



**TURUN
YLIOPISTO**

· Tilojen ääriivoilla ·

Eettisiä kohtaamisia ruotsalaisen nykyfiktioissa

Nora Khelif

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteiden tutkimuksen

tutkinto-ohjelma, mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Lokakuu 2021

Turun yliopiston laatuvarmistuksen mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, mediatutkimus

Nora Khelif

Tilojen ääriviivoilla. Eettisiä kohtaamisia ruotsalaisen nykyfiktioissa tilassa

Sivumäärät: tutkielman sivumäärä 97

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen tilaa ruotsalaisessa nykyfiktiossa: elokuvassa *Amatöörit* (2018) sekä televisiosarjassa *Dilan ja Moa* (2018–2020). Tilassa keskeisiä ovat *kohtaamiset*. Tiloissa liikkuvat henkilöt piirtävät tilojen ääriviivat. Ilman asfaltilla liikkuvia ihmisiä kadut ovat vain katuja. Tilat muodostuvat kiinteissä suhteissa henkilöihin. Tämän vuoksi representaatiota ei voida sulkea täysin tämän tutkimuksen ulkopuolelle, vaikka pääasiallinen tutkimuslinssi onkin *tilallinen*. Tutkielmassa pohdin, millaisia tilallisia rajanvetoja kohtaamisten myötä syntyy. Lisäksi tarkastelen, minkälaisia valta-asetelmia kohtaamisiin liittyy tai miten niissä neuvotellaan identiteetistä ja kuulumisesta.

Tutkimusaineisto esittää valikoidun katsauksen ruotsalaiseen nykyfiktioon. Aineistoa lähestyn postkoloniaalisesta viitekehyksestä. Tilojen ja kohtaamisten kannalta Sara Ahmedin *vieraan kohtaamisen* (*strange encounters*) teoria sekä Michel Foucault'n vallan analyysi ovat oleellisia tutkimustyökaluja. Tilallisten rajojen tutkimus on kuulumisen ja “eronteon” tutkimusta. Postkoloniaalinen teoriaperinne avaa tilan jakoa ”*meihin*” ja ”*muihin*” sekä *identiteetin* saumoja, missä Stuart Hallin tutkimus on keskeisessä roolissa. Aineiston tilojen esiintymiä tarkastelen myös *heterotopia* -käsitteen avulla sekä analysoin foucault’laisittain Velázquezin maalauksen tavoin, kuinka katsoja ja katsottu sekoittuvat. Tämä avaa tutkimuksen kannalta tärkeää *subjekti-objekti* ajattelua laajemmin. Tilojen rajoja tutkin kodin ja Beverley Skeggsin luokkateorian näkökulmasta. Intersektionaalinen ote vaatii laajan perustan, lähteitä hyödynnän vallan ja kielen merkitysten yhteiskunnallis-sosiaalisesta ulottuvuudesta, johon Ahmedin ajatukset tarrautuvat laajemmin, esimerkiksi tunneteorian osalta. Tutkielman metodologisena lähestymistapana on kriittinen merkitysten analyysi foucault’laisella diskursiivisella katseella. Tutkielman metodina on lähiluku, laadulliseen analyysiin ja tulkintaan tähtäävä menetelmä, jossa oleellista on tarkkaan *katsominen*.

Tutkielmassa ehdotan, että tarkastelemani mediatuotteet voidaan lukea *uudelleenrakentaviksi* teoksiksi, jotka nimeän *post-postkoloniaalisiksi*, eikä enää pelkästään rakenteita purkaviksi *post-koloniaalisiksi*. Post-postkoloniaalinen tarjoaa linssin, jonka läpi tarkastella nykyhetken tilallisia valta-asetelmia. Kaiken kaikkiaan tutkielmassa ehdotetaan, että pohjoismaisessa nykyfiktiossa on *eettistä potentiaalia*. Tutkielmassa havainnollistetaan, kuinka mediatuotteet kommunikoivat monimerkityksisesti kertoen meille perustavanlaatuisesti ympäröivästä tilasta ja itsestämme. Mediatutkimusta tehdään, jotta saavuttaisimme syvemmän ymmärryksen mediasta, elämästä ja ajasta, jossa elämme.

Avainsanat: tila, valta, kohtaaminen, identiteetti, luokka, heterotopia, Ahmed, Foucault, uudelleenrakentaminen, post-postkoloniaalinen, eettinen potentiaali

Sisällysluettelo

1	Johdanto: “Kotiin menossa?”	5
1.1	Tutkielman aihe, tausta ja aineisto	6
1.2	Teoreettinen viitekehys, metodit ja tutkielman rajaus	10
1.3	Tutkimuskysymykset, tavoite ja rakenne	16
2	“Tule pois kuvasta!”: Julkinen, kansallinen ja urbaani tila	20
2.1	“En näytä tyypilliseltä kunnan edustajalta” – kansallisesta kuvasta siivotut	20
2.2	“Kuinka sinä tiedät sen? Sinä asut Möllanissa”	34
2.3	Vaihtoehtoinen järjestys ja peili itseensä tilassa – yliopisto heterotopiana	39
2.4	Katsoja vai katsottu? ja tilalliset tunteet	49
3	“Hänellä on koti, kahvila, auto. Mitä meillä on?”: Henkilökohtainen ja laajeneva kodin tila	56
3.1	Rummut olohuoneessa: mahdollisuuksien ääni	56
3.2	Keittiö, kodin sydän, jonka luokka halkaisi	65
3.3	“Että hän saa tilaa” – viimeinen (luokka)ateria	72
4	Yhteenveto: Tilan “eettiset kohtaamiset”	81
	Lähteet	88

1 Johdanto: “Kotiin menossa?”

Tervetuloa Laforsiin elokuun viimeisenä lauantaina. Kävellään rahisevan hiekan halki auringonpaahtamalle kentälle keskelle vilkasta Texasdan markkinatori -tapahtumaa. Rivitanssin ja karjapaimenesitysten huminassa Yhdysvaltojen liput liehuvat. "Monikulttuurinen" väestö liikkuu kuvissa. Osalla on päässä cowboy-hatut. Auringonhäikäisemä viivasuinen mies katsoo sivulleen cowboy-hatun alta ja sanoo: “Kotiin menossa?”

Edellä mainittu kohtausta kuvaa alkuhetkiä ruotsalaisesta elokuvasta *Amatöörit* (2018). Elokuvan ensimmäiset repliikit kysyvät kodista, mikä luo tilan tuntua ja rakentaa tilan tarkasteluun suuntaa antavan kysymyksen. Elokuvan avaavat repliikit voi siis tulkita eräänlaisena lukuohjeena. Milloin ja missä ollaan kotona? Elokuvassa ei tämän enempää amerikkalaisuuteen palata, mutta kohtausta herättää kuitenkin kysymyksen siitä, mitä on kansallinen tila. Ruotsalaisen kansallisen tilan ajatus esiintyy kohtauksessa ristiriitaisena.¹

Asutko jossain täälläpäin
Joo... lähellä... (*Dilan ja Moa* S1E1)

Ruotsalaisen televisiosarja *Dilanin ja Moan* (2018–2020) avauskohtauksen repliikit kertovat myös tilallisesta paikantumisesta. Moa vastaa asuvansa lähellä, vaikka kehonkieli ja intonaatio antavat katsojalle kuitenkin kuvan siitä, että Dilanin ja Moan asunto ei ole kovinkaan lähellä. Kävely kaupungin halki synnyttää katsojalle heti mielikuvia erilaisista ja eriarvoisista alueista kaupungissa. Tutkimusaineistoni alkukohtaukset risteytyvät temaattisesti toisiinsa kiinnostavalla tavalla. Televisiosarjan alussa karjapaimenet nousevat esiin urbaanissa kontekstissa. Dilan tivaa Moan seuralaiselta, miksi tämä on pukeutunut farkkuliiviin: “Näytteletkö cowboyta musikaalissa”. On mielenkiintoista, että televisiosarjan kaupunkiympäristössä cowboy esitetään yksikkönä. Elokuvan esittämässä kunnassa karjapaimenet puolestaan kuvataan kollektiivisesti ja koko kylä esitetään yhteisönä. Nyt rodeoesitysten cowboyt muistuttavat meitä enää henkilöistä, jotka piirtävät *tilojen* ääriiviivat. Seuraavaksi avautuvat tilat, joita tässä tutkielmassa tutkitaan.

¹ Myöhemmin elokuvan kerronnassa karjapaimenet sidotaan Laforsiin, kun historia kukoistavana nahkateollisuuskuntana valkenee alun mustavalkoisessa arkistokuvaa muistuttavassa dokumentaarisessa katkelmassa. Kohdassa 0:02:41–0:03:49.

1.1 Tutkielman aihe, tausta ja aineisto

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen tilaa ruotsalaisessa nykyfiktiossa: elokuvassa *Amatöörit* (2018) sekä televisiosarjassa *Dilan ja Moa* (2018–2020).

Amatöörit -elokuva kertoo kahdesta ystävästä, Danasta (Yara Aliadotter) ja Aidasta (Zahra Aldoujail), jotka asuvat Laforsin pienessä kunnassa. Ennen elinvoimainen teollisuuskunta on hiljalleen lakastunut ja yrittää versota uutta alkua, kun saksalainen monikansallinen yritys harkitsee suurmyymälää kunnan alueelle. Projektia edesauttaakseen kunta alkaa rakentamaan maisemistaan houkuttelevaa videota, jota ryhdytään ensin tuottamaan paikallisten koululaisten avulla. Lopulta kuitenkin kunnan päättäjien “laatuvaatimusten” alittuessa video tilataan ammattikuvaajalta. Elokuvan narratiivissa on vahvana teemana tilan esittäminen ja kysymys siitä, kuka saa kuulua kansalliseen maisemaan. Ja niin pinnalla kuin pinnan alla on kysymys siitä, kenellä on oikeus kertoa “virallinen” tarina yhteisestä tilasta. Kaikessa tässä osuutensa on niin luokalla, alkuperällä kuin historiallakin. *Amatöörit* -elokuva on genreltään draamakomedia. Elokuvan ensiesitys nähtiin 26.1.2018 Göteborgin Film Festivaalilla.

Dilan ja Moa -televisiosarja kertoo kahdesta ystävästä, Dilanista (Dilan Apak) ja Moasta (Moa Lundqvist), jotka asuvat kämppeksinä Möllanissa, Malmössä. Tyttöjen elämää siivittävät opiskelu, juhliminen, falafelin syönti ja usein se, että tavallisia tilanteita eletään harvemmin tavallisesti. Tilanteet eletään korkeajännitteisesti, mikä osaltaan voidaan liittää sarjan komedia -genreen, mutta myös yhteiskunnalliseen satiiriin. Oleellisia narratiivisia elementtejä ovat kaupungin alueelliset erot, tilaan kuuluminen, ihmisryhmien erot, kohtaamiset kaupunkitilassa sekä luokkaerot. *Dilan ja Moa* käsittää kaksi tuotantokautta. Molemmat tuotantokaudet sisältävät kuusi jaksoa. Yhden jakson kesto on noin 20 minuuttia. Ensimmäinen tuotantokausi sai ensi-iltansa 15.10.2018 SVT1 ja SVT Play:ssä. Toinen tuotantokausi sai ensi-iltansa SVT:llä 28.4.2020.



Kuva 1. Dana ja Aida elokuvasta *Amatöörit*. Ja oikealla Dilan ja Moa televisiosarjasta *Dilan ja Moa*. Kuva elokuvasta kohdasta 00:12:15 ja kuva sarjasta Kohdasta 14:16, S2E2. Kirjoittajan kuvakaappaukset elokuvasta *Amatöörit* ja televisiosarjasta *Dilan ja Moa*.

Televisiosarjan tapahtumapaikka on Malmön kaupunki, joka on usein esillä mediassa “monikulttuurisuuden” ja ruotsalaisuuden ristiriitaisen suhteen vuoksi.² Kaupunki luo näin käsityksiä urbaanin tilan kansallisuudesta. Elokuvan tapahtumapaikka on taas kuvitteellinen Laforsin maaseutukaupunki.³ Vaikka kaupunkia ei ole todellisuudessa olemassa, se voidaan käsittää eräänlaisena kansallisen kaupunkitilan yhteisöllisenä utopiana.⁴ Tutkimusaineistot täydentävät toisiaan, koska toisessa aineistossa kuvataan kaupunkia, joka pohjaa todelliseen ja toisessa kaupunkia, joka on kuvitteellinen. Tässä tutkimuksessa tiloja ja paikkoja ei analysoida suoraan todellisuuden kuvina, vaikka esitykset osaltaan välittävätkin todellisuutta.⁵ Todellinen Malmö ei siis ole tutkimuksen keskiössä vaan televisiosarjan esittämä tila.

Kansallisuus ja “monikulttuurisuus” nähdään usein paradoksina. Katkelma ruotsalaisen feministi ja poliitikko America Vera-Zavalan näytelmästä *Etnoporr* (2008) kuvastaa tätä käsitysten ristiriitaista luonnetta:

Et voi elää päivääkään lähiössä kohtaamatta televisioryhmää, joka on tullut etsimään kivenheittäjiä, koulujen polttajia, töhertelijöitä, mellakoita käynnistäviä nuoria, huumekauppiaita, huntuihin pukeutuneita lapsia, uskonnollisia kouluja. He [televioryhmät] saavat rahaa etnopornostaan etsimällä uhrejaan lähiöistä. Me olemme kyllästyneitä etnisyyspornografiaan. Jos haluat tehdä etnopornoa – mene jonnekin muualle. Me olemme ruotsalaisia ja normaaleja ja haluamme olla osa ruotsalaista kulttuuria. Me katsomme Ruotsin Idolsia ja syömme kebabia ihan yhtä paljon kuin kaikki muutkin. Inhoan multikultia.⁶

Katkelmassa “monikulttuurisuus” törmää käsitykseen kansallisuudesta ja määrittelee osaltaan ruotsalaisuutta. “Monikulttuurisuus”⁷ -käsitettä voidaan myös problematisoida.

² ks. esim. Pye 2018.

³ Laforsin kuvitteellisuus mainitaan elokuvan markkinointimateriaaleissa ja perustuu myös siihen, että sen nimistä kuntaa ei ole Ruotsissa.

⁴ Utopia avataan luvussa 2.3.

⁵ *Dilan ja Moa* televisiosarjan kirjoittajat ja luoja esittävät myös itse sarjan päähenkilöitä. Henkilöt ovat fiktiivisiä, mutta heidät on nimetty tekijöiden oikeilla etunimillä. Vastaavalla tavalla *Amatöörit* -elokuvan käsikirjoittajan, kirjailija Jonas Hassen Khemirin *Montecoressa* (2007) päähenkilön nimi on myös sama kuin kirjailijan. Kuitenkaan teksti ei ole omaelämäkerta, mutta se häivyttää toden ja fiktion rajaa niin paljon, että teoksen omaelämäkerralliset ainekset jäävät arvoitukseksi (Rantonen 2010, 170). Koska Dilan Apak ja Moa Lundqvist esittävät sarjan pääosahahmoja oikeilla etunimillään, vaikka televisiosarja on fiktiivinen, hahmot edustavat myös osaltaan todellisuutta. *Dilan ja Moa* siis sulauttaa todellisuutta mielenkiintoisesti fiktion.

⁶ Katkelman käännös Heta Mulari (2016).

⁷ Tutkielmassa käytetään rodullistettujen ihmisten arkitodellisuuteen liittyvää sanastoa lainausmerkeissä, sillä termit maahanmuuttaja, maahanmuuttajataustainen ja ulkomaalaistaustainen ovat problemaattista kieltä, johon sisältyy valtaa sekä oletuksia (ks. esim. Opetushallitus). Termejä käytetään kuitenkin tutkimukseen liittyvän

Etnoporr -katkelma kritisoi ongelmallisia rodullistettuja⁸ sekä stereotyyppisiä mediaesityksiä. Tutkimuksessaan Mulari nostaa esiin myös ruotsalaisia tyttöelokuvia, jotka ovat juuri tällaisia problemaattisia esityksiä. (Mulari 2016, 27–28.) Lähtöoletukseni oman tutkimusaineistoni suhteen on, että aineistoni mediatuotteet eivät ole vastaavia problemaattisia mediaesityksiä⁹, pääasiassa tekijöiden kokemusposition vuoksi.¹⁰ Tutkimusaineistoni tekijät sekä päähenkilöt ovat taustaltaan rodullistettuja, lukuun ottamatta tutkittavan televisiosarjan toista päähenkilöä Moaa.

Tutkimusetiikan kannalta on tarpeen määritellä tutkijaposition (Pohjola 2007, 18).

Tutkimuksessa positioni mediatutkijana kiinnittyy mediatutkimuksen ja -tuotteen läpivalaistuun analysointiin ja tutkimukseen vaadittavan teoreettisen tiedon näkökulman hallintaan. Tiedostan kuitenkin kansalliseen tilaan, ihmisryhmiin, luokitteluun sekä “erontekoon” liittyvän ideologisen ulottuvuuden. Tutkija ei koskaan ole absoluuttisen neutraali suhteessa tutkimaansa aiheeseen ja tuottamaansa tietoon. Tutkijan oma tausta vaikuttaa tutkimuksen taustalla. (Mason & Fett 1996, 6.) Tutkimuseettinen objektiivisuus rakentuu kuitenkin subjektiivisen “tiedon” tunnistamisesta (Eskola & Suoranta 1998, 16). Laadullisessa tutkimuksessa tutkijan reflektiivisyys ja suhde aineistoon on tärkeää (Mason & Fett 1996). Laadullinen tutkimus on siis eettistä toimintaa vastaava prosessi (Mason 2002, 8–9).

Tutkimuksellinen tiedontuottamisen intressini on emansipatorinen (ks. esim. Habermas 1984), mikä sopii vallan analyysin viitekehukseen. Vapautumisen etiikan tavoitteena on mediatuotteiden ja ilmiöiden ymmärtäminen laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa. Tutkielman eettisenä arvopohjana on tasa-arvoinen ihmisarvon kunnioittamisen vaatimus. Kokemuspohjaan kiinnittyvä tiedontuottamisen intressi auttaa myös perustelemaan aineiston tekijöiden valintaa pohjaten ymmärrykseen ja kokemukseen. Tekijää ei voi täysin erottaa

välttämättömän “erottelun” tekemiseen, kuitenkin lainausmerkeissä tutkimuksen eettisen tavoitteen huomioiden. Toiseuttavaa tutkimusta ei tuota erojen osoittaminen, vaan se, että arvotetaan “ensimmäinen” korkeammalle suhteessa “toiseen” (Löytty 2005, 162).

⁸ Etnisyys on alkuasetelman kannalta rajaamassa tutkimuksen näkökulmaa sekä tärkeä aineiston valinnan, tekijä- sekä tutkijaposition kautta. Etnisyys, rodullistaminen ovat kuitenkin käsittelyssä vain sen kautta, miten ne tuodaan ilmi aineistossa. Henkilöhahmojen representaatio on tässä tutkimuksessa aina sidoksissa tilaan.

⁹ Suhtaudun aineistoon kuitenkin tutkimuksellisella tavalla kriittisesti ja nostan tarvittaessa esiin teosten mahdollisia ristiriitoja. Alaluvussa 1.3 Tutkimuskysymykset, tavoite ja rakenne esitän vielä huomioita siitä, millaisena aineiston potentiaalini tämän tutkimuksen puitteissa hahmotan. Postkoloniaalinen teorian ja kohtaamisen kannalta keskeinen “rotu” on myös tilallisen rajanvedon kannalta olennainen, kuitenkin varsinaisen tutkimuksen keskiössä pääosaan saa tila.

¹⁰ Muun muassa *Amatööri* -elokuvan käsikirjoittaja Khemiri on tuonut esiin ruotsalaista nykytodellisuutta, rodullistetun kokemusta silloiselle Ruotsin oikeusministeri Beatrice Askille suunnatussa julkisessa kirjeessä (The New York Times) (Khemiri, 2013).

teoksen merkityksestä ja sen sosio-kulttuurisesta merkityskentästä. Tämän vuoksi tutkimus ei voi perustellusti rajata tekijää ulos tarkastelusta¹¹, sillä tekijän kategoria muodostaa osaltaan yhteiskuntaa ja kulttuuria. (Vettenranta 2006, 215.) Muun muassa tutkimuskohteen valinnalla tutkija tietyllä tapaa valitsee, kenen ääni pääsee kuuluviin. Se kuka puhuu, on vallan kysymys. Ja se kenen ääni kuuluu ja kenen ääntä ja kertomusta kuunnellaan, on kysymys vallasta ja tilasta. (Heinonen 2014, 34–35, 62, 217.)

Molemmissa sekä elokuvassa että televisiosarjassa on päähenkilöinä ruotsalaiset ystävykset. Kummassakin nykyfiktiossa tilat ovat esillä ja tilalliset kohtaamiset rakentavat narratiivia. Pro gradu -tutkielman tutkimusasetelma sekä aineiston valinta nojaa yhteiskunnallisesti ajankohtaiseen kontekstiin. Aineistoksi on tarkoituksella nostettu vuoden 2015 pakolaiskriisin jälkeisiä tuotantoja, sillä kansallisuus on ajassamme entistä heterogeenisempi käsite. Lisäksi saavutettavuus¹² sosioekonomisella tasolla oli minulle tärkeää aineiston valinnassa.

Aiempi tutkimus on hyödyntänyt paikan kokemisen tutkimuksessa runsaasti kaunokirjallisia tekstejä (ks. Kurikka 1995). Tämä tutkielma hyödyntää vastaavalla tavalla audiovisuaalista aineistoa: elokuvaa sekä televisiosarjoja.¹³ *Dilan ja Moa* -televisiosarjasta ei ole tehty aiempaa tutkimusta, kuten ei myöskään elokuvasta *Amatöörit*. Aineisto soveltuu hyvin tutkittavaksi yhdessä¹⁴, koska tutkimuselokuvassa on runsaasti niin sanotusti ‘televisoruutuun mahtuvia’ ja eri alustoille soveltuvia tekotapoja, joista havaittavana esimerkkinä on älypuhelimien kameran kuvauksen tyyliä imitoiva kuvaustapa sekä kamerakulmat. Elokuva on kehystetty nykyaikaisella älypuhelin kuvauksen vaikutelmalla. Elokuva ja televisio liittyvät nykyisin yhä kiinteämmin yhteen, kun esitykset katsotaan usein samalta yllättävän pieneltäkin

¹¹ Aineiston intersektionaalisuuden viitekehyksessä halusin tuoda esiin naistekijöitä (käsikirjoitus/ohjaus) “monikulttuurisella” taustalla. Suomalainen dokumentti *Kelet* (2020) ei soveltunut tutkimuksen rajaukseen lajityyppinsä (dokumentti) vuoksi. *Kelet* on kuitenkin myös vahvasti tilallinen dokumentti, jossa päähenkilönä on rodullistettu transnainen. Pro gradussani halusin tutkia elokuvaa ja televisiosarjaa, jotka ovat nuorten aikuisten tuotantoja. Ruotsalainen elokuva ja televisio tarjoaa otollisen tutkimuspinnan myös pohjoismaisessa kontekstissa, sillä vastaavia mediatuotteita (fiktio) ei Suomesta tällä hetkellä löydy. Lisäksi esimerkiksi Kaisa Hiltunen (2016) on tutkinut artikkelissaan ”maahanmuuttaja” -kohtaamisia suomalaisissa 2000-luvun elokuvissa (tutkimusjoukko vuosilta 2000–2015), elokuvien tekijät eivät ole rodullistettuja. Hiltunen myös itse huomauttaa, että harvemmin tarkastelun keskiössä tuotetaan kuvaa niin sanotusta ”maahanmuutonäkökulmasta” (Hiltunen 2016, 235).

¹² Tutkimusaineisto on mediasisältöä, jonka on ollut niin sanotusti saavutettavissa jokaiselle, sillä Ruotsin julkisen palvelun SVT Play on esittänyt elokuvan sekä sarjan ilmaiseksi. Yle Areena on myös esittänyt *Dilanin* ja *Moan* ensimmäisen tuotantokauden. Tutkimusaineistoni katsoin SVT Play:stä sekä tutkimuselokuvan suojatusta Vimeo -linkistä. Tutkimuksen elokuva-aineiston käyttööni tarjosi Finlandssvenskt filmcentrum/Mikaela Westerlund ja Kinocenter Illusion/Klas Fransberg.

¹³ Tässä yhteydessä on kuitenkin mielenkiintoista, että tutkimuselokuvan käsikirjoitus on nykykirjailijan tekemä, ks. alaviite 5.

¹⁴ Aineistot käsittelevät myös samaa tematiikkaa samassa historiallisessa hetkessä samaa yleisöä puhutellen (SVT).

ruudulta. Katselukokemus eri kokoisilta ruuduilta saattaa muuttaa pidemmällä tähtäimellä jopa elokuvien tuotantoa, mihin suoratoistopalvelut ovat jo varmasti osittain vaikuttaneet.

1.2 Teoreettinen viitekehys, metodit ja tutkielman rajaus

Keskityn tutkielmassani *tilan* tutkimukseen. Tila on ajankohtainen tutkimusaihe. Tilaa ei voi erottaa vallasta eikä subjektiudesta. Esimerkiksi Michel Foucault näkee tilan keskeisenä suhteessa ruumiin valtaan (ks. esim. Foucault 2005). 1970-luvulta lähtien on hahmotettu humanistisissa tieteissä niin sanottua *tilallista käännettä*. Foucault määrittelee tämän ajanjakson tilan aikakaudeksi.¹⁵ Tilallisuus on suhteiden kautta rakentuvaa ja myös kokemukset määrittyvät tilallisesti. (Foucault 1967/1984, 1.) Tilan käsitän sosiaalisten suhteiden ympäristönä, en vain fyysisenä paikkana. Tila on yhteiskunnallinen ja rakentuu eri ulottuvuuksien yhdistelmistä. Tila on ulottuvuuksiltaan fyysinen ja itsenäinen. Se on myös sosiaalisessa ja kulttuurisessa vuorovaikutuksessa ja niiden suhteessa käsitettävä ilmentymä. Tila on näin aina jotain tuotettua ja rakennettua. (Harvey 2009.) Sara Ahmedille (2000) tilallinen prosessi on sosiaalinen eli kohtaaminen tilassa on tärkeää, ei vain sijainti tai tilaan paikantuminen itsessään. Tiloissa asettuminen on suhde, joka kertoo myös muista tiloista.

Tutkielman teoreettisena viitekehysenä hyödynnän postkoloniaalista teoriaa. Tutkielman teoreettisena päätyökaluna käytän Ahmedin postkoloniaalisen kohtaamisen teoriaa. Ahmed tutkii vieraiden (*the stranger*), näiden kehojen ruumiillistumien sekä yhteisön välistä suhdetta. Teoriaa voidaan hyvin hyödyntää analysoidessa aineistoja, jotka tuottavat kuvan jostain *vieraasta*. Ajan ja historian läpileikkaava postkoloniaalinen kohtaaminen ja Ahmedin käsite ”oudoista kohtaamisista” (*strange encounters*) avaavat tuttuuden ja vierauden rajapintoja sekä niihin liittyviä valta-asetelmia. (Ahmed 2000.) Lisäksi tutkielman teoriapohja kiinnittyy Foucault’n vallan analyysiin. Ahmedin ja Foucault’n teoretisoinneissa on paljon yhteistä rakennusainetta, jolla voimme selvittää kohtaamisten tilallista analogiaa. Vaikka Foucault on teoreetikkona sinänsä postkoloniaalisen teorian kentän ulkopuolelta, hänen kirjoituksissaan on silti lähtökohtia myös kolonialismin ja sen vaikutusten analyysiin. Postkoloniaalisen ajattelun taustalla toimivat muun muassa Franz Fanonin ja Edward W. Saidin ajatuksista lähtöisin olevat teoriat. Fiktiot, joissa pääosassa ovat naishahmojen representaatiot, tuntuivat oleellisilta

¹⁵ Käänteet ja aikakaudet käsitän diskursseina, jotka linjaavat muutosta entiseen, siksi ne eivät ole tarkkaan määriteltävissä ajallisesti tai niiden ajankohtien määritelmät voivat vaihdella (aiemmin kiinnostuksen kohteina olivat historia ja aika)

tutkia, sillä ainakaan Said ei ota kantaa tutkimuksessaan naisten asemaan orientalistisessa diskurssissa. Lisäksi hyödynnän kulttuurintutkija Stuart Hallin teorisointia identiteetistä (Hall 1999). Identiteetti ja subjekti ovat termejä, jotka määrittyvät tilan ja vallan yhteenliittämistä kohtaamisissa. Mediatutkijana minulle on tärkeää lukea kohtaamisten eettistä ulottuvuutta ja arvioida tilojen ja rajojen välittymistä ruutujen kautta.

Tässä tutkielmassa *identiteetti*¹⁶ käsitetään Hallin kartoittamalla tavalla. Identiteetti on historiallis-kulttuurinen ja sosiaalisesti muotoutunut kulttuurisissa käytänteissä. Hall haastaa länsimaisen filosofian perinteisen käsityksen minän muuttumattomasta olemuksesta ja kyseenalaistaa yksilön tietoisuuden ja sisäisen keskuksen identiteetin ytimenä. Identiteetti ei ole pysyvä, ennaltamäärätty tai yhtenäinen, vaan uusiutuva, jatkuva ja muuttuva. Jälkimmäisenä mainitut tapahtuvat prosessissa, jotka Hall nimittää identifikaatioksi. (Hall 1999.) Hallin identiteetikäsitys sopii tutkielman viitekehykseen, sillä hänelle identiteetit ovat tilallisia sekä liittyvät myös valtaan. Identiteetit eivät ole neutraaleja ja juuri valta tekee niistä muuttuvia, milloin identiteetit ovat jatkuvan uudelleen neuvottelun kohteena. Identiteetin käsite auttaa osaltaan tarkastelemaan mediakulttuuria kriittisesti ja vaikuttaa siihen, miten eri ihmisiä representoidaan. Identiteettiin sisältyy kokemus itsestä, joten se kiinnittyy siihen, miten henkilöt itse esiintyvät toisille, mutta sen avulla hahmotetaan myös käsitys omista mahdollisuuksista. Subjektin oma potentiaali kiteytyy identiteetissä.

Tutkielman yhteydessä on tarpeen määritellä myös *subjektin* käsite. Hall näkee subjektin foucault'laisittain, minkä mukaan subjektia varten ei tarvita niinkään tietoa tietävästä subjektista vaan ennemminkin diskursiivisista käytänteistä (ks. esim. Foucault 1982). Subjekti siis ei ole itsessään vallan lähtöpiste tai keskus. Näkemys ei kuitenkaan hylkää subjektin käsitettä vaan ennemminkin subjekti ikään kuin konseptoidaan uudelleen. Subjekti ei sinänsä ole pysyvä rakenne vaan ennemminkin tiedon ja vallan rakentama muoto, joka määrittyy sosiaalisissa käytänteissä ja saa merkityksensä suhteessa toisiinsa. Hallin subjekti on toimija, joka voi kyseenalaistaa vallitsevia käsityksiä. (Hall 1996, 2–3.) Toimija ja toimijuus voidaan myös määritellä tutkielman kontekstissa tämän saman ymmärryksen kautta. Subjekti positoidaan näin uudelleen ajattelemalla sitä uudessa kriittisesti tarkastelevassa valtarakenteita hajauttavassa asemassa. Paikantumisessa, jossa tilassa oleva hahmottaa paikkansa uudelleen. Toimijuus on näin vastarintaa kyseenalaistaa subjektin tai identiteetin

¹⁶ Identiteetti on olemusta määrittävien piirteiden kokonaisuus, yksilön tai yhteisön käsitys itsestään sekä suhde itseensä ja ympäröivään.

annettu positio ja horjuttaa ”ennaltamäärätty” valtarakenne. “Siellä, missä on valtaa, on myös vastarintaa” (Foucault 2010, 74). Identiteetissä sekä subjektissa on käsitteenä toiminnallista, poliittista ja muutosorientoitunutta kriittistä potentiaalia. Valtaan ja tilaan liittyvät käsitteet tarjoavat tutkielman kehityksessä eettisen mahdollisuuden hahmottaa yhteyttä eroissa.

Tässä tutkielmassa *eettinen* ymmärretään Ahmedin (2000) tavoin tutkimukseen sisäänrakennetuksi kartastoksi, minkä avulla voidaan havainnollistaa tiloja ja niissä liikkuvia ihmisiä. Eettinen on Ahmedille perustavaa olemista, joka ei kaikille ole itsestäänselvää. Eettinen tutkii kriittisesti olemisen luonnetta ja sitä, miten tuotetaan oleminen ja joksikin tuleminen. (ks. esim. Ahmed 2000, 139–147).

Ahmedin kulttuurikriittinen tutkimus käsittelee eettisiä ja poliittisia rajapintoja purkaen merkityksiä ja problematisoiden eroja. Etenkin tutkielman kannalta keskeisessä teoksessa *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality* (2000) Ahmed hahmottaa kohtaamisten kautta eettisten ja poliittisten valtasuhteiden rakentumista ja ylläpitämistä sekä kulttuurin merkityksiä. Eettinen ja poliittinen ote nostaa esiin juuri ”hankalaksi” koodattuja, sosiaalisesti ja kulttuurisesti ulossuljettuja kehoja, kuten ”maahanmuuttajia”. Eettinen kohtaaminen tuo valtasuhteita ja ristiriitoja esiin, hahmottaa eronteon logiikkaa. Eettinen kohtaaminen ei ainoastaan huomioi, kuinka toinen rakentuu, vaan hahmottaa eronteon, jossa kohtaaminen ei tapahdu tasavertaisesti (Ahmed 2000, 141). Tässä tutkielmassa käsitellen tilaa vastaavalla tavalla kohtaamisten kautta.

Keskeinen käsite tilallisuuden analyysissä on koti. Käsitän kodin samalla tapaa kuin Ahmed teoksessaan *Strange Encounters* (2000). Ahmed määrittelee kodin siten, että sillä voidaan viitata siihen, missä yleensä asuu, perheen asuinpaikkaan tai kotimaahan (ks. esim. Ahmed 1999). Kodin käsitän mentaaliseksi ja sosiaaliseksi tilaksi, mutta myös konkreettiseksi paikaksi (ks. esim. Ahmed 2000, 77–94). Haluan tarkastella päähenkilöiden kotiin paikantumista ja kotia niiden kohtausten yhteydessä, joissa koti tilana nousee keskiöön. Vaikka analysoin tarkasti yksittäisiä kotia käsitteleviä kohtauksia, pyrin alusta alkaen tulkitsemaan sekä kontekstualisoimaan niitä suhteessa muihin kohtauksiin sekä etenkin muihin koti-tiloja esittäviin kohtauksiin koko elokuvan ja televisiosarjan kehityksessä.

Ahmedin teoria kulkee läpi koko analyysin. Ahmedin ajattelu hyödyntää feminististä ja postkolonialistista teoriaa. Tunteet ja kansallisuus sekä tila voidaan nähdä jollain tapaa linkittyvinä, joten käytän osin apuna myös Ahmedin tunneteoriana (Ahmed 2014). Ahmedin

näkemyksistä on, että siitä ei olla tässä ajassa täysin vielä irtaannuttu.

Kolonialistinen historia on läsnä. Teoria operoi näin ollen merkityksissä, jotka kantavat vielä diskurssin viitteitä itsessään. (Ahmed 2000.)

Ahmedin ajatukset kansakunnasta voidaan taustoittaa Benedict Anderssonin näkemyksellä kansakunnasta kuviteltuna yhteisönä. Andersonin kuvitelma ei keskity suoraan kansakunnan toteen tai epätöteen olemukseen, vaan keskittyy kuviteltuja yhteisöjen hahmottamiseen kuvittelemisen tapojen ja käytäntöjen kautta. Kansakunnan kuvitellut juuret rakentavat kuvaa yhteisöstä, vaikka kansakunnan jäsenet eivät tapaisikaan toisiaan. (Anderson 1983/1999.)

Kansallinen tila on rakennettu ja muotoutuu prosesseissa.

Luokkaa käsittelen Beverley Skeggsin teorian pohjalta (Skeggs 2004). Valtakäsityksiltään

Skeggs nojaa foucault'laiseen vallan analyysiin. Ahmedin (2000) teoria perustuu

fenomenologiaan, feminismiin sekä queer-tutkimukseen. Skeggs yhdistyy myös

intersektionaaliseen ja feministiseen ajatteluun (ks. esim. Ahmed & Skeggs ym. 2000).

Tutkielman kattava viitekehys auttaa kytkemään elokuvan ja television tuottamat merkitykset

osaksi laajempia yhteiskunnallisia diskursseja. Teoreettisena inspiraationani on useita

innostavia tutkijoita, joita pyrin saamaan keskustelemaan myös keskenään. Kuuluminen

käsitetään tässä tutkielmassa mainittujen teorioiden yhteenvetämänä prosessina, jossa

keskeistä on tilan ja subjektin suhde toisiinsa. Kuuluminen määrittyy kollektiivisena

ajatuksena ja samaistumisena tiettyyn ryhmään. Kollektiivinen luo myös näin yksilön

identiteettiä. Käsitän kansallisen ja kaupunkitilan kuulumisen tiloiksi. Tutkielmassa

ymmärrän kuulumisen eettiseksi olemisen tavaksi, joka kiinnittyy olemisen

peruskysymyksiin, kuten ”kuka olen ja mihin kuulun” (identiteetti ja subjekti) tai ”miten tulee ja miten voi elää” (valta ja tila).

Tutkielman metodologisena lähestymistapana on kriittinen merkitysten analyysi

foucault'laisella diskursiivisella katseella, jonka avulla on mahdollista tutkia kielen

ylläpitämiä käytäntöjä ja valtasuhteita. (Witschge 2008, 79; Wodak 1999, 186.) Kielen suhde

ja merkitys on oleellinen analysoitaessa repliikkejä sekä muita elokuvakerronnan tekstuaalisia elementtejä, kuten esimerkiksi henkilöhahmojen vaatteisiin kirjoitettuja tekstejä.

Tutkimuksen metodina on lähiluku. Lähiluku (*close reading*) on analyysiin ja tulkintaan

tähtäävä menetelmä, jossa oleellista on tarkka ja perehtyvä katsominen. Hidastempoinen ja

laadulliseen tutkimukseen soveltuva metodi soveltuu laajasti median ja taiteen tutkimukseen.

Lähiluvussa teoreettinen yhdistyy historialliseen ja myös yksityiskohdat pääsevät ääneen

(Vänskä 2006, 15.) Olennaista on myös kiinnittää huomio siihen, mitä ei sanota. Ymmärrän lähiluvun menetelmänä, joka käsittää teoksen tarkkaa sekä huolellista kartoitusta, analysointia ja tulkintaa lähietäisyydeltä. Hyödynnän tutkimuksessa lähiluvun periaatteita. Näitä ovat teosten useaan kertaan katselu, muistiinpanojen kirjoittaminen sekä aineiston tarkastelun rajaaminen ja pilkkominen osiin. (Pöysä 2010, 331–341.) Lähiluku metodina tarkoittaa siis minulle, että katson sarjan ja elokuvan kaiken materiaalin useaan kertaan. Keskityn jokaisella katselukerralla huomioimaan tematiikkaa, joka on tutkimuksen aiheen kannalta tärkeää. Analyysissä elokuvan ja televisiosarjan lähiluku toimii laadullisena asioiden *näkemisen* ja esille tuomisen mahdollistajana.

Tarkoitukseni on tässä pro gradu -tutkielmassa pohtia, millaisia tilallisia rajanvetoja kohtaamisten myötä syntyy. Tutkimukseni keskiössä ovat kohtaamiset (Ahmed 2000). Lähestyn tutkimuskohteitani ainakin kahdesta näkökulmasta: tilallisten rajanvetojen sekä identiteetin rakentumisen kautta. Tiloihin muodostuu tilallisia rajoja. Oman paikan hahmottaminen tilassa liittyy identiteettiin. Koti on käsitteenä tärkeytensä vuoksi jatkuva mielenkiinnon kohde, mutta etenkin globaalin pandemian myötä koti tuntuu tilana entistäkin merkityksellisemmältä. Koti on tulevaisuuden maailmassa tärkeä tila, voimavara, minne saattaa kiinnittyä uudella tavalla myös uusia päällekkäisiä identiteettitodellisuuksia muun muassa etäopiskelun ja -työnteon kautta. Tutkimuselokuvassa päähenkilöiden kodit tulevat esille, myöskin televisiosarjassa keskeinen tila on ystäväysten kimppakämpä.

Tutkimus käsittää *Dilanin ja Moan* molemmat tuotantokaudet (S1 2018, S2 2020), kuitenkin teeman tarkastelun myötä tutkimus rajautui ensimmäiseen tuotantokauteen. Aineistoa lähilukiessani en rajannut tarkastelua ainoastaan yhteen kauteen, koska tilalliset muutokset tuotantokausien välillä tuntuivat kiinnostavilta. Ystäväysten ensimmäisen kauden kimppakämpä on nimittäin yksi tilallisesti kiinnostava kohde, samoin kuin julkisista tiloista yliopisto. Toisella tuotantokaudella asunto vaihtuu ja yliopiston tilaa esitetään laajemmassa tilallisessa mittakaavassa¹⁷, joten tutkielmaan lopulta temaattisesti paremmin soveltuivat ensimmäisen tuotantokauden jaksoista valikoidut kohtaukset. Elokuvafiktio osalta tutkimus käsittää *Amatöörit* -elokuvan, joka on Gabriela Pichlerin toinen pitkä elokuva.¹⁸ Elokuvan

¹⁷ Toisella tuotantokaudella yliopiston tilaa esitellään ulkona, piha-aluetta, auto parkkipaikalla -kohtauksia, ja sisätiloista kuvataan ainoastaan professorin työhuonetta sekä hallintokäytävää, mutta ei opetustilassa ei esitetä kohtaamista, minkä vuoksi ensimmäisen tuotantokauden kohtaukset istuivat tämän tutkimuksen kehykseen.

¹⁸ Gabriela Pichlerin ensimmäinen pitkä elokuva *Syödä, nukkua, kuolla (Äta, sova, dö)* (2012) käsittelee intersektionaalisesti nuoren naisen kokemuksia ruotsalaisessa nyky-yhteiskunnassa. Kanta-aottava fiktiio osallistuu myös keskusteluun eroista ja tilasta.

teema on vahvasti tilallinen sekä kansallinen. Kohtaamiset kansallisessa tilassa ja siihen kuulumisen ovat elokuvan keskeistä neuvottelukenttää. Ymmärrän tutkimuselokuvan kokonaisuudessaan kohtaamisena, jossa rakennetaan käsitystä kansallisesta tilasta ja ruotsalaisuudesta. Tämän vuoksi tarkastelen tutkielmassa Laforsia erityisesti kansallisena tilana.¹⁹

Sen lisäksi, että tutkin tilallisia rajoituksia on tutkimuksessa oleellista myös aineiston rajaaminen, koska laadullinen aineisto on tietyllä tavalla päättymätöntä (Eskola & Suoranta 1998, 15). Vaikka analysoin tarkasti vain lyhyitä kohtauksia, pyrin tulkitsemaan ja kontekstualisoimaan niitä suhteessa muihin kohtauksiin, koko jaksoon ja myös koko sarjaan kokonaisuutena siltä osin kuin tämän tutkielman laajuudessa on mahdollista.

Huolellisen lähiluvun kautta analysoitavat kohtaukset olen valikoinut teoreettisen viitekehyksen viitoittamina ja laadullisen tutkimuksen menetelmin seuraavin kriteerein:

1. Tilan täytyy olla selkeästi esillä. Tällä tarkoitan sitä, että kohtaaminen keskittyy yhteen tilaan eikä kohtausta ole leikattu useaan tilaan esimerkiksi narratiivisten valintojen vuoksi.
2. Erilaiset tilat tulevat laajasti edustetuksi läpi tutkielman, kuten ulkotilat, julkiset tilat ja henkilökohtaiset tilat.
3. Kohtauksiin tulee sisältyä kohtaaminen.
4. Tutkielman teemat, tilan rajaus tai käsitteet, kuten identiteetti, luokka tai heterotopia tulevat esiin tutkimuskysymysten mukaisesti.

Tutkimukseen olen valinnut molemmista tutkimusaineistoista ulkotilan, julkisen ja kodin tilan kohtaamisia.²⁰ Kummastakin valitsin tutkimuksen laajuuden huomioiden yhden kohtaamisen

¹⁹ Lisäksi elokuva sisältää paljon kansallisuuden esitystä, kuten luvun 1. alussa esitettyä amerikkalaisuuden tai esimerkiksi saksalaisuuden kuvausta kuntaan tulevan kauppakettjun myötä. Elokuvassa puhutaan myös useita kieliä, joista tarkemmin esim. luvussa 2.1 ja luvussa 3.1.

²⁰ Kohtaamisia sisältäviä kohtauksia esitellään tutkielmassa seuraavasti: 2.1 kolme keskeistä kohtaamista kaupunkitilassa (elokuva), 2.2 yksi keskeinen kohtaaminen kaupunkitilassa, joka rakentaa tapahtumia lukuun 3.2 (televisiosarja), 2.3 kolme keskeistä kohtaamista yliopiston tilassa, jotka heterotooppisen tilallisuuden myötä heijastuvat toisiin tiloihin ja kohtaamisiin (kaksi kohtaamista kodin tilassa) (televisiosarja), 2.4 yksi keskeinen kohtaaminen koulutilassa, joka sekoittaa katsojan ja katsotun tilallisessa suhteessa etäisyyteen ja välimatkaan (elokuva), 3.1 yksi keskeinen kohtaaminen kodin tilassa, joka rakentaa subjekteja (elokuva), 3.2 yksi keskeinen

jokaiseen tilakategoriaan, paitsi elokuvasta analysoidaan kaksi kohtaamista kodin tilasta, koska luokkakohtaaminen tapahtuu myös keittiössä. Dilanin ja Moan välillä keittiönpöydän ääressä tapahtuu kohtaaminen samaan aikaan – kun taas Aidan ja Danan kohtaamisessa luokka kiinnittyy enemmän vanhempiin. *Dilan ja Moa* -televisiosarjassa Moa on kiinnostava henkilöahmo, koska hän ei ole rodullistettu, ja juuri siksi halusin myös tutkia, miten hän rajautuu tilassa, sillä hän on sarjan kontekstissa erityisen esillä luokan ja siihen kiinnittyvän identiteetin osalta.

1.3 Tutkimuskysymykset, tavoite ja rakenne

Tutkimuskysymykseni on kolmiosainen. Ensimmäisenä ja keskeisimpänä kysyn, millaisia tilallisia rajanvetoja kohtaamisten myötä syntyy. Toiseksi pohdin, minkälaisia valta-asetelmia kohtaamisiin liittyy. Kolmanneksi arvioin, miten kohtaamisissa neuvotellaan identiteetistä ja kuulumisesta.

Laadullisen tutkimuksen tavoitteena on onnistunut ja yksityiskohtainen erittely, joka voi näin sisältää aineksia yleistyksiin. Tällöin kriittisyys, päättelykyky sekä teoreettinen herkkyyks ovat tutkijan tärkeitä työkaluja. Yleistyksset ja käytettävyyks nousevat kyvystä tehdä aineistosta tulkintoja (Eskola & Suoranta 1998, 45, 51–52, 87.) Analyysin perustana on median poliittisuuden hahmottaminen, sillä jokainen otos ruudulla on *valinta* ja siksi *valittu*. Elokuvan todellisuudessa sattuma on absoluuttinen mahdottomuus, joten tutkijan on ymmärrettävä peilata laajasti mediatuotetta muihin yhteiskunnallisiin ilmiöihin ja tulkita sen tarjoamia merkkejä. (Kinisjärvi, Malmberg ja Sihvonen 1994, 71.) Laadullisen tutkimuksen vahvuus on sen siirrettävyys, joka liittyy tutkimushavaintojen soveltamiseen niin käytännössä kuin erilaisissa ympäristöissä (Eskola & Suoranta 1998, 51).

Syy, miksi elokuva- ja televisiotutkimus on yhteiskunnassa merkittävää, kiteytyy elokuvatutkija Richard Dyerin sanoihin: “Se, miten ihmisryhmiä kohdellaan kulttuurisissa representaatioissa, liittyy siihen, kuinka heitä kohdellaan elämässä. [...] Se, miten meidät nähdään, määrittää osin sen, kuinka meitä kohdellaan; se, kuinka me kohtelemme toisia, perustuu siihen, miten me heidät näemme; tällainen näkeminen juontuu representaatiosta.”

kohtaaminen kodin tilassa, joka esittää allegorian luokkajaosta (televisiosarja), 3.3 yksi keskeinen kohtaaminen kodin tilassa, joka kytkeytyy myös luokkaan ja kuulumiseen (elokuva).

Tapa esittää ihmisryhmiä nykyfiktiossa vaikuttaa siis siihen, miten heitä kohdellaan. (Dyer 1992, 1; sit. Paasonen 2010, 44.)

Audiovisuaalinen media vaikuttaa vahvasti ihmisten todellisuuteen. Haluan tutkia sitä, kuinka merkitykset rakentuvat elokuvan ja television kerronnassa. Elokuvan ja television kriittinen analysointi voi läpivalaista yhteiskunnallisia rakenteita, jotka määrittävät olemistamme ja vaikuttaa oleellisesti siihen, miten ihmisryhmiä kohdellaan. Valtasuhteet vaikuttavat yksilön resursseihin ja potentiaaliin (Alasuutari 2006, 105).

Tutkimuksen taustalla on oletus siitä, että postkoloniaalisuus ei ole pohjoismaista irrallinen kehys. Tämän vuoksi ruotsalaisen nykyfiktio kontekstissa voidaan tarkastella käytäntöjä olettaen, että ruuduilla kohtaamiset eivät ole vapaita postkoloniaalisesta perinnöstä. Pohjoismaihin ulottuvat kolonisaation jäljet ovat vielä näkyvissä. Mediatutkimus voi osaltaan purkaa kolonialismin rakenteita tarkastelemalla mediatuotteiden kykyä purkaa rakenteita. (Ks. esim. Keskinen 2019.)

Laadullisen tutkimuksen tavoite voi hypoteesin todistamisen sijaan olla myös uuden keksiminen. Innokas tutkija löytää näin uusia näkökulmia eikä ainoastaan todista jo löydettyä. (Eskola & Suoranta 1998, 14–16.) Tutkimukseni siis ehdottaa, että postkoloniaalisen purkamisen lisäksi mediatuotteista voidaan tavoittaa *uudelleenrakentava* puoli, jonka tässä tutkimuksessa nimeän *post-postkoloniaaliseksi*. Tutkimushypoteesin mukaan tarkasteltavat mediatuotteet voidaan lukea post-postkoloniaaliseksi, sillä ne sisältävät myös korjaavia ja muutosta ehdottavia malleja, eivätkä ainoastaan pura rakenteita.

Tässä pro gradu -tutkielmassa pyrin ilmentämään, että tutkielman rakenne on tilallinen argumentti. Tutkimuksen rakenne on konstruoitu tilallisesti. Aineisto vuorottelee siten, että pääluvut muodostavat aineiston vaihtelun myötä toistensa peilikuvan. Tutkielman keskellä heterotopian tematiikan myötä aineiston tilat heijastuvat välitilallisesti. Tila tutkimuskohteena tarkentuu tutkimuksen edetessä kuin elokuvakameralla zoomaten, mikä luo tutkimukseen myös tilallisen tunnun. Tutkielman rakenne rytmittyy ja liikkuu. Ensin lähdetään liikkeelle Laforsin maalaiskunnan maisemista, josta liikutaan Möllanin kaduille, astutaan sisälle yliopistoon ja sieltä siirrytään sisälle koulutilaan Laforssissa. Toiseksi päästään sisälle kotiin. Aluksi suunnataan kodin tiloihin Laforsiin ja sitten Malmöön ruokapöydän ääreen ja lopuksi vielä hetkeksi takaisin. Tutkielman rakenne näin vahvistaa ja rajaa sekä tarkentaa käsittelyä tutkimuksen edetessä. Käsittely liikkuu siis luvun kaksi suuremmista tiloista: kaupungeista, kaduista, ulkotiloista ja julkisista tiloista luvun kolme pienempiin, rajattuihin, niin sanottuihin

henkilökohtaisempiin tiloihin, jotka tässä tutkielmassa ovat pääasiassa koteja. Tilallinen identiteetti muodostuu näiden tilojen vuorovaikutuksessa.

Kaksi päälukua ovat analyysiorientoituneita. Luku 2 on teoriapainotteisempi, jotta saataisiin “eronteon” teoriaan pohjatyökalut. Postkoloniaalinen teoria liittyy meihin ja heihin, millä myös luvussa 3 operoidaan.

Luvussa 2 käsittelen kansallista ja urbaania tilaa, tilallista rajaamista ja kuulumista, erontekoa ja sen vaikutusta subjektiin. Alaluvussa 2.1 avaan postkoloniaalista teoriaa, joka antaa tilojen analyysiin työkalut. Samassa alaluvussa käsittelen kohtaamisia ja kansallista tilaa (*Amatööri*). Luvussa 2.2 käsittelen kohtaamista, jonka myötä identiteetti muodostuu urbaanissa kaupunkitilassa. Kohtaaminen alkaa määrittämään kuulumista oleellisella tavalla. (*Dilan ja Moa*). Luvun 2 kahdessa viimeisessä alaluvussa (2.3 ja 2.4) käsittelen opetustiloja. Luvussa 2.3 käytän analyysin työkaluna tilojen valtasuhteita määrittävää Foucault’n heterotopian käsitettä. Yliopistoa analysoin (*Dilan ja Moa*) heterotopia käsitteen avulla ja peruskoulua (*Amatööri*) analysoin käyttäen foucault’laista Diego Velázquezin maalauksen analyysia metodina. Sisäkkäisten rakenteiden “maatuskanukke” -metodi sopii tutkielman teemaan, sillä tutkimuselokuvassa esitetään useita elokuvia elokuvan sisällä. Kohtaamisessa katsoja ja katsottu sekoittuvat, mikä kertoo tilasta jälleen jotain uutta. Apukäsitteenä hyödynnän myös Ahmedin (2014) tunteiden teorisoitua selventääkseni kohtaamisten tunteita.

Luvussa 3 tilallinen käsittely siirtyy henkilökohtaisempiin kodin tiloihin ja kohtaamisiin niissä. Pohdin, miten luokka ja identiteetti rakentuvat kodissa ja liikkuvat asuinalueella. Luvussa 3.1 kohtaaminen tapahtuu kodin tilassa, jossa olohuoneen keskellä on suuret akustiset rummut. Samalla sivutaan myös postkoloniaalisessa kehyksessä sitä, mikä jää Saidilta huomiotta eli naisten asemaa postkoloniaalisessa diskurssissa. Tiloihin sijoittuvissa kohtaamisissa mielenkiintoista on tällöin hiljaisuus ja ääni suhteessa subjektin mahdollisuuksiin, minkä käsittely jatkuu myös luvussa 3.3. Luvussa 3.2 avaan Skeggsin luokkateoriaa ja sen avulla kohtaamista kodin tilassa, joka jakaa tilan kuin kahteen luokkaan. Luvussa 3.3 tarkastelen vastaavasti kodin tilassa kohtaamista, joka kuvastaa luokkajakoa. Yhteenvedossa summaan tutkimuksen pääkohtia ja pohdin, miten tutkimuksessa ehdotettu hypoteesi toteutuu sekä pohdin myös mediatuotteiden tilallisten kohtaamisten eettistä potentiaalia. Lisäksi hypoteesin toteutumista seurataan myös tutkielman läpi alalukujen omissa yhteenvedoissa.

Aloitin analyysin nostamalla esiin tutkimuskohteestani aineistoa, jossa erityisesti tilallinen rajaaminen nousee esiin. Lopuksi esitän johtopäätöksen siitä, miten elokuvassa tai televisiossa esitetty kohtaaminen voi toimia ikään kuin eettisenä kohtaamisena, jonka kautta todellisuus rakentuu ja ymmärryksen kautta ohjaa yhteiskunnan toimintaa tasa-arvoisemmaksi.

Väitänkin, että nykyfiktio tilat eivät ole vain tiloja, vaan ne ovat valtarakenteita valottavia liikkeessä olevia suhteita ja keskeisessä roolissa kohtaamisissa, joissa neuvotellaan identiteetistä. Kohtaaminen on aina valtasuhde, jossa määritellään ja neuvotellaan kuulumista. Kohtaaminen määrittää siis oleellisesti identiteettiä. Kohtaaminen on myös usein luokan määrittäjä.²¹ Tila ei tämän tutkimuksen kontekstissa ole ainoastaan tapahtumapaikka, vaan se on samaan aikaan vallan näyttämö ja katsomo, jossa näytettävän kohtaamisen myötä subjekti katsoo itseään. Kohtaamisessa identiteetti muodostuu ja määrittyy suhteessa muihin. Kohtaamisessa subjekti haastaa itsensä, mutta tulee myös haastetuksi.

²¹ Tämä kaikki vaikuttaa myös osaltaan representaatioon. Henkilöitä käsittelemässä tässä tutkielmassa suhteessa tilaan ja kohtaamisiin tilassa.

2 “Tule pois kuvasta!”: Julkinen, kansallinen ja urbaani tila

2.1 “En näytä tyypilliseltä kunnan edustajalta” – kansallisesta kuvasta siivotut

Elokuvassa *Amatöörit* kaupunkitila on esillä useasti sen kautta, että elokuvan sisällä kuvataan kunnan tilaamaa mainoselokuvaa. Oleellista kaupunkitilan esittämisessä on se, että kuvassa näkyviä ihmisiä tietoisesti valikoidaan ja rajataan kuvista pois. Tässä alaluvussa on tarkoitus käsitellä tällaisia kohtaamisia sekä tarkastella postkoloniaalisen teorian kautta Sara Ahmedin (2000) vieraan teorisointia.

“Meidän” ja “muiden” -käsitteiden teoreettista taustaa on hyvä avata, sillä teoriapohja on oleellisessa roolissa tilallisten rajojen hahmottamiseen. Postkoloniaalisen näkökulman keskiössä on se, kuinka tiloja ja esimerkiksi kansallisuutta ja kansallista tilaa alun alkaenkin muodostetaan eron ja vieraan (*stranger*) avulla. Tila rakentuu suhteessa vieraaseen. Toiseuden käsite heijastuu Ahmedin vierauteen, jossa “toinen” muodostuu postkoloniaalisen kohtaamisen kautta vieraaksi. Vieras *tunnistetaan* vieraaksi prosessinomaisesti. Vieras paikannetaan ja rajataan suhteessa kuuluvien “meidän” läheisyyteen. (Ahmed 2000, 13, 100.)

Postkoloniaalisen teorian näkökulmaa ovat muotoilleet Frantz Fanon sekä Edward W. Said. Postkoloniaalisen kritiikin perustuksena ovat Fanonin teokset *Peau noire, masques blancs* (1952) ja *Les Damnés de la Terre* (1961). Fanon koki itse kolonisaation Ranskan Algeriassa ja kirjoitti omiin kokemuksiinsa pohjautuen kriittisesti kolonialismin aikaisista rasismin epäinhillisistä vaikutuksista sekä poliittisen vallankumouksen tarpeellisuudesta. (Fanon 1967; Fanon 1986.) Fanon pohti kolonialismia psykoanalyttisessa viitekehyksessä. Fanonin pohjalta rakentunut Saidin *Orientalismi* (2011) on postkoloniaalisen kritiikin perusteos. Samoin Stuart Hall on kulttuurintutkimuksen ja postkoloniaalisen tutkimuksen keskeinen teoreetikko. Postkolonialismin juuret ovat vankan poststrukturalistiset. Teoreetikot, kuten Michel Foucault vaikuttivat postkoloniaalisen diskurssin muotoutumiseen.²² (Said 2011, 15.) Said hahmottaa kolonialismia diskurssina (Gandhi 1998). Foucault’lainen vallananalyysi on

²² Myös algerialaisen Derridan (ks. esim. Derrida 1967/2002) ajattelussa näkyy, että hän oli Foucault’n oppilas ja hänen tutkimuksensa on kiinni merkitysten tuottamisen prosesseissa ja niiden tulkinnassa.

suuntauksen pohjalla. Sen mukaan valta on tuottavaa ja toimii suhteissa sekä ilmenee diskursseissa. Vallan ympärikäntäminen, hierarkioiden väliaikainen purkaminen on mahdollista Mihail Bahtinin (2002) määrittelemässä karnevalismissa. Foucault’laisen vallan analyysin pohjalla voidaan nähdä ”bahtinilainen” vivahde (ks. esim. Bahtin 2002).

Saidin teorian mukaan länsimaiden kulttuurinen ylivalta vaikutti tapaan hallita Orienttia sekä mielikuvia siitä. ”Orientti” on ylipäättään länsimaiden tuottama toiseutettu kategoria. Saidin mukaan orientalismi ei pelkästään kuvannut ”itämaita” vaan loi ne. (Said 2011, 47.) Näin saatiin Orientista ”tietoa”, jolla perusteltiin alistamista. Tieto kuitenkin itse tuotettiin ja näin perustelu oli vain perusteetonta vallankäyttöä. (Said 2011, 16–23.) Orientti on siis länsimaiden vallalla tuotettu abstrakti pelkistys, joka yleistää kulttuurisesti monimuotoisen alueen joksikin helposti hahmotettavaksi yhdeksi, jota on näin oikeutetumpi hallita ja käsitellä. Lännen paremmuus ja alistamisen oikeutus tuotettiin stereotyyppien ja eksotismin kuvilla. Ihmiset nähtiin niiden vuoksi alkukantaisina ja näin alistamiselle luotiin oikeutus. (Fanon 2017, 45, 52; Said 2011, 18, 36.) Saidin klassisessa orientalismin teoriassa länsimaat syntyvät aineellisena paikkana, kun luodaan lännen ja idän välille ontologinen ero. ”Itämaiset” ruumiillistuvat siitä, mitä länsimaisten ruumis ei sisällä. ”Meihin” kuuluvien tilojen rajaaminen muodostuu vieraantumisen kautta. (Ahmed 2000, 99; Said 2011.)

Myös Hall on korostanut, että se, mitä käsitetään itänä ja läntenä kantaa sisällään kolonialistista hegemoniaa. Hall tarkastelee jakoa ”meihin” ja ”muihin”. Kolonisoitu mieli kertoo siitä, miten kolonisoitu on oppinut sisäistämään käsityksen itsestään ”toisena”. Kolonisaatio on järjestelmä, jota Hall tutkimuksessaan purki. Postkolonialismi pyrkii purkamaan stereotyyppejä sekä käsittelee merkitysten ja representaatioiden politiikkaa ja tutkii sitä, millaista ”normaalia” ne tuottavat. (Hall 1999.) Toiseus rakentuu suhteessa ideaan normaalista, ja siksi normaali²³ on käsitteenä problemaattinen ja monisyinen.

Foucault’n vallan analyysin näkökulmasta ”muut” perustuvat aina siihen, että on jokin luokittelujärjestelmä. Normalisoiva²⁴ valta tarkastelee jokaista ruumista²⁵ erillisenä,

²³ Normaali on Foucault’lla keskeinen käsite. Normaalin käsitteeseen sisältyy normaalin ja epänormaalin rajan määrittäminen. Normaali muotoutuu siitä, mikä on hyväksyttävää.

²⁴ Käytän termejä normalisoiva, normalisointi tässä tutkimuksessa vastaavasti kuin myös Foucault’n teoksissa suomennettua termiä normalistaminen (katso esim. Foucault 2005, 249).

²⁵ *Ruumiiseen* (body) voidaan viitata kehon ja ruumiin käsitteillä. Keho muodostui lääketieteen termiksi, juuri erottamaan elävät ja kuolleet. Kuitenkin ruumis tarkoittaa usein myös elävää organismia (vert. antiikin kreikan sanonta ”Terve sielu, terveessä ruumiissa”). Käytän tässä tutkimuksessa termiä ruumis, ihmisruumis. Tarkoitin sillä elävää ruumista, joka nähdään pääosin institutionaalisenä objektina. Foucaultin teoksissa puhutaan myös ruumiista vastaavassa kontekstissa (katso esim. Foucault 2005, 39). Lisäksi käytän myös termiä

yksilöitynä. Normalisointi arvioi, punnitsee ruumiiden eroja ja määrittelee ne suhteessa vallitsevaan normiin. (Foucault 2005, 240–251.) Ruumiista muodostetaan yksilöitä tehden ne “eläviksi taulukoiksi” (Foucault 2005, 202). Erilaiset asteikot, jolle jokainen ruumis yksilöidään, ilmaisevat yksilöiden erot sekä avut (Foucault 2005, 246). Poikkeama ”normaalista” johtaa siihen, että ihmisiä kategorisoidaan oikeanlaisiin ja vääränlaisiin. Normalisoinnin tehtävänä ei suoranaisesti ole tehdä ihmisistä tietynlaisia. Kuitenkin normalisoivalla vallalla voidaan erotella ja luokitella ruumista, mitata sen etäisyyttä vallitsevasta normista. Valvotuista ruumiista syntyy kurin tuotoksena yksilöllisyyttä (Foucault 2005, 227). Järjestämisen tehtävä vallassa on niin sanotusti tuottaa myös oikeanlaista, hyödyllistä ruumista. Valta ottaa ruumiin haltuunsa laittamalla sen tiettyyn lokeroon. Ja se, mikä ei mahdu mihinkään lokeroon, luokitellaan usein vaaralliseksi tai *vieraaksi*.

Valta ammentaa symbolisista aineksista ruumiin hallinnan välineitä. Symbolinen ruumiin tarkkailu on vahvistunut asioiden kautta, jotka eivät ole itsestään selviä tai mustavalkoisia. Ihmisruumis jäsennetään omalle paikalleen suhteessa siihen, miten sen katsotaan symboloivan yhteisön arvoja. (Douglas 2000, 85–86.) Valta rakentaa näin totuuden rituaaleja ja merkityksiä (Foucault 2005, 265). Foucault’n mukaan ”järjestelmässä lapsi on paremmin yksilöity kuin aikuinen, sairas paremmin kuin terve, mielenvikainen ja rikollinen paremmin kuin normaali ja rikkeen henkilö” (Foucault 2005, 263). Yksilöinti rakentuu usein reittiä, jossa peilataan yksilön lähentymistä näihin ensimmäisenä mainittuihin henkilöihin. Valta tuottaa näin ”meitä” ja ”muita”.

Hallin esittämät ajatukset kertovat osaltaan kahtiajaoista, joita ovat kärjistettyinä normalisoivan vallan pelkistetyt kahtiajaot, kuten terve–sairas. ”Me ja muut” diskurssin muotoutumista vahvasti stereotyyppinen dualismi. Siinä ihmisen olemus yksinkertaistetaan, stereotyyppistetään. Sen jälkeen stereotyyppi halkaistaan kahteen osaan, hyvään ja huonoon. Halkaisukin tehdään karkeasti kategorisoiden kahteen lokeroon, ja näin sulauttaen kaikki erot ja muut vivahteet näiden kahden puolen sisältä ja väliltä. (Hall 1999, 122–123.) Vastaavalla kategorisoinnilla järjestetään todellisuutta, jaetaan se normaaliin ja epänormaaliin. Skeemat hallitsevat hahmotustamme todellisuudesta ja luovat näin mallin, joka on sisäänrakennettu kaavanomaisesti.

Fanon esittääkin rasismien olevan yhteiskuntaan sisäänrakennettu kaavamainen systeemi. Fanonin mukaan rasismi ja kolonialismi eivät ole yksiulotteista erontekoa, vaan erojen teko on monimutkainen hierarkkinen järjestelmä. Rasismi on kolonisoitujen mielen ja psyykeen

kautta toimiva “logiikka”, jossa keskeistä on poliittinen sekä taloudellinen alistaminen. Rasismi ei toimi ideologin tavoin, joten yksilön valinnoista huolimatta rasistisessa yhteiskunnassa elävä ei pääse rasismin ulkopuolelle. (Fanon 2017, 43, 46.)

Aloitetaan seuraavaksi varsinainen analyysi tarkastelemalla *Amatöörit* -elokuvasta kohtauksia, jotka sisältävät kohtaamisia tilassa. Kohtauksissa neuvotellaan kansallisuudesta ja kuulumisesta kansalliseen tilaan. Tämän alaluvun kaikki kohtaamiset tapahtuvat tilanteissa, jossa elokuvassa tallennetaan kunnan mainosvideolle kansallista maisemaa.



Kuva 2. Kansallismaiseman rakennusta. Kohdassa 00:37:17. Kirjoittajan kuvakaappaus elokuvasta *Amatöörit*.

Ensimmäisenä tarkasteltavassa mökki -kohtauksessa²⁶ taloa maalaavat “maahanmuuttajataustaiset” työntekijät rajataan kuvista pois, kun kuvataan “ruotsalaista” maisemaa. Mökki -kohtauksessa kuvataan kunnan virallista mainosvideota ammattikuvaajan toimesta. Kuvassa esitetään idyllinen rantamökki, johon “valo paistaa juuri oikeassa kulmassa”. Ainoa joka kuvaajan mielestä “pilaa” kansallisen maiseman ovat kuvissa toimivat ja liikkuvat ihmiset. Aluksi voidaan todeta, että kohtaus on vahvan metaforinen: talo pyydetään maalaamaan ainoastaan etupuolelta ja ihmiset rajataan pois kuvista ja heidät asetetaan talon maalaamattomalle puolelle piiloon. Talo on sivuilta ja takapuolelta vielä keskeneräinen ja maalaamatta. Huomionarvoista kohtauksessa on se, että tilaa yritetään tyhjentää ihmisistä, jotka kuitenkin rakentavat tilan ja tuottavat kansallisen maiseman. He

²⁶ Kohtaus 00:37:14–00:39:03 (mökki -kohtaus). Kohtauksen kesto yhteensä 1 min 49 s.

osallistuvat itse idyllisen maiseman rakentamiseen, mutta lopulta maisema kuitenkin ulkoistaa heidät itsestään ja rajaa heidät kuulumattomiksi kansalliseen tilaan.



Kuva 3. Pois kuvasta, pois silmistä, pois kansallisesta maisemasta. Kohdista 00:38:10, 00:38:53. Kirjoittajan kuvakaappauksia elokuvasta Amatöörit.

Rajaaminen pois kuvasta on konkreettista ja toistuu suoraan dialogin ja repliikkien tasolla. Mökki -kohtauksessa käydään repliikkejä, kuten “Tule pois kuvasta” tai “Tule tänne piiloon”. Mielenkiintoista kohtaamisessa on myös se, että vaikka poispyydettyjä henkilöitä on useampi heitä, puhutellaan yksilömuodossa. Dialogin yksilölle osoitettu käskymuoto tuntuu myös jollain tapaa tuovan piilotetut kehot entistä enemmän esiin. Yksilöllinen sanamuoto erittelee poisrajatut kehot ja alleviivaavan heidän yksilöllisyyttään. Myös kohtauksessa todetaan, että yhteisen kielen puuttumisen vuoksi poispyydetyt eivät edes ymmärrä syytä sille, miksi heidät halutaan poistaa maisemasta, sillä he eivät haluaisi jättää työtään keskeneräiseksi. Elokuva kommentoi ja purkaa ulossulkevaa kansallisuuden diskurssia.

Kohtaamisen purkavan luonteen lisäksi voidaan ajatella, että kohtaus myös korjaa tilallista “ulkopuolisuutta”. Repliikeissä myös ihmetellen sanotaan suoraan, ettei ymmärretä, miksi ihmisiä poisrajataan kuvista tai heidän tulee piiloutua. Kohtaamisen dialogi ehdottaa uutta mallia, jossa kansallista tilaa tulisi taltioida myös sellaisena kuin se on.

Vastaava tilanne nousee esiin elokuvassa myös silta -kohtauksessa²⁷, jossa kuvataan kaupunkia ja sen ympäristöä kulttuuriperinnön ja historiallisen kontekstin osalta. Silta -kohtauksessa esitetään kohtaaminen, jossa oletettavasti romanitaustainen kalastaja²⁸ halutaan pois sillalta, jotta hänet saadaan rajattua pois maisemasta.

²⁷ Kohtaus 00:41:47–00:46:55 (silta -kohtaus). Kohtauksen kesto yhteensä 5 min 8 s.

²⁸ Vähemmistöihin liittyvässä kansainvälisessä ja akateemisessa mediatutkimuksessa on analysoitu representaatioita siirtolaisromaneista, ”romanikerjäläinen” on problemaattinen termi, käytän tässä tutkielmassa henkilöahmosta termiä kalastaja kohtauksen narratiivin ilmentämisen vuoksi. (Opas journalisteille 2021.)



Kuva 4. Sillalle kansalliseen maisemaan astuu “kuulumaton” keho. Kohdassa 00:42:22. Kirjoittajan kuvakaappaus elokuvasta Amatöörit.

Ei ole sattumaa, että tilallisesti kohtaaminen sijoittuu sillalle. Silta kuvastaa läsnäolollaan samaan aikaan mahdollisuutta ja mahdottomuutta rakentaa yhteys, jossa ihmiset integroituvat ja kuuluvat, mutta samaan aikaan sillan läsnäolo tuo vahvan tunteen siitä, että juuri tämä “silta” kohtaamisista puuttuu. Kansaan kuulumattomuuden ja ulkopuolisuuden tunne on kohtaamisessa vahvasti läsnä. Kalastaja on kehollisesti läsnä, mutta ei samalla tavalla kuuluva. Sillan materiaalinen puoli tuntuu myös merkitsevältä, sillä vanha kivimateriaali osoittaa, että kohtaamisen rakenne on historiassa ja ajassa jatkuva, jähmettynyt malli, joka jähmettää myös tietyt kehot kuulumattomiksi. Sillan raskas kivimateriaali tuntuu kuin saaneen kehollisen olemuksen, esimerkiksi katseen ja silmät. Sillassa olevat kaariholvit muodostavat kuin kaksi silmää, joten narratiivisessa kuvassa tuntuu kuin myös silta katsoisi katsojaa silmiin (kuva 4.). Voimme lukea tämän, joko vieraan kehon kuvaksi itsessään tai tilan eläväksi olemukseksi. Toki kumpikaan tulkinta ei sulje toisiaan pois.²⁹

Kuvaaja pyytää “maahanmuuttajataustaista” kunnan työntekijää, Mossea, käskemään kalastajan pois. Työntekijä kieltäytyy, sillä vaikuttaa kuin tuntisi kalastajan. Kalastaja tunnustetaan: “Hän kerjää usein kaupan edessä”. Hänestä luetaan tuttuutta ja eritellään asioita, joita hänestä tiedetään. Hänet sijoitetaan tilallisesti muualle kaupunkiin, jossa hänet on aiemmin tavattu ja tunnustamista rakennetaan paikantamisen avulla. Kerjäävä henkilö on joku, jonka me jo tunnemme. Hänet tunnustetaan ulkopuoliseksi sen perusteella, miten

²⁹ Vastaava silta kuvataan yhdysvaltalaisessa televisiosarjassa Better Call Saul (Better Call Saul S3E2 Witness) merkitsemässä tapahtumia tilassa. Narratiivisten kuvien myötä sillan voi jakson tapahtumien kontekstissa käsittää itsessään tapahtumien todistajaksi, joten sillan voi käsittää myös kuvastavan vastaavaa ruumillistumaa.

hänet tunnemme ja mitä hänestä tiedämme. Tähän kiinnittyy Ahmedin teoria, joka haastaa oletukset siitä, että vieras on tuntematon tai tunnistamaton. Vieraan anatomia ei ole yksinkertaistettuna vain joku, jota emme tunnista. Ahmed ehdottaa, että vieraus on jotain rakennettua ja sosiaalisesti konstruoitua – rakennettu vieraaksi ja joksikin sellaiseksi, jonka jo tunnemme. Vieraan rakennettu olemus perustuu juuri tuttuuteen ja tunnistettavuuteen. (Ahmed 2000, 3–4, 21–22.) Kalastaja *tunnistetaan* vieraaksi.

Opettaja lähtee hätistämään kalastajaa pois. Sillan pitää olla tyhjä selittävät kuvaajat, mutta kalastaja ei puhu ruotsia eikä englantia. Paikalle tuleva toinen kunnan työntekijä on taustaltaan samalta kielialueelta ja alkaa keskustelemaan kalastajan kanssa. Kalastajalle selitetään, että hän ei voi olla sillalla, koska “me teemme elokuvaa”. Sillalla kalastaja on keho, joka ei kuulu kuvaan ja vieras, joka ei kuulu tilaan. Vieraat ovat heitä, joita voidaan kutsua kehoiksi väärässä paikassa (*bodies out of place*) (Ahmed 2000, 78). Kuuluminen muodostuu sen pohjalta, että kehosta väärässä paikassa muodostuu kuulumaton. Vieras on joku, joka ei kuulu paikalle. (Ahmed 2000, 3, 8, 21.) Kalastajan keho luetaan tilaan kuulumattomaksi.

Ahmedin mukaan on tekniikoita, joiden avulla teemme eroa tilaan kuuluvien kehojen ja tilaan kuulumattomien vieraiden kanssa. Luemme kehoja, joita kohtaamme. Kohtaamisissa kehoa luetaan merkkinä, johon sisältyy merkitys. Kohtaamisissa tunnistaminen tapahtuu tällä tekniikalla. Merkitys rakentuu kehoon koodatusta viestistä. (Ahmed 2000, 8, 22.) Vieras ei muodostu pelkästään sen mukaan, että emme tuntisi joitain kehoja, vaan olemme tunnistaneet kehot kuulumattomiksi juuri tietyn läheisyyden vuoksi. (Ahmed 2000, 22.) Läheisyydessä juuri havaitsemme, että ne eivät ole paikallaan. Vieraaksi tunnistaminen kohdistuu sellaisiin, jotka ovat pois paikaltaan, ja näin sallii sen, että rajoitamme ja valvomme rajoja. Näin muodostuu paikkoja, missä vain “me” saamme olla ja asua. (Ahmed 2000, 21–22.) Kalastajan tunnistaminen johtaa tunnistamiseen ja linkittyy näin oleellisesti tilaan kuulumiseen. Vasta silloin, kun kalastaja tulee lähelle ja samaan tilaan hänet tunnistetaan tilaan kuulumattomaksi.

Kohtaamisessa kalastaja ei ymmärrä, miksi hänen pitää lähteä kuvista. Kalastaja kysyy, minkä vuoksi hän ei saa olla sillalla. Hän saa perusteluja, kuten koska silta on vanha ja teemme elokuvaa kaupungista kulttuurihistoriasta. Kalastaja luetaan vieraaksi, joten hänestä oletetaan, että hän ei tunne yhteistä kansallista “keskustelua”, kuten yhteinen kokemus kunnan kulttuurihistoriallisesti arvokkaista ja vanhoista paikoista. Vieras ei ymmärrä esimerkiksi yhteisön yhteistä kulttuurihistoriaa tai ajallista ulottuvuutta, kuten yhteisiä muistoja ja

historiaa. Tunnustaminen kansan kokonaisvaltaiseksi jäseneksi edellyttää kansan oman puheen praktiikkaa. Yhteisöön astuvan henkilön tulee tuntee julkinen ja yhteinen keskustelun “tila”, kuten jaetut vitsit, yhteiset muistot, kansalliset saavutukset tai yhteiset urheilutapahtumat. Tunnustaminen ja “toisen” sisällyttäminen kuuluviksi samaan kansakuntaan ja kansalaiseksi kiinnitty huomaamattoman arkiseen mutta paljon harjoitettuun erontekoon sen välillä, kuka kuuluu, tai pikemminkin, kuka ei kuulu joukkoon. (Ahmed 2000, 99.) Kalastajalta oletetaan puuttuvan kaupunkitilaan kuulumista edellyttävää kommunikointi- ja vuorovaikutustaitoja.

Lähtiessään kansakuntansa kotoa vieraat ovat niitä, joiden ruumiit eivät ole paikallaan jokapäiväisessä maailmassa, paikassa, jossa he asuvat tai yhteisöissä, joissa he tulevat asumaan (Ahmed 2000, 78). Kalastaja kieltäytyy lähtemästä sillalta, koska kertoo kalastavansa, että saisi syödäkseen. Dialogi on kirkasta ja aitoa: subjektin perustelut tilaan kuulumiseen kiinnittyvät elämisen perusedellytyksiin. Keskustelun edetessä keskustelukumppani käskee kalastajan mennä töihin ja kalastaja kysyy: “Töihin minne?”. Sanat kaikuvat kafkamaisella³⁰ tavalla ja pysäyttävät katsojan. Dialogi osoittaa tarkkarajaisesti mahdottomaan, ja samalla väistämättömään, kehämaiseen tilanteeseen, sosioekonomiseen rakenteeseen, jossa yksilö on kasvottoman valtakoneiston ja yhteiskuntaluokittelujen alla voimaton. Työpaikkaa ei luultavasti olisi kuitenkaan tarjolla kielitaito- tai koulutusvaatimusten vuoksi. Kohtaus ei poissulje sitä, etteikö kalastaja voisi myös olla paperiton ja tämän vuoksi erityisen haavoittuvassa asemassa yhteiskuntaan kiinnittymisen suhteen.

Elokuvassa saksalainen SuperBilly -kauppaketjun päivittäistavaroiden suurmyymälä halutaan kuntaan työpaikkojen vuoksi. Elokuva esittää, että pienessä kunnassa ei ole työtä “paremminkaan” integroituneille. Sijoittuminen kuntaan tapahtuisi hankalasti kielitaidon ja koulutuksen puuttumisen vuoksi.

Silta -kohtaus erottelee dialogin kautta kalastajan itsenäisenä subjektina, kun kalastaja muun muassa toteaa saman kielialueen taustan omaavalle työntekijälle, “Älä jauha vanhemmistasi, nyt puhutaan minusta”. Saman taustan omaavan työntekijän mielestä kaikkien tulee tehdä töitä eikä voi vaan odottaa almuja. Hän perustelee mielipidettään omien vanhempien maahantulotarinalla: “Minun vanhempani tulivat tänne, kuten sinä, ja he tekivät töitä.”

³⁰ kirjailija Franz Kafkan kuvaamaa absurdia maailmaa muistuttava; absurdi, mieleton, järjenvastainen, painajaismainen (Kielitoimiston sanakirja).

Työntekijän vanhempien tausta on mahdollistanut hänelle paremman integroitumisen, joten kalastaja ei ole vastaavassa asemassa. Kalastajan dialogissa ei puhuta yksilöstä vanhempien vaikutuspiirissa, mikä myös irrottaa subjektin juuristaan ja historiastaan itsenäisenä tarkasteltavaksi ja saa kohtaamaan henkilöihahmon entistä selvemmin tilassa.

Postkoloniaalisessa kohtaamisessa suhde vieraaseen sijoittaa kehot tietyissä paikoissa oleviksi, sen perusteella, mitä tiedetään *vieraasta* ja samalla *itsestä* (Ahmed 2000, 12). Tiettyihin kehoihin yhdistetään vieraus ja kuulumattomuus. Ne merkitään ja ne myös merkitsevät kuulumisen rajaviivoja. (Ahmed 2000, 52–54.)

Silta -kohtauksen edetessä tunteet kuumenevat ja toinen kunnan työntekijä, Mosse, antaa lopulta rahaa kalastajalle rauhoittaakseen tilanteen. Kohtauksen lopussa selviää, että Dana ja Aida ovat taltioineet koko kohtaamisen. Tytöt huomattuaan riitelevät aikuiset käskevät heitä lopettaa kuvaamisen. Dana ottaa kantaa siihen, kuka saa taltioida tilaa: “Sinä et Laforsia kuvaa”, Dana huutaa, kun he eivät Aidan kanssa heti lopeta kuvaamista. Tytöt tuovat esiin myös sen, että kuvaaja on Tukholmasta. Tämä jollain tavalla asettaa pikkukaupungin ja suuremman kaupungin väliin kontrastin. Pääkaupunki näyttäytyy valtakeskuksena verrattuna kuntaan. Suuremmista kaupungeista tullaan pienempiin kuntiin tekemään asioita “paremmin”. Alueellinen sijoittuminen tekee kuvaajan tyttöjen silmissä vieraaksi. Tyttöjä komennetaan lopettamaan kuvaaminen välittömästi.

Foucault’n (2005, 231) mukaan kuri synnyttää yksilöitä. Sanaan yksilö sisältyy kätkeyty oletus siitä, että yksilöllä itsellään ikään kuin olisi itsessään sisäänrakennettua valtaa. Ihmisen näennäinen valta on kasvanut, mutta ruumis onkin yksilönä entistä enemmän kontrolloitu. Deleuze (2005a, 2005b) esittää ajatuksia kontrolliyhteiskunnasta. Kontrolliyhteiskunta oli kuriyhteiskunnasta seuraava yhteiskunnan muoto, joka keskittyy entistä hienovaraisemmin valvontaan ja tarkkailuun. Kontrolliyhteiskunta on tilallisesti mielenkiintoinen rakennelma, jossa “näkymättömät” rajat ovat oleellisia.

Tässä vaiheessa elokuvaa, silta -kohtauksen aikana, kunta on jo päättänyt tehdä oman elokuvansa ammattikuvaajan kanssa. Elokuvan alussa oppilaita, kuten Danaa ja Aidaa, on kuitenkin kehoitettu taltioimaan täysin vapain käsin Laforsia siten, miten he kaupungin näkevät. Luokassa oppilaat laitetaan kilpailemaan keskenään, kenen elokuva tulee kunnan videoksi. Kontrolliyhteiskunta usuttaa yksilöt kamppailemaan keskenään, normalisoi terveen kilpailun (Deleuze 2005a, 120). Normalisoinnin voidaan siis katsoa olevan kontrolliyhteiskunnan piirre. Toisaalta se on myös kuriyhteiskunnan piirre, koska kurivallan

tehokkuus perustuu sen pelkistettyihin välineisiin, joita ovat hierarkkinen tarkkailu, normaalistava rangaistus sekä tutkinta, jossa nämä yhdistyvät (Foucault 2005, 232). Kontrolliyhteiskunta rakentuu ja perustelee itsensä, koko tarkoituksensa ja toimintansa olevan elämän parhaaksi, “meidän parhaaksemme”. Suljetut tilat, kuten vankilat, koulut, sairaalat ja tehtaot eivät ole enää vallan keskiössä. Valvonnasta on tullut läpinäkyvämpää, jatkuvaa, alati läsnä olevaa. Kontrolli eroaa kurista juuri siten, että vapaus on näennäistä. Ruumis saa toimia näennäisesti vapaana, vaikka on tarkkaan valvottu ja kontrolloitu. Tarkkailu on siirtynyt huomaamattomaksi. Kuitenkin monien rakenteiden lähempi tarkastelu osoittaa, että jokainen vapaa ruumis onkin enemmän tai vähemmän kahlittu; valinnan mahdollisuudet ovat tarkkaan rajattuja ja kontrolloituja. (Deleuze 2005b, 69–70.) Danalle ja Aidalle videon taltioimisen vapaus on harha, sillä kuitenkin kunnan video valitaan sen mukaan, mikä kunnan päättäjien puolesta edustaa ja esittää kuntaa parhaiten. Kunta kuvaa omaa videota “oikean” kuvaajan kanssa. Kunnan edustajat päättivät oppilaiden näytevideoiden perusteella, etteivät ne ole kelvollisia edustamaan kuntaa “oikealla” tavalla.

Edellä kuvattua tytöille annettua kuvaamisen vapauden illuusiota voidaan verrata myös siihen, kuinka Horkheimer ja Adorno (2004, 26) esittävät, että kaikille on taattu näennäinen, formaali vapaus. Ruumiit kuitenkin huomaavat kietoutuneensa alusta alkaen instituutioiden verkkoihin ja jäävät auttamattomasti haaviin valvontakoneistoiden tarkkaillessa. Kulttuuriteollisuudessa yksilö voidaan nähdä harhakuvana, jota siedetään vain tietyssä mitassa, jossa se on yleisesti sallittua. Yksilöllisyys on harha, koska se ainoastaan todentaa stereotypisoivaa näennäisyksilöllisyyttä. Tätä voidaan mielestäni verrata normalisoivaan valtaan tai pikemminkin normalisoivan vallan näkymättömään normatiivisuuteen. Normalisoiva valta pakottaa homogeenisuuteen, mutta se myös yksilöi. Antaahan se mahdollisuuden yksilölle myös erojen mittaamiseen ja tasojen määrittelyyn. Poikkeaman vähentämisen pyrkimys on piilotettu siihen, että jokaisella on mahdollisuudet yksilölliseen suoritukseen. Danaa ja Aidaa kehoitetaan taltioimaan omanlainen video kunnasta, kuitenkin rajoitetusti.

Voidaan kuitenkin ajatella, että kohtaaminen uudelleenrakentaa vaihtoehtoista esitystä, sillä tytöt kuitenkin tulevat tilaan ja kuuluvat paikalle. He vastustavat kuvauskieltoa ja aktiivisesti osallistuvat taltioimiseen ja kuvaamiseen. Kohtaaminen ei siis pelkästään pura rakenteita, vaan myös tarjoaa uudenlaisen lähestymistavan: mitä, jos tilat tallennettaisiin sellaisina kuin ne ovat.

Tarkastelen lopuksi vielä rakennustyömaa -kohtausta³¹, jossa kansallisuuden määrittäminen luo tilallista rajausta. “Maahanmuuttajataustaiselle” kunnan työntekijälle, Mosselle, todetaan, ettei hän näytä tyypilliseltä kunnan edustajalta. ”Oikeanlaisen” tilan normiin ja yhteiskunnan rakenteeseen piilotetulla tavalla hänet itsensä saadaan sanomaan “en näytä tyypilliseltä kunnan edustajalta”. Kohtaus sisältää siis tämän alaluvun nimeävän repliikin ja summaa kohtaamiset kansallisessa tilassa, sillä kohtaaminen jatkaa neuvottelua siitä, ketkä saavat näkyä kansallisessa kuvassa.

Rakennustyömaa -kohtauksessa kunnan videota kuvataan rakennustyömaalla. Kunnan työntekijä, “maahanmuuttajataustainen” Mosse, esittelee asuntojen rakennusmahdollisuuksia sekä tonttia, joka on varattu tulevalle suurmyymälälle houkuttaakseen yrityksiä ja tulevia asukkaita kuntaan. Mosse “pyydetään” pois kuvista, sillä ruotsalaisuutta ei voida näin esittää uskottavasti. Kohtauksessa tuodaan esille kansallisuus sekä kansallisuuden kiinnittyminen traditioon tietynlaisia määreitä omaavana. “Haluumme edustaa ruotsalaisia rakennusperinteitä”, toteaa rakennusfirman edustaja muotoillessaan perusteluita sille, miksi Mosse ei sovellu kuvaan.



Kuva 5. Rakenne ratkaisee, kuka kuuluu kansallisiin kuviin. Kohdasta 52:11. Kirjoittajan kuvakaappaus elokuvasta Amatöörit.

Rakennustyömaa -kohtauksessa poispyytäminen tapahtuu kiinnostavan epäsuorasti, mikä kuvastaa kansallisen kuvan “siivoamisen” rakenteellista luonnetta. Kansallisuutta rakennetaan

³¹ Kohtaus 00:49:34–00:52:25 (rakennustyömaa -kohtaus). Kohtauksen kesto yhteensä 2 min 51 s.

salakavalasti rakenteissa ja käytännöissä, jotka saavat henkilöt myös tarkkailemaan itse itseään. Syrjintä on sisällä rakenteissa. (Fanon 2017, 43, 46.) Kohtaus ja sen esittämä kohtaaminen purkaa tätä asetelmaa. Tietyn kehon tunnustaminen jaetun yhteisön jäseneksi tuottaa tilaa tai täydentää yhteisöä vieraiden kehojen avulla. Toisen tunnustaminen samaan kansakuntaan kuuluvaksi perustuu metodeihin, joilla ilmaistaan ero tutun ja vieraan välillä. (Ahmed 2000, 99.)

Rakennustyömaa -kohtauksessa aluksi esiintymistaidoistaan epävarma Mosse ikäänkuin ensin houkutellaan esiintymään videolla toisen kunnan työntekijän sparrauksella. Hän itse toteaa, että kävi koulussa puheterapiassa ja kokee, että hänen tulee selventää koko historiansa ja taustansa niin sanotusti kelvatakseen videolle. Mossen kysymys ”kävelenkö David Attenborough tyyliin” merkitsee, kuinka tosissaan hän asennoituu juontotehtävään. Hän suhtautuu esiintymiseensä kuuluisien BBC:n dokumenttien juontajan laatuvaatimuksilla (ks. esim. Attenborough Film). Rakennustyömaa -kohtaus etenee videon kuvaamiseen ja Mosse vetää esittelypuheen kuin todellinen ammattilainen. Juuri kun toinen työntekijä hurraa ja vuolaasti kehuen painottaa, että ammattilaiset varmasti nyt pitävät, kuvaajat supattavat keskenään. Toinen kuvaajista kysyykin yllättäen, eikö toinen kunnan työntekijä, ”valkoiseksi” koodattu keho, voisi olla videolla.

Rakennustyömaa -kohtauksessa aiemmin toinen kunnan työntekijä oikein vielä toteaa, että Mosse on todella hyvä esittelijä, ”me kunnan työntekijät olemme juuri oikeita edustajia”. Mosse asetetaan hankalaan tilanteeseen. Hänelle ei sanota asiaa (pois kuvasta) yhtä suoraan, kuten henkilöille edellä esitetyissä mökki ja silta -kohtauksissa. Hänelle ei esitetä ilmaisia, kuten pois kuvasta, mutta hänen tulee ymmärtää poistua *itse*. Toinen kunnan työntekijä hämmentyy tapahtuneesta ja Mosse joutuu myös itse tilanteeseen, jossa hän pahoittelee: ”Hei, ei se mitään”.

Hyvän kansalaisen malli on sukupuolittunut maskuliinisuuteen sekä ottaa toiminnan muodoksi itsensä vartioimisen (*self-policing*). Tämä tarkoittaa sitä, että vastuullisuutta kansalaisena ilmennetään siten, että tullaan *itse* poliisiksi. (Stanko 1997; Ahmed 2000, 30.) Foucault’lainen valvonta siirtää virkavallan julkiseen muotoon, jossa monitorointi siirtyy itsevalvontaan. Subjektia valvoo anonyymi, osittain näkymätön ja osittain näkyvä. Itsevalvonnassa subjekti omaksuu toisen katseen. (ks. esim. Foucault 2005.)

Katse siirtyy toisesta itseän. Valvova silmä kiinnittyy tarkkailemaan itseään. Hyvä kansalainen tarkkailee ”epäilyttäviä” ja vieraita henkilöitä (Ahmed 2000, 30) – tässä

tapauksessa jopa itseään. Hyvä kansalainen ei ole yhtä vain poliisin ja lain kanssa, vaan myös kuvitellun yhteisön, jonka rajoja hän työllään suojelee (Ahmed 2000, 30; Ahmed 2003). Hän suojelee rajoja jopa itseltään. Mosse joutuu pyytämään anteeksi omaa itseään yhteisöltä, johon hän kuitenkin kuuluu. Ristiriitainen tilanne kuvastaa sitä, kuinka ruumis on saatu hallinnan ja valvonnan avulla tarkkailemaan itse itseään. (Foucault 2005.) Mosse joutuu itse myöntymään asetelmaan, jossa hän ei kuulu kansalliseen tilaan ja sen esittämiseen. Mosse joutuu toteamaan asian myös ääneen itselleen ja yhteisölleen.

Rakennustyömaa -kohtauksen kohtaamisessa Mosse on periaatteessa "me" siltä osin, että on kunnan työntekijä ja ruotsalainen, mutta hänen kehonsa ei vastaa tietynlaisia määreitä, mitä kansalaisuuteen on koodattu. Se tekee hänestä vieraan ja ulkopuolisen samassa yhteydessä, jossa häneltä kuitenkin odotetaan "me-henkeä" ja työpanosta ruotsalaisen kunnan puolesta. Vaikka tämän alaluvun kohtausten ja kohtaamisten analysointi osoittaa, että kuulumisen asteita on monenlaisia, kaikki kohtaamiset lopulta osoittavat kuulumattomuuteen sekä siihen, kuinka kansallisuutta rakennetaan rajaamalla ja ulossulkemalla.

Kansakunta on yhtä aikaa todellinen sekä kuviteltu (Anderson 1983/1999). Kansakunta ei ainoastaan viittaa johonkin yksinkertaistetusti olemassa olevaan ja konkreettiseen organismiin. Kansakunta ja kansallinen on aina jotain tuotettua ja rakennettua. Kansakuntia tuotetaan ja rakennetaan paikoiksi ja yhteisöiksi, joihin "kansaa" voi kuulua. Kansojen kuviteltu olemus ei kuitenkaan tarkoita, etteivätkö ne olisi todellisia. Mielikuvituksen ja todellisuuden välinen vastakohta pysäytetään ja näin hahmotetaan, miten kansakunta tulee elämään "organisisena yhteisönä". Kansakunnan kuvittelu tilaksi, johon "me" kuulumme, ei ole vallasta vapaa alue. Erilaiset hallintamuodot ja -voimat ohjaavat paitsi kansallisten valtioiden välisiä rajoja myös kansalaisten ja "ulkomaalaisten" liikkumista valtiossa, joiden välille muodostuu rajoja. Vallan verkostot hallitsevat myös niiden "kuvien" skaalaa, jotka mahdollistavat kansallisuuden ja kansakunnan käsitteellisen syntyminen. (Ahmed 2000, 98.)

Aiemmin tarkastellun silta -kohtauksen alussa³² kuvataan kiinnostava, tilallisia elementtejä käsittävä kansallisen maiseman tietoinen rakennelma, sillä tuulessa heiluva puunoksa paljastuu seuraavassa kuvassa irtonaiseksi oksaksi³³, jotka kunnan työntekijä, Mosse,

³² Kohdassa 41:58. Kohtaus 00:41:47–00:46:55 (silta -kohtaus). Kohtauksen kesto yhteensä 5 min 8 s.

³³ Elokuvassa kansalliskuvan tietoinen rakentaminen tuodaan mielenkiintoisella tavalla irtonaisena elementtinä ja kerroksena tietoisesti esille. Tila rakennetaan myös materiaalisesti henkilöihahmon sekä tilaan luonnollisesti

pitelee.³⁴ Jälleen työntekijä osallistuu rakentamaan kuvaa, jota kunnasta halutaan rakentaa. Hän rakentaa kansallista maisemaa, jossa hän ei kuitenkaan itse pääse näkyväksi osaksi. Tilassa “valkoisesta” kehosta tulee koti-keho. Henkilö, joka voi liikkua ja toimia helposti tilassa on keho, joka on koodattu valkoiseksi, maskuliiniseksi ja heteroseksuaaliseksi. (Ahmed 2000, 52). Oletusarvoiseksi rakennettu valkoinen on vallan taholta tuotettu kategoria, joka rakentuu stereotyyppien tavoin, mutta vastakkaisesti. Valkoisuus on huomaamaton normi, jonka valta tulee esiin vuorovaikutuksessa “toiseksi” koodatun kanssa. (Dyer 2002, 127.) Rakennustyömaa -kohtauksessa³⁵ esimerkiksi havaitsemme, kuinka kunnan tuottamaan mainosvideoon taltioidaan ainoastaan ”valkoisia” kehoja, kun Mossen esiintyminen rakennustyömaalla ei kelpaakaan ja tilalle halutaan ”valkoinen” keho. Kunnan tuottama mainosvideo rakentaa stereotyyppistä kuvaa kansallisesta tilasta ja ruotsalaisuudesta. Kohtaamiset rajaavat tilasta pois vieraita kehoja.

Yhteiskuntaan sijoittuminen määrittyy sen mukaan, onko ryhmällä valtaa. Tällöin voidaan luokitella mukaan kuuluvat sekä ”toiset”, jotka ovat ulkopuolella. (Dyer 2002, 45–51.) Elokuvassa katsojalle osoitetaan selkeästi se, kuinka ihmisiä, jotka kuuluvat yhteiskuntaan yritetään piilottaa. Kohtaukset selkeästi kysyvät, ketkä kuuluvat kaupunkitilaan ja kansalliseen tilaan. Subjekti itse osallistuu samaan systeemiin, joka hylkii ja erottelee myös hänet itsensä rakenteeseen, joka tuottaa ulkopuolisia. Vallan järjestelmät siis itse tuottavat subjektit, joita väittävät edustavansa. (Butler 1990, 33.) Foucault’n ja Butlerin ajatuksissa on samankaltaisuuksia, sillä molemmat ajattelevat valtajärjestelmien ikään kuin itse jossain määrin tuottavan ne subjektit, joita esittävät ja edustavat (ks. esim. Foucault 1982, Butler 1990, 33). Valta tuottaa prosessinomaisesti tietynlaista subjektia, kuten kunnan mainosvideossa havaitsimme.

Kansakunnan rakentamisen monimutkaisiin verkostoihin liittyy myös vieraan hahmon uudelleen lukeminen. Kansakunta on kuulumisen ja kuuluvuuden tila. Se rakentuu mallissa, jossa tila vaatii aina tietyllä tavalla *vieraan* kehon, jotta se olisi. Toisin sanoen ”kuulumattomat” luovat ”kuuluvat” rajoitetuksi tilaksi siinä tapauksessa, että ne asetetaan vastakkaisiksi keskenään. (Ahmed 2000, 99.) Kansallinen tila luo kuvitteellisen, mutta myös tilallisen, sijaintiin perustuvan jaon, joka pohjautuu ”me” ja ”muut” binarismiin. Syntyy tila,

kuuluvan elementin, oksan osalta. Oksa on kuitenkin irti juuristaan ja luonnottomassa tilassa. Se symboloi vieraita kehoja, jotka rajataan ulkopuolelle ja osaksi systeemin luonnotonta kiertokulkua.

³⁴ Kuva 4.

³⁵ Kohtaus 00:49:34–00:52:25 (rakennustyömaa -kohtaus). Kohtauksen kesto yhteensä 2 min 51 s.

jossa asiat ja merkitykset hahmotetaan vastakohtien kautta. Kuulumisen tilan luominen, niin sanottu “me”, edellyttää siis aina sitä, että jokin on ylipäättään vierasta tai vastakkaista ollakseen olemassa. (Ahmed 2000, 99.) Vieraan kehon sijoittuminen vaikuttaa tilallisiin rajanvetoihin.

Kansakunnalla usein ajatellaan olevan yhtenäinen ja niin sanotusti yksi kansakuntaa linjaava ja määrittävä kansallinen identiteetti. Hallin mukaan kansakunnilla ei kuitenkaan ole ainoastaan yhdenlaista kulttuurista identiteettiä. Yhtenäinen identiteetti on kuviteltu, samalla tapaa kuin yhtenäinen kansallinen identiteetti. Subjekti toimii kulttuurissa tulkiten sen merkkejä. Se, miten kulttuuri muovaa merkityksiä ja sitä, mitä pidetään “luonnollisena” ja oletusarvoisena, jäsentää minuuttamme. (Hall 2000.) Kaikki nämä tilaa esittävät kohtaukset ja kohtaamiset tilassa kertovat siitä, että kansallisuuden representointi rakennetaan. Tämän vuoksi ei siis ole yhdentekevää, miten se tehdään.

Kohtaaminen esittää korjaavan mallin, kun toinen kunnan työntekijä avoimesti puolustaa ja kehuu Mossea. Rakennustyömaa -kohtauksessa huomionarvoista on se, että Mosse ehtii esittämään täydellisen puheensa, joka näytetään kohtauksessa kokonaisena esityksenä. Puheenvuoro ei siis pelkästään esitä korjaavaa mallia, vaan näyttää tämän uuden mallin, ja näin käytännössä uudelleenrakentaa. Kohtaaminen ehdottaa uutta ratkaisua kansallisen tilan taltiointiin. Ja osoittaa tilan mahdollisuuteen ja potentiaaliin, ja kiinnittää huomion siihen, millä tavalla kansallista kuvaa ja tilaa on mahdollista rakentaa ja esittää. Kohtaus ei siis pelkästään pura vieraiden kehojen ulossulkemista ja todenna tilallista rajausta, vaan rakentaa jotain konkreettista uutta ehdotusta siitä, mikä on kansallinen tila sekä miten tiloissa liikkuvia rajataan ja miten henkilöitä tiloissa esitetään.

2.2 “Kuinka sinä tiedät sen? Sinä asut Möllanissa”

Jätetään elokuva hetkeksi lepäämään ja lähdetään kävelemään Möllanin urbaaniin betoniviidaksoon. Siirrytään seuraavaksi käsittelemään tämän tutkielman toista pääaineistoa televisiosarja *Dilan ja Moaa*. Kämpisten, Dilanin ja Moan, ja tilojen väliset jännitteet ovat sarjan kantava teema. Sarja kysyy myös, kuka saa kuulua tilaan. Televisiosarjan jokainen jakso rakentuu eri aihepiiriä painottaen. Keskeistä mielestäni on kuitenkin jatkuvasti läsnä oleva tilallinen ulottuvuus. Ensimmäisen kauden neljäs jakso on nimeltään “Luokka”. Jakson teema liikkuu nimensä mukaisesti luokan ympärillä. Luvussa 3.2 keskityn jaksoon tarkemmin

tilallisesta luokkanäkökulmasta. Tässä alaluvussa käsitellään kohtausta, jonka myötä jaksossa ystäväysten välit tulehtuvat kaupunkitilassa tapahtuvan kohtaamisen myötä. Identiteetin tilallisuus tulee myös jaksossa esiin erityisellä tavalla. Kohtaaminen on jakson narratiivinen kulmakivi tai pikemminkin risteys, josta tytöt ajautuvat eri suuntiin.

Televisiosarjan analyysi aloitetaan kaupunkitilassa tapahtuvan kohtaamisen tarkastelulla:

Nainen tekee tarpeitaan kadulle nuhruiset vaatteet yllään. Vaatetuksen epätavallisen useiden kerrosten määrä sekä poskien lika viittaavat ulkona vietettyyn yöhön ja mahdolliseen kodittomuuteen. (Katu -kohtaus, S1E4)

Katu -kohtauksen³⁶ alkukuvassa kamera on paikoillaan ja kuvaan kävelevät ystävykset Dilan ja Moa. Kohtauksen kameran pysähtynyt alkukuva paljastaa jotakin kaupungin katujen todellisesta olemuksesta. Ihmiset, jotka liikkuvat tiloissa luovat kaupungin. Katujen luonteen määrittävät kaduilla liikkuvat ihmiset. Ilman ihmisiä kadut vaan ovat paikoillaan, ja ihmisten liike ja tiloissa tapahtuvat suhteet muovaavat niistä *tiloja*.

Katu -kohtauksen alussa Moa kertoo Dilanille aiempaa kommunikointitilannetta, jossa hänet on luokiteltu asuinalueensa vuoksi:

“Kuinka sinä tiedät sen? Sinä asut Möllanissa.” (*Dilan ja Moa* S1E4, 0.01–0.02)

Replikki antaa ymmärtää, että henkilön tietämys ja ymmärrys asioista rakentuu sen mukaan, missä paikassa hän asuu tai että tietämys on suoraan johdettavissa tilallisesta sijoittumisesta. Replikissä käydään tilallisuuden ja identiteetin välistä neuvottelua. Replikissä viitataan ystäväysten asuinalueeseen, joka esiintyy sarjan fiktiivisenä paikkana, mutta kuitenkin on myös todellinen fyysinen sijainti. Todellinen, fyysinen Möllan on “monikulttuurinen” alue Malmössä.

Retorinen ilmaisu on katu -kohtauksessa erityisen kiinnostava. Moa imitoi Dilanille repliikin sanoja. Moan puhetapa on erikoinen tyylillinen valinta, jolla Moa imitoi katsojalle tuntematonta puhujaa. Moa kritisoi puhujan viestiä, sillä hän ei jaa kommentoijan näkemystä

³⁶ Kohtaus 00:00–00:55 (katu -kohtaus, S1E4). Kohtauksen kesto yhteensä 55 s.

siitä, että tietämyksen määrä korreloi siihen, missä henkilö asuu. Moan imitoima ja kohtaauksessa nimeämätön arvostelija jää anonyymiksi.

Kuitenkin edellisen jakson perusteella voidaan tehdä asiasta joitakin päätelmiä. Ensimmäisen tuotantokauden kolmannessa jaksossa, ”Sokrates and the city”, Moa tuntee eriarvoisuutta opinnoissaan. (Tähän jaksoon palataan seuraavassa alaluvussa 2.3, jossa käsittelen kohtaamista heterotopia käsitteen kautta.) Moa kokee ulkopuolisuutta suhteessa muihin opiskelijoihin sekä akateemiseen maailmaan. Ryhmätyössä muiden tutkimusta tekevien opiskelijoiden kanssa Moa kokee, että hänen älyään ja tietämystään arvostellaan. Jakson neljä alussa voidaan siis olettaa, että kyse on samoista edellisen jakson tapahtumiin liittyvistä henkilöistä ja mahdollisesti sama keskustelu ikään kuin jatkuu jakson yli.

Ystävysten keskustelu jatkuu ruotien arvostelevaa kommenttia, jossa sama kommentoija on todennut Möllanissa olevan edullista lounastaa, koska siellä on ”orjatyötä”. Ystävykset toteavat todellisen riiston olevan Lundin kallis lounas, jossa kapitalismin säännöt sanelevat kolminkertaisen lounaan hinnan. Yhteiskunnan rakenteeltaan monisyiset ongelmat korostuvat kohtaauksessa tilojen välisten erojen kautta, sillä Lund on lähellä Malmöä sijaitseva vanha yliopistokaupunki.



Kuva 6. Urbaania katukuvaa televisiosarjasta. 00:10, S1E4. Kirjoittajan kuvakaappaus televisiosarjasta Dilan ja Moa.

Hall esittää, että ymmärrys itsestä muodostuu suhteessa muihin (Hall 1999, 157). Ymmärrys itsestä muodostuu kuitenkin myös oleellisesti suhteesta tilaan. Toki suhde muihin on myös tilallisen kohtaamisen ytimessä. Kohtaaminen tilan kanssa voi myös avata ymmärrystä itsestä. *Ymmärrys itsestä muodostuu ennen kaikkea kohtaamisessa.*

Katu -kohtauksen kohtaamisessa Dilan ja Moa näkevät asuinalueellaan oletettavasti kodittoman naisen, joka tekee tarpeensa kadulle. Kohtaaminen kadulla toimii kuin oman identiteetin peilinä, sillä se näyttää tytöille käsityksiä omasta identiteetistä ja luokka-asemasta. Julkisen tilan kokemus heijastuu ja ulottuu kotiin asti. Etenkin Moalle tilassa tapahtuva kohtaaminen vaikuttaa tunteeseen omasta itsestään ja sosiaaliluokasta. Traumaattinen kokemus kadulla saa aikaan sen, että kodin käsite myös järkkyy, sillä Moa ei tunne enää olevansa oma itsensä kotonaan ja kotona omalla asuinalueellaan. Identiteetti on tilallinen ja myös liikkuu tilan mukana. Identiteetit muuttuvat jatkuvasti ylittäen ajan ja tilan. (Hall 1999.) Identiteetin voi nähdä pisteenä, kohtauspaikkana ja eräänlaisena ”saumana” (*suture*), jossa diskurssit järjestävät subjektit ja paikantavat ne subjektipisteisiin sosiaalisella tasolla sekä diskursiivisten käytäntöjen mukaisesti (Hall 1996, 5, 6, 11).

Katu -kohtaus on sarjan kannalta keskeinen, sillä kohtauksen myötä Moa positioi itsensä uudelleen suhteessa asuinympäristöönsä. Kaupunginosa, missä Dilan ja Moa asuvat, alkaa Moasta tuntua ahdistavalta, sillä Moa kokee alueen määrittävän häntä myös ihmisenä. Tapahtumat etenevät jakson myötä siihen, että Moa ilmoittaa katsovansa uutta asuntoa toiselta alueelta. Tämä aiheuttaa konfliktin ystäväysten väliin. Jakso on oleellinen ystäväysten välisen suhteen ja dynamiikan kannalta, sillä he riitaantuvat ensi kertaa sarjan aikana. Identiteetti rakentuu merkitsemällä asuinalueita, tiloihin muodostuu rajoja, kun linjataan asuinpaikkoja tutuiksi ja asumiskelpoiksi. Neuvottelua käydään siitä, keitä vieraita tunnustetaan kohtaamisissa ja koetaan heidät toisten paikoissa tai kuulumattomissa ”väärissä” paikoissa (Ahmed 2000, 101).

Katu -kohtauksessa määritellään tilallista rajankäyntiä ja tutkitaan kaupunkitilan normatiivisia rajoja. Tilassa subjekti voidaan sulkea tilan ulkopuolelle ja rajata ketä tilaan kuuluu. Kohtauksessa myös julkinen tila ja henkilökohtainen tila sekoittuvat mielenkiintoisella tavalla, sillä ihmisen normaali ruumiintoiminto, joka tehdään yleensä sisätilassa, tehdäänkin ulkotilassa. Koti asettuu julkisen ulkotilan kanssa näin vastakkain. Tämä ilmenee myös repliikin tasolla, kun hämmentyneet Dilan ja Moa toteavat tapauksen myötä menevänsä kotiin ja kääntyvät. Suunnanvaihto on konkreettinen myös liikkeen tasolla. Kohtauksen päättävässä

repliikissä todetaan “Meidän ei tarvitse nähdä sitä”. “Me” ovat niitä, jotka kuuluvat luonnollisesti katukuvaan ja tiloihin. Asunnon tai asuinpaikan muodostaminen sisältää määritelmän siitä, kuka tai mikä ei kuulu katukuvaan. Tähän sisältyy vieraantumisen ajatus (*estrangement*), joka kiinnittyy siihen, kuinka erot tutun ja vieraan välillä ilmenevät kohtaamisissa. Jokapäiväisten kohtaamisten kautta yhteisöön kuulumattomuutta rakennetaan tunnistamisen keinoin. (Ahmed 2000, 99.) Kohtaamisessa Dilan ja Moa tunnistavat kadulla vieraan kehon, jonka lukevat kuulumattomaksi, mutta myös tietyllä tavalla asuinalueen kadulle kuuluvaksi. Se, mitä kaduille kuuluu, luo myös asuinalueiden merkityksen. Kohtaaminen saa aikaan tilassa hybridisen ulottuvuuden. Merkityksen muutos on kuin muuttuva hybridi. Homi Bhabhan mukaan merkitysverkostot kohtaamisissa eivät muodostu tai merkitykset rakennu ainoastaan täydellisten vastakohtien kautta. Hybridi sekoittaa kategorisointeja ja rajoja, ja tuo esille symboliseen ”likaan” ja ”puhtauteen” liittyvän ajattelun. Binäärisen erottelun haastaminen voidaan käsittää myös vapautumisena, sillä se kyseenalaistaa vallan kahtiajaon. (Bhabha 1994.) Merkityksen ambivalenttia luonnetta kohtaamisessa kuvastaa se, että Dilan ja Moa kääntyvät, poistuvat tilasta itse. Ihmisiä ei sinänsä poisteta tai poisrajata kaupunkitilasta, vaikka kohtaus esittääkin heidät sinne kuulumattomiksi.



Kuva 7. Kohtaaminen kadulla saa kääntymään kotiin. 00:48 ja 00:50 S1E4. Kirjoittajan kuvakaappauksia televisiosarjasta Dilan ja Moa.

Dilan ja Moa kääntyvät kotiin, kun he kokevat julkisen tilan koetaan poikkeavaksi. Kodin turvaan hakeudutaan oman tilan asettuessa hallitsemattomaksi. Koti voidaan nähdä myös vastareaktion hallitsemattomuuteen, kuten bell hooksin "Homeplace – a site of resistance" tektissä, jossa pohditaan kodin ja siihen liitetyn vallan, vastarinnan ja turvapaikan ajatuksia. Hooksin mukaan koti on oleellinen fyysisenä paikkana ja ympäristönä, mutta myös vahvasti symbolisuutensa vuoksi. (hooks 1990.)

Korjaavana rakenteena katu -kohtaamisessa voidaan nähdä se, kuinka tytöt kääntyvät tilasta pois antaen tilaa, jollekin, joka kiinnittyy tilan todelliseen luonteeseen. Kodittomien arkipäivää on henkilökohtaisten tilojen puuttuminen ja siirtyminen julkisiin tiloihin ja kaduille. Kaduilla on kodittomien ainoa turvapaikka. Kohtaaminen kommentoi eettisellä tasolla ja kiinnittää huomion mahdolliseen tilassa tapahtuvaan muutokseen. Kääntyminen liikkeenä saattaa viitata juuri tähän tilojen käänteiseen todellisuuteen. Sisätilassa tapahtuva ruumiintoiminto³⁷ siirretäänkin sisätilasta katutilaan. Tytöt itse kääntyvät ja tilassa saa näkyä sen ”todellinen” todellisuus.

2.3 Vaihtoehtoinen järjestys ja peili itseensä tilassa – yliopisto heterotopiana

Pysytellään vielä hetki televisiosarjan parissa, mutta siirrytään kadulta sisätiloihin. Jatkan *Dilan ja Moa* -televisiosarjan analysointia rajaten tarkastelun yliopiston tilaan. Tässä osiossa tutkin, millaisen kuvan yliopiston tilasta saa silloin, kun luen sitä foucault’laisittain *heterotopian* -käsitteen avulla. Pyrin myös tarkastelemaan yliopiston tilaa sarjan kokonaiskontekstissa, jäljittämään sen asettamia rajoja ja suhdetta kodin tilaan sekä kytköstä identiteettiin. Heterotopian -käsite sopii vallan ja eronteon viitekehykseen, sillä heterotooppiset tilat haastavat tilan ”normaaleja” määreitä.

Foucault (1966, 1967/1984) kutsuu heterotopioita erilaisiksi³⁸ tiloiksi. Foucault muotoili heterotopian käsitettä eri yhteyksissä vuosien 1966–67 aikana. Käsitteen alkuperäinen maininta löytyy teoksen *Les mots et les choses* (1966) esipuheesta (englanninkielinen käännös *Order of Things*, 1970). Pariisissa vuonna 1967 arkkitehdeille suunnatussa luennossa Foucault käsittelee tilaa ja tilojen suhteita. Siinä Foucault viittaa heterotopioihin konkreettisina paikkoina sekä konstruoi käsitteen tilallista ulottuvuutta.³⁹

³⁷ Kodittoman naisen tarpeiden tekeminen kadulle.

³⁸ Kutsun heterotopioita erilaisiksi tiloiksi, enkä toisiksi tiloiksi. Heterotopioissa ei ollut niinkään kyse toiseudesta ”Of other spaces”, kuten englanninkielinen käännös antaa ymmärtää, vaan juuri erilaisuudesta. Englanninkielinen käännös näin hieman tyypistää tai muuntaa Foucault’n ajatuksia tilasta, ajasta ja tilan merkityksestä. (ks. esim Tennberg 2020, 13.)

³⁹ Arkkitehdeille pidetty puhe on tutkimukseni kannalta ensisijainen lähde, sillä siinä Foucault kirjoittaa heterotopioista suurimmin tiloina ja ”oikeina” paikkoina. Juuri ennen kuolemaansa Foucault vahvisti puheen tekstiversion, ja puhe julkaistiin nimellä ”Of Other Spaces” (1984).

Etymologisesti heterotopia sana rakentuu samalla sapluunalla kuin utopia ja dystopia. Dystopiaa pidetään yleisesti tietynlaisena anti-utopiana. Jos käsitteitä hahmottaa suhteessa toisiinsa, ajattelen, että utopia ja dystopia ovat enemmänkin vastakkaisia käsitteitä, joissa ihanne ja turmio asettuvat vastakkain. Heterotopia on yksinkertaistettuna jotain, jossa vallitseva tila ei ole niinkään ihanteellinen tai turmeltunut, vaan erilainen. Heterotopia⁴⁰ -sanan juuressa ovatkin sanat hetero ja topos, jossa topos viittaa tilaan, paikkaan ja hetero erilaisuuteen. Foucault lähtee muotoilemaan heterotopian käsitettä suhteuttamalla sitä utopiaan. Utopia on foucault'laisittain illuusio, ei-todellinen paikka. (Foucault 1967/1984, 3.) Utopialla voidaan kuvata myös paikkaa, jolla on potentiaalia toteutua (ks. esim. Römpötti 2008, 31).

Peili on utopia ja heterotopia. Se näyttää tilan, joka on ei-fyysinen ja epätodellinen, mutta kuitenkin peili on myös kiinni konkreettisesti tilan arkitodellisuudessa, niin esineen materiaalsen ulottuvuuden kuin subjektin kokeman ainutlaatuisen läsnäolon kautta. Foucault'n mukaan peili on konkreettisuutensa vuoksi heterotopia. Peili on todellinen objekti, joka muovaa tapaa, jolla subjekti kiinnittyy kuvaansa. (Foucault 1967/1984, 4.) Katsotaan peiliin vielä lähemmin myöhemmin tässä luvussa, sillä se kytkeytyy oleellisesti myös sarjan analyysiin.

Foucault'n (2000) mukaan heterotopiat ovat "toiseuden" paikkoja, tiloja, joissa eroavaisuudet todentuvat. Tämän vuoksi heterotopian käsitteeseen kiinnittyvät erityisesti marginaalissa olevat henkilöahmot (ks. esim. Hetherington, 1996). Vaihtoehtoisuutensa vuoksi heterotopiat ovat identiteetin ja sen muotoutumisen tarkastelun kehyksessä oleellisia (ks. esim. Hetherington 1997). Moaa ja Dilania voidaan molempia käsitellä tilassa ulkopuolisuuden kautta. Tilana yliopisto on sarjan kontekstissa sikäli mielenkiintoinen, että se on täysin rajannut pois konkreettisena, tilassa liikkuvana henkilönä sarjan toisen päähenkilön Dilanin. Dilan kuitenkin esiintyy yliopiston tiloissa varsin kiinnostavilla tavoilla, kuten esimerkiksi äänitteen kautta yliopiston pihaan parkkeeratussa autossa (S2E5).⁴¹ Dilan vaikuttaa vahvasti tilassa ja "Moassa", vaikka fyysisesti häntä ei siellä esitetä. Yliopisto tilana esiintyy ensimmäisen kerran sarjan ensimmäisen tuotantokauden kolmannessa jaksossa "Sokrates and the City". Jaksossa kuvataan Moan opiskelua filosofian kurssilla. Kohtauksessa opiskelijat

⁴⁰ Alun perin heterotopia oli lääketieteen termi, joka viittasi paikaltaan oleviin ruumiinosiin (ks. esim. Mahlamäki 2008).

⁴¹ Lasken yliopiston tilaksi myös yliopistorakennuksen ulkotilan, joka esiintyy useasti toisen tuotantokauden yliopistoon kiinnittyvissä kohtauksissa.

ovat kokoontuneet yliopiston tiloihin tekemään ryhmätyötä. Tarkastelen tässä alaluvussa myöhemmin näitä kohtauksia, joissa ollaan fyysisesti läsnä yliopistolla. Heterotopian kontekstissa siirtyminen kodin tilaan on myös mielenkiintoinen jatkumo, sillä heterotopia muodostuu tilojen suhteissa. Tämän vuoksi tässä alaluvussa tarkastelen osittain myös kohtauksia, joissa ollaan kodin tilassa.⁴²

On hyvä tuoda esiin, että Foucault ei anna heterotopiasta käsitteenä millään tapaa tyhjentävää tai kaiken kattavaa kuvaa. Tämä voi olla itsetarkoituksellista, sillä Foucault'n teoreettinen kehys on monesti kuin hänen ajattelunsa seuraamista, eikä niinkään tyhjentävien käsitelmäritelmien poimintaa. Kehys tulee siis muodostaa itse eikä käsitettä voi poimia valmiina pakettina. Onko Foucault siis rakentanut meille kuin rakennuksen ilman seiniä?⁴³

David Harveyn mukaan heterotopian käsite kuitenkin mahdollistaa paremman ymmärryksen tilan sekoittuneesta ja risteävästä olemuksesta. Se mahdollistaa urbaanien kaupunkitilojen poikkeavien käytösmallien ja moninaisuuden tarkastelun. (Harvey 2000, 184.) Heterotopia tavallaan pakottaa tarkastelemaan kaupunkitilaa erilaisena ja huomaamaan tilat, joissa myös kokemus on erilainen. Vaihtoehtoiset tilat muodostuvat sosiaalisissa prosesseissa sekä kritisoivat normeja. Harvey nostaa myös esiin Hetherington tiivistyksen heterotopiasta, jonka keskiössä on tulkinta vaihtoehtoisesta sosiaalisesta järjestyksestä. (Harvey 2000, 184.)

Kevin Hetherington näkee heterotopian enemmän kuin ideana tai käytäntönä, jonka tehtävä on haastaa tilallinen järjestys. Heterotopia hänen luennassaan tarjoaa vaihtoehtoisen järjestyksen kieltäytymällä asettumasta osaksi jotakin valmista tai annettua tilallista rakennetta. (Hetherington 1997, 46–47.) Tilojen rajapintojen tutkimiseen luotu käsite saattaa siis tarkoituksella itse nauttia rajattomuutta. Tämä avaa mahdollisuuden tulkita heterotopiaa laajemminkin tilan vaihtoehtoisena järjestäytymisenä ja suhteena kuin tiettyinä paikkana. Käsitän käsitteen itse samalla tapaa. Näin heterotopia voidaan käsittää ilmenevän ainoastaan suhteessa muihin tiloihin (Hetherington 1997, 51). Heterotopiasta tulee näin kuin tilallinen näkökulma, jolloin sitä voidaan käyttää työkaluna, metodina, jolla tilaa voidaan analysoida ja tutkia.

⁴² Esimerkiksi kun Moa tulee kotiin yliopistolta sekä kun yliopiston ryhmätyön tekijät kokoontuvat Dilanin ja Moan kotiin.

⁴³ Harvey onkin huomauttanut, että heterotopia on epäselvä käsite, sillä heterotopia voi yhtä hyvin olla Disneyland tai keskitysleiri (Harvey 2000, 184–185.) Termin turhan laveuden lisäksi hän kritisoi Foucault'a siitä, että vaikka hän haastaa tilan ymmärrystä, hän ei kuitenkaan tarjoa selkeää esitystä siitä, miten erilainen tila rakentuu (Harvey 2000, 185).

Heterotopiat ovat niin sanottuja vaihtoehtoisen järjestyksen paikkoja tai järjestämisen tapoja (Hetherington 1997, 47). Heterotopiat eroavat niin sanotusta “normaaliksi” mielletystä tilasta. Niissä voidaan nähdä kulttuurin ja yhteisön vallitsevien sosiaalisten normien kyseenalaistaminen. (Foucault 1967/1984, 7.) Niiden järjestäytymisessä on oleellista niiden suhde toisiin paikkoihin sekä valta-asetelmat, jotka määrittävät prosessien tilallisia merkityksiä. (Hetherington 1997, 51.) Heterotopiat ovat tietyllä tavalla tiloja kaikkien paikkojen ulkopuolella, vaikka ne voivatkin olla paikannettavissa tiettyyn sijaintiin (Foucault 1967/1984, 3–4).

Hetherington näkee tilalliset rajanylitykset oleellisina heterotopioissa, joissa ei kuitenkaan foucault’laisesti täysin voi erottaa vapautta ja järjestystä toisistaan (Hetherington 1997, 11). Subjektin henkilökohtaisen vapauden yhteensovittaminen sosiaalisen valvonnan olosuhteisiin on sosiaalisen järjestyksen perustana. Hetheringtonin mukaan tämä järjestys merkitsee modernit yhteiskunnat. (Hetherington 1997, 10–11.) Vapaus ja järjestys ovat sidoksissa tilaan sijoittuneeseen, paikalliseen sosiaaliseen performatiiviin ja itseilmaisuun (Hetherington 1997, 11).

Heterotopioita tarkasteltaessa eivät keskiössä tavallaan edes ole itse tilat, vaan se, mitä tilat tuottavat suhteessa muihin kohteisiin ja tiloihin (Hetherington 1997, 49). Heterotopia ilmenee tilojen suhteissa, joita määrittää tilojen sosiaalinen järjestys. Hetherington mainitsee tällaisesta tilojen suhteesta esimerkkinä juhlien pitämisen vankilan naapurissa. (Hetherington 1997, 8.) Moa mainitsee yliopisto -kohtauksessa⁴⁴, että aikoo pitää juhlat kotonaan, jonne jakso etenee. Tätä voidaan verrata tuohon juuri mainittuun juhlat ja vankila -esimerkkiin tilojen suhteesta. Moa järjestää juhlat kotonaan, mikä tukee yliopiston tilan tulkintaa sarjan kontekstissa heterotopiaksi. Aherrus yliopistolla on samalla tapaa erilailla sosiaalisesti järjestäytyntä suhteessa juhliin, kuten Hetheringtonin juhlat ja vankila -esimerkissä.

Heterotopiat ovat merkittäviä sosiaalisen tilan rakentajia niille, joiden identiteetit tuotetaan yhteiskunnan marginaaleissa (Hetherington 1996, 36). Heterotopia voi olla yhtä paljon järjestyksen paikka kuin vastustuksen kohta. Vaikka paikoin saattaa vaikuttaa, että Foucault’n teoria on aukoissaan kuin rakennus ilman tiivisteitä, niin Hethering esittääkin, että käsitteen voima piilee juuri sen epäselvyydessä (Hetherington 1997, 51). Heterotooppiset tilat symboloivat epävarmuutta ja niillä on ambivalenttinen luonne (Hetherington 1996, 36). Tilan

⁴⁴ Kohtaus 06:57–09:13 (yliopisto -kohtaus 2., S1E3). Kohtauksen kesto yhteensä 2 min 16 s.

rakentumisen epäselvyys kuitenkin siirtää myös vastuuta sille, keskittyykö tutkija heterotopian ”tuhoavina” vai mahdollistavina tiloina. Heterotopiaa voitaisiin kutsua myös erilaisista todellisuuden ja todellisuussuhteen rajoista ja pinnoista sekoittuneeksi liukuvaksi kokemustilaksi. Heterotopia on tavallaan myös itsessään tilallinen kohtaaminen, jossa identiteetin muuttuvaa luonnetta on otollista tarkastella.

Foucault hahmottelee heterotopian merkitystä listaamalla kuusi periaatetta (Foucault 1967/1984, 4–8). Seuraavaksi tarkastelen niitä suhteessa yliopiston tilaan, mutta nostan tarvittaessa esiin kytköstä myös kodin tilaan.

Ensimmäisessä periaatteessa Foucault erottaa heterotopian kaksi päätyyppiä, kriisiheterotopian ja poikkeavuuden heterotopian (Foucault 1967/1984, 4–5). Primitiivisissä yhteiskunnissa heterotopioiden nähdään paikantuvan kriisivaiheisiin (Foucault 2000, 178–179). Kriisiheterotopioista ovat jäljellä nyky-yhteiskunnan rakenteissa vain jäänteet ja Foucault esittää, että ne ovat juuri korvaantuneet poikkeavuuden heterotopioilla (Foucault 1967/1984, 5). Poikkeavuuden heterotopioita⁴⁵ ovat vankilat sekä erilaiset laitokset, kuten psykiatriset sairaalat tai vanhainkodit (Foucault 2000, 180) Tilat sulkevat sisäänsä yhteiskunnan normista poikkeavia subjekteja (Foucault 1967/1984, 5).

Foucault mainitsee kriisiheterotopiana myös teini-iän. Tähän voi suhteuttaa sarjan kontekstissa oleellista nuoren aikuisuuden ajanjaksoa, joka on nykyään erottautunut ”haastavaksi” ajaksi. Opiskeluun kiinnittyviin tiloihin liittyy myös jollain tapaa rituaalinen eetos sekä kriisivaihe, joka liittyy ihmisen elämään. Opiskelu voidaan hahmottaa niin sanottuna ”pakollisena” elämänvaiheena. Vaikka sinällään Foucault ei suoraan viittaa yliopistoon, niin sisäoppilaitos esiintyy tekstissä, joka risteyttääkin mielenkiintoisesti koulun ja kodin suljetuksi omaksi maailmakseen. Heterotopia on maailman sisällä oleva oma maailma. (Foucault 1967/1984, 4.) Sarjan kotina esitetty kimppekämpä voidaan käsittää tilana, jossa ihmisten identiteetit risteävät aivan erityisellä tavalla. Heterotopia voi saada kodinomaisena näyttäytyneen tilan muuttumaan voimakkaasti rajoittavaksi.

Toisen periaatteen keskiössä on historiallinen ja kulttuurinen muutos sekä liikkeen ja vaihtelevuuden mahdollisuus. Foucault käyttää esimerkkinä hautausmaata, joka on siirtynyt historian saatossa kauemmaksi asutuksesta. Liike kaupunkimiljöössä korreloi kuolemaan

⁴⁵ Kodin tila yhdistyy tiloihin mielenkiintoisella tavalla, sillä monet juuri nimetään kodin käsitteen avulla. Koti liitetään näihin laitoksiin, vaikka ne edustavat monessa mielessä melkein täysin juuri kodeista poikkeavia tiloja ja tiloista puuttuvat kodin ominaispiirteet. (Mahlamäki 2008, 17.)

suhtautumiseen. Toisen periaatteen mukaan heterotopia on myös paikka, johon kaupungin kaikki ihmiset omaavat jonkinlaisen suhteen (Foucault 1967/1984, 5.) Yliopistot voidaan käsittää myös muuttuvina sekä vaihtelevina tiloja, sillä esimerkiksi uusia pääaineita syntyy muuttuvan maailman myötä.

Kolmannen periaatteen mukaan heterotopia on eräänlainen yhteensopimattomien tilojen mikrokosmos. Kuten kasvitieteellinen puutarha, jossa vierekkäin ja yhteen tuodaan toisiinsa sopimattomiakin elementtejä. (Foucault 1967/1984, 6.) Yliopistoa voidaan tarkastella myös tietynlaisena hybridinä, joka sulauttaa itseensä erilaisia elementtejä maailmasta. Yliopisto on eräänlainen mikrokosmos maailmasta, jossa eri oppiaineet ovat kuin lajien kirjo.

Neljännän periaatteen keskiössä on ajallinen kasautuva luonne ja ajan kerroksisuus. Kuten kirjasto, joka asettaa eri ajankohdat tietyllä tavalla ajan ulkopuolelle keräämällä ne yhteen. (Foucault 1967/1984, 6–7.) Yliopisto -kohtauksissa esitetty tila on kirjastomainen. Toisen tuotantokauden yliopistona esitetty tila on todellisuudessa Lundin yliopiston kirjasto. Kirjaston lisäksi ajallisuus sopii yliopistoon, sillä opiskelija on tiettyä ajankohtana opiskelijana. Toisaalta voidaan kuitenkin nähdä, että yliopiston ajallinen jatkuvuus ei ole sidottu tiettyyn hetkeen. Opiskelija on jatkossakin tietyn tiedeyhteisön jäsen, joka toisintaa kuuluvuuttaan tulevaisuudessa alumnina tai aina cv:n sivuilta verkostoitumispalvelun profiliin.

Viides periaate esittää, että heterotopioihin sisältyy erilaisia avautumisen ja sulkeutumisen systeemejä sekä rituaaleja (Foucault 2000, 183; Kurikka 1995, 40). Näillä rituaaleilla paikka juuri erottautuu vapaista julkisista tiloista (Foucault 1967/1984, 7–8). Vaikka yliopiston tila on auki päivällä vapaasti sinne kulkeville, tilan vapaus on jollain tapaa kuitenkin rajattua, sillä ovet saattavat olla todellisuudessa suljettuja. Sisäänkulku tapahtuu tunnisteavaimella. Tietyissä mielessä yliopisto on myös rajattu ainoastaan sinne sisäänpääsille opiskelijoille. Sisäänpääsyyn liittyy esimerkiksi pääsykokeita tai muita kompetenssin todentamisen rituaaleja.

Viimeisen, kuudennen periaatteen fokus muodostuu suhteessa muihin tiloihin. Foucault puhuu ensin illusioiden tiloista, jotka paljastavat kaikki todelliset tilat, joiden sisällä elämä jakautuu yhä harhaisemmaksi. Viimeiseksi hän mainitsee kompensations heterotopiat. Ne ovat tiloja, joita on mahdotonta luoda laajemmassa yhteiskunnassa. Foucault mainitsee siirtomaat äärimmäisenä esimerkkinä. (Foucault 1967/1984, 8–9.)

Heterotopioissa normaalina pidetty järjestys kyseenalaistuu siten, että maailman suhteita kyseenalaistetaan. Tällaisena voidaan osittain nähdä kriittinen tutkimus, jota yliopistolla harjoitetaan. Tutkimus pyrkii usein näyttämään rajapintoja sekä tarkastelemaan asioita vaihtoehtoisesti ja moniulotteisesti. Yliopiston voidaan ajatella myös jollain tapaa edustavan yhteiskuntaa järjestäytyneenä ja mahdollisesti näin liian idealistisena. Toisaalta ehkä se juuri yrittää olla illuusion tila, joka pyrkii tuomaan esiin elämän todellisuutta ja pyrkii paljastamaan juuri sitä monimutkaisuutta, jolla ihmiselämä toimii.

Illuusion kautta voidaan palata peili-esimerkkiin. Peili-esimerkki auttaa avaamaan heterotopian käsitettä, sillä se sisältää tilan, joka on todellinen, mutta jollain tapaa läsnäoleva ja mahdollinen ainoastaan heijastuman kautta.

Peili on eräänlainen paikaton paikka. Peiliin katsominen tuottaa poissaolon tilasta, jossa subjekti on fyysisesti. Poissaolon tilaan muodostuu uudenlainen läsnäolo. (Foucault 1967/1984, 4.) Yliopisto on tässä heijastuksessa heterotopia, sillä se konkreettisesti peilaa Moan kuvan uudeksi, kuten kohta analyysin kautta havaitsimme. Lisäksi yliopisto-tilan heterotopia ilmenee toiseen tilaan ulottuvana (kodin tila). Tässä tulee esiin myös heterotopian vuorovaikutteinen muodostuminen tilojen suhteessa.

Heterotopiat voivat näyttää asiat toisin, toiselta puolelta. Sisäänkäynti heterotopiaan voi olla ainoastaan kuvitteellisella tasolla rakentuva illuusio. (Foucault 1967/1984, 8.) Tässä näen kiinnittymisen myös identiteetin tilallisuuteen, jossa subjektin minuus muotoutuu vuorovaikutuksessa, tilallisessa suhteessa. Heterotopia on tavallaan samaan aikaan fyysinen tila, mutta myös tilallinen suhde. Foucault summaa peili-esimerkin avulla jotain oleellista heterotopian luonteesta sekä suhteesta subjektin identiteettiin. Yliopiston tila toimii kohtauksessa kuin Foucaultin mainitsema peilin heterotopia. Heterotopia (peili) toimii myös näkökulmana, jonka avulla subjekti huomaa poissaolonsa paikasta, jossa on juuri siksi, että näkee itsensä siellä. Foucault puhuu katseesta takaisin itseensä sekä lasin toisesta puolesta, missä palataan itseään kohti. Tämän myötä paikassa, jossa subjekti on fyysisesti läsnä, alkaa identiteetin uudistuminen. (Foucault 1967/1984, 4.)

Yliopisto -kohtauksessa⁴⁶ muut ryhmän jäsenet esitetään istumassa vierekkäin samalla puolella pöytää. Keskustelusta käy ilmi, että Moa joutuu asetelmassa myös jollain tapaa ulkopuolelle, sillä häntä pyydetään odottamaan, kunnes ryhmän neljäs jäsen saapuu paikalle.

⁴⁶ Kohtaus 03:51–04:22 (yliopisto -kohtaus 1., S1E3). Kohtauksen kesto yhteensä 31 s.

Häntä ei osallisteta keskusteluun, vaan ryhmän kaksi jäsentä (Mira ja Hampus) jatkavat keskustelua keskenään, kuin Moaa ei olisi paikalla. Tämä asetelma tuottaa tilan, jossa Moa on pakotettu liikkumaan ja kohtaamaan itsensä uudella tavalla. Heterotopia saattaa siis rakentua subjektien välisistä suhteista tilassa.

Lähikuvaan rajattu Moa katsoo lasioven läpi. Lasikoppi -kohtauksessa⁴⁷ kameratyö rakentaa narratiivia heterotooppista luentaa tukevaksi. Kamera tarkentaa tilaan, joka näkyy lasioven takana, joka tuntuu kuin merkitsevän sitä hetkeä, jossa poissaolon tilaan muodostuu uudenlainen läsnäolo. Taustan sumennuksella kiinnitetään huomio Moan todellisuuteen tilassa. Moa katsoo itseään lasioven läpi kuin peiliin, samalla todellisena subjektina, mutta myös epätodellisena, koska itsensä hahmottamiseksi hänen on läpäistävä tilassa vaikuttava virtuaalinen piste. Heijastuma tekee näin mahdolliseksi subjektin uudistumisen. Kohtauksessa heterotopia toimii kuin konkreettinen peili. Heterotopia -tila muokkaa siis tapaa, jolla subjekti kiinnittyy omaan "kuvaansa". Moa liikkuu kuin konkreettisesti lasin läpi hahmottaakseen itsensä tilassa, jossa parhaillaan on.

Lasikoppi -kohtauksessa liikutaan työskentelytilan "ulkopuolelle" tilassa olevan lasioven taakse, jossa kuvataan Moan puhelinkeskustelua Dilanin kanssa. Moa kuitenkin rajataan kohtauksen tilassa erilliseen lasikoppiin tilanteessa, kun hän ottaa Dilaniin ja kotiin yhteyden. Moa aikoo lopettaa kurssin. Dilan saa hänet kuitenkin puhuttua ympäri. Moa hakeutuu kriisissä kodin turvaan ja Dilanin yhteyteen. Tilassa konkreettisesti todentuu suhde toiseen tilaan, koti-tilaan.

Lasioven takana Moa käyttää jälleen hänelle ominaista retorista keinoa, imitointia. "Me akateemikot puhumme vain kurseistamme", Moa imitoi muita ryhmänsä opiskelijoita. Moan puhetapa on sarjassa toistuva keino, joka osoittaa jollain tapaa aina identiteetin kääntöpuolta, suuntaa, jonne Moa haluaisi kiinnittyä. Voimme myös jäljittää puhetapaa jaksossa seuraavaan yliopisto-kohtaukseen. Tässä yliopisto -kohtauksessa⁴⁸ Moa käyttää ryhmän omaa "kieltä" ja keinoja kiinnittääkseen heidän huomionsa: hän esittää filosofista pohdintaa sekä älyllisen retoriikan lisäksi käyttää ryhmän omia argumentteja herättääkseen heidän huomionsa. Kuten "kuunteletteko muka vain vanhoja, valkoisia miehiä", joka viittaa keskusteluun, johon Moaa ei osallistettu. Moa liittää myös Dilanin asetelmaan "itämaisena" filosofina, jonka oppeja hän

⁴⁷ Kohtaus 04:23–05:01 (lasikoppi -kohtaus yliopiston tilassa, S1E3). Kohtauksen kesto yhteensä 38 s.

⁴⁸ Kohtaus 06:57–09:13 (yliopisto -kohtaus 2., S1E3). Kohtauksen kesto yhteensä 2 min 16 s.

esittää seuraavansa. Hän vetoaa siihen, että ryhmän muut jäsenet ovat kapeakatseisia ja huomioivat asioita vain länsimaalaisesta rajallisesta näkökulmasta.



Kuva 8. Tila toimii peilinä kodin tilaan. Kohdassa 4:40, 4:41, S1E3. Kirjoittajan kuvakaappauksia televisiosarjasta Dilan ja Moa.

Heterotopia on risteävä päällekkäinen tila (Foucault 1967/1984, 6–7.) Kohtauksesta siirrytäänkin seuraavaksi kodin tilaan. Koti -kohtauksessa⁴⁹ yliopiston tilan arvokas tunnelma, arkkitehtuuri ja sisätilan interiorin tuntu tuntu heijastuvan kodin tilan, vaikka konkreettisesti kaiverretut puuelementit, pöydät tai taulut eivät liiku, niin jonkinlainen tilan tuntu siirtyy kodin tilaan ja kodissa esimerkiksi kuunnellaan klassista musiikkia sekä kirjat tuodaan lähikuvaan. Yliopiston tila heijastuu näin suoraan toiseen koti-tilaan. Tämä tukee tulkintaa yliopistosta heterotopiana, joka muodostuu suhteessa kodin tilan kanssa. Kodin tilassa on myös epätodellisen heijastuman tuntu. Koti -kohtauksessa käytetään kuvallisenä erikoistehosteena savua. Tilassa leijuu valkoinen savu, johon Moa kävelee, minkä voidaan tulkita kuvastavan tilan heijastumaa ja tilan heterotooppista luonnetta. Dilanista on kotona tullut filosofi, joka kokee eksistentiaalista ahdistusta ja polttaa piippua.⁵⁰

Yliopisto on heterotopia sen suhteen vuoksi, joka ulottuu toiseen tilaan, kotiin. Moasta tulee myöhemässä koti -kohtauksessa⁵¹, jossa yliopiston ryhmätyön tekijät kokoontuvat Dilanin ja Moan kotona myös se, jota hän aiemmin ivasi – akateemikko, joka puhuu vain filosofiasta. Yliopisto toimii heterotopiana, sillä Moa näkee sen avulla kodin tilassa yliopiston erilaisena.

⁴⁹ Kohtaus 05:01–06:56 (koti -kohtaus 1. valkoinen savu, S1E3). Kohtauksen kesto yhteensä 1 min 55 s.

⁵⁰ Kohtauksessa esitetty piippu kytkeytyy Foucault'n analyysiin René Magritten maalauksesta *La trahison des images* (Ceci n'est pas une pipe) (1929). Maalaus esittää kuvan piipusta ja ottaa kantaa siihen viittaako esitys piippuun, lauseeseen vai vaihtoehtoiseen tilaan kankaalla. Tilassa oleva hahmotetaan nähdyn ja kielen yhteydellä. Vaihtoehtoiseen tilaan sopii käänteinen järjestys, sillä Foucault'n tekstiä *This is not a Pipe* (1968) voidaan pitää jatkona *Hovinaiset* -maalauksen analyysille, jonka avulla elokuvan koulutilaa seuraavaksi tarkastelen. (Willette 2014.)

⁵¹ Kohtaus 12:29–18:10 (koti -kohtaus 2. juhlat, S1E3). Kohtauksen kesto yhteensä 5 min 41 s.

Asetelma kääntyy pääläelleen, kun Moan ja Dilanin kotiin vieraiksi tulleet opiskelijat ovatkin kodin tilassa kaikkea muuta kuin kursseista puhuvia. He muuttuvat “normaaleiksi” nuoriksi opiskelijoiksi, jotka puhuvat vain pitkään nukkumisesta ja juhlimisesta, selaavat sosiaalista mediaa. “Arvokkuus” karisee, sillä heillä on konkreettisia rahahuolia esimerkiksi matkustamisen suhteen. He eivät ole enää “filosofisilta maailmanmatkaajilta” tuntuja subjekteja. Moa on enää ainoa, joka lainaa Aristoteleen ajatuksia, joissa Mira huomauttaa piilevän misogyniaa.⁵²



Kuva 9. Kohtaaminen ja toinen tila on sekoittunut kodin tilaan. Kohdassa 5:19, 5:47, S1E3. Kirjoittajan kuvakaappauksia televisiosarjasta Dilan ja Moa.

Korjaavana rakenteena kohtaaminen esittää, että identiteetin ei tarvitse muotoutua tietynlaiseksi peilaten muihin tai konventioihin. Ei tarvitse olla muunlainen kuin on. Kohtaamisessa saavutetaan helpottavaa, puhdistavaa katharsista (Aristoteles 1967). Jakson lopuksi Moa ehdottaa Dilanille ainoastaan, että he katsoisivat *Project Runway* -televisio-ohjelmaa ja söisivät pastaa. Identiteetti liikkuu “korkeakulttuurista” “matalaan”. Itsensä kohtaaminen heterotooppisessa tilassa esittää subjektille vaihtoehtoisen tilan. Jaksossa uudelleenrakennetaan identiteettiä, ja esitetään korjaava malli, jossa identiteetti voi vastustaa tilallista muotoa. Vaihtoehtoinen järjestys voi myös puhdistaa, kirkastaa identiteetin, ja subjekti voi päättää hylätä normatiivisen positioitumisen. Heterotopia toimii tietyllä tavalla kuin erilaisena näyttävänä peilinä, josta voi vaihtoehtoisena nähdä ja kokeilla muutosta. Erilaisen liukuvan tilan muutoksen ei tarvitse olla pysyvä. Heterotopia voidaan käsittää

⁵² Tämä voidaan nähdä myös sarjan laajemmassa kontekstissa komedian tekijöiden kannanottona siihen, että Aristoteleen mukaan komedia jäljittelee “viallisia”, “alempiarvoisia” ihmisiä. (Aristoteles suom. Saarikoski 1967). Aristoteleen Runousopin kadonnut osa myös käsitteli komediaa

kannanottona vallitsevan tilan järjestykselle. Niitä voidaan pitää poliittisesti aktiivisina tiloina, missä subjektilla on mahdollisuus uudelleenrakentaa.

2.4 Katsoja vai katsottu? ja tilalliset tunteet

Kuvastaaksemme tilojen liukuvaa luonnetta, liu'utaan vielä tämän luvun puolella elokuvaan. Liikumme takaisin Laforsiin koulutilaan, missä tilallinen kohtaaminen luo peilimäisiä pintoja. Astutaan sisään koulutilaan. *Amatöörit* -elokuvan esittämää koulutilaa voidaan tulkita myös heterotopiaksi, mutta nostan lopuksi siitä esille mielenkiintoisten pintojen ja ruutujen kautta tapahtuvaa kommunikointia. Aiempien postkoloniaalisten teorioiden lisäksi Ahmedin tunneteoriat on tähän hyvä apuväline, sillä kohtauksessa käsitellään tunteita.

Koulutilassa kohtaamme myös heterotooppisen tilan risteävän olemuksen. Vaihtoehtoinen järjestys rakentuu koulutilaan siellä esitettävän dokumenttielokuvan kautta. Tila peilautuu maihin, joissa opiskelijoilla on juuria. Tilat risteävät näin tilassa luoden tilallisen hybridin. Kohtaus luo järjestystä myös sillä, kuka saa taltioida. Aidasta ja Danasta tulee toimijoita, jotka kyseenalaistavat dokumentintekijän luoman järjestyksen.

Lähiluennassani kohtaukseen rinnastuu Foucault'n tunnettu analyysi Diego Velázquezin maalauksesta *Hovinaiset* (Las Meninas) (1656). Koulutila -kohtauksessa⁵³ dokumentaristi esittää opiskelijoille dokumenttia "kehitysmaista". Sovellan Foucault'n analyysia vastaavaa metodologiaa tässä kohtauksessa, jonka kuvallinen asettelu muistuttaa vahvasti *Hovinaiset* -maalauksen asettelua ja kuvallista kompositiota. Foucault tarkastelee katsottuna olemista ja katsomista. Foucault ottaa kantaa siihen, mihin katse kiinnittyy sekä katsomisen subjekti-objekti-asetelmaan. Foucault pohtii myös representaation, subjektin ja tilan suhdetta. Subjektin tilaan sijoittumisen kautta valta ilmenee sen mukaan, mitä näkyy tai mitä näytetään sekä sen mukaan, onko joku katsoja vai katsottu. (Foucault 1966.)

Amatöörit -elokuvan kerrontatekniikka perustuu elokuvaan elokuvan sisällä. Elokuva ei ole vain elokuva, joka sisältää juonen elokuvan tekemisestä, vaan esityksiä on useita. Kyseessä on *mise en abyme*, transmediaalinen tekniikka, jossa esitys upotetaan toisen sisään. Muoto toistuu näin muodon sisällä. Tässä tapauksessa elokuvan *mise-en-scène* on elokuvan näkyvin asettelu, todellinen elokuva, joka sisältää nämä kaikki tarinat tarinan sisällä. Siihen *mise en*

⁵³ Kohtaus 00:53:06–00:56:36 (koulutila -kohtaus). Kohtauksen kesto yhteensä 3 min 30 s.

place on laittanut kaiken paikalleen ja järjestänyt komponentit, niin kehyselokuvassa kuin sisäkkäisissä elokuvissa. Koulutila -kohtaus sisältää metaviittauksen, sillä se esittää esitystä esityksestä.

Koulutila -kohtauksen avauskuvana esitetään *peilimäinen* maalauskuva, jossa katsotaan dokumenttia. Luokan oppilaat ovat tässä kuvassa kuvattu edestä ja he katsovat kohti katsojaa (kuva10.). Kohtauksessa siis katsotaan ruutua, kohdetta, jota ei näytetä kuvissa, kuin peiliä.



Kuva 10. Maalauksen omainen kuva, jossa kohde onkin katsoja. Kohdassa 00:53:27. Kirjoittajan kuvakaappaus elokuvasta Amatöörit.

Dokumentti, jota luokassa katsotaan, on kuin peili omaan itseen. Vaikka dokumenttia ei näytetä, tiedämme oppilaiden katsovan sitä, aivan kuten Velázquezin maalauksessa. Herää maalausta vastaavalla tavalla kysymys, ovatko katsojat sittenkin kohde. Kohtaus pohtii Foucault'n analyysin metodein kiinnostavasti kuvan ja tilan suhdetta. Kohtaus neuvottelee tilassa tapahtuvaa katsomista ja katsottuna olemista. Vasta katsojat tekevät katsottavan kohteen mahdolliseksi, sillä he ovat varsinainen kohde. Koulutilan kohtaamisessa kameratyö tuo esiin se, miten näemme oikeasti kohteena katsojat. Kohtauksen edetessä havaitsemme myös dokumentin tekijän, joka vastaa teokseen taltioitua maalaja.

Vastaavalla tavalla *Hovinaiset* -maalaukseen on taltioitu maalaja, jonka katseen kautta alamme kyseenalaistamaan, kuka on kohde. Katsojasta muodostuu havaittu hahmo. Katsoja näkee itsensä näkyvänä ja katsojasta itsestään tulee kuva. Koulutila -kohtauksen varsinainen kohde ei siis ole luokassa katsottava dokumentti, vaan sitä katsova yleisö, joista osa tunnistaa

itsensä dokumentissa ja näin katsottavaa dokumenttia keskeisemmäksi muodostuu heidän itsensä representaatio. Yleisö tunnistetaan ja eritellään ryhmänä sen perusteella, miten katsotaan dokumentin avulla muihin tiloihin.

Epäsuora esitystapa tuo esiin jotain piilotettua. Katsojasta tulee osa katsottavaa kuvaa ja myös kuvan tekijästä, maalarista, tässä tapauksessa dokumentin tekijästä. Lisäksi näkyvää ”todellisuutta” esittää maalaus eli dokumentti. Dokumenttia ei kuitenkaan kertaakaan näytetä kuvissa, kuten Velázquezin maalauksessakaan ei näytetä kangasta, taulua, maalauksessa lainkaan.

Koulutila -kohtauksessa dokumentin -malli voidaan erottaa Velázquezin maalausta vastaavasta mallista, jos ajatellaan, että maalauksessa on yksi tekijä, joka maalasi itsensä kuvaan, ja elokuvassa on erikseen elokuvan sisäinen dokumentin tekijä ja ulkoinen koko elokuvan tekijä. Näin elokuvan tekijä luo elokuvalle vielä yhden ulottuvuuden tai useampia, jos ajatellaan, että elokuvassa tekijöitä on lukuisia. Kuitenkin elokuvan malli syntyy maalausta vastaavalla tavalla, kun käsitetään varsinaisen maalauksen ”fyysinen” maalaja (Velázquez) vastaavana tasona kuin elokuvan ohjaaja (Pichler). Näin kuvaan sisältyvä maalattu tekijä käsitetään ainostaan maalaukseen sisältyvänä representaationa tekijästä, osana esitystä, mikä se maalattuna kohteena onkin, ja jota näin elokuvassa esiintyvä dokumentin tekijä vastaa. Maalauksessa on yksi tekijä, joka maalasi taulun ja yksi sisäinen tekijä, joka on ainoastaan maalauksen representaatio tekijästä ikuisesti teokseen vangittuna, eikä enää fyysiseen maalajaan sidoksissa, vaan itsenäinen kuva ja representaatio maalajasta.

Koulutila -kohtauksessa vaikka dokumenttia ei esitetä kuvissa, kohtauksessa kuullaan dokumentin ääniraita, jossa dokumenttia kuvaillaan sanallisesti, jolloin voimme kuvitella, mitä dokumentissa esitetään ilman, että näemme sitä tai sen kuvia. Foucault'n mukaan käytämme sinnikkäästi kieltä, joka ei millään kykene vastaamaan näkyviä asioita. Tällä hän tarkoittaa, että näkyvä ja kieli eivät palaudu toisikseen: sanomme turhaan, mitä näemme eikä näkemämme koskaan palaudu siksi, mitä sanomme. Foucault summaa, että on turha yrittää näyttää kielikuvilla, metaforilla ja vertauksilla sitä, mitä olemme sanomassa. Niiden merkitykset muodostuvat tilallisessa vuorovaikutuksessa, sillä Foucault jatkaa, ”paikka, jossa nämä saavat loistonsa, ei ole paikka, jota silmämme hivelevät, vaan paikka, jonka lauseopin sarjat määrittelevät”. (Foucault 1966, 10.) Elokuvatutkimuksessa tähän haasteeseen voi samaistua, sillä tutkija välittää kuvaa elokuvasta tutkimuksensa lukijalle.

Koulutila -kohtauksessa kuvaaja kertoo, että dokumentissa esiintyviä ihmisiä on kuvattu, jotta heidän äänensä tulisi esiin. Termi “antaa ääni” on problemaattinen, sillä se sisältää oletuksen siitä, että ryhmällä ei olisi ääntä itsessään ilman vallan kautta tapahtuvaa “antamisen” toimenpidettä. Ihmisillä on kuitenkin ääni, vaikka heitä ei kuunneltaisi. Ilmaisua “antaa ääni” kiinnittyy siis ”meidän” kyvyttömyytemme kuunnella. (Iacucci 2017.)

Toisen puolesta puhumisessa on Ahmedin mukaan kyse läheisyyden fantasiasta ja kuvitellun tiedon hallinnasta. Puolesta puhumiseen sisältyy aina kuviteltu pääsy toisen ihon alle. Tapahtuma sisältää “oikeudenoton” mekanismeja, missä ajatellaan, että sellainen läheisyys on saavutettu, jossa hallitaan toisen hyvinvointia käsittäviä totuuksia. (Ahmed 2000, 166.)

Kuvaaja puhuu elokuvantekijän moraalisesta kompassista ja siitä, että ihmisiä ei saa häpäistä. Eräs poika luokassa kertoo koulussa oppilaan kuvanneen toisia suihkussa ja elokuvantekijä sanoo, että juuri tuollainen ei ole hyväksyttävää. Dana kysyy, minkä vuoksi kuvaaja sitten kuvasi “alastomia, puolikuolleita ja nälkiintyneitä ihmisiä” dokumentissaan. Kohtaus neuvottelee siitä, miten sama asia on sallittua eri kontekstissa. Ihmiset siellä jossain ovat vieraita ja heidän yksityisyytensä ei ole sama kuin ihmisten, jotka sijoittuvat tilallisesti lähelle. Esitetyn perusteella kohtaus voidaan näin lukea kannanottona tilalliseen subjekti – objekti -erotteluun.

Dana tivaa vastausta siihen, miksi sitten dokumentin henkilöitä sai kuvata alasti. Dana jatkaa kysyen, jos oppilas luokassa tuntee itsensä loukatuksi, miksi dokumentissa esiintyvät ihmiset eivät tuntisi samaa. Kuvaaja perustelee välimatkaan ja etäisyyteen pohjaten, että he eivät elä *täällä*, Länsi-Euroopassa ja että *he* eivät näe elokuvia kuitenkaan itse eikä kukaan *heidän* tuttunsa myös näe niitä. *Me*, jotka olemme *täällä*, olemme eri asia.

Kuten luvussa 2.1 totesin, vieraan sijoittuminen vaikuttaa tilallisiin rajanvetoihin. Ahmedin tutkimuksessa tärkeitä ovat *etäisyys* ja *läheisyys*. Välimatka vieraaseen on oleellista. Vierasta tunnustetaan läheisyytensä kautta sekä suhteessa etäisyyteensä kodista. Matka etäisyydestä läheisyyteen ei ole vain siirtymistä, vaan sosiaalinen ja tilallinen suhde, joka on etäisyyden ja läheisyyden välillä. Etäällä olevat ovat vieraita. Kohteluun vaikuttaa tilallinen sijoittuminen sekä myös välimatka. (Ahmed 2000, 12–13.) Tilallinen identiteetti ei siis ainoastaan muodostu tilallisen sijoittumisen ja tilan sijainnin mukaan vaan sen etäisyyden ja läheisyyden välimatkan mukaan. Kohtauksessa kuvaaja myös argumentoi, että vieraat kaukana olevat ihmiset eivät samalla tavalla loukkaannu tai tunne. Heistä tulee tilallisen sijoittumisen, tunteen ja tuntemisen perusteella objekteja subjektin sijaan.

Etkö itse loukkaantuisi, jos joku kuvaisi sinua? Dana pohtii verkkopalvelujen kautta videon levinneisyyttä ja nykyajan globaaleja katselumahdollisuuksia. Eikö kuvaaja itse loukkaantuisi, jos joku tilallisesti eri alueelta tulisi kuvaamaan kuvaajaa? Kuvaaja sanoo kyllä, jos he olisivat kuvanneet minua tai meitä kysymättä. Sitten Dana kysyy merkitsevästi, että kysyitkö sinä heiltä, jotka olivat dokumentissa. Vastaus kysymykseen katkaistaan ja leikataan pois, sillä kuvaaja ei suostu enää vastaamaan ja kysyy, onko kenelläkään muulla sanottavaa elokuvasta. Danan vaiennus merkitsee katsojalle, että hän on kritiikillään osunut arkaan paikkaan. Dokumentaristin moraalinen kompassi onkin täysin irrallaan todellisuudesta, jossa ihmiset olisivat samanarvoisia tilallisesta sijoittumisesta huolimatta.

Dana pysäytetään siten, että häntä ei enää huomioida tai hänen puhettaan noteerata. Tunteikkaan kommunikaatiotilanteen siivittämänä tunteista aletaan puhua suoraan. “Liikutuitko”, kysyy kuvaaja toiselta opiskelijalta. Opiskelijan puolittain myöntyessä kuvaaja aloittaa paatoksellisen puheen siitä, kuinka mielipiteitä on erilaisia ja kuinka erilaisuutta tulisi arvostaa. Liikuttumisen tunteella perustellaan ja luodaan oikeutusta toiminnalle. Kerta dokumentti liikuttaa, niin se ei voi olla “väärä” tai “väärin perustein” tehty. Tunne on perustelu toisten kehojen esittämiselle. Sen lisäksi, että tunne oikeuttaa toimintaan, se myös on toimintaa. (Ahmed 2014, 4, 13, 15.)

Danan vaiennettu puhe siirtyy Aidaan ja Aida kysyy kuvaajalta, miksi tuolta toisaalta pitää näyttää ainoastaan ikäviä ja kurjia juttuja ja sitten Ruotsia tai Laforsia kehutaan kunnan tilaamalla videolla. Kuvaaja vastaa toisen olevan mainos, jonka tarkoitus on esittää “parhaat” puolet ja toinen puolestaan on dokumentti. Kuvaaja argumentoi tavalla, joka esittää, että dokumentin tarkoitus olisi esittää ainoastaan “huonoja” puolia ja rakentaa kerronta perustuen siihen.

Aida alkaa argumentoimaan voimakkaasti, että kyseinen dokumentti kertoo “minun maastani” ja “hänen” ja “hänen” osoittaen muitakin luokalla olevia “maahanmuuttajataustaisia” oppilaita. Aida jatkaa, että “me” tiedetään, että “siellä” ei ole vain tuollaista ja tuo esiin sen, että ei mietitä ketkä kaikki dokumentin näkevät, sen näemme *me* täällä. Aidan puheenvuoro sekoittaa rajat “meidän” ja “heidän” välillä. Koulu -kohtaus tuo näin ilmi sen, että meidän ja heidän välillä olevat rajat ovat keinotekoiset. “He” siellä voivat yhtä hyvin olla “meitä” täällä. Aidan puheenvuoro tarkentaa katseen siihen, että ruotsi ja ruotsalainen kansa ei ole yhtenäinen massa, joka rakentuu irrallisena muista maista. Kansaa ei ole homogeeninen ryhmä.

Opettaja keskeyttää Aidan omalla tunteellaan, jota perustelee Aidan sopimattomalla retoriikalla. Aida saa kritiikkiä väärästä äänensävyistä sekä siitä, että opettajalla ei ole mukavaa. Opettaja kertoo, että kuvaaja on tullut vieraaksi ja nyt te huudatte hänelle. Sanavalinta on tässä kontekstissa kiinnostava, sillä vieras onkin joku, jota kohtaan pitää olla huomioiva. Yhteiskunnan hierarkiaa ylläpidetään niin sanotusti turvallisena tunteiden avulla (Ahmed 2014, 228).

Tunteet eivät ole yksilön tai yhteisön sisällä, ne muodostuvat rajoilla ja pinnoilla. Tunteet tuotetaan keskinäisessä kontaktissa, joka sallii sosiaalisen ja yksilön rajaamisen objekteina. (Ahmed 2014, 10–11.) Kohtauksessa vihan tunne piirtyy esiin ja nostetaan myös suoraan dialogiin. Tytöiltä kysytään: ”Miksi te olette niin vihaisia”. Sanat kohdistetaan ryhmälle. Ahmedille tunne on sosiaalinen ja kulttuurinen – te olette vihaisia – ”ulkopuoliset toiset” ovat vihaisia. Esimerkiksi viha ei jää kiinni kohteeseen tai tule kohteesta. (Ahmed 2014, 4, 7, 9.) Tunteet ”liimaavat” merkkejä kehoihin toiminnallaan. Tästä esimerkkinä Ahmed käyttää lähes suoraan kohtaamisessa esitettävää tapahtumaa. Ahmed kirjoittaa: kun toisista tulee ”vihamielisiä”, niin ”viha” kohdistetaan heitä vastaan” (Ahmed 2014, 13.) Kohtauksessa hankalia kysymyksiä tekevät tytöt leimataan vihaisiksi.

Poliittisessa diskurssissa tunne muuttuu ”antamalla” tunteelle kohteen (Ahmed 2014, 227). Tunteiden toiminta kiinnittää merkkejä ruumiisiin: esimerkiksi, kun vieraista ja toisista tulee ”vihamielisiä”, niin ”viha” kohdistetaan heitä vastaan (Ahmed 2014, 13). Vieraiden lukeminen vihamielisinä saa yhteisön tuntemaan itsensä uhatuksi ja epäonnistuvaksi. Vihan tunteen lukeminen lukitsee kohteet ja pitää heidät ulkopuolisina (Ahmed 2014, 43.)

Danan esittämät kysymykset ovat moraalisia, mutta myös perustavalla tavalla eettisiä. Kysymykset ovat moraalisia, koska Dana pohtii, mikä on oikein tai väärin. Eettisyydellä viittaa siihen, että tytöt valvovat, että dokumentti on oikeudenmukaisesti ja ihmisiä kunnioittaen tuotettu. Aidan kriittinen puhe kyseenalaistaa ihmisten esittämisen tapoja ”toisina”. Tytöt kohtauksessa juuri kyseenalaistavat tämän, että dokumentissa esitetyt kehot ovat automaattisesti ”toisia”. Eettinen kohtaaminen pohtii tuottaako toiseus itsessään toiseuden etiikkaa (Ahmed 2000, 140). Eettisten kohtaamisten haasteet ovat juuri eettisten kohtaamisten määrittelyssä ja siinä, suojellaanko niissä toisten ”toiseutta”. Tyttöjen etiikka tutkii näin moraalien toiminnan tapoja sekä eettistä toimintaa, miten oikeaa ja väärää syntyy. *Vierasta* kehoa ei voi neutraalisti asettaa eettiseen kohtaamiseen. Vieras rakentuu prosessien vaikutuksessa, joissa kuvitellaan, että vieras voidaan joko ottaa vastaan, toivottaa

tervetulleeksi tai karkottaa. (Ahmed 2000, 140–141.) Eettisyyttä on myös se, miten valta tunnustetaan, ja tyttöjen kysymykset tuovat tämän esille.

Tyttöjen argumentointikyky esittää kohtaamisessa vaihtoehdoisen mallin, joka ei pelkästään pura rakenteita tai osoita, miten tulisi suhtautua etäällä oleviin, vaan rakentaa sitä, kuinka etäällä olevat ovatkin jo lähellä. Kohtaus ottaa kantaa myös siihen, miten luokittelemme vieraita, jotkut vieraat ovat tervetulleita subjekteja (*guest*) ja jotkut objekteja (*stranger*). Korjaava näkökulma voi sisältyä myös siihen, että vaihtoehtoinen rakenne ei pelkästään osoita eroja, vaan myös nousee vastustamaan niitä. Kohtaaminen esittää tytöt aktiivisina ja todellisina toimijoina, mikä uudelleenrakentaa tilaa uudella tavalla.

3 "Hänellä on koti, kahvila, auto. Mitä meillä on?": Henkilökohtainen ja laajeneva kodin tila

3.1 Rummut olohuoneessa: mahdollisuuksien ääni

Nuori nainen, jolle on kasattu rummut keskelle olohuonetta. Suuria itämaisia mattoja. Arvokkaita huonekaluja. Taidetta ja viherkasveja. (Danan kodin tila, elokuvasta *Amatöörit* 2018)

Edellä kuvatut elementit leikkaavat pikakelauksella elokuvan toisen päähenkilön Danan kodin tilaan. Tämän luvun analyysissä keskityn kohtauksiin, joissa kotiin ja kodin käsitteeseen linkittyvä tilallisuus ja tilallinen identiteetti erityisesti piirtyy esiin. Taustoitetaan aluksi ensin hieman *Amatöörit* -elokuvan päähenkilöitä Aidaa ja Danaa.

Aidan ja Danan taustat piirtyvät esiin elokuvan kerronnassa vaivihkaa. Kuten keskustelussa, jossa ollaan Aidan kotona ahtaassa keittiössä. Katsoja luulee, että Aidan äiti sanoo repliikin "näkisivätpä vanhempasi sinut nyt"⁵⁴, minkä aikana kuitenkin katsoja samalla tajuaa, että Aida ei olekaan biologisen äitinsä seurassa. Aidan kodin ahtaat tilat sekä kasvattiperheen alleviivaaminen kohtaamisessa synnyttää tunteen siitä, että Aida on kodissaan jo itsessään jollain tapaa ulkopuolinen verrattuna Danaan, jolla on avara koti. Samassa kohtaamisessa Aidan käsketään myös jo aikuistua, kun hän kertoo elokuvan teosta. Hänellä on yllään pehmolelu-päähine, joka korostaa hänen kiinnittymistään lapsuuteen.

Danan perhe koostuu äidistä, isästä ja pikkusiskosta. Lopputeksteissä mainitaan "Danas bonuspappa", josta voidaan päätellä, että vain Danan äiti on biologinen vanhempi. Dana on saanut siis isäpuolen, kun oletettavasti äiti on mennyt naimisiin ruotsalaisen miehen kanssa. Pikkusiskon ulkonäöstä voidaan päätellä, että hän saattaa olla äidin ja ruotsalaisen miehen (Danan isäpuolen) yhteinen lapsi, Danan siskopuoli. Lopputeksteissä mainitaan "Aidas master", äidin sisar eli Aidan täti. Elokuva jättää solmimatta sen langan, ovatko Aidan

⁵⁴ Kohdassa 00:14:58.

vanhemmat elossa, eikä valota lainkaan, minkäläisten tapahtumien myötä Aida on tätinsä huomassa. Lisäksi Aidan perheeseen ja kotiin kuuluu serkku Noor.

Tämän luvun lähiluvun kohteeksi olen valinnut kohtauksen Danan kodin olohuoneessa, jossa on keskeisessä osassa kodin tila ja kohtaaminen kotona. Olohuone -kohtaus⁵⁵ on elokuvan ensimmäinen kohtaus, jossa tytöt esitetään yhtä aikaa samassa koti-tilassa. Kohtauksessa tapahtuva kohtaaminen määrittää tyttöjen välisiä suhteita ja asettaa heidät ikään kuin eri tavalla paikoilleen suhteessa kotiin. Tyttöjen identiteetit asettuvat tarkasteluun sisältäen yhä postkoloniaalisuuteen liittyvän epätasaisen valtasuhteen. Koti on tilallisesti merkittävä ilmentymä. Kotia voidaan tarkastella paikkana ja tilallisen identiteetin muovaajana. Kohtauksessa neuvotellaan tyttöjen rajoista ja tilasta. Kohtauksessa myös *äänettömyys* nousee esiin.

Olohuone -kohtauksen alussa heiluva kamera kuvaa Danan äitiä tilavan pöydän ääressä työskentelemässä. Äiti näppäilee laskinta pöydän ääressä ja käy oletettavasti läpi työasioita. Seuraavassa kuvassa Dana kävelee kuvaan ja katsoo äitiä, mutta Danan ilmeen perusteella äiti ei vaikuta katsovan takaisin. Kolmas kuva paljastaa lattialla istuvan rumpuja kasaavan isäpuolen, joka ei myöskään nosta katsettaan Danaan. Asunto on tilava ja täynnä soittimia ja kirjallisuutta. Lattialla on suuri itämainen matto ja seinillä taidetta. Tilassa on myös design-valaisin ja huonekasveja. Dana asettuu istumaan olohuoneen lattialle isäpuolensa taakse. Paikantuminen olohuoneessa isän taakse on mielestäni oleellista. Dana esitetään positiollaan kuin suorana jatkumona ruotsalaiselle isäpuolelleen ja tämän mahdollistamalle kodille ja ruotsalaisuudelle.

Aida saapuu kylään Danan kotiin. Isäpuoli huutaa ”sisään” ja kutsuu Aidaa ”yhteiskunnan vihollinen numero kakkoseksi” tervehtien rennosti yläfemmallalla. Työväenluokan maskuliinisuus esiintyy populaarikulttuurissa liikkuvana katutyylinä, jonka fiktion hahmot voivat omaksua. Koodattu ”coolius” voi toimia irtonaisena, liikkuvana resurssina. Resurssi ei ole kuitenkaan kaikkien saatavilla, vaan se on kiinnittynyt kehoon. (Skeggs 2004, 1.)

Aidan sukupuolettomassa ja tietyllä tavalla maskuliiniseksi koodatussa kehossa on ”coolituden” pääomaa. Aida voidaan lukea näin Skeggsin pääomateorian mukaisesti ”coolituden” lähteeksi. Rap-kulttuuriin yhdistetty tyyli, retoriikka ja itseilmaisuus on pääomaa,

⁵⁵ Kohtaus 00:35:25–00:37:13 (olohuone -kohtaus). Kohtauksen kesto yhteensä 2min 12 s.

joka kiinnostaa myös usein keskiluokkaa, vaikka onkin kiinnittynyt alun perin työväenluokan kehoihin. (Skeggs 2004, 1, 2, 22.)⁵⁶

Danan vanhempien kaverillisuutta rakennetaan ja isäpuoli kysyy oitis, haluavatko tytöt jäätelöä. Dana pitää ystävien kohdatessa huomattavan usein päätä painuksissa ja vilkuilee Aidaan. Aida katsoo rumpuja ihmeissään ja kysyy rummuista “mikä tuo on?”. Dana ei vastaa, vaan isäpuoli kertoo niiden olevan lahja. Aidalta pääsee ihastunut ja hämmäntynyt huokaus. Dana rummuttaa pehmolelua ja eikä nosta katsettaan. Aida on selkeästi hämmästynyt lahjasta. Dana tuntuu aistivan Aidan hämmästyksen ja kuin pyytävän anteeksi sitä, että sai noin suuren lahjan, luultavasti tietäen, että Aidalla ei ole samoja mahdollisuuksia. Hämmennystä todennetaan myös repliikkitasolla, kun Aida kysyy, “sinulleko?”, Dana nyökkää hämillään. Identiteetti ja tunne omasta itsestään rakentuu jollain tapaa myös asioille, joihin nuori ei voi itse vaikuttaa. Mahdollisuudet ovat monesti kuin lahja, kuin asia, joka annetaan vailla omaa vaikutusta. Aida ei ole saanut samoja mahdollisuuksia.

Aidan käsi kurottaa pehmoleluun. Se vetäistään kauemmas. Kuvasta on hankala hahmottaa, vetääkö Dana sitä, mutta liikkeen erottaa selkeästi. Heidän välissään on vain lapsuus ja aikuisuuden realiteetit odottavat nurkan takana. Mahdollisesti erilainen sosiaalinen tausta tulee tiedostetummaksi. Mielenkiintoista kohtauksessa on se, että tytöt koskevat toisiinsa pehmolelun kautta.

Kohtauksessa selviää, että Danan äiti on ollut toimittaja Istanbulissa ennen kuin Danan isäpuoli tapasi hänet. Äitiin viitataan termillä “Istanbulin terävin kynä”, ja kohtauksessa rakennetaan jatkumoa poliittiselle aktiivisuudelle, kun Danan vanhemmat kannustavat tyttöjä kuvaamaan elokuvaansa, ottamaan kantaa ja kertomaan totuuden. Tästä kertoo myös isäpuolen repliikki “Olkaa finni yhteiskunnan persuksissa”. Danan ääni halutaan saada kuuluviin mahdollisesti, koska äidin kokemukset vaientamisesta ja olettavasta poliittisesta vainosta ulottuvat elokuvan nykyhetkeen. Kohtaus esittää historian vaikutuksen tilaan, kotiin sekä elokuvan nykyhetkeen. Kodissa leikkaantuvat monet eri suhteet sekä aikakaudet.

Maahanmuuton ja identiteetin suhteesta tarkasteltuna kodin käsitteessä yhdistyy kotona olemisen narratiivi, mutta samalla myös kodista lähtemisen narratiivi. Kodin muistaminen on

⁵⁶ Toisaalta esitettyä voidaan myös ajatella, että kiinnittykö työväenluokkaan, jos Dana on yhteiskunnan vihallinen numero 1, mikä jää elokuvassa epäselväksi. Käsittelen kommenttia kuitenkin Aidan kannalta työväenluokkaan kiinnittyneenä, sillä mahdollisesti juuri se on keskeistä, että ”numero ykköstä” ei nimetä. Ja Aida nimetään toiseksi.

kollektiivinen tapahtuma, jossa muistetaan jaettua tietoa sen puuttuessa. (Ahmed 1999, 330–331, Ahmed 2000, 77–79.) Danan kokemus kodista heijastuu Aidaan, sillä toisaalta Aidalle kodissa tapahtuva kohtaaminen toimii myös voimauttavana ja Aida noteerataan aktiivisena toimijana. Aida innostuu selkeästi Danan äidin toimittajataustasta ja isäpuolen kehoituksista jatkaa kuvaamista ja “näyttää todellinen Lafors”. Lähikuva pysyy pitkään Aidan kasvoissa.

Tytöt nauravat kohtauksessa siihen asti, kunnes isäpuoli mainitsee, että poliitikot, poliisi ja joskus naapuritkin olivat kauhuissaan Danan äidin kirjoituksista. Tämän kuultuaan tytöt näyttävät pelästyneiltä ja järkyttyneiltä. Kohtaus ilmentää kohtaamista, jossa Aida satuttaa itsensä välikohtauksessa parkkipaikalla politikoidessaan kuvaamalla omaa videotaan.

Olohuone -kohtauksessa neuvotellaan tyttöjen identiteetistä ja huomataan, että koti on myös eräänlainen useiden tilojen yhteisvaikutuksesta rakentuva tilallinen jatkumo, joka on kiinteässä suhteessa myös muihin tiloihin. Kodissa neuvotellaan siis mahdollisesti paljon laajemmasta ja syvemmästä paikantumisesta. Koti tilana ei rajoitu ainoastaan kotiin.

Koti ei ole vain tila. Sillä on myös jonkinlainen rakenne ajassa. Ihmisille, jotka elävät kodin ajassa ja tilassa, sillä on esteettinen ja moraalinen ulottuvuutensa. Koti on merkityksellistä tilaa ihmiselle. Kotiin liittyy tarpeiden lisäksi odotuksia ja suunnitelmallisuutta. (Douglas 1991, 289–290.) Oleellista kotia tarkastellessa onkin pohtia kotia suhteessa ihmisen toiveisiin ja identiteettiin.

Tyttöjen perheiden välille rakennetaan eroa. Aiemmin kohtauksessa Aidan kotona nähtiin keskustelu, jossa Aidan kasvattiäiti kyseenalaisti Aidan kuvaamisen. Hän vaihtaa kaukosäätimellä eri ohjelmien välillä hokien “filmi, filmi, filmi” viitaten siihen, että filmejä on tässä maailmassa tehty jo tarpeeksi. Kasvattiäidin kielteisen suhtautumisen syy piilee pohjimmiltaan kuitenkin pelossa, että hän menettää työnsä kunnalla: “Älä aiheuta minulle hankaluuksia filmeilläsi”, hän toteaa.

Huomionarvoista kohtauksen alussa esitetyssä Danan ja vanhempien kohtaamisessa on se, että äiti ei katso Danaa, mutta Dana katsoo äitiä. Äidin työ ulottuu kotiin ja iltaan ja vie äidin läsnäolon. Kahvila-tila yltää koti-tilaan. Danan katseessa korostuu yksinäisyys. Dana kysyy myös rumpuja kasaavalta isäpuoleltaan “onko pian valmista?”. Tämä herättää myös ajatuksia siitä, että Dana on jollain tapaa aina valmiustilassa sen suhteen, mitä vanhemmiltaan odottaa. Hän kuitenkin vain saattaa kaivata vanhempiensa seuraa ja läsnäoloa, eikä niinkään materiaa. Koti on Danalle eräänlainen odotuksen välitila.

Edellisessä kohtauksessa⁵⁷ Aida nyrkkeilee kotinsa siivouskomerossa yllään Focused⁵⁸ -paita. Tämä luo mielenkiintoisen kontrastin Danan yllä kohtauksessa olevaan Flawless⁵⁹ -paitaan. Aidan tulee keskittyä elämään, eikä hänelle sallita virheitä. Hän oppii kotona puolustamaan itseään fyysisesti. Hänellä on myös taistelua kuvaava luoti -kaulakoru kaulassaan.⁶⁰ Danan itsetuntoa nostetaan ja hänellä on aineellista ja luovaa vapautta. Toisaalta Dana saattaa toivoa kotiinsa olohuonetta, jossa toimia yhdessä perheensä kanssa. Danaa ei esitetä elokuvan aikana kertaakaan kotona, olohuoneessa tai muussakaan huoneessa vanhempiansa kanssa ilman Aidaa. Danaa ei kuvata koko elokuvan aikana yhtä aikaa koko perheensä kanssa samassa tilassa, paitsi juuri ruokapöytä⁶¹ -kohtauksessa, jossa Aidan perhe saapuu syömään heille. Aidaa taas ei kuvata kertaakaan kotona yksin. Aida kuvataan kotonaan perheen kanssa yhdessä, mutta ahtaassa keittiössä ja siivouskomerossa yhdessä kaikkien perheenjäsentensä kanssa. Danalla on mahdollisuus kehittää itseään yksilönä, mutta hän saattaa olla yksinäinen.



Kuva 11. Aidan kodin tila on siivouskomo, jossa hän treenaa ja pysyy keskittyneenä. Kohdassa 01:01:17. Kirjoittajan kuvakaappaus elokuvasta Amatöörit.

Douglas (1991) näkee kodin paikallisena ideana, jolla on sijainti. Koti on tilallinen käsite, mutta ei välttämättä kiinteä, rakennettu tila. Koti voi olla esimerkiksi vene. Kuitenkin tila muuttuu kodiksi subjektin hallinnan avulla, tila muuttuu siis kodiksi hallinnalla.

⁵⁷ Kohdassa 01:01:17–50.

⁵⁸ Focused tarkoittaa keskittyneyttä (Oxford English Dictionary.)

⁵⁹ Flawless tarkoittaa virheetöntä (Oxford English Dictionary.)

⁶⁰ Aidan luoti -kaulakoru voidaan lukea myös koloniaalisen diskurssin viitteenä, mikä nykyajassa kiinnittää eron teon luokka-asemaan.

⁶¹ Kohtaus 01:01:51–01:05:45 (ruokapöytä -kohtaus). Kohtauksen kesto yhteensä 4 min 54 s.

Tarkastellessa nuoria henkilöitä he ovat kiinnostavassa käännekohdassa siltä osin, että he ovat kiinni ajassa, jolloin koti on vielä vanhempien kontrollissa.

Ahmedia mukaillen Aidan hahmo kokee jatkuvaa tilallista rajankäyntiä. “Outojen kohtaamisten” (*strange encounters*) käsitteen mukaisesti läpikäydään tuttuuden ja vierauden rajapintoja sekä niihin liittyviä valta-asetelmiä. (Ahmed 2000.) Danan kotona tuodaan esiin Aidan tilojen rajallisuus. Osallisuus tilasta ja vallasta ei ole nuoren hallussa. Kohtaaminen kodissa saattaa osoittaa, että Danan koti on kuin lahja verrattuna Aidan kodin mahdollisuuksiin.

Olohuone -kohtauksessa⁶² Dana on saanut lahjaksi rummut, jotka on sijoitettu keskelle olohuonetta. Kodissa olohuone usein merkitsee perheen yhteistä ajanviettopaikkaa, kodin tilaa, jossa perhe yhdessä kokoontuu. On huomionarvoista, että Dana on päässyt sinne niin sanotusti paraatipaikalle, kaiken keskelle, mutta on tilassa kuitenkin lopulta yksin. Tästä kertoo esimerkiksi elokuvan myöhempi kohtaus, jossa Dana soittaa koti-tilassa yksin rumpuja.⁶³



Kuva 12. Danan kodissa itseilmaisu on tilallisesti keskeistä. Kohdassa 01:01:14. Kirjoittajan kuvakaappaus elokuvasta Amatöörit.

Danalle sallitaan äänekkyyys ja häneltä oikeastaan jopa toivotaan sitä. Rumpujen antaminen lahjaksi voidaan tulkita vahvasti tähän viittaavana, jopa metaforisena eleenä. Isäpuoli kokoaa

⁶² Kohtaus 00:35:25–00:37:13 (olohuone -kohtaus). Kohtauksen kesto yhteensä 2min 12 s.

⁶³ Kohdassa 01:01:08–16.

ne keskelle olohuonetta ja huomionarvoista on se, että kyseessä eivät ole sähkörummut, vaan akustiset. Akustisia rumpuja ei yleensä soiteta olohuoneessa tai edes asunnossa naapuruston vuoksi, joten voidaan tulkita, että Danan ääni kannustetaan esiin ja äänekkyyttä toivotaan.

Tilaan liittyvä kysymys on siis valtaan linkittyvä, valtaan siitä, kenen ääni kuuluu.

Kiinnostavaa tässä kontekstissa on kuitenkin se, että Dana on kohtauksessa hiljaa Aidan saapuessa. Hän reagoi ystävänsä Aidan ihmetykseen rummuista kuin nyökkäillen anteeksipyytelevästi. Kohtaamisesta voi siten aistia tyttöjen välisen luokkaan kiinnittyvän epätasa-arvon. Danan hiljaisuus saattaa kuvastaa kollektiivisesti “maahanmuuttaja”-tyttöyden problemaattista luokkaan sidottua luonnetta. Postkolonialistisessa kehyksessä hän näkyy “maahanmuuttajataustaisena” tyttönä, joka tuo subjektiutensa rajoitteet näkyviksi. Kaikki eivät ole samalla viivalla, vaan hierarkia on myös luokka-asemaan kiinnittyvä. Nuori nainen representoidaan tilassa kuitenkin yksilönä.

Syy, miksi valitsin luokan tematiikan tutkimukseen, oli Ahmedin pohdinta teoksessaan *Strange Encounters* (2000). Siinä hän mietti, miten voimme lukea “maahanmuuttajien” narratiiveja ottamatta itsestään selvyytenä vieraan hahmoa (Ahmed 2000, 79). Yksi ehdotus, jota pohdin, on juuri tarkastelu luokan käsitteen tarjoamilla työkaluilla. Luokan käsitteeseen pureudutaan tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Olohuone -kohtausta yhteenvetääkseni on huomionarvoista, että kohtaaminen sijoittuu Danan kotiin, mikä asettaa Danan eri positioon suhteessa Aidaan. Dana on mahdollistaja, hänen kotinsa mahdollistaa tyttöjen kohtaamisen koti-tilassa. Kohtauksessa myös kodin rajat hämärtyvät, sillä Danan äidin työ jatkuu kotiin asti. Olohuone ei myös näyttäytyä niinkään perheen yhteisenä ajanviettopaikkana, vaan enemmän Danan henkilökohtaisena tilana, jossa hän odottaa perheensä vuorovaikutusta. Aidan kasvattiäidin työ ei ainoastaan ulotu kotiin, vaan ottaa sen valtaansa, kun Aida harrastaa ahtaasti siivoustuotteiden keskellä. Aidan koti voidaan tulkita jossain määrin jopa ei-kodiksi. Siellä kohtaamiset sijoittuvat pelkästään ahtaaseen keittiöön tai siivouskomeroon, jossa siivouspurkeilla täytetyt hyllyt luovat tunnun ahtaasta laatikosta. Aida asuu perheessä, jossa äidin kaltaisena kasvattajana toimii täti, joka on ammatiltaan matalapalkkainen kunnansiivoaja. Danan äiti puolestaan pyörittää kahvilaa. Elokuvassa mainitaan useasti, että kahvila on alueen vanhin. Kahvila on tiukasti sidottu kunnan kulttuuriperintöön ja historiaan. Danan äidin ammatilla on näin ruotsalaiset juuret ja niin sanottu tilallinen oikeutus olla ja kuulua kansalliseen kaupunkitilaan. Omistajuuteen liittyy myös valtaa, jota kunnan palkkalistoilla olevalla ei ole. Toisaalta myös Danan äiti on

mahdollisesti joutunut luopumaan toimittajan ammatistaan Turkista karkotettuna tai uudelleen työllistymisen vuoksi.

Naistoimijoiden tilallista hiljaisuutta voidaan vielä alaluvun lopuksi tarkastella teoreettisena tilarakenteena. Kuten jo tutkielman johdannossa totesin, Said ei viittaa naistoimijoihin postkoloniaalisessa diskurssissa. Tutkimusaineiston myötä postkoloniaaliseen pintaan kiinnittyy historiallinen konteksti, mutta myös naissubjekteja esiin tuova yhteys.

Siinä, missä postkoloniaalinen diskurssi sivuuttaa tutkimuksessaan naisten aseman, saamme tilan tarkastella algerialaisen naiskirjailija Assia Djebarin ajatuksia.⁶⁴ Djebaar toteaa ”fanonmaisesti” naisten hiljaisuuden olevan järjestelmällisesti kiinni yhteiskuntarakenteessa. Kolonisaation aikaan Algeriassa naiset kokivat Ranskan kenraalien vallan kuin toisena hiljennyksenä, sillä olivat (arabi)yhteiskunnassa oppineet jo olemaan hiljaa. Algerialaisten naisten systemaattinen vaiennus ja rajaaminen koteihin pois julkisesta keskustelusta oli myös itsenäistyneen⁶⁵ Djebaar on kirjoittanut muun muassa Delacroix’n orientalististen maalausten ja niissä kuvattujen algerialaisten naisten representaatioista ja todennut, että maalauksessa ikuisesti taltioitu naisten hiljaisuus ei ole kuitenkaan lakannut saavuttamasta meitä. (Djebaar 1992, 144–145.)

Naisille näen ainoastaan yhden tavan murtaa kaikki: puhukaa, puhukaa taukoamatta, eilisestä ja tästä päivästä, puhukaa keskenänne, kaikissa naisten kortteleissa, myös perinteisissä...Puhukaa keskenänne ja katsokaa. Katsokaa ulos, katsokaa seinien ja vankilan ulkopuolelle!⁶⁶ (Djebaar 1992, 50).

Yllä oleva lainaus on Djebarin rekonstruktivi naisten äänestä dekolonisaation jälkeen. Kolonialismin aikana kasvanut Djebaar on postkoloniaalisessa kehyksessä sekä Algerian naisten hiljaisuuden purkamisen kontekstissa merkittävä.⁶⁷

⁶⁴ Assia Djebaar on ollut Nobel-ehdokkaana useana vuotena ja kuoli 2015 Pariisissa. Laajan kirjailijan uran lisäksi toimi muun muassa New Yorkin yliopistossa kirjallisuusprofessorina sekä oli elokuvantekijä, hän käsikirjoitti ja ohjasi elokuvia, mm. *La zerda ou Les chants de l'oubli* (1983), *La nouba des femmes du mont Chenoua* (1979), *Droit d'auteurs* (1996).

⁶⁵ Sosiologi Pierre Bourdieu, jonka luokkateoriaa sivuamme seuraavassa luvussa 3.2 tutki myös kolonisoitua yhteiskuntaa, Algerin sodan konfliktia kansan, etenkin kabyyli -berberiväestön, näkökulmasta (ks. esim. Bourdieu 1958;1960;1979[1977])

⁶⁶ Käännös suomeksi: Nora Khelif. Alkutekstissä naisilla viitataan naisiin (arabi)yhteiskunnassa.

⁶⁷ Tätä voi verrata siihen, kuinka postkoloniaalisessa klassikkoelokuvassa *Taistelu Algeriasta* (1966) naiset kuvataan hiljaisina, mutta heidät voidaan silti nähdä aktiivisina toimijoina läpi elokuvan.

Hiljaisuus voidaan lukea tietoisena kielen kapinana, joka otti kantaa kansan oman kulttuurin ja identiteetin pysäytettynä oloon. Aikaan, jolloin “orjuutetun kansan kulttuuri on halvaantunut, kuoleman kielissä” (Fanon 2017, 52). Postkoloniaalinen diskurssi käsittää usein kielen sääntöjen rikkomista, jolla kapinoidaan kolonisaatiota ja hallitsijan kieltä vastaan. Esimerkiksi *Amatöörit* -elokuvan käsikirjoituksen tehnyt ruotsalainen nykykirjailija Jonas Hassen Khemiri on hyödyntänyt tekniikkaa⁶⁸ teoksissaan. Postkoloniaalisessa kirjallisuudessa kielen kantaaottavuus tai kapinallisuus kommentoi usein sitä, miten kielen rikkominen rakentaa uutta ja neuvottelee esimerkiksi siitä, mitä on kansallisuus. Lisäksi se kysyy, miten rakentaa jotain uutta, joka ei ole “ulkopuolista”. Postkoloniaalisessa kehityksessä voidaan tutkia, kuinka ilmaista itseään tilanteessa juuri hallitsijoiden kielellä.⁶⁹ Elokuvassa tämä näkyy esimerkiksi kohtauksessa, jossa kunnan työntekijä Mossen äiti on lakannut puhumasta ruotsia vanhainkodissa ja hänen kuvaillaan olevan hiljaa. Mossen tullessa vierailulle vanhainkotiin äiti alkaa puhumaan tamilin kieltä, jota Mosse ei kuitenkaan ymmärrä. Kielen valta tulee esiin *Amatöörit* -elokuvan kohtaamisissa usein, sillä elokuvassa kieliä puhutaan runsaasti: ruotsia, englantia, arabiaa, tamilia, kurdia, romaniaa, bosniaa ja saksaa. Ruotsin kielen valta-asema näkyy elokuvan kohtaamisissa, kuten esimerkiksi luvussa 2.1 käsitellyissä mökki- ja silta -kohtauksissa ilmeni.

Tässä alaluvussa käsitellyssä kodin kohtaamisessa huomionarvoista voi kuitenkin olla se, että Danan hiljaisuus voidaan lukea, ei ainoastaan purkavana ja kapinallisena, vaan myös uutena uudelleenrakentavana ja korjaavana neuvotteluna. Hiljaisuudessa kuuluu ääni, joka kommunikoi identiteetin eroista ja kuulumisesta sekä osoittaa luokan rakenteeseen. Tähän pureudumme tarkemmin seuraavaksi.

⁶⁸ Tosin vastaavaa tekniikka ei kuitenkaan rajoitu postkoloniaaliseen diskurssiin, mutta toisaalta sillä on kyky ilmaista usein tavalla tai toisella “ulkopuolista” ryhmää, kuten J.D. Salingerin Sieppari Ruispellossa nuoria. (Salinger 1951)

⁶⁹ Ranskan kieli on toisaalta niin kolonisoijan kuin kolonisoidun kieli. Monelle algerialaisille ranska on kuitenkin myös ainoa kieli ja siksi myöskin tärkeä itseilmaisun väline, vaikka toisaalta onkin alun perin kolonisoinnin mekanismi. Esimerkiksi Djebar kirjoitti ranskan kielellä, mutta hänellä oli kieleen jännitteinen suhde. Kolonisaatiossa hän näki, että kielellä on yksilöllisyydestä, ihmisyydestä ja kulttuurista riisuva puoli, mutta toisaalta ranska oli hänelle merkittävä ilmaisukeino. Hänen kielelliset käytötapansa olivat ranskan kieltä rikastuttavia. Hänen on ranskan kielen käytöllään sanottu tehneen juuri ”vastakolonisaatiota” ja tuoneen näin esille kokonaisempaa algerialaisuutta.

3.2 Keittiö, kodin sydän, jonka luokka halkaisi

Sosiologi Beverley Skeggs on tutkinut luokkaa teoksessaan *Class, Self, Culture* (2004) Tutkimuksessaan Skeggs määrittää luokan siten, että luokka-asemaa ei ainoastaan määrittele marxilaisesti katsottuna tuotannollinen asema, vaan varioivat pääoman muodot. Pääoma voi olla esimerkiksi kulttuurillista. Tutkimus on kiinnostunut luokasta prosessina sekä sen affektiivisistä vaikutuksista ihmiseen. Luokkaa tehdään systemaattisesti ja se ulottaa vaikutuksensa useisiin käytäntöihin. Skeggs antaa eväitä tutkia identiteetin ja tilan välistä rajankäyntiä luokan näkökulmasta.

Luokka on tilallinen. Se kiinnittyy yksilön ja ryhmien paikantumiseen ja tilalliseen sijoittumiseen. Tunnistettavat kulttuuriset määreet lukitsevat tiettyjä ryhmiä paikalleen ja samalla vapauttavat toisia liikkumaan ilman vastaavia rajoitteita. Ruumiin hallinta on olennainen luokkaan sidottu osa. Skeggs sitoo näin luokan Foucault'n hengessä olennaisesti myös valtaan. (Skeggs 2004.)

Skeggsin luokkateoria ammentaa Pierre Bourdieun symbolitaloudesta, jonka mallin mukaan talous ei pohjaa ainoastaan rahatalouteen ja taloudellisiin järjestelmiin (Bourdieu 1986; 1993). Pierre Bourdieun symbolitalouden mukaan pääomat muuntuvat symboliseksi. Pierre Bourdien symbolitalouteen ja marxilaisfeministiseen näkemykseen liittyy se, että luokassa on pohjimmiltaan kyse aseman lisäksi arvosta ja arvostuksesta yhteiskunnallisissa ja sosio-kulttuurisissa käytännöissä ja järjestyksissä. (Bourdieu 1986; 1993.)

Skeggs näkee yksilön arvon kiinnittyneen pääomaan. Arvo ja arvostus ovat kytköksissä luokkaan. Raja arvottoman ja arvokkaan välillä on jatkuvan neuvottelun kohteena. Keskiluokan vakiintunut paikka arvokkaampana mahdollistaa pääoman vaihtoa, johon esimerkiksi työväenluokalla ei ole mahdollisuutta. (Skeggs 2004.)

Skeggs käyttää käsitettä kirjaaminen (*inscription*), joka tuottaa subjektin. Kirjaaminen toteutuu ruumiin hallinnan, vallan ja luokittelun avulla. Kirjaaminen liikuttaa ruumiita tilassa ja vaikuttaa ihmisen käyttäytymisen lisäksi myös kokemukseen itsestä sekä tilallisesta sijoittumisesta suhteessa toisiin ihmisiin ja ympäristöön. Yhteiskuntaan syntyy kerrostumia, kun tietyt piirteet lähtevät liikkumaan limittäin paremmuusjärjestykseen, järjestäen yksilöitä ja ryhmiä. Yksilöiden mielikuviin itsestä vaikuttaa luokka ja minuus syntyy aina luokittelun myötä. (Skeggs 2004, 12–13.)

Luokkataistelua käydään retoriikan keinoin. Arvo subjektiin, kulttuuriin tai tiettyihin luokkiin syntyy puhetapojen tilallistumisissa. Viestintämuodot ja tekniikat synnyttävät eritellen diskursiivisen tilan, joka rakentaa luokkaa. (Skeggs 2004, 79–80.) Skeggsin luokkateoria tutkii, miten luokkaa tehdään ja millaisin prosessein luokkaa rakennetaan. Luokka-asemien piirtämiä rajoja hahmotetaan käymällä neuvotteluja luokasta. Ihmisiä tai yhteisöjä merkitään luokalla. Luokka siis tarttuu ja kiinnittyy ruumiiseen luokittelun ja ruumiin kontrollin myötä. (Skeggs 2004, 12.)

Jatkan *Dilan ja Moa* -televisiosarjan analysointia kohtaamisesta, joka keskeisesti esittää sen, kuinka ystävykset jaetaan kodin sisällä temaattisesti eri luokkiin. Keittiö -kohtaus⁷⁰ on tilallisesti mielenkiintoinen, sillä kohtauksessa kämppisten kodin kiinteitä tiloja, kuten keittiön ruokatilaa, jaetaan kahtia kuin kahteen eri luokkaan. Lisäksi kodin huonekaluja vedetään luokkaeroilla kuin kahtia. Saman pöydän ääressä asetetaan vastakkain, mutta eri puolille. Ruokapöytä on oleellinen kodin kohtaamispaikka myös elokuvassa *Amatöörit*, jossa tyttöjen luokkaa, identiteettiä ja kuulumista neuvotellaan pöydän ääressä, kun Aidan ja Danan perheet ovat kokoontuneet yhteen ateriomaan Danan kotiin suuren ruokapöydän ympärille. (Tätä käsittelen seuraavassa alaluvussa 3.3, jossa käsittelen jälleen *Amatöörit* -elokuvaa.) Sarjan ja jakson kontekstissa *Dilanin ja Moan* keittiö -kohtaus sijoittuu kiinnostavaan taitekohtaan, missä Dilan ja Moa kohtaavat toisensa ensi kertaa ensimmäisen sarjassa esitetyn ystävien välisen riidan jälkeen.⁷¹

Dilan ja Moa kuvataan usein keittiönsä ruokapöydän ääressä. Dilan esitetään useasti paikalla, jossa Moa tässä kohtauksessa istuu. Istujan taustalla seinällä on “etninen” seinävaate. (Esimerkiksi jaksoissa S1E2, S1E3, S1E5.) Dilan puolestaan istuu paikalla, jossa taustalla on viherkasveja sekä sisustuskaupasta ostettujen tavaroiden näköisiä seinäkoristeita sekä Ranskan viinitila -juliste. Jollain tapaa siis molempien tyttöjen taustalle piirtyy kuin kuva toinen toisistaan. Tytöt vaikuttavat kodin sisustustavaroilla ja toisilleen merkittyjen paikkoihin positioinneilla kuitenkin toistensa taustalla. Tämä asettaa heidän luokkajakautumisensa myötä toisistaan eroavat identiteetit heti myös osittain kyseenalaisiksi. Tämä tavallaan muistuttaa siitä, että he eivät pääse eroon toistensa vaikutuspiiristä. Mahdollisesti tällä todennetaan heidän ystävyytensä merkitystä ja yhteenkietoutumaa, joka on sarjassa

⁷⁰ Kohtaus 05:30–07:14 (keittiö -kohtaus, S1E4). Kohtauksen kesto yhteensä 1min 44 s.

⁷¹ Vastaava taitepaikka on myös seuraavassa alaluvussa käsiteltävässä *Amatöörit* -elokuvan ruokapöytä -kohtauksessa, missä Aida ja Dana kohtaavat ensimmäisen kerran elokuvassa tapahtuneen väkivaltaisen välikohtauksen jälkeen.

keskeistä, ja siksi riidankin keskelle merkitään heidän merkitystään toistensa identiteeteille. Keittiö on tilana myös huomionarvoinen, sillä se on kimppakämpässä kodin jakajien yhteistä maaperää. Kohtaaminen asettaa suunnan jakson tuleville tapahtumille. Keittiö -kohtauksen voidaan nähdä neuvottelevan siitä, millainen on ideaali nuori aikuinen kodin tilassa ja miten hänen identiteettinsä liikkuu kaupungin sisällä.

Keittiö -kohtauksen alussa Moa kuvataan keittiön pöydän ääressä ruokailemassa. Hän katselee jollain tapaa aiempaa hienostuneempi ja tyytyväisempi ilme kasvoillaan tietokoneensa ruutua. Lähikuvaan tuodaan pieni lasi vettä sekä ekologinen pyöreä pahvinen kierrätysastia, jossa on vihreään korianteriin haudattu take-away ruoka-annos sekä syömäpuikot, joissa Moan käsi pysyy kiinni läpi koko kohtauksen. Tietokoneen ruudulla näkyy valoisia asuntokuvia. Annos merkitsee Moan osaksi "hipsteri" -kulutuskulttuuria, jossa länsimaiseen elämään on omittu "etnisiä" ruokakulttuureja ja fuusioitu niitä länsimaiseen makuun.

Moa ryhdistää selkensä, kun ovi käy ja Dilan tulee kotiin. Kämpvikset kohtaavat riitansa jälkeen ensimmäistä kertaa. Dilan astuu tuohuneen näköisenä keittiöön, Moa alkaa syömään kiireisenä ja vilkaisee kuin tarkistaisi, huomaako tulija uudenlaisen aterioinnin tavan. Dilan mätkäisee pöydälle mielenosoituksellisesti döner-rullansa sekä viskaa heti perässä pöydälle myös pyöreän nuuskarasian. Dilan ottaa hitaasti nuuskapussin huulestaan. Hänellä on yllään kuin työvaatteet, raskaammat, ei-istuvat housut ja nuuskan voidaan ajatella vahvistavan mielikuvaa Dilanin "duunarin" roolista. Sarjan kontekstissa Dilan on työssäkäyvä kirkon vahtimestari ja Moa yliopisto-opiskelija, jonka pääaine on käytännön filosofia.

Moan vaatteet ovat vaaleammat ja Dilanin asu on tumma. Huomionarvoista Moan vaatetuksessa on kuitenkin se, että asu on täysin sama kuin jakson alussa esitetyssä asunnottoman kohtaamisessa. Moalla oli sama asu myös sen jälkeen, kun ystävät kuvattiin baarissa, josta Moa lähti kadun kohtaamista kerrattuaan suihkuun, kun hän käyttäytyi kuin kadulta olisi tarttunut jotain häneen. Kadun kohtaaminen merkitsi hänet fyysisesti. Kohtaaminen käynnisti tapahtumaketjun ja toimi jakson liikkeelle panevana voimana. Moa tunsu sen myötä nykyisen identiteettinsä "vääräksi", mutta myös jollain tapaa oman ruumiinsa vieraaksi. On siis merkittävää, että tässä nyt tarkasteltavassa kohtauksessa täysin sama vaatetus ei tietyllä tavalla "haittaa" enää, sillä uusi identiteetti on omaksuttu ja puettu ylle. Tai alle, sillä vaikka asu siis on konkreettisesti sama, niin se ei enää häiritse samalla tavalla Moaa, koska hän on omaksunut uuden identiteettinsä jo sisäisesti.

Asuinalueellaan asunnottoman kohtaaminen osoitti Moalle luokan tietynlaisena identiteettiä määrittävänä tekijänä. Moan uutta identiteettiä ilmentää uusi paikantuminen heidän nykyiseen kotiinsa. Kohtauksessa Moa on tuonut kodin tilaan jo uuden elämäntyyliinsä, jota esimerkiksi vaatteet sekä raikas ruoka-annos ilmentävät. Lisäksi tietokoneen ruudun kautta kodin tilaan tuodaan konkreettisesti uusi asunto näkyväksi elementiksi. Asuntovalokuvat representoivat välillisesti myös uutta asuinalueita, jossa Moa elää jo nyt ruudun kautta rinnasteisesti, vaikka vielä fyysisesti istuu nykyisessä kodissaan. Kuvien kautta hahmotetaan uusi identiteetti, mutta myös kodin tila sekä uuden asuinalueen asunto, jota Moa selaa koneeltaan ja on menossa katsomaan.

Dilan kuitenkin katsoo Moaa kysyvästi ja avaa keskustelun tiedustellen, kuinka asunnonosto etenee. Moa kertoo menevänsä asunonäyttöön huomenna. Tytöt keskustelevat sivistyneesti keskenään. Kireä ilmapiiri on kuitenkin aistittavissa rivien välistä. Kodin harmonia ja seesteisyys on näennäistä. Tytöt istuvat vastakkain, joka viittaa heidän asemoitumiseensa elämäntyylien ja yhteiskunnan eri puolille. Lisäksi tyttöjen ruoka-annokset merkitsevät tilaa ja asuinalueita, jonne tytöt kiinnittyvät.

Kohtauksessa eri puolilla pöytää kuvatut ruoka-annokset ovat niin sanotusti tilallisia ja identiteettiin kiinnittyneitä. Moa merkitään uuteen asuinalueeseen ruualla, jota hän syö. Hän on tuonut ruoka-annoksen mukana heidän kotiinsa uuden identiteettinsä, joka toistaa sitä mielikuvaa, mikä hänellä on uuden asuinalueen asukkaista, menestyvistä nuorista aikuisista, keillä on varaa ostaa oma asuntonsa alueelta, minne Moakin suuntaa. Dilanin ruoka-annoksen voidaan ajatella edustavan “monikulttuurista” Möllania, jossa esimerkiksi on paljon kebab- ja falafelpaikkoja.



Kuva 13. Dilan ja Moa luokkasodassa. Kohdassa 06:24, S1E4. Kirjoittajan kuvakaappaus televisiosarjasta Dilan ja Moa.

Moa puhuu uuden asunnon upeasta parketista ja vilauttaa Dilanille mahdollisuutta muuttaa mukana. Dilan kuitenkin vihjaa Moan tuntevan luokkavihaa heidän asuinaluettaan kohtaan. Moan puheissa nousee esiin jonkinlainen uusliberalistinen eetos.⁷² Moa toteaa Dilanille, että olet oman onnesi seppä. Dilan yrittää tuoda realiteetteja keskusteluun ja kysyy Moalta, kuinka hänellä on varaa asuntoon ja onko hän säästänyt. Moa ei vastaa ja kohtauksessa tapahtuu mielenkiintoinen tunnelman vaihto, kun tyttöjen yhteinen uusi kämppi Filip saapuu keittiöön. Kun Filip alkaa puhumaan tytöille, molemmat tytöt tuntuvat kuin hyökkävän hänen kimppuunsa ja selvästi purkavat häneen kaiken sen, mitä eivät toisiinsa purkanee.

Filip puhuu kaupunginosa-aktivismista ja flyerien jakamisesta, koska on huolissaan, että asuinalue muuttuu ja pelkää, että heidän nykyinen kotinsa tullaan myymään osakehuoneistoiksi. Dilan lopettaa merkittävästi ruokansa pureskelun ja katsoo Moaa pitkään sekä toteaa että, “sitähän Moa haluaisi”.⁷³ Riidasta tietämätön Filip ihmettelee asiaa ja kysyy, “mitä?”. Moa vastaa Filipille, kuitenkin Dilania katsoen: “ei mitään”. Keskustelu viittaa siihen, että Dilan on närkästynyt Moalle siitä, että hän haluaa muuttaa pois asuinalueelta sekä

⁷² Lisäksi myös Moan pääaine praktinen filosofia, saattaa olla kannanotto siihen, kuinka nykyajan uusliberalistisessa yhteiskunnassa, ei ole enää aikaa ajatella. Vastakkaisuus luo itseristiriitaista identiteettiä.

⁷³ Filip kuvataan keittiö-tilassa samalla puolella kuin Dilan, joka vahvistaa myös heidän sijoittumista samalle puolelle asuinalue-asiassa.

liittää Moan uuden identiteetin ja “luokkakurkotuksen” myös niihin “kapitalistisiin uusliberalistisiin menestyjiin” ja asuntojen myyjiin, joita myös Filip aktivismillaan vastustaa.

Kohtaus neuvottelee siitä, millainen on ideaali nuori aikuinen kaupunkiasuja. Moan henkilöahmon mukaan hänellä on varaa ostaa oma asunto alueelta, jossa ei ole vastaavia kohtaamisia kadulla, kuten jakson alussa esitetty Moaan “tarttunut” kohtaaminen. Lisäksi kohtauksen voidaan nähdä kommentoivan kulutuskulttuuria. Ideaali nuori aikuinen osallistuu yhteiskuntaan kuluttamalla. Kohtaus kysyy, ketkä kuuluvat kaupunkitilaan. Myöhemmin jaksossa Moa yrittää kiinnostavasti itse vaikuttaa siihen, mitä tiettyjen alueiden katukuvassa näkyy ja “tartuttaa” uuteen asuinalueeseen ongelmia, muovaa kaduille *vieraita* ruumiita. Filip esimerkiksi esittää huumemyyjää, jotta Moa karkottaisi alueen asunonäytöstä muut kävijät ja ehkä saisi alueen asuntojen hinnat laskemaan. Rahan, kaupunkitilan ja identiteetin välille muodostuu paradoksaalinen suhde (Seppänen, Haapola, Puolakka, Tiilikainen 2012).

Asuinalueella tapahtuvat “häiriötekijät” heikentävät ihmisen kokemusta ympäristöstään. Lisäksi sillä on vaikutus subjektin haluun kiinnittyä ympäristöönsä. Ympäristö korreloi subjektin arvostuksiin ja tarpeisiin. (Seppänen, Haapola, Puolakka, Tiilikainen 2012, 27.) Tämänkaltaisena voidaan lukea luvussa 2.2 käsitelty asunnottoman kohtaaminen kadulla, jonka myötä Moa kokee oman asuinalueensa ja identiteettinsä vieraaksi. Asuinalue on vuorovaikutuskokonaisuus, jossa useat ympäristöt ja tilat ovat jatkuvassa suhteessa toisiinsa. Ihmisen kokemus ympäristöstään ja itsestään muodostuu keskeisesti tässä vuorovaikutuksessa. (Seppänen, Haapola, Puolakka, Tiilikainen 2012, 27.)

Keittiö -kohtausta seuraavassa leikkipaikka -kohtauksessa⁷⁴ Moa kuvataan talon sisäpihalla keiussa. Hän on yksin keinumassa ja puhuu vanhempiensa kanssa puhelua, jossa pyytää lainaa asuntoon. Kohtaus siirtää Moan pois nuoren aikuisen identiteetistä ja uudesta roolistaan takaisin lapseksi ja vanhempiensa vaikutuspiiriin. Puhelu vanhemmille kuvastaa identiteetin liukuvaa luonnetta (ks. esim. Ahmed 2000, 7). Leikkipaikka tilana kuvastaa tätä identiteetin tilallista liukumaa. Moa vetoaa siihen, että kaikki hänen yliopistokurssikaverinsa ovat saaneet vanhemmiltaan rahaa asuntoa varten. Tuskainen ilme kasvoillaan Moa kysyy puhelimesta, pitäisikö hänen mennä asunonäyttöön sanomaan, että “ei mulla ole rahaa, koska tulen alaluokasta”. Repliiikissä viitataan siis suoraan luokkaeroihin ja niiden aiheuttamiin kipupisteisiin nuoren aikuisen identiteetissä. Kohtaus viittaa myös omaisuuden kasautumiseen luokka-

⁷⁴ Kohdassa 07.15–07.57 (leikkipaikka, S1E4). Kohtauksen kesto yhteensä 42 s.

aseman kautta, ja eriarvoisuus konkretisoituu Moalle esimerkiksi hänen verratessa itseään opiskelutovereihinsa.

Luokkateoreetikko Marxin mukaan luokkaansidottu asema kiinnittyy siihen, että lisää pääomaa ja omaisuutta syntyy jatkuvasti niille, joilla on jo ennestäänkin pääomaa. Marxin ajattelussa yhteiskunnan kapitalistinen rakennemalli on köyhyyden ytimessä. (Marx 1979, 182–183, 681–683.)

Luokkaa ei usein nimitä suoraan, vaan luokka määrittyy ja ilmenee yksilöllisyyden ja refleksiivisyyden kautta (Skeggs 2004, 47). Skeggs kiinnittää huomion siihen, kuinka luokasta puhutaan usein nimeämättä sitä suoraan (Skeggs 2004, 47). Tässä kohtauksessa kuitenkin havaitsemme, että luokasta puhutaan suoraan. Luokasta ei tosin käytetä nimitystä työväenluokka, vaan Moa kutsuu sitä liioitellen ala-luokaksi. Koulutuksen katsotaan usein liittyvän luokka-asemaan. Moa ei käy töissä, vaan opiskelee yliopistossa, jonka monesti katsotaan liittyvän automaattisesti luokka-asteen nousuun (Körkkö 2021). Kohtaus kuitenkin osoittaa, että nuorten aikuisten kokemus on monesti toinen. Kokemus itsestä liittyy vahvasti siihen, millaisia mahdollisuuksia kokee suhteessa kaupunkitilaan ja kodin tilaan.

Weberin, joka on myös tunnettu luokkateoreetikko, mukaan luokkajako syntyy kaupallisen aseman ja omaisuuden lisäksi myös sosiaalisen luokan myötä, johon esimerkiksi koulutus kiinnittyy. Weber puhuu statuksesta ja niihin pohjautuvista ammattiin perustuvista luokka-aseamista. Vaikka status ei ole suoraan korreloi luokkaan, niillä on yhteys toisiinsa sekä subjektin elintasoon. (Weber 1978, 303–306.) Keittiönpöytä -kohtaus on metafora luokkakamppailusta. Koko jakson kontekstissa Moan luokka-asema ponnistelujen narratiivi on allegoria luokkahypystä. Lopulta Moan luokka-aseman muutos on kuitenkin mahdoton, sillä rahan todellinen vaikutus kertoo totuuden, taloudellinen pääoma vaikuttaa luokka-asemaan Moan yliopisto -statuksesta huolimatta.

Jakson lopussa Dilan kohtaa Moan uudelleen keittiössä. Moa on luopunut asuntohaaveistaan ja muuttoaikeistaan uudelle alueelle. Se, että Moa ei haluakaan enää siirtyä uudelle alueelle, voidaan nähdä vaihtoehtoisena rakenteena, sillä tytöt näkevät asiassa voimauttavan ja korjaavan puolen. He toteavat, että eivät ainakaan ole “wannabe”-ihmisiä tai epäaitoja, vaan he ovat “autenttisia” ja “aitoja” omalla alueellaan.⁷⁵ Toisaalta sanoma on mahdollista myös

⁷⁵ Tässä ilmenee myös työväenluokkaan koodattu viileys, joka liikkuu resurssina. Resurssi on kiinnittynyt työväenluokan kehoon. (Skeggs 2004, 1.)

lukea sarkastisesti, sillä luokka-aseman vaihto ei ole mahdollinen. On todellisuutta, että ilman varallisuutta luokkahyppyä asuinalueelta toiselle ei voi toteuttaa. Uudelleenrakennus tuo asiat näkyväksi, jolloin ei ainoastaan hajoteta rakennetta osiin, vaan tuodaan se myös julki. Tällöin on mahdollista uudelleenrakentaa uusia malleja. Kohtaaminen esittää aktiivisen ja osallistavan mallin, johon esimerkiksi Filip osallistui järjestäen uudelleen tilaa. Tämä osoittaa luokan todellisuuden, purkaa asetelmia, mutta myös uudelleenrakentaa uutta suhdetta tilaan.

3.3 “Että hän saa tilaa” – viimeinen (luokka)ateria

Tutkielman lopuksi analyysi kääntyy takaisin Laforsiin. Istuudutaan sisälle Danan tilavan kodin suuren ruokapöydän ääreen. Danan ja Aidan perheet kokoontuvat Danan kotiin yhteiselle aterialle. Kohtaaminen on keskeinen niin tilan kuin identiteetin, ja etenkin luokan, kontekstissa, sillä siinä esitetty kohtaaminen ilmentää Danan ja Aidan tilojen erilaisia laajuuksia.

Ruokapöytä -kohtauksessa⁷⁶ Aida saapuu kasvattiäitinsä kanssa Danan kotiin vieraaksi. Kohtauksen alkukuva on kuin osittain verholla peitetty, kun Aida ja hänen kasvattiäitinsä astuvat eteiseen. Kuvakulmasta syntyy vaikutelma, että jollain tapaa vieraat, tuntemattomat kehot tulisivat tilaan, jonne he eivät kuulu ja heitä tarkkaillaan etäältä kuin sermin takaa. Kuvakulman valinta luo vaikutelman tarkkailusta (Foucault 2005). Kohtaamisen alusta ei synny vaikutelmaa odotetuista vieraista, jotka toivotetaan tervetulleeksi, vaan he avaavat oven varovasti itse ja hiippailevat sisään. Heidät merkitään kerronnassa *vieraiksi* kehoiksi. (Ahmed 2000.) Aidan kasvattiäiti on halunnut tulla keskustelemaan, sillä hän pelkää saavansa kunnalta potkut tyttöjen kuvaamisen vuoksi. Tyttöjen oman elokuvan kuvaaminen on aiheuttanut ongelmia ja väkivaltaisen kohtaamisen paikallisessa supermarketissa. Tässä välikohtauksessa Aida joutui puolustamaan itseään fyysisesti.

Isäpuoli tervehtii Aidaa vastaavalla katutyylisellä tervehdyksellä kuin edellä käsitellyssä kohtauksessa (luku 3.1) todettiin. Kuitenkin tämän ruokapöytä -kohtauksen kontekstissa on merkillepantavaa, että tervehtivän käsiliikkeen lisäksi isäpuoli sanoo tällä kertaa ainoastaan “numero kaksi” jättäen muun lauseen kesken. Katsoja tässä yhteydessä jo tietää lauseen mahdollisen jatkon ja osaa yhdistää sen aiempaan kohtaukseen tietäen tervehdyksen

⁷⁶ Kohtaus 01:01:51–01:05:45 (ruokapöytä -kohtaus). Kohtauksen kesto yhteensä 4 min 54 s. (Kohtaus esittää yhteisen aterian Danan kotona, paikalla molempien tyttöjen perheet paitsi serkku Noor)

viittaavan “yhteiskunnan vihollinen” numero kakkoseen. Isäpuoli tajuaa, että “yhteiskunnan viholliseksi” ei voi kutsua enää nuorta, joka on ollut osallisena väkivaltaisessa kohtaamisessa. Isäpuoli ei halua leimata Aidaa, joten hän ei samalla tavalla “vastaanota” viileyden pääomaa.

Skeggsin mukaan ”coolius” rinnastuu rikollisuuteen symbolisen vaihtomekaniikan historiallisen ulottuvuuden avulla (Skeggs 2004, 2, 22, 98). Skeggsin teorian läpi ajateltuna voidaan ajatella, että Danan isäpuoli ei halua enää arvonsa lähettä vaihdossa, sillä oikeassa elämässä vaarallisuus johtaa vaikeuksiin eikä siinä ole enää kyse “kiinnostavasta” viileydestä. Väkivaltaisen kohtaamisen jälkeen pääomaan vaihto voi olla puutteellista, koska se alleviivataan ongelmalliseksi ja sen vajaavainen transaktio esitetään alleviivaamassa asian ongelmallista luonnetta.

Ruokapöytä -kohtauksen edetessä Aidan kasvattiäiti katselee suurta ja avaraa tilaa lumoutuneena, mutta elekieli kertoo katseluhetken sisältyvän tiedostamista oman asemansa erilaisuudesta täysin erilaiset asumisolosuhteet omaavana ihmisenä. Danan äidin repliikki, “no niin, näin me asutaan”, kiinnittää taas “meidät” esille.



Kuva 14. “No niin, näin me asutaan.” Kohdassa 01:02:29. Kirjoittajan kuvakaappauksia elokuvasta Amatöörit.

Ruokahetkeä vietetään jaetusti. Molemmat perheet ovat tuoneet pöytään ruokalajeja ja ateriahetki on sosiaalinen. Ruokakulttuuri on yhteistä maaperää äideille. Danan äiti ja Aidan kasvattiäiti vaihtavat ajatuksia ruuasta samalla, kun astiat kiertävät pöydässä. Danan äiti kysyy, haluaako Aidan kasvattiäiti maistaa dolmaa, mihin tämä toteaa, “Meillä on tätä minunkin maassani”. Repliikit osoittavat naisten taustaan ja juuriin toisaalla. Kasvattiäiti toteaa, ”oikeaa kebabia” ja merkitsee itsensä juurilleen. Voidaan ajatella kuitenkin, että kebabia syödään yhtä paljon kuin muutkin ruotsalaiset.⁷⁷ Kuitenkin se, että kebab on “oikeaa”, on Aidan kasvattiäidille tärkeää, sillä hän pitää identiteetissään kiinni siitä, mistä

⁷⁷ Kuten johdannossa todettiin, viittauksessa 6. America Vera-Zavalan näytelmän *Etnoporr* (2008) sitaatissa.

voi. Hän on ylpeä juuristaan ja ruokakulttuuristaan. Eron tekeminen voi ilmentyä tilassa, jossa halutaan tuntea vieras erilaisten tekniikoiden avulla. Ruokakulttuuri voidaan nähdä näin tuntemisen “tekniikkana”. (Ahmed 2000, 60.) Ruuan korostamisen voi myös kytkeä aiempaan kohtaukseen, jossa kasvattiäiti toteaa Aidalle Danan äidistä, että naisella on kahvila, vaikka hän ei osaa edes leipoa. Aidan kasvattiäiti myös toteaa Danan vanhempien kehuskelevan kahvilallaan.

Tila tulee esiin, kun Aidan kasvattiäiti tiedustelee, onko baklava leivottu kotona. Danan äiti toteaa leipovansa sen kahvilassa, joka heti laajentaa heidän perheensä elintilaa. Dana saa ympärilleen tilaa. Aidan kasvattiäiti toteaa leipovansa vain kotona. Analyysi tukee ajatusta Danan äidin uhrauksesta, jos leivontataidottomuus⁷⁸ yhdistettynä kahvilan pitoon, tulkitaan siten, että poliittinen journalisti ei olekaan kahvilan pitäjänä täysin omalla paikallaan ja omassa ammatti-identiteetissään.

Tytöt tarkkailevat tilannetta äänettöminä. Danan pikkusisko nojailee tämän olkapäähän, joten hän on Danan tukena tilanteessa. Danalla on yllään paita, jossa lukee teksti: “It's Deja Vu”. Paidan alaosassa tekstiprintti on hieman piilossa, mutta sen voi tarkkaan lähilukiessa ja kuvia tutkiessa päätellä jatkuvan sanoilla: “all over again”. Deja vu -ilmiö liittyy siihen, että jokin asia on tapahtunut ennenkin. Deja vu -elämys on tunne. (Oxford English Dictionary.) Se on tunne siitä, että jokin asia on tapahtunut ennenkin, mutta jossain toisaalla. Tunne on näin kiinni tilassa ja ajassa.

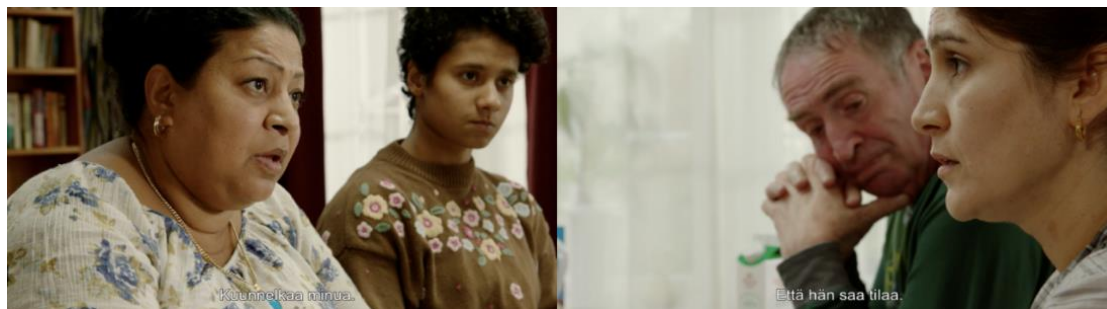


Kuva 15. Kohtaaminen, joka on tapahtunut ennenkin. Kohdassa 01:02:34. Kirjoittajan kuvakaappaus elokuvasta Amatöörit.

⁷⁸ Leivontataidottomuuden voi päätellä, sillä elokuvan muissa kahvilaan sijoittuvissa kohtauksissa nähdään, että Danan äidillä on työntekijöitä, jotka näyttävät leipovan kahvilan tuotteet.

Danan positioituminen pöydän päähän tekstipaita yllä on merkillepantavaa. Luokkaerot eivät ole uusi asia, vaan erot toistuvat ajassa ja historiassa. Postkoloniaalinen diskurssi huomioi muistin ja muistamisen. Samat ilmiöt toistuvat historiassa ja jakavat tiloja jatkumona. (Weaver-Hightower & Hulme 2014.) Eronteon toistuvuus ajassa ja tilassa on keskeinen elementti, jolla kohtaamista voidaan lukea.

Ruokapöytä -kohtauksessa Danan äiti toteaa, että tytöt ovat lahjakkaita ja fiksuja, eivätkä tee mitään väärää, kun he kuvaavat. Hän jatkaa: “elämässä pitää tavoitella asioita ja tehdä uhrauksia ja vastustaa auktoriteetteja tekemällä toisin kuin käsketään”. Kuva pysyy tiukasti ja intensiivisesti rajattuna Aidan kasvattiäidin kasvoissa, kun Danan äiti puhuu uhrausten tekemisestä. Kuvakulma ja kohteen valinta on narratiivinen. Se kertoo katsojalle vielä siitä, että “todellisia” uhrauksia on tehnyt kuitenkin Aidan kasvattiäiti, joka pienituloisena on yksin perheensä kanssa. Henkilöhahmon ilmeestä voidaan lukea, että yksin rohkeus ei riitä sosioekonomisen aseman parantamiseen. Matalapalkkaisella kunnan siivoojalla ei ole mahdollisuutta tehdä toisin, vaan hän on eri tavalla riippuvainen työpaikasta. Danan äidillä on kahvilan omistajana enemmän vapautta ja tilaa toimia. Tiloihin luokka-aseman rajaamalla subjekteilla, kuten Aidan äidillä ei ole varaa tehdä toisin.



Kuva 16. Perheet kuvattuna kuuntelun ja tilan tematiikan vastakuvissa. Kohdassa 01:04:37 ja 01:05:09. Kirjoittajan kuvakaappauksia elokuvasta Amatöörit.

Ruokapöytä -kohtauksessa tila nousee suoraan esiin repliikeissä, kun Danan äiti toteaa Danasta: “Että hän saa tilaa.” Kaupunkitilaan kuulumisen sekä ääni nousevat myös esiin Danan äidin jatkaessa Danasta: “Että hän voi laulaa, soittaa rumpuja, mennä kaduille, huutaa, mitä haluaa.” Kohtaaminen esittää, että Dana saa tilaa kotona ja myös laajemmin kaupunkitilassa. Danan äiti sanoo useasti uhranneensa paljon, jotta tyttärestä voi tulla, mitä

hän haluaa. Äidin kulttuurinen ja sosiaalinen identiteetti on toimittajan ammatti, joka on vaihtunut leipuriksi, tämä on äidin elämän kontekstissa uhraus sekä omasta identiteetistä luopumista.

Aidan kasvattiäiti pyytääkin Danan vanhempia *kuuntelemaan*⁷⁹ ja toteaa, että heillä ei ole varaa tehdä uhrauksia. Kasvattiäiti sanoo Aidalle, että “he eivät edes tiedä, miten me elämme”. Kohtauksessa *me* ja *he* liikkuvat ja elävät sekä kääntyvät koko ajan päälleen. Perheiden vuorovaikutus viittaa erilaiseen sosioekonomiseen asemaan ja luokkaan. Aida kuvataan kohtauksessa useasti pää alaspäin painuksissa ja hän on kehonkieleltään ahdistuneen oloinen. Aida myös alkaa kohtauksen edetessä itkemään. Tunteet tulevat suoraan ja fyysisesti esille.

Ahmedin teorioinnissa tunteiden sosiaalisuutta voi demonstroida yksinkertaisella esimerkillä juuri tilanteesta, jossa henkilö itkee. Itku ei ole vain itkua, siis toimintoa, jossa tunnetta puretaan sisältä ulospäin. (Ahmed 2014, 8–10.) Aida itkee ruokapöytä -kohtauksessa. Perheaterian kohtaamisessa tunne liikkuu ympäröivästä Aidaan. Aidan tunteet tulevat esiin tilasta ja häntä ympäröivästä sosiaalisesta tilasta. Jos tunteen logiikkaa hahmotetaan sosiaalisessa viitekehyksessä: tunne liikkuu ulkoa sisällepäin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tunteet olisivat puhtaasti sosiaalisia. (Ahmed 2014, 8–10.) Tunteet eivät ole jotain, mitä minulla on eikä myöskään, mitä meillä on. Ne eivät ole yksilöllisiä tai jaettuja. Sosiaalisten ja psyykkisten ilmiöiden muotoutumisessa tunteet ovat oleellisia. Sen myötä objektiivisuus on enemmänkin seuraus kuin syy. (Ahmed 2014, 10.) Aidan tunteet muodostuvat ateriahetken kontaktissa.

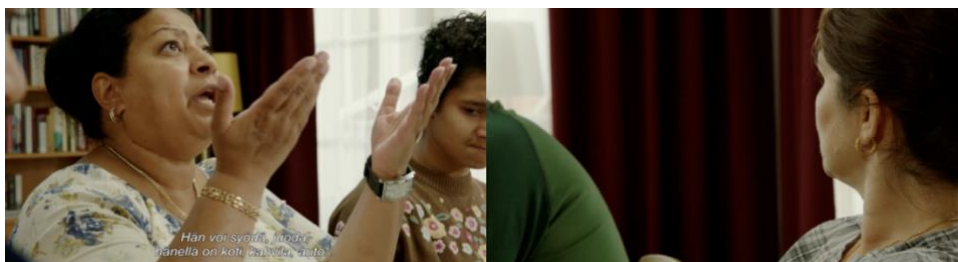
Ruokapöytä -kohtauksessa eroa rakennetaan myös kielen avulla. Kasvattiäiti joutuu pyytämään Aidaa tulkkamaan. Vastahakoinen Aida ei halua, sillä hän ei halua todeta kipeää tilannetta ääneen. Ääni representoi todellisuutta, tekee asiasta ja asioiden tilasta todellisen. Lisäksi ylipäättään tulkkaukseen osoittaa eriarvoisuuden vielä kipeämmin, sillä kieli on puuttuva elementti, joka luo eroa perheiden ja äitien välille. Perheiden kohtaamisessa Aidan ääni kaivataan ja vaaditaan esiin haavoittuvassa ja hauraassa tilanteessa, kun kasvattiäiti tarvitsee Aidalta käänösapua ruotsin kielessä. Danan ääni puolestaan kannustetaan esiin luokka-aseman tarjoamien mahdollisuuksien myötä, kun Danan äiti kuvailee Danan mahdollisuuksia. Tyttöjen äänekkyyttä asetetaan näin vastakkain, luokka-aseman mahdollistama ääni on erilainen

⁷⁹ Elokuvasssa *Taistelu Algeriasta* (1966) esitetään täysin sama repliikki “écoute-moi” Suom. kuunnelkaa minua. (TA elokuvassa kohdassa 01:58:45.) ainoastaan ranskalaisen komentajan toimesta.

kolikon kääntöpuolelle, joka kuvastaa tässä tapauksessa yhteiskuntaa, siten, että varallisuus määrittää asemaa yhteiskunnassa ja sitä kuka saa kuulua. Kohtaus kysyy, kuka saa tilaa, sillä kenellä on ääni, on myös tilaa ja eri tavalla mahdollisuuksia.

Aidaa kielletään kuvaamasta omaa videotaan. Aida ei saa taltioida kaupunkitilaa omasta näkökulmastaan. Erilaiset perspektiivit sisältävät aina valtaa ja muuntuvat eri tavalla arvoksi ja mahdollisuuksiksi. Luokka-aseman mahdollisuudet määrittyvät siten myöskin eri näkökulmissa eri tavalla. (Skeggs 2004, 2.) Aidan mielipahan taustalla on elokuvan aiempi kohtaus, jossa opettaja ilmoitti Danalle ja Aidalle, että heidän elokuvansa ei sovellu kunnan viralliseksi elokuvaksi, mutta saivat palautetta hyvästä ”luokkanäkökulmasta”.⁸⁰ Luokkaa ei kohdata todellisena, vaan ainoastaan, jos sille on erikseen varattu paikka, jossa muut voivat vastaanottaa sen.

Danan isäpuoli on hiljaa, mutta hänet esitetään kuvissa. Kasvattiäidin taustalla on Aida, joten heidät esitetään turvattomampina kahdestaan. Danan äidillä on miehensä tuki ja perhe, joka on tilassa levittäytynyt pöydän ympärille laajemmin. Danan sisko on siirtynyt jo olohuoneeseen, joka näkyy kuvissa taustalla. Aidan äiti nostaa esiin tilan, luokan ja turvallisuudentunteen yhteyden. ”Mitä hänelle voi tapahtua? Hän voi syödä ja juoda. Hänellä on koti, kahvila ja auto. Mitä meillä on? Emme voi edes pukeutua lämpimästi ilman töitä.” Danan äidin repliikissä ”Että hän saa tilaa” puolestaan osoitetaan hyvin se, kuinka Danan kodin tila laajenee käsittämään muitakin tiloja ja paikkoja. Tilojen laajeneminen on yhtä kuin turvallisuuden lisääntyminen (Ahmed 2000, 36, 157). Dana saa tilaa, josta Aida rajautuu pois.



Kuva 17. Kohtaamisessa ruumiilliset elementit katsovat ja kääntyvät. Kohdasta 1:05:26 ja 1:05:34. Kirjoittajan kuvakaappauksia elokuvasta Amatööri.

⁸⁰ Kohdassa 00:34:26 (”luokkanäkökulma”).

Aidan äidin puheissa luokka-asema nousee taas suoraan esiin dialogin tasolla ja tällä kertaa se sidotaan myös tunteisiin: “Vähän myötätuntoa. Me olemme työläisiä”. Aidan kasvattiäiti jatkaa puhuen siitä, kuinka he eivät voi edes syödä tai juoda, jos eivät tee töitä ja toteaa: “Katsokaa, miten me elämme”. Samalla Danan äiti rajautuu kuvaan katse pois päin kääntyneenä. Positioituminen on kiinnostava, sillä Aidan kasvattiäiti on juuri maininnut repliikin “katsokaa, miten me elämme”. Suoraan kehotukseen katsoa sisältyy viesti siitä, että toinen perhe ei edes tiedä, miten Aidan ja hänen kasvattiäitinsä elävät. Danan äidin pois päin kääntyminen sekä katse pois päin alleviivaa katsomaan Aidan perhettä ja heidän tilannettaan. Perheiden välillä on aktiivinen suhde. Molemmilla perheillä on “maahanmuuttaja” -taustaa, mutta he tulevat eri sosiaaliluokasta. Katsominen viittaa siihen, että vaikka vieras tunnetaan, häntä ei oikeasti tunneta syvällisesti, hänen tunnistetaan kaavamaisesti toiseksi. Oikeasti ei välttämättä “katsota” siten, että kohdattaisiin toisen erot. Ahmedin mukaan eroa lukeva katse ja ”silmä” ei palaa suoraan ainoastaan vieraan kehoon, vaan katselee juuri muualle ja rakentaa näin toista (Ahmed 2000, 30).

”Selitä hänelle, selitä mitä sanon” vaatii kasvattiäiti Aidalta arabian kielellä, joka itkee eikä suostu enää kääntämään kieltä. Aida joutuu tulkkamaan kasvattiäidilleen Danan äidin sanoja ja samat repliikit toistuvat. Viesti syvenee ja kasvattiäidin ilme lähikuvassa viittaa siihen, kuinka uhrausten tekeminen ei ole ollut oma valinta. Toisto on tehokeino, joka syventää ja liittyy temaattisesti myös siihen, kuinka kieli on yksi tekijä niin eronteossa kuin kuulumisessa. Integroituminen yhteiskuntaan ja kansallisuuteen tapahtuu usein kielen osaamisen kautta. Aidan kasvattiäiti osaa ruotsista ainoastaan alkeet eikä ole kiinnittynyt yhteiskuntaan puuttuvan kielitaidon vuoksi niin vahvasti. Ahmedin tavoin Butlerin ajattelua kehystää myös sosiaalinen ajattelumalli. Minuus rakentuu suhteessa toisiin ihmisiin. Performatiivisuus rakentaa identiteettiä, missä käsitys itsestä muodostuu toiston ja sosiaalisen tekemisen kautta. Kasvojen ja ruumiin liikkeet ovat keskeisiä. Kohtaaminen esittää runsaasti käsiliikkeitä (kuva 17). Puhe on myös toiminto, jossa keskeistä ei ole vain sanat. Puhe voidaan siksi käsittää myös ruumiillisesti toistuvana ja performatiivisena toimintona, joka rakentaa identiteettiä. Se, että ruotsalainen puhe ja kieli toistuu, rakentaa sen valta-asemaa oletusarvoisena. Vallassa oleva määrittäytyy myös systemaattisesti, mihin sisältyy ajatus siitä, että alkuperäiseksi määritelty rakentuu yhtä lailla performatiivin kautta kuin kopioksi määriteltykin. Performatiivisuus voi kyseenalaistaa näin normeja. (Butler 1990, 24; Butler 2004, 10, 168, 198, 209, 218.)

Danan kodin ruokapöytä on kuin erillinen taitekohta koti-tilassa, risteys, jossa mahdollisuudet avautuvat myös tilallisesti esitettynä. Ruokapöydän äärestä on näkymät avaraan eteiseen, ulko-ovelle ja olohuoneeseen, jossa on rummut taustalla. Perheet asettuvat istumaan yhteisen ruokapöydän ääreen, mutta vastakkaisille puolille pöytää. Kohtauksessa on helppo erotella kaksi puolta kuin kaksi luokkaa. Kohtauksessa voidaan havaita, että ruokapöytä on oleellinen kodin keskus: kohtaamispaikka, jossa käydään neuvotteluja niin identiteetistä, kuulumisesta kuin luokastakin.



Kuva 18. Dana esitetään myös pää painuksissa ja hiljaisena, mutta hän ei itke. Kohdassa 01:04:32. Kirjoittajan kuvakaappaus elokuvasta Amatöörit.

Ruokapöytä -kohtauksessa nousee jälleen esiin tyttöjen hiljaisuus. Perhetaustan kautta rakentuvat äänettömät, subjektia koskevat kertomukset törmäävät kulttuuris-historiallisiin tarinoihin. Ne saa aikaan tilallisen, häilyvän ja liikkuvan pisteen ja rakentavat reitin, jossa identiteetti muodostuu. (Hall 1996, 11; Bauman 1996, 23.) Ruokapöytä -kohtauksessa merkillepantavaa on se, että tyttöjen osalta hiljaisuus rikkoutuu ainoastaan Aidan tulkatessa kasvattiäidilleen keskustelua.

Voidaan todeta, että Aidan ääntä kannustetaan esiin ainoastaan viestimään luokkasidonnaisesta roolistaan ja toistamaan kasvattiäidin sanoja siitä, miten mahdollisuuksia elämässä ei samalla tavalla ole kuin Danalla. Kohtaus on erityisen koskettava, sillä Aida pakotetaan toteamaan oma asemansa ääneen, eikä pelkästään itselleen ja perheille, vaan myös ystävänsä Danan läsnäollessa. Tyttöjen ystävyys on syvää ja luokkasokeaa, aivan kuten Dilanin ja Moan.

Ruokapöytä -kohtaus suhteutuu ajatukseen uudelleenrakentamisesta siten, että kohtaaminen uudelleenrakentaa tilan, jossa luokka-asemaa joutuu katsomaan todellisena ja identiteettiin sekä tilalliseen liikkuvuuteen vaikuttavana asiana. Subjektin mahdollisuudet rakentuvat sen myötä, “että hän saa tilaa.” Tutkimuksen tärkein elementti tila nousi keskeisesti esiin.

”Hänellä on koti, kahvila ja auto” -replikki rakentaa Danan tiloista laajempia, mutta samalla pakottaa katsojan kohtaamaan tyttöjen välisen eriarvoisuuden, josta ei ole ulospääsyä. Aidan äidin replikit, kuten ”katsokaa, miten me elämme” uudelleenrakentavat tilan, jossa luokka-asemaa ei voi sivuuttaa eronteon logiikassa.

4 Yhteenveto: Tilan “eettiset kohtaamiset”

Lopuksi voin summata jotain oleellista tämän pro gradu -tutkielman puitteissa tehdystä tilallisesta tutkimuksesta. Tutkielmassa pohdin, *millaisia tilallisia rajanvetoja kohtaamisten myötä syntyy*.

Molemmat aineistot esittävät korjaavia tilallisia rajanvetoja, esimerkiksi siten, että elokuvassa kunnan videota kuvatessa ihmetellään useasti, miksi ihmisiä poisrajataan kuvista tai kun televisiosarjassa kodittoman naisen asema kadulla kyseenalaistetaan.

Amatöörit -elokuva kuvaa kohtaamisia, joissa tiloista rajataan henkilöitä, niin kansallisessa kuin myös luokan kontekstissa. Kohtaamisten *eettinen keskus*, oleminen, auttaa hahmottamaan kuulumattomuuden kolmessa eri ryhmässä. Haavoittuvampia ovat he, kuten silta -kohtauksen kalastaja, joilla ei mahdollisesti ole vaadittavaa dokumentaatiota itsestään, mikä ”todistaisi” heidän olemisensa. Paperiton on tietyllä tavalla siten luokka-asemien ”ulkopuolella”. Työväenluokka on myös määritelty usein tilaan kuulumattomaksi. Kuitenkin myös keskiluokalla on vastaavia kuulumattomuuden sekä identiteetin ristiriitoja, kun ”rotu” tai sukupuoli risteävät muiden eroa rakentavien kategorioiden kanssa.

Elokuvan esittämässä kunnan tuottamassa esittelyvideossa kansallisesta maisemasta ei poisrajata ainoastaan ”maahanmuuttajataustaiset”, vaan myös vanhukset, ”vammaiset” ja kodittomat. Kuitenkin elokuva esittää heitä videon näytöksen yleisössä sekä kaupunkitilassa elokuvan muissa kohtauksissa. Elokuvan sisällä kuvatut videot, joita tytöt kuvaavat, esittävät kaikki ihmisryhmät kunnan tilaan kuuluvina. *Amatöörit* -elokuvan lopussa nähdään siis kohtaus, jossa kunnan oman mainosvideon jälkeen Dana ja Aida esittävät oman videonsa lupaa kysymättä. Elokuvan loppukohtaus ottaa suoraan kantaa siihen, kuka saa kuulua kansalliseen tilaan ja kaupunkitilaan ja sen esittämiseen, sekä miten luokkaa saa esittää. Elokuva näin uudelleenrakentaa tilaan kuuluvien esityksen *uudelleen*. Tässä kontekstissa tilaan saavat kuulua kaikenlaiset kehot. Kansalliselle kuulumiselle on tarjolla vaihtoehtoiset mallit, jonka myötä moninainen kansallinen tila olisi jo yhtenäistä itsessään. Malli konkreettisesti uudelleenrakentuu elokuvassa, kun esimerkiksi Mosse esiintyy kunnan mainosvideolla. Kohtaaminen koulutilassa havainnollistaa myös tunteiden ja kansallisuuden kietoutumista yhteen.

Dilan ja Moa -televisiosarja puolestaan esittää kohtaamisia, joissa tiloissa tapahtuneet kohtaamiset alkoivat rajaamaan henkilöitä ja liikuttamaan heidän identiteettiään. Urbanissa

katukuvassa identiteetti liukuu tilojen mukana ja kiinnittyy luokkaan. Luokka-asema rajoittaa mahdollisuutta identiteetin muutokseen. Tiloissa ja tilojen yli on mahdollista liikkua luokka-aseman myötä.

Kohtaamisiin liittyy useita valta-asetelmia, kuten esimerkiksi elokuvan koulutila -kohtauksessa havaitsemme ”toisten” kehojen esittämisen suhteet. Lisäksi valta-asetelmia muodostuu luokka-aseman myötä. Vanhempien vaikutuspiirit ovat Aidan ja Danan henkilöhahmoilla keskeisiä vallan näkökulmasta. Myös muut auktoriteetit, kuten opettajat, vaikuttavat tyttöihin. Valta liittyy kaupunkitilan ”oikeanlaiseen” esittämiseen, kun tyttöjen videoille taltioimaa näkökulmaa ei noteerattu. Tytöt kyseenalaistavat valta-asetelmia usein toimijoina. Moa puolestaan kyseenalaistaa identiteetin ”valmiita malleja” ja siten valta-asetelmia heterotopia -tilan avulla yliopisto -kohtauksessa. Valta liittyy kiinteästi tilaan. Valta ilmenee myös luokka-asemassa molemmissa tutkimusaineistoissa.

Kohtaamisissa neuvotellaan identiteetistä ja kuulumisesta tarjoamalla usein vaihtoehtoisia malleja tai osoittamalla muutokseen. Tyttöjen, niin teini-ikäisten kuin nuorten aikuisten, tilaan kuulumista määrittävät moninaiset tilanteet ja lähtökohdat. *Dilan ja Moa* -sarjassa vahvistuu vaikutelma siitä, kuinka koti on tilallisesti identiteettiä ilmentävä tärkeä tila. Erityisesti Moalle asuinalue ja kodin tila ilmentävät ja toistavat luokkaa ja identiteettiä. Myös asuinalue sekä muut tilat ovat yhteydessä kotiin tai ne voidaan nähdä kodin jatkumoina. Kodin mentaalinen tila vaikuttaa myös kaupunkitilassa sekä kiinnittymisessä muihin tiloihin tai kansalliseen tilaan. Aidan ja Danan osalta identiteetti muovautuu juuri kodin tilassa erilleen. Kodin tilassa toinen tytöistä oppii puolustamaan itseään fyysisesti ja toinen ilmaisemaan itseään.

Luokalla on yhteys tilalliseen sijoittumiseen. Kohtaamisissa määritellään tilallista rajankäyntiä ja neuvotellaan kuulumisesta. Kuuluminen voidaan käsittää myös metamorfoosin omaisena joksikin tulemisena. Tilaan kuuluminen on fyysinen ja mentaalinen prosessi. Moa haluaa kiinnittyä keskiluokkaan, mutta luokka-aseman vaihtoon ei ole mahdollisuuksia. Voidaan vetää johtopäätös, että keskiluokalla voi liikkua vapaammin tilassa. Luokka-aseman avulla on mahdollista myös olla ”enemmän” kansallinen, kuulua kansalliseen tilaan tai saavuttaa muuten oikeus tiloissa liikkumiseen. Vaikka kansallisuutta ei suoraan rakenneta luokalla, sillä on yhteys. Se vaikuttaa tilalliseen sijoittumiseen ja siihen, kuinka laajoja tilat ovat sekä miten kaupunki ja tila koetaan kodiksi. Urbanisissa tilassa luokkaan sisältyy myös enemmän liikkumavaraa. Huomionarvoista on myös se, kuinka tilat laajenevat suhteessa

luokkaan. Muutos on eksponentiaalinen. Tämä näkyy aineistossa esimerkiksi siten, että Danan kodin tila laajenee ulottumaan muihin tiloihin, kuten kahvilaan. Aidan tilat ovat ahtaita ja rajallisia. Danaa kannustetaan myös taltioimaan videota kaupunkitilasta vapaasti ja menemään kadulle huutamaan – päinvastoin kuin Aidaa. Danan kodin tilat ovat myös tilavampia ja avarampia itsessään ja rummut tarjoavat mahdollisuuden keskeisellä paikalla olohuoneessa. Kodin tila laajenee muihin tiloihin sekä alueellinen siirtymä kaupunkitilassa on mahdollista. Tila esittää vaihtoehtoisen järjestyksen tai liukua toiseen tilaan heterotopiana, joka mahdollistaa liikkumisen yli identiteettirajojen. Luokalla ja identiteetillä voi liikkua rajojen alta tai niiden yli.

Kuten johdannossa totean, voi laadullinen tutkimus pyrkiä hypoteesin todistamisen sijaan uuden keksimiseen. Mediatuotteiden yksityiskohtainen analysointi voi sisältää aineksia yleistyksiin. Tutkimus tuo esiin näin uutta näkökulmaa ehdottamalla, että eronteon purkamisen lisäksi mediatuotteista voidaan tavoittaa myös uudelleenrakentava⁸¹ puoli.

Postkoloniaalisen elokuvan klassikko *Taistelu Algeriasta* (1966) saattaa johdattaa meidät tutkimuksen uuden näkökulman keksimisen kannalta oikealle reitille. Kytkös ehdottaa mediatuotteiden muutosta, jossa post-postkoloniaaliset mediatuotteet, kuten *Amatöörit* -elokuva paljastavat paralleelisen rakenteen seuraavaksi esitetyllä tavalla, jolla voimme ymmärtää tutkielman aineistojen uutta luonnetta.

Alaluvussa 3.3 “Että hän saa tilaa” – viimeinen (luokka)ateria tein huomion siitä, että *Amatöörit* -elokuvassa esitetään identtinen repliikki “kuunnelkaa minua” (Aidan äiti ruokapöytä -kohtauksessa) samoin kuin *Taistelu Algeriasta* -elokuvassa esitetään ranskalaisen komentajan toimesta “écoute-moi” (suom. kuunnelkaa minua)⁸² (ks. viite 79). Saman repliikin kytkös reflektoi sitä, mitä tapahtuisi, jos nyt kuunneltaisikin ”heitä”. *Amatöörit* -elokuvassa, post-postkoloniaalisessa ei näin siis ainoastaan pureta rakenteita, vaan siinä voidaan tavoittaa uusi vallan heilahdus, joka ehdottaa ja etsii muutosta, ja paljastaa vaihtoehtoisen rakenteen.

Postkoloniaalisen purkamisen kehyksessä (*Taistelu Algeriasta*) repliikki “Kuunnelkaa minua” voidaan nähdä vallassa olevien puheena, joka tuodaan esille – eli puretaan. Post-postkoloniaalisen kehyksessä (*Amatöörit*) tätä voidaan tarkastella vallan ja tilan uutena

⁸¹ Valitsen uudelleenrakentaminen termin jälleenrakentamisen sijaan, jotta huomio juuri kiinnittyy siihen, että ei rakenneta samaa vanhaa uudelleen, vaan juuri uutta mallia.

⁸² *Taistelu Algeriasta* (1966) -elokuvassa kohdassa 01:58:45.

asemointina, jossa sama puhe onkin kääntynyt tiloista rajatuille subjekteille – eli uudelleenrakennetaan.

Tutkimus saattaa näin huomaamattaan luoda uudenlaista teoreettista suuntaa, jos ajattelemme mediatuotteita ei ainoastaan postkolonialistisiksi, vaan post-postkolonialistiseksi. Niissä korjaavat rakenteet syntyvät aktiivisen vuorovaikutuksen myötä. Uudelleenrakentava luonne ei pelkästään pura, vaan myös valottaa systeemejä, jotka tuottavat kuvaa meistä ja ympäröivästä todellisuudesta sellaisena rakennelmana, kuin se jo voisi ympärillämme olla.

Osittain voin summata edellä mainitun johtopäätelmän tässä pro gradu -tutkielmassa esitetyn perusteella. Voin tutkimuksen pohjalta esittää, että nykyfiktiot ja niiden esittämät kohtaamiset osallistuvat myös uudelleenrakentamaan uutta (post-)postkoloniaalista kehystä. Tutkielmassa ehdotan, että aineistona tarkastellut mediatuotteet voidaan lukea uudelleenrakentaviksi, post-postkoloniaalisiksi, eikä pelkästään rakenteita purkaviksi post-koloniaalisiksi mediatuotteiksi.

Tässä tutkimuksessa esitetyn perusteella post-postkoloniaalisen mediatuotteen voidaan ajatella sisältävän tiettyjä elementtejä, kuten uudelleenrakentaminen, muutoksen tai vaihtoehdon tarjoaminen, aktiivinen osallistuminen, kommunikointi, korjaaminen, vastarinta tai todellisuuteen kiinnittyminen. Niissä voidaan myös tavoittaa postkoloniaalisen purkava luonne. Post-postkoloniaalinen on linssi, jonka läpi voidaan tarkastella nykyhetken tilallisia valta-asetelmia.

Tutkimuselokuvan osalta post-postkoloniaalinen sisältää myös metafiktiivisen rakenteen. Kohtaukset ja kohtaamiset ovat itsetietoisia. Kohtausten narratiivi on rakennettu siten, että fiktio on tietoinen itsestään fiktiona. Kuvissa näkyvät usein kamerat ja kuvausryhmät sekä kuvaaminen on narratiivissa tiedostettua. Sisäkkäisiä elokuvia ja erillisiä tarinoita on koottu yhteen, jolloin fragmentaarisuus tulee esiin elokuvassa. Nykyajan mediahektisyydessä se tuntuu luontevalta esitystavalta, kun elokuvan keinotekoisuus näytetään katsojalle.

Kansalliselle tilalle ja sen rakentamiselle sekä siihen kuulumiselle tämä esitystapa rakentaa vaihtoehdoisen mallin, jonka mukaan tilat tulisi esittää sellaisina kuin ne todellisuudessa ovat. Vastarinta on myös vaihtoehto uudelleenrakentaa.

Post-postkoloniaalisiin mediatuotteisiin voi sisältyä molemmat puolet, purkava ja uudelleenrakentava. Niissä on peilin ominaisuuksia. Olennaista on pohtia, ketä poisrajataan tiloista ja ketkä saavat liikkua niissä vapaammin. Subjektit, joiden tiloja eivät rajaa intersektionaaliset kategoriat, saavat liikkua tiloissa vapaammin. Heidän tilansa ovat jo

itsessään laajempia. Tällä on selkeä yhteys identiteettiin sekä siihen, miten yksilö kokee itsensä ja omat mahdollisuutensa.

Legitimoidakseni tutkimustani sekä tutkielman tuloksia vertaan uutta teorisointiani uudelleenrakentamisesta, teoriaan, joka aikoinaan tarjosi myös tutkimukseen uuden näkökulman. Ehdottamaani uudelleenrakentamisen mallia voi verrata Eve Kosofsky Sedgwickin reparaatiivisen luennan malliin (Sedgwick 1997). Mallini tuo postkoloniaaliseen tutkimukseen uutta, samalla tapaa kuin Sedgwickin malli toi aikoinaan feministiseen tutkimukseen tuoreen idean. Kuten pian huomaamme, kriittisesti vertaillen vastaavana tarjoamaani näkökulmaa ei voi käsittää, mutta vertailu syventää ymmärrystä uuden teoriansi mahdollisuuksista työkaluna.

Uudelleenrakentava malli voidaan nähdä reparaatiivista mallia vastaavalla tavalla korjaavana ja kohentavana (Sedgwick 1997). Siihen sisältyy myös mahdollisuus yllätyä, sillä tutkimukseni uusi malli yllättää itsenikin ja täyttää tutkimuksen tavoitteet odottamattomalla tavalla (vrt. Sedgwick 1997, 15). Uudelleenrakentava malli ei kuitenkaan ole kiinnostunut rakentamaan purkavan suhteen vastakkainasettelua (vrt. reparaatiivinen–paranoidi Sedgwick 1997). Uudelleenrakennus ei asetu kriittisen asenteen antagonistiksi, eikä myöskään edellytä toiveikkuutta (ks. Sedgwick 1997, 22), kuten totesimme esimerkiksi luokan suhteen. Mallini kriittinen optimismi on enemmänkin ahmedlaista ”ilonpilaajan” ajattelua. Ilonpilaajan rooli on keskeinen, sillä ”ikävät” totuudet ovat tarpeellisia sanoa, sillä ilman niitä maailma ei koskaan radikaalisti muutu.⁸³

Toisaalta Sedgwickin ajatuksista yhteneväisyyttä tähän esittämäni malliin voidaan löytää, jos reparaatiivista mallia ei tarkastella vastakohtana paranoidille, mihin Sedgwickin tarkkaanlukeminen antaa mahdollisuuden. Se toimii täydentävänä lukutapana, mihin sisältyy mahdollisuus tarkastella asioita, ei ainoastaan vallitsevien normien ja valtarakenteiden ylijääminä, vaan itsenäisinä ilmentyminä.

Johtopäätöksenä voin todeta, että uudelleenrakentaminen on uuden kuvittelua, mikä samalla tuottaa korjaavuutta, sekä mahdollistaa ja parantaa. Uudelleenrakentava tarjoaa täydentävän mallin, ei sinänsä vaihtoehtoja, vaan ehdottaa mallia, joka tuo ihmisryhmät yhteen ja osoittaa, että ulkopuolelle rajatut ovat samaa sisäpuolta näyttäen näin uuden mallin

⁸³ Ahmedin tutkimusblogi *Feminist killjoys* (Ahmed 2013) käsittelee ilonpilaajan positiota (ks. myös Ahmed 2017).

ihmisryhmien erojen yli. Kriittisen tutkimus tarvitsee nykyaikana jotain konkreettista, kriittisestä *uudelleenkerrottuna*, mikä synnyttää muutoshalun. Purkaminen lähestymistapana tarvitsee rinnalleen uusia tapoja järjestää todellisuutta. Kuten sellaista epäkohtien paljastamista, mikä itsessään ei pidä niitä yllä. Koska silloin se ei pelkästään keskity purkamaan epäkohtia vaan uudelleenrakentaa tilaa.

Luokan piirissä uudelleenrakentaminen kiinnittyy todellisuuteen. Elämme yhteiskunnassa, jossa rakennemalleja voidaan nykyaikana purkaa ja uudelleenrakentaa tilaan kuulumiseen ja esimerkiksi eri ihmisryhmien näkyväksi tekemiseen. Köyhyyteen ja luokkarakenteen eriarvoiseen malliin ei tarjota fiktioiden narratiiveissa ulospääsyä. Ehkä televisiosarja ja elokuva esittävät, että luokan osalta voi ainoastaan valaista rakenteet, ei niinkään muuttaa tai purkaa niitä. Mediaesitysten uudelleenrakentavan luonteen voi kuitenkin löytää siitä, että aineisto kiinnittyy todellisuuteen.

Kohtaaminen uudelleenrakentaa kiinnittymällä todellisuuteen. Koska yhteiskuntarakenteet ovat todellisia, ei niitä kuitenkaan ehkä muuteta niin sanotusti yksilövoimin taiteen ja kulttuurintutkimuksen kautta. Mutta fiktioissa tilojen esittäminen ja rakenteiden läpivalaisu saattaa vaikuttaa siihen, miten oikeat tilat muotoutuvat yhteiskunnassa. Mediatuotteet kertovat yhteiskunnasta, jossa elämme.

Tutkielmassa havainnollistan, kuinka mediatuotteet kommunikoivat laajasti kertoen meille perustavanlaatuisesti tilasta ja itsestämme. Mediatuotteiden tutkimuksen avulla on mahdollista saavuttaa syvempi ymmärrys tilasta ympärillämme. Medialla on suuri vaikutus siihen, miten hahmotamme ympäröivää todellisuutta. Fiktion tilat luovat siis osaltaan todellisuutta. Tämän vuoksi niiden esittämät tilat eivät koskaan ole neutraaleja. Yhteiskunnan ja tilojen valta-asetelmia tulee tarkastella kriittisesti. Rakenteiden avoin läpivalaisu edesauttaa ja luo tasa-arvoa, sillä jokaisen tulisi voida osallistua ja toimia yhteiskunnan kentillä tasavertaisesti.

Lukemalla aineistoja tilan näkökulmasta olen myös syventänyt ymmärrystä henkilöihahmoista ja saavuttanut uutta käsitystä tilan suhteesta subjektiin. Tila on tarjonnut vaihtoehtoisen linssin, jonka läpi voi tarkastella, lukea, analysoida ja tulkita mediatuotteita. Nykyfiktion kerronnassa voi operoida erinomaisesti tilallisilla työkaluilla, jotka linkittyvät oleellisesti myös valtaan, identiteettiin sekä luokkaan. Ainakin elokuvan kontekstissa voidaan todeta, että postkoloniaalinen kohtaaminen määrittää valta-asetelmia ja valtaa elokuvan kansallisessa

tilassa. Urbanissa tilassa valta muodostuu luokan määrittämänä. Uudenlainen näkökulma tilaan tulee esiin tutkimuselokuvassa, mutta myös televisiosarja on tärkeä palanen, sillä se syventää osaltaan ajatusta siitä, että tilallista rajausta rakennetaan ennen kaikkea luokan avulla.

Tutkielman läpi kulkenut keskeinen eettisyys jää kaikumaan tilaan ja antaa viimeisen äänen tälle pro gradu -tutkielmalle. Eettisten kohtaamisten myötä tutkielmassa havaitaan, että eettisyys on ontologinen olemisen kysymys, mutta myös epistemologinen, mikä määrittää olemisen rajat ja mahdollisuudet. Tämä tarkoittaa sitä, että se mitä jokin merkitsee, ei ole irrallaan siitä, miten se toimii tai miten se vaikuttaa. *Uudelleenrakentaminen* ei siis keskity eettisessä kohtaamisessa pelkästään eron tekoon vaan ajattelee sen yli.

Eettinen kohtaaminen tutkii, miten maailma rakentuu kunnioittavaksi ja oikeudenmukaiseksi. Eettinen näkökulma tuo esiin valtasuhteita ja ristiriitoja sekä hahmottaa eronteon logiikkaa. Se etsii kriittisesti erojen väliltäkin eroja, sillä erotkaan eivät ole automaattisesti suoraan verrannollisia ja tasavertaisia. Tämän totesin tutkielmassa useasti vertailemalle esimerkiksi Danan ja Aidan asemaa ”maahanmuuttaja” -tyttöinä.

Eettinen kohtaaminen tilassa käsittää olennaisen olemisen kysymyksen. Kohtaamisessa oleellista on se, kohdataanko toinen olemassa olevana eikä ”toisena”. Lisäksi voidaan summata, että ehkä taistelut, joissa nuoret naiset tänä päivänä (post)-postkoloniaalisessa diskurssissa kamppailevat, ovat luokka-aseman tuomat erot sekä näiden erojen siivittäjä hiljaisuus. Naisten hiljaisuudessa piirtyy kuitenkin esiin ääni, jonka voimme päättää kuulla. Kaiken kaikkiaan tutkielmassa esitetyn perusteella voidaan todeta, että pohjoismainen nykyfiktio sisältää eettistä potentiaalia.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Elokuva

Amatöörit (Amatörer) (2018). Ohjaus: Gabriela Pichler. Käsikirjoitus: Jonas Hassen Khemiri.
Tuotanto: Garagefilm International. Kesto: 102 min.

Televisiosarja

Dilan ja Moa (Sagan om Dilan och Moa) (2018). Ohjaus: Sissela Benn. Käsikirjoitus: Dilan
Apak ja Moa Lundqvist. Tuotanto: Anagram. Tuotantokausi 1: 6 jaksoa.

Dilan ja Moa (Sagan om Dilan och Moa) (2020). Ohjaus: Sissela Benn. Käsikirjoitus: Dilan
Apak ja Moa Lundqvist. Tuotanto: Anagram. Tuotantokausi 2: 6 jaksoa.

Tutkimuskirjallisuus

Ahmed, Sara (1999) Home and Away: Narratives of Migration and Estrangement.
International Journal of Cultural Studies. Vol. 2, No. 3. pp. 329–347.

Ahmed, Sara (2000) *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London and
New York: Routledge.

Ahmed, Sara (2003) The politics of fear in the making of worlds. *International Journal of
Qualitative Studies in Education*, 16(3), 377–398.

Ahmed, Sara (2017) *Living a Feminist Life*. Durham & London: Duke University Press.

Ahmed, Sara (2014) *The Cultural Politics of Emotion* (Second edition). Edinburg: Edinburg
University Press.

- Ahmed, S., Kilby, J., Lury, C., McNeil, M., Mcneil, M., & Skeggs, B. (Eds.) (2000) *Transformations: Thinking Through Feminism* (1st ed.). London: Routledge.
- Anderson, Benedict (1983/1999) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London (Revised and extended edition 1983/1999).
- Alasuutari, Pertti (2006) *Ruumiillisuus, rituaalit ja sauna*. Teoksessa Herkman, Juha, Hiidenmaa, Pirjo, Kivimäki, Sanna & Löytty, Olli (toim.) *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Bahtin, Mihail (2002) *François Rabelais: keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Like.
- Bauman, Zygmunt (1996) From Pilgrim to Tourist — or a Short History of Identity. In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity*. London, Sage, 18–36.
- Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1958) *Sociologie de l'Algérie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bourdieu, Pierre (1960) Guerre et mutation sociale en Algérie, *Études méditerranéennes* 7 (Spring): 25–37.
- Bourdieu, Pierre (1979[1977]) *Algeria 60*. Economic Structures and Temporal Structures. Cambridge and Paris: Cambridge University Press and Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Bourdieu, Pierre (1986) “The Struggle for Symbolic Order: An Interview with Pierre Bourdieu”, *Theory, Culture and Society* 3(3): 37-51.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Johnson, R. (Ed.) Columbia University Press.

- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. New York, Routledge.
- Deleuze, Gilles (2005a) Jälkikirjoitus kontrolliyhteiskuntaan. Teoksessa *Haastatteluja: Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin haastatteluja ja kirjoituksia*. Toim. Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki. Suom. Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto, 118–125.
- Deleuze, Gilles (2005b) Mikä on luomisteko. Teoksessa *Haastatteluja: Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin haastatteluja ja kirjoituksia*. Toim. Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki. Suom. Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto, 60–72.
- Derrida, Jacques (1967/2002) *Of Grammatology* (ransk. alkuteos *De la Grammatologie*). Käänt. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Djebar, Assia (1992) *Women of Algiers in their Apartment*. Marjolijn de Jager (trans.). Charlottesville and London: University Press of Virginia.
- Douglas, Mary (1991) The Idea of Home: A Kind of Space. *Social Research* 58:1, 287–308.
- Douglas, Mary (2000) *Puhtaus ja vaara: Rituaalisen rajanvedon analyysi*. Suom. Kirsi Blom ja Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Dyer, Richard (1992) *The Matter of Images: Essays on Representation*. London: Routledge.
- Dyer, Richard (2002) *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Tampere: Vastapaino.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1998) *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

- Fanon, Frantz (1967) *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth: Penguin. Alkuteos *Les Damnés de la Terre* (1961).
- Fanon, Frantz (1986) *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press. Alkuteos *Peau noire, masques blancs* (1952).
- Fanon, Frantz (2017) Rasismi ja kulttuuri. (Racisme et culture, 1956. Suom. Eetu Viren.) Teoksessa F. Fanon, *Poliittisia kirjoituksia* (39–54). Helsinki: Tutkijaliitto.
- Foucault, Michel (1967/1984) Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. (Des Espaces Autres) Transl. Jay Miskowiec. *Architecture/Mouvement/Continuité*. October 1984, number 5, 1–9.
- Foucault, Michel (1970) *The Order of Things*. London: Tavistock.
- Foucault, Michel (1982) “The Subject and Power”. *Critical Inquiry*. 8, no. 4, 777–795.
- Foucault, Michel (2000) “Different spaces”. Alk. *Des Espaces Autres* 1984. Käännös Robert Hurley. Teoksessa James Faubion (toim.) *Aesthetics. Essential works of Foucault 1954–1984. Volume 2*. London: Penguin Books, 173–185.
- Foucault, Michel (2004) ”17 March 1976”. *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975–1976*. Toim. Mauro Bertani ja Alessandro Fontana. Käännös David Macey. London: Penguin Books, 239–263.
- Foucault, Michel (2005) *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki, Otava. Ranskankielinen alkuteos *Surveiller et Punir* 1975.
- Foucault, Michel (2010) 2., uud. laitos. *Seksuaalisuuden historia 1–3: I Tiedontahto, II Nautintojen käyttö, III Huoli itsestä*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. Ranskankieliset alkuteokset *Histoire de la sexualité 1–3: I La volonté de savoir* 1976, II *L'usage des plaisirs* & III *Le souci de soi* 1984.

Gandhi, L. (1998). *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*. Allen & Unwin.

Habermas, Jürgen (1984) *The theory of Communicative Action Vol. 1. Reason and the Rationalization of Society* [Theorie des kommunikativen Handelns. Vol. 1: Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung, 1981]. Käänt. McCarthy, T. Cambridge, Polity Press.

Hall, Stuart (1996). Introduction: Who needs 'identity'? In Hall, S & du Gay, P. (Eds.), *Questions of cultural identity*. London, Sage, 1–17.

Hall, Stuart (1999) ”Me ja muut: diskurssi ja valta”. *Identiteetti*. Toim. ja suom. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino. Artikkelin alkuteos *The question of cultural identity* 1992.

Harvey, David (2000). *Spaces of hope*. Berkeley: University of California Press.

Harvey, David (2009). *Social justice and the city*. Atlanta: The University of Georgia Press.

Heinonen, Yrjö toim. (2014). *Taide, kokemus ja maailma – Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Turku: UTU.

Hetherington, Kevin (1996). Identity Formation, Space and Social Centrality. *Theory, Culture & Society*, 13(4), 33–52.

Hetherington, Kevin (1997) *The Badlands of Modernity. Heterotopia and social ordering*. London: Routledge.

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

hooks, bell (1990) Homeplace - a site of resistance. Teoksessa *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End press, (5) 41–49.

- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor (2004) Kulttuuriteollisuus: valistus joukkohuijauksena. Suom. Veikko Pietilä. *Tiedotustutkimus* 27: 4–5, 9–37.
- Keskinen, S. (2019). Intra-Nordic Differences, Colonial/Racial Histories and National Narratives. *Scandinavian Studies*, 91(1–2), 163–181.
- Kinisjärvi, Raimo & Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.) 1994. *Elokuva ja analyysi. Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan*. Helsinki: Painatuskeskus Oy.
- Kurikka, Kaisa (1995) ”Sitä kuusta kuuleminen...” Kodin ikävä Irmari Rantamalan teoksessa Harhama. Teoksessa *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Turku: Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, 35–53.
- Löytty, Olli (2005) Toiseus. *Kuinka tutkia kohtaamisia ja valtaa. – Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Toimittaneet Anna Rastas, Laura Huttunen ja Olli Löytty. Tampere: Vastapaino, 161–183.
- Mahlamäki, Tiina (2008). Toisia tiloja: Heterotopiat Eeva Joenpellon Lohja-sarjassa. *AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti*, (2), 16–29.
- Marx, Karl. (1979) *Pääoma I: Kansantaloustieteen Arvostelua*. Toimittanut Friedrich Engels, Moskova: Kustannusliike edistys.
- Mason, D. & Patrick J. Fett (1996) “How Civil Wars End: A Rational Choice Approach”. *The Journal of Conflict Resolution*, Vol. 40, No. 4, 546–568.
- Mason, J. (2002) *Qualitative Researching*. 2nd Edition, Sage Publications: London.
- Mulari, Heta (2016) Tyttöjä rajoilla: Transnationaalisuus ja seksuaalisuus elokuvissa Lilja 4-ever ja Sano että rakastat mua. *Lähikuva*, 29(4), 27–44.
- Paasonen, Susanna (2010) Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi ja Tuija Saresma (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 39–49.

- Pohjola, Anneli (2007) Eettisyyden haaste tutkimuksessa. Teoksessa Viinamäki Leena & Saari Erkki toim. *Polkuja soveltavaan yhteiskuntatieteelliseen tutkimukseen*. Tammi: Jyväskylä.
- Rantonen, Eila (2010) Maahanmuuttajat ja kirjallisuus Suomessa ja Ruotsissa. *Vähemmistöt ja monikulttuurisuus kirjallisuudessa*. Toim. Eila Rantonen. Tampere: Tampere University Press, 163–191.
- Römpötti, Tommi (2008) “Voiks mikään enää pysäyttää meitä?” Tie, vapaus ja Foucault’n heterotopia. *Lähikuva 21:1*, 26–41.
- Said, Edward W. (2011) *Orientalismi* (Alkuteos *Orientalism*, 1978. Suom. Kati Pitkänen ja Joel Kuortti.). Helsinki: Gaudeamus University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1997) “Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You”. *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Ed. Eve Kosofsky Sedgwick. Durham: Duke University Press. 1–37.
- Seppänen, Marjaana, Haapola, Ilkka, Puolakka, Kalle & Tiilikainen, Elisa (2012) *Takaisin Liipolaan: Lähiö fyysisenä ja sosiaalisena asuinympäristönä*. Ympäristöministeriön raportteja, no. 14/2012, Ympäristöministeriö, Helsinki.
- Skeggs, Beverley (2004) *Self, Class, Culture*. London: Routledge.
- Stanko, E.A. (1997) ‘Safety Talk: Conceptualising Women’s Risk Assessment as a “Technology of the Soul”’, *Theoretical Criminology* 1, 4: 479–499.
- Tennberg, Monica (2020) *Arktinen heterotopia: Neljä tarinaa Rovaniemeltä*. Lapin yliopisto: Arktinen keskus.

- Vettenranta, Elisa (2006) *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Herkman, Juha, Hiidenmaa, Pirjo, Kivimäki, Sanna & Löytty, Olli (toim.) Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Vänskä, Annamari (2006) *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Weaver-Hightower, Rebecca, and Hulme, Peter eds. (2014) *Postcolonial Film. History, Empire and Resistance*. New York and London: Routledge.
- Weber, Max. (1978). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Toimittaneet Guerther Roth ja Claus Wittich. Los Angeles, London: University of California Press.
- Witschge, Tamara (2008) Examining online public discourse in context: A mixed method approach. *JAVNOST* vol. 2 n. 15, 75–92.
- Wodak, Ruth (1999) Critical Discourse Analysis at the End of the 20th Century. *Research on Language and Social Interaction*, 32 (1-2), 185–193.

Elektroniset lähteet

- Ahmed, Sara (2013–2021) Feminist killjoys -verkkosivusto. 2013–. Ei sivunro. Luettu 9.09.2021. [<https://feministkilljoys.com/>]
- Attenborough Film -verkkosivusto. Ei julkaisuvuotta. Ei sivunro. Luettu 9.09.2021. [<https://attenboroughfilm.com/>]
- Iacucci, Anahi Ayala (2017) “Stop saying you want to give voice to the voiceless!”. Ei sivunro. Luettu 9.09.2021. [<https://anahiayala.com/2017/03/06/stop-saying-you-want-to-give-voice-to-the-voiceless/>]

Khemiri, Jonas Hassen (2013) "Sweden's Closet Racists". *The New York Times*. Ei sivunro. Luettu 9.09.2021. [https://www.nytimes.com/2013/04/21/opinion/sunday/swedens-closet-racists.html?pagewanted=all&_r=0/]

Kielitoimiston sanakirja. Haettu hakusanalla: "kafkamainen". Luettu 9.09.2021. [<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/kafkamainen?searchMode=all>]

Körkkö, Hilla (2021) "Luokasta toiseen". Ei sivunro. Luettu 9.09.2021. [<https://www.hs.fi/hyvinvointi/art-2000008104839.html>]

Opetushallituksen -verkkosivusto. Ei julkaisuvuotta. Ei sivunro. Luettu 9.09.2021. [<https://www.oph.fi/fi/tietoa-meista/tarvitaanko-uutta-tai-paivitettya-kasitteistoa-kun-puhutaan-maahanmuutosta>]

Opas journalisteille (2021) "Kuinka kertoa siirtolaistaustaisista romaneista?". Ei sivunro. Luettu 9.09.2021. [<https://www.hdl.fi/ita-euroopan-romanit-opas-journalisteille/>]

Oxford Online Dictionary. Haettu hakusanalla: "déjà vu". Luettu 9.09.2021. [https://en.oxforddictionaries.com/definition/deja_vu]

Oxford Online Dictionary. Haettu hakusanalla: "flawless". Luettu 9.09.2021. [<https://en.oxforddictionaries.com/definition/flawless>]

Oxford Online Dictionary. Haettu hakusanalla: "focused". Luettu 9.09.2021. [<https://en.oxforddictionaries.com/definition/focused>]

Pye, Minna (2018) "Tämä alue ei ole osa Ruotsia" - Malmön vuokrataloalueella rikollisjengit aiheuttavat pelkoa. Ei sivunro. Luettu 9.09.2021. [<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/10/01/tama-alue-ei-ole-osa-ruotsia-malmon-vuokrataloalueella-rikollisjengit>]

Willette, Jeanne (2014) "Michel Foucault: "This is not a Pipe". Ei sivunro. Luettu 9.09.2021. [<https://arthistoryunstuffed.com/michel-foucault-representation-pipe/>]

Audiovisuaalinen ja kaunokirjallinen lähdeaineisto

Aristoteles (suom. Saarikoski, Pentti) (1967) *Runousoppi*. Helsinki: Otava.

Better Call Saul (Better Call Saul) (2017). "Witness". Ohjaus: Vince Gilligan. Käsikirjoitus: Thomas Schnauz. Tuotanto: Sony Pictures Television. Tuotantokausi: 3. Jakso: 2. Kesto: 51 min.

Droit d'auteurs (1996). Ohjaus: Assia Djebar. Käsikirjoitus: Assia Djebar. Kesto: Ei saatavilla.

Kelet (Kelet) (2020). Ohjaus: Susani Mahadura. Käsikirjoitus: Susani Mahadura. Tuotanto: Baba Lybeck Productions. Kesto: 54 min.

Khemiri, Jonas Hassen (2007) *Montecore. Uniikki tiikeri*. Suom. Katriina Savolainen. Helsinki. Johnny Kniga. Alkuteos Montecore – en unik tiger 2006.

La nouba des femmes du mont Chenoua (1979). Ohjaus: Assia Djebar. Käsikirjoitus: Assia Djebar. Kesto: 115 min.

La zerda ou Les chants de l'oubli (1983). Ohjaus: Assia Djebar. Käsikirjoitus: Malek Alloula. Kesto: 60 min.

Salinger, J. D. (1951/1991) *The Catcher in the Rye*. Boston: Little, Brown and Company.

Syödä, nukkua, kuolla (Äta, sova, dö) (2012). Ohjaus: Gabriela Pichler. Käsikirjoitus: Gabriela Pichler. Tuotanto: Anagram. Kesto: 104 min.

Taistelu Algeriasta (La battaglia di Algeri) (1966). Ohjaus: Gillo Pontecorvo. Perustuu Yacef Saadin muistelmateokseen *Souvenirs de la Bataille d'Alger* (1962). Tuotanto: Casbah Film, Igor Film. Kesto: 121 min.