

2000-luvun suomalaisten satuelokuvien musiikillinen kerronta ja yhteiskunnalliset teemat: esimerkkinä elokuva *Pelikaanimies*

Sanna Qvick



1. Johdanto

Satu on yksi väline lasten sosiaalistumisessa eli kulttuurin siirtymisessä sukupolvelta toiselle. Sosiaalisen vuorovaikutuksen prosessina satujen maaginen maailma välittää yhteiskunnassamme niin yleisesti hyväksytyjä moraalisia arvoja, kuten sukupuolittuneita käyttäytymiskaavoja, kuin myöskin erilaisia ennakkoluuloja. Tässä artikkelissa tarkastelen 2000-luvun suomalaista satuelokuvaa juuri elokuvien välittämien yhteiskunnallisten viestien näkökulmasta sekä elokuvien musiikkia ja ääntä kuunnellen. Satuelokuvat ovat nykykulttuurissamme yksi keskeisimpiä satujen kertomisen muotoja, ja satuelokuvissa musiikki, yhdessä muun äänimaailman kanssa, luo ratkaisevasti sekä sadun maagisen maailman että rakentaa sen kautta välittyviä kulttuurisiin arvoihin, normeihin ja asenteisiin liittyviä viestejä.

Satu tapahtuu omassa maagisessa maailmassaan, joka on erillään omasta ajastamme ja maailmastamme (Nikolajeva 2003, 141; ks. myös Neemann 2008, 157). Ennen kaikkea sadulle on leimallista taianomaisuus, ihmeellisyys ja uskottomuus. Sadun maailma voi olla mielikuvituksellinen, ja esimerkiksi eläimet ja kasvit voivat siellä puhua. Sadun hahmot voivat olla myyttisiä, ja taikuutta voidaan käyttää. Sadun loppuratkaisussa voi isossa roolissa olla yliluonnollinen ilmiö tai voima, mikä paljastaa satujen toiveikkaan luonteen: onnellinen loppu on (melkein) aina taattu.

Satututkija Jack Zipesin (1994, 13–16) mukaan sadut ovat historiallisesti katsottuna olleet jopa vallankumouksellisia. Kirjallinen muoto¹ teki niistä aikoinaan, ennen lukutaidon leviämistä, vain harvojen saavutettavissa olevia. Lisäksi ne korostivat sisällöllisesti – hoveihin sijoitettuna ja päähenkilöiden ollessa prinsessoja ja prinssejä – elitismää sekä eriytymistä yhteiskunnasta tai toisin sanoen yhteisöä yhteiskunnan sisällä. Niiden tarkoituksena oli edistää ranskalaisen sivistyksen

¹ Kirjallinen satu tunnetaan kirjallisuuden tutkimuksessa *taidesatuna*. Se saattaa käyttää kansansatuja innoituksen lähteenään, mutta on kuitenkin aina kirjailijan laatima itsenäinen teos. Suomalaisessa satututkimuksessa uraauurtavia tutkimuksia ovat esimerkiksi Antti Aarnen (1973 [1961]) ja Satu Apon (1995) suomalaisia kansansatuja luokittelevat julkaisut.

moraalisia arvoja aatelis- ja porvarillistaustaisen lukijakunnan keskuudessa. Yhteiskunnallisesti monitasoisten kirjallisten satujen katsottiinkin olevan vaarallisia ja vulgaareja – siis hyvinkin sopimattomia lapsille. Vasta 1800-luvulle tultaessa satuja alettiin julkaista silotellussa muodossa lapsille ja tällöin ne löysivät uudenlaisen roolin kansan sivistäjänä. Esimerkiksi neuvostoliittolainen 1900-luvun satu oli pääosin utopiaan perustuva siinä mielessä, että se esitti lapsuuden turvallisiksi ja onnelliseksi. Sen juoni oli luotu vain ja ainoastaan didaktisiin tarkoituksiin, ja niinpä lopussa hahmojen oli pakko oppia neuvostoideologiaan liittyvä moraalinen opetus. (Nikolajeva 2002, 177.)

Suurin osa saduista ei kuitenkaan ole varsinaisesti didaktisia, vaikka ne tuovat esille normeihin ja arvoihin liittyviä kysymyksiä esimerkiksi sukupuolisesta käyttäytymisestä, lasten kohtelusta, vallankäytöstä ja elämässä menestymisestä (Zipes 1996, 3). Satujen maailmassa yhteiskunta on yleensä olemassa tukena ja turvana. Se on viitekehys, joka tarvittaessa nousee esille juonen kannalta oleellisiin piirteihin. (Kolu 2010a, 97–98.) Toisaalta voimme nähdä satujen yhteiskunnallisuuden siinä, mitä ja miten ne viestivät hyvään elämään liittyvistä arvoista ja normeista. Tämä pätee myös satuelokuvaan. Varsinkin tämän päivän suomalaisia lasten satuelokuvia tarkastellessa tärkeiksi teemoiksi nousevat perhe – jota sosiologiassa pidetään yhteiskunnan pienimpänä yksikkönä – sekä lasten ja aikuisten välinen suhde. Suurimmassa osassa suomalaisia lasten satuelokuvia niiden sisältöä kuvaava asiasanakin on Kansallisen audiovisuaalisen instituutin tietokannassa ”perhe” tai ”vanhempi–lapsi-suhde” (Elonet 2015a).

Elokvien välityksellä voidaan vaikuttaa lapsikatsojien maailmankuvan muotoutumiseen. Samalla elokuvista voidaan hahmottaa se kulttuurin tai yhteiskunnan malli, johon katsojia halutaan sopeuttaa. Usein tämä mielenmuokkaaminen on mielletty jokseenkin luonnolliseksi prosessiksi ja tuotanto- ja levitysmekanismien säätelevyydestä johtuen myös ennalta annetuksi. (Sihvonen 1989, 26–27.) Toisaalta satuelokuvien yhteiskunnallisen merkityksen voi nähdä satujen psykologisessa tehtävässä auttaa lasta kasvussa, emotionaalisessa ja sosiaalisessa kehityksessä sekä itsenäistymisessä. Sadut ja erityisesti kansansadut voidaan ymmärtää terapeuttiseksi välineeksi, jolla lapsi pystyy käsittelemään kasvuun kuuluvia pelkoja ynnä muita tunteita symbolisessa muodossa ja siten valmistautumaan paremmin tulevaisuuteensa. (Ks. esim. Bettelheim 1994.)

Tämä artikkeli keskittyy 2000-luvun suomalaiseen satuelokuvatuotantoon sekä siihen, millaisia yhteiskuntaa koskevia viestejä nämä lapsille tarkoitetut satuelokuvat rakentavat musiikillaan ja äänimaailmallaan.² Satuelokuvan kategoria perustuu tutkimuksessani kahteen limittäiseen kriteeriin: 1) satuelokuvan tulee olla fiktiivinen siinä mielessä, että se perustuu aiemmin kirjoitettuun satuun tai sen käsikirjoitus on sadun kaltainen, 2) satuelokuvan tarinan tulee sisältää

² Artikkelin on toteutettu osana Turun yliopiston musiikkiteatissa käynnissä olevaa, Koneen säätiön rahoittamaa tutkimushanketta *Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys postmodernissa maailmassa* (SUMU, 2014–2016). Niin ikään artikkeli liittyy työn alla olevaan väitöskirjaani, joka käsittelee suomalaisen lasten satuelokuvan musiikkia ja äänimaailmaa kerronnallisuuden näkökulmasta.

fantasiaa eli mielikuvituksellisia, yleisesti tunnetusta todellisuudesta poikkeavia elementtejä (esim. paikkoja, tapahtumia tai olentoja).

Artikkelia tehdessä olen käyttänyt työkaluna laatimaani suomalaisten lastenelokuvien erittelevää luetteloa ajalta 1920–2015. Luettelo on tehty elokuvien tuotantotietoja ja sisältöjä eritellen ja tyytitellen. Keskityn tarkastelussani luettelon viiteentoista viimeiseen vuoteen, jonka aikana tehdyistä elokuvista olen eritellyt asiasanoja apuna käyttäen elokuvien aihepiiriin, yhteiskunnallisen tematiikan (esim. erilaisuus, ympäristökysymykset, perhe, avioero) sekä musiikillis-kerronnalliset tyylikeinot (esim. elokuvamusiikin perustyyli³, alkuperäismusiikki, valmis musiikki, musiikin genret). Tärkeimmät lähteeni tässä ovat olleet *Suomen kansallisfilmografia* -kirjasarja (SKF), joka sisältää tiedot suomalaisista elokuvista vuosilta 1907–2000, Suomen elokuvakontakti ry:n verkosta löytyvä listaus sekä Elonet-tietokanta (Elonet 2015b). Viimeksi mainittu sisältää päivitettyjä tietoja uusista suomalaisista elokuvista, joihin painettu *Suomen kansallisfilmografia* ei vielä ulotu. Näitä lähteitä tukemassa olen käyttänyt myös elokuvamusiikintutkija Anu Juvan (1995) teosta *Valkokangas soi!* ja elokuvatutkija Jukka Sihvosen tutkimusta *Kuviteluja lapsia* (1987), jotka listaavat tutkimukseni kannalta merkittäviä suomalaisia elokuvia ja niitä koskevia tietoja. Juvan mielenkiinnon kohteena on elokuvien musiikki, ja Sihvonen tarkastelee suomalaisten elokuvien lapsikuvaa. Lisäksi lähdeaineistooni lukeutuvat itse elokuvat eli niiden dvd-julkaisut sekä esittelyfilmit eli trailerit⁴.

Satuelokuvien tarkastelussa nostan esille yhteiskunnallisia teemoja, joita voidaan havaita elokuvien tarinoissa ja niiden hahmojen fyysisessä toimintaympäristössä, sekä niitä sosiaalisia ja psyykkisiä suhteita, joita hahmot luovat kaikkeen ympärillään olevaan. Erityisesti kiinnitän huomiota siihen, miten äänen ja varsinkin musiikin avulla elokuvissa rakennetaan hahmojen toimintaympäristöä tai tuodaan korostetusti esille hahmojen tunnesiteitä. Tarkemman analyysin alaisena esimerkkinä 2000-luvun suomalaisen satuelokuvan yhteiskunnallisia viestejä rakentavasta musiikillisesta kerronnasta artikkelissa toimii elokuva *Pelikaanimies* (2004). Sen ohjaaja on Liisa Helminen, ja alkuperäismusiikin on säveltänyt Tuomas Kantelinen.

³ *Elokuvamusiikin perustyyllillä* tarkoitetaan elokuvan musiikin ja/tai äänimaailman rakentamistapaa tai sävellyskäytäntöä. Niitä ovat esimerkiksi klassinen Hollywoodin elokuvamusiikki, joka perustuu alkuperäismusiikin narratiivisille perusfunktioille ja musiikin kuvalle alisteiselle asemalle (esim. Gorbman 1987), sekä moderni elokuvamusiikki, jossa musiikki muodostaa kuvaraitaa esteettisesti vastaavan, itsenäisen musiikillisen maailman (esim. Brown 1994). Pop-elokuvamusiikki taas on 1980-luvulta alkaen vakiintunut käytäntö, jossa elokuvan musiikki koostuu olemassa olevasta rock- ja popmusiikista tai sen musiikki on sävelletty rock/pop-hengessä. Myös jälkminimalistinen elokuvamusiikki on yksi, erityisesti taide-elokuvaa ja riippumatonta elokuvaa luonnehtiva valtatyyli. Nykyelokuvalla on tyypillistä myös kokonaisvaltainen äänisuunnittelu, jossa musiikkia ja ääntä ei eroteta toisistaan erillisiksi tekijöiksi vaan ne ymmärretään osaksi samaa äänellistä kokonaisuutta, sekä eri elokuvamusiikin käytännöistä vapaasti ammentaminen (ks. esim. Välimäki 2008 ja 2015).

⁴ Trailerit löytyvät verkkolähde YouTubesta.

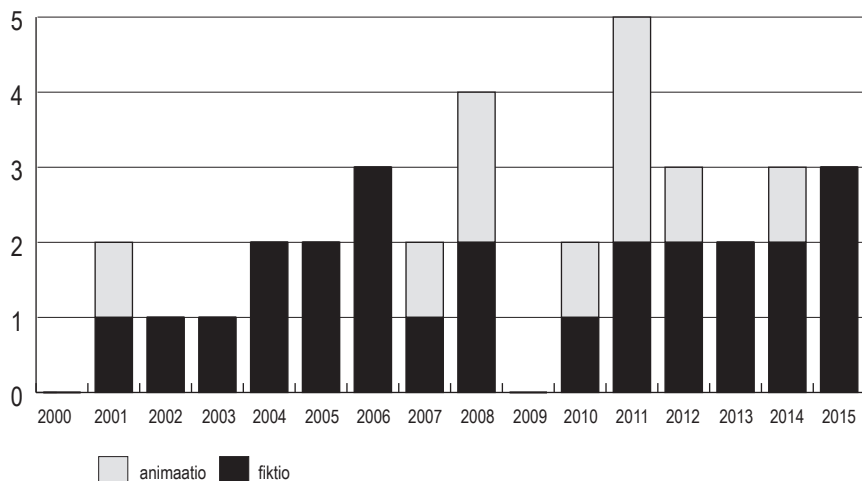
Teoreettis-metodologisesti tutkimukseni nojaa elokuvan musiikin ja äänen kulttuuriseen tutkimukseen (esim. Pekkilä 2005; Välimäki 2008 ja 2015; vrt. myös Richardson ym. 2016) ja erityisesti elokuvamusiikin kulttuuris-narratologiseen tutkimukseen (esim. Gorbman 1987; Kalinak 1992; vrt. myös Juva 2008) sekä audiovisuaalisen musiikin lähilukuun (Richardson 2012 ja 2016; vrt. Bal 2002). Laajemman elokuva-aineiston käsittelyssä nojaan laadulliseen sisällön analyysiin ja tyologisointiin (esim. Alasuutari 2001) elokuvamusiikin kulttuurisen tutkimuksen viitekehyksessä. Tarkoitukseni on tuoda esille niin yleisellä tasolla kuin *Pelikaanimies*-esimerkin avulla suomalaisten 2000-luvun alun satuelokuvien yhteiskunnallisia teemoja sekä sitä, miten nämä teemat ilmenevät elokuvan äänessä ja musiikissa.⁵

2. Huvista hyödyksi: Suomalaiset satuelokuvat yhteiskunnallisen kuvauksen palveluksessa

2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä suomalaista elokuvatuotantoa alkoi luonnehtia uudelleen löytynyt yleisökontakti ja suhteellisen vakaat tuotanto-olot. Samaan aikaan suomalainen elokuva sai arvostusta ulkomailla niin suurempien katsojamäärien kuin palkintojen muodossa. On esitetty erilaisia arvioita siitä, kuinka paljon tämä muutos johtui siitä, että aiemmin itsensä taiteilijoiksi mieltäneiden ohjaaja-tuottajien tilalle tai rinnalle alkoi nousta uuden polven ammattilaisia, jotka keskittyivät pelkästään tuottamiseen. Joka tapauksessa on selvää, että yksi muutoksista hyötynyt ala oli lastenelokuva, joka vakiinnutti tällöin asemansa huomattavana ja suosittuna elokuvagenrenä suomalaisen elokuvan kentässä. Tästä kertoo muun muassa se, että vuosien 2000–2009 neljänneksi ja viidenneksi katsotuimmat elokuvat Suomessa olivat lasten satuelokuvia: *Röllä ja metsänhenki* (2001, ohj. Olli Saarela) ja *Heinähattu ja Vilttitossu* (2002, ohj. Kaisa Rastimo) (Elonet 2015a).

Tämän päivän näkökulmasta voidaan sanoa, että lastenelokuvien tuotantomäärät ovat vakiintumassa, elleivät edelleenkin kasvamassa. Kuvasta 1 nähdään lasten pitkien elokuvien vuosittaiset tuotantomäärät Suomessa vuosina 2000–2015. Yksittäinen pylväs kertoo yhden vuoden kokonaistuotantomäärän, joka jakautuu näyteltyihin fiktioelokuvaan (tumma osuus) ja animaatioihin (vaalea osuus). Kuvasta nähdään, että vuosi 2011 oli viiden elokuvan huippuvuosi ja että vuoden 2008 taloudellinen taantuma aiheutti tuotantomäärässä väliaikaisen pudotuksen, jota huippuvuoden 2011 voi katsoa kompensoivan. On huo-

⁵ Lastenkulttuuriin kuuluvaa audiovisuaalista aineistoa on tutkittu suhteellisen vähän äänen ja musiikin näkökulmasta. Pirkko Martti (2013) on tarkastellut musiikkia, äänitehosteita ja puheen ei-kielellisiä tekijöitä lapsille suunnatuissa mainoksissa. Daniel Goldmark (2001) on tutkinut musiikin vaikutusta piirroselokuvien katselukokemukseen. Olen itse kirjoittanut musiikin roolista jännityksen luoja satuelokuvassa *Lumikuningatar* (1986) (Qvick 2005).



Kuva 1. Lasten pitkien elokuvien tuotantomäärät Suomessa vuosina 2000–2015.

mioitava, että vuoden 2015 tuotantomäärä ei artikkelin kirjoitusajankohdasta johtuen vastaa koko määrää (mukaan on saatu noin 3/4 vuodesta). Vielä ennen vuoden 2015 loppua oli tiedossa yhden suomalaisen lastenelokuvan ensi-ilta (*Hevisaurus*, 2015, ohj. Pekka Karjalainen) (Finnkino 2015); tieto puuttuu kuvasta. Lastenelokuva seisoo omilla jaloillaan ja haastaa aikuisten elokuvat kilpaan katsojamäärästä (Kejonen 2011, 19).

Lastenelokuvalla on monia määrittäviä, joiden perusteella niitä voidaan luokitella. On kuitenkin selvää, että lapset ovat lastenelokuvan keskiössä joko kohdeyleisönä, elokuvan kuvauksen kohteena tai elokuvan pääasiallisina hahmoina. Lastenelokuvalla on usein myös saduista tai muusta lastenkirjallisuudesta periytyvä selkeä kerronnallinen rakenne (Kejonen 2011, 4). Lastenelokuva ei kuitenkaan ole niinkään oma genrensä, vaan pikemminkin kyse on tietyn ikäisille katsojille kohdennetusta tuotannosta ja heidän vastaanottokykynsä huomioimisesta (Rosenqvist 2003, 184). Toisaalta vaikka elokuva olisi suunnattu lapsille tai sen kuvauksen tai kerronnan keskiössä olisi lapset, ei se välttämättä ole elokuva, jota lapset katsovat (Wojcik-Andrews 2000, 19). Tässä artikkelissa keskityn kuitenkin sellaiseen lastenelokuvan alaluokkaan, joka on genrenä selkeästi määriteltävissä: lasten satuelokuvaan.

2.1. Lasten satuelokuvien tuotanto Suomessa 2000–2015

2000-luvulla useat suomalaiset lasten satuelokuvat ovat perustuneet kirjallisuuteen tai ainakin hyödyntäneet lastenkirjoissa tai televisiossa esiintyneitä suosittuja hahmoja (Elonet 2015a). Adaptaatioelokuvien suuri osuus lasten satuelokuvissa tai ylipäätään lastenelokuvissa ei ole uusi ilmiö, sillä jo ensimmäinen suomalainen lasten mykkäelokuva *Ollin oppivuodet* (1920, ohj. Teuvo Puro) perustui Anni Swanin samannimiseen romaaniin. Juuri kirjallisuuteen pohjaavat lapsille suunnatut satuelokuvat ovat kiinnostukseni kohteena tässä artikkelissa.

Toisin sanoen tutkin adaptaatioelokuvia⁶, joissa adaptaation kohde on joko satu- tai fantasiakirja.

Kuvassa 2. näkyy vuosina 2000–2015 Suomessa tehdyt satuelokuvat, niiden julkaisuvuodet, ohjaajat, käsikirjoittajat (kursiivilla adaptoidun alkuperäisteoksen/-hahmon kirjoittaja[t]) ja musiikin säveltäjät. Lisäksi olen luokitellut niiden juoneen ja tematiikkaan liittyvät asiasanat sekä kuvannut elokuvien musiikki-raidan tyylin (säveltäjän nimen jälkeen). Käyttämäni kriteerit suomalaisuudelle ja pitkälle elokuvalle ovat samat kuin Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) ylläpitämässä Elonet-tietokannassa: elokuva katsotaan suomalaiseksi, jos sen tekijät ovat suomalaisia tai se on tehty Suomessa. Pitkän elokuvan kesto on vähintään 60 minuuttia. Yhteistuotannoissa KAVI käyttää suomalaisuusasteen määrittelevää pistelaskujärjestelmää (ks. tarkemmin Elonet 2016).

Kuten kuvasta 2. nähdään, suurimmalle osalle näistä satuelokuvista on olemassa kirjallinen tai aiemmasta audiovisuaalisesta mediasta tuttu lähde. Esimerkiksi TV2:n lastenohjelma *Pikku Kakkonen* esitteli Herra Heinämäen hahmon ennen hahmoon pohjautuvan elokuvan, *Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri* (2011, ohj. Matti Grönberg ja Pekka Karjalainen), ilmestymistä. Kaisa Rastimon ohjaama elokuva *Heinähattu ja Vilttitossu* (2002) taas perustuu Sinikka ja Tiina Nopolan kirjoittamaan kirjasarjaan. Ainoat poikkeukset muodostavat elokuvat *Unna & Nuuk* (2006, ohj. Saara Cantell) ja *Joulutarina* (2007, ohj. Juha Wuolijoki), joissa on alkuperäiskäsikirjoitus. Ne eivät siten ole adaptaatioita.

Kiinnostavaa on, että niin *Onneli ja Anneli* -kirjasarjan kirjoittanut Marjatta Kurenniemi⁷, muun muassa *Ella ja kaverit 2 – Paterock* -elokuvan (2013, ohj. Marko Mäkilaakso) käsikirjoittanut Timo Parvela kuin edellä mainitut Nopolan sisaruksetkin ovat kaikki tunnettuja lastenkirjailijoita ja palkittuja mielikuvitussellisesta kielenkäytöstään. Koska yksi lastenelokuvan perinteisiä tehtäviä on ollut lasten opastaminen ”viattomasta luonnontilasta” ajatuksia ja kieltä ihannoivan kulttuurin ääreen, eli kuvasta sanoihin ja kirjaimiin sekä ennen kaikkea lapsuudesta aikuisuuteen (Sihvonen 1987, 21–23), ei ole ihme, että näiden kirjailijoiden suosittuja, kielileikkiä sisältäviä teoksia on filmatisoitu runsaasti. Kielileikki viittaa myös mielikuvituksen ja fantasian merkitykseen lastenkulttuurissa ja saduissa.

Näiden kuvassa 2. lueteltujen elokuvien musiikki on tyyliltään monipuolista. Usein kertova alkuperäismusiikki yhdistyy valmiin musiikin käyttöön sekä huomattaviin diegeettisen musiikin kohtauksiin, joissa hahmot itse laulavat tai musisoivat. Musikaalimaiset laulunumerot ovat lasten satuelokuville tyyppillisiä. Elokuvat hyödyntävät monia musiikin genrejä, usein samankin elokuvan sisällä, ja esillä ovat sekä klassisesta että muusta musiikista ammentavan kertovan orkesterimusiikin ohella monet populaarimusiikin tyylit ja keinovarot, ennen

⁶ *Adaptaatioelokuvan* käsikirjoitus perustuu johonkin aiempaan teokseen tai teokseen verrattavissa olevaan kokonaisuuteen, kuten romaaniin, oopperaan tai balettiin, jolloin alkuteos mukautetaan jostakin toisesta taiteen lajista, genrestä tai mediasta elokuvaksi (ks. esim. Hutcheon 2006).

⁷ Kirjailija Marjatta Kurenniemi kuoli vuonna 2004 eikä ehtinyt nähdä tunnetuimpien *Onneli ja Anneli* -kirjojensa elokuva-adaptaatioita.

nimike	vuosi	ohjaaja	käsikirjoitus	musiikki
<i>Röllit ja metsänhenki</i> (erilaisuus, hyvä & paha)	2001	Olli Saarela	Allu Tuppurainen / Olli Saarela, Ilkka Y. L. Matila	Tuomas Kantelinen (originaalimusiikki) / klassinen score + ambient- ja etnovaikutteisia lauluja (tunnuslaulun laulaa Samuli Edelmann)
<i>Heinähattu ja Vilttitossu</i> (perheydynamikka, sisarus)	2002	Kaisa Rastimo	<i>Smikka & Tiina Nopola</i> / Kaisa Rastimo, Marko Äijö	Hector (originaalimusiikki) / narratiivinen pop-score, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Peikkaanimes</i> (erilaisuus, luontosuhde)	2004	Liisa Helminen	<i>Leena Krohn</i> / Liisa Helminen, William Aldridge	Tuomas Kantelinen (originaalimusiikki) / klassinen score + valmista taidemusiikkia diageettisissa kohtauksissa, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu, laulunumerolta
<i>Unna & Nuuk</i> (alkamatka, erilaisuus)	2006	Saara Cantell	Joona Tena / Sami Keski-Vähälä, Joona Tena	Jussi Aronen, Vesa-Matti Mattsson ja Herman Rechberger (originaalimusiikki) / klassinen score (tunnuslaulun laulaa Ismo Alanko), kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Joulutarina</i> (orpous, ystävyys)	2007	Juha Wuolijoki	Aku Louhimies, Marko Leino, Juha Wuolijoki / Marko Leino	Leri Leskinen (originaalimusiikki) / ambient- ja etnovaikutteinen narratiivinen score (tunnuslaulun laulaa Antti Tuisku), kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Risto Rappääjä</i> (uusiperhe, arki)	2008	Mari Rantasla	<i>Smikka & Tiina Nopola</i> / Smikka & Tiina Nopola	Iiro Rantala (originaalimusiikki) / pop-score (jazz, rap), musikaaliset toiminnaalliset laulunumerot, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Risto Rappääjä ja polkupyörävaras</i> (ystävyyss, arki)	2010	Mari Rantasla	<i>Smikka & Tiina Nopola</i> / Smikka & Tiina Nopola	Iiro Rantala (originaalimusiikki) / pop-score (jazz, rap), musikaaliset toiminnaalliset laulunumerot, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri</i> (valta, rikos)	2011	Matti Grönberg, Pekka Karjalainen	<i>Heikki Salo, Timo Kahilainen</i> / Heikki Salo, Timo Kahilainen	Janne Louhivuori, Heikki Salo ja Timo Kahilainen (originaalimusiikki) / klassinen score ja dlegeettistät tanssimusiikkia (esittäjänä Lato-orkesteri)
<i>Ella ja kaverit</i> (koulu, ystävyys)	2012	Taneli Mustonen	<i>Timo Parvela</i> / Aleksi Hyvärinen, Timo Parvela	Risto Asikainen (originaalimusiikki) / klassinen score + poplauluja (laulajana mm. Isaac Elliot), kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Risto Rappääjä ja vileä Venla</i> (yksinäisyys, erilaisuus)	2012	Mari Rantasla	<i>Smikka & Tiina Nopola</i> / Smikka & Tiina Nopola, Mari Rantasla	Iiro Rantala (originaalimusiikki) / pop-score (jazz, rap), musikaaliset toiminnaalliset laulunumerot, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Ella ja kaverit 2 - Paterock</i> (koulu, kuuluisuus)	2013	Marko Mäkilaakso	<i>Timo Parvela</i> / Timo Parvela	DI Slow (originaalimusiikki) / pop-score (pop, rock), kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Röllit ja kultainen avain</i> (ystävyyss, petos)	2013	Taavi Vartia	Allan Tuppurainen / Taavi Vartia	Pessi Levanto (originaalimusiikki) / ambient- ja popvaikutteinen klassinen score + lauluja, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu, tunnuslaulu Saara Aalto
<i>Ommeli ja Anneli</i> (ystävyyss, varkaus)	2014	Saara Cantell	<i>Marjatta Kurenniemi</i> / Sami Keski-Vähälä	Anna-Mari Kähärä (originaalimusiikki) / pop-score + iskelmien cover-versioita (esim. Kesän lapsi, Paratiisi), kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Risto Rappääjä ja Ilukas Lennart</i> (isälahimo, ihmisuhteet)	2014	Timo Koivusalo	<i>Smikka & Tiina Nopola</i> / Smikka & Tiina Nopola, Timo Koivusalo	Esa Nieminen (originaalimusiikki) / pop-score (iskelmä, rap), musikaaliset toiminnaalliset laulunumerot, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Risto Rappääjä ja Sevilan soituri</i> (raha & valta, suku)	2015	Timo Koivusalo	<i>Smikka & Tiina Nopola</i> / Smikka & Tiina Nopola, Timo Koivusalo	Esa Nieminen (originaalimusiikki) / pop-score (iskelmä, rap), musikaaliset toiminnaalliset laulunumerot, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Me Rosvolat</i> (perhe, kidnappaus, ystävyys)	2015	Marjut Komulainen	<i>Siri Kolu</i> / Meili Maikkula, Marjut Komulainen	Janne Strom (originaalimusiikki) / pop-score (iskelmä, rock), musikaaliset toiminnaalliset laulunumerot (rosvolalu)
<i>Ommelin ja Annelin talvi</i> (erilaisuus, kodittomuus)	2015	Saara Cantell	<i>Marjatta Kurenniemi</i> / Sami Keski-Vähälä	Anna-Mari Kähärä (originaalimusiikki) / pop-score + poplaulujen cover-versioita, (Diandra. Pidä huolta), kokonaisvaltainen äänisuunnittelu

Kuva 2. Suomalaiset lasten satuelokuvat vuosina 2000–2015, tekijätiedot, aihepiiri tai teema ja musiikkityyli. Käsikirjoituksen yhteyteen on kursivoitu kirjallisuudesta tai muusta yhteydestä elokuvaksi adaptoidun hahmon alun perin kehittäneet tekijät.

kaikkea pop, rock, rap ja jazz. Merkillepantavaa on, että lasten satuelokuvien musiikin säveltäjinä on, paitsi tunnettuja elokuvamusiikin säveltäjiä, myös huomattavia jazzmuusikoita ja viihdemusiikin tekijöitä. Leimallista on kokonaisvaltainen äänisuunnittelu, mikä on omalta osaltaan vaikuttanut siihen, ettei 1980-luvulla vakiintunut tapa sisällyttää lastenelokuvaan vetävä laulukohtaus ole ”päälle liimatun” oloinen: tällaisen äänisuunnittelun luoman ääniympäristöllisen jatkumon takia laulunumero ei poikkea ääniraidan muusta materiaalista vaikka tuokin laulusityksen keskiöön.

2.2. Satuelokuvien fantastinen maailma

Satua ei pidä sekoittaa fantasiaan, sillä vaikka satu sisältää aina fantasiaa eivät kaikki fantasiakirjallisuus tai fantasiaelokuvat ole satukirjallisuutta tai -elokuvia. Toisaalta sadun ja fantasian erottaminen toisistaan on hankalaa, sillä fantasialla ei ole niin vakiintunutta määritelmää kuin sadulla, ja useat tutkijat määrittelevät fantasian eri tavoin. (Voipio 2010, 12.) Sadun ja fantasian raja on huokoinen. Lastenkirjallisuuden tutkija Maria Nikolajeva (1988, 11–13) määrittelee fantasian ja sadun eroksi niiden maailmojen välisen eron ja tämän eron heijastumisen sadun rakenteeseen. Sadun maailma on omnipotentti eli kaikkivoipa: sadussa kaikki on mahdollista. Esimerkiksi ihmiset voivat lentää, mitkä tahansa toiveet toteutuvat ja ennen kaikkea nämä yliluonnolliset ilmiöt eivät ihmetytä hahmoja vaan ovat osa sadun maailman luonnollista järjestystä, sen suljettua maailmaa. Fantasiassa sen sijaan on useimmiten olemassa sekä realistinen primaarimaailma että maaginen sekundaarimaailma, joiden välillä liikutaan. Näiden maailmojen erot tuodaan ilmi monin eri tavoin, ja niihin kiinnittävät erityisesti huomiota maailmojen välillä kulkevat hahmot.⁸ (Ibid.; ks. myös Voipio 2010, 15.) Kirjallisuudentutkija Tzvetan Todorovin (1975, 31) mukaan näitä eroja ihmettelee hahmojen ohella myös lukija. Saman erottelun voidaan katsoa pätevän vastaavasti satuihin ja fantasiaan perustuviin satu- ja fantasiaelokuviin.⁹

⁸ Brittiläisen kirjailijan C. S. Lewisin *Narnian tarinat* -romaanisarja (1950–1956) on tästä malliesimerkki. Romaaneissa tapahtumat sijoittuvat niin arkimaailmaan kuin Narnia-nimisen fantasiamaailmaan, joiden välillä päähenkilöt liikkuvat.

⁹ Toisaalta nykyään satujen ja fantasian välinen ero ei ole kovinkaan selvä, sillä on olemassa genrejä sekoittavia teoksia. Esimerkiksi J. K. Rowlingin *Harry Potter* -kirjoissa (1998–2008) taikamaailma sijaitsee ”luonnollisesti” arkimaailman rinnalla ja taikuuteen taipuvat henkilöt aistivat sen. Rick Riordanin monet romaanisarjat taas sekoittavat fantasiaa, myyttejä ja kansanuskomuksia: *Percy Jackson* -sarja (2005–2009) tuo antiikin kreikkalaiset ja roomalaiset jumalat nykyaikaan ja arkimaailmaan, *Kanen aikakirja* -sarjassa (2010–2012) käsitellyn kohteena ovat muinaisen Egyptin jumalat, ja uusi sarja *Magnus Chase and the Gods of Asgard* (2015–) käyttää hyväkseen viikinkien mytologiaa. Myytit eivät ole satukertomuksia, sillä ne kertovat jumalista, jotka ovat kaikkivoipia. Satukertomuksien päähenkilöt taas ovat inhimillisiä, kuten Riordanin kirjojen päähenkilötkin. Molemmissa esimerkeissä inhimilliset päähenkilöt suorittavat kuitenkin tarinan (seikkailun) kuluessa poikkeuksellisia ja uskomattomia urotekoja, jotka ovat sadussa avainasemassa. Lisäksi ne ovat luonteeltaan toiveikkaita ja loppuvat onnellisesti.

Vaikka olen samaa mieltä Nikolajevan (1988) kanssa siitä, että sadun ja fantasian voi erottaa toisistaan niihin sisältyvien maailmojen kuvausten perusteella, käsittän silti sadun maailman omnipotentit ominaisuudet fantasiaksi. Taikuus, yliluonnollisuus ja uskomattomuus ovat sadun fantasiapiirteitä, sillä vaikka ne olisivat sadun maailmassa eläville arkipäiväisiä ilmiöitä, ovat ne kirjan lukijalle ja elokuvan kokijalle ihmeellisiä ja kummallisia asioita, joita hämmästellään. Fantasia voidaan toisaalta ymmärtää myös lapsen maailmaan ja kulttuuriin keskeisesti kuuluvaksi kokemisen ja ajattelun tavaksi (esim. Bettelheim 1994), mikä heijastuu lapsille tehdyissä elokuvissa ja satuelokuvissa.

Suomisen perhe sekä *Pekka ja Pätkä* -elokuvasarjojen jälkeen, 1970-luvulle tultaessa, suomalaisessa lapsille suunnattujen elokuvien tuotannossa haettiin jotakin uutta ja sellaista, joka olisi enemmän lasten omaa kulttuuria vastaavaa. Jaakko Talaskiven ohjaama ja Hannu Mäkelän lastenkirjoihin perustuva elokuva *Herra Huu – Jestapa jepulis, penikat sipuliks* (1973)¹⁰ sekä osaltaan jo Maunu Kurkvaaran ohjaama, Oiva Palonheimon lastenkirjaan perustuva elokuva *Tirlittan* (1958) rikkoivat elokuvan juonenkuljetuksessa perinteisesti käytettyä selkeään rakenteen kaavaa: lasten leikkien kuvaukseen perustuva *Herra Huu* irtautumalla juonesta (Kejonen 2011, 5–8) ja *Tirlittan* sekoittamalla kuvauksessaan dokumenttielokuvaa ja fiktiota (osa elokuvan Linnanmäelle sijoittuvasta kuvamateriaalista on dokumenttikuvaukseen verrattavaa). Tällä muutoksella pyrittiin – etenkin *Herra Huussa* – lähemmäksi lasten sisäistä maailmaa (ibid. 8).

1980-luvulta *Pessin ja Illusian* (1984, ohj. Heikki Partanen)¹¹ sodanvastaisesta ja ympäristötietoisesta tematiikasta 2000-luvulle tultaessa satuelokuvien käsittelemät yhteiskunnalliset teemat monipuolistuvat. Esimerkiksi elokuva *Rölli ja metsänhenki* (2001, ohj. Olli Saarela) käsittelee kuolemaa, sotaa ja rauhaa sekä yhteisössä elämistä ja *Pelikaanimies* (2004) erilaisuutta ja suvaitsevaisuutta. Samalla elokuvissa käsitellään lasten maailmaa erityisen lähellä olevia teemoja, kuten ystävyyttä. Perhe ja lapsi–aikuinen-suhde ovat lasten satuelokuvien suosikkiaiheita. Esimerkiksi *Heinähattu ja Vilttitossu* -elokuvan (2002, ohj. Kaisa Rastimo) vanhemmat ovat uusavuttomia: äidillä on taloustöissä peukalo keskellä kämmettä, ja isä uppoutuu perunan tutkimiseen hajamielisen professorin tavoin (Kejonen 2011, 17). *Ella ja kaverit* (2012, ohj. Taneli Mustonen) tuo nyky-yhteiskuntaan liittyvän, ajankohtaisen ja monille konkreettista todellisuutta olevan lasten maailman ongelman valkokankaalle, nimittäin kyläkoulun lakkauttamisen taloudellisten resurssien ”tehokkaamman” käytön takia. Äskettäin ilmestynyt *Onnelin ja Annelin talvi* (2015, ohj. Saara Cantell) taas käsittelee niin ikään ajankohtaisia erilaisuuden, kodittomuuden ja pakolaisuuden teemoja.

Jo tätä lyhyttä tarkastelua vasten suomalaiset lasten satuelokuvat vaikuttavat käsittelevän varsin monipuolisesti lasten arkea ja kaikkia kansalaisia koskettavia yhteiskunnallisia teemoja sadun ja fantasian välinein. Lienee totta, että fantasian avulla etsimme aina ympäröivän maailman järkeenkäyvyttä, emme järjen

¹⁰ Käsittelem *Herra Huu* -elokuvaa tarkemmin tekeillä olevassa väitöskirjassani.

¹¹ Käsittelem myös *Pessi ja Illusia* -elokuvaa tarkemmin tekeillä olevassa väitöskirjassani.

järjellisyttä. Fantasian pohjallahan on henkilökohtaisiin kokemuksiin perustuva mielikuvituksemme, jonka avulla yritämme käsittää, selittää, muuttaa ja kommentoida todellisuutta. (Zipes 2009, 78.)

2.3. Satuelokuvien äänimaailman merkityksellisyys

Musiikilla ja äänimaailmalla on lasten satuelokuvissa huomattava merkitys, sillä ne luovat voimakkaasti tarinoiden maailmaa ja siten myös yhteiskunnallisia viestejä. Ne rakentavat keskeisellä tavalla satujen fantastisia elementtejä sekä elokuvien tunnesisältöjä. Musiikin onkin todettu monesti olevan jopa salakavala ”manipuloija” elokuvan merkitysten rakentumisessa (esim. Välimäki 2008, 12–21; Chion 1994, 13–23). Lisäksi musiikki on ollut erityisellä tavalla läsnä lastenelokuvan perinteessä. Varsinkin satuelokuvissa se tulee erityisellä tavalla esille muun kerronnan ja toiminnan pysäyttävinä laulunumeroina, joihin usein liittyy tanssia tai muuta koreografiaa. Musiikkitapahtuma luo elokuvaan liikettä ja iloa sekä yhteisöllisyyden tunnetta (Kolu 2010a, 105). Suomalaisten satuelokuvien musiikkiraita muodostuu yleensä selkeistä kerronnallisista elementeistä: tapahtumia säestävästä taustamusiikista (vrt. engl. *underscore*), siihen kiinteästi yhteydessä olevasta monipuolisesta äänitehosteiden verkostosta, erillisistä laulunumeroista sekä tarinan ja sen maailman avaavasta ja sulkevasta alku- ja loppukestimusiikista.

Kuten satukirjoissa ja lastenelokuvissa samoin myös lastenmusiikissa korostuu selkeä rakenne, kuten jonomuoto, yksinkertainen parillinen muoto tai säkeistö–kertosäkeistö-rakenne.¹² Tätä korostettiin pitkään lasten satuelokuvan ääniraidalla pitäytymällä yhden tyylisuunnan musiikissa koko elokuvan ajan. Esimerkiksi Jack Witikan ohjaamassa satuelokuvassa *Pessi ja Illusia* (1954) kuullaan lähinnä Ahti Sonnisen säveltämää orkestraalista balettimusiikkia. Muutos tapahtui kuitenkin 1980-luvulla, jolloin askeleen musiikkigenreiltään monipuolisempaan suuntaan otti ensimmäisenä Heikki Partasen ohjaama versio samasta sadusta *Pessi ja Illusia* (1984, alkuperäismusiikki Kari Rydman, Antti Hytti ja Jukka Linkola, valmis musiikki Jean Sibelius). Siinä kuullaan klassisen musiikin ohella kansan- ja populaarimusiikin lainoja. (Qvick 2014.) 1980–90-luvuilla elokuvamusiikissa löi ylipäätään läpi populaarimusiikin voimistunut käyttö. 2000-luvun lasten satuelokuvissa popmusiikillinen musiikkiraita on jo yleinen käytäntö. On myös huomattava, että elokuvien ääniraidat eivät enää ainoastaan hyödynnä klassisen Hollywoodin tai ylipäätään elokuvamusiikin standardisoitujen musiikkikäytäntöjen peruskoodeja (esim. Gorbman 1987, 12–13) vaan hyödyntävät laajasti mitä tahansa musiikkikäytäntöjä kulttuurisine viiteverkostoineen. 2000-luvun elokuvamusiikkia hallitsee musiikin monista eri perinteistä, genreistä, tyyleistä ja käytännöistä ammentaminen, usein jopa yhden elokuvan sisällä. Samalla elokuvamusiikista on usein tullut saumaton osa kokonaisvaltaista äänisuunnittelua, eikä musiikkia ja äänitehosteita voi aina erottaa toisistaan

¹² Suomalaista lastenmusiikkikulttuuria on tutkinut esimerkiksi Taru Leppänen (2010). Pekka Jalkanen (1992, 190–195) on tarkastellut suomalaisten lastenlaulujen historiaa.

(Välimäki 2008, 162–165). Tämä pätee myös 2000-luvun suomalaiseseen satuelokuvaan.

On huomattavaa, että joissakin 2000-luvun lasten satuelokuvissa musiikki on erityisen korostetussa asemassa. Esimerkiksi *Risto Räppääjä* -elokuvien päähenkilö on nimensä mukaisesti räppääjä-rumpali, joka replikoi usein rytmikkään riimillisesti. Iiro Rantalán (kolme ensimmäistä *Risto Räppääjä* -elokuva) ja Esa Niemisen (kaksi viimeisintä) elokuvaan säveltämät musiikit lukuisine laulunumeroineen integroituvat elokuvien tapahtumiin ja kerrontaan miltei huomaamattomasti. Elokuvasa *Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri* (2011, ohj. Matti Grönberg & Pekka Karjalainen) päähenkilön, maanviljelijän Heinämäen stressaantunutta otolilaa lieventää suuressa sivuroolissa oleva Lato-orkesteri. Musiikin korostunutta asemaa elokuvissa ilmentävät myös elokuvien ilmestymisen jälkeen julkaistut kaupalliset äänilevyt, jotka sisältävät elokuvissa kuultavat laulut.

Tiivistäen voi todeta, että 2000-luvulla tuotantomäärän kasvaessa lasten satuelokuvasta on muodostunut yksi vakiintuneimmista lastenkulttuurin ilmiöistä Suomessa. Aiheeltaan satuelokuvat tulevat lähelle lasten arkea ja maailmaa, vaikka ne käyttävätkin fantasiaa hyväkseen. Sekä niiden musiikillinen ilmaisu että juonen käännteet ovat 2000-luvulla monipuolistuneet, ja elokuvat käsittelevät myös varsin vaikeita teemoja aina vanhempien avioerosta ympäristökriisiin ja pakolaisuuteen. Tämä viittaa siihen, että satuelokuvien tekijät ovat tietoisia yleisönsä monitasoisesta medialukutaidosta. Seuraavaksi tarkemmin käsittelemäni elokuva *Pelikaanimies* on tästä hyvä esimerkki. Se sisältää niin yhteiskuntakritiikkiä kuin seikkailua tarkastellen kuitenkin samalla lasten elämään kuuluvia asioita monesta eri näkökulmasta ja myös viihdyttään. Monitasoinen aiheen käsittely kuuluu elokuvan ääniraidassa, joka sisältää sekä elokuvaan sävellettyä alkuperäismusiikkia että valmista musiikkia, joita kumpaakin käytetään kekseliään tavoin.

3. Esimerkkielokuva *Pelikaanimies*

Vuonna 2004 valmistunut satuelokuva *Pelikaanimies* perustuu Leena Krohnin (1976) kirjoittamaan saturoomaaniin *Ihmisen vaatteissa: Kertomus kaupungilta*. Krohnin omintakeista kirjallista tuotantoa luonnehtii filosofinen kerronta, monitasoisuus ja monipuolinen muuntuvuus. Hänen teoksiaan lukevat monenikäiset lukijat, sillä niiden keskiössä ovat suuret inhimilliset kysymykset, kuten suhde muutokseen, omaan kehoon ja ympäristöön, toiseuden ja ulkomaailman kohtaaminen sekä tahdon ja moraalien ongelmat. (Kolu 2010b, 209–210.) Krohnin tyyli välittyy William Aldridgen ja Liisa Helmisen laatimasta elokuvakäsikirjoituksesta. Helmisen ohjauksen ja audiovisuaalisesti toteutetun korostuneen fantasian sekä kokonaisvaltaisen, ympäristön maisemallisista äänistä ammentavan ääniraidan myötä tarinan ekologiset painotukset tulevat elokuvassa voimakkaasti esille.

Elokuvan päähenkilö on Pelikaani, jota kiinnostaa ihmisten kulttuuri niin, että hän päättää kokeilla elämää ihmisenä. Tarina kerrotaan niin Pelikaanin kuin elokuvan toisen päähenkilön, nuoren Emil-pojan näkökulmasta. (Kolu 2010b, 214–215.) Ihmiseksi naamioitunut Pelikaani ystäväystyy Emilin kanssa, joka juuri äitinsä kanssa maalta kaupunkiin muuttaneena, vanhempiensa avioeron myötä ja kaukana isästään asuen tuntee itsensä yksinäiseksi. Emil näkee lapsen ennakoluulottomin silmin Pelikaanin aidon (linnun, ei-ihmisen) olomuodon, siinä missä muut (lähinnä aikuiset) näkevät vain, mitä haluavat tai mitä tähän projisoivat. Aikuisilta puuttuu mielikuvitusta, jotta voisivat nähdä todellisen Pelikaanin. Ulkopuolisuuden tunne yhdistää päähenkilöitä, Emiliä ja Pelikaania, ja yhdessä he etsivät keinoja ”liittyä yhteiskuntaan”. Emil opettaa Pelikaanille ihmisten tapoja ja lukutaidon. Pelikaani tarjoaa Emilille ymmärtämystä ja ystävyyttä. Ystävykset kokevat tahollaan tunnemyrskyjä: musikaalinen Pelikaani rakastuu ballerinaan ja tulee tämän hylkäämäksi, Emil kokee vanhempien avioeron, saa uuden ystävän Elsan ja kohtaa isän uuden naisystävän. Elokuvan keskeisiä teemoja ovat erilaisuuden ja muutoksen hyväksyminen; ihmisen suhde luontoon ja ympäristöön; kielen merkitys yhteyden luomisessa muihin kanssaeläjiin; sekä lapsen kyky kokea maagisia asioita ympäröivässä todellisuudessa ja sen merkitys omaan elämään kuuluvien todellisten ja vaikeiden asioiden käsittelyssä.

Filosofiselta ja ekokriittiseltä kannalta tarkasteltaessa *Pelikaanimiehessä* on nähtävissä ajankohtainen, erityisesti ympäristökriittisen taiteen ja tutkimuksen ahkerasti 2000-luvulla käsittelemä toislaajisuuden teema. Pohdinnan kohteena on ihmisen ja muiden eläinten välinen suhde sekä kommunikaatio ei-ihmiskeskeisestä eli ekokeskeisestä näkökulmasta (ks. esim. Torvinen 2012, 8–33; Välimäki ja Torvinen 2014, 8–27). Teema kytkeytyy laajempiin kysymyksiin ympäristöongelmista, ihmisen muita lajeja tuhoavasta toiminnasta ja eläinten oikeuksista. Samalla Pelikaanin ongelmat ihmisten parissa toimivat vertauskuvana itsensä erilaiseksi tai ulkopuoliseksi tuntevan lapsen (tai aikuisen) ongelmista maailmassa ja yhteiskunnassa, jonka periaatteet vaikuttavat järjettömiltä.

Aluksi Pelikaani ihailee ihmisten elämää, jonka käytäntöjä ja instituutioita elokuvassa tarkkaillaan ulkopuolelta, pelikaanin ja lapsen ennakoluulottomin ja kriittisin silmin. Hiljalleen Pelikaani huomaa ihmiskulttuurin ongelmat sotia ja ihmisten pahoinvointia myöten. Lopulta ihmiset huomaavat Pelikaanin olevan lintu eikä ihminen. Pelikaani teljetään eläintarhaan, mikä on sille todiste ihmiskulttuurin väkivaltaisuudesta. Emil ja Elsa pelastavat Pelikaanin eläintarhasta, ja tämä päättää palata linnun elämänsä ja unohtaa ihmiset. Hyviksi puoliksi ihmisten elämässä Pelikaani kuitenkin mainitsee musiikin ja tanssin sekä mielikuvituksen – siis taiteen ja fantasian. Pelikaanin tarina voidaankin tulkita saduksi sadun sisällä: Pelikaani on Emil-pojan mielikuvitusystävä, jonka hän luo emotionaalisesti vaikeana, vanhempien avioeron ja muuton jälkeisenä aikana. Se auttaa häntä käsittelemään muutoksia ja tunteita sekä löytämään uuden elämän ja ystävät. Tässä mielessä elokuvan voi nähdä viestivän sadun (taiteen) tärkeydestä lapsen (ihmisen) elämässä.

3.1. Valmiin musiikin kulttuuriset koodit ja niiden hyödyntäminen

Pelikaanimies-elokuvan ääniraita on monella tavalla mielenkiintoinen. Elokuvan ääniraidan perustekijät jaotellaan perinteisesti musiikkiin, dialogiin ja muihin ääniin (äänitehosteisiin), ja tämä on kuultavissa *Pelikaanimiehenkin* ääniraidalla. Samalla se kuitenkin leikittelee muun muassa elokuvamusiikin ja musiikin eri genrejen kulttuurisilla koodeilla sekä efektiäänien diegeettisyyden ja ei-diegeettisyyden¹³ rajalla, mikä korostaa fantasiamaailmaa. Musiikkiraita ammentaa Hollywoodin klassisesta narratiivisesta elokuvamusiikista siinä mielessä, että se usein myötäilee Emilin tunteita, kuvaa ympäristöä ja säestää tai alleviivaa kuvan tapahtumia. Mutta toisaalta musiikki ja valikoidut ääniefektit rakentavat arjen maailmasta fantasian maailman. Musiikki käyttää maagisia sointeja kuvatessaan Emiliä havainnoimassa Pelikaania. Pelikaani osoittautuu itsekin erinomaiseksi ääniefektien luojaksi, sillä hän osaa matkia kuulemiaan ääniä matkijalinnun tavoin. Elokuvan äänisuunnittelu on kokonaisvaltaista niin, että musiikki ja äänet on sovitettu toisiinsa musiikillisesti ehyeksi kokonaisuudeksi. Lisäksi tärkeässä asemassa ovat diegeettisen musiikin kohtaukset: baletti- ja oopperamusiikki sekä Pelikaanin oma laulu. Diegeettinen musiikki korostaa elokuvan teemaa taiteen, sadun, mielikuvituksen ja fantasian elintärkeästä merkityksestä ihmisen ja lapsen elämässä.

Pelikaanimiehen valmis eli aiemmin sävelletty musiikki on pääasiassa taide-musiikkia. Oopperataloon liittyvissä kohtauksissa kuullaan W. A. Mozartin *Tai-kahuilu*-oopperan alkusoittoa, *Joutsenten tanssia* Pjotr Tšaikovskin *Joutsenlampi*-baletista ja Camille Saint-Saënsin *Eläinten karnevaali* -teoksen Joutsen-osaa. Ensin mainittu musiikki kuullaan kohtauksessa (00:09:50–00:12:00), jossa Pelikaani on eksynyt oopperaan ensimmäistä kertaa. Hän tarkkailee katsomossa istuvaa yleisöä siellä itsekkin istuen ja lopulta keskittyy kuuntelemaan musiikkia. Kohtaus alkaa orkesterisoittimien diegeettisillä viritysäänillä ja jatkuu Pelikaanin kuulokulmalla: taustalla kuuluu naurua, vaimeaa keskustelua ja viritysääniä, etualalla ovat Pelikaanin kurkkuääntelyt. Pelikaani havainnoi ihmisiä kiinnittäen huomiota näiden ”eläimellisiin” piirteisiin, kuten pörröihiuksiin, riikinkukonhöyhenasuiseen naiseen ja mieheen, jolla on nenän väliseinän lävistys. Taustaäänät katkeavat taputuksiin, ja kuvaraidalla tekee cameo-roolisuorituksen¹⁴ kapellimestari Leif Segerstam. Pelikaani yhtyy taputuksiin, ja höyhenet pöllähtävät hänen hihansuistaan. Kun Pelikaanin vieressä istuva, höyhenille ilmeisen allerginen nainen aivastaa, Pelikaani matkii aivastuksen ääntä joko myötätunnosta tai tulkiten aivastuksen keskustelumuodoksi. Taputukset vaimenevat, ja salivalojen

¹³ *Diegeettinen ääni* tarkoittaa ääntä, joka on kuultavissa tarinan ja sen hahmojen maailmassa, jolloin äänen lähde näkyy kuvassa tai on siitä pääteltävissä. Jos äänen lähde on näkymätön eikä kuviteltavissa tarinamaailmaan, kyse on *ei-diegeettisestä äänestä*. Sitä elokuvan hahmot eivät kuule, vaan sen kuulee pelkästään elokuvan katsoja. Diegeettisen ja ei-diegeettisen äänen suhteesta kuvaan ks. esim. Chion 1994, 66–94.

¹⁴ Cameo-rooli on tunnetun henkilön lyhyt esiintyminen elokuvassa omana itsenään, siis eräänlainen näyttäytymisosa.

pimennettyä musiikki alkaa soida. *Taikahuilun* alkusoiton soidessa muita tilaita akustiikkaääniä ei enää kuulla, ja soivan musiikin tila kuulostaa erilaiselta ("kuivemmalta") kuin aiemmin. Tämä seikka hämärtää kuultavan musiikin diegeettistä luonnetta ja korostaa lumoutumista fantasian ja taiteen maailmaan. Kohtauksen alussa orkesteri nähdään, mutta sitä ei koskaan näydetä soittamassa kyseistä musiikkia. Ainoastaan kapellimestari nähdään orkesteria johtamassa. Pelikaani vaikuttaa ensin ääntelevän mielenkiinnosta musiikkia kohtaan, mutta hiljenee pian musiikin taikavoimasta. Kohtaus loppuu, kun kuvaus siirtyy oopperatalosta yleiskuvaan pimenevästä Helsingistä, ja musiikki sulautuu aplodeihin ja lopuksi ukkosen ääneen, joka toimii äänellisenä siirtymänä seuraavaan kohtaukseen.

Elokuvan taidemusiikkilainat liittyvät lähes aina oopperataloon, jonne Pelikaani päätyy työskentelemäänkin. Poikkeuksen muodostavat ooppera-aariat, joita Pelikaani lauleskelee kotonaan, yleensä kylpyyn valmistautuessaan, mutta nekin hän on mitä ilmeisimmin oppinut oopperatalossa. Pelikaanille oopperatalo ja sen äänimaailma ovat ensimmäinen ihmisten maailmasta löytyvä "koti", jossa hän tuntee olonsa "normaaliksi": siellä pelikaani toivotetaan tervetulleeksi "höyheniin" katsomatta. Tunnetta vahvistaa se, että Pelikaani löytää oopperasta rakkautensa kohteen, Helena-nimisen ballerinan, joka harjoittelee joutsenasussa rooliaan *Joutsenlammessa*. Myöhemmin kuitenkin Pelikaanin paljastaessa todellisen identiteettinsä ballerinalle, tämä hylkää hänet inhoten. Vaikka ballerina itse jäljittelee työssään lintuja (esimerkiksi teoksissa *Joutsenlampi* sekä *Kuoleva joutsen*), hän ei todellisuudessa ymmärrä oikeaa lintua (tai lintu-ihmistä).

Oopperatalo toimii monella tasolla Pelikaanin kiinnikkeenä ihmisten yhteiskuntaan. Ääniraidan valmiin musiikin valinnat tukevat tätä, sillä käytetyt taidemusiikin lainat korostavat niille ominaisia kulttuurisia koodeja, jotka värittävät tulkintojamme. Elokuvamusiikin tutkija Claudia Gorbman hahmottaa kirjassaan *Unheard Melodies* (1987, 13) elokuvamusiikin koodien toimivan kolmella tasolla: musiikin sisäisten koodien, musiikin elokuvallisten koodien ja musiikin kulttuuristen koodien tasolla. Kaksi ensin mainittua käyttää hyväkseen elokuvan sisällä toimivia viittaussuhteita, kun taas kulttuuriset koodit voivat viitata myös elokuvan maailman ulkopuolelle. Kulttuuriset koodit tarkoittavat viittaussuhteita, joita musiikin genre tai tyyliin tai yksittäinen tunnettu teos kantaa historiallisesti ja kulttuurisesti. *Pelikaanimies*-elokuvassa lintuaiheiset taidemusiikkilainat korostavat Pelikaanin erilaisuutta, toiseutta – sitä, että hän on lintu eikä ihminen. Samalla ne tuovat esille esteettisesti ihannoidun (Tšaikovskin ja Saint-Saënsin teokset) ja viihdyttävän (Mozartin ooppera¹⁵) lintuhahmon. Ihmisten kulttuurissa lintu näyttäytyy kiehtovana toiseutena ja kuviteltuna stereoty-

¹⁵ Mozartin *Taikahuilussa* linnustaja Papageno on monessa mielessä lintumainen hahmo, joka esimerkiksi soittaa ja laulaa linnun tavoin. Tämä tulee esille Papagenon aarioiden (*Der Vogelfänger bin ich ja ja Papagena! Papagena! Papagena!*) lintumotiivina: piccolohuilun nopeana ja nousevana, signaalimaisena lurituksena. Perinteisissä, historiallisissa tuotannoissa Papagenon (ja Papagenan) lintumaisuutta rakennetaan höyhenpuvuin. Papageno on *Taikahuilussa* luonnon personifikaatio ja edustaa kulttuurin vastakohtaa.



Kuva 3. Pelikaanimies: Pelikaanimies ihmettelee ”eläimellistä” oopperayleisöä orkesterin viritysäänten soidessa taustalla. Takavasemmalla Pelikaanin takana riikinkukon sulkiin pukeutunut nainen.

piana, mutta ei todellisena subjektina. Ihmiset (aikuiset) inhimillistävät eläimiä (toiseuksia) mutta vain omiin tarpeisiinsa haluamatta ymmärtää ja kunnioittaa niiden todellista luonnetta ja toimijuutta. Ihmisten ja muiden eläinten suhde rakentuu *Pelikaanimies*-elokuvassa kompleksiseksi ja ajatuksia herättäväksi kysymykseksi.

3.2. Alkuperäismusiikki kommentoijana

Pelikaanimies-elokuvan alkuperäismusiikista vastaa säveltäjä Tuomas Kantelinen, joka on tunnettu niin elokuvamusiikeistaan kuin näyttämöteoksistaan. Kantelisen käsissä *Pelikaanimiehen* musiikki monipuolistuu sinfoniaorkesterin soittamasta taustamusiikista diegeettiseen jazz- ja iskelmämusiikkiin. Kantelisen säveltämää diegeettistä musiikkia eli lähdemusiikkia kuullaan esimerkiksi, kun oopperan lavalla pianisti soittaa jazzia (00:15:14–00:17:19).

Pelikaanimiehen alkuperäismusiikki rakentaa elokuvaan monenlaisia merkityksiä perinteisin elokuvamusiikin keinoin. Useimmiten se kuvittaa tai sävyttää juonen kulkua ja hahmojen tunteita narratiivisesti säestäen (parafraasi) tai tarkentaen (polarisointi). Paikoin se toimii kuvassa nähtävien asioiden kommentaattorina tai jopa ”vastarannan kiiskenä” tapahtumia ironisoiden (kontrapunkti). (Vrt. Juva 1995, 211–216.) Välillä se on kaikkea tätä yhtä aikaa. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa puistonvartija herättää Pelikaanin unesta todellisuuteen (00:12:27–00:13:56), musiikki ilmaisee sekä pelikaanin tyyneyden ja pelon tunnetiloja että luo kohtaukseen voimallista rytmikkaa sekä kommentoinnin tuntua. Kohtaus alkaa kameran pystypanoroinnilla: aamukajon värittämältä taivaalta kuva liikkuu alas kaupunkiin ja koivun mutkassa nukkuvaan Pelikaaniin.

Taustalla soi pastoraalisen idyllinen musiikki, jonka voi katsoa kuvaavan niin puistoa eli pientä luonnon saarekettä keskellä kaupunkia kuin viattoman näköisenä uinuvaa Pelikaania. Englannintorven soittaman hitaan, kolmijakoisen ja alaspäin leijuvaan melodian lisäksi kuullaan lokkien ja räkättirastaiden ääniä sekä kärpästen pörinää, mikä lisää pastoraalista tunnelmaa, sekä nukkuvan Pelikaanin raskasta hengitystä. Jousien ja harpun selkeä harmonia tuo musiikkiin kehtolaulumaista rauhaa. (Samaa musiikkia kuullaan elokuvassa myöhemminkin rauhaisaan luonnonkuvaukseen ja luontosuhteeseen liittyen.)

Musiikki hiljenee kuvan ulkopuolisten diegeettisten askelien kuuluessa yhä voimakkaammin eli niiden lähestyessä Pelikaania ja loppuu kokonaan, kun puistonvartija sanoo "Herätys!" Pelikaani havahtuu, ja puistonvartija toistaa painokkaasti "He-rä-tys!" Anteeksipyytelevä Pelikaani pakenee paikalta, kun puistonvartija alkaa tivata häneltä, mitä nurmikolla olevassa "älä tallaa nurmikoita" -kyltissä lukee. Perään vartija vielä huutaa: "Hanki töitä. Ja asunto. Niin kuin kaikki kunnan kansalaiset." Tässä kohtauksessa musiikki toimii sekä parafrasina eli puistoa ja sen luontoa kuvaavana musiikkina että polarisoijana, joka korostaa Pelikaanin "luonnollista" luontosuhdetta, joka poikkeaa ihmisen – puistonvartijan ja kyltin ilmentävästä – luontosuhteesta. Musiikin hitaahko tempo myös tukee kameran hitaita liikkeitä ja korostaa Pelikaanin hengityksen raskautta ja tämän luontosuhteen syvyyttä. Pastoraalia kohtausta seuraa tunnelmaltaan vastakkainen kohtaus, joka kuvaa ihmisten rauhatonta, kiireistä ja luonnosta vieraantunutta yhteiskuntaa. Uuden kohtauksen musiikki alkaa kuvaavasti sanalta "töitä".

Puistonvartijan moittivien vuorosanojen alta alkaa seuraava musiikki pata-rumpujen uhkaavilla iskuilla ja kontrabassojen matalalla jousimatolla. Musiikki on aiemmalle pastoraalille vastakohtaista. Rytmikkään, lähes mekaanisen musiikin siivittämänä siirrytään alikulkukäytävään, jossa harmaasävyisesti pukeutunut ihmismassa marssii konemaisesti ja ilmeettömästi eteenpäin. Kaksijakoinen jalkojen ääni on rytmitetty yhtäaikaiseksi kolmijakoisen musiikin sykkeen kanssa. Pelikaani koettaa kävellä vastavirtaan, mutta voimakkaan yhtenäisen ihmisryhmä estää sen. Niinpä Pelikaani jatkaa kulkuaan ihmisvirran myötäisesti. Taustalla soiva rytmikäs musiikki on kolmijakoinen masurkka, jossa jouset soittavat unisonossa melodian ensimmäisen säkeen kertauksineen ja siirtyvät sitten säestämään oboen ja huilun aloittaessa unisonossa melodian toisen säkeen. Pelikaani ajautuu väkijoukon mukana ylöspäisiin liukuportaisiin. Samalla hän alkaa tarkkailla ympärillään olevia ihmisiä, muun muassa itseksensä englantia puhuvaa miestä, jonka matkapuhelimen handsfree-laite näkyy kapeana johtona kaulalla. Musiikki muuntuu terävärhythmisestä masurkasta josten kadenssin ja klarinetin soittaman aiheen jälkeen kaksijakoiseksi ja hiljenee kohtauksen lopuksi. Juuri ennen kuin kuva vaihtuu oopperatalon portailla istuvaan Pelikaaniin, tämä toistaa puistonvartijan aiemmin sanomia vuorosanoja ja toteaa ääneen liukuportaisissa: "Hanki töitä, töitä."

Edellä kuvatuissa kohtauksissa kuultava ei-diegeettinen musiikki voidaan ymmärtää Pelikaanin kuulokulmaksi. Puistossa pastoraalinen musiikki vastaa tunnelmaltaan Pelikaanin uinuvaa ja rauhaisaa tunnetilaa puun ("äiti maan")

syllissä. Ihmismassan pyörteissä kuultava rytmikäs masurkka taas säestää pelikaanin ja väkijoukon liikkeitä ja ilmentää ihmismassan – yhteiskunnan – mekaanisuutta ja normatiivisuutta. Jälleen musiikki toimii parafrasina ja polarisoijana, mutta toisaalta myös kommentoivana kontrapunktina. Nimittäin masurkan kolmijakoisuuden voi myös kuulla työntävän erirytmisiä keppejä kaksijakoisesti marssivien ihmisten oravanpyörään; niin ikään masurkan kepeä melodia toimii ironisena kontrapunktina raskaan arjen raatajien kuvaukselle. Musiikki täyttää kaiken kaikkiaan samanaikaisesti monia elokuvamusiikin funktioita. Merkityksiä rakentavien toimintojen, kuten parafrasoinnin, polarisoinnin ja kontrapunktin, ohella musiikilla on tärkeitä rakenteellisia funktioita. Tässä mielessä se toimii klassisen Hollywood-elokuvamusiikin käytäntöjen mukaisesti luoden elokuvaan yhtenäisyyttä ja jatkuvuutta, rytmittäen kuvaa ja korostaen tapahtumia (Gorbman 1987; ks. myös Juva 2008, 49–52). Kohtauksen korostamat työn tekemiseen ja ”kunnan kansalaisuuteen” liittyvät teemat viittaavat yhteiskunnan jäsenenä olemiseen ja siellä vaikuttamiseen, mutta varsin ironisesti kasvottoman massan ja konemaisesti toimivan ihmisen mielessä. Toisaalta ilman työtä olemisen on yksi toiseuden, erilaisuuden ja poikkeavuuden muoto, vaikkakin nyky-yhteiskunnassa kovin yleinen, ja siihen voi liittyä ulkopuolisuuden ja syrjäytymisen tunteita, mitä elokuvan kohtaus niin ikään ilmentää.

Ei-diegeettisen alkuperäismusiikin ohella *Pelikaanimiehessä* on kiinnostavia diegeettisiä lähdemusiikkia käyttäviä kohtauksia. Erytisen kiinnostava on noin elokuvan puolessavälissä nähtävä kohtaus, jossa Pelikaani laulaa pihailtamissa tanssiorkesterin säestyksellä *Pelikaanitangon* (sanat Jussi Helminen) (00:50:41–00:52:32). Pelikaani on kutsunut paikalle ihastuksensa kohteen ballerina Helenan, jonka saavuttua hän laulaa tälle kaikkien yllätykseksi tangon. Vaikka Pelikaani on lavalla laulaessaan kuulijoiden katseiden kohteena, ei hän ihmisasunsa (= vaatteiden) takia paljastu linnuksi. Vain Emil näkee Pelikaanin oikean olomuodon – ja on nähnyt sen koko ajan¹⁶. Emilin ihmetellessä tätä Pelikaanilla on selvä näkökulma asiaan: ”Ihmiset näkevät, mitä haluavat.” Pelikaanin laulamat sanat kuuluvat seuraavasti (tangon levytetyssä versiossa sanoja ja laulun osia on enemmän):

- | | |
|---|---|
| Ei aasi ole poika, vaik poika aasi ois.
Ja pelikaanin pelin tietää kuka vois?
Ja pöllömpi kuin pöllö on tyyppi aivoton.
On sottapytty porsas, vaik porsas siisti on. | A |
| Ei kaikki ole miltä näyttää!
Kieli solmuun sanat saa.
Mut kun järkeänsä käyttää,
solmut pystyy avaamaan. | B |
| Ei ajatuksen lentoa kahlita voi kukaan.
Kun leijun kattoin ylle, mä kutsun sinut mukaan. | A |

¹⁶ Elokuvan edetessä myös Emilin ystävälle Elsalle paljastuu asian laita, ja he ovat elokuvan ainoat henkilöt, jotka näkevät aidon Pelikaanin. Merkityksellistä on, että juuri lapset näkevät asian todellisen laidan.



Kuva 4. Pelikaanimies: Pelikaani laulaa tangon pihaorkesterin säestyksellä.

Kas silmiisi kun katson, monta yötä valvon.
Oot kuva, jota muistan, ihailen ja palvon!

Suuren illusion teen, C
siihen illusioon meen.
Vien rakkaani kävelyille.
Lennän kanssaan kattojen ylle.
Ja kiepun ja pyöritän niin
meidät molemmat tainnuksiin,
meidät molemmat, molemmat, molemmat tainnuksiin.

Jälleen elokuvassa kuultava laulu korostaa fantasian (illusion, ajatuksen lennon) merkitystä ihmiselämässä. Puoleentoista minuuttiin kutistetun tangon A-osa on perinteiselle suomalaiselle tangolle tyypillisesti korostuneen tasajakoinen ja mollissa kulkeva, kun taas B- ja C-osat ovat keveämpiä, duurissa kulkevia ja tasajakaisuutensa ”eksoottisen” beguinen keinuvaan rytmikkaan naamioivia. Kuvaraidalla Pelikaania säestävät haitari, kontrabasso sekä virvelirummusta ja komppilautasesta koostuvasta rumpusetti, mutta tarkkaan kuunnellessa taustalta löytyvät myös conga-rummut, joiden ääni tulee esille erityisesti B- ja C-osien beguine-rytmeissä. Pelikaanin omaelämäkerralliset sanat tuovat hänen kokemusmaailmansa kaikkien kuultavaksi, ja näin todellakin vahvistaen sen havainnon, että ihmiset näkevät vain, mitä haluavat. Pelikaanin täyttäessä ulkoiset vaatimukset on hänet hyväksytty yhteiskunnan jäseneksi.

3.3. Ääniraidan kertomaa

Pelikaanimiehen kokonaisvaltainen äänisuunnittelu¹⁷ liittyy Kantelisen alkupe-
räismusiikin mielenkiintoisella tavalla kuvaan, sillä niin musiikin kuin äänite-

¹⁷ Pää-äänensuunnittelijana elokuvassa toimi Paul Jyrälä.

hosteiden käyttö on varsin valikoitua ja hiljaisuudella (musiikittomuudella) on tärkeä rooli. Musiikittomuus korostaa muita ääniä ja tällöin kuultavia vuoro-sanoja. Esimerkiksi Emilin kirjatessa lintubongauksiaan tai kirjoittaessa isälleen kirjettä kuullaan hänen sisäistä kertojanääntään ja kynän rapinaa paperia vasten sekä vaimeita ympäristön ääniä, kuten sadetta ja ukkosta tai kirjaston vaimeaa äänimaisemaa, mutta muuten on hiljaista. Äänten vähyys korostaa kuultavien äänten materiaalisuutta (ks. esim. Välimäki 2008, 217; Mera 2016, 157–164). Se taas hämärtää toden ja mielikuvituksen välistä rajaa: reaaliset äänet ovat liian voimakkaita, ylitehoisia. Myös Emilin ja Pelikaanin väliset keskustelut tapahtuvat usein ilman musiikkia. Se korostaa Pelikaanin kirjakielisyyttä, joka erottaa hänet muista hahmoista ja lisää fantasianomaisuutta.

Pelikaanimiehen audiovisuaalinen tyyli on kaiken kaikkiaan pitkälle esteti-soitua niin ääni- kuin kuvaraidaltaan. Efektiaänet ovat tarkasti synkronoituja, ja äänimaailma on eriytynyt, voimakas kerronnan keino. Esimerkiksi kun Emil muuttaa elokuvan alussa maalta kaupunkiin, on kaupunki äänellisesti miltei yhtä hiljainen kuin maaseutu. Kotikerrostalon pihalla kuuluva varpusten sirkutus luo pikemminkin sen vaikutelman kuin oltaisiin yhä maaseudulla, lähellä luontoa. Kaupunkiin liittyviä ääniä, kuten liikenteen hälyä tai kerrostalon naapureiden ääniä, ei kuulla. Koska näitä kahta erilaista ympäristöä, maaseutua ja kaupunkia, yhdistää elokuvassa Emil, voidaan päätellä, että ympäristön vähä-äänisyys on heijastumaa Emilistä ja tämän sisäisestä maailmasta. Ratkaisu painottaa, että elokuvassa on tärkeässä asemassa Emilin ajatusmaailma ja että harvat, valikoidut äänet ilmentävät Emilin kokemuksia. Monessa kohtauksessa eri lintujen ääniä käytetään myös akusmaattisesti¹⁸ eli ilman, että lintuja nähdään samalla kun ne kuullaan. Toisaalta linnut ovat helposti kuvaan kuviteltavissa, joten kyse on luonnollisista ambient-äänistä. On kuitenkin kiinnostavaa, että juuri kaupunkilintuja eli varpusia ei nähdä kuvassa vaan ainoastaan kuullaan. Tässä mielessä ne jäävät ”vieraammiksi” ääniksi kuin lokkien äänet, sillä lokkeja myös nähdään kuvassa. Pelikaanin ystävinä lokit näkyvät ja kuuluvat, vaikka niidenkin äänet ovat välillä off-screen-ääniä. Esimerkiksi kohtauksessa (01:06:42–01:07:44), jossa talonmies hätyyttelee lokkia, kuullaan yhden lokin ääni. Se identifioituu samalla nähtyyn lokkiin, mutta lokin päästäessä ulosteensa talonmiehen päälle kuullaan taustalla muitakin ”nauravia” lokkeja.

Tätä ennen Pelikaani on tulkinnut lokin viestin talonmiehelle; Pelikaani kuuntelee ja ymmärtää muiden lintujen kieltä. Lokit muistuttavat olemassaolol-laan Pelikaania hänen aiemmasta elämästään ja siihen liittyneestä vapaudesta. Ne myös avustavat tätä vaikeissa tilanteissa (esimerkiksi tuovat kalan nälkäiselle ja varottavat vartijoista eläintarhassa). Kuten Pelikaanilla samoin lokeilla on elokuvassa toiminnallinen rooli, siinä missä muut linnut, varpuset ja Emilin bongaukset jäävät etäisiksi tarkkailun kohteiksi. Huomionarvoista on, että lintubongaus on asia, joka yhdistää Emiliä ja hänen isäänsä. He ovat harrastaneet

¹⁸ *Akusmaattinen ääni* tarkoittaa diegeettistä ääntä, jonka lähdeä ei nähdä. Diegeettiset äänet voivat olla joko kuvan sisäisiä (on-screen-äänet) tai sen ulkopuolisia (off-screen-äänet). Akusmaattinen ääni on aina off-screen-ääni. (Chion 1994, 73–75.)



Kuva 5. Pelikaanimies: Talonmies kiistelee lokin kanssa ja saa osakseen lokin mielenilmaisun. Linnut edustavat elokuvassa mielikuvituksen vapaata lentoa, fantasiaa, taidetta ja satua, mikä on lapselle luontaista mutta mitä aikuiset rajoittavat ja jopa vastustavat.

sitä yhdessä, ja siitä Emil kirjoittaa isälleen kirjeissään. Lintuharrastus ilmentää Emilin ja isän välistä sidosta, joka on koetuksella avioeron jälkeen. Ei siis ihme, että Emilin mielikuvitus luo nimenomaan linnun auttajaksi vaikeassa elämäntilanteessa.

Pelikaanimiehen ääniraita keskustelee katsojan kanssa monella eri tasolla. Usein juuri musiikki nostaa elokuvan yhteiskunnallisia teemoja esille. Tärkeimmät *Pelikaanimiehen* musiikin (ja äänisuunnittelun) luomat merkitykset tässä mielessä ovat seuraavat. (1) Kokonaisvaltaisen äänisuunnittelun osana musiikki rakentaa elokuvassa keskeisellä sijalla olevaa ajatusta jonkinlaisesta maagisesta tai ekologisesta yhteydestä, joka on olemassa kaiken olemassa olevan välillä ja joka ilmenee kokemuksellisenä yhteytenä muihin ihmisiin, muihin eläimiin, luontoon ja kaikkeen olevaan. Yhteys on kaikkialla olemassa eräänlaisena kokonaisvaltaisena tilana – jota elokuvan ääniraita ilmentää – mutta vain harvat sen huomaavat (ennen kaikkea Emil ja Pelikaani). Tämä ekologinen tai maaginen yhteys voidaan ymmärtää myös mielikuvituksen vapaaksi tilaksi. (2) Musiikki kiinnittää huomionsamme toiseuden ja erilaisuuden ilmaisuun, siitä kommunikointiin ja sen hyväksymiseen. (3) Musiikki toimii konkreettisenä apuna elokuvan tarinamaailmassa erilaisten suhteiden luomisessa – oli kyseessä sitten rakkaus tai sukulaisuus tai ystävyys (esim. Pelikaanin laulama tango). (4) Musiikki on fantasiamaailman ja taiteen ilmentymä, jonka merkitystä lapselle, ihmiselle ja kulttuurille elokuva korostaa.

Elokuvan lopussa Pelikaani päättää jatkaa elämäänsä lintuna, sillä ihmisyysopeilu on opettanut, että hänen on kuitenkin oltava oma itsensä. Pelikaanin palatessa ”ikuisiksi”, kuolevaisuudestaan tietämättömäksi linnuksi hän ohjeis-

taa Emiliä nauramaan, laulamaan ja säilyttämään kenkiä jääkaapissa. Nämä asiat lienevät Pelikaanin mielestä ihmisenä olossa tärkeintä ja hauskinda: leikki, mielikuvitus, fantasia, taide. Vaikka elokuva loppuu katkeransuloisiin tunnelmiin ely stävyyden lopullisiin jäähyväisiin, niin koko elokuvan läpäisevä toiveikkuuden tunne tekee sen humanistisesta viestistä positiivisen. Pelikaani (lintu) ja Emil (ihminen) ovat kokeneet monia asioita, mutta vain ihminen muistaa kokemansa, koska hän tietää kuolevaisuutensa.

Kuten jo aiemmin totesin, fantasian osuus elokuvassa voidaan ymmärtää Emil-pojan kuvitelmaksi, mielikuvitusmaailmaksi, jonka avulla hän kestää elämänsä uudet haasteet, kuten muuton maalta kaupunkiin, vanhempien avioeron ja yksinäisyyden. Siten elokuva rohkaisee lapsikatsojaansa fantasian maailmaan: fantasia – leikki – on lapsen työtä (vrt. Bettelheim 1994).

4. Lopuksi

Voidaan sanoa, että 2000-luvun suomalainen lasten satuelokuva on tullut fantasian suljetusta maailmasta lähemmäksi lasten arkielämää ja -maailmaa. Vaikuttaa siltä, että tänä päivänä lasten satuelokuvien tekijöiden mielestä satuelokuvalla ei riitä pelkkä lasten mielikuvituksen kutittaminen, vaan elokuvalla halutaan saada lapset myös ajattelemaan. Satuelokuvat ottavat esille vaikeita asioita, jotka voivat koskettaa lapsikatsojaa joko henkilökohtaisella tasolla (esimerkiksi yksinäisyys tai vanhempien avioero) tai yhteisön tasolla (esimerkiksi sota tai suvaitsevuus). *Pelikaanimies*-elokuva on hyvä esimerkki kriittisesti yhteiskunnallisia asioita kommentoivasta ääni- ja musiikkiraidasta, joka käyttää hyväkseen monia elokuvamusiikin perinteisiä funktioita sekä musiikin eri koodistoja luodessaan elokuvaan monikerroksellista kerrontaa. Lisäksi sen kokonaisvaltainen äänisuunnittelu ammentaa muiden äänten kyvystä rakentaa vertauskuvallista kerrontaa musiikin tavoin ja usein yhdessä musiikin kanssa.

Lasten satuelokuvat ovat nykykulttuurissamme keskeinen lastenkulttuurin alue, jossa satujen kertomisen perinne elää voimakkaasti. Voidaan sanoa, että suomalaisesta sadusta on edelleen moneksi myös elokuvassa: on luonnonsatuja, kasvukertomuksia, ihmesatuja, seikkailusatuja ja jopa kauhusatuja, utopioita, lyyrisiä satuja ja filosofisia satuja. Usein suomalainen satu viihdyttää parodian keinoin tai kaiken nurin kurin heittävän burleskin ja surrealismin avuin. Mutta suomalainen satu voi olla myös totinen ja vakaa. Näihin kertomuksiin arjesta satu tuo mukanaan yleensä yksittäisen lumoavan piirteen – oli se sitten eläimen puhekyky tai tarinan yllättävä, onnellinen loppu. (Kolu 2010a, 85.) Sadun rakenteeseen kuuluu se, että olivatpa voimasuhteet sadun alussa millaiset hyvänsä, lopussa hyvä voittaa pahan. Tosin satu voi myös problematisoida pahan, sillä satuolentohan voi olla samanaikaisesti sekä hyvä että paha. (Kolu 2010a, 118.) Kaikki ei siis ole mustavalkoista saduissakaan.

Olennaista kuitenkin on se, että vaikka satujen henkilökuvaukset voivat jäädä ohuiksi, kaikki satuelokuvat ovat katsojilleen matkoja minuuteen ja löytöretkiä

omaan identiteettiin (Neeman 2008, 157–158). Maailman kirjallisuuden lajeista juuri sadut ovat lapsen oppaita näillä taipaleilla osoittaen, mitä kokemuksia hän tulee tarvitsemaan kehittyäkseen ja sosiaalistuakseen (Bettelheim 1994, 32). Satujen ihmeelliset maailmat ja tapahtumat auttavat meitä ymmärtämään toiseutta ja omaa kulttuuriamme – omaa maailmaamme, yhteiskuntaamme ja paikkaamme niissä.

Lähteet

Elokuva

Pelikaanimies. 2004. Ohjaus Liisa Helminen, alkuperäismusiikki Tuomas Kantelinen, alkuperäisteksti Leena Krohn, käsikirjoitus Liisa Helminen & William Aldridge, kuvaus Timo Salminen, äänisuunnittelu Paul Jyrälä, leikkaus Jukka Nykänen, tuotanto Lumifilm Oy, Migma Film Oy. 90 min. Tallennettu tammikuussa 2013 Ylen esittämänä.

Kaunokirjallisuus

Kolu, Siri. 2010–. *Me Rosvolat* -kirjasarja. Helsinki: Otava.

Krohn, Leena. 1976. *Ihmisen vaatteissa. Kertomus kaupungilta*. Helsinki: WSOY.

Kurenniemi, Marjatta. 1966. *Onnelin ja Annelin talo*. Helsinki: WSOY.

Kurenniemi, Marjatta. 1968 *Onnelin ja Annelin talvi*. Helsinki: WSOY.

Nopola, Sinikka ja Tiina. 1989–2006, 2012–. *Heinähattu ja Vilttitossu* -kirjasarja. Helsinki: Tammi.

Nopola, Sinikka ja Tiina. 1997–. *Risto Räppääjä* -kirjasarja. Helsinki: Tammi.

Parvela, Timo. 1995–. *Ella*-kirjasarja. Helsinki: Tammi.

Tietokannat ja verkkolähteet

Elonet. 2015a. *Suomen kansallismografia. Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Suomalainen elokuvatuotanto 2000–2009*. Helsinki: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Verkkolähde <http://www.elonet.fi/fi/kansallismografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/2000-2009> [tark. 16.10.2015].

Elonet. 2015b. *Suomalaiset elokuvat*. Helsinki: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Verkkolähde <http://www.elonet.fi/fi/elokuvat/suomalaiset-elokuvat> [tark. 22.12.2015].

Elonet. 2016. *Suomen kansallismografian käyttämät kriteerit*. Helsinki: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Verkkolähde <http://www.elonet.fi/fi/suomen-kansallismografia/skf-elokuvan-maaritelma> [tark. 23.3.2016]

Finnkino. 2015. *Tulevat näytännöt*. Verkkolähde http://www.finnkino.fi/movies/coming_soon/ [tark. 26.10.2015].

Suomen elokuvakontakti ry. 2015. Verkkolähde <http://www.elokuvakontakti.fi> [tark. 19.10.2015].

- Aarne, Antti. 1973 [1961]. *The types of the folktale. A classification and bibliography*. FF [Folklore Fellows] Communications No. 184. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Alasuutari, Pertti. 2001. *Laadullinen tutkimus*. 3. Uudistettu painos. Jyväskylä: Vastapaino.
- Apo, Satu. 1995. *The narrative world of Finnish fairy tales: Structure, agency, and evaluation in Southwest Finnish folktales*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Bal, Mieke. 2002. *Travelling concepts in the humanities. A rough guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bettelheim, Bruno. 1994. *Satujen lumous, merkitys ja arvo*. Suom. Mirja Rutanen. Juva: WSOY.
- Brown, Royal S. 1994. *Overtones and undertones. Reading film music*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-vision. Sound on screen*. Toim. ja käänt. Claudia Gorbman. New York, NY: Columbia University Press.
- Goldmark, Daniel Ira. 2001. *Happy harmonies. Music and the Hollywood animated cartoons*. Väitöskirja. Ann Arbor, MI: UNI dissertation services.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard melodies. Narrative film music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A theory of adaptation*. New York, NY: Routledge.
- Jalkanen, Pekka. 1992. *Pohjolan yössä: Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Juva, Anu. 1995. *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusikista*. Jyväskylä: Gummerus.
- Juva, Anu. 2008. *"Hollywood-syndromi", jazzia ja dodekafoniaa: elokuvamusikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa*. Turku: Åbo Akademis förlag.
- Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling the score. Music and the classical Hollywood film*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Kejonen, Pentti. 2011. *Suomalainen lastenelokuva*. Oulu: Oulun elokuvakeskus.
- Kolu, Kaarina. 2010a. Yksilöitä ja yhteisöjä, aatteita ja utopioita eli mistä oikein kertookaan suomalainen satu? Teoksessa *Suomalainen satu 1. Kehittäjiä ja kehityslinjoja*. Toim. Kaarina Kolu. Helsinki: BTJ. 85–131.
- Kolu, Kaarina. 2010b. Minä asun sanojen talossa – Leena Krohnin satujen filosofiaa. Teoksessa *Suomalainen satu 1. Kehittäjiä ja kehityslinjoja*. Toim. Kaarina Kolu. Helsinki: BTJ. 208–227.
- Leppänen, Taru. 2010. *Vallatonta musiikkia. Lastenmusiikkikulttuuri 2000-luvun Suomessa*. Tallinna: Gaudeamus.
- Martti, Pirkko. 2013. *Äänen retoriikkaa lastenmainoksissa: Musiikki, äänitehosteet ja puheen ei-kielelliset elementit vaikuttamisen välineenä*. Jyväskylä Studies in Humanities 199. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Mera, Miguel. 2016. *Materialising film music*. Teoksessa *Cambridge Companion to Film Music*. Toim. Mervyn Cooke ja Fiona Ford. Cambridge: Cambridge University Press. 157–180.
- Neemann, Harold. 2008 [2005]. *Fairy tale*. Teoksessa *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Padstow, Cornwall: Routledge. 157–158.
- Nikolajeva, Maria. 1988. *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Göteborg: Almqvist & Wiksell International.
- Nikolajeva, Maria. 2002. *Fairy tales in society's service*. *Marvels & tales* 16 (2): 171–187.

- Nikolajeva, Maria 2003. Fairy tale and fantasy: From archaic to postmodern. *Marvels & tales* 17 (1): 138–156.
- Pekkilä, Erkki. 2005. Musiikki Aki Kaurismäen elokuvassa Tulitikkutehtaan tyttö. *Musiikki* 35 (3): 45–65.
- Qvick, Sanna. 2005. Elokuvamusiikki jännitteiden luoja. *Lumikuningatar*-elokuvan Velho-kohtauksen audiovisuaalinen analyysi. Teoksessa *Ilmaisun murroksia vuosituhanen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Yrjö Heinonen, Leena Kirstinä ja Urpo Kovala. Helsinki: SKS. 133–143.
- Qvick, Sanna. 2014. Film music as immersion Strategy in ‘Pessi and Illusia’. Konferenssiselitys *Music and the moving image IX* -konferenssissa, New York 31.5.2014. Kirjoittajan hallussa.
- Richardson, John. 2012. *An eye for Music. Popular music and the audiovisual surreal*. Oxford: Oxford University Press.
- Richardson, John. 2016. Closer Reading and Framing in Ecocritical Music Research. Teoksessa *Music Moves: Exploring Musical Meaning Through Spatiality, Difference, Framing and Transformation*. Toim. Clarissa Granger, Friedlind Riedel, Eva-Maria van Straaten & Gerlinde Feller. Göttingen Studies in Musicology, vol. 7. Hildesheim: Olms. 157–195.
- Richardson, John, Susanna Välimäki, Yrjö Heinonen, Riitta Jytilä, Hanna Meretoja ja Juha Torvinen. 2015. Ääni. Teoksessa *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Turku: UTUkirjat. 21–76.
- Rosenqvist, Juha. 2003. Sallittu lapsille. Lasten- ja nuortenelokuvien uusi aika. Teoksessa *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Toim. Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist ja Päivi Valotie. Keuruu: Kirja-Aurora. 182–195.
- Sihvonen, Jukka. 1987. *Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Sihvonen, Jukka. 1989. *Liekehtivät nalleverhot. Esseitä televisio- ja elokuvakasvatuksesta*. Helsinki: Like.
- SKF. 1996–2005. *Suomen kansallisfilmografia, osat 1–12*. Toim. Kari Uusitalo (osat 1–8) ja Sakari Toiviainen (osat 9–12). Helsinki: Edita.
- Todorov, Tzvetan 1975. *The fantastic: A structural approach to a literary genre*. Käänt. Richard Howard. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan: Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja* 24: 8–34.
- Voipio, Myry 2010. Fantasian ja sadun rajoilla. Teoksessa *Suomalainen satu 2. Perinteitä ja moni-ilmeisyyttä*. Toim. Kaarina Kolu. Helsinki: BTJ. 9–24.
- Välimäki, Susanna. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.
- Välimäki, Susanna. 2015. *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Välimäki, Susanna ja Juha Torvinen. 2014. Ympäristö, ihminen ja ekoapokalypsi. Miten nykyaikainen kuuntelee luontoa? *Lähikuva* 27 (1): 8–27.
- Wojcik-Andrews, Ian. 2000. *Children's films: History, ideology, pedagogy, theory*. New York, NY: Garland.
- Zipes, Jack. 1994. *Fairy tale as myth, myth as fairy tale*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Zipes, Jack. 1996. Toward a theory of the fairy-tale film: The case of Pinocchio. *The lion and the unicorn* 20 (1): 1–24.
- Zipes, Jack. 2009. Why fantasy matters too much. *Journal of aesthetic education* 43 (2, special issue on *Children's literature*): 77–91.

FM Sanna Qvick (sanqvi@utu.fi) toimii tutkijana Koneen säätiön rahoittamassa projektissa Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys postmodernissa maailmassa ja tekee väitöskirjaa Turun yliopiston musiikkitieteessä. Hänen tutkimuksensa käsittelee elokuvan ääniraidan kerronnallisuutta suomalaisissa lasten satuelokuviissa.

MA Sanna Qvick (sanqvi@utu.fi) is preparing her musicological dissertation at University of Turku. Her research project deals with the narrative strategies of soundtracks in Finnish fairytale films for children. She works as researcher in PhD Susanna Välimäki's project Finnish Music in the 21st Century: The Socio-Cultural Significance of Art Music in the Postmodern World. Qvick is also on the committee of Finnish Musicological Society.

Musical narratives and societal themes in Finnish fairytale films of the 21st century exemplified by *Pelican Man* (2004)

The number of fairytale films for children has increased noticeably in Finland since the dawn of the twenty-first century. It is thus fair to say that such films have become a prominent area in children's audiovisual culture, and furthermore that these films represent a significant socio-cultural force in today's society. This is true not only because of their growing numbers, but also because of recent changes in their themes: the films cover subjects from children's everyday lives (e.g. friendship, parents' divorce or other family issues) to wider social questions in the surrounding society and the world (e.g. refugees, otherness, climate change, environmental crises). These changes have also had an impact on the soundtracks of fairytale films. The films are characterised by a comprehensive sound design that uses film music like sound effects and sound effects like music and draws freely on the various traditions of film music practices as well as from various musical genres. In this article I present an overview of the narrative strategies in the music for Finnish fairytale films since 2000, and discuss the socio-cultural themes of the films, in particular, how the themes can be heard in the soundtracks. As an example of the socio-culturally critical children's fairytale films, the soundtrack of *Pelikaanimies* (in English *Pelicanman*, dir. 2004 by Liisa Helminen) is analysed in some detail.