

"No mitä nyt perus:  
liian sateista, liian ankeeta, liian realistista"

Haastattelututkimus eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin mahdollisuudesta  
helsinkiläislukiolaisten elokuvakulutuksessa

Kaisa Osola  
Pro gradu -tutkielma  
Helsingin yliopisto  
Valtiotieteellinen tiedekunta  
Viestinnän laitos  
Ohjaaja Ritva Levo-Henriksson  
Jätetty tarkastettavaksi 02.05.2006

## Sisällys

1	JOHDANTO	3
1.1	Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset	4
1.2	Tutkielman kontekstit: MEDIA-ohjelma ja helsinkiläislukiolaisten elokuva-arki	6
1.3	Tutkielman merkitys	11
1.4	Tutkielman rakenne	12
2	TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA KESKEISET KÄSITTEET	14
2.1	Eurooppa ja eurooppalaisuus tässä tutkielmassa	14
2.2	Mahtipontinen käsite: identiteetti	16
2.2.1	Tulkintani eurooppalaisesta kulttuuri-identiteetistä EU:n audiovisuaalipolitiikan näkökulmasta	18
2.2.2	Miten käytän eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin käsitettä tässä tutkielmassa?	20
2.3	Audiovisuaaliteosten kulutus käyttösyytutkimuksen näkökulmasta	23
2.4	Audiovisuaalinen kokemus eläytymisen ja etäännyttämisen näkökulmasta	25
2.5	Työhypoteesi Euroopassa tehtyjen elokuvien mahdollisuuksista tuottaa "vastavuoroista ymmärrystä ja tietämystä Euroopan eri kulttuurien välillä"	27
2.6	Näkökulmani nuoriin	28
3	AINEISTOT JA MENETELMÄT	30
3.1	Laadullisen ja määrällisen aineiston painoarvot ja merkitykset	30
3.1.1	Aineistojen hankintaprosessit	31
3.1.2	Miksi juuri elokuvat?	34
3.2	Menetelmänä teemahaastattelu ja nuorten haastattelemisen pareittain	35
3.2.1	Miksi tytöt ja pojat erikseen?	38
3.2.2	Muutama lisätieto haastateltavien taustoista	39
3.3	Määrällisen lomakkeen rakentaminen	39
3.4	Lähtökohdat määrällisten vastausten luokitteluun	40
3.5	Haastattelurungon rakentaminen: operationalisointi ja käyttämäni konkretisoinnit	42
3.6	Tärkeimmät käsitteet ja jäsenystävät haastattelujen analyysissä	45
4	HELSINKILÄISLUKIOLAISET JA ELOKUVIEN MÄÄRÄLLINEN MAANTIEDE	50
4.1	Kiivasta kulutusta ja kapeaa tarjontaa	50
4.2	Lukiolaisten suosikkielokuvat ja Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutus	52
4.2.1	Miltä näyttää lukiolaisten elokuva-Eurooppa?	53
4.2.2	Helsinkiläislukiolaiset vs. muut eurooppalaiset elokuvien kuluttajina	55
4.3	Sivistys ruulaa eli lukiolaisten mielikuvia sanasta eurooppalainen	58

		2
5	EUROOPASSA TEHTY ELOKUVA ON RISKISIJOITUS	61
5.1	Tunteita ja toimintaa – minkäläinen on hyvä elokuva sisältösyiden näkökulmasta?	61
5.1.1	Eriasteista realismia – minkäläinen on huono elokuva sisältösyiden näkökulmasta?	65
5.1.2	Lukiolaisten elokuvakulutus kaikkien omaehtoisten käyttösyiden näkökulmasta	69
5.2	Minkälaisia ovat Euroopassa tehdyt elokuvat?	71
5.2.1	Euroopassa tehdyt elokuvat vs. Yhdysvalloissa tehdyt elokuvat	72
5.2.2	Euroopassa tehdyt elokuvat Euroopan sisäisten erojen näkökulmasta	76
5.3	Minkälaiset tekijät vaikuttavat Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttamiseen ja kuluttamatta jättämiseen? Yhteenveto toisen tutkimuskysymyksen tuloksista	78
5.4	Kulttuuriset eronteot Eurooppaan ja Euroopassa tehtyihin elokuvaan liittyvissä puheissa	85
5.4.1	Kansalliskulttuuriset eronteot jyräävät	86
5.4.2	Fiksut eurooppalaiset tekevät huonoja elokuvia	88
5.4.3	Henkilökohtaisuus koukuttaa	89
5.4.4	Jalat maahan. Mitä on Euroopassa tehtyihin elokuvaan eläytyminen?	91
5.4.5	Uuden kulttuurisen tiedon mahdollisuus? Mitä koulussa voisi tehdä?	95
5.5	Etäännyminen, eronteot, yhteisyydet ja eläytyminen: yhteenveto kolmannen tutkimuskysymyksen tuloksista	100
6	TUTKIMUSMATKA	105
6.1	Aiheen käsitteellinen hankaluus	105
6.2	Minkäläinen on hyvä haastattelija?	107
6.3	Mitä tekisin toisin?	108
6.4	Missä koen onnistuneeni?	110
7	DISKUSSIO	112
	LÄHTEET	129

LIITE 1: Teemahaastattelurunko

LIITE 2: Kirjalliset kuvaukset haastatteluissa käytetyistä kahdesta elokuvanäytteestä

LIITE 3: Määrällisen aineiston keruussa käytetty kyselylomake

LIITE 4: Määrällisen aineiston tärkeimmät tulokset

Tutkielman tekijältä saa pyytäessä myös kuusi litteroitua haastattelua (MS Word, yhteensä 202 sivua) ja nämä haastattelut sisältävät C-kasettinauhat.

## 1 JOHDANTO

*"Kyl mut pitää aina pakottaa kattoon eurooppalaisia elokuvia. Vaik niinkun mun äiti silloin pakotti. Ja mä olin et, en mä nyt ihan lähe. Ja sit se olikin älyttömän hyvä... Et, ehk siin on se, kun sitä ei oikeesti koskaan tiedä, et mitä sielt sit tulee. Tai et tulee vaan sellanen ajatus, et ne on jotain masentavia taidepläjäyksiä. Tai sit just jotain saksalaista pornoo ja poliiseja. Ja sellanen, niinkun, tumma ahdistava kuva...."*

Helsinkiläinen 17-vuotias lukiolaistyttö toukokuussa 2005.

*"Euroopan audiovisuaaliala toimii Euroopan kansalaisuuden ja kulttuurin ilmaisijana, ja sillä on etenkin nuorten kannalta keskeinen asema eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana. Eurooppalaisten audiovisuaaliteosten levityksen laajentaminen on osoittautunut merkittäväksi keinoksi lujittaa kulttuurien välistä vuoropuhelua sekä vastavuoroista ymmärrystä ja tietämystä Euroopan eri kulttuurien välillä, joita tarvitaan Euroopan kansalaisuuden perustan luomiseksi."*

Euroopan unionin audiovisuaalialan tukiohjelma MEDIA 2007:n alkusanat.

Euroopan unioni sijoittaa vuosittain reilut sata miljoona euroa eurooppalaisen audiovisuaalituotannon tukemiseen. Audiovisuaalipolitiikan tukiohjelma MEDIAlla on kolme päätavoitetta vuosille 2007-2013: Euroopan audiovisuaalialan kilpailukyvyyn parantaminen, eurooppalaisten audiovisuaaliteosten tehokkaampi levitys sekä kulttuurisen monimuotoisuuden ja kulttuurien välisen vuoropuhelun edistäminen. Tavoitteet Euroopan kulttuurien välisestä vuoropuhelusta kohdistetaan erityisesti nuoriin. Heidän elokuvakulutuksensa liitetään toiveikkaasti yhteen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin mahdollisuuden kanssa. Nuoret ovat yksi vuosille 2007-2013 suunnitellun MEDIA-ohjelman painopisteistä. (EU MEDIA2007 2004, 2-6; EU Kansalaisuus toimivaksi 2004, 13-15.)

Komeita ajatuksia, kieltämättä. Ja alttiita kyseenalaistuksille. Ensi silmäyksellä EU:n toiveet ja nuorten arki näyttävät ristiriitaisilta. Puheissa, palkintogaaloissa ja ohjelmajulistuksissa toki muistetaan, että lähes 75 prosenttia eurooppalaisten elokuvateatterien lipputuloista tilitetään Yhdysvalloissa tehdyille teoksille. MEDIA-ohjelman tuilla halutaankin antaa "eurooppalaisille nuorille valinnanmahdollisuuksia". (EU MEDIA2007 2004; EU Mid-term evaluation of MEDIA Plus 2003, 7.) Valinnanmahdollisuuksien antaminen ja niiden käyttäminen ovat kuitenkin kaksi eri asiaa. Esimerkiksi Suomessa jo neljännes elokuvateattereiden ensi-iltaelokuvista tulee Suomen ulkopuolisista EU-maista, mutta lipputuloista näille elokuville päätyy vuodesta toiseen alle kymmenen prosenttia. (European Cinema Yearbook 2004; Suomen elokuvasäätiö 2004, 6; Tilastokeskus 2003, 195.)<sup>1</sup> Televisiotarjonnan näkökulmasta lähes kaksi kolmannesta suomalaisten tv-kanavien lähettämistä elokuvista on tehty Yhdysvalloissa (HS 21.8.2005). Kun katsotaan kulutuslukuja, nuorten suosikkeja ovat yhdysvaltalaiset ja kotimaiset ohjelmat (Finnpanel 2005).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> On huomattava, että lipputulo- ja ensi-iltalukuja ei ole suhteutettu esimerkiksi liikkeellä olevien kopioiden tai elokuvasalien katsojapaikkojen määriin. Tämä ei kuitenkaan poista sitä tosiasiaa, että Euroopassa tehtyjä elokuvia katsotaan erittäin vähän.

<sup>2</sup> Käytän itse vain sanoja Yhdysvallat ja yhdysvaltalainen. Ne muutamat kerrat, kun haastattelupuheissa tai suorissa tekstilainauksissa esiintyvät sanat Amerikka tai amerikkalainen, Amerikalla viitataan Yhdysvaltoihin.

Tilastoja EU:n audiovisuaalialasta riittää. Niiden avulla tarkastellaan juuri teosten katsojalukua, Euroopassa tehtyjen yhteistuotantojen menestystä sekä alan kilpailukykyä. Kaikki kunnia tilastoille ja audiovisuaalialan tukemiselle, mutta numeroiden rinnalla tekee mieli kysyä, miten audiovisuaaliteokset käytännössä liittyvät eurooppalaiseen kulttuuri-identiteettiin. Kuinka audiovisuaalialalla on "etenkin nuorten kannalta keskeinen asema eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana"? Millä tavalla elokuvat "tarjoavat ainutlaatuisen foorumin kulttuurien väliselle vuoropuhelulle sekä molemminpuolisen tuntemuksen ja ymmärryksen edistämiseksi"? (EU MEDIA2007 2004, 2; Kansalaisuus toimivaksi 2004, 2-3 ja 13.) Mitä eurooppalainen kulttuuri-identiteetti ylipäänsä tarkoittaa osana unionin audiovisuaalipolitiikkaa – paitsi että se nimetään yhdeksi audiovisuaalipolitiikan olemassaolon syyksi (vrt. Aiello 2005, 4)? Kysymykset ovat suuria ja olennaisia, mutta niitä koskeva laadullinen tutkimus on lähes olematonta<sup>3</sup>. Tutkimuksista puuttuu ennen kaikkea vastaanottajan näkökulma.

Tämä pro gradu -tutkielma syntyi halusta jäsentää edellä esitettyä hämmennystä. Tarkastelen EU:n MEDIA-ohjelman tavoitteita helsinkiläisestä arjesta käsin. Tutkin 16–18-vuotiaita helsinkiläislukiolaisia Euroopassa tehtyjen elokuvien ja osin myös tv-ohjelmien kuluttajina<sup>4</sup>. Aineistoni on kaksiosainen. Pääosassa ovat 13 helsinkiläislukiolaisen pareittain ja yhdessä kolmoisryhmässä toteutetut teemahaastattelut. Niiden taustalla käytän 117 helsinkiläislukiolaiselta keräämääni määrällistä lomakeaineistoa. Siinä missä aiemmat tutkimukset Euroopassa tehdyistä elokuvista keskittyvät kulutuslukuihin, audiovisuaalialan rakenteisiin tai itse elokuvien analyysiin, tämä tutkielma keskittyy kulutuksen syihin ja kulutuskokemuksiin. MEDIA-ohjelman tavoitteissa ja toiveissa puhutaan pitkälti vain elokuvien vaikutuksista nuoriin; tämä tutkielma lähtee siitä, mitä lukiolaiset tekevät Euroopassa tehdyillä elokuvilla. Pohdin, minkälaisissa rajoissa MEDIA-ohjelman tavoitteet eurooppalaisen kulttuuritietämyksen lisääntymisestä elokuvien avulla sopivat yhteen helsinkiläisen arjen kanssa. Käytän tutkielman haastatteluista poimimiani sitaatteja keinoina elävöittää tätä raporttia. Sitaatit ovat esimerkkejä, jotka kuvaavat mielestäni hyvin kussakin tilanteessa käsiteltävää asiaa. Ilmoitan erikseen, jos kyseessä on ääritapaus.

### **1.1 Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset**

Eurooppa, kulttuuri, identiteetti, kulttuuri-identiteetti, elokuvakulutus, elokuvakokemus. Kaikki ovat laajoja ja kiistanalaisia käsitteitä, jotka on määriteltävä tarkkaan, jos niillä haluaa jäsentää EU:n MEDIA-ohjelman ja helsinkiläislukiolaisten arjen välisiä suhteita.

<sup>3</sup> Esimerkiksi Euroopan unionin audiovisuaalipolitiikan nimissä tehdään ainoastaan määrällistä sekä taloudellisiin, lainsäädännöllisiin ja rakenteellisiin näkökulmiin keskittyvää tutkimusta (EU av-tutkimukset 2006).

<sup>4</sup> Elokuvien lisäksi haastatteluissa nousi esiin myös muutama tv-sarja. Ilmoitan aina erikseen, kun kyse on niistä.

Tämän tutkielman tutkimusongelma on *Euroopassa tehtyjen elokuvien merkitys helsinkiläislukiolaisten mahdollisen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajina*. Käsittelem tutkimusongelmaa seuraavien tutkimuskysymysten avulla:

1. Mikä on Euroopassa tehtyjen elokuvien määrällinen osuus helsinkiläislukiolaisten koko elokuvakulutuksesta?
2. Minkälaiset tekijät vaikuttavat Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttamiseen ja kuluttamatta jättämiseen?
3. Miten lukiolaisten puheet Euroopassa tehdyistä elokuvista jäsentyvät erontekojen ja yhteisyyksien sekä eläytymisen ja etäännyttämisen näkökulmasta?

Tutkielmani etenee määrällisestä ja kuvailevasta laadulliseen ja analyyttiseen. Ensimmäinen tutkimuskysymys sijoittaa Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutuksen samojen tuotteiden kokonaiskulutuskontekstiin. Vastaan kysymykseen aiempien tilastojen sekä omien lomakkeitteni perusteella. Tarkastelen muun muassa sitä, miltä lukiolaisten elokuva-Eurooppa näyttää eli miten eri Euroopan maat ovat edustettuina lukiolaisten kulutustottumuksissa. Tällainen kuvaileva selvitys puolustaa paikkaansa, sillä helsinkiläisnuorten elokuvakulutuksesta ei ole olemassa tarpeeksi tarkkoja aiempia tilastoja. Tarvitsen määrällistä aineistoa, jotta saan tarvittavat perustiedot laadullisten tutkimuskysymysteni kontekstiksi.

Toinen tutkimuskysymys tarkentuu selvittämään, miksi Euroopassa tehtyjen elokuvien paikka on sellainen kuin se määrällisten vastausten mukaan on. Tässä on kyse EU:n MEDIA-ohjelman tavoittelemasta valinnanmahdollisuuksien antamisesta ja näiden mahdollisuuksien käyttämisestä. Tarkastelen tarjonnan ja kulutuksen välistä suhdetta muun muassa sen avulla, mitä haastattelemani lukiolaiset nimeävät yleisimmiksi syiksi katsoa elokuvia, mitä he odottavat hyviltä elokuvakokemuksilta sekä mistä he tällaisia kokemuksia yleensä hakevat. Peilaan hyvien ja huonojen elokuvakokemusten määritelmiä edelleen siihen, miten lukiolaiset määrittelevät Euroopassa tehtyjä elokuvia. Tämäkin on vielä osin kuvailevaa ja kartoittavaa tutkimustyötä. Kyse on paitsi elokuvien sisällöistä myös muista Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutukseen vaikuttavista tekijöistä. Vastaan kysymykseen pääasiassa laadullisen haastatteluaineistoni avulla.

Kolmas ja analyyttisin tutkimuskysymys tarkentuu pohtimaan lukiolaisten elokuvapuheita eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin näkökulmasta. Jäsennän haastattelupuheita ensin erontekojen avulla. Kyse on siitä, minkälaisia asioita nuoret määrittelevät erontekojen kautta ja minkälainen rooli näillä erontekoilla on Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutuksessa. Lisäksi tarkastelen erontekojen laatua, esimerkiksi niiden poissulkevuutta tai joustavuutta, henkilökohtaisuutta tai

yleisyyttä, käsityksellisyyttä tai kokemuksellisuutta. Jo toisessa tutkimuskysymyksessä sivutaan, millaisia erontekoja lukiolaiset puheissaan käyttävät. Kolmannessa tutkimuskysymyksessä kyse on siitä, miten näitä erontekoja käytetään. Varsinaisia elokuvakokemuksia taas jäsenän käsitteparilla eläytyminen–etääntyminen. Kyse on käytännössä vastaanottohalukkuudesta. Käsittelen muun muassa vastaanottohalukkuuden syntymisen edellytyksiä sekä lopulta vastaanottohalukkuuden tai -haluttomuuden vaikutuksia elokuvakokemuksiin. Kolmannen tutkimuskysymyksen tärkein tavoite on asettaa eronteot, yhteisyydet, eläytyminen ja etääntyminen haastattelupuheiden mukaiseen tärkeysjärjestykseen. Kun tätä tärkeysjärjestystä tarkastelee Euroopassa tehtyjen elokuvien näkökulmasta, alkaa hahmottua vastauksia siihen, onko elokuvilla voimaa tuoda muiden Euroopan maiden ihmisiä lähemmäs helsinkiläislukiolaisten arkea.

Erontekojen, yhteisyyksien, eläytymisen ja etääntymisen tärkeysjärjestys on jo pieni varaslähtö tutkimusongelmani käsittelyyn. Tutkimusongelma *Euroopassa tehtyjen elokuvien merkitys helsinkiläislukiolaisten mahdollisen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajina* sisältää työni tärkeimmän tavoitteen: asetan lukiolaisten puheet Euroopassa tehdyistä elokuvista dialogiin MEDIA-ohjelman kulttuurista tietämystä ja kulttuurista ymmärrystä koskevien tavoitteiden kanssa. Lukiolaisten arjen ja MEDIA-ohjelman dialogi on rakennettu sisään itse tutkimusongelmaan. Helsinkiläislukiolaiset elokuvien kuluttajina näkyvät ongelmasta suoraan. Dialogin toinen osapuoli, MEDIA-ohjelma, on läsnä siten, että johdan tässä työssä käyttämäni eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin käsitteen MEDIA-ohjelman tavoitteista ja Euroopan unionin kulttuurilinjauksista. Käytännössä tarkastelen, voiko Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttaminen lisätä tietämystä tai kiinnostusta muiden EU-maiden kulttuureja kohtaan. Jos voi, mitä se edellyttää? Jos ei, miksi ei?

## 1.2 Tutkielman kontekstit: MEDIA-ohjelma ja helsinkiläislukiolaisten elokuva-arki

Tutkielmani helsinkiläislukiolaisista Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttajina liikkuu kahdessa kontekstissa. Kattokontekstina on EU:n audiovisuaalialan tukiohjelma MEDIA ja yksi sen julkilausutuista päätavoitteista: rakentaa nuorten eurooppalaista kulttuuri-identiteettiä elokuvien avulla. Tutkielmani toinen ja varsinainen tutkimuksellinen konteksti on helsinkiläislukiolaisten arkinen elokuvakulutus. Kerron seuraavaksi perustiedot itse MEDIA-ohjelmasta. Sen jälkeen nostan esiin muutamia aiempia tutkimuksia, jotka sijoittuvat kolmioon nuoret–mediat–Eurooppa. Sellaisia tutkimuksia, jotka liikkuisivat tarkasti molemmissa tämän tutkimuksen konteksteissa, en ole nyt kevääseen 2006 mennessä löytänyt<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Hain aiempia tutkimuksia pääasiassa neljältä suunnalta: suomen korkeakoulukirjastojen kirja- ja artikkelihauista, Helsingin yliopiston valtiotieteellisen tiedekunnan kautta saatavissa olevista printti- ja elektronisista lehdistä, Euroopan unionin omista tutkimustietokannoista sekä Nuorisotutkimusseuran hallinnoimasta Nuorisotiedon kirjastosta. Hain aiempia tutkimuksia kaikilla hallitsemillani kielillä: suomeksi, englanniksi, ranskaksi ja ruotsiksi. Tärkeimmät hakusanat olivat elokuvat, nuoret, kulttuuri, identiteetti, Eurooppa (tässä suomeksi ja ilman hakukoneissa käytettäviä haunhostamismahdollisuuksia). Myös internetistä

MEDIA-ohjelma<sup>6</sup> on Euroopan unionin merkittävin audiovisuaalipoliittinen tukitoimi. Toinen unionin merkittävistä audiovisuaalialan säätelykeinoista on Televisio ilman rajoja -direktiivi, jota sivuan luvuissa 2.6 ja 3.1.2 mutta joka ei sinänsä kuulu tähän tutkielmaan. Ensi vuoden alusta alkava, vuosille 2007-2013 suunnattu MEDIA 2007 -ohjelma on järjestyksessään neljäs. Sitä ovat edeltäneet MEDIA I (1991-1995), MEDIA II (1996-2001) sekä MEDIA Plus (2002-2005). Media Plus ulotettiin lisäbudjetin avulla kattamaan myös kuluva vuosi 2006. Ensimmäinen MEDIA-ohjelma syntyi EU:n jäsenmaiden<sup>7</sup> halusta ja tarpeesta nostaa Euroopassa tehtyjen audiovisuaaliteosten kilpailukykyä Yhdysvalloissa tehtyihin teoksiin nähden. Aiemmat, jo 1980-luvun alussa syntyneet ehdotukset eurooppalaisen yhteistyön tukemisesta olivat kaatuneet argumentteihin muun muassa siitä, että "eurooppalaisten tuotantoblokkien tukeminen olisi ongelmallista markkinoiden peukalointia". (Henning & Alpar 2005, 231-235; EU Kansalaisuus toimivaksi 2004, 13-19.) Täysin vapaat markkinat toimivat kuitenkin suurten ehdoilla. Kun Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutus ja markkinaosuudet pysyivät vuodesta toiseen pieninä – kotimaidensa ulkopuolella lähes olemattomina – ja kun yhdysvaltalaisen tuotantoyhtiöiden asemat vahvistuivat entisestään, "markkinoiden peukaloinnille" olikin kysyntää.

MEDIA I:n budjetti vuosille 1991-1995 oli 200 miljoonaa euroa, ja sen päätavoitteeksi kirjattiin eurooppalaisen audiovisuaaliteollisuuden kilpailukykyyn kasvattaminen. Verrattuna kaikkiin Euroopan audiovisuaaliteollisuudessa liikkuviin rahoihin summat olivat ja ovat edelleen pieniä (Wheeler 2004, 353). EU:n sisäisen vertailun näkökulmasta summat ovat kuitenkin merkittäviä. Vuosille 2007-2013 ehdotetun MEDIA-ohjelman budjetiksi on esitetty reilut miljardi euroa, mikä on esimerkiksi yli puolet enemmän kuin vuosien 2007-2013 Kulttuuri-ohjelmalle esitetyt reilut 400 miljoonaa euroa (EU New Programmes 2004). Koko MEDIA-ohjelman historian ajan kilpailukykyyn rinnalla on puhuttu myös Euroopan kulttuurisen moninaisuuden puolustamisesta. Vuosina 1991-1995 rahaa jaettiin ennen kaikkea eurooppalaisten elokuvien levitysverkon sekä elokuvien esituotantovaiheiden tukemiseen. Jos 1990-luvun MEDIA-ohjelmia vertaa nyt keväällä 2006 voimassa olevaa MEDIA Plus -ohjelmaan, muutama asia on muuttunut. Suurin muutos on budjetissa, joka on kasvanut jokaisen uuden ohjelman myötä. Myös tukisummien painopisteet ovat muuttuneet jonkin verran, ja niiden jako-organisaatiota on yksinkertaistettu. Vuosien 2007-2013 painopisteet ovat vielä auki, mutta vuosien 2002-2006 MEDIA Plus ilmoittaa jakavansa neljänneksen tuistaan audiovisuaalialan koulutusprojekteihin ja kolme neljänneistä pääosin elokuvien esisuunnittelu-, levitys- ja markkinointivaiheisiin. Varsinaisen

---

löytyvä Google-hakukone osoittautui hyväksi apuriksi: sen kautta löysin muutamia yksityisiä tutkimuslaitoksia, elokuvatuottajien keskittymiä sekä EU:n omia uusimpia hankkeita ja raportteja.

<sup>6</sup> MEDIA on lyhenne sekä englanninkielisestä ilmaisusta "Measures to Encourage the Development of the Audiovisual Industry" että ranskankielisestä ilmaisusta "Mesures pour Encourager le Développement de l'industrie Audiovisuelle".

<sup>7</sup> Mukana olivat nykyisen EU:n 15 vanhaa jäsenvaltiota sekä Norja, Islanti, Unkari ja Kypros. (Henning & Alpar 2005, 233.)



tuotantovaiheen tuet, esimerkiksi kuvausta ja leikkausta varten, ovat edelleen kansallisten tukijoiden vastuulla. (Henning & Alpar 2005, 232-234; EU Mid-term evaluation of MEDIA plus 2003, 3-4.)

Jos MEDIA-tukien painopisteiden sisältöä tarkentaa hieman, koulutusprojektit tarkoittavat käytännössä eurooppalaisten elokuva-alan opiskelijoiden kouluttamista esimerkiksi käsikirjoituksessa, elokuvien tuotantopuolella sekä uusien teknologioiden hallinnassa. Esisuunnitteluvaiheen tuilla pyritään takaamaan uusille ideoille, mielellään eurooppalaisista yhteistuotannoista, hiomis- ja kehittelyrauhaa. Kautta MEDIA-ohjelmien historian suurin tukien painopiste on ollut elokuvien levityksen ja eri jakelumuotojen tukeminen. Nämä tuet keskittyvät pääasiassa eurooppalaisten levitysverkostojen kehittämiseen. Levitys- ja jakelutoimenpiteitä ovat muun muassa festivaalit, kääntämis- ja digitalisointituet sekä erilaiset elokuvien vaihdantapankit ja elokuvateattereiden verkostot. Esimerkkinä MEDIA-ohjelman tavoitavuudesta voi mainita, että vuonna 2004 90 prosenttia kotimaansa ulkopuolella esitetyistä Euroopassa tehdyistä elokuvista sai jonkinlaista MEDIA-tukea. (EU Media Plus 2005; EU Mid-term evaluation of MEDIA plus 2003, 7.<sup>8</sup>)

MEDIA-tukirahojen painopisteitä ja painopisteiden tarkoituksenmukaisuutta on arvioitu aina määrällisin mittarein. Viimeisin ja mielestäni mielenkiintoisin arviointi on saksalaisten mediatiloustutkijoiden Viktor Henningin ja Andre Alparin (2005) laaja artikkeli, jossa he arvioivat MEDIA-ohjelmien onnistumisia koko niiden historian ajalta. Henning ja Alpar käyttävät hyväkseen muun muassa MEDIA-ohjelman omia arviointiraportteja<sup>9</sup>, audiovisuaalialan talusteoriaa sekä koko Euroopan-laajuisia elokuva-alan tilastoja. Artikkelin vahvuus on sen laajassa taustamateriaalissa ja historiallisessa perspektiivissä. Oman tutkielmani kannalta mielenkiintoisinta on Henningin ja Alparin pääteesi. Heidän mukaansa MEDIA-ohjelman suurin ongelma on sen sirpaleisuus. Jos ja kun tavoitteena on Euroopassa tehtyjen elokuvien kilpailukyvyn ja katsojamäärien kasvattaminen edes Euroopassa, se ei onnistu nykyisillä toimintamalleilla, joita hallitsee "laajuuden ekonomia". Jos tukia jaetaan edelleen pienille yrityksille ja mahdollisimman laajalle, yksikään elokuva ei heidän mukaansa nouse kilpailemaan yhdysvaltaisten suurtuotantojen rinnalle. Pienistä yksittäishankkeista ei myöskään synny yhdysvaltaisten studioiden kanssa kilpailemaan kykeneviä yhteistyö- ja levitysverkostoja. Henningin ja Alparin kritisoiman "laajuuden ekonomian" taustalla on kuitenkin MEDIA-ohjelman toinen päätavoite: kulttuurisen monimuotoisuuden tukeminen sekä sellaisten teosten mahdollistaminen, joilla on "merkittävää kulttuurista arvoa". (Emt., 246-249; EU MEDIA2007 2004, 7; EU Mid-term evaluation of MEDIA Plus 2003, 7.)

Pro gradu -tutkielman johdannossa ei ole sopiva aika avata arvioitavaksi koko kulttuurisen monimuotoisuuden käsitettä, ei taloudellisesta eikä teoreettisestakaan näkökulmasta. Yksinkertaistaen

<sup>8</sup> Samoista lähteistä löytyy runsaasti lisätietoa muun muassa MEDIA-ohjelmien tarkoista budjettikehyksistä, tavoitteista, muutoksista ja määrärahojen jaosta.

<sup>9</sup> Laajin MEDIA-ohjelman tähänastista itsearviointeista on Media Plus ja Media Training -ohjelmien 228-sivuinen väliraportti (EU Mid-term evaluation of Media Plus 2003).

voi kuitenkin kysyä, kuinka kestävä on johtaa tuotannon monimuotoisuudesta oletus, että myös sen vastaanotto edistää monimuotoisuutta. Jos tuotanto on monimuotoista mutta kukaan ei sitä katso, täyttyykö tavoite audiovisuaalialasta kulttuuritietämysten lisääjänä? Kysymys on oleellinen paitsi tämän tutkielman kannalta myös siitä näkökulmasta, että MEDIA-ohjelma vuosille 2007-2013 asettaa nuoret EU-kansalaiset ja heidän toivotun eurooppalaisen kulttuuri-identiteettinsä erityisen huomion kohteiksi. Kysymykseen ei taatusti ole yksiselitteistä ratkaisua, mutta sen tarkastelu myös vastaanoton näkökulmasta on paikallaan.

Vaikka tutkielmani pohjana ja vertailukohteena on EU:n MEDIA-ohjelma, se ei ole ainoa taho, joka puhuu elokuvista keinona lisätä Euroopan kulttuurien välistä ymmärrystä ja tietämystä. EU:n alueella jaetaan vuosittain lukuisia audiovisuaalialan palkintoja ja perustellaan lukuisia audiovisuaalialan hankkeita asiasanoilla nuoret eurooppalaiset ja kulttuurinen monimuotoisuus. Esimerkiksi 46:tta Euroopan valtiota edustavalla Euroopan neuvostolla on oma Eurimages-tukiohjelmansa, joka on rahoittanut eurooppalaisten elokuvien yhteistuotantoa ja levitystä jo vuodesta 1988. Eurimages-ohjelman ensimmäinen tavoite on "Euroopan kulttuurisen moninaisuuden ilmentäminen". Sen rinnalla halutaan pitää huolta "eurooppalaisen elokuvataiteen taloudellisesta hyvinvoinnista" ja saada nuoret katsomaan Euroopassa tehtyjä elokuvia. Esimerkiksi vuonna 2005 vietettiin Euroopan neuvoston Kansalaisuuskasvatuksen teemavuotta, jonka juhlapuheissa ja festivaalipalkinnoissa elokuvat, nuoret ja Euroopan kulttuurien moninaisuus liitettiin vahvasti yhteen. (Eurimages 2006.) Myös elokuva-alan toimijat puhuvat mielellään Euroopan kulttuurisen moninaisuuden ja eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin edistämisestä elokuvakulutuksen avulla. Esimerkiksi lokakuussa 2005 kaksikymmentä merkittävä eurooppalaista elokuvaohjaajaa vaati EU:n Televisio ilman rajoja -direktiivin päivittämistä nimenomaan kulttuuriseen identiteettiin vetoavilla argumenteilla. Heidän mukaansa ihmisten ajatuksia kehystävät nykyisin vain muutaman valtakulttuurin, toisin sanoen yhdysvaltalaisen ja kotimaisten elokuvatuotantojen, kulttuuriset jäsennykset. (Cineuropa 2005.)

Pitkän MEDIA-esittelyn jälkeen tarvitaan vielä silmäys tutkielmani toiseen kontekstiin, lukiolaisten elokuva-arkeen. Jos lukiolaisia elokuvien kuluttajina katsoo aiemman tutkimuksen näkökulmasta, tarjolla on muutamia nuorisotutkimuksia sekä ennen kaikkea määrällisiä mediakäyttö- ja vastaanottotutkimuksia. Nuorten identiteettejä ja kulttuurista monimuotoisuutta on tutkittu hajanaisesti. Tällaisissa tutkimuksissa tarkastellaan usein eri populaarikulttuurin lajeihin sidoksissa olevia alakulttuureja tai vaihtoehtoisesti monikulttuurisen yhteiskunnan arkea. Teen ja perustelen aiempia tutkimuksia, teorioita ja menetelmiä koskevat valintani luvuissa kaksi ja kolme. Tässä vaiheessa nostan esiin muutamia harvoja tutkimuksia, jotka liittyvät vähän tutkittuun nuoret–mediat–Eurooppa-kolmioon. Kolmioon mahtuu karkeasti jaoteltuna kahdenlaista tutkimusta. Yhtäältä on tutkittu nuoriinkin liittyvää poliittista EU-julkisuutta (esim. IDNET 2003; van den Steeg 2002) ja sen rinnalla tarkemmin nuorten poliittista osallistumista EU-asioihin (esim. EU Valkoinen kirja 2002; Nuora 1999). Niistä haen omaan tutkielmaani lähinnä tilastollista ja yleiskäsitteellistä taustaa, sillä tämä työ ei

käsittele Euroopan poliittisia kysymyksiä. Toisaalta on pyritty, hyvin epämääräisesti, kartoittamaan nuorten eurooppalaisia identiteettejä (esim. EU Eurobarometri Nuoret 2005; EU Eurobarometri 61 2004; Nuorisobarometri 2004; EU Euroopan nuoriso 2002; Minkkilä 2000; Rikkinen 1996). Lisäksi EU on teettänyt laajoja määrällisiä ja osin laadullisiakin selvityksiä eurooppalaisten nuorten vapaa-ajasta, kielitaidosta sekä unioniin liittyvistä käsityksistä ja toiveista (esim. EU Euroopan nuoriso 2002, EU Valkoinen kirja 2002).

Suurin osa nuoriin ja Eurooppaan liittyvistä identiteettitutkimuksista perustuu kuitenkin epäselviin tunnetko itsesi eurooppalaiseksi -kyselyihin. Niissä identiteetin sisältöä ei juuri tarkenneta, ei kysyjien eikä vastaajien näkökulmasta. On mahdotonta sanoa, mitä tarkoittaa tarkalleen esimerkiksi se, että siinä missä 34 prosenttia kaikista suomalaisista tuntee itsensä sekä suomalaisiksi että eurooppalaisiksi, vastaava luku 18-21-vuotiailla on 64 prosenttia. Ainostaan suomalaisiksi itsensä tuntee 65 prosenttia koko Suomesta ja 22 prosenttia 18-21-vuotiaista. (EU Eurobarometri 61 2004, 11-12; Nuora 1999, 2.) Mitä luvut tarkoittavat helsinkiläislukiolaisten näkökulmasta? Tarkoittaako eurooppalaisuus rakkautta maanosan viineihin vai intohimoa osallistua EU-politiikkaan? Mikä on Euroopassa tehtyjen elokuvien paikka näissä luvuissa? (Vrt. esim. IDNET 2003, 17-18; Rikkinen 1996, 10.)

Jos taas nuorten elokuva-arkea ajattelee puhtaan teoreettisesti, on olemassa jonkin verran kannanottoja, jotka käsittelevät Euroopassa tehtyjen elokuvien ja kulttuurisen moninaisuuden välistä tematiikkaa. Suurin osa näistä tutkimuksista perustuu kuitenkin elokuvatekstien tulkintaan ja elokuva-analyysiin, ei elokuvien vastaanottoon (esim. *Screening Identities* 2006). Eurooppalaisen elokuva-alan tutkimusta jäsentänyt brittitutkija Tim Bergfelder kirjoittaa, että suurin osa elokuvien sisältöihin liittyvistä tutkimuksista on näihin vuosiin asti keskittynyt joko yksittäisiin suuriin ohjaajanimiin tai yksittäisiin elokuvaan ja niiden kansalliskulttuuriin erityispiirteisiin (Bergfelder 2005, 315-318 ja 325).

Myös Euroopassa tehtyjen elokuvien vastaanottotutkimukset voi jakaa kärjistetyksi kahteen luokkaan: tutkimuksissa käsitellään joko kansallisten identiteettien uhanalaisuutta ja erityisyyttä yhdysvaltalaistuotantoon nähden tai sitä, ovatko eurooppalaiset vastaanottajat tarpeeksi kompetentteja lukemaan muissa Euroopan maissa tehtyjä elokuvia *oikein*. (Emt., 322-326.) Bergfelder peräänkuuluttaa omassa yhteenvedossaan uudenlaista vastaanottotutkimusta, joka tarkastelisi Euroopassa tehtyjen elokuvien monikansallista arkista käyttöä. Kysyä voisi yksinkertaisesti, *miten* eurooppalaiset ihmiset Euroopassa tehtyjä elokuvia kokevat.<sup>10</sup> Elokuvien suosittuustilastot ovat vain yksi indikaattori ihmisten tavoista kuluttaa elokuvia. Niiden antamat merkit piirtävät olosuhteidenkin pakosta kuvia homogeenisistä kansallisista yleisöistä. Eri katsojaryhmien tavoissa ja kokemuksissa voi silti olla merkittäviä eroja. (Mm. emt., 326-329.) Tämä tutkielma on yksi askel Bergfelderin ehdottamaan suuntaan. Tarkennan näkökulman helsinkiläisiin lukiolaisiin, ensin määrällisesti ja sen jälkeen laadullisesti.

<sup>10</sup> Kursiivit ovat omiani, eivät Bergfelderin.

### 1.3 Tutkielman merkitys

Pro graduni on katsaus Helsinkiin ja 16–18-vuotiaiden helsinkiläislukiolaisten elokuvakulutukseen. Pääosin laadullinen aineistoni ja sen tulokset eivät kerro koko Suomesta, koko Euroopasta puhumattakaan. Jäsenmän helsinkiläistä kevättä 2005 ja kommentoin siitä käsin EU:n MEDIA-ohjelman tavoitteita. Tutkielman tavoite on tarkastella niitä usein käytettyjä argumentteja, jotka liittävät yhteen nuorison, Euroopassa tehdyt elokuvat ja eurooppalaisesta kulttuuri-identiteetin käsitteen. Suhtaudun myönteisesti Euroopan unioniin ja MEDIA-ohjelman tavoitteisiin sinänsä, mutta minulla ei ole tarvetta todistaa, että ne sopivat tai eivät sovi yhteen helsinkiläislukiolaisten elokuva-arjen kanssa. Tärkein tavoitteeni on luoda tutkimusasetelma, jossa saan helsinkiläislukiolaisten puheet Euroopassa tehdyistä elokuvista dialogiin MEDIA-ohjelman tavoitteiden kanssa. Erityisesti tutkielmani alkupuoli on aiheen uutuuden vuoksi kuvailevaa ja kartoittavaa tutkimustyötä. Tahdoin tehdä tällaisen peruskartoituksen, jotta pohja analyttisemmille tulkinnoilleni olisi realistinen.

Voi toki olla, että MEDIA-ohjelman, EU:n Kansalaisuus toimivaksi -linjausten<sup>11</sup> sekä eurooppalaisten elokuvaohjaajien argumentit elokuvista nuorten kulttuuri-identiteettien rakentajina ovat "normaalialue juhlapuheluturgiaa", kuten ystäväni jaksaa muistuttaa. Ehkä tutkimuksen puute johtuu siitä, että arjen ja juhlan välillä oleva ristiriita näyttää niin itsestään selvältä, että sen tutkiminen ei muuta juuri nappaa? No, minua nappaa, sillä teen paljon töitä nuorten kanssa. Opetan radiotoimittajan töiden rinnalla media- ja puheilmaisuutta nimenomaan lukiolaisille. Sen vuoksi nuorten mediakäyttöä koskevilla argumenteilla on merkitystä myös itselleni. Juhlapuheiden argumentit kaipaavat mielestäni pohdintaa. Viestinnäntutkimuksen näkökulmasta olen ollut pitkään kiinnostunut myös Euroopan laajuuden julkisuuden mahdollisuudesta. Koska sitä koskevaa tutkimusta tehdään hyvinkin laajalti ja koska sen näkökulmat ovat pitkälti poliittisia, päätin pro gradussani katsoa aiheita toisesta näkökulmasta ja tarttua helsinkiläislukiolaisten arkeen. Elokuviin keskittyminen on merkityksellistä myös siksi, että aiemmista eurooppalaisuutta käsitelleistä tutkimuksista, niin väljiä kuin niiden identiteettimääritelmät ovatkin, piiryy usein vahva jako kahdenlaiseen eurooppalaisuuteen. Kärjistäen: yhtäällä on itsensä hyvinkin eurooppalaiseksi tunteva eliitti ja toisaalla euroskeptiset rivikansalaiset. (IDNET 2003, 1 ja 22-23; EU Kansalaismielipide 2001, 12-14 ja 50-51; Kivikuru 2001, 28-31.)

Niin kutsutun eliitin myönteisyyttä yhteistä Eurooppaa kohtaan perustellaan usein sillä, että eliitin jäsenillä on enemmän suhteita ja toiminnallisia rooleja yli kansallisten rajojen (vrt. IDNET 2003, 22-23; Calhoun 2000, 4-5). Yksinkertaistetusti: eliitin eurooppalaisuus on monessa suhteessa elävää,

<sup>11</sup> Vuonna 2004, kun Euroopan yhteisöjen komissio julkaisi tavoitteensa EU:n kansalaisuudesta vuosille 2007-2013, se määritteli unionin kansalaisuutta lähimmin koskeviksi aloiksi nuoriso-, kulttuuri- ja audiovisuaalialan sekä kansalaisten osallistumista koskevan alan. Audiovisuaalialalla todettiin olevan erityisesti nuorten kohdalla ratkaiseva osuus kulttuuri-identiteetin välittämisessä, kehittämisessä ja jopa rakentumisessa. Audiovisuaalitekset määriteltiin tärkeiksi keinoiksi edistää kulttuurien välistä vuoropuhelua. (EU Kansalaisuus toimivaksi 2004, 1-15.)

rivikansalaisten välttämättä ei. Vaikka tällaiset näkemykset perustuvat pitkälti poliittisen identiteetin ja poliittisen julkisuuden tutkimuksiin, fiktiivisten audiovisuaaliteosten suhteen on merkityksellistä kysyä, onko niissä voimaa tuoda toisia eurooppalaisia nuoria lähemmäs tutkimiani lukiolaisia. Saavatko audiovisuaaliteokset Suomen ulkopuolisesta Euroopasta elävämpää ja konkreettisempaa? Esimerkiksi tällaista ymmärrän toivottavan, kun MEDIA-ohjelman tavoitteissa puhutaan kulttuurisen tietämyksen ja ymmärryksen lisäämisestä.

Euroopan komission nuorisopolitiikkaa koskevassa Valkoisessa kirjassa todetaan komeasti seuraavaa: "Eurooppalaisilla nuorilla on sanottavaa, sillä taloudelliset muutokset, väestörakenteen epätasapaino, globalisaatio ja kulttuurien monimuotoisuus vaikuttavat ensiksi heihin. Nuorten odotetaan kehittävän uudenlaisia sosiaalisia suhteita ja yhteisvastuun muotoja sekä kestävän erilaisuutta ja kääntävän sen myönteiseksi voimaksi, samalla kun ilmenee uusia epävarmuuden aiheita." (EU Valkoinen kirja 2002, 6.) Tämä tutkielma on yhdenlainen teoreettisesti suodatettu sanottava. Tutkielmaa tehdessä on ollut rohkaisevaa huomata, että tuoreimmat aihetta koskevat artikkelit alkavat problematisoida fiktiivisen audiovisuaalituotannon ja kulttuuri-identiteetin suhdetta juuri monikansallisen eurooppalaisuuden näkökulmasta. Ne ottavat kantaa MEDIA-ohjelman tavoitteisiin ja kehottavat keskittymään vastaanoton pohdintaan sekä käsitteiden tarkennukseen. (Aiello 2005, Bergfelder 2005, Henning & Alpar 2005.) Valintani tehdä pieni haastattelututkimus perustuu siihen, että tutkittaessa mediakohtaamisten luonnetta parhaat menetelmät perustuvat nuorisotutkijoiden mukaan tutkijan ja nuorten suoraan kommunikaatioon, esimerkiksi haastatteluihin (Puuronen 2000, 7-11). Nuorten saaminen puhumaan, määrällisen aineiston rinnalla, on ainoa menetelmä, johon itse opettajana uskon. Se jättää tilaa yllätyksille, joiden olemassaoloon tämänkaltaisessa aiheessa luotan. Tämä työ voi toimia ennakkokommenttina MEDIA 2007 -ohjelmalle.

#### **1.4 Tutkielman rakenne**

Pro gradu -tutkimusmatkani oli kolmivaiheinen prosessi. Rakensin aluksi mediakulutusta ja kulttuuri-identiteettiä käsittelevän kirjallisuuden perusteella teoreettisen työhypoteesin: ajatuksen siitä, miten elokuvia kuluttamalla voisi syntyä "kulttuurien välistä vuoropuhelua sekä vastavuoroista ymmärrystä ja tietämystä Euroopan eri kulttuurien välille" (vrt. EU MEDIA2007 2004). Samassa yhteydessä määrittelin ja rajasin näkökulmani nuorten elokuvakulutukseen ja eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin mahdollisuuteen. Toiseksi keräsin hypoteesiani testaamaan empiirisen aineiston, jossa puheenvuoron saivat helsinkiläiset lukiolaiset. Kolmanneksi, tässä raportissa, hahmotan kuvan siitä, miten työhypoteesini, helsinkiläislukiolaisten arki ja EU:n MEDIA-ohjelman tavoitteet osin kohtasivat ja osin eivät kohdanneet. Ymmärrykseni aiheesta muuttui tutkimusmatkan varrella. Se oli työlästä ja palkitsevaa.

Esittelen tutkielmani teoreettiset perusteet ja lähtökohtaisen ymmärrykseni luvussa kaksi. Samalla määrittelen tärkeimmät käyttämäni käsitteet. Luvussa kolme esittelen kaksiosaisen aineistoni, sen hankintaprosessin ja aineiston osien keskinäiset suhteet. Samalla teen selkoa aineistojen keruussa ja analyysissä käyttämäni menetelmistä ja käsitteistä. Kerron myös, millaiset teoreettiset taustatiedot nousivat tämän tutkielman kannalta olennaisiksi. Luku neljä, jossa vastaan ensimmäiseen tutkimuskysymykseeni, keskittyy määrällisen aineistoni tuloksiin. Kerron helsinkiläislukiolaisista elokuvien kuluttajina. Käytän tähän sekä omaa aineistoani että aiempien tutkimusten tuloksia. Luvussa viisi vastaan toiseen ja kolmanteen tutkimuskysymykseeni. Käytän vastauksissa pääosin laadullista haastatteluaineistoani. Tiivistän toisen tutkimuskysymyksen tärkeimmät vastaukset lukuun 5.3 ja kolmannen tutkimuskysymyksen tärkeimmät vastaukset lukuun 5.5. Luku kuusi on varattu itsearvioinnille. Puran kuudennessa luvussa auki tutkielmani vahvuudet ja haasteet sekä pohdin tutkielman arvioitavuutta. Seitsemännessä, diskussio-luvussa viitataan työni tärkeimpiin tuloksiin ja käsittelen niiden pohjalta tutkimusongelmaani.

Tutkielmani ylittää pro gradun suosituspituuden. Sen lisäksi, että Kill Your darlings -käsken noudattaminen oli toisinaan vaikeaa, pituudelle on kolme perusteltua syytä. Ensimmäinen olen pyrkinyt kirjoittamaan raportin niin, että jokaisen luvun voisi lukea myös omana kokonaisuutenaan. Tämä tarkoittaa jonkin verran toistoa, mikä toivottavasti auttaa satunnaista lukijaa ja toivottavasti pysyy siedettävänä koko työn lukijalle. Jokaisen pääluvun alussa on myös tiivistelmäkappale siitä, mitä kyseinen luku pitää sisällään. Toinen syy työn suurelle sivumäärälle ovat haastatteluista poimimani sitaatit. Kolmas syy on pitkä diskussio-luku. Koska itse työ on laaja, myös sen tulosten tiivistys vei tilaa. Ymmärtääkseni moni lukija silmäilee pro gradusta vain diskussion. Päätin, että jääköön siitäkin jotain käteen.

## 2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA KESKEISET KÄSITTEET

Eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin pohtiminen on hullu ja uhkarohkea projekti. Sitäkin hullumpaa on yhdistää käsittehirviö sellaisiin viestinnätutkimuksellisiin näkökulmiin kuin käyttösyytutkimus ja audiovisuaalinen kokemus. Jotta tutkielma pysyisi pro gradun mitoissa ja jotta sen lukija pystyisi seuraamaan tekemisiäni, pyrin määrittelemään käsitteet tarkasti. Eurooppalaisuutta, kulttuuria ja identiteettiä voi nimittäin kutsua niin akateemisen kuin arkisenkin laajuutensa vuoksi tyhjiksi käsitteiksi, "empty categorisations". (Esim. IDNET 2003, 17; Kivikuru 2001, 9-10; Jansson 2001, 57-58; Kivikuru 2000, 17.) Käytän työssäni eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin käsitettä sen verran perinteiden vastaisesti, että puran määritelmäni auki heti luvun alussa. Sen jälkeen määrittelen muut tärkeät käsitteeni ja kerron, minkälaisin keinoin aion helsinkiläislukiolaisten elokuvakulutusta ja kulutuksen kriteereitä tutkia. Lopuksi esittelen työhypoteesini siitä, miten lukiolaisten elokuva-arki määrittelemäni kulttuuri-identiteetti saattaisivat kohdata. Tämä luku on katsaus siihen teoreettiseen esiymmärrykseen, jonka avulla lähdin tutkimusongelmaani jäsentämään.

### 2.1 Eurooppa ja eurooppalaisuus tässä tutkielmassa

Jo sanat Eurooppa ja eurooppalaisuus vaativat muutaman selventävän tarkennuksen. Kun puhun Euroopasta, tarkoitan Euroopan unionin 25:tä jäsenvaltiota. Esimerkiksi Sveitsi, Norja tai Islanti eivät kuulu joukkoon yksinkertaisesti siksi, että jonkinlainen raja on tehtävä. Koska tutkielman taustalla on EU:n MEDIA-ohjelma, rajaan Euroopan EU:n nykyisiin jäsenvaltioihin. MEDIA-ohjelman nimissä tehdään toki yhteistyötä mainittujen valtioiden sekä esimerkiksi EU:n ulkopuolisten Välimeren naapureiden kanssa (EU MEDIA2007 2004, 12; Wheeler 2004, 355-356).<sup>12</sup> Valitsemani Euroopan unioniin perustuva raja tarkoittaa myös sitä, että niinä harvoina kertoina, kun puhun eurooppalaisista ihmisistä, tarkoitan EU:n jäsenmaissa asuvia EU:n kansalaisia. Pyrin kuitenkin yksilöimään kansalaisuudet aina mahdollisimman tarkasti. En lähde siitä, että on olemassa jotain "eurooppalaista" sinänsä. Lähdän ennemmin EU:n valtioiden kansalaisuuksista ja kulttuureista. Selvitän seuraavissa luvuissa, miksi tein tällaisen valinnan ja mitä se tarkoittaa analyysieni kannalta.

Kun puhun tämän tutkielman lähtökohtana olevista elokuvista, käytän ilmaisua Euroopassa tehty elokuva. Se on mielestäni kevyempi ja neutraalimpi ilmaisu kuin usein epämääräisenä yläkäsitteenä käytetty "eurooppalainen elokuva". "Eurooppalaisen elokuvan" ongelmat ovat moninaisia. Esimerkiksi EU:n audiovisuaalipolitiikan linjaukset elokuvateollisuuden "eurooppalaisesta lisäarvosta" on määritelty pitkälti taloudellisin perustein: lisäarvoa tuo esimerkiksi koko EU:n sisämarkkina-alue,

<sup>12</sup> Rajasin sekä haastatteluiden että määrällisen aineiston analyysistä pois sellaiset elokuvat, jotka oli tehty muualla Euroopassa kuin EU:n jäsenmaissa. Tein kuitenkin yhden ison ja yhden pienen poikkeuksen. Ison poikkeuksen, saksalaisturkkilaisen elokuvan Suoraan seinään haastattelunäytteenä, käsittelem luvussa 3.5. Pienen poikkeuksen, yhden norjalais-ruotsalaisen yhteistuotantotelokuvan määrällisissä vastauksissa, käsittelem luvussa 4.2.1

elokuvateattereiden verkostot tai yhteistuotant elokuvista mahdollisesti syntyvät suuremmat katsojamäärät. (EU av-politiikka 2006; EU MEDIA2007 2004, 2; EU Mid-term evaluation of MEDIA Plus 2003, 18.) Harvinainen, laadullisempi "eurooppalainen lisäarvo" määritellään lähinnä niin, että sitä sisältävät teokset tavoittavat katsojia yli kansallisten rajojen ja että näissä teoksissa on "yhteisiä ja yhdistäviä kulttuuria piirteitä" (EU Kansalaisuus toimivaksi 2004, 14).

Tämä tutkielma ei perustu erityiseen yhteiseurooppalaisuuden tarkasteluun. En myöskään pyri jäljittämään haastateltujen lukiolaisten puheista mitään yhteiseurooppalaisia tulkintoja. Koska "eurooppalaisen elokuvan" voisi tulkita viittaavan tällaiseen yhteiseurooppalaisuuteen, en käytä koko käsitettä. En muutenkaan usko, että on olemassa "eurooppalaista elokuvaa" sinänsä. En tahdo luoda edes sellaisen käsityksen mahdollisuutta. Kun puhun Euroopasta yleensä, käytän mieluummin ilmaisu Euroopassa tehty. Tällainen toiminnallinen ja konkreettinen ilmaisu edellyttää omista korvissani tarkennusta elokuvan alkuperään. Sitäkin mieluummin jätän silti koko yläkäsite-Euroopan pois ja yksilöin teokset tietyssä maassa tai tietyissä maissa tehdyiksi. Teen näin senkin vuoksi, että Euroopan elokuvatuotanto ja sen tutkimus ovat kansallisesti hyvin hajanaisia. Monikansallista eurooppalaisuutta ei ole tutkimuksenkaan piirissä juuri määritelty, muuten kuin vastakohtana Yhdysvalloille. (Emt., 315-136; Aiello 2005, 20-23; EU MEDIA2007, 3.)

"Eurooppalaisella elokuvalla" on sekin ongelma, että käsite sisältää edelleen ajatuksia niin kutsutusta taide-elokuvan genrestä sekä sen historiallisista vaiheista ja nykyisistä suuruuksista (Bergfelder 2005, 316-318). Ilmaisu Euroopassa tehty taas sisältää myös väljempää tyyliä mahdollisuuksia kuin usein taideimagon saava ilmaisu eurooppalainen. En koe tarvitsevani erillistä "eurooppalaisen elokuvan" määritelmää voidakseni tutkia, onko Euroopassa tehdyissä elokuvissa aineksia Euroopan kulttuurien välisen ymmärryksen ja tietämyksen lisäämiseen. Päinvastoin ilmaisu "eurooppalainen elokuva" yksilöityy helposti Euroopan suuriin elokuvamaihin ja jättää huomiotta sen kulttuurisen moninaisuuden mahdollisuuden, jota EU:n MEDIA-ohjelmassa ja siten tässäkin tutkimuksessa tarkastellaan. En lähde tässä vaiheessa saivartelemaan, kuinka maakohtaiset määreet polkevat alleen monia erilaisia teoksia ja teosten tuottajia. Tiedostan toki, että yksittäisten elokuvien tekijät ovat aika harvoin suoranaisesti "kotimaansa asialla". Tällaiset näkökulmat sekä perusteet kansalliskulttuurisille rajauksilleni tarkentuvat matkan varrella.

Lisäksi aion puhua Yhdysvalloissa tehdyistä teoksista kursailematta yhdysvaltalaisina. Valitsemani määritelmä peittää alleen monia nyansseja, mutta myös ne tarkentuvat siinä määrin, kun katson ja perustelen tutkimuskysymysten kannalta tarpeelliseksi. Tämän työn keskiössä ei ole koko maailman elokuvatuotannon moninaisuus, niin mukavaa kuin sen huomioon ottaminen olisikin. Käytännön elämässä lienee selvää, että ei ole olemassa myöskään mitään "yhdysvaltalaisista elokuvaa" sinänsä. Käytän tätä yksinkertaistavaa termiä kahdesta syystä. Ensinnäkin teen myös Euroopan sisällä maakohtaisia yleistyksiä. Puhun muun muassa suomalaisista ja saksalaisista elokuvista. Siinä missä



"eurooppalainen elokuva" viittaisi yhteisyyksiin maanosan laajuudella, yhdysvaltalainen elokuva viittaa yhteisyyksiin samalla valtiokohtaisella laajuudella, mitä harrastan myös Euroopan sisällä. Toiseksi puhe yhdysvaltalaiselokuvista on tietoisesti yleistävää. Termi saa avoimesti symboloida sitä, että en työni rajoissa edes pysty puhumaan erilaisista Yhdysvalloissa tuotetuista elokuvista niiden moninaisuuden kannalta. Tekstin elävyyden kannalta aion käyttää joissain kohdin myös ilmaisua Yhdysvalloissa tehty. Koko työn keskipiste on joka tapauksessa Eurooppa.

Ilmaisu Euroopassa tehty syntyi vasta aineiston analyysin myötä. Se liittyy siis ennen kaikkea työni tuloksiin sekä siihen, kuinka tutkimukseni aiheesta on mielekkäintä puhua. Tämä tarkoittaa sitä, että haastatteluissa puhuttiin vielä "eurooppalaisista elokuvista", kuten koko raportin ensimmäisestä sitaattista näkyy. Yleiset eurooppalaisuuspuheet olivat kuitenkin erittäin vähäisiä, koska pidin jo haastatteluissa kiinni vähintään maakohtaisista tarkennuksista. Analyysin alussa tuskailin pitkään "eurooppalaisen elokuvan" huonon yleiskäsitteen kanssa. Lopulta huomasin määrälliseen lomakkeeseeni (liite 3) vahingossa päätyneen ilmaisun Euroopassa tehty. Se tuntui ratkaisevan pahimmat yhteiseurooppalaisuuden ongelmat ja sopivan paremmin tämän tutkielman maailmankuvaan.

## **2.2 Mahtipontinen käsite: identiteetti**

Identiteetin käsite on saanut suunnatonta huomiota viime vuosikymmenten yhteiskunta- ja kulttuurintutkimuksessa. Mikään uusi ilmiö sen pohtiminen ei kuitenkaan ole. Jos käsitettä tarkastelee esimerkiksi psykologian näkökulmasta, sitä käytti jo 1900-luvun alussa yksilön psykologista ja seksuaalista kehitystä teoretisoinut Sigmund Freud (Hall 1999, 157-159). En edes yritä listata tässä kaikkia identiteetin käsitettä käyttäviä ja eri tavalla soveltavia tieteenaloja, saati niiden historioita tai variaatioita: sosiologiaa, sosiaalipsykologiaa, uskontotiedettä, kielitiedettä, poliittista historiaa ja niin edelleen. Mistä tässä tutkielmassa sitten on kyse? Viestinnän tutkimuksesta. Sekin on väljä määritelmä. Identiteettitutkimukset medioiden ja niiden vastaanottajien suhteista ovat aina lainanneet näkökulmia ja työvälineitä useilta tieteenaloilta. On eri asia tutkia mediasisältöjen merkitystä esimerkiksi kansalliskulttuuristen identiteettien ylläpitäjänä kuin uusien poliittisten tai populaarikulttuureihin sidoksissa olevien ylikansallisten yhteisöjen luojana. (Esim. Jansson 2001, 74-75; Kivikuru 2000, 11-19; Kivikuru 1998, 319-321.)

Jos katsoo aiempia nuorten mediakäyttöä ja identiteettikysymyksiä sivuavia tutkimuksia, niiden näkökulmat ovat moninaisia ja toisinaan myös epäselviä. Tutkimuksissa on pohdittu esimerkiksi kansalaisuuden ja kuluttajuuden keskinäisiä suhteita (van Zoonen 2004; EU Euroopan nuorisio 2002, 5; EU Valkoinen kirja 2002, 6-7 ja 63; Puuronen 2000, 146-147; Pöntinen 1996, 136-138).

Kansalaisuus–kuluttajuus-jaon rinnalla on pohdittu myös identiteettien toiminnallisuuden ja tunnepitoisuuden painoarvoja (Minkkilä 2000; Hermonen 2001, 12-14; EU Kansalaismielipide 2001, 12; Hall 1999, 246). Toinen suurempi teema nuoriin keskittyneissä identiteettitutkimuksissa on ollut

identiteettiteorioiden perinteinen aika–paikka-jako: toisaalta puhutaan uusheimolaisuudesta eli virtuaalisista ja paikasta vapautuneista yhteisöistä (esim. Hermonen 2001, 12-14), toisaalta nostetaan esiin paikallisuuden uusi voima (esim. Myllyniemi 2004, 32-34; Kivikuru 2000, 31-35; Chalaby 2002, 186-191). Listaa voisi jatkaa loputtomiin. Jos puhutaan yksilöiden identiteetistä, puhutaanko yksilöiden suhteista toisiin yksittäisiin yksilöihin, yhteiskuntaan vai muunlaisiin yhteisöihin (esim. Jansson 2001, 58-59; Hermonen 2001, 11-12)? Varkoittaako identiteetti sittenkin yksilöiden persoonallisuutta? Vai kenties yhteenkuuluvuutta muiden kanssa? (Esim. Kivikuru 2000, 20-21.) Jos taas puhutaan erilaisista yhteisöistä, otetaanko käyttöön sosiaalisen identiteetin vai esimerkiksi kollektiivisen identiteetin käsite (emt., 14; Maia 2001, 36)? Vai puhutaanko mitä erilaisimpiin asioihin perustuvista elämäntyyleistä, lifestyleista (esim. Jansson 2001, 57-58)? Entä sellaiset käsitteet kuin etninen identiteetti, kansallinen identiteetti ja kulttuuri-identiteetti (esim. IDNET 2003, 14-23; Kivikuru 2000, 24-29)? Näitä pohtiessani olin hylätä koko tutkimusongelmani. Piti tehdä muutamia valintoja.

Ensinnäkin tutkin haastattelemiani helsinkiläislukiolaisia yksilöinä. En silti pohdi heidän persoonallisuuttaan, sillä aineistoni ei ole tarkoitettu sellaista varten. Pohdin ennemmin, miten he yksilöinä, arkisissa konteksteissaan ja Euroopassa tehtyihin elokuvaan liittyvissä puheissaan jäsentävät ympäröivää maailmaansa sekä omaa paikkaansa siinä. Nämä arkiset kontekstit tuovat toki mukanaan esimerkiksi erilaisia populaarikulttuurin kulutukseen liittyviä ryhmäkuulumisia. Lisäksi haastateltavani kuuluvat ryhmään nimeltä lukiolaiset. Tärkeintä on, että en yritä ymmärtää helsinkiläislukiolaisia ensisijaisesti heidän kuulumistensa kautta. Yritän ymmärtää näitä kuulumisia ja näiden kuulumisten merkityksiä yksilöiden puheiden kautta. (Vrt. Mäkelä 1990, 43.)

Toiseksi jos yksilön identiteetistä pitäisi piirtää kuva, joka määrittelee teoreettisen ymmärrykseni sen luonteesta, piirtäisin nipun, ehkä kukkakimpun<sup>13</sup>. En palloa tai tikkataulua, jossa on ydin ja ulkokuorta kohti heikkeneviä kerroksia. En myöskään vastakohtapareja, jotka määrittelevät identiteetin joko paikalliseksi tai globaaliksi tai joko kansalaistoiminnalliseksi tai kaupalliseksi. Pidän nippumetaforasta, koska se sisältää jo muutamia vuosikymmeniä tunnustetun ajatuksen, että ihmisellä on monia identiteettejä. Nipun käsite auttaa kuitenkin puhumaan yhdestä kokonaisuudesta ja sen eri elementeistä. Osa elementeistä on pysyvämpiä, osa muuttuvampia. Identiteetinippu ei aseta toisia elementtejä lähtökohtaisesti toisia arvokkaammiksi. Se tunnustaa esimerkiksi iän, sukupuolen, etnisyyden, faniuden ja kansallisuuden olemassaolot sekä painoarvot eri tilanteissa. (Kivikuru 2000, 11; Kivikuru 1998, 322-323.)

Onko eurooppalainen kulttuuri-identiteetti yksi identiteetinipun osista? Ei tässä tutkielmassa. En usko eikä haastattelemieni helsinkiläislukiolaistenkaan puheista välity sellaista ymmärrystä, että olisi

<sup>13</sup> Löysin käyttökelpoisen nippumetaforan suomalaisen, medioiden ja identiteettien suhdetta pitkään tutkineen Ullamaija Kivikurun teksteistä (mm. Kivikuru 2001, 2000 ja 1998).

olemassa jotain elokuvilla välitettävää eurooppalaista kulttuuri-identiteettiä sinänsä. Toisin sanoen katsomalla Euroopassa tehtyjä elokuvia ei voi taikaiskusta tai edes hiljalleen muuttua esimerkiksi suomalaisesta eurooppalaiseksi. Eurooppalainen kulttuuri-identiteetti on tässä tutkimuksessa enemmän teoreettinen ajatus ja siitä johdettu analyttinen käsite, jolla jäsenmän haastattelemini nuorten identiteettinipun osia ja osien suhdetta Euroopassa tehtyihin elokuviin. Kerron seuraavassa, miten.

## **2.2.1 Tulkintani eurooppalaisesta kulttuuri-identiteetistä**

### **EU:n audiovisuaalipolitiikan näkökulmasta**

Kun puhun eurooppalaisesta identiteetistä, se liittyy työni lähtökohtien vuoksi hyvin kiinteästi Euroopan unioniin. Siksi määrittelen kulttuuri-identiteetin lähtökohtaiset rajat ottamalla sen yläkäsitteeksi EU:n kansalaisuuden. Kyse on yksinkertaistaen siitä, että sekä unionin omista kannanotoista että aiemmissa unionin kansalaisuutta käsitelleissä tutkimuksissa puhutaan EU:n kansalaisuuden kahdesta puolesta: poliittisesta identiteetistä ja kulttuurisesta identiteetistä (esim. EU Perustuslaki 2004; IDNET 2003, 16-19)<sup>14</sup>. Tämä työ keskittyy pohtimaan eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin mahdollisuutta audiovisuaaliteosten kulutuksen näkökulmasta. En siis tutki unionin kansalaisuutta sinänsä tai ota kantaa esimerkiksi EU:n ja nuorten poliittisen osallistumisen välisiin suhteisiin. Keskittyminen kulttuuriseen on kiinnostavaa siksi, että suurin osa eurooppalaisesta identiteettitutkimuksista painottuu poliittisiin ja kansalaistoiminnallisiin näkökulmiin (esim. IDNET 2003; Rumford 2001; Kivikuru 2000; Schlesinger 1999a ja 1999b).

Koska tarkoitukseni on kommentoida MEDIA-ohjelman perusteita, rakennan kulttuuri-identiteetin käsitteen käyttämällä hyväkseni EU:n omia kulttuurimääritelmiä. Ehdotuksessa Euroopan perustuslaiksi, vaikka perustuslaki nyt keväällä 2006 lepääkin laakereillaan, Euroopan tunnuslauseksi ilmoitetaan "Unity in Diversity". Se on ollut EU:n motto jo ennen perustuslakiehdotusta. Suomenkielisessä versiossa käytetään ilmaisua "moninaisuudessaan yhtenäinen". (EU perustuslaki 2004, johdanto, 1. osasto, 3. artikla.)<sup>15</sup> Käytän tässä työssä, ne harvat kerrat kun käytän, englanninkielistä ilmaisu "Unity in Diversity", sillä se on mielestäni suomenkielistä sanahirviötä selvempi. "Unity in Diversity" toistuu lähes kaikissa unionin kulttuuria ja audiovisuaalialaa koskevissa kannanotoissa. Jos tarkkoja ollaan, "Unity in Diversity" asettaa etualalle yhtenäisyyden. Yhtenäisyyden oletetaan tai ainakin toivotaan vaikuttavan kulttuurisen moninaisuuden rinnalla. Mutta kuten sanottu, en lähde tarkastelemaan tällaista yleiseurooppalaista yhtenäisyyttä sinänsä. Keskityn siihen kulttuuriseen monimuotoisuuteen, jonka myös "Unity in Diversity" vahvasti tunnustaa.

<sup>14</sup> Poliittisesta identiteetistä voisi tässä yhteydessä käyttää myös sanaa kansalaisidentiteetti. Luen sen alle kaiken kansalaisena toimimisen, kuten esimerkiksi äänestämisen ja julkisen keskustelun. (Esim. IDNET 2003, 3-4; Kivikuru 2000, 24-25.)

<sup>15</sup> Virallisen ja useimmin käytetyn "moninaisuudessa yhtenäinen" ilmaisun rinnalla käytetään myös ilmaisua "erilaisina yhdessä". Tällaista suomennosta tarjoaa esimerkiksi Eurooppalaisten vähemmistöjen järjestö (<http://www.eurominority.org/version/fin/languages-motto.asp>). "Unity in Diversity" -ilmaisua on myös kritisoitu paljon, ja sen sanotaan usein olevan pelkkää juhlapuheretoriikkaa. Ajatuksen kritiikistä on kirjoittanut tarkemmin esimerkiksi Heikki Mikkeli (1998, 20-21).

Kulttuurisen monimuotoisuuden merkitys nostetaan esiin myös perustuslakiehdotuksen Kulttuuri-osiossa, jossa linjataan muun muassa, että unioni toimii vaaliakseen ja edistääkseen kulttuuriensa monimuotoisuutta. (EU perustuslaki 2004, 3. osasto, 5. luku, 3. jakso, artikla 280).<sup>16</sup> Tutkimuksen kannalta tuntuisi silti turhalla pohtia "Unity in Diversity" -mielikuvia tai jonkinlaista epämääräistä tunnetta kulttuurisesta moninaisuudesta tai yhtenäisyydestä. Se ei olisi tarpeeksi tarkka fokus, kun puhutaan elokuvakokemuksista. Siksi otan käyttööni EU:n MEDIA-ohjelman ja Kansalaisuus toimivaksi -linjausten konkreettisemmat määritelmät audiovisuaalialan tavoitteista. Niissä "Unity in Diversity" -moton rinnalla puhutaan toistuvasti kiinnostuksesta Euroopan eri kulttuureja kohtaan sekä niitä koskevan ymmärryksen ja tietämyksen lisääntymisestä. (EU MEDIA2007 2004; EU Kansalaisuus toimivaksi 2004; EU av-politiikka 2006; EU Kulttuuri2007 2004.)

Jotta voisin tutkia eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin mahdollisuutta muutenkin kuin tilastollisena fiiliksenä esimerkiksi yhteisestä historiasta, luen EU:n audiovisuaalipolitiikan tavoitteita hieman itsevaltaisesti ja mutkia suoristaen. Vedän yhtäläisyysmerkit eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin käsitteen sekä kulttuurisen ymmärryksen ja tietämyksen lisääntymisen välille. Määrittelen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin niin, että se tarkoittaa avoimuutta ja kiinnostusta Euroopan sisäisiä kulttuurieroja kohtaan. Se ei ole yksi yksilön identiteettinipun osista vaan *avoimuutta uudelle kulttuuriselle tiedolle sekä halukkuutta tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja*. Valitsemani näkökulman voi sovittaa yksiin myös niiden MEDIA-ohjelman tavoitteiden kanssa, joissa puhutaan teoksista, jotka kertovat eurooppalaisten erilaisista elämästä ja historioista (EU MEDIA2007 2004, 2; EU Kansalaisuus toimivaksi 2004, 13).

Perustelen pitkään pohdittua tulkintaani myös sillä, että perinteisten identiteettiteorioiden mukaan monikansallisen eurooppalaisen identiteetin kompastuskiviä ovat muun muassa yhteisen kielen puute, kansallisten kulttuurien hajanaisuus, vähäiset yhteiset rituaalit ja perinteet sekä yhteisten julkisten areenoiden puute. Mainitun yhteisen historian vahvuuksia ja heikkouksia on pohdittu paljon. (Esim. IDNET 2003, 33-50; EU Euroopan nuoriso 2002, 11; Minkkilä 2000, 12-16; Schlesinger 1999a ja 1999b; Kivikuru 1998, 327-328; Mikkeli 1998, 22-26.) Tällaiset lähtökohdat jättävät tutkittavaksi juuri kritisoimani epämääräisen yhteisyyden tunteen, jota on itse asiassa jo jonkin verran tutkittu ja joka ei saa vastakaikua. Siinä missä keskimäärin 49 prosenttia eurooppalaisista ei usko yhteiseen eurooppalaiseen kulttuuri-identiteettiin, suomalaisista sitä vastustaa jopa 65 prosenttia (EU Kansalaismielipide 2001, 12). Tällaisissa näkökulmissa eurooppalainen kulttuuri-identiteetti nähdään usein uhkana omalle etniselle tai kansalliskulttuuriselle identiteetille, niinä harvoina kertoina kun se

---

<sup>16</sup> Mielenkiintoisinta on, että Euroopan historiasta puhutaan yhteisenä ja nykypäivästä monimuotoisena. Tarkka sitaatti Kulttuuri-osion alusta kuuluu: "Unioni myötävaikuttaa siihen, että jäsenvaltioiden kulttuurit kehittyvät kukoistaviksi, vaalien niiden kansallista ja alueellista monimuotoisuutta ja korostaen samalla niiden yhteistä kulttuuriperintöä." (EU perustuslaki 2004, 3. osasto, 5. luku, 3. jakso, artikla 280.)

jollain lailla määritellään (esim. EU Eurobarometri 63 2005, 17; Gordon & Lahelma 2003, 291; EU Kansalaismielipide 2001, 27).

Jos taas katsoo unionin omia linjauksia, EU:n ei ole tarkoitus korvata saati talloa alleen Euroopan sisäisiä kulttuuri-eroja (EU Kansalaisuus toimivaksi 2004, 2; EU perustuslaki 2004, johdanto ja 3. osasto, 5. luku, 3. osio, artikla 280; EU Kansojen Eurooppa 2002, 20). Siksi katson asiaa moninaisuuden näkökulmasta. Aiempien nuorisotutkimusten sekä oman testihaastatteluni mukaan tällainen näkökulma antaa mahdollisuudet monipuolisempaan ja konkreettisempaan tutkimukseen. Esimerkiksi Hannele Rikkinen (1996, 56-57) ja Kirsi Minkkilä (2000, 50-52), jotka ovat molemmat tutkineet nuorten mielikuvia Euroopasta, puhuvat tutkimuksissaan siitä, että kulttuurinen moninaisuus ja rikkaus ovat nuorten puheissa Eurooppaa ehdottoman positiivisesti määrittävä tekijä. Tarkoitukseni on nyt tarkastella, pitävätkö tällaiset positiiviset mielikuvat paikkansa myös helsinkiläislukiolaisten kohdalla. Ja ennen kaikkea: onko niillä tai niiden olemattomuudella konkreettisia yhteyksiä audiovisuaalialaan?

### **2.2.2 Miten käytän eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin käsitettä tässä tutkielmassa?**

Määritelmäni eurooppalaisesta kulttuuri-identiteetistä *avoimuutena uudelle kulttuuriselle tiedolle sekä halukkuutena tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja* poikkeaa aika lailla aiemmista kulttuuri-identiteetin määritelmistä. Esimerkiksi mediavastaanoton ja kulttuuri-identiteetin suhdetta tutkinut ruotsalainen André Jansson määrittelee kulttuuri-identiteetin ilmaisulla "subjektiivinen kokemus kuulumisesta samaan tulkitsevaan yhteisöön" (Jansson 2001, 62 ja 75: "the subjective experience of being part of an interpretative community"). Samansuuntaisen, yhteistä merkitysjärjestelmää painottavan tulkinnan tekee myös yksi nykyajan tunnetuimmista kulttuurintutkijoista Stuart Hall (esim. 2003/1995, 85 ja 1999, 46-47). Eurooppalainen kulttuuri-identiteetti taas määritellään usein historian ja arvojen pohjalta. Klassisimmat juhlapuheet yhteisestä kulttuuriperinnöstä ankkuroivat historian kolmeen tekijään: roomalaiseen oikeuteen, kriittiseen järkeen ja kristillisyyteen. (Vrt. Mikkeli 1998, 24.) Saman sateenvarjon alle lasketaan usein myös sivistyksen, vapauden, veljeyden ja tasa-arvon kaltaisia periaatteita (esim. IDNET 2003, 35-36; EU Kansojen Eurooppa 2002, 20; Rikkinen 1996, 14).

Kuten jo MEDIA-ohjelman tavoitteita tulkitessani linjasin, koen kaukaa haetuksi määritellä eurooppalaista kulttuuri-identiteettiä edellä mainituilla tavoilla, etenkin kun on kyse nuorten elokuvakulutukseen ja elokuvakokemuksiin liittyvistä puheista. Toki tässäkin tutkielmassa sivutaan sivistyksen ja historiallisen kulttuuriperinnön kaltaisia asioita, mutta ne eivät ole työni ensisijainen fokus. En sulje historiaa pois, mutta totean jo tässä vaiheessa myös sen, että Euroopassa tehtyihin elokuvaan liittyen haastattelemani lukiolaiset tunsivat niistä vain pienen siivun nykyhetkeä. Vaikka MEDIA-ohjelmaa on kautta sen historian määritelty myös eurooppalaisen kulttuurihistorian

argumenteilla, sen perusteissa puhutaan yhä enemmän Euroopan nykyisten kulttuurierojen tuntemuksesta. Sen tavoittelemat "eurooppalaisten elämää kuvaavat teokset" tuskin kantavat kaikki klassisen sivistyksen tai roomalaisen oikeusjärjestelmän ilosanomaa (EU MEDIA2007 2004, 2; EU Kansalaisuus toimivaksi 2004, 13). Siitä huolimatta niitä voi tarkastella kysymällä, onko niissä voimaa tuoda Euroopan eri kulttuureja lähemmäs helsinkiläislukiolaisten arkea.

Viimeistään nyt herännee kysymys, miksi en tutki suoraan ja yksinkertaisesti MEDIA-ohjelmassa mainittuja kulttuurien välisen vuoropuhelun sekä ymmärryksen ja tietämyksen lisääntymisen mahdollisuuksia. Se voisikin olla selkeämpää ja uskottavampaa. Minua kuitenkin houkuttelee ajatus yrittää määritellä eurooppalaista kulttuuri-identiteettiä hieman toisin kuin aiemmin. Tällainen valinta perustuu pitkälti samanlaisille argumenteille kuin valintani puhua "Euroopassa tehdyistä" eikä "eurooppalaisista" elokuvista (luku 2.1). Adjektiivilla eurooppalainen on monien aiempien tutkimusten mukaan ylhäältä annettu kaiku. Tällainen ylhäältä annettu taas pyyhkii helposti alleen sekä MEDIA-ohjelman tavoitteleman että nuorten arvostaman Euroopan kulttuurisen moninaisuuden. (Esim. Aiello 2005, 18; Bergfelder 2005, 324; Minkkilä 2000, 50-52.) Siksi jalkautan ajatuksen eurooppalaisuudesta arkiseksi erilaisuudeksi ja tarkastelen lukiolaisten puheita näistä erilaisuuksista. On vaikea kuvitella, mitä kulttuurisesti erityisen yhteistä eurooppalaisuutta voisi elokuvapuheista jäsentyä. Ellei sitten vastakohtaisuutta Yhdysvalloille, mihin liittyviä ongelmia käsittelemälläni pitkin matkaa.

Määritelmäni eurooppalaisesta kulttuuri-identiteetistä *avoimuus uudelle kulttuuriselle tiedolle sekä halukkuus tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja* vaatii vielä tarkennuksen siihen, mitä tarkoitan kulttuurisella. Lasken kulttuuriseen kaiken, mitä haastattelemani nuoret määrittelevät etnisiin, uskonnollisiin, kielellisiin tai kansallisiin kulttuureihin liittyvillä ilmaisuilla (vrt. Hall 1999, 19; EU Year of Intercultural Dialogue 2005, 4). Oleellisinta on, minkälaisen asioiden kautta näistä eronteista puhutaan. Minkälaisia ilmaisuja käytetään ja miten niitä käytetään? Tällainen neljään suureen erontekoon perustuva määritelmä on äärimmäisen väljä. Toisaalta väittäisin, että kansallisuuteen, etnisyyteen, kieleen ja uskontoon liittyviä kulttuurieroja Euroopan sisäiset kulttuurierot pitkälti ovat. Valintani pohjalla ovat edellisessä luvussa mainitut Euroopan kansalaisuuden kaksi puolta: poliittinen identiteetti ja kulttuurinen identiteetti. Tässä yksinkertaisessa mallissa poliittiseen identiteettiin kuuluvat itse EU:hun liittyvät kysymykset eli yksilön suhde Euroopan poliittiseen ja taloudelliseen yhteistyöhön sekä hänen oikeutensa ja velvollisuutensa niihin nähden. Poliittista eli kansalaistoiminnallista identiteettiä tai unionia sinänsä en tässä tutkielmassa juuri käsittele. Karkea jako poliittiseen ja kulttuuriseen sopii myös haastattelemieni lukiolaisten puheisiin Euroopassa tehdyistä elokuvista.

Sekin on otettava huomioon, että kulttuurisen identiteetin tarkastelu koko Euroopan tasolla on eri asia kuin kulttuurisen identiteetin tarkastelu kansallisvaltioiden tasolla. Se on myös tutkimuksellinen haaste, sillä merkittävä osa aiemmista kulttuuri-identiteettiä käsitelleistä tutkimuksista perustuu kahtiajaolle

kansallinen identiteetti – kulttuuri-identiteetti, ei poliittinen identiteetti – kulttuuri-identiteetti. Tällaisissa näkökulmissa kansallinen identiteetti liitetään usein kansallisvaltioiden historiaan, maantieteeseen ja nykyisiin yhteiskuntarakenteisiin. Yksilön kannalta se tarkoittaa käytännössä kansalaisuuden mukanaan tuomia oikeuksia ja velvollisuuksia. Kulttuuri-identiteettiä tutkittaessa taas tarkastellaan toisaalta kansallisvaltioiden sisäisiä arkisia eroja, nykyisin etenkin monikulttuurisen yhteiskunnan haasteita. Toisaalta taas puhutaan uusista globaaleista ja paikasta irronneista yhteisöllisyyden mahdollisuuksista, nuorten kohdalla esimerkiksi erilaisista faniuksista tai elämäntyyleistä. (Esim. Lehtonen & Löytty 2003; Suurpää 2002; Jansson 2001; Kivikuru 2000; Hall 2003/2000, 2003/1995 ja 1999.)

Tämän tutkielman näkökulmasta, koska tarkastelen kansallisvaltioiden rajat ylittäviä puheita, tärkeintä on kansallista identiteettiä ja kulttuuri-identiteettiä halkova alue. Kutsun sitä kansalliskulttuuriseksi ja luen sen alle kaiken kansallisen leiman saaneen kulttuurisen, kuten esimerkiksi kansallisvaltioihin liitetyt kulttuuriset rituaalit, stereotyyppit kansallisista luonteenlaaduista, jopa ruoan ja niin edelleen.<sup>17</sup> Nostan kansalliskulttuurisen esiin tässä erikseen, vaikka määritelmä sinänsä on läsnä Hallin (1999, 19) jaossa, jossa puhutaan kansallisista kulttuurieroista. Euroopan-laajuudella kansalliskulttuuriset määritelmät nousevat esiin lähes kaikissa aihetta aiemmin käsitellessä tutkimuksissa. Myös tässä tutkielmassa Euroopan sisäisiä kulttuurieroja määritellään eniten kansalliskulttuurisin ilmaisin. Ne ovat edelleen, postmodernin ja globaalien teorioista huolimatta, merkittäviä keinoja jäsentää maailmaa. (Esim. Gordon & Lahelma 2003; Kivikuru 2000, 11-31; Kivikuru 1998, 326-330; Rikkinen 1996, 9-13, 57-58).<sup>18</sup> Tässä vaiheessa tarkoitan kulttuurisella siis kaikkea, mikä ei liity edellä määriteltyyn poliittiseen EU-identiteettiin sekä mitä haastattelemani nuoret määrittelevät etnisiin, uskonnollisiin, kielellisiin ja kansallisiin kulttuureihin liittyvillä ilmaisuilla.

Mikä tässä on elokuvien paikka? Miten identiteettinippu sekä lukiolaisten puheet elokuvakulutuksesta ja elokuvakokemuksista liittyvät eurooppalaiseen kulttuuri-identiteettiin? Jäsennän haastateltavieni elokuvapuheita käyttämällä lähes kaikille identiteettiteorioille yhteistä lähtökohtaa: identiteeteissä on kyse eronteista ja yhteisyyksistä (esim. Hall 1999, 152-160). Eronteon käsite on tärkein työkaluni. Käytän aina haastattelupuheisiin liittyen ilmaisua eronteko, en ero, sillä eroista puhuttaessa eroja

<sup>17</sup> Kansalliskulttuuriset määritelmät ovat erityisen tärkeitä Suomessa tehtävän tutkimuksen näkökulmasta. Suomessa nimittäin kulttuurisuus, kansalaisuus ja kansallisuus muodostavat harvinaisen epäselvän solmun. Siinä missä moni kieli liittyy kansalaisuuden puhtaasti politiikkaan ja valtioon (ja siten EU:n tekemä poliittinen ja kulttuurinen erokin on selkeämpi), suomalainen kansalaisuus on vahvasti sidoksissa kansallisuuteen, jota taas leimaavat kansalliseksi määritellyt kulttuuriset ominaispiirteet. Sanoista ovat kirjoittaneet muun muassa Pakkasvirta ja Saukkonen (2005) sekä Kivikuru (2000, 27-30). Kansallisten identiteettien ongelmista ylipäätään on kirjoittanut paljon esimerkiksi Stuart Hall (1999, 45-56). Ks. myös Tuula Gordon ja Elina Lahelma (2003).

<sup>18</sup> Esimerkiksi Hannelle Rikkisen tutkimat helsinkiläisopiskelijat haluavat olla eurooppalaisia suomalaisittain tai kuulua suomalaisena Eurooppaan (Rikkinen 1996, 55). Yhtä lailla, koko Euroopan nuoret olivat vuonna 2001 sitä mieltä, että heidän kulttuurinsa on viimeisin asia, johon he haluavat EU:n puuttuvan (EU Euroopan nuorisot 2001, 10-11; ks. myös EU Eurobarometri 63 2005, 14 ja 17). Tällainen näkökulma olettaa toki tietynasteista kulttuuristen määritelmien sisäistä homogeenisuutta eikä ole muutenkaan ongelmaton. Käsittelem tätä tarkemmin luvuissa 3.6, 5.4.1 ja 5.5.

samalla määritellään eli tehdään. Tarkastelen erityisesti nuorten käyttämien erontekojen luonnetta heidän elokuva- ja kulttuuripuheissaan. Pohdin esimerkiksi, minkälaiset eronteot jäsentyvät pysyviksi ja minkälaiset ajan myötä muuttuviksi. Kuinka henkilökohtaisista tai yleisistä puheista on kyse? Miten erontekojä käyttetään? Entä milloin yhteisyydet nousevat erontekojä tärkeämmiksi? (Vrt. Emt.; Suurpää 2002, 137; Maia 2001, 37-41; Seppänen 2000, 24-25.) Tarkastelun kohteena ovat eronteot ja yhteisyydet, eivät yhteisöllisyydet. Ymmärrän yhteisyyden eräänlaiseksi tunnistettavuudeksi. Tällaisen tunnistettavuuden kautta voi toki syntyä myös yhteisöllisyyttä, mutta varsinaiset yhteisöllisyydet eivät ole tämän työn keskiössä. Myöskään aineistoni ei tarjoa merkittäviä mahdollisuuksia niiden analyysiin.

Loppujen lopuksi tarkastelen sitä, miten helsinkiläislukiolaisten elokuvapuheet sekä niissä käytetyt eronteot ja yhteisyydet liittyvät MEDIA-ohjelman tavoitteisiin, eli vastavuoroisen ja ymmärryksen ja tietämyksen lisääntymiseen. Näin määritelmäni eurooppalaisesta kulttuuri-identiteetistä, *avoimuus uudelle kulttuuriselle tiedolle sekä halukkuus tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja*, liittyä sekä lukiolaisten elokuvakulutukseen että MEDIA-ohjelman tavoitteisiin ja antaa mahdollisuuden pohtia näiden kahden suhteita. Eurooppalainen kulttuuri-identiteetti ei siis ole identiteettinipun erityinen osa. Se on enemmän teoreettinen ajatus ja siitä johdettu analyttinen käsite, jonka avulla tarkastelen kulttuurisen ymmärryksen ja tietämyksen lisääntymisen mahdollisuutta. Ei siis niin, muuttuuko jokin identiteettinipun suomalaisiksi määritelty osa yhtäkkiä epämääräisesti eurooppalaiseksi, vaan niin, minkälaisen erontekopuheiden kautta helsinkiläisnuoret määrittelevät Euroopassa tehtyjä elokuvia sekä niihin liittyviä kokemuksiaan. Miten erontekojä ja yhteisyyksiä puheissa käytetään? Kuinka esimerkiksi annettuja, ehdottomia tai avoimia määritelmät ovat? Muutama tarkka näkökulma tällaisen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin mahdollisuuteen tai mahdottomuuteen helsinkiläislukiolaisten elokuva-arjessa toimii mielestäni pro gradun kokoisena katsauksena.

### **2.3 Audiovisuaaliteosten kulutus käyttösyttutkimuksen näkökulmasta**

Kuuden sivun mittaisen identiteetikatsauksen jälkeen on sopiva hetki ilmoittaa, että ennen kuin tutkielmassani päästään varsinaisten identiteetikysymysten äärelle, tapahtuu paljon muuta. Koska identiteetin monitahoinen käsite on merkittävä osa tutkimusongelmaani, koin tärkeäksi käsitellä sitä perusteellisesti heti alussa. Tässä vaiheessa otan askeleen taaksepäin ja puran auki toisen tutkimuskysymyksen teoreettista taustaa. Kun kysyn, minkälaiset tekijät vaikuttavat Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttamiseen ja kuluttamatta jättämiseen, tarkoitan lukiolaisten omia määritelmiä näistä tekijöistä. En siis keskity esimerkiksi sosiaalisten taustamuuttujien arviointiin, vaan kyse on käyttösyttutkimuksesta. Tarkastelen, minkälaisin kriteerein nuoret määrittelevät audiovisuaaliteosten kulutusvalintojaan, ensin yleisesti, sitten Euroopassa tehtyihin teoksiin keskittyen. Mikä tuotteissa vetoaa tai ei vetoa heihin? Minkälaisia lähtökohtaisia mielikuvia helsinkiläislukiolaisilla on Euroopassa tehdyistä elokuvista. Miten Euroopassa tehdyt elokuvat palvelevat tai eivät palvele



lukiolaisten itselleen määrittelemiä elokuvatarpeita (esim. Aiello 2005, 7-8)? Tällainen näkökulma asettaa mediakuluttajan aktiiviseen asemaan ja määrittelyjen lähtökohdaksi. Kyse on siis myös siitä, että audiovisuaaliteosten tekijät, saati niitä tukeva MEDIA-ohjelma, eivät voi aina tietää, millaisiin tarkoituksiin ihmiset erilaisia teoksia käyttävät. (Kytömäki & Savinen 1993, 37-39.) Tarvitsen katsojalähtöistä näkökulmaa, kun vertaan nuorten arkea MEDIA-ohjelman tavoitteisiin.

Mediakäyttäjien syistä on esitetty vuosikymmenten aikana lista jos toinenkin. Niiden painotukset ovat vaihdelleet käytettyjen medioiden, tutkittavien iän ja tutkijan oman tutkimusalan mukaan. Varsinaiset syyt, joita ihmiset käyttöönsä nimeävät, ovat pysyneet vuosien kuluessa kuitenkin pitkälti samanlaisina. Lasten ja nuorten mediakäyttäjää pitkään tutkinut Annikka Suoninen (2004) tekee tuoreessa väitöskirjassaan jaon, joka on mielestäni perinteistä nelijakoa (tunnemotiivit – tiedolliset motiivit – sosiaaliset motiivit – identiteettimotiivit) mielenkiintoisempi. (Vrt. emt., 59.) Suoninen jakaa nuorten mediakäytöt kolmeen luokkaan (emt., 61-62):

- 1) mediasisältöön liittyvät syyt (esimerkiksi tieto, viihde tai suhteet välineissä esiintyviin henkilöihin),
- 2) käyttötilanteeseen liittyvät syyt (esimerkiksi rutiinit tai rentoutuminen),
- 3) sosiaaliseen yhteisöön liittyvät syyt (esimerkiksi puheenaiheet tai ryhmäkuuluvuus).

Kehikko on sopivan väljä tämän tutkielman haastattelujen tarkasteluun. En kuitenkaan käytä sitä sellaisenaan. Syitä on kaksi. Ensinnäkin Suonisen luokat kuvaavat kaikkea mediakäyttöä, mikä on eri asia kuin fiktiivisten audiovisuaaliteosten kulutus. Toiseksi omat haastattelukysymykseni painottuivat mediasisältöihin liittyviin syihin. Kysyin hyvistä ja huonoista elokuvista ja elokuvakokemuksista, minkä vuoksi esimerkiksi käyttötilannesyyt tai varsinaisen faktatiedon etsiminen jäivät vähemmälle. Suonisen määritelmät ovat silti mielekkäimmät aiemmista tutkimuksista löytämäni vertailukohtat. Ne tarjoavat hyvän kehyksen myös niiden puheiden tarkasteluun, jotka eivät liity elokuvien sisältöihin. Kyse ei silti missään vaiheessa ole luokkien painoarvojen vertailusta, koska luokkien suhteet ovat jo tutkimuskysymysteni vuoksi epätasapainossa. Toisaalta sekin on mielenkiintoista, että muiden kuin sisältösyiden nouseminen esiin on siis pitkälti haastateltujen määriteltävissä. Käyttösyitutkimuksessa on muistettava myös se, että lukiolaisten syyt kuluttaa tiettyjä audiovisuaaliteoksia voivat olla hyvinkin moninaisia. Samaan tilanteeseen tai teokseen liittyä todennäköisesti myös päällekkäisiä syitä. Käyttösyitutkimusta on kritisoitu erityisesti siitä, että tutkija ei voi lopulta tietää, kuinka tarkasti tutkittavat osaavat tarpeensa tiedostaa ja määrittellä – saati selittää ne edelleen tutkijalle. (Esim. Suoninen 2004, 61-63.) Pyrin selvittämään omien ymmärrysten ja tulkintojeni rajat tällaisissa tapauksissa mahdollisimman tarkasti.

Nuorten kohdalla on syytä pohtia myös erilaisten makuarvostelmien ilmaisua mediakäytön taustalla olevina syinä. (Emt., 54-58; Modinos 2003, 132-134; Jansson 2001, 73-74.) Toisaalta Suonisen kolmijako ottaa hyvin huomioon myös sen, että esimerkiksi tiettyjen teosten kritisoimista tai ihannoimista

voidaan käyttää kertomaan omasta tyylistä tai mausta. Vaikka käyttösytytutkimuksessa on sudenkuoppansa, koen tärkeäksi tarkastella ensin nuorten elokuvakulutuksen yleisiä syitä, ennen kuin tarkennan näkökulmani Eurooppaan. On hyvä tuntea koko kulutuskonteksti, ennen kuin puhuu sen yksittäisestä osasta. Näin ensimmäinen ja toinen tutkimuskysymykseni pitivät jalkani maassa kolmannen ja teoreettisimman kysymyksen tulkinnoissa. (Vrt. Montonen 1990, 193.) Itse analyysin työkaluja ja menetelmien ongelmia käsittelen tarkemmin kappaleessa kolme.

#### **2.4 Audiovisuaalinen kokemus eläytymisen ja etääntymisen näkökulmasta**

Käyttösytytutkimus on tässä tutkielmassa keino jäsentää ennen kaikkea sitä, miksi Euroopassa tehtyihin elokuviin tartutaan tai ei tartuta. Kuten ennen haastatteluja oletin, lukiolaiset tarttuvat Euroopassa tehtyihin audiovisuaaliteoksiin harvoin omasta aloitteestaan. Sen vuoksi heidän puheitaan Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutuskokemuksista olisi hieman hedelmätöntä tarkastella pelkästään oletettujen tarpeiden täyttymisen kannalta. Käyttösyiden analyysi keskittyykin enemmän siihen, miksi Euroopassa tehdyt elokuvat pistävät vastaan usein jo mielikuvien tasolla. Jotta vastaukset täydentyisivät hieman, lisään elokuvapuheiden tarkasteluun yhden tarkentavan askeleen: audiovisuaalisen kokemuksen analysoinnin eläytymisen ja etääntymisen näkökulmasta. Myös eläytymisen ja etääntymisen analyysi perustuu nuorten haastattelupuheisiin, ei heidän suoranaisiin kokemuksiinsa (Montonen 1990, 200-201; Ehrnrooth 1990b, 227-230). Tarkastelujen fokus on, mikä saa lukiolaiset eläytymään Euroopassa tehtyihin elokuviin tai etääntymään niistä.

Valintani tarkastella eläytymistä ja etääntymistä perustuu aiempiin audiovisuaaliteosten kulutustutkimuksiin. Käsitteet auttavat tarkastelemaan, mikä saa ihmisen aktiiviseksi katsojaksi. Mikä saa kiinnostumaan ja ehkä jälkeensä miettimään tiettyä audiovisuaaliteosta? Ja toisaalta, miksi joku elokuvakokemus arvioidaan huonoksi ja mielenkiinnottomaksi? Tarvitsen myös tällaista tietoa, jotta voin verrata haastattelemieni helsinkiläislukiolaisten arkea MEDIA-ohjelman tavoitteisiin. Kun tarkoitan eurooppalaisella kulttuuri-identiteetillä *avoimuutta uudelle kulttuuriselle tiedolle sekä halukkuutta tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja* ja kun tahdon tarkastella sen mahdollisuutta suhteessa Euroopassa tehtyihin elokuviin, ei liene yhdentekevää, millaisia itse elokuvakokemukset ovat. Tarkastelen, minkälaisia merkityksiä itse elokuvakokemuksen laadulla on Euroopan kulttuurierojen jäsenyyksien tai uuden kulttuurisen tiedon kannalta. Minkälaisista tekijöistä laatu lukiolaisten puheissa syntyy tai jää syntymättä?

Tässä tutkielmassa käyttämäni eläytymisen käsite on peräisin suomalaisten mediavastaanottoa vuosikymmeniä tutkineelta Juha Kytömäeltä (1999 ja 1993)<sup>19</sup>. Kytömäen mukaan eläytyminen on

<sup>19</sup> Vuonna 1999 julkaistu teos "Täytyy katsoa, jos saa katsoa", on Kytömäen väitöskirja varhaisnuorten televisio- ja elokuvausosikeista. Vuoden 1993 teos on Ari Savisen kanssa julkaistu ja Yleisradion julkaisema "Terveisiä katsojilta. Palautetutkimuksen televisiota koskevien keskustelujen analyysi", jossa Kytömäki ja Savinen analysoivat suomalaisten aikuisten haastatteluja koskien Yleisradion fiktiivisiä ohjelmia vuosina 1991-1992.

antautumista ainakin hetkeksi fiktion henkilöhahmoihin, miljööseen, tilanteeseen tai aiheen problematiikkaan<sup>20</sup>. Kyse on siitä, antaako audiovisuaalinen kokemus aihetta ja siten katsoja suostumuksensa osallistua teoksen maailmaan. Jos eläytymiseen on mahdollisuus, katsojan reaalityodellisuus ja hänelle esitetty fiktiivinen todellisuus ovat läheisessä yhteydessä toisiinsa. Arkitodellisuuden avulla ymmärrämme ja jäsenämme mediatodellisuutta. Vastaavasti mediatodellisuudesta haemme emotionaalisia ja älyllisiä elämyksiä osaksi arkeamme. (Kytömäki 1999, 28-31; Kytömäki & Savinen 1993, 37-54.) Tällaiset oman arjen ja elokuvan leikkauskohdat sekä ajatus tunnustettavuudesta sisältävät mahdollisuuden tutkia *omien kuulumisten ja* ennen kaikkea *ymmärrysten rajoja* (ks. myös Maia 2001, 38-41).

Kulttuurinen vuoropuhelu, kuten sen tässä tutkielmassa ja yksilöihin keskittyen ymmärrän, voisi siis olla yksilön oman arjen peilaamista toisesta kulttuurista lähtöisin olevan fiktion maailmaan<sup>21</sup>. Kytömäen mukaan se edellyttää vastaanottavaisuutta itse mediateokselle sekä ennen kaikkea tunnustettavuutta sen elementeissä (Kytömäki & Savinen 1993, 38 ja 42-43). Jos taas katsoja ei koe mediakokemusta houkuttelevana ja uskottavana, kulutuksesta tulee tekniskriittistä arviointia tai ohjelma hylätään kokonaan. Tässä on kyse etäännyttämisestä eli haluttomuudesta osallistua teoksen maailmaan. Elokuva voi jäädä etäiseksi niin katsojaa häiritsevien muotoseikkojen kuin kaukaiseksi ja koskettamattomaksi jäävän sisällönkin vuoksi. Useimmiten mediakokemus on heiluriliikettä eläytymisen ja etäännyttämisen välillä. (Emt., 41 ja 49-51; Kytömäki 1999, 37-39.) Tässä työssä en kuitenkaan syvenny yksittäisten teosten sisäisiin vaihteluihin. En ole sosiaalipsykologi enkä aio edes leikkiä sosiaalipsykologia. Otin käsitteet osaksi työhypoteesiani, koska eläytyminen sisältää sekä emotionaalisten että älyllisten elokuvakokemusten ja näin myös mahdollisen ymmärryksen ja tietämyksen lisääntymisen mahdollisuuden. Etäännyttämisen avulla taas on mahdollista syventää hieman lukiolaisten perusteita sille, miksi Euroopassa tehtyjä elokuvia pidetään harvoin koskettavina. Lähtökohtani eläytymisen ja etäännyttämisen analysointiin on havainnoida, minkälaiset seikat vievät audiovisuaaliteoksesta pois päin ja minkälaiset vetävät puoleensa. Tällaisiin yksittäisiin seikkoihin paneudun lopulta tarkemmin. Niiden avulla elokuvakulutusta voi tarkastella yhdessä määrittelemäni eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin kanssa.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Eläytymisestä puhutaan usein myös samastumisena. Koska samastumiseen sekoittuu usein myös niin kutsuttu toivesamastuminen sekä yksinkertaistettu ajatus katsojan ja fiktiivisen hahmon yhteisyyksistä, käytän mieluummin Kytömäen suosittamaa eläytymisen käsitettä. Siinä missä samastumisen käsite rajoittuu ihmisiin, eläytyä voi myös tilanteisiin, miljöösiin tai aiheen problematiikkaan. (Kytömäki 1999, 28-31; Kytömäki & Savinen 1993, 40.) Kytömäki käsittelee analyysissään ainoastaan fiktiivisiä mediatuotteita, mikä sopii myös tämän tutkielman aineistoon. Myös Suoninen toteaa Kytömäkeen viitaten, että aidosti koskettava mediakokemus edellyttää lähes aina eläytymisen mahdollisuutta (Suoninen 2004, 69-74).

<sup>21</sup> Käsittelem eläytymisen käsitteen kritiikkiä tarkemmin luvuissa 3.5, 3.6 ja 5.4.5. Kyse on tässäkin tutkimuksessa aina fiktiivisestä vertailukohteesta, joka on elokuvan tekijöiden luoma kulttuurinen vaihtoehto. (Kytömäki & Savinen 1993, 46-54.)

<sup>22</sup> Syvempää tietoa eläytymisen ja etäännyttämisen käsitteistä avautuu Kytömäen (1999) ja Kytömäen & Savisen (1993) teoksista. Näistä teoksista löytyvät myös ne alkuperäiset teoriat, joiden pohjalta Kytömäki ja Savinen käsitteitä käyttävät: Boruah (1988), Schröder (1988), Ang (1985), Piemme (1975), Andersson & Meyer (1988).

## 2.5 Työhypoteesi Euroopassa tehtyjen elokuvien mahdollisuuksista tuottaa "vastavuoroista ymmärrystä ja tietämystä Euroopan eri kulttuurien välillä"

Tutkin helsinkiläislukiolaisia Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttajina. Pitkän selonteon päätteeksi tiivistän, minkälaisilla työkaluilla ja minkälaisissa raameissa tartun tutkimusongelmaani *Euroopassa tehtyjen elokuvien merkitys helsinkiläislukiolaisten mahdollisen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajina*. Selvitän ensin määrällisesti, miltä helsinkiläislukiolaisten elokuvakulutus näyttää kokonaisuudessaan. Sen jälkeen hahmotan ennen kaikkea käyttösyytutkimuksen avulla, miksi Euroopassa tehtyjen elokuvien paikka on sellainen kuin se määrällisen aineiston perusteella on. Käyttösyiden tarkastelu keskittyy pitkälti mielikuviin Euroopassa tehdyistä elokuvista sekä siihen, minkälaisin kriteerein lukiolaiset määrittelevät itselleen hyviä elokuvakokemuksia ja miksi Euroopassa tehtyjen elokuvien ei yleensä oleteta vastaavan näihin tarpeisiin. Pohjatyö on tarpeen, jotta saan varsinaiselle Eurooppa-teemalle kunnan kontekstin. Lähtökohtaisten käyttösyiden jälkeen tarkennan tutkimuksen fokuksen puheisiin Euroopassa tehdyistä elokuvista. Kyse on sekä niihin liittyvistä mielikuvista että varsinaisista kokemuksista. Jäsennän haastateltujen puheita erontekojen ja yhteyksien sekä eläytymisen ja etääntymisen käsitteiden avulla. Tarkastelen ensin, millaisia erontekoja lukiolaiset puheissaan käyttävät. Sen jälkeen tarkastelen, miten he niitä käyttävät. Elokuvalupeissa tarkastelen erityisesti, miten edellä esitetyt puhetyt liittyvät eläytymiseen ja etääntymiseen eli aktiivisen katsojuuden syntymiseen tai syntymättä jäämiseen.

Lopulliset identiteettipohdintani ovat siinä määrin perinteisiä, että oletan identiteetissä olevan kyse eronteista ja yhteyksistä. Eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin määrittelen vähemmän perinteisesti. Se tarkoittaa tässä tutkielmassa *avoimuutta uudelle kulttuuriselle tiedolle sekä halukkuutta tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja*. Kulttuuriseksi lasken kaiken, mitä haastatteleman lukiolaiset määrittelevät etnisiin, uskonnollisiin, kielellisiin tai kansallisiin kulttuureihin liittyvillä ilmaisuilla. Poliittinen identiteetti tai nuorten suhde EU:hun ei kuulu tähän tutkielmaan. Yksilön identiteetin taas ymmärrän identiteettinipuksi, jossa on erilaisia aineksia esimerkiksi sukupuolesta ja iästä kansalaisuuteen. Määrittelemäni eurooppalainen kulttuuri-identiteetti ei ole yksi identiteettinipun osista tai jokin ylhäältä annettu lisämääre. Se on halukkuutta ottaa vastan uutta kulttuurista tietoa ja peilata sitä muiden identiteettinipun osien eli omien arkisten kuulumisten kanssa. Tämän vuoksi puhun Euroopan sisäisistä kulttuurieroista pitkälti siten, kuin nuoret ne määrittelevät. Toki myös problematisoin käytettyjä erontekoja siinä määrin kuin sen tuntuu tarpeelliselta. Loppujen lopuksi tarkastelen, kokevatko nuoret saavansa Euroopassa tehdyistä elokuvista aineksia ymmärtää muiden Euroopan maiden tai ryhmien kulttuureita paremmin. Jos kokevat, millaisin reunaehdoin se tapahtuu? Jos eivät koe, mitkä tekijät ovat suurimpia esteitä? Lopuksi asetan nuorten puheet rinnakkain MEDIA-ohjelman tavoitteiden kanssa.

Työhypoteesi käsittää ne teoreettiset raamit, joiden avulla lukiolaisten puheita lähestyn. Se ei ole ennalta ladattu kaavio, johon yritän aineistoni survoa. Pitkin matkaa paljastuu, kuinka raamit venyvät,

paukkuvat ja vaihtavat olettamiani painoarvoja aineistoni mukaan. (Eskola & Suoranta 1998, 19-20 ja 38-39; Hirsjärvi & Hurme 2000, 15.) Hypoteesi syntyi yli vuoden lukemisen, joulukuussa 2004 tekemäni testihaastattelun, varsinaisten haastattelujen esiluvun sekä omien kokemusteni perusteella. Esimerkiksi vuoden 2006 alussa kävi niin, että eläytymiseni ranskalaisopiskelijan ongelmaan elokuvassa a) kosketti minuna itsenäni ja b) näytti saman ongelman elinkaaren ranskalaisessa yhteiskunnassa. En elokuvaa pohtiessani luopunut suomalaisuudestani tai helsinkiläisyydestäni, mutta ymmärsin jonkin verran paremmin sekä itseäni nuorena naisena että ranskalaisia käytäntöjä. Rohkenen todeta, että kulttuurinen tietämykseni lisääntyi hivenen – olettaen toki, että fiktiivisessä elokuvassa kuvatut "ranskalaiset käytännöt" vastasivat edes jotenkin ranskalaista arkea, ja ymmärtäen, että Ranskan sisälläkin on kulttuurieroja. Kytömäen termien eläydyin joka tapauksessa kahdella tasolla: emotionaalisesti (kokemuksena tietyn asteinen empatia ja elokuvan tarinaan heittäytyminen) ja älyllisesti (kokemuksena tietyn asteinen ymmärryksen lisääntyminen). Kumpikaan näistä ei olisi välttämättä onnistunut, jos olisin pitänyt elokuvaa huonona. Se tarjosi sopivassa suhteessa tuttuutta ja uutuutta, "itsereflektiivisen matkan fiktiiviseen todellisuuteen". (Kytömäki & Savinen 1993, 50-52 ja 44.) Kontekstiksi lisättäköön, että olen asunut Ranskassa vuoden, mikä sai minut ylipäänsä kiinnostumaan kyseisestä elokuvasta.

## 2.6 Näkökulmani nuoriin

Nuorten media-arkea käsittelevä suomalainen tutkimus on edelleen suhteellisen vähäistä. Useat lasten ja nuorten mediakäytänteitä analysoineet tutkijat ovat kyllä osoittaneet, että mediakokemukset ja niiden jakaminen ovat tärkeä osa nuorten arkea. Lähes yhtä usein on kuitenkin todettu, että nuorista ja esimerkiksi heidän televisionkatselustaan tehdyt tutkimukset ovat jättäneet nuorten oman äänen ja näkökulmat vähälle huomiolle. (Modinos 2003, 125 ja 130; Kytömäki 1999; 6-7 ja 10-14.) Nuorten mediakäyttötutkimukset mittaavatkin usein käytön määriä, eivät kohtaamisten luonnetta. Siksi nuorten mediakulutusta tutkittaessa on helppo langeta sukupolviyleistyksiin. Kulutustilastotkin kertovat vain valikoituja vastauksia. Lukiolaisten opettajana huomaan usein, että nuorten puheet heidän omasta mediakulutuksestaan yllättävät. Yhtäältä tunnistan monia puheita omankin arkeni kaltaisiksi. Toisaalta törmään jäsenyyksiin, joita ei viestinnän perusteoksista ihan ensi silmäyksellä löydä. Se on motivoivaa ja siksi haluan, että lukiolaiset puhuvat itse. Haastattelut eivät kuitenkaan poista vastuutani siitä, minkälaisen kannan nuoriin otan ja minkälaisia tutkimustuloksia lopulta esitän. Erityisesti kolmas tutkimuskysymykseni ja sen edellyttämä kulttuuristen jäsenysten analyysi on täysin tutkijan vastuulla.

Lähden siitä, että lukiolaisten arki on yhä enemmän median läpäisemää. Tämä jäsentää edelleen sitä, minkälaiselta maailma heidän ympärillään näyttää. Mitä kaukaisemmasta asiasta on kyse, sitä suurempi on medioiden painoarvo. (Suoninen 2004, 14-15; Modinos & Suoninen 2003, 9; Tapper 2000, 5-6; Lundbom 2001, 17; Fornäs 1998, 257-264.) Toisaalta mediakokemusten rinnalla nuorten arkea jäsentävät myös konkreettiset suhteet toisiin ihmisiin. Ystävät ovat nuorille äärimmäisen tärkeitä.

(Suoninen 2004, 28; Myllyniemi 2004, 32-34; EU Euroopan nuoriso 2002, 4; Kivikuru 1998, 329). Lukiolaisten tapauksessa myös koulu on hyvä ottaa huomioon merkittävänä tiedon lähteenä (Gordon & Lahelma 2003, 272-273 ja 293-295). Mediavastaanotto on siis paljon muutakin kuin mediatuotteen ja sen kuluttajan välistä kauppaa. Kulttuurisista eronteista neuvotellaan jatkuvasti sekä medioiden että konkreettisten ihmissuhteiden ja koulumaailman välityksellä. Pelissä ovat aina lukiolaisen omat aiemmat tiedot, kokemukset ja käsitykset. (Suurpää 2002, 141; Maia 2001, 35-36 ja 38-41; Tapper 2000, 6; Hall 1999, 152-160 ja 252-253; Kivikuru 1998, 325.) Vaikka keskityn pääasiassa elokuvakulutukseen ja nuorten puheisiin heidän käyttösyistään ja kulutuskokemuksistaan, nostan välillä esiin myös haastateltavieni taustoja, esimerkiksi kielitaitoa (Jansson 2001, 74). Tuon näitä esiin sen verran, kun katson kontekstin kannalta tarpeelliseksi.

Vaikka teoreettisten määritelmieni taustalla on paljon EU:n audiovisuaalipoliittikkaa ja EU:n MEDIA-ohjelman tavoitteita, en ole sen kummemmin EU:n asialla. Kannatan sinänsä unionin toiveita kulttuurisen ymmärryksen lisääntymisestä, mutta asiani on tarkastella toiveiden kestävyyttä ja älyllistä mielekkyyttä helsinkiläislukiolaisten arjessa. Lisäksi näkökulmani nuoriin on väljempi kuin kuva, joka EU:n audiovisuaalipoliittisista linjauksista välittyy. Linjausten kannat ovat kärjistetyksi kahtalaisia. Yhtäältä nuoria halutaan varjella eettisesti pahoilta mediasisällöiltä. Toiseksi heitä halutaan kouluttaa katsomaan ja arvostamaan eurooppalaisia elokuvia vaihtoehtoina yhdysvaltaistuotannoille. (EU MEDIA2007 2004, 2; EU av-politiikka 2006; EU Cinedays 2006; EU TWF 2006; Aiello 2005, 13-14 ja 20; Wheeler 2004; 352 ja 356.) Tässä tutkielmassa tarkastelen lukiolaisten näkemyksiä ja kokemuksia Euroopassa tehdyistä elokuvista siten, että kaikki puheet ovat oikein ja oikeita. Esimerkiksi eläytymisessä ja etäännyttämisessä on jo lähtökohtaisesti kyse siitä, miten katsoja tulkitsee, kokee, ja arvioi näkemäänsä. Kyse ei ole deskriptiivisyydestä, jossa vain kuvattaisiin haastateltujen mielipiteitä, otettaisiin ne sellaisinaan ja selitettäisiin niillä itse tutkimuskysymyksiä. Kyse on siitä, että suhtaudun lukiolaisten puheisiin vakavuudella. Tällainen tosissaan ottaminen ja ei-arvottavuus ovat lähtökohtani, kun valitsen tutkimusotteeni ja siirryn ilmiöiden tasolta niiden analyysin tasolle. (Vrt. Kytömäki 1999, 6 ja 11-12; Kytömäki & Savinen 1993, 38.)

### 3 AINEISTOT JA MENETELMÄT

Kerron tässä luvussa, mistä aineistoni ovat peräisin, minkälaisen inhimillisen prosessin myötä olen ne hankkinut ja miten aion pitää analyysini arvioitavissa. Luvun aluksi perustelen valintani hankkia kaksiosainen aineisto. Kerron alussa myös, miten tutkimuskysymykseni tarkentuivat matkan varrella ja miten tarkentuminen vaikutti siihen, että jätän osan aineistostani kokonaan tämän raportin ulkopuolelle. Sen jälkeen perustelen työssä käyttämäni menetelmät ja käyn läpi niiden vahvuuksia ja rajoituksia tiedon tuottamisen keinoina. Tämän ja edellisen luvun päätteeksi koossa pitäisi olla se teoreettinen esiyymmärrys ja ne työssäni keskeiseksi nousseet työkalut, joilla luon kuvan helsinkiläislukiolaisten elokuva-arjesta keväällä 2005. Tutkielmani täyttää siinä määrin laadullisen tutkimuksen tunnuspiirteet, että "se mistä koko tutkielmassa on kyse" tarkentui totisesti matkan varrella (Moilanen & Räihä 2001, 49-51; Kytömäki 1999, 5; Eskola & Suoranta 1999, 15-16). Yritän sen vuoksi olla mahdollisimman selkeä ja havainnollinen.

#### 3.1 Laadullisen ja määrällisen aineiston painoarvot ja merkitykset

Tutkimusaineistoni on kaksiosainen. Pääosassa ovat kolmentoista 16–18-vuotiaan helsinkiläislukiolaisen puolistrukturoidut teemahaastattelut. Tein viisi parihaastattelua ja yhden kolmoisryhmähaastattelun huhti–toukokuussa 2005. Haastattelin kolmea tyttöparia, kahta poikaparia ja yhtä poikakolmikkoa. Koska sekä laadullinen että määrällinen aineistoni ovat Helsingistä ja koska keskityn ennen kaikkea haastattelujen laadulliseen analyysiin, työn tulokset eivät kerro koko Suomesta, koko Euroopasta puhumattakaan. Jäsenän helsinkiläistä kevättä 2005 ja kommentoin siitä käsin EU:n MEDIA-ohjelman tavoitteita. Rajasin tutkielmani helsinkiläislukiolaisiin, sillä aiempien tutkimusten mukaan Eurooppa näyttää lähemmältä pääkaupungista kuin muualta Suomesta katsottuna (Myllyniemi 2004, 32-34; Rikkinen 1996, 56; Nuora 1999 3-4). En tavoittele Eurooppa-myönteistä helsinkiläisyyttä, vaan haluan välttää haastattelujen maantieteellisen vertailun. Keskityn vain lukiolaisiin, jotta analyysienergiaa ei tarvitsisi hajottaa esimerkiksi koulutustaustan pohtimiseen. Tavoitteena ei ole aineiston väestöllinen vaan kulttuurinen edustavuus ja näin myös selkeämpi arvioitavuus (Mäkelä 1990b, 49; Sulkunen 1990, 272-273). Vertailuaineiston puuttumisen vuoksi en siis esitä tulkintoja siitä, miten koulutustausta elokuvakulutukseen mahdollisesti vaikuttaa. Se ei ole tämän tutkielman tarkoitus.

Haastattelujen kontekstiksi keräsin 117 helsinkiläislukiolaisen otokseen perustuvan määrällisen lomakeaineiston. Lomakkeisiin vastasi 58 tyttöä ja 59 poikaa. Kaikkien vastanneiden keski-ikä oli 17,5 vuotta: tyttöjen 17 vuotta ja poikien 17,5 vuotta.<sup>23</sup> Koska rekrytoin haastateltavani vierailemalla

<sup>23</sup> Tutkielmani keskittyy 16–18-vuotiaisiin lukiolaisiin ja kaikki haastateltavat kuuluvat tähän ikäryhmään. Määrällisiin lomakkeisiin vastasi kuitenkin myös kymmenen 19-vuotiasta: kaksi tyttöä ja kahdeksan poikaa. Tarkat taustatiedot vastanneiden ikä, sukupuoli- ja lukiojakaumista ovat liitteen 4 taulukoissa 3-1, 3-2 ja 3-3. Lisäksi on mitä todennäköisintä, että osa lomakkeisiin vastanneista nuorista asuu jossain muussa pääkaupunkiseudun kunnassa kuin Helsingissä. Tulosteni kannalta sillä ei ole mielestäni merkitystä. Käytän

oppitunneilla, pyysin kaikkia kyseisille tunneille osallistuneita oppilaita täyttämään nimettömänä lomakkeen, jossa kysyin muun muassa heidän populaarikulttuurisuosikkejaan. Myös 13 haastateltavaani kuuluvat 117 vastaajan joukkoon. Määrällisen aineiston merkitys on tarkentaa ja ajankohtaistaa helsinkiläisnäkökulmaa. Se antaa koko Suomen ja koko Euroopan kattavia tilastoja huomattavasti tarkemman kuvan tutkielmani kohderyhmästä. Määrällinen aineistoni kertoo, minkälaisesta taustajoukosta haastateltavani tulevat. Elokvakulutuksen kannalta mielenkiintoista on esimerkiksi se, että pääkaupunkiseudulla on Suomen ylivoimaisesti parhaat mahdollisuudet nähdä Euroopassa tehtyjä elokuvia säännöllisesti myös elokuvateattereissa (Suomen elokuvasäätiö 2004, 7; Tilastokeskus 2003, 199-200). Tutkielman teon kannalta määrällisen aineiston suurin arvo oli toimia laadullisten tulosteni selustana: haastateltaville läheisiin tilastoihin oli rehellisyyden nimissä turvallista aina välillä peilata. Käytän aineistoja siis rinnakkain. Tällainen "varmentava käyttö" ei sinänsä tuota paljon uutta tietoa tai valota samaa asiaa useasta eri näkökulmasta. Tutkielman tekijänä oli kuitenkin luottavaisempi olo, kun samaa asiaa tarkastelevat määrällinen ja laadullinen aineisto eivät oleellisesti poikenneet toisistaan. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 30-32; Eskola & Suoranta 1999, 70 ja 74.)

### 3.1.1 Aineistojen hankintaprosessit

Kahdenlaisen tutkimusaineiston käyttöä voi tarkastella myös niiden keräämis- ja käyttöajankohdan näkökulmasta. Tällöin esimerkiksi määrällistä aineistoa voisi käyttää haastattelun suunnittelun tukena tai vastaavasti testihaastattelua määrällisen lomakkeen rakentamisapuna. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 29-30.) Koska keräsin lomakkeet olosuhteiden pakosta lähes samaan aikaan kun tein haastattelut, tähän ei yksinkertaisesti ollut mahdollisuutta. Sen sijaan tein jo joulukuussa 2004 testihaastattelun, jossa koettelin silloisen tutkimusongelmani mukaista haastattelurunkoa (Hirsjärvi & Hurme 2000, 72-73). Testi sai minut viilaamaan reilusti koko silloista tutkimusongelmaani, ja kokemus oli muutenkin erittäin hyödyllinen. Sain opetuksen muun muassa siitä, millaisia pareja on tämän tutkielman kannalta hedelmällisintä haastatella. Ymmärsin virikemateriaalin merkityksen ja päätin käyttää varsinaisissa haastatteluissa kahta elokuvanäytettä. Lisäksi sain konkretisoitua kysymyksiäni huomattavasti.

Varsinaiset haastateltavani rekrytoin kuudesta Helsingin kaupungin omistamasta lukiosta. Lukiot sijoittuvat maantieteellisesti ympäri kaupunkia, eikä yhdelläkään niistä ole tiettyihin aineisiin painottuvaa erityistehtävää. Kysyin koulusihteereiltä niiden äidinkielen opettajien yhteystiedot, joilla oli toukokuussa 2005 opetettavanaan ensimmäisen tai toisen vuosikurssin äidinkielenryhmiä. Äidinkielen tunnit valitsin sen vuoksi, että niille osallistuvat tasaisesti kaikki oppilaat. Otin opettajiin yhteyttä joko puhelimitse tai sähköpostitse, kerroin tutkimusaiheeni ja tutkimusotantani sekä pyysin saada noin 20 minuuttia jonkun heidän oppituntinsa alusta. Opettajat suhtautuivat pyyntööni erittäin myönteisesti, ja moni oli kiinnostunut myös tutkimusaiheestani. Vierailuajat löytyivät yllättävän

---

tutkielmassani sanaa helsinkiläislukiolainen, koska tiedän suurimman osan vastaajista asuvan Helsingissä ja koska pääkaupunki- seutulaislukiolainen on yksinkertaisesti typerä sana. Kaikki varsinaiset haastateltavat asuvat Helsingissä.



helposti kevään tiukoista aikatauluista huolimatta. Sain usein jopa valita itselleni sopivan ajan ja sopivan kokoisen ryhmän. Varsinaisilla vierailukeikoilla tuntien aluissa esitin asiani lyhyesti ja pyrin olemaan luomatta ennakkokäsityksiä lomakkeisiin vastaamisia ajatellen. Kerroin kuka olen, mikä on gradu ja minne sitä teen. Lisäksi sanoin, että ainoa mitä toivon on, että lomakkeisiin vastataan rehellisesti. Jos joku kysymys on vastaajan mielestä typerä, toivon, että siihen kirjoitetaan "typerä kysymys" ennemmin kuin jotain, mikä ei pidä paikkaansa. Oppilaat suhtautuivat vastaamiseen myönteisesti ja huolellisesti. Jouduin hylkäämään vain kaksi lomaketta 119:sta puutteellisten vastausten vuoksi. Tällöin paperi oli käytännössä tyhjä.

Lomakkeita täytettiin noin 10 minuuttia. Lopuksi sanoin, että etsin vielä yhtä kaveriparia pitempää haastattelua varten. Haastattelu toteutettaisiin vapaa-ajalla koulun tiloissa. Se tapahtuisi minun ja haastateltavan parin kesken ja kestäisi noin puolitoista tuntia. Tarjoaisin kiitokseksi elokuvaclippejä. Parit löytyivät aina ongelmitta ja haastatteluihin oli, todennäköisesti elokuvaclippeiden ja uskoakseni myös aiheen ansiosta, usein jopa tunkua. Valitsin parit mitä tieteellisimmällä nopein ensin -menetelmällä. Ainoa edellytys oli, että parit tuntevat toisensa hyvin ja että saan lopulta kasaan yhtä paljon tyttöjä ja poikia. Yhdestä luokasta nousi niin innokas poikakolmikko, että päätin ottaa kaikki mukaan. Muutin yhden poikien parihaastattelun ryhmähaastatteluksi. Ennen kuin päästin oppitunnin jatkumaan, sovimme oppilaiden kanssa haastatteluajan. Tyhjän luokkatilan kyseiselle ajalle varmistin myöhemmin joko minua auttaneelta opettajalta tai lukion koulusihteeriltä.<sup>24</sup>

Pohdin pitkään haastattelupaikkaa ja ennen kaikkea sitä, missä lukiolaiset tuntisivat olonsa parhaaksi. Päädyin ehdottamaan koulua, mutta annoin aina mahdollisuuden myös sille, että haastattelut tehtäisiin jossain muualla (vrt. Hirsjärvi & Hurme 2000, 73-74). Kaikki parit toivoivat haastattelun tapahtuvan koululla, koska sinne olisi helpointa koulupäivän jälkeen tai hyppytunneilla jäädä. Koulussa haastateltavat olivat omalla maaperällä ja tutkija vierailijana. Muun muassa näin itse haastattelua oli hieman helpompi ajatella keskusteluna kuin "tutkimuksena" (vrt. Hirsjärvi & Hurme 2000, 42-43; Eskola & Suoranta 1998, 86 ja 91-93). Pohdin etukäteen myös sitä, että toisaalta koulu edustaa usein jonkinlaista suorittamista. Taisin lopulta olla ainoa, joka edes ajatteli näin.

Ainoastaan yksi haastattelu jäi muista jälkeen tilanteen keskustelullisuuden näkökulmasta. Se oli ensimmäinen, ja sen kankeus johtui myös omasta jännityksestäni. Jännityksessäni en pystynyt täysin rentouttamaan haastattelijoukon ujointa pariakaan. Lisäksi haastattelutila oli hieman rauhaton, ja pojat eivät olleet aiheesta kovin innostuneita. Tästä nousee esiin kaksi seikkaa. Ensimmäinen on haastattelutilan rauhallisuus ja toinen haastateltavien suhde aiheeseen. Oma rooliani haastattelijana pohdin tarkemmin luvuissa 3.2 ja 6.2. Mitä tulee haastattelutiloihin, neljä kuudesta oli erinomaisia. Olin etukäteen vaatinut, että tarvitsemme oman rauhallisen tilan. Mainitussa ensimmäisessä

<sup>24</sup> Asiaa sen kummemmin arvottamatta lisäksi, että kolme kuudesta opettajasta sanoi vierailuni jälkeen, että haastatteluihin oli valikoinut "sanavalmiita ja pohtivaisia opiskelijoita".

haastattelussa jouduimme kuitenkin vaihtamaan koulun kirjastoon, joka oli kesken aamupäivän tuntien tyhjä mutta jonka lasiseinät eivät antaneet täyttä rauhaa. Koska haastattelu tapahtui oppituntien aikaan, lasiseinien ohi ei kulkenut muita oppilaita, mutta tunne akvaarioissa olosta vähensi tilanteen rentoutta. Toinen hankala paikka oli ryhmätyöhuone, jonka piti olla tyhjä, mutta toisin kävi. Hankin meille tyhjän luokan, jonka kuumuus heikensi oppilaiden keskittymiskykyä ja lopulta lyhensi haastattelua.

Mitä tulee haastateltavien suhteeseen itse aiheeseen, en esittänyt sille rekrytointivaiheessa mitään kriteerejä. En toisin sanoen etsinyt erityisesti Euroopasta saati Euroopassa tehdyistä elokuvista kiinnostuneita nuoria. Edes elokuvista kiinnostuneisuus ei ollut valintakriteerini. Jälkeenpäin ajatellen olisin voinut keskittyä Euroopasta kiinnostuneisiin nuoriin. Näin olisin ehkä päässyt syvemmälle sekä kulttuurisesti että aiheen käsittelyn näkökulmasta (vrt. Minkkilä 2000, 42; Mäkelä 1990b, 49).

Toisaalta tällainen painotus ei olisi antanut mahdollisuutta pohtia kevyesti kaikkia helsinkiläislukiolaisia. Se olisi osin sofinut myös EU:n MEDIA-ohjelman yleistä nuorisopuhetta vastaan. Esimerkiksi se, että ensimmäisen haastattelun pojat eivät tunteneet Euroopassa tehtyjä elokuvia, vaikka he olivat muuten elokuvien suurkuluttajia, palautti tutkijan hyvin maan pinnalle. Lisäksi oman tutkielmani kaltainen aineisto antoi mahdollisuuden myös yllätyksille haastateltavien Eurooppa-jäsenyksissä. MEDIA-ohjelman näkökulmasta valoa pilkahti välillä yllättävistäkin paikoista. Oletan, että tällaiset valonpilkahdukset olisivat jääneet aiheeseen perehtyneiden nuorten kanssa vähemmälle, kun haastatteluissa olisi keskitytty enemmän jo "valmiina olevaan".

Tallensin haastattelutilanteet C-kaseteille. Nauhurin kanssa oli hyötyä siitä, että olen nauhoittanut satoja toimittajana tekemiäni haastateltuja. Sain lukiolaiset nopeasti unohtamaan laitteen. Litteroin haastattelut sanatarkasti, minkä lisäksi merkitsin ylös myös pitemmät tauot, naurahdukset, huokaukset ja selkeät huvittuneisuudet tai epäröinnit. Uskon tulkinneeni tällaiset asiat suhteellisen oikein, sillä tein litteroinnit niin pian haastattelujen jälkeen, että muistin tilanteiden kulun vielä hyvin. Kirjasin ylös myös päällimmäiset fiilikseni kaikista haastatteluista sekä muutamia seikkoja, joiden katsoin vaikuttaneen haastattelujen kulkuun. Itse litterointi oli tylsä mutta palkitseva vaihe. Haastatteluja kuunnellessa syntyi reilusti alkuymmärrystä aineistosta, ja mainitut äänenpainot tuntuivat oleellisilta muutamien kommenttien ymmärryksen kannalta. Vaikka juttelimme tulkintani mukaan hyvinkin rehellisesti, lukiolaisten puheet tutkielmani aiheesta sisälsivät myös vitsejä ja ironiaa. Uskon tavoittaneeni niistä suurimman osan juuri äänenpainojen ja nuorten kanssa tekemäni muun työn avulla.

Myös haastattelujen ajankohdan voi ajatella vaikuttaneen itse haastattelujen kulkuun. Toukokuussa, juuri ennen kesälomaa, haastateltavat tuntuivat olevan hyvällä mielellä. Ilmapiiiri oli usein iloinen, vapautunut ja todennäköisesti pirteämpi kuin esimerkiksi marraskuussa. Toisaalta talviset haastattelut olisivat voineet olla pohtivampia – arvelen, kun käytössäni on vain tulkintani toukokuuisista tilanteista. Yksi, ainoa aurinkoisen päivän haastattelu tehtiin ulkona. Jäimme koulupäivän jälkeen tyhjentyneelle koulupihalle, koska oppilaat toivovat niin. Kyseinen keskustelu oli mielestäni yksi onnistuneimmista.

### 3.1.2 Miksi juuri elokuvat?

Olosuhteiden pakosta. Ensimmäinen olosuhde on koko tutkielman lähtökohtana oleva EU:n MEDIA-ohjelma. Jos sen tukia katsoo audiovisuaalialan teosten näkökulmasta, rahaa saavat "fiktiot, luovat dokumentit, animaatiot ja multimedia". Fiktiolla tarkoitetaan fiktiivisiä teatterielokuvia ja pitkää tv-draamaa. Fiktioiden tulee olla vähintään 50 minuutin mittaisia, ja dokumenttien vähimmäiskesto on 25 minuuttia. Animaatiotukia myönnetään myös animaatiotarjoille, joiden vähimmäiskesto on 24 minuuttia. Useampiosaisia tv-sarjoja MEDIA-ohjelma ei tue. Myös teosten levitys- ja festivaalituet on suunnattu näissä rajoissa pysyville teoksille. Levitykseen kuuluvat muun muassa elokuvateatteri-, tv-, DVD-levitys sekä MEDIA-ohjelman hallinnoima internet-levitys.<sup>25</sup> (EU MEDIA Desk Finland 2006; EU MEDIA Plus 2006.) Tämän tutkielman kannalta tukien jakoehdot tarkoittavat sitä, että keskityn pääasiassa Euroopassa tehtyihin fiktiivisiin elokuviin. Näin esimerkiksi uutiset ja ajankohtaisohjelmat ovat tutkielmani ulkopuolella, vaikka myös niistä kerätään molempien aineistojeni mukaan tietoa ja työkaluja ympäröivän maailman hahmottamiseen (taulukko 5-4). Keskityn fiktiivisiin elokuviin myös siksi, että valtaosa MEDIA-ohjelman tukirahoista on kiinni nimenomaan niissä.

Toinen syyni ja toinen pakollinen olosuhde elokuviin keskittymiselle on vähemmän kunniallinen: liian suuri aineistoni. Vaikka haastattelujen keskustelut painottuvat elokuvapuheisiin, aineistoni eivät ole ihan täydellistä täsmätavaraa MEDIA-ohjelman analyysiä varten. Tai ovat ne täsmätavaraa, mutta ne sisältävät myös muuta. Olin nimittäin vielä haastattelujen alkuvaiheissa aikeissa tutkia, mikä on toisaalta eurooppalaisen populaarimusiikin ja toisaalta eurooppalaisten audiovisuaaliteosten merkitys helsinkiläislukiolaisten mahdollisen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajina. Alkupään haastatteluissa ymmärsin, että ongelma on erittäin ongelmallinen ja levällään. Ensinnäkin termi "eurooppalainen" tarkentui nuorten puheita kuunnellessa ja analysoidessa "Euroopassa tehdyksi". Toiseksi olin ajatellut kyllä keskittyä audiovisuaaliteoksiin mutta tarkastella populaarimusiikkia niiden rinnalla ja vertailukohtana. Musiikkiin liittyvät haastattelupuheet sekä lomakkeista saamani musiikkivastaukset eivät kuitenkaan anna tarpeeksi edellytyksiä tällaiselle vertailulle.

Jotta raporttini fokus pysyisi mielekkäissä mitoissa, rajasin musiikin kokonaan pois. Tarkastelen ainoastaan Euroopassa tehtyihin elokuviin ja lukiolaisten yleiseen elokuvakulutukseen liittyviä haastattelupuheita. Myös määrällisen aineistoni analyysi keskittyy elokuviin. Molemmissa aineistoissa elokuvat ovat joka tapauksessa kiistattomassa pääosassa. Jos ajatellaan muita audiovisuaaliteoksia, en haastatteluissa edes kysynyt Euroopassa tehdyistä dokumenteista, animaatioista tai multimediateoksista. Dokumentit nousivat kysymättä esiin muutaman kerran, ja silloin lukiolaisten kommentit liittyivät lähinnä siihen, että niistä voisi oppia uutta muiden eurooppalaisten elämästä.

<sup>25</sup> "Multimediahankkeet voivat olla verkkojakeluun tarkoitettujen interaktiivisten animaatiotarjojen konseptikehitystä, edutainment-ohjelmia, henkilöhahmoihin perustuvia seikkailu- tai multiplayer-pelejä, interaktiivisen television tai internetin peli- tai uusia narratiivisia konsepteja. Tukea voivat saada myös johonkin elokuvaan tai ohjelmaan liittyvät tietokonekäyttöiset ohjelmat." (EU MEDIA Desk Finland 2006.)

Tosin kukaan haastatelluista ei muistanut nähneensä yhtään tällaista dokumenttia. Animaatiot ovat täysin tutkielmani ulkopuolella. Myöskään erilaisista multimediateoksista en kysynyt. Kysyin kuitenkin kaikissa haastatteluissa ja useammalla eri tavalla, mistä lukiolaiset kokevat saavansa parhaiten tietoa ja uutta ymmärrystä muiden Euroopan maiden ihmisistä. Tällaisten keskustelujen aikana ei kertaakaan noussut esiin mitään MEDIA-ohjelman tukemien multimedia- tai animaatiohankkeiden kaltaisia asioita. Lisäksi multimediateoksista kysyminen olisi edellyttänyt laajempaa perehtymistä tuettujen projektien luonteeseen, ja ne tuntemalla lukiolaisilta olisi voinut kysyä ennen kaikkea mielikuvia ja mielipiteitä siitä, miltä tällaiset ajatukset heistä tuntuisivat. Tällaiset vastaukset olisivat menneet aika lailla ohi varsinaisten tutkimuskysymysteni.

En siis pyri arvioimaan kaikkien MEDIA-ohjelman toimenpiteiden tai tuettujen teosten yhteyksiä helsinkiläislukiolaisten arkeen. Tutkimuksen keskiössä ovat Euroopassa tehdyt fiktiiviset elokuvat, jotka saavat myös suurimman osan MEDIA-ohjelman tukirahoista. Niiden lisäksi käsittelen jonkin verran myös lukiolaisten puheita Euroopassa tehdyistä tv-ohjelmista. Vaikka tv-ohjelmat eivät kuulu MEDIA-ohjelman tukien piiriin, niiden tarkastelulle on kaksi syytä. Ensinnäkin, kun haastattelujen puheet Euroopassa tehdyistä elokuvista tuntuivat polkevan paikoillaan, kysyin muutamia kysymyksiä myös lukiolaisten mieliin tulleista Euroopassa tehdyistä tv-ohjelmista. Niihin liittyvät kommentit syventävät siten tämän tutkielman kysymyksiä Euroopassa tehtyjen fiktiivisten audiovisuaaliteosten kulutuksesta. Lisäksi ne tarjoavat lisää materiaalia pohtia eläytymisen ja etäännyttämisen käsitteiden mielekkyyttä. Toiseksi, vaikka tv-ohjelmat eivät liity suoranaisesti MEDIA-ohjelmaan, niiden levitys on osa EU:n audiovisuaalipolitiikkaa. Euroopassa tehtyjen tv-ohjelmien jakelua turvaamaan on säädetty Televisio ilman rajoja -direktiivi, jota sitäkin perustellaan paitsi taloudellisilla myös kulttuurista moninaisuutta kasvattavilla argumenteilla. (EU TWF 2006.<sup>26</sup>)

### **3.2 Menetelmänä teemahaastattelu ja nuorten haastattelemine pareittain**

Koska halusin vastauksia sellaisiin kysymyksiin kuten miksi lukiolaiset kuluttavat elokuvia niin kuin kuluttavat ja miten he määrittelevät hyviä ja huonoja elokuvakokemuksia, annoin puheenvuoron lukiolaisille itselleen. Näiden toiseen tutkimuskysymykseeni, minkälaiset tekijät vaikuttavat Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttamiseen ja kuluttamatta jättämiseen, liittyvien kysymysten sekä niiden taustalla olevan käyttösyyttutkimuksen voi sanoa jopa edellyttävän tutkittavien itse tuottamaa puhetta tai tekstiä. Käyttösyyttutkimus asettaa elokuvan kuluttajan aktiivisen subjektin rooliin. Näin esimerkiksi pelkkä omaan esiyymmärrykseeni perustuva lomakeaineisto olisi tuskin päässyt omaa esiyymmärrystäni pidemmälle. Se ei olisi tehnyt oikeutta teoreettisille lähtökohdilleni eikä lukiolaisten jäsenyksille heidän elokuva-arjestaan. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 34-37; Laine 2001, 35-36.)

---

<sup>26</sup> Televisio ilman rajoja -direktiivin ristiriitaisuutta taloustavoitteiden ja kulttuurisen monimuotoisuuden tavoitteiden suhteen on pohtinut esimerkiksi Wheeler 2004

Kolmas tutkimuskysymykseni, miten lukiolaisten puheet Euroopassa tehdyistä elokuvista jäsenyivät erontekojen ja yhteisyyksien sekä eläytymisen ja etäännyttämisen näkökulmasta, keskittyvät enemmän kulttuuristen puhetapojen analyysiin. Siinä missä toisen tutkimuskysymyksen vastaukset perustuvat, kärjistäen, lukiolaisten omiin tietoisin siksi-vastauksiin, kolmannen tutkimuskysymyksen vastauksissa on kyse minun tutkijana tekemistäni tulkinnoista. Tavoitteeni on päästä käsiksi puheiden taustalla oleviin merkitysrakenteisiin. Näiden tulkintojen aineksina ja kohteena ovat ennen kaikkea ne puheet, joissa lukiolaiset joko tietoisesti tai tiedostamattaan jäsentävät Euroopan sisäisiä kulttuurieroja. Vaikka tutkijan rooli tässä on suurempi kuin käyttösyytutkimuksessa, olisi vaikeaa kuvitella ihmisten merkitysrakenteiden pohtimista ilman heidän omaa osallistumistaan. Tässä työssä osallistuminen on haastattelutilanteeseen sidoksissa olevaa puhetta, vahvuuksineen ja haasteineen. (Mäkelä 1990, 48-52; Sulkunen 1990, 264-266 ja 275-276.)

Tein viisi parihaastattelua ja yhden kolmoisryhmähaastattelun. Kutsun niitä puolistrukturoiduiksi teemahaastatteluiksi, sillä olin rakentanut teemojen alle myös kysymyksiä, joita käytin tarpeen mukaan (liite 1). Eskolan ja Suorannan (1998, 88) mukaan teemahaastattelujen etuna on muun muassa niiden avoimuus, minkä myötä vastaajilla on mahdollisuus päästä puhumaan niin, että puheen voidaan katsoa edustavan heitä itseään. Haastattelujen teemat pitävät kuitenkin huolta siitä, että kaikkien haastateltavien kanssa käsitellään jossain määrin samoja asioita. Näin tutkijan ja haastateltavien keskustelu ei takerru pelkkiin ennalta suunniteltuihin kysymyksiin, vaan haastateltaville ja heidän jäsenyyksilleen jää enemmän liikkumatilaa (Hirsjärvi & Hurme 2000, 47-49). Osin näin kävikin, osin ei. Tutkielmani haastattelut rakentuivat seitsemän teeman varaan, joiden kaikkien alle olin suunnitellut kolmesta viiteen tärkeänä pitämäni kysymystä. Teemojen lisäksi sekä haastattelujen aluissa että loppuissa oli pari kepeää erillistä kysymystä, jotka kysyin kaikilta sellaisinaan. Keskustelut kulkivat pitkälti suunnitellun teemarungon mukaisesti. Välillä olisin toivonut enemmänkin vapaata keskustelua. Toisaalta useat valloilleen päässeet puheet lähtivät sen verran kauas teemoista, että jouduin käyttämään omia kysymyksiäni niistä takaisin palaamiseen. Toisaalta annoin keskustelun jatkaa välillä pitkäänkin, koska ajattelin, että jos suitsin puheita liikaa, se jäykistää koko tilannetta ja saa myös haastateltavat suitsimaan omia puheitaan. Tässä problematiikassa tulee hyvin esiin se teemahaastattelujen ominaispiirre, että kyse ei ole ihan puhtaalta pöydältä lähtevästä selvitystyöstä.

Vaikka tavoitteena oli mahdollisimman vapaa puhe, oma haastattelurunkoni rakentui niiden tietojen ja esiyymmärrysten varaan, jotka olin hankkinut aiemman tutkimuskirjallisuuden sekä testihaastatteluni avulla. Tässä mielessä haastattelut edustavat kyllä haastateltuja itseään mutta minun antamissani väljissä raameissa ja haastattelutilanteen rajoituksin. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 47; Moilanen & Rähkä 2001, 53-55.) Tein haastatteluja enkä esimerkiksi pidempiä avoimia lomakkeita tai ainekirjoituksia, sillä itse aihe paljastui joulukuun 2004 testihaastattelussa sellaiseksi, että se vaatii hetken lämmitäkseen. Lisäksi lukiolaiset ovat toukokuussa kokemukseni mukaan niin väsyneitä, että en usko, ylimääräinen ainekirjoitus tai pitkä lomake olisi saanut kovinkaan monta todella pohtimaan omaa

suhdettaan Euroopassa tehtyihin elokuvaan. Pitkälle lomakehetkelle olisi tuskin löytynyt edes aikaa. Oli selkeästi vaivattomampaa ja inspiroivampaa istua ja jutella hetki.

Millaisessa tilanteessa on hedelmällisintä puhua elokuvakulutuksesta, elokuvakokemuksista ja Euroopasta? Toteutin haastattelut pareittain. Parihaastattelujen puolesta puhuu useampikin seikka. Ensinnäkin uskoin ennen haastatteluja ja uskon edelleen, että haastateltavien keskinäisestä vuorovaikutuksesta syntyi sellaisia käyttösyy- ja kulttuuripuhteita, joita en olisi tavoittanut yksilöhaastatteluilla (esim. Eskola & Suoranta 1998, 95-97). Haastateltavien rekrytointivaiheessa sanoinkin etsiväni kaveripareja, jotka tuntevat toisensa suhteellisen hyvin ja jotka voivat myös luottaa toisiinsa. Uskon tämän onnistuneen hyvin, sillä itse haastattelutilanteissa parit ottivat usein kantaa toistensa kommentteihin. Joskus he kritisoivat kaverinsa "liian hienostuneita" vastauksia. Toisinaan toinen muisti yhteisen kokemuksen, josta molemmilla riitti lisää juttua. Tällaisesta kavereiden rehellisyyttä lisäävästä roolista puhuu myös helsinkiläisiä kaveripareja maahanmuuttajakysymyksistä haastatellut Leena Suurpää (2002, 35-36). Valintani haastatella lukiolaisia pareittain perustui myös siihen nuorisohaastattelujen haasteeseen, että minut olisi voitu kokea aikuisten maailman ja instituutioiden edustajaksi, eivätkä nuoret olisi lämmenneet kanssani avoimeen yhteistyöhön (Puuronen 2000, 9-10; Hirsjärvi & Hurme 2000, 132-133). Näin ei ainakaan oman ymmärrykseni mukaan käynyt. Saatoin toisinaan olla liiankin kaverillinen (luku 6.2).

Parihaastatteluja voi myös kritisoida. Esimerkiksi Leena Suurpää (2002, 33-34) pohti maahanmuuttajiin, rasismiin ja suvaitsevuuteen liittyvissä nuorten parihaastatteluissaan, kuinka syvälle niin haasteellisessa aiheessa voi pareittain päästä. Myös omassa aiheessani on syvälle pääsyn haasteita. Esimerkiksi eläytymisen ja etäännyttämisen suhteen haasteet tarkoittavat sitä, että jo haastattelu kontekstina asettaa tietyt rajat sille, minkälaisista asioista on helppo puhua ja mitä on helppo pukea sanoiksi (Mäkelä 1990b, 50-51; Montonen 1990, 196-198). En kuitenkaan usko, eivätkä havaintoni haastatteluistakaan tue ajatusta, että elokuvat ja Eurooppa aiheina olisivat liian arkaluontoisia parikeskusteluihin. Tutkijan läsnäololla on totta kai vaikutusta keskusteluiden sisältöön, eikä haastattelumenetelmä tällaisessa aiheessa tuota samanlaisia tuloksia, kuin jos olisin seurannut nuorten elokuvakeskusteluita etnografisena karpäsenä katossa pidempään kuin puolitoista tuntia (Montonen 1990, 196-198; Puuronen 2000, 217).

Itse tilanteissa tein parhaani luottamuksen syntymiseksi. Pyrin pitämään kysymyksilläni huolta, että molemmat haastateltavat pääsivät ääneen suhteellisen tasapuolisesti. Minut sai keskeyttää ja kysymykseni kyseenalaista. Olen opettajana ja toimittajanakin opetellut vuosia toimimaan niin, että haastateltavat voisivat kokea itsensä, kokemuksensa ja mielipiteensä tärkeiksi eivätkä kuvittelisi minun toivovan tietynlaisia vastauksia. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 132-133; Eskola & Suoranta 1998, 94-96.) Sanoin nämä lähtökohdat ääneen useamman kerran. Mikään ei ole liian arkista, minua kiinnostaa rehellisesti kaikki, ketään eri tarvitse miellyttää, ja tarkoitus on jutella eikä todistaa mitään.

Haastattelupuheita lukiessani näyttäisi siltä, että sain poistettua suhteellisen hyvin "normin" siitä, että koska kysyn Euroopassa tehdyistä elokuvista, niitä olisi hyvä tai erityisen suotavaa katsoa (vrt. Suurpää 2002, 34-35; Puuronen 2000, 128). Jätän itse haastattelutilanteiden analyysin kuitenkin tähän, koska tutkielmani fokus on puheissa, ei esimerkiksi parien keskinäisessä vuorovaikutuksessa (Hirsjärvi & Hurme 2000, 61-21; Eskola & Suoranta 1998, 96; Sulkunen 1990, 264-266). Kontekstuaalisesti on kuitenkin mainittava, että mitä hauskeempaa ja vapautuneempaa haastattelutilanteissa oli, sitä helpompaa oli myös "pudota" yllättäen vakaviinkin aiheisiin, niitä tarkentaviin kysymyksiin ja henkilökohtaisiin kokemuksiin.

### **3.2.1 Miksi tytöt ja pojat erikseen?**

Käytännön päätös haastatella tyttöjä ja poikia erikseen perustuu siihen, että halusin parien tuntevan toisensa ja voivan puhua mahdollisimman avoimesti. Laskin, että satunnaisista luokista löytynee helpommin keskenään tuttuja tyttöpareja ja poikapareja kuin tyttö-poikapareja. Testihaastattelussani rohkeat mutta toisilleen hieman vieraat tyttö ja poika eivät rohkaistuneet niin avoimiksi, että olisimme päässeet puhumaan henkilökohtaisista elokuvakokemuksista. Päätökseeni vaikutti myös se, että suuresta osasta nuorten mediakäyttötutkimuksia piiryy ainakin jossain määrin erilainen kuva tytöistä ja pojista mediakuluttajina ja mediakokijoina. Vaikka tutkimusten kysymykset ovat olleet samoja, sekä laadulliset että määrälliset vastaukset ovat eronneet toisistaan joskus yllättävänkin selvästi. Joskus eivät ollenkaan, mutta muutamat erot tuntuvat tämän tutkielman kannalta olennaisilta.

Nuorten mediakäyttöä vuosia tutkineen Annikka Suonisen (2004, 75-77 ja 90) mukaan tytöt ja naiset odottavat enemmän panostusta elokuvien ja tv-ohjelmien henkilökuvaukseen ja henkilöiden välisiin suhteisiin, kun taas pojat ja miehet keskittyvät enemmän juonenkäänteisiin ja toiminnan mukaansatempaavuuteen. Itse mediatuotteet voivat olla samoja ja niiden käyttömotiivina sama huumorin etsintä, mutta tyttöjen ja poikien huomio kiinnittyy usein eri asioihin (emt.; Kytömäki 1999, 190-191). Myös laajan määrällisen nuorison mediakäyttötutkimuksen mukaan suomalaisten tyttöjen mediaelämään kuului poikia selvemmin ihmissuhteiden ja interaktiivisuuden haku (Luukka et. al 2001, 260-264). Saman tutkimuksen elokuvaosuudessa komediat olivat sekä tyttöjen että poikien suosituin lajityyppi, mutta 17–19-vuotiaat tytöt katsoivat huomattavasti samanikäisiä poikia enemmän ihmissuhdeaiheisia draamaelokuvia. Pojat taas kuluttivat huomattavasti tyttöjä enemmän toiminta- ja jännityselokuvia. Samantyyppiset painotukset pätevät myös televisionkatseluun ja suosituimpiin tv-ohjelmiin. (Emt., 61-66 ja 51-56.) Lajityyppituloksia tukevat lähes yksi yhteen laajemmat, 15-24-vuotiaita koskevat kulttuuri- ja ajankäyttötilastot (Tilastokeskus 2003, 209 ja 211). Myös kulttuurisen monimuotoisuuden suhteen on havaittu eroja tyttöjen ja poikien mielipiteissä. Esimerkiksi Helveen (2002, 190-193) määrällisissä nuorisotutkimuksissa sekä tuoreessa Nuorisobarometrissä (2005, 102-104) tytöt suhtautuivat poikia hieman myönteisemmin muun muassa Suomen etnisiin vähemmistöihin.

Yleistysten rinnalla on todettava, että sukupuoli ei tietenkään ole ainoa elokvakulutusta tai kulttuurista avoimuutta määrittävä tekijä. Tämänkin tutkielman haastatteluissa tuli selväksi, että yksilölliset erot ovat usein merkittäviä.<sup>27</sup> Kyse tuskin on mistään tyttöydestä tai poikuudesta sinänsä, jonka mukaan tytöt tekisivät jotain koska ovat tyttöjä ja pojat toista koska ovat poikia<sup>28</sup>. Päätin kuitenkin ottaa aiemmin tutkitut erot siinä määrin lähtökohdakseni, että valitsin parit sukupuolen mukaan. Sukupuolten eroja nostan esiin siinä määrin, kun niitä itse aineistosta perustellusti nousee. En lähde etsimään sukupuolijakoja tai tekemään erityisiä tyttöanalyyssejä ja poika-analyyssejä (vrt. esim. Kytömäki 1999, 19). Kaikissa sukupuolipuheissa on lisäksi hyvä muistaa, että tämän tutkielman haastattelut keräsi ja analysoi nainen, tyttö (Puuronen 2000, 127-128).

### 3.2.2 Muutama lisätieto haastateltavien taustoista

Kaikki kolmetoista haastateltua helsinkiläislukiolaista eivät olleet syntyperäisesti suomalaisia. Kaikilla oli Suomen kansalaisuus ja kaikki ovat asuneet lähes koko ikänsä Suomessa, mutta yhden pojan vanhemmat olivat Pohjois-Afrikasta sekä yhden tytön ja yhden pojan vanhemmat Venäjältä. Kaikki kolme osallistuivat keskenään eri haastatteluihin. Kaikki kolme määrittelivät itsensä sekä suomalaisiksi että etnisen vähemmistönsä edustajiksi. Tuon etniset taustat esille nyt hetkeksi, koska lukijalla on oikeus ne tietää. Itse haastattelujen analyysissä en kiinnitä niihin merkittävää huomiota. Syy on yksinkertainen: taustat eivät haastattelupuheiden perusteella tunnu juuri vaikuttavan haastatteluissa käsiteltyihin elokvakokemuksiin tai elokvakulutukseen. Ilmoitan selkeästi ne pari kertaa, kun haastateltavien taustoilla on tulkintojeni kannalta merkitystä. Kuten sanottu, taustojen tai sosiaalisen kontekstin vaikutus esimerkiksi elokvakulutukseen eivät ole tämän työn keskeisin tarkasteltava seikka. Uskon pienenkin aineiston kestävän tällaista heterogeenisyyttä. Lisäksi olisi tuntunut älyttömältä, kaikesta tieteellisestä tarkkuudesta huolimatta, mennä lukioihin rekrytoimaan haastateltaviksi ainoastaan syntyperäisiä suomalaisia. Tämän päivän helsinkiläislukiolaiset ovat huomattavasti monimuotoisempaa porukkaa.

### 3.3 Määrällisen lomakkeen rakentaminen

Lomake on tutkielmani kolmas liite. Keräsin määrällisen aineistoni pitkälti laadullisen aineistoni taustaksi ja vertailukohdaksi. Vielä lomakkeen keruuvaiheessa olin aikeissa tutkia sekä Euroopassa tehtyjen elokvien että Euroopassa tehdyn musiikin kulutusta ja kulutuskokemuksia. Asetelma

<sup>27</sup> Myös koulutuksen merkitys elokuva- ja tv-valinnoissa sekä suhtautumisessa kulttuuriseen monimuotoisuuteen on usein merkittävä (ks. esim. Helve 2002 ja Tilastokeskus 2004). Sitä ei kuitenkaan pohdita tämän tutkielman varsinaisissa analyysissä, sillä kaikki haastateltavat ovat lukiolaisia.

<sup>28</sup> Hauskana yksityiskohtana pitää mainita, että Suonisen (2004) tutkimuksessa alakoulun 1-3-luokkalaisten olivat sitä mieltä, että sukupuoli sinänsä vaikuttaa mediavalintoihin merkittävästi. 4-6-luokkalaisten mukaan tytöt ja pojat kuluttavat selvästi eri tuotteita, mutta he pohtivat jo samalla, mistä tämä voisi johtua. Yläkouluikäiset taas olivat sitä mieltä, että sukupuoli ei missään nimessä vaikuta heidän mediavalintoihinsa. Silti erot sukupuolten välillä olivat kaikissa ikäluokissa merkittävät. (Emt. 77.)



osoittautui niin laajaksi ja hedelmättömäksi, että rajasin musiikin tutkielmani ulkopuolelle. Lista seuraavassa ne kysymykset, joihin tässä raportissa keskityn.

Lomakkeen aluksi kysyin lukiolaisten suosikkielokuvia yleensä, jotta saisin käsityksen siitä, mistä puhtaalta pöydältä kysytyt suosikit olisivat kotoisin. Heti perään esitin avoimen kysymyksen, jossa pyysin perustelemaan, miksi juuri kyseinen elokuva oli hyvä. Tällaisista avoimista vastauksista oletin saavani hieman laajempaa, joskin karikatyyristä ymmärrystä siitä, millaisin perustein omia suosikkeja äkkiseltään määritellään. Koska oletin aiempien tilastojen perusteella, että Euroopassa tehtyjen elokuvien osuus jää suhteellisen pieneksi, esitin vielä kaksi tarkempaa kysymystä nimenomaan Euroopasta. Niillä tavoittelin laajempaa maantieteellistä jakaumaa tai ainakin sen mahdollisuutta, eräänlaista pop-Euroopan karttaa. Ensiksi kysyin mieleen jäänyttä hyvää Euroopassa tehtyä elokuvaa ja toisessa mieleen jäänyttä huonoa Euroopassa tehtyä elokuvaa. Pyysin myös lyhyet perustelut molemmille vastauksille. Näihin kysymyksiin oli mahdollista vastata myös musiikilla; vastausten jäsenysvaiheessa erottelin elokuva- ja musiikkivastaukset erilleen.

Elokuvakysymysten lisäksi kysyin vielä kaksi avointa kysymystä. Ensimmäisessä pyysin listaamaan mielikuvia sanasta "eurooppalainen", niin hassulta kuin se raporttini näkökulmasta tuntuukin. Toisessa lisäkysymyksessä kysyin niitä lähteitä, joista lukiolaiset kokevat saavansa tietoa muiden Euroopan maiden ihmisistä. Halusin tarkastella nopeita vastauksia siitä näkökulmasta, onko Euroopassa tehdyillä elokuvilla tai muilla medioilla paikkaa lukiolaisten käytännön arjessa. Lopuksi kysyin muutaman numeerisen kysymyksen lukiolaisten elokuvakulutuksesta. Tarkoitus oli luoda vielä astetta yleisempi kuva lukiolaisten kuluttamien elokuvien määrästä ja lähteistä. Kulutusmäärissä ja -lähteissä katson onnistuneeni. Sen sijaan määriä tarkentava kysymys, kuinka suuri osa lukiolaisten katsomista toisaalta teatteri- ja toisaalta muista elokuvista on eurooppalaista tuotantoa, epäonnistui jo lähtökohtaisesti. Euroopan prosentuaalinen osuus vastauksissa on suuri, koska en kysynyt erikseen muualla kuin kotimaassa tehdyistä eurooppalaisista elokuvista. Onneksi käytettävissä ovat muun muassa mainittujen elokuvasuosikkien alkuperämaat sekä tarkempi elokuva-Euroopan kartta.

### **3.4 Lähtökohdat määrällisten vastausten luokitteluun**

Luvassa ei ole tilastollisia ihmetekoja. Pyrin muutamissa laskennallisissa analyyseissäni ennen kaikkea siihen, että esitystapa ei tee aineistolle vääryyttä. (vrt. Valli 2001, 161-163). Aineiston sisäistä vertailua varten olen laskenut kokonaisvastausten lisäksi tyttöjen ja poikien vastaukset erikseen. Muutamissa kohdissa ne eroavat toisistaan suhteellisen selkeästi, muutamissa eivät juurikaan. Sukupuolten väliset erot ovat kuitenkin selkeämmät kuin ikäryhmien väliset erot. Sukupuolierojen tarkastelu on siinä mielessä myös luotettavampaa, että tyttöjen (N=58) ja poikien (N=59) osuus kaikista vastanneista (N=117) oli lähes yhtä suuri. Sen sijaan ikäryhmien otoskoot vaihtelivat huomattavasti enemmän (taulukko 3-2). En koe mielekkääksi tehdä näin pienellä aineistolla analyysiä,

joka perustuisi yhden ikävuoden mukanaan tuomiin ja heikosti vertailukelpoisiin vaihteluihin. Lisäksi aineiston koko on usein hieman pienempi kuin 117, sillä vaikka vastausprosentti oli hyvä, kaikki eivät vastanneet kaikkiin kysymyksiin. Myös onneton musiikin sekoittaminen mukaan pienentää osaa elokuvaan liittyvien vastausten määrästä<sup>29</sup>. Laskin aluksi myös koulukohtaisia eroja, mutta niitä ei käytännössä ollut. Siinä mielessä tuloksia voi pitää kohtuullisen luotettavana näytteenä 16–18-vuotiaista helsinkiläislukiolaisista.

Aluksi purin vastaukset, sekä numeeriset että avoimet, Excel-ohjelmaan sellaisenaan. Sen jälkeen tein leikkaamalla ja liimaamalla erilliset dokumentit kullekin koululle, kullekin ikäryhmälle, molemmille sukupuolille sekä koko vastaajajoukolle. Niiden avulla tarkastelin ryhmien eroja ja tein lopulta kaikki neljänteen liitteeseen valitsemani taulukot. Sekä lukiolaisten suosikkiteosten että Euroopassa tehtyjen hyväksi ja huonoiksi nimettyjen teosten alkuperämaat selvitin itse. Käytännössä tein sen internetin Google-hakukoneella, missä ei rehellisesti ollut ongelmia. Ne muutamat elokuvat, joilla oli useampia alkuperämaita, listasin ensimmäisenä ilmoitetun maan mukaan<sup>30</sup>. Lajityyppiä en listannut. Toisaalta genretarkastelu olisi ollut mielenkiintoista. Toisaalta lajityyppien rajat ovat sen verran häilyviä ja päällekkäisiä, että tehtävä olisi ollut lähes mahdoton. Lajityyppien nimeäminen ja niiden arvioitavuus olisi edellyttänyt myös elokuvien nimien listaamista näkyviin, mitä en tässä tutkielmassa tee. Tarkoitukseni on luoda kuva elokuvakulutuksen määrästä ja elokuva-Euroopan maantieteestä, ei sotkeutua sen kummempaan genreanalyysiin.

Vaikka listasin elokuvista vain niiden alkuperämaat, eniten mainintoja saaneet nimekkeet merkitsin kuitenkin muistiin (taulukko 5-3). Lisäksi yhdessä kohdassa kaivoin esiin myös elokuvien nimiä; puhun niistä luvussa 4.2. Vastaajien perustelut heidän nimeämiensä elokuvien hyvyydelle ja huonoudelle jaottelin lopulta niin, että tein erilliset taulukot toisaalta suosikkielokuvien ja toisaalta hyvien Euroopassa tehtyjen elokuvien perusteille (taulukot 5-1a ja 5-1b sekä 5-2a ja 5-2b). Sen sijaan huonouden perusteluita en taulukoinut, koska toisaalta musiikkivastausten ja toisaalta ilmeisesti vaikean kysymyksen vuoksi elokuvien huonoutta oli perustellut vain kahdeksan poikaa ja 11 tyttöä. Vahinko ei ole sinänsä suuri, sillä analysoin lukiolaisten perusteita elokuvien ja elokuvakokemusten laadusta ennen kaikkea haastattelupuheiden kautta. Huonoustaulukon puuttuminen tarkoittaa vain sitä, että elokuvien ja elokuvakokemusten huonouteen liittyvät analyysit perustuvat pelkkiin haastatteluihin, kun taas hyvyyden suhteen käytettävissäni on myös määrällisiä tuloksia.

Elokuvien hyvyyttä käsittelevät taulukot rakensin seuraavasti. Luin perusteluja ensin erillisinä kommentteina ja pyrin hahmottamaan suurempia yhteisiä linjoja. Ensimmäinen huomio oli, että

<sup>29</sup> Lomaketta rakentaessani päätin kuitenkin, että en kysy erikseen hyvästä ja huonosta Euroopassa tehdystä elokuvasta ja musiikista. Oletin, että molempia ei välttämättä tule edes mieleen. Uskon olettaneeni siinä mielessä oikein, että vastausprosentti näihin kysymyksiin jäi muita kysymyksiä huomattavasti alemmaksi, vaikka elokuvien ja musiikin välillä sai jopa valita. (Vastausten jakautumisesta ks. taulukko 4-5.)

<sup>30</sup> Suurin osa elokuvista listasi tuottajamaat maiden roolien kokoisessa järjestyksessä. Tartuin tällaiseen yksinkertaistukseen, sillä yhteistuotantoja oli lopulta erittäin vähän.

varsinaisten suosikkien ja hyvien Euroopassa tehtyjen elokuvien perusteet poikkeavat toisistaan. Tein kummallekin omat taulukot, ja näistä taulukoista edelleen omat taulukot tyttöjen ja poikien perusteille. Uuden karkean luennan tuloksena jaoin poikien suosikkikommentit kymmenen ja tyttöjen kahdeksan alaotsikon alle. Molempien neljä eniten mainintoja saanutta luokkaa olivat samoja, mutta ne vaihtelivat suuruusjärjestyksiltään reilustikin. Sen sijaan hyvien Euroopassa tehtyjen elokuvien perusteet olivat tytöillä ja pojilla huomattavasti lähempänä toisiaan. Koska työni pääpaino ei edelleenkään ole määrällisellä puolella, jätin analyysin tällaiselle luokittelevalle tasolle. Pidin luokkamäärän suurena, sillä luokkien yhdistely olisi peittänyt alleen pieniä tärkeitä eroja (vrt. Valli 2001, 159). Mielenkiintoisinta on, että vaikka perusteluissa on kyse nopeista lomakevastauksista, ne sopivat yllättävän hyvin yhteen myös haastattelujen perusteellisempien jäsennysten kanssa.

Myös ne vastaukset, joissa lukiolaiset listasivat mielikuviaan sanasta "eurooppalainen", jaoin karkean aineistolähtöisesti yhdeksän alaotsikon alle (taulukot 4-9a ja 4-9b). Luokkien suuresta määrästä näkee, että jaottelu oli yllättävän vaikeaa. Vaikeudesta kertoo myös se, että eniten mainintoja saanut luokka jakautuu edelleen viiden alaluokan alle. Lisäksi 10 prosenttia kaikista maininnoista jäi tekemieni luokkien yli. Olin ajatellut, että yksittäisten ilmaan heitettyjen sanojen jäsentäminen olisi helppoa, sillä lienee selvää, että en voi päästä yksittäisille lomakesanoille annettujen merkitysten taakse. Kävi kuitenkin niin, että vastaukset olivat sisällöltään sen verran hajanaisia, että niitä oli pakko tulkita. Mukaan mahtui jonkin verran esimerkiksi positiivisuutensa ja negatiivisuutensa suhteen ristiriitaisia adjektiiveja. Tämän vuoksi päätin tehdä omat tulkintani selviksi nimeämällä kokonaisia luokkia niiden positiivisuuden, negatiivisuuden tai neutraaliuden mukaan. Se oli tärkeää, koska tällaisten painotusten tarkastelu on mielenkiintoisinta aiempiin tutkimustuloksiin nähden. Luokkien määrää kasvattivat myös vastattujen sanojen jakautuminen eri sanaluokkiin: noin puolet oli adjektiiveja ja puolet substantiiveja. Koska halusin tarkastella paitsi sanojen aihepiiriä myös niiden positiivisuus–negatiivisuus–neutraalius-jakoja, eri sanaluokat lisäsivät luokkien määrää, koska adjektiivit oli usein tulkittava positiivisiksi tai negatiivisiksi mutta suurin osa substantiiveista oli neutraaleja – ainakin siitä näkökulmasta, että niiden kohdalla en voi tavoittaa vastaajien omia merkityksiä. Toisaalta siis muutamat yhdeksästä pääluokasta ja viidestä alaluokasta voisi hyvin yhdistää. Toisaalta yhdistäminen peittäisi alleen sanaluokista syntyviä ja pieniä mutta tärkeitä positiivisuus–negatiivisuus–neutraalius-jakoja. Tämänkään aineiston sisäistä analyysiä en vie silti pidemmälle, koska tutkielmani fokus on haastatteluaineistossa.

### **3.5 Haastattelurungon rakentaminen: operationalisointi ja käyttämäni konkretisoinnit**

Kirjasin teemarunkooni jo haastattelutilanteita varten paitsi teemat myös niitä konkretisoivia kysymyksiä (liite 1). Lisäksi kirjasin teemojen alle kursivilla, millaisia asioita kunkin teeman avulla tarkastelen. Tällainen muistutus piti helposti innostuvan haastattelijan kärryillä toisaalta siitä, missä kohtaa mielenkiintoinenkin vapaa keskustelu poikkeaa aiheesta liikaa, ja toisaalta siitä, milloin

keskustelut ovat oman esiyttämykseni vastaisia eli milloin kannattaa kysyä lisää ja tarkentaa uutta tietoa. Itse haastattelurunko on massiivinen. En luonnollisestikaan käyttänyt kaikkia teemojen alle listaamiani kysymyksiä. Mitä vapaammin keskustelu kulki, sitä vähemmän niitä tarvitsin. Toisaalta kysymysten runsaasta määrästä oli hyötyä esimerkiksi ensimmäisessä ja haasteellisimmassa haastattelussa. Kerron seuraavassa ainoastaan elokuvia koskevista teemoista ja kysymyksistä.

Lähdin liikkeelle viittaamalla aiemmin keräämääni kyselylomakkeeseen. Kysyin, mitä haastateltavat olivat nimenneet suosikeikseen. Oli helppoa alkaa puhua hyvistä elokuvista. Tarkensin kysymällä muun muassa elokuvan hyvyden syistä, siitä mieleen jääneistä asioista, muista hyvän elokuvakokemuksen kriteereistä sekä hyvän kokemuksen yksityisyydestä tai sen jakamisesta muiden kanssa. Tämän jälkeen keskustelimme samoista asioista huonouden näkökulmasta. Tällaisten puheiden kautta tavoittelin ensisijaisesti sekä käyttösyihin että eläytymiseen ja etääntymiseen liittyviä asioita. Mille ja miksi haastatellut ovat valmiita antamaan aikaansa? Millaiset asiat tuntuvat koskettavan tai tekevän muuten vaikutuksen? Miten elokuvakokemuksista ylipäättään puhutaan? Ennen keskittymistä Euroopassa tehtyihin teoksiin halusin tarkastella elokuvakokemusten kriteereitä ja määritelmiä ylipäättään. Tarvitsin näitä näkökulmia, jotta voisin verrata Eurooppa-kokemuksia muihin kokemuksiin.

Eläytymisen ja etääntymisen näkökulmasta alun suosikkikeskustelu oli keino tarkastella käsitteiden mielekkyyttä ja käyttökelpoisuutta. Liittykö hyvän määritelmiin esimerkiksi tunnistettavuutta elokuvan hahmoissa tai tilanteissa? Kuinka todellisina tai fiktiivisinä lukiolaiset elokuvien hahmoista puhuvat? Jäsentykö haastattelupuheista pohdintaa esimerkiksi oman arjen ja elokuvan tapahtumien leikkauskohdista? Jos ei, mitä sen sijaan? (Vrt. Kytömäki & Savinen 1993, 37-49.) Tiesin jo runkoa rakentaessani, että tavoittelen mahdollisimman henkilökohtaisia ja omakohtaisia puheita. Koska tahdoin tarkastella ja pohtia kokemuksia, pelkät käsityspuheet eivät riittäisi. (Laine 2001, 36-37.)

Suosikkien ja inhokkien jälkeen jatkoin kysymällä haastateltavien mielikuvia Euroopasta. Euroopan jälkeen siirryin Euroopassa tehtyihin elokuviin. Joulukuun 2004 testihaastattelun perustella ennakoin, että mitä aiemmin esitän näytteeni, sen parempi. Kun alkukeskustelu on ohi, näytteet piristävät. Niistä on myös helppo aloittaa keskustelu, sillä ainakin testihaastattelussa Euroopassa tehdyt elokuvat olivat haastava puheenaihe nuorten vähäisten kokemusten vuoksi. Myös helsinkiläisnuorten käsityksiä maahanmuuttajista tutkinut Leena Suurpää (2002, 147 ja 155-156), joka käytti osassa haastatteluistaan kuvia, totesi että kuvat houkuttelivat henkilökohtaisempiin ilmaisuihin ja vapaampaan keskusteluun.

Otin haastatteluihin kaksi reilun viiden minuutin mittaista näytettä kahdesta hyvin erilaista elokuvasta (liite 2). Molemmat ovat MEDIA-ohjelman tukia saaneita pitkiä elokuvia. Ensimmäinen näyte oli saksalaisturkkilaisen Fatih Akinin esikoisohjaus Suoraan seinään (Gegen die Wand, 2004). Elokuva keräsi suurimman osan Euroopan elokuvapalkinnoista vuonna 2004. Olin nähnyt elokuvan itse, ja muun muassa sen rakkaustarina teki vaikutuksen. Koin myös oppineeni hieman uutta tämän hetken

arjesta Saksassa, fiktion rajoissa toki (Kytömäki & Savinen 1993, 49-54). Rehellisyyden nimissä tunnustan, että en vielä keväällä 2005 ajatellut, että Eurooppa on tarkoituksenmukaisinta rajata EU:n jäsenvaltioihin. Turkki elokuvan toisena tuotantomanaa poikkeaa rajauksestani. Päätin kuitenkin, että en muuta rajausta näytteen vuoksi. Loppujen lopuksi vähäisissä Suoraan seinään -näytteesen liittyvissä puheissa ei juuri käsitelty Turkkiä sinänsä. Lähes kaikki haastateltavat mielsivät Suoraan seinään -näytteen omaehtoisesti saksalaiseksi, koska elokuvassa puhuttiin saksaa. Muutama puhe liittyivät myös Saksan turkkilaiseen vähemmistöön. Näitä puheita voi tarkastella hieman myös unionin valtioiden sisäisten etnisten erojen näkökulmasta. Vaikka tällaiset erot eivät ole työni keskeisin tutkimuskohde, itse aihe on tärkeä. Esitän siitä muutaman tarkemman kommentin tutkielman kuluessa.

Toiseksi näytteeksi valitsin Ranskan kautta aikojen menestyneimmän ja ympäri maailmaa huomiota herättäneen elokuvan: Amélien (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001). Améliehin liittyy myös sellaisia Euroopassa tehdyille elokuville harvinaisia piirteitä, että sen ohjaaja Jean-Pierre Jeunet ja musiikintekijä Yann Tiersen olivat jo aiemmin keskimääräistä tunnetumpia nimiä. Lisäksi elokuvan pääosaa esittäneestä Audrey Tatousta tuli Amélien myötä yksi Euroopan harvoista ylikansallisista elokuvatähdistä. Suoraan seinään ja Amélie ovat visuaalisesti hyvin erilaisia elokuvia. Suoraan seinään on amatöörin silmin kuvasävyiltään tumma ja kuvalaadultaan realistinen. Amélie taas yhdistelee toden ja fantasian elementtejä, ja sen värit ovat pehmeitä. Esittelen elokuvat ja selostan näytepätkieni sisällöt tarkemmin liitteessä 2.

Elokuvanäytteiden esittäminen eteni niin, että kerroin aluksi filmin tarinalliset lähtökohdat ja keskeiset henkilöt. Kukaan ei ollut nähnyt Suoraan seinään -elokuvaa, ja vain yhdessä kuudesta haastattelusta kävi niin, että molemmat haastateltavat olivat nähneet Amélien. Esittelyn jälkeen näytin kaikille saman, itse valitsemani näytteen keskeltä elokuvaa. Näytteet käsiteltiin yksitellen. Lopuksi keskustelimme molemmista yhtä aikaa muun muassa vertailemalla niitä keskenään. Valitsin näytteet katsomalla elokuvat pari kertaa, minkä perusteella poimin niistä pienet tarinat tarinassa. Haastatteluihin valitsemisani pätkissä elokuvien päähenkilöillä on merkittävät osat, minkä lisäksi näytteissä on elokuville tyypillistä kuva- ja ilmaisukieltä. Niissä on annettu reilusti tilaa esimerkiksi saksalaisturkkilaisten tytön ruoanlaitolle ja Amélie-elokuvan kulissina toimivan Pariisin kuvaamiselle.

Kirjasin jo haastatteluita varten ne muistiin seikat, joilla jäsennän näytettä tutkijana. Kyse on sellaisista sosiaalisista, kulttuurisista ja osin biologisistakin määrittävistä seikoista, joita jäsennetään useimmiten erontekojen ja yhteisyyksien kautta ja jotka sisältävät myös eläytymisen mahdollisuuksia. Itse analyysissä suhteutan omat tulkintani siihen, mitä nuoret näytteistä poimivat eli mikä nousi heidän näkökulmastaan keskeiseksi. (Liite 2; luku 3.6; Seppänen 2000, 20-21; Ehrnrooth 1990b, 228-231; Montonen 1990, 212-213.) Liitteen 2 selonteot näytteistä ovat hyvinkin seikkaperäisiä, jotta tekemiseni ja analyysini olisivat arvioitavissa. Itse haastattelutilanteissa näytteiden tärkein rooli oli herättää keskustelua. Käytin näytteitä myös tarkastellakseni eläytymisen ja etäännyttämisen käsitteitä

sekä Euroopassa tehtyihin elokuvaan liittyviä mielikuvia käytännössä. Näytteiden varsinainen tulkinta tai syvempi vastaanoton analyysi eivät ole tutkielmani tarkoitus. Se olisi mahdotonta jo näytteiden lyhyiden vuoksi sekä siksi, että niistä ei keskusteltu kovin pitkään. Koulutila, haastattelu ja viiden minuutin pätkät eivät ole parhaita konteksteja syvemmälle vastaanottoanalyysille.

Näytteiden jälkeen jatkoin Euroopassa tehtyjen elokuvien teemalla. Palasin kyselylomakkeeseeni, jossa olin kysynyt myös mieleen jääneitä hyviä ja huonoja Euroopassa tehtyjä elokuvia. Tavoittelin puheiden kautta samoja käyttösyy- ja eläytymistarkasteluja kuin varsinaisiin suosikkeihin ja inhokkeihin liittyvissä puheissa. Pysin pitämään teemat mahdollisimman samanlaisina, jotta niiden välisiä eroja ja samankaltaisuuksia voisi vertailla. Lisäksi kysyin muista lukiolaisten mieliin jääneistä Euroopassa tehdyistä audiovisuaaliteoksista, jotta saisin käsityksen siitä, millä laajuudella he teoksia ylipäättään muistavat. Listaisin tätä tarkoitusta täydentämään myös lähivuosien suosituimpien Euroopassa tehtyjen elokuvien nimiä. Käyttösyyden sekä eläytymisen ja etäännyttämisen näkökulmasta tein vielä tarkentavia kysymyksiä liittyen muun muassa audiovisuaaliteosten kieleen. Loppuun rakensin kokeellisen Suoraan tiski -teeman, jossa kysyin EU:n MEDIA-ohjelman tavoitteita siteeraten, mitä mieltä haastateltavat ovat näistä tavoitteista. En voinut vastustaa kiusausta toisaalta kokeilla ja toisaalta saada raaka-aineistoa, jolla tulkitsijan jalkani pysyvät maassa. Suljin haastattelurungon kevyillä kysymyksillä haastateltavien suosikkielokuvateattereista sekä siitä, miten he ajattelivat haastattelusta saamansa elokuvalipun käyttöä. Tavoittelin ja sain lisää arkitietoa.

Vaikka merkittävä osa työstäni on kulttuuristen erontekopuheiden analyysiä, eronteilla tai yhteisyyksillä ei ollut itse teemoissa omaa erityistä paikkaansa. Eronteot nousevat esiin keinoina jäsentää haastattelujen puheita. Siinä mielessä eronteot työn tausta-ajatuksena olivat kuitenkin mukana jo haastatteluissa, että kuuntelin mielelläni esimerkiksi puheita eurooppalaisista nuorista ylipäättään, ilman elokuviakin. Halusin tarkastella muun muassa sitä, millaiset eronteot koskevat toisaalta audiovisuaaliteoksia ja toisaalta oikeita ihmisiä. Lisäksi olin päättänyt, että en rakenna mukaan Suomi-teemaa enkä Yhdysvallat-teemaa enkä edes kysyn niistä oma-aloitteisesti. Tahdoin kuunnella, miten näitä aiemmissa tutkimuksissa tärkeiksi nostettuja näkökulmia ja rajanvetoja käytetään spontaanisti.

### **3.6 Tärkeimmät käsitteet ja jäsenystävät haastattelujen analyysissä**

Litteroin kaikki kuusi haastattelua sanatarkasti (luku 3.1.1). Tulos: 202 liuskaa tiivistä tekstiä. Haastattelupuheen määrä on suunnaton. Lieneekö olemassa pro gradua, jonka aineistomäärä olisi fiksusti rajattu alusta alkaen? Tämä tutkielma ei ole esimerkki sellaisesta, ja siksi aineiston analyttiset rajaukset saivat lopulliset muotonsa vasta haastatteluja lukemalla. Toisaalta se, että haastattelupuheista jäsenyksi odottamattomia mielenkiintoisia seikkoja sekä se, että aineisto sai minut tarkentamaan käsitteideni käyttöä, lienee myös laadullisen tutkimuksen tunnusmerkki. (Moilanen & Räihä 2001, 49-51; Kytömäki 1999, 5; Ehrnrooth 1990a, 39.) Tärkein käytännön raja on, että jo haastatteluja

tehdessäni huomasin musiikkikysymysten olevan liikaa. Viimeisimmissä haastatteluissa jätin musiikin lähes kokonaan pois. Siksi aihe jää myös tämän raportin ulkopuolelle. Musiikin lisäksi aineisto tarjoaisi mahdollisuuden pohtia esimerkiksi nuorten suhtautumista eri kansallisuuksiin. Teen sitä siinä määrin, kun katson pohdintojen palvelevan tutkielmani varsinaisia kysymyksiä. Toisin sanoen keskityn käyttösyypuheiden sekä elokuvakokemuksiin ja Eurooppaan liittyvien puheiden analysointiin. Käyttösyypuheiden ja kokemuspuheiden analyysin taustalla on ajatus audiovisuaaliteosten kuluttajasta aktiivisena subjektina, merkitysten lähtökohtana. Kyse siitä, miten katsoja tulkitsee, kokee, ja arvioi näkemäänsä. Myös mielikuva-, eronteko, ja muissa kulttuurisiin jäsenyyksiin liittyvissä puheissa suhtaudun lukiolaisten puheisiin vakavuudella. Tarkoitukseni ei ole arvottaa niitä tai esittää arvioita esimerkiksi niiden valheellisuudesta. Haastatteluissa oli mielestäni hyvä suorapuheinen ote, ja rakennan myös analyysini tälle luottamukselle. Pelkästä deskriptiivisyydestä ei silti ole kyse. Aion muutenkin kuin kuvata haastateltujen mielipiteitä. (Moilanen & Räihä 2001, 55-56; Kytömäki 1999, 6 ja 11-12; Kytömäki & Savinen 1993, 38.) Tosin teen välillä tätäkin, esimerkiksi viidennen luvun alkupuolella. Kyse on siitä kartoittavasta työstä, jota tarvitaan teoreettisempien tulkintojen kontekstiksi.

Lähtökohtanani oli luvun 2.5 työhypoteesi, jonka raameissa lähdin haastatteluja tarkastelemaan. Olin ajatellut katsoa ensin yleisiä käyttösyitä, sitten Euroopassa tehtyjen audiovisuaaliteosten käyttösyitä ja lopuksi mahdollisuutta eläytyä Euroopassa tehtyihin teoksiin. Näin kaavamainen tapa ei toiminut. Se olisi ollut aineistoni pakottamista sellaiseen, mihin se ei sovi. Piti putsata pöytä. Lähdin liikkeelle karkeimmista terminomaisista käsitteistäni. Luin haastatteluja yksinkertaisesti katsoen, miten puhutaan toisaalta hyvistä ja huonoista elokuvista ja toisaalta Euroopasta. Luin ja luokittelin. Luin lisää, ja lukiolaisten puheista alkoi jäsentyä sisältöä ja alaluokkia käsitteilleni. Analyysi ei siis ollut täysin aineistolähtöistä, koska etsin näihin yläkäsitteisiin liittyviä puheita. Sen sijaan se, miten lähtökohtaiset käsitteeni lopulta jäsentyivät, minkälaiseen tärkeysjärjestykseen ne asettuivat ja mitä niiden oleellisimmiksi sisällöiksi määrittyi, perustuu nimenomaan haastateltujen lukiolaisten puheisiin. (Suurpää 2002, 27-28; Moilanen & Räihä 2001, 53-55.)

Käytännössä piirsin kustakin haastattelusta mielikuvakartan, jossa oli kaksi napaa: elokuvat ja Eurooppa. Haastatteluja ja myös haastatteluteemoja lukemalla piirsin elokuville ja Euroopalle alaluokkia, jotka tuntuivat käyttökelpoisimmilta työkaluilta jäsentää niihin liittyviä puheita. Alaluokiksi tuli erilaisia käyttösyitä, elokuvista tunnistettavia elementtejä sekä pitkälti kansalliskulttuurisiin erontekoihin liittyviä tapoja jäsentää sekä elokuva- että muutakin maailmaa. Itse mielikuvakarttoihin kirjasin nuorten puheita sellaisinaan. Vasta kun haastattelujen suorat puheet olivat jäsentyneet kartoiksi, aloin vertailla eri haastatteluiden jäsenyyksiä keskenään. Katsoin, millaiset puhuvat istuvat keskenään yksiin ja millaiset ovat ristiriitaisia. Vasta näitä yleisiä yhteneväisyyksiä ja eroavuuksia aloin tulkita ja jäsentää teoreettisemmin. (Laine 2001, 38-41; Moilanen & Räihä 53-55; Kytömäki 1999, 18-21; Kytömäki & Savinen 1993, 6.) Hämmäntävintä oli, kuinka hallitsevaan asemaan erilaiset binaariset vastakohtaparit nousivat. Toisaalta näihin binaarisiin pareihin liittyi paljon

ristiriitaisuuksia, ja ristiriitaisuuksien leikkauskohdista nousi esiin monia mielenkiintoisia seikkoja. Aineiston ristiriidat veivät muutenkin tärkeimmiltä tuntuvien oivallusten luo. (Sulkunen 1990, 274; Moilanen & Rähä 2001, 54-55.) Ristiriidoista osa oli odotetusti kokemusten ja käsityksen välisiä ristiriitoja, mutta myös molempien sisäisissä ristiriidoissa oli työtä (vrt. Suurpää 2002, 155-156; Laine 2001, 36-37). Keskeisimmiksi nousseet puhutavat jäsenyivät seuraavanlaista reittiä:

Kuinka puhutaan hyvistä ja huonoista elokuvista?

Kuinka puhutaan Euroopasta?

Kuinka hyvistä ja huonoista elokuvista puhutaan

a) toisaalta elokuvan sisältöön ja toisaalta elokuvakokemukseen liittyvien kriteerien kautta?

b) suhteessa niiden tuotantomaihin?

Kuinka Euroopasta puhutaan

a) vastakohtana Yhdysvalloille?

b) kulttuurien moninaisuutena?

Nämä kysymykset jäsenyivät edelleen kokemusten ja käsitysten näkökulmasta sekä ihmisiin ja elokuvaan liittyvien puheiden näkökulmasta. Lopulta, jos rinnakkain asetetaan Euroopassa tehdyt elokuvat sekä tämän tutkielman määritelmä kulttuurisesta identiteetistä, *avoimuus uudelle kulttuuriselle tiedolle sekä halukkuus tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja*, keskeisimmäksi kysymykseksi nousee, millaisissa tilanteissa elokuvan tai elokuvakokemuksen hyvyttä tai huonoutta ei jäsennetty kansalliskulttuurisilla stereotyyppioilla. Eli milloin ja miten yhteisyydet nousevat erontekojä tärkeämmiksi – ja mitä sitten?

Tässä kohtaa tarvitaan kuitenkin sitä jalat maahan asettavaa kontekstia, jonka näkökulmasta edellisen ajatusketjun huippu on vain pieni osa helsinkiläislukiolaisten elokuvakulutuksesta. Määrällisen kontekstin käsittelen luvussa neljä. Laadullinen konteksti on luvun viisi alkupuolella käsiteltävä toinen tutkimuskysymys, jossa keskityn kaikkiin niihin tekijöihin, jotka vaikuttavat Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttamiseen ja kuluttamatta jättämiseen. Jäsenän audiovisuaaliteosten käyttösyitä Annikka Suonisen (2004, 61-62) kolmijaon avulla (luku 2.3). Vaikka kysyin ennen kaikkea sisältösyistä, esiin nousi myös teosten käyttötilanteisiin liittyviä syitä sekä arjen sosiaalisiin yhteisöihin liittyviä syitä. Niitä listaan hyvinkin deskriptiivisesti. Sen sijaan sisältösyiden analyysi, joka ulottuu myös kolmanteen tutkimuskysymykseen, ansaitsee perusteellisempaa tarkastelua. Suonisen nimeämiä tiedonhakusyitä jäsenän ennen kaikkea sosiaalisen tiedon ja osin myös faktatiedon näkökulmista (emt., 67-69). Viihdesyitä jäsenän muun muassa genrepuheiden, kansalliskulttuuristen puheiden sekä tyttöjen ja poikien puheissa olevien erojen kautta (emt., 75-77).



Työn jatkon kannalta keskeisimmäksi nousee elokuvaan tai tv-ohjelmaan eläytymisen mahdollisuus, joka kietoutuu lopulta yhteen elokuvaan liittyvien kulttuuristen erontekopuheiden kanssa.

Keskeisimmät tapani käsitellä lukiolaisten eläytymiseen ja etäännyttämiseen liittyviä puheita perustuvat Kytömäen (1999) ja Kytömäen & Savisen (1993) aiempiin tutkimuksiin<sup>31</sup>. Haastattelupuheiden tarkastelussa kyse on karkeasti siitä, millaisiin asioihin ihmiset kiinnittävät kokemuspuheissaan huomiota. Puhuvatko he sisältöpainotteisesti muun muassa roolihahmojen luonteenpiirteistä, vertaavatko he näkemäänsä omaan todellisuuteensa tai arvioivatko he hahmojen tekemisiä kuin nämä olisivat oikeita ihmisiä? Vai liittyvätkö puheet esimerkiksi kömpelöihin näyttelijäsuorituksiin tai laahaavaan tarinaan? (Kytömäki 1999, 49-50; Kytömäki & Savinen 1993, 38-39, 41, 43, 51 ja 53.)

Jos näkökulman tarkentaa eläytymiseen, eli esimerkiksi hahmojen tai tilanteiden tunnistettavuuteen, eläytymisestä voi tarkastella kolmella eri tavalla. Ensimmäinen tarkastelutapa asettaa rinnakkain empiirisen realismin ja emotionaalisen realismin käsitteet. Empiirisen realismin käsite viittaa audiovisuaaliteoksen ulkoiseen realismiin eli yksinkertaistaen tarjottujen tapahtumien ja kuvaston mahdollisimman suureen todenmukaisuuteen. Emotionaalinen realismi taas tarkoittaa tunteiden ja kokemusten tunnistettavuutta, vaikka teoksen ulkoiset puitteet olisivat katsojan omaan arkeen nähden epärealistisia. (Emt., 46-49.) Toisenlainen eläytymisen tarkastelutapa liittyy itse katsomiskokemuksen syvyyteen. Sen toisessa ääripäässä on fiktiivisen tulkinnan luiskahtaminen jopa todeksi ja toisessa ääripäässä teoksen katsominen oman kulttuurisen ylemmyydetunnon ja arvostelun vuoksi. Tässä työssä tärkeäksi nousee näiden kahden välimaastoon sijoittuva ero tarinaan kietoutumisen ja toisaalta sen "mahdolliseksi kokemisen" välillä. (Emt., 49-51.)

Kolmas tapa tarkastella eläytymistä on puhua toisaalta emotionaalisisista tunne-elämyksistä ja toisaalta älyllisistä tunne-elämyksistä. Kaksi edellisessä kappaleessa esitettyä tarkastelutapaa painottuvat usein emotionaalisuuteen. Älyllinen tunne-elämys taas tarkoittaa mahdollisuutta sijoittaa koettu audiovisuaaliteos laajempaan taiteelliseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin. Ymmärrän käsitteen eräänlaiseksi pätevyudeksi, joka edellyttää muitakin tietoja ja kokemuksia kuin varsinaisen käsillä olevan teoksen. Näiden "ulkopuolisten tietojen" avulla elokuvakokemus voi rikastua entisestään. Älyllinen tunne-elämys voi sekä täydentää emotionaalista tunne-elämystä että toimia sen sille vaihtoehtoisena. Mitä useammalla tasolla teokseen on mahdollista eläytyä, sitä rikkaampi on itse kokemus. (Emt., 51-54.) Loppujen lopuksi tällaisista aineksista koostan tutkielmassani ne ehdot, joilla katsoja määrittelee osallistumisensa audiovisuaaliseen kokemukseen. Pelissä on oman ja esitetyn todellisuuden välinen suhde, tähän suhteeseen liittyvän tunnekokemuksen syvyys sekä koko kokemuksen jäsentämiseen liittyvät aiemmat tiedot. (Kytömäki & Savinen 1993, 37-39.) Tarkastelen näitä kaikki lopulta Euroopassa tehtyjen teosten näkökulmasta ja omien haastattelujeni rajoissa.

<sup>31</sup> Kytömäen (1999) ja Kytömäen & Savisen (1993) teoksista löytyvät myös ne alkuperäiset teoriat, joiden pohjalta Kytömäki ja Savinen eläytymisen ja etäännyttämisen käsitteitään käyttävät: Boruah (1988), Schröder (1988), Ang (1985), Piemme (1975), Andersson & Meyer (1988).

Kuten hetki sitten totesin, kaikki lähti liikkeelle eronteista, ja niiden analyysiin moni näkökulma myös keskittyy. Itse käsitettä käytän seuraavasti. Lähtökohtanani on Stuart Hallin (1999, 152-159) kysymys, miksi eroilla on väliä. Hall vastaa kysymykseensä, tässä hyvin tiivistetysti, neljällä tavalla.<sup>32</sup> Yhtäältä tarvitsemme binaarisia, kaksinapaisia vastakohtia, koska merkitykset syntyvät vasta vastinparien peilautuessa toisiaan vasten. Tällaiset ääripäihin tukevat, mustavalkoiset luokittelut jättävät kuitenkin väliinsä ison harmaan alueen ja lisäksi niillä on tapa tehdä toisesta ääripäästä toista arvokkaampi. Toiseksi eroilla on väliä, koska merkityksiä voi rakentaa vain dialogissa toisen kanssa. Näin merkitykset eivät koskaan ole kenenkään omaisuutta, vaan ne muuttuvat ja liikkuvat koko ajan. Kolmanneksi eroja tarvitaan luokitteluja varten. Se että asioita luokitellaan, on kaikkien kulttuuristen merkitysjärjestelmien olemassaolon ehto. Näin ymmärrämme, mikä kuuluu mihinkin, keitä olemme me ja keitä muut. Tässä on kuitenkin se ongelma, että luokkien ulkopuolelle jäävät vieraat ja näin eräällä lailla hallitsemattomat asiat koetaan helposti uhkiksi. Neljänneksi eroja voi tarkastella ihmisen seksuaalisen identiteetin muodostumisen näkökulmasta. Ei ole minua, ellen voi peilata itseäni ja heijastaa itseäni suhteessa toiseen. Hallin mukaan eroissa ja eronteissa on kaiken kaikkiaan sekä etunsa että haittansa. Toisaalta eronteot ovat välttämättömiä kulttuuristen merkitysten ja identiteettien luomisessa. Maailmaa on jäsennettävä jotenkin. Toisaalta erontekojen usein eksklusiivinen, poissulkeva luonne tekee niistä tarpeettomankin negatiivisia jäsenneyskeinoja. (Emt., 160; Hall 2003/1995, 86; Kivikuru 2000, 22-24; Seppänen 2000, 24-25.)

Helsinkiläislukiolaisten haastattelupuheissa käyttämät eronteot liittyvät Hallin listan ensimmäiseen ja kolmanteen kohtaan. Puhetavoista jäsenyi, ehkä myös puheenaiheen ja käsitysten suuren määrän vuoksi, reilusti binaarisia vastapareja. Vahvoin oli Euroopan ja Yhdysvaltojen vastakkainasettelu. Tästä hieman monipuolisempaa luokittelua tehtiin kansalliskulttuuristen määreiden avulla. Puheet ovat sinänsä ymmärrettäviä, että luokittelu on yksi yksinkertaisimmista arkipuheen muodoista (Sulkunen 1990, 268-270). Siksi mielenkiintoisemmaksi nousee, miten tällaisia luokitteluita tai vastinpareja käytetään ja millaisia kulttuurisia oletuksia ne sisältävät. Tässä tutkielmassa keskityn kolmeen tärkeäksi nousseeseen seikkaan arkipuheen taustalla. Ensiksi tarkastelen sitä, miten ja millaisissa tilanteissa vastakohtapareja ja kansalliskulttuurisia luokittelua käytetään selittämään ja perustelemaan asioista. Toiseksi tarkastelen vastakohtaparien ja luokkien rajakohtia sekä niiden poissulkevuutta tai neuvoteltavuutta. Kolmanneksi pohdin edelleen, millaisissa elokuvien kulutukseen liittyvissä tilanteissa tällaiset luokittelut sekä niiden käyttäminen selittävinä tekijöinä rakoilevat. Toisin sanoen, milloin eronteot eivät ole poissulkevia tai arvottavia vaan sisältävät mahdollisuuden pohtia uutta sekä muista että itsestä. Eli milloin puhetta jäsentävät ensin yhteisyydet ja sitten eronteot?

---

<sup>32</sup> Tässä yksinkertaisten esitettyjen määritelmien luoja ja tarkemmista taustoista ks. Hallin oma teksti.

## 4 HELSINKILÄISLUKIOLAISET JA ELOKUVIEN MÄÄRÄLLINEN MAANTIEDE

Vastaan tässä luvussa ensimmäiseen tutkimuskysymykseeni: mikä on Euroopassa tehtyjen elokuvien määrällinen osuus helsinkiläislukiolaisten koko elokuvakulutuksesta? Vertaan helsinkiläislukiolaisilta saamiani määrällisiä vastauksia myös aiempiin nuoria, suomalaisia ja eurooppalaisia koskeviin tilastoihin. Esitän aluksi muutamia lukuja lukiolaisten elokuvakulutuksen määrästä ja kulutuslähteistä sekä peilaan niitä kyseisten lähteiden tarjoamiin sisältöihin. Sen jälkeen kerron lukiolaisten elokuvasuosikeista ja suosikkien alkuperämaista. Eurooppa-näkökulmaa tarkennan käsittelemällä lukiolaisten vastauksia kysymykseen "Mieleeni jäänyt hyvä Euroopassa tehty elokuva?" ja "Mieleeni jäänyt huono Euroopassa tehty elokuva?". Elokuvavastausten päätteeksi piirrän kartan lukiolaisten elokuvamaininnoista ja vertaan sitä muihin elokuvien kulutus- ja tarjontatilastoihin. Lopuksi käsitelen hieman lukiolaisten mielikuvia sanasta "eurooppalainen" ja vertaan niitä sekä haastatteluihini että aiempiin mielikuvatutkimuksiin. Kaikki tutkielman taulukot löytyvät liitteestä 4. Esittelen niistä tässä tekstin yhteydessä vain muutaman tärkeimmän. Osan määrällisestä aineistostani käsitelen vasta luvussa viisi, jossa vastaan toiseen ja kolmanteen tutkimuskysymykseeni. Sinne olen jättänyt muun muassa lukiolaisten perusteet heidän suosikkielokuviensa ja hyvien Euroopassa tehtyjen elokuvien hyvyydelle. En siis pidä määrällistä ja laadullista aineistoa kliinisesti erillään toisistaan. Vaikka tämä luku on omistettu pääosin määrällisille tuloksille, täydennän taulukkoja muutamilla haastattelupuheilla. Mainitut hyvyystaulukot esittelen viidennessä luvussa siksi, että niiden aihepiiri liittyy vasta viidenteen lukuun. Käsitelen tulokseni aiheittain, en määrällinen–laadullinen-jaon mukaan.

### 4.1 Kiivasta kulutusta ja kapeaa tarjontaa

Elokuviissa käyminen on yksi eurooppalaisten suosituimmista vapaa-ajanviettotavoista (EU Cannes 2004; Tilastokeskus 2003, 91 ja 288). Jos elokuvissa käymisten määrää tarkastelee kaikkien 25 EU-maan näkökulmasta, 1990-luvun alusta jatkunut nousukausi notkahti hetkeksi vuonna 2003. Vuosien 2004 ja 2005 tilastot kertovat taas kasvusta (European Audiovisual Observatory 2005). Vuosittaiset käyntiluvut sekä ihmiskohtaiset käyntikerrat vaihtelevat kuitenkin eri maiden välillä. Esimerkiksi Suomessa elokuvakäyntien kokonaismäärä pysyi vuoden 2002 huippunousun jälkeen paikallaan vuonna 2003. Sen sijaan vuonna 2004 käyntiluvut sukelsivat yli miljoonalla. Lasku jatkui myös vuonna 2005. (Emt.; Suomen elokuvasäätiö 2004, 2; European Cinema Yearbook 2004; Tilastokeskus 2003, 198.) Jos katsotaan pelkkiä Suomen lukuja ja henkilökohtaisia käyntimääriä, Helsinki on ylivoimainen ykkönen. Siinä missä tilastosuomalainen kävi vuonna 2004 elokuvissa 1,3 kertaa, helsinkiläisen luku on 4,4 – mikä on yli kaksinkertainen määrä myös tilastoeurooppalaiseen verrattuna. (European Cinema Yearbook 2004; Suomen elokuvasäätiö 2004, 7; Tilastokeskus 2003, 199 ja 283.) Suomen näkökulmasta ahkerimmin elokuvissa käyvät 15–24-vuotiaat nuoret. (Emt., 205-212).

Oman aineistoni mukaan 16–18-vuotiaat helsinkiläislukiolaiset käyvät elokuvissa keskimäärin yhdeksän kertaa vuodessa. Luku on suuri, mutta en usko sitä liioitelluksi. Tilastotytön keskiarvo on 9,5 ja tilastopojan 9 käyntiä. (Taulukko 4-1.)<sup>33</sup> Jos puhutaan vastanneiden kaikesta elokuvakulutuksesta, lukiolaiset katsovat teatterikäyntien lisäksi kahdeksan elokuvaa kuukaudessa muista lähteistä. Tyttöjen kuukausikeskiarvo on 8,5 ja poikien 8 elokuvaa. (Taulukko 4-2.)<sup>34</sup> Muista lähteistä tärkeimpiä ovat ensisijaisesti televisio ja toissijaisesti vuokratut DVD:t ja videot (taulukko 4-3). Teatterielokuvien alkuperämaista ja niiden saamista katsojaluvuista on olemassa hyviä vertailutilastoja, joita käsitellen tarkemmin seuraavissa osioissa. Sen sijaan tiedot muista lähteistä kulutetuista elokuvista ovat enemmän suuntaa antavia. Jos katsoo esimerkiksi suomalaisten televisiokulutusta seuraavan Finnpanelin tv-mittaritutkimusta vuodelta 2005, 15–24-vuotiaiden suomalaisten televisionkatseluajat nousivat hieman. Kaupallisten kanavien osuus nuorten katseluajoista on 80 prosenttia, ja kaupallisten kanavien tarjoamista elokuvista noin 85 prosenttia tulee Yhdysvalloista. Finnpanelin lukuja tarkastellessa on silti hyvä muistaa, että Finnpanel mittaa tarkasti ainoastaan Suomen pääkanavien katselua. Kanavakohtaisissa vertailuissa luokka "muut", johon kuuluvat muun muassa suurin osa kaapelikanavista sekä muut kuin Yleisradion digikanavat, kasvaa vuosi vuodelta. (Finnpanel 2005; HS 21.8.2005). Tuskin "muiltakaan kanavilta" pelkkiä Euroopassa tehtyjä elokuvia katsotaan.

Yhdysvalloissa tehtyjen teosten kulutusmäärät näyttävät yhtä merkittäviltä myös aiemmissa nuorten mediakäyttöä tarkastelleissa tutkimuksissa (esim. Luukka et al. 2001, 54-56). Hankalammin mitattavissa oleva elokuvalähde on verkkomaailma. Vaikka internet on merkittävä osa nuorten arkea, sen varsinainen analyysi ei kuulu tähän työhän. Hyvä jatkotutkimusaihe siis, myös elokuvakulutuksen näkökulmasta. Esimerkiksi edellä mainituissa lähdetuloksissa keskiarvot peittävät alleen sen, että vaikka televisio ja vuokravideot ovatkin suosituimpia elokuvalähteitä, poikien vastauksissa toiseksi eniten mainintoja sai internet (taulukko 4-3). Haastattelujen mukaan niille, joilla kaistanlaajuutta riittää, internet on jopa ensisijainen elokuvien hankkimispaikka. Nämäkin lukiolaiset sanoivat silti hakevansa internetistä useimmiten ennalta tuttua tavaraa. Elokuvia haetaan joko tutun ohjaajan tai näyttelijän nimellä tai oman ystävänsä suosituksesta. Saa nähdä, miten tällaiseen elokuvakulutukseen puree EU:n audiovisuaalipolitiikan uusin toimi: Film Online (EU av-politiikka 2006).

Myös vuokravideoiden näkökulmasta kulutettujen elokuvien alkuperämaita on hieman hankalaa seurata. Yleislinjat ovat kuitenkin selvät: valtaosa suomalaisille vuokraamoille myydyistä suosituimmista elokuvista vuonna 2003 oli Yhdysvalloista ja muutama Suomesta (Tilastokeskus 2003, 197). Koko Euroopan näkökulmasta noin 20 prosenttia unionin markkinoilla liikkuvista videoista ja

<sup>33</sup> Elokuvakäynneistä 23 prosenttia liittyy vastanneiden mukaan Euroopassa tehtyihin elokuviin. Tyttöjen Eurooppa-prosentti on 27 ja poikien 20. Näissä numeroissa on kuitenkin se luvussa 3.4 mainittu ongelma, että suomalaisia ja muita Euroopassa tehtyjä elokuvia ei kysytty erikseen. Asetelma tarkentuu luvussa 4.2 ja 4.2.1.

<sup>34</sup> Muista elokuvista Euroopassa tehtyjen osuus on 24 prosenttia, tytöillä 29 ja pojilla 20. Näissäkin luvuissa on mainittu Suomi-ongelma, joka tarkentuu tässä tutkielmassa vain aiempien tilastojen avulla.

DVD:istä on Euroopassa tehtyjä, ja niistäkin pääosa liikkuu kotimaiselta tekijältä kotimaiselle ostajalle. (EU Kansalaisuus toimivaksi 2004, 13.) Hyvä esimerkki on, että kun etsin haastattelujeni toista näyte-elokuvaa vuokrattavaksi, niitä löytyi Helsingistä yksi kappale. Suoraan seinään -filmi on saanut muun muassa Berliinin elokuvajuhlien 2004 pääpalkinnon.

#### 4.2 Lukiolaisten suosikkielokuvat ja Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutus

Kun lukiolaisten suosikkielokuvat jakaa kulutustilastojen perusjaon mukaan, suosikkielokuvien maajakauma on seuraavanlainen.

Taulukko 4-4. Vastaukset (N=106) avoimeen kysymykseen "Suosikki-elokuvani?" jaoteltuina alkuperämaan ja vastaajan sukupuolen mukaan.

Alkuperämaa	Tyttöjen suosikit (N=51)	Poikien suosikit (N=55)	Suosikit yhteensä (N=106)
Yhdysvallat	39 (76 %)	45 (82 %)	84 (79 %)
Suomi	6 (12 %)	1 (2%)	7 (7 %)
Muu EU-maa	6 (12 %)	6 (11 %)	12 (11 %)
Muu maa		3 (5 %)	3 (3 %)
Kaikki	100 %	100 %	100 %

*Pyöritykset kokonaislukujen tarkkuudella.*

Vaikka yllä olevat tulokset kattavat mistä tahansa lähteestä kulutetut elokuvat ja kertovat nimenomaan lukiolaisten suosikeista, ne sopivat yllättävän hyvin yhteen Suomen keskimääräisten teatteritilastojen kanssa. Esimerkiksi vuonna 2004 ensi-illat ja lipputulot jakautuivat seuraavasti. Ensi-illoista 60 prosenttia oli Yhdysvalloista, 23 muualta Euroopasta, 10 Suomesta ja 7 muista maista. Lipputulojen prosentiosuudet olivat 76 Yhdysvalloille, 17 Suomelle, 6 muulle Euroopalle ja 1 muille maille. (Suomen elokuvasäätiö 2004, 6; aiempien vuosien samankaltaisuudesta Tilastokeskus 2003, 195.<sup>35</sup>)

Jos suosikkielokuvien Suomea ja muita Euroopan maita koskevat luvut laskee yhteen, ne vastaavat hyvin lukiolaisten arvioita heidän kuluttamiensa Suomessa ja Euroopassa tehtyjen elokuvien kokonaismäärästä (luku 4.1; taulukot 4-1 ja 4-2). Maakohtaiset kulutusmäärät ja mielin painuneet suosikit näyttävät nekin vastaavan toisiaan suhteellisen tarkasti. Vaikka en keskity tässä työssä suosikkielokuvien nimiin, silmäilin niitä silti sen verran, että noin puolet suosikeista oli vanhempia kuin viime vuosina teattereissa nähdyt elokuvat. Sen sijaan suosikeiksi nimetyt suomalaiset oli poikkeuksetta tehty 2000-luvulla. Tämä kertonee ainakin siitä, että vaikka myös suomalaisten elokuvien katsojamäärät notkahtivat vuosina 2004-2005, niiden uusi tuleminen sitten 90-luvun kuopan koskee myös lukiolaisia. Toisaalta lukiolaisten keskimääräiset suosikkiluvut eivät yllä kaikkien

<sup>35</sup> Aiemmissa tilastoissa ei ole eritelty EU-maita ja muita Euroopan maita. Se on ongelmallista mutta ei kovin vakavaa. Valtaosa, toisinaan kaikki aiemmissa tilastoissa esiintyvistä Euroopan maista ovat EU:n jäsenvaltioita.

suomalaisten teatterikeskiarvoihin. Haastattelupuheiden perusteella uusia kotimaisia käydään kyllä katsomassa, mutta harva pitää niistä erityisen paljon. Yksinkertaistaen näyttää siltä, että suurimpien hittien voimakas markkinointi, niistä puhumisen määrä ja niiden esittäminen lukiolaisten suosimissa teattereissa vaikuttavat siihen, että moni lukiolainen tulee ne nähneeksi. Suomalaisten elokuvien henkilökohtainen koskettavuus määritellään kuitenkin vähäisemmäksi. Toisaalta jos vertaa kulutusta tai pelkkiä suosikkejakin elokuvatarjonnan määrään, suomalaisilla teoksilla ei mene huonosti. Vaikka tuotettujen elokuvien määrä pysyy vuodesta toiseen paikoillaan ja on EU:n alhaisimpia, teosten markkinaosuudet ovat kuitenkin lähellä ja toisinaan jopa yli unionin kotimaisuuskeskiarvojen. Ulkomaille Suomessa tehdyt elokuvat eivät juuri leviä. (Suomen elokuvasäätiö 2006; Tilastokeskus 2003, 195 ja 198; European Cinema Yearbook 2004.)

Taulukon 4-4 luvuissa mielenkiintoisinta on muiden Euroopassa tehtyjen elokuvien suuri määrä suosikeista. Pieni otoskoko antaa paljon tilaa henkilökohtaisille vaihteluille, mutta poikien kohdalla luvut ovat enemmän kuin pääläellään suomalaisiin kulutuskeskiarvoihin verrattuna. Numerot tasoittuvat hieman seuraavan luvun elokuva-Eurooppa-tilastossa, jossa puolet poikien vastauksista kysymykseen "Mieleeni jäänyt hyvä Euroopassa tehty elokuva?" sisältää suomalaisen elokuvan. Tyttöjen vastauksissa suomalaisten osuus on vain kolmannes. (Luku 4.2.1; taulukko 4-5.) Myös tässä kohtaa katsoin mainittujen elokuvien nimiä ja tyyllilajeja. Näyttää siltä, että kotimaisen draaman ja draamallisen komedian nousu puhuttelee osaa tytöistä. Esimerkiksi elokuvat *Kuutamolla* (2002) ja *Nousukausi* (2003) nousevat toisilla suosikeiksi ja toisilla hyvän maininnan arvoisiksi. Poikien kohdalla näyttää siltä, että Suomessa tehdyt elokuvat eivät puhuttele suosikiksi asti, mutta kun kysytään Euroopassa tehdyistä yleensä, suomalaisia tulee helpoiten mieleen. Poikien varsinaisista suosikeista Euroopassa tehdyt elokuvat ovat pääosin toimintaa. Myös suomalaisiksi suosikeiksi nimetään se vähä toiminta, jota esimerkiksi poikien suomalainen ääniharava *Vares* (2004) aikanaan tarjosi. (Taulukot 4-6 ja 5-3.)

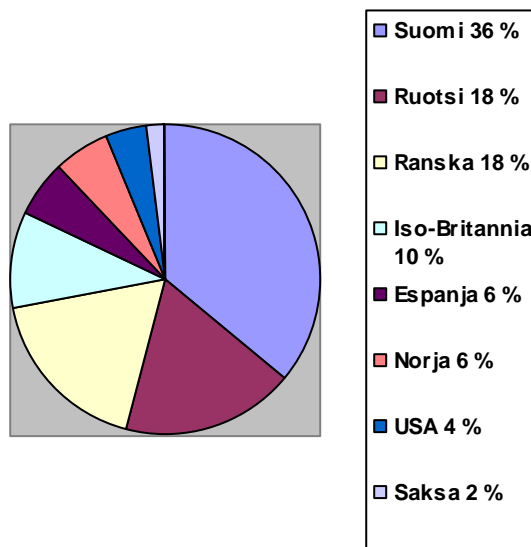
#### **4.2.1 Miltä näyttää lukiolaisten elokuva-Eurooppa?**

Ennen tarkempaa karttaa lukiolaisten elokuvakulutuksesta muistutan niihin liittyvien vastausten otoskoosta. Vastaaajaluvut kysymyksiin "Mieleeni jäänyt hyvä Euroopassa tehty elokuva?" ja "Mieleeni jäänyt huono Euroopassa tehty elokuva?" ovat kokonaisuudesta pienempiä, koska kysymyksiin sai vastata myös nimeämällä musiikkia. Tyhjiäkin vastauksia oli reilusti. Siksi seuraavissa kuvissa ei listata erikseen hyvien ja huonojen elokuvien alkuperämaita. Tosin se ei edes muuttaisi kuvia merkittävästi.<sup>36</sup> Kun tarkastellaan kaikkia lukiolaisten Eurooppa-kysymyksiin nimeämiä elokuvia, elokuva-Euroopan kakut jakautuvat seuraavasti.

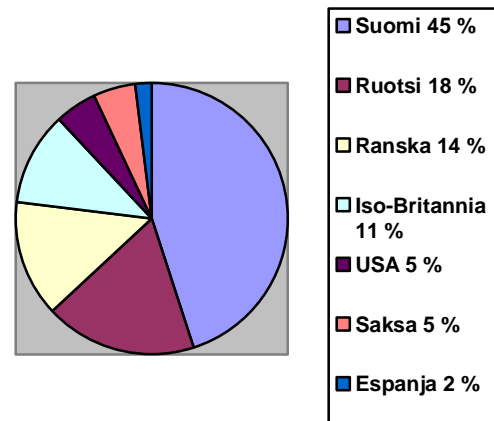
<sup>36</sup> Kaikkien vastausten jakautuminen Euroopassa tehdyiksi elokuva- ja musiikkikommenteiksi käsitellään taulukossa 4-5. Elokuvavastausten jakautuminen hyviksi ja huonoiksi elokuviksi käsitellään taulukossa 4-6.

Taulukko 4-7. Ne vastaukset (N=94) avoimiin kysymyksiin "Mieleeni jäänyt hyvä Euroopassa tehty elokuva / musiikki?" sekä "Mieleeni jäänyt huono Euroopassa tehty elokuva / musiikki?", joihin on vastattu nimeämällä ELOKUVA. Prosenttiosuudet kattavat kaikki vastaukset ilman hyvä–huono-jakoa.<sup>37</sup>

Tyttöjen Eurooppa-maininnat (N=50)



Poikien Eurooppa-maininnat (N=44)



Pieni otoskoko näkyy kuvien luvuissa esimerkiksi siten, että yksittäiset elokuvat vaikuttavat maakohtaisiin painotuksiin aika lailla. Esimerkiksi Ruotsin osuus on suuri sen vuoksi, että yksi otosluokistani oli juuri ennen tapaamistani katsonut ruotsintunnilla elokuvan Populäärimusiikkia Vittulanjätkältä<sup>38</sup>. Reilu enemmistö nimesi sen hyväksi elokuvaksi, koska se kertoi nuorista. Ranskan osuus taas oli jossain määrin ennakoitavissa, sillä Ranska on unionin suurin elokuvantuottajamaa (European Cinema Yearbook 2004; EU Mid-term evaluation of MEDIA Plus 2003, 6). Vaikka tällainen lista mieleen jääneistä elokuvista ei ole suoraan vertailukelpoinen elokuvateattereiden tarjonnan kanssa, nostan esiin vielä muutaman tutkielmani kannalta mielenkiintoisen numeron tarjonnan ja kulutuksen suhteista. Esimerkiksi se, että tyttöjen Eurooppa-kartalla on seitsemän EU-maata, on loppujen lopuksi kattava saavutus. Vaikka seitsemän on pieni määrä EU:n 25 jäsenmaahan nähden, se ei ole kaukana elokuvateattereiden tarjonnasta. Vuonna 2004 Suomen teattereissa esitettiin

<sup>37</sup> Kaksi huomiota: Yhdysvallat ei ole vahinko, vaan lukiolaisten mainitsemien Euroopassa tehtyjen elokuvien joukossa oli myös muutama Yhdysvaltoihin osunut harhalaukaus. Norja taas on mukana EU-rajauksesta huolimatta. Poikkesin linjastani, sillä molemmat norjalaismaininnat viittaisivat norjalais-ruotsalaiseen yhteistuotantoon, joka on saanut MEDIA-ohjelman tukea. Norja ei sotke varsinaisten suosikkielokuvien listaa, sillä se nimettiin ainoastaan "Euroopassa tehtyjen hyvien elokuvien" yhteydessä.

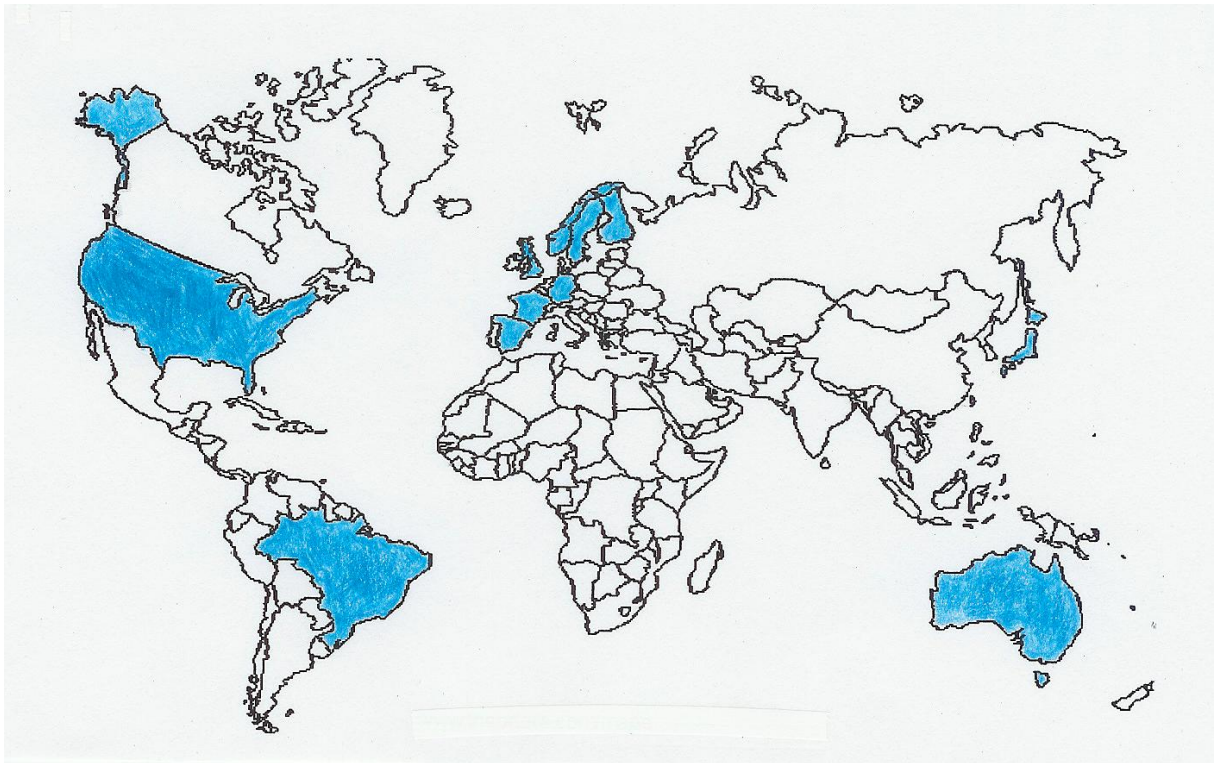
<sup>38</sup> Saivartelun nimissä voisi todeta, että Populärmusik från Vittula on ruotsalais-suomalainen yhteistuotanto. Tässä tapauksessa pidän tiukasti kiinni luvussa 3.4 määrittelemästäni alkuperämaiden nimeämiskäytännöstä. Elokuva ei kelpaanut aikanaan myöskään Jussi-ehdokkaaksi, koska se oli rekisteröity Ruotsiin.

yhteensä 189 ensi-iltaelokuvaa yhteensä 20 maasta. Alkuperämaista kolmesta oli unionin nykyisiä jäsenvaltioita. (Suomen elokuvasäätiö 2004, 3). Itse elokuvien tuotannosta Euroopassa ei sinänsä ole pulaa. EU:n 25 nykyisessä jäsenvaltiossa tuotetaan poikkeuksetta reilut 700 pitkää elokuvaa vuodessa (EU Cannes 2004; European Cinema Yearbook 2004). Kun taas selailin koko EU:n katsotuimpien Euroopassa tehtyjen elokuvien Top 10 -listaa vuodelta 2004, tunnistin filmeistä kuusi. Kaikista katsotuimpien Top 10 oli helpompi: yhdeksän elokuvaa Yhdysvalloista ja yksi yhteistuotanto Iso-Britanniasta ja Yhdysvalloista. Tunnistin kaikki. (European Audiovisual Observatory 2005).

#### **4.2.2 Helsinkiläislukiolaiset vs. muut eurooppalaiset elokuvien kuluttajina**

Victor Henning ja Andre Alpar (2005, 229) aloittavat Euroopan audiovisuaalialaa ja EU:n MEDIA-ohjelmaa arvioivan artikkelinsa kysymällä, mikä on eurooppalaisen elokuvateollisuuden nykytila. Toisin sanoen, he tarkentavat, kuinka huono se todellisuudessa on. Taloudellisesti tilanne on synkkä. Tuotanto on pientä ja pirstaleista, ja teokset leviävät erittäin heikosti. Budjetit ovat pieniä, mikä näkyy muun muassa käsikirjoitusten lyhyinä kehittäilyaikoina ja valmiiden elokuvien minimaalisena markkinointina. Euroopan ja Yhdysvaltojen keskinäisiä suhteita leimaa se, että audiovisuaaliteollisuus on Yhdysvaltojen suurin vientisektori – ja Eurooppa on yhdysvaltalaisteosten merkittävin markkina-alue. (Emt., 234-235; EU MEDIA2007 2004, 3; EU Mid-term evaluation of MEDIA Plus 2003, 6-8.) Tietämys ja kiinnostus muiden Euroopan maiden elokuvia kohtaan ovat heikkoja koko unionin alueella. Taloustutkijat viittaavat lyhyesti mutta vakavasti myös kieli- ja kulttuurieroihin. (Henning & Alpar 2005, 235 ja 238.) Myös helsinkiläislukiolaisten vastauksia tarkastellessa näyttää, että tarjonnan, kulutustottumusten ja niiden myötä koskettaneiden elokuvien vuorovaikutussuhdetta ei käy kiistäminen. Sen sijaan kieli- ja kulttuurierot sekä syyt yleiselle kiinnostuksen puutteelle ovat huomattavasti taloutta, tilastoja ja toteamuksia moninaisempia. Ennen haastatteluista syntyvää tarkempaa kuvaa suosioista, epäsuosioista ja koskettavuudesta piirrän helsinkiläislukiolaisten elokuvakartan keväältä 2005.





KARTTA taulukosta 4-8. Kartalla esiintyvät valtiot on listattu alle niiden saamien mainintojen useusjärjestyksessä. Yhteenlaskun loppusumma koostuu suosikkielokuvista + hyvistä Euroopassa tehdyistä elokuvista + huonoista Euroopassa tehdyistä elokuvista.

Maininnat yhteensä:

1. Yhdysvallat: $84+2+2=88$	5. Ranska: $5+10+5=15$	9. Japani: $1+0+0=1$
2. Suomi: $7+29+9=45$	6. Espanja: $1+4+0=5$	10. Australia: $1+0+0=1$
3. Ruotsi: $0+11+6=17$	7. Norja: $0+2+1=3$	11. Brasilia: $1+0+0=1$
4. Iso-Britannia: $6+9+1=16$	8. Saksa: $0+3+0=3$	

Kuten suuri osa helsinkiläislukiolaisten elokuvavastauksista, tämäkin kartta vastaa yllättävän hyvin Suomen keskimääräisiä kulutuslukuja. Helsinkiläislukiolaiset, jotka ovat Euroopan nuorista kielitaitoisimpia ja joilla on käytettävissään Suomen paras Euroopassa tehtyjen elokuvien teatteritarjonta, kuluttavat elokuvia pitkälti samalla lailla kuin muutkin suomalaiset (EU Euroopan nuoriso 2002, 3). On toki hyvä muistaa, että edellä listattiin nuorten itse nimeämiä suosikkeja ja inhokeja, ei heidän koko kulutuksensa tarkkaa seuranta. MEDIA-ohjelman sisältötavoitteiden kannalta tällaiset mieliin jääneet elokuvat ovat silti hedelmällisiä tarkastelun kohteita. Kuten moni haastateltava totesi, tässä yhden 18-vuotiaan pojan suulla: "Huono pistää silmään heti, mut se ei jää mieleen oikeestaan koskaan." Todennäköisesti siksi myös kyselylomakkeisiin oli nimetty niin vähän

lukiolaisten huonoina pitämiä Euroopassa tehtyjä elokuvia. Yhtä lailla tutkielmani laadulliset näkökulmat viittaavat siihen, että elokuvan tulee koskettaa edes jollain tasolla, jotta se voi antaa mahdollisuuden MEDIA-ohjelman tavoittelemiin kulttuuriseen kiinnostukseen ja tietämykseen.

Jos MEDIA-ohjelmaa silmäilee vielä hetken talouden ja koko Euroopan näkökulmasta, sen tavoitteet tuntuvat polkevan paikoillaan. Elokuvien kokonaiskulutus EU:n jäsenmaissa kasvaa hiljalleen, ja kansallisilla tuotannoilla menee maa- ja vuosikohtaisista heilahteluista huolimatta suhteellisen hyvin. Kotimaisten teosten kulutus joko nousee tai pysyy paikoillaan. Vaikka Euroopassa tehtyjen elokuvien levitys ja tarjonta MEDIA-ohjelman avulla kasvaa tasaisesti, niiden kulutus ei nouse samaa tahtia. Toisin sanoen Yhdysvallat ja muu maailma keräävät usein kasvavat lipputulot. Suomen näkökulmasta muualla Euroopassa tehtyjen elokuvien osuus lipputulosta on unionin tilastojen häntäpäätä. (European Audiovisual Observatory 2005; European Cinema Yearbook 2004.) Esimerkiksi vuonna 2004 Suomen teatteriensi-illoista 18 tuli Ranskasta ja vain 14 Suomesta. Suomalaisen lipputulot ja oletettavasti myös kopiomäärät olivat kuitenkin lähes kolme kertaa kaikkia Euroopassa tehtyjä elokuvia suuremmat. (Suomen elokuvasäätiö 2004, 6.)

Levitysrahojen vähyden sekä katsojien kiinnostuksen puutteessa tilanne on kärjistäen sen, että EU:n rahoilla tehdään elokuvia ja levitetään DVD:itä pitkälti kansallisille kotimarkkinoille. Esimerkiksi 1990-luvun lopulla vain alle puolet MEDIA-tukia saaneista yhteistuotantoelokuvista eteni teatterilevitykseen kakkos- tai kolmostuottajamaissaan. (Henning & Alpar 2005, 234-235.) Myös suosituimpien elokuvien nimet ovat vuodesta toiseen pitkälti samoja ympäri Eurooppaa. Top 10 -listoista vähintään puolet on suuria yhdysvaltaistuotantoja ja toinen puoli maakohtaisesti joko pienempiä yhdysvaltaistuotantoja tai kotimaisia elokuvia. 2000-luvulla yli valtioiden rajojen menestyneitä Euroopassa tehtyjä elokuvia ovat olleet muun muassa Amélie (FRA 2001), Johnny English (UK 2003), Rakkautta vain (UK-USA, 2003) sekä Bridget Jones I ja II (UK-USA, 2001 ja 2004). (EU Cannes 2004; Tilastokeskus 2003, 194.) Suomalaisen televisiokulutuksen näkökulmasta ainoat Euroopassa tehdyt nimekkeet 10–24-vuotiaiden katsotuimpien listoilla ovat Iso-Britanniassa ja Yhdysvalloissa yhteisesti tuotettuja elokuvia. (Finnpanel 2005).

Aiemmista tilastoista sekä taulukosta 4-8 näkyy myös se, että maailman "muiden maiden" osuus on Euroopan ja Yhdysvaltojen rinnalla häviävän pieni. Suomen teatterikäynneistä niiden osuus on vuodesta toiseen prosentin luokkaa. Muissa EU-maissa käyntiprosentit vaihtelevat vuosikohtaisesti yhdestä noin kymmeneen. (European Cinema Yearbook 2004; Suomen elokuvasäätiö 2004, 6.) Veikkaisin, että "muiden maiden" hieman suurempi osuus nuorten suosikeista johtuu pienestä otoskoosta (taulukko 4-4). Toisaalta haastattelujen perusteella näyttää myös siltä, että eri alakulttuurien harrastajien keskuudessa ja erityisesti internetin välityksellä muiden maiden osuus voi lähivuosina hyvinkin kasvaa. Pelkästään tämän työn haastateltavista yksi paljastui Japani- ja yksi Kiina-faniksi. Molemmat pojat hakevat ystäviensä kanssa näiden maiden elokuvia verkosta ja käyvät

katsomassa myös teatterilevitykseen otetut teokset. Veikkaisin, että internetkulutuksen yleistyessä verkosta kulutetaan ennen kaikkea tuttuja Yhdysvalloissa tehtyjä mutta myös "muiden maiden" teoksia. Toki myös kuluttajien itse tekemissä ja internetissä levittämässä teoksissa voi olla kulttuurisen vuoropuhelun mahdollisuuksia. Tätäkin olisi erittäin mielenkiintoista tutkia lisää.

#### 4.3 Sivistys ruulaa eli lukiolaisten mielikuvia sanasta eurooppalainen

Kaikkien Eurooppa-fiilistutkimusten jatkeeksi päätin minäkin kysyä lukiolaisten mielikuvia sanasta "eurooppalainen". Syitä oli kaksi. Halusin järeämpisesti pienen määrällisen helsinkiläisaineiston. Toiseksi halusin vastauksia liittyen pelkkään Eurooppaan, en Euroopan unioniin, joka on oleellinen osa lähes kaikkia aiempia tutkimuksia. (Esim. EU Valkoinen kirja 2002; EU Kansalaismielipide 2001; Minkkilä 2000; Mikkeli 1998; Rikkinen 1996.) Toki omankin tutkielmani pohjalla on unionin MEDIA-ohjelma, mutta tutkin elokuvakulutusta ja siihen liittyviä Eurooppa-puheita. Vaikka unioni elokuvia tukeekin, itse elokuvat ja niiden tekijät ovat harvoin suoraan unionin asialla, eikä tähän tutkielmaan liity keskeisesti esimerkiksi se, mitä nuoret ajattelevat EU:sta. Koska määrittelen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin *avoimuudeksi uudelle kulttuuriselle tiedolle sekä halukkuudeksi tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja*, sitä voi tutkia myös ilman unionia ja vastata silti MEDIA-ohjelman nuorisotavoitteisiin. Esittelen määrällisen mielikuva-aineistoni keskeisimmät tulokset tässä lyhyesti. Käytän mielikuvia myös viidennen luvun tarkempien analyysien taustoittajina. Kaikki mielikuvavastaukset on luokiteltu ja luokittelut perusteltu liitteen 4 taulukoissa 4-9a ja 4-9b. (Ks. myös luku 3.4.)

Mielikuvakysymys tuotti oletetusti mielikuvavastauksia, jotka sisälsivät muun muassa stereotyyppioita (vrt. Gordon ja Lahelma 2003, 278). Helsinkiläislukiolaisten mielikuvat käyvät hyvinkin yksin aiempien Eurooppaa käsitelleiden mielikuvatutkimusten kanssa (esim. emt., 290-292; Minkkilä 2000, 50-64; Rikkinen 1996; 34-39). Tämän tutkielman näkökulmasta esiin nousee kaksi olennaista seikkaa. Ensinnäkin pelkkään sanaan "eurooppalainen" liittyvät mielikuvat ovat erittäin positiivisia. Kysymykseen vastasi yhteensä 112 lukiolaista, joiden vastauksista kertyi yhteensä 311 mielikuvamainintaa. Tulkitsin kaikista vastauksista ainoastaan 17 kappaletta, 5 prosenttia, selkeästi negatiivisiksi. Jos taas katsoo Euroopan unionin itse itsestään tekemiä tutkimuksia, niiden eurooppalaisuusmääreet ovat vuosi vuodelta negatiivisempia. Nuorisonäkökulma ei muuta tuloksia kovinkaan paljon. (Esim. Eurobarometri 63 2005; Eurobarometri 61 2004; IDNET 2003, 17-18.) Kun vierekkäin asetetaan esimerkiksi suomalaisten näkemykset toisaalta Euroopasta maantieteellisesti ja kulttuurisesti määriteltynä sekä toisaalta Euroopan unionista, tuloksena on seuraavanlaisia lukuja. Kaksi kolmesta sanoo olevansa kiintynyt Eurooppaan, mutta yhtä lailla kaksi kolmesta tuntee itsensä ainoastaan suomalaiseksi, ei suomalaiseksi ja eurooppalaiseksi, saati pelkästään eurooppalaiseksi (EU Kansalaismielipide 2001, 10-11). Tässä tutkielmassa taulukoiden 4-9a ja 4-9b stereotyyppiset mielikuvat tuntuisivat kertovan, että helsinkiläislukiolaisten katse muuhun Eurooppaan on positiivinen.

En voi verrata tätä positiivisuutta samojen lukiolaisten mielikuviin EU:sta, sillä niitä en tämän tutkielman rajoissa kysynyt<sup>39</sup>. Joka tapauksessa ennen näkökulman tarkentamista elokuvaan näyttää siltä, että Eurooppa sinänsä ei herätä lähtökohtaista vastahankaisuutta, ennemmin päinvastoin. Tällaisista epämääräisistä yleistyksistä ja fiiliksistä on silti tärkeää päästä eteenpäin.

Toinen mielenkiintoinen seikka mielikuvissa on niiden sitkeä muuttumattomuus sekä yhteydet kouluopetukseen. Itse mielikuvia hallitsevat jo kappaleessa kaksi käsitellyt sivistys, taloudellinen hyvinvointi, klassiset kulttuurimääreet, koulutus sekä maantieteeseen ja matkailuun liittyvät määreet. Sivistynyt oli EU:n jälkeen ylivoimaisesti eniten yksittäisiä mainintoja saanut sana. Sivistynyt mainittiin 17 kertaa, EU 20 kertaa. Kaikista 311 maininnasta 13 prosenttia oli sellaisia, jotka viittasivat selkeästi Euroopan unioniin: EU:n lisäksi mainittiin esimerkiksi euro (14 mainintaa) ja Bryssel (2 mainintaa). Ja jos oli edellisen luvun elokuvakartta suppea, niin suppea on mielikuvakarttakin. Sekä tässä määrällisessä kysymyksessä, tutkielmani haastattelupuheissa että aiemmissa tutkimuksissa Eurooppa sijoitetaan ensisijaisesti Länsi-, Keski- ja Etelä-Euroopan suuriin maihin. (Minkkilä 2000, 51; Gordon & Lahelma 2003, 291.) Yhteydet kouluopetukseen päätelen kahdesta syystä. Yhtäältä tulokset sopivat hyvin yhteen Rikkisen maantiedon (1996) sekä Gordonin ja Lahelman (2003) yleisempään opetukseen liittyvien tutkimustulosten kanssa. Vastausten yhdenmukaisuus sekä muun muassa talouteen, politiikkaan ja klassiseen sivistykseen liittyvien määreiden suuri joukko tulee pitkälti koulusisällöistä (esim. emt., 292; ks. myös Minkkilä 2000, 87-88). Myöskään omista kouluajoistani ei ole niin kauan, ettenkö muistaisi, millä lailla Eurooppaa eri aineissa käsiteltiin. Opetus on varmasti myös muuttunut, mutta tuskin kovin radikaalisti.

Jatkossa lienee tärkeintä miettiä sitä mielikuvalistojen huomiotta jättämää seikkaa, mitä sivistyksellä tarkoitetaan. Liittyvätkö Euroopan sivistysmääreet esimerkiksi koulutuksen arvostamiseen vai siihen, että Euroopassa ollaan jollain lailla sivistyneempiä kuin jossain muualla? Verrattuna aiempiin tutkimuksiin ainoa selkeä ja hiljalleen näkyvä muutos on, että Suomi ui mielikuvien tasolla yhä tiukemmin osaksi nuorten määritelmiä Euroopasta. Vaikka haastatteluissa puhuttiin edelleen samojen kansalliskulttuuristen suomalaisstereotyyppien keinoin (syrjäisyys, synkkyys, sauna, sisu ja niin edelleen), ensimmäinen miellelyhtymä Euroopasta on yhä useammin Suomi. Ei Suomen historia vaan Suomi tässä ja nyt. Lisäksi haastatteluissa käytettyjen koulutus-, sivistys- ja tietomääreiden näkökulmasta Suomi määritellään positiiviseksi osaksi Eurooppaa. Positiivisuuteen voi toki vaikuttaa myös helsinkiläisyys. (Vrt. Myllyniemi 2004, 32-34; Minkkilä 2000, 88; Rikkinen 1996, 56.)

<sup>39</sup> Mielikuvakysymyksen vastausmaininnoista 41 kappaletta (13 %) liittyi Euroopan unioniin (taulukko 4-9a). Lukiolaisten niille antamia positiivisia tai negatiivisia miellelyhtymiä en pysty yksittäisten sanojen perusteella päättämään. Vastauksia tarkastelemalla näkee kuitenkin, että ne lukiolaiset, jotka ovat listanneet yhdeksi mielikuvaksi selkeästi EU:hun liittyvän asian, ovat listanneet muiksi mielikuviksi poikkeuksetta positiiviseksi tai neutraaliksi tulkitsemiani määreitä.

Loppujen lopuksi ja suurella mittakaavalla mielikuvavastaukset näyttävät jakautuvan kahtia. Vähän pienempi osa mielikuvista tuntuu henkilökohtaisilta. Suurempi osa taas kattaa joukon stereotyyppioihin, maantieteeseen ja kouluopetukseen rinnastettavia mainintoja. Nämä kaukaisemman tason mielikuvat liittyvät toisaalta paradoksaalisesti ja toisaalta yllätyksettömästi juuri niihin eurooppalaisuuden määreisiin, joihin Euroopan unioni omissa arvoissaan ja kulttuurihistoriallisissa linjauksissaan viittaa. Joukosta loistaa poissaolollaan ainoastaan kristillisyytensä, mutta kaikki muut ydinmääreet kriittisestä järjestä, sivistyksestä, vapaudesta, demokratiasta, tasa-arvosta ja jopa antiikin filosofeista ovat läsnä. Euroopan kyseenalaisempi historia mainitaan vain muutaman harvan kerran. (Vrt. IDNET 2003, 35-36; Gordon & Lahelma 2003, 290-291; EU Kansojen Eurooppa 2002, 20; ks. taulukot 4-9a ja 4-9b.) On kuitenkin hyvä muistaa, että näillä maininnoilla ei ole vielä tekemistä elokuvien kanssa.

Haastattelujeni perusteella sanoisin, että pitkälti koulun ja ajankohtaismedioiden tietoihin perustuvat määreet jäävät lopulta kauas lukiolaisten omasta arjesta. Sen sijaan henkilökohtaisemmiksi tulkitsemistani mielikuvista monet ovat hyvin arkisia. Ihmisen kokoisissa yhteyksissä mainitaan muun muassa ruokaa, luontoa sekä sellaisia maantieteellisiä määreitä, joiden joko tulkitsen viittaavan tai jotka viittaavat suoraan matkailuun ja siihen liittyviin omiin kokemuksiin. Vaikka suuri osa näistäkin mielikuvista on stereotyyppisiä, niiden henkilökohtaisuus tekee niistä tämän pro gradun kannalta mielenkiintoisempia. Niistä jäsentyy yhteyksiä omaan arkeen muutenkin kuin suurien linjojen vastakohtaisuuksina esimerkiksi Euroopan ja Yhdysvaltojen välillä. Tällaisia tulkintoja on kuitenkin turha viedä eteenpäin yksittäisten sanojen ja mielikuvien perusteella. En tehnyt henkilökohtainen-yleinen-jakoja myöskään mielikuvataulukoihin, sillä en yksinkertaisesti pääse oppilaiden päiden sisään ja sanoille annettujen merkitysten taakse. Mielikuvia luokitellessani niistä tuntui kuitenkin jakautuvan mainittu kahden tason Eurooppa. Näiden kahden tason kvalitatiivisempi jäsentäminen alkaa nyt. Samalla päästään takasin siihen, miten kaikki tämä liittyy Euroopassa tehtyihin elokuvaan ja niiden kuluttamiseen.

## 5 EUROOPASSA TEHTY ELOKUVA ON RISKISIJOITUS

Edellisessä luvussa käsitelty konteksti Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutukselle on yksinkertaista seuraava. Helsinkiläislukiolaiset käyvät elokuvateatterissa keskimäärin yhdeksän kertaa vuodessa ja katsovat elokuvia muista lähteistä noin kahdeksan kappaletta kuukaudessa. Suurin osa lukiolaisille tarjolla olevista teoksista, sekä elokuvista että tv-ohjelmista, on tehty Yhdysvalloissa. Samoin suuri osa lukiolaisten kuluttamista ja heidän suosikeikseen nimeämistä elokuvista on Yhdysvalloista. Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutusta hallitsevat kotimaiset tuotannot. Helsinkiläislukiolaiset käyvät siis elokuvissa huomattavasti keskivertosuomalaisia enemmän, mutta heihin vaikutuksen tehneiden elokuvien alkuperämaat sekä maiden kokonaisjakauma vastaavat pitkälti koko Suomen elokuvateattereiden käyntimääriä. Tässä luvussa tarkastelen tilastojen taustoja. Käytän ennen kaikkea laadullista haastatteluaineistoani. Käsittelen aluksi niitä haastattelupuheita, joiden avulla vastaan luvussa 5.3 tiivistyvään toiseen tutkimuskysymykseen: minkälaiset tekijät vaikuttavat Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttamiseen ja kuluttamatta jättämiseen? Kulutukseen vaikuttavien syiden jälkeen tarkastelen lukiolaisten puheita sekä Euroopassa tehdyistä elokuvista että Euroopasta eronteon käsitteen avulla. Eronteot tulevat esiin jo käyttösyiden yhteydessä, mutta silloin on kyse siitä, millaisia erontekoja käyttösyypuheissa käytetään. Kolmannen tutkimuskysymyksen huomio on siinä, miten näitä erontekoja käytetään. Tässä kohtaa myös analyysieni aste muuttuu kuvailevammaasta teoreettisemmaksi. Tähtäimessä on luku 5.5, jossa vastaan kolmanteen tutkimuskysymykseen: miten lukiolaisten puheet Euroopassa tehdyistä elokuvista jäsentyvät erontekojen ja yhteisyyksien sekä eläytymisen ja etäännyttämisen näkökulmasta? Vastaus varsinaiseen tutkimusongelmaani kiertyy kokoon seitsemännessä, diskussio-luvussa. Pohdin silti jo tämän luvun loppupuolella MEDIA-ohjelman tavoitetta kulttuurisen tietämyksen lisääntymisestä audiovisuaaliteosten avulla.

### 5.1 Tunteita ja toimintaa – minkälainen on hyvä elokuva sisältösyiden näkökulmasta?

*"Minkälainen susta on hyvä leffa? Mitä siltä vaaditaan?"*

P17: *"Ai minkälainen. No se on just semmonen hauska. Ja jotain actionia siin pitää olla jonkun verran kanssa. Ei mikään pysähtynyt."*

P18: *"Se on semmonen, et jos leffateatteriin vaik menee, niin sielt ei halua lähteä pois. Silleen et miettii, et kumpu se ei loppuis. Ja silleen. Sit kun se loppuu, niin sit on semmonen fiilis, et jää pohtiin sitä. Ja on silleen, vähän niinkun viel elää siin leffas silleen. Ja hyviä tapahtumia pitää olla. Ja romantiikkaa, ainakin mulle käy. Sellanen jää mieleen."*

Mitä tarvitaan, että elokuvan äärestä ei halua lähteä pois? Mikä motivoi aktiiviseksi katsojaksi ja jättää elokuvan mieleen itse kokemuksen jälkeenkin? Yllä olevassa esimerkissä näkyy kahdenlaisia tapoja tarkastella asiaa. 17-vuotiaan pojan kommentissa listataan lähtökohtaisia perusteita hyvälle elokuvalle. Tulkitseen tällaisia määritelmiä asioina, joita lukiolaiset hyvältä elokuvakokemukselta hakevat ja edellyttävät. Niihin liittyvät puheet ovat käsityksiä, jotka tuntuvat osin pohjaavan aiempiin

kokemuksiin ja osin hakevan uusia samat kriteerit täyttäviä kokemuksia. 18-vuotiaan pojan kommentissa taas näkyy varsinainen kokemuksellisuus, jopa elämyksellisyys, vaikka mistään yksittäisestä tapauksesta ei vielä puhutakaan. Elokuvan maailmassa eläminen ja sen tarinaan kietoutuminen ei ole ihan jokapäiväinen kokemus. Tarkastelen tässä luvussa ensin yleisimpiä hyvän elokuvan määritelmiä. Sen jälkeen keskityn tarkastelemaan, millaisten asioiden kautta päästään kiinni suurempaan kokemuksellisuuteen ja elämyksellisyyteen. Kokemuspuheiden tarkastelu syvenee koko viidennen luvun. Vielä tässä vaiheessa puhutaan kaikista elokuvista niiden alkuperämaista riippumatta.

Koska kysyin hyvien elokuvien määritelmiä sisältöpainotteisesti, sisältösytyt nousevat vahvasti esiin myös vastauksissa. Toisaalta sisältösyiden suuri painoarvo tuntuu muutenkin luonnolliselta: kun puhutaan hyvistä elokuvista ja elokuvakokemuksista, esimerkiksi kulutusritiinit tai ajan tappaminen eivät nouse ihan ensimmäisiksi perusteiksi. Haastattelujen tarkastelun taustana käytin määrällistä aineistoani. Kysymyksen "Suosikkielokuvani?" jälkeen kysyin heti "Miksi se?". Tyttöjen ja poikien perustelut olivat siinä mielessä yhtäläisiä, että luokkiin jakamistani vastauksista neljä suurinta luokkaa olivat molemmilla samat, kokonaisäänimäärillä mitattuna seuraavassa järjestyksessä:

1. tunne,
  2. näyttelijät,
  3. huumori / kepeys,
  4. tarina / juoni / käsikirjoitus
- (taulukot 5-1a ja 5-1b).

Tytöillä tunteisiin ja koskettavuuteen liittyviä mainintoja oli selkeästi eniten. Pojilla luokka oli vasta kolmanneksi yleisin, yhtä yleinen kuin tarinaa, juonta ja käsikirjoitusta koskeva kategoria. Tyttöjen toiseksi yleisin luokka, näyttelijät, taas nousi pojilla tärkeimmäksi. Molemmilla näyttelijöiden tai näyttelijäkemian nimeäminen oli yksittäisiä näyttelijänimiä yleisempää. Huumorin tai kepeyden merkitys nousi pojilla toiseksi ja tytöillä kolmanneksi tärkeimmäksi luokaksi. (Taulukot 5-1a ja 5-1b.)

Hyvin samantyyppiset luokittelut ja jopa samanlaisessa järjestyksessä nousevat esiin myös haastattelupuheista. Sekä pojat että tytöt vaativat hyviltä elokuvilta henkilökohtaista koskettavuutta ja puhuttelevuutta. On tärkeää, että teos tuntuu olevan itselle tehty. Sen aiheen tulee kiinnostaa, ja teoksen pitää olla ymmärrettävissä. Elokuva ei saa olla "pelkästään ohjaajan itse itselleen tekemä taidepläjäys". Hyvän elokuvan tulee houkutella jollain tasolla myös miettimään: "Et herää kysymyksiä, joko siitä leffasta tai sit jotenkin omasta elämästä, tai tietty molemmista, niin sit se on täydellinen." Hyvässä elokuvassa tulee olla myös rakenteellisia yllätyksiä. Ehdottoman tärkeäksi jäsenyi myös mainittu katsojassa heräävä tunnelataus, joka voi olla niin kepeä hyvä mieli kuin "oikeanlainen", ei elokuvan huonoudesta syntyvä ahdistuskin. Kytömäen ja Savisen (1993, 37-39) termin kyse on pyrkimyksestä kokea emotionaalisia ja älyllisiä tunne-elämyksiä. Ne ovat henkilökohtaisia, ja niiden

kautta tarjoutuu mahdollisuus osallistuttaa itsensä elokuvan maailmaan. Emotionaalisen ja älyllisen koskettavuuden myötä syntyy ajatus, että elokuva on minulle tehty. (Emt., 96.)

Kuten aiemmista nuorten mediakäyttöä käsitelleistä tutkimuksista käy ilmi, tyttöjen ja poikien painotukset tällaisissa puheissa ovat hieman erilaisia (luku 3.2.1). Erityisesti kun puhutaan viihteellisistä mediasisällöistä, joihin suuri osa haastateltujen lukiolaisten elokuvapuheista liittyi, vanhat jaot tuntuvat pitävän itsepintaisesti paikkansa. Siinä missä pojille tärkeää on hyvä ja mukaansatempaava juoni jännittävine tapahtumineen, tytöt odottavat enemmän panostusta myös henkilökuvaukseen ja henkilöiden välisiin suhteisiin. (Suoninen 2004, 75; ks. myös Kytömäki 1999, 190-191.) Molemmat puhuvat yhtäläisesti huumorin merkityksestä, tarkemmin sanottuna sellaisen huumorin, joka ei ole aina ennalta arvattavissa ja josta saa myös kohtuullisen vaivatonta älyllistä hupia. Myös vaatimukset tarinan rakenteelle ovat pitkälti samanlaisia. Jotta mielenkiinto säilyy, tarvitaan yllätyksiä. Tarinan lopun tulee mielellään olla onnellinen tai ei ainakaan liian ahdistava. Ainoa selkeä ero varsinaisissa genrepainotuksissa oli, että ne muutamat haastatellut, jotka pitivät toimintaelokuvista, olivat poikia. He arvioivat näitä elokuvia ennen kaikkea erikoistehosteisiin käytetyn rahamäärän sekä siitä syntyvän visuaalisen ja teknisen vaikuttavuuden mukaan. Sinänsä vakuuttavien toimintaelokuvien tarinallisia tai tunteellisia ansioita ei ainakaan haastattelupuheissa pidetty kovinkaan merkittävinä. Niiden koskettavuus tuntui syntyvän oman lajityyppitietämyksen peilaamisesta kulloiseenkin elokuvakokemukseen. Tietynlainen älyllinen tunne-elämys siis.<sup>40</sup> Muita lajityyppejä ajatellen esimerkiksi "älyllinen kauhu" puhutteli sekä tyttöjä että poikia, mutta siinä missä tytöt puhuivat pitkälti psykologisista kokemuksista, kuten omasta jännityksestä ja juonen ajatuksellisesta rakenteesta, pojat keskittyivät huomattavasti teknisempiin seikkoihin. (Vrt. Luukka et al. 2001, 64-65).

Toki stereotypiat myös rakoilevat. Stereotyyppien ääripäissä ovat tytöt, jotka sietävät hitaampaakin kerrontaa, jos henkilökuvaukset ovat kiehtovia, sekä pojat, jotka eivät karikatyyrisissä kommentissaan "jaksakaan mitään rakkauteen keskittyviä pysähtyneitä ihmissuhdekuvauksia". Mitä pidemmälle haastatteluni etenivät, sitä pinnallisemmiksi, joskin suurilta linjoiltaan päteviksi, yleistyksen jäivät. Ei tarvitse olla kovin skarppi tutkimuksellinen Sherlock huomatakseni, että ihmis- ja rakkaussuhteisiin liittyvä sosiaalinen tieto ja henkilökuvaus puhuttelevat myös jätkeä (vrt. Suoninen 2004, 67-68). Toiset, kuten edellisellä sivulla siteeraamani 18-vuotias poika, sanovat sen suoraan. Toiset, kuten seuraavassa siteeraamani eri pojat, muuta kautta.

<sup>40</sup> Tähän liittyy poikien mukaan myös se, että mitä massiivisemmän markkinointikoneiston voimalla uutta toimintaspespektiivinä tarjotaan, sitä rankemmin kriteerein sitä katsojana arvioi. Kriittikkoleikkien ja niistä syntyvien keskustelujen vuoksi uutuudet on myös pakko nähdä. Nämä kommentit liittyivät kuitenkin sellaisiin toimintaelokuviin, joihin liittyviä puheita hallitsi tekniikka ja joissa ei mainittu muuta henkilökohtaista elämyksellisyyttä. Sen sijaan muutaman toimintaelokuvan kohdalla tärkeimmäksi puheenaiheiksi nousivat roolihahmojen väliset suhteet ja luonteenpiirteet, mikä viittaa jo muunlaiseen tunteelliseen ja älylliseen koskettavuuteen kuin pelkkä tehostepuhe (vrt. Kytömäki & Savinen 1993, 39, 41 ja 53). Yksittäisestä elokuvasta saati sen genrestä on siis liian suoraviivaista tehdä päätelmiä vastaanottajalle käteen jääneistä asioista.



**"Mä mietin, tai kysyn vielä tarkemmin, et, niin tuleeks sulle mieleen jotain esimerkkejä siitä, et tunnista jotain juttuja?"**

*P18: "No okei, tää on mun mielestä aika hyvä esimerkki. Just noi teinisarjat, on esimerkiks semmonen kun OC, tiedät varmana. "*

**"Joo mä tiedän kyllä sen sarjan, mut mä oon kattonu ehkä vaan jotain pari minuuttia. Mä katon niin huonosti telkkaria."**

*P18: "Okei. Mut no, se on semmonen rikkaita teinejä jossain siellä Californiassa."*

**" Mmm."**

*P18: "Ja sit on kivaa elämää ja kaikil on joku oma uima-allas ja kaikkee. Mut kuitenkin, mmm, siin on jokasel tyypil jotain suruja ja näin. Just tommosii perussydänjuttuja, tommosta teiniläppää. Poikaystävä jätti, tyttöystävä jätti. Ja näin. Mut et just tommosii. Et se vaik oikeesti, vaik se miljöö ei liity mitenkään meihin, tai ainakaan muhun, niin tota, ne tyypit ja niiden jutut sit kuitenkin tekee siit semmosen katottavan. Tai et, kyl mä sitä aina katon, ja niinkun, just jotain tollasta. Niinkun jää mietiä ja siit voi puhua ja näin."*

*P17: "Just se aihe, ei se välttämättä se hahmo tai maailma, mut se aihe."*

On kuitenkin monia reunaehtoja, joiden tulee täytyä, ennen kuin elokuvasta tai muusta audiovisuaalisesta kokemuksesta tulee koskettava. Keskityn näihin etäännyntymiseen liittyviin seikkoihin seuraavassa luvussa, mutta yhtä reunaehtoä käsittelem tässä positiiviselta kannalta. Sen merkitys nousi määrällisissä lomakkeissa keskeiseksi hyvyyden kriteeriksi, ja haastatteluisissa sen kääntöpuoli nostettiin esiin ensimmäisenä huonouden määritelmänä. Kyse on näyttelijäntyöstä. Lukiolaisten henkilökohtaiset mieltymykset elokuvien näyttelijöiden ja näyttelijöiden työnlaadun suhteen ovat keskeinen osa sitä, miten koko teokseen lopulta suhtaudutaan. Ensinnäkin tunnetut näyttelijät tai lukiolaisten henkilökohtaiset suosikit ovat merkittäviä lähtökohtaisia kriteereitä sille, mihin elokuviin ylipäättään tartutaan. Isot nimet ja omat suosikit kiinnostavat. Toiseksi, jopa merkittävämmäksi ja toki myös edellistä täydentäväksi seikaksi nousee, että haastateltujen puheissa tärkein asia, joka elokuvassa tempaa mukaansa, on elokuvan hahmot ja heidän tarinansa. Lähestulkoon kaikki lukiolaisten puheet heidän suosikkielokuvistaan keskittyivät niistä tärkeiksi nousseisiin hahmoihin ja näiden tarinoihin. Kun kysyin, mikä kyseisissä elokuvissa kiehtoi, sain useimmiten vastauksiksi innokkaasti kerrottuja ihmistarinoita ja tunteita. Jos taas jokin näyttelijöissä elokuvan hahmojen ja heidän tarinoidensa välittäjinä pistää vastaan, elokuvaan on vaikea lähteä mukaan eikä aktiivista katsojuutta synny (ks. Kytömäki 1999, 38-41; Kytömäki & Savinen 1993, 43 ja 91-92).

Tulkitsen näyttelijöiden merkityksen tulevan esiin myös siinä, että hyvää näyttelijäntyötä oli usein vaikea määritellä. Lähes ainoa säännöllinen tarkennus oli adjektiivi "uskottava". Myös huonoutta oli vaikea määritellä, mutta sen sanottiin "vain pistävän silmään ja ärsyttävän". Käytännön haastattelutilanteessa kävi esimerkiksi niin, että usein kun aloitimme näytteen Amélie-elokuvasta, näyttelijätähden tutut kasvot herättivät eniten keskustelua ja kiinnostusta. Kommentit itse näytteestä liittyivät suoraan elokuvan hahmojen tarinoihin. Heitä neuvottiin ääneen, ja tarinan jatko jäi kiinnostamaan melkeinpä kaikkia niitä haastateltavia, jotka eivät olleet elokuvaa nähneet. Suoraan seinään -näyte taas epäilytti täyden tuntemattomuutensa vuoksi. Sen näyttelijäntyötä ei sinänsä

kritisoitu, mutta sen visuaalisuus oli monelle niin iso muotoeste, että henkilöitä tarinoineen ei juuri ehditty miettiä. Tällaisessa karkeassa analyysissä on kyse Kytömäen ja Savisen (1993, 39, 51 ja 53) eläytymistä ja etääntymistä tarkastelevasta kahtiajaosta: keskittyvätkö elokuvapuheet nähtyihin hahmoihin ja tapahtumiin vai teoksen muodon kritisointiin? (Ks. luku 3.6.)

T18: *"No, se, mun mielest se oli niin hauska, kun se Amélie alko kuvitteleen, et mitä sille on voinu tapahtuu. Ja sit se rupes niinkun hyppään vaan johtopäätöksestä toiseen. Naurahtaa. Siis niinkun, tuli mieleen, et kun joskus itekin on panikoinu jotain, niin on vaan silleen, et sit sille tapahtu sitä ja sitä ja sitä ja sitä..."* Naurahtaa.

T17: *"Niin!"* Nauraa.

T18: *"Sen niinkun tajuu oikeestaan, et miten niinkun hauskaa se on. Tota niin, et se kiinnost. Et niinkun, kyl kattoisin hyvin kokonaan. (- -) Mut se mua kyl ärsytti siinä se, kun se oli siin lasin takana ja se ei voinu niinkun sanoo (Ninolle) mitään. Se vaan oli siinä ja oli ja oli. Siit mulle tuli niinkun semmonen, et sano nyt jotain! Et älä oo hiljaa!"*

### 5.1.1 Eriasteista realistisuutta – minkälainen on huono elokuva sisältösyiden näkökulmasta?

Erilaiset muotoesteet leimaavat huonoihin elokuviin ja huonoihin elokuvakokemuksiin liittyviä puheita. Jaoin lukiolaisten puheista jäsenyivät muotoesteet neljään alalajiin: tekniikkaan liittyvät puheet, älylliseen haastavuuteen liittyvät puheet, elokuvan aiheeseen liittyvät puheet sekä näitä harvinaisemmat "vääränlaisiin" negatiivisiin emootioihin liittyvät puheet. Kaikkia jäsenyy myös niistä muutamista kommentteista, joita määrällisissä lomakkeissa annettiin huonoille Euroopassa tehdyille elokuville: kömpelö, huonot näyttelijät, arkirealistinen, tökerösti kuvattu, liian pitkä, itseään toistava, älyttömän tylsä, hidastempoinen, outo, ahdistava, liian suruisa, ei kosketanut mun elämää mitenkään.

Kun huonoutta katsoo nimenomaan haastattelupuheiden näkökulmasta, niistä jäsenyneet kolme ensimmäistä luokkaa, tekniikka, älyllisyys ja elokuvan aihe, vastaavat kysymyksiin, mikä estää aktiivisen katsojuuden syntymisen. Miksi elokuvan maailmaan eli sen hahmoihin ja heidän tarinoihinsa ei haluta osallistua? Neljännen, harvinaisimman luokan "vääränlaiset" negatiiviset emootiot" taas syntyvät siitä, että elokuvan tarinaan on lähdetty aktiivisesti mukaan ja lopputuloksena on ollut vahvasta tarinasta syntynyt paha olo. Toki se, että elokuva onnistuu herättämään tunteita, nimettiin usein ansioksi sinänsä, mutta toisinaan raja ylittyy. Tällaiset rajanylittymisen liittyvät myös edellisessä luvussa käsiteltyyn toiveeseen onnellisesta lopusta. Aihe saa olla rankka, mutta pelkkä ahdistus kotiin viemisenä saa harvoin kiitosta, oli sen taustalla kuinka hyvä tarina tahansa<sup>41</sup>.

Useimmiten ahdistavaksi nimetyn kokemuksen taustalla on kuitenkin ahdistus ja ärsytys muotoseikkoihin liittyvästä häiritsevyydestä. Keskityn jatkossa vain tekniikkaan, älyllisyyteen ja aiheen koskettavuuteen. Näistä kahta eniten mainittua, tekniikkaa ja älyllisyyttä, voi tarkastella hyvin Kytömäen ja Savisen käyttämän (1993, 49-51) etääntymisen käsitteen kautta. Etääntymisessä on

<sup>41</sup> Tällaiset liian rankasti koskettaneet elokuvat nousivat keskusteluun aina kysymättä. Näissä yhteyksissä mainittiin usein esimerkiksi Aku Louhimiehen Paha maa (2005) sekä ruotsalaisen Lukas Moodyssonin nuoresta prostituoidusta tytöstä kertova Lilja 4-ever (2002). Toiset taas kiittivät juuri näitä elokuvia.

käytännössä kyse liiallisesti ja epäuskottavasti toteutetusta ennustettavuudesta sekä esteettisestä väliintulosta. Muotoseikoista siis, joiden kriteerit ovat toki katsojalähtöisiä (emt., 91).

Älyllisyyteen liittyvät elokuvia ja elokuvakokemuksia käsittelevät puheet ovat yksinkertaistaen kahtalaisia. Eniten kritisoidaan liiallista ennustettavuutta. Huonossa elokuvassa katsojaa on aliarvioitu niin, että hänelle ei tarjota mitään uutta. Henkilöt ovat alusta loppuun stereotyyppisiä, ja sinänsä tärkeäksi koettu huumori on väännetty rautalangasta. Pahinta on, jos elokuvan tarinallinen rakenne on yllätyksetön ja tasapaksu. Toisaalta lukiolaisten puheista, mielenkiintoisesti vain Euroopassa tehtyihin elokuvaan liittyen, jäsentyy myös vahvasti ymmärtämisen mahdottomuuteen liittyvää kritiikkiä. Tällaiset puheet palautuvat usein määritelmiin "outoudesta ja taiteellisuudesta". Kyse on silti harvemmin elokuvan rakenteesta. Suurin osa liiallista vaikeutta kritisoivista puheista liittyy enemmän siihen, että niin elokuvan hahmot, hahmojen tarinat kuin heidän toiminnan motiivinsakin määriteltiin kaukaisiksi. Koska hahmot puhutelleet, myöskään elokuvan logiikan tarkastelu ei houkutellut.

Väittäisin, että elokuvien rakenteellista seuraamista edellyttävä logiikka, oli se kuinka mutkikas tahansa, ei ole haastattelemilleni lukiolaisille elokuvasta pitämisen este. Tuskin moni Euroopassa tehty elokuva on nimenomaan rakenteellisesti niin haastava, että sitä "ei tajua", jos itse elokuvaan lähtee mukaan. Lisäksi parhaiksi kokemuksiksi määriteltiin usein hyvinkin älyllisesti haastavia rakenteita ja niiden ymmärtämisestä syntyvä palkitsevuus, kunhan itse elokuvat ensin täyttivät kosketus- ja muotokriteerit. (Vrt. Kytömäki & Savinen 1993, 50 ja 93.) Käsittelem Euroopassa tehtyjen elokuvien "vaikeaa tajuttavuutta" monimuotoisemmin luvuissa 5.4.4 ja 5.4.5.

Huonousmääritelmiin liittyvistä muotokriteereistä oleellisimmaksi nousi näyttelijäntyö. Tämän lisäksi, etenkin kun puheenaiheena olivat Euroopassa tehdyt elokuvat, muotokriteereihin liittyvää kritiikkiä hallitsi yksimielisesti kuvanlaatu: "värien tummuus ja kovuus" sekä "amatöörimäiseksi" ja "arkiseksi" leimattu kuvamaailma.<sup>42</sup> Tällaisia näkökulmia kutsutaan aiemmissa Euroopan elokuvateollisuutta käsitelleissä töissä "amerikkalaiseksi katsomiskompetenssiksi". Toisin sanoen juuri nuoret ovat katsoneet koko ikänsä niin paljon Yhdysvalloissa tuotettuja elokuvia ja tv-ohjelmia, että heidän

<sup>42</sup> Muotokritiikkien tarkastelussa esiin nousee myös muutama triviaalimpi huomio. Kun elokuva koettiin hyväksi, sen kiitoksiin liitettiin usein hyvään ohjaukseen, kuvakseen ja jopa leikkaukseen viittaavia huomioita. Sen sijaan huonouden määritelmässä tällaisia asioita ei noussut esiin. Tulkitseen ristiriidan viittaavan sekä elokuvan hahmojen ja tarinan että Euroopan tapauksessa myös värimaailman hallitsevuuteen vastaan panevina tekijöinä. Toisaalta voi kysyä, miksi mukaansa tempaavaa hyvää elokuvaa arvioidaan leikkauksen kaltaisilla teknisillä kriteereillä. Tämän tulkitseen siitä näkökulmasta, että moni oli nähnyt suosikkielokuvansa useampia kertoja, minkä vuoksi sitä oli ehtinyt tarkastella monesta näkökulmasta. Lisäksi ohjaus liitetään usein elokuvan tarinan toimivuuteen, ja monet tekniset määreet ovat myös sosiaalisesti arvostettuja, "cooleja" kritiikin määreitä. Sinänsähän esimerkiksi elokuvan hidastempoisuus on juuri ohjaajan ja leikkaajan valinta. Kokonaisuudessaan tämä tarkoittanee sitä, että ensin arvioidaan tarinaa ja hahmoja. Jos ne vievät mukanaan, tekniikan ääreen voi palata. Jos ne eivät vie mukanaan, harva jää pohtimaan tai edes tietää, millaisista (kuvalaatuja monimutkaisemmista) seikoista koettu huonous voi johtua.

visuaalinen maailmansa ja sen kriteerit toimivat yhdysvaltalaisin lainalaisuuksin<sup>43</sup>. (Aiello 2005, 7-8, 12-13, 18 ja 21-22; ks. myös Bergfelder 2005, 325.) Allekirjoitan väitteen myös omien haastattelujeni perusteella, mutta se ei ole kaikenkattava selitys. Jos asiaa katsoo esimerkiksi haastatteluissa näyttämieni elokuvanäytteiden kannalta, Amélie oli helpompi ottaa vastaan sen "yhdysvaltalaisemman kuvanlaadun" vuoksi. Tämä sanottiin usein jopa ääneen. Toisaalta Amélien paremmuutta ja kiinnostavuutta perusteltiin ennen kaikkea sen rakkausteemalla, kiinnostavan tuntuksilla hahmoilla, positiivisuudella ja hauskoilla tarinankerronnallisilla elementeillä. Suoraan seinään -näytteessä ylivoimaisesti eniten kritiikkiä herätti sen "tumma", "ankea" ja "liian realistinen" kuvamaailma. Mutta ne jotka kiinnostuivat tarinan henkilöistä ja heidän tarinoistaan, olivat valmiit näkemään vaivaa myös totutusta poikkeavan kuvamaailman kanssa. He heräsivät kritisoidaan sitä vasta henkilökomenttien jälkeen. En usko, että esteettisillä seikoilla ja elokuvan hahmoilla on mitään muna ja kana - selityssuhdetta. Elokuvakokemusten vaikuttavuutta ja katsojan osallistumista elokuviin ei voi määritellä vain jommankumman avulla. Kyse on monimutkaisemmista sidoksista.

Tarkastelen Euroopan ja Yhdysvaltojen eroja tarkemmin tulevissa osioissa, mutta räikeimmissä stereotyyppioissa on kyse jaoista, joiden mukaan Euroopassa tehdyt elokuvat ovat jopa "kuolemanrealistisia". Yleisempi ja hyvin usein käytetty etuliite on arkirealistinen, negatiivinen määre sekkin. Toisaalta Euroopassa tehtyjen elokuvien realismia ristiriitaisesti myös kiitetään. Arkiset asiat eivät ole niin "kiillotettuja" ja "mehustettuja", ihmiset eivät ole "luonnottoman kauniita", "jos joku kuolee, sillä on oikeasti väliä" ja "rakastelukohtauksetkin on niinkun oikeampia". Vaikka tällaiset ristiriidat liittyvät sekä kuvamaailmaan että tarinallisiin seikkoihin, niitä voi molempia jäsentää empiirisen ja emotionaalisen realismin käsitteillä (ks. Kytömäki & Savinen 1993, 46-49).

Emotionaalinen realismi on yksinkertaisten katsojan audiovisuaaliteoksesta tulkitsemien tunteiden todenmukaiseksi kokemista. Empiirinen realismi on elokuvassa esitetyn ympäristön sekä elokuvan tapahtumien todenmukaiseksi kokemista. Tällainen jako auttaa ymmärtämään ensi silmäyksellä ristiriitaisilta tuntuvia realismin vaateita ja kritiikkiä. Muun muassa sivulla 64 siteeraamieni poikien näkemys koskettavista teemoista muuten kullatussa yhdysvaltalaisarjassa on esimerkki emotionaalista realismista. Samoin monet kommentit Amélie-elokuvan rakkaustarinasta tai Bridget Jones -elokuvien "hassuista mutta niin tosista naiskliseistä" voivat olla juuri emotionaalista realismia. Tulkitsemisen puheita niin, että kyseiset audiovisuaaliteokset tiedetään fiktiiviseksi ja niiden hahmojen arki omasta arjesta erilliseksi, mutta niissä käsitellyt teemat tulevat sen verran lähelle, että eläytyminen onnistuu. Elokuvat ovat psykologisesti uskottavia, sidoksissa omaan arkeen ja siksi myös kiehtovia.

Jos elokuvan hahmot jäävät, haastattelupuheiden perusteella usein joko ikäeron tai elokuvan aihepiirin vuoksi, kaukaisiksi, niistä ei tarjoudu aineksia hahmojen eikä katsojan omien tunteiden arviointiin.

<sup>43</sup> Tällainen määritelmä olettaa kaikkien Yhdysvalloissa tuotettujen elokuvien noudattavan samoja visuaalisia lainalaisuuksia, mikä ei tietenkään pidä paikkaansa. Ajatusta sen enempiä problematisoimatta jokainen lukija varmasti ymmärtää, mitä stereotyyppisellä yhdysvaltalaisella visuaalisuudella tarkoitetaan.

Parhaimmillaan kun elokuva tulee syystä tai toisesta todella lähelle, se tempaa kokonaan mukaansa. Useimmiten hyvässä katsomiskokemuksessa on kuitenkin kyse siitä, että tunteiden sekä hahmoille tulkittujen ajatusten mahdolliseksi kokeminen tarjoaa tilaisuuden eräänlaiseen mielikuvitusleikkiin: jos olisin tuossa, mitä sitten? Hyvän empiirisen realistisuuden kriteerit, esimerkiksi "tavallisesti kauniit näyttelijät" tai uskottaviksi määritellyt henkilöhahmot helpottavat tällaiseen ajatusleikkiin lähtemistä<sup>44</sup>. Mahdolliseksi kokeminen, oman arkitodellisuuden aineksilla ja niiden rajoja koetellen, on edellytys teokseen osallistumiselle. (Kytömäki & Savinen 1993, 44-50; Modinos & Suoninen 2003, 9.)

Liika empiirinen realismi on yksi merkittävimmistä lukiolaisten Euroopassa tehtyihin elokuviin kohdistamista kritiikeistä. Sekä mielikuvapuheiden tasolla että Suoraan seinään -näytteeseen liittyvissä puheissa keskeiseksi nousee luotaantyöntävä arkisuus.

P18a: *"Okei jenkit mehustaa, mut sit must eurooppalaiset ampuu kyl toiseen suuntaan vielä enemmän yli. Et ne niinkun tekee taas yliraadollisen siitä."*

P17: *"Joo. Tai siis, jos mä meen kotiin ja mul on ankeeta, niin mä laitan valot pois päältä ja mä makaan siin pöydäl. Et kuuluu vaan sellanen klink. Et kyl ihmiset puhuu silleen eikä vaan kuuntele jotain astioiden ääntä..."*

P18a: *Naurahtaa. "Joo."*

P17: *"Se on muuten aina se inhottava, se astioiden kolina."*

P18b: *"Niin, miks pitää aina tehdä se?"*

P17: *"Niin, se ihme kolina. Aina kun ne laittaa sen lautasen pöydälle, niin sit kuuluu kliks."*

P18b: *"Ja ne vaan kattoo silleen."*

P17: *"Ja sit toinen kattoo toista vähän aikaan tälleen, eikä sano mitään."*

P18a: *"Mut täs on just samalla lailla, niinkun et mä menisin himaan ja sit joku kuvais. Se kuvais niitä tiskejä, mitä ei oo tiskattu, ja sit viis minuuttia jotain roskista ja... Sit se kuvais, kun mä teen ruokaa. Ja sit pantais sama kierrokseen. Siit tulee niin masentava olo. Siit ei saa yhtään mitään. Ei oikeesti yhtään mitään. Ei se kosketa mua millään tavalla."*<sup>45</sup>

Vaikka sitaatissa myös vitsaillaan, kyseessä on merkittävä määritelmä elokuvakokemuksen huonoudelle sekä lukiolaisten perusteille valita itselleen elokuvia. Tulkitsen puheita niin, että jos teoksen empiirinen realismi tulee liian lähelle, se ei jätä tilaa mielikuvitukselle. Kun yksi merkittävimmistä fiktiivisen elokuvakokemuksen kriteereistä on mukaansatempaavuus, se jää toteutumatta ilman mahdollisuutta myös kuvitella. Lukiolaisten puheista nousee vahvasti myös se, että

<sup>44</sup> Hyvän empiirisen realistisuuden vaatimus ei ole ristiriidassa esimerkiksi yhdysvaltalaisista nuorista kertoviin sarjoihin liittyvän emotionaalisen realismin kanssa. Kyse on enemmän siitä, että aktiivinen katsoja osaa odottaa eri lajityypeiltä eriasteista empiiristä realistisuutta. (Kytömäki & Savinen 1993, 51-53.) Tulkitsen esimerkiksi monen tytön puheissa esiintyneet kiitokset Bridget Jones -elokuvien "yllättävästä ja hyvästä todellisuudesta" juuri näin. Brittiläis-yhdysvaltalaisen elokuvan kuvamaailma oli tuttu, mutta "se nainen olikin sellanen normaali, ei mikään ahdistavan täydellinen vaan just semmonen, niinkun ihan nainen, et siit vaan tuli semmonen, et mäkin oon ihana, et mäkin oon kaunis" (T16). Astetta vahvemman empiirisen realismin – ja rohkaisevuuden – vuoksi visuaalisesti tuttu teos jäi pitkäksi aikaa mieleen. Tulkitsen ikäeron madaltuneen saman sukupuolen vuoksi.

<sup>45</sup> Näyte on kolmen pojan ryhmähaastattelusta. Siksi 18-vuotiaiden poikien perässä on kirjaimet a ja b.

liian arkisista maailmoista ei jää käteen mitään uutta – tosin sitä uutta ei malteta kauan edes etsiä. Liian toivottomiksi koetut maailmankuvat eivät myöskään anna sitä arjesta selviytymisen rohkaisua, mitä monissa elokuvakokemuksiin liittyvissä puheissa toivotaan. (Kytömäki & Savinen 1993, 44-45, 49 ja 87-88.) Aihekin saa olla vakava, kunhan siitä saa kotiin viemisiksi muutakin kuin pahan olon. Ennen siirtymistä kaikkia käyttösyitä tarkastelemaan osuuteen väittäisin, että tässä luvussa käsitellyt huonouden määritelmät eivät perustu ainakaan ensisijaisesti oman maun ilmaisemiseen (vrt. Suoninen 2004, 54-58; Modinos 2003, 132-134; Jansson 2001, 73-74; Puuronen 146-147). Toki haastattelupuhe sisälsi makumääritelmiä, vitsejä ja ironiaakin. Esimerkiksi vitseissä tärkeämmäksi tuntui kuitenkin nousevan vitsinkertojan nokkeluuskompetenssi, ei omat elokuvakokemuksiin liittyvät arvostukset.

### **5.1.2 Lukiolaisten elokuvakulutus kaikkien omaehtoisten käyttösyiden näkökulmasta**

Keskustelullisissa haastatteluissa on se etu, että vaikka haastattelija kysyisi pelkistä elokuvakulutuksen sisältösyistä, puheeksi otetaan muitakin haastatteluhetkellä oleellisia seikkoja. Käsittelen tässä luvussa niitä muutamia muita kuin sisällöllisiä syitä, jotka nousivat esiin elokuvasuosikkeja käsitellessä puheissa. Luvun tulokset ovat yhdysvaltalaisittain painottuneita, koska Euroopassa tehdyt elokuvat olivat niin pieni osa lukiolaisten arkea. Paikoin kommentoin käyttösyitä myös Euroopan näkökulmasta.

Kun käyttösyitä tarkastelee Suonisen (2004, 61-63) kaikkea mediakulutusta koskevan kolmijaon perusteella, tarjolla on kolme yläkäsitetä: sisältösytyt, käyttötilannesytyt ja sosiaaliseen yhteisöön liittyvät sytyt (luvut 2.3 ja 3.6). Käyttötilanteen liittyviä puheita on haastatteluissa suhteellisen vähän. Esiin nousee vain kaksi seikkaa. Vaikka elokuvista haetaan elämyksiä, niiden luo ajaa usein halu rentoutua. Kotona elokuvia katsomalla toki tapetaan myös aikaa, mutta elokuvateatterikokemuksesta ollaan valmiita maksamaan ensisijaisesti rentoutumisen vuoksi. Tällöin lähtökohtaisiin valintakriteereihin liittyy hyvän mielen tavoittelu, ei "miettiminen miettimisen vuoksi". Euroopassa tehtyjen elokuvien kannalta oleellista on, että halu rentoutua ja Euroopassa tehdyt elokuvat jäsentyvät lukiolaisten puheissa kahdeksi eri maailmaksi. Käsittelen tätä tarkemmin tulevissa luvuissa. Toinen käyttötilanneseikka on Suonisen sanoin sosiaalisuus, elokuvien kuluttaminen seuran vuoksi. Jos ei ole muuta tekemistä ja tärkeä ihminen pyytää (vanhempien tapauksessa tarjoaa lipun ja tyttö- tai poikaystävänsä tapauksessa pyytää muuten), elokuvia seurataan myös yhdessäolon vuoksi. Televisioon tällaista kulutusta liittyy tietenkin useammin. (Suoninen 2004, 86-87 ja 89-90.) Kumpikaan käyttötilannesyistä ei silti poista sisältösyiden merkitystä siinä, minkälaiseksi itse kokemus muodostuu.

Sosiaaliseen yhteisöön liittyvät käyttösytyt ovat edellistä moninaisempia (Suoninen 2004, 62). Nostan esiin kolme selkeintä ja kaikkiin haastatteluihin liittyntä syytä. Ensimmäinen on puhuttuus. Se liittyy vahvasti lukiolaisten käyttämään ja ensi silmäykseltä ristiriitaiseen "massaelokuvan" käsitteeseen. Massaelokuva on "sellanen mediaelokuva, josta nostetaan just se isompi haloo, niin et kyl jengi sit oikeesti kiinnostuu niistä ja ne herättää huomioo". Massaelokuva on "tehty suurella rahalla isolle

joukolle", ja "kyl sit oikeestaan kaikki on sen nähny". Toisaalta tällaisten elokuvien sanotaan harvoin koskettavan kovinkaan henkilökohtaisesti, ja massa-käsite saa muuten kautta linjan negatiivisia määreitä. Osa näistä puheista on todennäköisesti sosiaalisesti hyväksytyjen kulutustapojen esittämistä sekä stereotyyppistä yhdysvaltalaispuhetta (luku 5.2). Syitä "massaelokuvien" kulutukselle on toki monia. Yksinkertaistaen väitän viehätysten liittyvän osin tuttuihin näyttelijöihin ja sitäkin enemmän elokuvien puhuttuuteen. Kun kaikki tuntevat elokuvan, kokemusten ja mielipiteiden vaihtaminen on iso osa lukiolaisten arkea. Toisessa ääripäässä ovat elokuvat, joita kukaan muu ei ole nähnyt. Paitsi että kynnyksen katsoa tällaista "sikaa säkissä" on korkeampi, myös kokemusten jakamisen mahdottomuus on kurjaa. (Vrt. emt., 97-99; Modinos 2003, 125 ja 130; Maia 2001, 35-40.)

Toinen sosiaaliin yhteisöihin liittyvä ja lukiolaisten elokuvakulutukseen vaikuttava syy oli ryhmäkuuluvuus. Näissä puheissa oli kyse sekä pienten ryhmien sisäisestä puhuttuudesta että oman maun ilmaisemisesta. Esimerkiksi räp-kulttuuriin kuluttamalla ja itse tekemällä vihkiytyneet pojat puhuivat elokuvasuosikeistaan paljolti ryhmäkuuluvuuden kautta – heti hahmojen, heidän tarinoidensa ja näyttelijäkiitosten jälkeen. Muutamien kulttielokuvien tunteminen ja niiden sanataittoa siteeraus oli pojille arkisen kommunikoinnin muoto. Kyse ei ole vain siitä, että tietty elokuva pitäisi tuntea, jotta olisi uskottava ryhmän jäsen. Kyse on suuremmasta ketjusta, jossa mainittua alakulttuuria ja sen tämänhetkisiä teoksia leimaa sellainen intertekstuaalisuus, että teosten ymmärtämisen pohjatiedoksi tarvitaan poikien nimeämiä kulttielokuvia. Toki teoksia voi katsoa muutenkin, mutta poikien tapa puhua niistä edellyttää mainittuja lisätietoja. Samanlaisia ryhmäkuuluvuuksia, intertekstuaalisuutta ja niistä syntyviä puheenaiheita liittyi myös muiden elokuvia enemmän harrastavien puheisiin. (Suoninen 2004, 99-103.) Elokuviin liittyvä harrastuneisuus oli haastattelujeni perusteella enemmän poikien kuin tyttöjen juttu. Euroopassa tehdyillä elokuvilla ei ollut näissä harrastuneisuuksissa mitään sijaa.

Kun elokuvapuheita katsoo oman maun ilmaisemisen näkökulmasta, puheet olivat yleisiä ilmaisuja omasta tietämyksestä ja ryhmäkuuluvuudesta. Kriittiset ja hyvinkin suorasanaiset puheet liittyivät itse elokuviin, ja ne perusteltiin omien mieltymysten kautta. Oli kyseessä sitten haastattelutilanteiden korrektius tai muuten vain yksilöllisyyden ja erilaisten mieltymysten kunnioitus, omia ikätovereita ei koskaan leimattu negatiivisesti heidän elokuvavalintojensa perusteella. Toki ikätovereiden kritisointia voi tulkitsemalla tulkita esimerkiksi niistä puheista, jotka liittyvät huonojen elokuvien määritelmiin. Oman aineistoni perusteella en sitä tee, sillä elokuvien huonoudestakin puhuttiin viittamaatta niiden kuluttajiin. Elokuvalinnat jäsenyivät enemmän mielipidekysymyksiksi, joiden kautta perusteltiin omaa makua positiivisen kautta. Muutamissa harvoissa tapauksissa omaa makua määriteltiin myös katsomalla elokuvia kritisoinnin vuoksi, oman ylemmyyden osoitukseksi. Näissäkin puheissa ylemmyys kohdistui silti elokuvan tekijöihin ja näyttelijöihin, ei ihmisiin jotka tällaisista elokuvista pitävät. (Modinos 2003, 132-134; Jansson 2001, 73-74; Puuronen 146-147; Kytömäki & Savinen 1993, 49-50; ks. alaviite 51.) Rehellisyyden nimissä olin jopa yllätynyt tällaisesta mielipiteidenvapaudesta.

Euroopassa tehtyjen elokuvien näkökulmasta on mielenkiintoista, että silloin kun elokuvia katsotaan niiden huonouden ja huonouden huvittavuuden vuoksi, valinnat ovat aina yhdysvaltalaisuutantoja. Tulkitsen puheita niin, että koska huonouteen liittyvät kriteerit ovat usein sidoksissa katsojan omaan älykkyyteen, tällaista älykkyyttä on helpompi harrastaa, kun esimerkiksi lajityyppien konventiot ovat tuttuja ja ennakoitavissa.

## 5.2 Minkälaisia ovat Euroopassa tehdyt elokuvat?

Vieraita. Se välittyy jo neljännen luvun määrällisistä tuloksista. Haastatteluissa yksinkertaisin osoitus vieraudesta oli, että vaikka mukaan oli sattunut monia elokuvista kiinnostuneita lukiolaisia, kukaan ei ollut kiinnostunut Euroopassa tehdyistä teoksista. Haastattelutilanteiden näkökulmasta oli onni, että olin ottanut mukaan elokuvanäytteitä. Niistä syntyi keskustelua, joiden avulla lukiolaisten mieliin nousi myös muita Euroopassa tehtyihin elokuviin liittyviä kokemuksia. Omat kokemukset jäivät silti siinä määrin vähäisiksi, että seuraavissa alaluvuissa käsitellään paljon myös mielikuvia ja mielikuviin liittyviä stereotyyppioita. Haastattelupuheissa käytettyjen määreiden stereotyyppisyys ilmeni muun muassa niin, että kansalliskulttuurisilla mielikuville määriteltiin kokonaisten maiden elokuvatuotantoa. Kun mieleen sattui konkreettinen kokemus tai jos näyttämäni elokuvapätkä poikkesi mielikuvasta, ensimmäinen reaktio oli yllätys. Sen jälkeen kokemus luokiteltiin poikkeukseksi. Euroopassa tehtyjen elokuvien vieraudesta ja stereotyyppioista tulkitsen kertoviksi myös määrällisen aineistoni taulukot 5-2a ja 5-2b. Taulukot sisältävät lukiolaisten vastukset kysymyksen "Mieleeni jäänyt hyvä Euroopassa tehty elokuva / musiikki?" jälkeen esitettyyn kysymykseen "Miksi se oli hyvä?". Vastauksissa käytettiin huomattavasti enemmän kansalliskulttuuriin määreisiin liittyviä perusteluja kuin niissä vastauksissa, joissa lukiolaiset perustelivat kaikkien aikojen suosikkejaan.<sup>46</sup>

Kun puhuttiin Euroopassa tehdyistä elokuvista, suurin osa haastateltujen lukiolaisten puheista lähti liikkeelle Euroopan ja Yhdysvaltojen eroista. Olin päättänyt olla kysymättä Yhdysvalloista ja katsoa mitä tapahtuu. Samoin kuin lähes kaikissa aiemmissa tutkimuksissa Eurooppaa peilattiin ensisijaisesti Yhdysvaltoja vasten. Tällainen omaehtoinen vastakkainasettelu on mielenkiintoista kahdesta syystä, joita syvennän koko viidennen luvun. Ensinnäkin Eurooppa hahmottuu helpommin, kun sitä tarkastelee ikään kuin ulkoapäin. Yhdysvallat lienee, sekä elokuva-, koulu- että muiden mediatiedon näkökulmasta, helpoin vertailukohta tuttuutensa vuoksi. (Esim. Gordon & Lahelma 2003, 284-285.) Tällaiset isot vastaparit pyyhkivät kuitenkin alleen sen kulttuurisen monimuotoisuuden, jota tässä tutkielmassa tarkastellaan ja johon koko Euroopan unionin MEDIA-ohjelman kulttuuriargumentit nojaavat (luvut 2.1, 2.2.1 ja 2.2.2). Toiseksi, erityisesti elokuvatutkimuksen näkökulmasta, on sanottu, että kun Eurooppa vertautuu Yhdysvaltoihin, tämä tapahtuu aina Yhdysvaltojen ehdoilla. Euroopasta

<sup>46</sup> Varsinaisten suosikkielokuvien perusteluista kaksi prosenttia sisälsi kansallisia perusteita (laskin sellaiseksi myös maininnan "ei-Hollywood"). Euroopassa tehtyjen hyvien elokuvien perusteista 11 prosenttia oli kansallisia määreitä. (Taulukot 5-2a ja 5-2b.) Muuten merkittävimmit hyvyyden perusteluiksi nousivat samat seikat kuin varsinaisten suosikkien kohdalla. Vain näyttelijät puuttuivat. Käsittelen tätä tarkemmin luvussa 5.3.



tulee Yhdysvaltojen toinen, Yhdysvaltoja alempiarvoisempi. (Aiello 2005, 15-16, 18; Bergfelder 2005, 324.) Tällainen näkemys Yhdysvaltojen dominoivuudesta on selkeästi läsnä myös haastateltujen helsinkiläislukiolaisten puheissa. Yhdysvaltalaisuudet ovat usein elokuvapuheiden lähtökohtia, ja muita kokemuksia arvioidaan peilaamalla niitä tuttua yhdysvaltalaisuutta vasten. Usealta haastatellulta voisi poimia suoriakin sitaatteja, joissa yhdysvaltalaiset elokuvat ovat "tavallisia" ja muut "ei-tavallisia". Yhdysvallat on lähtökohta, monen lukiolaisen elokuvamaailman normi. Mutta kun puheita katsoo tarkemmin, niiden jaot ja painotukset eivät ole ihan näin yksinkertaisia.

Ennen tarkempaa analyysiä muutama huomio itse puheista ja puhetoivoista. Koska mielikuvapuheet sisälsivät paljon stereotyyppioita, määrittelen käsitteen lyhyesti. Stereotyyppiat ovat karkeita luokitteluja, jotka peittävät alleen yksittäisiä eroja ja näyttävän maailman kenties hallittavampana ja yksinkertaisempana kuin se on. Toisinaan tällainen "tiivistetty tieto" on tarpeellista, sillä kaikkia maailman nyansseja ei ole mahdollista hallita. Ongelmalliseksi stereotyyppiat tulevat silloin, kun niitä käytetään määrittelemään asioita ja asioiden olemusta. Kun yksittäistapauksia tarkastellaan vain stereotyyppioiden keinoin, tuloksena on usein arvottavia määritelmiä ja itseäänkin toteuttavia ennusteita. (Hall 1999, 123-124; Rikkinen 1996, 11-13.)

Lukiolaisten elokuvapuheissa stereotyyppiat toimivat luokittelun välineinä. Niitä käytettiin sekä Euroopan ja Yhdysvaltojen että Euroopan sisäisten erojen luokitteluun. Tulkitseen luokittelut esimerkiksi sitä kautta, että mainitsemani stereotyyppioista poikkeavat kokemukset hämmensivät (vrt. esim. Hall 1999, 156). Yksittäisiä elokuvia, esimerkiksi haastatteluissa esittämäni Amélie-näytettä, määriteltiin muun muassa seuraavasti: "eurooppalaiseksi elokuvaksi hyvä", "eurooppalaiseksi elokuvaksi valoisa", "ei ollenkaan semmonen perusranskalainen taiteellinen". Poikkeavia yhdysvaltalaisuus-eroja taas määriteltiin esimerkiksi "jenkkileffaksi arkiseksi ja leppoisiksi". Samoin jos esimerkiksi yhdysvaltalaisiksi tulkittuja kerronnan konventioita käytettiin Euroopassa tehdyissä elokuvissa, ne eivät lukiolaisten mielestä sopineet kontekstiin. Kritiikki oli erityisen kovaa silloin, kun itse tarina ei kiehtonut. Paneudun seuraavassa ensin niihin puheisiin, joissa elokuvien sisältöjä käsiteltiin Euroopan ja Yhdysvaltojen erojen kautta. Sen jälkeen tarkastelen elokuvapuheita harvinaisemman puhettavan, Euroopan sisäisten erojen näkökulmasta.

### 5.2.1 Euroopassa tehdyt elokuvat vs. Yhdysvalloissa tehdyt elokuvat

Elokuvapuheiden ehdottomasti merkittävin jako oli binaarinen vastinpari Eurooppa–Yhdysvallat. Selkeä kaksinaisuus houkuttelee jäsentämään itseään Stuart Hallin (1999, 153-154) Ferdinand de Saussurelta<sup>47</sup> ja Jacques Derridalta (1974) lainaaman binaarisuuden kautta. Binaarisuuden ongelma on Hallin ja Derridan mukaan paitsi erojen pelkistäminen ääripäihinsä myös se, että yksinkertaistavat

<sup>47</sup> Hall puhuu de Saussuresta, mutta kyseistä ranskalaista lingvistiä ei löydy teoksen lähdeluettelosta. Ferdinand de Saussuren (1857-1913) merkittävimmäksi teokseksi nimetään usein postuumisti (1916) julkaistu luentosarja "Cours de linguistique générale" ("Yleisen kielitieteen kurssi").

ääripäät ovat harvoin neutraaleja vastakohtia. Toinen jäsentyy useimmiten toista arvokkaammaksi. Tällainen arvottaminen oli läsnä myös lukiolaisten Euroopassa ja Yhdysvalloissa tehtyihin elokuvaan liittyvissä puheissa. Kahta blokkia ei missään vaiheessa asetettu samalle viivalle; paremman titteli vaihteli kuitenkin aiheesta riippuen. Eurooppa ei ollut aina arvottavien mielikuvien heikompi osapuoli. Jos Euroopassa ja Yhdysvalloista tehtyjen elokuvien eroja tarkastelee haastattelupuheista laatimieni jakojen perusteella, "perus-Eurooppa" ja "perus-Yhdysvallat" tuottavat seuraavanlaisia binaarisuuksia. Koska osa jaoista on vain pienten vivahde-erojensa vuoksi päällekkäisiä, olen pyrkinyt sijoittamaan samansuuntaiset jaot luettavuuden vuoksi lähelle toisiaan. Puhe on edelleen elokuvien sisällöistä.

## EUROOPASSA TEHDYT ELOKUVAT

Ankeus

Arvaamattomuus

Tekijälähtöisyys (itsetarkoituksellisuus)

Tuntemattomat elokuvien tekijät

Amatöörimäisyys

Tekninen ja visuaalinen köyhyys

Synkkyys

Negatiivinen arkirealistisuus

Persoonallisuus

Inhimillisyyden

Älyllinen haastavuus

## YHDYSVALLOISSA TEHDYT ELOKUVAT

Viihdyttävyyden

Positiivinen tuttuus

Katsojalähtöisyys (katsojan viihdyttäminen)

Tutut, ennalta arvioitavissa olevat elokuvien tekijät

Ammattimaisuus

Tekninen ja visuaalinen rikkaus

Valoisuus

Huolettomuus, kepeys

Siloteltu, stereotyyppinen maailma

Kaupallisuus

Negatiivinen tuttuus, yllätyksättömyys

Tiivistäen voi sanoa, että haastattelemieni helsinkiläislukiolaisten puheissa yhdysvaltalaisien elokuvien maailma on yksinkertainen ja helppo. Euroopassa tehtyjen elokuvien maailma taas määritellään monimutkaisemmaksi ja paljaammaksi. Moniselitteiset määritelmät vaativat muutaman tarkennuksen. Kun yksinkertaisuutta ja helppoutta katsoo positiivisesta näkökulmasta, Yhdysvalloista tarjoutuu tuttuja teoksia, joihin on helppo tarttua ja joiden sopivuutta itselle pystyy lukuisten aiempien kokemusten perusteella ennakoimaan. Ne tuottavat harvemmin pettymyksiä, useimmiten "perushyvän" kokemuksen ja toisinaan erinomaisia elämyksiä. Yhdysvaltalaisien teosten visuaalinen maailma ja sen konventiot ovat siinä määrin tuttuja, että niihin ei tarvitse katsoessa kiinnittää erityistä huomiota. Näin katsoja voi keskittyä hahmoihin, heidän tarinoihinsa sekä koko elokuvan rakenteeseen, jos ne vain antavat siihen aihetta. Negatiivisesta näkökulmasta yksinkertaisuus ja helppous tarkoittavat liiallista ennustettavuutta sekä elokuvan hahmojen ja heidän tarinoidensa persoonattomuutta. Näissä tapauksissa elokuvista puuttuu joko emotionaalista tai empiiristä realismia tai pahimmassa tapauksessa molempia. (Luku 5.1.1; Kytömäki & Savinen 1993, 46-51.)

Kun tarkastellaan Euroopassa tehtyjen elokuvien monimutkaisuutta ja paljasta maailmaa, negatiivissa määritelmissä monimutkaisuus on "outoa taiteellisuutta". Euroopassa tehtyjen elokuvien sisältöä on vaikea ennakoida, ja niitä pidetään tekijöidensä omaa napaa tarkastelevina tuotoksina. Negatiivisesta näkökulmasta paljas maailma tarkoittaa liikaa empiiristä realismia. Jos taas katsoja etsii erikoistehosteita, Euroopan tarjonta ei kykene vastaamaan odotuksiin ja luomaan toivottuja illuusioita. Yleisimmin puheet liittyvät siihen, että Euroopassa tehdyt elokuvat poikkeavat totutusta ja odotetusta sekä visuaalisissa konventioissaan että kerronnan rytmisään. Tällaisia asioita kritisoivat erityisesti pojat. Paljas maailma haittaa mielikuvituksen päästämistä valloilleen.

Toisaalta monimutkaisuus ja paljaus saavat ajoittain myös positiivisia määreitä. Tällöin monimutkaisuus on vastakohta mustavalkoisuudelle ja tarkoittaa esimerkiksi elokuvan hahmojen uskottavuutta ja inhimillisyyttä. Tarjolla on sopiva määrä sekä empiiristä että emotionaalista realismia. Maailma ei ole siloteltu, mutta se tarjoaa myös "jotain muuta kuin omaa arkea", mahdollisuuden mielikuvitukselle. Positiiviset puheet stereotyyppisestä eurooppalaisesta huumorista sisältävät hienovaraisuuden, älykkyyden ja ironian määreitä. Negatiivisemmissä ja yleisemmissä puhetavoissa Euroopassa tehdyissä elokuvissa ei ole huumoria.

Jos helsinkiläislukiolaisten elokuvapuheitä katsoo karkeimmalla stereotyyppiatasolla, Eurooppaa leimaa sivistys, äly, raskaus ja ankeus. Yleistyksen Yhdysvalloista tiivistyvät yksinkertaisuudeksi ja viihteeksi (vrt. luvun 4.3 mielikuvavastaukset). Lieneekö jossain lukion oppikirjassa ollut puhetta vanhasta kunnan kulttuuriteollisuudesta, kun peräti kolmessa kuudesta haastattelusta verrattiin yhdysvaltalaisia elokuvia McDonald's -hampurilaisketjuun: suurimpaan, tutuimpaan ja turvallisimpaan? Näistä puheista jäsenyyttä kieltämättä myös puhujan maun ja tietämyksen ilmaisuja, vaikka käytännössä McDonald'sissa käymistä ei sinänsä puolustellakaan. Joka tapauksessa Yhdysvallat on elokuvamaailman normi ja Eurooppa poikkeus. Sen lisäksi että stereotyyppisistä mielikuvista poikkeaminen on hämmäntävää, sitä ei myöskään tunnuta pidettävän kovin suotavana. Hallin (1999, 155-157) Mary Douglasilta (1966) ja Claude Lévi-Straussilta (1979) lainaaman kulttuuristen luokittelun näkökulmasta erontekojä käytetään järjestämään asioita selkeisiin luokkiin ja kategorioihin. Kun jokin asia ei jäsenny selkeästi johonkin luokkaan, se koetaan uhaksi. Olisi kaukaa haettava tulkita seuraavia seikkoja puhtaasti uhiksi, mutta eräänlaista kulttuuristen rajojen puhtaana pitämistä sekä arvottavaa luokittelua arkipuheessa ne mielestäni edustavat. (Sulkunen 1990, 268-270.)

Haastateltujen lukiolaisten puheista jäsenyyttä halua pitää Yhdysvalloissa ja Euroopassa tuotetut elokuvat erillään, etenkin jos kyseessä ovat muut maat kuin englantia puhuvat Iso-Britannia ja Irlanti. Yhdysvalloista tuotetut elokuvat, jotka kuvaavat Euroopan maita mutta joissa puhutaan amerikanenglantia, luokiteltiin kiusallisiksi, epäaidoiksi ja tunkeileviksi. Kun elokuva ei ole maantieteellisten kansallisten rajojen mukainen, se on väärällä paikalla (vrt. Gordon & Lahelma 2003,

276; Kivikuru 2001, 9). Euroopan maiden yhteistuotantoja ei kuitenkaan kritisoitu, minkä voi hyvällä tahdolla tulkita positiivisesti EU:n MEDIA-ohjelman kannalta.

Käytännön elokuvavalintojen näkökulmasta Eurooppa–Yhdysvallat-jaossa on kyse siitä, että kun haastattelemani helsinkiläislukiolaiset valitsevat itselleen elokuvia, yksinkertaiseen ja helppoon on hyvä tarttua. Kun tavoitteena on rentoutuminen ja huumori, mitä ei kulutuspuheissa kaunisteltu tai peitelty, tuttuus on tervetullutta – kunhan elokuva kokemushetkellä ja tarinan tasolla myös yllättää. Alla oleva esimerkkipätkä havainnollistaa mielestäni hyvin edellä käsiteltyjä teemoja: empiiristä ja emotionaalista realismia, näyttelijöiden tunnettuuden merkitystä, Yhdysvaltoja normina, stereotyyppisiä maakohtaisia puhetapoja sekä arkisten elokuvavalintojen ristiriitaisuutta.

***"Tosta Bridgetistä vielä, et oliko sil sil teistä jotain merkitystä, et se oli puoliksi amerikkalainen ja puoliksi brittituotanto?"***

T16a: *"Tai mun mielestä, se oli tosi hyvä, kun se oli just niinkun Lontoossa. Tai silleen. Ja se ei ollu semmonen... Tai, mä oon huomannu, et se on aina plussaa, kun ei oo jenkileffa nykyään. Tai silleen."*

T16b: *"Tai sen jotenkin huomaa, jos se on jenkileffa."*

T16a: *"Niin sen huomaa. Tai silleen must tuntuu, et jos se ois ollu jenkkituotanto, niin se ei ois polttanu röökii. Ainakaan niin paljon mitä se poltti siinä. Ja se ei ois juonu niin paljon mitä se joi siinä."*

T16b: *"Jotenkin jenkileffoissa ei oo sellasta, konkreettista, niinkun, sellast tunnelmaa periaatteessa."*

T16a: *"Niin ja sen kaverit oli niin persoonallisia."*

T16b: *"Ja must tuntuu, et jos se ois ollu jenkileffa, niin ne ei ois ollu... Tai no siis se mua kyl häiritsi, et siin oli se Hugh Grant."*

T16a: *"Se oli kyl, se oli pieni miinus."*

(--)

***"Mmm. Mitä sil tota, kuinka usein sitä niinkun tsekkaa tai miettii, et mistä maasta joku leffa tulee?"***

T16b: *"No, mä en kyl niinkun itse asiassa ikinä melkeen ajattele sitä. Silleen, mä en kiinnitä siihen mitään huomioo oikeestaan."*

T16a: *"No mul on kyl silleen, et jos mä nään vaik lehdessä, et tulee joku leffa, niin kyl mä katon, et mistä maasta se on. Ja jos se on joku muu kun joku englantilainen tai jenkki, sil mä oon vähän silleen, et no joo, viittiiks nyt kattoo."*

Toisessa haastattelussa puhuttiin muun muassa seuraavasti: "Just Amélien vuoks mä aloin kiinnostua ulkomaisista elokuvista. Sitä jotenkin hiljalleen tajuaa, et nekin voi olla hyviä. Ettei aina tarvii olla amerikkalainen." Samantyyppinen ristiriita Yhdysvalloissa ja Euroopassa tehdyistä elokuvista jäsentyy helsinkiläislukiolaisten puheista usein. Euroopassa tehdyistä elokuvista on vähän kokemuksia. Kokemukset ovat harvoin olleet suoranaisesti vastenmielisiä, mutta käytännön valintojen tasolla

vähäiset kokemukset saavat epäileviksi. Euroopassa tehty elokuva on sika säkissä: "Joko se on älyttömän hyvä tai sit aivan perseestä." Koko audiovisuaaliteollisuuden näkökulmasta kukaan haastatelluista helsinkiläislukiolaisista ei pitänyt Euroopan audiovisuaalituotantoa Yhdysvaltojen audiovisuaalituotantoa merkittävämpänä. Poikien argumentit olivat tyttöjen argumentteja teknisempiä, mutta Eurooppa oli ehdottomasti Yhdysvaltojen toinen. Luvun alussa esittämäni binaarisuuslistaan voisi hyvin lisätä Yhdysvaltojen kohdalle "elokuvakulttuurin keskus" ja Euroopan kohdalle "elokuvakulttuurin hajanainen sivuseutu" (vrt. Bergfelder 2005; Henning & Alpar 2005). Lukiolaisten arjen näkökulmasta Euroopasta tehdyistä elokuvista ei puhuta. Ei kaveripiirissä eikä niissä suomalaissa ja ulkomaisissa medioissa, joiden juttuja ja keskusteluja he seuraavat.

### 5.2.2 Euroopassa tehdyt elokuvat Euroopan sisäisten erojen näkökulmasta

Haastateltujen helsinkiläislukiolaisten puheet pelkistä Euroopassa tehdyistä elokuvista jäsentyvät kolmen teeman alle: kielen merkitys elokuvavalinnoissa ja elokuvakokemuksissa, yksittäisille valtioille annetut merkitykset sekä Suomeen liittyvät puhutavat. Elokuvien kielille annetut merkitykset olivat sillä lailla aidosti ristiriitaisia, että ymmärrän osan ristiriidoista palautuvan myös yksilöiden välisiin mielipide-eroihin. Suora kysymys elokuvan kielen merkityksestä sai kahdenlaisia vastauksia: joko kielellä ei ole mitään merkitystä tai sitten on tiettyjä kieliä, joita ei haluta kuulla missään tilanteessa. Karioidut vastaukset monipuolistuivat, kun kokemuksista puhuttiin konkreettisemmin. Kukaan ei lopulta jäänyt välinpitämättömälle kannalle, vaan elokuvan kieltä arvotettiin sekä osana elokuvan lähtökohtaista valintaa että osana itse elokuvakokemusta. Tiivistäen kyse on siitä, että elokuvia valittaessa englanninkieli, toisinaan myös suomenkieli, on normi. Muunkielisiä elokuvia katsotaan koulussa kielentunneilla. Tällöin kieleen liittyy usein hyötynäkökulma: opin mahdollisuus tai oppimisen pakko. Jos muun kuin englannin- tai suomenkielisen elokuvan ääreen sattuu vapaa-aikana, se on usein yllätys, joka hämmentää hetken. Jos elokuvan hahmot ja tarina vievät mukanaan, kieli unohtuu. Näin kävi myös useille sellaisille haastatelluille, jotka sanoivat vihaavansa saksankieltä. Jos näyte Suoraan seinään -elokuvasta kiinnosti, sen kieli jäi näytettä koskevissa puheissa toissijaiseksi tai kokonaan pois. Jos taas itse elokuva, kuten haastattelunäyte tai muu audiovisuaalinen kokemus, on kiinnostavuutensa kanssa yhtään hilkulla, sen visuaalinen esitystapa ja kieli ovat ensimmäisiä seikkoja, jotka alkavat häiritä. Niissä tapauksissa, kun elokuvan kieli on hyvin hallussa, elokuvakokemus määritellään sekä emotionaalisilta että älyllisiltä tunne-elämyksiltään rikkaammaksi.

*"No entäs sit kieli? Onks sillä väliä?"*

P17: *"No ymmärtämisen ja fiiliksen kannalta kyllä."*

*"Mmm. "*

P17: *"Kyl mä saan niinkun, jos joku puhuu, pitää jonkun tunteikkaan puheen englanniks, niin mä saan sen tunteen paljon paremmin siihen juttuun jossa se puhuu. Jos se puhuu ranskaks, niin mun pitää keskittyä siihen ja kuunnella sitä vähän enemmän. Ja sit mä en saa sitä. Mä en*

*niinkun ymmärrä välttämättä sitä, mitä se halua sanoo, kun mä en... Vaik mä ymmärtäsin miten se painottaa niitä sanoja, niin mä en saa niinkun sitä kokonaisfiilistä siitä puheesta."*

P18a: *"Joo mullakin on se, et kun mä en ymmärrä ranskaa sanakaan, niin englantilaisista ohjelmista pystyy tavallaan laajentaan sen tekstin niinkun tarkotusta, jos sitä kuuntelee."*

P17: *"Niin."*

P18: *"Et usein kun kuuntelee, niin pistää silmään eri asioita. Et usein se teksti on vähän lyhennelty ja siitä puuttuu osia ja sivulauseita usein. Ne tulee sit napattua sieltä. Ja sit kun ne ei lue siinä tekstissä, niin sitä tulee erityisesti just keskittyä niihin. Koska ne on niinkun ulkopuolella. Mut nois ranskalaisissa elokuvissa on täysin sen tekstin armoilla. Et siin ei voi tehdä omaa kritiikkiä ollenkaan."*

P17: *"Ja sit mulle on ihan turha yrittää puhuu mitään saksaa tai tanskaa. Emmä kestä niitä kieliä. No okei, saksaa mä opiskelin viis vuotta... Ehkä just siks on turha, kun se oli niin pakkoo aina."*

Yllä oleva ja haastatteluaineistoani hyvin kuvaava esimerkki sekä muutkin kielitulkintani raapaisevat vain pintaa niistä merkityksistä, joita kielelle elokuvakokemuksissa annetaan. Jätän kieliteeman tähän, sillä siihen liittyvät puheet ovat aineistossani suhteellisen vähäisiä. Euroopan elokuvateollisuutta pitkään tutkineen Tim Bergdelderin (2005, 325-326) mukaan kieltä ja sen vastaanottoa, kuten Euroopassa tehtyjen elokuvien visuaalisuuttakin, pitäisi tutkia enemmän.

Onko elokuvan alkuperämaalla väliä? Elokuvalintojen ja elokuvaan kohdistettujen odotusten näkökulmasta on. Elokuvakokemuksen ja eläytymisen näkökulmasta ei ole, jos hahmot ja heidän tarinansa kiinnostavat enemmän kuin mahdollisesti vieraat visuaalisuus ja kieli. Haastattelupuheita voisi tulkita ironisesti myös niin, että Euroopassa tehdyillä elokuvilla on hyvät mahdollisuudet yllättää positiivisesti. Niiltä odotetaan huonoa, eli ainoa suunta on ylöspäin. Moni haastateltava "ei ollut ikinä pitänyt saksalaisista elokuvista", mutta Suoraan seinään -näyte yllätti. Toisaalta ne jotka eivät näytteestä kiinnostuneet, pitivät sitä luonnollisena elokuvan saksalaisen alkuperän vuoksi. Tällaisia usein toistuneita esimerkkejä riittäisi, mutta oleellisimmaksi seikaksi Euroopan sisäisiä eroja käsitellessä elokuvapuheissa nousee se, että Euroopassa tehdyistä elokuvista puhuttiin aina alkuperämaiden kautta. Ei siis näyttelijöiden, ohjaajien tai aiheiden kautta vaan alkuperämaiden ja niihin liittyvien mielikuvien kautta. Jopa elokuvan kieltä merkittävämmäksi vaikuttajaksi mainittiin usein "elokuvan alkuperämaa ja siihen liittyvät mielikuvat".

Jos Euroopan maa-jakaumaa tarkastelee luvun 4.2.2 määrällisen kartan tavoin, haastattelupuheiden Eurooppa ei ole sen monimuotoisempi. En kysynyt erikseen mistään maista; omaehtoisissa puheissa nousi esiin 13 nykyistä EU:n jäsenvaltiota sekä Norja, Islanti ja Sveitsi. Tarkemmin puhuttiin Isosta-Britanniasta, Ranskasta, Saksasta, Espanjasta ja Ruotsista<sup>48</sup>. Maihin liitetyt mielikuvat olivat mitä perinteisimpiä stereotyyppioita. Kielenkäytön kannalta esiin nousee hauska yhteinen piirre tai muoti-

<sup>48</sup> Haastattelupuheissa esiintyneet unionin jäsenmaat olivat Iso-Britannia, Saksa, Ranska, Espanja, Italia, Ruotsi, Puola, Tšekki, Tanska, Viro, Irlanti, Portugali ja Unkari. Ranska nousi esiin myös Amélie-näytteen vuoksi ja Saksa sekä EU:n ulkopuolinen Turkki myös Suoraan seinään -näytteen vuoksi.

ilmiö: "perus". Yleisimmät määreet, koskivat ne sitten kansalliskulttuurisia eroja, sukupuolieroja tai lukiolaisten arkisia askareita, saivat lähes poikkeuksetta etuliitteen "perus"<sup>49</sup>. Perus-sanaa käytettiin myös yksinään stereotyyppioihin viitaten. "Perusbrittiläinen" huumori oli tuttua mutta positiivisesti erilaista. "Perusranskalainen" elokuva oli hienostunut, romanttinen, taiteellinen ja aikuisille suunnattu. "Perussaksalainen" audiovisuaalimaailma koostui synkistä poliisisarjoista. Eniten positiivisia määreitä saivat Espanjassa tehdyt elokuvat ja niihin liittyvät kokemukset. Kun esimerkiksi Eurooppa- ja Yhdysvallat-stereotyyppien kohdalla kysyin, tuleeko haastatelluille mieleen mitään ankean ja kullatun välille sijoittuvaa, vastaus oli Espanja. Nähdyissä Espanjassa tehdyissä elokuvissa oli käsitelty vaikeitakin asioita, mutta niille määritelty visuaalinen valoisuus sekä positiivinen empiirinen realismi tekivät niistä Euroopan poikkeuksia.

Myös Suomessa tehtyihin elokuviin liittyvät puheet sisälsivät stereotyyppisiä erontekoja. Kuva Suomen paikasta Euroopassa oli aiempien tutkimusten tavoin syrjäinen ja eristäytynyt. Suomalaisuus määriteltiin poissulkevasti. (Gordon & Lahelma 2003, 272 ja 294; Kivikuru 2000, 24-31; Minkkilä 2000, 60-62; Rikkinen 57-58.) Kuten määrällisenkin aineiston tuloksissa, eurooppalaisuus yläkäsitteenä sijoitettiin Etelä- ja Keski-Euroopan maihin (luku 4.3). Elokuviiin liittyvissä mielikuvapuheissa Suomi oli ankea maa. En aio tulkita, mikä osuus puheissa on mahdollisella amerikkalaisella katsomiskompetenssilla ja mikä suomalaisella elokuvateoksilla. Mielenkiintoisinta tässä vaiheessa on, että 16–18-vuotiaiden helsinkiläislukiolaisen käsitykset Suomen audiovisuaalituotannosta ovat lähes yhtäläisiä Kytömäen ja Savisen vuonna 1993 tutkimien aikuisten televisiopuheiden kanssa. "Puolet valoista pois ja kamera käyntiin" pitää pintansa yleisimpänä näkemyksenä. Vaikka Suomessa tunnutaan jopa pidettävän synkän ja itsemurhaan taipuvaisen kansan autostereotyyppiä, kotimaiselta audiovisuaalituotannolta odotetaan muuta. (Emt., 92 ja 97.)

Haastatellut olivat nähneet useita Suomessa tehtyjä elokuvia, joita kävimme myös konkreettisesti läpi. Puheet vastasivat siinä mielessä määrällisen aineistoni tuloksia, että vain muutamat elokuvat olivat koskettaneet vain tyttöjä suosikeiksi asti. Tulkitsen, että Suomessa tehtyjä elokuvia kulutetaan niiden tunnettujen näyttelijöiden, puhuttuuden sekä tietyn tutun kulttuurisen kiinnostuksen vuoksi. Vaikka synkkyyspuheista osa oli vitsailevia, myös moni kokemus määriteltiin synkäksi. (Luvut 4.2 ja 4.2.1.)

### **5.3 Minkälaiset tekijät vaikuttavat Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttamiseen ja kuluttamatta jättämiseen? Yhteenveto toisen tutkimuskysymyksen tuloksista**

*T17a: "Harvoin siihen pistää rahaa, et kattoo, et tos on joku saksalainen leffa. Vaan yleensä ne on ne uusimmat tai jotkut semmoset hauskat ja... Silleen. Mist on kuullu tai on tullu jotain mainoksii, et se on tulossa, ja, lehdistä. Ja silleen."*

<sup>49</sup> Kun esimerkiksi kysyin, minkälaiset asiat voisivat olla samanlaisia suurelle osalle haastateltujen ikäisiä eurooppalaisia, vastaus kuului usein: "No mitä nyt perus: koulu, rakkaus, tulevaisuus ja näin."

T17b: "Niin, nimenomaan. Kun ei se paljon sano, et jos voittaa jonkun Kultasen palmun jossain Cannesin festivaaleilla, niin sekään ei hirveesti kerro niinkun itelle, et minkäläinen se leffa oikeesti on Et onks se yhtään mulle vai ei."

Seula, jonka muutamat Euroopassa tehdyt elokuvat silloin tällöin läpäisevät, on tiukka. Tähän lukuun nostamieni *kursivoitujen* tekijöiden perustana ovat haastattelemieni helsinkiläislukiolaisten määritelmät sekä itselleen hyvistä ja huonoista elokuvista että Euroopassa tehdyistä elokuvista. Kyse on lukiolaisten omaehtoisista käyttösyistä ja muutamista kulutukseen vaikuttavista ulkopuolisista tekijöistä. Vastaukset ovat paljolti haastattelupuheiden deskriptiivistä kuvailua. Sellaisellekin on kulutuslukujen rinnalla paikkansa. Kulutuksen syitä on arvioitu, mutta katsojilta itseltään ei ole juuri kysytty. Syitä tarkastellessa on hyvä muistaa, että Euroopassa tehtyjä elokuvia on myös tarjolla suhteellisen vähän (luvut 4.1-4.2.2).

Helsinkiläislukiolaiset katsovat Euroopassa tehtyjä elokuvia pakosta: koulussa, usein kielten opetuksen yhteydessä. *Koulu ja koulutehtävät* tuntuvat jopa nostavan Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutusta. MEDIA-ohjelman näkökulmasta pakossa on sekä etunsa että haittansa. Jos elokuva koetaan hyväksi, kokemus voi kaventaa ennakkoluuloja Euroopassa tehtyjä elokuvia kohtaan. Jos kokemus on negatiivinen, negatiivisuuden ja pakon yhdistelmä on pahempi kuin negatiivisuuden ja oman huonoksi koetun valinnan yhdistelmä. Elokuvien ja koulun yhteydet ovat siinä mielessä mielenkiintoisia, että aiemmat tutkimukset medioiden käytöstä koulussa kertovat, että elokuvia ja muutakin audiovisuaalista mediaa käsitellään opetuksen yhteydessä edelleen erittäin vähän (Luukka et. al 2001, 256-257). Jatkan opetuksen näkökulmasta luvussa 5.4.5. Esimerkkinä koulun vaikutuksesta voi mainita, että luvun 4.2.1 elokuva-Eurooppa kuviossa Ruotsin suuren määrän tilalla olisi hyvin voinut olla Saksa, jos olisin vierailut yhdessä luokista päivää myöhemmin. Koko kurssi oli menossa illalla katsomaan Adolf Hitleristä kertovaa elokuvaa *Perikato* (Die Untergang, Saksa, 2004).

Toinen ulkoinen seikka, joka lisää Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutusta, ovat *vanhemmat* ja vanhempien lompakko. Moni haastatteluista kertoi nähneensä Euroopassa tehtyjä elokuvia nimenomaan vanhempiansa kanssa. Jos ei ole muuta tekemistä tai jos jopa pakotetaan, elokuvaan on sinänsä mieluisaa lähteä. Myös Euroopassa tehdyt teokset kelpaavat, kun riskeerattavana ei ole omaa rahaa. Kolmas Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutukseen positiivisesti vaikuttava tekijä on *oma kiinnostus johonkin Euroopan maahan*. Kielitaito ja matkailu vaikuttavat hieman, mutta erityisesti henkilökohtaiset ystävyys-, tuttavuus- tai perhesuhteet liittyvät vahvasti siihen, että tietyistä maista tulevista elokuvista ollaan ensinnäkin tietoisia ja toiseksi kiinnostuneita. Tällaisiin kontakteihin liittyy myös mahdollisuus keskustella elokuvakokemuksista muiden, itselle merkittävien ihmisten kanssa. Tällaisen "valmiin kiinnostuksen" aktivoitumiseksi elokuvakulutuksessa voivat riittää pelkät tutut maisemat tai kieli. Kun kokijalla on tietoa jo etukäteen, ennakoitu elokuvakokemus on tutumpi ja siihen on helpompi tarttua. Myös itse kokemuksesta voi saada syvemmän älyllisen tunne-elämyksen.



Tuttuuteen liittyvät myös monet niistä tekijöistä, jotka vaikuttavat Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttamatta jättämiseen. Yksi merkittävimmistä on *näyttelijöiden ja ohjaajien tuntemattomuus*. Jos tarkastelee esimerkiksi niitä määrällisen aineiston vastauksia, joissa helsinkiläislukiolaiset perustelevat toisaalta suosikkielokuviensa hyvyyttä ja toisaalta mieliinsä jääneiden Euroopassa tehtyjen elokuvien hyvyyttä, suosikkien hyvyydessä toiseksi merkittävin tekijä on näyttelijät. Molemmissa kohdissa elokuvan hyvyyttä perustellaan näyttelijöiden työnlaadulla, mutta Euroopassa tehtyjen elokuvien kohdalla tämäkin on vähempää. Suurin ero on, että siinä missä kaikkien suosikkien kohdalla mainitaan useiden näyttelijöiden ja ohjaajien nimiä, osan nimi moneenkin kertaan, Eurooppa-vastauksista yksilöidyt suosikit puuttuvat kokonaan. (Taulukot 5-1a, 5-1b, 5-2a ja 5-2b.) Sama toistuu vahvasti myös haastattelupuheissa. Esimerkiksi Amélie-näytteen yhteydessä suuri osa tunnisti pääosan esittäjä Audrey Tatoun. Hänestä syntyi poikkeuksetta lisää keskustelua. Lisäksi moni Amélien nähneistä sanoi nähneensä haastatteluhetkellä tuoreen Pitkät kihlajaiset -elokuvan (Un Long dimanche de fiançailles, Ranska, 2004). Syiksi nousivat tuttu näyttelijä sekä vahva mainoskampanja. Elokuvan saamista vaisuista kritiikeistä ei juuri välitetty.

Tekijöiden tuntemattomuuden lisäksi koko Euroopan audiovisuaalialaa kritisoidaan myös palkintojen ja tapahtumien laajemmasta julkisesta näkymättömyydestä (esim. Henning & Alpar 2005, 229; HS 13.12.2005; HS 5.12.2004). Lukiolaisten elokuvakulutuksen ja elokuvavalintojen näkökulmasta merkittävintä on, että siinä missä Yhdysvalloissa tehtyjä elokuvia arvioidaan ja leimataan ohjaajien ja näyttelijöiden mukaan, Euroopassa tehtyjä elokuvia leimataan alkuperämaan mukaan. Yksi huono kokemus jostain maasta voi leimata kyseisen maan elokuvatuotannon pitkäksi aikaa.

Yhdysvaltalaistuotannoissa leiman saavat vain yksittäiset ohjaajat tai näyttelijät. Näyttelijöiden ja ohjaajien kohdalla tämä toimii myös toisinpäin: tutuilta ja hyväksi koetuilta tekijöiltä etsitään usein lisää katsottavaa. Sen sijaan yksi positiivinen kokemus jostain maasta saa kiinnostuksen eteenpäin huomattavasti heikommin. Ristiriitaisesti vain positiivisten kokemusten yhteydessä ajatellaan, että yksi kokemus ei kerro koko maan tuotannossa. Pitkät kihlajaiset -elokuvassa Audrey Tatou kiinnosti enemmän kuin Ranska. Haastattelupuheiden näkökulmasta uudet suuret ohjaaja- ja näyttelijänimet olisivat erittäin tervetulleita. Jo nyt moni tunsi esimerkiksi Pedro Almodóvarin ja Lukas Moodyssonin kaltaisia ohjaajia, joista syntyi usein lisää keskustelua ja joiden teokset myös kiinnostivat.

*Mainonnan ja markkinoinnin puute* on yhtä merkittävä tekijä kuin elokuva-alan tekijänimien tuntemattomuus. Kun kysyin suoraan Euroopassa tehtyjen elokuvien pienistä kulutusluvuista, elokuvien tuntemattomuus ja mainosten puute olivat selkeimmät suorasanaisesti nimetyt syyt. Sama asia toisesta näkökulmasta jäsentyy niin, että suurin osa haastateltujen näkemistä Euroopassa tehdyistä elokuvista oli suurten mainoskampanjoiden siivittämiä teoksia. Pienempikin mainoskampanja tuntui riittävän, jos elokuvan aiheena olivat nuoret. Myös teemarungon sisään rakentamani lista, jolla testasin tuoreimpien Euroopassa tehtyjen elokuvien tunnettuutta, jäi monelle vieraaksi. Osasta elokuvia oli kuultu, mutta vain harva haastatelluista oli nähnyt muita kuin eniten markkinoituja teoksia.

Haastateltujen puheista jäsentyy selvästi, että tietoja Euroopassa tehdyistä elokuvista pitää etsiä. Ja harvoinpa sitä etsii tietoa, joka ei kiinnosta. Tässä kohtaa tarvitaan juuri omaa aiempaa kiinnostusta sekä henkilökohtaisia suhteita. Mainonnan puutteesta puhuvat myös aiemmat Euroopan elokuva-alaa käsittelevät tutkimukset (Bergfelder 2005, 324-327; Henning & Alpar 2005 238-239; EU Mid-term evaluation of MEDIA Plus 2003, 13-14). Mainonnan vaikutus katsojalukuihin näkyy myös Euroopan-laajuisissa kulutustilastoissa. Vuonna 2004 kymmenen katsotuimman elokuvan listoilla esiintyi kuusi samaa nimekettä sekä Suomen että koko Euroopan tilastoissa, kaikki suurten mainosbudjettien siivittämiä yhdysvaltaistuotantoja. (European Audiovisual Observatory; Suomen elokuväsäätiö 2004, 3.) Jos asiaa katsoo konkreettisten rahasummien näkökulmasta, keskimäärin yli puolet Yhdysvalloissa tuotettujen elokuvien budjeteista käytetään mainontaan. Euroopassa tehtyjen elokuvien budjeteista samaan tarkoitukseen päätyy 3-6 prosenttia. Myös MEDIA-ohjelman tuista yleisömarkkinoinnin osuus on erittäin vähäinen. Kokonaisten elokuvabudjettien näkökulmasta keskivertoa Euroopassa tuotettua elokuvaa voi verrata yhdysvaltalaiseen halpatuotantoon. (Henning & Alpar 2005, 237-238; EU Mid-term evaluation of MEDIA Plus 2003, 3-4.)

Helsinkiläislukiolaisten näkökulmasta mainosten määrä on yhtä kuin näkyvyys. Näkyvyys taas on yhtä kuin puhuttuus. Puhuttuuden kautta syntyy huomiota ja huomion kautta kiinnostus. Mainonta ja katsojaluvut eivät tietenkään kerro itse elokuvakokemuksesta, mutta mainosten vuoksi toiset elokuvat koetaan ja toisista ei edes kuulla (vrt. Wheeler 2004, 366-367). Mainosnäkyvyyteen liittyy sekin, että lukiolaisten mainoksiin liittyvä puhe ei koske vain Suomen mainosareenoita. Kyse on esimerkiksi internetin kautta avautuvista huomattavasti laajemmista areenoista. Tällaisissa konteksteissa elokuvan laajasta levityksestä ja ylikansallisista mainoskampanjoista on luonnollisesti hyötyä. Toki muullakin mediahuomiolla kuin mainoksilla on merkitystä. Suomalaisten medioiden elokuvakritiikeille, erityisesti jos ne koskevat ennalta tuntemattomia elokuvia, ei kuitenkaan anneta paljon painoarvoa. Sama koskee tuntemattomille elokuville Euroopassa jaettuina palkintoja. Lisäksi monen lukiolaisen katse kiinnittyy ensiksi elokuvajuttujen ja mainosten kuviin. Jos ne vastaavat ennakkoluuloa visuaalisesta tummuudesta, mikä liitetään helposti sisällölliseen ahdistukseen, myös elokuvasta kertova teksti jää lukematta.

*Visuaalisuuteen liittyvä tuttuuden puute* saa aikaan sen, että moni elokuva torjutaan jo lähtökuoppiinsa. Koska lukiolaisille suunnattu kuvatarjonta on lopulta massiivista, vieraiksi, vastenmielisiksi ja ennen kaikkea mielenkiinnottomiksi luokitellut kuvat on helppo unohtaa, kun tarjolla on reilusti vaihtoehtoja. Varsinaisiin elokuvakokemuksiin liittyvistä puheista näkyy aiemmissa tutkimuksissa pohdittu "amerikkalainen katsomiskompetenssi". Stereotyyppinen yhdysvaltalaiskuvasto sekä sen koodit ja tarinankerronnalliset konventiot tunnetaan, ja niitä on helppo katsoa. (Aiello 2005, 7-8, 12-13, 18 ja 21-22; Bergfelder 2005, 325.) Merkittävin Euroopassa tehtyjen elokuvien visuaalisuuteen liittyvä kritiikki koskee stereotyyppisen "tumman kuvanlaadun" ankeutta ja viihdyttävyyden puutetta.

Toisaalta kuten luvuista 5.1 ja 5.1.1 jäsenyy, selitys Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutukselle ei palaudu pelkkään visuaaliseen tai kielelliseen vierauteen.

Viihdyttävyyden puute liittyy myös siihen yleisempään kulutukseen vaikuttavaan seikkaan, että Euroopassa tehtyihin elokuvaan liitetään *ajatus viihteen ja huumorin puutteesta*. Aiempien nuorten mediakäyttötutkimusten mukaan huumorin hakeminen on yksi keskeisistä nuorten mediakäytön syistä (esim. Suoninen 2004, 164-167; Luukka et al. 2001, 62-66). Myös omissa määrällisissä tuloksissani huumori ja kepeys olivat yksi tärkeimmistä lukiolaisten hyvälle elokuville antamista määreistä (taulukot 5-1a, 5-1b, 5-2a ja 5-2b). Kyse ei ole niinkään poskettomasta vitsailusta tai, poikakolmikko lukuun ottamatta, niin kutsutusta räiskintäviihteestä. Useimmiten tavoitteena on yksinkertaisesti hyvä mieli. Euroopan näkökulmasta hyvän mielen elokuvat luokitellaan "erilaisiksi eurooppalaisiksi". Huumorin ja kepeyden etsintä ei tarkoita sitä, etteikö elokuvan aihe voisi olla vakava. Ilmaisuu "vakavalla asialla mutta rohkaisevasti" kuvaa hyvin monen haastatellun puheita hyvistä elokuvista. Esimerkiksi vaikeat perhesuhteet, läheisen ihmisen sairaus tai jopa kuolema sekä erilaiset nuorten elämää koskettavat ongelmat nousivat usein esiin hyvien kokemusten määritelmistä. Oleellisinta oli, että niistä sai aineksia mahdolliseksi kokemisen ajatusleikkeihin: entä jos tuossa olisin minä? Elementit saavat olla raskaita, jos niitä käsitellään jollain lailla uudesti, viehättävästi, rohkaisevasti ja humoristisestikin. (Kytömäki & Savinen 1993, 43-44, 87 ja 101.) Yksinkertaistaen: Euroopassa tehdyistä elokuvista pelätään puuttuvan toivoa. Seuraavassa sitaatissa ovat läsnä maakohtaiset leimat, mainostetun ja nuorista kertoneen elokuvan nähtyys sekä puheet elokuvan aiheesta ja sen käsittelystä.

P17: *"Mul on ollu vähän semmonen juttu noitten niinkun, no siis mul on nyt ollu noiden brittelokuvien kanssa semmonen pieni paussi. Yhes vaiheessa mä tykkäisin kaikista mikä liittyy Britteihin, kaikki vanhat James Bondit, jotka oli, mut silleen... Mut nyt mul on tullu, kun mul on, tai on semmosii huonoii kokemuksii tullu, mistä mä en oo pitäny. Kuten toi, mikä sen nimi oli, se missä se poika rupee tanssiin balettii?"*

**"Billy... whatever... no mä en muista sitä nimee mut mä muistan kyl hyvin sen leffan."**  
(Billy Elliot, Iso-Britannia, 2000.)

P17: *"Joo, just se kuitenkin. Mä en ollu silleen, tai siis eka se vaikutti siltä, et aaa, joku poika tuskalee, et mua ihan kiinnosti, mut se, kun siinäkin oli tosi ankeeta. Että isä pitää lapsensa niin, et se on työläinen. Ja sit se menettää työnsä ja sit on muutenkin tosi ankeeta..."*

P18: *"Eikun eiks siinä käyny niin, et se isä uhrautu, kun niil oli lakko ja se meni niinkun töihin. Et se ottaa häpeän sen pojan takia itelleen."*

P17: *"Joo, just. Siinä vähän masenneltiin. Mut en mä tiedä. Ja sit ehkä, eikä mua hirveesti noitten ranskalaisten elokuvienkaan kanssa kiinnosta. Mut se on ehkä sen takii, et mulle on jääny semmonen niinkun, koska yläasteella pakotettiin ja mä en tykänny olla ranskantunnilla muutenkaan."*

Mielikuviin Euroopassa tehdyistä elokuvista liittyy paitsi aiheen käsittelytavan ja visuaalisuuden raskaus myös hyödyllisyyden raskaus. *Euroopassa tehty on hyödyllistä* jäsenyy niistä puheista, joissa tulkitsen haastateltujen lukiolaisten puhuvan Euroopassa tehdyistä elokuvista niin kuin "pitäisi puhua". Näin ajatus Euroopassa tehtyjen elokuvien sosiaalisesta arvosta ei palaudu esimerkiksi taiteen ja

viihteen vastakkainasetteluun vaan hyödyllisen ja hyödyttämän vastakkainasetteluun (vrt. Suoninen 2004, 54-58)<sup>50</sup>. Sekä kieltenopetuksen että oman vapaa-ajan yhteydessä puhutaan siitä, että elokuvia katsomalla oppii kieltä, "saa samalla vähän oppia". Toisinaan oppiminen on palkitsevaakin, mutta se edellyttää itse elokuvalta (tai erityisesti kiitetyltä espanjalaiselta tv-sarjalta) taattua humoristisuutta. Liitän tähän tulkintaan sekä haastatteluista että luvun 4.3 määrällisistä tuloksista välittyvät mielikuvat, joissa Eurooppaan liitetään ennen kaikkea sivistystä, tietoa ja "korkeakulttuuria" koskevia määreitä. Elokuvakulutuksen näkökulmasta kyse on siitä, että kun halutaan viihtyä, ei valita Euroopassa tehtyä. Euroopassa tehtyjen elokuvien katsominen on hyödyllistä, ei viihdyttävää.

Hyödyllisyyspuheiden rinnalle nousevat myös sellaiset Eurooppa–Yhdysvallat-binaarisuutta koskevat puheet, joissa Euroopassa tehtyjen elokuvien oletetaan vaativan katsojalta ennakkotietoja. Jotta elokuvan ymmärtäisi, pitäisi tuntea paremmin kyseistä maata, sen historiaa, nykyistä arkea, kieltä ja huumoria. Jos Eurooppaa ja Yhdysvaltoja vertaa keskenään, Yhdysvalloista tuotetuista elokuvista oletetaan saatavan enemmän irti omien aiempien kokemusten perusteella. Niihin liittyen ei koskaan otettu esiin Eurooppa-puheissa yleistä ennakkotiedon vaatimusta. Tällaiset puheet koskevat myös korkeatasoisiksi arvioituja yhdysvaltalaisuuksia, ei vain stereotyyppisesti yksinkertaisia elokuvia. Moni haastatelluista puhuu myös siitä, että voisi olla hyvä "oppia katsomaan" Euroopassa tehtyjä elokuvia. Puheita voi tulkita paitsi sosiaalisten arvostusten näkökulmasta myös niin, että lukiolaiset kokevat heiltä puuttuvan jotain. Eivätkö helsinkiläislukiolaislukiolaiset jollain tavalla koe riittävänsä Euroopassa tehtyjen elokuvien katsojina? Jatkan tietoon liittyvistä asioista luvuissa 5.4.3 ja 5.4.4. Tulkitseen niissä myös lukiolaisten riittämistä Euroopassa tehtyjen elokuvien katsojina. Se haastatteluista joka tapauksessa välittyy, että oppi vaatii vaivaa. Koska Euroopassa tehtyjen elokuvien tuntemattomuuden vuoksi on epävarmaa, saako vaivalle vastinetta, vaivannäölle ei ole hyvää motiivia.

Kaikki edellä esitetyt tekijät läpäisee *elokuvien puhuttuus*. Euroopassa tehtyjen elokuvien kohdalla kyse on puhumattomuudesta. Vaikka haastatteluteemani keskittyivät elokuvakulutuksen sisältösyihin, puhuttuus sosiaalisiin yhteisöihin liittyvänä syynä nousi yhdeksi merkittävimmistä kulutusvalintoihin vaikuttavista tekijöistä. Myös mahdollisuus jakaa elokuvakokemuksia, sekä hyviä että huonoja, tuntui tärkeältä. (Vrt. Suoninen 2004, 61-63 ja 97-103; Modinos 2003, 125 ja 130; Maia 2001, 38-40; Jansson 2001, 73.) Puhuttuuteen liittyy myös "hypetyksen" käsite, eräänlainen tunnelman nostatus. Kun elokuvasta kohistaan monella suunnalla, se kiehtoo. Näin esimerkiksi Euroopan elokuva-alan palkintojen, festivaalien, näyttelijöiden ja ohjaajien tuntemattomuus liittyy tähän samaan ongelmaan. Helsinkiläislukiolaisten arjesta kertoo muun muassa se, että kun kysyin, mihin he haastattelusta saamansa elokuvalipun käyttävät, ensin pohdittiin läpi tuttuja näyttelijöitä, suurimpien mainoskampanjoiden tuotantoja sekä elokuvia, joista oli hiljattain kuultu puhuttavan. Toisaalta ilmainen elokuvalippu antoi mahdollisuuden myös kokeiluihin, kun pelissä ei ollut omaa rahaa. Yksi,

<sup>50</sup> Puhe elokuvataiteesta sai Eurooppaan liittyessään tekotaiteellisen itsetarkoituksellisuuden määreitä. Sen sijaan silloin, kun puhe Yhdysvalloissa tuotetuista elokuvista irtosi stereotyyppioista, parhaat yhdysvaltalaisuuksien liittyvät kokemukset määriteltiin todelliseksi elokuvataiteeksi.

vain yksi, Euroopassa tehtyihin elokuviin positiivisimmin suhtautunut haastateltava päätti, että lipun voisi sijoittaa Ranskassa tehtyyn Pitkät kihlajaiset -elokuvaan. Toisaalta alla olevasta sitaatista näkyy, että tuttu näyttelijä tai mainokset eivät tee myöskään ihmeitä. Esimerkki on myös vitsailua sisältävä ääritapaus, mutta sen peruslinjat kuvaavat suurinta osaa tässä luvussa käsitellyistä mielikuvapuheista.

P18: *"Et kun menee esimerkiks leffateatteriin ja lähtee ihan blankilla mielellä, ettei aattele mitään. Ja sit jos sieltä kattoo jonkun, mikä tää on tää, mis oli se Amélien näyttelijä, se just tullu leffa?"*

**"Pitkät kihlajaiset."**

P18: *"Joo, Pitkät kihlajaiset. Ja kun kattoo sen trailerin, niin tekee vielä vähemmän mieli mennä kattoon. Tai et se on niinkun puhdasta huijausta. Sitä on niin pieni määrä, tuntuu olevan, sellasta hyvää. Mut jenkkitrailerit menee semmosen kaavan mukaan, että niit on niinkun oppinu ennustaan aika hyvin. Kun niitä on kattonu koko elämänsä. Niin osaa sanoo sen jälkeen, mitä siellä on. Ja muutenkin, just niitä tulee koko ajan vastaan. Et tietää, kun internetissä ja kaverit puhuu, että. Eikä kukaan puhu, et tää on niin makeeta, Pitkät kihlajaiset tulee leffaan ensi-iltaan! Et mennäks jonottaan lippuja!"*

**"Viikko teltassa pihalla."**

P18: *"Niist puuttuu just semmonen tunne siitä meiningistä. Et niit ei kukaan oikeesti, ainakaan mä en tiedä ketään joka oikeesti odottais jotain eurooppalaista elokuvaa. (--)  
Tai et parhailta elokuvilla on kaikki omat faniklubit. Et joku eurooppalainen elokuva, ei niil oo mitään omaa faniklubia. Tai ainakaan mä en oo tavannu, mis kaikki miettii, et mitäköhän tapahtuu seuraavassa jaksossa ja mitäköhän täs on nyt oikeesti tapahtunut ja mitä se tarkotti tällä."*

P17: *"Mä en oo nähny mitään Amélie-lahkoa. Mä oon nähny vaan Star Wars -fanit."*

P18: *"Voi miettiä mitä se oikeesti tarkotti tällä ja tällä sanonnalla."*

Televisiosta kulutettujen ja vuokraamoista lainattujen elokuvien valintaan vaikuttavat pitkälti samat tekijät. Toisaalta tällaiset vähemmän kalliit vaihtoehdot sallivat välillä kokeilevampiakin valintoja. Toisaalta taas televisiosta katsotuille teoksille annetaan usein vain muutama minuutti aikaa tehdä vaikutus. Jos esimerkiksi elokuvan tai tv-sarjan visuaalisuus tuntuu vastenmieliseltä, kanavaa on helppo vaihtaa. Televisiota ja vuokravideoita käytetään usein ensisijaisesti rentoutumiseen, minkä vuoksi Euroopassa tehdyt elokuvat ovat harvoin ensimmäisiä mieleen tulleita vaihtoehtoja. Poikkeuksia ovat tilanteet, joissa oma ystävä on suositellut jotain ei-yhdysvaltalaisista teosta. Suositus riittää harvoin elokuvalipun ostamiseen, mutta videovuokran verran siitä ollaan valmiita maksamaan.

Saksalaiset mediatalouden tutkijat Viktor Henning & Alpar (2005, 235) tiivistävät Euroopan elokuvatuotannon ongelmat kahteen keskeiseen seikkaan: tuotannon pirstaleisuuteen ja minimaaliseen markkinointiin. Molemmat liittyvät elokuvien pieniin budjetteihin, jotka tarkoittavat Henningin ja Alparin mukaan myös puutteellisia esituotantoja. MEDIA-ohjelman levitystuet muun muassa kääntämiselle ja elokuvateattereiden verkostoille ovat parantaneet Euroopassa tehtyjen teosten saatavuutta, mutta taloustutkijoiden mukaan kielelliset ja kulttuuriset rajat ovat edelleen merkittäviä. Näistä rajoista puhutaan paljon, mutta niitä on tutkittu loppujen lopuksi vähän (Bergfelder 2005, 325).

Oman tutkielmani näkökulmasta Henningin ja Alparin talousteesit pitävät pitkälti paikkansa. Helsinkiläislukiolaisten arkinen elokuvakulutus sisältää silti muutakin kuin taloudellisia lainalaisuuksia ja tähän mennessä käsiteltyjä mielikuvia. On olemassa hetkiä, jolloin aiemmissa tutkimuksissa korostetut kieli- ja kulttuurihaasteet voivat ylittyä.

#### **5.4 Kulttuuriset eronteot Eurooppaan ja Euroopassa tehtyihin elokuvaan liittyvissä puheissa**

Tähän mennessä olen tarkastellut, minkälaisia erontekojä Euroopassa tehtyihin elokuvaan liittyvissä puheissa käytettiin. Nyt siirryn tarkastelemaan, miten näitä erontekojä käytettiin. Kuinka annettuina ne otettiin? Minkälaisissa konteksteissa ja miten käyttötavat vaihtelivat? Karkean luennan tuloksena aineistosta jäsenyyttä neljänlaisia, usein vastakkainasetteluihin perustuvia puhetapoja. Kaksi ensimmäistä liittyy suoraan edellisten lukujen teemoihin: toisaalta puhuttiin Euroopasta ja Yhdysvalloista ja toisaalta Euroopan sisäisistä eroista. Kolmanneksi haastattelupuheista jäsenyyttä ihmisiin ja elokuvaan liittyviä erontekopuheita. Neljäs vastakkainasettelu ovat yleisemmällä ja henkilökohtaisemmalla tasolla liikkuvat erontekopuheet. Mitä yleisemmällä tasolla puhuttiin, sitä poissulkevampia, arvottavampia ja neuvottelemattomampia eronteot olivat. Tällainen jako ei sinänsä ole yllättävä. (Esim. Suurpää 2002, 24; Sulkunen 1990, 268-270 ja 275; Rikkinen 1996, 9-13.) Luvuissa 2.2.1 ja 2.2.2 sanoin laskevani kulttuuriseksi kaiken, mitä haastattelemani lukiolaiset määrittelevät etnisiin, uskonnollisiin, kielellisiin tai kansallisiin kulttuureihin liittyvillä ilmaisuilla (vrt. Hall 1999, 19). Jako vaikutti Euroopan unionin MEDIA-ohjelman tavoitteisiin nähden oleelliselta, realistiselta ja toimivalta. Tavoitteeni oli katsoa, minkälaiden asioiden kautta näistä eroista puhutaan.

Loppujen lopuksi erontekopuheet painottuivat vahvasti kansalliskulttuurisiin erontekoihin. Kielelliset kulttuurit eivät helsinkiläislukiolaisten puheissa erottuneet kansallisista kulttuureista lainkaan. Päinvastoin ne määriteltiin usein oleellisiksi elementeiksi kansallisten kulttuurien kuvauksessa, ja tällaisten rajojen ylittäminen jäsenyyttä lukiolaisten puheista usein negatiivisesti. Uskonnosta ei puhuttu missään vaiheessa, ja muut kuin kansallisiin kulttuureihin liitetyt etniset ilmaisut olivat etenkin elokuvaan liittyvissä puheissa erittäin vähäisiä. Toisaalta en myöskään sen kummemmin kysynyt muista kuin kansalliskulttuurisista eroista ja etnisyyksistä.

Puheiden vähäisyyden vuoksi etnisistä eronteista on turha tehdä suuria tulkintoja. Vähäisistä puheista jäsenyyttä kuitenkin yksi selkeä piirre: tuttuuden vaikutus. Yhdysvalloissa ja osin myös Isossa-Britanniassa kuvattuja elokuvia tai tv-sarjoja luonnehdittiin positiivisesti niiden "luonnollisen monikulttuurisuuden" vuoksi. Samaa ei lukiolaisten mielestä löydy esimerkiksi Suomesta. Kun mainituissa konteksteissa on totuttu näkemään erilaisuutta, ainakin kulissina, siitä on tulkintojeni mukaan tullut arkijärjen mukaista (Gordon & Lahelma 2003, 284-285; Horsti 2000, 141). Sen sijaan Suoraan seinään -elokuvanäytteessä nähty saksanturkkilaisuus oli monista hämmäntävää. Ne haastatelluista, jotka tiesivät Saksan suuresta turkkilaisvähemmistöstä, eivät kyseenalaistaneet

turkkilaisuutta Saksassa sinänsä. Sen sijaan vähemmistön elämästä kertova elokuva ja sen suuri suosio Euroopassa herättivät muutamissa haastatelluista hämmennystä. Hämmennyksen aiheet liittyivät ennen kaikkea siihen, miten aiheesta oli riittänyt elokuvaksi asti ja keiden keskuudessa elokuva oli noussut niin suosituksi. Tässä kohtaa sivuttiin myös kielen ja muun kuin kansalliskulttuurisen etnisyyden yhtymäkohtia. Muutamia hämmensi "ei-saksalaisen näköinen ihminen" puhumassa saksankieltä. Tulkitsen puheita samanlaisesta maantieteellisen poikkeaman näkökulmasta kuin luvussa 5.2.1: kun elokuvan teema tai sen hahmot eivät olleet lukiolaisten hahmottamien, usein maantieteeseen perustuvien kansallisten ja kielellisten rajojen mukaisia, ne olivat ikään kuin väärällä paikalla (vrt. Gordon & Lahelma 2003, 276; Kivikuru 2001, 9).

Mainitut kulttuuriluokitusten ylitykset ja ”väärällä paikalle olemiset” eivät saaneet sinänsä negatiivisia määreitä. Tulkitsen ne enemmän hämmäntäviksi, koska ne poikkesivat totutusta. Toki tässä kohtaa voi myös pohtia, onko kaukainen erilaisuus, esimerkiksi yhdysvaltalaisen teosten paikoin näkyvämpi monikulttuurisuus, helpompi aihe kuin läheinen kulttuurinen moninaisuus ja läheisemmät etniset vähemmistöt (vrt. Horsti 2000, 147-149; luku 5.5). En lähde tulkitsemaan nuorten puheita esimerkiksi rasistisiksi tai suvaitsemattomiksi. Se olisi puhedein pienen määrän vuoksi perustelematonta tai jopa tarkoitushakuista. (Vrt. Suurpää 2002, 28.) Hämmennys kertoo mielestäni enemmän helsinkiläislukiolaisten kuluttaman audiovisuaalisen kulttuurin totutuista kuvastoista. Euroopassa tehtyjä teoksia on totuttu jäsentämään pitkälti kansalliskulttuurilla eronteoilla. Moninaisempi etnisuus lienee nuorten aiemmin kohtaamissa Euroopassa tehdyissä elokuvissa ja tv-sarjoissa vähäistä.

Keskityn vielä hetken kansalliskulttuurisiin erontekoihin sekä niihin liittyvien puheiden eri tasoihin. Lopulta päästään käsiksi myös siihen identiteetinippuun, jonka kautta tarkastelen sekä kolmatta tutkimuskysymystäni että koko pro gradun tutkimusongelmaa. Millaisista puheista jäsenyksi esimerkiksi *avoimuutta uudelle kulttuuriselle tiedolle?*

#### **5.4.1 Kansalliskulttuuriset eronteot jyräävät**

Hannele Rikkinen (1996, 57) kirjoittaa mielikuvatutkimuksensa tuloksista seuraavasti: "Euroopan sijainti kartalla, maanosan maantieteellinen monimuotoisuus ja alueelliset erot kansallisine erityispiirteineen korostuvat (helsinkiläisten korkeakouluopiskelijoiden Eurooppa-) määritelmässä." Tilanne näytä kymmenessä vuodessa juuri muuttuneen. Kansalliskulttuuriset ja niihin liitetyt kielelliset stereotyytit tuntuvat käyvimmiltä keinolta luokitella ympäröivää maailmaa. Niiden poissulkevuus olettaa kansallisuuksien sisäistä homogeenisuutta, ja tämän työn näkökulmasta ne ulottuvat määrittelemään myös elokuvateoksia. (Vrt. Hall 2003/2000, 263-264; Hall, 2003/1995, 90; Gordon & Lahelma 2003, 272 ja 288; Helve 2002, 21-23.)

Olin jo ennen haastatteluja ajatellut tarkastella, kuinka annettuina kansalliskulttuuriset stereotyyppit otettaisiin. Aiempien identiteettitutkimusten ja -teorioiden näkökulmasta juuri kansalliset ja kansalliskulttuuriset määreet pysyvät sitkeästi konstruktivisuuden ulottumattomissa. Vaikka esimerkiksi sukupuolisten stereotyyppien konstruktivisuus ja konstruktoiden purkaminen on yhä arkipäiväisempää, kansalliskulttuuriset eronteot jätetään useimmiten kyseenalaistamatta. (Vrt. Kivikuru 2000, 21-24; Fornäs 1998, 258; Seppänen 2000, 32-33). Yhtä annetuilta ne näyttäytyvät myös omissa haastatteluissani. Sen vuoksi pidän kiinni luvun 2.2.2 jäsenyksistäni, joissa käsitän Euroopan sisäiset kulttuurierot pitkälti kansalliskulttuurisiksi. En siis lähde kyseenalaistamaan tai liikaa problematisoimaan tätä määritelmää sinänsä. Jatkon analyysin kannalta olennaisinta on kansalliskulttuuristen erontekojen käyttö, ei se miten ne kaiken kaikkiaan rakentuvat.

Tarkastelen, millaisissa haastattelupuheissa stereotyyppit pyyhkivät yksilöt alleen ja millaisissa puheissa kansalliskulttuuriset eronteot jäsenyivät lukiolaisten arjen tasolle ja konkreettisesti kiinnostaviksi (vrt. Hall 1999, 123-124; Rikkinen 1996, 11-13). Tällainen arkinen ja konkreettinen tarkastelu on lähempänä myös MEDIA-ohjelman tavoitteita (luku 2.2.1). Sitäkään ei käy kieltäminen, että kulttuuristen erojen monimuotoisuudesta huolimatta Eurooppa on täynnä kansalliskulttuurista arkea. Tarkoitan yksinkertaistaen sitä, että kasvaminen Suomessa sosiaalista minut ainakin jossain määrin erilaisiin tapoihin kuin esimerkiksi kasvaminen Puolassa. Se ei määrittele minua kokonaan, mutta esimerkiksi koulujärjestelmän tiedollinen prässä sekä kansallisiksi nimetyt rituaalit voivat määritellä tekemisiäni. Siksi kansalliskulttuuriset määreet ovat mielenkiintoisia ja tarkastelemisen arvoisia.

Koska kansalliskulttuurisia erontekoa käytettiin haastattelupuheissa voimakkaasti arvottavina ja perustelevina määreinä, tärkeintä on tästä eteenpäin, milloin jokin muu seikka nousi niitä tärkeämmäksi. Milloin esimerkiksi negatiiviset Saksaan ja Saksassa tuotettuihin audiovisuaaliteoksiin liittyvät määreet unohtuivat? Minkälaisen identiteettinipun osien kosketuksissa kävi niin, että kansalliskulttuuriset stereotyyppit eivät riittäneet selityskeinoksi? Milloin kulttuurisista eroista haluttiin tietää lisää? Valitsemani näkökulma tarkoittaa myös sitä, että esimerkiksi lukiolaisten vahva näkemys itsestään suomalaisina ei asetu tässä työssä purettavaksi. Identiteettinipun suomalainen osa tai sen rakentuminen ei ollut lukiolaisten puheissa neuvoteltava seikka. Jätän syvemmän analyysin kyseisestä tuloksesta syrjään senkin vuoksi, että koko tutkielman tavoitteena on tarkastella, onko elokuvilla voimaa tuoda muiden Euroopan maiden ihmisiä lähemmäs helsinkiläislukiolaisten arkea. Tarkastelun kohteena on Euroopassa tehtyjen audiovisuaaliteosten mahdollisuus tarjota lukiolaisille uutta kulttuurista tietoa Euroopasta (MEDIA2007 2004, 2). Lukiolaisten vahva kokemus itsestään suomalaisina vahvistaa myös sitä näkemystä Euroopan monikulttuurisuudesta, että kansalliskulttuurisia erontekoa purkava eurooppalainen ulottuvuus on ainakin haastattelupuheista kaukana. En siis edelleenkään käsittele kansalliskulttuuristen erontekojen uudelleen konstruoinnin mahdollisuutta. Käsitelen erontekojen positiivisia ja negatiivisia käyttövoimia elokuvakulutuksessa.



#### 5.4.2 Fiksut eurooppalaiset tekevät huonoja elokuvia

Ennen paluuta Euroopassa tehtyihin elokuvaan nostan esiin muutaman kansalliskulttuurisiin erontekoihin liittyvän puhtavan. Keskityn vielä tässä luvussa käsityksiä sisältäviin puheisiin, sillä niiden osuus haastatteluissa sekä niiden riittoisuus analyysin näkökulmasta on merkittävä. Binaarisesta parista Eurooppa–Yhdysvallat jäsentyy nimittäin seuraava lisäristiriita, joka tuntuu oleelliselta myös EU:n MEDIA-ohjelman kannalta. Paitsi elokuvien laatua ja luonnetta myös ihmisten ominaisuuksia perusteltiin kansalliskulttuurisilla mielikuvilla, jopa kansanluonteen käsitteellä (Rikkinen 1996, 9). Esimerkiksi "suomalaisten synkkyys ja valittaminen on mennyt elokuvainkin", ja "espanjalaiset osaavat ottaa elokuvatuotannon muita Euroopan kansoja rennommin". Tämä ei ole edellisiin lukuihin nähden uutta. Sekään ei ole aiempiin tutkimuksiin nähden uutta, että kun rinnakkain asetetaan koko Eurooppa ja Yhdysvallat, Eurooppa saa viisauden ja sivistyksen määreitä ja Yhdysvallat leimataan yksinkertaiseksi ja tyhmäksi. (Vrt. Gordon & Lahelma 2003, 284-285; Minkkilä 2000, 55-57.) Mielenkiintoisinta on, miten ihmisiin liittyvät ja elokuvaan liittyvät puheet eroavat toisistaan.

Tämän tutkielman haastattelupuheissa yleisimmät binaariset määreet Euroopan ja Yhdysvaltojen välillä rakentuivat niin, että yhdysvaltalaiset ihmiset määriteltiin tyhmiksi ja elokuvat taatun viihdyttäväksi. Eurooppalaiset ihmiset taas määriteltiin fiksuiksi ja kiinnostaviksi mutta elokuvat huonoiksi ja ankeiksi. Ääripäät lakaisevat toki alleen Euroopan sisäiset stereotyyppit ja Yhdysvaltojen moninaisuuden. Tärkeintä on, että vasta vastakkainasettelu toi mukanaan viisauden ja tyhmyyden vahvat jaot. Asia näyttää samalta myös aiempien tutkimusten näkökulmasta. Gordon ja Lahelma (2003) selvittivät Yhdysvaltoihin liittyviä mielikuvia sinänsä ja saivat vastauksiksi yhtä paljon positiivisia ja negatiivisia määreitä. Minkkilän (2000) haastattelemat nuoret taas vertasivat Eurooppaa ja Yhdysvaltoja toisiinsa, ja tuloksena oli Euroopan vahva sivistys Yhdysvaltojen vahvaa tyhmyyttä vastaan.

Suurin osa haastateltavistani puhui hyvin positiivisesti Yhdysvalloissa tehdyistä suosikkielokuvistaan, kunnes mukaan tuli puhe Euroopassa tehdyistä elokuvista. Sama asia toisinpäin toimi niin, että monen Euroopan valtion audiovisuaaliteoksia määriteltiin negatiivisin kansalliskulttuurisin ilmaisuin, kunnes puheet siirtyivät vertailemaan koko Eurooppaa Yhdysvaltoihin. Tutkielmani ei tarjoa suoria vastauksia siihen, mistä tällainen pitäisi-puhetapa loppujen lopuksi tulee, toisin sanoen se, että Euroopassa ja Yhdysvalloissa tehdyistä elokuvista puhutaan kokemusten ja stereotyyppien tasoilla eri tavoin. On vaikea kuvitella, että Euroopassa tehdyt elokuva haastattelujeni aiheena olisivat yksin saaneet aikaan tällaisia painotuksia. Varsinaisiin elokuvien kulutusvalintoihin stereotyyppit ei kuitenkaan tunnu vaikuttavan, eivät Suomessa eivätkä muualla Euroopassa (luku 5.3; Suomen elokuvasäätiö 2004, 6; European Cinema Yearbook 2004). Elokuvakulutukseen ei tunnu vaikuttavan myöskään se, että nuorten poliittinen Yhdysvaltain vastaisuus on noussut viime vuosina merkittävästi.

Euroopan elokuvateollisuuden näkökulmasta ei ole mitenkään autuaaksitekevää, että helsinkiläislukiolaisten puheista jäsentyy tällainen Eurooppa–Yhdysvallat-jako. Vaikka binaarisuus näin päin ei tee Euroopasta Yhdysvalloille alisteista, se tuottaa toisenlaisia arvottavia stereotyyppioita (vrt. Aiello 2005, 15-16, 18; Bergfelder 2005, 324). Lisäksi jos Euroopan elokuvatuotanto leimautuu kovin älylliseksi, väitän sen olevan ainakin helsinkiläislukiolaisten näkökulmasta luotaantyöntävä vaihtoehto (luku 5.3). Onneksi konkreettinen maailma ei ole näin yksinkertainen, ei Euroopan eikä Yhdysvaltojenkaan sisäisten erojen näkökulmasta. Euroopassa tehtyjen elokuvien markkinoinnissa ja "eurooppalaisten nuorten eurooppalaisiksi katsojiksi kouluttamisessa" käytetään toivottavasti muitakin kuin binaarisia argumentteja. (vrt. Aiello 2005, 13-14 ja 20; luvut 5.4.5 ja 5.5).

Mielikuvapuheiden jälkeen päästään vihdoin puheisiin, joita ei leimaa kansalliskulttuurinen ennalta annettuus ja arvottavuus. Kyse on puheista, joita ei leimaa sana "perus". Toisin sanoen asioita ei enää määritellä niin perus-joksikin, että ne voi perustella palauttamalla ne perusstereotyyppioiksi. Kun haastattelutilanteissa päästiin henkilökohtaisempiin puheisiin ja asiayhteyksiin, myös mediavälitteisiin sellaisiin, ihmiset alkoivat kiinnostaa. Elokuva- ja ihmispuheiden vertailun näkökulmasta on silti mielenkiintoista, että kun keskusteluissa nousi esiin räikeimpiä ihmisiin liittyviä stereotyyppioita, niistä tehtiin lopulta vitsi. Tulkitsen tällaisen vitsailun ja kuittailun haastattelutilanteiden näkökulmasta niin, että nuoret halusivat osoittaa tietoisuutensa stereotyyppioista: kaikki kyseisen leiman alle sattuvat ihmiset eivät tietenkään ole tällaisia (Gordon & Lahelma 2003, 296). Sen sijaan kun puhuttiin elokuvista, stereotyyppiat käsiteltiin pitkälti vakavalla naamalla. Niihin ei liittynyt läheskään yhtä voimakasta tarvetta osoittaa stereotyyppia yleistyksiksi ja vitsi vitsiksi, pikemminkin päinvastoin. Tulkitsen, että muita ihmisiä sinänsä arvostetaan, ja sen vuoksi yleistävät määritelmät halutaan myös kyseenalaistaa. Sen sijaan Euroopassa tehtyihin elokuvaan ei liity tällaista lähtökohtaista arvostamista, eli elokuvia voi leimailla suruttomammin.

### 5.4.3 Henkilökohtaisuus kouruttaa

T16a: *"Tai silleen tavallaan, kun mun mielestä mä en oo nähny ikinä sellasta eurooppalaista leffaa, joka kertois eurooppalaisista nuorista. Tai jotain muit kun suomalaisii... Paitsi joku Ruotsin Fucking Åmål ja joku tämmönen. Mut sekin on jo tosi lähellä tavallaan."*

T16b: *"Niin."*

T16a: *"Et mun mielest ois tosi kiva nähä just jotain niinkun, vaik italialaisten nuorten elämää tai elämästä kertova leffa."*

T16b: *"Mä en oo ikinä nähny italialaista leffaa!"*

*"Il Postino. Mut sekään ei oo kyl nuorista."*

T16b: *"Et ne on tavallaan kaikki sellasii vakavampii ja sellasii, aikuisten elokuvia."*

T16a: *"Mut tota, kyl aina kuitenkin tykkää eniten, tai eniten jää mieleen ne leffat, mitkä on nuorista. Tai mis on muuten sellasii mieleen jäävii nuorii."*

T16b: *"Niin."*

T16a: *"Silleen, ne on aina jotenkin parempia vaan. Sit loppujen lopuks."*

Sekä haastattelutilanteissa että haastattelujen ensimmäisillä lukukerroilla tuntui, että puheet Euroopassa tehdyistä elokuvista ja niiden hahmoista sisälsivät vain kansalliskulttuurisia stereotyyppioita. Hahmot olivat "sellasia ihanan ranskalaisia" tai "pukeutuivat perusbrittiläisittäin". Heidän toimintaansa ja koko elokuvakokemusta perusteltiin kansalliskulttuurisilla määreillä. Tarkemmin lukemalla alkoi kuitenkin jäsenyä, että kun joku hahmo ja hänen tarinansa todella kiinnostivat, essentialistiset kansalliskulttuuriset jäsennykset putosivat pois. Näin kävi sekä Yhdysvalloissa että eri Euroopan maissa tuotetuissa elokuvissa. Kansalliskulttuurisia erontekoa ei käytetty enää selittämiseen, vaan etusijalle nousivat itse hahmo ja sen yhteydet katsojaan. Hahmoja tai muita elementtejä haluttiin ymmärtää paremmin. Kun jonkinlaisen yhteisyyden havaitseminen mahdollisti jonkinasteisen emotionaalisen eläytymisen, yhteisyys nousi erontekoa tärkeämmäksi. Erilaisuus tai erontekoihin liittyvät stereotyyppiat eivät enää riittäneet selittäviksi tekijöiksi. Tällaisessa henkilökohtaisuuksiin siirtymisessä ei ole kyse pelkästä käsityspuheiden ja kokemuspuheiden erosta (vrt. Laine 2001, 37). Lukiolaisten elokuvapuheista jäsenyi nimittäin myös reilusti kokemuksia, joissa elokuva ei ollut tarjonnut mitään niin henkilökohtaista, että se olisi lopulta jäänyt mieleen saati koskettanut.

Yleisimmin puhutelleet henkilökohtaisuudet liittyivät haastateltujen puheissa ikään, sukupuoleen ja ihmissuhteisiin. Niiden kautta myös kansalliskulttuuriset ja etniset eronteot näyttäytyivät huomattavasti monimuotoisempina ja haastavimpina. Asioista puhuttiin aina ensin henkilökohtaisuuksien ja vasta sitten muiden erontekojen kautta. Erontekoa käsiteltiin yhteisyyksien näkökulmasta. Esimerkiksi haastatteluissa käyttämistäni elokuvanäytteistä jäätiin pohtimaan rakkaustarinan jatkumista. Muutama kiinnitti huomiota erilaiseen musiikkiin ja sen rooliin elokuvan hahmojen elämässä. Toiset miettivät nuoren naisen asemaa kahden kulttuurin välissä. Aiempiin kokemuksiin liittyvistä puheista jäsenyi samanlaisia yksittäisten elokuvahahmojen tarinoita ja suhteita muun muassa kouluun, perheeseen ja ystäviin. Iällä määriteltiin vahvasti ennen kaikkea elokuvan tai tv-sarjan aiheen koskettavuutta. Moni pohti aiheiden ajankohtaisuutta itselleen. Myös tärkeäksi koettua huumoria arvioitiin usein sillä perusteella, minkä ikäisille sen katsottiin olevan suunnattu. Toisin sanoen pohdittiin, onko elokuva minulle vai ei. Muun ikäisistä elokuvahahmoista kiinnostivat erityisesti saman sukupuolen tarinat. Esimerkiksi Bridget Jones -elokuvista tuli "itsetuntoa kohottava naisellinen olo", ja suosittu gansterielokuva "kertoi koskettavasti miesten haaveista"; toisinpäin tällaisia elokuvia pidettiin lähinnä tylsinä. Tulkitsen tällaisten jakojen liittyvän muun muassa audiovisuaaliteosten emotionaalisen realismin arvioimiseen (luvut 5.1 ja 5.1.1).

Muun kuin elokuvapuheen tasolla nuoret määrittivät itsensä sekä muut ikäisensä eurooppalaiset nuoret eräänlaiseksi uudeksi sukupolveksi. Jos kielitaitoa riittää, heillä on mahdollisuus ja halu

matkustaa sekä pelit ja vehkeet seurata, mitä muissa maissa tapahtuu. (Vrt. Helve 2001, 34-35; Minkkilä 2000, 60 ja 88.) Tämän ei välttämättä tarvitse olla vastakohtaista niihin tutkimustuloksiin nähden, jotka puhuvat nuorten kansallisen sitoutumisen kasvusta (Myllyniemi 2004, 32-34; EU Valkoinen kirja 2002, 72; Hermonen 2001, 12). Tutkielmani haastatteluista välittyi vahva halu kertoa itsestä ja kuulla muista, toisin sanoen vaihtaa kansalliskulttuurisia erilaisuuksia identiteettinipun yhteisiksi katsottujen osien kautta.

Hyvä kysymys kuuluu, miksi edellä mainittu erojen mielenkiintoisuus ulottuu niin vähän helsinkiläislukiolaisten Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutukseen. Väitän, että luvussa 5.3 käsitellyn kulutusseulan läpäiseminen ei vielä riitä. Elokuvalta tarvitaan myös henkilökohtaista koskettavuutta. Tämä on erityisen tärkeää Euroopassa tehtyjen ja siksi vieraammiksi arvioitujen elokuvien suhteen. Kytömäen ja Savisen (1993, 42-44) mukaan katsoja arvioi myös fiktiivistä maailmaa oman arkielämänsä sekä sen kokemusten ja tietojen avulla. Jos elokuva tuntuu jo lähtökohtaisesti vieraalta eikä sen koeta tarjoavan mitään henkilökohtaisesti tuttua, se on helppo hylätä. Jos katsojalla ei ole keinoja suhteuttaa elokuvaa joko omaan elämäänsä tai aiempiin audiovisuaalisiin kokemuksiin, se ei tarjoa älyllisiä eikä emotionaalisia tunne-elämyksiä.

Tulkitsen, että aiheeltaan kaukaisempiakin mutta muuten tuttujen konventioiden mukaan eteneviä yhdysvaltalaisuutantoja on helpompi katsoa. Ne tarjoavat jos ei tuttua sisältöä niin ainakin kohtuullisen tutun muodon, jota voi arvioida sitten vaikka ylemmyyttä tuntien. Tässä kohtaa "amerikkalainen katsomiskompetenssi" on toimivat käsite ilmiötä kuvaamaan (Aiello 2005, 7-8, 12-13, 18 ja 21-22; Bergfelder 2005, 325). Sen sijaan Euroopassa tehdyiltä elokuvilta vaaditaan huomattavasti suurempaa emotionaalista ja tarinallista kosketusta. Jos muoto on vieras, sisällön ja kerronnan rooli mukanaan tempaavina elementteinä kasvaa. Jos katsojalla ei ole omia välineitä elokuvakokemuksessa tärkeiksi nousevien hahmojen ja heidän tarinoidensa arviointiin, vieras muoto on viimeinen niitti. Euroopassa tehtyjen elokuvien kohdalla käy usein niin, että empiirinen realismi nousee emotionaalisen realismin yli. Tämän tutkielman näkökulmasta arvioinnin välineet ovat useimmiten ikä ja sukupuoli sekä niihin liittyvät teemat (vrt. Suoninen 2004, 73).

#### **5.4.4 Jalat maahan. Mitä on Euroopassa tehtyihin elokuvaan eläytyminen?**

*P18: "Se on outoo, kun äsken noi kaks leffaa, mitä me katottiin. Niin just mä kokoajan avauduin, kuinka hieno tunnelma ja kuinka ihania elokuvia ne varmaan on, niin tota, se oli just siks, koska jotenkin, mä just näkisin itteni esimerkiks just siellä. No okei toi oli nyt vähän liian hevarimainen toi keittiö, tommonen ihme synkkä eurooppalainen itsaripaikka, mut kuitenkin. Tai se oli outoo, kun ekat kymmenen sekuntii, mä olin et okei, nyt mä nukahdan. Mut sit mä aloin kattoon tarkemmin, niin siin olikin semmonen tosi maanläheinen, miten mä sanoisin, semmonen tosi lepposa tunnelma."*

Suoraan seinään -elokuvanäytettä koskevat sitaatti on pojalta, joka sanoi vihaavansa saksankieltä ja saksalaisia elokuvia. Sitaatti on siinä mielessä poikkeus, että tytöt olivat usein poikia joustavampia elokuvakäsitystensä ja -kokemustensa rajankäynnissä<sup>51</sup>. Sitaatti on kuitenkin hyvä esimerkki edellä käsitellyistä henkilökohtaisuuksista. Lisäksi sillä voi kuvata eläytymisen käsitteen muokkautumista koko tutkimusmatkani myötä. Otin Kytömäen ja Savisen (1993, 40-41) televisiopuheiden analyysissä käyttämän eläytymisen käsitteen osaksi työhypoteesiani, koska ajattelin sen olevan toimiva työkalu tarkastella helsinkiläislukiolaisten arjen ja Euroopassa tehtyjen elokuvien leikkauskohtia. Eläytymisessä arkielämän tulkintarepertuaareja käytettäisiin fiktiivisten tilanteiden arviointiin. Olin valmistautunut tarkastelemaan, miten lukiolaiset peilaavat omaa arkeaan elokuvien esittämiin hahmoihin ja tilanteisiin. Pohdin ennakkoon myös sitä, syntyykö tällaisten peilaamisten avulla omien kulttuuristen kuulumisten kyseenalaistamista. Entä hankitaanko elokuvista tietoisesti uutta kulttuurista tietoa? Haastattelujen myötä kävi selväksi, että tiedon haku elokuvista saati tietoinen ajatus oman arjen peilaamisesta fiktioiden maailmoihin eivät liity Euroopassa tehtyjen audiovisuaaliteosten kuluttamiseen. Tällaisista teemoista ei syntynyt juttua. Lisäksi silloin kun Euroopassa tehdyn elokuvan ääreen satutaan, on yksi ja sama mitä se sisältää, jos itse elokuva ei tempaa mukaansa. Työni keskiöön nousivat lopulta ne reunaehdot, joiden täytyessä Euroopassa tehdystä elokuvasta kiinnostutaan ja joiden kautta niihin voi olla mahdollista eläytyä.

Vasta sitten, kun elokuva tempaa mukaansa ja murtaa Euroopassa tehtyjä teoksia kohtaan tunnetut negatiiviset ennakkoluulot, vasta sitten päästään todellisen kiinnostuksen äärelle ja koskettaviin kokemuksiin. Ja vasta tämän jälkeen päästään pohtimaan omaa arkea. Näin eläytyminen ei ole tässä tutkielmassa suoranaista kulttuuristen rajojen käyntiä; tällaisista teemoista pitää tehdä tarkempien haastattelujen avulla jatkotutkimusta. Sen sijaan eläytymisestä tuli niiden identiteettinipun osien tarkastelua, joissa yhteisyydet nousivat erontekojä tärkeämmiksi ja mahdollistivat eläytymisen. Tämä lienee lopulta eräänlainen kehäpäätelmä, sillä koko eläytymisen käsite edellyttää audiovisuaaliteokselta tunnistettavia elementtejä (Kytömäki & Savinen 1993, 42-46). Olin kuitenkin ajatellut, että kokemuksia ja tunnistettavia elementtejä olisi olemassa edes sen verran, että todellisten arkisten vertailujen äärelle olisi mahdollista päästä. Näin ei tapahtunut, vaan tutkielman keskiöön nousi, miten Euroopassa tehtyjen elokuvien kokemuksia voisi syventää. Miten Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutuksella voisi olla jonkinlaisia yhteyksiä MEDIA-ohjelman nuorisotavoitteisiin?

Pienet eläytymisestä syntyvät kosketuspinnat ovat erityisen tärkeitä siitä näkökulmasta, että sitä kautta uudet kokemukset tulevat artikuloituiksi henkilökohtaisemmin. Tällaisen artikuloinnin tärkeydestä puhuu myös mediatuotteiden ja identiteettien suhteita tutkinut Rousiley Celi Moreira Maia (2001, 38-40). Jotta erilaiset kulttuurisidonnaiset mediatuotteet eivät jäisi vain tuottajakulttuurinsa identiteettien

---

<sup>51</sup> Yksityiskohtana mainittakoon, että olin ajatellut näyttää ensin Suoraan seinään ja vasta sitten Amélie -elokuvanäytteen, jotta pojat eivät tylsistyisi Amélien sokerisuudesta. Kävikin niin, että Amélie vetosi erityisesti poikiin, ja erityisesti pojat tuomitsivat Suoraan seinään -näytteen sekä muodollisesti että sisällöllisesti ahdistavaksi. Tyttöjä Suoraan seinään ei ahdistanut samassa määrin.

vahvistajiksi, niiden vastaanottajien täytyy kierrättää tarjotut ainekset oman elämänsä kautta. Tämän tutkielman näkökulmasta kyse on yksinkertaistaen niistä seikoista, joiden myötä eri Euroopan maissa tuotetut elokuvat voisivat koskettaa muuallakin kuin kotimaissaan (vrt. Henning & Alpar 2005, 234-235). Jos näin tapahtuisi, kyse olisi muustakin kuin kaukaisesta erilaisuudesta. Muustakin kuin relativistisesta erilaisuudesta? Haastattelupuheita lukiessa näin tapahtuu harvoin, ja se edellyttää Euroopassa tehdyltä elokuvalta paljon. Esimerkiksi venäläistaustainen tyttö, joka torjui Suoraan seinään -elokuvanäytteen sen visuaalisen vierauden ja ahdistavuuden vuoksi, jätti koko elokuvan pohtimisen siihen. Sen sijaan venäläistaustainen poika, joka kiinnostui elokuvan tarinasta, jätti visuaalisuuden kommentoimatta ja alkoi kysellä lisää elokuvan hahmojen tarinoista ja taustoista. Hän vertasi toista päähenkilöä itseensä ja ryhtyi kertomaan omista kokemuksistaan (ks. liite 2<sup>52</sup>). Paitsi edellisten tapausten myös useiden muiden haastattelupuheiden kautta tulkitsen, että tärkein elokuvan sisältöön liittyvä ja eläytymistä edistävä tekijä on elokuvan henkilögalleria. Näyttelijöiden ja roolihahmojen uskottavuus nousi yhdeksi tärkeimmistä helsinkiläislukiolaisten hyvälle elokuvalla asettamista kriteereistä. Aiempien tutkimusten näkökulmasta juuri ne hahmot, joihin eläydytään, määritellään sekä emotionaalisesti että empiirisesti uskottavimmiksi. (Suoninen 2004, 73; Kytömäki 1999, 30; Kytömäki & Savinen 1993, 42-43 ja 49; luvut 5.1-5.1.2.)

Vaikka audiovisuaaliteosten henkilöahmot nousevat keskeisimmiksi eläytymistä edistäviksi tekijöiksi, niiden rinnalle nousee seikka, jonka ymmärrän erittäin tärkeäksi EU:n MEDIA-ohjelman tavoitteiden kannalta. Tässä on kyse niistä luvussa 5.3 käsitellyistä haastattelupuheista, joiden perusteella tulkitsen, että helsinkiläislukiolaiset eivät jollain tavoin koe riittävänsä Euroopassa tehtyjen elokuvien katsojina. Ajatus liittyy eläytymisen ja erilaisten lajityyppien keskinäisiin suhteisiin. Kytömäen ja Savisen (1993, 51-54) mukaan esimerkiksi kepeä fiktiio ja vakavampi draama tarjoavat katsojilleen erilaisia eläytymisen mahdollisuuksia. Katsoja tekee lopulliset valinnat toki itse, mutta tarjolla on aina tietty määrä valintoja. Kyse on siitä, että mitä "empiirisesti epärealistisempaa" fiktiota katsotaan, sitä tärkeämmäksi sen vastaanotossa nousee emotionaalinen eläytyminen. Sen sijaan vakavampaan draamaan liittyy paitsi emotionaalisen eläytymisen tärkeys myös mahdollisuus sijoittaa teos laajempaan taiteelliseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin.

Teoksen sijoittaminen laajempaan taiteelliseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin on usein hyvinkin tärkeää, jotta teoksen voi ymmärtää ja kokea monipuolisemmin. En pane mutkia suoriksi ja väitä, että Euroopassa tehtäisiin vain draamallista taidetta ja Yhdysvalloissa vain humoristista viihdettä. Se pitää kuitenkin paikkansa, että merkittävä osa EU:n MEDIA-ohjelman tukirahoja saaneista pitkistä elokuvista on jonkinasteista draamaa. Jos ajatellaan, että tällaisen draamaan vastaanottamisessa olisi

<sup>52</sup> Listasin liitteen 2 elokuvanäytekuvausten loppuun hyvinkin sekalaisen joukon määreitä, joiden kautta oletin kulttuurisista eronteista sekä eläytymisestä puhuttavan. Henkilöt ja heidän suhteensa nousivat ehdottomasti tärkeimmiksi. Jätin liitteen listat alkuperäiseen asuunsa, jotta niiden avulla voisi tarkastella, minkälaisiin asioihin henkilöiden lisäksi olisi ollut mahdollista kiinnittää huomiota. Näytteisiin liittyvissä haastattelupuheissa on kyse spontaaneista reaktioista. Ne ovat kiinnostavia juuri siksi.

hyödyllistä paitsi eläytyä hahmojen tarinaan myös ymmärtää tarinan kontekstia, törmätään ainakin tulkinnallisella tasolla niihin helsinkiläislukiolaisten puheisiin, joissa Euroopassa tehtyjen teosten ymmärtämiseen tarvittaisiin enemmän tietoa. Tekemäni tulkinta tuntuu pätevältä myös siitä näkökulmasta, että henkilökohtaiset suhteet ja henkilökohtainen tieto lisäävät lukiolaisten kiinnostusta tutuissa Euroopan maissa tehtyihin elokuviin. Näin elokuvista sanotaan saatavan huomattavasti enemmän irti. Lähes kaikki haastatellut puhuivat myös siitä, että jos jossain maassa olisi asunut, siellä tehtyjä teoksia ymmärtäisi ihan eri tavalla. Allekirjoitan väitteen myös omien kokemusteni perusteella.

Lajityypin ja eläytymisen yhteispeli kiteytyy siihen, että jos Euroopassa tehdyn draamaelokuvan hahmot tai tarina eivät vetoa emotionaalisesti, elokuvasta ei saa myöskään ymmärtämisen iloa eli älyllisen tunne-elämyksen mahdollisuutta. Kerronnan rakenteesta tai teknisestä toteutuksesta voi toki nauttia, mutta tätä syvempi elämys vaatisi taitoa sijoittaa elokuva laajempaan taiteelliseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin. Lukiolaisten arjen näkökulmasta yhteiskunnallinen tieto jokaisesta Euroopan maasta on mahdoton yhtälö. Lisäksi taiteellinen tieto on vähäistä sen vuoksi, että taiteellinen konteksti nimeltä Euroopassa tehdyt elokuvat koetaan usein mielenkiinnottomaksi. Sen sijaan yhdysvaltalaiset teokset ja niiden myötä kertynyt yhteiskunnallinenkin tietomäärä ovat sen verran tutumpia, että niistä saa myös suuremman älyllisen nautinnon.

Esimerkiksi edellä esitetystä käy Suoraan seinään -elokuvanäyte. Vaikka näytteen ja elokuvan keskiössä ovat ihmisten tarinat, väittäisin, että ilman minkäänlaista tietoa Saksan turkkilaisvähemmistöstä moni älyllinen tunne-elämys jää elokuvasta saamatta. MEDIA-ohjelman tavoitteissa lienee kyse siitä, että Suoraan seinään -elokuvan katsominen voisi saada katsojan kiinnostumaan myös elokuvan laajemmasta yhteiskunnallisesta kontekstista. Tässä kuvaan astuu seura, jossa lukiolainen elokuvan kuluttaa; pohdin asiaa kouluopetuksen näkökulmasta seuraavassa luvussa. Henkilökohtaisen eläytymisen merkitys nouse silti helsinkiläislukiolaisten puheissa kaikista tärkeimmäksi. Poika, jota Suoraan seinään -näyte kosketti, kiinnostui lisää. Moni muu, jolle näyte ei antanut mitään henkilökohtaista, ei syttynyt. Kun elokuvaa ei voinut sijoittaa juuri muuhunkaan kontekstiin, käteen jäi – tumma vieras kuvanlaatu ja liiaksi koettu empirinen realismi. Saattaa olla, että tällaisten seikkojen vuoksi Amélie-näyte oli helpompi ottaa vastaan. Sanoisin, että Améliessa koko elokuvan ymmärtämisen keskiöön nousee ihmissuhdeymmärrys. Sadunomainen Pariisi elokuvan yhteiskunnallisena kontekstina, niin hassulta kuin rinnastus kuulostaakin, saattoi tuntua helpommin ymmärrettävältä kuin Saksan turkkilaisvähemmistön arki. Lisäksi "Amélien kuvamaailmaa oli valoisa", ja koko elokuvan tavoite oli ohjaaja Jean-Pierre Jeunet'n mukaan saada ihmiset unelmoimaan ja tuottaa hyvää mieltä. Sitäkään ei voi unohtaa, että merkittävin syy lukiolaisten elokuvakulutukselle oli huumorin hakeminen. Sitä ei ihan hetkessä käännetä – eikä mielestäni pidäkään kääntää – pelkäksi älyllisten elämysten tai kulttuurisen ymmärryksen pohdinnaksi.

#### 5.4.5 Uuden kulttuurisen tiedon mahdollisuus? Mitä koulussa voisi tehdä?

Euroopan unionin MEDIA-ohjelman tavoitteissa toivotaan, että Euroopassa tehdyt elokuvat voisivat toimia kulttuurisen ymmärryksen ja tietämyksen välittäjinä erityisesti nuorille eurooppalaisille (EU MEDIA2007 2004; EU Kansalaisuus toimivaksi 2004; EU av-politiikka 2006; EU Kulttuuri2007 2004). Lähdin tarkastelemaan tavoitetta siitä näkökulmasta, että audiovisuaaliteoksen ja sen kokijan suhde ei ole yksiselitteinen prosessi. Pelissä on aina reilusti aiempaa tietoa, kokemuksia ja käsityksiä. Mitä kaukaisemmasta asiasta on kyse, sitä suurempi on mediavälitteisten kokemusten ja nuorten kohdalla myös koulutiedon merkitys. (Esim. Suoninen 2004, 14-15; Gordon & Lahelma 2003, 272-273 ja 293-295; Lundbom 2001, 17.) Lisäksi kulttuurisista käsityksistä ja kokemuksista neuvotellaan jatkuvasti konkreettisten ihmissuhteiden välityksellä. (Esim. Myllyniemi 2004, 32-34; EU Euroopan nuoriso 2002, 4; Suurpää 2002, 24 ja 140-142; Maia 2001, 35-36 ja 38-41; Kivikuru 1998, 325 ja 329.) Kyse on siitä, mitä katsoja tuo elokuvakokemukseen mukanaan ja mitä hän lopulta ottaa siitä mukaansa. Elokuville ei tehdä ihmeitä, mutta niistä voi hyvin saada irtoamaan myös tiedollisia aineksia. Oleellista on, miten ja missä kontekstissa elokuva koetaan sekä mitä sen jälkeen tapahtuu.

Ennen uuden tiedon tarkastelua asetan tietopuheille eräänlaisen kontekstin. Kysyin määrällisessä lomakkeessani avoimen kysymyksen "Mistä saat (sen kummemmin etsimättä) tietoa muiden Euroopan maiden ihmisistä?". Eniten mainintoja sai internet, jota seurasivat eri mediat sekä omat kontaktit. (Taulukko 5-4.) Haastattelupuheiden näkökulmasta asia ei ole ihan näin yksinkertainen. Kun nimittäin kysyin, minkälaisia Eurooppaan liittyviä asioita internetissä tulee vastaan, kysymys oli erittäin vaikea. Mieliin tuli lähinnä euro-valuutan merkkejä tai koulutehtäviin liittyviä tiedonhakuja. Ei Euroopassa tehtyjä elokuvia tai muuta populaarikulttuuria, ei vieraita eurooppalaisia ihmisiä. Toisin sanoen Eurooppa-asia internetissä on pitkälti etsittävää koulutehtävätietoa sekä yhteydenpitoa muutamiin omiin eurooppalaisiin ystäviin. Kun taas kysyin tietoa muiden Euroopan maiden ihmisistä ylipäätään, haastattelupuheissa tärkeimmiksi nousivat omat kontaktit. Heti niiden jälkeen tarjottiin audiovisuaalisia dokumentteja. Tosin yhdellekään haastatellulle ei tullut mieleen yhtään ainutta tällaista dokumenttia.

Käytännössä muita Euroopan ihmisiä koskevan arkitiedon suhteen oltiin hyvin vaativia. Koulusta sanottiin saatavan sinänsä luotettavat perustiedot, ja median asiatietojen perusteella sanottiin muodostettavan käsityksiä. Kaikista parhaita tietoa katsottiin saatavan vain omien kokemusten ja omien kontaktien kautta. Tulkitsen, että haastatellut kokevat tietävänsä varsin vähän muiden Euroopan maiden ihmisistä. Yleistäen voi sanoa, että koulutiedon ja esimerkiksi luvun 4.3 mielikuvien perusteella Euroopan historiallinen kulttuuriperintö on hallussa. Sen sijaan tieto muiden eurooppalaisten elämästä on vähäistä, eikä audiovisuaaliteosten rooli tällaisen tiedon lisääjänä näyttäytyä lukiolaisten suorissa puheissa kovinkaan merkittävänä.



Edelliset vastaukset olivat olettavissa, enkä sinänsä epäile niiden vilpittömyyttä. Elokvapuheiden näkökulmasta tiedon rooli näyttäytyy ristiriitaisena. Ristiriita, jota mietin kieltämättä pitkään, liittyy erityisesti siihen, miten kansalliskulttuurisia määreitä käytettiin (luvut 5.2-5.4.2). Oleellisinta ristiriitaisissa puheissa on tiedon suunta. Kun suunta oli haastatellusta lukiolaisesta elokuvaan, tietoa tuntui riittävän. Elokvassa nähtyjä asioita, ihmisiä, ihmisten luonnetta ja heidän käyttäytymistään selitettiin ja perusteltiin usein kansalliskulttuurisilla määreillä. Monen haastatellun mukaan esimerkiksi näyttämässäni elokuvanäytteissä oli paljon kulttuurisidonnaista tietoa, mutta kaikki havaitut seikat olivat tiedossa ja tuttuja jo etukäteen. Niin kauan kun suunta oli katsojasta elokuvaan, erilaisuuksille löytyi usein selitys.

Sen sijaan kun suunta oli elokuvasta katsojaan, uuden tiedon suhteen oltiin hyvin kriittisiä. Kun esimerkiksi kysyin suoraan, voiko elokuvista tai tv-sarjoista saada uutta arkista tietoa muiden maiden ihmisistä, vastaukset olivat suoria ja kielteisiä. Tämä on siinä mielessä ilahduttavaa, että lukiolaisten mediakriittisyys sekä tietoisuus audiovisuaaliteosten tuotantoprosesseista näyttää haastattelupuheiden tasolla hyvinkin skarpilta. Ollaan kaukana ajoista, jolloin muutama vanhempi ystäväni kertoi ihailleensa ranskalaisia elokuvia niiden taiteellisuuden vuoksi sekä ajatelleensa, että ne kertoivat Ranskasta kaiken oleellisen. Toisaalta lukiolaisten puheet tiedon mahdottomuudesta liittyvät samoihin stereotyyppioihin, joita he itsekin puheissaan käyttävät. Monen mukaan olisi esimerkiksi typerää ajatella, että kaikki saksalaiset ovat nahkahousuisia poliiseja tai että kaikkialla Yhdysvalloissa olisi joko loistelista tai vaarallista. Fiktiivisistä audiovisuaaliteoksista ei siis katsota saatavan uutta kulttuurista tietoa, sillä kaikki kyseinen ja stereotyyppiseksi koettu tieto on jo hallussa. Lisäksi fiktiot ovat aina fiktioita: tarinoiksi käsiteltyjä näkemyksiä, jotka perustuvat tuottajiensa valintoihin.

Varsinaiset ristiriidat nousevat esiin siinä vaiheessa, kun elokuva vie mukanaan eli kun siihen on jollain tasolla mahdollista eläytyä. Jos audiovisuaalisesta kokemuksesta syntyy kiinnostus elämään, joka voisi olla katsojan oma tai ainakin liittyä siihen, asioiden kulttuurisidonnaisuus näyttäytyy eri valossa. Tässä on tutkielmani näkökulmasta se kapea pinta, jonka kautta pelkkä audiovisuaalinen kokemus sinänsä voisi lisätä kulttuurista ymmärrystä. Eläytyminen, joko tarinaan kietoutumisena tai henkilökohtaisena mahdolliseksi kokemisena, on ihmisen kokoinen keino neuvotella kulttuurisista eronteista. Haastattelupuheiden näkökulmasta kyse on muun muassa niistä edellisissä luvuissa käsitellyistä tilanteista, joissa elokuvan hahmot ja heidän tarinansa kiinnostivat henkilökohtaisesti. Silloin kansalliskulttuuriset määreet eivät enää riittäneet tilanteiden ymmärtämiseen. Tällaisissa hetkissä heräsi enemmän kulttuurisia kysymyksiä kuin vastauksia.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Mietin pitkään, onko tällainen tulkinta tuulesta temmattu, kunnes satuin näkemään peräkkäin kaksi Yhdysvaltojen keskilännessä tehtyä elokuvaa. Niihin eläytyminen oli suora piikki omiin stereotyyppioihini, minkä lisäksi hain molemmista aiheista lisää tietoa, jotta ymmärtäisin elokuvia paremmin. Näin laajensin sekä emotionaalista että älyllistä ymmärrystäni.

Esimeriksi rakkaussuhteiden arki eri kansallisuuksien välillä tuntui poikkeuksetta erittäin kiinnostavalta. Annikka Suonisen (2004, 68-69) mukaan nuoret, niin tytöt kuin pojatkin, etsivät fiktiivisistä mediatuotteista yllättävän aktiivisesti sosiaalista tietoa. Erityisesti kiinnostavat oman ikäiset ja vähän vanhemmat hahmot. Tällainen ihmissuhteisiin liittyvä tiedonhaku näkyy hyvin selvästi myös oman tutkielmani haastattelupuheissa. Kulttuuristen erontekojen näkökulmasta se tuntuu melkeinpä parhaimmalta keinolta purkaa stereotyyppisiä puheita. Ihmissuhteiden lisäksi myös ruoka (mitä muuta ihminen tarvitsee?) oli helppo ja riittoisalta vaikuttava puheenaihe. Esimerkiksi Suoraan seinään -elokuvanäytteen ruoanlaittokohtauksesta syntyi kiinnostunutta keskustelua. Ruokakulttuuri kiinnosti jopa niitä, jotka eivät itse näytteestä muuten pitäneetkään. Kyse ei edelleenkään ole siitä, että kansalliskulttuuriset eronteot ja erontekopuheet jotenkin purkautuisivat esimerkiksi ikään tai sukupuoleen liittyvien yhteisyyksien välityksellä (vrt. Hall 1999, 51-56). Kyse on siitä, että näiden yhteisyyksien kautta kansalliskulttuurisia eroja on mahdollista vertailla henkilökohtaisemmalla tasolla.

Tämän pro gradun haastatteluissa edellä esitetyn kaltaiset Euroopassa tehtyihin teoksiin liittyvät eläytymispuheet olivat kuitenkin vähäisiä. Vähäisyydelle on kaksi selkeää syytä. Ensinnäkin haastatelluilla ei ollut paljon kokemuksia Euroopassa tehdyistä elokuvista, ja vielä vähemmän niitä oli koskettaneista Euroopassa tehdyistä elokuvista. Toiseksi haastattelupuheissa ei lopulta ehditty kovin syvälle kosketuspuheisiin, koska teemarunkoni oli laaja ja pyrin selvittämään myös audiovisuaalisesta kokemuksesta etääntymisen syitä. Uuden kulttuurisen tiedon näkökulmasta tarvitaankin jatkotutkimusta, joka keskittyy selkeämmin varsinaisiin elokuvakokemuksiin ja -elämyksiin. On näkökulma sitten Euroopan sisäisissä tai vielä monimuotoisemmissa kulttuurieronteissa, mediavälitteisissä kokemuksissa voi hyvinkin olla voimaa purkaa kulttuurisia stereotyyppioita. Edellytyksenä on, että elokuva koskettaa henkilökohtaisesti. Tällainen käsitysten ja myös mediavälitteisten kokemusten dialogi on merkittävää, sillä käsityksillä on loppujen lopuksi suuri rooli siinä, miten tässä maailmassa toimimme. (Suurpää 2002, 24 ja 140-142; Rikkinen 1996, 12.)

Euroopan näkökulmasta haastateltujen helsinkiläislukiolaisten negatiiviset käsitykset liittyvät audiovisuaaliteoksiin; todelliset ihmiset kiinnostavat hyvinkin paljon – heidän kanssaan voi keskustella vaikkapa Yhdysvalloissa tuotetuista elokuvista. On kuitenkin olemassa myös sellaisia kulttuurisia ennakkoluuloja, jotka ulottuvat myös todellisiin ihmisiin. Henkilökohtaiset elokuvakokemukset voisivat toimia tällaisten stereotyyppien purkajina laajemminkin, sekä emotionaalisesti että älyllisesti. Audiovisuaaliteoksilla ei tietenkään tehdä ihmeitä. Kulttuurisen tiedon näkökulmasta oleellisinta on, miten sinänsä yksityistä audiovisuaalista kokemusta käsitellään kokemuksen jälkeen ja mahdollisesti myös sitä ennen. Toisin sanoen miten elokuvasta mahdollisesti tarjoutuva kulttuurinen tieto artikuloidaan omaan kulttuuriseen arkeen. (Maia 2001, 38-40 ja 49-50.)

T17: *"Kyl se mua alko kiinnostaa toi leffa."*

T18: *"Muakin. Jotenkin mielenkiintonen."*

T17: "Niin. Siin oli mun mielestä niinkun, tai siis se ei ollu semmonen, tavallinen leffa, tai semmonen. Tai et jo se mitä sä niinkun kerroit siitä tossa aiemmin, niin mua alko jo sillon kiinnostaa se."

T18: "Niin. Mut silleen, et niinkun kaks eri kulttuuria oli periaatteessa niinkun. Se oli aika mielenkiintonen yhdistelmä."

**"Toi on aika mielenkiintosta, koska kaikki tähän mennessä on sanonu, et ei ois jaksanu kattoo eteenpäin."**

T18: "Ai jaa, hmmm." Naurahtaa. "Me ollaan ihan outoja."

**"Ei, siis ei se sitä ollenkaan tarkota. Se on vaan mielenkiintosta ja arvokasta, kaikki erilaiset reaktiot. Mut siis, sano vielä vähän tarkemmin, tai kun sä sanoit, et sä mietit niitä kahta eri kulttuuria – niin toi nyt oli tollanen 5 minuutin pätkä keskeltä elokuvaa – mut kerro vähän vielä, et mitä sä siinä mietit?"**

T18: "Aaa, mmm, lähinnä se miten ne kulttuurit kohtaa."

T17: "Niin, kaks eri ihmistä."

T18: "Niin. Et miten ne pystyy toimiin keskenään. Tai et, saaks ne sen homman toimiin vai ei."

Yllä oleva esimerkki koskee Suoraan seinään -elokuvanäytettä. Se kertoo myös oman haastatteluaineistoni rajallisuudesta sekä siitä, millaisista asioista ehdotan tehtävän jatkotutkimusta. Jos Euroopassa tehtyjä elokuvia tarkastelee vielä opetuksen näkökulmasta, haastattelupuheiden perusteella muutama seikka tuntuu tärkeältä. Opetuksen pohtiminen on perustelua myös MEDIA-ohjelman ja EU:n audiovisuaalipolitiikan näkökulmasta. Tavoitteissa puhutaan niin elokuvafestivaaleista, elokuvakerhoista kuin kouluopetuksestakin. (EU Cinedays 2006; Aiello 2005, 8-9 ja 18-20; IDNET 2003, 11.) Millainen koulujen rooli voisi olla? Ensiksi lienee hyvä selvittää, onko tavoitteena lisätä tietämystä arkisista kulttuurisista eroista vai Euroopassa tehdyistä elokuvista taiteellisena kontekstina? Tämän tutkielman näkökulmasta molemmat ovat mahdollisia ja molempia tarvitaan. Toisaalta kumpaakaan ei tavoita ilman koskettaviksi koettuja elokuvia.

Lähtökohtaisesti vahingollisinta lienee rakentaa opetusta ylhäältä annetuille vastakkainasetteluille kuten Eurooppa–Yhdysvallat tai taide–viihde. Tällaisia jakoja kannattaa toki käyttää hyväksi ja problematisoida yksityiskohtaisemmissa analyyseissä, mutta lähtökohtainen arvottavuus näiden kahden välillä olisi mielestäni typerää. Euroopan monimuotoisuus on parempi vaihtoehto. Kun puhutaan Euroopassa tehdyistä elokuvista taiteellisena kontekstina, taustamotiiviksi voisi asettaa rikkaamman älyllisen tunne-elämyksen eli kyvyn arvioida paitsi elokuvan hahmoja ja tarinaa myös itse elokuvateosta (vrt. luku 5.4.4; Kytömäki & Savinen 1993, 51-54). Suurin este tälle, ainakin kulutusvalintoihin vaikuttavien mielikuvien tasolla, tuntuu olevan Euroopassa tehtyjen elokuvien vieraaksi koettu kuvanlaatu.

Visuaalisuuden näkökulmasta olin ensin ihastunut Aiellon (2005, 7-8) käsitteeseen "amerikkalainen katsomiskompetenssi". Se osoittautui kuitenkin vain yhdeksi Euroopassa tehtyjen elokuvien

kuluttamattomuutta selittäväksi tekijäksi. Lisäksi haastattelupuheiden perusteella tuntuisi erittäin riskialttiilta alkaa opettaa pelkkiä kuvanlaadullisia seikkoja, niin tärkeiksi kuin ne lukiolaisten puheissa määritelläänkin. Tällaista puuttumista omaan elokuvakulutukseen tuskin katsottaisiin hyvällä, etenkin kun argumentit esimerkiksi Euroopan taiteellisuudesta jäsenyivät monen haastatellun puheissa huonoiksi perusteiksi elokuvavalinnoille. Itse lähtisin purkamaan visuaalisuutta mahdollisimman avoimen keskustelun ja esimerkkielokuvan kautta. Miksi tummaksi ja realistiseksi määritelty kuva tuntuu vastenmieliseltä? Millaisiin asioihin vastenmielisyys vaikuttaa itse elokuvakokemuksessa? Miksi? Tai vaihtoehtoisesti, miksi toiset kokivat kuvanlaadun häiritseväksi ja toiset eivät? Tällaisissa keskusteluissa on tärkeää saada esittää myös kriittisiä mielipiteitä. Motivoivin keskustelu voisi syntyä elokuvasta, johon olisi iän kautta mahdollista eläytyä edes jollain tasolla.

Jos Euroopassa tehtyjä elokuvia ajattelee kulttuurisen tiedon saamisen näkökulmasta, sekin toimisi parhaiten koskettavan elokuvan kautta. Tässä näen kahdenlaisen tiedon tarpeellisuutta. Esimerkiksi Suoraan seinään -elokuvan tapauksessa voisi olla hedelmällistä käsitellä ensin saksalaista yhteiskuntaa ylipäänsä sekä sen eri vähemmistöjä. (Ei pelkkää historiaa! Siitä tulkitsen johtuvan muun muassa, että yleisin lukiolaisten saksalaisiin liittämä määre oli natsi. Opetustuntikehykset ovat toki tiukkoja, mutta jokin tässä mättää.) Tällainen tiedollinen valmistautuminen elokuvakokemukseen antaisi mahdollisuuden rikkaampaan älylliseen elämykseen. Elokuva olisi mahdollista sijoittaa paitsi laajempaan taiteelliseen myös laajempaan yhteiskunnallisen kontekstiin. (Luku 5.4.4; Kytömäki & Savinen 1993, 51-54.)

Jos elokuva onnistuisi herättämään henkilökohtaisen kiinnostuksen myös hahmojaan kohtaan, tällaiset kokemukset olisi tärkeää purkaa myös puheeksi. Ja yhtä lailla, jos mikään hahmoissa ei kiinnostaisi, sekin olisi yhtä arvokas kokemus ja keskustelun aihe. Myös kritiikki voi syventää älyllistä tunne-elämystä. Tällaisissa keskusteluissa voisi olla mahdollista päästä käsiksi paitsi kulttuuriin eroihin ja yhteisyyksiin sinänsä myös niiden artikulointiin oman arjen ja oman ymmärryksen kautta. (Vrt. Maia 2001, 35-40.) Opetuksessa minkä tahansa yhteisen kokemuksen purkaminen, ei pelkkä opettajan monologi, on tärkeää. Tästä syntyisi myös sitä ehdottoman tärkeää puhuttuutta, jota Euroopassa tehdyiltä elokuvilta tuntuu muuten puuttuvan. MEDIA-ohjelman näkökulmasta lienee aiheellista lisätä, että jos opetuksen aiheena on "eurooppalaiseksi kasvaminen" tai "eurooppalaisuus" ja jos nämä liitetään vielä Euroopan unioniin, elokuvateematkaan tuskin ottavat tulta. (Gordon & Lahelma 2003, 291-292; Minkkilä 2000, 88.)

Erinomainen, monipuolinen ja hienosti henkilökohtaisuuksiin menevä esimerkki elokuvan käsittelystä koulussa on Koulukinon Amélie-elokuvaan liittyvä oppimateriaali. Vaikka itse elokuva on puhtaasti fiktiivinen ja hyvinkin teknisesti käsitelty, Koulukinon materiaalista avautuu niin elokuvataidetta,

elokuvatekniikkaa, elokuvan hahmojen taustoja kuin kulttuurisen tiedonkin mahdollisuus.<sup>54</sup> Pelkästä elokuvan fiktiivisyyden tai todellisuusasteen analysoinnista ei enää lukiolaisten kanssa voi olla kyse. Tässä suhteessa heidän mediakielitaitonsa on, väitän, hyvissä kantimissa. Sanoisin, että motivoivinta olisi nähdä ensin totta kai fiktiiviseksi tiedetty elokuva, jolla on mahdollisuuksia temmata lukiolaisia mukaansa (esim. Kytömäki 1999, 33-35). Sen jälkeen olisi arvokasta purkaa auki itse kokemus täysin puhtaalta pöydältä. Kun spontaanit, usein eläytymiseen, etäännyttämiseen ja niiden syihin liittyvät kokemukset olisi käsitelty, voitaisiin lähteä elokuvan tuotantokoneiston taakse. Silloin olisi mahdollista esimerkiksi peilata elokuvaa ennalta hankittuihin tietoihin (yhteiskunnallinen konteksti) sekä käsitellä itse elokuvan syntyprosessia esimerkiksi ohjaustyön, näyttelijäntyön, leikkauksen, kuvakäsittelyn tai tekijöiden alkuperäiseksi nimeämän idean ja siitä syntyneen käsikirjoituksen kautta (taiteellinen konteksti). Väitän, että yksityiskohtaisuus ja tunne kulissien taakse pääsemisestä purevat Euroopassa tehdyn elokuvan käsittely pyhänä taideteoksena tai oikeiden ja väärin tulkintojen määrittämällä höystettynä tuskin ilahduttaa ainakaan lukiolaisten enemmistöä.

### **5.5 Etäännyttäminen, eronteot, yhteisyydet ja eläytyminen:**

#### **yhteenveto kolmannen tutkimuskysymyksen tuloksista**

Euroopassa tehtyjen elokuvien rooli helsinkiläislukiolaisten kokemuksissa Euroopasta on todella pieni. Kasvua ei juuri näy. Lisäksi mielikuvat Euroopassa tehdyistä elokuvista ovat sen verran epäileviä, että oli Euroopan audiovisuaalituotanto minkälaista tahansa, sen teoksille annetaan harvoin mahdollisuus tehdä vaikutus. MEDIA-ohjelman tavoitteleva kulttuurisen ymmärryksen ja tietämyksen lisääntyminen on monen mutkan takana. Vedän tässä alaluvussa lyhyesti yhteen ne muutamat kohdat, joissa MEDIA-ohjelman tavoitteilla on mahdollista täyttyä. Kolmas tutkimuskysymykseni, jonka tulokset tässä tiivistän, rakentui neljän analyttävän käsitteen varaan. Käsitteet ovat luvun otsikossa haastattelupuheista tulkitsemassani tärkeysjärjestyksessä. Niiden kautta alkaa hahmottua, miten voisi syntyä *avoimuutta uudelle kulttuuriselle tiedolle sekä halukkuutta tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja*. Kyse on määrittelemäni eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin reunaehdoista.

Tärkein Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutusta määrittävä tekijä on etäännyttäminen. Kytömäen ja Savisen (1993, 49-51 ja 91) mukaan etäännyttäminen tarkoittaa kokemusta elokuvan liiallisesti ja epäuskottavasti toteutetusta ennustettavuudesta sekä esteettisestä väliintulosta. Muotoseikoista siis, joiden kriteerit ovat toki katsojalähtöisiä. Euroopassa tehtyjen elokuvien näkökulmasta tärkein etäännyttämistekijä on esteettinen väliintulo. Helsinkiläislukiolaisten puheissa Euroopassa tehtyjen elokuvien kuvanlaatua verrataan usein Yhdysvalloissa tehtyjen elokuvien kuvanlaatuun. Eurooppa koetaan tummaksi ja ankeaksi ja Yhdysvallat viihdyttäväksi. Erilaiset kokemukset tästä normista määrittävät poikkeuksiksi. Kuvan "tummuus" yhdistetään myös sisällölliseen ankeuteen. Mielikuvien

<sup>54</sup> Koulukinon internet-sivuilla on runsaasti erinomaista materiaalia yksittäisten, myös Euroopassa tehtyjen, elokuvien käsittelyyn opetuksen yhteydessä (<http://www.koulukino.net>). Amélie-materiaali löytyy osoitteesta <http://www.koulukino.net/index.php?content=elokuva&id=99>.

tasolla tällaista kytköstä ei edes kyseenalaisteta. Kokemuspuheiden tasolla "tummuus" ja ankeus yhdistyvät erityisesti niissä puheissa, joissa Euroopassa tehtyjä teoksia kritisoidaan liiasta empiirisestä realismista (Kytömäki & Savinen 1993, 47-49). Tällainen kritiikki liittyy sekä liian arkiseksi koettuihin tapahtumiin että liian arkiseksi koettuun kuvanlaatuun. Kumpikaan ei tarjoa mahdollisuutta heittäytyä elokuvan vietäväksi tai ryhtyä edes mielikuvitusleikkiin. Kärjistäen ruma kuva ei myöskään rohkaise eikä piristä, vaikka juuri rohkaisua ja piristystä lukiolaiset tuntuivat usein kaipaavan.

Rakenteen tasolla erityisesti pojat toivoivat Euroopassa tehdyiltä elokuvilta myös enemmän tapahtumallisuutta. Lisäksi, toisin kuin Kytömäen ja Savisen määritelmässä, Euroopassa tehtyjen elokuvien suhteen voisi puhua liiallisesta ennustamattomuudesta. Jos katsotaan mielikuvapuheita, Euroopassa tehdyt elokuvat määritellään vieraiksi ja odottamattomiksi. Kokemuspuheita taas tulkitseen niin, että kyse on kahdesta eläytymiseen liittyvästä ja sen yhteydessä pian käsiteltävästä seikasta. Yhtäältä elokuvien hahmot jäävät usein sillä lailla kaukaisiksi, että ne eivät motivoi seuraamaan itse elokuvaa eivätkä sitä kautta myöskään elokuvan arvaamattomaksi ennakoitua rakennetta. Toisaalta lukiolaisten tiedot eri Euroopan maista ja niiden arjesta ovat usein sillä lailla vähäisiä, että tuttujen elementtien puutteessa myös elokuvan kokonaisuus ja sen ymmärtäminen kärsivät.

Tärkeysjärjestyksessä toiseksi merkittävimmäksi puhettavaksi nousevat eronteot, joita käyttämällä ympäröivä maailma jaettiin hyvinkin selkeärajaisiin luokkiin. Haastattelupuheissa ehdottomasti eniten käytettiin kansalliskulttuuria erontekojä. Ne hallitsivat sekä ihmisiin että elokuvaan liittyviä Eurooppapuheita, ja kielelliset erot määriteltiin usein niiden kanssa yhtäläisiksi. Lukiolaisten puheet toisaalta hyvistä ja huonoista elokuvista ja toisaalta Euroopasta sinänsä jakautuivat kahdenlaisiksi puhettaviksi. Yhtäältä puhuttiin Euroopan ja Yhdysvaltojen välisistä eroista ja toisaalta Euroopan sisäisistä eroista eli Euroopan kansalliskulttuurisesta moninaisuudesta. Euroopan ja Yhdysvaltojen välinen binaarisuus oli lähes aina laadultaan arvottavaa, mutta arvottavuuden suunta vaihteli. Euroopan sisäiset puheet taas rajoittuivat muutamaa tuttuun valtioihin sekä osin myös niiden sisäisiin, muihin kuin kansalliskulttuuriin etnisiin erontekoihin. Euroopalle ja Yhdysvalloille määritelyjen erojen sekä niistä syntyneiden binaaristen luokitusten rajankäyntiä kritisoitiin jonkin verran. Poikkeamat luokittelusta vähintään hämmensivät. Euroopan sisäisten, vahvasti kansalliskulttuuristen luokitusten rajankäynteihin suhtauduttiin astetta sallivammin.

En syvenny enää tässä vaiheessa käytettyjen erontekojen sisältöihin ja rajoihin tai erontekopuheiden ristiriitaisuuksiin. Tarkemmat analyysit muun muassa elokuvaan ja ihmisiin liittyvien puhettavojen eroista on käsitelty aiemmissa osioissa. Oleellisinta on, että mitä enemmän puheet perustuivat mielikuviiin, sitä vahvemmin kansalliskulttuurisia erontekojä käytettiin määrittelyjen ja perustelujen välineinä. Oletus kansalliskulttuuristen luokkien sisäisestä homogeenisuudesta oli, kuten stereotyyppioissa yleensä, vahva. (Esim. Hall 2003/2000, 263-264; Gordon & Lahelma 2003, 272 ja 288; Rikkinen 1996, 9-13.) Esimerkiksi eri Euroopan maista tulevia elokuvia määriteltiin jo

lähtökohtaisesti kansalliskulttuuristen mielikuvien mukaan. Kun oma kokemus poikkesi tällaisesta normista, kokemus luokiteltiin yksittäistapauksiksi. Myös elokuvien sisältöä, esimerkiksi niiden fiktiivisiä hahmoja ja heidän toimintaansa selitettiin kansalliskulttuurisilla määreillä. Uudelle kulttuuriselle tiedolle ei haastateltujen puheissa annettu mahdollisuutta, koska stereotyyppien kautta jäsenneety elokuvakokemukset näyttäytyivät vain stereotyyppien eli jo valmiiksi hallussa olevan tiedon kautta. Erontekomääreiden ja erityisesti kansalliskulttuuristen erontekojen eksplisiittisyys alkoi rakoilla vasta, kun yhteisyydet nousivat stereotyyppisiä erontekoja tärkeämmiksi<sup>55</sup>.

Kun havaittiin yhteisyyksiä, siirryttiin sellaisiin erontekopuheisiin, joissa erilaisuutta ei perusteltu pelkällä erilaisuudella ja jätetty asiaa siihen. Toisinaan tällaiset erontekoperustelut olivat arvottavia kommentteja, toisinaan relativistisia toteamisia. Yhteisyyksien havaitsemisen kautta avautui kuitenkin, että erojen ymmärtämiseen tarvitaan lisää tietoa. Haastateltujen elokuvapuheissa tämä näkyi niin, että kun audiovisuaalisen teoksen hahmo ja hänen tarinansa todella kiinnostivat, essentialistiset kansalliskulttuuriset jäsennykset putosivat pois. Niitä ei käytetty enää selittämiseen, vaan elokuvan hahmoja tai muita elementtejä haluttiin ymmärtää paremmin. Kun jonkinlaisen yhteisyyden havaitseminen mahdollisti jonkinasteisen eläytymisen, yhteisyys nousi erontekoa tärkeämmäksi.

Ikä, sukupuoli ja ihmissuhteet olivat yleisimpiä yhteisyyksien nimittäjiä. Tällainen yhteisyyksien havaitseminen ei ole mitenkään sensaatiomaista. Sen voisi ajatella olleen jopa odottavissa. Euroopassa tehtyjen elokuvien kannalta tärkeintä on, että kansalliskulttuuriset eronteot eivät kadonneet yhteisyyksien myötä mihinkään. Ne määrittivät haastattelupuheita lähes kautta linjan. Mutta vasta yhteisyyksien havaitsemisen ja niistä syntyvän kiinnostuksen myötä Euroopassa tehdyt elokuvat näyttäväyivät myös uuden tiedon näkökulmasta. Haastattelupuheiden tasolla kyse oli kiinnostuksesta "tilanteeseen jossa olevaa hahmoa haluan ymmärtää", "tilanteeseen jossa voisin olla" tai "elämään joka voisi olla minun mutta jota joku muu elää jossain toisessa kulttuurissa". Yhteisyyksien kautta kansalliskulttuurisia eroja ei kyseenalaistettu, mutta niiden suhteen oltiin avoimia ja pohtivampia.

Eläytymisen käsite on otsikossa vasta neljäntenä. Haastattelijeni näkökulmasta eläytyminen on oleellinen, jopa välttämätön elementti koskettavan elokuvakokemuksen syntymisessä. (Suoninen 2004, 75; Kytömäki 1999, 36-39.) Euroopassa tehtyihin elokuvaan liittyvissä puheissa eläytyminen oli harvinaista. Tämä näkyy muun muassa siinä, että otin eläytymisen käsitteen osaksi työhypoteesia tarkastellakseni, miten helsinkiläislukiolaiset pohtivat omaa arkeaan suhteessa sellaisiin arkiin, joita Euroopassa tehdyt elokuvat tarjoavat. Tämä oli niin vähäistä, että "eurooppalaisesta eläytymisestä" tuli lopulta niiden yhteisyyksien kartoitusta, joiden kautta Euroopassa tehtyihin elokuvaan oli muutamissa toisinaan mahdollista lähteä mukaan. Eläytymisen käsite muuttui työkaluksi, joka oli yhteistä niille haastattelupuheille, joissa Euroopassa tehdyistä elokuvista ei puhuttu stereotyyppien, ennakkoluulojen

<sup>55</sup> Toki tällaiset eksplisiittiset määreet rakoilivat myös silloin, kun haastatellulla oli henkilökohtaisia suhteita ja mielestään luotettavaa arkista tietoa esimerkiksi jostakin Euroopan maasta.

tai etäännyntymisen nimissä. Tällaisesta osin tautologisestakin yhteisyyksien ja eläytymisen yhteispeleistä syntyi lopulta kahdenlaisia vaatimuksia Euroopassa tehtyjen elokuvien koskettavuudelle.

Ensinnäkin jotta negatiivisin odotuksin ladattuun elokuvaan pystyy eläytymään tunteellisesti, sen henkilöahmoilta ja tarinalta vaaditaan paljon. Nuorten elämän käsittely, tosissaan mutta rohkaisevasti, on lukiolaisten haastattelupuheiden perusteella kynnyistä madaltava tekijä. Yhteisyyksien kautta jäsentyvien henkilöiden tai aiheiden merkitys on suuri myös siksi, että Euroopassa tehtyjen elokuvien visuaalisuus koetaan usein vahvasti etäännyttäväksi tekijäksi. Jotta tunteellista eläytymistä tapahtuu, eläytymisen houkuttimien pitää olla erityisen vahvoja. Toiseksi on hyvä kiinnittää huomiota siihen, millaisia mahdollisuuksia Euroopassa tehdyt elokuvat tarjoavat älylliseen eläytymiseen. Kytömäen ja Savisen (1993, 51-52) mukaan älyllinen eläytyminen syntyy kyvystä sijoittaa audiovisuaaliteos paitsi omaan elämään ja omiin tunteisiin myös laajempaan taiteelliseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin. Koska lukiolaisten tiedot monen Euroopan maasta sekä Euroopan audiovisuaaliteoksista ovat usein ja ymmärrettävästi vähäisiä, älyllinen tunne-elämys jää elokuvakokemuksessa puolitiehen. Puolikkaasta kokemuksesta jää negatiivinen lataus, etenkin jos siitä syntyy vielä riittämättömyyden tunne elokuvan katsojana. Jotta MEDIA-ohjelman tavoitteet kulttuurisen ymmärryksen lisääntymisestä olisivat mahdollisia, tarvitaan sekä tunteellisia että älyllisiä tunne-elämyksiä. Myös Euroopassa tehdyistä elokuvista puhuminen näyttäytyy haastattelupuheiden perusteella erittäin tärkeältä.

Eläytymisestä on silti todettava, että tulokseni perustuvat pienehköön osaan haastattelujeni puheista. Kuten sanottu, otsikon käsitteet ovat tärkeys- ja useusjärjestyksessä, ja eläytymien on niistä viimeinen. Koska selvitin myös elokuvien kulutussyitä, haastatteluaika yksinkertaisesti loppui. Varsinaisista kokemuksista pitäisi tehdä monikulttuurista jatkotutkimusta. Siihen tarvittaisiin myös tarkemmin valikoitunut haastateltavien joukko, esimerkiksi ihmisiä, joilla on muistissaan jokin vahvasti mieleen jäänyt kokemus Euroopassa tehdystä elokuvasta. Samalla voisi tarkastella, kuinka montaa erontekoa eläytymisenkään avulla "siedetään". Sinänsä raadollista, mutta jos draamaelokuvan pääosassa on esimerkiksi vähemmän tutun valtion vähemmän tutun etnisen vähemmistön edustaja, joka poikkeaa vielä muullakin lailla katsojan tutusta arjesta, millaisten asioiden kautta eroja ylitetään? Toinen hyvä jatkotutkimusaihe voisivat olla Euroopassa tehtyjen elokuvien maantieteelliset kuvastot. Eläytymisen käsitteen avulla ei nimittäin suoranaisesti tavoita esimerkiksi sitä, että myös audiovisuaaliteosten tapahtumapaikat ovat tärkeitä. Jos elokuva ei kiinnosta pätkäkään, katsoja tuskin innostuu sen maisemista. Mutta jos sisällöllinen kiinnostus pysyy edes juuri ja juuri yllä ja tapahtumien taustalla on vaikka mielenkiintoinen kaupunki, se voi olla MEDIA-ohjelman tavoitteiden kannalta merkittävää. Suomalainen esimerkki humanistisesta maantieteestä on Sirpa Tanin väitöskirja Kaupunki taikapeilissä: Helsinki-elokuvien mielenmaisemat – maantieteellisiä tulkintoja (1995). Laajempaa yleisötutkimusta audiovisuaaliteosten maantieteellisestä kokemisesta ei tietääkseni ole.

Lopulta lienee hyvä kysyä, onko Euroopassa tehdyissä elokuvissa joitain sellaisia identiteettinipun osia koskettavia aineksia, joita esimerkiksi yhdysvaltalaisissa elokuvissa ei ole? Pitäisikö sellaisia olla?



Koko kysymys on väärinpäin asetettu. Helsinkiläislukiolaisten haastattelujen perusteella kyse on enemmän seuraavasta. Ne elementit, jotka heitä yhdysvaltaistuotannoista koskettavat ja jotka tekevät heihin vaikutuksen, oletetaan Euroopassa tehdyissä teoksissa vähäisiksi tai olemattomiksi. Tällainen on lukiolaisten käsitys, ja se ohjaa heidän elokuvavalintojaan. Euroopassa tehtyjen teosten voima voisi kuitenkin olla niiden monimuotoisuus. Näin esimerkiksi ikä tai sukupuoli yhteisinä tekijöinä peilautuisivat Yhdysvaltojen sisäisiä eroja laajempiin erilaisuuksiin. Mitä helsinkiläisen arjen näkökulmasta sitten pitäisi tehdä? Teen muutaman ehdotuksen seitsemännessä, diskussio-luvussa. Sitä ennen katse tutkijan omaan napaan.

## 6 TUTKIMUSMATKA

Lähdin tutkimusmatkalle varusteinani ennakko-oletuksia, jotka perustuivat aiempiin kokemuksiini sekä aiempaan tutkimuskirjallisuuteen. Matka oli siinä mielessä onnistunut, että koen löytäneeni muutakin kuin mitä lähdin etsimään. (Vrt. Moilanen & Rähkä 2001, 49-51; Kytömäki 1999, 5; Eskola & Suoranta 1998, 15-16.) Olen tilittänyt ja perustellut tekemisiäni hartaasti pitkin matkaa. Sen vuoksi tästä reflektioluvusta tulee lyhyt. Pohdin aluksi aiheeni käsitteellistä hankaluutta. Sen jälkeen sanon muutaman sanan roolistani tutkielman haastattelussa. Lopuksi vedän yhteen työn haasteet ja vahvuudet. Luvun pohdintoja ohjaavat kolme Pekka Sulkusen (1990, 271) kysymystä, jotka tulee Sulkusen mukaan ottaa huomioon, kun arvioidaan päättelyn strategiaa kulttuurin tutkimuksessa.

1. Miten aineistosta tehtävät päätelmät voidaan yleistää tai suhteuttaa aineiston ulkopuolelle?
2. Miten aineistosta tehdyt havainnot vastaavat aineiston todellista sisältöä?
3. Miten aineistosta tehdyt havainnot vastaavat siitä tehtyjä tulkintoja?

En väänä rautalangasta, missä kohtaa pohdin mitään näistä kysymyksistä. Alalukuja ei missään nimessä ole omistettu jollekin tietylle Sulkusen kysymykselle. Kysymykset toimivat pohdintojeni tausta-ajatuksena. Tarkoitus on syventää työn läpinäkyvyyttä vielä hieman Sulkusen jaon avulla. Tämä luku painottuu laadulliseen aineistooni ja sen analyysiin.

### 6.1 Aiheen käsitteellinen hankaluus

Tutkimusongelmani *Euroopassa tehtyjen elokuvien merkitys helsinkiläislukiolaisten mahdollisen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajina* on laaja. Se vaati jo lähtökohtaisesti paljon rajauksia. Koin ainoaksi ratkaisuksi kehittää eurooppalaisesta kulttuuri-identiteetistä oman määritelmäni. Koska työn lähtökohtana oli Euroopan unionin audiovisuaalialaa tukeva MEDIA-ohjelma, rakensin määritelmäni EU:n ja MEDIA-ohjelman tavoitteita mukailen (luvut 2-2.2.2; EU MEDIA2007 2004, 2). Jotta määritelmästä tulisi selkeä, otin ohjat aika lailla omiin käsiini ja tein rankkojakin rajauksia. Tarkoitukseni oli luoda määritelmä, jota olisi mahdollista arvioida.

Tarkan määritelmän rakentaminen oli tärkeää ja vaikeaa kahdesta syystä. Ensinnäkin sitä, mitä eurooppalainen kulttuuri-identiteetti nuorten mielikuvissa sisältää, on kyllä tutkittu. Tutkimuksiin liittyy paljon epämääräistä tai ennalta annettua fiiliskartoitusta, minkä halusin uhallakin välttää. Poimin aiemmista tutkimuksista lähinnä taustoittavaa tietoa. Loin määritelmän, jota lähdin testaamaan elokuvakulutuksen näkökulmasta. Näin ajattelin olevan mahdollista luoda dialogia MEDIA-ohjelman tavoitteiden ja helsinkiläislukiolaisten arjen välille. Toiseksi määrittely oli tärkeää ja vaikeaa siksi, että vuoden mittaisen ennakkolukemisen jäljiltä koossa oli järjettömästi pohjatietoa ja teoriaa. Ilman rajauksia ennakkotiedot olisivat levinneet käsiin. Toisaalta rajaus ja koko raportin kirjoittaminen oli

vaikeaa, koska mieleen tuli koko ajan asioita, jotka tulisi ehkä sittenkin ottaa huomioon. Siksi raportti on täynnä perusteluja, reflektiota ja rajausten rajauksia.

Aiheen käsitteellinen hankaluus näkyy esimerkiksi siinä, että käyttämäni kansalliskulttuuriset ja etniset ilmaisut sisältävät taatusti tarkennettavaa ja tiedostettavaa. En silti halunnut nostaa erontekokäsitteiden problematisointia liian keskeiseen osaan työtäni. Yksinkertaistuksissa on ongelmansa, mutta pyrin pitämään ongelmien suhteen johdonmukaista linjaa. Katson onnistuneeni kohtalaisen hyvin. Tämän työn arvo tai tarkoitus ei ole etnisyyden tai kulttuurisen monimuotoisuuden syvä määrittely sinänsä. (Vrt. Horsti 2000, 142-146; Lehtonen & Löytty 2003, 7-13; Hall 2003/2000, 233-237.) Kansalliskulttuuristen erontekojen rooli työssä on keskeinen, koska niiden osuus myös haastattelupuheissa oli valtava. Lisäksi väittäisin, että muista kulttuurisista eronteista sekä elokuvien yksilöllisistä tekijöistä huolimatta kansalliskulttuuriset erilaisuudet leimaavat Eurooppaa vahvasti ja pitkään. Vai väitänkö, hyvä lukija, että esimerkiksi tutkijanimien yhteydessä esiin nostetut asuinmaat eivät kiinnostaneet ollenkaan? Tai näyte-elokuvien alkuperämaat? Toinen hyvä kysymys on, millaisia mielikuvia maiden nimeämiset synnyttivät. Niin tässä tutkielmassa kuin yleisemminkin on tärkeintä, muodostuvatko esimerkiksi stereotyyppit elokuvakohtaamisten lähtökohtaisiksi esteiksi.

Myös Euroopasta ja Yhdysvalloista käyttämiäni termejä voi kyseenalaista. Vaikka Eurooppa–Yhdysvallat-jako ei kuulunut haastatteluteemoihini, sen hallitsevuutta haastateltujen elokuvapuheissa oli turhaa kiistää. Euroopan peilaaminen Yhdysvaltoihin tuntui olevan selkein ja parhaiten juttuja irrottava puhetapa. (Vrt. Aiello 2005; Bergfelder 2005.) Raportin kirjoittamisen kannalta oli haastavaa, miten asiaa lopulta käsitelisin. Olen suhteellisen tyytyväinen valintaani puhua Euroopasta valtioiden tasolla ja Yhdysvalloista samoin. Yksittäisiin tekijänimiin Euroopassa viittasin silloin, kun se oli haastattelupuheiden rajoissa mahdollista. Termit Euroopassa tehty ja yhdysvaltalainen toimivat mielestäni kohtuullisen hyvin, tosin Yhdysvalloista käytin tekstin elävöittämisen vuoksi myös ilmaisuja Yhdysvalloissa tehty. Tämä ei mielestäni sovinut valtiokohtaisten yleistysteni linjaa vastaan. Yleistävät termit kertovat mielestäni toimivasti siitä, mille tasolle tuloksissani oli mahdollista päästä.

Koska käsiteltävä ilmiö oli laaja, sen jäsentämiseen tarvittiin paitsi hankalia käsitteitä myös suuri määrä käsitteitä. Vaikka käytin monia termejä aika pintapuolisesti, pyrin silti määrittelyyn ne edes jollain tasolla. Tämän vuoksi määrittelyt ja määritelmien rajaamiset veivät paljon tilaa. Esimerkiksi eurooppalainen ja Euroopassa tehty -jaot oli pakko kirjoittaa auki. Niiden yhteydessä voisi ensi silmäyksellä kritisoida sitä, että hylkäsin eurooppalainen-sanon elokuvien yhteydessä mutta hyväksyin sen identiteetin yhteydessä. Valinta on tietoinen. Sen taustalla on, että työni ei lähde oletuksesta, että olisi olemassa "(yleis)eurooppalaisia elokuvia" tai "(yleis)eurooppalaisia sisältöjä" sinänsä. Tarkastelen pienempiä yksiköitä, jotka ovat tässä tutkielmassa kansallisvaltioiden rajojen mukaisia. Sen sijaan määritelmäni eurooppalaisesta kulttuuri-identiteetistä *avoimuus uudelle kulttuuriselle*

*tiedolle ja halukkuus tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja* voi olla yleiseurooppalaista. Se sisältää ajatuksen erojen vuoropuhelusta, ei niiden sulauttamisesta yläkäsitteen alle.

Valitsin eläytymisen ja etääntymisen käsitteet jäsentämään lukiolaisten puheita heidän elokuvakokemuksistaan. Käsitteet osoittautuivat toimiviksi työkaluiksi paitsi osana työhypoteesiani myös varsinaisten haastattelupuheiden analyysissä. Niiden merkitys ja käyttötavat tarkentuivat matkan varrella (luku 5.4.4). Käsitteet kuvaavat ilmiötä mielestäni hyvin. Se, miten käsitteitä tässä tutkielmassa käytän, sisältää kuitenkin yhden tärkeän rajoituksen. En tarkastele eläytymisen ja etääntymisen vaihteluita yksittäisten elokuvakokemusten sisällä. Käsitteisiin liittyvä teoria sisältäisi tällaisen tarkastelun mahdollisuuden. (Kytömäki 1999, 37-39; Kytömäki & Savinen 1993, 41 ja 49-51.) Haastatteluaineistoni ja oma sosiaalipsykologinen tietämykseni eivät sitä sisällä. Koska haastatteluissa puhuttiin monista kokemuksista, osa kokemuspuheet jäi suhteellisen pinnallisiksi. Olisi ollut eri asia käyttää koko haastatteluaika vain muutaman elokuvakokemuksen syvään pohtimiseen. Yleisemmätkin kokemuspuheet jäsentyvät silti hyvin eläytymisen ja etääntymisen näkökulmasta. Tämä tarkoittaa sitä, että tulokseni ovat suurempia linjoja, eivät kovin hienotasoisista sosiaalipsykologiaa. Myös suurten linjojen tuloksille on tässä vaiheessa paikkansa. Koska aiempaa tutkimusta ei ole, tulokset myös etääntymisen syistä ovat tärkeitä. Euroopassa tehtyjen elokuvien kokemisen kannalta on hyvä tietää, miksi elokuvat eivät vetoa edes lähtökohtaisesti. Eläytymiseen liittyvät tulokset taas osoittavat niitä kohtia, joista aukeaa tarpeellisia jatkotutkimusmahdollisuuksia (luvut 5.4.5 ja 5.5).

## **6.2 Minkälainen on hyvä haastattelija?**

Puristaako hyvä haastattelija haastateltavistaan kaiken mahdollisen, joka liittyy haastattelijan valitsemaan aiheeseen? Vai antaako hyvä haastattelija haastateltaville sellaiset vapaudet, että he voivat lasketella mitä tahansa omista lähtökohdistaan? Ensimmäistä vaihtoehtoa joutuu toisinaan toteuttamaan toimittajana. Joskus se on tarpeen, joskus typerää. Toista vaihtoehtoa toteuttaisi mielellään missä tahansa, mutta toisinaan sen ansiosta homma leviää käsiin. Jos tämän tutkielman haastatteluista piirtäisi janan, jonka toisessa päässä on ensimmäinen vaihtoehto ja toisessa päässä toinen vaihtoehto, olisin lähempänä kakkosta. Se on sekä hyvä että huono asia.

Haastattelujen litteroinnin alkuvaiheessa tunsin itseni tyhmäksi. Tuntui, että käytimme liikaa aikaa turhasta puhumiseen. Asiat eivät mitenkään liittyneet Eurooppaan ja Euroopassa tehtyihin elokuviin. Yleisten kulutusryhmien ja elokuvasuosikkien kohdalla se oli oletettavaa ja perusteltua. Sen sijaan se, että Eurooppa-teemoissakin eksyttiin ties minne, tuntui huonon haastattelijan syyllä. Tarkemmin lukemalla tajusin, että kysyin kyllä Euroopasta, mutta haastateltavien kokemukset ja muistijäljet Euroopassa tehdyistä teoksista olivat vähäisiä. Muun muassa siksi niihin liittyviä mielipiteitä pohdittiin toisinaan pitkään. Myös arkinen tieto muista Euroopan maista tuntui olevan vähäistä. Osa stereotyyppisistä puheista johtui varmasti siitä, että muuta tietoa ei yksinkertaisesti ollut.

Edellä esitetty on mielestäni hyvää haastateltavalähtöisyyttä. Mitä enemmän litteroituja puheita luin, sitä enemmän aineistosta jäsenyi lukiolaisten omaehtoisia määritelmiä. Harhailu oli lopulta tarpeellista. Matkan varrelta löytyi muun muassa yllättäviä syitä Euroopassa tehtyjen elokuvien vähäiselle kulutukselle. Odottamattomissakin paikoissa päästiin kiinni myös kokemuksiin, jotka liittyivät suoraan Euroopassa tehtyihin audiovisuaaliteoksiin. Helsinkiläislukiolaisten Eurooppa-tiedon ja -kokemusten vähäisyydestä kertonee myös se, että haastattelurunkoni on mielestäni edelleen ihan hyvä (liite 1). Se on liian pitkä, mutta monet teemoihin liittyvät kysymykset tuntuvat edelleen onnistuneilta. Silti Eurooppa-kysymykset olivat itse haastattelutilanteissa yllättävän hankalia vastata. Samat kysymykset audiovisuaaliteoksista ylipäättään herättivät paljon keskustelua. Kun kontekstiksi muuttui Eurooppa, tahti hidastui, enkä usko sen johtuneen pelkän haastatteluajan kulumisesta.

Olisin toki voinut tehdä niin, että olisin pyytänyt haastateltavia miettimään jonkin erityisesti koskettaneen Eurooppa-kokemuksen jo etukäteen. Jos niitä olisi muistettu miettiä ja jos niistä olisi puristanut irti kaiken mahdollisen, muutamia seikkoja olisi voinut saada tarkennettua. Tämä on kuitenkin jälkiviisautta. Tässä työssä lähtökohtani oli kuunnella lukiolaisten puheita heidän omilla ehdoillaan. Siksi konteksti nimeltä Euroopassa tehdyt elokuvat näyttää lopulta tältä. Toisaalta esimerkiksi eläytymiseen ja etäännyttämiseen liittyviä puheita sekä erilaisia käyttösyitä tarkensin useinkin. Lisäksi testasin tarkentavilla kysymyksillä myös muiden käsitteiden toimivuutta (luku 3.5). Jälkikäteen ajateltuna, nyt kun eläytyminen ja etäännyttäminen ovat osoittautuneet toimiviksi työkaluiksi, niistä olisi voinut kysyä vieläkin enemmän. Eurooppa-näkökulmasta sekin on mielenkiintoista, että niin vain tässäkin työssä puhuttiin Euroopasta peilaamalla sitä Yhdysvaltoihin. Jos aiheesta tehdään lukiolaisiin kohdistuvaa jatkotutkimusta ja jos tarkoitus on keskustella pelkistä Euroopassa tehdyistä elokuvista, suosittelen haastattelujen rakentamista pitkälti elokuvanäytteiden varaan. Yksi kokonainen elokuva ja sen syvempi pohdinta voisi olla hyvä vaihtoehto.

Haastattelumenetelmän vuorovaikutuksellisuus tarkoittaa sitä, että myös minä vaikutin tapahtumien kulkuun (luvut 3.1.1 ja 3.2). Haastatteluja litteroidessa oli pakko myöntää, että olen enemmän innostuja ja myötäeläjä kuin viileä tarkkailija. Välillä tunnuin unohtavan, että en ole tilanteessa ilmaisutaidon opettajan tai isonsiskon roolissa. Otin toisinaan osaa vitseihin ja sanoin joistakin elokuvista omia mielipiteitäni. Toisaalta näistä avoimuuksista syntyi myös hyvää keskustelua, toisaalta en voi väittää haastatteluja täysin objektiivisiksi. (Vrt. Eskola & Suoranta 17.) Uskon kuitenkin, että innostuvuudellani oli osansa siinä, että monissa haastatteluissa oli hyvä ja avoin meininki.

### **6.3 Mitä tekisin toisin?**

Jos aloittaisin nyt, näillä sivulukemilla käsiteltäisiin lähdeluetteloa. Yksi syy työn laajuudelle on massiivinen aineisto. Voi hyvin kysyä, oliko oma määrällinen aineisto tarpeen. Ainakin sen

käsittelyyn meni paljon aikaa. Ennen lomakeaineiston keräämistä olin sitä mieltä, että fokus juuri helsinkiläislukiolaisiin on paikallaan. Nyt lomakkeiden käsittelyn jälkeen näyttää siltä, että muutamissa kohdissa pelkät aiemmat tilastot olisivat hyvin voineet riittää. Helsinkiläislukiolaisten elokuvakulutus ei juuri poikkea muiden suomalaisten elokuvakulutuksesta. Toisaalta sekin tuli nyt testattua; en olisi välttämättä uskonut tilastojen yhdenpitävyyttä ilman omia tilastoja. Lisäksi määrälliset vastaukset esimerkiksi hyvien elokuvien hyvyyden syistä sisälsivät tarpeellista ja mielenkiintoista aineistoa haastattelujen vertailukohdiksi. Jos aloittaisin nyt, rajaisin musiikin koko tutkielman ulkopuolelle. Onneksi musiikkikysymysten rooli oli jo lähtökohtaisesti paljon audiovisuaaliteoksia pieni. Lisäksi monissa haastatteluissa musiikki jäi pitkälti käsittelemättä. Lasken silti työni heikkoudeksi, että vähäisetkin musiikkipuheet söivät osan arvokkaasta haastatteluajasta. Lisäksi musiikin läsnäolo määrällisessä lomakkeessa pienensi elokuvaan liittyvien vastausten määrää.

Muistan opintojeni alkua ajoilta neuvon: "Mieluummin vähästä paljon kuin paljosta vähän." Tässä työssä aineistoa oli paljon. Toisaalta katson saaneeni siitä myös suhteellisen paljon irti. Koska aihe oli tutkimuksen kannalta uudehko, olen itselleni armollinen. Koska aiemmat tutkimukset tarvitsemistani perustiedoista olivat vähäisiä, myös perusasioita piti kartoittaa. Se vei aikaa ja tilaa. Kartoittava tutkimustyö ei onnistu myöskään ilman harhalaukauksia. Peruskartoituksella en tarkoita vain tutkielmani määrällistä puolta vaan myös toisen tutkimuskysymyksen kaltaista selvitystä siitä, miksi Euroopassa tehtyihin elokuvaan tartutaan ja ei tartuta. Sitä kautta pääsin käsiksi myös analyttisimpiin tulkintoihini. Myös raportin pituutta voi kritisoida. Perustelen pituutta rakenteen näkökulmasta luvussa 1.4. Sisällön näkökulmasta esimerkiksi viidennen luvun alkupuolella olevia selvityksiä siitä, millainen on lukiolaisten puheissa hyvä elokuva, olisi ehkä voinut jättää vähemmälle. Toisaalta niitä tarvittiin ymmärtämään, millaisia asioita haastattelemani lukiolaiset elokuvissa arvostavat. Euroopan näkökulmasta on sinänsä lohdullista, että monet hyvyyden kriteereistä ovat sellaisia, mitä voisi hyvin tavoittaa myös Euroopassa tehdyillä teoksilla.

Mietin myös, olisiko minun pitänyt tuntea paremmin sellaista tutkimusta, joka keskittyy Euroopassa tehtyjen elokuvien sisältöihin tai historiaan? Toisaalta esimerkiksi Euroopan audiovisuaalialaa pitkään tutkineen Tim Bergfelderin (2005) artikkeli tarjosi hyviä yhteenvetoja eurooppalaisen elokuvatutkimuksen historiasta. En ole opiskellut esimerkiksi elokuva-analyysiä, mutta kulutan itse suhteellisen paljon Euroopassa tehtyjä elokuvia. Mielestäni tällaiset lähtökohdat riittävät tutkielmani tutkimuskysymyksiin vastaamiseen. Pro graduni lähtökohtana ovat helsinkiläislukiolaiset ja heidän merkityksensä. Olennaista ei ole, vastaavatko haastateltujen käsityksensä "todellisuutta" Euroopassa tehdyistä elokuvista tai niiden sisällöistä. Olennaista on, minkälaisia helsinkiläislukiolaisten käsitykset ovat ja miten se vaikuttaa heidän elokuvakulutukseensa. (Vrt. Kytömäki & Savinen 1993, 97.) Tässä kohtaa tietämättömyyteni alan sisältötutkimuksesta voi olla jopa etu? En ota kantaa esimerkiksi siihen, kuinka haastateltujen helsinkiläislukiolaisten käsitykset vastaavat Euroopan koko elokuvatarjontaa tai

kuinka "taiteellista" tai "viihteellistä" Euroopan elokuvatarjontaa loppujen lopuksi on. Viittaan tällaisiin asioihin siinä määrin, kun niistä tiedän. Asiaan perehtynyt jatkotutkija voi käsitellä aihetta tarkemmin.

Kuten aiemmin ehdotin, jatkossa voisi tehdä tutkimusta, jossa tutkija- ja katsojatulkinnat jostain tietyistä Euroopassa tehdystä elokuvasta asetettaisiin syvempään laadulliseen dialogiin (vrt. Seppänen 2000, 20-21; Ehrnrooth 1990b, 228-231; Montonen 1990, 212-213). Tarkemmalle elokuva-sisällön asiantuntemukselle olisi ehdottomasti tilausta. Periaatteessa toimin jo hieman ehdotettuun suuntaan, kun kirjasin ylös omia tulkintojani haastatteluissa käyttämistäni elokuvanäytteistä (liite 2). Tällainen tutkija- ja katsojatulkintojen dialogi jäi kuitenkin vähäiseksi, koska näytteiden tärkein rooli tässä työssä oli herättää keskustelua. Syvemmän analyysin kannalta sen voi tulkita myös työn puutteeksi.

#### **6.4 Missä koen onnistuneeni?**

On hienoa huomata vanhoista muistiinpanoista, että oma analyysi on syventynyt. Vanhat kommentit ja huomiot tuntuvat välillä banaaleilta. Suuret oivallukset näyttävät puolitekoisilta harhalaukauksilta. Toisaalta kaikkia niitä tarvittiin, että pääsin siihen mihin pääsin. Ehkä tästäkin voisi päästä eteenpäin, mutta jossain vaiheessa pitää päästää irti. Teen sen nyt. Vanhat kommentit, esimerkiksi kymmenet arkiset huomiot litteroitujen haastatteluliuskosten marginaaleissa, ovat tärkeitä myös siksi, että näen niistä tutkimusmatkani vaiheet. Mitkä ovat ensimmäiset, haastattelupuheiden arkitasoihin perustuvat tulkintani? Mitkä niistä saa hylätä? Mitkä niistä pitää kirjoittaa auki, jotta saan näkyviin muutkin kuin analyttisimmän tason tulkintani? Tällaisissa pohdinnoissa katson onnistuneeni suhteellisen hyvin. Koen olleeni läpinäkyvä. Vaikka mukaan mahtuu myös selittelyjä, koen tehneeni selväksi, mihin analyysini perustuvat ja millaisten prosessien kautta olen niiden äärelle päätenyt. (Moilanen & Rähkä 1990, 55-56; Mäkelä 1990, 52-53).

Vaikka haastattelupuheiden määrä oli suuri, maltoin mielestäni hyvin lukea puheita uudestaan ja uudestaan. Myös malttamisella on osansa siinä, että analyysit syvenivät työn myötä. Pohdin pitkään esimerkiksi ristiriitaisia puheita tiedonsaannin ja elokuvakulutuksen suuntien suhteen (luku 5.4.5). Kiroisin, että olin huomannut koko ristiriitoja. Toisaalta kun ristiriitojen kanssa jaksoi veivata puheita edestakaisin, niiden avulla syntyi myös mielenkiintoisia tuloksia (vrt. Sulkunen 1990, 274-275).

Miten haastattelupuheista tekemäni havainnot sitten vastasivat haastattelujen sisältöä? Entä miten tekemäni tulkinnat liittyivät tekemiini havaintoihin? Läpinäkyvyyden lisäksi asiaa voi katsoa esimerkiksi siitä näkökulmasta, sainko erotettua yhteiset ja jaetut kokemukset yksilöllisistä mielipideasioista (vrt. Kytömäki & Savinen 1993, 6). Yksilöllisen ja yhteisen erottaminen onnistui mielestäni suhteellisen hyvin. Tärkeintä oli haastattelupuheiden teemoittelu (luku 3.6). Toistuvien puhetaiposten etsiminen nosti esiin jaettuja seikkoja. Lisäksi se, että tällaiset toistuvat teemat ja puhetaipokset asettuivat toisinaan myös vastakkain ja ristiriitaisiksi, on mielestäni hyvä merkki.

Esimerkiksi mainitut ristiriidat tiedon suuntaan liittyvien puheiden välillä havainnollistavat tätä hyvin. Kyse ei ollut yksittäisistä mielipide-eroista vaan jaetuista puhetaivoista. Puhetaivojen ristiriitaisuuksien pohtimien korkeammalla tasolla mahdollisti myös analyttisempiä tuloksia. On selvää, että jos olisimme puhuneet pelkistä elokuvista, aineisto olisi ollut rikkaampi. Toisaalta nykyisissä rajoissa katson itse aineiston määrän riittäväksi. En usko, että useammat samanlaiset haastattelut olisivat tuottaneet lisää suurempia teemoja tai niitä kyseenalaistavia tulkintoja. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 60; Eskola & Suoranta 1999, 62; Mäkelä 1990b, 52-53.) Viisikin tällaista haastattelua olisi voinut riittää. Toisaalta kuuteen haastatteluun mahtui sama määrä tyttöjä ja poikia.

Suurten linjojen ja jaettujen kokemusten rinnalla on hyvä muistaa, että myös erilaisuudet ja niiden huomioon ottaminen on tärkeää. Ilman erilaisuuksia ja esiin nostettuja yksittäistapauksia aineisto näyttäytyisi epätodellisen tasapaksuna. Liian suurten linjojen tulkinnoista puuttuisi vivahteikkuus. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 194; Mäkelä 1990, 44-45.) Tällaisessa vivahteikkudessa uskon onnistuneeni. Jossain kohdin olen voinut olla liiankin yksityiskohtainen. Mitä pidemmälle työ eteni, sitä enemmän aloin kiintyä haastateltaviini. Samalla myös jotkin tutkimuskysymysteni kannalta triviaalit seikat alkoivat tuntua yllättävän tärkeiltä. Näissä tilanteissa haastatteluiden teemakartoista oli hyötyä. Tekemieni tulkintojen kannalta olen tyytyväinen, että en mielestäni sortunut kehittelemään haastatelluille liian kokonaisvaltaisia taustatarinoita ja luomaan merkityksiä sitä kautta (Moilanen & Rähä 2001, 54). Oli tärkeää, että haastattelin itselleni ennalta tuntemattomia lukiolaisia. Sekin oli tärkeää, että haastattelujen tekemisen ja niiden analyysin välillä oli puolen vuoden tauko. Näin aineistoon syntyi tarpeellinen mutta ei mahdoton etäisyys. Muistin esimerkiksi haastattelujen aikaan medioissa pyörineitä suosikkielokuvia sekä muita populaarikulttuuriin liittyviä keskustelunaiheita. Litteroinnit ja niiden huomiot heti haastattelujen jälkeen rikastivat muistikuvia.

Koen käyttäneeni aineistojani siihen, mihin ne älyllisen rehellisyyden nimissä riittivät. Vaikka aineistot olivat suuria ja niiden sisällöt osittain hajanaisia, itse kohderyhmä oli mielestäni hyvin rajattu. Keskittyminen pelkkiin helsinkiläislukiolaisiin yhden kuukauden aikana piti aineiston sisäisen heterogeenisyyden hyvin hanskassa. Tyttöjen ja poikien eroille oli silti perustellusti tilaa. (Vrt. Mäkelä 1990, 49; Sulkunen 1990, 272-273.) Koen saaneeni oman aineistoni myös keskustelemaan ympäröivän todellisuuden ja muiden tutkimusten kanssa (vrt. Sulkunen 1990, 273). Epäonnistuminen tässä olisi ollut erityinen floppi, sillä koko tutkimusongelmani sisältää ajatuksen MEDIA-ohjelman tavoitteiden ja helsinkiläislukiolaisten arjen välisestä vuoropuhelusta. Aiemman tutkimuksen suhteen oli hämmentävää huomata, kuinka vähän suomalaislukiolaisten mediakokemuksia on lopulta tutkittu. Tällaista tietoa olisin ehkä voinut laajentaa vielä hieman ulkomaisen kirjallisuuden avulla. Identiteettitutkimusten kanssa katson keskustelleeni niin, että aiempien tutkimusten laajuus ja niiden politiikka- ja historiapainotteisuus ajoivat minut määrittelemään oman eurooppalaisen kulttuuri-identiteettini mahdollisimman tarkasti. Toimin hyvinkin omavaltaisesti, mutta katson onnistuneeni määritelmässä kohtuullisen hyvin. Työn vuoropuhelulliset tulokset jatkuvat seuraavassa luvussa.



## 7 DISKUSSIO

Onko Euroopassa tehdyissä elokuvissa voimaa tuoda muita eurooppalaisia ihmisiä ja kulttuureja lähemmäs helsinkiläislukiolaisten arkea? Jos on, mitä se edellyttää? Jos ei, miksi ei?

Asetin pro gradu -työhöni seuraavan tutkimusongelman: *Euroopassa tehtyjen elokuvien merkitys helsinkiläislukiolaisten mahdollisen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajina.*

Tutkimusongelma sisälsi työni keskeisimmän jännitteen. Tavoitteeni oli asettaa dialogiin helsinkiläislukiolaisten elokuvakulutus ja Euroopan unionin MEDIA-ohjelman tavoitteet. Helsinkiläislukiolaisten elokuvakulutus näkyy tutkimusongelmasta suoraan. MEDIA-ohjelman tavoitteet ovat läsnä siten, että rakensin tutkielmassa käyttämäni eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin määritelmän MEDIA-ohjelman pohjalta. Määritelmän taustalla on myös EU:n yleisempiä kulttuurilinjauksia. Lähdin tutkimaan, miten määrittelemäni eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin mahdollisuus näyttäytyy helsinkiläislukiolaisten elokuvaan ja elokuvakokemuksiin liittyvissä puheissa.

Keskeisin tutkimusongelmaan liittyvä dialogi käydään tässä luvussa. Ennen sitä esittelen dialogin osapuolet ja käsittelen lyhyesti työni tuloksia. Kun dialogin ainekset ja reunaehdot ovat koossa, tartun tutkimusongelmaani elokuvien näkökulmasta. Tarkennan katseen niihin muutamiin kohtiin, joissa Euroopassa tehdyillä elokuvilla on tai voisi olla merkitystä helsinkiläislukiolaisten eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajina. Lopuksi otan kantaa Euroopan unionin audiovisuaalipolitiikkaan ja sen käytännön toimintaehdotuksiin.

Dialogin toinen osapuoli, MEDIA-ohjelma, on Euroopan unionin merkittävin audiovisuaalipoliittinen tukitoimi. Vuosille 2007-2013 ehdotettu MEDIA 2007 on järjestyksessään neljäs. MEDIA 2007:llä on kolme päätavoitetta: Euroopan audiovisuaalialan kilpailukykyyn parantaminen, eurooppalaisten audiovisuaaliteosten tehokkaampi levitys sekä kulttuurisen monimuotoisuuden ja kulttuurien välisen vuoropuhelun edistäminen. Tavoitteet Euroopan kulttuurien välisestä vuoropuhelusta kohdistetaan erityisesti nuoriin. Heidän elokuvakulutuksensa liitetään toiveikkaasti yhteen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin mahdollisuuden kanssa. (EU MEDIA2007 2004, 2-6; EU Kansalaisuus toimivaksi 2004, 13-15.) Näistä kulttuuriseen vuoropuheluun ja kulttuuritietämyksen lisääntymiseen keskittyvistä tavoitteista rakensin määritelmäni eurooppalaisesta kulttuuri-identiteetistä. Eurooppalainen kulttuuri-identiteetti tarkoittaa tutkielmassani *avoimuutta uudelle kulttuuriselle tiedolle ja halukkuutta tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja.*

Määritelmäni ei ole ihan perinteinen. Se ei perustu esimerkiksi Euroopan historiaan eikä klassisen sivistyksen kaltaisiin arvoihin (vrt. IDNET 2003, 35-36; EU Kansojen Eurooppa 2002, 20; Mikkeli 1998, 24; Rikkinen 1996, 14). Tästä huolimatta sen voi katsoa perustuvan Euroopan unionin laajempiin kulttuuritavoitteisiin. Koko EU:n motto on "Unity in Diversity", "moninaisuudessaan

yhtenäinen". Unioni ilmoittaa tavoitteikseen vaalia ja edistää kulttuuriensa monimuotoisuutta ja korostaa samalla niiden yhteistä kulttuuriperintöä. (EU perustuslaki 2004.) Keskityin tutkielmassani tarkastelemaan kulttuurista monimuotoisuutta. Yhteinen kulttuuriperintö tuntui minimaaliselta ja myös vahvistui minimaaliseksi lukiolaisten elokuvakulutuksen näkökulmasta. Valintani keskittyä kulttuurisen tiedon lisääntymiseen ja kulttuurien välisen vuoropuhelun mahdollisuuteen sopi yksiin myös niiden MEDIA-ohjelman tavoitteiden kanssa, joissa puhutaan teoksista, jotka kertovat eurooppalaisten erilaisista elämästä (EU MEDIA2007 2004, 2; EU Kansalaisuus toimivaksi 2004, 13). Kyse on tästä päivästä. Vaikka harvat elokuvat kantavat yhteisen kulttuuriperinnön sanomaa, niissä voi olla aineksia kulttuurisen ymmärryksen lisääntymiselle.

Määritelmäni eurooppalaisesta kulttuuri-identiteetistä, *avoimuus uudelle kulttuuriselle tiedolle ja halukkuus tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja*, otti huomioon myös aiemmat nuoria ja Eurooppaa käsitelleet tutkimukset. Niiden mukaan kulttuurinen moninaisuus on nuorten puheissa Eurooppaa ehdottoman positiivisesti määrittävä tekijä. Yhteinen kulttuurinen eurooppalaisuus, jonkinlainen yhteiseurooppalaisuus, koetaan ylhäältä annetuksi ja jopa uhkaavaksi. Se on usein kaukana nuorten omasta arjesta ja omista kulttuurisista kohtaamisista. (EU Kansalaismielipide 2001, 27; EU Euroopan nuoriso 2001, 10-11; Minkkilä 2000, 50-52; Rikkinen 56-57.) Lähdin tutkimaan määrittelemäni eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin mahdollisuutta audiovisuaaliteosten kulutuksessa. Kulttuuriseksi laskin kaiken, mitä haastatteleman lukiolaiset määrittivät etnisiin, uskonnollisiin, kielellisiin tai kansallisiin kulttuureihin liittyvillä ilmaisuilla (vrt. Hall 1999, 19; EU Year of Intercultural Dialogue 2005, 4). Euroopaksi laskin Euroopan unionin jäsenmaat.

Poliittinen identiteetti tai nuorten suoranainen suhde EU:hun eivät kuuluneet tähän tutkielmaan. Yksilön identiteetin ymmärsin identiteettinipuksi, jossa on erilaisia aineksia esimerkiksi sukupuolesta ja iästä kansalaisuuteen (vrt. Kivikuru 2001, 2000, 1998). Määrittelemäni eurooppalainen kulttuuri-identiteetti ei ole yksi identiteettinipun osista tai jokin ylhäältä annettu lisämääre. En lähtenyt siitä, että elokuvia kuluttamalla voisi muuttua esimerkiksi suomalaisesta eurooppalaiseksi. Kyse oli siitä, olisiko lukiolaisten elokuvaan ja elokuvakokemuksiin liittyvissä puheissa aineksia *avoimuuteen uudelle kulttuuriselle tiedolle ja halukkuuteen tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja*. Tarkastelin identiteettikysymyksiä pääosin eronteon käsitteen ja siihen liittyvän yhteisyyden käsitteen avulla (esim. Hall 1999, 152-160). Elokuvakokemuksiin liittyvissä puheissa tärkeimmät käsitteeni olivat eläytyminen ja etäännyminen (Kytömäki 1999; Kytömäki & Savinen 1993; Suoninen 2004).

Tutkimusongelman dialogin toisena osapuolena ovat 16–18-vuotiaat helsinkiläislukiolaiset ja heidän arkinen elokuvakulutuksensa. Keräsin kaksi aineistoa. Järjestyksessä ensimmäinen, tausta-aineisto, oli 117 helsinkiläislukiolaisen otokseen perustuvat määrällinen lomakeaineisto. Koska helsinkiläislukiolaisten elokuvakulutuksesta ei ollut aiempia tarkkoja tilastoja, keräsin oman. Toinen, työni pääosassa oleva aineisto oli 13 helsinkiläislukiolaisen otokseen perustuva laadullinen

teemahaastatteluaineisto. Haastattelin kolmea tyttöparia, kahta poikaparia ja yhtä poikakolmikkoa. Haastatteluissa keskityttiin muun muassa tekijöihin, joiden vuoksi Euroopassa tehtyihin elokuviin tartutaan ja ei tartuta. Koko tutkielmani asetti helsinkiläislukiolaiset aktiiviseen rooliin elokuvien kuluttajina. Katse oli lukiolaisista elokuviin.

Monet tavoitteet, jotka EU:n MEDIA-ohjelmassa ja koko audiovisuaalipolitiikassa kirjataan kulttuurisen monimuotoisuuden nimiin, koskevat toki tuotannon kulttuurista monimuotoisuutta. Euroopan audiovisuaalialalla on esimerkiksi työllistävä merkitys. Tästä näkökulmasta Euroopassa tehtyjen teosten erittäin heikko levinneisyys ja pienet katsojaluvut liittyvät suoraan taloudellisiin tekijöihin (esim. Henning & Alpar 2005). Tämän tutkielman näkökulmasta oleellisinta oli, että tuotannon monimuotoisuutta sekä MEDIA-ohjelman tukirahoja perustellaan usein vastaanoton monipuolisuudella. Yksinkertaistaen: ellei Euroopassa tehdä monimuotoisesti elokuvia, erityisesti nuorten visuaaliset kuvastot ja kulttuurinen ymmärrys kapenevat (EU MEDIA2007 2004, EU Cinedays 2006; Cineuropa 2005; Aiello 2005, 13-14 ja 20; Wheeler 2004; 352 ja 356). Argumentit ovat erittäin yleisiä, ja ne liitetään useimmiten nuoriin. Lähtökohtainen ristiriita nuorten arjen ja MEDIA-ohjelman tavoitteiden välille syntyy siitä, että Euroopassa tehtyjä elokuvia katsotaan vähän. Aiheesta ei kuitenkaan ollut aiempaa, aktiiviseen vastaanottoon keskittyvää laadullista tutkimusta.

Millainen sitten on *Euroopassa tehtyjen elokuvien merkitys helsinkiläislukiolaisten mahdollisen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajina?* Hyvin pieni. Toisaalta jos elokuvat jättää pois, määrittelemäni eurooppalainen kulttuuri-identiteetti osoittautui suhteellisen onnistuneeksi käsitteeksi. Asetin tutkimusongelmaan sanan "mahdollinen" siltä varalta, että koko ajatus *avoimuudesta uudelle kulttuuriselle tiedolle ja halukkuudesta tutkia omien kuulumisten ja ymmärrysten rajoja* olisi epäonnistunut. Ajatus osoittautui monin osin toimivaksi. Sen sijaan määritelmän yhteys elokuviin oli suhteellisen pieni. Osoitukseksi tästä tulkitseen esimerkiksi seuraavan huomion. Haastattelemieni helsinkiläislukiolaisten tiedot Euroopan eri maista ja niiden ihmisten arjesta olivat vähäisiä. Tiedon määrä toki vaihteli sekä maiden että lukiolaisten omien kokemusten määrän mukaan. Yleisesti ottaen tietoa oli kuitenkin vähän, ja lukiolaiset toivat sen esiin myös itse. Koska tietoa puuttui, sekä eurooppalaisiin ihmisiin että Euroopassa tehtyihin elokuviin liittyvissä puheissa käytettiin paljon stereotyyppisiä. Suurin ero elokuva- ja ihmispuheissa oli, että ihmisiin liittyvät stereotyyppiset puhutavat palautettiin jo arkipuheen tasolla stereotyyppioiksi. Ihmisten suhteen stereotyyppien rajat tunnustettiin ja sanottiin ääneen. Sen sijaan elokuviin liittyvissä puheissa stereotyyppioita ei katsottu tarpeellisiksi oikaista. Niiden hallitsevuutta ei välttämättä edes ymmärretty. Yksittäisiä elokuvia luokiteltiin tiukasti niiden alkuperämaiden ja maihin liittyvien mielikuvien mukaan. Lähtökohtaisesti lukiolaisten suhde Euroopassa tehtyihin elokuviin oli negatiivinen. Hallitsevimmissa puhetavoissa Euroopassa tehtyjen elokuvien ei katsottu koskettavan tai kiinnostavan, saati tarjoavan uutta tietoa tai ymmärrystä.

Jos eurooppalaista kulttuuri-identiteettiä haastateltujeni puheissa pilkkoo osiin, osat näyttävät yksinkertaista seuraavilta. Elokuvat ovat vielä tässä vaiheessa hyllyllä. Suurin osa puheista perustuu kansalliskulttuurisiin erontekoihin. *Avoimuus uudelle kulttuuriselle tiedolle* oli läsnä vahvimmin. Uusi kulttuurinen tieto muiden Euroopan maiden ihmisistä tuntui kelpaavan ja olevan jopa tervetullutta. Mitä lähemmäs itseä tieto tuli, sen parempi. Erityisesti oman ikäisten nuorten toisaalta erilainen ja toisaalta samanlainen nykyinen arki kiinnostivat. Parhaimmaksi kanavaksi tiedon hankintaan katsottiin henkilökohtaiset kontaktit ja "asiamediat". Avoimuudessa oli toki yksilöllisiä eroja, mutta suurten linjojen osalta määritelmäni näytti käyttökelpoiselta.

Sen sijaan *halukkuus tutkia omien kuulumisten rajoja* oli tulosteni kansalliskulttuurisissa rajoissa pientä. Omien kulttuuristen rajojen kyseenalaistamien oli kaukana haastateltavieni arjesta. Kansalliskulttuuristen ja niihin liitettyjen kielellisten erontekojen essentialistisuus leimasi puheita vahvasti, ja kansalliskulttuuriset määreet olivat poissulkevia (vrt. Hall 2003/2000, 263-264; Gordon & Lahelma 2003, 272 ja 288; Rikkinen 1996, 9-13). Toisaalta Euroopan sisäiset rajanteot perustuivat usein positiivisiin erontekoihin. Omasta suomalaiseksi määrittelystä arjesta oltiin halukkaita kertomaan muille, ja muiden erilaisista arjista oltiin halukkaita kuulemaan lisää. Tulokset ovat pitkälti samansuuntaisia kuin aiemmissa aihetta käsitelleissä tutkimuksissa (esim. Minkkilä 2000; Rikkinen 1996). Tämän vuoksi katsoin onnistuneeni lähtökohtaisesti siinä, että valitsin tarkastelujeni kohteeksi Euroopan nykyisen kulttuurisen moninaisuuden. Se oli hedelmällisempää kuin jonkinlaisen ylhäältä annetun yleiseurooppalaisuuden tavoittelu.<sup>56</sup> Asetin kuulumisten rajat identiteetin määrittelmään ennen kaikkea muistutukseksi siitä, että niitäkin saattaisi olla mahdollista koetella. Näin ei kuitenkaan käynyt.

Entä *halukkuus tutkia omien ymmärrysten rajoja*? Kulttuuristen ymmärrysten rajat ovat yhteydessä sekä kulttuurisen tiedon määrään että kulttuuriin kuulumisiin. Uusi kulttuurinen tieto voi lisätä ymmärrystä. Tiedon hankkimiseen tarvitaan kuitenkin halua ja avoimuutta. Toisaalta vanhat kulttuuriset kuulumiset asettavat usein rajoja sille, minkälaisia asioita on helpompi ymmärtää. Kuulumisten ja niiden asettamien rajojen suhteen on kaksi vaihtoehtoa: on eri asia sanoa, että joitakin kulttuurisia seikkoja on omien kuulumisten takia mahdotonta ymmärtää, kuin että niitä olisi vaikeaa ymmärtää. Vaikka haastateltavat eivät kyseenalaistaneet kulttuurisia kuulumisiaan sinänsä, niitä käytettiin puheissa erilaisilla tavoilla. Toisinaan niillä perusteltiin ymmärtämättömyyttä, toisinaan eroja haluttiin ymmärtää paremmin. Tässä vaiheessa oli siirryttävä tarkastelemaan tiedon mahdollisia lähteitä. Oleellisinta on, motivoivatko ne aktiivisiksi. Tässä työssä tiedon ja uuden ymmärryksen mahdollisina lähteinä toimivat elokuvat.

<sup>56</sup> Kansalliskulttuuriseen eksklusiivisuuden syvemmän pohtimisen jätän asiaan perehtyneille monikulttuurisuustutkijoille. Tutkielmani ei vastaa esimerkiksi Euroopan valtioiden sisäisiin monikulttuurisuuskysymyksiin. Myös Euroopan ja muun maailman suhteista esitän vain muutamia kommentteja. Ne keskittyvät ennen kaikkea Yhdysvaltoihin. Keräsin aineistoni elokuvapuheiden analyysiä varten. Tavoitteeni ei ollut määrittellä kulttuurista moninaisuutta sinänsä, minkä vuoksi myöskään aineistoni ei riitä siihen.

Aineistoni eivät anna perusteellisia mahdollisuuksia arvioita, kuinka halukkaasti helsinkiläislukiolaiset tutkivat omien ymmärrystensä rajoja kaikissa arkisissa konteksteissaan. Se olisi ollut oma tutkimuksen aiheensa, jota olisi pitänyt tarkastella erilaisilla kysymyksillä. Sen sijaan Euroopassa tehtyihin elokuvaan liittyvissä puheissa ymmärtämisen mahdollisuus tai mahdottomuus nousivat työni keskiöön. Milloin elokuvat motivoivat aktiivisiksi? Kun kysymystä tarkasteli eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin näkökulmasta, keskeisiksi nousivat kahdensuuntaiset kysymykset. Ensinnäkin, milloin elokuvasta saattoi syntyä kokemus, että siitä voisi saada uutta kulttuurista tietoa tai että sen ymmärtämiseksi kannattaisi hankkia uutta kulttuurista tietoa? Ja toisaalta, milloin elokuvia tyrmättiin sen perusteella, että niitä ei kulttuuristen rajojen ja omien kuulumisten vuoksi sanottu ymmärrettävän? Matka tällaisten kysymysten äärelle oli kuitenkin pitkä. Kiinnostus muihin eurooppalaisiin ihmisiin on kaukana kiinnostuksesta Euroopassa tehtyihin elokuvaan. Esittelen seuraavassa matkan etapit eli tiivistetyt vastaukset tutkimuskysymyksiini.

Sanoin hetki sitten, että *Euroopassa tehtyjen elokuvien merkitys helsinkiläislukiolaisten mahdollisen eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajina* on hyvin pieni. Mitä on se pieni? Mitkä ovat ne mahdollisuudet, joiden kautta määrittelemäni eurooppalainen identiteetti voisi olla mahdollista myös elokuvakulutuksen näkökulmasta? Siteeraan aluksi haastattemiani lukiolaisia. Haastattelujen lopuissa kysyin haastatelluilta suoraan, mitä mieltä he ovat MEDIA-ohjelman tavoitteista. Voivatko Euroopassa tehdyt elokuvat lisätä nuorten tietämystä ja ymmärrystä Euroopan eri kulttuureista? Sain pääosin kahdenlaisia vastauksia. Monen haastatellun mielestä tavoitteissa oli perustavanlaatuinen harha: "Meidät pitäisi ensin saada katsomaan Euroopassa tehtyjä elokuvia." Toisaalta todettiin, että "tietoa saa vain oikeilta ihmisiltä, ei fiktiivisistä elokuvista". Kyseessä on konteksti, jossa Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutusta ja kulutukseen liittyviä kokemuksia tulee tulosteni mukaan tarkastella.

Ensimmäinen tutkimuskysymykseni oli: mikä on Euroopassa tehtyjen elokuvien määrällinen osuus helsinkiläislukiolaisten koko elokuvakulutuksesta? Helsinkiläislukiolaiset käyvät elokuvissa keskimäärin yhdeksän kertaa vuodessa ja katsovat elokuvia muista lähteistä noin kahdeksan kappaletta kuukaudessa. Kulutusluvut ovat koko Suomea ja koko Eurooppaa huomattavasti suuremmat. Muista lähteistä tärkeimpiä olivat televisio ja vuokratut DVD:t. Keskimäärin neljä viidestä lukiolaiselle tarjolla olevasta ja heidän kuluttamastaan teoksesta on tehty Yhdysvalloissa. EU-maissa tehtyjen elokuvien kulutusta ja tarjontaa hallitsevat suomalaiset tuotannot. Muiden EU-maiden osuus on pieni. Kulutuksen näkökulmasta helsinkiläislukiolaisten vastaukset kysymykseen "Suosikkielokuvani?" jakautuivat seuraavasti elokuvien alkuperämaiden mukaan. 79 prosenttia tuli Yhdysvalloista, 11 prosenttia muista EU-maista, seitsemän prosenttia Suomesta ja kolme prosenttia muualta maailmasta. Näissä kaikkien aikojen suosikeissa muut EU-maat ohittivat poikkeuksellisesti Suomen. Kun taas kysyin pelkistä Euroopassa tehdyistä elokuvista, Suomi nousi sekä tyttöjen että poikien listojen ylivoimaisesti mainituimmaksi maaksi. Tulkitsen jakaumaa tarkemmin itse tulosten yhteydessä.

Kun määrällisissä vastuksia mainittuja Euroopassa tehtyjä elokuvia tarkasteli elokuvien alkuperämaiden mukaan, tulos oli suppea. Tyttöjen maininnoista irtosi seitsemän ja poikien maininnoista kuusi EU:n jäsenvaltiota. Suomen taakse jääneistä tuotantomaista erottuivat Ruotsi, Ranska, Iso-Britannia ja Espanja. Yksittäiset elokuvat vaikuttivat näihin vastauksiin. Toisaalta kyseisissä maissa tuotettuja elokuvia myös tarjotaan Suomessa keskimääräistä enemmän. Milloin, hyvä lukija, näit viimeksi esimerkiksi Slovakiassa tehdyn elokuvan? Jos olet oikeasti nähnyt Slovakiassa tehdyn elokuvan tai vaikka tv-ohjelman, tuliko se YLE Teema -kanavalta keskellä yötä?

Vaikka helsinkiläislukiolaisilla on käytössään Suomen laajin elokuvateatteritarjonta, heihin vaikutuksen tehneiden elokuvien alkuperämaat vastasivat pitkälti Suomen elokuvateattereiden keskimääräisiä käyntilukuja (Suomen elokuvasäätiö 2006; Tilastokeskus 2003). Osa lukiolaisista haki elokuvia myös internetistä, mutta sieltäkin haettiin pääosin ennalta tuttuja nimiä, ei Eurooppaa. Samoin kuin suuren osan EU:n kansalaisista, myös helsinkiläislukiolaisten tietämys ja kiinnostus muiden Euroopan maiden elokuvia kohtaan oli heikkoa. Tarjonnan, kulutustottumusten ja niiden myötä koskettaneiden elokuvien vuorovaikutussuhde näytti suhteellisen selkeältä. (Vrt. Henning & Alpar 2005, 235 ja 238; Aiello 2005, 7-8 ja 11-12; EU Mid-term evaluation of MEDIA Plus 2003, 6-8.)

Toinen tutkimuskysymykseni kuului: minkälaiset tekijät vaikuttavat Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttamiseen ja kuluttamatta jättämiseen? Vastasin kysymykseeni pääosin käyttösyytutkimuksen näkökulmasta. Tarkastelin ensin, minkälaisin kriteerein lukiolaiset määrittivät itselleen hyviä elokuvakokemuksia. Kun tarkensin näkökulman Euroopassa tehtyihin elokuviin, keskeiseksi nousi, miksi Euroopassa tehdyt elokuvat vastaavat vain harvoin hyvyyden kriteereihin. Koska lukiolaisten kokemukset Euroopassa tehdyistä elokuvista olivat vähäisiä, haastattelupuheet perustuivat myös mielikuviin. Euroopassa tehdyistä teoksista puhuttiin ennen kaikkea peilaamalla niitä Yhdysvalloissa tehtyjä teoksia vasten. Euroopan sisäisistä eroista puhuttaessa esiin nousi muun muassa elokuvan kielen merkitys. Olen tiivistänyt toisen tutkimuskysymyksen tulokset seikkaperäisemmin lukuun 5.3.

Toki Euroopassa tehtyjä elokuvia toisinaan myös kulutetaan. Kulutuksen määrään vaikuttavat positiivisesti koulu, vanhemmat sekä oma kiinnostus tai omat kontaktit johonkin Euroopan maahan. Muut syyt ovat kulutusta vähentäviä tai sen vähäisenä pitäviä tekijöitä. Koska tutut näyttelijät ja ohjaajat vaikuttavat merkittävästi lukiolaisten elokuvavalintoihin, Euroopan näkökulmasta näyttelijöiden ja ohjaajien tuntemattomuus vähentää kiinnostusta ja kulutusta. Tähän liittyy myös se, että siinä missä huonoksi koettu Yhdysvalloissa tehty teos yksilöityy näyttelijään tai ohjaajaan, huonoksi koettu Euroopassa tehty teos leimaa huonoksi koko maan. Tällaiset maakohtaiset mielikuvat ovat hyvinkin vahvoja ja vaikuttavia tekijöitä. Niiden lisäksi erityisen merkittävää on mainonnan ja markkinoinnin puute. Helsinkiläislukiolaisten arjen näkökulmasta mainonta lisää näkyvyyttä, näkyvyys kiinnostusta ja kiinnostus kulutusta. Erityisen tärkeää on myös tästä syntyvä elokuvan puhuttuus. Euroopassa tehdyt elokuvat eivät näy eikä niistä puhuta. Ei lukiolaisten seuraamalla media-

areenoilla eikä heidän henkilökohtaisissa suhteissakaan. Euroopassa tehtyjä elokuvia pitäisi etsiä. Kun ne eivät kiinnosta ja kun niistä voi vain harvoin vaihtaa toisten kanssa kokemuksia, miksi edes etsiä? Monen haastattelun toive siitä, että "Euroopassakin olisi elokuvakulttuuri" ei ole vitsi. Tulkitsen sen haastateltujen todelliseksi arkiseksi kokemukseksi. Kärjistäen: koska Yhdysvallat on elokuvakulttuurin keskus ja koska sen areenoilla ei Eurooppaa näy, Eurooppaa ei ole. Vähiten tilaa tällaisessa Yhdysvaltoihin peilaamisessa sai Euroopan kulttuurien ja elokuvatuotannon moninaisuus.

Euroopassa tehdyt elokuvat koettiin myös visuaalisesti vieraiksi. Lähes kaikki haastatellut leimasivat niiden kuvalaadun tummaksi ja ankeaksi. Erityisesti pojat kritisoivat myös kuvakerronnan hitautta. Osa tutkijoista puhuu tällaisten seikkojen yhteydessä "amerikkalaisesta katsomiskompetenssista", joka on syntynyt lukiolaisten arkisten kulutustottumusten kautta (vrt. Aiello 2005, 7-8, 12-13, 18 ja 21-22; Bergfelder 2005, 325). Mielikuviin liittyvissä puheissa kuvan tummuus yhdistettiin usein sisällölliseen ahdistavuuteen. Euroopassa tehdyt elokuvat määriteltiin lähes aina paitsi visuaalisesti myös aiheeltaan "liian arkirealistisiksi". Tällaisissa puheissa, jotka painottuivat myös kokemuksiin, Euroopassa tehtyjä elokuvia leimasi liika empiirinen realismi. Elokuvien aiheiden, aiheiden käsittelytavan ja ympäristön katsottiin tulevan liian lähelle. Tiettyyn pisteeseen asti tällainen realismi oli elokuvaa positiivisesti määrittävä tekijä: sen katsottiin tekevän elokuvasta inhimillisemmän ja kiinnostavamman. Liika läheisyys ei kuitenkaan jätä tilaa mielikuvitukselle. Se ei anna mahdollisuutta heittäytyä teoksen vietäväksi tai antautua elokuvan mahdolliseksi kokemisen leikkiin. Jos elokuvan maailmankuva koetaan liian synkäksi, siitä ei myöskään katsota saatavan sitä arjesta selviytymisen rohkaisua, jota monissa elokuvakokemuksiin liittyvissä puheissa toivottiin. (Vrt. Kytömäki & Savinen 1993, 44-45, 49 ja 87-88.) Euroopassa tehdyistä elokuvista uskottiin ja koettiin puuttuvan myös huumoria. Se ei ole yhdentekevää, sillä yhdeksi tärkeimmäksi kriteeriksi elokuvan hyvyydelle nousi huumori. Huumorin merkitys korostui sekä haastatteluissa että määrällisten lomakkeiden vastauksissa.

Tulkitsen haastattelupuheita niin, että Euroopassa tehdyissä elokuvissa katsottiin olevan liikaa empiiristä realismia ja liian vähän emotionaalista realismia. Emotionaalinen realismi, yksinkertaisten elokuvan hahmojen tunteellinen uskottavuus, jäi monissa Euroopassa tehtyihin elokuvaan liittyvissä puheissa vähäiseksi. (Vrt. Kytömäki & Savinen 1993, 46-49.) Tunteellinen eläytyminen Euroopassa tehtyjen elokuvien hahmoihin määriteltiin vaikeaksi esimerkiksi sen vuoksi, että elokuvien katsottiin olevan enemmän aikuisille tehtyjä. Hyviksi koetut, usein nuoria käsitelleet Euroopassa tehdyt elokuvat, määriteltiin eurooppalaisittain poikkeuksiksi. Lisäksi tutusta kielestä, yleensä englannista tai suomesta, katsottiin saatavan syvempi ymmärrys ja kokemus. Muulla kuin itselle tutulla kielellä tehty elokuva voi kyllä koskettaa, mutta sen kosketuksen kriteerit ovat kovemmat. Muun muassa kielipuheisiin liittyi myös vahvasti sellaisia näkemyksiä, että Euroopassa tehdyt audiovisuaaliteokset ovat hyödyllistä katsottavaa. Niitä katsotaan koulussa ja niitä pitäisi ehkä katsoa kotonakin sen vuoksi, että niistä voi oppia. Kukapa katsoisi hyödyllistä ja sivistävää (tai sellaiseksi luultua), jos tavoitteena on rentoutua,

viihtyä tai tulla temmatuksi mukaan elokuvan tarinaan? Keskeisintä oli, että Euroopassa tehtyihin elokuviin liittyi vahvasti sellaisia mielikuvia, että niiden katsominen vaatisi erityistä vaivaa.

Mielikuviin liittyvissä puheissa haastattelemieni helsinkiläislukiolaisten suhde Euroopassa tehtyihin elokuviin oli hyvinkin negatiivinen. Vaikka harva haastattelutilanteissa esiin noussut kokemus oli ollut suoranaisesti negatiivinen, positiiviset kokemukset Euroopassa tehdyistä elokuvista määriteltiin usein poikkeuksiksi. Yhdysvalloissa tuotettuihin elokuviin oli helppo tarttua niiden tuttuuden vuoksi; Euroopassa tehty elokuva määriteltiin riskiksi. Näissä puheissa ja tuloksissa olennaista ei ole, vastaavatko haastateltujen käsityksensä "todellisuutta" Euroopassa tehdyistä elokuvista tai niiden sisällöistä. Olennaista on, että helsinkiläislukiolaisten käsitykset Euroopassa tehdyistä elokuvista ovat edellä mainitun kaltaisia ja että se vaikuttaa heidän elokuvakulutukseensa (vrt. Kytömäki & Savinen 1993, 97). Kolmannen tutkimuskysymyksen kannalta pohdittavaksi nousi erityisesti se, millaisissa kohdissa mainitut mielikuvat ja stereotypiat rakoilivat. Milloin nuorten sinänsä arvostama Euroopan kulttuurien moninaisuus näkyi myös elokuvakokemuksiin liittyvissä puheissa?

Rakensin kolmannen tutkimuskysymyksen neljän käsitteen varaan. Kysymys kuului: miten lukiolaisten puheet Euroopassa tehdyistä elokuvista jäsenyvä erontekojen ja yhteisyyksien sekä eläytymisen ja etäännyttymisen näkökulmasta? Käsitteiden painoarvot muuttuivat tutkimusmatkan varrella. Järjestin neljä käsitettä lopulta tärkeysjärjestykseen siitä näkökulmasta, mikä on niiden rooli helsinkiläislukiolaisten kokemuksissa Euroopassa tehdyistä elokuvista. Tärkeintä on etäännyttymisen eli syyt vetäytyä elokuvista pois päin. Oleellisimpia etäännyttymiseen syitä olivat liian arkiseksi ja ankeiksi koetut kuvalaatu ja tapahtumat. Etäännyttymiseen liittyi myös se, että elokuvien hahmot ja heidän tarinansa koettiin usein kaukaisiksi. Ne eivät antaneet mahdollisuutta heittäytyä elokuvan mukaan eivätkä motivoineet seuraamaan esimerkiksi sen rakennetta. Elokuvista puuttui sellainen emotionaalinen realismi, jonka avulla sinänsä vierailta tuntuvat visuaaliset seikat olisi voinut ohittaa.

Tärkeysjärjestyksessä toiseksi merkittävämmäksi puhettavaksi nousivat eronteot. Sekä ympäröivä konkreettinen maailma että elokuvien tarjoamat maailmat jaettiin kulttuuristen erontekojen avulla selkeärajaisiin luokkiin. Haastattelupuheissa käytettiin ehdottomasti eniten kansalliskulttuurisia erontekoja. Kielelliset erot määriteltiin usein niiden kanssa yhtäläisiksi. Uskonnollisia eroja ei käsitelty, ja muihin kuin kansalliskulttuurisiin etnisten erontekoihin liittyvät puheet jäivät hyvin vähäisiksi. Kansalliskulttuuriset erontekopuheet jakautuivat muutamaankin yleisimpään puhetapaan. Yhtäältä lukiolaiset asettivat vastakkain Euroopan ja Yhdysvallat. Tällaiset vahvat binaarisuudet olivat aina arvottavia, mutta niiden positiivisuus–negatiivisuus–painotukset vaihtelivat aiheen mukaan. Lisäksi erontekoja käytettiin Euroopan sisäisten kansalliskulttuuristen rajojen määrittelyyn. (Vrt. Gordon & Lahelma 2003, 272 ja 288; Rikkinen 1996, 9-13.)



Yksittäisistä valtioista negatiivisimmin puhuttiin Saksasta. Lisäksi, mitä vieraammasta maasta oli kyse, sitä ennakkoluuloisemmin siellä tuotettuihin elokuviin suhtauduttiin. Positiivisimmaksi poikkeukseksi nousi monissa haastattelupuheissa Espanja. Stereotypiat Espanjassa tehdyistä elokuvista sisälsivät toivottua kepeyttä ja valoisuutta. Espanja tuntui tutulta myös lukiolaisten mieliin jääneen ja positiiviseksi koetun tv-sarjan vuoksi. Tutkimusongelmani kannalta oleellisimmiksi osoittautui lopulta, miten erontekoja haastattelupuheissa käytettiin. Erityisesti silloin, kun elokuva ja sen hahmot eivät kiinnostaneet tai saaneet mukaansa, erontekoihin perustuvilla luokittelulla määriteltiin ja selitettiin asioita. Kansalliskulttuurisilla määreillä perusteltiin paitsi elokuvan hyvyttä tai huonoutta myös sen hahmojen käyttäytymistä ja luonnetta. Erontekomääreiden eksplisiittisyys alkoi rakoilla vasta, kun yhteydet nousivat erontekojä tärkeämmiksi. Näin eroista tuli kiinnostavia. Ne eivät kadonneet mutta ne näyttäytyivät yhteyksien kautta.

Kolmanneksi yleisin tapa puhua Euroopassa tehdyistä elokuvista liittyi juuri yhteyksiin. Rehellisempää tosin olisi sanoa, että yhteyksiin liittyvät puhettavat olivat toiseksi harvinaisimpia. Kyse oli niistä asioista, joiden kautta elokuva päästettiin lähelle. Silloin erontekojä ei vain todettu ja jätetty sikseen. Yhteyksien kautta syntyi halu ymmärtää enemmän. Merkittävimmiksi yhteyksiksi elokuvapuheissa nousivat ikä, sukupuoli ja ihmissuhteet. Tulkitsin yhteyksiä muun muassa niistä helsinkiläislukiolaisten haastattelupuheista, jotka keskittyivät "tilanteeseen jossa olevaa hahmoa haluan ymmärtää", "tilanteeseen jossa voisin olla" tai "elämään joka voisi olla minun mutta jota joku muu elää jossain toisessa kulttuurissa". Yhteyksien kautta kansalliskulttuurisia eroja ei kyseenalaistettu sinänsä. Sen sijaan niihin liittyvien tietojen suhteen oltiin avoimia ja pohtivampia. Samoin kuin "oikeassa elämässä", myös elokuvissa oman ikäisten nuorten toisaalta erilainen ja toisaalta samanlainen nykyarki kiinnostivat – kunhan sitä ei kuvattu liian empiirisen realistisesti.

Yhteyksien kautta päästiin eläytymiseen. Kehäpäätelmä? Kyllä ja ei. Siinä mielessä kyllä, että eläytyminen audiovisuaaliteokseen edellyttää teokselta tunnistettavia elementtejä, yhteyksiä siis (Kytömäki & Savinen 1993, 42-46). Kyllä myös siinä mielessä, että elokuvan hahmot ovat usein tärkein eläytymistä edistävä tekijä. Omissa aineistoissani näyttelijöiden ja roolihahmojen uskottavuus nousi yhdeksi tärkeimmistä kriteereistä, joita helsinkiläislukiolaiset asettivat hyvälle elokuvalle. Usein ikään, sukupuoleen tai ihmissuhteisiin perustuvat yhteydet tekivät audiovisuaalisesta kokemuksesta sekä emotionaalisesti että empiirisesti uskottavamman. Tällaisista seikoista syntyi henkilökohtaista ja pohtivaa vastaanottoa (emt., 37-39 ja 49; Kytömäki 1999, 30; Suoninen 2004, 73). Mainituista asioista periaatteessa lähdinkin liikkeelle. Olin kuitenkin ajatellut käyttää eläytymisen käsitettä sen tarkastelemiseen, miten lukiolaiset peilaisivat omaa arkeaan Euroopassa tehtyjen elokuvien tarjoamiin sisältöihin. Tämä ei onnistunut. Ensinnäkin siksi, että lukiolaisten kokemukset Euroopassa tehdyistä elokuvista olivat niin vähäisiä. Toiseksi siksi, Euroopassa tehtyihin elokuvaan liittyvät eläytymiskokemukset olivat sitäkin vähäisempiä. Eläytymisen käsitteen fokusta piti muuttaa. Muutos ei kiertänyt enää samaa kehää. Fokus siirtyi eläytymisen erilaisiin edellytyksiin.

Tarkastelin Euroopassa tehtyihin elokuviin eläytymistä ja eläytymisen mahdollisuuksia lopulta kahdesta näkökulmasta. Elokvakokemuksiin liittyvät haastattelupuheet jäsenyivät hedelmällisimmin seuraavasti: eläytyä voi sekä emotionaalisesti että älyllisesti. Niiden kautta syntyy emotionaalisia ja älyllisiä tunne-elämyksiä. (Kytömäki & Savinen 1993, 51-53.) Emotionaalisissa tunne-elämyksissä on kyse mainituista yhteisyyksistä: henkilökohtaisista seikoista, joiden perusteella esimerkiksi elokuvan hahmot tai heidän tarinansa voivat viedä mukanaan tai antaa aihetta mahdolliseksi kuvitteluun. Älylliset tunne-elämykset taas syntyvät katsojan kyvystä sijoittaa teos laajempaan taiteelliseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin. Tämä koskee erityisesti syvempää draamaa; suurin osa MEDIA-ohjelman tukemista teoksista on nimenomaan draamaa. Erinomaisesta audiovisuaalisesta kokemuksesta saa sekä emotionaalisia että älyllisiä tunne-elämyksiä. Kun tarkastellaan Euroopassa tehtyjä teoksia, kynnys molempiin on korkea.

Ensinnäkin jotta negatiivisin odotuksin ladattuun elokuvaan pystyy eläytymään tunteellisesti, sen henkilöahmoilta ja tarinalta vaaditaan erityisen paljon. Nuorten elämän käsitteleminen, tosissaan mutta rohkaisevasti, olisi haastattelupuheiden perusteella kynnystä madaltava tekijä. Tällaisten koskettavien yhteisyyksien pitää olla niin vetoavia, että ennakkoluulot esimerkiksi vieraasta visuaalisuudesta, vieraasta kielestä tai negatiivisin stereotyyppioin värityneestä tuotantomaasta voi unohtaa. Tämä oli useissa haastattelupuheissa harvinaista mutta mahdollista. Mitä enemmän elokuvassa on ennalta vieraita elementtejä, sitä enemmän siinä pitää olla yhteisyyksiä. Jos Euroopassa tehtyjä teoksia vertaa tästä näkökulmasta Yhdysvalloissa tehtyihin teoksiin, elokuvien tarjontamäärien perusteella voisi ajatella seuraavaa. Koska Yhdysvalloista on tarjolla enemmän teoksia ja koska niitä myös katsotaan enemmän, koettuihin teoksiin mahtuu todennäköisesti myös enemmän nuoria. Lisäksi yhdysvaltalaiseteoksiin on helpompaa tarttua, ja ne koetaan muun muassa visuaalisesti tutummiksi.

Älylliset tunne-elämykset Euroopassa tehdyistä elokuvista ovat emotionaalisiaakin haastavampia. Ensinnäkin taiteellinen konteksti nimeltä Euroopassa tehdyt elokuvat ei kiinnosta. Yhdysvallat kiinnostaa huomattavasti enemmän. Lisäksi tulkitsen, että Yhdysvalloissa tuotettujen elokuvien taiteellinen konteksti on lukiolaisten kokemusmäärän vuoksi tutumpi. Toiseksi yhteiskunnallinen tieto kaikista Euroopan maista on ymmärrettävästi mahdoton yhtälö. Oma kiinnostus ja tietämys jostakin maasta sekä kielitaito toki edistävät asiaa. Useimmiten syvempi älyllinen tunne-elämys jää kuitenkin syntymättä tai puolitiehen. Tähän tulkitsen liittyneiksi myös ne haastattelupuheet, joissa kulutuksen vähyyttä perusteltiin sillä, että Euroopassa tehtyjen elokuvien ymmärtäminen vaatii erityistä vaivaa.

Tässä kohtaa voidaan palata tutkimusongelman tasolle. Kysymys kuuluu, miten Euroopassa tehdyistä elokuvista voisi tulla kiinnostavampia ja avoimuuteen houkuttelevampia? Silloinkaan niiden kautta ei välttämättä syntyisi tietoa sinänsä, mutta näin niiden avulla voisi päästä pohtimaan omien ymmärrysten rajoja. Sitä kautta voisi syntyä myös tietoa. Keskeisimmältä tuntuu eläytyminen, silloin

kun elokuvaan ylipäättään tartutaan. Olisi helppoa ja houkuttelevaa sanoa, että henkilökohtainen tunteellinen eläytyminen on ratkaisu kaikkeen. Sen edellyttämien yhteisyyksien kautta erontekoja olisi pakko pohtia syvällisemmin. Näin voisi olla mahdollista käsitellä myös omien ymmärrysten rajoja. Miksi ikäiseni nuori toimi niin tai näin? Miksi hänelle mahdollisesti tapahtui sitä tai tätä? Jos nuoren tarina ei puhuttelisi, selitykseksi voisi riittää esimerkiksi kansalliskulttuurinen erilaisuus. Eronteko. Piste. Jos elokuvahahmon tarina kiinnostaisi ja jos kokemuksesta voisi sen jälkeen keskustella, pohdintaa voisi jatkaa edelleen. Mikä osa näkemästäni oli kansalliskulttuurista? Mikä jotain muuta? Mikä liittyi teoksen fiktiivisyyteen? Voiko elokuvan temasta oppia jotain uutta? Näin pitäisi myös pohtia oman ymmärryksen rajoja. Miksi ymmärsin tiettyjä asioita ja tiettyjä asioita en? Tällainen ajatusketju on kuitenkin kaunista toiveajattelua. Väitän haastattelujeni perustella, että vaikka Euroopassa tehtyihin elokuviin silloin tällöin tartutaankin, tällaiset pohdinnat ovat erittäin harvinaisia<sup>57</sup>.

Entä mahdollisuudet älylliseen eläytymiseen ja älyllisiin tunne-elämyksiin? Uuden kulttuurisen tiedon näkökulmasta Euroopassa tehdyillä teoksilla on kaksi erityistä ongelmaa. Ongelmista muodostuu eräänlainen noidankehä. Ensinnäkin jos ajatellaan, että tiedon lähteen tulee kiinnostaa ja motivoida, Euroopassa tehdyillä elokuvilla ei ollut helsinkiläislukiolaisten silmissä tällaista leimaa. Jos elokuva ei herätä huomiota ja kiinnostaa, siihen ei tartuta ja asia jää sikseen. Tähän liittyen Euroopassa tehtyjä elokuvia luokiteltiin jo lähtökohtaisesti kansalliskulttuurisilla stereotyyppioilla. Koska stereotyyppiat olivat jo hallussa ja koska elokuvien uskottiin tarjoavan vain lisää niitä, uusi ymmärrys määriteltiin usein mahdottomaksi. Toiseksi Euroopassa tehdyt elokuvat tuntuivat edellyttävän tietoa jo sinänsä. Tällaisia olivat lukiolaisten mielikuvat, ja asia näyttää samalta myös työssäni keskeisen eläytymisen käsitteen kautta. Jotta elokuva tekisi vaikutuksen ja tarjoaisi elämyksen, sen tulee koskettaa paitsi tunteellisesti myös älyllisesti. Mutta jotta elokuva koskettaisi älyllisesti, kosketus vaatii usein laajempaa taiteellista ja yhteiskunnallista tietoa. Onko noidankehästä pääsyä? Onko Euroopassa tehdyillä elokuvilla mitään merkitystä helsinkiläislukiolaisten eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajina?

Kun puhutaan lukiolaisten omaehtoisesta elokuvakulutuksesta, ensisijaista olisi, että Euroopassa tehtyjä elokuvia ylipäättään kulutettaisiin. Kulutus ei vielä takaa minkäänlaista eläytymistä, mutta kulutuksen kautta eläytymiselle olisi edes mahdollisuuksia. Minkälainen eläytyminen olisi motivoivinta? Tunteellinen, väitän. Tyrmäsin ajatuksen juuri äsken siksi, että tunteellinen eläytyminen Euroopassa tehtyihin elokuviin on niin harvinaista. Toisaalta se on kahdesta vaikeasta vaihtoehdosta parempi. Tunteellinen eläytyminen on ensisijaista, älyllinen sitä olennaisesti täydentävää. Tutkimusongelmaani ajatelleen tarvitaan emotionaalisia tunne-elämyksiä, jotta halu ymmärtää motivoidaan heräämään. Tieto tiedon vuoksi ei ole osa helsinkiläislukiolaisten elokuvakulutusta.

---

<sup>57</sup> Pohdin luvussa 2.5, kuinka oma kulttuurinen tietoni Ranskasta lisääntyi hivenen, kun eläydyin ranskalaisopiskelijan ongelmaan elokuvassa. Olen edelleen tätä mieltä, mutta tutkielman varrella opin kaksi asiaa. Yhtäältä tapaus oli lukiolaisten näkökulmasta erittäin harvinainen. Ja toisaalta se, että olen asunut Ranskassa vuoden, ei saanut minua ainoastaan kiinnostumaan elokuvasta, kuten työhypoteesissa järjkeilin. Se sai minut ymmärtämään teosta paremmin. Se antoi minulle syvemmän älyllisen tunne-elämyksen.

Elokuvan on ensin todistettava olevansa tunteellisesti hyvä. Esimerkiksi toinen haastatteluissa käyttämästäni elokuvanäytteistä täytti lukiolaisten puheissa kaikki negatiiviset, ahdistavat ja arkiset Saksa-odotukset. Siitä huolimatta osa kiinnostui elokuvan hahmojen tarinoista ja unohti niitä kommentoidessaan negatiiviset reunaehdot. Jos haastatteluissa olisi ollut enemmän aikaa, kokemuksesta olisi voinut saada hyvän jatkokeskustelun. Siksi aiheesta tarvitaan lisää tutkimusta.

Tässä vaiheessa oleellisinta olisi saada Euroopassa tehdyistä elokuvista puhutumpia ja kiinnostavampia. Tarvitaan enemmän "hypetystä", jotta Euroopassa tehdyt elokuvat saavat edes mahdollisuuden koskettaa. Ennen "hypetystä" on vielä perusteltua kysyä, mikä on tässä työssä tarkasteltujen fiktiivisten audiovisuaaliteosten rooli uuden kulttuurisen tiedon mahdollistajina? Lukiolaiset totesivat itsekkin, että "oikeaa tietoa saa vain oikeilta ihmisiltä, ei fiktiivisistä elokuvista". Lähtökohtaisesti fiktiiviset tuotteet olivat tutkimukseni kohde. En tutkinut niin kutsuttuja faktasisältöjä. Fiktiivisille teoksille on annettu tiedonvälityksen ja ymmärryksen lisäämisen tehtäviä myös MEDIA-ohjelman tavoitteissa. Sanoisin, että fiktiivisten tuotteiden voima on niiden mahdollisuudessa temmata mukaansa. Toki esimerkiksi audiovisuaaliset dokumentitkin voivat olla koskettavia ja puhuttelevia. Toisaalta helsinkiläislukiolaiset katsovat Euroopassa tehtyjä dokumentteja vielä vähemmän kuin Euroopassa tehtyjä fiktioita. Tärkeintä on, että jos fiktiivisillä tuotteilla halutaan lisätä tietoa ja ymmärrystä, audiovisuaalinen kokemus pitää prosessoida ja kontekstoida jotenkin. Tässä näen esimerkiksi kouluopetuksen mahdollisuuden.

Käsittelin Euroopassa tehtyjä elokuvia koulun näkökulmasta tarkemmin luvussa 5.4.5. Jos koulun tehtäväksi katsotaan muun muassa, että opiskelijan tulisi oppia ymmärtämään ja arvostamaan vieraita maita, kansoja ja kulttuureita, elokuvat voisivat olla hyvä väline (Gordon & Lahelma 2003, 294). Elokuvien valinnassa tulisi kiinnittää huomiota elokuvien mahdollisuuteen koskettaa tunteellisesti. Nostaisin etusijalle nuorista kertovat elokuvat. Opetuksen tehtävänä olisi syventää elokuvan taiteellista ja yhteiskunnallista kontekstia: esimerkiksi tietoja elokuvan tuotantomaasta, elokuvan käsittelemistä teemoista, elokuvan tekijöistä taustoineen sekä elokuvan käsikirjoituksellisesta, ohjauksellisesta ja teknisestä puolesta. Vaatimukseni ovat kovia. Tutkielmani haastattelujen sekä opettajan kokemusteni perustella väitän, että tällaiset seikat ovat niitä, jotka kiinnostavat. Näin syntyisi myös sitä tärkeää puhuttuutta, jota Euroopassa tehdyiltä elokuvilta puuttuu. Yhteisellä puheella ja kontekstoinnilla elokuva voisi tulla artikuloiduksi myös kokijan oman arjen kautta. Näin saattaisi syntyä paitsi uutta taiteellista ja yhteiskunnallista tietoa myös omien ymmärrysten rajojen pohtimista (Maia 2001, 38-40).

En kuitenkaan usko, että lukiolaisia voisi erityisesti "opettaa" katsomaan Euroopassa tehtyjä elokuvia (vrt. EU Cinedays 2006; Aiello 2005, 13-14 ja 20). Jos elokuvien tarinat ja hahmot eivät kiinnosta, niiden tarinat ja hahmot eivät kiinnosta. Mikään tietoisuus sinänsä ei tee ihmeitä. Näen opetuksen ja muunkin puhuttuuden roolin ennen kaikkea elokuvakokemusten syventäjänä. Syvennyksessä on kyse tarpeellisista älyllisestä eläytymisestä, joka voi syntyä myös elokuvakokemuksen jälkeen. Jos

kokemus syvenee positiivisesti, se voi myös hälventää Euroopassa tehtyjä elokuvia kohtaan tunnettuja ennakkoluuloja ja madaltaa niihin tarttumisen kynnyksiä. Kaunis ajatus positiivisesta kiertestä.

Mitä kauniin ajatuksen eteen pitäisi tehdä? Jos ja kun EU lisää toimiaan Euroopan audiovisuaalialan tukemiseksi, ei ole yhdentekevä, mitä toimet ovat. On edelleen tärkeää, että tuotanto on monimuotoista. Näin voisi ainakin olettaa, että erilaiset eurooppalaiset saisivat representoida itse itseään (vrt. Hall 1999, 140). En nyt väitä, että esimerkiksi yksittäisen elokuvan tekijät representoivat koko maataan tai muita yhteisöjään. Väitän, että lukiolaisten sinänsä arvostama monimuotoisuus on periaatteessa hyvä asia. Talouden kannalta se myös työllistää audiovisuaalialan ammattilaisia. Ongelma on, että helsinkiläislukiolaisten puheissa itse elokuvateosten moninaisuus tarkoitti enemmän ymmärtämätöntä vierautta kuin kiinnostavaa vaihtelua. Kun tämän yhdistää talouteen, elokuvia ei katso kukaan eli ne eivät tuota. Monimuotoiset elokuvat eivät myöskään näy missään. Kärjistäen: ne jäävät tuottajakulttuurinsa näennäiseksi monimuotoisuusterapiaksi. Tämä ei ole sinänsä huono asia, mutta MEDIA-ohjelman kokonaistavoitteiden näkökulmasta tilanne ei ole ihan nappisuoritus.

Jopa minä, joka inhoan markkinointia, näen markkinoinnin parhaaksi vaihtoehdoksi. Haastattelemieni lukiolaisten puheista välittyy yksinkertaistaen, että Euroopassa tehtyjä elokuvia ei "hypetä". Ne eivät näy. Niistä ei puhuta. Jos erilaisia Euroopassa tehtyjä elokuvia "hypetettäisiin", niistä voisi ennakkopuheen kautta tulla jo lähtökohtaisesti tutumpia. Niihin olisi helpompi tarttua. Mitä useampi ihminen niihin tarttuisi, sitä useamman kanssa elokuvaan liittyviä kokemuksia voisi vaihtaa. Tämä ei edellytä, että kokemuksen tulisi aina olla positiivinen. Uskon, että jo puhuttuus edistäisi uutta ymmärrystä. Esimerkiksi yhteiskunnallista tietoa jokaisesta EU:n jäsenvaltiosta ei tarvittaisi, jos juttuseuralla sattuisi sitä olemaan. Markkinoinnin puolesta puhuu sekin, että valtaosa haastattelemieni lukiolaisten näkemistä Euroopassa tehdyistä elokuvista olivat sellaisia, joita oli aikaan markkinoitu paljon. Niitä oli käsitelty myös lukiolaisten seuraamissa medioissa, ja niistä syntyi kohtuullisen helposti lisää puhetta. Kaikkia elokuvat eivät tietenkään olleet koskettaneet tunteellisesti. Silti myös koskettamattomuus oli hyvä puheenaihe. Väitän, että myös kritiikki voi syventää älyllistä elämystä. Kevään 2005 tilanteen tulkitsin kuitenkin sellaiseksi, että mitä vähemmän elokuvista puhuttiin ja mitä vieraampia ne olivat, sitä syvemmin niiden piti koskettaa. Sitä kovempia vaatimuksia niille asetettiin.

EU:n nykyisestä MEDIA Plus -ohjelmasta tehtiin vuonna 2003 väliraportti (EU Mid-term evaluation of MEDIA Plus 2003). Oman tutkielmani näkökulmasta seuraavat seikat tuntuvat tärkeiltä.

Lähtökohtana on, että keskimäärin kolme neljästä EU:n alueella kulutetusta elokuvasta on peräisin Yhdysvalloista. Yhdysvaltojen merkittävin vientitulojen lähde on sen audiovisuaaliteollisuus – ja Eurooppa on sen tuotteiden, sekä teatterielokuvien että tv-teosten, merkittävin myyntialue. Toisaalta Euroopassa riittäisi teoksia omastakin takaa. EU:n alueella tuotetaan esimerkiksi reilut 700 pitkästä elokuvaa vuodessa. (Emt., 7-8; Henning & Alpar 2005, 231; European Cinema Yearbook 2004; EU Cannes 2004.) Jos asiaa katsoo puhtaasti taloudelliselta kannalta, esimerkiksi elokuvan promotio ja

promootion suunnittelu aloitetaan Yhdysvalloissa heti elokuvan tuotantovaiheessa. Euroopassa promootiota ajatellaan vasta elokuvan jälkeen, jos silloinkaan. (EU Mid-term evaluation of MEDIA Plus 2003, 13-14.) Siinä missä keskimääräisen puolet Yhdysvalloissa tuotetun elokuvan budjetista on suunnattu markkinointiin, Euroopassa samaan tarkoitukseen jää alle kymmenen prosenttia (Henning & Alpar 2005, 238). Markkinointi ei ratkaise koko maailmaa. Mutta jotain pitäisi tehdä. Myös MEDIA Plus -ohjelman arviointiraportti (2003, 13-14) ehdottaa suurempaa panostusta yleisömarkkinointiin.

Euroopassa tehtyjä elokuvia levittävien elokuvateattereiden verkostoja on myös hyvä tukea. Elokuvateatterit ovat suora linkki elokuvien tuottajien ja kuluttajien välillä. Tällä hetkellä, helsinkiläislukiolaisten näkökulmasta, tuottajat ja kuluttajat tuntuvat olevan hyvin kaukana toisistaan. Euroopassa tehtyjä elokuvia tarjoavat teatterit ovat usein niin pieniä, että niiden voimat markkinointiin ovat heikkoja. Siksi esimerkiksi ehdotukset Euroopan laajuisista elokuvien ensi-illoista kuulostavat mielestäni hyviltä (emt., 13-14). Jos tapahtuman markkinointimäärärahat olisivat tarpeeksi suuria, ensi-illoista voisi syntyä myös puhuttuutta. Televisiotakin voisi käyttää hyväksi elokuvien markkinoinnissa. Esimerkiksi yhteisten julkaisuoperaatioiden yhteydessä se voisi hyvinkin toimia. Televisiomarkkinointia ehdotettiin myös MEDIA Plus -ohjelman väliarviossa (emt., 14). Sen toteutus kuitenkin puuttuu vuosille 2007-2013 suunnitellun uuden MEDIA-ohjelman tavoitteista. Ainakaan televisiota ei ole nostettu esiin. (EU MEDIA 2007 2004, 7-8.) MEDIA 2007 -ohjelman suunnitelmassa puhutaan edelleen enemmän elokuvien levittämisestä sinänsä kuin suorista kontakteista yleisöihin.

Valinnanmahdollisuuksien, niiden käyttämisen ja niistä syntyvien elokuvakokemusten kautta palataan koko MEDIA-ohjelman ristiriitaan. Ovatko tuotannon monimuotoisuus ja Euroopassa tehtyjen teosten suuremmat katsojaluvut mahdoton yhtälö? Väitän että ovat, jos rahaa jaetaan tuotannon monimuotoisuuteen mutta ei siihen, että monimuotoiset teokset tavoittaisivat katsojia. Jos kulttuurinen monimuotoisuus on ensisijaista ja määrärahat pysyvät nykyisellään, argumentti Euroopassa tehtyjen elokuvien merkittävästä roolista on älyllisesti epärehellinen (vrt. Henning & Alpar 2005, 248-249; Wheeler 2004, 366-367). Pienet tuotannot voivat koskettaa hyvinkin syvästi. Niillä voi olla suuria yksittäisiä merkityksiä. Mutta helsinkiläislukiolaisten arjessa Euroopassa tehdyt audiovisuaaliteokset tai niiden levitys sinänsä eivät ole "merkittäviä keinoja lujittaa kulttuurien välistä vuoropuhelua sekä vastavuoroista ymmärrystä ja tietämystä" (EU MEDIA2007 2004, 2). Tulkitsen tulosteni perustella, että mahdollisuuksia kyllä voisi olla. Toisaalta tällä hetkellä mikään MEDIA-ohjelmaan kirjatuista konkreettisista toimista ei näytä keskittyvän näiden mahdollisuuksien edistämiseen. Argumentti vastaanoton monipuolisuudesta ei ole konkreettinen toimi. Onko se osoitus siitä, että tällaisia toimia ei katsota tarpeellisiksi? Näkökulmani on helsinkiläislukiolaisten, ei koko Euroopan. Oleellista on, että käytännön nuorisokontakteja ei toimintasuunnitelmissa näy. Vuosille 2007-2013 suunnitellun MEDIA-ohjelman budjetti on suurempi kuin aiemmin. Toisaalta niin on myös jäsenmaiden määrä.

MEDIA-ohjelman ja sen budjetti eivät riitä ratkaisemaan kaikkia Euroopan audiovisuaalialan ongelmia (EU Mid-term evaluation of MEDIA Plus 2003, 8). On selvää, että tarvitaan myös muita toimijoita kuin EU ja muita toimia kuin audiovisuaaliteosten rahoitus sinänsä. Kulttuurista monimuotoisuutta taas voi käsitellä muutenkin kuin audiovisuaaliteosten kautta. Esimerkiksi Euroopan komission ehdotuksessa, jossa vuodesta 2008 suunnitellaan Kulttuurisen välisen dialogin teemavuotta, sanotaan, että kulttuurien välinen dialogi halkoo kaikkien yhteiskuntien kaikkia alueita (EU Year of Intercultural Dialogue 2005, 8). Ajatus on komea. Se on myös sillä tavalla rohkeaseva, että MEDIA-ohjelman tavoitteet on hyvä suhteuttaa muihin EU:n ohjelmiin. Esimerkiksi vuosille 2007-2013 suunnitellun Youth in Action -nuorisotoimintaohjelman budjetti on lähes MEDIA-ohjelman budjetin kokoinen (EU New Programmes 2004). Ohjelmassa painotetaan paitsi nuorten poliittista osallistumista myös nuorten konkreettisia kohtaamisia. Tavoitteissa on paitsi mahtipontista yhteiseurooppalaisuutta myös ajatuksia keskinäisen ymmärryksen lisääntymisestä. (EU Youth in Action 2004, 3-6.) Kohtaamiset tuntuvat motivoivilta myös haastattelemieni lukiolaisten näkökulmasta. Moni ehdotti suoraan, että "laittaisivat rahaa vaihto-ohjelmiin eivätkä elokuvaan". Elokuvanäkökulmasta konkreettiset kohtaamiset voivat myös lisätä tietoa muista Euroopan maista. Tulosteni mukaan tällaisen tiedon kanssa olisi helpompaa tarttua myös Euroopassa tehtyihin elokuvaan.

Kyynikko sanoisi, että Kulttuurien välisen dialogin teemavuodesta 2008 on turha innostua liikaa: sen budjetiksi on ehdotettu 10 miljoonaa euroa (EU Year of Intercultural Dialogue 2005, 26). Vaikka vuoden painopisteet ovat hiukan enemmän poliittisen identiteetin ja poliittisen kansalaisuuden puolella, teemavuoden keskiöön on asetettu nuoret. Nuorten eurooppalaisten sanotaan olevan kulttuurien välisen dialogin sydämessä. Myös audiovisuaalisten medioiden tärkeyttä korostetaan, taas erityisesti nuorten kohdalla. Teemavuoden suunnitelmissa linjataan myös yhteyksiä MEDIA-ohjelmaan. Tässä vaiheessa linjaukset ovat mainintojen tasolla. (Emt., 4, 8-11 ja 24.) Toivottavasti luvassa on hyvin konkreettista yhteistyötä, mitä arkisemmin, sen parempi. Jos käytännön kohtaamisten rinnalle saataisiin pari kunnolla "hypetettyä" elokuvaa, niistä voisi syntyä puhuttuutta yli kansalliskulttuuristen rajojen. "Hypetyskin" vaatii toki taitoa. Markkinointi sinänsä ei tee ihmeitä. Huonoksi koettu markkinointi tekee enemmän hallaa, ja tässä suhteessa nuoret ovat mitä haasteellisim kohderyhmä. Markkinointia ei voi rakentaa ylhäältä käsin. Parasta olisi tehdä yhteistyötä nuorten itsensä kanssa. Tässä kohtaa olen kaikkea muuta kuin kyyninen.

Kulttuurisen moninaisuuden näkökulmasta ei kuitenkaan riitä, että ylitetään 25 kansalliskulttuurista rajaa. Vaikka kansalliskulttuuriset määreet olivat oman tutkielmani keskipiste, ehdotan, että monimuotoisemmista etnisistä eronteista tehdään syvempää jatkotutkimusta, sekä konkreettisen arjen että audiovisuaaliteosten kulutuksen näkökulmasta (luvut 5.4 ja 5.5; Horsti 2000, 140). Valtioiden sisäiset monimuotoisuudet ovat myös monen EU:n ohjelman keskiössä. Niitä tutkittaessa eurooppalaisen identiteetin määrittely on erittäin tärkeää. Tässä kohtaa nostan esiin haastattelujeni afrikkalaistaustaisen pojan. Hän määritteli itsensä sekä suomalaiseksi että vanhempiensa syntymämaan

kansalaiseksi. Hänen populaarikulttuurinkulutuksensa oli identtistä syntyperäisten suomalaisten poikien kanssa: yhdysvaltalaista räppiä, yhdysvaltalaisia audiovisuaaliteoksia – ja jääkiekkoa. Hän suhtautui positiivisesti Euroopan poliittiseen yhdentymiseen. Myös erilaisten eurooppalaisten nuorten arki kiinnosti. Sen sijaan Euroopan historia oli hänen haastattelupuheissaan sarja varkauksia ja epäoikeudenmukaisuutta. "Yhteisellä kulttuuriperinnöllä" ei ollut niissä mitään sijaa, päinvastoin. En tarkoita, että yhteisen kulttuuriperinnön argumentti pitäisi hylätä. Tarkoitan, että kun tutkitaan tai unionin tasolla linjataan eurooppalaista identiteettiä, mikään ei ole oleellisempaa kuin sen määrittelyn pohtiminen (vrt. esim. IDNET 2003, 25).

Yksittäisten elokuvien näkökulmasta voi kysyä, onko Euroopassa tehdyissä elokuvissa joitain sellaisia identiteettinipun osia koskettavia aineksia, joita esimerkiksi yhdysvaltalasteoksissa ei ole? Tuskin sinänsä. Kyse oli enemmän siitä, että haastatteleman lukiolaiset olettivat ja kokivat, että ne ainekset, jotka tekevät heihin yhdysvaltalasteoksissa vaikutuksen, ovat Euroopassa tehdyissä teoksissa vähäisiä. Puheista välittyi myös, että Euroopassa tehdyt elokuvat eivät juuri kosketa helsinkiläislukiolaisia nuorina ihmisinä. Jos Euroopassa tehtyihin elokuvaan tartuttaisiin enemmän ja jos ne onnistuisivat tekemään myös vaikutuksen, niiden voima voisi olla juuri monimuotoisuus. Näin esimerkiksi ikä tai sukupuoli yhteisinä tekijöinä voisivat peilautua Yhdysvaltojen sisäisiä eroja laajempiin erilaisuuksiin.

Mitä pitäisi tehdä? Vaikka esimerkiksi vieraaksi koettu visuaalisuus oli lukiolasille merkittävä muotoeste, stereotyyppistä yhdysvaltalaista muotoa lienee turha imitoida. Ainakin haastattelupuheissa tällaiset imitoinnit usein tuomittiin. Vaikka tuomitsemista voi problematisoida, imitointi viimeistään tekisi Euroopasta sen pelätyn Yhdysvaltojen alisteisen toisen. (Vrt. Bergfelder 2005, 322-324.) Ehdottaisin keskittymistä nuorista kertoviin elokuvaan: viihteellisesti houkutteleviin kuvauksiin nuorten eurooppalaisten arjesta. Aihe saa olla vakava, mutta sitä tulisi haastattelujeni puheiden perusteella käsitellä jollain lailla rohkeasti. Tärkeimmiksi eläytymistä edistäviksi tekijöiksi nimeäisin emotionaalisen realismin sekä visuaalisesti rohkean empirisen realismin (luvut 5.1 ja 5.1.1). Myös useammassa maassa tehdyille yhteistuotannoille voisi olla kysyntää, etenkin jos yksi tuotantomaista olisi katsojan oma. Näin kynnys älylliseen tunne-elämykseen voisi olla osin valmiin tiedon myötä alempi eli rohkeampi. Periaatteessa suuri osa MEDIA-ohjelman tukirahoista menee jo yhteistuotannoille. Toisaalta Suomen näkökulmasta muistan itse nähneeni vain yhden sellaisen: Populäärimusiikkia Vittulanjätkältä -elokuvan (Populärmusik från Vittula, Ruotsi ja Suomi, 2004). Tämän reilusti markkinoidun ja muun muassa nuoruudesta, ystävydestä sekä uskonnollisista eroista kertovan elokuvan moni oli myös nähnyt. Haastatteluissa siihen liittyvistä puheista jäsenyi jopa sellaista oman arjen ja elokuvan tarjoaman arjen pohdintaa, jota eläytymisellä alun perin hain.

Viihteellisyyttä sinänsä ei pidä pelätä. Esimerkiksi eurooppalaisille elokuvatähdille, niin näyttelijöille kuin ohjaajillekin, olisi helsinkiläislukiolaisten puheiden näkökulmasta tilaus. Tähdistä syntyy myös puhuttuutta. Koko kulttuurisen monimuotoisuuden näkökulmasta taas oli erinomainen idea, että EU



järjesti valokuvakilpailun ihmisten moninaisuudesta MTV-musiikkikanavalla. Tehtävänä oli kuvata, miten erilaisuus omassa arjessa näyttäytyy. On hauskaa, että kaupallisiin kanaviin uskallettiin tarttua ja niiden välineillä jopa pelata. Tuntuu toimivalta sisällyttää suosituille areenoille Euroopan nuorten omia töitä ja omia tapoja katsoa maailmaa. On tärkeää mennä sinne, missä nuoret ovat.

Sekin on tärkeää, että nuoret saavat tehdä itse. Moninaisuuden näkökulmasta hyviltä ideoilta tuntuvat esimerkiksi EU:n nuorille julistamat lyhytelokuvakilpailut, joissa tilataan kertomuksia tekijöiden omista kulttuureista. Omasta elämästä kertominen tuntuu fiksulta myös tutkielmani haastattelujen näkökulmasta. Kun kysyin, minkälaisen elokuvan kukin haastateltavani tekisi, jos käytössä olisi rajaton budjetti, yli puolet tekisi teoksen, jossa kuvattaisiin helsinkiläisiä nuoria. Omaan napaan katsomisen lisäksi tällaisia elokuvia haluttaisiin levittää myös muihin maihin. Toki lyhytelokuvan tekemiseen ja esimerkiksi kilpailuun osallistumiseen tarvitaan taitoa, aikaa ja rahaa. Toisaalta itse tekeminen ja itse tehdyt teokset voisivat myös kiinnostaa. Kaksi kysymystä: Näkeekö tällaisten kilpailujen voittajatoita lopulta kukaan? Käännetäänkö niitä millekään kielelle? Jotta teoksilla olisi näkyvyyttä ja jotta ne tavoittaisivat mahdollisimman monia nuoria, ehdottaisin siirtymistä muille kuin EU:n omille areenoille. Pääpalkinto: pari lähetystä esimerkiksi MTV:llä, niin kansallisia kuin MTV:n kanavat nykyisin ovatkin. EU sponsoroi lähetysajan ja pitäisi itsensä muutoin taustalla.

Käytännön ideoista takaisin tutkimukseen. Pro gradu -työni keskittyi helsinkiläislukiolaisiin Euroopassa tehtyjen elokuvien kuluttajina. Työ oli yksi askel uuteen mahdolliseen suuntaan: miten eurooppalaiset ihmiset vastaanottavat Euroopassa tehtyjä elokuvia (Bergfelder 2005, 322-324)? Olen sijoittanut tutkielmastani syntyneet lukuisat jatkotutkimusaiheet pitkin poikin työtäni. En vedä niitä tässä yhteen sillä toivon, uupuneen graduntekijän naiivilla itsekkyydellä, että ne haettaisiin omasta syvemmästä kontekstistaan. MEDIA-ohjelman tavoitteiden näkökulmasta ehdotan yleisesti seuraavaa. Olisi erittäin mielenkiintoista toteuttaa vertailevaa vastaanottotutkimusta koko Euroopan unionin laajuudella. Muutamaokuva. Elokuvien näyttäminen kymmenille pienryhmille. Satoja laadullisia yksilö-, pari- tai ryhmäkeskusteluja. Elokuvat olisivat tietenkin tekijöidensä tuotteita. Elokuvat ovat sitä aina. Kokemukset olisivat tietenkin yksilöllisiä. Kokemukset ovat sitä aina. Silti voisi yrittää konkretisoida, missä ja mitä on "eurooppalaisuus". Onko "eurooppalaisuus" sinänsä perusteltu argumentti elokuvien yhteydessä?

Helsinkiläislukiolaisten kohdalla väitän, että kulttuurista kiinnostusta, tietämystä ja ymmärrystä on mahdollista herätellä myös elokuvien avulla. Se on haasteellista mutta mahdollista. Jos Euroopan unionin MEDIA-ohjelman tavoitteita halutaan saavuttaa, tärkeintä on madaltaa Euroopassa tehtyjen elokuvien kulutuskynnystä. Kulutuskynnystä ja kosketuksen mahdollisuuksia pitää madaltaa henkilökohtaisilla argumenteilla, ei Euroopalla sinänsä.

## LÄHTEET

### *Kirjalliset lähteet*

**Aaltola, Juhani & Valli, Raine** (toim.) (2001): Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. PS-kustannus, Jyväskylä.

**Bergfelder, Tim** (2005): National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. Julkaisussa *Media, Culture & Society*, Vol 27(3).

**Chalaby, Jean K.** 2002. Transnational Television in Europe – The Role of Pan-European Channels. Julkaisussa *European Journal of Communication* Vol. 17.

**Ehrnrooth, Jari** (1990a): Intuitio ja analyysi. Teoksessa Mäkelä, Klaus (toim.): Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Gaudeamus, Helsinki.

**Ehrnrooth, Jari** (1990b): Vastaanottotutkimuksen analyysimetodi: reseptiosta luentaan, eläytymisestä tulkintaan. Teoksessa Mäkelä, Klaus (toim.): Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Gaudeamus, Helsinki.

**Eskola, Jari & Suoranta, Juha** (1998): Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Gummerus, Jyväskylä.

**Fornäs, Johan** (1998/1995): Kulttuuriteoria: myöhäismodernin ulottuvuuksia. Alkuperäisteoksesta *Cultural theory and late modernity* suomentanut ja toimittanut Mikko Lehtonen. Vastapaino, Tampere.

**Gordon, Tuula & Lahelma, Elina** (2003): Kartoitettua pedagogiikkaa: me ja muut nuorten puheissa. Teoksessa Harinen, Päivi (toim.): Kamppailuja jäsenyyksistä. Etnisyys, kulttuuri ja kansalaisuus nuorten arjessa. Hakapaino, Helsinki.

**Hall, Stuart** (2003/1995): Kulttuuri, paikka ja identiteetti. Teoksessa Lehtonen, Mikko & Löytty, Juha (toim.): *Erilaisuus*. Suomentanut Juha Koivisto. Gummerus, Jyväskylä.

**Hall, Stuart** (2003/2000): Monikulttuurisuus. Teoksessa Lehtonen, Mikko & Löytty, Juha (toim.): *Erilaisuus*. Suomentanut Mikko Lehtonen. Gummerus, Jyväskylä.

**Hall, Stuart** (1999): Identiteetti. Toimittaneet ja suomentaneet Lehtonen, Mikko & Herkman, Juha. Vastapaino, Tampere.

**Helve, Helena**, (2002): Arvot, muutos ja nuoret. Yliopistopaino, Helsinki.

**Helve, Helena** (2001): Nuorten ideologiset perusarvot, maailmakuva ja globalisaatio. Julkaisussa Hoikkala, Tommi (toim.): Globalisaatiokeskustelu ja nuorisopolitiikka.

**Henning, Viktor & Alpar, Andre** (2005): Public aid mechanisms in feature film production: the EU MEDIA Plus Programme. Julkaisussa *Media, Culture & Society*, Vol. 27(2).

**Hermonen, Merja** (2001): Pienois kulttuurien uusuniversalismi. Julkaisussa Hoikkala, Tommi (toim.): Globalisaatiokeskustelu ja nuorisopolitiikka.

**Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena** (2000): Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Yliopistopaino, Helsinki.

**Hoikkala, Tommi** (toim.) (2001): Globalisaatiokeskustelu ja nuorisopolitiikka. Opetusministeriön Nuorisoyksikön tilaama ja Nuorisotutkimusverkoston tuottama ja julkaisema muistio. Haettu tähän tutkielmaan 17.9.2004 internetosoitteesta <http://www.nuorisotutkimusseura.fi/muistiot/globaali.pdf>.

**Horsti, Karina** (2000): Maailma kylässä – ei jäämässä. Kulttuurisen moninaisuuden ohittaminen mediassa. Teoksessa Tapper, Helena (toim.): *Me median maisemissa. Reflektioita identiteettiin ja mediaan.* Palmenia, Helsinki.

**Jansson, André** (2001): *Contested Meanings. Audience Studies and the Concept of Cultural Identity.* Teoksessa Kivikuru, Ullamaija (toim.): *Contesting the Frontiers. Media and Dimensions of Identity.* Göteborg University, NORDICOM, Göteborg.

**Kivikuru, Ullamaija** (toim.) (2001): *Contesting the Frontiers. Media and Dimensions of Identity.* Göteborg University, NORDICOM, Göteborg.

**Kivikuru, Ullamaija** (2000): Kanssalaisten yhteisyys ja "he". Teoksessa Tapper, Helena (toim.): *Me median maisemissa. Reflektioita identiteettiin ja mediaan.* Palmenia, Helsinki.

**Kivikuru, Ullamaija** (1998): Identiteetit viestinnässä. Samastumisen ja erottautumisen kierre. Teoksessa Kivikuru, Ullamaija & Kunelius, Risto (toim.): *Viestinnän jäljillä.* WSOY, Juva.

**Kytömäki, Juha** (1999): *Täytyy katsoa, jos saa katsoa.* Tummavuoren kirjapaino, Vantaa.

**Kytömäki, Juha & Savinen, Ari** (1993): Terveisiä katsojilta. Palautetutkimuksen televisiota koskevien keskustelujen analyysi. Yleisradion julkaisu. Hakapaino, Helsinki.

**Laine**, Timo (2001): Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma. Teoksessa Aaltola, Juhani & Valli, Raine (toim.): Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. PS-kustannus, Jyväskylä.

**Lehtonen**, Mikko & **Löytty**, Olli (toim.) (2003): Erilaisuus. Gummerus, Jyväskylä.

**Lundbom**, Pia (2001): "Kaiken aikaa, kaikkialla, kaikkien kanssa?" Globaali nuorisokulttuuri ja uusiyhteisöllisyyden etiikka. Julkaisussa Hoikkala, Tommi (toim.): Globalisaatiokeskustelu ja nuorisopolitiikka.

**Luukka**, Minna-Riitta & Hujanen, Jaana & Lokka, Antti & Modinos, Tuija & Pietikäinen, Sari & Suoninen, Annikka (toim.) (2001): Mediat nuorten arjessa : 13-19-vuotiaiden nuorten mediakäytöt vuosituhatosen vaihteessa. Jyväskylän yliopistopaino Jyväskylä.

**Maia**, Rousiley Celi Moreira (2001): Identity and the Politics of Recognition in the Information Age. Teoksessa Kivikuru, Ullamaija (toim.): Contesting the Frontiers. Media and Dimensions of Identity. Göteborg University, NORDICOM, Göteborg.

**Mikkeli**, Heikki & Sihvola, Juha & Suvanto, Pekka & Lyytinen Eino (toim.) (1998): Westfalenista Amsterdamiin: nykyaika – historia – EU. Eurooppa-tiedotuksen julkaisu. Edita, Helsinki.

**Minkkilä**, Kirsi (2000): Nuorten käsityksiä eurooppalaisuudesta ja Euroopan unionin kansalaisuudesta. Pro gradu -tutkimus, Jyväskylän yliopiston kasvatustieteiden laitos.

**Modinos**, Tuija (2003): Musiikkivideo murroksen merkinä. Teoksessa Modinos, Tuija & Suoninen, Annikka (toim.): Merkillinen media: tekstit nuorten arjessa. Jyväskylän yliopistopaino, Jyväskylä.

**Modinos**, Tuija & **Suoninen**, Annikka (toim.) (2003): Merkillinen media: tekstit nuorten arjessa. Jyväskylän yliopistopaino, Jyväskylä.

**Moilanen**, Pentti & **Räihä**, Pekka (2001): Merkitysrakenteiden tulkinta. Teoksessa Aaltola, Juhani & Valli, Raine (toim.): Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. PS-kustannus, Jyväskylä.

**Montonen**, Marjatta (1990): TV-ohjelmien vastaanoton analyysi. Teoksessa Mäkelä, Klaus (toim.): Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Gaudeamus, Helsinki.

**Mylläniemi**, Sami (2004): Nuorisobarometri 2004. Teoksessa Wilska, Terhi-Anna (toim.): Oman elämänsä yrittäjät? Nuorisobarometri 2004. Edita, Helsinki.

**Mäkelä**, Klaus (toim.) (1990a): Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Gaudeamus, Helsinki.

**Mäkelä**, Klaus (1990b): Kvalitatiivisen analyysin arviointiperusteet. Teoksessa Mäkelä, Klaus (toim.): Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Gaudeamus, Helsinki.

**Puuronen**, Vesa (2000): Johdatus nuorisotutkimukseen. Vastapaino, Jyväskylä.

**Rikkinen**, Hannele (1996): Opiskelijoiden Eurooppa-identiteetti ja kansalliset mielikuvat. Yliopistopaino, Helsinki.

**Rumford**, Chris (2001): Social Spaces beyond Civil Society: European Integration, Globalization and the Sociology of European Society. Julkaisussa *The European Journal of Social Sciences*, Vol. 14.

**Schlesinger**, Philip (1999a): Changing Spaces of Political Communication: The Case of the European Union. Julkaisussa *Political Communication*, Vol. 16.

**Schlesinger**, Philip (1999b): Collective Identities, Friends, Enemies. Julkaisussa *The European Journal of Social Sciences*, Vol. 12.

**Seppänen**, Janne (2000): Nuoret, tutkijat ja Benetton. Kilpatulkintoja mainoskuvasta. Julkaisussa *Tiedotustutkimus* 23(2000):2.

**Sulkunen**, Pekka (1990): Ryhmähaastattelujen analyysi. Teoksessa Mäkelä, Klaus (toim.): Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Gaudeamus, Helsinki.

**Suoninen**, Annikka (2004): Mediakielitaidon jäljillä. Lapset ja nuoret valikoivina mediakäyttäjinä. Gummerus, Saarijärvi. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 81.

**Suoninen**, Annikka (2001): Nuoret mediamailmassa. Teoksessa Luukka et al. (toim.): *Mediat nuorten arjessa: 13-19-vuotiaiden nuorten mediakäytöt vuosituhannen vaihteessa*. Jyväskylän yliopistopaino, Jyväskylä.

**Suurpää**, Leena (2002): Erilaisuuden hierarkiat: suomalaisia käsityksiä maahanmuuttajista, suvaitsevuudesta ja rasismista. Yliopistopaino, Helsinki.

**Tapper**, Helena (toim.) (2000): *Me median maisemissa. Reflektioita identiteettiin ja mediaan*. Palmenia, Helsinki.

**Tilastokeskus** (2003). Kulttuuritilasto 2003 (julkaistu vuonna 2005). Tilastokeskus, Helsinki.

**Valli, Raine** (2001): Mitä numerot kertovat? Teoksessa Aaltola, Juhani & Valli, Raine (toim.): Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. PS-kustannus, Jyväskylä.

**Wheeler, Mark** (2004): Supranational Regulation: Television and the European Union. Julkaisussa European Journal of Communication, Vol. 19(3).

### Haastattelut

Haastatteluissa käytetty teemarunko on tutkielman liite 1. Tässä listattujen haastatteluiden perässä on niiden litteroitu sivumäärä. Tein litteroinnit 1 cm:n marginaaleilla, Times New Roman -fonttikoolla 11 ja rivivälillä 1. Kaikki litteroidut haastattelut saa pyytäessä tutkielman tekijältä.

**H1.** Kahden 18-vuotiaan pojan parihaastattelu 12.5.2005 klo 10.00-11.30. 23 sivua.

**H2.** Kahden 18-vuotiaan ja yhden 17-vuotiaan pojan ryhmähaastattelu 12.5.2005 klo 15.00-17.00. 49 sivua.

**H3.** Kahden 17-vuotiaan tytön parihaastattelu 19.5.2005 klo 13.00-14.40. 37 sivua.

**H4.** Yhden 17- ja yhden 18-vuotiaan tytön parihaastattelu 20.5.2005 klo 10.00-11.30. 32 sivua.

**H5.** Kahden 16-vuotiaan tytön parihaastattelu 23.5.2005 klo 14.30-16.15. 38 sivua.

**H6.** Yhden 17- ja yhden 18-vuotiaan pojan parihaastattelu 25.5.2005 klo 13.00-14.15. 23 sivua.

### Tutkielman määrällinen lomakeaineisto

Tutkielmassa käytetyt tärkeimmät määrälliset tulokset ovat tutkielman liite 4. Itse kyselylomake on liite 3. Niissä muutamissa taulukoissa, joissa erotellaan paitsi vastanneiden iät ja sukupuoli myös lukiot, koulut on nimetty edellä mainittujen haastattelunumeroiden mukaan. Muut tulokset ja itse lomakkeet saa pyytäessä tutkielman tekijältä.

Sähköiset lähteet

**Aiello, Giorgia** (2005): "Talking back" as a strategy in identity formation: the European Union vs. the U.S. on issues of (audio)visual representation. Julkaistu esitelmäpaperi tapahtumasta "International Communication Association Convention, Annual Meeting, New York City, May 2005".

<http://search.epnet.com/login.aspx?direct=true&db=ufh&an=18656066&scope=site>  
(viitattu 15.12.2005).

**Cineuropa** (2005). Revision of the television without frontiers directive. Let's defend cultural diversity! Kahdenkymmenen eurooppalaisen elokuvaohjaajan kannanotto, joka julkaistiin 25.10.2005 Euroopan elokuva- ja tv-alojen yhteisellä Cineuropa.org-internetsivustolla.

<http://www.cineuropa.org/dossier.aspx?lang=en&treeID=1077&documentID=56667>  
(viitattu 20.1.2006).

**EU av-politiikka** (2006). Euroopan unionin audiovisuaalipolitiikan kotisivut.

[http://europa.eu.int/comm/avpolicy/index\\_en.htm](http://europa.eu.int/comm/avpolicy/index_en.htm) (viitattu 9.1.2006).

**EU av-tutkimukset** (2006). Euroopan unionin audiovisuaalipolitiikkaa ja sen toteutumista

tarkkailevat tutkimukset. [http://europa.eu.int/comm/avpolicy/stat/studi\\_en.htm](http://europa.eu.int/comm/avpolicy/stat/studi_en.htm) (viitattu 9.1.2006).

**EU Cannes** (2004). Euroopan unionin lehdistötiedote ja tilastoja Cannesin filmifestivaalin Eurooppapäivästä.

<http://europa.eu.int/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/04/625&format=HTML&aged=0&language=EN&guiLanguage=en> (viitattu 9.4.2005).

**EU Cinedays** (2006). Euroopan unionin rahoittaman ja MEDIA-ohjelmaan kuuluvan Cinedays-elokuvafestivaalin kotisivu.

[http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/cineday\\_en.html](http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/cineday_en.html) (viitattu 20.1.2006).

**EU Eurobarometri 61** (2004). Kansalaismielipide Euroopan unionissa, Kansallinen raportti, Suomi. Euroopan komission julkaisema ja Komission Suomen edustustolle tehty selvitys (60 sivua).

[http://europa.eu.int/comm/public\\_opinion/archives/eb/eb61/nat\\_finland.pdf](http://europa.eu.int/comm/public_opinion/archives/eb/eb61/nat_finland.pdf) (viitattu 27.3.2005).

**EU Eurobarometri 63** (2005). Kansalaismielipide Euroopan unionissa, Kansallinen raportti, Suomi. Euroopan komission julkaisema ja Komission Suomen edustustolle tehty selvitys (80 sivua).

[http://europa.eu.int/comm/public\\_opinion/archives/eb/eb63/eb63\\_nat\\_fi.pdf](http://europa.eu.int/comm/public_opinion/archives/eb/eb63/eb63_nat_fi.pdf) (viitattu 11.1.2006).

**EU Eurobarometri Nuoret** (2005). Youth takes the floor. Young Europeans' concerns and expectations as to the development of the European Union. Euroopan komission julkaisema, unionin koulutuksen ja kulttuurin pääosastolle tehty selvitys (12 sivua).

[http://europa.eu.int/comm/public\\_opinion/archives/notes/back\\_note\\_en.pdf](http://europa.eu.int/comm/public_opinion/archives/notes/back_note_en.pdf) (viitattu 12.1.2006).

**EU Kansalaisuus toimivaksi** (2004). Euroopan komission tiedonanto KOM(2004)154 lopullinen: "Kansalaisuus toimivaksi: eurooppalaisen kulttuurin ja monimuotoisuuden edistäminen nuoriso- ja kulttuuriohjelmien sekä audiovisuaalialaa ja kansalaisten osallistumista koskevien ohjelmien avulla". Ensimmäinen ennakoilmoitus EU:n MEDIA-ohjelman tulevaisuudesta.

[http://europa.eu.int/eur-lex/fin/com/cnc/2004/com2004\\_0154fi01.pdf](http://europa.eu.int/eur-lex/fin/com/cnc/2004/com2004_0154fi01.pdf) (viitattu 3.11.2004).

**EU Kulttuuri2007** (2004). Euroopan komission ehdotus KOM(2004)469 lopullinen: "Euroopan parlamentin ja neuvoston päätös: Ehdotus Euroopan Kulttuuri 2007 -ohjelman perustamisesta (2007-2013)". Tutkielman tekijän huomautus: ohjelman varsinainen nimi on "Kulttuuri 2007". Käytän viitteissä nimeä "EU Kulttuuri2007 2004", ilman väliä Kulttuurin ja 2007:n välillä, jotta vuosiluku erottuisi dokumentin julkaisuvuodesta.

[http://europa.eu.int/eur-lex/lex/LexUriServ/site/fin/com/2004/com2004\\_0469fi01.pdf](http://europa.eu.int/eur-lex/lex/LexUriServ/site/fin/com/2004/com2004_0469fi01.pdf)

(viitattu 9.4.2005 ja 30.3.2006).

**EU MEDIA2007** (2004). Euroopan komission ehdotus KOM(2004)470 lopullinen: "Euroopan parlamentin ja neuvoston päätös: Ehdotus Euroopan audiovisuaalialan tukiohjelman täytäntöönpanosta (MEDIA 2007)". Tutkielman tekijän huomautus: ohjelman varsinainen nimi on "MEDIA 2007".

Käytän viitteissä nimeä "EU MEDIA2007 2004", ilman väliä MEDIAn ja 2007:n välillä, jotta vuosiluku erottuisi dokumentin julkaisuvuodesta.

[http://europa.eu.int/eur-lex/lex/LexUriServ/site/fin/com/2004/com2004\\_0470fi01.pdf](http://europa.eu.int/eur-lex/lex/LexUriServ/site/fin/com/2004/com2004_0470fi01.pdf)

(viitattu 9.4.2005 ja 30.3.2006).

**EU MEDIA Plus** (2006). Euroopan unionin MEDIA Plus 2001-2006 -ohjelman kotisivu.

[http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index\\_en.html](http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_en.html) viitattu 01-04/2006).

**EU MEDIA Desk Finland** (2006). MEDIA-ohjelman tiedotus- ja koordinoitintoimisto Suomessa.

<http://www.mediadesk.fi/> (viitattu 02-03/2006).

**EU Mid-term evaluation of MEDIA Plus** (2003). Euroopan unionin Koulutuksen ja kulttuurin pääosaston tilaama arviointiraportti MEDIA Plus ja MEDIA Training -ohjelmista (228 sivua).

Toimittanut tutkimuslaitos APRIL.

[http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/eval2\\_en.html](http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/eval2_en.html) (viitattu 23.1.2006).



**EU New Programmes** (2004). "The Commission proposes new Education, MEDIA, Culture and Youth programmes for 2007-2013." Euroopan komission ehdotus koulutusta, audiovisuaalialaa, kulttuuria ja nuorisoa koskevista tukiohjelmista vuosille 2007-2013.

[http://europa.eu.int/comm/dgs/education\\_culture/newprog/index\\_en.html](http://europa.eu.int/comm/dgs/education_culture/newprog/index_en.html) (viitattu 14.4.2006).

**EU perustuslaki** (2004). Unionin johtajien 18.6.2004 hyväksymä ja 29.10.2004 allekirjoittama Euroopan perustuslakia koskeva sopimus. Suomenkielinen versio.

[http://europa.eu.int/constitution/index\\_fi.htm](http://europa.eu.int/constitution/index_fi.htm) (viitattu 20.1.2006).

**EU TWF** (2006). Euroopan unionin lainsäädäntö: Televisio ilman rajoja -direktiivi.

<http://europa.eu.int/scadplus/leg/fi/lvb/l24101.htm> (viitattu 02-03/2006).

**EU Year of Intercultural Dialogue** (2005). "European Year of Intercultural Dialogue 2008", COM(2005)467 final. Euroopan komission ehdotus vuoden 2008 julistamisesta "Kulttuurien välisen dialogin teemavuodeksi". 31 sivua.

<http://europa.eu.int/comm/culture/portal/events/pdf/annex.pdf> (viitattu 30.3.2006).

**EU Youth in Action** (2004). Euroopan komission ehdotus KOM(2004)471 lopullinen: "Euroopan parlamentin ja neuvoston päätös: Ehdotus Euroopan nuorisotoimintaohjelman (Youth in Action) perustamisesta ajanjaksoksi 2007-2013".

[http://europa.eu.int/eur-lex/lex/LexUriServ/site/fi/com/2004/com2004\\_0471fi01.pdf](http://europa.eu.int/eur-lex/lex/LexUriServ/site/fi/com/2004/com2004_0471fi01.pdf) (30.3.2006).

**Eurimages** (2006). Euroopan neuvoston tukiohjelma eurooppalaisten elokuvateosten yhteistuotantoihin. [http://www.coe.int/T/E/Cultural\\_Co-operation/Eurimages/](http://www.coe.int/T/E/Cultural_Co-operation/Eurimages/) (viitattu 9.1.2006).

**European Audiovisual Observatory** (2005). "Film attendance in Europe 2004-2005". European Audiovisual Observatoryn tiivistelmä Euroopan tuoreimmista elokuvatilastoista.

[http://www.obs.coe.int/online\\_publication/expert/european\\_exhibition\\_budapest2005.pdf.en](http://www.obs.coe.int/online_publication/expert/european_exhibition_budapest2005.pdf.en) (viitattu 5.3.2006).

**European Cinema Yearbook** (2004). EU:n Media-ohjelman perustama Mediasalles-organisaatio, joka koordinoi tietoja eurooppalaisista elokuvateattereista. Tässä työssä siteerataan vuosikirjan 2005 tuloksia, jotka koskevat vuosia 1989-2004. Linkki on sivulle, josta aukeaa linkit kaikkiin tässä tutkielmassa käytettyihin yksittäisiin tilastoihin.

<http://www.mediasalles.it/yindex05advedition.htm> (viitattu 5.3.2006).

**Finnpanel** (2005). Finnpanelin tv-mittaritutkimuksen tulokset suomalaisten 15–24-vuotiaiden televisionkatselusta vuonna 2005. Linkki on sivulle, josta aukeaa linkkejä useampiin tuloksiin. <http://www.finnpanel.fi/tulokset/tv.html> (viitattu 5.3.2006).

**IDNET** (2003). "Europeanization, Collective Identities and Public Discourses." European University Institututen koordinoiman kaksivuotisen tutkimusprojektin loppuraportti (137 sivua). Toimittaneet Risse, Thomas & Maier, Mathias L.

[http://www.fu-berlin.de/atasp/texte/030625\\_risse\\_idnet.pdf](http://www.fu-berlin.de/atasp/texte/030625_risse_idnet.pdf) (viitattu 17.9.2004).

**Nuora** (1999). Kolmas luku tutkimuksesta Nuoret ja europarlamenttivaalit 1999. Suomen Gallup Oy ja Nuorisosiain neuvottelukunta.

<http://www.minedu.fi/nuora/julkaisut/eurovaalit1999a.html> (viitattu 17.11.2004).

**Screening Identities** (2006). British Academyn rahoittama elokuvatutkimushanke. Hankkeessa on mukana 13 eurooppalaista elokuvatutkijaa. Tutkimusyhteistyön tarkoituksena on kartoittaa eurooppalaisen identiteetin representaatioita eurooppalaisissa elokuvateksteissä.

<http://www.german.leeds.ac.uk/cinema/screening/frontpage.htm> (viitattu 25.1.2006).

**Suomen elokuvasäätiö** (2004). Tilastojulkaisu vuoden 2004 elokuvista.

<http://www.ses.fi/dokumentit/Tilastot2004.pdf> (viitattu 5.3.2006).

#### Lehtiartikkelit ja muut julkaisut

**EU Euroopan nuoriso** (2002). EU:n nuorisopolitiikan uudet tuulet. Nuorisoa koskevan eurobarometrin 2001 tärkeimmät tulokset. Euroopan komission julkaisema raportti (11 sivua).

Luxemburg, Euroopan yhteisöjen virallisten julkaisujen toimisto.

**EU Kansalaismielipide Euroopassa** (2001). Kuva EU-kansalaisista mielipidemittausten silmin. Euroopan komission julkaisema lehtinen (56 sivua), osa Tietoa Euroopasta -julkaisusarjaa. Luxemburg, Euroopan yhteisöjen virallisten julkaisujen toimisto.

**EU Kansojen Eurooppaa rakentamassa** (2001). Euroopan unioni ja kulttuuri. Euroopan komission julkaisema lehtinen (24 sivua), osa Tietoa Euroopasta -julkaisusarjaa. Luxemburg, Euroopan yhteisöjen virallisten julkaisujen toimisto.

**EU Valkoinen kirja** (2002). EU:n nuorisopolitiikan uudet tuulet. Euroopan komission julkaisema tutkimus (98 sivua). Luxemburg, Euroopan yhteisöjen virallisten julkaisujen toimisto.

**HS 5.12.2005.** Helsingin Sanomat, Kulttuuri-sivut: Caché on nyt Euroopan paras elokuva. Puolen sivun artikkeli Euroopan elokuva-akatemian palkintogaalasta Berliinistä, toimittaja Kati Sinisalo.

**HS 21.8.2005.** Helsingin Sanomat, Kulttuuri-sivut: Amerikkalainen elokuva hallitsee yhä televisiota. Koko sivun artikkeli, jossa toimittajat Mikael Fränti ja Heikki Hellman käyvät läpi TV1:n, TV2:n, MTV3:n, Nelosen ja Subtv:n tilastojen perusteella kanavien kaikki elokuvat vuonna 2004.

**HS 13.12.2004.** Helsingin Sanomat, Kulttuuri-sivut: Suoraan seinään valittiin Euroopan parhaaksi elokuvaksi. Puolen sivun artikkeli Euroopan elokuva-akatemian palkintogaalasta Barcelonasta, toimittaja Kati Sinisalo.

**LIITE 1**

Teemahaastattelun runko, teemoja tarkentavat kysymykset sekä muutama ajatus teemojen taustalle

Lukuohje:

TEEMA

*Tavoitteena selvittää, ajatuksia teeman taustalla*

\* Tarvittaessa tarkentavia kysymyksiä, oleellimmat alleviivattu

**Osa 1: Elokvien ja musiikin kulutus sekä Eurooppa yleensä****1. TEEMA: SUOSIKIT YLEENSÄ**

*Mille ollaan valmiita antamaan aikaani? Miksi? Mikä kiehtoo eli motivoi aktiiviseksi katsojaksi? Miksi? Millaisia asioita jää mieleen? Miten hyviä elokuvia ja elokuvakokemuksia määritellään? Entä musiikki?*

\* Minkä nimesit suosikkielokuvaksesi?

\* Miten törmäsit kyseiseen elokuvaan?

\* Kenen kanssa ja missä sen katsoit?

\* Mikä siinä oli hyvää? Mikä kolahti erityisesti? Miksi?

\* Jäikö jotain mietityttämään tai elämään arkeen (esim. keskusteluja, tekoja, pohdintaa, suosituksia)?

\* Mikä vaikuttaa elokuvan katsomiskanavan valintaan? Miksi?

\* Miten valitset teatterielokuvan / nettielokuvan / vuokraelokuvan, tv-elokuvan?

\* Minkä nimesit suosikkiartistiksi tai bändiksi?

\* Milloin ja miksi kiinnostuit heistä?

\* Parhaita hetkiä kyseisen musiikin kanssa? Miksi?

\* Ylikansallisia henkilökohtaisia kokemuksia, esimerkiksi keskustelua kyseisestä musiikista muunmaalaisten ihmisten kanssa?

**2. TEEMA: INHOKIT YLEENSÄ**

*Millaisia ja miten perusteltuja ovat huonot elokuvat ja huonot elokuvakokemukset? Millaisten asioiden, esimerkiksi kuinka yksityisten tai yleisten, kautta huonoutta perustellaan? Entä musiikki?*

\* Millainen on huono elokuva?

\* Esimerkkikokemus huonosta elokuvasta, ehkä lomakkeelta?

\* Miksi se oli huono? Millaiset asiat tekivät itse elokuvasta huonon? Entä elokuvakokemuksesta?

\* Millaista on huono musiikki?

\* Esimerkki huonosta musiikista, ehkä lomakkeelta?

\* Miksi se oli huono?

**3. TEEMA: MIELIKUVAT EUROOPASTA**

*Minkälaisia merkityksiä Eurooppa ja myös EU saavat kylmiltään? Minkälainen rooli populaarikulttuurilla on tällaisissa spontaaneissa määritelmissä? Onko mikään?*

\* Mitä tulee mieleen sanasta eurooppalainen? Miksi?

\* Mitä tulee mieleen sanasta Eurooppa? Miksi?

\* Entä EU? Miksi?

\* Miten Eurooppa on osa teidän arkeanne? Entä eurooppalaiset ihmiset?

\* Mistä eurooppalaisista ihmisistä saa parhaiten tietoa? Esimerkiksi? Millaista tietoa se on?

\* Jos tähän huoneeseen tulisi nyt 25 nuorta kaikista EU:n jäsenmaista ja heidän kanssaan pitäisi tutustua, mistä lähtisitte purkamaan tilannetta?

\* Minkälaiset asiat yhdistävät teitä muihin Euroopan maiden nuoriin (esim. kokemuksia, muuta tarkennusta)?

## Osa 2: Näkökulman tarkennus Euroopassa tehtyyn populaarikulttuuriin

### 4. TEEMA: NÄYTTEET

#### a) SUORAAN SEINÄÄN

\* Kerron lyhyesti, mistä koko elokuvasta on kyse ja mihin näytekohta sijoittuu.

\* Oletteko nähneet? Jos olette, milloin ja mistä aloitteesta?

\* Jos olette, mikä kolahti? Mikä ei? Miksi?

\* Näytteen jälkeen: katsoisitteko kokonaan / eteenpäin? Jos katsoisitte, miksi? Jos ette katsoisi, miksi?

\* Saksa? Saksanturkkilaiset? Muut esiin nousevat määreet? Mikä merkitys ei-suomalaisuudella ja ei-amerikkalaisuudella?

#### b) AMÉLIE

\* Kerron lyhyesti, mistä koko elokuvasta on kyse ja mihin näytekohta sijoittuu.

\* Oletteko nähneet? Jos olette, milloin ja mistä aloitteesta?

\* Jos olette, mikä kolahti? Mikä ei? Miksi?

\* Näytteen jälkeen: katsoisitteko kokonaan / eteenpäin? Jos katsoisitte, miksi? Jos ette katsoisi, miksi?

\* Ranska? Muut esiin nousevat määreet? Mikä merkitys ei-suomalaisuudella ja ei-amerikkalaisuudella?

\* Kummasta piditte enemmän? Miksi?

### 5. TEEMA: EUROOPPALAISSET SUOSIKIT JA INHOKIT SEKÄ EUROOPPAA SPONTAANISTI

*Mille ollaan valmiita antamaan aikaani? Miksi? Mikä kiehtoo eli motivoi aktiiviseksi katsojaksi? Miksi? Millaisia asioita jää mieleen? Miten hyviä ja huonoja elokuvia ja elokuvakokemuksia määritellään? Entä musiikkia? Poikkeavatko Euroopassa tehdyt tuotteet varsinaisista suosikeista?*

\* Minkä nimesit / nimeäisit nyt hyväksi Euroopassa tehdyksi elokuvaksi?

\* Miten törmäsit kyseiseen elokuvaan?

\* Kenen kanssa ja missä sen katsoit?

\* Mikä siinä oli hyvää? Mikä kolahti erityisesti? Miksi?

\* Jäikö jotain mietityttämään tai elämään arkeen (esim. keskusteluja, tekoja, pohdintaa, suosituksia)?

\* Ylikansallisia henkilökohtaisia kokemuksia kyseisen tuotteen suhteen?

\* Minkä nimesit / nimeäisit nyt hyväksi Euroopassa tehdyksi musiikiksi?

\* Miten törmäsit kyseiseen musiikkiin?

\* Millaisissa tilanteissa sitä kuuntelet?

\* Mikä kyseissä musiikissa on erityisen hyvää? Miksi?

\* Ylikansallisia henkilökohtaisia kokemuksia kyseisen tuotteen suhteen?

\* Jos pitäisi nimetä Eurooppaa televisiossa, mitä tulisi ensimmäiseksi mieleen?

\* Jos pitäisi nimetä Eurooppaa internetissä, mitä tulisi ensimmäisenä mieleen?

\* Mitä nimesit / nimeäisit nyt huonoksi Euroopassa tehdyksi elokuvaksi? Miksi se on huono?

\* Mitä nimesit / nimeäisit nyt huonoksi Euroopassa tehdyksi musiikiksi? Miksi se on huono?

→ Jos tulokset ovat vain suomalaisia, miksi ei tullut mieleen muuta eurooppalaista? Tämä ei ole syytös vaan arvion kysyminen!

6. TEEMA: MUUTAMIA VIIME VUOSINA SUOSITTUJA JA PALKITTUJA TEOKSIA  
*Vain maininnat teoksista ja lukiolaisten syyt niiden tuntemiselle tai tuntemattomuudelle.*

\* Oletteko nähneet seuraavia elokuvia tai kuulleet niistä:

- Good Bye, Lenin! (Saksa 2003): muun muassa Berliinin elokuvajuhlien, Euroopan elokuva-akatemian ja Cannesin yleisön valinta vuoden 2003 parhaaksi eurooppalaiseksi elokuvaksi. Euroopan kolmanneksi katsotuin Euroopassa tehty elokuva vuonna 2003.
- Johnny English (Iso-Britannia, USA 2003): EU-maiden ja Suomen katsotuin eurooppalainen elokuva vuonna 2003. Kaikista elokuvista EU-maiden 11:nneksi ja Suomen kuudenneksi katsotuin.
- Bridget Jones I ja II (Iso-Britannia, USA 2001 ja 2004): molemmat osat erittäin katsottuja sekä Suomessa että muissa EU-maissa.
- Rakkautta vain (Iso-Britannia, USA 2003): erittäin katsottu sekä Suomessa että muissa EU-maissa.
- Meri sisälläni (Espanja 2004), Perikato (Saksa 2004), Huomaa minut (Ranska 2004), Pitkät kihlajaiset (Ranska 2004), Kuoropojat (Ranska, Sveitsi 2004), Huono kasvatus (Espanja 2004): kaikki haastatteluhetkellä Helsingin teattereissa pyöriviä, Euroopassa tehtyjä ja paljon huomioita saaneita elokuvia.

\* Oletteko kuulleet seuraavista muusikoista ja mainituista levyistä?

- Katie Melua: Call off the Search (UK, 2004).
- Damien Rice: O (Irlanti, 2004).
- Wir Sind Helden: Die Reklamation (Saksa, 2004).
- Corneille: Parce qu'on vient de loin (Ranska, 2004).
- Redrama: Everyday Soundtrack. (Suomi, 2004).
- Ana Johnsson: The way I am (Ruotsi, 2004).
- Benny Benassi & The Biz: Hypnotica (Italia, 2004).
- Raveonettes: Chain gang of love (Tanska, 2004).

Kaikki mainitut saivat EU:n European Borders Breaker Award -palkinnon Cannesin MIDEM-musiikkimessuilla tammikuussa 2005. Kyseessä on kahdeksan eurooppalaista artistia, joiden ensilevyt ovat myyneet eniten heidän kotimaansa ulkopuolella vuonna 2004. EU:n tiedotteen mukaan ne toteuttavat erinomaisesti eurooppalaisen musiikin leviämistä EU:n alueella. (EU MIDEM 2005.)

7. TEEMA: EUROOPAN PAIKKA KAIKESSA ELOKUVIEN JA MUSIIKIN KULUTUKSESSA  
*Haastateltavien arvioita Euroopan paikasta ja siitä, miksi paikka on sellainen kuin se on. Euroopassa tehtyjen tuotteiden määrittelyiden tarkennusta: käyttösyitä ja eläytymiseen vaikuttavia seikkoja. Millaisin määritelmän Euroopasta puhutaan ylipäätään?*

\* Mistä mielestänne johtuu, että Suomen leffalipputulot jakautuivat vuonna 2003 seuraavasti (lähelle EU:n keskiarvoa): 22 % elokuvakäynneistä oli kotimaisia, 9 % muita eurooppalaisia, 68 % amerikkalaisia ja 1 % muita maita (European Cinema Yearbook 2004)? Luvut eivät selity esimerkiksi ensi-iltojen määrillä.

\* Kuinka usein elokuvien, televisiosarjojen tai musiikin alkuperämaat katsoo?

\* Onko maalla tai mailla väliä?

\* Jos on, millaista väliä? Jos ei, miksi ei? Minkälaisilla asioilla on enemmän väliä?

\* Jos pitää jostain elokuvasta, televisio-ohjelmasta tai musiikista, voiko se saada kiinnostusta eteenpäin? Esimerkiksi saman näyttelijän tai ohjaajan teosten luo? Samasta maasta tulneiden teosten luo? Kiinnostukseksi kieleen? Muita arkeen mahdollisesti jääviä asioita?

\* Jos voi, miksi? Jos ei, miksi ei?

\* Miten kieli vaikuttaa elokuvakokemukseen?

\* Miten kieli vaikuttaa musiikkikokemukseen?

### Osa 3: Loppua kohti

#### 8. TEEMA: EU:N MEDIAOHJELMA SUORAAN TISKIIN

*Testi aikataulun rajoissa.*

\* Kerron lyhyesti, mikä on EU:n MEDIA-ohjelma. Sen tavoitteisiin on kirjattu seuraavaa:  
"Euroopan audiovisuaaliala toimii Euroopan kansalaisuuden ja kulttuurin ilmaisijana, ja sillä on etenkin nuorten kannalta keskeinen asema eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana. Eurooppalaisten audiovisuaaliteosten levityksen laajentaminen on osoittautunut merkittäväksi keinoksi lujittaa kulttuurienvälistä vuoropuhelua sekä vastavuoroista ymmärrystä ja tietämystä Euroopan eri kulttuurien välillä, joita tarvitaan Euroopan kansalaisuuden perustan luomiseksi."

\* Miltä kuulostaa? Miksi? Hyvä puolet? Huonot puolet? Miten koskee teidän arkanne?

#### 9. TEEMA: KEVENNYS

*Pala arkea, muun muassa käytettyjen elokuvateattereiden eli tarjolla olevien teosten tarkastelu.*

\* Mihin aiotte tämän leffalipun käyttää? Miksi?

\* Maksaisitteko kyseisestä elokuvasta itse?

\* Missä elokuvateattereissa yleensä käytte?

**LIITE 2**

Kirjalliset kuvaukset haastatteluissa käytetystä kahdesta elokuvanäytteestä

*1. näytteen elokuva***Suoraan seinään (Gegen die Wand)**

Tuotantomaat: Saksa ja Turkki

Valmistumisvuosi: 2004

Ohjaus: Fatih Akin

Pääosissa: Birol Ünel, Sibel Kekilli

Kieli: saksa

Kesto: 121 min

Ikäraja: K15

Ensi-ilta Suomessa: 1.10.2004

Levittäjä Suomessa: Future Film Oy

Kopiot Suomessa: 4

Elokuvan kotisivu: <http://www.gegendiewand.de> (viitattu 9.3.2006)

*1. näytteen elokuvan taustatiedot*

Suoraan seinään -elokuvan levittäjä Future Film markkinoi teosta seuraavasti: "Cahit ja Sibel ovat Saksassa asuvia turkkilaisia, tunteillaan voimakkaasti eläviä ihmisiä. Cahitin elämä on menossa lujaa vauhtia alaspäin menetetyn rakkauden takia. Alkoholi ja itsetuhoisuus ohjaavat hänen elämäänsä. Sibel tulee erittäin rajoittavasta perheestä, ja voimakas kahlittuna olemisen tunne on saanut hänetkin epätoivoiseksi. Cahitin ja Sibelin kohdatessa Sibel pyytää yllättäen Cahitia menemään kanssaan naimisiin. Sibel tahtoo irti ja vapaaksi perheestään. Koska myös Cahit haluaa muuttaa elämäänsä, hän suostuu ehdotukseen. Suunnitelman pohjana sovitaan olevan ystävyys, ei rakkaus... Kulissiavioliiton tuoma vapaus sekä yhteiselämän läheisyys alkavat kuitenkin pian vaikuttaa molempiin. Täysillä elämisellä on veronsa, eikä ihminen voi tunteilleen mitään..." Elokuvan DVD-kansissa sen lajityypiksi määritellään draama.

Kyse on kahden ihmisen surumielisestä ja rappioromantisesta rakkaustarinasta, joka sijoittuu pääosin Hampuriin ja osin myös Istanbuliin. Etualalla on Sibelin (n. 20 v.) ja Cahitin (n. 35 v.) repivä yhteiselö: toisinaan syrjähyppyjä, toisinaan läheisyyttä. Elokuvan sosiaalisen kontekstina on Saksan turkkilaisvähemmistön nykyinen arki. Elokuvan saksalaisturkkilainen ohjaaja Fatih Akin on kuitenkin korostanut, että teos kertoo ennen kaikkea rakkauden eheyttävistä ja tuhoavista voimista. Sen henkilöt eivät yritä edustaa tyypillisiä saksanturkkilaisia. Akin määritellään elokuvaohjaajaksi, joka on pitää juurensa esillä mutta kuvaa ennen kaikkea ihmissuhteita (niin kulttuurisesti latautunut kun tällainen määritelmä onkin). Itse elokuvasta on sanottu muun muassa, että Saksan suuri turkkilaisvähemmistö on nyt sen ikäinen, että se kykenee synnyttämään omaehtoisia kertomuksia, jotka eivät ole sidoksissa pelkästään kulttuurien yhteentörmäyksiin tai stereotypioihin. Akin on sanonut suunnitelleensa komediaa mutta päätyneensä tarinan viemänä karuun realismiin. Suoraan seinään -elokuva on kritisoitu muun muassa paikoin liiasta energisyydestä ja väkivallasta.

Suoraan seinään voitti muun muassa Berliinin elokuvafestivaaleilla 2004 Kulaisen Karhun eli parhaan elokuvan palkinnon. Myös Euroopan elokuva-akatemia valitsi sen vuoden 2004 Parhaaksi eurooppalaiseksi elokuvaksi. Lisäksi elokuva voitti kaikki Saksan tärkeimmät elokuvapalkinnot, ja sen ohjaaja Fatih Akinille myönnettiin Euroopan parhaan ohjaajan yleisöpalkinto. Suoraan seinään on kerännyt EU-maissa 1 300 000 katsojaa.

*Kuvaus 1. näytteen tapahtumista*

Näyte sijoittuu elokuvassa aikavälille 0.48–0.56. Se kestää kuitenkin vain 7 minuuttia, koska kelasin keskeltä reilun minuutin mittaisen kohtauksen. Koko elokuvan kulun näkökulmasta Sibel ja Cahit ovat juuri menneet naimisiin, ja uusi arki on alkanut. Itse näytteen tapahtumat ovat lyhyesti seuraavat. Kerron ne omin sanoin.

Ensimmäisessä kohtauksessa Cahit tapaa vakiobaarinsa edustalla, pimeässä illassa Sibelin veljen. Veli on saanut Cahitin ja Sibelin häiden jälkeen selville, että toisin kuin Cahit kertoi, hän ei olekaan



tehtaanjohtaja vaan baarityöläinen. Cahit vastaa kysymällä, olisiko veli koskaan antanut siskoaan baarityöläiselle. Muissa tilanteissa tiukka veli heltyy ja sanoo Cahitin ilmeisesti rakastavan hänen siskoaan. Miehet painavat päänsä yhteen. Seuraava kohtaus on sisältä baarista, jossa Sibel ja Cahit viettävät ensin aikaa tuttujensa kanssa, kunnes Cahit sammuu. Cahitin sammuttua Sibel jää Cahitin dj-ystävän seuraan. Jo aiempiin kohtauksiin on leikattu Sibelin ja dj:n pientä flirttailua. Lopulta dj ja Sibel lähtevät baarista yhdessä: dj kutsuu Sibelin luokseen kuuntelemaan demonauhoja. Kamera jää kuitenkin baariin, jossa Cahitin herättää hänen pitkäaikainen naisystävänsä, toisinaan rakastaja, toisinaan tukija. He lähtevät yhdessä naisystävän luo, ensin rakastelemaan ja sitten puhumaan siitä, kuinka Cahit tuntuu voivan nykyisin paremmin. Kun kerronta vaihtuu aamuksi tai päiväksi, tarinan keskiössä on jälleen Sibel. Alkaa noin kolmen minuutin sanaton kohtaus, jonka taustalla soi turkkilainen musiikki. Aluksi Sibel kuvataan kävelemässä aurinkoisella kadulla hymyillen. Hän menee lähikauppaan ja ostaa ainekset illalliseen. Kamera kierrättää Sibelin katsetta kaupan värikkäissä ruoissa ja juomissa. Kun kerronta siirtyy Sibelin ja Cahitin kotiin, seuraa kahden reilun kahden minuutin kohtaus, jossa Sibel laittaa ruokaa. Amatöörikatsojakin huomaa, että kohtauksen ryhmissä ja visuaalisuudessa (kuvakulmissa, väreissä, leikkauksessa) on nähty paljon vaivaa. Musiikki mukailee lukuisia lähikuvia muun muassa täytettyjen paprikoiden valmistuksesta, melonin ja juustojen geometrisesta paloittelusta, juomien kaatamisesta, pöytäliinan levittämisestä ja niin edelleen. Välillä ruokaa laittava Sibel ja pöydän ääressä istuva Cahit flirttailevat toisilleen. Molemmat hymyilevät. Näytepätkän lopuksi Sibel ja Cahit istuvat pöydän ääressä, pimeähkössä kodissaan syömässä. Cahit sanoo, ettei ollut loppujen lopuksi ollenkaan huono idea mennä naimisiin. Sibel vastaa hymyillen ottaneensa oppia äidiltään. Hän jatkaa, että uudelta avioparilta aletaan varmaan odottaa lapsia. Cahit on hetken hiljaa ja vastaa, että tehdään niitä sitten. Sibel nauraa ja sanoo, että hän voi kuitata odotukset sanomalla, että Cahit on impotentti. Cahit on hetken hiljaa, laskee ruokailuvälineensä ja lähtee kodista ulos. Sibel istuu hetken paikallaan, heittää illallisen pois ja kuivaa silmäkulmansa. Näyte loppuu tähän.

### *1. näytteen eronteko- ja yhtäläisyysmahdollisuuksia*

Listaan lopuksi ne näytteestä jäsentyvät kulttuuriset seikat, jotka nousevat tutkijan näkökulmasta olennaisiksi. Kyse on sellaisista sosiaalisista, kulttuurisista ja osin biologisistakin asioista, joita jäsennetään useimmiten erontekojen ja yhteisyyksien kautta. Eronteko- ja yhteisyyismääritelmiä mahtuu sekä niiden sisälle että niiden rajoille. Listattujen asioiden perässä on muutamia mielestäni keskeisiä ero- ja yhtäläisyyspuheiden mahdollisuuksia. Niistä moni osuu toki myös päällekkäin. Tässä listaamani asiat sekä niihin liittyvät eronteot ja yhtäläisyydet liittyvät tiiviisti myös kysymyksiin eläytymisestä ja etääntymisestä.

**IKÄ:** näytteen nähneiden opiskelijoiden ja tarinan henkilöiden ikäerot; tarinan henkilöiden keskinäiset ikäerot; Sibelin ja hänen vanhempiensa sukupolvierot.

**SUKUPUOLI:** Sibel, Cahit, dj, Cahitin naisystävä, Sibelin veli; heidän ulkonäkönsä ja tavat, joilla ulkonäköön viitataan (esim. naiseuteen ja miehuuteen liittyvät määreet); muut sukupuolimääreet.

**RUOKA:** ruoka-ainekset ja niiden tuttuus tai vieraus; ruokalajien etniset määreet; Sibel naisena ruoan laittajana; ruoan tekeminen käytännössä.

**RAKKAUS:** Sibelin ja Cahitin yhteiselo; avioliitto; kulissi-avioliitto; järjestetyn pakkoavioliiton mahdollisuus; Sibelin ja Cahitin syrjähyppy; flirttailut sekä baarissa että kotona.

**KONTEKSTINA SAKSA:** Saksan vertaaminen Suomeen tai muihin maihin; saksankieli; muut maisemat ja tapahtumapaikat, kuten baari, katu ja kauppa; opiskelijoiden mahdolliset omat kokemukset Saksasta.

**KONTEKSTINA SAKSAN TURKKILAISVÄHEMMISTÖ:** etninen vähemmistö suhteessa etniseen enemmistöön sekä yhteiskunnallisella että henkilökohtaisella tasolla; etnisen vähemmistön sisäiset erot (esim. Sibelin ja hänen perheensä erilaiset näkemykset naisen paikasta tai Sibelin tiukempi ja Cahitin vapaampi yhteys heidän perheidensä perinteisiin); etniset viittaukset henkilöiden ulkonäköön; turkkilaisvähemmistö ja saksankieli.

**MUSIIKKI:** musiikin turkkilaisuus; musiikin sanattomuus; musiikki osana elokuvan kerrontaa.

**VARALLISUUS:** Sibelin ja Cahitin vähät varat ja vaatimattoman oloinen koti.

## 2. näytteen elokuva

### **Amélie (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain)**

Tuotantomaa: Ranska

Valmistumisvuosi: 2001

Ohjaus: Jean-Pierre Jeunet

Pääosissa: Audrey Tatou, Mathieu Kassovitz

Kieli: ranska

Kesto: 123 min

Ikäraja: K-11

Ensi-ilta Suomessa: 26.10.2001

Levittäjä Suomessa: Cinema Mondo

Kopiot Suomessa: 13.

Elokuvalla ei ole virallisia kotisivuja.

#### *Elokuvan taustatiedot*

Amélie-elokuvan levittäjä Cinema Mondo markkinoi teosta seuraavasti: "Amélie eli ylisuojatun lapsuuden. Äidin kuoltua merkellisessä onnettomuudessa lääkäri-isä piti hänet turvassa maailman pahuudelta. Erakkona kasvaneesta ja hellyyttä kaipaavasta pariisilaistytöstä tuli Deux Moulins - kahvilan tarjoilija, joka eräänä päivänä, prinsessa Dianan kuoleman inspiroimana, päätti alkaa järjestellä onnenhetkiä läheistensä elämään..." Elokuvan DVD-kansissa sen lajityypeiksi määritellään romanttinen komedia ja draama.

Amélie on tarina yksinäisestä tytöstä, joka kylvää rakkautta ympärilleen mutta jonka omasta elämästä rakkaus kuitenkin puuttuu. Amélien on sanottu pakoilevan omaa elämäänsä tekemällä muiden elämän paremmaksi. Omakin elämä pitää kohdata, kun Amélie törmää passikuvia pakkomieltisesti keräävään Ninoon, sukulaissieluunsa. Amélie on määritelty muun muassa suloiseksi elokuvaksi, joka on visuaalisesti äärimmäisen rikas, kerronnallisilla yksityiskohdilla leikkitelevä ja humoristinen kuvaus elämän perusasioista. Sitä on kutsuttu fantasiaelementtejä, kiehtovaa musiikkia ja yllätyksellisiä käännteitä pursuavaksi komediaksi, jossa kuvataan Pariisia erityisellä rakkaudella. Teos on kuvattu pääosin Pariisin Montmartrella, mutta tapahtumaympäristöä paitsi siistittiin kuvauksia varten myös käsiteltiin fantasiamaisemmaksi jälkikäteen. Amélieta on kritisoitu muun muassa paikoin laahaavasta kerronnasta, liiasta pituudesta ja imelästäkin kuvamaailmasta. Ohjaaja Jean-Pierre Jeunet on sanonut halunneensa tehdä runsaiden ja rikkaiden sattumusten elokuva, joka saa ihmiset unelmoimaan.

Amélie oli vuonna 2002 Suomen 18. katsotuin elokuva. EU:n nykyisten jäsenmaiden elokuvateattereissa sen on nähnyt lähes 21 miljoonaa katsojaa. Euroopan elokuva-akatemia valitsi Amélien vuoden 2001 Parhaaksi eurooppalaiseksi elokuvaksi, ja sen ohjaaja Jean-Pierre Jeunet'lle myönnettiin sekä Euroopan parhaan ohjaajan yleisöpalkinto että Euroopan elokuva-akatemian ohjaajapalkinto. Amélie voitti myös kaikki Ranskan tärkeimmät elokuvapalkinnot, ja naispääosan esittäjä Audrey Tatou on palkittu parhaasta naispääosasta ympäri Eurooppaa. Elokuva oli ehdolla parhaan ulkomaisen elokuvan Oscar-palkinnon saajaksi.

#### 2. näyte käytännössä

Näyte sijoittuu elokuvassa aikavälille 1:29:20-1:34:20. Koko elokuvan kulun näkökulmasta tarina alkaa kietoutua loppua kohden. Amélie on hyvien tekojensa myötä ystäväkseen muun muassa samassa talossa asuvan ja asuntoonsa linnoittautuneen vanhan miehen. Myös Amélie ja Nino, jotka ovat tähän mennessä lähelleet toisilleen vain vihjeitä itsestään, alkavat lähestyä konkreettista kohtaamista. Itse näytteen tapahtumat ovat lyhyesti seuraavat. Kerron ne omin sanoin.

Näyte alkaa kohtauksella, jossa Nino ajaa mopollaan pitkin Pariisin katuja. Kuva leikataan hetkeksi tutulla juna-asemalla olevan passikuva-automaatin kohdalle, jonka alta Nino onkii tapansa mukaan muutaman hylätyn passikuvan. Katsoja tietää, että yksi niistä on Amélien hänelle lähettämä kuvaviesti. Nino hymyilee muutaman kerran häntä vilkuileville ohikulkijoille ja jatkaa matkaansa työpaikalleen. Myös tässä lyhyessä matkakohtauksessa liikkuva kamera kulkee hänen vierellään, ja vaikka Nino mopoineen on koko ajan kuvassa, Pariisin kaduilla on kohtauksessa merkittävä osuus. Kerronta jatkuu

Ninon työpaikalta, rauhallisen erotiikkakaupan kassalta, jossa hän kokoaa Amélien passikuvaviestin. Amélie on kuvassa Zorron asussa, silmät peitettyinä. Hänellä on kädessään kyltti, jossa lukee: "Café Deux Moulins. Olen siellä usein klo 16 jälkeen." Nino pyytää työkaveriaan tuuraamaan häntä loppupäivän. Kerronta siirtyy Amélien työpaikalle, Deux Moulins -kahvilaan, jossa hänen iäkkäämmät työkaverinsa juttelevat rakkausasioistaan. Kamera siirtyy Améliihin, ja kohtauksen ääneksi tulee elokuvassa välillä esiintyvä kertojaääni. Kello on 16.10. Nino ei ole ilmestynyt paikalle. Kertojan mukaan Améliella on asialle kaksi mahdollista selitystä. Kuvitus siirtyy irti Améliesta, ja alkaa noin minuutin mittainen mustavalkoinen tarina tarinassa. Joko kävi niin, että Nino ei löytänyt hänen viestiään; tarinassa iso luuta lakaisee valokuvauskopin alustan. Tai sitten kävi niin, että Nino ei ehtinyt selvittää kuva-arvoitusta, koska kaksi pankkia ryöstämässä olutta rikoksenuusijaa kidnappasi hänet, ajoi Nino kyydissään kolarin, minkä seurauksena Nino menetti muistinsa... Kohtaus jatkuu yksityiskohtaisena assosiaatioleikkinä, jonka mustavalkoista etenemistä kuvitetaan muun muassa autotestien kuvilla ja vanhoilla elokuvilla, joihin Ninon näyttelijä on käsitelty mukaan. Assosiaatiot päättyvät vuorille, jossa Nino elää Amélien kuvitelman mukaan loppuelämänsä turbaani päässään, vuohi seuranaan ja bortsch-keittoa syöden. Kuvitelmassa mainitaan lisäksi muun muassa seuraavia paikkoja ja määreitä: Istanbul, afgaanisotilaat, neuvostoarmeija, Tadzikistan ja mujaheddin-sissit. Lopuksi kertojanaani toteaa, että tuskin Amélie edes haluaisi tavata koko tyyppiä. Joten on samantekevää, tuleeko Nino vai ei. Kamera siirtyy takaisin kahvilaan, jossa Amélie jatkaa töitään ja jonne Nino astuu sisään. Nino istuu pöytään, Amélie menee piiloon, ja toinen tarjoilija ottaa Ninon kahvitilauksen. Nino katselee välillä kokoamaansa kuvaa ja välillä ympärilleen. Hän ehtii luulla sisään astuvaa toista nuorta naista Amélieksi, kunnes nainen istuu toisen miehen seuraan. Kamera siirtyy Ninon takana olevaan lasiseiniin, jonka taakse Amélie on ilmestynyt kirjoittamaan päivän menua. Nino kääntyy. Amélie ei vastaa katseeseen. Nino kääntyy uudestaan ja kysyy, onko Amélie hänen kädessään olevassa kuvassa. Amélie pudistaa päätään. Nino hymyilee ja väittää vastaan. Amélie pudistaa päätään, nostaa käsiään ja lähtee pois. Kamera kuvaa vielä hetken hammastaan purevaa Amélieta, joka liukenee kuvateknisin keinoin kahvilan lattialle. Näyte loppuu tähän.

## *2. näytteen eronteko- ja yhtäläisyysmahdollisuuksia*

Listana lopuksi ne näytteestä jäsentyvät kulttuuriset seikat, jotka nousevat tutkijan näkökulmasta olennaisiksi. Kyse on sellaisista sosiaalisista, kulttuurisista ja osin biologisistakin asioista, joita jäsennetään useimmiten erontekojen ja yhteisyyksien kautta. Eronteko- ja yhteisyyismääritelmiä mahtuu sekä niiden sisälle että niiden rajoille. Listattujen asioiden perässä on muutamia mielestäni keskeisiä ero- ja yhtäläisyyspuheiden mahdollisuuksia. Niistä moni osuu toki myös päällekkäin. Tässä listaamani asiat sekä niihin liittyvät eronteot ja yhtäläisyydet liittyvät tiiviisti myös kysymyksiin eläytymisestä ja etääntymisestä.

**IKÄ:** näytteen nähneiden opiskelijoiden ja tarinan henkilöiden ikäerot; tarinan päähenkilöiden keskinäiset ikäerot.

**SUKUPUOLI:** Amélie, Nino, muut näytteessä vilahtavat ihmiset; heidän ulkonäkönsä ja tavat, joilla ulkonäköön viitataan (esim. naiseuteen ja miehuuteen liittyvät määreet); muut sukupuolimääreet.

**RAKKAUS:** Amélien ja Ninon välinen ihastus ja rakkauden mahdollisuus; Amélien iäkkäämpien työkaverien muutamat rakkauskommentit; erotiikkakauppa Ninon työpaikkana; Pariisiin ja Ranskaan liittyvät rakkausstereotyyppit.

**KONTEKSTINA RANSKA:** Ranskan vertaaminen Suomeen tai muihin maihin; ranskankieli; stereotyyppinen kahvila-tupakkakauppa Amélien työpaikkana ja sen kahvit, pöytiintarjoilu, menut jne.

**KONTEKSTINA PARIISI:** Pariisin vertaaminen Helsinkiin tai muihin kaupunkeihin; maisemakuvaus kuten kadut, asemat ja monumentit; opiskelijoiden mahdolliset omat kokemukset Pariisista.

**ELOKUVAKERRONNALLISET FANTASIAELEMENTIT:** kuvakerronnan pehmeät värit; mustavalkoinen käsitelty tarina tarinassa; sen toiminnalliset elementit; Amélien "liukeneminen".

**VÄLITARINASSA ESITETYT STEREOTYPIAT JA NIIDEN SEKOITUKSET:** Istanbul, Afganistan ja afgaanisotilaat, neuvostoarmeija ja sen komentajat, Tadzikistan, mujaheddin-sissit, vuoret, turbaani jne.

**LIITE 3**

Määrällisen aineiston keruussa käytetty kyselylomake.

Varsinaisessa lomakkeessa vastauksille oli jätetty reilusti enemmän tilaa. Tässä kaksisivuisen lomakkeen kysymykset on tiivistetty yhdelle liuskalle.

KAISA OSOLA KYSYY / H1/H2/H3/H4/H5/H6 LUKIO 12./12./19./20./23.25.05.2005

**1) Suosikkielokuvani:**

Miksi se?

**2) Suosikkiartistini / -bändini:**

Miksi hän / he?

**3) Mieleeni jäänyt hyvä Euroopassa tehty elokuva / musiikki?**

Miksi se oli hyvä?

**4) Mieleeni jäänyt huono Euroopassa tehty elokuva / musiikki?**

Miksi se oli huono?

**5) Kolme ensimmäistä asiaa, jotka tulevat mieleen sanasta eurooppalainen?****6) Mistä saat sen kummemmin etsimättä tietoa muiden Euroopan maiden ihmisistä?****Taustatiedot**

Sukupuoli: M N

Ikä:

Käyn elokuvissa noin \_\_\_\_\_ kertaa vuodessa.

Näistä elokuvista noin \_\_\_\_\_ on tehty Euroopassa.

Katson elokuvia muualla kuin elokuvateattereissa noin \_\_\_\_\_ kappaletta kuukaudessa.

Näistä elokuvista noin \_\_\_\_\_ on tehty Euroopassa.

Kun katson elokuvia muualla kuin elokuvateatterissa, lähde on:

\_\_\_ televisio

\_\_\_ vuokrattu video / DVD

\_\_\_ oma tai tutulta lainattu video / DVD

\_\_\_ internet

→ Listaa asteikolla 1-4 sen mukaan, kuinka usein mitäkin lähdettä käytät.

1 = eniten, 4 = vähiten. (Jos et käytä jotain lähdettä ollenkaan, merkitse sen kohdalle 0.)

Kuuntelen musiikkia noin \_\_\_\_\_ tuntia päivässä.

Siitä noin \_\_\_\_\_ prosenttia on kotimaista musiikkia.

Kuuntelen musiikkia:

\_\_\_ levyiltä (sisältää kaiken "vanhanaikaisesti" nauhoitetun ja poltetun materiaalin)

\_\_\_ internetistä (sisältää kaiken internetistä haetun ja mihin tahansa formaattiin siirretyn materiaalin)

\_\_\_ radiosta

→ Listaa asteikolla 1-3 sen mukaan kuinka usein mitäkin välinettä käytät.

1 = eniten, 3 = vähiten. (Jos et käytä jotain lähdettä ollenkaan, merkitse sen kohdalle 0.)

**Kiitos!**

**LIITE 4**

Määrällisen aineiston tärkeimmät tulokset. Yhteensä 17 taulukkoa.

**Taulukko 3-1. Vastanneiden (N=117) lukumäärät koulun ja sukupuolen mukaan**

Koulu	Tytöt	Pojat	Kaikki
H1	2	13	15
H2	8	7	15
H3	24	4	28
H4	11	13	24
H5	8	16	24
H6	5	6	11
Yhteensä	58	59	117

**Taulukko 3-2. Vastanneiden (N=117) lukumääräiset ikä-jakaumat sukupuolen mukaan**

Ikä	Tytöt	Pojat	Kaikki
16	9	13	22
17	30	19	49
18	17	19	36
19	2	8	10
Kaikki	58	59	117

**Taulukko 3-3. Vastanneiden (N=117) keski-ikä koulun ja sukupuolen mukaan**

Koulu	Tytöt	Pojat	Kaikki
H1	19	18	18,5
H2	17,5	17,5	17,5
H3	17,5	18	17,5
H4	17	17,5	17
H5	16,5	16,5	16,5
H6	18	18	18
Kaikki	17	17,5	17,5

*Huom. 1: Keski-ikä on pyöristetty puolen vuoden tarkkuudella.*

**Taulukko 4-1. Elokvateattereissa käymisen keskiarvot sukupuolen ja Euroopassa tehtyjen tuotteiden osuuden mukaan (N=117)**

Sukupuoli	Käyn elokuvissa x kertaa vuodessa	Näistä elokuvista x kpl on Euroopassa tehtyjä
Tytöt (N=58)	9,5	2,5 (27 %)
Pojat (N=59)	9	2 (20 %)
Kaikki (N=117)	9	2 (23 %)

**Taulukko 4-2. Elokvakulutuksen (N=117) keskiarvot muualla kuin elokvateattereissa sukupuolen ja Euroopassa tehtyjen tuotteiden osuuden mukaan**

Sukupuoli	Katson elokuvia muualla kuin elokvateattereissa x kertaa kuukaudessa	Näistä elokuvista x kpl on Euroopassa tehtyjä
Tytöt (N=58)	8	2 (29 %)
Pojat (N=59)	8,5	1,5 (20 %)
Kaikki (N=117)	8	2 (24 %)

**Taulukko 4-3. Yleisimmät lähteet, joista vastanneet (N=113) kuluttavat elokuvia muualla kuin elokuvateattereissa. Vastaukset on jaoteltu vastaajien sukupuolen mukaan. Lähteiden perässä on suluissa niiden saamien mainintojen määrä.**

	<b>Eniten mainintoja saanut 1. lähde</b>	<b>Toiseksi eniten mainintoja saanut 1. lähde</b>	<b>Kolmanneksi eniten mainintoja saanut 1. lähde</b>	<b>Neljänneksi eniten mainintoja saanut 1. lähde</b>
<b>Tytöt (N=56)</b>	televisio (31)	vuokravideo (16)	oma video (5)	internet (4)
<b>Pojat (N=57)</b>	televisio (22)	internet (18)	oma video (10)	vuokravideo (7)
<b>Kaikki (N=113)</b>	televisio (54)	vuokravideo (23)	internet (22)	oma video (15)
<b>% kaikista (N=113)</b>	televisio 48 %	vuokravideo 20%	internet 19 %	oma video 13 %

	<b>Eniten mainintoja saanut 2. lähde</b>	<b>Toiseksi eniten mainintoja saanut 2. lähde</b>	<b>Kolmanneksi eniten mainintoja saanut 2. lähde</b>	<b>Neljänneksi eniten mainintoja saanut 2. lähde</b>
<b>Tytöt (N=56)</b>	vuokravideo (26)	televisio (15)	oma video (13)	internet (2)
<b>Pojat (N=57)</b>	televisio (19)	vuokravideo (17)	oma video (14)	internet (7)
<b>Kaikki (N=113)</b>	vuokravideo (43)	televisio (34)	oma video (27)	internet (9)
<b>% kaikista (N=113)</b>	vuokravideo 38%	televisio 30 %	oma video 24 %	internet 8 %

*Huom. 1: Taulukossa esiintyvät vastausvaihtoehdot ilmaistiin itse lomakkeessa seuraavasti:*

*televisio = televisio*

*oma video = oma tai tutulta lainattu video / DVD*

*vuokravideo = vuokrattu video / DVD*

*internet = internet.*

*Vaihtoehdot pyydettiin numeroimaan käytön useuden mukaisessa järjestyksessä (ks. liite 3).*

*Huom. 2: Tässä taulukossa N = kaikki ne vastanneet, jotka ovat maininneet ainakin kaksi lähdettä tärkeysjärjestyksessä (ensisijainen ja toissijainen elokuvalähde). Vastaukset, joissa kaikki neljä olisi sijoitettu järjestykseen, ovat vähäisempiä. Siksi tässä tarkastellaan vain ensisijaisia ja toissijaisia lähteitä.*

**Taulukko 4-4. Vastaukset (N=106) avoimeen kysymykseen "Suosikki-elokuvani ?" jaoteltuina alkuperämaan ja vastaajan sukupuolen mukaan**

Alkuperämaa	Tyttöjen suosikit (N=51)	Poikien suosikit (N=55)	Suosikit yhteensä (N=106)
Yhdysvallat	39 (76 %)	45 (82 %)	84 (79 %)
Suomi	6 (12 %)	1 (2%)	7 (7 %)
Muu EU-maa	6 (12 %)	6 (11 %)	12 (11 %)
Muu maa		3 (5 %)	3 (3 %)
Kaikki	100 %	100 %	100 %

*Huom. 1: Pyöristykset on tehty kokonaislukujen tarkkuudella.*

**Taulukko 4-5. Kaikkien vastausten (N=117) jakautuminen avoimissa kysymyksissä "Mieleeni jäänyt hyvä Euroopassa tehty elokuva / musiikki?" sekä "Mieleeni jäänyt huono Euroopassa tehty elokuva / musiikki?" jaoteltuina vastaajan sukupuolen mukaan.**

Sukupuoli	Maininta <b>hyvästä</b> Euroopassa tehdystä elokuvasta	Maininta <b>hyvästä</b> Euroopassa tehdystä musiikista	Tyhjä vastaus kysymykseen " <b>Hyvä</b> Euroopassa tehty elokuva / musiikki?"
	Tytöt (N=58, 100 %)	35 (60 %)	10 (17,5 %)
Pojat (N=59, 100 %)	35 (60 %)	17 (28,5 %)	7 (11,5 %)
Kaikki (N=117, 100 %)	70 (60 %)	27 (23 %)	20 (17 %)

Sukupuoli	Maininta <b>huonosta</b> Euroopassa tehdystä elokuvasta	Maininta <b>huonosta</b> Euroopassa tehdystä musiikista	Tyhjä vastaus kysymykseen " <b>Huono</b> Euroopassa tehty elokuva / musiikki?"
	Tytöt (N=58, 100 %)	15 (26 %)	18 (31 %)
Pojat (N=59, 100 %)	9 (15 %)	34 (58 %)	16 (27 %)
Kaikki (N=117, 100 %)	24 (21 %)	52 (44 %)	41 (35 %)

**Taulukko 4-6. Ne vastaukset (N=94) avoimiin kysymyksiin "Mieleeni jäänyt hyvä Euroopassa tehty elokuva / musiikki?" sekä "Huono Euroopassa tehty elokuva / musiikki?", joihin on vastattu nimeämällä ELOKUVA. Vastaukset on jaoteltu elokuvien alkuperämaiden ja vastaajan sukupuolen mukaan.**

	Tyttöjen hyvät Euroopassa tehdyt elokuvat (N=35)	Poikien hyvät Euroopassa tehdyt elokuvat (N=35)	Kaikkien hyvät Euroopassa tehdyt elokuvat (N=70)
<b>Alkuperämaa</b>			
Suomi	12	17	29
Ruotsi	5	6	11
Ranska	6	4	10
Iso-Britannia	5	4	9
Espanja	3	1	4
Saksa	1	2	3
Norja	2		2
Yhdysvallat	1	1	2

	Tyttöjen huonot Euroopassa tehdyt elokuvat (N=15)	Poikien huonot Euroopassa tehdyt elokuvat (N=9)	Kaikkien huonot Euroopassa tehdyt elokuvat (N=24)
<b>Alkuperämaa</b>			
Suomi	6	3	9
Ruotsi	4	2	6
Ranska	3	2	5
Iso-Britannia		1	1
Norja	1		1
Yhdysvallat	1	1	2

**Taulukko 4-7. Prosenttiosuudet sellaista vastauksista (N=94) avoimiin kysymyksiin "Mieleeni jäänyt hyvä Euroopassa tehty elokuva / musiikki?" sekä "Huono Euroopassa tehty elokuva / musiikki?", joihin on vastattu nimeämällä ELOKUVA. Prosenttiosuudet on jaoteltu elokuvien alkuperämaiden ja vastaajan sukupuolen mukaan ilman hyvä-huono-jakoa.**

	Tyttöjen hyvät ja huonot Eurooppa-maininnat (N=50)	Poikien hyvät ja huonot Eurooppa-maininnat (N=44)	Kaikkien hyvät ja huonot Eurooppa-maininnat (N=94)
<b>Alkuperämaa</b>			
Suomi	36 %	45 %	41 %
Ruotsi	18 %	18 %	18 %
Ranska	18 %	14 %	16 %
Iso-Britannia	10 %	11 %	11 %
Espanja	6 %	2 %	4 %
Yhdysvallat	4 %	5 %	4 %
Saksa	2 %	5 %	3 %
Norja	6 %		3 %
Yhteensä %	100 %	100 %	100 %

*Huom. 1: Taulukossa 4-7 N ei edusta vastanneiden henkilöiden määrää vaan annettujen mainintojen määrää. Näin sama henkilö voi olla vastannut sekä hyvän että huonon elokuvan määritelmään.*



**Taulukko 4-8. Yhteenveto kaikkien elokuvaan liittyneiden avointen kysymysten vastauksista. Vastaukset on jaoteltu elokuvien alkuperämaiden ja vastaajien sukupuolten mukaan.**

	<b>Tyttöjen suosikkielokuvat (N=51)</b>	<b>Poikien suosikkielokuvat (N=55)</b>	<b>Kaikkien suosikkielokuvat (N=106)</b>
<b>Alkuperämaa</b>			
Yhdysvallat	39	45	<b>84</b>
Suomi	6	1	<b>7</b>
Iso-Britannia	2	4	<b>6</b>
Ranska	3	2	<b>5</b>
Espanja	1		<b>1</b>
Japani		1	<b>1</b>
Australia		1	<b>1</b>
Brasilia		1	<b>1</b>

	<b>Tyttöjen hyvät Euroopassa tehdyt elokuvat (N=35)</b>	<b>Poikien hyvät Euroopassa tehdyt elokuvat (N=35)</b>	<b>Kaikkien hyvät Euroopassa tehdyt elokuvat (N=70)</b>
<b>Alkuperämaa</b>			
Yhdysvallat	1	1	<b>2</b>
Suomi	12	17	<b>29</b>
Ruotsi	5	6	<b>11</b>
Iso-Britannia	5	4	<b>9</b>
Ranska	6	4	<b>10</b>
Espanja	3	1	<b>4</b>
Saksa	1	2	<b>3</b>
Norja	2		<b>2</b>

	<b>Tyttöjen huonot Euroopassa tehdyt elokuvat (N=15)</b>	<b>Poikien huonot Euroopassa tehdyt elokuvat (N=9)</b>	<b>Kaikkien huonot Euroopassa tehdyt elokuvat (N=24)</b>
<b>Alkuperämaa</b>			
Yhdysvallat	1	1	<b>2</b>
Suomi	6	3	<b>9</b>
Ruotsi	4	2	<b>6</b>
Iso-Britannia		1	<b>1</b>
Ranska	3	2	<b>5</b>
Norja	1		<b>1</b>

*Huom. 1: Lomakkeessa esitetyt kysymykset kuuluvat seuraavasti (liite 3):*

*"Suosikkielokuvani?"*

*"Mieleeni jäänyt hyvä Euroopassa tehty elokuva?"*

*"Mieleeni jäänyt huono Euroopassa tehty elokuva?"*

Taulukko 4-9a. Yleisimmät vastaukset lomakkeen kysymykseen "Kolme ensimmäistä asiaa, jotka tulevat mieleen sanasta eurooppalainen?". Mukana ovat kaikki lomakkeet (N=112: Tytöt N=56 ja Pojat N=56), joissa on nimetty vähintään kaksi mielikuvaa. Sitaatit ovat sanatarkkoja. Mielikuvien perässä on niiden saamien mainintojen lukumäärä. Toisilleen läheiset tai jopa samaa tarkoittavat sanat on sijoitettu listassa lähelle toisiaan, jotta samantyyppisten sanojen kokonaismäärää on mahdollista vertailla. Prosentiosuudet ovat kunkin luokan osuus kaikkein vastaajien kaikista maininnoista (N=311).

Suorat viittaukset Euroopan unioniin	Maantieteeseen liittyvät erisnimet	Ruokaan liittyvät substantiivit	Talouteen tai politiikkaan liittyvät yleisemmät substantiivit	Maantieteeseen ja matkailuun liittyvät muut substantiivit	Yleisemmät negatiiviset adjektiivit	Erilaisiin kulttuurimääreisiin liittyvät substantiivit	Kansalliset adjektiivit
EU (20) euro (14) yhteinen raha Bryssel (2) EU-parlamentti (2) ei tarvitse passia vapaus liikkuu	Ranska (10) Suomi (8) Saksa (5) Espanja (3) Italia (3) Keski-Eurooppa (2) Etelä-Eurooppa Eurooppa Ruotsi Norja Englanti Pohjoismaat Pariisi Välimeri	ruoka (4) hyvä ruoka (2) ruokakulttuuri viini (3) alkoholi (3) viina (2) kalja kahvilakulttuuri kahvi piimä pizza (2) juusto näkkileipä patonki	kansainvälisyys (4) valtiot (3) hyvinvointivaltio (2) korkea elintaso (2) hyvinvointi (2) länsimaat (2) hyvät elinolot rikkaus* pörssihai tulli kansalaisuus pikkukansat valtion tilalla	interreilauk (3) matkailu (3) matkavakuutus* (3) järvet vuoret meri luonto pohjoinen* vanha manner upeat kaupungit Saksan moottoritiet	ahne (2) turhamainen kolonialistinen epäkohtelias tyhmä vaikutusvallaton huonoutuva kaavamainen tylsä vanhanaikainen* eristynyt kaukainen* ei-kuuluisa riipaiseva* lihava outo*	kulttuuri (6) muoti (2) musiikki hyvä musiikki taide ei-Hollywood Ateenan filosofit Shakespeare	suomalainen (4) ei-suomalainen ei-amerikkalainen italialainen englantilainen germaaninen kansallinen
Yht. 41 (13%)	Yht. 39 (13%)	Yht. 24 (8%)	Yht. 22 (7%)	Yht. 17 (5%)	Yht. 17 (5%)	Yht. 14 (5%)	Yht. 10 (3%)

Huom. 1: Taulukossa ei ole erikseen tyttöjen ja poikien mainintoja.

Ne eivät poikenneet toisistaan niin, että asiaa olisi kannattanut korostaa tekemällä erilliset taulukot.

Huom. 2: Määritelmät "positiivinen" ja "negatiivinen" adjektiivien yhteydessä ovat tietenkin tutkijan subjektiivisia määreitä.

Lukijalla on toki vapaus tehdä omat erilaiset tulkinnat. Mielestäni tulkinnanvaraisimmat sanat olen merkinnyt tähdellä\*.

Huom. 3: Mielikuvat on jaoteltu ilman tärkeysjärjestyksiä, koska kyse oli assosiaatioista, ei niin listaamisesta tai arvottamisesta.

**Taulukko 4-9b. Taulukon 4-9a suurin luokka "Yleiset positiiviset adjektiivit"**  
**(yhteensä 98 mainintaa eli 32 % kaikista maininnoista) jaoteltuna alaluokkiin**

<b>Muut yleisemmäksi tulkitut</b>	<b>Sivistykseen ja sivistyneisyyteen liittyvät</b>	<b>Varallisuuteen liittyvät</b>	<b>Muut ihmiseen liittyväksi tulkitut</b>	<b>Tietoon tai koulutukseen liittyvät</b>	<b>Ulkonäköön liittyvät</b>
vapaa (3) avoin (2) yhteinen (2) yhtenäinen erikoinen (2) monikulttuurinen hyvä turvallinen vaikutusvaltainen organisoitunut fort (ransk. vahva) teollistunut pro hieno tasokas aito läheinen lämmiin	sivistynyt (17) hienostunut (2) kultturelli	hyvinvoiva (6) rikas (5) vauras (2) hyvin toimeen tuleva hyvätuloinen (2) ei köyhä	rehellinen (3) reilu ystävällinen (2) mukava onnellinen paljon puhuva sosiaalinen pärtjäävä menestyvä työtä tekevä  ahkera taiteellinen boheemi elämyksenhaluinen täydellisyyteen pyrkivä*	kielitaitoinen (3) viisas (3) nerokas (2) kouluttautunut taitava rationaalinen järkevä vrt. USA	valkoihoinen (4) vaalea kaunis (2) sinisilmäinen*
Yht. 23	Yht. 20	Yht. 17	Yht. 18	Yht. 12	Yht. 8

*Huom. 1: Taulukossa ei ole erikseen tyttöjen ja poikien mainintoja.*

*Ne eivät poikenneet toisistaan niin, että asiaa olisi kannattanut korostaa tekemällä erilliset taulukot.*

*Huom. 2: Määritelmät "positiivinen" ja "negatiivinen" adjektiivien yhteydessä ovat tietenkin tutkijan subjektiivisia määreitä. Lukijalla on toki vapaus tehdä omat erilaiset tulkinnat. Mielestäni tulkinnanvaraisimmat sanat olen merkinnyt tähdellä\*.*

*Huom. 3: Mielikuvat on jaoteltu ilman tärkeysjärjestyksiä, koska kyse oli assosiaatioista, ei niin listaamisesta tai arvottamisesta.*

**Luokkien ulkopuolelle jääneet, muut eurooppalainen-sanan mielikuvat (29 mainintaa, 9 % kaikista maininnoista):**

ihminen (5), me (2), minä (2), vanha (2), jäsen (1), autot (1), keskiaika (1), aurinko (1), reilu meininki\* (1), tupakka (1), luokittelu (1), niputus (1), sekoitus (1), tasa-arvo (1), veljeys (1), tuote (1), jalkapallo (1), BMW (1), atk (1), sijainti (1), pieni (1), Tony Blair (1).

Taulukko 5-1a. Poikien (N=53) vastaukset (N=92) "Suosikkielokuvani?" jälkeen esitettyyn kysymykseen "Miksi juuri se?".

Vastaukset on jaoteltu tulkitsemieni mainintaluokkien mukaan. Prosenttiosuudet kertovat kunkin luokan osuuden kaikista maininnoista (N=92, 100 %).

Näyttelijä(t)	Huumori / kepeys	Tunne	Tarina / juoni / käsikirjoitus	Genre-kommentti	Ajatuksia haastava	Tekniikka	Aihe	Ohjaus / Ohjaaja	Muut
Näyttelijät (7)	Hauska (6)	Romanttinen (2)	Juoni (4)	Toimintaa (3)	Jaksaa tai jopa pitää	Kuvaus (3)	Mielenkiint. aihe (2)	Ohjaus (4)	Vaan niin hyvä (6)
Näyttelijäkemia	Iloinen (2)	Tunnelmallinen (2)	Tarina (3)	Gangsterileffa	katsoa uudelleen (2)	Ääni	Miesten haaveita	Q. Tarantino	Musiikki (3)
C. Eastwood (3)	Komiikkaa	Koskettava (2)	Klassinen hyvän ja	Länkkäri	Älykästä dialogia	Leikkaus	Futis kiinnostaa		Raaka
Al Pacino	Huumoria	Tuntuu aidolta	pahan taistelu	Tyylilajiyhdistelmä	Loppua jäi miettimään	Tehosteet	Jenkkipoliisin		Kaunis
J. Reno	Parodiaa	Omia muistoja	Ei liian peruskaavaa	Kauhuelokuva	Sai todella ajattelemaan		korruptio		Ei-amerikkalainen
Idolini	Viihdyttävä	Ahdistava	Ei ennalta arvattava		Pitää käyttää aivoja		Historiakuvauks		Britti
	Huoleton	Sai jopa itkemään	Käsikirjoitus		Hienoa filosofiaa				
Yht. 14 (15 %)	Yht. 13 (14 %)	Yht. 11 (12 %)	Yht. 11 (12 %)	Yht. 7 (8 %)	Yht. 7 (8 %)	Yht. 6 (6,5 %)	Yht. 6 (6,5 %)	Yht. 5 (5 %)	Yht. 12 (13 %)

Taulukko 5-1b. Tyttöjen (N=51) vastaukset (N=91) "Suosikkielokuvani?" jälkeen esitettyyn kysymykseen "Miksi juuri se?".

Vastaukset on jaoteltu tulkitsemieni mainintaluokkien mukaan. Prosenttiosuudet kertovat kunkin luokan osuuden kaikista maininnoista (N=91, 100 %).

Tunne	Näyttelijä(t)	Huumori / kepeys	Tarina / juoni / käsikirjoitus	Ajatuksia haastava	Aihe	Musiikki	Genre-kommentti	Muut
Koskettava (10)	Näyttelijät (9)	Hauska (4)	Juoni (4)	Älykäs (2)	Kertoo	Musiikki (3)	Kauhuelokuva	Vaan niin hyvä (10)
Samastuttava (4)	J. Nicholson	Huumoria (3)	Tarina (2)	Jaksaa tai jopa pitää	tositapahtumista (2)		Musikaali	Ei-Hollywood (2)
Rakkautta (3)	K. Reeves	Komiikkaa (2)	Ei ennalta arvattava	katsoa uudelleen (2)	Historiakuvauks			Erlainen (2)
Romanttinen	A. Kutcher	Nauratti	Ei-kliseinen tarina	Kantaatettava	Tietokoneriippuvuus			Ohjaaja:
Herkkä				Jäi mietityttämään	Kiinnostava aihe			Q. Tarantino
Tunteikas				Nerokas	Paras kesäkuvaus			Hienoja maisemia
Hyvä mieli								Tanssikohtaukset
Todella pelottava								Raikas
Jännittävä								Kaunis
Itkettävä								
Yht. 24 (26 %)	Yht. 12 (13 %)	Yht. 10 (11 %)	Yht. 8 (9 %)	Yht. 7 (8 %)	Yht. 6 (7 %)	Yht. 3 (3 %)	Yht. 2 (2 %)	Yht. 19 (21 %)

Huom. 1: Taulukoidessani poistin usein vastattujen sanojen edestä niitä täydentäneet positiiviset adjektiivit. Lisäksi yksinkertaistin muutamia ilmaisuja.

Huom. 2: Vastausten määrä poikkeaa vastaajien määrästä, koska moni oli nimennyt suosikkielokuvansa hyvyydelle useamman syyn.

Huom. 3: Valitsemieni luokittelutavan vuoksi muutamain maininnat voi tulkita päällekkäisiksi, vaikka olen sijoittanut ne eri luokkiin. Tällaisia ovat esimerkiksi pelottavuuden tunne ja Kauhuelokuva-genrekomentti. Jaot eivät vaikuta merkittävästi suurimpien luokkien keskinäisiin suhteisiin.

Taulukko 5-2a. Poikien (N=32) vastaukset (N=56) kysymyksen "Mieleeni jäänyt hyvä Euroopassa tehty elokuva?" jälkeen esitettyyn kysymykseen "Miksi se oli hyvä?".

Vastaukset on jaoteltu tulkitseni mainintaluokkien mukaan. Prosenttiosuudet kertovat kunkin luokan osuuden kaikista maininnoista (N=56, 100 %).

Tunne	Huumori / kepeys	Kansalliset määreet	Tarina / juoni / käsikirjoitus	Aihe	Näyttelijä(t)	Ohjaus / Ohjaaja	Musiikki	Muut
Koskettava (4) Tunnelmallinen (3) Tuntui realistiselta (2) Hyvä mieli Suruun eläytyi	Hauska (5) Komiikkaa (2) Huumoria (2) Mustaa huumoria	Kotimainen (4) Erittäin ranskalainen Ei ahdistusta kuten eurooppalaiset yleensä Vähän lässy mutta voittaa amerikkalaiset	Juoni (4) Käsikirjoitus (2)	Mielenkiintoinen aihe (2) Jalkapallohuliganismi Pohjola-kuvaus Historiakuvaukset Sota-ajan sisäoppilaitos	Näyttelijät (4)	Ohjaus (2)	Musiikki (2)	Vaan niin hyvä (4) Genre-kommentti: toiminta Yhtä hyvä kuin kirja Julma
Yht. 11 (19,5 %)	Yht. 10 (18 %)	Yht. 7 (12,5 %)	Yht. 6 (11 %)	Yht. 6 (11 %)	Yht. 4 (7 %)	Yht. 2 (3,5 %)	Yht. 2 (3,5 %)	Yht. 8 (14 %)

Taulukko 5-2b. Tyttöjen (N=35) vastaukset (N=60) kysymyksen "Mieleeni jäänyt hyvä Euroopassa tehty elokuva?" jälkeen esitettyyn kysymykseen "Miksi se oli hyvä?".

Vastaukset on jaoteltu tulkitseni mainintaluokkien mukaan. Prosenttiosuudet kertovat kunkin luokan osuuden kaikista maininnoista (N=60, 100 %).

Huumori / kepeys	Tunne	Tarina / juoni / käsikirjoitus	"Eriäinen"	Kansalliset määreet	Näyttelijä(t)	Aihe	Ajatuksia haastava	Muut
Hauska (7) Huumoria (2) Viihdyttävä Komiikkaa Kepeän onnellinen	Tuntui realistiselta (4) Koskettava (3) Rakkautta Ahdistava Omia muistoja	Juoni (6) Tarina (2) Käsikirjoitus (2)	Eriäinen (5) Outo mutta hyvä	Ranskalaisuus on kaunista Opiskelen ranskaa Opiskelen espanjaa Suomalainen Kliseiset suomalaisvitsit	Näyttelijäntö (3) Näyttelijät	Kiinnostava maailma Kesäkuvaus Mielenkiintoinen aihe	Pisti ajattelemaan (2)	Vaan niin hyvä (2) Pelasti ruotsintunnin Kuvaus Musiikki Jaksoi katsoa Epätodellinen Ei tehostepröystäilyä
Yht. 12 (20 %)	Yht. 10 (17 %)	Yht. 10 (17 %)	Yht. 6 (10 %)	Yht. 5 (8,5 %)	Yht. 4 (6,5 %)	Yht. 3 (5 %)	Yht. 2 (3 %)	Yht. 8 (13 %)

Huom. 1: Taulukoidessani poistin usein vastattujen sanojen edestä niitä täydentäneet positiiviset adjektiivit. Lisäksi yksinkertaistin muutamia ilmaisuja.

Huom. 2: Vastausten määrä poikkeaa vastaajien määrästä, koska moni oli nimennyt suosikkelokuvansa hyvyydelle useamman syyn.

Huom. 3: Valitsemani luokittelutavan vuoksi muutamien maininnat voi tulkita päällekkäisiksi, vaikka olen sijoittanut ne eri luokkiin. Tällaisia ovat esimerkiksi pelottavuuden tunne ja Kauhu-elokuva-genrekomentti. Jaot eivät vaikuta merkittävästi suurimpien luokkien keskinäisiin suhteisiin.

**Taulukko 5-3. Useimmin nimetyt Euroopassa tehdyt elokuvat luokiteltuina niiden nimeämisyyhteyden mukaan**

Elokuvan nimi alkuperämaa ja valmistumisvuosi	Suosikki- elokuvaksi nimetty	Hyväksi	Huonoksi	Maininnat yhteensä
		Euroopassa tehdyksi nimetty	Euroopassa tehdyksi nimetty	
Amélie (Ranska, 2001)	4	6	1	11
Populäärimusiikkia Vittulanjätkältä (Ruotsi / Suomi, 2004)		8	1	9
Paha maa (Suomi, 2004)		5	1	6
Nousukausi (Suomi, 2003)	1	4		5
Vares (Suomi, 2004)		7		7

*Huom. 1: Kaikkia tässä listattuja elokuvia mainitsivat yhtä lailla tytöt ja pojat.*

*Huom. 2: Muita useamman kerran nimettyjä Euroopassa tehtyjä elokuvia olivat Häjyt (Suomi, 1999) sekä Taxi-elokuvat (Ranska, 1998-2003).*

*Huom. 3: Useimmin nimetyt Yhdysvalloissa tehdyt elokuvat olivat Taru Sormusten Herrasta -trilogia (USA 2001-2003) sekä ohjaaja Quentin Tarantinon eri elokuvat.*

**Taulukko 5-4. Yleisimmät vastaukset (N=105) avoimeen kysymykseen "Mistä saat (sen kummemin etsimättä) tietoa muiden Euroopan maiden ihmisistä?" Vastaukset on jaoteltu vastaajan sukupuolen mukaan. Tietolähteiden perässä on sulussa niiden saamien mainintojen määrä.**

			Tyttöjen ja poikien maininnat yhteensä sekä prosenttiosuudet kaikista vastauksista (N=105)
	Tytöt (N=50)	Pojat (N=55)	
<b>Yleisin tietolähde</b>	mediat (17)	internet (29)	internet (42 kpl, 40 %)
<b>2. yleisin tietolähde</b>	omat kontaktit (14)	mediat (14)	mediat (31 kpl, 29,5 %)
<b>3. yleisin tietolähde</b>	internet (13)	omat kontaktit (6)	omat kontaktit (20 kpl, 19 %)
<b>4. yleisin tietolähde</b>	elokuvat (3)	koulu (5)	koulu (5 kpl, 4,5 %)
<b>Neljä yleisintä yht.</b>	47	54	98 kpl, 93 %

*Huom. 1: Mediat-vastaus sisältää kaikki tiedotusvälineisiin liittyvät maininnat lukuun ottamatta suoraan internetiin tai elokuvaan viittaavia mainintoja. Uutiset voisi tulkinta myös internetiin.*

**Tytöillä** mediat-vastaus sisältää seuraavia mainintoja:

"lehdet ja kirjat" (8), "televisio" (5), "uutiset" (3) ja "mediat" (1).

**Pojilla** mediat-vastaus sisältää seuraavia mainintoja:

"televisio" (6), "mediat" (3), "uutiset" (3), "lehdet ja kirjat" (2).

*Huom. 2: Erottelin elokuvat muista medioista, jotta niiden osuus näkyisi selvemmin.*

*Huom. 3: "Omat kontaktit" vastaus sisältää sekä omat ihmissuhteet että oman matkustelun.*

*Ne mainittiin monissa vastauksissa yhtä aikaa*

*Huom. 4: Myös "Lehdet ja kirjat" mainittiin monissa vastauksissa yhtä aikaa.*

*Siksi ne on yhdistetty myös tässä taulukossa.*

*Huom. 5: "Internet" sisältää myös vastaukset "Google" (2 kpl) ja "keskustelufoorumit" (2 kpl).*

*Huom. 6: Suurin osa vastaajista nimesi ainoastaan yhden tietolähteen. Siksi N on tässä taulukossa yhtä kuin vastanneiden kokonaismäärä. Jokaisella vastanneella on toisin sanoen yksi ääni. Niiltä muutamalta vastanneelta, jotka nimesivät useamman tietolähteen, olen ottanut tähän taulukkoon mukaan vain ensimmäisenä nimetyn lähteen.*