

# LÄHIKUVA

3/2017 (30. vuosikerta)

## MARGINAALIEN SUOMI

- *Varastettu kuolema* (1938) poliittisena elokuvana
- Lama-ajan joutilas mies ja homososiaalinen yhteisö Pekko Aikamiespoika -elokuvissa 1993–1997
- Paluu Hoikkaan
- Ikää ihmettelemässä

## LÄHIKUVA

3/2017 • 30. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

## JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry  
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry  
Turun elokuvakerho ry  
Turun yliopiston Mediatutkimus  
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

## TOIMITUS

Päätoimittaja  
Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi

## Toimitussihteeri

Antti Lindfors antti.lindfors@utu.fi

Numeron 3/2017 vastaavat toimittajat  
Lähikuvan toimituskunta

## Toimituskunta

Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi  
Kaisu Hynnä klhynn@utu.fi  
Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi  
Katariina Kyrölä katariina.kyrola@utu.fi  
Satu Kyösola satu.kyosola@aalto.fi  
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi  
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi  
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi  
Tytti Rantanen tytti.p.rantanen@uta.fi  
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi  
Jaakko Seppälä jaakko.i.seppala@helsinki.fi  
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@iki.fi

## Ulkoasu: Päivi Valotie

Kansi: *Pekko ja massahurmaaja* (1995, O: Timo Koivusalo). Kuva: © Artista Filmi Oy.

## TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus  
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku  
<http://www.lahikuva.org>  
<http://journal.fi/lahikuva>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita  
myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri  
Päivi Valotie paivi.valotie@utu.fi



VERTAISARVIOITU  
KOLLEGIALT GRANSKAD  
PEER-REVIEWED  
[www.tsv.fi/tunnus](http://www.tsv.fi/tunnus)

## SISÄLLYS

## Pääkirjoitus

Outi Hakola  
Sisään laskemisen ja pois sulkemisen rajamailla:  
kriittinen näkökulma marginaalisuus-termin käyttöön 3

Artikkelit 

Mikko-Olavi Seppälä  
*Varastettu kuolema* (1938) poliittisena elokuvana 9

Noora Kallioniemi ja Elina Karvo  
Lama-ajan joutilas mies ja homososiaalinen yhteisö  
Pekko Aikamiespoika -elokuvissa 1993–1997 28

Miina Kaartinen  
Paluu Hoikkaan: selviytymisen tarinallinen  
rakentuminen televisiosarjassa *Metsolat* 46

Sanna Kivimäki  
Ikää ihmettelemässä 62

## Katsaukset

Anna Kinnunen  
Rikoksia, seksiä ja sekopäitä: katsaus psyykkisen  
sairauden representaatioon sarjassa *Salatut elämät* 78

Maija Hirvonen ja Mikko Ojanen  
Kun ei näe – audiovisuaalisen kulttuurin  
saavuttamattomuus sokean kuulokulmasta 86

## Kirja-arviot

Rami Mähkä (2016) *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy* (Elina Karvo) 94

Leo Pekkala, Saara Salomaa ja Sanna Spišák (toim.)  
(2016) *Monimuotoinen mediakasvatus*  
(Kaisu Hynnä) 97

English Summaries 100

## SISÄÄN LASKEMISEN JA POIS SULKEMISEN RAJAMAILLA: Kriittinen näkökulma marginaalisuus- termin käyttöön

Vuonna 2017 olemme juhlineet Suomen itsenäistä historiaa. Suomi 100 -teema on levittäytynyt kaikkiin kuviteltavissa oleviin, ja hyvin mielikuvituksellisiinkin, yhteyksiin. *Lähikuvakin* kantaa oman kortensa kekoon ja vuoden kolmas numero keskittyy suomalaisuuteen. Toimituskunnan pohtiessa, millä tavalla lähestyisimme aihetta, mietimme vaihtoehtoja aina kotimaisen elokuvan historiasta tulevaisuuden kuvauksiin. Päädyimme kysymään, mikä on sellaista suomalaisuutta, jota syystä tai toisesta asetetaan marginaaliseen rooliin, ja miten audiovisuaalisessa kulttuurissa on käsitelty, tuotettu tai kyseenalaistettu marginaalisuutta.

Vuoden aikana on käyty jo monenlaisia keskusteluja siitä, millaiset asiat määrittävät suomalaisuutta, ja yhtenä toistuvana teimana on ollut pohtia sukupuolten esittämisen pinttyneitä kulttuurisia tapoja. Esimerkiksi *Helsingin Sanomat* nosti esille, miten syksyn laajassa elämäkertavalikoimassa (62 opusta) ainoastaan kuudessa keskitytään naisiin. Samaisessa artikkelissa tuodaan esille, miten juhluvuonna sukupuolijakauma on aiempaa suurempi. (Kanerva 2017.) Huomio herätti keskustelua sosiaalisessa mediassa, jossa pohdittiin, koetaanko miesten tarinat enemmän juhluvuoden arvoisina ja milloin olisimme yhteiskuntana tilanteessa, jossa naisten ja muiden sukupuolien saavutukset voisivat yhtä lailla edustaa kansallisia saavutuksia, muistia ja identiteettiä.

Samoin huomiota herätti Vuosisadan suomalainen -stand up -show! -kiertue. Koomikko Iikka Kivi (2017) kertoi Facebook-sivuillaan jättäytyvänsä pois kiertueelta sen *all male panel* -luonteen vuoksi. Vuosisadan suomalaisuutta olivat päässeet edustamaan vain mieskoomikot. Runsaan kritiikin vuoksi järjestäjät lisäsivät jälkikäteen mukaan naiskoomikoita, mutta lähtökohdat pakottavat huomaamaan, miten oikeus keskustella suomalaisuudesta on usein valitettavan sukupuolitettua.

*Lähikuvan* marginaalisuus-numero kiinnittyy näihin keskusteluihin mielenkiintoisella tavalla. Marginaalisuutta on käsitelty tyypillisesti koulutuksen, talouden, politiikan, terveyden, psykologisen ja sosiologisen tutkimuksen kentillä, jolloin huomiota on kiinnitetty sosiaaliseen poissulkemiseen, syrjintään ja syrjäytymiseen (ks. esim. Dennis 2005). Lisäksi sitä on yhdistetty maantieteelliseen ja erityisesti jälkikolonialiseen keskusteluun, jolloin huomion kohteeksi ovat nousseet kysymykset epätasa-arvosta ja monikult-

tuurisuudesta (ks. esim. Ferguson et al. 1990; Lee 1995; Chand, Nel & Pelc 2017). Kun toimituskunnan kanssa pohdimme kirjoittajakutsua, näimmekin mielellämme keskusteluja erilaisista vähemmistöryhmistä. Lopputuloksessa vähemmistöryhmät ovat myös läsnä, mutta keskusteluiden pääpaino on suomalaisten (miesten) suhteessa työntekoon. Suomessa ihmisen arvoa on kenties liiaksikin laskettu työteliäisyyden varaan, ja siksi työnteon ulkopuolelle joutuminen – esimerkiksi työttömyyden tai eläköitymisen kautta – saattaa aiheuttaa sosiaalista poissulkemista.

Se, että monessa tämänkin numeron teksteissä marginaalisuuden kokemuksia käsitellään erityisesti miesten kautta, nostaa esille kysymyksen, koetaanko Suomessa sosiaalinen eristäminen ja eristäytyminen erityisen ongelmallisena miesten kohdalla. Suomessa julkinen marginaalisuuspuhe keskittyy usein syrjäytymiseen, ja erityisen huolestuneita ollaan nuorten miesten kohtaloista (esim. Yle 2017). Tällöin huomio kiinnittyy siihen, miten sosiaaliset, poliittiset, taloudelliset, fyysiset ja ympäristölliset tekijät vaikuttavat ihmisen kykyyn ja mahdollisuuteen olla osallisena. Suomalaisen mieheyden kertomuksen kannalta ongelmallista on se, että julkisessa keskustelussa painotetaan henkilökohtaisia kykyjä, jolloin syrjäytymisestä tehdään yksilöiden ongelma ja osa yksilöille ylhäältä annettua ja oletettua identiteettiä. Jos miesten epäonnistumisista tai puutteista kansalaisina luodaan mittapuu kulttuurin marginaaleille, jätetään naiset, ja muutkin suomalaisen mieheyden tarinaan sopimattomat ryhmät, näkymättömäksi, ja samalla asetetaan kohtuuttomia menestysvaatimuksia miehille.

Sukupuoliasetelmaa voidaan kuitenkin lähestyä myös toisesta näkökulmasta, jossa ei niinkään määritellä, mitä marginaalisuus on, vaan kysytään, kuka on marginaalissa ja kenen näkökulmasta, miten se ilmenee ja mitkä ovat marginaalisuuden seuraamukset ja syyt (ks. Pelc 2017, 26). Tällöin huomio ei kiinnity identiteettiin vaan sosiaaliseen, historialliseen ja poliittiseen prosessiin, jossa neuvotellaan marginaalin ja keskiön välillä ja jossa samalla keskustellaan myös rajoista kunniallisen ja poikkeavan välillä. Tämä näkökulma nostaa esille, miten marginaalisuus voi paitsi syrjäyttää myös luoda tiloja toimijuudelle ja keskuksen toimintatapojen haastamiselle. (Rodríguez Garzia & Lauro 2016.)

Kotimaisen marginaalisuuskokemuksen keskittyminen siihen, miten syrjädytään – eli miten keskukselta ajaututaan pois – osaltaan selittää, miksi keskustelu tuntuu usein kääntyvän miehiin. Jos kulttuurisesti oletetaan miesten olevan keskiössä, on sieltä pois joutuminen kohtalokasta. Sen sijaan, jos huomioisimme marginaalit osana myös toiseen suuntaan liikkuvaa prosessia, jossa syrjinnän keinoja haastetaan ja luodaan uudenlaisia toimijuuksia, syntyisi termille kenties uusia käyttöyhteyksiä.

Onkin mielenkiintoista verrata Marginaalien Suomi -kokonaisuutta aiempaan kuulumista käsitelleeseen numeroon (*Lähikuva* 2016:4), jossa kuulumisen kokemusta analysoitiin maahanmuuttajien, tyttöjen seksuaalisuuden ja luokan sekä sukupuolikonfliktien kautta. Keskuksen ja marginaalisuuden rajat näyttäytyivät eri tavalla, kun samantyylistä aihepiiriä lähestyttiin eri käsitteellä. Jenni Hokan (2014) mukaan kuulumisen politiikka liittyy juuriin siihen, ketkä kuuluvat yhteen, millaisia kuulumisen yhteisöjä on ja ketkä jäävät näiden ulkopuolelle.

Sekä marginaalisuuden että kuulumisen käsitteet puhuvat siis sisään laskemisesta ja ulos sulkemisesta, mutta marginaalisuus tuntuu suuntaavan huomion liikkeeseen keskustasta pois ja kuulumisen puolestaan liikkeenä (tai toiveena) kohti keskustaa. Tämä ero johtaa myös marginaalisuus-termin

sukupuolittuneeseen käyttöön. Miehiä käsitellään enemmän syrjäytymisen diskurssin kautta ja naisia (ja monia muita vähemmistöryhmiä) käsitellään puolestaan näkyväksi tekemisen kautta. Kenties näillä käsitteiden käytöillä paitsi julkinen puhe myös tutkimus tulee omalta osaltaan uudelleen tuottaneeksi yhteiskunnallisia rakenteita ja käytänteitä.

Millaisia marginaalisuuksia numeron teksteissä on sitten käsitelty? Mikko-Olavi Seppälä tutkii Nyrki Tapiovaaran elokuvaa *Varastettu kuolema* (1938) poliittisena kommenttina 1930-luvun vasemmistolaisesta aktivismista. Hän pohtii, miten roolitus elokuvanteossa suhteutui aikakauden poliittisiin jännitteisiin ja miten työväen aktiivinen toiminta näyttäytyi ongelmallisena erityisesti viranomaisten ja valtiovallan näkökulmasta. Artikkelin näkökulman mukaan valtiokoneiston käytännöt ja odotukset kunniallisesta kansalaisuudesta tuottavat marginaalisia asetelmia, mutta Seppälä korostaa, että ironian avulla elokuvantekijät myös kritisoiivat näitä käytänteitä. Artikkelin osoittaa, miten poliittinen marginaalisuus voidaan nähdä aktiivisena tilana ja toimijuutena.

Ongelmallisempana sen sijaan näyttäytyy marginaalisuuden suhde työntekoon, ja erityisesti 1990-luvun lama-aika jätti syvät jäljet kansakunnan kertomuksiin. Miina Kaartisen artikkeli keskittyy *Metsolat*-televisiosarjan kahteen veljekseen, Heikkiin ja Ristoon, joiden selviytyminen ja hyvinvointi kietoutuvat työelämään ennen ja jälkeen laman alkua. Erkki tervehtyy päihderiippuvuudesta osittain yrittäjyyden kautta, kun samaisen yrittäjyyden (ja erityisesti siinä epäonnistumisen) kautta Riston elämä ajautuu kriisiin. Työttömyyden kuvataan tuottavan marginaalisuutta ja yrittäjämiehet kokevat heihin kohdistuvan valtavia paineita: he kantavat harteillaan paitsi omaa ja perheensä kunniaa myös tarinamalleja kansallisesta menestymisestä, ja siten myös kansallisesta epäonnistumisesta. Samalla veljesten kertomukset ovat myös tarinoita selviytymisestä, toivosta ja uusista aluista.

Noora Kallioniemi ja Elina Karvo puolestaan pohtivat Pekko Aikamiespoika -elokuvia samalta laman aikakaudelta. He suhteuttavat Pekon edustamaa positiivista joutilaisuutta julkiseen keskusteluun, jossa työttömyys alettiin nähdä yksilön henkilökohtaisena ominaisuutena. Lama-aikana yleistyi kuva, jossa työttömyys yhdistyi syrjäytymiseen. Julkinen puhe nosti ihanteeksi paitsi työssäkäyvän ja kansallista kilpailukykyä tuottavan myös itseään kehittävän ja valistuneen kansalaisen. Pekko on joutilas, mutta ei koe itseään syrjäytyneeksi ja hän osallistuu yhteisölliseen toimintaan ja kehittää itseään. Siten hän ystävineen itseasiassa haastaa kuvaa siitä, etteikö työtön voisi olla kokonaisvaltainen kansakunnan jäsen. Kysymykseksi Kallioniemi ja Karvo nostavatkin, olisiko meidän syytä tarkastella, miksi lienee tarkoitushakuista määritellä työttömyys syrjäytymistä automaattisesti tuottavaksi tekijäksi.

Tässä suhteessa Kallioniemen ja Karvon artikkeli suhteutuu ajankohtaiseen keskusteluun, jota on käyty ns. ”ideologisesti työttömistä”. Kun työttömyys-tuilla elävä kirjailija Ossi Nyman antoi haastattelun, jossa kertoi käyttävänsä työttömyystukia omien tavoitteidensa tavoitteluun (jotain muuta kuin unelma perinteisestä palkkatyöstä), leimahti kansallinen keskustelu, jossa joutilaisuudesta ja kilpailukykyä haittaavasta toiminnasta tehtiin kansakunnan pahe (ks. esim. Teittinen 2017). Onko meillä nykyään enää mahdollisuuksia Pekon positiiviseen joutilaisuuteen vai tarvitsemmeko kenties näitä hahmoja enemmän kuin koskaan?

Viimeinen tutkimusartikkeleista pohtii työelämän ulkopuolella olemista iän näkökulmasta. Sanna Kivimäki tuo esille, miten ikääntyvä väestö on tuonut uudenlaisia paineita myös mediakulttuurille ja sen tutkimukselle. Yhä edelleen vanheneminen liitetään marginalisoitumiseen, ja valtavirtaista toimijuutta on

etsitty työkäisestä väestöstä. Kivimäen artikkeli keskittyy kriittisesti analysoimaan, millä tavoin mediatutkimuksen kenttä on suhtautunut vanhenemiseen ja millaisissa suhteissa ikääntyvät ovat saaneet huomiota tutkimuksessa, ja miten ikääntyviä voisi huomioida.

Katsauksissa kuva marginaalisuuden kokemuksista avautuu hieman erilaisiin suuntiin, mikä puolestaan avartaa numeron kokonaisuutta. Anna Kinnunen käsittelee, miten psyykkistä sairautta on esitetty *Salatut elämät* -televisiosarjassa. Hänen mukaansa Marianna Kurjen henkilöihahmo yhdistää seksuaalisuuden, vaarallisuuden ja rikollisuuden psyykkiseen sairauteen. Kinnunen kritisoi, miten tällainen stereotyyppinen kuvaus omalta osaltaan ylläpitää negatiivisia miellejhtymiä mielenterveyden haasteista.

Maija Hirvonen ja Mikko Ojanen kirjoittavat sokean osallisuudesta audiovisuaaliseen kulttuuriin ja siitä, miten tämän kulttuurin saavuttamattomuus luo kokemuksia ulossulkemisesta. Heidän katsauksensa kysyy hyvin konkreettisesti, millaisia ääniä on sisällytetty ja sivuutettu suomalaisessa audiovisuaalisessa kulttuurissa yhtäältä kokemusten mahdollistamisen ja toisaalta niiden mahdollistamatta jättämisen kautta. He nostavat myös esille, miten marginaaleissa luodaan toimijuuden kokemuksia ja millaisia mahdollisuuksia olisi parantaa tilannetta entisestään.

Kaiken kaikkiaan numeron kokonaisuus on mielenkiintoinen paketti, jossa pohditaan, millaista suomalaisuus ja suomalainen audiovisuaalinen kulttuuri on 100-vuotiaassa maassa. Samalla numeron esille tuomat näkökulmat herättävät kriittisesti pohtimaan, mistä puhumme, kun käytämme termejä marginaalisuus ja kuuluminen, sisään ottaminen ja pois sulkeminen. Kaikissa numeron teksteissä on jollain tapaa läsnä marginaalissa olevien toimijuus, mikä korostaa marginaalisuutta prosessina, ei kohtalona tai kiveen hakattuna identiteettinä. Julkiseen puheeseen (ja kenties tutkimuksenkin termiväliintoihin) pitäisi kenties saada ujutettua mukaan aktiivisempaa näkemystä marginaalisuudesta, jossa luodaan tilaa erilaisille toimijuuksille, liikkumisille ja tavoitteille riippumatta siitä, miten ne aina näyttäytyvät keskiöstä käsin. Näitä keskusteluja on mahdollista jatkaa myös Suomen juhluvuoden kunniaksi järjestettävässä seminaarissa ”100 vuotta toiseutta kotimaisessa elokuvassa”, joka järjestetään Helsingissä 24.11.2017.

Helsingissä 24.10.2017

**Outi Hakola**

## Lähteet

Chand, Raghbir, Etienne Nel & Stanko Pelc (toim.) (2017) *Societies, Social Inequalities and Marginalization: Marginal Regions in the 21st Century*. Cham: Springer.

Dennis, Rutledge M. (toim.) (2005) *Marginality, Power and Social Structure: Issues in Race, Class, and Gender*. Oxford: Elsevier.

Ferguson, Russell, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha & Corner West (toim.) (1990) *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge: The MIT Press.

Hokka, Jenni (2014) *Kakkoselta kaikelle kansalle: Kuulumisen politiikka YLE TV2:n arkirealistisissa sarjoissa*. Tampere: Tampere University Press.

Kanerva, Arla 2017. Elämäkertoja ilmestyy tänä syksynä poikkeuksellisen paljon, ja niistä poikkeuksellisen suuri osa kertoo miehistä – kustantaja: ”Meille ei tarjota naisista kertovia elämäkertoja”. *Helsingin Sanomat* 13.8.2017.

Kivi, Iikka (2017) Päivitys. Facebook 25.5.2017. <<https://www.facebook.com/IikkaKivi/posts/1404036176346725>> (linkki tarkistettu 20.10.2017).

Lee, Jung Young (1995). *Marginality: The Key to Multicultural Theology*. Minneapolis: Fortress Press.

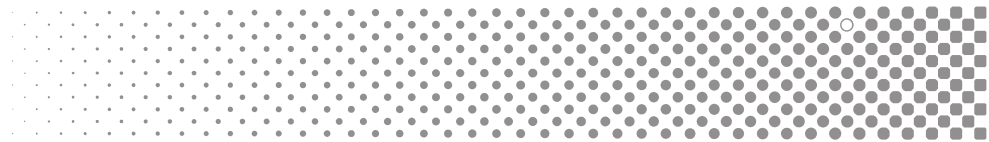
Pelc, Stanko (2017) Marginality and marginalization. Teoksessa Chand, Raghbir, Etienne Nel & Stanko Pelc (toim.) *Societies, Social Inequalities and Marginalization: Marginal Regions in the 21st Century*. Cham: Springer, 13–28.

Rodríguez Garzia, Magaly & Amandine Lauro (2016) Belgian History and the Making of Marginality and Subalternity. *Journal of Belgian History* Vol. 46:1, 14–39.

Teittinen, Paavo (2017) Kirjailija kertoi olevansa ”ideologisesti” työtön ja kikkailevansa tukia – TE-toimisto katkaisee tuet ja aloittaa poikkeuksellisen selvityksen. *Helsingin Sanomat* 13.10.2017.

Yle (1.4.2017). Miesten syrjäytyminen alkaa jo peruskoulussa – ”On jumiuduttu kotiin jopa kahdeksi vuodeksi”. <<https://yle.fi/uutiset/3-9513404>> (linkki tarkistettu 20.10.2017).

## 100 VUOTTA TOISEUTTA KOTIMAISESSA ELOKUVASSA



SEMINAARI KOTIMAISEN ELOKUVAN HISTORIASTA JA NYKYISYYDESTÄ 24.11.2017

KINO K-13 KANAVAKATU 12 HELSINKI



KANSALLINEN AUDIOVISUAALINEN INSTITUUTTI  
NATIONELLA AUDIOVISUELLA INSTITUTET  
NATIONAL AUDIOVISUAL INSTITUTE



ILMOITTAUTUMINEN  
SES@SES.FI



### Toiseus suomalaisessa elokuvassa

Suomi täyttää sata vuotta jo varsin heterogeenisenä kokonaisuutena. Kotimainen elokuva on kuitenkin viime aikoihin saakka kuvannut Suomea varsin yhtenäisenä kansakuntana. Vähemmistöt ovat pitkään näyttäneet lähinnä vain suomalaisuuden eksoottisena lisänä. Kansallisuus ei kuitenkaan ole koskaan monoliittinen kokonaisuus, siihen on aina sisäänrakennettu monenlaisia toiseuksia. Ne ilmenevät sisäisinä ristiriitaisuuksina, joskus tukahdutettuna oireillen.

Toiseuteen sisältyy myös vahva dramaturginen potentiaali. Päähenkilön sosiaalinen rooli ja kerronnallinen merkitys rakentuvat sen kautta, että hänellä on sekä erilaisia läheisiä, ystäviä ja auttajia että kilpailijoita ja vastustajia. Kaikki nämä edustavat tavalla tai toisella sekä samuutta että toiseutta päähenkilöön nähden. Yksi dramaturgian peruskysymyksiä on luoda tällaisesta joukosta keskenään mielenkiintoisella tavalla kontrastoisia henkilöitä. Kansallisuus, etnisuus, luokkaerot, sukupuoli, sukupuolinen suuntautuminen ja monet muut tekijät ovat joko hyvässä tai pahassa toimineet merkkeinä toiseudesta, johon katsoja päähenkilöiden ohella joutuu elokuvakokemuksen myötä ottamaan kantaa.

Toiseus suomalaisessa elokuvassa -seminaarissa käsitellään toiseuden kysymyksiä läpi suomalaisen elokuvan historian. Erityisen tarkastelun kohteena se miten toiseus tarinassa asemoidaan ja miten se puolestaan ohjaa katsojan suhtautumista.

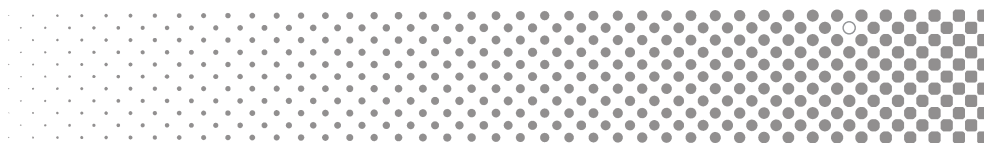
– Henry Bacon



## 100 VUOTTA TOISEUTTA KOTIMAISESSA ELOKUVASSA



- 12.00 **Seminaarin avaus**  
Matti Lukkarila (KAVI), Lasse Saarinen (SES), Jaakko Seppälä (SETS)
- 12.05 **Johdatus seminaarin teemaan**  
Professori Henry Bacon, Helsingin yliopisto (15')
- 12.20 **Keskellä ja sivussa: toiseuden tarkastelua tapauksien Wrede ja Kotschac kautta**  
Professori emeritus Tytti Soila, Tukholman yliopisto (40')
- Toiseutta kautta aikojen**  
Erikoistutkija Antti Alanen, KAVI (20')
- Kansakuntien tuolle puolen! Jörn Donner ja unelma eurooppalaisesta elokuvasta**  
Professori Anu Koivunen, Tukholman yliopisto (20')
- KESKUSTELUA**
- 14.00 **TAUKO**
- 14.30 **Näkökulmia toiseudesta fiktioelokuvassa ja dokumenttielokuvassa**  
Professori Elina Knihtilä ja TT Jouko Aaltonen (40')
- KESKUSTELUA**
- 15.30 **Toinen Suomi: kulttuurihistoriallinen näkökulma**  
Professori Hannu Salmi, Turun yliopisto (40')
- KESKUSTELUA**
- 16.20 **CASE STUDIES**
- Aki Kaurismäen ironinen minimalismi ja yksinäisyyden representaatiot**  
Dosentti Jaakko Seppälä, Helsingin yliopisto (20')
- Humoristisista takaa-ajoista hapuileviin kohtaamisiin.  
Maahanmuuttajat 2000-luvun suomalaisissa fiktioelokuviissa**  
FT Kaisa Hiltunen, Jyväskylän yliopisto (20')
- »Sä nyt pääset huipulle kaikessa mihin sä vaan ryhdyt.»  
Uusliberalistinen menestystarina ja nuori 2000-luvun elokuvassa**  
FT Tommi Römpötti, Turun yliopisto (20')
- KESKUSTELUA**
- 17.30 **TARJOILUA, SEURUSTELUA**





Mikko-Olavi Seppälä

Mikko-Olavi Seppälä, FT  
teatteritiede, Helsingin yliopisto

## VARASTETTU KUOLEMA (1938) POLIITTISENA ELOKUVANA


 VERTAISARVIOITU  
 KOLLEGIALT GRANSKAD  
 PEER-REVIEWED  
 www.tsv.fi/tunnus

*Artikkeli tarkastelee Nyrki Tapiovaaran ohjaamaa elokuvaa Varastettu kuolema (1938) kommenttina 1930-luvun vasemmistolaisen aktivismin ja Etsivän keskuspoliisin väliselle jännitteelle. Artikkelissa analysoidaan elokuvan roolien miehitystä ja esitetään siitä uutta tietoa erityisesti suhteessa harrastajateatteri Työväen Näyttämö. Artikkeli osoittaa, miten roolitus perustui osuviin "tyyppeihin", vaikutti elokuvan käsikirjoitukseen ja oli omiaan vahvistamaan elokuvan luentaa ironisena poliittisena aikalaismomenttina. Samalla asemoidaan Nyrki Tapiovaaraa 1930-luvun kulttuurin kentällä.*

### Varastettu kuolema tutkimuskohteena

Talvisodassa kaatunut Nyrki Tapiovaara (1911–1940) ehti ohjata viisi elokuvaa, joista viimeinen jäi hänen osaltaan kesken. Häntä on pidetty suomalaisen elokuvan lahjakkuutena, jonka lupaava ura katkesi traagisesti (esim. Toiviainen 1986). Tämä artikkeli käsittelee hänen toista elokuvaansa *Varastettu kuolema* (1938), jonka sisältö ja vastaanotto on esitelty *Suomen kansallisfilmografiassa*. Käytettävissäni on ollut elokuvan tuottajan ja kuvaajan Erik Blombergin (1913–1996) leikkaama lyhennetty versio, joka valmistui levitykseen vuonna 1954. (*Suomen kansallisfilmografia* 1995, 250–256.)

Erik Blomberg on kertonut, että elokuvan *Varastettu kuolema* lähtökohtana oli Helsingin Katajanokalla vapautunut Adams-Filmin studio, jonka hän oli vuokrannut ensimmäisen oman elokuvansa tekemiseen. Lapsuudenystävä Lars Erik Carpelan (1913–1987) oli ehdottanut aiheeksi Runar Schildtin novellia "Köttkvarnen" (1919, suomeksi "Lihamyly" 1922), josta Blomberg muokkasi elokuvakäsikirjoituksen yhdessä kuvaajaystävänsä Eino Mäkisen (1908–1987) kanssa. Kokematon Blomberg kutsui ohjaajaksi Mäkisen tunteman Nyrki Tapiovaaran, jolla oli kokemusta jo teatterin sekä yhden elokuvan ohjaamisesta ja joka tunsu näyttelijöitä. Blomberg itse omaksui tuottajan ja kuvaajan roolin. Tapiovaaran tultua mukaan käsikirjoitusta muokattiin tuntuvasti ja dialogin kirjoittajaksi uusiin kohtauksiin kutsuttiin Tapiovaaran lapsuudenystävä, esikoiskirjailija Matti Kurjensaari (1907–1988). (von Bagh 1980.) *Varastettu kuolema* kuvattiin etupäässä Katajanokalla keväällä ja kesällä 1938 ja se tuli ensi-iltaan 4.9.1938 (*Suomen kansallisfilmografia* 1995).

Novellin romanttiset ja jännittävät tapahtumat liittyvät sisällissodan aikaiseen talven 1918 Helsinkiin, jossa valtaa piti punainen kansanvaltuuskunta. Novellin keskushenkilönä on puolalaistaustainen Manja, joka salakuljettaa kaupungilla venäläisiltä hankkimiaan aseita, asekauppias Johnnie Claesson sekä valkoisten maanalaista asehankintaa ja kuljetusta organisoiva ylioppilas Robert Hedman, johon Manja palavasti rakastuu. Tapiovaaran aloitteesta tapaukset siirrettiin Venäjän vuoden 1905 vallankumousta välittömästi edeltävään niin sanottuun venäläistämisaikaan. Novellin maanalaiset valkoiset ovatkin elokuvassa aktivisteja, aseellisen vastarinnan kannattajia, joita vastassa on Venäjän hallituksen ankara santarmihallinto ja salaisen poliisin eli ohranan urkkijat. Novellista on jäänyt elokuvaan ainoastaan eräitä Robertin, Manjan ja Claessonin keskinäisiä kohtauksia. Dramaturgisia muutoksia on yksityiskohtaisesti käsitellyt Henrik Rosenberg (1995).

1930-luvun suomalaista elokuva-alaa käsittelevässä tutkimuksessa on osoitettu, miten voimakkaasti ideologinen sensuuri karsi maahan suunnattua elokuvatarjontaa (Mickwitz 1995; Sedergren 1999; Hupaniitti & Piispa 2015; Piispa 2017). Elokuvatutkimuksessa nimenomaan historiallista elokuvaa on tulkittu poliittisena lajityyppinä, joka enemmän tai vähemmän suorasukaisesti ilmentää oman tekoaikansa ideologioita ja suodattaa niitä populaarikulttuuriin. Leger Grindon erittelee motiiveja, minkä vuoksi elokuva on sijoitettu historiaan: 1) pyritään tekemään vaikutus auktoriteetteihin autenttisella historian kuvittamisella; 2) pyritään verhoamaan historiaan elokuvan tekoaikaa koskevat tulkinnat ja välttämään poliittinen sensuuri; 3) kyseessä on regressiivinen pako nostalgiaan; 4) etsitään historiallista totuutta tai alkuperää. (Grin-



Nyrki Tapiovaaran elokuvassa *Varastettu kuolema* (1938) nähtiin ranskalaisen elokuvan, erityisesti René Clairin, vaikutteita. Kuva: KAVI

don 1994, 1–3.) Grindonin motiiveista toinen luonnehtii osuvasti *Varastettua kuolemaa*, jossa poliittinen kommentaari on verhottu historialliseen aiheeseen.

Rajaudun tässä artikkelissa käsittelemään sitä, millä tavoin *Varastettu kuolema* liittyy oman valmistumisaikansa jännitteisiin, erityisesti 1930-luvun kansalaisoikeusliikkeen hankauksiin ajan repressiivisen hallituspolitiikan ja Etsivän keskuspoliisiin kanssa. Tarkastelen *Varastettua kuolemaa* siis poliittisena elokuvana – näkökulma, jota aikaisemmassa tutkimuksessa ei ole tyhjentävästi käsitelty ja joka on nähdäkseni elokuvan tulkinnan kannalta olennainen. Käsittelem kysymystä lähinnä roolituksen näkökulmasta. Lähtökohtani ovat teatteritutkimuksessa: olen selvittänyt Kansan arkistoon, Etsivän keskuspoliisiin arkistoon sekä aikalaislehdistöön tukeutuen yksityiskohtaisesti 1930-luvun Työväen Näyttämön ja sen henkilökunnan toimintaa ja löytänyt *Varastettuun kuolemaan* mielenkiintoisia yhtymäkohtia, joita ei ole huomioitu aikaisemmassa tutkimuksessa. Olen voinut muun muassa yksilöidä miltei kaikki elokuvassa esiintyvät henkilöt, mikä avaa mahdollisuuden analysoida elokuvan roolitusta entistä tarkemmin.

*Varastettua kuolemaa* koskevassa aikaisemmassa tutkimuksessa on pohdiskeltu sen suhdetta 1930-luvun kommunismiin. Analyysissaan Kinisjärvi, Rossi ja Kejonen (1979) toteavat yleisluontoisesti, että historiallisen ajankuvan väljyys, 1930-luvun todellisuus ja Tapiovaaran poliittiset sympatiat ruokkivat tämänsuuntaista tulkintaa. He päätyvät vertailussaan kuitenkin skeptisiin tuloksiin: elokuvan aktivistit ovat heidän mukaansa pieni ja eristynyt ryhmä ruotsinkielistä yläluokkaa vaille kontakteja ”kansan syviin riveihin”. Heidän mukaansa ”kommunistien maanalainen toiminta lepäsi huomattavasti useammilla harteilla kuin filmin aktivisteilla ja oli tiukasti organisoitua”. Erityisen silmiinpistävää oikeaoppisesta vasemmistolaisesta näkökulmasta on, että elokuva ei paljasta luokkaristiriitoja. (Kinisjärvi & al. 1979, 34.)

Sakari Toiviainen (1986, 58) viittaa samaan artikkeliin ja summaa: ”Tosi-asiat eivät siis anna paljonkaan tukea *Varastetun kuoleman* ’vasemmistolaiselle’ tulkinnalle, joka voi tapahtua lähinnä elämyksellistä tietä”. Anneli Lehtisalo sivuaa kysymystä opinnäytteessään ja toteaa, että ”elokuvasta itsestään ei löydy tarpeeksi viitteitä aktivistien ja kommunistien rinnastamiseksi”. Mikäli Tapiovaara yleensä esitti yhteiskunnallista ajan ”piilokritiikkiä”, sen pystyivät Lehtisaloon mukaan havaitsemaan ”luultavasti vain ne, jotka tunsivat Tapiovaaran taustat tai ne, jotka jakoivat hänen yhteiskunnalliset näkemyksensä”. (Lehtisalo 1995, 59–60.) Toisin sanoen tutkimusperinteessä on jätetty elokuvan mahdollinen poliittisuus elämyksen tietä koettavaksi tai ainoastaan sisäpiiriläisten ymmärrettävissä olevaksi, väistämättä piiloon jääväksi sfääriksi.

Elokuvia *Varastettu kuolema* ja *Aktivistit* (1939) vertaillut Matti Salakka on kiinnittänyt huomiota siihen, miten viimeksi mainittu Risto Orkon kuvakerronnaltaan sovinnainen elokuva kuvaa aktivistit avoimesti toimivina itsenäisyystaistelijoina ja tulee samalla pönkittäneeksi valmistumisaikansa hegemoniaa. Tätä vasten Salakka korostaa *Varastetun kuoleman* kokonaisvaltaisesti vastahistoriallista otetta: ”Tapiovaaran elokuvassa taas aktivistit toimivat kuten vastarintaliikkeen jäsenet: piilossa, maan alla ja pimeässä. Näin ollen sama vastahistoriallisuus ja alistettujen ryhmien näkökulmasta kuvaaminen, joka on ominaista *Varastetun kuoleman* kerrontatavalle ja historian analyysille tulee esiin myös esteettisesti.” (Salakka 1992, 43.) Aikalaiset korostivat Tapiovaaran ohjauksissa ranskalaisen elokuvan tyylivaikutteita; Lauri Piispa (2017, 16) on nähnyt sekä *Varastetussa kuolemassa* että Orkon *Aktivisteissa* ajan neuvostoelokuvien vaikutusta.

Aikaisemmassa tutkimuksessa on liikaa juututtu pohtimaan elokuvan aktivistien suhdetta 1930-luvun kommunisteihin, eikä pohdiskelu ole kaikilta osin perustunut realistiselle kuvalle 1930-luvun kommunismista. Sinänsä elokuvan nuorten aktivistien seikkailuhenkinen toiminta, poliittista kiihotusta sisältävien lentolehtisten painaminen ja levittäminen, vastaa sangen hyvin 1930-luvun nuorkommunistien toimintaa, vaikka jälkimmäinen tapahtuikin yksinomaan työläisten piirissä. Nimenomaan poliittiseen toimintaan kiihottavien lentolehtisten kirjoittamisesta, levittämisestä tai hallussapidosta usea Työväen Näyttämön piirissä toimiva työläisnäyttelijä oli tuomittu vankeuteen. Ohranaan vertautuva Etsivä keskuspoliisi selvitti ja seurasi herkeämättä epäilyttävien henkilöiden ja heidän hallussaan olevien kirjapainovälineiden ja kirjoituskoneiden liikkeitä. (Kössi Leinon, Edvin Lindholmin, Yrjö Nykäsen ja Hulda Virtasen Henkilömapit, EK-Valpo, KA.) Uhkakuva kommunistien aseellisesta vallankumouksesta oli olemassa, mutta se ei perustunut realismiin: kommunistit olivat 1930-luvun Suomessa marginaalinen ja hajalle lyöty ryhmä, ja Stalinin vainot 1937–1938 tekivät selvää jälkeä puolueen organisaatiosta myös Neuvostoliitossa. (Rentola 2002.)

Hedelmällisempää on tarkastella elokuvaa ja sen kuvaamia aktivisteja laiveammin suhteessa 1930-luvun aktivismiin, joka pyrki kokoamaan liberaaleja ja sosialisteja yhdistävää kansanrintamaa fasisminvastaiseen taisteluun sekä kamppailemaan kansalaisyhteiskunnan puolesta. Kansanrintama (*popular front*) oli Neuvostoliiton tukema kansainvälinen liike, joka pyrki Saksan natsien valtaannousun jälkeen kokoamaan vasemmistolaisia ja liberaaleja ryhmiä fasismiin ja sodanvastaiseen taisteluun. Monessa maassa liike sai laajan kannatuksen ja vasemmistopuolueiden kannatus nousi; Ranskassa kansanrintamahallitus oli vallassa 1936–1937. Suomessa kansanrintamapyrkimykset paljolti torjuttiin, koska ne nähtiin yksioikoisesti kommunistien pussiin pelaamisena: Etsivä keskuspoliisi piti toimintaa Neuvostoliiton valtapyrkimyksiä tukevana valtiovehkeilynä ja Sosialidemokraattinen puolue hajotusyrityksenä. Suomessa kansanrintamaliike ylitti puoluerajoja lähinnä kamppailussaan rauhan ja sananvapauden sekä ihmis- ja kansalaisyhteiskunnan puolesta tilanteessa, jossa niin sanotut pakkolait uhkasivat viedä myös Suomea totalitaariseen suuntaan. (Saarela 2002, 50–51; Rentola 2002, 64–66.)

Tähän laajempaan aktivistiseen liikkeeseen *Varastetun kuoleman* ohjaaja Nyrki Tapiovaara ja käsikirjoittaja Matti Kurjensaari myös itse kuuluivat. Tällöin vertailu osoittautuu antoisammaksi ja yhtymäkohdat selvemmiksi, kuten pyrin seuraavassa osoittamaan.

### Työväen Näyttämö, aktivistien teatteri

Nyrki Tapiovaaran elämänkulun ja -työn ovat tarkasti kirjanneet Sakari Toiviainen (1986) ja Matti Rinne (2011). Tapiovaara kasvoi vauraassa suurperheessä Hämeenlinnassa, tuli ylioppilaaksi yhdessä isovelji Tapio Tapiovaaran kanssa ja jakoi tämän kanssa opiskelijaboksinsa Helsingissä. Ateneumissa opiskellut Tapio ryhtyi kuvataiteilijaksi, Nyrki puolestaan vaihtoi lakiopinnot taideaineisiin, ohjasi teatterikappaleita ja työskenteli teatteri- ja elokuvakriittikona. Molemmille muodostui aatteellisen kehityksen tärkeäksi lähtökohdaksi toimittaja Erkki Valan (1902–1991) johtama Tulenkantajain seura, jota elähdytti pasifistinen paneurooppalainen, ihmiskunnan veljeyttä julistava aate ja kansainvälisyys. Valan julkaisema *Tulenkantajat*-lehti levisi verraten laajalle ja sai viranomaisia ja hallituksen politiikkaa kritisoivasta kirjoittelus-

taan useita painokanteita. Puoluepoliittisesti sitoutumaton ryhmä leimattiin ”kulttuurivasemmistolaiseksi”. Eräät sen jäsenistä ryhtyivät opiskelemaan marxismia Akateemisen Sosialistiseuran (ASS) riveissä, ja myös Vala liittyi sosialidemokraatteihin. Akateemiset sosialistit kääntyivät työläisten puoleen, vetivät työläisnuorten opintopiirejä, johtivat puhekuoroja ja osallistuivat puheillaan ja teoksillaan lakkotaisteluihin. Heidän äänitorvikseen muodostuivat ASS:n julkaisema *Soihtu*, Jarno Pennasen julkaisema *Kirjallisuuslehti* sekä Arvo Turtiaisen perustama kirjailijaryhmä Kiila. (Rinne 2006; Koivisto 2011.)

Vasemmistoälymystön ja työläisten keskeinen yhteinen toiminta-alusta oli Työväen Näyttämö -niminen harrastajateatteri, jota tulenkantajat ja akateemiset sosialistit johtivat vuosina 1934–1939. Työväen Näyttämön toimintaa ovat eri yhteyksissä selvittäneet Raija-Sinikka Rantala (1970), Tytti Oittinen (1977), Matti Rinne (2006) ja Hanne Koivisto (2011), mutta hieman epätarkasti, joten tukeudun tässä artikkelissa alkuperäisaineistoon. Etsivä keskuspoliisi piti luokkatietoista näytelmäseuraa vanhastaan kommunistien pesäpaikkana ja seurasi sen jäseniä (Raportti 19.1.1932, Hulda Virtasen henkilömappi, EK-Valpo, KA). Kommunistiset järjestöt oli 1930-luvun Suomessa kriminalisoitu. Kun kommunisteilla ei ollut mahdollisuuksia poliittiseen ja ammattiyhdistystoimintaan, puhekuorot ja harrastajateatterit vetivät paljon jäseniä ja tarjosivat verraten vapaan mahdollisuuden seurustella, vaihtaa mielipiteitä ja luoda kontakteja (Vilenius 1971, 110; Pajunen 1976, 21–22).

Elokuussa 1934 *Tulenkantajat*-lehti kääntyi avoimesti Helsingin työväen näytelmäseurojen puoleen, joilta toivoi terävämpää ohjelmistoa. Samalla ”tulenkantajien kirjailijat ja teatterintuntijat” tarjoutuivat kehittämään ”jonkin näistä vakituisiksi työväenteatteriksi”. (”Kansanteatterin suhde sosiaalisiin kysymyksiin”, 1934.) Nyt Työväen Näyttämön työläisnäyttelijät esittivät Tulenkantajien seuralle yhteistyötä, ja teatterille muotoiltiin kansainvälisten esikuvien mukaan poliittisen ”proletaariteatterin” mukainen profiili. Tulen-



*Varastetun kuoleman* statistit esiintyivät samankaltaisissa tehtävissä Työväen Näyttämöllä. Santarmiasiamies (Ludvig Korpi) on vangituttanut Aatos Konstin esittämän aktivistin Ere Kolun historiallisessa näytelmässä *Voittajat* maaliskuussa 1938.

Kuva: Kansan Arkisto.

kantajain seuran jäsenet Erkki Valan ja toimittaja Helmer Adlerin johdolla miehittivät teatterin johtokunnan, ja Tapio Tapiovaara antautui teatterin lavastajaksi. Ohjaajaksi saatiin lokakuussa 1934 houkuteltua Nyrki Tapiovaara (Vala 1934), jonka johdolla valmistui kaksi tosipohjaista julistavaa amerikkalaista oikeussalidraamaa, ja teatterista tuli puheenaihe. Etsivän keskuspoliisin silmissä muiden tulenkantajien tavoin myös Nyrki Tapiovaara leimattiin äärivasemmistolaiseksi, ja hänestä alettiin kerätä tietoja (Nyrki Tapiovaaran mappi, EK-Valpo, KA). Poliittisia epäluuloja Etsivän keskuspoliisin piirissä olivat omiaan lisäämään tiedot Neuvostoliiton kansainvälisen yhteistyöjärjestön Kominternin 1934 omaksumasta kansanrintamapolitiikasta, jonka mukaisesti kommunistit kaikkialla maailmassa kehoitettiin kokoamaan fasisminvastaiset voimat yhteiseen vastarintaan. Neuvostoliitossa toimiva Suomen Kommunistinen puolue tuki taloudellisesti vasemmistoälymystön lehtiä.

Erkki Valan *Tulenkantajat*-lehti antautui yhteiskunnalliseen kamppailuun fasismiin- ja sodanvastaisin tunnuksin ja sai useita painokanteita. Kamppailu oli kiivaimmillaan vuosina 1934–1935, jolloin myös Nyrki Tapiovaara osallistui siihen Työväen Näyttämön ohjauksillaan. Eräs kohokohta koettiin keväällä 1935, kun teatteri esitti vastavalmistuneen Kirjatyöntekijäin talon näyttämöllä Elmer Ricen natsien Leipzigin näytösoikeudenkäyntejä verhotusti kuvaavan oikeussalidraaman *Tuomion päivä*. Samalla varoiteltiin suomalaisen yhteiskunnan uhkaavasta kehityskulusta. Esitystä avusti mielenosoituksellisesti useita vasemmistolaisen ja vapaamielisen sivistyneistön edustajia – myös Matti Kurjensaari edistyspuolueen piiristä – ja sen yhteydessä koottiin jäseniä eri kansalaispiirejä yhdistäneeseen Ihmisoikeuksien liittoon.

*Tulenkantajat*-lehti vaikutti Kivimäen hallituksen kaatumiseen syksyllä 1936 julkistamalla haltuunsa saaman Etsivän keskuspoliisin salaisen muistion, jossa kansalaisoikeustaisteluun tavalla tai toisella osallistuneita kansanedustajia ja kulttuurihenkilöitä syyllistettiin arveluttavasta valtionvastaisesta vehkeilystä. Keväällä 1937 muodostettiin Cajanderin punamultahallitus, jossa myös sosialidemokraatit olivat edustettuina. Oikeistoradikaalien vaikutus väheni, mutta myös sosialidemokraattien vasemmistolainen oppositio, mukaan lukien akateemiset sosialistit ja Erkki Vala, erotettiin puolueesta ja marginalisoitiin. (Soikkanen 1975, 582.)

Tässä yhteydessä on todettava, että Tapiovaaran veljeksistä Tapio kiinnittyi vasemmistolaiseen liikkeeseen ja Työväen Näyttämöön tiiviimmin kuin Nyrki, jolle keskeinen viiteryhmä oli Tulenkantajain seura. Nyrki Tapiovaara johti näyttämöä vain yhden vuoden ja ohjasi näyttämölle kaikkiaan neljä näytelmää, joista kolme kaudella 1934–1935 ja neljännen kevättalvella 1937. Hänen poliittista aktivismiaan liioitellaan edelleen ilmeisesti Etsivän keskuspoliisin arkiston johdattamana. Esimerkiksi Lauri Piispa (2017, 13) kirjoittaa, että Nyrki Tapiovaara oli avoimesti vasemmistolainen, ”kuului 30-luvun vasemmistoradikaalien ytimeen ja Kiila-ryhmän perustajiin”. Tosiasiallisesti hän ei lainkaan kuulunut Akateemiseen Sosialistiseuraan, joka kokosi ajan radikaalin vasemmistolaisen älymystön, eikä vasemmistolaisten kirjailijoiden Kiila-ryhmään, saati noiden ryhmien ytimeen tai perustajiin. Tapiovaaran poliittisesti julistavan taiteen vaihe ajoittuu Työväen Näyttämön vuosiin 1934–1935, jolloin hän kansalaisoikeustaisteluun liittyvien ohjaustöidensä lisäksi eräässä kirjoituksessaan käsitteli myönteiseen sävyyn paatoksellista ja vitaalista työväenteatteriestetiiikkaa (Tapiovaara 1935). Nyrki Tapiovaaran mielenkiinto suuntautui vuosina 1935–1936 ennen muuta elokuvakerho Projektioon, joka kokosi kansainvälisesti suuntautuneita modernisteja (Mickwitz 1995).

Vaikka ajan proletaarisessa estetiikassa suosittiin paatoksellisia puhekuoroja, teatteriohjaajana Tapiovaara pyrki pelkistämään, karsimaan maneereja ja tavoitteli luonnonmukaista näyttelijänilmaisua. Osittain tämä lienee johtunut jo siitä, että hän työskenteli enimmäkseen harrastajien parissa. Alkuvuodesta 1937 hän ohjasi Työväen Näyttämölle Clifford Odetsin vaimean keskustelunäytelmän *Kadotettu paratiisi*. Kriitikko Viljo Kajavan (1937) mukaan Tapiovaaran hillitty ohjaus karttoi ulkonaisia tehokeinoja. Syksyllä 1937 Tapiovaara debytoi ammattiteatterin ohjaajana Helsingin Kansanteatterissa. Irwin Shaw'n sodanvastainen julistusnäytelmä *Me emme tahdo kuolla* herätti torjuntaa oikeistolaisissa piireissä ja joutui teatterin sisäisen sensuurin kouriin (Koski 1987, 101–102). Kriitikko Katri Vala (1937) luonnehti Tapiovaaran ohjausta hyvin hillityksi: ”Ei mitään turhaa pateettisuutta, ei tarpeettomia korostuksia.”

Vilkkaan Nyrki Tapiovaaran henkilö yhdisti 1930-luvun liberaaliin ja sosialistiseen leiriin kuulunutta nuorta, kansainvälisesti suuntautunutta kulttuuriälymystä. Hänen laajaan ystäväpiiriinsä lukeutui niin vaaleanpunaisia modernistitaiteilijoita kuin tulipunaisia työläiskommunistejakin. *Varastetun kuoleman* analyysin kannalta on olennaista, että Tapiovaara oli taiteellisella toiminnallaan aktivistisesti osallistunut oikeusvaltion puolustamiseen. Hän oli läheltä todistanut, miten radikalisoituneet sivistyneistön kasvatit, työläis-taustaiset intellektuellit ja jyrkän siiven vasemmistolaiset työläiset tekivät yhteistyötä kulttuurin saralla sekä maanalaisessa poliittisessa toiminnassa, ja miten Etsivä keskuspoliisi pyrki seuraamaan tätä toimintaa.

## Näyttelijöitä ja ”tyyppejä”

*Varastetun kuoleman* alkuteksteissä lukee kaikkiaan kuudentoista näyttelijän nimet ilman viittausta roolihenkilöön. Elonet-tietokannassa on lisäksi mainittu yhdeksän näyttelijän nimet ja myös roolit on yhtä lukuun ottamatta ilmoitettu. Sivustolla ei ole ilmaistu, mistä tiedot ovat peräisin; en ole onnistunut varmentamaan *Suomen kansallisfilmografiassa* (1995) mainitun Ilmari Paukun esiintymistä elokuvassa. (Elonet-tietokanta, ”Varastettu kuolema”.)

Elokuvan julkaisemisen aikaan vuonna 1938 ilmestyneissä lehtijutuissa todettiin, että Tapiovaara oli halunnut käyttää uusia kasvoja ja harrastajia, etsinyt ”tyyppejä”, jotka soveltuivat elokuvaan sellaisinaan, omana itsenään. Kuvauksia seurannut Lyyli Ollila esitteli elokuvaa: ”Näyttelijöinä on sekä uusia löytöjä että vanhoja tekijöitä, ohjaaja vastasi tiedustelumme. Miespääosan esittäjä Ilmari Mänty ei ainakaan ole ammattilainen, mutta sopii tyyppinä hyvin osaansa, sillä hänellä on kultivoitunut ulkomuoto ja synnynnäisen herrasmiehen esiintymistavat...” (Ollila 1938, 32.)

Ei tietenkään pidä aliarvioida käytännön tekijöiden merkitystä. Erik Blomberg kertoi myöhemmin, miten tekijät pyysivät arkunkantajiksi omia kavereitaan, kuten käsikirjoittaja Matti Kurjensaaren ja lavastaja Ilmari Tapiovaaran. Työryhmän muutkin jäsenet vilahtelevat elokuvassa: Blomberg itse puotipuk-suna, Tapiovaara junan lähettäjänä ja ”meidän timpurimme Karl-Johan [Carl Johan Lindström] näytteli kaikkiaan jotain kymmenkunta osaa, milloin takaa, milloin edestä, ajeli rattaita...” (sit. von Bagh 1980, 17). Eriyisen suuri merkitys Blombergin mukaan oli ”Kirjan talolla” toimivan Työväen Näyttämön henkilökunnalla: ”Katsos Tapiovaarahan oli toiminut teatteriohjaajana Kirjan näyttämöllä<sup>1</sup> ja hänellä oli sieltä tuttu puoliamatööriporukka mukanaan, joilla miehitettiin kaikki sivuroolit.” (sit. von Bagh 1980, 17.)

1 Vuoden 1980 haastattelussa Blomberg puhuu Kirjan näyttämöstä, koska tuolloin Kirjatyöntekijän talolla toiminut Ryhmäteatteri oli omaksunut itselleen tuon nimen. Väärinkäsitysten välttämiseksi on todettava, että samalla talolla toimi myös 1930-luvun lopulla Kirjan Näyttämö -niminen kirjatyöntekijöiden aloitteleva harrastajateatteri. Se jakoi esitystilan Työväen Näyttämön kanssa, mutta elokuvan kanssa sillä ei näytä olleen mitään tekemistä.

Kaiken kaikkiaan olen tunnistanut *Varastetussa kuolemassa* neljätoista Työväen Näyttämön jäsentä, ja uskon heitä käytetyn elokuvassa enemmänkin – muutamaa hahmoa en ole onnistunut tekoparran takaa varmuudella nimeämään.

Nyrki Tapiovaaralle oli luontevaa tukeutua Työväen Näyttämön henkilökuntaan, kun hän etsi Helsingissä kuvattavaan matalan budjetin elokuvaansa näyttelijöitä ja avustajia. Kyse oli hänen (entisestä) ”omasta” harrastajateatteristaan, jonka näyttelijävoimat olivat keskenään tuttuja ja auliita auttamaan häntä ja jonka johtokunnan puheenjohtajana toimi hänen veljensä Tapio Tapiovaara.

Samalla on olennaista havaita, että Nyrki Tapiovaara haki rooleihin osuvia ”tyyppisiä”, joiden olemus sellaisenaan sopi elokuvaan. Heiltä odotettiin luontevaa läsnäoloa, olemaan esiintymättä. Tämä vastaa Tapiovaaran pyrkimyksiä teatteriohjaajana. Tapiovaara pohti myös artikkeleissaan elokuva- ja teatterinäytteleminen suhdetta sekä harrastajien ja ammattilaisten eroja. Vuonna 1937 Tapiovaara kirjoitti, että harrastajat sopivat ilmaisemaan luonnollisia tyyppejään sivurooleissa, mutta vaativampaan luonteenkuvaukseen tarvittiin oikeita näyttelijöitä. Ohjaaja oli onnistunut, kun edellisiä ei erottanut jälkimmäisistä. Elokuvassa ei pitänyt näytellä, ainoastaan toimia: ”Tyyppiä ei filmissä luoda pääasiassa naamiolla, tyylielityillä liikkeillä ja muutetulla ääntämisellä, vaan ennen kaikkea osoittamalla, miten kuvattava käyttäytyy eri tilanteissa.” (Tapiovaara 1937; Toiviainen 1986, 77–78.)

Fyysisen olemuksen lisäksi näyttelijöiden siviiliroolilla – taustalla tai henkilöhistorialla – oli merkitystä roolivalinnassa. Useassa tapauksessa viittaukset esiintyjän siviilirooliin näyttävät saaneen tilaa elokuvassa. Vaikka kyse on pienistä yksityiskohdista, ne toistuvat pitkin elokuvaa. Nähdäkseni kyse ei ole sisäpiirivitseistä, vaan ohjelmallisesta otteesta. Tunnistaminen tuo elokuvaan ironisen tunnelman ja ruokkii katsojaa irrottautumaan historialliseen tarinaan eläytymisestä osoittamalla yllättäviä, usein nurinkurisesti kuvattuja yhtymäkohtia elokuvan tekoajan yhteiskunnalliseen todellisuuteen.

*Varastetun kuoleman* pääosissa esiintyivät Tuulikki Paananen, Ilmari Mänty ja Santeri Karilo. Näytelmän konnaa Jonni Claessonin esittävä Karilo (1908–1959) oli ”oikea näyttelijä”, joka oli Viipurin Kaupunginteatterin jaksionsa jälkeen johtanut Simpeleen Työväennäyttämöä ja työskennellyt Turun Työväenteatterissa. Hänen menestyksenkäs filmiuransa oli ehtinyt käynnistyä. Manjaa esitti amerikansuomalainen Tuulikki Paananen (1915–1974), jolla oli tanssitaustaa ja aikaisempi roolityö Tapiovaaran *Juhassa* (1937).

Ilmari Mänty oli salanimi, jonka suojissa näytteli nuori ulkoministeriön virkamies Ralph Enckell (1913–2001). Enckell on kertonut esiintyneensä ranskankielisen harrastajateatterin näytännöissä Kansallisteatterissa, jolloin teatterinjohtaja Eino Kalima olisi suositellut häntä elokuvantekijöille, ja hän oli taipunut Tapiovaaran maaniteltua häntä koekuvauksiin (Virkkunen 1980, 12). Erik Blomberg puolestaan kertoo asian hieman toisin: ”Satuimme näkemään esityksen... Ja sitä paitsi hänhän oli hieman Eugen Schaumanin näköinen. Herraskakarana hän sopi tähän rooliin erinomaisesti sellaisenaan, tyyppinä.” (sit. von Bagh 1980, 16). Enckellin isä oli entinen ministerivaltiosihteeri ja ulkoministeri Carl Enckell, joka elokuvan tekemisen aikaan toimi vakuutuslaitoksen johtajana. Schildtin novellin vaatimattomasta perhetaustasta ponnistanut lakitieteen ylioppilas vaihtui elokuvassa ”herraskakaraksi”, vauraan perheen pojaksi, jonka isältä Claesson pyrkii kiristämään rahoja.

Sivuosiin oli kiinnitetty kolme pitkän linjan naisnäyttelijää, joita ei juuri ollut nähty filmiosissa: 1880-luvulla syntyneet Annie Mörk (1887–1959), Bertha



Lindberg (1882–1970) ja Hertta Jack-Leistén (1882–1968). Näistä Lindberg pääsi elokuvassa käyttämään kielitaitoaan; hän hallitsi viipurilaisen koulutaustansa ansiosta ruotsin ja venäjän. Vanginvartijana esiintyy näyttelijä Jalmari Parikka (1891–1959), ilmeisesti lapsuksen vuoksi nimellä ”Ilmari Parikka”. Parikka oli tehnyt 1910-luvulta alkaen pitkän päivätyön etupäässä työväenteattereiden johtajana eri puolilla maata. Hän kuului niihin harvoihin ammattinäyttelijöihin, jotka eivät peitelleet punaista taustaansa: vuonna 1938 tämä entinen punavanki julkaisi muistelmansa toiminnastaan sisällissodassa muun muassa punaisen armeijan rintamapäällikkönä.

Muilta osin *Varastetun kuoleman* kiinnityksissä turvauduttiin rutinoituneiden harrastajanäyttelijöiden voimiin. Tuulikki Paananen kertoi *Suomen Kinolehdelle*, miten antaumukselliset sivuosien näyttelijät ja statistit aiheuttivat tähtirollin esittäjälle itsetunto-ongelmia:

– – jokainen statisti oli siinä määrin paikalleen osuva ja verraton, että ihan hirvitti. Niin, ja hehän olivat luonnontyyppejä, jotka kelpasivat kameran eteen sellaisinaan, ja minua sai ennen joka filmausta parannella kaksi tuntia. – Miten monta tuntia herrat Blomberg ja Tapiovaara ovat käyttäneet näiden tyyppien etsimiseen, ei ole tiedossani, tiedän vain sen, ettei sellaisia ole joka oksalla, eikä joka toisellaakaan. (sit. ”Varastettu kuolema purkeissa” 1938.)

Työväennäyttämöiden juurevia tyyppejä edustivat Parikan lisäksi Aku Peltonen (1886–1954) ja Lida Salin (s. 1885). Peltonen oli Tapiovaaran kotikaupungin Hämeenlinnan Työväennäyttämön tervaskanto, joka saa ruumishuoneen vartijana lausua repliikin: ”Ne muut vain käyvät täällä, minä jään.” Salin oli puolestaan pikkutyöstä saakka näytellyt Sörnäisten työväenyhdistyksen näytelmäseurassa (myöhemmin Helsingin Työväenteatteri). Elokuvassa Salin esittää junasta myöhästyvää naista sekä muuttavaa naista. Muuttokohtauksen toinen, ruukkukasvua kantava nainen on Maija Nuutinen Työväen Näyttämön henkilökunnasta.

Ystävällisenä räätälinä esiintyvä sosialidemokraattisen *Elanto*-lehden toimittaja Eino H. Ahti esiintyi elokuvassa taiteilijanimellään Gabriel Tossu, jolla hänet tunnettiin entisenä kuplettilaulajana, pakinoijana ja kisällilaulujen laatijana. Räätälin ovelta on näyttelijän siviilipuoleen viittaava värssy: ”Jos sä hankit kengät somat / niin on mieles huolettomat”. Tossu luonnehti kuvauskokemuksiaan tuoreeltaan lehtipakinassa. Uuvuttavissa ulkokuvauksissa järjestäjillä oli työ saada satalukuiset uteliaat sivustakatsojat pysyttelemään kuvan ulkopuolella ja äänettöminä. Ullakkostudioon sisustettuun suutarinverstaaseen oli aikaa tutustua ennen perinpohjaisia harjoituksia ja lopullisia ottoja. Ylinäyttelemisen Tapiovaara, ”ilmeetön ja harvasanainen ohjaaja, jonka jokainen lause sisälsi kohteliaan käskyn”, karsi armotta pois: ”Ei saa innostua liikaa, sillä nykyaikaisessa äänielokuvassa ei leikitä pyöriväsiipistä tuulimyllyä. Kohtaus, mikä alussa on sujunut hyvin, voidaan keskeyttää yhden ainoan tarpeettoman kädenliikkeen tai teennäisen ilmeen vuoksi.” (Tossu 1938, 194.) Tossun mukaan ilmaisun karsiminen saattoi johtaa liialliseen eleettömyyteen: ”On kuin ateljeen ilmassa huokuisi kehoitus: ’Ole luonnollinen, älä näyttele!’ Ja se tekee näyttelijästä luonnollisen, ehkä jossain tapauksessa suorastaan välinpitämättömän, mikä tietystikin on yhtä suuri vika kuin ajattelematon hosuminenkin.” (Tossu 1938, 195.)

Erityisen mielenkiintoista on tarkastella, keitä ohjaaja Tapiovaara valikoi kahden vastapuolen, aktivistien ja esivallan, rooleihin.

## Aktivistien sekalainen seurakunta

*Varastetussa kuolemassa* esiintyy kuusi Robertin aktivistiystävää, joista neljällä on vuorosanoja. Nähdäkseni Kinisjärvi, Rossi ja Kejonen (1979, 34) osuvat harhaan luonnehtiessaan elokuvan aktivistijoukkoa: ”Varastetun kuoleman vallankumoukselliset eivät edusta proletariaattia vaan ruotsinkielistä syntyperää olevaa yläluokkaa, eikä ryhmällä ole kontakteja kansan syviin riveihin.” Päinvastoin elokuvan aktivistit on kuvattu sosiaaliselta taustaltaan sekalaiseksi joukoksi, joita yhdistää toiminta maanalaisessa liikkeessä. Se, että heillä on ruotsinkielisiä sukunimiä, ei tee heistä säätyläisiä eikä ruotsinkielisiä. Heidän yhteinen kielensä on suomi, ei ruotsi tai venäjä, joita elokuvassa myös puhutaan. Ruotsinkieliseksi ja yläluokkaiseksi kuvataan lähinnä Robert, jonka tilavan ja aistikkaasti sisustetun asunnon vintillä aktivistien kirjapaino toimii. Kohtauksessa, jossa aktivistit sonnustautuvat ruumissaattoa varten hännys-takkeihin, alleviivataan muutamien aktivistien tottumattomuutta säätyläis-asuihin. Heidän puhetavoissaan ja korostuksissaan on eroja: Robert murtaa ruotsiin päin, toiset puhuvat kirjakieltä, kolmannet katupoikanuotilla. Tämä kuuluu myös dialogin tasolla, esimerkiksi kun Paavo Kuoppalan esittämä aktivisti tokaisee: ”Tulkaa pojat joku laittaa tää simpsetti mun kaulaan. Mun kädet on luotu suurempia töitä varten.”

Elokuvan alkuteksteissä on nimetty Atos [po. Aatos] Konst, Viljo Kervinen, Paavo Kuoppala, Yrjö Salminen, jotka myös *Suomen kansallisfilmografia* mainitsee Robertin tovereiksi. Näistä kolme ensin mainittua kuului Työväen Näyttämön henkilökuntaan. Työväen Näyttämön esityskuviin ja käsiohjelmien potrettikuviiin vertailemalla varmistuu, että he esittivät puherooleissa Hedmanin lähimpiä aktivistitovereita: Konst silmälasipäistä aktivistia, Kuoppala lyhyttä kiharatukkaista hahmoa ja Kervinen vaaleatukkaista toveria. Kuoppala toimi *Suomen kansallisfilmografian* mukaan myös elokuvan lavastemiehenä ja kuvausryhmän jäsenenä. On ilmeistä, että neljättä puheroolia, kirjapainon



Työväen Näyttämön Viljo Kervinen (vas.), Aatos Konst ja Paavo Kuoppala aktivisteina Ere Kolun näytelmässä *Voittajat* (1938). Sama kolmikko esiintyi aktivisteina *Varastetussa kuolemassa*. Kuva: Kansan Arkisto.

kaljupäistä käyttelijää, esittää Yrjö Salminen – hänen taustaansa en ole onnistunut selvittämään. Sen sijaan teatterin käsiohjelmien ja Etsivän keskuspoliisin arkistokuvien vertailu paljastaa edelleen, että puhumaton tummahiuksinen aktivisti, joka myöhemmässä varjostuskohtauksessa käyttää rappukäytäväsä nyrkkejään, on Työväen Näyttämön henkilökuntaan kuulunut viilari Holger Vigrén (s. 1914). Jäljelle jää hoikka ohutviuksinen aktivistinuorukainen. Hänen esittäjänsä on Arne Runeberg (1912–1979), jonka Elonet-tietokanta mainitsee ainoastaan arkunkantajan roolissa. Hän oli kansallisrunoilija Johan Ludvig ja kuvanveistäjä Walter Runebergin jälkeläinen, myöhempi sosiaali-antropologian tutkija (Gothoni 2006).

Elokuvan seitsemän hengen aktivistijoukko koostuu siis esiintyjistä, jotka eivät olleet ammattinäyttelijöitä vaan Tapiovaaran havittelemia ”tyyppejä”: he pystyivät ilmentämään elokuvan taustaltaan erilaisia aktivisteja. Kaksi heistä lukeutui ruotsinkieliseen eliittiin, muut olivat työväen riveistä. On toki huomioitava, että Konst, Kervinen ja Kuoppala esiintyivät jo tuolloin suurissa tehtävissä Työväen Näyttämön palkeilla ja pystyivät verraten luontevasti tarvittaessa vaihtamaan rekisteriään. Aktivistien rooli ei ollut heille vieras, päinvastoin. Maaliskuussa 1938, jolloin *Varastetun kuoleman* kuvaukset alkoivat, Työväen Näyttämöllä tuli näet ensi-iltaan Ere Kolun (oik. Kustaa Liukosen) 1900-luvun alun santarmivaltaa kuvaava näytelmä *Voittajat*, jossa Konst, Kervinen ja Kuoppala esittivät nimenomaan aktivisteja. (Näytelmän *Voittajat* käsiohjelma ja esityskuvat, Kansan arkisto.)

### Sotilaat, santarmit ja ohranat

*Varastetun kuoleman* alkuteksteissä on nimeltä mainittu vain kaksi venäläisen esivallan esittäjää, Kusti Laitinen ja Emil Kokkonen. Elokuvassa Kokkonen esittää humoristisessa kohtauksessa venäläistä sotamiestä, joka tekee innokkaasti tuttavuutta lastenrattaita työntävän Manjan kanssa. Kokkonen oli tullut tunnetuksi Työväen Näyttämöllä erityisesti yhdestä kiittelystä pääroolistaan: hän näytteli lupsakkaa sotamies Shvejkiä syksyllä 1936 Pentti Raunion näyttämösovituksessa. Pasifistisen sotänäytelmän pieni sotamies panee huumorin kapuloita sotakoneiston rattaisiin. (Sinervo 1936.) *Tulenkantajat*-lehdessä julkaistu Jaroslav Hasekin romaanin suomennoskatkelma oli saanut 1935 kansainvälistä kohtua herättäneen painokanteen, jonka tuomio oli kumoutunut vasta korkeimmassa oikeudessa, joten teoksella oli erityinen symboliarvo kansalaisyhteiskunnan kiistakapulana (Erkki Valan haastattelu 5.11.1973, SKS). Pidän selvänä, että Kokkonen Shvejk-roolityö oli pohjana elokuvan lastenvaunukohtaukselle, jonka humoristisuutta posetiivi ja torvimusiikki erityisesti alleviivaavat.

Alkutekstien lisäksi tietoja elokuvassa esiintyvistä näyttelijöistä paljastuu Etsivän keskuspoliisin arkistosta. Poliisi näet seurasi paitsi Nyrki Tapiovaaraa, myös suurta osaa Työväen Näyttämön jäsenistä. Nyrki Tapiovaaran henkilömapissa EK:n arkistossa on 5.4.1938 päivätty ”Toivo Kallion” tiedonanto, jossa kerrotaan Tapiovaaran kuvaavan elokuvaa. Tiedonantajan mukaan elokuvassa esiintyvät Kusti Laitinen (santarmieversti), Emil Inkinen ja Kössi Leino (ohranoita) sekä Pentti Raunio, Ludvig Korpi, Topi Koljonen ja Matti Jalava (sotamiehiä). ”Elokuvassa on mm sellainen kohta, että konekivääri olisi piilotettuna ruumisarkkuun, mutta kun ohranat avaavat ruumisarkun, niin siellä onkin ruumis”, tiesi Kallio. (Toivo Kallion tiedonanto 5.4.1938,

Nyrki Tapiovaaran mappi, EK-Valpo, Kansallisarkisto.) Tiedonannon ansiosta Etsivälle keskuspoliisille ei jäänyt epäselväksi, että heitä ilkuittiin.

Paitsi että tiedonanto paljastaa sivuosanäyttelijöiden nimiä, se kertoo myös että elokuvantekijöiden joukkoon oli soluttautunut ”vasikka”, EK:n tiedonantaja. Tuo kaksoisagentti oli santarmieverstin esittäjä Kusti Laitinen (s. 1894), joka lähetti tiedonantoja EK:lle maaliskuusta 1937 kesään 1940 peitenimellä Toivo Kallio. Niinpä hän pystyi nimeämään nimenomaan omissa kohtauksissaan esiintyvät näyttelijät. Kusti Laitinen oli kokenut värikkäitä elämänvaiheita ja tottunut kaksoiselämään. Hän toimi näyttelijänä jo ennen sisällissotaa, jonka jälkeen piilotteli Neuvosto-Venäjällä ja Ruotsissa. Hän palasi Suomeen kadonneen veljensä identiteetillä ja työskenteli muun muassa kiertävänä psykoterapeuttina ennen kuin paljastui ja tuomittiin vankilaan punakapinan aikaisesta toiminnastaan. Vapauduttuaan hän sai 1932 uuden vankeusrangaistuksen kommunistiseen soluun kuulumisesta. Työväen Näyttämöllä Laitiseen suhtauduttiin hivenen epäluuloisesti. Kun hän syksyllä 1937 esitti Työväen Näyttämöllä *Shvejikissä* menestyksellä ohranan roolia, hänelle ilkuittiin, että hän olisi ottanut roolin vakaumuksesta – häntä näet ”todellisuudessaakin on pitkät ajat yleisesti pidetty ohranana”. Myös johtaja Pentti Raunio oli ottanut hänen kanssaan yhteen ja erottanut tämän henkilökunnasta, mutta teatterin johtokunnan puheenjohtaja Tapio Tapiovaara antoi teatterin ilmoitushankijana toimineelle Laitiselle täyden tukensa. (Kusti Laitisen henkilömappi, EK-Valpo, KA.)



*Varastetun kuoleman* santarmien, sotilaiden ja ohranan rooleissa esiintyivät Työväen Näyttämön kommunistinäyttelijät. Kuvassa ratsia matami Johanssonin (Annie Mörk) diverssipuotiin, santarina Matti Jalava. Kuva: KAVI.

Työväen Näyttämön henkilökunnan valokuvia vertailemalla voi helposti vahvistaa ilmiannon tiedot oikeiksi. Kusti Laitisen tulkitseman monokkeliin pukeutuneen santarmipäälikön johtamaan sotilasosastoon, joka tekee ratsian matami Johanssonin diverssipuotiin, kuuluvat vaalea Pentti Raunio, joka toimi Työväen Näyttämön johtajana ja ohjaajana näytäntövuoden 1937–1938, lyhyt tumma Ludvig Korpi (s. 1891) sekä Matti Jalava, jonka esittämä sotilas sulloo matamin puodissa tavaraa omiin taskuihinsa. Toisessa kohtauksessa Laitisen santarmieversti tunkeutuu Robertin asuntoon kahden siviiliasuisen ohranan kanssa. Heitä esittävät riippuviiksinen Emil Inkinen sekä Kössi Leino. Santarmieverstin kolmas ratsia suuntautuu suutarin verstaaseen, jolloin hänen takanaan portaisa tirskuu vaalean Toivo ”Topi” Koljosen esittämä sotamies.

Näiden lisäksi olen voinut tunnistaa elokuvan vankilapakokohtauksen kaksi parrakasta sotilasta, joita esittävät räätäli Ludvig Korpi sekä suutari Iivari Kiviranta, molemmat teatteriryhmän 1920-luvun veteraaneja (samoin kuin Matti Jalava). Heillä oli samankaltaiset tehtävät Työväen Näyttämön kevään 1938 esityksessä *Voittajat*.

Tunnistamastani neljästätoista Työväen Näyttämön näyttelijästä kuusi oli saanut Etsivän keskuspoliisissa oman mappinsa, koska heidät oli tuomittu kommunisteina. Erityisen vaarallisina tai vaikutusvaltaisina maanalaisen kommunismin levittäjinä pidettiin salaisen poliisin eli ohranan esittäjiä, Leinoa ja Inkistä. Rakennusmies Kössi Leino (1893–1957) oli osallistunut punakapinaan, johtanut sitten maanalaista Punaista rintamamiesjärjestöä ja värvännyt vielä 1937 Suomesta sotilaita Espanjan sisällissotaan. Hän oli istunut vankilassa punakapinan jälkeen kaksi vuotta ja 1930-luvun alussa neljä vuotta. Väli rauhan aikana hänet suljettiin turvasäilöön, josta hän vapautui vasta neljän vuoden kuluttua, kun sota oli päättynyt. (Kössi Leinon henkilömappi, EK-Valpo, KA.)

Maalari Emil Inkinen (s. 1894) oli hänkin sisällissodan punaisen puolen veteraaneja – itse asiassa hän tunsikin elokuvassa esiintyneen Jalmari Parikan jo sisällissodan ajoilta, jolloin miehet toimivat Enson työväenyhdistyksessä. Inkinen oli kommunistina tuomittu uudestaan 1931 kolmeksi vuodeksi kuritushuoneeseen. Vapauduttuaan hän liittyi Työväen Näyttämön piiriin toimien sen hallinnossa – näyttämöllä Inkinen ei näytä esiintyneen. (Emil Inkisen henkilömappi, EK-Valpo, KA.)

## Ironian kaksoisvalotus ja poliittinen elokuva

Aikaisemmassa tutkimuksessa on korostettu, että *Varastetun kuoleman* viittaukset oman aikansa maanalaiseen kommunismiin jäävät piiloon. Oma käsitykseni asiasta on päinvastainen. Elokuva kutsuu tulkitsemaan itseään 1930-luvun ajankuvana. Se tekee tämän ironian avulla.

Ironia johtuu kreikan kielen sanasta ’teeskentely’. Marvin Carlson on korostanut, miten ironian kaksoisvalotus tai dialektiikka on teatteriin – ja miksei myös fiktioelokuvaan – olennaisesti liittyvä piirre. Ironisuus liittyy olennaisesti asetelmaan, jossa katsoja seuraa draamaa (tai elokuvaa) tietoisena siitä, että kyseessä on vain illuusio. Katsojan suhtautuminen vaihtelee järjen viileän puntaroinnin ja empaattisen myötäelämisen välillä. Ironia terävöityy, kun katsoja tietää jotakin mitä näytelmän henkilö ei tiedä. (Carlson 2001, 28–29.) Myös Bertolt Brechtin 1930-luvulla muotoilema poliittisen tai eepin teatterin teoria rakentui ironian ja dialektiikan hyödyntämiselle ja katsojan empaattisen suhtautumisen rikkomiselle.

*Varastettu kuolema* leikittelee useilla kaksoisvalotuksilla. Ennen muuta se rinnastaa 1900-luvun alun sortokauden 1930-luvun poliittisen tilanteen kanssa ja luo henkilökuvaukseen uusia tasoja tarkkaan harkitulla roolituksella.

Elokuvassa sääty- ja kielirajat ylittävä aktivistien piiri päättää koventaa menettelytapaansa ja korvata maanalaisten lehtien painamisen ja levittämisen aseiden hankkimisella. Tämä asetelma vastasi 1900-luvun alkuvuosien aktivistisen vastarintapuolueen tilannetta (vrt. Kujala 1995), mutta samalla se resonoi voimakkaasti elokuvan tekoajan poliittisen tilanteen kanssa.

Kansanrintamapolitiikan ja kansalaisyhteiskuntaistelun nimissä sivistyneistön ja työläisten piirit olivat solidaarisesti yhdistäneet voimansa julkiseen aktivistiseen toimintaan. Espanjan sisällissodan syttyminen puolestaan merkitsi eurooppalaisen vasemmiston, etenkin kommunistien, piirissä entisen pasifistisen asenteen hylkäämistä ja tarttumista aseisiin fasismia vastaan. (Grindon 1994, 30; Koivisto & Parikka 2015, 8, 19.) Sama käänne näkyi myös Suomessa (Aho 2015), jossa Työväen Näyttämö osallistui Kaisu-Mirjami Rydbergin ja Tapio Tapiovaaran johdolla Espanja-keräyksiin ja vaihtoi sodanvastaisen julistuksen sotaisampaan asenteeseen: teatterin syksyn 1938 ensi-iltoihin kuului Bertolt Brechtin näytelmä *Rouva Carrarin kiväärin*, jossa liitytään sotaan Espanjan tasavallan puolesta. Myös teatterin kaksi jäsentä oli liittynyt vapaaehtoisina tasavallan joukkoihin. (Pajunen 1976, 23.)

Nyrki Tapiovaaralle oli käytännöllistä tukeutua Työväen Näyttämön henkilökuntaan, jolla kaiken lisäksi oli puvustossaan runsaasti sotilasmantteleita pasifistisen ohjelmistonsa ansiosta. Mutta yhtä tärkeää on huomioida elokuvan poliittisen tulkinnan kannalta sen seikan merkitys, että mainittu teatteriryhmä oli sitoutunut fasisminvastaiseen taisteluun. Työväen Näyttämön henkilökunnan kiinnittäminen avustajaksi vahvisti elokuvan luentaa poliittisena kommenttina kansalaisyhteiskunnan puolesta valtiollista sortohallintoa vastaan. Erityisen terävästi Tapiovaara rinnasti Venäjän keisarikunnan aikaisen salaisen poliisin ja 1930-luvun Etsivän keskuspoliisin. Roolitus, jossa valtiopetoksen valmistelusta tuomitut, Etsivän keskuspoliisin seuraamat miehet esittävät salaisen poliisin ja sotilaiden rooleja, ironisesti alleviivaa historiallisen ajan yhtymäkohtia elokuvan kuvausaikaan – erityisesti sortovallan osalta. Samalla se kyseenalaistaa esivallan auktoriteettia ja moraalialueita. Poliisin vainoamat työläisaktivistit pääsivät nyt matkimaan valtiollisen kontrollin edustajia. Kommunisteina tuomitut tai sellaisiksi leimatut työläisnäyttelijät laukoivat ratsiakohtauksissa venäjänkielisiä repliikkejä. Ohranan varjostajat esitetään haudanvakavasti, mutta sotilaiden kohdalla tarjoillaan ilkkuvia karikatyyreja.

Elokuva kutsuu tulkitsemaan itseään myös vasten Nyrki Tapiovaaran omaa henkilöhistoriaa. Tämä tapahtuu myös käsikirjoituksen tasolla. Päähenkilö Robert Hedmanin yhtymäkohtia ohjaaja Tapiovaaraan alleviivataan Manjan ja Robertin ensimmäisessä yhteisessä kohtauksessa Robertin asunnossa. Käy ilmi – aivan kuten Schildtin teoksessa – että Robert lukee lakia. Robertin kotiseutu sen sijaan on vaihdettu. Manja näkee Robertin pöydällä nuoren neidon kuvan, jonka hän ”Lihamyly”-novellissa arvaa asun ja kampauksen perusteella tammisaarelaiseksi – mutta elokuvassa paikkakunta on vaihdettu Hämeenlinnaksi Tapiovaaran kotikaupungin mukaan. Tämä ensimmäinen ”sisäpiirivitsi” rohkaisee osaltaan havaitsemaan elokuvassa muitakin kommentteja Tapiovaaran ja muiden tekijöiden kokemaan 1930-luvun aikalaistodellisuuteen. Elokuvassa Robert Hedmanin ja toisen aktivistiroolin miehittäminen Ralph Enckellillä ja Arne Runebergillä tukee käsikirjoituksen muutosta, jossa kiristäjä Claesson pyrkii vaurastumaan seikkailevien idealistien varakkaiden vanhempien kustannuksella.

Itsestään tietoisella roolituksella vahvistettiin myös elokuvan leikkisää ja kokeilevaa otetta: ohjaaja Tapiovaara, tuottaja Blomberg ja käsikirjoittaja Kurjensaari näyttäytyivät pienissä tehtävissä, useiden esiintyjien (Gabriel Tossu, Emil Kokkonen, Aku Peltonen) historian tai siviilitaustan annetaan ”kummitella” roolin alta. (Tästä ilmiöstä ks. Carlson 2001, 84–87.)

Leger Grindon on kuvannut, miten historiaan tietoisesti suhtautuvissa elokuvissa tulkitaan avoimen rohkeasti menneisyyttä ja pyritään siten osallistumaan niiden oman tekoajan julkiseen keskusteluun ja mielipiteen muodostamiseen. Mielenkiintoisesti *Varastettu kuolema* vertautuu Jean Renoirin helmikuussa 1938 valmistuneeseen Ranskan vallankumousta käsittelevään elokuvaan *Marseljeesi* (*La Marseillaise*). Grindonin mukaan elokuva pui siinä sivussa myös Ranskan 1930-luvun kansanrintaman ja vuonna 1937 kaatuneen kansanrintamahallituksen vaiheita, mikä ei jäänyt ensi-iltakritiikiltä huomaamatta. (Grindon 1994, 2, 66.)

On vielä aiheellista tarkastella, miten *Varastetun kuoleman* ensi-iltayleisö koki elokuvan poliittisuuden. Tarkastelu tuottaa laihan saaliin. Samaan tapaan kuin Työväen Näyttämön esitysten kohdalla, pääasiallinen reaktio oli vaikeneminen. Kriitikot kiinnittivät huomiota elokuvan kuvaukseen ja leikkaukseen, sen ranskalaisvaikutteiseen kokeelliseen otteeseen, ylilyövään ”taiteellisuuteen”. Blombergia ja Tapiovaaraa pidettiin elokuvan lupauksina, joiden työhön kohdistui odotuksia. Lopputulosta pidettiin tässä suhteessa hienoisena pettymyksenä. Ongelmat paikannettiin nimenomaan juonen ja käsikirjoituksen hataruuteen. Elokuvan todellisuuspohjan sijaan korostettiin fantasian ja mielikuvituksen osuutta. Näyttelijöistä huomio keskitettiin uuteen ”tähteen”, naispääosan esittäjä Tuulikki Paanaseen, sekä sivuosan vivahteikkaasti tulkinneeseen Annie Mörkiin. (Hällström 1938; ”Elokuva” 1938; ”Kotimainen elokuvatuotanto laajenee yhä” 1938; *Suomen kansallisfilmografia* 1995, 253–254.)

Elokuvan liittyvässä kirjoittelussa kiinnitettiin huomiota, että se oli miehitetty harrastajanäyttelijöillä tai ”tyypeillä”. Vaikka elokuvan julkisessa vastaanotossa ei analysoitu roolien miehitystä sen tarkemmin, elokuva tulkittiin ainakin oikeistolaisissa leireissä lähtökohtaisesti poliittisesti. *Ylioppilaslehti* vihjasi tähän suuntaan: ”Tämä elokuva on kai laskettava ’kulttuurivasemistolaistemme’ esiinmurroksi” (”Elokuva” 1938). Oikeistoradikaalisen Isänmaallisen Kansanliikkeen äänenkannattaja *Ajan Suunta* ei peitellyt havaintojaan elokuvasta aktivismin kuvauksena, mutta se kiisti tämän vääränlaisen aktivismin isänmaallisuuden kaataessaan täysilaidallisen elokuvan tekijöiden niskaan:

Elokuvan pitäisi esittää helsinkiläisten aktivistiylioppilaiden toimintaa venäläis-japanilaisen sodan aikana. Kuitenkin on tuon toiminnan pohja, rakkaus isänmaahan ja Suomen kansan vapaudentahto jätetty kokonaan syrjään. Asehankinnoissa puuhaavat nuorukaiset voivat yhtä hyvin olla venäläisiä nihilistejä kuin suomalaisia aktivistejakin – edelliseen viittaavat puheet vallankumouksesta ja tsarista. Kun elokuvan on ohjannut ”tulenkantajana” tunnettu Nyrki Tapiovaara, ymmärtää, mistä aatteellinen onttous johtuu – suomalaisen henki puuttuu. (sit. *Suomen kansallisfilmografia* 1995, 254–255.)

Se koira älähtää, johon kalikka kalahtaa. *Ajan Suunta* riitautti *Varastetun kuoleman* esittämän historiantulkinnan. 1930-luvun kosmopoliittisia kansalaisoikeusaktivisteja ei saanut rinnastaa 1900-luvun alun patrioottisiin aktivisteihin. Vaikka elokuvan poliittisuus tuotiin näin lupaavasti päivänvaloon, julkinen keskustelu aiheesta ei jatkunut.

Historiankuvan oikaisevaksi puheenvuoroksi muodostui toinen elokuva, Risto Orkon ohjaama *Aktivistit*, joka valmistui kevääksi 1939. Historialliseen autenttisuuteen pyrkinyt elokuva sisälsi myös ideologisen korjausliikkeen painottaessaan suomalaisten itsenäisyydestä ja tehdessään voimakasta pesäeroa venäläisiin. ("Aktivistit" 2017.) Elokuvien keskinäistä jatkumoa alleviivasi, että Tuulikki Paananen sai jälleen esittääkseen kiihkeän slaavilaisen kaunottaren, Katjushkan (Salakka 1992, 33). Historiallisten elokuvien poliittisuus ilmeni myös siinä, miten Paananen leimautui elokuvarooliensa vuoksi. Kun hän juuri talvisodan alla jätti Suomen palatakseen Yhdysvaltoihin, perättömät huhut leimasivat hänet vakoilijaksi. Paananen vastasi huhuihin New Yorkista 6.12.1939 lähetetyllä sähköllä, jonka Risto Orko välitti julkisuuteen: "Suurenmoista reklaamia Suomen Tuulikki" ("Näyttelijämme nykytehtävissään" 1940, 36; Adler 1940, 44).

## Yhteenveto

Nyrki Tapiovaaran *Varastettu kuolema* (1938) on historiallisesta aiheestaan huolimatta poliittinen elokuva, 1930-luvun kansalaisoikeusaktivismiin ja suomalaisen kansanrintamapolitiikan ilmaus. Toisin kuin aikaisemmassa tutkimusperinteessä on arvioitu, elokuva kutsui tulkitsemaan itseään 1930-luvun ajankuvana ja vasten Nyrki Tapiovaaran omaa henkilöhistoriaa. Poliittista tulkintaa vahvistettiin roolien tietoisella miehittämisellä sekä käsikirjoituksen muutosten kautta. Käsikirjoituksesta vastasivat Tapiovaara ja Matti Kurjensaa-ri, roolitus tapahtui Tapiovaaran ja tuottaja-kuvaaja Erik Blombergin johdolla.

*Varastettu kuolema* rinnastaa 1900-luvun alun Venäjän sortovaltaa vastustaneet aktivistit 1930-luvun kansalaisoikeusaktivistien kanssa. Molemmissa tapauksissa aktivistinen toiminta veti eliitin ja työläisten piirejä yhteistyöhön. Erityisen terävästi elokuva rinnastaa 1900-luvun alussa toimineen Venäjän salaisen poliisin, ohranan, 1930-luvun Etsivän keskuspoliisin kanssa. Elokuvan nuorten aktivistien ihanteellinen toiminta ja valtiollista kontrollia edustavan ohranan varjostukset ja ratsiat vastaavat 1930-luvun tilannetta, jossa Etsivä keskuspoliisi seurasi herkeämättä kommunistien ja heidän hallussaan olevien kirjapainovälineiden ja kirjoituskoneiden liikkeitä.

Nyrki Tapiovaaran henkilö yhdisti 1930-luvun liberaalia ja vasemmistolais- ta nuorta älymystöä sekä työläiskommunisteja. Nuoren vasemmistoälymystön ja työläisten keskeinen yhteinen toiminta-alusta oli Työväen Näyttämö -niminen harrastajateatteri, jota Etsivä keskuspoliisi piti kommunistien pesäpaik- kana. Teatteri pyrki kehittämään kokeellista poliittista "proletariteatteria" kansainvälisten esikuvien mukaan. Kun Tapiovaara ohjasi teatterille kautena 1934–1935 oikeusvaltiota puolustavia julistavia näytelmiä, Etsivä keskuspoliisi leimasi myös hänet ääri-vasemmistolaiseksi ja ryhtyi seuraamaan hänen liikkeitään. Etsivän keskuspoliisin menettely sai osakseen laajaa arvostelua, kun sen salaiset kansanrintamamuistiot vuosivat julkisuuteen syksyllä 1936. Skandaali, jossa kansalaisoikeustaisteluun tavalla tai toisella osallistuneita kansanedustajia ja kulttuurihenkilöitä syyllistettiin arveluttavasta valtion- vastaisesta vehkeilystä, vauhditti Kivimäen hallituksen eroa.

Nyrki Tapiovaara haki rooleihin luonnollisia "tyyppejä", joiden olemuksel- la ja siviiliroolilla – taustalla tai henkilöhistorialla – oli merkitystä roolivalin- nassa. Useiden esiintyjien historian tai siviilitaustan annettiin "kummitella" roolin alta.



Toisin kuin aikaisemmassa tutkimuksessa on tulkittu, *Varastetun kuoleman* aktivistit on kuvattu sosiaaliselta taustaltaan sekalaiseksi joukoksi, joita yhdistää ihanteellinen toiminta maanalaisessa liikkeessä. Elokuvan seitsemän hengen aktivistijoukko koostuu esiintyjistä, jotka eivät olleet ammattinäyttelijöitä vaan Tapiovaaran havittelemia ”tyyppejä”: he pystyivät ilmentämään elokuvan taustaltaan erilaisia aktivisteja. Kaksi heistä lukeutui ruotsinkieliseen eliittiin, muut olivat työväen riveistä. Tätä alleviivataksaan Tapiovaara miehitti osan rooleista Työväen Näyttämön harrastajanäyttelijöillä, jotka olivat esittäneet aktivisteja myös teatterin lavalla, sekä osan ruotsinkieliseen yläsäätyyn kuuluvilla nuorukaisilla.

*Varastetussa kuolemassa* esiintyi ainakin neljätoista Työväen Näyttämön jäsentä, joista kuusi oli tuomittu kommunisteina. Työväen Näyttämön henkilökunnan kiinnittäminen avustajaksi vahvisti elokuvan luentaa poliittisena kommenttina kansalaisoikeuksien puolesta valtiollista sortohallintoa vastaan. Tapiovaaralle oli luontevaa tukeutua ”oman” teatterin henkilökuntaan, kun hän etsi Helsingissä kuvattavaan matalan budjetin elokuvaansa näyttelijöitä ja avustajia. Tapiovaaran ratkaisu miehittää elokuvan santarmien ja ohranan roolit tuomituilla kommunisteilla erityisesti palveli rinnastamaan elokuvan salaisen poliisin ja 1930-luvun Etsivän keskuspoliisin.

*Varastettu kuolema* hyödyntää ironiaa ja leikittelee useilla kaksoisvalotuksilla. Ennen muuta se rinnastaa 1900-luvun alun sortokauden 1930-luvun poliittisen tilanteen kanssa ja luo henkilökuvaukseen uusia tasoja tarkkaan harkitulla roolituksella.

Roolitus, jossa valtiopetoksen valmistelusta tuomitut, Etsivän keskuspoliisin seuraamat miehet esittävät salaisen poliisin ja sotilaiden rooleja, alleviivasi ironisesti historiallisen ajan yhtymäkohtia elokuvan kuvausaikaan – erityisesti sortovallan osalta. Poliisin vainoamat työläisaktivistit pääsivät nyt matkimaan valtiollisen kontrollin edustajia. Kommunisteina tuomitut tai sellaisiksi leimatut työläisnäyttelijät laukoivat ratsiakohtauksissa venäjänkielisiä repliikkejä. Ohranan varjostajat esitetään haudanvakavasti, mutta sotilaiden kohdalla tarjoillaan ilkkuvia karikatyyreja.

Tunnistaminen tuo elokuvaan ironisen ja hetkittäin karnevalistisen tunnelman ja ruokkii katsojaa irrottautumaan historialliseen tarinaan eläytymisestä osoittamalla yllättäviä, usein nurinkurisesti kuvattuja yhtymäkohtia elokuvan tekoajan yhteiskunnalliseen todellisuuteen.

Itsestään tietoisella roolituksella vahvistettiin myös elokuvan leikkisää ja kokeilevaa otetta: myös ohjaaja Tapiovaara, tuottaja Blomberg ja käsikirjoittaja Kurjensaari näyttäytyivät pienissä tehtävissä. Elokuvan vastaanotossa kiinnitettiin huomiota kokeilevaan kuvaukseen ja leikkaukseen, jossa kuvallinen briljeeraus ja vitsikkyys tallasi alleen juonen. Elokuvan sisältämän aikalais-kommentaarin suhteen vastaanoton pääasiallinen reaktio oli vaikeneminen. Elokuva kuitenkin ymmärrettiin ”kulttuurivasemmiston” esiintulona, ja Etsivä keskuspoliisi tiesi tullessa pilkan kohteeksi. Elokuvan politisoi avoimesti oikeistoradikaalinen *Ajan Suunta*. Lehti polemisoi voimakkaasti elokuvan tarjoaman kuvan aktivismista, rinnasti sen venäläiseen nihilismiin ja pyrki kiistämään ohjaaja Tapiovaaran isänmaallisuuden.

## Lähteet

### Elonet-tietokanta

”Aktivistit” (2017), <<http://www.elonet.fi/fi/elokuva/107842>> (linkki tarkistettu 27.6.2017).

”Varastettu kuolema” (2017), <[www.elonet.fi/fi/elokuva/107837](http://www.elonet.fi/fi/elokuva/107837)> (linkki tarkistettu 26.4.2017).

### Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto (KAVI)

Elokuva *Varastettu kuolema* (1938)

### Kansallisarkisto (KA)

Etsivä keskuspoliisin – Valtiollisen poliisin arkisto (EK-Valpo): henkilömapit (Emil Inkinen, Ludvig Korpi, Kusti Laitinen, Kössi Leino, Nyrki Tapiovaara, Erkki Vala, Holger Vigrén, Hulda Virtanen)

### Kansan Arkisto

Työväen Näyttämön arkisto: pöytäkirjat, käsiohjelmat ja valokuvat

Tapio Tapiovaaran arkisto: Työväen Näyttämön käsiohjelmat

### Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkisto (SKS)

Erkki Valan arkisto

## Kirjallisuus

Adler, Helmer (1940) ”Nyrki Tapiovaara”. *Kiilan albumi* 3, 36–46.

Aho, Mikko (2015) ”Espanjan asia on meidän: Suomen vasemmistososialistien ja kommunistien propaganda ja toiminta Espanjan tasavallan puolesta”. Teoksessa Hanne Koivisto & Raimo Parikka (toim.) *No pasarán! Espanjan sisällissodan kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 361–417.

Bagh, Peter von (1980) ”Kuvaajan matka menneeseen”. *Filmihullu* 8, 8–21.

Carlson, Marvin (2001) *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

”Elokuva” (1938) *Ylioppilaslehti* 9, 212.

Gothoni, René (2006) ”Runeberg, Arne”. *Suomen kansallisbiografia* 8. Helsinki: SKS, 401–403.

Grindon, Leger (1994) *Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film*. Philadelphia: Temple University Press.

Hupaniittu, Outi & Piispa, Lauri (2015) ”Hella Wuolijoki ja neuvostoelokuva 1929–1930”. *Lähikuva* 3, 7–29.

Hällström, Raoul af (1938) ”Kuvien valohämyä”. *Elokuva-aitta* 18, 387–379.

Kajava, Viljo (1937) ”Työväen Näyttämö”. *Tulenkantajat* 3.4.1937, 15.

”Kansanteatterin suhde sosiaaliin kysymyksiin” (1934) *Tulenkantajat* 18.8.1934.

Kinisjärvi, Raimo (1979) ”Nyrki Tapiovaara – Suuri suomalainen kulttuuripoliitikko ja elokuvateoreetikko”. Teoksessa Jukka Rossi (toim.) *Vuosikirja* 2. Oulu: Oulun elokuvakeskus, 10–29.

Kinisjärvi, Raimo; Rossi, Jukka & Kejonen, Pentti (1979) ”Varastettu kuolema – itsetietoisien ohjaajan vapautunutta ilmaisua”. Teoksessa Jukka Rossi (toim.) *Vuosikirja* 2. Oulu: Oulun elokuvakeskus, 30–45.

Koivisto, Hanne (2011) *Politiikkaa, erotiikkaa ja kulttuuritaistelua. Kirjoituksia suomalaisesta vasemmistoälymyydestä 1930-luvulla*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.

Koivisto, Hanne & Parikka, Raimo (2015) ”Espanjan sisällissota aikalaiskokemuksen, muistamisen ja tutkimuksen kohteena”. Teoksessa Hanne Koivisto & Raimo Parikka (toim.) *No pasarán! Espanjan sisällissodan kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 7–30.

Koski, Pirkko (1987) *Kansanteatteri. II osa: Helsingin Kansanteatteri*. Helsinki: Helsingin Teatterisäätiö.

”Kotimainen elokuvatuotanto laajenee yhä” (1938) *Suomen Sosialidemokraatti* 21.8.1938, 10.

- Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin* (1930). Viipuri: Opas.
- Kujala, Antti (1995) *Venäjän hallitus ja Suomen työväenliike 1899–1905*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Lammi, Emanuel (toim.) (1927) *Näyttelijöitä sanoin ja kuvin*. Tampere: Suomen Työväen Näyttämöiden Liitto.
- Lehtisalo, Anneli (1995) *Isänmaallisia historialliset elokuvat 1930-luvun lopun Suomessa. Esimerkkitaipauksina Jääkärien morsian (1938) ja Varastettu kuolema (1938)*. Tampereen yliopisto (painamaton tutkielma).
- Mickwitz, Joachim (1995) "Elokuvakerho Projektio eli kulttuuribolsevikit ja Etsivä keskuspoliisi". *Lähikuva* 2, 14–23.
- "Näyttelijämme nykytehtävissään" (1940) *Elokuvaa-aitta* 3, 36–37.
- Oittinen, Tytti (1977) "Työväen teatteritaiteen lipunkantajat". *Kiilan albumi* 10. Toim. Kari Sallamaa. Helsinki: Kiila, 25–38.
- Ollila, Lyyli (1938) "Varastettu kuolema". *Kuva* 18, 32.
- Pajunen, Jenny (1976) *Espanja, sinä nuoruutemme*. Jyväskylä: Gummerus.
- Piispa, Lauri (2017) "Neuvostoelekuva 1930-luvun Suomessa". *Idäntutkimus* 1, 3–19.
- Rantala, Raija-Sinikka (1970) *Helsingin Työväen Näyttämö, 1930-luvun oppositioteatteri*. Helsingin yliopisto (painamaton opinnäyte).
- Rentola, Kimmo (2002) "Komintern ja Suomi 1934–1944". Teoksessa Natalia Lebedeva, Kimmo Rentola & Tauno Saarela (toim.) *Kallis toveri Stalin! Komintern ja Suomi*. Helsinki: Edita.
- Rinne, Matti (2006) *Kiila 1936–2006. Taidetta ja taistelua*. Helsinki: Tammi.
- Rinne, Matti (2011) *Yksitoista Tapiovaaraa: tuoleja, tauluja, elokuvia*. Helsinki: Teos.
- Rosenberg, Henrik (1995) *Från Runar Schildts novell "Köttkvarnen" till filmen Den stulna döden: en adaptions tillkomst och tidsnivåer*. Turku: Åbo akademi.
- Saarela, Tauno (2002) "Kommunistinen internationaali ja suomalainen kommunismi 1919–1935". Teoksessa Natalia Lebedeva, Kimmo Rentola & Tauno Saarela (toim.) *Kallis toveri Stalin! Komintern ja Suomi*. Helsinki: Edita.
- Salakka, Matti (1992) "Manja ja Matti taistelevat: Varastettu kuolema ja Aktivistit historian kuvittajina". *Lähikuva* 4, 32–44.
- Schildt, Runar (1922) "Lihamyly". Teoksessa *Kotiinpaluu ja muita novelleja*. Suom. Ilmari Ahma. Helsinki: Otava, 47–144.
- Sedergren, Jari (1999) *Filmi poikki: Poliittinen elokuvaseksuuri Suomessa 1939–1947*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Sinervo, Aira (1936) "Kunnon sotamies Shvejki näyttämöllä". *Kirjallisuuslehti* 15.
- Soikkanen, Hannu (1975) *Kohti kansanvaltaa I. Suomen Sosialidemokraattinen Puolue 1899–1937*. Helsinki: SDP.
- Suomen kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936–1941 suomalaiset kokoillat elokuvat* (1995) Toim. Kari Uusitalo. Helsinki: Painatuskeskus.
- Tapiovaara, Nyrki (1935) "Työväenteatterin tyylistä". *Kirjallisuuslehti* 5, 120–121.
- Tapiovaara, Nyrki (1937) "Amatööri- vai ammattinäyttelijä?". *Elokuvaa-aitta* 10.
- Toiviainen, Sakari (1986) *Nyrki Tapiovaaran tie*. Helsinki: Suomen Elokuva-arkisto.
- Tossu, Gabriel (1938) "Minkälaista on elokuvanäyttelemine". *Liiketyöläinen* 9, 194–195.
- Vala, Erkki (1934) "Helsingin Työväen Näyttämö". *Tulenkantajat* 20.10.1934.
- Vala, Katri (1937) "Emme tahdo kuolla". *Tulenkantajat* 30.10.1937, 3.
- "Varastettu kuolema purkeissa..." (1938) *Suomen Kinolehti* 5, 179.
- Veistjä, Verner (toim. 1950) *Teatterin maailma: Maamme teatterit ja niiden taiteilijat*. Helsinki: Tammi.
- Vilenius, Lauri (1971) *Erään työmiehen päiväkirjasta*. Toim. Unto Miettinen. Helsinki: Otava.
- Virkkunen, Sakari (1980) "Ralph Enckell – vivahteiden mestari". *Suomen Kuvalehti* 44, 11–14.

Noora Kallioniemi ja Elina Karvo

Noora Kallioniemi, FM  
kulttuurihistoria, Turun yliopisto  
Elina Karvo, FM  
kulttuurihistoria, Turun yliopisto

# LAMA-AJAN JOUTILAS MIES JA HOMOSOSIAALINEN YHTEISÖ PEKKO AIKAMIES- POIKA -ELOKUVISSA 1993–1997



*Tarkastelemme artikkelissa joutilaiden miesten ja homososiaalisuuden kuvausta Pekko Aikamiespoika -elokuvissa. 1990-luvun julkisessa keskustelussa työttömyys alettiin nähdä yksilön henkilökohtaisena ominaisuutena. Pekon kotikylän Tyräähön positiiviset joutilaat tarjoavat vastakuovan julkisuudessa ja populaarikulttuurissa toistetulle työttömän negatiiviselle mediakuvalle sekä idealistisen Pekon hahmossa että kylän miesten homososiaalisessa yhteisöllisyydessä.*

## Johdanto

Suomalaisen luonteen perustyyppeihin kuuluu kehityksessä syystä taikka toisesta hieman jälkeen jäänyt ihmishahmo, aikamiespoika. Kansantyyppikuvastossa se sijoittuu jonnekin normaalin ihmisen ja kylähullun väliin. (Kari Uusitalo, *Hyvinkään Sanomat* 4.12.1993, KAVI.)

Elokuvauutiset.fi-sivusto laski helmikuussa 2016 yhteen nykyohjaajien saamia katsojalukuja elokuvien teatterikierröksillä. Listan kärkeen nousi Timo Koivusalo viidentoista ohjauksen yhteissaaliilla: 2 501 236 katsojaa. (Elokuvauutiset 29.2.2016.) Sitten taiteilijaelämäkerroilla, historiaan kytkeytyvillä teemoilla ja Risto Räppääjä -elokuvilla uraansa jatkanut Koivusalo aloitti ohjaajan toimensa kenties tunnetuimman hahmoluomuksensa ja Kari Uusitalon yllä kuvaaman ihmistyyppin parissa.

Tässä artikkelissa käsittelemme joutilaiden miesten ja heidän homososiaalisten suhteidensa kuvausta Pekko Aikamiespoika -elokuvissa. Elokuvia tuotettiin vuosien 1993–1997 aikana viisi: *Pekko Aikamiespojan poikamies* (1993), *Pekko ja poika* (1994), *Pekko ja massahurmaaja* (1995), *Pekko ja muukalainen* (1996) ja *Pekko ja unissakävelijä* (1997). Elokuvista ensimmäisen on ohjannut Sina Kujansuu ja loput neljä Koivusalo itse. Lisäksi jokaisesta elokuvasta on tehty televisiosarjaversiot, jotka poikkeavat osin elokuvien juonesta; suurimmat eroavaisuudet ovat *Poikamies*-elokuvan ja siitä tehdyn tv-sarjan välillä.<sup>1</sup> Elokuvien jälkeen Timo Koivusalo kirjoitti myös yhden romaanin Pekon

## 1 Tv-sarjat:

*Pekko Aikamiespojan poikamies* (1994), ohjaus Sina Kujansuu, kahdeksan jaksoa.  
*Pekko ja poika* (1995), ohjaus Timo Koivusalo, neljä jaksoa.  
*Pekko ja massahurmaaja* (1996), ohjaus Timo Koivusalo, neljä jaksoa.  
*Pekko ja muukalainen* (1998), ohjaus Timo Koivusalo, neljä jaksoa.  
*Pekko ja unissakävelijä* (1998), ohjaus Timo Koivusalo, neljä jaksoa.

seikkailuista (*Pekko ja outolintu*, WSOY 1997). Artikkelissa käsittelemme kuitenkin vain elokuvia, sillä ne luovat eheän kokonaisuuden ja toimivat Pekon eri ilmentymismuotojen intermediaalisina kohtauspaikkoina.

Elokvien lisäksi käytämme aikalaislähteinä niistä kirjoitettuja kritiikkejä ja artikkeleita ja peilaamme elokvien todellisuutta 1990-luvun miestutkimuksen käsityksiin mieheydestä. Pekko-elokvien arvioissa nostettiin esiin yhteiskunnallista kontekstia toteamalla, kuinka kaukaisilta lama-ajan kurjuus ja tuleva EU-jäsenyys näyttävät Tyräahon kesäisessä maalaisidyllissä. Varsinkin ensimmäisten Pekko-elokvien kohdalla lehtikirjoittelussa nousee esiin niiden tuotannollinen aikakonteksti ja eskapismien tarve työttömyyden piinaamassa maassa. Nostamme arvioita ja muuta lehtiaineistoa esiin tavoittaaksemme 1990-luvun vastaanoton ja suhtautumisen Pekkoon.<sup>2</sup>

Tarkastelemme joutilaan Pekon hahmoa suhteessa lama-aikana yleistyneeseen julkiseen puheeseen, jossa ihanteeksi nousi jatkuvasti itseään kehittävä, valistunut kansalainen. Tarkastelemme lisäksi laman vaikutuksia ajan käsityksiin miehen roolista. 1990-luvun alussa työttömyys kosketti ensimmäistä kertaa Suomen taloushistoriassa koko maata ja kaikkia ammattiryhmiä, myös akateemisesti koulutettuja ja julkisen sektorin työntekijöitä. Tuotannon supistuminen nosti työttömyysasteen nopeasti ennätykselliseen 18,4 prosenttiin vuonna 1994. (Kiander & Vartia 1998, 112–114.) Vielä 1990-luvun alussa Suomen työttömyystilastot olivat Euroopan alhaisimpia (3,4 % vuonna 1990), joten muutos oli raju. Julkisen talouden ongelmat johtuivat verotulojen vähenemisestä ja työttömyysmenojen kasvusta, joiden lisäksi pankkituki rasitti valtiontaloutta. Vaikka vienti alkoi kasvaa jo vuonna 1992 ja kansantuote vuonna 1994, laski työttömyys hitaammin kuin talous kasvoi. (Blomberg & al. 2002, 7.) Kyseessä oli siis kokonaisvaltainen, kaikkia ihmisryhmiä koskettava kriisi.

Taloudelliset vaikeudet ja yhteiskunnalliset muutokset näkyvät myös sukupuolille asetetuissa rooliodotuksissa. Tommi Hoikkalan mukaan 1990-luvun lama pirstoi osaltaan aiempia sukupuolirakennelmia. Pärjääminen taloudellisesti tiukkoina aikoina teki perheen ja työn yhteensovittamisesta molempien sukupuolien tehtävän. Miessubjektiin alettiin liittää vaatimuksia vanhemmuudesta ja toisaalta naissubjekti sai osakseen taloudelliseen pärjäämiseen liittyvää puhetta. (Hoikkala 1996a, 3.) Mieheyteen alettiin liittää piirteitä, joita siihen ei aiemmin katsottu kuuluvan. Mikko Lehtonen kysyykin kirjansa *Pikku jättiläisiä* esipuheessa, miksi mies asettaisi kyseenalaiseksi vallitsevan maskuliinisuuden mallin, sillä valtaapitävän ei kannata horjuttaa omaa asemaansa. Vastauksen Lehtonen kertoo kokeneensa omissa nahoissaan: jatkuva kilpailu ja riittämättömyyden tunne tekevät kenet tahansa onnettomaksi. (Lehtonen 1995, 15–16.) 1990-luvun miestutkimusta värittää henkilökohtaisuus ja yhteiskunnallisten muutosten arvioiminen subjektiivisten kokemusten kautta.

Kutsumme Pekko-elokvien miehiä joutilaiksi, sillä he eivät sovi työttömän tai syrjäytyneen miehen populaarikulttuurissa ja julkisessa keskustelussa toistettuun kuvaan. Elokuvasarjan alku sijoittuu 1990-luvun laman aikaan, ja Pekkoa voidaan tarkastella poikkeuksena ajan muista työttömien ja joutilaiden kuvauksista. Työttömyyttä on kuvattu suomalaisessa elokuvassa pääasiassa ongelmalähtöisesti, esimerkiksi nuorten miesten elämää kuvaavissa elokuvissa *Ajolahti* (1982) ja *Veturimiehet heiluttaa* (1992): sen on näytetty tuovan mukanaan muita ongelmia, kuten alkoholismia ja syrjäytymistä. Blombergin, Hannikaisen ja Kettusen mukaan lama-ajan julkisessa puheessa ja populaarikulttuurissa korostettiin työttömyyden johtuvan yksilön henkilökohtaisista ominaisuuksista. Työtön ei julkisen puheen mukaan osallistunut tarpeeksi innokkaasti kansalaisen tärkeimpään tehtävään – itsensä kehittämiseen kilpailukyvyyn

2 Lehdistöaineisto on Kansallisen audiovisuaalisen instituutin leikearkistosta koottu kokonaisuus vuosilta 1993–1997, eli Pekko-elokvien ilmestymisvuosilta. Aineistoa kootessa on huomioitu sekä Pekko-elokvistä kertovat arvot ja artikkelit että Timo Koivusalon haastattelut kyseisiltä vuosilta.

ja talouskasvun parantamiseksi. Näin työttömyydestä ja sen kulttuurisesta ilmenemismuodosta, joutilaisuudesta, tuli paheksuttu ominaisuus, joka ei sopinut yhteen innovatiivisuuden vaatimusten kanssa. (Blomberg & al. 2002, 9–11.) Pekko puolestaan on omassa yhteisössään hyväksytty ja hän ratkaisee yhteisönsä ongelmat positiivisen elämänasenteensa kautta. Hänen homososiaalinen yhteisönsä koostuu muista joutilaista, joiden innovatiivisuutta ei ole valjastettu yhteiskunnan palvelukseen. He ovat tärkeä osa kyläyhteisöään, mutta laajemmin tarkasteltuna toimivat yhteiskunnan ulkopuolella.

Puhe työttömien itseaiheutetusta kurjuudesta kuulostaa 2010-luvun Suomessa tutulta. Esimerkiksi henkilöstöpalveluyritys Opteamin toimitusjohtaja Minna Vanhala-Harmanen sanoo Ylen haastattelussa, että ”valitettavasti törmäämme enemmän niihin, jotka ovat tietyllä lailla valinneet työttömyyden, niin kuin työttömyysuran sen sijaan, että valitsisivat työuran” (Yle 11.5.2017). Juha Sipilän hallituksen toukokuussa 2017 esittelemä työttömien aktiivimalli puolestaan tekisi työttömyysturvan riippuvaiseksi työnteosta. Esityksessä työttömyysturva alenee, mikäli työtön ei työllisty kuukauden aikana tarpeeksi monena päivänä palkansaajana tai yrittäjänä. Vasta kolmantena kohtana esitellään mahdollisuus työllisyyttä edistäviin palveluihin oman aktiivisuuden osoituksena. (Sosiaali- ja terveysministeriö 9.5.2017.) Tämä siitäkin huolimatta, että Tilastokeskuksen työvoimatutkimuksen mukaan elokuussa 2017 työttömiä oli 202 000 (Findikaattori 26.9.2017) ja avoimien työpaikkojen määrä vuoden 2017 toisella neljänneksellä puolestaan 36 800 (Tilastokeskus 1.6.2017). Tällainen julkinen puhe ja poliittinen päätöksenteko korostavat työttömyyttä yksilön henkilökohtaisena ominaisuutena, ei yhteiskunnan rakenteellisena ongelmana. Näin myös sen ratkaisut jäävät työttömän oman aktiivisuuden varaan.

Tässä artikkelissa puhumme joutilaista, sillä kategoriat ”työtön” tai ”syrjäytynyt” eivät kuvaa tutkimuksemme kohteena olevaa miesrepresentaatiota. Pekko-elokuvien mieshahmot ovat toki monelta osin ”työttömiä”, sillä he eivät käy palkkatöissä ja monelle yrityksen pyörittäminen vaikuttaa lähinnä harrastukselta. Heitä voisi tarkastella ”syrjäytyneinä”, koska he eivät ole kansantaloudellisesti ajatellen tuottava osa yhteiskuntaa eikä heidän alkoholinkäyttönsä sovi kuvaan moraalisesti hyvästä kansalaisesta. Miehet eroavat stereotyyppisestä työttömän ja syrjäytyneen kuvasta kuitenkin juuri yhteisönsä ansiosta. He kuluttavat aikaa yhdessä, pitävät toistensa puolia ja ratkaisevat omat ja ystäviensä ongelmat yhteistyöllä. Näiden positiivisten määreiden vuoksi haluamme kutsua heitä joutilaiksi.

Pekko-elokuvien joutilaat ovat paitsi tärkeä osa Tyräahon kyläyhteisöä, myös toisiaan vaikeuksissa tukevia miehiä. Heidän homososiaalisuutensa painottuu vahvasti yhdessä vietettyyn vapaa-aikaan sekä työttömyyden ja joutilaisuuden luomien tyhjien hetkien täyttämiseen. Heitä yhdistää sukupuolen ja työn vieroksumisen lisäksi poikamieheys. 1990-luvun miestutkimuksessa – kuten myös sen jälkeen – homososiaalisuus näyttäytyy miesten tarpeena verrata ja vahvistaa omaa mieheyttään suhteessa toisiinsa (ks. esim. Herkman & al. 1995, 16–17). Pekko-elokuvien joutilaiden miesten homososiaalisesta yhteisöstä näyttäisi uupuvan tarve todistella omaa mieheyttään toisilleen (Jokinen 2003, 15–16), sillä siinä on ensisijaisesti kyse samankaltaisessa elämäntilanteessa olevien miesten yhdessäolosta ja tukemisesta. Sosiologisesta näkökulmasta miesten välistä solidaarisuuden sidettä ja naisten poissulkemista miesten keskuudesta vahvistaa usein jaettu institutionaalinen konteksti (Flood 2008, 341–342), joka Pekon ja tämän ystävien tapauksessa voisi olla työttömyyden ja työnteon vieroksumisen instituutio.

## Pekko-elokuvien huumorin pitkä perinne

Talouden laman, massatyöttömyyden ja pankkikriisin vaikutukset näkyivät myös 1990-luvun alun elokuvatuotannossa. Kiristynyt taloustilanne vähensi lipputulaja ja erityisen hankala tilanne oli kotimaiselle elokuvalle. Suomen elokuvasektin tuotantotuki pieneni ja pankkikriisi teki lainarahoituksen saamisen vaikeaksi. Huonoimmat katsojaluvut saavutettiin vuonna 1994, kun elokuvayleisön kokonaismäärä putosi 5,6 miljoonaan katsojaan, josta kotimaisten elokuvien osuus oli noin neljä prosenttia. Pekko pärjäsi kuitenkin hyvin: vuoden 1994 katsotuin kotimainen elokuva oli *Pekko ja poika* hieman yli 60 000 katsojalla. (Toiviainen 2005, 27.) Sakari Toiviainen ajoittaa suomalaisen elokuvatuotannon nousun alkavaksi vuodesta 1998, joten Pekko-elokuvat osuvat elokuvatuotannon syvimpään lamaan. Pekkojen suurin katsojapotentiaali oli lopulta televisiossa, vaikka elokuvat keräsivät teatterileivityksessä kohtuullisia katsojamääriä. *Aikamiespoika*-elokuvan levitysluvut – kuudella esityskopiolla 49 000 katsojaa – olivat *Unissakävelijä*-elokuvaan mennessä kasvaneet 25 esityskopioon ja yli 80 000 katsojaan. Katsojamääriltä suurimmaksi ylsi sarjan kolmas elokuva, *Pekko ja massahurmaaja*, reilulla 88 000 katsojalla, vaikka esityskopioita sillä oli sarjan toiseksi vähiten (16 kpl).

Pekko Aikamiespoika on hahmona intermediaalinen, ja hänen ensiesiintymisensä valkokankaalla tapahtui jo vuonna 1991 Visa Mäkisen ohjaamassa elokuvassa *Pirtua Pirtua*, jossa hän trokasi viinaa raittiusseuran iltamissa. Timo Koivusalo oli tätä aiemmin esiintynyt Pekkona työskennellessään Viking Linen laivoilla viihdyttäjänä ja voittanut hahmonsensa kanssa vitsinkerroman maailmanmestaruuden vuosina 1990 ja 1991. Lisäksi Pekko esiintyi Visa Mäkisen kanssa tehdyillä vitsikaseteilla *Suunsoiton suomenmestari* (1991) ja *Suomenmestarin uudet jutut* (1992). Ennen varsinaista elokuvatuotantoa Pekko esiintyi Mäkisen ohjaamassa kahdeksanosaisessa tv-sarjassa *Tyräähön tyhjätasku* (1992).<sup>3</sup>

Kaikki Pekko-elokuvat on esitetty elokuvateatterien lisäksi televisiossa sarjamuodossa. Samalla intermediaalisella tavalla yleisöä keräsivät 1990-luvulla myös Väepeli Körmy ja Uuno Turhapuro.<sup>4</sup> Lehdistöissä esiintyi epäilyjä, kantaako Pekon hahmo valkokankaalla (ks. esim. Sauli Pesonen, *Kaleva* 17.9.1993, KAVI). Kriitikot suhtautuivat Pekko-elokuviin vaihtelevasti, ensimmäisen elokuvan saadessa pääsääntöisesti haukkuja (esim. Tapani Maskula, *Turun Sanomat* 18.9.1993, KAVI) ja viimeisen elokuvan saadessa selvästi enemmän positiivisia arvioita (esim. *Kouvolan Sanomat* 28.9.1997, KAVI).

Pekko-elokuvissa seurataan Tyräähön kylän elämää maalaisidyllissä, jossa eletään aina kesää. Kylää asuttavat omalaatuiset, kansankomedian perinteestä ammentavat henkilöhahmot, joista tärkein on tietysti Pekko. Kylähullun aikamiespojan lisäksi Tyräähöltä löytyvät toimelias mutta tollo virkamies (poliisi Reino), alkoholia naukkailevat ja kekseliäät lullukkamiehet (Haimakainen, kauppias Iisakki ja Kaino) sekä koko kylän asioita järjestävät naiset (Pekon äitee, Saikkosen Siiri ja Kaisa Kuovi). Perinteisesti kesäisissä vanhoissa suomalaisissa elokuvissa kaupungista maaseudulle saapuva nuori ylioppilaspoika on Pekko-elokuvissa korvattu Pipsan hahmolla, joka edustaa elokuvissa modernia kaupunkilaista maailmankuvaa vastapainona maaseudun pysähtyneelle idyllille.

Ensimmäisessä elokuvassa *Pekko Aikamiespojan poikamiespoika* Pekko esitellään katsojille työttömänä, äitinsä helmoissa asuvana aikamiespoikana. Hän tapaa kaupunkilaisneito Pipsan joutuessaan työvoimatoimiston määräämänä työskentelemään Pipsan johtamille Museoviraston kaivauksille. Pekon äiti

3. Visa Mäkinen ja Timo Koivusalo kävivät ensimmäisen Pekko-elokuvan tuotannon aikoihin myös julkisesti kiistaa hahmon tekijänoikeuksista. Aiheesta kirjoitettiin aikakauden lehdissä ja siihen viitattiin myös *Pekko Aikamiespojan poikamiespoika* -elokuvan arvioissa (ks. esim. *Uusi aika* 21.9.1993; *Keskisuomalainen* 19.9.1993; KAVI).

4. Väepeli Körmy -elokuvat (5 kpl) ilmestyivät vuosina 1990–1997. Elokuvien tv-sarjaversiot ilmestyivät vuosina 1993–1998. Uuno Turhapuro -elokuvia tehtiin vuosien 1973 ja 2004 välillä yhteensä 20 kappaletta. Uuno esiintyi neljässä omassa tv-sarjassa aikavälillä 1986–2006.

haluaisi naittaa poikansa kylän ahkeralle maanviljelijättärelle Saikkosen Siirille, mutta Pekko rakastuu samanlaista lätsää päässään kantavaan Pipsaan. Pekon rakkaudesta Pipsaan tulee elokuva-sarjan läpi kulkeva punainen lanka. Ensimmäisessä elokuvassa tutustutaan myös kesälomastaan kulkurina nauttimaan laulajaan Joel ”Jokke” Hallikaiseen, jolta Pekko pyytää neuvoja rakkauteen ja naisiin liittyvissä asioissa. Hallikaisen rooli pienenee elokuva-sarjan edetessä, mutta hänen laulamansa kappaleet – joista useat on säveltänyt ja sanoittanut Timo Koivusalo – ovat olennainen osa elokuvien äänimaisemaa ja intermediaalisuutta.

*Pekko ja poika* -elokuvassa hahmokaartiin liittyy mukaan Pekon varhaisteinikäinen velipuoli Kalle. Pekko auttaa Kallea pakenemaan sosiaalityöntekijää, jonka Kallen äiti on tämän perään usuttanut, ja heidän seikkailunsa johdattavat heidät mopon kyydillä Pipsan luokse Helsinkiin ja sieltä Joel Hallikaisen kesämökin, *Tuttu Juttu Show’n* ja kylpylähotelliloman kautta takaisin Tyräahoon. Sarjan kolmannessa elokuvassa *Pekko ja massahurmaaja* Pekon rakkaus Pipsaan on koetuksella, kun Pipsa saapuu Tyräahoon mukanaan kylän naiset hurmaava Markku. Markusta paljastuu synkkä puoli huijarina, ja Pekko yrittää parhaansa mukaan saada massahurmaajan kiinni pahanteosta ja pelastettua Pipsan tämän kynsistä. *Pekko ja muukalainen* -elokuvassa kylään saapuu tummaihoisen mies, joka aiheuttaa ahdasmielisissä kyläläisissä hämmennystä. Samaan aikaan katoaa poliisi-Reinon ja Kaisan vauva, jonka kaappaajaksi muukalaista epäillään. Kaappaaja on kuitenkin äitiydestä haaveileva Meeri, joka elokuvan alkupuolella on kosinut Pekkoa voidakseen adoptoida lapsen. Sarjan päättävässä *Pekko ja unissakävelijä* -elokuvassa Pekon on jälleen pelastettava Pipsa, tällä kertaa lääketieteellisiä kokeita tekevien tutkijoiden käsistä.

Niin sanotut ”puskafarssit”, joissa esiteltiin Suomen luontoa, ikonisia ja arkkityyppejä hahmoja, romantiikkaa ja kansanomaista huumoria, olivat yksi 1990-luvun suosituimpia suomalaisen elokuvan trendejä ja Koivusalo Pekko-elokuvillaan tyylin tärkeimpiä tekijöitä. 1990-luvun ”puskafarssihin” voidaan Pekon ohella laskea muun muassa Väepeli Körmy -elokuvat (1990–1997), *Kummeli – Kultakuume* (1997) sekä Uno Turhapuro -elokuvat (1990-luvulla viisi elokuvaa 1990–1998). (Kilpi 2007, 232–233.) ”Puskafarssihin” liittyvää korkeakulttuurin ja taide-eliitin pilkkaamista löytyy Jaakko Yli-Juonikkaan mukaan myös Koivusalon vakavammista, Pekkoa seuranneista elokuvista *Kulkuri ja Joutsen* (1999) ja *Rentun Ruusu* (2001), joissa voi nähdä mukana kansankomedian piirteitä (Yli-Juonikas 2003, 214–219). *Pekko Aikamiespojan poikamiesaika* -elokuvan tuottaja Jorma K. Lehtosen mukaan elokuvaa tehdessä haluttiin ”palata Suomi-Filmin kultaisiin aikoihin” (Kari Uusitalo, *Hyvinkään Sanomat* 4.12.1993, KAVI) – tosin Lehtonen tarkoittanee sekä Suomi-Filmin että Suomen Filmiteollisuuden kulta-aikojen ja erityisesti 1950-luvun tuotantoa. Pekko-elokuvissa hyödynnetäänkin vahvasti aiempien vuosikymmenten elokuvaperinnettä ja niiden komediaalisuus on jatkumoa 1950-luvun rillumareit-elokuville ja 1960-luvun kansankomedian ja koomikko Eemelin kuplettihuumorin perinteelle.

Pekko-elokuvat hyödyntävät kansankomedioiden kuvastoa esimerkiksi sijoittamalla tarinat kesäaikaan ja marssittamalla valkokankaalle koko joukon murreta puhuvia vekkuleita. Komediaaluonteen vuoksi hahmotyyppejä käännetään myös ylösalaisin. Perinteisesti studiokauden elokuvissa kaupunkilaismies on kesälomallaan maaseudulla valloittanut viattoman piikatyön sydämen, mutta Pekko-elokuvissa kaupunkilainen Pipsa on kokemattoman Pekon tunteiden kohde. Kansankomedia on aina toiminut myös ”hallitsevaa” vastaan, eli Pekko-elokuvissa jatkuu yhteiskunnallisen kritiikin perinne, joka



on tuttua muun muassa rillumarei-elokuvista ja kuplettiperinteestä. Niihin on sisäänrakennettu mahdollisuus ”turvalliseen” yhteiskuntakritiikkiin. Huumori voi toimia samanaikaisesti sekä yhteiskunnallisia oloja kritisoivana että vahvistavana. Huumorin kautta syntyy tilaisuus ilmaista yhteiskunnan oloja haastavia totuuksia, vaikka pelkkä asioille nauraminen ei vielä muuta mitään. (Herkman 2000, 377.)

Rillumarei-elokuvien ohella Pekko-elokuvista löytyy samankaltaisuutta myös tukkilaiselokuvien kanssa. Pekko-elokuvaan on omaksuttu sekä ”rillumarein kaupunkilaisia ja korkeakulttuurisia arvoja pilkkaava rempseä populismi” (erityisesti Poika-elokuvassa) että ”tukkilaiskomedioiden lempeämpi nostalgis-romanttinen sävy” (Koivunen & Laine 1993, 137). Tyräahon maalaisidylliä voidaan verrata tukkilaiselokuvaan, sillä niissäkin Pipsan edustama feminiininen kaupunki edustaa vastuuta ja omalaatuisten miesten kansoittama Tyräaho vapautta. Tyräahossa eletään rillumarei-elokuvien tyyllisissä utopioissa, yhteisöjen ja yhteiskunnan rajamailla kontrollin ulottumattomissa. (Koivunen & Laine 1993, 147.) Rillumarei- ja tukkilaiselokuvat antoivat mahdollisuuden käsitellä maaseutu- ja kaupunki-identiteettejä jälleenrakennusajan Suomessa; Pekko-elokuvat tekivät saman 1990-luvun lama-Suomessa.

Pekon tavoin myös Uuno Turhapuro on intermediaalinen ja omaa aikaansa urbaaninäkökulmasta kommentoiva komediahahmo. Kimmo Laine ehdottaa Uunon vuosikymmeniä jatkuneen suosion syyksi hänen liukuvaa identiteettiään, jonka vuoksi hahmo sopeutuu tilanteeseen kuin tilanteeseen (Laine 1999, Elonet). Uuno-elokuvat sisältävät Pekko-elokuvien tapaan sadunomaisia, maagisia elementtejä, sillä Uunon Turhapuron maailmassa melkein mikä tahansa on mahdollista. Jukka Sihvonen kutsuu Uuno-elokuvien maailmaa *Uunolandiaksi*, elokuvien sisäiseksi maailmaksi, joka muokkaa uudelleen erilaisia kulttuurisia ja sosiaalisia tekstejä oman suodattimensa läpi (Sihvonen 1991, 13). Tässä Uunojen arkilogiikan vastainen todellisuus peilautuu Pekko-elokuvien sadunomaiseen, mutta lama-ajan todellisuudessa kiinni olevaan, maailmaan.

Sekä Uuno Turhapuro- että Pekko Aikamiespoika -elokuvaan liittyy perinteisen elokuvakerronnan tapojen rikkominen, intermediaalisuus ja todellisuuden integroiminen osaksi fiktiivistä maailmaa (Uuno-elokuvien kerronnasta, ks. Suuronen SKF 2014). Mutta siinä missä Uuno Turhapurossa nämä piirteet ovat läsnä läpi koko elokuvasarjan, Pekossa ne ovat yksittäisiä hetkiä ja liittyvät johonkin muuhun ympäristöön kuin Tyräahon kesäidylliin. Lukuun ottamatta kirkuvien faniensa ympäröivän Joel Hallikaisen keikkaa, maalaiskylässä fiktion ei pääse elokuvien tarinoiden ulkopuolinen todellisuus iskemään läpi. Selkein todellisuuden ja fiktion kohtaaminen Pekko-elokuvissa on *Pekko ja poika* -elokuvan kohtaus, jossa Pekko ja Pipsa ovat vieraina Timo Koivusalon ja Joel Hallikaisen juontamassa *Tuttu Juttu Show'ssa*. *Poika*-elokuva on myös ainoa Speden tuottama Pekko-elokuva, joten on kiinnostavaa miettiä, onko yhteistyö Speden kanssa vaikuttanut tähän pieneen elokuvan fiktiivisen todellisuuden rikkoutumiseen.

### **Pekko työttömänä miehenä**

Pekko Aikamiespoika poikkeaa suomalaisessa populaarikulttuurissa toistetusta työttömän miehen kuvauksesta, sillä hän on toimiva osa omaa yhteisöään ja nauttii lähipiirinsä luottamusta. Populaarikulttuurissa työttömiä ja syrjäytyneitä on kuvattu kaljakuppiloissa istuvina miehinä, joiden ihmisarvo on



Pekko (Timo Koivusalo) kuuntelee toimeliaasti kyläläisten puheluita. Timo Koivusalo: *Pekko ja massahurmaaja*, 1995. Kuva © Artista Filmi Oy.

mennyt työn menettämisen myötä. Tällaisia ihmiskohtaloitten kuvauksia löytyy jo Mikko Alatalon 1970-luvun rakennemuutosta ja Ruotsiin suuntautuvaa siirtolaisuutta kuvaavassa ja kommentoivassa levytrilogiassa *Lauluja Siirtomaasuomesta* (1978–1982). Irwin Goodmanin vuonna 1988 julkaistun *Rentun ruusu*-albumin kappaleet ”Veijo – nuori eläkeläinen” sekä ”Ostoskeskus ja krouvi” kuvaavat vuosikymmenen työttömien ja syrjäytyneiden uusia ongelmia, lähiöitymistä, yksinäisyyttä ja väkivaltaa. 1980-luvun alussa nuorisotyöttömyyttä tutkinut Lasse Siurala listaa julkisessa keskustelussa työttömyyden ”turmiollisiksi” vaikutuksiksi liiallisen alkoholinkäytön, rikollisuuden, sosiaalisten suhteiden katkeamisen ja työttömien oman alakulttuurin syntyminen (Siurala 1981, 115). Tällaisen työttömiä (miehiä) koskevan mediakuvan juurten löytäminen on vaikeaa, mutta Ilmari Rostilan työttömyyttä elämäntilanteena käsittelevä artikkeli vuodelta 1981 valottaa osaltaan sen kulttuurista taustaa. Rostila on tutkinut työttömiä teollisuustyöläisiä ja toteaa työttömän saavan ”pääasiallisen elantonsa ilman työpanosta työttömyysturvasta” (Rostila 1981, 102). Tämä ristiriita ”ilmaisen” toimeentulon ja työsuoritukselle perustuvan kulttuurin välillä voi johtaa siihen, että työtön ei ole yhteisönsä silmissä sen kokonaisvaltainen jäsen (Rostila 1981, 100–102). Suomalaisessa yhteiskunnassa palkkatyö on normi, jonka mukaan jokaisen yhteisön jäsenen katsotaan elävän (Suutari 2002, 27, 29). Populaarikulttuurissa toistuva kuva työttömyydestä juontuu käsityksemme mukaan tarpeesta kuvata näiden julkisessa puheessa alennettujen ihmisten elämää, mutta näin tekemällä populaarikulttuurin tuotteet samalla rakentavat ja toisintavat tuota kuvaa.

Suomalaisessa elokuvassa on käsitelty työttömyyden ja syrjäytymisen aiheuttamia ongelmia pääasiassa negatiivisesti. Mikko Niskasen 1982 ohjaama *Ajolahti* kuvaa Ruotsiin siirtolaisiksi lähteviä nuoria miehiä, jotka pakon edessä jättävät kotimaansa, sillä siellä ei ole tarjolla työtä. Elokuva kuvaa työttömyyttä ja siirtolaisuutta lohduttomana tilana, josta kaikki eivät selviydy. Myös Kari

Paljan elokuva *Veturimiehet heiluttaa* (1992) kuvaa työtöntä ja syrjäytynyttä ongelmalähtöisesti ja jokseenkin tyypillisesti. Elämässä menestynyt Hapa kohtaa Porin torilla entisen parhaan ystävänsä Vähyn, joka on alkoholisoitunut ja elää yhteiskunnan tukien varassa. Ystävysten kohtalot on erotettu jo lapsuudessa, sillä Vähy on isätön, kun taas Hapan isä työskentelee rautateillä. Juopa ystävysten välillä syvenee murrosiässä, kun Vähy valitsee lukion sijasta ammattikoulun. Näin hänet kirjoitetaan epäonnistumaan ystävänsä Hapan rinnalla, joka lähtee lukion jälkeen Helsinkiin yliopistoon. Lopulta Vähy kuolee puukotuksen uhrina kotikaupungissaan.

Toimettoman miehen kuvaston toisessa ääripäässä ovat suomalaisen viihteen peruskuvastoon kuuluvat aikamiespojat, kylähullut ja muut hassuttelijat. Hannu Salmi ja Kari Kallioniemi ovat tarkastelleet suomalaisen komediaviihteen suhdetta työntekoon. Viralliselle kulttuurille tyypillisiä ovat luterilaiselta (työ)moraaliltaan korkeat hahmot Saarijärven Paavosta Rokan Anttiin, kun taas vasta- tai kansankulttuuri on tuottanut työntekoon vastentahtoisesti suhtautuvia hahmoja, kuten Lapatossun tai Uuno Turhapuron. (Salmi & Kallioniemi 2000, 9.) Pekon hahmoa voikin lukea intermediaalisena, suomalaiselle viihdekuvastolle tyypillisenä joutilaana. Samalla hahmoa voi myös tarkastella vastakuvana 1990-luvun julkisen puheen vastuullisen kansalaisen ihanteelle. Lama-ajan puheessa korostettiin yksilön velvollisuutta yhteiskunnalle: ”velvollisuutta osallistua koulutukseen, työelämään ja kansallisen innovatiivisuuden kohottamisen projektiin ja siten myös velvollisuutta myötävaikuttaa kansallisen kilpailukyvyn parantamiseen ja talouskasvun elvyttämiseen” (Blomberg & al. 2002, 11). Tietointensiivisen kansalaisen tuli jatkuvasti hankkia ja soveltaa uutta tietoa ja syrjäytymisen riski alettiin liittää haluttomuuteen tai kyvyttömyyteen oppia ja kehittyä. (Blomberg & al. 2002, 11.) Samaa kyvyttömyyden ajatusta toistetaan populaarikulttuurin tuotteissa. Joutilaisuus terminä kytkeytyykin tiivistä työntekoon. Joutenolo on katsottu esimerkiksi aateliston yksinoikeudeksi (Ilmakunnas 2016, 15) tai tulevaisuuden yhteiskuntaihanteeksi, jossa teknologinen kehitys mahdollistaa työnteon kiireettömältä tuntuvassa joutilaisuuden tilassa (Kivistö 1998, 10, 92). Etuoikeutetun aatellisen tai verkkaisessa elämänrytmissä valitsemaansa työtä tekevän ihmisen joutilas olotila mieltyy positiiviseksi, kun puolestaan työttömän kohdalla tekemättömyys nähdään yhteiskunnallisena ongelmana. Puheen taustalla on 1990-luvun sosiaalipolitiikan kehitys, jossa avainsanaksi nousi aktivointi (Suutari 2002, 11). Työttömyys johtuu yksilön omista toimista, ei yhteiskunnan rakenteellisista ongelmista.

Eräs Pekon joutilaista populaarikulttuurin edeltäjästä on Uuno Turhapuro. Kahdessakymmenessä elokuvassa esiintynyt, rähjäisesti pukeutunut ja työtä aktiivisesti välttelevä Uuno astui valkokankaalle 1970-luvun taloudellisen laman ja suurtyöttömyyden aikana, jolloin hänen suhtautumisensa työhön ja liikkumisensa pelkästään kuluttamisen alueella nähtiin aikalaiskritikoiden silmin moraalittomana. Uunon suosion huippuvuodet taas osuvat 1980-luvulle, jolloin Suomessa elettiin talouden nousukautta ja konsensuspolitiikan aikaa. Uunon huumoria kyettiin kohdistamaan silloin perhepiiriä laajempiin teemoihin, kuten armeijaan tai turismiin, ei vain huumoriin Uunon työttömyydestä tai arkisista avioridoista. (Laine 1999, Elonet.) Kaupungissa elävä ja muuttuviin tilanteisiin luontevasti sopeutuva Uuno ja maaseudun rauhas- ta ja elämänmenosta kohellustensa aineksia ammentava Pekko välttelevät molemmat aktiivisesti työntekoa. Uuno myös ajautuu kokeilemaan erilaisia työtehtäviä, joskin omalla persoonallisella fyysisestä työntekoa välttelevällä

tavallaan. Pekko sen sijaan ei ajaudu työelämän piiriin vahingossakaan, vaan keskittyy selvittämään lähipiirinsä ongelmia ja kimmelluksia.

Timo Koivusalo on kertonut saaneensa innoituksen Pekko Aikamiespojan hahmoon työskennellessään mielenterveyshoitajana. Työssään hän tapasi suuren joukon aikamiespoikia, jotka ”äiti oli laitostanut kotiin palvelemalla ja passaamalla”, eikä näille pojille jäänyt ”mitään vastuuta omasta elämästään, eikä kehittynyt omia siipiä joilla lentää” (Marita Niinivaara, *Turun Sanomat* 30.4.1994, KAVI). Hahmon juuret ovat siis tosielämän syrjäytyneissä, mutta komedian keinoin näiden aikamiespoikien elämää on mahdollista käsitellä ymmärtäväisesti, jopa humanisti. Juha Siltala on tarkastellut lama-ajan kovaa talouspolitiikkaa muuttuneen ihmiskuvan kautta. Hänen mukaansa 1960-luvun ”psykologinen minä” korvautui 1990-luvun ”ei-persoonallisella ihmiskuvalla”, jossa ulkopuolelta osoitetut tavoitteet korvasivat yksilön sisäiset tarpeet. Näin työntekijästä tuli koneiston korvattava osa ja sopeutumattomuus työelämän muutoksiin selittyi kyvyttömyydellä sopeutua yhteiskunnan tarpeisiin. (Siltala 2004, 118.) Mikko Lehtonen tiivistää modernin maskuliinisuuden keskeisimmiksi piirteiksi jatkuvan kilpailun ja saavuttamisen pakon (Lehtonen 1995, 13). Pekko toimii itsepäisesti vastakuvana tälle jatkuvan kilpailun kuvastolle. Hänen toimintansa keskiössä on halu auttaa ja saada ihmiset hymyilemään. Pekko toimii läpi koko elokuvasarjan läheisiään puolustaen, eikä ole kiinnostunut rahan tai maineen saavuttamisesta.

Onkin syytä huomioida, että Pekon joutilaisuus ei ole laiskottelua. Hyväntahtoisella Pekolla on tarve auttaa kanssaihmiä mitä erinäisimmin tavoin, joista osaa voisi verrata fyysiseen työhön. Joutilaisuuden ja työn vieroksumisen puolesta Pekko on sukua Lapatossulle, josta kertovia elokuvia Suomen Filmitelous tuotti vuosina 1937–1940. Lapatossu viettää aikaansa työn parissa, mutta aktiivisesti myös välttelee sitä. Kimmo Laine on väitöskirjassaan pohtinut, kuinka laiskurimaisen Lapatossun nostaminen työmoraalia ja kotimaista yritteliäisyyttä korostaneen yhtiön tuotantolistoille oli sekä osa SF:n tapaa kartoittaa yleisöään että osa elokuvan tapaa etsiä paikkaansa kulttuurin kentällä 1930-luvulla. Lapatossu-elokuvissa kuvataan työntekoa ja siitä puhutaan paljon esimerkiksi Lapatossun sutkautusten kautta, mutta sitä myös peitellään ja häivytetään: työ korvataan toisenlaisilla aktiviteeteilla, kuten urheilulla tai huvittelulla. Huolimatta työläistäustastaan Lapatossu ei selkeästi edusta mitään kansanosaa, sillä hän komediahahmona pystyy liikkumaan joustavasti eri yleisöjen parissa ja myös häivyttämään luokkaeroja. (Laine 1999, 172–173, 180, 195.)

Vaikka Pekko ei hahmona olekaan tyyppillinen ”älykäs sankari” ja välttelee fyysisistä työtä, hän ratkaisee eteensä tulevat pulmat nokkeluutensa ja toimeliaisuutensa avulla. Pekko kehittää itseään lukemalla ajankulukuksi tietosanakirjoja ja siteeraa mielellään Raamatun Sananlaskuja (*Poika, Muukalainen*). Pekko ja poika -elokuvassa Pekko ja Kalle lukevat sanakirjaa ja syövät munkkeja. Pekko osaa Kallen yllätykseksi kaikki sanat ja kutsuu tätä ”itselähtöiseksi sivistämiseksi”. *Poikamiesaika*-elokuvassa Pekko lukee suomi–englanti-sanakirjaa ja opettelee sanoja, joten hän on itse asiassa valmis myös globalisoituvan maailman tarpeisiin. Näin Pekko on juuri sellainen aktiivinen ja uutta oppiva tietoyhteiskunnan kansalainen, jollaista lama-ajan julkisessa puheessa ylistettiin. Hänen toimintansa näyttää joutilaalta nimenomaan yhteiskunnan vaatimuksia vasten: kysymys on siitä, kenellä on valta määritellä toiminnan hyödyllisyys ja millaisiin tarpeisiin se tulisi valjastaa. Pekko Aikamiespoikaa voikin tarkastella viihteen tarjoamana mahdollisuutena fantasioida positiivisesta joutilaisuudesta. Kuten rillumarei-elokuvien aikalaisyleisö 1950-luvulla,

myös Pekko-elokuvien katsojat saattoivat nauttia niistä joutilaisuuden ominaisuuksista, vapaudesta ja vastuun puuttumisesta, joita yhteiskunta kansalaisiltaan edellytti (rillumarei-elokuvista, ks. Koivunen & Laine 1993, 149–150).

Pekon suhdetta työntekoon pääsee tarkastelemaan erityisesti ensimmäisessä elokuvassa *Pekko Aikamiespojan poikamiesaika*. Pekko joutuu työvoimatoimiston osoittamaan työhön Pipsan johtamille arkeologisille kaivauksille. Hän innostuu työpaikasta niin, että herää jopa ennen äitiään ja valmistaa itselleen aamupalaa. Tottumattomana arkisten asioiden hoitamiseen Pekko ei siivoa jälkiään, mikä suututtaa äitiä, mutta haave Pipsan tapaamisesta uudelleen saa Pekon joka tapauksessa toimimaan itsenäisesti ja hän onkin kaivauksilla jo ennen kuin muut työntekijät ovat heränneet teltoistaan. Varsinainen työnteko kaivauksilla ei kuitenkaan onnistu, sillä Pekko korottaa itsensä heti työnjohtajan asemaan – onhan häneen ”pumpattu sivistystä” – ja viettää jatkuvaa kahvituntia kaivausalueelle pystyttämässään teltassa. Elokuva mahdollistaakin nauramisen työelämästä tutuille pikkupomoille, jotka eivät itse osallistu työntekoon. Jatko-osissa taas on häivytetty työnteon pakollisuutta elämisen taustalla vahvistamalla kuvaa Tyräähön maalaisidyllistä, jossa on aina kesä – ja kesäloma.

Pekko-elokuvien arvioissa ja niitä käsittelevissä lehtijutuissa otettiin vahvasti kantaa ajan yhteiskunnalliseen menoon ja elokuvien tarinoita suhteutettiin lama-ajan taustaa vasten. Kriitikot ja toimittajat eivät mitenkään yksimielisesti tätä suhteutusta tehneet, vaan asia nähtiin sekä positiivisessa että negatiivisessa valossa. *Demari*-lehdessä Marja Luumi kirjoitti, että ensimmäinen Pekko-elokuva ”kirvoittaa hymyn laman masentamien ihmisten kasvoille” (Marja Luumi, *Demari* 28.5.1993, KAVI). Nimimerkki Femina kirjoitti puolestaan *Uusi Aika* -lehdessä, kuinka *Pekko Aikamiespojan poikamiesaika* -elokuvan kahden miljoonan markan budjetilla olisi saanut ”starttirahan 400:lle uussyrittäjälle [sic] ja niissä 2\_3 [sic] ihmistä työllistettyä plus pesueelle elannon”, mutta kirjoittaja epäili myös, että koska Pekko-elokuvia Turhapurojen tapaan olisi tulossa enemmänkin, niin tarjoaisivathan nekin työtä (Femina, *Uusi Aika* 21.9.1993, KAVI). Vielä *Pekko ja unissakävelijä* -elokuvasta uutisoitiin, kuinka ”Timo Koivusalo antoi työtä sadoille” (Raili Suominen, *Turun sanomat* 27.9.1997, KAVI). Koivusalon julkisuuskuva oli siis hyvinkin työllistetyn viihdealan osaajan: lehdissä nostettiin esiin hänen henkilökohtaista taloudellista riskiään *Poikamiesaika*-elokuvan tuottamiseksi (ks. esim. Juha Sorri, *Ilta-sanomat* 22.6.1993) kuin myös hänen monipuolista viihdealan osaamistaan ja työllisyystään (ks. esim. Raili Suominen, *Turun sanomat* 20.7.1995, KAVI).

## Joutilaiden yhteisöllisyys

Työttömyys ja siihen kiinnittyvä syrjäytyminen liittyvät vahvasti vastakohtaansa, integraatioon. Yhteisön tai laajemmin yhteiskunnan reunalle tai ulkopuolelle ajautuneet tulisi houkutella takaisin yhteisön jäseniksi. Tuula Helnen mukaan tämä sosiaalipoliittinen syrjäytymiskeskustelu pitää yhteisöä olemassa olevana rakennelmana, johon siihen kuulumattomat voi ikään kuin vetää mukaan. Syrjäytymisen ajatuksesta läpi kuultavat integraation ja yhteisön teemat itse asiassa johtavat siihen, että syrjäytymisestä puhuminen ei ole puhetta irrallisuudesta vaan pikemminkin yhtenäisyydestä. Näin syrjäytyminen tekee näkyväksi sen, että yhteiskunnan yhtenäisyys ja integraatio eivät suinkaan ole todellisia, vaan ideaalisia konstruktioita, haaveita siitä, millainen maailman tulisi olla. (Helne 2000, 189–190.)

Puhe syrjäytymisestä on Helnen ajatuksiin perustuen aina toiseuttavaa, ulkopuolelle sulkevaa (Helne 2000, 186). Suomalaisessa kontekstissa puhe liittyy usein juuri työelämän ulkopuolella oleviin (Suutari 2002, 28), sillä integraatio yhteiskuntaan tapahtuu nimenomaan palkkatyön tekemisen kautta, vaikka kokoaikaista työtä ei ole tarjolla kaikille halukkaille. Sukupolvelta toiselle periytyvä työttömyys, köyhyys ja osattomuus siirtävät mukanaan myös kulttuurista tarinaa voimattomuudesta ja ulkopuolisuudesta. Taloudellisen alistussuhteen lisäksi kyse on myös ihmisarvoon liittyvästä alistussuhteesta, jossa identiteetin rakennuspalikoista puuttuvat muuta väestöä useammin positiiviset kertomukset (Isola & Suominen 2016, 105–106).

Pekko ei suinkaan ole Tyräähön ainut joutilas, vaan myös hänen ystäväpiirinsä koostuu vekkuleista aikamiespojista, jotka eivät näytä päivisin tekevän juuri mitään. Suurin osa Pekon ystävästä kuitenkin toimii, ainakin näennäisesti, yrittäjinä. Kyläkauppias lisäksi Torkkeli on miehistä työteliäin, sillä hän saa kauppansa auki päivittäin. Autokorjaamon omistaja Heka Haimakainen puolestaan käyttää tarmonsaa ja luovuutensa keksintöihin, joilla työnteon välttely olisi helpompaa. Tällaisia ovat esimerkiksi työntekoa helpottava lapio, jossa on mukana nopeusmittari, korkkiruuvi ja mittanauha, joka kertoo, kuinka kaukana seuraava ruokatunti on, sekä kaatokännikypärä, jolla etsitään helpotusta joka-aamuisten päänsärkyjen torjumiseen (*Poikamiesaika*, *Poika*). Pekko pitää Haimakaisen keksintöjä mainioina ja toteaa, että sellaisia tarvitaan, sillä jos Thomas Ferguson ei olisi koskaan keksinyt sähkövaloa, katsottaisiin televisiota edelleen kynttilän valossa (*Poikamiesaika*). *Pekko ja poika* -elokuvassa Haimakainen on tehnyt autoverstaastaan ”tee-se-itee”-hallin, jonka toimintaperiaatetta hän selittää Pekolle seuraavasti: ”Asiakas maksaa mulle vaan hallikulut ja kul[lihalut], no kyllä sä tiedät itee.” Näin miehen mukaan jää enemmän aikaa luovien keksintöjen tekemiseen, kuten Finlandia-palkittujen romaanien teksteillä varustetun wc-paperin luomiseen. (*Poika*.) Jope Ruonansuu ei osallistunut *Pekko ja massahurmaaja* -elokuvan tekoon ja Haimakaisen pajalla työskentelee elokuvassa Kaino Lingsman. Hän ottaa elokuvassa Haimakaisen paikan myös kylän keksijänä ja valmistaa Kainolaattorin, jolla kuuntelee yhdessä Pekon kanssa kylän puheluita. *Pekko ja muukalainen* -elokuvassa Haimakainen on palannut Tyräähölle ja Kaino on ryhtynyt majataloyrittäjäksi.

Tommi Hoikkalan mukaan nuorten miesten ryhmät muodostuvat toiminnallisuuden ympärille ja määrittävät sen kautta. Poikien ryhmissä ”jonkin objektin” työstäminen yhdistää sen parissa puuhailevat ja mikä tahansa liikkuva vemppele, asia tai toiminto riittää ryhmän kokoavaksi voimaksi. (Hoikkala 1996a, 4–5.) Toiminnallis-verbaalisten ryhmien kaverisosaalisuus tuo mukanaan hyväksytyksi tuleminen tunteen, mutta yksilö voi myös kehittyä vapaasti suhteessa yhteisöllisyyteen (Hoikkala 1996b, 365–366). Markku Soikkelin mukaan vapaasti muodostuvat miesyhteisöt tarjoavat pakopaikan hierarkkisesta, isällisestä vallasta ja yhteiskunnan kontrollista. Hän käyttää esimerkkinä kaljakuppilaan tuopin äärelle muodostuvaa yhteenliittymää, joka tarjoaa mahdollisuuden astua yhteiskunnassa vallitsevan isällisen vallan tavoittelun ulkopuolelle. Tällaisessa ympäristössä miesten keskinäinen kilpailu on myös mahdollista unohtaa hetkeksi. (Soikkeli 1996, 17–18.) Pekko-elokuvien joutilaiden ryhmätoiminta tapahtuu Tyräähön työttömiltä vaikuttavien yrittäjien työpaikoilla. Iisakin kaupan portaille kokoonnutaan naukkailemaan viinaa ja odottelemaan Iisakin työajan päättymistä. *Pekko ja poika* -elokuvassa kauppias sallii alkoholin juomisen julistamalla käynnissä olevan yksityistilaisuuden, jolloin poliisi ei voi puuttua asiaan. Iisakin työajan päätyttyä hän

ja Heka siirtyvät takapihalle pihakeinuun jatkamaan juhlimista ja kauppias toteaa ”Tyräähon supermarketin” suljetuksi. Tilaisuudessa lausutaan Eino Leinon runoja ja täten pidetään yllä myös henkistä sivistystä. (Poika.)

Homososiaalisuuteen viittaavassa miestutkimuksessa puhutaan toisaalta miesten halusta homososiaaliseen yhteistoimintaan ja toisaalta miesten tarpeesta kilpailla keskenään ja verrata ja haastaa omaa mieheyttään suhteessa toisiin. Tässä kilpailussa toiset mieheydet nousevat toisia korkeammalle. Toisaalta miehet vetoavat kaverisuhteisiin, jossa kilpailu on vain leikkimielistä, eikä tarkoituksena ole kaverin miehisyyden alistaminen. (Herkman & al. 1995, 16–17.) Pekko-elokuvissa Tyräähon miesten homososiaalinen yhteisö ei lähtökohtaisesti kilpaile keskenään, johon vaikuttanee esimerkiksi miesten jakama elämäntilanne poikamiehinä. Pienenä poikkeuksena mieheyden (tai mieskunnan) esittelyyn on *Poikamiesaika*-elokuvan nopea hetki, jossa Heka Haimakainen palaa kaupungista illanvietosta taksilla, jonka takapenkki on täynnä humaltuneita naisia. Pidemmälle pohdinnassa esimerkiksi Haimakaisen mieskunnosta on elokuvan antaman materiaalin puitteissa vaikea mennä, mutta kohtauksella halutaan kenties luoda toivoa, että jos härskéjä puhuva, sotkuisesti pukeutuva Haimakainen onnistuu saamaan naisseuraa, ei sen pitäisi olla lapsenomaiselle Pekollekaan mahdotonta. Sina Kujansuun ohjaama ensimmäinen elokuva keskittyy juonensa puolesta pitkälti Pekon ensirakkauden käsittelyyn, jota vasten ronski Haimakainen ja myös romanttisia lauluja laulava Joel Hallikainen korostavat Pekon viattomuutta romantiikan ja seksuaalisuuden saralla. Timo Koivusalon ohjaamissa jatko-osissa eroa pienennetään selkeästi, vaikka Pekko edelleen jatkaa Pipsan tavoittelua romanttisessa mielessä. Sosiaalisesti kömpelö poliisi-Reino menestyy omassa rakkaudessaan Kaisaa kohtaan huomattavasti paremmin, ja häntä voikin pitää mittarina, johon Pekon epäonnistuneita yrityksiä verrata. Reinosta voi lukea



Poliisi-Reino (Esko Nikkari), kauppias-lisakki (Seppo Helenius) ja keksijä-Kaino (Juha Laitila) kaatokännikypärät päässään. Timo Koivusalo: *Pekko ja massahurmaaja*, 1995. Kuva © Artista Filmi Oy.

miehistä ylpeyttä perheen perustamisen johdosta, mutta hänellä ei ole tarvetta todistella asiaa muille kylän miehille. Vaikka Pekko kuuluttaa ensimmäisessä elokuvassa koko kylälle, kuinka vaimo on katsottuna ja kihlat ostettuna, ei hän tee sitä tarpeesta osoittaa oman mieheyttään, vaan puhtaasta rakastumisen huumasta ja ilosta. Pekko ei kosi elokuvan lopussa Pipsaa, vaikka luo kaikki romanttisen kosinnan edellytykset kesäoisen veneilyn ja Hallikaisen taustalaulun myötä, sillä kokemattomuudestaan huolimatta hän ymmärtää, mihin vetää rajaa romanttisen suhteen eteenpäin viemisen kanssa. (*Poikamiesaika.*)

Tyräahon miehet tukevat ja auttavat toisiaan mutkikkaissa tilanteissa, ja varsinkin Pekko ja poliisi-Reino saavat luonteeltaan vahvempien miesten avun. Kauppias Iisakki esimerkiksi lainaa rahaa Pekolle ja Kallelle heidän pakomatkaansa varten. Iisakki tosin oli ennen Pekon pyyntöä lainan tarpeen jo arvannut – onhan hän kylässä ainoa, joka jonkinlaista tuloa kaupastaan saa. (*Poika.*) Poliisi-Reinoa miehet auttavat erityisesti tämän perhe- ja rakauselämään liittyvien koukeroiden selvittämisessä, esimerkiksi lähtemällä Reinon kanssa kylpylään selvittämään, onko tämän vaimolla Kaisalla toinen mies (*Unissakävelijä*). Ovatpa kylän miehet Kaisan apuna tämän synnytyksessä ennen Reinon ehtimistä paikalle (*Muukalainen*). Toisaalta on myös koko kyläyhteisöä uhkaavia tilanteita, joissa miesten apu on tarpeen, kuten massahurmaaja-Markun rysäyttämässä tai Reinon ja Kaisan vauvan katoamisen selvittämisessä (*Massahurmaaja, Muukalainen*).

Tyräahon joutilaille miehille vastakuvana elokuvien tarinan sisällä toimii Joel Hallikaisen hahmo ”Jokke vaan” (*Poikamiesaika*). Mies on nimittäin kiireinen keikkamuusikko, jonka joutilaat hetket nähdään elokuvissa lomailun muodossa. *Poikamiesaika*-elokuvassa Hallikainen on ottanut pari päivää vapaata saadakseen vain olla rauhassa. Syrjäisessä metsämökissä asuva laulaja kiertelee Tyräahon kylällä, soutelee järvellä ja auttaa Pekkoa romanttisissa asioissa. Elokuvan lopussa hän palaa päivätyönsä pariin esiintyessään Tyräahossa. *Poika*-elokuvassa Hallikainen nähdään kodissaan, jossa hänen vaimonsa Tuikku nalkuttaa miehelleen ja epäilee tällä olevan naisjuttuja – mies kun ”fliitoo ympäri maata” (*Muukalainen*) eikä tee kotona mitään. *Massahurmaaja*-elokuvassa Hallikainen on vaimonsa kanssa karavaanimatkalla Tyräahoon häihin, mutta miehen kiireinen työ ei jätä häntä rauhaan. Hallikainen on varustautunut useilla kännyköillä, joita Tuikku pikkuhiljaa mieheltä takavarikoi. *Muukalainen*-elokuvassa Hallikainen nähdään vain parissa lyhyessä kohtauksessa ja *Unissakävelijässä* mies ei ole enää mukana – elokuvien tarinan tasolla tätä selitetään hänen kiireisellä keikkailullaan. Hallikaisen joutilaisuus kytkeytyy nimenomaisesti vapaa-aikaan ja lomaan, ja toisin kuin Tyräahon näennäiset yrittäjät, joille työaikakin on tarvittaessa vapaa-aikaa, Hallikainen pitää eron selkeänä ja hoitaa työnsä tunnollisesti.

Ensimmäisen Pekko-elokuvan aikoihin *Viikkolehdestä* julkaistiin artikkeli, jossa haastateltiin elokuvatutkija Kimmo Lainetta siitä, kuinka ”suomalaisia miessankareita yhdistää räjähtänyt ulkonäkö, työn välttely ja ankarat naiset”. Laine kertoo haastattelussa kuinka naisten rooli suomalaisten mieskomediasankareiden, kuten Pekon, Uunon ja Pekka Puupään, elämässä on olla yhteiskunnan normien ja perhejärjestyksen edustaja. (Pirjo Pajunen, *Viikkolehti* 17.9.1993, KAVI.) Pekko-elokuvien joutilaille homososiaalinen yhteisö tarjoaakin pakopaikan työn lisäksi naisilta. Tyräaho vaikuttaa olevan matriarkaatin vallassa, sillä naiset tekevät kylällä kaiken työn – esitteleepä Pekko äiteensä Pipsalle ensi alkuun ”tilustensa palkollisena, eräänlaisena alustalaisena” (*Poikamiesaika*). Tämän lisäksi naiset järjestävät poikiensa ja puolisoitensa asiat parhaaksi katsomallaan tavalla. Näin Pekon äitee, Saikkosen Siiri ja kau-



neussalongin Kaisa Kuovi kulkevatkin Justiina Puupään viitoittamalla tiellä. Pekon asema perheessä tulee katsojalle selväksi heti ensimmäisen elokuvan *Pekko Aikamiespojan poikamiesaika* alussa, kun äiti kuorii pojalleen perunat ja avaa tämän puolesta työvoimatoimistosta saapuneen kirjeen. Timo Koivusalo totesikin *Turun Sanomien* haastattelussa, että aikamiespojat ovat ”mainioita veijareita, mutta vailla kykyä selviytyä yhteiskunnassa” (Marita Niinivaara, *Turun Sanomat* 30.4.1994 KAVI).

*Pekko ja muukalainen* -elokuvassa Pekko päättää itsenäistyä ja muuttaa pois äiteensä luota. Äiteestä ajatus on huono, sillä pojan kodikseen valitsemassa ”kopissa” ei ole hellaa eikä jääkaappia, sitä paitsi hänellä on kotona oma huone. Haimakainen kannustaa Pekkoa muutossa ja Kaino Lingsman huolehtii Pekon tarpeista, sillä eihän Pekko todellisuudessa muuta omilleen, vaan Kainon omistamaan majataloon, jossa ruokahuolto on hoidettu ikkunasta kulkevan korin avulla. Äitee valjastaa myös Tyrääholla vierailulla olevan Pipsan auttamaan Pekon pään kääntämisessä:

Äitee: En minä ymmärrä mikä päähänpintymä sekin on. Muuttaa nyt semmoseen pieneen koppiin asumaan. Puhu sinä sille järkeä, sua sen kuuntelee.

Pipsa: Jos Pekko nyt vihdoin haluaa itsenäistyä, niin eikö sen pitäs olla ihan hyvä asia?

Äitee: No ei siitä ole yksin asujaksi. Se on semmonen taivaanrannan tapiseeraaja.

Pipsa: Älä sano, sehän saattaa tehdä sille hyvää. Sitä paitsi se on jo aikuinen mies. (Muukalainen.)

Pipsa asettuu asiassa Pekon puolelle, sillä hänestä aikuisen miehen kuu- luukin asua omillaan ja aikuistuminen tekee Pekolle varmasti hyvää. Naisten puheesta paistaa kuitenkin hoivasuhde aikamiespoikaan. Toisaalta hoivaavia ovat myös miehet Kainon hoitaessa Pekolle ruokaa (*Massahurmaaja*) ja poliisi-Reinon auttaessa Pekkoa ja Kallea pakenemaan sosiaalityöntekijää (*Poika*). Pekon lapsekkuus herättää myös Tyräähön miesten isälliset hoivavietin.

1950-luvun rillumarei-elokuvissa ja tukkilaiskomedioissa esiintyy jätkähahmoja, jotka positiivisessa tulkinnassa määrittyvät tietoisesti yhteiskunnasta irrottautuviksi selviytyjiksi, mutta jotka erilaisuudessaan voivat näyttäytyä myös omahyväisinä ja sivistymättöminä (Koivunen & Laine 1993, 137). Tyräähön maalaiskylän kontekstissa erilaisuus yhteiskunnan normeista taas nähdään puhtaasti positiivisena voimavarana ja Pekko-elokuvien miehet positiivisesti selviytyjinä. Erilaisuuden sietäminen on Timo Koivusalon mukaan yksi Pekko-elokuvien kantavia teemoja (ks. esim. Tiina Nevala, *Forssan lehti* 24.9.1997): mitä tapahtuu, kun joukkoon tulee henkilö, joka poikkeaa muista?

Tyräähön homososiaalisen yhteisön näkökulmasta asia tarkoittaa tilanteen läpikäyntiä eri tavoin: on se sitten Pekon neuvomista rakkausasioissa kaupunkilaisen Pipsan saavuttua kylään (*Poikamiesaika*), omien ennakkoluulojen kohtaamista tummaihoisen henkilön ilmestyttyä Tyräähön (*Muukalainen*) tai liiankin charmantilta vaikuttavan massahurmaajan oikeiden kasvojen paljastamista (*Massahurmaaja*). Tyräähön maalaisidylli on utooppinen ideaali, jossa lama-ajan yhteiskunnan normit ja odotukset ovat kaukana miesten mielestä. Pekko-elokuvat tarjoavat rillumarei-elokuvien tapaan kuvan utooppisesta mieheydestä, joka mahdollistaa järjestäytymättömänkin miesyhteisön koosapysymisen (Koivunen & Laine 1993, 144). Utooppisen ideaalin kautta Pekko ystävineen luo aikansa populaarikulttuurin muista työttömyyden kuvauksista poikkeavan kuvan positiivisesta joutilaisuudesta ja työn vieroksumisesta, joka ei kuitenkaan sulje pois yhteisöllisyyttä tai sivistyneisyyttä.

## Lopuksi

Lama-ajan julkisessa puheessa korostui yksilöiden velvoite osallistua kansallisen innovatiivisuuden kohottamiseen, jotta maa saataisiin nostetuksi ylös taluskriisistä. Ajan talouspoliittisen puheen mukanaan tuoma ihmiskäsitys teki työntekijästä korvattavan koneiston osan ja työttömyys ja yhteiskunnasta syrjäytyminen kyettiin julkisessa puheessa selittämään yksilön henkilökoh- taisten puutteiden kautta. Pekon hahmon juuret ovat Timo Koivusalon ko- kemuksissa mielenterveyshoitajan työssä. Koivusalon humanisti kuvaamat joutilaat eivät sovi populaarikulttuurin ongelmalähtöiseen kuvaan työttömäs- tä ja syrjäytyneestä miehestä. Pekon hahmo ja hänen joutilaat ystävänsä ovatkin sekoitus perinteistä työtä vieroksuvaan joutilaiden kuvastoa, mutta samalla he toimivat omassa yhteisössään innovatiivisesti ja kekseliäästi ja itse asiassa toteuttavat tietointensiivisen kansalaisen ihannetta. Heidän tehokkuutensa ja kekseliäisyytensä vain suuntautuu kansantalouden kannalta väärin kohteisiin.

1990-luvun talouslama vaikutti myös sukupuolille asetettuihin rooleihin ja odotuksiin. Ajan miestutkimus kohdisti kritiikkinsä nimenomaan selviytymi- sen eetokselle, jossa miehen tulee vaikeassa taloustilanteessa pärjätä ja säilyttää kasvonsa. Tyräahon joutilaat ovat tyytyväisiä omassa homososiaalisessa yhe- teisössään, eivätkä kaipaa integraatiota muuhun yhteiskuntaan. Järjestyneen maailman edustajina kylälle ilmestyvät virkamiehet ja muut kaupunkilaiset näyttäytyvät joko pahuuden tai järjettömyyden kautta ja täten 1990-luvun joutilaat ovat sukua 1950-luvun rillumarei- ja komediaelokuvien jätkille.

Timo Koivusalo sai vuonna 1997 Humanismin käsi -palkinnon *Pekko ja muukalainen* -elokuvasta. Pekko-elokuvat tarjoavatkin julkisen keskustelun raan työttömyyspuheen vastapainoksi humaania maailmankuvaa ja po- sitiivisia kertomuksia joutilaisuudesta ja ystävydestä. Pekko osoittaa elokuvasarjan aikana Tyräahon asukkaista oikeudenmukaisimmaksi. Hän ei suhtaudu ennakkoluuloisesti kylälle saapuvaan ulkomaalaiseen, auttaa veljeään taistelussa ilkeitä sosiaaliviranomaisia vastaan ja puolustaa Pipsaa sekä massahurmaaja-Markkua että lääketieteellisiä kokeita tekeviä tutkijoita vastaan. Pekko osoittaa toiminnallaan kaikkien ihmisten olevan samanarvoisia ja vain väärintekijät ovat ansainneet rangaistuksen pahoista teoistaan.

Koivusalon ohjaajanura alkoi Pekoista ja on jatkunut taiteilijaelämäkertojen kautta lastenelokuvien ohjaamiseen. Kantavina teemoina Koivusalon eloku- vissa ovat kuitenkin säilyneet yhteisön kohtaama erilaisuus ja kriisitilanteis- ta selviäminen. Huomattavaa on erityisesti siirtyminen joutilaasta Pekosta taiteilijaelämäkertoihin, jotka ovat mitä suurimmassa määrin kertomuksia miehistä töissään. Koivusalon ensimmäinen ohjaustyö Pekko-elokuvien jäl- keen, *Kulkuri ja joutsen* (1999), on kiinnostava vastapari Pekoille. Paitsi että elokuva kuvaa sitä suomalaisen kulttuurin, viihteen ja elokuvan ajanjaksoa, josta Pekko-elokuvat ovat saaneet vaikutteita, ovat kiireiset, maata kiertävät muusikot Rautavaara ja Helismaa huomattavasti työteliäämpiä kuin Pekko ja vastaisivat enemmän Joel Hallikaisen hahmoa sekä Koivusalon omaa kiireistä julkisuuskuvaava 1990-luvulla.

*Pekko ja unissakävelijä* -elokuva loppuu tekstiin: ”Tämä elokuva on omistettu lapselle sisälläsi, joka tahtoo vieläkin leikkiä ja nauraa.” Komediaviihteen jo muutoinkin eskapistisen luonteen lisäksi elokuvien koko sisäinen maailma muistuttaa lastenelokuvien todellisuutta. Timo Koivusalon luomassa kesäi- sessä Tyräahon maalaisidyllissä on tilaa nauraa, leikkiä ja olla oma itsensä, ja Pekko-elokuvien voikin ajatella toimivan lama-ajan todellisuudessa aikuisten satuina.

## Lähteet

### Pekko Aikamiespoika -elokuvat

*Pekko Aikamiespojan Poikamiesaika* (1993), ohjaus Sina Kujansuu, R-Filmi Production Oy ja Tahti-Musiikki Oy. Suomi, 89 min.

*Pekko ja massahurmaaja* (1995), ohjaus Timo Koivusalo, Artista Filmi Oy ja R-Filmi Production Oy. Suomi, 81 min.

*Pekko ja muukalainen* (1996), ohjaus Timo Koivusalo, Artista Filmi Oy. Suomi, 80min.

*Pekko ja poika* (1994), ohjaus Timo Koivusalo, Spede-Tuotanto Oy. Suomi, 82 min.

*Pekko ja unissakävelijä* (1997), ohjaus Timo Koivusalo, Artista Filmi Oy. Suomi, 88 min.

### Muut elokuvat

*Ajolähtö* (1982), ohjaus Mikko Niskanen, National-Filmi Oy. Suomi, 104 min.

*Kulkuri ja joutsen* (1999), ohjaus Timo Koivusalo, Artista Filmi Oy. Suomi, 117 min.

*Pirtua, Pirtua* (1991), ohjaus Visa Mäkinen, Tuotanto Visa Mäkinen Oy. Suomi, 96 min.

*Rentun ruusu* (2001), ohjaus Timo Koivusalo, Artista Filmi Oy. Suomi, 103 min.

*Veturimiehet heiluttaa* (1992), ohjaus Kari Paljakka, Filmitakomo Oy ja Villealfa Filmproductions Oy. Suomi, 86 min.

### Musiikki

Irwin Goodman: *Rentun ruusu*. Flamingo, 1988.

Mikko Alatalo: *III tasavallan vieraana*. Hi-Hat, 1982.

Mikko Alatalo: *Iso joki tulvii*. Hi-Hat, 1981.

Mikko Alatalo: *Yhdentoista virran maa*. Hi-Hat, 1978.

Pekko Aikamiespoika: *Suomenmestarin uudet jutut*. Curly Records, 1992.

Pekko Aikamiespoika: *Suunsoiton suomenmestari*. Curly Records, 1991.

### Arkistomateriaali

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti (KAVI)

Lehtiarkisto: lehdistöaineisto

Lähdeviitteissä eritelty artikkelin tai arvion kirjoittajan nimi (jos tiedossa), lehti sekä päivämäärä.

### Kirjallisuus

Blomberg, Helena; Hannikainen, Matti & Kettunen; Pauli (2002) "Lamafatalismin historiallinen ja vertaileva kritiikki". Teoksessa Blomberg & al. (toim.) *Lamakirja: Näkökulmia 1990-luvun talouskriisiin ja sen historiallisiin konteksteihin*. Turku: Kirja-Aurora, 7–14.

Elokuvauutiset (2016). "Timo Koivusalo on nyt Suomen menestynein nykyohjaaja". <<http://www.elokuvauutiset.fi/site/uutiset2/kotimaa2/6589-timo-koivusalo-on-nyt-suomen-menestynein-nykyohjaaja>> (Linkki tarkistettu 30.7.2017.)

Findikaattori (2017) Työttömyysaste, 26.9.2017. <<http://www.findikaattori.fi/fi/34>> (Linkki tarkistettu 8.10.2017.)

Flood, Michael (2008) "Men, Sex, and Homosexuality. How bonds between men shape their sexual relations with women". *Men and Masculinities* Vol. 10 No. 3, 339–359.

Helne, Tuula (2000) "Toiseudesta yhteisyyteen – kysymyksiä syrjäytymiskeskustelun oletuksista". Teoksessa Matti Heikkilä & Jouko Karjalainen (toim.) *Köyhyys ja hyvinvointivaltion murros*. Helsinki: Gaudeamus, 182–200.

Herkman, Juha (2000) "Huumorin ja vallan keskeneräinen kysymys – populaarin kokemuksen jäljillä". Teoksessa Anu Koivunen & al. (toim.) *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Turku: Mediatutkimus, 372–388.

Herkman, Juha; Jokinen, Arto ja Lehtimäki, Markku (1995) "Vanhan Aatamin uudet vaatteet?" Teoksessa Mikko Lehtonen (toim.) *Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin*. Tampere: Tampereen yliopisto, yleinen kirjallisuustiede, julkaisuja 28, 13–26.

Hoikkala, Tommi (1996a) "Esipuhe". Teoksessa Hoikkala, Tommi (toim.) *Miehenkuvia: Välähdyksiä nuorista miehistä Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus, 3–5.

Hoikkala, Tommi (1996b) "Lopuksi. Välähdys nuoresta miehestä Suomessa". Teoksessa Hoikkala, Tommi (toim.) *Miehenkuvia: Välähdyksiä nuorista miehistä Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus, 362–368.

Ilmakunnas, Johanna (2016) *Joutilaat ja ahkerat – Kirjoituksia 1700-luvun Euroopasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.

Isola, Anna-Maria & Suominen, Esa (2016) *Suomalainen köyhyys*. Helsinki: Into.

Jokinen, Arto (2003) "Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen". Teoksessa Arto Jokinen (toim.) *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere: Tampere Yliopisto Press, 7–31.

Kiander, Jaakko & Vartia, Pertti (1998) *Suuri lama: Suomen 1990-luvun kriisi ja talouspoliittinen keskustelu*. Helsinki: Elinkeinoelämän tutkimuslaitos.

Kilpi, Harri (2007) "Suomalaisuus valkokankaalla tilastojen valossa – Elokvien kulutus suomalaisissa teattereissa 1995–2005". *Suomalaisuus valkokankaalla – Kotimainen elokuva toisin katsoen*. Helsinki: Like, 231–239.

Kivistö, Torsti (1998) *Joutilaisuusyhteiskunta*. Helsinki: Kunnallisalan kehittämissäätiö.

Koivunen, Anu & Laine, Kimmo (1993) "Metsästä pellon kautta kaupunkiin (ja takaisin) – Jättyys suomalaisessa elokuvassa". Teoksessa Pirjo Ahokas, Martti Lahti & Jukka Sihvonen (toim.) *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 39, 136–154.

Laine, Kimmo (1999). "Uuno Turhapuro -elokuvat". Suomen Kansallisfilmografia, *Elonet*. <<http://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1970-1979/uunoturhapuro-elokuvat>> (Linkki tarkistettu 6.10.2017.)

Laine, Kimmo (1999) "Pääosassa Suomen kansa". *Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvaan rakentajina 1933–1939*. Helsinki: Suomen kirjallisuuden seura.

Lehtonen, Mikko (1995) *Pikku jättiläisiä*. Tampere: Vastapaino.

Rostila, Ilmari (1981) "Työttömyys elämäntilanteena". Teoksessa Jyrki Jyrkämä (toim.) *Työttömänä Suomessa*. Helsinki: Tutkijaliitto, 94–114.

Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari (2000) "Pohjan tähteiden tuolla puolen: Suomalaisuuden strategioita populaarikulttuurissa". Teoksessa Hannu Salmi & Kari Kallioniemi (toim.) *Pohjan tähteet: Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 7–12.

Sihvonen, Jukka (1991) "Uunolandia". Teoksessa Jukka Sihvonen (toim.) *UT – Tutkimusretkiä Uunolandiaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 12–26.

Siltala, Juha (2004) *Työelämän huonontumisen lyhyt historia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Siurala, Lasse (1981) "Työttömyys nuoren elämäntilanteena – miten joutilaisuudesta selviydytään". Teoksessa Jyrki Jyrkämä (toim.) *Työttömänä Suomessa*. Helsinki: Tutkijaliitto, 115–131.

Soikkeli, Markku (1996) "Veljeys, veljeys ja veljeys: Miesten välisen homososiaalisuuden arkkityypit". *Kulttuuritutkimus* 13:3, 15–24.

Sosiaali- ja terveysministeriö (2017) Aktiivimalli omavastuupäivin: Hallituksen esitysluonnoksen mukainen ratkaisuehdotus, 9.5.2017. <[http://valtioneuvosto.fi/documents/10184/3915389/Maisonlahti\\_aktiivimalli+omavastuup%C3%A4ivin\\_STM.pdf](http://valtioneuvosto.fi/documents/10184/3915389/Maisonlahti_aktiivimalli+omavastuup%C3%A4ivin_STM.pdf)> (Linkki tarkistettu 8.10.2017.)

Suuronen, Otto (2014) "Anteeksi, mistä kakkosstudiolle?" – Näkökulmia Uuno Turhapuro -elokuvien (meta)kerrontaan. Suomen Kansallisfilmografia, *Elonet*. <<http://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1970-1979/anteeksi-mista-kakkosstudiolle>> (Linkki tarkistettu 6.10.2017.)

Suutari, Minna (2002) *Nuorten sosiaaliset verkostot palkkatyön marginaalissa*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Tilastokeskus (2017) Avoimet työpaikat, 1.6.2017. <<http://www.stat.fi/til/atp/index.html>> (Linkki tarkistettu 8.10.2017.)

Toiviainen, Sakari (2005) "Suomalainen elokuvatuotanto 1996–2000: Taustaa ja tosiasioita". Teoksessa Sakari Toiviainen & al. (toim.) *Suomen kansallisfilmografia 12, 1996–2000*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 27–34.

Yle (2017) Opteamin toimitusjohtaja: "Valitettavasti törmäämme niihin, jotka ovat tietyllä lailla valinneet työttömyyden", 11.5.2017. <<http://yle.fi/uutiset/3-9608419>> (Linkki tarkistettu 8.10.2017.)

Yli-Juonikas, Jaakko (2003) "Puskafarssin vanha ja uusi aalto". Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie (toim.) *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 213–219.

Miina Kaartinen

Miina Kaartinen, YTM  
Viestintätieteiden tiedekunta,  
Tampereen yliopisto

# PALUU HOIKKAAN: SELVIYTYMISEN TARINALLINEN RAKENTUMINEN TELEVISIO- SARJASSA METSOLAT



*Kriitikot ja tutkijat selittivät Metsoloiden (1993–1996) poikkeuksellisen suurta suosiota aikanaan erityisesti sillä, että sarja sijoittui nostalgisesti maaseudulle. Kun keskustelussa keskityttiin pohtimaan sarjan maaseutumiljöötä symbolisella tasolla, sivuutettiin ja epäpolitisointiin samalla sarjan sosiaalisia merkityksiä. Artikkelissa kiinnitän huomiota Metsoloiden moninaiisiin vaikeuksien voittamisesta kertoviin tarinoin, joita kutsun selviytymistarinoiksi. Yhdistämällä sosiaalityötä ja kulttuurintutkimusta analysoin sarjan tarinoiden rakentamaa selviytymisen ilmiötä sosiaalisesta näkökulmasta. Samalla pohdin Metsoloiden yhteiskunnallista merkitystä tänään 24 vuotta ensiesityksensä jälkeen.*

Vuosikymmenten takainen suosikkisarja *Metsolat* on jälleen ajankohtainen. Tammikuussa 1993 ensiesityksensä TV2-kanavalla saanut sarja palaa nimittäin jälleen ruutuihin, ja ensimmäinen *Metsoloista* tehty näytelmä on saanut tänä vuonna kantaesityksensä Mikkelin teatterissa. Kainuulaisen pienviljelijäperheen elämää kuvannut *Metsolat* saavutti aikanaan suuren suosion, joka yllätti myös tekijät. Miljoonayleisön vuoksi Yle tilasi sarjalle useaan otteeseen jatkoa, ja lopulta *Metsoloista* tuli 41-osainen kokonaisuus. Katsojia on riittänyt myös edellisillä uusintakerroksilla (1999–2000 ja 2008–2009), ja innokkaimmat fanit ovat ostaneet DVD-julkaisun (2011), sekä edelleen pitävät yllä *Metsolat*-henkeä sosiaalisessa mediassa.

*Metsolat* oli luontevaa jatkumoa Yleisradion TV2:n perhesarjojen perinteelle, sillä se sijoittui maaseudulle ja lisäksi kuvasi niin sanotusti ”tavallisten ihmisten” elämää realistisesti, lähes dokumentaarisella otteella (esim. Hokka 2011; Hokka 2014, 96). Sarjalle omistetussa Ylen blogissa katsojat kuvaavat *Metsoloita* sellaisilla sanoilla kuin elämänmakuinen, todentuntuinen, lämmin, rehellinen ja juureva. Näyttelijäntyö on erään katsojan mukaan ollut niin vakuuttavaa, että kaiken voisi helposti uskoa olevan täysin totta. (Yle 2012.)

Veijo Hietala (1996) selitti aikanaan *Metsoloiden* suosiota sillä, että lamasta kärsivillä katsojilla oli terapian tarve ja sarja auttoi heitä käsittelemään rituaalisesti sitä surua, jota kansallinen taantuma valtavine työttömyyslukuineen

aiheutti. Hietalan mukaan *Metsolat* oli suuri suomalainen pastoraali, jossa maaseutua ihaillen käsiteltiin sen kriisiä. Hietala aprikoi sarjan saavuttaneen suosiota, koska se mahdollisti katsojille regressiivisen paluun suomalaisuuden juurille, maaseudulle. (Hietala 1994, 38–40; Hietala 1996, 118–128.) Maaseutumiljööön näki tärkeänä myös Iiris Ruoho (1994), joka kirjoitti *Lähikuva*-lehden artikkelissaan *Metsoloista* eräänlaisena miehisen identiteetin pelastusoperaationa. Ruohon mukaan maaseudulle sijoittuva *Metsolat* oli nostalgista yhteisö-utopiaa, jossa feminiinistä käytetään ”takaamaan maskuliinisen subjektin tulevaisuus” (mt.,10).

Jos tutkimuksissa *Metsoloiden* merkityksiä haettiin korkealentoisista teoreettisista sfääreistä, aikalauskriitikot sen sijaan etsivät vastauksia katsomalla sarjaa alaspäin. Etenkään Helsingin Sanomissa ei *Metsoloista* innostuttu. Helena Yläsen (1993) mukaan sarja oli ”latteaa naturalismia, kouluesimerkki siitä, miltä arjen ei tarvitsisi näyttää”. Jukka Kajava (1993) taas kirjoitti, kuinka sarjan draama oli kuin Hertta-sarjasta ja aiheetkin liitivät matalalla. Kajavan mukaan sarjasta ei tullut suosikkia sen sanottavan tai taiteellisten ansioiden vuoksi, vaan siksi että *Metsoloissa* ”on kesä, ollaan maalla, luonto kukoistaa, järvessä voi uida”. (Mt.)

Edellä kuvattuja kriitikoiden ja tutkijoiden näkemyksiä yhdistää se, että ne eivät ota *Metsoloiden* inhimillisiä tarinoita vakavasti sosiaalisesta näkökulmasta. Sarja kuitenkin kertoo vakavista asioista ja sillä miten se niistä kertoo, on merkitystä ihmisten todellisille elämille. *Metsolat* nimittäin kuvaa poikkeuksellisen laajalla skaalalla elämän varrella kohdattavia ylä- ja alamäkiä. Sarjan hahmot kohtaavat paitsi yhteiskunnalliseen tilanteeseen liittyviä vaikeuksia ja sosiaalisia ongelmia myös universaalia ihmisyyteen kuuluvaa luopumista, sydänsuruja ja ylitsepääsemättömältä tuntuvaan tuskaa. *Metsoloiden* tarinoiden ytimessä on kuitenkin toivo: ajatus siitä, että elämä jatkuu. Tämän vuoksi sarja on merkittävä ihmisten arjen tasolla ja vaatii siksi myös kriittistä tarkastelua arjen näkökulmasta.

Artikkelissa tutkin *Metsoloiden* vaikeuksien voittamisen tarinoita ja olen kiinnostunut, miten nämä tarinat rakentavat selviytymisen ilmiötä. Näkökulmani on vahvasti narratiivinen ja katsettani ohjaavat paitsi sosiaalityön näkemykset tarinoiden merkityksestä yksilölle, myös kulttuurintutkimuksellinen kiinnostus siihen, miten *Metsoloiden* selviytymistarinat liittyvät muuhun maailmaan. Ennen analyysiin siirtymistä käyn lyhyesti läpi *Metsoloita* kokonaisuutena. Tämän jälkeen taustoitan lisäksi teoreettista näkökulmaani liittyen kulttuurisiin selviytymistarinoihin ja esittelen aikaisempaa aiheeseen liittyvää tutkimusta.

### Lama-ajan suosikkisarja *Metsolat*

*Metsolat* sijoittuu kuvitteelliseen Hoikan kuntaan Kainuuseen. Sen tapahtumat alkavat vuodesta 1987. Keskeinen tapahtumapaikka on Leppävaaran maatila, jota sarjan alussa asuttavat *Metsoloiden* mummo, eläkeikää lähestyvät vanhemmat Annikki ja Antti sekä heidän nuorin poikansa Erkki. Muut perheen lapsista ovat muuttaneet pois kotoa ja perustaneet perheensä kuka minnekin. *Metsoloiden* nuorin tytär Eeva asuu Tampereella ja opiskelee lääkäriksi. Iso-sisko Jaana elää Sotkamossa miehensä Jaakon kanssa ja nauttii elämästään kosmetologina ja pankinjohtajan rouvana. Insinööri Heikki asuu Ruotsissa vaimonsa Kristinan ja kahden poikansa kanssa. Messurakenteiden parissa työskentelevä vanhin poika Risto ja hänen toimittajavaimonsa Raija asuvat

Tampereella. Heillä on kaksi lasta: armeijakäinen Lasse ja ylioppilaaksi kirjoittava Liisa.

*Metsoloissa* seurataan limittäin paitsi suvun yhteistä tarinaa myös erikseen Annikin ja Antin tarinaa, Erkin tarinaa, Eevan tarinaa ja niin edelleen. Keskeiset juonenkäänneet sarjan alkupuolella liittyvät Antin sydänsairauteen, Erkin alkoholiongelmaan ja kaivinkoneyrityksen perustamiseen, Leppävaaran tilan tulevaisuuteen ja naapurin suurtilallisen Kari Kaukovaaran juonitteluun. Lisäksi seurataan muiden henkilöhahmojen elämää, kuten Riston hajoavaa avioliittoa Tampereella, Liisan ensirakkautta ja Jaanan touhottamista milloin kuntosalilla ja milloin tennistunnilla. Käänteentekevä tapahtumasarja alkaa *Metsoloiden* isoäidin kuolemasta neljännessä jaksossa, jolloin Erkki perii maata ja ryhtyy suunnittelemaan pitkäaikaisen haaveensa toteuttamista. Kun Urjan rinteet -laskettelukeskuksen avajaisia vietetään jaksossa 19, on Erkki jo noussut yhteisössään arvostetuksi pienyrittäjäksi.



Metsoloiden perhe sarjan alussa. Takarivissä (vas.) lapset Risto, Heikki, Jaana, Erkki ja Eeva. Eturivissä (vas.) Annikki-äiti, Maria-mummo ja Antti-isä. (Antero Tenhunen/YLE)

*Metsoloiden* 41 jaksoa jakaantuvat sekä tuotannollisesti että temaattisesti kahteen kokonaisuuteen (taulukko 1). Jaksojen 21 ja 22 välissä oli yli vuoden kestävä kuvaustauko. Temaattisesti ensimmäiset 21 jaksoa sijoittuvat ”parempaan aikaan”, taloudellisen nousukauden viime metreihin, jolloin lama oli vasta edessä (Ruoho 2001, 129–130). Jaksosta 23 alkaen eletään eri todellisuudessa. Neuvostoliiton hajoaminen, vuoden 1991 devalvaatio ja työttömyys ovat kaikki osa sarjan tapahtumia ja näin *Metsolat* muuttuu myös sisällöllisesti lama-ajan sarjaksi. Voitto Ruohosen (1997, 22) mukaan yhteiskunnallisen tilanteen muutos näkyy sarjan kerronnassa: aiempien osien verkkaisemman kerronnan tilalla ovat entistä nopeammat leikkaukset.



Koska sarjaa käsikirjoitettiin ja kuvattiin useassa syklissä, tekijät pystyivät sarjan edetessä reagoimaan ajankohtaisiin tilanteisiin ja tuomaan todelliset yhteiskunnalliset tapahtumat mukaan juoneen. Lopulta *Metsolat* kertoi muutaman vuoden viiveellä ”todellisista tapahtumista”: konkurssien ja irtisanomisten harmaaksi värittämästä Suomesta. Veijo Hietala (1996, 128) toteaa, kuinka *Metsoloiden* suosio selittyy mitä ilmeisimmin tekoajankohdan ja esitysajan välisellä epäsuhdalla. Sarjan tekeminen aloitettiin ennen lama-kautta, mutta aikana, jolloin ilmassa oli monia ”suomalaisuutta” uhkaavia kriisitekijöitä (mt.).

Taulukko 1. *Metsoloiden* sisäinen aika ja tv-esitykset

OSA	SIJOITTUU AJALLE	ENSIESITYS TELEVISIOSSA	1. UUSINTA	2. UUSINTA
1–21	kesä 1987– kesä 1990	1/1993– 6/1993	9/1999– 6/2000	10/2008– 7/2009
22	joulu 1990	joulu 1993		
23–40	kesä 1991– kesä 1993	2/1995– 10/1995		
41	joulu 1996	joulu 1996		

*Metsoloiden* ohjaaja-käsikirjoittaja Carl Mesterton kertoo, että sarjaa tehtäessä pyrittiin mahdollisimman vahvaan todenmukaisuuteen. Studion sijaan *Metsolat* kuvattiin lähes kokonaan aidoissa ympäristöissä, ja sarjan lavastuksessa kiinnitettiin huomiota yksityiskohtiin: maitopurkitkin olivat Kainuun meijerin, vaikka kuvaukset suoritettiin suurilta osin Pirkanmaalla. Tekijät myös halusivat valita näyttelijät tuoreista kasvoista niin, että nämä eivät olisi katsojille ennestään tuttuja. (Carl Mesterton & Anna-Lisa Mesterton henkilökohtainen tiedonanto 11.1.2013.)

*Metsolat* onnistuikin luomaan vahvan todellisuusvaikutelman. Siitä huolimatta, että sarjaa kuvattiin vain muutama päivä maantieteellisessä Kainuussa, katsojat ovat päättäväisesti etsineet Kainuun kartalta sarjasta tuttuja tienristeyksiä ja rakennuksia. Samaan tapaan toiset ottivat sydämelleen Erkin alkoholiongelman, josta näyttelijä Kari Hakala sai kuulla huolestuneita kommentteja yllättävissäkin tilanteissa. (Carl & Anna-Lisa Mesterton henkilökohtainen tiedonanto 13.1.2013; Yle 2012).

### Selviytyminen ja kulttuuriset mallitarinat

*Metsoloiden* merkitystä pohtiessaan ohjaaja-käsikirjoittaja Mesterton muistaa kuulleensa tarinan, jonka mukaan radiossa haastateltu nainen oli uskaltanut sijoittaa sikalaan, koska Erkkikin uskalsi yrittää (Rytsä 2008). Esimerkkiin kiteytyy jotain olennaista kulttuuristen tarinoiden voimasta, siitä miten fiktiiviset tarinat imeytyvät mukaan niihin arkisiin käytäntöihin, joissa todellisuutta rakennetaan. Laajasti ajateltuna, populaarikulttuurissa tuotetaan valtahierarkioita ja identiteettikategorioita, sekä käydään jatkuvasti neuvottelevia merkityksistä, arvoista ja ihanteista (esim. Koivunen, Paasonen & Pajala 2000, 21). Konkreettisesti kyse on esimerkiksi siitä, että yksittäiset kulttuuriset mallitarinat jäävät elämään niin kutsuttuun ”tarinavarantoon”, josta ammennetaan apua oman elämän ymmärtämiseen (esim. Hänninen 2002, 50).

Ihmisillä on tapana hyödyntää tarinallisuutta, sillä tarinoiden avulla pystyy tulkitsemaan ja pelkistämään moninaisia elämäntilanteita. Erityisen hyödyllisiä tarinat ovatkin muutostilanteissa ja elämän käännekohdissa, kun on tarpeen löytää tapahtumille selityksiä ja merkityksiä (Hänninen & Koski-Jännes 1998, 198; Miller 2004, 213–214). Yksi ihmisten voimavara vaikeuksia kohdatessa onkin juuri narratiivien ja tarinoiden kudelma niin perheen kuin kulttuurin sisällä, kuten Dennis Saleebey kirjoittaa (1997, 243). Jerome Bruner (esim. 1991; 2004) ajatteluun nojaten Saalebey muistuttaa: se, mitä ihmiset tekevät, on suoraan kytköksissä ensinnäkin siihen, mitä ihmiset ajattelevat voivansa tehdä ja toiseksi heidän käytettävissä oleviin tulkintakehyksiin. Juuri tämän vuoksi toivoa sisältävät tarinat selviytymisestä ovat perustavanlaatuisen tärkeitä. (Saleebey 1997, 356.)

Sosiaalityöntekijänä lähestyn selviytymistä erityisesti sosiaalityön näkökulmasta. Harri Jokiranta on väitöskirjassaan tutkinut selviytymistä, jonka hän ymmärtää ”elämäntilanteiden ylläpitämisen prosessina elämän eri vaiheissa”. Jokirannan mukaan selviytyminen liittyy niin elämäntilanteisiin kuin onnistumisiin kuin arkipäivän elämäntilanteisiin. (Jokiranta 2003, 28.) Selviytyminen on käsitteenä vakiintunut lähinnä psykologian alalla, jolloin kyse on niin kutsutusta coping-tutkimuksesta. Englanninkielisellä sanalla *coping* viitataan ihmisen kohtaamiin kriiseihin, uhkiin tai menetyksiin liittyvään stressinhallintaan (esim. Antonovsky 1987). Englannin kielessä on lisäksi erillinen vakiintunut käsite *resilience* kuvaamaan ihmisen selviytymiskykyä, joka on suomalaisessa sosiaalityön tutkimuksessa liitetty ”minän joustavuuteen, itsekorjautuvuuteen ja kykyyn ennakoita uhkia” (Barkman 2009, 246). Resilienssin merkitys avautuu parhaiten metaforien kautta: se tarkoittaa ihmisen kykyä taipua, mutta ei katketa (*”bend but not break”*) ja toisaalta kykyä ponnahtaa takaisin (*”bounce back”*) vaikeuksien jälkeen (Goldstein 1997, 30). Se on siis joustavuutta ja voimakkuutta. Vaikka resilienssi tarkoittaa tavallaan selviytymiskykyä, on väärin ymmärtää se pysyväksi ominaisuudeksi. Resilienssi on pikemminkin prosessi, joka muuttuu jatkuvasti ja saa eri merkityksiä kontekstista riippuen. (Esim. Fraser & Richman & Galinsky 1999; Goldstein 1997; Saleebey 1997.)

Susanna Hyväri (2001, 76) kuvaa, kuinka selviytymistä ei voi ymmärtää ilman muutosta ja sitä, etteivät asiat enää kulje totuttuja polkuja pitkin. Hyväriin mukaan selviytyminen on aina vuorovaikutustapahtuma: muutoksen kohteena ei ole vain ongelmistaan ulos pyrkivä henkilö, vaan koko hänen sosiaalinen verkostonsa (mt., 77). Sosiaalityön näkökulmasta selviytyminen ei koskaan riipu yksin ihmisen omista voimavaroista, vaan myös hänen toimintamahdollisuuksistaan ja valmiuksistaan. Selviytymisellä on myös yhteiskunnallinen ulottuvuutensa, sillä yhteiskunnalliset ehdot ja rakenteet määrittelevät osaltaan ihmisen selviytymisen mahdollisuuksia ja rajoja. (Esim. Isola 2012.)

Howard Goldstein tähdentää, kuinka resilienssi, selviytymiskyky ja voimavara ovat sosiaalisia konstruktioita ja sinällään arvolatautuneita. Tärkeää onkin se, mitä merkityksiä selviytyminen tai selviytymiskyky saa, kun selviytymisestä kerrotaan. (Goldstein 1997, 28.) Michael Ungar (2013, 256) painottaa, kuinka ihmisten merkityksellistäessä omaa selviytymistään ovat prosessissa aina läsnä kulttuuriset, sosiaaliset ja rakenteelliset voimat. Selviytyvän ihmisen käytettävissä ovat vain tietyt resurssit ja lopulta kaikki resurssit ovat hyödyllisiä vain siinä tapauksessa, että niitä pidetään arvossa. (Ungar 2005, xvii; Ungar 2013, 256.)

Populaarikulttuurissa rakennetut merkitykset ovat mukana määrittelemässä myös selviytymisen mahdollisuuksia ja rajoja. Kulttuuriset selviytymistarinat ovat kiinnostavia juuri siksi, että niiden kautta välitetään ja tuotetaan selviytymiseen liittyviä merkityksiä. Kulttuuriset selviytymisen mallitarinat voivat olla sekä emansipatorisia että normatiivisia. Ne voivat auttaa yksilöä ymmärtämään omaa elämäänsä ja avata näkökulmia vaihtoehtoisiin mahdollisuuksiin. Toisaalta mallitarinat voivat kahlita ja rajoittaa, jos ne välittävät vain tietynlaisia tavanomaisia ja hyväksytyjä asenteita. (Hänninen & Valkonen 1998, 5; Hänninen 2002, 50.)

Monissa tutkimuksissa, joissa käytetään selviytymistarinan käsitettä, se liitetään joko tietoisesti tai tiedostamatta sankaritarinan käsitteeseen (esim. Hyvärinen 2001; Suoninen & Jokinen 2011; Ruisniemi 2006; Hänninen & Koski-Jännes 1998). Selviytymisen käsite ei kuitenkaan viittaa yksiselitteisesti sankaruuteen, kuten olen edellä käynyt läpi. Näin ollen myös tutkimuksessa saatetaan liittää selviytymisen käsitteeseen sellaisia merkityksiä, jotka ovat jollain lailla kulttuurisesti ”itsestään selviä”. Esimerkiksi sosiaalityön näkökulmasta on ongelmallista, mikäli näihin merkityksiin ei kohdisteta kriittistä tarkastelua.

### **Kohti *Metsoloiden* merkityksiä: aineisto ja metodi**

Keskityn artikkelissa analysoimaan Erkki Metsolan ja Risto Metsolan selviytymistarinoita. Koska Erkki on sarjan päähenkilö, hänen tarinansa on kerrottu tiheämmin kuin muiden hahmojen. Erkistä on aikaisemmassa *Metsoloista* tehdyssä tutkimuksessa kirjoitettu sarjan henkilöahmoista selkeästi eniten, joten tulkintojen välinen keskustelu on mahdollista. Erkin tarinan rinnalla analysoin hänen isoveljensä Risto Metsolan tarinaa, johon ei ole aiemmassa tutkimuksessa kiinnitetty kokonaisuutena lainkaan huomiota.

Olen nimennyt aineistoni muodostavat kaksi tarinaa selviytymistarinoiksi, vaikka kyseessä on osin ristiriitainen valinta. Tällä tarkoitan, että kerronnallisen tutkimusperinteen piirissä ei ole ensinnäkään yhdentekevää puhutaanko tarinoista vai kertomuksista (esim. Hyvärinen 2006). Lisäksi pohdin sitä, voinko nimetä aineiston tarinat selviytymistarinoiksi, kun en oikeastaan tiedä mistä selviytymistarina alkaa ja mihin se loppuu. Aluksi ajattelinkin rajata aineiston tarinoita tarkemmin, vain henkilöahmojen kohtaamiin tiettyihin vaikeuksiin liittyviin juonikulkuihin. Tämäntapainen tiukka raja-olisi kuitenkin ollut harhaanjohtava tutkimuskiinnostustani ajatellen. Päädyinkin siihen, että aineistoni selviytymistarina alkaa ja loppuu siitä, kun *Metsolat* alkaa ja loppuu. Näin ollen analyysini kohteena on käytännössä kaikki sarjan aikana Erkistä ja Ristosta kerrottu. Kipuilu käsitteiden kanssa havainnollistaa, kuinka selviytymistarina on tutkimuksessani sekä aineistoyksikkö että käsitteellinen mysteeri, jota pyrin selvittämään. Palaan näihin perustavanlaatuisiin kysymyksiin selviytymistarinan luonteesta artikkelini lopussa.

Olen katsonut *Metsoloita* useaan otteeseen vuodesta 1993 alkaen ja ymmärtän jokaisen katselukerran vaikuttaneen osaltaan tulkintaani sarjasta. Lasken varsinaisen analyttisen ja tietoisesti tulkitsevan *Metsoloiden* katsomiseni kuitenkin alkaneen syksystä 2012, jolloin päätin tehdä aiheesta sosiaalityön pro gradu -tutkielmani. Analyysimenetelmänä olen soveltanut narratiivisia tutkimusmenetelmiä (Hyvärinen 2006). Käytännössä analyysini kulki niin, että aluksi tarkastelin tarinoiden etenemistä ja juonta, minkä jälkeen siirsin huomion erityisesti hahmojen kohtaamisia vastoinkäymisiin. Piirsin tarinoiden

pohjalta myös aikajanat, jotka auttoivat hahmottamaan tarinoiden suuntaa ja kokonaisuutta.

Taulukko 2. Aineiston selviytymistarinat

HENKIÖ	TIIVISTELMÄ (Numerot viittaavat sarjan jaksoihin.)
ERKKI METSOLA	Erkki on Metsoloiden perheen nuorin poika ja lapsista ainoa, joka on jäänyt kotitalalle Leppävaaraan asumaan. Työttömälle Erkille on hiihtouran jälkeen kehittynyt alkoholiongelma. Erinäisten tapah- tumien jälkeen hän päättää raitistua ja perustaa kaivinkoneyri- tyksen (3). Perittyään mummoltaan maata (4) Erkki perustaa Urjan rinnekeskuksen, joka työllistää useita kyläläisiä (avajaiset 19). Hän menee kihloihin ja myöhemmin naimisiin (24) nuoruudenrakastet- tunsa Helena Meriläisen kanssa. Talouslaman iskiessä Erkki joutuu viemään yrityksensä konkurssiin, mutta hänen onnistuu jatkaa yrittäjänä. Odottaessaan perheen ensimmäistä lasta Helena joutuu onnettomuuteen ja kuolee (37). Erkki ratkeaa juomaan, mutta palaa takaisin arkeen läheistensä tuella. Sarjan päättävässä joulujaksossa (41) Erkki on edennyt liikemiehen urallaan ja perustanut perheen sihteerinsä Riitan kanssa.
RISTO METSOLA	Risto on Metsoloiden vanhin poika, joka asuu perheensä kanssa Tampereella. Somistajaksi opiskellut Risto harrastaa maalausta ja työskentelee messurakenteita tekevässä yrityksessä. Kun omistaja haluaa myydä yrityksen, Risto päättää ostaa sen työkavereidensa kanssa säästääkseen kaikkien työpaikat (2). Risto ottaa kaup- paa varten suuren lainan, jonka vakuudeksi asettaa myös kotitalonsa. Yritys ajautuu konkurssiin ja samaan aikaan vaimo Raija ilmoittaa haluavansa avioeron (13). Risto muuttaa takaisin lapsuudenkotiinsa Hoikkaan ja auttelee siellä veljensä Erkin yrityksessä. Myöhemmin Risto sairastuu masennukseen (29->), josta kuntoutuu hoitojakson jälkeen. Sarjan lopussa Risto työskentelee kansalaisopistossa piirustuksenopettajana.

Analyysini lähtökohta on Erkin tarinan lukeminen alkoholiongelmasta toipumisen tarinana. Erkin tarinassa ilmeneviin teemoihin peilaten lähdin tulkitsemaan Riston tarinaa. Riston tarinan käännekohta on masennus ja siitä kuntoutuminen. Analysoidessani tarinoita vertailin myös niiden emotionaalista, selittävää ja moraalista tasoa, käyttäen hyväksi Hännisen ja Koski-Jänneksen (1998) ajatuksia. Vaikka aineistoni muodostuu vain Erkin ja Riston tarinasta, tulkitsen niitä jatkuvasti suhteessa *Metsoloiden* kokonaisuuteen.

### Elämän arvaamattomuus selviytymistarinoissa

Vilma Hännisen (2002, 51) mukaan suomalaisen miehen selviytyminen on yksi esimerkki kulttuurin myyttisestä perustarinasta, joka toistuu myös yksittäisten ihmisten omaelämäkerrallisissa hahmotuksissa. Hänninen viittaa Matti Kortteisen tutkimukseen *Kunnian kenttä* (1992), jossa Kortteinen on tunnistanut suomalaisten palkansaajien omaa elämää koskevista kertomuksista seuraavan erityisesti miesten kerrontaa hallitsevan tarinan: 1) on kovaa, 2) yrittää selvitä, 3) on selvinnyt ja on siitä ylpeä. Kortteinen (1992, 43) kutsuu tätä kolmiosaista toistuvaa tarinaa selviytymisen eetokseksi. Myös *Metsoloista* on tunnistettavissa tämä eetos (ks. Ruoho 2001, 130–132).

Erkin tarinan on aikaisemmassa tutkimuksessa nähty edustavan perinteistä aristoteelista sankaritarinaa (Hiltunen 1999). Erkin selviytymistarina sisältääkin vaikuttavan narratiivisen kaaren, jossa Erkki nousee pilkatusta juoposta yhteisön voimahahmoksi laskettelukeskusyrittäjyyden myötä. Häntä arvostetaan, ja hän vaikuttaa positiivisesti koko kylän hyvinvointiin. Hän työllistää useita kyläläisiä, ja pyydetäänpä häntä lopulta mukaan kunnallispolitiikkaankin. Erkin luonteenpiirteissä on siis sankarillisuutta, ja suhteessa yhteisöön hän on sankari (esim. Kempainen & Peltonen 2010, 10). Selviytymisen näkökulmasta Erkin tarina ei kuitenkaan paikannu yksiselitteisesti sankaritarinaksi. Tämä johtuu sarjan toisen syklin (J23–41) mukanaan tuomista juonenkäänteistä.

Erkin niin kutsuttu sankaritarina huipentuu sarjan viimeiseksi ajateltuun jaksoon 21 ”Sovintoja ja ratkaisuja”. Jakson loppupuolella tehdään sarjan sisäisessä ajassa muutamia kuukausia kestävä ajallinen hyppäys eteenpäin: talvi on muuttunut kevääksi, Erkki ja hänen nuoruuden rakastettunsa Helena Meriläinen ovat menneet kihloihin. Laskettelukeskuksen johtajana Erkkiä on pyydetty puhumaan yrittäjyydestään television ajankohtaisohjelmaan, ja koko Metsoloiden suku kerääntyy televisioiden ääreen sitä seuraamaan. Erkki on noussut pohjalta huipulle, läheiset ihmiset ovat hänestä ylpeitä, prinssi on saanut prinsessansa ja näin he elivät onnellisina elämänsä loppuun asti – paitsi, että suosionsa vuoksi *Metsoloita* tehtiinkin vielä toiset parikymmentä jaksoa.

*Metsoloiden* jälkimmäinen sykli käynnistyy kesästä 1991 (J23). Suomen taloustilanne huononee, mikä vaikuttaa myös Erkin liiketoimiin. Erkki joutuu sanomaan irti työntekijöitään ja yrityksen tulevaisuus näyttää epävarmalta. Työstressi ei kuitenkaan saa Erkkiä tarttumaan pulloon. Ei edes silloin, kun hän joutuu viemään yrityksensä konkurssiin (J32–33). Kotona on nimittäin Helena-vaimo, jonka kanssa Erkki pohtii myös työasioita ja joka ymmärtää kärsivällisesti Erkin työstä johtuvaa huonotuulisuutta. Kun Helena kertoo odottavansa lasta (J32), näyttää siltä, että Erkin sankaritarinan kruunaa perheenlisäys. Näin ei kuitenkaan käy, sillä Helenan olleessaan viimeisillään raskaana hän joutuu onnettomuuteen. Sekä Helena että syntymätön lapsi menehtyvät.

Helenan menehtymisen vuoksi Erkki joutuu kasvotusten elämän arvaamattomuuden kanssa. Kuolemaan johtava onnettomuus ja sen jälkeiset tapahtumat kerrotaan *Metsoloissa* hyvin emotionaalisesti. Helena on viimeisessä kohtauksessaan hakemassa lapsuudenkotinsa vintiltä vanhaa kehtoa ja ilmeisesti astuu harhaan tai liukastuu tullessaan ison vatsansa kanssa alas puisia rappusia. Helenan veli Kari kuulee kaatumisen äänet alakertaan. Ambulanssi hakee Helenan. (J37.) Seuraava jakso ”Aika pysähtyy” alkaa panoraamalla Leppävaaran tilasta, jonka salkoon on noussut suruliputus. Tästä leikataan sisälle tupaan, missä mustiin pukeutuneet Annikki, Jaana ja Eeva istuvat hiljaa. Antti asettelee puvuntakkinsa hihoja. Pian on lähtö hautajaisiin. Seuraavassa kohtauksessa kirkonkellot soivat kumeasti, ja kamera lähestyy talvista hautajaissaattuetta. Villakangastakkiin ja karvalakkiin pukeutunut vakava Erkki kantaa pientä arkkua, muut miehet hänen edellään isompaa. Pakkanen paukkuu, ja kyyneleet vierivät murtuneiden Metsoloiden kasvoilta. (J38.) Helenan kuolema katkaisee Erkin progressiivisen tarinan ja muuttaa sen sankaritarinasta tragediaksi. Erkki ratkeaa Helenan hautajaisten jälkeen juomaan ja tämä retkahdus on hänen lopullinen pohjakosketuksensa.

Tapahtuma ei muuta Erkin paikkaa yhteisössä, mutta se muuttaa Erkkiä. Helenan ja lapsen kuolema tekevät tyhjäksi kaikki hänen saavutuksensa, ja työlle uhratut tunnit menettävät merkityksensä. Tapahtuneen jälkeen katuva

Erkki kyseenalaistaa aikaisemman elämäntapansa: ”Aina oli vaan työt mielessä... Työtä. Työtä. Työtä... Sitte... Sitä toista ei enää yhtäkkiä ole... Ei sitä käsitä... Ei käsitä. (J39.)<sup>1</sup>

Onnettomuutta seuraavana kesänä Erkin elämä on palannut arkisiin uomiinsa, mutta hänen olemassaolossaan kaikki on muuttunut. Juhannuksena Metsolat ovat kokoontuneet Kalajärven rantamökille juhlimaan. Koko suku on koolla, kauempaakin tulleet, makkaraa paistetaan ja booli maistuu. Seuraavassa kohtauksessa kaunis keskikesän ilta alkaa kääntyä yöksi ja Erkki vetäytyy siskonsa Eevan kanssa muista syrjään. Sisarukset katselevat mieteliäinä kotiseutunsa maisemaa:

Eeva: Siellä se nyt on se sun haaveittes Urjanlinna.

Erkki: Niin. Onko se sitten tuokaan se. Onko sitä olemassakaan. Niin moni asia on menettänyt merkityksensä.

Eeva: Kyllähän sä kuitenkin voit olla ylpee kaikesta, mitä sä oot saanu aikaan.

Erkki: Nii. En minä mitään kadukaan. Minä pusken vielä aikani tuolla rinteessä hommia. Niin kauan, että saa sitte lunastettua sen kunnalta itelleen. Sitte en tiä. Vaikka myisin pois.

Eeva: Älä nyt.

Erkki: No voihan sitä muutakin tehdä. Voihan se Urjanlinna olla vaikka missä.

Eeva: Vaikka tässä [koskee Erkin lippalakkaa].

(J40)

Erkin pitkäaikainen haave ”Urjanlinna”, oma laskettelukeskus, joka toteuduttuaan työllisti paitsi Erkin itsensä myös muita kyläläisiä, antoi pitkään Erkin elämälle suunnan ja sisällön. Helenan kuoleman jälkeen ”Urjanlinna” materiaalisena saavutuksena on menettänyt merkityksensä. Erkin valtavalla uurastuksella ja intohimolla rakentama yritys edustaa hänelle enää pelkkää työtä ja toimeentuloa. ”Urjanlinna” oli sittenkin vain unelma jostakin paremmasta, kenties oman elämän ottamisesta omiin käsiin, arvostuksen saamisesta. Nyt nuo etapit on saavutettu, mutta sankaritarinan hinnaksi muodostui lopulta kaikkein arvokkaimmasta luopuminen, elämän suurimpien rakkauksien menettäminen. Näin Erkin selviytymistarina paikantuu lopulta tarinaksi pärjäämisestä elämän käsittämättömyyden jatkumossa.

Riston selviytymistarina merkityksellistyy erityisesti suhteessa Erkin selviytymistarinan progressiiviseen puoliskoon (J1–22). Veljesten tarinat ovat tältä osin toistensa vastakohtat: kun Erkki ryhtyy kipuamaan elämässään ylöspäin päihderiippuvuudesta tervehtymisen ja yrittäjyyden kautta, Riston elämä ajautuu syöksykierteeseen ja sairauten samaisen yrittäjyyden vuoksi. Kiinnostavaa on, että molemmat selviytymistarinat kerrotaan. Gergen ja Gergen (2001, 175) kirjoittavat, kuinka progressiivinen ja regressiivinen tarina ovat ikään kuin kolikon kaksi puolta ja niitä voi pitää perustavanlaatuisesti sidoksissa toisiinsa. Erkin selviytymistarina tuo esiin, kuinka sinnikkyydellä voi päästä pitkälle, kun taas Riston selviytymistarina paljastaa yrittäjyyden kääntöpuolen.

Risto selviytyy vastoin käymisistään, mutta hänen selviytymistarinansa on hyvin erilainen kuin Erkin. Risto menettää työnsä, perheensä ja terveytensä eikä oikeastaan saa takaisin mitään näistä elämän osa-alueista. Toki Risto kuntoutuu masennuksestaan, mutta tarinansa loppupuolella (esim. J40) hänen itseluottamuksensa on yhä matalalla ja olemuksensa kaiken kaikkiaan arka

1 Olen purkanut aineistotteet kirjalliseen muotoon sarjan DVD-kokoelmasta, jonka Yle julkaisi vuonna 2011.

ja vaatimaton. Riston selviytymiseen ei liity oppiminen vastoinkäymisistä, niiden kääntyminen voimavaraksi tai henkinen kasvu. Tosin selviytymiseen liittyy se, että niin Risto kuin lähipiirinsä hyväksyvät tämän ”taitelijaluonteen”. Tarinansa lopulla Riston onnistuu työllistää itsensä piirustuksenopettajana kansanopistossa.

Verrattuna Erkin huimaan nousuun työelämässä (esimerkkejä tästä Erkin neuvottelut ministeriössä, työhaalarin vaihtuminen mustaan pukuun, ystävystyminen kunnanjohtajan kanssa, auton vaihtaminen uudempaan jne.) Riston ammatillinen itsensä löytyminen jää kuitenkin varsin vaatimattomaksi, onhan hän ”oikea taiteilija” vain suhteessa piirustusta opistolla harrastaviin kurssilaisiin, kuten Hoikan pankinjohtajaan. Riston tarina haastaa Erkin nousujohteisen tarinan myös siinä, että perinteisen sankaritarinan sijaan Riston tarinaa voidaan lukea kuvauksena niin kutsutusta arjen sankaruudesta (Kempainen 2010, 193). Tällöin kyse on siitä, että Risto edustaa veljeensä verrattuna ”tavallisia” tai ”maan hiljaisia” ihmisiä (mt.). Risto sairastaa ja kärsii nöyränä vaikeuksien edessä.

Elämän arvaamattomuus *Metsoloiden* selviytymistarinoissa liittyy olennaisesti siihen, että kyseessä on tyypiltään jatkuvajuoninen, saippuaopperamainen serial-sarja. Kerrontamuodolle on ominaista jaksosta toiseen kurottava kerronnallinen jännite, jolloin ongelmat eivät ratkea yksittäisen jakson aikana. (Fiske 1987, 179–180.) Koska *Metsoloiden* tyyliä on lisäksi arkirealismi, sen juonenkäänneet eivät voi olla yhtä hurjia kuin perinteisissä saippuasarjoissa. Toisaalta sarjan suosion vuoksi tuotantoa jatkettiin useaan otteeseen, jolloin melodramaattisten käänneiden tuli jatkua eheästi ja uskottavasti myös uudemmissa jaksoissa. Näistä syistä johtuen elämän traagisemmat puolet pääsevät *Metsoloissa* esiin poikkeuksellisen vahvasti.

### Selviytymistarinoiden arvot ja moraalit

Työ, koti ja perhe ovat *Metsoloiden* tärkeimmät arvot. Vaikka *Metsoloiden* selviytymistarinat voi asettaa luontevasti osaksi suomalaisen kulttuurisen selviytymisen eetoksen kaanonin, toisaalta ne myös haastavat perinteisen selviytymisen eetoksen monipuolisella kuvauksellaan eettisesti problemaattisista tilanteista (Ruoho 2001, 133). Sekä Erkin että Riston selviytymistarinassa uhrautuminen työlle ei lopulta tuo kunniaa. Tässä mielessä Riston tarina on myös tarina työssä selviytymättömyydestä, sillä hän menettää kasvonsa epäonnistuessaan työelämässä. Myös Erkki uhraa itsensä työlle ja myöhemmin kyseenalaistaakin ratkaisunsa Helenan kuoltua. Oliko uhrautuminen siis sen arvoista? Erkin näkökulmasta ei. Vaikka työn tekeminen on selviytymistarinoissa tärkeä arvo, se ei ole selviytymisen näkökulmasta tärkein arvo.

Moraalisella tasolla *Metsoloiden* selviytymistarinoiden sanoma tuntuu olevan, että kenelle vain voi tässä elämässä sattua mitä tahansa. Elämän arvaamattomuuden hyväksyminen on selviytymistarinoissa ensimmäinen askel koherenssin tunteeseen. Aina ei tarvita syyllistä, kun jotakin pahaa tapahtuu.

Erkin vaimon Helenan traaginen kuolema on *Metsoloiden* suurin ja kipein sattuma. Se on järkyttävä ja epätoivottava käänne paitsi Erkin myös katsojan näkökulmasta. Tuossa vaiheessa *Metsoloiden* kaarta sarjan sinnikkäälle päähenkilölle toivoo jo pelkkää hyvää hänen jouduttuaan ponnistelemaan useiden pienempien ja isompien vastoinkäymisten edessä. *Metsoloiden* itsensä lisäksi myös *Metsoloiden* katsojilla oli vaikeuksia ymmärtää, miksi Helena kuoli. *Metsolat* tv:ssä ja Elävässä arkistossa -blogissa on pohdittu, liittyikö Helenan

kuolema häntä näytelleen Anu Hälvän kiireisiin *Metsoloita* seuranneen *Blondi tuli taloon* -sarjan kanssa vai kuoliko Helena vain osana sarjan dramaattista lopetusta. Eräs blogin kommentoija kirjoittaa:

Uih, kuulostaa jotenkin järkyttävältä jos näin on. Katsojille rakas hahmo ”tapettiin” näyttelijän kiireiden vuoksi. Vaikka tätähän se on tietysti aina, juonia kirjoitetaan näyttelijöiden suunnitelmien mukaan. :( Metsolat vaan on niin parasta, että on kai vaikea käsittää että hahmot olivat vain rahan vuoksi töitään tekeviä näyttelijöitä. :) (Anonyymi 20.4.2011, Metsolat tv:ssä ja Elävässä arkistossa -blogi)

*Metsoloiden* selviytymistarinoita leimaa vahva humanisuus, ja niissä toistuu anteeksianto, jopa armollisuus. Kiinnostavia piirteitä anteeksianto saa Erkin selviytymistarinassa. Erkin sankarilliset luonteenpiirteet ovat esillä selviytymistarinan alusta asti, mutta samaan aikaan hän on alkoholiongelmainen. Perhe, yhteisö ja katsojat antavat kuitenkin alkoholiongelman Erkille anteeksi. Heikkous ei tee hänestä antisankaria, vaan ihmisen. Ari Hiltusen (2000) mukaan Erkki on alusta asti myötätuntoa herättävä hahmo osittain siksi, että vaikka hänet kuvataan rilluttelemassa muiden mukana, Erkki ei kuitenkaan itse lähde tappelemaan esimerkiksi ystävänsä Einon tavoin. Erkin riippuvuudesta toipumista ajatellen hänen tarinansa edustaa pohjakosketustarinaa (esim. Suoninen & Jokinen 2011, 42), jossa pysähdyksenä toimii Erkin aiheuttama Antti-isän sydänkohtaus. Sydänkohtausta seuraavana päivänä krapulainen Erkki keskustelee sairaalassa itkuisen äitinsä kanssa ja toteaa lopuksi: ”Mä en voi juoda mitään. Anteeks. En mä tätä pahuuttani tee kenellekään.” (J13)

Vaikka Erkki on alkoholisti, hän ei ole paha ihminen. Erkin alkoholinkäyttöä selitetään paitsi sairaudella myös pettymyksellä elämää kohtaan. Myötätuntoinen asenne vastoinkäymisten kanssa kamppaileviin ihmisiin on läsnä myös Riston selviytymistarinassa. Vaikka Riston lyhyt ura yksityisyrittäjänä saakin säälittäviä piirteitä vertautuessaan Erkin kyvykkyyteen liikemiehensä, ei Riston sairastuminen johdu heikkoudesta, vaan siitä, että elämän taakka käy yksinkertaisesti liian raskaaksi yhdelle ihmiselle. Tärkeää on, että näin voisi käydä ”kenelle tahansa meistä”. Kuten Eeva selittää veljensä sairastumista: ”Siihen on varmasti vaikuttanut se Riston konkurssi, ja Riston ja Raijan ero. Ja se onneton taidenäyttely tais olla piste iin päälle. Kyllä siinä vahvempikin ihminen sairastuu.” (J31.)

## Ikkunoita toivoon

Selviytymistarinoiden ytimessä oleva toivo rakentuu *Metsoloiden* arkisissa kohtauksissa. Seuraavassa aineisto-otteessa Risto ja hänen tyttärensä Liisa matkaavat autolla jossakin välillä Tampere–Hoikka. Liisa on asunut jonkin aikaa Tampereella kyllästyttyään elämäänsä maaseudulla avomiehensä Osmon ja paljon työtä vaativien lehmien kanssa. Kaupunkilaiselämä ei kuitenkaan tuonut sen enempää onnea, ja Liisa päättää lähteä isänsä kyydissä takaisin Hoikkaan. Osmo on lähettänyt Riston mukana Liisalle kortin, jossa ilmoittaa myyneensä lehmät:

Liisa: Mitä se sano ku se anto tämän [kortin]?

Risto: Emmä tiedä... Pyysi kai vaan antamaan.

Liisa: Niinpä tietysti. (.) Musta tuntuu, että mä oon saanu kaikki äidin ja sun huonot ominaisuudet ja Lasse kaikki hyvät.



Risto: [hymyillen] Älä nyt.

Liisa: Ihan totta. Mä en voi käsittää miten mä voin vieläki olla näin lapsellinen! Miksen mä aikuistu?

Risto: Emmä tiedä...

Liisa: Ei silti, kyllä mä sitä Turoa rakastin ja kai sekin rakasti mua. Mutta ei siitä ois mitään tullu. En mä ollu sen tyyppinen nainen.

Risto: Etsä rakasta sitä enää?

Liisa: En. Se meni ohi yhtä nopeesti ku tuliki. Tätä mä just tarkotan! Eikstää oo lapsellista!?

Risto: Ai että se oli vaan semmonen ihastus?

Liisa: Nii...

Risto: Joo, joo. No entäs Osmo?

Liisa: Mulla on ollu sitä tosi ikävä. Pelottaa nähä sitä. Se on jotenki muuttunu mun päässä ihan eri ihmiseksi.

Risto: Se voi olla vaan ihan hyvä asia.

Liisa: Oisko? Niin... Hei, miten se sun näyttely muuten meni?

Risto: No... Ihan hyvin.

Liisa: No et sä nyt kovin riemukkaalta vaikuta?

Risto: Mullaki on vähän huono omatunto.

Liisa: Minkä takia? Äidin?

Risto: Ei, ei... Ku mä tapasin yhen firman entisen työntekijän ja se syyttää mua kaikesta. (.) Ehkä mä olin huono johtaja. (.) Ehkä mä oon huono ihminen... En minä tiedä.

(J29)

Riston dramaattisuus saa Liisan purskahtamaan nauruun, jolloin Ristokin alkaa naurattaa. Kohtaus on välähdys elämää. Siinä fyysisesti kotimatalla olevat isä ja tytär ovat myös henkisesti matkalla paikasta toiseen. Liisa on saanut kokea seikkailunsa kaupungissa villiä elämäntapaa edustavan muusikko-Turon kanssa, mutta kaipaa kotiin turvallisen, joskin tylsän, avomiehensä Osmon luokse. Vaikka Liisa kyseenalaistaa kohtauksessa oman aikuistumisensa, hän samalla huomaa aikuistuneensa päättäessään selvittää taakseen jättämänsä asiat Osmon kanssa, ehkä ymmärtäen jotain olennaista ihmiselämän luonteesta ikuisine kaipuineen. Samaan aikaan avioerosta ja konkurssista väsynyt Risto on matkalla psyykkisen jaksamisensa päätepisteeseen. Vanhan työtoverin tapaaminen Tampereella toi valmiiksi painavaan taakkaan vielä lisää murehdittavaa. Kohtauksessa Risto on välitilassa tunteidensa kanssa. Kenties keskusteleminen ja Liisan läheisyys tuovat iloa ja helpotusta myös omaan oloon ja elämän absurdius jaksaa vielä naurattaa heitä molempia. Riston päästyä myöhemmin kotiin, ahdistus saa hänet yksinäisyydessä otteeseensa ja masennus syvenee.

Isän ja tyttären jaettu läsnäolo on aistittavissa kohtauksesta, johon tiivistyy Metsoloiden toivo ja sarjan syvällisesti kuvaaman ihmiselämän luonne jatkuvana selviytymisenä. Kohtaus avaa ikkunan tuttuun maisemaan. Osaltaan kyse on konkreettisesta maisemasta: harmaa talvinen tie, pitkät etäisyydet ja pimeä vuodenaika. Toisaalta kohtaus avaa ikkunan tarinan kautta myös mielenmaisemaan: isä ja aikuinen tytär, arkista jutustelua, ihmissuhdekuvioiden pohtimista, kaihoa ja läheisyyttä. Kohtaus päästää katsojan sisään jaettuun tilaan. Jaetussa tilassa kerronnan realismi huipentuu emotionaalisesti. Samaan aikaan tarinan vastaanottaja on itse tarinankertoja, joka tulkitsee ja merkityksellistää tarinaa omasta näkökulmastaan. Johanna Barkman (2011, 247) kirjoittaa Mika Hannulan (2001) ajatuksia hyödyntäen, kuinka selviyty-

miskykyä rakentavien tarinoiden tuottaminen ja jakaminen tapahtuu juuri tämänlaisessa niin kutsutussa ”kolmannessa tilassa”. Hannulan mukaan on kyse kohtaamisesta ja tapahtumasta, joka kuuluu yhtäaikaaisesti molemmille osapuolille, katsojalle ja teokselle (mt.).

*Metsoloiden* selviytymistarinat rakentuvat merkittävässä määrin luvun alussa kuvatun kohtauksen kaltaisissa, juuri arkisuutensa vuoksi jaetuissa, kokemuksellisissa tiloissa. Toistuvia toiminnallisia tilanteita kerronnassa ovat edellä mainitun autossa istumisen lisäksi esimerkiksi kahvin juominen, yhdessä syöminen, työn tekeminen tai työpaikalla oleskeleminen sekä saunominen. Näiden arkisten tilanteiden toisto tuo kerrontaan väljyyttä ja tylsyyttäkin: sarjaan sisältyy useita hetkiä, joilla ei ole juonen kannalta mitään merkitystä. Sarjan toisella uusintakierroksella väljyydelle ei enää kirjaimellisesti löytynyt tilaa, kun sarjan tekijä oli pakotettu leikkaamaan jaksoja lyhyemmiksi, jotta ne sopivat uusille ohjelmapaikoille (Carl & Anna-Lisa Mesterton, henkilökohtainen tiedonanto 11.1.2013). Selviytymistarinoiden näkökulmasta väljyys ja arkisten tilanteiden toistot ovat kuitenkin merkittäviä. Toistuvuus luo kerrontaan jatkuvuutta, joka selviytymistarinoissa saa toivon merkityksiä. Vaikka vastoinkäymiset koettelevat, aina ”juodaan ensin kahvit”. Rituaalien kautta vuorovaikutuksessa tapahtuva selviytyminen, elämän prosessi, jatkuu hetkestä toiseen, päivästä toiseen, kuukaudesta ja juhlapyhästä toiseen.

Toiveikkuus on perustavanlaatuinen osa *Metsoloiden* selviytymistarinoita. Televisio huokoisena ja toistuvana kerrontamuotona mahdollistaa tämän. Toistuva kerronta sitoo katsojat ruudun ääreen, sillä jatkuvaa juonilinjaa seurattaessa läsnä ovat niin menneisyys, nykyisyys, kuin tulevaisuuskin. (Fiske 1987, 145.) Selviytymistarinoiden kannalta ratkaisevaa on etenkin jälkimmäinen, sillä toivo ja tulevaisuus liittyvät kiinteästi yhteen. Toisaalta toistuvan televisiokerronnan kautta vahvistuu myös sarjan todentuntu eli vahva illuusio siitä, että Erkki, Risto ja kumppanit jatkavat elämäänsä myös nähtyjen jaksosten ulkopuolella.

Temaattisesti liitän selviytymistarinoiden rituaaliset toistot Marja-Liisa Honkasalon (2008, 207–208) ajatukseen pienestä tai kiinnipitävästä toimijuudesta, jota toteutetaan arjen käytännöissä. Honkasalo on teoretisoinnut pientä toimijuutta Pohjois-Karjalan maaseudulle sijoittuvassa etnografisessa tutkimuksessaan. Pienen toimijuuden tavoitteena on pitää maailmaa edes jotenkin paikoillaan, turvata oman ja perheen otetta siitä. Honkasalon tutkimuksen naiset loivat pienen toimijuuden kautta ”käsistä luisuvaan maailmaan ainakin joitakin hallittavissa olevia saarekkeita ja yhteisöllisiä siteitä niiden välille” (mt., 208). Pienen toimijuuden avulla he myös rakensivat aikaperspektiiviä, joka pohjoiskarjalalaisten tapauksessa oli päivä kerrallaan. Näin rakentuu myös *Metsoloiden* selviytyminen.

Ymmärrän aikaisemmin mainitun niin kutsutun ”kolmannen tilan” siksi tapahtumaksi, joka yhdistää *Metsoloiden* selviytymistarinoiden eri merkityksiä. Kolmannessa tilassa, katsojan ja televisiosarjan kohdatessa, selviytymistarinat asettuvat ensinnäkin osaksi kulttuurista ja sosiaalista tarinavarantoa ja siis vastaanottajan tarinalliseen käyttöön. Toisaalta, kuten Veijo Hietala (1996) kirjoittaa, *Metsolat* operoi myyttisellä tasolla vastaten kansakunnan ”terapien tarpeeseen”. Tuo myyttinen taso liittyy narratiivien voimaan eli siihen, että *Metsoloiden* selviytymistarinat itsessään ovat luoneet toivoa ja edesauttaneet myös tätä kautta selviytymistarinoiden rakentumista reaalielämässä.

## Lopuksi: Selviytymistarinoiden moninaisuuden merkityksestä

*Metsoloiden* selviytymistarinat ovat armollisia, sillä selviytymistarina ei sarjassa tarkoita vain yhdenlaista tarinaa. Selviytymistarina ei liity mustavalkoiseen ajatteluun onnistumisesta tai epäonnistumisesta, sankarista tai uhrista, onnellisesta tai onnettomasta lopusta. Se ei ole vain yksi tarinatyyppi vaikeuksien voittamisesta kertovien tarinoiden joukossa (vrt. Ruisniemi 2006, 222–241). *Metsoloiden* tarjoamat selviytymisen mallitarinat ovat monipuolinen joukko erilaisia selviytymistarinoita ja ne sisältävät siksi myös monenlaisia selviytyjän identiteettejä. Selviytyjä voi olla yhteisössään johtajaksi nouseva hahmo, mutta yhtä hyvin selviytyjä voi olla vaatimatonta elämää elävä mielenterveyskuntoutuja.

Muutos on perustavanlaatuinen osa selviytymistä, tarinaa ja selviytymistarinaa, mutta muutosta seuraava elämän suunta ei *Metsoloiden* selviytymistarinoissa ole pysyvä. Selviytymistarina ei ole vain edistyvä progressiivinen tarina. Erkin tarina on aluksi progressiivinen ja myöhemmin regressiivinen. Tarinan vaihtelevat suunnat ovat keskeinen osa selviytymisen tarinallista luonnetta: selviytyminen *Metsoloissa* on jatkuva elämisen prosessi. Selviytymistarinassa ei ole selkeää alkua, keskikohtaa ja loppua, sillä kun yksi vaikeus on voitettu, saattaa toinen jo odottaa elämän virrassa. *Metsoloiden* selviytyminen myötäilee Jokirannan (2003, 28) selviytymismääritelmää: selviytyminen liittyy niin elämänkulun koettelemuksiin ja onnistumisiin kuin arkipäivän elämäntilanteisiin.

*Metsoloissa* rakentuvaa selviytymistä kuvaavat hyvin resilienssin käsitteeseen liitetyt metaforat. Selviytymistarinoiden päähenkilöt taipuvat, mutta eivät katkea vastoinkäymisiä kohdatessaan. Heillä on kyky ponnahtaa takaisin vaikeuksien jälkeen. Koska henkilöhahmojen elämä on kovaa, heidän tulee olla voimakkaita ja joustavia. Toisaalta *Metsoloiden* kuvaama selviytyminen on myös yhteisön selviytymistä. Kuten Hyvärin (2001, 77) tutkimuksessa, myöskään *Metsoloissa* muutoksen kohteena eivät ole vain ongelmistaan ulos pyrkivät henkilöt, vaan koko heidän sosiaalinen verkostonsa. Tämä korostuu Erkin selviytymistarinassa, jossa Erkki saa uuden roolin yhteisössä. *Metsoloiden* selviytyminen kuvaa tätä vuorovaikutusta yhteisössä (esim. Ungar 2013).

Kun sarjan kuvaamaa selviytymistä tarkastellaan vuorovaikutukseen perustuvan resilienssin käsitteen kautta, voi myös sarjan yksittäisiä selviytymistarinoita ymmärtää uudella tavalla. Yksittäiset tarinat eivät ole vain henkilökohtaisesta selviytymisestä kertovia tarinoita, vaan samalla yhteisön selviytymistarinoita. Resilienssi ei ole vain selviytyjän ominaisuus, vaan koko hänen yhteisönsä, perheensä ja kulttuurinsa ominaisuus (Ungar 2005, xxiv).

Ovatko kaikki tarinat sitten selviytymistarinoita, jos ainoa vaatimus selviytymistarinalle on se, että elämän tulee jatkua vaikeuksien jälkeen? Tutkimustuloksiani ajatellen näin on: kaikki elämästä kertovat tarinat ovat selviytymistarinoita, mikäli tarinoista löytyy elämän jatkuvuudelle keskeinen toivon elementti. Olen edellä kuvannut, kuinka *Metsoloiden* tarinoiden ytimeistä löytyvä toivo liittyy olennaisesti sarjan kerrontamuotoon. Jatkossa olisikin kiinnostavaa tutkia muualla kuin televisiosarjassa kerrottuja selviytymistarinoita ja vertailla kerrontamuodon vaikutusta selviytymistarinoihin.

Sosiaalisesta näkökulmasta on tärkeää, että selviytymistarinan käsitteellä ei viitata vain voittajan tai sankarin tarinaan. Kun selviytyminen on jatkuva elämänkulun prosessi, myös selviytymistarinan käsite tulisi ymmärtää yksilökeskeisyyttä laajemmin. Tällöin selviytymistarinan käsitettä voitaisiin käyttää myös useammin. Laajennukset selviytymistarinan käsitteeseen ovat

tarpeen, sillä selviytymistarinat ovat aina myös mallitarinoita, jotka sisältävät valmiita identiteettejä ja vaihtoehtoja ihmisten henkilökohtaisten tarinallisten projektien tueksi.

Selviytymistarinan kapea määrittely viittaa siihen, että selviytymisen mallitarinat saattavat tällä hetkellä olla yksilökeskeisessä kategorisuudessaan ahtaita ja kahlitsevia. Erilaisten selviytymistarinoiden tunnistaminen ja tunnustaminen on tärkeää, sillä näin on mahdollista laajentaa kulttuurista ja sosiaalista tarinavarantoamme ja tuoda ihmisten käyttöön suurempi joukko mahdollisia tarinoita. Mikäli selviytymistarinaksi tunnistetaan myös staattisemmat ja regressiiviset tarinat (kuten Riston tarina), selviytyjän identiteetti avataan samalla voimavaraksi yhä useammalle ihmiselle.

Tänään katsottuna *Metsolat* on vanhentunut monin tavoin tyyliältään. Vastaavanlaisia arkirealistisia sarjoja ei yksinkertaisesti enää tehdä. Teemoiltaan sarja on kuitenkin yllättävän ajankohtainen. Tällä viitataan paitsi siihen, että sen kuvaamat universaalit ihmiselämään ja etenkin ihmissuhteisiin liittyvät kysymykset eivät ole vanhentuneet, myös siihen, että nykyisessä yhteiskunnallisessa ilmapiirissä ovat läsnä monet samanlaiset jakolinjat kuin 1990-luvun alussa.

## Lähteet

- Antonovsky, Aaron (1987) *Unraveling the Mystery of Health. How People Manage Stress and Stay-Well*. San Fransisco: Jossey-Bass Publisher.
- Bardy, Marjatta (2009) "Tiedon punninta ja maailman asuttaminen". Teoksessa Marjatta Bardy (toim.) *Lastensuojelun ytimissä*. Helsinki: Yliopistopaino, 265–272.
- Barkman, Johanna (2009) "Lasten ja nuorten elämäntarinan äärellä". Teoksessa Marjatta Bardy (toim.) *Lastensuojelun ytimissä*. Helsinki: Yliopistopaino, 241–251.
- Bruner, Jerome (1991) "The Narrative Construction of Life". *Critical Inquiry* vol. 18:1, 1–21.
- Bruner, Jerome (2004) "Life as Narrative" *Social Research* vol. 71:3, 671–710.
- Fiske, John (1987) *Television culture*. New York: Routledge.
- Fraser, Mark W.; Richman, Jack M. & Galinsky, Maeda J. (1999) "Risk, protection and resilience: Toward a conceptual framework for social work practice". *Social Work Research* vol. 23:3, 131–143.
- Gergen, Kenneth J. & Gergen, Mary M. (2001) "Narratives of the Self". Teoksessa Lewis P. Hinchman & Sandra K. Hinchman (toim.) *Memory, Identity, Community. The Idea of Narrative in the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press, 161–184.
- Goldstein, Howard (1997) "Victors or victims?" Teoksessa Dennis Saleebey (toim.) *The Strengths Perspective in Social Work Practice*. New York: Longman Publishers, 21–36.
- Hannula, Mika (2001) "Kolmas tila -mahdollisuuksien karuselli". *Kiasma-lehti* vol. 12:4. <<http://www.kiasma.fi/kiasma-lehti/12.php?lang=fi&id=4>> (Linkki tarkistettu 27.4.2017.)
- Hietala, Veijo (1994) "Suomalainen televisio vuonna nolla (kaksi)". *Lähikuva* 4, 35–43.
- Hietala, Veijo (1996) *Ruudun hurma. Johdatus tv-kulttuuriin*. Jyväskylä: Gummerus.
- Hiltunen, Ari (1999) *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Hokka, Jenni (2011) "Rintamäkeläiset arkirealistisena tv-sarjana". Teoksessa Sari Elfving & Mari Pajala (toim.) *Tele-visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Jyväskylä: Gaudeamus, 87–111.
- Hokka, Jenni (2014) *Kakkoselta kaikelle kansalle. Kuulumisen politiikka YLE TV2:n arkirealistisissa sarjoissa*. Tampere: Tampereen yliopisto, Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1385.
- Honkasalo, Marja-Liisa (2008) *Reikä sydämessä. Sairaus pohjoiskarjalaisessa maisemassa*. Tampere: Vastapaino.
- Hyväri, Susanna (2001) *Vallattomuudesta vastuuseen. Kokemuksen politiikan sankaritarinoita*. Helsinki: Tietosanoma, Vankeinhoidon koulutuskeskuksen julkaisu 3/2001.

- Hyvärinen, Matti (2006) Kerronnallinen tutkimus. <[http://www.hyvarinen.info/material/Hyvarinen-Kerronnallinen\\_tutkimus.pdf](http://www.hyvarinen.info/material/Hyvarinen-Kerronnallinen_tutkimus.pdf)> (Linkki tarkistettu 1.12.2012.)
- Hänninen, Vilma (2002) *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Tampere: Tampereen yliopisto, Acta Universitatis Tamperensis 696.
- Hänninen, Vilma & Koski-Jännes, Anja (1998) "Vapautumisen tarinat". Teoksessa Anja Koski-Jännes (toim.) *Miten riippuvuus voitetaan*. Helsinki: Otava, 197–226.
- Hänninen, Vilma & Valkonen, Jukka (1998) "Tarinat, sairaudet ja kuntoutuminen". Teoksessa Vilma Hänninen & Jukka Valkonen (toim.) *Kunnon tarinoita. Tarinallinen näkökulma kuntoutuksen*. Helsinki: Kuntoutussäätiön tutkimuksia 59/1998, 3–20.
- Isola, Anna-Maria (2012) "Miten köyhyydestä voi selviytyä? Syrjäytymisestä selviytymiseen Suomessa -seurantatutkimus". Teoksessa Suvi Raitakari & Heli Valokivi (toim.) *Sosiaalityön tutkimuksen luonne ja odotukset tässä ajassa: käytännön ja tutkimuksen menetelmällinen rikkaus*. Helsinki: Talentia-lehti & Sosiaalityön tutkimuksen seura, 24–28. <[http://www.sosiaalityontutkimusseura.fi/Tutkiva\\_sosiaality%C3%B6](http://www.sosiaalityontutkimusseura.fi/Tutkiva_sosiaality%C3%B6)> (Linkki tarkistettu 25.4.2017.)
- Jokiranta, Harri (2003) *Se on miehen elämää. Maaseudulla asuvia miehiä elämäänsä kertomassa*. Tampere: Tampereen yliopisto, Acta Universitatis Tamperensis 291.
- Kajava, Jukka (2013) "Unelmia, unelmia". *Helsingin Sanomat* 12.3.1993.
- Kemppainen, Ilona & Peltonen, Ulla-Maija (2010) "Muuttuva sankaruus". Teoksessa Ulla-Maija Peltonen & Ilona Kemppainen (toim.) *Kirjoituksia sankaruudesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–43.
- Koivunen, Anu & Paasonen, Susanna & Pajala, Mari (2001) "Populaarin strategiat ja taktiikat". Teoksessa Anu Koivunen & Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.) *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, 14–25.
- Kortteinen, Matti (1992) *Kunnian kenttä. Suomalainen palkkatyö kulttuurisena muotona*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Miller, Gale (2004) *Becoming Miracle Workers. Language and Meaning in Brief Therapy*. New Jersey: Transactions Publishers.
- Ruisniemi, Arja (2006) *Minäkuvan muutos päihderiippuvuudesta toipumisessa. Tutkimus yhteisöllisestä päihdekuntoutuksesta*. Tampere: Tampereen yliopisto, Acta Universitatis Tamperensis 1150.
- Ruoho, Iiris (1994) "Tie kotiin. Yhteisöutopia ja sukupuoli Metsoloissa". *Lähikuva* 4, 5–13.
- Ruoho, Iiris (2001) *Utility Drama. Making of and Talking About the Serial Drama in Finland*. Tampere: Tampere University Press.
- Ruohonen, Voitto (1997) "Televisio, nostalgia ja taaksejäänyt Suomi". Teoksessa Anu Koivunen & Veijo Hietala (toim.) *Kanaat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:61, 15–32.
- Rytsä, Paavo (2008) *Puhekupla: Kurkistus kulisseihiin*. <<http://ohjelmaopas.yle.fi/puhekupla/carlmesterton>> (Linkki tarkistettu 1.12.2012.)
- Saleebey, Dennis (1997) "Community Development, Neighborhood Empowerment, and Individual Resilience". Teoksessa Dennis Saleebey (toim.) *The Strengths Perspective in Social Work Practice*. New York: Longman Publishers, 241–260.
- Suoninen, Eero & Jokinen, Arja (2011) "Umpikujien tarinallinen purkaminen". Teoksessa Atte Oksanen & Marko Salonen (toim.) *Toiminnallisia loukkuja: hyvinvointi ja eriarvoisuus yhteiskunnassa*. Tampere: Tampere University Press.
- Ungar, Michael (2005) "Introduction: Resilience Across Cultures and Contexts". Teoksessa Michael Ungar (toim.) *Handbook for Working with Children and Youth. Pathways to Resilience Across Cultures and Contexts*. Thousand Oaks CA: Sage.
- Ungar, Michael (2013) "Resilience, Trauma, Context & Culture". *Trauma, Violence & Abuse* vol. 14:1, 255–266.
- Yle (2012) *Metsolat tv:ssä ja Elävissä Arkistossa -blogi*. <<http://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/01/24/metsolat-tvssa-ja-elavassa-arkistossa>> (Linkki tarkistettu 24.4.2017.)
- Ylänen, Helena (1993) "Metsolan sarjaperhe tulee Kainuusta". *Helsingin Sanomat* 19.1.1993.

Sanna Kivimäki

Sanna Kivimäki, YTT  
Tutkimuskeskus Comet,  
Tampereen yliopisto

# IKÄÄ IHMETTELEMÄSSÄ



*Seniorinäyttelijät valtaavat valkokankaat ja Facebook vilisee videoita aktiivisten eläkeikäisten hämmästyttävistä fyysisistä suorituksista. Aikakauslehdet suuntaavat tarjontansa yhä enemmän ikääntyvälle lukijakunnalle, samoin muut vaikeuksissa olevat printtimediat. Jos mediakulttuurilla on sellaista kulttuurista määrittelyvoimaa, kuten usein sillä ajatellaan olevan, mediaesityksillä on oletettavasti yhteys myös yleisiin ikään ja vanhenemiseen liittyviin kulttuurisiin kuviin ja vanhenemisen tyyleihin.*

*Kysyn artikkelissani, minkälaisen tutkimuksellisen haasteen paljon puhuttu väestön ikääntyminen mediakulttuurin tutkimukselle asettaa. Ikä, kuten muutkin kategoriat, kietoutuu yhteen monien muiden erojen, kuten sukupuolen, etnisyyden, luokan ja uskonnon kanssa.*

## Johdanto

Iästä puhutaan nykyisin paljon. Ei ihme, sillä ikääntyneen väestön suhteellinen osuus kasvaa kaikkialla maailmassa. Vaikka kaikki ihmiset ovat jonkin ikäisiä eli ikääntyneitä, ikääntyneillä tarkoitetaan yleensä eläkeikäisiä, keskimäärin yli 65-vuotiaita kansalaisia. (Esim. Heikkinen & al. 2013.)

Suomessa yli 65-vuotiaiden osuus koko väestöstä on nykyisin noin viidesosa, ja ennusteen mukaan heidän määränsä tulee tulevaisuudessa kasvamaan. Kuten monissa muissakin maissa, myös Suomessa enemmistö ikäihmisistä on naisia, tällä hetkellä noin 620 000 henkilöä. Vuonna 2016 syntyneen pojan elinajanodote on 78,4 vuotta ja tytön 84,1 vuotta (Tilastokeskus, Findikaattori). Elinikäennusteen oletetaan nousevan.

Erityisesti ikääntyneet naiset muodostavat siis merkittävän osan median yleisöistä ja käyttäjistä. Heistä suuri osa, noin 40 %, elää yksin (Kontula 2013, 353). Tämän tiedon varassa voi siis ajatella, että tulevaisuudessa mediamaailman ilmiöitä pähkäilee yhä useammin iäkäs, yksinelävä, valtaväestöön kuuluva nainen, seuranaan kenties nuorempi, hoivatyötä tekevä maahanmuuttajanainen tai -mies. Kummankin mediataju on todennäköisesti peräisin aivan toisenlaisesta maailmasta kuin se, minkä keskellä he elävät.

Kaikenlainen mediakeskustelu iästä, ikääntymisestä ja vanhojen ihmisten asemasta on lisääntynyt valtavasti; ainakin poliittisessa puheessa, vaalien alla, kaikki ovat kovin kiinnostuneita ikääntyneisiin liittyvistä kysymyksistä. Päivälehdissä keskusteluja käydään suurten ikäluokkien eläköitymisen kus-

tannuksista, vanhusten hoivan järjestämisestä ja terveysongelmien ratkomisesta. Koko mediakulttuuria ajatellen vanhoilla – tai ainakin tiettytyyppisillä vanhoilla – on suhteellisen paljon näkyvyyttä erilaisissa mediagenreissä. Tästä huolimatta ikää ja ikääntymistä koskevat kysymykset ovat jääneet monesti marginaaliin suomalaisessa median ja mediakulttuurin tutkimuksessa.

Kysyn tässä artikkelissa, minkälaisia tutkimuskysymyksiä ikääntyminen asettaa mediakulttuurille ja sen tutkimukselle. ”Median” ymmärrän Janne Seppäsen ja Esa Väliiverroksen (2013) tapaan laajasti, sekä perinteisinä joukkoviestiminä että sosiaalisen median, sekä teknologiana, sisältöinä, käyttönä että vuorovaikutuksena toisten ihmisten kanssa. ”Median” käsitteen vaikeatulkintaisuudesta huolimatta esitän, että mediaan ja ikään liittyvät tutkimusintressit voi jakaa vähintään kolmeen alueeseen: 1) kysymyksiin mediasukupolvista ja arkisista suhteista mediaan, 2) nykYTEknologiaa ja digitaalisuutta koskeviin kysymyksiin, sekä 3) kysymyksiin siitä, millaista ymmärrystä iästä ja ikääntymisestä mediasisällöt tuottavat ja uusintavat.

Kertaan aluksi, mitä iällä, ikääntymisellä ja ikään liittyvällä syrjinnällä, ageismilla, yleensä tarkoitetaan, ja millaisia merkityksiä ikään ja ikääntymiseen on tapana liittää. Koska ikä, kuten muutkin kategoriat, kietoutuu yhteen monien muiden erojen, kuten sukupuolen, etnisyyden, luokan ja uskonnon kanssa, tuon esiin myös ikään liittyviä intersektionaalisia kysymyksiä, lähinnä vanhoja naisia koskevien esimerkkien kautta. Sen jälkeen pohdin, mitä tällä kaikella voisi olla tekemistä mediatutkimuksen kanssa. Lopuksi mietin ikääntyneiden naisten määrältään suuren, mutta usein marginaaliseksi mieltävän joukon asemaa mediakulttuurissa. Artikkelini on luonteeltaan problematisoiva, ja sen suomalaisiin ikääntyneisiin naisiin liittyvät esimerkit toimivat lähinnä havainnollistajina.

## Ikä ja ikääntyminen

Ikä on sikäli kiinnostava kategoria, että se koskettaa tavalla tai toisella kaikkia ihmisiä: kaikki ovat jonkin ikäisiä ja oma kategorisointi muuttuu elettyjen vuosien myötä väistämättä. Ikä on myös kontekstisidonnaista; tietyn ikäiseksi määritytään yleensä eri tavoin erilaisissa tilanteissa, ja ikääntyminen merkitsee eri ihmisille eri asioita. (Esim. Kangas & Nikander 1999; Vakimo 2001; Heikkinen & al. 2013.)

Vaikka kaikki elolliset olennot jonkin ikäisiä ovatkin, kiinnostus tuntuu kohdistuvan usein (liian) vähään tai (liian) paljon ikään; oletettu keski-ikäisyys jää yleensä analysoimatta tai muodostaa tutkimukselle jonkinlaisen itsestään selvän taustan. Oletettavaa on, että hyvänä pidetyn toimijuuden tunnusmerkit etsitään työikäisen väestön toiminnasta ja muut ikäkatteeriat nähdään heihin nähden puutteellisina. Toisaalta on esitetty teesejä ihmisten tietynlaisesta yksi-ikäistymisestä: lapsuus loppuu yhä varhemmin, nuoruus pidetty ja varsinainen vanhuus lykkääntyy. (Esim. Karisto 2005.)

Kansainvälisessä tutkimuksessa ikääntyneitä, eli yli 65-vuotiaita, kuvataan usein adjektiivilla *aged*. Tällä pyritään välttämään sellaisia negatiivisia konnotaatioita, joita saattaa liittyä etenkin adjektiiviin *elderly*, jota esimerkiksi gerontologian lehti *Age and Aging* kehottaa välttämään. Suomenkieliseen tutkimukseen näyttävät vakiintuneet käsitteet ikääntyvä (55 vuodesta eteenpäin) ja ikääntynyt (65 vuodesta eteenpäin). (Heikkinen 2013.)

Jotkut jaottelevat ikääntyneet kolmatta ikää eläviin nuoriin vanhoihin ja neljättä ikää eläviin vanhoihin vanhoihin. Kolmatta ikää elävät nuoret vanhat

ovat usein hiljattain eläköityneitä, hyväkuntoisia, aktiivisia kansalaisia, joilla on paljon vapaa-aikaa. Neljänteen ikään, eli vanhojen vanhojen joukkoon ajatellaan siirryttävän silloin, kun toimintakyky olennaisesti heikkenee. Kolmas ja neljäs ikä eivät välttämättä kulje samaan tahtiin biologisen iän kanssa: jotkut toimintakykyiset, hyvinkin iäkkäät saattavat tehdä eroa varsinaisiin vanhoihin. Ikä on siis myös subjektiivinen määrite. Vanhojen oma kokemus vanhenemisestä liittyy usein juuri toimintakykyyn ja omatoimisuuteen. (Heikkinen 2013.)

Biologinen vanheneminen tapahtuu aina jossakin kulttuurisessa kontekstissa, jota mediakulttuurikin osaltaan muovaa. Kulttuuriset aspektit ovat aina olleet vanhenemisessä keskeisiä, ajatellaanpa esimerkiksi niitä lukuisia ohjeita ja neuvoja, joita vanhenemisen estämiseen tai torjuntaan on antiikin ajoista lähtien annettu, tai sitä, miten eri tavoin ikääntyneisiin eri kulttuureissa suhtaudutaan. (Esim. Heikkinen 2013.) Viime vuosina tutkijat ovat olleet kiinnostuneita myös mediakuvastojen ikääntymistä käsittelevistä kuvastoista, osana yleisempiä kulttuurisia kuvia (esim. Lumme-Sandt 2008; 2011; Yläne 2012).

Suomalaisen ikääntyneen valtaväestön voi luonnehtia elävän länsimaisen, yksilö- ja autonomiakokeskeisen kulttuurin piirissä. Myös erityisen suomalaisena pidetty yksilöihanne painottaa yksin pärjäämistä, riippumattomuutta ja rationaalisuutta. Vanhuuden ajatellaan nykyisin alkavan vasta toimintakyvyn heiketessä noin 80 vuoden iässä, ja mielikuvat vanhuudesta ovat suhteellisen kielteisiä. Yhteisöllisyyttä korostavissa kollektivistissa kulttuureissa, joihin osa Suomessa asuvista vähemmistöryhmiin kuuluvista iäkkäistä ihmisistä identifioituu, vanhaksi tulemiseen liittyy myös arvokkaita ja myönteisiä piirteitä. Varsinkin suullista perinnettä arvostavissa kulttuureissa vanhojen kulttuuritietoa arvostetaan. (Sarvimäki 2013, 95.)

### Intersektionaalista ageismia

Vääjäämättömän biologisen muutoksen ansiosta ikä on hieman erilainen ero verrattuna moneen muuhun eroon. Vaikka vanhuutta karsastettaisiinkin ja vanhenemistä yritettäisiinkin lykätä, iän myötä tiedossa on muutoksia, joita vastaan yritetään usein taistella. Etenkin naisten vanhenemisen merkkejä pyritään yleensä moni tavoin estämään (esim. Kangas & Nikander 1999), mikä näkyy etenkin erilaisessa *anti-aging*-mainonnassa.

Kun puhutaan ikääntymisestä, puhutaan aina tiettyyn aikaan ja tietyssä paikassa tapahtuvasta muutoksesta. Ikä on myös aina kontekstisidonnaista: se saa erilaisia merkityksiä erilaisissa tilanteissa, ympäristöissä ja yhteiskunnissa. Eri ikäryhmien vertailut toisiinsa ovat tutkimusasetelmina suosittuja, mutta tulokset vaikeasti tulkittavia. Koska tutkittavat ovat syntyneet ja eläneet aivan erilaisissa yhteiskunnissa, tutkimus kertoo yleensä vain jonkun tietyn ikäryhmän vanhenemisestä. Esimerkiksi eri ikäryhmien mediasuhteiden vertailu on siksi haastavaa.

Ikään, kuten myös sukupuoleen, etnisyyteen ja seksuaalisuuteen, voi liittyä enemmän tai vähemmän piiloisia, syrjiviä käytäntöjä. Seksismien, rasismien ja homofobian ohella voikin puhua myös ageismista, jolla tarkoitetaan yleensä ikään perustuvaa syrjintää, joka muiden syrjinnän lajien tapaan voi olla näkyvää tai niin sanottua piilosyrjintää. Siihen voi yhdistyä etnistä syrjintää, sosioekonomista syrjintää tai vaikkapa sukupuolisyryntää. Syrjintä kasautuu: esimerkiksi etnisten vähemmistöryhmien ikääntyneitä naisia voidaan pitää jopa kolminkertaisesti haavoittuvaisina. (Sarvimäki 2013, 96.)



Ageismin yhtenä muotona voi pitää kaikkien ikääntyneiden kohtelemista yhtenä, homogeenisena ryhmänä. Esimerkiksi vanhuuteen liittyvää tutkimusta on moitittu reflektioimattomasta sukupuolisokeudesta: vanhat ihmiset näyttäytyvät pitkälti sukupuolettomina olentoina. Toisaalta, jos vanhuudella on sukupuoli esimerkiksi mediajulkisuudessa, vanhuus määrittyy yleensä naiseuden kautta, koska heitä on määrällisesti enemmän. Miesten vanheneminen on siten vähemmän näkyvää. (Ojala & Pietilä 2013.)

Ikääntyneet eivät ole homogeeninen ryhmä siksiäkään, että eliniän kasvassa eläkeikäisten ryhmään voi kuulua saman perheen vanhempia ja lapsia. Esimerkiksi nyt eläkkeelle siirtyneiden ns. suurten ikäluokkien nuoruus on sijoittunut jälleenrakennuksen ja pohjoismaisen hyvinvointivaltion rakentamisen aikaan, joka poikkeaa heidän vanhempiansa nuoruudesta ratkaisevasti. Myös vauraus vaikuttaa: varakkaat vanhukset ovat yleensä parempikuntoisia, kiinnostuneempia maailmasta ja he kykenevät hankkimaan laadukkaampaa mediateknologiaa kuin hintojen halpenemista odottavat köyhemmät saman ikäluokan edustajat.

Toinen ageistinen nykykulttuurin käytäntö on korkean iän näkeminen pääsääntöisesti ongelmana. Varsinkin länsimaille on tyypillistä yleinen ikäsyrrjintä esimerkiksi työelämässä: vanhoja ei mitenkään automaattisesti kunnioiteta elämäkokemuksen perusteella eikä nopeasti muuttuvassa maailmassa heidän asiantuntemukselleen tunnu olevan käyttöä. (Esim. Jyrkämä & Nikander 2007.) Eläkkeelle siirtyminen saattaa olla henkilökohtaisesti koettelevaa. Merete Mazzarella kuvaa kirjassaan *Matkalla puoleen hintaan. Eläkkeellä olemisen taidosta* (2010), miten ensimmäisenä eläkepäivänä peruttu elokuvateatterin eläkeläisnäytös tuntuu henkilökohtaisesti loukkaavalta: vanhoilla ei tunnu olevan väliä.

Aivan viime vuosiin asti vanhoilla ei tunnu olleen paljon väliä – ainakaan suomalaisessa mediatutkimuksessa. Sen historiasta löytyy vain vähän viitteitä kiinnostuksesta ikäihmisten ja median suhteiden tutkimukseen. Näin ollen myös mediatutkimuksen voi ajatella tuottavan ikäsyrrjintää ja kannattelevan nuoruutta ihannoivaa kulttuuria kiinnostumalla enimmäkseen lapsista, nuorista ja korkeintaan keski-ikäisistä.

Yksittäisten artikkeleiden lisäksi omaan haaviini on tarttunut Margareta Starckin Yleisradiolle tekemä raportti *Vanhustutkimus 1968* (1968), *Tiedotustutkimus*-lehden Ikä-teemanumero 2002:3 ja Raimo Niemelän väitöstutkimus *Ikääntyneiden informaatiokäyttäytyminen: Laadullinen tutkimus arkielämän informaatiokäytännöistä ja toimintaan aktivoitumisesta* (2006). Myös *Lähikuva*-lehden Media ja menneisyys -teemanumero 2011:2 käsittelee ikätutkimuksen kannalta kiinnostavia kysymyksiä menneisyyden kuvaamisesta ja muistamisesta.

Jos ikä tulee puheeksi, myös tutkimuksen teoreettisissa lähtökohdissa voi olla ongelmallisia oletuksia. Esimerkiksi suomalaisten makutottumuksia, kulttuuripääomaa ja elämäntyylyjä käsittelevä sosiologinen tutkimus (Purhonen & al. 2014, 36) kuvaa erästä tutkimuksessa hahmotettua ideaalityyppiä seuraavasti: ”Johanna, kuusikymppinen toimistosihteerä, edustaa ristiriitaista, mutta etenkin monille varttuneemmille suomalaisnaisille ominaista yhdistelmää: vaikka hänellä on melko vähän koulutusta, hän harrastaa klassista korkeakulttuuria ja hänellä riittää kulttuuritahtoa ja tietämystäkin.”

Tutkijatulkinnan mukaan ikääntyneen naisen toiminnassa on siis ristiriitaa, vaikka samaan aikaan kerrotaan, että kyse on varsin tavallisesta ja tyypillisestä toiminnasta. Tavallisen ja tyypillisen näkeminen teoreettisesti ristiriitaisena pakottaa tietenkin kiinnittämään huomiota teorioiden representatiivisuuteen ja niiden sisältämiin valikoiviin maailmankuviin.

Mediatutkimuksen omana, ageistisena ja seksistisenä käytäntönä voi pitää sitkeästi elänyttä imaginaarista Pihtiputaan mummo -hahmoa, jonka avulla on koulutettu useita toimittajasukupolvia. Huolimatta suomalaisten naisten miehiä korkeammasta koulutustasosta ja vireistä kulttuuriharrastuksista, toimittajia on ollut tapana ohjeistaa jäsentämään asiat siten, että Pihtiputaan mummokin ymmärtää. Vaikka Pihtiputaan mummo onkin pitkäikäinen kuvitteellinen hahmo kansainvälisine vastineineen (ks. Heikkilä & al. 2012), sen voi nykyisin ajatella osallistuvan myös keskusteluun yleisestä ”mummoutumisesta”, iäkkäiden naisten suuresta osuudesta useiden länsimaisten väestössä.

## Sukupolvet ja sosiaalinen muutos

Eräs tutkimusorientaatio, jolla mediatutkimuksessa on yritetty tarttua ikäkysymyksiin, kytkeytyy sukupolven käsitteeseen. Alun perin 1920-luvulta peräisin oleviin Karl Mannheimin ja José Ortega y Gassetin sukupolvia hahmotteleviin teorioihin tukeutuen on esitetty, että sukupolven käsite auttaisi ymmärtämään mediatutkimuksessa usein hankalaa kysymystä yleisen ja yksityisen, kollektiivisen ja individuaalisen yhteen kietoutumisesta (Bolin & Skogerbo 2013).

Suomessa sukupolvena on tarkasteltu etenkin niin sanottuja suuria ikäluokkia (syntyneet 1945–1950), joiden elämäntapa on kiinnostanut muun muassa kulttuurin ja politiikan tutkijoita. Suurten ikäluokkien käsitteelle onkin Suomessa annettu erityisen suurta sosiologista selitysvoimaa. Suuria ikäluokkia on ajateltu yhdistävän yhteiset kokemukset ja tietoisuus sukupolveen kuulumisesta. Laajalti jaettuihin kokemuksiin kuuluvat esimerkiksi kokemukset niukoista ja ahtaista asuinoloista sekä usko sosiaalisen nousun mahdollisuuteen. (Esim. Karisto 2005.)

Suurilla ikäluokilla voi ajatella olevan myös erityinen suhde mediakulttuuriin, jossa on heidän elinaikanaan tapahtunut suuria muutoksia. Esimerkiksi kotien medialaitteistuminen on ollut varsin nopeaa, oikeastaan vain yhden ihmisiän mittaista: vielä 80 vuotta sitten merkittäviä viestintuojia ja -viejiä olivat postimiehet, -autot tai -hevoseet, asuinpaikasta riippuen. (Lahikainen 2015, 27.)

Sukupolvijättelua on sovellettu myös medioitumisen ja medialaitteistumisen vaiheita jäsentämään. On ajateltu, että tiettyinä aikakautena syntyneet jakavat kutakuinkin samanlaisen maailman, samankaltaisia mediakokemuksia syntymäajasta riippuen (esim. Lahikainen 2015; Rantanen 2005). Media-sukupolvia on hahmoteltu laitevetoisesti, esimerkiksi seuraavasti (Lahikainen 2015, 27):

Viestin	Mediasukupolvi	Lapsuuden ajankohta
Radio ja puhelin	Sähkömagneettinen sukupolvi	1880–1940-luvut
Televisio	Televisiosukupolvi	1950–1970-luvut
Kotitietokone ja videonauhuri	Tietokonesukupolvi	1980-luku
Matkapuhelin ja internet	Internetsukupolvi	1990-luku
Mobiili internet	Tablettisukupolvi	2000-luku

Monet historiaa jäsentävät tekstit vaikuttavat keskittyvän teknologian muuttumiseen ja etenkin erilaisten digitaalisten laitteiden lisääntymiseen. Mediahistorioitsija Jukka Kortti (2016) onkin arvostellut tapaa, jolla digitaalisuuden mukanaan tuomia muutoksia on tapana arvioida jopa vallankumouksina. Oman ajan uusimmat mediamuodot nähdään usein käännteentekevinä, koko maailman kertaheitolla muuttaneina. Erilaisten teknologioiden luettelemisen sijaan Kortin mukaan olennaisempaa olisi tarkastella esimerkiksi temaattisia ja ilmaisutapoihin liittyviä jatkumoa sekä median roolia ihmisten arjessa (emt., 12–13). Vähemmän välinevetoisesti ajatellen sanomalehtien ja aikakauslehtien ilmaisu muistuttaa toisiaan, samoin elokuvan, television ja YouTube-videoiden ilmaisumuodoissa on paljon samankaltaisuuksia.

Jyrkkää sukupolviajattelua voi kritisoida siksikin, että myös mennyt ja tuleva ovat aina jollain lailla läsnä sukupolvikokemuksissa. Vanhat mediamuodot eivät poistu, kun uusia tulee, ja kuvitelmat tulevasta ovat usein läsnä utopiana tai dystopiana. Esimerkiksi fiktiossa näköradioihin ja robotteihin on törmätty paljon aiemmin kuin niiden reaaliin toteutuksiin. (Salmi 1996; Pantzar 2000.) Toisaalta mediakulttuuri on myös taaksepäin katsovaa: vanhasta teknologiasta, kuten c-kaseteista, voi tulla nostalgian kohteita tai digitelevisiosta muistelukulttuurin tyyssija (Pajala 2011).

Sukupolvista voi muodostua muutenkin turhan yhtenäinen kuva, joka ei valota erityisen tarkasti esimerkiksi luokka-asemaan ja sukupuoleen liittyviä kokemuksia sukupolveen kuulumisesta. Oletus siitä, että samojen yhteiskunnallisten muutosten kohtaaminen suurin piirtein saman ikäisinä yhdistäisi tiettyä ikäryhmää, joutuu tarkemmin katsoen koetukselle: esimerkiksi miesten ja naisten suhde laitteisiin tai suosikkiohjelmiin saattaa vaihdella paljonkin. Kysymys siitä, miten perheensisäinen ajankäyttö on jakautunut kotitöiden ja mediakäytön välillä vaikuttaa suuresti sukupolvikokemukseen, samoin se, kenen toiveita (kalliiden) medialaitteiden hankinnassa on noudatettu. Naiset tekevät yleensä kotitöistä suurimman osan vastaamalla esimerkiksi siivouksesta, pyykkäyksestä, ruuanlaitosta ja ruumiillista läsnäoloa vaativasta hoivasta, kuten lasten ja ikääntyneiden hoivasta (Jokinen 2013, 81). Huolenpitotehtävä lienee asettanut useimmat äidit vastaamaan kodin viihtyisyydestä, lasten arkisesta mediakasvatuksesta ja lasten median käytön säätelystä.

Arkielämän modernisoituminen ja kodin laitteistuminen onkin tarkoittanut eri asioita miehille ja naisille. Erilaisten laitteiden kotouttamista tutkineen Virve Peterin (2006) haastatteluaineistossa televisio identifioitiin toistuvasti miesten laitteeksi, radio naisten. Radion ja television avulla kerrottiin perheen sisäisestä työnjaosta, siitä, kenellä on aikaa istua ja rentoutua työpäivän jälkeen. Kodin teknologinen asiantuntemus neuvoteltiin usein sukupuolituneesti, mutta niin, että naisten teknologista kompetenssia ei yleensä tunnustettu. Mielikuva maskuliinisuuden ja teknologian yhteydestä on vahva, vaikka laitteita käytettäisiinkin saman verran. Pesukoneen, silitysraudan tai puhelimen käyttöä ei yleensä erityisesti mainosteta (ks. myös Peteri 2010).

Sukupolviajattelun selitysvoimaa voi kyseenalaistaa siksikin, että teknologisen kehityksen mukaan nimettyjen sukupolvien pituus vaihtelee suuresti, kuudestakymmenestä vuodesta kymmeneen vuoteen. Erittäin suuri osa elossa olevista suomalaisista näyttäisi kuuluvan televisiosukupolveen. Suurimpia mediahistoriallisia muutoksia Suomessa lieneekin juuri television kotoutuminen 1950-luvun lopulta lähtien, samaan aikaan maaltamuuton ja modernisoitumisen kanssa.

Television sosiaalishistoriaa tutkinut Jukka Kortti (2007; 2014, 122) pitää televisiota tärkeimpänä yksittäisenä kulttuurin ja median alana edelleen. Vi-

suaalisen ”ikkunan maailmaan” avannut televisio on radiota intensiivisempi. Uutuus joutui heti kriitikoiden kynsiin, ja sitä syytettiin pinnallisuudesta, kaupallisuudesta ja epä-älyllisyydestä (emt., 119). Toisaalta televisio on myös yhtenäistänyt elämäntyyliä ja liudentanut eri ryhmien välisiä makueroja: kulttuuritarjonnan suhteellinen edullisuus ja helppous on avartanut maailmankuvia erilaisissa elinympyröissä. Esimerkiksi Yleisradion Televisioteatterin (1961–1991) esitysten seuraaminen ei vaatinut näyttäytymistä ja hienoa pukeutumista.

Televisiota voikin pitää matalan statuksen laaja-alaisena kulttuuriharrastuksena. Tiedossa on, että televisiota katsovat erityisen paljon yli 55-vuotiaat, mutta toisaalta myös vähän koulutetut nuoret (emt., 122–124). Myös omaishoitajat ja muut paljon aikaansa kotona viettävät seuraavat paljon television tarjontaa. Helppo saatavuus mahdollistaa monipuoliset television välittämät kulttuuriharrastukset, jotka näyttävät olevan tyypillisiä etenkin ikääntyneille naisille. Korkeakulttuurin harrastuneisuuden ja maun monipuolisuuden naisvaltaisuus onkin nähty Suomessa poikkeuksellisen suurena. (Purhonen & al. 2014.)

Myös tietotekniikan käyttöön tarvittavia kompetensseja lajitellaan usein iän mukaan – usein puhutaan tietotekniikkasukupolvista. Sukupolviselityksissä kaikkien nuorten oletetaan kasvaneen diginatiiveiksi, tottuneen pienestä pitäen luovaan ja taitavaan tietokoneiden käyttöön. Saman logiikan mukaan vanhojen oletetaan olevan hitaita omaksumaan esimerkiksi erilaisten palveluiden käyttöön tarvittavia taitoa. Ongelmallista tässä puheessa on, että osaaminen nähdään yleispätevänä: sitä joko on tai ei ole, vaikka taidot ovat aina suhteellisia ja kontekstisidonnaisia. (Talja 2003.) Myös sukupolven sisällä saattaa olla huomattavia eroja käyttötottumuksissa ja motorisessa kompetenssissa. Esimerkiksi naistapaiset toimet, kuten toimistotyö, konekirjoittaminen ja käsitöiden tekeminen televisiota katsellessa, ovat harjaannuttaneet myös tietotekniikan vaatimaan keskittymiseen ja tarkkuuteen.

## Tietotekniikkasuhteet

Suomea on usein luonnehdittu teknologiavetoiseksi insinöörimaaksi, jossa monen ongelman ajatellaan ratkeavan koneiden ja teknologian avulla. Esimerkiksi Marja Vehviläinen (2002) on luonnehtinut teknologiseksi nationalismiksi tapaa, jolla suomalaista kansallista omakuvaa rakennettiin etenkin 1990-luvulla: teknologisen kehityksen ”kärjessä” oltiin ennen kaikkea sankarillisten miestoimijoiden ansiosta. Toisaalta itseymmärrystä on rakennettu paljolti myös tasa-arvoisen tietoyhteiskunnan eetoksen avulla, jonka mukaan tietotekniikka kuuluu kaikille ja kaikki sitä käyttävät. Johanna Uotisen (2005) havaintojen mukaan vuosituhannen vaihteen tietoyhteiskuntapuheelle oli kuitenkin ominaista informaatioteknologisen asiantuntijuuden yhdistäminen yleisimmin nuoriin miehiin, kun taas naisista ja iäkkäistä ihmisistä puhuttiin lähinnä tietoyhteiskunnan syrjäytyjinä.

Ikääntyneiden suhde lisääntyvään tietotekniikkaan herätti kiinnostusta tietoyhteiskuntadiskurssin aikaan 2000-luvun alussa. Raimo Niemelä käsitteli väitöstutkimuksessaan *Ikääntyneiden informaatiokäyttäytyminen: Laadullinen tutkimus arkielämän informaatiokäytännöistä ja toimintaan aktivoitumisesta* (2006) eläköityneiden opettajien tiedonhankintakäytäntöjä informaatiotutkimuksen näkökulmista. Kognitiivista suhdetta mediaan ja teknologiaan painottavaa

informaatiokäyttäjyksen mallia Niemelä piti ikä- ja sukupuolineutraalina. Kuitenkin mallissa esitellyt toimintatyylit (informaation aktiivinen etsintä, aktiivinen seuranta, kohdentumaton havainnointi ja informaation saaminen toisen henkilön kautta) ovat epäilemättä sukupuolittuneita ja suhteessa esimerkiksi kotitöiden tekemiseen. Toisaalta voi myös kysyä, onko arkisesta tiedonhankinnasta ja muusta tietotekniikkatyöstä sittemmin tullut osa (miesten tekemää) kotityötä.

Sittemmin yhteiskunnan palvelujen digitalisoituminen on puolestaan tuottanut paljon poliittisesti motivoitunutta kehittämistyötä ja -tutkimusta ikääntyneistä ja heidän suhteestaan media- ja viestintäteknologiaan. Ikääntyneiden suhde digimailmaan nähdään joko ongelmallisena tai digitaalisuus ratkaisuna iän tuomiin ongelmiin. Ikääntyneiden suhdetta teknologiaan koskevaa selvitystyötä on paljolti ohjannut ajatus aktiivisesta vanhenemisesta (*active aging*), aktiiviseneioreista, jotka hoitavat sujuvasti esimerkiksi terveydenhoitoon liittyviä asioita verkko välityksellä. Osa ikääntyneistä kuitenkin aktiivisesti kieltäytyy tietotekniikan käytöstä. (Esim. Hakkarainen & Hyvönen 2010; Hakkarainen 2012.)

Tietokoneiden yleistyessä Suomessa 1990-luvun lopulta lähtien alettiin kiinnittää huomiota tietotekniikan mukanaan tuomaan eriarvoistumiseen. Ikääntyneitä ja muita työelämän ja koulutuksen ulkopuolella olevia pidettiin riskiryhminä, joka kohtaa tekniikassa pikemminkin haittoja kuin hyötyjä. Anne Sankarin (2003) havaintojen mukaan iäkkäät kuitenkin haastoivat heitä koskevia käsityksiä, kuten oletusta, että eivät halua opetella uutta, tai että he eivät kykene tai saa omaksua uusia taitoja. Vaikka kaikkiin iäkkiin liittyy erityisyyksiä, minkään vanhoja koskevan oletuksen ei pidä ajatella koskevan kaikkia vanhoja ryhmänä.

Jos Sankarin vuosituhannen vaihteessa haastattelemat ikäihmiset suhtautuvatkin tietotekniikkaan positiivisesti, sittemmin on kuultu kriittisempiä ääniä. Päivi Hakkarainen & Pirkko Hyvönen (2010) analysoivat tietokoneista kieltäytyneiden yli 60-vuotiaiden suomalaisten kertomuksia. Tietokoneet herättivät tutkimukseen osallistuneissa runsaasti negatiivisia tuntemuksia: tietokoneen nähtiin olevan uhka vapaudelle, hyvinvoinnille ja sosiaalisille suhteille. Ikäihmisten elämässä tietotekniikan nopean kehittymisen ja erilaisten palvelujen digitalisoimisen voi ajatella lisänneen painetta pärjätä yksin ja elämistä ehkä ahdistavankin yksilöllisen valinnan vapauden kanssa. Myös kaupunkiympäristöjen digitalisoiminen ja erilaisten laitteiden lisääntyminen tutuissa ympäristöissä voi aiheuttaa ikääntyneille hankaluuksia arkisten asioiden hoidossa (Ylipulli & Suopajarvi 2013).

### Median merkitykset: romanttista komediaa ja retroinnostusta

Digitalisoituminen on aiheuttanut muutospaineita myös perinteisille mediataloille. Yleisradion Kakkoskanavan uudistus vuonna 2012 herätti runsasta keskustelua kanavan ikäprofiilin nuorennusleikkauksesta ja varttuneempien katsojien syrjäyttämisestä. Ohjelmaa suunnattiin aiempaa enemmän lapsille, nuorille ja nuorille aikuisille, ja osa vanhemman väen suosikkiohjelmista joko lopetettiin tai siirrettiin Ykköselle.

Osa perinteisistä mediataloista kuitenkin tavoittelee aiempaa enemmän ikääntynyttä yleisöä suuntaamalla aiempaa enemmän tarjontaansa heille. Esimerkiksi naistenlehdistä iäkkäämpiä lukijoita puhuttelevat *Eeva*, *Kodin Kuvalehti*, *Kotiliesi* ja *Gloria*, yleisaikakauslehdistä *Apu* ja *Seura*. Iltapäiväleht-

tien toiseen maailmansotaan ja Suomen historiaan liittyvät nostalgialiitteet löytänevät suuren osan lukijoistaan vanhemman miesväestön keskuudesta.

Näiden lisäksi tarjolla on erityisiä ikääntyneiden lehtiä. Vanhin eläkeikäisille suunnattu suomalainen aikakauslehti *ET* aloitti toimintansa jo 1973. Alun perin *Eläketieto*-niminen informatiivinen lehti on sittemmin muuttunut suosituksi yleisaikakauslehdeksi henkilöhaastatteluineen, matkustusvinkkeineen ja resepteineen. Kohderyhmäkseen se kuvaa ”yli viisikymppiset suomalaiset suuret ikäluokat, jotka hakevat ideoita ja vinkkejä matkailuun, hyvinvointiin, terveyteen, kauneuteen, kotiin, ruoanlaittoon ja talouteen. Noin 40 prosenttia heistä on vielä työelämässä ja 60 prosenttia nauttii eläkepäivistä. Nyt jos koskaan heillä on liikkumavaraa toteuttaa haaveitaan ja käyttää omat rahat omaan hyvinvointiin.” (*Et-lehti*.)

Valkoinen, vauras, terve, omasta hyvinvoinnistaan ja hemmottelusta kiinnostunut heteroseksuaalinen eläkeikäinen väestö näyttää olevan monen lehden myyntipuheen kohde. Samantyyppisiä sisältöjä tarjoavat vuonna 2005 perustettu *Viva*-lehti 11 ja vuonna 2013 perustettu *Oma Aika* -lehti.

Vanhenemisen teemoja on viime vuosina käsitelty myös elokuvateatterileivityksessä olleissa angloamerikkalaisissa valtavirtatuotannoissa, etenkin romanttisessa komediassa (esim. Hobbs 2013). Tällaisia ovat esimerkiksi *Kalenteritytöt* (2003), *Jotain annettavaa* (2003), *Ladies in Lavender* (2004), *Sekavia suhteita* (2007), *Superäiti* (2007), *Pientä säättöä* (2009), *The Best Exotic Marigold Hotel* (2012), *Kvartetti* (2012), *Lemmenlomalla* (2012), *Yhdet häät ja kolme anoppia* (2013) ja *Harjoittelija* (2015). Usein samojen, ikääntyneiden näyttelijöiden tähdittämien elokuvien pääteemoja ovat romanssit, sekä niihin liittyvät sukupuolittuneet teemat, kuten miesten seksuaalinen kyvykkyys ja naisten ulkonäköpaineet. Nykyisin toimintaelokuvat saattavat tosin myös haastaa normatiivisia näkemyksiä sukupuolittuneista rooleista, kuten esimerkiksi Judi Denchin esittämässä James Bond -elokuvien hahmossa M tai Helen Millerin toimintasankarin hahmossa Red-elokuvissa. (Ks. esim. Krainitzki 2014.)

Vakavammin vanhenemiseen ja sairauksiin liittyviä kysymyksiä on käsitelty muun muassa elokuvissa *Iris* (2001), *Vuosi elämästä* (2010), *Laulu Marionille* (2012) ja *Rakkaus* (2012). Suomalaisissa tuotannoissa ikääntymistä on käsitelty muun muassa elokuvissa *Rakkaudella, Maire* (1999), *Viimeiset mitalit* (2000), *Joki* (2001), *Thomas* (2008) ja *Kohtaamisia* (2008). Varsinainen menestys on viime vuosina ollut ollut Tuomas Kyrön kirjoihin perustuva *Mielensäpahoittaja* -elokuva (2015) ja muu hahmon ympärille kietoutunut tuotanto.

Toisaalta digitaalisuus on mahdollistanut uutta käyttöä myös menneisyydelle. Esimerkiksi YLE on tuonut yleisölle nähtäväksi ohjelmia, jotka oli aiemmin mahdollista vain säilyttää arkistossa. Samalla television rooli on muuttunut ylenkatsotusta kritiikin kohteesta arvokkaaksi kansalliseksi kulttuuriperinnön välittäjäksi. Parjattua ”töllötintä” ajatellaan yhä useammin keskeisenä kulttuurisen muistin sijana ja historiallisen tiedon tuottajana. (Pajala 2011.)

Nostalgia-aineistoissa, kuten iltapäivisin esitettävissä vanhoissa kotimaisissa elokuvissa, kiinnostavaa on usein niiden poliittinen epäkorrektius ja ristiriita nykymaailman kanssa. Esimerkiksi vanhat elokuvat saattavat herättää piinallisia muistoja siitä, miten joitain ihmisryhmiä on aiemmin kohdeltu ja kuvattu, minkälaisin silmin heidät on nähty. Tämä herättää kysymyksen vanhojen ihmisten haavoittuvuudesta – millaisia ahdistavia muistoja jotkut nostalgian nimissä kierrätetyt mediatuotteet voivat herättää? Kenen toimijuutta kannattelee esimerkiksi sisällöiltään seksististen ja rasististen vanhojen elokuvien esittäminen?



Mielensäpahoittaja (Antti Litja). Kuva © Solar Films / Marek Sabogal.

### **Vanhat naiset mediassa: ongelmatapauksia, mainontaa ja megamummoja**

Vaikka mediakuvastot ovat jatkuvassa liikkeessä, niihin liittyy myös paljon toistoa ja kulttuurista pysyvyyttä. Vanhenemiseen liittyviä kulttuurisia kuvia tutkineen Sinikka Vakimon (2001, 166) mukaan mediaan liittyvät merkityksenantoprosessit noudattavatkin yleistä kulttuurin tiedonjärjestyksen logiikkaa. Yleinen länsimainen logiikka lienee se, että vanhuus nähdään usein ongelma-keskeisesti, sairauksina, köyhyytenä ja hoidon tarpeena, ylipäänsä taloudellisenä taakkana yhteiskunnalle. Vanhat muistuttavat usein sairauksien ja toisista riippuvuuden mahdollisuudesta, vaikka kaikki sairaat ja toisten avusta riippuvaiset eivät vanhoja olekaan. (Halonen 2002; Vakimo 2001.)

Toisaalta yllirajainen ja nopeasti muuttuva mediakulttuuri on aina noudattanut useiden eri kulttuureiden logiikoita. Esimerkiksi suomalaisen kulttuurin järjestykseen sopii vuodesta toiseen myös ymmärrys ”vahvasta suomalaisesta naisesta”, jota on usein symboloinut Niskavuoren Heta tai Niskavuoren vanha emäntä. Hanna Varjakosken (2015) havaintojen mukaan myös uusien kotimaisten ikääntymistä käsittelevien elokuvien vanhat naiset kuvataan vastoinkäymisten edessä varsin kompetentteina ja vahvoina. Näiden ohella mediakuvastossa häärii varsin toisentyppisiä naishahmoja, kuten brittiläinen *Grandmother* tai saksalainen *Oma*. Netflixin *Grace ja Frankie*kin eroavat elämäntavaltaan ja tyyliltään melko lailla Johanna Vuoksenmaan *Mökki*-sarjan mummoista, jotka elävät rakkaussuhteessa keskenään.

Kuvat ja nimitykset ovatkin jatkuvassa liikkeessä, josta esimerkiksi käy vaikkapa mummoon liittyvät merkitykset. Vuosituhannen alussa Sinikka Vakimo (2001) kiinnitti huomiota etenkin sanomalehtien tapaan käyttää mummo-sanaa kuvaamassa iäkästä naista yleensä, vailla kytköstä isovanhemmukseen tai edes vanhemmuuteen; isovanhemmuus sinänsä ja siihen liittyvät kysymykset muutoin olivatkin melko näkymättömiä.

”Mummon” siirtymä tarkoittamaan vanhaa naista yleensä lienee sittemmin lisääntynyt entisestään. Mielikuvia mummoista on monipuolistettu esimer-

kiksi *Mummokirjassa* (2004), joka pyrkii Natalie Baerin valokuvien yksilöllisempiin kuviin vanhoista naisista.

Eläkkeellä on Suomessakin yhä enemmän hyväkuntoisia nuoria vanhoja, joilla oletettavasti on aikaa ja rahaa kulutukseen, ja joille siksi kohdennetaan entistä enemmän mainontaa. Etenkin naisille suunnataan kauneudenhoitotuotteita ja kosmetiikkaa: ikääntyminen ei saisi näkyä muuta kuin kauneudenhoitoon uhratun ajan lisääntymisenä. Avainsana on hemmottelu (vrt. Mazzarella 2008, 184). ”Mummous” saanut muitakin uusia ulottuvuuksia: Helsingin Wanhaa kauppakujaa ravintoloineen kutsutaan yleisesti mummo-tunneliksi sen keski-ikäisen ja naisvaltaisen asiakaskunnan takia.

Toisaalta mummoihin liittyy paljon imaginaarista vanhan ajan leppoisaa elämää. Sisustuslehdissä ja blogeissa mummot ovat läsnä maalaisromanttisissa mielikuvissa mummonmöheistä tai vastaavasti ruokalehdissä haikaillaan mummon kurkkujen perään. Mummoilu voikin yhdistyä myös erityisesti nuorten naisten kotoilun haluun (ks. Rokkonen 2015), odotuksiin vähemmän hektisestä elämästä. Taloudellisesti hyvinä aikoina mainostoimistot etsivät työpaikoille toimistomummoja, joiden tehtävä oli luoda konttoreihin läsnäolon ja kotoisuuden tuntua, esimerkiksi leipomalla pullaa. Mummojen kykyyn suhteuttaa ja ratkoa erilaisia ongelmia luotettiin vuonna 2015 MTV 3:n tositv-sarjassa *Mummomafia*. Siinä Kristiina Halkola, Raili Hulkkonen ja Eva-Riitta Siitonen ratkoivat ”nuorten aikuisten, perheiden, sinkkujen ja pariskuntien pulmia järjestyttävän mummoenergian voimalla”. (Ks. *Mummomafia*.)



Yrittäjä ja taiteilija Aira Samulin. Kuva: Juha Laitalainen.



Samankaltaista liikehdintää on ollut tätien liepeillä. Mazzarellan aikoinaan (1995) lanseeraama tätienergia on kääntänyt tädin halventavat assosiaatiot positiivisemmiksi. Halventavana pidettyä kukkahattutätiä – sanakirjan mukaan idealistisesti ja moralisoivasti yhteiskunnallisiin ongelmiin suhtautuva (nais) henkilö – on pyritty ottamaan positiiviseen käyttöön esimerkiksi sivustolla, jonne kuka tahansa on voinut kuvata itsensä kukkahattu päässä (ks. KUKKAHATTUTATI.COM).

Vastakohtana vanhojen naisten näkymättömyydelle tai mummouttamiselle mediassa on tapana esitellä poikkeuksellisia superyksilöitä, joita vanhuuden vaivat eivät tunnu häiritsevän ollenkaan. Tällaisia hahmoja suomalaisessa mediassa ovat olleet esimerkiksi Aira Samulin ja Lenita Airisto. Ikärajojen ylittäjät esitetään yleensä hyvin positiivisessa valossa, ikään kuin esimerkkeinä muille, mutta toisinaan myös huvittavina hahmoina suhteessa ikäänsä. Vähemmistöinä lehdistössä ovat olleet neutraalinsävyiset artikkelit seesteisestä ja viisaasta elämänvaiheesta (Vakimo 2001, 171–172). Kertomukset vanhoista supernaisista ärsyttävät myös Mazzarellaa (2010, 221): ”Minua kyllä rasittavat ne tarinat, joita kerrotaan fantastisista vanhoista naisista. Naisista, jotka ratsastavat kamelilla pohjoisafrikkalaisen autiomaan halki päästääkseen aivan erityiselle klovnikurssille tai ovat vain kerta kaikkiaan ilmiömäisiä retkiluistelijoita.”

### **Lopuksi: mistä puhumme, kun puhumme ikääntyneistä ja mediasta?**

Oltiin muodikkaasta medioitumisen käsitteen analyttisestä selitysvoimasta mitä mieltä tahansa, ikääntyneitä ajatellen se herättää useita kysymyksiä. Kuka ja millainen on mediatutkimuksen ja -teorian toimija? Kuka on medioitumisen oletettu kokija? Onko teorioiden oletettu toimija keskiluokkainen, keski-ikäinen tai nuori, tekniikasta ainakin jossain määrin kiinnostunut mieshenkilö, jolla on riittävästi resursseja (aikaa ja rahaa) median seurantaan? Toisaalta on arvioitu, että lähes joka viides eurooppalainen perhe elää köyhyysuhan alla. Haavoittuvimpia ryhmiä tässä suhteessa ovat esimerkiksi ikääntyneiden ihmisten yhden hengen kotitaloudet yksinhuoltajaperheiden ja monilapsisten maahanmuuttajaperheiden ohella. (Jokinen 2013, 79.) Millaisessa medioituneessa maailmassa he elävät?

Entä mitä iän ja ikääntymisen huomioiminen mediatutkimuksessa siis tarkoittaisi tutkimuksen metodologian ja metodien kannalta? Periaatteessa erilaisten ikään ja ikääntymiseen liittyvien ilmiöiden tutkimiseen on käytössä sama laaja metodologisten asetelmien ja metodisten valintojen skaala kuin missä tahansa ihmistieteellisessä tutkimuksessa. Esimerkiksi ikääntyneiden mediakäyttöä koskevassa tutkimuksessa on tehtävä valinta sen suhteen, onko lähtökohtana mediatutkimuksen yleisötutkimus, joka tällä kertaa kohdistuu ikäihmisiin, vai gerontologinen tutkimus, jossa lähtökohtana on vanhenemiseen liittyvät erilaiset sosiaaliset aspektit, esimerkiksi ikäihmisten eläminen medioituneessa maailmassa ja median kanssa.

Kaikki riippuu tietenkin tutkimusintressistä, millaista tietoa ja mitä tarkoitusta varten halutaan tuottaa ja millainen ihmiskäsitys tutkimuksessa on perusoletuksena. Esimerkiksi ikää ja ikääntymistä koskevassa gerontologisessa tutkimuksessa kyse on usein ajan mukanaan tuomien muutosten tutkimisesta, joten seuranta-ajatkin voivat olla pitkiä, useita vuosikymmeniä kestäviä. Toisaalta myös poikittaistutkimukset, eri ikäryhmien vertailut toisiinsa, ovat tutkimusasetelmina suosittuja. Tosin tulokset saattavat kertoa jostain aivan

muusta kuin ikääntymisestä ja siihen liittyvistä eroista, ovathan tutkittavat syntyneet ja eläneet aivan erilaisissa yhteiskunnissa.

Ikääntyneiden mahdollinen haavoittuvuus tulisi huomioida, etenkin jos tekee haastattelututkimusta. Iäkkäiden mahdolliset muisti-, aisti ja liikkumisongelmat täytyy ottaa tutkimusasetelmassa huomioon, samoin mahdollinen masentuneisuus tai alakuloisuus, joka gerontologisessa tutkimuksessa on havaittu vanhimille ikäryhmille tyypilliseksi piirteeksi. Huono näkökyky voi joillakin johtaa siihen, että esimerkiksi sanomalehtien käytöstä ei juuri kannata kysyä. Esimerkiksi Ikivihreät-projektissa huomattiin, että noin neljäsosalla 83–92-vuotiaista oli vaikeuksia tekstien lukemisessa. Haastattelumenetelmää onkin siksi pidetty parempana kuin esimerkiksi kyselytutkimusta. Liikunta-vaikkeudet kannattaa ottaa huomioon ja pyrkiä siihen, että haastattelut pyritään tekemään haastateltavan kotona. (Heikkinen 2013, 18–20.)

(Haastattelu)tutkimuksen hankaluutta ei tule kuitenkaan liioitella (Lumme-Sandt 2005), vaan ihmistieteiden yleinen vaatimus tutkijan refleksiivisyydestä haastattelutilanteen suhteen riittänee. Voi olla, että tutkimuskohteiksi valikoituvat helpommin ne, jotka ovat sosiaalisesti aktiivisia ja halukkaita kertomaan itsestään. Tavot ilmaista itseään ovat kulttuurisidonnaisia, ja voivat vaihdella esimerkiksi uskonnollisen elämän, sukupuolen ja sosioekonomisen tilanteen mukaan. Joillekin vanhoille voi olla vaikeaa ilmaista kielteisiä asioita. Suhde lapsenlapsiin tai muihin eri sukupolven media käyttäjiin voi olla iäkkäiden mediakäytössä keskeinen tekijä, jonka avulla haetaan ylisukupolvisia yhteyksiä – niistä kannattaa myös kysyä. Yhtäältä isovanhemmat voivat innostua uusista ilmiöistä lastenlasten innoittamina tai toisaalta vierastaa nuorten suosimia sosiaalisen median toimintatapoja, kulutuskeskeistä kulttuuria ja mediasisältöjä. Toisaalta isovanhempien omaan nuorisokulttuurikaanoniin voi kuulua esimerkiksi rasistisia sisältöjä, joita he itse pitävät varsin neutraaleina.

Median käyttöä tai vastaanottoa koskevien kysymysten esittäjä voi kohdata samankaltaisia hankaluuksia kuin arjesta kiinnostunut tutkija: haastateltava ei välttämättä näe tutkimuskysymyksessä mieltä, eikä tiedä, mistä puhua (vrt. Jokinen 2005). Joillekin vanhoille on tyypillistä omien kokemusten ja oman tylsän elämän vähättely; eihän siinä voi olla mitään tutkimuksellisesti kiinnostavaa (Lumme-Sandt 2005).

Hankaluutta voi olla senkin suhteen, ymmärretäänkö media laitteiksi, sisällöiksi, mediatapahtumiksi – tai kaikiksi näiksi. Ymmärrys ”median” sisällöstä vaihtelee, paitsi tutkimuksessa (esim. Ridell & Väliaho 2006) myös arkikielessä. Kielentutkija Paavo Pulkkisen (1984) mukaan media kotoutui suomen yleiskieleen 1960-luvulla, lähinnä mainonnan ja markkinoinnin oppikirjojen kautta. Myös omien havaintojeni mukaan ikääntyneiden ymmärrys ”mediasta” kytkeytyy usein yhtäältä mainoksiin ja televisioon, toisaalta sosiaaliseen mediaan ja älypuhelimiin.

Erittäin ikääntyneiden mediasuhteita tutkittaessa kysymys muistamisesta ja muistista on olennainen ja joissain tapauksissa hyvin konkreettinen. Ikääntyneitä ajatellen myös muistiin ja muistamiseen liittyvät kysymykset asettuvat vielä hieman toisin; muistin merkityksestä ei voi automaattisesti päätellä mitään. Esimerkiksi ikääntyneiden kanssa haastattelututkimusta tehdessä mahdolliset muistisairaudet tulee toki ottaa huomioon, mutta myös se, että terveet iäkkäät säilyttävät yleensä kykynsä oppia uutta ja sopeutua uusiin tilanteisiin. (Esim. Lumme-Sandt 2005.) Heille media voi toimia oppimisen kohteena, muistamisen välineenä ja muistin ylläpitäjänäkin.

Jatkuvaan muutokseen perustuvat iän ja ikääntymisen kategoriat tuntuvat haastavan monta tuttua ajattelun apuvälinettä: matalan ja korkean, aktiivisen

ja passiivisen, käytön ja ei-käytön. Keskeisin ohjenuora lienee se, että tutkija harjoittaa herkkyyttä iän huomioimisessa: ei jyrkkää ja ennalta määrättyä oletusta tutkimustulosten suhteen (vrt. Vuori 2002). Kuten mitä tahansa ryhmää, vanhoja pitäisi tarkastella ennen kaikkea osana nykykulttuuria, vailla erityisiä koomisuus-, kurjuus-, romantisoimis-, poikkeuksellisuus- tai aktiivisuusdiskursseja. Universaalien teorioiden sijaan tarvitaan kenties useita miniteorioita ja pieniä tarinoita.

Ikä, jos mikä, lisää – tai sen pitäisi lisätä – ymmärrystämme ihmisten erilaisuudesta. Vaikka sukupolvet saattavat ymmärtää ja muistaa esimerkiksi erilaiset mediatapahtumat näennäisen samankaltaisesti, eri ilmiöiden tulkinnat vaihtelevat suuresti sukupuolen, etnisyyden ja yhteiskuntaluokan mukaan. Esimerkiksi julkisen ja yksityisen rajan hämärtyminen voi tarkoittaa eri asioita vanhojen miesten ja vanhojen naisten mediatajussa. Lukuisat tutkijat, muun muassa Nancy Fraser (2009) ovat kiinnittäneet huomiota julkisen ja yksityisen rajan keinotekoisuuteen ja sukupuolittuneisuuteen: julkinen on historiallisesti ollut miesten toiminta-aluetta, yksityinen naisten, minkä seurauksena naisten elämän piiriin kuuluneet asiat on helposti mielletty vain yksityisiksi asioiksi.

Vanhojen mediakäyttöä tutkiessa mieli kannattaa pitää avoimena myös yllättäville median käyttötarpeille. Radiota tai televisiota saatetaan pitää auki seuran tarpeen takia, musiikkiohjelmat saattavat miellyttää yllättävänkin monen ikäisiä tai mediaa ajatellaan ensisijaisesti opettavaisina sisältöinä. Median sisällöt voivat myös ylläpitää ”maailmantuntua” silloinkin, jos oma liikuntakyky on rajallinen. Merete Mazzarella kertoo teoksessaan *Matkalla puoleen hintaan* (2010, 171) vanhasta naisesta, joka seuraa päivittäin mieltä kuohuttavia uutisia. Kiihtymystä hillitsemään pyrkivä tytär saa selityksen: ”Mutta kun minä haluan kiihtyä.”

## Lähteet

Baer, Natalie (2004) *Mummokirja*. Jyväskylä: Kirjapaja.

Bolin, Göran & Skogerbo, Elin (2013) ”Age, generation and the media”. *Northern Lights*, Volume 11 (2103), 3–14.

Bolin, Göran (2016) ”Passion and nostalgia in generational media experiences”. *European Journal of Cultural Studies*, 2016:6.

Et-lehti. <<http://vanha.media.sanoma.fi/et-lehti>> (Linkki tarkistettu 12.10.2017.)

Fraser, Nancy (2009) ”Uusi katse julkisuuteen – vallitsevan demokratian arvostelua”. *Media & Viestintä* 2009:3, 8–30.

Hakkarainen, Päivi & Hyvönen, Pirkko (2010) ”Tietokoneeton elämä yli 60-vuotiaan valintana: Tunteita ja perusteluja”. *Media & Viestintä* 2010:33: 4, 79–96.

Hakkarainen, Päivi (2012) ”’No good for shovelling snow and carrying firewood’: Social representations of computers and the Internet by elderly Finnish non-users”. *New Media & Society*, Vol. 14:7, 1198–1215.

Halonen, Irma Kaarina (2002) ”Sukupuolen paikkoja ikämatriisissa”. *Tiedotustutkimus* 2002:4.

Heikkilä, Heikki, Ahva, Laura, Siljamäki, Jaana & Valtonen, Sanna (toim.) (2012) *Kelluva kiinnostavuus*. Tampere: Vastapaino.

Heikkinen, Eino (2013) ”Gerontologia tieteenalana”. Teoksessa Heikkinen, Eino; Jyrkämä, Jyrki & Rantanen, Taina (toim.) (2013) *Gerontologia* (3. ed.) Helsinki, Finland: Duodecim, 16–27.

Heikkinen, Eino, Jyrkämä, Jyrki & Rantanen, Taina (toim.) (2013) *Gerontologia* (3. ed.) Helsinki, Finland: Duodecim.

Hobbs, Alex (2013) ”Romancing the Crone: Hollywood’s Recent Mature Love Stories”. *Journal of American Culture*, Vol. 36:1, 42–51.

- Jokinen, Eeva (2005) *Aikuisten arki*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jokinen, Kimmo (2013) "Perhesuhteet ja hyvinvointi". Teoksessa Heikkinen, Eino, Jyrkämä, Jyrki & Rantanen, Taina (toim.) (2013) *Gerontologia* (3. ed.). Helsinki, Finland: Duodecim, 72–83.
- Jyrkämä, Jyrki & Nikander, Pirjo (2007) "Ikäsyrijintä". Teoksessa Lepola, Outi ja Villa, Susan (toim.) *Syrjintä Suomessa 2006*. Helsinki: Ihmisoikeusliitto, 181–218.
- Karisto, Antti (toim.) (2005) *Suuret ikäluokat*. Tampere: Vastapaino.
- Kangas, Ilkka & Nikander, Pirjo (1999) *Naiset ja ikääntyminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Koivunen, Anu (2000) "Paluu kotiin? Nostalgian lumo populaarikulttuuriselityksissä". Teoksessa Koivunen, Anu; Paasonen, Susanna & Pajala, Mari (toim.) *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Turun yliopisto: Mediatutkimus, 326–353.
- Kontula, Osmo (2013) "Seksuaalisuus". Teoksessa Heikkinen, Eino; Jyrkämä, Jyrki & Rantanen, Taina (toim.) (2013) *Gerontologia* (3. ed.) Helsinki, Finland: Duodecim, 351–363.
- Kortti, Jukka (2007) *Näköradiosta digiboksiin. Suomalaisen television sosiokulttuurinen historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kortti, Jukka & Mähönen, Tuuli Anna (2009) "Reminiscing Television. Media Ethnography, Oral History and Finnish Third Generation Media History". *European Journal of Communication* 2009:1.
- Kortti, Jukka (2016) *Mediahistoria. Viestinnän merkityksiä ja muodonmuutoksia puheesta biteihin*. Helsinki: SKS.
- Kranitzki, Eva (2014) "Judi Denc's age-inappropriateness and the role of M: Challenging normative temporality". *Journals of Aging Studies* 2014:29, 32–40.
- KUKKAHATTUTATI.COM World Famous Artist Ninni Luhtasaari Best. <<http://www.ninni-luhtasaari.com/sample-page/kukkahattutati-com/>> (Linkki tarkistettu 12.10.2017.)
- Lahikainen, Anja Riitta, Mälkiä, Tiina & Repo Katja (toim.) (2015) *Media lapsiperheessä*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtisalo, Anneli (2011a) "Muistelua Ethanista ja Ethanin kanssa". *Lähikuva* 2011:2, 3–5.
- Lehtisalo, Anneli (2011b) "Memory Studies – kohti tutkimusalueen vakiintumista". *Lähikuva* 2011:2, 53–60.
- Lumme-Sandt, Kirsi (2005) "Vanhan ihmisen kohtaaminen haastattelutilanteessa". Teoksessa Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa (toim.) *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino, 125–144.
- Lumme-Sandt, Kirsi (2008) "Media image of aging". *Gerontologist* 2008:10.
- Lumme-Sandt, Kirsi (2011) "Images of aging in a 50+ magazine". *Journal of Aging Studies*, Vol. 25: 1.
- Lähikuva* (2011) Teemanumero Media ja menneisyys, 2011:2.
- Mazzarella, Merete (1995) *Täti ja krokotiili*. Suom. Kaarina Ripatti. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Mazzarella, Merete (2008) *Illalla pelataan Afrikan tähteä: isovanhemmista ja lapsenlapsista*. Suom. Raija Viitanen. Helsinki: Tammi.
- Mazzarella, Merete (2010) *Matkalla puoleen hintaan. Eläkkeellä olemisen taidosta*. Suom. Raija Rintamäki. Helsinki: Tammi.
- Mummomafia - Ohjelmat - Viihde - MTV3.fi. <<http://www.mtv.fi/mummomafia>> (Linkki tarkistettu 12.10.2017.)
- Mörä, Tuomo (2002) "Median ikä". *Tiedotustutkimus* 2002:3, 1.
- Niemelä, Raimo (2006) *Ikääntyneiden informaatiokäyttäytyminen: Laadullinen tutkimus arkielämän informaatiokäytännöistä ja toimintaan aktivoitumisesta*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Nikunen, Kaarina, Paasonen, Susanna & Saarenmaa, Laura (toim.) (2005) *Jokapäiväinen pornomme*. Tampere: Vastapaino.
- Ojala, Hanna & Pietilä, Ilkka (2013) *Miehistä puhetta: miehet, ikääntyminen ja vanhenemisen kulttuuriset mallit*. Tampere: TUP.
- Paasonen, Susanna, Kyrölä, Katariina, Nikunen, Kaarina & Saarenmaa, Laura (2015) "'We hid porn magazines in the nearby woods': Memory-work and pornography consumption in Finland". *Sexualities* 2015, Vol. 18:4, 394–412.

- Pajala, Mari (2011) "Televisuaalisen muistin muodot vuosikymmensarjoissa". Teoksessa Elfving, Sari & Pajala, Mari (toim.) *Tele-visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Helsinki: Gaudeamus, 163–192.
- Pantzar, Mika (2000) *Tulevaisuuden koti: Arjen tarpeita keksimässä*. Helsinki: Otava.
- Peteri, Virve (2006) *Mediaksi kotiin. Tutkimus teknologioiden kotouttamisesta*. Tampere: TUP, Media Studies.
- Peteri, Virve (2010) "Suomalainen teknobuumi ja vastatarinat". Teoksessa Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 206–209.
- Pulkkinen, Paavo (1984) *Lokarista sponsoriin. Englantilaisia lainoja suomen kielessä*. Helsinki: Otava.
- Purhonen, Semi & al. (toim.) (2014) *Suomalainen maku. Kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyylien sosiaalinen eriytyminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rantanen, Terhi (2005) *Media and globalization*. London: Sage.
- Ridell, Seija & Väliaho, Pasi (2006) "Mediatutkimus käsitteiden kudelmana". Teoksessa Ridell, Seija, Väliaho, Pasi & Sihvonen, Tanja (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 7–26.
- Rokkonen, Lilli Aini (2015) "Moratorio". Teoksessa Jokinen, Eeva & Venäläinen, Juhana (toim.) *Prekariisaatio ja affekti*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 113–134.
- Salmi, Hannu (1996) *Atoompommitilla kuuhun. Tekniikan mentaalihistoriaa*. Helsinki: Edita.
- Sankari, Anne (2003) "Tekniikan ihmevanhat?". Teoksessa Teoksessa Talja, Sanna & Tuuva, Sari (toim.) *Tietotekniikkasuhteet. Kulttuurinen näkökulma*. Helsinki: SKS, 13–40.
- Sarvimäki, Anneli (2013) "Vanheneminen eri kulttuureissa ja etnisissä ryhmissä". Teoksessa Heikkinen, Eino, Jyrkämä, Jyrki & Rantanen, Taina (toim.) (2013) *Gerontologia* (3. painos.) Helsinki, Finland: Duodecim, 92–100.
- Seppänen, Janne & Väliaverronen, Esa (2013) *Mediayhteiskunta*. 2. painos. Tampere: Vastapaino.
- Starck, Margaretha (1969) *Vanhustutkimus 1968*. PTS-tutkimuksia 8/69. Yleisradio.
- Talja, Sanna (2003) "Tietotekniikkaminuus – miten se rakentuu?". Teoksessa Talja, Sanna & Tuuva, Sari (toim.) *Tietotekniikkasuhteet. Kulttuurinen näkökulma*. Helsinki: SKS, 13–40.
- Tiedotustutkimus* (2002) Teemanumero Ikä, 2002:3.
- Tilastokeskus, Findikaattori: Elinajanodote. <<http://www.findikaattori.fi/fi/46>> (Linkki tarkistettu 12.10.2017.)
- Uotinen, Johanna (2005) *Merkillinen kone. Informaatioteknologia, kokemus ja kertomus*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Vakimo, Sinikka (2001) *Paljon kokeva, vähän näkyvä. Tutkimus vanhaa naista koskevista kulttuurisista käsityksistä ja vanhan naisen elämäntähtäyksistä*. Helsinki: SKS.
- Varjakoski, Hanna (2015) "'Kai sitä jotenkin hengissä on, kun varjo kulkee vierellä'. Vanhuuskuvia kotimaisessa 2000-luvun elokuvassa". *Lähikuva* 2015:1, 60–76.
- Vehviläinen, Marja (2002) "Teknologinen nationalismi". Teoksessa Gordon, Tuula, Komulainen, Katri & Lempiäinen, Kirsti (toim.) *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Tampere: Vastapaino, 211–229.
- Volkmer, Ingrid (ed.) (2006) *News in Public Memory. An International Study of Media Memories across Generations*. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Vuori, Jaana (2002) "Sukupuolen kirjoittaminen". Teoksessa Kinnunen, Merja & Löytty, Olli (toim.) *Tieteellinen kirjoittaminen*. Tampere: Vastapaino, 95–108.
- Ylipulli, Johanna & Suopajarvi, Tiina (2013) "Contesting ubicomp visions through ICT practices: Power negotiations in the meshwork of a technologised city". *International Communication Gazette* 75: 5–6.
- Yläne, Virpi (ed.) (2012) *Representing Aging. Images and Identities*. London: Palgrave MacMillan.

Anna Kinnunen

FM, perinteentutkimus, Itä-Suomen yliopisto

## RIKOKSIA, SEKSIÄ JA SEKOPÄITÄ

### Katsaus psyykkisen sairauden representaatioon sarjassa *Salatut elämät*

Joka arki-ilta kello puoli kahdeksan vähintään 700 000 silmäparia nauliutuu MTV3-kanavalle *Salattujen elämien* ääreen.<sup>1</sup> Sarjassa seurataan kuvitteellista helsinkiläistä Pihlajakatua asuttavan kerrostalonaapuruston saippuasarjamaista elämää: rakkautta ja vihanpitoa, juonitteluja ja pettämisiä, eroja ja sovintoja. Kyseessä on toistaiseksi pitkäikäisin kotimainen televisiosarja, jota on esitetty yhtäjaksoisesti tammikuusta 1999 alkaen.

Vuosien mittaan sarjassa on nostettu toistuvasti esille vaiettuja ja vaikeina pidettyjä aiheita. Tämä on ajoittain herättänyt myös laajempaa huomiota ja viritellyt yhteiskunnallista keskustelua. Sarjassa on käsitelty muun muassa perheväkivaltaan, huumeidenkäyttöön ja kehitysvammaisuuteen liittyviä teemoja, ja henkilöhahmoina on nähty esimerkiksi seksuaalivähemmistöjen edustajia.

Muutaman edeltävän vuoden aikana yhdeksi sarjan keskeisimmistä aihepiireistä on noussut mielenterveyden tematiikka. Aihetta on käsitelty pääasiassa Marianna Kurjen (Oona Kare) henkilöhahmon kautta. Marianna on psyykkisesti epävakaa nuori nainen, joka esiintyi sarjassa vuodesta 2013 alkuvuoteen 2017 saakka. Kyseisen henkilöhahmon myötä sarjassa sysättiin liikkeelle muun muassa rikoksiin, seksuaalisuuteen ja pakkohoitoon liittyviä juonenkäänteitä.

Tässä katsausartikkelissa pohdin psyykkisen sairauden representaatiota *Salatuissa elämässä*. Problematisoin erityisesti Mariannan henkilöhahmoa ja sen suhdetta länsimaiselle (media)kulttuurille ominaisiin, mielenterveysongelmien esittämisen stereotyyppisiin konventioihin. Tarkastelen, miten Mariannan henkilöhahmo ja käsitys tämän psyykkisestä sairaudesta rakentuvat yhtäältä seksuaalisuuden ja toisaalta hahmon potentiaalisen vaarallisuuden ja rikollisten taipumusten esittämisen kautta. Katsauksen avulla pyrin suuntaamaan huomiota mielenterveyshäiriöiden representaatioon kyseisessä sarjassa ja sitä kautta myös laajemmin audiovisuaalisen mediakulttuurin piirissä.



Kuva 1. Marianna Kurki (Oona Kare). Kuva: MTV3.

<sup>1</sup> Vuotta 2016 koskevien Finnpanelin tilastojen mukaan sarja tavoitti parhaimmillaan 981 000 katsojaa. Keskikatsojamäärä yhden viikon aikana oli korkeimmillaan 835 000. (Ks. Finnpanel – TV-mittaritutkimus.)

## Vaikeiden aiheiden äärellä

*Salatut elämät* aiheutti ensimmäisen ja toistaiseksi suurimman kohunsa 2000-luvun alussa. Parhaaseen katseluaikaan viitenä päivänä viikossa esitettävä sarja tutustutti suomalaiset televisionkatsojat nuoreen homoseksuaaliin henkilöhahmoon, Kalle Laitelaan (Pete Lattu). Kallen hahmo hätkähdytti, sillä homoseksuaalisuuden esittämisen konventiot suomalaisessa televisiossa olivat vuosituhannen vaihteessa vielä lapsenkengissä. Aihe synnytti ajoittain värikkääksikin yltyneen keskustelun, josta myös Kallen roolia näyttävä Pete Lattu sai osansa. Haastatteluissa Lattu on sittemmin kertonut, että roolin myötä häneen kohdistettiin voimakkaita tunteenpurkauksia ja homottelua – mutta ennen kaikkea hän sai osakseen runsaasti positiivista palautetta emansipatorisesta ja voimaannuttavasta henkilöahmosta (ks. esim. Rapila 2016).

Kallen henkilöahmoa heti tuoreeltaan tarkastelleen Lasse Kekin (2001) mukaan Kallen sympaattinen ja samastuttava hahmo kyseenalaisti ja uudisti perinteisiä homoseksuaalisuuden esittämisen konventioita. Nykypäivän näkökulmasta arvioiden *Salattujen elämien* voi nähdä olleen osaltaan mukana muutoksessa, jonka myötä homoseksuaalisuuden tematiikka suomalaisessa televisiossa on vähitellen valtavirtaistunut ja muuttunut aiempaa monipuolisemmaksi ja hyväksyttäväksi. Kuvaavaa on, että siinä missä Kallen hahmo herätti vielä vuosituhannen vaihteessa kohun, 2010-luvulla Eliaksen (Petteri Paavola) ja Larin (Ronny Roslöf) muodostamasta homoseksuaalista pariskunnasta kehittyi yksi sarjan historian rakastetuimmista pareista (ks. lisää Mäntymaa 2014).

Homoseksuaalisuuden tematiikan ohella *Salatut elämät* on jättänyt jälkensä kehitysvammaisuuden esittämisen konventioihin. Oikeastaan sarjan voinee nähdä kehitysvammaisuuden esittämisen airuena tilanteessa, jossa edeltäjiä ei vielä juuri ollut. 2000-luvun alkuvuosina sarjassa esiintyi nuori kehitysvammainen nainen, Roosa (Sanna Sepponen). Hahmon aktiivisuus, näkyvyys ja pitkäkestoisuus haakee edelleen vertaistaan suomalaisen televisioviihteen kentällä. Roosaa näytellyt Sanna Sepponen tuli sittemmin tutuksi myös dokumenttisarjasta *Toisenlaiset frendit* (Suomi 2010–2014), joka osaltaan jatkoi kehitysvammaisuuden esille nostamista kotimaisessa audiovisuaalisessa mediassa.

Mielenterveysongelmat nousivat sarjassa keskeiseen asemaan vuonna 2013, jolloin Marianna saapui Pihlajakadulle. Aluksi Marianna vaikutti jokseenkin tyyppilliseltä henkilöahmolta: salamyhkäiseltä, juonittevalta ja kauniilta nuorelta naiselta, jonka kaltaiset hahmot kuuluvat olennaisesti draama- ja saippuasarjojen genreen. Vähitellen Mariannan psyykinen tasapaino alkoi kuitenkin järkkyyä, mitä ilmennettiin pääasiassa hahmon näkemien harhanäkyjen sekä ailahtelevan, ajoittain vaaralli-



Kuva 2. Marianna näki harhoja ja kuvitteli keskustelelevansa keskenmenneen lapsensa kanssa. Kuva: MTV3.

seksi yltyvän käyttäytymisen kautta. Marianna poistui sarjasta maaliskuussa 2017. Hahmon mielenterveysongelmiin ei liitetty virallista psykiatrista diagnoosia, mutta sen sijaan Marianna määriteltiin ja nimettiin muiden henkilöhahmojen toimesta esimerkiksi hulluksi, sekopääksi ja mielipuoleksi.

Sarjan henkilöhahmoista myös Aaro (Teemu Lehtilä) on kärsinyt mielenterveysongelmista. Ensimmäisen kerran vuonna 2004 Pihlajakadulle ilmaantunut Aaro poistui sarjasta parin vuoden jälkeen, mutta hahmo on sittemmin tehnyt useita paluita – viimeisimmän vuoden 2017 alussa. Aaron rikollisuuden rajoilla liikkuva käyttäytyminen on saanut aikaan useita sarjan historian hurjimmista juonenkäänteistä. Henkilöhahmona Aaro on kuitenkin jäänyt ohueksi, ja vasta monisärmäisemmän Mariannan myötä mielenterveydestä ja sen horjumisesta muodostui yksi sarjan viime vuosien merkittävimpiä teemoja.

Mielenterveyden esittäminen *Salatuissa elämässä* on jäänyt vähälle huomiolle niin sarjaa koskevan julkisen keskustelun kuin tieteellisen huomionkin suhteen. Kansainvälisesti psyykkisen sairauden mediarepresentaatiot nousivat akateemisen mielenkiinnon kohteiksi 1950–60-luvuilla. Televisiovastaanottimien yleistymisen ihmisten kodeissa sai tutkijat pohtimaan, miten television välittämät tulkinnat vaikuttavat psyykkisesti sairastavia ihmisiä koskeviin näkemyksiin. Vuosikymmenten mittaan kysymystä on lähestytty niin television kuin elokuvan välittämien tulkintojen näkökulmista (ks. esim. Domino 1983; Diefenbach 1997; Lawson & Fouts 2004). 2010-luvun medioituneissa yhteiskunnissa aihe on entistäkin ajankohtaisempi, mutta erityisesti kotimaisen tutkimuksen piirissä kiinnostus psyykkisen sairauden mediarepresentaatioita kohtaan on ollut toistaiseksi niukkaa.

## Seksuaalinen ja kohtalokas Marianna

Liikkuvan kuvan historiasta löytyy lukuisia esimerkkejä mielen sairauksista kärsivien ihmisten marginalisoinnista. Yksi toistetuimmista stereotyypeistä on ollut viettelijätär-tyyppisen, psyykkisesti sairastavan nuoren naisen hahmo, jonka arkkityyppi on nähtävissä elokuvassa *Lilith* (USA 1964). Elokuvan juoni rakentuu nuoren skitsofreniapotilaan, Lilithin, ja tämän miespuolisen terapeutin välisen dynamiikan varaan. Terapeutti hullaantuu kauniiseen ja eroottiseen Lilithiin, vajoaa tämän pauloihin ja ajautuu lopulta itsekin sairauden ja terveyden hämärille rajoille. *Lilithin* tulkinnan kannalta olennainen yksityiskohta on, että elokuvan nimi viittaa muun muassa juutalaisen kansanperinteen tuntemaan naisdemoni Lilithiin, joka viettelee ja tuhoaa pauloihinsa langenneet miehet. (Hyler & al. 1991, 1045–1046.)

*Lilithissä* mielenterveysongelmat, seksuaalisuus ja kohtalokas naiseus kietoutuvat yhteen. Suomalaiselle yleisölle tutumpi ja suhteellisen tuore esimerkki on nähtävissä elokuvassa *Prinsessa* (2010), jossa eroottisen nuoren naispotilaan roolia näyttelee Krista Kosonen. Myös *Salattujen elämien* Marianna esitettiin kohtalokkaana nuorena naisena, eräänlaisena nykyaikaisena Lilithinä. Hahmon seksuaalisuutta tuotiin esille erityisesti tämän ristiriitaisessa suhteessa kahteen veljekseen, Sergeiin (Tero Tiittanen) ja Sebastianiin (Jarkko Nyman). Aluksi Sergei ja Marianna olivat vihamiehiä, mutta lopulta pari päätyi kihloihin. Onni kuitenkin särkyi, kun Marianna petti Sergeiä tämän veljen kanssa. Kielletyn suhteen kehittymistä kuvaavissa, keväällä 2016 esitetyissä jaksoissa Marianna näyttäytyi Sebastianin näkökulmasta voimakkaan ambivalenttina naisena: yhtäältä vihattavana ja vastenmielisenä, toisaalta kiehtovana ja seksuaalisesti houkuttelevana. Sebastian nimitti Mariannaa toistuvasti hulluksi, mutta yhtä lailla toistuvasti hän myös lankesi Mariannan eroottiseen vetovoimaan.





Kuva 3. Mariannan ja Sebastianin suhteessa vuorottelivat inho ja intohimo. Kuva: MTV3.

Audiovisuaalisen median uusintama käsitys mielisairauden, naiseuden ja seksuaalisuuden yhteydestä ei ole syntynyt tyhjästä. Länsimaisen psykiatrian värikäs ja harhapolkuinen historia on tarjonnut viihteen kuvastolle runsaasti hedelmällisiä tarttumapintoja – mukaan lukien ajatuksen mielenterveysongelmien ja seksuaalisuuden kytköksestä. Esimerkiksi 1800-luvun kehittyvää psykiatria leimasi miltei paniikinomainen usko itsetyydytyksen ja mielisairauden väliseen syy-seuraussuhteeseen (ks. esim. Hall 2003). Usein nimenomaan nuorten ja naimattomien naispotilaiden seksuaalisuus, keho ja ruumiintoiminnot asetettiin psykiatrisen suurennuslasin alle. Monessa tapauksessa laitoshoitoon toimitetut naiset nähtiin eräänlaisina kurittomina naisina, joiden seksuaalisuus ja elämänkulku eivät asettuneet aikakauden ihanteellisen naiseuden normatiivisiin kehyksiin. (Kirkebak 2005.)

Kaupallisessa mediassa seksi myy, mikä lieneekin merkittävin yksittäinen tekijä seksuaalisen ja kurittoman ”hullun” naisen stereotyypin uusintamisen taustalla. Myös Marianna on epäilemättä ollut myyvä henkilöahho. Mainostaessaan sarjaa ja sen tulevia jaksoja MTV3-kanava hyödynsi ja korosti Mariannan seksuaalisuutta. 26.11.2014 kanavan nettisivuilla mainostettiin sarjan tulevia juonenkäänteitä otsikolla ”Salkkarit-kieroilijan hullu suunnitelma: Viettelee viattoman – paljastuksia” (ks. MTV3.fi. 26.11.2014). ”Salkkarit-kieroilijalla” viitattiin Mariannaan, joka tulevissa jaksoissa vietti ”viattoman” Jannen (Hemmo Karja). Juonenkäänteeseen liittyi olennaisesti Mariannan mielenterveysongelmiin. Sarjassa seurattiin tällöin ensimmäisiä merkkejä Mariannan mielenterveyden horjumisesta, mikä ilmeni katsojalle hahmon haluna esiintyä ystävänä Heinä (Venla Savikuja). Raja itsen ja Heidin välillä sumeni, mikä johti lopulta muun muassa siihen, että Marianna harrasti seksiä Jannen kanssa. Jannen silmät olivat tilanteessa sidotut, ja hän luuli seksikumppaniaan ihastuksensa kohteeksi Heidiksi. Mariannalle Jannen viettely oli yksi tapa toteuttaa harhaista fantasiaa Heinä olemisesta.

Stereotyyppisistä piirteistään huolimatta Marianna ei jäänyt täysin yksioikoiseksi henkilöahmoksi. *Salattujen elämien* sarjallisuus ja jatkuva prosessimaisuus korosti vuoroin hahmon poikkeavuutta, vuoroin taas tuttuutta ja samastuttavuutta, mikä pakotti katsojan määrittelemään suhtautumistaan Mariannaan jatkuvasti uudelleen. Mariannan samastuttavuus korostui erityisesti helmikuussa 2015 esitetystä erikoisjaksoista, jossa nähtiin takaumia Mariannan traumaattisesta lapsuudesta. Jaksossa Mariannan mielenterveysongelmille esitettiin inhimillinen ja ymmärrettävä syy: lapsuusaikana tapahtunut pikkusiskon hukkuminen kylpyammeeseen. Samanaikaisesti MTV3-kanava kuitenkin mainosti kyseistä jaksoa raflaavin sanavalinnoin. Sarjan verkkosivuilla jakson sisältöä kuvattiin 25.2.2015 seuraavasti: ”Jaksossa selvisi sekopäisen Mariannan menneisyydestä asioita, jotka selvittävät hänen häiriintynyttä

käytöstään.” (Ks. MTV3.fi. 25.2.2015.) Vaikka kyseinen jakso siis yhtäältä valaisikin Mariannan mielenterveysongelmien inhimillistä taustaa ja herätteli katsojan myötätuntoa hahmoa kohtaan, jakson markkinointi tapahtui edelleen henkilöahmon poikkeavuuden korostamisen kautta.

### Vaarallinen ja rikollinen Marianna

Länsimainen televisionkatsoja on kohdannut usein myös potentiaalisesti vaarallisen, rikollisuuteen ja väkivaltaan taipuvaisen mielenterveyspotilaan henkilöahmon (Signorielli 1989, 327–328; Diefenbach 1997, 293–297). Seksuaalisen ”hullun” naisen ohella myös tämän stereotyypin juuret juontavat länsimaisen psykiatrian harhapoluille ja kehittyvän mielisairaanhoidon diskurssiin, jossa mielisairaus rinnastettiin rikollisuuteen ja muihin sosiaalisiin ongelmiin (ks. esim. Hirvonen 2004). Vaikka psyykkisen sairastamisen mediarepresentaatioissa onkin viime vuosina alettu nähdä viitteitä myös aiempaa myönteisemmistä ja monipuolisemmista tulkinnoista (ks. Johnson 2008; Mullins 2014; Kinnunen 2016), *Salatuissa elämässä* vaarallisen mielenterveyspotilaan stereotyyppejä on edelleen uusinnettu toistuvasti.

Mariannan seksuaalisuus lähenteli toisinaan rikollisuuden rajoja. Näin tapahtui erityisesti loppuvuonna 2016 esitetyissä jaksoissa. Marianna oli tullut raskaaksi harrastettuaan seksiä Sebastianin kanssa, mutta raskaus oli mennyt kesken. Keskenmenon seurauksena hahmon mielenterveys alkoi jälleen horjua, ja hän ryhtyi keskustelemaan keskenmenneen lapsensa kanssa. Lapsi näyttäytyi Mariannalle harhanäkynä ja vaati tätä hankkiutumaan uudelleen raskaaksi. Marianna totteli, huumasi Sebastianin ja hankkiutui jälleen raskaaksi – toisin sanoen raiskasi Sebastianin.

Kohtalokkaimman käännteensä Mariannaan liittyvät juonikuviot saivat syksyllä 2016, jolloin Marianna töytäisi autollaan tahallisesti Sebastianin poikaa, Eliasta, mikä johti tämän menehtymiseen. Myös vuoden 2014 jaksoissa Marianna syyllistyi vakavaan rikokseen sieppaamalla joukon muita henkilöahmoja, jotka olivat päässeet totuuden jäljille koskien Mariannan harhakuvitelmia ja Heidinä esiintymiseen liittyvää pakkomiellettä. Tapahtumia seuranneessa oikeudenkäynnissä Marianna määrättiin pakkohoitoon psykiatriseen hoitolaitokseen, josta muodostui olennainen osa *Salattujen elämien* tarinamaailmaa. Henkilöahmojen välisessä dialogissa ja sarjan mainonnassa kyseistä hoitolaitosta on kutsuttu vanhahtavasti mielisairaalaksi ja toisinaan myös hullujenhuoneeksi.

Mariannan joutuessa pakkohoitoon mielisairaala näyttäytyi paikkana, jonne pahat teot johtavat. Kuvaavaa on, että samoihin aikoihin Mariannan pakkohoidon kanssa mielisairaala toimi miljöönä myös Aaron paluulle sarjaan. Sarjan kaikkien aikojen



Kuva 4. Marianna joutui tekemisiin virkavallan kanssa. Kuva: MTV3.

pahikseksi kutsuttu Aaro oli edeltävän kerran poistunut sarjasta vuonna 2012, jolloin hän oli niukasti välttänyt rikosvastuuseen joutumisen, paennut poliisia käsiraudoissa metsään ja kadonnut. Henkilöhahmon paluun uhka oli kuitenkin jäänyt leijumaan ilmaan, ja vuonna 2015 Aaro palasi sarjaan. Hänet löydettiin puhumattomana ja sulkeutuneena potilaana samasta mielisairaalaista, jossa myös Mariannaa hoidettiin. Psykkiset ongelmat, psykiatrinen hoitolaitos ja rikollinen pahuus yhdistyivät tällöin konkreettisesti toisiinsa.

Marianna poistui sarjasta 27.3.2017 esitetyssä jaksossa, jossa hän teki kaksois-itsemurhan yhdessä äitinsä Raakelin (Miia Räikkönen) kanssa. Lähtö sarjasta oli dramaattinen, ja se korosti hahmoon liittyviä arvaamattomia ja fataaleja piirteitä. Edeltävissä jaksoissa Marianna oli pidätetty Eliaksen kuolemaan johtaneen yliajon vuoksi. Mariannan äiti, jonka esitettiin niin ikään kärsivän mielenterveysongelmista, oli kuitenkin onnistunut auttamaan tyttärensä pakomatulle. Äidin ja tyttären pako päättyi talvisena iltana meren äärelle. Viimeisessä dialogissa toistettiin Mariannan liittyviä stereotyyppisiä piirteitä. Kaksikon katsellessa merta Raakel vertasi tyttärensä olevan yhtä kaunis ja vaarallinen kuin meri. Vertaus talviseen ja hyiseen mereen tiivistä Mariannan yhtäältä kauniin ja kiehtovan mutta toisaalta kurittoman ja vaarallisen olemuksen. Mieleltään järkköiden hahmojen tulevaisuuden näkymät esitettiin toivottomiksi Raakelin todetessa tyttärelleen synkästi, ”mitä täällä [elämässä] on meille enää luvassa, [vain] vankilaa ja mielisairaala.” Paranemista, tekojen sovitamista ja anteeksiantoa ei esitetty vaihtoehtoina, ja äiti ja tytär hukuttautuivat mereen. Raakelin ruumis naarattiin, mutta Mariannan ruumista ei löydetty, mikä jätti henkilöhahmon myöhemmän paluun mahdolliseksi.

### Viihdyttävyyden ja vakavuuden rajoilla

*Salattujen elämien* henkilöhahmokaartiin vuosina 2013–2017 kuulunut Marianna oli viihdyttävä ja epäilemättä myös myyvä henkilöhahmo, jonka edesottamusten kautta sarjan juonikulkua kyettiin kuljettamaan jännittäviin ja kohtalokkaihin käännteisiin. Kaupallisella televisiovihteellä on kuitenkin kahdet kasvot: yhtäältä viihdyttävät ja kepeät, toisaalta syvälliset ja vakavat. Kansainvälisessä psykkisen sairastamisen mediarepresentaatioita ja niiden vastaanottoa tarkastelevassa tutkimuksessa on osoitettu, että yksipuoliset tulkinnat vaikuttavat herkästi kielteisten mielikuvien ja ennakkoluulojen lisääntymiseen.

Audiovisuaalisen median välittämien tulkintojen ja mielenterveyspotilaita koskevien asenteiden suhdetta tarkastelevan tutkimuksen klassikko on George Dominon (1983) selvitys menestyselokuvasta *Yksi lensi yli käenpesän* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, USA 1975). Erilaisia verrokkiryhmiä ja muuttujia hyödyntämällä ja vertailemalla Domino osoitti, että kyseinen elokuva kärjisti ja yksipuolisti katsojiensa käsityksiä mielenterveyspotilaista. Osa tutkimukseen osallistuneista näki myös mielenterveys-työtä koskevan dokumenttielokuvan, jossa kyseisen elokuvan tulkintoja pyrittiin kompensoimaan mahdollisimman neutraalilla otteella. Dokumenttielokuva ja asianmukainen informaatio ei kuitenkaan enää kyennyt tasoittamaan elokuvan kärjistämiä asenteita. (Domino 1983.)

Dominon tutkimus kaipaasi rinnalleen ajankohtaisia vastineita erityisesti kotimaisen tutkimuksen piirissä, jossa kiinnostus psykkisen sairauden mediaesityksiä kohtaan on vielä toistaiseksi ollut vähäistä. Se palvelee kuitenkin edelleen havainnollisena osoituksena siitä, että psykkisen sairauden mediarepresentaatiot eivät ole silkkaa viihdettä. Liikkuvan kuvan välittämällä mielenterveysongelmia koskevilla tulkinnoilla on alati merkityksellisempi – ja niin ikään alati lisätutkimusta vaativa – asemansa 2010-luvun yhteiskunnissa, joissa mediat välittävät yhä enenevässä määrin ihmisten tapaa kokea ja ymmärtää maailmaa.



Kuva 5. Synkän mediakuvaston on todettu ruokkivan mielenterveyspotilaita koskevia ennakkoluuloja. Kuva: MTV3.

Myös katsojien rooli mediarepresentaatioiden vastaanottajana on merkittävä. Verrattuna esimerkiksi Kallen homoseksuaalisuuden aikanaan herättämään, iltpäivälehtien ja yleisönosastojen välityksellä käytyyn keskusteluun Mariannan hahmoon ja psyykkisen sairauden representaatioon ei ole kohdistunut vastaavaa huomiota. Henkilöhahmoina Kalle ja Marianna ovat toki erityyppisiä ja rakentuvat erilaisille konventioille: edellinen kiinnittyy homoseksuaalisuuden kuvaamisen traditioon ja jälkimmäinen taas osaksi psyykkisen sairauden esittämisen jatkumoa. Kallen aikaansaama huomio perustui pitkälti hahmon positiiviseen erilaisuuteen – siihen, että Kallen sympaattinen ja samastuttava hahmo sekä homoseksuaalisuuden avoin representaatio rikkoivat aiheita koskevia perinteisiä esittämisen tapoja ja homoseksuaalisuuteen liittynyttä vaikenemisen kulttuuria (ks. lisää Kekki 2001). Mariannan mielenterveysongelmien esittämisen kohdalla taas on ollut kyse pääasiassa negatiivisten stereotyyppien uusintamisesta.

Mariannan henkilöhahmo olisi kuitenkin mahdollista vastaanottaa myös provokaationa, jonka myötä katsojille avautuisi väyliä tiedostaa ja kyseenalaistaa psyykkisen sairauden esittämiseen liittyviä konventioita. Kun Mariannan henkilöhahmo nostettiin ajoittain esille iltpäivälehdissä, uutisointi tapahtui hahmoon liittyvien dramaattisten juonenkäänteiden kuvailun kautta. Mielenterveysongelmien esittämisen pohdinta ei noussut uutisoinnissa keskeiseksi teemaksi. Esimerkiksi Mariannan itsemurha noteerattiin *Ilta-Sanomissa* kertomalla sarjan faniien reaktioista pitkäaikaisen ja ristiriitaisen hahmon kuolemaan. Lehden lukijoiden keskuudessa kyseinen juttu kirvoitti noin 100 kommenttia, joissa useimmissa keskityttiin Mariannan hahmon problematisoinnin sijaan sarjan yleisluontoiseen arviointiin. (Ks. Enqvist 2017.) Mariannan henkilöhahmon vastaanotto jää odottamaan tarkempaa tutkimusta, mutta alustavasti hahmon sairauden kuvaamisen voi katsoa herättäneen suhteellisen vähän julkista keskustelua. Miksi? Mistä psyykkisen sairauden stereotyyppiseen esittämiseen liittyvä vähäinen kritiikki kertoo?

Kysymystä voi lähestyä pohtimalla, millainen katsojien reaktio olisi, mikäli Marianna edustaisi psyykkisesti sairastavien ihmisten sijaan jotakin toista vähemmistöä. Ehkä vastaanotossa ei vallitsisikaan sama kritiikkittömyys, mikäli vastaava stereotyyppioita uusintava esittämistapa kohdistuisi esimerkiksi etnisen vähemmistön edustajaan. Ovatko katsojat vaihi, koska Mariannan sairauden kuvaus ei riko kulttuurista järjestystä eikä siten herätä huomiota? Eikö keskustelua synny, koska psyykkisen sairauden representaatio *Salatuissa elämässä* vastaa edelleen mielenterveyspotilaita koskevia vallitsevia kulttuurisia mielikuvia?

## Lähteet

- Diefenbach, Donald L. (1997) "The Portrayal of Mental Illness on Prime-Time Television". *Journal of Community Psychology* vol. 25:3, 289–302.
- Domino, George (1983) "Impact of the Film *One Flew Over the Cuckoo's Nest* on Attitudes towards Mental Illness". *Psychological Reports* vol. 53:1, 179–182.
- Enqvist, Niina (2017) "Salatuissa elämissä synkkä kohtaus: Äiti ja tytär hukuttautuivat mereen – fanit kauhistuivat suosikkiahahmon kuolemasta". *Ilta-Sanomien* 27.3.2017. <<http://www.is.fi/viihde/art-2000005145197.html>> (Linkki tarkistettu 7.8.2017).
- Finnpanel – TV-mittaritutkimus. Vuosi 2016. <<https://www.finnpanel.fi/tulokset/tv/vuosi/topv/2016/mtv3.html>> (Linkki tarkistettu 20.3.2017).
- Hall, Lesley A. (2003) "It Was Affecting the Medical Profession: The History of Masturbatory Insanity Revised". *Paedagogica Historica* vol. 39:6, 685–699.
- Hirvonen, Helena (2004) "Mielisairauden saastuttamat: Mielisairaat perimän turmelijoina 1900-luvun alun suomalaisessa yhteiskunnassa". *Lähde – historiatieteellinen aikakauskirja* vol. 1:2, 145–160. <<https://aikakauskirjalahde.files.wordpress.com/2016/04/lahde2-04.pdf>> (Linkki tarkistettu 23.3.2017).
- Hyler, Steven E.; Gabbard, Glen O. & Schneider, Irving (1991) "Homicidal Maniacs and Narcissistic Parasites: Stigmatization of Mentally Ill Persons in the Movies". *Hospital and Community Psychiatry* vol. 42:10, 1044–1048.
- Johnson, Davi A. (2008) "Managing Mr. Monk: Control and the Politics of Madness". *Critical Studies in Media Communication* vol. 25:1, 28–47.
- Kekki, Lasse (2001) "Hyvää homoa tarvitaan aina – vai tarvitaanko? Laitelan Kalle ja homoseksuaalisuuden representaatio suomalaisessa saippuasarjassa *Salatut elämät*". Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.) *Populaarin lumo: Mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, mediatutkimus, 272–284.
- Kinnunen, Anna (2016) "Onnellinen mielisairaalapotilas? Poikkeavuus ja erilaisuuden rajankäynti elokuvassa *Prinsessa*". *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen aikakauslehti* vol. 29:3, 24–41. <<http://journal.fi/lahikuva/article/view/59498>> (Linkki tarkistettu 9.3.2017).
- Kirkebæk, Birgit (2005) "Sexuality as Disability: The Women on Sprogø and Danish Society". *Scandinavian Journal of Disability Research* vol. 7:3–4, 194–205.
- Lawson, Andrea & Fouts, Gregory (2004) "Mental Illness in Disney Animated Films". *The Canadian Journal of Psychiatry* vol. 49:5, 310–314.
- MTV3.fi. 26.11.2014. <<http://www.mtv.fi/viihde/ohjelmat/salatut-elamat/paljastukset/artikkeli/salkkaritkieroilijan-hullu-suunnitelma-vietteele-viattoman-paljastuksia/4555448>> (Linkki tarkistettu 7.8.2017).
- MTV3.fi. 25.2.2015. <<http://www.mtv.fi/viihde/ohjelmat/salatut-elamat/uutiset/artikkeli/video-salkkareiden-raju-erikoisjakso-sai-jarkyttavan-paatoksen/4814768>> (Linkki tarkistettu 7.8.2017).
- Mullins, James (2014) "The Power of Media to Shape Perceptions of Mental Illness". *Mental Health Practice* vol. 17:8, 34–35.
- Mäntymaa, Eero (2014) "Ulos kaapista saippuaopperan avulla: Larin ja Eliaksen tarina tukee homoja ympäri maailmaa". *Yle.fi* 29.7.2014. <<https://yle.fi/uutiset/3-7317972>> (Linkki tarkistettu 7.8.2017).
- Rapila, Senja (2016) "Salkkareissa näyttelevä Pete Lattu: 'Kallen homoseksuaalisuus tukki palautelaa-tikot'". *Voice.fi* 9.3.2016. <<https://www.voice.fi/viihde/a-89918>> (Linkki tarkistettu 7.8.2017).
- Signorielli, Nancy (1989) "The Stigma of Mental Illness on Television". *Journal of Broadcasting & Electronic Media* vol. 33:3, 325–331.

Maija Hirvonen

FT, tutkijatohtori, Helsingin yliopisto

Mikko Ojanen

TM, Lappeenrannan seurakunnan kappalainen

## Kun ei näe – audiovisuaalisen kulttuurin saavuttamattomuus sokean kuulokulmasta

Näkeminen ja katsominen ovat suurimmalle osalle meistä luonnollista toimintaa, jopa niin olennainen osa meitä, ettemme kiinnitä niihin edes huomiota. Kuitenkin maailmanlaajuisesti elää ainakin 300 miljoonaa ihmistä, joille näkeminen ei ole itsestään selvää. Sokeita arvioidaan olevan 39 miljoonaa ja ihmisiä, joilla on näön-alenema, 246 miljoonaa (WHO 2014). Suurin osa maailman näkövammaisista elää kehittyvissä maissa ja suurin osa vammoista (80 %) voitaisiin estää tai parantaa (emt.). Suomessakin, joka luetaan kehittyneeksi ja korkeatasoisen lääketieteellisen hoidon maaksi, näkövammaisia elää arviolta noin 70 000. Näkövammaisten määrä on nousussa korkean elintason maissa väestön ikääntymisestä johtuen. (Ojamo 2015, 17–18.) Suomessa ja muualla elää siis kymmeniä tuhansia, jopa miljoonia ihmisiä, jotka jäävät osittain visuaalisen ja audiovisuaalisen kulttuurin ulkopuolelle.

Me, näkevä tutkija sekä sokea pappi, tarkastelemme tässä kirjoituksessa suomalaista audiovisuaalista kulttuuria syntymäsokean henkilön kuulokulmasta sekä arvioimme haasteita, joita syrjäytyminen siitä asettaa. Esittelemme myös keinoja, joilla kulttuuriin osallistumista ja audiovisuaalisen sisällön saavutettavuutta voisi parantaa.

Millaisena televisiotarjonta näyttäytyy tai miltä se kuulostaa, kun ei näe? Miksi sokeat ylipäättään katsovat televisiota (kyllä, fraasi ”katsoa televisiota” on vakiintunut eikä sitä ole syytä muuttaa esimerkiksi muotoon ”kuunnella televisiota”) tai miksi he käyvät elokuvissa – eikö radio olisi sopivampi tapa osallistua kulttuuriin? Keskitymme tekstissämme audiovisuaaliseen mediakulttuuriin ja erityisesti televisioon, sillä se on ikääntyneen väestön ensisijainen media ja siten tärkeä myös näkövammaisille, joista suurin osa on ikääntyneitä. Lisäksi televisio tavoittaa laajoja kansanosia: katsovathan suomalaiset televisiota keskimäärin reilu kolme tuntia päivässä (Finnpanel 2015), ja suosikkiohjelmien kuten *Putouksen* ja *Linnan juhlien* katselu kerää kansalaiset yhteen ”kansakunnan olohuoneeseen”.

### **Kun ei näe eikä ole nähnyt: sokean elämää marginaalissa jo 60 vuotta**

Mikko Ojanen on 63-vuotias syntymäsokea pappi Lappeenrannasta. Visuaalisesti havaittavaa maailmaa, siis sellaista, mitä ei voi kosketuksen, liikkeen tai muutoin oman kehon kautta hahmottaa, ei ole koskaan ollut hänelle olemassa ilman näkevän henkilön verbaalista kuvailua. ”Kerro mitä näet”, sokea pyytää näkevältä!

Visuaalisen kulttuurin hahmottamista silloin, kun ei ole koskaan nähnyt, voisi verrata kielen opiskeluun. Kommunikointi mahdollisimman monen näkevän kanssa vaihtelevissa tilanteissa ja erilaisissa ympäristöissä opettaa ymmärtämään näkeville tärkeitä symboleja ja toimintatapoja. Siinä missä ympäröivää tilaa voi sokeakin – silloin kun se on sopivaa – havainnoida omakätisesti eli tunnustelemalla ja koskemalla, audiovisuaalisen kulttuurin tuotteet ovat välitettyjä: televisio ja elokuva näyttävät asioita, joita ei pääse koskettamaan, jolloin sokealle jää vaihtoehdoksi tulkita niitä äänimaailman ja joissakin tapauksissa myös kielellisen kuvailun välityksellä. Ihmisten kohdatessa kiinnitetään usein luontaisesti huomiota toisten – ja itsemme – ulkomuotoon: kasvoihin, ihmisen kokoon, vaatetukseen, käyttäytymiseen ja toimintaan. Näköaistin puuttuessa voi muista ihmisistä saada suoraa tietoa puheen sekä kehosta ja toiminnasta lähtevien äänten kautta, mutta tuntoaistilla, esimerkiksi koskettamalla, on liian harvoin mahdollista saada käsitys toisesta ihmisestä – ellei satuta olemaan hyviä tuttuja! Vieraan ihmisen reviiirille meneminen, esimerkiksi koskettamalla hänen kasvojaan, muuta kehoaan tai asuaan, tuntuu kummastakin osapuolesta vaivaannuttavalta, ellei siitä ole aivan erityisesti sovittu.

Näkevien ja sokeiden maailmojen kohdatessa sokeudesta tai näkövammasta kyseleminen saattaa ujostuttaa. Toimittaja Anu Silfverberg kuvaa yhteydenottoaan sokeaan henkilöön: ”Soitan sokealle naiselle. Kirjailija Jonna Mononen asuu Australiassa. Meillä on yhteinen kaveri, joten kehtaan pyytää häntä ”puhumaan sokeana”, vaikka se tuntuu melko typerältä.” (Silfverberg 2017.) Tänä kuvien ja videoiden aikakaudella on kuitenkin ymmärrettävää, että ihmiset ovat kiinnostuneita maailmasta, joka on näkemiseltä suljettu. Kysymällä sokeiden kokemuksista voidaan oppia jotakin uutta, kuten sen, että ”Mononen on nähnyt ne kuvat, vaikka on syntymäsokea” (emt.). Kuvat syntyvät paitsi näkemällä myös mielikuvina, moniaistisiin kokemuksiin perustuen niin, että yhdellä aistilla saatu tieto synnyttää toisella aistilla koetun mielikuvan (Spence & Deroy 2013). Esseän Mononen haistaa naistenvaateilijän ja tiedostaa siellä olevan naisten kuvia. Hän on myös tunnustellut hajuvesipullon naisfiguuria ja lukenut kirjoista kuvauksia naisista. Toisaalta sokeutta mystifioidaan ja ajatellaan, että sokealle kehittyy ylivertainen kuulo ja suunnattoman hyvä muisti. ”Haluan tietää, millaista on, jos näitä kuvia ei ole koskaan elämässään nähnyt. Sen täytyy olla ihmeellistä!” (Silfverberg (2017).

Katsominen ja näkeminen sekä katseen kohteena oleminen ja nähdyksi tuleminen ovat keskeisiä inhimillisiä toimintoja, mutta tarkoittavat hieman eri asioita. *Katsominen* on aktiivista havainnointia (subjekti eli tekijä on agenttiivinen eli tietoisesti toimiva), kun taas *näkeminen* on siinä mielessä passiivista, että subjekti ei tällöin ole aktiivinen toimija vaan havainto tapahtuu ilman että omaehtoisesti katsoo (vrt. Hirvonen 2013). Ainoastaan näkevät voivat nähdä eli vastaanottaa visuaalisia havaintoja, mutta näkörajoitteisetkin voivat katsoa eli olla visuaalisia toimijoita. Lisäksi myöhemmällä iällä sokeutuneet voivat palauttaa mieliinsä visuaalisia muistikuvia. Analysoimalla sokeiden ja näkevien välistä vuorovaikutusta Hirvonen ja Schmitt (valmisteilla) ovat havainneet, että sokea osallistuja voi ohjata omaa katsomiskäyttäytymistään vuorovaikutukselle relevantilla tavalla ja esimerkiksi nostaa katseensa puhujan suuntaan halutessaan puheenvuoron. Katse on tärkeä viestintäkeino ihmisten kesken: katsomalla jaetaan ja pyydetään puheenvuoroja ja osoitetaan kiinnostusta puheenaiheeseen (Tiittula 2007).<sup>1</sup> Myös sokeat tietävät olevansa katseiden kohteita

.....  
1 Näkemisen akti eli katsominen sosiaalisena toimintana ja vuorovaikutuskeinona voi olla erilainen syntymäsokeilla kuin myöhemmin sokeutuneilla. Katsetta ja muuta multimodaalista vuorovaikutusta tutkitaan Maija Hirvosen tutkimusprojektissa MUTABLE: Multimodal Translation with the Blind (ks. [blogs.helsinki.fi/audiodescription](https://blogs.helsinki.fi/audiodescription/)).

ja ymmärtävät sen kulttuuriset ja sosiaaliset implikaatiot, kuten katseen voiman ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa.

### Televisionkatselua sokein silmin

Audiovisuaalinen media rakentaa suomalaista kulttuuria luoden yhteisiä kokemuksia. Kun ei näe, voi tuntea jäävänsä syrjään siitä, miten suurista elokuvista tai televisioilmiöistä puhutaan julkisuudessa, työpaikoilla ja kouluissa. Joku voisi kysyä, miksi sokeat ylipäättään katsovat televisiota ja eikö radio riittäisi. Televisio on massamedia, ja vaikka radiokin saavuttaa kansalaiset sankoin joukoin, sen ohjelmat eivät nouse puheenaiheiksi siinä määrin kuin television (ks. Kortti 2016). Ojanen, toinen kirjoittajista, on aktiivinen televisionkatsoja, kuten seuraavasta televisio-ohjelmien katselupäiväkirjasta käy ilmi.

Maanantai: Yle Teemalta tuleva historiallinen draamasarja *Rooseveltien suku* on helppoa seurattavaa: se on eloisaa kerrontaa selkeällä äänitekstitetyllä<sup>2</sup> äänellä, jonka taustalla kuuluu kauttaaltaan selkeää amerikanenglantia. MTV:n puolella taas rikosdraamasarja *Rizzoli & Isles* on suosikki, jonka melkein kaikki jaksot ovat tulleet katsotuiksi. Sen äänet ovat tulleet tutuiksi, ja useimmiten puhujan pystyy tunnistamaan äänitekstin taustalta.

Tiistai: Vuorossa on Yle 1:n *Presidentin* uusinta tai jokin kotimainen elokuva. Teatraalinen replikointi ja runsas puhe auttavat pysymään mukana, mutta toisaalta juuri puheäänien kautta seurattuina näyttelemisen vaikuttaa vanhanaikaiselta ja replikointi pateettiselta tai teennäiseltä. Tämä saa draaman seuraamisen tuntumaan raskaalta, ellei juoni satu olemaan todella mielenkiintoinen. *Presidentissä* on paljon henkilöitä, joita esittävät tutut näyttelijät. Vaikka puhe kuljettaa juonta, nopeat leikkaukset kohtausten välillä, jotka on helppo havaita katseella, ovat sokealle haasteellisia, koska muutos äänimaailmassa ei välttämättä ole selkeä. Lisäksi mahdollinen ristiriita hahmon ulkoasun tai käytöksen ja ääni-ilmaisun välillä aiheuttaa päänvaivaa, samoin kuin nonverbaalit ”pelit” hahmojen välillä. Usein uusintakatselu auttaa muodostamaan ehyen mielikuvan tapahtuneesta. Jos perheen jäsenet katsovat samaa ohjelmaa, ohjelmaa voidaan jälkeensä yhdessä.

Keskiviikko: Yle 2:n *Syke*, sairaaladraama, sisältää yllättävän paljon puhetta ja siksi juonessa pysyy hyvin mukana. Ratkaisevat dramaattiset käännteet näytetään kuitenkin usein kuvakerrontana, jolloin juonen palapeliä on vaikeaa tai jopa mahdotonta koota. Toisaalta näyttelijöiden äänet ovat helposti tunnistettavissa ja ne sisältävät paljon tunteikasta puhetta, joka tuo esiin äänten ja hahmon karaktääriin.

Musiikki heijastaa useimmiten miljöön ja ilmapiirin muutoksia, mutta se voi toisinaan toimia myös vastakohtana kohtausten kauneudelle tai kauheudelle. Esimerkiksi elokuvassa *Kellopeleappelsiini* (1971) taustalla soi tuttu ikivihreä *Singing in the rain* samalla kun näytetään, kuinka jengi pahoinpitelee vanhusta. Jos taas musiikki kilpailee äänenvoimakkuudeltaan lausuttujen repliikkien kanssa, kuulostaa se lähes aina häiritsevältä! Toisaalta musiikin ja muun äänimaailman yhteisvaikutus voi olla suorastaan vangitseva pelkästään kuultunakin, kuten Steven Spielbergin tv-sarjoissa *Taistelutoverit* ja *Tyyntenmeren taistelutoverit* samoin kuin – trailerista päätellen – syksyllä 2017 ensi-iltansa saavassa Aku Louhimiehen *Tuntemattomassa sotilaassa*.

.....  
2 Äänitekstitys on synteettistä puhetta, joka toistaa ruudulla näkyvän tekstin. Sen saa kuuluville Ylen, MTV:n ja Nelosen kanavilla, kun valitsee äänikieleksi hollannin. Urheilu- ja lastenohjelmien sekä uutislähetysten vieraskielisiä osuuksia ei toistaiseksi äänitekstitetä. Äänitekstitys(ääni) on aina samanlainen, alkuperäisestä kielestä, puhujasta tai ohjelmatyypistä riippumatta.



Torstai: Yle 2:n *Noin viikon uutiset* on helppoa kuultavaa, vaikka monet vitseistä perustuvatkin kuviin, tai kuvan ja sanan yhteisvaikutukseen, ja juontajan parodioimien tilanteiden nonverbaaliseen hauskuuteen. Joskus ohjelman seuraaminen ilman käsitystä kuvakerronnasta turhauttaa.

Perjantai: Kerrankin ongelmaton ohjelma: *Pressiklubi!* Pääpaino on keskustelulla.

Lauantai: MTV:n *Putous*: muukin perhe katsoo sitä. Spektaakkelissa on paljon korville avautuvaa huumoria, ja sketsihahmot ovat helposti tunnistettavia hokemiensa ja muiden parodioitujen maneeriansa kautta. Kehonkielen havaintojen puuttuminen saa kuitenkin kyllästymään niihin helposti.

Sunnuntai: Yle 1:n *Poirot*, kirjallisuusfilmatisointi, on helppoa seurattavaa, jos on lukenut Christien kirjat. Näyttelijöiden yläluokkainen puhetapa auttaa tunnistamaan puhujat äänitekstityksen taustalta. Yksittäinen jakso on tarpeeksi pitkä niin, että siihen pääsee ajan mittaan sisälle.

Sokean televisionkatselu nojaa siis kuuloon ja auditiviiseen informaatioon. Elokvakerronnan musiikki ja ääniefektit sekä näyttelijän esittämän henkilön puhetyyli ohjaavat tulkintaa. Puheäänien ominaisuuksien perusteella voi päätellä henkilön ulkonäköä, käyttäytymistä ja nonverbaalia viestintää. Äänitehosteiden ja niiden ominaisuuksien perusteella voi tehdä päätelmiä tilasta ja paikasta, esimerkiksi etäisyysuhteista (ks. Hirvonen & Tiittula 2012). Sieltä täältä eri voimakkuuksilla ja rytmisissä kuuluvat äänet luovat käytännöllisesti katsoen maailman sokean katsojan ympärille.<sup>3</sup> Tähän sisältyy kuitenkin ”väärinymmärryksen” tai harhaanjohtamisen vaara, sillä äänet ovat usein monitulkintaisia, jos ne koetaan ilman visuaalista kuvaa tai verbaalista kuvailua. Ojosen kokemuksissa äänimaailma voi myös selventää kerronnan rakennetta: esimerkiksi musiikin jumputtava rytmi ennakoii jotakin pian tapahtuvan, ja äänimaiseman muutos toimii vihjeenä leikkauksesta.

Ehkä onkin vanhanaikaista käsitellä audiovisuaaliseen kulttuuriin osallistumista näköaistin ja visuaalisen havainnoinnin merkityksiä painottaen. Niin kulttuurin kuin käyttäytymisenkin tutkimuksessa ollaan entistä enemmän kiinnostuneita siitä, miten kulttuuriin otetaan osaa koko keholla (esim. Sobchack 2004) ja miten mielikuvat syntyvät muidenkin kuin näköaistin kautta (esim. Lacey & Lawson 2013). Yllä kuvaamamme esimerkit auditivisen havainnoinnin monipuolisuudesta osoittavat, että elokuva ja televisio todellakin ovat audiovisuaalista kulttuuria, jossa korvilla ja silmillä molemmilla on merkitystä.

### Saavuttamaton saavutettavaksi eli kuvailun kautta kuvakerrontaan

Kielellinen kuvailu on keino tehdä visuaalinen informaatio saavutettavaksi näkörajoitteisille. Kuvailutulkkaus kielentämisen menetelmänä on käytössä ympäri maailman laissa säädettyinä tai vapaaehtoisesti tuotettuna saavutettavuuspalveluna, mutta kuvailutulkattun ohjelmiston määrä vaihtelee. Suomessa on jo kokeiltu kuvailutulkattua elokuvaa elokuvateatterissa, jolloin kävijä lataa etukäteen älylaitteeseen äänitallenteen, joka elokuvan alkaessa synkronoituu elokuvan ääniraidan kanssa. Näin kuvailutulkkaus on kenen tahansa elokuvissakävijän käytettävissä, eikä erillisiä kuvailutulkattuja näytöksiä tarvita. Nykyisin Suomen elokuvasaatiö kannustaa elokuvatuotantoja kuvailutulkkaukseen tuotantotuella. Tähän mennessä

.....  
 3 Esseen toinen kirjoittaja, Maija Hirvonen, on lukuisia kertoja havainnollistanut näkeväille yleisölle audiovisuaalisen kulttuurin kokemista sokean kannalta niin, että yleisö on kuunnellut elokuvaa silmät kiinni. Kokemus tuntuu olevan monelle näkeväille yllättävä juuri siksi, että äänimaailma koetaan niin rikkaana ja moniulotteisena.

valtakunnalliseen levitykseen ovat tulleet vain muutamat kuvailutulkatut kotimaiset draama-, komedia- ja lastenelokuvat:<sup>4</sup>

- Ylen *Kotikatsomossa*: *Varpuset* (2005), *Puolin ja toisin* (2013), *Orkesteri* (2015) sekä minisarjat *Virginie* (2009) ja *Tauno Tukevan sota* (2010);
- elokuvateattereissa *Miekkailija* (2015), *Onnelin ja Annelin talvi* (2015), *Hymyilevä mies* (2016), *Salainen metsäni* (2017);
- DVD-elokuvina *Postia pappi Jaakobille* (2009), *Risto Räppääjä ja polkupyörävaras* (2009), lisäksi *Miekkailija*, *Onnelin ja Annelin talvi* ja *Hymyilevä mies*.

Sokeaa kuvailutulkatun ohjelmiston vähäisyys harmittaa. Näytelmissä ja elokuvissa, joita ei kuvailutulkata, kokee aina väistämättä pitkästyksen hetkiä. Lieväkin turhautuminen kokemus herpaannuttaa mielenkiintoa ja saa ajatuksen harhailemaan. Toisaalta vaikeatajuiselta ja sekavaltakin kuulostava esitys saattaa olla kuvailutulkattuna selkeä, ymmärrettävä ja mielenkiintoinenkin.

Ylen menestysarja *Sorjonen* on kouluesimerkki kuvailutulkkausten tarpeellisuudesta. Raakojen rikosten ja häikäilemättömän juonittelun tapahtumapaikkana on kesäinen Lappeenranta kauniine järvimaisemineen, arvokkaine kulttuurikohteineen ja vilkkaine karjalaisine asukkaineen. Laatusarjan saama kansainvälinen suosio perustuu tähän väkivaltaisten tapahtumien ja idyllisen kaupunkiympäristön vastakohtaisuuteen. Ilman kuvailutulkausta *Sorjonen* jää sokealle katsojalle yhdeksi rikossarjaksi lukemattomien muiden joukossa.

*Miekkailijan* kuvailutulkkaus on Ojasen mielestä suoranainen helmi. Vaikka elokuvan kuvailutulkkausten perusteella ei opi miekkailemaan – oppisiko sitten katsoamalla, mene ja tiedä – keskeinen draamaattisuus ottelutilanteissa tulee selkeästi ilmi. Eläytyvän miesäänänen lukema äänitextitys<sup>5</sup> ja neutraalin naisäänänen kuvailutulkkaus tekevät tarinasta helposti seurattavan ja nautittavan kokemuksen, esimerkiksi näin:

Liikuntasalissa Endel seisoo painonnostotelineen luona, koskettaa kengänkärjellä maassa makaavia painoja, katselee penkin repaleista verhoilua. Endelillä on kädet taskussa ja kasvoilla turhautunut ilme. Seinällä on käpristynyt Stalinin juliste.



Kuva 1. Otos *Miekkailija*-elokuvan kohdasta 00:07:32. © 2015 Making Movies, Kick Film GmbH, Allfilm.

4 Tässä luettujen elokuvien lisäksi pyydämme huomaamaan, että kuvailutulkausta hyödynnetään myös muilla kulttuurin aloilla, kuten teatterissa ja museoissa, joista uusimpina esimerkkeinä uudistuneen Muumimuseon kuvailutulkkaus mobiilisovelluksessa sekä Serlachius-museoiden keskeisten teosten kuvailutulkkaus internetissä (ks. Kuvailutulkkaukset).

5 Kuvailutulkatuissa elokuvissa äänitextitys toteutetaan eri tavalla kuin televisiossa: se on ihmisen, usein ääniammattilaisen, tuottamaa lukupuhetta. Ojasen mielestä ihmisen lukeman tekstityksen kautta puheen sävyä on helpompi tulkita, samoin puheen rytmitys onnistuu ihmiseltä paremmin kuin koneelta.

Vintillä valo pilkottaa kattotiilien välistä. Puisesta kattorakenteesta roikkuu valkoisia balettimesteikkoja. Aurinko siivilöityy valkoisen tyllin lävitse. Endel katselee ympärilleen, tarttuu yksinäiseen nahkaiseen luistimeen, päästää sen kädestään.



Kuva 2. Otos *Miekkailija*-elokuvan kohdasta 00:07:54. © 2015 Making Movies, Kick Film GmbH, Allfilm.

Katkkelma on *Miekkailija*-elokuvan kuvailutulkkauksesta<sup>6</sup>. Tässä kohtauksessa päähenkilö Endel vaeltelee tutustumassa koulurakennukseen, jossa hän on juuri aloittanut työt liikunnanopettajana. Kohtauksessa ei ole dialogia, joten kuvailutulkkaus on pitkä, yhtenäinen kuvaus tapahtumien sarjasta. Kirjoitettu katkelma antaa kuvailutulkkauksesta kirjallisen vaikutelman, koska elokuvan äänimaailmaa ei ole merkitty ja puheen prosodiset eli ääni-ilmaisuuksiin liittyvät elementit ovat poissa. Esimerkiksi se, miten kuvailutulkki painottaa ja tauottaa puhettaan, ei katkelmasta näy.<sup>7</sup> Se kuitenkin havainnollistaa, miten kuvailutulkkaus ilmentää elokuvan visuaalista sisältöä kuvailemalla paikkoja, hahmoja ja toimintaa sekä valaistusta ja lavastusta.

Kuvailutulkkauspalvelun lisäämisen ohella kehitteillä on myös automaattisia keinoja tuottaa kuvailuja. Sosiaalisessa mediassa pilotoidaan koneen tuottamia tekstivastineita valokuville (ks. Facebook-ohje). Myös videoiden automaattinen kuvailu on intensiivisen kehittelyn kohteena, ja parhaillaan siinä ollaan siirtymässä sana- ja käsitetason kuvauksista lausekuvauksiin. Näin yksittäiset kuvasta tunnistetut asiat hahmottuvat kokonaisuuksiksi: esimerkiksi asioista *body parts* 'ruumiinosia', *outdoor* 'ulkona', *building* 'rakennus' ja *suits* 'pukuja' tulee tapahtuma *a man in a suit and tie standing in front of a building* 'mies, jonka päällä on puku ja kravatti, seisomassa rakennuksen edessä' (Lautenbacher & al. 2015). Toisin kuin automaattinen kuvailu, ihmisen tuottama kuvailu (tulkkaus) on lähtökohtaisesti lausemuotoista, kokonaisuuksia hahmottavaa, ja ulottuu sisällöltään yksittäisten kuvaruutujen yli otoksiin ja useassa otoksessa tapahtuvaan toimintaan. Vaikka koneen tuottama kuvailu on vielä lapsenkengissä verrattuna ihmisen tuottamaan tarkkaan kuvailutulkkaukseen, sillä on merkitystä audiovisuaalisen ja visuaalisen kulttuurin saavutettavuudessa. Automaattiset tekstivastineet voisivat toimia, kuten konekäännökset kieltenvälisessä kääntämisessä, tiedonhaun välineinä ja keskeisen informaation välittävinä "pikakuvauksina". Ne olisivat tyhjää parempia vihjeitä siitä, mikä kuvassa kulloinkin on meneillään. Esimerkiksi draamasarjojen henkilöhahmojen ilmirepertuaari saisi kaipaamaansa lisävalaistusta, jos voitaisiin hyödyntää kasvonilmeiden automaattista

6 Kuvailutulkkauksen ovat tehneet Anu Aaltonen, Heikki Ekola ja Carita Lehtniemi

7 Tilan säästämiseksi emme tässä rupea kuvaamaan kuvailutulkkauksen tarkempaa litterointia vaan ohjaamme lukijan tutustumaan esim. Hirvosen (2016) artikkeliin.

tunnistamista – olkoonkin, että ilmeiden ja muun ei-kielellisen viestinnän kuvailuun liittyy monenlaisia tulkintaongelmia, kuten kulttuuri- ja kontekstisidonnaisuus (ks. esim. FaceReader).

### Epilogi: valonpilkahduksia

Miten sokeat oppivat visuaalista tai audiovisuaalista lukutaitoa? Myöhemmin sokeutuneet harjaantuvat siinä ensin itse näkemällä ja sitten palauttamalla mieleen visuaalisia muistoja. Pitkään sokeina olleet ja syntymäsokeat puolestaan ”nappaavat” tietoa sieltä täältä, kuulon kautta, samoin kuin näkevät visuaalisesti. Esimerkiksi värit opitaan yhdistämään tiettyyn asiayhteyteen ja niistä syntyy assosiaatioita, aivan kuten näkeville. Aktiivinen näkövammaisuus on myös sitä, että osallistuu audiovisuaalisen kulttuurin tekemiseen. Ronja Oja, nuori sokea nainen, kertoo blogissaan (<http://ronjaoja.blogspot.fi>) tehneensä videon YouTubeen osallistuakseen kilpailuun. Videoblogien ja tubettajien aikakaudella tämä, jos mikä, on osoitus osallisuudesta!

Saavutettavuus on monenlaisten kokemistapojen mahdollistamista ja siksi sitä ei tarvitse käsittää pelkästään marginaalien tai erityisryhmien palvelemisena. Saavutettavuus ja siihen liittyvä intermodaalinen eli ilmaisukeinosta toiseen tapahtuva kääntäminen mahdollistavat kenelle tahansa toisenlaisia tapoja kokea ja osallistua audiovisuaaliseen kulttuuriin. Sitä paitsi marginaalisesta ilmiöstä voi kehittyä massiivinen hyöty, kun intermodaalisen kääntämisen kautta saadaan uusia keinoja kokea ja käsitellä multimodaalista viestintää ja aineistoa. Esimerkiksi kuvailutulkkauksista voidaan hyödyntää metadatan ja sisällönkuvailumenetelmän kehittämisessä, jolloin se auttaa audiovisuaalisten sisältöjen löytämistä vaikkapa televisio- ja elokuvaarkistoista (Salway 2007). Kuvailutulkkaus ja sisällönkuvailun kautta kerrytetään tekstikorpuksia audiovisuaalisen ja visuaalisen kulttuurin tuotteista, ja tällaiset korpuksat palvelevat käyttäjiä mediakirjastoissa ja toimivat aineistona historian- ja kulttuurintutkijoille. Laajat korpuksat ja uudenlaiset aineistonkäsittelyohjelmat mahdollistavat uudenlaisia, kvantifioivia lähestymistapoja audiovisuaaliseen kulttuuriin ja historiaan (vrt. Seppälä 2017). Kielellisen sisällönkuvailun avulla voisi tehdä hakuja ja koostaa yhteenvetoja sisällöltään tai jopa tyyliltään tietynlaisista otoksista: esimerkiksi paikkaa tarkoittavien prepositioliusekkeiden voisi olettaa viittaavan laaja- tai yleiskuviin tai muihin sellaisiin kuvakokoihin, jossa tapahtumapaikka on näkyvissä (vrt. Hirvonen 2012). Tekstimuotoiset korpuksat mahdollistavat myös automaattisen sisällönanalyysin, kuten vaikkapa elokuvien kuvaston ryhmittelyn lausesemantiikan ja eksistentiaalilauseiden mukaan (*pöydällä on juomalasi*; vrt. paikkaa kuvaava lause *juomalasi on pöydällä*). Kuvailutulkkaus auttaa siten meitä kaikkia – näkeviä tai sokeita – näkemään enemmän.

### Lähteet

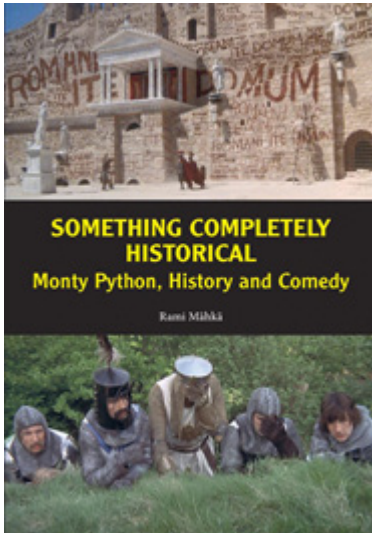
Facebook-ohje. <[https://www.facebook.com/help/216219865403298?helpref=faq\\_content](https://www.facebook.com/help/216219865403298?helpref=faq_content)> (Linkki tarkistettu 6.10.2017).

FaceReader. <<http://www.noldus.com/facereader/facereader-6-automatic-facial-expression-analysis-and-emotion-detection>> (Linkki tarkistettu 6.10.2017).

Finnpanel (2015) Television katselu Suomessa 2014. <[https://www.finnpanel.fi/lataukset/tv\\_vuosi\\_2015.pdf](https://www.finnpanel.fi/lataukset/tv_vuosi_2015.pdf)> (Linkki tarkistettu 6.10.2017).

Hirvonen, Maija (2012) “Contrasting Visual and Verbal Cueing of Space – Strategies and Devices in the Audio Description of Film”. *New Voices in Translation Studies* 8, 21–43.

- Hirvonen, Maija (2013) "Perspektivierungsstrategien und -mittel kontrastiv: Die Verbalisierung der Figurenperspektive in der deutschen und finnischen Audiodeskription". *trans-kom: Zeitschrift für Translationswissenschaft und Fachkommunikation* vol. 6:1, 8–38.
- Hirvonen, Maija (2016) "Multimodaalisen aineiston analyysi ja havainnollistaminen kuvailutulkkausten tutkimuksessa". Teoksessa Eliisa Pitkäsalo & Nina Isolähti (toim.) *Kääntäminen, tulkkaus ja multimodaalisuus. Menetelmiä monimuotoisten viestien tutkimiseen*. Tampere: Tampereen yliopisto, 122–138.
- Hirvonen, Maija & Schmitt, Reinhold (valmisteilla) "Blind-sighted interaction and the organization of work in the making-of audio description".
- Hirvonen, Maija & Tiittula, Liisa (2012) "Verfahren der Hörbarmachung von Raum. Analyse einer Hörfilmsequenz". Teoksessa Hausendorf, Heiko; Mondada, Lorenza & Schmitt, Reinhold (toim.) *Raum als interaktive Ressource*. Tübingen: Günter Narr, 381–427.
- Kortti, Jukka (2016) *Mediahistoria. Viestinnän merkityksiä ja muodonmuutoksia puheesta bitteihin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kuvailutulkkaukset / Näyttelyt / Serlachius Museot. <<http://www.serlachius.fi/fi/nayttelyt/kuvailutulkkaukset/>> (Linkki tarkistettu 6.10.2017.)
- Lacey, Simon & Lawson, Rebecca (2013) "Introduction". Teoksessa Simon Lacey & Rebecca Lawson (toim.) *Multisensory Imagery*. New York: Springer, 1–8.
- Lautenbacher, Olli Philippe; Tiittula, Liisa; Hirvonen, Maija; Laaksonen, Jorma & Kurimo, Mikko (2015) "Towards Reliable Automatic Multimodal Content Analysis". *Proceedings of The Workshop on Vision and Language 2015 (VL'15) - VISION AND LANGUAGE MEET COGNITIVE SYSTEMS*, 6–7. <<http://www.emnlp2015.org/proceedings/VL/pdf/VL03.pdf>> (Linkki tarkistettu 6.10.2017).
- Ojamo, Matti (2015) *Näkövammaarekisterin vuosikirja*. THL & Näkövammaisten liitto ry. <[http://www.nkl.fi/fi/etusivu/nakeminen/julkaisu/nvrek\\_vuosikirja](http://www.nkl.fi/fi/etusivu/nakeminen/julkaisu/nvrek_vuosikirja)> (Linkki tarkistettu 6.10.2017).
- Salway, Andrew (2007) "A corpus-based analysis of audio description". Teoksessa Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero & Aline Remael (toim.) *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*. Amsterdam: Rodopi, 151–174.
- Seppälä, Jaakko (2017) "Cinematics ja metrinen tyyliintutkimus". *Lähikuva* vol. 1, 46–53.
- Silfverberg, Anu (2017) "Miksi toteuttaa kauneusihanteita, joita inhoaa?". *Image*, 12.4.2017. <<http://www.image.fi/image-lehti/miksi-toteuttaa-kauneusihanteita-joita-inhoaa-anu-silfverbergin-hieno-esse>> (Linkki tarkistettu 6.10.2017).
- Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. ProQuest Ebook Central: University of California Press.
- Spence, Charles & Deroy, Ophelia (2013) "Crossmodal mental imagery". Teoksessa Simon Lacey & Rebecca Lawson (toim.) *Multisensory Imagery*. New York: Springer, 157–183.
- Tiittula, Liisa (2007) "Blickorganisation in der side-by-side Positionierung am Beispiel eines Geschäfts-gespräches". Teoksessa Reinhold Schmitt (toim.) *Koordination. Studien zur multimodalen Interaktion*. Tübingen: Gunter Narr, 225–262.
- WHO = World Health Organization (2014) *Visual impairment and blindness. Media Centre. Fact Sheet N°282*. <<http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs282/en/>> (Linkki tarkistettu 6.10.2017).



## KOMEDIAN HISTORIALLISTUUDEN MONET ULOTTUVUUDET

Rami Mähkä (2016): *Something Completely Historical. Monty Python, History and Comedy*. Turku. 265 s.

Rami Mähkän kulttuurihistorian alaan kuuluva väitöskirja *Something Completely Historical. Monty Python, History and Comedy* kysyy, miten tunnettu brittiläis-amerikkalainen komedia-ryhmä käytti historiaa tuotannossaan. Historialla tarkoitetaan Mähkän tutkimuksessa paitsi mennyttä itsessään myös menneisyyden representaatioita, ovat ne sitten esimerkiksi historiallista fiktiota, yleistajuista historiankirjoitusta tai kouluhistoriaa. Ajallisesti tutkimus kulkee 1960-luvun lopun vastakulttuurista ja Pythonien *Lentävä sirkus* -tv-sarjasta kohti 1980-luvun thatcherismin aikaa ja ryhmän viimeisen elokuvan, *The Meaning of Lifen*, vaihtoehtoisen kulttuuriperinnön kommentointia.

Monty Pythonin komediaryhmä koostui viidestä brittiläisestä huippuyliopistossa koulutetusta miehestä sekä yhdestä yhdysvaltalaisesta animaattorista. Televisiosarjallaan *Monty Python's Flying Circus* (1969–1974) ryhmä uudisti sketsikomedian perinteitä ja toimi inspiraationa ja suunnannäyttäjänä tuleville koomikkosukupolville. Komediasaan ryhmä hyödynsi laajaa koulutus- ja sivistystaustaan nostamalla esiin mm. filosofeja ja merkittäviä historiallisia henkilöitä ja ilmiöitä, mutta sijoittamalla nämä absurdeihin ja surrealistisiin tilanteisiin. Jättämällä vitseistään ja sketseistään pois *punchlinet*, Pythonit rikkoivat perinteisiä komedian malleja ja avasivat tien uusille tavoille tehdä komediaa.

Mähkä avaa tutkimuksessaan monipuolisesti niitä vaikutteita ja perinteitä, joita Monty Python hyödynsi luodessaan komediatyyliään. Tutkimuksen ensisijainen lähdeaineisto on monipuolista ja monimediaalista. Paitsi

Monty Pythonien ryhmänä tuottamat tv-sarjat, elokuvat ja kirjat, ovat yksittäisten jäsenten ryhmän ulkopuoliset tuotokset ja saman aikakauden historiallis-komedialliset tuotannot tärkeässä roolissa tutkimuksessa. Oman värikkään osansa muodostavat ryhmän jäsenten muistelmat, päiväkirjat ja haastattelut. Laaja kulttuurihistoriallinen lähdeaineisto tuo tutkimukseen miellyttävää moniäänisyyttä ja korostaa kuinka brittiläisen komedian kentällä naurettiin historialle laajemminkin, vaikka Pythonit olisivat kansainvälisesti jääneet parhaiten ihmisten mieliin.

Komedian ja todellisuuden/vakavan suhde on tutkimuksen kantavia teemoja. Väitöskirjan teoreettinen pohja ja metodologiset vaateet luodaan koomisen ja ei-koomisen suhteeseen liittyvien väitteiden pohjalta. Mähkä analysoi aineistoaan monesta näkökulmasta, huomioiden sekä ensisijaisen koomisen esittämisen että ei-koomisen, historiaan kytkeytyvän kontekstin. Komedian historiallisuus tulee esille tutkimuksen kolmelle vuosikymmenelle ulottuvassa ajallisessa kontekstissa yhteiskunnallisten taustojen ja keskustelujen muuttuessa. Analyysissä Mähkä huomioi runsaan joukon komediaryhmän sketsejä, joissa pilkan kohteena on hahmoja ja henkilöitä laajalta skaalalta. Monty Pythonien komediassa kohteeksi saattoi joutua kuka tahansa taustasta riippumatta. Ryhmän tarkoituksena oli myös demokratisoida komediaa esimerkiksi suurmiehiä pilkkamalla ja siten tiputtaen heitä alemmas heille perinteisessä historiankirjoituksessa luoduilta jalustoiltaan.

Historiantutkijalle kiinnostavaa onkin nimenomaan historiantutkimuksen ja populaarikulttuurin suhde yhteiskunnassa ja kulttuurissa. Populaarikulttuurin esitykset ovat suurelle yleisölle merkittäviä mielikuvien luoja ja jossain määrin myös tiedon lähteitä. Suuri yleisö lukenee historiallista komediaa lähtökohtaisesti näkökulmalla ”tämä ei pidä paikkaansa”, mahdollisesti huomioiden oman henkilökohtaisen tietonsa ja laajemman yhteiskunnallisen ja kulttuurisen keskustelun luomat mielikuvat menneisyydestä. Historiallisen draaman osalta taas ei välttämättä näin ole. Mähkän tutkimusta lukiessa aloin pohtia, millaisilla keinoilla historiallisissa draamoissa menneisyys esitetään ja millaisin keinoin niissä kenties pyritään vakuuttamaan katsoja menneisyyden kuvauksen aitoudesta – samaan tapaan kuin Monty Python pyrki komediallaan purkamaan mielikuvia ja asettamaan historiallisen kuvauksen käytänteet ja historialliseen tietoon suhtautumisen kyseenalaisiksi. Tarkoituksiperät sekä draamassa että komediassa ovat kuitenkin usein samat: historian elävöittäminen. Mähkän analyysissä nousee näitä elävöittämisen tapoja runsaasti esiin.

Väitöskirja jakautuu neljään käsittelylukuun, joissa avataan monipuolisesti eri konteksteja, joita vasten Monty Pythonien komediaa voi lukea. Mähkä pohtii aluksi Monty Pythonin komedian vastakulttuurisuutta ja avaa heidän tv-sarjansa tapaa luoda komediaa televisiosta mediana. Komedian itseviittaava luonne nousee Lentävän sirkuksen sketseissä vahvasti esiin, kun Pythonit parodioivat television sarjoja ja genrejä ja paljastavat television konventioita tehdäkseen komediaa televisiota varten. Parodiointi kohdistuu myös sarjaa tuottaneeseen BBC:hen, ja sarjan esittäminen arvostetulla, perinteikkäällä kanavalla liittyy Pythonit osaksi sitä Establishmentia, jota he sarjassaan pilkkaavat. He testasivat rajoja, mitä valtakunnallisella tv-kanavalla voi esittää ja millaisin seurauksin.

Parodioidessaan historiallista fiktiota Pythonit muistuttavat katsojaa jatkuvasti, että ruudulla nähdään elokuva, ei todellisuutta. Monty Pythonien elokuvissa luoma maailma ei ole erityisen koherentti tai lineaarisesti etenevä, ja ryhmä rikkoo tarkoituksellisesti fikti elokuvan rajoja tuomalla mukaan esimerkiksi

dokumentaarisia keinoja ja jo tv-sarjastaan tuttuja tapahtumien keskeytyksiä ja tilanteesta poikkeavia hahmoja. Mähkä pohtii toisessa käsittelyluvussa parodioinnin eri muotoja tarkastelemalla komediaa vasta elokuvana, heikentämällä historiallisen spekaakkelin loistoa esimerkiksi juuri vasta elokuvallisin keinoin sekä tarkastelemalla Pythonien komediaa osana varietee-perinnettä ja sitä parodioiden. Luku avaa tutkimuksessa selkeimmin niitä monimuotoisia audiovisuaalisia keinoja, joita Pythonit historiallista komediaa tehdessään käyttivät.

Kolmannessa käsittelyluvussa Mähkä pohtii komedian ajallista ja tilallista joustavuutta ja vapautta käsitellä historiallista tietoa. Komedian luonne mahdollistaa sellaistenkin teemojen käsittelyn, joihin valtaviiran historiallinen elokuva ei tarttuisi. Monty Python trivialisoi historian suurmiehiä, esittää historiallista tietoa anakronistisesti ja kyseenalaistaa keskiaikaan liittyviä mielikuvia farssin keinoin. He haastavat perinteistä valtaviiran historiankirjoitusta ja -näkemystä purkamalla esitystapoja ja -käytänteitä. Mähkä löytääkin tästä kiinnostavaa yhteneväisyyttä Pythonien komedian ja postmodernin välillä.

Historiallisia aikakausia, joihin Pythonit komediassaan runsaasti viittaavat ja jotka Mähkä nostaa analyysinsä kohteeksi, ovat keskiaika, brittiläisen imperiumin aika ja toinen maailmansota. Viimeksi mainittuun liittyy sodan pitkä ajallinen perintö sekä yhteiskunnallinen ja kulttuurinen läsnäolo kylmän sodan aikaisessa maailmassa. Tietynlainen kyllästyminen sodasta puhumiseen ja sen käsittelemiseen toimi sodan aikana tai pian sen jälkeen syntyneille Python-jäsenille polttoaineena tehdä komediaa hyvin synkstä aiheesta ja trivialisoida sotaa ja sen merkityksiä. Heidän komediassaan nousee esille sukupolvikonflikti; keskiluokkaistautaiset Pythonit sopeutuivat 1960-luvun vastakulttuuriin ja ilmensivät sitä töillään.

Neljännessä käsittelyluvussa Mähkä avaa Pythonien tapaa käsitellä toisen maailmansodan aikaa ja imperialistista menneisyyttä. Luvun kiinnostavinta antia löytyy viimeisestä käsittelyluvusta, joka tuo ajallisen käsittelyn 1980-luvulle ja thatcherismin aikaan. Mähkä pohtii Pythonien viimeistä elokuvaa *The Meaning of Life* osana 1980-luvun alun

kulttuurikeskustelua, jossa menneisyys ja historia olivat runsaassa hyötykäytössä. Brittiläiseen elokuvaan syntynyt käsite *heritage film* (perinne-elokuva) nosti esiin menneisyyden kuvauksia 1800-luvun lopulta ensimmäisen maailmansodan vuosiin asti korostaen usein ylempien yhteiskuntaluokkien elämää samalla mennyttä nostalgisoiden. Perinne-elokuvat nostivat esiin monia brittiläisen yhteiskunnan perinteikkäiksi mielletäviä ja kansainväliselle yleisöllekin populaarikulttuurista ja kirjallisuudesta tuttuja ilmiöitä, kuten sisäoppilaitokset, aristokraattisen dekadenttiuden ja upseeriston yläluokkaisen elämän. Komediat ovat jääneet perinne-elokuvakeskusteluissa syrjään, mutta Mähkä pohtii tapoja lukea *The Meaning of Life*a perinnekeskustelun varjossa: Pythonit kuvaavat esimerkiksi Margaret Thatcherinkin puheissa kaivattuja ”vanhoja hyviä aikoja” ironisen nostalgian kautta.

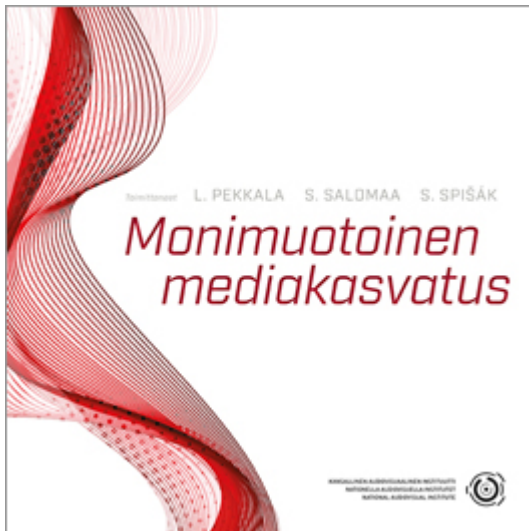
Rami Mähkän väitöskirjan eduksi on sanottava, että vaikka hän analysoi joitain Pythonien

hauskimpia sketsejä hyvinkin tarkasti, ei syväluotaava analyysi onnistu vähentämään huumorin voimaa. Päinvastoin, itse Python-fanina koin valaistumisen hetkiä ymmärtäessäni entistä paremmin, mihin asioihin joillain sketseillä tai komedian keinoilla Pythonit viittaavat. Epäkoherenttien, äkillisesti päättyvien ja keskenään sekoittuvien sketsien lähiluku ei varmastikaan ole ollut helppoa, mutta Mähkä onnistuu tutkimuksessaan sanallistamaan audiovisuaalisen aineiston selkeästi. Väitöstilaisuuden aikoihin omakustanteena ilmestyneen väitöskirjan soisi päätyvän laajempaan jakeiluun kustantajalle, ja Monty Pythonien suosion ja aiheen luonteen vuoksi myös kevyempi ja populaarimpi tietokirja olisi mukava ilmestys.

### **Elina Karvo**

FM, kulttuurihistoria, Turun yliopisto





## MEDIAKASVATUS NYT – ENTÄ HUOMENNA?

Leo Pekkala, Saara Salomaa ja Sanna Spišák (toim.)  
2016: *Monimuotoinen mediakasvatus*. KAVI, 256 s.

Mediakasvatus, medialukutaito ja medioituminen ovat kolme 2010-luvun julkisessa keskustelussa tiuhaan esiintyvää sanaa, joita ympäröi usein huoli etenkin lasten ja nuorten pärjäämisestä. Mediakasvatusta ajatellaan tarvittavan medioituneessa yhteiskunnassamme sen paineiden keskellä navigoimiseen ja riittävän medialukutaidon saavuttamiseen. Todellisuudessa mediakasvatus on julkisen huolipuheen värittämää kuvaa huomattavasti moninaisempi ilmiö. Siihen liittyy esimerkiksi kansalaistaitojen oppimista, sosiaalisen aseman merkityksen korostamista ja mediatuotantoon harjaantumista. Samoin mediakasvatuksesta eivät hyödy vain lapset ja nuoret, vaan kyseessä on kaikille ikä- ja sosiaalisille ryhmille oleellinen oppimisen alue.

*Monimuotoinen mediakasvatus* on useiden kirjoittajien artikkeleja sisältävä kokoelmateos, joka pyrkii nimensä mukaisesti laajentamaan ymmärrystä mediakasvatuksesta ja osoittamaan sen monet kasvot. Kirjan on toimittanut Kansallinen audiovisuaalinen instituutti yhteistyössä Tampereen ja Lapin yliopistojen kanssa, ja käytännön toimitustyöstä ovat vastanneet Leo Pekkala, Saara Salomaa ja Sanna Spišák. Rakenteellisesti kirja jakaantuu kolmeen osaan, joista ensimmäisessä määritellään usein eri tavoin ymmärrettyä mediakasvatuksen käsitettä, toisessa tarkastellaan mediakasvatusta sivistyksen välineenä ja kolmannessa käsitellään mediakasvatuksen merkityksiä eri ikäryhmien näkökulmista.

Parhaiten kirja onnistuu mediakasvatuksen monimuotoisuuden korostamispyrkimykses-

sään nostaessaan esille, miten monet erilaiset toimijat ovat mukana mediakasvatuksessa. Median käyttöön ja siihen suhtautumiseen valmentavat varhaiskasvattajat päiväkoedeissa (ks. teoksen artikkeleista Mertala & Salomaa), vanhemmat kotona (Meriläinen) ja nuorisotyöntekijät erilaisissa nuorisotiloissa (Tuominen, Holm, Jaakola & Vesala). Toisaalta mediakasvatusta tarjoavat myös kirjastot (Mustikkamäki), opettajankoulutuslaitokset ja erilliset yliopistojen maisteriohjelmat (Ruokamo, Kotilainen & Kupiainen). Ilahduttavaa on, että useissa teoksen artikkeleissa korostuu ajatus dialogisesta medialukutaidon oppimisesta. Mediaa opitaan parhaiten yhdessä ja itse tekemällä, eikä esimerkiksi yksilön iän voi olettaa kertovan koko totuutta medialukutaidon tilasta. Näkemys, jonka mukaan esimerkiksi lapsen mediataitoja ei pidä aliarvioida (muttei toisaalta yliarvioidakaan) (ks. Keinonen), on nykyisen mediatutkimuksellisen ymmärryksen mukainen ja paistaa läpi useimpien kirjoittajien teksteistä. Itse tekemisen ja kaikenlaisen mediatuotannon pitäisikin olla osa mediakasvatusta ja arkipäivän käytäntöjä oppimisympäristöissä (Meriläinen; Puska; Keinonen).

Kaiken kaikkiaan *Monimuotoinen mediakasvatus* auttaa lukijaa ymmärtämään, että mediakasvatusta tapahtuu useammassa eri tiloissa ja useampien eri toimijoiden taholta kuin asiaan perehtymätön voisi olettaa. Muilta osiltaan teos ei valitettavasti onnistu monipuolistamisen ja monimuotoisuuden tavoitteissaan yhtä hyvin. Vaikka kirjan johdannosta vastaava Leo Pekkala korostaa, että "[m]ediakasvatus kuu-

luu kaikille, eikä sillä ole ala- eikä yläikärajaa” ja vaikka kirjan viimeinen osio ”Mediakasvatusta elämänkaareissa” korostaa näennäisesti mediakasvatuksen tärkeyttä kaikissa ikäryhmissä, tosiasia on, että tässäkin kirjassa vain yksi artikkeli käsittelee muuta kuin alaikäisten mediaoppimista. Poikkeuksen tekevät artikkeli on Päivi Rasin, Hanna Vuojärven ja Pirkko Hyvösen käsialaa ja käsittelee aikuisten ja ikääntyneiden mediakasvatusta. Silti myös viimeksi mainitussa artikkelissa kysymyksiä herättää kooltaan massiivisen ikäryhmän niputtaminen yhteen kategoriaan. Onneksi kirjoittajat itsekin nostavat tekstissään esille epäilyksiä siitä, onko näin laajasta käyttäjäjoukosta järkevää puhua yhtenäisenä ryhmänä.

Todellisen moninaisuuden saavuttamiseksi ja mediakasvatuksen haasteiden ymmärtämiseksi teokselta olisi kaivannut myös muiden intersektioiden kuin iän pohdintaa. Heli Ruokamo, Sirkku Kotilainen ja Reijo Kupiainen nostavat kyllä mediakasvatusta määrittävässä artikkelissaan esille, että sosiaalisen diversiteetin huomioiminen on mediakasvatuksessa ensiarvoisen tärkeää. Vaikka kansainvälinen monilukutaitojen käsite viittaa sekä multimodaalisuuden että sosiaalisen diversiteetin merkitysten hahmottamiseen, he korostavat, että Suomen peruskouluissa voimassa olevassa opetussuunnitelmassa jälkimmäinen jää huomattavasti vähemmälle huomiolle. Tästä huolimatta sen paremmin Ruokamo, Kotilainen ja Kupiainen kuin teoksen muutkaan kirjoittajat eivät juuri kuvaile, millaista tällainen sosiaalisesta diversiteetistä tietoisempi mediakasvatusta voisi käytännössä olla. Mitä on intersektioista tietoinen mediakasvatusta, millaisia kysymyksiä se ohjaa havainnoimaan ja miten se puhuttelee subjektejaan?

Myös teoksen käsittelemien medioiden joukko on mediatutkijan näkökulmasta varsin suppea. Useissa artikkeleissa jää täsmenämättä, minkä median käyttöön kasvattamisesta on itse asiassa puhe, mutta valtaosassa rivien välistä voi lukea, että mediakasvatusta nähdään suuntautuvan nimenomaan uusiin medioihin. Tämä kyseenalaistaa monipuolisuusajatusta ikävällä tavalla. Ainoastaan Mikko Meriläinen kohdentaa artikkelissaan katseensa pelikasvatukseen ja Heidi Keinonen television kilpailuohjelmiin.

Edellä esitetyn kritiikin jälkeenkin on todettava, että *Monimuotoista mediakasvatusta* ei toki olekaan tarkoitettu tutkijoille mediakasvatusta ympäröivän teoreettisen keskustelun syventäjäksi. Sen sijaan sen kerrotaan soveltuvan yliopistolliseksi ja ammatilliseksi oppikirjaksi, mediakasvatusta työkseen tekeville ja kehitäville eri alojen asiantuntijoille sekä kaikille aiheesta kiinnostuneille. Teoksen oletettu lukijakunta on siis laajahko, mikä näkyy myös monenkirjavassa kirjoittajajoukossa: mukana on niin kasvatustieteen, mediatutkimuksen ja mediakasvatuksen tutkijoita kuin muitakin alalla työskenteleviä ammattilaisia. Käytännönläheisestä näkökulmasta huolimatta teokselta olisi toivonut syvemmälle menevää pohdintaa mediakasvatusta haasteista ja tulevaisuudennäkökulmista, ei pelkkää kuvailua siitä, missä nyt ollaan.

Täysin vaille oivalluksia ja inspiraatiota ei teokseen tarttuva mediatutkijakaan silti jää. Kokoelman ehdottomat helmet ovat Heidi Keinosen artikkeli lasten osallistumisesta kilpailuohjelmiin ja ilmiön aiheuttamasta huolipuheesta sekä Niina Uusitalon artikkeli mediakasvatuksesta hallinnan teknologiana. Keinonen käsittelee huolipuhetta osana mediapaniikkien historiaa, jossa paniikin kohteet heijastelevat aina aikansa yhteiskunnallisia jännitteitä. Tässä tapauksessa huoli kohdistuu etenkin lapsuuden ja aikuisuuden rajojen murtumiseen ja uudelleenmäärittelyyn ohjelmissa. Uusitalo taas kuvaa oivaltavasti, miten mediakasvatusta avulla ihmisiä ohjataan kasvattajina ja oppijoina, jotta saavutettaisiin toivottuja toimintatapoja, kansalaisuuden muotoja ja yhteiskunnallisia tavoitteita. Uusitalon tekstille ominainen tietoisuus mediakasvatuksesta vallankäyttönä puuttuu valitettavasti monista muista teoksen artikkeleista. Esimerkiksi Mika Mustikkamäki puhuu mediakasvatuksesta varsin idealistiseenkin sävyyn ihmisen itsekehityksen mahdollistavana toimintana ja ihmisenä kasvamisen areenana.

*Monimuotoinen mediakasvatusta* toiminee oppikirjana alaan vasta tutustumassa olevalle opiskelijalle kohtuullisesti, mutta mihinkään radikaalin uusiin suuntiin sen ei voi nähdä mediakasvatusta vievän. Toisaalta, jos teos onnistuu havahduttamaan yhdenkin esimerkiksi varhaiskasvatusta parissa työskentelevän

henkilön tietoiseksi mediakasvattajan roolistaan (ks. Mertala & Salomaa), ei teosta voi kutsua turhaksi. Mediatutkijan lukemistona teos on kuitenkin turhan kuvaileva ja kritiikitön – ainakin jos lukuun ei ota Keinosen ja Uusitalon artikkeleita.

**Kaisu Hynnä**

FM, mediatutkimus, Turun yliopisto

## ENGLISH SUMMARIES



Mikko-Olavi Seppälä

**STOLEN DEATH (1938) AS  
A POLITICAL FILM**

The article examines Nyrki Tapiovaara's film *Stolen Death* (1938) as a political commentary on the tension between the leftist activists of the 1930s and the State police. The article analyzes the occupation of the roles of the film and presents new information, especially in relation to the amateur theatre group Workers' Stage.

The article shows that Tapiovaara sought role-specific types whose civil role – social background or personal history – was relevant to role-selection. This is particularly apparent by the attachment of former Reds, Communists, and members of the Workers' Stage to the roles of soldiers, gendarme, and secret police. References to the civilian role of performers or to the director Tapiovaara's own personality are also apparent in the movie in small details. In the article, this is seen as the director's program-based ironic approach that served to identify the film as a commentary on the contemporary society.



Noora Kallioniemi and Elina Karvo

**IDLE MAN AND HOMOSOCIALITY  
DURING THE ECONOMIC  
DEPRESSION IN FINLAND IN  
PEKKO AIKAMIESPOIKA FILMS  
(1993–1997)**

In this article we study the character of Pekko Aikamiespoika and his friends as representations of positive idleness and homosocial community that looks after its members. The films about Pekko (1993–1997) were produced during the economic depression of the 1990s in Finland, which also acts as a temporal context for our study and interpretation.

In the public debate of the 1990s, the unemployed were considered being in fault of their poor position in society, and unemployment was seen more as a personal trait of an individual, rather than an issue present in the society. An idle unemployed person did not participate actively enough in self-development or improving the economic situation. At the same time, Finnish studies of men and masculinities pointed out how men were given unrealistic role expectations regarding the constant survival in economically tough times.

Pekko Aikamiespoika and his friends represent positively idle men, who are active agents in promoting matters that they consider important. They are interested in self-improvement and are respected members of their own community. They are, in fact, exemplary innovative citizens, but they focus their initiatives and activity towards matters that are considered useless by the society.

The character of Pekko, created by Timo Koivusalo, is intermedial and draws from earlier Finnish film types and genres, such as "rillumarei" and logger films. Like another idle unemployed film character, Uuno Turhapuro, Pekko offers viewers a

fairytales-like world, where it is possible to set aside everyday worries. Film critics in the 1990s highlighted how far away the gloomy reality of the economic recession seemed to be in the idyllic Finnish countryside of Tyräaho village. When the comedic tradition is cross-read with the social context of the age of depression, we can see the relevance of Pekko's idle attitude towards life.

## ENGLISH SUMMARIES



Miina Kaartinen

### RETURNING TO HOIKKA: THE NARRATIVE CONSTRUCTION OF SURVIVAL IN THE TELEVISION SERIAL *METSOLAT*

Television serial *Metsolat* gained extremely high viewer ratings in Finland during the 1990s. Academics explained the success of the serial by arguing that the nostalgic rural setting of *Metsolat* spoke to the viewers who were suffering from the economic recession. In this discussion *Metsolat* was interpreted mainly on the symbolic level in a way that ignored the social meanings of the serial.

The article returns to the world of *Metsolat*, but this time from the perspective of social work and cultural studies. The focus of the article is on the multiple survival stories told in the series. The survival stories are examined as cultural narratives bearing implications with regard to the everyday life of real people. This is why the stories should be taken seriously. Article focuses on the stories of the two main characters, Erkki Metsola and Risto Metsola. By analyzing these stories the article asks how the phenomenon of survival is constructed in *Metsolat* and what kinds of elements it is constructed from.

The survival constructed in the survival stories of *Metsolat* is a complex phenomenon that should not be understood simply through specific cultural story types such as stories of personal triumph. By contrast, survival is a continuous process of life in *Metsolat*. The article points out the human side of cultural survival stories and this way demonstrates the universal and current meanings of a decades old television serial.



Sanna Kivimäki

### TAKING AGED PEOPLE INTO ACCOUNT IN MEDIA STUDIES

The article discusses the relations between media, media studies and age. It argues that the “age question” is usually marginalized in media studies. However, the relative number of aged people is increasing all over the world – the term “aged” usually referring to people over 65 years. Thus, they form a bigger part of the media users and audiences everywhere. In addition to this, an increasingly greater part of media contents are directed to them as well.

The article asks what kinds of research questions and methodological challenges aged people pose to media studies. The concept of media is understood widely, including both traditional media and social media, and media as technology, content, use, and interaction with other people. The author argues that research questions regarding media and age can be divided at least into three areas: 1) questions on media generations and the everyday use of media, 2) questions on technology and digitalization, and 3) questions related to meanings of age produced and renewed in media contents.

Age is always intertwined with other significant differential categories, such as gender, ethnicity, social class, and religion. These intersectional differences are discussed by paying special attention to examples regarding aged Finnish women. In conclusion, the article sums up the ideas to take into account in research on media and the aged.