitteellisesti tekemään omaa elämää ymmärrettäväksi ja lujittamaan käsitystä itsestä. Väitöstutkimuksessani havaitsin, että varhaiskasvatuskäiset lapset arvioivat heille suunnattujen audiovisuaalisten sisältöjen moraalilutta hyvinkin analyttisesti ja heidän tapansa tehdä tarinaa ymmärrettäväksi ilmensi vahvasti heidän käsitystään oikeudenmukaisuudesta ja ihmisten hyvyydestä.²¹ Elokuvien avulla varhaiskasvatuksen henkilöstö voi keskustella lasten kanssa arvoista ja ihanteista sekä tukea sivistystä, joka ilmenee tavassa suhtautua itseen, muihin ihmisiin, ympäristöön ja tietoon sekä tavassa ja tahdossa toimia oikein. Ihmisyyteen kasvu on yksi varhaiskasvatuksen arvoperustan keskeinen periaate.²²

Monilukutaidon pedagogiikan voidaan katsoa sisältävän samansisältöisiä tavoitteita. Monilukutaidon pedagogiikassa opetellaan muotoilemaan vaihtoehtoisia tulevaisuuksia, mikä antaa oppijoille eväitä rakentaa oikeudenmukaista yhteiskuntaa. Tätä tavoitellaan tarjoamalla kaikille oppijoille yhdenvertaiset mahdollisuudet päästä käsiksi teksteihin, joiden avulla he voivat ilmaista itseään ja vaikuttaa yhteiskunnallisesti.²³ Monilukutaitoisuus on moninaisen lukutaidon vahvistamista ja elokuvan audiovisuaalista tekstimuotoa voidaan hyödyntää tässä monin tavoin. Lapset voivat esimerkiksi tutkia tarinan rakennetta ja juonta, äänimaailmaa, lavastusta ja kuvakulmia. He voivat myös tuottaa itse sisältöjä, jotka voivat olla muun muassa kirjoitetussa, puhutussa, audiovisuaalisessa tai digitaalisessa muodossa. Näin elokuvakasvatus avartuu myös monilukutaidon vahvistamiseen. Työskentely tunnustaa elokuvan merkityksen lasten kulttuurissa, heidän sosiaalisessa elämässään ja kokemuksissaan²⁴. Monilukutaidon pedagogiikka auttaa näkemään populaarikulttuurin tekstit lasta motivoivina lukutaitojen oppimisen

21 Valkonen 2012.

22 OPH 2022.

23 Kupiainen 2021.

24 Buckingham 1996; Hesterman 2011a; 2011b; Valkonen 2012; Parry 2013.

resursseina, joka heijastelee lukutaitoon liittyvien käsitysten muuttumista sekä lasten (populaari)kulttuurin merkityksen tunnustamista osana opetusta.²⁵

Elokuva voi opettaa jäsentämään itseä ja maailmaa koskevaa tietoa ilman että tätä tarkoituksellisesti tavoitellaan.²⁶ Varhaiskasvatuksessa toteutettavan toiminnan tulee kuitenkin olla sekä suunnitelmallista että tavoitteellista ja siksi henkilöstön on punnittava elokuvan käsittelyn tapoja lapsiryhmän kannalta. Monilukutaidon pedagogiikan lähtökohtana on sellaisten oppimisympäristöjen luominen, jotka tarjoavat moninaisten tilojen ja välineiden kautta lapsille mahdollisuuden tuoda esiin omaa ääntä.²⁷ Hyödyntämällä esimerkiksi visuaalisia, kielellisiä ja ei-kielellisiä sekä haptisia lukutaidon muotoja lapset pystyvät osallistumaan merkitysten muotoiluun omaehtoisesti ja aktiivisesti. Varhaiskasvatuksessa keskeisessä asemassa ovatkin sosiomateriaaliset ja aistiset lukutaidon muodot, sillä lapsilla ei välttämättä ole vielä peruslukutaitoa.²⁸ Itseilmaisu moninaisten tekstien avulla voi näin vahvistaa lasten identiteettiä oppijoina ja tuottaa monenlaisia osallistumisen taitoja, jotka edistävät lapsen kasvua yksilöinä ja yhteisönsä jäseninä.²⁹

Merkitysten muotoilua nimitetään monilukutaidon pedagogiikassa suunnitteluksi (*design process*). Siihen sisältyy ajatus tiedon jakamisen, tulkinnan ja uudelleenmuotoilun yhteisöllisyydestä: merkityksiä siis rakennetaan yhdessä. Merkityksen muotoilun prosessi muodostuu monilukutaidon pedagogiikassa kolmesta osatekijästä: käytettävissä olevista kulttuurisista resursseista (*Available design*), joilla viitataan oppijoiden käyttämiin keinoihin tulkita ja tuottaa merkityksiä (esimerkiksi digitaalinen osaaminen, käsitteiden hallinta). Suunnittelu on merkityksen kommunikoinnista toisille ihmisille kulttuuristen resurssien avulla. Suunnittelu ilmentää oppijoiden identiteettejä, kun merkitysten muotoilussa hyödynnetään niitä kulttuurisia resursseja, joita kullakin oppijalla on käytettävissään. Se on päämääräsuuntautunutta, tarkoituksellista ja

25 Parry 2013; Parry 2014; Kulju ym. 2018.

26 Kytömäki 1999; Valkonen 2012.

27 Ks. Kupiainen 2021.

28 Mills 2016.

29 Kupiainen 2021.

valikoivaa. Merkitysten muotoilussa oppijan identiteetit yhdistyvät ainutkertaisella tavalla, kun kukin hyödyntää näkemyksiään välittäessään omanlaisiaan ilmaisun tapoja. Tämän tuloksena syntyy aina uusi tuotos (*The Redesigned*). Uusi tuotos on osa tekstuaalisten merkitysten maailmaa, jota sovelletaan edelleen merkitysten muotoilussa – esimerkiksi valokuvaa tai elokuvan perusteella rakennettua lavastusta voidaan käyttää uudelleen.³⁰

Suunnittelussa oppijat kehittävät ilmaisullisia valmiuksiaan sekä harjoittelevat vaikuttamista. Juuri erilaisiin lukutaitoihin ja monenlaisten tekstien käsittelyyn perustuva merkityksen muotoilun prosessi kiinnittää monilukutaidon pedagogiikan mahdollisuuteen vahvistaa oppijoiden identiteettiä sekä edistää heidän toimijuuttaan ja yhteiskunnallista osallisuutta. Samoin se tarjoaa tilaisuuksia tulevaisuuksien vaihtoehdoille muotoilulle: monilukutaidon pedagogiikassa on eittämättä kyse kasvatuksen, opetuksen ja laajentuneen lukutaidon mahdollisuudesta muuttaa maailmaa.³¹

Tämä nostaa keskiöön varhaiskasvatuksen henkilöstön merkityksellisen roolin monilukutaidon pedagogiikan toteuttamisessa. Resurssit, materiaalit ja välineet eivät itsessään auta lapsia muotoilemaan oppimastaan uutta, vaan he tarvitsevat tässä tukea, ohjausta ja kannustusta.³² Henkilöstön on luotava edellytykset merkitysten muotoilulle rakentamalla lapsille mielekäs ja tarkoituksenmukainen oppimisympäristö, jossa he voivat oppia yhdessä ja toisiltaan. Perusteasiakirjan hyödyntämisen sosiokulttuurisen taustateorian mukaan oppijoiden ajatellaan olevan vastavuoroisessa suhteessa toisiinsa ja vaikuttavan toisiinsa. Siten oppiminen ja kehitys nähdään luonteeltaan yhteisölliseksi ja kulttuuriseksi. Varhaiskasvatussuunnitelman perusteissa käytetään tässä yhteydessä oppivan yhteisön käsitettä. Oppivassa yhteisössä rohkaistaan jakamaan ajatuksia, kokeilemaan uutta ja yrittämään sinnikkäästi. Siinä on tilaa erilaisille mielipiteille ja tunteille, mutta toisia on kohdeltava huoma-

30 New London Group 1996; Kalantzis & Cope 2005; 2012; Kulju ym. 2018; Kupiainen 2019; Kalantzis 2006.

31 Kupiainen 2019; 2021.

32 Valkonen ym. 2020.

vaisesti ja kunnioittavasti.³³ Monilukutaidon pedagogiikassa painotetaan vastaavasti yhteenkuulumista, oman oppimisen omistajuutta ja muutosta. Yhteenkuuluminen ja oman oppimisen omistajuus viittaavat oppimisen kiinnittämiseen lasten moninaisiin kokemusmaailmoihin, tautoihin ja identiteetteihin. Muutos taas viittaa oppijan tiedon ja taitojen avautumiseen ja laajentumiseen totutusta ja arkipäiväisestä kuitenkin nojautuen niihin.³⁴ Monilukutaidon pedagogiikan viitekehyksellä on näin ollen tiivis yhteys varhaiskasvatuksen toimintakulttuurin periaatteisiin ja pedagogisen toiminnan viitekehykseen.³⁵

Muumien merkitysten muotoilu

Nojaan sosiokulttuuriseen tutkimusperinteeseen sekä monilukutaidon pedagogiikan viitekehykseen ja oletan, että lasten motivaatio lukutaitojen harjaannuttamiseen vahvistuu, kun yhteinen merkitysten muotoilu perustuu kiinnostaviin teksteihin, joiden käsittelyssä voidaan hyödyntää aiempia oppimiskokemuksia sekä erilaisia tulkitsemisen ja tulkinnan keinoja. Tämän tutkimuksen tehtävänä on kuvata ja eritellä, miten elokuvaa voidaan hyödyntää varhaiskasvatuksessa monilukutaidon edistämässä ja erityisesti lasten toimijuuden ja osallisuuden vahvistamisessa perusteasiakirjan mukaisesti.

Tutkimus perustuu eräässä pääkaupunkiseudun päiväkodissa syysyllä 2017 tutkijakollegani Anna Mikkolan kanssa toteuttamiini työpajoihin (N=17). Työpajat toteutettiin 4–5-vuotiaiden lasten muodostamissa pienryhmissä. Työpajat olivat kestoltaan noin 30–40 minuuttia. Esitän kustakin työpajasta lyhyen tapauskuvauksen, vinjetin, joiden avulla kuvaan elokuvan käyttöä monilukutaidon edistämässä sekä erittelen lasten sitoutumista yhdessä tekemiseen, joka tuottaa osallisuutta sekä toimijuuden kautta vahvistuvaa oppijaidentiteettiä. Tutkimusaineisto koostuu työpajojen äänitteistä (4 t 5 min), lapsiryhmän henkilöstön haastatte-

33 OPH 2022, 32–37.

34 Cope & Kalantzis 2009; 2015; Kalantzis & Cope 2012.

35 OPH 2022, 31–44.

lusta (1 t 5 min) sekä kollegani kanssa käymästä reflektiokeskustelusta (1 t 28 min). Lisäksi hyödynnän suunnittelukirjauksia, valokuvia sekä havaintoja ja keskusteluja lasten ja henkilöstön kanssa. Tutkimuksen toteuttamiseen haettiin tutkimuslupa kunnalta, vanhempia tiedotettiin tutkimuksesta ja lasten suostumus kysyttiin suullisesti.

Ennen varsinaisen työpajatyöskentelyn aloittamista selvitimme, millainen monilukutaitoa vahvistava työskentely lasten kanssa olisi tarkoituksenmukaista ja heitä motivoivaa. Keskustelimme lapsiryhmän henkilöstön kanssa sekä havainnoimme lukutaitoihin liittyvää pedagogista toimintaa. Tämän perusteella kehitimme työpajatyöskentelymallin. Ensimmäinen työpajoista tutustutti lapset Muumien maailmaan tarinallisen leikin avulla. Toisessa työpajassa kävimme elokuvateatterissa katsomassa *Muumien taikatalvi* -elokuvan. Teatterivierailu poikkeaa muista työpajoista, sillä siihen ei sisällynyt pienryhmätyöskentelyä eikä siitä ole olemassa tallennetta. Kolmas työpaja keskittyi elokuvan lavastuksen rakentamiseen kädentyöllisen toiminnan kautta, neljäs valokuvaukseen ja kuvamuokkaukseen green screen -tekniikalla, ja viidennessä työpajassa perehdyimme animointiin stop motion -tekniikan avulla. Kuudennessa ja viimeisessä työpajassa monilukutaitoa harjoiteltiin askarilemalla.³⁶

Hyödynnän tutkimusaineiston käsittelyssä temaattista analyysiä, joka soveltuu hyvin yhdessä luotujen merkitysten ja kokemusten erittelyyn. Temaattinen analyysi on aineistolähtöinen työkalu, jolla nostetaan esiin tutkimustehtävän kannalta merkittäviä aiheita ja tunnistetaan aineiston säännönmukaisuuksia ja rakenteita. Temaattisen analyysin ensimmäisessä vaiheessa tutustuin tutkimusaineistoon ja kirjasin ylös tutkimustehtävän kannalta keskeisiä teemoja (alustavien koodien hahmottelu ja tuottaminen). Toisessa vaiheessa perkasin aineistoa merkitysten muotoilussa ilmenevien toimijuuden ja osallisuuden aiheiden näkökulmasta (teemojen etsiminen ja tarkastaminen). Kolmannessa vaiheessa koostin kustakin työpajasta tiivistetyn kuvauksen, vinjetin, jonka avulla oppimista voidaan eritellä monilukutaidon suunnittelun näkökulmasta, huomioiden aiempien analyysivaiheiden kautta täsmentyneet toimijuus-

36 Ks. myös Valkonen ym. 2020, 482.

den ja osallisuuden teemat (teemojen täsmentäminen ja selkeyttäminen).³⁷

Vinjetit ovat lyhyitä narratiiveja, jotka havainnollistavat tutkimuksen kohteena olevia ilmiöitä tiivistetysti. Vinjettejä hyödynnetään etenkin tapaustutkimuksissa, joissa tutkimusaineisto saattaa olla moninaista eikä esimerkiksi suoria haastattelukatkelmia ole mielekästä esittää. Vinjetit ovat tutkijan luomia kerronnallisia artefakteja ja perustuvat niin sanottuun sisäpiiritietoon niistä tapahtumista, joita tutkimuksessa on päätetty tarkastella. Vinjetit kuvaavat todellisia tapahtumia yhteenvedonmaisesti ja riittävän monipuolisesti, jotta myös ulkopuoliset saavat hyvän käsityksen tapahtumista.³⁸ Tarkistutin vinjettien pätevyuden tutkijakollegallani, jolla tutkimuksessa mukana olleena oli mahdollisuus arvioida niiden paikkansapitävyyttä.

Oleennaista temaattisessa analyysissä on, että teoreettisen viitekehyyksen onnistuu yhdistämään empirian käsittelyyn eikä analyysi jää teemojen esittelyn tasolle. Tässä tekstissä olen päättänyt esitellä työpajat eri järjestyksessä kuin missä ne järjestettiin, sillä se kuvaa parhaiten elokuvan käyttöä monilukutaidon edistämässä tarjoten silti mahdollisuuksia käsitellä oppijoiden toimijuutta ja osallisuutta merkityksen muotoilussa (aineiston ja aiemman tutkimuskirjallisuuden yhdistäminen).³⁹ Lopuksi tarkastelen tulkintojeni merkitystä laajemmin suhteessa oppijoiden identiteettiin sekä monilukutaidon pedagogiikan painottamaan muutokseen.⁴⁰

Seuraavat tapauskuvaukset havainnollistavat lasten oppimista rikkaassa ja monipuolisessa tekstiympäristössä. Työpajojen aktiviteetit on suunniteltu siten, että lapset voivat ilmentää ymmärrystään elokuvasta aistillisen ja kehollisen itseilmaisun avulla: elokuvaan ei tutustuta ja sitä ei käsitellä vain kielellisesti, vaan hyödyntämällä monilukutaidolle tyyppillistä tekstuaalista moneutta.⁴¹

37 Braun & Clarke 2012.

38 Reay ym. 2019; Fetterman 1989; Cohen ym. 2018.

39 Braun & Clarke 2012.

40 New London Group 1996.

41 New London Group 1996.

Tarinallinen leikki

Jokainen pienryhmä odotti ensimmäisen työpajan alkua ryhmän kotileikkinurkkauksessa. Olimme lavastaneet tilaan sinisestä kankaasta puron, jonne piilotimme pullopostin. Pullon löydyttyä arvuuttelimme, mitä se pitää sisällään. Pullosta paljastui kartta, jossa oli numeroitu neljä kohdetta. Kartta ohjasi reitille, joka johdatti meidät tilaan, jossa lapset lepäävät ja joka toimii myös muuna toiminta- ja leikkutilana. Olimme pimentäneet tilan ja lavastaneet sen *Kuinkas sitten kävikään* -teosta⁴² myötäillen. Kukin lapsi sai vuorollaan led-lampun, jolla tilaa pystyi valaisemaan. Pysähdyimme aluksi ovelle ja tutkailimme talouspaperista tehtyä lumista polkua ja sen päässä hahmottuvaa varjokuvaa. Luimme lyhyitä otteita kirjasta ja pohdimme, mahtaako polun päässä näkyä Muumitalon savupiippu, mutta havaitsimme sen lopulta olevan Pikku Myyn nuttura. Tutkittuamme jälleen kirjaa ymmärsimme, että tehtävänämme on etsiä Pikku Myy.

Suunnistimme kartan avulla seuraavaan kohteeseen, joka ohjasi meidät läkkipurkin luo. Läkkipurkkina toimi leikkitunneli, jonne ensin kurkimme ja lopuksi ryömimme sen läpi. Väliin luimme pieniä otteita kirjasta, tulkitsimme Vilijonkan ilmeitä ja kirjassa olevaa reikää, jonne Vilijonka kauhuissaan pakeni. Olimme virittäneet verhotangosta ja kopiopaperista kerrossänkyjen väliin seinän, jonka läpi kulkiessaan lapset pystyivät toistamaan kirjan tapahtuman. Tämän jälkeen suunnistimme kartan avulla nojatuolille kasatulle vuorelle, jonka uumenista Pikku Myy vihdoinkin löytyi. Pikku Myy oli pieni leluhahmo. Näytimme lapsille kirjan kuvia ja keskustelimme muumihahmoista ja kertomuksesta. Lopuksi kokoonnuimme yhteen iloitsemaan tehtävästä suoriutumisesta, nauhimme ”vaapukkamehua” ja muumikeksejä sekä musisoimme muumisoittimilla.

Lisätäksemme lasten tietoutta muumeista ennen elokuvateatterivierailua toteutimme edellä kuvatun orientoivan työpajan soveltamalla tarinallisen leikin perusajatuksia.⁴³ Loimme oppimisympäristön, jossa

⁴² Jansson 1953.

⁴³ *Tarinasta leikiksi – Tarinallisen leikin käsikirja* 2017.

lapset harjaantuivat yhteistoimintaan yhdessä ratkaistavan tehtävän avulla, kykenivät osin ohjaamaan tapahtumien kulkua ja rytmitystä sekä harjaannuttamaan oman toimintansa säätelyä. Havaintojemme mukaan tämäläntyyppinen työskentely oli lapsiryhmässä harvinaista siitä huolimatta, että lapset eivät jaksaneet keskittyä tavanomaiseen kirjojen kuunteeluun. Näin ohjasimme oppijoita uusiin kokemuksiin ja tekstikäytänteisiin sekä kriittisen tulkinnan alueelle, joiden avulla lapset kykenivät myös tunnistamaan kokemuksiaan suhteessa vertaisiinsa.⁴⁴ Monilukutaidon pedagogiikassa on tärkeää tuntee oppijat, jotta oppimisympäristöt voidaan rakentaa mielekkäiksi ja kaikkien oppimista tukeviksi.⁴⁵ Tarinallisessa leikissä aikuiset oppivat tuntemaan lapsia ja ymmärtämään heidän tapaansa jäsentää ympäröivää maailmaa. Lisäksi herkistytään kannustamaan lapsia heidän tarpeilleen sopivalla tavalla samalla kun lapsia rohkaistaan toteuttamaan omia ideoitaan.⁴⁶ Lähestymistapa oli näin ollen perusteltu ensimmäiseksi työpajaksi.

Keskeistä työskentelyssä oli monilukutaidon hahmottaminen sosiaalisesti käytännöksi, ei yksilölliseksi kognitiiviseksi taidoksi.⁴⁷ Työpajan toteuttamisessa olikin huomioitava erityisesti lasten kommunikaatiotaidot ja vuorovaikutusosaaminen, joissa henkilöstön mukaan useimmilla oli vaikeutta. Rakensimme oppimisympäristön, jossa erilaiset oppijat voivat tuoda äänensä esiin ja osallistua merkitysten muotoiluun omista lähtökohdistaan. Monilukutaidon pedagogiikassa lapset voivat soveltaa erilaisia kommunikoinnin ja kielenkäytön keinoja, myös kehollisuuttaan, mikä saattaa poiketa tavanomaisesta kirjanlukutilanteesta. On esitetty, että normatiiviset lukutaidon käytännöt varhaiskasvatuksessa saattavat olla kuunneltavaan tarinaan sitoutumisen ja eläytymisen lisäksi yhtä aikaa myös kehollista käyttäytymistä ohjaavien sääntöjen omaksumista – esimerkiksi hiljaa paikoillaan istumista.⁴⁸

Tarinallisessa leikissä jokainen lapsi voi olla osallisena yhteisessä tekemisessä omien taitojensa ja valmiuksiensa mukaisesti. Tämä on

44 Kupiainen 2019.

45 New London Group 1996.

46 *Tarinasta leikiksi – Tarinallisen leikin käsikirja* 2017.

47 Cope & Kalantzis 2009; Kalantzis & Cope 2012; Mills 2016.

48 Luke 1992; 2005; ks. myös Valkonen ym. 2020.

myös varhaiskasvatussuunnitelman perusteiden sekä monilukutaidon pedagogiikan lähtökohta. Ensimmäisen työpajan pyrkimyksenä oli vahvistaa lasten aktiivista osallistumista ja aktiivisuuden omaehtoista säätelyä ja näin tukea lasten toimijuutta. Toimijuus voidaan määritellä osallistumisen kautta muodostuneeksi käsitykseksi itsestä aloitekykyisenä ja vastuullisena. Sen ajatellaan saavan lapsessa aikaan pystyvyyden kokemuksen ja herättävän hänessä halun vaikuttaa ja sitoutua yhteiseen tekemiseen. Edellytyksenä on, että lapset tulevat nähdyksi, heidän aloitteensa huomioidaan ja he käsittävät oman toimintansa vaikutukset.⁴⁹ Kartan tulkitseminen, numeroiden, numerojärjestyksen ja symbolien tunnistaminen sekä käsitteisiin tutustuminen ja asioiden nimeäminen muodostivat rikkaan tekstiympäristön, johon tutustuttiin aikuisten ohjauksessa, kuten perusteasiakirja edellyttää. Keskustelimme lasten havainnoista ja ajatuksista, jotta he havaitsisivat, miten heidän ehdotuksensa ja tekemisensä vaikuttivat yhteisen leikin etenemiseen.

Merkitysten muotoilussa nousivat olennaiseksi myös yhteisen työskentelyn aloittamisen herättämät tunnereaktiot. Myönteisten tunteiden merkitys oppimisessa on laajalti tunnustettu ja oli tärkeää, että ensimmäinen työpajatyöskentely herätti lapsissa kiinnostuksen elokuvan katsomiseen ja sen käsittelyyn. Lapset eläytyivät tarinaan ja kokivat pimenettyyn huoneeseen siirtymisen ja tehtävän alun jännittäväksi, mutta myös läkkipurkkiin ryömiminen ja paperiseinän läpikulku olivat kiehtovia ja elähdyttäviä. Työskentely harjaannutti lasten itsesäätelytaitoja. Pystyimme tukemaan lapsia tunteidensa säätelyssä, joka työskentelyn tavoitteiden näkökulmasta oli olennaista. Orientoituminen elokuvateatterivierailuun onnistui, sillä tulkitsimme tarinallisen leikin herättäneen uteliaisuutta ja kiinnostusta uudenlaista tekstien käsittelyä kohtaan.

Elokuvateatterivierailu

Elokuvateatterivierailun aluksi palautimme lasten mieleen muumien maailmaa aiemman työpajatyöskentelyn avulla ja kävimme yhdessä läpi

49 Mayall 1994; 2002.

elokuvateatterissa noudatettavat käyttäytymissäännöt. Samalla kuuloselimme lasten odotuksia elokuvasta ja juttelimme lasten aiemmista elokuvakokemuksista. Teatterissa *Muumien taikatalven* tarina heräsi vahvasti eloon ja jo hieman tutuksi tulleet hahmot tempaisivat lapset mukaan seikkailuun ja saivat heidät väliin kuiskuttamaan kaverille, kiljahtelemaan tai nousemaan penkistä seisomaan. Elokuvan aikana lapsia jouduttiin toisinaan muistuttamaan sopivasta käyttäytymisestä, sillä lasten eläytyminen elokuvaan häiritsi muita katsojia. Elokuvan päätyttyä vaihdoimme pikaisesti ajatuksia elokuvasta ja sen herättämistä tunnelmista henkilöstön kanssa ennen lapsiryhmän paluuta päiväkotiin.

Vierailu elokuvateatteriin laajensi varhaiskasvatuksen oppimisympäristöä päiväkodin tiloista ja lähiympäristöstä ja tarjosi lapsille elokuva-elämyksen isolta kankaalta ja teatterin äänitehostein. Elokuvateatterissa lapset saivat mahdollisuuden vastaanottaa heille tuotettua kulttuuria sekä havainnoida, jäsentää ja arvottaa ympäristöään: elokuvan yhteisöllinen, esteettinen kokeminen huomioi aisteihin perustuvan kokonaisvaltaisuuden ja tarjosi välineitä kulttuuristen merkitysten tunnistamiseen. Kuvataidekasvatusta mukaillen vierailun yhteiskunnalliseksi päämääräksi voidaan asettaa lapsen kasvu kulttuuriseksi osallistujaksi.⁵⁰ Kulttuuripalveluiden hyödyntäminen varhaiskasvatuksessa on tärkeää taiteen ja kulttuurin yhdenvertaisen saavutettavuuden ja osallistumisen vuoksi. Tämä on erityisen tärkeää huomioida alueilla, joilla asuu paljon alhaisessa sosioekonomisessa asemassa olevia perheitä.⁵¹ Monilukutaidon pedagogiikalla tavoitellaankin yhteiskunnallista osallisuutta, jonka pyrkimyksenä on lisätä kulttuuriselta tai sosioekonomiselta taustaltaan tai sosiaalisesti erilaisten ihmisten mahdollisuuksia osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun ja merkityksenantoon.⁵²

Elokuvateatterivierailun pedagogisiin ulottuvuuksiin on liitetty myös tapakasvatus.⁵³ Muistutimme lapsia ennen näytöksen alkua kohteliaista käytöstavoista. Joillekin lapsille elokuvateatteri oli kohtalaisen vieras paikka, jolloin he eivät voineet nojautua aiempiin kokemuksiinsa siitä,

⁵⁰ Rusanen 2009; ks. myös Kupiainen 2019.

⁵¹ Westerlund ym. 2016; Martin 2017; Laes ym. 2018.

⁵² Kupiainen 2016.

⁵³ Kovanen 2013.

millainen käyttäytyminen teatterissa on soveliaista. Elokuvateatterin totuneet kävijät, jotka olivat sisäistäneet tietynlaisen käyttäytymiskoodiston eivät pitäneet sopivana lasten moniaistista merkityksen rakentamisen prosessia katselun aikana. Monilukutaidon pedagogiikan suunnittelun näkökulmasta osalla lapsista ei siis ollut kulttuurisia resursseja, joiden avulla he olisivat pystyneet rakentamaan merkityksiä teatterissa sopivaksi katsotulla tavalla. Yhteiskunnallinen osallisuus edellyttääkin normien mukaista toimintaa sekä kykyä toimia tilanteen edellyttämällä tavalla, joita varhaiskasvatuksessa harjoitellaan osana laaja-alaisen osaamista.⁵⁴

Käsityöllinen toiminta

Elokuvateatterin jälkeisessä työskentelyssä rakensimme käsityöllisen toiminnan avulla elokuvan lavasteet. Varasimme monenlaista aisteja virittäviä materiaaleja kuten salmiakkiraetta, kanelitankoja, tähtianiksia, kardemummaa ja kuivia palkokasveja. Tämän lisäksi saatavilla oli monenlaisten askartelukartonkien ja -välineiden lisäksi piippurassia, taikahiekkaa, muovailuvahaa, pumpulia ja erilaisia kankaita. Asettelimme materiaalit työskentelypöydälle. Aloitimme työskentelyn muistelemalla elokuvateatterivierailua ja kertaamalla elokuvan tapahtumat. Esittelimme tämän jälkeen lapsille muumifiguurit, joiden avulla johdattelimme keskustelua hahmojen rooleihin elokuvassa ja elokuvan juoneen. Keskustelimme myös elokuvan teosta. Tämän toistimme kaikissa seuraavissa työpajoissa. Ennen varsinaisen työskentelyn aloittamista kukin sai valita itselleen mieluisan muumihahmon ja kertoa muille, mikä hahmossa viehättää. Tämän jälkeen tutustuimme materiaaleihin: tunnustelimme, haistelimme ja maistelimme. Tarjosimme lapsille ilmaisen vapauden eikä tarkoituksena ollut jäljentää suoraan elokuvan puitteita. Työskentelyn aikana nimesimme asioita ja esineitä sekä opettelimme käsitteitä, mikä on monilukutaidon edistämisessä keskeistä. Lopuksi lapset saivat asettaa aiemmin valitseman hahmon rakennettuihin puitteisiin ja lopputulosta arvioitiin yhdessä keskustellen.

54 OPH 2022, 25–29.

Käsityöllinen toiminta harjaannuttaa monipuolisesti hieno- ja karkeamotoriikan taitoja, silmän ja käden koordinaatiota sekä aisteja. Käsityöllisessä toiminnassa on keskeistä tehdä näkyväksi luova prosessi ja oma kädenjälki.⁵⁵ Työpaja antoi tilaa lasten omalle ilmaisulle, sillä tarkoituksena ei ollut toisintaa elokuvan *mise-en-scèneä*, vaan luoda uutta yhteisen suunnittelun ja tuottamisen kautta. Monilukutaidon pedagogiikan näkökulmasta kyse on oman äänen esiin saamisesta niillä välineillä ja taidoilla, joita merkityksen muotoilussa hyödynnetään.⁵⁶ Työskentely voidaan nähdä lapsen identiteettiä rakentavana toimintana, jonka aikana lapsi jättää itsestään yksilöllisen jäljen, eräänlaisen heijastuksen itsestään. Varsinaisen käsityöllisen toiminnan rinnalla kognitiivinen ajattelu, päätökset ja ratkaisut työskentelystä sekä sosiaalisen ja tunne-elämän jäsentäminen ovat läsnä. Näin työskentely yhdistyy laajempiin kasvatuksellisiin tavoitteisiin lapsen ihmisessä kasvussa.⁵⁷

Ohjasimme keskustelua elokuvan teeman mukaisesti ystävällisyyteen ja keskinäiseen avunantoon, sillä yhdessä toimiminen oli henkilöstön mukaan lapsiryhmässä hankalaa. Myös itse työskentelyssä tarvittiin yhteistoimintaa, sillä jokaisen pienryhmän oli rakennettava yhteinen lavastus. Koska tarjolla oli monipuolisesti materiaaleja, jokainen pystyi osallistumaan lavasteiden rakentamiseen, vaikka lapsilla oli erilaiset taidot ja kiinnostuksen kohteet. Lapset loivat uutta käyttäen hyödykseen aiempaa tietoaan – kulttuurisia resurssejaan – ja siten jokaisen oppijan ainutkertainen suunnittelu kyettiin valjastamaan yhteiseksi toiminnaksi, jossa merkitykset rakentuvat vuorovaikutuksessa.⁵⁸ Monilukutaidon pedagogiikassa on tärkeää valita aktiviteetit huolella, jotta ne tukevat oppijoiden tiedon prosessointia riippumatta heidän erilaisista lähtökohdistaan, valmiuksistaan tai identiteeteistä. Työskentelyn lähtökohtana oli, että merkityksiä välittäväksi ilmaisuksi ymmärrettiin sosio-materiaaliset ja aistiset lukutaidot,⁵⁹ Huomioimalla oppijoiden erilaiset taustat ja lukutaitojen moninaisuus, kykenimme rakentamaan oppimisympäristön, jossa jokainen pystyi nauttimaan omasta ja yhteisestä työskentelystä.

55 OPH 2022, 46.

56 Kupiainen 2021, 75.

57 Rusanen 2009.

58 New London Group 1996; Kalantzis 2006.

59 Mills 2016.

Väriavainnus ja kuvanmuokkaus

Työpajassa kuvattiin tablettitietokoneella muumihahmo ja hyödynnettiin sitten laitteen kuvankäsittelyohjelmia kuvan muokkauksessa. Ensimmäisessä harjoittelimme hahmon asettelua, testasimme kuvakulmia ja kokeilimme tarkennusta. Sitten lapset ottivat valokuvan valitsemastaan hahmosta. Kun jokainen oli tyytyväinen ottamaansa kuvaan, rohkaisimme lapsia miettimään, minne eriskummalliseen paikkaan he voisivat valitsemansa hahmon sijoittaa. Kuljeskelimme ryhmän tiloissa ideoiden ja sopivan paikan löydyttyä autoimme lasta ottamaan uuden kuvan. Lapset tarvitsivat jonkin verran tukea sekä ideoinnissa että valokuvan ottamisessa. Kuvaamisen jälkeen siirryimme työskentelemään pieneen leikkihuoneeseen kuvankäsittelyohjelmia hyödyntäen (Background Eraser ja Photo-Layers). Autoimme lapsia siirtämään väriavainnuksen avulla kuvatun hahmon paikkaan, jonka lapset olivat valinneet. Varmistimme, että jokainen oli tyytyväinen lopputuloksena syntyneeseen kuvaan. Lapset olivat ihmeissään lopputuloksesta, sillä muokatun kuvan avulla hahmo oli sijoitettu paikkaan, jossa se todellisuudessa ei ollut; esimerkiksi Nipsu sijoitettiin riippumaan katossa olevan ilmastointiputken päälle ja lapset palasivat toistuvasti tarkistamaan muokattua kuvaa vertaamalla sitä näkemäänsä. Osa lapsista halusi sijoittaa myös itsensä jonnekin sellaiseen paikkaan, jossa he eivät todellisuudessa voisi olla, ja kuvasimme lopuksi myös heitä. Tässä yhteydessä käsitelimme lasten kanssa kuvaamisen ja kuvien jakamisen etiikkaa.

Tablettitietokoneet ja työpajassa käytetyt sovellukset olivat lapsille tavoitteellisessa työskentelyssä vielä tuntemattomia, mikä vaikutti lasten aloitteellisuuteen ja toiminnanohjaukseen ja edellytti meiltä työpajan järjestäjinä vahvaa ohjausta, tukea ja motivointia.⁶⁰ Onkin todettu, että digitaalista teknologiaa hyödynnetään vielä varsin rajatusti varhaiskasvatuksessa.⁶¹ Osalle lapsista oli vaikeaa suorittaa yleisesti yksinkertaisina pidettyjä toimintoja tablettitietokoneella kuten raahausta tai pyyhkäisyä siitä huolimatta, että laitteiden käyttö kotona oli heille tuttua. Tehtävän

60 Ks. Valkonen ym. 2020.

61 Salomaa & Mertala 2019.

vaikeuden ja yksilöllisen ohjauksen vuoksi osa lapsista joutui odottamaan vuoroaan, mikä koetteli heidän keskittymistään. He eivät aina malttaneet seurata vertaisten työskentelyä, ja odotellessaan he nahistelivat keskenään. Omalla vuorollaan he keskittyivät kohtalaisesti kuvanmuokkaukseen. Koska työskentelytapa oli uusi, lapset eivät ehkä osanneet ohjeistuksesta huolimatta ennakoida tablettityöskentelyn lopputulosta, mikä olisi saattanut ylläpitää tarkkavaisuutta digitaalisessa tekemisessä (*digital making*)⁶², sillä he olivat joka tapauksessa hyvin vaikuttuneita lopputuloksesta ja osoittivat innostusta vastaavaan toimintaan tulevaisuudessa.

Digitaalisen teknologian nivominen monilukutaidon oppimiseen edellyttää, että lapsia innostetaan tutkimaan, käyttämään ja tuottamaan viestejä digitaalisissa ympäristöissä. Tällöin on hyvä huolehtia, että tehtävät ovat lapsia kiinnostavia ja että niiden toteuttamiseen on riittävästi aikaa. Lisäksi digitaaliselle tekemiselle on järjestettävä säännöllisesti mahdollisuuksia, jotta lasten tietotekniset taidot harjaantuvat, he pystyvät ohjaamaan oppimistaan omaehtoisemmin ja voivat kokea omistajuutta omasta oppimisestaan sekä nauttia yhdessä tekemisestä kumpuavasta yhteenkuuluvuudesta.⁶³

Stop motion -animaatio

Työpajan aluksi muistelimme aiemmassa työpajassa rakentamiamme lavasteita, sillä hyödynsimme niitä tämän työpajan animaation taustana. Aluksi sadutimme ja kannustimme lapsia kehittämään lyhyen tarinan animaation juoneksi. Virikemateriaalina hyödynsimme muumihahmoja sekä muumikuva- ja magneettikirjaa, jotta kaikkien olisi mahdollista osallistua suunnitteluun siitä huolimatta, että monilla oli todettu vaikeuksia puheentuottamisessa. Monilukutaitoa edistävässä varhaiskasvatuksessa hyödynnetäänkin puheen ohella esimerkiksi visuaalisia tekstejä.⁶⁴

62 Dezuanni 2018.

63 Valkonen ym. 2020; ks. myös Cope & Kalantzis 2015; Kalantzis & Cope 2012.

64 OPH 2022, 46.

Tarinan juoneksi valikoitui Pikku Myyn etsiminen, joka oli lapsille tuttu ensimmäisestä työpajasta. Käytimme animoinnissa älypuhelimia ja lapsilla oli mahdollisuus tutustua laitteisiin ennen työskentelyyn ryhtymistä. Kukin lapsi toimi vuorostaan kuvaajana ja muut asettelivat muumihahmoja lavasteeseen tarinan mukaisesti. Vaihtelimme sanallisen ohjauksen määrää eri pienryhmissä. Työpajan päätteeksi katsoimme yhdessä lopputulosta ja keskustelimme animaatioiden teon vaatimasta työstä ja elokuva-ammattilaisten työstä peilaten ajatuksiamme *Muumien taikatalvi* -elokuvaan. Olennaisinta työpajassa ei ollut animaation lopputulos vaan harjaannuttaa lasten taitoja digitaalisen tekstin tuottamisessa.

Kykenimme ohjauksemme avulla säätelemään lasten keskinäistä vuorovaikutusta ja siten heidän mahdollisuuksiaan tiedon käsittelyyn ja tunteiden ilmaisuun. Mikäli ohjeistus kuvien ottamiseen oli tarkka, lasten keskinäinen vuorovaikutus väheni ja keskittyminen ohjautui teknisesti animaation tekoon. Kun taas lapset ohjasivat kuvien ottamista ja hahmojen asettelua omaehtoisesti, vuorovaikutus oli rikasta ja he osoittivat runsaasti myönteisiä tunteita. Lopputuloksen kannalta ohjaustavalla on keskeinen merkitys: väljemmällä ohjauksella voidaan keskittyä digitaaliseen tekemiseen, jossa tekemisen prosessi on lopputulosta merkityksellisempää, tarkemmalla ohjauksella sen sijaan mahdollistui huomion kiinnittäminen lopputuloksen laatuun (*media production*).⁶⁵ Ohjeistus vaikutti lasten tapoihin toimia ja osallistua animaation työstämiseen. Monilukutaidon pedagogiikassa painopiste voi vaihdella, mutta olennaista on, että henkilöstö on tietoisesti valinnut kyseisen työskentelytavan ja osaa perustella pedagogiset valintansa⁶⁶. Ohjeistuksemme vaihtelu osoitti, että oppijoiden mahdollisuudet toimia ”tiedon toimijoina ja oman oppimisensa omistajina”⁶⁷ ovat vahvasti sidoksissa henkilöstön pedagogiseen ja didaktiseen ymmärrykseen monilukutaidon edistämisestä. Monilukutaidon pedagogiikan näkökulmasta olennaista on, että käytetyistä kulttuurisista resursseista muotoutuneesta uudesta tuotoksesta rakentuu puolestaan käytettävä resurssi taas uudelle tuotokselle,

65 Dezuanni 2018.

66 Ks. Kupiainen 2019.

67 Kalantzis 2006, 11.

ja että suunnittelu avaa mahdollisuuksia vuoropuheluun ja asioiden ja ilmiöiden uudelleen tarkasteluun. Tähän perustuu ajatus suunnittelusta muutosta edistävänä tekijänä, mikä edellyttää monilukutaidon käsitteellistämistä sosiaalisena käytäntönä yksilöllisen taito- ja osaamisnäkökulman sijaan.

Askartelu

Viimeisessä työpajassa käsitelimme kaikkea yhdessä kokemaamme ja kukin sai kertoa mieluisia muistoja aiemmista työpajoista. Sanoitimme lapsille työpajojen kokonaisuutta ja kunkin työpajan tarkoitusta, jotta he ymmärtäisivät paremmin omaa oppimistaan. Viimeisessä työpajassa lapset valmistivat omat hattivatteja esittävät käsinuket valkoisista sukista, heijastinkankaasta ja tarrataustaisista liikkuvista silmistä. Työskentelyn aikana keskustelimme hattivattien ominaisuuksista ja tutustuimme niiden avulla sähkön käsitteeseen. Asioiden ja esineiden nimeäminen sekä käsitteiden opettelu ovat keskeinen osa monilukutaidon vahvistamista. Lisäksi perehdyimme ihmisten väliseen yhteistoimintaan ja keskinäiseen riippuvuuteen kuvailemalla hattivattien tapaa liikkua laumoissa. Ujutimme valmiiden käsinukkien sisään pienen led-lampun, joka sai hattivatit loistamaan. Käsinukkien valmistuttua lapset kehittivät oma-aloitteisesti yhteisiä leikkejä eli rakensivat askartelutuotoksen avulla yhteistä kuvitteellista leikin maailmaa.

Keskeistä työpajojen päätteeksi oli, että käsillä tekemisen iloon yhdistyi lasten käsitys omasta pystyvyydestään. Tehtävä harjaannutti puhutun viestinnän ymmärtämistä ja olimme suunnitelleet sen siten, että kaikki kykenevät suoriutumaan tehtävästä itsenäisesti tai vähäisellä tuellamme. Valmiin tuotoksen ajateltiin edistävän hyvää mieltä ja osaamista sekä kiinnostavan lapsia yhteiseen leikkiin ja näin tukevan lasten yhteistoiminnan taitoa ja luovaa ajattelua.⁶⁸ Lisäksi käsillä tekemisen yhteydessä oli mahdollista sivuta luonnontieteellisen tiedonalan ajatustapoja⁶⁹, kun

68 Karppinen 2009.

69 Cope & Kalantzis 2015; Kalantzis & Cope 2012; Kupiainen 2019.

tuotosta tehdessä lasten aiemmin kuulemat tarinat hattivattien sähköisyydestä otettiin yhteisen tarkastelun kohteeksi. Tämä mahdollisti lasten ajattelun kehittämisen ja käsitteellistämisen, jolla monilukutaidon pedagogiikassa viitataan dialogiin ja kriittiseen analyysiin, jonka avulla lapselle tuttu ilmiö asetetaan osaksi uusia yhteyksiä ja kokonaisuutta. Käsitteellistämisen merkityksen luominen ja ymmärtämisen rakentaminen nähdäänkin monilukutaidon pedagogiikassa menetelmänä, jonka avulla vahvistetaan oppijoiden identiteettiä ja jäsenyyttä oppivassa yhteisössä.⁷⁰

Lopuksi

Laajentunut ja moninaistunut käsitys lukutaidoista on yhteiskunnallisen osallisuuden ja vaikuttamisen edellytys. Monilukutaito mainitaan päivitettyssä varhaiskasvatussuunnitelmien perusteissa omana laaja-alaisen osaamisen alueenaan, mutta sen yhdistäminen mekaanisesti yksilölliseen osaamiseen tai taitoon on riittämätöntä, sillä tällöin käsitteeseen liittyvät sivistykselliset ulottuvuudet tulevat sivuutetuiksi.⁷¹ Sivistys voidaan määritellä luovana prosessina, jossa omalla toiminnalla muokataan itseä ja omaa kulttuurista ympäristöään. Näin se sisältää ajatuksen olemassa olevan ylittämisestä. Pedagogisesti tarkasteltuna se tarkoittaa ihmiseksi tuleamista ja siten sen katsotaan olevan yleinen ihmisyyteen kytkeytyvä velvoite; sivistys ei tunnusta erioikeuksia, vaan sivistys on sivistystä kaikille.⁷² Tämä sopii hyvin yhteen monilukutaidon pedagogiikan lähtökohdan kanssa, mutta eriytyy selvästi perusteasiakirjan näkemysten kanssa, joka ei huomioi monilukutaitoon kytkeytyvää poliittisuutta.⁷³

Monilukutaidon pedagogiikalla tavoitellaan kaikkien oppijoiden yhtäläistä yhteiskunnallista osallisuutta, jolloin varhaiskasvatuksessa on keskityttävä siihen, miten moninaisten lukutaitojen ja merkityksen rakentamisen tapojen avulla voidaan tavoitella sosiaalisesti oikeudenmukaista

70 Kalantzis & Cope 2012.

71 Buckingham 2006, 264–265; Kupiainen ym. 2015, 14–15.

72 Siljander 2019, 34–35.

73 Kupiainen 2021.

yhteiskuntaa. On pohdittava, miten varmistaa, etteivät kulttuuriset erot, kieli tai sukupuoli ole este oppimiselle⁷⁴ ja kysyttävä, miten voidaan luoda tiloja, välineitä ja taitoja, joilla oppijoiden ääni voi kuulua lokaalisti ja globaalisti.⁷⁵ Monilukutaidon pedagogiikan ja poliittisuuden huomiotta jättäminen voivat johtaa tilanteeseen, jossa monilukutaitoa edistetään vain yhdistämällä digitaalisia laitteita, erilaisia tekstimuotoja ja -tyylejä tai populaarikulttuurin tuotoksia opetukseen kiinnittämättä huomiota oppijoiden sosiaaliseen diversiteettiin sekä monilukutaidon perimmäiseen tavoitteeseen muotoilla ja suunnitella sosiaalisia tulevaisuuksia (*Designing Social Futures*).⁷⁶

Olen edellä kuvannut, miten huomioimme oppijoiden erilaiset lähtökohdat ja valmiudet painottaen toiminnan suunnittelussa oppijoiden omaa merkityksen muotoilussa tapahtuvaa tiedonmuodostusta. Kyse ei ole erojen häivyttämisestä, vaan siitä, että otetaan huomioon kaikki se moninaisuus, jota oppijat tuovat oppimistilanteeseen ja valjastetaan se oppimisen resurssiksi.⁷⁷ Toteutetut työpajat tarjosivat tutkimukseen osallistuville lapsille uudenlaisen työskentelymallin ja he sitoutuivat vahvasti yhdessä tekemiseen. Erittelyn perusteella lasten toimijuus ja osallisuus ilmentyi vahvana etenkin silloin, kun he kykenivät hyödyntämään kulttuurisia resurssejaan. Sen sijaan monilukutaidon painottamat yhteistoiminnallisuus ja oppimisen omistajuus saattoivat herkästi purkautua silloin, kun merkitysten muotoilussa hyödynnettiin digitaalista teknologiaa, jossa lapsi tarvitsi aikuisen tukea ja ohjausta.⁷⁸

Yleisesti ottaen *Muumien taikatalvi* -elokuva tarjosi perustan ohjata lapsia muotoilemaan merkityksiä ja luomaan uutta kiinnittämällä kokemukset omaan identiteettiin, kulttuuriin ja yhteiskuntaan ja myös yhdistämään oppijoiden erilaisuudesta kumpuavan keskustelun tuottamisen ja tulkinnan alueelle, jossa kokemuksellistamisen, käsitteellistämisen, analysoinnin ja soveltamisen kautta ylitettiin tavanomainen⁷⁹. Tavan-

74 New London Group 1996, 61.

75 Kupiainen 2021, 75.

76 Boyd & Brock 2015; New London Group 1996.

77 New London Group 1996; Cope & Kalantzis 2015.

78 Ks. myös Valkonen ym. 2020.

79 Cope & Kalantzis 2015.

omaisuuden ylittämällä viitataan henkilöstön näkemykseen siitä, että työskentelytavat olivat erilaisia kuin he olivat tottuneet lapsiryhmässä hyödyntämään ja että tämä oli tuonut lapsista esiin toimijuutta ja osallisuutta, jota he eivät olleet aiemmin havainneet ja tunnistaneet. He eivät siis olleet osanneet huomioida tekstien ja oppijoiden moninaisuutta monilukutaidon ja yleisemmin varhaiskasvatuksen pedagogiikan toteuttamisessa. Lasten vaikeudet esimerkiksi itsensä ilmaisussa kielellisesti, keskittymisessä ja yhteistoiminnassa eivät muodostuneet ongelmiksi työpajojen toteuttamisessa, kun taas tavanomaisessa toiminnassa henkilöstö suunnitteli pienryhmille selkeästi lyhytkestoisempaa toimintaa, toiminta keskeytyi useasti eikä tiukasti ohjeistuisia pienryhmätilanteissa ollut tilaa lasten itseilmaisulle.

Työpajoissa oppijoiden ja tekstien moninaisuus nivottiin osaksi elokuvan käsittelyä ilman, että lasten tarvitsi luopua omasta identiteetistään, päinvastoin monitahoinen työskentely erilaisten tekstien ja viestimien parissa näytti vahvistavan lasten identiteettiä oppijoina.⁸⁰ Kun monilukutaidon katsotaan pyrkivän toimijuuteen ja muutokseen, se tarkoittaa myös koulutuksen muuttumista ja mahdollisuuksia hahmottaa tulevaisuutta toisin. Tässä tapauksessa päiväkodin oppivassa yhteisössä havahduttiin toisin tekemisen tapoihin: lapsilla oli mahdollisuus tuoda esiin oma ääni omaa opetustaan koskevista asioista ja henkilöstö käsitti erilaisten tekstien ja merkityksen rakentamisen tapojen tärkeyden opetuksessa. Monilukutaidon teoreetikkojen mukaan merkitysten muotoilussa syntynyt muutos voi olla pieni, mutta maailma ei ole muutoksen jälkeen enää sama.⁸¹ Muutokset niin lasten oman oppimisen omistajuudessa ja toimijuuden viriämisessä kuin henkilöstön laajentuneen tekstikäsityksen ymmärryksessä eivät ole mitättömiä sikäli kun ne johdattavat oppivaa yhteisöä yhteisen sosiaalisen tulevaisuuden suunnitteluun.

⁸⁰ Kalantzis 2006.

⁸¹ Cope & Kalantzis 2009.

LÄHTEET

ELOKUVAT

Muurnien taikatalvi (2017). Sk: Jakub Wronski, Ira Carpelan ja Piotr Szczepanowicz. O: Ira Carpelan. T: Oy Filmkompaniet Alpha Ab, Animoon. Suomi. Ensi-ilta: 1.12.2017. Kesto: 88 minuuttia. Ikäraja S.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Anderson, Michael & Jefferson, Miranda. 2020. *Teaching the Screen. Film education for Generation Next*. New York: Routledge.
- Braun, Virginia & Clarke, Victoria. 2012. Thematic Analysis. Teoksessa Harris Cooper, Paul Camic, Kenneth Sher, Abigail T. Panter, Debra Long & David Rindskopf (toim.): *APA Handbook of research methods in psychology, Vol. 2. Research Designs: Quantitative, qualitative, neuropsychological, and biological*. Washington DC: American Psychological Association, 57–71.
- Boyd, Fenice B. & Brock, Cynthia H. 2015. *Social Diversity within Multiliteracies. Complexity in Teaching and Learning*. New York: Routledge.
- Buckingham, David. 1996. *Moving images. Understanding children's emotional responses to television*. Manchester: Manchester University Press.
- Buckingham, David. 2006. Defining digital literacy. *Digital Kompetense* 1 (4), 263–276.
- Cohen, Louis, Manion, Lawrence & Keith Morrison. 2018. *Research methods in education*. New York: Routledge.
- Cope, Bill & Kalantzis, Mary. 2009. "Multiliteracies": New literacies, new learning. *Pedagogies: An International Journal* 4 (3), 164–195.
- 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*. London: Palgrave, 1–36.
- Dezuanni, Michael. 2018. Minecraft and children's digital making: implications for media literacy education. *Learning, Media and Technology* 43 (3), 236–249.
- Fetterman, David, M. 1989. *Ethnography: Step by step. Applied social research methods series*, 17. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Herkman, Juha. 2007. *Kriittinen mediakasvatus*. Tampere: Vastapaino.
- Hesterman, Sandra. 2011a: A contested space: The dialogic intersection of ICT, multiliteracies, and early childhood. *Contemporary Issues in early Childhood* 12 (4), 349–361.
- Hesterman, Sandra. 2011b: Multiliterate Star Warsians: The force of popular culture and ICT in early learning. *Australasian Journal of Early Childhood* 36 (4), 86–95.
- Jansson, Tove. 1953. *Kuinkas sitten kävikään*. Suomentanut Hannes Korpi-Anttila. Ruotsinkielinen alkuteos 1952. Helsinki: WSOY.
- Kalantzis, Mary. 2006. Changing Subjectives, New Learning. *Pedagogies: An International Journal* 1 (1), 7–12.
- Kalantzis, Mary & Cope, Bill. 2005. *Learning by Design*. Melbourne, AU: Victorian Schools Innovation Commission.

- Kalantzis, Mary & Bill Cope. 2012. *Literacies*. Melbourne, AU: Cambridge University Press.
- Karppinen, Seija. 2009. Kädentyötäidot ja käsityökasvatus. Teoksessa Inkeri Ruokonen, Sinikka Rusanen & Anna-Leena Välimäki (toim.): *Taidekasvatus varhaiskasvatuksessa*. Helsinki: Terveyden- ja hyvinvoinnin laitos.
- Karvi = Kansallinen koulutuksen arviointikeskus. 2019. *Varhaiskasvatuksen laatu arjessa – Varhaiskasvatussuunnitelmien toteutuminen päiväkodeissa ja perhepäivähoidossa*. Helsinki: Kansallinen koulutuksen arviointikeskus.
- Kovanen, Marjo & työryhmä. 2013. *Elokuvakasvatuksen opas*. Helsinki: Nemokustannus.
- Kulju, Pirjo, Kupiainen, Reijo & Jyrkiäinen, Anne. 2018. Monilukutaidon pedagogiikan jäljillä. *Kieli, koulutus ja yhteiskunta* 9 (2). [viitattu 21.4.2021] Saatavilla: <https://www.kieliverkosto.fi/fi/journals/kieli-koulutus-ja-yhteiskunta-huhtikuu-2018/monilukutaidon-pedagogiikan-juurilla>
- Kupiainen, Reijo, Pirjo Kulju & Marita Mäkinen. 2015. Mikä monilukutaito? Teoksessa Tapani Kaartinen (toim.): *Monilukutaito kaikki kaikessa*. Tampere: Tampereen yliopiston normaalikoulu.
- Kupiainen, Reijo. 2016. Monilukutaidon pedagogiikka ja sosiaalinen diversiteetti. Teoksessa Kaisa Leino & Outi Kallionpää (toim.): *Monilukutaitoa digiaikaan. Lukemisen ja kirjoittamisen uudet haasteet ja mahdollisuudet*. Helsinki: Äidinkielen opettajain liitto.
- Kupiainen, Reijo. 2019. Monilukutaidon pedagogiikan lähtökohtia. Teoksessa Minna Harmanen & Mikko Hartikainen (toim.): *Monilukutaitoa oppimassa*. Helsinki: Opetushallitus.
- Kupiainen, Reijo. 2021. Monilukutaito muuttaa maailmaa. *Aikuiskasvatus* 41 (1), 73–76.
- Kytömäki, Juhani. 1999. Täytyy kattoa jos saa kattoa. *Laadullinen tutkimus televisiosta ja videosta 10–15-vuotiaiden arkielämässä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Laes, Tuulikki, Junttunen, Marja-Leena, Heimonen, Marja, Kamensky, Hanna, Kivijärvi, Sanna, Nieminen, Kati, Tuovinen, Tuulia, Turpeinen, Isto, Elmgren, Heidi, Linnapuomi, Aura & Korhonen Outi. 2018. Saavutettavuus ja esteettömyys taiteen perusopetuksen lähtökohtana. ArtsEqual Policy Brief 1/2018. [viitattu 2.10.2021] Saatavilla: <https://sites.uniarts.fi/documents/14230/0/Saavutettavuus+-toimenpidesuositus+%28PDF%29/9143e82-6222-433f-9538-0a91009c08ba>
- Luke, Alan. 1992. The body literate: Discourse and inscription in early literacy training. *Linguistic and Education* 4 (1), 107–129.
- Luke, Alan. 2005. Foreword. Teoksessa Kate Pahl & Jennifer Rowsell (toim.): *Literacy and Education: Understanding the new literacy studies in the classroom*. Lontoo: Paul Chapman Publishing.
- Luukka, Minna-Riikka. 2013. *Opetussuunnitelmat uudistuvat. Tekstien lukijasta ja kirjoittajasta monitaituriksi*. *Kieli, koulutus ja yhteiskunta* 4 (5). [viitattu 22.3.2021] Saatavilla: <https://www.kieliverkosto.fi/fi/journals/kieli-koulutus-ja-yhteiskunta-joulukuu-2013/opetussuunnitelmat-uudistuvat-tekstien-lukijasta-ja-kirjoittajasta-monilukutaituriksi>
- Marsh, Jackie. 2007. New literacies and old pedagogies: recontextualizing rules and practices. *International Journal of Inclusive Education* 11 (3), 267–281.
- Martin, Mari. 2017. *Lastenkulttuurikeskukset osallisuutta tuottamassa*. Helsinki: ArtsEqual. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7218-24-2>
- Mayall, Berry. 1994 (toim.): *Children's Childhoods Observed and experienced*. Lontoo: Falmer Press.

- Mayall, Berry. 2002. *Towards a sociology for childhood. Thinking from children's lives*. Buckingham: Open University.
- Mertala, Pekka. 2018. Lost in translation – Huomioita suomalaisten opetusuunnitelmien monilukutaito-käsitteen tutkimuksellisista ja pedagogisista haasteista. *Media & viestintä* 41 (1), 107–116.
- Mills, Kathy A. 2016. *Literacy theories for the digital age. Social, critical, multimodal, spatial, material and sensory lenses*. Bristol: Multilingual Matters.
- Mulari, Heta. 2016. *Solmukohtia. Näkökulmia lasten mediakulttuurien tutkimusmenetelmiin ja mediakasvatukseen*. Nuorisotutkimusverkosto Julkaisuja 183. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- The New London Group. 1996. A pedagogy of multiliteracies: Designing social futures'. *Harvard Educational Review* 66 (1), 60–93.
- OPH = Opetushallitus. 2022. *Varhaiskasvatussunnitelman perusteet*. Helsinki: Opetushallitus.
- OKM = Opetus- ja kulttuuriministeriö. 2013. *Mediakasvatus kuntien varhaiskasvatuksessa*. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö. [viitattu 2.10.2021] Saatavilla: <http://urn.fi/URN:NBN:ISBN:978-952-263-216-6>
- Palsa, Lauri & Mertala, Pekka. 2018. Monilukutaidot paikallisissa opetusuunnitelmissa. *Informaatiotutkimus* 37 (3), 77–80.
- Palsa, Lauri & Mertala, Pekka. 2019. Multiliteracies in local curricula: Conceptual contextualisations of transversal competence in the Finnish curricular framework. *Nordic Journal of Studies in Educational Policy* 5 (2), 114–126.
- Palsa, Lauri & Ruokamo, Heli. 2016. Käsitteellisestä hajanaisuudesta medialukutaitojen moninaisuuteen. Teoksessa Leo Pekkala, Saara Salomaa & Sanna Spišák (toim.): *Monimuotoinen mediakasvatus*. Helsinki: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti, 36–53.
- Parry, Becky. 2013. *Children, Film and Literacy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Parry, Becky. 2014. Popular Culture, participation and progression in the literacy classroom. *Literacy* 48 (1), 14–22.
- Reay, Trish, Zafar, Asma, Monteiro, Pedro & Glaser, Vern. 2019. Presenting Findings from Qualitative Research: One Size Does Not Fit All! Teoksessa Tammar B. Silber, John M. Amis & Johanna Mair Bingley (toim.): *The Production of Managerial Knowledge and Organizational Theory: New Approaches to Writing, Producing and Consuming Theory*. Bingley: Emerald Group Publishing.
- Rusanen, Sinikka. 2009. Lapsen kuvista kulttuurin kuvaan. Teoksessa Inkeri Ruokonen, Sinikka Rusanen & Anna-Leena Välimäki (toim.): *Taidekasvatus varhaiskasvatuksessa*. Helsinki: Terveyden ja hyvinvoinnin laitos.
- Salomaa, Saara & Mertala, Pekka. 2019. An education-centered approach to digital media education. Teoksessa Colette Gray & Ioanna Palaiologou (toim.): *Early Learning in the Digital Age*. Lontoo: Sage Publications Ltd.
- Siljander, Pauli. 2014. *Systemaattinen johdatus kasvatustieteisiin. Peruskäsitteet ja pääsuunnaukset*. Tampere: Vastapaino.
- Tarinasta leikiksi – Tarinallisen leikin käsikirja*. 2017. Vantaa: Vantaan kaupunki. [viitattu 2.10.2021] Saatavilla: https://leikkipaiva.fi/wp-content/uploads/LEIKKI-KA_SIKIRJA-FI-2017.pdf

- Valkonen, Satu. 2012. *Television merkitys lasten arjessa*. Tampere: Tampere University Press
- Valkonen, Satu, Kupiainen, Reijo & Michael Dezuanni. 2020. Constructing social participation around digital making: A Case study of multiliteracy learning in a Finnish day care centre. *Journal of Early Childhood Education research* 9 (2), 477–497.
- Westerlund Heidi, Lehkoinen, Kai, Anttila, Eeva, Houni, Pia, Karttunen, Sari, Väkevä, Lauri, Furu, Patrick, Heimonen, Marja, Jansson, Satu-Mari, Juntunen, Marja-Leena, Kantonen, Lea, Laes, Tuulikki, Laitinen, Liisa, Laukkanen, Anu & Pässilä, Anne. 2016. *Taiteet, tasa-arvo ja hyvinvointi. Katsaus kansainväliseen tutkimukseen*. Helsinki: Artsequa.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6670-97-3>

II

Lastenelokuvan teemoja

Kohtaavia ja väistäviä katseita

Lapset ja eläimet elokuvissa *Poika ja ilves* (1998)
ja *Suden arvoitus* (2006)

Heta Mulari

 <https://orcid.org/0000-0001-7861-5038>

Lapsen ja eläimen välinen vuorovaikutus ja ystävyys on lastenkirjallisuuden ja lastenelokuvien kestäviä teemoja.¹ Nämä lajienväliset ystävyudet ovat usein liittyneet koiriin, mistä klassikkoesimerkkejä ovat Lassie-elokuvat ja suomalaisista elokuvista *Myrsky* (Kaisa Rastimo, 2008). Muiden eläinten ja lapsen suhdetta ovat kuvanneet muun muassa *Musta ori* -kirjojen eri filmatisoinnit (*The Black Stallion*, 1979, Carroll Ballard; *The Black Stallion Returns*, 1983, Robert Dalva; *Young Black Stallion*, 2003, Simon Wincer), miekkavalastarina *Free Willy – Pelastakaa Willy* (*Free Willy*, 1993, Simon Wincer), delfinin ja pojan ystävydestä kertova *Flipper* (1996, Alan Shapiro) sekä tyttöä ja lintuja kuvaava *Tyttö ja villihanhet* (*Fly Away Home*, 1996, Carroll Ballard). Myös uudessa *Heinähattu ja Vilttitossu* -filmatisoinnissa *Heinähattu, Vilttitossu ja kana* (2024, Reetta Aalto) ollaan eläinteeman äärellä, kun tyttöjen kesänviettoon te-pastelevat mukaan kanat.

1 Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022, 408–428; DeMello 2012, 329–338; Kivimäki 2011, 262–264; Laakso ym. 2011, 9.

Elokuvatutkimuksessa on etenkin viimeisen kymmenen vuoden aikana alettu kiinnittää entistä enemmän huomiota sekä luonnonvaraisten että lemmikkieläinten rooliin valkokankaalla niin osana narratiivia kuin tuotantokontekstissakin ja eläinten kuvaamiseen liittyvään historialliseen muutokseen.² Suomalaisessa elokuvatutkimuksessa ei kuitenkaan ole juurikaan tarkasteltu eläimiä tai lasten ja eläinten suhdetta.³ Etenkin luonnonvaraisten eläinten kuvaamiseen liittyvä eettinen ja yhteiskunnallinen keskustelu on ylipäänsä ollut vähäistä. Tässä luvussa suuntaan katseen luonnonvaraisiin eläimiin sekä lasten ja eläinten välisiin suhteisiin Raimo O. Niemen ohjaamissa lastenelokuviissa *Poika ja ilves* (1998) ja *Suden arvoitus* (2006).

Pohjoismaisissa lapsuuskuvauksissa eläimillä, luonnolla ja erämaalla on ollut tärkeä roolinsa lapsuuden areenana. Esimerkkeinä mainittakoon vaikkapa *Ronja Ryövärintytär* (Tage Danielsson, 1984) ja *Näkymätön Elina* (Klaus Härö, 2003). *Poika ja ilves* -elokuvassa näytävillä erämaakuvauksilla ja vuodenaikojen vaihtelulla elokuvassa on heti ensi minuuteilta alkaen merkittävä rooli. Myös *Suden arvoitus* alkaa mahtipontisella ilmakuvalla erämaamaisemista: koskista, kallioisista rinteistä ja sudesta erämaassa. Kansainväliseen levitykseen suunnattujen elokuvien markkinointivaltteja ovatkin olleet erämaakuvaukset, joita nostettiin esiin toistuvasti myös lehdistövastaanotossa.⁴

12-vuotiaan Tomin (Konsta Hietanen) ja Leevi-ilveksen välistä suhdetta, Tomin kasvutarinaa ja ilveksen vapauttamista luontoon kuvaava *Poika ja ilves* oli julkaisuajankohtanaan 1990-luvun lopulla erikoislaatuinen elokuva monessakin mielessä. Sen 13 miljoonan markan budjetti oli lastenelokuvalle ennenkuulumattoman suuri, ja elokuva tehtiin suoraan kahdella kielellä kansainvälistä levitystä ajatellen. Elokuvan englanninkielinen nimi on *Tommy and the Wildcat*.⁵ Kuten Sanna Kivimäki toteaa, elokuvan ympärille rakennettiin monimediainen kokonaisuus,

2 Esimerkiksi Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022; Brown 2017, 2022; Burt 2002; DeMello 2012.

3 Ks. kuitenkin esimerkiksi Kivimäki 2011; Mikkola 2017.

4 Esimerkiksi Jarva, Hannu: Sudenpennut pahassa pinteessä. *Karjalainen* 29.11.2006; Suominen, Raili: Erämaa kutsuu omiaan. *Turun Sanomat* 19.12.1998; Tuikka, Reijo: Komea luontokuvaus. *Etelä-Suomen Sanomat* 15.12.2006; Vääräniemi, Auni: Pikkutyttö ja sudet kiirastulessa. *Kaleva* 16.8.2005. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI; *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.

5 Kivimäki 2011, 262–263; Rosenqvist 2003, 189.

joka muodostui itse elokuvan lisäksi kirjoista, kuvakirjasta sekä soundtrack-julkaisusta. Tämä kaupallinen monimediaisuus oli 1990-luvun lopulla tuttua kansainvälisestä lastenelokuvatuotannosta, mutta Suomen kontekstissa lähestymistapa oli poikkeuksellisen kunnianhimoisen. *Poika ja ilves* oli 400 000 katsojallaan kaupallinen menestystarina, joka on osaltaan viitoittanut tietä suomalaisen lastenelokuvan nousulle vuosituhanen vaihteesta alkaen. Elokuva sai myös yleisöäänestyksen perusteella jaettavan Jussi-patsaan vuoden parhaana elokuvana ja lastenkulttuurin valtiopalkinnon.⁶

Kahdeksan vuotta myöhemmin ensi-iltansa saaneen *Suden arvoituksen* päähenkilönä nähdään 12-vuotias Salla (Tiia Talvisara), joka on perinyt äidiltään erikoislaatuisen kyvyn kommunikoida susien kanssa. *Suden arvoituksen* juoni seurailee paljolti *Poika ja ilves* -elokuvan kaavaa. Tarina sisältää samankaltaisia, eläimen tuhoamiseen tähtäviä pahishahmoja, joita vastaan oikeudenmukaiset lapsihahmot nousevat taistelemaan. Yhtäläisyyksistä kertoo myös elokuvan työnimi, ”Tyttö ja susi”.⁷ *Suden arvoituksessa* teini-ikäisen kynnyksellä olevan lapsen kasvukivut ja ihmissuhteet nousevat kerronnassa vielä keskeisemmiksi kuin *Poika ja ilves* -elokuvassa. Elokuvan aikana Salla selvittää ajatuksiaan sekä suhteessa kasvattivanhempiansa ja biologiseen äitiinsä että samanikäiseen Matiakseen (Janne Saksala), joka häilyy Sallan elämässä ärsyttävyyden, ystävyyden ja ihastuksen välimaastossa.

Tässä luvussa tarkastelen, kuinka *Poika ja ilves* ja *Suden arvoitus* lähestyvät lapsen ja eläimen välistä suhdetta, millainen funktio eläimellä lastenelokuvassa on sekä millaisia eettisiä ja yhteiskunnallisia neuvoteluja liittyy eläinten esiintymiseen elokuvissa. Aloitan käsittelemällä lapsen ja eläimen välisiä kohtaamisia kiinnittäen erityistä huomiota las-

6 Kivimäki 2011, 262–263; Virtanen, Leena: Salillinen lapsia ei voi olla väärässä. *Helsingin Sanomat* 11.12.1999. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

7 *Suden arvoitus* oli tietynlainen tilauselokuva, jonka tuotantoyhtiö halusi toteuttaa *Poika ja ilves* -elokuvan suosion jälkimainingeissa. Elokuva tehtiin viisi vuotta, koska rahoitus jäi alun perin viime metreillä saamatta. Elokuvaidea siirtyi toiselle tuotantoyhtiölle, Kinoproductionille, joka toteutti elokuvan. Kataja, Marika: Eläinten kouluttaja puhuu susien kielstä: Raimo O. Niemen tuoreessa elokuvassa suden roolissa olivat koirasudet. *Keskisuomalainen* 26.12.2006; Kukkola, Liisa: Suden mukana maailmalle. *Etelä-Saimaa* 15.12.2006; Lindström, Harri: Huikeat maisemat kuvittavat Suden arvoitusta. *Viikkouutiset* 13.12.2006. *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.

tenelokuvan kerronnallisiin reunaehtoihin, lapsuuskäsityksiin länsimaisessa kulttuurissa sekä eläimen rooliin lapsen kehityskertomuksessa. Pohjaan analyysini lastenelokuva- ja eläinelokuvatutkimukseen, sillä eläinteemaiset lastenelokuvat yhdistelevät näiden molempien konventioita.⁸ Toiseksi analysoin elokuvien lehdistövastaanoton kautta eläimen roolia lastenelokuvassa ja eläimen inhimillistämistä, antropomorfismia, mikä on keskeinen käsite posthumanistisessa, yhteiskuntatieteellisessä eläintutkimuksessa.⁹ Tarkastelemalla lehdistövastaanottoa pyrin pääsemään käsiksi tapoihin, joilla eläinten roolia elokuvissa ja laajemmin yhteiskunnassa merkityksellistettiin elokuvien julkaisuajankohtana 1990-luvun lopulta 2000-luvun alkuun.¹⁰ Kolmanneksi laajennan analyysiä yhteiskunnallisiin vastakkainasetteluihin, joita elokuvissa lähestytään etenkin häkissä pidettyjen eläinten vapauttamisen, salametsästyksen ja niin sanotun susikysymyksen kautta. *Suden arvoituksen* kohdalla keskeistä on susien erityislaatuinen kulttuurihistoriallinen asema Suomessa monien affektiivisten ääripäiden kohteena susivihasta eläinsuojelualoitteisiin.¹¹

Katseiden kohtaamisesta vuorovaikutukseen

Mies kahvilassa: Jos täällä kairalla susia on, niin kyllä tuo Könkään Salla ne löytää. On sillä tytöllä semmonen voima.

Antero: Siinä se on aivan samanlainen ku äitinsä.

Tämä dialogi ajoittuu *Suden arvoituksen* alkupuolelle, ja se käydään kylän epävirallisessa kohtaamispaikassa, kahvilassa, johon kyläläiset ovat koontuneet tapaamaan toisiaan ja keskustelemaan susiongelmosta. Huhutaan, että kylän läheisyydessä on nähty susia, mikä on erityisesti

8 Esimerkiksi Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022; Brown 2017, 2022; Burt 2002; DeMello 2012; Kivimäki 2011.

9 Esimerkiksi Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022, 410; Haraway 2003; Horowitz 2018, 75; King 2018, 135–136; Kivimäki 2011, 264.

10 Esimerkiksi Koivunen 2003, 27–31; Mulari 2022, 342–344; Salmi 1993.

11 Lähdesmäki 2020; Lähdesmäki & Ratamäki 2015, 32.

Antero Venesmaan (Peter Franzén) mielestä kiinnostava uutinen, sillä hänen mielestään susia pitää metsästä. Näin elokuva tarttuu jo heti alussa susiin liittyviin vastakkainasetteluihin ja ääripäihin. Dialogissa tiivistyy kaksi *Suden arvoituksen* keskeisistä teemoista: Sallan omalaa-tuinen voima kutsua susia luokseen, mikä kontrastoituu pahisaikuisten metsästysaikeisiin sekä Sallan näkymätön side biologiseen äitiinsä, jota tyttö ei muista lainkaan.

Lasten ja aikuisten maailmat näyttäytyvät sekä *Suden arvoituksessa* että *Poika ja ilves* -elokuvassa varsin vastakkaisina. Tätä kontrastia raken-netaan kerronnassa eläimen kautta. Lapsuus näyttäytyy länsimaisessa kulttuurissa usein normatiivisen aikuisuuden toiseutena.¹² Lapset on yhtäältä nähty olemuksellisesti lähempänä luontoa ja sitä kautta myös eläimiä, mutta toisaalta myös kohteena, jota tulee kasvattaa ja täyttää aikuismaailman tiedolla. Länsimainen kulttuuri pohjautuu pitkälti ihmiskeskeiseen maailmankuvaan, jossa ihminen ja eläin sekä luonto ja kulttuuri on tiukasti erotettu toistensa ääripäiksi. Tähän kuuluu ajatus siitä, että kasvaessaan ihminen sosiaalistuu luonnosta kohti kulttuuria ja rationaalista ajattelua.¹³ Kuten Tammi ja muut toteavat:

Sekä lasten että eläinten on siis ajateltu olevan jollakin tavalla lähempänä luontoa kuin aikuisten ihmisten, heidän, jotka ovat ratio-naalisia, kulttuurin ja sivilisaation luoja. Sekä lapsia että eläimiä on usein pidetty viattomina, ja myös lasten ja eläinten väliset suhteet on ymmärretty oletusarvoisen viattomiksi, hyvää tekeviksi ja hyödyllisiksi.¹⁴

Monet eläinten ja lasten välisiä suhteita käsittelevät elokuvat hyödyntä-vät kulttuurista käsitystä lapsuuden ja luonnon läheisyydestä ja ponnis-tavat siitä lähtökohdasta, että lapsilla on luonnollinen taito kommuni-koida eläinten kanssa: kyky, jonka aikuiset ovat kasvaessaan unohtaneet ja kadottaneet. Sekä *Poika ja ilves* -elokuvan Tomi että *Suden arvoituksen*

12 Brown 2022, 7; Janson 2008, 131.

13 Laakso ym. 2011, 12–13; Tammi ym. 2020, 238–239; ks. myös Sihvonen 1988, 27; Salmia 2024.

14 Tammi ym. 2020, 238–239.

Salla ovat 12-vuotiaita esiteinejä, johon kehitysvaiheena liittyy tasapainoilu lapsuuden ja vähittäisen aikuistumisen välillä. Näin ollen heissä kiteytyy elämänvaiheeseen liittyvän taitekohdan kipuilu sekä tietyllä tavalla ”viimeinen mahdollisuus” olla lähellä eläimiä ennen aikuistumisen tuomaa väistämätöntä etäännytyistä.

Lapsen ja eläimen kohtaamista aletaan molemmissa elokuvissa rakentaa vähittäin, katseesta kosketukseen ja lopulta rinnakkain eläimeen, kumppanuuteen. Eläinelokuvia tutkinut Jonathan Burt kirjoittaa, että eläinelokuvien tärkeänä visuaalisena konventiona on lähikuva eläimen päästä, silmistä ja katseesta – ikään kuin kamera pääsisi eläimen katseen kautta tavoittamaan eläimen ajatukset, toiveet ja intentiot.¹⁵ Alonso-Recarte ja Ramos-Gay puolestaan ovat paikantaneet lasten ja eläinten välisiä suhteita kuvaavista elokuvista toistuvan kerronnallisen ja visuaalisen teeman, jossa lapsi tai nuori kurottaa kädellään kohti eläintä, mikä johtaa uudenlaisen ja ainutlaatuisen yhteyden muodostumiseen lapsen ja eläimen välillä.¹⁶

Poika ja ilves ja *Suden arvoitus* hyödyntävät näitä molempia, usein toistettuja kerronnallisia keinoja, joiden kautta ilmennetään eläimen ja lapsen kohtaamista ja suhteen vähittäistä kehittymistä. Tomin ja Leevi-ilveksen ensimmäinen kohtaaminen on dramaattinen: Tomi livahtaa salaa ilveksen aitaukseen ja ilves hyökkää häntä kohti. Viime hetkellä eläintenhoitaja Helena (Kristiina Halttu) saa ammuttua nukutuspiikin ilvekseen, ja ensimmäinen kohtaaminen saa näin aikuisen toimesta varsin väkivaltaisen lopun. Jatkossa Tomin ja ilveksen kohtaamisissa tavoitellaan jo yhteisymmärrystä. Lapsi ja eläin kohtaavat kahden kesken, verkkoaidan erottamina. ”Leevi..!” Tomi kutsuu ilvestä ja eläin pysähtyy, kääntää päätään, tulee vähitellen lähemmäksi Tomia. Kamera zoomaa samalla vähitellen lähemmäksi kuvaten vuoroin ilveksen päätä ja intensiivistä katsetta, vuoroin Tomin jännittyneitä ilmettä, joka rentoutuu vähitellen hymyyn, kun ilves lähestyy häntä (kuvat 2 ja 3).¹⁷ Kohtaaminen huipentuu, kun Tomi uskaltautuu rapsuttamaan ilvestä kepillä heittä erottavan verkkoaidan läpi. Ilves alkaa kehrätä ja Tomi hymyilee. Dra-

¹⁵ Burt 2002, 54–75.

¹⁶ Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022, 414.

¹⁷ Ks. Burt 2002, 54–75.

maattinen, jousisoitinten hallitsema instrumentaalimusiikki korostaa kohtaamisen tunteellisuutta, mutta lumous taukoo äkisti, kun aikuinen eläintenhoitaja saapuu paikalle ja säikäyttää ilveksen toiseen päähän aitausta.



Kuva 2. Tommin kohtaaminen Leevi-ilveksen kanssa verkkoaidan läpi. Kuvankaappaus elokuvasta *Poika ja ilves* (© Wildcat Production Oy, Balboa 2, Samsa Film 1998).



Kuva 3. Leevin katse kohtaa Tommin katseen. Kuvankaappaus elokuvasta *Poika ja ilves* (© Wildcat Production Oy, Balboa 2, Samsa Film 1998).



Kuva 4. Peloton Pikku-Salla kohtaa suden. Kuvankaappaus elokuvasta *Suden arvoitus* (© Kinoproduction 2006).



Kuva 5. Susi vahtimassa Sallaa. Kuvankaappaus elokuvasta *Suden arvoitus* (© Kinoproduction 2006).

Siinä missä Tomi opettelee ilveksen kohtaamisen aakkosia ensimmäistä kertaa elämässään, *Suden arvoituksen* Sallalle kommunikaatio susien kanssa esitetään luontaisempaan, perintönä äidiltä. Sallan ensimmäinen kohtaaminen suden kanssa esitetään takaumana, joka ajoittuu Sallan varhaislapsuuteen. Sallan äiti aavistaa, että Sallan isä on joutunut koskella onnettomuuteen ja lähtee juosten katsomaan jättäen pikku-Sallan pinnasänkyynsä. Kun äiti lähestyy koskea, susi juoksee heinikossa häntä vastaan, tulee sisälle taloon ja makuuhuoneeseen ja istuu Sallan pinnasängyn viereen kuin vahtimaan tyttöä. Tässä kohtauksessa lapsen ja eläimen kohtaamista kuvataan jälleen kuva–vastakuva-rakenteella,

jossa vuorottelevat lähikuvat suden päästä ja intensiivisestä katseesta sekä sutta pelottomasti tarkkailevasta lapsesta (kuvat 4 ja 5). Myös tämän kohtauksen keskeyttää aikuinen, kun Sallan tati (ja tuleva kasvattiäiti) astuu huoneeseen, heittää sutta halolla ja nostaa lapsen pelästyneenä syliinsä.

Sallan seuraava kohtaaminen susien kanssa tapahtuu 11 vuotta myöhemmin tunturissa. Hän on tarkistamassa ansalankaansa, jonka huomaa harmikseen tyhjäksi. Eväitä syödessään hän kuulee kaukaa haukkumista ja näkee kiikareiden välityksellä suden, joka syö ansaan jäänyttä lintua. Sallan kasvoille leviää hymy, ja kamera lähestyy häntä hitaasti tunteisiin vetoavan instrumentaalimusiikin säestyksellä.

Salla alkaa vähitellen tavoittaa susia paitsi katseen, myös äänen kautta. Salla näkee äitinsä kutsuvan sutta tunturissa ja alkaa näin vähitellen löytää yhteyttä sekä äitiinsä että susiin. Äitiään matkien Salla onnistuu kutsumaan sudenpennut luokseen ja sitä kautta pelastamaan ne pahismetsästäjien aseelta. Sallan ja sudenpentujen kohtaamisessa tyypillinen eläinelokuvien konventio kohti eläintä kurkottavasta kädestä¹⁸ yhdistyy ”sudenkieliseen” kutsuhuutoon (kuvat 6 ja 7). Salla pystyy myös käskeämään sutta tiukalla käskyllä ”Mene pois”, jota susi tottelee.

Molemmissa elokuvissa yhteys lapsen ja eläimen välillä rakentuu ensimmäisten kohtaamisten kautta kohti rinnakkaiseloa siinä missä useimpien aikuishahmojen käytöstä leimaa ajattelemattomuus ja julmuus.¹⁹ Donna Haraway kirjoittaa niin sanotuista kumppanuuslajeista, joilla hän viittaa eläimiin, joilla on ihmisen elämässä merkittävä, historian aikana muodostunut rooli, mutta jotka eivät ole esimerkiksi koe-eläimiä, tuotantoeläimiä tai metsästyksen kohteena olevia luonnonvaraisia eläimiä. Koira on hyvä esimerkki ihmisen kumppanuuslajista. Kumppanuuslaji haastaa käsityksemme luonnon ja kulttuurin sekä ihmisen ja eläimen välisistä dikotomioista.²⁰ Siinä missä ilvekset ja sudet eivät länsimaisessa kulttuurissa määriyty koiran tapaan kumppanuuslajeiksi, *Poika ja ilves* ja *Suden arvoitus* kurottavat utopistiseen suuntaan,

18 Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022, 414.

19 Vrt. Kivimäki 2011, 268.

20 Haraway 2003.



Kuva 6. Sallalla on taito puhua susien kieltä. Kuvankaappaus elokuvasta *Suden arvoitus* (© Kinoproduction 2006).



Kuva 7. Lapsen käsi kurkottuu kohti sudenpentuja. Kuvankaappaus elokuvasta *Suden arvoitus* (© Kinoproduction 2006).

jossa lapsen ja luonnonvaraisen eläimen rinnakkaiselo kumppaneina voisi olla mahdollista, vaikkakin vain hetkellisesti. Tasavertaisesta kumppanuudesta ei ole kuitenkaan kyse, mikä näkyy hyvin, kun tarkastellaan lähemmin niitä rooleja, joita lapset ja eläimet elokuvissa saavat.

Eläin vanhemman sijaisena ja sukupuolittuneen kasvun katalysaattorina

Kuten Burt toteaa, eläinelokuvien keskeisiä teemoja ovat menetyksestä toipuminen, perheen sisäiset ongelmat ja eläimen välityksellä tapahtuva identiteettityö.²¹ Nämä teemat ovat sinänsä varsin tuttuja myös lastenelokuvista, joiden kerrontakaavaan kuuluu kasvuprosessin kuvaaminen, jossa aletaan vähitellen kyseenalaistaa vanhempien käsityksiä ja arvo maailmaa ja nähdä itseään irrallisena perheestä.²²

Poika ja ilves ja *Suden arvoitus* rakentuvat lastenelokuvien keskeiselle teemalle – vähintään toisen vanhemman poissaololle ja lapsen vähittäiselle itsenäistymiselle. Tomi ja Salla ovat molemmat menettäneet äitinsä. Tomin äiti on kuollut ja Sallan äiti Laila Morgam (Vuokko Hovatta) on juuri palannut kylään oltuaan poissa lähes koko Sallan lapsuuden. Kumpikin lapsista on perinyt äidiltään rakkauden luontoon ja erämaahan. Kuten Kivimäki toteaa, toisen (tai molempien) vanhemman poissaolo tuo lastenelokuvaan liikkumatilaa ydinperheen ja kodin kontrollin ulkopuolella.²³ Samalla se pakottaa lapset kohtaamaan identiteettikysymyksiä, joita näissä elokuvissa ratkotaan suhteessa eläimeen ja luontoon. Eläimet ja luonto toimivat kohtauspintoina ja katalysaattoreina, joiden kautta lapset työstävät identiteettiinsä ja kasvuunsa liittyviä kipupisteitä ja menetyksiin kytkeytyviä vaikeita tunteita.

Tomin elämässä suurin menetys on äidin kuolema. Ilvesten suojelemiselle elämänsä omistanut äiti on läsnä Tomin elämässä paitsi hänen ystävytydessään ilveksen kanssa, myös toistuvasti unissa. Heti elokuvan alussa Tomi uneksii juoksevasa vaikeakulkuisessa erämaamaastossa äitinsä perässä häntä kutsuen. Juoksu päättyy luolalle, jonne Tomi varoen astelee ja huutaa äitiään vielä kerran kovaan ääneen. Äidin sijaan luolasta kuitenkin juoksee ilves, joka loikkaa Tomia kohden. Hän säpsähtää hereille ja huomaakin olevansa autossa matkalla kaupungista pohjoiseen.

21 Burt 2002.

22 Rosenqvist 2003, 189; ks. myös Ingram 2000.

23 Kivimäki 2011, 270–271; ks. myös Sihvonen 1988, 28.

Suden arvoituksessa Salla yrittää vielä suoraviivaisemmin päästä selvyteen omista juuristaan ja selvittää suhdettaan biologiseen äitiinsä Lailaan. Elokuvan alussa Salla saa vahingossa tietää, että kylään palannut mysteerinainen onkin hänen biologinen äitinsä. Salla aluksi torjuu tämän täysin, ottaa etäisyyttä myös kasvattivanhempia ja karkaa useamman kerran erämaahan. Tunturimaisemissa hän uskoutuu ystävälleen Matiakselle vaikeista tunteistaan ja kertoo mieltään painavasta tapahtumasta, kun hän ajoi vahingossa moottorikelkalla suden yli. Salla rinnastaa itsensä puoliorpoihin sudenpentuihin.

Salla: Mie näin suden ja sillä oli kaks pentua. Tuli vaan mieleen ku mie talvella tapoin sen yhen. Et olikse niitten isä.

Matias: Minkäs sie sille mahoit. Ja kaikkiha on aina jonku pentuja. Onko se niin väliä että kenen?

Salla: On se. Ainaki miulle. Ku mie en enää tiä kenen mie ite oon.

Monessa kohtauksessa susi suojelee Sallan tunteita ja ilmestyy, kun tällä on kaikkein vaikeinta. Tomi puolestaan pääsee käsittelemään Leevi-ilveksen kautta kaipuutaan äitiä kohtaan. Näin elokuvissa eläinten olemus valjastetaan lasten kasvun ja tunnetyön välineiksi.²⁴ Elokuvia verratessa voi myös huomata sukupuoleen ja kasvamiseen liittyviä erontekoja. Kuten Kivimäki toteaa, Tomin hahmon voi tulkita edustavan niin sanottua sankarillista maskuliinisuutta, jossa valkoisella miehellä on mahdollisuus ja kyky liikkua luonnossa ja erämaassa vaivattomasti. Mahtipontinen musiikki ja liike – juoksu ja pyöräily – korostavat sitä, kuinka saumattomasti Tomi kykenee sulautumaan luontoon, vaikka kaupunkilaispoika onkin. Tämä sukupuolittunut asetelma on varsin tyyppillinen myös esimerkiksi maskuliinisuutta korostavien frontier- ja safarielokuvien traditiossa, joissa valloitetaan erämaita ja kesytetään luonnonvaraisia eläimiä. Aikuisiin sankareihin verrattuna Tomin hahmo on kuitenkin moniulotteisempi – lapsuus antaa Tomille ”oikeutuksen” ja liikkumatilaa ilmaista tunteita ilosta raivoon ja itkuun vapaammin kuin mitä aikuisen frontier-sankarin hahmoon mahtuisi.²⁵

²⁴ Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022, 409–411.

²⁵ Ingram 2000; Kivimäki 2011, 266–267.

Siinä missä maskuliinisuus yhdistyy luonnon hallintaan, feminiinisuuden yhteys luontoon ja eläimiin esitetään länsimaisessa kulttuurissa usein hienovaraisempana ja olemuksellisempana, melkeinpä myyttisenä.²⁶ Tämä näkyy selkeästi Tomin äidin ja ilvesten sekä Sallan äidin ja susien välisissä suhteissa. Myös Sallalla on äitinsä perintönä synnynäinen taito ymmärtää susia. Siinä missä Tomi opettelee vuorovaikutusta ilveksen kanssa, Salla ymmärtää susia suoremmin. Sallan hahmossa voi myös nähdä nuoren feminiinisuuden kuvaamiseen liittyvää pohjoismaista erityisyyttä. Sallan voi tulkita ilmentävän pohjoismaisen tasa-arvoisen ja voimakkaan tytön kuvastoa²⁷, jonka oleellisia ulottuvuuksia ovat vuorovaikutus eläinten kanssa ja luonto. Hyvänä esimerkkinä voi mainita Peppi Pitkätossun hevosineen ja apinoineen sekä Ronja Ryövärintyttären suvereenin pärjäämisen erämaassa sen moninaisten asukkien joukossa. Toisaalta Sallassa näkyy myös vuosituhannen vaihteen mediakulttuurissa yleistynyt niin sanottu vahvan tytön hahmo.²⁸ Hän on suorapuheinen, itsenäinen, pärjäävä ja oikeudentuntoinen, ajaa suvereenisti moottorikelkalla eikä pelkää koulun kiusaajia tai kyläyhteisön valtaapitäviä pahiksia. Hänen vastinparinsa Matias on monessa mielessä hiljaisempi ja vetäytyvämpi. Seuraava dialogi kuvaa Sallan ja Matiaksen erilaisia rooleja: toinen on tunturissa, toinen tietokoneella.

Matias: Mitä sie muuten oot lomalla aatellu? Jos vaikka mentäis johonki. Joskus vaikka, niinkö...

Salla: Ai pussaamaanko?

Matias: Eeeei, ei en mä sitä tarkottanu. Niinku vaan vaikka limulle.

Salla: Mie oon kesällä paljon tunturissa. Ja sie... viihyt paremmin tietokoneen kanssa. Mut eihän sitä koskaa tiiä.

Siinä missä sekä Tomi että Salla ovat erämaassa ja eläinten kanssa kuin kotonaan, elokuvien loppusulkeumat eroavat toisistaan. Tomi onnistuu ilveksen avulla hoitamaan äidin kuoleman aiheuttamaa menetystä ja jatkamaan elämäänsä eteenpäin. Elämäänsä jatkaa myös Leevi-ilves, jonka

26 Kivimäki 2011, 270.

27 Formark ym. 2017, 1–22; Mulari 2023.

28 Aapola ym. 2005; Mulari 2022; Tormulainen 2018.

näytetään lopussa katoavan erämaahan ja annetaan ymmärtää, että ilves tulee nyt luonnossa toimeen ilman Tomia. Tomi joutuu tosin kyyneleet silmissä käskemään ilveksen pois: ”Sun on mentävä. Mene!” Tomi palaa kaupunkiin ja uuden perheensä pariin. Hän ei enää tarvitse ilvestä eikä erämaata, koska on kasvanut yli äitinsä menetyksestä ja selviytyy nyt omillaan.²⁹ Tämä on yleisemminkin tyyppillistä kulttuurisille kertomuksille aikuistumisesta: lapsia kannustetaan identifioitumaan eläimiin kasvaessaan, mutta siirtyminen normatiiviseen aikuisuuteen katkaisee lapsen ja eläimen välisen siteen.³⁰

Salla jää *Suden arvoituksen* loppusulkeumassa luontoon vielä tiiviimmin kuin mitä hän elokuvan alussa oli. Elokuvan viimeisessä kohtauksessa Salla ja äiti Laila seisovat ruskan värittämän tunturin huipulla yhdessä ja näyttävät ulkoisestikin samankaltaisilta (kuva 8). Sallan elokuvan alkupuolella käyttämät ulkoiluvaatteet ovat vaihtuneet Lailan tekemään villapaitaan ja molempien hiukset on kammattu samalla tavalla. Lailan nyökätessä Sallalle hän alkaa kutsua susia osaamallaan tavalla, ja pian sudet näyttäytyvätkin. Siinä missä Tomi siis kehotti elokuvan loppusulkeumassa ilvestä poistumaan, Salla kutsuu susia luokseen. Eläimen perimmäinen funktio on *Suden arvoituksessa* näin yhdistää vuosia erossa olleet perheenjäsenet toisiinsa.³¹



Kuva 8. Äidin ja tyttären yhteyttä erämaassa. Kuvankaappaus elokuvasta *Suden arvoitus* (© Kinoproduction 2006).

29 Vrt. Kivimäki 2011; ks. myös Ingram 2000.

30 Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022, 410.

31 Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022, 413–414.

”Poika kuin ilves”³²: Lapset, Väinö ja koirasudet kameran edessä

Vanha totuus, että elokuvantekijän painajaisia ovat lapset ja eläimet, pitää kyllä paikkaansa.³³

Tämä ohjaaja Raimo O. Niemen lausunto Turun Sanomissa julkaistussa artikkelissa ilmentää omalta osaltaan lasten ja eläinten suoraviivaista rinnastamista myös elokuvien aikalaisvastaanotossa. Kari Leponiemi kirjoitti *Visio*-lehdessä: ”Lasten ja eläinten kuvaaminen on aina hankalaa, mutta ryhmä ei aavistanut, mihin vaikeuksiin se joutuu, kun pääosaan valitaan villieläin”³⁴. Sekä elokuvien aikalaisvastaanotossa että Raimo O. Niemen vuosikymmenten varrella julkaistuissa useissa henkilöhaastatteluissa käsitellään toistuvasti lapsinäyttelijöiden ja eläinten kanssa työskentelyyn liittyviä haasteita. Sekä lapset että eläimet nähdään erityistapauksina, joiden kanssa toimimiseen liittyy aikuisiin ammattilaisnäyttelijöihin verrattuna ihan omanlaisiaan kysymyksiä. Toisaalta haastatteluissa painottuu ohjaajan henkilökohtainen kasvutarina, jossa hän oppi huomaamaan lasten kanssa työskentelyn hienoja ulottuvuuksia, vaikka eläimet jäivätkin etäisiksi.³⁵ Vaikka alku lasten kanssa saattoi olla ”täysi fiasko”³⁶, Raimo O. Niemen kirjoitetaan oppineen vuosien varrella, että ”lasten kanssa työskentely voi olla kivaa ja palkitsevaa”³⁷.

Lapsinäyttelijät kiehtovat suurta yleisöä, ja heidän roolinsa painottuu molempien elokuvien vastaanotossa, tosin hieman eri tavoin. *Poika ja*

32 Tuovinen, Matti: Poika kuin ilves. *Savon Sanomat* 6.3.1999. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

33 Suominen, Raili: Poika ja ilves -elokuva tehtiin kansainvälisellä reseptillä. *Turun Sanomat* 17.12.1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

34 Leponiemi, Kari: Storyboard oli Kari Sohlbergin lähtö kuvaukseen. *Visio* 1/2001. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

35 Myös Raimo O. Niemen aiemmissa elokuva- ja televisiotuotannoissa on ollut mukana lapsia, nuoria ja eläimiä, esimerkkinä *Susikoira Roi* -sarjat (1987, 1988) ja *Kissan kuolema* (1994). Kujala, Liisa: Poika ja koira opettivat. *Kaleva* 19.12.2018; Jurva, Hannu: ”Alku lasten kanssa oli täysi fiasko.” *Karjalainen* 25.8.2010; Rautiainen, Reima: Lapset ja eläimet haasteellisia ohjattavia. *Turun Sanomat* 19.12.2008; Summa, Markku: Äidinäitini oli tärkein linkki Karjalaan. *Karjala* 7.6.2007; Turunen, Joonas: Luonnon ja nuorten kuvaaja. *Helsingin Sanomat* 19.12.2018. Raimo O. Niemi, leikekansio, KAVI.

36 Jurva, Hannu: ”Alku lasten kanssa oli täysi fiasko.” *Karjalainen* 25.8.2010. Raimo O. Niemi, leikekansio, KAVI.

37 Kujala, Liisa: Poika ja koira opettivat. *Kaleva* 19.12.2018. Raimo O. Niemi, leikekansio, KAVI.

ilves -elokuvan pääosaa esittävästä Konsta Hietasesta rakennettiin vastaanotossa selkeästi tähteä, jonka kanssa työskentelyyn saattoi turvallisin mielin luottaa, mutta hänenkin kohdallaan puitiin sitä, kuinka erityisesti tunteiden esittäminen ja itkeminen on vaikeaa kameran edessä.³⁸ Useissa artikkeleissa Hietasen suhdetta Leevi-ilvestä esittävään Väinö-ilvekseen kuvattiin varsin tasavertaisena: Tomi ja Väinö ovat ”veljekset kuin ilvekset”³⁹ ja heidän välilleen ”syntyi lopulta oikea ystävyys”⁴⁰. *Suden arvoituksen* lapsinäyttelijöiden puolestaan kerrottiin olevan ensikertalaisia kameran edessä tai jopa ”pystymetsästä”⁴¹ siinä missä sudetkin. Sallaa esittävän Tiia Talvisaran mainittiin toistuvasti olevan itsekin pohjoisesta kotoisin, osaavan ajaa moottorikelkkaa ja olevan eläinrakas. *Poika ja ilves* -elokuvan kumppanuuteen verrattuna *Suden arvoituksen* vastaanotossa susia esittävät koirasudet jäivät etäisemmiksi kuin Väinö-ilves. Nämä erot kertovat ensinnäkin siitä, missä määrin eläimiä inhimillistettiin sekä elokuvissa että niiden vastaanotossa lasten kumppaneina. Toiseksi eläimistä kirjoittamisen välinen ero kertoo yleisemmin eettisen pohdinnan lisääntymisestä liittyen eläimien esiintymiseen valkokankaalla.⁴²

Inhimillistamisestä eli antropomorfismista käydään posthumanistisessa tutkimuksessa paljon keskustelua, eikä sen merkitys ole yksiselitteisen kielteinen tai myönteinen. Yhtäältä inhimillistäminen voi auttaa ihmisiä ymmärtämään eläimiä tuntevina olentoina mutta toisaalta ihmisen motiivien, tunteiden ja käyttäytymismallien heijastaminen suoraan eläimeen on haitallista. Tällöin voidaan päätyä rankaisemaan eläimiä tai pitämään niitä kurittomina vain siksi, että ne eivät toteuta käyttäytymismalleja, joita ihmiset pitävät toivottavina.⁴³ Eläinten inhimillistämisellä on varsin pitkä historia lastenkulttuurissa etenkin Disney-elokuvissa,

38 Hietamies, Eve: Särmeä ja valovoimaa. *Apu* 11.12.1998; Munnukka, Antti: Konsta Hietanen, tänään jo filmitähti. *Lappeenranta* 19.12.1998; Suominen, Raili: Poika ja ilves -elokuva tehtiin kansainvälisellä reseptillä. *Turun Sanomat* 17.12.1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

39 Munnukka, Antti: Konsta Hietanen, tänään jo filmitähti. *Lappeenranta* 19.12.1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

40 Munnukka, Antti: Konsta Hietanen, tänään jo filmitähti. *Lappeenranta* 19.12.1998; ks. myös Huumo, Anja: ”Meistä tuli ystäviä”. *Suomenmaa* 2.12.1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

41 Heinonen, Mirka: Pystymetsästä: Suden arvoitus -elokuvassa näyttelevä Tiia Talvisara hurmasi koekuvaajat myrksillä ilmeellä. *Anna* 50/2006, 7. *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.

42 Burt 2002.

43 Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022, 410; Horowitz 2018, 75; King 2018, 135–136; Kivimäki 2011, 264.

joihin myös *Poika ja ilves* -elokuvan lehdistövastaanotossa viitataan: ”Ja koska halusimme tehdä kansainvälisen elokuvan, on siinä kyllä aika paljon Walt Disneyn henkeä”, ohjaaja Raimo O. Niemi myöntää.⁴⁴

Lehdistövastaanotossa inhimillistäminen näkyy etenkin *Poika ja ilves* -elokuvan kohdalla. Julkkikseksi nousseesta Väinö-ilveksestä eli Väiskistä puhuttiin parhaimman roolin tehneenä hahmona⁴⁵, vaikeana yhteistyökumppanina⁴⁶, näyttelijänä⁴⁷, suurena diivana ja supertähtenä⁴⁸, kuningasjätkänä ja maailman ainoana pr-ilveksenä⁴⁹, jopa Ranuan James Deanina.⁵⁰ Väinöstä kirjoitettiin henkilöjuttuja ja sen tapaturmaisesta kuolemasta ennen elokuvan ensi-iltaa uutisoitiin laajasti.⁵¹ Monissa artikkeleissa kiinnitettiin erityistä huomiota siihen, kuinka paljon aikaa ja energiaa ilveksen kanssa työskenteleminen tiimiltä vei: ”Ilves ei ole helppo näyttelijä”⁵², ”Filmiä meni varmaan tuhottomasti ilveksen kuvaamiseen”⁵³ ja ”Näyttelijänä ilvestä pystyi käyttämään 20 minuuttia kerrallaan”⁵⁴. Niemen kerrottiin toistelleen kuvauksissa vitsaillen lausetta ”sata tapaa valmistaa ilvespataa”⁵⁵ turhaudduttuaan eläimen kanssa työskenteilyn hitauteen. Siinä missä ohjaajalle selkeästi rakennettiin lehdistövas-

44 Karpio, Salla: Poika ja ilves on suuri seikkailu. *Hämeen Sanomat* 13.12.1998. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI; ks. disneyfikaatiosta myös Kivimäki 2011, 267; Närhi, Harri: Raikas seikkailu made in Finland. *City* 24/1998. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI; ja tässä kirjassa Hupaniittu.

45 Takaisin luontoon. *Leffa* 6/1998. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI.

46 Kempainen, Jaakko: Kissalan poika. *Länsi-Savo* 18.12.1998. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI.

47 Lehtonen, Veli-Pekka: Mursuviiksi ohjasi, tupsukorva näytteli. *Helsingin Sanomat* 16.11.1998; Mustonen, Mini: Pääosassa poika, vastaanäyttelijänä ilves. *Partio* 6/1998. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI.

48 Jusi, Veli-Matti: Superstar Väinö. *Seura* 13/1998; Kaisla, Seppo: Ilveksestä tuli megatähti. *Iltalehti* 16.1.1999; Leiman, Angelica: Poika ja ilves -elokuva sulattaa kylmimmänkin sydämen. *Lemmikki* 12/1998. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI.

49 Salminen, Marjaana: Kuningasjätkä. *Aamulehti* 8.3.1998. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI.

50 Jusi, Veli-Matti: Ranuan James Dean on poissa. *Seura* 23/1998. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI.

51 Esimerkiksi Hakkarainen, Ilmo: Kesy filmi-ilves kuoli Ranualla. *Uutislehti* 27.5.1998; Jusi, Veli-Matti: Ranuan James Dean on poissa. *Seura* 23/1998; Leiman, Angelica: Poika ja ilves -elokuva sulattaa kylmimmänkin sydämen. *Lemmikki* 12/1998; Salminen, Marjaana: Kuningasjätkä. *Aamulehti* 8.3.1998; Salminen, Marjaana: Niskassa ilveksen naskalit. *Aamulehti* 12.12.1998. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI.

52 Lehtonen, Veli-Pekka: Mursuviiksi ohjasi, tupsukorva näytteli. *Helsingin Sanomat* 16.11.1998. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI.

53 Pikkupoura, Risto: Koskettava seikkailu Korouomassa. *Koillissanomat* 17.11.1998. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI.

54 Kaisla, Seppo: Ilveksestä tuli megatähti. *Iltalehti* 16.1.1999. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI.

55 Forsman, Carita: Luonnerooli sopii eläimelle parhaiten. *Kaleva* 21.1.2007; Leponiemi, Kari: Storyboard oli Kari Sohbergin lähtö kuvaukseen. *Visio* 1/2001; Rautiainen, Reima: Lapset ja eläimet haasteellisia ohjattavia. *Turun Sanomat* 19.12.2008. Poika ja ilves, leikekansio, KAVI; *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.

taanotossa roolia aikataulusta ja budjetista stressaavana ”ei-eläinmisenä”, lapsinäyttelijän läheistä suhdetta ilvekseen painotettiin. Marjaana Salmisen kirjoittamassa artikkelissa Konsta Hietanen totesi: ”Musta se tuntui pitävän välillä enemmän, koska mä vain olin sen vieressä ja silitelin sitä.”⁵⁶ Vaikka joissakin artikkeleissa nouseekin esiin se, että elokuva pyrittiin kuvaamaan ilveksen ehdoilla ja leikin kautta⁵⁷, pohdinta diivailevasta ilveksestä inhimillistää eläimen käyttäytymisen, ikään kuin eläin huvin vuoksi ja rationaalisesti valitsisi tuhlata kallisarvoista aikaa ja filminauhaa.

Ilveksen inhimillistäminen näkyy ongelmallisesti myös siinä, kuinka lehdistövastaanotossa kuvaillaan vastaan tulleita ongelmatilanteita. On tärkeää huomata, että artikkeleista ei voi vetää johtopäätöksiä siitä, kuinka eläimiä todellisuudessa kohdeltiin kuvaustilanteissa. Molempien elokuvien tekemisessä on ollut tiiviisti mukana eläinten kouluttajia, jotka ovat kiinnittäneet erityistä huomiota eläinten hyvinvointiin. Sen sijaan artikkelit kertovat kiinnostavasti siitä, millaisia luonnehdintoja ja kuvauksia eläinten käytöksestä ja ominaisuuksista pidettiin mediajulkisuudessa hyväksyttävänä, todenmukaisina tai humoristisina. Väinö oli koko ikänsä tarhaoloissa elänyt ja ihmisten ruokkima ilves, jolta kuitenkin odotettiin elokuvassa luonnonvaraisen ilveksen kaltaista käytöstä, kuten saaliin kimppuun hyökkäämistä. Useissa artikkeleissa kuvataan humoristiseen ja kritiikkittömään sävyyn hälisevässä kuvaustilanteessa kaapin takana tärisevää ilvestä⁵⁸, ilveksen vihastumista eläinten kouluttajiin⁵⁹ tai sitä, kuinka erämaakohtauksissa jouduttiin ”käyttämään toisinaan kahta naarasilvestä, kun paikalle kyyditty tähti murjotti kuljetushäkissä”⁶⁰. Väinö-ilveshän ei ollut häkkiolosuhteissa kasvaneena tottunut erämaaolosuhteisiin. Artikkelit, joissa ilvestä lähestyttäisiin lajityypillisen käyttäytymisen kautta, ovat yllättävän harvassa. Yhtenä esimerkkinä on

56 Leiman, Angelica: Poika ja ilves -elokuva sulattaa kylmimmänkin sydämen. *Lemmikki* 12/1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

57 Kempainen, Jaakko: Kissalan poika. *Länsi-Savo* 18.12.1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

58 Jäkkö, Sirpa: Upea suomalainen seikkailuelokuva: Poika ja ilves. *Koululainen* 12/1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

59 Leiman, Angelica: Poika ja ilves -elokuva sulattaa kylmimmänkin sydämen. *Lemmikki* 12/1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

60 Salminen, Marjaana: Niskassa ilveksen naskalit. *Aamulehti* 12.12.1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

Jaakko Kemppaisen *Länsi-Savossa* julkaistu artikkeli, jossa todetaan, että ilves ei ole ”inhimillinen eikä tempuja tekevä sirkuseläin”.⁶¹

Muutos eläinesiiintyjiin suhtautumisessa ja eettisen näkökulman vahvistuminen näkyvät selkeästi verrattaessa eläinten kouluttajien roolia elokuvien vastaanotossa. *Poika ja ilves* -elokuvassa ilveksen koulutuksesta päävastuussa oli meritoitunut eläinten kouluttaja Tuire Kaimio, joka on julkaissut useita eläinten (erityisesti hevosten) kouluttamiseen liittyviä kirjoja. Hänen tärkeää rooliaan ei kuitenkaan nostettu lehdistövastaanotossa juurikaan esille.⁶² Sen sijaan *Suden arvoituksen* lehdistövastaanotossa tartuttiin selkeämmin tärkeyteen toimia eläinten ehdoilla ja siihen, että eläinelokuvan tekeminen vaatii eläimiltä ihmisen sietämistä. Useissa artikkeleissa haastateltiin koirakouluttaja Reijo Jääskeläistä, jonka tarhalla elokuvassa esiintyvät koirasudet olivat peräisin.⁶³ Muutamissa artikkeleissa sivuttiin epäsuorasti eläinten esiintymiseen liittyviä eettisiä ongelmia. Esimerkiksi Jussi Ahlrothin *Helsingin Sanomissa* julkaistussa artikkelissa Jääskeläinen kertoo, kuinka olisi toivonut enemmän yhteistyötä elokuvantekijöiden kanssa jo käsikirjoitusvaiheessa, jotta eläimiltä ei olisi elokuvassa vaadittu asioita, joita ne eivät oikeasti tekisi ja jotka saattoivat tuntua eläimistä ahdistavilta. Jääskeläinen nimeää yhdeksi vaikeimmista tehtävistä aiemmin tässä luvussa käsitellyn kohtauksen, jossa susi tulee eläimelle epätyypillisesti sisälle taloon ja istuu hiljaa tuijottamaan sängyssä olevaa pientä Sallaa (kuva 9): ”Lapsi oli aivan Devilin edessä, oudon näköisessä häkkisängyssä, ja kamera oli koiran näkökulmasta ahdistavan lähellä. Devilin piti pysyä paikallaan, tuijottaa tyttöä ja käskystä liikkua.”⁶⁴

61 Kemppainen, Jaakko: Kissalan poika. *Länsi-Savo* 18.12.1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

62 Leiman, Angelica: Poika ja ilves -elokuva sulattaa kylmimmänkin sydämen. *Lemmikki* 12/1998; Tuovinen, Matti: Poika kuin ilves. *Savon Sanomat* 6.3.1999. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

63 Forsman, Carita: Luonnerooli sopii eläimelle parhaiten. *Kaleva* 21.1.2007; Kataja, Marika: Eläinten kouluttaja puhuu susien kieltä: Raimo O. Niemen tuoreessa elokuvassa suden roolissa olivat koirasudet. *Keskisuomalainen* 26.12.2006; Romppainen, Päivi: Reijo Jääskeläinen: ”Ohjaajalla oltava laumanjohtajan rooli”, *Eläinmaailma* 2006. *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.

64 Ahlroth, Jussi: Koira, sinä olet tähti. *Helsingin Sanomat* 17.12.2006. *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.



Kuva 9. Vaikea kohtaus Devilille. Kuvankaappaus elokuvasta *Suden arvoitus* (© Kino-production 2006).

Kuten Burt toteaa, eläimen historia liikkuvassa kuvassa on teknologioiden, instituutioiden ja kulttuuristen konventioiden lävistämää. Valkokankaalla ei ole olemassa "luonnollisia" eläimiä, vaan kyse on luontokulttuurista, luonnon ja kulttuuristen konventioiden ja merkitysten lomittumisesta toisiinsa.⁶⁵ Eläinelokuvien toistuvat konventiot inhimillistävät eläimen käytöstä, mistä hyvänä esimerkkinä aiemmin tässä artikkelissa käsitelty teema lapsen ja eläimen katseiden kohtaamisesta. Koiraeläin ei luontaisesti tuijota suoraan silmiin vaan kokee sekä silmiin että kameraan katsomisen uhkaavana. Päivi Romppasen haastattelussa *Eläinmaailma*-lehdessä Niemi kertoi, kuinka koirasusien esiintyminen elokuvassa ei ohjaajan näkökulmasta ollut ongelmatonta: "Ongelmallista oli, että susi ei suostunut katsomaan suoraan silmin eikä suoraan kameraan, joka muistuttaa tuijottavaa silmää. Silmiin katsominen on uhkaava ele, jota susi ei turhaan käytä."⁶⁶ Elokuvan lapsinäyttelijät Talvisara ja Saksala kommentoivat haastatteluissa, että heitä kiellettiin katsomasta koirasusia suoraan silmiin, etteivät eläimet kokisi tilannetta uhkaavana.⁶⁷ Todenmukaista eläinten toiminnan kuvausta tavoitteleva elokuva törmää näin elokuvallisiin konventioihin, jotka eivät noudata eläimien

65 Burt 2002, 20; ks. myös Haraway 2003; Lähdesmäki 2020.

66 Romppainen, Päivi: *Suden arvoitus*. *Eläinmaailma* 2006. *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.

67 Esim. Myllyoja, Essi: Tyttö ja susi. *Aamulehti* 15.12.2006. *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.

lajityypillistä käytöstä. Eläinpuistossa kasvaneen Väinö-ilveksen toivottiin kuvauksissa käyttäytyvän kuin luonnonvarainen petoeläin, puolivillien koirasusien puolestaan kuten koulutettujen koirien.

”Vaikeita kuvaustilanteita” tarkastelemalla voi saada hämöttävää näköalaa siihen, millaista eläinten autenttinen toimijuus voisi näiden elokuvien kohdalla olla.⁶⁸ ”Murjottaminen” kuljetuslaatikossa, kouluttajalle hermostuminen, ”väärään” suuntaan käveleminen tai katsekontaktin väistäminen ovat eläimelle tietyssä tilanteessa ominaisia tapoja käyttäytyä – jotka toki saattavat poiketa ihmisen laatumasta käsikirjoituksesta. Molemmissa elokuvissa eläimet tasapainoilevat ”autenttisuuden ja antropomorfismin välillä”⁶⁹, mitä Veli-Pekka Lehtonen kommentoi osuvasti *Helsingin Sanomissa*:

Sudet jäävät lillumaan välitilassa. Niiden olemus jää hämäräksi. Sudet eivät ole sankareita kuten kuulu Lassie, mutta eivät oikein petojakaan saati sitten pelkkiä suloisia lemmikipörriäisiä.⁷⁰

Ei ”kettutyttöjä” vaan kultaista keskietä

Molempien elokuvien pinnan alla kulkevat niiden julkaisuajankohtana yhteiskunnallista keskustelua herättäneet teemat: hähkeihin vangittujen eläinten vapauttaminen ja luonnonvaraisten eläinten, erityisesti susien salametsästyksen. *Poika ja ilves* -elokuvassa keskeinen tarinakaava ilveksen vapauttamisesta eläinpuistosta luontoon on tuttu lukuisista muista 1980–1990-lukujen eläinelokuvista, joissa lapset nousevat eläinten vapauttajiksi.⁷¹ Kansainvälisenä elokuvista voi mainita verrokkina viisi vuotta aiemmin ensi-iltansa saaneen elokuvan *Free Willy – Pelastakaa Willy*, johon viitattiin myös lehdistövastaanotossa: ”*Free Willy* -teemasta on aikojen saatossa väsähty sen verran monta versiota, että kaavan pitäisi

68 Burt 2002, 31–32; Säntti 2011, 255; ks. myös Mikkola 2017.

69 Kivimäki 2011, 264–265.

70 Lehtonen, Veli-Pekka: Ei aivan susi. *Nyt-Liite/Helsingin Sanomat* 15.12.2006. *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.

71 Kivimäki 2011, 268; Ingram 2000.

jo olla kaikille tuttu.”⁷² Tyypillisessä elokuvallisessa vapautustarinassa eläin häilyy jonkinlaisessa välitilassa: se on kasvanut tai vähintäänkin viettänyt paljon aikaa ihmisten hallitsemassa ympäristössä, ja ihmisten intentiona on palauttaa se takaisin luontoon. Juonikaavassa ei kuitenkaan sen kummemmin seurata eläimen vaiheita ja vapautumisen jälkeen luonnossa selviytymistä, joka todellisuudessa ei ole lainkaan ongelmatonta.

Poika ja ilves -elokuvan ja *Suden arvoituksen* voi myös nähdä osana suomalaisen lastenkulttuurin ekologista käännettä, jossa etenkin 2000-luvulta alkaen kirjailijat ja elokuvantekijät ovat alkaneet tarttua ympäristökysymyksiin eläinsuojelusta turkistarhaukseen ja ilmastoaiheisiin.⁷³ Eläinsuojelun näkökulmasta elokuvat antavat samastumisen kohteeksi oikeudenmukaisina esitetyt ja eläinten puolella olevat lapset, siinä missä lastenelokuvalle tyypillisesti pahikset ovat enimmäkseen aikuisia: ilkeitä eläintenhoidajia, salametsästäjiä tai poronhoitajia. Nämä pahikset määrittelevät sekä lapset että eläimet itseään alemmiksi olennoiksi, joihin on lupa käyttää valtaa. Lapset edustavat vastakkaista kantaa: luonnonsuojelua ja lajien välistä (romantisoituakin) yhteyttä. Asetelma toisintaa länsimaisen kulttuurin käsitystä siitä, että lapsuudessa eläimiin suhtaudutaan empaattisesti ja eläytyen siinä missä aikuismaailmassa eläinten hyödyntäminen vallitsevan sosiaalisen järjestyksen mukaisesti otetaan usein ongelmallisesti itsestäänselvyytenä.⁷⁴ Hyvä esimerkki tästä toistuvasta asetelmasta on kohta *Poika ja ilves* -elokuvan alkupuolella, jossa aikuinen eläintenhoitaja säikyttelee eläintä ja puhuu sille karkeasti, kun taas Tomi yrittää ystävystyä ilveksen kanssa.

Eläintenhoitaja: Pistä sinne vielä kätes, se repii sen hetkessä. Verta ja liharoiskeita joka puolella. Ei vaineskaan. Toi ei oo muuta ku ylipainoinen kotikissa. [– –] Se myydään turkkilaiseen eläintarhaan. Ja se on sovittu jo ajat sitten.

72 Takaisin luontoon. *Leffa* 6/1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

73 Laakso ym. 2011, 10.

74 Alonso-Recarte & Ramos-Gay 2022, 410.

Eläinten vapauttaminen oli suomalaisessa yhteiskunnallisessa keskustelussa ajankohtainen teema läpi 1990-luvun eläinaktiivisuuden nousun ja erityisesti turkistarhaamisen vastustamisen kautta. Eläinaktivisteja kutsuttiin polarisoivissa ja leimaavissa mediakeskusteluissa halventamaan pyrkineellä nimellä ”kettutyöt”.⁷⁵ Keskustelu turkistarhauksesta ja eläinaktiivisuudesta häivähtelee myös *Poika ja ilves* -elokuvan vastaanotossa – useimmiten Niemen lausumien kautta, joissa hän sanoutuu irti suorasta aktiivisuudesta ja peräänkuuluttaa kultaista keskitietä ääripäiden sijaan.

”Selviytymistarina oli minulle tärkeä. Eläinsuojelu on sinällään ihan jees. Mutta jos puhutaan kettutyöistä, niin se menee överiksi”, Niemi arvioi.⁷⁶

Donna Harawayta mukaillen ihmisen valta näyttäytyy siinä, millaiset eläimet määritellään kumppaneiksi, millaiset osaksi tuotantoa ja millaiset vahingollisiksi.⁷⁷ Siinä missä tupsukorvaisesta, pörheästä ilveksestä rakennettiin sekä elokuvan juonessa että lehdistövastaanotossa inhimillistä lapsen kumppania, ymmärtäjää ja ystävää, on vaikeaa kuvitella 1990-luvun lopun Suomen yhteiskunnalliseen kontekstiin suuren budjetin lastenelokuvaa, jossa turkiseläinten kanssa ystävyystyminen ja niiden vapauttaminen olisi esitetty sankarillisena tekona. Turkiseläimiä vapauttamaan ja turkistarhausta kritisoimaan pyrkiviä nuoria ja nuoria aikuisia ei kohdeltu aikalaiskeskustelussa missään määrin sankareina – pikemminkin päinvastoin.⁷⁸ Eläinten välisten hierarkioiden rakentaminen ulottuu molemmissa elokuvissa myös perinteisesti ihmisen kumppaneina pidettyihin eläimiin, koiriin. Elokuvat kierrättävät Disney-animaatioissa ylikulutettua teemaa aggressiivisista ja arvaamatomista ”pahiseläimistä”, jotka ovat molemmissa elokuvissa pahis-

75 Lundbom 2016, 26–27; Sääntti 2011, 249–250.

76 Lehtonen, Veli-Pekka: Mursuviiksi ohjasi, tupsukorva näytteli. *Helsingin Sanomat* 16.11.1998; ks. myös Romppainen, Päivi: Suden arvoitus. *Eläinmaailma* 2006; Suominen, Raili: Poika ja ilves -elokuva tehtiin kansainvälisellä reseptillä. *Turun Sanomat* 17.12.1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

77 Haraway 2003; Tammi ym. 2020, 224–230.

78 Ks. Lundbom 2016.

hahmojen rakkaita lemmikkejä – koirassa näin ollen inhimillistyvät pahishahmojen epämiellyttävät luonteenpiirteet ja käyttäytyminen. Pahiskoirille käy kummassakin elokuvassa huonosti. Näin ollen päällisin puolin eläinsuojelun puolesta puhuvat elokuvat rakentavat selkeitä hierarkioita eläinten välille.

Eläinten vapauttamisen lisäksi molempien elokuvien teemana kulkee salametsästys ja poronhoito. *Poika ja ilves* -elokuvassa poromiehet esitetään äänekkäänä joukkona, joka vastustaa Tomin isän hanketta vapauttaa ilves luontoon. Tomin isä esittää asiansa poromiehille sanoen: ”Ilves on osa tämän alueen luontoa. Minä ymmärrän teidän huolenne poronkasvattajina, mutta petovahinkoja varten on olemassa omat määrärahasa.” Hän saa kuitenkin napakan vastauksen: ”Ole hiljaa kun et mistään mitään tiedä. Et tule meitä neuvomaan että miten pitää elää.” *Suden arvoituksessa* kaupungin ja maaseudun tai etelän ja pohjoisen vastakkainasettelua ei ole, mutta eri henkilöhahmojen näkemykset poronhoidosta ja salametsästyksestä asettuvat samalla tavalla vastakkain. Elokuvan ”pääpahiksen”, Antero Venesmaan ja Sallan välinen juopa kiteytyy nimenomaan salametsästykseseen. Susikysymys johtaa väittelyyn myös Sallan ja kasvattiäidin välillä, mikä ilmentää sukupolvien välistä kuilua.

Salla: Muttaku mie pöljä menin sinne baarille, kertomaan niille äijille missä mie sen suen näin. Nyt ne aikoo tappaa ne.

Sallan äiti: No jos ne oli poromiehiä ni kyllä sie iha oikein teit. Se on niitten asia valvoa, etteivät pääse tekemää pahojaan.

Salla: Mut ei niitä saa tappaa!

Sallan äiti: Joskus mie en ymmärrä sinua.

Suomessa etenkin susien asema on ollut pitkään erityisen kiistanalainen ja affektiivinen. Kuten Heta Lähdesmäki ja Outi Ratamäki toteavat, Suomessa suden ja ihmisen välinen suhde kantaa mukanaan historiallista painolastia, jossa suhde määrittyy usein ”epätasapainoisena valtataisteluna”, jossa sudet rajoittavat ja vaikeuttavat ihmisen elämää ja toimintaa ja ihmiset jäävät melkein passiivisiksi toiminnan kohteiksi.⁷⁹ Sutta ei

79 Lähdesmäki & Ratamäki 2015, 32.

voi ymmärtää pelkästään biologisena eläimenä, vaan suden käyttäytyminen, olemus ja motiivit ovat hyvin tiiviisti merkityksellistettyjä kulttuurisesti moninaisten tarinoiden ja myyttien kautta.⁸⁰ Vaikka susi on ollut rauhoitettu Suomessa vuodesta 1973 alkaen, 1990-luku merkitsi suden suojelussa Suomessa uutta käännekohtaa. Suojelu tiukkeni osana ympäristödirektiiviä ja biodiversiteettisopimusta, joiden noudattaminen velvoitti Suomea Euroopan Unionin jäsenyyden myötä vuodesta 1995 alkaen.⁸¹ Susikysymys piipahteli läpi 2000-luvun uutisoinnissa ja muussa mediakeskustelussa, erityisesti silloin, jos sudet olivat päätyneet lähelle ihmisten asumuksia. Salametsästys on myös pysynyt ongelmana.

Poika ja ilves -elokuvan vastaanoton tavoin kultainen keskitie ja kaikkia osapuolia ymmärtämään pyrkivä asenne painottui paitsi *Suden arvoituksen* kerrontakaavassa, myös vastaanotossa. Elokuvan henkilöhahmot tasapainoilevat susien suojelun sekä tahattoman tai tahallisen tuhoamisen välillä: jopa Salla vahingossa tappaa suden ajamalla sen yli moottorikelkalla. *Suden arvoituksen* vastaanotossa Niemi sanoutui *Poika ja ilves* -elokuvan vastaanoton tavoin irti aktivismista ja totesi, että ”elokuva ei ole kannanotto susien suojeluun tai niiden hävittämiseen”.⁸² *Turun Sanomissa* Niemi peräänkuulutti järkeä susiasiaan: vaikka ”susi kuuluu Suomen luontoon”, hän ymmärtää että ”rajaseuduilla perheet voivat olla huolissaan lastensa takia”.⁸³ Muutamissa artikkeleissa susikysymys nousi esiin suoremmin ja kriittisemmästä näkökulmasta. Harri-Ilmari Moilanen tulkitsi *KU Viikkolehdestä* sekä *Poikaa ja ilvestä* että *Suden arvoitusta* luonnonvaraisten petojen puolustuspuheena ja viittasi suoraan susikysymykseen: ”Niemen uutuus tekee hyvän päivätyön julkisuudessa viime aikoina riehuneen susihysterian ja -hössötyksen vastapainoksi.”⁸⁴ Harri Römpötti puolestaan nosti *Metro*-lehdessä esiin kulttuuriset erot ja valta-asetelmat siinä, kuinka eri uhanalaisiin eläimiin suhtaudutaan.

80 Lähdesmäki 2020, 34–40.

81 Susi rauhoitettiin Suomessa vuonna 1973 osana laajempaa kansainvälistä ympäristötietoisuuden ja ympäristöhuolen lisääntymistä, minkä jälkeen sen metsästäminen muuttui luvanvaraiseksi. Lähdesmäki 2020, 271–281.

82 Romppainen, Päivi: Suden arvoitus. *Eläinmaailma* 2006. *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.

83 Kujanpää, Kaisa: Seikkailua kahden suden ja kahden äidin pauloissa. *Turun Sanomat* 11.12.2006. *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.

84 Moilanen, Harri-Ilmari: Viestii susien kanssa. *KU Viikkolehti* 22.12.2006. *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.

Suomessa on pari sataa sutta. Otus on luokiteltu erittäin uhanalaiseksi. Jopa söpöjä saimaannorppia – joiden puolesta kaikki pelkäävät – on enemmän. Susi on suojeltu, mutta salametsästäjien arvelaan tappavan niitä pari kymmentä vuodessa. Niinpä onkin ihan oikein, että ahdinkoon ajettuja susia vähän mainostetaan.⁸⁵

Vaikka elokuvien vastaanotossa vilahdelikin pohdintaa yhteiskunnallisesti kriittisistä ulottuvuuksista, lasten- ja eläinelokuvan konventioita yhdisteleeseen, lapsiyleisölle suunnatun elokuvan kerrontakaavaan ei ole perinteisesti nivottu voimakasta kantaaottavuutta.⁸⁶ Harri Närhi summasi *Poika ja ilves* -elokuvan sovittelevaa otetta osuvasti: ”Luonnonsuojelun ja paikallisen elinkeinon ristiriita on saatu hyvin sopimaan disneymäiseen perhedraamaan.”⁸⁷ Tyypillisesti elokuvissa esiintyy yksittäinen, usein inhimillistetty eläin, joka asetetaan lapsen ystäväksi ja ymmärtäjäksi. Leevi-ilves on hyvä esimerkki tällaisesta päähenkilöeläimestä.

Lopuksi

Poika ja ilves -elokuvan ja *Suden arvoituksen* voi ymmärtää erikoislaatuisina hetkinä suomalaisessa lastenelokuvatuotannossa. Etenkin *Poika ja ilves* oli kunnianhimoinen, kansainvälinen suurtuotanto. Vaikka *Suden arvoitus* ei samoihin katsojalukuihin yltänytkään, sen kerrontakaavassa, henkilöhahmoissa ja kuvaustyyliessä on paljon yhtäläisyyksiä. Lehdistövastaanotossa ja myöhemmässä elokuvaan liittyvässä lehdistökeskustelussa on rakennettu näkemystä ohjaaja Raimo O. Niemestä tietynlaisena lasten ja eläinten kuvaamisen suomalaisena *auteurina* ”vaikeuksien kautta voittoon” -kaavaa toistaen.

Molemmat elokuvat voi nähdä osana kansainvälistä lastenelokuvan ja eläinelokuvan hybridilajityyppiä, joka yhdistelee näiden genrejen konventioita. Näissä elokuvissa eläimellä on tyypillisesti välttämätön rooli

85 Römpötti, Harri: Leikki susien kanssa. *Metro* 15.12.2006. *Suden arvoitus*, leikekansio, KAVI.

86 Uudemman suomalaisen lastenelokuvan kriittisemmästä kantaaottavuudesta liittyen esimerkiksi ympäristönsuojeluun ks. Titta Karlstedtin ja Tommi Römpötin luvut tässä teoksessa.

87 Närhi, Harri: Raikas seikkailu made in Finland. *City* 24/1998. *Poika ja ilves*, leikekansio, KAVI.

lapsen kasvutarinassa ymmärtäjänä, ystävänä ja uskottuna. Ilves ja sudet korvaavat poissaolevaa vanhempaa ja auttavat lasta selviytymään vaikeista tunteista. Eläin ei näin ollen useinkaan toimi lajityypillisesti, esimerkiksi osana laumaa, vaan sen tehtävänä on luoda yksittäisenä eläinpersoonallisuutena terapeutin suhde yksittäiseen lapseen. Lapset myös esitetään kykenevinä kommunikoidaan eläinten kanssa ”luonnostaan”: taito, jota suurimmalla osalla elokuvien aikuishahmoista ei (enää) ole. Elokuvat näin ollen toisintavat kulttuurista käsitystä lasten ja eläinten läheisestä suhteesta luontoon ja sitä kautta myös toisiinsa.

Eläimistä on alettu elokuvatutkimuksessa kirjoittaa yhä enemmän etenkin 2000-luvulta alkaen, mikä on lisännyt tietoisuutta eläinten erilaisista rooleista ja eläinten kohtelusta läpi elokuvan historian. Se, kuinka eläimiin suhtaudutaan elokuvaesiintyjänä, muuttuu ajassa ja kulttuurissa. *Poika ja ilves* -elokuvan ja *Suden arvoituksen* lehdistövästään ottoa tarkasteltaessa voi huomata, kuinka suhtautuminen elokuvissa esiintyviin eläimiin muuttuu 1990-luvun lopulta 2000-luvulle tultaessa varmasti osittain eläinoikeusliikkeen nousun vaikutuksesta. Siinä missä Väinö-ilves inhimillistettiin ja sen lajityypillistä käyttäytymistä tulkittiin diivailuna, temppeuiluna ja murjottamisena, koirasusien kohdalla nostettiin esiin käsikirjoituksen ongelmallisia kohtauksia, jotka aiheuttivat eläimille stressiä tutun kouluttajan läsnäolosta huolimatta.

Vaikka *Poika ja ilves* ja *Suden arvoitus* toistavat monia kansainvälisestä lasten- ja eläinelokuvatutuotannosta tuttuja teemoja, ne sijoittuvat myös vahvasti Suomen kontekstiin paitsi erämaakuvausten, myös yhteiskunnallisten ja eläinsuojelullisten teemojen kautta. Eläinten vapauttaminen, salametsästys ja susikysymys häivähtelevät sekä elokuvien kerronnassa että vastaanotossa useimmiten varsin sovittelevaan sävyyn. Elokuvien ensi-illoista on jo kulunut lähes parikymmentä vuotta, ja sekä tutkimus että yhteiskunnallinen keskustelu eläinten kohteluun ja oikeuksiin liittyen on kehittynyt ja monimuotoistunut. Onkin kiinnostavaa ajatella, millaisia lasten ja eläinten kohtaamiset valkokankaalla voisivat olla tänä päivänä ja tulevaisuudessa. Taipuvatko lastenelokuvan konventiot kuvaamaan luonnonvaraisia eläimiä mahdollisimman lajityypillisesti, tai onko meillä ylipäänsä oikeutta näiden eläinten hyödyntämiseen valkokankaalla?

LÄHTEET

ELOKUVAT

- Flipper* (1996). Sk & O: Alan Shapiro. T: The Bubble Factory. Ensi-ilta: 10.5.1996. Kesto: 95 minuuttia. Ikäraja S.
- Free Willy – Pelastakaa Willy (Free Willy, 1993)*. Sk: Corey Blechman ja Keith A. Walker. O: Simon Wincer. T: Warner Bros. USA. Ensi-ilta: 16.7.1993. Kesto: 112 minuuttia. Ikäraja S.
- Heinähattu, Vilttitossu ja kana* (2024). Sk: Tiina Nopola, Sinikka Nopola ja Lenka Hellstedt. O: Reetta Aalto. T: Yellow Film & TV. Suomi. Ensi-ilta: 16.2.2024. Kesto: 77 minuuttia. Ikäraja S.
- Musta ori (The Black Stallion, 1979)*. Sk: Melissa Mathison, Jeanne Rosenberg ja William D. Wittliff. O: Carroll Ballard. T: American Zoetrope. USA. Ensi-ilta: 17.10.1979. Kesto: 118 minuuttia. Ikäraja S.
- Mustan orin paluu (The Black Stallion Returns, 1983)*. Sk: Jerome Kass, Richard Kletter. O: Robert Dalva. T: United Artists, Zoetrope Studios. USA. Ensi-ilta: 25.3.1983. Ikäraja 7.
- Myrsky* (2008). Sk: Kaisa Rastimo, Marko Rauhala. O: Kaisa Rastimo. T: Stormheart Oy. Suomi. Ensi-ilta: 15.8.2008. Kesto: 100 minuuttia. Ikäraja 7.
- Näkömätön Elina* (2003). Sk: Kjell Sundstedt, Jimmy Karlsson. O: Klaus Härö. T: Kinoproductio Oy, FilmLance International AB. Suomi ja Ruotsi. Ensi-ilta: 7.3.2003. Kesto: 77 minuuttia. Ikäraja S.
- Poika ja ilves* (1998). Sk: Ville Suhonen, Martin Daniel. O: Raimo O. Niemi, Ville Suhonen. T: Wildcat Production Oy, Balboa 2, Samsa Film. Suomi. Ensi-ilta: 18.12.1998. Kesto: 102 minuuttia. Ikäraja 7.
- Ronja Ryövärintytär (Ronja Rövardotter, 1984)*. Sk: Astrid Lindgren. O: Tage Danielsson. T: SF Studios, AB Svenska Ord, Norsk Film A/S, Sveriges Television. Ruotsi. Ensi-ilta: 14.12.1984. Kesto: 126 minuuttia. Ikäraja 7.
- Suden arvoitus* (2006). Sk: Heikki Vuento. O: Raimo O. Niemi. T: Kinoproductio. Suomi. Ensi-ilta: 15.12.2006. Kesto: 90 minuuttia. Ikäraja 7.
- Tyttö ja villihanhet (Fly Away Home, 1996)*. Sk: Robert Rodat, Vince McKewin. O: Carroll Ballard. T: Columbia Pictures Corporation, Sandollar Productions, Sony Pictures. USA. Ensi-ilta: 13.9.1996. Kesto: 106 minuuttia. Ikäraja S.
- Young Black Stallion* (2003). Sk: Jeanne Rosenberg. O: Simon Wincer. T: Walt Disney Pictures, The Kennedy/Marshall Company. USA. Ensi-ilta: 25.12.2003. Kesto: 50 minuuttia. Ikäraja 7.

ARKISTOLÄHTEET

Kansallinen Audiovisuaalinen Instituutti (KAVI)

Leikekansiot

Poika ja ilves

Raimo O. Niemi

Suden arvoitus

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Aapola, Sinikka, Gonick, Marnina & Harris, Anita. 2005. *Young Femininity. Girlhood, Power and Social Change*. New York: Palgrave Macmillan.
- Alonso-Recarte, Claudia & Ramos-Gay, Ignacio. 2022. Real Animals and the Problem of Anthropomorphism in Children's Film. Teoksessa Brown, Noel (toim.): *The Oxford Handbook of Children's Film*. Oxford: Oxford University Press, 408–428. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190939359.013.13>
- Brown, Noel. 2017. *Children's Film. Genre, Nation, and Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Brown, Noel. 2022. Coming to Terms with Children's Film. Teoksessa Noel Brown (toim.): *The Oxford Handbook of Children's Film*. Oxford: Oxford University Press, 1–34.
- Burt, Jonathan. 2002. *Animals in Film*. London: Reaktion Books.
- DeMello, Margo. 2012. *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*. New York: Columbia University Press.
- Formark, Bodil, Mulari, Heta & Voipio, Myry. 2017. Introduction. Teoksessa Bodil Formark, Heta Mulari & Myry Voipio (toim.): *Nordic Girlhoods. New Perspectives and Outlooks*. New York: Palgrave Macmillan, 1–22.
- Haraway, Donna. 2003. *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Pricklt Paradigm Press.
- Horowitz, Alexandra. 2018. Behavior. Teoksessa Lori Gruen (toim.): *Critical Terms for Animal Studies*. Chicago: Chicago University Press, 64–78.
- Ingram, David. 2000. *Fly away Home* and the Hollywood Conservationist Movie. *Scope: An Online Journal of Film Studies* December 2000. [viitattu 1.4.2023] Saatavilla: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2000/december-2000/ingram.pdf>
- Janson, Malena. 2008. Fostran. Teoksessa Anu Koivunen (toim.): *Film och andra rörliga bilder. En introduktion*. Stockholm: Raster, 127–143.
- King, Barbara J. 2018. Emotion. Teoksessa Lori Gruen (toim.): *Critical Terms for Animal Studies*. Chicago: Chicago University Press, 125–140.
- Kivimäki, Sanna. 2011. Kadonneen ilveksen metsästys. Luonto, luonnonsuojelu ja sankarillinen maskuliinisuus elokuvassa ja romaanissa *Poika ja ilves*. Teoksessa Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen (toim.): *Tapion tarhoista turkistarhoihin: Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 262–273.
- Koivunen, Anu. 2003. *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <https://doi.org/10.21435/sfh.7>
- Laakso, Maria, Lahtinen, Toni & Heikkilä-Halttunen, Päivi. 2011. Johdatus lasten- ja nuortenkirjallisuuden luontoon. Teoksessa Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen (toim.): *Tapion tarhoista turkistarhoihin: Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–28.
- Lundbom, Pia. 2016. *Eläinten puolustajat. Suomalaisen eläinoikeusaktiivisuuden muuttuva poliittinen tyyli ja toiseus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Lähdesmäki, Heta. 2020. *Susien paikat. Ihminen ja susi 1900-luvun Suomessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lähdesmäki, Heta & Ratamäki, Outi. 2015. Kykenemmekö luopumaan susifetisistä? – Kriittinen luenta suomalaisesta susihistoriasta. Teoksessa Juha Hiedanpää & Outi Ratamäki (toim.): *Suden kanssa*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 16–41.
- Mikkola, Heidi. 2017. Movements beyond Human: Ecological Aesthetics and Knowledges in Underwater Wildlife Documentaries. *TRACE: Journal for Human-Animal Studies* 4, 4–26.
- Mulari, Heta. 2022. Elokuvallisia katseita tyttöyteen ja tyttöyden historiaan. Teoksessa Kaisa Vehkalahti, Essi Jouhki, Sanna Lipkin, Johanna Sitomaniemi-San & Tiina Kuokkanen (toim.): *Matkaopas lapsuuden historian tutkimukseen. Monitieteisiä näkökulmia ja menetelmiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 340–361. <https://doi.org/10.21435/ht.288>
- Mulari, Heta. 2023. Negotiations over Sexual Harassment and Young Urban Femininities in Helsinki. Teoksessa Maja Lundqvist ym. (toim.): *Re-Imagining Sexual Harassment. Perspectives from the Nordic Region*. Bristol: Policy Press, 72–91.
- Rosenqvist, Juha. 2003. Sallittua lapsille. Lasten- ja nuortenelokuvien uusi aika. Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie ym. (toim.): *Taju kaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 182–194.
- Salmi, Hannu. 1993: *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Salmia, Tiina. 2024: Friends, Cuties and Trash Birds: Human–Animal Encounters in Instagram Selfies with Seagulls. *Tahiti* 14 (1), 117–136.
- Sihvonen, Jukka. 1988. *Liekehtivät nalleverhot. Esseitä televisio- ja elokuvakasvatuksesta*. Helsinki: Like.
- Säntti, Joonas. 2011. Yksinäisiä susia ja päättömiä kanoja. Tapani Baggen Suden hetki ja eläinaktiivisuuden uudet keinot. Teoksessa Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen (toim.): *Tapion tarhoista turkistarhoihin. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 249–261.
- Tammi, Tuure, Hohti, Riikka, Rautio, Pauliina, Leinonen, Riitta-Marja & Saari, Maria Helena. 2020. *Lasten ja eläinten suhteet. Monilajista yhteiselo*. Helsinki: Into.
- Tormulainen, Aino. 2018. *Tyttöenergialla kasvaneet. Postfeministisen populaarikulttuuri-ilmiön yhdessä muistellut merkitykset*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.

Ihanan itsenäiset tytöt

Tyttöys 2000-luvun kotimaisessa lastenelokuvassa

Titta Karlstedt

 <https://orcid.org/0009-0003-8499-6270>

”Sokerista, kukkaista, kanelista, inkivääristä. Niistä on pienet tytöt tehty.”¹ Tämän suloisen kuvauksen tyttöydestä muistan omasta lapsuudestani 1990-luvun alkupuolelta. Vaikka runo on alun perin englantilainen, se on valikoitu osaksi myös oman aikansa suomalaista lastenrunoutta ja tyttöyden kuvauksia. Se, minkälaisia kuvauksia tyttöydestä on tarjolla ei ole yhdentekevää, sillä sukupuolta muokataan ja rakennetaan jatkuvasti paitsi kulttuurisissa teksteissä kuten lasten runoissa myös instituutioiden kuten päiväkodin ja koulun käytännöissä sekä arkisissa teoissa kuten tavassa puhua tai kannustettaessa tyttöjä tai poikia tietynlaisiin leikkeihin.² Aikuisten tekemät ja lapsille suunnatut elokuvat tarjoavat mielenkiintoisen aineiston tutkia tyttöyteen liitettäviä merkityksiä ja määritelmiä, sillä suomalaisessa 2000-luvun lastenelokuvassa on erityisen paljon tyttöhahmoja. Vuosina 2000–2020 julkaistuista 34 näytellystä lastenelokuvasta kaikkiaan 18 elokuvan pääosassa on yksi tai useampi tyttöhahmo. Näin ollen yli puolet 2000-luvun lastenelokuvien tekijöistä on valinnut kertoa tarinan tytöstä tai tytöistä. Siksi onkin aiheellista kysyä, minkälaista tyttöyttä 2000-luvun lastenelokuvissa tuotetaan.

1 Englantilainen kansanruno, suomentanut Kirsi Kunnas. Kunnas 1994, 58.

2 Paasonen 2010, 47.

Tyttöys on muiden sukupuoli- ja identiteettikategorioiden tapaan jatkuvassa liikkeessä ja kulttuurisesti uudelleen määriteltävänä. Vaikka suomalaisille lapsille on kirjallisuudesta ja lapsille suunnatusta media-tarjonnasta löytenyt esikuviksi aikojen saatossa myös Pikku Myyn ja Peppi Pitkätossun kaltaisia rempseitä ja riehakkaita tyttöahmoja, on suomalaisessa yhteiskunnassa istunut tiukassa lasten kuvittaminen ja kuvittelemisen tietynlaisina oman sukupuolensa edustajina. Pienet tytöt on haluttu nähdä kiltteinä ja hiljaisina lapsina, kun taas pojille on varattu aktiivisempi ja toiminnallisempi rooli, jossa kepposten, äänekyyden ja nujakoinnin hyväksyttävyyttä on tukenut ”pojat on poikia” -ajattelumalli. Niin tutkimus, kasvattajat kuin yhteiskuntakin on kuitenkin alkanut kiinnittää entistä enemmän huomiota lapsiin liitettyihin sukupuoli-odotuksiin. Esimerkiksi Opetus- ja kulttuuriministeriössä on 2000-luvulla asetettu tavoitteeksi sukupuolisensitiivisen ajattelun vahvistaminen varhaiskasvatuksessa.³

Suosituilla lastenelokuvilla on oma roolinsa sallitun ja toivotun tyttöyden ja poikuuden määrittelyssä, sillä kuten aikuisyleisölle suunnatut elokuvat myös lastenelokuvat kuvastavat tekoaikansa käsityksiä esimerkiksi sukupuolesta, lapsuudesta ja vanhemmuudesta. Suomalaista tyttöyttä on 2000-luvulla tutkittu runsaasti eri tieteenaloilla,⁴ mutta lastenelokuvien kohdalla tutkimuksessa on aukko. Lastenelokuvat ovat kuitenkin aikuisten lapsille tekemiä ja siksi kuvastavatkin hyvin sitä, minkälaisia ovat aikuisten näkemykset ja käsitykset lapsiin liitettävistä piirteistä ja arvoista. Lastenelokuvilla voikin nähdä olevan kasvatuksellinen, moraalinen ja eettinen tarkoitus aikuisten määriteltessä sen, minkälainen on lastenelokuvien tuottama ideaalinen lapsikuva.⁵ Tässä luvussa tarkastellaan sitä, minkälaista tyttöyttä 2000-luvun lastenelokuvassa tuotetaan, minkälaista toimijuutta tytöille sallitaan ja mikä on erityistä kotimaisten 2000-luvun lastenelokuvien tyttöydessä.

Tyttöyden kuvauksia analysoidaan vuosien 2000–2020 välillä julkaistuissa elokuvateatterilevityksessä olleista näytellyistä lastenelokuvista,

3 Opetus- ja kulttuuriministeriö 2015, 11.

4 Tyttöytutkimuksesta ks. Aaltonen & Honkatukia 2002; Ojanen ym. 2011.

5 Sihvonen 1987, 12–14.

joiden pääosassa on yksi tai useampi tyttöhahmo. Aineistosta on rajattu pois animaatiot sekä esimerkiksi *Rölli*-elokuvat ja kahdeksan erittäin suosittua *Risto Räppääjä* -elokuvaa, joiden pääosassa seikkailee nimihahmo Risto, vaikkakin Nelli Nuudelipää toimii elokuvissa tärkeänä aisaparina Ristolle. Näin aineisto koostuu yhteensä 18 elokuvasta.⁶ Aineiston elokuvissa kuvatut tytöt ovat iältään noin 5–13-vuotiaita. Lasten ikä ei aina ole elokuvissa eksplisiittisesti ilmaistu, mutta monesti ikä voi olla pääteltävistä esimerkiksi siitä, että tarina sijoittuu kesälomaan ennen ensimmäistä kouluvuotta. Tytöt 2000-luvun lastenelokuviissa ovat paitsi eri-ikäisiä, myös heidän elinympäristönsä eroavat toisistaan. Esimerkiksi *Suden arvoitus* (2006) sijoittuu Pohjois-Suomeen pieneen kylään, *Kanelia kainaloon Tatu ja Patu!* (2016) Helsinkiin ja *Näkymätön Elina* (2003) Tornionjokilaaksoon. Eroistaan huolimatta tytöt muodostavat kuitenkin melko samankaltaisen joukon, esimerkiksi yhtään maahanmuuttajataustaista tyttöä ei elokuvista löydy.

Tyttöyttä kuvataan 2000-luvun lastenelokuviissa aina 2000-luvun näkökulmasta, mutta elokuvien alkuperäistekstit ja tarinat sijoittuvat eri aikakausille. Lukuun ottamatta elokuvia *Unna & Nuuk* (2006), *Suden arvoitus* ja *Myrsky* (2008) kaikkien aineistona käytettyjen elokuvien käsikirjoitukset perustuvat aiemmin julkaistuihin kirjoihin. Alkuperäisteksteinä toimineet kirjat on julkaistu noin 50 vuoden ajanjaksolla *Onneli ja Anneli* -elokuvan (2014) perustuessa Marjatta Kurenniemen vuonna 1966 julkaistuun kirjaan *Onnelin ja Annelin talo* ja *Puluboin ja Ponin leffa* -elokuvan (2018) perustuessa vuonna 2012 alkunsa saaneeseen Veera Salmen *Puluboi ja Poni* -kirjasarjaan. Suurin osa elokuvista sijoittuu nykyajaksi mielletävään aikaan, mutta *Unna & Nuuk* -elokuvassa seikkaillaan myös kaukaisessa esihistoriallisessa ajassa, *Näkymätön Elina*

6 Tutkimusaineistona käytetyt elokuvat: *Heinähattu ja Vilttitossu* (Kaisa Rastimo, 2002), *Näkymätön Elina* (Klaus Härö, 2003), *Unna ja Nuuk* (Saara Cantell, 2006), *Suden arvoitus* (Raimo O. Niemi, 2006), *Myrsky* (Kaisa Rastimo, 2008), *Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri* (Matti Grönberg & Pekka Karjalainen, 2011), *Ella ja kaverit* (Taneli Mustonen, 2012), *Ella ja kaverit 2 – Paterock* (Marko Mäkilaaako, 2013), *Onneli ja Anneli* (Saara Cantell, 2014), *Me rosvolat* (Marjut Komulainen, 2015), *Onnelin ja Annelin talvi* (Saara Cantell, 2015), *Kanelia kainaloon, Tatu ja Patu!* (Rike Jokela, 2016), *Onneli, Anneli ja salaperäinen muukalainen* (Saara Cantell, 2017), *Heinähattu, Vilttitossu ja Rubensin veljekset* (Anna Dahlman, 2017), *Supermarsu* (Joonas Tena, 2018), *Puluboin ja Ponin leffa* (Mari Rantasila, 2018), *Onneli, Anneli ja nukutuskello* (Saara Cantell, 2018) ja *Heinähattu, Vilttitossu ja ärhäkkä koululainen* (Lenka Hellstedt, 2020).

sijoittuu 1950-luvulle ja *Myrsky* 1990-luvun alkuun. Vaikka tyttöhahmojen ikähaitari on laaja ja elokuvien alkuperäisteksteinä toimineet kirjat ovat eri aikakausilta, elokuvien tarinoista on löydettävissä yhteneväisiä teemoja, joiden kautta neuvottelua tyttöydestä käydään. Tässä luvussa tyttöyttä tarkastellaan kahden elokuvissa toistuvan teeman kautta, joita ovat leikki ja lasten toiminnallisuus aikuisten ja lasten maailman välillä.

2000-luvun tytöt, lastenelokuvat ja elokuvatyttöys

Suomessa on 2000-luvulla alettu kiinnittämään enemmän huomiota myös pienten lasten sukupuoleen ja yhteiskunnan sukupuolittaviin käytäntöihin. Yhtenä ratkaisuna tasa-arvoisempaan kasvatukseen on nähty sukupuolisentiivisen ajattelumallin juurruttaminen kasvatustieteisiin aina varhaiskasvatuksesta lähtien. Sukupuolisensitiivisessä ajattelussa pyrkimyksenä on haastaa kaavamaisia ajattelu- ja toimintatapoja, tunnistaa ja tunnustaa sukupuolten moninaisuus ja nähdä lapset yksilöinä.⁷ Tehdystä työstä huolimatta tyttöihin ja poikiin liitetään varhaiskasvatuksessa edelleen tietynlaisia piirteitä, jotka perustellaan heidän biologisilla ominaisuuksillaan.⁸ Sukupuoli rajoittaa, jäsentää ja erottelee lasten kasvatukseen liitettäviä ihanteita päiväkodin lisäksi myös kotona ja muualla lasten maailmassa. Aikuisten sukupuolittuneet odotukset ohjaavat sitä, miten tytöt ja pojat nähdään ja minkälaiseen toimintaan heitä kannustetaan.⁹

Tyttöjen ja median suhde on ollut viimeiset vuosikymmenet erityisen huomion kohde julkisessa keskustelussa. Huolta on aiheuttanut sekä tyttöjen median käyttö että tyttöyden representaatiot ja tarjolla olevat roolimallit populaareissa mediatuotteissa.¹⁰ Mediakuvastojen representaatiot tyttöydestä vaikuttavat siihen, millaisena tytöt nähdään, mutta myös siihen miten tytöt hahmottavat omaa itseään osana yhteiskuntaa.¹¹

7 Ylitapio-Mäntylä 2012a, 20–26.

8 Alasuutari 2016, 126.

9 Ylitapio-Mäntylä 2012b, 71.

10 Laukkanen & Mulari 2011, 174–175.

11 Paasonen 2010, 46.

Suomalaisten lastenelokuvien sukupuolikuvasiirroista ei ole aiemmin tehty tutkimusta, mutta Annikka Suonisen tutkimukset lapsille suunnattujen televisio-ohjelmien sukupuolirepresentaatioista vuosilta 1995 ja 2007 antavat osviittaa siitä, minkälaisia roolimalleja ja samaistumisen kohteita media on tarjonnut pienille tytöille 1990- ja 2000-luvuilla. Suonisen mukaan Yleisradion lastenohjelmissa kuvattiin 1990-luvun puolessavälissä avuttomia naisellisia tyttöjä, viljejä sukupuolensa kieltäviä poikatyttöjä ja uutena kuvauksena poikien kanssa yhdessä toimivia aktiivisia tyttöjä. Naishahmoja ei kuitenkaan juuri kuvattu itsenäisinä toimijoina, vaan he esiintyvät yhdessä mieshahmojen kanssa.¹² Suonisen jatkotutkimuksen mukaan lapsille suunnattujen televisio-ohjelmien sukupuolikuva oli kymmenessä vuodessa muuttunut määrällisesti hie- man tasa-arvoisemmaksi: vuonna 1995 päähenkilöistä 20 % oli nais- puolisia mutta vuonna 2006 jo 40 %. Naispuolinen päähenkilö esiintyi kuitenkin edelleen useammin päähenkilöryhmän jäsenenä kuin yksin.¹³ 2000-luvun lastenelokuvien voi katsoa eroavan Suonisen tutkimas- ta televisio-ohjelmatarjonnasta jo lähtökohtaisesti, sillä tyttöhahmoja on ollut pääosissa poikahahmoja enemmän. Vastaavanlainen siirtymä poikahahmoista tyttöhahmoihin on ollut käynnissä nuorisofiktioiden puolella jo 1990-luvulta alkaen, jolloin tekijät alkoivat tarttua hanakam- min tyttöyteen ja siihen liitettäviin teemoihin.¹⁴

Tytöistä kertovien tarinoiden suosio 2000-luvun suomalaisten elo- kuvantekijöiden keskuudessa on mielenkiintoista, sillä tilastojen ja tutkimusten mukaan elokuvat, joissa on pääosassa poika ovat olleet suosituimpia ja tarjonneet lapsille laajemman samaistumispuolel- lisen elokuvat, joissa pääosassa on tyttöhahmo. *Unna & Nuuk* ja *Onneli ja Anneli* -elokuvat ohjannut Saara Cantell on todennut haastattelussa, että elokuvia, joissa on poikahahmo pääosassa, pidetään automaattisesti kai- kille sopivana, mutta tytön ollessa pääosassa esille nousee huoli siitä, onko elokuva sopiva pojille.¹⁵ 2000-luvulla tehdyistä kotimaisista lasten- elokuvista katsojamääriltään erityisen suosituiksi elokuviksi ovat nous-

12 Suoninen 1995, 61.

13 Suoninen 2007, 57.

14 Laukkanen & Mulari 2016, 177.

15 Luhtala 2014.

seet Risto Räppääjät, joista suurin osa on kerännyt Suomen mittakaavassa suurena pidettävän yli 300 000 katsojan lukumäärän.¹⁶ Suomen elokuvantuottajain keskusliiton tilaamassa tutkimuksessa vuonna 2015 Risto Räppääjät olivat myös selkeästi pidetyimpiä suomalaisia elokuvia 5–16-vuotiaiden lasten keskuudessa.¹⁷ Risto Räppääjien suosio saattaa johtua siitä, että pääosassa olevan Riston lisäksi elokuvissa tärkeässä roolissa on Riston ystävä Nelli, joten elokuvat saattavat vedota sekä poikien että tyttöjen mielikuvitukseen hahmoon samaistumisenkin suhteen.

Samoin kuin aikuiset ja nuoret, myös lapset reagoivat mediatekstien sukupuolittuneisiin kuvastoihin ja imevät niistä vaikutteita. Tutkimuksessa, joka tarkasteli lasten mediasuhdetta päiväkodeissa ja kotona havaittiin, että neuvotellessaan sukupuolista ja tyttöjen ja poikien eroista lapset käyttivät mediasta tuttuja hahmoja, kuten Disneyn *Frozen – huurteinen seikkailu* (2013) animaatioelokuvan prinsessoja Elsa ja Annaa tai *Turtles*-hahmoja.¹⁸ Annikka Suonisen tutkimuksen mukaan kaikenikäiset pojat samaistuvat oikeastaan vain mieshahmoihin, mutta tyttöjen kohdalla tilanne ei ole niin mustavalkoinen. Erityisesti nuoremmille tytöille kelpaa myös miespuolinen hahmo samaistumisen kohteeksi, ja ehkä siksi televisio-ohjelmien tekijät ovatkin keskittyneet poika- ja mieshahmoihin.¹⁹

Samaistumiskohteiden sukupuolittuminen on edelleen nähtävissä, sillä Suomen elokuvantuottajain keskusliiton tutkimuksessa tytöistä 15 % mainitsi suosikkielokuvakseen *Onneli ja Anneli* -elokuvan siinä missä pojista vain 1 % valitsi Onnelin ja Annelin suosikikseen. Tämä kuitenkin riitti nostamaan *Onnelin ja Annelin* tutkimuksen toiseksi suosituimmaksi elokuvaksi *Risto Räppääjän* jälkeen.²⁰ Vaikka tyttöjen ja poikien samaistumisessa erilaisiin fiktiivisiin hahmoihin on tutkimuksessa löydetty eroja, Annikka Suonisen mukaan molemmille on kuitenkin tärkeää, että samaistumisen kohde on aktiivinen toimija. Tytöt valitse-

16 Römpötti & Karlstedt 2021, 32–33.

17 Suomen elokuvantuottajain keskusliitto 2015, 14.

18 Lehtikangas & Mulari 2016, 32–37.

19 Suoninen 1995, 55–56.

20 Suomen elokuvantuottajain keskusliitto 2015, 15.

vat mieluummin aktiivisen kuin ”naisellisen” hahmon, jos nämä kaksi puolta eivät yhdisty samassa hahmossa.²¹ Tyttökatsijat ovat näin ollen rikkoneet aikuisten lapsille luomia määritelmiä, joissa tytöt on haluttu nähdä kilteinä ja hiljaisina ja pojat taas aktiivisempina toimijoina. Tämä on selvästi huomioitu myös lastenelokuvien tekijöiden keskuudessa 2000-luvulla, sillä elokuvien keskiöön on nostettu tyttöjen toimijuus ja tekeminen.

Leikki on lasten työtä

Hyvä kaupunginjohtaja.

Oletteko tietoisia Ruusukujan lastenkodin todellisista olosuhteista ja mihin toimenpiteisiin aiotte ryhtyä? Pihalla ei ole edes millä leikkiä. Ja leikki on lasten työtä. He ovat siellä niin kuin työttömät.

Kunnioittavasti,
Huolestuneet naapurit

Tällaisen hyvin virallisen oloisen kirjeen kanssa Onneli, Anneli ja lastenkodista karannut poika Pekki tarttuvat toimeen ja esittävät huolensa Ruusukujalle rakennetun lastenkodin ankeiksi ja ankariksi osoittautuneista olosuhteista elokuvassa *Onneli, Anneli ja salaperäinen muukalainen* (2017). Lapset yrittävät ratkaista lastenkodin surkean tilanteen aikuisten maailman sääntöjä noudattaen ja lainaten jopa aikuisten maailman termejä, kuten *toimenpiteet*, *työ* ja *työttömyys*. Kun virallinen valitus ei tuota lasten toivomaa tulosta, turvautuvat he naapuriensa Tingelstiinan ja Tangelstiinan taikojen apuun ja lähettävät lastenkodin ilottoman johtajan Minna Pinnan jättiläisilmapallon kyydillä Etelämantereelle paimentamaan pingviinejä. Elokuvan lopussa uudeksi johtajaksi valitaan Onnelin ja Annelin ystävä, lapsenmielinen Urho Ulpukka, joka

21 Suoninen 1995, 56.

muuttaa harmaan ja sääntöihin nojaavan lastenkodin iloiseksi, värikääksi ja leikkikaluuilla täytetyksi lasten kodiksi.

Edellä oleva aineistoesimerkki kuvaa hyvin 2000-luvun lastenelokuvasta luettavissa olevaa näkemystä lapsista ja lapsuudesta. Lapsuuteen ja lasten maailmaan kuuluvat oleellisesti leikkiminen, ystävät ja mielikuvitus. Elokuvat ovat pullollaan kohtauksia tytöistä leikkimässä joko sisätiloissa tai ulkona mitä moninaisempia leikkejä yksin, yhdessä ystävän kanssa tai kaveriporukan kesken. Sen lisäksi, että leikkiminen kuvataan lapsille ominaisena toimintana, juuri leikin kautta elokuvissa on mahdollista käydä neuvottelua sukupuoliin liitettävistä piirteistä ja kiinnostuksen kohteista. Vaikka useita tytöille kuvattuja leikkejä ja toimia 2000-luvun lastenelokuvissa voi pitää niin sanotusti sukupuoleettomina, kuten vaikka uimista, pyörällä ajamista ja lukemista, löytyy elokuvista myös perinteisesti sukupuolittuneina pidettyjä leikki- ja toimintamalleja.

Lapsia ohjataan sukupuolensa mukaiseen toimintaan jo päiväkodista lähtien, jossa esimerkiksi leikki- ja toimintakulttuuri usein jaotellaan tyttöjen ja poikien leikkeihin.²² Kuusivuotiaiden lasten leikkikulttuuria päiväkodeissa 1990-luvulla tutkineen Marjatta Kallialan mukaan lasten leikit ja kiinnostusta herättävät televisio-ohjelmat ja elokuvat jakautuivat sekä tyttöjen ja poikien erillisiin että yhteisiin maailmoihin. Kallialan mukaan erot ovat merkittäviä: tytöt valitsevat näkemästään ja kokemastaan ihmissuhteisiin liittyvää materiaalia poikien ollessa kiinnostuneita kaikenlaisesta toiminnasta.²³ Osassa 2000-luvun lastenelokuvista tytöille on päädytty valikoimaan hyvin tyttömäisinä pidettyjä leikki- ja toimintatapoja. Yksittäisistä elokuvista eniten perinteistä tyttömäistä toimintaa ja leikkiä sisältyy *Onneli ja Anneli* -elokuvaan, jossa omaan kotiin muuttavat tytöt puuhailevat keskenään uudessa kodissaan leipoen, askarrella ja leikkien nukeilla. Heidät kuvataan ihastelemassa talon mukana tulleita erilaisia vaatteita ja koruja varsin söpöilevissä kohtauksissa. *Onnelin ja Annelin* tapauksessa perinteisesti tyttömäisinä pidettyjen leikkien ja tavaroiden ylenmääräinen paljous on erityisen merkityksellistä, sillä tarinan keskiössä on fantasia siitä, millaista olisi elämä kahden pienen

22 Ylitapio-Mäntylä 2012b, 72–73.

23 Kalliala 1999, 197–200.

tytön ikiomassa kodissa. Elokuvasa fantasiaoitu tyttöys on pastellinsävyistä, kimaltelevaa ja röyhelistä.

Samankaltaista tyttömäisenä pidettyä toimintaa, kuten nukke- tai pehmoleluleikkejä (*Heinähattu, Vilttitossu ja ärhäkkä koululainen* 2020, *Myrsky* 2008), päiväkirjan kirjoittamista (*Supermarsu* 2018, *Ella ja kaverit* 2012), naruhyppelyä (*Onneli, Anneli ja salaperäinen muukalainen, Ella ja kaverit*) ja leipomista (*Heinähattu ja Vilttitossu* 2002, *Puluboin ja Ponin leffa, Kanelia kainaloon, Tatu ja Patu!*) löytyy myös monien muiden elokuvien tyttökuvauksista. Toisaalta tytöille on kuvattu myös leikkejä ja toimintaa, jota stereotyyppisesti voitaisiin pitää enemmän pojille soveltuvana, kuten puukonheiton harjoittelua (*Me Rosvolat* 2015), eläinten jäljestämistä luonnossa (*Suden arvoitus*), ansojen rakentamista vankikarkureille (*Heinähattu, Vilttitossu ja Rubensin veljekset* 2017), ihmisten pelästyttelystä ilotulitteilla (*Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri* 2011) ja lumisodan aloittamista (*Kanelia kainaloon, Tatu ja Patu!*). Kallialan mukaan leikin ja kiinnostuksen kohteiden monimuotoisuus on helpompaa tytöille kuin pojille, joiden on varottava liikaa tyttömäisyyttä.²⁴ Tämä jakolinja löytyy myös tutkimuksessa käytetyistä elokuvista, joista ei löydy nukeilla leikkiviä tai päiväkirjaa kirjoittavia poikia. Tyttöjen kohdalla tilanne on erilainen. Elokuvat eivät ole lukkiutuneet pelkästään uusintamaan stereotyyppistä kuvaa tyttöydestä, vaan tytöille on valikoitu myös toimintaa, joka rikkoo käsityksiä tytöistä vähemmän kiinnostuneina toiminnasta ja rajuista leikeistä. Tytöille voi olla myös luontevaa liikkuu erilaisten roolien välillä. Esimerkiksi 9-vuotias Veera voi yhtenä hetkenä olla kotona leipomassa ja koristelemassa pipareita ja toisena hetkenä haastamassa naapurissa asuvaa vanhempaa miestä villiin lumisotaan (*Kanelia kainaloon, Tatu ja Patu!*). Samoin Unna voi neuloa isoisälleen villasukkia, mutta isoisän terveyden reistaillessa hän lähtee hetkeäkään epäröimättä aikamatkalle menneisyyteen saadakseen sydänsairauksia parantavan puun siemenen (*Unna ja Nuuk*).

Jos leikkiminen on *Onneli, Anneli ja salaperäinen muukalainen* -elokuvasa otetun esimerkin mukaisesti lasten työtä, työttömyyden eli leikin loppumisen uhka tulee usein aikuisten maailman kautta. Aiemmin lai-

24 Kalliala 1999, 201.

natussa esimerkissä uhka tuli sääntöihin ja säntillisyyteen panostavan lastenkodin johtajan muodossa, mutta leikki voi olla vaarassa loppua myös koulun alkamisen myötä. Juha Rosenqvist näkee vuosituhannen vaihteen lastenelokuvissa kahdenlaisia ideologisia valintoja. Toisaalta on löydettävissä lasten ajatusmaailmaa kunnioittavia elokuvia ja toisaalta aikuisten kasvatustavoitteellisesta auktoriteetista saneltuja elokuvia. *Heinähattu ja Vilttitossu* -elokuvan Rosenqvist määrittelee arvomaailmaltaan perinteiseksi: lapset ottavat askeleen kohti aikuistumista siirtyessään lapsuuden lopettavaan kouluun.²⁵ Elokuvasa Heinähattu on aloittamassa koulun, mikä pelottaa pikkusisko Vilttitossua, sillä siskon ollessa koulussa kukaan ei enää leiki hänen kanssaan. Sama koulun alkamisen ja leikin loppumisen tematiikka jatkuu myös *Heinähattu, Vilttitossu ja ärhäkkä koululainen* -elokuvasa, joka on saanut ensi-iltansa lähes 20 vuotta ensimmäisen *Heinähattu ja Vilttitossu* -elokuvan jälkeen. Rosenqvistin mukaan *Heinähattu ja Vilttitossu* -elokuvasa kouluun menemisen aiheuttama tragedia ratkaistaan tyttöjen osalta aikuismaisin menetelmin, he jättävät lapsuuden taakseen ja aikuistuvat pärjätäkseen.²⁶ *Heinähattu, Vilttitossu ja ärhäkkä koululainen* -elokuvasa tylsistynyt ja leikkikaveriton Vilttitossu ei kuitenkaan osoita minkäänlaisia aikuistumisen merkkejä, sen sijaan hän huijaa siskoaan ja keksii juonen, jonka avulla pääsee itse osallistumaan Heinähattun sijaan koulun onkiretkelle.

Myös elokuvasa *Puluboin ja Ponin leffa* käsitellään koulun alkamisen ja leikin loppumisen tematiikkaa. Elokuvasa Poni eli Mai Hukkinen viettää viimeistä kesälomaansa ennen koulun alkamista. Ponille koulu edustaa aikuisten sääntöjen täyttämää maailmaa, jossa ei ole sijaa leikille. Ponin mielikuvitusystävä, pulun ja pojan sekoitus Puluboi kannustaa tyttöä elämään omassa maailmassaan ja unohtamaan kouluun menemisen, mutta vanhemmat ja perheen kanssa samassa talossa asuva koulun tiukka ja säntillinen rehtori yrittävät saada Ponin aisoihin ja kesytettyä ennen koulun alkua. Elokuvasa on samanlaista neuvottelua lapsuuden ja aikuisuuden välillä kuin *Onneli, Anneli ja salaperäinen muukalainen* -elokuvasa, jossa lastenkodissa lapsiin ja lapsuuteen suhtaudutaan villi-

²⁵ Rosenqvist 2003, 190–191.

²⁶ Rosenqvist 2003, 191.

nä ja kurittomana asiana, jota pitää kaitsea. Tyttärensä oikuttelun edessä neuvottomat vanhemmat vievät Ponin jopa ”täsmäoloterapeutille”, jonka kehittämällä metodeilla mielikuvituksen tukahduttaminen ja ajatusten selkeyttäminen ja sen myötä itsensä löytäminen pitäisi onnistua. Aikuis-ten toimet Ponin kesyttämiseksi epäonnistuvat, mutta aiheutettuaan vahingossa tulipalon tyttö tajuaa itse, että liiallinen villiys voi olla myös vaarallista. Elokuva ei kuitenkaan lopu Ponin aikuistumiseen koulun alkamisen myötä, vaan tyttö saa koulun rehtorin vakuutettua siitä, että leikki ja hulluttelu tekee toisinaan hyvää. Koulu alkaa rehtorin järjestämällä naamiaisilla ja sopeutumisella puolin ja toisin.

Vaikka koulun alkaminen voi edustaa uhkaa lasten leikin maailmalle, hieman vanhemmat lapset kuvataan usein sopeutuneina kouluun ja sen aiheuttamiin muutoksiin elämässä. Koululuokka erilaisine lapsineen tarjoaa myös tilan rakentaa sukupuolten välisiä eroja elokuvissa. Luokkatilojen silmälasipäiset ”nörtit” sekä pahimmat häiriköt ja pahikset ovat poikkeuksetta poikia 2000-luvun suomalaisessa lastenelokuvassa. Nämä kaksi roolia on perinteisesti liitetty poikiin ja niiden kuvaaminen tytölle on selvästi edelleen hankalaa. Erityisesti tätä korostetaan luokan pahiksen roolin kohdalla. Vaikka *Supermarsu*-elokuvassa kuvataan luokan ”nörttinä” pidetyn pojan selän takana sipiseviä ja supiseviä tyttöjä, on toiminnasta tehty ennemminkin juoruilua kuin suoranaista kiusaamista tai luokassa häiriköintiä, joihin poikahahmot syyllistyvät useammassa elokuvassa.²⁷ *Heinähattu, Vilttitossu ja ärhäkkä koululainen* -elokuvassa leikkikaveriton Vilttitossu järjestää itsensä siskonsa tilalle koulun onkiretkelle. Hänen kehittämänsä valeasu menee kyllä läpi, mutta Vilttitossun jatkuva keppostelu kummastuttaa luokkakavereita. Opettaja ei usko luokan vilttejä poikia näiden syyttäessä kaikesta hämmennyksestä Heinähatuksi naamioitunutta Vilttitossua, joka on opettajan silmissä kunnollinen ja tunnollinen, ”luokan kiltein tyttö”. Sen sijaan opettaja syyttää poikia, joita on tottunut komentelemaan näiden huonon käytöksen vuoksi. *Heinähattu, Vilttitossu ja ärhäkkä koululainen* -elokuvassa korostuvat stereotyyppisten tyttö- ja poikakuvausten lisäksi myös tyttöjen väliset erot. Sisäruukset Heinähattu ja Vilttitossu eroavat toisistaan kuin

27 *Ella ja Kaverit* -elokuvat, *Suden arvoitus*, *Supermarsu*.

yö ja päivä. Isompi siskoksista on läpi elokuvasarjan rauhallinen, sovitteluva, auttaa vanhempiaan ja hoitaa kotityönsä ja läksynsä tunnollisesti, kun taas hänen räiskyvän ja äänekkään siskonsa on vaikea sopeutua kuriin ja järjestykseen.

Vilttitossu ei suinkaan ole suomalaisessa lastenelokuvassa ensimmäinen voimakastahtoinen keppostelijatyttö. Suomalaisia lastenelokuvia 1920-luvulta 1980-luvulle tutkineen Jukka Sihvosen mukaan nokkela, uhmakas ja pohdiskeleva Peppi Pitkätossun kaltainen lapsi on ollut osa suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvaa vuodesta 1958, jolloin julkaistiin elokuva *Tirlittan*.²⁸ Sihvosen mukaan vanhassa lastenelokuvassa lapset on kuitenkin kuvattu sukupuolettomina ja sukupuoliisuus on liitetty aikuisiin. Lapset ovat saavuttaneet sukupuolen vasta aikuistuttuaan, tytöt esimerkiksi menemällä naimisiin.²⁹ Tämän luvun aineistossa tyttöhämmöt ja poikahämmöt eroavat toisistaan, sillä tytöt voivat poikia vapaammin rikkoa stereotyyppisiä rooleja, joita tyttöyteen ja poikuuteen on liitetty. Leikki ja mielikuvitus ovat osa lapsuutta ja niiden avulla lapsi myös käsittelee ja rakentaa omaa identiteettiään. Kiinnostuksen kohteiden vaihtelevuus ja roolien liikkuvuus rakentavat kuvaa monipuolisesta tyttöydestä, jossa on tilaa erilaisille tavoille olla tyttö ja lapsi. 2000-luvun lastenelokuvien tyttöjä yhdistää kuitenkin yksi piirre: he ovat tarpeen tullen aktiivisia toimijoita, jotka puolustavat omaa maailmaansa. Leikki on lapsille ominaista toimintaa ja se määrittelee vahvasti lasten maailmaa, mutta aikuisten maailman tunkeutuminen lasten leikin maailmaan aiheuttaa sen, että lapset joutuvat toimimaan suojellakseen omaa maailmaansa.

Lasten maailma vastaan aikuisten maailma

Edellä käsitelty leikki on iso osa sitä toimijuutta, jonka kautta tyttöydestä käydään neuvotteluja elokuvissa. Toinen tärkeä tapa kuvata tyttöjen toimijuutta liittyy lapsuuden ja aikuisuuden välisiin yhteentörmäyksiin.

²⁸ Sihvonen 1987, 117–127.

²⁹ Sihvonen 1987, 198.

Lastenelokuvat tarjoavat tilan lapsuuden ja aikuisuuden neuvottelulle, mutta myös paikan, jossa lapset voivat erottautua aikuisista ja luoda omia leikkisiä ja mielikuvituksellisia vastatoimia aikuisten maailmaa vastaan.³⁰ Jukka Sihvosen mukaan myös suomalaisia lastenelokuvia on määrittänyt aikuisten ja lasten maailman erottaminen toisistaan. Aikuiset on kuvattu mustavalkoisesti joko hyvinä tai pahoina, joko lasten puolella olevina tai lapsia vastaan olevina. Aikuisen hyvyys tai pahuus on määritelty hänen suhteessaan rahaan ja vallan tavoitteluun. Pahat aikuiset käyttävät lasta välineenään tavoitellessaan taloudellista etua.³¹ Näitä samoja teemoja on kierrätetty myös 2000-luvun lastenelokuvassa kuvattaessa aikuisten ja lasten välisiä suhteita. Aiemmassa tutkimuksessa on tarkasteltu lasten suhdetta rahaan 2000-luvun lastenelokuviissa.³² Raha on yksi lasten ja aikuisten maailmoja erottava tekijä, jonka vaikutuksia lapset yrittävät torjua omasta maailmastaan, mutta lasten ja aikuisten maailmoja erottavia tekijöitä löytyy muitakin. Aikuisten maailmaa voivat säädellä jo aiemmassa kappaleessa esille nostetut säntillisyyys ja säännöt, mutta myös tehokkuus, ahneus ja välinpitämättömyys. Oleellista kuitenkin on, että aikuisten maailma näyttäytyy elokuvissa vastakkaisena niille arvoille, jotka lasten maailmassa ovat tärkeitä.

Aiemmin käsitellyn leikin lisäksi 2000-luvun lastenelokuviissa lasten maailmaan kuuluvat oleellisena osana luonto ja erilaiset eläimet.³³ Lähes kaikissa aineiston elokuvissa luonto tai eläimet näyttelivät jonkinlaisia roolia, oli kyse sitten lemmikistä tai ystävystä (*Myrsky*, *Supermarsu*, *Pulubin ja Ponin leffa*, *Onneli ja Anneli*, *Suden arvoitus*, *Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri*) tai paikasta, jossa viettää aikaa tai leikkiä (*Me Rosvolat*, *Heinähattu ja Vilttitossu*, *Ella ja kaverit*, *Suden arvoitus*, *Näkymätön Elina*, *Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri*). Luonnon tai eläinten rooli voi elokuvissa olla myös keskeinen tarinan kannalta. Tällöin luonto asetuu tärkeäksi osaksi lasten maailmaa ja tyttöjä tarvitaan suojelemaan sitä tai sen asukkaita aikuisten vahingoittavilta toimilta. Luonnonsuojelun teema on esillä erityisesti *Supermarsu*-elokuvassa, jossa alakouluikäi-

30 Parry 2013, 14.

31 Sihvonen 1987, 198–199.

32 Römpötti & Karlstedt 2021, 36–39.

33 Lasten ja eläinten välisistä suhteista ks. Heta Mularin luku tässä teoksessa.

nen Emilia saa yllättäen supervoimia lemmikkimarsunsa puremasta. Supervoimille tulee käyttöä, kun läheinen margariinitehdas tuhoaa päästöillään Itämerta ja Emilian apua tarvitaan pelastamaan alueella asuvan silakkakannan elinolot. *Suden arvoitus* -elokuvassa taas Salla pelastaa tuntureilla asuvat suden pennut emoineen alueen metsästäjiltä.

Aikuisten ahneus ja oman edun tavoittelu voi aiheuttaa luonnolle aiheutuvien tuhojen lisäksi myös muunlaisia uhkia lasten maailmalle. Esimerkiksi *Ella ja kaverit* -elokuvassa Ella luokkakavereineen joutuvat siirtymään omasta pienestä luonnon syileilemästä kyläkoulustaan keskele harmaata kaupunkiviidakkoa valtavan suureen koululaitokseen, jotta rikas autoiluhullu Yksi voisi rakentaa formularadan kyläkoulun tilalle. Lapset Ellan johdolla haastavat miehen kisailuun pelastaakseen oman idyllisen koulumaailmansa. *Onnelin ja Annelin talvi* -elokuvassa (2015) tytöt auttavat metsähakkuiden vuoksi kotinsa menettäneitä pienen nukan kokoisia Vaaksanheimolaisia, jotka tulevat ryöstetyksi talousvaikeuksissa kamppailevan kummajaissirkuksen vetonauloiksi. *Onneli, Anneli ja nukutuskello* -elokuvassa (2018) taas Onneli ja Anneli pelastavat ystävänsä Vekotiituksen kotitalon purkamisen estämällä ylioikaisuinsinööri Oskari Oikotien kaavaileman aikaa säästävän ja tehokkuutta lisäävän moottoritien rakentamisen. Oleellista elokuvissa on se, että tytöt eivät tydy seuraamaan sivusta, jos aikuisten toiminta uhkaa lasten maailman rauhaa. Tärkeää on huomata myös se, että tytöt saavat puuttumisellaan aikaan muutosta. Tällä tavoin 2000-luvun lastenelokuvassa on jatkettu sitä lasten ajatusten kunnioittamista ja aikuisten oikeassa olemisen kyseenalaistamista, josta Juha Rosenqvist näki viitteitä 2000-luvun vaihteen elokuvissa *Poika ja ilves* (Raimo O. Niemi, 1998) ja *Näkymätön Elina*.³⁴

2000-luvun suomalaiset lastenelokuvien tekijät ovat valikoineet kerrottavakseen tarinoita kekseliäistä ja neuvokkaista tytöistä, jotka kykenevät aina tarpeen vaatiessa aktiiviseen toimintaan. Tätä näkökulmaa korostavat entisestään tyttö- ja poikahahmojen kuvaustavassa olevat eroavaisuudet. Niissä elokuvissa, joissa on yksi tai useampi tyttöahmo pääosassa, mahdolliset poikahahmot ovat kyllä usein mukana toiminnassa, mutta tytöt kuvataan liikkeelle panevana voimana tai tilanteiden

34 Rosenqvist 2003, 190.

ratkaisijoina. Esimerkiksi kolmessa neljästä Onneli ja Anneli -elokuvas-
sa tytöt ratkaisevat aikuisten maailmaan liittyviä pulmia joutuen samalla
pelastamaan pulaan joutuneen pojan, joka on ryhtynyt toimeen ilman
sen kummempaa valmistautumista tai suunnitelmaa. Poikahahmot ku-
vataankin useasti elokuvissa suhteessa tyttöjen aktiiviseen toiminnalli-
suuteen joko ystävinä ja apureina (*Supermarsu*, *Suden arvoitus*, *Herra*
Heinämäki ja Leijonatuuliviiri) tai itse apua tarvitsevinä ja vaaratilanteita
aiheuttavina viikareina (*Onneli ja Anneli*, *Onnelin ja Annelin talvi*, *Onneli*,
Anneli ja salaperäinen muukalainen, *Puluboin ja Ponin leffa*).

Nykypäivänä lastenelokuviissa on alettu keskittymään enemmän kiis-
tanalaisiin ja vaikeisiin teemoihin. Yhtenä pyrkimyksenä on ollut tuottaa
niin sanottuja koko perheen elokuvia, jotka vetoavat tarinamaailmaan
lapsikatsojien lisäksi myös aikuisiin. Teemojen vakavoitumisen myötä
myös elokuvien kulttuurinen ja opetuksellinen luonne on korostunut
entisestään.³⁵ Vaikeiden aikuisten maailmaan kuuluvien teemojen kä-
sittely on yleistä 2000-luvun suomalaisissa lastenelokuviissa. Teemat
vaihtelevat, mutta yhtenäistä tarinoille on tyttöhahmojen aktiivinen
vastarinta ja toiminta lasten mielikuvituksen, leikin ja ystävällisyyden
täyttämän maailman suojelemiseksi. Tässä mielessä tiivistäen 2000-lu-
vun lastenelokuvien opetuksellisena antina niin lapsi- kuin aikuiskatso-
jillekin voisi pitää *Onnelin ja Annelin talvi* -elokuvan tunnusmusiikkina
käytettävän Pidä huolta -kappaleen³⁶ sanomaa heikommassa asemassa
olevien suojelemisesta ja auttamisesta. Opetuksena voi pitää myös elo-
kuvissa painottuvaa näkemystä siitä, ettei ole olemassa vain yhdenlaista
tyttöyttä. Elokuvien tyttöjen mielihalut, leikit ja kiinnostuksen kohteet
ovat yksilöllisiä ja tilaa annetaan niin nukkeleikeille kuin lumisodallekin.

Lopuksi

Jukka Sihvosen mukaan lastenelokuva on ollut riippuvainen ideaalisen
lapsen käsitteestä ja lapsuuden myytistä. Elokuvissa on toistunut ideolo-

35 Römpötti & Karlstedt 2021, 34; Kümmerling-Meibauer 2013, 39.

36 Elokuvan tunnusmusiikkina on Diandran versio alun perin Pave Maijasen kappaleesta Pidä huolta.

gia, jonka mukaan lasten ainoa vaihtoehto selviytyä on sopeutua ja olla kyseenalaistamatta vallitsevien olojen oikeutusta.³⁷ Yhteiskunnallinen ja kulttuurinen suhtautuminen lapsiin ja lapsuuteen on ollut murroksessa 2000-luvulle tultaessa ja esimerkiksi kasvatuksessa on alettu painottaamaan lasten yksilöllisiä eroja. Vaikka yhteiskunnallinen ja kulttuurinen muutos saattaa olla hidasta jo vakiintuneiksi muodostuneiden käytäntöjen osalta, muutokset ovat olleet nähtävillä lastenelokuvien tarjoamassa monipuolistuneessa lapsikuvassa. Lastenelokuvien pääosissa on nähty lukuisia tyttöjä, mikä on poikennut esimerkiksi 1990- ja 2000-lukujen suomalaisille lapsille suunnatusta televisio-ohjelmatarjonnasta. Elokuvien tytöt eivät myöskään suostu passiivisesti hyväksymään vallitsevia oloja, vaan tarttuvat toimeen epäröimättä tarpeen vaatiessa. 2000-luvun lastenelokuvan tyttöjä voi hyvin verrata Peppi Pitkätossuun, jossa Elina Oinaan mukaan ruumiillistuu pohjoismainen tasa-arvon ideaali: älykäs, vapaa ja vahva tyttö.³⁸

Tämän luvun otsikko ”Ihanan itsenäiset tytöt” viittaa *Onnelin ja Annelin talvi* -elokuvassa talvimarkkinoilla käytyyn keskusteluun, jossa Onnelin äiti kehuu lapsensa ja tämän ystävän Annelin ihanana näyttäytyvää itsenäisyyttä, kun tytöt kertovat hoitavansa kotinsa joulusiivouksen oma-toimisesti. Onnelista ja Annelista kertovat kirja- ja elokuvasarjat edustavat tietysti poikkeuksellisen suurta fantasiamaailmaa, sillä alakouluikäiset Onneli ja Anneli asuvat kahdestaan pienessä kotitalossaan maagisia asioita pulppuavalla Ruusukujalla. Ihanan itsenäisyyden voi kuitenkin nähdä kuvaavan laajemminkin 2000-luvun lastenelokuvan tyttöyttä ja muodostavan jopa ideaalisen käsityksen tyttöydestä.

Suomalaisessa 2000-luvun lastenelokuvassa tyttöys on runsasta ja monipuolista, se antaa tilaa erilaisille tyttöyden ja lapsuuden kuvauksille. Toisaalta elokuviissa rikotaan stereotyyppisiä kuvauksia hiljaisista ja kilteistä tytöistä, mutta osittain myös kierrätetään tyttömäisinä pidettyjä asioita ja kiinnostuksen kohteita. Pääosin tytöt ovat neuvokkaita, rohkeita, päättäväisiä ja kykeneväisiä tarttumaan epäkohtiin ja ratkaisemaan pulmia. Tyttöjen toimijuus ja oma-aloitteisuus on nostettu keskeiselle

37 Sihvonen 1987, 30–31.

38 Oinas 2017, 179.

sijalle elokuvissa, mikä poikkeaa selvästi niistä tyttöyden representatioista, joita Annikka Suoninen löysi lapsille suunnatuista televisio-ohjelmista 1990- ja 2000-luvuilla.³⁹ Tässä luvussa ei varsinaisesti tarkastella poikien representaatioita 2000-luvun lastenelokuvassa, mutta päällellepäin katsoen poikakuvaukset vaikuttavat vähemmän monimuotoisilta kuin tyttöyden kuvaukset. Jo lähtökohtaisesti puolet elokuvista, joissa on poikahahmo pääosassa, on Risto Räppääjä -elokuvia, joten voisi kuvitella pojille tarjolla olevien samaistumiskohteiden ja roolimallien olevan kapea-alaisempia kuin tyttöjen. Lisäksi stereotyyppiset kuvaukset koulu- maailman pahis- ja nörttipojista sekä suin päin toimintaan syöksyvinä huimapäinä uusintavat perinteistä kuvaa pojista joko villeinä viikareina tai luokan silmälasipäisinä lukutoukkina, joilta eivät liikuntasuoritukset luonnistu.

Marjatta Kallialan mukaan lasten leikkikulttuurissa on ollut 1990-luvulla merkkejä lapsuuden ja aikuisuuden välisten raja-aitojen madaltumisesta aikuisten maailman tunkeutuessa lapsuuden viattomuuden puutarhaan muun muassa lapsille sopimattomien mediasisältöjen muodossa.⁴⁰ 2000-luvun lastenelokuvissa tytöt toimivat aktiivisesti pitääkseen aikuisten maailman oman maailmansa ulkopuolella. Lasten maailmassa korostuvat leikki, mielikuvitus ja ystävyyden tärkeys, olivatpa ystävät sitten mielikuvitusystäviä (*Puluboin ja Ponin leffa*), luokkakavereita (*Ella ja kaverit*, *Supermarsu*), oma sisarus (*Heinähattu ja Vilttitossu*), koira (*Myrsky*) tai vaikkapa veljekset Outolasta (*Kanelia kainaloon*, *Tatu ja Patu!*). Aikuisten synkeä, tehokas, kilpailun ja ahneuden täyttämä maailma halutaan sulkea lasten maailman ulkopuolelle ja erityisen tärkeäksi piirteeksi elokuvissa nouseekin tyttöjen aktiivinen toimijuus lapsuuden ja lapsenmielisyyden puolesta. Oman maailmansa suojelemisen lisäksi tytöt ovat valmiita myös auttamaan aikuisia näkemään lasten maailman hienouden.

Mielenkiintoista 2000-luvun lastenelokuvissa on se, että niissä nousevat esiin samankaltaiset teemat riippumatta alkuperäistekstien julkaisuaikajankohdasta. Ehkä teemojen yhteneväisyys selittyy ainakin osittain

39 Suoninen 1995; 2007.

40 Kalliala 1999, 290–294.

sillä, että 2000-luvun elokuvantekijät ovat halunneet kuvata tyttöyttä yksilöllisenä identiteettinä ja aktiivisena toimijuutena. Tytöt voivat edelleen olla tehtyjä sokerista, kukkasista, inkivääristä ja kanelista, mutta reseptiin kuuluu monia muitakin aineksia. Tästä tyttöyden moninaisuudesta on hyvä ammentaa ajatuksia myös muun kulttuurin ja yhteiskunnan puolelle, jotta perinteiset käsitykset tyttöihin liitettävistä piirteistä ja odotuksista tuulettuvat myös tosielämän käytännöissä. Joka tapauksessa ottaen huomioon lastenelokuvan suosion 2000-luvulla, tekijät ovat onnistuneet tavoittamaan jotain, mikä vetoaa sekä elokuvien pieniin katsojiin että heidän vanhempaisiin.

LÄHTEET

ELOKUVAT

- Ella ja kaverit* (2012). Sk: Aleksi Hyvärinen ja Timo Parvela. O: Taneli Mustonen. T: Snapper Films. Suomi. Ensi-ilta: 28.12.2012. Kesto: 81 min. Ikäraja S.
- Ella ja kaverit 2 – Paterock* (2013) Sk: Timo Parvela. O: Marko Mäkilaakso. T: Snapper Films. Suomi. Ensi-ilta: 27.12.2013. Kesto: 89 min. Ikäraja S.
- Heinähattu ja Vilttitossu* (2002) Sk: Kaisa Rastimo ja Marko Rauhala. O: Kaisa Rastimo. T: Kinotaurus Oy. Suomi. Ensi-ilta: 18.10.2002. Kesto: 75 min. Ikäraja S.
- Heinähattu, Vilttitossu ja Rubensin veljekset* (2017) Sk: Sinikka ja Tiina Nopola. O: Anna Dahlman. T: Yellow Film & TV Oy, Ricky Rapper Oy, Tuotantoyhtiö Hihhiihii Oy. Suomi. Ensi-ilta: 24.11.2017. Kesto: 90 min. Ikäraja S.
- Heinähattu, Vilttitossu ja Ärhäkkä koululainen* (2020) Sk: Sinikka ja Tiina Nopola. O: Lenka Hellstedt. T: Yellow Film & TV Oy, Ricky Rapper Oy, Tuotantoyhtiö Hihhiihii Oy. Suomi. Ensi-ilta: 14.02.2020. Kesto: 75 min. Ikäraja S.
- Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri* (2011) Sk: Timo Kahilainen ja Heikki Salo. O: Matti Grönberg ja Pekka Karjalainen. T: Jackpot Films Oy. Suomi. Ensi-ilta: 23.12.2011. Kesto: 95 min. Ikäraja 7.
- Kanelia kainaloon, Tatu ja Patu!* (2016) Sk: Aino Havukainen. O: Rike Jokela. T: Dionysos Films Oy. Suomi. Ensi-ilta: 19.10.2016. Kesto: 71 min. Ikäraja S.
- Me Rosvolat* (2015) Sk: Marjut Komulainen ja Melli Maikkula. O: Marjut Komulainen. T: Kinoproduction Oy. Suomi. Ensi-ilta: 27.03.2015. Kesto: 85 min. Ikäraja 7.
- Myrsky* (2008) Sk: Kaisa Rastimo ja Marko Rauhala. O: Kaisa Rastimo. T: Stormheart Oy. Suomi. Ensi-ilta: 15.08.2008. Kesto: 100 min. Ikäraja 7.
- Näkymätön Elina* (2003) Sk: Kjell Sundstedt. O: Klaus Härö. T: Kinoproduction Oy & Film-Lance International AB. Suomi, Ruotsi. Ensi-ilta: 07.03.2003. Kesto: 77 min. Ikäraja S.
- Onneli ja Anneli* (2014) Sk: Sami Keski-Vähälä. O: Saara Cantell. T: Zodiak Finland Oy. Suomi. Ensi-ilta: 17.01.2014. Kesto: 81 min. Ikäraja S.

- Onneli, Anneli ja nukutuskello* (2018) Sk: Sami Keski-Vähälä. O: Saara Cantell. T: Zodiac Finland Oy. Suomi. Ensi-ilta: 25.12.2018. Kesto: 78 min. Ikäraja S.
- Onneli, Anneli ja salaperäinen muukalainen* (2017) Sk: Sami Keski-Vähälä. O: Saara Cantell. T: Zodiac Finland Oy. Suomi. E: 27.01.2017. Kesto: 75 min. Ikäraja S.
- Onnelin ja Annelin talvi* (2015) Sk: Sami Keski-Vähälä. O: Saara Cantell. T: Zodiac Finland Oy. Suomi. Ensi-ilta: 09.10.2015. Kesto: 83 min. Ikäraja S.
- Puluboin ja Ponin leffa* (2018) Sk: Veera Salmi & Hannamaija Matila. O: Mari Rantasila. T: Pohjola-Filmi Oy. Suomi. Ensi-ilta: 03.08.2018. Kesto: 72 min. Ikäraja S.
- Suden arvoitus* (2006) Sk: Heikki Vuento. O: Raimo O. Niemi. T: Kinoproduction Oy. Suomi, Ruotsi, Iso-Britannia. Ensi-ilta: 15.12.2006. Kesto: 96 min. Ikäraja 7.
- Supermarsu* (2018) Sk: Joonna Tena & Paula Noronen. O: Joonna Tena. T: Yellow Film & TV Oy. Suomi. Ensi-ilta: 26.01.2018. Kesto: 86 min. Ikäraja S.
- Unna ja Nuuk* (2006) Sk: Sami Keski-Vähälä & Joonna Tena. O: Saara Cantell. T: Mandart Entertainment Oy. Suomi. Ensi-ilta: 20.01.2006. Kesto: 78 min. Ikäraja 7.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Aaltonen, Sanna & Honkatukia, Päivi (toim.) 2002. *Tulkintoja tytöistä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Alasuutari, Maarit. 2016. Tytön ja pojan varhaiskasvatus. Teoksessa Marita Husso & Risto Heiskala (toim.): *Sukupuolikielisyys*. Helsinki: Gaudeamus, 122–141.
- Kalliala, Marjatta. 1999. *Enkeliprinsessa ja itsari liukumässä. Leikkikulttuuri ja yhteiskunnan muutos*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kunnas, Kirsi. 1994. Mistä on pienet tytöt tehty? Teoksessa Kaarina Helakisa (toim.): *Suomen lasten runotar*. Helsinki: Otava.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. 2013. Introduction: New Perspectives in Children's Film Studies. *Journal of Educational Media, Memory, and Society* 5 (2), 39–44.
- Laukkanen, Anu & Mulari, Heta. 2011. Tyttöjä mediassa, tyttöinä mediassa. Teoksessa Karoliina Ojanen, Heta Mulari & Sanna Aaltonen (toim.): *Entäs tytöt. Johdatus tyttö-tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 173–212.
- Lehtikangas, Annukka & Mulari, Heta. 2016. "Mä en oo kattonut mut mä vaan tiään ne": havainnointi, medialeikit ja eronteot päiväkodissa. Teoksessa Heta Mulari (toim.): *Solmu-kohtia*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto, 21–44.
- Luhtala, Jouko. 2014. Saara Cantell ja Anneli ja Anneli. Film-o-holic.com [viitattu 1.8.2021] Saatavilla: <https://www.film-o-holic.com/haastattelut/saara-cantell-onneli-ja-anneli/>
- Oinas, Elina. 2017. The Girl and the Feminist State? Subjectification Projects in the Nordic Welfare State. Teoksessa: Bodil Formark, Heta Mulari & Myrja Voipio (toim.): *Nordic Girlhoods. New Perspectives and Outlooks*. New York: Palgrave Macmillan, 179–206.
- Ojanen, Karoliina, Mulari, Heta & Aaltonen, Sanna. (toim.) 2011. *Entäs tytöt. Johdatus tyttö-tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Opetus- ja kulttuuriministeriö. 2015. *Varhaiskasvatuksen kehittämisen ja tutkimuksen painopistealueet*. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö. <http://urn.fi/URN:IS-BN:978-952-263-367-5>

- Paasonen, Susanna. 2010. Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.): *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 39–49.
- Parry, Becky. 2013. *Children, Film and Literacy*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Rosenqvist, Juha. 2003. Sallittua lapsille. Lasten- ja nuortenelokuvien uusi aika. Teoksessa Kimmo Ahonen ym. (toim.): *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 182–195.
- Römpötti, Tommi & Karlstedt, Titta. 2021. 2000-luvun suomalainen lastenelokuva. Missä viipyy tutkimus? *Kulttuurintutkimus* 38 (1), 30–39.
- Sihvonen, Jukka. 1987. *Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Suomen elokuvatuottajain keskusliitto. 2015. *Kotimaisen elokuvan yleisöt tutkimus. Lapsi- ja nuoriso-osio*. Parametra. [viitattu elokuu 2021] Saatavilla: https://www.ses.fi/wp-content/uploads/2020/10/Kotimaisen_elokuvan_yleisot_2015_LAPSET_NUORET.pdf
- Suoninen, Annikka. 1995. Lastenohjelmien sukupuoli. Teoksessa Elina Sana (toim.): *Naiset, miehet ja lastenohjelmat*. Helsinki: Yleisradio, 9–78.
- Suoninen, Annikka. 2007. *Television lastenohjelmatarjonta syksyllä 2006*. Helsinki: Liikenne- ja viestintäministeriö. [viitattu elokuu 2021] Saatavilla: <http://urn.fi/URN:IS-BN:978-952-201-924-0>
- Ylitapio-Mäntylä, Outi. 2012a. Sukupuolittuneet käytännöt varhaiskasvatuksessa. Teoksessa Outi Ylitapio-Mäntylä (toim.): *Villit ja kiltit. Tasa-arvoista kasvatusta tytöille ja pojille*. Jyväskylä: PK-kustannus, 15–29.
- Ylitapio-Mäntylä, Outi. 2012b. Leikillä ja toiminnalla ei ole sukupuolta. Teoksessa Outi Ylitapio-Mäntylä (toim.): *Villit ja kiltit. Tasa-arvoista kasvatusta tytöille ja pojille*. Jyväskylä: PK-kustannus, 71–90.

Kauheita, kauniita ja koomisia kuoleman kuvia

Kuoleman käsittely elokuvissa *Iris* (2011) ja *Näkymätön Elina* (2003)

Marjo Kovanen

© <https://orcid.org/0009-0001-3977-931X>

Kuolemaan ja kuoleman kuvauksiin on lastenelokuvassa suhtauduttu yleensä ristiriitaisesti. Toisaalta poissaoleva, usein kuollut, vanhempi on lastenelokuvan peruselementtejä, onhan monen klassikon asemaan nousseen lastenelokuvan sankari orpo tai puoli-orpo. Toisaalta kuoleman suora kohtaaminen ja kuvaaminen on ollut lastenelokuvassa harvinaista. Tyypillisesti kuolema on ollut läsnä taustalla esimerkiksi juuri menetettyjen vanhempien poissaolona.

Tässä luvussa tarkastellaan kahden kotimaisen epookkilastenelokuvan, Ulrika Bengtsin ohjaaman *Iriksen* (2011) ja Klaus Härön ohjaaman *Näkymättömän Elinan* (*Elina – som om jag inte fanns* 2003), kautta kuoleman kuvauksia suomalaisissa 2000-luvun lastenelokuvissa. Nämä elokuvat ovat osa lapsille tuotettua, aikuisten tekemää lastenkulttuuria, joka monen lapsuuden ja lastenkulttuurin tutkijan mukaan heijastelee aikuisten käsityksiä lapsista ja lapsuudesta. Tästä syystä lapsille tuotettuun kulttuuriin liitetään usein lapsuuden nostalgisointi ja romantisointi.¹

1 Ks. esim. Rose 1984 ja Nodelman 2008.

Tietyt aiheet, kuten juuri kuolema, ovat joko rajautuneet lapsille suunnattujen sisältöjen ulkopuolelle tai niiden käsittely poikkeaa aikuisille suunnatun kulttuurin lähestymistavoista. Nämä kaksi tarkastelemaani elokuvaa ovat muutamia harvoista kotimaisista 2000-luvun lastenelokuvista, joissa kuolema on merkittävä osa elokuvien kerrontaa, tematiikkaa ja estetiikkaa.² Tarkastelen, miten nämä 2000-luvun suomalaiset lastenelokuvat käsittelevät kuolemaa kysymällä ensinnäkin millaisia kuoleman kuvia niissä on luotu ja toisekseen millaisia merkityksiä kuolema näissä lastenelokuviissa saa. Tavoitteenani on laajentaa ymmärrystä kuoleman ja sen kauhujen kuvaamisesta osana suomalaista lastenelokuvaa ja lastenkulttuuria.

Kuoleman kuvilla tarkoitan tässä niitä elokuvallisia elementtejä – narratiivisia, audiitiivisia tai visuaalisia – joiden voidaan tulkita viittaavan kuolemaan. Irrotan kuolemaa käsittelevät audiovisuaaliset ilmaisut muusta elokuvakerronnasta ja tuon ne lähemmän tarkastelun kohteeksi. Tarkoitan kuoleman kuvilla kuoleman läsnäoloa lastenelokuviassa laajasti, jolloin ne eroavat esimerkiksi ainoastaan kuolemaa fyysisenä hahmona esittäivistä kuvista tai kuoleman kuvauksesta konkreettisena ruumiillisena kuolemana.

Näkymätön Elina (Elina – som om jag inte fanns) on Klaus Härön ohjaama ja Kjell Sundstedtin käsikirjoittama suomalais-ruotsalaisena yhteistuotantona syntynyt lastenelokuva vuodelta 2003. Elokuva on Härön ensimmäinen pitkän elokuvan ohjaustyö ja se perustuu Kerstin Johanssonin kirjaa *Som om jag inte fanns* (1978). Elokuva sijoittuu 1950-luvun Tornionjokilaaksoon. Kymmenvuotiaan Elinan isä on hiljattain menehtynyt keuhkotautiin ja Elina, joka oli hyvin läheinen isänsä kanssa, takertuu tämän muistoon. Elokuvassa Elina menee suolle puhumaan kuolleelle isälleen. Myös Elina itse on ollut lähellä kuole-

2 Harvalukuisiin 2000-luvun suomalaisiin tabuaiheisiin tarttuneisiin lastenelokuviin kuuluu muun muassa Auli Mantilan ohjaama *Ystäväni Henry* (2004), jossa käsitellään mielenterveysongelmiin ja vanhemman itsetuhoisuuteen liittyviä teemoja. Kuolemateema on keskeinen myös virolais-liettualais-latvialais-luxemburgilais-ukrainalais-suomalaisena yhteistuotantona vuonna 2022 valmistuneessa elokuvassa *Erik Kivisydän (Erik Kivisüda)*, jossa äidin kuolemaa käsitellään fantasiaelokuvan puitteissa. *Erik Kivisydän* -elokuvan kauhu- ja fantasiagenrevaikutteisten kuoleman kuvien joukossa omaperäisin ratkaisu on elämän ja kuoleman välitilan esittäminen merirosvolaina. Elokuva pääosin virolaisena tuotantona jää kuitenkin tämän luvun tarkastelun ulkopuolelle.

maa: elokuvan alussa lääkäri toteaa hänen viimein toipuneen ankarasta keuhkotaudista, samasta, joka vaati hänen isänsä hengen. Elinaa uhkaa myös sosiaalinen kuolema. Hän ajautuu konfliktiin koulun ankaran yliopettajattaren, suomenkielisiä lapsia kovalla kurilla ruotsalaistavan Tora Holmin kanssa, joka alkaa kohdella Elinaa kuin ilmaa. Perinteisen lastenelokuvan tapaan konfliktit selvitetään lopussa ja Elinakin oppii hyväksymään isänsä kuoleman.

Ulrika Bengtsin ohjaama ja Annina Enckellin käsikirjoittama ruotsinkielinen lastenelokuva *Iris* (2011) puolestaan sijoittuu 1890-luvun Tukholmaan ja Ahvenanmaalle. Kahdeksanvuotias Iris elää kuvataiteilijaäitinsä Esterin kanssa Tukholman taiteilijapiireissä. Ester lähtee edistämään uraansa Pariisiin ja lähettää Iriksen enonsa ja tämän vaimon hoiviin Eckeröön Ahvenanmaalle. Iris kokee äitinsä hylänneen hänet ja valehtelee enolleen Esterin kuolleen. Elokuvasa kuolema näyttäytyy erityisesti Iriksen painajaisissa, joihin vaikuttavat myös kodinhoitaja Selman kertomat kammottavat tarinat murhatuista lapsista.

Elokuvien nimihenkilöt Iris ja Elina ovat suurin piirtein saman ikäisiä ja kummankin isä on kuollut. Iris myös väittää sukulaisilleen taidemaalariäitinsä kuolleen. *Iris*-elokuvassa kuolema saa tytön unimaailmassa fyysisen hahmon, kun taas *Näkymättömässä Elinassa* kuolema on läsnä suolla, jossa Elina puhuu kuolleelle isälleen. Myös *Iriksessä* kuolemalla on paikka, Iriksen painajaisunien Kuoleman saari.

Tommi Römpötin ja Titta Karlstedtin mukaan lähes kaikkia 2000-luvun kotimaisia lastenelokuvia yhdistää fantasia. Heidän mukaansa 32 elokuvan joukosta vain neljä ei sijoitu mihinkään fantasiamaailmaan ja tähän neljän joukkoon he sijoittavat myös elokuvan *Näkymätön Elina*.³ Fantasia lastenelokuvassa ei kuitenkaan viittaa välttämättä suoraan fantasiaan lajityyppinä, vaan tiettyihin teemoihin ja estetiikkaan, jota voisi ajatella myös omana lastenelokuvalle tyypillisenä ilmaisumuotonaan. Fantasia mahdollistaa arjen yläpuolelle nousevien teemojen käsittelyn lasten mielikuvitukseen vetoavalla tavalla, mutta se tekee myös kuoleman kaltaiset tabuaiheet lastenelokuvassa helpommin lähestyttäväksi. *Näkymättömässä Elinassakin* siirrytään realismin ulkopuolelle kuoleman

3 Römpötti & Karlstedt 2021, 35.

kuvien luomisessa, fantasiaa näyttäytyy siinä erityisesti luontomystiikkana. Toisaalta fantasian lajityypissä nähdään usein myös liukumia kauhun lajityypin puolelle. Tämä avaa lastenelokuvalle mahdollisuuksia käyttää kerronnassaan elementtejä genrestä, joita muuten on lapsiyllisölle suunnattuun elokuvaan vaikea sisällyttää.⁴ Kuolema on teemana kauhun lajityypissä yleinen ja myös lastenelokuvassa, kuten elokuvassa *Iris*, kuoleman kuvat risteävätkin osittain kauhun kuvaston kanssa.

Römpötti ja Karlstedt liittävät fantasian, taikuuden ja sadun maailmat lastenelokuvan keinoihin, joilla haastetaan aikuisten maailmaa. He kuvaavat lastenelokuvaa ”luonnonsuojelualueen kaltaisena reservaattina”, jonka viaton, värikäs ja mielikuvituksekas maailma asettuu vastakohtaksi aikuisten ankean tasaiselle todellisuudelle. Heidän mukaansa lastenelokuva edustaa suojelun perinnettä, jossa lapsuuden aluetta halutaan luonnon tavoin suojella aikuisten maailman uhilta.⁵ Lastenelokuvan kuoleman kuvien kautta aikuisten maailman todellisuus kärsimyksiin tunkeutuu ”lapsuudensuojelualueelle”. Nähdäkseni Römpötin ja Karlstedin lapsuudensuojelualueeksi nimittämä lastenelokuvan ideaalimaailma muodostuu aikuisten elokuvantekijöiden lapsuuteen kohdistamasta nostalgisesta ja romantisoivasta katseesta. Vaikka näissä elokuvissa lapsen maailma kuvataan lasten omaehtoisen toiminnan tilana, jonka keskiössä ovat Römpötin ja Karlstedin mukaan ”ystävyyt, leikki ja mielikuvitus”⁶, se myös heijastaa idealisoitua kuvaa lapsuudesta. Vastaamalla kysymykseen millaisia kuoleman kuvat ovat elokuvissa *Iris* ja *Näkymätön Elina*, millaisilla esteettisillä ja kerronnallisilla valinnoilla niitä luodaan ja millaisia merkityksiä ne saavat, paljastuu jotain myös suomalaisen 2000-luvun lastenelokuvan suhteesta lapsuuteen.

4 Ks. esim. Lester 2022, 34.

5 Römpötti & Karlstedt 2021, 36.

6 Mp.

Kuolema suomalaisessa lastenkulttuurissa

Tässä luvussa käsittelemäni elokuvat asettuvat osaksi pitkää kulttuurista jatkumoa, jossa kuolemaa on merkityksellistetty ja pyritty ottamaan haltuun tarinallistaen ja kuvittaen.⁷ Tutkimusta suomalaisen lastenelokuvan kuolemakuvauksista on verrattain vähän, mutta suomalaisen lastenkirjallisuuden tutkimuksessa kuoleman kuvauksiin on kiinnitetty enemmän huomiota.

Läheisen kuolemaa surevan lapsen kuvauksia on tutkittu muun muassa kuvakirjoissa. Esimerkiksi kirjallisuudentutkija Mirja Kokko on analysoinut Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoja surun psykologisen ymmärtämisen näkökulmasta.⁸ Kokko näkee isän kuolemaa surevan pienen tytön tunteita ja ajatuksia kuvaavan *Tyttö ja naakkapuu*-kuvakirjan (2004) avanneen uuden polun suomalaiseen kuolemaa käsittelevää lastenkirjallisuuden maisemaan. Hänen mukaansa kirja edustaa suuntausta, joka pyrkii tavoittamaan lapsen kokemuksen kuolemasta.⁹ Kirja on myös sovitettu lyhytelokuvaksi (*Tyttö ja naakkapuu* 2008) ja voisi ajatella, että sama pyrkimys lapsen yksilöllisen tunnekokemuksen tavoittamiseen siirtyy siinä audiovisuaaliseen muotoon. Vaikka elokuva 15 minuutin lyhytelokuvana jää tämän kokopitkien elokuvien tarkasteluun keskittyvän analyysin ulkopuolelle, on sillä toki paikkansa harvakuoisessa kuolemaa käsittelevien lastenelokuvien joukossa.

Naakkapuu-teoksissa tyttö kaipaa kuollutta isäänsä aivan kuin *Näkömättömän Elinan* päähenkilö. *Tyttö ja naakkapuu* -kirjassa kuvataan lapsen mielikuvituksen voimaa, joka hetkellisesti voi häivyttää elämän ja kuoleman välisen rajan ja tarjota juttuhetken tytön ja kuolleen isän välillä. Kirjallisuudessa fiktiivisen hahmon tunnetilaa pääsee tulkitsemaan kielellisen ”tajunnankuvauksen” ja ”ajatuspuheen” kautta. Kokon tutkimien kuvakirjojen maailmoissa näyttäisi kuoleman olemuksen ihmettely ja pohdinta saavan paljon tilaa.¹⁰ Kirjoissa, myös kuvakirjoissa, ihmettely saa pitkälti verbaalisen muodon, mutta elokuvissa sekä kuo-

7 Ks. esim. Utriainen 1994, 6.

8 Kokko 2010; 2012; 2014.

9 Kokko 2014, 90–91, 93.

10 Kokko 2014, 106–108.

leman olemuksen pohdinta että henkilön tunnetilaan samastuminen tapahtuu audiovisuaalisin keinoin. Sekä *Iriksessä* että *Näkymättömässä Elinassa* miljöö tukee kuoleman vertauskuvallisuutta. *Näkymättömässä Elinassa* suo on paikka, jossa elämän ja kuoleman välinen raja hälvenee ja Elina voi puhua kuolleelle isälleen. *Iriksessä* kuoleman paikka on Iriksen painajaisunien Kuoleman saari. Elokuvasa kuolema saa tytön uni-maailmassa lisäksi fyysisen hahmon, johon tiivistyvät Iriksen pelot sekä konkreettisesta kuolemasta että kuolemaan rinnastuvasta hylkäämisen kokemuksesta.

Kokko on myös lukenut rinnakkain *Tyttö ja naakkapuu* ja *Näkymätön Elina* -teoksia minäkerronnan näkökulmasta.¹¹ Hän analysoi elokuvan keinoin tapahtuvaa tajunnankuvausta, joka toteutetaan sekä visuaalisin keinoin että taustakerrontana. Elokuvasa Elinan ja äidin välillä käyty dialogia analysoimalla Kokko tulkitsee, että Elina päästää isästään irti ja hyväksyy tämän kuoleman repliikissään ”Mie huusin issää, mutta turhaan. Se oli vaan poissa, kuollu”. Kokolle loppuratkaisussa isän muistelukun siirtyminen suolta hautausmaalle merkitsee kuoleman hyväksymistä ja surun väistymistä isälle jätettyjen hyvästien muodossa.¹² Elokuvan loppuratkaisusta voi kuitenkin myös löytää kerronnallisia tasoja, jotka kulttuurisesti hyväksytyjä kuoleman kohtaamisen tapoja esittäessään rajaavat ulos toisenlaiset suhtautumistavat.

Kuolemaa käsittelevissä kuvakirjoissa hyvin yleinen tapa lähestyä aihetta onkin estetisointi, joka näkyy esimerkiksi valtavirtaisten surun käsittelyn tapojen esiin tuomisena, kuten Susanne Ylönen on havainnut.¹³ Tätä tukee Kokon *Tyttö ja Naakkapuu* -kuvakirjasta ja *Näkymätön Elina* -elokuvasta esittämä tulkinta, jossa teosten onnelliseksi lopuksi luetaan surusta selviytyminen ja elämän jatkuminen menetyksestä huolimatta.¹⁴ Tässä tulee esiin myös lastenelokuvan didaktinen ja sosiaalistava perinne ja lastenkulttuurin ilmiö, jota mediatutkija ja folkloristi Eija Timonen kutsuu *kasvatukselliseksi seulaksi*. Hän on kiinnittänyt huomiota ristiriitaan, joka syntyy kansanperinnettä hyödyntävissä lastenohjelmissa, kun

¹¹ Kokko 2010.

¹² Kokko 2010, 6, 16, 22.

¹³ Ylönen 2016, 72.

¹⁴ Kokko 2010, 22.

kuolemaa ja tämän- ja tuonpuoleisen rajan ylittämisiä käsittelevät uskomustarinat yritetään sovittaa lapsiystävälliseen muotoon. Esimerkiksi kansanperinteeseen pohjautuvia kummitustarinoita saatetaan pehmittää selittämällä lopullisessa lastenohjelmassa kummittelu lopulta jostain luonnollisesta syystä johtuvaksi.¹⁵ Ilmiö on tuttu myös lastenelokuvan puolelta. Elokuvatuotantojen reunaehtoja tosin sanelevat myös ikäraajat, joiden puitteissa kerronnalliset ja esteettiset ratkaisut on tehtävä ja jotka käytännössä estävät tiettyjen asioiden näyttämisen elokuvassa, jonka halutaan olevan sallittu kaikille (ikäraja S).¹⁶ Estetisoivan otteen voisi ajatella luontevasti siirtyvän kuvallisesta kuvakirjan ilmaisusta audiovisuaaliseen estetiikkaan. Ja kuten myöhemmin esitän, erityisesti *Näkymättömän Elinan* kohdalla on perusteltua näin sanoa.

Myös lasten- ja fantasiakirjallisuuden kuolemateemat on yhdistetty kansanperinteeseen ja erityisesti uskomustarinoihin, joissa kuolema on keskeinen aihe.¹⁷ Kansanperinnelajeilla kuten ihmesaduilla ja uskomustarinoilla on muutenkin monia yhteisiä teemoja lasten fantasiakirjallisuuden kanssa, kuten muodonmuutos, elollistetut esineet ja arkitodellisuuden ylittävä aika ja paikka. Fantasian lajityypissä kuoleman kaltaiset teemat kuitenkin usein irrotetaan alkuperäisen uskomusjärjestelmän kontekstista ja liitetään eklektiseen, kansanperinnettä ja eri uskontojen maailmankuvia yhdistelevään viihteelliseen ja kaupalliseen kehykseen.¹⁸

Lastenelokuvat *Iris* ja *Näkymättömän Elina* asemoituvat osaksi kotimaista lastenkulttuuria mutta linkittyvät myös laajempaan kansainväliseen lastenelokuvan traditioon, jossa perheenjäsenen kuolema tarjoaa tarinan käynnistävän häiriötilanteen. Elokuvatutkija Ian Wojcik-Andrewsin mukaan valtavirtaa edustavissa elokuvissa, jotka perustuvat tälle klassiselle häiriö–ratkaisu-rakenteelle (*disruption – resolution*), orvot tai vanhemmistaan eroon joutuneet lapset yleensä adoptoidaan sijaisperheeseen. Näin käy erityisesti Hollywood-tuotannoissa.¹⁹ Sama rakenne löytyy myös *Iriksestä*, jossa äitinsä kuolleeksi väittävä Iris ”adoptoidaan” enon

15 Timonen 2005, 46.

16 *Iriksen* ikäraja on 7 ja *Näkymättömän Elinan* S.

17 Timonen 2005, 16.

18 Timonen 2005, 16–17.

19 Wojcik-Andrews 2000, 7–8, Kuhniiin viitaten.

perheeseen Ahvenanmaalle. Erityisesti Hollywood-kerrontaa edustavissa elokuvissa nämä tarinat päättyvät onnellisesti, ei-Hollywood-elokuvissa loppu voi myös olla traaginen.²⁰ Lopussa kuoleman aiheuttama häiriö siis korjaantuu ja tasapaino palaa.

Kuoleman kuvat ja kauhun estetiikan topografia

Hyödynnän *Iriksen* ja *Näkymättömän Elinan* kuoleman kuvien analyysissä Susanne Ylösen väitöskirjassaan kehittämää kauhun estetiikan topografiaa, joka erottaa toisistaan ”kauhun nostattavat, pinnallistavat ja alentavat muodot.”²¹ Ylösen puhuu estetiikan kentältä lainatuin termein esteettistä ylevöittämisestä, estetisoinnista ja esteettisestä härmistämisestä. Ylösen hahmottelema kauhun topografia on hyödyllinen kehikko lastenelokuvien kuoleman kuvien analyysissä, sillä kuoleman tematiikka liittyy monin tavoin kauhuun ja sen estetiikkaan. Seuraavassa käyn läpi sitä, miten elokuvien *Näkymätön Elina* ja *Iris* kuoleman kuvia voi lähestyä ja ymmärtää tämän käsitteellisen työkalun avulla ja miten sitä voisi täydentää vastaamaan paremmin audiovisuaalisen aineiston kuoleman kuvien käsittelyyn.

Esteettinen ylevöittäminen voidaan Ylösen mukaan määritellä ”nostattavaksi kauhukokemukseksi.” Se on eräänlaista kauhulle ja pelottavan kokemuksen mystisyydelle ja käsittämättömyydelle antautumista. Ylösen katsoo tähän kategoriaan kuuluvaksi myös Freudin *unheimlich*-käsitteeseen (’kumma, karmiva’) kytkeytyvän outouden ja romanttisen groteskin muodot.²² *Iriksen* kuoleman kuvien estetiikka edustaa esteettistä ylevöittämistä erityisesti eteeristen kuolemapainajaisten osalta, joita leimaa haalean utuinen väripaletti, usvainen ja karu maisema sekä unenomainen hitaus ja raukeus. Ylösen huomio ylevästä eeteerisenä kokemuksena kuvaakin osuvasti *Iriksen* kuoleman kuvien estetiikkaa.²³ Kuvassa 10 *Iris* nähdään painajaisunensa Kuoleman saarella lapsimurhan

20 Wojcik-Andrews 2000, 8.

21 Ylönen 2016, 49.

22 Ylönen 2016, 49, 52.

23 Mts. 53.

uhrin kanssa Kuolema hahmon häilyessä taustalla. Tässä kohtauksessa on esteettisen ylevöittämisen mukaista mahtipontisuutta, hämäryyttä, vierautta, jopa mystistä toiseutta. Myös Peter Hägerstrandin säveltämä, unijaksojen aavemainen painajaismusiikki vahvistaa salaperäistä ja se-littämätöntä tunnelmaa.



Kuva 10. Ylevän eteeristä estetiikkaa elokuvan *Iris* kohtauksessa, jossa Iris koh-taa lapsivainajan Kuoleman saarella. Taustalla nähdään itse Kuolema kaavussaan. Kuvankaappaus elokuvasta *Iris* (© Långfilm Productions Finland Oy, 2011).

Ylösen mukaan nämä esteettisen ylevän ominaisuudet, joihin vielä usein liittyvät raja ja kipu, liittyvät kauhuun. Ylevän lisäksi kauhugenre käsittelee usein rajaa tutun ja tuntemattoman välillä.²⁴ *Iriksen* painajais-jaksot ovatkin hyvin lähellä kauhugenreä ja ne voidaan jopa lukea lasten kauhuksi.²⁵ *Iriksessä* raja kuoleman ja elämän, valveen ja unen välillä tehdään voimakkailla elokuvallisilla keinoilla hyvin selkeäksi. *Näkymät-tömästä Elinasta* varsinaiset kauhuelementit puuttuvat, mutta toisaalta sekä Iris että Elina ruumiillistavat lapsen rajatilaolentona. He liikkuvat unen ja valveen, luonnon ja sivistyksen, elämän ja kuoleman välillä. Las-tenelokuvan tyypillinen henkilöahamo, äitinsä kadottanut lapsi, vertau-tuukin elokuvatutkija Jukka Sihvosen mukaan kauhuelokuvan teemoi-hin olennosta ilman kulttuurista yhteiskunnallista olemusta. Kauhulle

24 Ylönen 2016, 53, 64.

25 Kovanen [tulossa].

tyypilliset rajatilaolennot, kuten ihmissudet ovat hänen mukaansa kuin eksyneitä ja orpoja lapsia.²⁶

Ylösen mukaan ylevällä voidaan katsoa olevan kasvattava vaikutus, koska se voi herättää ja pysäyttää kokijan ajattelemaan. Se voi tarjota tapoja ymmärtää sanoin kuvaamatonta tarjoamatta valmiita vastauksia.²⁷ Tästä näkökulmasta kuolemaa käsittelevälle lastenelokuvalle ylevän esteetiikka tarjoaakin laajoja pedagogisia mahdollisuuksia avaamalla moninaisia tulkintareittejä ja peilauspintoja tunnetiloille. *Iriksen* kaltaiselle lastenelokuvalle, jonka tekijällä on ollut julkilausuttu tarkoitus tarjota syvällistä, haastavaa ja ajatuksia herättävää taide-elokuvaa lapsille²⁸, ylevän valitseminen esteettiseksi lähestymistavaksi näyttätyy luontevana.

Estetisoinnin Ylönen määrittelee kaunistamiseen liittyväksi pinnallistamiseksi²⁹. Estetisointi esittää järkyttävän asia tavalla, joka ei ole liian pelottava tai sietämätön, eikä uhkaa tai haasta ja tekee siten kohteestaan hallittavan. Ylevän ja arkisen rajalla tasapainotteleva kauneus auttaa ottamaan kuoleman kaltaisen hallitsemattoman asian haltuun ja konkretisoi sitä. Tietynlainen arkisuus ja arkisen ja ylevän välillä häilyminen tekee *Näkymättömän Elinan* kuoleman kuvista estetisoituja. Myös elokuvan lohdullisuus ja kauneuden lohduttavuus, joka tulee esille erityisesti Elinan ja isän lyyrisissä kohtaamisissa, liittyy sen estetisoinnin piiriin. Elina löytää yhteyden isäänsä sisäisessä monologiassa, jota hän käy suolla. Elina on paennut konfliktia koululla ja tullut hakemaan suolta lohtua isältään. Maanläheisiin väreihin puettu Elina sulautuu osaksi maisemaa (katso kuva 13 tuonnempana). Tunnelma on levollinen, jopa melankolinen, mutta ei *Iriksen* usvaisen kalliomaiseman tapaan transsendentti.

Esteettinen leimaa *Näkymättömän Elinan* sekä visuaalista että audiitiivista ilmaisua. Elinan koskettava monologi ja Tuomas Kantelisen romanttisen kaihoisa ja kaunis, mutta mahtipontisuutta kartteleva elokuvamusiiikki yhdistettynä luontoestetiikkaan muodostavat estetisoivan kokonaisuuden, joka Ylösen mukaan turvautuu kauneuden konven-

26 Mp.

27 Ylönen 2016, 64.

28 Ks. Outi Hupaniitun luku tässä teoksessa.

29 Ylönen 2016, 66.

tioihin³⁰. Huolimatta luontokuvauksen ajoittaisista esteettisen ylevöittämissä piirteistä *Näkymättömän Elinan* lähestymistapa kuolemaan on esteettisen turvallinen: se tekee vaikean asian käsitettäväksi ja hallittavaksi. Eron esteettisen ja ylevän välillä voisi hahmottaa myös siten, että esteettinen edustaa jotain hyvin konkreettista, kuten suota. Ylevä taas on jotain, josta painajaiset ja unet on tehty. Esteettisessä on selkeyttä, ylevässä hämääryyttä ja häilyvyyttä. Esteettinen ylevöittäminen lähentää *Iriksen* kuoleman kuvia kauhugenreen, *Näkymättömän Elinan* estetisoin-ti taas loitontaa siitä.

Elokuvatutkija Kaisa Hiltusen analyysi Elinan suhtautumisesta isänsä kuolemaan melankolian viitekehyksessä haastaa esteettisen tulkinnan³¹. Freudin melankoliamääritelmään viitaten Hiltunen kuvaa Elinan keskustelujen kuolleen isän kanssa olevan totuuden kieltämistä ja ilmaus käsittelemättömästä surusta. Kuten Hiltunenkin toteaa, Elinan kohtaamiset suolla isänsä kanssa olisi mahdollista tulkita romanttismelankoliseksi fantasiaksi, mutta freudilaisessa tulkintakehyksessä Elinan pakkomielteinen haluttomuus myöntää tosiasioita, menetyksen ja kuoleman olemassaoloa, asettuvat esteeksi todelliselle suremiselle ja irti päästämiselle. Hiltunen huomauttaa, että ohjaaja Klaus Härö kurkottaa elokuvassaan ilon ja leikin tuolle puolen huomioiden myös lapsuuden varjopuolet ja haastaen valoisan lapsuuden myytin. Hiltunen nimittää elokuvassa ilmennettävää tunnetta melankoliaksi ja kiinnittää huomiota sen harvinaisuuteen lapsikuvauksissa, joissa yleensä keskitytään tunne-elämän sijasta toimintaan.³² Hiltunen lähestyykin *Näkymättömää Elinaa* nimenomaan lapsikuvauksena ja lapsuuden melankolian kuvauksena, ei lastenelokuvana.³³ Hänen mukaansa Härön näkökulma lapsuuteen ei ole nostalginen. Lähestymällä lapsuutta negatiivisina koet-

30 Ylönen 2016, 66.

31 Hiltunen 2010, 66–67, 70–71.

32 Mp.

33 Tämä näkemys poikkeaa muun muassa elokuvan kotimaisesta lehdistövastaanotosta, jossa *Näkymättömän Elinan* laajasti määriteltiin lastenelokuvaksi. Esimerkiksi Helena Ylänen toteaa *Helsingin Sanomien* (7.3.2003) arviossaan, että ”*Näkymättömän Elinan* on vanhanaikainen lastenelokuva, jossa lapset ovat kiltejä ja köyhät kuuliaisia”. Taneli Topelius taas liittyy *Turun Sanomien* arviossaan (8.3.2003) elokuvan osaksi 2000-luvun alun kotimaisen lastenelokuvan nousukautta. Myös laaja kansainvälinen lastenelokuvalifestivaaliväilytys asemoi *Näkymättömän Elinan* lastenelokuvan kentälle. Kansainvälisen festivaalikerroksen kohokohta oli Berliinin elokuvajuhlien lastensarjan pääpalkinnon voittaminen.

tujen tunteiden, surun ja menetyksen näkökulmista astutaan pois lapsuudensuojelualueelta.³⁴

Tältä elokuvan lähestymistapa vaikuttaakin, kun tarkastellaan sen teemoja ja esteettisiä ulottuvuuksia osana 2000-luvun suomalaista lastenelokuvan kenttää. Mutta kun katse kohdistetaan elokuvan kuoleman kuviin ja sen estetisoivaan tapaan lähestyä aihettaan paljastuu, ettei *Näkymättömän Elinan* maailma olekaan täysin irrallaan nostalgisen lapsuuskuvausten perinteestä, jolle estetisointi on tyypillistä. Toisaalta myös ajatus lapsuudesta tavoiteltuna mielentilana, johon kuuluu myös elämän synkkien puolien hyväksyminen, edustaa romantisoitua ja estetisoitua lapsuuskuvaavaa.³⁵ *Näkymättömän Elina* on kiistatta lastenelokuva, joka on saavuttanut klassikkoaseman mahdollisesti juuri lastenelokuvalle epätyypillisen tematiikan ja hallitun estetisoidun lähestymistavan ansiosta.

Esteettiseksi härmistämiseksi Ylönen³⁶ kutsuu esittämisen tapaa jolle on ominaista tarve järkyttää ja hätkähdyttää. Se on estetisoinnin vastinpari siinä mielessä, että härmistäminenkin konkretisoi, tosin ei estetisoinnin tapaan kaunistellen vaan rumentaen. Härmistäminen on rujoa, liioittelevaa, groteskia, koomistakin ja sille ominainen ilmaisumuoto on musta huumori.³⁷ Esimerkiksi angloamerikkalaiselle niin sanotulle lasten kauhugenrelle³⁸ tämä on tyypillinen ilmaisun muoto. Lajityyppejä edustavat muun muassa *Hotel Transylvania* -elokuvat (2012, 2015, 2018, 2022) sekä elokuvat *Frankenweenie* (2012) ja *ParaNorman* (2012), jonka stop motion -animaationa toteutetut zombiehahmot kiteyttävät esteettisen härmistämisen groteskin huumorin.

Ylönen pohjaa groteskia lähenevän esteettisen härmistämisen käsitteen taidefilosofi Carolyn Korsmeyerin³⁹ käyttämään *sublate*-termiin, joka juontaa juurensa kemialliseen olomuodonmuutokseen, jossa kaasumainen aine muuttuu kiinteäksi. Härmistäminen on vastakohta

34 Hiltunen 2010, 66–67, 82.

35 Ylönen 2014, 231.

36 Ylönen 2016, 49.

37 Mts. 49, 90.

38 Ks. Lester 2022.

39 Korsmeyer 2011.

esteettiselle ylevöittämiselle: ylentämisen sijaan härmistäminen alentaa. Härmistäminen palauttaa vaikeasti ymmärrettävän ja tarkkoja määritelmiä pakenevan kohteensa, kuten kuoleman, konkretiaan ja materiaan. Toisin kuin ylevöittäminen, joka abstrahoi kohteensa, härmistäminen tekee käsittämättömästä käsinkosketeltavan.⁴⁰ Härmistäminen haastaa ylevän ja kauneuden ja kytkeytyy kauhuun inhon kautta, erityisesti rajatilarikkomuksiin liittyvään vastenmielisyyteen. Sille on tyypillistä myös tietynlainen ruumiillisuus.⁴¹ Härmistäviksi voidaan tulkita lapsivainajat Iriksen painajaisunen Kuoleman saarella. Elokuvan ensimmäinen painajaiskohtaus alkaa esteettisen ylevöittämissä hengessä kamera-ajolla meren yllä kohti saarta, jonka laelta erottuu viitassa tanssiva hahmo. Ujeltava musiikki ääniraidalla voimistaa tuonpuoleista painajaistunnelmaa. Painajaisen värimaailma on harmaa, usvainen ja haalistunut. Iris kulkee kohti kalliolla istuvia lapsihahmoja. Heidän ulkonäkönsä muistuttaa vainajia: heillä on kalpea iho, tummat silmänaluset ja he ovat pukeutuneet käärinliinamaisiin vaatteisiin. Yksi lapsista avaa suunsa ja hänen kielellään on kivi, jonka Iris ottaa käteensä (kuva 11). Lapsi kallistaa päätään, kysyy kuiskaavalla äänellä ”Kan du göra så här?” ja röyhtäisee äänekkäästi. Röyhtäisyn yllättävä härmistävän törkeilevä koomisuus rikkoo painajaisen painostavan mystisyyden ja Iris herää unestaan. Iriksen painajaisten lapset ovat tulleet omien äitiensä surmaamiksi ja heijastavat siten sekä Iriksen hylkäämiskokemusta että kodinhoitaja Selman kertomia härmistäviä kauhutarinoita lapsenmurhaajista, Kuolemasta ja Kuoleman saaresta.

Härmistämiseen liittyy myös Julia Kristevan esittelemä abjektin käsite.⁴² Kristevan mukaan abjekti ei ole subjekti eikä objekti, vaan se on ambivalenttiutta minuuden ja toiseuden välissä. Se on jotain, joka ei kunnioita rajoja eikä sääntöjä vaan haastaa ne.⁴³ Kuten härmistämiseen, myös abjektiin liittyy usein inho. Abjektin kokemus, kuten kuoleman kohtaaminen, myös uhkaa ehjää minuutta.⁴⁴ Abjekti on lisäksi usein

40 Ylönen 2016, 82–83, 85.

41 Mts. 82.

42 Ylönen 2016, 86.

43 Kristeva 1982, 1–2, 9.

44 Ylönen 2016, 86.



Kuva 11. Härmistävät kuoleman kuvat: lapsenmurhan uhri Kuoleman saarella. Kuvankaappaus elokuvasta *Iris* (© Långfilm Productions Finland Oy, 2011).

liitetty kauhuelokuvaan, jolle genrenä on tyypillistä veri, ruumiit ja zombien kaltaiset rajatilaolennot. Lisäksi rajojen rikkominen ja ylittäminen on kauhulle lajityyppinä yleistä.⁴⁵

Iriksen kuoleman kuvien estetiikka muodostuu esteettisen ylevöittämissen ja härmistämisen yhdistelmästä, joka myös kiinnittää sen kauhugenreen. Iris kulkee painajaisnäyissään pelottavan ylevästä kohti konkreettista haltuunottoa. Ehkä lapsikatsoja voikin samastua helposti Irikseen, joka ottaa vaikeasti hahmotettavia pelkojaan haltuun konkretisoimalla ne groteskeiksi lapsivainajiksi. Konkretisoinnin strategia vietään vieläpä äärimmilleen, kun Iris ystäväystyy yhden painajaisunensa vainajan kanssa. *Iriksessä* kuolema on myös läsnä konkreettisenä, Kuoleman saarta hallitsevana hahmona (katso kuva 10 aiemmin).

Kuoleman hahmosta on löydettävissä sekä esteettisen ylevöittämissen että härmistämisen piirteitä. Tämä tulee erityisesti esiin kohtauksessa, jossa Iris pakenee Kuolemaa painajaisensa saarella lemmikkiporsas sylissään. Kuoleman hahmo on kohtauksessa samaan aikaan makaaberin pitkine kynsineen ja jylhässä ympäristössä liehuvine kaapuineen sekä ylevöittävä että härmistävä. *Iriksen* Kuolema fyysisenä inhoa ja pelkoa herättävänä hahmona on konkreettisuudessaan härmistävä kuva. Kun estetisoiva konkretisointi palautuu arkiseen ja turvalliseen pintaan, här-

⁴⁵ Arya 2014, 132, 134–136.

mistäminen tavoittelee pinnan hajottamista.⁴⁶ Onkin merkityksellistä, että härmistävät kuoleman kuvat paikantumalla painajaismaailmaan rikkovat elokuvan todellisuuden pinnan. Kun Kuolema on tavoittamassa Iristä, tämä säpsähtää hereille äitiä huutaen. Iriksen unimaailma on paikka, jossa hän on yksin Kuoleman kanssa. Elokuvan viimeisessä painajaisjaksossa Iris istuu Kuoleman saaren kalliolla lapsivainajaystävänsä kanssa. He näkevät purjeveneen lähestyvän ja lapsimurhan uhri kysyy: ”Vems mamma är det?” Todellisuudessakin äiti palaa Pariisista, kuolema väistyy ja Iriksen painajaiset ovat ohi.

Iriksen Kuoleman hahmo voidaan myös tulkita viittaukseksi Ingmar Bergmanin *Seitsemännen sinetin* (*Det sjunde inseglet*, 1957) Kuoleman hahmoon.⁴⁷ Tässä korostuu elokuvan ohjaajan intentio tehdä lapsille vakavasti otettavaa ja aikuisten taide-elokuvaperinteeseen linkittyvää sisältöä. Kuolema nähdään Iriksen painajaisissa tanssimassa saarellaan ja pitämässä silmällä saaren asukkaita. Hän on taustalla häilyvä ja hiljaisesti läsnä oleva hahmo, johon Iris suhtautuu pelonsekaisella kunnioituksella.

Kiinnittämällä huomiota elokuvien tapaan ylevöittää, estetisoida tai härmistää, voidaan myös tutkia sitä, miten jotain asiaa, tässä tapauksessa kuolemaa, johdatellaan näkemään tai ymmärtämään tietyllä tavalla.⁴⁸ Tällä tavalla voidaan lähestyä lastenelokuvien kulttuuristen merkitysten lisäksi sitä, millaisia kasvatuksellisia tavoitteita elokuvantekijöillä mahdollisesti on ja haluavatko he pysyä lastensuojelualueella vai avata lastenelokuvan sisältöjä ja estetiikkaa eri suuntiin.

Kuoleman saari ja surujen suo välitiloina

Sekä *Näkymättömässä Elinassa* että *Iriksessä* kuoleman kuvat paikantuvat elokuvissa avautuviin maisemiin, ikään kuin kuoleman konkretisoiviin kuoleman paikkoihin. *Näkymättömässä Elinassa* kuoleman paikka on

46 Ylönen 2016, 28.

47 Kovanen [tulossa].

48 Ylönen 2016, 50.

luonnontila, suo. *Iriksessä* kuolema paikantuu Iriksen painajaisen kuoleman saarelle, joka myös rinnastuu elokuvassa Eckerön saareen.

Näkymättömässä Elinassa suo on keskeinen kuoleman maisema. Suolle Elina menee keskustelemaan isänsä kanssa ja suolla isä manifestoituu Elinan muistoista ja mielikuvituksesta myös fyysiseksi hahmoksi. Suomaisema on myös elokuvan ensimmäinen kuva, jonka päällä kuulemme Elinan äänen: ”Isä, mie tiiän et olet täällä. Mie muistan sinut ja sie sanoit nähään suolla Elina. Nyt mie olen täällä.” Näin suo merkityksellistetään isän kohtaamisen paikaksi heti elokuvan alussa. Isä on opettanut Elinan liikkumaan suolla ja isän ansiosta Elinan suhde suoluontoon on niin läheinen ja luottavainen. Suo näyttäytyy elokuvassa Elinalle lohdullisena ja turvallisenä paikkana, vaikka kaikki muut varoitavat suon vaaroista, erityisesti äiti. Suolle Elina pakenee myös koulussa kohtaamaansa nöyryytystä ja sosiaalisen kuoleman aiheuttamaa häpeää. Isän läsnäolo tuntuu suolla vahvana ja tuo Elinalle lohtua.

Kokko on kiinnittänyt huomiota kuolema-aiheisia kuvakirjoja tutkissaan poissa- ja läsnäolon tematiikkaan ja sen kuvalliseen esittämiseen. Hän paikallistaa kuolleen läsnäolon kuviin jääväksi selittämättömäksi, jota kerronnassa ilmennetään esimerkiksi ei-subjektiiivisella kuvakulmalla.⁴⁹ Sama keino poissaolevan läsnäolon kuvaamisessa on käytössä myös *Näkymättömän Elinan* suokohtauksissa, joissa ikään kuin isän katse, kameran liikkeen kautta, seuraa suolla juoksevaa Elinaa. Kuollut isä tehdään läsnä olevaksi myös Elinan katseella, jota säestää isää puhutteleva sisäinen monologi. Näin tapahtuu esimerkiksi kohtauksessa, jossa Elina nähdään yleiskuvassa makaamassa suolla lehdettömän, kuolleelta näyttävän puun alla (katso kuva 13 tuonnempana). Ääniraidalla Elina puhuttelee isäänsä suomeksi, heidän yhteisellä kielellään: ”En ole surullinen isä, mie olen sinun kans, aina.” Seuraavaksi leikataan puolilähikuvaan, (kuva 12) jossa nähdään Elinan kasvot kylmää suomaata vasten, Elinan katse suuntautuu kohti kameraa ja monologi jatkuu: ”Mie meinaan olla sinun kanssa, aina, aina, aina, aina, aina.” Tyhjälle suolle katsova Elina ja hänen katsojaan kohdistuva katseensa tuovat esille kuolleen ja kuoleman läsnäolon.

49 Kokko 2012, 314.



Kuva 12. Elina sulautuu estetisoituun suohon. Kuvankaappaus elokuvasta *Näkymätön Elina* (© Kinoproduction Oy, FilmLance International AB, 2003).

Hiltusen mukaan suo elokuvassa symboloi sekä (isän) kuolemaa että surua, johon Elina vajoaa. Tulkinnassaan Hiltunen korostaa suomalaisen kulttuurisia merkityksiä muun muassa alitajunnan syvyyksien, surumielisyyden ja pysähtyneisyyden kuvastajana.⁵⁰ Nämä merkitykset ovatkin läsnä myös *Näkymättömän Elinan* lyirisessä luontokuvauksessa, mutta samalla suo Elinan turvapaikkana saa lohdullisia sävyjä. Se rakentuu myös symboloimaan Elinan mielen yöpuolta, jotain sellaista, joka on irrallaan kulttuurisesti hyväksytyistä tavoista olla olemassa, erityisesti olla olemassa nuorena tyttönä. Suo on paikka, jossa Elinalla on vapaus olla oma itsensä. Tämä tulee esiin kohtauksessa, jossa Elina pakenee koululta opettajatar Holmin torjuntaa. Opettajatar lähtee vastahakoisesti Elinan perään Einar-opettajan painostuksesta. Holmin huudot havahduttavat Elinan makaamasta suolla puun juurella, jossa hän puhuu mielessään isälleen. Opettajatar Holm yrittää näin tunkeutua suolle, Elinan alueelle. Elina lähtee kävelemään opettajatarta kohti ja välikohtauksesta hämmentyneenä pysähtyy vastoin mielessään kaikuvaa isänsä neuvoa. Elinan jalka uppoaa turpeeseen ja hän jää kiinni. Ulkomaailmasta

⁵⁰ Hiltunen 2010, 72.

tuleva, rationaalista aikuisuutta edustava auktoriteetti rikkoo suon tai kapiirin ja saa isän hengen katoamaan kääntäen Elinalle aikaisemmin myötämielisen suon tätä vastaan.

Vaikka suo paikkana voidaan tulkita Elinan suruun jämähtämisen symboliksi, suo merkitsee siis myös Elinan omaa tilaa, jossa hänellä on mahdollisuus olla tavoilla, jotka eivät ole kulttuurisesti hyväksytyjä. Oikea tapa surra on hyväksyä kuollut läheinen lopullisesti rajan toiselle puolelle siirtyneenä. Kuolleiden kanssa puhuminen taas ei ole hyväksyttyä kulttuurissa, jossa surun käsittely on institutionalisoitu. Suremisen tavat rinnastuvat kohtauksessa, jossa Elina hyppelee kevein askelin koivumetsän halki kohti suota. Samaan aikaan hänen äitinsä ja pikkusisaruksensa vievät murheellisissa tunnelmissa kukkia isän haudalle. Maisemaa hallitsevat ristinmuotoiset hautamuistomerkit. Seuraavaksi Elina nähdään laskemassa omat kukkansa, mustikanvarvut, suomättäälle. Toisin kuin harmaalla hautausmaalla, suolla kimmeltää aurinko ja Elina tuntee yhteyttä isäänsä: ”Kuuliks isä, minä olen kuin sie, aivan kuin sie.” Elokuvan lopussa Elina hyvästelee isänsä hautausmaalla, ihmisen muokkaamassa kulttuuriympäristössä. Viimein myös kuolema on kesytetty ja lopullisesti estetisoitu osaksi rakennettua, ihmisen hallitsemaa maisemaa. Hallitsematon suo jää taakse, isä katoaa ja Elina on lähempänä aikuisuutta.

On huomattu, että 2000-luvulla on käynnissä varsinainen suotrendi,⁵¹ johon *Näkymättömän Elinan*kin suokuvauksen voi katsoa liittyvän. Siinä missä Suotrendi-tutkimushankkeessa havaittiin suota otettavan haltuun karnevalistisesti, *Näkymättömän Elinan* suokuvaus linkittyy osaksi romanttisen ylevää luonnon esittämisen tapaa, jossa luonnossa henkistytään ja hiljennytään.⁵² Onkin luontevaa, että *Näkymättömän Elinan* suo näyttäytyy myös tämän ja tuonpuoleisen kohtaamispaikkana, mystisenä välitilana. Suomalaisessa kansanperinteessä suohon onkin liitetty tuonpuoleisuuteen kytkeytyviä merkityksiä ja suolla kulkiessa on saattanut kohdata vainajanhenkiä, manalaisia.⁵³ Elinan suomalaisessa

51 Laurén ym. 2020, 119.

52 Mp.

53 Laaksonen 2008, 269.

tiivistyy kuitenkin myös länsimaisen taiteen ja kulttuurin kuvastoa, jossa suo liitetään kuolemaan, yksinäisyyteen ja surumielisyyteen, mutta myös elämän ja kuoleman väliseen rajatilaan, joka avaa todellisuuden mahdollisuuden ylikuonnollisuudelle.⁵⁴ Elinan ja isän kohtaamiset tapahtuvat suolla sijaitsevan puun (kuva 13) luona. Puihin liittyvillä uskomuksilla, kuten uhri- ja karsikkopuilla, onkin ollut vankka sijansa kansanuskossa. Nykyihmiselle suo näyttätyy usein henkisenä luonnon ja itsen kohtaamisen paikkana⁵⁵ ja tästä näkökulmasta myös aikuiskatsojan voikin olettaa samastuvan suolle painostavaa todellisuutta pakenevaan Elinaan. Toisaalta *Näkymättömässä Elinassa* on kaikuja myös suon ja naiseuden linkittävistä uskomuksista. Elokvassa suohon liittyvät feminiiniset konnotaatiot saavat lopulta täyttymyksensä, kun selviää, että Elinan äiti onkin se, joka on alun perin opettanut isää kulkemaan suolla. Suo onkin naisten, tyttöjen valtakuntaa. Elinan suhde luontoon ja tieto suolla kulkemisesta on ylisukupolvista perinnettä, joka sitoo hänet menneisiin sukupolviin ja tietyllä tavalla ylittää kuoleman rajan.



Kuva 13. Surujen suo kapinan tilana ja kuoleman kohtaamispaikkana toimiva puu. Elinan voi nähdä makaamassa puun juurella. Kuvankaappaus elokuvasta *Näkymättömän Elina* (© Kinoproduction Oy, FilmLance International AB, 2003).

54 Laurén 2008, 272.

55 Ks. esim. Lassila 2016.

Suullisesti välittyvä perinne on läsnä myös *Iriksessä*, jossa elokuvaallistetaan tarinankerrontaperinnettä, jota Mikel Koven nimittää termillä *legend performance*. Hänen mukaansa tapa, jolla perinnemotiiveja käytetään elokuvissa rakentaa niiden merkityksiä.⁵⁶ *Iriksessä* päähenkilön kuulemat tarinat vaikuttavat tämän mielikuviin ja synnyttävät painajaisnäkyjä. Kohtauksessa, jossa lapset kertovat kauhutarinoita toisilleen, kerrontatilanne myös auttaa ottamaan pelkoja haltuun. Kohtauksessa tulee esiin vertaiskulttuurinen merkityksellistäminen, joka Ylösen⁵⁷ mukaan tukeutuu usein esteettiseen härmistämiseen. Tällaiseen vastustavaan ja kapinalliseen merkityksellistämiseen liittyy usein abstraktien asioiden kuten kuoleman konkretisointi ja haltuunotto.⁵⁸ *Iriksessä* lasten toisilleen kertomat tarinat toimivat härmistäväydessään juuri näin. Yksi lapsista kertoo, miten vainaja katsoo haudasta tyhjillä silmäkuopillaan kääntäen samalla itse silmänsä valkuaiset esiin venyttämällä luomia sormillaan. Iris jatkaa kertomalla Kuoleman saaren rantaan huuhtoutuneesta lapsenmurhaajasta ja päättää kertomuksena röyhtäisyyn saaden muut lapset nauramaan. Kohtauksessa korostuu kauhukertomuksista nauttiminen, pelon tunteen jakaminen, karnevalisointi ja sen voittaminen yhdessä.

Iriksen painajaisten Kuoleman saareen on vaikuttanut sveitsiläis-symbolisti Arnold Böcklinin maalaus *Kuoleman saari*, josta on maalattu useampi versio vuosien 1880–1901 aikana⁵⁹. Kyse on siis Iriksen aikalaistaiteesta. Kuoleman kuvien viittaukset symbolistiseen maalaustaiteeseen sopivat tietysti myös äidin taidemaalariammattiin ja taiteilijapiireihin, joissa Iris on kasvanut. Ylösen kauhun estetiikan topografiasta poimimani esteettisen ylevöittämisen käsite istuu näihin kuoleman kohtaamisen kuviin hyvin sikälikin, että elokuvan visuaalinen maailma on saanut niin selkeitä vaikutteita symbolismin lisäksi romantiikan maalaustaiteesta ja tietysti taidefilosofiset teoriat ylevästä, subliimista edustavat samaa perinnettä. *Iriksen* kuoleman kuvia määrittääkin vahvasti romantiikan transsendentti ylevä. Myös kauhun filosofiassa Edmund

56 Koven 2008, 64.

57 Ylönen 2016, 112.

58 Mts. 236.

59 Bengts on haastattelussa kertonut Kuoleman saari -maalauksen inspiroineen elokuvan fantasiajaksoja, Tirronen 2011.



Kuva 14. Kuoleman saari ja Kuolema kaavussaan. Kuvankaappaus elokuvasta Iris (© Långfilm Productions Finland Oy, 2011).

Burken ylevän teoriaa on usein siteerattu.⁶⁰ Romanttisen taidefilosofian ylevä ja transendentti maisema näkyy erityisesti *Iriksen* mahtipontisen lumoavissa merinäkymissä, jotka vievät katsojan Iriksen mukana tuonpuoleisen maisemiin. Kuvassa 14 nähtävä merestä nouseva Kuoleman saari on uhkaavuudessaan ylevä ja ylimaallinen.

Myös *Näkymättömän Elinan* suo uhkuu kulttuurisia kuvia, luonnon idealisoinnista ja romantisoinnista kansanperinteen kuvastoon. Siinä heijastuu sekä topeliaaninen luontoromantiikka⁶¹ että topeliaaninen romanttirationaalinen lapsikuva, jossa Sihvosen mukaan ”yhdistyy luonnonlapsimyytti ja tarve sopeuttaa lapsi kulttuuriin ja aikuisuuden vaatimuksiin”.⁶² Myös Hiltunen on huomauttanut, että *Näkymättömän Elinan* yhteen kietoutuva sisäinen ja ulkoinen melankolinen maisema on saanut vaikutteita romantiikan ajan maalaustaiteen ”romanttisesta melankoliasta” ja sitä edustavista taiteilijoista kuten Friedrichistä.⁶³ Nämä vaikutteet ovatkin yhteisiä *Näkymättömän Elinan* ja *Iriksen* kuoleman maisemien muodostumiselle. Sekä *Iriksen* että *Näkymättömän Elinan* maisemissa näkyy romanttisen taidesuuntauksen vaikutus myös siinä, miten luonto molemmissa elokuvissa edustaa sekä tuhoa että pelastusta, vaaraa ja idylliä.⁶⁴ Samalla kuoleman maisemista muodostuu

60 Ks. esim. Carroll 1990.

61 Laurén 2008, 272.

62 Sihvonen 1987, 18.

63 Hiltunen 2010, 69.

64 Ks. Vuojala 1986.

näissä elokuvissa tyttöpäähenkilöiden omia, kapinan mahdollistavia tiloja sekä paikkoja kohdata vaikeat tunteet.

Estetisoinnista, ylevöittämisestä ja härmistämisestä kohti muutoksen ja kapinan estetiikkaa

Iriksen ja Näkymättömän Elinan kuoleman maisemat kiteyttävät ajatukset kuoleman kuvista lastenelokuviissa muutoksen, matkan ja rajan symboleina. Muutos on myös sisäänkirjoitettu audiovisuaalisessa muodossa kerrottuun tarinaan ja sen estetiikkaan, jota Ylösen kuvakirjojen tarkasteluun luoma jaottelu ei täysin tavoita. Kuolema ja siihen liittyvä estetiikka tässä käsitellyissä elokuvissa kuvaavat muutosta ja kuljettavat kohti transformaatiota. Myös esteettiseen härmistämiseen liitetystä abjektista on kyse rajojen ylityksistä ja järjestyksen järkkymisestä.⁶⁵ Kuten härmistämistä, myös abjektia leimaa rajan ylityksiin liittyvä inho.⁶⁶ Lisäksi abjektista on Ylösen mukaan samaa vetovoimaa kuin härmistymisessä,⁶⁷ se on pelkoon ja inhoon sekoittuvaa kiinnostusta. Koska abjektiin liittyy myös kulttuurinen ulottuvuus⁶⁸, voi myös moraalisisäännösten ja sosiaalisten koodistojen rikkominen tuoda esiin abjektiin liittyvän vetovoiman. Kristevan alun perin psykoanalyttisessä tulkintakehyksessä hahmottamalla abjektin käsitteellä on myös kulttuurisia ja sosiaalisia ulottuvuuksia. Se on hyödyllinen käsite, kun lähestytään sosiaalisen todellisuuden rajojen rikkomisia ja kapinaa.⁶⁹

Iris ja Näkymätön Elina -elokuvien kuoleman paikoista tulee abjektin tiloja, joissa lapsipäähenkilö on rajalla, välitilassa kohtaamassa elämän, kuoleman, kasvamisen ja muutoksen. Abjekti haastaa rajat ja säännöt ja mahdollistaa myös järjestyksen vastustamisen. *Näkymättömän Elinan* nimihenkilölle suosta tuleekin hänen kapinansa kulminaatiopiste. Elokuvan lopussa opettajan kanssa kohtaamaansa konfliktia suolle uh-

65 Arya 2014, 134–136.

66 Ylönen 2016, 82.

67 Ylönen 2016, 81–82, 86.

68 Kristeva 1982, 4.

69 Ks. myös Arya 2014, 145–147.

makkaasti pakeneva Elina vajoaa suohon ja toteaa auttamaan tulleelle äidilleen, että tuntuu kuin isä vetäisi häntä syvemmälle suohon ja että isän kaltaisille kapinoitsijoille käy huonosti. ”Jag är som han, en upprrorsmakare”, sanoo Elina kauhistuneelle äidilleen.⁷⁰ Elinalle kuoleman uhka, joko nälkään nääntymisenä tai suonsilmäkkeeseen uppoamisena, on voimakkain kapinan muoto, joka hänellä on. Myös Iriksen kapina kytkeytyy kuolemaan, hänen alitajuisena pakonaan Kuoleman saarelle.

Sekä Iriksen että Elinan kapina tiivistyy abjektiin, joka uhmaa järjestystä ja rajoja. Elokuvatutkija Barbara Creedin⁷¹ analyysi elokuvien abjekteista, kapinoivista, hirviömäisistä naisista soveltuu myös *Iriksen* ja *Näkymättömän Elinan* päähenkilöihin, jotka rajoja ylittämällä kapinoivat ahdasta tyttöyden normia vastaan. *Näkymättömässä Elinassa* kyse on myös tyttöyteen ja tytön kehoon kohdistettavasta kontrollista. Elinalle syömättömyys on Elinan kehollinen kapinan keino, joka kohdistuu suomenkielisiä oppilaita rankalla kädellä ruotsalaistavan johtavan opettajattaren harjoittamaan sortoon.⁷² Myös kuoleman läsnäolo on *Näkymättömässä Elinassa* vahvasti ruumiillista, onhan Elina juuri elokuvan alussa toipunut hengenvaarallisesta tuberkuloosista, johon hänen isänsä on menehtynyt. Toisaalta opettajan Elinaan kohdistama torjuva käytös saa hänet tuntemaan itsensä vääränlaiseksi ja kuoleman suo edustaakin hänelle myös vapauden ja vastustuksen tilaa. Kapina tiivistyy kohtauksessa, jossa opettaja Tora Holm seuraa Elinaa suolle huutaen ”Kom tillbaka genast!”. Elina katsoo opettajaa uhmakkaana ja tietoisena siitä, että on omalla maaperälläään, jonne opettaja muukalaisena on tunkeutunut. Kapina kärjistyy Elinan kääntäessä selkensä opettajalle ja kulkiessa syvemmälle suolle.

Kapinan lisäksi matka muutoksen merkinä on konkreettisella tavalla läsnä *Iriksessä*. Päähenkilön tekemä matka myös yhdistää *Iriksen* laajempaan lastenelokuvaperinteeseen. Wojcik-Andrewsin⁷³ mukaan lapsipää-

70 Elokuvan taustalla olevassa romaanissa (Johansson i Backe 2002) suon ja kuoleman vapauttava houkutus tulee esiin vielä selkeämmin. Romaanissa Elina on luonut suolle mielikuvituksessaan isänsä seuraksi kokonaisen henkiolentomaailman, joka saa melkoisen synkkiäkin sävyjä. Elinaa unoituksen suohon houkuttelevat henkiolennot, isä mukaan lukien, ovat kirjassa elokuvaa yksiselitteisemmin Elinan oman surun ja masennuksen ilmentymiä.

71 Creed 2022, 68.

72 Kristeva (1982) liittää ruokiin liittyvät rajoitukset ja rituaalit rajaa merkitsevään abjektiin.

73 Wojcik-Andrews 2000, 8.

henkilön tekemä matka on määrittävä piirre joko lapsille suunnatuissa elokuvissa tai elokuvissa, joissa on lapsipäähenkilö. Lastenelokuvien keskeisenä elementtinä voidaan myös pitää jonkinlaisen vaihtoehdoisen tai rinnakkaisen maailman olemassaoloa. Lastenelokuviissa usein nähdäänkin lapsihenkilöt matkalla toiseen paikkaan tai todellisuuteen, josta heidän täytyy lopulta palata kotiin.⁷⁴ *Iriksessä* Kuoleman saari on tämä rinnakkaismaailma, josta Iris äidin paluun myötä palaa kotiin. Joskus elokuvan tarinassa tapahtuvan etsimisen, löytämisen ja transformaation näyttämö on lapsen keho, joka voi siis itsessään olla vaihtoehtoinen maailma. Wojcik-Andrews väittääkin, että tämä on jopa lastenelokuvan määrittävä piirre.⁷⁵

Iriksen kuolemakuvastossa ovat läsnä tutut kulttuuriset kuoleman symbolit: matka, vene ja tuonen virta. Kokko on paikantanut samoja symboleita tutkimastaan kuvakirja-aineistosta, jossa myös kuvituksen väreillä on painoarvoa merkitysten synnyttämisessä.⁷⁶ Väreillä on keskeinen rooli myös *Iriksen* ja *Näkymättömän Elinan* visuaalisissa maailmoissa. Elinan maanläheiset, harmaan ja ruskean sävyt kiinnittävät elokuvan toisaalta realismiin, toisaalta kohti luonnon henkistä puolta kohti kurtkottavaan estetisointiin. *Iriksessä* värit toimivat myös toiseen todellisuuteen tehtävän matkan merkkeinä: Kuoleman saarelle siirryttäessä värit tummenevat ja ikään kuin liudentuvat osaksi usvaista maisemaa.

Iriksen ja *Näkymättömän Elinan* kuoleman kuvaukset osana kapinan ja muutoksen kuvausta voidaan nähdä myös eksistentiaalisen kauhun kehyksissä, jonka Ylönen määrittelee erilaisiin rajatiloihin linkittyväksi ”jännittyneeksi olemassaoloa koskevaksi kauhuksi”.⁷⁷ Kummassakin elokuvassa liikutaan rajatiloissa, jotka kytkeytyvät elämän ja kuoleman välisen rajan lisäksi myös yksinäisyyteen ja yhteisöön kiinnittymiseen. Kumpaakin elokuvaa määrittävät myös lapsuuden, nuoruuden ja aikuisuuden väliset liminaalitulat. Kuoleman kuvat kuuluvat päähenkilöiden mielikuvituksen ja unen alueelle, heidän omaan yksityiseen, lapsuuden maailmaansa. Elina joutuu konkreettisesti luopumaan mielikuvastaan,

74 Mts. 8, 10.

75 Mts. 10.

76 Kokko 2012, 169, 170–171, 173, 180.

77 Ylönen 2014, 226.

hänen käsityksensä kuolemasta ei sovi siihen rationaaliseen maailmaan, jota aikuiset asuttavat. Siellä kuoleman paikka on tarkasti rajattu ja järjestyksen alueella oleva hautausmaa, jonne Elina elokuvan lopussa viimein suostuu menemään hyvästelemään isänsä. Myös Elinan kapina päättyy hautausmaalla, kun hän hyväksyy isänsä kuoleman ja kuoleman osana elämää. Iriksen tempaa omasta mielikuvitusmaailmasta ja kapinan tilasta hänen äitinsä paluu. Myös *Iris* päättyy kuoleman hyväksymiseen koiran hautajaisten muodossa. Koiran hautajaiskohtaus saa myös komediallisia ja groteskin härmistäviä piirteitä, kun koiran uurnaa kuljettava pariskunta putoaa veneestä veteen.

Sekä *Näkymättömässä Elinassa* että *Iriksessä* on kasvutarinan piirteinen tyyppillinen lastenelokuvan rakenne. Molemmista löytyy onnellinen loppu, järjestyksen palautuminen ja selkeä sulkeuma.⁷⁸ Lopulta molemmissa elokuvissa kuoleman kuvat kulkevat kapinan kautta ja kiinnittyvät muutoksen estetiikkaan sekä kasvun tematiikkaan.

Lopuksi

Kuoleman esittäminen lastenkulttuurissa on jännitteinen aihe, jossa tiivisty keskustelu lapsille sopivista sisällöistä ja toisaalta laadukkaana pidetyn lastenkulttuurin velvoitteesta haastaa yleisönsä ja käsitellä vaikeiksi koettuja teemoja.

Tässä luvussa olen tarkastellut elokuvien *Iris* ja *Näkymätön Elina* kuoleman kuvia sekä niiden saamia merkityksiä. Pohtimalla elokuvien suhdetta kuoleman tematiikkaan ja sen kuvaamisen tapoihin olen myös nostanut esiin 2000-luvun suomalaisen lastenelokuvan suhdetta lapsuuteen ja erityisesti tyttöyteen. Elokuvien kuoleman kuvaukset on tässä paikallistettu esteettiseen ylevöittämiseen, estetisointiin ja härmistämiseen. Näiden esteettisten kategorioiden avulla on ollut mahdollista tarkastella sekä millaisena kuolema näyttäytyy että millaisia merkityksiä se saa. *Iriksessä* kuolema saa toisaalta ylevän ja mahtipontisenkin ilmiäsun tyttöpähenkilön painajaisissa ja toisaalta elokuvan härmistävä ote mahdollistaa kuo-

78 Lastenelokuvan tyyppillisistä elementeistä ks. esim. Brown 2017, 14.

leman haltuunoton kauhuelokuvan keinojen tavoin. *Näkymättömässä Elinassa* estetisointi tuo mukanaan lohdullisia ja lyyrisiä sävyjä.

Abjektin käsite tuo esiin kauhun härmistävän estetiikan vetovoiman lisäksi sosiaalisten normien rikkomisen paikkoja ja olenkin sen kautta lähestynyt liminaalisiin välitiloihin ja kapinaan paikantuvia kuoleman kuvia. Lisäksi kuolema rajatiloihin liittyvänä teemana linkittyy lastenelokuvalle tyypillisiin kasvamisen ja muutoksen aiheisiin. Lopulta molemmat elokuvat päättyvät lastenelokuville tyypilliseen sulkeumaan, onnelliseen loppuun, joka sulkee kuoleman kuvat ulos päähenkilöiden elämästä. Sekä Irikselle että Elinalle kohtaaminen kuoleman kanssa on edustanut myös omaa, yksityistä tilaa. Toisaalta he ovat olleet tuossa tilassa myös yksin ja ulkopuolisia, mielikuvitusmaailmasta ulos pääseminen merkitseekin liittymistä toisten joukkoon, tulemiseksi osaksi yhteisöä, sosiaalisen kuoleman välttämistä.

Sekä *Näkymätön Elina* että *Iris* ovat epookkeja ja sijoittuvat aikaan, jolloin erityisesti lapsikuolleisuus oli nykyistä merkittävästi yleisempää. Molempien elokuvien nimihenkilöt elävät maailmassa, jossa kuolema on eri tavalla läsnä kuin nykylapsen todellisuudessa. Elokuvien konteksti tulee esille kuvissa 15 ja 16, joissa nähdään Iriksen taidemaalariäidin kuolleesta veljenpojastaan tekemiä teoksia. Irikselle serkkunsa kohtalo selviää vasta elokuvan lopussa, sitä ennen aikuisten epämääräiset puheet ovat ruokkineet hänen mielikuvitustaan ja saaneet rakentamaan painajaisnäkyjä kuolemasta. Romantisoitu kuolemakuvaus ja 1800-luvun lastenkirjallisuuden ”kaunis kuolema”, josta tunnetuimpia esimerkkejä löytyy Andersenilta ja Topeliukselta tuntuvat olevan kaukana Iriksen kauhunäyistä.⁷⁹ Voisikin ajatella, että yksi elokuvan pedagogista motiiveista on puhutella lapsia avoimesti kuolemasta ja muistuttaa aikuiskatsojaa siitä, että lapset ansaitsevat rehellistä ja suoraa puhetta myös vaikeaksi koetuista aiheista. Myös Elina elää maailmassa, jossa kuolema sairauksien, kuten tuberkuloosin muodossa, on jatkuvasti läsnä. Toisaalta kuoleman ja sen käsittelyn etäännyttäminen siirtämällä se toiseen aikaan ehkä mahdollistaa lastenelokuvien tabuaiheeseen tarttumisen toisella tavalla kuin nykylasten todellisuuteen sijoittuvassa elokuvassa.

79 Kokko 2012, 35.

Kuten Kokko⁸⁰ mainitsee lasten kuvakirjojen yhteydessä, kuolema on vaativa aihe, jonka käsittelyssä hänen mukaansa lukijan tulkinnoille täytyy jättää tarpeeksi tilaa. Hän korostaa, että useat mahdolliset tulkin-taposiitiot aktivoivat lukijaa ja edistävät dialogia teoksen ja lukijan välillä.⁸¹ Tarjoamalla erilaisia lähestymistapoja kuolemaan *Iris* ja *Näkymätön Elina* avaavat moninaisia vaihtoehtoja tulkinnoille ja lukuisia heijastus-pintoja tunteille. Näin ne houkuttavat aktiiviseen dialogiin elokuvateok-sen kanssa. Kotimaisen lastenelokuvan roolia monipuolisena ja rikkaa-na lastenkulttuurina vahvistaisi jatkossakin kuoleman kuvien käsittely, lastenelokuvan estetiikan rikastuttaminen erilaisilla genre-elementeillä sekä ennakkoluuloton tabuaiheisiin tarttuminen.



Kuva 15. 1800-luvun korkea lapsikuolleisuus muodostaa historiallisen kontekstin *Iriksen* kuoleman kuville.



Kuva 16. Iriksen äidin Iriksen kuolleesta serkusta maalaamat teokset vaikuttavat Iriksen painajaisiin kuolemasta. Kuvankaappaus elokuvasta *Iris* (© Långfilm Productions Finland Oy, 2011).

⁸⁰ Kokko 2012, 319.

⁸¹ Mp.

LÄHTEET

ELOKUVAT

- Elina – Som om jag inte fanns / Näkymätön Elina* (2003). Sk: Kjell Sundstedt. O: Klaus Härö. T: Kinoproductio Oy, FilmLance International AB. Suomi, Ruotsi Ensi-ilta: 07.03.2003. Kesto: 77 minuuttia. Ikäraja: S.
- Erik Kivisydän (Erik Kivisyda)*, 2022). Sk: Andris Feldmanis, Livia Ulman. O: Ilmar Raag, Joe Lewis T: Amrion OÜ, Paul Thiltges Distributions, Studio Uljana Kim, Locomotive Productions, Helsinki-filmi Oy. Viro, Luxemburg, Liettua, Latvia, Suomi. Ensi-ilta: 9.12.2022. Kesto: 106 minuuttia. Ikäraja: 12.
- Frankenweenie* (2012). Sk: Leonard Ripps, Tim Burton ja John August. O: Tim Burton. T: Walt Disney Pictures. Yhdysvallat. Ensi-ilta: 5.10.2012. Kesto: 87 min. Ikäraja: 7.
- Hotel Transylvania* (2012). Sk: Peter Baynham, Robert Smigel. O: Genndy Tartakovsky. T: Columbia Pictures, Sony Pictures Animation. Yhdysvallat. Ensi-ilta: 28.9.2012. Kesto: 91 min. Ikäraja: 7.
- Hotel Transylvania 2* (2015). Sk: Robert Smigel, Adam Sandler ja Todd Durham. O: Genndy Tartakovsky. T: Columbia Pictures, Sony Pictures Animation. Yhdysvallat. Ensi-ilta: 25.9.2015. Kesto: 89 min. Ikäraja: 7.
- Hotel Transylvania 3: Monsterit matkalla (Hotel Transylvania 3: Summer Vacation)*, 2018). Sk: Genndy Tartakovsky, Michael McCullers. O: Genndy Tartakovsky. T: Columbia Pictures, Sony Pictures Animation. Yhdysvallat. Ensi-ilta: 13.7.2018. Kesto: 98 min. Ikäraja: 7.
- Hotel Transylvania: Monsterimania (Hotel Transylvania: Transformania)*, 2022). Sk: Amos Vernon, Nunzio Randazzo, Genndy Tartakovsky. O: Derek Drymon, Jennifer Kluska. T: Columbia Pictures, Sony Pictures Animation. Yhdysvallat. E: 14.1.2022. Kesto: 87 min. Ikäraja: 7.
- Iris* (2011). Sk: Annina Enckell. O: Ulrika Bengts. T: Långfilm Productions Finland. Suomi. E: 26.8.2011. Kesto: 85 minuuttia. Ikäraja: 7.
- ParaNorman* (2012). Sk: Chris Butler. O: Chris Butler, Sam Fell. T: Laika. Yhdysvallat. E: 17.12.2012. Kesto: 92 min. Ikäraja: 12.
- Tyttö ja naakkapuu* (2008). Sk: Sami Keski-Vähälä. O: Laura Joutsu. T: Zodiak Television Finland Oy Ab, Suomi. E: 2008. Kesto: 16 minuuttia.
- Ystäväni Henry* (2004). Sk: Auli Mantila. O: Auli Mantila. T: DO Films Oy. Suomi. E: 20.08.2004. Kesto: 93 minuuttia. Ikäraja 12.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Arya, Rina. 2014. *Abjection and representation. An exploration of abjection in the visual arts, film and literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Brown, Noel. 2017. *The Children's Film. Genre, Nation and Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Carroll, Noel. 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Creed, Barbara. 2022. *Return of the Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*. New York: Routledge.

- Hiltunen, Kaisa. 2010. Elina, Henry ja Elsi. Lapsuuden melankoliaa elokuvallisten maise-
mien kautta nähtynä. *Lähikuva* 23 (3), 66–84.
- Johansson i Backe, Kerstin. 2002. *Näkymätön Elina*. Ruotsinkielinen alkuteos *Som om jag
inte fanns* 1978. Otava: Helsinki.
- Kokko, Mirja. 2010. Isän ikävä. Minäkerronnan ulottuvuuksia kuvakirjassa Tyttö ja naak-
kapuu ja elokuvassa Näkymätön Elina. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 2,
4–25.
- Kokko, Mirja. 2012. *Sureva mieli sanoin ja kuvin. Läheisensä menettäneen lapsen kokemus
Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoissa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kokko, Mirja. 2014. ”Jos minutkin haetaan taivaaseen?” Surevan lapsen vaihtoheitoiset
maailmat Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoissa *Elisabet, nalle ja pikkuveli, jota ei
ole ja Tyttö ja naakkapuu*. Teoksessa Marleena Mustola (toim.): *Lastenkirja. Nyt*. Helsinki:
Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 89–110.
- Korsmeyer, Carolyn. 2011. *Savoring Disgust. The Foul and the Fair in Aesthetics*. New York:
Oxford University Press.
- Kovanen, Marjo. [tulossa]. Horror in Finnish Children’s Cinema and Film Literacy. Case
Study of *Iris*. Käsikirjoitus.
- Koven, Mikel J. 2008. *Film, Folklore and Urban Legends*. Lanham Maryland: Scarecrow
Press.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of horror. An essay on abjection*. New York: Columbia University
Press.
- Laaksonen, Pekka. 2008. Suot suomalaisessa kansanperinteessä. Teoksessa Riitta Korho-
nen, Leila Korpela & Sakari Sarkkola (toim.): *Suomi – Suoma. Soiden ja turpeen tutkimus
sekä kestävä käyttö*. Helsinki: Maahenki, 266–271.
- Lassila, Maija. 2016. Kuinka keskustella suon kanssa. AntroBlogi. [https://antroblogi.
fi/2016/12/suon-kanssa/](https://antroblogi.fi/2016/12/suon-kanssa/). Viitattu 8.11.2022.
- Laurén, Kirsi. 2008. Suot suomalaisessa taiteessa. Teoksessa Riitta Korhonen, Leila Korpela
& Sakari Sarkkola (toim.): *Suomi – Suoma. Soiden ja turpeen tutkimus sekä kestävä käyttö*.
Helsinki: Maahenki, 272–277.
- Laurén, Kirsi, Kaukio, Virpi, Latvala-Harvilahti, Pauliina & Vikman, Noora. 2020. Alasto-
muutta, allikoita ja kannanottoa. Suotrendi kulttuuriperintöä muokkaamassa. *Elore* 27 (1),
119–122.
- Lester, Catherine. 2022. *Horror Films for Children. Fear and Pleasure in American Cinema*.
London: Bloomsbury Academic.
- Nodelman, Perry. 2008. *The Hidden Adult. Defining Children’s Literature*. Baltimore: The
John Hopkins University Press.
- Rose, Jacqueline. 1984. *The Case of Peter Pan, or, the Impossibility of Children’s Fiction*.
London: Macmillan.
- Römpötti, Tommi & Karlstedt, Titta. 2021. 2000-luvun suomalainen lastenelokuva. Missä
viipyy tutkimus? *Kulttuurintutkimus* 38 (1), 30–39.
- Sihvonen, Jukka. 1987. *Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta*. Helsinki:
Valtion painatuskeskus.
- Timonen, Eija. 2005. *Perinteestä mediavirtaan. Kansanperinteen muuntuminen arkistomuis-
tiinpanoista lastenkulttuuriksi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Tirronen, Lumi. 2011. Haastattelut: Ulrika Bengts ja *Iris*. *Film-O-Holic*. www.film-o-holic.com/haastattelut/ulrika-bengts-iris/. Viitattu 20.7.2024.
- Utriainen, Terhi. 1994. Kulttuuri ja kuolema. Teoksessa Katariina Jalonen (toim.): *Ihmiselämän rajat*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 6–15.
- Vuojala, Petri. 1986. Kylmää, kauheaa, surullista – Romantiikan maalaustaiteen ulottuvuuksia. Teoksessa Raimo Kinisjärvi & Matti Lukkarila (toim.): *Kun hirviöt heräävät – kauhu ja taide*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.
- Wojcik-Andrews Ian. 2000. *Children's Films. History, Ideology, Pedagogy, Theory*. New York: Garland Publishing.
- Ylönen, Susanne. 2014. ”Meidän maailmamme möröt ovat sisäpuolella”: muuminologian vaikutus lastenkirjallisuuden eksistentiaalisten kauhujen arvottamiseen. Teoksessa Marleena Mustola (toim.): *Lastenkirja. Nyt*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 217–240.
- Ylönen, Susanne. 2016. *Tappeleva rapuhirviö. Kauhun estetiikka lastenkulttuurissa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

”Tervehtikää lapset edistystä”

Uusliberalismin vastustus 2010-luvun suomalaisissa lastenelokuviissa

Tommi Römpötti

 <https://orcid.org/0000-0002-3623-0014>

On aurinkoinen kevätaamu. Lapset marssivat opettajiensa kanssa pienen koulunsa ja sitä uhkaavien puskutraktorien väliin. Mieltä osoittavin kyltein ja huudoin he vastustavat edessä olevaa muutosta: koulu on määrätty purettavaksi ja lapset siirrettäväksi suureen, taloudellisesti tehokkaampaan kouluun. Tämä elokuvan *Ella ja kaverit* kohtausta on yksi elokuvallinen esimerkki tämän vuosituhannen aikana poliittista ja yhteiskunnallista keskustelua hallinneesta uusliberalistisesta eetosesta, jossa kannattavuudesta ja taloudellisesta menestymisestä on tullut hyvän ja hyväksyttävän elämän mitta.

Tehokkuuteen liittyvä jatkuvan kasvun vaatimus on levittänyt menestysodotuksen kaikille elämän alueille. Taloudellisen menestyksen vaatimus alkoi ohjata merkittävästi myös suomalaista elokuvaa 1990-luvun puolivälistä lähtien.¹ Vuonna 1999 *Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelmassa* todettiin, että kansallinen elokuva voi olla kannattavaa vain, jos tuotetaan myös elokuvia, jotka saavat paljon katsojia.² Tähän mark-

1 Ks. Suomen elokuvasäätiö 1994, 1–2.

2 Suomen elokuvasäätiö 1999, 7.

kinalähtöiseen vaatimukseen lastenelokuva on yleisömenestyksellään vastannut.³

Lastenelokuvien suuren määrän ja elokuvien suurten katsojamäärien myötä niiden kulttuurinen ja pedagoginen merkitys on kasvanut 2000-luvun aikana, sillä elokuvat vaikuttavat lasten arvoihin ja asenteisiin, ymmärrykseen maailmassa olemisesta, itsestä ja toisista. Miten elokuvat sitten esittävät lasten suhteen omaan ympäristöönsä, jonka muoutoutumiseen uusliberalistiset toimijat – niin yksilöt kuin yritykset – vaikuttavat? Tarkastelen tätä kysymystä kolmen 2010-luvulla ensi-iltaan tulleen elokuvan valossa.

Elokuviissa *Ella ja kaverit* (Taneli Mustonen, 2012), *Hevisaurus* (Pekka Karjalainen, 2015) ja *Supermarsu* (Joonas Tena, 2018) lapset nousevat vastustamaan jotakin sellaista, jonka he ymmärtävät muuttavan heidän elinympäristöään ja vaikuttavan heidän elämäänsä. Lasten vastustuksen kohteet poikkeavat elokuvissa toisistaan, mutta niitä yhdistää kytkös elokuvaan ympäröivän kulttuurin ja yhteiskunnan uusliberalistiseen eetokseen: lasten ympäristö on muuttumassa taloudellisen menestyksen tavoittelun tai aikuisten ahneuden vuoksi.⁴

Talousvetoisuutta ei tietenkään 2010-luvulla vastusteta yksinomaan suomalaisissa lastenelokuviissa: kulutus-kulttuurin ja globalisaation moninaisten vaikutusten paikallinen vastustaminen on lastenelokuviissa merkittävä trendi.⁵ Vastustamisen trendiä voi pitää ristiriitaisena, sillä elokuvat kaupallistavat lapsuutta sikäli, että ne ovat itsessään tuotteita, joiden katsomisen halutaan johtavan oheistuotteiden ostamiseen. Kohteenani olevista elokuvista tässä mielessä ristiriitaisin on *Hevisaurus*. Se eroaa kahdesta muusta siinä, että sen lähtökohta on lapsille suunnattu musiikkibrändi, jonka nimissä kaupataan monenlaisia oheistuotteita pehmoleluista lippalakkeihin, pyyhkeisiin ja uimakellukkeisiin. Hevisaurusten tapaan *Ella ja kaverit* ja *Supermarsu* ovat lapsille etukäteen

3 Katsojamääristä ks. Röpötti & Karlstedt 2021, 32–33.

4 Vastaavanlaista vastustavaa toimijuutta on elokuvissa myös 2020-luvulla. Jos tarkastelua laajentaisi 2020-luvun elokuviin, mukaan tulisivat ainakin *Sihja – kapinaa ilmassa* (Marja Pyykkö, 2021) ja *Supermarsu 2* (Joonas Tena, 2022).

5 Brown 2017, 95, 102.

tuttuja, eli niillä voitiin elokuvaa tehtäessä olettaa olevan valmis yleisö. *Ella ja kaverit* perustuu Timo Parvelan kirjaan *Ella ja Äf Yksi* (2008) ja *Supermarsu* Paula Norosen *Supermarsu*-kirjoihin (2007–). Ne eivät myy samalla tavalla oheistuotteita kuin *Hevisaurus* vaan luottavat ensi sijassa siihen, että elokuva herättää kiinnostuksen kirjoihin samoin kuin kirjat ovat herättäneet kiinnostuksen elokuvaa kohtaan.

Aloitin tarkastelemalla sitä, miten uusliberalismi lastenelokuvassa tunkeutuu lasten maailmaan niin, että lapset alkavat sitä vastustaa. Tämän jälkeen siirryn tarkastelemaan sitä, mikä lastenelokuviissa tekee vääjäämättömältä tuntuvan uusliberalistisen kehityksen vastustamisen mahdolliseksi, sillä lapset ovat lähtökohtaisesti alisteisessa asemassa aikuisiin nähden.

Uusliberalismi tunkeutuu lastenelokuvaan

Uusliberalismi on muuttuva taloudellinen, poliittinen ja ideologinen järjestys. Sen tavoitteena on vapaiden markkinoiden taloudellinen tehokkuus, jonka keskeisinä keinoina ovat yksityistäminen ja yksilöiden välinen kilpailu.⁶ Uusliberalismissa on kyse nykykapitalismin kaikille elämänoille levittäytymään pyrkivästä hallinnasta, jossa talous ja politiikka ovat erottamattomasti kiinni toisissaan. Tällä vuosituhanneella se on tarkoittanut ensi sijassa markkinoiden sääntelemää ja hallitsemaa elämää, jossa kaikkea tarkastellaan taloudellisen tuottavuuden mittarilla. Lasten ja talouden suhdetta tutkinut Minna Ruckenstein toteaa, että lapsista tavataan puhua resursseina, mutta silti lapsuuteenkin kohdistuvista julkisista varoista ollaan valmiita leikkaamaan.⁷ Uusliberalismin on pessimistisimmillään nähty koko ajan lisäävän epätoivoa, koska se on

6 Suomessa uusliberalismin keskeiset arvot (yksityisomistus, kilpailukyky ja markkinoiden vapaus) ovat olleet törmäyskurssilla hyvinvointivaltion kanssa. Suomalainen hyvinvointivaltio menestyi 1960-luvulta 1980-luvulle, sillä bruttokansantuote kasvoi samalla kun tulonsiirrot ja sosiaaliturva pienensivät tuloeroja ja epätasa-arvoisuutta. 1980-luvun aikana uusliberalistinen politiikka alkoi muuttaa ajattelua, kun rahoitusmarkkinoiden kontrollointia alettiin vähentää. 1990-luvun alun lamasta lähtien maailmanlaajuisen kilpailukyyn vaatimukset ovat vaikuttaneet kansalliseen politiikkaan ja toimineet perusteluna sosiopoliittisille, hyvinvointivaltiota purkaville muutoksille. Esim. Patomäki 2007, 55.

7 Ruckenstein 2013, 14.

luonnollistunut joksikin, jonka kehityskulkua ei voi vastustaa vaan ainoastaan yrittää kestää.⁸

Ellan ja kavereiden, *Hevisauruksen* ja *Supermarsun* tarinat kytkeytyvät kouluun, mikä on lastenelokuvassa tavallista. Näistä *Ella ja kaverit* on konkreettinen esimerkki Ruckensteinin esittämästä ristiriidasta, sillä elokuvassa lapset joutuvat pienten koulujen taloudellista kannattavuutta tarkastelevan kouluverkkoselvityksen ja sitä voimakkaasti edistävän yksilöllisen ahneuden uhreiksi. Lapset eivät kuitenkaan suostu pelinappuloiksi ja siirrettäväksi kaupungin keskustassa olevaan jättikouluun, vaan he taistelevat koulunsa hävittämistä vastaan. Ahneutta ja oman edun tavoittelua vastustetaan myös *Hevisauruksessa*, jossa liikemies on perustamassa pieneen kylään huvipuistoa. Kaksi kylän lasta nousee vastarintaan, koska huvipuiston rakentaminen tuhoaisi luontoa ja liikemies riistäisi kylään ilmestyneiltä sauruksilta vapauden vangitseamalla heidät tulevan puistonsa vetonauloiksi.

Elokuviissa *Ella ja kaverit* ja *Hevisaurus* aikuiset ovat esimerkkejä sellaisesta talousajattelun ohjaamasta uusliberalistisesta yksilöstä, jota Michel Foucault nimittää *homo economicukseksi*. Tällainen minäkeskeinen yksilö on ”itse oma pääomansa, tuottajansa ja ansioidensa lähde”.⁹ Paul Verhaeghen mukaan yksilöllisen itseriittoisuuden korostamisessa siirryttiin vuosituhannen vaihteessa itsen löytämisestä itsen täydellistämiseen, jossa menestyksestä – ja erityisesti taloudellisesta menestyksestä – tuli kaiken mitta.¹⁰ Tällainen uusliberalistinen menestystä tavoitteleva yksilö punnitsee kaikkea oman hyödyn näkökulmasta. Lastenelokuviissa tätä kehitystä vastustetaan. Toisin kuin *Ella ja kaverit* ja *Hevisaurus*, joissa lapset vastustavat yksilöllistä, muista piittaamatonta ahneutta, *Supermarsussa* vastustus kohdistuu laajemmin teollisen tuotannon ympäristöä häiritseviin ja tuhoaviin vaikutuksiin, joskin siinäkin saastuttava margariinitehdas henkilöityy yhteen ihmiseen. Elokuvan päähenkilö, marsun puremasta supervoimat saanut Emilia (Ella Jäppi-

8 Evans & Giroux 2015, 49.

9 Foucault 2008, 226–227.

10 Verhaeghe 2014, 74–75.

nen) ryhtyy pelastamaan silakoita, joista margariinitehtaan mereen valuvat jätteet ovat tehneet aggressiivisia.

Kaikissa kolmessa elokuvassa lasten vastarinta liittyy oleellisesti kysymykseen ystävydestä, joka on elokuvien lapsille kaikkein tärkeintä. *Supermarsussa* Emilian parhaan ystävän Simon isällä (Jani Karvinen) on poukaman rannassa leväkioski, jossa hän myy meren moninaisista antimista tehtyä syötävää. Kioskin kuitenkin tuhoavat myrkyistä hurjistuneet silakat. Emilia toimii silakoiden ja ympäristön hyväksi myös jotta Simon isä voisi jatkaa kioskitoimintaansa eikä heidän tarvitsisi muuttaa pois paikkaan, jossa vesi olisi puhtaampaa ja kalat rauhallisempia. *Hevisauruksessa* Toni (Milo Snellman) ja Suvi (Salli Siivonen) ystäväystyvät saurusten kanssa ja pelastavat heidät liikemies Maximin (Taneli Mäkelä) kynsistä. Toni kertoo sauruksista kuitenkin tiedemiehelle, joka tulee häkkeineen hakemaan niitä. Suvi saa Tonin – ja katsojan – ajattelemaan moraalikysymyksiä todetessaan: ”Käytä sydäntä ja mee kertomaan niille et sä oot myyny ne. Tajuutsä et ne pitää sua parhaana ystävänään?” Toni päättääkin lopulta pelastaa saurukset ja siten asettaa ystävyuden menestyksen ja tieteellisen kunnian edelle. Elokuvasa *Ella ja kaverit* muutosta vastustaa opettajansa tukemana yhdessä koko Ellan luokka, kiinteä seitsemän tokaluokkalaisen joukko.

Ystävyys on kautta aikojen lapsille suunnattujen tarinoiden keskeinen teema, joka voi liittyä yhtä hyvin niin kavereihin, aikuisiin kuin eläimiin ja luontoon.¹¹ Uusliberalismin kehyksessä tässä asettuvat vastakkain lasten ja aikuisten maailma tavalla, jossa aikuisuutta määrittää raha ja usein myös ahneus. Lapsuutta taas kuvastaa mielikuvituksen rikastama ystävyuden maailma, jossa rahalla ei ole kummoista roolia. Näin lastenelokuvan maailma on perinteisesti näyttäytynyt viattomuuden alueena, johon aikuisyhteiskunnan (raha)huolet eivät ulotu tai josta ne pyritään sulkemaan pois.

Vuoden 1999 *Poika ja ilves* -elokuva tarkastellessaan Jukka Sihvonen vertaa lastenelokuvaa ympäröivän maailman uhkilta suojeltavaan luononsuojelualueeseen. Kyseessä on kuvitelma, jossa lapsuus vertautuu

11 Ks. Röpmpötti & Karlstedt 2021, 36–38.

luonnon viattomuuteen.¹² Luonnonsuojelualueesta johdettuna ajattelen lastenelokuva lapsuudensuojelualueena.¹³ Siinäkin kuvitelma lapsuuden luonnon kaltaisesta viattomuudesta on myytti, jota ylläpitämällä voidaan korostaa lasten ja aikuisten maailman välistä eroa ja näin kieltää todellisten sosiaalisten ongelmien, kuten köyhyyden tai rasismien vaikutus lasten elämään.¹⁴ Suomalaisessa lastenelokuvassa tämä näkyy selvästi valkoisuutena: siinä missä esimerkiksi ruotsalaisissa ja muissakin eurooppalaisissa lastenelokuviissa nähdään lapset ovat etnisesti monista eri taustoista,¹⁵ 2000-luvulla ensi-iltaan tulleissa suomalaisissa pitkissä lastenelokuviissa ei nähdä yhtään maahanmuuttajataustaista tai rodullistettua lapsihenkilöä ennen vuoden 2021 lopussa ensi-iltaan tulleita Aapeli-filmatisointia *Vinski ja näkymättömyyspulveri* (Juha Wuolijoki, 2021).¹⁶

Katsotuimmat 2000-luvun lastenelokuvat, *Risto Rämpääjät* (2008–2023), pitävät yhteiskunnan etäällä omalakisesta maailmastaan, mutta 2010-luvulla on tehty myös elokuvia, joissa aikuisten elämää määrittävät teemat ja rahan lainalaisuudet ovat tunkeutuneet osaksi lastenelokuva.¹⁷ Noel Brownin mukaan tämän päivän lastenelokuvilla tuntuukin olevan voimakas tarve heijastella sitä ympäröivää kulttuuria ja yhteiskuntaa, jossa lapsia kasvatetaan ja tuotetaan.¹⁸ Hän toteaa, että samalla kun populaarikulttuuri tuntuu nuortuneen, lastenkulttuurin muodot tuntuvat aikuistuneen.¹⁹ Kysymys 2010-luvulla lastenelokuvien suhteesta tekoajan ympäröivään todellisuuteen on väistämättä kysymys myös siitä, miten uusliberalistisen menestysetoksen seurauksia esitetään

12 Sihvonen 2004, 24–25.

13 Ks. Rämpötti & Karlstedt 2021, 38.

14 Ks. Giroux 2000, 5–6; Ruckenstein 2013, 64.

15 Esim. Åberg 2013; Brown 2019, 227.

16 Fiktiivisistä lyhytelokuvista monikulttuurisuus näkyy elokuvassa *Kollikallion skidit* (Antti Aittokoski, 2004). Aikuisille suunnatuissa näytelmäelokuviissakin ensimmäiset merkittävässä roolissa olevat maahanmuuttajataustaiset rodullistetut henkilöt nähtiin vasta 2010-luvun taitteen elokuvissa *Maata meren alla* (Pinja Hellstedt, 2009), *Jos rakastat* (Neil Hardwick, 2010) ja *Kohtaamisia* (Saara Cantell, 2010). Elokuvat voi nähdä osana syksyllä 2008 alkanutta maahanmuuttajuuteen liittyvää keskustelua. Tätä edeltäviä poikkeuksia ovat komedia *Vieraalla maalla* (Ilkka Vanne, 2003) sekä 1970-luvun alun *Musta Lumikki* (Matti Sokka, 1971).

17 Ks. Kümmerling-Meibauer 2013, 39.

18 Brown 2017, 86, 94.

19 Brown 2019, 228.

osana lastenelokuvan maailmaa. Viitataan tällä yksilöllisen, itsekeskeisen menestyksen korostamiseen niin, että rahaa pidetään tärkeämpänä kuin luonnon hyvinvointia tai muiden huomioonottamista.

Tehokkuutta ja ahneutta

Tässä käsittelemistäni kolmesta lastenelokuvasta vallitsevaan poliittiseen keskusteluun kytkeytyy selvimmin *Ella ja kaverit* (2012). Kuten luvun alussa kuvaillussa kohtauksessa nähtiin, pieni puinen kyläkoulu on määrätty purettavaksi, koska paikalle aiotaan rakentaa formularata. Lasten on määrä siirtyä kaupungissa olevaan suureen kouluun, mutta he opettajineen eivät asiaa hyväksy vaan ryhtyvät aktiivisesti vastustamaan muutosta. Ratkaisevana aamuna toisella luokalla olevan Ellan (Freja Teijonsalo) kertojanaäni toteaa: ”Puskutraktorit olivat tulleet koulun pihalle jo hyvissä ajoin mut niin oltiin mekin – ja valmiina.” Opettaja (Eero Milonoff) seisoo vihreä taistelukupäri päässään oppilaittensa edessä ja johtaa heidät taisteluun ”talvisodan ja Kojjärven hengessä”. Lasten kantamien kylttien iskulauseet, kuten ”Bätmän pelastaa” ja ”Ihanaa Leijonat”, tuntuvat olevan väärässä paikassa samoin kuin opettajan aikuiskatsojalle silmää iskevät taistelupuheet. Vielä puskutraktoriin lähestyessä uhkaavasti oppilaita ja koulurakennusta opettaja huutaa: ”Pitäkää linjat, kyl ne väistää!” (kuva 17). Lopulta hän joutuu pakenemaan lasten kanssa traktoriin pystyssä lähestyvien kauhojen edestä. Koulun rehtori (Armi Toivanen) ja kaksi muuta aikuista kuitenkin jäävät paikalleen, mikä saa traktorit viime hetkellä pysähtymään.

Formularatahanketta omalle pojalleen kaikin keinoin ajava äveriäs isä Yksi (Kari Ketonen) saapuu paikalle, kiipeää epäilevän työntekijänsä sijaan traktoriin ja virta-avainta kääntäessään toteaa itseksensä: ”Tervehtikää lapset edistystä.” (Kuva 18.) Traktori ei kuitenkaan käynnisty, koska Pate (Jyry Kortelainen) on tukkinut sen moottorin lihapullan kaltaisella ”mysterimökyllä”, joka on lastenelokuvalle ominainen taikaesine. Toisten traktoreista käynnistyy mutta sammuu heti, kun Pate ehtii tunkea senkin moottoriin mysterimökyyn.



Kuva 17. Pienen koulun purkamista vastustetaan. Kuvankaappaus elokuvasta *Ella ja kaverit* (© Snapper Films Oy 2012).



Kuva 18. ”Tervehtikää lapset edistystä.” Kuvankaappaus elokuvasta *Ella ja kaverit* (© Snapper Films Oy 2012).

Isä Yhden itsekseen toteama ”edistys” on rahan valtaa, joka muuttaa lasten ympäristöä ja elämää mutta jonka päämäärä on yksilökeskeinen. *Ella ja kaverit* on myös esimerkki siitä, että politiikan ja talouden yhteys voi johtaa korrupioon. Isä Yhdelle raha on väline saada haluamansa. Menestyksen vaatimus, jossa taloudellinen voitto on päämäärä ja ahneus hyve, on kolonisoinut hänen ajattelunsa ja identiteettinsä.²⁰ Tämä osoitetaan heti elokuvan prologissa, joka asettaa elokuvan arkitodellisuudesta tuttuihin keskusteluihin kuntien kouluverkkoselvityksistä ja pienten koulujen kannattamattomuudesta.

²⁰ Ks. Verhaeghe 2014, 179.

Prologissa Isä Yksi astuu koputtamatta suuren keskuskoulun rehtorin (Ville Myllyrinne) hämärään huoneeseen pelotteenaan isokokoinen henkivartijansa. Hän istuu pöydältä käteensä rehtorin hellimän kehystetyn valokuvan.

Isä Yksi: Kaunis, pieni saari. [Kääntyy isokokoisen apurinsa suuntaan.] Onko meillä tämmöistä? Pistä listaan. Tämmönen pitää hankkia. Näähän on kivoja, eks ois kiva jäädä eläkkeelle nyt? Terveenä, varakkaana.

Rehtori: Miten?

Isä Yksi: Sanot siellä kaupunginvaltuustossa, että tähän teidän kouluun mahtuu lapsia vielä vaikka miten paljon. Ja sitten alat aktiivisesti puoltaa niiden pienten koulujen purkamista.

Rehtori: Mutta minähän kannatan pieniä kouluja.

Isä Yksi: No vaihdat puolta. Tuut voittajien tiimiin. Se kannattaa aina.

Isä Yksi on rikas, sillä hän voisi tuosta vain ostaa itselleen saaren Kariibialta vain siksi, että ne ovat ”kivoja”. Voittajiin viittaava repliikki, omaan taloudelliseen hyötyyn vetoava takinkääntämisen ehdottaminen ja väkivallalla uhkaaminen saavat katsojan näkemään hänet uusliberalistisen ahneuden ilmentymänä, jossa muut sysätään – tai pikemminkin osteetaan – pois oman päämäärän tieltä. Uusliberalistisesti ajatellen edistyksen nimissä sysätään syrjään ihmisiä ja puretaan asioita, jotka eivät kykene toimimaan tuottavalla tavalla.²¹ Samoin kuin opettajan puhe ”talvisodan ja Koijärven hengestä” prologin viittaukset gangsterigenreen ja kouluverkkoselvityksiin ovat esimerkki siitä, miten lastenelokuva pyritään usein tekemään ”koko perheen elokuvaksi”. Tämä tarkoittaa sitä, että elokuva pyritään esimerkiksi viittauksilla populaarikulttuuriin ja ympäröivään yhteiskuntaan tekemään kiinnostavaksi myös aikuiskatsojalle, joka tulee elokuvateatteriin lasten kanssa.²²

21 Evans & Giroux 2015, 45.

22 Ks. esim. Cornell 2015, 18.

Prologin jälkeen siirrymme ohi ajavan formula-auton äänen saattelmana elokuvan alkuteksteihin, jotka toimivat siirtymänä maailmojen välillä. Näin tehdäänkin selväksi, että lasten ja aikuisten maailmat ovat erilaiset, sillä hämärässä tapahtuvasta salamyhkäisestä prologista siirtään alkutekstien aikana aurinkoiseen maailmaan, jota katsotaan lapsen näkökulmasta.

Myös *Hevisauruksessa* lapset vastustavat ahnetta, muista piittaamaton ta aikuista. Elokuvasa lapset lähtevät opettajansa (Sanna Stellan) johdolla luokkaretkelle, jonka aluksi he pääsevät tutustumaan liikemies Maximin kylässä rakenteilla olevaan huvipuistoon. Opettaja on ilmeisen huolissaan lasten käytöksestä, sillä kun Toni toteaa, ettei Maximin Hupimaailma ole vielä valmis, opettaja sanoo: ”Niin e-ei se olekaan mutta Maximilla on niin suuria suunnitelmia tämän kylän varalle, että, että meidän kaikkien täytyy olla ihan hyvin kohteliaita häntä kohtaan. Joohan?” Opettajan vastaus kertoo kylän aikuisten olevan polvillaan Maximin edessä, mutta lapset kääntävät valtajärjestyksen ylösalaisin osoittamalla Maximin toimet epäilyttäviksi. Lapsia kiinnostavat kylän taloudellisen menestyksen sijaan muut arvot. Toisin kuin elokuvassa *Ella ja kaverit* lasten vastustus onkin selvemmin luonnonsuojeluaktivismia, sillä Maximin ahneuden ajama muutos vaikuttaisi haitallisesti nimenomaan ympäröivään luontoon.

Maximin pitämä hupimaailman esittely ja lasten reaktiot siihen tiivistävät osapuolten erot. Paljon kertoo myös se, että opettaja on tilanteessa läsnä mutta hiljaa:

Maxim: Tervetuloa tänne Pohjoismaiden hienoimpaan elämyspuistoon Hupimaailmaan. Minä toivonkin, että te viihdytte täällä jatkossa oikein oikein kovasti paljon.

Suvi: Et tuhlattais kaikki rahat täällä. (Lähikuvassa vieressä istuvalle kaverilleen.)

[– –]

Maxim: Tämä Hupimaailma tulee laajenemaan sillä tavoin että tänne kärkeen niemelle, Jylhänvuorelle, nousee Pohjoismaiden korkein maailmanpyörä. Ja sieltä tulee näkemään aina Tallinnaan saakka. Louhinnat ovat jo käynnissä, että...

Suvi: Kalliot louhitaan maailmanpyörän takia?

Maxim: No siitä viistetään, viistetään kallionreunaa riittävä määrä, että minä jos kuka olen, olen suurin, suuri luonnon ystävä. Täällä Hupimaailmassa teillä lapset on mahdollisuus tutustua kivikauden eläimiin, muun muassa tähän hurjaan lihansyöjään elikkäs tyrannosaurus rexiin.

Toni: Dinosaurukset eli liitukaudella ja tuo oli plateosaurus joka oli kasvissyöjä.

Suvi toimii tulkkina ja kertoo totuuden Maximin puheista vieressään istuvalle kaverilleen – ja katsojalle. Suvi ihmettelee myös sitä, miksi luontoa pitäisi tuhota huvipuiston takia. Toni taas osoittaa, että Maxim puhuu virheellisiä asioita ja siten vähättelee ja aliarvioi lapsia. Talouden mahdista kertoo se, että opettaja ei tartu Maximin esittämään virheelliseen tietoon dinosauruksista.

Ella ja kaverit -elokuvan Isä Yhden tapaan Maxim on esimerkki siitä, että uusliberalismin meritokratiassa ja menestysvaatimuksissa kamppaileminen saa ihmisistä esiin huonoimmat puolet, kuten Paul Verhaeghe on esittänyt. Näitä ovat erityisesti toisiinsa kytkeytyvät itsekeskeisyys ja kyky valehdella uskottavasti.²³ Nämä taloudelliseen menestykseen liittyvät piirteet asettavat aikuisten ja lasten maailmat vastakkain. Toisten huomioon ottaminen ja auttaminen ei yksilökeskeisessä menestystarinassa ole arvo, ellei se pönkitä auttajan omaa menestystä. Sen sijaan lastenelokuvassa pyyteetön yhteisön auttaminen on tärkeää. Vaikka yksilöllisyys lastenelokuvassakin korostuisikin siksi, että lapsipäähenkilö on sankarillinen toimija (kuten Emilia Supermarsuna), hän auttaa silti itseään aina osana yhteisöään. Lastenelokuvien päähenkilöt ovat moraalisena oikeamielisyyden esimerkkejä, kun taas aikuiset tuntuvat usein olevan toimissaan epärehellisiä. Sen voi paljastaa myös heidän ulosantinsa. Esimerkiksi kun Suvi ihmettelee kallionlouhintaa, Maxim toteaa, että ”minä jos kuka olen, olen suurin, suuri luonnon ystävä”. Taketelullaan ja liioittelullaan Maxim paljastaa valehtelevansa.

23 Verhaeghe 2014, 174–175, 180.

Samankaltainen aikuisen valehtelun paljastava esimerkki on *Supermarsussa*. Kun selviää, että margariinitehtaan jäteputki on saastuttanut Itämerä, tehtaan johtaja toteaa televisiouutisten haastattelussa, että ”luonnonsuojeluhan on minulle ihan sydämen asia, joo”. *Supermarsu* tuntuu sanovan, että uusliberalismin vaatima tehokkuus ja siihen liittyvä piittaamattomuus luonnosta eivät ole ongelma vain ihmisille, vaan se aiheuttaa välillisesti käytöshäiriöitä myös kaloille, sillä veden saastumisen seurauksena myös silakoista tulee esiin huonoimmat puolet. Supermarsuna sukeltavalle Emilialle yksi silakka toteaa:

Titta, toi pahaa-aavistamaton särkiparvi muutti tänne vasta pari viikkoa sitten. Tuollaisia mekin ennen oltiin, uitiin hyväntuulisina samaan suuntaan, mutta nyt – oijoijojoi, raivopää meidän jengi. Pitää muistaa, että myrkytetty silakka on vihainen silakka.

Elokuville *Ella ja kaverit*, *Hevisaurus* ja *Supermarsu* lapset vastustavat onnistuneesti muutosta, jonka aikuisten toiminta aiheuttaisi tai on jo aiheuttanut heidän elinympäristössään. Lasten aikaansaama muutos voi vaikuttaa myös katsojan toimintaan omassa arjessaan, sillä elokuvien esimerkit ammentavat katsojan arkitodellisuudesta. Näin lastenelokuvat rohkaisevat katsomaan maailmaa toisin. *Ella ja kaverit* -elokuvassa Ellan pikkukoulusta oppilaat siirretään jättimäiseen keskuskouluun, mutta lopuksi lapset palautetaan omiin pieniin kouluihinsa ja jättikoulu lakkautetaan. *Hevisauruksessa* Toni ja Suvi onnistuvat pelastamaan saurukset ja estämään Maximin ympäristöä tuhoavat toimet. *Supermarsussa* Emilia onnistuu toiminnallaan lopettamaan läheisen lahdenpoukaman saastuttamisen ja ennen muuta muuttamaan ihmisten asenteita.

Miten tämä on mahdollista? Toisin sanoen miten lastenelokuva tekee mahdolliseksi muutoksen, joka talousvetoisen järjestyksen vastaisena tuntuu katsojan todellisuudessa miltei mahdottomalta? Järkevältä tuntuvan muutoksen aikaansaamiseksi elokuvat tarjoavat niin sisällöllistä kuin kerronnallista järjettömyyttä.

Lastenelokuvan järjettömyys

Supermarsussa Emilia saa lemmikikseen marsun. Marsu puraisee häntä ja seuraavana yönä hänet herättää hänen viidennen kerroksen ikkunansa viereen lentävä marsun kuljettama Saab-taksi. Emilia ihmettelee, näkeekö hän unta mutta astuu kuitenkin huoneensa tuuletusikkunasta lentävän auton kyytiin. Taksia kuljettava marsu vie Emilian tapaamaan kaikkitietävää Jättiläismarsua (äänenä Esko Salminen), joka kertoo, että marsun purema on tehnyt Emiliasta ”supermarsun” ja että aina lemmikimarsunsa vesipullosta juotuaan Emilia muuttuu erittäin voimakkaaksi ja lentotaitoiseksi. Kuulostaa järjettömältä mutta lastenelokuvaan sopivalta.

Lastenelokuvan lajityypillisessä määrittelyssä keskeistä on kohdeyleisön ikä.²⁴ Minulle lastenelokuva on sellainen, joka käsittelee perustaltaan lapsuutta ja on suunnattu puhuttelemaan ensi sijassa 12-vuotiaita ja sitä nuorempia lapsia. Kohdeyleisön ikä ohjaa elokuvantekijöitä valitsemaan sellaisia kerronnallisia ja tyylillisiä keinoja, joilla elokuva kohdistetaan puhuttelemaan juuri lapsia. Lastenelokuvan voi näin määrittellä elokuvaksi, joka tietyssä yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa ajassa tehdään sekä sisällöllisesti että kerronnallisesti lapsikatsojan käsityskyvylle ymmärrettäväksi.

Lastenelokuvan puhuttelutapoja kuvaa mainiosti Máire Messenger Daviesin *järjettömän tilan (crazyspace)* käsite, jonka piirteitä hän esittelee tarkastellessaan brittiläistä lastenelokuvaa ja -televisiota.²⁵ Jos lajityyppiä pitää elokuvan kulttuurisen olemistavan strategiana,²⁶ niin lastenelokuvassa järjetön tila on tuon strategian ydin, sillä se ohjaa sekä elokuvan tekijöitä että katsojia. Se tarjoaa myös vastauksen siihen, miten lastenelokuvat kertovat lapsille yhteiskunnassa meneillään olevista asioista.²⁷

Lastenelokuvassa on useita mahdollisia järjettömän tilan merkitsijöitä, jotka voivat liittyä niin tarinan sisältöön, kerrontaan kuin estetiikkaan. Järjettömän tilan merkitsijöitä ovat esimerkiksi lapsen näkökulma,

24 Esim. Krämer 2002, 186.

25 Messenger Davies 2005.

26 Ks. Salmi 1993, 214.

27 Ks. Helminen 2019, 64–65.

lapsenomainen toiminta, aikuisten asettamien kieltojen rikkominen, ikävästi lasta kohtaan käyttäytyvät aikuiset ja jonkinlainen moraalinen opetus. Nämä piirteet tekevät lastenelokuvasta kumouksellisen tilan, jossa aikuismaailman järjestystä vastustava toiminta on mahdollista. Messenger Daviesin mukaan lastenelokuva on valtajärjestyksen hetkel- lisesti kääntäessään karnevalistinen.²⁸ Elokuva voi toki rakenteeltaan pitää lähtökohtaisesti karnevalistisena, koska sillä on alku ja loppu. Mut- ta samoin kuin elokuvaa ympäröivä maailma on osa elokuvaa, elokuva- kin voi työntyä osaksi katsojansa arkea. *Ella ja kaverit*, *Hevisaurus* ja *Supermarsu* eivät tässä mielessä olekaan pelkkiä karnevaaleja, sillä ne kytkeytyvät kaikki katsojan arjessa tapahtuviin kehityskulkuihin ja voivat merkittävästikin vaikuttaa siihen.

Siirryn nyt tarkastelemaan sellaisia järjettömän tilan piirteitä, jotka te- kevät lasten uusliberalistista järjestystä vastustavan toiminnan mahdolli- seksi ja voivat saada katsojan hyväksymään heidän toimintansa. Hyväk- syminen kytkeyty lastenelokuvalle ominaiseen didaktiseen funktioon, sillä ideologisista ja pedagogisista vaikutteista rakennetaan halutunlai- nen katsoja.²⁹ Järjettömän tilan piirteistä tärkein on kerronnan lapsen näkökulma, joka liittyy lastenelokuvas- sa erityisesti aikuisten hölmöyteen ja lasten mielikuvitukseen.

Lapsen näkökulma ja hölmöt aikuiset

Lapsikatsojan puhutteluun vaikuttaa oleellisesti se, että lastenelokuvan järjettömässä tilassa lapset ovat päähenkilöitä ja elokuvat kerrotaan lasten näkökulmasta. Tämä vaikuttaa merkittävästi siihen, että lasten- elokuvaa on tavattu pitää turvapaikkana, lapsuudensuojelualueena, jossa lapset voivat toimia vastustavasti ja leikillisesti ilman, että heitä uhkaa mikään, mitä he eivät itse pysty ratkaisemaan.³⁰ Koska elokuvat ovat ai- kuisten tekemiä ja lapset ovat aikuisiin nähden alisteisessa asemassa,

28 Messenger Davies 2005, 393.

29 Ks. Cornell 2015, 10–11.

30 Messenger Davies 2005, 392–393.

elokuvat kertovat aina myös aikuismaailman järjestyksestä. Lastenelokuviin järjetön tila ei olekaan järjetön sinänsä vaan ainoastaan suhteessa aikuisten tapaan ymmärtää maailma. Sisällön tasolla yksi tapa pitää lastenelokuvaa turvapaikkana on esittää rahaan liittyvä – ja erityisesti rahan motivoima – toiminta epäilyttävänä. Lastenelokuvan maailmassa rahan mahtia vastustetaan ainakin pintatasolla, koska se tuo lasten leikki-maailman järjettömään tilaan aikuisten maailman järjettömyyden, markkinoiden logiikan.³¹

Kuten nykylastenelokuvat useimmiten, myös *Ella ja kaverit*, *Hevisaurus* ja *Supermarsu* esittävät järjettömässä tilassaan myös aikuiset jotenkin järjettöminä. Sama koskee lasten elämään vaikuttavia ja muitakin normeja määrittäviä instituutioita, joiden toiminta esitetään komediallisesti. Hölmöt aikuiset voivat olla naurettavia, mutta hölmöydessään he voivat myös osoittaa, miksi aikuisten maailma kannattaa pitää lasten maailman ulkopuolella.

Ella ja kaverit ja *Supermarsu* ovat paraatiesimerkkejä lapsen näkökulmasta ja vallasta kertoa, sillä molemmissa katsojaa johdattaa päähenkilön kertojanääni, joka avaa elokuvan tarinan esittelemällä itsensä. Lapsen hallitsevaa näkökulmaa korostaa näissä elokuvissa vielä kertojanäänen tietoisuus: kertojanääni kehystää kuvaa kertomalla aiemmin tapahtuneesta ja näemme kertojan kirjoittavan juuri kertomaansa vihkoon tai päiväkirjaan. Tällaisella kerronnalla voidaan kenties myös pyrkiä varmistamaan, että kaikki ymmärtävät, mitä elokuvassa tapahtuu. Elokuvan *Ella ja kaverit* Ellan kertojanääni toteaa alkutekstien jälkeen: ”Mä oon Ella. Mä oon toisella luokalla. Meil on mukava koulu, mukava luokka ja mukava opettaja.” Samalla näemme Ellan kirjoittavan vihkoon samat sanat (kuva 19).

Supermarsu alkaa vielä suoremmin katsojaa ohjaavana puhutteluna, kun Emilia elokuvan aluksi toteaa:

Mun on hei pakko kertoa nyt teille tää yks juttu. Tää on oikeestaan kyllä sellanen juttu, jonka mä oon kirjottanu mun päiväkirjaan jonka nimi on Emilia Laitinen-Niemisen päiväkirja, eikä päiväkirjan

31 Vrt. Römpötti ja Karlstedt 2021, 34, 38.



Kuvat 19 ja 20. Kertojan päiväkirja. Kuvankaappaukset elokuvista *Ella ja kaverit* (Snapper Films Oy 2012) ja *Supermarsu* (© Yellow Film & TV Oy 2018).

juttuja sais kertoa kenellekään. Mutta koska mä oon ite se Emilia ni kai mä saan sen jutun kertoa jos mä haluan. Se kaikki tapahtu ihan täällä lähellä – –

Kuvassa näemme Emilian kirjoittavan päiväkirjaansa (kuva 20) sekä hänen siihen piirtämänsä kartan elokuvan keskeisistä tapahtumapaikoista, minkä jälkeen tarina alkaa takautumasta, jota Emilia ei ole itse ollut todistamassa. *Supermarsun* tarina etenee Emilian päiväkirjamerkintöjen tukena. Hänen kertojanäänensä aikana näemme usein päiväkirjan, jossa piirrookset liikkuvat (kuva 21).

Myös elokuvassa *Ella ja kaverit* Ella kertoo meille myös asioita, joita hän ei ole itse ollut todistamassa. Yksi siirtymä vie meidät pienestä koulusta kouluvirastoon, jossa naisvirkailija (Pamela Tola) kirkuu erikois-



Kuva 21. Päiväkirjan piirroksat heräävät animaationa eloon. Kuvankaappaus elokuvasta *Supermarsu* (© Yellow Film & TV Oy 2018).

lähikuvassa kuin mielipuu (kuva 22). Siirtymää johdattaa kirkuminen joka alkaa jo ennen naisen kuvaamista ja Ellan kertojanääni, joka toteaa: ”Seuraavana aamuna mun aine oli jo saavuttanu kouluvirastonki.” Ella on kirjoittanut aineen ”eläintarhan hoitajan työpäivästä” lomakkeelle, johon hänen opettajansa olisi pitänyt kirjoittaa selvitys omasta työpäivästään. Sekaannus synnyttää komediallisuutta, joka määrittää koko kouluviraston toimintaan liittyvää lyhyttä jaksoa. Virkailija kiiruhtaa kädet suorana Ellan aine käsissään toisen virkailijan huoneeseen. Ennen kuin hän ehtii sanoa mitään, näemme pöytänsä takana istuvan miesvirkailijan (Ville Virtanen) taistelevan alustassaan kiinni olevan mustekynän kanssa (kuva 23). Kirkumisen jälkeen kuulemme kohtauksen taustalla hilpeätä puhallinjatsia, kun virkailijat lähtevät kohti Ellan koulua. Yhdessä virkailijoiden pikkuruisen, kulahtaneen ja savuttavan 1970-luvun alun Fiat 500:n kanssa musiikin kepeys tekee viraston kankeiden virkailijoiden toiminnan naurettavaksi.

Näkökulman valinnan takia lapsella on valta kertoa. Kouluvirastojakson – ja koko elokuvan – voi Ellan mennessä aikamuodossa kuultavan kertojanäänän takia ajatella kuvitukseksi siitä, mitä hän on kirjannut tapahtuneeksi tai kuvitelmaksi päiväkirjaansa. Ellan kertojanääni myös sulkee elokuvan. Lapset saavatkin toimia lastenelokuvan järjestöissä tilassa turvallisesti vailla huolta siitä, että aikuiset pystyisivät lopullisesti estämään heidän toimintansa. Lastenelokuviissa on niin kouluviraston työntekijöiden kaltaisia näennäisen neutraaleja kuin hyviä ja huonoja



Kuvat 22 ja 23. Iloiset, toimeliaat virastovirkailijat. Kuvankaappaukset elokuvasta *Ella ja kaverit* (© Snapper Films Oy 2012).

aikuisia, joista kaikki ovat järjettömällä tavalla hölmöjä. Hyvät aikuiset ovat hölmöjä siksi, että he eivät ymmärrä, mitä heidän ympärillään on tekeillä. Tällainen on esimerkiksi Emilian äiti (Essi Hellén) *Supermarsussa*, koska hän ei huomaa Emilian ulkonäössä tapahtuvia muutoksia eikä tiedä, että hänen tyttärensä lentelee marsuna taivaalla.

Aikuisten ymmärtämättömyydestä kertoo kiinnostavasti *Hevisauruksen* kohtaus, jossa Suvin äiti (Sanna Stellan) yrittää kahdesti sulkea lapset aikuisten maailman ulkopuolelle. Kohtauksessa Maxim saapuu apureineen pyytämään Suvin vanhemmilta allekirjoitusta paperiin, joka antaisi hänelle luvan louhia Jylhävuorta ja perustaa kivimurskaamon, jotta hän saisi maa-ainesta Hupimaaailmaan johtavan tien pohjaksi. Suvi pyytää, että hänen isänsä ei allekirjoittaisi, koska kivimurskaamo ”tuhoo koko maiseman”. Äiti ottaa Suvin kainaloonsa sanoen: ”No niin, äläs nyt

puutu aikuisten asioihin.” Toni katsoo Maximin autonsa konepellille levittämää karttaa ja tukee Suvin näkemystä: ”Näistä korkeuskäyristä näkee, että kaikki sadevesi valuu sen alla olevaan lahteen. [– –] Kauhea määrä kivipölyä. Koko lahti muuttuisi sameaksi ja saastuisi.” Äiti ottaa taas Suvin kainaloonsa ja toistaa ajatuksensa siitä, että lapset eivät voi ymmärtää aikuisten asioita: ”No niin lapset, eiköhän riitä – aikuisten jutut.” Rahan sokaisema aikuinen vähättelee lapsia, jotka kuitenkin aktiivisina toimijoina osaavat arvioida muutosta laajemmasta kulmasta. Lastenelokuvassa ymmärtämättömiä ja järjettömiä ovatkin aikuiset, jotka ajattelevat vain rahaa ja hankkeen alueelle tuomaa lisäarvoa – siis rahaa. Lapset paljastavat huomioillaan Maximin perehtymättömyyden hankkeensa vaikutuksiin, minkä seurauksena Suvin isä jättää paperin allekirjoittamatta. Järjettömälle tilalle ominaisesti aikuiset ovat tietämättömiä myös siitä, että Maximilta karkuteillä olevat saurukset tepastelevat pihan poikki heidän selkensä takana (kuva 24). Lapset tämän tietenkin huomaavat.



Kuva 24. Aikuiset eivät ymmärrä eivätkä huomaa. Kuvankaappaus elokuvasta *Hevisaurus* (© Solar Films Inc. Oy 2015).

Elokvien huonot aikuiset ovat niitä, jotka loukkaavat lapsuudensuojelun alueen viattomuutta. He ovat *Ella ja kaverit* -elokuvan Isä Yhden ja *Hevisauruksen* Maximin kaltaisia aikuisia, joiden itsekeskeistä tai rahanahnetta toimintaa ja toiminnan seurauksia lapset vastustavat. Nämä aikuiset saattavat myös toiminnallaan näyttää lapsilleen huonoa esimerkkiä ja siten edistää epätasa-arvoista jatkuvuutta, kuten elokuvassa

Supermarsu, jossa Rasva-Antero, margariinitehtaan johtajan poika, on koulukiusaaja. Rasva-Antero on esimerkki talous- ja kulutusvetoisen kulttuurin tuottamista peloista, joiden mukaan lasten välisistä suhteista tulee aikuisten välisten suhteiden tapaan kilpailullisia ja pinnallisia, mikä taas johtaisi juuri koulukiusaamiseen ja väkivaltaan.³² Tätä seuraten voisi ajatella, että Rasva-Antero on hyvin toimeentulevan perheensä ohjaamana sisäistänyt uusliberalistisen menestyseetoksen ja kilpailun, jossa vahvempi – tai paremminkin rikkaampi – voittaa. Rasva-Antero aiheuttaa koulukiusaajana haittaa kouluympäristössä samoin kuin hänen isänsä johtama tehdas aiheuttaa haittaa ympäristölle. Tehdas ja Rasva-Antero ovat siis molemmat ympäristössään ongelma, jonka Emilia supermarsuna ratkaisee. Näiden kahden tarinalinjan risteäminen tuottaa lastenelokuvan järjettömälle tilalle ominaisen moraalisen opetuksen, esimerkin oikeanlaisesta, niin ihmiset kuin luonnon huomioon ottavasta toimijuudesta.

Lapsen näkökulma ja mielikuvitus

Ajatus lastenelokuvasta järjettömänä tilana liittyy oleellisesti kerrontaan, estetiikkaan ja henkilöiden esittämisen tapaan. Kuten jo *Ellan ja kavereiden* kouluvirastoesimerkki osoitti, lastenelokuvan ei tarvitse olla samalla tavalla ympäröivän todellisuuden rajoittamaa kuin aikuisille suunnattu elokuva. Merkittävä ero todellisuuteen on se, että lastenelokuvan järjettömässä tilassa järkevästi ja motivoituneesti käyttäytyvien lasten ympärillä aikuiset esitetään usein omituisesti käyttäytyvinä, sekoilevina karikatyyreinä. Lastenelokuvan erottaa aikuisten todellisuuden harmaudesta ja kyynisyydestä lasten toimintaa ohjaava viaton vakaumus ja yksinkertainen usko,³³ joiden ylläpitämisessä fantasialla ja mielikuvituksella on merkittävä tehtävä: ne tekevät vastustavan toiminnan mahdolliseksi. Kerronnan tasolla aikuismaailman realismia vastustavia keinoja ovat lapsen kertojan näkökulmaan liittyvän kuvittelun lisäksi ja siihen liit-

³² Ruckenstein 2013, 83.

³³ Esim. Cornell 2015, 12.

tyen esimerkiksi ei-diegeettiset sarjakuvamaiset slapstickiin viittaavat ääniefektit (*Ella ja kaverit*), piirroshahmot (*Supermarsu*) ja kuvan nopeuttaminen (*Ella ja kaverit*, *Supermarsu*). Tarinan tasolla vastustuksen tekevät mahdolliseksi mielikuvitushahmot ja puhuvat eläimet (*Supermarsu*, *Hevisaurus*) sekä taikavoimia tarjoavat esineet tai asiat.

Ella ja kaverit -elokuvan mysteerimöykyissä, lihapullan näköisissä palleroissa, joita Pate ottaa mukaansa jättikoulun ruokalasta, on outoja taikavoimia. Mysteerimöykyillä saadaan tarpeen vaatiessa aikaan vastakkaisia seurauksia, koska niillä saadaan sekä puskutraktorien moottorit toimimattomiksi että formula kulkemaan radalla nopeampaa kuin koskaan ennen. Kun lapset elokuvan lopuksi palautetaan omiin pieniin kouluihinsa ja iso koulu jää tyhjäksi, Isä Yksi ostaa sen ja perustaa sinne mysteerimöykytehtaan.

Supermarsussa, jossa Emilia muuttuu lentokykyiseksi, voimakkaaksi Supermarsuksi, kun hän juo lemmikkimarsunsa häkkiin kiinnitetystä juomapullosta, mielikuvituksen merkityksen korostaminen viedään metatasolle. Emilia juttelee supermarsuna olemisesta puiden yläpuolelta alas katsovan Jättiläismarsun kanssa. Emilia sanoo, että hän ei halua olla ”megapaksu karvapallo, jol on hirveet megahampaat”, mihin Jättiläismarsu vastaa: ”Se ulkomuoto ei ole kuule sattumaa. Marsut ovat söpöjä, pulleita ja pörröisiä siksi, että siten marsut pääsevät helposti ihmisten lähelle – ja ennen kaikkea ihmislasten lähelle.” Emiliastakin on voinut tulla supermarsu juuri tästä syystä. Jättiläismarsu jatkaa: ”Eikä susta Emilia tehty supermarsua sattumalta. Sä olet kekseliäs lapsi, jolla on voimakas mielikuvitus. Mutta tärkeintä on se, että osaa olla rohkea.” Näin elokuva tarjoaa didaktisen imperatiivin tukeutumalla järjettömään tilaan, puhuvaan, söpöön, pulleaan ja pörröiseen eläimeen.

Järjettömään tilaan kuuluvasta liioittelusta mainion esimerkin tarjoaa *Ella ja kaverit*. Kun lapset saapuvat uuteen kouluunsa välitunnin aikana, he jäävät ihmettelemään koulun pihalla olevien lasten suurta määrää. Rauhallisen pikkukoulun ja hektisen jättikoulun eroa ja lasten hämmennystä liioitellaan epäselvyyttä luovilla leikkauksilla nopeasti panoroivaan liikkeeseen, tiukkarajaisilla, nopeilla lähikuvilla pihalla olevien liikkeestä sekä Hollywood-spektaakkelin huippukohtaa muistuttavalla taustamuusiikilla. Ellan ja kavereiden päät kääntyilevät viuhuvien ääniefektien

tehostamana kuin tennisottelun katsomossa. Kun koulun kello soi, oppilaat juoksevat sisälle, mutta vieraassa ympäristössä oleva Ella jää kavereineen yskimään oppilasmassan liikkeestä nousevan pölyn keskelle (kuva 25). Eloկuvan kerronnallisin keinoin luotu liioittelu saa ison koulun tuntumaan paikalta, jossa hengittäminenkin voi olla vaikeata.



Kuva 25. Liioittelua välitunnilla. Kuvankaappaus elokuvasta *Ella ja kaverit* (© Snapper Films Oy, 2012).



Kuva 26. Liioittelua luokassa. Kuvankaappaus elokuvasta *Ella ja kaverit* (© Snapper Films Oy, 2012).

Liioittelu jatkuu, kun lapset etsivät luokkaansa, jonka löytäminen suuressa koulussa tuntuu miltei mahdottomalta. Liioitteluun liittyy nyt slapstickiä. Yhden oven takaa lapset löytävät nuottitelineiden edessä hämähäkinseittien peitossa istuvia oppilaita, jotka kääntävät heihin hitaasti katseensa kuin zombit kauhuelokuvassa: olemme tulleet musiik-

kiluokkaan, jossa oppilaat ja heidän harmaahapsinen opettajansa ovat odottaneet musisoinnilleen kuulihoita todella kauan (kuva 26). He ovat nyt siis niin isossa koulussa, että kokonainen luokka voidaan unohtaa. Opettaja toteaa värisevällä äänellä seittien takaa: ”Te tulitte, viimein”, minkä jälkeen hän komentaa oppilaansa karkaavan yleisön perään. Alkaa slapstick-pianomusiikin rytmittämä nopeutettu takaa-ajo kierreportaissa. Takaa-ajat ja -ajetus juoksevat välillä iloisesti vastakkain kuin enää ei olisikaan kyse takaa-ajosta. Takaa-ajo ja musiikki päättyvät, kun Ella löytää oman luokkansa luokahuoneen. Vanhan koulun tapaan heidän luokkansa ei ole enää 2A vaan 2Ö. Tehokkuusajattelussa saatetaan siis joutua valtaviin koulukomplekseihin, joissa rinnakkaisluokkiakin voi olla aakkosten verran.³⁴

Lopuksi – järjetön onkin järkevää?

Lastenelokuva on tavattu pitää alueena, jossa lapset saavat olla lapsia vailia aikuisten maailmaan liittyviä ongelmia. Tämän vuosituhannen aikana ja erityisesti 2010-luvulla aikuisyhteiskunnan teemat ja yhteiskunnalliset kehityskulut ovat tunkeutuneet lastenelokuviin. Tässä käsittelemäni elokuvat, *Ella ja kaverit* (2012), *Hevisaurus* (2015) ja *Supermarsu* (2018), ovat esimerkkejä, joissa 2000-lukua hallinneen uusliberalistisen menestyseetoksen omaksuneet yksilöt ja tehokkuusajattelu häiritsevät lasten elinympäristöä. Se saa lapset nousemaan vastarintaan. Osoittamalla rahan johtaman maailman kurjia seurauksia ja toimimalla niitä vastaan lastenelokuvat tarjoavat uusliberalistiselle menestystarinalle vaihtoehtoisia, moraalisesti kestävämpiä tarinoita.

Elokuvasa *Ella ja kaverit* pieni koulu on saanut purkutuomion, koska paikalle tullaan – yksilöllisen oman edun tavoittelun ja korruption voimin – rakentamaan formularata. Lopulta koulua ei kuitenkaan pureta eikä formularataa rakenneta, vaan lapset pääsevät takaisin omaan

34 Pienen koulun purkamista käsittelevä elokuva sai pian ensi-iltansa jälkeen huvittavan tulkintakehyksen, sillä elokuvassa uutta tehokasta jättikoulua esittävä Espoon Virastotalo 1 purettiin vuonna 2013. Kuvauspaikat, *Ella ja kaverit*, Elonet-tietokanta.

pieneen kouluunsa. *Hevisauruksessa* ahne liikemies tarvitsee rakenteilla olevaa elämyspuistoaan varten kivimurskaamon ja saurukset häkkiin näytteille. Lapset estävät liikemiehen molemmat aiheet. *Supermarsussa* margariinitehtaasta merenlahteen valuvat myrkyt saavat silakat riehaantumaan. Supermarsuna Emilia muuttaa toiminnallaan kehitystä ja ihmisten ajattelua, mikä saa myös silakat rauhoittumaan, kun vesistö alkaa puhdistua.

Kaikkien näiden elokuvien lopussa osoitetaan uusliberalistiseen eetokseen kytkeytyvälle ahneudelle ympäristöä suojeleva tai sen ennallaan pitävä ratkaisu, jonka hyväksi lapset toimivat. Vaikka aikuisyhteiskunnan ongelmat tulevat osaksi elokuvia, lastenelokuva toimii näin edelleen suojelualueena, jossa lapsi saa olla ja toimia kuin lapsi. Vaikka arkielämässä tuntuu mahdottomalta vastustaa jatkuvan kasvun vaatimusta, elokuvissa tämän mahdollistaa lastenelokuvalla ominainen järjetön tila, joka rohkaisee näkemään maailman toisin. Sitä määrittävät erityisesti lapsen näkökulma, josta käsin aikuiset esitetään hölmöinä, kerronnallinen liioittelu ja komediaallisuus sekä mielikuvituksen merkityksen korostaminen. Järjettömässä tilassa lapset voivat vailla ikäviä seurauksia vastustaa aikuisyhteiskunnan sääntöjä ja ikävästi lapsia kohtelevien aikuisten. Kun tähän lisätään vielä jonkinlainen järjettömän tilan laukaisema ystävyyden tärkeyttä painottava opetus, olemme kumouksellisessa tilassa, jonka vaikutukset voivat ulottua myös katsojan – niin lapsen kuin aikuisen – arkeen. Uusliberalistisen, talouden merkitystä palvoavassa aikuisjärjestyksen näkökulmasta elokuvien esittämä vastustus ja vaihtoehto voivat tuntua järjettömiltä, mutta lastenelokuvien järjetön tila onnistuu didaktisuudessaan ehdottamaan, että ehkä järjetön on pikemminkin vallitseva taloudellista tehokkuutta, itsekkeskeisyyttä ja ahneutta ruokkiva järjestys.

LÄHTEET

ELOKUVAT

- Ella ja kaverit* (2011). Sk: Aleksi Hyvärinen ja Timo Parvela. O: Taneli Mustonen. T: Snapper Films Oy. E: 28.12.2012. Kesto: 81 min. Ikäraja: S.
- Hevisaurus* (2015). Sk: Veli-Pekka Hänninen, Antero Arjatsalo, Heikki Salo, Pekka Karjalainen. O: Pekka Karjalainen. T: Solar Films Inc. Oy. E: 27.11. 2015. Kesto: 84 min. Ikäraja: Sallittu.
- Supermarsu* (2018). Sk: Paula Noronen, Joonas Tena. O: Joonas Tena. T: Yellow Film & Tv Oy. E: 26.1.2018. Kesto: 86 min. Ikäraja: S.

TIETOKANNAT

Elonet. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin ja Valtion elokuvatarkastamon tietokanta suomalaisista ja Suomessa esitetyistä elokuvista. <<http://www.elonet.fi/>> (Viitattu 2.2.2024).

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Brown, Noel. 2019. Change and continuity in contemporary children's film. Teoksessa Casie Hermansson & Janet Zepernick (toim.): *The Palgrave Handbook of Children's Film and Television*. Cham: Palgrave Macmillan, 225-243.
- Brown, Noel. 2017. *Children's Film. Genre, Nation, and Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Cornell, Julian. 2015. No place like home: Circumscribing fantasy in children's film. Teoksessa Karin Beeler & Stan Beeler (toim.) *Children's Film in the Digital Age. Essays on Audience, Adaptation and Consumer Culture*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 9-27.
- Evans, Brad & Giroux, Henry A. 2015. *Disposable Futures. The Seduction of Violence in the Age of Spectacle*. San Francisco: City Lights Books.
- Foucault, Michel. 2008. *The Birth of Biopolitics. Lectures at the Collège de France, 1978-1979*. Käännös Graham Burchnell. New York: Palgrave Macmillan, 239-265.
- Giroux, Henry A. 2000. *Stealing Innocence. Corporate Culture's War on Children*. New York: Palgrave Macmillan.
- Helminen, Liisa. 2019. Poika ja pelikaani oudossa maailmassa. Teoksessa Antti Alanen (toim.): *Elokuva ja psyyke 5. Lapsi oudossa maailmassa*. Helsinki: Minerva Kustannus, 53-65.
- Krämer, Peter. 2002. "The Best Disney Film Disney Never Made": Children's films and the family audience in American cinema since the 1960s. Teoksessa Stephen Neale (toim.): *Genre and Contemporary Hollywood*. London: British Film Institute, 185-200.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. 2013. Introduction: New perspectives in children's film studies. *Journal of Educational Media, Memory, and Society* 5 (2), 39-44.

- Messenger Davies, Máire. 2005. "Crazyspace": The politics of children's screen drama. *Screen* 46 (3), 389–399.
- Patomäki, Heikki. 2007. *Uusliberalismi Suomessa. Lyhyt historia ja tulevaisuuden vaihtoehdot*. Helsinki: WSOY.
- Ruckenstein, Minna. 2013. *Lapsuus ja talous*. Helsinki: Gaudeamus.
- Römpötti, Tommi & Karlstedt, Titta. 2021. 2000-luvun suomalainen lasten elokuva. Missä viipty tutkimus? *Kulttuurintutkimus* 38 (1), 30–39.
- Salmi, Hannu. 1993. *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Sihvonen, Jukka. 2004. *Mediatajan paluu (pistokkeen päässä)*. Helsinki: Like.
- Suomen elokuvasäätiö. 1994. *Toimintasuunnitelma vuodelle 1995*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Suomen elokuvasäätiö. 1999. *Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelma*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Verhaeghe, Paul. 2014. *What about Me? The Struggle for Identity in a Market-Based Society*. London: Scribe.
- Åberg, Anders Wilhelm. 2013. Conceptions of Nation and Ethnicity in Swedish Children's Films. The Case of Kidz in da Hood (*Förortsungar*, 2006). *Journal of Educational Media, Memory, and Society* 5 (2), 92–107.

Kirjoittajat

FT **Outi Hupaniittu** on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) arkiston johtaja. Tutkijana hän on erikoistunut suomalaisen elokuvan tuotannon ja talouden tutkimukseen. Hän on kirjoittanut muun muassa elokuvayhtiöiden liiketoimintamalleista, tuotannon kannattavuudesta, elokuvateattereista ja elokuvakulttuurista. Hän on Suomen elokuvatutkimuksen seuran varapuheenjohtaja ja kuvaohjelmalautakunnan varajäsen.

🔗 <https://orcid.org/0009-0007-0246-7084>

FM **Titta Karlstedt** toimii väitöskirjatutkijana Turun yliopistossa. Hänen väitöstutkimuksensa käsittelee suomalaisen 2000-luvun elokuvan mieskuvia.

🔗 <https://orcid.org/0009-0003-8499-6270>

FM **Marjo Kovanen** on erikoistunut elokuva- ja mediakasvatukseen, elokuvanlukutaitoon sekä lastenelokuvaan ja on väittelemässä lastenelokuvan kauhuelementeistä ja niiden suhteesta elokuvakasvatukseen. Hän työskentelee valtakunnallisessa elokuvakasvatuksen asiantuntijajärjestö Koulukinossa erityisasiantuntijana. Kovanen on Suomen elokuvatutkimuksen seuran, Mediakasvatusseuran sekä European Children's Film Associationin hallitusten jäsen sekä kuvaohjelmalautakunnan varajäsen.

🔗 <https://orcid.org/0009-0001-3977-931X>

FT **Anneli Lehtisalo** on Tampereen yliopistosta väitellyt elokuva- ja mediatutkija. Tutkimuksissaan Lehtisalo on käsitellyt elokuvan lajityyppejä, erityisesti historiallisia elokuvia, elokuvan ja kansallisuuden välisiä suhteita, kulttuurista muistia sekä elokuvan tuotanto- ja levityshistoriaa. Tällä hetkellä hän työskentelee tutkimusasiantuntijana Tampereen yliopistossa.

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-3336-2003>

FT **Heta Mulari** on nuortenelokuvatutkimukseen, nuoris- ja alakulttuurien tutkimukseen ja feministiseen etnografiseen tutkimukseen erikoistunut tutkija. Hän työskentelee tutkijatohtorina Tampereen yliopistossa nuorisotutkimuksen oppiaineessa. Hänen kulttuurihistorian alan väitöstutkimuksensa käsitteli tyttöyttä ja feministisiä keskusteluja ruotsalaisissa nuortenelokuvissa 1990–2000-luvuilla. Hän on kuvaohjelmalautakunnan varajäsen.

🔗 <https://orcid.org/0000-0001-7861-5038>

FT **Tommi Römpötti** on suomalaisen elokuvan historiaan ja nykyisyyteen erikoistunut tutkija, joka työskentelee tällä hetkellä mediatutkimuksen yliopistonlehtorina Turun yliopistossa. Römpötin erityisiä kiinnostuksen kohteita ovat road-, nuoris- ja lastenelokuvan suhde valtaan ja yhteiskunnan muutoksiin.

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-3623-0014>

Dosentti (YTT, KM) **Satu Valkonen** on tutkinut lasten kokemuksia mediasta, median vaikutuksia kasvokkaiseen vuorovaikutukseen sekä monilukutaidon opettamista varhaiskasvatuksessa. Valkonen on toiminut mediakasvatuksen kehittämis- ja asiantuntijatehtävissä. Tällä hetkellä hän työskentelee kasvatustieteen yliopistonlehtorina Helsingin yliopistossa.

🔗 <https://orcid.org/0000-0001-9577-7266>

Abstract

Finnish Children's Film

Children's films have been an integral part of the Finnish film industry throughout the 2000s. Several films are produced annually, attracting vast audiences among both children and adults. Despite the significant role of children's films in Finnish film culture as a whole, only little research has been conducted on the subject so far.

This volume provides a fascinating overview on the past and present of Finnish children's film and its complex role in today's Finnish film culture. The contributors approach children's film from a cross-disciplinary viewpoint, including perspectives from Film Studies, History, Childhood Studies and Educational Sciences. The book explores children's film as a professional choice for Finnish filmmakers and as an international business card, while also assessing the pedagogical possibilities of strengthening multiliteracy. Lastly, through analyses and close-readings of different Finnish children's films, the chapters discuss themes such as girlhood, child-animal-relationships, imagery of death, and resistance to neoliberalism, and do so in novel ways.

Elokuva- ja teoshakemisto

- Aikapoika ja mono* (1976) 9
Aikuisten poika (2014) 16
Angry Birds 2 (2019) 51
Angry Birds Movie (2016) 42
Anni tahtoo äidin (1989) 9
- Eden* (2020) 16
Eetu ja Konna (2011) 52
Ella ja kaverit (2012) 31, 64, 185, 189–190, 227–231, 233–234, 236–238, 240–242, 244–245, 247–249
Ella ja kaverit (2012–2013, elokuvasarja) 64n, 66, 74, 185, 189, 193
Ella ja Äf Yksi (2008, lastenkirja) 229
- Flipper* (1996) 147
Frankenweenie (2012) 208
Free Willy – Pelastakaa Willy (1993) 147, 167
Frozen – huurteinen seikkailu (2013) 85, 182
Fucking with nobody (2020) 13, 33, 58
- Harry Potter ja viisasten kivi* (2001) 72
Heinähattu ja Vilttitossu (2002) 21, 47n, 49, 53n, 57n, 67, 185–189, 193
Heinähattu ja Vilttitossu (2002–2024, elokuvasarja) 66–67, 74
Heinähattu, Vilttitossu ja kana (2024) 147
Heinähattu, Vilttitossu ja Rubensin veljekset (2017) 64n, 72, 185
Heinähattu, Vilttitossu ja ärhäkkä koululainen (2020) 64n, 185–187
Herra Heinämäki ja leijonatuuliviiri (2011) 53n, 63n, 185, 189, 191
Herra Huu – jestapa jepulis, penikat sipuliiks (1973) 9–10, 57n
Hevisaurus (2015) 31, 228–230, 238. 240–241, 245, 247, 249
Hotel Transylvania (2012–2022, elokuvasarja) 208, 224
- Häijyt* (1999) 45
Hölmö nuori sydän (2018) 16
- Ihmisen vaatteissa* (1976, saturoomaani) 29
Iris (2011) 30, 53n, 64n, 71, 197, 199–200, 203–205, 209–211, 216–218, 220–223
- JP ja murtovaras* (2021) 52
- Kanelia kainaloon Tatu ja Patu!* (2016) 26, 64n, 179, 185, 193
Keisarin salaisuus (2006) 42
Kiljusen herrasväen uudet seikkailut (1990) 12, 57n
Kiljusen herrasväki (1981) 9, 57n
Kumma juttu (1989) 9
Kuningas jolla ei ollut sydäntä (1982) 9–10, 57n, 63n, 94, ks. myös *Satu kuninkaasta jolla ei ole sydäntä*
Kyytiä Moosekselle (2001) 45, 74n
- Lapatossu ja Vinski* (1937–1940, elokuvasarja) 11
Lassie (1943–2020, elokuvasarja) 147, 167
Lauri Mäntyyvaaran tuuheet ripset (2017) 16
Leijonakuningas (1994) 85
Lumikki ja seitsemän kääpiötä (1937) 85
Lumikuningatar (1986) 9, 57n, 85–86, 93, 95n, 97–101, 109, 111–113
Lumikuningatar (1845, satu) 93, 96
- Me Rosvolat* (2015) 64n, 185, 189
Molskis, sanoi Eemeli, molskis (1960) 11
Musta ori (Black Stallion, kirjasarja 1941–1989, elokuvasarja 1979–2003) 147
Muumien taikatalvi (2017) 30, 117, 120, 125, 135, 138
Myrsky (2008) 147, 179–180, 185, 189, 193

- Niko – lentäjän poika* (2008) 57, 85–86, 102–103, 106–110, 112–113
- Niko 2 – lentäjäveljekset* (2012) 15n, 42, 108n
- Noin 7 veljestä* (1968) 11
- Näkymätön Elina* (2003) 197, 201, 203–204, 206–208, 212–214, 217–220
- Nörtti: Dragonslayer666* (2017–2019, televisiosarja) 28
- Ollin oppivuodet* (1919, lastenkirja) 7–8, 11, 66n
- Ollin oppivuodet* (1920) 7–8, 66n
- Onneli ja Anneli* (2014) 57n, 63n, 179, 184
- Onneli ja Anneli* (2014–2018, elokuvasarja) 66–67, 181–182, 189, 191
- Onneli, Anneli ja nukutuskello* (2018) 190
- Onneli, Anneli ja salaperäinen muukalainen* (2017) 191
- Onnelin ja Annelin talo* (1966, lastenkirja) 179
- Onnelin ja Annelin talvi* (2015) 191–192
- Onni von Sopanen* (2006) 64n, 71
- Pahanhautoja* (2022) 16
- ParaNorman* (2012) 208
- Pekka Puupää* (1953–1960, elokuvasarja) 11
- Pekko Aikamiespoika* (1993–1997, elokuvasarja) 11, 75
- Pelikaanimies* (2004) 9n, 21, 29, 57n
- Pelle Hermannin* (2022) 52
- Pelle Hermannin* (2022–, elokuvasarja) 61, 66, 74
- Peppi Pitkätossu* (1945–1979, kirjasarja ja 1969–1970, elokuvasarja) 27, 159, 178, 188, 192
- Perts ja Kilu – Faaraon sormus* (2023) 29, 61n
- Perts ja Kilu* (2022–, elokuvasarja) 28, 66
- Perts ja Kilu* (1951–1957, kirjasarja) 77
- Pessi ja Illusia* (1965) 9
- Pessi ja Illusia* (1984) 9, 57n
- Pikku pelimanni* (1939) 85–86, 89–93, 109–113
- Pikku Suorasuu* (1962) 9, 66n
- Poika ja ilves* (1998) 10, 21, 30, 45, 47n, 48, 50, 57, 102, 147–149, 151–153, 155, 157, 162–165, 167–173, 190, 231
- Puluboi ja Poni* (2012–2021, kirjasarja) 179
- Puluboin ja Ponin leffa* (2018) 179, 185–186, 191, 193
- Risto Räppääjä* (2008–, elokuvasarja) 20, 59, 66–67, 74–75, 179, 182, 193, 232
- Risto Räppääjä ja polkupyörävaras* (2010) 57
- Risto Räppääjä ja pullistelija* (2019) 55, 64n
- Risto Räppääjä ja Sevillan saiturin* (2015)
- Risto Räppääjä ja villi kone* (2023) 31, 61n, 64n
- Risto Räppääjä ja väärä Vincent* (2020) 64n
- Ronja Ryövärintytär* (1981, kirja) 159
- Ronja Ryövärintytär* (1984, elokuva) 27, 148
- Rukajärven tie* (1999) 45
- Räkä ja Roiskis* (2024) 26, 61n
- Röllin* (1986–2001, televisiosarja) 66
- Röllin* (2001–2016, elokuvasarja) 57n, 66, 179
- Röllin ja metsänhenki* (2001) 45, 47n, 53n, 57n, 64n, 71–72
- Satu kuninkaasta jolla ei ole sydäntä* (1945, satu) 94
- Seitsemäs sinetti* (1957) 211
- Sihja – Kapinaa ilmassa* (2021) 27, 64n, 228n
- Som om jag inte fanns* (1978, lastenkirja) 198, ks. myös *Näkymätön Elina*
- Suden arvoitus* (2006) 30, 63n, 147–152, 154–158, 160, 162, 165–166, 168, 170–173, 179, 185, 187n, 189–191
- Suomisen perhe* (1941–1945, elokuvasarja) 10
- Supermarsu* (2018) 31, 185, 187, 189, 191, 193, 238–242, 244, 246–247, 249–250
- Supermarsu* (2018–2022, elokuvasarja) 52n, 66–67, 228–231
- Supermarsu* (2007–, kirjasarja) 229

- Taikapeili* (1984) 9
Taru Sormusten herrasta: Sormuksen ritarit (2001) 72
Tirlittan (1958) 188
Turtles – mutanttikilpikonnat (1987–1996, animaatiosarja) 182
Tyttö ja naakkapuu (2008, lyhytelokuva) 201
Tyttö ja naakkapuu (2004, kirja) 201–202
Tyttö ja villihanhet (1996) 147
Tyttö nimeltä Varpu (2016) 16
Tähtien sota (1977–, elokuvasarja) 105–106

Unna & Nuuk (2006) 57n, 63n, 179, 181, 185
Uppo-Nalle (1990) 9

Uuno Turhapuro (1973–2004, elokuvasarja) 11

Villahousupakko (1977) 9
Vinski (2021–, elokuvasarja) 66, 67n
Vinski (1954-1957, kirjasarja) 77, 79
Vinski ja näkymättömyyspulveri (2021) 12, 29, 61n
Vuonna 85 (2013) 74

Ystäväni Henry (2004) 21, 64n, 198n

Henkilöhakemisto

- Aalto, Reetta 147
Alonso-Recarte, Claudia 152
Ahlroth, Jussi 165
Andersen, Hans Christian 86, 93, 95–96, 110, 222
- Ballard, Carroll 147
Bartholomew, Freddie 90
Bengts, Ulrika 30, 53n, 64n, 71, 73, 197, 199, 216n
Bergholm, Hanna 16
Bergman, Ingmar 211
Bohlmann, Markus P. J. 17
Brown, Noel 14–17, 19, 41–42, 86n, 104n, 232
Burke, Edmund 217
Burt, Jonathan 152, 157, 166
Böckl, Arnold 216
- Cantell, Saara 59, 62–63, 68–69, 181, 232n
Coogan, Jackie 90
Creed, Barbara 219
- Dahlman, Anna 64, 72–73
Dalva, Robert 147
Danielsson, Tage 148
Delikouras, Alekski 28
Donner, Jörn 95
- Elmgren-Heinonen, Tuomi 88
Enckell, Annina 199
- Foucault, Michel 230
Franzén, Peter 151
Freud, Sigmund 204, 207
- Giroux, Henry 14
- Haitto, Heimo 86–92
Halttu, Kristiina 152
- Hantula, Satka 21
Haraway, Donna 155, 169
Hartzell, Päivi 9, 57n, 63n, 94, 96n, 97–98, 109
Hauru, Hannaleena 13, 16, 58, 60
Hegner, Michael 102
Heikkilä, Ulla 16
Hellén, Essi 244
Hellstedt, Lenka 64n, 179n
Hellstedt, Pini 57n
Hellstedt, Pinja 232n
Hellstedt, Venla 27
Helminen, Liisa 9, 13, 29, 47n, 48, 57n, 59, 63–64, 68–69, 94
Hermansson, Casie 18–19
Hietanen, Konsta 148, 162, 164
Hiltunen, Kaisa 21, 207, 213, 217
Hirviniemi, Aku 73
Hjort, Mette 86, 90, 97, 103
Hodkinson, Mark 102, 104
Hovatta, Vuokko 157
Hupaniittu, Outi 16, 30
Hägerstrand, Peter 205
Häkkinen, Kari 52
Härö, Klaus 51, 52n, 64, 78, 148, 197–198, 207
- Jalonen, Riitta 201
Janson, Malena 15
Johansson i Backe, Kerstin 198, 219n
Jokela, Rike 26, 64
Juurikkala, Kaija 10n, 45, 47n, 48–49, 62–63, 68–69
Jääskeläinen, Reijo 165
- Kaatrasalo, Sebastian 96
Kaimio, Tuire 165
Kalliala, Marjatta 184–185
Kantelinen, Tuomas 206
Karjalainen, Pekka 31, 53n, 62–63

- Karlstedt, Titta 12, 21, 30, 53, 72, 199–200
Kataja, Janne 73
Kejonen, Pentti 19–20
Kempainen, Jaakko 165
Ketonen, Kari 233
Kinnunen, Kalle 20
Kivimäki, Sanna 21, 148, 157–158
Koivunen, Anu 29
Koivusalo, Timo 11, 52, 62–64, 74–77
Kokko, Mirja 21, 201–202, 212, 220, 223
Komulainen, Marjut 64
Korhonen, Aku 89
Korhonen, Jani 52
Korsmeyer, Carolyn 208
Kortelainen, Jyry 233
Kovanen, Marjo 21, 30
Koven, Mikel 216
Kristeva, Julia 209, 218, 219n
Krohn, Irina 52, 59
Krohn, Leena 29
Kuortti, Matti 9, 12, 57n
Kupiainen, Reijo 19n, 23–24
Kurenniemi, Marjatta 179
- Lahtinen, Niina 73
Laine, Edvin 9
Lehmusruus, Markus 55, 64
Lehtisalo, Anneli 16, 30
Lehtola, Juha 16
Lehtonen, Veli-Pekka 167
Leponiemi, Kari 161
Linnanheimo, Regina 89
Louhi, Kristiina 201
Lury, Karen 17
Lähdesmäki, Heta 170
- Malka, Max 64n
Mantila, Auli 64, 198n
Matila, Ilkka 71
Menuhin, Yehudi 90
Messenger Davies, Máire 239–240
Milonoff, Eero 233
Moilanen, Harri-Ilmari 171
Moreland, Sean 17
- Mulari, Heta 16, 18, 30
Mustonen, Taneli 31, 64, 74
Myllyrinne, Ville 235
Mäkelä, Aleksi 45
Mäkelä, Taneli 231
Mäkilaakso, Marko 64n, 74
Mäkilaakso, Mikko 64
Mänttari, Anssi 9
- Niemi, Raimo O. 10, 16, 30, 45, 47n, 48,
63–64, 148, 161, 163, 166, 169, 171–172,
190
Nikki, Teemu 26, 61n
Nopola, Sinikka 73, 75n
Nopola, Tiina 73
Noronen, Paula 229
Närhi, Harri 172
- Ohlström, Henrik 99
Oinas, Elina 192
Orman, Thurop van 51
- Parry, Becky 19
Partanen, Heikki 9, 57n
Parvela, Timo 74, 229
Pasanen, Pertti Spede 11
Pasanen, Petteri 102, 108
Peltomaa, Hannu 9
Pyykkö, Marja 27–28, 64, 228n
- Qvick, Sanna 21
- Ramos-Gay, Ignacio 152
Rantasila, Mari 13, 20, 51, 57, 59, 62–63,
68–70, 75n
Rastimo, Kaisa 21, 47n, 48, 49n, 53n,
59–60, 62, 67–69, 147
Ratamäki, Outi 170
Rinne, Jalmari 89
Rissanen, Senni 27
Romppanen, Päivi 166
Rosenqvist, Juha 21, 46, 186, 190
Ruckenstein, Minna 229–230
Rusto, Raili 8–9, 13

- Röhr, Marko 71
Römpötti, Harri 171
Römpötti, Tommi 12, 21, 31, 53, 72, 172n,
199–200
- Saarela, Olli 45, 47n, 53n, 64n, 71–73
Saari, Kirsikka 27
Saksala, Janne 149, 166
Salmi, Veera 179
Salminen, Carl H. 91
Salminen, Esko 239
Salminen, Ville 11
Savolainen, Tarja 20, 52, 59–60
Semeri, Jaana 20, 59–60
Shapiro, Alan 147
Sid, Maria 61, 64
Sihvonen, Jukka 9, 19, 24, 66n, 80, 89n,
188–189, 191, 205, 217, 231
Silvo, Satu 96
Sintonen, Sara 24
Sirpo, Boris 88
Sloan, Elsi 59
Snellman, Milo 231
Stellan, Sanna 236, 244
Suhonen, Ville 10, 45, 47n, 48, 50
Sundstedt, Kjell 198
Swan, Anni 7, 66
Syrjänen, Elina 21
Särkkä, Toivo 88, 90–91
- Talaskivi, Jaakko 9, 57n
Talvisara, Tiia 149, 162
Tammi, Tuure 151
Teijonsalo, Freja 233
Temple, Shirley 90
- Tena, Joonas 31, 52n, 62–63, 228
Thorisson, Martein 102
Timonen, Eija 202
Toivanen, Armi 233
Toivoniemi, Elli 27
Tola, Pamela 242
Tuomainen, Hannu 102, 104, 106–108
Turtiainen, Auli 58
- Uusitalo, Kari 11, 19
- Vainionkulma, Outi 96
Valkonen, Satu 16, 19, 30
Vartia, Taavi 28, 61n, 62–64, 77
Vehkalahti, Kaisa 6
Verhaeghe, Paul 230, 237
Vilhunen, Selma 16
Virtanen, Jukka 11
Virtanen, Leena 20, 59–60
Virtanen, Ville 243
Vuoksenmaa, Johanna 64, 71, 73
- Waltari, Mika 94
Wegener, Claudia 15–16
Wincer, Simon 147
Wlaschin, Ken 99
Wojcik-Andrews, Ian 17, 203, 219–220
Wuolijoki, Juha 12–13, 29, 61n, 62–64, 77,
79, 232
- Ylönen, Susanne 30, 202, 204–206, 208,
216, 218, 220
- Zepernick, Janet 18–19

Yhtiöhakemisto

- A. Film A/S 102, 106
Anima Vitae Oy 102, 106
- Balboa 2 ApS 153
- Cinemaker Oy 102, 106
- Dionysos Films Oy 26
Disney ks. Walt Disney Media Company,
The
Disney+ 31
- FilmLance International AB 213, 215
- Global Screen 106
- It´s Alive Films Oy 26
- Kinoproduction Oy 13n, 154, 156, 160, 213,
215
- Långfilm Productions Finland Oy 205, 210,
217, 223
- Magma Films Ltd 102, 106
- Neofilmi Oy 94–95, 98–100, 109
Netflix, Inc. 100
Nordisk Film A/S 95, 107
- Samsa Film 153
Snapper Films Oy 234, 242, 244, 248
Solar Films, Inc. 245
Suomen Filmitteollisuus Oy 87–92, 109
Suomi-Filmi Oy 7, 87
- Telepool GmbH 106–107
Tuffi Films Oy 27
TV2 Denmark 107
- Ulysses Filmproduktion GmbH 102, 106
- VLMedia Oy 100
- Walt Disney Media Company, The 49–50,
76, 85, 162–163, 169, 182
Wildcat Production Oy 153
- Yellow Film & TV Oy 242–243
Yleisradio 28, 44n, 107, 181
- Zweites Deutsches Fernsehen, ZDF 107