

# **Ruskeaihoisten toisteiset paikantumiset**

Aika, tila ja toimijuus suomalaisessa 2010 -luvun populaarielokuvassa

Eeva Hakala

Pro gradu -tutkielma

Mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Maaliskuu 2020

*Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmässä.*

TURUN YLIOPISTO  
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/  
Humanistinen tiedekunta

HAKALA, EEVA: Ruskeaihoisten toisteiset paikantumiset: aika, tila ja toimijuus suomalaisessa 2010 -luvun populaarielokuvassa

Pro gradu -tutkielma, 91 s., 1 liite  
Mediatutkimus  
Maaliskuu 2020

---

Tutkimus tarkastelee jälkikoloniaalisten teorioiden keinoin ruskeaihoisten pääosahahmojen paikantumista sekä toimijuutta kohtaamistilanteissa suomalaisen yhteiskunnan tilarakenteessa suomalaisessa 2010 -luvun populaarielokuvassa. Tarkastelunäkökulmana on yhteiskunnallisen osallisuuden havainnoiminen liikkeessä olevassa maailmassa, jossa kuuluminen, eron teko ja poissulkeminen saavat erityisiä kansallisia muotoja.

Tutkimusaineistona on viisi elokuvaa: *Jos rakastat*, *Vuosaari*, *Leijonasydän*, *Muutoksii* ja *Saattokeikka*. Aineistoanalyysi käsittää kaksi osaa: 1. ruskeaihoisten pääosahahmojen intersektionaalinen paikantuminen elokuvissa ja 2. lähiluvun menetelmin toteutettu elokuvien kohtaamistilanteiden analyysi, jonka kautta olen muodostanut kolme toisteista teemaa: riippuvuuden, nautinnon ja nöyryyden.

Tutkimus tuottaa ensinnäkin tietoa siitä, miten jälkikoloniaalisia teorioita voidaan käyttää instrumentteina tutkittaessa osallisuutta, ruumiillisuutta ja ihon väriä suomalaisen elokuvan kontekstissa, ja toiseksi millaisia toisteisia kerronnan valtasuhteisia ja ruumiillisuuden paikantumisia aikakauden elokuvissa on havaittavissa.

Tutkimuksen tulosten perusteella ruskeaihoisten hahmojen esittämisessä on havaittavissa yhdenmukaista paikantumista suhteessa sukupuoleen, ikään, sosioekonomiseen asemaan ja asuinpaikkaan, sekä liikkumiseen ja toimijuuteen yhteiskunnan tiloissa. Ruskeaihoiset nuoret miehet paikantuvat pääkaupunkiseudun lähiöihin ja heidät esitetään alisteisissa asemassa suhteessa vaaleaihoisiin. Kohtaamisten ambivalenteissa tilanteissa ratkaisumalleiksi esitetään ruskeaihoisen passiivista käytöstä ja vetäytymistä tilanteesta.

Asiasanat: ihonväri, tila-aika, jälkikolonialismi, valtasuhteet, toimijuus, osallisuus, suomalainen elokuva, intersektionaalisuus, ruumiillisuus, mediatutkimus, kulttuuritutkimus

# Sisällysluettelo

1.	Johdanto.....	1
2.	Teoreettinen viitekehys – jälkikoloniaalinen tutkimus .....	12
2.1.	Toimijuus ja tilat.....	16
2.2.	Muuttuva Suomi ja osallisuus yhteiskunnassa .....	22
2.2.1.	Kansalaisuus, kieli ja nimeämisen politiikka .....	25
2.2.2.	Kulttuurista ja monikulttuurisuudesta.....	29
2.3.	Ruumiillisuuden intersektionaaliset ulottuvuudet .....	33
3.	Populaari elokuva ja viihde osallisuuden rakentajina .....	39
3.2.	Ruskeaihoisten paikantumiset suomalaisessa mediakuvastossa .....	42
3.3.	Etnisyys ja ihonväri suomalaisessa televisio- ja elokuvatuotannossa .....	47
4.	Aineistoanalyysi.....	51
4.1.	Ruskeaihoisten intersektionaalinen paikantuminen aineiston elokuvissa.....	54
4.2.	Tilallisuus elokuvissa.....	60
4.2.1.	Kohtaamiset julkisessa ja puolijulkisessa tilassa.....	60
4.2.2.	Kohtaamiset yksityisen tilan piirissä .....	63
4.2.3.	Välitila – yhteinen matka .....	66
4.3.	Elokvien toisteiset teemat.....	68
4.3.1.	Riippuvuus .....	69
4.3.2.	Nautinto.....	71
4.3.3.	Nöyryys.....	74
5.	Tulokset ja pohdinta .....	77
6.	Lähdeluettelo .....	84
	Liitteet: Liite 1 .....	

## 1. Johdanto

Suomalainen populaarielokuva esittää, tallentaa ja ottaa kantaa ajalleen merkityksellisiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin ja ilmiöihin. 2010 -luvun alussa erityisesti lama-aika ja maahanmuutto ovat olleet yhteiskunnallisen keskustelun ydinkysymyksiä määriteltäessä ymmärrystä tuon ajan Suomesta ja suomalaisuudesta. Suomalaisen elokuvan saralla muut kuin etnisesti kantasuomalaiset elokuvahahmot ovat lisääntyneet 2000 -luvulle tultaessa, mikä osaltaan heijastelee yhteiskunnan monimuotoistumista.

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tarkastella ruskeaihoisia pääosahahmoja suomalaisissa vuosien 2010-2017 aikana elokuvateatterilevitykseen tulleissa elokuvissa ja tutkia miten heidät asemoidaan osaksi yhteiskuntaa tila-aikarakenteessa ja sosiaalisissa kohtaamisissa. Tarkastelen, esiintyykö elokuvissa toisteisia elementtejä ja yhteneväistä asemoimista suhteessa ihonväriin. Kuvallinen esitys toimii aina todellisuutta konstruoivana, ei autenttisenä todellisuuden ilmentymänä (Ross 1996, xxi). Se on siten aina tuotettu joidenkin toimesta, jostain tietystä näkökulmasta ja sidottu tietynlaiseen kulttuuriseen, poliittiseen ja ideologiseen kontekstiin (Ross 1996, xxi).

Koska ruskeaihoiset pääosanesittäjät ovat verrattain tuore ilmiö suomalaisessa populaarielokuvassa, näen tärkeäksi tuoda esiin ne lähtökohdat, joissa heidät tuodaan osaksi suomalaista yhteiskuntaa ja elokuvahistoriaa, ja joiden tarinoiden jatkumoon myöhemmät elokuvalliset kertomukset rakentuvat. Elokuvat toimivat siten osana kansallisen muistin rakentumista (Erl, 2011, 114). Voidaankin pohtia, onko elokuvien tuottama ilmiö vain ruskeaihoisten pääosaesittäjien mukaantulo suomalaiseen elokuvaan, vai liittyykö siihen suomalaisen kulttuurin sisällä käytävä laajempi keskustelu paikallaan pysyvien asenteista ja oikeuksista. Voidaan myös ajatella, että jalansijaa etsimässä olisi eräänlainen sukupolven tai kulttuurin murros (Toiviainen 2002, 11) niin tuotannossa kuin elokuvien kuvaamassa yhteiskunnassa, jossa lokaali ja globaali, enemmistö ja marginaali neuvottelevat paikan ja kuulumisen kysymyksistä.

”Normaalista” (vaaleaihoisesta suomalaisesta) poikkeavien ruumiiden asema ja konteksti jähmettyvät usein toiston<sup>1</sup> myötä. Toisteisuus siis vakiinnuttaa kohteensa ikään kuin myytiksi (Römpötti 2012, 76), joka jää elämään mielikuvien maisemiin. Tämän vuoksi näen tärkeäksi tarkastella sitä, miten näitä ruumiita esitetään toisteisesti ja tuoko tällainen tarkastelu esiin asemointia, jonka ymmärtämisen kautta on mahdollista saavuttaa inklusiivisempi ja tasa-arvoisempi lähestymistapa esittää ”normaalista” poikkeavia ruumiita. Myös elokuvien yleisölle tarjoamat samaistumisen mahdollisuudet ja identiteetin mallit määrittelevät ymmärrystä ruskeaihoisten yhteiskunnallisesta asemasta.

Tutkimukseni rakentaa siten aikalaisdiagnoosia ruskeaihoisten miesten yhteiskunnallisesta paikantumisesta, sekä laajemmin heidän toimijuudestaan kohtaamisissa suomalaisessa elokuvassa. Aikalaisdiagnoosi vastaa usein kysymyksiin ”keitä me olemme?” ja ”mikä on tämä aika?” ja kertoo siten aikakautemme luonteesta: olemisen muodosta asemoituna paikkaan ja historialliseen ajanjaksoon (Noro 2004, 24 – 28). Douglas Kellnerin (1995, 126 – 128) mukaan populaari kulttuuri on niin läheisessä suhteessa yhteiskunnallisiin tapahtumiin ja ilmiöihin, että sen tuotteiden ja tekstien kautta on mahdollista havainnoida yhteiskunnan tilaa, ”ristiriitoja, pelkoja ja utooppisia toiveita”. Hänen mukaansa diagnostisessa kritiikissä historiaa voidaan siten käyttää apuna mediatekstien tulkitsemisessa, ja toisaalta tekstien kautta voidaan tulkita historiaa, jolloin on mahdollista paikantaa yhteiskunnan sen hetkinen poliittinen tila ja valta-asetelmat (Kellner 1995, 136 – 137). Koska tarkastelemani hahmot erottuvat ”valtaväestöstä” ensisijaisesti ruumiillisen olemisen muodollaan, olen valinnut hahmojen tarkastelun metodologiseksi välineeksi intersektionaalisuuden, jonka kautta on mahdollista tarkastella ruumiin monisyistä suhdetta paikkaan, historiaan, yhteiskuntaan ja kulttuuriin.

Intersektionaalisuudella tarkoitetaan ihmisten erilaisia luokittelumuotoja ja niiden välisiä suhteita, jotka muovaavat identiteettejä ja tuottavat eroja ihmisten välillä. Tällaisia luokittelukategorioita ovat muun muassa sukupuoli, ikä, luokka, ”rotu” ja etnisyys. Tieteellisessä tutkimuksessa intersektionaalista analyysiä käytetään usein silloin, kun halutaan tarkastella ihmisten positioita erilaisissa yhteiskunnallisissa konteksteissa erilaisten luokittelukategorioiden yhteenkietoutumien näkökulmasta. (Karkulehto, Saresma, Harjunen, Kantola 2012, 16). Intersektionaalisuus toimii siten metodina ruumiiden luokittelujen

---

<sup>1</sup> esim. Römpötti 2012, 27

avaamiselle ja tarkastelulle yhteiskunnallisessa ja historiallisessa kontekstissa ja toimii tutkimuksessani kriittisen monikulttuurisuuden tutkimisen operatiivisena välineenä.

Kriittisen monikulttuurisuuden tutkimuksen näkökulmasta sosiaaliset luokittelut rakentuvat yhteiskunnallisesti ja median tuottamat ja toistamat representaatiot toimivat edelleen identiteettien rakennusaineina. Tämän näkökulman mukaan kulttuuri ja yhteiskunta ovat sidoksissa ”valtasuhteisiin, hallitsemiseen ja vastustukseen”, sekä sorron erilaisiin muotoihin. (Kellner 1995, 108-109). Tämän vuoksi ruskeaihoisia hahmoja ei ole mielekästä tarkastella vain elokuvien hahmoina, vaan laajemmin suhteessa kulttuuriin ja yhteiskuntaan. Lola Youngin mukaan elokuvien kuvaukset ja esitykset ”mustista” ovat historiassa muodostuneita ja tuon ajan tuottamia, jolloin niiden kehittyminen ja muutokset representaatioissa kuvaavat myös yhteiskunnassa tapahtuneita muutoksia (Young 1996, 9).

Aineiston rajautumista vuosien 2010 – 2017 välille määrittää tutkielmani työstämisen aloitus syksyllä 2018, jolloin halusin rajata tutkimuksen kohteena olevat elokuvat tarkkarajaisesti tietyn vuosikymmenen sisälle. Laajempi aineisto olisi saattanut vaatia toisenlaisen tutkimusmenetelmän. Naispuolinen ruskeaihoinen pääosanesittäjä löytyi vain yhdestä elokuvasta, joten päädyin rajaamaan elokuvan tutkimuksen ulkopuolelle ja tarkastelemaan miehisyyden intersektionaalisia paikantumisia.

Tutkimusaineistonani on viisi suomalaista 2010-luvulla elokuvateattereissa esitettyä elokuvaa, joiden tapahtumat sijoittuvat Suomeen ja suomalaiseen yhteiskuntaan: *Jos rakastat* (Suomi 2010), *Vuosaari* (Suomi 2012), *Leijonasydän* (Suomi 2013), *Muutoksii* (Suomi 2014) ja *Saattokeikka* (Suomi 2017). Elokuvat edustavat eri lajityyppisiä, mutta tutkimuskysymyksieni kannalta en näe tässä ongelmaa, vaan oletan, että lajityypit tarjoavat erilaisia ja toisiaan täydentäviä näkökulmia.

Vuosien 2010-2017 välillä on ensi-iltansa saanut myös muutama muu suomalainen elokuvatuotanto, joissa esiintyy ruskeaihoisia hahmoja, kuten *Kohtaamisia* (2010), *Le Havre* (2011), *Iron Sky* (2012), *Suomen Marsalkka* (2012), *Big Game* (2014) ja *Korso* (2014). Ne ovat kuitenkin rajautuneet pois tutkielmastani, sillä ne eivät ole täyttäneet asettamiani kriteereitä: elokuvassa *Kohtaamisia* on ruskeaihoinen nainen, *Le Havren* tapahtumat sijoittuvat Ranskaan, *Iron Sky* on avaruuteen sijoittuva tieteiselokuva, *Suomen Marsalkassa* Mannerheimin tarina on sijoitettu Keniaan, *Big Gamessa* Samuel L. Jackson esittää

Suomessa vain vierailulla olevaa Yhdysvaltain presidenttiä ja *Korsossa* ruskeaihoinen hahmo esittää elokuvan päähenkilön pikkusiskon poikaystävää, mutta ei esiinny elokuvan avainhahmona.

Tutkimukseni aineistoanalyysi on kaksivaiheinen: tarkastelen ensin hahmojen positioitumista elokuvissa intersektionaalisuuden näkökulmasta ja sen jälkeen lähiluvun keinoin elokuvien kohtaamistilanteita yhteiskunnan tiloissa. Lähiluvun tuottaman tiedon myötä muodostan elokuvien toisteisten teemojen kokonaisuudet ja analysoin niitä suhteessa teoreettiseen näkökulmaani. Hahmojen intersektionaalisten tekijöiden muodostaman positioin ymmärtäminen on tärkeää, sillä sen avulla on mahdollista paikantaa hahmon monisyinen asema kohtaamisissa; suhteessa aikaan ja tilaan.

Pyrin tutkimuksellani vastaamaan seuraaviin kysymyksiin:

1. Miten ruskeaihoiset pääosahahmot on asemoitu elokuvissa osaksi suomalaista yhteiskuntaa?
2. Millaisia toisteisia teemoja elokuvissa on havaittavissa tilallisen tarkastelun kautta ja miten ne suhteutuvat suomalaiseen yhteiskuntaan osana jälkikoloniaalista maailmaa?

Lähestyn aineistoani laadullisen tutkimuksen kautta ja pohjaan tutkimusmetodini aiempaan teoreettiseen tutkimukseen, jota on käytetty tutkittaessa ruskeaihoisia henkilöitä suomalaisessa mediakuvastossa. Lähdeaineistossani yhdistyvät kriittinen monikulttuurisuuden tarkastelu, jälkikoloniaalinen, yhteiskunnallinen sisään-ulossulkeminen ja vastaanotto, jotka ovat keskeisiä osallisuutta tutkittaessa. Näkökulmani laajentaa ruskeaihoisten elokuvahahmojen tutkimusta suomalaisen elokuvan kontekstissa ja tarjoaa sille uudenlaisen ulottuvuuden: osallisuuden havainnoinnin tilallisuuden kautta.

Osallisuudella tarkoitetaan yksilön tunnetta kuulumisesta tasavertaisena jäsenenä johonkin yhteisöön tai ryhmään. Osallisuus on siten yksilöllisesti koettua ja tämä kokemus vaihtelee ihmisten välillä riippuen esimerkiksi heidän elämäntilanteistaan ja sosioekonomisesta asemasta. Osallisuuden lisäämisellä pyritään ehkäisemään syrjäytymistä ja vä-

hentämään eriarvoisuuden tunnetta. Yhteiskunnallinen osallisuus on mahdollisuutta kuulua yhteiskunnan tasavertaisena jäsenenä sen tuottamien palveluiden piiriin ja saada itselleen muun muassa riittävä toimeentulo. Valtion kansalaisilla tulisi olla tasavertaiset oikeudet osallistua ja vaikuttaa yhteiskunnallisiin asioihin.<sup>2</sup>

Kuulumisen käsitteen kautta on taiteiden tutkimuksessa tarkasteltu kiinnittymisen kokemuksia ja tuntemuksia paikkaan tai yhteisöön, sekä ”kuulumisen politiikkaa”; sisään -ja ulossulkemisen prosesseja (Hiltunen ja Oisalo, 2016, 3). Osallisuuden voikin nähdä kuulumisen subjektiivisena tuntemuksena ja kokemuksena<sup>3</sup>. Aineistoelokuveni toimivat kuulumisen mahdollistavina teoksina ja tarkastelemani päähenkilöt ikään kuin osallisuuden tunnetta ilmentävinä subjekteina. Osallisuuden tai osattomuuden tuntemukset konkretisoituvat tilallisissa kohtaamisissa.

Osallisuus yhteiskuntaan, ruumiillisuus ja valta suhteutuvat kohtaamistilanteissa ja vaikuttavat myös toimijuuteen. Se, miten tällaiset elokuvalliset kohtaukset tuotetaan ja miten ne havainnollistavat henkilöhahmojen yhteiskunnallista asemaa ja toimijuutta rakentavat taiteen keinoin kuvaa yksilön mahdollisuuksista osallistua yhteiskunnan toimintaan. Mikäli samankaltaiset henkilöhahmo- ja kerrontametodit toistuvat useammassa elokuvissa, saattavat ne ikään kuin vakiinnuttaa tietynlaisen kaavan ja asemoida odotukset tietynlaisille henkilöhahmoille ja heidän käyttäytymiselleen. Aikalaisdiagnoosi toimii siten yhtenä tapana havainnollistaa ”ajanhengen hahmo” (Noro 2004, 29).

Tutkin kohtaamisia erilaisissa yhteiskunnan tiloissa: julkisissa, yksityisissä ja niin sanotussa välitilassa<sup>4</sup> ja havainnoin tällaisen tarkastelun kautta yhteneväisiä, toisteisia teemoja. Lisäksi selvitän, miten kulttuurisia ja etnisiä eroja ja yhtäläisyyksiä tuotetaan ja käytetään määriteltäessä yksilöä ja hänen paikkaansa yhteiskunnan hierarkiassa. Valta-suhteiden näkökulmasta olen kiinnostunut kulttuurisen, taloudellisen, etnisen, ruumiillisen, yhteiskuntaluokan ja sukupuolen intersektionaalisuudesta ja tämän vaikutuksesta

---

<sup>2</sup> Terveyden ja hyvinvoinninlaitos, <https://thl.fi/fi/web/hyvinvointi-ja-terveyserot/eriarvoisuus/hyvinvointi/osallisuus>, linkki tarkistettu 13.9.2019

<sup>3</sup> Soste <https://www.soste.fi/kansalaisyhteiskunta/osallisuus-on-tunne-siita-etta-kuuluu-johonkin/>

<sup>4</sup> esim. Rämpötti (2012)

henkilön osallisuuteen ja toimijuuteen. Tutkin tarkemmin, millaisiksi kohtaavat henkilö-  
hahmot on määritelty ja miten näiden määritysten kerrostuneisuus muuttuu toiminnaksi  
tai toimimattomuudeksi.

Etnisyyden näkökulmasta Suomi nähdään usein edelleen hyvin homogeenisena valtiona  
ja muihin Euroopan maihin verrattuna Suomessa asuu myös vähiten ulkomaalaisiksi luo-  
kiteltuja henkilöitä. Ulkomaalaiset ovat Suomessa sijoittuneet asumaan lähinnä pääkau-  
punkiseudulle ja suurimpiin kaupunkeihin<sup>5</sup>. Kulttuurintuotannon näkökulmasta yhteis-  
kunnan moninaisuutta on tuotu jossain määrin esiin esimerkiksi elokuvatuotannossa ja  
sen tutkimuksessa, jota tarkastelen kappaleissa *3.1. Ruskeaihoiset suomalaisessa media-  
kuvastossa* ja *3.2. Etnisyys ja ihonväri suomalaisessa televisio- ja elokuvatuotannossa*.  
Maahanmuuton kysymyksiä ja kohtaamisia maahanmuuttajien kanssa on tutkittu sitä vas-  
toin ehkäpä laajemmin, myös elokuvan kontekstissa<sup>6</sup>. Näkökulmani ei kuitenkaan tar-  
kastele hahmoja niinkään maahanmuuttajuuden näkökulmasta, vaan yhdenvertaisen kan-  
salaisen perspektiivistä.

Elokuvan tuotantoprosessi on usein pitkävaiheinen alkaen ideasta ja käsikirjoituksesta,  
päätyen lopulta teatterilevitteiseen muotoonsa. Näin tarkasteltuna elokuvien ajankohtai-  
set teemat ovat levitysvaiheessa saaneet jo julkisessa keskustelussa uusia ulottuvuuksia  
ja sävyjä. Voidaan kuitenkin ajatella, että ne kuvastavat sitä yhteiskunnallista tilaa ja ai-  
kaa, joka on koettu tärkeäksi ikuistaa elokuvalliseen muotoonsa.

Suomalainen elokuva tutkimuskohteena tarjoaa mielenkiintoisen mahdollisuuden tarkas-  
tella näyttelijöiden ja henkilöhahmojen etnisestä homogeenisuudesta poikkeavaa diversi-  
teettiä, sekä sitä miten globalisaatiota ja maahanmuuttoa seuraavia lokaalin yhteiskunnan  
muutoksia sekä ihmisten kohtaamisia tuotetaan ja esitetään populaarin taiteen keinoin.  
Kantasuomalaisesta vaaleaihoisesta ulkonäöllisesti poikkeavien hahmojen kohdalla voi-  
daan esimerkiksi miettiä, esitetäänkö hahmot suomalaisina vai ulkomaalaisina, onko vaa-  
leasta ihonväristä poikkeava aina maahanmuuttaja<sup>7</sup>, vaikuttaako ihonväri hahmon sosio-

---

<sup>5</sup> Väestöliitto, [http://www.vaestoliitto.fi/tieto\\_ja\\_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahan-muuttajat/maahanmuuttajien-maara/](http://www.vaestoliitto.fi/tieto_ja_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahan-muuttajat/maahanmuuttajien-maara/), linkki tarkistettu 13.9.2019

<sup>6</sup> esim. Hiltunen 2016

<sup>7</sup> Rastas, Anna 2013, 158

ekonomiseen asemaan ja mahdollisuuksiin toimia sosiaalisessa tilassa. Toimiiko perinteiseksi suomalaiseksi mielletystä poikkeavat ihonvärit ja etnisyydet toiseuttavina tai ”lisämaustetta, väriä ja eloisuutta”<sup>8</sup> tuottavina elementtinä?

Rajoja ja rajojen asettamisen teemaa tarkastellaan usein vähemmistöryhmistä käytävässä keskustelussa ja ne paikantuvat niin alueellisiin rajoihin ja liikkumiseen kuin myös ruumiillisuuteen ja kulttuuriin. Miten rajojen vetäminen ja rajoitukset toteutuvat elokuvallisessa kerronnassa ja onko eroja havaittavissa eri henkilöhahmojen välillä tai heidän toimijuudessaan? Miten rajat muodostuvat ja kuka niitä määrittelee? Millaisiin tiloihin hahmot sijoitetaan ja millaista liikkuvuutta heillä on toisaalta tilassa ja toisaalta laajemmin yhteiskunnan tilarakenteissa?

Tila ja aika tuntuvat nykyisen teknologian, viestinnän nopeutumisen ja sosiaalisten yhteyksien kehityksen myötä tiivistyneen maailmanlaajuisesti. Samalla käsitykset lokaalista ja globaalista eivät ole enää irrallisia ja stabiileja, vaan suhteutuvat keskenään monimutkaisten verkostojen kautta. Globaalissa maailmassa ihmiset, raha, viestit ja tavarat liikkuvat uudella tavalla. Kuitenkin vain harvat pääsevät nauttimaan liikkumisen helpotumisesta. Jälkikoloniaalisessa maailmassa entiset (ja nykyiset) kolonisoijat näyttävät hyötyvän historiallisista ja alueellisista valtasuhteista ja liikkumisen helpottumisesta. (Massey 2008, 17 -22). Materiaalisen kulttuurin tuotteet liikkeessä olevassa maailmassa, kuten elokuvat, eivät ainoastaan kerro ihmisistä, vaan ne toimivat myös eräänlaisina tutkimuksellisinä tietolähteinä maailman tilasta (Kuusela 2013, 111).

Millaista muutosta Suomessa, suomalaisessa yhteiskunnassa, kulttuurissa ja taiteessa, politiikassa, lokaalissa, ihmisissä ja heidän identiteeteissään ja arvomaailmoissaan tapahtuu, kun ylirajainen liikkuvuus muualta kohdistuu enenevässä määrin kohti pohjoista? Ja toisaalta, miten elokuva materiaalisen kulttuurin (taloudellista voittoa tavoittelevana) tuotteena ilmentää ”sosiaalisia funktioita”, ”ohjaa sosiaalisia suhteita” ja ”antaa symbolisia merkityksiä inhimilliselle toiminnalle” (Kuusela 2013, 112). Näin ajateltuna kotimaisella elokuvalla on aktiivinen yhteiskunnallinen rooli luodessaan kuvaa vähemmistöihin kuuluvista, heidän positioitumisestaan yhteiskunnassa ja heidän kohtaamisistaan ”valtaväestön” kanssa.

---

<sup>8</sup> bell hooks 1992

Tutkielmassani keskityn tilallisuuteen sosiaalisten kohtaamisten ympäristönä. Tilat toimivat risteyminä toimijoille, identiteeteille, vuorovaikutukselle, merkityksille ja suhteille. Tilat ovat paikkoja, joissa neuvotellaan valtasuhteista, yhteiskunnallisesta asemasta, kulttuurista ja identiteeteistä. Tällä tavoin ajateltuna tilallisuus toimii ajalle historiallisena tilan kontekstina ja alustana sosiaalisiin suhteisiin ja kohtaamisiin, joissa kertomusten tapahtumat ja kohtaamiset muuttuvat todellisiksi, ja jotka linkittyvät, järjestyvät, limittyvät ja kerrostuvat ajalliseen tarinoiden arkistoon. (Massey 2008, 28 – 30)

Myös tila-ajan tiivistymiseen liittyy kiinteästi käsitys ”marginaalien saapumisesta keskusta”, eli muualta tulleiden muuttaminen niin kutsuttuihin ensimmäisen maailman maihin ja kaupunkeihin. Doreen Massey kuitenkin väittää, että todellisuudessa ”marginaalit eivät ole saapuneet keskukseen, sillä moderniteetin uutta tarinaa kertovat ne, jotka olivat valmiiksi jo keskuksessa tai päässeet ajan myötä hivuttautumaan sinne. Marginaalit on pidetty tiukasti keskuksen ulkopuolella”. (Massey 2008, 119)

Tällaisen näkökulman kautta onkin kiinnostavaa tarkastella sitä, kuka tarinaa kertoo ja mistä näkökulmasta, millaisissa yhteiskunnallisissa asemissa hahmot esitetään, millaisissa tiloissa he liikkuvat ja pohtia tarkemmin miksi heidät on sijoitettu asumaan joko lähiöihin tai pois pääkaupunkiseudulta. Ruskeaihoisten pääosanesittäjien tarkastelun teki hankalaksi se, että useimmat elokuvista oli kuvattu kantasuomalaisen näkökulmasta. Tämä vaikutti esimerkiksi analyysin kohtausten valinnassa, joissa pyrin löytämään niitä kohtaamisia, jotka olivat merkityksellisiä ruskeaihoisen pääosanesittäjän näkökulmasta.

Tutkimukseeni valituissa elokuvissa on kolme pääosan hahmoa (*Jos rakastat*, *Muutoksii*, *Saattokeikka*), jotka määritellään maahanmuuttajataustaisiksi. Tällä tarkoitan sitä, että hahmon vanhemmat ovat maahanmuuttajia ja hahmo on siten toisen polven maahanmuuttaja. Yksi hahmoista (*Leijonasydän*) on maahanmuuttajataustaisen isän ja kantasuomalaisen äidin lapsi. Viidennen hahmon (*Vuosaari*) tausta ei tule elokuvassa ilmi.

Suomalainen kansallisuus nähdään perustuvan oletukseen, jossa kansan alkukoti on sijainnut maaseudulla, ja jossa sukupuolten tasa-arvo on muodostunut agraariyhteisön työnjaon kautta (Lempiäinen 2002, 24). Suomalaiselle perinteiselle elokuvalle on ollut merkityksellistä ihmisen ja luonnon tai maaseudun välisen suhteen kuvaaminen, jossa

luontoon ja maaseudulle pyrittiin palaamaan yhä uudelleen joko fyysisesti tai mielikuvien avulla. Tuo paikka edusti eräänlaista kansakunnan yhteistä alkukotia ja olemisen autenttista tilaa, joka muovautui myyttiseksi ja nostalgiseksi kulttuurisen muistin paratiisiksi. (Toiviainen 2002, 99, 101).

Suomalaisessa elokuvassa kaupungin ja maaseudun suhde näyttäytyy useimmiten maaseudun ja urbaanin pääkaupungin, Helsingin välisenä suhteena, ja muodostaa merkittävän elokuvahistoriallisen narratiivin (Celli 2011, 29, 41). Kaupunkitilaa voidaan ajatella nykyajan, sosiaalisen ja yhteiskunnallisen järjestyksen ja hierarkian tiivistymänä, jossa maantieteellisesti katsottuna keskustat ilmentävät vallan keskittymistä ja lähiöt heikkosaisuuden sulatusuuneja.

Sekä maahanmuuttajataustaiset hahmot että *Vuosaaren* hahmo on sijoitettu asumaan helsinkiläiseen lähiöön. *Leijonasydämen* päähenkilö asuu äitinsä kanssa isoäitinsä omistamassa vanhassa puutalossa pienessä kaupungissa. Asuinalueen merkitys korostuu tutkielmassani suhteessa henkilön sosioekonomiseen positioitumiseen. Tilallisuuden näkökulmasta asuinalue määrittää myös sitä, mikä on ikään kuin henkilön oman päivittäisen olemisen aluetta ja lähtöpiste liikkeelle. Perspektiiviksi tällaiselle liikkumiselle näyttäisi muotoutuvan lähiökeskeisyys: liike lähiöön, sen sisällä ja sieltä ulos. Lähiökeskeisyyteen poikkeuksen tekee *Leijonasydämen* hahmo, joka eroaa myös perhetaustansa vuoksi muista hahmoista: hän on etnisesti puoliksi vaaleaihoinen suomalainen ja puoliksi ruskeaihoinen maahanmuuttaja.

Elokvien tuottama ajan ja tilojen suhde toimii sosiaalisten kohtaamisten areenana, jossa hahmoille määritetyt intersektionaalisesti limittyvät osatekijät luovat kohtaamisiin jännitteitä. Pyrin käsittelemään monikulttuurisuuden käsitettä kriittisesti<sup>9</sup> ja pohtimaan, millaisia muita käsitteitä olisi mahdollista hyödyntää puhuttaessa etnisesti ulkonäöltään toisistaan poikkeavista ihmisistä, sillä fyysinen ulkonäkö ja kulttuuri eivät ole kiinteässä suhteessa toisiinsa. Annabelle Sreberny (2005) on tarkastellut median henkilöahmoja siten, ettei hän määrittele hahmoja pelkästään kulttuurin tai etnisen ryhmän perusteella, vaan nostaa esille myös hahmon muut piirteet ja toimijuuden kulttuurin ja ulkonäön rinnalle.

---

<sup>9</sup> Lisää kriittisestä monikulttuurisuuden tarkastelusta esim. Kellner, Douglas 1995, 93 – 101

Tutkimukseni kannalta tällaisia identiteettiä määrittäviä tekijöitä kulttuurin ja etnisyyden lisäksi ovat sukupuoli, ikä, kansalaisuus ja sosioekonominen asema.

Käytän tutkielmassani tutkimieni päähenkilöiden määritelmänä termiä *ruskeaihoinen*. Olen lainannut käsitteen verkkosivustolta *Ruskeat tytöt*<sup>10</sup>, joka määrittelee ”ruskeiksi” kaikki ne Suomessa asuvat, jotka eivät mahdu valkoisuuden ja suomalaisuuden muottiin. Tutkielmassani tarkoitan ruskeaihoisella kuitenkin lähtökohtaisesti ihonväriä, joka on sidoksissa geneettiseen perimään. Tällä tavoin pyrin tekemään tietoisien eron käsitteisiin *tummaihoisen* ja *musta*, joita käytetään tieteellisessä tutkimuksessa usein rodun määrittämisissä ja kysymyksissä. Lisäksi näen *rotu* -sanankäytön jo itsessään ongelmallisena puhuttaessa ihmisistä, sillä suomenkielessä sillä viitataan usein eläinlajien biologisiin rotuihin<sup>11</sup>, ei sosiaaliseen konstruktion. Valinnoillani pyrin tekemään eroa niihin historiallisiin ja ideologisiin perinteisiin, jotka jaottelevat ihmisiä fyysisten piirteiden perusteella hierarkkisiin kategorioihin sisällyttäen tällaiseen jaotteluun usein muitakin ihmistä määrittäviä piirteitä, kuten kulttuurin, käyttäytymisen ja niin edelleen.<sup>12</sup>

Tämä tutkielma pyrkii havainnoimaan sitä, miten ihonvärin ja etnisyyden suhdetta toimijuuteen rakennetaan ja esitetään suomalaisessa yhteiskunnassa suomalaisen elokuvan keskiössä. Rodullistamisella tarkoitetaan sitä, että henkilölle annetaan erilaisia sosiaalisia arvoja hänen ulkonäkönsä nojaten. En käytä tällaista ihmiskäsitystä oman eettistieteellisen näkökulmani lähtökohtana, vaikka aineistoni taustamateriaalissa tai aineiston elokuvissa näin toimittaisiin. Pohdintaosuudessa pyrin hahmottamaan niitä keinoja, joilla ihmisten yhdenvertaisuutta suomalaisessa elokuvassa voitaisiin edistää. Näkökulmani tutkimusaineistoon on siten pikemminkin feministinen ja antirasistinen pyrkiessäni avaamaan ihonväriin sidottuja oletuksia, sekä niiden varaan rakentuneita medioituja positioitumisia.

Tutkielmani on teoriapainotteinen, mikä havainnollistuu lukujen ja kappaleiden pituuksissa. Aineistoanalyysini tuottaa uutta tietoa elokuvien toisteisista teemoista, mutta toimii

---

<sup>10</sup> <https://www.ruskeatytot.fi>, linkki tarkistettu 6.2.2020

<sup>11</sup> Suomen kuvalehti, <https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kotimaa/olenko-sittenkin-rasisti-kuusi-kysymysta-rodusta/>, linkki tarkistettu 6.2.2020

<sup>12</sup> Tutkimuskohteen nimeäminen oli hankalaa, sillä erilaiset kategorisoinnit tuottavat erilaisia yhteyksiä historiaan ja ympäröivään maailmaan sekä väistämättä asemoivat kohteensa osaksi näihin kytkeytyviä määrittäjiä. Kategorisoinnin vaikeudesta esim. Rastas, Anna (2013)

myös ikään kuin ”todistusaineistona” historian suhteesta nykyaikaan. Näen tällaisen lähestymistavan tarkoituksenmukaiseksi aikana, jolloin merkitykset näyttävät toisaalta alati muuttavan muotoaan jatkuvassa liikkeessä, mutta toisaalta hakevan oikeutustaan ja voimaansa jostain historiallisesta ja pysyväksi mielletystä.

Kappaleessa 2. *Teoreettinen viitekehys – jälkikoloniaalinen tutkimus* tarkastelen jälkikoloniaalisen tutkimuksen pääpiirteitä ja mahdollisuuksia kulttuurintutkimuksen kentällä. Alaluvussa 2.1. *Toimijuus ja tilat* lähestyn tilallisuuden käsittämistä osana liikkuvaa maailmaa ja eteenpäin kulkevaa aikaa. Alaluvussa 2.2. *Muuttuva Suomi ja osallisuus yhteiskunnassa* siirrän katseen Suomalaisen yhteiskunnan kontekstiin ja alaluvuissa 2.2.1. *Kansalaisuus, kieli ja nimeämisen politiikka* sekä 2.2.2. *Kulttuurista ja monikulttuurisuudesta* tarkastelen etnisyyttä ja kulttuuria suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa, ja alaluvussa 2.3. *Ruumiillisuuden intersektionaaliset ulottuvuudet* liitän ruumiillisuuden ja ihonvärin osaksi kulttuurista neuvottelua yhteiskunnallisen osallisuuden kontekstissa.

Tarkastelen populaarin elokuvan osaa yhteiskunnallisena toimijana ja osallisuuden mahdollistajana kappaleessa 3. *Populaari elokuva ja viihde osallisuuden rakentajina*. Liitän ruumiillisuuden yhteiskunnallisen ja kulttuurisen neuvottelun kohteeksi alaluvussa 3.1. *Ruskeaihoisten paikantumiset suomalaisessa mediakuvastossa* ja suomalaisen liikkuvan kuvan sekä mediatutkimuksen kontekstiin kappaleessa 3.2. *Etnisyys ja ihonväri suomalaisessa televisio- ja elokuvatuotannossa*.

Aineistoanalyysissä esittelen ensin analyysimetodini ja siirryn sitten tarkastelemaan ruskeaihoisten hahmojen paikantumista suomalaisessa yhteiskunnassa ja elokuvassa alaluvussa 4.1. *Ruskeaihoisten intersektionaalinen paikantuminen aineiston elokuvissa*, ja elokuvien tilallisuutta alaluvussa 4.2. *Tilallisuus elokuvissa*. Tilallisuuden luku jakautuu edelleen kolmeen tilallisuuden kategoriaan: 4.2.1. *Kohtaamiset julkisessa ja puolijulkisessa tilassa*, 4.2.2. *Kohtaamiset yksityisen piirissä* ja 4.2.3. *Välitila – yhteinen matka*. Näiden kautta ovat hahmottuneet 4.3. *Elokuvien toisteiset teemat*: 4.3.1. *Riippuvuus*, 4.3.2. *Nautinto* ja 4.3.3. *Nöyryys*. Pohdintaosuudessa pyrin nivomaan yhteen ja tarkastelemaan löydöksiäni teoreettisen näkökulmani kontekstissa.

## 2. Teoreettinen viitekehys – jälkikoloniaalinen tutkimus

Jälkikoloniaalinen tutkimus on verrattain uusi lähestymistapa kulttuurintutkimuksen kentällä. Se keskittyy toisen maailmansodan loppumisen ja siirtomaa-ajan jälkeiseen aikaan. (Kuortti 2007, 147). Tämän tutkimussuuntauksen vaikuttavimpia nimiä ovat Edward Saidin lisäksi Gayatr Chakravorty Spivak, joka on tutkinut strategista essentialismia toimijuuden kannalta, ja Homi K. Bhabha, joka on tutkinut hybriditeettiä, kolonialistista jäljitelyä ja ambivalenssia. Jälkikoloniaalinen tutkimus ei perustu mihinkään tiettyyn teoriaan, vaan sen tavoitteena on tutkia ja tuoda esiin kolonialismin ajan vaikutuksia sen jälkeiseen aikaan, alueisiin, valtioihin ja ihmisiin. Jälkikoloniaalisessa teoriassa painotetaan usein valtapolitiikkaa ja vallan jakautumista, erilaisia alistavia ja pakottavia vallan muotoja suhteessa esimerkiksi ”rotuun”, sukupuoleen, kansallisuuteen, luokkaan tai etnisyyteen. Sillä on yhtymäkohtia feministisen tutkimuksen kanssa, sillä molemmat tarkastelevat alistamisen muotojen paikantumista ja paljastamista. (Kuortti 2007, 145 – 148, 152).

Kulttuurintutkimuksen tutkimusperinteessä on tutkittu erilaisuutta ja erontekoa ihmisten välillä etnisyyden näkökulmasta esimerkiksi orientalismin, toiseuden ja stereotyyppien käsitteiden kautta. Olli Löytty esimerkiksi esittää, että sosiaalinen vuorovaikutus ja representaatiot ovat toiseuden ilmenemisen paikkoja. Hänen mukaansa sosiaaliset kohtaamiset työstävät niitä käsityksiä, joilla tulkitsemme mediaesityksiä ja mediaesitykset puolestaan muokkaavat niitä ennakkokäsityksiä ja mielipiteitä, joiden varassa toimimme sosiaalisissa kohtaamisissa (Löytty 2005, 89).

Omassa tutkimuksessani olen kiinnostunut sosiaalisen vuorovaikutuksen elokuvallisesta representaatiosta, eli siitä, miten kohtaamisia esitetään, mitä ne viestivät ja millaisia kohtaamisen esimerkkejä ne tarjoavat katsojalle. Elokuvatuotannossa ohjaajalla on merkittävä rooli siinä, millaiseksi kohtaukset ja niiden valta-asetelmat muodostuvat. Niihin vaikuttaa tuotannon päätäntävalta siitä, millaiset asiat nähdään tärkeänä vuorovaikutustilanteessa, sen funktiossa ja ratkaisussa sekä mistä näkökulmasta niitä tarkastellaan. Millainen liikkumavara hahmoilla on toimia kohtauksen sosiaalisessa tilanteessa ja sen aikatarakenteessa.

Edward Said on esittänyt orientalismin yhtenä keinona käsitteellistää toiseutta. Hän tutki orientalismin diskurssia lähinnä ranskalaisten suhtautumisessa Lähi-itään ja esitti, että

eurooppalainen kulttuuri pyrki hallitsemaan ja tuottamaan orientin representaatioita. Orientalismista oli hänen mukaansa muodostunut vallan väline, joka määritteli suhtautumista orienttiin. Saidin ajattelussa orientalismi on tietynlainen arkisto, joka tarjoaa ajatusmallin ja välineet käsitellä orientteja ”ilmiönä, jolla on säännönmukaisia piirteitä”. Orientalismi toimii siten erilaisten määritelmien hierarkkisena kokoelmana puhuttaessa ja tehtäessä eroa lännen ja Lähi-idän välillä (Hall 2005, 106 – 107, 116).

Eurooppakeskeisestä näkökulmasta katsottaessa Stuart Hall on todennut, että eurooppalaisia häiritsi muiden yhteiskuntien erilaisuus. Tätä erilaisuutta koetettiin käsittää ja ymmärtää usein stereotyyppien muodostamisen kautta. Hän kuvaa stereotyyppioita ”pahvinukkeiksi”, joissa kohteen, ihmisryhmän tai paikan moniulotteisuus on typistetty yksitaiseksi, pelkistetyksi esitykseksi. Hall tarkentaa stereotypian käsitettä puhumalla ”stereotyypisistä dualismista”, jossa stereotyypillä on ikään kuin kaksi erilaista ja vastakkaisista puolta. Kun maailma Hallin mukaan jaetaan dualismeihin ja sekä ryhmien sisäiset että niiden väliset erot häivytetään, syntyy vaikutelma, että ”muiden” olemus on aina jotain muuta kuin ”meidän”, Hallin sanoin se muodostuu ”sen peilikuvaksi”. (Hall 2005, 117, 122 – 123). Stereotyyppien kautta pyritään siten tuottamaan toisaalta eroja ja toisaalta sitä, millaiseksi määrittelijä näkee itsensä suhteessa toisiin.

Jälkikoloniaaliseen suuntaukseen kiinnittyä myös globaaliuden käsite, joka pohjaa moderniteetin historian ymmärtämisestä laajemmin kuin eurooppakeskeisenä liikkumisena Euroopasta muualle maailmaan. Tällainen tarkastelutapa auttaa ymmärtämään eurooppakeskeisen ajattelutavan syntyä, mekanismeja ja vaikuttavuutta Euroopassa. Eurooppakeskeiselle ajattelulle on ollut ominaista tarinoiden kertominen Euroopan näkökulmasta, alueelta ulospäin suuntautuneiden löytöretkien ja muiden kuin eurooppalaisten maiden ja kansojen löytämisen kautta. Tällaisessa ajattelutavassa tarinan paikantuminen ja sidoksisuus tiettyyn maantieteelliseen sijaintiin on ollut keskeistä sille, miten eurooppalaiset oikeuttivat toimiaan ja niiden paremmuutta alueensa ulkopuolella suhteessa paikallisiin tapoihin ja käytäntöihin. Tällaisia muotoja olivat Masseyn mukaan esimerkiksi kansallismuodon maailmanlaajuinen käytäntö, maailman rajaaminen erillisiin poliittisiin alueisiin ja lopulta kulttuurin ja yhteiskunnan suhde rajattuun tilaan. Eurooppakeskeinen moderniteetti löysi hierarkkisen valta-asemansa väkivallan, rasmin ja sarron kautta. Se ylensi itsensä muiden yläpuolelle ja näki oikeutensa materiaaliin hyötyihin muiden kustannuksella. Massey näkee, että juuri tilallisuuden tarkastelun kautta saadaan näkyviin

moderniteetin olemus, jossa materiaalinen omistamisen ja tuottamisen ajatus muiden kustannuksella, globaalistaminen ja tilallistaminen nostavat keskusteluun hallitsemisen, tiedon tuottamisen ja representaation järjestelmän. (Massey 2008, 107-110).

Pohjoismaiden suhde kolonialismiin ja imperialismiin nähdään usein epäsuorana ja kirjassa *Complying with Colonialism* Mulinari, Keskinen, Irni ja Tuori (2009, 1) tuovat esiin, että pohjoismaat Suomi mukaan lukien osallistuvat erityisesti jälkikolonialistiseen toimintaan osana läntistä maailmaa. Käsitteellä koloniaalinen monimutkaisuus (Colonial complicity) he kuvaavat niitä prosesseja, joilla kolonialistisia kuvastoja, käytäntöjä ja tuotoksia liitetään yhteen kansallisen ja perinteisen kulttuurin kanssa. Tutkimuksessani pyrin avaamaan näitä monimutkaisia prosesseja, joilla tutkimusaineistoni kiinnittyy jälkikoloniaaliseen ajatusmaailmaan.

Kulttuurituotannon, ihonvärin ja etnisyyden näkökulman jälkikoloniaaliseen näkökulmaan tarjoaa esimerkiksi bell hooks (1992), jonka mukaan massakulttuuri ilmentää sitä nautintoa, jota erilaisten ruumiiden ja niiden erilaisuuden tunnistaminen tuottaa. Hänen mukaansa etnisyyttä käytetään usein lähinnä mausteena värittämään valkoista massakulttuuria ja olisikin tarpeen tarkastella sitä, miten ”valkoisten” tuottamaa kaipuuta ja nautinnon täyttymistä toiseutta kohtaan tuotetaan ja esitetään. Massakulttuurin kontekstissa hän näkee imperialistisen nostalgian käyttävän hyväkseen kolonialistista vallan ja kaipuun narratiivista fantasiaa. Hänen mukaansa tällaisen kaipuun juuret ovat alkukantaisessa ajattelussa, jossa ”primitiivisyyden henki” asuu tummissa ruumiissa. Hänen mukaansa esimerkiksi ”valkoisen” nuorison identiteettikriisit helpottuvat, kun ”primitiivinen” korvataan keskittymällä monimuotoisuuteen ja pluralismiin, jolloin toiseus tarjoaa elämää ylläpitäviä vaihtoehtoja. (hooks 1992, 366-367, 369).

Jälkikoloniaalisen elokuvan kontekstissa puhutaan usein elokuvien imperialistisesta tai koloniaalisesta katseesta (Young 1996, 120). Ne liittyvät feministisen elokuvatutkimuksen valkoiseen miehiseen katseeseen, jonka näkökulmasta kamera tarkkailee elokuvan maailmaa, tapahtumia ja hahmoja (Young 1996, 15). Laura Mulveyn mukaan miehisen katseen toteuttama naisen tarkkailu toimii yrityksenä kontrolloida, ymmärtää ja rankaista nautintoa tuottavaa kohdettaan (Young 1996, 16). Siinä missä valkoisen miehen katse tarkastelee heteroseksuaalisia elokuvien naisten ruumiita, jälkikoloniaalinen ja imperia-

listinen miehinen katse tarkastelee ”tummia” ruumiita oman valta-asemansa ja ideologiansa silmin. Frans Fanonin mukaan ”valkoisen miehen” ruumiillisena toiseutena toimii ”musta mies”, joka historian ja taloudellisen asemansa vuoksi on alisteinen (Young 1996, 28 – 29). Näin ollen se toimii peilinä tuottaen valkoiselle miehelle eheän identiteetin. Elokvien koloniaalinen ja imperialistinen katse pyrkiikin kontrolloimaan, ymmärtämään ja rankaisemaan ”mustia” ihmisiä (Young 1996, 50). Valkoisella miehisellä katseella on elokuvahistoriassa ollut lupa katsoa vapaasti, kun taas muiden katse on näyttäytynyt luvattomana (Young 1996, 17-18). Oikeuksista katsoa, katsoa takaisin ja tarkkailla on käyty ja käydään edelleen jatkuvaa neuvottelua.

Ambivalenssilla tarkoitetaan jälkikoloniaalisessa tutkimuksessa kolonisoijan ja kolonisoidun välille muodostuvaa kompleksista puoleensa vetämisen ja toisaalta hylkäämisen samanaikaista sekoittumista, jonka Homi K. Babha näkee juontavan kolonisoidun asemasta, jossa se ei koskaan asetu täysin vastakohtaksi kolonisoijalleen. Hänen mukaansa kolonisoitujen hahmojen ”osallinen” tai ”vastustava” luonne ei siten ole hahmon ominaispiirre, vaan juontuu sen vaihtelevasta suhteesta kolonisoijaan. Ambivalenssin paikantuminen häiritsee kolonisoivan valta-asemaa ja luonnetta tuoden sen omat heikkoudet näkyviksi kolonisoidun hahmossa. (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 200, 10)

Jälkikoloniaalinen teoriakenttä näyttäytyy monitahoisena tutkimusnäkökulmana, jossa toisiinsa linkittyvät ja limittyvät eurooppakeskeinen näkemys alueellisuudesta ja valtiollisista rajoista ja toisaalta ajatus globaaliudesta, vallan jakautuminen ja hierarkkisuus, toiseuttavat stereotyyppit ja dualismi sukupuolen, ihonvärin ja ruumiin etnisten piirteiden näkökulmasta, materialismi ja omistaminen, sekä nostalginen kolonialistissävyinen vallan ja kaipuun fantasia toiseutta kohtaan, jota ruokitaan ja tyydytetään esimerkiksi mediasitysten representaatioilla.

Tarkastelen seuraavaksi yksityiskohtaisemmin tilallisuutta, tilan ja ajan suhdetta osana globaalia, liikkeessä olevaa maailmaa, jossa globaalit ilmiöt paikantuvat maantieteellisesti ja suhteessa jälkikoloniaaliseen aikaan. Nämä ilmiöt näyttäytyvät ja saavat erityisen muotonsa globaalin ja paikallisen kohtaamisessa myös elokuvallisissa muodoissa.

## 2.1. Toimijuus ja tilat

Maantieteen näkökulma aikaan, tilaan ja toimijuuteen on tutkielmani kannalta merkityksellinen, sillä tutkimusaineistoni rajautuu tietyntyyppisiksi ajanjaksoiksi tuotettuihin ja ilmestyneisiin elokuviin, joiden tapahtumat sijoittuvat merkityksellisen maantieteellisen alueen sisälle. Näkökulma tekee näkyväksi alueen toimijoiden väliset valtasuhteet ja liikkumatilan. Se myös paljastaa sosiaalisten kohtaamisten tapahtumapaikat ja miten nuo kohtaamiset ovat linkittyneet laajempiin poliittisiin ja sosiaalisiin mielikuviin. Elokuva on fiktiivistä tarinankerrontaa, jossa kohtausten, kohtauspaikkojen, näyttämöllepanon, kuvakulmien ja puheenvuorojen kautta luodaan medioitua, kuvitteellista todellisuutta. Tuo todellisuus on kuitenkin aina tuotettua ja siten heijastelee käsikirjoittajan, ohjaajan, rahoittajien ja oletetun katsojakunnan intressejä.

Maantieteilijänä parhaiten tunnettu Doreen Massey on tutkinut aika-tila-tiivistymää maantieteen, globaaliuden ja paikan tunnun näkökulmasta. David Harveyn ajattelussa maantieteeseen yhdistyy selkeästi viestinnällinen ulottuvuus, jossa maantieteelliseen näkökulmaan liittyvät tuotetut mielikuvat. Molemmat tutkijat painottavat kapitalismin ja pääoman vaikutusta maantieteelliseen liikkeeseen ja liikkumiseen ja nostavat sen keskeiseksi liikkumista edistäväksi tekijäksi. Liikkeen voi kuitenkin hahmottaa vain tarkastelemalla sen vastaparia, pysyvyyttä (Kuusela 2013, 116), jolloin tilallisuus ja tilat, sekä pysyväksi mielletty kansalliskulttuuri asettuvat kriittiseen tarkasteluun.

Masseyn mukaan tilan ja tilallisuuden käsittämiseen ja määrittelyyn on useita erilaisia vaihtoehtoja, jotka limittyvät ja tekevät eroa toisistaan. Tilan ja ajan käsitteitä taas tarkastellaan joskus erillisinä ja joskus samanaikaisina ja toisiinsa kietoutuneina. Tila mielletään usein pysähtyneeksi, vastakkaiseksi elementiksi jatkuvassa liikkeessä olevalle ajalle. Aika luo tilalle kuitenkin sen tilallisen erityisyyden ja merkityksen ja toisaalta tila auttaa hahmottamaan ja käsittämään ajallisia jaksoja. Tilan voi nähdä ajassa elettyinä käytäntöinä, tilallisena olemisen ulottuvuutena. Massey painottaa, että tilallisessa ajattelussa sijainnilla on merkitystä, sillä se määrittää tilan ja sen rajojen, ajan ja toimijoiden keskinäisiä valtasuhteita. Sijainnin politiikassa ajatus tilan jakautumisesta keskus-periferia-marginaali -ulottuvuuksiin saa näkyviin ajan tilallisen valta-asetelman. (Massey 2008, 34 – 36).

Tilan ja ajan suhdetta tarkastellaan Massey'n mukaan usein vastakkainasettelun näkökulmasta, jossa vain toinen osapuoli voidaan määritellä positiiviseksi, jolloin toinen nähdään aina suhteessa ensimmäiseen. Tällainen rinnakkain asettaminen paljastaa ensimmäisen osapuolen puutteet. Aika sijoitetaan Massey'n mukaan dikotomisessa tutkimuksessa ensimmäisen asemaan, jolloin tilaa tarkastellaan usein suhteessa aikaan. Aikaan taas hänen mukaansa liitetään sellaisia määritelmiä kuten muutos, liike, historia, dynamismi, edistys, sivilisaatio, tiede, politiikka ja järki. Tilaa kuvataan näiden puuttumisen kautta. Aika nähdään merkitsijänä, tila poissaolevana ja puuttuvana, liikkumattomana, uusintavana, nostalgiana, tunteena, estetiikkana ja ruumiina. (Massey 2008, 43 – 44).

Tällaisen näkökulman kautta, jossa historiallinen aika asetetaan valtaapitävään asemaan ja tila siitä riippuvaiseksi, aika määrittää tilan olemassaoloa ja luonnetta. Tarkasteltaessa tutkimusaineistoani tällaisen näkökulman kautta historiallinen ajallisuus ja tuona aikana tapahtuneet muutokset ja tapahtumat, alueen väestö ja sen ajan saatossa muovautuneet käytännöt kiinnittyvät alueen luonteeseen ja antavat sille tietynlaisen merkityksen. Tilan suhde aikaan kuitenkin paljastaa tuon ajan puutteet.

Kappaleessa 2.2. *Muuttuva Suomi ja osallisuus yhteiskunnassa* taustoitan lähiötä tilana, joka on muuttanut merkitystään syntyajoiltaan tullessa 2000-luvulle. Alueet, jotka rakennettiin teollisuuden kehityksen ja maalta kaupunkiin muuton huippuaikoina ovat 2000-luvulle tullessa enenevässä määrin kasvavan työttömyyden ja Suomen ulkopuolelta maahan muuttaneiden asuinalueita. Ajassa tapahtuneet talouden heilahtelut ja toisaalta maahanmuutto ovat muovanneet tilaa ja sen merkitystä uudenaikaiseksi. Aika liikkeenä ja tila seisahtuneena saavat uudenlaista merkitystä, kun tarkastellaan tilassa tapahtuneita sosiaalisia ja väestöllisiä muutoksia.

Harvey'n tieteellinen ajattelu mielletään historiallismaantieteelliseksi ja materialistiseksi tulkinnaksi postmodernista yhteiskunnasta. Hänen tulkintansa mukaan aiemmat teoriat painottivat pitkälti muutosten tapahtumista ajassa. Hän nostikin tutkimuksen keskiöön tilalliset suhteet, jotka ovat vaikuttaneet keskeisesti historiaan. Tilallisuuden käsitettä hän tarkasteli lähinnä järjestelmänä, jolla oli symbolisia, taloudellisia ja poliittisia ulottuvuuksia. Tällöin tilallisuuden pystyi hahmottamaan valtasuhteisena, yhteiskunnallisena ja poliittisena prosessina. Yksilön näkökulmasta aika ja tila muovautuvat tajunnaksi menneestä, nykyisestä ja tulevasta. Median esitykset vaikuttavat osaltaan mielikuvaan yksilön

paikasta ajassa, tilassa ja yhteiskunnassa. (Salovaara-Moring 2004, 188 – 189). Tällaisen tilallisen näkökulman kautta Suomen maantieteen; maaseudun ja kaupunkirakenteen mediarepresentaatiot osaltaan tuottavat ja vahvistavat niitä mielikuvia, joissa ”erinäköisiä” hahmoja esitetään ja joissa he ikään kuin liikkuvat luontevasti.

Ei ole siten yhdentekevää, millaisena median esitykset kuvaavat yksilön paikkaa ajassa, tilassa ja yhteiskunnassa. Toisteisilla kuvauksilla voidaan vakiinnuttaa ja jähmettää erilaisia yhteiskunnallisia tiloja, rakenteita, valtasuhteita ja positioita. (Kuusela 2013, 116 – 117). Toisaalta yksittäisillä kuvauksilla voidaan myös nostaa esiin yhteiskunnan epäkohtia. Tällainen epäkohtien esille nosto saattaa julkiseen keskusteluun aiheita, joista ei ehkä muuten käytäisi keskustelua. Toisaalta tietynlaisten epäkohtien esille nosto myös vahvistaa niiden olemassaoloa asettaessa ne omaan valtasuhteeseen positioonsa, varsinkin silloin, jos korjaavaa toimintaa ratkaisun löytymiseksi ei esitetä. Samanlainen tai toisiaan mukaileva toisto useissa mediaesityksissä vahvistaa kyseisen ilmiön olemassaolon ja ikään kuin juurruttaa sen oikeutuksen, ajallisen, tilallisen ja yhteiskunnallisen aseman.

Tilaa voidaan tarkastella subjektiivisten erojen, kuten sukupuolen, etnisyyden ja kulttuurin kautta. Tällöin tilan ja sen toimijoiden keskinäiset suhteet ja suhteiden valta-asetelma sekä dynamiikka saadaan näkyviin. Jos erot nähdään vain dikotomisina, päädytään kuitenkin tilanteeseen, jossa eron näkyväksi tekeminen näyttäytyy vastakohtana ja siten vastustaa muutosta vallitsevaan tilanteeseen. Tällöin vallitsevalle sosiaaliselle järjestykselle on hankala löytää hyväksyttäviä vaihtoehtoja, kun Nancy Jayn sanoin ”vallitsevalle järjestykselle ainoaksi vastapariksi nähdään epäjärjestys”. Kuten tila, myös nainen ja feminiininen nähdään usein puuttuvana, aina suhteessa ensimmäiseen. (Massey 2008, 43 – 45). Dikotomisesta vastakkainasettelusta on vaikeaa päästä eroon, sillä jo oma tutkimuskysymykseni tarkastelee sitä, miten juuri ruskeaihoiset on asemoitu elokuvissa osaksi yhteiskuntaa. Näenkin tärkeäksi tarkastella niitä elokuvalliseen muotoon tuotettuja kohtaamisia, joilla olisi potentiaalia yhdenvertaiseen esittämiseen ja dialogiin.

Masseyn ajattelun mukaan sukupuolittuneisiin identiteetteihin liittyvät tekijät muovaavat paikan tuntua ja sen kokemista (Massey 2008, 27 – 23). Myös Suvi Keskinen ja Jaana Vuori ovat kirjoittaneet, että sukupuoli, ”rotu” ja etnisyys eivät ole yksioikoisia ja staattisia määritelmiä, vaan niiden merkityksistä käydään jatkuvaa neuvottelua. Heidän mukaansa kohtaamisten arkiset tilat, kuten koulu, koti ja asuinympäristö ovat merkittäviä ja

samanarvoisia merkitysten neuvottelutiloja kuin yhteiskunnalliseen valtaan liitetyt instituutiot ja toimijat. (Keskinen & Vuori 2012, 8). Merkitykset rakentuvatkin siten niin eletyssä jokapäiväisessä elämässä kuin poliittisten päätösten ja toimeenpanon kautta julkisen ja yksityisen tilan areenoilla. Näiden arkisten kohtaamisten ja kohtaamistilojen esittäminen elokuvissa niin ikään sekä rakentaa että ylläpitää käsityksiä kohtaamisten valtasuh-teista erilaisissa, jokapäiväisissä tiloissa.

Aineiston elokuvat kuvaavat näitä arkisia kohtaamisia, joissa neuvotellaan niin etnisyyden kuin sukupuolenkin merkityksistä ja asemasta yhteiskunnassa. Elokuvallisessa muodossa ne tarjoavat katsojalle esimerkin, mallin ja kokemuksen etnisistä ja sukupuolittuneista kohtaamisista. Ei siten ole merkityksetöntä millaisia valtasuhteisia asetelmia ja toimijuutta kohtaamisissa tuotetaan. Tuotannon näkökulmasta vaaleaihoisen suomalaisen näkökulman lisäksi tulisikin tarkastella laajemmin sitä, millaisia toimijuuden malleja kohtaamiset tarjoavat vähemmistöryhmien edustajille. Elokuvien kohtaamisten tilat kertovat siitä, millaista käytöstä minkäkin laisissa tiloissa ”erilaisilta” ihmisiltä odotetaan ja voidaan hyväksyä ja ohjaavat siten toimijuuden rajoja yhteiskunnan tilarakenteessa.

Harveyn ajattelussa ajalla on vahva taloudellinen ja tuotannollinen ulottuvuus. Viestinnän näkökulmasta viestin erilaiset esittämismuodot muodot, kuten vaikkapa kirjapaino, maantieteelliset kartat ja valokuvaus asemoivat kokemuksellisuuden tilaan ja aikaan ja tekivät siitä ”hallittavan, liikuteltavan, varastoitavan ja vaihdettavan”. Harveyn mukaan jo ”valistuksen ajan hallitsijat ymmärsivät, että ”tilan tuottaminen oli poliittinen ja taloudellinen hallinnan muoto”. Hän näki valistuksen ajan päättyneen 1850-luvulla monien Euroopan valtioiden talouskriisiin, jota hän kuvaa ” ensimmäiseksi kapitalistisen järjestelmän ylituotannosta johtuvaksi lamaksi”. 1910 luvulta modernisoituvia maita kuvattiin teollisen tuotannon liukuhinaistumisena. Sotien jälkeinen jälkimoderni aika muokkasi ja organisoii tilaa ja aikaa kapitalismin kautta, jolloin ylikansalliset prosessit loivat globalisaation ulottuvuuden markkinoille, politiikalle, kulttuurille ja viestinnälle. (Salovaara-Moring 2004, 189-194). Harveyn ajatteluun nojaten myös elokuvat toimivat tuotettuina tiloina, joiden kopioita esitetään useissa elokuvateatterissa, ja jotka ovat ostettavissa, lainattavissa, ladattavissa tai katsottavissa esimerkiksi internetissä.

Massey liittää globaaliuden käsitteen aikaan ja paikkaan ja puhuu tässä yhteydessä tilaajan tuottamasta ”maailmanlaajuista paikan tunnusta”. Hän kuvaa nykyistä aikakautta termeillä ”asioiden nopeutuminen ja kaikkialle leviäminen” kutsuen vaihetta ”aika-tila-tiivistymäksi”, jossa liike, kommunikaatio ja sosiaaliset suhteet määritellään yli valtioiden rajojen. Massey esittää kirjallisuuden käyttävän aikakaudesta sellaisia termejä kuin ”kiihtyminen”, ”maailmankylä”, ”tilallisten esteiden ylittäminen” ja ”horisonttien repeytyminen”. Myös Massey näkee, että ajan ja tilan lisäksi kapitalismi on nostanut pääoman tärkeäksi tilaa ja aikaa määrittäväksi tekijäksi, jolla on vaikutusvalta määrittää kokemustamme tilasta. Hän pitää merkittävänä huomiona sitä, että kaikki eivät hyödy aika-tilatiivistymästä: pääoma ja valta liikkuvat globaalissa maailmassa vapaammin, kun taas muiden liikkumista rajoitetaan ja pyritään hallitsemaan. Masseyn mukaan aika-tila-tiivistymä suosii siten jo vauraita alueita ja heikentää ja asemoi paikoilleen köyhempiä. Sillä on siten osaa sosiaalisten ja taloudellisten erojen kasvattajana. (Massey 2008, 17 – 19).

Aineistossani yhdistyy kaupallinen, voittoa tavoitteleva mediatuote ja mediasisältö, jossa käsitellään suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin ajatuksia usein kolonialismin jälkeisen globalisaation myötä Suomeen tulleista ihmisistä. Näissä esityksissä pohditaan usein siten sitä, miltä suomalaisista tuntuu kohdata ”vieras” omalla maaperällä. Tällainen näkökulma rajaa ulkopuolelleen usein pohdinnan kohteen omat ajatukset ja tunteet ja vahvistaa siten kansallista ja kollektiivista mielikuvaa. Se myös häivyttää niitä käsityksiä, joiden mukaan ”erilaiset” ihmiset voisivat olla aivan yhtä lailla suomalaisia kuin valtion rajojen sisällä kauemmin eläneet ”etnisesti yhtenäiset” ryhmät.

Masseyn mukaan aika-tila-tiivistymä tuottaakin epävarmuutta paikkojen merkityksistä ja ihmisten suhteista niihin (Massey 2008, 17). Se häivyttää paikallisuuden ja sen erityispiirteet liikkeen keskellä. Tällaista ajattelutapaa vastaan asetetaan usein nostalginen käsitys aikakaudesta, jossa paikat näyttäytyvät pysyvinä ja niiden asukkaat kiinteinä ja homogeenisinä yhteisöinä (Massey 2008, 18). Massey kuvaa paikan ja paikallisuuden tunnetta turvapaikaksi kaaoksen keskellä, joka tarjoaa pysyvyyttä, vakautta ja ”ongelmaton identiteetin”, jolloin ”paikka ja paikallisuus toimivat todellisten tapahtumien pois suuntautuvan romanttisen paon kiinnekohtina” (Massey 2008, 24 – 25).

Paikoilla ei Masseyn mukaan ole vain yhtä historiallista tai etnistä identiteettiä, vaan ”paikan tuntu” muovautuu subjektiivisesti (Massey 2008, 25). Hän määrittelee, että paikan

erityisyys syntyy sen sisäisen historian sijasta ennemminkin sosiaalisten suhteiden ja vuorovaikutuksen verkostoista ja niiden risteyksissä, kohtaamispaikoissa, jotka ovat ennemminkin ulospäin suuntautuvia hetkiä kuin sisäänpäin rajattuja ja staattisia alueita. Paikasta ja hetkestä tulee tällöin ainutkertainen paikallisten ja globaalien suhteiden risteys, joka luo paikan historian ja vuorovaikutuksen kohdatessa uusia erityisyyksiä. (Massey 2008, 29 – 31)

Myös Harvey ajattelussa tila toimii lähtökohtana ”kokemukselle, havainnoille ja kuvitteellisen ymmärtämiselle, jossa määriteltiin yhteiskunnallisia valtasuhteita”. Hän näkee tilallisuuteen liittyvät aineelliset käytännöt ”fyysisinä ja materiaalisina virtoina, jotka vahvistavat talouden tuotantoa ja yhteiskunnan sosiaalista järjestystä”. Tilan esityksistä ja esittävästä tilasta puhuessaan hän mainitsee elokuvat, median ja populaarikulttuurin tuottamat ”mielikuvien maisemat”, joilla on voimaa luoda uusia merkityksiä tai mahdollisuuksia tilallisuuden käytäntöihin. Tilalliset käytännöt hän jakaa ”kokemuksiin, havaintoihin ja mielikuvitukseen”, jotka pohjaavat sosiaaliin, poliittisiin ja kulttuurisiin tilaan liittyviin käytäntöihin. Nämä hän jakaa edelleen neljään luokkaan, jotka ovat: pääsy ja etäisyys, tilan omistusoikeus ja käyttö, tilan hallinta ja kontrolli ja tilan tuottaminen. (Salovaara-Moring 2004, 195 – 197)

Mediaesitykset ylläpitävät, muovaavat ja konkretisoivat tapahtumia, jotka tallentuvat kuvaamaan yhteiskuntaa ajassa ja tilassa. Elokuva mediaesityksenä voidaan myös itsessään pitää hallittuna tilana, joka on tuotettu, jonka levitystä kontrolloidaan ja joka toisaalta liikkuu muuttumattomana ajassa. Paradoksaalisesti se liikkuu ”esineenä” usein globaalisti ylittäen valtiorajat, kertoessaan tarinoita niistä, joilla ei ole mahdollisuutta liikkua (Kuusela 2013, 110 – 111). Toisten alisteiset asemat tuottavat siten valtaa ja pääomaa tuottajilleen elokuvallisen ”esineen” muodossa. Nämä elokuvat rajaavat oman tilansa sisäpuolelle tuotannon määrittelemän ja tuottaman sisällön ja jättävät ulkopuolelleen muun. Aika kuitenkin muuttaa niitä käsityksiä, joilla elokuvaa katsotaan ja miten siihen suhtaudutaan, sekä elokuvaa vuosikymmenten saatossa vaihtuvan yleisön. Voidaankin ajatella, että elokuva on omanlaisensa tila-aika, joka luo ajallisuuteen merkitysisältöjä, jotka seuraavat ja kontekstoivat tulevaisuuden mediasisältöjen merkityksiä.

Seuraavaksi tarkennan näkökulmaani kohti Suomea ja suomalaisen yhteiskunnan tilaajassa tapahtuneita yhteiskunnallisia muutoksia.

## 2.2. Muuttuva Suomi ja osallisuus yhteiskunnassa

Elokuvien kuvaama yhteiskunta, ihmiset ja heidän toimijuutensa kohtaamisissa ammentavat vaikutteita suomalaisen yhteiskunnan sosiaalisista, väestöllisistä, taloudellisista, tilallisista ja ajallisista muutoksista. Tuo tila-aika sekä sen sisäiset ja siihen vaikuttavat valtasuhteet ja tapahtumat luovat sen viitekehyksen, johon myös elokuvien henkilöhahmot on positioitu.

Suomea ja Pohjoismaita on pidetty yleisesti hyvinvointivaltioina, joissa sosiaalinen eriarvoisuus, tuloerot ja alueelliset eriytyneisyydet ovat pieniä. 1990-luvun lama toimi hyvinvointivaltion eräänlaisena käännekohtana, jonka myötä tuloerot kasvoivat, työttömyys lisääntyi ja sosiaaliset terveyserot lisääntyivät. Globalisaatio ja muun maailman tapahtumat vaikuttivat yhä enemmän myös Suomeen ja suomalaisen yhteiskunnan tilaan. Maailman epävakaa talouskehitys ja globaalien ja lokaalien työmarkkinoiden rakenteelliset muutokset näkyivät myös Suomessa sosiaalisissa eroissa. Perinteiset teollisuustyöpaikat vähenivät työprosessien automatisoituessa ja työpaikkojen siirtyessä halvempiin tuotantomaihin. Työelämä eriytyi koulutusta ja spesifiä osaamista vaativiin korkeapalkkaisiin työpaikkoihin ja matalapalkkaiseen palvelualaan. Muutos ja eriytyminen työelämän rakenteissa heijastui väestöryhmien sosiaalisiin eroihin työttömyytenä ja epävakaina työsuhteina. (Stjernberg 2015, 548)

90-luvulta lähtien Suomen alueellisissa eroissa on kiinnitetty huomiota maan eri osien ja kaupunkien välisiin eroihin, kasvukeskuksiin ja hiljeneviin seutuihin. Kasvukeskukset ovat onnistuneet hyödyntämään globalisaation vaatimia uudistumispyrkimyksiä ja houkuttelemaan osajia, kun taas esimerkiksi entiset teollisuuskaupungit ovat hiljentyneet työpaikkojen vähentyessä ja muuttaessa muualle. Pääkaupunkiseudullakin alueelliset erot kasvoivat 90-luvun laman jälkeen. Silloin huomattiin, että rakenteellisen eriytymisen ja sosioekonomisten erojen lisääntymisen ohella kasvoivat myös alueiden etniset erot. (Stjernberg 2015, 548)

Lähiöt ovat merkittäviä asuinalueita, sillä niiden alueilla elää 1-1,5 miljoonaa asukasta, eli noin joka viides suomessa asuva. 1990-luvun lama on nähty taitteena, jonka jälkeen kaupunkialueiden erot ovat kasvaneet huomattavasti. Huoli kaupunkien rakenteellisesta

eriytyneisyydestä onkin kohdistunut lähiöihin, joissa nähdään piirteitä sosiaalisten ongelmien ja huono-osaisuuden keskittyneisyydestä. Mats Stenberg on tutkinut lähiöiden sosioekonomista kehitystä ja alueellista eriytymistä artikkelissaan *Suomalaisten 1960- ja 1970-lukujen lähiöiden sosioekonominen kehitys ja alueellinen eriytyminen*. Hän valitsi tutkimukseen kaksi eri ajanjaksoa: vuodet 1990 ja 2011 ja kolme eri muuttujaa: työttömyyden, tulotason ja koulutustason. Tutkimuksen mukaan alueiden sosioekonomisessa tilanteessa oli tapahtunut merkittävä muutos ajanjaksojen välillä suhteessa muihin alueisiin: työttömyysluvut olivat kasvaneet ja asukkaiden tulo -ja koulutustaso laskeneet. (Stjernberg 2015, 547, 556)

Suomesta on jo pitkään lähdetty ja muutettu muualle, kuten Amerikkaan ja Ruotsiin etsimään parempaa elämää ja työmahdollisuuksia. Maahanmuutto Suomeen painottui aiemmin lähinnä työperäiseen maahanmuuttoon. Perheiden yhdistämiseen ja pakolaisuuteen perustuva maahanmuutto alkoi yleistyä 1980-luvulla, 90-luvulle tultaessa vuosittainen maahanmuuttajien määrä oli noin 13 000 henkeä ja 2000-luvulla luku oli jo yli kaksinkertainen. Ulkomaalaisten määrä Suomessa oli vuonna 2017 noin 250 000 henkeä, eli noin 4,5 prosenttia koko väestöstä. Maantieteellisesti muualta muuttaneet ovat sijoittuneet asumaan maan suurimpiin kasvukeskuksiin, erityisesti pääkaupunkiseudulle. Maahanmuuttajat kuuluvat lähinnä 25-34-vuotiaiden ja 35-44-vuotiaiden ikäryhmiin, kun taas Suomen kansalaiset hallitsevat yli 65-vuotiaiden ikäryhmää. Maahanmuuttajat vaikuttavat siten Suomen vanhenevaan ikärakenteeseen positiivisesti.<sup>13</sup>

Yhteiskunnan muutokset ovat selkeästi edustettuina aineistoni elokuvissa: luokkaerot (*Jos rakastat*) ja asumisen segregatio (*Jos rakastat, Muutoksii, Vuosaari, Saattokeikka*), työttömyys (*Leijonasydän, Vuosaari, Saattokeikka*), maahanmuutto (*Jos rakastat, Muutoksii, Leijonasydän, Saattokeikka*) ja maahanmuuttajien ikärakenne (*Jos rakastat, Muutoksii, Saattokeikka*):

*Jos rakastat* kertoo musikaalin ja kotimaisten hittikappaleiden sävyttämänä varakkaan ministerin tyttären Ada Helmisen ja Itä-Helsingissä asuvan, nigerialaisten pakolaistaus-

---

<sup>13</sup> Väestöliitto, [http://www.vaestoliitto.fi/tieto\\_ja\\_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/maahanmuuttajien-maara/](http://www.vaestoliitto.fi/tieto_ja_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/maahanmuuttajien-maara/), linkki tarkistettu 13.9.2019

taisten vanhempien pojan Toni Adebayon rakkaustarinan. Elokuva on kuvattu ”kantasuomalaisen” pääosanesittäjän näkökulmasta syventyen hänen kamppailuunsa kahden identiteetin välillä.

*Vuosaaren* tapahtumat sijoittuvat Vuosaareen, Itä-Helsingin lähiöön. Se kuvaa samalla alueella asuvien ihmisten samaan aikaan tapahtuvia tarinoita, jotka limittyvät elokuvassa muodostaen kuvaa alueen elämästä. Make on velkaa skinheadeille, jotka vaativat maksua velkojen sovittamiseksi.

*Leijonasydän* kertoo tarinan pienessä kaupungissa asuvasta työttömästä uusnatsista, Teponsta, joka rakastuu kahvilan tarjoilijana työtä tekevään Sariin. Rakkauden myötä Tepon elämään saapuu myös Sarin poika Rhamadhani tämän edellisestä suhteesta pakolaistaustaisen Salifin kanssa. Elokuvassa Teppo joutuu valitsemaan rakkauden ja ideologian välillä.

*Muutoksii* kuvaa kahden Itä-Helsingissä asuvan luokkakaverin, ”kantasuomalaisen” Antin ja maahanmuuttajataustaisen Muhiksen ystävyyttä, sekä skinheadien ja somalien yhteenottoa. Elokuva esitetään Antin näkökulmasta, joka asuu yksinhuoltajaäitinsä ja tämän uuden, rasistiksi paljastuvan miesystävän kanssa.

*Saattokeikka* kuvaa naapureiden, maahanmuuttajataustaisen nuoren Kamalin ja ”kantasuomalaisen” eläkeläisen Veikon ystävyyttä ja yhteistä matkaa Itä-Helsingin lähiöstä maaseudulle. Varaton Kamal haluaa matkustaa Nairobiin isänsä luokse ja Veikko lupaa maksaa tälle, kunhan tämä vain ajaa hänet autolla mökilleen maaseudulle.

Seuraavassa alaluvussa siirryn tarkastelemaan Suomen kansalaisuuden ja maahanmuuttajien luokittelun kautta nimeämisen politiikkaa yhteiskunnallisen luokittelun ja eronteon välineenä, joka vaikuttaa niin tieteelliseen tutkimukseen, sen kysymyksenasettelun, aineiston luokittelun ja tutkimustulosten kontekstissa, kuin myös kansalliseen mediakuvas-  
toon, sen hahmoihin ja heidän asemaansa ja suhteisiinsa yhteiskunnassa.

### 2.2.1. Kansalaisuus, kieli ja nimeämisen politiikka

Osallisuuteen yhteiskunnassa linkittyy kiinteästi yksilön suhde valtioon ja tämän suhteen mukana seuraavat oikeudet ja velvollisuudet. Kansalaisuus määrittelee henkilön jonkin maantieteellisen alueen ja yhteiskunnan jäseneksi. Kansalaisuus ja kansallisvaltio nähdään usein kiinteässä suhteessa toisiinsa, koska kansalaisuus saadaan usein syntyessä tai asuttaessa tietyn alueen sisällä. Tällaisella syntymään ja asumiseen perustuvalla määrittelyllä pystytään jakamaan ihmiset alueellisten rajojen mukaan kansalaisiin ja ulkomaalaisiin. Kansallisuuden määritelmistä keskustellaan tänäkin päivänä kiihkeästi. Joidenkin tahojen mukaan sen tulisi suhteutua alueellisuuteen ja etnisyyteen ja toisten mielestä osallisuuteen yhteiskunnassa.<sup>14</sup>

Suomen kansalaisuuden voi saada joko suomalaisten vanhempien kautta, tai asumalla pysyvästi ja riittävän kauan maassa, sekä täyttämällä nuhteettomuuden, toimeentuloedellytyksen ja riittävän kotimaisen kielen taidon. Suomen kansalainen on yhteiskunnan täysivaltainen jäsen, jolla on erityisiä oikeuksia, mutta myös lain velvoittamia velvollisuuksia.<sup>15</sup> Suomen kansalaisuus ei siten ole sidoksissa etnisyyteen tai ihonväriin, vaan sen voi saavuttaa joko syntymässä tai täyttämällä tietyt ehdot, kuten riittävän kielitaidon.

Koska neljä ruskeaihoista pääosanesittäjää määritellään elokuvassa maahanmuuttajien jälkeläisiksi, näen tärkeäksi selkeyttää, miten maahanmuuttajan, turvapaikanhakijan tai pakolaisen Suomessa syntyneet lapset virallisesti määritellään.

Maahanmuuttajaksi määrittely ei ole Suomessa aivan yksioikoista ja selkeää, sillä erilaisin määrittelytavoin saadaan erilaisia tuloksia. Maahanmuuttajaksi saatetaan luokitella esimerkiksi muun maan kansalainen, muualla syntynyt, äidinkielenään jotain muuta kuin kotimaisia kieliä puhuva henkilö, näiden jälkeläinen, tai joidenkin edellä mainittujen määritteiden yhdistelmä.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Jyväskylän yliopisto, kansalaisyhteiskunnan tutkimusportaali, <http://kans.jyu.fi/sanasto/sanat-kansio/kansalaisuus>, linkki tarkistettu 13.9.2019

<sup>15</sup> Sisäministeriö, <https://intermin.fi/maahanmutto/kansalaisuus/kansalaisuuden-saamisen-edellytykset-ja-vaikutukset>, linkki tarkistettu 13.9.2019

<sup>16</sup>Väestöliitto: [http://www.vaestoliitto.fi/tieto\\_ja\\_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/maahanmuuttajien-maara/](http://www.vaestoliitto.fi/tieto_ja_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/maahanmuuttajien-maara/), linkki tarkistettu 13.9.2019

Väestöliitto määrittelee verkkosivuillaan maahanmuuttajan, turvapaikanhakijan ja pakolaisen seuraavasti<sup>17</sup>:

*”Tilastoissa ja tutkimuksissa maahanmuuttajalla tarkoitetaan yleensä sellaista Suomeen muuttanutta ulkomaan kansalaista, joka aikoo asua maassa pidempään. Maahanmuuttajalla voidaan joskus viitata myös sellaiseen henkilöön, joka on syntynyt Suomessa, mutta jonka vanhemmat tai toinen vanhemmista on muuttanut Suomeen (ns. toisen sukupolven maahanmuuttaja).”*

*”Turvapaikanhakija on henkilö, joka on kotimaassaan joutunut vainon kohteeksi ja joka anoo kansainvälistä suojelua ja oleskeluoikeutta toisesta maasta.”*

*”Pakolainen on YK:n pakolaissopimuksen mukaan henkilö, jolla on perusteltu aihe pelätä joutuvansa vainotuksi kotimaassaan. Sota, luonnonkatastrofi tai köyhyys ei ole sopimuksen määritelmän mukaisesti pakolaisuuden syy. Suomessa kutsutaan pakolaisiksi myös niitä, jotka ovat saaneet jäädä maahan suojelun tarpeen vuoksi tai humanitäärisistä syistä. Kiintiöpakolainen on henkilö, jolla on YK:n myöntämä pakolaisen asema ja joka kuuluu vastaanottavan maan pakolaiskiintiöön.”*

Maahanmuuttajien jälkeläisille ei näyttäisi olevan virallista määritelmää, joten heistä puhutaan määrittelijän mukaan esimerkiksi toisen polven maahanmuuttajina, turvapaikanhakijoina tai pakolaisina. On epäselvää, kuinka kauan vanhempien määrittely seuraa heidän lapsiaan, eli puhummeko aina maahanmuuttajien jälkeläisistä, kun viittaamme henkilöön, jonka vanhemmat ovat joskus muuttaneet Suomeen muualta<sup>18</sup>. Myös Miika Teronen on kiinnittänyt huomiota maahanmuuttaja-termin periytyvään luonteeseen Suomessa, ja toteaa sen sekä yleistävän että pitävän sisällään moninaisen joukon erilaisista

---

<sup>17</sup> Väestöliitto: Maahanmuuttajat, [http://www.vaestoliitto.fi/tieto\\_ja\\_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/](http://www.vaestoliitto.fi/tieto_ja_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/), linkki tarkistettu 13.9.2019

<sup>18</sup> kts. esim. Rastas, Anna (2013)

taustoista tulevia ihmisiä (Tervonen 2005, 476). Kun selkeä määrittelytapa puuttuu, saatetaan henkilön määrittelyssä turvautua myös toisenlaisiin, esimerkiksi ulkonäköön liitettäviin määreisiin.

Äidinkielen perusteella maahanmuuttajaksi määrittely ei välttämättä kerro henkilöstä muuta kuin sen, että hänet on merkitty henkilörekisteriin jotain muuta kuin suomea, ruotsia tai saamea puhuvaksi. Tämä voi johtua siitä, että hänen molemmat vanhempansa tai hänen toinen vanhemmistaan on merkitty rekisteriin äidinkielenään muuta kuin kotimaisia kieliä puhuvaksi. Tosiasiassa tällainen henkilö voi kuitenkin puhua äidinkielenään täydellisesti kotimaista kieltä ja vain auttavasti tai ei ollenkaan toiseksi äidinkielekseen merkittyä muuta kieltä. Kielitaidon perusteella ei siten voi vetää kattavia johtopäätöksiä henkilön kielellisestä identiteetistä, vaan se määrittää lähinnä hänen henkilörekisteriinsä kirjattuja tietoja.

Aineistoelokuvissani kielenkäytön ja toiminnan kentällä ruskeaihoisiin hahmoihin kohdistuu rasistista syrjintää ja nimittelyä. Nimittelyä tapahtuu sekä kasvotusten että henkilöstä puhuttaessa. Esimerkkejä nimittelystä ovat muun muassa neekeri<sup>19</sup> (*Leijonasydän*, *Saattokeikka*), vitun pakolainen (*Leijonasydän*), neekerikaveri (*Muutoksii*), somppu (*Muutoksii*), somali (*Saattokeikka*), kiintiömamu (*Saattokeikka*), apina (*Saattokeikka*), afrikkalainen (*Saattokeikka*), lapsisotilas (*Saattokeikka*), turvapaikanhakija (*Saattokeikka*), mamu (*Saattokeikka*). Vaikka nimittely on osin leikkimielistä, se rakentaa eroa ulkonäön perusteella ”oikeiden suomalaisten” ja muiden välillä ja tekee monikulttuurisuudesta eräänlaista jakoa meidän ja muiden välille.

Kuten Mäntynen ja Onikki (1997) toteavat artikkelissaan *Neekeri ei ole neutraali*, kielellinen ilmaus aktivoi ajatteluprosesseja ja liittää siihen kuulijan ”tietotaustan ja ne arvot ja asenteet, jotka hänen mielessään kuhunkin sanaan liittyvät”. Heidän mukaansa sanan historialliset, yhteiskunnalliset ja kulttuuriset kontekstit ja merkitykset eivät siten katoa, vaan toimivat merkityksen antamisen hiljaisena taustamateriaalina. Mäntynen ja Onikin mukaan ”n” sanana ei ole esiintynyt Suomessa neutraaleissa yhteyksissä, vaan sitä on

---

<sup>19</sup> käytän termistä jatkossa lyhennettä ”n” silloin, kun en viittaa suoraan teoksen, artikkelin tai tutkielman nimeen

käytetty leimaamaan kohdettaan koloniaalisesta näkökulmasta mm. ”eksoottisen kiehtovaksi, mutta erilaisuudessaan huvittavaksi luonnonlapseksi, alkuasukkaaksi, valtakulttuurin sorretuksi ja alaluokkalaiseksi”. Heidän mukaansa sanavalinta toimii siten luokittelun ja eronteon keinona, jolloin ”rotupiirteisiin” perustuva nimittely ylläpitää rassistista diskurssia. (Mäntynen & Onikki 1997, 620 – 621)

Rastas (2013) on pohtinut ”nimeämisen politiikkaa” suhteessa afrikkalaiseen diasporaan suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa. Hänen mukaansa globaalin median kautta Suomeen ja suomalaisen tutkimuksen piiriin rantautuu ilmauksia, jotka ottavat paikkansa niin tieteellisessä maailmassa kuin sosiaalisissa kohtaamisissa. Hän kiinnittää huomiota siihen, kenellä on oikeus nimetä, keitä sisällytetään nimeämisen kategorioihin ja millaisia vaikutuksia tällä on sosiaalisissa kohtaamisissa. Esimerkiksi ”afrikkalaiseksi” nimeäminen ulkonäön mukaan kiinnittää henkilön muualle vieden ajatukset pois suomalaisuudesta. (Rastas, 2013, 155 – 161)

”Nimeämisen politiikka” oli vahvasti läsnä myös miettiessäni tutkijan näkökulmasta, miten nimeän tutkimuksessani käytettävät kategoriat, joilla kuvaan tutkimuskohdettani ja jaottelen ihmisryhmiä. Päädyin kuvaamaan kohdettani ”ruskeaihoisina”, sillä koin ihonvärin nousevan merkittävimmäksi hahmoja yhdistäväksi tekijäksi. Halusin myös irtisautua sellaisista oletuksista, joissa hahmot olisivat kaikki vaikkapa afrikkalaistaustaisia, tai omaisivat tietynlaisen, samanlaiseen muottiin puristuvan maahanmuuttajataustan. Halusin siten irrottautua sellaisista ennakko-oletuksista, joiden varassa olisin jo valmiiksi määritellyt hahmot tietynlaiseen asemaan ja ikään kuin tutkimusaineistoni kautta vahvistanut tai kiistänyt näitä oletuksia. Yhtä lailla hankaluutta tuotti ”valtaväestön” nimeäminen, eli sen joukon, jonka lomassa ruskeaihoiset asuvat suomalaisessa yhteiskunnassa. Olenkin päätenyt käyttämään tästä joukosta erilaisia nimityksiä riippuen asiayhteydestä, korostaen kuitenkin hahmon ihonväriä silloin, kun se toimii eronteon välineenä, jolloin vaaleaihoisuus muuttuu näkymättömästä näkyväksi (Dyer 1997, 42).

Kielellisen ja nimeämisiin perustuvan näkökulman nojalla olisi perusteellista pohtia, millaista kielellistä kirjastoa ylläpidetään ja liitetään etnisesti tai ihonväriltään valtaväestöstä ulkonäöllään poikkeaviin ja millaisia historialliseen kontekstiin nojaavia merkityksiä niillä voidaan toisteisella käytöllä saada aikaan. Toisteisuus on paitsi kielellistä, myös ruumiillista, jolloin ruumiit ikään kuin merkitään hierakkiseen asemaan kielen kautta.

”Nimeämisen politiikka” (Rastas 2013) ja ”kuulumisen politiikka” (Hiltunen ja Oisalo 2016) voidaan nähdä suhteessa toisiinsa, sillä nimeämisten kautta tuotetaan yhteiskunnallista sisään -ja ulossulkemista, jolloin subjektiivisesta kokemuksesta ja tunteesta tulee ruumiillista.

Mediatuotannon näkökulmasta katsoessa esimerkiksi Kaisa Hiltunen on todennut, että elokuvien toisteiset rakenteet ja asetelmat saattavat muovata niistä niin tutunoloisia, että toiseuttavat, syrjivät ja rasistiset sävyt muuttuvat huomaamattomiksi ja kyseenalaistamattomiksi ja siksi niitä tulisi tarkastella kriittisesti (Hiltunen 2019, 97). Tutkielman kappaleessa 2.3. *Ruumiillisuuden intersektionaaliset ulottuvuudet* tarkastelen toistoa syväliemmin ruumiillisuuden näkökulmasta, sillä elokuvallisessa ilmaisussa representaatioilla on valtaa sanattomien merkitysten antajina.

### 2.2.2. Kulttuurista ja monikulttuurisuudesta

Kulttuuri määritellään yleisesti yhteisön tai ryhmän järjestelmäksi, jolla se merkityksellistää ja pyrkii ymmärtämään ympäröivää maailmaa. Kulttuurin keskeisiin toimintoihin kuuluvat merkityksiä tuottavat sosiaaliset käytännöt. Tiettyyn kulttuuriin kuulumisen tunteeseen liittyy merkittävästi yhteisesti jaetut merkitykset, jotka sitovat jäsenensä tunteeseen yhteisestä identiteetistä ja yhteisöstä. Kulttuureille ominaista on käytäntöjen ja merkitysten ”ajallinen ja paikallinen jatkuvuus” ja suhteellisen vähäinen muuttumattomuus. Ne ammentavat siten sisältöään historiasta ja maantieteellisestä sijainnistaan tämän päivän elämään. (Hall 2013, 85-86)

Stuart Hallin mukaan kulttuuri toimii identiteetin muodostamisen keskeisenä välineenä, sillä itsensä sijoittaminen johonkin yhteisten merkitysten kentällä tuottaa tunteen jonain olemisena ja johonkin kuulumisesta. Hänen mukaansa kulttuurisen eron tekeminen toimii sekä tiettyä joukkoa yhdistävänä että toisia poissulkevana. Se toimii siten keinona jakaa ihmisiä ”meihin ja heihin”. (Hall 2013, 85-86). Jatkuvassa liikkeessä olevassa maailmassa myös identiteetit ovat jatkuvassa muovautumisen tilassa. Tällaisessa ajattelutavassa puhutaan esimerkiksi identiteettien kreolisoitumisesta ja hybridisoitumisesta

(Pulma 2005, 455), joilla pyritään hahmottamaan identiteettien monitahoista ja jatkuvassa liikkeessä muovautuvaa luonnetta. Identiteettien tarkastelu toimii ikään kuin liikkeen, jatkuvan muovautumisen pysäyttäjänä, jolloin niitä voidaan tarkastella liikkumattomina kokonaisuuksina. Identiteetin käsitteen tarkastelun kautta onkin mahdollista löytää niitä liikkeen ja ajan paikantumisia, joissa merkitykset, nimeämiset ja rajojen paikat määritellään. (Ruuska 2013, 103)

Termiä monikulttuurinen taas käytetään usein erilaisissa yhteyksissä kuvailemaan yhteiskunnan jaetussa julkisessa tilassa vallitsevaa moninaisten kulttuurien, tapojen, uskontojen ja uskomusten rinnakkaiseloa. Sillä viitataan usein erilaisiin ryhmiin, jotka eroavat osatekijöidensä vuoksi toisistaan, mutta jotka elävät samassa yhteiskunnassa noudattaen yhteisiä sääntöjä ja lakeja.<sup>20</sup>

Kulttuurintutkimuksessa kriittisellä näkökulmalla monikulttuurisuuteen pyritään hahmottamaan ja kyseenalaistamaan valtasuhteisia yhteenkietoutumia ja paikatunisia, jotka tuottavat esimerkiksi uusia identiteettejä (Kellner 1995, 94). ”Monikulttuurisuusajattelu” linkittyy vähemmistö- ja rotuajatteluun, sillä se pyrkii pikemminkin havainnoimaan yksilöä määritellyn ryhmän jäsenenä ja tuottamaan eroja erilaisten ryhmien välillä. Tällaisella ajattelutavalla yksilön käytös, toiminta ja tavat voidaan nähdä kytkeytyneenä hänen ”muuttumattomaan kulttuuriinsa”. Miika Tervosen (2005) mukaan Suomessa tällainen ajattelu paikantuu suhteessa etnisesti suomalaisesta valtaväestöstä erottuviin ”ei-länsimaisiin maahanmuuttajiin” ja ”romaneihin”. (Tervonen 2005, 470 – 471). ”Monikulttuurisuusajattelun” voi siten käsittää poliittisena hallinnan ja luokittelun työkaluna, joka suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa suuntautuu kohti erityisesti ”ei-länsimaisia maahanmuuttajia” ja ”romaneita”.

Monikulttuurisuus ei ole Suomessa uusi ilmiö, joka olisi rantautunut vasta esimerkiksi toisilta mantereilta saapuvien pakolaisten muodossa, vaan Suomessa on jo pitkään ollut erilaisia vähemmistöryhmiä, kuten juuri romanit ja saamelaiset (Keskinen & Vuori 2012, 9). Etnopolitiikasta taas puhutaan silloin, kun kulttuuria käytetään etnisyyden määrittelyyn ”poliittisten ja taloudellisten intressien” saavuttamiseksi (Pulma 2005, 455). Esimer-

---

<sup>20</sup> Vitikainen 2014, <https://filosofia.fi/node/6867>, linkki tarkistettu 23.9.2019

kiksi romanien ja saamelaisten asema yhteiskunnassa on vaihdellut ajassa assimilaatiopyrkimyksistä ryhmien erityispiirteiden tunnustamiseen. Vähemmistöryhmien asema yhteiskunnassa ei ole pysyvä ja muuttumaton, vaan vaatii jatkuvaa yhteiskunnallista neuvottelua yhdenvertaisista oikeuksista. (Keskinen & Vuori 2012, 9). Poliittinen suhtautuminen 1960-luvulta lähtien saapuneisiin maahanmuuttajiin erosi Suomessa pitkään asuneiden vähemmistöryhmien assimilaatiokokemuksista, sillä uusi vähemmistöpolitiikka pyrki pikemminkin noudattamaan ”monikulttuurisuusajattelua” kuin sulauttamaan muuttajat paikalliseen kulttuuriin (Tervonen 2005, 470). Vaikka ”monikulttuurisuusajattelun” myötä vähemmistöryhmien kulttuureita pyrittiin vaalimaan, se samalla juurrutti yksilöt staattisten ryhmien jäseniksi.

Monikulttuurisuuden ja ylijärjestyksen suhteiden lisääntymisen myötä käsitykset sukupuolesta ja kansalaisuudesta muuttuvat, kun erilaisia tapoja omaavat ihmiset kohtaavat. Tämä muutos ei kosketa kuitenkaan vain maahanmuuttajia vaan myös paikallaan pysyviä, jotka kokevat muutoksen omassa elinympäristössään. Uudenlaiset ajattelutavat haastavat etnisyyteen sidoksissa olevaa ajatusta kansakunnasta, jossa vallitsee kulttuurinen yhtenäisyys. Tällaiset yhteiskunnalliset muutokset vaikuttavat kuitenkin myös toisin päin, eli nostavat esiin kansallisen identiteetin ainutlaatuisuuden suhteessa sen ulkopuolelle rajautuviin identiteetteihin. Tällainen eron tekeminen meidän ja muiden välille konkretisoituu nykypäivänä esimerkiksi medioidussa sosiaalisessa keskustelussa verkon keskustelupalstoilla. (Keskinen & Vuori 2012, 9).

Koen tärkeäksi erottaa tässä kohdin käsitteet ”kriittinen monikulttuurisuus” (Kellner 1995, 108 – 112) ja ”monikulttuurisuusajattelu” (Tervonen 2005, 470 – 471), sillä niillä tarkoitetaan eri asioita. Kriittinen monikulttuurisuus on kulttuurintutkimuksen suuntaus, jolla pyritään valtasuhteiden ja sarron muotojen kriittiseen tarkasteluun ja kyseenalaistamaan yhteiskunnan sosiaalisesti rakentuneita normeja. Sen tavoitteena on muun muassa demokratian, yhdenvertaisuuden ja yksilöllisyyden edistäminen (Kellner 1995, 118). ”Monikulttuurisuusajattelu” taas on poliittinen työkalu, jolla erilaisia ryhmiä pyritään sopeuttamaan osaksi yhteiskuntaa (Tervonen 2005, 470 – 471). Jälkimmäinen ei siten välttämättä anna yksilölle oikeutta olla sellainen kuin hän haluaa, vaan asemoi hänet osaksi ryhmää, josta irrottautuminen saattaa olla hankalaa. Kriittisen monikulttuurisuuden avulla pyritään avaamaan valtasuhteisia kietoutumia, kun taas ”monikulttuurisuusajattelussa” kietoutumat nähdään ryhmän ”luonnollisina” erityispiirteinä (Tervonen 2005, 470

– 471). Kun puhutaan monikulttuurisuudesta, puhujan olisikin syytä selventää millaisesta näkökulmasta hän tarkastelee aihetta, jotta kuulijalla olisi mahdollisuus asemoida itsensä suhteessa aiheeseen.

Leena-Maija Rossin mukaan monikulttuurisuutta lähestytään Suomessa lähinnä ”kansallisuuden, kansalaisuuden ja kulttuuriseksi mielletyn etnisyyden” kontekstissa. Monikulttuurisuus näyttäisi siten kytkeytyvän maahanmuuton kysymyksiin ja sivuuttavan maan sisäisen monikulttuurisen kirjjon. Valkoisuuden normista poikkeamista ovat suomalaisessa elokuvassa esittäneet hänen mukaansa 1900-luvun lopulle saakka lähinnä romanihahmot. Näin ollen suomalaisuuden valkoisuus elokuvissa on usein kyseenalaistamaton normi, joka tulee näkyväksi usein vasta silloin, kun henkilöhahmot edustavat muitakin ihonvärejä. Tällöin myös valkoisuuden esittämiseen ja ilmenemiseen kiinnitetään usein enemmän painoarvoa, kun ihonväri ja etnisyys nostetaan tarkastelun keskiöön. Ruskeaa ihoa Rossi kuvailee näkyväksi ja vaalea näkymättömäksi. Hän esittää lisäksi, että suomalaisessa kulttuurissa valkoisuus ja kulttuuri ovat tiiviisti toisiinsa kietoutuneena. (Rossi 2015, 133, 138, 235)

Myös sukupuoli nähdään merkittävänä tekijänä suomalaisuuden ja maahanmuuttajuuden välisen suhteen, sekä etnisen ja ”rodullisen erilaisuuden” ymmärtämisessä. Tällainen sukupuolittunut käsitys eroista on esimerkiksi maahanmuuttajanaisen ja suomalaisen naisen ero suhteessa miehiin ja asemaan yhteisössä, kulttuurissa ja yhteiskunnassa. Maahanmuuttajanainen nähdään usein miehelle alisteisessa asemassa, kun taas suomalainen nainen tasa-arvoisena, vahvana naisena. Miesten vastakkainasettelussa maahanmuuttajamiehiin liitetään mielikuvia rikollisuudesta ja uhkatekijöistä, suomalaisiin taasen vastuunkaatoon ja yhteisönsä naisten puolustamiseen liittyviä piirteitä. (Keskinen & Vuori 2012, 8-9)

Beverly Skeggsin mukaan juuri kunniallisuus ja kunnollisuus ihmisten arvon ja arvottamisen mittareina nousevat esiin, kun yksilöitä ja ryhmiä asetellaan erilaisiin kulttuurisiin paikkoihin sukupuolen, luokan ja muiden muuttujien yhteenkietoumien perusteella. Intersektionaalinen luokittuminen vaikuttaa tällöin sekä tapaan katsoa subjektia ulkoapäin, että siihen, miten subjekti itse asettuu suhteessa muihin. Jälkimmäisellä hän tarkoittaa sitä, miten subjekti identifioituu ja määrittelee itsensä ja paikkansa suhteessa muihin. (Rossi 2015, 137)

Kaikki elokuvien ruskaihoiset pääosanesittäjät ovat miehiä. Maahanmuuttajuus ja miehen rooli näyttävätkin asettuvan elokuvien keskiöön, jolloin suhde sukupuolen ja yhteiskunnallisen luokittelun välillä nousee esiin. Ruskeaihoinen mies esitetään elokuvissa suhteessa kantasuomalaisiin miehiin ja naisiin. Hän edustaa siten elokuvissa julkisessa roolissa ja maahanmuuttajanaisena asema näyttää jäävän yksityisen piiriin pois ulkopuolisten katseilta. Käsittelen aihetta tarkemmin aineistoanalyysissä, jossa tarkastelen ruskeaihoisten pääosahahmojen positioitumista suomalaisessa yhteiskunnassa aineistoelokuvissani. Seuraavaksi avaan ruumiillisuuden käsitettä, miten se käsitetään mediatutkimuksessa ja miten erilaisia ruumiita tarkastellaan ja esitetään elokuvan kontekstissa.

### **2.3. Ruumiillisuuden intersektionaaliset ulottuvuudet**

Elokuva on audiovisuaalinen taiteen muoto, jossa vastaanottaja seuraa tarinaa käyttäen hyödykseen näkö- ja kuuloaistejaan (Römpötti 2012, 31). Se, mitä ja miten näytetään visuaalisessa muodossa, on siten tärkeä osa katsojakokemusta ja muovaa käsityksiä elokuvan hahmoista ja tapahtumista. Laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa elokuva tarjoaa mahdollisuuden katsoa ja havainnoida erilaisia ihmisiä, heidän toimintaansa, sekä sitä miten heihin suhtaudutaan elokuvassa muiden hahmojen osalta erityisesti kohtaamistilanteissa.

Elokvat osoittavat siten yhdenlaisen tavan katsoa hahmoja, ja tähän tapaan vaikuttavat kuvakulmat, hahmojen asettuminen suhteessa toisiinsa kameran edessä, heidän liikkeensä ja toimintansa, sekä miten heidän ruumiillisuuttaan kuvataan. Nämä päätökset ehdollistavat kohteena olevan hahmon katseen kohteeksi sellaisessa positiossa, johon käsikirjoittaja, ohjaaja ja leikkaajat hänet asettavat joko tietoisesti tai osin tiedostamatta. Katsoja tarkastelee elokuvan hahmoja hänelle asetettujen ehtojen mukaan ja liittää katsojakokemukseen oman kokemushistoriansa, tietonsa ja ennako-odotuksensa. Ruumiillisuus on aineistoni elokuvissa erityisen tärkeää, sillä tarkastelemani hahmot erottuvat ihonvärinsä ja etnisten piirteidensä vuoksi ”kantasuomalaisista”.

Katariina Kyrölän (2006) mukaan mediatutkimuksen kentällä ruumiillisuutta lähestytään usein paikantumisen ja ruumiiden välisten suhteiden kautta. Hänen mukaansa länsimainen ajattelu käsittää ruumiin ja mielen toisaalta kahtena erillisenä alueena ja toisaalta kiinteän kokonaisuuden tuottavina tekijöinä. Tässä kahtiajaossa ruumiillisuutta on pidetty usein uhkaavana ja se on usein liitetty naisiin, mieli miehiin. Tällaisessa dikotomisessa ajattelussa ruumis on siten ollut alisteisessa asemassa mieleen nähden tuoden ensimmäisen puutteet esiin. Feministisessä tutkimuksessa mielen ja ruumiin vastakkainasettelua on pyritty kyseenalaistamaan ja avaamaan moniulotteisemmassa tulkinnan kontekstissa. Tällöin ruumista voidaan tarkastella ”kulttuurin ja biologian solmukohtana”, jossa ruumis joko mukautuu tai ylittää kulttuurin sille asettamia normeja. (Kyrölä 2006, 154 – 156)

Ruumiin ja mielen erottaminen toisistaan ja toisaalta niiden muodostama kokonaisuus tarjoaa mahdollisuuden tarkastella hamoja ikään kuin ruumiinsa edustajina, jolloin ihonväristä ja etnisistä piirteistä tulee määrittäviä tekijöitä. Ruumiillisuus näyttäisikin olevan elokuvahahmon ja narratiivin näkökulmasta merkityksellinen tekijä, sillä hahmo nähdään ja käsitetään ulkonäön ja ihonvärin kautta, jolloin ero etenkin muhina ihon väreihin, tulee näkyväksi.

Sara Ahmed kuvaa ihoa ruumiin rajana, jolla on kyky tuntea ja joka toimii mekanismina sosiaaliselle eronteolle. Ihoon ja sen väriin liittyvät siten tunteet, jolloin ihonvärin perusteella tehtävään eroon ja rajanvetoon liittyy fyysinen tunne kuulumisesta tai kuulumattomuudesta sosiaalisessa tilassa. Ahmedin mukaan valkoisella, heteroseksuaalisella ja maskuliinisella hahmolla on valta liikkua tilassa vaivatta ja tämä myös määrittelee kodin tilan, keskustan muodostumisen, jonka alueelta muut pyritään karkottamaan. (Ahmed 2010, 45, 52). Kuulumisen subjektiivinen kokemus paikantuu siten ruumiilliseksi tuntemukseksi, joka on paikannettavissa ihoon ja sen väriin. Voisikin ajatella, että aineistoelokuvani tuottavat eräänlaista ihoon ja sen väriin liittyvää tunteiden kirjastoa, jolla on liittymäkohtia ”nimeämisen politiikan” (Rastas 2013) ja ”kuulumisen politiikan” (Hiltunen ja Oisalo 2016) kanssa.

Ahmedin mukaan ruumiit tulevat näkyviksi, kun ne ovat jollain lailla sopimattomia sosiaaliseen kontekstiinsa. Hänen mukaansa valkoisuuden omaksuminen ei-valkoisessa ruumiissa saattaa johtaa näkymättömyyden tavoitteluun, koska henkilö ei halua tulla esiin

ainoana ei-valkoisena ruumiina. Valkoisuudesta erottautuminen voi hänen mukaansa tällöin vahvistaa edelleen tilan valkoisuutta. Tämän vuoksi erilaisten ruumiiden pelkän toisteisuuden tarkastelu ei riitä, vaan tulisi myös kiinnittää huomiota siihen, millaisia ruumiillistumia tiloissa toistetaan ja miten ne sulautuvat tuohon tilaan, sekä tuntevatko ne tilan ikään kuin kodikseen, jossa liikkuminen ja toiminta on vapaata. (Ahmed 2012, 41 – 42)

Elokuvan kontekstissa Ahmedin esiin nostamien seikkojen lisäksi tarkastelun keskiöön tulisi nostaa vielä spesifimpi kehonkielen tarkastelu ja toisteiset ruumiin asennot, joilla viestitään nonverbaalisesti paikkaa, asemaa ja tunnetta tilassa. Ahmedin (2000, 39) mukaan kehonkielen kautta voidaan tarkastella kohtaamisessa esiintyvää outoutta, joka välittyy tunteiden kautta.

Ruskeaihoisten hahmojen rinnalla toisaalta myös vaaleat ihonvärit tulevat näkyviksi ja alttiiksi katsojan arvioivalle silmälle. Ehkäpä tätä ihonvärien näkyvyyttä, erottautumista joukosta ja toisaalta näkyväksi tuloa on käytetty hyväksi korostettaessa vaaleaa, lihaksikasta aikuista miesvartaloa (*Leijonasydän, Vuosaari, Muutoksii*) suhteessa ruskeaan, normaalivartaloiseen lapseen tai nuoreen mieheen (*Leijonasydän, Vuosaari, Muutoksii*), jolloin erilaisten ruumiiden valtasuhteet tulevat näkyviksi. Dyerin (1997) mukaan vaalea, paljas ja lihaksikas miesvartalo on esiintynyt elokuvissa usein voittajan roolissa kolonialisestiin kontekstiin rakentuvissa elokuvissa, usein merkitsijänä ruumiillisen hierarkian olemassaolosta ja paikasta siinä, erityisesti silloin, kun ruumiillisuus näyttäisi olevan hahmon ainoita pääomia hänen yhteiskunnallisessa asemassaan (Dyer 1997, 146 – 147). *Leijonadydämessä, Vuosaarella* ja elokuvassa *Muutoksii* vaalea, lihaksikas ja maskuliininen ruumis näyttäisi pyrkivän asettumaan juuri merkiksi ruumiillisesta hierarkiasta silloin, kun se näyttää olevan hahmon ”vahvin” osatekijä suhteessa ruskeaan ruumiiseen.

Suomalainen kulttuuri näyttäytyy elokuvissa sidottuna tietynlaiseen etnisyyteen ja ihonväriin, kun sitä tarkastellaan ruumiillisuuden näkökulmasta. Ruskea ruumis mahdollistaa tarkastelemaan ja haastamaan suomalaisen kulttuurin ja siihen liitetyn ruumisnormin suhdetta. Se toimii kontekstissaan ikään kuin liikkeen ja liikkeessä olevan maailman symbolina, joka haastaa paikan ja pysähtyneeksi mielletyn, ja jonka paikkaa elokuvissa pyritään kiihkeästi asemoimaan suhteessa yhteiskuntaan ja sen järjestykseen.

Kyrölän mukaan ruumis ei tarkoita pelkää pinnallista ulkokuorta ja ulkonäköä, vaan se toimii myös merkinä ”sosiaalisesta asemasta, henkisistä ominaisuuksista, moraalista ja tunteista”. Kyrölän mukaan media tuottaa erilaisia ruumisnormeja, jotka ovat kuin kehyksiä, joihin kaikki ruumiit pyritään sovittamaan. Normaaleiksi määriteltyjä ruumisnormeja ei useinkaan kyseenalaisteta, mutta sen ulkopuolelle rajautuvat määritellään usein jollain tavoin epänormaaliuden kategorioihin. Kulttuurit määrittelevät normaalin ja epänormaalin välisen rajan ajan hengen mukaan. (Kyrölä, 2006, 155, 157 – 158)

Pyritäänkö ruskeat ruumiit asettamaan yhä uudelleen samanlaisiin muotteihin suomalaisen elokuvan kentällä, jotta ne eivät näyttäisi kyseenalaisilta, huvittavilta tai epänormaaleilta? Skeggin (Rossi 2015, 137) näkökulman mukaan arvo ja arvottaminen määritellään muiden, elokuvan kohdalla käsikirjoittajan ja ohjaajan myötä inhimillisiin toimijoihin ruumiillisesti.

Elokuvaohjaaja Selma Vilhunen kirjoitti Ylen kolumnissaan *Etuoikeutetun raskas harmistus*<sup>21</sup>, ettei oikeastaan tiedä, millaisiin rooleihin voisi asettaa ruskeaihoisia näyttelijöitä ilman, että tarinan sävy ja väitteet muuttuisivat mahdollisesti toisenlaisiksi. Toisin sanoen ”normaalista” poikkeavan ruumiin mukanaolo tulisi joko perustella elokuvan kerronnassa ja asetettava ruumis sellaiseen positioon, jossa sen olemassaolo olisi hyväksyttyä ja ”normaalina”. Ruskean ruumiin asettaminen lähtökohtaisesti ”neutraalin” hahmon asemaan saattaisi muuttaa katsojan tulkintoja elokuvasta.

*Saattokeikan* toinen käsikirjoittajista, suomensomali Khadar Ahmed toteaa yle:n artikkelissa *Elokuvien Suomi on kokovalkoinen – Noah Kin: ”Pitääkö Matin olla elokuvissa aina suomalaisen näköinen mies?”*<sup>22</sup>, että päätti käsikirjoittaa *Saattokeikan*, jotta voisi tarjota ”normaaleja” samastumiskohteita maahanmuuttajataustaisille nuorille. Hänen mukaansa maahanmuuttajataustaisten näyttelijöiden aiemmat elokuvaroolit ”rasimin uhrina tai varkaana ja narkkarina” olivat kaukana siitä todellisuudesta, jossa esimerkiksi hän itse on kasvanut. ”Normaalin” määritelmä näyttäisikin näiden esimerkkien kautta pohjautuvan siihen, mitä elokuvan tuotanto pitää ”normaalina” tapana esittää ”erilaisia” ruumiita osana yhteiskuntaa. ”Erilaisuus” saattaakin näyttää suomalaisen kulttuuriin kasvaneen

---

<sup>21</sup> <https://yle.fi/uutiset/3-10991775>, luettu viimeksi 15.1.2020

<sup>22</sup> <https://yle.fi/uutiset/3-9494333>, linkki tarkistettu 29.1.2020

vaaleaihoisen näkökulmasta kulttuuria haastavana ja muuttavana, jolloin se rikkoo pysyväksi miellettyä aiheuttaen samalla hämmennystä.

Karen Ross (1996) kirjoittaa kirjassa *Black and White Media: Black Images in Popular Film and Television*, että mikäli ”toiseutettu musta” sallitaan mukaan elokuvantekoon, näiden elokuvien tulisi esittää ”autenttisia kuvauksia tuon toiseutetun omasta yhteisöstä”. Hän näkee, että sitä vastoin ”valkoiset” elokuvantekijät pitävät oikeutenaan käsitellä elokuvissaan rajattomasti eri aiheita mistä tahansa näkökulmasta. (Ross 1996, xxii). Kun katsomme tämän näkökulman kautta aineiston elokuvia, voimme huomata sen pitävän paikkaansa *Saattokeikan* kohdalla. Toisin sanoen ruskeaihoinen voi päästä mukaan elokuvantekoon, jos elokuva kertoo nimenomaan ruskeaihoisten elämästä Suomessa. Tällöin elokuvan voi ajatella olevan autenttisempi ja tarjoavan eräänlaisen ”sisäpiirin” näkökulman. Tällöin ruskeat ruumiit kuitenkin mielletään ”monikulttuurisuusajattelun” näkökulmasta oman ryhmänsä edustajiksi, jotka voivat kertoa oman ryhmänsä tarinaa, mutteivat ihmisyydestä tasavertaisena kokemuksena.

Elokuva *Suomen Marsalkka* nostatti suuren kohun (Väliverronen, 2013), kun pääosaan valittiin ruskeaihoinen ja koko elokuva kuvattiin Afrikassa. Olisiko ruskeaihoinen Mannerheim voinut esiintyä Suomessa kuvatussa elokuvassa? Samanlaista kulttuurin, elokuvahahmon ja ihonvärin suhteutumisen problematiikkaa on esillä myös muualla maailmassa. Sille on ominaista, että ruskean ruumiin sijoittaminen sellaiseen rooliin, joka on ollut aiemmin vaaleaihoiselle tarkoitettu tai kirjoitettu koetaan loukkaavana. Näin ihonvärien hierarkiat suhteessa kulttuuriin ja sen normeihin, sekä sen alueella tuotettuun fiktiiviseen elokuvaan nousevat esiin. Esimerkkejä maailmata ovat esimerkiksi tekeillä oleva uusi James Bond, jossa esiintyy ruskeaihoinen naisagentti <sup>23</sup> sekä piirroselokuva Pienen merenneidon livefilmatisointi, jonka Arielin pääosaan on valittu ruskeaihoinen nainen <sup>24</sup>. Ihonväri ja sukupuoli näyttävätkin haastavan paitsi kulttuurisia sukupuolirooleja, myös kulttuuriin sitoutuvaa etnisyyttä.

---

<sup>23</sup><https://www.theguardian.com/film/2019/jul/15/james-bond-007-black-female-actorlashana-lynch-daniel-craig>, luettu viimeksi 25.9.2019

<sup>24</sup> <https://www.insider.com/little-memaid-ariel-black-disney-freeform-responds-2019-7>, luettu viimeksi 25.9.2019

Feministisessä tutkimuksessa keskeinen tutkittu ruumiiden ero on sukupuolittuneisuus. Ongelmana tässä on nähty kuitenkin sukupuolten rinnakkain asettaminen ja toisen riippuvainen suhde ensimmäisestä, eli hierarkkisuus. Muita ruumiiden eroja, joita sukupuoli-erion kanssa yhdessä, niiden sijaan tai niiden sisällä on tarkasteltu ovat muun muassa etniset tai ”rotuerot”, luokkaerot, seksuaaliset erot, ikäerot ja erot ruumiin toimivuudessa. Erilaiset erot ja eronteot tuottavat ja ylläpitävät kuitenkin hierarkioita, ja siksi niiden purkaminen tai uudelleenmäärittely nähdään tärkeänä. (Kyrölä, 2006, 161-162).

Mediatutkimuksen kentällä on Kyrölään mukaan mahdollista jäsentää ruumiillisia rajoja kolmitahoisesti: tarkastelemalla ruumiiden kontekstien rajoja, ruumiiden itsensä rajoja ja rajoja esitettävien ja katsovien ruumiiden välillä. Kontekstilla hän tarkoittaa sitä, milloin ja miten on mahdollista tai todennäköistä esittää minkäkin laisia ruumiita. Esimerkiksi tietynlaisten ruumiiden esiintyminen ja toisaalta pois rajaaminen on vallankäytön keino, jossa joko sallitaan tai rajataan mahdollisuuksia. Hän mainitsee esimerkiksi, että mustat näyttelijät saivat populaarielokuvissa pitkään lähinnä koomisia rooleja. Ruumiin rajoilla hän tarkoittaa sen ulkonäköä ja kuulumista tai rajautumista johonkin identiteettikategoriaan, esimerkiksi mustana olemiseen. Rajoilla esitettävien ja katsovien ruumiiden välillä hän puolestaan tarkoittaa sitä, miten toisaalta median ruumiit kiinnittävät huomion ja vetävät puoleensa, ja toisaalta miten katsojat kiinnittyvät omalla ruumiillisuuden historiallaan ja tunteillaan elokuvan hahmoihin. (Kyrölä, 2006, 162-163). Tarkastelen elokuvissa esiintyviä ruumiillisia erontekoja tarkemmin aineostanalyysissä *4.1. ruskeaihoisten yhteiskunnallinen paikantuminen aineiston elokuvissa*.

Seuraavassa luvussa siirryn tarkastelemaan ensin kansallista elokuvaa kulttuurisena ja yhteiskuntaa sekä kuvaavana että muovaavana viihteellisenä esityksenä. Kiinnitän huomiota siihen, millä keinoilla elokuvat osallistavat ja toisaalta toiseuttavat tutkimusaineiston elokuvien ruskeaihoisia hahmoja. Tämän jälkeen kappaleissa *3.1. Ruskeaihoiset suomalaisessa mediakuvastossa* tarkastelen yksityiskohtaisemmin, miten ruskeaihoisia on aiemmin esitetty suomalaisessa mediakuvastossa, ja kappaleessa *3.2. Etnisyys ja ihonväri suomalaisessa televisio- ja elokuvatuotannossa* miten aihetta on lähestytty mediatutkimuksen saralla televisio- ja elokuvatutkimuksen keinoin.

### 3. Populaari elokuva ja viihde osallisuuden rakentajina

Taiteelle ja taideteoksille on ominaista kuvata omaa sen hetkistä aikaansa ja tuon ajan tapahtumien, sosiaalisten, poliittisten, taloudellisten ja kulttuuristen muutosten suhdetta menneeseen ja tulevaisuuteen, ihmiseen osana yhteiskuntaa, sen jatkuvuutta ja muutoksia. Elokuvana taiteen muodoista yksi julkisimpia ja siten vaikutusvallaltaan sellainen, että sillä on kyky koskettaa ihmistä yhteiskunnan jäsenenä, ja yli yhteiskunnan rajojen maailmanlaajuisesti (Hiltunen 2019, 79).

Viihdettä tuotetaan usein laajalle yleisölle viihdyttämistarkoituksessa ja ansaitsemismielessä. Tämän näkökulman mukaan kaupalliset suomalaiset elokuvat on tarkoitettu suurelle, ensisijaisesti kotimaiselle yleisölle ja niiden pääasiallisena tarkoituksena on toimia viihdykkeenä pyrkien tuottamaan taloudellista, joskus myös poliittista tai ideologista etua tuottajilleen. Jotta taloudellinen tuotto tulisi olemaan mahdollisimman suuri, elokuvilla pyritään tavoittamaan ja miellyttämään mahdollisimman laaja maksava yleisö.

Richard Dyerin mukaan kaupallinen viihde on ammattimaisesti toteutettua ja usein konservatiivista. Toisaalta hänen näkemyksensä mukaan myös marginalisoiduilla ryhmillä on tärkeä rooli siinä, miten viihde lajityyppinä kehittyy ja miten sitä määritellään. (Dyer 2002, 24) Tällaisesta näkökulmasta tarkasteltuna elokuvat on suunnattu lähinnä suomalaiselle yleisölle, joka hakee viihdykettä vapaa-ajalleen. Elokuvien tulee siten olla sellaisia, joiden katseluun väestö on valmis sijoittamaan vapaa-aikaansa ja varojaan.

Länsimaisessa populaarin elokuvan tuotannossa ”mustien” esittäminen on ollut rajattua, kapeaa ja linkittynyt usein aikaan ja suhteisiin ennen ja jälkeen kolonialismia. Menneisyyden hahmot, kuten ”iloinen orja”, ”ylväs villi” ja ”viihdyttävä” ovat saaneet modernimmat muotonsa ”taloudenhoitajana”, ”nälkäisenä etiopialaisena” ja ”poplaulajana”. Nuo kuvat ovat osaltaan jatkaneet ”mustien” marginalisointia paitsi elokuvissa, myös todellisessa elämässä (Ross 1996, xxii).

Ruskeaihoiset ovat ennen 2010-lukua esiintyneet suomalaisissa populaarielokuvissa lähinnä sivurooleissa, mutta väestön monimuotoisuuden lisääntyessä heille on kirjoitettu elokuvaan myös pääosarooleja. Vaikka englantilaiset ja amerikkalaiset jälkikoloniaaliset

ja länteen sijoittuvat kuvaukset ”mustista” eivät suoraan istu Suomen historiaan, kulttuuriin ja yhteiskuntaan, joitain samankaltaisuuksia niissä on havaittavissa esimerkiksi lähiöasumisen kontekstissa. Voidaankin pohtia, onko suomalaisen kaupalliseen populaarielokuvaan haluttu ammentaa amerikkalaista ”mustaa” ghetto-angstia (Ross 1996, 71) sen vetovoiman ja suosion vuoksi, mieltimättä niitä historiallisia, yhteiskunnallisia ja ideologisia juuria, jotka ovat siihen sidoksissa. Kuten olen esittänyt jo aiemmin, lähiöistyminen Suomessa juontaa juurensa maalta kaupunkiin muuton kontekstiin, ei esimerkiksi orjahistoriaan.

On aiheellista myös pohtia, tarjoavatko suomalaisen elokuvan ruskeaihoiset hahmot samaistumismahdollisuuksia marginalisoiduille ryhmille, vai ovatko ne lähinnä ”kantasuomalaiselle” vaalealle yleisölle tarjottuja kuvia ruskeaihoisista suomalaisessa yhteiskunnassa, joiden kautta on mahdollista peilata omaa suomalaisuuttaan ja suhdettaan etnisiltä piirteiltään poikkeaviin ihmisiin. Esimerkiksi Kaisa Hiltunen on pohtinut *Leijonasydämen* kohdalla, voiko yhteiskunnallista kriittistä keskustelua käydä populaarielokuvien areenalla ilman, että se vaikuttaisi esityksen taloudelliseen menestykseen kielteisesti (Hiltunen 2019, 96). Toisin sanoen, jääkö kansallisen populaarielokuvan osaksi lähinnä myötäillä sen hetkisen yhteiskunnan keskiluokan ääntä, arvoja ja tapoja tarjoten näille tyydytyksen kokemuksia viihteen muodossa?

Dyerin mukaan viihteen pääasiallisena tehtävänä on tuottaa katsojalleen kokemus, joka tarjoaa mielikuvituksellisen ja utopistisen poistumisen arjen ulkopuolelle. Utopia rakentuu usein kahden tapahtuman, paon ja toiveiden täyttämisen muodossa, jotka välittyvät tunnetasolla, usein kulttuureiden ominaispiirteisiin paikantuvina tunnekoodeina. (Dyer 2002, 25). Elokuviin tarkastelussa utopia ja pako paikantuu kaipuuseen pois arkipäiväisen elämän piiristä.

Elokuvasa *Jos Rakastat* Ada pakenee entistä identiteettiään lähiöön ja parisuhteeseen Tonin kanssa, jotka tarjoavat utopian monikulttuurisesta ja hyväksyvästä ilmapiiristä. Adan utopia sijoittuu kuitenkin eräänlaiseen toiseuden kokemukseen, joka Tonin näkökulmasta taas on arkinen elämä, josta on edettävä eteenpäin. Adalle kuvataan näin mahdollisuus erilaisiin vaihtoehtoihin nauttia kulttuurien ja vaihtoehtojen moninaisuudesta, Tonin asema taas ilman valinnan mahdollisuuksia. Elokuvan utopia rakentuu myös musikaaliluvuissa, joissa hahmot laulavat suomalaisia hittikappaleita, ja joilla pyritään

mahdollisesti saavuttamaan tunnetasolla kollektiivinen yhteys (Shohat & Stam, 1994, 223) suomalaisuuteen ja suomalaiseen kulttuuriin.

*Vuosaarella* utopian lähiöelämän vaillinaisuudelle tarjoaa tosi-tv, jota kaikki näyttävät seuraavan omissa lokeroissaan. Makelle pako lähiöstä ja Suomesta näyttäytyy ainoana mahdollisuutena pois arjen synkkyyydestä. *Leijonasydämessä* utopia taas muodostuu ajatuksesta, jossa arvot voittavat ideologian, ja pako taas Tepon irtautumisesta uusnatsiliikkeestä.

*Muutoksii* -elokuvan utopiana on mahdollisuus irtautua vanhemman polven ideologisista ajatuksista ja valita itse oma lähestymistapa etniseen monimuotoisuuteen. Pako tapahtuu Antin ja Muhiksen haaveissa ja yrityksessä muuttaa Tanskaan. *Saattokeikassa* Kamal haaveilee matkasta isänsä luokse Nairobiin, Veikko taas pääsystä mökilleen maaseudulle. Elokuvan utopia ja pako rakentuvat hahmojen erilaisista taustoista ja asenteista, pois-pääsyn mielikuvista ja yhteisesti koetusta matkasta, jolla on vaikutusta molempien arvo-maailmojen ja keskinäisen suhtautumisen muutokselle.

Richard Dyerin mukaan viihteen intensiteetille on ominaista esittää epämieluisia tunteita yksinkertaisesti ja läpinäkyvästi, mikä on jatkoa länsimaisen ajattelun utopistisuudelle. Hänen mukaansa utopia tarjoaa arjen ristiriidoille ja puutteille vastakohtan ja täyttymyksen paikaten yhteiskunnan puutteita. Toisaalta se kuitenkin myös määrittelee ja rajaa nuo yhteiskunnalliset tarpeet, jolloin länsimaisen yhteiskunnan kontekstissa keskiöön nousee usein ”porvarillinen, valkoinen ja miehinen” näkökulma. Dyerin mukaan tällaiselle näkökulmalle on ominaista ”kiistää luokka, rotu ja sukupuoli”. (Dyer 2002, 31 – 34)

Sosiaaliset ristiriidat ja puutteet ovat elokuvissa näkyvästi esillä, mutta niille pyritään hakemaan ratkaisuja eri tavoin. Elokuvien yhteiskunnalle tarjoamat mahdollisuudet kuluuivat arvoihin ja suvaitsevaisuuteen, jotka eivät ole staattisia, vaan (vaaleaihoisella) yksilöllä on mahdollisuus vaikuttaa niihin valinnoillaan. Elokuvien *Jos rakastat*, *Leijonasydän* ja *Muutoksii* keskiössä on kantasuomalainen päähenkilö, jonka näkökulmasta erilaisuutta ja vähemmistöryhmiä tarkastellaan. Näissä elokuvissa ruskeaihoisten pääosanestäjien rooliksi näyttäisi jäävän lähinnä heijastella vastaparinsa tuntemuksia. Tarpeet tunteiden tarkastelulle jäävät näissä elokuvissa lähinnä kantasuomalaisille, jolloin ruskeaihoinen hahmo asettuu ikään kuin objektiksi, merkiksi erilaisuudesta.

Osallisuutta tulisi tarkastella myös elokuvan tuotannon ja tuotannon henkilökunnan näkökulmasta erityisesti silloin kun elokuvassa käsitellään vähemmistöryhmiä. Kappaleessa 2. *Teoreettinen viitekehys – jälkikoloniaalinen tutkimus* määrittelin valkoisen miehen katseen sekä koloniaalisen ja imperialistisen miehisen katseen kontekstia (Young 1996, 17 – 18, 50, 120), jonka kautta myös suomalaista elokuvatuotantoa voidaan tarkastella. Aineistoni elokuvien kaikki ohjaajat ovat vaaleaihoisia miehiä (elokuvan *Jos rakastat* on ohjannut Neil Hardwick, *Vuosaaren* Aku Louhimies, *Muutoksii* Sami Laitinen, *Leijonasydän* Dome Karukoski ja *Saattokeikan* Samuli Valkama).

Elokuvien käsikirjoittajien joukosta löytyy miesten lisäksi myös kaksi naista (elokuvan *Jos rakastat* käsikirjoittaja on Katja Kallio ja *Vuosaarella* Aku Louhimiehen ja Mikko Koukin lisäksi Niina Repo). *Saattokeikka* on elokuvista ainoa, jonka toinen käsikirjoittajista on ruskeaihoinen suomensomali Khadar Ahmed. Elokuvien tuottajista löytyy miesten lisäksi yksi nainen (*Vuosaaren* ovat tuottaneet Pauli Pentti ja Liisa Penttilä).

Tarkastelun perusteella ruskeaihoisista hahmoista suomalaisessa yhteiskunnassa ja suomalaisen elokuvan kentällä kertovat pääasiassa vaaleaihoiset suomalaiset miehet muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Elokuvat näyttäisivätkin *Saattokeikkaa* lukuun ottamatta esittävän valkoisen miehen tulkintaa ruskeaihoisista miehistä (ja naisista) ja heidän asemastaan suomalaisessa yhteiskunnassa. Tällöin elokuvat eivät esitä sitä, millaista on olla ruskeaihoinen Suomessa, vaan ajatusta siitä, millaista se voisi olla (Ross 1996, xx).

### **3.2. Ruskeaihoisten paikantumiset suomalaisessa mediakuvastossa**

Nostalgiset muistot ruskeaihoisista ihmisistä suomalaisessa mediakulttuurissa tuovat mieleen elintarvikkeiden pakkauskuvitukset ja 1960 -luvun filmatisoinnin *Pekka ja Pätkä neekereinä* (1960), jossa tunnetut suomalaishahmot maalaavat naamansa mustiksi ja esittävät ”tummaihoisia”. Molemmat esimerkeistä kuvaavat suomalaisten suhdetta ruskeaihoisiin

ihmisiin aikansa uutena ilmiönä, sekä osana eurooppalaista kolonialistista ja imperialistista suhtautumistapaa alueen rajojen ulkopuolella levittäytyvään toiseutettuun maailmaan ja sen ihmisiin. Ne toimivat siten kulttuurisen muistin (Erlil 2011, 114) rakennusaineena, pohjana ja ennakko-oletuksina uusille kohtaamisille.

Tällaisessa mediakuvastossa läsnäolo ja toisaalta poissaolo käyvät vuoropuhelua (Shohat & Stam 1994, 223 – 224), jossa määrittelyn kohteelle ei anneta valtaa määrittellä itse itsensä. Elintarvikkeiden kohdalla kuvitus loi tuotteesta mielikuvan uudenaikaisena, jostain muualta tulevana makuna, josta suomalaiset voivat nauttia omassa elinympäristössään. *Pekassa ja Pätäkässä* hahmot kokevat ihonvärin maalaamisen oikeuttavan toisenlaiseen identiteettiin ja käytökseen.

Erityisesti elintarvikkeet, joiden kuvituksessa esiintyi rasistista kuvitusta, yleistyivät Suomessa kolonisaation aikakaudella. Esimerkiksi Fazerin lakritsikäärepapereiden kuvituksen musta, isosilmäinen ja avosuinen naama muistutti rasistista Golliwog-hahmoa. Lakupekka-logo syntyi vuonna 1920 ja mukaili joko ajan kolonialismin visuaalista kuvastoa tai imperialismin mainontaa ja ajan kitsch -tyyliä. Logo on mielletty laajasti miespuoliseksi, pojaksi ja myös Lakupekka-nimitys viittaa sukupuoleen. Fazer joutui muuttamaan tuotekuvitustaan kanteluiden vuoksi ja vedoten ulkomaan tuotevientiin. Rossin mukaan Suomen julkisessa keskustelussa useat puheenvuorot vaativat kuitenkin logon säilyttämistä osana kansallista perinnettä. Kuvituksen säilyttämistä vaativat haluavat jatkaa kuvitteellisen homogeenisen valkoisen suomalaisen yhteiskunnan oikeutta rodullistetun kuvaston käytölle stereotypisoimalla ei-valkoiset. Hänen mukaansa kansallisen ja perinteisen säilyttämisellä tarkoitettiin siten ei-valkoisten rajaamista ulkopuolelle ja samalla osallistumista koloniaaliseen historiaan. (Rossi 2009, 189-190).

”Nimeämisen politiikka” (Rastas 2013) ja ”kuulumisen politiikka” (Hiltunen ja Oisalo, 2016) saavat tällaisessa kontekstissa lisäksi eräänlaisen ruumiin esittämisen politiikan. Näiden kietoutuman kautta on siten mahdollista muodostaa nimeämisen ja kuulumisen ruumiillistumia, jotka voivat toimia paitsi ”tarkasteltavina objekteina”, myös inhimillisinä, tuntevina subjekteina.

Erilaisten ruumiiden välille on tuotettu eroja esimerkiksi suomalaisessa opetuksessa. Mari Lyytikäinen on tutkinut Pro gradu -tutkielmassaan suomalaisiin 1920 -kuvun maantiedon oppikirjoihin rakennettua n-diskurssia, jossa toiseutuksen ja erojen havaitsemisen kautta tuotettiin suomalaisuutta. Hänen mukaansa diskurssin luominen oli eurooppalaisten etuoikeus, liittyi ulkonäön, luonteen ja sivistyksen erojen näkyväksi tekemiseen ja teki näin kohteistaan ”mykkiä ja passiivisia”. (Lyytikäinen 2003, 2)

Oppikirjoissa ruumista käsiteltiin ”persoonattomana fyysisenä objektina”, ja piirrosku-  
vissa huomiota kiinnitettiin ”rodun” identtisiin ominaispiirteet. Fyysisyyteen liittyi ulko-  
näön lisäksi myös esimerkiksi parempi kivunsietokyky, jolloin ruumiin nähtiin ottavan  
paremmin vastaan fyysistä kuritusta. Ruumiiseen nähtiin myös liittyvän kiinteästi periy-  
tyvä ominaisluonne, jota kuvattiin laiskaksi, lapselliseksi, julmaksi, turhamaiseksi,  
iloiseksi ja huolettomaksi ja se yhdistettiin likaisuuteen ja paheellisuuteen. (Lyytikäinen  
2003, 27, 33, 37 – 38, 43 – 44)

Hahmojen laiskuus näyttäytyi kirjoissa passiivisena ja toimijuutta havainnoitiin lähinnä  
heidän eurooppalaisten hyväksi tekemän työn kautta. Vaikka oppikirjojen ”n” oli tari-  
noissa ja kuvissa mukana, hänen osakseen jäi Lyytikäisen mukaan sivurooli; hänelle mää-  
rätyn työn tekeminen ja eurooppalaisten työn, kuten sivistämisen kohteena oleminen. ”N”  
näyttäytyikin usein lapsena, sivistettävänä ja hallittavana. Koska oppikirjat kuvasivat vain  
eurooppalaisten matkaa ja toimintaa Afrikassa, ruumiillinen rinnastaminen tapahtui  
”Mustan Afrikan” kontekstissa. (Lyytikäinen 2003,80, 83-84)

Ruumiin merkitsemää henkistä ja älyllistä erontekoa tuotettiin sivistyskansojen ja luon-  
nonkansojen välillä, jossa eurooppalaisten määrittelemä kehittyminen ja siihen pyrki-  
minen olivat merkkejä sivistyneisyydestä. Eurooppalainen kehitys nähtiin ajassa tallentu-  
vana historiana, kun taas luonnonkansat olivat lähinnä ”historiaa läpikäyviä näkymättö-  
miä epäihmisiä”. Kannibalismi oli oppikirjojen mukaan kliimaksi ”sivilisoituneen ja pri-  
mitiivin kohtaamisessa”, jossa konkretisoitui vastakohtien välille luotu ero. (Lyytikäinen  
2003, 45, 59)

Hahmojen mykkyys taas juontui siitä, että niitä katsottiin teksteissä ja määrityksissä eu-  
rooppalaisen kolonisoijan näkökulmasta. Oppikirjoista puuttui puheenvuoron antaminen

kuvailun kohteille tai keskinäinen dialogi näiden kanssa. Lyytikäisen mukaan oppikirjojen ”n” toimii määrittelyn välineenä, jolloin toiseutetun kautta kerrottiin ”mitä me emme ole ja toisaalta mitä olemme”. Ruumiista muovautui tällöin objekti, joka sisälsi siihen sidotut merkitykset. Oppikirjojen ”n” esitettiin suomalaisen ”negaationa ja vastakohtana”. (Lyytikäinen 2003, 84 - 85)

Alle sata vuotta sitten suomalaisissa kouluissa on siten opetettu lapsille totena ruumiiden väriin ja etnisiin piirteisiin perustuvaa hierarkiaa ja erilaisuuteen ja eroihin kiinteästi kytköksissä olevia luonteenpiirteiden eroja (Lyytikäinen 2003). Nuo rinnastukset ja eronteot tuotettiin kuitenkin ”Mustan Afrikan” kontekstissa, jonne eurooppalainen matkusti tutkimusmatkoilleen, valtaamaan ja sortamaan. Vaikka opetus on nykypäivään tultaessa jo muuttunut, koloniaaliseen ajattelutapaan kiinnittyvät mielikuvat ja hierarkkiset asetelmat näyttävät edelleen tämän päivän Suomessa joko tahattomasti tai suunnitelmallisesti toteutettuina.

Osa suomalaisista pitää esimerkiksi elintarvikepakkausten kuvitusta edelleen tärkeänä nostalgisena osana suomalaista kulttuuria eikä halua niiden poistamista tai muuttamista. Kuvitus koetaan kulttuuriin sitoutuvana ominaispiirteenä irrallaan kolonialistisesta rasis-tisesta perinteestä. (Mulinari, Keskinen, Irni, Tuori 2009, 1 - 2). Tällainen kuvitus asettaa tummat ruumiit kuitenkin edelleen kolonisaation kuvastoon ja liittää niihin tuon ajan arvoja ja normeja. Se myös esittää suomalaisen kulttuurin yhteyden ruumiilliseen etnisyyteen, jossa vaalea enemmistö päättää erilaisten ruumiiden representaatiosta ja asemasta yhteiskunnassa.

Rossin mukaan suomalainen kulttuuri ammentaa edelleen jossain määrin kolonialismin kuvastoja. Hän on käyttänyt jälkikolonialistista ja queer-teoriaa tarkastellessaan suomalaisia mainoksia, jotka edustavat kulttuuria ja ovat näin identiteettien määrittelyn ja rakentumisen kannalta tärkeitä tekijöitä tarkasteltaessa etnisyyttä, sukupuolta ja seksuaalisuutta. Rossin mukaan koloniaalinen kieli ja kuvasto kulttuureissa, jotka eivät olleet suoraan kosketuksessa koloniaalisessa toiminnassa, voidaan nähdä jatkeena koloniaalisille prosesseille. Rossi pyrki tuomaan esiin median tapaa pitää yllä valkoista homogeenista, normatiivista kansalaisuutta, johon pyrittiin tuottamalla eroja laillisten kansalaisten ja etnisen toisen välille. Hänen mukaansa suomalaiset ja pohjoismaalaiset käyttävät etnisyyttä

edelleen usein terminä muiden määrittelylle, mutteivat näe oman etnisyytensä olemassa-oloa. (Rossi 2009, 190-193)

Medialla on tärkeä rooli kansakunnan, kansalaisuuden ja vähemmistöryhmien käsitysten rakentumisessa ja määrittelyssä. Kaarina Nikusen mukaan ”median tuottamat kuvastot voivat olla monipuolisia, mutta myös yksipuolisen toisteisia ja stereotyyppisiä. Samalla mediaesitykset ovat myös sukupuolittuneita”. Hän kutsuu tällaisia median tuottamia kuvastoja pakotetuiksi identiteeteiksi, jotka vaikuttavat siihen, miten esimerkiksi maahanmuuttajanuoret kokevat suomalaisuutensa tai osallisuutensa yhteiskuntaan. Media ei ole kuitenkaan vain kansallista, vaan se ylittää kansallisvaltion rajat ja muodostaa transnationaaleja mediatiloja. Nikusen mukaan transnationaalit tilat muodostuvat median käytön myötä, jolloin käyttäjä määrittelee ja valitsee mediakanavat ja sisällöt kansainvälisestä tarjonnasta. Yksilöllä on siten mahdollisuus vaikuttaa siihen, millaista, mistä kanavista, minkä kielisiä tai missä tuotettuja mediaesityksiä hän käyttää. (Nikunen 2012, 155).

Mikäli median tuottama kuva vähemmistöryhmistä on yksipuolista ja kapeaa, ryhmien edustajat etsivät mediasisältöjä usein muualta. Tällainen mediasisältö ei kuitenkaan tarjoa samaistumismahdollisuuksia suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa ja seurauksena voidaan nähdä yhteiskunnallisen osallisuuden tunteen laimeneminen ja kiinnittyminen muunlaiseen yhteisöllisyyteen.

Annabelle Sreberny mukaan kansallisessa mediassa tulisi enemmistö – ja vähemmistö-ohjelmien ja kanavien sijaan siirtyä kohti tuotantotyylä, jossa erilaiset etnisyydet, kulttuurit ja niiden erilaiset muodostumat olisivat tasapuolisesti edustettuna ja sekoittuneena, jolloin kansallinen monimuotoisuus tulisi tasavertaisesti esille. Siten vähemmistöön kuuluvia ei nähtäisi vain oman ryhmänsä edustajina vaan tasavertaisina kansalaisina ja toimijoina. (Sreberny 2005, 457 – 458) Samanlaista monimuotoisuutta olisi aiheellista harkita myös Suomalaisen elokuvan kentällä, jolloin hahmojen yhteiskuntaan kuulumista ei tarvitsisi kerta toisensa jälkeen perustella erilaisen ulkonäön tai kulttuurin vuoksi.

### 3.3. Etnisyys ja ihonväri suomalaisessa televisio- ja elokuvatuotannossa

Etnisyyttä, ihonväriä ja kansalaisuutta on tutkittu jonkin verran suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa mediatutkimuksen kentällä. Leena-Maija Rossi on esimerkiksi tutkinut *Mogadishu Avenue* -televisiosarjaa (2006), jonka tapahtumat sijoittuvat 2000-luvun itä-helsinkiläiseen lähiöön, Kaisa Hiltunen taas *Leijonasydäntä*.

*Mogadishu Avenue* on Rossin mukaan ensimmäinen Suomessa valmistunut televisiosarja, joka käsittelee monikulttuurisuutta ja joka tarjoaa myös uudenlaisen tavan tarkastella suomalaista kulttuuria, kun valkoisuus asetetaan rinnakkain ruskeaihoisten hahmojen kanssa. Suomalaiselle mediakulttuurille hän näkee ominaispiirteenä ”oikeanlaisen suomalaisen, kunniallisen kansallisvaltion jäsenen” tuottamista ja uusintamista, jossa etnisyys ja ihonväri ovat keskeisiä tekijöitä. Hänen mukaansa ”normisuomalaisuuden” piirteitä ovat valkoisuus, heteroseksuaalisuus, lisääntyvyys ja perhesuuntautuneisuus. Tästä normista poikkeavat vahvistavat lähinnä ”normisuomalaisen” aseman. (Rossi 2015, 131-135)

Rossi tutki *Mogadishu Avenueta* queer-feministisenä ja intersektionaalisenä tapaustutkimuksena ja pyrki hahmottamaan representaatioita ja kysymyksiä kulttuurisista luokituksista. Hän kiinnitti tutkimuksessaan huomiota sukupuoleen, seksuaalisuuteen, luokkaan, ihonväriin ja etnisyyteen ja näiden keskinäisiin risteyskohtiin. Hän oli kiinnostunut tavoista, joilla tuttuutta ja kunniallisuutta ja toisaalta vierautta ja epäkelpoisuutta tuotettiin ja millaista kuvaa sarja rakensi suomalaiseksi tulon mahdollisuudesta ja suomalaisuuteen liitetystä merkityksistä. (Rossi 2015, 132-135)

Rossi käytti tutkimuksessaan Sara Ahmedin teoriaa, jonka mukaan jotkut ruumiit tunnistetaan ”vieraiksi” ja väärässä paikassa oleviksi; jollain tavoin vaarallisiksi paikoissa ja tilanteissa, joihin vierauden tunnistavat tuntevat itse kuuluvansa ja paikantuvansa esimerkiksi kulttuurin, historian, tilan ja eletyn elämän muodossa. Vieras ruumiillistaa tällöin jotain sellaista, josta oma ympäristö ja yhteisö halutaan pitää ”puhtaana”. Tällaisessa eronteossa tuotetaan samalla omaa kuulumista johonkin, jonkin paikan kuulumista itselle. Vaaralliseksi tai uhkaavaksi esitettyä toteutetaan mediaesityksissä niin fyysisen uhkaavuuden merkeillä tai tähän suunnattujen pelokkaiden katseiden, fyysisen etäisyyden ottamisen tai kosketuksen välttelyn representaatioiden avulla. Rossin mukaan *Mogadishu*

*Avenuessa* ruskeita hahmoja ei kuitenkaan esitetä fyysisesti uhkaavina. Sarjassa tapahtuu sitä vastoin koulukiusaamista kantasuomalaisen taholta, jota Rossi kutsuu ”valkoisen terrorin suomalaisiksi muodoksi”. Vaarallisuus näyttäytyykin hänen mukaansa avoimena rasismina, joka muodostaa ikään kuin ”eräänlaisen syrjinnän ja loukkausten arkiston”. (Rossi 2015, 146-149)

Tilallisuuden näkökulmasta *Mogadishu Avenuen* lähiö näyttäytyy Rossin mukaan paikana, jossa kaikenväriset ihmiset voivat olla omalla tavallaan outoja riippumatta ihonväristä. Tällä tavoin katsoja kohtaa kokemuksen, jossa myös ne hahmot, joihin hän identifioituu ihonvärin perusteella voivat olla jollain tavoin tunnistettavissa vieraaksi ja oudoksi. Näin luodaan kokemus, jossa outous ei ole sidoksissa vieraaseen ruumiiseen, vaan on jokaisen hahmon mahdollinen ominaisuus, jossa outouden määrittää lopulta katsojan tulkinta. (Rossi 2015, 151)

Kaisa Hiltunen (2019) on puolestaan tutkinut *Leijonasydämen* strategioita sisään- ja ulossulkemisen näkökulmasta ja esittää, että mediasisällöt vaikuttavat yhteiskunnalliseen osallisuuteen, koska ne tarjoavat esimerkkitaipuja toisten kohtaamiselle. Hän pyrki tuomaan kriittisen analyysin kautta esiin toiseuttamisen käytäntöjä ja sisään- ja ulossulkemisen prosesseja kerronnassa ja esitystyylissä. Analyysin keskiössä olivat kuvaukset uusnatseista ja maahanmuuttajataustaisista henkilöistä, heidän keskinäiset suhteensa ja asennoituminen vähemmistöryhmiä kohtaan. Häntä kiinnosti, miten elokuva rakentaa käsityksiä siitä, kenellä on oikeus kuulua suomalaiseen yhteiskuntaan, miten se suhtautuu valkoiseen miespuoliseen päähenkilöön ja toisaalta sivuosissa oleviin ”ulkomaalaistaustaisiin”. (Hiltunen 2019, 80)

Hiltusen mukaan elokuvan pääpaino on Tepon näkökulmassa, jolloin ruskeaihoinen pääosanesittäjä sekä sivuosissa olevat ”ulkomaalaistaustaiset” sekä heidän mielenmaisemansa jäävät sivuun. Uusperhe tarjoaa Tepolle uuden mahdollisuuden yhteiskunnalliseen osallisuuteen puolisona ja isähahmona, Rhamadhanille lähinnä aikuisten parisuhteen tuoman uudenlaisen järjestyksen, johon hänen on sopeuduttava. Sivuosien ”ulkomaalaistaustaiset” esitetään Hiltusen mukaan lähinnä hämärässä ja epätarkasti, haavoittuvaisina, anonyymeinä, historiattomina ja mykkinä (yksinäinen grillimyyjä, yksinäinen öinen pyöräilijä, baarimikko, laitakaupungin koditon). Hänen mukaansa elokuvaa katsotaan valkoisen suomalaisen miehen silmin ja toimitaan hänen ehdoillaan puuttumatta ennakkoluulojen

ja rasismien juurisyihin. Näin ollen *Leijonasydän* lähinnä pitää yllä aikansa yhteiskunnallista heteronormatiivista ja ideologista hegemoniaa. (Hiltunen 2019, 86 – 89, 98)

Elokuvan tilallisuutta Hiltunen tarkastelee toiminnan ja valtapositioiden näkökulmasta ja toteaa, että ulkotila näyttäisi olevan uusnatsien hallinnan alla ja ”ulkomaalaiset” hahmot ovat fyysisestikin sijoitettuina kameran kuvassa reunamille. Lisäksi hän kiinnittää myös huomiota kohtauksissa esitettyyn valaistukseen ja vuorokaudenaikaan, ja toteaa, että ”ulkomaalaiset” esitetään usein hämärässä ja ikään kuin poissa ”päivänvalosta ja suomalaisesta yhteiskunnasta”. (Hiltunen 2019, 93)

Rhamadhanin yksityisen tilan eli kotitalon hän näkee valtataistelun ja rasismien areenana, jossa sisään- ja ulossulkemisesta neuvotellaan Rhamadhanin, Tepon ja tämän veljen Haririn välillä myös väkivallan keinoin. Väkipolta esitetään elokuvassa kuitenkin lähinnä kantasuomalaisten oikeutena, sillä Rhamadhanin vastatessa kiusaamiseensa väkivallan keinoin hänet uhataan erottaa koulusta. (Hiltunen 2019, 93-94)

Rossin ja Hiltusen tutkimusten kautta voidaan todeta, että ruskeaihoisten hahmojen muukaantulo suomalaiseen televisio- ja elokuvaviihhteeseen tuo tarkastelun kohteeksi myös suomalaisen etnisyyden ja kulttuurin rajojen määrittelyn, keskustelun siitä, kenellä on oikeus kuulla yhteiskuntaan sen täysivertaisena jäsenenä. Edes Suomen kansalaisuus tai kotimaisen kielen natiivitasoinen taito ei näytä riittävän neuvottelussa, jossa myös ruumiin visuaaliset ja geneettiset piirteet esitetään yhteiskuntaan kuulumisen tai kuulumattomuuden ehtoina.

Aiempi tutkimus tuo myös tilallisuuden näkökulman tutkimuksen piiriin ja hahmottelee ajatusta siitä, että tilallisuuden kautta on mahdollista tarkastella ihonvärin, etnisyyden ja kulttuurin kysymyksiä. *Mogadishu Avenuesssa* lähiö näyttäytyy jaettuna tilana, jossa kaikki ovat jollain lailla outoja. Rossi ei kuitenkaan tarkastele laajemmin lähiön tilallisuutta suhteessa maantieteeseen tai maan sisäisiin sosioekonomisiin eroihin. Hän ei myöskään näytä kyseenalaistavan sarjan lähiökeskeisyyttä, eli sitä, että kantasuomalaisista ulkonäöllisesti ja kulttuurisesti eroavat sidotaan lähiön kontekstiin, josta ei juuri liikuta tai muuteta toisaalle.

Hiltusen tutkimuksessa taas nousee esiin yksityisen tilan merkitys, se miten ideologinen ja syrjivä kamppailu käydään ruskeaihoisen pääosanesittäjän yksityisen tilan piirissä. Hän avaa siten näkökulman spesifimpään tilallisuuden tarkasteluun, jossa valtasuhteita voidaan tarkastella tiloissa tapahtuvan toiminnan, ruumiillisuuden ja elokuvan teknisen toteutuksen kautta.

Rossin ja Hiltusen tutkimukset näyttävät tietä omalle tutkimukselleni, jossa esiin nousevat lähiökeskeisyys ja kamppailu ruskeaihoisen hahmon ruumiin rajoista ja kuulumisesta yhteiskuntaan täysivaltaisena jäsenenä, sekä oikeudesta yksityiseen tilaan ja sen hallintaan.

Seuraavassa pääluvussa *4. Aineistoanalyysi* esittelen näkökulmani tutkimusaineistooni ja käyttämäni metodologian, työvälineet ja tilallisen analyysin piiriin ottamani elokuvien kohtaukset. Kerron aineistoanalyysin kaksijakoisesta luonteesta, jossa ensimmäisessä *4.1. ruskeaihoisten intersektionaalinen paikantuminen aineiston elokuvissa* tarkastelen hahmojen intersektionaalisia asemia elokuvissa ja *4.2. Tilallisuus elokuvissa* kohtaamislanteita kolmessa tilallisuuden kategoriassa: julkisessa ja puolijulkisessa, yksityisessä ja välitilassa. Analyysin pohjalta muodostan kolme elokuvissa toistuvaa teemaa.

## 4. Aineistoanalyysi

Metodologiani painottaa kulttuurintutkimuksen kriittistä näkökulmaa monikulttuurisuuden (Kellner 1995, 108 – 112) suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa, jossa jälkikolonialinen ajattelu tuottaa erityisiä paikallisia ilmentymiä. Yhdistän siten monikulttuurisuuden kriittisen näkökulman elokuvantutkimukseen. Nojaan metodologiani Lola Youngin ajatteluun, jonka mukaan ”rodun” kompleksisten elokuvallisten representaatioiden kansallinen analyysi vaatii ensinnäkin alueen koloniaalisten ja jälkikolonialisten suhteiden myöntämisen ja ottamisen mukaan analyysiin ja toiseksi, miten näistä suhteista juontuvat ideologiset ”rodulliset” erot esitetään elokuvallisessa muodossaan (Young 1996, 4).

Aineistoanalyysissä tarkastelen 1. ensin elokuvien hahmojen intersektionaalisia positioitumisia elokuvissa ja sitten 2. elokuvien kohtaamistilanteita kolmessa eri tilassa: julkisessa ja puolijulkisessa, yksityisessä ja välitilassa. Sijoitin elokuvat rinnakkain niiden julkaisuvuoden mukaan Excel -taulukoon (liite 1), ja erittelin niiden sisällöt yksityiskohteisesti. Tällä tavoin oli mahdollista löytää elokuvissa toistuvia ja samankaltaisia elementtejä. Intersektionaaliset osatekijät ja paikantumiset hahmottuivat sijoittaessani ne rinnakkain taulukkoon. Myös tilan kategoriat ovat hahmottuneet tarkasteltuani elokuvia ja löydettyäni niistä toistuvia kohtaamisareenana toimivia tiloja, joihin ruskeaihoinen pääosan esittäjä on sijoitettu elokuvan kerronnassa. Käyttämäni kategoriat ovat: julkinen ja puolijulkinen tila, yksityinen tila ja välitila.

Julkisella ja puolijulkisella tilalla tarkoitan niitä tiloja, joihin pääsyyn ja niissä liikkumiseen kaikilla tulisi olla yhtäläiset mahdollisuudet ja oikeudet<sup>25</sup>. Yksityisen tilan kategoriassa tarkastelen kohtauksia, jotka tapahtuvat päähenkilön kotona. Välitilan kategoriassa kohtaamispaikkana ovat kulkuvälineet. Olen tutustunut Suomen lain määritelmiin tilallisuuden kategorioista<sup>26</sup>, joita käytin apunani tilallisuuden hahmottamisessa.

Pääkaupunkiseutu on usean aineistoelokuvani maantieteellinen tapahtumapaikka tai lähtöpiste. Kaupungit ovatkin julkisen tilan ja sosiaalisten verkostojen keskittymiä ja niiden

---

<sup>25</sup>Turun yliopisto, Lähellä kaupungissa -verkkomateriaalipaketti, [http://www.lahellakaupungissa.fi/?page\\_id=156](http://www.lahellakaupungissa.fi/?page_id=156), linkki tarkistettu 13.9.2019)

<sup>26</sup> Finlex, Järjestyslaki, <http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2003/20030612>, linkki tarkistettu 13.9.2019

keskustat taloudellisen menestyksen ja hyvinvoinnin ydintä. Keskustat toimivat siten kaupunkien sydäminä, joiden ympärille muu kaupunkirakenne levittäytyy. (Andersson 2009, 46 – 47). Kaupungin julkiset tilat toimivat kaikille avoimina sosiaalisina tiloina, joissa ihmiset kohtaavat ja ovat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Asuinalue, etäisyydet ja kulkeminen saattavat kuitenkin muodostua esteiksi erilaisiin tiloihin pääsyyn ja tilojen välillä kulkemiseen.

Jotkin kohtaamisareenoista näyttäytyvät Foucault'n hahmottamina heterotopisina tiloina, fyysisinä ja samaan aikaan mentaalisina, jotka käsittävät ja järjeistävät eroja ja toiseutta, vaikka sijaitsevat maantieteellisesti julkisessa tilassa (Ponzanesi 2012, 677). Tällaisia ovat esimerkiksi Adan ja Tonin kohtaamiset rannalla ja myöhemmin sairaalan katolla.

Elokuviassa asuinalueita ovat pääkaupunkiseudun lähiöt sekä pieni paikkakunta. Kaupunkitilaa tarkastellaan siten päähenkilön osalta lähinnä lähiöstä käsin, jossa liike tapahtuu lähiön tai kaupunkirakenteen sisällä, suuntautuu matkana pois lähiöstä, pois monikulttuurisuuden sulatusuunista kohti luonnollista olotilaa. Tutkimuksen tilallisina kategorioina toimivat siten julkisen ja puolijulkisen, sekä yksityisen tilan lisäksi niin kutsuttu välitila, jossa ollaan usein liikkeessä. Välitilalle oleellista on se, ettei sillä ole kiinteää sijaintia. Se on siten itsessäänkin välillinen, hetkellinen tila, joka syntyy toimijoiden ja dialogin kohdatessa. Sara Ahmedin mukaan välitila voi tarjota tutun ja turvallisen ympäristön, sillä matka itsessään toimii kuulumisen tilana niille, jotka joutuvat kohtaamaan vierautta kodissaan (Ahmed 2010, 77). Ne ovat siten eräänlaisia paikattomuuksia ("non-place"), jossa matkustetaan historiattomassa tilassa, ja jossa ajan ja ympäröivän maailman merkitys häviää (Ponzanesi 2012, 676 – 677).

Ruskeaihoisten pääosanesittäjien tarkastelun teki hankalaksi se, että useimmat elokuvista oli kuvattu kantasuomalaisen näkökulmasta. Tämä vaikutti esimerkiksi analyysin kohtausten valinnassa, jossa pyrin löytämään niitä kohtaamisia, jotka olivat merkityksellisiä ruskeaihoisen pääosanesittäjän näkökulmasta. Nämä kohtaamiset ja niiden tilat toimivat areenoina, joissa neuvotellaan ruskeaihoisen hahmon osallisuudesta ja kuulumisesta yhteiskuntaan. Nämä kohtaukset eivät kuitenkaan välttämättä ole elokuvan tärkeimpiä kohtaamistilanteita, joissa toimijana on usein kantasuomalainen, ei ruskeaihoisen hahmo. Tällainen huomio jo itsessään kertoo tutkimieni elokuvien perspektiivistä, jossa pääpaino on vaaleiden suomalaisten, ei ruskeaihoisten näkökulmalla ja toimijuudella.

Koska elokuvia on useita, olen joutunut rajaamaan tutkittavien kohtausten määrää. Kohtausten valinnassa olen painottanut ensinnäkin ensikohtaamisia elokuvassa, koska ne luovat odotusilmapiirin tulevalle ja määrittelevät henkilöhahmojen suhdetta myöhemmin elokuvassa. Nämä kohtaukset tapahtuvat joko julkisessa ja puolijulkisessa tilassa tai kodin yksityisen piirissä. Välitila on paikka, jossa neuvotellaan kuulumisen ja osallisuuden, ihmisyyden, kulttuurin ja identiteetin teemoista. Kohtausten valinnan jälkeen olen ryhmitellyt ne tilallisuuden teemojen mukaan, jolloin on mahdollista tarkastella edelleen sitä, missä hahmot kohtaavat, minkälainen keskinäinen suhde heillä on toisiinsa ja toisaalta tilaan ja siinä liikkumiseen ja toimimiseen nähden.

Julkisessa ja puolijulkisessa tilassa kohdataan luonnossa, lähiössä, sairaalan katolla, neuvotteluhuoneessa, anniskeluravintolassa ja metroasemalla. Luonto tarjoaa luonnollisen ja yhteiskunnan normeista ja odotuksista vapaan alueen kohtaamiselle (Toiviainen 2002, 99, 101), lähiö kuvitteellisen realistisen kuvan kohtaamisesta jaetussa asuinympäristössä - anniskeluravintola, neuvotteluhuone, sairaalan katto ja metroasema yhteiskunnan tiloissa. Kodin yksityisen piirin puitteissa tarkastelen kohtaamisia päähenkilön omassa yksityisessä tilassa. Liikkuva kulkuneuvo taas tarjoaa neuvottelualueen, jossa rakennetaan keskinäistä dialogia.

Olen tarkastellut elokuvia ja tuonut analyysiin tilallisuuden kategorioihin sopivat kohtaukset. Käsittelin kohtauksia lähiluvun (Salmi 1993, 143) menetelmin, jolloin on mahdollista kiinnittää huomiota yksityiskohtiin. Olen kirjoittanut kohtaukset tekstimuotoon, jolloin kameran kuvakulmat, hahmojen fyysinen ulkomuoto ja liike, puhe, asemointi tilassa, toisiin, sekä kameraan nähden tulevat näkyviin suhteessa toisiinsa. Tällä metodilla useiden elokuvien saman teeman alle sijoittuvia kohtauksia on helpompi tarkastella, verrata toisiinsa, löytää yhtäläisyyksiä ja eroja.

## Tarkastelemani kohtaukset:

### Jos rakastat:

(49:10) Adan ja Tonin ensikohtaaminen meren rannalla (julkinen ja puolijulkinen tila)

(01:25) Ada ja Toni sairaalan katolla (julkinen ja puolijulkinen tila)

(01:31) Toni tapaa äitinsä kanssa Adan lakimiehet (julkinen ja puolijulkinen tila)

### Leijonasydän:

(00:23) Tepon ja Rhamadanin ensikohtaaminen Sarin ja Rhamadanin talossa (yksityinen tila)

(00:49) Tepon veljen Harrin ja Rhamadhanin kohtaaminen Sarin ja Rhamadanin talossa (yksityinen tila)

(00:40) Teppo hakee Rhamadhanin koulusta (välitila)

### Muutoksii:

(00:11) Ranen työntäminen mereen rantakallioilta (julkinen tila)

(00:31) Metrossa ja asemalaiturilla (välitila)

(01:16) Antti anastaa bussin ja nuoret ajavat pois kaupungista (välitila)

### Vuosaari:

(00:01) Skinhead vaatii Makelta velkojen maksua lähiöostarilla (julkinen tila)

(01:12) Skinheadit murtautuvat sisään Maken ja hänen naisystävänsä asuntoon (yksityinen tila)

(01:24) Apteekin ryöstö (julkinen ja puolijulkinen tila)

### Saattokeikka:

(00:04) Kamalin ja Veikon ensikohtaaminen talonyhtiön rappukäytävässä (yksityinen tila)

(00:12) Kamalin ja Veikon automatka (välitila)

(00:21) Kamal kohtaa paikallisia ihmisiä pienen paikkakunnan anniskeluravintolassa (julkinen tila)

Olen tarkastellut tilallisuuden kategorioita kokonaisuuksina, ja löytänyt kohtausten lähiluvun (Salmi 1993, 143) kautta kolme toisteista teemaa: riippuvuuden, nautinnon ja nöyrytymisen, joita analysoin jälkikolonialisen teorian käsitteiden kautta.

## **4.1. Ruskeaihoisten intersektionaalinen paikantuminen aineiston elokuvissa**

Aineiston elokuvien ruskeaihoiset pääosanesittäjät ovat kaikki miehiä, osa kouluikäisiä osa aikuisuuteen ehtineitä nuoria<sup>27</sup>, jotka pukeutuvat huppariin ja erottuvat vaaleaihoisten pääosanesittäjien keskuudessa visuaalisesti ihonvärinsä, etnisten piirteiden, sukupuolensa ja ikänsä myötä asettuen kuitenkin heteronormatiiviseen muottiin perhetaustan ja seksuaalisuuden näkökulmasta. Hahmot tuottavat siten ruumiillista kuvaa ruskeaihoisista miehistä Suomessa. Ne toistavat ja asemoivat tietynlaista stereotyyppistä (Hall 2005, 117,

---

<sup>27</sup> kts.liite 1

122 – 123) kuvaa ruskeaihoisesta työväenluokkaisesta nuoresta miehestä, joka elää keskustan ulkopuolella ja on riippuvainen muiden tuesta.

Edward Saidilaisen orientalismin kaltaista ilmiön käsitteellistämistä ja osin hienovaraisia säännönmukaisia piirteitä (Hall 2005, 106 – 107, 116) on havaittavissa aineistoni elokuvissa. Tällaisia ovat esimerkiksi nuorehko ikä, pääkaupunkiseudun lähiö asuinalueena, maahanmuuttajatausta, kulttuuriset ja uskonnolliset erot suhteessa kantaväestöön, jotka omalta osaltaan kertovat siitä, miten ruskeaihoisia määritellään suomalaisessa yhteiskunnassa. Elokuvat niin ikään tarjoavat ja vahvistavat ajatusmalleja, joita suomalaisilla on maassa asuvista ruskeaihoisista ja joita voidaan käyttää myös ”todistusmateriaalina” luokittelulle ja oman toiminnan oikeellisuudelle. Ne siten kokoavat tietynlaista kirjastoa, jonka avulla kohdetta havainnoidaan ulkopuolelta.

Elokvien maahanmuuttajaperheet näyttävät asettuvan perinteiseen heteronormatiiviseen muottiin, jossa miehen roolina on julkinen esiintyminen ja naisen alueena kodin piiri. Elokuvassa *Jos rakastat* ruskeaihoisen päähenkilön äiti on esillä eniten, mutta näyttäytyy silti vain äidin roolissa, jossa päällimmäisenä tehtävänä on lasten hyvinvoinnin takaaminen. Elokuviissa *Muutoksii* ja *Saattokeikka* äidit näyttäytyvät vain kodin piirissä. *Vuosaarissa* ja *Leijonasydämessä* ruskeaihoisia naisia ei näytetä. Suomalaisen vaalean naisen asema näyttäytyy elokuvissa vahvasti edustettuna, kun vertailukohtaa ”toisenlaisiin naisiin” on vaikeaa löytää. Elokuvassa *Leijonasydän* Rhamadhanin muualla asuva pakolais-taustainen isä esitetään urallaan menestyvänä, mutta hän joutuu kokemaan Tepon veljen puolelta väkivaltaa tämän heittäessä käsikranaatin kohti tämän poisajavaa autoa.

Ruskeat hahmot eivät tunnu haastavan suomalaisen kulttuurin maskuliinisuutta, mikä saattaa johtua heidän nuoresta iästään, ruumiin koosta, sijoittamisesta lähiöön, sekä taloudellisesta riippuvuudestaan vaaleaihoisiin nähden, sekä rinnastamisestaan vaaleisiin aikuisiin miehiin tai naisiin.

Suomalainen naiseus ja naisen asema eivät myöskään koe elokuvissa uhkaa, sillä ruskeaihoisia naisia ei pääosissa juuri näytetä. Ainoastaan elokuvassa *Jos Rakastat* Tonin naapuri Afija kilpailee tämän rakkaudesta. Etnisesti vaalea suomalainen nainen esitetään kuitenkin vaaleaihoisen ja ruskeaihoisen miehen halun ja rakkauden kohteena (*Jos rakastat*, *Muutoksii*, *Vuosaari*, *Leijonasydän*, *Saattokeikka*). Hänet esitetään myös aktiivisen

toimijan roolissa, joka puolustaa, puuttuu ja ratkaisee konfliktitilanteita ruskeaihoisen miehen puolesta (*Vuosaari, Leijonasydän, Saattokeikka*). Vaaleaihoisen naisen esittäminen miesten halun kohteena vahvistaa näin länsimaisen (elokuva)historian kuvaa valkoisuudesta kauneusihanteena ja miehisen halun kohteena (Shohat& Stam, 1994, 332 – 323).

Kansalaisuuden ja kielen näkökulmasta<sup>28</sup> aineistoni elokuvissa jokainen tutkimani päähenkilö puhuu pääasiassa suomea ja sitäkin natiivitasoisesti. Näin ollen kielellisen osaamisen perusteella heidät tulisi määrittellä ennemminkin suomalaisiksi tai Suomen kansalaisiksi kuin maahanmuuttajiksi.

Suomalaiseksi määrittely kielitaidon, ei vanhempien taustan perusteella lisäisi henkilöiden kiinnittymistä ja osallisuutta suomalaiseen yhteiskuntaan. Elokuvissa hahmojen ulkonäöllä on kuitenkin väliä, sillä se näyttäisi määrittelevän sitä asemaa, johon heidät on elokuvissa asetettu. Näin ollen ihonväri ja etniset piirteet näyttäisivät toimivan eräänlaisina visuaalisina merkkeinä maahanmuuttajuudelle, muualta saapuneelle.

Päähenkilöiden identiteettiä, arvoa ja arvottamista (Rossi 2015, 137) rakennetaan elokuvissa eri tavoin sopimaan maahanmuuttajuuden ja monikulttuurisuuden kuviteltuihin kategorioihin, joissa ihonväri toimii ikään kuin visuaalisena merkinä toiseudesta ja tätä toiseutta väritetään erilaisin suomalaisesta kulttuurista ja tavoista poikkeavien elementein, kuten tapojen, uskonnon ja kielen kautta. Esimerkiksi elokuvassa *Jos Rakastat* Toni tutustuttaa Adan afrikkalaiseen ruokaan ja *Leijonasydämen* Rhamadhani ja *Muutoksii* -elokuvan Muhis ovat muslimeita, jotka rukoilevat uskontoonsa kuuluvalla tavalla.

Monikulttuurisissa kohtaamisissa vaikuttavat taustalla kulttuurien kohtaamisten tarinat, esimerkiksi kolonialismi ja rotuajattelu. Suomen kohdalla suhteet kolonialismiin ovat paikantuneet ”tieteen, kulttuurin, talouden, lähetystyön ja matkailun kautta” ja ilmenevät suhteessa esimerkiksi suomensomaleihin (Keskinen & Vuori 2012, 10). Anna Rastas (2013) toteaa, että vaikka ”rotuajattelu” tieteellisessä tutkimuksessa nähdään historiaan ja kolonialismiin juurtuvana alistamiskeinona, sosiaalisissa kohtaamisissa ulkonäkö ja

---

<sup>28</sup> Sisäministeriö, <https://intermin.fi/maahanmutto/kansalaisuus/kansalaisuuden-saamisen-edellytykset-ja-vaikutukset>, linkki tarkistettu 13.9.2019

syntyperä toimivat tänäkin päivänä luokittelun ja määrittelyn välineinä (Rastas 2013, 154).

Kohtaamistilanteissa vastakkain asettuvat ruskeaihoinen nuori tai nuorehko mies suhteessa vaaleuden sukupuolten ja ikähaarukan laajaan kirjoon. Elokuville *Muutoksii* ja *Saattokeikka* hahmot nähdään yhteiskunnan edustajien taholta usein somalien edustajina. Ihonväri kuvataankin elokuvissa usein kantasuomalaisten näkökulmasta etnisyyden merkinä, johon voi liittää erilaisia ihonväriin linkittyviä yleistyksiä. Vaikka *Jos Rakastat*, *Leijonasydän*, *Muutoksii* ja *Saattokeikka* pyrkivät tuomaan esiin kulttuurien moninaisuutta, ne asettavat henkilöt kuitenkin ihonvärin näkökulmasta osaksi monikulttuurisuuden luokittelua (Tervonen 2005, 470 – 471), jossa yksilön mahdollisuus irrottautua ulkonäkönsä liitetystä tekijöistä on vaikeaa. Ihon väri ei siten ole vain yksi hahmon monista piirteistä, vaan toimii hahmon merkitsijänä tuottaen eroa ja toiseutta.

Kontekstin ja ruumiin rajojen näkökulmasta (Kyrölä, 2006, 162-163) ruskeaihoiset pääosanesittäjät on sijoitettu lähiohön. Lähiö näyttäytyy turvallisena ja yhteiskunnallisen tilan kannalta ”luonnollisena” tilana esittää ruskeita ruumiita. Ruskeaa ruumista ei ole sijoitettu valtasuhteisesti parempaan asemaan pääosanesittäjien kohdalla. Elokuville *Jos rakastat*, kantasuomalainen vaalea Ada esitetään varakkaan perheen lapsena, ruskeaihoinen Toni taas lähiohön asuvana maahanmuuttajaperheen lapsena. Elokuville *Vuosaari* ruskeaihoinen Make esitetään skinheadeille velkaa olevana juurettomana narkomaanina, joka asuu sotkuisessa lähiohasunnossa, joka ei ole edes hänen omansa.

Elokuville *Muutoksii* kaikki pääosanesittäjät asuvat samassa lähiohön, mutta erontekoa tehdään erilaisiin ryhmiin, kuten etnisiin ja ideologisiin kuulumisen kautta. Lisäksi nuoret ovat riippuvaisia aikuisista ja alisteisia valvonnalle. *Leijonasydämässä* Rhamadhani joutuu jakamaan kotinsa äitinsä uuden miesystävän kanssa ja on lisäksi koulukiusattu ulkonäkönsä vuoksi. *Saattokeikassa* Kamal ja Veikko asuvat samassa lähiohön, mutta Kamal on kaksikosta rahaton ja suostuu Veikon pyyntöihin rahallista korvausta vastaan.

Elokuville *Jos Rakastat* Toni kuvataan nigerialaisten pakolaistaustaisten vanhempien lapsena. Hänen isänsä on yrittäjä, mutta äidin työllisyydestä ei juuri puhuta. Hänen vanhempansa puhuvat huonoa suomea, mutta Toni puhuu kieltä natiivitasoisesti, on valmistunut

lukiosta ja päässyt opiskelemaan valtio-oppia yliopistoon. Hän myös työskentelee satamassa. Tonin lisäksi perheeseen kuuluu nuorempia sisaruksia ja hänen ystäväpiirinsä on monietninen ja -kulttuurinen. Perhe asuu pääkaupunkiseudulla kuvitteellisessa Itälahden lähiössä ja heidän tummasävyinen kotinsa on somistettu afrikkalaisilla esineillä. Toni kuvataan elokuvassa pääasiassa suhteessa varakkaaseen ministerin tyttäreeseen, Adaan.

*Leijonasydämen* Rhamadhani asuu pienellä paikkakunnalla vaaleaihoisen, työväenluokkaisen yksinhuoltajaäitinsä kanssa isoäitinsä omistamassa puutalossa. Hänen urallaan menestyvä pakolaistaustainen etäisänsä näkee poikaansa säännöllisesti. Rhamadhani on peruskoululainen ja puhuu natiivitasoisesti suomea. Hänet esitetään elokuvassa uskontoaan julkisesti harjoittavana muslimina. Hän on koulukiusattu, eikä elokuva esitä häntä ystävyysuhteessa ikäistensä nuorten kanssa. Hänet kuvataan elokuvassa lähinnä suhteessa äitiinsä ja isäänsä, sekä uusnatseihin: Teppoon sekä tämä veljeen, Harriin.

Elokuvan *Muutoksi* Muhis on 12-vuotias peruskoululainen, joka määritellään elokuvassa somaliksi. Hän asuu Herttoniemen kaupunginosassa perheensä kanssa, johon kuuluu vanhempien lisäksi useita sisaruksia. Hän puhuu natiivitasoisesti suomea, mutta hänen äitinsä suomen kieli on aksenttista. Muhis määritellään elokuvassa uskontoaan harjoitettavaksi muslimiksi, joka käy moskeijassa rukoilemassa. Hänen ystäväpiirinsä on monikulttuurinen ja -etninen. Perheen tummasävyinen asunto on sisustettu ”etnisiin” elementein. Hänet kuvataan elokuvassa ”somalien ryhmään” kuuluvana ja usein suhteessa elokuvan vaaleaihoiseen pääosahahmoon, Anttiin.

*Saattokeikan* Kamal on 17-vuotias koulunsa päättänyt tai sieltä kesälomalla oleva nuori, joka asuu yksinhuoltajaäitinsä ja tämän uuden miesystävän kanssa Mellunmäessä Itä-Helsingissä. Hänen isänsä on muuttanut Nairobiin pojan ollessa 10-vuotias. Hän puhuu suomea natiivitasoisesti, mutta hänen äitinsä suomen kieli on aksenttinen. Kamal tekee työtä mainoslehtien jakajana asuinalueellaan. Hänen ystäväpiirinsä muodostuu naapuruston monikulttuurisesta ja -etnisestä nuorisosta. Kamal nähdään elokuvassa suhteessa eläkeiässä olevaan Veikkoon, sekä ikäiseensä naiseen.

*Vuosaaren* Make on hahmoista ainoa, jota ei taustoiteta maahanmuuttajuuden kategorioihin ihonvärinsä vuoksi. Hänet esitetään juurettomana ja riippuvaisena kantasuomalaisesta naisystävästään, joka edustaa hänen ainoaa perhesidettään. Hänen ikäänsä on myös

vaikeaa arvioida, sillä hän ei ole kiinnittynyt yhteiskunnan instituutioihin. Tällainen juurettomuus on elokuvassa yhdistetty rahattomuuteen, velkasuhteeseen skinheadien kanssa, päihderiippuvuuteen, epäsiistiin asuntoon ja aggressiiviseen ja rikolliseen käyttäytymiseen, josta ainoaksi ulospääsyksi muotoutuu lähtö pois Suomesta. Maken hahmossa yhdistyvät useat ”mustiin” liitetyt stereotypiat, kuten likaisuus, alaluokkaisuus, seksuaalisuus (Young 1996, 53) ja paheellisuus (Lyytikäinen 2003, 43 – 44).

Toni, Muhis ja Kamal elävät monikulttuuriseksi mielletyssä lähiöympäristössä, jossa myös heidän ystäväpiirinsä kuvataan monimuotoiseksi. Vaaleaihoisten pääosahahmojen kiinnittyminen monikulttuuriseen ympäristöön näyttää kuitenkin kompleksiselta. Monikulttuurinen lähiö vaikuttaa siten toiseutetulta tilalta, joka poikkeaa vaalean keskiluokan normista. Elokuvassa *Jos rakastat* Ada nauttii lähiön erilaisuudesta uutena kokemuksena, *Muutoksii* -elokuvan Antti tasapainottelee lähiön ryhmien ja niitä sitovien ideologioiden välillä ja *Saattokeikan* Veikko ei siedä lähiötilan muuttumista monikulttuuriseksi.

*Leijonasydämen* Rhamadhani on pienellä paikkakunnalla sen valkoisuudesta ja normeista erottuva nuori, jonka kiinnittyminen yhteiskuntaan tapahtuu elokuvassa perheen kautta. *Vuosaaren* Make esitetään elokuvassa ”yhtenä lähiön asukkaana”, jolla menee erityisen huonosti ja joka saavuttaa onnen vain maasta poistumisen kautta.

Seuraavassa osassa tarkastelen tilallisuuden areenoilla, kuinka näiden hahmojen kohtaamisia on elokuvissa rakennettu, sekä muodostan lähiluvun analyysin pohjalta toisteisten teemojen kategoriat, joita analysoin tarkemmin.

## 4.2. Tilallisuus elokuvissa

Elokvien esittämät ja tuottamat tilat eivät toimi koskaan vain tiloina, vaan ne ovat suhteessa elokuvan hahmoihin ja juoneen luoden olemiselle ja kohtaamisille erityisen, usein paikkaan tai tunteeseen paikantuvan alustan. Kohtausten tapahtumatilat on siten käsikirjoitettu ja tuotettu ohjaajan määräysvallan alaisena. Tarkastelen valitsemieni kohtauksia kolmen kategorian avulla: kohtaamisina julkisessa ja puolijulkisessa tilassa, yksityisessä tilassa ja välitilassa.

### 4.2.1. Kohtaamiset julkisessa ja puolijulkisessa tilassa

Julkinen tila toimii usein ympäristönä ihmisten kohtaamisille. Elokvien *Jos rakastat* ja *Muutoksii* kohtaamiset tapahtuvat luonnossa meren rannalla. Siinä missä kesäinen, valoisa ja merellinen maisema tarjoaa idyllisen kohtaamispaikan romanttiselle ensikohtaamiselle elokuvassa *Jos rakastat*, yön pimeät rantakalliot sitä vastoin ympäristön traagisille tapahtumille elokuvassa *Muutoksii*. Voidaan ajatella, että tila toimii eräänlaisena Foucault 'maisena heterotopiana (Ponzanesi 2012, 677), joka säilyy elokuvassa *Jos rakastat*, mutta särkyä *Muutoksii* -elokuvassa ”Rasisti-Ranen” saapuessa tilaan. Ensikoh- taamisissa tiivistyy kohtaamisen luonne: ollaanko lähtökohtaisesti avoimia kohtaamaan toinen inhimillisesti, vai kohtaavatko tilassa ruskeaihoinen ja rasistiksi määritelty hahmo, jolloin vastakkainasettelua määrittää ”vaaleaihoisten” ideologia.

Elokuvassa *Jos rakastat* Ada saapuu luonnon helmaan merenrantaan (49:10), jossa Toni laskeutuu puusta hänen maailmaansa. He tutustuvat ja suunnittelevat lähtevänsä kohtaa- mispaikastaan yhdessä maistelemaan afrikkalaisia makuja. Luonto toimii siten hahmojen kohtaamisareenana, jonka kautta siirrytään Adan näkökulmasta ”monikulttuurisuuden kokemuksellisuuteen” ruskeaihoisen hahmon kautta.

*Muutoksii* -elokuvassa Antti ja Muhis ovat kohtauksen alussa rantakallioilla yhdessä (00:11). ”Rasisti-Rane” saapuu paikalle myöhemmin ja hänet työnnetään keskinäisen

konfliktin kliimaksina kallionreunalta mereen, jonka jälkeen pojat pakenevat tilasta yhdessä. Kohtauksessa vaaleaihoinen Antti ja somaliksi määritelty Muhis asettuvat siten vastakkain ”Rasisti-Ranen” kanssa. Kohtausta toimii elokuvan tapahtumien alkuun panevana vastakkainasetteluna, jossa Antti joutuu pohtimaan suhdettaan vaaleaihoisten rasisien ja ruskeaihoisten ryhmän välillä.

Kohtauksessa sairaalan katolla (01:25) elokuvassa *Jos rakastat* Toni on niin ikään jo valmiina tilassa, johon Ada saapuu tunnustamaan rikoksensa, josta Toni on jo kuitenkin kuullut jo muuta kautta. Myös tässä kohtauksessa ollaan reunalla kuten *Muutoksii* elokuvassa, sillä Ada perääntyy sairaalan katon reunalle ja pyytää Tonia tappamaan itsensä. Toni kuitenkin poistuu tilanteesta tikapuita pitkin alas. Hahmojen välille on elokuvan aikana syntynyt rakkaussuhde, joten tilanne ei ole suoraan verrattavissa ideologiseen tai etniseen vastakkainasetteluun. Sairaalan katto toimii kuitenkin eräänlaisena neuvottelun heterotopisena (Ponzanesi 2012, 677) tilana, jossa subjektien välille tuotetaan eroja erilaisten elokuvan tuotannollisten tapojen kautta, joissa hyödynnetään dualistisia keinoja (Hall 2005, 117, 122 – 123), kuten värien käyttöä: Toni on esimerkiksi puettu mustaan, Ada vaaleaan.

*Vuosaaren* ensikohtaaminen tapahtuu lähiöostarilla (00:01). Make saapuu ostarin avokäytävälle skinheadin takaa-ajamana ja jää kohtauksen lopussa paikoilleen skinheadin poistuessa paikalta. Skinhead ”löytää” Maken ostarilta, pahoinpitelee tämän ja poistuu paikalta. Kohtaamiseen on tuotettu vastakkainasettelu, jossa vaaleaihoinen määrittää ideologian, ruskeaihoinen ihonväriinsä ja velkasuhteen kautta. Kohtausta määrittää elokuvan myöhempiä tapahtumia ja hahmojen keskinäistä suhdetta. Kohtauksessa, jossa Make ja tämän vaaleaihoinen ystävä ryöstävät ostarin apteekin joulupukeiksi pukeutuneina, Make vaatii kaikkia paikalla olijoita lattialle makaamaan (01:24). Hän osoittaa aseella apteekin työntekijää ja vaatii tätä täyttämään kassinsa rahalla nopeammin sillä välin, hänen rikoskumppaninsa täyttää kassiaan lääkkeillä. Kaksikko poistuu apteekin takaovesta, juoksevat autolleen ja ajavat pois. Kohtauksessa Make kuvataan siten rikolliseen toimintaan kykenevänä, joka aseensa turvin alistaa ja varastaa muilta. Voidaan pohtia, salliiko valkoinen, heteroseksuaalinen, miehinäinen ja koloniaalinen katse (Young 1996, 50, 120) onnistuneen pankkiryöstön, sillä tapahtuman myötä Make leimautuu rikolliseksi, ja varojensa turvin poistuu valtion rajojen ulkopuolelle vaaleaihoisen naisystävänsä kanssa, jota on elokuvassa jo rankaistu suhteestaan ruskeaihoiseen mieheen.

*Saattokeikan* kohtauksessa (00:21) on siirrytty pois lähiöstä, pääkaupunkiseudulta ja Kamalin kotikulmilta. Kohtauksessa Kamal ja Veikko kohtaavat rasistisia ajatuksia omaavan paikallisen keski-ikäisen miehen. Kamal saapuu ravintolaan, jossa Veikko ja muut kohtaamiseen osallistujat ovat jo paikalla. Keski-ikäinen paikallinen mies puuttuu Kamalin ja Veikon keskinäiseen keskusteluun toiseuttavilla ja rasistissävyyisillä kommenteiltaan ja tilanne etenee fyysiseksi yhteenotoksi. Tilanteeseen osallistuu myös paikallinen nuori nainen, joka pyrkii puolustamaan Kamalia ja mitätöimään paikallisen miehen kommentit. Hän pyrkii siten tasapainottamaan tilanteen. Kohtauksen lopussa Kamal ja Veikko pakenevat ravintolasta yhdessä. Kohtauksessa Kamal ei jää yksin, vaan sekä Veikko että nainen asettuvat hänen puolelleen.

Julkisessa ja puolijulkisessa tilassa tuotetut ensikohtaamiset ruskeaihoisen miespuolisen pääosaesittäjän ja vaaleaihoisen miespuolisen hahmon kanssa paikantuvat siten usein ruskeaihoisen hahmon ihonvärin ja ulkonäön ja vaaleaihoisen hahmon ideologian väliseen konfliktiin. Elokuvasa *Jos rakastat* kohtaavina osapuolina ovat mies ja nainen heteronormatiivisuuteen perustuvassa asettelussa, jossa Ada muistinsa (ja näin ollen luokkastatuksensa ja ennakko-oletuksensa) menettäneenä on avoin ystävyydelle Tonin kanssa. Elokvien kohtaamisissa dualistiset vastakkainasettelut (Hall 2005, 117, 122 – 123) näyttävät selkeinä, kun vastakkain asetetaan elokuvassa *Jos rakastat* ruskeaihoisen, lähiössä asuva mies ja vaaleaihoisen hienostoalueella asuva Ada, *Vuosaarella* ruskeaihoisen varaton mies suhteessa vaaleaihoiseen skinheadiin, elokuvassa *Muutoksii* ryöstön uhriksi ja rasistiksi määritelty keski-ikäinen vaaleaihoisen mies suhteessa nuoreen somaliksi määriteltyyn ruskeaihoiseen poikaan, jonka hallusta varastettu omaisuus löytyy.

Myös *Leijonasydämessä* kohdataan julkisessa tilassa, kuten koulussa ja jalkapallokentällä, mutta pääosanesittäjien keskinäiset kohtaamiset ruskeaihoisen pääosanesittäjän näkökulmasta tapahtuvat yksityisen tilan piirissä.

#### 4.2.2. Kohtaamiset yksityisen tilan piirissä

Kohtaamiset ruskeaihoisen hahmon yksityisessä tilassa tapahtuvat joko jaetussa asuinrakennuksen rappukäytävässä tai sisällä asunnossa. Kun tapahtuma-areenana on ruskeaihoisen koti, kohtaauksille yhteistä on vaaleaihoisen hahmon saapuminen sinne ilman ruskeaihoisen hahmon lupaa. *Leijonasydämessä* Rhamadanilta ei kysytä suostumusta Tepon tai Harrin muutolle asuntoon. *Vuosaarella* skinheadit tulevat niin ikään lupaa kysymättä sisälle Maken asuntoon. Koti ei toimi heterotopiana eikä paikattomuutena (non-place) (Ponzanesi 2012, 676 – 677), vaan ilmentää ennemminkin hahmon yksityisyyden tilaa, ruumista, mieltä ja tunteita.

Dikotomisessa ajattelussa tilan ja ajan suhteessa, josta puhuin luvussa 2.1. *Toimijuus ja tilat*, tiloilla on merkitystä, sillä niiden kautta on mahdollista havainnoida ajallisia käytäntöjä ja olemisen ulottuvuuksia (Massey 2008, 34 – 36). Suhteessa aikaan, tilan voi nähdä ruumiin, liikkumattoman, nostalgian, tunteen ja esteettisen ilmentäjänä (Massey 2008, 43 – 44). Ruskeaihoisen hahmon kodin tilat ja niissä liikkumisen voi ikään kuin mieltää hahmon yksityisen olemisen ja ruumiin erilaisiksi tiloiksi: olohuoneen olemisen tilaksi, keittiön elämää ylläpitäväksi ja kehittäväksi tilaksi, makuuhuoneen levon ja seksuaalisuuden alueeksi. Näin katsottuna interventio yksityiseen tilaan on samalla interventio hahmon ruumiiseen, mieleen ja tunteisiin. Kun ruskeaihoisia hahmoja ja heidän olemisen tilaansa tarkkaillaan vaalean, miehisen ja koloniaalisen katseella (Young 1996, 50), interventio tilaan, kontrollin ja vallan ottaminen tilasta saattavat toimia rankaisun ja alistamisen keinoina ruskeaihoisen hahmon kuritukselle.

*Jos rakastat* -elokuvan (49:10) tapaan ruskeaihoinen pääosanesittäjä laskeutuu myös *Saattokeikassa* alas kantasuomalaisen hahmon tarinaan (00:04), kun ilmaisjakelulehtiä jakava Kamal laskeutuu rappusia pitkin kerrokseen, jossa Veikko istuu lukkoon menneen ovensa edessä. Kohtaaminen tapahtuu lähiössä jaetussa kerrostalossa, ei esimerkiksi eri yhteiskuntaluokkiin kuuluvien kohtaamisena luonnon helmassa. Elokuvista *Jos rakastat* ja *Muutoksii* poiketen *Saattokeikan* ensikohtaaminen tapahtuu yksityisen jaetun tilan piirissä, jossa Veikko tarjoaa Kamalille rahaa asuntoonsa murtautumisesta. Kun tilallisuutta

ajatellaan henkilökohtaisena, ruumiillisena ja tunteena, hahmot kohtaavat yhteisesti jae-  
tussa tilassa ja Kamal ikään kuin auttaa avaamaan Veikon lukkoon lyömät käsitykset ih-  
misyydestä, arvoista ja ideologioista, joita elokuvan tarina myöhemmin käsittelee.

*Leijonasydämessä* Rhamadhanin ja Tepon ensikohtaaminen (00:23) tapahtuu Rhamadha-  
nin kotitalossa. Kohtauksessa Rhamadhani saapuu kotiinsa, jossa Teppo häntä jo odottaa,  
ulko-ovelta äitinsä kainalossa. Sari esittelee kaksikon toisilleen ja siirtyy sitten sivum-  
malle, jolloin vuoropuhelu Tepon ja Rhamadhanin välillä konkretisoituu. Vaikka elokuva  
pyrkisikin pohjimmiltaan Tepon ja Rhamadhanin inhimilliseen suhteeseen, elokuvaan  
tuotetut ja esimerkiksi Tepon hahmoon ja käytökseen kirjoitetut rasistiset ja eroa tuottavat  
piirteet ja eleet puhuvat inhimillisyyttä vastaan. Ensikohtaamisessa Teppo tarjoaa Rha-  
madanille ”vahingossa” banaania, josta Rhamadhani kieltäytyy ja poistuu keittiöön.

Rhamadhanin ja Tepon veljen, Harrin ensikohtaaminen (00:49) tapahtuu niin ikään Rha-  
madhanin kotitalossa, jonne Harri saapuu tietämättä Rhamadhanin olemassaolosta. Harri  
pysähtyy olohuoneen ovelle ja jää tuijottamaan eteensä avautuvaa näkymää, Teppo saa-  
puu Harrin takaa ja esittelee Harrin ja Rhamadhanin toisilleen. Kohtauksessa ollaan ikään  
kuin ruumiin ja ihon rajalla (Ahmed 2010, 45, 52), jossa Harri jää tuijottamaan näke-  
määnsä erilaisuutta ja ihonväristä tulee näkyvää ja tuntevaa. Jos yksityistä tilaa tulkitaan  
Rhamadhanin ruumiina, tunteina ja olemisena, interventio ei ole pelkästään tilallista, vaan  
myös ruumiillista ja henkistä. Valkoisella ja maskuliinisella näyttää kohtaamisessa ole-  
van valtaa määritellä tilaa ja liikkua siinä (Ahmed 2010, 45, 52).

Myöhemmin Rhamadhanin yksityisestä tilasta käydään valtataistelua (00:49), kun Teppo  
ei ole paikalla. Harri pyrkii ottamaan kontrollia tilasta ja sen hallinnasta ihonvärin ja sii-  
hen liitettyjen sääntöjen perusteella rajaamalla asuintilan liidulla valkoisten ja muiden  
alueiksi. Rajoja pyritään siten vetämään paitsi fyysiseen tilaan, myös erilaisten ihmisten  
välille Rhamadhanin mielessä asettamalla hänet hierarkkiseen asemaan suhteessa ”val-  
koisiin”. Vaikka Rhamadhani on geneettiseltä perimältään puoliksi suomalainen, hänet  
määritellään ihonvärinsä vuoksi toiseksi. Teppo pyrkii tasapainoittamaan Harrin ja Rha-  
madhanin välisen konfliktin puuttumalla ja pahoinpitelemällä veljensä.

Myös *Vuosaarella* käydään valtakamppailua ruskeaihoisen hahmon kodissa (01:12). Maken asuntoon murtautuu kolme isokokoista skinheadia, joista yksi on elokuvan ostarikohtauksen (00:01) mies, joka vaati Makelta velkojensa maksua. Tämä skinhead liikkuu ja tarkkailee asuntoa vaivatta (Ahmed 2010, 45, 52). Make ei pysty maksamaan velkaansa, mutta hänen keittiössään istuva naisystävä ilmoittaa suorittavansa maksun Maken puolesta ja kävelee olohuoneen läpi makuuhuoneeseen skinheadin kanssa. Make seuraa makuuhuoneen tapahtumia olohuoneen puolelta, jossa kaksi muuta skinheadia pitää häntä voimakeinoin paikoillaan. Valkoinen, maskuliininen ja koloniaalinen katse (Young 1996, 50, 120) seuraa, miten valkoisella, heteroseksuaalisella ja maskuliinisella ruumiilla on valtaa määrittää ja rikkoa ruskeaihoisen kodin, yksityisen rajat ja miten ruskeaihoisen vaaleaihoinen naisystävä esitetään suostuvana seksuaaliseen kanssakäymiseen skinheadin kanssa tämän miesystävänsä silmien edessä. Voidaan ajatella, että elokuvan vaalea, miehinen ja koloniaalinen katse (Young 1996, 50) rankaisee siten niin Makea kuin myös tämän vaaleaihoista naisystävääkin, joka on valinnut parisuhteen ruskeaihoisen kanssa.

*Leijonasydämen* ja *Vuosaaren* kohtauksissa yhteistä on luvaton saapuminen yksityiseen tilaan, jossa hahmojen liikkumista ja toimintaa pyritään rajoittamaan. *Leijonasydämessä* Harri pyrkii ottamaan valtaa ja rajaamaan tilaa ihonvärin perusteella, kun taas *Vuosaarella* Makea pidetään fyysisesti kiinni ja estetään puuttuminen asunnon tapahtumiin. Molemmissa kohtauksissa ruskeaihoisen hahmon toiminta on passiivista ja aktiivisen roolin ottaa *Leijonasydämessä* Teppo pahoinpidellessään veljensä ja *Vuosaarella* Maken tyttöystävä hoitaessaan velan maksuun kykenemättömän miesystävänsä puolesta.

En ole ottanut analyysiin mukaan elokuvien *Jos rakastat* ja *Muutoksii* kohtauksia ruskeaihoisen hahmon yksityisessä tilassa. Elokuvassa *Jos rakastat* kohtaamiset yksityisen piirissä kulminoituivat kuitenkin Adan vierailuihin Tonin kotona usein syömisen kontekstissa. Elokuvassa *Muutoksii* Muhiksen kotona ei juuri käydä, vaan kohtaamiset kodin piirissä tapahtuvat joko kotiovella tai asuintalon pihalla.

#### 4.2.3. Välitila – yhteinen matka

Välitilana elokuvissa toimii usein liikkeellä oleva kulkuneuvo, kuten metrovaunu, bussi tai auto, joka toimii tilana yhteiselle liikkeelle, ja jonka kyydissä käydään keskinäistä dialogia. Se muodostaa siten tietynlaisen paikattomuuden (non-place) (Ponzanesi 2012, 676 – 677), jossa on mahdollista irrottautua historiasta ja ympäröivästä maailmasta.

Elokevassa *Muutoksii* Muhis ja Antti keskustelevat metrovaunussa (00:31) yhteisestä haaveestaan muuttaa Tanskaan. Asemalaiturilla palataan kuitenkin todellisuuteen ja sen valtasuhteisiin kaksikon kohdatessa vaaleaihoisen vartijan, joka puhkaisee ja ”pahoinpitelee” poikien pallon. Asemalaituri on paikka, josta metrojunat lähtevät ja saapuvat, toimien pysähdyspaikkana todelliseen elämään. Kohtauksessa pojat jäävät asemalaiturille vartijan poistuessa paikalta. Elokuvan loppukohtauksessa (01:16) Antti varastaa Muhiksen veljen ajaman paikallisbussin ja ottaa matkan varrelta kyytiinsä Muhiksen, sekä kaksikon muita luokkatovereita. Nuoret saavuttavat yhteisellä matkallaan yhteisymmärryksen, jota havainnollistetaan Antin suomana jokaisen mahdollisuutena ajaa bussia matkan aikana. Bussimatka jatkuu yön yli seuraavaan aamuun, päättyen heidän pysähtyessä ja astuessa kulkuvälineestä ulos maaseudulla luonnon keskelle. Metro ja bussi kuvaavat paikattomuuksia (non-place) (Ponzanesi 2012, 676 – 677), joista siirrytään reaaliin maailmaan metroasemalla, ja jonka kyytiin noustaan varastetun bussin muodossa. Nuorten astuessa bussista maaseudulla luontoon ollaan ikään kuin saavuttu suomalaiseen alkukotiin, jonka kautta on määritelty aiemmin sukupuolten tasa-arvo (Lempiäinen 2002, 24), *Muutoksii* -elokuvan kontekstissa monikulttuurisuuden oletettu tasa-arvo.

*Leijonasydämässä* välitilaan, eli autoon tullaan koulun pihalta (00:40). Teppo istuu autossaan koulun aidan ulkopuolella ja katsoo koulun pihalle, jossa Rhamadhania kiusataan, puuttumatta pihan tapahtumiin. Keskinäinen Tepon ja Rhamadhanin välinen dialogi alkaa Rhamadhanin saavuttua sisälle autoon ja Tepon kysyessä pihan tapahtumaista. Teppo ihmettelee, miksei Rhamadhani puutu kiusaamiseensa, mutta Rhamadhani ei sanojensa mukaan halua vastata kiusaamiseen väkivallalla, vaan pyrkii tilanteesta eroon hiljentyvästi. Liikkeelle autolla lähdetään vasta, kun Rhamadhani tarjoutuu matkustamaan auton kyydissä pää painuksissa. Vaikka auto on elokuvassa dialogin näyttämö, siinä suhteutuvat

hahmojen intersektionaaliset ulottuvuudet ja niiden tuottama valta-asetelma. Rhamadhanin hahmo ei ikään kuin halua erottua valkoisuuden normista, mutta vahvistaa toiminnallaan Sara Ahmedin teorian (Ahmed 2012, 41 – 42) mukaista tilan valkoisuutta.

*Saattokeikassa* Kamal on lupautunut kuljettamaan Veikon isäpuolensa autolla tämän mökille maaseudulle. *Leijonasydämeistä* (00:40) poiketen kuljettajan paikalla istuu nyt ruskeaihoinen hahmo, joka kuljettaa vaaleaihoista Veikkoa kohti tämän määränpäättä. Veikko pyrkii matkalla dialogiin Kamalin kanssa ja kutsuu tätä mykäksi, koska Kamal ei ole kiinnostunut keskustelemaan hänen kanssaan. Matkalla Veikko avaa ikkunan, työntää päänsä ulos ja nauttii vauhdin ja ilmapirran tunnusta kasvoillaan. Kaksikko myös kinatelee radiokanavasta, ja joutuu poliisien pysäyttämiksi. Yhteisellä matkalla he tutustuvat toisiinsa ja oppivat ymmärtämään toistensa näkökulmia. Auto toimii siis paikattomuutena (non-place) (Ponzanesi 2012, 676 – 677) joka mahdollistaa ympäröivästä maailmasta riippumattoman dialogin.

Ruskeaihoisen hahmon mykkyyttä, joka esimerkiksi suomalaisessa kansakoulun opetuksessa liitettiin siihen, miten hahmoja katsottiin ja määriteltiin ulkoapäin ilman puheenvuoron antamista kohteelle (Lyytikäinen 2003, 84 - 85), esitetään *Leijonasydämessä* Rhamadhanin mukautuessa Tepon tahtoon ja vetäytyessä syrjään, mutta aihetta käsitellään ja siitä pyritään dialogin avulla pääsemään eroon *Saattokeikassa*. Samoin Fanonilainen peiliefekti, jossa ”valkoinen mies” luo itsestään eheän kuvan verratessaan itseään ”mustaan mieheen” (Young 1996, 28 – 29) säröilee *Saattokeikan* kontekstissa, sillä niin Veikko kuin Kamal peilaavat itseään toistensa kautta ymmärtääkseen itseään paremmin.

Välitilan kontekstissa voidaan pohtia, kenen kyydissä matkustetaan ja kuka määrittää matkan reitin ja määränpään. Elokuvasa *Muutoksii* kuljetaan ensin metrolla (00:31), joka kulkee pääkaupunkiseudulla ja jonka toiminnasta, aikatauluista ja valvonnasta vastaa kaupunki. Elokuvan loppukohtauksessa (01:16) Antti kuitenkin anastaa joukkoliikenteen linja-auton, jolla nuoret ajavat pois kaupungista ja sen määräysvallan alueelta. Paikattomuus tuotetaan siten loppukohtauksessa Antin toiminnan kautta. *Leijonasydämessä* toimitaan Tepon sääntöjen mukaan, joihin Rhamadhani pyrkii sopeutumaan myös välitilana toimivassa autossa. Näin ollen Teppo määrittää paikattomuuden hierarkian. *Saattokeikassa* sitä vastoin Kamal toimii kuljettajana, joka johdattaa Veikkoa kohti määrän-

päätä. Tällöin välitila näyttäytyy tilana – tai paikattomuutena, joka mahdollistaa keskinäisen, tasapuolisen dialogin, silloin kun hahmojen esittämisessä pyritään tasavertaisempaan toimijuuteen.

Elokuvassa *Jos rakastat* välitilaa kulkuneuvon muodossa, jossa käytäisiin keskinäistä dialogia, ei löytynyt. Toisaalta autolla on elokuvassa symbolinen merkitys, sillä Adan äiti on elokuvan tarinassa kuollut autokolarissa ja myös Ada ajaa onnettomuuden avoautolla törmätessään Tonin isän autoon. Auto on tällöin ennemminkin metaforinen symboli. Moderni liikkuminen, liike ja törmäämiset ovat elokuvan tapahtumat liikkeelle ajava voima. Myös *Vuosaarella* liikutaan autolla, kun Make ja hänen ystävänsä ajavat ryöstämään pankin. Auto kuvaa siten lähinnä kulkuvälinettä, jonka avulla kaksikko toteuttaa ryöstön ja pakenee paikalta.

### 4.3. Elokuvien toisteiset teemat

Tarkasteltuani elokuvia lähiluvun avulla paikansin niistä toisteisia teemoja, jotka olen jakanut kolmeen kategoriaan: riippuvuuteen, nautintoon ja nöyryyteen. Vaikka lähiluvun ja toisteisen teemojen kartoittamisen yhteydessä olin avoin erilaisille havainnon ja toisteisten elementtien mahdollisuuksille, paikantuvat löytämäni kategoriat jälkikoloniaalisen maailman historiasta ammentaviin kuvauksiin. En ole siten tarkoitushakuisesti pyrkinyt rajaamaan teemojani vain alistussuhteiden löytymiselle ja tarkastellut aineistoani tästä näkökulmasta, vaan teemat ovat syntyneet lähiluvun ja aineistoanalyysin pohjalta.

Elokuvien tuottamissa aika-tila-tiivistymissä (Massey 2008) paikkojen merkityksiä muovataan ohjaajan, tuotannon ja kuvitteellisen keskiluokkaisen yleisön kontekstissa, jossa ruskeaihoinen pääosahahmo tarjoaa yhteiskunnalliseen keskusteluun toisaalta globaalin yhteyden, mutta toisaalta hahmon kautta myös vahvistetaan kansallisen kulttuurin erityisyyttä ja yhteyttä jälkikoloniaaliseen maailmaan.

### 4.3.1. Riippuvuus

Riippuvuuden teeman alle olen koonnut kohtausten asetelmia, joissa ruskeaihoinen pääosanesittäjä on jollain lailla riippuvaisessa asemassa suhteessa kantasuomalaiseen vaaleaihoiseen hahmoon. Tällaisia riippuvuuksia ovat taloudellinen riippuvuus, romanttinen riippuvuus ja valtasuhteinen riippuvuus, jossa ruskeaihoinen hahmo on usein jollain tavoin riippuvainen vaaleaihoisesta hahmosta. Valtasuhteisia riippuvuussuhteita ovat myös perhesuhteet, joissa nuori hahmo on riippuvainen huoltajistaan. Riippuvuus voidaan käsitellä Fanonilaisen peilikuva-ajattelun (Young 1996, 28 – 29) tavoin, josta mainitsin kappaleessa 2. *Teoreettinen viitekehys – jälkikoloniaalinen tutkimus*. ”Musta mies” toimii silloin ikään kuin vaaleaihoisen miehen negaationa tarjoten tälle eheän identiteetin.

Perhesuhteinen riippuvuus esiintyy esimerkiksi *Leijonasydämessä*, jossa Rhamadhani joutuu jakamaan kotinsa Tepon, äitinsä miesystävän kanssa ja mukautumaan tämän sääntöihin. Peilikuva-ajattelun mukaan Tepolla on siten valta määrittää säännöt Rhamadhanelle.

Romanttinen riippuvuus taas esiintyy elokuvissa *Jos Rakastat* ja *Vuosaari*. Sille on ominaista intensiivinen rakkaus. *Vuosaarella* tarkoitan tällä sitä, että naisystävä on Makelle hänen ainoa perheenjäsenensä. Elokuvassa *Jos rakastat* tämä ilmenee siinä, että Toni on ilmoittanut kuolevansa ilman Adaa. Valkoisen miehisen ja koloniaalisen katseen näkökulmasta (Young 1996, 15, 120) ”mustan miehen” ja ”valkoisen naisen” rakkaus on kompleksinen ja päätyykin eroon elokuvassa *Jos rakastat* ja Suomen rajojen ulkopuolelle *Vuosaarella*.

Taloudellinen riippuvuus, jonka voi yhdistää niin ikään Fanonin peilikuva-ajatteluun (Young 1996, 28 – 29) tulee selkeimmin ilmi elokuvissa *Jos rakastat*, *Vuosaari* ja *Saattokeikka*. Tällaisen ajattelutavan mukaan vaaleaihoiset miehet voivat ajatella olevansa taloudellisesti toimeentulevia suhteessaan ”mustaa mieheen”. ”Mustan miehen” osaksi jää kiitollisuuden tunne siitä, että saa elää Suomessa, vaikkakin taloudellisesti riippuvaisena.

Elokuvassa *Jos rakastat* Tonin äiti allekirjoittaa sopimuksen (01:31), jossa hän ei nosta syytettä Adaa vastaan, joka törmäsi autollaan Tonin isään, ja joka menehtyi myöhemmin

sairaalahoidossa. Tonin äiti määrittelee tapaamisessa lakimiesten kanssa, että on kannattavampaa ottaa rahallinen korvaus kuin lähteä oikeuteen tapahtuman vuoksi, sillä rahojen turvin Tonin on mahdollista suorittaa yliopisto-opintonsa. Toni raivostuu tilanteesta ja pitää sitä epärealistisena, mutta ei kumoa äitinsä valintaa. Elokuvassa on siten luotu ”oikeasta elämästä” irrallinen taloudellinen ja epärealistinen riippuvuus. Todellisessa elämässä Tonin olisi todennäköisesti mahdollista turvata opiskelunsa opintotuelle.

*Vuosaaren Make* on velkaa skinheadeille, jonka vuoksi hänet pahoinpidellään ja hänen kotiinsa tunkeudutaan. Hän päätyy ryöstämään apteekin saadakseen rahat matkaan pois Suomesta. Make on elokuvassa riippuvainen monella tapaa: hän on riippuvainen päiheteistä, naisystävästään ja jopa skinheadeista, joille hän on velkaa. Hän pyrkii eroon taloudellisesta ahdingostaan rikollisin keinoin ja onnistuu yrityksessään, mutta hintana teolle on pääsy (tai joutuminen) pois Suomesta ja riippuvuussuhteista suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa. Hänet kuvataan siten monin tavoin kansakoulujen oppikirjoista tutuna vaalean suomalaisen miehen negaationa (Lyytikäinen 2003, 84 - 85).

*Saattokeikassa* Kamal päätyy auttamaan Veikkoa rahallista korvausta vastaan, jotta saisi koottua tarvittavat varat lentolippuihin Nairobiin. Hän murtautuu Veikon asuntoon avatakseen tälle oven ja suostuu kuljettamaan hänet alaikäisenä ja ilman ajokorttia isäpuolensa autolla maaseudun mökille. Kamal suostuu siten avustamaan Veikkoa, jonka varallisuuden avulla hänen on mahdollista toteuttaa oma päämääränsä. Veikko ja Kamal ovat riippuvaisia toisistaan, Veikko Kamalin avusta, Kamal Veikon varallisuudesta ja halusta maksaa palveluksista. *Saattokeikassa* riippuvuus on siten myös kahdenvälistä, ei vain toisen riippuvuutta ensimmäisestä. Hahmot peilaavat siten toinen toisiaan, jolloin molemmat täydentävät käsitystään sekä itsestään että toisistaan vastavuoroisesti. Taloudellisessa suhteessa Kamal on kuitenkin riippuvainen Veikosta.

Yhteistä riippuvuussuhteille, poissulkien romanttinen rakkaus, on se, että ruskeaihoinen hahmo joutuu ikään kuin sietämään tilannetta, joka ei ole hänelle mieluisa, mutta joka hänen täytyy kestää vallitsevan järjestyksen vuoksi. Ruskeaihoiset hahmot on positioitu elokuvissa asemiin, joissa he voivat tavoitella päämääriään vaaleaihoisten hahmojen varallisuuden kautta. Vaikka Toni (*Jos rakastat*) ja Kamal (*Saattokeikka*) esitetään työtä tekevinä nuorina, elokuvat osoittavat, ettei heidän ansaitsemillaan varoilla ole mahdol-

lista rahoittaa opintoja tai matkaa Keniaan. Romanttisen rakkauden kontekstissa riippuvuus esitetään elämän ja kuoleman kysymyksenä, jossa ruskea hahmo on olemassa rakkauden ja yhteenkuulumisen myötä.

#### 4.3.2. Nautinto

Ruokailun ja syömisen teemat esiintyvät elokuvissa ja tulevat esille myös tilallisuuden kautta valituissa kohtaamisissa. Toiseudesta nauttimisen voi käsittää kuitenkin myös laajemmin kuin syömisen kautta, esimerkiksi aiemmin lainaamani bell hooksin (1992) tavoin, jolloin jo vieraan ruumiin tunnistaminen tuottaa havainnoijalleen nautintoa.

Kohtaukset saattavat myös tarjota tekijöilleen ja kuvitellulle katsojayleisölle nostalgista ja kolonialistissävyyistä vallan ja kaipuun narratiivista fantasiaa (hooks 1992), jossa tunnistamisen nautintoa tuottaa esimerkiksi ruskean ruumiin toimiminen vaalean kantasuomalaisen apuna ja avustajana tunteiden käsittelyssä (*Jos rakastat, Leijonasydän, Muutoksii, Saattokeikka*) tai erilaisissa toiminnallisissa tilanteissa (*Jos rakastat, Muutoksii, Saattokeikka*), ruskeiden ruumiiden liittäminen rikolliseen toimintaan (*Vuosaari, Muutoksii, Saattokeikka*), ruskean ruumiin pahoinpitely (*Vuosaari, Leijonasydän*) tai seksuaalinen kanssakäyminen tämän naisystävän kanssa (*Vuosaari*). Ne tarjoavat siten valkoisen miehisen ja jälkikoloniaalisen tavan katsoa, mutta myös kontrolloida, ymmärtää ja rankaista ”mustia” miehiä (Young 1996, 50) suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa.

*Vuosaassa* ensikohtaamiseen (00:01) tullaan syömisen teeman kautta. Vaikka kohtauksen alussa Make nauttii etnisestä ruoasta, hän tulee ikään kuin itse syödyksi skinheadin löytäessä ja pahoinpidellessä hänet. Kappaleessa *Ruskeaihoiset suomalaisessa mediakuvastossa* toin keskusteluun n-diskurssin osana suomalaista maantiedon opetusta, jossa kannibalismi näyttäytyi kohtaamisten kliimaksina ”primitiivisen” ja eurooppalaisen välillä ”Mustassa Afrikassa” (Lyytikäinen 2003, 45, 59). Kannibalismin metaforaa on käytetty länsimaisessa elokuvallisessa ilmaisussa (Shohat & Stam, 1994, 307 – 312), joissa monikulttuurisuus näyttäytyy eri tavoin nautittavana valtaapitävien taholta; kannibalismi

on siten myös eurooppalaisten piirre, kun tapahtumat paikantuvat sen omalle maantieteelliselle alueelle. Youngin mukaan ”mustien” luokittelu kannibaaleiksi oikeutti eurooppalaisten toimet näiden kesyttämiseksi (Young 1996, 82). Tällä tavoin ”mustien” kurittaminen näyttäytyi hyväksyttynä. Aiemmin esiin tuomissani suomalaisissa kansakunnan maantiedon oppikirjoissa ”mustaa” ruumista pidettiin myös Suomessa ”persoonattomana fyysisenä objektina”, jolla oli parempi kivunsietokyky ja jonka ruumis kesti fyysistä kuritusta (Lyytikäinen 2003, 27, 33). Näin ollen myös suomalaisessa kontekstissa ”kannibalismi” ja kuritus voidaan joidenkin mukaan nähdä koloniaalisesta historiasta periytyvänä oikeutena ja mahdollisuutena.

Syömisen teema on esillä myös elokuvassa *Jos rakastat* (49:10), jossa muistinsa menettänyt Ada maistelee eväitään, haukkaa banaania ja maistaa jogurttia, ennen kuin huomaa puussa istuvan Tonin, joka laskeutuu alas hänen luokseen. Kohtauksen lopussa Toni tarjoutuu viemään Adan afrikkalaiseen ravintolaan maistamaan afrikkalaisia makuja. Banaani esiintyy myös *Leijonasydämen* ensikohtauksessa (00:23), jossa Teppo kysyy Rhamadhanilta onko tällä nälkä ja kehottaa ottamaan banaanin. Rhamadhani kuitenkin kieltäytyy tarjouksesta. Kohtauksessa, joka tapahtuu koulun pihalla ja jossa Rhamadhania häiritään ja nimitellään (00:40), puhutaan niin ikään banaanista. Siinä toinen poika kysyy, tahtooko Rhamadhani ”banaanii tai jotain”. Teppo istuu sillä välin autossa katselemassa tilannetta puuttumatta tapahtumiin.

Banaania on käytetty ja käytetään edelleen myös elokuvissa rasistisena symbolina, jolla merkitään, toiseutetaan ja häpäistään rasismin ruskeaihoinen kohde sekä liitetään hänet osaksi viidakon ja apinoiden kuvastoa (McGill 2015, 8). Se ei siten ole *vain hedelmä*, vaan sisältää monimerkityksisiä, usein rasistisia yhteyksiä erityisesti yhdistettynä ruskeaihoisiin. Elokuvissa toisteisena esiintyvä banaani toimii siten esiintymisyhteyksissään ruskeaihoisten kanssa rasistista kielenkäyttöä ja luokittelua jatkavana objektina ja metaforana, jolla pyritään alentamaan ja alistamaan.

Syömisen teemojen kautta avautuu näin näkökulma nautintoon toisenlaisista ruumiista (hooks, 1992) ja niihin liitetystä (eurooppalaisesta) historiasta ja yhteiskunnallisesta keskustelusta kumpuavien mielikuvien tunnistamisesta. Kannibalismin metaforan lisäksi ruskean ruumis ja banaani yhdistyvät metaforaksi *Leijonasydämessä* (00:23), jossa Teppo ymmärtää toiseuttavansa Rhamadhanin banaanin tarjoamisen kautta, ja ymmärtää myös

toisten käyttävän samaa metaforaa kohtauksessa, jossa hän katselee autostaan, miten Rhamadhania pahoinpidellään ja haukutaan koulun pihalla.

Ruskean ruumiin ja rikollisen toiminnan yhdistäminen (Keskinen & Vuori 2012, 8-9) toimii tunnistettavana stereotyyppinä, jossa rikollinen toiminta ikään kuin esitetään ruskean ruumiin ominaispiirteenä. Esimerkiksi *Saattokeikassa* (00:04) rappukäytävään jäänyt Veikko pyytää Kamalia tiirikoimaan ovensa auki, koska ”hänenlaisensa” osaavat toimia niin. Kamal poistuu paikalta, mutta avaa kuitenkin pian Veikon oven sisältäpäin ja astuu rappukäytävään. Elokuvasa *Muutoksii* (00:11) Muhiksen veli on varastanut ”Rasisti-Ranen” matkapuhelimen ja antanut sen Muhikselle. Kohtauksessa rantakallioilla Rane pyrkii anastamaan puhelimensa takaisin itselleen, mutta päätyykin itse mereen Antin työntäessä hänet alas kalliolta. Varastetun puhelimen itsellään pitäminen on siten elokuvan tapahtumat liikkeelle paneva voima, jossa Antti joutuu ystävyysuhteensa vuoksi vastuuseen Muhiksen veljen varkaudesta ja Ranen kohtalosta. Hän anastaa loppukohtauksessa bussin, jolla nuoret pakenevat kaupungista. *Vuosaarella* (01:24) taas Make päätyy ryöstämään apteekin joulupukiksi pukeutuneena.

Valkoiselle miehiselle ja koloniaaliselle katseelle (Young 1996, 50) ”Viihteellistä nautintoa” tarjoaa ruskean ruumiin kohtelu elokuvissa. Esimerkiksi *Vuosaarella* ruskea ruumis pahoinpidellään skinheadin toimesta (00:01) ja myöhemmin tämän yksityiseen tilaan tunkeudutaan (01:12), jossa velkojentakaisinlunastus tapahtuu seksuaalisesti skinheadin ja Maken vaalean kantasuomalaisen naisystävän välillä. Näissä kohtauksissa valkean, miehisen, heteroseksuaalisen ja kolonialistisen katseen (Young 1996, 50) nautintoa tarjotaan esittämällä ruskean hahmon ruumiissaan kokemat ja ruumiin asentojen ja kasvojen ilmeiden kautta välittyvät tunteet, jotka kumpuavat alisteisesta valtasuhteesta.

Elokuvasa *Muutoksii* (00:31) nautinto valkoisuuden valta-asemasta yhteiskunnassa konkretisoituu ja Antin ja Muhiksen haaveet mitätöidään symbolisesti, kun metroaseman järjestyksenvalvoja puhkaisee poikien pallon veitsellä heidän edessään, puristaa siitä ilmaa pihalle, pudottaa sen maahan jalkojensa eteen ja painaa siitä jalallaan vielä lisää ilmaa pihalle. Kohtauksessa valta-asemaa vahvistetaan kuvakulmin ja erilaisin väkivallan esityksin. Yhteistä *Vuosaaren* ja *Muutoksii*-elokuvan kohtauksille on voimannäyttäjän aktiivinen toiminta ja ruskeaihoisen henkilön toimimattomuus tilanteessa.

*Saattokeikassa* viihteellinen nautinto muodostuu siitä, että katsojalle tarjotaan tunnistettavaksi yhteiskunnassa käytettyä syrjivää, rassistista ja stereotypisoivaa kieltä ja toimintaa, jota viljelevät elokuvassa lähinnä keski-ikäen ylittäneet miehet. Syrjivä käytös liitetään siten vanhempaan ikäluokkaan, jolta on puuttunut aiempi dialogi ”erilaisten” ihmisten kanssa, nuoret taas esitetään suvaitsevaisina ja monimuotoisessa yhteiskunnassa kasvaneina. Esimerkiksi anniskeluravintolakohtauksessa keski-ikäinen kantasuomalainen haastaa riitaa Kamalin kanssa, mutta Veikko ja paikallinen nainen puuttuvat tapahtumaan. Kohtauksessa myös Kamal ottaa fyysistä toimijuutta kaataessaan riidanhaastajan kumoon. Erilaisilla stereotypioilla siten ennemminkin leikitellään.

#### 4.3.3. Nöyryys

Valtasuhteet, kehonkieli ja ruumiin toisteiset asennot konkretisoituvat tilallisen tarkastelun kautta. Elokuvat näyttäisivät toistavan tematiikkaa, jossa ruskeaihoisen henkilön tehtäväksi jää myötäillä ja suorittaa vaaleaihoisen hahmon hänelle määrittelemiä tehtäviä. Kehonkielen tarkastelun kautta välittyvän tunteen olen nimennyt nöyryydeksi, jolla kuvaan erilaisia kehon, pään ja katseen alaspäin ja maahan suuntautuvia liikkeitä, jotka viestivät syyllisyydestä, häpeästä, nöyryytymisestä, periksi antamisesta ja toimimattomuudesta.

Elokuvassa *Jos Rakastat* kohtauksessa sairaalan katolla (01:25) Toni istuu mustiin vaatteisiin pukeutuneena katon reunalla kameran kuvatessa häntä takaa päin. Ada saapuu myöhemmin katolle tunnustaakseen syyllisyytensä Tonin isän kuolemaan johtaneeseen kolariin, josta Toni kuitenkin jo tietää. Ada perääntyy kohti katon reunaa ja toivoo saavansa osakseen armoa, sillä Toni on aiemmin todennut, että kuolisi ilman Adaa. Toni kuitenkin ilmoittaa, että Ada tulisi paremminkin tappaa. Ada perääntyy aivan katon reunalle, sulkee silmänsä ja toteaa, että Toni voi tappaa hänet. Toni kuitenkin poistuu tilanteesta ja kuvasta alas tikapuita pitkin Adan jäädessä katolle. Kohtauksessa Toni esitetään tunteen ja vihan vallassa, mutta kuitenkin periksi antavana. Hänen toimintansa tilanteessa on toisaalta aktiivista, sillä hän käy dialogia Adan kanssa, mutta toisaalta myös passiivista, sillä hän laskeutuu katolta alas jättäen tilanteen.

*Vuosaarella* (00:01) Make painetaan maahan väkivalloin: skinhead lyö hänet takaapäin maahan ja painaa tämän käden selän taakse. Maassa makaavaa Makea ja hänen kasvojaan kuvataan yläviistosta alaspäin ja toisaalta skinheadia alaviistosta ylöspäin. Kohtauksen lopussa kamera kuvaa yleiskuvaa ostarin avokäytävästä, etualalla maassa makaava Make ja hänen vieressään seisova skinhead, joka potkaisee Makea selkään, kääntyy ja kävelee pois. Make jää maahan makaamaan. Kuvakulmat vahvistavat hahmojen välistä valta-asetelmaa, jossa kameran valkea, maskuliininen katse (Young 1996, 50) tarkkailee Makea passiivisena uhrina ja skinheadia vahvana ja fyysisenä toimijana. Kohtauksessa asunnolla (01:12), jossa skinheadit ovat tunkeutuneet asuntoon Make ei pysty maksamaan velkaansa rahassa ja painaa katseensa maahan. Hän joutuu seuraamaan kiinnipidettynä sivusta asunnon tapahtumia.

*Leijonasydämessä* (00:23) Rhamadhani kieltäytyy Tepon tarjoamasta banaanista painaen katseensa kohti lattiaa ja poistuen tilanteesta keittiöön. Kohtauksessa, jossa Rhamadhani ja Harri ovat kahden olohuoneessa (00:49), Harri pyrkii ottamaan vallan Rhamadhanin yksityisen tilan hallinnasta, mutta Teppo pahoinpitelee veljensä tämän käytöksen vuoksi. Kamera kuvaa tapahtumaa seuraavaa ja pään alas painavaa Rhamadhania. Hänen kehonkielensä ilmentää tilanteen ambivalenttia (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 200, 10) luonnetta: ymmärrystä ja samaan aikaan syyllisyyttä siitä, että tapahtumat johtuvat hänen ihonväristään. Myöhemmin (00:40) Rhamadhani tarjoutuu matkustamaan Tepon auton kyydissä pää painuksissa niin, ettei tämän tarvitse pelätä, että joku näkisi heidät yhdessä. Kohtauksessa Rhamadhani painautuu alas autonpenkillä, jotta ulkopuoliset eivät näkisi häntä auton kyydissä ulkoa päin. Hän pyrkii tekemään näin palveluksen Tepolle, jolle pojan ihonväri tuottaa ongelman. Hänet esitetään siten asemassa, jossa hän ei halua erottua tai aiheuttaa Tepolle hankaluuksia ihonvärillään, ja vahvistaa näin toimiessaan tilan valkaisuutta (Ahmed 2012, 41 – 42).

*Saattokeikassa* Kamal laskeutuu alas kantasuomalaisen Veikon tarinaan (00:04): Veikko istuu ovensa edessä rappukäytävässä, kun ilmaisjakelulehtiä jakava Kamal laskeutuu rappuja pitkin alas Veikon asuinkerroksen tasanteelle. Kamal ei suostu Veikon tarjoukseen oven tiirikoimisesta auki, vaan laskeutuu rappuset alas ja astuu kerrostalon alaovesta ulos. Kamal kuitenkin astuu pian pää painuksissa ulos Veikon asunnosta. Oven avaaminen pää

painuksissa ilmentää tilanteen ambivalenttia (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 200, 10) luonnetta, jossa Kamal häpeää Veikon esittämää ”ihonvärille ominaista” taitoa, eli oven tiirikoimista auki, jonka Kamal kykenee toteuttamaan, ja jonka johdosta hän pystyy auttamaan Veikkoa.

Elokuvassa *Jos rakastat* nöyryys ilmenee toimimattomuutena ja tilasta poistumisena. *Vuosaarella* sitä vastoin skinhead nöyryyttää Makea, joka esitetään avuttomana ja toimimattomana. Myös *Leijonasydämessä* Rhamadhani poistuu tilanteesta kohtaamisessaan Tepon kanssa, mutta hänen nöyryytymistään korostetaan katseen painamisena alaspäin. Kohtauksessa Tepon ja Harrin kanssa hän painaa niin ikään katseensa maahan, mutta tällä kertaa tilanne on erilainen, sillä Teppo toimii tilanteessa hänen puolestaan. Autokohtauksessa Rhamadhani on jo ikään kuin oppinut tavan, jolla Tepon seurassa tulee toimia, eli pyrkii näkymättömyyteen, jottei aiheuttaisi Tepolle ongelmia ihonvärinsä vuoksi. *Saat-tokeikassa* nöyryys ilmenee Kamalin häpeän myötä. Nöyryyden kehollinen ilmeneminen juontuu siten usein tilanteiden ambivalentista (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 200, 10) luonteesta, jossa hahmo esitetään osaansa lopulta alistuvana.

## 5. Tulokset ja pohdinta

Tutkimuksen tarkoituksena oli löytää vastauksia kysymyksiin 1. miten ruskeaihoiset pääosahahmot on asemoitu elokuvissa osaksi suomalaista yhteiskuntaa, ja 2. millaisia toisteisia teemoja elokuvissa on havaittavissa tilallisen tarkastelun kautta ja miten ne suhteutuvat suomalaiseen yhteiskuntaan osana jälkikoloniaalista maailmaa. Tarkastelen aineistoni löydöksiä ensin tutkimuskysymysteni 1. ja 2. pohjalta ja pohdin sen jälkeen 3. keinoja, joiden kautta on mahdollista puuttua havaitsemiini epäkohtiin.

1. Kaikki aineistoelokuvien ruskeaihoiset pääosanesittäjät ovat miehiä ja ihonvärin, ”monikulttuurisuusajattelun” (Tervonen 2005, 470 – 471) ja maahanmuuttajuuden<sup>29 30 31 32</sup> teemat toimivat yksilön aseman ja toimijuuden arvottajina. Ruumiillisuus on elokuvahahmon ja tarinan näkökulmasta merkityksellistä, sillä hahmot nähdään ja käsitetään ulkonäön ja ihonvärin kautta, jolloin ero muhin ihonväriin tulee näkyväksi. Tarinaa kertovat pääasiassa vaaleaihoiset eurooppalaiset ja suomalaiset miehet<sup>34</sup>, jolloin tulkinnan näkökulma ruskeaihoisista osana suomalaista yhteiskuntaa piirtyy heidän kauttaan. Ruskeaihoinen mies esitetään elokuvissa suhteessa suomalaisuuteen, jolloin heidän kauttaan kerrotaan tarinaa siitä, mitä suomalaiset ja suomalaisuus ovat ja toisaalta eivät ole, kuka hallitsee yhteiskunnallista tilaa ja valtaa, ja kenen osaksi jää alistua tuon vallan alle.

”Valkoinen”, heteroseksuaalinen ja maskuliininen hahmo liikkuu elokuvien tilassa vaihatta (Ahmed 2010, 45, 52) ja määrittelee kodin, yksityisen alueen usein myös ruskeaihoisen hahmon yksityisessä tilassa (*Vuosaari, Leijonasydän*). Myös ”valkoisella”, heteroseksuaalisella ja feminiinisellä hahmolla on valtaa liikkua ja toimia tilassa ruskeaihoisia hahmoja laajemmin ja hän haastaa joissain tilanteissa, agraarisen tasa-arvon nimeen (Lempiäinen 2002, 24), vaalean maskuliinisuuden, asettuen kuitenkin heteronormatiivisuuden muottiin (*Jos rakastat, Vuosaari, Saattokeikka*). Ruskeaihoisen hahmon osaksi näyttäisi jäävän avustajan (sivuosan) rooli (Ross 1996, xxii, Lyytikäinen 2003, 83-

---

<sup>29</sup> [http://www.vaestoliitto.fi/tieto\\_ja\\_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/maahanmuuttajien-maara/](http://www.vaestoliitto.fi/tieto_ja_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/maahanmuuttajien-maara/), linkki tarkistettu 13.9.2019

<sup>30</sup> Väestöliitto: Maahanmuuttajat, [http://www.vaestoliitto.fi/tieto\\_ja\\_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/](http://www.vaestoliitto.fi/tieto_ja_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/), linkki tarkistettu 13.9.2019

<sup>31</sup> Hiltunen 2016

<sup>32</sup> Rastas, Anna 2013, s.158

<sup>33</sup> Keskinen & Vuori 2012, 8-9

<sup>34</sup> kts. tutkielmani sivu 44 – 45

84), jonka tehtävänä on suorittaa vaaleaihoisten antamia tehtäviä (*Jos rakastat, Saattokeikka, Muutoksii*). Ruskeaihoinen hahmo Masseymaisena ”tilallisuutena” (Massey 2008, 34 – 36) auttaa siten ”valkoista miestä” ymmärtämään itseään ajassa ja eheyttämään omaa identiteettiään. Kohtaamisten ambivalentti luonne (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 200, 10) kuitenkin tekee näkyväksi ja häiritsee hahmojen välille luotuja valtasuhteita, joita määrittävät jälkikoloniaalinen ajattelu, ihon värit ja alisteiset paikantumiset. Puhun ambivalenssista lisää toisteisten teemojen yhteydessä.

Elokuvahahmojen valkoisuus tuottaa suomalaisen elokuvahistorian (Rossi 2015), kansalaisuuden<sup>35</sup>, kulttuurin (Hall 2013, 85-86, Tervonen 2005, 470 – 471), kielen ja kielitaidon ohella kansallista historiaa, jonka myötä ”valkoisen” hahmon alkuperää ei ole tarpeen taustoittaa, vaan ihonvärin myötä se paikantuu suomalaisuudeksi. Sitä vastoin ruskeaihoisille hahmoille historian kirjoittaminen näyttäytyy ominaisena (Lyytikäinen 2003, 83 – 84), sillä heidän kohdallaan hahmon oikeus asua ja elää Suomessa ”mustan Afrikan” (Lyytikäinen 2003, 80) sijaan täytyy taustoittaa ja perustella. Näin heidät kirjoitetaan maahanmuuttajien ja pakolaisten jälkeläisinä<sup>36</sup> ikään kuin sisään asuinalueensa historiaan. Taustoittamaton ruskeaihoinen hahmo (*Vuosaari*) näyttää juurettomana ja irrallisena yhteiskunnassa, jossa ihonväri ja erityiset etniset piirteet näyttävät alueellisena normina.

Elokvien ruskeaa ruumista ei ole sijoitettu valtasuhteisesti parempaan asemaan pääosan esittäjien kontekstissa, vaan he esiintyvät alisteisessa suhteessa sekä vaaleaihoisiin hahmoihin että yleisemmin suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa. Ruskeaihoiset nuoret miehet esitetään siten yhteiskunnallisessa hierarkiassa ”työväenluokkaisina” (*Jos rakastat, Saattokeikka*), mutta huonompina kuin vaaleaihoiset ”työväenluokkaiset” (*Leijonasydän, Vuosaari, Muutoksi*).

2. Valkoisuudesta erottautuminen näyttäisi elokuvissa vahvistavan tilan valkoisuutta (Ahmed 2012, 41 – 42), sillä ruskeaihoiset hahmot toimivat elokuvissa lähinnä ”n”-diskurssin (Lyytikäinen 2003, 83-84) mukaisesti sivurooleissa. Tämän vuoksi erilaisten ruumiiden

---

<sup>35</sup> Sisäministeriö, <https://intermin.fi/maahanmutto/kansalaisuus/kansalaisuuden-saamisen-edellytykset-ja-vaikutukset>, linkki tarkistettu 13.9.2019

<sup>36</sup> Väestöliitto: [http://www.vaestoliitto.fi/tieto\\_ja\\_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/maahanmuuttajien-maara/](http://www.vaestoliitto.fi/tieto_ja_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/maahanmuuttajien-maara/), linkki tarkistettu 13.9.2019

pelkän toisteisuuden tarkastelu ei ole riittävää, vaan kiinnitän huomiota siihen, millaisia ruumiillistumia tiloissa toistetaan ja miten ne sulautuvat tiloihin, sekä tuntevatko ne tilat ikään kuin kodeikseen, joissa liikkuminen ja toiminta on vapaata (Ahmed 2010, 45, 52). Käsittelen aihetta lisää toisteisten teemojen kontekstissa.

Tutkimusaineistoni elokuvissa päähenkilöt paikantuvat lähiöön tai syrjäseudulle. Massey'n (Massey 2008, 119) ajatteluun pohjaten ruskeaihoiset hahmot ovat siten saapuneet Suomeen, mutta tarkemmin katsottuna pikemminkin sen periferioihin. He ovat siten muuttaneet jakamaan sitä asuintilaa (Stjernberg 2015, 547, 556), jossa työttömyys ja ongelmien kasautuminen konkretisoituu. Suomalaisen elokuvahistorian keskeisen narratiivin (Celli 2011, 29, 41) kontekstissa pääkaupunkiseudulle muutetaan siten maaseudun sijaan valtion rajojen ulkopuolelta, mutta sijoittuminen tapahtuu lähiöihin. Elokuvien lähiö esitetään ”luonnollisena” asuintilana ruskeaihoisille hahmoille, jolloin lähiöiden olemus toisaalta määrittää hahmoja, ja toisaalta hahmot sitä kuvaa, jota lähiöistä halutaan viestiä. Lähiö esitetään monikulttuurisena tilana, ruskeaihoinen hahmo tuon monikulttuurisuuden ruumiillistumana.

Elokuva *Jos Rakastat* ilmentää kaupunkitilan jakautumista hyväosaisten omakotitaloalueisiin ja keskustaan suhteessa työväenluokan ja maahanmuuttajien lähiöön. Kaupunkitila ilmentää siten yhteiskunnan jakautumista yhteiskuntaluokkiin. *Vuosaarella* lähiö näyttäytyy tilana, joka heijastaa myös elokuvahahmojen olotilaa, vaillinaisuutta ja riippuvuutta. Elokuvassa *Muutoksii* lähiö muodostuu erilaisista monikulttuurisista ryhmittymistä, jotka käyvät kamppailua keskenään. *Saattokeikassa* taas lähiö on alkupiste matkalle, jolla erilaisista lähtökohdista ponnistavat voivat saavuttaa kahdenkeskisen dialogin. Luonto ja maaseutu tarjoavat lähiölle vastakkaisen olotilan, jossa suomalaisille kiinteäksi kuvattu luontosuhde (Toiviainen 2002, 99, 101) näyttäytyy paikkana kohdata, suhteuttaa ja ymmärtää erilaisuutta.

Julkinen tila toimii ensikohtaamisten areenana silloin, kun hahmoilla ei ole perhe- tai naapuruussidettä (*Jos rakastat*, *Vuosaari*, *Muutoksii*). Näiden ensikohtaamisten laatu määrittää usein niitä valtasuhteita, joiden myötä myöhemmät kohtaamiset määrittyvät. Elokuvassa *Jos rakastat* ensikohtaaminen luonnossa (49:10) saattaa Adan Tonin elämään ja tarjoaa tälle uudenlaisia, ”monikulttuurisia” makuja. Myöhemmissä kohtaamisissa sairaalan katolla (01:25) ja tapaamisessa lakimiesten kanssa (01:31) hahmojen keskinäinen

suhde ja kohtaamisten (tai kohtaamattomuuden) ambivalenssi (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 200, 10) luonne johtaa Tonin toimimattomuuteen. Elokvassa *Vuosaari* ensikohtaaminen (00:01) on valtasuhteinen ja väkivaltainen. Tämä valtasuhteisuus saavuttaa huppunsa kohtauksessa (01:12), jossa skinheadit murtautuvat Maken asuntoon ja ikään kuin purkautuu hänen ryöstäessä apteekin ja paetessaan Suomesta (01:24). Elokvassa *Muutoksii* väkivaltainen kohtaaminen rantakallioilla (00:11) johtaa valtasuhteiseen voimannäyttöön metroasemalla (00:31), mutta yhteisen dialogin ja ymmärryksen kautta (01:16) nuoret löytävät yhteisen, ”monikulttuurisen sävelen”.

*Leijonasydämässä* perhesuhteiden myötä ensikohtaukset tapahtuvat kodin yksityisessä piirissä (00:23, 00:49), jossa vallanjako ja täytöntöönpano tapahtuvat. Vaikka kahdenkeskinen dialogi tarjoaa myöhemmin (00:40) mahdollisuuden yhteisymmärrykseen, ruskeaihoinen hahmo esitetään valtasuhteille lopulta alistuvana. *Saattokeikassa* sitä vastoin kahdenkeskiselle dialogille annetaan mahdollisuus jo elokuvan alkumetreillä (00:04, 00:12), jolloin tutustumisen ja yhteisymmärryksen kautta voidaan saavuttaa muitakin määränpäitä kuin vain valkoisuuden suhtautumista ja mahdollista suvaitsevaisuutta ruskeaihoisuutta kohtaan.

Toisteiset teemat tuovat esiin suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin suhdetta (jälki)kolonialistiseen ajatteluun ja tapaan katsoa (Young 1996, 120) ja määrittää ruskeaihoisia. Ruskeaihoiset pääosahahmot esitetään riippuvaisina ja he joutuvat sietämään valkoisuudelle alisteista asemaansa perhesuhteissa, rakkaudessa ja taloudellisessa pärjäämisessä. Riippuvuuden kontekstissa ruskeaihoiselle hahmolle ainoaksi keinoksi selviytyä esitetään eläminen ikään kuin valkoisuuden kautta, tai poistuminen Suomen rajojen ulkopuolelle. Osallisuus yhteiskuntaan näyttäytyy tällöin riippuvuussuhteena, jonka kautta hahmo on elossa, osana yhteiskuntaa ja sen historiaa.

Elokvien ”viihteellisellä nautinnolla” (Dyer 2002, 25, hooks 1992, 366-367) tarkoitan mielikuvituksellista ja utopistista poistumista arjen ulkopuolelle, jossa nautintoa tuottaa erilaisten ruumiiden sekä niille ominaisiksi miellettyjen, stereotyyppisten piirteiden tunnistaminen ja hyödyntäminen. Se on kiinteästi suhteessa elokuvan kolonisoivaan katseen (Young 1996, 120) pyrkien tarjoamaan katsojilleen kuvitteellisia kolonialistissävyytteisiä nautinnon ja tyydytyksen kokemuksia ja tunteuksia. Hahmojen positiot, kohtelu ja toimijuus kohtaamisissa niin valtasuhteisesti kuin yhteiskunnallisesti ja alueellisestikin

tuottaa kuviteltua kuvaa ruskeaihoisista miehistä ja heidän asemastaan suomalaisessa yhteiskunnassa. Tuotetut kuvaukset ovat kuitenkin lähinnä ohjaajien ja käsikirjoittajien toteuttamia, jolloin ne kuvaavat lähinnä heidän näkemyksiään toisaalta yhteiskunnasta ja hahmojen asemasta ja toisaalta siitä, millaisen kuvauksen he uskovat kiinnostavan mahdollisimman laajaa, maksavaa keskiluokkaista katsojakuntaa.

Tutkimieni hahmojen toimijuus paikantuu usein arkiseen ja tuttuun asuinympäristöön (Keskinen & Vuori 2012, 8), jossa toimintaa pyritään kuitenkin rajoittamaan kantasuomalaisen taholta niin julkisessa kuin yksityisessäkin tilassa. Usein hahmo myös itse tuottaa toimimattomuuttaan yrittäessään sopeutua suomalaiseen yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Tällaisia toimimattomuuden ja sopeutumisen yrityksiä löytyy nöyryymisen kategorian esimerkeistä. Nöyryminen paikantuu siten vetäytymisenä tilanteista, alistumisena ja ruumiin asentoina ja liikkeinä. On muistettava, että hahmon näyttelijä ei juuri pysty vaikuttamaan roolihahmonsa esitystapaan, vaan suorittaa hänelle annettuja ohjeita.

Väitän, että nöyryys tarjotaan kohtaamisiin rakennettujen ambivalenttien tuntemusten (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 200, 10) ”psykoanalyttisena” ratkaisumallina, jolloin suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa ihonvärien hierarkkisuus suhteessa suomalaiseen kulttuuriin tulee näkyväksi. Koska ihonväri on synnynnäinen, luonnollinen ruumiin ominaisuus<sup>37</sup> ja kansallinen kulttuuri esitetään ”muuttumattomana” (Hall 2013, 85-86), konfliktin ratkaisuksi esitetään toiseutetun (Hall 2005, 117, 122 – 123, Young 1996, 28 – 29, Hiltunen 2019, 97, Lyytikäinen 2003, 2) alistuminen ensimmäiselle. Näin ollen ruskeaihoisten osallisuus yhteiskuntaan rakentuu ihonvärien hierarkkisyyden ja suomalaiselle kulttuurille alisteisen aseman kautta. Samalla tällaiset ratkaisumallit ja niiden toisteisuus tarjoavat kuitenkin käyttäytymismalleja todelliseen elämään (Löytty 2005, 89). Yhteinen, häiriötön dialogi (*Saattokeikka*) mahdollistaa osittain irtautumisen valtasuhteesta nöyryymisestä, jolloin hahmojen on mahdollista toimia aktiivisesti niin yhdessä kuin erikseenkin.

3. Populaarielokuvilla on erityisesti nuorison keskuudessa vaikuttava rooli, sillä massakulttuurin esityksistä haetaan samastumiskohteita<sup>38</sup> ja malleja omalle käytökselle. Kuten

---

<sup>37</sup> Suomen kuvalehti, <https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kotimaa/olenko-sittenkin-rasisti-kuusi-kysymystä-rodusta/>, linkki tarkistettu 6.2.2020

<sup>38</sup> <https://yle.fi/uutiset/3-9494333>, linkki tarkistettu 29.1.2020

ambivalenssista ja toimintamalleista puhuessani totesin, elokuvien vaaleaihoisten hahmojen käytös suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa suhteessa ihonväritään ja etnisiltä piirteiltään eri näköisiin tarjoaa käyttäytymismallin myös oikeassa elämässä tapahtuville kohtaamisille. Toisaalta ruskeaihoiset hahmot tarjoavat mallin sille, millaista käytöstä ”erivärisiltä” ja erinäköisiltä” odotetaan suhteessa vaaleaihoisiin.

Etnisiin vähemmistöihin kuuluvat nuoret kokevat edelleen usein rassistista toiseuttamista kielenkäytön, fyysisen eristämisen ja väkivallan kautta omassa elämässään, eivätkä intersektionaalisen asemansa vuoksi useinkaan kykene puuttumaan tilanteeseen<sup>39</sup> (Rastas 2007, 108 - 118). Suomalaisen 2010-luvun elokuvien esimerkit riippuvuudesta, toiseuden nauttimisesta ja nöyrytyksestä eivät tarjoa ruskeaihoisille sellaisia samaistumismahdollisuuksia, joiden kautta heillä olisi mahdollisuus tuntea itsensä tasavertaisiksi kansalaisiksi. Elokuvat eivät siten tarjoa esimerkkejä kohtaamisista, joissa rasismia ja ulkonäön kolonialismiin perustuvaa luokittelua ja hierarkkisuuksia pyrittäisiin aktiivisesti purkamaan. Vain *Saattokeikassa* valtasuhteet Kamalin ja Veikon välillä ikään kuin tasapainottuvat yhteisen dialogin myötä, jonka kautta hahmot tutustuvat toisiinsa, saavuttavat yhteisymmärrystä ja käyttävät kummankin vahvuuksia ongelmatilanteissa.

*Saattokeikka* poikkeaa aineiston elokuvista myös siinä, että sen toinen käsikirjoittajista on ruskeaihoinen suomensomali. Toisaalta voidaan ajatella, että hän on päässyt mukaan elokuvantekoon vain tuodakseen tarinaan autenttisuutta kertoessaan siitä, millaista elämä on ruskeaihoinena Suomessa (Ross 1996, xxii). Voidaan kuitenkin todeta, että mikäli kulttuuriteoksen päämäärä ei ole vain esittää vaaleaihoisten suhdetta ruskeaihoisiin, ja näiden toisten riippuvaista suhdetta ensimmäisiin, tai maustaa vaaleutta uusilla väreillä ja maulla, teoksen tulisi lähestyä aihettaan myös ruskeaihoinen hahmon näkökulman ja ajatusten kautta, jotka on määritellyt tulkittavaksi ”ihonvärin edustaja”. Tällöin kertoja ei ole enää historiaa ruskeaihoisille kirjoittava vaaleaihoinen, vaan ääni ja vastuu tarinan kulusta ja näkökulmasta jaetaan ”eriväristen” kanssa. Ruskeaihoisia tulisi ottaa elokuvantekoon myös silloin, kun aihe ei käsittele ruskeaihoisia, sillä näkökulmat suomalaisuuteen saavat uutta perspektiiviä, kun niitä katsotaan ”oman” ihonvärin ulkopuolelta.

---

<sup>39</sup> Suomen Punainen Risti, <https://www.eirasismille.fi/rasismi-lasten-ja-nuorten-elamassa>, linkki tarkistettu 23.1.2020

Median kautta tuotetaan ja ylläpidetään valtasuhteita, arvoja ja näkemyksiä (Ross 1996, xxi). Valtakulttuurin arvottavat rakenteet ja käytänteet tulisi tunnustaa, sillä vain tunnustamalla erojen tuottaminen ja sen aiheuttamat seuraukset (myös todellisessa elämässä) voidaan etsiä muutosta esitystapoihin. Muutoksen tulisi lähteä elokuva -ja kulttuurituotannon ytimestä ja rahoituksesta, ei marginaalista. ”Erivärisiä” ja etnistä alkuperää edustavia ihmisiä tulisi esittää siten myös elokuvissa, joissa ei käsitellä maahanmuuttoa, rasismia tai toiseuden eksotisointia. Heidän tulisi näkyä erilaisissa rooleissa, kuitenkin välttäen ylilyöntejä, jotka pahimmassa tapauksessa saattaisivat hahmot näyttämään huvittavilta tai absurdeilta.

Tutkimuksen toteuttaminen paikantumisien, tilallisuuden ja jälkikoloniaalisen teorian näkökulmasta oli haasteellista suomalaisen elokuvan ja yhteiskunnan kontekstissa. Hanka luutta tuotti ruskeaihoisten pääosahahmojen tarkastelu, sillä elokuvien keskiössä näytti aina olevan vaaleiden suomalaisten tarina, jolloin ruskeaihoisen tarina piti ikään kuin kaih-vaa esiin, jotta sen keskeiset piirteet tulisivat näkyviin. Aineistotutkimus auttoi kuitenkin ymmärtämään historian ja nykyisyyden suhdetta alueellisuuteen, ruumiillisuuteen, kulttuuriin ja globaaleihin valtasuhteisiin, jotka paikantuvat massakulttuurin tarinoissa tarjo-ten viihteellistä nautintoa maksavalle valtaväestölle. Sen kautta oli mahdollista havaita, että kehitys ruskeaihoisten esittämiseen suomalaisessa mediassa ja elokuvassa on muu-tosprosessi, joka vaatii jatkuvaa kriittistä tutkimusta, sekä ruskeaihoisten mukaan otta-mista elokuvatuotantoon.

## 6. Lähdeluettelo

### Kirjallisuus:

Ahmed, Sara (2012) *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham and London: Duke University Press.

Ahmed, Sara (2010) *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge.

Andersson, Harri (2009) Kaupungin julkisen tilan globaali ulottuvuus. Teoksessa Ridell Seija, Kymäläinen Päivi ja Nyysönen Timo (toim.) *Julkisen tilan poetiikkaa ja politiikkaa: tieteidenvälisiä otteita vallasta kaupunki-, media- ja virtuaalituloissa*. Tampere: Tampere University Press, 41 – 59.

Ashcroft, Bill & Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (2000) *Post-Colonial Studies: The Key Concepts, Second Edition*. USA ja Kanada: Routledge.

Celli, Carlo (2011) *National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World*. USA: Palgrave Macmillan.

Dyer, Richard (1997) *White*. London: Routledge.

Dyer, Richard (2002) *Älä Katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*, Jyväskylä: Vastapaino.

Erll, Astrid (2011) *Memory in culture*. Palgrave Macmillan.

Hall, Stuart (2005) *Identiteetti*, Tampere: Vastapaino.

Hall, Stuart (2003) Kulttuuri, paikka, identiteetti. Teoksessa: Lehtonen Mikko ja Löytty Olli (toim.) *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino 2003, 85 – 128.

Hiltunen, Kaisa (2016) Encounters with Immigrants in Recent Finnish Feature Films. *Journal of Scandinavian Cinema*, Vol.6/3, 235 – 252.

Hiltunen, Kaisa (2019) Sisään- ja ulossulkemisen strategiat Leijonasydämessä. Teoksessa: Hiltunen Kaisa ja Sämskilähti Nina: *Kuulumisen reittejä taiteessa*. Turku: Painosalama Oy, 78- 101.

Hiltunen, Kaisa & Oisalo, Niina (2016) *Rajantevoja, Kaipaus, Kapina*. Lähikuva 4/2016, 3 – 5.

hooks, bell (1992) *Eating the Other: Desire and Resistance*. Teoksessa *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press 1992, 21 – 39.

Karhulehto, Sanna & Saresma, Tuija & Harjunen, Hannele & Kantola, Johanna (2012) *Intersektionaalisuus metodologiana ja performatiivisen intersektionaalisuuden haaste*. Naistutkimus 4/12, 16 – 27.

Kellner, Douglas (1995) *Media Culture*. New York: Routledge.

Kellner, Douglas (1995) *Mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.

Kuortti, Joel (2007) Jälkikoloniaalisen teorian mahdollisuuksista. Teoksessa Vainikkala, Erkki & Mikkola, Henna (toim.): *Nyky aika kulttuurintutkimuksessa*. Vaajakoski: Gummerus Kirjapaino Oy, 145 – 175.

Kuusela, Hanna (2013) Seuraa esinettä: kirjat liikkuvassa maailmassa. Teoksessa Lehtonen, Mikko (toim.) *Liikkuva maailma*, 110 – 130. Tampere: Vastapaino.

Kyrölä, Katariina (2006) Ruumiillisuus: Muovaavat kuvat, tunteva tutkija. Teoksessa Riddell, Seija & Väliäho, Pasi & Sihvonen, Tanja (toim.): *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 153 – 179.

Keskinen, Suvi & Vuori, Jaana (2012) Erot, kuuluminen ja osallisuus hyvinvointiyhteiskunnassa. Teoksessa Keskinen, Suvi & Vuori, Jaana & Hirsiaho, Anu (toim.) *Monikulttuurisuuden sukupuoli – kansalaisuus ja erot hyvinvointiyhteiskunnassa*. Tampere: Tampere University Press, 7 – 35.

Lempiäinen, Kirsti (2002) Kansallisuuden tekeminen ja toisto. Teoksessa Gordon, Tuula & Komulainen, Katri & Lempiäinen, Kirsti (toim.) *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Tampere: Vastapaino, 19 – 36.

Lyytikäinen, Mari (2003) *Tuntematon Musta Afrikka – 'neekerit' kansakoulun maantiedon oppikirjoissa 1920-luvulla*. Pro gradu -tutkielma. Historian ja etnologian laitos 2003. Jyväskylän yliopisto.

Löytty, Olli (2005) *Rajanylityksiä: Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*, Tampere: Tammer-Paino Oy.

Massey, Doreen (2008) *Samanaikainen tila*. Tampere: Vastapaino.

McGill, Hannah (2015) Forbidden Fruit. *Sight and Sound*. Vol 25 iss. 2, 8 – 9.

Mulinari, Diana & Keskinen, Suvi & Irni, Sari & Tuori, Salla (2009) Introduction: Post-colonialism and the Nordic Models of Welfare and Gender. Teoksessa Keskinen, Suvi & Tuori, Salla & Irni, Sari & Mulinari, Diana (toim.) *Complying with Colonialism: Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Burlington, USA: Ashgate Publishing Company, 1 – 16.

Mäntynen, A., & Onikki, T. (1997) Neekeri ei ole Neutraali. *Virittäjä*, 101, 620 – 621.

Nikunen, Kaarina (2004) Aksenttista draamaa – Rajojen ylityksiä televisiosarjassa Veitsi sydämessä. *Lähikuva* 3/2009, 23 – 40.

Nikunen, Kaarina (2007): Lukijat Massoudin ja Alin matkassa: suomalais -ja maahanmuuttajataustaisten nuorten tulkintoja elokuvakohtauksesta ja mediasta muutenkin, julkaisussa *Keskusteluja etnisyydestä mediassa: Suomalaisten, maahanmuuttajien ja tutkijoiden tulkintoja*, Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos.

Nikunen, Kaarina (2012) Sukupuolittuneet mediakuvastot ja yllirajainen kokemus maahanmuuttajanuorten arjessa. Teoksessa Keskinen, Suvi & Vuori, Jaana & Hirsiaho, Anu (toim.) *Monikulttuurisuuden sukupuoli: Kansalaisuus ja erot hyvinvointiyhteiskunnassa*. Tampere: Tampere University Press, 155 – 173.

Noro, Arto (2004) Aikalaisdiagnoosi: sosiologisen teorian kolmas lajityyppi? Teoksessa Rahkonen, Keijo (toim.) *Sosiologisia nykykeskusteluja*. Tampere: Yliopistokustannus University Press Finland, 19 – 39.

Pulma, Panu (2005) Piirteitä suomalaisesta etnopolitiikasta. Teoksessa Häkkinen, Antti & Pulma, Panu & Tervonen, Miika (toim.) *Vieraat kulkijat: tutut talot? Näkökulmia etnisyyden ja köyhyyden historiaan Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ponzanesi, Sandra (2012) The Non-Places of Migrant Cinema in Europe. *Third Text*, 26:6, 675 – 690

Rastas, Anna (2007) *Rasismi lasten ja nuorten arjessa: transnationaalit juuret ja monikulttuuristuva Suomi*. Väitöskirja, Tampereen yliopisto, sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos. Tampere: Tampere University Press.

Rastas, Anna (2013) Nimeämisen politiikka ja rasismien rajaamat sosiaaliset suhteet. Teoksessa Lehtonen, Mikko (toim.) *Liikkuva maailma*, 153 – 175. Tampere: Vastapaino.

Ross, Karen (1996) *Black and White Media: Black Images in Popular Film and Television*. UK and USA: Polity Press.

Rossi, Leena-Maija (2015) *Muuttuva sukupuoli: Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*, Helsinki: Gaudeamus.

Rossi, Leena-Maija (2009) Licorice Boys and Female Coffee Beans: Representations of Colonial Complicity in Finnish Visual Culture. Teoksessa Keskinen, Suvi & Tuori, Salla & Irni, Sari & Mulinari, Diana (toim.) *Complying with Colonialism – Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. USA: Ashgate Publishing Company, 189 – 204.

Ruuska, Petri (2013) Identiteetin translokaali elämä. Teoksessa Lehtonen, Mikko (toim.) *Liikkuva maailma*, 95 – 109. Tampere: Vastapaino.

Römpötti, Tommi (2012) *Vieraana omassa maassa: Suomalaiset road-elokuvat vapauden ja vastustuksen kertomuksina 1950 -luvun lopusta 2000 -luvulle*. Jyväskylä: Nykyy-kulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto.

Salmi, Hannu (1993) *Elokuva ja Historia*. Helsinki: Painatuskeskus.

Salovaara-Moring, Inka (2004) Kohti mielikuvien maantiedettä: David Harvey ajan ja paikan teoreetikkona. Teoksessa Mörä, Tuomo & Salovaara-Moring, Inka & Valtonen, Sanna (toim.) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Tampere: Gaudeamus, 185 – 205.

Shohat, Ella & Stam, Robert (1994) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge

Sreberny, Annabelle (2005) 'Not Only, but Also': Mixedness and Media, *Journal of Ethnic and Migration Studies* · May 2005 31(3), 443 – 459.

Stjernberg, Mats (2015) Suomalaisten 1960- ja 1970-lukujen lähiöiden sosioekonominen kehitys ja alueellinen eriytyminen, *Yhteiskuntapolitiikka*, 2016/6, 547 – 561.

Tervonen, Miika (2005) Epilogi: Köyhyyden etnistyminen? Teoksessa Häkkinen, Antti & Pulma, Panu & Tervonen, Miika (toim.) *Vieraat kulkijat: tutut talot? Näkökulmia etnisyyden ja köyhyyden historiaan Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Toiviainen, Sakari (2002) *Levottomat sukupolvet: Uusin suomalainen elokuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Väliverronen, Esa (2013) Raivostunut kansa ja keskiäkäinen kriitikko. Teoksessa Kurvinen, Heidi (toim.) *Journalismikritiikin vuosikirja 2013*, Tampere: Tammerprint Oy, 63 – 72

Young, Lola (1996) *Fear of the Dark: 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema*. USA and Canada: Routledge.

### **Verkkoaineisto:**

Filosofia.fi: Vitikainen Annamari (2014): Monikulttuurisuus.

<https://filosofia.fi/node/6867>

Linkki tarkistettu 23.9.2019

Finlex: Järjestyslaki.

<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2003/20030612>

Linkki tarkistettu 13.9.2019

The Guardian: Berlatsky, Noah (2019): The new 007 is a black woman: don't make her a Bond girl.

<https://www.theguardian.com/film/2019/jul/15/james-bond-007-black-female-actor-lashana-lynch-daniel-craig>

Linkki tarkistettu 25.9.2019

Insider: Torres Libby (2019): People are trying to prove that Ariel can't be black, and Disney put them in their place.

<https://www.insider.com/little-memaid-ariel-black-disney-freeform-responds-2019-7>

Linkki tarkistettu 25.9.2019

Jyväskylän yliopisto, Kansalaisyhteiskunnan tutkimusportaali.

<http://kans.jyu.fi/sanasto/sanat-kansio/kansalaisuus>

Linkki tarkistettu 13.9.2019

Ruskeat tytöt -verkkosivusto.

<https://www.ruskeattytot.fi>

Linkki tarkistettu 6.2.2020

Sisäministeriö, Kansalaisuuden saamisen edellytykset ja vaikutukset:

<https://intermin.fi/maahanmutto/kansalaisuus/kansalaisuuden-saamisen-edellytykset-ja-vaikutukset>

Linkki tarkistettu 13.9.2019

Soste – Suomen sosiaali ja terveys ry: Osallisuus on tunne siitä, että kuuluu johonkin.

<https://www.soste.fi/kansalaisyhteiskunta/osallisuus-on-tunne-siita-etta-kuuluu-johonkin/>

Linkki tarkistettu 6.2.2020

Suomen kuvalehti: Penttilä Pauliina (2016): Olenko sittenkin rasisti? Kuusi kysymystä rodusta.

<https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kotimaa/olenko-sittenkin-rasisti-kuusi-kysymysta-rodusta/>

Linkki tarkistettu 6.2.2020

Suomen Punainen risti, Ei rasismille -sivusto: Rasismi lasten ja nuorten elämässä.

<https://www.eirasismille.fi/rasismi-lasten-ja-nuorten-elamassa>

Linkki tarkistettu 23.1.2020

Terveysten ja hyvinvoinnin laitos, Hyvinvointi- ja terveysterot: Osallisuus.

<https://thl.fi/fi/web/hyvinvointi-ja-terveyserot/eriarvoisuus/hyvinvointi/osallisuus>

Linkki tarkistettu 13.9.2019

Turun yliopisto, maantieteen ja geologian laitos, Lähellä kaupungissa -verkkomateriaalipaketti.

[http://www.lahellakaupungissa.fi/?page\\_id=156](http://www.lahellakaupungissa.fi/?page_id=156)

Linkki tarkistettu 13.9.2019

Väestöliiton verkkosivu: Maahanmuuttajat.

[http://www.vaestoliitto.fi/tieto\\_ja\\_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/](http://www.vaestoliitto.fi/tieto_ja_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/)

Linkki tarkistettu 13.9.2019

Väestöliiton verkkosivu: Maahanmuuttajien määrä.

[http://www.vaestoliitto.fi/tieto\\_ja\\_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/maahanmuuttajien-maara/](http://www.vaestoliitto.fi/tieto_ja_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/tilastoja/maahanmuuttajat/maahanmuuttajien-maara/)

Linkki tarkistettu 13.9.2019

Yle.fi kolumni: Puukka, Päivi (2017): Elokuvien Suomi on kokovalkoinen – Noah Kin: ”Pitääkö Matin olla elokuvissa aina suomalaisen näköinen mies?”.

<https://yle.fi/uutiset/3-9494333>

Linkki tarkistettu 29.1.2020

Yle.fi kolumni: Vilhunen Selma (2019): Etuoikeutetun raskas harmistus.

<https://yle.fi/uutiset/3-10991775>

Linkki tarkistettu 15.1.2020

### **Aineiston elokuvat:**

*Jos rakastat* (2010) Suomi, Juonifilmi

Ohjaus: Neil Hardwick, käsikirjoitus: Katja Kallio, tuottaja: Jarkko Hentula.

Pääosissa: Elli Vallinoja, Chike Ohanwe, Minttu Mustakallio, Taneli Mäkelä

*Vuosaari* (2012) Suomi, First Floor Productions Oy, Edith film Oy

Ohjaus: Aku Louhimies, käsikirjoitus: Aku Louhimies, Mikko Kouki ja Niina Repo,  
tuottajat: Pauli Pentti ja Liisa Penttilä

Pääosissa: Sean Pertwee, Mikko Kouki, Jasper Pääkkönen, Laura Birn, Amanda Pilke,  
Alma Pöysti, Lenna Kuurmaa, Deogracias Masomi

*Leijonasydän* (2013) Suomi, Helsinki-filmi Oy, Anagram Produktion Ab, Film i Väst  
AB

Ohjaus: Dome Karukoski, käsikirjoitus ja tuotanto: Aleksis Bardy

Pääosissa: Peter Franzén, Yusufa Sidibeh, Laura Birn, Jasper Pääkkönen

*Muutoksii* (2014) Suomi, Inland Film Company Oy

Ohjaus ja käsikirjoitus: Sami Laitinen, tuottaja: Klaus Heydemann

Pääosissa: Tiitus Rantala, Sami Hussein, Milana Novokment, Nuutti Konttinen,  
Amanda Löfman, Panu Poutanen

*Saattokeikka* (2017) Suomi, Solar Films Inc. Oy

Ohjaus: Samuli Valkama, käsikirjoitus: Khadar Ahmed ja Samuli Valkama, Tuottajat:  
Rimbo Salomaa, Markus Selin, Jukka Helle

Pääosissa: Heikki Nousiainen, Noah Kin, Mikko Nousiainen, Saga Sarkola

# Liitteet: Liite 1

(1/1)

	Jos rakastat 2010	Vuosaari 2012	Leijonasydän 2013	Muutoksii 2014	Saattokeikka 2017
<b>ikä</b>	18	täysi-ikäinen	peruskoululainen	12v.	17v.
<b>Asuinalue, asumismuoto</b>	Kerrostalolähiö, Helsinki, kuvitteellinen "itälahti", jolla viitataan kaiketi itä-helsinkiin	Kerrostalo, Vuosaari, Itä-Helsinki	pikkukaupunki, mummon omistama omakotitalo	Kerrostalo, Herttoniemi, Itä-Helsinki	kerrostalo, Mellunmäki, Itä-helsinki
<b>perhesuhteet</b>	ydinperheen lapsi, 2 pikkusiskoa	Asuu kantasuomalaisen tyttöstävän kanssa "ukin" asunnossa	Kantasuomalaisen yksinhuoltajan ainoa lapsi. Pakolaistaisutainen etäisä. Kantasuomalainen äidin uusi poikaystävä. Äiti odottaa elokuvassa lasta uuden miesystävän kanssa	Ydinperheen lapsi, sisaruksia	Äiti ja äidin uusi mies. Isä muuttanut aiemmin Nairobiin pojan ollessa 10v. Ainoa lapsi
<b>Sosiaalinen status, elämäntilanne</b>	Lukio päättynyt, hakenut yliopistoon, työssä satamassa	työtön, päihteidenkäyttäjä	peruskoululainen	peruskoululainen	koulun kesälomalla? Jakaa lehtiä saadakseen rahaa
<b>yhteisöjen jäsenyys</b>	monietninen kaveripiiri, naapurit		Koulu, uskonto	koulu, etninen somaliryhmä	ei selkeää yhteisöjäsenyyttä. Naapuruston monietninen kaveripiiri
<b>"vastapari"</b>	Kantasuomalainen samanikäinen tyttö	Kantasuomalainen tyttöstävä	Kantasuomalainen aikuinen mies	Kantasuomalainen samanikäinen poika	kantasuomalainen vanha mies
<b>"vastaparin" suhde pääosanesittäjään</b>	tyttö pääosanesittäjän ihastuksen kohde, joka ajaa autolla pojan isän yli	avopari	Äidin uusi miesystävä	luokkakaveri	naapuri
<b>Elokuvan muut merkittävät hahmot päähenkilön osalta</b>	naapurin tyttö, rakastunut päähenkilöön		Äidin miesystävän veli		
<b>päähenkilön määrittelevä toisen polven maahanmuuttajaksi</b>	vanhemmat puhuvat huonoa suomea, nigerialaisia, pakolaistaustaisia		suomalainen äiti, pakolaistaustainen isä (onko toisen polven maahanmuuttaja oikea nimitys?)	somalialainen perhe, äidillä aksenttinen suomen kieli	äidillä aksenttinen suomen kieli
<b>päähenkilön identin määrittelevä suomalaiseksi</b>	natiivi suomen kieli, ylioppilas, hakenut yliopistoon	natiivi suomen kieli	natiivi suomen kieli, ymmärrys suomalaisesta kulttuurista ja yhteiskunnan toiminnasta	natiivi suomen kieli, ymmärrys suomalaisesta kulttuurista ja yhteiskunnan toiminnasta	natiivi suomekieli
<b>päähenkilön identiteetin määrittely toiseksi elokuvassa</b>	tutustuttaa afrikkalaiseen ruokaan, vanhempien pakolaistausta, afrikkalaisuus. Häiritsevä "ensikohtaaminen" luonnossa merenrannalla, jossa tyttö eväretkellä. Kuorii banaanin ja tummaihoisen pääosanesittäjä laskeutuu puusta, "täällä on mun puu, se voi olla myös sun puu"		Ei-suomalainen nimi, rukoilu (islam), kuuntelee puhelimella arabiankielistä rukoilua, ihonväri	Ei-suomalainen nimi, perhetausta, ihonväri, huivipäinen äiti, etninen sisustus kotona	ei-suomalainen nimi, ihonväri, englannin puhuminen päähenkilölle kohtaamistilanteessa
<b>identiteetin ristiriita</b>	luokkastatus, rahattomina eivät ole samalla tasolla. Pitää olla kiitollinen siitä, että on vapaa.		kiusataan koulussa, protestoi äidin miesystävää kohtaan, Asuu kantasuomalaisen äidin kanssa, miesystävän veljen muutettua taloon tämä jakaa kodin valkoisten ja muiden alueiksi	Puhuu suomea, nähdään somalina (etnisen ryhmän edustajana)	Syntynyt suomessa, nähdään "somalina"

<b>Etnisen taustan esittäminen</b>	Vanhemmat pakolaistaustaisia, puhuvat huonoa suomea, Etninen ravintola & nigerialainen ruoka, tummasävyinen koti & afrikkalaiset esineet		rukoilu julkisesti		
<b>etnisyyden tunnistaminen kielellisesti, pääosanesittäjä</b>		neekeri	neekeri, vitun pakolainen, mokkakikeli (nakkioskimyyjä), savikkikelit (tummaihoiset)	neekerikaveri, somppu	kiintiömamu, neekeri, apina, afrikkalainen, heimoperinteet, lapsisotilas, turvapaikanhakija, somali, mamu
<b>valvonta, rajat</b>	Poliisi, vankila	Skinit	armeija, koulu, julkinen valvonta riittämätön, valvonta ja toiminta ryhmittymillä, omissa käsissä	koulu, terveydenhuolto (lääkkeellinen kotrolli), poliisi (kiertää alueella autolla), lastenkoti (käytöksen kotrolli) vartijat (metroasema)	poliisi (tarkastaa ajokortteja), äiti (yhteys puhelimella)
<b>Lain rikkominen</b>	Kantasuomalainen pääosanesittäjä ajaa autolla tummaihoisen pääosanesittäjän isän päälle	Apteekin ryöstäminen	Suomen lipun polttaminen	Veli varastaa "rasisti-Ranen" kännykän, Kantasuomalainen pääosanesittäjä työntää "Rasisti-Ranen" kalliolta mereen, Myy lääkkeitä, varastaa bussin	Oven tiirikointi, auton varastaminen, suomalaisen pääosanesittäjän vieminen salaa pois sairaalasta
<b>Elokuvan tuottamat luotettavat instituutiot</b>					
<b>Elokuvan tuottamat epäluotettavat instituutiot</b>					
<b>utopian kaipuu</b>	naispääosan esittäjän unelmat maailmasta ja kaipuu pois	ulkomaat		Kööpenhamina, jossa on enemmän somaleja, futista ja pizzaa	pois pääsy, Nairobi
<b>Käännekohta</b>	naispääosan esittäjä ajaa tummaihoisen pojan isän kanssa kolarin huumausaineiden alaisena		Äidin raskaus, äiti joutuu sairaalaan tarkkailuun ja päähenkiö joutuu asumaan äidin miesytävän kanssa	"rasisti-rane" työnnetään mereen	pelastaa vanhan miehen hukkumiselta ja hävittää kaulakorun järveen
<b>opetus</b>	vastuunkanto teoista		Arvot ja ryhmäidentiteetti eivät kulje aina käsikädessä	muutokset lähtevät yksilön toiminnasta	lähteminen ei ole ratkaisu ongelmiin
<b>Valtasuhteet</b>	luokkaerot, joita tuotetaan tilojen avulla.		koulu vs. oppilas,		nuoret vs. vanhemmat, kantasuomalaisuus vs. somalit
<b>tapahutumapaikat Julkinen</b>	piha, uimaranta, baari, sairaala, lähiö, luonto, vankila	baari, katu, apteekki, satama	piha, koulu, jalkapallokenttä, sairaala	koulu, rantakalliot, katu, linnanmäki, sairaala, kaupunki vs. luonto	piha, tie, metsä, sairaala, baari, kaupunki vs. maaseutu
<b>tapahutumapaikat yksityinen</b>	koti, naisen vierailu mi	koti (interventio yksityisen alueelle)	koti (interventio yksityisen alueelle)	koti	koti, mökki
<b>tapahutumapaikat Väiiltä</b>	musiikkiosuudet, auton symbolinen merkitys	auto, laiva	auto	bussi	auto
<b>Rstiriittilanteen kuvaus</b>	tyttö haluaa kertoa pojalle totuuden hänen osallisuudestaan isän kuolemaan. Poika kertoo, että tietää jo. Tyttö seisoo talon katolla sa pyytää armoa, poika sanoo, että tappaa sut pitäisi. Tyttö sanoo, että tapa vaan ja sulkee silmänsä. Poika poistuu tikapuita pitkin alas katolta				
<b>ristiriitapaikat Julkinen</b>		katu: skini ajaa päähenkilöä takaa ja kaataa tämän väkivalloin ja esittää sanallisen uhkauksen talon katolla			maaseutu, baari
<b>Yksityinen</b>		päähenkilön koti: Skininit tunkeutuvat pääosan esittäjän kotiin lunastamaan velkaansa			
<b>osapuolet</b>		skinit vs. pääosan esittäjä (velkasuhde)		me ja ne, suomalaiset ja somalit	
<b>yhteenoton laatu (sanallinen/ fyysinen)</b>	sanallinen	fyysinen ja sanallinen			