



Määttä Laura & Vuokila Eeva
Tunnetiediskurssit lastenelokuvissa

Pro gradu -tutkielma
KASVATUSTIETEIDEN TIEDEKUNTA
Luokanopettajan tutkinto-ohjelma
2021

Oulun yliopisto

Kasvatustieteiden tiedekunta

Tunnediskurssit lastenelokuviissa (Laura Määttä & Eeva Vuokila)

Kasvatustieteen pro gradu -tutkielma, 125 sivua, 1 liitesivu

Marraskuu 2021

Elokuvat ovat aiempaa suuremmassa osassa lasten elämää. Siksi elokuvantekijöillä on suuri vastuu valita, millaisia teemoja, arvoja ja normeja he elokuvissa esittävät. Tässä tutkimuksessa tarkastelemme lastenelokuviissa esiin tulevia tunnediskursseja, ja niiden sisällä olevia vallan viitekehyksiä. Lastenelokuvien tutkimus on painottunut englanninkielisiin elokuviin, mutta uutena antina tutkimuskentälle tuomme tässä tutkimuksessa vertailuun mukaan myös pohjoismaalaiset ja japanilaiset elokuvat.

Tutkimuksemme on laadullinen, ja tutkimusmetodimme on kriittinen diskurssianalyysi. Tutkimusmetodillemme tyypillisesti tarkastelemme aineistosta esiin tulevia diskursseja kriittisesti, sekä tuomme esiin vaienneita diskursseja. Teoreettisena näkökulmanamme toimii sosiaalinen konstruktionismi. Tutkimuksen aineisto koostuu 18 lastenelokuvasta, jotka ovat kolmelta eri alueelta: Pohjois-Amerikasta, Pohjoismaista ja Japanista, sekä kolmelta vuosikymmeneltä: 1980-, 1990- ja 2000-luvuilta.

Tutkimuksemme tarkoituksena on vastata neljään tutkimuskysymykseen: 1. Millaisia tunnediskursseja näistä elokuvista löytyy? 2. Millaisten tarinankerronnallisten keinojen avulla ne tulevat ilmi? 3. Miten vallankäyttö näkyy diskursseissa? 4. Millä tavoin diskurssit eroavat alueellisesti ja ajallisesti?

Nimesimme tutkimuksemme elokuvista yhteensä seitsemän tunnediskurssia: pahuusdiskurssi, tuntemattomuusdiskurssi, rakkausdiskurssi, yhteisödiskurssi, menetydiskurssi, muutosdiskurssi ja valtakurssi. Tarkastelussa huomasimme, että vallankäyttö elokuvissa nousi esiin lapsille sopimattomina, totuutta vääristävinä tai puutteellisina representaatioina. Lisäksi tutkimuksemme osoittaa lastenelokuvien sisältävän alueellisia eroja tunnediskursseissa ja niiden sisällä olevissa teemoissa, kuten rakkaudessa, pahuudessa sekä naisoletettujen hahmojen kuvauksissa. Tutkimamme elokuvat sisältävät diskurssien osalta myös ajallisia muutoksia, jotka painottuvat eniten pohjoisamerikkalaisiin elokuviin.

Tuomalla esiin lastenelokuvista tunnediskurssien kautta löytyviä vallan viitekehyksiä, ja sitä kautta myös elokuvien vaienneita teemoja, tutkimuksemme osoittaa, että lastenelokuvien tutkimusta todella tarvitaan lisää. Mahdollisen jatkotutkimuksen avulla voidaan saada arvokasta lisätietoa vallankäytöstä elokuvissa ja sen vaikutuksista.

Avainsanat: Kriittinen diskurssianalyysi, elokuvatutkimus, lastenelokuvat, valta, tunteet

Sisällysluettelo

1. Johdanto	5
2. Tunteet	8
2.1. Tunneteoriat	9
2.2. Tunnetaidot.....	11
3. Elokvat tutkimusaineistona	16
3.1. Elokvat kulttuurin ja ajan kuvana.....	17
3.2. Tunteet elokuvissa.....	19
3.3. Lastenelokvat.....	20
3.4. Aineiston esittely.....	23
4. Tutkimuksen metodologiset lähtökohdat	27
4.1. Kriittinen diskurssianalyysi.....	28
4.2. Sosiaalinen konstruktionismi ja valta.....	32
4.3. Kriittinen diskurssianalyysi prosessina	33
5. Aineiston analyysi	35
5.1. Pahuusdiskurssi	35
5.1.1. Mustavalkoinen pahuus	36
5.1.2. Moniulotteinen pahuus	39
5.1.3. Sota ja väkivalta	42
5.2. Tuntemattomuusdiskurssi.....	46
5.2.1. Pelko ja selviytyminen	46
5.2.2. Uteliaisuus ja hyväksyminen.....	48
5.3. Rakkausdiskurssi	52
5.3.1. Rakkaus ensisilmäyksellä.....	52
5.3.2. Rakkauteen kasvu.....	54
5.3.3. Ehdoton rakkaus	57
5.4. Yhteisödiskurssi	58
5.4.1. Kuulumattomuuden kokemus.....	59

5.4.1. Itsetunnon kehittyminen	62
5.5.1. Kuolema ja kuolemanpelko.....	65
5.5.2. Luopuminen ja hyväksyminen	70
5.6. Muutosdiskurssi.....	72
5.6.1. Itsenäistyminen.....	73
5.6.2. Henkinen kasvu	75
5.7. Valtadiskurssi.....	77
5.7.1. Epäoikeudenmukaisuus	78
5.7.2. Sukupuolten ja vähemmistöjen epätasa-arvo	85
6. Tutkimuksen tulokset ja johtopäätökset	92
6.1. Vallankäyttö diskurssiemme takana	92
6.2. Vaienneet diskurssit	96
6.3. Alueelliset erot	99
6.4. Ajalliset muutokset.....	106
7. Pohdinta	112
Lähteet.....	117
Liitteet	124

1. Johdanto

Digitalisoituvassa yhteiskunnassa elokuvilla ja televisiosarjoilla on yhä suurempi rooli lasten vapaa-ajan vietossa. Suoratoistopalvelut mahdollistavat elokuvien katsomisen muutamalla klikkauksella. Tällä hetkellä elokuvat ovatkin lähes kaikkien saavutettavissa paremmin kuin koskaan aiemmin. Lisäksi lapsille suunnattuja elokuvia tehdään aiempaa enemmän, minkä vuoksi niiden tutkimuksen merkitys on kasvanut. Myös Römpötti ja Karlsted (2021) toteavat lastenelokuvien tutkimisen olevan tärkeää, sillä ne vaikuttavat lasten tapaan ymmärtää ja jäsentää maailmaa ja auttavat heitä sosiaalistumaan yhteiskuntaan.

Olemme molemmat opiskelleet elokuvatutkimusta, ja elokuvat kiinnostavat meitä myös omien lapsuudenkokemustemme kautta. Lisäksi Vuokila työskentelee Valveen elokuvakoululla elokuvakasvatuksen parissa, ja on kirjoittanut kandidaatin tutkielman elokuvakasvatuksesta tunnekasvatuksen tukena. Kun aloimme pohtia yhteistä tutkimusaihetta, ensimmäinen kriteeri olikin elokuvat tutkimusaineistona. Tutkimuksen näkökulmaa pohtiessa esille nousivat viime vuosina paljon esille olleet tunnetaidot, joita on käsitelty kasvatustieteiden lisäksi myös valtakunnallisissa medioissa (Jämsén, 6.10.2020). Tämän näkökulman vuoksi halusimme tarkastella tunteita elokuvissa. Elokuva- ja tunnetutkimuksen yhdistäminen pro gradu -tutkielmassa onkin meille luonteva ja motivoiva valinta.

Koivunen (2008) on esittänyt tutkijoiden kiinnostuksen tunteisiin selittyvän esimerkiksi yhteiskunnan ja kulttuurin muutoksella. Tunteiden ja tunnetaitojen lisääntynyt huomioiminen koulu- ja maailmassa onkin saanut myös meidät kiinnostumaan tunteista ja niiden tutkimuksesta yhä enemmän. Koivunen (2008) kirjoittaa mediatutkijoiden kiinnostuksen tunteita kohtaan johtuvan median tunteellistumisesta. Hänen mukaansa median eri muodot ovat itsessään yhä useammin tunnekokemuksia ja ne vetoavat ihmisten tunteisiin sekä herättävät tunnereaktioita (Koivunen, 2008). Elokuvien merkitys osana lasten vapaa-aikaa tekee niistä tärkeän tutkimuskohteen myös tunteiden osalta.

Tutkimuksemme teoreettiseksi viitekehyykseksi valitsimme kriittisen diskurssianalyysin, jonka kautta valitsimme tutkimuksemme varsinaisen kohteen eli tunnediskurssit. Kriittiseen diskurssianalyysiin liittyy vahvasti vallan ja vallankäytön tutkiminen (Van Dijk, 2001, 352) kielellisten, visuaalisten ja multimodaalisten tiedon tuottamisen keinojen kautta (Eskola & Suoranta, 2008, 195). Tutkijan tehtävä on pyrkiä ymmärtämään, paljastamaan ja sitä kautta vastustamaan

sosiaalista epätasa-arvoa ylläpitäviä diskursseja (Van Dijk, 2001, 352). Tämän vuoksi olemme ottaneet yhdeksi tutkimuskysymykseksi vallankäytön näkymisen diskursseissa. Tarkastelemme vallankäyttöä erityisesti lapsikatsojien näkökulmasta: millaisia mahdollisesti moraalikäsitteiden ja tunnetaitojen kehittymistä haastavia tai vaikeuttavia kuvauksia diskursseistamme löytyy ja toisaalta, millaisia asioita jätetään kertomatta?

Valitsimme tutkimuksemme kohteeksi elokuvia kolmelta eri vuosikymmeneltä, sillä asetimme hypoteesiksi sen, että näemme ajallisia muutoksia elokuvien diskursseissa. Koivusen (2008) mukaan medioissa esitettyjen tunteiden tutkiminen on aina myös tutkimusta ajasta ja kulttuurista. Tietous tunnetaidoista on kasvanut muutaman edellisen vuosikymmenen aikana, ja tämä on huomattavissa myös elokuvissa ja niiden tavassa esittää tunteita. Valitsimme aineistoomme elokuvia, jotka ovat olleet suosittuja julkaisuvuonnaan. Monet niistä ovat muodostuneet jo klassikkoelokuviksi, joten ne ovat sellaisia, joita sekä me, että nykyajan lapset ovat katsoneet.

Maantieteellisesti valitsimme elokuvat sellaisilta alueilta, joilta elokuvia on katsottu sekä Suomessa että ympäri maailmaa. Valitsemamme alueet ovat Pohjois-Amerikka, Pohjoismaat sekä Japani. Kulttuurin länsimaalaistumisen ja “amerikkalaistumisen” seurauksena Pohjois-Amerikkalaiset elokuvat ovat suosittuja ympäri maailman. 1980-luvulta lähtien japanilaisten animaatioelokuvien suosio on myös kasvanut. Lisäksi koemme tärkeäksi ottaa aineistoomme pohjoismaalaisia elokuvia, sillä ne sijoittuvat omaan kulttuuriimme. Tutkimusta lastenelokuvista on tehty, mutta Römpötin ja Karlstedin (2021) mukaan se painottuu amerikkalaisiin, erityisesti Disneyn tuottamiin elokuviin. Sen sijaan suomalaisia lastenelokuvia on tutkittu vasta verrattain vähän (Römpötti & Karlsted, 2021), minkä vuoksi tutkimuksemme tuo arvokasta lisätietoa kotimaisen elokuvatutkimuksen kentälle.

Perustelemme kolmen alueen valintaa myös sillä, että tunneilmaisu sekä diskurssien sisällä esitetyt valta-asetukset voivat olla kulttuurien välillä hyvin erilaisia. Keltikangas-Järvinen on todennut, että esimerkiksi länsimaisissa kulttuureissa kannatetaan tunteiden verbaalista ilmaisua, mutta joissain kulttuureissa tärkeämmäksi nousevat ilmeet ja eleet (Keltikangas-Järvinen, 2004, s. 175–176). Lisäksi hypoteesinamme on, että kulttuurillisia eroja nähdään erityisesti lasten autonomisuuden, pahuuden ja romanttisen rakkauden kuvauksissa. Valitsimme aineistoomme 18 elokuvaa: kuusi jokaiselta vuosikymmeneltä ja alueelta.

Tutkimuskysymyksemme muotoutuivat seuraavanlaisiksi:

- Millaisia tunnediskursseja näistä elokuvista löytyy?
- Millaisten tarinankerronnallisten keinojen avulla ne tulevat ilmi?

- Miten vallankäyttö näkyy diskursseissa?
- Millä tavoin diskurssit eroavat alueellisesti ja ajallisesti?

Käytämme tutkimuksessamme kuvakaappauksia tutkimistamme elokuvista havainnollistamaan analyysia ja tutkimuksen tuloksia. Operight.fi -sivustolla on ohjeistettu, että elokuvista otettuja kuvakaappauksia voi käyttää kuvasitaatteina. Sivuston mukaan kuvasitaatin tulee kuitenkin täyttää kolme edellytystä: teoksen tulee olla laillisesti julkistettu, sitaatin tulee olla hyvän tavan mukainen, eli siihen tulee viitata asianmukaisesti ja sillä tulee olla asiallinen yhteys tekstiin, ja sen laajuuden tulee olla tarkoituksen mukainen (Operight, haettu 15.11.2021). Kysyimme asiasta vielä itse sähköpostitse, ja saimme saman vastauksen, mitä sivustolla ohjeistettiin. Kaikki aineistomme elokuvat ovat laillisesti julkaistuja teoksia ja ne ovat julkisesti saatavilla esimerkiksi suoratoistopalveluista tai kirjastosta. Tuomme kuvakaappausten yhteydessä esiin elokuvan nimen, tuottajat, julkaisuvuoden, aikaleiman ja tuotantoyhtiön. Lisäksi luettelemme käyttämämme elokuvat ja niiden tiedot liitteessä (LIITE 1). Käytämme kuvasitaatteja vain kohdissa, joissa katsomme niiden olevan tarpeellisia aineiston havainnollistamisen kannalta.

Aluksi käsittelemme tunteita yleisemmin tunnetuimpien tunneteorioiden pohjalta, ja tarkastelemme tämän tutkimuksen osalta olennaisimpia tunnetaitoja, tunteiden säätelyä ja ilmaisua. Tutkimuksemme kannalta on tärkeää ymmärtää tunteiden teoriaa, jotta pystymme havaitsemaan tunteita herättäviä diskursseja. Seuraavassa luvussa perehdymme elokuvaan tutkimusaineistona ja käsittelemme elokuvien ja tunteiden yhteyttä, sekä aineistomme muodostavaa genreä, lastenelokuvia. Neljännessä luvussa esittelemme tutkimuksemme metodologisen lähtökohdan, kriittisen diskurssianalyysin, sekä teoreettisen näkökulmamme, sosiaalisen konstruktionismin. Viidennessä luvussa avaamme aluksi, miten olemme toteuttaneet kriittistä diskurssianalyysia tutkimuksessamme, ja tämä luku sisältää myös aineiston analyysin. Kuudes lukumme sisältää tutkimuksemme tulokset ja johtopäätökset, ja viimeinen luku sisältää tulosten, luotettavuuden ja eettisyyden pohdinnan.

2. Tunteet

Tutkimuksemme tarkoituksena on tuoda esille lastenelokuvissa esitettyjä tunnediskursseja, jotta on olennaista ymmärtää, mitä tunteet ovat ja millaisia merkityksiä niillä on ihmisen elämässä. Tämän luvun ensimmäisessä alaluvussa tarkastelemmekin tunteita yleisimpien tunneteorioiden kautta. Toisessa alaluvussa käsittelemme tunnetaitoja ja nostamme esiin kaksi tämän tutkimuksen kannalta tärkeimmäksi havaitsemaamme tunnetaitoa: tunteiden ilmaisun ja sääteilyn.

Käytämme tutkimuksessamme paljon termiä *tunne*, joka voi arkikielessä tarkoittaa puhtaiden perustunteiden lisäksi kaikkia tunteisiin liittyviä tunnetiloja (Scherer, 2000, 140–141). Puhuessamme tunteista tässä tutkimuksessa emme varsinaisesti erottele puhtaita tunteita tunnetiloista, sillä niitä voi olla haastavaa erotella arjen lisäksi myös elokuvista. Tämän vuoksi emme myöskään keskity analysissamme etsimään elokuvista pelkästään puhtaita perustunteita, vaan huomioimme myös muita tunteisiin liittyviä tiloja (taulukko 1). Scherer (2000, 140–141) on määritellyt viisi tunteisiin liittyvää tilaa, jotka huomioimme tutkimuksessamme. Ensimmäinen tila on perustunteet, jotka ovat lyhyitä reaktioita ihmisen elimistössä. Toisena Scherer listaa tunteita pidempikestoisemmat mielialat, jotka eivät ole yhtä voimakkaita kuin puhtaat tunteet. Lisäksi tunnetiloihin kuuluvat myös ihmisten väliset ja yleisemmät asenteet, sekä yksilön luonteenpiirteet (Scherer, 2000, 140–141).

<i>Tunne (emotion)</i>	Suhteellisen lyhyt jakso synkronoituja elimistössä tapahtuvia reaktioita, jotka syntyvät jonkin sisäisen tai ulkoisen tapahtuman seurauksena. Näitä ovat perustunteet, kuten viha, suru, ilo ja pelko.
<i>Mieliala (mood)</i>	Tunnetta pitkäkestoisempi, yksilöllinen tuntemus (<i>feeling</i>). Mieliala ei ole yhtä intensiivinen kuin tunne, eikä sille ole välttämättä niin ilmeistä aiheuttajaa kuin tunteelle.
<i>Ihmisten välinen asennoituminen (interpersonal stances)</i>	Vuorovaikutustilanteessa ilmenevää asennetta toista ihmistä kohtaan. Se voi olla esimerkiksi kylmä, etäinen, välinpitämätön tai tukeva.
<i>Asenteet (attitudes)</i>	Suhteellisen pysyviä mieltymyksiä, uskomuksia ja taipumuksia, jotka ovat tunteellisesti värittyneitä. Asenteet voivat kohdistua

	asioihin tai toisiin ihmisiin. Niitä ovat esimerkiksi vihaaminen, rakastaminen, arvostaminen ja tykkääminen.
Luonteenpiirteet (<i>personality traits</i>)	Tunnepitaisia, yksilölle tyypillisiä pysyviä käyttäytymistäipumuksia. Näitä ovat esimerkiksi hermostunut, huoleton, levoton, kateellinen ja kärtyisiä.

Taulukko 1 Tutkimuksessamme huomioitavat tunteisiin liittyvät tilat Schererin (2000, 140–141) mukaan.

Käytämme tutkimuksessamme myös käsitteitä *positiivinen tunne* ja *negatiivinen tunne*. Solomonin ja Stonen (2002) mukaan tunteita on jaoteltu positiivisiin ja negatiivisiin yhtä kauan kuin tunteista on puhuttu historian aikana. Positiivinen ja negatiivinen ovat käsitteinä itsessään jo vahvassa vastakkainasettelussa, ja myös tunteiden jakaminen positiivisiin ja negatiivisiin perustuu vastakkainasettelulle (Solomon & Stone, 2002). Ilmeisimpiä tunteiden positiivisia ja negatiivisia vastakkainasetteluita ovat esimerkiksi ilo ja suru tai rakkaus ja viha.

2.1. Tunneteoriat

Tunteiden tutkimuksessa on kehittynyt monia eri suuntauksia ja tunneteorioita. Niitä on jaoteltu erilaisin perustein esimerkiksi fysiologisiin, neurologisiin ja kognitiivisiin teorioihin. Yksi yleisimmistä tavoista jaotella tunneteorioita on jakaa ne darwinilaiseen, jamesilaiseen, kognitiiviseen ja sosiaalisesti konstruktioituneisiin tunneteorioihin. Tässä aluvuossa tarkastelemme tunteita neljän edellä mainitun teorian kautta, sillä yhdessä tarkasteltuna ne tarjoavat monipuolisen näkökulman tunteisiin.

Darwinilainen näkökulma pohjautuu Charles Darwinin tutkimuksiin ja sen keskeinen ajatus on, että tunteilla on merkitystä ihmisten selviytymisen kannalta (Cornelius, 2000). Darwin (1872) tutki, että ihmisillä ja eläimillä on biologinen valmius ilmaista kokemiaan tunteita, ja ilmaisun tavat voivat olla synnynnäisiä, eli reflektiivisiä, tai opittuja. Hän kirjoittaa ihmisen ilmaisevan tunteitaan fyysisesti erityisesti kasvojen ilmeillä ja muilla lihasten liikkeillä. Darwinin mukaan tunnetilat vaikuttavat suoraan myös ihmisen vasomotoriseen järjestelmään, joka ohjaa verenkierron hermostollista säätelyä. Tästä johtuvat erilaiset tunteisiin liittyvät fysiologiset reaktiot, kuten punastuminen (Darwin, 1872).

Monet tutkijat ovat seuranneet Darwinin jalanjäljissä ja tutkineet tunteita evoluution näkökulmasta. Kasvojen ilmeiden perusteella eri tutkijat ovatkin nimenneet universaaleja perustunteita,

joita esimerkiksi Cornelius (1996) on nimennyt kuusi: ilo, suru, pelko, viha, inho ja hämmästys. Corneliuksen (2000) mukaan perustunteiden määrä kuitenkin vaihtelee tutkijan näkemyksistä riippuen. Yhteistä eri tutkijoiden nimeämillä perustunteilla on kuitenkin se, että niillä katsotaan olevan yhteys ihmisten selviytymiseen, ja muiden tunteiden ajatellaan olevan johdettu perustunteista (Cornelius, 2000).

Jamesilainen näkökulma pohjautuu William Jamesin teksteihin, erityisesti artikkeliin *What is Emotion* vuodelta 1884 (Cornelius, 2000). James (1922) kirjoitti artikkelissaan kehollisten muutosten tapahtuvan suoraan tilanteesta tehdyn havainnon jälkeen. Jamesin mukaan emme siis tunne tunteita, ellemme koe kehossa tapahtuvia reaktioita (James, 1922, 13). Eri tunneteorioissa on havaittavissa yhtäläisyyksiä, ja Corneliuksen (2000) mukaan niitä on erityisesti Darwinin ja Jamesin teorioissa. Molemmat ajattelivat tunteiden olevan suhteellisen automaattisia reaktioita, mutta Darwin keskittyi enemmän tunteiden ilmaisuun ja James tunteiden kokemiseen (Cornelius, 2000).

Jamesilaisen perinteen tutkijat ajattelevat, että jokaiseen tunteeseen liittyy omat keholliset reaktionsa (Cornelius, 2000). James (1884) esittikin, että ihminen ei voi kokea tunteita ilman kehoa. Esimerkiksi Chwalish, Diener ja Gallagher (1988) ovat tutkimuksissaan osoittaneet tämän olevan ainakin jossain määrin totta. He tutkivat selkäydinvammoista kärsiviä ihmisiä, ja huomasivat sympaattisen hermoston ohjaamien elimien toiminnan vaikuttavan tunteiden voimakkuuden kokemiseen (Chwalish, Diener & Gallagher, 1988). Corneliuksen (2000) mukaan näissä tutkimuksissa tehdyt johtopäätökset ovat kuitenkin rajallisia, eikä kehon rajallisuus poista täysin tunteiden kokemista.

Kognitiivisten tunneteorioiden keskeinen näkökulma on, että tunnetta ja ajatusta ei voida erottaa toisistaan (Cornelius, 2000). Tunteiden ajatellaan syntyvän tilanteen kognitiivisen arvioinnin pohjalta, ja erilaiset fysiologiset reaktiot, ilmaisu ja toiminnot ohjautuvat tästä arviointiprosessista (Arnold, 1960; Scherer, 2000). Tilanteen arviointi ei kuitenkaan ole välttämättä tietoista tai kontrolloitua (Scherer, 2000).

Corneliuksen (2000) mukaan useat tutkijat ovat hahmotelleet tilanteen arviointiin erilaisia osatekijöitä tai ulottuvuuksia. Hänen mukaansa niitä ovat esimerkiksi miellyttävyys, kontrolli, vastuu, varmuus ja ponnistelu. Jokaisen tunteen ajatellaan muodostuvan näiden osatekijöiden erilaisista yhdistelmistä (Cornelius, 2000). Esimerkiksi Smith ja Ellsworth (1985) esittivät, että vihan tunne syntyy, kun tilanne arvioidaan epämiellyttäväksi, vastuun arvioidaan kuuluvan jollekin toiselle ja tilanne vaatii paljon ponnistelua.

Sosiaalisesti konstruktioitunut näkökulma tunteisiin on Corneliuksen (2000) mukaan uusin, monimuotoisin ja kiistellyin tunneteoria. Hän kirjoittaa sen olleen pitkään käytössä muilla tieteenaloilla, kuten antropologiassa ja sosiologiassa, mutta psykologiaan tämä näkökulma rantautui vasta 1980-luvulla. Sosiaalisesti konstruktioituneessa tunnemallissa tunteiden nähdään olevan kulttuurin tuotteita, joiden merkityksiä ohjaavat sosiaaliset säännöt (Cornelius, 2000). Tekemämme kulttuurisen vertailun vuoksi, kaikista tunneteorioista tämä onkin eniten yhteydessä tähän tutkimukseen.

Sosiaalisesti konstruktioituneissa tunnemalleissa Scherer (2000) kirjoittaa tunteen merkityksen muodostuvan sosiokulttuurisen käytöksen ja arvojen pohjalta. Hänen mukaansa psykobiologia, eli psykologisten syiden vuoksi syntyneitä biologisia reaktioita ei kielletä osana tunnetta, mutta ne nähdään toissijaisina. Suurempi merkitys Schererin mukaan on sosiokulttuurisella kontekstilla ja sen vaikutuksella tilanteen tulkintaan, sekä tunnereaktion roolilla esimerkiksi sosiaaliseen kanssakäymiseen (Scherer, 2000, 149).

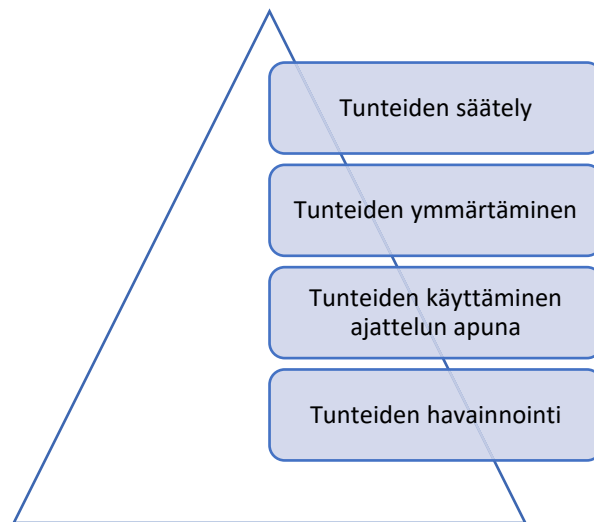
Sosiaalisesti rakentuvissa tunnemalleissa huomioidaan myös tunnesanasto, sillä tietyssä kielessä käytettävien tunnesanojen ajatellaan refleктоivan tunteiden tarkoituksia kyseisessä kulttuurissa (Scherer, 2000, 149). Tämä on huomioitavaa myös tässä tutkimuksessa, sillä tarkastelemamme elokuvat ovat eri kulttuurien tuotteita. Koska katsomme aineistomme elokuvia suomeksi puhuttuna tai tekstitettyinä, on tunnesanojen alkuperäinen kulttuurista juontuva merkitys saattanut muuttua kielellisen käännöksen myötä suomenkieliseen kulttuuriin sopivammaksi.

2.2. Tunnetaidot

Käsitteet *tunneäly* ja *tunnetaidot* pitävät sisällään samoja taitoja, ja molempiin termeihin törmää tunteisiin ja niiden säätelyyn liittyvässä tutkimuksessa. Lahtinen ja Rantanen (2019) kertovat kuitenkin puhuvansa enemmän tunnetaidoista, sillä se antaa terminä paremman käsityksen taidoista, joita on mahdollista harjoitella ja kehittää. Koulumaailmassakin tunneälystä puhutaan useimmin tunnetaitoina. Tulevina opettajina miellämme tunneälyn myös ensisijaisesti opittaviksi taidoiksi, minkä vuoksi käytämme tässä tutkimuksessa juuri tunnetaidon käsitettä.

Lahtinen ja Rantanen (2019) määrittelevät tunnetaidot keinoiksi säädellä tunteita, eli vaikuttaa esimerkiksi niiden voimakkuuteen ja keston. Tunnetaitoihin kuulu myös kyky ilmaista tunteita, tunnistaa niin omia kuin muidenkin tunteita ja hyödyntää tuota tietoa esimerkiksi vuorovaikutustilanteissa (Lahtinen & Rantanen, 2019). Mayer, Caruso ja Salovey (2016) taas ovat

jakaneet tunnetaidot neljään eri tasoon (kuvio 1), joista ylimpänä on tunteiden säätelyn taito. Heidän mukaansa tunteiden säätely voi onnistua kunnolla vasta, kun sen alapuolelle sijoittuvat tunnetaidot ovat hallinnassa. Nämä taidot ovat järjestyksessä tunteiden havainnointi, tunteiden käyttäminen ajattelun apuna ja tunteiden ymmärtäminen (Mayer, Caruso & Salovey, 2016).



Kuvio 1. Tunnetaidot Mayerin, Caruson ja Saloveyn (2016) mukaan.

Tämän tutkimuksen kannalta tunnetaidoista tärkeimpiä ovat tunteiden ilmaisu ja tunteiden säätely. Erilaiset tunneilmaisun keinot ovat yksi tärkeimmistä keinoistamme havaita elokuvissa esitettäviä tunteita. Myös tunteiden säätely on olennainen osa ihmisen tunne-elämää. Yksilön tunteiden säätelyllä on vaikutuksia sosiaalisiin suhteisiin, ja toisaalta sosiaalisella ympäristöllä on vaikutuksia yksilön tunteiden säätelyyn. Koska tutkimuksemme teoreettisena näkökulmana on sosiaalinen konstruktionismi, jonka esittelemme myöhemmin, koemme tärkeäksi huomioida myös tunteiden säätelyn, ja erityisesti sen sosiaalisen ulottuvuuden.

Kun tunne on syntynyt, sitä ilmaistaan erilaisin keinoin, kuten ilmeillä, eleillä tai sanoilla (Eisenberg, Fabes, Guthrie & Reiser, 2002), minkä lisäksi se voi olla myös esimerkiksi ääntä tai kosketusta (Keltikangas-Järvinen, 2004). Tarkasteltaessa elokuvan hahmojen kokemia tunteita, havainnoimme tunteita nimenomaan erilaisten tunneilmaisujen kautta, sillä emme voi päästä sisälle hahmojen sisäisiin tunnekokemuksiin. Lisäksi tunneilmaisun keinot mahdollistavat myös elokuvan sisällä, eli hahmojen osalta tapahtuvan tunteiden tulkinnan, mikä vaikuttaa esimerkiksi hahmojen toimintaan.

Kuten olemme aiemmin todenneet, tutkijat ovat nimenneet universaaleja perustunteita kasvojen ilmeiden perusteella. Ekmanin, Friesenin ja Ellsworthin (2013, 141) mukaan useampi tutkimus on osoittanut ratkaisevia todisteita, että kasvojen ilmeiden ja tunteiden yhteydet ovat

samankaltaisia kaikissa kulttuureissa. Tämän tuloksen perusteella oletamme eri kulttuurien elokuvissa esitettävien kasvojen ilmeiden ilmentävän samoja tunteita kulttuurista riippumatta. Kasvojen ilmeiden ja niiden kautta tapahtuva tunteiden tulkinta ei ole kuitenkaan täysin yksiselitteistä. Ekman, Friesen ja Ellsworth (2013, 96–97) totesivat tutkimusten perusteella, että ilmeet antavat virheetöntä tietoa ihmisen tunnekokemuksesta. Heidän mukaansa tarvitaan kuitenkin vielä lisää tutkimusta, jotta voidaan selvittää voiko ilmeiden perusteella määrittellä täysin tarkasti ihmisen kokemia puhtaita tunteita (Ekman, Friesen & Ellsworth, 2013, 96–97). Tämänkin vuoksi on aivan perusteltua keskittyä tässä tutkimuksessa enemmän tunnetilojen kuin puhtaisten tunteiden tarkasteluun.

Vaikka perustunteet ovatkin universaaleja, on tunteiden ilmaisussa havaittu myös eroja eri kulttuurien välillä. Nämä erot koskevat enemmän muita ilmaisun tapoja kuin kasvojen ilmeitä. Länsimaisessa kulttuurissa korostuu enemmän verbaalinen tunneilmaisu, kun taas joissain kulttuureissa motorisella tunneilmaisulla on merkittävämpi rooli (Keltikangas-Järvinen, 2004, 175–176). Miller ja muut (2021) havaitsivat kulttuurien välisiä eroja myös tunneilmaisun voimakkuuden suhteen. He tutkivat japanilaisten, amerikkalaisten ja kiinalaisten lasten tunneilmaisuja tilanteessa, jossa tutkittavat kokivat pettymyksen. Tutkimuksessa selvisi, että amerikkalaiset lapset ilmaisivat sekä positiiviset että negatiiviset tunteet voimakkaammin kuin verrokkit (Miller ym., 2021). Havaintoon on yhteydessä myös Ekman, Friesen ja Ellsworth (2013, 20) toteamus, että opitut sosiaaliset säännöt ohjaavat kontrolloimaan ja piilottamaan kasvojen ilmeitä.

Tunneilmaisujen ja tunteiden säätely ovat luonnollisesti hyvin lähellä toisiaan, mutta tutkijat ovat kuitenkin erottaneet ne toisistaan erillisiksi käsitteiksi (Eisenberg ym., 2002; Salmivalli, 2005, 111). Näemme, että tunneilmaisun säätelyssä pyritään vaikuttamaan nimenomaan tunteen ilmaisuun, ja tunteiden säätelyssä koettuun tunteeseen. Eisenberg ja kollegat (2002) puhuvat tunneilmaisuun liittyen sekä tunteiden ilmaisun että käyttäytymisen säätelystä. Käyttäytymisen säätelyllä vaikutetaan tunneilmaisun keston ja muotoon esimerkiksi ylläpitämällä, hillitsemällä tai muuttamalla koetun tunteen ilmaisutapaa (Eisenberg ym., 2002).

Tunteiden säätelyllä nähdään olevan monenlaisia positiivisia vaikutuksia ihmisen elämään. Kahlen ja muiden (2016) mukaan tunteiden säätely helpottaa erilaisten tilanteiden käsittelyä, tukee sosiaalista kompetenssia, sosiaalista ja akateemista menestymistä ja edistää mielenterveyttä. Tunteiden säätely auttaa ihmistä myös niin sosiaalisessa kuin emotionaalisessakin maailmassa (Gyurak & Etkin, 2014). Kokkonen (2017) kirjoittaa tunteiden säätelyn olevan tärkeää tasapainoisen tunne-elämän säilyttämisen vuoksi. Tasapainoinen tunne-elämä tarkoittaa, että

ihminen kokisi enemmän miellyttäviä kuin epämiellyttäviä tunteita (Kokkonen, 2017). Tunteiden säätelyä katsotaan olevan erityisesti hyötyä niille, jotka kokevat tunteet hyvin intensiivisesti tai kokevat herkästi negatiivisia tunteita (Salmivalli, 2005, 111).

Kuten tunteita, myös tunteiden säätelyä on tutkittu erilaisista lähtökohdista, kuten biologisesta, kognitiivisesta ja sosiaalisesta näkökulmasta. Tämän tutkimuksen osalta ei ole kuitenkaan olennaista erotella näitä näkökulmia tiukasti toisistaan. Tarkastelemmekin näitä lähtökohtia limit-täin, painottaen kuitenkin sosiaalista näkökulmaa tutkimuksemme luonteen ja tarkoituksen vuoksi.

Tunteiden säätely on joukko toiminnallisia prosesseja, joilla ihminen voi vaikuttaa koettuun tunteeseen sekä sen kestoon ja voimakkuuteen (Gross & Thompson, 2007). Gyurakin ja Etkinin (2014) mukaan tunteita säätelemällä ihminen ei kuitenkaan vaikuta ainoastaan hetkelliseen tunteeseen, vaan myös laajemmin tunteelliseen, kognitiiviseen ja ihmisten väliseen toimintaan. Tämä tukee myös päätöstämme tarkastella pelkkien puhtaiden tunteiden lisäksi erilaisia tunnetiloja.

Tunteiden säätely voi tapahtua jo tunteen syntymisen aikana tai sen jälkeen (Sheppes, 2014). Kognitiivisen tunneteorian mukaan tunteet syntyvät tilanteen, eli jonkin ulkoisen tai sisäisen ärsyksen, arvioinnista (ks. esim. Cornelius, 2000). Ochsner ja Gross (2014) ehdottavat, että tunteiden säätely taas johtuu syntyneen tunteen arvioinnista. Ihminen antaa positiivisen tai negatiivisen arvion tunteen arviointiprosessille, ja tämä vaikuttaa varsinaisen tunteen syntymiseen (Ochsner & Gross, 2014). Tällöin tunteiden säätely tapahtuu siis limittäisenä prosessina tunteen syntymisen kanssa.

Sosiaaliset suhteet vaikuttavat jokaiseen osa-alueeseen ihmisen elämässä, niin myös tunteisiin ja niiden säätelyyn (Coan & Maresh, 2014). Ensimmäiset sosiaaliset suhteet muodostuvat jo aivan ihmisen elämän alussa, kun lapsi syntyy perheeseen. Thompsonin (2014) mukaan perheellä onkin suuri vaikutus lapsen taitoihin säädellä omia tunteitaan, sillä vanhemmat opettavat lapselle erilaisia tunteiden säätelyn keinoja sekä suorin että epäsuorin keinoin. Vanhempien kautta lapsi ymmärtää tunteiden säätelyyn liittyvät kulttuuriset odotukset ja oppii arvioimaan omia tunteitaan (Thompson, 2014).

Yksilön tunteiden säätelyyn vaikuttaa siis myös sosiaalinen ja kulttuurinen ympäristö. Tutkijat ovatkin havainneet eroja tunteiden säätelyssä eri kulttuurien välillä (Ford & Mauss, 2015; Mesquita, Leersnyder & Albert, 2014). Koska aineistomme elokuvat on valikoituneet kolmesta eri kulttuurista, on olennaista tiedostaa kulttuurien väliset erot myös tunteiden säätelyn osalta.

Siihen, mihin suuntaan tunteita halutaan säädellä, vaikuttaa esimerkiksi kulttuurissa vallitseva näkemys hyvästä ihmisestä ja oikeanlaisesta suhtautumisesta toisiin ihmisiin (Mesquita, Leersnyder & Albert, 2014). Fordin ja Maussin (2015) tutkimuksesta kävikin ilmi, että itämaisessa, enemmän toisista riippuvassa kulttuurissa, tunteiden säätelyssä huomioidaan enemmän toisia ihmisiä. Yksilökeskeisemmässä länsimaalaisessa kulttuurissa toiset ihmiset eivät vaikuttaneet yksilön tunteiden säätelyyn yhtä paljon (Ford & Mauss, 2015).

Kulttuurilla ja sosiaalisella ympäristöllä on havaittu vaikutuksia myös siihen, mitä tunteiden säätelyn keinoja käytetään. Mesquita, Leersnyder ja Albert (2014) toteavatkin, että tunteiden säätely lähtee usein liikkeelle yksilöstä, mutta siihen vaikuttaa se, miten sosiaalinen ympäristö on järjestäytynyt. Esimerkiksi itämaisessa kulttuurissa tunteiden kieltäminen on yleisempää kuin länsimaaisessa kulttuurissa, sillä muiden kunnioittaminen nähdään hyvin tärkeänä arvona (Ford & Mauss, 2015). Omia tunteitaan kieltämällä ihminen voi säästää toisia omilta tunteiltaan.

3. Elokuvat tutkimusaineistona

Koska tutkimme elokuvia, on meidän tärkeää tutustua myös elokuvien historiaan. Elokuvan historia ulottuu 1800-luvulle, kun ensimmäiset liikkuvan kuvan illuusiot mahdollistuivat muun muassa zoetrooppien ja taikapeilien avulla (Thompson, Bordwell & Smith, 2003). 1800-luvun lopulla taas yhä valoherkimmiksi kehitetyt materiaalit mahdollistivat sen, että valotusaika lyheni sekunnin murto-osiin ja läpinäkyvä selluloidifilmi mahdollisti kuvien heijastamisen (Thompson, Bordwell & Smith, 2003). Näiden edistysaskelten kautta elokuva, joka nähtiin valokuvataiteen jatkumona ja viimeisenä edistysaskeleena, syntyi (Kracauer, 1973, 28). Ensimmäisenä elokuvan tehtäväksi kaavailtiin eritoten dokumentaarista otetta, eli meidän todellisuutemme ja arjen tapahtumien kuvausta (Kracauer, 1973, 28). Tätä dokumentaarisen genren perinnettä aloittivat realistisista ja juonettomista kuvauksista kiinnostuneet Lumièren veljekset, kun taas Georges Mélièsia viehättivät enemmän elokuvan taiteelliset mahdollisuudet ja hän kuvasi ensimmäisiä fiktiivisiä elokuvia (Kracauer, 1973, 31).

Kracauer (1973) jakaa elokuvan ominaispiirteet perusominaisuuksiin ja teknisiin ominaisuuksiin. Tekniset ominaisuudet erottavat elokuvan valokuvasta, ja niistä tärkeimpiä ovat leikkaus ja äänimaailmaa (Kracauer, 1973, 28). Muita elokuvan ominaisuuksia ovat muun muassa kuvan laatu ja värisävy, kuvakoot, kuvien rajausta ja kuvakulma, valaistus, kameran liike sekä kuvan nopeus ja suunta. Näihin ominaisuuksiin kiinnitimme huomioita pohtiessamme aineistomme elokuvien tarinankerronnallisia keinoja.

Elokuva ylläpiti jonkin aikaa katsojien mielenkiinnon puhtaasti teknisillä ansioillaan, mutta pian 1900-luvun alussa kerronta muuttui juonellisemmaksi, ja kerronnassa alkoi ilmentyä yhä enemmän taiteellisuus ja elokuvan mahdollisuudet ilmauksellisenä välineenä (Nyyssönen, 1997). Elokuvan suosion myötä se nostettiin uudeksi ja moderniksi taiteenmuodoksi, ja elokuvan tuottamat vahvat psykologiset reaktiot herättivät kiinnostuksen elokuvan ja katsojan välisen suhteen tutkimiselle (Nyyssönen, 1997).

Seuraavaksi esittelemme elokuvatutkimuksen erilaisia näkökulmia *auteur*-teorian ja sosiaalisen elokuvahistorian näkökulmasta sekä perehdymme tunteisiin ja tunteita herättäviin tarinankerronnallisiin keinoihin elokuvissa. Lopussa luomme vielä katsauksen lastenelokuvaan ja esittelemme tutkimuksemme aineiston.

3.1. Elokuvat kulttuurin ja ajan kuvana

Kun tutkimme elokuvaa, on tärkeä huomioida elokuvahistorialliset teoriat. Elokuvat muuttuvat ja kehittyvät ajansaatossa: niillä ja niiden tekijöillä on oma historiansa, kuten meillä ja kulttuurillakin (Kolker, 2015, 4).

Elokuvatutkimuksessa ja -kriitikissä on 1950-luvulta lähtien korostunut elokuvantekijän (ransk. *auteur*) rooli (Nummelin, 2005, 16–18). Nummelin (2005) mukaan *Auteur*-teorian mukaan elokuva tuo esille elokuvantekijän, yleensä ohjaajan, taiteellisen näkemyksen. Teorian myötä elokuvan sisältö ja sanoma nousivat tärkeäksi osaksi elokuvantutkimusta, kun taas aiemmin pääpaino oli elokuvan taiteellisessa ilmaisussa. Elokovasta pyrittiin löytämään sen esittämä todellisuuden luonne tai suuri totuus (Nummelin, 2005, 16–18). Esimerkiksi aineisomme elokuvien ohjaajista Hayao Miyazakin elokuvia on tulkittu paljon hänen taiteellisen näkemyksensä, tavoitteidensa sekä arvojensa kautta (Mayumi, Solomon & Chang, 2005; Reinders, 2006, 2).

Elokuvantekeminen ei ole kuitenkaan Nummelinin (2005) mukaan itsellinen prosessi, vaan yhteen elokuvaan ovat voineet vaikuttaa parhaimmillaan jopa sadat ihmiset: käsikirjoittajat, näyttelijät, lavastajat, puvustajat ja kuvaajat ja niin edespäin. Lisäksi jokainen teos on monimerkityksellinen, jolloin elokuvan tarkoite voi avautua eri tavalla eri yleisöille erilaisissa historiallisissa konteksteissa (Nummelin, 2005, 18).

Elokuvaa ja elokuvahistoriaa voidaan tutkia useista eri näkökulmista. Esteettinen elokuvahistoria keskittyy tarkastelemaan elokuvateoksen tyylillisiä ja kerronnallisia piirteitä, kun taas taloudellisesta näkökulmasta voidaan tarkastella esimerkiksi lamakausien ja sotien vaikutusta (Nummelin, 2005, 16). Tutkimusaiheellemme sopivin elokuvahistoriallinen näkökulma on kuitenkin sosiaalinen elokuvahistoria. Sosiaalisessa elokuvahistoriassa huomioidaan se, miten katsojat ja elokuvantekijät muuttuvat, sekä miten historiallinen ja yhteiskunnallinen konteksti muuttuu (Nummelin, 2005, 23). Tutkijan tulee huomioida myös se, että teoksen poliittista luonnetta ei voi ymmärtää vain sen itsensä pohjalta, vaan katsojien tulkinnat riippuvat aina siitä kontekstista mistä tulkintoja tehdään (Salmi, 1993, 94). Elokuvan sosiaalinen historia kieltää näin ollen *auteur*-teorian ja sen, että elokuvan merkityksen lähde olisi täysin tekijässä (Nummelin, 2005, 23). On kuitenkin tärkeä huomioida se, millaiseksi elokuvantekijä on elokuvansa tarkoittanut ja mikä hänen päämääränsä on ollut, sillä pohtiessamme myöhemmin elokuvantekijöiden vallankäyttöä kriittisen diskurssianalyysin näkökulmasta, painottuu elokuvantekijän vastuu ja toiminta.

Elokuvaa, kuten muutakin taidetta, pidetään vahvasti sen yhteiskunnan ja kulttuurin kuvana, jossa se tehdään, ja jonne se on tarkoitettu. Fiktiivisissäkin elokuvissa on mukana todellisuuden impressio, jolloin elokuva on yhtä aikaa toisinto todellisuudesta, kuin myös toisinnon luoma uusi todellisuus (Baecker, 1996, 560–562). Esimerkiksi 1900-luvun alun Hollywood-elokuvissa etnisyyden ja monikulttuurisuuden kuvaus reflektoi vahvasti amerikkalaisen yhteiskunnan epätasa-arvoista suhtautumista afroamerikkalais- ja maahanmuuttajaväestöön (Sutherland, 2012, 65). Nykyään elokuvissa taas kielletään aktiivisesti ajatus siitä, että nainen tarvitsisi pelastajakseen tai sankarikseen miehen, ja vahvoille naishahmoille hurrataan, kuten modernin ajan ideologiaan sopii (Kolker, 2015, 7). Myös rikoselokuvien on todettu refleктоivan ihmisten ajatuksia yhteiskuntamme sosiaalisista, poliittisista ja ekonomisista ongelmista, sekä tarkastelevan niitä kriittisesti (Rafter, 2006, 3).

Elokuva on siis toisinto ja imitaatio todellisuudesta, vaikka todellisuuden käsite ei ole niin yksiselitteinen. Kolkerin (2015) mukaan todellisuudessa todellisuus on sopimus, jonka teemme itsemme ja suurimman osan kulttuuriimme kuuluvien ihmisten kanssa siitä, mitä näemme totena. Näemme elokuvat totena, koska olemme oppineet niistä tiettyjä reaktioita, eleitä ja asenteita, jotka, toistuessaan uudestaan jossain toisessa elokuvassa, oletamme todellisiksi. Ehkä matkimme ja toistamme niitä myös oikeassa elämässä, ja oletamme ne osaksi todellista elämäämme (Kolker, 2015, 5–6). Todellisuus, jota näemme elokuvien toistavan, voikin olla elokuvista ja muista medioista oppimiemme ja hyväksymiemme asioiden summa.

Kolker (2015) argumentoi, että elokuvalla on viihteen ja todellisuuspakoisuuden lisäksi yksi toinen tärkeä tehtävä: todellisuudesta opettaminen. Elokuvat voivat antaa vahvistuksen sille, että elämme oikeanlaista ja hyväksytyä elämää, tai ne voivat kertoa miten, missä ja kenen kanssa meidän tulisi elää (Kolker, 2015, 1).

Elokuvien tuomat asetelmat voivat vaikuttaa myös siihen, mitä mieltä olemme asioista (Rafter, 2006, 3; Mazur & Emmers-Sommer, 2003, 158). Wilson (1992) esitti tutkimuksessaan, miten yhteiskunnallisia ongelmia, kuten seksuaalista väkivaltaa, esiintuovan elokuvan näyttäminen lisäsi katsojien tietoutta yhteiskunnallisista ongelmistaan ja muutti heidän asenteitaan (Wilson, 1992, 1). Sekä Riggle, Ellis & Crawford (1996) että Mazur & Emmers-Sommer (2003) taas huomasivat, että homoseksuaalisuutta positiivisesti esittävien elokuvien katsominen vaikutti positiivisesti katsojien asenteisiin (Riggle, Ellis & Crawford, 1996, 1; Mazur & Emmers-Sommer, 2003, 157). Elokuvat voivat vaikuttaa myös käsitykseemme yhteiskunnasta. Pautzin

(2015) tutkimuksessa noin neljäsosa katsojista muutti mielipiteitään valtiosta ja hallinnosta katsottuaan kaksi näitä kriittisesti esittävää elokuvaa (Pautz, 2015, 120).

3.2. Tunteet elokuvissa

Tuomme tässä aluvuossa esiin elokuvien erilaisia keinoja herättää katsojassa tunteita. Koemme tämän olennaiseksi, sillä se, millaisia tunteita elokuvat herättävät meissä, voivat vaikuttaa myös meidän tulkintaamme elokuvissa esitetyistä tunteista. Ymmärrys siitä, millaisten elokuvallisten keinojen avulla elokuvan tekijät ovat pyrkineet herättämään katsojassa tunteita, auttaa meitä huomaamaan ja arvioimaan elokuvissa esitetyjä tunteita ja erilaisia tunnetiloja paremmin.

Elokuvat ovat mediana hyvin suosittuja ja niitä katsovat kaiken ikäiset ympäri maailman. Mutta miksi ihmiset haluavat katsoa elokuvia? Elokuva-alan tutkijat ovat osoittaneet, että tärkeimpinä motiiveina elokuvan katsomiselle ovat esimerkiksi viihde, arjesta pakeneminen, rentoutuminen, ajan kuluttaminen sekä oppiminen eri aiheista ja itsestä (Austin, 1986; Möller & Karppinen, 1983). Elokuvat ovat suosittuja, sillä ne tarjoavat ihmisille kokemuksia ja herättävät tunteita, joihin katsojat voivat samaistua ja eläytyä (Tan, 1996).

On kiistelty siitä, pystyvätkö elokuvat herättämään katsojassa todellisia tunteita. Tan (1996) tuli johtopäätökseen, että elokuvat saavat katsojassa aikaan elokuvan ajan jatkuvan tunteellisen ja tilanteellisen merkityksen. Tämä johtaa katsojan lopulta kokemaan aitoja tunteita (Tan, 1996, 250–251). Elokuvien herättämiä tunteita on tutkittu yhä enemmän viime vuosikymmenillä. Zuban ja Babbagen (2017) mukaan elokuvat onnistuvat herättämään katsojassa voimakkaampia tunteita kuin vaikka kirjallisuus. Lisäksi Fernández-Aguilar, Navarro-Bravo, Ricarte, Ros ja Latorre (2019) havaitsivat tutkimuksessaan, että elokuvat onnistuvat herättämään katsojassa tehokkaammin negatiivisia kuin positiivisia tunteita.

Smith (1999) esitti, että elokuvien tunteisiin vetoava vaikutus perustuu mielialojen luomiseen. Puhtaita tunteita on vaikeampi herättää, joten Smithin mukaan elokuvallisten keinojen avulla katsojalle esitetään erilaisia mielialoja luovia tunnevihjeitä. Mielialat valmistelevat katsojan kokemaan ja ilmaisemaan tunteitaan (Smith, 1999, 115). Elokuvalla on monia sille ominaisia keinoja, kuten tarinallisuus, musiikki, kuvakoot, leikkaus ja mise en scène, eli kuvan esillepano. Nämä kaikki keinot sekä esitettyjen hahmojen kasvojen ilmeet ja eleet antavat katsojalle tunnevihjeitä ja luovat mielialoja (Smith, 1999, 116). Nämä kaikki elokuvan ominaisuudet ovat myös meille keinoja havainnoida elokuvissa esitettäviä tunteita ja tunnetiloja.

Hopkins (2010) kirjoittaa erilaisten elokuvallisten keinojen tekevän tarinaan uppoutumisesta helpompaa. Ne tarjoavat katsojalle mahdollisuuden mennä elokuvan hahmojen päiden sisälle. Tällöin katsojan on myös helpompaa samaistua elokuvissa esitettyihin kokemuksiin ja tunteisiin (Hopkins, 2010). Gautin (1999) mukaan samaistuminen elokuvan hahmoihin tai tapahtumiin vaikuttaa katsojan koko elokuvakokemukseen. Elokuva koetaan huonommaksi, jos katsoja ei löydä siitä ollenkaan samaistumisen kohteita (Gaut, 1999, 200).

Kuvan ja äänen yhdistelmänä elokuva ja muut audiovisuaaliset tekstit ovat aivan omanlaisensa media. Plantingan (1999) sekä Rosenfeldin ja Steffensin (2019) mukaan erityisesti elokuvan visuaaliset ominaisuudet mahdollistavat tunteiden syntymisen ja empatian herättämisen katsojassa. Esimerkiksi lähikuvan avulla on mahdollista kohdistaa katsojan huomio hahmojen kasvoihin, jotka viestivät hahmon kokemia tunteita ja ajatuksia (Plantinga, 1999, 239). Kun kuvaan vielä yhdistetään ääntä, herättää se vielä herkemmin katsojassa tunteita. Wöllner, Hammerschmidt ja Albrecht (2018) tutkivatkin, että musiikki yhdistettynä liikkuvaan kuvaan vaikutti enemmän katsojan fyysisiin reaktioihin kuten sydämen sykkeeseen ja hengitykseen, kuin ilman musiikkia. He huomasivat myös, että liikkuvan kuvan tunnearvo miellettiin korkeammaksi musiikin kanssa kuin ilman (Wöllner, ym., 2018).

Sen lisäksi, että musiikki voi vahvistaa elokuvan avulla herätettäviä tunteita, Rosenfeld ja Steffens (2019) osoittivat tutkimuksessaan, että musiikin avulla näitä tunteita voidaan myös muuttaa. Esimerkiksi surullisen musiikin yhdistäminen iloiseen kohtaukseen sai aikaan melankolisen tunnelman, ja iloinen musiikki teki pelottavasta tai vihaa herättävästä kohtauksesta sarkastisen (Rosenfeld & Steffens, 2019).

Äänet ja musiikki ovat siis tärkeä osa nykypäivän elokuvaa. Musiikki voi jo itsessään herättää kuulijassa erilaisia tunnetiloja ja tunteita, ja se on myös yksi keino vaikuttaa elokuvien avulla herätettäviin tunteisiin. Tämän vuoksi myös tässä tutkimuksessa on tärkeää tiedostaa musiikin vaikutukset, vaikka keskitymmekin erityisesti hahmojen erilaisiin tunneilmaisun keinoihin tulkittessamme elokuvissa esitettäviä tunteita. Musiikki voi kuitenkin vaikuttaa tulkintaamme elokuvissa esitetyistä tunteista.

3.3. Lastenelokuvat

Aineistomme koostuu lasten- ja koko perheen elokuvista, joten niiden määritelmää on olennaista avata. Brown (2017) on määritellyt lastenelokuvat elokuviksi, jotka on tehty lapsille.

Kaikki elokuvat, joissa esiintyy lapsia eivät siis välttämättä ole lastenelokuvia (Brown, 2017, 2–3). Kovanen, Puura-Castren, Freese, Puura-Castren ja Metsätähti-Koistinen (2013, 28) ovat määritelleet lastenelokuvat alle 12-vuotiaille tehdyiksi elokuviksi. Nykyään kuitenkin puhutaan yhä useammin lastenelokuvien sijaan myös koko perheen elokuvista, sillä elokuvien sisällöt on suunnattu usein myös aikuisille katsojille (Brown, 2017, 2–3). Kümmerling-Meibauer (2013) kirjoittaa lastenelokuvien muistuttavan ominaisuuksiltaan yhä useammin nuorille ja aikuisille tehtyjä elokuvia. Lasten- ja nuortenelokuvat ovat kuitenkin elokuvan lajityypeistä ainoat, joiden määritelmä tulee elokuvan sisällön ulkopuolelta (Römpötti & Karlsted, 2021). Tässä tutkimuksessa emme koe tärkeäksi erotella elokuvia sen perusteella, ovatko ne tehty lasten- vai koko perheen elokuviksi, vaan puhumme kaikista aineistomme elokuvista lastenelokuvina.

Nummelin (2005) kirjoittaa, että lastenelokuvia on tehty lähes yhtä kauan kuin elokuvia yleensäkin, noin 1930-luvulta lähtien. Aluksi lastenelokuvat olivat filmatisointeja ja animaatioita lastenkirjallisuuden pohjalta (Nummelin, 2005, 307–309). Nykyäänkin monet lastenelokuvat perustuvat lastenkirjallisuuteen, minkä lisäksi myös alkuperäisiä käsikirjoituksia tehdään paljon (Kümmerling-Meibauer, 2013). Aineistomme pohjoismaalaisista elokuvista kaikki, japanilaisista elokuvista kaksi ja pohjoisamerikkalaisista elokuvista yksi pohjautuu lastenkirjallisuuteen. Loput aineistomme elokuvista ovat alkuperäisiä käsikirjoituksia.

Lastenelokuvat voidaan jakaa kaupallisiin ja ei-kaupallisiin elokuviin. Brownin (2017) mukaan kaupalliset elokuvat on tarkoitettu erityisesti viihdettä varten, ja ei-kaupalliset elokuvat on tehty enemmän pedagogisessa mielessä. Ei-kaupalliset lastenelokuvat opettavat usein esimerkiksi moraalista tai hyvästä käyttäytymisestä (Brown, 2017, 19–20). Kuitenkin myös kaupalliset, viihdettä varten tehdyt elokuvat ovat usein opettavaisia. Kovanen ja kollegat (2013, 28) kirjoittavatkin myös kaupallisten elokuvien opettavan esimerkiksi kulttuurista ja yhteiskunnasta sekä rikastavan lapsen mielikuvitusta. Vaikka tutkimme elokuvia luokanopettajan näkökulmasta, emme valinneet aineistomme ei-kaupallisia, pedagogiseen tarkoitukseen tehtyjä elokuvia. Todennäköisesti kaupalliset elokuvat ovat suuremmassa roolissa lasten arjessa ja sen vuoksi koemme tärkeämmäksi valita juuri ne tutkimuskohteeksemme.

Kulttuurin lisäksi lastenelokuvat opettavat katsojalle usein moraalista ja tunteista. Wonderly (2009) kirjoittaa, että nuoret katsojat usein samaistuvat elokuvien päähenkilöihin ja kuvittelevat itsensä samanlaisiin tilanteisiin. Tämän seurauksena katsojalla syntyy lämpimiä tunteita hahmoa kohtaan ja hän alkaa välittää tästä (Wonderly, 2009). Katsoja kokee siis empatiaa elokuvan hahmoa kohtaan. Toisen tunteisiin samaistumisen ja ymmärtämisen myötä myös lapsen

moraalinen ymmärrys kasvaa (Wonderly, 2009). Wonderly (2009) on myös todennut, että elokuvat toimivat opettavaisina välineinä kirjoja paremmin erityisesti pienemmille lapsille, joiden lukutaito ei ole vielä kehittynyt.

Yksi lastenelokuvissa paljon esiintyvä ilmiö, jonka haluamme nostaa esiin on antropomorfismi, eli inhimillisten ominaisuuksien liittäminen muihin olentoihin tai asioihin kuin ihmisiin (Peltoniemi, 2012). Ilmiö esiintyy vahvasti myös aineistomme elokuvissa, sillä yhteensä kolmessa-toista elokuvassa eläimiin tai muihin asioihin on liitetty ihmisille ominaisia piirteitä. Peltoniemen (2012) mukaan ihmiset ovat niin tottuneita tulkitsemaan toisia ihmisiä, että myös ei-ihmisiä pidetään joskus automaattisesti ihmisen kaltaisena. Elokuvateoreetikko Murray Smith on luonut persoonaskeeman (taulukko 2), jonka seitsemän kriteeriä elokuvan ei-ihmishahmon tulee täyttää ollakseen ihmisen fiktiivinen vastike. Smithin (1995, 21) mukaan ihmisestä vastaavalla hahmolla tulee esimerkiksi olla ruumis ja pysyviä piirteitä, kyky käyttää luonnollista kieltä, kyky kokea ja näyttää tunteita ja tulkita itseään. Lisäksi hahmon tulee olla itsetietoinen ja sillä tulee olla intentionaalisia tiloja (Smith, 2000, 21).

Persoonaskeema	
	1. Yksilöitynyt ja jatkuva ajassa ja tilassa oleva ruumis
	2. Itsetietoisuus
	3. Intentionaalisia tiloja
	4. Tunteet
	5. Kyky käyttää ja ymmärtää luonnollista kieltä
	6. Kapasiteettia omaehtoisiin tekoihin ja itsensä tulkintaan
	7. Potentiaalia ominaisuuksiin ja pysyviin piirteisiin

Taulukko 2. Persoonaskeema Murray Smithiä (1995, 21) mukaillen.

Aineistomme elokuvien muut kuin ihmishahmot täyttävät nämä Smithin persoonaskeeman kriteerit hyvin. Näiden enemmän sisäisten ominaisuuksien lisäksi eläimet ja muut hahmot on usein tehty myös ulkoisilta ominaisuuksiltaan muistuttamaan ihmisiä. Erityisesti animaatioelokuvissa ei-ihmishahmojen tunneilmaisu muistuttaa hyvin paljon ihmisten käyttämiä ilmeitä ja eleitä, ja näillä hahmoilla on yleensä myös kyky puhua ja näin osoittaa tunteitaan sanallisesti. Tutkimuksemme kannalta tämä toteutunut persoonaskeema mahdollistaa tunteiden tulkitsemisen ja analysoinnin myös muiden kuin ihmishahmojen osalta, ja näin monipuolistaa analyysiamme.

3.4. Aineiston esittely

Aineistona on 18 lastenelokuvaa. Olemme valinneet elokuvat kolmelta eri vuosikymmeneltä: 1980-, 1990- ja 2000-luvuilta. Lisäksi elokuvia on kolmelta eri alueelta kolmesta eri maanosasta: Pohjoismaista, Japanista sekä Pohjois-Amerikasta. Sekä jokaiselta vuosikymmeneltä, että jokaiselta alueelta on kuusi elokuvaa. Valitsimme elokuvat vuosikymmenten suosituimmista elokuvista. Otimme huomioon myös niiden juonikuvaukset, jotta saimme aineistomme mahdollisimman erilaisia elokuvia. Lajittelimme tähän nyt elokuvat alueittain, sillä ensimmäisellä katselukierroksella katsoimme elokuvat tässä järjestyksessä.

Pohjoismaat

Kuningas, jolla ei ollut sydäntä (1982)

Elokuva kertoo kuninkaasta, joka pian tyttärensä syntymän jälkeen menettää kuningattarensa. Kuningas poistattaa surussaan sydämen rinnastaan ja kitkee valtakunnastaan kaikki tunteet.

Ronja Ryövärintytär (1984)

Elokuva kertoo keskiaikaisessa fantasiameissä asuvista ryöväreistä. Päähenkilö Ronja ystävyytyy isänsä vihollisen pojan, Birkin, kanssa. Vaikka vanhemmat haluavat erottaa lapset, he pitävät kiinni ystävydestään.

Uppo-Nalle (1991)

Reetta-tyttö löytää meren rantaan ajelehtineen runollisen lelukarhun Uppo-Nallen. He ystävyytyvät ja Uppo-Nallesta tulee osa Reetan perhettä.

Kalle Mestarietsivä (1996)

Valkoisen ruusun ritarit Kalle, Eva-Lotta ja Anders viettävät kesää taistellen Ruusujen sodassa kylän muiden lasten kanssa. Leikkisota ja puheet murhaajista saavat karmean käänteen, kun heidän taistelutantereestaan tulee oikea rikospaikka.

Heinähattu ja Vilttitossu (2002)

Kattilakosken perheessä tapahtuu mullistus, kun vanhin lapsista, Heinähattu, aloittaa syksyllä koulun. Kiltti isosisko, jonka ensimmäinen huolenaihe on, että kuka pitää huolta kodista ja pikusiskosta, joutuu oppimaan sen, että ”*aikuiset ei opi mitään, jos lapset on aina vaan kilttejä*”.

Näkymätön Elina (2002)

Elinan isä on kuollut, ja Elina haluaa olla kuin isänsä – rohkea ja oikeudenmukainen. Kun uusi opettaja kieltää häntä ja muita lapsia puhumasta suomea 1950-luvun Tornionjokilaaksossa, asettautuu Elina vastustamaan opettajaansa.

Japani

Naapurini Totoro (1988)

Satsukin ja Mein äiti on sairaalassa, kun he muuttavat tutkijaisänsä kanssa maaseudulle. Uusi talo vilisee maagisia mustapalleroita, ja viereisessä metsässä asuu jättimäinen, mutta melko suloinen, metsänhenki Totoro, jonka kanssa erityisesti Mei ystäväystyy.

Kikin lähettipalvelu (1989)

Kolmetoista vuotta täyttävän Kikin on noitien perinteen mukaisesti muutettava vuodeksi vieraaseen kaupunkiin itsenäistyäkseen ja löytääkseen paikkansa maailmassa. Kiki päätyy kauniiseen merenrantakaupunkiin ja koska hänen ainoa noitataitonsa on luudalla lentäminen, hän perustaa lähettipalvelun.

Prinsessa Mononoke (1997)

Susijumalten kasvattama prinsessa Mononoke taistelee metsän henget rinnallaan metsän puita kaatavaa, teollistuvaa Rautakylää vastaan Japanin Muromachi -kaudella. Tarina seuraa prinssi Ashitakaa, joka näkee hyvää molemmissa osapuolissa ja yrittää luoda sovun heidän välilleen.

Pokemon: Mewtwon vastaisku (1998)

Tutkijat kloonavat maailman mahtavimman pokemonin Mewn DNA:sta MewTwo. MewTwo katkeroituu ihmisille ja alkaa tavoitella maailman valtiutta.

Henkien kätkemä (2001)

10-vuotias Chihiro löytää vanhempiensa kanssa salaisen maailman, joka näyttäytyy hylättynä teemapuistona. Kun hänen vanhempansa muuttuvat yllättäen sioiksi, täytyy hänen selvittää outoja henkiä ja jumalia täynnä olevassa uudessa maailmassa. Pian hän tapaa Hakun, pojan, joka osaa taikoa ja muuttua lohikäärmeeksi, ja päätyy töihin maagiseen kylpylään voittaakseen takaisin vanhempiensa vapauden.

Liikkuva linna (2004)

Turhamaisuuden noita kiroaa nuoren Sophien vanhaksi naiseksi. Sophie ei voi kertoa kirouksesta kellekään, ja hän päätyy siivoojaksi Hauru-velhon liikkuvaan linnaan. Linnaan soluttautuessaan Sophie tekee sopimuksen linnaa liikuttavan tulidemoni Calciferin kanssa, mutta Sophien tietämättä myös Hauru näkee hänen kirouksensa läpi.

Pohjois-Amerikka

E.T. (1982)

Kalifornialainen Elliot ystävystyy avaruusolio E.T:n kanssa. E.T. potee koti-ikävä, joten Elliot päättää auttaa häntä palaamaan kotiin. Se ei kuitenkaan ole niin helppoa, sillä kaikki eivät suhtaudu E.T:hen yhtä avoimesti.

Pieni merenneito (1989)

Merenneito Ariel rakastuu ihmisprinssiin ja tekee Ursula-noidan kanssa sopimuksen saadaakseen pyrstönsä tilalle jalat. Hänellä on kolme päivää aikaa saada prinssi rakastumaan häneen, tai muuten hänestä tulee osa Ursulan Sielujen puutarhaa.

Leijonakuningas (1994)

Leijonakuningas Mufasan veli Scar juonittelee päästäkseen valtaan Mufasan pojan, Simban, synnyttyä. Scar murhaa veljensä ja saa Simban pakenemaan kotoaan. Aikuiseksi kasvanut Simba palaa ottamaan valtaistuimen takaisin ja lopettaakseen Scarin hirmuhallinnon.

Herkules (1997)

Zeuksen ja Heran poika Herkules menettää kuolemattomuutensa manalan jumala Haadeksen juonittelun seurauksena. Herkules kasvaa ihmisten parissa, mutta tuntee olonsa ulkopuoliseksi. Tullakseen jumalaksi ja päästäkseen takaisin kotiin, tulee hänestä tulla oikea sankari.

Lilo & Stich (2002)

Vanhempansa menettäneet Lilo ja Nani yrittävät pysyä yhdessä vahvojen tunteiden myllerryksessä. Pakkaa tulee sekoittamaan avaruusolio Stich, joka on karkoitettu parantumattoman tuhoisan luonteensa vuoksi. Lilo ja Stich ystävystyvät ja Lilo opettaa Stichille perheen merkityksen.

Up (2009)

78-vuotias Carl kiinnittää taloonsa tuhansia ilmapalloja lentääkseen sillä Etelä-Amerikkaan toteuttamaan hänen ja vastikään menehtyneen vaimonsa unelman. Carlin kauhuksi lentävän talon terassin alle on puolivahingossa piiloutunut salamatkustaja: kahdeksanvuotias partiolainen Rasmus.

4. Tutkimuksen metodologiset lähtökohdat

Tutkimuksemme luonteeseen sopivasti lähdimme etsimään sopivaa tutkimusmetodia laadullisen tutkimuksen metodologioista. Laadullinen eli kvalitatiivinen tutkimus mielletään yksinkertaisimmillaan aineiston muodon kuvauksena (Eskola & Suoranta, 1998, 13). Käytännössä laadullisen tutkimuksen selkein ominaispiirre on se, että siinä ei tutkita kohdetta numeroiden tai tilastojen kautta kuten kvantitatiivisessa tutkimuksessa, vaan aineistoa tarkastellaan usein kokonaisuutena ja siinä välittyvät sen vuoksi tulosten suhteellinen asema toisiin tuloksiin (Alasuutari, 2011). Kun lähdetään etsimään vastakkainasettelua kvalitatiivisen ja kvantitatiivisen tutkimuksen välille, nousevat laadullista tutkimusta määritteleviksi teemoiksi erityisesti hermeneutiikka, taide ja ymmärtäminen (Eskola & Suoranta, 1998, 14). Tutkimuksemme aineiston ollessa taidetta, kuten elokuvat epäilemättä ovat, ja lopullisena pyrkimyksenämme tulkita ja pyrkiä ymmärtämään tulostemme syy-seuraussuhteita, oli laadullinen tutkimus ilmeinen valinta.

Yksi laadullisen tutkimuksen peruskulmakivistä on se, että tutkimustulokset eivät ole tutkijasta irrallisia: laadullisessa tutkimuksessa ei ole puhdasta, objektiivista tietoa, sillä tutkimusasetelma ja sitä kautta myös tulokset ovat rakentuneet tutkijan henkilökohtaisen ymmärryksen varassa (Tuomi & Sarajärvi, 2018). Toisaalta kahtiajako kvalitatiivisten ja kvantitatiivisten menetelmien ja tutkimusten välillä on Alasuutarin (2011) mukaan ristiriitainen, sillä niitä sovelletaan usein yhdessä jopa saman tutkimuksen sisällä. Siinä mielessä näitä kahta analyysimallia ei tule pitää toisiaan pois sulkevinä, vaan jatkumona, jossa toisessa esitetään luonnontieteellinen koeasetelma ja toisessa arvoituksen ratkaisemisen ideaalimalli (Alasuutari, 2011). Myös me olemme tutkimuksessamme nostaneet esille erilaisia numeraalisia tuloksia, kuten sen, kuinka monessa elokuvassa tiettyä diskurssia esiintyy.

Jo alkuvaiheessa molempia kiinnostavaksi metodologiaksi valikoitui diskurssianalyysi. Koska tutkimuskohteemme on multimodaalinen, päätimme ottaa lähestymistavaksemme tutkimustuloksia kriittisesti pohtivan kriittisen diskurssianalyysin. Tämä tarjoaa meille mahdollisuuden ottaa tarkastelun alaiseksi erityisesti yhteiskunnalliseen vallankäyttöön liittyvät näkökulmat. Diskurssianalyysi viitekehyksenä tarjosi meille myös tutkimuksemme lopullisen katsantokohdan: tunnediskurssit. Tunnediskurssien kautta muodostimme myös tutkimuskysymyksemme, jotka ovat seuraavat:

- Millaisia tunnediskursseja elokuvista löytyy?
- Millaisten tarinankerronnallisten keinojen avulla ne tulevat ilmi?
- Miten vallankäyttö näkyy diskursseissa?
- Millä tavoin diskurssit eroavat alueellisesti ja ajallisesti?

Tutkimuskysymykset muovautuivat analyysiä tehdessämme havaintojemme kautta. Alkuperäisiä, tutkimussuunnitelmassa esiteltyjä, jäi jäljelle kaksi: tunnediskurssit sekä alueellinen ja ajallinen jaottelu. Päädyimme valitsemaan yhdeksi kysymykseksi tarinankerronnalliset keinot, sillä niiden kautta diskurssit tulivat näkyväksi. Lisäksi sekä metodologiaan tarkemmin tutustuessamme, että lopulta johtopäätöksiä kirjoittaessamme, korostui vallankäytön käsite, minkä vuoksi otimme sen yhdeksi tutkimuskysymyksistämme.

Seuraavaksi esittelemme kriittisen diskurssianalyysin teoreettis-metodologisena viitekehystenämme. Lisäksi esittelemme näkökulmanamme toimivan sosiaalisen konstruktionismin tieteenfilosofisena suuntauksena ja yhdistämme sekä sen että kriittisen diskurssianalyysin käsitteiksi vallasta ja vallankäytöstä. Lopuksi perehdymme siihen, miten olemme toteuttaneet tutkimuksemme kriittisen diskurssianalyysin keinojen kautta.

4.1. Kriittinen diskurssianalyysi

Diskurssianalyysi ei ole itsessään selkeä tutkimusmenetelmä, vaan ennemmin väljä teoreettinen viitekehys, jonka avulla voidaan ottaa tarkasteluun erilaisia painopisteitä ja sovelluksia (Jokinen, Juhila & Suoninen, 1993, 2). Diskurssianalyysin varsinaisena tavoitteena on tutkia tekstejä ja sitä, millaisia merkityksiä teksti tuottaa, eikä niinkään tekstin tai kielen varsinaista merkitystä (Eskola & Suoranta, 2008, 194). Jokisen, Juhilan ja Suonisen mukaan diskurssianalyysissä kielenkäyttö ei ole väylä todellisuuteen vaan osa todellisuutta, jolloin kieli järjestää, muuntaa ja rakentaa sosiaalista todellisuuttamme (Jokinen, Juhila & Suoninen, 1993, 4).

Diskurssianalyysi on kytkeytynyt hyvin vahvasti puhuttuun tai kirjoitettuun kieleen. Lisäksi perinteinen diskurssianalyysi kiinnittyy hyvin tarkasti pieniinkin kielellisiin yksityiskohtiin, sillä aineisto on usein hyvin suppea (Eskola & Suoranta, 2008, 197). Sen avulla voidaan kuitenkin tutkia myös muuta merkitysvälitteistä toimintaa (Eskola & Suoranta, 2008, 195). Kun siirrytään puhumaan visuaalisesta ja multimodaalisesta, eli erilaisia äänielementtejä, kuten musiikkia ja puhetta sekä kuvallisia elementtejä sisältävästä vuorovaikutuksesta ja kielestä, tarkennetaan lähestymistavaksi usein kriittinen diskurssianalyysi.

Kriittisen diskurssianalyysin ensimmäisiä vaikuttajia oleva Norman Fairclough nostaa esiin kielen merkityksen sosiaalisena käytänteenä. Hänen mukaansa kieli on yhtä aikaa osa yhteisöä, sosiaalinen prosessi sekä sosiaalisuudesta riippuva prosessi. Kielenkäyttö on siis aina siinä mielessä sosiaalista, että sitä tehdään tavoilla, jotka on määritetty sosiaalisesti ja joilla on sosiaalisia vaikutuksia (Fairclough, 1989, 22–23). Vaikka ihminen tiedostaisi olevansa sosiaalisten suhteiden, tilanteiden ja olosuhteiden vaikutuksen alla käyttäessään kieltä, ja pyrki siitä pois, ei se ole mahdollista (Fairclough, 1989, 22–23). Kieltä käyttäessämme nimittäin merkityksellistämme ne kohteet, joista kirjoitamme tai puhumme. Tällöin neutraalitkin sanat sisältävät piileviä oletuksia (Jokinen, Juhila & Suoninen, 1993, 4). Kieli, oli kyseessä visuaalista, puhuttua tai kirjoitettu kieltä, on siis joko todellisuuden rakentamista tai sen kuva (Eskola & Suoranta, 2008, 194).

Diskurssi voi olla myös pakotettu tai ohjattu. Opettajina meitä ohjeistetaan puhumaan tietyllä tavalla tai käyttämään tiettyjä sanoja, jotta ilmaisemamme diskurssi olisi esimerkiksi mahdollisimman inklusiivinen. Esimerkkejä tästä löytyy myös esimerkiksi politiikasta. Britannian opetusministeri lähetti vuonna 1995 kollegoilleen viestin, jossa hän kehotti käyttämään tietynlaista kieltä ja tietynlaisia sanoja heidän puhuessaan valtion koulutuspolitiikasta (Atkins, 2012, 2–3). Näin hän pyrki vaikuttamaan, kenties jopa tiedostamattaan, koulutuspolitiikkaa koskeviin diskursseihin. Myös elokuvantekijät voivat tiedostamattaan vaikuttaa elokuvissa esiin tuomiinsa diskursseihin ja nostaa tiettyjä diskursseja esille vahvemmin kuin toisia. Sama pätee myös meihin tutkijoina. Emme voi tietää, olemmeko kenties tiedostamatta valinneet tiettyjä, meitä kiinnostavia tai meidän kokemusmaailmassamme kiinni olevia, diskursseja ja poissulkeneet toisia.

Kriittinen diskurssianalyysi tutkii sitä, miten esimerkiksi sosiaalista vallankäyttöä sekä epätasa-arvoa esitetään, tuotetaan tai vastustetaan (Van Dijk, 2001, 352). Analyysin tarkoituksena on tuottaa diskurssintutkimukseen yhteiskunnallisesti relevantteja aiheita ja saada yhteiskunnassa vähitellen aikaan muutos parempaan (Pietikäinen, 2000, 193). Tutkijan tulee pyrkiä ymmärtämään, paljastamaan ja lopulta vastustamaan sosiaalista epätasa-arvoa (Van Dijk, 2001, 352). Kriittiseen diskurssianalyysiin liittyvät näin ollen hyvin vahvasti valtasuhteet ja vallantavoittelu. Tutkimuksessa pyritään siis tutkimaan piilossa olevia suhteita, asenteita ja aiheita, jotka vallitsevat tiettyjen diskurssien ja sitä kautta sosiaalisten ja kulttuuristen suhteiden ja rakenteiden välillä (Pynnönen, 2015, 20).

Kriittinen diskurssianalyysi ei ole elokuvatutkimuksessa ilmeisin metodi. Kansainvälisesti on jonkin verran tutkimuksia, joissa metodia on käytetty, mutta ne keskittyvät paljolti

dokumenttielokuvaan (Larke-Walsh, 2020). Toisaalta diskurssianalyysin ja elokuvatutkimuksen yhdistämistä ja sen potentiaalia on sivuttu jonkin verran akateemisissa julkaisuissa. John A. Bateman on todennut artikkelissaan *Critical discourse analysis and film* (2018), että elokuvat ja niiden kuvaukset yhteiskunnasta ovat hyväksytyjä kohteita kriittiselle diskurssianalyysille, minkä vuoksi se antaa monia vaihtoehtoja sosiaaliselle elokuvatutkimukselle. Hän kuitenkin toteaa, että tätä potentiaalia ei ole juurikaan hyödynnetty (Bateman, 2018, 4).

Diskurssianalyysia kertomusten tutkimuksessa on tutkinut erityisesti Chatman teoksessaan *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film* (1978). Hän erittelee narratiivisen kertomuksen kahteen osaan: tarina ja diskurssi. Tarina kertoo mitä tapahtuu, kun taas diskurssi kertoo, miten kertomus kerrotaan. Kertomusten diskurssin Chatman jaottelee niin ikään kahteen osaan: narratiivinen struktuuri eli minkä tyyli- tai taidelajin ja sen ominaispiirteiden kautta kertomus esitetään (*form of expression*) sekä sen manifestaatio eli ilmentymä (*substance of expression*) (Chatman, 1978, 19–26).

Kuten aiemmin esittelimme, kriittisen diskurssianalyysin tutkimusaineisto voi olla kirjoitetun tai puhutun kielen lisäksi visuaalista ja multimodaalista kieltä. Tulkitsemme tutkimuksessamme näitä kaikkia tarinankerronnan keinoja, sillä elokuvista aineistona voidaan tulkita niin kielenkäyttöä kuin visuaalisia ratkaisuja. Elokuviissa, kuin myös muussa taiteessa, on nimittäin aina läsnä taiteen kieli. Jo ennen kirjoitettua kieltä oli puhuttu kieli, jota välitettiin erinäisin symboleihin tai äänteihin (Eaton, 1994, 68). Ääntä ja symboleita käytetään edelleen välittämään viestejä. Kukon kiekuminen voi viitata petokseen ja maalauksessa oleva koira uskollisuuteen. Tätä ajatusta taiteen ja symbolien kielestä kutsutaan semiotiikaksi (Eaton, 1994, 69).

Siksi, vaikka perustamme suuren osan havainnoistamme luonnollisesti elokuvissa puhuttuun kieleen, huomioimme myös henkilöhahmojen äänenpajoja, ilmeitä sekä eleitä. Tätä perustelomme myös sillä, että tunteet näkyvät ensimmäisenä kehon reaktioissa. Lisäksi kiinnitämme luonnollisesti huomioita esimerkiksi äänimaailmaan ja muuhun ympäristöön, kuten taustamusiikkiin, väreihin sekä ympäristön kuvaukseen. Näitä huomioita nimitämme tässä tutkimuksessamme tarinankerronnallisiksi keinoiksi, sillä niiden kautta tarina etenee.

Myös aiemmin esittelemämme kriittisen diskurssianalyysin johtohahmo Norman Fairclough on nostanut esille kielen ja vallan suhdetta (Fairclough, 1989, 44). Hän esittää, että kielen ja vallan välisessä suhteessa on kaksi tärkeää näkökulmaa: valta diskurssissa ja valta diskurssin takana. Ensimmäisessä näkökulmassaan Fairclough nostaa esille piilotetun vallan, joka tulee ilmi massamedian, eli myös elokuvien, välittämistä diskursseista. Olennaista näissä median välittämässä

diskursseissa on se, että toisin kuin kasvotusten tapahtuvan viestinnän, näissä osapuolia erottaa niin paikka kuin aika, jolloin tuottajien ja tulkitsijoiden välinen kuilu on suuri (Fairclough, 1989, 44–50). Tästä johtuen mediadiskursseissa ei ole mahdollista kohdentaa kieltä yksilöllisesti, vaan teksti tai elokuva osoitetaan ideaalikohteelle (Fairclough, 1989, 49). Koska diskurssien tuottajat hallitsevat vuorovaikutusta täysin, sillä vuorovaikutuksen mahdollisuutta tulkitsijoiden puolelta ei ole, on tuottajilla täysi valta valita, millaisia aiheita käsitellään ja miten erilaiset tapahtumat esitetään (Fairclough, 1989, 50). Koska meidän tutkimuksemme aineiston elokuvat ovat lastenelokuvia, on näiden elokuvien ideaalikohteeksi lapsi. Lastenelokuvat ovatkin ainoita elokuvan genrejä, joiden määritelmä tulee kohteen, ei elokuvan sisällön kautta (Römpötti & Karlsted, 2021).

Fairclough (1989) esittelee kaksi tutkimuksellemme relevanttia tapaa ymmärtää diskurssien takana olevaa vallankäyttöä. Ensimmäisenä hän tuo esille sellaiset kohtaamiset, jossa toisella osapuolella on jo valta-asema toiseen osapuoleen nähden (Fairclough, 1989, 58–59). Tutkimuksemme sisällä tämän voi osoittaa tarkoittamaan aikuisten elokuvatekijöiden valtasuhdetta lapsikatsojiin. Elokuvantekijät joutuvat huomioimaan useita, jossain määrin ristiriitaisiakin, asioita tehdessään elokuvia. Esimerkiksi ikätasolle sopivat sisällöt ja opetuksellisuus joutuvat kamppailemaan viihteellisyyden ja lasten mielenkiintoa ylläpitävien seikkojen, kuten jännittävyyden tai jopa normalisoidun väkivallan kanssa.

Toinen Faircloughin (1989) esittämä näkökulma asettuu tarkastelemaan aihetta tulkitsijoiden ja diskurssin vastaanottajien näkökulmasta. Hänen mukaansa nimittäin myös se, mihin diskursseihin vastaanottajilla on pääsy, on vallankäyttöä (Fairclough, 1989, 62). Tämä näkökulma tulee esille erityisesti siinä vaiheessa, kun esittelemme aineistomme vaienneita, eli hiljennettyjä, diskursseja. Lisäksi tähän liittyy ajallinen ja alueellinen näkökulma. 1980-luvun lapsille on ollut tarjolla hyvin erilaisia diskursseja kuin 2000-luvun lapsille, ja taas japanilaisille ja pohjois-amerikkalaisille lapsille elokuvissa painotetut diskurssit voivat olla, ja tutkimuksemme mukaan ovatkin, hyvin erilaisia. Lisäksi Fairclough (1989, 62) esittää kysymyksen siitä, keillä on mahdollisuus taas rajoittaa diskurssien saatavuutta ja toisaalta pakottaa erilaisia diskursseja esille. Tutkimuksemme näkökulmasta vastauksemme siihen on moninainen, mutta selkeä: aikuiset, niin elokuvantekijät kuin vanhemmat ja muut kasvattajat.

4.2. Sosiaalinen konstruktionismi ja valta

Teoreettiseksi näkökulmaksi olemme valinneet sosiaalisen konstruktionismin. Esittelimme jo aiemmin sosiaalisesti konstruktioituneen näkökulman tunteisiin, jossa tunteet nähdään sosiaalisten sääntöjen ohjaamina kulttuurin tuotteina (Cornelius, 2000). Sosiaalinen konstruktionismi tai sosiaalinen rakentuminen korostaa kulttuurin ja kontekstin merkitystä, kun yritämme ymmärtää, mitä yhteiskunnassamme tapahtuu, ja kun tutkimme asioita tuon ymmärryksen kautta (Kim, 2001). Yksi osa tuota kulttuuria ovat elokuvat ja muut tarinankerronnan muodot. Sosiaalisessa elokuvahistoriantutkimuksessa tutkimuksen näkökulmaksi nostetaankin elokuvan luoman kulttuurin lisäksi yhteiskunnallinen ja historiallinen konteksti (Nummelin, 2005, 23). Olemmekin valinneet tämän teoreettisen näkökulman, sillä koemme, että tutkimusongelmamme näkökulmasta kulttuurin ja yhteiskunnallisen kontekstin huomioiminen on ensiarvoisen tärkeää.

Kimin (2001) mukaan sosiaalisessa konstruktionismissa ajatellaan, että todellisuus rakentuu ihmisten toiminnan kautta, jolloin yhteiskunnan jäsenet luovat yhdessä todellisen maailman ominaisuuksineen. Todellisuutta ei voi siis löytää, eikä sitä ole olemassa ennen sosiaalista toimintaa (Kim, 2001). Tämän ajatuksen jakaa Kolker (2015), jonka käsitystä elokuvan ja todellisuuden välisestä suhteesta esittelimme aiemmin. Käsitämme siis, että missä todellisuus rakentuu sosiaalisessa vuorovaikutuksessa muiden ihmisten kanssa, voi se rakentua myös katsojan ja elokuvan välisessä vuorovaikutuksessa.

Myös käsitys oppimisesta nojaa vahvasti sosiaaliseen toimintaan. Sosiaalisen rakentumisen kautta oppiminen on sosiaalisen vuorovaikutuksen, tulkinnan ja ymmärryksen tulosta (Adams, 2006). Oppiminen ei voi näin ollen tapahtua täysin itsenäisesti, ja se on sitä merkityksellisempää, mitä enemmän se nojaa sosiaalisiin aktiviteetteihin (Kim, 2001). Oppimisen voimme yhdistää tietoon, jota hankimme erilaisten kielellisten ja visuaalisten tiedonlähteiden kautta.

Todellisuus ja tieto, jonka nähdään rakentuvan sosiaalisen toiminnan ja kielen kautta, on yhdistetty erityisesti Foucaultin teorioissa valtaan ja vallankäyttöön (Olsson, 2010, 67). Foucault esittää, että ihmisten, instituutioiden sekä kulttuurin tuotteiden, kuten tekstien väliset suhteet rakentavat sekä laajempaa tarkoitusta ja tietoa että auktoriteettia (Olsson, 2010, 67). Käytännössä ajatellaan, että tieto ja valta ovat saman sosiaalisen prosessin yhdistyneet tuotokset, eikä voi olla tietoa ilman valtaa. Tämä sosiaalisen konstruktionismin näkökulma valtaan tukee tutkimuksemme viitekehystä ja siinä suuressa osassa olevaa Van Dijkin (2001, 352) mainitsemaa sosiaalisen vallankäytön ja epätasa-arvon tarkastelua.

4.3. Kriittinen diskurssianalyysi prosessina

Olemme jaotelleet diskurssianalyysimme prosessina kolmeen vaiheeseen Pynnösen (2015) mukaan: tekstuaalinen analyysi, tulkitseva analyysi ja kriittinen analyysi (kuvio 2). Pynnösen mukaan tekstuaalinen analyysi on empiiristä ja havainnoivaa, ja siinä tutkija tekee huomioita aineiston perusrakenteesta, teemoista ja ominaisuuksista sekä luokittelee niitä (Pynnönen, 2015, 37–38). Tämän kautta tutkija pystyy jo tunnistamaan diskursseja (Pynnönen, 2015, 37–38).

Toinen tutkimuksen vaihe on tulkitseva, ja sen kautta pyritään ymmärtämään aineistoa ja sen diskursseja paremmin. Tässä vaiheessa aineisto Pynnösen (2015) mukaan yhdistetään vahvemmin sen eri konteksteihin, kuten sosiaalisiin, intertekstuaalisiin ja yhteiskunnallisiin konteksteihin. Tämän kautta tutkija alkaa tulkita sitä, millaiseksi jokin ilmiö tehdään diskurssin ja tekstin kautta (Pynnönen, 2015, 38). Tässä vaiheessa tutkijan valinnat alkavat myös luonnollisesti vaikuttaa tulkintaan.

Koska tutkimusmetodinamme on kriittinen diskurssianalyysi, edetään tulkinnassa vielä kolmanteen vaiheeseen. Pynnösen (2015) mukaan tässä vaiheessa aiemmin tulkittuja representatioita aletaan kyseenalaistamaan, ja niitä asetetaan erilaisiin vaikuttamisen ja vallan viitekehyksiin. Analyysia tehdään yhteiskunnallisten, poliittisten ja historiallisten kontekstien kautta ja erityisesti vaikenavat diskurssit voidaan nostaa esille (Pynnönen, 2015, 38). Tutkijan ote on nyt kriittinen, ja hänen lopullisena tavoitteenaan on diskurssien muuttaminen (Pynnönen, 2015, 38).

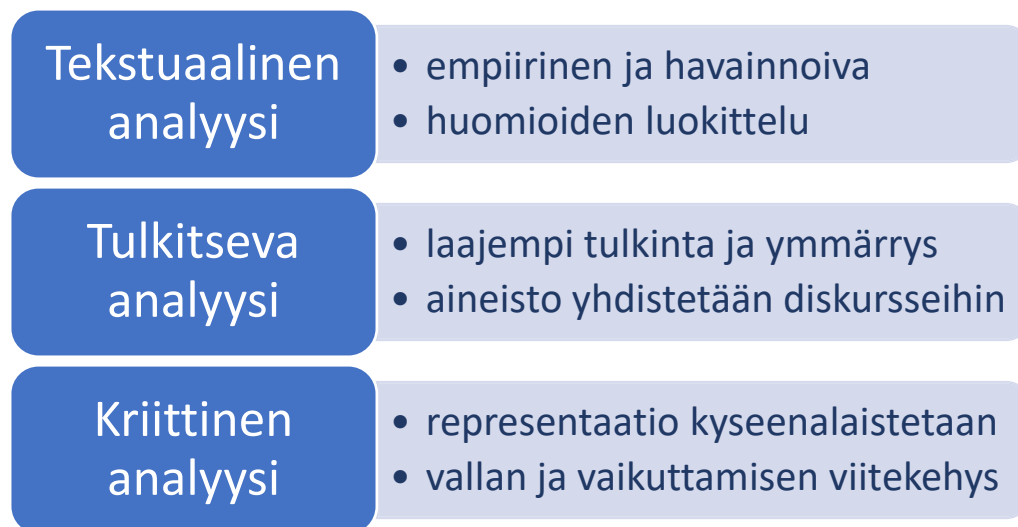
Ensimmäisessä vaiheessa katsoimme elokuvat ensimmäistä kertaa tämän tutkimuksen aikana. Jokaisen elokuvan oli ainakin toinen meistä katsonut aiemmin, joten aiempien katselukertojen herättämät tunteet ovat voineet vaikuttaa tulkintaamme. Katsoimme elokuvat ensimmäisellä kerralla alueittain. Teimme huomioita aineiston perusrakenteesta, eli tässä tapauksessa esimerkiksi juonesta. Lisäksi havainnoimme mitä tunteisiin liittyviä teemoja elokuvasta nousi, ja etsimme tunteisiin liittyviä hetkiä. Perustelimme huomioitamme muun muassa fyysisillä ilmeillä ja asennoilla, muulla visuaalisella kielellä, henkilöhahmojen puheella sekä muilla äänillä, kuten musiikilla. Tässä vaiheessa tunnistimme ja nimesimme jo joitain diskursseja. Tärkeimmäksi katalysaattoriksi havainnoimme elokuvien teemat. Koimme, että niiden kautta oli yksinkertaisinta edetä syvempään tulkintaan.

Toisessa vaiheessa pyrimme syventämään diskursseja. Tässä vaiheessa katsoimme elokuvien tärkeimmät kohtaukset toiseen kertaan. Yhdistimme diskursseja erilaisiin konteksteihin ja

pyrimme syventämään tulkintaamme. Kuten Pynnönen (2015) toteaa, tässä vaiheessa henkilökohtaiset valintamme alkoivat vaikuttaa tulkintaan enemmän. Esimerkiksi omat lähtökohdamme vaikuttivat siihen, että valtakirjassa nostimme vahvasti esille esimerkiksi sukupuolten epätasa-arvoon liittyviä kysymyksiä.

Kolmannessa vaiheessa aloimme tarkastella aiempia havaintoja kriittisesti. Pohdimme millaisia vallan ja vaikuttamisen viitekehyksiä diskurssien kautta löytyi, ja millaiset kontekstit niiden taustalla kenties olivat. Otimme huomioon ajallisen kehityksen sekä eri alueiden elokuvien erot. Pyrimme yhdistämään huomioitamme kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin tekijöihin. Lisäksi pohdimme mahdollisia poliittisia näkökulmia ja konteksteja ja nostimme esille vaienneita diskursseja, kuten kriittisessä diskurssianalyysissä kuuluu (Pynnönen, 2015).

Laadullisen analyysin voi katsoa koostuvan kahdesta vaiheesta: havaintojen pelkistämisestä sekä arvoituksen ratkaisemisesta (Alasuutari, 2011). Havaintojen pelkistämistä edusti meille erityisesti toinen, tulkitsevan analyysin, vaiheemme. Pelkistettyjä ja tiivistettyjä havaintojamme edustavat nyt tutkimuksemme Aineiston analyysi -kappaleet. Arvoituksen ratkaisemiseen taas pyrimme Tutkimuksen tulokset ja johtopäätökset sekä Pohdinta -kappaleissamme.



Kuvio 2: Kriittisen diskurssianalyysin vaiheet Pynnösen (2015) mukaan.

5. Aineiston analyysi

Diskurssien nimeäminen ei ollut aluksi niin yksinkertaista kuin ajattelimme. Tunne­diskurssit nimenä tuntuivat vaativan nimittäjäkseen ehdottomasti jonkin tunteen. Pian kuitenkin huomasimme, miten suppea analyysistämme olisi tullut, jos olisimme valinneet diskursseiksi esimerkiksi ilodiskurssin, ärtymysdiskurssin ja niin edelleen. Lopulta ainoaksi perustunteen nimittä­mäksi diskurssiksi jäi rakkausdiskurssi. Perustelimme myös jo teoriaosuudessa sen, että emme tarkastele vain puhtaita tunteita vaan myös tunteisiin liittyviä tiloja, minkä vuoksi diskurssien nimeäminen tunteiden mukaan voisi olla harhaanjohtavaa. Lisäksi kriittisessä diskurssianalyysissä ei ole vakiintunutta tapaa nimetä diskursseja.

Lopulliseksi nimenantoperusteeksi vakiintui tunnereaktioita aiheuttava asia, teko tai tapahtuma. Koimme, että menetys- tai tuntemattomuusdiskurssi kuvaa paremmin siitä seuraavia tunteita ja tunteiden katalysaattoreita kuin esimerkiksi surudiskurssi tai pelkodiskurssi. Analyysiä jäsen­nellessämme ja lopulta kirjoittaessamme, huomasimme tämän jaottelun olevan meille paras vaihtoehto.

Tunne­diskursseja nimesimme lopulta seitsemän: pahuusdiskurssi, tuntemattomuusdiskurssi, rakkausdiskurssi, yhteisödiskurssi, menetysdiskurssi, muutosdiskurssi ja valtakurssi. Näiden sisällä olemme jaotelleet kahdesta neljään alakategoriaa. Alakategoriat ovat auttaneet meitä jä­sentelemään ja nostamaan esiin erilaisia asioita diskurssien sisällä.

5.1. Pahuusdiskurssi

Ensimmäinen erittelemämme tunne­diskurssi on pahuusdiskurssi. Pahuus nousi esille jokaisessa aineistomme elokuvassa, oli kyseessä selkeän pääpahiksen vallanhimo, tilanteen tai olosuhteiden aiheuttama pahuus tai abstrakti, yhteiskunnallinen, pahuus.

Jaottelu pahan ja hyvän välillä juontaa juurensa jo varhaisiin tarinoihin ja kertomuksiin, kuten jo Aristotle esitteli *Runousopissaan* noin 300 ennen ajanlaskumme alkua (Aristotle, 1977). Lastenkirjallisuus on lajityyppinä varsin tuore, mutta sen alkuajoista lähtien teemana on korostunut taistelu hyvän ja pahan välillä (Bettleheim, 1975, s. 9–12). Pitkään ajateltiin, että lasten moraalikasvatukselle on tarpeellista, että ero hyvän ja pahan välillä on selkeä (Appleyard, 1990). Lasten kykyä käsitellä monimutkaista ja moniulotteista pahuutta siis selkeästi vähäteltiin. Nykyään

kirjallisuudessa ja elokuvissa korostetaan myös pahoin nähtyjen henkilöhahmojen motiiveja ja taustatarinaa ja yritetään ymmärtää, mistä pahuus on lähtöisin.

Tunteiden kautta opitaan ja pahuus ja epäoikeudenmukaisuus herättävät vahvoja tunteita. Sorrettua osapuolta kohtaan heräävä empaattinen hätä on avainasemassa, kun pohditaan kertomusten mahdollisuutta moraalikasvatuksen välineenä (Hoffman, 1990). Esimerkiksi supersankarien toiminnan ja sen taustalla olevien arvojen on osoitettu vaikuttavan lasten moraalikäsitteeseen (Martin, 2007).

Olemme jakaneet pahuusdiskurssin kolmeen alakategoriaan: mustavalkoinen pahuus, moniulotteinen pahuus sekä sota ja väkivalta. Kahdessa ensimmäisessä vertailemme juuri esittämäämme pahuuden kahtiajakoisuutta hieman monimuotoisempaan ja yksittäisistä ihmisistä riippumattomaan pahuuteen. Kolmannessa kategoriassa nostamme esille sodan ja väkivallan diskursseja, jotka liittyvät myös olennaisesti pahuuteen ja moraaliin.

5.1.1. Mustavalkoinen pahuus

Erityisesti aineistomme Pohjois-Amerikkalaisissa elokuvissa korostui selkeän pääpahiksen rooli. *Pienessä merenneidossa* (1989) merennoita Ursula toimii vahvana ja äärimmilleen vietyinä pahana. Sekä Ursula että hänen kätyrinsä esitetään epämiellyttävänä ja rumina: jopa hulluina pullottavine ja verestävine silmineen (kuva 1). Kun pahuutta lähestytään, muuttuu kirkkaan ja värikkään animaation värimaailma tummanpuhuvaksi ja linjat teräviksi. Ursula tuo esille pahuuttaan suoraan, ja hän nostaa pahuutensa motiiviksi vallanhimon: ”*Suunnitelmat todeks käyvät aivan täsmälleen taas. Merenneidon sekä valtameren haltuuni mä saan.*”

Leijonakuninkaan (1994) pääpahis on kuninkaan katkera ja kateellinen veli Scar. Hän ei elä yhteisönsä ulkopuolella kuten Ursula, mutta hän ainoana mustaharjaisena ja arpikasvoisena leijonana on heti tunnistettavasti paha. Scar juonittelee epämiellyttävästi esitettyjen hyeenojen (kuva 2) kanssa vallankaappausta, joten myös hänen motiivikseen nousee valta ja kosto. Siinä missä Ursula tekee Arielin kanssa sopimuksen, jota hänellä ei ole aikomustakaan pitää, myös Scar pettää veljensä, veljenpoikansa ja koko leijonayhteisön luottamuksen.



Kuva 1: *Pieni merenneito* (Howard & Musker 1989), Kuva 2: *Leijonakuningas* (Hahn, 1994), 00:30:09 © 00:44:42 © Walt Disney Pictures Walt Disney Pictures

Pahuuden kuvaaminen tummien värien ja epämiellyttävän ulkomuodon kautta toistuu *Herkulesen* (1997) pääpahis Hadeksessa ja tämän käytyreissä. Huomattavaa on kuitenkin se, miten pahuutta on pehmennetty huumorilla. Haades on pahuudessaan myös hyvin koominen hahmo, joka vitsailee, loukkaantuu ja yleisesti vähän säheltää. Hänen pahuutensa ei ole kuitenkaan missään määrin moniulotteista, sillä hänen motiivinaan on edeltäjiinsä yhtyen valta.

Mustavalkoista ja hullua pahuutta esittää myös uusin Disney-elokuvistamme, *Up* (2009). Siinä pahuus ei näy ulkomuodosta, vaan teoista ja puheista. Pahuuden motiiviksi nousee oikeutus ja oman egon pönkitys. *Upin* tarjoama pahuuden malli eroaa aikaisemmista siinä, että pahuus on todellista ja ihmisen tekemää, ja näin mahdollinen osa meidän maailmaamme. Vaikka *Upissa* on fantastisia elementtejä, on se kuitenkin realistinen kuvaus ihmisyydestä, joka nousee todemmaksi kuin merenneitojen, leijonien tai jumalten tekemä pahuus.

Vielä lähempänä lapsen maailmaa on ruotsalaisessa *Kalle Mestarietsivässä* (1996) esitettävä pahuus. Siinä suurimman osan elokuvasta tuntemattomana pysyvä aikuinen murhaa paikallisen koronkiskurin. Lasten viaton salapoliisileikki keskeytyy, kun he joutuvat kohtaamaan todellisen pahuuden. Ruumiin löytänyt Eva-Lotta suree lapsuuden menetystä: ” *Mikään ei palaa ennalleen. En voi koskaan enää leikkiä*”, kun taas mestarietsivän urasta haaveillut Kalle pohtii, että ” *en uneksi koskaan enää rikoksista, tai uneksi olevani mestarietsivä.* ”

Näissä elokuvissa huomattavaa oli, että elokuvan lopussa pahuus kukistettiin tai voitettiin. *Pienessä merenneidossa* ja *Up:issa* pahuus kuolee, *Leijonakuninkaassa* Scar karkotetaan, *Herkulesessa* Hades joutuu vangiksi manalaan ja *Kalle Mestarietsivässä* murhaaja pidätetään. Pahuudelle ei tarjota elokuvan puitteissa mahdollisuutta muuttua tai sovittaa tekojaan.

Selkeän pääpahiksen rooli toistuu myös muun muassa japanilaisamerikkalaisessa animaatioelokuvassa *Pokémon: MewTwoon vastaisku* (1998), jossa pahuutta edustaa kloonattu pokémon MewTwo. Hän haluaa kostaa ihmisille, jotka loivat hänet orjuuttaakseen hänet. Janotessaan

valtaa ja kunnioitusta, hän tekee siis samoin, kuin hänelle tehtiin. MewTwon pahuus kumpuaa siis ihmisten ahneudesta ja epäeettisyydestä. Kun elokuvan sankarihahmo saa vakuutettua MewTwon siitä, että ihmiset ja pokémonit, alkuperäiset ja kloonit, voivat elää sovussa, oivaltaa MewTwo, että hänen ei tarvitse tuhota tai hallita löytääkseen paikkansa maailmassa.

Suomalaisruotsalaisessa *Näkymättömässä Elinassa* (2002) pahiksena esiintyy opettaja, joka käyttää valta-asemaansa väärin. Hän vaatii lapsia puhumaan vain ruotsia, ja rankaisee niitä, jotka puhuvat suomea koulussa. Elina asettautuu vastustamaan opettajan epäoikeudenmukaisuutta. Opettaja käyttää valta-asemaansa väärin, mutta tilanteen mennessä liian pitkälle ja muiden oppilaiden noustua puolustamaan Elinaa, opettaja myöntää virheensä ja pyytää anteeksi. Näissä kahdessa elokuvassa mustavalkoisena aluksi esitetylle pahuudelle annetaan mahdollisuus oppia ja kehittyä.

Sekä japanilaisessa *Henkien kätkemässä* (2001) että suomalaisessa *Kuningas jolla ei ollut sydäntä* -elokuvassa (1982) on selkeä pääpahis, mutta heille ei koidu seurauksia teoistaan. *Kuningas jolla ei ollut sydäntä* -elokuvassa pahis on pääministeri, joka pitää kuninkaan sydämen piilossa, jotta tämä tekisi vain järkeviä päätöksiä. Pääministeri janoaa valtaa, mutta kuninkaan sydämen palauduttua, saa hän jatkaa elämäänsä normaalisti.

Henkien kätkemässä pääpahiksen, noita Yubaban, motiivina on vallan ylläpitäminen. Hän on saavuttanut valta-aseman kylpylän johtajana, ja pitää siitä kiinni lähes kaikin keinoin. Hän varastaa työntekijöidensä nimet ja nimeää heidät uudelleen. Hän pitää nuorta poikaa lojaalina loitsulla, ja muuttaa Chihiron vanhemmat possuiksi ja uhkaa teurastaa heidät: ”*Olipa vanhemmillasi otsaa. Ahmia nyt vieraiden ruokia kuin siat. He päätyvät itse ruoaksi. Etkä sinäkään näe enää ikinä sinun maailmaasi.*” Hän, kuten Ursula ja Haades, tekee sopimuksen päähenkilön kanssa, mutta kun hän häviää, myöntää hän häviönsä. Yubaban pahuutta taittaa se, että hän selvästi välittää rakkaistaan, osaa innostua ja näyttää iloa (kuva 3), ja hän osaa myöntää hävinneensä. Hän ei myöskään salaa pahoja aikeitaan, vaan uhkailee suoraan. Yubaballe ei koidu teoistaan seurauksia, mutta hän edustaa moniulotteisempaa pahuutta kuin kaikki edellä mainituista. Siinä mielessä hän kuuluu myös osittain seuraavaan, monimuotoisen pahuuden, kategoriaamme.

Osassa elokuvista pahuus esitetään myös hyvin jyrkästi, mutta niistä puuttuu selkeä paha henkilö. *Ronja Ryövärintyttäreessä* pahuutta edustavat osa metsän maagisista eläimistä, kauheimpana Ajattarat, jotka ovat saaneet inspiraationsa suomalaisen kansanperinteen paholaishahmoista (Häkkinen, 2004). *E.T:ssä* (1982) pahuus esitetään kasvottomana aikuisten erilaisuutta pelkäävänä pahuutena. Uhkaavat aikuishahmot näytetään vastavalossa (kuva 4) tai sammakko-perspektiivissä, eli kuvattuna alhaalta ylöspäin. Toisaalta, kun aikuisten kasvot paljastetaan, ei pahuus näyttäydy enää niin pahana, vaan se saa moniulotteisempia sävyjä.



Kuva 3: *Henkien kätkemä* (Suzuki 2001), 01:06:24. © Studio Ghibli.



Kuva 4: *E.T.* (Kennedy & Spielberg 1982), 01:15:29 © Universal Pictures & Amblin Entertainment

5.1.2. Moniulotteinen pahuus

Erityisesti aineisomme japanilaisissa elokuvissa korostuu selkeän, mutta ymmärrettävän pahuuden rooli. Tällainen moniulotteinen pahuus on sellaista pahuutta, jota lapsi ei välttämättä osaa mieltää pahuudeksi. Lapsi voi kokea tällaisen pahuuden epäoikeudenmukaisuutena, mutta ei rinnasta sitä suoraan pahuuden diskurssiin. On kuitenkin tutkittu, että kun lapsille tarjotaan ratkaistavaksi monimutkaisia moraalisia kysymyksiä, pystyvät he laajentamaan sen hetkistä moraalikäsitystään ja kehittämään ajatteluaan (Wonderly, 2009). Tällaiset elokuvat, joissa pahuus ei ole selkeää tai itsekkäistä syistä motivoitunutta, kehittävät siis lasten käsitystä moraalista sekä hyvästä ja pahasta kohti monisyisempää ja anteeksiantavampaa mallia.

Sekä *Prinsessa Mononokessa* (1997) että *Liikkuvassa linnassa* (2004) on selkeä käsitys pahuudesta: tappaminen, sota ja oman edun ajaminen on pahaa ja tuomittavaa. Varsinaiset pahuutta tekevät ihmiset ja olennot sekä heidän motiivinsa esitetään moniulotteisesti ja usealta eri näkökannalta. Lisäksi lähes kaikille elokuvissa tapahtuville pahoille teoille löytyy selitys ja ymmärrettävä motiivi. Esimerkiksi *Liikkuvassa linnassa* velho Haurun pelkuruuden takana paljastetaan vaikuttavan kuoleman pelko: ”*Tosiasiassa minä olen pelkuri. Kaikki taikani pitävät häntä*

hädin tuskin loitolla, sillä minä pelkään kuolemaa.” Elokuvasa pahuuden motiiveina esiintyy turhamaisuus tai pelko. Pahuus oppii ja muuttuu, eikä siihen suhtauduta muiden toimesta jyrkästi.

Prinsessa Mononokessa toistuu myös tilanteen ja olosuhteiden vaikutus pahuuteen. Elokuvasa pahuus on paikkaan ja ympäristöön sidottua ja molemmille osapuolille annetaan mahdollisuus selittää motiivejaan. Elokuvan sankarihahmo Ashitaka ei valitse puolta, vaan koittaa tuoda sovun Rautakylän ihmisten ja metsän jumalien välillä. Se, mikä katsojalle näyttäytyy elokuvassa todellisena pahuutena jää meidän tulkintamme kautta epäselväksi.

Ainoa Disney-elokuva, jossa analyysimme mukaan esiintyy monimuotoista pahuutta mustavalkoisen sijaan, on *Lilo ja Stitch* (2002). Siinä pahuutta edustaa avaruusolio Stitch, joka on luotu tuhoamaan. Sen tarkoitus on olla paha, mutta kun se otetaan osaksi ihmisperhettä, se oppii perheen ja toisista välittämisen merkityksen. Elokuvasa tuodaan esille ajatus siitä, että ihminen ei ole sitä miksi syntyy, vaan sitä miksi kasvaa tai millaiseksi hänet kasvatetaan.

Tietyissä määrin kaikki elokuvien esittämä pahuus johtuu tilanteesta tai niistä olosuhteista, joista henkilöahmot itsensä löytävät. Pahuus ei synny tyhjästä, vaan sen motiiviksi esitetään jokaisessa elokuvassa ainakin vähintään valta. Joskus olosuhde tai tilanne voi myös itsessään olla paha, vaikka se ei herättäisikään pahuutta kenessäkään henkilössä. Esimerkiksi *Naapurini Totorossa*, *Näkymättömässä Elinassa* ja *Kikin lähettipalvelussa* pahuus, jonka henkilöahmot joutuvat kohtaamaan, on tilanne.

Naapurini Totorossa sisarusten äiti on sairaalassa, ja he joutuvat muuttamaan isänsä kanssa uuteen kotiin. Pahuuden voi tässä elokuvassa käsittää siis sinä tilanteena, johon sisarukset joutuvat. Äidin sairaus ja pelko äidin kuolemasta vaikuttaa lapsiin paljon. Sama teema toistuu myös *Näkymättömässä Elinassa*, jossa Elina joutuu kohtaamaan ja selviytymään isänsä kuolemasta. Tässä elokuvassa tilanteen epäreilisuus kiteytyy kuitenkin auktoriteettiaan väärin käyttävään opettajaan.

Kikin lähettipalvelussa Kiki muuttaa pois kotoa, kuten noitien 13-vuotiaana kuuluu, ja joutuu selviytymään uudessa kaupungissa. Jokainen pieni vastoinkäyminen vaikuttaa Kikin ennen niin vahvaan itsetuntoon, ja hän lopulta menettää taikavoimansa. Hän toteaa: ”...minussa on varmasti jotain vikaa. Tapaan paljon erilaisia ihmisiä, ja aluksi kaikki on ihan hyvin. Ja äkkiä tunnen itseni täysin ulkopuoliseksi.” Kikin mielentila muistuttaa masennusta, ja on tässä tilanteessa elokuvan pahuus. ”Olen vieläkin noitaharjoittelija. Jos olen kadottanut taikavoimani, olen kadottanut kaiken.”

Kikin taiteilijaystävä Ursula tulee tapaamaan Kikiä ja kutsuu hänet vieraakseen. Hän kertoo Kikin mielentilan olevan hänelle tuttu, ja yrittää auttaa häntä selviämään siitä. Vierailu osoittautuu Kikille äärimmäisen tärkeäksi, sillä Ursulan avulla hän ymmärtää, ettei ole yksin, eikä joudu kantamaan paha oloaan yksin.

KIKI: *Ennen ei tarvinnut edes ajatella, kun jo lensin, ja nyt katson itseäni miettien, miten tein sen, mutten keksi sitä.*

URSULA: *Silloin ei auta kuin yrittää kovemmin. Uudestaan ja uudestaan.*

KIKI: *Niin mutta jos en voi lentää...*

URSULA *Niin älä edes yritä. Käy kävelyllä, ota nokkaunet, älä edes ajattele lentämistä. Ja ennen pitää huomaat lentäväsi taas.*

KIKI: *Ja minun huoleni?*

URSULA: *Menevät pois. Aivan varmasti, kaikki järjestyy.*

— —

URSULA: *Kun lennät, luotat siihen mitä on sisälläsi, eikö niin?*

KIKI: *Luotan henkeeni.*

URSULA: *Henkeesi luottaminen, aivan täsmälleen sitä, mistä puhun. Se sama sisäinen ääni saa minut maalaamaan ja ystäväsi leipomaan. Ehkä se on lahja jumalilta, ehkä ei. Joskus siitä seuraa murheitakin.*

KIKI: *En tainnut ikinä paljon miettiä, miksi haluan tehdä tätä. Minä pidin noitaharjoittelua vain vanhana perinteenä. Onneksi tulin käymään ja tapasin sinut, yksin en olisi päässyt puusta pitkälle.*

Kolmas esimerkki olosuhteiden aiheuttamasta pahuudesta on *Heinähatussa ja Vilttitossussa* (2002) esiintyvä hyvän ja pahan lapsen vastakkainasettelu. Heinähattu on aina ollut tottelevainen ja empaattinen lapsi, kun taas pikkusisko Vilttitossu on karkäs ja kapinallinen. Kun Heinähattu suuttuu ja alkaa pitää mykkäkoulua, tulee hänestä vanhempiensa silmissä paha ja tottelematon lapsi, kun taas Vilttitossu saa vanhempiensa huomion. Perheen äidin keskustellessa asiasta Vilttitossun kanssa, hän selvästi vertailee lapsiaan ja heidän käytöstään toisiinsa: ”Mitä ihmettä Heinähatun kanssa pitää tehdä. Heinähattu on aina käyttäytynyt niin hyvin, verrattuna esimerkiksi suhun. Mä en tunne enää koko tyttöä, se on vähän niinku sinä pahimpina päivinä.”.

Perheen isä taas sysää vastuun muualle: ”Koittakaa nyt saada se Heinähattu puhumaan”. Lopulta äiti suuttuu Heinähatulle, ja samalla osoittaa, millaisena hän pitää kilttiä lasta: huomaa-mattomana. ”Nyt tää pelleily saa riittää! Sinä pysyt täällä lopun päivää. Vai kiltti ja huomaa-maton lapsi – revit Vilttitossun rakkaimman kirjan!”

5.1.3. Sota ja väkivalta

Kolmanneksi pahuusdiskurssiksi nostimme sodan ja väkivallan. *Prinsessa Mononokessa*, *Liikkuvassa linnassa*, *Ronja Ryövärintyttäressä* ja *Pokémon: MewTwon vastaisussa* esiintyy selkeänä teemana ja juonen osana sota. Väkivaltaa taas näkyy erityisesti näissä elokuvissa, mutta myös muutamissa muissa. Kun lastenelokuvissa käsitellään sotaa, nousevat esille usein rauhankasvatuksen teemat. Rauhankasvatuksen tavoitteena on herättää yksilö ajattelemaan kriittisesti (Rauhankasvatusinstituutti, 2021). Ajatuksena on se, että kun yhteiskunnan valtarakenteita ja normeja tarkastellaan uusin silmin, herää tahto ja kyky toimia oikein, ja edistää myös omassa toiminnassaan esimerkiksi oikeudenmukaisuutta, tasa-arvoa ja antirasismia (Rauhankasvatusinstituutti, 2021). Konkreettisesti tämä koskee myös sodanvastaisuutta ja globaalin vastuun ajatusta.

Liikkuvassa linnassa sota on läsnä taustalla. Se ei ole päähenkilöiden suurin kamppailun kohde, mutta se on totta ja hyvin lähellä oman maailmamme sotia: vastapuolina on kaksi maata ja heidän liittolaisensa, ja sotaa käydään lentokoneilla, laivoilla (kuva 5) ja jalkasotilailta. Vaikka väkivalta on taikuuden läsnäollessa hyvinkin yliluonnollista, on se silti lähellä sitä, mitä esimerkiksi toisen maailmansodan aikana koettiin: pommituksia, propagandaa ja epäselviä motiiveja.

Prinsessa Mononokessa ja *Ronja Ryövärintyttäressä* sotaa ei käydä maiden välillä, vaan kahden toisistaan erottautuneen osapuolen. *Prinsessa Mononokessa* osapuolet ovat metsässä asuvat jumalat ja teollistuvan ja metsään laajenevan Rautakylän väki. Heidän välisensä sota keskittyy yksittäisiin kamppailuihin, ja käytännössä asia, mistä soditaan, on maa-alueet. Siinä mielessä myös ihmisten sodat ovat kautta aikain keskittyneet alueen laajentamiseen ja omistamiseen ja resurssien hyödyntämiseen. Tässä elokuvassa maan varsinaisilla asukeilla, eläimillä ja jumalilla, on mahdollisuudet ja keinot puolustautua hyökkäystä vastaan, toisin kuin meidän maailmassamme.

Ronja Ryövärintyttäressä sota tapahtuu kahden ryöväripäällikön ja heidän joukkojensa välillä. Taisteluita ei nimitetä sodaksi, mutta kahden ryhmän konfliktia ja taistelua se on. Tappelut esitetään kuitenkin humoristisina, eikä ketään kuole tai loukkaannu vakavasti niiden seurauksena. Lopulta sovun tuo päälliköiden lasten vahva ystävyys.

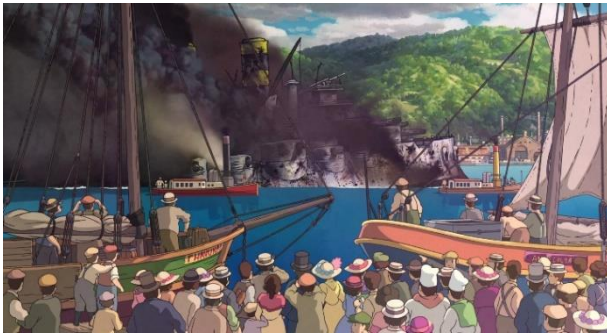
Pokémon: MewTwoon vastaiskussa sota on teemana sanoitettu vahvasti. Taistelu kloonattujen ja alkuperäisten pokémonien välillä rinnastetaan sotaan, kun eräs pokémonkouluttajista sanoo: ”Pokémonien ei kuulu sotia. Tämä on väärin”. Pokémonit taistelevat toisiaan vastaan pakotettuina, kyyneleet silmissä. He eivät ole vapaaehtoisia tai halukkaita taisteluun, ja heidät rinnastetaan veljeksiin taustalla soivan laulun sanoissa: ”*Brother, my brother, tell me, what are we fighting for? We’ve got to end this war. We should love one another*”. Sanoituksia ei ole suomennettu, mutta idea toistuu ympäröivien hahmojen sanoissa: ”*Meillä on paljon yhteistä. Sama ilma, sama maa, sama taivas. Jos kiinnittäisimme huomionsamme siihen mikä meitä yhdistää eikä siihen mikä erottaa niin kuka ties*”. Elokuvan tarjoama valmiiksi pureskeltu esimerkki sodasta tuodaan esille paljon vahvemmin ja selkeämmin, kuin muiden edellä esittelemiemme elokuvien. Väkivallan elokuvissa olemme lajitelleet realistiseen, yliluonnolliseen ja piilotettuun väkivaltaan. Nostimme väkivallan osaksi diskursseja, sillä se nousi huomattavaan osaan elokuvien antamaa vallankäytön mallia. Väkivaltaa esiintyy itseasiassa huomattavasti enemmän animaatioelokuvissa ja -sarjoissa, kun näytellyissä ja aikuisyleisölle kohdennetuissa draama- tai komedialokuvissa (Potter & Warren, 1998). Potterin ja Warrenin mukaan tätä väkivaltaa latistetaan animaatioelokuvissa hyvin usein huumorilla, kun taas aikuisille suunnatuissa ohjelmissa seurataan väkivallan seurauksia ja sen vaikutusta henkilöhahmoihin (Potter & Warren, 1998). Erittäin Disney-elokuvien väkivaltakuvausta on tutkittu paljon, ja ajallisesti on huomattu, että Disney-elokuvien esittämän väkivallan määrä on lisääntynyt jokaisella vuosikymmenellä (Everhart & Aust, 2006).

Realistista väkivaltaa esiintyy eritoten sellaisissa elokuvissa, joissa ei ole yliluonnollisia elementtejä. *Kalle Mestarietsivässä*, *Ronja Ryövärintyttäressä*, *Näkymättömässä Elinassa* sekä *Heinähatussa* ja *Vilttitossussa* väkivalta on siinä mielessä erityisen realistista, että nämä elokuvat eivät ole animoituja, ja väkivaltaa tekevät ja vastaanottavat oikeat ihmiset. Vakavinta väkivaltaa edustaa *Kalle Mestarietsivä*, jossa murhataan ihminen. Elokuvassa väkivallan uhka on myös aina läsnä, sillä murhaaja yrittää vahingoittaa Eva-Lottaa, joka oli murhan silminnäkijä. Murhaaja, eli väkivallan tekijä, on lähes koko elokuvan ajan tuntematon, mikä lisää väkivallan uhkaa. *Ronja Ryövärintyttäressä* aikuisiin kohdistuva väkivalta on humoristista, mutta lapsiin kohdistuva uhkaavaa ja vakavaa. *Näkymättömässä Elinassa* väkivaltaa edustaa rangaistuksena ilman ruokaa jättäminen, ja *Heinähatussa* ja *Vilttitossussa* sisarusten väliset fyysiset riidat.

Amerikkalaisista elokuvista myös *E.T:ssä* väkivalta tapahtuu ihmisten esittämille hahmoille avaruusolio E.T:n lisäksi. E.T. siepataan ja häntä pidetään vankina. Sieppaajat pyrkivät

auttamaan häntä, mutta hätäinen ja pelottava tilanne nostaa aikuiset toimijat väärintekijän asemaan. *Leijonakuninkaassa* ja *Upissa* väkivalta näyttyy animaation kautta humoristisena ja kaukana lasten kokemusmaailmasta. Väkivallan seurauksia piilotetaan tai niitä ei näytetä ollenkaan: kun hyeenat tai koirat putoavat kielekkeeltä, ei iskuja tai siitä seuraavia vahinkoja näytetä.

Suoraa ja raakaa realistista väkivaltaa (kuva 6) näkyy erityisesti japanilaisessa *Prinsessa Monokessa*, jossa väkivalta ei ole osa elokuvaa huumori- tai mässäilymielessä. Elokuvassa näkyvä väkivalta näytetään nimittäin vakavana tekona, jolla on seuraukset. Väkivaltaa ei tehdä myöskään huvikseen, vaan se on seurausta jonkin toisen osoittamasta pahuudesta tai tilanteesta, jossa yritetään suojella itseä, toisia tai ympäristöä. *Prinsessa Monokessa* oleva väkivalta on myös osittain yliluonnollista. Ashitakan kädessä on kirous, eivätkä metsän jumalat ole itsessään kovin realistisia, vaikka eläinhahmoisia ovatkin.



Kuva 5: *Liikkuva linna* (Suzuki 2004), 00:44:32 © Studio Ghibli



Kuva 6: *Prinsessa Mononoke* (Suzuki 1997), © 00:13:34 Studio Ghibli

Yliluonnollista väkivaltaa tuovat ilmi sellaiset elokuvat, joiden maailma on jossain määrin yliluonnollinen tai fantastinen. Nostimme yliluonnollisen väkivallan esille erikseen, sillä mitä enemmän väkivalta eroaa todellisuudesta, sitä epätodennäköisemmin katsoja huomioi väkivallan väkivaltaisena tekona (Kirsh, 2006). Näin ollen jo se, että väkivalta on tehty fantastisin taidoin tai voimin, tai jos jompikumpi osapuolista on yliluonnollinen hahmo, vähenee moraaliopetuksen mahdollisuus.

Pienessä merenneidossa väkivaltaa tehdään taikuudella, kun merennoita Ursula vie Arielin äänen (kuva 7) ja muuttaa merenväkeä polyypeiksi sielujen puutarhaansa. *Herkuleksessa* väkivalta on jumalten tai taikaolentojen tekemää. Siinä väkivaltaisia tekoja vähätellään huumorilla (kuva 8), eikä seurauksia näytetä. Samaa voi sanoa myös *Lilosta ja Stitchistä*, jossa lyöminen, potkiminen tai tappeleminen eivät aiheuta yliluonnollisiin hahmoihin suuria tai pitkäkestoisia vammoja.



Kuva 7: *Pieni merenneito* (Howard & Musker 1989), 00:45:00 © Walt Disney Pictures



Kuva 8: *Herkules* (Clements, Dewey, Musker & Tobin 1997), 00:12:46, © Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation.

Yliluonnollisen väkivallan diskurssiin kuuluvat myös japanilaiset *Henkien kätkemä* ja *Liikkuva linna*. Kummassakaan elokuvassa väkivalta ei ole yleisesti ottaen humoristista, vaan se on vakavaa ja sillä on seuraukset. Väkivaltaa ei piiloteta tai peitellä, ja myös yliluonnollisella väkivallalla saadaan tuhoa aikaan: yliluonnolliset hahmot eivät ole koskemattomia, vaan myös he loukkaantuvat väkivallan seurauksesta. *Kalle Mestarietsivän* tapaan *Liikkuva linnassa* korostuu myös väkivallan pelko: tässä tapauksessa pelko sodan seuraamuksista, arvaamattomista pommituksista ja hyökkäyksistä.

Erityisesti niissä elokuvissa, jossa väkivallan seurauksia piilotellaan, on myös piilotettua väkivaltaa. Piilotettua ja salattua, ja sitä kautta myös osittain hyväksyttyä, väkivaltaa on myös väkivallan pehmentäminen huumorilla. Tämän lisäksi jatkuvasti seurausten sekä uhrin tunteiden ja reaktioiden näyttämättä jättäminen tukee salaa hyväksytyn väkivallan jatkumoa.

5.2. Tuntemattomuusdiskurssi

Tuntemattoman tai vieraan läsnäolo tai saapuminen on toistuva teema aineistomme elokuvissa. Vieras tai tuntematon voi olla henkilö, asia, ympäristö tai tilanne. Tuntemattoman kohtaaminen herättää elokuvissa välillä suuriakin tunteita vihasta ja pelosta innostukseen ja hyväksymiseen. Nämä tunteet ovat huomattavasti erilaisia aikuis- ja lapsihahmojen välillä.

Richard Sorrentino ja Christopher Roney ovat teoksessaan *The Uncertain Mind: Individual Differences in Facing the Unknown* (2000) jakaneet ihmisten reaktiot tuntemattomaan kahteen eri kategoriaan: tuntemattoman välttelyyn ja väheksymiseen sekä tuntemattoman hyväksymiseen ja sen näkemiseen haasteena. Osa ihmisistä siis vastaanottaa tuntemattoman ja suorastaan hakee sitä, kun taas toiset nauttivat enemmän varmuudesta ja pysyvyydestä (Sorrentino & Roney, 2000). Sorrentino ja Roney argumentoivat, että länsimaissa ja erityisesti Pohjois-Amerikassa on ollut näkyvissä ihmisten kaipuu fundalistisempaan ja pysyvämpään, muuttumattomaan arkeen. Suurena syynä tälle nähdään ympäröivän maailman lisääntyvä epävarmuus: työttömyys, globalisaatio sekä teollistuminen (Sorrentino & Roney, 2000, 2).

Ei siis ehkä ole kumma, että tämä kahtiajako toteutuu erityisesti aineistomme Pohjois-Amerikkalaisissa elokuvissa. Olemme jaotelleet reaktiot tuntemattomuuden kohtaamisesta kahteen osaan: pelkoon ja selviytymiseen sekä uteliaisuuteen ja hyväksymiseen.

5.2.1. Pelko ja selviytyminen

Pelko näytetään aineistomme elokuvissa usein aikuisten reaktiona. *E.T:ssä* avaruusolio E.T:hen suhtaudutaan epäluuloisesti vain aikuisten toimesta, *Pienessä merenneidossa* ihmiset ja ihmisten maailma herättävät pelkoa Tritonissa ja Sebastianissa ja *Lilossa* ja *Stitchissä* uusi, luotu laji, herätti pelkoa ja huolta vain aikuisten auktoriteettihahmojen silmissä. Samoin *Upissa* Carl suhtautuu uusiin tilanteisiin ja vastoinkäymisiin epäluuloisesti ja jopa vihaisesti, mutta elokuvan aikana hän oppii suojelemaan tuntematonta, tässä tapauksessa uhanalaista lintua ja nuorta partiolaispoikaa. *Upissa* elokuvan pääpahis taas pyrkii hallitsemaan tuntematonta.

Kuningas jolla ei ole sydäntä -elokuvassa kuningas pelkää negatiivisia, itselleen tuntemattomia, tunteita: ”Onnettomuus ei säälinyt edes kauneutta, sillä myös kaunis kuningatar sairastui ja kuoli. Silloin onnellisen kuninkaan mielen täytti niin suuri suru, että hän tunsyi sydämensä paisuvan --”. Kuningas ei kykene käsittelemään tunteitaan, ja päättää poistaa sydämen rinnastaan

välttääkseen surun. Kun tunteet poistetaan, ei kuningas enää muistakaan niiden olemassaoloa. Järjellä täyttynyt keho kaipaa kuitenkin tunteitaan, tuntemattomia ja tuttuja: ”*Kuningas tunsi yhtäkkiä outoa tyhjyyttä rinnassaan. Hän ei tiennyt, että se oli sydän, joka oli lähellä ja halusi palata hänen rintaansa*”.

Toisessa suomalaisessa elokuvassa, *Uppo-Nallessa*, Uppo-Nalle on hyvin pelokas, ja pelkää esimerkiksi peipposia. Uppo-Nalle esittäytyy varmasti, pienikokoisena ja pääosin suloisena, katsojille lapsena, mutta hänellä on miehen ääni, ja hän muistuttaa teoiltaan ja olemukseltaan enemmän teini-ikäistä tai aikuista. Hän laulaakin: ”*Minä olen yhtä aikaa vanha ja nuori. Pieni on minulla ulkoinen kuori.*” Hänen ystävänsä Reetta on ystävyksistä selkeästi nuorempi. Reetta taas ei pelota peipposet, ja hän toteaaakin pelkäävälle Uppo-Nalelle, että he voivat aamulla katsoa kuvan peipposesta ja yhdessä todeta, etteivät ne ole lainkaan pelottavia.

UPPO-NALLE: ”*Eniten maailmassa minä pelkään peipposia.*”

REETTA: ”*Peipponen on ihan pieni lintu. Mä näytän huomenna minkä näköinen se on.*”

Kenties Reetta on oppinut tämän toimintamallin vanhemmiltaan, mutta kyseessä voi olla myös tuntemattomaan avoimesti suhtautuvan lapsen keino auttaa pelkäävää ystävää tekemällä tuntemattomasta tutun.

Niin ikään suomalais-ruotsalaisessa *Näkymättömässä Elinassa* osa aikuisista suhtautuu varoen ja väheksyen suomenkieliseen väestöön. Koulun pääopettaja on ruotsinkielinen, ja hänelle suomen kieli on tuntematon, mutta myös sivistymätön kieli. Hänen reaktionsa on vaatia lapsia käyttämään vain ruotsia ja rankaista niitä, jotka kieltä kiellosta huolimatta käyttävät.

Pelko oli kuitenkin joissain elokuvissa myös lasten reaktio tuntemattomaan. Tällöin reaktioissa korostui selviytyminen. *Naapurini Totorossa* äidin sairaus ja mahdollinen kuolema pelottavat luonnollisesti myös lapsia, mutta lapset yrittävät selviytyä pelosta elämällä uutta arkea pelottomasti ja uteliaasti. *Henkien kätkemässä* Chihiro joutuu uuteen ja pelottavaan maailmaan aivan yksin. Hänen vanhempansa muuttuvat sioiksi, ja Chihirolle tulee heti selväksi, että myös hän on todellisessa vaarassa.

Pelon jälkeen Chihiron seuraava reaktio on selviytyä. Tämä selviytymiskeskustelu nousee esille teemoissa, mutta myös hyvin paljon visuaalisesti ilmeiden ja eleiden kautta. Huomattavaa tässä ja muissa japanilaisissa elokuvissa oli ylipäättään se, että tunteita ei juurikaan sanoiteta, vaan ne näytetään. Länsimaalaisissa kulttuureissa tunteita tutkitusti ilmaistaan enemmän verbaalisesti,

kuin muissa, joissa tärkeimmäksi nousevat ilmeet ja eleet (Keltikangas-Järvinen, 2004, s. 175–176).



Kuva 9: *Henkien kätkemä* (Suzuki 2001), 00:12:54. © Studio Ghibli.



Kuva 10: *Henkien kätkemä* (Suzuki 2001), 00:13:37. © Studio Ghibli.

Yrittäessään selviytyä Chihiro omaksuu tiettyjä turva-asentoja. Juostessaan hän nostaa kätensä ilmaan (kuva 9), ja pysähtyessään hän menee kyykkyyyn kuin piiloon (kuva 10).

Selviytymiskurssissa nousevat esille myös erityisesti tunteiden säätelyn taidot. Kun Chihiro menee tapaamaan Yubabaa, hän työntää tunteensa taka-alalle. Aiemmin hän on juossut ja pidellyt päätään hädissään, mutta kun tulee tilanne, jossa hänen täytyy taata oma selviytymisensä, käyttäytyy hän yhtäkkiä varmemmin ja rauhallisemmin. Vasta seuraavana päivänä, kun hän on saanut paikkansa kylpylässä, hän antaa tunteiden nousta pintaan ja itkee. Tämä tapahtuu turvalisessä kyykkyasennossa, kun vieressä on turvallinen henkilö, ja kun hänen perustarpeensa, eli tässä tapauksessa nälkensä on tyydytetty.

Pelko ei kuitenkaan kaikissa elokuvissa ollut joko aikuisten tai lasten reaktio, vaan jotkin asiat herättivät pelkoa selvästi kaikissa. *Kalle Mestarietsivässä* murha herätti pelkoa ja epävarmuutta kaikissa. Myös *Pokémon: MewTwon vastaiskussa* MewTwon voimat ja kloonit herättävät kaikissa pelkoa. *Prinsessa Mononokessa* pelko on taas vahvasti vastavuoroista. Rautakylän ihmiset pelkäävät metsän jumalia, joista he ovat vierautuneet. Metsän jumalat taas pelkäävät metsän resursseja käyttäviä ihmisiä ja heidän vaikutustaan luontoon.

5.2.2. Uteliaisuus ja hyväksyminen

Uteliaasti tuntematonta lähestyivät elokuvissa useimmiten lapset ja nuoret. Tämä lasten uteliaisuus ja myötämielisyys muutoksille toistui kolmessatoista aineistomme elokuvista.

Kuten aiemmin pohdimme, Pohjois-Amerikkalaisissa elokuvissa aikuisten reaktio tuntemattomaan oli useimmiten vihamielinen. Näissä kaikissa elokuvissa lasten reaktio oli taas päinvastainen. *E.T.*:ssä Elliot sisaruksineen hyväksyy E.T:n ja pyrkii auttamaan tätä palaamaan kotiin. He myös koittavat vakuutella äidilleen, että E.T. on ystävällinen olento: ”Äiti, hän ei satuta sinua”. *Pienessä merenneidossa* Ariel haaveilee pääsevänsä osaksi tuntemattonta ihmisten maailmaa. Myös *Leijonakuninkaassa* Simban ja Nalan uteliaisuus vie heidän tutkimaan uusia ja pelottavia paikkoja. *Herkuleksessa* Herkules on taas kiinnostunut syntyperästään ja saadessaan tietää olevansa Zeuksen ja Heran poika, hän hyväksyy vanhempansa ja heidän maailmansa, ja haluaa päästä osaksi sitä.

HERKULES: *Etkö siis voi sille [kuolevaisuudelleni] mitään?*

ZEUS: *Minä en voi, mutta sinä voit!*

HERKULES: *Voinko, mitä? Teen mitä tahansa!*

ZEUS: *Herkules, jos pystyt olemaan oikea sankari, sinusta tulee jumala taas!*

Myös *Lilossa ja Stitchissä* sekä *Upissa* lasten ensimmäiset reaktiot uuteen, tuntemattomaan olentoon, olivat hyväksyviä ja lähes hoivaavia (kuva 12) aikuisten suhtautuessa olentoihin varoen (kuva 11).



Kuva 11: *Lilo ja Stitch* (Spenser & Sanders, 2002), 00:26:47, © Buena Vista Pictures/Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation



Kuva 12: *Lilo ja Stitch* (Spenser & Sanders, 2002), 00:37:47, © Buena Vista Pictures/Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation

Erityisesti japanilaisissa aineistomme elokuvissa erilaisuuden hyväksyminen toistui sekä lasten että aikuisten toiminnassa. *Naapurini Totorossa* ja *Kikin lähettipalvelussa* uteliaisuus tuntemattonta kohtaan korostui yhteisöllisyyden kautta. *Naapurini Totorossa* Mei ja Satsuki muuttavat isänsä kanssa maaseudulle. Yhteisö ottaa heidät vastaan avoimesti ja he saavat apua naapuruston ihmisiltä useaan otteeseen. Kun tytöt kohtaavat metsänhenki Totoron, myös aikuiset hyväksyvät tapahtuneen, eivätkä kyseenalaista tyttöjen kokemusta. Mein kohdatessa Totoron

ensimmäistä kertaa (kuva 13), lähtevät sekä hänen siskonsa, että isänsä etsimään tätä hänen kanssaan. Kun Totoroa ei löydy, Mei suuttuu.

MEI: *Minä en valehtele.*

ISÄ: *Ei isä tai Satsuki niin luulekaan, Mei-kulta. Sinä tapasit varmaan tämän metsän valtiaan. Olet hyvin onnekas: sitä ei voi nähdä ihan joka kerta. (nostaa Mein olkapäilleen) Noin! Meidän täytyy nyt tervehtiä sitä.*

SATSUKI: *Tervehtiä?*

ISÄ: *Mars metsään!*

Kikin lähettipalvelussa Kiki muuttaa merenrantakaupunkiin, jossa hän on ainoa noita. Häneen suhtaudutaan aluksi varoen, mutta hänen noituutensa hyväksytään pian osaksi muuten normaalin kaupungin arkea, kun hän perustaa paikallisen leipomon yhteyteen lähettipalvelun.

KIKI: *Tämä on kaunis kaupunki, mutta noidista ei täällä oikein pidetä.*

OSANA (leipomon omistaja): *Riippuu keneltä kysyy. Me vasta tapasimme ja minä pidän sinusta oikein paljon. Kerrohan, missä päin te nyt asutte. (Kiki on hiljaa) Mikset sanonut etsiväsi paikkaa! Meillä on vapaa huone ullakolla, voit käyttää sitä.*

Elokuvan lopussa hän pelastaa ilmalaivasta tippuvan ystävänsä ja hänet vastaanotetaan sankarina (kuva 14).



Kuva 13: *Naapurini Totoro* (Hara 1988), 00:33:15 © Ghibli International



Kuva 14: *Kikin lähettipalvelu* (Hara & Miyazaki 1989), 01:39:18 © Tōei Company/Studio Ghibli

Myös *Henkien kätkemässä* Chihiro hyväksyy jumalten maailman ja sen asukit alun pelon jälkeen, ja kohtaa heidät ennakkoluulottomasti ja kyselemättä. Hän ei säikähdä ulkomuodoltaan erilaisia jumalia ja henkiä, ja hänen ystävällisyytensä kautta hän saa myös kunnioitusta takaisin. Lisäksi hänet otetaan mukaan kylpylän arkeen, vaikka hän on ihminen. Ja vaikka *Prinsessa Mononokessa* on paljon epäluottamusta ja pelkoa, pyrkii päähenkilö Ashitaka ymmärtämään elämää Rautakylässä. Hän menee tapaamaan kylän naisia ja kysyy, millaista heidän elämänsä on, ja pyrkii näin oppimansa kautta auttamaan molempia osapuolia hyväksymään toisensa.

Liikkuvassa linnassa teini-ikäinen Sophie taas kokee vaikean muutoksen Turhamaisuuden noidan muuttaessa hänet vanhukseksi. Sophie suhtautuu muutokseen tyynesti ja oppii hyväksymään muutoksen itsessään.

SOPHIE: *(katsoo itseään peilistä) Ei mitään hätää tyttönen. Olet terve ja vihdoin nämä vaatteet sopivat tyyliisi. ...Mutta en voi jäädä tänne.*

Sophie lähtee pois kotoaan, ja löytää itselleen uuden perheen. Hän hyväksyy myös muut joskus ulkopuoliseksi itsensä tunteneet osaksi perhettään, jopa hänet kironneen Turhamaisuuden noidan.

Suomalaisista elokuvista erityisesti *Uppo-Nallessa* korostuu yhteisön ja perheen vieraanvaraisuus ja vastaanottavaisuus. Uppo-Nalle suhtautuu asioihin helposti varauksella, mutta hänet otetaan heti osaksi Reetan perhettä. Myös poliisit, opettajat ja muut auktoriteettihahmot ottavat hänet vastaan avoimesti ja ihmettelemättä, ja hän saa jopa oman sosiaaliturvatunnuksen siitä huolimatta, että on lelunalle.

Ruotsalaisissa elokuvissa taas *Kalle Mestarietsivässä* ja *Ronja Ryövärintyttäreessä* korostuu lasten uteliaisuus ja rohkeus tuntemattomia tilanteita, ihmisiä tai olioita kohdatessa. Molemmissa elokuvissa lapset kokevat kuitenkin myös pelkoa tuntemattomasta. Kalle ystävineen pelkää murhaajaa, ja he päättävät lopettaa leikit, mutta pian he leikkivät ja seikkailevat taas. Ronja taas säikähtää metsän olentoja, ja tarvitsee apua isältään, ennen kuin hän rohkaistuu jopa asumaan metsässä.

5.3. Rakkauskurssi

Rakkaus on tärkeä ja paljon toistuva teema lastenelokuvissa. Jokaisessa aineistomme elokuvassa käsitelläänkin rakkautta jollain tavalla. Se ilmenee niin romanttisena rakkautena, kuin platonisena perheen ja ystävien välisenä rakkautena. Kaikissa aineistomme romanttista rakkautta sisältävissä elokuvissa rakkaus on heteronormatiivista naisen ja miehen välistä rakkautta. Tämä ei ole poikkeavaa lastenelokuvissa, sillä Martin ja Kazyak (2009) osoittavat tutkimuksessaan, että vuosina 1990-2005 myydyimmistä lastenelokuvista (N=20) suurin osa sisälsi vain heteronormatiivista romanttista rakkautta. Lähes puolessa heidän analysoimissaan elokuvissa romanttisella rakkaudella oli merkittävä osa elokuvan juonta (Martin & Kazyak, 2009), ja samaa on huomattavissa myös tämän tutkimuksen aineistossa. Tarkastelemme romanttisen rakkauden lisäksi kuitenkin myös ystävien ja perheen välistä rakkautta, sillä ne ovat enemmän osana lasten normaalia elämää kuin romanttinen rakkaus.

Olemme jakaneet rakkauskurssin kolmeen kategoriaan: rakkaus ensisilmäyksellä, rakkauden kasvu ja ehdoton rakkaus. Kahdessa ensimmäisessä kategoriassa jaottelemme rakkautta sen syntymisen mukaan, ja näihin kategorioihin sisältyy sekä romanttista että platonista rakkautta. Kolmannessa kategoriassa käsittelemme ehdotonta perheiden sisäistä rakkautta, jota esiintyi jokaisessa aineistomme elokuvassa.

5.3.1. Rakkaus ensisilmäyksellä

Rakkautta ensisilmäyksellä on huomattavissa aineistomme viidessä eri elokuvassa. Pohjois-Amerikkalaisissa *Pienessä Merenneidossa* ja *Herkuleksessa* syntyvä rakkaus on romanttista ja olennainen osa elokuvien juonta. Myös *Kuningas, jolla ei ollut sydäntä* -elokuvassa ensisilmäyksellä syntyvä rakkaus on romanttista, mutta sen osa elokuvan juonessa on pienempi. *Uppo-Nallessa* ja *Upissa* rakkaus on ystävien välistä, mutta *Upissa* se kehittyy myös romanttiseksi. *Uppo-Nallessa* ystävien välinen rakkaus on koko elokuvan lähtökohta. Aineistomme japanilaisissa elokuvissa ensisilmäyksellä syntyvää rakkautta ei esiintynyt lainkaan. Verrattuna Martinin ja Kazyakin (2009) tuloksiin, tämän tutkimuksen aineistossa romanttisella rakkaudella on pienempi rooli elokuvissa. Poikkeavuutta selittää varmasti paljon se, että heidän aineistonsa koostui lähes kokonaan Disneyn tuottamista elokuvista.

Pienessä Merenneidossa prinsessa Ariel rakastuu Prinssi Erikiin heti tämän nähtyään. Rakkau-
den syttyminen kuvataan Arielin ihailevalla katseella (kuva 15). Rakkaus kohdistuu ennen kaik-
kea Erikin ulkonäköön ja ihmisyyteen, jota Ariel kovasti ihailee. Prinssi Erik taas rakastuu
Arielin ääneen ensikuulemalta, mutta ei kuitenkaan tunnista Arielia rakkauden kohteekseen tä-
män menetettyään äänensä Ursulalle. *Pienessä Merenneidossa* romanttinen rakkaus on liitetty
vahvasti hahmojen ulkoisiin ominaisuuksiin.

Herkuleksessa miespäähenkilö Herkules rakastuu ensitapaamisella keskeisimpään naisoletet-
tuun hahmoon Megaraan, mutta tunne ei ole heti molemmin puoleinen. Megaran rakkaus Her-
kulekseen kehittyy elokuvan mittaan, mutta kuitenkin suhteellisen nopeasti. Herkuleksen ihas-
tumista Megaraan kuvataan myös ihailevan uneliaalla katseella (kuva 16) kuten Arielillakin,
mutta Herkuleksen osalta korostuu myös käytös ja sen muuttuminen. Hän takeltelee sanoissaan
yrittäessään tehdä vaikutusta Megaraan. Sekä *Pienessä Merenneidossa* että *Herkuleksessa* ro-
manttinen rakkaus on keskeinen osa koko elokuvan juonta.



Kuva 15: *Pieni merenneito* (Howard & Musker 1989), 00:20:30, © Walt Disney Pictures.



Kuva 16: *Herkules* (Clements, Dewey, Musker & To-
bin 1997), 00:36:37, © Walt Disney Pictures/Walt
Disney Feature Animation.

Kuningas, jolla ei ollut sydäntä -elokuvassa sekä prinssi että prinsessa rakastuvat toisiinsa heti
ensikohtaamisellaan. *Pieneen Merenneitoon* ja Herkulekseen verrattuna rakkaus on kuitenkin
ujompaa, eivätkä hahmot näytä sitä heti toisilleen tai muille. Tässä elokuvassa rakkaus vaikut-
taa kohdistuvan hahmojen kaikkiin piirteisiin, ei vain hahmojen ulkoisiin ominaisuuksiin. Yh-
teistä *Pieneen Merenneitoon* ja *Herkulekseen* on kuitenkin se, että hahmojen rakkaustarinassa
on aluksi vastoinkäymisiä, jotka kuitenkin voitetaan elokuvan lopussa.

Sekä *Upissa* että *Uppo-Nallessa* välittömästi syntyvä rakkaus on ystävyyteen liittyvää rak-
kautta. *Uppo-Nallessa* Reeta tapaa Uppo-Nallen tämän ajautuessa vettä pitkin rannalle Reetan
luokse. Reeta nostaa Uppo-Nallen vedestä ja he käyvät keskustelun uudesta ystävydestä, jota
molemmat ovat selkeästi kaivanneet:

UPPO-NALLE: *Minä olen toivoakseni löytänyt ystävän.*

REETA: *Niin minäkin.*

UPPO-NALLE: *Vihdoinkin.*

Lisäksi heti syntyvää ystävyyttä kuvataan laulun sanoissa: *“Sillä tapahtuu kovin harvoin että / tulee armas ystävä pitkin vettä”*. Myös Reetan perhe ottaa Uppo-Nallen nopeasti lämpimästi vastaan ja osaksi perhettään.

Upissa energinen Ellie tekee nopeasti vaikutuksen rauhalliseen Carliin, ja Ellie ottaa Carlin heti ystäväkseen. Hän antaa Carlille yhden omista pinsseistään ja toteaa, että *”sinä ja minä kuulumme nyt kerhoon”*. Tästä alkaa kaksikon vahva ystävyys, joka syvenee hahmojen kasvaessa aikuisiksi romanttiseksi rakkaudeksi. Vaikka Carlin ja Ellien yhteinen taival päättyy jo elokuvan alussa, Carlin rakkauden säilymistä kuvastaa esimerkiksi pinssi, jota hän on säilyttänyt kaikki vuodet. Toisista tämän kategorian Pohjois-Amerikkalaisista elokuvista poiketen *Upissa* romanttinen rakkaus kohdistuu erityisesti hahmojen luonteenpiirteisiin ulkonäön sijasta.

5.3.2. Rakkauteen kasvu

Myös elokuvissa esitettyyn rakkauteen kasvuun sisältyy sekä romanttista että ystävyyteen liittyvää rakkautta, eli ystävyystymistä. Romanttiseen rakkauteen liittyvää kasvua tapahtuu *Leijonakuninkaassa*, *Lilossa ja Stitchissä*, *Liikkuvassa linnassa* ja *Näkymättömässä Elinassa*. *Leijonakuninkaassa* ja *Liikkuvassa linnassa* romanttinen rakkaus koskettaa elokuvien päähenkilöitä, kun taas *Lilossa ja Stitchissä* sekä *Näkymättömässä Elinassa* rakkaus syntyy merkittävien sivuhenkilöiden välille.

Leijonakuninkaassa romanttinen rakkaus kehittyy ystävien välille, kun lapsuudenystävät Simba ja Nala rakastuvat toisiinsa aikuisina. Lapsena molemmat pitivät ajatusta kummallisena, kun heidän yhteisestä tulevaisuudestaan oli sovittu jo silloin:

ZAZU: *Uu katso nyt teitä kahta. Kaksi romanssin siementä puhkeamassa kukkaan savannilla. Vanhempanne ilahtuvat, olettehan luvutut toisillenne.”*

SIMBA: *Anteeks kuinka?*

ZAZU: *Luvatut, tuleva pari. Kihloissa. – Eräänä päivänä te kaksi menette naimisiin.*

SIMBA: *Yöökk! En voi naida häntä, hän on ystäväni!*

NALA: *Jea, se olis ällöä.*

Kaksikon kohdattua uudestaan aikuisina monen vuoden jälkeen ystävyys kuitenkin kehittyi romanttiseksi rakkaudeksi kuitenkin hyvin nopeasti. Rakkauden syntyminen kuvataan laulun “*Tunnetko jo rakkauden?*” aikana.

Romanttisen rakkauden syntyminen *Liikkuvassa linnassa* Sophien ja Haurun välille kehittyi hitaammin, koko elokuvan ajan. Sophie ja Hauru ehtivät tutustua toisiinsa Sophien työskennellessä Haurun linnassa, ennen kuin romanttisia tunteita alkaa syntyä. Rakkaus näytetään konkreettisesti vasta aivan elokuvan lopussa, kun he suutelevat liikkuvassa linnassa.

Lilossa ja Stitchissä sekä *Näkymättömässä Elinassa* elokuvan aikana syntyvä rakkaus ei koske varsinaisia päähenkilöitä vaan merkittäviä sivuhenkilöitä. *Lilossa ja Stitchissä* Lilon isosisko Nani rakastuu työkevarinsa Davidin kanssa, ja elokuvan lopussa katsoja voi päätellä, että heistä on tullut pariskunta ja David on otettu osaksi perhettä (kuva 17). Nanin ja Davidin romanssia enteilevä kiinnostus toisiaan kohtaan tulee ilmi jo elokuvan alkupuolella:

LILO: *Älä välitä. se tykkää sun pepusta ja hiuksista, usko pois. Luin sen päiväkirjaa.*

DAVID: *Tykkää mun hiuksista?*

Näkymättömässä Elinassa elokuvan lopussa on havaittavissa, että Elinan äiti ja koulun uusi miesopettaja ovat rakastumassa toisiinsa (kuva 18). Kummassakaan elokuvassa sivuhenkilöiden välille kehittyvä rakkaus ei ole olennainen osa juonta eikä sitä juurikaan esitetä elokuvan aikana. Rakkaus kuitenkin korostaa elokuvien onnellista loppua, ja molemmissa elokuvissa se liittyy tai viittaa mahdolliseen perheen kasvamiseen.



Kuva 17: *Lilo ja Stitch* (Spenser & Sanders, 2002), 01:18:59, © Buena Vista Pictures/Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation



Kuva 18: *Näkymätön Elina* (Landers, 2003), 01:10:29, © Kinoproduction Oy/FilmLanse International AB.

Ystävien väliseen rakkauteen liittyvää kasvua on *E.T.:ssä*, *Upissa*, *Kikin lähettipalvelussa*, *Henkien kätkemässä*, *Ronja Ryövärintyttäressä* sekä *Leijonakuninkaassa*. Erityisesti *Upissa* ja *Ronja Ryövärintyttäressä* ystävien välinen kehittyvä rakkaus liittyy kahteen elokuvien

keskeisimpään hahmoon. *Upissa* Carlin ja Rasmuksen ystävyys lähtee liikkeelle asetelmasta, jossa Carl ei haluaisi tutustua ovensa taakse ilmestyneeseen partiopoikaan. Yhteisten kokemusten ja erityisesti heille sattuneiden vaaratilanteiden kautta hän oppii kuitenkin välittämään Rasmuksesta. Elokuvan lopussa näytetään, kuinka Carlista on tullut Rasmukselle läheinen ystävä sekä isähahmo, joka on mukana mitalienjakotilaisuudessa.

Ronja Ryövärintyttäressä Ronja ja Birk kasvavat elokuvan aikana ystävyYTEEN, vaikka aluksi he eivät pidäkään toisistaan. Vihanpito perheiden välillä on tarttunut myös lapsiin. Ystävyys kaksikon välille alkaa kuitenkin syntyä Birkin autettua Ronjan pulasta. Elokuvan loppua kohden ystävyys on kasvanut jo syväksi, ja se voisi enteillä myös romanttista rakkautta. Myöskään *Kikin lähettipalvelussa* ystävyYDEN syntyminen ei tapahtunut mutkitta. Muutettuaan uuteen kaupunkiin Kiki tapaa Tombon, jota hän pitää aluksi ärsyttävänä. Tombo kuitenkin kiinnostuu Kikistä ja tämän taikavoimista, ja haluaisi saada tästä ystävän. Yhteisten kokemusten myötä Kiki alkaa myös pitää Tombosta elokuvan mittaan, ja myös pelastaa tämän ilmalaivasta.

E.T.:ssä, *Henkien kätkemässä* ja *Leijonakuninkaassa* samantapainen ystävyYTEEN liittyvä rakkaus koskettaa useampaa kuin kahta hahmoa. *E.T.:ssä* ystävyys syntyy erityisesti E.T.:n ja Elliotin välille, ja sitä korostaa myös heidän välilleen syntyvä henkinen ja fyysinen yhteys. Kuitenkin myös Elliotin sisarukset ja äiti oppivat elokuvan mittaan välittämään E.T.:stä, minkä huomaa esimerkiksi siitä, että hyvästien jättäminen on kaikille tunteellista.

Henkien kätkemässä uuteen maailmaan päätyneet Chihiro saa useamman uuden ystävän: Haurun, Linin ja Kasvottoman. Hauru ja Lin ovat alusta asti hyvin huolehtivaisia 10-vuotiasta Chihiroa kohtaan. Kasvottoman kanssa syntyvää ystävyys taas ei ole yhtä yksinkertaista. Chihiro päästää Kasvottoman sisään kylpylään ystävällisyyttään ja tietämättömyyttään, mutta kylpylään väki ei suhtaudu tähän hyvin. Kasvoton kohtelee toisia niin hyvin kuin muut kohtelevat tätä: Chihiroille hän on kiltti ja antelias, muita hän esimerkiksi syö. Chihiro kuitenkin opettaa Kasvottomalle käytöstapoja, ja elokuvan lopulla näiden välille syntyy myös ystävyys.

Leijonakuninkaassa Timonista ja Pumbasta tulee Simban läheiset ystävät, kun kaksikko ottaa tämän suojiinsa Simban ollessa lapsi. Ystävyys syntyy Timonin ja Pumban opettaessa Simballe elämää viidakossa. Ystävyys on pitkäaikaista, sillä Simba kasvaa aikuiseksi asuessaan yhdessä Timonin ja Pumban kanssa. Elokuvan lopussa, kun Simbasta tulee kuningas, jäävät Timon ja Pumba asumaan tämän ja hänen perheensä luokse.

5.3.3. Ehdoton rakkaus

Jokaisessa aineistomme elokuvassa on huomattavissa ehdotonta rakkautta, joka liittyy aina perheen sisäiseen rakkauteen. Tällainen rakkaus esitetään pysyvänä ja se kestää eteen tulevat vastoinkäymiset ja riidat. Emme kuitenkaan käsittele perheisiin liittyvää riitelyä ja anteeksiantoa tässä luvussa, vaan tarkastelemme niitä luvussa 5.7.1. Epäoikeudenmukaisuus.

Kahdessatoista elokuvassa ehdoton rakkaus liittyy biologiseen perheeseen, viidessä elokuvassa itse rakennettuun perheeseen ja kahdessa elokuvassa näihin molempiin. Itse rakennetuksi perheeksi määrittelemme sellaisen joukon, jonka jäsenet asuvat tai viettävät arkeaan yhdessä. Biologisista perheistä kahdeksan on ydinperheitä. Neljässä elokuvassa on yksinhuoltajaperhe, joissa kolmesta toinen vanhempi on kuollut ja yhdessä vanhemmat ovat eronneet.

Ydinperheitä, joihin kuuluu yhden tai kahden lapsen lisäksi molemmat vanhemmat, esiintyy aineistossamme perhemuodoista eniten. Eniten ydinperheitä esiintyi pohjoismaalaisissa elokuvissa. Perhesuhteet korostuvat erityisesti *Heinähatussa ja Vilttitossussa* sekä *Ronja Ryövärintyttäreessä*. Molemmissa elokuvissa lasten ja vanhempien väliset suhteet ja hankaukset olivat keskeinen osa elokuvaa. *Heinähatussa ja Vilttitossussa* isä esitettiin tutkimukseensa uppoutuneena eikä hän ollut kovinkaan läsnä perheen elämässä vaikka olikin paikalla. Perheen äiti taas kuvattiin turhautuneena kotiäitinä, joka olisi mieluummin ollut töissä. Vanhempien henkisen läsnäolon puute aiheuttikin negatiivisia tunteita perheen lapsissa, mutta ehdotonta rakkautta kuvastaa se, että perhe kuitenkin selvästi välitti toisistaan. *Ronja ryövärintyttäreessä* Ronjan suhde molempiin vanhempiin on lämmin. Erityisesti Ronjan äiti on huolehtiva ja ymmärtävä äiti-hahmo. Enemmän hankauksia Ronjalla on isänsä kanssa, mutta isän ja tyttären välinen suhde on vahva ja se lopulta kestää erimielisyydet.

Yksinhuoltajaperheitä esiintyy aineistossamme neljässä elokuvassa: *E.T., Pieni Merenneito, Näkymättömän Elina* ja *Kuningas, jolla ei ollut sydäntä*. *E.T.:ssä* perheen äiti on jäänyt yksin lastensa kanssa isän lähdettyä Meksikoon. *Pienessä Merenneidossa* Arielin äiti ja *Näkymättömässä Elina*ssa Elinan isä ovat kuolleet. Kaikissa kolmessa elokuvassa yksin jääneen vanhemman suhde lapsiinsa on lämmin ja suojeleva. Yksinhuoltajuus aiheuttaa kuitenkin omat haasteensa, kun toinen vanhemmista ei ole enää jakamassa kasvatusvastuuta, vaan vanhempi joutuu pärjäämään yksin.

Kuningas, jolla ei ollut sydäntä -elokuvassa Kuningas jää yksinhuoltajaksi elokuvan alussa. Surun murtama Kuningas ei kuitenkaan pysty kunnolla huolehtimaan tyttärestään, ja heidän

välinsä ovat varsin tunteettomat siihen asti, kunnes Kuningas saa sydämensä takaisin. Muissa elokuvissa toisesta vanhemmasta puhutaan, erityisesti *Näkymättömässä Elinassa*, jossa isällä on koko elokuvan tarinan kannalta merkittävä rooli, mutta *Pienessä Merenneidossa* Arielin äitiä ei mainita lainkaan.

Lilossa ja Stitchissä Lilo ja Nani ovat biologista perhettä, mutta elokuvan edetessä perhe kasvaa muilla jäsenillä. Yhteisten kokemusten myötä he saavat ystäviä, kuten Stitchin, Nanin poikaystävän ja oliot, jotka kaikki tulevat osaksi perhettä. Elokuvassa perhettä ja sen tärkeyttä korostetaan havaijilaisella sanonnalla *ohana*, joka tarkoittaa perhettä, johon voi kuulua verisukulaisten lisäksi myös muita jäseniä.

STITCH: Tämä on perheeni. Löysin sen omin avuin. Se on pieni ja rikki, mutta silti hyvä.

Myös *Kikin lähettipalvelussa* Kikin elämässä on sekä biologinen että itse rakennettu perhe. Kikin biologiset vanhemmat ovat hänelle tärkeitä, vaikkakin jäävät elokuvassa pieneen rooliin. Enemmän elokuvassa korostuu itse rakennettu perhe, johon kuuluu Kikin lisäksi Osana ja tämän mies. Myös Kikin uudet ystävät, Tombo ja Ursula, voi katsoa kuuluvaksi Kikin itse rakennettuun perheeseen.

5.4. Yhteisödiskurssi

Aineistomme elokuvissa on havaittavissa erilaisten yhteisöjen vaikutuksia elokuvien hahmoihin. Simmel (1950, 9–10) onkin ehdottanut, että yhteisöä ja yksilöä tulisi tarkastella yhdessä, sillä hänen mukaansa yhteisö on jotain mitä yksilöt tekevät. Aineistomme elokuvissa yhteisöt aiheuttavat yksilöille niin kuulumattomuuden kuin kuulumisenkin tunteita. Kuulumattomuuden tunteeseen liittyy enemmän negatiivisia tunteita, ja kuulumisen tunteen yhdistämme erityisesti itsetunnon kehittymiseen.

May (2011) on määritellyt kuulumisen helppouden tunteeksi itsensä ja ympäristönsä kanssa. Jotta ihminen tuntisi kuuluvansa yhteisöön, tulee hänen ymmärtää esimerkiksi yhteisön kirjoittamattomia sääntöjä ja toimia yhteisön hyväksymällä tavalla (Fortier, 2000). Jos yksilö ei pysty mukautumaan yhteisönsä odotuksiin ja sääntöihin, voi hän kokea kuulumattomuuden tunnetta. Kuulumattomuuden kokemus syntyy Mayn (2011) mukaan myös silloin, kun yksilö on jatkuvasti tietoinen tavanomaisesta tavastaan olla ja toimia, ja kun hän ei voi hoitaa tavallisia tehtäviään niin kuin on tottunut.

Itsetuntoon ja sen kehittymiseen vaikuttaa myös kulttuuri, johon yksilö kuuluu. Keltikangas-Järvinen (2010, 54–56) toteaa esimerkiksi suomalaisten ja amerikkalaisten itsetunnon olevan toisistaan poikkeavia. Suomalaisten itsetunto, ja Keltikangas-Järvisen käyttämä termi *kansanluonne*, on vaatimattomuutta korostava verrattuna amerikkalaiseen itsetuntoon (Keltikangas-Järvinen, 2010, 54–56). Aineistomme elokuvissa tämä kulttuurien välinen ero itsetunnossa ei ole kuitenkaan niin radikaali.

Jaoimme yhteisödiskurssin huomioidemme perusteella kahteen kategoriaan: kuulumattomuuden kokemus ja itsetunnon kehittyminen. Ensimmäisessä kategoriassa tarkastelemme, miten kuulumattomuus ilmenee aineistomme elokuvissa, miten se vaikuttaa hahmoihin ja millaisia tunteita se herättää. Toisessa kategoriassa käsittelemme yhteisön positiivisia vaikutuksia yksilöön ja erityisesti itsetunnon kehittymiseen.

5.4.1. Kuulumattomuuden kokemus

Kuulumattomuuden tunnetta esiintyi useissa aineistomme elokuvissa, ja siinä oli huomattavissa erilaisia piirteitä. Jotkin hahmot kokivat kuulumattomuutta ollessaan vieraana uudessa paikassa, toiset tutussa yhteisössään. Kuulumattomuuden kokemukseen liittyy hahmon erilaisuuden kokemus häntä ympäröivästä yhteisöstä riippumatta siitä, onko hahmo tutussa tai vieraassa yhteisössä. Yleensä kuulumattomuuden kokemus oli riippuvaista ympärillä olevista hahmoista ja yhteisöstä, mikä on yhdistettävissä esimerkiksi Mayn (2011) ja Fortierin (2000) määritelmiin. Kahdessa elokuvassa kuulumattomuutta esiintyi kuitenkin myös hahmojen omana valintana.

Puolessa aineistomme elokuvista kuulumattomuuden tunteeseen liittyi kokemus erilaisuudesta ympäröiviin hahmoihin verrattuna. *Herkuleksessa* Herkules kokee lapsesta asti olevansa erilainen muihin lapsiin verrattuna. Hänellä on ilmiömäiset voimat tavallisiin kuolevaisiin verrattuna, minkä vuoksi häntä kartetaan ja nimitellään, eikä hän tunne täysin kuuluvan yhteisöönsä. Saatuaan selville oikeat vanhempansa ja voimiensa syyn, Herkules haluaa päästä osaksi jumalten yhteisöä, jossa ei kokisi erilaisuutta ja kuulumattomuutta. Myös *Kikin lähettipalvelussa* Kiki on noitana ominaisuuksiltaan erilainen kuin muut kaupungissa asuvat ihmiset. Kiki kokeekin välillä vahvaa ulkopuolisuudentunnetta. Yhteistä Herkulekselle ja Kikille on tunne siitä, että he olisivat itse jotenkin viallisia. Sekä Herkules (kuva 19) ja Kiki (kuva 20) ovat hyvin alakuloisia ja surullisia puhuessaan ulkopuolisuudestaan.

HERKULES: *Minä olen friikki. Yritän sopeutua ihan totta. En vain osaa. Joskus minusta tuntuu kuin en kuuluisi tänne. Kuin pitäisi olla jossain muualla. Joskus minusta tuntuu kuin en kuuluisi tänne.*

KIKI: *Chichi, minussa on varmasti jotain vikaa. Tapaan paljon erilaisia ihmisiä, ja aluksi kaikki on ihan hyvin. Ja äkkiä tunnen itseni täysin ulkopuoliseksi.*



Kuva 19: *Herkules* (Clements, Dewey, Musker & Tobin 1997), 00:18:06, © Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation



Kuva 20: *Kikin lähettipalvelu* (Hara & Miyazaki 1989), 01:15:48 © Tōei Company/Studio Ghibli

Pienessä Merenneidossa ihmisistä kiinnostunut Ariel ei koe täysin kuuluvansa merenneitojen yhteisöön erilaisten kiinnostuksen kohteidensa vuoksi. Koska Ariel on kiinnostunut ihmisistä, hän ei täysin noudata yhteisönsä ja erityisesti isänsä sääntöjä, mikä onkin Mayn (2011) mukaan yksi syy ulkopuolisuuden kokemukselle. Hieman samantapaista kuulumattomuuden kokemusta on havaittavissa *Heinähatussa ja Vilttitossussa* perheen äidin kohdalla. Hän on jäänyt kotiäidiksi, koska ajattelee sen olevan hyväksi lapsille ja hyvän äitiyden merkki yhteiskunnan silmissä, vaikka oikeasti hänen kiinnostuksensa on työelämässä.

ÄITI: *Voi Matti, onks siinä mitään järkeä, että mä yritän esittää kotiäitiä. Ko ei tästä näytä mitään tulevan. Ehkä mun pitäisi kokeilla siipiäni työelämässä.*

Näkymättömässä Elinassa ruotsinkielisessä yhteisössä asuva Elina, joka haluaisi puhua suomea kuten edesmennyt isänsä, kokee kuulumattomuuden tunnetta. Myös muut suomea äidinkieleenään puhuvat lapset joutuvat kokemaan itsensä yhteisössään ulkopuoliseksi, sillä koulun opettaja ei hyväksy muun kielen kuin ruotsin puhumista. Elina seisoo kuitenkin vahvasti ajatustensa takana, eikä myönnä opettajan tahtoon vaan on mieluummin erilainen. Elokuvan lopuksi opettajan suhtautuminen suomen kieleen kuitenkin muuttuu, ja tämän myötä suomea puhuvien yhteisön jäsenten kuulumattomuus vähentyy.

E.T.:ssä ja *Lilossa ja Stitchissä* kuulumattomuutta koetaan vieraassa yhteisössä, ja elokuvien teemat ovatkin varsin samankaltaiset. E.T. ja Stitch saapuvat molemmat maahan vieraalta planeetalta, minkä vuoksi he poikkeavat ympäröivistä ihmisistä erityisesti ulkoisten ominaisuuksiensa vuoksi, eivätkä siksi vastaa yhteiskunnan normeja. Tämän vuoksi heitä pidetään jopa vaarallisina ja kummassakin elokuvassa vieras hahmo halutaan pyydystää. Molemmat kuitenkin saavat ihmisten joukosta ystävän, Elliotin ja Lilon, jotka auttavat parhaansa mukaan yhteisöön sopeutumisessa. Lopulta molemmat avaruusoliot hyväksytään. Stitch jää pysyvästi osaksi uutta yhteisöä, mutta E.T. palaa takaisin omaan alkuperäiseen yhteisöönsä.

Myös Uppo-Nalle on uusi tulokas yhteisössään ja nallena hän poikkeaa ulkoisilta ominaisuuksiltaan sen muista jäsenistä. Kun Reeta esittelee Uppo-Nallen vanhemmilleen, näiden reaktio on aluksi varovainen, mutta Reetan puolustus saa heidät hyväksymään nallen osaksi perhettään:

ÄITI: *Hyi, sehän on voinut kuulua vaikka kelle.*

REETA: *Ajattele mitä sä sanot mun ystävästä. Ajattele jos minä olisin tullu merta pitkin ja joku muu sanois että mä oisin täynnä bakteereja.*

Uppo-Nallen kuulumattomuuden tunnetta yhteisöön lisää myös syntymäpäivän ja sosiaaliturvatunnuksen puuttuminen. Tämä saakin Uppo-Nallen pohtimaan omaa ulkopuolisuuttaan: ”*Voi kamaluuksien kamaluus, olenko minä aivan hylkiö?*”. Reetan perhe vie Uppo-Nallen kuitenkin poliisilaitokselle, jossa hän saa syntymätodistuksen, sosiaaliturvatunnuksen ja Reetan luona asumis-luvan. Näin hänet hyväksytään myös virallisesti yhteisön jäseneksi, ja kuulumattomuuden kokemus pienenee.

Kahdessa elokuvassa, *Upissa* ja *Uppo-Nallessa*, kuulumattomuutta esitettiin myös hahmon omana valintana. *Upissa* Carl halusi eristäytyä muista ihmisistä vaimonsa kuoleman aiheuttaman surun seurauksena. Tässä elokuvassa ulkopuolisuus ei ole kuitenkaan pysyvää. Tutustuttuaan uteliaaseen ja vilkkaaseen Rasmukseen ja käsitellessään suruaan Carl oppii viihtymään taas ihmisten parissa ja kuulumattomuuden kokemus katoaa elokuvan edetessä.

Uppo-Nallessa Erakko-niminen henkilö eristäytyi yhteisöstä vapaaehtoisesti. Hahmon kuulumattomuutta yhteisöön kuvastaa myös hänen nimensä, Erakko. Verrattuna *Upin* Carliin, Erakko on ystävällinen ja lämmin hahmo, vaikka eristäytyykin muista. Elokuvan lopussa Erakko esimerkiksi viettää joulua yhdessä Uppo-Nallen, Reetan ja näiden perheen kanssa. Erakon eristäytymistä ja osittaista kuulumattomuutta yhteisöön ei esitetä elokuvassa negatiivisesti, mikä on poikkeavaa aineistomme elokuvissa.

Leijonakuninkaassa kuulumattomuuden tunne toimi osittain pahuuden motiivina. Scar on osa leijonien yhteisöä, mutta ei silti vaikuta kuuluvan joukkoon niin ajatuksiltaan kuin ulkoiselta olemukseltaan. Hänen toiveensa yhteisön elintavoista ovat erilaiset kuin hallitsevan kuninkaan Mufasan, ja siksi Scar on yhteisössään henkisesti ulkopuolinen. Scarin ulkopuolisuutta ja erilaisuutta kuvaa myös erilainen ulkoinen olemus verrattuna muihin lauman leijoniin (kuvat 21 ja 22). Musta harja, arpi kasvoissa ja myös joissain Scarin kohtauksissa käytetyt synkät värit lisäävät kontrastia muihin hahmoihin, ja viestivät katsojalle Scarin ulkopuolisuudesta.



Kuva 21: *Leijonakuningas* (Hahn, 1994), 00:11:37 © Walt Disney Pictures



Kuva 22: *Leijonakuningas* (Hahn, 1994), 00:13:18 © Walt Disney Pictures

5.4.1. Itsetunnon kehittyminen

Tutkimissamme elokuvissa oli huomattavissa yhteisöjen erilaisia vaikutuksia hahmojen itsetuntoon ja sitä kautta myös identiteettiin ja näiden kehittymiseen. Kannustavan ja rakastavan yhteisön vaikutuksesta itsetunto oli joko jo valmiiksi kehittynyt hyväksi tai se kehittyi elokuvan aikana. Myös hahmon ympärillä olevan yhteisön muutos negatiivisemmasta positiivisemmaksi vaikutti hahmojen itsetunnon kehittymiseen myönteisesti. Muutos saattoi tapahtua yhteisön jäsenissä tai koko yhteisö saattoi vaihtua eriksi. Kuulumisen tunne ympäröivään yhteiskuntaan vaikutti positiivisesti hahmojen itsetuntoon.

Aineistomme neljässä elokuvassa yhdistimme hahmojen valmiiksi hyvän itsetunnon rakastavaan yhteisöön. *Pienessä Merenneidossa*, *Kikin lähettipalvelussa* ja *Ronja Ryövärintyttäressä* päähenkilöiden perheet ja muut yhteisön jäsenet osoittavat välittämistään ja kannustavat hahmoja. *Pienessä Merenneidossa* koko yhteisö pitää Arielia tärkeänä ja taitavana ja tämä käy ilmi esimerkiksi laulusta, jota Arielin sisarukset laulavat ja jota koko yhteisö on kokoontunut kuuntelemaan: ”*Nyt siskoistamme nuorin antaa ensikonsertin, hän seitsemästä siskoksesta silti taitavin*”. Ariel on siis saanut kasvaa ympäristössä, jossa hänestä välitetään, arvostetaan ja ihailaan.

Kikin lähettipalvelussa Kiki muuttaa yksin uuteen kaupunkiin, ja vaikka tilanne voisi olla niin nuorelle hyvin jännittävä, on Kiki enemmän innoissaan. Yhdistämme tämän Kikin hyvin kehittyneeseen itsetuntoon, mihin on vaikuttanut sekä vanhempien että muun yhteisön kannustus. He uskovat Kikin pärjäävän omillaan, mikä lisää myös Kikin minäpystyvyyden tunnetta. Ronja *Ryövärintyttäessä* Ronja on myös kasvanut lämpimän ja hänestä välittävän yhteisön keskellä, minkä seurauksena hänestäkin on kasvanut seikkailunhaluinen, iloinen ja utelias. Hyvä itsetunto näkyy myös itsevarmuutena sanoa vastaan muille, esimerkiksi Birkille tämän ilkuessa Ronjan linnaa.

Myös Herkulekselle on kehittynyt hyvä itsetunto ulkopuolisuuden ja erilaisuuden kokemuksesta huolimatta. Äsken mainittuihin elokuviin verraten tämä ei kuitenkaan ole koko yhteisön, vaan ennemmin Herkuleksen vanhempien ansiota, sillä muut yhteisön jäsenet hyljeksivät Herkulesta tämän voimien vuoksi. Herkuleksen hyvään itsetuntoon vaikuttaa myös hänelle elokuvan aikana kehittyvä sankari-identiteetti.

Leijonakuninkaassa ja *Uppo-Nallessa* itsetunto kehittyy elokuvan aikana. Simban lähdettyä pakoon perheensä ja yhteisönsä luota hänen itsetuntonsa ja myös identiteettinsä vaikuttaa olevan hukassa. Ystäväystyminen Timonin ja Pumban kanssa ja näiden opettama suhtautuminen elämään onnistuu nostamaan Simban isän kuoleman jälkeen laskenutta itsetuntoa. Itsetunnon kehittymisen myötä Simba uskaltaa ottaa vastaan roolin kuninkaana ja näin hänen identiteettinsäkin muuttuu. Yhteisön vaikutus itsetunnon kehittymiseen näkyy myös *Uppo-Nallessa*. Uppo-Nalle on hyvinkin itsekriittinen ja välillä myös kateellinen Reetalle, esimerkiksi tämän ystäväistä ja mahdollisuudesta käydä koulua. Uuden perheensä kannustuksen avulla hänen itsetuntonsa kuitenkin kasvaa ja Uppo-Nalle oppii olemaan ylpeä itsestään.

Henkien kätkemässä ja *Liikkuvassa linnassa* yhteisö hahmon ympärillä vaihtui ainakin hetkeksi ja auttoi kasvattamaan itsetuntoa. *Liikkuvassa linnassa* Sophie kokee olevansa erilainen kuin muut alkuperäisessä yhteisössään. Muihin verrattuna hän ajattelee olevansa ruma, hiljainen ja tylsä, eikä esimerkiksi usko, että Hauru voisi kiinnostua hänestä: ”Älä huoli, Hauru välittää vain kaunottarista”. Huono itsetunto näkyy Sophiessa esimerkiksi kyvyttömyytenä ottaa vastaan kritiikkiä. Muuttaessaan liikkuvaan linnaan uuteen yhteisöön Sophien itsetunto kuitenkin alkaa kehittymään parempaan suuntaan. Elokuvan lopussa hän on selkeästi itsevarmempi ja sen myötä myös hänen tunneilmaisunsa on aiempaa avoimempaa.

Henkien kätkemässä Chihiro on elokuvan alussa ujo ja varovainen. Hän ei haluaisi lähteä vanhempiensa kanssa tutkimaan heidän löytämänsä vanhaa teemapuistoa, vaan pyytää heitä palaamaan takaisin. Epävarmuus näkyy myös esimerkiksi Chihiron kehonkielestä, ja hän hakee turvaa äidistään (kuva 23). Elokuvan mittaan vastaan tulevat seikkailut kuitenkin lisää Chihiron itsevarmuutta, mikä näkyy esimerkiksi kohtauksessa, jossa hän joutuu arvaamaan, ketkä sioista ovat hänen vanhempansa. Chihiro vastaa kysymykseen hyvin itsevarman oloisena (kuva 24).



Kuva 23: *Henkien kätkemä* (Suzuki 2001), 00:04:49.
© Studio Ghibli.



Kuva 24: *Henkien kätkemä* (Suzuki 2001), 01:57:45.
© Studio Ghibli.

5.5. Menetydiskurssi

Lähes kaikissa aineistomme elokuvissa käsitellään kuolemaa tai muunlaista menetystä, ja kuolema onkin yleinen teema lastenelokuvissa. Tämä käy ilmi esimerkiksi Colmanin ja kollegoiden (2014) tutkimuksesta, jossa he osoittivat 45 suosituimmasta animoidusta lastenelokuvasta vuosilta 1937–2013 kolmasosan sisältävän jonkun tärkeän hahmon kuoleman. Osassa lastenelokuvista kuolema tapahtui julmalla tavalla kuten tippumalla tai eläinten hyökkäyksessä ja osassa elokuvista kyseessä oli murha (Coleman ym., 2014). Lapsilla ymmärrys kuolemasta ei ole kuitenkaan vielä täysin kehittynyt, erityisesti mitä pienempi lapsi on kyseessä. Esimerkiksi kuoleman pysyvyys ja väistämättömyys voi olla lapsille haastavaa ymmärtää (Cox, Garrett, Graham, 2005).

Elokuvassa tapahtuva kuolema ja sen käsittely voi kuitenkin auttaa lasta käsittelemään ja ymmärtämään kuolemaa. Tenzel ja Nickels (2017) kirjoittavat, että hahmojen näyttämät negatiiviset tunteet kuolemaan liittyen, kuten suru, viha ja turhautuminen, opettavat lapselle mikä on normaalia ja hyväksyttävää käyttäytymistä kuolemaa kohdatessa. Useissa lastenelokuvissa kuoleman lopullisuus tulee myös esille (Tenzek & Nickels, 2017). Joissain lastenelokuvissa kuolema ei kuitenkaan ole peruuttamaton, ja Tenzekin ja Nickelsin (2017) mukaan tämä voi vääristää todellisuuden tajua, mikäli asiaa ei käsitellä elokuvan ulkopuolella.

Colman ja muut (2014) selvittivät tutkimuksessaan myös, että lastenelokuviissa kuollut henkilö oli useimmin päähenkilön vanhempi tai vihollinen. Tämä havainto on samankaltainen myös Tenzekin ja Nickelsin (2017) tulosten kanssa, sillä he osoittivat, että Disneyn ja Pixarin tuottamissa lastenelokuviissa suurin osa kuolleista hahmoista oli pahiksia tai sivuhenkilöitä. He toteivat myös, että erityisesti sivuhenkilöiden kuolemiin liittyvät tunteet olivat vähäisiä tai tunne-reaktioita ei ollut lainkaan (Tenzel & Nickels, 2017).

Jaoimme menetysdiskurssin kahteen kategoriaan: kuolema ja kuoleman pelko sekä luopuminen ja hyväksyminen. Kuolemaan liittyvää luopumista käsittelemme kuoleman ja kuoleman pelon yhteydessä, sillä se liittyy olennaisesti kuoleman ja sen aiheuttaman surun käsittelyyn. Luopuminen ja hyväksyminen -kategoriassa käsittelemme muihin tilanteisiin liittyvää luopumista ja sen hyväksymistä.

5.5.1. Kuolema ja kuolemanpelko

Aiempien tutkimusten tapaisesti (ks. Colman ym., 2014; Tenzel & Nickels, 2017) monessa tämänkin tutkimuksen aineiston elokuvassa esitetään kuolemaa. Seitsemässä elokuvassa päähenkilön vanhempi, läheinen tai muu tärkeä hahmo on kuollut aiemmin tai kuolee elokuvan aikana. Kuolemaan liittyy aina kuoleman aiheuttamaa surua, ja tarkastelemme myös, miten tuota surua pyritään helpottamaan erilaisin keinoin. Osassa elokuvista esiintyy myös kuoleman pelkoa ja sitä halutaan lieventää erilaisin keinoin, osassa elokuvista kuolema nähdään kuitenkin luonnollisena osana elämää, jota ei tarvitse pelätä. Yhteensä seitsemässä elokuvassa esiintyy kuoleman pelkoa. Yleisemmällä tasolla kuolemasta puhutaan ja sitä käsitellään kolmessa elokuvassa. Kahdessa aineisomme elokuvassa tapahtuu murha.

Leijonakuninkaassa Simban isä Mufasa kuolee, kun tämän oma veli Scar murhaa hänet. Scar tiputtaa Mufasan alas korkealta kielekkeeltä villiintyneiden gnuantilooppien sekaan, eikä Mufasa selviä pudotuksesta. Vaikka kuolema on raaka, sitä on pehmennetty lastenelokuvaan sopivaksi esittämällä Mufasan ruumis vahingoittumattoman näköisenä (kuva 25). Kuoleman pehmentämisen osalta tähän luo ison kontrastin *Prinsessa Mononoke*, jossa esimerkiksi kuolleen villisian ruumis on esitetty verisenä raatona (kuva 26).



Kuva 25: *Leijonakuningas* (Hahn, 1994), 00:36:41 © Walt Disney Pictures



Kuva 26: *Prinsessa Mononoke* (Suzuki 1997), © 00:07:30 Studio Ghibli

Leijonakuninkaassa isän, kuninkaan ja suurimman esikuvan kuolema on Simballe kova pala, ja menetys aiheuttaa hänessä suurta surua. Simba ilmaisee suruaan fyysisesti itkulla sekä alakuloisella olemuksella (kuva 27), eikä hän myöskään halua puhua siitä juuri tapaamilleen ja hänet pelastaneelle Timonille ja Pumballe. Timon ja Pumba huomaavat Simban olevan alakuloinen ja sanoittavat tämän tunnetilaa ääneen:

TIMON: *Ei, ei mee hyvin.*

PUMBA: *Hyvinhän se näkyy menevän!*

TIMON: *Ei ei, se on masentunu.*

Upissa Carlin vaimo Ellie kuolee pitkän avioliiton jälkeen, ja tässä elokuvassa kyseessä on luonnollinen kuolema. Elokuvassa Ellien kuolemaa ei näytetä suoraan, vaan sairaalahuoneesta siirrytään suoraan hautajaisiin, joissa surullinen ja yksinäinen Carl istuu ilmapallojensa kanssa (kuva 28). Kohtauksen surullinen mutta rauhallinen tunnelma, jota värimaailma ja musiikki vahvistavat, viestii katsojalle kuoleman olleen rauhallinen.



Kuva 27: *Leijonakuningas* (Hahn, 1994), 00:37:56 © Walt Disney Pictures



Kuva 28: *Up - kohti korkeuksia* (Rivera, 2009), 00:11:11, © Walt Disney Studios Motion Pictures/Walt Disney Pictures/Pixar

Vaikka sairaan Ellien kuolema on odotettavissa, rakkaan elämäkumppanin menetys on Carlille vaikeaa ja aiheuttaa suurta surua, jota hän käsittelee koko elokuvan ajan. Surun käsittely

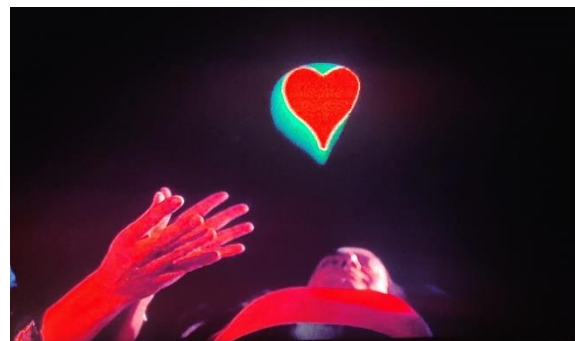
Upissa kestää *Leijonakuninkaaseen* verrattuna huomattavasti pidempään. Carlin surun käsittely on hyvin konkreettista, sillä hän päättää lähteä toteuttamaan Ellien toivetta asumisesta vuorilla, jonne hän lentää talollansa. Elokuvan edetessä Carl joutuu hylkäämään talostaan kaikki Elliestä muistuttavat tavaransa kalliolle pystyäkseen pelastamaan partiopoika Rasmuksen (kuva 29). Tavaroiden luopuminen vaikuttaa symboloivan myös Carlin pääsemistä surusta yli.

Myös *Kuningas, jolla ei ollut sydäntä* -elokuvassa kuolema johtuu sairaudesta, johon kuningatar, kuninkaan vaimo ja prinsessan äiti, kuolee prinsessan ollessa vasta lapsi. Kuolema kuvataan suurena onnettomuutena valtakunnalle, ja siitä kerrottaessa sääkin muuttuu synkäksi ja myrkyisäksi. ”Onnettomuus ei säälinyt edes kauneutta, sillä myös kaunis kuningatar sairastui ja kuoli. Silloin onnellisen kuninkaan mielen täytti niin suuri suru, että hän tunsyi sydämensä paisuvan --”. Kuningattaren kuolema aiheutti kuninkaalle niin suuren surun, ettei hän kestänyt ja pystynyt käsittelemään sitä. Hän halusi sydämensä poistettavan (kuva 30), ettei pystyisi enää tuntemaan tunteitaan:

KUNINGAS: *Maailmassa ei ole mitään kauheampaa kuin suru, --, jos vapautatte minut surusta, palkitsen teidät, --, poistakaa heti suruni.*



Kuva 29: *Up - kohti korkeuksia* (Rivera, 2009), 01:14:40, © Walt Disney Studios Motion Pictures/Walt Disney Pictures/Pixar



Kuva 30: *Kuningas, jolla ei ollut sydäntä* (Holmberg 1982), 00:11:11, ©Neofilm Oy.

Herkules on toinen aineistomme elokuva, jossa kuolema voitetaan. Herkules sukeltaa kuoleman virtaan pelastamaan rakkaansa Megaran tämän kuoltua. Hades uhkaa Herkuleksenkin kuolevan, mutta kuoleman virta ei kuitenkaan vaikuta häneen samoin kuin ihmisiin eikä Herkuleksen kuoleman lankaa saada siksi katkaistua. Herkules selviää ja tuo Megaran sielun takaisin, jolloin tämä herää uudestaan henkiin (kuva 31). Myös *Pokémonissa* kuolema voitetaan. Ash muuttuu kiveksi uhratessa itsensä, jotta pokémonien ja kloonien välinen taistelu loppuisi (kuva 32). Pichachun suru menetyksestä ja muiden pokémonien kokema suuri myötätunto herättävät Ash

kuitenkin henkiin. Sekä *Herkuleksessa* että *Pokémonissa* kuolleista palaamisen mahdollistaa rakkaus: *Herkuleksessa* romanttinen ja *Pokémonissa* ystävien välinen.



Kuva 31: *Herkules* (Clements, Dewey, Musker & Tobin 1997), 01:23:18, © Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation



Kuva 32: *Pokémon - Mewtwo'n vastaisu* (Igarashi, Mori & Yoshikawa 1998), 01:02:44, ©Toho/Warner Bros./Optimum Releasing.

Sekä *Lilossa ja Stichissä* että *Näkymättömässä Elinassa* hahmojen vanhempien kuolema on tapahtunut jo aiemmin. Kuolemia käsitellään kuitenkin eri tavoin ja niiden merkitykset elokuvien juonelle ovat erilaisia. *Lilossa ja Stichissä* Lilon ja Nanin vanhempien kuolemasta ei puhuta suoraan elokuvan aikana, mutta katsoja kuitenkin saa monien vihjeiden perusteella ymmärtää, että he ovat jääneet orvoiksi. Vanhempien kuolema vaikuttaa elokuvaan välillisesti paljon, sillä siskokset joutuvat pärjäämään kahdestaan, ja Nani toimii Lilon huoltajana.

Näkymättömässä Elinassa Elinan isän kuolemasta puhutaan suoraan, ja se vaikuttaa Elinaan ja koko elokuvan tarinaan alusta loppuun. Isän kuolema on raskasta erityisesti Elinalle, joka ihaili isäänsä suuresti ja koki olevansa hyvin samanlainen tämän kanssa. Elina käsittelee suruaan puhumalla isälleen suolla, mutta myös kapinoimalla: hän puhuu suomea kuten isänsä, vaikka koulun opettaja ei sitä hyväksy. Elokuvan lopussa Elina käsittelee suruaan myös käymällä isänsä haudalla äitinsä kanssa. Elina jättää haudalle kukkia, ja hyvästelee isänsä: ”Hei hei sitten, isä”.

Jonkin asteista kuoleman pelkoa esiintyy useassa aineistomme elokuvassa. Pelko liittyy usein jonkun muun kuin itsensä kuolemaan. *Totorossa* koko perhe pelkää äidin kuolemaa tämän sairauden takia. Lapset Mei ja Satsuki kuitenkin suhtautuvat asiaan eri tavoin, omien ikätasojensa mukaisesti. Mei ei täysin ymmärrä äidin sairautta ja ajattelee, että tämä parantuu, kunhan vain syö terveellistä ruokaa. Satsuki taas on jo tarpeeksi vanha ymmärtämään kuoleman ja sen peruuttamattomuuden.

Totorossa kuoleman pelko liittyy jokapäiväiseen elämään, mutta muissa elokuvissa pelko liittyy yleensä erikoisempiin tilanteisiin. *E.T.:ssä* joudutaan pelkäämään sekä E.T.:n että Elliotin

hengen puolesta, kun E.T. sairastuu, sillä heidän yhteytensä vuoksi myös Elliot kärsii siitä. *Kalle mestarietsivässä* kuoleman pelko liittyy tapahtuneeseen murhaan, ja murhaajan yritykseen tappaa myös Eva-Lotta. *Liikkuvassa linnassa* ja *Prinsessa Mononokessa* kuoleman pelko on jatkuvasti läsnä elokuvassa käytyjen sotien vuoksi.

Yleisemmällä tasolla kuolemaa käsittelee kolme aineistomme elokuvaa: *Leijonakuningas*, *Herkules* ja *Prinsessa Mononoke*. *Leijonakuninkaassa* Mufasa opettaa Simballe elämänkiertokulusta, jonka luonnollisena osana myös kuolema on. Kuolema tuodaan esille väistämättömänä, mutta elämän kannalta tärkeänä asiana. Mufasa opettaa Simbaa kunnioittamaan kaikkia olentoja, myös niitä, joita leijonat joutuvat syömään elääkseen.

MUFASA: --*Kun kuolemme, ruumiistamme tulee ruohoa, jota antiloopit taas syövät. Ja siten kuljemme kaikki yhdessä tässä suurella elämän tiellä.*

Leijonakuninkaan tapaan myös *Prinsessa Mononokessa* kuolemaan suhtaudutaan luonnollisena osana elämää. Ashitakan saadessa kirouksen käteensä, kylän viisas nainen sanoo rauhallisesti: ”*Prinssi Ashitaka, oletko valmis kuulemaan kohtalosi -- haava leviää luihin ja ytimiin ja lopulta tappaa sinut.*” Myös munkki ja palkkionmetsästäjä Jiko Bou toteaa Ashitakalle ”*jokainen meistä kuolee, ennemmin tai myöhemmin*”. Kuoleman tiedostetaan olevan väistämätön ja koskevan jokaista ihmistä. *Prinsessa Mononokessa* kuolemaa tuodaan myös esiin Peurajumalan kautta, joka vastaa niin elämästä kuin kuolemasta.

Herkuleksessa kuolema tulee esille osana Hadeksen työtä, sillä hänen tehtävänä on huolehtia kuolleista näiden elämän jälkeen. Elokuvassa kuolema esitetään elämän langan katkeamisena, jonka katkaisun Hadeksen apurit, Kohtalottaret, hoitavat. Elämän langan katkettua kuolleet ihmiset joutuvat kuoleman pyörteeseen. Tässäkin elokuvassa kuolema kuvataan luonnollisena osana elämää, mutta *Leijonakuninkaaseen* verrattuna tunnelma on hyvin erilainen. *Herkuleksessa* manala on kuvattu synkkänä paikkana ja Kohtalottaret pelottavan ja ruman näköisinä (kuva 33). *Leijonakuninkaassa* Mufasan puhuessa kuolemasta tunnelma on rauhallinen, ja sitä korostavat kohtauksen musiikki ja värimaailma (kuva 34).



Kuva 33: *Herkules* (Clements, Dewey, Musker & Tobin 1997), 00:08:02, © Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation.



Kuva 34: *Leijonakuningas* (Hahn, 1994), 00:10:04 © Walt Disney Pictures

5.5.2. Luopuminen ja hyväksyminen

Aineistomme elokuvissa jotkut hahmot joutuvat luopumaan erilaisista tärkeistä asioista, kuten perheestä, ystäväistä tai ympäristöstä ja yhteisöstä. Osassa elokuvista luopuminen tapahtui vapaaehtoisesti, esimerkiksi rakkauden vuoksi, osassa elokuvista luopuminen oli pakollista. Syystä riippumatta luopuminen herätti aina jonkin verran surullisia ja haikeita tunteita, mutta kaikkeen luopumiseen liittyy kuitenkin lopulta myös luopumisesta hyväksyminen.

Perheestä luopumista tapahtuu *Pienessä Merenneidossa*, *Herkuleksessa* ja *Leijonakuninkaassa*. Sekä *Pienessä Merenneidossa* että *Herkuleksessa* perheestä luopuminen on vapaaehtoista ja se tehdään romanttisen rakkauden vuoksi. Ariel luopuu perheestään, koko yhteisöstään ja entisestä elämästään rakastuttuaan ja mentyään naimisiin prinssi Erikin kanssa. Luopuminen on haikeaa kaikille osapuolille, mutta Ariel on kuitenkin innoissaan tulevasta elämästään ihmisenä, mistä hän on haaveillut pitkään. Arielin isä kuningas Triton joutuu luopumaan rakkaasta tyttärestään. Hän kuitenkin lopulta hyväksyy Arielin lähdön rakkaudesta tätä kohtaan ja ymmärtäessään, että Ariel voi olla oikeasti onnellinen ainoastaan päästessään osaksi ihmisten maailmaa.

Herkuleksessa perheestään luopuu miespäähenkilö Herkules voidakseen elää rakkaansa Megaran kanssa. Myös *Herkuleksessa* luopumisen hyväksymistä helpottaa se, että perheestä luopuminen tapahtuu rakkauden vuoksi. Perheensä lisäksi Herkules joutuu luopumaan jumaluudestaan voidakseen elää kuolevaisen elämää yhdessä Megaran kanssa. Tällöin hän luopuu myös osasta identiteettiään, mutta elokuvassa rakkaus nähdään sitä tärkeämpänä tekijänä.

Leijonakuninkaassa Simba joutuu luopumaan lapsena perheestään ja koko yhteisöstään. Luopuminen on osaltaan vapaaehtoista, mutta se johtuu syyllisyyden tunteesta, jota Simba kokee

luullessaan olevansa syyllinen isänsä kuolemaan. Simban setä Scar ruokkii tuota tunnetta, ja käskee Simban lähteä yhteisöstään lopullisesti:

SCAR: *Vaan kuningas on kuollut. Ja ilman sinua hän vielä eläisi. Ja kun äitisi kuulee tästä...*

SIMBA: *Mitä minä nyt?*

SCAR: *Juokse pois, Simba. Juokse kauas pois, äläkä ikinä palaa.*

Luopumiseen liittykin paljon negatiivisia tunteita, kuten surua, epäoikeudenmukaisuutta ja häpeää. Aikuisena Simba luopuu uudesta ympäristöstään ja uudenlaisesta huolettomasta elämäntavastaan, jossa hän on kasvanut ja viettänyt useita vuosia. Päätös luopumisesta ei ole helppo, mutta sitä ohjaa vahva velvollisuuden tunne, sillä Simban entinen yhteisö tarvitsee häntä.

Ystävistä joudutaan luopumaan *E.T.:ssä*, *Henkien kätkemässä* ja *Prinsessa Mononokessa*. *E.T.:ssä* Elliot ja E.T. joutuvat luopumaan toisistaan, kun ulkoavaruudesta saapunut E.T. päättää palata takaisin kotiinsa. Hyvästit ovat Elliotille ja E.T.:lle vaikeat ja tunteelliset (kuva 35). Kaikki kuitenkin ymmärtävät E.T.:n lähtemisen olevan pakollista, mikä auttaa tilanteen hyväksymisessä.

Henkien kätkemässä luopumista esiintyy erityisen paljon. Chihiro joutuu luopumaan ystävästään ja ympäristöstään jopa kaksi kertaa elokuvan aikana, sekä hetkeksi myös vanhemmistaan. Elokuvan alussa Chihiro muuttaa vanhempiensa kanssa, jolloin hän joutuu jättämään taakseen vanhat kaverinsa ja kotikaupunkinsa. Luopuminen ei ole Chihirolle helppoa, ja hän on surullinen ja alakuloinen (kuva 36). Päädyttyään uuteen maailmaa Chihiro joutuu pakon vuoksi luopumaan myös vanhemmistaan, ja tähän luopumiseen liittyy pelko, ettei hän enää ikinä tapaisi heitä. Elokuvan lopuksi Chihiro kuitenkin saa vanhempansa takaisin, mutta joutuu luopumaan uudesta maailmasta ja siellä saamistaan ystäväistä.



Kuva 35: *E.T.* (Kennedy & Spielberg 1982), 01:34:15
© Universal Pictures & Amblin Entertainment



Kuva 36: *Henkien kätkemä* (Suzuki 2001), 00:00:43.
© Studio Ghibli.

Prinsessa Mononokessa Ashitaka ja San luopuvat toisistaan elokuvan lopussa, jotta voivat jatkaa aiempaa elämäänsä. Luopuminen on pakollista, sillä San ei voi antaa anteeksi ihmisille heidän tekojaan, mutta se ei ole kuitenkaan täysin lopullista, sillä Ashitaka ja San sopivat tapaavansa vielä toisiaan. Tämän vuoksi jäähyväiset eivät ole niin vaikeat ja tunteikkaat kuten vaikka *E.T.:ssä*, ja sekä Ashitaka että San ovat tilanteessa hyvin rauhallisilla mielin.

SAN: *Pidän sinusta, mutta en anna anteeksi ihmisille.*

ASHITAKA: *Ymmärrän, asu sinä metsässä. Minä asun lähelläsi, Rautasulatossa. Vierailen luonasi, Jakkurun kanssa.*

5.6. Muutosdiskurssi

Muutosdiskurssin osalta käsittelemme hahmoihin liittyviä muutoksia, kuten kasvua ja itsenäistymistä, emmekä esimerkiksi ympäristön muutoksia. Jaoimmekin muutosdiskurssin kahteen kategoriaan: itsenäistyminen ja henkinen kasvu. Analysoimissamme elokuvissa oli huomattavissa niin fyysistä ja iällistä kuin henkistäkin kasvua. Fyysiseen ja iälliseen kasvuun, kuten kasvuun lapsesta aikuiseksi, ei kuitenkaan liittynyt elokuvissa juurikaan tunteita, joten jätämme tämän kaltaisen kasvun huomioimatta. Henkiseen kasvuun eli hahmon sisäiseen muutokseen sisällytimme oppimisen ja oivaltamisen, sillä siihen liittyi yleensä olennaisesti hahmon henkinen kasvu tai ajatusmaailman muutos. Aineistomme elokuvissa itsenäistyminen liittyi enemmän lasten itsenäistymiseen, mutta sitä oli huomattavissa myös nuorilla sekä aikuisillakin. Henkinen kasvu taas korostui enemmän aikuisissa hahmoissa.

Itsenäistyminen on luonnollinen osa elämää, ja itsenäistymisprosessiin liittyy erilaisia vaiheita. Niistä ensimmäinen alkaa Riekon (2021) mukaan jo lapsen ollessa aivan pieni. Tällöin lapsi alkaa eriytymään vanhemmistaan, erityisesti äidistään, ja ymmärtää olevansa tästä fyysisesti erillinen. Riekkö nimeää toisen tärkeän itsenäistymisen vaiheen tapahtuvan nuoruusiässä. Tässä kehitysvaiheessa itsenäistyminen tapahtuu henkisellä tasolla, ja persoonallisuuden kehittyessä nuori pyrkii irrottamaan itsensä vanhemmistaan emotionaalisesti (Riekkö, 2021). Herrasen ja Harisen (2008) mukaan itsenäistyminen liittyy olennaisesti aikuistumiseen ja siihen liittyviin kehitystehtäviin. Aikuisuus taas on tila, johon liittyy autonomisuus, itsenäisyys ja omillaan pärjääminen (Herranen & Harinen, 2008). Monissa aineistomme elokuvissa nämä aikuisuuteen liittyvät ominaisuudet on kuitenkin liitetty jo lapsiin tai nuoriin.

5.6.1. Itsenäistyminen

Aineistomme viidessä elokuvassa itsenäistyminen liittyi lapsihahmoihin. Tätä esiintyi vain japanilaisissa ja pohjoismaalaisissa elokuvissa. Lapsiin liittyvä itsenäistyminen ei kuitenkaan koske niitä ikävaiheita, mitkä esimerkiksi Riekkö (2021) on todennut kuuluvan itsenäistymiseen. Aineistomme pohjoismaalaisissa ja japanilaisissa elokuvissa lasten itsenäistyminen koskee noin 10–13-vuotiaita lapsia, jotka ovat Riekkön mainitsemien itsenäistymisen vaiheiden välimaastossa.

Kikin lähettipalvelussa ja *Henkien kätkemässä* itsenäistyminen tapahtuu, kun hahmo joutuu eroon vanhemmistaan. Asetelma on elokuvissa kuitenkin erilainen, sillä *Kikin lähettipalvelussa* itsenäistyminen ja omilleen muutto 13-vuotiaana on luonnollinen osa noidan elämää. Itsenäistyminen vanhemmista on myös pysyvää, sillä Kiki päättää elokuvan lopuksi jäädä asumaan uuteen kaupunkiinsa pysyvästi. *Henkien kätkemässä* Chihiro joutuu eroon vanhemmistaan pakon vuoksi, mutta hänelle muutos ja itsenäistyminen ei ole vielä pysyvää, sillä elokuvan lopuksi Chihiro pääsee takaisin vanhempiensa luokse.

Olosuhteet vaikuttavat hahmojen suhtautumiseen ja tunteisiin itsenäistymiseen liittyen. Kiki ja muut yhteisön jäsenet ovat odottaneet Kikin itsenäistymistä jo kauan, ja se nähdään noidan kunnia-asiana. Kiki onkin tulevasta muutostaan innostunut ja iloinen (kuva 37), ja hyvän sään sattuessa päättääkin lähteä matkaan jo suunniteltua aiemmin. Hän perustelee innokkaana päätöstään kissalleen Jijille: ”Kyllä sinä tiedät, miten olen odottanut tätä syntymäpäivästäni lähtien.”

Chihirolle eroaminen vanhemmista ei ole vapaaehtoista ja hänen tunteensa ovatkin yhtäkkisestä itsenäistymisen tarpeesta hyvin erilaiset kuin Kikillä. Hän kokee järkytystä ja pelkoa uudesta tilanteesta, mikä näkyy selkeästi ilmeistä ja eleistä (kuva 38). Chihiro myös sanoittaa ahdistustaan toivomalla vain kuvittelevansa kaiken ja tilanteen muuttuvan: ”Tämä ei ole totta! Näen unta, unta! Herää jo. Tämä on vain unta, mene pois. Katoa, katoa, katoa!”



Kuva 37: *Kikin lähettipalvelu* (Hara & Miyazaki 1989), 00:03:29 © Tōei Company/Studio Ghibli



Kuva 38: *Henkien kätkemä* (Suzuki 2001), 00:13:35. © Studio Ghibli.

Totorossakin lapsen itsenäistyminen tapahtuu olosuhteiden pakosta. Perheen äidin sairastuttua erityisesti isosisko Satsuki on joutunut itsenäistymään ja kasvamaan jo nuorena. Hän ottaa paljon vastuuta ja kantaa huolta pikkusiskostaan, Mein myös hakiessa turvaa Satsukista. Hieman samankaltaista itsenäisyyttä esiintyy suomalaisessa *Heinähatussa ja Vilttitossussa*, jossa Heinähattu huolehtii perheen kotitöistä ja pikkusiskostaan. Erona *Totoroon* ja Satsukin olosuhteista johtuvaan itsenäistymiseen, Heinähattun vastuun kantaminen ja itsenäinen luonne kuvataan jopa hänen perusominaisuutenaan, jota pidetään myös itsestäänselvyytenä.

Myös pohjoismaalaisessa *Ronja Ryövärintyttäressä* lapsihahmot itsenäistyvät. Ronjaa kannustetaan lähtemään yksin metsään tutkimaan ympäristöään. Tässä vaiheessa Ronjalla on kuitenkin mahdollisuus aina palata kotiin vanhempiensa luokse. Vanhemmat ovat siis Ronjan tukena itsenäistymisessä, mikä on Riekon (2021) mukaan tärkeää kehitysvaiheen normaalin etenemisen kannalta. Suurempi itsenäistyminen elokuvassa kuitenkin tapahtuu Ronjan ja Birkin karatessa yhdessä metsään, kun heidän isänsä eivät hyväksy heidän ystävyyttään. Tällöin lapset joutuvat selviämään keskenään ja hankkimaan ruokansakin itse. Itsenäistyminen ei ole kuitenkaan lopullinen, sillä sovittuaan välinsä vanhempiensa kanssa molemmat pääsevät palaamaan kotiin.

Aikuisuuden kynnyksellä tai aikuisena itsenäistymistä tapahtui kolmessa pohjoisamerikkalaisessa elokuvassa. *Pienessä merenneidossa* ja *Herkuleksessa* aikuisuuden kynnyksellä olevat Ariel ja Herkules itsenäistyvät ja eriytyvät vanhemmistaan. Ariel on hyvin itsenäinen ja omaehtoinen jo elokuvan alussa, mutta elokuvan loppuksi Ariel vielä muuttaa pois kotoaan ihmisten maailmaan. Herkules kokee itsenäistymisen lähtiessään etsimään juuriaan. Herkuleksen itsenäistyminen ja kasvaminen sankariksi jatkuu koko elokuvan ajan. Sekä Ariel että Herkules itsenäistyvät vanhemmistaan 16-vuotiaana, mikä sopii yhteen esimerkiksi Riekon (2021) kirjoittamiin itsenäistymisen vaiheisiin. Molemmat hahmot myös muuttavat pois vanhempiensa luota, mikä on Herrasen ja Harisen (2008) mukaan myös yksi olennaisesti aikuistumiseen ja siihen liittyvään itsenäistymiseen kuuluva tapahtuma.

Upissa Carl kokee uudenlaisen itsenäistymisen vanhuksena. Pitkän avioliiton päättyessä Ellien kuolemaan hänen täytyy opetella elämään yksin ensimmäistä kertaa elämässään. Carl on tavannut Ellien lapsena ja he menivät naimisiin jo nuorena, joten Carl ei ole koskaan aiemmin elänyt yksin. Itsenäistymisen näyttää sujuvan hyvin, sillä Carl jatkaa elämäänsä sujuvasti yksinkin toimien vanhojen rutiiniensa mukaisesti. Toisaalta vaikuttaa, ettei Carl ole vielä täysin tiedostanut elävänsä yksin, mikä käy ilmi hänen puheistaan. Hän kommentoi muuttuvaa ympäristöään ikään kuin luulisi vaimonsa olevan yhä vierellään: ”*Hmh, melkoinen näky Ellie*”. Elokuvan alkupuolella Carl myös puhuu kodistaan edelleen ”*meidän kotinamme*”. Varsinainen itsenäistymisen tapahtuukin elokuvan lopussa, kun Carl pääsee myös surustaan irti.

5.6.2. Henkinen kasvu

Katsoimme aineistomme elokuvissa esiintyvän kahdenlaista kasvua. Ensinnäkin lapsihahmojen kasvua lapsesta aikuiseksi, mutta myös henkistä kasvua, joka liittyi erityisesti aikuisiin hahmoihin. Koska lasten iälliseen kasvuun ei elokuvissa liitetty juurikaan tunteita ja tällainen kasvu oli kuvattu nopeutetusti, emme huomioi sitä tässä tutkimuksessa. Toinen havaitsemamme kasvu oli henkistä kasvua, joka näkyi oppimisena ja ajatusten muutoksena ja sitä kautta esimerkiksi erilaisuuden hyväksymisenä erityisesti elokuvien aikuisilla hahmoilla.

Viidessä aineistomme elokuvassa aikuisen hahmon henkinen kasvu liittyy oppimiseen, ymmärtämiseen ja sitä kautta asioiden hyväksymiseen tai virheen myöntämiseen. *Pienessä Merenneidossa* Arielin isän, Tritonin, suhtautuminen ihmisiin on aluksi hyvin vihamielistä. Hän näkee ihmiset vaarallisina ja haluaa Arielin pysyvän heistä kaukana:

TRITON: *Kuinka monta kertaa meidän täytyy käydä tämä läpi? Ne barbaarit olisivat voineet nähdä sinut, joku, joku niistä ihmisistä?!*

ARIEL: *Isä ne eivät ole barbaareja!*

TRITON: *Ne ovat vaarallisia!*

Elokuvan lopuksi Triton kuitenkin huomaa, miten rakastunut Ariel on prinssi Erikiin Arielin katsellessa surullisena rannalle. Hän ymmärtää, ettei hänen tyttärensä ole onnellinen merenneitona, ja muuttaa tämän ihmiseksi. Triton on huomannut, etteivät ihmiset olekaan vaarallisia ja pahoja, hylkää ennakkoluulonsa ja oppii hyväksymään heidät, vaikka ihmiset ovatkin erilaisia kuin merenneidot. Päätös ei ole helppo ja Triton tietää jäävänsä kaipaamaan Arielia paljon:

TRITON: *Ariel todella rakastaa, vai mitä Sebastian?*

SEBASTIAN: *Mmh... No, kuten olen aina sanonut majesteettinne, nuorten tulee saada itse päättää elämästään.*

TRITON: *Oletko aina sanonut noin? Sitten ei olekaan enää kuin yksi murhe. - - Kuinka paljon jäänkään kaipaamaan häntä?*

Myös *Pokémonissa* hyväksyminen ja oppiminen liittyy ihmisten hyväksymiseen. Mewtwo on katkera ja vihainen kaikille ihmisille tiedemiesten kloonattuaan hänet, ja kostoksi kloonaa pokémonkouluttajien omia pokémoneja. Tämä ajaa pokémonit ja heidän klooninsa taisteluun, jossa Ash uhraa itsensä ja muuttuu kiveksi. Mewtwo ymmärtää pokémonien käymän taistelun ja Ashin toiminnan jälkeen, ettei syntyperällä ole merkitystä, vaan sillä mitä valitsee tehdä:

MEWTWO: *Ihminen uhrasi itsensä pokémonien takia -- nyt tajuan, että syntyperällä ei ole merkitystä.*

Näkymättömässä Elinassa henkisen kasvun kokee koulun tiukka opettaja, joka on koko elokuvan ajan sortanut Elinaa ja muita suomea puhuvia koulun oppilaita. Opettajan ja Elinan väliset ristiriidat johtavat tilanteeseen, jossa Elina juuttuu suohon. Tämän ja oppilaiden ja koulun uuden miesopettajan kapinan seurauksesta opettaja ymmärtää toimineensa väärin ja epäoikeudenmukaisesti. Hän nielee ylpeytensä ja pyytää Elinalta anteeksi. Virheen myöntäminen ei selkeästi ole opettajalle helppoa, ja vaikeat tunteet näkyvätkin tämän ilmeistä, eleistä ja koko olemuksesta (kuva 39).

OPETTAJA: *Elina. Haluan pyytää sinulta anteeksi. Olen ollut sinua kohtaan hyvin epäoikeudenmukainen. Vaikka tarkoitukseni olikin hyvä.*



Kuva 39: *Näkymätön Elina* (Landers, 2003), 01:07:39, © Kinoproduktion Oy/FilmLanse International AB.

Hyväksymiseen ja ajatusten muuttumiseen liittyvää henkistä kasvua liittyy myös *Ronja ryövärintyttäreeseen* ja *Liloon ja Stitchiin*. *Ronja ryövärintyttäreessä* Ronjan isä Mattis ei aluksi hyväksy Birkiä tyttärensä ystäväksi, sillä tämä on Mattiksen vihollisen, Borkan poika. *Lilossa ja Stit-chissä* Stitchiä eivät hyväksy avaruusoliot, sillä nämä luokittelivat Stitchin vaaralliseksi. Lopulta kuitenkin Mattis oppii hyväksymään Birkin Ronjan ansiosta. Myös Stitchiä jahdanneet avaruusoliot huomaavat tämän olevankin ystävällinen ja hyvin sopeutunut osaksi Lilon ja Nannin perhettä, ja antavat tälle luvan jäädä. Molemmissa elokuvissa aikuisten henkistä kasvua ja hyväksymistä edesauttoivat lapsihahmot.

Kahdessa aineistomme elokuvassa, *Heinähattu ja Vilttitossu* ja *Kalle Mestarietsivä*, henkinen kasvu liittyy enemmän lapsihahmoihin. *Heinähattu* on jo pienestä lapsesta asti ollut harvinaisen itsenäinen ja ottanut paljon vastuuta esimerkiksi kotitöistä ja *Vilttitossusta* huolehtimisesta. Hän esimerkiksi osaa siivota ja leipoa äitiään paremmin, ja ennen kouluun lähtöään murehtii siitä, miten vanhemmat osaavat huolehtia *Vilttitossusta*. Hänen henkinen kasvunsa liittyykin sen oppimiseen, että hänelläkin on vielä oikeus olla pieni lapsi siskonsa tapaan, ja aina ei tarvitse olla kiltti ja miellyttää aikuisia: ”*Ei aikuiset opi mitään, jos lapset on aina vaan kilttejä*”.

Kalle Mestarietsivässä Eva-Lotta kokee nopean kasvun kohdattuaan murhaajan. Järkyttävän kokemuksen jälkeen hän ei halua enää osallistua lasten yhteiseen leikkiin, ja alkaa myös pukeutua aikuismaisemmin. Järkytyksestä toivuttuaan Eva-Lotta palaa vielä kuitenkin takaisin lapsen identiteettiin, ja osallistuu uudestaan leikkeihin muiden lasten kanssa.

5.7. Valtadiskurssi

Olemme tutkineet aineistomme elokuvia metodinamme kriittinen diskurssianalyysi, ja jo metodologiassa vallalla ja vallankäytöllä on suuri osa. Tämän vuoksi nostamme viimeiseksi diskurssiksemme valtakurssin, jonka kautta pyrimme tutkimaan sitä, miten sosiaalista vallankäyttöä sekä epätasa-arvoa esitetään elokuvissamme. Van Dijkin mukaan kriittisesti diskursseja tutkivan tutkijan tulee pyrkiä sosiaalisen epätasa-arvon huomaamiseen ja sen kautta sen paljastamiseen ja vastustamiseen (Van Dijk, 2001, 352). Siihen näkökulmaan tartumme tässä kappaleessa.

Valta ja vallankäyttö herättävät voimakkaita tunteita niin vallankäytön kohteessa kuin katsojassakin. Erityisesti epäoikeudenmukaisuuden tai epätasa-arvon kokemukset voivat herättää katsojassa empaattista hättää (*emphatic distress*) toisen puolesta (Hoffman, 1990). Hoffmanin mukaan tietyissä tilanteissa empaattinen hätä voi muuttua sympatiaksi, empaattiseksi vihaksi, epäoikeudenmukaisuuden tunteeksi tai syyllisyydentunteeksi. Tutkimusten mukaan nämä empaattiset reaktiot voivat motivoida moraalista käytöstä (Hoffman, 1990). Näin ollen, kun lapsi kokee empatiaa tai empaattista hättää katsoessaan elokuvia, kehittää hän myös käsitystä siitä, millainen toiminta on oikein ja millainen väärin, ja alkaa toimia omassa elämässään näiden oppimiensa arvojen kautta. Elokuvantekijöiden vastuu tuoda monimuotoisia narratiiveja ja moniulotteisia hahmoja lasten nähtävälle on siis suuri. Tässä mielessä itsessään elokuvan tekeminen on jo vallankäyttöä. Tätä tukee myös Faircloughin näkemys medioista ja niiden ylläpitämästä vallankäytöstä (Fairclough, 1989, 50).

5.7.1. Epäoikeudenmukaisuus

Ensimmäiseksi vallankäytön diskurssiksi nostimme epäoikeudenmukaisuuden. Käsittelemme myöhemmin sukupuolten ja vähemmistöjen välistä epätasa-arvoa, mutta tämän diskurssin alla käsittelemme toisesta hyötymisen, toisista ja itsestä riippumattoman sekä yhteisöstä ja yhteiskunnasta riippuvan epäoikeudenmukaisuuden teemoja.

Hyötymisdiskurssi on selkeä erityisesti niissä elokuvissa, joissa on vahva valta-asema lasten ja aikuisten tai päähenkilön ja pahiksen välillä. Elokuvissa kuten *Pieni merenneito*, *Leijonakuningas*, *Herkules*, *Up* ja *Pokémon: MewTwon vastaisku*, epäoikeudenmukaisuus kumpuaa pahishahmon tekemistä vääryyksistä ja hyväksikäytöstä. Pahikset huiputtavat, ajavat omaa etuaan ja ajavat sankarihahmot epäreiluihin sopimuksiin yrittäessään hyötyä heistä.

Esimerkiksi *Pienen merenneidon* Ursula huiputtaa Arielia valehtelemalla, että on muuttunut: ”Voinhan myöntää, että ennen olin häijy. Turhaa noidaksi he eivät kutsuneet. Mutta enää sellainen, paha velho ole en. Mä kaduin ja vaihdoin asenteet.” *Leijonakuninkaassa* Scar murhaa veljensä. Tämän saavuttamiseksi hän huijaa veljenpoikaansa Simbaa, ja saa lopulta hänet tuntemaan olonsa syylliseksi isänsä kuolemasta ja lopulta lähtemään pois isänsä valtakunnasta.

SCAR: *Simba, mitä sinä teit?*

SIMBA: *Lauma villiintyi ja isä pelasti minut. Se oli vahinko, en minä tahallani.*

SCAR: *Tietenkään, tietenkään et tahallasi. Kukaan ei tee tahallaan tällaista. Vaan kuningas on kuollut. Ja ilman sinua, hän vielä eläisi. Ja kun äitisi kuulee tästä...*

SIMBA: *Mitä minä nyt?*

SCAR: *Juokse pois Simba. Juokse kauas pois, äläkä ikinä palaa.*

Huomattavaa on kuitenkin se, että pahiksen käytös kumpuaa usein myös hänen itse kokemastaan epäoikeudenmukaisuudesta. Usein tämä epäoikeudenmukaisuus ei kuitenkaan ole muiden hahmojen tai katsojien silmissä oikeutettua.

Pienessä merenneidossa Ursula elää karkotettuna ja eristyksissä yhteiskunnasta, ja janoaa valtaa ja kosta karkotuksestaan. Hän osittain oikeuttaa tekonsa sillä epäoikeudenmukaisuudella, jota on mielestään kokenut. Samoin Scar, Hades ja *Upin* Muntz oikeuttavat tekonsa sillä, miten heitä on kohdeltu. Scar ja Hades ovat yhteisön ulkopuolisia oman toimintansa kautta, vaikka osallistuvat niiden toimintaan jossain määrin. Muntz on taas pakkomielteinen tavoitellessaan jotain, mikä ei hänelle kuulu: elävää, uhanalaista olentoa. Hän kokee epäoikeudenmukaisuutta siitä, ettei ole saavuttanut kaikkea sitä, mitä haluaa tai kokee oikeudekseen omistaa.

Epäoikeudenmukaista suoraa toimintaa on myös *Henkien kätkemässä*, jossa Yubaba pitää Chihiron vanhempia vankinaan. Lisäksi hän varastaa Chihiron ja Hakun nimet, ja sitä kautta identiteetit, voidakseen hallita heitä.

YUBABA: *Sopimuksesi, allekirjoita se, niin saat töitä. Mutta jos kuulen mitään mutinoita, muutan sinut välittömästi pikkuporsaaksi.*

CHIIHIRO: *Minä... Laitanko nimeni tähän?*

YUBABA: *Juuri niin. Panehan toimeksi. --- Mokoman naurettavan valan alla joudun antamaan kaikille hakijoille töitä --- Nimesi on siis Chihiro. Onpa se hieno nimi. (taikoo allekirjoituksen pois ja ottaa kirjoitusmerkit itselleen) Tästä lähin nimesi on Sen. Ymmärrätkö sen? Vastaa heti, Sen!*

Yubaban taustatarina ja motiivit pahoille teoille eivät selkeästi kumpua epäoikeudenmukaisuudesta, vaikka hän toteakin olevansa valan alla, ja sen vuoksi hän joutuu antamaan kaikille kyselijöille töitä. Vala on hänestä epäoikeudenmukainen, mutta hänen aktiivisena tavoitteenaan ei ole vallanhimo tai kosto, vaan valta-asemansa ylläpitäminen.

Näistä pahishahmoista ainoastaan MewTwon kokema epäoikeudenmukaisuus esitetään samalla tasolla kuin sankarihahmojen kokema. MewTwo on kloonattu ihmisten toimesta, palvelemaan luojiaan. Hänet on tehty väkisin, ja hänelle on annettu tarkoitus väkisin: ”*Olenko minä pelkkä koe? Se ei voi olla minun kohtaloni.*” Kun hän kapinoi tätä vastaan ja tuhoaa luojansa, on

selvää, että hän on ollut ensimmäisenä ihmisen epäeettisyyden uhri. Ehkä tämän takia ja tämän kautta, hän saa edellisistä pahiksista poiketen mahdollisuuden muuttaa näkökantaansa, ja tehdä parannuksen.

Ryhmän, tässäkin tapauksessa tutkijoiden, tekemää vallankäyttöä ja yritystä hyötyä toisesta löytyy myös *E.T*:stä, jossa tutkijat pyrkivät hyödyntämään avaruusolio *E.T*:tä edistääkseen tutkimuksiaan. He sieppaavat *E.T*:n vasten tämän tahtoa, ja vaikka he yrittävät pelastaa tämän hengen tämän sairastuttua, on mukana myös väärää vallankäyttöä ja oikeutusta.

Prinsessa Mononokessa epäoikeudenmukaisuus herättää suurta vihaa Ashitakassa. Häntä suhtautuu itseään koskevaan epäoikeudenmukaisuuteen rauhallisesti ja ymmärtäen, pyrkien omien sanojensa mukaan tarkastelemaan asioita ilman vihaa, mutta suuttuu nähdessään toisiin kohdistuvaa epätasa-arvoa. Hän käyttäytyy vihassaankin empaattisesti ja toisten tunteita tarkastellen: ”*Minä ajattelen vain sitä villisikaa. Hän kuoli täynnä niin silmitöntä vihaa.*”

Hänen vihansa on lähes metaforisesti sidottu hänen käteensä ja siinä olevaan kiroukseen (kuva). Hän toteaa itsekin näyttäessään kättään: ”*tämä on minun vihani ilmentymä*”. Kirous pillastuu ja saa hänen kätensä toimimaan itsestään hänen kohdatessaan vaaraa ja hänen puolustaessaan toisia, ja hän saavuttaa sen kautta epäinhimilliset voimat. Elokuvassa näennäiseen pahuuteen, tappamiseenkin, suhtaudutaan hyvin luonnollisesti. Kun pillastunut villisika hyökkää kylään ja siirtää kirouksen Ashitakaan, kylän ihmiset rakentavat jumalalle hautakummun, vaikka jumala välillisesti tappoi heidän prinssinsä.

Yhteisöstä ja yhteiskunnasta riippuvaan epäoikeudenmukaisuuteen liittyy usein vastakkainasettelu aikuisten ja lasten tai nuorten välillä. *Pienessä merenneidossa* Ariel ei saisi rakastua ihmiseen tai olla edes tekemisissä ihmisten kanssa. Häntä estävät sekä hänen isänsä, että muut merenneitoyhteisön jäsenet. *Lilossa ja Stitchissä* Lilo uhataan viedä pois siskoltaan heidän vanhempiansa kuoltua sosiaalityöntekijän toimesta. Sosiaalityöntekijä ei esitetä pahana tai ilkeänä, mutta järjestelmä, jonka mukaan Lilo olisi parempi huostaanottaa, kuin pysyä yhdessä hänestä välittävän siskon kanssa, tuntuu epäoikeudenmukaiselta.

Epäoikeudenmukaisuutta arkisista asioista tuntevat erityisesti suomalaisten elokuvien henkilöhahmot. Tähän liittyy olennaisesti se, että suomalaisissa *Uppo-Nallessa* sekä *Heinähatussa ja Vilttitossussa* elokuvan maailma on realistinen, ja keskittyy tavallisen lapsen arkeen. Uppo-Nalle kokee epäoikeudenmukaisuutta ja kateutta siitä, että Reeta pääsee kouluun ja saa siellä ystäviä, kun hän taas ei.

UPPO-NALLE: *Ei ole reilua, että Reetalla on liikaa ystäviä. Minulla ei ole ketään.*

Tähän Uppo-Nalle reagoi suuttumalla ja välttelemällä Reetaa sekä keksimällä itselleen mielikuvitusystävän. Heinähattu kokee taas epäoikeudenmukaisuutta siitä, että hänen vanhempansa antavat Vilttitossun huijata juoksukilpailussa, koska hän on nuorempi. Taustalla kuplii epävarmuus kouluun menemisestä ja kiltin tytön taakasta. Hän reagoi tähän suuttumalla, ja aloittamalla mykkäkoulun.

Kymmenessä aineistomme elokuvassa esiintyi joko perheenjäsenten tai kavereiden välisiä riitoja. Perheenjäsenten välisillä riidoilla tarkoitamme joko sisarusten välisiä tai lasten ja vanhempien välisiä riitoja. Vanhempien kanssa elokuvien päähenkilöt riitelivät erityisesti *Pienessä merenneidossa*, *Ronja Ryövärintyttäressä*, *Näkymättömässä Elinassa* sekä *Heinähatussa ja Vilttitossussa*. Usein nämä riidat johtuivat lasten ja vanhempien eriävistä näkemyksistä liittyen lasten tulevaisuuteen, velvollisuuksiin, ystävyysuhteisiin tai käytökseen. Käytännössä vanhempien asettamien sääntöjen rikkominen tai kyseenalaistaminen toimivat kaikissa aineistomme elokuvissa riitojen katalysaattoreina.

Pienessä merenneidossa Triton ei halua päästää Arielia lähelle ihmisten maailmaa, ja hän tuhoaa tyttärensä tavarakokoelman tämän uhmattua isän asettamia sääntöjä (kuva 40). Zürcher kumppaneineen on todennut, että Tritonin liian auktoritaarinen vanhemmuus, jossa hän ei ota tyttärensä tunteita ja toiveita huomioon, ajaa lopulta Arielin erottamaan itsensä isästään ja yhteisöstään (Zürcher, Brubaker, Webb & Robinson, 2019). Myös *Ronja Ryövärintyttäressä* esiintyy isän ja tyttären välinen konflikti, kun Ronja ystävystyy isänsä vihollisen pojan kanssa. Mattis sieppaa Birkin, jolloin Ronja uhkaa, että ”ihmisiä et enää ryövää, tai mä en oo enää sun tytär.” (kuva 41). Isä näkee tämän petoksena ja kieltää tyttärensä kokonaan: ”Mulla ei oo lasta.” Tämän seurauksena Ronja karkaa kotoa elämään metsässä yhdessä Birkin kanssa.



Kuva 40: *Pieni merenneito* (Howard & Musker 1989), 00:35:43 © Walt Disney Pictures



Kuva 41: *Ronja Ryövärintytär* (Bergengahl 1984) 01:04:21 © Svensk Filmindustri

Pohjoismaalaisista elokuvista myös *Näkymättömässä Elinassa* Elinan ja äidin väliset riidat oikeanlaisesta käyttäytymisestä johtavat siihen, että Elina karkaa usein suolle hakemaan turvaa isästään, jonka hän uskoo kuulevan häntä suolla. Elina tietää äitinsä olevan huolissaan, että hänelle käy huonosti, mutta hän on niin itsevarma taidoistaan liikkua suolla, että olettaa automaattisesti äitinsä olevan väärässä: ”*Äiti on huolissaan. Se luulee, että mä en tiedä miten täällä kuljetaan.*” Huoli Elinasta on siinä mielessä perusteltua, että takana vaikuttaa koko perheen yhteinen trauma isän menetyksestä. Elinalle äidin kiellot tuntuvat siltä, että hän joutuu luopumaan lopullisesti isästään. Suolla ollessaan hän puhuu usein isälleen: ”*Älä ole surullinen, isä. Mie meinaan olla sinun kanssasi aina.*”

Sisarusten välisiä konflikteja esiintyy kaikissa elokuvissa, joissa on pääosassa henkilö, jolla on sisaria. *Heinähatussa ja Vilttitossussa* sisarukset riitelevät vanhempiensa epäreilun toiminnan kautta: vanhemmat yrittävät antaa pikkusisaruksen voittoa isosisaruksen kustannuksella, jolloin isosisko Heinähatulla syntyy voimakas vastareaktio, ja hän aloittaa riidan pikkusiskonsa kanssa kokiessaan tilanteen epäoikeudenmukaiseksi. *Näkymättömässä Elinassa* pikkusisko toivoisi Elinan kuuntelevan auktoritaarista opettajaa, ettei hänen tarvitsisi hävetä: ”*Elina! Elina! Että minä häpesin sinua. Miten kehtasit jättää keiton syömättä, vaikka opettaja käski?*” Riita ei kuitenkaan ole pitkäkestoinen, vaan pian sisarukset leikkivät jo keskenään toisin kuin *Heinähatussa ja Vilttitossussa*, jossa sisarusten ja perheen välinen konflikti kestää läpi elokuvan.

Sisarusten välistä riitelyä esiintyy myös verrattain paljon pohjoisamerikkalaisessa *Lilossa ja Stitchissä*, jossa Nani ja Lilo riitelevät usein ja jopa fyysisesti. Taustalla vaikuttaa pelko siitä, että sisarukset joutuvat erilleen sekä ilmeinen suru vanhempien kuolemasta. *Naapurini Totorossa* sisarusten riidat liittyvät taas vanhemman menettämisen pelkoon. Äiti on ollut sairaalassa pitkään, ja kun odotettu kotivierailu ei onnistukaan ja Mei ei hyväksy sitä, menettää Satsuki malttinsa ja tivaa pikkusiskoltaan: ”*Haluatko sinä, että äiti kuolee?*”

Elokuville esiintyy myös ystävien välistä riitelyä. *Leijonakuninkaassa* Simba ja Nala riitelevät, kun Simba ei halua täyttää velvollisuuksia kuninkaana. Nala kysyy: ”*Mitä sinulle on tapahtunut? Et ole Simba, jonka tunsin.*” Pohjoismaalaisista elokuvista *Uppo-Nallessa* esiintyy ystävysten välisiä riitoja liittyen joko koulunkäyntiin tai muihin erimielisyyksiin: ”*Uppo-Nalle on ihan töllö!*” *Ronja Ryövärintyttäressä* Ronjan ja Birkin välillä on taas riitoja niin ennen ystävyttä kuin se aikana. Yksi suurimmista erimielisyyksistä sattuu, kun yhteinen puukko katoaa ja lapset alkavat syyttää toisiaan.

RONJA: *Sä oat yks sontiainen, kun rupeet siinä syytteleen toisia!*

BIRK: *Ja siinä puhuu taas ryövärintytär, sun kanssa pitäis pärjätä.*

RONJA: *Kuule ei tartte Borkan ryöväri! Elä sen veitses kanssa, jos löydät sen! (ryntää pois)*

BIRK: *Voi kun harpyijat veis sut! Ja paskat sen kanssa!*

Karhun raadeltua villihevosen ja viedessä tämän varsan, ystävykset kuitenkin sopivat:

RONJA: *Sääli että se veitsi hävis.*

BIRK: *Ja hyvä että se veitsi löytyi!*

RONJA: *Mitä, sä löysit sen?*

BIRK: *Joo, siinä se koko ajan odotteli sammaleen alla, kun me kaks vaan rähistiin.*

RONJA: *Aattele, miten turhasta kaikki voi mennä pilalle.*

Lapsen näkökulmasta yhteiskuntamme vallankäyttäjät ja järjestyksenpitäjät ovat usein erilaisia auktoriteettihahmoja: opettajia, poliiseja tai sosiaalityöntekijöitä. Myös näiden roolien kuvausta esiintyi elokuvissamme. *Näkymättömässä Elinassa* opettaja toimi epäoikeudenmukaisesti riistäänsä suomenkielisiltä mahdollisuuden puhua suomea ja käyttää näin valta-asemaansa tämän ajan moraalinäkökulmasta katsoen väärin.

Poliiseja ja heidän työhönsä verrattavia järjestystä ja valtion toimintaa ylläpitäviä hahmoja esiintyi elokuvissa yllättävän paljon. Auktoriteettihahmojen suhteissa päähenkilöitä kohtaan oli selvää alueellista eroavaisuutta. Pohjoisamerikkalaisista elokuvista erityisesti *E.T:ssä* poliisit ja valtion viranomaiset esitetään uhkaavina ja pelottavina sekä omaa etuaan tai agendaansa ajavina. Uhkaavuutta lisätään visuaalisin elementein sekä musiikin avulla. Elokuvassa lasten tehtäväksi jää näiden auktoriteettihahmojen uhmaaminen ja lapset esitetäänkin viisaimpina kuin aikuiset. *Lilossa ja Stitchissä* auktoriteettihahmoja ovat sekä perhettä uhkaava sosiaalityöntekijä että Galaksien liiton puheenjohtaja. Molemmat esitetään alun alkaen visuaalisesti uhkaavina (kuva 42), mutta molemmat osoittautuvat lopulta enemmän positiivisiksi kuin uhkaaviksi hahmoiksi. Molemmilla on mahdollisuus hajottaa Nanin, Lilon ja Stitchin muodostama perhe, mutta lopulta kumpikaan ei sitä tee.



Kuva 42: *Lilo ja Stitch* (Spenser & Sanders, 2002), 00:00:29, © Buena Vista Pictures/Walt Disney Pictu-res/Walt Disney Feature Animation



Kuva 43: *Heinähattu ja Vilttitossu* (Usvamaa & Rauhala 2002), 00:16:46 © Kinotaurus

Pohjoismaalaisissa elokuvissa taas kolmessa esiintyy poliisihahmoja. *Uppo-Nallessa* poliisi on ystävällinen ja lempeä auktoriteetti, jonka sananvaltaa kunnioitetaan. Hän kirjoittaa maahan merellä seilanneelle Uppo-Nalelle ”syntymätodistuksen, mairinnousuluvan, maassa oleskeluluvan ja Reetan luona asumisluvan” ja antaa Uppo-Nalelle syntymäpäivälahjaksi sosiaaliturvatunnuksen. *Kalle Mestarietsivässä* kylän oma poliisi on hieman lähestyttävämpi kuin murhan johdosta kylään saapunut komissaari, joka väheksyy lasten kykyä ymmärtää ja käsitellä esimerkiksi murhaan liittyviä asioita. Molemmat suhtautuvat lapsiin kuitenkin kärsivällisesti, eivätkä he uhkaa lapsia tai lasten asemaa. Lisäksi he kannustavat ja ylläpitävät lasten leikkiä ja tukevat näin lasten maailmalle tärkeää ja olennaista asiaa.

Heinähatussa ja Vilttitossussa poliisit Isonapa ja Rillirousku ovat taas äärimmäisen lähestyttäviä ja jopa koomisia hahmoja (kuva 43). He esiintyvätkin pääosin koomisissa tilanteissa. Heidät nähdään ensimmäisen kerran, kun he ovat auttamassa toista Alibullenin neideistä irti ikkunan karmeista: ”*Kun kuuluu hep, niin minä työnnän takapuolesta ja sinä vedät*” Japanilaisista elokuvista ainoa, jossa esiintyi poliisihahmo, oli *Kikin lähettipalvelu*, ja siinä poliisihahmo oli hyvin neutraali ja asiallinen hahmo.

Pohjoismaalaisissa elokuvissa auktoriteetin, ja varsinkin poliisien, kuvaus on siis lempeämpää kuin pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa. Kulttuurillisesta näkökulmasta tätä voi selittää se, että luottamus poliisivoimiin on hyvin erilaista Pohjois-Amerikassa ja Pohjoismaissa. Kääriäinen (2008) on argumentoinut artikkelissaan useiden kansainvälisten tutkimusten kautta, että suomalaiset ja muut pohjoismaalaiset luottavat poliiseihin enemmän kuin esimerkiksi muualla Euroopassa tai Pohjois-Amerikassa (Kääriäinen, 2008).

5.7.2. Sukupuolten ja vähemmistöjen epätasa-arvo

Maskuliininen katse (*Male gaze*) on termi, joka on tullut tutuksi erityisesti visuaalisten taiteidenlajien feministisessä tutkimuksessa. Sillä viitataan tapaan, jolla naisia ja maailmaa esitetään visuaalisessa taiteessa, kuten elokuvissa, maskuliinisesta ja heteronormatiivisesta perspektiivistä (Oliver, 2017). Oliverin mukaan naiset esitetään tällöin usein passiivisina aktiivisten mieshahmojen rinnalla pakottaen naiset identifioitumaan joko aktiivisen mieshahmon tai passiivisen ja usein seksualisoidun naisen rooliin (Oliver, 2017). Epävirallisesti oletetaan, että naiset osaavat identifioitua miesoletettuihin hahmoihin paremmin, kuin miehet naisoletettuihin hahmoihin. Jää epäselväksi johtuuko tyttöjen ja naisten taito identifioitua myös maskuliinisiin hahmoihin enemmän siitä, ettei heille ole aina tarjottu naisoletettuja hahmoja, joihin tuntee samankaltaisuutta vai siitä, että maskuliiniset piirteet on nähty ylipäätään sopivampina kuin feminiiniset (Smelik, 2007).

Myös Disney-elokuvissa korostuvat maskuliinisten ja feminiinisten henkilöihahmojen sukupuolittuneet piirteet. England, Descartes ja Collier-Meek (2011) ovat Disneyn prinsessa- ja prinsihahmoja koskevassa tutkimuksessaan huomanneet, että prinsessahahmojen toiminnassa toistuivat perinteiset feminiiniset piirteet enemmän kuin maskuliiniset. Yleisimpiä feminiinisiä piirteitä olivat muun muassa hellyys ja pelokkuus, kun taas prinssihahmoilla korostuivat fyysinen vahvuus, atleettisuus sekä määrätietoisuus. Oli kuitenkin huomattavaa, että ajallisesti feminiinisten piirteiden osuus prinsessahahmoissa väheni, vaikka ne pysyivät yhä huomattavampina kuin maskuliiniset (England, Descartes & Collier-Meek, 2011).

Olemme kiinnittäneet huomiota erityisesti sukupuolten kuvaukseen aineistomme elokuvissa, sillä se millaisin ominaisuuksin ja taidoin eri sukupuolet esitetään, on myös vallankäyttöä. Wiersma (2001) huomasi kuudentoista Disney-elokuvan tutkimuksessaan, että tapa, jolla sukupuolia kuvataan elokuvissa, ei ole kehittynyt samaa tahtia kuin yhteiskunnassamme. Hänen tutkimissaan elokuvissa tuli ilmi 26 miesten työkatgoriaa, kun taas naisoletetuilla hahmoilla työpaikkamahdollisuuksia oli neljä, joista yksi oli keiju (Wiersma, 2001).

On huomattavaa, että aineistomme elokuvissa yhdessäkään ei ollut transsukupuolista. ei-binääristä tai muuten sukupuolivähemmistöihin kuuluvaa henkilöä. Viimeisin aineistomme elokuvista on toki jo 11 vuoden takaa, mutta vasta tänä vuonna Disney ja Pixar ovat julkaisseet tekevänsä ensimmäisen elokuvansa, jossa henkilöihahmona on transsukupuolinen henkilö (Houghton, 23.4.2021).

Lisäksi kaikki elokuvissamme esille tuotu romanttinen rakkaus oli heteronormatiivista, eikä yhdessäkään elokuvassa kuvattu kahden samaa sukupuolta olevan henkilön ystävyyssuhdetta. Toisin sanoen, kaikki elokuvan pääjuonelle olennaiset noin samanikäisten henkilöihahmojen ystävyyssuhteet tapahtuivat tytön ja pojan tai naisen ja miehen välillä, jolloin mahdollinen ystävyystyö kehittyvä rakkaussuhde olisi myös heteronormatiivinen. Ainoa elokuva, jossa päähenkilöllä oli samanikäinen samaa sukupuolta oleva ystävä oli *Kalle Mestarietsivä*, mutta siinä Kallen ja Andersin ystävyyssuhteessa oli mukana kolmas osapuoli, Eva-Lotta.

Tämä on sinänsä hyvin mielenkiintoista, sillä homososiaalisia suhteita tutkivan tutkimuksen mukaan sekä miehet ja naiset kokivat ystävyyssuhteet samaa sukupuolta olevien kanssa olevan mielekkäämpiä, lojaaleimpina ja avuliaampina kuin ystävyyssuhteet eri sukupuolta olevien kanssa (Rose, 1985). Huomattavaa oli myös, että elokuvien sisarussuhteet olivat silti usein samaa sukupuolta olevien välillä, kuten *Heinähatussa ja Vilttitossussa, Näkymättömässä Eli-nassa, Naapurini Totorossa* sekä *Lilossa ja Stitchissä*. Nämä kaikki sisarussuhteet kuvastivat tyttöjen välistä sisaruutta.

Kuten aiemmin pohdimme, esiintyy joissain elokuvissa hyvinkin stereotyyppistä sukupuolten kuvausta. Aineistomme ainoa varsinainen Disney-prinsessa Ariel edustaa vahvasti tällaista stereotyyppistä kuvausta. Hän on kieltämättä määrätietoinen ja seikkailunhaluinen uhmattaan isäänsä, ja uudessaan kauas kotoa etsimään ratkaisua ongelmaansa. Mutta hän on myös tunteellinen, laiha, pitkähiuksinen (kuva 44) ja on valmis hylkäämään perheensä ja koko elinympäristönsä miehen vuoksi. Voidakseen hurmata prinssin hänen täytyy uhrata äänensä. Towbin ja kollegat ovat todenneet tämän olevan vahvasti symbolinen teko: voittaakseen prinssin itselleen, tulee Arielin menettää ajatuksensa ja älykkyytensä, itsenäisyytensä ja identiteettinsä, ja luottaa pelkästään kehonsa viehätysvoimaan (Towbin, 2004).

Pienen merenneidon Hans Christian Andersenin kirjoittama alkuperäiskertomus tapahtuu vahvasti matriarkaalisessa yhteiskunnassa, kun taas Disneyn elokuvassa valta on siirretty miehille (Wasko, 2020). Lisäksi alkuperäiskertomuksessa prinssi pyytää useaan otteeseen merenneitoa puhumaan hänelle, mutta äänen menettäminen kostautuu: prinssi päättää mennä naimisiin toisen kanssa, ja merenneito muuttuu meren vaahdoksi. Towbin kollegoineen argumentoi, että vain Disneyn maailmassa prinsessa voi saada prinssinsä unenomaisilla silmänräpsytyksillä ja kehonkielellään (Towbin, 2004).

Toinen prinsessahahmo aineistomme elokuvissa on *Kuningas jolla ei ole sydäntä* -elokuvan prinsessa, joka esitetään avuttomana ja tunteellisena. Hän haluaa auttaa isäänsä, mutta hänen tapansa auttaa on itkeä päivästä toiseen (kuva 45), kunnes apuun saapuu riittävän toimelias mies. Myös kuollut kuningatar esitetään kauniina ja ystävällisenä: hänelle ei anneta muita luonteenpiirteitä ennen kuolemaansa.



Kuva 44: *Pieni merenneito* (Howard & Musker 1989), 00:26:58 © Walt Disney Pictures



Kuva 45: *Kuningas jolla ei ollut sydäntä* (Holmberg 1982), 00:48:19 © Neofilmi Oy

Pohjoisamerikkalaisten elokuvien näennäisesti voimaannuttava naisoletettu hahmo on *Herkuleksen* Megara, joka on verbaalisesti nenäkäs ja itsenäinen. Hän on kuitenkin Arielin tapaan vahvasti seksuaalisoitu hahmo (kuva 46), jonka lähes jokainen kohtaaminen Herkuleksen kanssa sisältää seksuaalisia vihjeitä, kuten keikistelyä tai verbaalista imartelua. Tämä tulee ilmi jo heidän ensimmäisessä kanssakäymisessään Herkuleksen pelastaessa Megaran:

MEGARA: *Onkos sulla noiden polleiden muskeleiden lisäksi nimikin?*

HERKULES: *Aha... Olen...*

MEGARA: *Artikuloiks sä aina noin selvästi?*

HERKULES: *Herkules. Minun nimeni on Herkules.*

MEGARA: *Herk,, vau. Pidän enemmän ihmepojasta.*

HERKULES: *Joo. Kuinka oikein törmäsit tuohon?*

MEGARA: *Siitosoriin? No, miehet on sellaisia. Niistä "ei" on "kyllä" ja "häivy" on "ota minut".*

Megaran seksuaalisuus on myös asetettu manipulaation välineeksi hänen pyrkiessään vaikuttamaan Herkulekseen Hadeksen ohjeiden mukaan: *"Oletko sittenkään käyttänyt sitä oikeaa syöttiä, Meg-kultaseni?"* Repliikin aikana Hades piirtää ilmaan Megaran vartalon muodot (kuva 47). Coy (2009) on todennut tutkiessaan seksuaalisoidun populaarikulttuurin vaikutusta

tyttöihin, että seksuaalisointi kaventaa tyttöjen tilaa toimia kohti heidän pyrkimyksiään ja saavutuksiaan muovaamalla naisellisuuden ja kauneuden tärkeimmäksi naiseuden mitaksi (Coy, 2009).



Kuva 46: *Herkules* (Clements, Dewey, Musker & Tobin 1997), 00:35:06, © Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation.



Kuva 47: *Herkules* (Clements, Dewey, Musker & Tobin 1997), 00:52:43, © Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation.

Megaran ja Herkuleksen välisessä keskustelussa sivutaan myös seksuaalista häirintää, mutta se kuitataan sillä, että miehet nyt vain ovat sellaisia. Herkuleksen opettajan Filokteteksen hahmo on selvä esimerkki seksuaalisen häirinnän ei edes niin hiljaisesta hyväksymisestä. Kun Herkules tapaa hänet ensimmäistä kertaa, on hän katsomassa salaa nymfejä. Kun nymfit huomaavat hänet ja juoksevat karkuun, alkaa hän jahdata heitä: ”*Seis, seis tulkaa takasin!* (Nymfit muuttuvat puiksi paetakseen) *Nymfit, mä oon nimittäin nymfomaanikko.*”. Koko kohtauksesta on tehty koominen, vaikka oikeasti tilanteesta on kyse ahdistelusta.

Seksuaalista häirintää esiintyy myös yhdessä toisessa aineistomme elokuvassa: *Liikkuvassa linnassa* Sophie kohtaa kadulla kaksi sotilasta, jotka eivät päästä häntä ohitse. Tätä kohtausta ei ole verhottu koomisuuteen.

SOTILAS 1: *Hei, mitä hiirulainen? Oletko eksynyt?*

SOPHIE: *Ei, en ole. Kaikki hyvin.*

SOTILAS 1: *Sitten maistuisi kupillinen teetä. Liitytkö seuraan?*

SOPHIE: *Ei kiitos, minulla on kiire.*

SOTILAS 2: *Onpa siinä söpö hiirulainen.*

SOTILAS 1: *Kuinka vanha olet? Asutko täällä?*

SOPHIE: *Päästäkää minut!*

SOTILAS 1: *Katso, hän ei pidä viiksistäsi.*

SOTILAS 2: *Ai kun se on söpö, kun se suuttuu.*

Japanilaisissa Studio Ghiblin elokuvissa naisoletettujen hahmojen kuvaus on hyvin päinvastainen kuin Disney-elokuvien. Yhdessäkään elokuvassa ei ole seksualisoituja naisoletettuja hahmoja, sillä elokuvissa ei pukeuduta paljastaviin vaatteisiin, tuoda esille seksuaalisia suhteita tai ylipäätään puhuta seksuaalisuudesta. Huomattavaa japanilaisissa elokuvissa oli myös se, että niissä viidessä kuudesta oli ainakin yhtenä päähenkilönä naisoletettu henkilöahmo. Pohjois-amerikkalaisista elokuvistamme vastaava luku oli kaksi ja pohjoismaalaisissa kolme.



Kuva 48: *Heinähattu ja Vilttitossu* (Usvamaa & Rauhala 2002), 00:05:49 © Kinotaurus



Kuva 49: *Näkymätön Elina* (Landers 2003), 00:24:46, © Kinoproduction Oy/FilmLanse International AB.

Viidessä aineistomme elokuvassa esiintyy joko omasta tahdostaan tai pakon alla itsenäistyvä lapsihahmo. Kolme näistä elokuvista oli japanilaisia ja kaksi pohjoismaalaisia, ja kaikki itsenäistyvät lapsihahmot olivat tyttöoletettuja hahmoja. Tästä voimme vetää kaksi mahdollista johtopäätöstä: joko lapsena itsenäistyminen koetaan enemmän tyttöoletettujen rooliksi tai tämä on vain sattumaa johtuen siitä, että suurin osa tai vähintään puolet näiden alueiden elokuvien päähenkilöistä olivat tyttöoletettuja.

Pohjoismaalaisessa lastenkirjallisuudessa korostuu lasten rooli itsenäisinä, vahvoina, aktiivisina ja vastuullisina lapsihahmoina, jotka huolehtivat nuoremmista sisaruksistaan (Aasgaard, 2018, s. 285). Voimme yhdistää tätä tulkintaa myös aineistomme pohjoismaalaisiin elokuviin, sillä kaikkien aineistomme pohjoismaalaisten lastenelokuvien lähteenä on kaunokirjallinen teos. Tällaista vastuullisen ja liian nopeasti itsenäistymään pakotetun lapsen roolia edustaa erityisesti Heinähattu *Heinähatusta ja Vilttitossusta*. Heinähattu ottaa perheen huolia, kotitöitä ja kasvatusvastuuta pikkusiskostaan hartioilleen ja vanhemmat nojaavat häneen ja häneen apuunsa liikaa (kuva 48). Myös japanilaisessa *Naapurini Totorossa* korostuu isosisko Satsukin jo lapsuudessa otettu hoivavastuu pikkusisko Meistä. Hoiva esitetään usein feminiinisenä piirteenä lastenkirjallisuudessa (Nikolajeva, 2004, s. 191–193). Siksi on harmillista, mutta ei erikoista, että nämä hoivaavat lapsihahmot olivat pääosin tyttöoletettuja hahmoja.

Aasgaardin mukaan pohjoismaalaisessa lastenkirjallisuudessa lapset ovat myös leikeissään autonomisia ja he leikkivät luonnossa ilman aikuisten valvontaa (Aasgaard, 2018, s. 285). Tämä toistuu erityisesti *Näkymättömässä Elinassa*, jossa Elina karkaa usein suolle yksin (kuva 49). Myös *Kalle mestarietsivässä* lapset leikkivät vapaasti luonnossa laajalla alueella ja jopa autioissa rakennuksissa. Lisäksi *Ronja Ryövärintyttäressä* Ronja ja Birk jopa asuvat kesän metsässä keskenään.

Pohjoismaalaisissa elokuvissa korostuu myös erityisesti äitiys. Sekä *Ronja Ryövärintyttäressä*, *Heinähatussa* ja *Vilttitossussa* sekä *Näkymättömässä Elinassa* on selkeästi esillä olevat äitihahmot. Ronjan äiti Loviisa on rauhallinen ja itsenäinen äiti, joka pitää koko rosvojoukkiota kurissa ja Elinan äiti Marta yrittää pitää perheensä koossa miehensä kuoleman jälkeen. Heinähatun ja Vilttitossun äiti Hanna taas kipuilee äidinroolin ja poissaolevan miehen kanssa. Hän on avoimen katkera osittain pakotetusta kotiäidin roolistaan:

”Voi Matti, onks siinä mitään järkeä, että mä yritän esittää kotiäitiä, kun ei tästä näytä mitään tulevan. Ehkä mun pitäisi kokeilla siipiäni työelämässä. Mähän oon opiskellut yliopistossa ja kaikki, siis mähän oon hum. kandi!”

Aiemminkin kuulumattomuusdiskurssin yhteydessä argumentoimme tämän kokemuksen kumpuavan osittain yhteiskunnan odotuksista ja siitä, millaisena Hanna kokee roolinsa siinä, äitinä. Hanna kokee, että jos hän ei ole taitava kotitöissä tai osaa leipoa pullia, hän ei ole hyvä äiti. Todellisuudessa hän sokeutuu sille, mitä lapset oikeasti tarvitsevat: läsnä olevan ja välittävän aikuisen. Hanna vertaa itseään selvästi myös muihin yhteisön henkilöihin puhuessaan naapurin Alibullenin neideistä, joiden luona sisarukset viettävät paljon aikaa: *”Mä en osaa edes pyykkää pestä. Hyvä niiden on esittää siellä täydellistä äitiä, kun niitä on siellä kaksi ja mä oon täällä aivan yksin.”* Toisaalta Hanna on selvästi kotona lastensa vuoksi, sillä Heinähatun kysyessä *”Äiti, et kai sä mee töihin?”*, Hanna yrittää parantaa toimintaansa. Yksi selkeä syy sille, miksi Hannalla on vaikea sopeutua äidin rooliin, on se, että hänen miehensä ja tyttöjen isä on poissaoleva, välttelevä ja piittaamaton isän roolissaan. Silti elokuvassa keskitytään enemmän Hannan kipuiluun kotiäitiyden kanssa, kuin perheen isän toimintaan.

Olemme ottaneet väestöt ja heidän kokeman epäoikeudenmukaisuuden mukaan tähän diskurssiin. Ensimmäisenä syynä on se, että vähemmistöjen tasa-arvokysymykset ovat nousseet yhtä tärkeämmäksi osaksi yhteiskunnallista keskustelua 2010-luvulta eteenpäin. Lisäksi syynä on selkeä valta-asetelma, joka muodostuu enemmistöjen ja vähemmistöjen, vallankäyttäjien ja sortettujen välille. Kolmas huomattava syy on se, että vähemmistöjä ei elokuvissamme juurikaan

ollut. Ainoastaan kahdessa elokuvassa vähemmistöt esitetään sorrettiina, ja vain yhdessä tämä asetelma on suuressa osassa tarinaa. Myös se, että millaisia diskursseja ei näytetä, on vallankäyttöä. Esittelemme lisää tämänkaltaisia vaienneita diskursseja tutkimuksen tuloksissa ja johdopäätöksissä.

Näkymättömässä Elinassa Elina kokee häneen ja muuhun suomenkieliseen väestöön kohdistuvaa epäoikeudenmukaisuutta ja epäluottamusta. Elinan isä on ollut oikeudenmukainen ja pyrkinyt puolustamaan heikoimpia. Isän kuoleman jälkeen Elina palaa aina suolle, jossa hän uskoo isänsä olevan. Siellä hän toteaa: ”*Aion aina olla niin kuin sä ja tehdä kaikki niinku on oikein*”. Kun hän palaa kouluun sairasteluiden jälkeen, hän puolustaa heti suomea luokassa puhunutta oppilasta.

OPETTAJA: *Anton, mitä olen sanonut suomen kielestä? Jäät tänään ilman lounasta.*

ELINA: *Anton vain kysyi, miten se kirjoitetaan.*

OPETTAJA: *Koulussa ei puhuta suomea.*

ELINA: *Mutta opettaja, Anton ei osaa ruotsia.*

OPETTAJA: *Sen vuoksi hän on täällä. Olette kaikki täällä, jotta oppisitte ruotsia.*

ELINA: *Miten voi oppia, jos ei ensin saa kysyä?*

OPETTAJA: *Antonin ei pidä kysyä Elinalta, vaan minulta, opettajalta.*

ELINA: *Mutta eihän opettaja osaa suomea. Minäkin puhuin suomea. Minunkaan ei pitäisi saada ruokaa.*

*Näkymättömän Elinan suomenkielinen väestö onkin ainoita pääroolille olennaisia vähemmistön asemassa esitettyjä vähemmistöjä aineistomme elokuvissa. Toiseksi vähemmistöryhmäksi voimme luokitella *Prinsessa Mononokessa* olevat spitaaliset, jotka joutuvat elämään eristyksissä. Heidän asemansa ja roolinsa esitetään sivumainintana, mutta yhden spitaalisen puheenvuoro yhdistää heidän asemansa kiroukseen kuolevan Ashitakan tilanteeseen: ”*Poikaseni, minäkin olen kirottu. Ymmärrän raivosi ja tuskasi. Mutta älä tapa valtiatarta. Vain hän on kohdellut meitä ihmisinä. Hän ei pelännyt sairauttamme, vaan pesi ja sitoi mätänevät haavamme. Elämä on vaikeaa ja tuskallista. Maailma ja ihmiset ovat kirottuja, mutta silti me haluamme elää.*”*

Toive saada elää ihmisarvoista ja samanlaista elämää kuin muutkin, on selkeä. Tällainen vähemmistöjen esittäminen tukee parhaimmillaan erilaisuuden hyväksymisen ja toisen aseman huomioon ottamisen taitojen kehittymistä juuri empaattisen hädän ja sitä kautta moraalisen toiminnan arvioinnin kautta.

6. Tutkimuksen tulokset ja johtopäätökset

Olemme nyt esitelleet tekemämme analyysin diskursseittain. Seuraavaksi esittelemme tutkimuksemme tulokset kolmannen ja neljännen tutkimuskysymyksemme kautta: *3. Miten vallankäyttö näkyy diskursseissa?* ja *4. Millä tavoin diskurssit eroavat alueellisesti ja ajallisesti?* Vastamme molempiin tutkimuskysymyksiin kahdella alaluvulla. Ensimmäisenä nostamme esille vallankäytön jo esittelemiemme diskurssien takana ja korostamme tuloksia, jotka mielestämme tarvitsevat kriittistä tarkastelua. Seuraavaksi tuomme esiin kriittiselle diskurssianalyysille olennaiset vaienneet diskurssit. Vaienneet diskurssit ovat sellaisia, jotka eivät tulleet mielestämme tarpeeksi esille elokuvien genreen, lastenelokuvaan, nähden.

Kolmanneksi vastaamme kysymykseemme siitä, millaisia alueellisia eroja aineistomme elokuvissa toistui. Alueellisia eroja tuli esiin diskurssien sisältä sekä niitä ympäröivästä viitekehyksestä, esimerkiksi yhteiskunnan kuvauksen ja kiitollisuuden osalta. Viimeisenä tarkastelemme aineistosta löytämiämme ajallisia eroja. Ajallinen muutos oli selvintä pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa.

6.1. Vallankäyttö diskurssiemme takana

Diskursseistamme yleisimmiksi osoittautuivat pahuus- ja rakkausdiskurssit. Molemmat esiintyivät lähes poikkeuksetta kaikissa elokuvissamme. Erityisesti pahuuteen ja sen sisällä oleviin tunteisiin kuten vihaan, hyväksikäyttöön ja välinpitämättömyyteen, liittyy vahva epäoikeudenmukaisuuden ja sitä kautta vallankäytön ulottuvuus. Moraalikasvatuksen näkökulmasta täytyy asettaa esimerkki vääränlaiselle toiminnalle, ja sitä elokuvissa nähty pahuus monesti olikin.

On kuitenkin valitettavaa, miten mustavalkoisena pahuus välillä esitettiin. Se antaa mahdollisuuden absoluuttisen ja epärationaalisen pahuuden normalisoinnille, vaikka suurin osa meidän maailmassamme kohtaamasta pahuudesta on monen asian summa. Kun pahiksen motivaatio jätetään kertomatta, tai se on vain yksinkertaisesti valta tai kosto, voi lapsen olla vaikea ymmärtää, että pahuuden taustalla vaikuttaa usein myös yhteisön tai pahiksen ympärillä olevien ihmisten reaktiot, säännöt ja normit (Wonderly, 2009). Siksi moniulotteinen pahuuden kuvaus kehittää lapsen käsitystä hyvästä ja pahasta kohti anteeksiantavampaa ja monitasoisempaa mallia. Pahuuden esittäminen kaksiulotteisena estää siis lapsen kykyä suhtautua empaattisesti ja

välittävästi myös sellaisiin hahmoihin, ja jopa oman elämänsä henkilöihin, jotka ovat tehneet virheitä tai käyttäytyneet joskus huonosti tai itsekkäistä lähtökohdista käsin.

Toinen hyvin vahvasti tunnelatautunut diskurssi on rakkauskurssi, joka toimii lähes vastakkaisena pahuuskurssille. Rakkauskurssi toteutui nimittäin useimmiten juuri päähenkilöiden ja sankarihahmojen välillä. Esimerkiksi *Herkuleksessa* Herkuleksen ja Megaran välinen rakkaus ja siitä kumpuava välittäminen ja uhraus on suora vastinpari Hadeksen pahuuden, kuoleman ja yksinäisyyden valtakunnalle. Mielenkiintoisesti erityisesti pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa *Pieni merenneito*, *Leijonakuningas* ja *Herkules* korostuivat romanttinen rakkaus.

Romanttinen rakkaus lastenelokuvissa on tietenkin osa lapsikatsojien maailmaa, kun kyseessä ovat esimerkiksi päähenkilön vanhemmat tai muu elokuvassa esiintyvä aikuinen pariskunta. Mutta jos romanttinen rakkaus nousee suureksi osaksi päähenkilön, eli sen henkilöhahmon, joihin lasten odotetaan samaistuvan, motivaatioita, on tarpeen pohtia, miksi lapsille esitetään sellainen romanttisen rakkauden malli. Romanttinen rakastuminen ei ole osa lasten maailmaa, eikä sen kuulukaan olla ennen kuin lapsi on henkisesti valmis tekemään siihen liittyviä vastuullisia päätöksiä. Miksi siis esimerkiksi *Pienessä merenneidossa* koko elokuvan juoni kietoutuu romanttisen rakkauden tavoitteluun, vaikka kohderyhmänä ovat pienet lapset?

Kuolema ja menetys taas ovat tilanteina varmasti jossain vaiheessa lapsuutta lähellä lasten kokemusmaailmaa. On hienoa, että myös elokuvien tai kirjallisuuden kautta tarjotaan esimerkkejä siitä, miten menetykseen voi suhtautua ja miten siihen saattavat erilaiset ihmiset reagoida (Tenzek & Nickels, 2017). Esimerkiksi *Upissa* Carl joutuu kamppailemaan vaimonsa kuoleman kanssa ja hän tekee surutyötä läpi elokuvan.

Toisenlainen kuoleman kuvaus lapsille tarjotaan *Herkuleksessa*, jossa kuoleman jälkeinen elämä on myös läsnä. Elokuvassa tarjotaan siis myös selitys sille, mitä tapahtuu, kun ihminen kuolee. *Herkuleksessa* kuolema ei kuitenkaan ole peruuttamaton, vaan Herkuleksen onnistuu pelastaa kuolleen Megaran sielu ja herättää hänet henkiin. Tällainen ratkaisu voi vääristää lapsen todellisuuden tajua (Tenzek & Nickels, 2017), sillä kuoleman väistämättömyys ja pysyvyys voi olla haastava ymmärtää (Cox, Garrett & Graham, 2005). Miksi siis annetaan kuva siitä, että kuolema voidaan voittaa? Tässä voi toki argumentoida, että koska kyseessä on fantasiagenren elokuva, jossa on jumalia, pitäisi lapsen ymmärtää, ettei kuolemaa voi perua oikeassa elämässä. Mutta on hyvin mahdollista, että lapsen voi olla vaikea hyväksyä esimerkiksi läheisen kuolemaa lopulliseksi, jos hän on juuri nähnyt elokuvan, jossa kuolleen pystyy herättämään henkiin.

Sillä, miten reagoimme erilaisiin tai jopa täysin uusiin tilanteisiin, on suuri vaikutus elämäsämme. Varsinkin aineistomme pohjoisamerikkalaisten elokuvien aikuisten reaktioissa korostui tuntemattomaan ja uuteen reagointi negatiivisten tunteiden kautta. Pelko, epäluulo ja viha olivat yleisimmät aikuisten ensitunteet. Lapsihahmojen ensimmäiset tunnereaktiot olivat taas uteliaisuus, myötämielisyys ja hoiva. On mielenkiintoista, miten suuri vastakkainasettelu aikuis- ja lapsihahmojen välille nousi. Miksi aikuiset esitetään katkerina ja ylivarovaisina ja lapset taas sopeutuvaisina ja jopa naiiveina?

Itsenäistyminen on yllättävän iso teema aineistomme elokuvissa, kun ajatellaan että elokuvat on suunnattu lapsille. Lasten itsenäistymistä esiintyy viidessä, ja nuorten ja aikuisten itsenäistymistä kolmessa elokuvassa. Erityisesti lapsiin liittyvä itsenäistyminen on herättänyt huomiomme, sillä se ei tapahdu elokuvissa ikätason normaalin kehityksen mukaisesti. Riekkö (2021) on todennut, että nuoruusiässä itsenäistyminen on henkistä eriytymistä vanhemmista. Tässä itsenäistymisen vaiheessa vanhempien tehtävänä on kuitenkin olla nuorelle läsnä, jotta kehitysvaihe etenee normaalisti (Riekkö, 2021). Erityisesti *Kikin lähettipalvelussa* itsenäistymisen kuvaus onkin epärealistinen ja jopa psykologisesti haitallinen: 13-vuotias Kiki muuttaa yksin uuteen kaupunkiin tekemään töitä. Suomen rikoslain (1995/578) 14. §:n näkökulmasta tämän voisi myös luokitella heitteillepanoksi ja rangaistukseen tuomittavaksi rikokseksi Kikin vanhempien osalta. Realistisimmalta vaikuttavaa lapseen kohdistuvaa itsenäistymistä esiintyy *Totorossa*, jossa Satsuki ottaa vastuuta pikkusiskostaan ja perheensä asioista äitinsä sairastuttua. Aineistomme elokuvissa lapsiin kohdistuvaa epärealistista itsenäistymistä selkeästi ihannoidaan.

Arkisia ja lapsen elämään kuuluvia valtasuhteita edustivat elokuvissamme riitelyn ja auktoriteettien kuvaukset. Riitely esitettiin suurimmaksi osaksi lasten keinona puolustautua tai kاپinoida vanhempien asettamia sääntöjä vastaan. Tässä mielessä riitelyn kuvaus tukee lasten taitoja ja uskallusta ajaa omia etujaan. Pohjoismaalaisissa elokuvissa esitetyt positiiviset ja hieman hölmöt poliisihahmot taas lisäävät lasten luottamusta auktoriteetteihin.

Myös se, miten elokuvissa välitetään stereotyyppisiä kuvauksia, on vallankäyttöä. Erityisesti se, miten jopa alkuperäismateriaalia saatetaan muokata maskuliiniseen maailmankuvaan sopivaksi, kuten aiemmin pohdimme Disneyn *Pienen merenneidon* kohdalla (Towbin, 2004; Wasko, 2020), on vaikea nähdä muuna kuin laskelmallisena ja tarkoituksellisena vallankäytönä, jolla ylläpidetään ja vahvistetaan sukupuolten välisiä eroja. Myös seksuaalisen häirinnän normalisointi ja muuttaminen komediallisiksi elementeiksi on hyvin kyseenalaista, kuten on alaikäisten henkilöahmojen seksuaalisoitunut kuvaus. Tätä pohdimme vielä erityisesti

esitellessämme alueellisia eroja. Elokuvantekijöillä on suuri vastuu siitä, että heidän luomansa uusi, todellisuuden toisinnon luoma, todellisuus (Baecker, 1996, 560–562) on sellainen todellisuus, jossa kaikkien olisi hyvä elää.

Yhtenä elokuvien tärkeimmistä piirteistä pidetään todellisuudesta opettamista: Kolker (2015) argumentoi, että elokuvat vahvistavat käsitystämme siitä, millaista on oikeanlainen ja hyväksytty elämä ja miten meidän tulee sitä elää (Kolker, 2015, 1). Myös hahmojen ulkonäöllinen kuvaus antaa lapsille mallia siitä, millaisia heidän tulisi olla tai mihin pyrkiä. Katsomiemme elokuvien ainoat vähääkään ylipainoisena kuvatut hahmot olivat joko pahiksia, avaruusolioita, vanhuksia tai aikuisia sivuhenkilöitä, joilla oli hyvin pienet roolit. Itseasiassa suuri osa pohjois-amerikkalaisten animaatioelokuvien päähenkilöistä ovat jopa alipainoisia, kuten *Pienen merenneidon* Ariel tai *Herkuleksen* Megara. Ylipainoisille tai edes normaalipainoisille lapsille ei siis oikein löydy omaa kehonrakennetta vastaavaa mallia.

Haitallista on myös se, miten vähän elokuvissa kuitenkaan painotetaan terveellisiä elämäntapoja. Näin voi syntyä kuva siitä, miten niin sanotusti täydellisen laihan tai lihaksikkaan kehon pitäisi pystyä saavuttamaan noin vain. Myös Throop kumppaneineen vahvistaa tätä näkökulmaa tutkimuksessaan, jossa he tutkivat kahtakymmentä suosituinta 2000-luvun lastenelokuvaa, ja huomasivat, että elokuvissa syötävistä ruoista kaksi kolmasosaa olivat epäterveellisiä samaan aikaan, kun elokuvissa esiintyi ylipainoon negatiivisesti suhtautuvaa kieltä ja asenteita (Throop, 2013).

Tiivistettynä vallankäyttö diskurssiemme takana liittyi useimmiten lapsille sopimattomien tai totuutta vääristävien asioiden esittämiseen. Pahuusdiskurssista argumentoimme, että yksipuolisena esitetty pahuus mahdollistaa epärationaalisen pahuuden normalisoinnin, jota useimmiten oikean elämän, epäoikeudenmukaisuudesta tai olosuhteiden pakosta lähtöisin oleva, pahuus ei ole. Tutkimme kriittisesti myös sitä, tuleeko romanttista rakkautta tosiasiasa esittää lapsille saavutettavana ja ihmisen täydelliseksi tekevänä asiana. Lisäksi pohdimme, että kuoleman esittäminen voitettavana lapsille, jotka ovat pääosin vielä medialukutaidottomia, voi vääristää lapsen ymmärrystä kuolemasta peruuttamattomana asiana.

Nostimme esille myös aikuisen rooliin useassa elokuvassa asetettuja pelon, epäluulon ja vihan tunteita, jotka syntyvät tuntemattomuutta kohdatessa. Lisäksi pohdimme liian aikaisin itsenäistymisen ihannoitua. Viimeisimpänä nostimme esille sukupuolten kuvaukseen ja erityisesti naiskuvaan liittyviä teemoja, jotka voivat vaikuttaa negatiivisesti lasten käsityksiin sukupuolten moninaisuudesta ja naiseudesta.

6.2. Vaienneet diskurssit

Kriittisen diskurssianalyysin metodiin sopivasti, olemme eritelleet aineistostamme myös vaienneita diskursseja. Nämä vaienneet diskurssit ovat sellaisia, jotka koimme tunnekasvatuksellisesti tärkeiksi, mutta jotka jäivät aineistomme elokuvissa hyvin vähälle huomiolle tai niitä ei mainittu lainkaan. Vaienneita diskursseja nimesimme yhteensä kuusi: leikki, arki, yhteiskunnallinen vaikuttaminen, vähemmistöt, homososiaaliset suhteet sekä epäonnistuminen.

Ensimmäinen merkittävä vaikeneva diskurssi, jonka nostamme aineistostamme esiin on leikki. Leikin merkitys lapsen psykologiselle kehitykselle on laajalti tunnustettu (Hakkarainen, 2020). Myös sanonta ”leikki on lapsen työtä” kuvastaa hyvin sen tärkeyttä ja merkitystä lasten elämässä. Aineistomme koostuu lastenelokuvista, mutta leikkiä niissä esiintyy kuitenkin hyvin vähän, sillä se korostuu vain kahdessa elokuvassa: *Kalle mestarietsivässä* ja *Heinähatussa ja Vilttitossussa*. Eniten leikkiä esiintyykin pohjoismaalaisissa ja lisäksi pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa. Japanilaisista elokuvista vain *Totorossa* esiintyy leikkiä, ja siinäkin se on hyvin lyhytkestoista.

Hakkarainen (2020) kirjoittaa erityisesti juonellisen leikin auttavan persoonallisuuden kehityksessä sekä oppimisessa. Juonellisuus tekee leikistä myös mielekkäämpää, mikä on yksi leikin tärkeimmistä piirteistä. Mielekkyyttä lisää myös lasten omat toiveet ja ajatukset, jotka usein näkyvät leikeissä (Hakkarainen, 2020). Pitkäjänteisen ja juonellisen leikin merkityksestä huolimatta sitä esiintyy vain yhdessä aineistomme elokuvassa, *Kalle mestarietsivässä*. Elokuvassa kylän lapset ovat kehittäneet pitkään jatkuneen yhteisen leikin, johon liittyy erilaisia rooleja, tehtäviä ja paikkoja. Tällainen juonellinen roolileikki antaa mahdollisuuksia harjoitella toimimista muiden kanssa, sekä tilaisuuksia ratkaista erilaisia haasteita (Hakkarainen, 2020), ja nämä piirteet näkyivät selkeästi elokuvassa esitetyssä leikissä. Leikkiin liittyi myös paljon tunteita, kuten innostusta, jännitystä, iloa ja jopa pelkoa. Muista elokuvista poiketen *Kalle mestarietsivässä* leikki on myös tärkeä osa elokuvan juonta, ja leikin kautta lapset saavat valmiuksia selviytyä muista kohtaamistaan haasteista.

Heinähatussa ja Vilttitossussa leikkiä on mukana pitkin elokuvaa, mutta se ei ole samalla tavalla juonellista ja pelkästään lasten välistä kuin *Kalle mestarietsivässä*. Leikit ovat lyhytkestoisempia ja niihin osallistuvat myös elokuvan aikuiset. Tällaisia leikkejä olivat esimerkiksi leikkimieliset olympialaiset, voimisteluhetki Alibullenien neitien luona ja vesi-ilmapallojen heittäminen. Aikuisten osallistuminen lasten leikkeihin on Hakkaraisen (2020) mukaan tärkeää

lapsen kehityksen kannalta. Osallistumalla leikkeihin aikuiset voivat opettaa lapsille yleisiinhi-millisistä arvoista (Hakkarainen, 2020).

Toinen esiin nostamamme vaikenewa diskurssi on tavallisen arjen esittäminen elokuvissa. Vain seitsemässä aineistomme elokuvassa on arki jollain tavalla läsnä, mutta vain kolmessa arkinen maailma oli pääosassa ilman fantastisia juonenkäänteitä tai fantasiahahmoja. Arki määritellään usein jokapäiväisenä ja tavallisena arkisena todellisuutena. Me nostamme tämän määritelmän pohjalta arjen kuvauksiksi lasten arkeen liittyvät asiat, kuten harrastukset, koulunkäynnin tai perhe-elämän kuvauksen kuten yhteiset ruokailuhetket.

Erityisesti pohjoismaalaisissa elokuvissa korostui arjen kuvaus: neljässä elokuvassa kuudesta arki oli vahvasti läsnä tarinankerronnassa. Japanilaisissa elokuvissa yhdessä ja pohjoisamerik-kalaisissa kahdessa oli myös arjen kuvausta, mutta niihin liittyi myös vahvasti arjen ulkopuo-lella olevia asioita kuten avaruusoliot Stitch ja E.T. tai metsänhenki Totoro. Vaikka fantasia-maailmojen kautta seikkailu voi olla erityisen mielekästä juuri sen vuoksi, että se on kaukana lapsen omasta kokemusmaailmasta, on silti välillä tärkeä nostaa esille lapsen elämässä läsnä olevia rutiineja ja sitä kautta osoittaa myös lapsen oma arkinen elämä mielekkääksi ja seikkai-lunomaiseksi esimerkiksi leikin kautta.

Kolmas vaikenewa diskurssi on hyvin kokonaisvaltainen ja liittyy erityisesti yhteiskunnalliseen vallankäyttöön ja vaikuttamiseen. Vaikka yhteiskunnallista vaikuttamista ei aina ole koettu las-ten tehtäväksi, yhä enenevässä määrin myös sen rooli on korostunut. Nykyisessä opetussuunni-telmassa jo 1.–2. vuosiluokilla yhtenä laaja-alaisen osaamisen tavoitteena on osallistuminen, vaikuttaminen ja kestävän tulevaisuuden rakentaminen (POPS, 2014). Tähän kuuluu olennai-esti yhdenvertaisuuden ja demokraattisen toiminnan sopimuksiin tutustuminen ja niiden yllä-pitäminen. Nykypäivän kouluissa lapset osallistuvat oppilaskunnanhallitustoimintaan jo ensim-mäisestä luokasta lähtien, ja he saavat vaikuttaa koulunsa asioihin. Osallistuminen yhteiseen päätöksentekoon lisää minäpystyvyyden tunnetta (Bandura & Wessels, 1994).

Siksi on merkittävää, että aineistomme elokuvissa vain yhdessä on maininta tai suora esimerkki edes jossain määrin demokraattisesta järjestelmästä tai yhteiskunnasta: *Lilossa ja Stitichissä* esiintyy yhtenä osapuolena Galaksien liitto, jota voitaisiin verrata esimerkiksi Yhdistyneisiin kansakuntiin. Tietysti voimme olettaa, että nykyaikaan sijoittuvissa elokuvissa hallintomuoto on demokraattinen, mutta sitä ei vahvisteta tai todenneta esimerkiksi puhumalla vaaleista, ää- nestämisestä tai edes presidenteistä.

Tutkimuksissa ja kyselyissä toistuu jatkuvasti näkökulma siitä, että lapset haluavat vaikuttaa oman lähiympäristönsä, mutta myös koko valtion tai maailman asioihin ja päätöksentekoon (Lastensuojelun keskusliitto, 2020). Yhtenä laajoista viimeaikaisemmista esimerkeistä voisi pitää Greta Thunbergin luomaa koululaisten kansainvälistä ilmastolakkoliikettä, jonka vaikutuksesta koululaiset ovat järjestäneet omia mielenosoituksiaan ympäri maailmaa. Siksi myös sillä, että näissä elokuvissa ei tuoda esille yhtäkään hahmoa, joka olisi huomannut epäkohdan yhteiskunnassaan, ja haluisi tehdä töitä sitä muuttaakseen, on suuri hukattu potentiaali. Herää kysymys siitä, miksi elokuvantekijät eivät halua tai uskalla ottaa kantaa yhteiskuntamme epäkohtiin. On kuitenkin laajasti tutkittu, että elokuvien avulla voidaan vaikuttaa suuresti katsojien asenteisiin ja sitä kautta arvoihin ja moraalikäsitteeseen (Wilson, 1992, 1; Riggle, Ellis & Crawford, 1996, 1; Mazur & Emmers-Sommer, 2003, 157; Pautz, 2015, 120; Rafter, 2006, 3).

Sukupuolten ja vähemmistöjen epätasa-arvon yhteydessä toimme esille sekä vähemmistöjen että homososiaalisten suhteiden suppean representaation. Vähemmistöjä esiintyi kolmessa elokuvassa, yksi jokaiselta alueeltamme, mutta vain yhdessä heidän roolinsa vähemmistönä oli osana elokuvan pääjuonta. Erityisesti pohjoisamerikkalaisilta elokuvilta olisimme odottaneet moninaisempaa kuvausta, sillä Yhdysvaltojen väestörakenne on huomattavasti moninaisempi kuin Pohjoismaiden tai Japanin.

Lisäksi nostimme esille sen, että kaikkien elokuvien päähenkilöiden väliset ystävyysuhteet olivat vastakkaisen sukupuolen oletetun edustajan kanssa. Tämän yhdistämme romanttisen suhteen odotukseen, eli siihen, että jos ystävydestä kehittyisikin romanssi, ei se voisi olla muu kuin heteronormatiivinen tytön ja pojan välinen suhde. Tähän huomioon päädyimme erityisesti siksi, että elokuvissamme ei esitetty lainkaan seksuaali- tai sukupuolivähemmistöjä. Mielenkiintoista oli myös, että kahden sisaruksen väliset sisarusuhteet olivat aina tyttöjen välisiä. Onko takana kenties ajatus siitä, että tytöt ovat hoivaavampia, jolloin sisarusten suhde on läheisempi? Tai oletetaanko, että tytöt voivat näyttää tunteensa toisiaan kohtaan, oli se suuttumusta tai rakkautta, vapaammin kuin pojat, jolloin sisarusten suhde on mielenkiintoisempi ja moniulotteisempi?

Viimeisin erittelemämme vaikenava diskurssi on epäonnistumisdiskurssi. Osassa elokuvista kyllä koetaan epäonnistumisia. Heinähatun ja Vilttitossun äiti polttaa pullat ja kokee epäonnistuneensa äitinä, ja Herkules ei kykene hillitsemään voimiaan ja aiheuttaa tuhoa. Näihin kaikkiin epäonnistumisiin löytyy kuitenkin ratkaisu: äiti opettelee leipomaan pullia ja huomioimaan lapsiaan paremmin ja Herkules koulutetaan sankariksi, ja hänen voimansa auttavat häntä siinä.

Jopa Herkuleksen epäonnistuminen pelastaa Meg kääntyy onnistumiseksi, kun hän osoittaa tätä pelastaessaan olevansa oikea sankari ja voittaa kuoleman.

Nostaessamme tämän diskurssin esille, haluamme kuitenkin käsitellä sitä, miten epäonnistumiset jäävät toissijaiseksi myöhemmin elokuvassa tapahtuville onnistumisille tai miten epäonnistumisia ei tapahdu elokuvissa lainkaan. Lopulta niiden merkitys hälvenee ja ollaan kuin niitä ei olisikaan tapahtunut. On hieno ajatus opettaa lapsille, että epäonnistumista seuraa onnistuminen, kun vain jaksaa yrittää. Periksiantamattomuus on hieno vahvuus. On silti mielenkiintoista, miksi elokuvissa epäonnistuminen nähdään huonona ja ylitsepäästävänä asiana.

Arkielämässä saatamme kokea epäonnistumisia päivittäin. Jos jokaisen yrittää hyvittää onnistumisella tai jos epäonnistumisia ei opita hyväksymään, syntyy epäonnistumisen pelon kierre, joka synnyttää vain uusia elämää tai oppimista rajoittavia epäonnistumisia ja voi johtaa jopa syrjäytymiseen (Nurmi, 2011). Siksi lasten olisi myös tärkeä kuulla tai nähdä kertomuksia, joissa epäonnistuminen on oikea epäonnistuminen, mutta siihen suhtaudutaan tavallisena, elämään kuuluvana, asiana.

Tärkeimmiksi vaienneiksi diskursseiksi nostaisimme leikin ja yhteiskunnallisen vaikuttamisen. Leikki on tärkeä osa lapsen elämää, sillä se tukee persoonallisuuden kehitystä ja oppimista. Lisäksi leikkiin sisältyy vahva moraaliopetuksen näkökulma, kun asettaudutaan toisen asemaan. Siksi on harmi, että vain kahdessa aineistomme elokuvassa esiintyy selkeää leikkiä. Yhteiskunnallinen vaikuttaminen on lapsen oikeus, sillä YK:n lapsen oikeuksien sopimuksessa korostetaan lapsen osallisuutta, erityisesti häneen liittyvässä päätöksenteossa (Pelastakaa Lapset ry, 2021). Lapset myös haluavat vaikuttaa heitä koskeviin asioihin.

6.3. Alueelliset erot

Aineistomme elokuvissa oli huomattavissa alueellisia eroja jokaisen diskurssin sisällä, sekä tunteiden ilmaisussa ja säätelyssä. Eniten alueellisissa eroissa nousi esiin pohjoisamerikkalaisten ja japanilaisten elokuvien välisiä eroja. Pohjoismaalaiset elokuvat tuntuivat monelta osin olevan näiden kahden kulttuurin välimaastossa, minkä vuoksi alueellisessa vertailussamme korostuvatkin enemmän pohjoisamerikkalaiset ja japanilaiset elokuvat.

Tunteiden ilmaisussa ja säätelyssä on havaittavissa eroja eri kulttuurien elokuvien välillä. Tämä ei ole yllättävää, sillä esimerkiksi Cornelius (2000) ja Scherer (2000) ovat esittäneet tunteiden

olevan kulttuureiden tuotteita, joiden merkitykset muodostuvat sosiaalisten sääntöjen ja arvojen pohjalta. Kulttuurin onkin havaittu vaikuttavan tunneilmaisun tapoihin ja voimakkuuteen (Miller ym., 2021; Keltikangas-Järvinen, 2004, 175–176). Lisäksi Ford ja Mauss (2015) sekä Mesquita, Leersnyder ja Albert (2014) osoittivat kulttuurin merkityksen tunteiden säätelyn keinoihin ja suuntaan, johon tunteita halutaan säädellä.

Aineistomme elokuvissa on selkeästi yhteys aiempiin tutkimuksiin, vaikka poikkeuksiakin löytyy. Tunneilmaisussa ilmeet ja eleet korostuvat erityisesti japanilaisissa elokuvissa, kun taas tunteita sanoitetaan enemmän aineistomme länsimaisissa elokuvissa. Erilaisia tunteiden ilmaisun keinoja käytetään kuitenkin jokaisessa aineistomme elokuvassa maasta riippumatta. Tunteiden sanoittamisen määrässä oli huomattavissa eroja myös eri tunteiden välillä riippumatta kulttuurista. Esimerkiksi kuulumattomuuden kokemukseen liittyviä tunteita, kuten pelkoa ja surua, sanoitettiin kaikkien maiden elokuvissa.

Romanttisen rakkauden tunteet syntyvät ja niitä myös ilmaistaan eniten ja nopeimmin pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa. Tämä on hyvin linjassa Millerin ja kollegoiden (2021) tutkimuksen kanssa, jossa he osoittivat amerikkalaisten tunneilmaisun olevan voimakkaampaa kuin japanilaisilla. Sekä pohjoismaalaisissa ja japanilaisissa elokuvissa romanttisen rakkauden syntyminen on hitaampaa, tai ensisilmäyksellä syttynyttä rakkautta ei ilmaista avoimesti heti, kuten elokuvassa *Kuningas, jolla ei ollut sydäntä*. Prinsessan rakkauden ilmaisu on hyvin ujoa ja pientä esimerkiksi Arieliin verrattuna. Yhtenä poikkeuksena pohjoisamerikkalaisista elokuvista nostamme kuitenkin esiin *Upin*, jossa rakkauden tunnetta osoitetaan enemmän muilla keinoilla, kuten teoilla ja eleillä, kuin sanoittamalla.

Pelon tunne näkyi usein aikuisten reaktiona tuntemattomiin asioihin, tilanteisiin tai olioihin erityisesti pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa. Näissä elokuvissa lapset taas kohtasivat esimerkiksi aikuisia pelottavat vieraat oliot, kuten E.T.:n ja Stitchin, uteliaasti ja rohkeasti. Japanilaisissa elokuvissa pelkoa taas esitettiin myös lasten reaktiona tuntemattomaa kohtaan. Tämä näkyy esimerkiksi *Henkien* kätkemässä, jossa Chihiro on hyvin peloissaan uuden ja tuntemattoman edessä. Kaikissa kulttuureissa pelkoa herättivät kuitenkin samankaltaiset teemat, kuten pahuus ja sota.

Tunteiden säätelyn osalta havaintomme olivat myös linjassa esimerkiksi Mesquitan, Leersnyderin ja Albertin (2014) kanssa. Japanilaisissa oli huomattavissa, että tunteita säädeltiin enemmän yleisesti hyväksytyyn suuntaan ja muita henkilöitä ajatellen. Hahmojen sisäistä tunteiden

säätelyä on kuitenkin haastavaa arvioida elokuvista, eikä sen osalta voi tuoda esiin samanlaisia johtopäätöksiä kuin tunteiden ilmaisun kannalta.

Kulttuurintutkimuksessa on eräs hyvin tutkittu vastakkainasettelu, jonka vaikutus on hyvin esillä erityisesti aineistomme pohjoisamerikkalaisissa ja japanilaisissa elokuvissa: individualismi ja kollektivismi. Usein individualistisuus liitetään länsimaalaiseen, maskuliiniseen, maailmaan (Triandis, 1994) ja kollektivismi itämaiseen, feminiiniseen, maailmaan (Kashima ym., 1995). Tämän eron huomasimme myös aineistomme elokuvissa.

Individuaalisuudessa korostuu yksilöllisyys, henkilökohtaiset oikeudet ennen velvollisuuksia sekä huoli vain itseä ja läheisiä, eikä oman lähipiirin ulkopuolisia, ihmisiä kohtaan. (Oyserman ym., 2002). Kollektivismia määrittää taas ryhmään tai yhteisöön kuulumisen arvottaminen tärkeämmäksi kuin yksilölliset tarpeet sekä yhteisön ja yhteiskunnan kautta omaksuttujen velvollisuuksien noudattaminen (Oyserman ym., 2002).

Tällaista alueellista jaottelua on kuitenkin kritisoitu paljonkin, sillä suuressa osassa Pohjois-Amerikkaa ja Japania koskevissa tutkimuksissa löydökset eivät ole olleet tämän jaottelun mukaiset (Takano & Osaka, 1999). Toisaalta Oysermanin ja kumppaneiden (2002) kollektivismia määrittelevässä tutkimuksessa japanilaiset arvottavat ryhmän välistä harmoniaa ja hierarkiaa sekä ryhmätyöskentelytaitoja tärkeimmiksi kuin amerikkalaiset. Amerikkalaisilla tärkeimmiksi kollektivismia määritteleviksi arvoiksi nousivat ryhmään kuulumisen tunne sekä toiselta avun pyytäminen (Oyserman ym., 2002). On kuitenkin mielenkiintoista, että pohjimmiltaan ne argumentit, mitä Oyserman kumppaneineen on valinnut amerikkalaisen kollektivismiin vahvimiksi perusteluiksi, ovat pohjimmiltaan hyvin individuaalisia ajatuksia. Ryhmään kuulumisen tunne sekä avun pyytäminen ovat kuitenkin yksilöllisiä omaan tunteeseen keskittyviä indikaattoreita, kun taas ryhmän harmonian ja sen sisäisen hierarkian arvottaminen sisältää koko ryhmän ja sen sisällä olevien velvollisuuksien kunnioittamisen.

Myös tämä näkökulma nousi esille tutkimuksessamme, sillä huomasimme selkeän eron erityisesti pohjoisamerikkalaisten ja japanilaisten elokuvien yhteiskunnan, luottamuksen ja velvollisuuksien kuvauksissa. Japanilaisista elokuvista erityisesti *Naapurini Totorossa* nousevat esille nämä kaikki. Elokuvan yhteisö on tiivis, mutta toivottaa uuden perheen heti tervetulleeksi joukkoonsa. Yhteisön sisällä ei esitetä epäluuloisuutta tai kuulumattomuuden tunteita, kuten esimerkiksi pohjoisamerikkalaisissa *Lilossa ja Stitchissä* tai *Herkuleksessa*, joiden päähenkilöt eivät koe kuuluvansa yhteisöön tai saavansa sieltä tukea. Herkulekseen suhtaudutaan jopa avoimen vihamielisesti: ”Poika on vaarallinen. Hän on vaaraksi tavallisille ihmisille. // Varoitaa

*sinua! Vie tämä oikku pois täältä.” Sen sijaan Naapurini Totorossa nousee vahvasti esille ”koko kylä kasvattaa” -ajatus, joka toistuu myös suomalaisessa *Heinähatussa ja Vilttitossussa*, jossa sisarusten kasvatustyöhön osallistuvat niin naapurit kuin kylän poliisit.*

Toinen suuri ja tärkeä teema, joka erottaa japanilaiset elokuvat muista aineistomme elokuvista, on kiitollisuus. Niin lapsi- kuin aikuishahmotkin osoittavat avoimesti kiitollisuuttaan. *Naapurini Totorossa* sisarukset ja isä kiittävät jopa puuta, jonka avulla he suunnistivat metsässä (kuva 50):

ISÄ: *Asento! Kiitos puu, että autoit meitä. Autathan vastakin. (kaikki kumartavat puulle)*

MEI & SATSUKI: *Kiitoksia, puu!*

Kiitollisuutta osoittavat japanilaisissa elokuvissa myös erityisesti *Kiki Kikin lähettipalvelussa* sekä Sophie *Liikkuvassa Linnassa*. He molemmat pyrkivät tekemään vastapalveluksen heitä auttaneille esimerkiksi siivoten tai auttaen arjen töissä (kuva 51). Kiitollisuutta osoittavat myös Eboshin *Prinsessa Mononokessa* pelastamat prostituoidut sekä spitaaliset. Vastapalveluksi he tarjoavat luottamuksensa.



Kuva 50: *Naapurini Totoro* (Hara 1988), 00:40:47 © Ghibli International



Kuva 51: *Kikin lähettipalvelu* (Hara & Miyazaki 1989), 00:29:39 © Tōei Company/Studio Ghibli

Vertasimme muutamien aineistomme elokuvien *kiitos* -sanojen määrää, ja huomasimme, että todellakin japanilaisissa elokuvissa sana *kiitos* esiintyi huomattavasti paljon enemmän kuin pohjoisamerikkalaisissa. Esimerkiksi *Kikin lähettipalvelussa* sana toistui 33 kertaa ja *Henkien kätkemässä* 25 kertaa. Pohjoisamerikkalaisista elokuvista *Kikin lähettipalvelun* kanssa samana vuonna julkaistu *Pieni merenneito* keräsi taas yhteensä kolme kiitosta, ja 2000-luvun vastine *Lilo ja Stitch* neljä kiitosta. Ero on huima. Tulos oli myös siinä suhteessa yllättävä, että tutkimusten mukaan länsimaalainen tunneilmaisu on verbaalisempaa, kuin itämaalainen (Keltikan-gas-Järvinen, 2004, 175–176). Silloinhan voitaisiin päätellä, että pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa sanoitettaisiin kiitollisuuden tunnetta enemmän kuin itämaalaisessa, jossa kiitollisuus tulee ilmi enemmän myös tekojen kautta. Näin ei kuitenkaan selvästi ollut. Tämä löydös voisi

myös viitata siihen, että Japanissa kohteliaisuus ja tapakasvatus arvotetaan korkeammalle kuin Pohjois-Amerikassa.

Suurimmat erot, ja aiemmissa kappaleissa kriittisesti pohtimamme aiheet, liittyivät pääosin pohjoisamerikkalaisiin elokuvaan. Sekä rakkauskurssissa, pahuuskurssissa kuin tunnettomuuskurssissakin epäuskottavimmat, mustavalkoisimmat ja negatiivisimmat tunnereaktiot kuuluvat pohjoisamerikkalaisten elokuvien henkilöahmoille. Koska teoreettisena näkökulmamme on sosiaalinen konstruktionismi, olemme uskaltaneet yhdistää nämä piirteet pääosin kulttuurin vaikutukseksi.

Rakkauskurssin osalta erityisesti romanttisen rakkauden esiintyvyydessä ja representaatioissa oli huomattavissa eroja eri kulttuurien välillä. Eniten romanttista rakkautta esiintyi aineistomme pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa, vähiten japanilaisissa. Pohjoisamerikkalaisista elokuvista kahdessa, *Pienessä Merenneidossa* ja *Herkuleksessa* romanttinen rakkaus oli ensisilmäyksellä tapahtuvaa ja se kohdistui erityisesti hahmojen ulkoisiin ominaisuuksiin. Japanilaisista elokuvista vain *Liikkuvassa linnassa* esiintyi romanttista rakkautta. Erona pohjoisamerikkalaisiin elokuvaan Sophien ja Haurun romanttisen rakkauden kehittyminen kesti pitkään, koko elokuvan ajan.

Myös pahuuskurssin osalta on nähtävissä selkeä ero eri alueiden pahuuden kuvauksissa. Pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa korostuu selkeän ja pääosin kaksiulotteisen pääpahiksen rooli. Myös pahuuden kuvaaminen visuaalisesti epämiellyttävänä oli yleisempää pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa. Japanilaisissa elokuvissa kahdessa oli selkeä pääpahis, mutta neljässä pahuus oli selvästi monimuotoisempaa ja näyttäytyi olosuhteiden pakkona, mielenterveydellisinä tai terveydellisinä asioina tai yhteiskunnallisena, kenestäkään yksittäisestä ihmisestä riippumattomana, pahuutena kuten sotana. Japanilaisten *Henkien kätkemän* sekä *Pokémon: MewTwoon vastaiskun* selkeät pääpahikset taas hyväksyivät häviönsä tai muuttivat asenteitaan, jolloin heitä ei rangaistu vangitsemalla tai tappamalla, kuten pohjoisamerikkalaisten elokuvien pahiksia.

Yksi huomattava kulttuurien välinen ero aineistomme elokuvissa liittyy hahmojen itsenäistymiseen. Itsenäistymistä esiintyi hyvin tasaisesti kaikissa valitsemiemme alueiden elokuvissa, mutta se kohdistui selkeästi eri ikäluokkiin eri kulttuureissa. Huomattavaa oli, että japanilaisissa ja pohjoismaalaisissa elokuvissa itsenäistymisen liittyi pelkästään lapsihahmoihin. Pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa itsenäistymisen koski taas vain aikuisuuden kynnyksellä olevia tai aikuisia hahmoja.

Itsenäistymisen esittäminen eri ikävaiheissa eri maissa voisi olla osin selitettävissä esimerkiksi kulttuurin eroavaisuuksilla. Pohjoismaissa aikuistumiseen liittyvään itsenäistymiseen kuuluu olennaisesti omilleen muuttaminen, ja itsenäistyminen nähdään velvollisuutena ja osoituksena hyvästä elämästä (Herranen & Harinen, 2008). Tämän vuoksi on ymmärrettävää, että jo lastenelokuvissa itsenäistymistä ihannoidaan Pohjoismaissa ja lapsia halutaan valmistella tulevaan. Yhdysvalloissa ja Japanissa nuoret aikuiset asuvat todennäköisemmin vielä hieman vanhempiina, 20–32 –vuotiaina, yhdessä vanhempiensa kanssa, Japanissa vielä todennäköisemmin kuin Yhdysvalloissa (Tsuya, Mason & Bumpass, 2017). Itsenäistymisen ihannointi hyvin nuorena japanilaisessa kulttuurissa ei siis niinkään sovi Tsuyan, Mason ja Bumpassin tutkimuksen tuloksiin. Itsenäistymisen melko vahva kulttuurisidonnaisuus aineistomme elokuvissa sopii myös hyvin sosiaalisen konstruktionismin näkemykseen kulttuurin merkityksestä todellisuuden rakentumiseen (Kim, 2001).

Myös sukupuolten kuvauksessa oli huomattavia eroja eri alueiden välillä varsinkin naisoletettujen hahmojen kuvauksissa. Pohjoisamerikkalaisissa Disney-elokuvissa naisoletetut hahmot ovat usein vahvasti seksualisoituja. *Pienen merenneidon* 16-vuotiasta Arielia kutsuttiin elokuvan ensimmäisissä arvosteluissa seksikkääksi: ”*She’s a sexy little honey-bunch with a double-scallop-shell bra and a mane of red hair tossed in tumble-out-of-bed Southern California salon style*” (Los Angeles Times, 15.11.1989). Siis aikuinen keski-ikäinen miesarvostelija kiinnittyi lastenelokuvan alaikäisessä päähenkilössä hänen ulkonäköönsä ja seksikkyyteensä niin vahvasti, että hän julkaisi ajatuksensa lehdessä, kuin tällainen näkökulma olisi normaali.

Naisoletettujen hahmojen seksualisointia elokuvissa on tutkinut erityisesti The Geena Davis Institute on Gender in Media, joka on vuodesta alkaen 2008 julkaissut laajoja tutkimuksia liittyen sukupuolten kuvaukseen elokuvissa ja televisiossa. Tutkimusjulkaisussa *Gender Bias Without Borders: An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries* (2014) huomattiin, että naishahmojen ulkonäköä kommentoidaan viisi kertaa todennäköisemmin kuin mieshahmot ja he pukeutuvat kaksi kertaa todennäköisimmin paljastaviin asuihin tai ovat täysin alasti kuin mieshahmot. Lisäksi tuloksista huomattiin, että kaikista seksualisoiduimmat naishahmot olivat teini-ikäisiä (The Geena Davis Institute on Gender in Media, 2014).

Japanilaisten elokuvien naiskuva on taas täysin päinvastainen kuin pohjoisamerikkalaisten. Kulttuurillisesti taustalla voi olla esimerkiksi vahva buddhalainen seksuaalisen pidättäytymisen kulttuuri (Junko & Glassman, 1993) tai seksuaalisten sisältöjen vahva sensurointi tänäkin päivänä (McLelland, 2015). Mutta voi toki olla ihan vain niinkin, että elokuvantekijöiden mielestä

seksualisoinnilla ei ole paikkaa lastenelokuviissa, vaikka henkilöhahmot olisivatkin täysi-ikäisiä. Esimerkiksi Liikkuvan linnan 18-vuotias Sophie pukeutuu konservatiivisesti ja pitää hiuksensa aina letillä. Hän myös kokee vahvana osana identiteettiään sen, ettei hän ole kaunis. Siksi hän ei ehkä sure muutostaan vanhukseksi. Toisaalta voidaan pohtia, onko tällainenkaan, kauneuden täysin pois arvottava kuvaus sellainen, jonka haluamme vaikuttavan lapsiin.

Itsenäistyäkseen kotoa muuttanut 13-vuotias Kiki näytetään myös niin ikään vielä hyvin lapsenomaisena ja viattomana (kuva 52) kun taas vain kolme vuotta vanhempi, mutta yhä alaikäinen, Ariel kieriskelee hiukset hulmuten meren pohjalla (kuva 53). Kikiä kyllä pohdituttavat aikuistumiseen liittyvät kysymykset, ja hän suree sitä, että ei osaa pukeutua naisellisemmin. Korjatakseen tilanteen hän ostaa itselleen punaiset kengät.

Toinen ero, jonka voimme luokitella kulttuurilliseksi eroksi, on ainakin *Pienen merenneidon* ja *Kikin lähettipalvelun* välillä selkeä, nimittäin naisoletettujen hahmojen repliikkien määrä. Molemmissa elokuvissa päähenkilönä on tyttöoletettu hahmo, joten voisi olettaa, että myös elokuvan dialogista suurin osa kuuluisi naisoletetuille hahmoille. Näin onkin *Kikin lähettipalvelussa*, jossa noin 71 % repliikeistä (546/775) kuultiin naisoletetuilta hahmoilta. *Pienessä merenneidossa* vastaava luku on taas Carmen Foughtin ja Karen Eisenhauerin tutkimuksen mukaan 32 % (The Washington Post, 25.1.2016). *Pieni merenneito* ei ole yksin tällaisena aineistossamme, sillä ainakin *Leijonakuninkaassa* ja *Upissa* vastaavat prosenttiosuudet olivat 13 % ja 7 % (Pudding, 4/2016). Näissä tosin päähenkilöinä ei nähdä naisoletettuja hahmoja.



Kuva 52: *Kikin lähettipalvelu* (Hara & Miyazaki 1989), 00:15:27 © Tōei Company/Studio Ghibli



Kuva 53: *Pieni merenneito* (Howard & Musker 1989), 00:17:06 © Walt Disney Pictures

Pohjoismaalaisten naisoletettujen hahmojen kuvauksissa korostuu taas huomattavasti enemmän äitiys ja sen tavoitteet. Elokuvien ollessa näyteltyjä elokuvia, suuria ulkomuodollisia eroja elokuvissa ei ollut: silmiä ei ole piirretty suuriksi, eivätkä vartaloiden mittasuhteet ole epärealistiset. Ero onkin enemmän naisoletettujen hahmojen luonteenpiirteissä, arvoissa ja velvollisuuksissa.

Alueellisissa eroissa esiin nousi kulttuurien väliset erot tunteissa ja niiden ilmaisussa. Tämä ei ollut yllättävä tulos, sillä osasimme odottaa sitä aiempien, tunteita ja kulttuuria tarkastelevien tutkimusten perusteella. Nostimme esiin myös yhteiskunnan kuvauksen ja kiitollisuuden, sekä pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa korostuvat rakkauden ja pahuuden kuvaukset. Alueellisten erojen osalta huomiomme kiinnittyi myös itsenäisyyden kuvaukseen, joka pohjoismaalaisissa ja japanilaisissa elokuvissa oli lasten itsenäisyyttä ihaileva. Lisäksi sukupuolten, ja erityisesti naisoletettujen hahmojen kuvaamisessa oli huomattavissa kulttuurien välisiä eroja, sillä pohjoismaalaisissa ja japanilaisissa elokuvissa nuoret hahmot kuvattiin ikätasolleen sopivampina, kuin pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa, joissa nuoria naisoletettuja hahmoja oli seksualisoitu voimakkaasti.

6.4. Ajalliset muutokset

Ajallisia eroja oli huomattavissa paljon vähemmän kuin alueellisia. Tämä selittyy varmasti sillä, ettei ajallinen muutos aineistossamme ollut kuin kolme vuosikymmentä. Pidemmällä aikavälillä tarkasteltuna ajallisia eroja eri diskurssien sisällä olisi luultavasti esiintynyt enemmän. Nyt ajalliset erot liittyvät kolmeen diskurssiin: pahuus-, rakkaus- ja valtakurssisiin.

Pahuuden esiintyvyydessä ei ajan myötä tapahtunut kasvua tai vähentymistä, vaan muutos liittyy enemmän pahuuden visuaaliseen esittämiseen. Vanhemmissa, erityisesti Disneyn elokuvissa pahat hahmot on esitetty ulkoisesti selvästi synkempinä hahmoina kuin muut hyvät tai neutraalit hahmot. Pahuutta korostetaan tummilla sävyillä, uhkaavilla kuvakulmilla ja pahikset on esitetty ulkonäöllisesti rumina (kuvat 54 ja 55). Uudemmissa elokuvissa, esimerkiksi *Upissa*, pahis ei ollut yhtä selkeästi tunnistettavissa pahaksi ulkomuotonsa perusteella, vaan aluksi Muntz esitettiin kiltin ja tavallisen oloisena vanhuksena (kuva 56). Myöskään *Lilossa ja Stitchissa* pahisten tunnistaminen ulkonäön perusteella ei ole aivan yksiselitteistä. Aluksi uhkaavalta vaikuttava sosiaalityöntekijä osoittautuikin lempeäksi ja pelottavan näköiset avaruusoliot ovatkin lopulta kaikki hyväsydämiä ja oikeudenmukaisia (kuva57).



Kuva 54: *Pieni merenneito* (Howard & Musker 1989), 00:44:29, © Walt Disney Pictures.



Kuva 55: *Leijonakuningas* (Hahn, 1994), 00:27:20 © Walt Disney Pictures



Kuva 56: *Up - kohti korkeuksia* (Rivera, 2009), 00:53:54, © Walt Disney Studios Motion Pictures/Walt Disney Pictures/Pixar



Kuva 57: *Lilo ja Stitch* (Spenser, 2002), 00:00:40, © Buena Vista Pictures/Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation

Mustavalkoisen ja moniulotteisen pahuuden osalta ajallista muutosta on huomattavissa niin ikään vain pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa. *Lilossa ja Stitchissä* esitetty pahuus on moniulotteista ja muuttuvaa. Elokuvan ajan useamman hahmon voi mieltää pahikseksi heidän tekojensa perusteella, mutta lopulta kaikki hahmot osoittautuvat pohjimmiltaan hyväksi.

Siirryttäessä 80-luvulta 2000-luvulle romanttisen rakkauden merkitys elokuvissa ja niiden juonessa muuttuu. Tämänkin teeman osalta muutos tapahtuu pohjoisamerikkalaisissa Disneyn elokuvissa. 80-luvun *Pienessä Merenneidossa* ja 90-luvun *Herkuleksessa* romanttisella rakkautella on merkittävä rooli koko elokuvan juonessa. Molempien elokuvien onnellisen lopun takaa se, että päähenkilö päätyy yhteen rakastamansa henkilön kanssa. 2000-luvun *Lilossa ja Stitchissa* sekä *Upissa* romanttinen rakkaus on kuitenkin paljon pienemmässä osassa, ja ne keskittyvät perheen ja ystävien väliseen rakkauteen. *Lilossa ja Stitchissä* lopuksi iloitaan onnellisesti päättyneestä seikkailusta ja siitä, että Stitch saa virallisesti tulla osaksi Lilon perhettä. Vaikka Nanista ja Davidista tulee elokuvan lopussa pari, ei tämä korostu elokuvan tärkeimmäksi käännteeksi. *Upissa* Rasmuksesta, Carlista ja Dogista tulee uusi onnellinen perhe. Onnellista loppua korostaa vielä viimeinen kuva, jossa näytetään Ellien haaveen talosta kalliolla

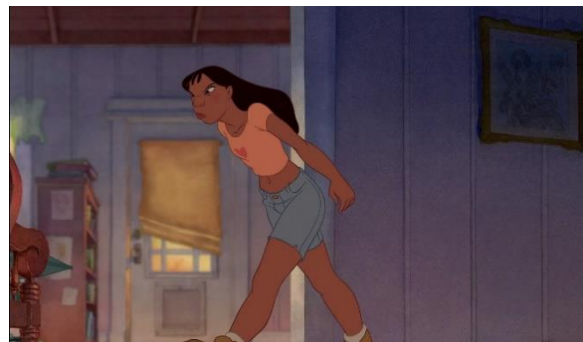
toteutuneen. 2000-luvun Disneyn elokuvissa onnellista loppua ei siis enää yhdistetä romanttiseen rakkauteen kuten 80-luvulla.

Valtadiskurssin osalta ajallisia muutoksia oli huomattavissa sukupuolten ja vähemmistöjen esittämisessä. Sukupuolen representaatioon liittyviä muutoksia oli huomattavissa pohjoisamerikkalaisissa elokuvissa. Naisoletetuilla hahmoilla muutos liittyi sekä ulkonäköön että luonteeseen ja näkyi feminiinisten piirteiden vähentymisenä. Miesoletetuilla hahmoilla fyysisissä ominaisuuksissa ei tapahtunut muutosta, mutta hahmojen luonteenpiirteissä sitä oli huomattavissa. Huomiomme ovat linjassa Englandin, Descartesin ja Collier-Meeekin (2011) tutkimuksen tulosten kanssa, sillä he osoittivat, että prinsessahahmojen feminiiniset piirteet ovat vähentyneet ajan myötä.

Naisoletettujen hahmojen kuvauksen muuttuminen 80-luvulta 2000-luvulle on huomattavissa erityisen hyvin vertaamalla *Pientä Merenneitoa* ja *Liloa ja Stitchia*. 80-luvun Ariel on esitetty hyvin feminiinisenä hahmona. Ulkonäössä korostuvat pitkät kauniit hiukset, isot silmät ja naiselliset muodot kuten erittäin kapea vyötärö (kuva 58). 2000-luvun Nanin fyysisiä ominaisuuksia on kuvattu realistisemmin (kuva 59). Ulkonäöltään hahmo vaikuttaa myös atleettiselta, mikä on poikkeavaa vanhempien aineistomme elokuvien naisoletettuihin hahmoihin verrattuna.



Kuva 58: *Pieni merenneito* (Howard & Musker 1989), 00:27:00, © Walt Disney Pictures.



Kuva 59: *Lilo ja Stitch* (Spenser, 2002), 00:21:24, © Buena Vista Pictures/Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation.

Myös näiden hahmojen luonteenpiirteissä ja tunneilmaisussa huomasimme sukupuolisidonnaista muutosta. Arielin tunneskaala vaihtelee iloisesta, uteliaasta, onnellisesta, rakastuneesta, pelokkaasta ja surullisesta pieneen ärtymykseen. Hänen kokemansa ja näyttämänsä tunteet vastaavat Englandin, Descartesin ja Collier-Meeekin (2011) esittämää huomiota, että naishahmojen piirteissä korostuvat erityisesti hellyys ja pelokkuus. Näiden feminiinisten piirteiden vähentyminen näkyy kuitenkin *Lilon ja Stitchin* Nanissa. Hahmo osoittaa suuttumusta ja ärtymystä paljon avoimemmin sekä ilmein, elein että sanoin. Esimerkiksi meinattuaan jäädä auton alle Nani

potkaisee autoa vihaisena samalla huudahtaen: ”*Katsoisit eteesi, ugh, pönttöpää!*”. Tätä ei voisi kuvitella kuulevan kiltin ja herkän Arielin suusta vastaavassa tilanteessa.

Miesoletettujen hahmojen fyysiset ominaisuudet eivät ole kokeneet samanlaista ajallista muutosta. *Pienen Merenneidon* prinssi Erik ja *Lilon ja Stitchin* David ovat ajallisesta erosta huolimatta molemmat komeita ja lihaksikkaita hahmoja (kuvat 60 ja 61). Kuten aiemmin olemme todenneet, on tutkittu, että Disney-elokuvien prinssihahmojen korostuneita piirteitä ovat atleetisuus, fyysinen vahvuus ja määrätietoisuus (England, Descartes & Collier-Meek, 2011). Fyysisten piirteiden osalta tämä kuvastaa hyvin molempia hahmoja.

Suurempi muutos on tapahtunut muiden kuin ulkoisten piirteiden representaatioissa. Erik sopii hyvin Englandin, Descartesin ja Collier-Meekin prinssihahmon kuvaukseen. Hän on rohkea, itsevarma ja määrätietoinen hahmo. Itsevarmuus välittyy Erikkin koko olemuksesta ja määrätietoisuus tulee hyvin esille Erikkin ihastuttua Arieliin. Kristian yrittää vakuuttaa Erikille Arielin olevan vain harha, mutta Erik ei suostu uskomaan tätä: ”*Vielä kerran Kristian, hän oli oikea. Minä etsin sen neidon, ja aion naida hänet.*” Erik ei hetkeäkään epäile, etteikö Ariel haluaisi naimisiin tämän kanssa, vaikkei vielä edes tunne tätä.



Kuva 60: *Pieni merenneito* (Howard & Musker 1989), 00:21:11, © Walt Disney Pictures.



Kuva 61: *Lilo ja Stitch* (Spenser, 2002), 00:45:51, © Buena Vista Pictures/Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation

Lilon ja Stitchin David on Erikiin verrattuna hyvinkin erilainen ja moniulotteisempi hahmo. Hän on hieman epävarma ja ujo, eikä Erikkin tavoin pidä itsestään selvyytenä, että häneen rakastuttaisiin heti. David on myös välillä kömpelö ja tapaturma-altis. Luonteeltaan hän on lämmin, välittävä ja epäitsekäs. Vaikka prinssi Erikiäkään ei esitetä itsekkäänä tai kylmänä hahmona, ei hänestä kuitenkaan välity samanlainen lämminhenkisyys kuin Davidista. Davidin tunneskaala on myös monipuolisempi kuin Erikillä, ja David ilmaisee paljon enemmän negatiiviseksi mielletäviä tunteita.

Vähemmistöjen esittämisen osalta muutoksia oli huomattavissa ajan myötä. Erilaisia vähemmistöjä alkaa esiintyä merkittävässä rooleissa aineistomme 2000-luvun elokuvissa: *Näkymättömässä Elinassa* kielellinen, *Lilossa ja Stitchissä* etninen ja *Upissa* ja *Liikkuvassa linnassa* lastenelokuvien kontekstissa iällinen vähemmistö, vanhukset.

Näkymättömässä Elinassa esiintyy kielellinen vähemmistö, suomea, tai meänkieltä, puhuvat ruotsinsuomalaiset. Meänkielellä on Ruotsissa virallinen vähemmistökielen asema (Mantila, 2000). Koulussa Elinan lisäksi muutkin meänkieltä puhuvat oppilaat saavat osakseen syrjivää kohtelua koulun opettajan osalta. Elokuvan lopuksi vähemmistökieltä puhuvien asema kuitenkin paranee, kun opettajan ajatukset muuttuvat. Mantila (2000) kirjoittaa suomen kielen aseman parantuneen Ruotsin puolella 1950-luvulla, mihin aikaan *Näkymätön Elinakin* ajoittuu. Elokuva kuvaa siis hyvin vähemmistökielen aseman muutosta Tornionjokilaaksossa.

Lilossa ja Stitchissä esiintyy etnisiä vähemmistöjä, jotka vastaavat elokuvan tapahtumapaikan Havaijin väestörakennetta. Elokuvan ohjaaja-käsikirjoittajat Sanders ja DeBlois ovat kertoneet haastattelussa halunneensa kunnioittaa havaijilaista kulttuuria esittämällä sitä mahdollisimman aidosti (Cheng, 2007). Elokuvassa etnisiä vähemmistöjä ei tuodakaan esiin juuri vähemmistön näkökulmasta, kuten *Näkymättömässä Elinassa* kielellinen vähemmistö on kuvattu.

Upissa ja *Liikkuvassa linnassa* esiin nousee lastenelokuvissa iällinen vähemmistö, vanhukset. Erityistä muihin aineistomme elokuviin verrattuna on vanhuksen esiintyminen elokuvan päähenkilönä. Kümmerling-Meibauer (2013) on kirjoittanut vanhusten esiintyvyyden lisääntyneen viimeisten vuosien aikana, mikä sopiikin ajalliseen muutokseen myös meidän aineistossamme. Yksi yleistynyt asetelma lastenelokuvissa on seikkailu, jossa on yhdessä mukana vanhus- ja lapsihahmo (Kümmerling-Meibauer, 2013). Tämä näkyy aineistossamme sekä *Upissa*, että *Liikkuvassa linnassa*.

Upissa Carlin elämänkaari lapsesta vanhukseksi esitetään elokuvan alussa, ja lopun ajan elokuvasta hän on 78-vuotias. *Liikkuvassa linnassa* Sophie ei varsinaisesti ikäänny, mutta muuttuu fyysisesti vanhukseksi elokuvan alussa Turhattaren loitsun vaikutuksesta. Vanhusten nostaminen tärkeiksi hahmoiksi lastenelokuvissa on mielenkiintoinen muutos. Lasten voi olla hankalaa samaistua iäkkääseen hahmoon, mutta elokuvien avulla he voivat kuitenkin saada parempaa ymmärrystä elämästä vanhana.

Huomasimme ajallistenkin erojen osalta kulttuurien välisiä eroavaisuuksia, sillä ajan myötä tapahtuvat muutokset painottuvat pohjoisamerikkalaisiin, erityisesti Disneyn tuottamiin elokuviin. Niiden osalta ajallista muutosta esiintyy kaikissa ajallista muutosta kokeneissa teemoissa:

pahuuden esittämisessä, romanttisen rakkauden merkityksessä, sukupuolten representaatiossa ja vähemmistöjen esiintyvyydessä. Pohjoismaiden ja Japanin osalta ajallisia eroja oli huomattavissa vain vähemmistöjen lisääntymisessä ajan myötä.

Pahuuden osalta ajalliset erot liittyivät pahuuden visuaaliseen esittämiseen. Selkeästä ja synkstä pahiksen representaatiosta siirryttiin moninaisempaan, ei yksiselitteiseen pahan hahmon kuvaukseen. Myös romanttisen rakkauden kuvaus muuttui, sillä sen merkitys elokuvien juonessa väheni. 2000-luvun Disneyn elokuvissa se oli enemmän mukana kulkeva sivujuoni, ja elokuvat keskittyivät enemmän ystävien ja perheen väliseen rakkauteen. Sukupuolten representaation muutokset koskivat naisoletettujen hahmojen osalta sekä luonnetta että ulkonäköä, miesoletettujen kohdalla vain luonnetta. Sekä nais- että miesoletetuilla hahmoilla muutos näkyi sukupuolen kuvauksen moninaistumisena. Uusimmissa elokuvissa vähemmistöjä esitettiin ensimmäistä kertaa aineistossamme.

7. Pohdinta

Tutkimuksemme tarkoitus oli selvittää, millaisia tunnediskursseja lastenelokuvista löytyy, sekä esitellä ne kriittisen diskurssianalyysin keinoin kriittisesti. Tarkoituksenamme oli löytää erilaisia vallan viitekehyksiä, joiden kautta pohtia sitä, onko elokuvissa annettu kuva esimerkiksi pahuudesta, rakkaudesta, ulkopuolisuudesta tai sukupuolirooleista tasa-arvoinen, realistinen ja moninaisuutta suvaitseva. Nämä näkökulmat sekä arvomaailma ovat lähtöisin totta kai omista kokemuksistamme siitä, mitä lapsille tulisi opettaa, mutta niitä tukevat ja toistavat myös esimerkiksi perusopetuksen opetussuunnitelmassa esitetyt arvokasvatuksen periaatteet (POPS, 2014, 15–16).

Koemme, että tutkimuksemme on merkittävä. Varsinkin suomalaisten lastenelokuvien tutkimus on yhä hyvin vähäistä, kuten Römpötti ja Karlsted (2021) ovat esittäneet tänä vuonna julkaisutussa artikkelissaan *2000-luvun suomalainen lastenelokuva: Missä viipyy tutkimus?* Koska muuta aineistomme materiaalia, erityisesti Disney-elokuvia, on tutkittu paljon laajemmin, on vertailu mielestämme hyvä lähtökohta myös suomalaisen lastenelokuvan tutkimuksellisen arvon nostamiseksi.

Tutkimuksemme merkittävydestä kertoo myös se, että suuressa osassa yleisesti lastenelokuvia käsittelevistä tutkimuksista, aineistona oli hyvin usein pelkästään Disney-elokuvia tai muita englanninkielisiä lastenelokuvia. Tätä hyvin rajatun aineiston merkitystä tutkimuksen luotettavuudelle ei usein tuotu esille. Sen vuoksi ajattelemme olevan tärkeää, että olemme valinneet elokuvia erilaisista kulttuureista. Myös sen vuoksi tutkimuksemme tulos tuo uutta tietoa ja näkökulmaa lastenelokuvien tutkimuksen kentälle.

Seuraavaksi esittelemme tutkimuksemme lopullisia huomattavimpia havaintoja. Nämä havainnot linkittyvät vahvasti tutkimuskysymyksiimme. Yksi huomattavimmista havainnoistamme olivat elokuvien tunnediskurssien kautta havainnoimamme alueelliset ja kulttuurilliset erot. Vaihtelu oli jopa suurempaa, kuin olimme aluksi odottaneet. Suurin vaihtelu oli pohjoisamerikkalaisten ja japanilaisten elokuvien välillä muun muassa pahuuden, rakkauden, itsenäistymisen ja stereotyyppisten sukupuoliroolien esittämisessä. Pohjoismaalaiset elokuvat sijoittuivat niin ikään useimmiten näiden kahden kuvauksen välimaastoon. Yksi tähän vaikuttavista tekijöistä oli muun muassa se, että pohjoismaalaisista elokuvista yksikään ei ollut animaatioelokuva, jolloin esimerkiksi fyysisiä piirteitä tai ilmaisua ei voitu samaan tapaan karikatyrisoida.

Ajalliset muutokset liittyivät taas eniten pohjoisamerikkalaisiin elokuvaan, joissa tapahtui muutosta niin pahuuden, rakkauden kuin sukupuolten kuvauksissa. Argumentoimme, että yhtenä syynä tälle voi olla se, että amerikkalainen kulttuuri ja siihen liittyvät ajatukset esimerkiksi naisen roolista sekä hyvydestä ja pahuudesta ovat olleet, ja ovat edelleen, paljon konservatiivisempia kuin Pohjoismaissa tai Japanissa. Ja koska lähtökohta on ollut konservatiivisempi, on ilmaisua täytynyt muuttaa globalisoituvassa maailmassa yhä enemmän esimerkiksi eurooppalaisia arvoja vastaaviksi. Tätä ajatusta tukevat muun muassa YK:n sukupuolten välisen tasa-arvon tutkimukset, joissa Yhdysvallat (sijalla 47) on pärjännyt paljon huonommin kuin Suomi (7), Ruotsi (3) tai Japani (27) (United Nations Development Programme, 2019). Lisäksi viimeaikaiset kampanjat kuten Black Lives Matter osoittavat, että Yhdysvalloissa myös muunlaiselle tasa-arvotyölle on tarpeensa.

Jos aineistomme elokuvien ajallinen muutos olisi ollut pidempi tai 2010-luvulle sijoittuva, olisimme ehkä voineet nähdä myös vähemmistöjä enemmän. Esimerkiksi Disneyn *Moana* (2016) ja Pixarin *Soul* (2020) kuvaavat laajemmin erilaisia etnisiä vähemmistöjä, vaikka yhä heidän asemansa vähemmistöinä yhteiskunnassa ei tule ilmi. Myös U.P.in sijaan yhdeksi aineistomme elokuvista olisi voinut olla *Prinsessa ja sammakko* (2009), jossa päähenkilönä on Disneyn ensimmäinen tummaihoisen prinsessa.

Alueelliset erot ja ajalliset muutokset nostavat esille Faircloughin (1989, 62) kriittisen diskursianalyysin vallan näkökulmasta siltä määrin, että on syytä pohtia sitä, miten nämä erot eriarvoistavat diskurssien vastaanottajia eli lapsia. 1980-luvun pohjoisamerikkalainen lapsi on nähnyt hyvin erilaisia sukupuolen tai pahuuden kuvauksia kuin esimerkiksi 2000-luvun japanilainen lapsi. Lähtöasetelma tulevaan on hyvin erilainen ja sitä kautta epätasa-arvoinen. Romanttisen rakkauden korostaminen jo lapsuudessa voi lisätä tunnetta siitä, että vasta rakastuneena ja perheen perustaneena voi löytää todellisen onnen elämässä. Toisaalta lapsen itsenäistymisen ihannoiti voi ajaa lapset itsenäistymään myös itse liian aikaisin.

Valta ja vallankäyttö elokuvissa ovatkin kolmas tärkeä näkökulmamme. Käsitelimme niin elokuvien kerronnassa tapahtuvaa valtakurssia, kuin elokuvantekijöiden käyttämä valtaa. Jälkimmäinen näistä vaatii laajempaa eettistä pohdintaa. Lapset hakevat itseään ja paikkaansa yhteiskunnassa muun vuorovaikutuksen lisäksi elokuvista, joten on selviö, että he peilaavat itseään elokuvan henkilöihin ja oman elämänsä tilanteita elokuvissa esitettyihin tapahtumiin. Onko siis oikein esittää romanttinen rakkaus perhettä ja omaa identiteettiä tärkeämmäksi? Tai onko oikein, että kuolema esitetään voitettavana? Tai onko oikein, että lapsen elämään

kuuluvia asioita jätetään pois elokuvista sen vuoksi, että aikuiset elokuvantekijät kokevat, että ne eivät ole tarpeeksi jännittäviä tai mielenkiintoisia?

Elokuvantekijöiden valta-asema lapsikatsojiin on suuri. Tekijät päättävät mitä teemoja esitetään ja mitä ei. Teemojen sisällä he taas päättävät millaisia arvoja tai normeja he nostavat esille sekä millaisten roolien, tekojen ja tunteiden kautta henkilöhahmot toimivat. Aikuisten, vanhempien, sukulaisten ja opettajien, vastuulla on taas se, millaisia elokuvia he näyttävät lapsille tai antavat heidän katsoa.

Lopputuloksena ja viimeisenä näkökulmana korostamme sitä, että diskurssien ja vallan tutkimusta tarvitaan, jotta voimme puuttua sosiaaliseen epätasa-arvoon. Mikään tutkimuksemme tulos ei itsessään tai ainoastaan ollut hälyttävä, mutta tiettyjen teemojen toistuvuus toi ilmeiseksi sen, että joko tällaista valtaa käytetään tietoisesti tai tällainen vallankäyttö on niin integroitunutta yhteiskuntaan ja toimintaamme, ettei sitä osata huomioida.

Tutkimustyössä pyritään välttämään virheitä, joten tutkimuksen tekemiseen kuuluu olennaisesti myös tutkimuksen luotettavuuden arviointi (Tuomi & Sarajärvi, 2018). Tuomi ja Sarajärvi (2018) kuitenkin kirjoittavat, ettei laadullisen tutkimuksen luotettavuuden arviointi ole yksiselitteistä. Heidän mukaansa tutkimusta arvioidaan kokonaisuutena, mutta arvioinnissa tulisi huomioida esimerkiksi tutkimuksen kohde ja tarkoitus, tutkijan omat sitoumukset, aineiston keruu ja analysointi, tutkimuksen luotettavuus ja tutkimuksen raportointi. Ei kuitenkaan riitä, että yksittäiset osa-alueet on täytetty hyvin, vaan tutkimuksen tulee olla johdonmukainen kokonaisuus (Tuomi & Sarajärvi, 2018).

Tässä tutkimuksessa luotettavuuden arvioinnin osalta on tärkeää nostaa esiin tutkijoiden omat lähtökohdat. Jo tutkimusaiheen valintaa on vahvasti ohjannut molempien tutkijoiden mielenkiinto elokuvia kohtaan. Elokuvat ovat aina olleet tärkeä osa elämäämme, joten koemme niiden tutkimuksen myös merkittävänä. Tutkimuksen painotusta ja aineiston analyysia on myös ohjannut meidän molempien tasa-arvoa ja yhdenvertaisuutta kannattava feministinen arvomaailmamme. Tämä on voinut vaikuttaa niihin näkökulmiin, mitä olemme aineistosta nostaneet esille ja toisaalta jättäneet huomiotta. Tutkimuksen luotettavuutta lisää kuitenkin mahdollisuus tutkimuksen toistamiseen. Elokuvat ovat julkinen aineisto, joten tutkimus on mahdollista toistaa samoilla elokuvilla ja menetelmillä. Lisäksi elokuvien muuttumattomuuden vuoksi tutkimus on toistettavissa vuosienkin päästä.

Analyysin raportoinnin tarkkuutta ja rehellisyyttä tulee myös arvioida. Olemme raportoineet tekemämme havainnot ja analyysin mahdollisimman tarkasti, ja raportoinnin tukena olemme

käyttäneet sekä teksti- että kuvasitaatteja tutkimistamme elokuvista. On kuitenkin huomioitava, että näin laajalla aineistolla analyysin raportointi on luonnollisesti valikoivaa, ja olemme tuoneet analyysin raportoinnissa esille vain tärkeimmäksi katsomamme näkökulmat. Jos toisimme esiin jokaisen huomionne, tulisi tutkimuksesta aivan liian pitkä Pro gradu -tutkielmaksi.

Koska tutkimuksemme aineistona toimii valmis aineisto, elokuvat, aineistoon liittyvät luotettavuuden kysymykset koskevat sen valintaa. Kahdeksantoista elokuvaa on pro Gradu -tutkimalle suhteellisen iso aineisto, mutta pieni otos verrattuna kaikkiin pohjoisamerikkalaisiin, pohjoismaalaisiin ja japanilaisiin 80-, 90- ja 00-luvun lastenelokuviin. Olemme valinneet aineistoomme mahdollisimman suosittuja elokuvia jokaiselta vuosikymmeneltä ja alueelta. Halusimme aineistoomme erityyppisiä elokuvia, minkä vuoksi valintaamme ovat vaikuttaneet myös elokuvien teemat ja juoni. Lisäksi, koska koko kolmen vuosikymmenen ja alueen elokuvatarjonnan läpikäyminen olisi ollut aikataulun puitteissa mahdotonta, elokuvien valintaan vaikutti osaltaan myös se, olivatko ne meille entuudestaan tuttuja. Kaikki aineistomme elokuvista oli nähnyt etukäteen vähintään kerran edes toinen meistä. Siksi on tärkeä huomioida myös se, että aiemmat tunne- tai muistijäljet elokuvista ovat voineet vaikuttaa tulkintaamme. Tutkimuksen luotettavuuden kannalta onkin huomioitava, että erilaisilla aineiston valinnan kriteereillä tutkimuksen tulokset olisivat saattaneet olla erilaisia.

Sosiaalisen konstruktionismin ja diskurssianalyysin näkökulmasta tulee luotettavuuden arvioinnissa huomioida myös aineistomme elokuvissa käytetty kieli. Scherer (2000, 149) on todennut tietyn kielen tunnesanojen ilmentävän tunteiden merkityksiä kyseisessä kulttuurissa. Olemme katsoneet aineistomme vieraskieliset elokuvat mahdollisuuksien mukaan suomeksi puhuttuna, tai sen ollessa mahdotonta, suomeksi tekstitettynä. Näin ollen kielelliset käännökset ovat voineet muokata aineistomme elokuvien tunnesanoja vastaamaan paremmin suomalaista, kuin alkuperäistä kulttuuria. Olemme kuitenkin toteuttaneet tutkimuksen suomalaisen luokanopettajan näkökulmasta, joten on perusteltua rajata elokuvien kieli suomeen esimerkiksi englannin sijasta.

Koska olemme toteuttaneet tutkimuksemme kriittisen diskurssianalyysin keinoin ja olemme itse nimenneet käyttämämme tunnediskurssit, tulee nimeämisen prosessia arvioida kriittisesti. Päädyimme nimeämään tunnediskurssit tunteita aiheuttavien syiden, ennemmin kuin tunteiden mukaan, sillä koimme näin pystyvämme monipuolisemmin kuvaamaan diskurssin sisältöä. On kuitenkin hyvä huomioida, että sanoilla voi olla eri merkityksiä eri ihmisille. Diskursseille antamamme nimet kuvaavatkin juuri meidän näkemyksiämme luomistamme diskursseista.

Aineistomme laajuuden ja ajan rajallisuuden vuoksi meillä ollut mahdollisuutta perehtyä yhteen elokuvaan niin syvällisesti, kuin olisi ollut mahdollista pienemmällä aineistolla. Toisaalta laaja aineisto on mahdollistanut kattavamman ajallisen ja alueellisen vertailun, joka olisi pienemmällä otannalla jäänyt hyvin suppeaksi. Alasuutarin (2011) mukaan laadullinen tutkimus tuottaa syvällistä, mutta heikosti yleistettävää tietoa. Koemme kuitenkin, että yhdistämällä teemäämme analyysia ja aiempia tutkimuksia esimerkiksi tunteisiin liittyvistä kulttuurien välisistä eroista, voimme tehdä yleistyksiä joistain havainnoista, sillä ne eivät pohjaudu pelkästään omaan analyysiimme.

Jotta tutkimus olisi luotettavaa, tulee sen noudattaa hyviä tieteellisiä menettelytapoja (Kuula, 2011). Kuulan (2011) mukaan tutkimuksessa on noudatettava rehellisyyttä ja huolellisuutta niin tutkimustyössä kuin tutkimustulosten esittämisessä ja arvioinnissa. Lisäksi tutkijoiden on asianmukaisesti huomioitava ja kunnioitettava muiden tutkijoiden työtä, jota hyödyntävät omassa julkaisussaan (Kuula, 2011). Näihin vaatimuksiin pyrimme vastaamaan koko tutkimuksen ajan raporttoimalla tutkimuksen etenemisen, analysoinnin ja tutkimustulokset tarkasti ja rehellisesti, sekä huomioimalla muiden tutkijoiden työn asianmukaisilla viittauksilla. Tutkimuksen luotavuutta arvioidessa tuomme myös rehellisesti esiin mahdollisia tutkimusta heikentäviä asioita.

Perehtyminen lastenelokuvaan ja niissä esitettyihin tunnediskursseihin on ollut mielenkiintoista ja myös tunteita herättävää. Tutkimuksemme sisältää laajasti erilaisia näkökulmia teemoihin, joita lastenelokuviissa esitetään, eivätkä kaikki esitetyt asiat ole olleet mielestämme positiivisia. Tämä onkin herättänyt tutkimusta tehdessä paljon ajatuksia, ja saanut pohtimaan mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita. Jokaista tutkimuksemme diskurssia ja niiden sisältämiä teemoja voisikin jo itsessään tutkia syvällisemmin ja laajemmin. Erityisesti valtakurssi ja sen sisällä esiin nostamamme vähemmistöjen esittäminen ja niiden puute, sekä sukupuolten representaatio olisivat meille mielenkiintoisia jatkotutkimuksen aiheita.

Ajallisesta ja alueellisesta näkökulmasta tutkimusta voisi myös laajentaa. Koska huomasimme ajallisia muutoksia aineistossamme jo kolmen vuosikymmenen otannalla, olisi merkittävää tutkia muutoksia myös pidemmällä aikavälillä ja ottaa vertailuun mukaan aivan tuoreita elokuvia. Myös alueellisten erojen tutkimukseen voisi tuoda mukaan muita alueita, kuten Euroopan, Afrikan ja Etelä-Amerikan. Lisäksi suomalaisia, erityisesti 2000-luvun jälkeen julkaistuja lastenelokuvia olisi merkittävää tutkia enemmän, kuten Römpötti ja Karlsted (2021) myös ovat todenneet.

Lähteet:

- Aasgaard, R., Bunge, M. J. & Roos, M. (2018). *Nordic childhoods 1700–1960: From folk beliefs to Pippi Longstocking*. New York: Routledge.
- Adams, P. (2006). Exploring social constructivism: Theories and practicalities. *Education*, 34(3), 243–257.
- Alasuutari, P. (2011). *Laadullinen tutkimus 2.0*. Tampere: Vastapaino.
- Eaton, M. M. & Rantanen, P. (1994). *Estetiikan ydinkysymyksiä*. Helsingin yliopisto.
- Aristotle. (1977). *Runousoppi*. Otava.
- Atkins, L. & Wallace, S. (2012). *Discourse analysis and policy analysis*. Teoksesta *Qualitative research in education* (pp. 169–188). SAGE Publications Ltd,
- Baecker, D. (1996). The Reality of Motion Pictures. *MLN*, 111(3), 560–577. Retrieved May 24, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/3251028>
- Bandura, A., & Wessels, S. (1994). Self-efficacy.
- Bateman, J. A. (2017). Critical discourse analysis and film. In *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies* (pp. 612–625). Routledge.
- Bettelheim, B. (1984). *Satujuen lumous: merkitys ja arvo*. Porvoo; Hki; Juva: WSOY.
- Chatman, S. B. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell U.P.
- Cheng, E. (2007). Family, Race and Citizenship in Disney's *Lilo and Stitch*. Teoksessa: Scott, N. (2007). *Monsters and Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*.
- Chwalisz, K., Diener, E., & Gallagher, D. (1988). Autonomic arousal feedback and emotional experience: Evidence from the spinal cord injured. *Journal of Personality and Social Psychology*, 54, 820–828.
- Coan, J. A. & Maresh, E. L. (2014) Social Baseline Theory and the Social Regulation of Emotion. Teoksessa Gross, J. J. (2014). *Handbook of emotion regulation* (2nd edition.). Guilford Press.
- Colman, I., Kingsbury, M., Weeks, M., Atallahjan, A., Bélair, M-A., Dykxhoorn, J., ... Kirkbride, J. (2014). CARTOONS KILL: casualties in animated recreational theater in an objective observational new study of kids' introduction to loss of life. *Bmj*, 349. doi:10.1136/bmj.g7184 mar
- Cornelius, R. R. (2000). Theoretical approaches to emotion. In *ISCA Tutorial and Research Workshop (ITRW) on Speech and Emotion*.
- Coy, M. (2009). Milkshakes, lady lumps and growing up to want boobies: How the sexualisation of popular culture limits girls' horizons. *Child Abuse Review: Journal of the British Association for the Study and Prevention of Child Abuse and Neglect*, 18(6), 372–383. <https://doi.org/10.1002/car.1094>

- Cox, M., Garret, E. & Graham, J. A. (2005). Death in Disney Films: Implications of children's understanding of death. *Omega*, 50(4), 267–280.
- Darwin, C. & Leikola, A. (2009). *Tunteiden ilmaisu ihmisissä ja eläimissä*. Terra Cognita.
- Eaton, M. M. & Rantanen, P. (1994). *Estetiikan ydinkysymyksiä*. Helsingin yliopisto.
- Eisenberg, N., Fabes, R. A., Guthrie, I. K., & Reiser, M. (n.d.). The role of emotionality and regulation in children's social competence and adjustment. *Paths to Successful Development*, 46–70. doi:10.1017/cbo9780511489761.003
- England, D. E., Descartes, L., & Collier-Meek, M. A. (2011). Gender role portrayal and the Disney princesses. *Sex roles*, 64(7), 555–567.
- Ekman, P., Friesen, W.V. & Ellsworth, P. (2013). Does the face provide accurate information? Teoksessa: Ekman, P. (toim.). *Emotion in the Human Face*. (56–97). Malor Books.
- Ekman, P., Friesen, W.V. & Ellsworth, P. (2013). What are the similarities and differences in facial behavior across cultures? Teoksessa: Ekman, P. (toim.). *Emotion in the Human Face*. (128–144). Malor Books.
- Eskola, J. & Suoranta, J. (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Vastapaino.
- Everhart, K., & Aust, P. J. (2006). What is your child watching? A content analysis of violence in Disney animated films: Scene I. *Kentucky Journal of Communication*, 25(2).
- Fairclough, N. (1989). *Language and power*. London: Longman.
- Ford, B. Q. & Mauss, I. B. (2015). Culture and emotion regulation. *Current opinion in psychology*, 3, 1-5. <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2014.12.004>
- Fortier, A-M. (2000). *Migrant Belongings: Memory, Space, Identity*. Oxford: Berg Publishers
- Gaut, B. (1999). Identification and Emotion in Narrative Film. Teoksessa Plantinga, C. R. & Smith, G. M. (1999). *Passionate views: Film, cognition, and emotion*. Johns Hopkins University Press.
- Gross, J. J. & Thompson, R. A. (2007). Emotion Regulation: Conceptual Foundations. Teoksessa Gross, J. J. *Handbook of Emotion Regulation*. New York: Guilford Press.
- Gyurak, A. & Etkin, A. (2014). A Neurobiological Model of Implicit and Explicit Emotion Regulation. Teoksessa Gross, J. J. (2014). *Handbook of emotion regulation* (2nd edition.). Guilford Press.
- Hakkarainen, P. (2020). Kehittävän varhaiskasvatuksen mahdollisuudet. *Varhaiskasvatuksen Tiedelehti. Journal of Early Childhood Education Research*. 9(2), 242–263.
- Herranen, J. & Harinen, P. (2008). Kohti hyvää aikuisuutta – “omilleen asettumisen” kulttuurinen kuva. *Aikuiskasvatus*, 28(1), 4–14. <http://elektra.helsinki.fi/se/a/0358-6197/28/1/kohtihyv.pdf>
- Hoffman, M. L. (1990). *Empathy and justice motivation*. *Motivation and Emotion*, 14(2), 151–172
- Hopkins, R. (2010). Moving because pictures? Illusion and the emotional power of film. *Midwest Studies in Philosophy*.

- Houghton, R. (23.4.2021). Pixar set to feature first transgender character in upcoming project. Haettu 16.11.2021 osoitteesta: <https://www.digitalspy.com/movies/a36207281/pixar-new-project-first-transgender-character/>
- Häkkinen, K. (2004). *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. WSOY.
- James, W. (1922). *The emotions*.
- Jokinen, A., Juhila, K. & Suoninen, E. (1993) Diskursiivinen maailma. Teoksesta: Jokinen, A., Juhila, K. & Suoninen, E. (2017). *Diskurssianalyysi: Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Junko, M., & Glassman, H. (1993). Buddhism and the historical construction of sexuality in Japan. *US-Japan Women's Journal. English Supplement*, (5), 87–115.
- Kahle, S., Miller, J., Lopez, M., & Hastings, P. (2016). Sympathetic recovery from anger is associated with emotion regulation. *Journal of Experimental Child Psychology*, 142, 359–371. doi:10.1016/j.jecp.2015.10.004
- Kashima, Y., Yamaguchi, S., Kim, U., Choi, S.-C., Gelfand, M. J., & Yuki, M. (1995). *Culture, gender, and self: A perspective from individualism-collectivism research*. *Journal of Personality and Social Psychology*, 69(5), 925–937.
- Keltikangas-Järvinen, L. (2004). *Tunne itsesi, suomalainen* (4. uud. p.). Helsinki: WSOY.
- Kim, B. (2001). Social constructivism. *Emerging perspectives on learning, teaching, and technology*, 1(1), 16.
- Kirsh, S. J. (2006). Cartoon violence and aggression in youth. *Aggression and violent behavior*, 11(6), 547–557.
- Koivunen, A. (2008). Affektin paluu? Tunneongelma suomalaisessa mediatutkimuksessa. *Media & Viestintä* 31(3), 5–24. Doi: <https://doi.org/10.23983/mv.63018>
- Kokkonen, M. (2017). *Ihastuttavat, vihastuttavat tunteet: Opi tunteiden säätelyn taito* (3. uud. p.). Jyväskylä: PS-kustannus.
- Kolker, R. (2015). *Film, form, and culture*. Routledge.
- Kracauer, S. (1973). *Theory of film: The redemption of physical reality*. London: Oxford University press
- Kuula, A. (2011). *Tutkimusetiikka: Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.
- Kääriäinen, J. (2008). Why Do the Finns Trust the Police? *Journal of Scandinavian Studies in Criminology and Crime Prevention*, 9(2), 141–159. doi:10.1080/14043850802450294
- Lahtinen, A. & Rantanen, J. (2019). *Tunnetaidot opetustyössä: Opas haastaviin tilanteisiin*. Jyväskylä: PS-Kustannus
- Larke-Walsh, G. S. (2020). *Injustice narratives in a post-truth society: emotional discourses and social purpose in Southwest of Salem: the story of the San Antonio four*. *Studies in Documentary Film*, 15(1), 89–104.
- Lastensuojelun keskusliitto. (2020). Nuorten viestejä vaikuttamisesta. Julkaisusta *Lapsen maailma* (7/2020)

- Los Angeles Times / Michael Wilmington, 15.11.1989. *MOVIE REVIEW: 'Little Mermaid' Makes Big Splash*. Haettu 27.10.2021 osoitteesta: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-11-15-ca-1802-story.html>
- Mantila, H. (2000). Meänkieli, yksi Ruotsin vähemmistökielistä. *Kielikello*. <https://www.kielikello.fi/-/meankieli-yksi-ruotsin-vahemmistokieli>
- Martin, J. F. (2007). *Children's attitudes toward superheroes as a potential indicator of their moral understanding*. *Journal of Moral Education*, 36(2), 239–250.
- Martin, K. A. & Kazzyak, E. (2009). Hetero-Romantic Love and Heterosexiness in Childrens' G-Rated Films. *Gender & Society*, 23, 315-336. doi:10.1177/0891243209335635
- Mazur, M. A., & Emmers-Sommer, T. M. (2003). The effect of movie portrayals on audience attitudes about nontraditional families and sexual orientation. *Journal of homosexuality*, 44(1), 157–181.
- May, V. (2011). Self, Belonging and Social Change. *Sociology*, 43(3), 363–378.
- Mayer, J. D., Caruso, D. R. & Salovey, P. (2016). The ability model of emotional intelligence: Principles and updates. *Emotion Review*, 8(4), 290–300. Haettu osoitteesta https://scholars.unh.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1319&context=psych_facpub
- Mayumi, K., Solomon, B. D., & Chang, J. (2005). The ecological and consumption themes of the films of Hayao Miyazaki. *Ecological Economics*, 54(1), 1-7.
- McLelland, M. (2015). 'How to Sex?' The Contested Nature of Sexuality in Japan.
- Mesquita, B., De Leersnyder, J. & Albert, D. (2014). The Cultural Regulation of Emotions. Teoksessa Gross, J. J. (2014). *Handbook of emotion regulation* (2nd edition.). Guilford Press.
- Miller, A. L., Karasawa, M., Hirabayashi, H., Kazama, M., Wang, L., . . . Tardif, T. (2021). Emotion expression and regulation in three cultures: Chinese, Japanese, and American preschoolers' reactions to disappointment. *Journal of experimental child psychology*, 201, 104972. <https://doi.org/10.1016/j.jecp.2020.104972>
- Nikolajeva, M. (2004). *Barnbokens byggklossar* (2., [rev. och utök.] uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Nummelin, J. (2005). *Valkoinen hehku: Johdatus elokuvan historiaan*. Vastapaino.
- Nurmi, J. E. (2011). Miksi nuori syrjäytyy. *NMI-bulletin*, 21(2), 28–35.
- Nyysönen, P. (1997). *Elokuva psykologisena ilmiönä: Münsterberg, Eisenstein ja kognitio-psykologia*. Lähikuva, 2-3, 15–30.
- Ochsner, K. N. & Gross, J. J. (2014). The Neural Bases of Emotion and Emotion Regulation: A Valuation Perspective. Teoksessa Gross, J. J. (2014). *Handbook of emotion regulation* (2nd edition.). Guilford Press.
- Oliver, Kelly. "The male gaze is more relevant, and more dangerous, than ever." *New Review of Film and Television Studies* 15.4 (2017): 451–455.
- Olsson, M. R. (2010). Michel Foucault: discourse, power/knowledge, and the battle for truth. Teoksessa Leckie, G. J., Given, L., & Buschman, J. E. (2010). *Critical theory for library*

- and information science: *Exploring the social from across the discipline*. Libraries Unlimited., 63–74.
- Operight (julkaisuaika tuntematon). *Kuvakaappauksen ottaminen elokuvasta*. Haettu 15.11.2021 osoitteesta <https://operight.fi/artikkeli/yleista/kuvakaappauksen-ottaminen-elokuvasta>
- Oyserman, D., Coon, H. M., & Kimmelmeier, M. (2002). Rethinking individualism and collectivism: evaluation of theoretical assumptions and meta-analyses. *Psychological bulletin*, 128(1), 3.
- Pautz, M. C. (2015). Argo and zero dark thirty: Film, government, and audiences. *PS, Political Science & Politics*, 48(1), 120.
- Pelastakaa Lapset ry. (2021). *Lapsen osallisuus*. Haettu 16.11.2021 osoitteesta: <https://www.pelastakaalapset.fi/lapsen-oikeudet/lasten-osallisuus/>
- Pietikäinen, S. (2000). Kriittinen diskurssintutkimus. Teoksesta Nuolijärvi, P., Nevalainen, T., Raumolin-Brunberg, H., Sajavaara, P., Linnakylä, P., Luukka, M., Piirainen-Marsh, A. (2000). *Kieli, diskurssi & yhteisö*. Jyväskylän yliopisto, soveltavan kielentutkimuksen keskus.
- Plantinga, C. (1999). Scene of Empathy and the Human Face. Teoksessa Plantinga, C. R. & Smith, G. M. (1999). *Passionate views: Film, cognition, and emotion*. Johns Hopkins University Press.
- POPS = Opetushallitus. (2014). Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2014. Helsinki. Haettu 15.11.2021 osoitteesta: https://www.oph.fi/download/163777_perusopetuksen_opetussuunnitelman_perusteet_2014.pdf
- Potter, W. J., & Warren, R. (1998). Humor as a camouflage of televised violence. *Journal of Communication*, 48, 40–57
- Pudding. (4/2016). Film Dialogue from 2000 screenplays, Broken Down by Gender and Age. Haettu 29.10.2021 osoitteesta <https://pudding.cool/2017/03/film-dialogue/>
- Pynnönen, A. (2015). *Varjosta valokeilaan: Kriittisiä diskurssianalysejä huonosta johtamisesta*. University of Jyväskylä.
- Rafter, N. H. (2006). *Shots in the mirror: Crime films and society*. Oxford University Press, USA.
- Rauhankasvatusinstituutti. 2021. Mitä rauhankasvatus on? Haettu <https://rauhankasvatus.fi/mita-rauhankasvatus-on/>
- Reinders, E. (2016). *The moral narratives of Hayao Miyazaki*. McFarland.
- Riekkocolma, E. (2021). Kohti lisääntyvää autonomiaa – eriytymisen ja itsenäistymisen polut lapsuudessa ja nuoruusiässä. *Psykoterapia*, 40(1).
- Riggle, E. D., Ellis, A. L., & Crawford, A. M. (1996). The impact of "media contact" on attitudes toward gay men. *Journal of homosexuality*, 31(3), 55–69.
- Rikoslaki 1995/578. <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1889/18890039001#L21>
- Rose, S. M. (1985). Same-and cross-sex friendships and the psychology of homosociality. *Sex roles*, 12(1), 63–74.

- Rosenfeld, N. & Steffens, J. (2019). Effect of audiovisual congruency on perceived emotions in film. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 29(4), 200–208. <https://doi.org/10.1037/pmu0000242>
- Römpötti, T., & Karlstedt, T. (2021). 2000-luvun suomalainen lastenelokuva: Missä viipyy tutkimus? *Kulttuurintutkimus*, 38(1), 30–39. Noudettu osoitteesta <https://journal.fi/kulttuurintutkimus/article/view/95412>
- Salmi, H. (1993). *Elokuva ja historia*. Painatuskeskus.
- Salmivalli, C. (2005). *Kaverien kanssa: Vertaissuhteet ja sosiaalinen kehitys*. PS-kustannus.
- Scherer, K. R. (2000). Psychological models of emotion. *The neuropsychology of emotion*, 137(3), 137-162.
- Sheppes, G. (2014). Emotion Regulation Choice: Theory and Findings. Teoksessa Gross, J. J. (2014). *Handbook of emotion regulation* (2nd edition.). Guilford Press.
- Simmel, G. (1950). The Field of Sociology. Teoksessa: Wolff, G. (toim. & suom.). *The Sociology of George Simmel*. 3–25. New York: The Free Press.
- Smelik, A. M. (2007). Feminist film theory.
- Smith, C. A. & Ellsworth, P. C. (1985). Patterns of Cognitive Appraisal in Emotion. *Journal of personality and social psychology*, 48(4), 813–838. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.48.4.813>
- Smith, G. M. (1999). Local Emotions, Global Moods, and Film Structure. Teoksessa Plantinga, C. R. & Smith, G. M. (1999). *Passionate views: Film, cognition, and emotion*. Johns Hopkins University Press.
- Smith, M. (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford University Press.
- Sorrentino, R. M., & Roney, C. J. (2013). *The uncertain mind: Individual differences in facing the unknown*. Psychology Press.
- Sutherland, J. A., & Feltey, K. (Eds.). (2012). *Cinematic sociology: Social life in film*. Sage.
- Tan, E. S. (1996). *Emotion and the structure of narrative film: Films as an emotion machine*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Tenzek, K.E. & Nickels, B.M. (2017). End-of-Life in Disney and Pixar Films: An Opportunity for Engaging in Difficult Conversation. *Omega*, 0(0), 1–20. doi.org/10.1177/0030222817726258
- The Geena Davis Institute on Gender in Media. (2014) *Gender Bias Without Borders: An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries*.
- The Washington Post. (25.1.2016). *Researchers have found a major problem with 'The Little Mermaid' and other Disney movies*. Haettu 29.10.2021 osoitteesta <https://www.washingtonpost.com/news/wnk/wp/2016/01/25/researchers-have-discovered-a-major-problem-with-the-little-mermaid-and-other-disney-movies/>
- Thompson, K., Bordwell, D., & Smith, J. (2003). *Film history: An introduction* (Vol. 205). New York: McGraw-Hill.

- Thompson, R. A. (2014). Socialization of Emotion and Emotion Regulation in the Family. Teoksessa Gross, J. J. (2014). *Handbook of emotion regulation* (2nd edition.). Guilford Press.
- Throop, E. M., Skinner, A. C., Perrin, A. J., Steiner, M. J., Odulana, A., & Perrin, E. M. (2013). *Pass the popcorn: "Obesogenic" behaviors and stigma in children's movies. Obesity, 22(7), 1694–1700.* doi:10.1002/oby.20652
- Towbin, M. A., Haddock, S. A., Zimmerman, T. S., Lund, L. K., & Tanner, L. R. (2004). Images of gender, race, age, and sexual orientation in Disney feature-length animated-films. *Journal of feminist family therapy, 15(4), 19–44.*
- Triandis, H. C. (1994). Culture and social behavior.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2018). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- United Nations Development Programme. (2019). *Gender Inequality Index (GII)* Haettu 1.11.2021 osoitteesta: <http://hdr.undp.org/en/content/gender-inequality-index-gii>
- Van Dijk. (2001) Critical Discourse Analysis. Teoksesta: Schiffrin, D., Tannen, D., Hamilton, H. E., Couper-Kuhlen, E., Martin, J. R., Norrick, N. R., . . . Webber, B. L. (2001). *The Handbook of discourse analysis*, 352–371. Blackwell Publishers.
- Wasko, Janet. *Understanding Disney: The manufacture of fantasy*. John Wiley & Sons, 2020.
- Wiersma, B. A. (2000). *The gendered world of Disney: A content analysis of gender themes in full-length animated Disney feature films*. South Dakota State University.
- Wilson, B. J., Linz, D., Donnerstein, E., & Stipp, H. (1992). The impact of social issue television programming on attitudes toward rape. *Human Communication Research, 19(2), 179–208.*
- Wonderly, M. (2009). Children's film as an instrument of moral education. *Journal of Moral Education, 38(1), 1–15.*
- Wöllner, C., Hammerschmidt, D. & Albrecht, H. (2018). Slow motion in films and video clips: Music influences perceived duration and emotion, autonomic physiological activation and pupillary responses. *PloS One, 13(6).* <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199161>
- Jämsén, E. (6.10.2020). "Kiusaaminen on yhteiskunnan mätäpaise" – näin pääkaupunkiseudun kansanedustajat ratkoisivat kouluväkivaltaa: empatian opettelua ja kovempia rangaistuksia. *Yle*. Haettu 5.3.2021 osoitteesta: <https://yle.fi/uutiset/3-11580090>
- Zuban, B. & Babbage, D. R. (2017). Films clips and narrative text as subjective emotion elicitation techniques. *The Journal of Social Psychology, 157(29), 194–210.* <https://doi.org/10.1080/00224545.2016.1208138>
- Zurcher, J. D., Brubaker, P. J., Webb, S. M., & Robinson, T. (2019). Parental Roles in “The Circle of Life” Representations of Parents and Parenting in Disney Animated Films from 1937 to 2017. *Mass Communication and Society, 1–23.* doi:10.1080/15205436.2019.1616763

LIITE 1

- Holmberg, Kaj (tuottaja) & Helminen, Liisa; Hartzell, Päivi (ohjaajat) 1982. *Kuningas, jolla ei ollut sydäntä*. Suomi: Neofilm Oy. 88 min.
- Bergendahl, Waldemar (tuottaja) & Danielsson, Tage (ohjaaja) 1984. *Ronja rövardotter (suom. Ronja ryövärintytär)*. Ruotsi: Svensk Filmindustri. 126 min.
- Tarjanne, Petra (tuottaja) & Rusto, Raili (ohjaaja) 1991. *Uppo-Nalle*. Suomi: Reppufilmi Oy. 66 min.
- Bergendahl, Waldemar (tuottaja) & Carmback, Görän (ohjaaja) 1996. *Kalle Blomqvist – mästerdetektiven lever farligt (suom. Kalle Mestarietsivä)*. Ruotsi: Svensk Filmindustri. 83 min.
- Usvamaa, Sinikka; Rauhala, Marko (tuottajat) & Rastimo, Kaisa (ohjaaja) 2002. *Heinähattu ja Vilttitossu*. Suomi: Kinotaurus. 75 min.
- Landström, Anders (tuottaja) & Härö, Klaus (ohjaaja) 2003. *Som om jag inte fanns (suom. Näkymätön Elina)*. Suomi/Ruotsi: Kinoproduction Oy/FilmLanse International AB. 77 min.
- Hara, Tōru (tuottaja) & Miyazaki, Hayao (ohjaaja) 1988. *Tonari no Totoro (suom. Naapurimme Totoro)*. Japani: Ghibli International. 86 min.
- Hara, Tōru; Miyazaki, Hayao (tuottajat) & Miyazaki, Hayao (ohjaaja) 1989. *Majo no takkyūbin (suom. Kikin lähettipalvelu)*. Japani: Tōei Company/Studio Ghibli. 102 min.
- Suzuki, Toshio (tuottaja) & Miyazaki, Hayao (ohjaaja) 1997. *Mononoke hime (suom. Prinsessa Mononoke)*. Japani: Studio Ghibli. 134 min.
- Igarashi, Tomoyuki; Mori, Takemoto; Yoshikawa, Choji (tuottajat) & Yuyama, Kunihiko (ohjaaja) 1998. *Gekijōban Poketto Monsutā: Myūtsū no Gyakushū (suom. Pokémon – Mewtwon vastaisku)*. Japani: Toho/Warner Bros./Optimum Releasing. 100 min.
- Suzuki, Toshio (tuottaja) & Miyazaki, Hayao (ohjaaja) 2001. *Sen to Chihiro no kamikakushi (suom. Henkien kätkemä)*. Japani: Studio Ghibli. 125 min.
- Suzuki, Toshio (tuottaja) & Miyazaki, Hayao (ohjaaja) 2004. *Hauru no ugoku shiro (suom. Liikkuva linna)*. Japani: Studio Ghibli. 118 min.
- Kennedy, Cathleen; Spielberg, Steven (tuottajat) & Spielberg, Steven (ohjaaja) 1982. *E.T. the Extra-Terrestrial (suom. E.T.)*. Yhdysvallat: Universal Pictures/Amblin Entertainment. 114 min.
- Ashman, Howard; Musker, John (tuottajat) & Clemens, Ron; Musker John (ohjaajat) 1989. *The Little Mermaid (suom. Pieni merenneito)*. Yhdysvallat: Walt Disney Pictures. 83 min.
- Hahn, Don (tuottaja) & Allers, Roger; Minkoff, Rob (ohjaajat) 1994. *The Lion King (suom. Leijonakuningas)*. Yhdysvallat: Walt Disney Pictures. 85 min.

Clements, Ron; Dewey, Alice; Musker, John; Tobin, Noreen (tuottajat) & Clements, Ron; Musker, Ron (ohjaajat) 1997. *Hercules* (suom. *Herkules*). Yhdysvallat: Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation. 89 min.

Spenser, Clark (tuottaja) & Sanders, Chris; DeBlois, Dean (ohjaajat) 2002. *Lilo & Stitch* (suom. *Lilo ja Stitch*). Yhdysvallat: Buena Vista Pictures/Walt Disney Pictures/Walt Disney Feature Animation. 85 min.

Rivera, Jonas (tuottaja) & Docter, Pete (ohjaaja) 2009. *Up* (suom. *Up – kohti korkeuksia*). Yhdysvallat: Walt Disney Studios Motion Pictures/Walt Disney Pictures/Pixar. 96 min.