

Matti Salakka

“MANNET MUUTTA NAAPURIIN” Romanirepresentaatioista 1990-luvun taitteen suomalaisissa televisio- ohjelmissa ja elokuvissa

Käsittelen artikkelissani 1990-luvun alkupuoliskon kotimaisen televisiotuotannon ja elokuvan romani-representaatioita. Tarkastelussani kiinnitän erityistä huomiota Jukka Mäkisen ohjaamaan ja TV 2:n tuottamaan *Päin perhettä* -perhesarjan jaksoon “Onko rotumme syytä tää”.

Samalla kun analysoin *Päin perhettä* -sarjan jaksoa lähiluvun keinoin, pyrin vertaamaan sitä toiseen Yleisradion TV 2:n tuottamaan perhesarjaan *Rivitaloelämää*, jossa niin ikään ovat yhden jakson teemana olleet valtaväestön ja romanien väliset suhteet. Kuvatakseni kotimaisen televisiotuotannon romaniesittämistä käytän esimerkkiaineistona perhesarjojen ohella *Pulttibois* -televisiosarjan yhtä romanisketsiä. Lopuksi vertaan edellä mainittuja televisio-ohjelmia Peter Lindholmin lyhytelokuvaan *Raseri* (Raivari, 1989) ja Armas K. Baltzarin ohjaamaan televisioelokuvaan *Töpärin kingi* (1990), joka on ensimmäinen suomalainen romaniohjaajan ja -käsikirjoittajan tekemä elokuva. Soveltamalla englantilaisten ja yhdysvaltalaisen tutkijoiden etnisysteorioita pyrin analysoimaan, kuinka 1990-luvun taitteen kotimaiset televisio-ohjelmat ja elokuvat käsittelevät romaneita ja romaniutta.

Etnisyyden teoriat ja romanit

Englantilainen musta elokuva syntyi virallisten instituutioiden ulottumattomissa ja ilman julkista

tukea.¹ 1970-luvun puolivälissä valmistuivat ensimmäiset mustien ohjaajien elokuvat.² Heti ensimmäisissä vastustettiin perinteisiä, valtaelokuvaan Stuart Hallin mielestä tietoisten valintojen kautta vakiintuneita tapoja esittää mustia³. Näitä esityskonventioita on Iso-Britannian mustien tuottamaa elokuvaa analysoinut Jim Pines luonnehtinut termillä “rotujen suhteita korostavat kertomukset” (*race relations narrative*).⁴ Tällä Pines tarkoittaa ideologista ohjetta, jonka mukaan rodun tai etnisen identiteetin katsotaan vaikuttavan koko yksityisen ihmisen elämään ja kaikkeen hänen toimintaansa. Tällöin tietyn marginalisoidun ryhmän nähdään siinä muodostavan valtayhteisölle ongelman. Pinesin mukaan esimerkiksi mustat esitetään toistuvasti erilaisten sosiaalisten ongelmien lähteenä tai passiivisina uhreina.

Stuart Hallin lähtökohtana on sekä englantilainen valta- että marginaalielokuva. Hän pyrkii paitsi hahmottamaan mustien representaation kehityskulkuja brittiläisissä elokuvissa ja videoissa myös mustien asemaa koko kulttuurissa ja yhteiskunnassa käsitellen osaltaan myös mustien itsensä tuottamaa riippumatonta elokuvaa. Hänen intressinään on rotujen suhteita korostavan kerronnan vastustaminen. Hallin mukaan on olemassa erillisiä mutta toisiinsa kietoutuneita tapoja vastustaa mustien perinteisiä esitämistraditiota. Ne pohjaavat samaan historialliseen perintöön — mustien sodan jälkeiseen kokemusmaailmaan ja antirasismiin politiikkaan — mutta

ero niiden välillä on merkittävä. Musta kokemus (*Black Experience*) on Stuart Hallin mukaan avain-termejä siinä vastarinnan politiikassa, jossa lähtökohtana on “musta”-termin dekonstruointi ja sen kiinnittäminen tarkoittamaan mustien yhteistä kokemusta marginalisoinnista ja rasismista. Ajatus mustien yhteisestä kokemusmaailmasta oli Hallin mukaan aikoinaan arvokas, koska se yhdisti suuren joukon (etnisiä, kansallisia ja sosiaalisia) ryhmiä ja yhteisöjä, joiden historiat, traditiot tai etniset identiteetit olisivat muutoin olleet selvästi toisistaan poikkeavat. Toisin sanoen rasismien vastustamiseksi oli ensin luotava myytti mustasta yhtenäiskulttuurista ja myöhemmin, etnisen taistelun kehittyneemmässä vaiheessa, purettava se.

Representaatioiden suhteiden korostaminen (*relations of representations*) tarkoittaa Hallin terminologiassa strategiaa, joka kyseenalaistaa mustien representaatioissa esiintyneet fetisoinnin, objektiivisoinnin, marginalisoinnin, negatiivisen esittämisen tai poissulkemisen. Representaatioiden näkeminen taakkana (*burden of representations*) taas kuvastaa Hallin mukaan uusinta vaihetta rotujen ja etnisten ryhmien välisissä suhteissa. Sen mukaan representaatioihin liittyvä rasismi ei ole enää yksinkertainen alistussuhde. Identiteettien rakentamiseen liittyy monimutkainen ristipaine.⁵ Yksittäinen kansalainen voi olla yhtäaikaan vaikkapa englantilainen, musta, katolinen, alempi toimihenkilö, perheenisä ja sosialisti ja nuo kaikki “tekijät” ovat rakentamassa hänen identiteettiään.

Hall näkee muutoksen siirtymänä representaatioiden suhteiden välisestä kamppailusta esittämisen politiikkaan itseensä. Representaatio-termi on merkityksiltään liukuva. Mimeettiseen teoriaan pohjaavissa käytänteissä se on toinen tapa ilmaista, kuinka jokin kuva tai vastaa ulkopuolista todellisuutta. Representaatiosta voidaan kuitenkin puhua myös radikaalimmassa ja problemaattisemmassa mielessä. Stuart Hallin mielestä tapahtumien, suhteiden ja rakenteiden ehtoina ovat kyllä todelliset tapahtumat diskurssin ulkopuolella, mutta kerrontaan upotettuina. Monimutkaista ja ristiriitaistakin subjektia erityisehtoinen ei kenties ole edes mahdollista rakentaa kokonaisuudessaan tarinan sisälle. Tämä nostaa kulttuurin ja ideologian kysymykset — esimerkiksi subjektiviteetin, identiteetin ja politiikan — uutta luovaan eikä yksistään ilmaisevaan osaan sosiaalisen ja poliittisen elämän rakenteissa. Hallin mukaan juuri siirtymä tähän representaation toiseen vaiheeseen on noussut vallalle tarkasteltaessa representaatiopolitiikkaa mustan kulttuurin näkökulmasta.⁶

Argentiinalainen elokuvantekijä Fernando Solanas ja espanjalaisissyntyinen Octavio Gettino ovat etsineet niin kutsutun kolmannen elokuvan (*Third Cinema*) erityispiirteitä.⁷ Useat elokuvateoreetikot ovat nähneet kolmannen elokuvan erityispiirteet esteettisinä, mutta Solanasin määrittelyssä termi liittyy ennen muuta elokuvan ideologisiin ja tuotannollisiin, ei niinkään esteettisiin tai teknisiin ulottuvuuksiin. Hänen mukaansa kolmas elokuva eroaa sekä ensimmäisestä elokuvasta, joka markkinoi imperialistista, porvarillista arvo- ja aatemaailmaa, että toisesta elokuvasta, joka on nihilististä ja todellisuuspakoista. Toinen elokuva on Solanasin mukaan usein niin kutsuttua auteur-elokuvaa, vaikka autoreita toki on myös ensimmäisen ja kolmannen elokuvan piirissä.⁸

Solanasin luokittelussa kolmas elokuva on kollektiivisesti tuotettua, uuden kulttuurin ja sosiaalisten muutosten ilmentäjää. Kolmannen elokuvan piiriin kuuluminen ei edellytä, että elokuva lukeutuisi johonkin tiettyyn lajityyppiin tai olisi edes mitenkään erityisen poliittinen. Ennemminkin kolmannelle elokuvulle on luonteenomaista tietty tapa rakentaa todellisuutta. Solanasin mukaan kolmas elokuva on tehty kolmannen maailman kansojen kansallisista lähtökohdista: se on yhtäältä demokraattista ja toisaalta populaaria — vain suosittu elokuva voi olla aidosti vaikuttavaa.⁹

Teorioita mustien representaatioista englantilaisessa yhteiskunnassa tai kolmannen maailman maiden omaehtoisen elokuvatuotannon erityispiirteistä ei voi sellaisenaan siirtää Suomeen ja romaneihin. Silti Hallin representaatioteoriaa ja Solanasin ja Gettinon arvioita demokraattisesta elokuvasta voidaan soveltaa myös suomalaisessa romanikontekstissa. Solanasin luokittelu ei ole ongelmaton. Esimerkiksi “kansa”-termin omiminen tarkoittamaan tiettyä maailmankatsomusta kannattavia ihmisiä on kyseenalaista. Mallin avoimet luokitteluperusteet jättävät kuitenkin tilaa katsojatulkinnolle ja jatkomaärittelyille. Kotimaisen elokuvan romanikuvia arvioitaessa oleellista on Solanasia tulkinneen Paul Willemenin pyrkimys siirtää ajatus valtaelokuvaan ja nostaa esiin kysymys, voiko ensimmäistä elokuvaa katsoa ja tulkita kolmannen elokuvan lähtökohdista, ikään kuin kolmannen elokuvan silmälasien läpi?¹⁰ Teoretisointi kolmannelle elokuvasta tai mustien representaatioista on hyvin poliittista. Omaan tutkimukseeni poliittisuus tulee vääjäämättä mukaan jo tutkimuksen kohteena olevasta etnisestä ryhmästä käyttämäni nimen “romani” perusteella.¹¹ Solanas-Willemen -teoriaa valtaelokuvaan sovellettaessa huomionarvoisia mutta tässä artikkelissa

käsittelemättä jääviä kysymyksiä olisivat, voiko etnisten vähemmistöjen suhdetta valtaväestöön verrata teollistuneiden valtioiden ja kolmannen maailman maiden väliseen suhteeseen ja voisiko ajatusta kolmannesta elokuvasta käyttää avuksi spekuloidessa romanien mahdollisuudella (tai mahdottomuudella) samastua kotimaisten televisiosarjojen ja elokuvien romanihahmoihin?

Richard Dyerin lähtökohtana ovat valtamedioissa eri marginalisoiduista ryhmistä, erityisesti seksuaalivähemmistöistä ja mustista, rakennetut representaatiot ja mielikuvat. Hänen mukaansa valkoinen valta turvaa asemansa näyttäytymällä normaaliutena. Samalla se tuottaa marginalisoimistaan ryhmistä jatkuvasti samanlaisia kuvia, jotka toistavat ajatusta näiden ryhmien erilaisuudesta ja erityisyydestä — ne nähdään poikkeuksina valkoisesta normista ja normaaliudesta.¹² Dyerin mukaan nykykäytännön varmistaa se, että valkoisuus on niin vaikeasti havaittavissa. Valkoiset ja heidän mediansa esittävät esimerkiksi mustat nimenomaan mustiksi merkityinä, mutta jokainen valkoisen representaatio on esimerkki jostain spesifimmästä, vaikkapa englantilaisesta keskiluokasta tai Yhdysvaltojen italialaisista. Valkoista ylivaltaa korostaa *normaalin* määritelmän kolonialisointi. Kun valkoinen näkymättömyys omii itselleen oikeuden muiden normien — esimerkiksi yhteiskuntaluokka, sosiaalinen sukupuoli, etnisyyt tai kansallisuus — määrittämiseen, se naamioi itsensä kategoriana kategorioiden joukossa. Valkoisuus esitetään ennemminkin historiallisena sattumana kuin kulttuurisena ja historiallisena rakennelmana, joka on saavutettu valkoisen ylivalan kautta.¹³

Dyerin “images of” -analyysin lähtökohtana on ajatus, että se, kuinka sosiaalisia ryhmiä representoidaan, vaikuttaa niihin kuuluvien asemaan ja kohteluun “todellisuudessa”. Representaatiot muokkaavat paitsi muita sosiaalisia ryhmiä myös kuvaavaa ryhmää itseään. Ne ovat rakentamassa ryhmän jäsenten kuvaa itsestään ja kaltaisistaan.¹⁴ Stereotyyppikäsitteen Dyer kytkee ajatukseen pyöreistä ja litteistä henkilöahmoista.¹⁵ Stereotypisointi on strategia, jota käytetään henkilöiden kategoriointiin: maailmaan luodaan järjestystä yleistyksillä ja tyypittelyillä. Tässä tyypittelyssä auttaa hahmojen “litistämisen”, kollektiivisten ominaisuuksien korostaminen yksilöllisten kustannuksella. Stereotyyppien käsitteleminen tai niiden purkaminen ei ole yksinkertaista. Kun Richard Dyer korostaa, että eri ryhmät tulkitsevat ja painottavat stereotyyppisiä eri tavalla¹⁶, kysyn, voiko jo niiden havaitsemisessakin olla eroja?¹⁷ Stereotyyppit tekevät näkymättömän

näkyväksi. Se mikä on todellisuudessa vaikeasti havaittavaa ja liukuvaa, on stereotyypeissä helposti havaittavaa ja selvärajaista.¹⁸

Tavoitteenani on soveltaa etnisysteorioita kotimaisten televisio-ohjelmien ja elokuvien romanien tutkimiseen sekä syventää representaatiokäsitettä ja soveltaa Richard Dyerin stereotyyppi- ja “images of” -analyysiä. Kun romanirepresentaatiot ovat sitten 1950-luvun uudelleen yleistyneet ja ensimmäiset romanien tekemät suomalaiset televisioelokuvat valmistuneet, voi Hallin ja Pinesin termein tarkastella, (1) onko tutkimusmateriaalini romanirepresentaatioissa vallalla rotujen suhteita tai representaatioiden suhteita korostava kerronta vai nähdäänkö niissä representaatiot taakkana? Pinesin huomioita kotimaiseen televisiotuotantoon soviteltaessa oleellinen kysymys on, (2) onko romanihahmojen etnisestä alkuperästä tehty yksilön määräävä piirre, joka jättää alleen henkilökohtaiset ominaisuudet? Tällä kysymyksellä en tarkoita yksilöllisyyden (yli)korostamista — joka sekun voi olla osa “porvarillista valtaideologiaa”. Päinvastoin, Hallia mukaillen voidaan ajatella, että romanien etnisyyden korostuminen on poliittisessa mielessä tärkeää. Oleellinen kysymys on, esitetäänkö romanit yksinomaan osana romaniyhteisöä vai kuvataanko heidät yksilöinä — ihmisinä — ja romaneina?

Fernando Solanasin ja Octavio Gettinon kirjoituksiin kolmannesta elokuvasta ja sen erityispiirteistä pohjaten etsin mahdollisuuksia (3) luokitella esimerkkiaineistoni ensimmäiseen, toiseen ja kolmanteen elokuvaan (ja televisio-ohjelmaan). Dyerin representaatioita käsittelevät tutkimukset ja “images of” -analyysit ovat lähtökohtana kysyttäessä (4) esittääkö 1990-luvun alun kotimainen televisio- ja elokuvatuotanto valtaväestöön kuulumisen normaaliutena ja romaniuden erityisyytenä ja outoutena, ja jos esittää, niin millä tavoin? Entä (5) minkälaisia stereotyyppisiä romanihahmot sisältävät?

“Kun leiri on sekaisin, niin se on”

Yleisradion TV 2:n tuottama tilannekomediasarja *Päin perhettä* käsittelee romanikysymystä talvella 1991 esitettyssä jaksossaan. Sarja on varsin tyypillinen perhesarja ja sen vallitseva diskurssi on opettavaisen koominen. Siinä pyritään rakentamaan iluusiota suorasta kontaktista ulkomaailmaan, kuvaamaan “oikeaa elämää”. Tästä “oikean elämän” iluusiosta varsin kuvaava esimerkki on jo yksistään ajankohtaisten kysymysten käsittely vuorosanoissa, ei sketsin aiheina, vaan ikään kuin osana ihmisten



Päin perhettä -sarjan perheen romanikeskustelua käydään mm. aamiaispöydässä.

Kuva:TV2:n kuva-arkisto/Antero Tenhunen.

jokapäiväistä kommunikointia. Lähtötilanteena ovat tamperelaisen ruokakunnan arkiset askareet. *Päin perhettä* -sarjan henkilöahmot ovat tyypejä; siinä eri mielipiteet kamppailevat personoituina. Rivitalossa asuvaan perheeseen kuuluvat virkamiesisä (Antti Litja), eron jälkeen takaisin kotiinsa muuttanut Ulla-niminen idealistitytär (Outi Mäenpää), epämääräisillä liiketoimillaan köyhtyvä perheen poika Mika (Jari Salmi), sekä Ullan ja Mikan toimekkas äidinäiti (Vieno Saaristo). Jaksossa "Onko rotumme syytä tää?" on naapuriosake pantu myyntiin ja sitä on saapunut katsomaan romaniperhe. Samanaikaisesti taloyhtiön aluetta jo jonkin aikaa vaivannut rottangelma on paisunut jokapäiväistä elämää häiritseväksi: rotat tulevat esiin talon alta ja pyrkivät sisälle asuntoihinkin.

Päin perhettä -sarjan jokainen jakso alkaa erittäin laajalla yleiskuvalla Pirkanmaalta. Tästä siirrytään yhtenäistä kamera-ajoa imitoiden ilmakeuviin Tampereesta. Edelleen yhtenäistä otosta jäljitellen siirrytään idylliselle ja vehreälle lähiöalueelle, josta "löydetään" Onnentie-niminen katu. Kadulta ajetaan erään rivitaloasunnon ulko-ovelle. Esittelyotoksen tavoitteena lienee, paitsi esitellä Hämeen kauneutta ja luoda illuusiota hyvinvoinnista ja vähintäänkin potentiaalisesta onnellisuudesta, osoittaa, että kyseisen televisiosarjan päähenkilöinä voisivat olla ketkä

tahansa suomalaiset. Kamera päätyy kuin sattumalta juuri tämän perheen luo.

Alkukuvien jälkeen "Onko rotumme syytä tää" -jakson ensimmäinen otos on lähikuva rotasta. Eläin vaikuttaa hermostuneelta, se seisoo pihakiveyksellä mutta kulku on pihapensaaseen — siis "luontoon" — päin. Rotasta leikataan talon pihalla käyskentelevään romanimieheen ja -lapsiin sekä heidän taustallaan näkyvään asuntoesittelykylttiin.

Kun Mika saapuu kotiin, on hurjistunut isoäiti tullut ulos ilmakivääri mukanaan, tarkoituksenaan surmata ikkunastaan näkemänsä rotta. Mika havaitsee tilanteen ja olettaa isoäidin jahtaavan romaneja. Siksi hän kehottaa isoäitiään siirtymään sisälle, mutta tämä vastaa ainoastaan: "Ne ei meidän nurkissa luuhaa niin kauan kun minä asun täällä." Mika kertoo nyt saapuvalla Ullalle, että naapurissa on "mustalaisia". Isoäiti ei ole edelleenkään havainnut Mikan väärinkäsitystä. Lasten estelyistä välittämättä hän soittaa terveyslautakuntaan pyytäen sieltä apua rottia vastaan. Kun isä tulee sisään, lapset ryntäävät hänen luokseen ja alkavat yhteen ääneen selittää, kuinka isoäiti on rasisti, joka on ammuskellut romaneja sekä "haukkunut rotiksi, heitellyt kivillä ja nyt se hankkii kaupungin miehet myrkyttämään ne". Vasta nyt alkaa välikohtaus selvitä. Vähitellen käy ilmi, että Mika onkin perheessä



Mikan kädestä näkyy menneisyys, joka panee hänet arvioimaan uudelleen ennakkoluuloja.

se, joka ilmoittaa muuttavansa pois, jos naapuriin asettuu romaneja.

Perheen romanikeskustelu jatkuu aamiaispöydässä. Mummo kertoo varmana tietona, että naapuri-osakkeesta on jo käsiraha maksettu. Nyt selviää jokaisen perheenjäsenen käsitys romanikysymyksestä. Ennakkoluuloisuus, tyypittelevyys ja rasistisuus ovat suhteessa ikään. Idealisoiu vanhin sukupolvi osoitetaan kaikkein sivistyneimmäksi: isoäiti näkee historian saatossa Suomen romaneja kohdanneiden sosiaalisten ja yhteiskunnallisten ongelmien taustat ja on sitä mieltä, että romanit ovat aina olleet alistettuja. Romanisuhtautumisessaan toisen sukupolven muodostavat keski-ikäinen isä ja Ulla. Heidän argumentointinsa on “positiivista”, mutta rasismia ja ennakkoluulojen leimaamaa. Pohjana on yhtäältä hienotunteisuus, jossa erilaisuus tulee hyväksyä sinällään, ja toisaalta “viattoman romantin myytti” — joka sekin on pohjimmiltaan rasistinen, siinähan oletetaan kaikkien tiettyyn etniseen vähemmistöön kuuluvien olevan samanlaisia.

Romaneja stereotypisoiden, jopa mystifioiden isä ja Ulla olettavat kaikkien romanien olevan hyvin varakkaita. He eivät kuitenkaan käytä varakkuusmyyttiä perinteisesti negatiivisten mielipiteiden argumenttina, vaan pyrkivät sillä osoittamaan, kuinka “hienoja ihmisiä” romanit ovat. Isä kertoo, kuinka hän nuorena kävi yleisessä saunassa, jossa vieraili usein myös varakkaita, arvokkaita ja siistejä romaneja. Ulla taas toteaa, että Mika-veljeä häiritsevät eniten romanien lukuisat mersut — tämän oma “japanilainen pilailuväline” ei tule enää sopimaan pihaan. Vastakkain asetetaan myös romanien kyky tehdä kauppaa ja Mikan jatkuva epäonnistuminen liiketoimissaan — edeltävissä jaksoissa Mika on esimerkiksi toiminut epämääräisen yrityksen myyntiedustajana.

Romaneja puolustavat argumentit voisi esittää kootusti seuraavalla tavalla: (1) Romaniyhteisö on parempi kuin valta-yhteisö, koska siellä kunnioitetaan perhettä ja yhteenkuuluvuutta. Aivan erityistä kiitosta saa se, että romaniäiti ei päähenkilöperheen näkemyksen mukaan ikinä jättäisi perhettään, kuten Ullan ja Mikan äidin osoitetaan tehneen. (2) Mikan elämä on esimerkki yhä lisääntyvästä kansainvälistymisestä suomalaisessa elämänmenossa. Miten on mahdollista, että suomalaisten “kansainvälisyys” loppuu juuri silloin, kun he joutuvat tekemisiin romanien kanssa? (3) Suomalaiset ovat jo lähes tuhonneet romanien kulttuurin ja kielen. Pitäisikö nyt myös tuhota itse romanit vaatimalla heidät pukeutumistyyliä myöten samaan muottiin valta-väestön kanssa? Tässä argumentissa romaneja verrataan saamelaisiin, ja väitetään saamelaisten aseman olevan vielä heikomman. Saamelaiset ovat ikään kuin varoittava esimerkki siitä, mitä romaneille voi tapahtua: “Kohta nekin on reservaatissa turistien töllättävänä.” (4) Romanit ovat varakkaita, arvonsa tuntevia ja siistejä. Tämä perustelu vertautuu Suomen valta-väestöön, joka näin ollen olisi vastaavasti köyhää, rahvaanomaista, itsetunnonaan heikkoa ja epäsiistiä väkeä. (5) Romaneilla on perinteitä. Tätä argumenttia ei aseteta vastakkain minkään toisen ryhmän kanssa, vaan ainoastaan annetaan ymmärtää, että joillakin muilla ei ole. (6) Isoäiti puolustaa romanien sanktioita, seuraamuksia, joilla turvataan, että yksilöt noudattavat yhteisön kirjoitettua tai kirjoittamatonta normistoa. Mummo selittää verikoston osoittamalla, ettei se olekaan rangaistus murhasta vaan mahdollisesti murhan jälkeen tapahtuvasta vainajan omaisten surutyön loukkaamisesta. Tällöin romanien oikeuskäytäntö asettuu implisiittisesti vastakkain modernin oikeuskäytännön kanssa, joka esimerkiksi populaarilehdistössä ja tele-

vision ajankohtaisohjelmissä asetetaan toisinaan kyseenalaiseksi, koska langetetut tuomiot katsotaan joko liian lieviksi tai väärin suunnatuiksi eikä niiden ajatella estävän rikollista käyttäytymistä jatkossa. Romaniryhmän sisäiset oikeuskäytänteet nähdään tällöin alkeellisempina ja oikeudenmukaisempina.

Perhesarjoihin vakiintuneen juonikaavan mukaisesti jakson lopussa palataan alkutilanteeseen. Päähenkilöperhe “selviää pelkällä säikähdyksellä”, sillä romanit eivät lopulta ostakaan myytävänä olevaa asuntoa. Romanien mainitsema syy on tomaatin kasvattamisen edellyttämä etelätontti. Keskushenkilöperhe, samoin kuin katsoja, tietää todellisen syyntä olevan romanien pelko naapurien äänekkyydestä ja rauhattomuudesta. Sarjan konventioiden mukaisesti jakson lopussa kaikki perheen jäsenet, mutta aivan erityisesti lapset, havaitsevat oppineensa jotain elämästä. Ulkoisesti mikään ei kuitenkaan muutu ja seuraava jakso voidaan aloittaa perusteiltaan tutusta alkutilanteesta. Alleviivatuksi lopuksi myytävänä olevan osakkeen ostaa valtaväestöön lukeutuva, hyvin rauhaton perhe. Jakso päättyy kuviin, jossa uudet naapurit meluavat pihalla ja huudattavat stereoitaa. Lopulta tuli pääsee irti pihalle asennetusta grillistä. Muiden päähenkilöperheen jäsenten rynnätessä touhukkaasti sammutustöihin jatkuu isän sanoissa koko jaksoa leimannut ironian kaapuun sovitettu stereotypisointi hänen todetessaan, että “heikäläiset olisivat ainakin osanneet käyttää tulta”.

Päin perhettä -sarjan päähenkilöperhe katsoo romanien elämäntavan taustana olevan heidän peruluonteensa. Vaikka siinä irvailaan romanistereotyypeillä, on päällimmäinen ajatus, että romanit ovat “luonnostaan”, veren perintönä, erilaisia kuin valtaväestö. Etninen alkuperä on näin yksilön määrittävin piirre. Hallin ja Pinesin termein *Päin perhettä* -kerronta on rotujen suhteita korostavaa kerrontaa. Dyerin käsityksiä valkoisuudesta tukien valtaväestöön lukeutuminen esitetään normaaliutena. Sarja edustaa ensimmäistä “elokuva”: Lammi-Syrjäntaka -perhe on mikrokosmos valtayhteisöstä, joka on itse lunastanut itselleen oikeuden arvioida kaikkea — olla itse samanaikaisesti kaikkialla ja ei missään — pitäen yhtä aikaa valtaa “sisältä” ja määrittellen “ulkoa” oikean käyttäytymisen normit. Näin se voi määrittellä senkin, että romaneilla on oikeus elämäntapaansa ja kulttuuriinsa. Toisin kuin myöhemmin analysoitavassa aineistossa, *Päin perhettä* -sarjassa romanit eivät saa omaa ääntään juuri lainkaan kuuluviin, vaan heitä käsitellään vain päähenkilöperheen kautta. Näin ollen heillä ei ole

myöskään yksilöllisiä ominaisuuksia. Useita stereotyyppisiin romanikuviin liitettyjä toimintoja ja ominaisuuksia — esimerkiksi povaamista ja salattua tietoa — ironisoidaan, mutta samalla nostetaan esiin uusia stereotyyppisiä kuvia. Romanit ryhmänä kuvataan esimerkiksi varakkaina ja harkitsevina.

“Tässä on yritetty olla suvaitsevaisia”

Rivitaloelämää -sarjan uusperhe asuu — kuten jo nimikin kertoo — rivitalossa, jossakin ruuhka-Suomen alueella. Vaikka *Rivitaloelämää* ja *Päin perhettä* -televisiosarjojen lähtöasetelmat, siis ne tasapainotilat joihin kerronnalliset konfliktit tuodaan, eivät poikkeava radikaalisti toisistaan, on sarjojen välillä kuitenkin merkittäviä ideologisia, temaattisia ja kerronnallisia eroja. Osin erot selittyvät kahden toisistaan poikkeavan televisiosarjamuodon erilaisilla konventioilla: kun *Päin perhettä* on varsin pitkälle tilannekomediasarja, jossa muutokset ovat hyvin rajoittuneita, on *Rivitaloelämää* jatkuvajuoninen — ainakin sovelletusti.

Kärjistäen televisioperheiden välistä eroa voisi luonnehtia niin, että *Päin perhettä* edustaa perhe yhteisökeskeistä sekä traditionaalista maailmankuvaa, jota voisi kutsua “sosiaalidemokraattiseksi”. Siinä ovat arvossaan esimerkiksi tuottava työ, sitkeys ja vaatimattomuus. *Rivitaloelämää* taas kuvaa modernimpaa, 1990-luvun taitteessa vallalla ollutta oikeistolaista ja yksilökeskeistä maailmankuvaa, jossa korostuvat rahan ansaitseminen esimerkiksi arvopapereilla ja osakkeilla sekä ulkoinen koreus ja vauraus. Siinä koti ymmärretään ennemminkin julkista elämää varten tarvittavaa toimintakykyä uusintavana yksikkönä kuin paikkana, jota varten kaikki muu toiminta perheen ulkopuolella tapahtuu.

Rivitaloelämää -sarjan perhe on taloudellisesti menestyvä ja moderni. Siitä on esimerkkinä on muun muassa se, että perheen molemmilla vanhemmilla on runsaasti omia harrastuksiaan ja iltamenojaan. Heillä on myös avioliiton ulkopuolisia sukupuolisuhteita sekä selkeästi omat uransa — äiti (Sinikka Sokka) on sisustuslalla ja isällä (Ismo Kallio) on yhden miehen ohjelmatoimisto. Asiaan kuuluvasti heidän oman asuntonsa sisustus on tarkkaan harkittua ja huomiota herättävän trenditietoista. Perheessä keskustellaan usein asunnon arvosta, vaikka heidän ei kerrota olevan muuttamassa. Eroa *Päin perhettä* -perheeseen tuo myös se, että sarjassa käytetään melko runsaasti alkoholia. Yksi tavallisimpia kerronnallisia tilanteita ovat aamuyön keskustelut



Rivitaloelämän tavallisimpia kerronnallisia tilanteita ovat aamuyön keskustelut viini- ja olutlasien ääressä. Kuva: YLE:n kuva-arkisto.

viini- ja olutlasien ääressä. Vanhempien lisäksi *Rivitaloelämää*-perheeseen kuuluu yksi yhteinen lapsi sekä edellisten avioliittojen lapsia, joiden on vaikea valita kumman vanhempansa kanssa he haluaisivat asua. Kun *Päin perhettä* -sarjassa peruskonfliktit ovat avoimen moraalisia, eettisiä tai ideologisia, kulminoituvat *Rivitaloelämän* ongelmat hyvin arkisiin ja käytännöllisiin kysymyksiin. Aikuisiässä olevien keskushenkilöiden osoitetaan jakavan perusteiltaan yhtenevän maailmankuvan. "Elämän peruskysymyksiä" käsitellään vain pinnan alla ja viitteellisesti. Näin *Rivitaloelämän* pedagogisuus ja ideologisuus ei ole yhtä läpinäkyvää kuin *Päin perhettä* -sarjan, vaan se on peitetty "luonnollisuuden" kaavun alle. Kerronnallisia ongelmakohtia perheen elämässä ovat esimerkiksi työn ja perhe-elämän välinen ristiriita, sekä toimeentulo ja kuluttaminen.

Aivan samoin kuin *Päin perhettä* -romanijakson on myös *Rivitaloelämää* -sarjan jakson "Yhtä suurta perhettä" kantavana teemana naapurihuoneistoon muuttava romaniperhe. Ensimmäinen romaniksi merkitseminen tapahtuu symbolein, ennen kuin romaneita on edes näytetty. Ensimmäinen äiti kuulee perheen pojan Jussin (Aleksi Kalmakuri) ihastuneen luokansa uuteen tummatukkaiseen tyttöön, "ulkomaa-

laiseen" Mariaan. Tämän jälkeen keskushenkilöperhe näkee asuntoyhtiön parkkipaikalla uuden kalliin auton. Toisin kuin *Päin perhettä* -sarjassa naapuriasunnon myyntiin pano ja romaniperheen ostopäätös tapahtuvat kerronnan tasolla hyvin nopeasti, joten päähenkilöperheelle ei jää ennalta aikaa harkita suhtautumistaan romaninaapureihin.

Rivitaloelämää-perheen lapset ovat kouluikäisiä, kun taas *Päin perhettä* -sarjassa he ovat aikuisia. Kenties siksi lapsia pystytään nyt käyttämään välittäjinä, jotka tutustuvat nopeasti uusiin naapureihinsa. Lapset osoitetaan ennakkoluulottomiksi, avoimiksi ja antirasistisiksi mutta keski-ikäiset valtaväestön jäsenet hyvin ennakkoluuloisiksi ja rasistisiksi. *Rivitaloelämää* -sarjassa ero romanien ja valtaväestön välille tehdään erittäin selkeäksi: romanit ovat todella varakkaita jaguaareineen, jugend-kalustoineen ja golf-osakkeineen, samoin he ovat hyvin vieraanvaraisia ja avaavat kotinsa oven heti naapureilleen. Perheen tytär Maria taas on poikkeuksellisen hyvin käyttäytyvä ja kohtelias lapsi. Ero tahdittomaan päähenkilöperheeseen on selkeä — nämä kun alkavat heti syyttää romaneja isän kellon katoamisesta.

Perheen vanhempien argumentit romaneja vastaan ovat hyvin tavanomaisia: he olettavat roma-

nien olevan laiskoja, epäluotettavia ja elinkeinon harjoittamisen muodoiltaan vilpillisiä. Perheen äiti siirtää jopa pyykkien kuivatuksen sisätiloihin, jotta "mustalaiset eivät varastaisi vaatteita". He pelkäävät asuntonsa myyntiarvon alenemista. Kuitenkin lasten tutustussa toisiinsa on vanhempienkin vähitellen siirryttävä läheisempään kanssakäymiseen. Valtayhteisöä edustavan perheen vanhempia jää kuitenkin loppuun saakka kalvamaan epävarmuus. Jakson loppuun mennessä, kun romanit ilmoittavat muuttavansa muualle, ei ole tapahtunut mitään radikaalia muutosta, joka olisi johdattanut keskushenkilöitä havaitsemaan romanit kunnon ihmisiksi.

Päin perhettä -sarjassa ymmärrys kohosi ensisijassa yhteisön sisältä, silloin kun päähenkilöperheessä havaittiin Mikan ennakkoluuloisuus ja rasistisuus. *Rivitaloelämä*-perheen sisällä tapahtuvan vähittäisen suvaitsevaisuuden lisääntymisen taustalla taas on käytännön kokemus. Se, kuinka yksittäinen romaniperhe käyttäytyy, ratkaisee perheen suhtautumisen romaneihin ylipäätään. Toisin sanoen koska perheen mielessään luoma uhkakuva ei toteutunut, muuttuvat heidän käsityksensäkin ajan ollen suvaitsevaisemmiksi.

Molempien perhesarjojen romanijakson teemana on muuttoproblematiikka. Sarjojen maailmassa romanien pitää saada oikeutus asettua valtaväestön keskuuteen. Jos kuvattua suhtautumista romaneihin verrataan Reino Helismaan 1950-luvulla käsikirjoittamiin "junaelokuviin", havaitaan asenteiden kärjistyneen. Vaikka *Muhoksen Mimmin* (1952) ja *Lentävän kalakukon* (1953) kolmannen luokan vauhuissa irvaillaan avoimesti romaneille, ei näiden läsnäoloa problematisoida. Niissä romanit kuuluvat

sodan jälkeiseen suomalaiseen todellisuuteen siinä kuin muutkin täällä asuvat. Heillä oli yhteisössä yleisesti hyväksytty paikkansa.¹⁹

Rivitaloelämä-sarjan romanistereotyyppi on varakas ja viaton. Siinä stereotyypit ovat kärjekkäämmät kuin realismia tavoittelevassa *Päin perhettä* -sarjassa, itse asiassa ne on viety niin pitkälle, että ne voivat toimia etäännyttävinäkin. Kerrontaa voisi näin luonnehtia representaatioiden suhteita korostavaksi kerronnaksi. Romanien etninen alkuperä kilpailee henkilökohtaisten ominaisuuksien kanssa erityisesti lasten kohdalla. Maria on kiinnostunut tietokonepeleistä siinä kuin Jussikin, eikä päähenkilöperhe sen enempää kuin katsojakaan voisi arvata tyttöä romaniksi, ellei hänen perinteisesti pukeutuvaa äitiänsäkin tuotaisi tarinatilaan.

Pulttiboisin surrealistinen maailma

Pulttibois-sketsisarjassa yhtenä keskeisenä viihdyttämisen keinona olivat eri etnisten ryhmien groteskeihin mittoihin asti stereotypisoidut representatiot. Jaksosta jaksoon toistuvissa sketseissä koomikkopari Aake Kalliala ja Pirkka-Pekka Petelius esiintyivät niin saamelaisina, intiaaneina, Afrikan alkuperäisväestönä kuin romaneinakin. Samat hahmot tavattiin joka kerta pääpiirteiltään samanlaisissa tilanteissa. Sketsit eivät perustuneet niinkään narratologiseen rakenteeseen kuin huvittaviin hahmoin ja peruskaavojen variointiin. Suositun sarjan

"Rivitaloelämä-sarjassa romanien etninen alkuperä kilpailee henkilökohtaisten ominaisuuksien kanssa erityisesti lasten kohdalla. Maria on kiinnostunut tietokonepeleistä siinä kuin Jussikin, eikä päähenkilöperhe sen enempää kuin katsojakaan voisi arvata tyttöä romaniksi, ellei hänen perinteisesti pukeutuvaa äitiänsäkin tuotaisi tarinatilaan.



vastaanottajillekaan ei keskeistä kenties ollut niinkään se, mitä sketseissä tapahtuu tai mihin ironia kohdistuu vaan itse tutuksi tulleiden hahmojen “tapaaminen” uudestaan jaksosta jaksoon.

Useat Yleisradion tuottamat viihdeohjelmat, esimerkiksi vaikkapa takavuosien sketsishowt *Hukkaputki* ja *Soitinmenot* tai vuonna 1994 lähetetty avoimen poliittinen *Illatylpys*, edellyttävät vastaanottajalta melkoisen vankkaa yhteiskunnallisten asioiden tuntemusta. Niissä pyritään nostamaan esiin näkökulma, josta käsin lopullinen totuus, “maailman erityinen tila”, lausutaan.²⁰ Niihin liittyi oletamus, että katsojalla on tietty näkökanta esille nostettuihin kysymyksiin. Sitä vastoin *Pulttibois* vältteli ennako-olettamuksia ja jätti ilmeisen tietoisesti useita lukureititejä avoimeksi. Sketsejä saattoi vaitta seurata niin, että “teemaksi” nousivat yksinomaan ironisoidut hahmot ja karnevalisoitu maailma.²¹ Kuvaavasti *Pulttiboisin* yleisö taisi olla varsin heterogeenista, ainakin sketsien “avainsanoja” (“Nääs, nääs; Upeetataa, mahtavaa; Sul on mun luonto”) toistelivat hyvin eri-ikäiset ja erilaisiin sosiaalisiin ryhmiin lukeutuvat katsojat.

Romanisketseissä esiintyy kaksi hyvin rehvakaasti käyttäytyvää romaninuorukaista. Analysoitavassa sketseissä miehet ovat päättäneet matkustaa Ruotsiin. He eivät kuitenkaan osta laivalippujaan tavalliseen tapaan asiakasluukulta tai matkatoimistosta, vaan ostotila näyttää laivayhtiön toimistolta, jopa pääkonttorilta. Syntyy vaikutelma, että romanimiehet asioivat laivayhtiössä mahdollisimman korkean tahon kanssa joko tyhmyyttään tai nokkeluuttaan — ajatellen esimerkiksi, että he näin varmistaisivat “hyvät paikat” risteilyltä.

Romanisketsin alun miljöönä on toimiston aula. Romanimiehet astelevat valitsemaansa ovea kohti jo edeltävistä romanisketseistä tutuksi tulleeseen tapaan hyvin määrätietoisesti, jalkoja korostetun korkealle nostaen ja omanarvontuntoisuudessaan koomisesti. Heidän asunsa poikkeaa edellä tarkastelemissani perhesarjoissa kuvattujen romanimiesten asuista. Pukeutumisessa on selkeitä yhtymäkohtia 1950-luvun kotimaisten farssien romanimiehiin: heillä on yllään lyhyt nahkapusero, pitkävartiset saappaat, pussihousut, kauluspaita ja lippalakki.²² Päästyään sisälle he istuvat alas pyyntöä odottamatta ja alkavat toimittaa asiaansa.

Kun romanimiehille on käynyt ilmi, että he ovat “oikeassa paikassa” — toisin sanoen he voivat täältäkin ostaa laivalipun — he keskinäisen neuvottelun jälkeen varaavat kaksi ensimmäisen luokan hyttiä. Ostotapahtuman jatkuessa he päättävät ottaa vielä kaksi hyttiä lisää siltä varalta, etteivät pitäisi alku-

peräisistä hyteistään. Ruotsin-matkasta tulee näin huomattavasti kalliimpi kuin se olisi ollut esimerkiksi lentäen. Kun miehet ovat saaneet haluamansa hytit he maksavat ne suuoralleisesti ja sketsi päättyy. Sketsissä, jossa ei sinänsä tapahdu mitään, jää ilmeisesti osaa katsojista naurattamaan romanien yksinkertaisuus, rehvakkuus ja avokätinen rahankäyttö, osaa taas asenteellisuus ja stereotyyppien äärimmäisyys.

Artikkelissaan *Pulttibois*-sarjasta Veijo Hietala toteaa romanimiesten askaroivan sadun hölmöläisten tapaan näennäispuuhissa.²³ Nuo puuhut ovat vielä kaikkein stereotyyppisimpiä, niitä joissa valtaväestö olettaakin romanimiesten ajan kuluvan: he ovat matkalla Helsingin Malmin kaupunginosaan²⁴, raveihin tai ruotsinlaivalle. Romanistereotyyppiin liitettyä rehvakkuutta ja suuria puheita korostetaan sillä, että sketsin nuorukaiset ovat joka kerta vasta suunnittelemassa tai valmistelemassa jotain tiettyä toimintoa, eivät vielä tekemässä sitä.

Pulttiboisin romanimiesten osoitetaan käyttäytyvän kuvatulla tavalla juuri siksi, että he ovat romaneja. Henkilökohtaisia ominaisuuksia heillä ei ole lainkaan. Romanimiehet kantavat itsessään stereotyyppiä, esittäminen on niin tietoisista, että osa katsojista nauranee enemmänkin kliseisille käsityksille kuin itse romaneille.²⁵ Siksi sketsien kerronta on *Rivitaloelämä*-sarjaa selvemmin representaatioiden suhteita korostavaa, jopa representaatiot romaneja kuristavaksi taakaksi mieltävää kerrontaa. Lukureittien moninaisuus ja valtaväestön määrittelemä näkökulma saavat silti samalla aikaan sen, että *Pulttiboisin* voi myös tulkita esimerkkinä Solanasin ja Gettinon nihilistisestä ja porvarillisesta ensimmäisestä kerrontatavasta.

“Hiljaa yössä, soi sävel kaunis tähteinyössä”

1950-luvun kotimaisessa elokuvassa romanit ja romanit olivat melko usein läsnä.²⁶ Vuosittain valmistui kahdesta kolmeen elokuvaa, jotka sisälsivät romanihahmoja. Monista romanihahmoista huolimatta kotimainen elokuva ei juuri problematisoinut romaniutta tai romanien ja valtaväestön välisiä suhteita. Sitä vastoin Ruotsissa tehtiin jo 1950-luvulla muutamia elokuvia, joissa pyrittiin purkamaan muutoin elokuvasta toiseen vallitsevaa kuvaa, jossa romanit nähtiin eksoottisina ja jännittävinä.²⁷ Näissä “vastaelokuvissa” keskeisimpinä hahmoina eivät kuitenkaan ole “varsinaisesti” romanit, vaan puoliveriset. Temaattisena lähtökohtana on hahmojen

epätietoisuus kilpailevien identiteettien ristipaineessa.

Kotimaisessa 1950-luvun elokuvassa ainoa valitsevaa romanirepresentaatioita kyseenalaistava poikkeus on Roland af Hällströmin *Hallin Janne* (1952), jossa pohdiskellaan päähenkilön (oletetun) puoliverisyyden mukanaan tuomia sosiaalisia ja psykologisia ongelmia. Janne on maalaisyhteisössä selvästi ulkopuolinen, jonka pitää erilaisilla — niin normiston hyväksymillä kuin kieltämilläkin — teoilla osoittaa olemassaolonsa oikeutus. Syntytaustalla on Janneen kaksijakoinen vaikutus. Yhtäällä hurja luonne on jotain, mikä hänen pitäisi itsessään voittaa. Toisaalta Jannen “poikkeavuus” on samalla suoraselkäisyyttä ja rohkeutta, jota ei voida havaita muissa yhteisön jäsenissä. *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvan Isontalon Antin tapaan Janne esimerkiksi tunnustaa itse rikoksensa — postiryöstön ja miestapon — ja ilmoittaa olevansa valmis kärsimään siitä rangaistuksen, vaikka Janneen rakastunut Leena yrittääkin hänet väärän valan vannomalla pelastaa.²⁸

Vallitseviin romanikäsitelyihin etäisyyttä hakevista kotimaisista elokuvista olen ottanut esimerkeiksi 1990-luvun taitteessa valmistuneet *Raserin* ja *Töpärin kingin*. Peter Lindholmin *Raseri* kuvaa romanipojan ja valtaväestöön lukeutuvan tytön välistä “kiellettyä” rakkaussuhdetta, joka ahdasmielisessä ympäristössä johtaa lopulta roturistiriitojen purkautumiseen väkivaltaisella tavalla. Lindholmin elokuvassa etnisyyden on miltei käsin kosketeltavana läsnä; turhaan ei Kari Salminen verrannut *Raserita* Spike Lee -elokuvaan *Viidakkokuume* (*Jungle Fever*, USA 1991).²⁹

Töpärin kingi on kertomus työväentalon tansseista ja siellä kehkeytyvästä konfliktista valtaväestön ja romaninuorten välillä. Armas K. Baltzarin ohjaama elokuva on taide-elokuvaksi merkitty, tekijöiden osuutta korostava elokuva. Sosiaalipsykologinen aihe tekee kuitenkin siitä hyvin realistisen — ainakaan suurimmissa kaupungeissa romanit eivät juurikaan käy (voi käydä?) ravintoloissa, jolloin tanssit ovat olettavasti varsin tavallinen miljöö, jossa romanit ja valtaväestön jäsenet kohtaavat reaali-maailmassakin.

Iso-Britanniassa rotujen suhteita korostavaa traditiota ovat selvimmin nousseet vastustamaan 1980-luvun taitteessa syntyneet mustien brittelokuvantekijöiden kollektiivit. Näiden tekemissä elokuvissa on ryhdytty määrätietoisesti vastustamaan paitsi rotu ongelmana -ajattelua, myöskin illuusiota viattomasta mustasta sekä valtaväestön myyttiä mustasta yhtenäiskulttuurista. Käytännössä yksittäisen elo-

kuvan tematiikkana ja kerrontana tämä on merkinnyt muun muassa muodon ja sisällön moniäänisyyttä, josta konkreettisenä esimerkkinä on vaikkapa yhden mustan äänen korvaaminen useiden, toisinaan ristiriitaistenkin äänien vuoropuhelulla, tai mustan “epävirallisen” ja valkoisen institutionalisoidun äänen asettamisella vastakkain.³⁰

Raserin päähenkilöiksi nousevat valtaväestön jäsenet, vaikka siinä käsitelläänkin etnisten ryhmien välisiä suhteita. Peruskysymys on, kuinka sokeritehtaalla työskentelevä Anders (Carl-Kristian Rundman) suhtautuu länsiusuomaalaisen kylän romaneihin, romaninuorukaisen Santun (Peter Johansson) ja siskonsa Annen (Johanna af Schulten) rakkauteen sekä rasistisiin, valtaväestöön lukeutuviin työ- ja ikätovereihinsa. *Töpärin kingi* taas on ensimmäisiä kotimaisia elokuvia, jossa aihetta lähestytään romanien näkökulmasta — näin ollen se toimii “ennakkotapauksena” tekijöiden pyrkimyksistä riippumatta. Suomalaisen elokuvan kohdalla *Töpärin kingi* on malliesimerkki paitsi romanitekijän oikeudesta representoida myös niistä visuaalisista ja kerronnallisista keinoista, joita käytetään, ei keiden tahansa fiktion hahmojen, vaan nimenomaan romanien kohottamisessa keskushenkilöiksi. Tätä taustaa vasten *Töpärin kingi* yllättää katsojat, sillä se ei olekaan mikään rosoinen, “puhdas alakulttuurin ääni” vaan tyylitelty elokuva, joka sisältää runsaasti ajan ja paikan manipulointia ja epäyhtenäistämistä sekä subjektiivisia otoksia. *Raserissa* sitä vastoin kylän tulenarkaa ilmapiiriä ja elokuvan vaikeaa aihetta korostetaan koruttomuudella, muun muassa tummilla sävyillä ja näkymättömällä kameratyöllä.

Töpärin kingi voidaan luokitella “etniseksi elokuvaksi”, vaikkei se osallistuisikaan julistaen ja näkyvästi siihen taisteluun, jossa romanit vaativat oikeudenmukaisuutta. Pinnan alla *Töpärin kingi* käsittelee romanien kollektiiviseen muistiin, traditioihin ja myytteihin liittyviä kysymyksiä. Samoin se on hyvin tietoinen niistä tavoista, joilla se koskettaa rodun, etnisyyden ja seksuaalisuuden kysymyksiä. Toisin sanoen *Töpärin kingi* ei joudu hämmennyksiin tai turvaudu ironiaan sen välttämättömyyden edessä, että käsitellessään etnisten ryhmien välisiä suhteita elokuva vääjäämättä stereotypisoi, luokittelee ja yleistää, koska sellainen malli on jo vastaanottajien mielissä. Jos Stuart Hallin luokittelu nähdään evolutionaalisenä on *Töpärin kingi* hyvin kehittyntä elokuvaa, jonka kerronnassa representaatiot nähdään selkeästi taakkana. Sitä vastoin Solanin ja Gettinon luokitteluun sitä on vaikea sijoittaa. Taide- ja auteurelokuvana se lukeutuu toiseen elokuvaan. Jos taas korostetaan romanien nos-

tamista päähenkilöiksi ja heidän oikeuttaan representoida, se on kolmatta elokuvaa.

Raseri alkaa Santun ja Martinin (Niklas Höggblom) tappelulla. Santtu yrittää sovittelua, mutta ei voi toisen raivolle mitään, vaan joutuu lopulta ottamaan puukon avukseen. Martin, joka on Annen sulhanen, loukkaantuu vakavasti. Edes Anders ei tiedä, että Anne tapaa salaa Santtua ja odottaa tämän lasta. Äänettömäksi jäävän Martinin suhde romaneihin ja romaniuteen ei selviä — vihasiko hän kylän kuppilassa aikaansa viettävien nuorten tapaan Santun romaniutta, vai oliko hän päässyt selville Annen salatusta rakkaudesta?

Andersin perhe on paljon tekemisissä romanien kanssa. Anders kertoilee muille nuorille, kuinka "Santtu oli viimeksi toissa iltana meidän mukana". Andersin isä taas totoaa yhdessä romanimpiesten kanssa. Elokuvan monitasoisuutta lisää se, että Anders poikkeaa monella tavalla kylän muista nuorista eikä vastaa pienen ja ahdasmielisen kylän miesihannetta. Muut saavat selville, että Anders on aikanaan mielenterveysongelmien takia vapautettu armeijasta, eikä syy ollutkaan aiemmin väitetty fyysinen vamma. Hän ei myöskään mahdu sokeritehtaan jalkapallojoukkueeseen kovasta yrittämisestään huolimatta. Harrastuksenaan Anders valmistaa puusia pikkunukkeja. Samoin kuin Martinin vihanpidon lopullinen motiivi jää avoimeksi myös se, mikä yhteys Andersin persoonalla ja väkivallan puhkeamisella on toisiinsa. Olisiko perheen "veljeily mustalaisten kanssa" hyväksytty, jos Anders olisi jalkapallojoukkueen tukipilari ja sotilasarvoltaan reservin vänrikki? *Raserissa* romaneja osoitetaan ahdisteltavan ilman näiden omaa syytä, mutta ongelmien taustat ovat monimutkaisia.

Raseri käsittelee rodun ja etnisyyden kysymyksiä kokonaan toisessa valossa kuin *Töpärin kingi*. Taistelevana, selvästi rintamalinjan toiselle puolelle asettuvana elokuvana *Raseri* on kolmatta elokuvaa. Etnisten ryhmien ja representaatioiden suhteiden käsittelyn tulkitseminen on *Raserissa* problemaattisempaa. Lindholm ei anna romaneille moniäänisyyttä. Hän ei myöskään leikittele stereotyypeillä kuten Baltzar. Vaikka Santtu on yksi elokuvan päähenkilöistä, ei romaneita esitetä yksilöinä. *Raserissa* romanit esitetään passiivisina uhreina, jotka vain vedetään mukaan suvaitsemattomuuden ja väkivallan kierteeseen. Romanit ryhmänä osoitetaan oman arvontuntoisiksi, heikiksi ja ystävällisiksi ihmisiksi, joita kytevät rotuennakkoluulot ajavat yhä ahtaammalle. Romanien asemaa vertauskuvallistetaan muun muassa rottajahdilla, jossa nuoret miehet hakaavat pesäpallomailoilla ja biljardikepeillä kuo-
liaaksi pakoon pyrkivän eläimen sekä kohtauksella,

jossa hääkakun morsiusparikoriste rusementu tanssijoiden jalkoihin. Tässä mielessä *Raseri* käsittelee rotujen suhteita. Toisaalta kylän tulehtunut ilmapiiri ei näytä antavan elintilaa valtayhteisönsä jäsenille: etnisuus kuristaa myös heitä. Näin elokuva osoittaa representaatiot taakaksi. Sen enempää *Töpärin kingin* kuin *Raseriinkin* kohdalla kysymys normaaliudesta ja outoudesta ei ole oleellinen — niissä valtayhteisöön tai romaneihin kuulumisen ei ole sen enempää erityistä kuin tavallistakaan.

“Ne on kuulkaa hienoja miehiä”

Ovatko esitellyt 1990-luvun alun televisiotuotannon romanirepresentaatiot rasistisia? Jos rasismi ymmärretään yksinkertaisena alistussuhteena, jossa valtaväestö legitimoitua valta-asemansa omalla paremmuudellaan, on selkeää pyrkimystä antirasismiin havaittavissa. Jos taas rasismista puhutaan Stuart Hallin mallin mukaisesti problemaattisempien ja hienovaraisempien keinojen kokonaisuutena, leimaa jokaista edellä kuvattua *televisiosarjan* romanikuvaa sekä rasismi että yksipuolinen — valtaväestön määrittelemä — tulkinta ja näkökulma.

Esimerkeistäni *Töpärin kingi* on *Pulttibois* -sarjan ohella ainoa, jossa romaneja kuvataan aktiivisina toimijoina, ei erilaisten sosiaalisten ongelmien lähteinä tai uhreina.³¹ Leikkiessään stereotyypisillä romanikuvillamme *Pulttibois* kenties saa ainakin osan valtaväestöön kuuluvista katsojista nauramaan ennakkoluuloilleen. Sketsien romaninuorukaiset pannaan tekemään hyvin itsetietoisesti ja täysin häpeämättömästi kaikkea sitä, mitä heidän perinteisten representaatiokonventioiden mukaan kuuluu tehdä.

Rivitaloelämää sekä erityisesti *Päin perhettä* käsittelee romanien ja valtaväestön konfliktia ensi sijaisesti valtayhteisön ongelmana. Siksi näkökulma ja oikeus artikuloida on valtayhteisön. Kaikissa mainituissa televisiosarjoissa romanityhteisöön liitetään valtayhteisön representaatioista sulkeistettuja tai kiellettyjä piirteitä. Nuo piirteet saattavat sinällään olla arvolutaukseltaan neutraaleja, jopa positiivisiakin, mutta pitävät yhtä kaikki yllä käsitystä essentialistisesta erilaisuudesta. Tällaisia romaneihin liitettäviä piirteitä ovat esimerkiksi avoimuus, suorasukaisuus ja suurpiirteisyyttä. Molemmissa perhesarjoissa representaatiot ovat enemmänkin ilmaisevassa kuin uutta luovassa osassa. Niissä toistetaan jo aiemmin populaarikulttuurista tutuksi tulleita stereotyypisiä käsityksiä, mutta nyt vain näkökulma on kehittynyt ymmärtävämmäksi tai hyväksyvämmäksi. Koko ajan on kuitenkin läsnä ajatus, jonka

mukaan romanit ryhmänä ovat tietynlaisia, erilaisia kuin valtaväestö. Vain *Pulttibois* -romanisketseissä on saatettu pyrkiä kyseenalaistamaan romanikuvaamme, eikä vain käsittelemään yksittäisten fiktion henkilöiden suhdetta tuohon kuvaan. Mutta tuota kyseenalaistustakin on lähestyttävä kriittisesti — on vaikeaa määrittellä, mikä *Pulttibois*-sketseissä lopulta naurattaa.

Päin perhettä -sarjan romanijaksossa havaittavaa näkökulman muutosta ei silti pidä missään tapauksessa väheksyä. Sen puhuttelutavassa ainakin näytetään pyrittävän realismiin, antieskapismiin ja pedagogisuuteen — aivan kuin televisiosarjan tekijöiden ääneen lausumattomana tavoitteena olisi ollut katsojien kasvattaminen kulttuuritietoisemmiksi ja suvaitsevaisemmiksi kansalaisiksi. Sarjan valtaväestöön lukeutuvaa päähenkilöperhettä kiinnostaa myös se, mitä romanit ajattelevat heistä. Merkittävää ei ole yksinomaan heidän oma suhteensa yksittäiseen romaniin ja valtaväestöön romanikuvaan.

Esimerkiksi *Pulttibois* ei ilmeisesti edes pyri antamaan todellista kuvaa romaneista ja romaniudesta — esittämään ”oikeita romaneja”. *Päin perhettä* -sarjan ideologisena tavoitteena taas on paljastaa ”millaisia romanit todellisuudessa ovat”. Siinä pyritään osoittamaan, kuinka valtaväestö ja romanit voisivat elää sopusoinnussa keskenään. Samalla yritetään opettaa valtaväestölle, kuinka se voisi oppia kunnioittamaan vähemmistöjen oikeuksia ja hyväksymään erilaisen elämäntavan ja arvomaailman.

Töpärin kingi -elokuussa nuori romanimies joutuu yksilönä vastuuseen tansseissa tekemästään v erityyöstä. Toisin sanoen elokuvassa ei pyritä osoittamaan, että murhatyö tapahtui esimerkiksi romaneja kohdanneen sosiaalisen eriarvoisuuden takia kuten *Raserissa*. Yhtäältä viedessään stereotyyppin äärimmillen tai toisaalta yksilöllistäessään ongelmat *Pulttibois* ja *Töpärin kingi* saattavat jollei vastustaa niin ainakin ottaa kriittistä etäisyyttä *Päin perhettä* ja *Rivitaloelämää* -sarjoissa vahvasti esillä olevaan viattoman romanin myyttiin. ”Viaton romani” on nähtävissä myös *Raserissa*, mutta — kuten sanottu — siinä kysymystä lähestytään moniulotteisemmin.

Romaniyhtenäiskulttuuria ei esimerkkiaineistossani juurikaan aseteta kyseenalaiseksi. Niissä ei kuljeteta rinnan romaniryhmän sisäisiä, keskenään ristiriitaisia maailmankuvia. Mikään muu subjektiiviteettiä ja identiteettiä rakentava tekijä ei nouse kilpailemaan etnisesti määräytyneen identiteetin kanssa. Ainoastaan *Raserin* Santusta voitaisiin sanoa, että hän olisi halunnut kokea olevansa yhtä paljon Annen aviomies ja heidän yhteisen lapsensa isä kuin romani.

Koko esimerkkimateriaalin voi jakaa sisäsiittoisiin ja ulkotodellisuuden kanssa kommunikoimaan pyrkiviin romanirepresentaatioihin. Kärjistäen voi-

si väittää, että ensin mainitut pyrkivät vastaamaan valtaväestön sisäisiin ongelmiin ja jälkimmäiset taas etnisten ryhmien välisiin tai niiden suhteita koskeviin ongelmiin.³² Sisäsiittoiset romanikuvat pyrkivät tarjoamaan tietoisten valintojen kautta elokuvan tai televisiosarjan tekijöiden, tuotantoporaan tai muiden tuotantoa valvovien yksiköiden itsensä luomaa romanikuvaa imaginaarisena vastauksena kulttuurisiin konflikteihin³³. Näin *Pulttibois* ja *Rivitaloelämää* lukeutuisivat sisäsiittoisiin, *Päin perhettä*, *Töpärin Kingi* ja *Raseri* kommunikoiiviin.

Kiitokset Taideteollisen korkeakoulun Mikko Tuorille, joka lainasi minulle Raserin videokopion tämän artikkelin valmistamista varten, Anu Koivuselle, joka antoi minulle arvokkaita neuvoja aiheen työstämiseen ja FantasiaFilmin Jukka Helteelle, jolta sain Töpärin kingin krediittitiedot.

Käsitellyt televisio-ohjelmat ja elokuvat

Päin perhettä ”Onko rotumme syytä tää?” Käsikirjoitus: J. Puranen. Ohjaus ja dramatisointi: Jukka Mäkinen. Kuvaus: Alpo Reho. Kuvatarkkailu: Pentti Hoikka. Kuvanauhoitus: Markku Leskinen. Leikkaus: Kirsti Arppo. Äänisuunnittelu: Matti Koivisto. Miksaus: Raija Riihilahti. Studio-ohjaus: Juha Kaikonen. Tuotannon järjestely: Arto Miettinen. Näyttelijät: Antti Litja (isä), Vieno Saaristo (anoppi), Outi Mäenpää (Ulla), Jari Salmi (Mika), Unto Jääpuro (asunnonostaja), Orvokki Isberg (povaajanainen), Karita Lundberg, Merts Åkerlund ja Tenho Åkerlund (lapset) Tuotanto: Olli Tola/Oy Yleisradio Ab. Viihdetoimitus 1990. Esitetty TV 2:ssa 17.10.1990.

Rivitaloelämää ”Yhtä suurta perhettä” Käsikirjoitus: Ilse Rautio. Ohjaus: Kristiina Repo. Musiikki: Jukka Hakoköngäs. Kuvaus: Kunto Hirvikoski. Kuvatarkkailu: Timo Tähtinen. Kuvanauhoitus: Ilkka Taajoranta. Äänisuunnittelu: Matti Koivisto. Miksaus: Maila Marttinen. Studio-ohjaus: Jussi Kervola. Lavastus: Matteus Marttila. Näyttelijät: Sinikka Sokka, Ismo Kallio, Hanna-Loviisa Rabinowitsch, Alekski Kalmakuri, Katri Sandholm, Eeva-Riitta Salo, Hannu Valtonen, Arto Kestilä, Martti Kihlström, Anneli Sauli ja Katja Lundberg. Tuotanto: Oy Yleisradio Ab. Viihdetoimitus 1992. Esitetty TV 2:ssa 22.4.1992 ja uusintana 4.8.1993.

Raseri (Raivari, 1989) Käsikirjoitus Kjell Lagerroos ja Peter Lindholm. Ohjaus: Peter Lindholm. Kuvaus: Kjell Lagerroos. Leikkaus: Jukka Nykänen. Äänitys: Jussi Vätänen. Lavastus: Pirjo Rossi. Puvustus ja meikit: Merja Väisänen. Apulaisohjaaja: Juha Huhta. Näyttelijät: Carl-Kristian Rundman (Anders) Johanna af Schulten (Anne), Niklas Höggblom (Martin), Petri Johansson (Santtu), Paul Budsko (isä), Göran Sjöholm (työnjohtaja), Rolf Labbart (vanhempi poliisi), Mikael Andersson (nuorempi poliisi), Mika Fagerrud (Sepi), Henrik Eklundh (Jimi), Rebecca Troupp (Riitta), Ken Eklöf (Ykä), Hellen Willberg (Barbro), Johan Portin (Staffan), Anders Slotte (Patu), Seija Lindgren (Santun sisko) ym. Tuotanto: Taideteollinen korkeakoulu/elokuvataiteen laitos ja Raili Salmi. Esitetty TV 1:ssä 30.7.1991.

Töpärin Kingi (1990) Käsikirjoitus ja ohjaus: Armas Baltzar. Dramaturgia: Veijo Baltzar, Ilkka Vanne ja Arvi Di Baltzar. Kuvaus: Timo Heinänen. Leikkaus: Lars Lindberg. Äänitys: Pekka Karjalainen ja Kauko Lindfors. Valot: Risto Laaksonen ja Juha Puumalainen. Puvustus ja maskeeraus: Mila Niemi. Näyttelijät: Arvi Di Baltzar (Weerti), Ilkka Heiskanen (Nino), Valto

Hagert (Waldemar), Mikko Kouki (Kusti), Anna-Leena Härkönen (Tuula), Desire Hagert (Desire), Birgit Hagert (Irina), Matleena Tauriala (Margit), Tomi Salmela ja Jussi Lampi (veljekset), Juha Puumalainen, Paula-Riitta Siitonen, Jaana Jonkari, Anne Ylönen, Anu Sinisalo ja Mari Rantasila. Orkesteri: Vesa Ylönen, Olli Oikari, Jaakko Erkkilä ja Kari Nyssönen. Tuotanto: Fantasia-Filmi Oy/Asko Apajalahti, Jukka Helle. Kesto 60'02". Esitetty TV 2:ssa 7.6.1992.

Viitteet

¹ Martti Lahti: "Film noir — Iso-Britannian mustien kollektiivien elokuva". Teoksessa Erkki Huhtamo, Martti Lahti (toim.): *Elävän kuvan vuosikirja 1991*. Helsinki: Vap-kustannus ym. 1991, 65—73 (Lahti 1991a); Martti Lahti: "Intohimona muistaa. Iso-Britannian mustat elokuvakollektiivit ja Isaac Julien." *Lähikuva* 4/1991, 49—53 (Lahti 1991b). Katso myös Kobena Mercer: "Recording Narratives of Race and Nation". *Black Film British Cinema. ICA Documents* 7. London: Institute of Contemporary Arts, 1988, 6—13.

² Lahti 1991b, 49.

³ Stuart Hall: "New Ethnicities". *Black Film British Cinema. ICA Documents* 7. London: Institute of Contemporary Arts 1988, 27.

⁴ Jim Pines: "Cultural Context of Black British Cinema". Teoksessa *Black Frames. Critical Perspectives on Black Independent Cinema*. Cambridge et al: The MIT Press 1988, 28—29.

⁵ Hall 1988, 27.

⁶ Ibid.

⁷ Paul Willemen: "The Third Cinema Question. Notes and Reflections". Teoksessa Jim Pines — Paul Willemen (eds.): *Questions of Third Cinema*. London: BFI Publishing 1989, 5.

⁸ Fernando Solanas ja Octavio Gettino: "Towards a Third Cinema". Teoksessa Bill Nichols (ed): *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley et al.: University of California Press 1976, 51—52. Katso myös Willemen 1989, 9.

⁹ Solanas ja Gettino 1976, 51—52.

¹⁰ Willemen 1989, 9.

¹¹ Katso lisää termien poliittisuudesta Richard Dyer: *The Matter of Images*. London: Routledge 1993, 6.

¹² Richard Dyer: "White". *Screen*, vol 29:4 (1988), 44-64.

¹³ Ibid., 44—46.

¹⁴ Dyer 1993, 1.

¹⁵ Ibid., 13.

¹⁶ Ibid., 88.

¹⁷ Ibid., 13.

¹⁸ Ibid., 16.

¹⁹ Tämän kysymyksen tarkastelua lisää vuoden 1994 aikana valmistuvassa pro gradu -tutkielmassani.

²⁰ Vertaa Matti Tiihonen: "Pulitibois antaa eläytyä hauskaan". *Teatteri* 6/1990, 8.

²¹ Vertaa Veijo Hietala: "Sarjakuvatekniikkaa ja hybridihahmoja — Pulitiboisin lapsellinen tv-viihde". Teoksessa Erkki Huhtamo ja Martti Lahti (toim.): *Elävän kuvan vuosikirja 1991*. Helsinki:

Vap-kustannus ym. 1991, 44—51. (Hietala 1991a).

²² Vertaa esimerkiksi *Sankarialokas* (Tarkas, 1955). Koska pukeutumistapa on ominainen nimenomaan farsseille, on mahdollista, että se olisi jo 1950-luvulla ollut kliseinen. Toisaalta on huomioitava se, että 1950-luvun melodramaattiset "romanielokuvat" on etäännytetty historiaan, tavallisesti Venäjän vallan aikaan. Näin romaniasut ovat niissä jo tästäkin syystä erilaisia.

²³ Katso lisää Hietala 1991a, 48.

²⁴ Malmin kaupunginosa yhdistetään romaneihin toisinaan jo sodan jälkeisen ajan elokuvissa, esimerkiksi Ville Salmisen ohjaamassa *Lentävässä kalakukossa* (1953).

²⁵ Katso lisää Hietala 1991a, 48—49. Toisaalta Hietala osoittaa tämän kaltaisen ironian problemaattisuuden. On oletettavaa, että kaikki katsojat eivät näe koomisena sketsin tapaa esittää romanit, vaan itse kuvatun "romanikäyttäytymisen".

²⁶ Katso tarkemmin Matti Salakka, "Vain mustalainen ymmärtää mustalaista" *Romanit 1940- ja 1950-luvun kotimaisessa elokuvassa*. *Lähikuva* 4/1994, 28—39.

²⁷ Per Olov Qvist: *Jorden är vår arvedel. Landsbygden i svensk spelfilm 1940-1959*. Uppsala: Stockholms universitet, Institution för Teater- och filmvetenskap 1986, 180. Kirjassaan Qvist käsittelee muun muassa ruotsalaisen elokuvan tataari- ja romanihahmoja. Qvistin mukaan ruotsalaisessa elokuvassa termejä *tattari* ja *romani* käytetään kutakuinkin toistensa synonyymeinä, joten olen ottanut itselleni vapauden kääntää Qvistin termin "tattaren" suomen sanaksi romani. Suomessakaan tattari ei ole yksinomaan tataareista käytetty nimitys, vaan erityisesti yleiskielessä se on aiemmin tarkoittanut myös kierteleviä kaupustelijoita ja romaneja. *Nykysoimen sanakirja* 3. Porvoo: WSOY 1980.

²⁸ Tämä problematiikan pohdiskelua lisää vuoden 1994 aikana valmistuvassa pro gradu -tutkielmassani. Hallin Janne -legendasta ja siihen liittyvästä puoliverisyydestä katso Risto Kautto: "Epävarma sankari". Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia 4. Vuosien 1948—1952 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Vap-kustannus ja Suomen elokuva-arkisto 1992, 268—272.

²⁹ *Turun Sanomat* 30.7.1991.

³⁰ Parhaita esimerkkejä tässä suhteessa ovat Isaac Juliienin ja Maureen Blackwoodin *The Passion of Remembrance* (1986) ja *Territories* (1984), joissa mustan yhtenäiskulttuurin illuusiota on pyritty purkamaan kuljettamalla rinnan useita sukupuoli-, luokka- tai etniseen eroon pohjavia näkökulmia mustaan yhteisöön. John Akomfrahin *The Handsworth Songs* (1986) taas rinnastaa mustien kansannousua Birminghamin Handsworthissa kuvattessaan mustien historiasta länsimaissa kertovaa, valta-yhteisön tuottamaa uutisaineistoa, sekä paikan päällä kuvattua materiaalia. Katso tarkemmin Lahti 1991a 71—72 ja Lahti 1991b, 51—52.

³¹ Vertaa Lahti 1991a, 66. Riippumatonta mustaa englantilaista elokuvaa käsittelevän artikkelin alussa Lahti luo lyhyen historiallisen katsauksen angloamerikkalaisen valtaelokuvan mustien representaatioihin.

³² Vertaa Hall, 1988.

³³ John G. Cavelti: *Adventure, Mystery, and Romance - Formula Stories as Art and Popular Culture*. London: The University of Chicago Press 1976, 35-36. Veijo Hietala siteeraa Caveltia, jonka mukaan populaarikulttuuri tähtää ristiriitojen ja vastakaisten näkökulmien harmonisointiin. Veijo Hietala: "Savolaisuus suomalaisen elokuvan utopiana". *Lähikuva* 1/1991, 15. (Hietala 1991b).