

## Uusi työväenluokka?

Identiteetin ja toiseuden representaatiot vuosituhannen vaihteen kotimaisissa dokumenttielokuvissa *Työväenluokka* ja *Joutilaat*

Kati Hurme

Pro gradu -tutkielma

Mediakulttuuri

15.5.2007

Tampereen yliopisto  
Taideaineiden laitos

HURME, Kati: Työväenluokkaisen nuorison representaatiot vuosituhannen vaihteen kotimaisissa dokumenttielokuvissa *Työväenluokka* ja *Joutilaat*.

Pro gradu -tutkielma, 99 sivua  
Mediakulttuuri  
Huhtikuu 2007

---

Tarkastelen Pro gradu -tutkielmassani suomalaisen työväenluokkaisten nuorten miesten representaatioita kahdessa vuosituhannen vaihteen jälkeen ilmestyneessä kotimaisessa dokumenttielokuvassa; Susanna Helken ja Virpi Suutarin ohjaamassa elokuvassa *Joutilaat* (2001) sekä Veikko Aaltosen ohjaustyössä *Työväenluokka* (2004). Tutkin, miten työstä, työttömyydestä ja yhteiskuntaluokasta puhutaan ja mikä elokuvien kerronnan mukaan on niiden merkitys näiden nuorten elämässä.

Keskeisten käsitteiden, kuten identiteetin, toiseuden ja kunnioitettavuuden avulla pureudun nuorten miesten kokemukseen omasta positioistaan suhteessa esimerkiksi ammatillisiin ja paikallisiin yhteisöihin. Työelämässä ja taloudessa tapahtuneet nopeat muutokset ja niiden luoma pysyvä epävarmuuden tila työmarkkinoilla toimivat kerronnan kontekstina, ja vertailukohtana toimii edellisten sukupolvien tiiviimpi yhteisöllisyys ja vakaampi asema. Saavuttaakseen sosiaalista liikkuvuutta nuorten on kartutettava erilaisia abstraktin pääoman muotoja, jotka nykyisillä työmarkkinoilla toimivat vaihdon välineenä työpanoksen ja taloudellisen pääoman lisäksi.

Dokumenttielokuvaan liittyy vahvoja ennakkokäsityksiä. Dokumenttielokuvan luonnetta ja sen problemaattista todellisuussuhdetta avaavan moodijaottelun avulla käsiteltävien elokuvien yhtäläisyydet ja eroavaisuudet saavat merkityksiä. Suhteutettaessa elokuvat työväenluokan elokuvallisen representoinnin traditioon huomataan, että ne sekä uudistavat että uusintavat perinteisiä representaatioita ja merkityksen muodostamisen tapoja. Kotimaisessa dokumenttielokuvassa on havaittavissa selkeä trendi, jossa kuvataan työelämään ja sosiaaliseen asemaan liittyviä piirteitä. Tähän trendiin asettuvat myös *Joutilaat* ja *Työväenluokka*. Asettamalla kohde-elokuvat etnografisen dokumenttielokuvan perinnettä vasten havaitaan, että niiden kertomisen tavat mahdollistavat vastaanoton kokemuksellisuuden ja kansallisen kertomuksen kautta. Elokuvat tuottavat yhteistä kulttuurista muistia.

Tutkielman keskeiset havainnot liittyvät identiteettiä määrittävien piirteiden limittäisyyteen, dokumenttielokuvan sijoittumiseen faktan ja fiktion rajalle sekä siihen, että elokuvien vastaanotto kytkeytyy tiukasti kansalliseen kulttuuriin, sen puhetapoihin ja kaanoneihin.

## SISÄLLYSLUETTELO

<b>1. JOHDANTO .....</b>	<b>4</b>
1.1. YKSITYISESTÄ YLEISEEN - DOKUMENTTIELOKUVAN ONGELMAKOHDISTA .....	6
1.2. KANSAKUNTA JA SEN TYÖVÄENLUOKKA.....	13
<b>2. TYÖVÄENLUOKKA JA MUUTTAVA YHTEISÖLLISYYS .....</b>	<b>19</b>
2.1. TYÖ IDENTITEETIN JA YHTEISÖLLISYYDEN LÄHTEENÄ .....	20
2.1.1. <i>Identiteetin muodostuminen.....</i>	<i>20</i>
2.1.2. <i>Identiteetti ja yhteisöllisyys Työväenluokka -elokuvassa .....</i>	<i>22</i>
2.1.3. <i>Sosiaalinen liikkuvuus .....</i>	<i>24</i>
2.1.4. <i>Jatkuvuus ja murros työelämässä .....</i>	<i>27</i>
2.2. TYÖVÄENLUOKAN MONET REPRESENTAATIOIT .....	34
2.2.1. <i>Työväenluokka elokuvan historiassa.....</i>	<i>35</i>
2.2.2. <i>Työväenluokka ja suoran dokumentin perinne .....</i>	<i>42</i>
<b>3. JOUTILAAT.....</b>	<b>46</b>
3.1. LIIKKEESSÄ OLEVA TOISEUS.....	47
3.2. KUNNIOITETTAVUUS KAUPPATAVARANA.....	50
3.3. VIERAANNUTTAVAN TYYLIN LUOMA TOISEUS.....	57
<b>4. JOUTILAAT JA TYÖVÄENLUOKKA – 2000-LUVUN ETNOGRAFIAA? .....</b>	<b>63</b>
4.1. ETNOGRAFISEN DOKUMENTTIELOKUVAN HISTORIA.....	64
4.2. UUSI ETNOGRAFIA .....	69
4.3. KANSALLINEN KULTTUURI - KUKA SAA MÄÄRITELLÄ JA KENET? .....	72
4.4. <i>JOUTILAAT JA TYÖVÄENLUOKKA 2000-LUVUN ETNOGRAFIOINA.....</i>	<i>78</i>
4.5. MEDIAJOUTILAAT JA VÄÄRÄNLAINEN PROLETARIAATTI – MITÄ PALJASTUU <i>JOUTILAIDEN JA TYÖVÄENLUOKAN KRITIIKEISTÄ? .....</i>	<i>82</i>
<b>5. JOHTOPÄÄTÖKSIÄ JA POHDINTAA .....</b>	<b>90</b>
<b>6. LÄHTEET .....</b>	<b>94</b>

## 1. Johdanto

Dokumenttielokuva on käynyt historiansa aikana läpi runsaasti muutoksia niin muodon kuin sisällönkin suhteen. Käsityksemme dokumenttielokuvan ja todellisuuden suhteesta on häilyvä. Jokainen näkemämme dokumenttielokuva käy ikään kuin neuvottelua niistä piirteistä, jotka ovat dokumenttigenren kannalta hyväksyttäviä. Eri dokumenttielokuvien väliset erot saattavat joskus olla jopa niin silmiinpistäviä, ettei niiden asettuminen saman ala- tai edes yläkäsitteen alle tunnu sovelialta.

Dokumenttielokuvan syvintä olemusta on yritetty määritellä monin eri tavoin. Sen on sanottu esimerkiksi lisäävän uuden ulottuvuuden yhteiseen populaariin muistiimme ja sosiaaliseen historiaamme.<sup>1</sup> Kuitenkin elokuvahistoria tuntee myös useita dokumentaareja, jotka on jälkikäteen todettu totuutta vääristeleviksi tai jonkun tietyn tahon piileviä motiiveja tukevaksi, oman aikakautensa elokuvallisia konventioita hyväksi käyttäen.<sup>2</sup> Kuitenkin myös näillä elokuvilla on jälkikäteen nähty olevan oma arvonsa; ei niinkään kuvauksen kohteen tallentajana, vaan pikemminkin oman aikakautensa arvojen ja yhteiskuntarakenteiden ilmentäjänä. Parhaimmassa tapauksessa dokumenttielokuvat kuitenkin onnistuvat *sekä* antamaan totuudenmukaisen kuvan kuvauksen kohteesta *että* ilmentämään jotain myös jotain siitä ilmapiiristä ja ajan hengestä, joka elokuvan valmistuessa on vallinnut.

Keskivertokatsojan ymmärrys ja tulkinta ovat vahvasti sidotut elokuvagenren perinteisiin ja sen hallitseviin määritelmiin, joita toistetaan esimerkiksi elokuvien mainonnassa sekä elokuvakriitikoiden kirjoituksissa.<sup>3</sup> Elokuvan nimeäminen tietyn genren edustajaksi tuottaa yleisössä tiettyjä ennako-odotuksia ja muokkaa osittain myös tulkintaa. Dokumenttielokuvalla on esimerkiksi oma erityinen yhteiskunnallinen painoarvonsa verrattuna muihin elokuvan lajeihin. Bill Nichols on huomauttanut, että hyvin usein dokumentaristit toimivat ikään kuin eräänlaisina yleisen edun valvojina tai tiettyjen yksilöiden tai yhteisöjen puolustajina. Toisinaan tämä on kuitenkin Nicholsin mukaan johtanut siihen, että kuvauksen kohde esitetään ”uhrina”, vaikkei tämä itse kokisikaan

---

<sup>1</sup> Nichols 2001, 2.

<sup>2</sup> Barnouw (1993, 23-25) mainitsee esim. lukuisat lavastetut taistelukohtaukset ja luonnonilmiöt sekä kolonialistisesta näkökulmasta kuvatut vieraat kulttuurit 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen dokumenttielokuvissa.

<sup>3</sup> Altman 1999, 27, 64, 104.

olevansa sellainen.<sup>4</sup> Dokumenttielokuvien motiivina voi olla myös jonkin tietyn mielipiteen esiintuominen ja/tai vahvistaminen. Tämä voidaan tehdä joko hyvin eksplisiittisesti eli suoraviivaisesti ja näkyvästi argumentoiden, tai vastaavasti voidaan käyttää vain implisiittisiä, viittauksenomaisia keinoja, jolloin lopullinen tulkintavalta on vastaanottajalla.

Tässä työssä tutkin kahta kotimaista dokumenttielokuvaa; Susanna Helken ja Virpi Suutarin elokuvaa *Joutilaat* (2001) sekä Veikko Aaltosen elokuvaa *Työväenluokka* (2004). *Joutilaat* kuvaa kolmen Kainuussa Suomussalmen Ämmänsaarella asuvan työttömän nuoren miehen arkea sekä heidän kamppailuaan työmarkkinoilla. Poikien kotipaikkakunnalla ei ole tarjolla työ- tai koulutusmahdollisuuksia ja elokuvassa seurataan heidän hitaasti tapahtuvaa irrottautumistaan tutusta ympäristöstä ja valmistautumista muuttoon töiden perässä. *Työväenluokka* puolestaan seuraa neljän eri-ikäisen tehdastyöläisten arkea Imatralla ja Valkeakoskella sekä kuvaa heidän kauttaan muutoksia, joita esimerkiksi globaali talouskasvu on tuonut suomalaisten työntekijöiden elämään. Kahden eri sukupolven kuvauksen kautta tuodaan esille myös työväenluokan yhteisöllisyydessä tapahtuneita muutoksia. Molemmissa elokuvissa kuvataan muuttunutta tilannetta työmarkkinoilla kasvukeskusten ja Etelä-Suomen ulkopuolella. Suomen talous on ollut kasvussa, mutta monet yritykset ovat siirtäneet toimintaansa halvan työvoiman maihin, mikä on aiheuttanut joukkoirtisanomisia. Vaikka yleiset työttömyysluvut ovat parantuneet 1990-luvun laman jälkeen roimasti, nuorisotyöttömyys on edelleen lähes yhtä korkea kuin pahimpina lamavuosina.<sup>5</sup>

Tarkoitukseni on tutkia miten *Joutilaat* ja *Työväenluokka* oman kerrontansa kautta tematisoivat työtä, työttömyyttä ja yhteiskunnassa tapahtuneita taloudellisia ja sosiaalisia muutoksia ja miten ne määrittelevät työväenluokkaisuuden nykyisessä kontekstissa. Pohdin myös sitä, millaisia elokuvallisia keinoja elokuvissa käytetään keskeisten teemojen, kuten yhteisöllisyyden ja toiseuden, rakentamiseen ja esille tuomiseen sekä sitä, miten nämä elokuvat suhteutuvat dokumenttielokuvan ilmaisun perinteisiin. Selvitän, millaisia vastaanoton ja tulkitsemisen tapoja elokuvat tarjoavat ja miten niihin on ilmestymisajankohtana reagoitu; miten elokuvan eksplisiittiset ja implisiittiset

---

<sup>4</sup> Nichols 2001, 3-5.

<sup>5</sup> Nuorisotyöttömyyttä koskevista tilastoista kts. esim. Suomen Nuorisoyhteistyö- Allianssin Nuorista Suomessa –julkaisu vuodelta 2006.

argumentit on otettu vastaan ja kertooko vastaanotto jotakin olennaista omasta ajastamme.

Pohjustan elokuvien käsittelyä sekä dokumenttielokuvaa koskevan yleisen ongelmakentän että yhteiskunnallisen ja kansallista kulttuuria koskevan kontekstin esittelyllä. Luvuissa 2. ja 3. etenen *yhteisöllisyyden* ja *identiteetin* käsitteiden kautta *toiseuden* ja *syrytytymisen* käsitteisiin, pohtien miten elokuvat käsittelevät näitä teemoja ja millaisia syitä ja seurauksia näille ilmiöille näissä elokuvissa tarjotaan. Identiteettiä koskevan teorian sekä elokuvan visuaalisen lähiluvun ja dokumenttielokuvaa koskevan *moodijaottelun* kautta pyrin tuomaan esiin elokuvissa ilmeneviä keskeisiä merkityksen muodostamisen tapoja. Luvussa 4. testaan, miten kohde-elokuvat asettuvat *etnografisen* elokuvan perinteeseen ja lopuksi pohdin vastaanoton ja kokemuksellisuuden kautta, miten elokuvien tarjoamat representaatiot asettuvat ns. *kansallisen kertomuksen* jatkumolle.

Kimmo Jokinen ja Kimmo Saaristo ovat oman suomalaista yhteiskuntaa käsittelevän teoksensa johdannossa todenneet hyvän sosiologisen tutkimuksen olevan sellainen, jota voi lähestyä kokemuksellisesti vertaamalla sen väittämiä omiin kokemuksiinsa.<sup>6</sup> Tämä on ollut lähtökohtana myös tässä työssä; tavoitteena on, että tämän työn lukija voi myös itse pohtia omaa positiotaan elokuvien vastaanottajana sekä miettiä omien tulkintojensa taustalla piileviä syitä, kuten esimerkiksi tässä työssä esitettyjä koulutukseen ja työhistoriaan sekä kansallisuuteen ja paikallisuuteen liittyviä identiteettikysymyksiä.

### **1.1. Yksityisestä yleiseen - dokumenttielokuvan ongelmakohdista**

Dokumenttigenreen liittyy runsaasti sekä eettisiä että ontologisia, todellisuussuhteeseen liittyviä ongelmia. Kun kuvattavina ovat olemassa olevat ihmiset roolihenkilöiden sijaan, ollaan lähes väistämättä eettisesti kaltevalla pinnalla. Kuvattavat henkilöt edustavat paitsi itseään, usein myös jotain suurempaa yhteisöä tai kokonaisuutta. Yksilön ja yhteisön kuvaus on kuitenkin harvoin täysin yhteismitallista; tullessaan esitetyksi jonkin yhteisön *tyypillisenä* edustajana yksilö on vaarassa menettää omia yksilöllisiä piirteitään. Toisaalta, myös yksittäiset henkilöt voivat tehdä vääryyttä edustamalleen yhteisölle. Vaikka tekijät tai kuvattavat henkilöt eivät lähtökohtaisesti pyrkisikään esittämään

---

<sup>6</sup> Jokinen & Saaristo 2002, 17.

yleistyksiä tai edustamaan laajempia ihmisryhmiä, on olemassa vaara, että osa katsojista tulkitsee näkemänsä yleispäteväksi kuvaukseksi. Jokainen yksittäinen katsoja tulkitsee elokuvassa näkemäänsä omista henkilökohtaisista lähtökohdistaan käsin. Mitä kauempana katsoja on kuvattavasta kohteesta ja tämän elämäntilanteesta, sitä vaikeampaa lienee täysin objektiivinen tulkinta. Identiteettien rakentuminen tapahtuu osittain vertaamalla itseään muihin; siksi katsoja harvoin suhtautuu elokuvissa näkemiinsä henkilöihin täysin objektiivisesti tai välinpitämättömästi. Sen sijaan hän etsii piirteitä joihin samaistua tai joiden avulla erottaa itsensä kuvattusta henkilöstä.

Yleisimmän ja yksinkertaisimman määritelmän mukaan dokumenttielokuva pohjautuu todellisuuteen, jossa elämme.<sup>7</sup> Se on elokuvaa, jossa esiintyvät ihmiset eivät ole näyttelijöitä roolihahmoina ja jonka tapahtumia on lavastettu, ohjattu tai käsikirjoitettu mahdollisimman vähän. Perusoletuksena on, että elokuvan tapahtumat olisivat tapahtuneet *suunnilleen* samanlaisina myös ilman kameran läsnäoloa. Dokumenttielokuva nojaa suurelta osin katsojan ja elokuvantekijän väliseen luottamukseen; katsoja olettaa että tekijä ei lavasta esittämiään tapahtumia tai tietoisesti esitä virheellistä tietoa tai perustelemattomia oletuksia, on rehellinen aikomuksissaan ja pystyy vähintäänkin perustelemaan tekemänsä – jopa eettisesti kyseenalaiset – ratkaisut.<sup>8</sup>

Käytännössä jokaisen yksittäisen dokumenttielokuvan suhde todellisuuteen on kuitenkin yksilöllinen. Yksittäinen elokuva voi jopa sisältää useita eri todellisuuden ”tasoja”. Dokumenttielokuvan kuvaaminen ei useimmiten ole niin spontaania toimintaa kuin mitä katsoja saattaa valmiin elokuvan perusteella luulla. Jonkinlainen käsikirjoitus on pitkää elokuvaa kuvattaessa välttämätön, joskin dokumenttikäsikirjoitus on enemmänkin suuntaa-antava ja joustava verrattuna fiktioelokuvan käsikirjoitukseen. Kuvattaessa todellisia ihmisiä ja tapahtumia ollaan kuitenkin myös sattuman ja olosuhteiden armoilla. Usein on esimerkiksi teknisistä syistä tarpeen kuvata samoja kohtauksia uudelleen, jolloin periaatteessa ollaan jo lavastamisen ja näyttelemisen alueella. Jotkut dokumenttielokuvan tyyliuunnat ja alalajit sanoutuvat irti tällaisesta käytännöstä, joillekin taas ne ovat luonnollinen osa elokuvantekoa. Kirjoittamaton sääntö on, että tällaisia lavastuksia ja uudelleen ottoja voi tehdä kunhan ne eivät olennaisesti muuta kuvaa todella tapahtuneesta ja siten muuta elokuvan kokonaisargumenttia. Valmiissa

---

<sup>7</sup> Nichols 2001, 1. Beattie 2004, 10.

<sup>8</sup> Vrt. Beattie 2004, 11-12.

elokuvassa ”autenttisia” ja ”järjestettyjä” kohtauksia ei useinkaan edes erota toisistaan. Toisaalta myös valmiiseen elokuvaan jätettyjä epätäydellisyyksiä ja virheitä on totuttu pitämään autenttisuuden mittareina ja siten hyväksyttävänä.<sup>9</sup>

Nichols on todennut, että dokumenttielokuvalla on kyky tehdä näkyväksi sellaista, joka periaatteessa on nähtävissämme, mutta jota emme jostakin syystä havaitse tai pidä tärkeänä. Tämä näkyväksi tekeminen voi tapahtua esimerkiksi esitettävien tapahtumien valinnan ja järjestämisen kautta.<sup>10</sup> Sillä on merkitystä paitsi aikalaisyleisölle, myös tuleville katsojille, joiden ajallinen etäisyys kuvattavasta aikakaudesta on suurempi. Ajallinen ja kulttuurinen välimatka voivat kuitenkin myös vääristää tulkintaa. Mitä vieraampi kuvattava kohde on, sitä helpompi siitä Nicholsin mukaan on tehdä negatiivisia tulkintoja. Elokuvantekijä on vastuussa siitä, että katsoja on ainakin jossain määrin tietoinen siitä, miksi juuri tietty henkilö tai yhteisö on kuvauksen kohteena, edustaako hän laajemmin jotain ihmisryhmää ja miten elokuvassa nähtyä tulisi suhteuttaa laajempiin sosiaalisiin konteksteihin. Mielekkäintä lienee sellaisen dokumentin seuraaminen, jossa tekijöiden argumentteja tietoisesti koetellaan ja ne muotoutuvat lopulliseen muotoonsa katsojan silmien alla. Katsojan lisäksi siis myös tekijän suhde elokuvan keskeisiin väitteisiin saattaa olla neuvotteleva.<sup>11</sup>

Nicholsin mukaan nykykatsojat ovat useimmiten selvillä siitä, että dokumenttielokuva esittää kohteensa jonkin tietyn näkökulman ja elokuvallisten ilmaisukeinojen läpi suodatettuna, ja ovat jopa pettyneitä, jos näin ei tapahdu. Dokumenttielokuva ei ole pelkkä todellisuuden reproduktio, neutraali toistaminen, vaan representaatio, johon lähtökohtaisesti sisältyy jokin näkökulma.<sup>12</sup> Näkemykset ja argumentit voivat olla eksplisiittisesti ilmaistuja tai vain viitteenomaisia ja tulkinnanvaraisia, mutta niiden läsnäolo elokuvassa on jokseenkin välttämätöntä. Objektiivisuus ei ole itseisarvo, mikäli se ilmenee mitäänsanomattomana ympäröivyytenä. Nykykatsojien kompetenssia käsitellä erilaisia todellisuuden representaatioita lienee lisännyt se, että nykyään erilaiset todellisuuspohjaiset genret ovat suosittuja televisiossa. Näille ohjelmatyypeille on ominaista, että niihin liittyy aivan omanlaisensa julkisuus, jossa keskustelu ohjelmista jatkuu esimerkiksi iltapäivälehtien palstoilla ja internetin keskusteluryhmissä. Tällainen

---

<sup>9</sup> Dokumenttielokuvan tekoprosessista kts. esim. Aaltonen 2006, 108-110, 136-143.

<sup>10</sup> Nichols 2001, 2.

<sup>11</sup> Nichols 2001, 111.

<sup>12</sup> Nichols 2001, 20.

julkisuus on opettanut katsojat problematisoimaan todellisuuden esittämisen tapoja ja suhtautumaan kriittisesti esimerkiksi leikkauksen ja järjestämisen avulla muotoiltuihin väittämiin tai tapahtumien ohjailemiseen suuntaa-antavan käsikirjoituksen avulla.<sup>13</sup>

Dokumenttielokuvasta puhutaan yleensä yhtenäisenä genrenä eli lajityyppinä, joka eroaa esimerkiksi fiktioelokuvan genreistä. Geneerisen jaottelun taustalla on oletus siitä, että tietty lajityyppi voidaan tunnistaa sille ominaisten, toistuvien piirteiden perusteella. Genrejaottelu on paitsi deskriptiivistä eli kuvailevaa, osittain myös arvottavaa; toisia lajityyppejä saatetaan pitää suuremmassa arvossa kuin toisia. Genrejaottelu luo katsojalle tiettyjä ennako-odotuksia ja ohjaa myös katsojan elokuvasta muodostamaa tulkintaa.<sup>14</sup> Toisinaan genrejaottelu voi myös saada aikaan tarpeettomia rinnastuksia saman lajityypin aikaisempiin teoksiin. Toiset elokuvat jäävät historiaan tietyn genren ”puhtaina” edustajina, ja niistä saattaa muodostua kanonisoituja klassikoita, joihin tulevia elokuvia väistämättä verrataan. Vaikeammin lokeroitavien elokuvien kohtalona taas saattaa olla unohtuminen jonnekin genrejaotteluiden ulkopuoliselle harmaalle alueelle. Toisinaan tällaiset elokuvat saatetaan myöhemmin uusien lajityyppien vakiinnuttua määritellä uudelleen. Genrejaottelu on kuitenkin suhteellisen staattinen ja muutokset ovat hitaita prosesseja.<sup>15</sup>

Luokittelu, kuten vaikkapa genrejaottelu, on arkiajattelun välttämätön peruskategoria, jota ilman koko ympäröivä maailma näyttäytyisi kaoottisena moneutena. Ongelmallinen genrejaottelusta tulee, kun se jähmettyy paikalleen, alkaa hallita kulttuuristen ilmiöiden tulkintaprosessia ja toimia eräänlaisena ideologisena koneistona.<sup>16</sup> Dokumenttielokuva on genreteorian kannalta ongelmallinen, sillä se on niin sisällön kuin muodonkin suhteen laaja-alaisempi kuin monet fiktioelokuvan perinteisistä genreistä. Monet dokumenttielokuvan alalajeista sisältävät toisilleen täysin vastakkaisia piirteitä, ja toisinaan rajojen rikkominen saa aikaan vastustusta niin katsojissa kuin tekijäyhteisön sisälläkin. Nichols on jakanut dokumenttielokuvan esitystavat kuuteen eri *moodiin*, jotka ovet eräänlaisia ilmaisun muotoja ja merkityksen muodostumisen tapaa kuvaavia luokkia.

---

<sup>13</sup> Bruzzi 2000, 97-98.

<sup>14</sup> Tällaiseen "lajityypin tunnistamiseen" nojaa esim. ns. valedokumentin genre. Nichols mainitsee esimerkkinä fiktioelokuvan *Blair Witch Project* (1999), jota markkinoitiin dokumenttielokuvana ja jota monet ensimmäisistä katsojista tiettävästi myös pitivät aitona dokumenttina, koska elokuvassa käytettiin monia dokumenttigenreen liitettyjä piirteitä, mm. käsivarakuvausta, epätasaista kuvanlaatua ja katkonaista etenemistä. Nichols 2001, xii, 23.

<sup>15</sup> Kts. esim. Altman 2002

<sup>16</sup> Kts. esim. Altman 2002, 43.

Nichols on nimennyt moodit poeettiseksi, ekspositoriseksi, observatoriseksi, osallistuvaksi, refleksiiviseksi ja performatiiviseksi; nimet luonnehtivat kunkin moodin määrittäviä piirteitä.<sup>17</sup> Moodeja voidaan ajatella ikään kuin dokumenttielokuvan alagenreinä tai tyyllillisinä suuntauksina, joilla on myös löyhiä yhteyksiä tiettyihin ajanjaksoihin sekä elokuvallisiin liikkeisiin.

*Poeettisen* moodin elokuvat ovat fragmentaarisia ja tunnelmallisia. Ne eivät ole juoni- ja tapahtumakeskeisiä, eikä niissä useimmiten esiinny dokumenttielokuvalla tyypillistä ongelma-ratkaisu -rakennetta tai narratiivista sulkeumaa elokuvan lopussa. Tapahtumat ja henkilöt eivät aina näytä olevan kiinnittyneitä mihinkään tiettyyn historialliseen maailman aikaan tai paikkaan. Poeettiselle moodille on ominaista assosiativisuus ja tunnelmallisuus, jotka sallivat katsojan reflektoida omia kokemuksiaan elokuvassa esitettyyn.<sup>18</sup>

*Ekspositorinen* eli *selittävä* moodi on tavallaan poeettisen moodin vastakohta. Se perustuu selkeästi artikuloituun ja suoraan katsojalle suunnattuun argumentointiin, josta vastaa useimmiten voice over -kertoja tai kuvassa esiintyvä kertoja tai henkilö. Ekspositorinen kerronta pyrkii luomaan kuvan asiantuntijuudesta, oikeassa olevasta näkökulmasta sekä ongelmattomasta viittaussuhteesta todellisuuteen. Kerronta on useimmiten ylhäältä alaspäin suuntautuvaa, ja sen tarkoituksena on vahvistaa olemassa olevia mielipiteitä vetoamalla arkijärkeen sekä olemassa oleviin yleisiin ajatusmalleihin. Puhuttu informaatio hallitsee tätä moodia, kuva on informaatiolle alisteinen ja sitä tukeva elementti. Elokuvan leikkaus tukee puhutun sanan logiikkaa ja järjestystä<sup>19</sup>

*Observatorinen* eli *havainnoiva* moodi perustuu kuvattavan kohteen tarkkailemiseen ilman kuvaajan puuttumista tapahtumien kulkuun. Myös tapahtumien kommentoiminen ja selittäminen ovat pääasiassa kiellettyjä, tekijän ei ylipäätään tule näkyä elokuvassa millään tavalla. Äänitehosteet, leikkaus ja kaikenlainen jälkituotanto pyritään pitämään minimissä. Siinä missä esimerkiksi poeettiselle ja jopa ekspositoriselle moodille todellisuus on raaka-ainetta, josta muovataan mielikuvia tai argumentteja, observatorisen

---

<sup>17</sup> Nichols 2001, 99-138.

<sup>18</sup> Nichols 2001, 102-105.

<sup>19</sup> Nichols 2001, 105-109.

moodin elokuvissa pyritään mahdollisuuksien mukaan esittämään suurin osa kuvatusta materiaalista sellaisenaan.<sup>20</sup>

*Osallistuva* moodi perustuu nimensä mukaisesti tekijän osallistumiseen ja vuorovaikutukseen kuvauksen kohteen kanssa. Toisin kuin observatorisessa moodissa, tekijän läsnäoloa ei kielletä, vaan tekijän kokemus on olennainen osa dokumenttia, ja hänestä tulee samanarvoinen sosiaalinen toimija kuin muistakin kuvauksen kohteista. Osallistuva moodi perustuu pitkälti sosiaalitieteiden, esimerkiksi antropologian, piirissä käytettyihin kenttätutkimuksen metodeihin, jotka ovat sekä observatorisia että osallistuvia. Osallistuvan moodin tekijät pyrkivät katalysoimaan tilanteita ja saamaan aikaan reaktioita kuvauksen kohteessa. Myös osallistuvaan moodiin liittyy eettisiä ongelmia. Mikäli tekijä valitsee avoimen provosoivan tai vastaavasti kätkeytyn provosoivan roolin, hän saattaa johdatella kuvattavan tilanteeseen, jossa tämä ei enää hallitse omaa käyttäytymistään.<sup>21</sup>

*Refleksiivinen* moodi kiinnittää katsojan huomion siihen, että dokumentti on representaatio, todellisuutta koskeva väite tai tulkinta, joka on esitetty jostakin näkökulmasta. Refleksiivinen dokumentti kyseenalaistaa itse itsensä sekä kameran mahdollisuuden tallentaa todellisuutta sellaisenaan. Tämä kyseenalaistaminen voi olla täysin avointa tai vain juuri ja juuri huomattavissa olevaa. Keinoina voidaan käyttää esimerkiksi näyttelijöiden käyttöä ja tilanteiden lavastamista, kuvan ja äänen yhteensopimattomuutta tai jopa ongelmien artikuloimista suoraan kameralle.<sup>22</sup>

*Performatiivinen* moodi korostaa tiedon ja todellisuuden subjektiivista luonnetta sekä herättää kysymyksiä siitä, voiko yleistä ja kaikille yhteistä tietoa olla olemassa. Sen perustana on yksilöllinen kokemus ja muisti, ja sillä on vahva emotionaalinen ulottuvuus. Performatiivinen dokumentti saattaa saada omaelämäkerran tai päiväkirjan muotoja, ja lisäksi se lähestyy tyyllillisesti kokeellista elokuvaa ja avantgardea. Kuten monet muutkin dokumentaarin muodot, performatiivinen moodi sivuaa yksityisen ja yleisen välistä rajapintaa. Vaikka pääpaino on yksilöllisessä kokemuksessa, Nichols painottaa, että juuri

---

<sup>20</sup> Nichols 2001, 109-114.

<sup>21</sup> Nichols 2001, 115-123.

<sup>22</sup> Nichols 2001, 125-130.

yksilöllisen kokemuksen ja siihen samaistumisen kautta lähestytään poliittista tietoisuutta.<sup>23</sup>

Nicholsin moodeja on paljon kritisoitu siitä, että ne mukailevat elokuvan kronologista kehitystä, ovat syntyneet korvaamaan toisiaan ja ovat siten myös keskinäisen arvottamisen välineitä. Totta onkin, että moodien keskeisiä piirteitä voidaan yhdistää tiettyihin aikakausiin; poeettisen moodin piirteitä löytyy 1900-luvun alun futuristisista kaupunkisinfonioista, observatorinen ja osallistuva moodi samaistetaan usein 1960-luvulla alkunsa saaneisiin tyyliuuntiin, direct cinemaan ja cinéma véritéhen. Esimerkiksi Stella Bruzzin mukaan Nichols luo lisäksi virheellistä käsitystä siitä, että dokumentintekijöiden ensisijainen pyrkimys olisi kautta aikojen ollut saada aikaan teknisesti parempia ja todellisuussuhteeltaan ylivertaisempia elokuvia kuin edeltäjänsä. Tästä seuraa Bruzzin mukaan edelleen se käsitys, että olisi mahdollista jotenkin ylittää todellisuuden ja representaation välinen raja ja saavuttaa jokin ideaali dokumentaarin muoto, eräänlainen kehityksen päätepiste.<sup>24</sup> Nichols on kuitenkin itsekin huomionnut, että moodit hyvin harvoin esiintyvät sellaisenaan, vaan niillä on tapana limittyä ja että toisilleen kontrasteja luovat moodit voivat saada aikaan jopa tehokkaampia argumentteja kuin yksittäiset ilmaisumuodot.<sup>25</sup> Yksittäiset moodit ovat vain "väljästi yhdistäviä viitekehyksiä".<sup>26</sup>

Nähdäkseni juuri tässä piilee Nicholsin moodien vahvuus ja käyttökelpoisuus; ne ovat oivallisia vertailun välineitä. Esimerkiksi tämän työn puitteissa moodit tarjoavat käsitteistöä, jonka avulla voidaan lähteä purkamaan *Joutilaiden* ja *Työväenluokan* välisiä yhtäläisyyksiä ja eroja. Moodit eivät tarjoa lopullisia ratkaisuja elokuvien sijoittamiseen dokumenttielokuvien kentässä tai kiinnitä niiden merkityksiä mihinkään kiinteisiin historiallisiin lajityyppeihin, mutta niiden avulla päästään liikkeelle selvittäessä yhtäläisyyksistä ja eroista kumpuavia merkityksiä. Esimerkiksi *Joutilaat* ei tiukasti ajateltuna täytä kovinkaan monia poeettisen dokumentin koodeja, mutta vertailussa *Työväenluokkaan* tuntuu hyvinkin luonnolliselta väittää, että *Joutilaat* on näistä kahdesta *poeettisempi*. Moodit, joista osa on jopa toisensa täysin poissulkevia, osoittavat kuinka rikas ja monisyinen dokumenttielokuvan kenttä lopulta on.

---

<sup>23</sup> Nichols 2001, 130-137.

<sup>24</sup> Bruzzi 2000, 1-2.

<sup>25</sup> Nichols 2001, 100.

<sup>26</sup> "Loose frames of identification" Nichols 2001, 9912

Nähdäkseni moodijaottelusta tulee ongelmallinen vain sikäli, kun sitä käsitellään jonkinlaisena kronologisena jatkumona ja moodit nähdään arvottavina ja toisensa poissulkevinä määreinä. Jos moodeja sen sijaan yritetään hahmottaa tasavertaisina tekijöinä (esimerkiksi ympyrän segmentteinä) ja irrotaan ajatusmallista, jonka mukaan jokin moodi on ”vähemmän dokumentaarinen” kuin joku toinen, jaottelusta saadaan kenties irti enemmän konkreettista hyötyä.

## 1.2. Kansakunta ja sen työväenluokka

Tässä työssä käsiteltävissä elokuvissa ensisijainen argumentoinnin kohde on työn ja työttömyyden merkitys yksilön elämässä. Kansallisesta identiteetistä sen sijaan ei elokuvissa puhuta suoraan, mutta sen merkitys pilkahtelee taustalla tuon tuostakin. Suomalainen kulttuuri on kotimaiselle dokumenttielokuvalla niin luonnollinen konteksti, että se on paikoin muuttunut läpinäkyväksi. Sen merkitystä ei kuitenkaan ole syytä jättää pohtimatta. Kuten Olli Löytty huomauttaa, ”kulloinkin vallitseva käsitys kansallisesta menneisyydestä heijastaa aina nykypäivää ja sen poliittisia intressejä”.<sup>27</sup>

1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien dokumenttielokuvat olivat usein kansallista yhteisöllisyyttä ja identiteettiä korostavia. Ne toimivat ideologisina koneistoina, luonnollistaen mielikuvaa kansallisvaltion yhteisöllisyydestä, jonka eteen yksilöiden tuli ponnistella. Tällainen yhtenäinen identiteetti oli yksiulotteinen ja redusoitu, eikä normista poikkeavia piirteitä näissä representaatioissa juuri sallittu. Myös työväenluokka integroitiin näissä elokuvissa vahvasti kansalliseen identiteettiin, ja sitä kuvattiin ikään kuin ylemmästä perspektiivistä. Myöhemmin poliittisesti tiedostavat elokuvantekijät alkoivat kuvata työväenluokkaa ja muitakin yhteisöjä niiden omilla ehdoilla, jopa yhtenäistä kansallista identiteettiä vastustaen.<sup>28</sup>

Yhteiskunta ja kansallinen kulttuuri elävät niissä tarinoissa, joita siitä kerrotaan. Kerrotut tarinat, olivatpa ne sitten romaaneja, näytelmiä, elokuvia tai vaikkapa vain suullista perinnettä, ovat siis kansallisen identiteetin ylläpitoa. Kertomukset voivat ottaa erilaisia muotoja ja eri yleisöjä, mutta pohjimmiltaan ne kertovat ja uusintavat samaa tarinaa.<sup>29</sup> Liittäessään itsensä osaksi kansallista tarinaa, yksilö voi kokea ylittävänsä oman lyhyen

---

<sup>27</sup>Löytty 2004b, 102

<sup>28</sup>Barnouw 1993, 52-71. Nichols (2001, 140-150)

<sup>29</sup>Jokinen & Saaristo 2002, 12-13. Löytty 2004, 97-98.

olemassaolonsa rajat ja olevansa osa jotakin suurempaa kokonaisuutta.<sup>30</sup> Kansallisen tarinan rakentumiseen liittyy myös kulttuurisen muistin käsite. Mari Pajalan mukaan kulttuurinen muisti voi erota historiallisesta totuudesta ja sen tärkein tehtävä onkin vastata nykyhetken tarpeisiin. Kulttuurinen muisti muuntaa menneisyyttä, kertoo tarinoita, on henkilökohtaista ja valikoivaa.<sup>31</sup> Kulttuurisen muistin ja kansallisen kertomuksen polttoainetta ovat esimerkiksi erilaiset kulttuuriset representaatiot, vaikkapa siis dokumenttielokuvat, kuten Nichols on huomauttanut.<sup>32</sup>

Yhtenäinen kansallinen identiteetti on aina jossain määrin sopimuksenvarainen, abstrakti konstruktio. Sen olemassaolo ei Jokisen ja Saariston mukaan perustu pelkästään konkreettiseen eroon muista kansakunnista, vaan myös yhteisiin uskomuksiin ja niiden aktiiviseen ylläpitämiseen.<sup>33</sup> Kansallisen identiteetin merkitys ei myöskään ole kaikille kansalaisille samanarvoinen. Nykypäivänä kehitys perustuu globaalin ja lokaalin vastakkainasettelulle; osa kansalaisista mieltää matkustelun ja ulkomailla opiskelun tai työskentelyn myötä itsensä maailmankansalaiseksi, toisilla taas on hyvinkin vahva paikallisidentiteetti. Erilaiset murteet ja heimopiirteet voidaan kokea tärkeänä osana identiteettiä. Identiteetin erilaiset painotukset voivat tulla esiin eri tilanteissa eri tavoin. Tämä näkyy myös *Työväenluokassa* ja *Joutilaissa*: paikallisidentiteetti on nuorilla keskushenkilöillä kansallista identiteettiä vahvempi, mutta tarvittaessa osataan myös suhtautua kriittisesti paperitehtaan osakkeita omistaviin amerikkalaismummoihin tai kehua suomalaista hammashoitoa siskon englantilaiselle poikaystäväälle.

Kansallisen identiteetin ja luokkastatuksen välinen suhde on mielenkiintoinen. Jokisen ja Saariston mukaan yleinen kansallinen identiteetti rakentuu myös sen mukaan, miten yhteiskunta on rakentunut ja miten elinkeinot ovat jakautuneet. Aineelliset resurssit ja niiden omistussuhteet, työn laatu ja jakautuminen sekä ikärakenne ja alueellinen jakautuminen ovat yhteiskunnan muodostumisen ja kehittymisen kannalta olennaisia. Niinpä muutokset näissä tekijöissä muokkaavat osaltaan myös kansallista identiteettiä.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Jokinen & Saaristo 2002, 31.

<sup>31</sup> Pajala 2006, 49.

<sup>32</sup> Nichols 2001, 2.

<sup>33</sup> Jokinen & Saaristo 2002, 26.

<sup>34</sup> Jokinen & Saaristo 2002, 73.

Toisaalta esimerkiksi työväenliikettä on pidetty yhtäläillä myös niin kansainvälisenä solidaarisuusliikkeenä kuin ensisijaisesti paikallisena toimijana.<sup>35</sup>

Suomi on itsenäisenä valtiona kovin nuori. 1800-luvulla alkanut suomen kielen ja sitä kautta myös kansallisen tietoisuuden arvonnousu loi pohjan yhtenäiselle kansallisvaltiolle. Noilta ajoilta on peräisin tarve määritellä suomalaisuutta. Tyypillinen suomalainen on suomenkielisen sivistyneistön silmissä ja siten myös taiteen representaatioissa yleensä ollut ahkera, sisukas ja nöyrä talonpoika, jollaisten ansiosta Suomen korvet on raivattu pelloiksi. Tällainen tyyppihahmo on esimerkiksi J.L. Runebergin runossa esiintyvä Saarijärven Paavo (1830) tai Väinö Linnan *Täällä pohjantähden alla* –romaanin (1959) Koskelan Jussi. Olli Löytty puolestaan puhuu ns. "jalon työläisen" stereotypiasta, joka oli kansakunnan yhtenäisyyden kannalta merkittävä hahmo, erityisesti kansalaissodan jälkeen.<sup>36</sup> Jalo työläinen ei kapinoinut eikä käyttäytynyt huonosti, vaan keskittyi edistämään yhteistä hyvää. Jalo työläinen toimi eräänlaisena yhdistävänä siltana yhteiskuntaluokkien välillä. Löytyn esimerkit jalosta työläisestä löytyvät kirjallisuudesta, mutta samanlaisia kuvauksia on löydettävissä myöhemmin esimerkiksi sodanjälkeisestä fiktio- ja dokumenttielokuvasta.

Todellisuudessa työväenluokka ei kuitenkaan aina vastannut sivistyneistön toiveita. Kari Koskelan mukaan erityisesti 1900-luvun alkupuolen kaupunkien työväenluokka murensi sivistyneistön suomalaisuusliikkeen luomaa ihannekuvaa sisukkaasta ja vaatimattomasta kansanmiehestä ja samalla myös kuva yhtenäisestä kansanhengestä muuttui.<sup>37</sup> Myös järjestäytynyt työväenliike sanoutui irti "huligaaneista" ja "sakilaisista", vaikka nämä lähes poikkeuksetta olivatkin työväenluokkaan kuuluvia.<sup>38</sup> Työväenliikkeessä korostettiin sivistystä ja raittiutta, rähinöinnin katsottiin murentavan työväen yhtenäisyyttä.

Itsenäisyyden ensimmäisiä vuosia varjosti yhteiskuntaluokkien suuresta eriarvoisuudesta johtuva viha, joka johti lopulta sisällissotaan vuonna 1918. Osa työväenluokka-termiin nykyisin liittyvistä assosiaatioista on edelleen peräisin noilta ajoilta, jolloin kaupunkien tehdastyöläiset ja maaseudun maatyöläiset alkoivat vaatia oikeuksia itselleen. Luokkataistelun retoriikka oli tuolloin dramaattista; puhuttiin mm "orjuudesta" ja

---

<sup>35</sup> Suodenjoki & Peltola 2007, 13.

<sup>36</sup> Löytty 2004b, 102-104.

<sup>37</sup> Koskela 2002, 32-34.

<sup>38</sup> Koskela 2002, 35, 46.

"sorrosta".<sup>39</sup> Sisällissodan jättämiä traumoja on käsitelty lähinnä fiktiivisten kulttuuristen esitysten, esimerkiksi kirjallisuuden ja elokuvan kautta, ei niinkään julkisen keskustelun avulla.<sup>40</sup> Monien tavallisten suomalaisten käsitykset sisällissodasta saattavatkin perustua tällaisiin tunnettuihin tarinoin. Tämä on ongelmallista, koska tällaisiin fiktiivisiin esityksiin liittyy väistämättä draamallisia piirteitä, jotka saattavat vääristää käsityksiä. "Hallitseva kielenkäyttö luo todellisuutta, ja sen tuottamat käsitykset juurtuvat ajatteluamme ikään kuin olisi kyse luonnollisista asiainloista", kirjoittaa sisällissodan vaikutuksia kirjallisuustieteessä tutkinut kirjallisuudentutkija Yrjö Varpio.<sup>41</sup> Varpion lisäksi monien muidenkin tieteenalojen tutkijat ovat havainneet, että vaikka kansalaissota oli toisaalta katkos ja uudelleenmäärittelyn alkupiste, sen aikaansaama haava pyrittiin eheyttämään mahdollisimman nopeasti, eikä aihetta sotaa seuranneina vuosikymmeninä juurikaan käsitelty tieteissä.<sup>42</sup>

Fiktiivisissä esityksissä korostettiin kansallista yhtenäisyyttä, erityisesti sisällissodan ja toisen maailmansodan jälkeen. Työväestö esitettiin positiivisessa valossa esimerkiksi monissa 1940-luvun loppupuolen fiktioelokuvissa, sillä sotakorvaukset maksettiin suurelta osin teollisuuden tuotteina ja työväestön merkitys niiden valmistamisessa oli merkittävä. Esimerkiksi suosittuun *Suomisen perhe* -elokuvasarjaan kuuluvassa elokuvassa *Suomisen Olli yllättää* (Orvo Saarikivi, 1945) on kohtaus, jossa rintamalta palannut keskiluokkaisen perheen poika Olli käy tervehtimässä Ammattien Edistämislaitoksen konepajalla opiskelevaa työväenluokkaista toveriaan, ja toteaa olevansa tälle melkein pätevä kateellinen. Toveri esitetään rehtinä ja ahkerana: kouluttajakin toteaa, ettei työn tuloksia tarvitse hävetä ja että nuoret pojat tekevät konepajalla miesten töitä. Sotakorvausteollisuutta on kuvattu myös esimerkiksi dokumenttielokuvassa *Suomi maksaa* (Topo Leistelä, 1951).<sup>43</sup>

Suomi siirtyi maatalousyhteiskunnasta teollisuusyhteiskunnan kautta nykyiseen yhteiskuntamalliin eri tavalla kuin muut eurooppalaiset valtiot. Teollisuusvaihe ei missään vaiheessa kasvanut yhtä laaja-alaiseksi kuin muissa Euroopan maissa. Myös Jokinen ja Saaristo ovat huomauttaneet, että vaikka Suomesta on ollut tapana puhua

---

<sup>39</sup> Kts. esim. Suodenjoki & Peltola 2007, 185, 259.

<sup>40</sup> Tätä kirjoitettaessa Tampereen Tuomiokirkossa on esitetty näytelmää *Vihan päivät 1918*, jonka yhteydessä on myös keskusteltu aiemmasta kansalaissotaa koskevasta vaikeudesta.

<sup>41</sup> Varpio 1993, 76.

<sup>42</sup> Ylikangas (toim.) 1993.

<sup>43</sup> Uusitalo 1978, 249.

teollisuusyhteiskuntana, se ei tarkasti ottaen ole sellainen koskaan ollut.<sup>44</sup> Elinkeinorakennetta hallinneesta alkutuotannosta siirryttiin suoraan palveluihin ja jatkojalostukseen. Suurinta murroskautta elettiin 1960- ja 1970-luvuilla. Maaseudun ja kaupunkien välinen ero korostui, samoin sukupolvien väliset ristiriidat. Maalta muutettiin paremman elämänlaadun toivossa paitsi Etelä-Suomen kaupunkien uusiin lähiöihin, myös ulkomaille, etupäässä Ruotsiin. Tuolloin valettiin perusteet myös nykyiselle hyvinvointiyhteiskunnalle uudistamalla mm. koulutusjärjestelmää ja terveydenhoitoa. Sosiaalinen liikkuvuus lisääntyi koulutuksen kehittymisen myötä ja nuorilla oli mahdollisuus saavuttaa vanhempiaan parempi elintaso. Ylipäätään yhteiskunta keskiluokkaistui, mutta ideologiset erimielisyydet luokkien välillä eivät hävinneet yhtä nopeasti.

Nykyistä elinkeinorakennetta hallitsevat palvelut sekä tutkimus ja tuotekehittely. Puhutaan jälkiteollisesta tai jälkimodernista yhteiskunnasta, palvelu- tai informaatioyhteiskunnasta. Kaikki nämä termit viittaavat siihen seikkaan, että työn luonne on muuttunut. Informaation tuottaminen ja hallitseminen on yhä tärkeämmässä roolissa, ja fyysisen työn merkitys on vähentynyt koneellistumisen myötä. Palvelualojen lisäksi nykyään työskennellään yhä enenevässä määrin asiantuntija- ja tuotekehittelytehtävissä. Informaatioteknologia on luonut uusia ammattialoja ja muokannut vanhoja. Tietojen käsittelyyn liittyvät taidot ovat nyky-yhteiskunnassa lähes välttämättömiä useimmilla aloilla. Sosiologi Manuel Castellsin mukaan työvoima onkin jakautunut kahtia; ydintyövoimaan, joka on hyvin koulutettua, hallitsee uuden teknologian ja kykenee verkostoitumaan sekä korvattavaan työvoimaan, joka on korvattavissa joko automaatiolla tai toisilla työntekijöillä. Ydintyövoima selviää todennäköisesti erilaisten muutostenkin kourissa, korvattava työvoima puolestaan on vaarassa syrjäytyä työmarkkinoilta.<sup>45</sup> Lisäksi uusille aloille on ominaista niiden keskittyminen ns. kasvukeskuksiin ja suurimpiin kaupunkeihin. *Työväenluokka* ja *Joutilaat* kuvaavatkin juuri näiden alueellisten keskusten ulkopuolelle jääviä alueita sekä työmarkkinoilla ydintyövoiman ja korvattavan työvoiman rajamailla sijaitsevia henkilöitä.

---

<sup>44</sup> Jokinen & Saaristo 2002, 86.

<sup>45</sup> Castells & Himanen 2002, 1, 79. Kts. myös Castells(2000).

Median ja taiteiden tuottamien representaatioiden rooli yhtenäisen kansallisen identiteetin luoja on aina ollut merkittävä. Lehdistö ja kirjailijat olivat merkittävässä roolissa kun suomen kieli kävi taistelua valta-asemasta ruotsin kanssa. Myös Yleisradion ensimmäisien vuosikymmenien missiona oli kansan yhtenäistäminen, mikä toteutuikin erityisesti sotavuosien aikana, samoin kuin lukuisten urheilutapahtumien yhteydessä. Sittemmin suomalaista tarinaa on kerrottu monissa erilaisissa kulttuurituotteissa, romaaneista ja elokuvista pop-musiikkiin ja mainoksiin. Kuka suomalainen ei tuntisi esimerkiksi *Tuntematon sotilas* -romaanin ja sen elokuvaversiota tai Eppu Normaali-yhtyeen *Murheellisten laulujen maa* -kappaletta. Kulttuurisilla merkityksillä on lisäksi tapana limittyä ja kertautua. Esimerkiksi mainittu *Murheellisten laulujen maa* on sekä saanut uusia merkityksiä että lujittanut vanhoja merkityksiään esiintyessään vuosituhatien vaihteessa suomalaisuutta määrittävissä elokuvissa *Häijyt* (Aleksi Mäkelä, 1999) ja *Paha maa* (Aku Louhimies, 2005). Lehtosen<sup>46</sup> ja Pajalan<sup>47</sup> mukaan performatiivisuus, eli asioiden tuottaminen toiston ja rituaalisuuden avulla, onkin keskeinen kansallisen identiteetin ja muistin tuottamisen tapa.

Yhteiskunnan nopeaa muuttumista ja kansallisen identiteetin suhteellista pysyvyyttä vasten on mielenkiintoista tarkastella tässä työssä käsillä olevia dokumenttielokuvia ja sitä, miten niiden representaatiot työväenluokkaisuudesta suhteutuvat kansallisen kertomisen perinteeseen. Myötäilevätkö ne itsestämme kertomaamme tarinaa vai asettuvatko ne vastustavaan asemaan, murtamaan "suurta" suomalaista tarinaa? Löytty esittää, että palveltuaan aikansa kansakunnan rakentamisessa (ja jälleenrakentamisessa) jalon työläisen hahmo on saanut väistyä kulttuurisista esityksistä.<sup>48</sup> *Joutilaista* ja *Työväenluokasta* on kuitenkin löydettävissä piirteitä, joita voidaan tulkita jalon työläisen käsitettä hyväksi käyttäen. Jokinen ja Saaristo toteavat, että kansallinen kulttuuri voidaan nähdä myös "olemukseltaan moniäänisenä kokonaisuutena, jossa käydään jatkuvasti määrittelykamppailua keskeisistä arvoista ja todellisuustulkinnosta".<sup>49</sup> Sekä *Joutilaissa* että *Työväenluokassa* voidaan nähdä merkkejä tällaisesta kamppailusta.

---

<sup>46</sup> Lehtonen 2004b, 121-124.

<sup>47</sup> Pajala 2006, 15.

<sup>48</sup> Löytty 2004b, 106.

<sup>49</sup> Jokinen & Saaristo 2002, 54.

## 2. Työväenluokka ja muuttuva yhteisöllisyys

Yhteisöllisyys on aina ollut eräs keskeisimmistä työväenluokan käsitteeseen liitettyistä piirteistä, kun taas individualismi on ollut aikoinaan nousevan porvariston ja myöhemmin keskiluokan ominaispiirre.<sup>50</sup> Työväenluokan kuvaus niin fiktio- kuin dokumenttielokuvassakin on lähes aina keskittynyt nimenomaan yhteisöllisyyden ympärille. Elokuvatutkija John Hillin mukaan myös elokuvien tulkinnassa on usein otettu huomioon tämä yhteisöllinen ulottuvuus, ja sitä on toisinaan pyritty laajentamaan myös työväenluokan ulkopuolelle, muita yhteiskuntaluokkia tai jopa kokonaisia kansakuntia määrittäväksi tekijäksi.<sup>51</sup>

Tässä luvussa tarkastelen työväenluokkaisen yhteisöllisyyden ja identiteetin kuvausta elokuvassa *Työväenluokka*. Kuvaus rakentuu kahden eri sukupolven kautta. Imatra Steel -yhtiön palveluksessa työskentelevät metallityömies Eino Ruottinen ja pääluottamusmies Jukka Kärnä ovat keski-ikäisiä ylittäneitä, aktiivisia ja kokeneita ammattiyhdistysmiehiä. Valkeakoskelaiset nuoret miehet Juha Reinikainen ja Arto Ryytänen puolestaan ovat juuri valmistumassa UPM-Kymmene Oyj:n teollisuusoppilaitos Lotilasta paperinvalmistajalinjalta, ja elokuvassa seurataan heidän työharjoittelujaksoaan UPM:n Tervasaaren tehtaalla sekä kuvataan heidän mielteitään työelämään astumisen kynnyksellä. Keskushenkilöitä seurataan elokuvassa niin työ kuin vapaa-ajallakin. Keskeiseksi jännitteeksi elokuvassa nousevat Imatra Steelillä tapahtuvat työvoimaneuvottelut sekä Reinikaisen ja Ryytänen työllistyminen valmistumisen jälkeen. Elokuvan lopputekstejä edeltävistä teksteistä käy ilmi, että Imatra Steelin tilauskannan supistuttua metallityömies Ruottinen jää ennenaikaiselle eläkkeelle jättääkseen tilaa nuoremmille. Reinikainen työllistyy valmistuttuaan UPM Kymmenen Imatran tehtaille, mutta Ryytänen ei.

Elokuvan keskeisiksi teemoiksi nousevat kuitenkin työväenluokan yhteisöllisyys sekä sukupolvien väliset erot tähän yhteisöllisyyteen suhtautumisessa. Kahden eri sukupolven kuvauksen rinnastaminen valottaa tehokkaasti sekä niitä jatkuvuuden ja uusintumisen prosesseja että toisaalta muutoksia ja murroksia, joita (teollisuuden alalla) työelämässä tänä päivänä tapahtuu.

---

<sup>50</sup> Skeggs 2002, 3.

<sup>51</sup> Hill 2002, 2004.

## 2.1. Työ identiteetin ja yhteisöllisyyden lähteenä

### 2.1.1. Identiteetin muodostuminen

Yksilön identiteetti muodostuu paitsi siitä, miten hän kokee itse itsensä, myös siitä miten hän peilaa itseään suhteessa muihin ihmisiin tai ryhmiin. Se, millaisena yksilö kokee muiden ihmisten näkevän hänet, on usein erityisen tärkeä tekijä identiteetin rakentumisessa. Samaistuminen ja yhteenkuuluvuudentunne tiettyjä ihmisiä tai ryhmiä kohtaan voi toimia identiteettiä vahvistavana tekijänä, mutta toisaalta myös identiteettiin voivat vaikuttaa hyvin monet erilaiset tekijät yksilön elämässä, yleisistä olosuhteista yksityisiin kokemuksiin. Identiteetti ei ole pysyvä, vaan se muokkautuu jatkuvasti yksilön tutkiessa itseään ja peilattaessa itseään ympäröivään yhteiskuntaan ja siinä tapahtuviin muutoksiin. Pysyvät ja toistuvat kokemukset vahvistavat identiteettiä.<sup>52</sup> Siksi esimerkiksi työyhteisön tai perheen merkitys identiteetin muodostumiseen on tärkeä.

Identiteetti voi koostua myös useista erilaisista minuuksista. Stuart Hall on kytkenyt identiteetin hajautumisen nimenomaisesti omaan aikaamme, myöhäismoderniteettiin ja sen ilmiöihin, kuten globalisaatioon. Identiteetti on siis historiallisesti, ei biologisesti määritynyt.<sup>53</sup> Kuitenkin, vaikka identiteetti on jatkuvassa (hitaahkossa) muutosliikkeessä, yksilön kokemus itsestään on silti suhteellisen yhtenäinen. Seuratessamme esimerkiksi *Työväenluokan* kahta eri sukupolvea, huomaamme että kummallakin on eheä ja selkeä käsitys itsestään ja asemastaan eri yhteisöissä, kuten työssä ja perheessä. Iän myötä identiteetti ehkä vahvistuu ja tasaantuu, mutta tämä ei tarkoita, että siitä tulisi koskaan muuttumatonta ja ”valmista”. Yhtä lailla nuoren ihmisen identiteettiä ei voi lähtökohtaisesti määritellä epätäydelliseksi tai keskeneräiseksi, vaikka se varmuudella tuleekin vielä muuttumaan.

Samaistumisen lisäksi myös erottautuminen on olennainen osa identiteetin muodostumista. Se, mikä koetaan itsestä erilliseksi tai poikkeavaksi, määritellään ”toiseksi”. Toiseuden tunnuspiirteinä voivat toimia esimerkiksi rotu, etnisyys, sukupuoli, seksuaalinen suuntautuminen, yhteiskunnallinen asema, ideologia, vammaisuus tai vaikkapa ajallinen tai tilallinen etäisyys, kuten ikä ja asuinpaikka. Usein toiseuteen

---

<sup>52</sup> Hall 2002.

<sup>53</sup> Hall 2002, 23-24.

projisoidaan sellaisia piirteitä, joiden olemassaoloa omassa itsessä ei haluta tunnustaa. Nämä voivat Hallin mukaan olla esimerkiksi erilaisten binaaristen oppositioiden negatiivisia piirteitä (esim. puhdas - likainen -vastakohtapari, jossa likaisuus nähdään toiseuden piirteenä).<sup>54</sup>

Ihmiselle on ominaista jäsenellä ja nimetä ympäristöään vastakkainasettelujen ja luokittelun kautta, sillä todellisuuden moninaisuus on usein liian suuri arkisessa puheessa hallittavaksi. Kielitieteen mukaan sanojen eli merkitsijöiden merkitykset syntyvätkin ainoastaan erosta toisiin merkitsijöihin nähden. Hall on todennut eroilla olevan merkitystä, koska ne kantavat viestejä. Hänen mukaansa erojen representointi kytkeytyy kysymyksiin vallasta; valta tuottaa uusia diskursseja ja uutta tietoa sekä muotoilee uusia käytäntöjä.<sup>55</sup> Tietyt puhetavat tuottavat merkityksiä, jotka saattavat tarpeeksi toistuttuaan muuttua ihmisten mielissä virallisiksi totuuksiksi. Yksilön identiteetin rakentuminen tapahtuu siis samaan tapaan kuin esimerkiksi edellä mainitun yhtenäisen kansallisen kertomuksenkin.

Identiteetti on käsite, joka toimii monella tasolla. Ihmisen identiteetti on yksilöllinen, kahta samanlaista identiteettiä ei ole. Identiteetin muodostuminen perustuu pitkälti siihen, että yksilö kokee jollain tavalla eroavansa muista ihmisistä. Toisaalta voidaan kuitenkin puhua myös tietyn yhteisön yhteisestä identiteetistä, jonka kaikki yhteisön jäsenet jollain tasolla jakavat. Jonkin tietyn yhteisön jäsenyys muokkaa myös yksilön omaa kokemusta itsestään; yksilö voi projisoida itseensä piirteitä, jotka ovat tyypillisiä ryhmän jäsenille. Sosiologi Max Weber on kehittänyt ideaalityypin käsitteen, joka on sisäisesti ristiriidaton ja tiivistää keskeiset piirteet kulloisestakin tutkimuskohteesta. Weber huomauttaa, että käytännössä ideaalityyppejä ei oikeastaan ole olemassa, sillä käytännössä yksittäisille tutkimuskohteille ominaiset piirteet ovat ristiriitaisempia.<sup>56</sup> Ideaalityypin käsite auttaa hahmottamaan myös yhteisöllistä identiteettiä; se on jotain, joka on olemassa yhteisön jäsenten mielessä ja johon nämä pyrkivät, mutta josta he käytännössä kuitenkin enemmän tai vähemmän poikkeavat. Se mikä pätee yksilöiden identiteetin muodostumiseen, pätee Hallin mukaan laajemmassa mittakaavassa myös eri kulttuureihin; ne pysyvät yhtenäisinä symbolisten rajojen ansiosta, jotka sulkevat pois tiettyjä ilmiöitä ja joiden järjestys

---

<sup>54</sup> Hall 2002, 139, 144.

<sup>55</sup> Hall 2002, 100-101, 153-154.

<sup>56</sup> Kts. esim. Gronow, Noro & Töttö 1996, 277-278. 21

häiriintyy sellaisista ilmiöistä joita ei voi selkeästi kategorisoida.<sup>57</sup> Moniulotteiset ja jopa täysin ristiriitaisia piirteitä omaavat käsitteet eivät sitä paitsi useinkaan ole kommunikaation kannalta käytännöllisiä. Kuten todettua, yhteisön kuvaaminen yksilöiden kautta on ongelmallista. Esimerkiksi *Työväenluokka*-elokuva herättää kysymyksen, joka on hyvin yleinen monien dokumenttielokuvien kohdalla; *Miksi juuri nämä henkilöt on valittu edustamaan tätä yhteisöä?*

## 2.1.2. Identiteetti ja yhteisöllisyys *Työväenluokka* -elokuvassa

Tässä työssä käsiteltävissä elokuvissa tarkastellaan ammattialan sekä sitä kautta työn ja työttömyyden vaikutusta identiteettiin. Erityisesti *Työväenluokka* -elokuvassa korostuu eri sukupolvien erilainen käsitys yhteisöllisyydestä ja identiteetin rakentumisesta. Luottamusmies Kärnä puhuu eksplisiittisesti yhteisön identiteetistä ja korostaa, että ilman identiteettiä ei ammattiyhdistystoiminnassa synny mitään tulosta. Identiteetin muodostumisen edellytyksenä taas on hänen mukaansa historian tunteminen. "Historia pitää tuntea, jotta sitä ei joudu elämään uudelleen", painottaa Kärnä. Ay-toimintaan mukaan tuleville uusille kasvoille hän kertoo korostettavan juuri identiteetin ja joukkovoiman merkitystä. Ruottinen puolestaan painottaa uudistumisen merkitystä työyhteisön jatkuvuudelle; uudet työntekijät näkevät työpaikan ja työyhteisön erilaisin silmin kuin siihen tottuneet ja voivat esittää ehdotuksia ja vaatimuksia asioiden parantamiseksi. Ruottinen pahoittelee sitä, että yhteisöllisyys on nykyään menettämässä aikaisempaa merkitystään ja ihmiset ovat itsekeskeisempiä.

Arto Reinikaisen ja Juha Rynnäsen puheessa kuuluvat hyvin toisenlaiset sävyt. Siinä missä Ruottinen ja Kärnä käyttävät toistuvasti sanaa "me", toistuu Reinikaisen ja Rynnäsen puheessa "minä". Identiteetistä ja yhteisöllisyydestä he eivät juurikaan puhu. Katseet on suunnattu tulevaisuuteen, mutta oman ammattialan työtilanteen epävarmuus on hyvin tiedossa. Kumpikaan nuorista ei vielä työharjoittelujakson aikana pidä työpaikkaa varmana. Sana "jos" esiintyy heidän puheessaan usein. Ammattiyhdistysliikkeestä he puhuvat itsestäänselvytenä; on täysin luonnollista, että oman alan liittoon kuulutaan, mutta käytännössä ay-politiikka tai aktiivinen osallistuminen ei heitä kiinnosta.

---

<sup>57</sup> Hall 1999, 156.

Ruottisen ja Kärnän puheessa kuuluu syvä huoli nuoremman sukupolven aktivoimisesta. Eräs *Työväenluokka* -elokuvan paljonpuhuvimmista jaksoista seuraa ensin vappumarssilla käveleviä Kärnä ja Ruottista. Suurin osa marssin osallistujista on samaa ikäluokkaa näiden kanssa. Seuraavaksi siirrytään kuulemaan Kärnän vappupuhetta, jossa tämä korostaa ammattiyhdistysliikkeen konkreettista vastavoimaa markkinataloudelle ja sen merkitystä sosiaalisen turvaverkon rakentumiselle. Seuraavaksi kuva leikkaa autolla ajavaan Arto Reinikaiseen, samalla kun ääniraidalla jatkuu edelleen Kärnän puhe tulevista eduskuntavaaleista: "Meidän tulee huolehtia siitä, että omat joukkomme käyvät vaaliurnilla ja antavat tukensa työllisyyttä, yhteistyötä, vakautta ja ennustettavuutta tukevalle politiikalle äänestämällä sosiaalidemokraattien ja vasemmistoliiton ehdokkaita."

Äänen ja kuvan rinnastus korostaa tässä selkeästi sitä, kuinka nimenomaan Reinikaisen ja Ryynäsen sukupolvi on sitä poliittisesti sitoutumatonta, jopa passiivista joukkoa, jonka aktivoimisesta Kärnä kantaa huolta. Seuraavassa kohtauksessa Reinikainen puhuikin omasta suhteestaan työväenluokan käsitteeseen. Hän kertoo kokevansa sanan vanhahtavana ja liittää sen miellelyhtymiin punalippujen kanssa marssimisesta sekä 1950–1970-luvusta. Kommentti on alleviivaavasti sijoitettu, onhan juuri muutamaa hetkeä aiemmin kuvattu Kärnä ja Ruottinen vappumarssilla punalippuineen. Reinikaisen luonnehdinnan ammattiyhdistysliikkeestä voi tulkita niin, että hän mieltää sen osaksi luokkataistelun perinnettä ja siihen liittyvää retoriikkaa.

Vaikka Reinikainen kertoo itsekin osallistuneensa työväenliikkeen tapahtumiin ja myöntää työväenliikkeen ja sen aatteen elossa olon, hän toteaa kuitenkin, että liikkeen konkreettinen näkyvyys on vähentynyt. Hän puhuu liikkeestä ikään kuin ulkopuolelta käsin, eikä hän liitä itseään liikkeeseen edes tulevaisuutta ennakoiden. Reinikainen puhuu elokuvassa hyvin arvostavaan sävyyn luottamusmiehenä toimivasta isästään, mutta tuntuu samanaikaisesti ilmaisevan, että hänestä isä on uhrannut liikaakin omasta elämästään muiden auttamiseen. Reinikainen ikään kuin näkee yhteisöllisyydessä positiivisten puolien lisäksi myös vaatimuksen yksilön omien voimavarojen panostuksesta ja tuntuu epäilevän, että panostus ottaa enemmän kuin antaa.

Myös Juha Ryynänen sanoo suoraan, että politiikka ei kiinnosta häntä. Paperiliitton kuulutaan, koska "nehän ajaa meidän etuja, ja semmosta", mutta muuten nuori mies sanoo päättävänsä itse omista asioistaan. Toisin kuin työväenluokka-termistä

pikemminkin irti pyrkivä Reinikainen, Ryytänen ei tunnu antavan koko asialle juurikaan painoarvoa. "Kai määh siihen työväenluokkaan kuulun", Ryytänen toteaa ja jatkaa "Toi politiikka mua kiinnosta kyllä yhtään". Hän kytkee siis työväenluokka-termin ja ammattiyhdistystoiminnan automaattisesti politiikkaan kuuluvaksi ja sitä kautta ikään kuin joksikin oman elämänsä ulkopuoliseksi asiaksi. Toisin kuin Reinikainen, Ryytänen ei juuri pohdi työväen yhteisöllisyyden merkitystä identiteettinsä muodostumiseen tai analysoi liikkeen tulevaisuutta.

Toisin kuin *Joutilaat* -elokuvassa, *Työväenluokassa* itse keskushenkilöt puhuvat eksplisiittisesti työväenluokan käsitteestä. Elokuvan kuvan ja äänen yhteismitattomuuden vuoksi on kuitenkin mahdotonta vetää lopullisia johtopäätöksiä Reinikaisen ja Ryytänen kommentteista. He eivät puhu suoraan kameralle, vaan heidän kommenttinsa ovat kuvaan nähden diakronisia. Katsojalle ei selviä, onko poikien kommentteja ohjailtu haastattelukysymyksillä vai ovatko ne täysin spontaaneja. Myös kommenttien kronologinen järjestys jää epäselväksi. Kohtausten järjestyksellä on ylipäättään vahva osuus elokuvan merkityksenmuodostuksessa. Edellä mainitun kaltainen kuvan ja äänen epäsynkronisuus toistuu myöhemmin elokuvassa. Kun Ruottinen puhuu pahoitellen nykyisestä itsekkyydestä työelämässä ja epäilee, että "kapitalisti polttaa ihmispoloisen", jos työväenluokka ei tarpeeksi tarmokkaasti hoida yhteisiä asioitaan, kuva leikkaakin jo Reinikaiseen, joka seuraavaksi pohtii tulevaisuuttaan tehtaalla. Se, että tämänkaltaisissa leikkauksissa kuva siirtyy toistuvasti juuri Reinikaiseen, eikä kertaakaan Ryytäseen, saa aikaan mielikuvan siitä, että Reinikainen olisi jotenkin potentiaalisempi työväenluokkaisten periaatteiden ja yhteisöllisyyden jatkaja ja eteenpäinviejä. Ylipäättään leikkauksen avulla on luotu kuva työväenluokan ammattialat ylittävästä yhtenäisyydestä. Katsojalle saattaa hetkittäin jopa välittyä mielikuva siitä, että eri-ikäiset, eri paikkakunnilla ja teollisuudenaloilla työskentelevät keskushenkilöt olisivat tuttuja keskenään, vaikka he eivät kertaakaan esiinny samassa kohtauksessa.

### **2.1.3. Sosiaalinen liikkuvuus**

Beverley Skeggs, joka on tutkinut identiteetin ja toiseuden käsitteitä mm. yhteiskuntaluokan ja sukupuolen näkökulmasta, on todennut että *kunnioitettavuus* (engl. respectability), sen omaaminen tai sen puuttuminen, on yksi kokonaisvaltaisimmista luokan tunnusmerkeistä. Se on jotakin, mitä kaikki tavoittelevat, mutta joka ei ole

tasapuolisesti kaikkien ulottuvilla. Kunnioitettavuus on Skeggsin mukaan eräs tärkeimmistä mekanismeista jonka avulla jotkin ryhmät on patologisoitu "toisiksi", eikunnioitettaviksi, ja toisten ryhmien asema kunnioitettavina normalisoitu.<sup>58</sup> Kunnioitettavuus on siis ulkopäin tuleva määrittely, mutta sen saavuttamiseen voi yrittää itse vaikuttaa.

Työväenluokka on käsite, johon on liittynyt avoimen negatiivisia mielikuvia.<sup>59</sup> Fyysistä työtä tekevät henkilöt luetaan yleensä työväenluokkaan kuuluvaksi, kun taas esimerkiksi toimihenkilöt tai esimiehet eivät siihen kuulu. Nyky-yhteiskunnassa monet perinteisesti työväenluokkaisiksi mielletyt alat ovat modernisoituneet, ja näillä aloilla työskentelevät henkilöt ansaitsevat vähintäänkin kohtuullisesti. Tilanne on muuttunut paljon 1900-luvun ensimmäiseltä puoliskolta, jolloin työväenluokkaan kuulumisen merkitsi lähes automaattisesti taloudellista ahtautta ja jopa syrjäytymisvaaraa. Kuitenkaan näiden ammattialojen yleinen arvostus ei ole kohonnut samaa tahtia kuin niiden palkkataso. *Työväenluokan* ensimmäinen, terästehtaan sulattoon sijoittuva kohtausta saattaa asiaan perehtymättömälle vaikuttaa hyvinkin oudolta ja vahvistaa varmasti käsitystä työn vaarallisuudesta ja epämukavuudesta. Toisaalta kamera siirtyy seuraavaksi ohjaamoon, jossa työntekijät ohjaavat rennon oloisina prosessia päätteiden ääressä. Näin paljastuu työn nykyinen kaksijakoinen luonne.

Eräs tapa tarkastella työväenluokan määrittelyssä tapahtunutta muutosta on ns. sosiaalisen liikkuvuuden käsite. Skeggs viittaa sosiologi Pierre Bourdieun teoriaan, jossa tämä jakaa pääoman taloudelliseen, kulttuuriseen, sosiaaliseen ja symboliseen pääomaan.<sup>60</sup> Kaikki nämä pääoman muodot toimivat vaihdon välineinä, mutta niiden arvo määrittyy eri tavalla. Kulttuurista, sosiaalista ja symbolista pääomaa voi periaatteessa omata, vaikka ei olisikaan taloudellisesti hyvässä asemassa. Esimerkiksi tietotaito, sosiaaliset kyvyt, tyyli tai hyvät suhteet voivat esimerkiksi edistää etenemistä työelämässä, ja ne voidaan siten ”vaihtaa” taloudelliseen pääomaan. Abstraktin pääoman kartuttaminen mahdollistaa myös sosiaalisen liikkuvuuden. Näin esimerkiksi koulutusjärjestelmän kehittyminen 1900-luvun puolivälin jälkeen mahdollisti työväenluokkaisen nuorison nousemisen vanhempiaan korkeampaan taloudelliseen

---

<sup>58</sup> Skeggs 2002, 1.

<sup>59</sup> Skeggs 2002, 1.

<sup>60</sup> Skeggs 2004, 15-17. Bourdieu 1989, 114-115.

asemaan. Vastaavasti tällaisen abstraktin pääoman puuttuminen voi johtaa tietynlaiseen syrjäytymiseen, vaikka taloudellinen asema olisikin turvattu. Taloudellista pääomaa ei siis aina voi vaihtaa symboliseen yhtä mutkattomasti kuin symbolisen voi vaihtaa taloudelliseksi.<sup>61</sup>

Reinikainen ja Ryytänen näkevät itsensä ensisijaisesti yksilöinä, eikä työyhteisön jäsenyys ole heille yhtä tärkeä kuin edeltäville sukupolville. Nopea pääsy hyväpalkkaiseen työhön on heille ensisijainen motivoija, ja siksi he ovat valinneet ammatillisen koulutuksen. Heillä on jo lähtökohtaisesti enemmän abstraktia pääomaa ja mahdollisuus suurempaan sosiaaliseen liikkuvuuteen kuin aikaisemmilla sukupolvilla. Sitoutuminen työhön tai ammattiyhdistysliikkeeseen ei siten tuo heille merkittävää lisäarvoa, vaan saattaa päinvastoin estää etenemistä sosiaalisella asteikolla. Koska työpaikan pysyvyys on joka tapauksessa epävarmalla pohjalla, kaikki mahdollisuudet halutaan pitää avoimina.

Elokuvassa Reinikaisen ja Ryytänen välistä eroa kuvataan esimerkiksi opiskelumotivaation osalta. Reinikainen istuu koulukirjan ääressä heti ensimmäisessä kohtauksessa, ja myöhemmin näemme hänen saavan valmistumisen yhteydessä stipendin hyvästä teoria- ja työmenestyksestä. Hän puhuu myös jatko-opiskelun mahdollisuudesta, joskin aikoo ensin suorittaa asepalveluksen ja tehdä muutaman vuoden töitä. Ryytänen sen sijaan ei osoita kiinnostusta opiskelua kohtaan. "Lotila meni lukematta läpi", hän toteaa valmistumistilaisuutta seuraavan illanvieton aikana ilmeisen tyytyväisenä.

Reinikaisen ja Ryytänen välillä ilmeneviä eroavaisuuksia voidaan määritellä Bourdieun abstrakteilla pääoman käsitteillä. Reinikaisen kiinnostus opiskeluun ja työharjoitteluun ulkomailla sekä kriittinen suhtautuminen omaan työpaikkaan sekä siihen vaikuttaviin ulkoisiin tekijöihin voidaan nähdä sen symbolisen pääoman tavoitteluna, jolla "maksetaan" menestys työelämässä ja mahdollinen poispääsy Valkeakoskelta. Ryytänen puolestaan esitetään ensisijaisesti sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman puuttumisen kautta, vaikka hänellä hyväpalkkaisen työharjoittelun myötä ei ole puutetta ainakaan taloudellisesta pääomasta. Paitsi että hän ei osoita kiinnostusta koulunkäyntiä tai yhteiskunnallisia kysymyksiä kohtaan, häneen liitetään myös tapakulttuurin kaltaisen kulttuurisen pääoman puute. Näemme hänen juovan maitoa suoraan purkista, sotkevan

---

<sup>61</sup> Bourdieu 1989, 114-116.

ruokaillessaan hampurilaisravintolassa tyttöystävänsä kanssa sekä juovan innokkaasti alkoholia ja kehuskelevan juomisellaan luokan valmistujaisjuhlissa. Vastaavasti Reinikaisen nähdään ruokailevan siististi perheensä parissa, poistuvan valmistujaisjuhlistakin ajoissa ja jättävän juomaliput käyttämättä.

*Työväenluokka*-elokuvan vanhemman sukupolven identiteetti (sekä yksilöllinen että yhteisöllinen) on suhteellisen vakaa: se on jo kokenut niin työelämän kuin perhesuhteidenkin aiheuttamat muutokset sekä sosiaalisen statuksen hienoisen kohoamisen. Kärnä esitetään etupäässä luottamusmiesasemansa kautta. Yhtä kuntosalilla kuvattua kohtausta lukuun ottamatta Kärnä nähdään vapaa-ajallaankin ammattiyhdistyspuuhissa, nikkaroimassa paikallisosaston kesämökkiä tai pitämässä vappupuhetta. Ruottisen elämässä korostuu työn lisäksi perhekeskeisyys, ja hän viettää vapaa-aikaa vaimonsa, lastensa ja lastenlastensa kanssa. Näistäkin vaimo sekä neljästä pojasta kaksi ovat samalla tehtaalla töissä.

Sen sijaan Reinikainen ja Ryyränen ovat elämänvaiheessa, jossa on todennäköistä, että heidän minäkuvansa tulee muokkautumaan tulevaisuudessa. Elokuvan lopputeksteissä kerrotaan, että vain Reinikainen sai työtä Valkeakosken tehtailta, Ryyränen ei. Tämä on mielenkiintoista siinä mielessä, että nimenomaan Reinikainen vaikutti elokuvan perusteella olemaan halukkaampi lähtemään Valkeakoskelta, kun taas Ryyränen olisi ollut halukkaampi asettumaan sinne pysyvästi. Saattaa olla, että nyt käykin niin, että Reinikainen integroituu tehtaaseen ja työväenliikkeeseen, kun taas Ryyränen liukuu näistä kauemmas. Ylipäätään elokuva rakentaa eroa Ryyränen ja muiden keskushenkilöiden välille: muut edustavat ikään kuin edellä mainittua jalon työläisen ihannekuva. Reinikaisen kunnianhimo, Kärnä luottamusmiesasema ja Ruottisen luopuminen omasta työpaikastaan muiden hyväksi edustavat selkeästi jalon työläisen ominaispiirteitä. Ryyränestä sen sijaan ei tällaista puolta esitetä.

#### **2.1.4. Jatkuvuus ja murros työelämässä**

1900-luvun alussa monet työväenluokkaiset nuoret kävivät kansakoulua vain muutaman vuoden. Maaseudulla töitä riitti enemmän, joten kaupungeissa koulua saatettiin käydä jonkin verran pitempään. Marjatta Rahikaisen artikkelista käy ilmi, että vielä 1900-luvun alussa työpaikan saaminen oli pitkälti sattuman kauppaa, ja sellainen työ otettiin, joka satuttiin saamaan. Mitään koulutusta töihin ei yleensä vaadittu, vaan työ opetti tekijäänsä

ja toisinaan kävi niin, että ensimmäinen työpaikka tai työtehtävä saattoi määritellä myös tulevan ammattialan. Harvinaista ei ollut myöskään se, että ammatiksi tuli ns. sekatyömies. Työväenluokkaiselle nuorille ja jopa lapsille kotoa lähteminen ja työelämään siirtyminen tapahtui huomattavasti aikaisemmin kuin ylempien sosiaaliluokkien lapsille. Aina tämä itsenäistyminen ei ollut vapaaehtoista, eikä se merkinnyt taloudellisen tilanteen kohoamista.<sup>62</sup>

Ensimmäiset ammatilliset oppilaitokset maassamme perustettiin vuonna 1899. Ammattikoulutuksen juuret olivat vuonna 1879 lakkautetussa ammattikuntalaitoksessa, mutta käytännössä se perustettiin myös torjumaan kansakoulusta päässeiden nuorten toimeettomuutta ja sen aiheuttamia lieveilmiöitä.<sup>63</sup> Ammattikoululaitos on kehittynyt teollistumisen ja työelämän kehittymisen myötä. 1900-luvun alussa monilla paikkakunnilla puuttuivat taloudelliset resurssit ammattikoulun perustamiseen, eikä teollisuuden kasvavaa ammattitaitoisen työvoiman tarvetta pystytty tyydyttämään. Niinpä yritykset ryhtyivät perustamaan omia oppilaitoksia. Monet ensimmäisistä teollisuuden omista ammattikouluista perustettiin paperiteollisuuden toimesta. Tilastoista käy ilmi, että näistä oppilaitoksista valmistuneista oppilaista halukkaat myös työllistyivät lähes sataprosenttisesti kyseisen teollisuusyrityksen toimesta.<sup>64</sup> Kuten todettua, Neuvostoliitolle maksettavien sotakorvausten merkitys teollisuuden kehittymiselle ja sitä kautta välillisesti myös ammattikoulutukselle oli merkittävä.

Kuten yhteiskuntatutkijat ovat todenneet, teollisuuden merkitys yhteiskuntaa ohjaavana voimana on Suomessa aina ollut vähäisempi kuin esimerkiksi monissa Euroopan maissa. Kuitenkin teollisuuden merkitys työllistäjänä on ollut aikoinaan merkittävä, ja alalla tapahtuneet muutokset ovat vaikuttaneet ja vaikuttavat vielä tänäkin päivänä sekä suorasti että epäsuorasti monien kansalaisten toimeentuloon. Ammattiyhdistyksillä on suhteellisen vahva asema myös tämän päivän politiikassa.

Skeggs on huomauttanut, että luokan käsite ja yhteiskuntaluokkien väliset suhteet ovat jatkuvasti uudelleenmuotoutuneet historian aikana. Siirryttäessä teollisesta jälkiteolliseen yhteiskuntarakenteeseen työn luonne on fragmentoitunut, eikä työväenluokkainen ammatti enää ole automaattisesti synonyymi fyysisesti raskaalle työlle. Elintaso on

---

<sup>62</sup> Rahikainen 2003, 162-171.

<sup>63</sup> Kaarinen 2003, 229-231.

<sup>64</sup> Teollisuuden ammattikouluista ks. Peltonen 1960, 289-296, 1980.

yleisesti kohonnut, ja esimerkiksi ammattiyhdistysten merkitys on vähentynyt. Yhtenäisen työväenluokan perinteiset tunnusmerkit pätevät siis enää murto-osaan kansalaisista. Työväenluokkaisuuden tunnuspiirteinä ei välttämättä ole työn laatu ja siitä saatava varallisuus, eivätkä edes näiden välilliset seuraukset, kulutustottumukset ja ulkoinen tyyli. Skeggsin tutkimuksessa mukana olleista monet eivät identifioi itseään sen paremmin työväen- kuin keskiluokkaankaan. Osa taas kokee luokkastatuksensa muuttuneen aikuistumisen ja oman uran/perheen myötä. Toisilla muutos on tapahtunut parempaan, toisilla huonompaan suuntaan.<sup>65</sup> Tällainen itsensä identifioimisen ja määrittelyn vaikeus tulee esiin myös *Työväenluokassa*, erityisesti Arto Reinikaisen kohdalla, joka määrittelee itsensä seuraavasti: ”En mä ainakaan tota sanaa työväenluokka käyttäis, se on mun mielestä jotenkin vanhanaikainen taas sitte. Kyllähän niinkun ihan normaali työläinen vaan, että periaatteessa se työväenluokka, mutta jotenkin se kuulostaa siltä että se menis johonkin viiskyt viiva seiskytluvulle se sana.” Itsensä paikantaminen on vaikeaa, ja ”normaali työläinen” on Reinikaisen yritys määritellä itsensä hieman etäämmälle työväenluokan perinteisestä ytimeistä, mutta kuitenkin jollain tapaa sen yhteyteen.

Ammattiyhdistysliikkeen merkitys työntekijöille on eräs *Työväenluokka*-elokuvan olennaisimmista kysymyksistä. Työväestön palkat sekä työolot ovat nykyään sillä tasolla, että takavuosien laajamittaiselle aktivismille ei ole tarvetta. Toisaalta myös tehtaiden omistus on lipunut ulkomaille, samoin kuin osa työpaikoista, mikä on johtanut mm. irtisanomisiin. Eri sukupolvilla näyttäisi elokuvan mukaan olevan erilainen käsitys ay-liikkeen vaikutusmahdollisuuksista. Pääluottamusmies Kärnän mukaan ay-liikkeen ideologia on niin vahva, että se kestää kyllä myös paikallaan pysymisen ja sen, että näkyvää tulosta ei synny jatkuvasti. Ruottinen toteaa, että työväenliikkeen suurin huolenaihe tulevaisuudessa on huolehtia myös todella syrjäytyneistä, ”pienistä ihmisistä”. SAK:n teettämän, vuonna 2005 julkaistun tutkimuksen mukaan alle 30-vuotiaiden keskuudessa kiinnostus ja usko ay-liikkeeseen on matalampi kuin yli 30-vuotiailla. Tärkein syy liittoon kuulumiselle on alle 30-vuotiaidenkin keskuudessa palkansaajien etujen ajaminen ja puolustaminen. Kuitenkin 94 % kyselyyn vastanneista alle 30-vuotiaista ei käytännössä osallistunut liikkeen toimintaan.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Skeggs 2002, 76-79.

<sup>66</sup> *Nuori ay-jäsen*, SAK:n järjestötutkimus 2005. 29

Sekä Arto Reinikainen että Juha Ryytänen ilmaisevat omin sanoin, ettei ay-liikkeen merkitys ole heille kovinkaan suuri. Kuitenkin heidän tapansa puhua esimerkiksi työpaikastaan ovat varsin erilaiset. Reinikainen pohtii realistisesti, että ulkomaisia osakkeenomistajia eivät kiinnosta pitkän tähtäimen investoinnit, vaan he haluavat nopeasti tuottoa sijoituksistaan. "Sen on aika hyvin sisäistänyt, että ei tässä suomalaisilla oo kauheen paljon sananvaltaa, että amerikkalaiset eläkemummit tän firman omistaa", Reinikainen analysoi. Ryytänen näkemyksessä globaalien talouden lainalaisuudet eivät sen sijaan näy. "UPM Kymmene, onhan se perinteiltään suomalainen yhtiö, kyllä se siinä pysyy", Ryytänen uskoo. Myös tämä vastakkainasettelu tuntuu viestittävän, että Reinikaisen kykeneväisyys kriittiseen ajatteluun tekee osaltaan hänestä potentiaalisemman ay-liikkeen perinteen jatkajan. Hän edustaa nimenomaan sitä uusin silmin katsovaa uutta sukupolvea, jota Kärnä ja Ruottinen peräänkuuluttavat liikettä uudistamaan.

Ammatin ja luokkastatuksen periytyminen sukupolvelta toiselle ei ole tänä päivänä yhtä suoraviivaista kuin vielä reilu puoli vuosisataa sitten. 1900-luvun puolenvälin jälkeen taloudellinen nousukausi ja koulutusjärjestelmän kehittymisen myötä sosiaalinen liikkuvuus on kasvanut, ja nuorilla on edellytykset parempaan elintasoon kuin vanhemmillaan. Toisaalta, kuten *Työväenluokassakin* hyvin selkeästi ilmenee, voi esimerkiksi perinteisillä tehdaspaikkakunnilla tai tietyillä ammattialoilla ammatti periytyä luonnollisemmin kuin muissa olosuhteissa. Jatkuvuus tulee esiin heti ensimmäisessä kohtauksessa jossa Reinikainen esiintyy. "Isän isäkin oli sellutehtaalla töissä tossa Tervasaassa", Reinikainen mainitsee luetellessaan syitä uravalintaansa. Samalla kamera siirtyy seinällä olevaan vanhaan valokuvaan, jossa Reinikainen esiintyy oletettavasti isänsä ja isoisänsä kanssa. Eräs elokuvan paljonpuhuvimmista kohtauksista seuraa heti tämän jälkeen; Reinikaisen luottamusmiehenä toimiva isä luennoi Ryytänen ja Reinikaisen luokalle yhteistyökyvyn merkityksestä. Kohtaus tuntuu tiivistävän niin jatkuvuuden kuin yhteisöllisyydenkin teemat.

Englantilaisia työväenluokkaisia koulupoikia 1970-luvulla tutkinut Paul Willis on esittänyt, että työväenluokalle ominainen auktoriteettia vastustava asenne on päällimmäinen syy siihen, että heidän luokkastatuksensa pysyy samana kuin heidän

vanhempiensa, vaikka edellytykset sosiaaliseen liikkuvuuteen olisivatkin olemassa.<sup>67</sup> Willisin 1970-luvulla Brittiläisen teollisuuskaupungin poikakoulussa toteuttama haastattelututkimus on monin paikoin vanhentunut, eikä sitä sellaisenaan voi soveltaa esimerkiksi nykypäivän suomalaiseen yhteiskuntaan. Se on kuitenkin hyödyllinen apuväline esimerkiksi vertailtaessa keskenään Arto Reinikaista ja Juha Ryytästä. Näistä kahdesta, suunnilleen samanlaisista lähtökohdista ponnistavasta nuoresta miehestä Ryytänen vaikuttaisi enemmän vastaavan Willisin kuvausta tyypillisestä työväenluokan edustajasta. Vaikka Ryytänen kohdalla ei ole syytä puhua "kulttuurisesta epäonnistumismallista"<sup>68</sup>, kuten Willis asian ilmaisee, voidaan kuitenkin sanoa, että Ryytänen sosiaalinen pääoma ja sitä kautta mahdollisuus sosiaaliseen liikkuvuuteen ovat pienemmät kuin Reinikaisella. Toisaalta Ryytänen ei juurikaan edes osoita kiinnostusta sosiaaliseen nousuun, vaan vaikuttaa tyytyväiseltä nykyiseen asemaansa.

Ryytäsestä välittyvä kuva on Reinikaista passiivisempi: siinä missä Reinikainen valittelee välillä työn yksitoikkoisuutta ja haasteettomuutta, Ryytänen vaikuttaa tyytyväiseltä. Ryytänen passiivisuutta korostaa kuvan ja voice over -kerronnan yhdistäminen hyvin alleviivaavalla tavalla. Samalla kun Ryytänen kertoo viihtyvänsä työssään, näemme hänet maleksimassa tehtaalla, tupakoimassa ja lukemassa iltapäivälehteä. Koska elokuvan kuvamateriaali ja voice over kerronta eivät ole yhteismitalliset, voidaan olettaa, että elokuvantekijä on halunnut korostaa Ryytänen passiivista asennetta. "Tästä kattoen mitään vaikeeta, kyllä hyvin jaksaa. Jos työpaikan saa niin mitä nyt niin hyvästä työpaikasta luopua", Ryytänen toteaa, samalla kun näemme hänen tupakoivan ja lukevan lehteä jalat pöydälle ojennettuina. Reinikainen taas nähdään useimmiten työn touhussa, samalla kun hän voice over -kerrontana analysoi työn haasteettomuutta. "Oikeestaan vielä ei oo päässy tekeen yhtään mitään vaativaa hommaa. Apinaa kun opettaa vähän aikaa niin se osaa nää kaikki samat hommat", sanoo Reinikainen. Hän puhuu myös asiantuntevasti tehtaan työtehtävien hierarkiasta ja ylimpien tehtävien vaativuudesta. Elokuvan loppupuolella nähdään prosessikuvaukset kummaltakin tehtaalta ja paperinvalmistusprosessin kuvaus kuullaan nimenomaan Arto Reinikaisen kertomana.

---

<sup>67</sup> Willis 1984, 13-15.

<sup>68</sup> Willis 1984, 2.

Vastakkainasettelu nuorukaisten välillä on muutenkin silmiinpistävä. Ryynänen viittaa useaan otteeseen myös runsaaseen alkoholin käyttöönsä, kun taas Reinikaisesta korostuu hillitympi kuva. Kaikki edellä mainittu sopii Willisin mainitsemiin piirteisiin, kuten passiivinen vastarinta ja auktoriteettien vastustaminen.<sup>69</sup> Koulunkäynti ei Ryynästä kiinnosta, vaikka se voisi pidemmällä tähtäimellä olla avain parempiin ansioihin ja sosiaaliseen nousuun. Tärkeämpää on päästä nopeasti ansiotyöhön ja sitä kautta irtautua kaikista auktoriteeteista, kodista ja koulusta. Hän perustelee myös viihtymistään Valkeakoskella sillä, että "Täällä saa olla aika hyvin oman mielensä mukaan".

Ryynäsen ja Reinikaisen oppilaitos Lotila on UPM Kymmene oyj:n yksityinen oppilaitos, jossa noin kaksi kolmasosaa opiskeluajasta on palkallista työharjoittelua yhtiön omilla tehtailla.<sup>70</sup> Sekä Reinikainen että Ryynänen mainitsevatkin palkan yhdeksi motivaatiotekijäksi juuri kyseiseen oppilaitokseen pyrkimiselle. Ryynäselle se on jopa ensisijainen tekijä. "Ei oikein muut kiinnostanu siinä vaiheessa. Ammattikoulusta sais ammatin mutta Lotilasta saa vähän rahaakin", hän toteaa. Valmistumistilaisuutta seuraavassa juhlassa Ryynänen puhuu tyytyväisenä opiskeluaikanaan ansaitsemastaan rahasummasta. Reinikainen puolestaan mainitsee palkan lisäksi myös mahdollisuudet edetä yhtiön sisällä. Tosin hän on jo aiemmin jättänyt käyttämättä tarjotun työharjoittelupaikan Englannissa, koska se ei "sopinut hänen elämäntilanteeseensa".

Elinkeinoelämän Oppilaitokset ry:n tekemän listauksen mukaan Suomessa toimii tällä hetkellä nelisenkymmentä Teollisuuden ja liikealojen ylläpitämää oppilaitosta.<sup>71</sup> Teollisuuden omat oppilaitokset ovat perinteisesti olleet tavallista kunnallista koulutusta varmempi portti työelämään. *Työväenluokan* lopputekstit kertovat kuitenkin, että Juha Ryynänen "sai ammatin mutta ei työpaikkaa". Tätä käännettä ei elokuvassa enää kommentoida vaan se jää toteamukseksi, jonka katsoja suhteuttaa aiemmin näkemäänsä ja tulkitsee omista lähtökohdistaan käsin.

Nykynuorilla on ammattia valitessaan enemmän valinnanvaraa kuin edellisillä sukupolvilla, ja sosiaalisen liikkuvuuden mahdollisuus on myös kasvanut koulutuksen parantumisen ja elinkeinorakenteen muuttumisen myötä.<sup>72</sup> Toisaalta työelämässä on

---

<sup>69</sup> Willis 1984, 33, 49-50, 69-70.

<sup>70</sup> UPM Kymmene (www-lähde).

<sup>71</sup> Elinkeinoelämän oppilaitokset (www-lähde).

<sup>72</sup> Vrt. Aapola & Kaarinen 2003.

nykyään jo lähtökohtaisesti enemmän epävarmuustekijöitä kuin menneinä vuosikymmeninä. Skeggs on huomionut, että nykyään on yhä yleisempää, että perheet ovat ns. luokka-heterogeenisiä, eli vanhemmat saattavat toisiinsa nähden olla ansioiden ja koulutuksen suhteen eri tasolla.<sup>73</sup> Näin ollen myös Willisin kuvaamien "kulttuuristen luokkamallien"<sup>74</sup> syntyminen on yhä epätodennäköisempää. On kuitenkin selvää, että esimerkiksi sellaisilla paikkakunnilla, joissa suurin osa väestöstä saa elantonsa tietyltä teollisuudenalalta, myös ammattialan periytyminen sukupolvelta toiselle on todennäköisempää kuin muilla alueilla. *Työväenluokka*-elokuvassa Valkeakosken luonne teollisuuspaikkakuntana korostuu vahvasti, ja lähes kaikissa ulkona kuvatuissa kohtauksissa tehtaanpiiput koristavat horisonttia.

Koulutuksen merkitys työllistymisen edellytyksenä on korostunut, koska ilman minkäänlaista koulutusta ei työelämässä nykypäivänä pääse kovinkaan pitkälle. Vaihtelu ja liikkuvuus ovat luonnollisempia kuin vielä puoli vuosisataa sitten. Esimerkiksi Kärnä ja Ruottinen kertovat päätyneensä nykyisiin työpaikkoihinsa enemmänkin olosuhteiden pakon ja sattuman ohjaamana, ilman mainittavaa kutsumusta, saati sitten koulutusta alalle. Heidän uransa on edennyt pääasiassa työssäoppimisen kautta, hierarkian alimmilta portailta yhä ylemmäs ja ylemmäs. Esimerkiksi Ruottinen kertoo käyneensä läpi lähes kaikki työtehtävät Imatra Steelillä. Kärnä puolestaan kertoo valinneensa alan kolikkoa heittämällä ja Steelillä aloitettuaan vannoneensa, ettei työskentele tehtaassa kuin pari vuotta. Kolmekymmentä vuotta myöhemmin hän on edelleen tehtaalla, mutta nyt tosin luottamusmiehenä, jota ainakaan elokuvan aikana ei kertaakaan nähdä varsinaista tehdastyötä tekemässä, vaikka onkin haalareihin pukeutunut. Sosiaalista liikkuvuutta on siis tapahtunut heidänkin osaltaan, mutta prosessi on ollut hidas ja tapahtunut enemmänkin omalla painollaan kuin tarkoitushakuisesti.

Työväenluokan perusteella vuosikymmeniä kestävä työsuhteen näyttäisivät kuitenkin olevan jäämässä historiaan myös teollisuuden alalla. Syynä ovat sekä taloudellisten olojen epävarmuus että nykyinen työkuulttuuri. Liikkuvuus on nuorille luonnollista, eikä paikoilleen haluta juuttua. Esimerkiksi Reinikainen arvelee työskentelevänsä Valkeakoskella vain 2-3 vuotta, mikäli saa valmistuttuaan työpaikan. Hän kokee työn pohjimmiltaan yksitoikkoiseksi, eikä ajatus kolmenkymmenen vuoden työputkesta

---

<sup>73</sup> Skeggs (2002), 81.

<sup>74</sup> Willis (1984) 2, 73-74 .

samassa työpaikassa kiehdo häntä. "Ei täällä oikeestaan mikään mua pidättele", Reinikainen toteaa. Ryyänen puolestaan vaikuttaa halukkaammalta asettumaan paikoilleen. Hän haaveilee oman asunnon ostamisesta ja myös hänen tyttöystävänsä esiintyy elokuvassa.

Skeggs huomauttaa kuitenkin, että työväenluokka käsitetään usein edelleen massana ja se on positioitu "toiseksi", johon liitetään yleistäviä määreitä niin akateemisessa kuin erityisesti populaarissakin kielenkäytössä. Skeggsin mukaan tämän nimeämisen kohde on paitsi tietoinen tästä määrittelystä, se myös määrittää itseään ja rakentaa subjektiviteettiaan tämän ulkopuolisen positioinnin kautta. Suhde ulkopuolelta tulevaan määrittelyyn on dialoginen: osittain vastustava ja neuvotteleva, mutta toisinaan myös alistuva.<sup>75</sup> Esimerkiksi neuvottelevasta suhteesta käynee vaikkapa *Työväenluokka*-elokuvan Arto Reinikainen, joka toteaa, ettei juurikaan tunnista itseään työväenluokkamääritelmästä, vaikka hänen ammatinsa on juuri perinteisesti työväenluokkaiseksi miellettyä tehdastyötä. Toisaalta tämän alan osaajat alkavat olla suomessa harvalukuisia ja ovat siksi kohtalaisen hyvin palkattuja ja heidän ammattitaitoaan arvostetaan. Koulutus ja ammattialan käyminen yhä harvinaisemmaksi nostavat sekä taloudellisen että sosiaalisen pääoman määrää, mutta toisaalta uhka työttömyydestä on talouden globalisoitumisen myötä jatkuvasti läsnä. Kuitenkin Reinikainen ja Ryyänen ja muut heidän kaltaisensa nuoret joutunevat varmaankin arvioimaan uudelleen asemaansa tultuaan representoiduksi nimenomaan *Työväenluokka* -nimisessä dokumenttielokuvassa, sillä työväenluokan elokuvallisilla representaatioilla on pitkä historia.

## 2.2. Työväenluokan monet representaatiot

*Työväenluokka* on elokuvan nimenä hieman provokatiivinen. Se voidaan tulkita kommentaariksi tilanteeseen, jossa luokka-käsite on osittain kadonnut julkisen keskustelun piiristä. Skeggsin mukaan työväenluokkaan kuuluvat eivät mielellään puhu luokka-asemasta, vaan (yli)kompensoivat sen sijaan muita identiteetin lähteitään, esimerkiksi sukupuolta.<sup>76</sup> Toisaalta elokuvan nimi on kuitenkin myös hieman harhaanjohtava, sillä elokuvan kuvaama teollisuuden piirissä työskentelevien työläisten joukko ei loppujen lopuksi kata kuin murto-osan nykyisestä työväenluokasta, joka jo

---

<sup>75</sup> Skeggs 2002, 3-4.

<sup>76</sup> Skeggs 2002, 76-77.

sinällään on vaikeasti määriteltävä ryhmä. Nykyisessä keskustelussa tuntuu olevan paikoin epäselvää, millä perusteella työväenluokkaisuus määritellään. Harri Melinin mukaan tietotyön lisääntyminen on johtanut työn itsenäistymiseen, ns. ammattitaidottomien työntekijöiden määrän laskuun sekä yhteiskunnan yleiseen keskiluokkaistumiseen. Toisaalta hän on myös todennut, että nykyinen keskiluokka uusintaa itse itseään ja sinne on aikaisempaa vaikeampi päästä esimerkiksi työväenluokkaisesta taustasta, jos verrataan esimerkiksi 1960-lukuun, joka oli laajamittaisen sosiaalisen liikkuvuuden aikaa.<sup>77</sup>

Työväenluokkaa on elokuvan historiassa kuvattu melko runsaasti niin dokumentti- kuin fiktioelokuvassakin. Kuvaus on luonnollisesti muuttanut muotoaan kulloinkin vallitsevien taloudellisten ja poliittisten olosuhteiden mukaan.

### 2.2.1. Työväenluokka elokuvan historiassa

Elokuva taiteenlajina syntyi 1800-luvun viimeisenä vuosikymmenenä, aikana jolloin teollistuminen ja kaupungistuminen olivat jo päässeet vauhtiin ja tehtaiden ympärille oli syntynyt yhtenäinen työväestö, joka alkoi myös aktiivisesti järjestäytyä. Monet aikalaiset kokivat uuden kuvallisen ilmaisumuodon nimenomaan yhteiskunnallisesti tarkkanäköisenä ja ilmaisuvoimaisena, ja se haluttiin valjastaa yhteiskunnallisen kannanoton välineeksi.<sup>78</sup> Ennen ns. tähtijärjestelmän vakiintumista myös viihde-elokuvassa suosittiin tavallisen, jopa työväenluokkaisen elämän kuvausta, sillä määrällisesti suuri työväestö haluttiin houkutella uuden viihdemuodon käyttäjäksi.<sup>79</sup> Fiktioelokuvan luonne eskapistisena viihteenä on kenties hieman hankalasti sovitettavissa työväenluokkaiseen elämäntapaan. Peter Stead on todennut, että 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla työväenluokka hyväksyi parhaiten sellaiset representaatiot, joissa kuvattiin *mahdollisuuksien rajoissa tapahtuvaa* ja mieluiten *itse ansaittua* sosiaalista nousua, ei lähtökohtaisesti etuoikeutettua elämää.<sup>80</sup>

Ensimmäisiä työväenluokkaa laajamittaisesti dokumenttielokuvassa kuvanneita oli brittiläinen John Grierson, ohjaajana aloittanut mutta tuottajana paremmin tunnetuksi

---

<sup>77</sup> Melin 2001a, 59-61. Melin 2001b, 79.

<sup>78</sup> Barnouw 1993, 54-55. Nichols 2001, 140-150.

<sup>79</sup> Stead 1991, 233-234.

<sup>80</sup> Stead 1991, 238, 241.

tullut brittiläisen dokumenttielokuvan suuri vaikuttaja. Grierson tuli tunnetuksi poleemisista, paikoin jopa propagandistisista dokumenttielokuvista, joiden keskiössä oli brittiläinen työväestö. Grierson uskoi, että elokuvilla olisi mahdollisuus kouluttaa ja aktivoida työväestöä, joka hänen näkemyksensä mukaan oli passiivista eikä uskonut omiin yhteiskunnallisiin vaikutusmahdollisuuksiinsa. Griersonin suhtautumista työväkeen voidaan pitää vähintäänkin hieman holhoavana, Erik Barnouw kutsuu häntä jopa elitistiseksi.<sup>81</sup> Griersonia on myös kritisoitu siitä, että hän romantisoi työväenluokan vaatimattomia elinoloja ja käytti elokuviaan myös kaupallisiin tarkoituksiin.<sup>82</sup>

Grierson oli kuitenkin ensimmäisiä, joka antoi työväen äänen kuulua dokumenttielokuvassa. Hän kritisoi aikalaisiaan dokumentaristeja kaukaisten ja eksoottisten kohteiden kuvaamisesta ja julisti, että kriittinen katse tuli suunnata lähellä oleviin kohteisiin. Sisältö oli hänelle elokuvallista muotoa tärkeämpi ja yksittäisten ihmiskohtaloiden sijasta hän halusi kuvata laajempia sosiaalisia prosesseja. Työväenluokan edustaja oli Griersonin tuotannossa useimmiten kuvattu herooisena, sankarillisena mieshenkilönä, jonka ominaisuuksia olivat voimakkuus ja suoraselkäisyys. Barnouw huomauttaa kuitenkin, että dokumenttielokuvan politisointi ei ollut yksin Griersonin keksintöä, vaan maailmanlaajuinen ilmiö, joka oli tulosta tuon ajan olosuhteista.<sup>83</sup> Paljon työväen asiaa ajavia, niin dokumentti- kuin fiktioelokuviakin tehtiin esimerkiksi Neuvostoliitossa, jossa elokuva oli eräässä vaiheessa jopa yksi tärkeimmistä poliittisista medioista.

Myös suomessa järjestäytynyt työväenliike kiinnostui uudesta välineestä. 1930-luvulta alkaen mm. Osuustoimintaliike, SAK, Työväen Urheiluliitto, Työläisnaisliitto ja Suomen Sosiaalidemokraattinen raittiusliitto hankkivat kukin oman elokuvakameran ja tallensivat omaa toimintaansa. Elokuvien sävy oli useimmiten valistuksellinen ja niitä esitettiin esimerkiksi työväenliikkeen omistamissa elokuvateattereissa.<sup>84</sup> Myös ns. *teollisuuselokuva*, eli teollisuuden eri aloja ja yrityksiä esittelevää elokuvaa tehtiin Suomessa melko runsaasti 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Maurasen, Niemen ja Varhon mukaan suomalainen teollisuuselokuva loi luontoon ja ammattitaitoon perustuvaa positiivista Suomi-kuvaa, joskin siinä oli nähtävissä hieman vaikutteita myös

---

<sup>81</sup> Barnouw 1993, 85.

<sup>82</sup> Nichols 2001, 139-140. Barnouw 1993, 94-95.

<sup>83</sup> Barnouw 1993, 100.

<sup>84</sup> Kekarainen 1993, 99-122.

Neuvostoliittolaisesta koneellisuutta ja modernismia ihannoivasta elokuvasta.<sup>85</sup> Työväenluokkaan sisältyvissä teräs- ja paperitehtaan deskriptiivisissä prosessikuvauksissa on nähtävissä vanhojen teollisuuselokuvien piirteitä.

Brittiläisen työväenluokan kuvausta fiktioelokuvassa tutkinut John Hill on todennut, että myös 1940- ja 1950-lukujen fiktioelokuvassa työväenluokan edustaja oli sankari, ja nimenomaan yhteisöllisyys teki työväenluokasta voitokkaan. Työ itsessään oli jaloa ja arvokasta. 1960- ja 1970-luvun uuden aallon fiktioelokuvat puolestaan kuvastavat Hillin mukaan sitä huolta siitä miten perinteinen työväenluokkainen yhteisöllisyys on häviämässä uuden kapitalistisen yhteiskuntajärjestyksen tieltä. Huoli kuvataan näissä elokuvissa työväenluokan passiivis-aggressiivisena vastarintana, joka purkautuu ajoittain epätoivoisina ja välinpitämättöminä tekoina, kuten väkivaltana ja rikoksina. Työtä ei tällä aikakaudella esitetä jalona ja arvokkaana. Elokuvien sävy on pessimistinen, ja ne saavat toisinaan jopa melodraaman piirteitä.<sup>86</sup>

Edelleen uudemmissa, hieman positiivisemmän sävyisissä 1990-luvun työväenkuvauksissa kuten *Housut pois* (*Full Monty*, Peter Cattaneo, 1997, Iso-Britannia) ja *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000, Iso-Britannia) Hill näkee työväenluokan yhteisöllisyyden kuvauksessa heijastuvan koko kansakunnan kaipuun entisaikojen menetettyyn yhteisöllisyyteen individualismin läpäisemässä nykyhetkessä. Tästä on hänen mukaansa osoituksena esimerkiksi se, että työväen yhteisöihin pyritään näissä elokuvissa sulauttamaan myös muiden yhteiskuntaluokkien edustajia, esimerkiksi keskiluokkaisempien henkilöhahmojen muodossa.<sup>87</sup>

Myös suomalaisessa elokuvassa työväenluokan kuvaus on edennyt sykleittäin. Studiokauden (n. 1930-luvun alusta 1950-luvun lopulle) elokuvalla oli ominaista sen luonne ”koko perheen” ja ”koko kansan” elokuvana, eikä mitään yleisöryhmää haluttu sulkea pois. Yhteiskuntaluokkien väliset erot elokuvissa olivat kuitenkin paikoin jyrkkiä, sillä näin oli 1900-luvun alkupuolella myös todellisuudessa. Luokkaristiriitoja kuvattiin esimerkiksi luokkarajat ylittävissä rakkaustarinoissa. Mikko Laitamon mukaan luokkaeroja tuotettiin esimerkiksi puheen avulla: ylempiä sosiaaliluokkia edustavat hahmot puhuivat useimmiten kirjakieltä, työväenluokkaiset hahmot puolestaan erilaisia

---

<sup>85</sup> Mauranen, Niemi & Varho 1993, 149, 153.

<sup>86</sup> Hill 2000, 2004.

<sup>87</sup> Hill 2000, 2004.

murteita ja puhekieltä.<sup>88</sup> Komediat ja melodraamat olivat hallitsevat lajityypit, ja vastakkainasetteluja haettiin muun muassa kaupungin ja maaseudun väliltä. Työväenluokkaisia hahmoja esiintyi hieman enemmän maaseudulle sijoittuvissa elokuvissa sekä esimerkiksi ns. tukkilais- ja rillumareit -elokuvissa, joista ainakin jälkimmäiset suorastaan avoimesti vastustivat kaupunkikulttuuria ja ylempien sosiaaliluokkien arvomaailmaa. Yleisön ja kriitikkojen mielipiteet näistä elokuvista erosivat paikoin radikaalisti. Mervi Pantti huomauttaa, että oikeistolaiset ja vasemmistolaiset kriitikot kävivät paikoitellen yhteisessä rintamassa kansan rakastamaa farssiviihdetä vastaan.<sup>89</sup> Eri studioiden välillä esiintyi painotuseroja; Suomen Filmitieteellisuuden (SF) elokuvat sijoittuivat pääsääntöisesti enemmän maaseudulle ja yhtiö halusikin profiloitua kansanomaiseksi, kun taas Suomi-Filmin elokuvat sijoittuivat kaupunkeihin ja kuvasivat yläluokkaisempaa elämäntapaa.<sup>90</sup> Ylipäätään voidaan kuitenkin todeta, että studiokauden elokuvat pyrkivät olemaan ensisijaisesti yhteistä kansallisuutta korostavaa kulttuuria. Kimmo Laine on huomoinut, että keskeinen strategia tässä oli "sisäisen yhtenäisyyden korostaminen erojen - kuten luokka, sukupuoli, kieli ja alueelliset erot - kustannuksella".<sup>91</sup> Tämä käy ilmi esimerkiksi muutamista Suomen itsenäistymisen ja kansalaissodan aikaan sijoittuvista elokuvista, joissa kansalaisten kahtiajakautuminen joko sivuutetaan täysin, tai häivytetään elokuvan loppusulkeumassa.

1960-luvun nuorisoa kuvanneelle uuden aallon elokuvalla oli ominaista vasemmistolainen maailmankatsomus. Vaikka elokuvat eivät varsinaisesti kuvanneet työväenluokkaa, vaan useimmiten opiskelijoita, niiden sympatia oli työtä tekevän kansanosan puolella. Esimerkiksi Sakari Rimmisen elokuva *Pilvilinna* (1970) kuvaa teiniliikettä ja kouludemokratiaa, mutta elokuvantekijän itsensä mukaan elokuvan opettajia vastaan kamppaileva koulunuoriso voidaan jopa rinnastaa työväenluokkaan.<sup>92</sup> 1960-luvun loppupuolella uuden aallon elokuvan painopiste siirtyikin yhä enemmän sukupolvien välisestä kuilusta poliittiseen kahtiajakoon.

---

<sup>88</sup> Laitamo 1996, 69-73.

<sup>89</sup> Pantti 1998, 66.

<sup>90</sup> Laine 1995, 93-94.

<sup>91</sup> Laine 1995, 98-99, 107-108.

<sup>92</sup> Pantti 1998, 127.

1960- ja 1970-luvuilla Suomessakin tehtiin työläiselokuvaa, joskaan ei niin laajamittaisesti kuin esimerkiksi Iso-Britanniassa. Risto Jarvan elokuva *Työmiehen päiväkirja* (1966), jota pidetään ensimmäisenä suomalaisena työläiselokuvana, kuvaa tilannetta, jossa avoin luokkatietoisuus on siirtynyt taka-alalle ja yhteiskunnallinen nousu aiheuttaa yksilössä epävarmuutta. Vaikka elokuvan keskushenkilöt eivät sinänsä edusta aivan nuorinta nuorisoa, heidät on kuitenkin asetettu ristiriitaan vanhemman sukupolven ja sen asenteiden kanssa. Elokuvan nuori aviopari, työväenluokkaisen taustan omaava mies ja keskiluokkaisempi vaimo, yrittää aloittaa yhteiselämää ilman menneisyyden luokkataisteluun liittyvää painolastia. Elokuvassa on monia dokumentaarisia piirteitä, kuten voice overina kerrottuja tilastoja työtätekevien ihmisten ajankäytön jakautumisesta, sanomalehti-ilmoituksia ja asuntojen pohjapiirustuksia sekä kuvamateriaalia tehtaan työntekijöistä. Lisäksi keskushenkilöt katselevat televisiosta kansalaissotaa käsittelevää ohjelmaa. Elokuvassa on myös useita kohtauksia, joissa vanhemmat tehtaantöntekijät ja ay-aktivistit suorasanaisesti syylistävät nuorempia työntekijöitä heidän passiivisuudestaan ja oman edun asettamisesta yhteisön edun edelle. Sakari Toiviainen on todennut, että Jarvan elokuville oli ominaista kuvata jotakin ongelmaa tai sosiaalista tilannetta dokumentin ja fiktion kaksoisvalotuksen kautta ja näin riisua kuvauksen kohde siihen liittyvistä harhakäsityksistä.<sup>93</sup> Myös *Työmiehen päiväkirjan* lopussa ideologiset ristiriidat näyttävät poistuvan.

1980-luvulta 2000-luvun vaihteeseen fiktioelokuvassa luokkaristiriitoja ei juuri ole käsitelty, mikä kuvaa Suomessa vallitsevaa tilannetta: yhteiskuntaluokkien väliset erot eivät ole jyrkkiä, vaan pikemminkin ne ovat nopeasti muuttuvien työmarkkinoiden ansiosta jatkuvassa liikkeessä. Monet uudet ammattialat eivät asetu mutkattomasti vanhoihin kategorioihin, vaan kehittävät täysin uudenlaisia identiteettejä. Myös eri sukupolvien kokemukset luokkastatuksesta ja sen merkityksestä voivat vaihdella jyrkästikin. Dokumenttielokuvan piirissä näitä muutoksia ja niiden vaikutuksia yksittäisiin henkilöihin on kuvattu paljonkin.

Joitakin selkeästi luokan teemaa artikuloivia kuvauksia löytyy kuitenkin myös fiktioelokuvan puolelta. Jarmo Lampelan ohjaama *Eila* (2003) kertoo siivoojasta, joka haastaa valtion oikeuteen laittomasta irtisanomisesta. Elokuvan tarina perustuu

---

<sup>93</sup> Toiviainen 1975, 65.

todellisuudessa tapahtuneisiin irtisanomisiin vuonna 1994. Vaikka työväenluokkaisuus ja ammattiyhdistysasiat on elokuvassa vahvasti läsnä, elokuvan loppuratkaisussa korostuu yhden ihmisen selviytymistarina, ei yhteisöllisyys. Siinä missä *Eila* on realistinen elokuva, Johanna Vuoksenmaan ohjaama *Nousukausi* (2003) puolestaan pureutuu yhteiskuntaluokkien väliseen eroon satiirin keinoin, ja tarina juppipariskunnan ajautumisesta työttömien asuttamaan lähiöön on rakennettu räikeiden vastakohtien varaan. Myös Aki Kaurismäki on käsitellyt alempien sosiaaliluokkien ongelmia ns. Suomi-trilogiassaan. Työttömyys (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996), asunnottomuus (*Mies vailla menneisyyttä*) ja syrjäytyminen (*Laitakaupungin valot*, 2006) ovat olleet elokuvien keskeisiä teemoja, mutta useimmiten elokuvien yhteiskunnallisuus hukkuu pelkistetyn ja tyylikeskeisen kerronnan alle. Olli Löytty kritisoi niitä paikoin jopa kurjuuden romantisoimisesta.<sup>94</sup>

2000-luvun taitteen kotimaisessa dokumenttielokuvassa sen sijaan on kuvattu huomattavan paljon työhön, työttömyyteen, ammattialoihin ja niiden läpikäymiin muutoksiin liittyviä elokuvia. Toisaalta on haluttu kuvata erikoisia ammattialoja, kuten John Websterin dokumentissa *Pölynimurikauppiat* (1993) ja Helken ja Suutarin dokumentissa *Saippuakauppiaan sunnuntai* (1999), jotka kuvaavat laman ja työttömyyden seurauksena ovelta ovelle -myyntiin ja verkostomarkkinointiin ryhtyneitä ihmisiä. Toisaalta on kuvattu myös perinteisiä ammattialoja ja niissä tapahtuvia muutoksia, kuten Veikko Aaltosen dokumenteissa *Maa* (2001), *Työväenluokka* ja *Paimenet* (2005). Työttömyyttä ja syrjäytymistä on kuvattu erityisesti 1990-luvun laman myötä. Viime aikoina työttömyyttä on kuvattu erityisesti teollisuuden irtisanomisiin liittyen, sillä aihe koskettaa monia suomalaisia. Elokuvissa *Tupakkatyöt* (Tarja Mattila, 2006) ja *Kone 17* (useita ohjaajia, 2005) seurataan työttömäksi jäämistä hyvin läheltä; viimeiset työpäivät sekä ensimmäiset työttömyyspäivät on tallennettu tarkasti, samoin kuin työttömyyteen sopeutumisen sekä uudelleen työllistymisen ja uudelleen koulutautuminen prosessit. Tunnereaktioilla on näissä elokuvissa merkittävä osa.

*Työväenluokassa* on havaittavissa joitakin griersonilaista perinnettä edustavien dokumenttien piirteitä. Elokuvan vanhemman sukupolven keskushenkilöt kuvataan

---

<sup>94</sup> Löytty 2004b, 105.

eräänlaisina työn ja arjen sankareina ja perinteen jatkajina; jaloina työläisinä, jotka eivät kapinoi eivätkä purnaa, vaan hoitavat oman työnsä ja tuntevat siitä ylpeyttä. Ammattiyhdistysliike on yhteisöllisyyden perusta ja myös sen uusintaja. Sukupolvien välinen ristiriita on elokuvassa olemassa, mutta siitä puhutaan huomattavasti lievemmillä sävyillä, kuin esimerkiksi 1960-luvun työläiselokuvissa. *Työmiehen päiväkirjassa* nähdyn kaltaisten syyllistävien äänenpainojen sijaan kuultavissa on suostuttelevia sävyjä. Elokuva tuntuu viestittävä, että vaikka niin työn laatu kuin yhteisöllisyyden ulkoiset piirteet muuttuvat, työväenluokan yhtenäisyys itsessään ei ole kadonnut minnekään. Aaltosen elokuvaa onkin kritisoitu siitä, että se vaikuttaa paikoin jopa SAK:n mainokselta.<sup>95</sup> Elokuvassa on kuitenkin nähtävissä myös päähenkilöiden tietoisuus niistä heidän työllisyyteensä vaikuttavista seikoista, joihin he itse eivät voi vaikuttaa. Suomalainen metalli ja paperi ovat korkealuokkaisia vientituotteita, joilla on kysyntää, mutta globaalin talouden rattaat pyörivät väistämättä eteenpäin, eikä edes työväen yhteisöllisyys tai onnistunut työvoimapolitiikka pysty takaamaan työtä kaikille, kun ulkomaisten osakkeenomistajien vaatimukset kiristyvät ja tuotantolaitoksia siirretään ulkomaille. Vain vuosi *Työväenluokan* jälkeen ilmestyneessä *Kone 17* -dokumentissa uhkakuvat käyvät jo toteen. Elokuvassa seurataan UPM Kymmene Voikkaan tehtaalla paperikone 17:n sulkemista ja tämän seurauksia työyhteisön eri-ikäisten jäsenien elämässä.

Vuosituhanen vaihteen työelämän ja luokkarakenteen muutosta kuvaavissa dokumenteissa on yhtymäkohtia myös edellä mainittuun brittiläiseen fiktiiviseen työväenluokan kuvaukseen. Anu Koivunen on rinnastanut esimerkiksi *Joutilaat* 1990-luvun työttömyyspaikkakuntia kuvaaviin brittiläisiin elokuviin, kuten *Housut pois* ja *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996, Iso-Britannia).<sup>96</sup> Myös monilla muilla suomalaisilla dokumenteilla on samankaltaisia rakenteita ja merkityksen muodostamisen tapoja kuin brittiläisellä työväenluokkaa kuvaavalla elokuvalla. Esimerkiksi sekä *Kone 17*:ssa että *Housut pois* -elokuvissa on rinnastettu vanhaa teollisuuselokuvaa tehdaspaikkakunnan aktiivisimmasta historiasta ja kuvaa nykytilanteesta, jossa tehtaiden toiminta on siirretty ulkomaille ja työttömyys uhkaa autioittaa teollisuudesta eläneet pikkukaupungit.

---

<sup>95</sup> IS 26.3.2004.

<sup>96</sup> Koivunen 2003, 62-65.

*Tupakkatyöt* -dokumenttia ja *Eila* -elokuvaa lukuun ottamatta lähes kaikille tässä työssä mainituille työväenluokan kuvauksille on ominaista miehinen näkökulma. Naisia kyllä esiintyy elokuvissa, mutta he ovat määrällisesti vähemmistönä eivätkä esiinny fokalisoijina läheskään yhtä usein kuin miehet. Työväenluokkaisuus määrittyy etupäässä tehdastyön ja tehdastyö puolestaan miehisyyden myötä. Skeggs on huomionnut, että luokan käsite on perinteisesti määritelty miehisen subjektin kautta. Siten myös työväenluokkainen mies ja nainen on määritelty ja representoitu eri tavoin. Naisten määrittely on perinteisesti tapahtunut kodin piiriin liittyvän moraalisen vastuun kautta, kun taas työväenluokkaisiin miehiin on liitetty fyysisuus, maskuliinisuus ja kapinallisuus.<sup>97</sup> Ehkä juuri tämänkaltaisten erottelujen takia myös *Tupakkatyöt* ja *Eila* on nimetty niin, että jo elokuvien nimestä tulee esille elokuvan naisnäkökulma. Mieskeskeisten elokuvien kohdalla tällaista ei yleensä ole nähty tarpeelliseksi, kuten *Työväenluokankin* nimeäminen osoittaa.

## **2.2.2. Työväenluokka ja suoran dokumentin perinne**

*Työväenluokka*-elokuvan visuaalinen ilme on lähellä ns. suoraa dokumenttia, joka perustuu kohteen tarkkailemiseen ilman tapahtumiin puuttumista tai vaikuttamista. Suuntaus sai alkunsa Amerikassa 1960-luvulla, ja sen vaikutteet ovat valokuvareportaasissa sekä televisiojournalismissa. Televisio tarjosi 1960-luvulla monin paikoin, myös Suomessa, uuden julkaisukanavan dokumentaristeille. Suoran dokumentin muotoutumiseen vaikuttivat myös ajan tekniset uudistukset, kuten kameroiden keveneminen ja synkroninen äänitystekniikka, jotka osaltaan mahdollistivat kohteen kuvaamisen erittäin läheltä ja huomaamattomasti, ilman tarvetta suurelle kuvausryhmälle ja massiiviselle jälkituotannolle. Suoran dokumentin kuvaustyyli oli hyvin luonnollinen ja spontaani.<sup>98</sup> *Työväenluokan* kuvallisessa ilmaisussa on havaittavissa monia suoran dokumentin perinteeseen liittyviä piirteitä.

Nicholsin moodeista *Työväenluokka*-elokuvassa on havaittavissa eniten observatorisen ja osittain myös ekspositorisen moodin piirteitä. Vaikka kuvaustapa muistuttaakin edellä kuvattua suoraa dokumenttia, elokuvan teesit ja argumentit tulevat esille nimenomaan

---

<sup>97</sup> Skeggs 2002, 24-25, 42-44. Skeggs 2004, 55, 105-107.

<sup>98</sup> Suoran dokumentin perinteestä kts. esim. Beattie 2004, Barnouw 1993. Suoraan dokumenttiin palataan uuden etnografian yhteydessä luvussa 4.2.

keskushenkilöiden voice over -kerronnassa, eivätkä he kertaakaan puhu suoraan kameralle. Kohtauksissa nähtävät keskustelut keskushenkilöiden ja heidän työtoveriensa, perheenjäsentensä ja muiden sivullisten välillä sen sijaan ovat välillä jopa silmiinpistävän toisarvoisia, eivätkä ne liity juuri mitenkään elokuvan varsinaiseen teemaan. Kaikki elokuvan keskeisen argumentin, eli työväenluokan muuttuneen yhteisöllisyyden, kannalta oleellisin informaatio ilmaistaan henkilöiden voice over -kerronnassa. Äänen ja kuvan välillä ei ole suoranaista ristiriitaa: vaikka ne ovat paikoin epäsynkroniset, ei henkilöiden toiminta kuitenkaan ole ristiriidassa heidän kerrontansa kanssa. Äänen ja kuvan rinnastus voi toimia esimerkiksi argumentaatiota alleviivaavana tehokeinona, kuten aiemmin mainitussa kohtauksessa, jossa kuva on jo siirtynyt Arto Reinikaiseen, mutta ääniraidalla kuuluu vielä Jukka Kärnän puhe, tai vastaavasti luoda kuvaavia kontrasteja, kuten monet Juha Ryytästä esittävät kohtaukset.

Observatorisuus perustuu suoran dokumentin tavoin kuvattavan kohteen tarkkailemiseen ilman puuttumista tapahtumien kulkuun. Kuvaaja on ikään kuin sivustakatsoja, jota kuvauksen kohde ei välttämättä edes huomaa. *Työväenluokka*-elokuvan kuvaus on luonteeltaan observatorista, koska keskushenkilöitä seurataan läheltä, mutta he eivät juurikaan reagoi kameran läsnäoloon. Klassiseen suoraan dokumenttiin tai Nicholsin määrittelemään observatoriseen moodiin ei sisälly tapahtumien kommentoimista, minkä vuoksi *Työväenluokka* ei täytä ainakaan puhtaan observatorisen dokumentin kriteereitä. Observatorisen moodin pyrkimyksenä on, että tapahtumien kesto, rytmi ja järjestys ovat autenttiset, eikä niitä ole muokattu draamallisen kaaren luomiseksi.<sup>99</sup> Vaikka *Työväenluokan* voice over -kerronta ei liitykään suoraan kuvassa esiintyviin tapahtumiin, se kommentoi kuvaa välillisesti ja rikkoo siten observatorisuutta. Näin vältetään myös observatoriseen tyyliin ja liialliseen objektiivisuuteen liittyvät ongelmat. Nicholsin mukaan tapahtumat, joita ei kontekstoida tai selitetä millään tavalla, voivat tulla helposti väärinymmärretyiksi ja jopa tuomituiksi.<sup>100</sup> *Työväenluokka* -elokuvassa selittävä puheenvuoro on nimenomaan annettu päähenkilöille itselleen, joten tässäkin mielessä elokuvalla on tiettyjä yhteyksiä edellä mainittuun griersonilaisen dokumentin perinteeseen.

---

<sup>99</sup> Nichols 2001, 109-115.

<sup>100</sup> Nichols 2001, 111

Tekijöiden läsnäolon voi *Työväenluokassa* aistia ainoastaan henkilöiden, ei niinkään keskushenkilöiden vaan enemmänkin sivuhenkilöiden, hienoisesta vaivautuneisuudesta. Itse kuvassa tekijöitä ei nähdä eikä kuulla. Keskushenkilöiden voice over -kerronnasta kuulee kuitenkin melko selkeästi, että se perustuu esitettyihin kysymyksiin tai ainakin annettuihin aiheisiin. Katsoja voi kuitenkin vain arvailla näitä kysymyksiä ja niiden muotoiluja. Nichols kutsuu tällaista tekniikkaa "naamioiduksi haastatteluksi" ja sitä käytetään toisinaan observatorisessa elokuvassa.<sup>101</sup> Esimerkiksi monista Reinikaisen ja Ryynäsen lauseenaloituksista voi päätellä, että heille on asetettu sama kysymyksenasettelu. ”En määhän käyttäis tota työväenluokkaa –sanaa ainakaan...” ja ”Kai määhän siihen työväenluokkaan kuulun, mutta...” viittaavat samanlaiseen johdattelevaan kysymyksenasetteluun. Toisaalta henkilöiden oma ääni antaa elokuvalla kuitenkin myös uskottavuutta ja samaistuttavuutta.

*Työväenluokasta* puuttuvat lähes täysin refleksiivisen ja performatiivisen moodin tunnuspiirteet. Elokuvassa ei kertaakaan viitata itse elokuvaan, sen kuvausprosessiin tai tämän prosessin mahdollisiin seurauksiin. Myöskään elokuvan todellisuussuhdetta ei kyseenalaisteta tai problematisoida. Päähenkilöiden omakohtainen ja luonteva kerronta sekä työprosessien kuvaaminen tarkasti ja läheltä luovat pääasiallisen kerrontatavan. *Työväenluokassa* ei esiinny refleksiivisen moodin piirteitä, kuten tekijöiden ja kuvauksen kohteen välistä vuorovaikutusta tai elokuvantekoprosessiin liittyneiden valintojen perusteluja. Kuvasta erillinen voice over -kerronta kuitenkin muistuttaa katsojaa siitä, että kyseessä on elokuva. Voice over -kerronta rikkoo hieman elokuvan yhtenäistä, diegeettistä tarinamaailmaa. Tämän vuoksi katsoja ei todennäköisesti uppoudu elokuvan maailmaan yhtä syvästi kuin kerronnaltaan yhtenäistä fiktiivistä elokuvaa katsellessa.

Yksityisen ja yleisen välinen ongelmallisuus tulee esille myös *Työväenluokka*-elokuvan representaatioissa. Toisaalta voidaan väittää, että Reinikainen ja Ryynänen ovat tyypillisiä nuoria 2000-luvun työväenluokan edustajia, jotka eivät samaistu työväenluokkaan yhteisönä ja jotka näkevät tulevaisuuden epävarmana. Ammattiyhdistysliike ei juurikaan vedä heitä puoleensa. Toisaalta Reinikainen ja Ryynänen ovat kuitenkin yksilöllisiä ja puhuvat vain omasta puolestaan. Heidät representoidaan paikoin jopa toistensa vastakohtina. Aikaisempien sukupolvien

---

<sup>101</sup> Nichols, 2001, 113.

merkitystä nuorten miesten valinnoissa ja mielipiteissä on vaikea arvioida. Ryytänen on paperityöläinen neljännessä polvessa, Reinikainen kolmannessa. On vaikea välttää ajatusta siitä, miten erilaiseksi elokuvan lopullinen viesti yhteisöllisyydestä ja jatkuvuudesta olisi kenties muodostunut, jos päähenkilöiksi olisi valittu ns. ensimmäisen polven työläisnuoria. Toisaalta nyt argumentti tulee alleviivatuksi käänteisesti: jos edes näin kiinteästi työväenluokasta polveutuvat nuoret eivät tunne tämän suurempaa yhteenkuuluvuutta työväenluokkaan, miten sitä voisivat tuntea sellaiset nuoret, joilla ei ole vastaavaa verkostoa takanaan?

Työpaikan ja ammattialan vaikutus identiteetin muodostumiseen ja yhteisöön integroitumiseen vaikuttaa Aaltosen elokuvan perusteella ambivalentilta ja yksilölliseltä prosessilta, mutta näillä on kuitenkin selkeästi jonkinasteinen kausaalinen yhteys. Työväenliikkeen merkityksestä on tullut jossain määrin läpinäkyvää, sillä nuoremmat sukupolvet pitävät nykyisiä työolosuhteita ja saavutettuja etuja itsestäänselvyytenä. Ammattiyhdistysliikkeeseen kuulutaan ikään kuin ”varmuuden vuoksi”. Aaltosen kuvaama ambivalentti ja vaikeasti määriteltävä yhteisöllisyys on kuitenkin kiistatta olemassa olevaa. Selvimmin tämän yhteisöllisyyden olemassaolo tulee esiin, kun vertailukohtana käyttää esimerkiksi työttömyyden vaikutusta identiteettiin.

Elokuviissa *Tupakkatyöt* ja *Kone 17* seurataan irtisanomisten seurauksena työttömiksi joutuvien ihmisten elämää, *Joutilaissa* puolestaan nuoria, joilla juuri mitään töitä ei ole koskaan ollutkaan. *Tupakkatyöissä* ja *Kone 17:ssä* korostuukin myös yhteisöllisyyden menetys ja siitä seuraava ulkopuolisuuden tunne. Oman työyhteisön menettämisen lisäksi tunnetaan ulkopuolisuutta kaikkiin työssäkäyviin nähden. Kummassakin elokuvassa on kohta, jossa kuvataan työttömän aamuhetkeä ja sitä ulkopuolisuuden tunnetta, jota muiden töihin lähtö herättää. Kuva on varsin erilainen kuin seuraavaksi käsiteltävän *Joutilaat* -elokuvan keskushenkilöiden aamuhetket.

### 3. *Joutilaat*

Edellä todettiin, että se mikä koetaan yhtenäisen identiteetin ulkopuolella olevaksi tai siihen kuulumattomaksi, on ”toiseutta”. Toiseuden tunnuspiirteinä voi siis toimia esimerkiksi rotu, etnisyys, sukupuoli, seksuaalinen suuntautuminen, vammaisuus tai vaikkapa ajallinen tai tilallinen etäisyys, kuten ikä tai asuinpaikka. Toiseuteen voidaan myös projisoida piirteitä, joiden olemassaoloa omassa itsessä ei haluta myöntää. Toiseus voi olla jotain neutraalilla tavalla vierasta, mutta se voidaan kokea myös jollain tapaa vääräksi, likaiseksi tai pelottavaksi.<sup>102</sup> Toiseutta voidaan lähestyä sekä määrittäjän että määritellyn näkökulmasta, asenteena tai kokemuksena. Määrittelijä identifioi itsensä osaksi jotakin ryhmää tai kokonaisuutta ja mieltää tähän ryhmään kuulumattomat toisiksi. Toiseus kokemuksena perustuu paitsi ulkopuolelta tulevan määrittelyn ja poissulkemisen kokemiseen, myös ryhmän tai yksilön omaan ulkopuolisuudentunteeseen.<sup>103</sup>

Tässä luvussa käsittelen Susanna Helken ja Virpi Suutarin ohjaamaa dokumenttielokuvaa *Joutilaat* (2001), joka kuvaa vuosituhannen alun nuorisotyöttömyyttä kolmen kainuulaisen nuoren miehen näkökulmasta. Elokuvasa lempinimillään esiintyvät Hapa, Lötkö ja Bodi ovat hieman alle kaksikymppisiä nuoria miehiä, joille ei ole löytynyt töitä eikä oikein koulutustakaan kotiseudulta Ämmänsaaresta. Elokuvasa seurataan miten he viettävät loputonta vapaa-aikaansa paikkakunnalla, jossa pulaa on työn lisäksi myös mielekkäistä vapaa-ajan viettotavoista. Elokuvan ”punaisena lankana” toimii poikien hitaasti tapahtuva kypsyminen siihen ajatukseen, että päästäkseen kiinni työelämään ja oikeaan itsenäisyyteen on tehtävä päätös lähteä kotipaikkakunnalta.

Tutkin miten kyseinen elokuva avautuu toiseuden käsitteen avulla; millaisia identiteetin ja toiseuden tasoja ja kuvauksia se tarjoaa. Väitän, että elokuva tarjoaa katsojalle lukuisia vaihtoehtoisia tulkintatapoja ja vaihtoehtoja oman katsojaposition määrittelemiseen, sillä elokuvassa esiintyvät henkilöt kohtaavat jatkuvasti tilanteita, joissa he joutuvat pohtimaan, selittämään ja uudelleen arvioimaan tavoitteitaan ja valintojaan. Asioiden käsittelytapa ja niihin suhtautuminen vaihtelee sen mukaan käydäänkö keskustelua esimerkiksi vanhempien, työvoimaneuvojan vai omien kavereiden kanssa, ja näin

---

<sup>102</sup> Hall 2002, 139, 144.

<sup>103</sup> Skeggs 2002, 4.

henkilöistä paljastuu jatkuvasti uusia puolia. Myös katsoja joutuu näissä erilaisissa tilanteissa jatkuvasti tarkistamaan omaa tulkintaansa ja asennoitumistaan henkilöihin.

*Joutilaiden* elokuvallinen kerronta ja merkitysten muodostamisen tapa eroaa selkeästi *Työväenluokassa* käytetystä tyylistä. *Työväenluokan* selkeään yhtenäiseen argumenttiin pyrkivä kerrontatapa sallii myös katsojan rakentaa omaa tulkintaansa lineaarisesti edeten, koska kohtaukset tukevat toisiaan sisällöllisesti ja katsojan saama informaatio lisääntyy kumulatiivisesti. Elokuvan nimeen sisältyy ikään kuin kysymys, johon elokuva pyrkii antamaan selkeän vastuksen. *Joutilaat* puolestaan pikemminkin herättää kysymyksiä, kuin vastaa niihin. Audiovisuaalisesti vieraannuttava kuvaus ja keskenään ristiriitaisia viestejä välittävät kohtaukset saavat katsojan rakentamaan tulkintaansa jatkuvan työstämisen ja uudelleenarvioinnin kautta. Näin katsoja tulee tavallaan konkreettisesti osaksi sitä kasvamisprosessia, jonka keskushenkilöt läpikäyvät. Henkilöt eivät puhu suoraan kameralle, ja moni asia jääkin elokuvassa ääneen lausumatta. Katsoja rakentaa tulkintaansa esimerkiksi kuvattavien henkilöiden eleiden ja ilmeiden varassa. Toisaalta myös katsojan omalla taustalla ja elämäntilanteella on vaikutusta tulkintaan. Nuoret ja vanhat, maalla asuvat ja kaupunkilaiset sekä koulutustaustaltaan erilaiset ihmiset tulkitsevat varmaankin elokuvan eri kohtauksia eri lähtökohdista.

### **3.1. Liikkeessä oleva toiseus**

Beverley Skeggs on tutkinut toiseutta yhteiskuntaluokan näkökulmasta, kiinnittäen erityistä huomiota työväenluokkaiseen *kokemukseen*. Hän on kuitenkin todennut, että kokemus ei synny ainoastaan luokkapositiosta kautta, vaan siihen yhdistyy samanaikaisesti useita muita kokemuksia, sukupuolesta kansallisuuteen.<sup>104</sup> Kuten identiteetti, myös toiseuden kokemus on jatkuvassa liikkeessä, ja eri tilanteissa etualaistuvat erilaiset kokemukset.

*Joutilaat* -elokuvassa tällainen kokemusten aaltoliike tulee erityisen näkyvästi esille. Keskushenkilöt vertautuvat elokuvan kuluessa muihin sosiaalisiin ryhmiin, mikä luo eriasteisia toiseuden ja identiteetin kokemuksia. Elokuvassa on kolme jaksoa, jotka katson tutkimukseni kannalta ns. avainkohtauksiksi. Jokaisessa kohtauksessa katsoja joutuu punnitsemaan omaa sijoittumistaan päähenkilöihin nähden, sillä pojat näyttäytyvät

---

<sup>104</sup> Skeggs 2002, 2.

näissä kohtauksissa selkeässä vastakkainasettelussa johonkin tiettyyn ryhmään nähden. Huomionarvoista on, kuinka erilaisissa tilanteissa tämä toiseus tulee esiin ja miten erilaista se on luonteeltaan.

1. Pojat vierailevat Suomussalmen kunnan ”yrittäjäpäivillä”, jossa paikalliset yrittäjät esittelevät yrityksiään ja tuotteitaan sekä markkinoivat kuntaa potentiaalisille yrittäjille ja asukkaille. Pojat kiertävät näyttelytilaa, jossa on paikallisten yrittäjien esittelypisteitä. Kamera on poiminut kuvaan omituisia käsitöitä esitteleviä kojuja. ”Eihän täällä oo mitään”, joku pojista kommentoi. Seuraavassa kohtauksessa seurataan juhlapuhetta, jossa Suomussalmen yrittäjäyhdistyksen edustaja toivottaa onnea ja menestystä kuluttajille ja yrittäjille sekä toteaa Suomussalmen olevan hyvä paikka yrittää. Pojat ovat nurkan takana tupakoimassa ja vaikuttavat tympääntyneiltä. On selvää että juhlapuheen mahdollisuudet ja lupaukset eivät juurikaan koske heitä, sillä kunnassa ei ole tarjolla töitä nuorille. Pojat poistuvat tapahtumasta kesken juhlapuheen, ja kamera pysähtyy jälleen kerran omituiseen puuveistokseen, joka on esillä messuilla. Lötkön myöhemmin elokuvassa käymä keskustelu kavereidensa kanssa paljastaa että edes oppisopimuspaikkoja ei ole tarjolla, koska paikalliset yrittäjät eivät ole halukkaita ottamaan oppisopimusharjoittelijoita.

Vertailukohtana on tässä kohtauksessa oman paikkakunnan vaikutusvaltainen ”eliitti”, jolla on valtaa ja kontrollia niihin tekijöihin, joista hyvinvointi paikallisella tasolla muodostuu. Yrittäjien asemaa halutaan tukea, mutta yrittäjät puolestaan eivät voi tai halua työllistää paikallisia nuoria. Pojat suhtautuvat tämän vallan edustajiin kriittisesti ja torjuvasti. Koska kysyntä ja tarjonta eivät kohta, kommunikaatio koetaan turhaksi. Hieman samantyyppistä tilannetta kuvaavat työvoimatoimistoon sijoittuvat kohtaukset. Näissä työvoimaneuvoja edustaa auktoriteettia, jolla on valtaa kysellä poikien suunnitelmia, säännöstellä avustuksia ja jopa puhua syyllistävään sävyyn työharjoittelumahdollisuuksista. Konkreettista apua hän ei juuri pysty tarjoamaan. Poikien suhtautuminen työvoimaneuvojaan on joko näennäisen välinpitämätöntä tai torjuvaa. He pyrkivät pitämään kiinni omasta itsemääräämisoikeudestaan.

2. Lötkön sisaren englantilainen poikaystävä Alex on vierailmassa perheen luona. Perhe grillaa puutarhassa, ja seurustelu on jäykähköä. Seuraavassa kohtauksessa Alex on myöhemmin illalla poikaporukan mukana mökillä. Humalaiset pojat yrittävät huonolla englanninkielellä käydä keskustelua Alexin kanssa. Keskustelu kääntyy Lötkön elämäntilanteeseen: siihen; miksi läheistensä mukaan älykäs poika on joutunut nykyiseen

tilanteeseensa. Alexilla on vaikeuksia ymmärtää paitsi humalaisten poikien huonoa englanninkieltä, myös Lötön syrjäytymiseen johtaneita syitä.

Näissä kohtauksissa keskushenkilöiden ja katsojan identiteettiä koetellaan kansallisella tasolla. Kansallisten kulttuurien välinen raja-aita tulee näkyväksi jo kielenkin tasolla. Myös katsoja näkee näissä kohtauksissa hetken ajan keskushenkilöt kuin ensimmäistä kertaa, Alexin silmin, eikä voi välttyä pohtimasta, mitä tämä ulkomaalainen nuorimies ajattelee kohtaamistaan pojista ja sitä kautta laajemmin myös suomalaisista. Katsoja voi asettua joko puolustuskannalle ja samaistua poikiin tai tuntea myötähäpeää näiden "junttiudesta". Lötö pukee kohtauksen herättämän kysymyksen sanoiksi ja tiedustelee Alexilta, pitäisivätkö englantilaiset hänestä, jos hän vierailisi Englannissa. "Of course" vastaa Alex diplomaattisesti.

Vaikka keskushenkilöille ominainen huumori ja itseironia toimivat puolustusmekanismina, on myös toiseuden kokemus vahvimmillaan näissä kohtauksissa. Alex kuvataan erittäin sympaattisena ja ymmärtäväisenä henkilönä, ja keskustelun lopuksi hän jopa toteaa, että samanlaisia kohtaloita löytyy kaikista maista. Tästäkin huolimatta hän edustaa kohtauksessa jotakin vierasta, jota vasten keskushenkilöt automaattisesti vertautuvat. Poikien suhtautuminen tähän toiseuteen ei kuitenkaan ole vastustavaa, vaan he pyrkivät ylittämään sen ja normalisoimaan tilanteen. Alueellinen ero tuottaa myös sosiaalista välimatkaa, jota on vaikea kuroa umpeen lyhyessä ajassa. Riippuu pitkälti katsojan omasta taustasta, samaistuuko hän näissä kohtauksissa poikien ulkopuolisuudentunteeseen, vai näkeekö heidät jonakin outona ja vieraana.

Kielimuuri luo näissä kohtauksissa myös tahatonta komiikkaa. Alexin yrittäessä päästä selville Lötön lempinimen merkityksestä tuottavat skandinaaviset kirjaimet vaikeuksia ja Lötöstä tulee lutka. Lötö puolestaan yrittää selittää Alexille, että he ovat menossa mökille (engl. *cottage, cabin*), mutta tulee lausuneeksi sanan *cabbage* (suom. *kaali*).

3. Elokuvan loppupuolelle sijoittuvassa kohtauksessa pojat ovat työnhakumatalla Helsingissä. He hämmästelevät paikkojen suuruutta ja ihmisten paljoutta. He majoittuvat kaverinsa luo, joka jo asuu ja on töissä pääkaupunkiseudulla. Lötö on menossa työhaastatteluun samaan yritykseen, jossa kaveri työskentelee. Tämä opastaa haastatteluun menevää Lötöä ja kertoo hieman huvittuneena, että haastattelija kyselee mielellään "pohjoisen kuulumisia". Poikien keskustelusta huokuu ylemmydentunto

etelän asukkaita kohtaan, joille kaukana Kainuussa asuvat ihmiset ovat ikään kuin jotain eksoottista ja erilaista. Itse haastattelussa tällainen vastakkainasettelu ei kuitenkaan ole etusijalla. Suullisen työsopimuksen jälkeen haastattelijä kysyy Lötköltä, miltä Helsinkiin muuttaminen tästä tuntuu ja tuleeko muutto liian äkkiä. Lötkö vakuuttaa muuton olleen mielessä jo pitkään, mutta pientä epävarmuutta on kuitenkin luettavissa hänen kasvoiltaan.

Helsinkiin sijoittuvissa kohtauksissa vastakkain asettuvat siis alueelliset eriarvoisuudet. Toisaalta on selvää, että pojat tuntevat olonsa hieman epämukavaksi suuressa kaupungissa ja muuttaminen sinne tuntuu vieraalta ajatukselta. Tätä asetelmaa on pohjustettu koko elokuvan ajan, esimerkiksi työvoimatoimistoon sijoittuvissa kohtauksissa, joissa on selvinnyt, että pojat ovat tietoisesti lykänneet töiden etsimistä muualta kuin kotiseudulta. Lötkön saatua töitä Helsingistä keskustelu kääntyy Suomussalmelle jäävään Hapaan. ”Miten sie voit ellää ilman minua?”, Lötkö kysyy. ”Helposti”, vastaa Hapa ironisesti.

Katsojan oma tausta vaikuttaa varmasti jonkin verran näiden kolmen kohtauksen tulkintaan. Alueelliset erot elämäntavoissa ovat yllättävän suuret, samoin kuin koulutuksen ja työelämän synnyttämät eroavaisuudet. Katsoja voi yksinkertaisesti luokitella keskushenkilöt toisiksi jo pelkästään heidän omalaatuisen murteensa perusteella. Myös kainuulainen elämäntapa on verkkainen verrattuna Ruuhka-Suomeen. Alueellinen ero on elokuvassa viety äärimilleen: Kainuun avarioiden ja autioiden luonnonmaisemien ja pelkkinä betonisina teollisuusalueina ja lähiöinä näyttäytyvän pääkaupunkiseudun välinen ero vaikuttaa miltei ylitsepääsemättömältä. Kasvukeskusten työ- ja koulutusmahdollisuuksista nauttivien voi myös olla vaikea samaistua tilanteeseen, jossa valinnanvapaus on lähinnä näennäistä, ja työllistyäkseen on sopeuduttava ulkopuolelta tuleviin rajoituksiin ja vaatimuksiin. Kuitenkin elokuvalla ominainen kokemuksen jatkuva liike mahdollistaa sen, että hyvin erilaisilla katsojilla on mahdollisuus samaistua ja ymmärtää keskushenkilöiden kokemuksia.

### **3.2. Kunnioitettavuus kauppatavarana**

Beverley Skeggsin edellä mainittu määritelmä kunnioitettavuudesta pohjautuu 1800-luvulle, jolloin nousevan porvariston käsityksiin kunnioitettavasta identiteetistä ja yksilöllisyydestä liittyivät ainakin moraalinen auktoriteetti ja kansallisuusaate. Alempien

kansanosien ei tuolloin katsottu omaavan yksilöllisyyttä tai kunnioitettavuutta.<sup>105</sup> Nykyään käsitykset yksilöllisyydestä ovat muuttuneet, vaikka Skeggs esittääkin, että työväenluokkaan yhä edelleen suhtaudutaan yhtenäisenä massana. Skeggsin mukaan yksilön subjektiviteetti rakentuu ajassa ja tilassa, ja siihen vaikuttavat esimerkiksi sellaiset asiat kuin asema työmarkkinoilla, koulutus ja perhesuhteet. Skeggsin tutkimuksissa luokka-asetmaa ei käsitellä erillisenä kokonaisuutena tai muista ominaisuuksista erillisenä, vaan esimerkiksi rodun ja sukupuolen yhteydessä. Hän kirjoittaa: “Respectability contains judgements of class, race, gender and sexuality and different groups have differential access to the mechanisms for generating, resisting and displaying respectability”.<sup>106</sup>

Skeggs toteaa siis, että kaikki ryhmät eivät voi samalla tavoin vaikuttaa oman kunnioitettavuutensa määrittelyyn. Kunnioitettavuutta voidaan verrata Bourdieun määritelmiin pääoman lajeista. Kulttuurinen ja sosiaalinen pääoma ovat periaatteessa kaikkien saatavilla, mutta Bourdieun mukaan niillä on taipumusta keskittyä ylempien sosiaaliluokkien osalle, ja vain vaihtelevassa määrin alempien sosiaaliluokkien keskuuteen.<sup>107</sup> Skeggsin käyttämä kunnioitettavuuden termi tuntuisi siis rinnastuvan Bourdieun kulttuuriseen ja sosiaaliseen pääomaan: pelkkä taloudellinen varakkuus ei riitä takaamaan sosiaalista asemaa ja kulttuurista sivistystä. Skeggs toteaa, että työväenluokan edustajien on jatkuvasti todistettava omaavansa tätä abstraktin pääoman tuottamaa kunnioitettavuutta, esimerkiksi ”hyvää makua”, taistellakseen sekä omia epäilyksiään että kuvitteellista ja todellistakin (keskiluokkaista) arvostelua vastaan.<sup>108</sup> Myös edellä mainittu jalon työläisen käsite on rinnastettavissa kunniallisuuden käsitteeseen: se on ollut ulkopuolelta tulevaa määrittelyä, mutta mahdollistanut myös työväenluokan itsensä sulkea ulkopuolelle sellaisia yksilöitä, jotka eivät täytä jalon työläisen normia. Ruotsalaista työväenliikettä tutkineen Ronny Ambjörnsonin käsite ”skötsamma arbetaren” (suom. ”asioistaan huolehtiva työläinen”) viittaa erityisesti sivistykseen, korkeaan moraaliin sekä itsehillintään ja kurinalaisuuteen.<sup>109</sup> Ruonavaara huomauttaa, että nämä hyveet ovat itse asiassa lähes porvarillisia, vastakohtana spontaaniin

---

<sup>105</sup> Skeggs 2002, 3.

<sup>106</sup> Skeggs 2002, 2.

<sup>107</sup> Bourdieu 1984, 115.

<sup>108</sup> Skeggs 2002, 90.

<sup>109</sup> Ambjörnson 1988, sit. Ruonavaara 1998, 47- 51

työväenkulttuuriin liittyville ”holtittomuuksille”, ja niitä on saatettu myös käyttää hyödyksi työväestön aseman parantamisessa.<sup>110</sup>

Kunnioitettavuus on siis useimmiten ulkopuolelta tulevaa määrittelyä. Sen rinnakkaiskäsitteeksi voidaan ajatella eräänlainen itsekunnioitus, joka on yksilön itsensä määrittelemä. Esimerkiksi Paul Willis on korostanut ammattitaidon ja elämäkokemuksen merkitystä työväenluokkaisen itsekunnioituksen lähteinä.<sup>111</sup> Itsekunnioituksen vastakohtana voi puolestaan olla esimerkiksi alemmuudentunne tai häpeä, jota tunnetaan erilaisuudesta tai puutteellisesta taustasta. Tällainen taustan puutteellisuus voi liittyä esimerkiksi työhön, koulutukseen, asuinpaikkaan tai vaikkapa ulkonäköön.

Kunnioitettavuuden, itsekunnioituksen ja symbolisen pääoman käsitteet ovat varsin yleishyödyllisiä työkaluja identiteetin ja toiseuden muodostumista pohdittaessa. Erityisen hyvin ne tuntuvat avaavan työttömyyteen liittyvää kokemusmaailmaa. *Joutilaissa*, samoin kuin muutamissa muissakin työttömyyttä kuvaavissa dokumenteissa korostuu työttömyyteen liittyvä, ei niinkään taloudellinen vaan sosiaalinen syrjäytyminen. Työttömät eivät ikään kuin ole yhteiskunnan täysivaltaisia jäseniä. Heiltä odotetaan nöyrää suhtautumista ja alttiutta hyväksyä kritiikittä kaikki tuki- ja työllistämismuodot, joita heille ehdotetaan, sekä sietää asiaankuuluva byrokraattinen tyhjäkäynti.

*Joutilaissa* nähdään kaksi työvoimatoimistoon sijoittuvaa kohtausta, jotka valaisevat erittäin tehokkaasti elokuvan keskeistä turhautumisen teemaa. Kohtausten välisistä tapahtumista ja elliptisistä hyppäyksistä voidaan päätellä, että kohtausten välissä on kulunut vähintään puolisen vuotta. Kummassakin kohtauksessa näemme ensin Hapan ja Lötkön työvoimatoimiston odotushuoneessa, sitten työvoimaneuvojan juttusilla. Kamera on kasvottomaksi jäävän työvoimaneuvojan takana, ja kuva kohdistuu pöydän toisella puolella olevien poikien kasvoihin. Turhautumisen voi aistia esimerkiksi Hapan ilmeistä hänen keskustellessaan työvoimaneuvojan kanssa. Keskustelussa käy ilmi, että Hapa on valmistunut Suomussalmi-opistosta keittiötyöntekijäksi hyvin arvosanoin. Oman alan töitä ei ole kotiseudulta löytynyt, joten hän on suorittanut työharjoittelun

---

<sup>110</sup> Ruonavaara 1998, 49.

<sup>111</sup> Willis 1984, 123, 127-128.

”liikuntapuolella”. Tällainen koulutus ja työkokemus eivät kuitenkaan ole riittävää pääomaa autioituvalla pikkupaikkakunnalla.

Työvoimaneuvoja ottaa puheeksi lähtemisen Etelä-Suomeen työnhakuun. ”Joo, on ollu mielessä, sitte jos ei täältä löyvy hommia”, Hapa mutisee. Seuraavassa työvoimatoimistoon sijoittuvassa kohtauksessa asia tulee jälleen puheeksi. ”No, kyllähän se mielessä...no, en oo hakenu mihinkään paikkaan, vaan kyllä kait sinne oisi koko ajan suunnitelmissa lähtee, kun vaan jonkun kaverin saa siihen”, Hapa toistelee. Lähtemisen ajatus ei selvästikään ole mieluisa, mutta Hapa myötäilee kuitenkin työvoimaneuvojan sanomisia.

Työvoimaneuvojan juttusilla oleva Lötkö sen sijaan sanoo suoraan, että matalapalkkainen työharjoittelu ei kiinnosta häntä, koska ”saman saapi olemalla” eli työttömyyskorvauksena. Työvoimaneuvoja vetoaa minkä tahansa työkokemuksen arvokkuuteen työmarkkinoilla, mutta Lötköä ns. hara-raha ”ei nappaa”. Kohtaus on varmasti eräs tulkinnallisesti ristiriitaisimpia koko elokuvassa. Lötkön toteamus voidaan nähdä pelkästään nuoren miehen työtä vieroksuvana asenteena. Toisaalta voidaan myös kysyä, ovatko kaikki syrjäseutujen nuoret velvollisia hyväksymään minkä tahansa minimipalkkaisen työ- tai harjoittelupaikan, huolimatta siitä onko heillä koulutusta tai edes kiinnostusta kyseiselle alalle. Keskustelussa käy ilmi, että Lötkö on aiemmin hakenut sekä töihin että ammatilliselle kurssille, johon on ollut hakijoita yli toistasataa. Hän ei vieroksu työtä, mutta haluaa selkeästi säilyttää itsellään edes jonkinasteisen kontrollin omasta elämästään. Hän ei näe epämielekästä työkokemusta symbolisena pääomana, vaan pitää mieluummin kiinni itsekunnioituksestaan.

Lötkön kriittinen suhtautuminen työharjoitteluun voidaan nähdä osasyynä hänen syrjäytymiseensä, mutta todennäköisesti hän voisi esimerkiksi Etelä-Suomessa saada työ- tai oppisopimuspaikan tästä huolimatta. Elokuvan loppupuolella tämä käykin konkreettisesti toteen. Lötkö saa työpaikan pääkaupunkiseudulta, vaikka onkin unohtanut todistuksensa Suomussalmelle ja aiemmin äitinsä kanssa käydyssä keskustelussa suhtautunut haastatteluun valmistautumiseen kielteisesti. Työhaastattelussa nähtävä Lötkö on avoin ja positiivinen. Myös aiemmin pohjustettu toiseuden kokemus tuntuu katoavan työhaastattelutilanteessa. Lötkön avoin asenne osoittautuu riittäväksi pääomaksi pääkaupunkiseudun työmarkkinoilla.

Työttömyyttä kuvaavien dokumenttielokuvien keskeinen viesti tuntuu olevan, että työmarkkinoilla ei käydä vaihdantaa ainoastaan konkreettisesti työpanoksen ja palkan välillä, vaan myös symbolisemmalla tasolla. Abstraktit arvot ovat konkreettisen "kaupankäynnin" kannalta ongelmallisia, koska ne ovat subjektiivisia eikä niille voi määritellä mitään yleistä arvoa. Toisille itsekunnioitus syntyy työnteosta ja itsensä elättämisestä ylipäättään, toisille vasta mielekkäästä ja omaa koulutusta vastaavasta työstä. Tämän itsekunnioituksen hintana voi olla esimerkiksi luopuminen omasta kotiseudustaan. Kunnioitettavuuden hintana puolestaan voi olla myös itsekunnioitus. *Joutilaissa* ja *Tupakkatyöissä* sekä myös *Kone 17* -dokumentissa on kohtauksia, joissa tällaista symbolista kaupankäyntiä käydään esimerkiksi työvoimaneuvojan tai työhaastattelijan kanssa, tai vastaavasti uudessa työpaikassa, jossa uusi työntekijä on lähtökohtaisesti altavastajana.

Dokumenteissa esiintyvät henkilöt suhtautuvat omaan tilanteeseensa usein huumorin ja itseironian keinoin, kun ongelman kipeyttä ei kenties haluta näyttää ulkopuolisille. ”Ihan niinkö johonni kontaktipalstalle kirjottelisi?”, toteaa Hapa valmennuskurssilla, jossa harjoitellaan työhakemukseen vastaamista. ”Osaatko sä nyt varmasti hakea töitä?”, kysyy puolestaan *Tupakkatyöt* -dokumentin Karoliina ystävältään Tuulalta tämän palatessa jälleen kerran pakolliselta työnhaun valmennuskurssilta. Ironisen suhtautumisen taustalla piilee kärkevää kritiikkiä järjestelmää kohtaan, joka järjestää näennäisesti hyödyllisiä kursseja ja koulutusta, mutta joka ei pysty tarjoamaan konkreettisia ratkaisuja ongelmiin. Työttömyyden pääasialliset syyt tuskin johtuvat siitä, että työttömät eivät osaa laatia työhakemuksia.

Työelämään astuminen on nuorille myös pääsy itsenäisempään elämään. Itsenäisyys kuuluu myös niihin abstrakteihin ja subjektiivisiin arvoihin, jonka rahallista arvoa ei voida määritellä. *Joutilaissa* keskushenkilöiden itsenäisyys on heidän täysi-ikäisyydestään huolimatta lähinnä nimellistä. Kukin pojista asuu omassa asunnossaan, mutta työttömyyden vuoksi ollaan vahvasti riippuvaisia vanhemmista. Lötkö käy esimerkiksi kotona syömässä ja pesemässä pyykkiä sekä isänsä työpaikalla pyytämässä tältä rahaa. Riippuvuus vanhemmista pakottaa hänet myös tiettyyn tilivelvollisuuteen näille, ja hän käy elokuvan aikana vanhempiansa kanssa keskustelua muun muassa tulevaan työhaastatteluun valmistautumisesta ja armeijaan lähdöstä, mutta myös vuoteensa sijaamisesta ja rahankäytöstä. Lötkön kärsimättömyys näissä keskusteluissa rakentaa

osaltaan elokuvan kokonaisteemaa: riippuvuus vanhemmista on yksi syy, joka kasvattaa painetta kotipaikkakunnalta lähtemiseen. Myöskään Hapan äiti ei ole päästänyt irti huoltajan roolista, ja elokuvassa on kaksikin eri kohtausta, joissa Hapan äiti tulee aamuvarhaisella Hapan vielä nukkuessa omilla avaimillaan tämän asuntoon siivoamaan ja ripustamaan verhoja. Pojista itsenäisimpänä näyttäytyy Bodi, jolla nuoresta iästään huolimatta on jo perhe. Elokuvan aikana Bodi eroaa tyttöystävästään ja joutuu sopeutumaan osa-aikaisen vanhemmuuteen. Oman pojan vuoksi Suomussalmelta lähteminen on varmasti kaikkein vaikeinta juuri Bodille. Bodin ja hänen äitinsä välinen keskustelu tilanteesta on tasavertainen kahden aikuisen välinen keskustelu, eikä äiti neuvo tai sääli Bodia.

*Joutilaissa* ei ääneen artikuloida kysymyksiä yhteiskuntaluokasta. Elokuva heijastaa tilannetta, jossa yhteiskunnan rakennemuutos on muokannut myös työmarkkinoita ja hämärtänyt luokan käsitettä. Työväenluokkaisuuden tunnuspiirteinä välttämättä enää ole työn laatu ja siitä saatava varallisuus, vaan näiden välilliset seuraukset, kuten kulutustottumukset ja ulkoinen tyyli. Kuten aiemmin todettiin, Skeggsin mukaan nykyään on yhä yleisempää, että henkilö ei identifioi itseään sen paremmin työväen- kuin keskiluokkaankaan. Syynä tähän dis-identifikaatioon voi olla esimerkiksi se, että nuori voi kokea luokkastatuksensa muuttuvan aikuistumisen ja oman uran/perheen myötä.<sup>112</sup> Sosiaalinen liikkuvuus ja koulutusmahdollisuudet eivät Skeggsin mukaan kuitenkaan ole vähentäneet luokan merkitystä tai poistaneet sen olemassaoloa. Se, että yhteiskuntaluokista ei enää puhuta, on hänen mukaansa ensisijaisesti merkki siitä, että keskiluokka on vakiinnuttanut oman asemansa ja samalla myös alempien sosiaaliluokkien asema on sitä kautta tullut legitimoiduksi.<sup>113</sup>

*Joutilaissa* on erittäin vaikea arvioida keskushenkilöiden yhteiskunnallista asemaa ainakaan heidän vanhempiansa perusteella. Eniten elokuvassa esillä ovat Lötkön vanhemmat. He asuvat rivitalossa, ja isä näyttäisi työskentelevän apteekissa. Tästä ei vielä pystytä vetämään kovinkaan kummoisia johtopäätöksiä. Todennäköisintä lienee, että katsoja luokittelee keskushenkilöt esimerkiksi pukeutumistyylin, puhutavan ja

---

<sup>112</sup> Skeggs 2002, 76-79.

<sup>113</sup> Skeggs 2002, 7.

musiikkimaun perusteella. Kyseessä on jälleen eräs Bourdieun mainitsemista abstraktin pääoman muodoista, ulkoisen olemuksen ja hyvän maun kategoria.<sup>114</sup>

Verrattaessa *Työväenluokkaa* ja *Joutilaita* keskenään eräs mielenkiintoisimmista huomioista liittyy Juha Rynnäsen ja *Joutilaiden* päähenkilöiden samankaltaisuuteen. Tämä samankaltaisuus ilmenee niin ulkoisessa tyyliässä kuin harrastuksissakin, samoin kuin haaveissa asettua nykyiselle kotiseudulle. Elokuviissa on runsaasti samankaltaisia kohtauksia, kuten kalastamista ja joutilasta oleskelua kuvaavat kohtaukset sekä autoilukohtaukset, joissa autostereoissa pauhaava musiikki soi taustalla. Kun Rynnänen kuvailee harrastuksiaan, hän voisi melkein pä kuvailla *Joutilaat* -elokuvan sisältöä. "En mää harrasta oikeen mitään. Kesällä tulee kalasteltua jonkun verran. Kavereitten kans tulee oltua. Istun ja möllötän ja ajelen autolla. Vähän kaikkee, aina sitä jotain tyhmää tulee keksittyä", Rynnänen summaa. Koulutusta ja hyvin palkattua työharjoittelua lukuun ottamatta Rynnäsen elämä siis muistuttaa paljonkin Kainuun poikien loputonta vapaa-ajanviettoa. *Työväenluokan* lopuksi saammekin tietää, että Rynnänen ei työllistynyt valmistuttuaan. Arto Reinikaisen vapaa-ajanviettoa elokuvassa ei juuri nähdä. Kohtaukset, joissa hän esiintyy on kuvattu enimmäkseen tehtaalla, ja hänen voice over -kerrontansa on keskittynyt enemmän työnpaikan ja ammattialan analysoimiseen. Rynnästä kuvaamaan on sen sijaan valittu pääasiassa yksityiselämään liittyviä kuvia ja pohdintoja. Katsojalle tätä vastakkainasettelua ei kuitenkaan selitellä tai motivoida.

Koulutus on yksi kulttuurisen ja sosiaalisen pääoman kartuttamisen tärkeimmistä muodoista. *Työväenluokassa* koulutuksen merkitys on korostunut näkyvyyden ja läsnäolon kautta, *Joutilaissa* taas näkymättömyyden ja poissaolon kautta. Suomessa opiskelumahdollisuudet ovat nykypäivänä melko hyvät, sillä korkeakoulutkaan eivät ole maksullisia ja valtio tukee opiskelijaa monin tavoin. Kaikilta osin koulutus ei kuitenkaan jakaudu tasapuolisesti. Korkeakoulut ovat sijoittuneet kasvukeskuksiin ja Etelä-Suomeen, mikä käytännössä tarkoittaa sitä, että erityisesti kasvukeskusten ulkopuolella asuvilta nuorilta vaaditaan enemmän resursseja kouluttautumiseen. Myöskään ammatillisen koulutuksen osalta kysyntä ja tarjonta eivät aina kohtaa. Syrjäseutujen koulutustilanne käy *Joutilaissa* hyvin selville. Niillä aloilla, joilla koulutusta löytyy, ei löydy töitä. Joillekin kursseille halukkaita on moninkertaisesti enemmän kuin vapaita paikkoja, toiset

---

<sup>114</sup> Bourdieu 1984, 1-2.

koulutusalat taas uhkaavat peruuntua vähäisen osanottajamäärän takia. Elokvassa ei esitetä tarkkoja faktoja numeroineen tai vertailuja asiantuntijalausuntoineen, vaan nämä seikat käyvät ilmi keskustelunpätkestä. Tilannetta kuvaa nuorten oma kokemus tilanteen turhauttavuudesta, jota puretaan kavereille esimerkiksi auton takapenkillä kylänraittia ajellessa.

### **3.3. Vieraannuttavan tyylin luoma toiseus**

*Joutilaiden* visuaalinen tyyli poikkeaa totutusta valtavirtaelokuvasta. Monet kohtauksista alkavat epäselvillä lähikuvilla ja käsivarakuvauksella, joista on vaikea päätellä kohtauksen sisältöä. Näistä otoksista edetään sitten yleiskuvaan, josta selviää kohtauksen konteksti. Eteneminen on siis päinvastaista kuin valtavirtaelokuvassa, jossa yleensä edetään yleiskuvasta lähikuvaan. Elokvan värimaailma on haalistettu, mikä korostaa erikoista tunnelmaa. Keinotekoinen valaistus on minimoitu, ja monet elokvan otoksista ovat reilusti ali- tai ylivalottuneita. Kuvan rosoisuus ja epätäydellisyys ovat kuitenkin osa elokvan tyyliä ja kokonaisilmaisua.

Kuten aiemmin on todettu, dokumenttelokuvat tuottavat merkityksiä esimerkiksi otosten järjestyksen kautta. Tämä tulee erityisen hyvin esille *Joutilaiden* alussa. Ensimmäinen sekvenssi sijoittuu kaatopaikalle, jossa keskushenkilöt ovat ampumassa rottia. Ensimmäiset otokset ovat epäselviä lähikuvia ja dialogi kuiskausta. Kuuluvien laukauksien lähdeä on aluksi mahdotonta paikallistaa. Kohtausta kestää useita kymmeniä sekunteja ennen kuin katsojalle selviää mistä on kysymys. Kaatopaikka miljöönä luo miellelyhtymiä likaisuuteen ja köyhyyteen. Kuvaushetkellä vallinnut iltarusko, elokvassa käytetty hailakka värimaailma sekä tunnelmallinen musiikki luovat siitä kuitenkin huomattavasti estetisoidumman kuvan.

Kaatopaikkakohtausta on eräs erikoisimmista jaksoista koko elokvassa, ja sen valinta elokvan avauskohtaukseksi herättää useita kysymyksiä ja miellelyhtymiä. Rottien ampuminen ei ole jokapäiväistä toimintaa edes keskushenkilöiden elämässä, oletettavasti se on vierasta puuhaa myös suurimmalle osalle katsojista. Elokuva olisi lähtenyt liikkeelle aivan eri asetelmasta, mikäli avauskohtauksena olisi ollut vaikkapa elokvassa usein toistuva autoilukohtausta tai kaatopaikkakohtausta seuraavat keskushenkilöiden esittelyt. Kaatopaikkakohtauksen valinta elokvan ensimmäiseksi kohtaukseksi sen sijaan ankkuroi elokvan alusta lähtien johonkin vieraaseen ja epätavalliseen. Banaali rottien

ampuminen kuvattuna estetisointua kaatopaikkaa vasten luo omalaatuisen tunnelman, joka jatkuu läpi koko elokuvan.

Toisin kuin *Työväenluokka* -elokuvassa, jossa pitkillä otoilla ja yhtenäisillä, toisiaan tukevilla kohtauksilla rakennetaan yhtenäistä tematiikkaa ja argumenttia, *Joutilaiden* keskeinen tarinalinja muodostuu suhteellisen lyhyistä, näennäisesti toisistaan riippumattomista fragmenteista, jotka toisinaan kyseenalaistavat toistensa luomat tulkintamahdollisuudet. Kohtaukset luovat toki myös yhtenäistä kokonaisuutta, mutta yksittäisten otosten välillä ei ole suoraa kausaalisuhteita. Elokuvan keskeinen teema, ajan hidas kulumisen ja keskushenkilöiden turhautuminen joutilaaseen olotilaansa on kuvattu nimenomaan irrallisten kohtausten kautta. Elliptiset hyppäykset esimerkiksi vuodenajasta toiseen osoittavat, että aika kuluu, mutta mitään ei tapahdu.

Ajan kulumista ei ole elokuvassa kuvattu eksplisiittisesti, vaan katsoja havaitsee ajan kulumisen luonnollisista muutoksista, kuten esimerkiksi vuodenaikojen vaihtumisesta tai Bodin lapsen vartumisesta. Kohtausten välillä on ajallisesti pitkiä elliptisiä aukkoja. Toistuvat kohtaukset, kuten autolla ajelu ja työvoimatoimistossa käynnit, tuovat kuvaukseen tiettyä rytmiä, mutta eivät ankkuroi tapahtumia mihinkään tiettyyn ajankohtaan tai ajalliseen järjestykseen. Myös tästä syntyy elokuvan keskeinen teema: työttömän elämässä aika ikään kuin menettää merkityksensä. Ajan kulumisen ja siitä johtuvan paineen kasvamisen päähenkilöiden sisällä voi nähdä eleistä ja ilmeistä, joita on kuvattu läheltä. Ajan merkityksettömyyttä korostavat toistuvat panoraamaotokset, joissa on kuvattu hiljaisia ja autioita maisemia. Nämä kohtaukset rytmittävät elokuvaa ja tehostavat mielikuvaa ajan hitaasta kulumisesta.

Henry Baconin mukaan esimerkiksi musiikki voi elokuvassa toimia keinona irrottautua ajasta.<sup>115</sup> Sanna Salmenkallion säveltämä hidas ja eeterinen musiikki luo *Joutilaisiin* verkaista tunnelmaa. Elokuvassa on useita kohtia, joissa kohtaukseen liittyvä, diegeettinen ääni häviää ei-diegeettisen musiikin alle. Bacon on todennut, että musiikki voi kertovassa elokuvassa toimia useissa, sekä kertovissa että ei-kertovissa tehtävissä yhtä aikaa. Sitä voidaan käyttää esimerkiksi vahvistamaan tunnetiloja ja luomaan jatkuvuutta kohtausten välille.<sup>116</sup> *Joutilaissa* esiintyy myös diegeettistä, tai ainakin

---

<sup>115</sup> Bacon 2000, 123.

<sup>116</sup> Bacon 2000, 238-239.

*diegeettisempää* musiikkia, kun poikien autostereoissa soivat dance-hitit ovat monien kohtausten taustalla. Tähän verrattuna elokuvan ”tunnusmusiikin” käyttö lähestyy Baconin määritelmää *polarisaatiosta*, jolloin musiikki luo ”oman tunnelmallis-kerronnallisen ulottuvuutensa kuvaan ja tarinaan nähden.”<sup>117</sup> Elokuvan loppupuolella on kohtaus, jossa Lötkö on viettämässä iltaa kavereiden kanssa. Hänen seurassaan olevien tyttöjen vilkas keskustelu peittyy musiikilla, ja näemme lähikuvan Lötkön väsyneistä kasvoista. Musiikki syventää kohtausten intensiteettiä ja vahvistaa vaikutelmaa Lötkön tyytymättömyydestä omaan olotilaansa. Musiikin käyttö *Joutilaissa* eroaa selvästi esimerkiksi *Työväenluokasta*, jossa musiikkia käytetään lähinnä taustamusiikkina ja kohtauksesta toiseen siirryttäessä. Esimerkiksi siirryttäessä vanhemman sukupolven kuvauksesta nuoremman sukupolven kuvaukseen, taustamusiikki muuttuu meneväksi rockiksi. Musiikki on *Työväenluokassa* kuitenkin selkeästi vain taustamusiikkia.

*Joutilaat* lähestyy tyyliltään poeettista ja observatorista moodia. Kuten todettua, Nichols määrittelee poeettisuuden fragmentaarisuudeksi ja assosiativisuudeksi. Suoraviivaiset syy-seuraussuhteet ja eksplisiittinen argumentointi puolestaan eivät kuulu moodin tunnuspiirteisiin.<sup>118</sup> *Joutilaat* ei ole fragmentaarinen, koska se on kiinnittynyt tiettyyn aikaan, paikkaan ja henkilöihin. Kohtaukset eivät kuitenkaan juurikaan ole kausaalisessa suhteessa toisiinsa. Tapahtumakeskeisiä kohtauksia rikkovat rauhallisemmat jaksot, kuten liikkuvasta autosta kuvatut maisemat. Erityisen poeettisia näistä kohtauksista tekee se, että ne eivät henkilöidy kehenkään keskushenkilöistä. Kohtauksissa ei ole fokalisoijaa, joten katsojalle ei selviä kuka tai keitä autossa on. Musiikin käyttö tunnelmallisena elementtinä lisää elokuvan poeettista ulottuvuutta, samoin kuin kohtauksia rytmittävät ”väliotsikot”, jotka, sen sijaan että erityisesti kuvaisivat tulevia kohtauksia, ovat irrallisia katkelmia elokuvan dialogista. Ne saavat merkityksensä enemmänkin metaforisella ja assosiativisella tasolla, katsojan oman tulkinnan kautta.

Observatorisuus on *Joutilaissa* hallitseva moodi, ja se toteutuu näennäisesti suunnilleen sellaisena kuin Nichols sen määrittelee. Keskushenkilöiden elämää seurataan läheltä ja tarkasti, jopa intiimisti. Tapahtumia ei selitetä eikä motivoida millään tavalla, eivätkä kuvatut reagoi kameran läsnäoloon. Tapahtumat näyttävät spontaaneilta, ja katsojalla on syytä olettaa, että ne olisivat tapahtuneet suunnilleen samanlaisina ilman kameran

---

<sup>117</sup> Bacon 2000, 236.

<sup>118</sup> Nichols 2001, 102-105.

läsnäoloakin. Minkäänlaista voice over – kerrontaa ei esiinny, kaikki informaatio tulee esille epäsuorasti dialogissa.

Selkeästi observatorista moodia rikkovia piirteitä elokuvassa ovat musiikin käyttö sekä välitekstit. Pääasiallisesti elokuva kuitenkin toimii ainakin näennäisesti observatorisen moodin periaatteiden mukaan jättäen tulkitsemisen katsojalle, vaikkakin tekijät ovat julkisesti myöntäneet, että elokuvan spontaanilta vaikuttava toiminta on osittain näyteltyä ja järjestettyä. Elokuvan keskeinen viesti ei heidän mukaansa muuttunut tämän järjestelyn myötä.<sup>119</sup> *Joutilaiden* kutsuminen esimerkiksi osallistuvan tai refleksiivisen moodin edustajaksi olisi liioiteltua, sillä esimerkiksi tekijöiden läsnäolo ei välity valmiista teoksesta millään tavalla. Vaikka henkilöt joissakin kohtauksissa ”näyttelevät itseään”, tämä ei välity katsojalle, eikä elokuvassa missään vaiheessa reflektoida itse elokuvantekoprosessia.

Siinä missä *Työväenluokassa* vallitsee kerronnallinen ykseys, jossa sisältö on selkeästi muotoa tärkeämmässä asemassa muodon ollessa häivytetty taka-alalle. *Joutilaissa* sen sijaan muoto on etualaistettu. Muoto ja sisältö ovat yhtäläisessä asemassa, ja niiden osuus elokuvan kokonaisargumentin muodostumisessa on suunnilleen yhtä tärkeä. Vaikka *Joutilaiden* kerronta poikkeaa dokumenttielokuvan valtavirran kerronnasta, ei muodon ja sisällön välillä vallitse elokuvassa ristiriitaa, vaan ne limittyvät luontevasti toisiinsa.

Elokuvan nimi, *Joutilaat*, on monimerkityksellinen. Joutilaisuus merkitsee nykysuomen sanakirjan mukaan toimettomuutta. Termi on neutraali, mutta siihen liittyy arkipuheessa paljon erilaisia mielleyhtymiä. Joutilaisuus voidaan nähdä miellyttävänä olotilana, johon ei liity pakkoja ja velvollisuuksia. Toisaalta esimerkiksi vanhempi sukupolvi näkee joutilaisuuden usein laiskuuden ja päämäärättömyyden synonyymina. Historiantutkija Mervi Kaarnisen mukaan joutilaisuus oli avaintermi 1900-luvun alkupuolen nuorisotyöttömyyden uhkia kartoittavassa retoriikassa. Pakollisten kansakoululuokkien ja työelämään siirtymisen välissä olevat joutilaat nuoret nähtiin erityisen alttiina esimerkiksi rikoksiin ja häiriköintiin sortumiselle.<sup>120</sup> Elokuvan nimen, joka alussa kuvataan rumankaunista kaatopaikkataustaa vasten, voikin tulkita ironiseksi kommentiksi. Työttömyyden mukanaan tuoma toimettomuus aiheuttaa nuorissa ristiriitaisia tunteita: se

---

<sup>119</sup> Helke 2006, 11. Aaltonen 2006, 167-168.

<sup>120</sup> Kaarninen 2003, 217,229-230, 233.

ahdistaa ja rajoittaa itsenäisyyttä, mutta toisaalta se on turvallinen *status quo*, josta ei haluta luopua vielä. Muuttaminen kotipaikkakunnalta etelään työn perässä tai pienipalkkaisen työharjoittelun vastaanottaminen koetaan vastenmieliseksi, kun vaihtoehtona on turvallinen ympäristö ja pitkään nukkuminen aamuisin. Elokuva ei kuitenkaan luo kuvaa laiskoista ja työtä vieroksuista nuorista, vaan nuorista jotka ovat olosuhteiden armoilla. Vaihtoehtojen vähyys luo tilanteen, jossa nuorten on tehtävä epämieluisiakin päätöksiä. Tällaisia päätöksiä ei vaadita kasvukeskuksissa kasvaneilta nuorilta, joilla on runsaasti valinnan varaa niin koulutuksen suhteen kuin työmarkkinoillakin, eikä heidän tarvitse irtautua tutusta ympäristöstä päästäkseen näistä osalliseksi. *Joutilaat* kuvaakin sitä hidasta ja osin kivuliastakin prosessia, jossa kainuulaiset nuoret miehet kasvavat kiinni lähtemisen ajatukseen.

Joutilaiden keskeinen teema on työttömyys ja siitä johtuvasta toimetttömyydestä kumpuava turhautuneisuus. Tällainen abstrakti olotila, tunnelma, olisi kenties mahdollista tuoda esille myös eksplisiittisesti artikuloimalla, mutta tulos olisi kovasti erilainen kuin nyt nähtävä, mikäli keskushenkilöt puhuisivat suoraan kameralle tai tilittäisivät tuntojaan voice over -kerronnassa *Työväenluokan* tapaan. Esteettisten tyylikeinojen ja tapahtumien näennäisen observatorisen kuvauksen tuottama vieraannuttamisen efekti on tehokkaampi. Vaikka keskushenkilöiden oma ääni ei ole *Joutilaissa* samalla tavalla autoritaarinen tiedonlähde kuin *Työväenluokan* poikien voice over -kerronta, se on kuitenkin elokuvan teeman keskeinen osatekijä. *Joutilaiden* pojat nähdään vuorovaikutuksessa niin kavereiden, perheenjäsenten kuin virallisempien tahojenkin kanssa. Tämä tuo heistä esiin enemmän intiimejä piirteitä kuin mitä paljastuu *Työväenluokan* nuorista miehistä, jotka suoraan elokuvantekijälle/katsojalle puhuessaan säätelevät omaa ilmaisuaan. Nichols on todennut, että haastattelutilanteet edustavat sosiaalisen kohtaamisen kontrolloitua ja institutionalisoitua muotoa, jossa toinen osapuoli voi johdatella toista lähes huomaamattomasti.<sup>121</sup>

Keskushenkilöiden taustat eivät *Joutilaissa* tule esille juuri ollenkaan, vaan kerronta on keskittynyt nykyhetkeen. *Työväenluokka*-elokuvassa keskushenkilöt taas kertovat hyvinkin yksityiskohtaisesti omasta taustastaan ja motiiveistaan. Jo varhaisnuoruudessa tehtyjä valintoja motivoivat kunnianhimo (Reinikainen), nopean itsenäistymisen tarve

---

<sup>121</sup> Nichols 2001, 121-123.

(Ryynänen) sekä tietysti palkka. *Joutilaissa* ei juurikaan esitetä yksiselitteisiä motiiveja valinnoille, sillä valintatilanteet ovat suurelta osin näennäisiä. Vaihtoehtojen rajallisuudesta johtuen valinnat eivät juurikaan kuvasta henkilöiden omia motiiveja. Tämä tuo elokuvaan jopa melodraaman piirteitä, sillä alusta asti on selvää, että keskushenkilöiden omat toiveet eivät voi täysin toteutua. Mikäli kyseessä olisi fiktioelokuva, Kainuun työllisyystilanne saattaisi yllättäen parantua ja työllistyminen kotiseudulla olisi mahdollista. Dokumentissa tällaista ihmettä ei tapahdu. Tässä mielessä elokuva muistuttaa Hillin mainitsemia uuden aallon työläiselokuvia. Hillin mukaan näillä elokuvilla on melodramaattisten piirteiden ansiosta enemmän yhteiskunnallista kaikupohjaa, eivätkä ne korosta yksittäisiä kohtaloita samalla tavalla kuin 1980-luvun positiivisempiin loppuratkaisuihin päättyvät elokuvat.<sup>122</sup>

*Joutilaiden* loppu on avoin, mutta kiteyttää tavallaan osuvasti elokuvan kokonaisargumentin. Syrjäseutujen autioituminen on väistämätöntä kehitystä. Vaikka monet nuoret yrittävät taistella sitä vastaan, on työllistymisen ja itsenäistymisen paine lopulta niin kova, että luopuminen kotiseudusta on välttämätöntä. Elokuvan lopputeksteissä on lyhyt yhteenveto keskushenkilöiden vaiheista elokuvan kuvausten jälkeen. Käy ilmi, että Helsingistä töitä saaneen Lötkön muutto kariutuu asunnonsaantiongelmiin, ja hän palaa Suomussalmelle. Hapa muuatta tyttöystävän luo Kajaaniin. Bodi lähtee Helsinkiin etsimään töitä ja asuntoa. Lopun avoimuus muistuttaa katsojalle, että kyseessä on dokumenttielokuva ja juuri nähty oli vain pieni katkelma henkilöiden elämästä.

---

<sup>122</sup> Hill 2004, 103.

## 4. *Joutilaat ja Työväenluokka* – 2000-luvun etnografiaa?

*Joutilaissa* ja *Työväenluokassa* on havaittavissa paljon yhtäläisyyksiä, mutta myös paljon eroja. Kumpikaan niistä ei ristiriidattomasti asetu esimerkiksi minkään Nicholsin määrittelemän moodin puhtaaksi edustajaksi. Elokuvien aiheista ja käsittelytavasta voidaan kuitenkin lähteä purkamaan tiettyjä yhtäläisyyksiä, joita voidaan verrata myös dokumenttielokuvan historiassa esiintyneisiin paradigmoihin. Elokuviissa esiin nousevat yhtenäisen identiteetin ja toiseuden teemat ovat olleet dokumenttielokuvan historiassa hyvinkin yleisiä pohdinnan kohteita. Tässä luvussa tutkin, miten kyseiset elokuvat suhteutuvat etnografisen dokumenttielokuvan kategoriaan, jonka tutkimuksessa kysymykset toiseuden ja identiteetin representoimisesta ovat toistuvasti nousseet esiin.

Etnografialla tarkoitetaan deskriptiivistä eli kuvailevaa kansojen ja kulttuurien tutkimusta, se on alun perin eräs antropologian käytännön osa-alueista, ns. kenttätutkimuksen muoto. Tutkimus perustuu kohteen tarkkailuun lähietäisyydeltä sekä havainnoinnin tarkkaan dokumentoimiseen. Nytemmin etnografia terminä ei enää rajoitu viittaamaan pelkästään eksoottisten kansojen ja kulttuurien tutkimiseen. Tutkimuksen kohteena voivat olla hyvinkin pienet yhteisöt, ja marginaalien ja alakulttuurien lisäksi kohteena voivat olla myös "tavallisemmat" kohteet, esimerkiksi työyhteisöt. Tutkimuskohde voi siis olla myös tutkijan omasta kulttuuripiiristä. Etnografiaksi kutsutaan hyvin monenlaisia käytännönläheisiä ja systemaattisia kulttuurintutkimuksen käytäntöjä. Jouko Aaltonen erottaa toisistaan etnografisen ja antropologisen elokuvan, joista jälkimmäinen on hänen mukaansa rajatumpi käsite ja enemmän kiinni antropologisessa teoriassa, kun taas ensin mainittu edustaa yleisemmin kulttuuria tutkivaa elokuvaa.<sup>123</sup>

Beverley Skeggs on todennut, että etnografia oli valokuvauksen ja havainnoivan tutkimuksen ohella yksi niistä valistuksen ajan rationaalisista tekniikoista, jotka mahdollistivat keskiluokan eriytymisen omaksi luokakseen 1800-luvun alussa. Tämänkaltaisten tieteen ja tiedonfilosofian kehitys oli taustana sille, että keskiluokasta tuli tietoa tuottava ja määrittelevä taho. Näin myös työväenluokasta tuli tarkkailun

---

<sup>123</sup> Aaltonen 2006, 51, 57-58.

kohde, erillinen mitattavissa oleva kategoria, jota voidaan tarkkailla näennäisen objektiivisesti.<sup>124</sup> Esimerkiksi akateemisen tiedon tuottaminen ja välittyminen tapahtuvat Skeggsin mukaan edelleen horisontaalisesti, historiallisiin ja luonnollistettuihin valta-asemiin perustuen. Asetelmaa on haastettu monien uudempien ja kokemuksellisten tutkimussuuntien, kuten feministisen tutkimuksen taholta, mutta muutos tiedon tuottamisen rakenteissa on erittäin hidasta.<sup>125</sup>

Siitä lähtien kun dokumenttielokuva ja fiktio on erotettu toisistaan, dokumenttielokuvalla on katsojien silmissä ollut aivan erityinen asema tiedon tuottajana. Tiedon tuottajien ja tuottamisen kohteena olevien suhde on vaihdellut, ja siitä on tullut myös tutkimuksen kohde. Etnografiseen elokuvaan kietoutuu kysymyksiä määrittelyvallasta, yhteisestä muistista ja ns. "virallisesta tiedosta". Kuten edellä on todettu, dokumenttielokuva lisää tavallaan uuden kerroksen yhteiseen kulttuuriseen muistiimme.<sup>126</sup> Olipa kyse sitten kansallisesta muistista tai sitä laajemmasta tai kapeammasta muistamisesta, dokumenttielokuva voi joko vahvistaa tai purkaa olemassa olevia yhteisiä muisteja. Walter Benjaminin kuuluisan toteamuksen mukaan historia on aina voittajien historiaa.<sup>127</sup> Tällä viitataan siihen, miten asioista on olemassa erilaisia tulkintoja, mutta lopulta vain enemmistön ja valtaa pitävien käsitykset jäävät elämään ja muuttuvat lopulta virallisiksi totuuksiksi. Siksi ole yhdentekevää millaisia dokumentaariseen kertomisen ja tiedon tuottamisen tapoja esimerkiksi *Joutilaita* ja *Työväenluokkaa* edeltää, tai millaiseen kansallisen muistamisen jatkumoon ne sijoittuvat, sillä elokuvien vastaanotto ei tapahdu näistä asioista erillään. Samoin se, miten näitä elokuvia tässä ajassa tulkitsemme, ohjaa väistämättä myös sitä, millaista muistia kerrytämme omasta kulttuurisesta ymmärryksestä.

#### **4.1. Etnografisen dokumenttielokuvan historia**

Etnografisen dokumenttielokuvan nollapistettä on vaikea määritellä tarkasti. Tietyssä mielessä jo osa ensimmäisistä Lumière -veljesten tuottamista elokuvista oli eräänlaisia etnografioita, koska heidän kameransa pieni koko mahdollisti yhtiön palveluksessa olevien kuvaajien matkustelun ympäri maailmaa ja eksoottisten kohteiden kuvaamisen.

---

<sup>124</sup> Skeggs 2002, 4-5.

<sup>125</sup> Skeggs 2002, 18-20.

<sup>126</sup> Nichols 2001, 2.

<sup>127</sup> Benjamin 1989.

Elokuvan nopean leviämisen voidaan sanoa olleen ensimmäisiä ilmentymiä siitä ilmiöstä, jota nykyään kutsutaan globalisaatioksi. Kaukaiset alueet ja vieraat kulttuurit tulivat yhtäkkiä lähemmäs, ajallinen ja paikallinen tiivistyminen ”pienensi” maailmaa. Kuten elokuvahistoriassa on yleistä, elokuvien kategorisointi ja kategorioiden nimeäminen tapahtui kuitenkin vasta jälkeempään. Aikalaiset eivät vielä tuolloin tehneet jakoa fiktion ja ei-fiktion välillä, heille oli tärkeintä liikkuvan kuvan viehätys, attraktio, ja sisällön todellisuussuhde oli toisarvoinen seikka.<sup>128</sup>

Jouko Aaltonen on todennut varsin osuvasti, että ”elokuva ja antropologian ovat saman aikakauden, imperialismien lapsia”.<sup>129</sup> Kun Lumiéret vetäytyivät tuotantomonopolista ja keskittyivät kaluston ja raakafilmin valmistukseen ja myyntiin, alalle ilmaantui heti useita uusia tuotantoyhtiöitä. Erik Barnouwin mukaan monien tuottajien ensimmäiset elokuvat olivat eräänlaisia ei-fiktiivisiä matkakertomuksia, travelogueita.<sup>130</sup> Keith Beattien kirjoituksissa puolestaan korostuu se, että monet yksityisetkin henkilöt, kuten tiedemiehet, antropologit ja tutkimusmatkailijat, kiinnostuivat uudesta välineestä ja sen mahdollisuuksista tutkimuksen apuvälineenä. Heidän tavoitteenaan oli tarkastella vieraita kulttuureja yksityiskohtaisesti, kuvailevasti ja mahdollisimman läheltä.<sup>131</sup> Huolimatta näiden pyrkimysten tieteellisyydestä nämä etnografit kuitenkin varsin usein tarkastelivat kohdettaan tietyn etäisyyden päästä, jolloin liiallinen objektiivisuus sai kuvauksen kohteen näyttämään vieraalta ja kenties jopa epäinhimilliseltä, ”toiselta”.

Mykkäelokuvan aikana tällainen etäisyys oli tietysti teknisistäkin syistä suurempi, mutta vielä pitkään äänielokuvaan siirtymisen jälkeen säilyi välimatka kuvaajan ja kuvattavan välillä. Usein elokuvantekijät pyrkivät korostamaan kohteen uhanalaisuutta ja siten oikeuttamaan oman näkökulmansa eräänlaisena ”pelastajan” näkökulmana. Beattie on verrannut näitä elokuvantekijöitä kolonialisteihin, jotka oikeuttivat itsensä alkukantaisten siirtomaiden ”jalojen villien” sivistäjinä tai vastaavasti kuvasivat länsimaisten tapojen rappeuttavaa vaikutusta alkuperäiskulttuureihin.<sup>132</sup> Toisaalta vieraat kulttuurit saatettiin kuvata myös romantisoidussa valossa, eräänlaisena turmeltumattomana ja jopa naiivin viattomana alkutilana. Nichols on kiinnittänyt huomiota siihen, miten yksilöt edustivat

---

<sup>128</sup> Barnouw 1993, 23.

<sup>129</sup> Aaltonen 2006, 53.

<sup>130</sup> Barnouw 1993, 17–19.

<sup>131</sup> Beattie 2004, 44–46.

<sup>132</sup> Beattie 2004, 47.

tämänkaltaisissa elokuvissa aina suurempia kokonaisuuksia, olipa kyseessä sitten kokonainen kansakunta tai pienempi yhteisö. Kansat ja yhteisöt puolestaan esitettiin yhtenäisinä ja sisäisesti ongelmattomina. Yhteisestä arvomaailmasta poikkeavia yksilöitä ei näissä yhteisöjen kuvauksissa esiintynyt.<sup>133</sup>

Elokuvantekijöiden itsensä läsnäolo varhaisissa etnografisissa dokumenteissa oli vain implisiittistä, eivätkä he siis itse näyttäytyneet kuvassa. Valtasuhteet ja ideologia ovat kuitenkin yleensä luettavissa esimerkiksi elokuvien kompositioista. Beattie on todennut, että etnografia tuottaa selkeän eron kuvattavien subjektien sekä kuvauksen tuottajien ja vastaanottajien välille, eron joka syntyy konkreettisesti eri tilassa sijaitsemisesta. Tämä ero määrittelee kuvauksen kohteen toisena, joka poikkeaa jollain tavoin määrittäjästä itsestään.<sup>134</sup> Katsojille eksoottiset kuvaukset toimivat jopa voyeuristisina objekteina, jotka tuottivat samanlaista mielihyvää kuin mikä tahansa tirkistely. Eräässä mielessä ne jatkoivat sitä eksoottisen toiseuden rodullistamista ja spektakelisoitua, josta esimerkiksi Stuart Hall on paljon kirjoittanut. Hallin mukaan siirtomaakaudella oli yleistä kuvata esimerkiksi Afrikan ja Orientin ihmisiä liioitellun eksoottisina ja erikoisina, mikä lisäsi mielenkiintoa näitä kohtaan. Näitä eksotisoituja representaatioita esiintyi esimerkiksi kirjallisuudessa ja mainoksissa sekä valokuvassa, joka oli tuolloin uusi keksintö. Eksoottisten kulttuurien edustajia jopa tuotiin Eurooppaan, missä heitä asetettiin näytteille kuin esineitä tai eläimiä. Hallin mukaan nämä tirkistelyn kohteet fetisoitiin, eli muutettiin subjekteista objekteiksi, joissa jokin yksittäinen piirre korvasi kokonaisuuden ja identiteetin. Näin tirkistelystä tuli sallittua.<sup>135</sup> Samanlainen toimintatapa voidaan nähdä varhaisissa etnografisissa elokuvissa: uuden teknisen välineen viehäytys sekä tekijöiden näennäisen objektiivinen ja tieteellinen lähestymistapa teki eksoottisten kohteiden tirkistelystä sallittua.

'Itsen ja toisen', tai vastaavasti 'meidän ja muiden', välinen dikotomia läpäisee koko etnografisen elokuvan historian. Beattie on todennut Nicholisiin viitaten, että ideologia ja valtasuhteet ovat useimmiten läsnä etnografisessa dokumentissa implisiittisesti, vaikka niitä harvemmin tuodaan konkreettisesti esille.<sup>136</sup> Dokumentit paitsi konstruoivat käsityksiä vieraista kulttuureista myös uudistavat ja uusintavat näitä käsityksiä.

---

<sup>133</sup> Nichols 2001, 141-141, 150.

<sup>134</sup> Beattie 2004, 45.

<sup>135</sup> Hall 1999, 160-209.

<sup>136</sup> Beattie 2004, 46.

Räikeimmätkin etnografiset ylilyönnit tuntuivat siis puoltavan Nicholsin väitettä siitä, että jokainen elokuva on omalla tavallaan dokumentti, todistuskappale oman aikansa arvoista ja kulttuurista.<sup>137</sup> Esimerkiksi elokuvan alkuaikojen etnosentriset ja länsimaista ylemmyudentuntoa huokuvat dokumentit ovat tänä päivänä ennen kaikkea todisteita niistä asenteista ja näkemyksistä, joita länsimaissa tuolloin, jopa tieteen piirissä, vallitsi eksoottisten kulttuurien suhteen. Ylhäältä alaspäin suuntautuvaa kuvaustapaa ei tuolloin koettu millään tapaa vääräksi tai epäkorrektiksi, vaan sitä pidettiin täysin luonnollisena ja objektiivisena.<sup>138</sup>

Etnografisesta elokuvasta puhuttaessa esiin nousee aina lähes väistämättä Robert Flahertyn *Nanook – pakkasen poika* (*Nanook of the north*, 1922), joka on lajin kanonisoiduimpia klassikoita. Kyseinen Alaskan inuitien elämää kuvaava elokuva mainitaan useissa dokumenttielokuvan historiaa käsittelevissä teoksissa ensimmäisten joukossa, ja sitä pidetään yleisesti yhtenä merkittävimmistä etnografisista elokuvista kautta aikojen.<sup>139</sup> Flahertyn teoksessa yhdistyvät etnografialle ominainen observatorinen tarkkailu ja tekijän näkymättömyyden luoma etäisyys, mutta se erottuu aikaisemmista etnografisista elokuvista siinä, että tapahtumat eivät ole spontaaneja vaan näyteltyjä ja lavastettuja. Osa elokuvassa esitetystä tapakulttuurista oli elokuvan kuvauksen aikoihin jo hävinnyt tai häviämässä. Tarinan kertomuksellinen rakenne ja huolellisesti rakennetut kompositiot tekivät elokuvasta eheän kokonaisuuden, joka muistutti fiktioelokuvan ja kirjallisuuden klassista tarinarakennetta. Elokuva on myös kritisoitu siitä, että se esittää eskimoiden elämäntavan myyttisenä ihmisen ja luonnon välisenä taisteluna, joka oli länsimaiselle katsojalle tuttu tarinankerronnan tapa.<sup>140</sup> Flahertyn elokuvan erosi siis tieteellisemmästä etnografiasta, joka perustui kohteen systemaattiseen tarkkailuun sekä esteettisten ja tyyllisten piirteiden toisarvoisuuteen.

*Nanook* ei siis ollut lähimainkaan ensimmäinen etnografisia piirteitä omaava dokumenttielokuva, mutta sen omana aikanaan saavuttama suosio sekä myöhempi asema kiistanalaisena klassikkona on tehnyt siitä kenties klassisimman dokumenttielokuvan. Vertailun vuoksi mainittakoon vaikkapa Suomessa jo vuotta aiemmin, vuonna 1921 valmistunut kansatieteellinen elokuva *Häidenvietto Karjalan Runomailla*, joka nimensä

---

<sup>137</sup> Nichols 2001, 1.

<sup>138</sup> Beattie 2004, 44-46.

<sup>139</sup> Barnouw 1993. Beattie 2004.

<sup>140</sup> Helke 2006, 35,159.

mukaisesti kuvaa perinteisiä häämenoja Suojärvellä Raja-Karjalassa.<sup>141</sup> Kuvaus keskittyy rituaalinomaisiin perinteisiin ja sivuaa kansan piirissä vallitsevaa vanhaa taika- ja luonnonuskoa. Mitään kirkollisia tai valtiollisia toimenpiteitä elokuvassa ei mainita. Kyseessä ei ole aidon hääseremonian kuvaus, vaan näytelty kokonaisuus. Aivan kuten Flaherty oli esimerkiksi elokuvansa valaisua ja muita teknisiä ongelmia helpottaakseen rakentanut eskimoille puolikkaan iglun, rakennettiin Suojärvelle muun muassa kaksiseinäinen, edestä avoin karjalaispirtti. Sulhasta, morsianta ja heidän sukulaisiaan esittivät paikalliset asukkaat. Ajan elokuvallisia konventioita olivat esimerkiksi selittävien välitekstien käyttö sekä päähenkilöiden esittely, joka tapahtui heidän pyöriessään yksi kerrallaan edestakaisin kameran edessä.

*Joutilaiden* toinen ohjaaja Susanna Helke on omassa fiktion ja dokumentaarin rajapintaa kartoittavassa väitöskirjassaan käynyt läpi myös etnografisen dokumenttielokuvan historiansa aikana saamia moninaisia muotoja. Kuten jo teoksen nimestä *Nanookin jälki – tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla* käy ilmi, toimii Flahertyn elokuva eräänlaisena lähtöpisteenä, johon myöhempiä tyyliuuntia ja muotokokeiluja verrataan. Helken keskeinen argumentti rakentuu sen ympärille, että dokumentaarin ja fiktion rajaa ei voi täysin vedenpitävästi määrittellä, eikä se ole tarpeenkaan. Hän palaa toistuvasti *Nanookin* lavastettuun todellisuuteen ja tapahtumien liikkeelle sysäämiseen, joiden kautta on tavoitettu jotakin todellisuuden kannalta *olennaista ja kertomisen arvoista*, vaikkakaan tapahtumat eivät juuri elokuvassa olisi sataprosenttisen autenttisia. Helke kutsuukin Flahertyn lähestymistapaa "muistin lavastamiseksi".<sup>142</sup> Hän toteaa myös, että dokumenttielokuvaa voi olla myös sellainen elokuva, jonka faktuaalisuus on esteettisyyden kanssa yhdenvertaista tai jopa sille alisteista. Todellisuussuhteen tarkka määrittely on hänen mukaansa ensisijaisesti tuotantopoliittinen ja nimeämiseen liittyvä kysymys.<sup>143</sup> Elokuvat tuotetaan selkeästi joko fiktiona tai dokumenttina, mutta tekijöiden ja yleisön arvottamisen ei siis välttämättä tarvitse perustua elokuvan todellisuussuhteeseen.

Perinteinen etnografinen dokumenttielokuva lienee Nicholsin esittämistä moodeista lähimpänä havainnoivaa eli observatorista moodia, koska kuvauksen kohde on siinä

---

<sup>141</sup> Elonet (verkkolähde).

<sup>142</sup> Helke 2006, 158–160.

<sup>143</sup> Helke 2006, 25, 196-197, 203.

selkeästi objekti, eikä vuorovaikutusta tekijän ja kohteen välillä tuoda katsojan nähtäville. Tosin alkuaikojen antropologiset elokuvat omasivat myös ekspositorisen moodin piirteitä, olihan niissä selkeä ennakkokäsitys jota pyrittiin kuvan ja kaikkitietävän kertojanäänän (mykkäelokuvan aikana välitekstien) avulla vahvistamaan. Se, mikä niistä kuitenkin usein puuttui, oli motiivien ja kysymyksenasettelun tuominen avoimesti esille sekä potentiaalinen muutos näkökulmassa.

## 4.2. Uusi etnografia

Etnografinen dokumenttielokuva muuttui hitaasti 1900-luvun alkupuolella. Tultaessa 1960-luvulle etnografisen dokumentin tiukan objektiivinen ja etäännyttävä linja oli pikkuhiljaa alkanut jäädä taakse. Elokuvantekijät alkoivat korostaa kasvottomien ryhmien ja laajempien kulttuuristen kaavojen sijasta yksilöiden ja subjektiivisemmän näkökulman merkitystä. Avoin vuorovaikutus kuvattavan kohteen kanssa vakiintui työtavaksi, eikä sitä peitelty katsojaltakaan. Refleksiiviseksi käännteeksi nimetty muutos etnografisessa dokumentissa ilmeni elokuvantekijöiden tietoisella ja systemaattisella pyrkimyksellä tuoda käyttämänsä metodit katsojan tietoisuuteen. Samoin ne ennakkotiedot ja -oletukset, joiden pohjalta elokuvaa alettiin valmistella, tehtiin tiettäväksi katsojalle. Katsottiin että näin katsojalla oli riittävästi informaatiota voidakseen päätellä, oliko elokuvan tuottama representaatio uskottava. Täydelliseen objektiivisuuteen ei pyritty, mutta katsojalle haluttiin paljastaa ne pinnan alla mahdollisesti vallitsevat ideologiset tai vaikkapa elokuvantekijän omaan persoonaan liittyvät seikat, joilla saattoi olla merkitystä lopputuloksen kannalta. Turhaa editointia pyrittiin välttämään, jotta elokuvan kronologia ja kausaalisuus eivät turhaan rikkoutuisi ja siten johdattaisi katsojaa virheellisiin tulkintoihin.<sup>144</sup>

Nichols, jonka refleksiivisestä moodista refleksiivinen etnografinen dokumentti epäilemättä on melko tyylipuhdas esimerkki, korostaa sitä, kuinka tällainen elokuvan laji tekee näkyväksi elokuvan konstruoidun luonteen ylipäätään.<sup>145</sup> Myöskään katsoja ei tällaisessa elokuvassa asetu yksiselitteiseen tirkistelyasemaan, vaan joutuu aktiivisesti tulkitsemaan ja työstämään näkemäänsä ja tuottamaan tulkintaa myös elokuvantekijästä ja tämän motiiveista. Kuvauksen kohde puolestaan ei ole enää passiivinen uhri, vaan

---

<sup>144</sup> Beattie 2004. Barnouw 1993.

<sup>145</sup> Nichols 2001, 34.

aktiivinen toimija, jolla saattaa myös olla omat, oletetusta poikkeavat motiivinsa elokuvaan osallistumiselle.

Samanaikaisesti tapahtuneet tekniset edistysaskeleet vaikuttivat myös etnografisen elokuvan muutokseen. Kameran pienenivät ja kevenivät, eikä ääniraitaa tarvinnut enää nauhoittaa erillisillä laitteilla. Lisäksi uusi herkempi filmimateriaali mahdollisti kuvaamisen ilman massiivista valaistuskalustoa. Nämä muutokset tekivät kuvaamisesta spontaanimpaa, pienensivät kuvausryhmien kokoa ja mahdollistivat entistä liikkuvamman ja intiimimmän kuvaustavan. Muutoksen myötä syntyneet keskeiset tyyliuunnat, Ranskassa syntynyt *cinéma vérité* ja amerikkalainen *direct cinema* lienevät molemmat osaltaan vaikuttaneet etnografisen elokuvan muotoutumiseen, mutta *cinéma vérité* on näistä kahdesta läheisemmin sidoksissa juuri etnografiseen tutkimukseen. Sekä *cinéma vérité* että *direct cinema* keskeinen tavoite oli entistä suurempi ja totuudellisempi kuvaustapa, mutta ne pyrkivät tähän tavoitteeseen eri tavoin. *Direct cinema* perustui journalistiseen etiikkaan, ja kuvaaja pysyi näkymättömänä tarkkailijana eikä puuttunut kuvattaviin tapahtumiin. *Cinéma vérité* puolestaan perustui kuvaajan ja kuvattavan avoimeen vuorovaikutukseen sekä suoranaiseen provosointiin ja kuvattavien tilanteiden käynnistämiseen. Paradoksaalisesti uskottiin, että keinotekoinen tilanne saattaisi tuoda esiin totuuksia, jotka muuten ehkä jäisivät paljastumatta. Erityisesti *cinéma vérité* ja refleksiivinen etnografian välillä on havaittavissa selkeitä yhtäläisyyksiä. Niissä yhdistyivät performatiiviset ja observatoriset piirteet. Monet 1960-luvun murroksen jälkeen valmistuneet dokumentit voidaan lukea kuuluviksi molempiin kategorioihin.<sup>146</sup>

Barnouw on korostanut erityisesti synkronisen äänitystekniikan tuomia muutoksia. Dialogin ja haastatteluiden merkitys korostui, mikä johti muutoksiin myös editoinnissa, koska elokuvan ajallinen ja tilallinen maailma ei voinut enää rakentua pelkän kuvan varaan, jolloin kronologiaa oli noudatettava entistä tiukemmin.<sup>147</sup> Ylipäätään *direct cinema* ja *cinéma vérité* tuomat muutokset Barnouwin mukaan vähensivät ohjaajan valtaa ja siten demokratisoivat dokumenttielokuvaa.<sup>148</sup> Määrittelyvalta siirtyi piirun verran katsojalle ja kuvauksen kohteelle itselleen.

---

<sup>146</sup> Beattie 2004, Barnouw 1993.

<sup>147</sup> Barnouw 1993, 246-251, 261.

<sup>148</sup> Barnouw 1993, 235, 262.

1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä on alettu suhtautua entistä kriittisemmin, erityisesti kolmannen maailman kulttuureja kuvaavaan etnografiseen elokuvaan. Fokus on siirtynyt eksoottisista kohteista lähelle, kuvaajan omaan kulttuuripiiriin, sellaisiin kohteisiin jotka ovat päällisin puolin tuttuja, mutta ehkä myös jollain tapaa etäisiä tai outoja. Nykyisin etniset ja rodulliset piirteet toiseuden indeksinä koetaan usein epäkorrekteiksi, erityisesti jos kuvaaja ja kuvattava ovat täysin eri kulttuurien edustajia. Niiden osan uudemmassa etnografisessa elokuvassa ovat perineet muut ominaisuudet, kuten esimerkiksi sukupuoli, ammatti, seksuaalinen suuntautuminen tai vaikkapa asuinpaikka.<sup>149</sup>

Erilaisten häviävien elämäntapojen ja yhteisöllisyyksien tallentaminen on edelleen ominaista myös nykypäivän etnografiselle elokuvalle, mutta sen sävy on muuttunut. Usein elokuvantekijät tulevat yhteisöjen läheltä tai jopa niiden sisältä, mikä yleensä vaikuttaa myös kuvauksen kohteiden esiintymiseen. Mitä läheisemmäksi elokuvantekijä koetaan, sitä avoimemmin hänelle esiinnyttään. Täysin oma lukunsa ovat ns. autobiografiset etnografiat, jotka käsittelevät elokuvantekijää itseään ja/tai hänen perhettään ja sukuaan. Tällaisia dokumenttielokuvia on Suomessakin tehty viime vuosina runsaasti ja toisinaan ne ovat johtaneet myös riitatilanteisiin, kun elokuvantekijän läheiset ovat kokeneet oman intimitteettisuojojansa loukatuksi. Michael Renov kutsuu tällaista subjektiivista dokumentaaria ”kotoutetuksi etnografiaksi”.<sup>150</sup>

Nykyisessä dokumenttielokuvan kentässä vallitsee eräänlainen yhteiskunnallisesti painottuneen ja subjektiivisen dokumenttielokuvan välinen aaltoliike.<sup>151</sup> Suomalaisessa dokumenttielokuvassa on kuitenkin 2000-luvun vaihteen molemmin puolin ollut selkeästi havaittavissa yhteiskunnallisten, erityisesti työelämään liittyvien elokuvien trendi, joka on kartoittanut käynnissä olevia muutoksia ja niiden seurauksia. Näissä dokumenteissa voidaan nähdä selkeitä uuden etnografisen dokumenttielokuvan tunnuspiirteitä. Tärkeimpänä niistä erottuu ammatin ja työllistymisen asema toiseuden indeksinä. Tässä työssä käsitellyissä elokuvissa aihetta on lähestytty ensisijaisesti ammatti-identiteetin, työllisyyden ja työttömyyden näkökulmasta. Katson samaan kategoriaan kuitenkin esimerkiksi dokumenttielokuvat, joissa on käsitelty erikoisia tai harvinaisia ammatteja,

---

<sup>149</sup> Beattie 2004, 60-62.

<sup>150</sup> Renov 1999, 140. Sit. Helke 2006, 84.

<sup>151</sup> Kinoklubi, Yle Teema (es. 2.2.2007).

Subjektiivisesta kotimaisesta dokumenttielokuvasta kts. esim. Aaltonen 2006, 72-75.

ammatin ja sukupuolen suhdetta, erityisen muutosprosessin keskellä eläviä ammattialoja tai työelämän muutoksesta johtuvaa köyhyyttä ja sosiaalista syrjäytymistä. Useissa viimeaikaisissa dokumenttielokuvissa nämä teemat ovat läsnä osittain limittyneinä. Esimerkiksi Veikko Aaltosen *Työväenluokkaa* seurannut dokumentti, Helsinkiläiseen Kallion seurakuntaan sijoittuva *Paimenet* kuvaa samanaikaisesti sekä modernin yhteiskunnan muutospaineen alla elävää kirkkoa organisaationa, sukupolvenvaihdosta nuoren naispapin näkökulmasta että seurakunnan jäsenten arjessa tapahtuvaa kamppailua syrjäytymistä vastaan. Hieman samaan tapaan rakentuu John Websterin dokumentti *Sen edestään löytää* (2005), jossa vastavalmistuneen naispoliisin ja pian eläkkeelle jäävän miespoliisin työn kautta piirtyy kuva siitä, miten sosiaalisen syrjäytymisen seuraukset näkyvät poliisien jokapäiväisessä työssä.

### 4.3. Kansallinen kulttuuri - kuka saa määritellä ja kenet?

Suomalaisuuden määrittely, kuvaaminen ja kertominen ovat historiassa perinteisesti tapahtuneet ikään kuin ulkopuolelta käsin, harvalukuisen eliitin ja sivistyneistön toimesta. Olli Löytty korostaa, että kerrottu historia on aina yhtenäisempää kuin todellisuus.<sup>152</sup> Kirjallisuus, maalaustaide ja musiikki toimivat pitkään ensisijaisina tapoina kertoa "suomalaista tarinaa". Vuonna 1835 ensimmäisen kerran ilmestynyt Elias Lönnrotin suurteos ja sittemmin kansalliseepos *Kalevala* vahvisti suomen kielen asemaa ja nosti sitä kautta kansallistuntoa. Se on sittemmin toiminut innoittajana monille eri teoksille ja taiteenaloille. Anna-Leena Siikala on huomauttanut, että Lönnrotin työ ei itse asiassa rajoittunut pelkkään kansanrunouden tallentamiseen, vaan hän teki kattavaa ja kokonaisvaltaista etnografista tutkimusta.<sup>153</sup> Kansallista yhtenäisyyttä vahvisti myös ns. topeliaaninen perinne, kirjailija Topeliuksen mukaan nimetty kulttuurinen vaihe 1800-luvun loppupuolella, jossa korostuivat isänmaallisuus ja ihanteellisuus. Topeliuksen tunnetuimpia teoksia on *Maamme-kirja* (1875), jossa hän esittelee suomen kansaa ja sen eri heimoja. Suomalaiselle kansalliskirjallisuudelle onkin ominaista se paradoksaalisuus, että yhtenäisen kansan ja sen sisäisten alueellisten ja omaleimaisten "heimojen" välillä ei ole suurta ristiriitaa. Esimerkiksi Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* kuvaa useita eri puolelta Suomea tulevia hahmoja, jotka muodostavat tiiviin ja yhtenäisen joukon.

---

<sup>152</sup> Löytty 2004b, 97.

<sup>153</sup> Siikala 2002, 82.

Myös kotimainen pitkä fiktioelokuva toimi ensimmäisinä vuosikymmeninä enimmäkseen kotimaisen kirjallisuuden kuvittajana, erityisesti mykkäelokuvan kaudella mutta osittain koko studiokauden ajan. Esimerkiksi Minna Canthin ja Juhani Ahon tekstejä filmatisoitiin runsaasti. Myös maalaustaiteen kuvastoja sekä kansallista historiaa ylipäättään käytettiin aiheena.<sup>154</sup> Edellä mainittu dokumenttielokuva *Häidenvietto Karjalan Runomaille* puolestaan oli vuonna 1919 perustetun Kalevala-seuran suurtyö, jonka myötä Raja-Karjalaan lähti retkikunta, johon kuului elokuvantekijöiden lisäksi esimerkiksi kansatieteilijöitä ja kansanrunoudentutkijoita. Elokuvan ohjasi kansanmusiikintutkija A.O. Väisänen. Suomalaisuuden määrittäminen ja alkuperäiskulttuurin tallentaminen oli siis laajamittainen prosessi, johon eliitin tieteen- ja taiteentekijät osallistuivat laajalla rintamalla koko 1800-luvun ajan ja vielä pitkälle 1900-luvun alkupuolelle asti. Voidaan jopa sanoa, että "aidon" suomalaisuuden määrittämisestä käytiin eliitin sisäistä kilpailua.

1950–60-luvun vaihteessa suomalaisessa kulttuuripolitiikassa alkoi murroskausi. Nuori sukupolvi vaati muutosta aiempiin valtarakenteisiin sekä esittämisen tapoihin kaikilla taiteenaloilla, myös elokuvakulttuurissa. Elokuvan nähtiin yhä edelleen jäävän kirjallisuuden varjoon, toistavan muuttumatonta ja vanhentunutta kansallisidentiteettiä ja pahimmillaan jäävän tyhjänpäiväiseksi viihteeksi. Osasyynä tähän lienee ollut elokuvatuotannon ylikuumeneminen; voittoa tuottaneiden elokuvien tuotto sijoitettiin verotussyistä nopeasti uusiin tuotantoihin, jolloin elokuvien laatu jäi paikoin toisarvoiseksi seikaksi.<sup>155</sup> Ensisijaisesti tuottavaa teollisuutta edustavan elokuvakulttuurin sijaan nuoret elokuvantekijät ja kriitikot peräänkuuluttivat uutta, ei-kaupallista, yhteiskunnallista ja elokuvan taideluonnetta korostavaa elokuvakulttuuria. Keskustelusta tuli 1960-luvun loppua kohti yhä poliittisempää ja se johti lopulta vastakkainasetteluun oikeiston ja vasemmiston kulttuurinäkemysten kesken. Suomalaisuuden määrittelystä käytiin jälleen uudenlaista kamppailua, jossa toinen osapuoli halusi pitää kiinni yhtenäisestä kansallisidentiteetistä ja tarjota katsojille viihdettä, toinen puolestaan halusi realistista ja taiteellista sekä yhteiskunnallisesti valistavaa elokuvaa. Kolmantena osapuolena kiistassa voidaan nähdä tavalliset katsojat, joiden mielipide ei puolestaan osunut täysin yhteen kummankaan edellä mainitun näkökulman kanssa.<sup>156</sup> Laitamo

---

<sup>154</sup> Honka-Hallila 1995, 36, 43, 49. Laine 1995, 103.

<sup>155</sup> Toiviainen 1975, 12.

<sup>156</sup> Toiviainen 1975, 29, 31-32. Pantti 2000, 71-72. 73

huomauttaa, että vaikka esimerkiksi ns. rillumarei-elokuva oli kansankulttuuria, se ei kelvannut työväenliikkeen elitistisimmille edustajille.<sup>157</sup>

Elokuvakulttuuria koskevaan keskusteluun osallistuvat niin tekijät ja kriitikot kuin tuottajat ja levittäjätkin. Aihe koettiin tärkeäksi, sillä äänielokuvan myötä myös elokuvaa oli alettu ajatella nimenomaan *kansallisena taiteena*, jolla oli merkitystä esimerkiksi kansallisen itsetunnon kohottajana.<sup>158</sup> 1960-luvulla taide-, elokuva- ja mielipidelehtien määrä oli suuri ja päivälehdissäkin kirjoitettiin elokuvasta runsaasti. Voidaan jopa puhua *elokuvajournalismista*, jollaista ei tänä päivänä Suomessa enää samassa mittakaavassa esiinny. Kulttuurikeskustelu kävi ajoittain kiivaana myös television keskusteluohjelmissa. Mervi Pantin tavoin voidaan kuitenkin ajatella niin, että myös itse elokuvat olivat eräänlaisia keskusteluun osallistuvia puheenvuoroja.<sup>159</sup> Malliesimerkkinä toimii Armand Lohikosken viihteellisyyttä puolustava elokuva *Hei, rillumarei!* (1954), jossa korkeakulttuuri ja kansankulttuuri asetetaan konkreettisesti ja karrikoidusti ristiriitaan.

Pantti on huomauttanut Jörn Donneriin viitaten, että dokumenttielokuva ei ei-kaupallisuutensa ja ei-vihteellisyytensä vuoksi kiinnostanut studio-kauden tuottajia.<sup>160</sup> Pitkien dokumenttielokuvien määrä olikin vuosina 1930–1948 keskimäärin alle 2 vuodessa. Vuosina 1949–1955 keskimäärä kohosi yli kahden mutta ei ylittänyt kolmea.<sup>161</sup> Dokumenttigenren pelastukseksi koitui 1960-luvun mittaan kuitenkin televisio, joka Suomessakin tarjosi uuden esityskanavan dokumentaariselle ilmaisulle. 1960- ja 1970-luvuilla valmistuikin paljon reportaasimaisia lyhytdokumentteja, joista monet olivat yhteiskunnallisesti poleemisia.

Elokuvantekijöiden sosiaalisella taustalla oli merkitystä. Esimerkiksi "uuden aallon" tärkeimpiin ohjaajiin lukeutunut Mikko Niskanen oli työväenluokkaisen kodin kasvatti, joka monissa elokuvissaan kuvasi myös kotipaikkakuntansa Pihtiputaan maisemia ja ihmiskohtaloita, niin fiktion (esim. tositapahtumiin perustuva *Kahdeksan surmanluotia*, 1972) kuin dokumentinkin (esim. neliosainen *Pienviljelijöitä* -sarja, 1973) keinoin.<sup>162</sup> Vaikka Helke ja Suutari ovatkin maininneet erityisesti Niskasen fiktiivisen *Ajolähtö-*

---

<sup>157</sup> Laitamo 1996, 78.

<sup>158</sup> Laitamo 1996, 71. Pantti 2000, 91-93.

<sup>159</sup> Pantti 1998, 29.

<sup>160</sup> Pantti 1998, 49.

<sup>161</sup> Uusitalo 1978, 247.

<sup>162</sup> Toiviainen 1975, 96-105.

elokuvan (1982) toimineen innoittajana *Joutilaille*<sup>163</sup>, löytyy myös Niskasen maaseudulle sijoittuvissa dokumenteissa paljon yhtäläisyyksiä ja vertailupohjaa *Joutilaisiin* nähden. *Pienviljelijöitä* -sarjan dokumenteissa kuvataan varsin kärkevästi maaseudun asukkaiden arjen ahtautta ja suunnataan kritiikkiä "Helsingin herroille". Myös *Työväenluokan* ohjaaja Veikko Aaltonen mainitsee Niskasen työn omaksi innoittajakseen aikaisemman dokumenttinsa *Maan* osalta.<sup>164</sup>

Työttömyys ja maaseudun autioituminen eivät siis ole 1990-luvun laman seurausta, vaan huomattavasti pidemmällä aikavälillä tapahtuneen muutoksen jälkiä, joita oli nähtävissä ja joita kuvattiin myös dokumenttielokuvissa jo 1960- ja 1970-luvuilla. Niskasen dokumenttien lisäksi valmistui useita muitakin, etupäässä televisioyleisölle suunnattuja lyhytdokumentteja, joissa paikoin kärkevästikin kritisoiitiin yhteiskunnallista tilannetta. Esimerkiksi työttömyyden ja väestökadon seurauksia Kainuussa kuvattiin jo vuonna 1968 valmistuneessa *Raportti Ryysyrannasta* –lyhytdokumentissa (toim. Pauli Huotari ja Aku-Kimmo Ripatti), jossa Kainuuta kuvataan "siirtomaaksi, jota on riistetty niin kauan kuin se on ollut olemassa." Nuorisotyöttömyyteen puolestaan perehdyttiin esimerkiksi dokumenttielokuvassa *13 päivää elämästä* (Partanen & Eerikäinen, 1978), joka kuvaa Pohjois- ja Itä-Suomen nuorison vaikeaa työtilannetta.

Nykyinen dokumenttielokuvan ympärillä käytävä keskustelu representaation etiikasta ja kuvaajan ja kuvattavan välisestä monimutkaisesta suhteesta ei ole mitään uutta. Kamppailua määrittelyvallasta on käyty pitkään, ja vain keskustelun painopisteet ovat aika ajoin muuttuneet. Tänä päivänä määrittelyvaltaa on pyritty entistä enemmän siirtämään kuvauksen kohteelle itselleen, ja vähintäänkin kuvauksen objektiivisuuden ongelmallisuutta on tehty näkyväksi. Etnografialle tyypillinen määrittelyvalta on pyritty hajauttamaan. Vanhoista määrittelytavoista ja niihin liittyvästä retoriikasta ei kuitenkaan ole täysin päästy irti. Aika ajoin sekä nykyisistä representaatioista että niiden tulkinnoista pilkkahtaa läpi 1960-luvun vasemmistolaisia tai jopa perinteiseen yhtenäiskansalliseen ylevyyteen liittyviä määrittelytapoja.

Eräs näistä vanhahtavista määritelmistä on ja *Joutilaissakin* ilmenevä maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelu. Elokuva sekä uudistaa että toistaa perinteistä

---

<sup>163</sup> Suomen Kuvalehti 45/2001.

<sup>164</sup> Festival News 2001 (verkkolähde).

vastakkainasettelua. Veijo Hietala on tutkinut *Joutilaiden* tapaan Kainuuseen sijoittuvaa *Metsolat* -televisiosarjaa, joka 1990-luvulla saavutti laajan kansansuosion. Hietalan mukaan Metsolan suvun selviytymistarina käsitteli kollektiivisesti takavuosien maaltapaon sekä 1990-luvun laman aiheuttamia traumoja sekä tarjosi ensimmäisen ja toisen polven kaupunkilaisille paluun myyttisille juurille.<sup>165</sup> *Metsoloiden* esittämä Kainuu eroaa *Joutilaiden* kuvaamasta Kainuusta monin tavoin. Televisiosarjan yhteisöllinen ja jopa yksityisyrittämiseen kannustava ympäristö näyttäytyy turvallisena alkukotina, jonne jääminen ja palaaminen on luonnollisempaa kuin sieltä poismuuttaminen. Mikko Lehtonen onkin huomauttanut, että monien suomalaisten mielissä maaseutu on yhä edelleen idyllinen ja yhteisöllinen tila, jossa kaikki tuntevat toisensa ja josta puuttuvat yhteiskunnalliset ristiriidat ja jopa ruumiillinen työ. Kansallismaisemaksi koetaan luonto, jossa ei näy ihmisen kädenjälki.<sup>166</sup> *Joutilaat* sekä rikkoo että vahvistaa tätä idyllistä kuvaa samanaikaisesti. Sorakuopat, kaatopaikat ja autiot laskettelurinteet eivät sovellu kuvaan myyttisestä Kainuusta. Toisaalta elokuvassa on runsaasti kuvaa myös lähes rikkomattomasta luonnosta. Maaseudun ja kaupungin välinen vastakkainasettelu puolestaan on *Joutilaissa* viety äärimilleen, ja Helsinki näyttäytyy yksinomaan lasisena ja betonisena teollisuusalueena. Tässä mielessä *Työväenluokan* ympäristön kuvaus on neutraalimpaa kuin *Joutilaissa*, sillä siinä ei korosteta maaseudun ja kaupungin välisiä eroja, vaan kuvataan tavallista suomalaista pikkukaupunkia. Lehtosen mukaan suurin osa suomalaisista elää tänä päivänä taajamissa tai lähiöissä, jotka eivät ole selkeästi sen paremmin kaupunkia kuin maaseutuakaan.<sup>167</sup> Toisaalta, kuten jo edellä todettiin, näyttäytyy esimerkiksi Valkeakoski *Työväenluokassa* korostetusti *tehdaspaikkakuntana*. Tehtaan piiput taustoittavat lähes kaikkia ulkokuvia, ja elokuvassa esiintyy lähes yksinomaan tehtaalla työskenteleviä Valkeakoskelaisia.

Vaikka toiseus ja ero ovat usein dokumenttielokuvan kuvauksen kohteena, niitä ei suoranaisesti artikuloida, saati kutsuta toiseudeksi. Suomessa toteutettiin kuitenkin vuosina 2003–2004 *Toinen Suomi* -niminen dokumenttiprojekti, jonka päämääränä on ollut kouluttaa alueellisesti uusia elokuvantekijöitä. Projektin vetäjät ovat olleet elokuva-alan ammattilaisia, mutta kuvaus on tapahtunut pääasiassa horisontaalisesti, eli ns. tavalliset ihmiset ovat kuvanneet muita ns. tavallisia ihmisiä. Projektiin liittyen on

---

<sup>165</sup> Hietala 1996, 118-130.

<sup>166</sup> Lehtonen 2004a, 55-59, 63.

<sup>167</sup> Lehtonen 2004a, 69-70.

valmistunut parikymmentä kotimaista dokumenttia eripuolilla Suomea. Sarjan esittelyssä todetaan varsin eksplisiittisesti mihin "toinen" sarjassa viittaa;

"On olemassa toinen Suomi kuin se, jonka vallassa ja harhassa me elämme. Suomi, joka on rikas, erilainen, ajatteleva, tunteva - mutta usein myös *syryssä oleva, toisenlainen, ei-arvostettu*. Tai *syrytty, vieraantunut ja vieraannutettu*. Tämä toinen maa ja kansa löytyy etäältä vallan huoneista ja osinkojen jakopisteistä - *usein ruuhka-Suomen ulkopuolelta*.

Kyseessä ovat suomalaiset, joiden työtä ei yleensä palkita tai muisteta, vaikka he sen ansaitsisivat. Heidän todellisuutensa ei ole mediakeskiössä eikä heidän elämäntapansa julkisuuden kiinnostuksen kohteina, vaikka juuri heidän ratkaisunsa voisivat olla esimerkillisiä. Heillä ei ole välttämättä varaa toteuttaa pieniäkään unelmia, vaikka juuri he sen tarvitsisivat.”<sup>168</sup>

Toinen ei tässä yhteydessä ole varsinaisesti negatiivinen termi, mutta teksti viittaa siihen, että on olemassa jokin ideaalisuomalaisuus, joka koostuu tietyistä piirteistä, eräänlainen "me", johon kaikki suomalaiset eivät kuitenkaan sovi. Tekstin voi myös tulkita niin, että arjesta ja tavallisuudesta on tullut jotain, johon ei samaistuta eikä kiinnitetä huomiota. Tavallisuuden mielikuvasta on reducedoitu pois kaikki se, mikä tekee yksilöstä yksilön, siksi juuri kukaan ei koe olevansa aivan tavallinen.<sup>169</sup> Edellä ollut kuvaus voisi hyvinkin koskea myös *Joutilaita, Työväenluokkaa* tai *Tupakkatyttöjä*. Tässä työssä käsitellyistä dokumenttielokuvista kuitenkin ainoastaan *Kone 17* kuuluu *Toinen Suomi* -sarjaan.

Skeggs on kuvannut omaa, 1990-luvun kuluessa toteutettua, työväenluokkaiseen naisiin kohdistunutta etnografista tutkimustaan mikropolitiikaksi, joka sai alkunsa spontaanista tarpeesta tuoda esille marginalisoituja ääniä ja kokemuksia. Etnografia ei ollut niinkään systemaattinen observoinnin metodi, vaan vaihtoehtoinen tapa tuottaa tietoa marginaalisen kokemuksen kautta.<sup>170</sup> Vuosituhannen vaihteen etnografisen dokumenttielokuvan voi nähdä toimivan samaan tapaan. Siinä kyse ei ole enää tiukasti määritellyistä metodeista ja lähtöasetelmistä, vaan pyrkimyksestä tuottaa moniäänisyyttä ja avata keskustelua myös perinteisten tiedon tuottamisen kanavien ulkopuolella eläville. Seuraavaksi tarkastelenkin *Joutilaita* ja *Työväenluokkaa* nimenomaan etnografisen dokumenttielokuvan viitekehyksessä ja selvitän, missä määrin nämä elokuvat ovat tässä pyrkimyksessä onnistuneet.

---

<sup>168</sup> Toinen Suomi -projekti (verkkolähde) kursivoinnit K.H.

<sup>169</sup> Löytty 2004a, 51.

<sup>170</sup> Skeggs 2002, 23, 38.

#### 4.4. *Joutilaat ja Työväenluokka 2000-luvun etnografioina*

*Joutilaat* ja *Työväenluokka* sisältävät useita piirteitä, jotka mahdollistavat elokuvien tarkastelun *suhteessa* etnografiseen dokumenttielokuvaan, jolloin elokuvista nousee esille uusia tulkintamahdollisuuksia.

Pohdittaessa *Työväenluokan* ja *Joutilaiden* etnografisia piirteitä voidaan esimerkiksi kysyä, missä määrin kuvauksen kohteet itse osallistuvat heistä tuotettavan tiedon määrittämiseen. *Työväenluokassa* kohteiden osallisuus tuntuisi olevan selkeämmin määriteltävissä, koska henkilöt kertovat omin sanoin voice over -kerrontana omia mielipiteitään ja kokemuksiaan. Kuten jo aiemmin todettiin, katsojalle ei kuitenkaan paljasteta missä määrin heidän puhettaan on ohjailtu ja editoitu. Henkilöt eivät myöskään suoraan pääse kommentoimaan samanaikaisesti esitettävää kuvamateriaalia. Se, että heidän kerronnassaan ja esitettävässä kuvassa saattaa ilmetä ristiriitaisuuksia, ei ole heidän hallinnassaan.

*Työväenluokan* kuvaus sinänsä on observatorista, ja kohteita seurataan heidän arkisissa toimissaan, ilman että he juurikaan reagoivat kameran läsnäoloon. Kamera viivähtelee yksityiskohdissa, kuten kotien sisustuksessa ja perhevalokuvissa sekä työmaakoppien seinille ripustetuissa kuvissa. Kuvassa esiintyvien henkilöiden keskustelut ovat arkisuudessaan ja toisarvoisuudessaankin autenttisia. Osa henkilöistä reagoi kameran läsnäoloon hieman muita näkyvämmiin, mutta tällaista pientä kiusaantuneisuutta on totuttu pitämään myös autenttisuuden merkkinä. Elokuva voidaan nähdä etnografisena, koska se tallentaa tiettyyn aikaan ja paikkaan kiinnittynyttä elämäntapaa hyvin kokonaisvaltaisesti. Päähenkilöt nähdään arkisissa toimissaan niin työssä kuin vapaa-aikanakin, mutta mukaan on saatu myös arjesta poikkeavia elämän kohokohtia: Eino ja Manta Ruottinen nähdään lapsenlapsensa ristiäisissä ja Arto Reinikainen ja Juha Ryyänen omista valmistajaisjuhlissaan.

*Joutilaiden* näennäisen observatorinen tyyli antaa vaikutelman siitä, että kuvauksen kohteilla ei olisi juurikaan kontrollia sitä, miten heitä esitetään. Heitä on kuvattu hyvin läheltä intiimeissäkin tilanteissa, eivätkä he pääse kommentoimaan kameralle tekemisiään. Tekijät ovat kuitenkin avoimesti kertoneet julkisuudessa, että kuvausprosessin aikana käytiin neuvotteluja, ja kuvattavat ilmaisivat ajoittain hyvinkin

jyrkästi vastalauseensa ohjaajien ideoita kohtaan.<sup>171</sup> Suunnitelmallisuus ja tapahtumien käynnistäminen on ollut keskeinen työskentelytapa, mutta yhtäläillä kuvauksen kohteiden ennakoimaton käytös on vaikuttanut elokuvan lopputulokseen. Myös keskushenkilöiden systemaattinen huumorin ja itseironian käyttö on lisännyt heidän omaa kontrolliaan lopullisesta representaatiosta, tai ainakin toiminut yrityksenä kontrolloida sitä. Anu Koivunen onkin kutsunut tätä ”valtauttavaksi itseironiaksi”, joka on keskittynyt maskuliinisuuden ympärille ja sulkee elokuvan naishahmot ulkopuolelle.<sup>172</sup>

*Joutilaissa* painottuu paikallisuus, kainuulaisuus, joka on läsnä niin ympäristön kuvauksessa kuin keskushenkilöiden murteessa ja mielenlaadussa. Syrjäseutujen nuorisotyöttömyys ja autioituminen ovat tosiasioita eri puolilla Suomea, mutta *Joutilaissa* korostuu myös alueellinen erityislaatu. Kotiseurakkaudesta eivät nuoret ja karskit / karskiutta tavoittelevat keskushenkilöt ääneen puhu, mutta viitteitä siitä voidaan nähdä tiikkuvan heidän käytöksensä läpi. Esimerkiksi naapurikuntaan tehdyllä ravintolareissulla Hapa haaveilee voivansa ostaa tontin, jolla tanssiravintola sijaitsee ja rakentaa siihen talon itselleen. Ääneen lausumaton kiintymys saattaa jäädä katsojalta myös huomaamatta; riippuu pitkälti katsojan omasta taustasta tulkitseeko esimerkiksi poikien kalastusharrastuksen kiintymykseksi kotiseudun luontoa kohtaan, kuten ohjaajat luonnehtivat.<sup>173</sup> Katsojalle se voi näyttäytyä yhtä hyvin myös ajantappamisena virikkeettömässä ympäristössä.

Ympäristön tarkka kuvaus saa *Joutilaissa* oman tärkeän roolinsa tapahtumien ja tapahtumattomuuden rytmittäjänä sekä maaseudun ja kaupungin välisen eron alleviivaajana. Kainuulainen maisema kuvataan paitsi avarana ja karun kauniina, myös erikoisten yksityiskohtien kautta outoutettuna, mikä on etnografiselle elokuvalla ominaista. Elokuvan useissa autosta kuvatuissa kohtauksissa ohitetaan muun muassa sorakuoppia, karuihin rinteisiin rakennettuja lomamökkejä, autioita laskettelurinteitä ja strutsifarmeja, jotka saattavat selittämättöminä jäädä vaivaamaan katsojaa.

Eräässä mielessä *Joutilaidenkin* voidaan nähdä toistavan samanlaista myyttistä selviytymiskamppailua kuin alkuaikojen etnografiset dokumentit; Kainuun ”jalojen

---

<sup>171</sup> Suomen Kuvalehti 45/2001. Aviisi 5/2003 (verkkolähde). Aaltonen, 2006, 138. Helke 2006, 11.

<sup>172</sup> Koivunen (Naistutkimus 4/ 2003).

<sup>173</sup> AL 7.12.2001.

villien" kohtalona on lopulta olosuhteiden pakosta luopua "perinteisestä" elämäntyylistään ja ottaa askel kohti modernia ympäristöä. Erityisesti työnhakumatkalle Helsinkiin sijoittuva kohtaaminen tuntuu korostavan tätä asetelmaa, kun kaverinsa kaupunkiasuntoon yöpymään ahtautuneiden poikien kokemus pääkaupunkiseudusta on absurdi ja epämukava. Ympäristön outouden lisäksi korostuu myös henkinen välimatka, joka saa toki humoristisenkin sävyn poikien naureskellessa työhönottohaastattelijan kömpelöille keskustelunavauksille.

*Työväenluokassa*, joka on kuvattu kahdella eri paikkakunnalla, paikallisuus ei korostu samalla tavalla kuin *Joutilaissa*. Kuitenkin esimerkiksi Juha Ryyänen määrittelee itsensä elokuvan loppupuolella seuraavasti: "Kyllä mä oon koskilainen, suomalainen, paperityöntekijä neljännessä polvessa." Määritelmien järjestys saattaa olla sattumanvarainen, mutta ne paljastavat, että Ryyänen rakentaa identiteettinsä ensisijaisesti paikallisen yhteisön ja perhehistorian mukaan. Vaikka Valkeakoski paikkakuntana ja Ryyäsen oma perhe ovatkin kiinteässä yhteydessä työväenluokkaisuuteen, Ryyänen itse kokee yhteiskuntaluokan merkityksen välillisesti.

Etnografiselle elokuvalla on ominaista keskittyminen pienten yhteisöjen ja tosinaan hyvinkin tarkasti rajattujen näkökulmien kuvaamiseen. Kainuulaisuuden lisäksi *Joutilaissa* korostuu nuorten miesten maailma. Esimerkiksi autoilu on keskeinen osa elokuvan tapahtumia ja rytmitystä, ja auton hajottua konserttimatkalla siitä tulee jopa tärkeä dramaturginen elementti. Vaikka elokuvan laajemmat aihepiirit, nuorisotyöttömyys ja muuttoliikkeen aiheuttama autioituminen, ovat mitä suurimmassa määrin poliittisia, ei elokuva pyri tarkastelemaan ongelmaa valtakunnallisella tasolla, vaan tarjoaa eräänlaisen mikronäkökulman. Samoin toimii myös *Tupakkatyöt*, vaikka selvää onkin, että parikymppisten miesten ja keski-ikäisten naisten työttömyyden kokemus ei voi olla kaikilta osin yhteneväistä. Siinä missä Suomussalmen joutilaat nukkuvat pitkään ja koontuvat sitten autoineen torille pohtimaan illan ohjelmaa ja joskus jopa työvoimapolitiittisia ongelmiaan, Tuusulan tupakkatyöt puolestaan taistelevat niin henkistä kuin fyysistäkin veltostumista vastaan esimerkiksi vesijuoksemalla, sauvakävelemällä sekä puhumalla kuntoilusta oluttuopillisen ääressä. Tässä mielessä *Joutilaat* ja *Tupakkatyöt* eroavat *Työväenluokasta* ratkaisevasti. Huolimatta yksittäisten henkilöiden ratkaisujen ja elämänkaarien kuvauksesta *Työväenluokka* puhuu kuitenkin aiheestaan hyvin yleistävästi. Eri paikkakunnilla elävien ja eri ikäluokkaan kuuluvien

keskushenkilöiden vuorottelu tekee aiheen käsittelystä yleispätevää, ja systemaattinen puhe ammattiyhdistysliikkeestä lisää tätä vaikutelmaa entisestään, samoin kuin kuvasta erillinen voice over -kerronta. Edes Reinikaisella ja Ryyssäällä ei loppujen lopuksi tunnu olevan kovinkaan paljon yhteistä. Valmistujaisjuhliin sijoittuvaa kohtausta lukuun ottamatta heidät nähdään yhdessä vain yhdessä sekvenssissä, jossa he poistuvat yhdessä luennoilta ja menevät baariin pelaamaan biljardia. Tässäkin kohtauksessa Reinikaisen voice over -kerronta ja musiikki peittävät alleen heidän keskustelunsa. Toisin kuin *Joutilaista* ja *Tupakkatyöistä*, *Työväenluokasta* ei välity vaikutelmaa yhteisen kokemuksen jakamisesta, johon myös katsoja voisi samaistua.

*Työväenluokan* henkilöt jäävät etäisemmiksi, koska heitä kuvataan ensisijaisesti työn kautta ja suhteessa työhön. Myös vapaa-aika määrittyy elokuvassa leimallisesti työn ja työväenluokkaisuuden kautta. Ammattiyhdistyksen miehet nähdään viikonloppunakin nikkaroimassa paikallisosaston saunaa, nuoremmat työkavereiden kanssa kaljalla. Työväenluokkaisuus näyttäytyy kokonaisvaltaisena elämäntapana. Henkilöitä kuvataan kuitenkin tietyn yksityisyyttä kunnioittavan etäisyyden päästä. Samaistuminen ja tunnereaktioiden herääminen on vaikeampaa, koska keskushenkilöt eivät tule tutuiksi inhimillisten heikkouksiensa kautta. *Joutilaiden* henkilöt sen sijaan nähdään huomattavasti intiimimmässä valossa. Kamera kuvaa heitä erittäin läheltä esimerkiksi aamulla vastaheräneinä, umpihumalaisina tai heidän kinastellessaan läheistensä kanssa. Lähikuvassa nähdään myös esimerkiksi Bodin Hannelle lähettämä erittäin henkilökohtainen tekstiviesti. Inhimillinen ja jokapäiväinen representaatio saa myös katsojan kiintymään ja samaistumaan keskushenkilöihin helpommin. Toisaalta lähikuvaus tarjoaa kuitenkin myös eräänlaisen tirkistelynäkökulman, sillä mitään selityksiä tai kontaktia kohteiden ja kameran välillä ei nähdä. Joutilaat tarjoaa potentiaalisen tunnepaletin kiusaantumisesta ja myötähäpeästä iloon ja suruun. Tahaton komiikka ja henkilöiden itseironia tarjoavat mahdollisuuden nauraa sekä henkilöiden kanssa että henkilöille.

Etnografisen elokuvan piirteisiin on lähikuvauksen myötä aina kuulunut myös tietty poisrajaaminen. Helke on todennut, että "johdonmukaisena keinona poisrajaaminen antaa merkityksen myös sille, mitä ei näydetä."<sup>174</sup> Esimerkiksi *Joutilaissa* kuvauksen

---

<sup>174</sup> Helke 2006, 79.

keskittyminen keskushenkilöihin on tuottanut tiettyjä rajauksia. Julkisen vallan edustajia ei nähdä suoraan ja läheltä kuvattuina, mikä korostaa heidän etäisyyttään ja valta-asemaansa sekä päähenkilöiden toiseutta heihin nähden. Työvoimaneuvojasta ja työhaastattelijasta nähdään vain selkä ja yrittäjäpäivillä puhuva kunnanisa näkyy epäselvänä hahmona kuvan taka-alalla.

Observatoriseen, tarkkailuun perustuvaan elokuvan tekemiseen liittyy aina se riski, että mitään ei tapahdu. Tarkkailun kohteeksi valittu taho saattaa osoittautua elokuvan kokonaisargumentin kannalta riittämättömäksi. Sekä työttömyyden ja joutilaisuuden että arkisen tehdastyön kuvaaminen voisi pahimmillaan olla todella epäkiinnostavaa, vailla tarvittavia draamallisia jännitteitä ja muutoksia. *Joutilaissa* ja *Työväenluokassa* arkielämä on esitetty eräänlaisen outouden ja tuttuuden välisen jännitteen kautta. Dramaturgisena elementtinä toimii nimenomaan muutoksen odottaminen. Nähdäkseni nämä piirteet ovat ominaisia juuri ns. uudelle etnografialle.

#### **4.5. Mediajoutilaat ja vääränlainen proletariaatti – mitä paljastuu *Joutilaiden* ja *Työväenluokan* kritiikeistä?**

*Joutilaiden* ja *Työväenluokan* vastaanotto mediassa on poikennut toisistaan jonkin verran. *Joutilaiden* päähenkilöistä tuli elokuvan ilmestyttyä vuonna 2001 hetkeksi jopa julkisuuden henkilöitä. Normaalien elokuva-arvostelujen lisäksi *Joutilaista* kirjoitettiin laajempia artikkeleita esimerkiksi *Suomen Kuvalehdessä*, *Imagessa* ja *Helsingin Sanomissa*. Festivaaliesitykset, menestys ulkomailla sekä elokuvan saamat palkinnot<sup>175</sup> lisäsivät kirjoittelua. Haastatteluja tehtiin niin ohjaajista kuin päähenkilöistäkin. Elokuva on tätä kirjoitettaessa esitetty neljästi televisiossa<sup>176</sup>, ja myös näitä esityksiä edeltäneissä kritiikeissä on esiintynyt pohdintaa siitä, miten henkilöille on myöhemmin elämässä käynyt ja missä he ovat juuri nyt.<sup>177</sup> Useimmiten ei ole jääty edes pohdinnan asteelle, vaan henkilöiden myöhempiä vaiheita on selvitelty.<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> *Joutilaat* on palkittu 1. palkinnolla Filmmaker Film Festivalissa Milanossa 2002, Parhaan dokumenttielokuvan Jussilla 2002 sekä Pohjoismaiden parhaan dokumenttielokuvan palkinnolla Nordisk Panoramassa Århusissa 2001, Elonet -palvelu (verkkolähde).

<sup>176</sup> Elonet-palvelu (verkkolähde).

<sup>177</sup> Karjalainen 10.7.2005.

<sup>178</sup> TV-maailma 44/2001. IL 31.8.2002. KU Viikkolehti 30.8.2002. HS Nyt 35/2002. Image 1/2002.

*Joutilaat* oli ensimmäinen Suomessa elokuvateatterilevitykseen päässyt kotimainen dokumenttielokuva moneen vuoteen, ja siitä puhuttiin poikkeuksellisen paljon julkisuudessa. Dokumentin elokuvallisuus pantiin merkille ja sitä problematisoitiin, niin *Joutilaiden* itsensä osalta kuin laajemmin koko genreä koskien. Dokumentin elokuvallisuus koettiin kuitenkin hyväksyttäväksi ja sitä pidettiin todistusvoimaisena.

"Joutuu miettimään, miten paljon asioita on manipuloitu draamaksi, miten paljon vain tallennettu. Vaikka sama se, dokumentti on joka tapauksessa kärjistettyä todellisuutta"<sup>179</sup>

"Eihän suomalaisen elämän pitäisi olla näin sykähdyttävän kuvauksellista, arjessa näin tehoa? Kolmessa tavallisessa suomussalmelaispojassa näin paljon karismaa? Ikkunoita pesevässä äidissä näin paljon komiikkaa? Syntyvässä vauvassa rakkaustarinaa? Totta, tämäpä onkin elokuvaa. Dokumenttielokuvalla on lupa romantisoida ja nähdä arki niin, että se viihdyttää, naurattaa ja koskettaa - ja näyttää elokuvalta."<sup>180</sup>

"Ei siis sen enempää, tavallisia tarinoita, joita Suomi, Eurooppa ja koko maailma ovat pullollaan, mutta juuri siksi Helken ja Suutarin elokuvalla on suuri todistusarvo. He ovat menneet tilastojen taakse ja tunkeutuneet sellaiselle intiimin läheisyyden alueelle, joka tekee uutisista totta, koskettavaa ja kouriintuntuvaa todellisuutta. Heillä on metodi, joka väistää kaukaa tv-dokumenttien pinnalliset karikat puhuvine päineen."<sup>181</sup>

*Joutilaiden* "tarinallisuus" on hyväksytty samaan tapaan kuin *Nanookin* myyttinen tarinarakenne. Kritiikeissä on esimerkiksi viitattu Kainuun myyttiseen asemaan kirjallisuudessa; *Joutilaat* on nähty ikään kuin jatkumona Ilmari Kiannon *Nälkämaan laululle* (1911) ja *Ryysyrannan Joosepille* (1924).<sup>182</sup> Myös Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* -romaani (1870) mainitaan.<sup>183</sup> Uudemmissa nuorisokuvauksista verrokkeina mainitaan *Häräntappoose* -romaani (Anna-Leena Härkönen, 1984) ja *Levottomat* -elokuva (Aku Louhimies, 2000)<sup>184</sup>; ja keskushenkilöiden supliikkia on verrattu Jari Tervon romaaneihin.<sup>185</sup> Tällaisesta systemaattisesta vertailusta kaunokirjallisuuteen ja fiktioelokuvaan välittyy pakonomainen pyrkimys asettaa *Joutilaat* kansallisen kertomisen jatkumolle. Elokuva on vastaanotettu kansallisuutta kuvaavana etnografiana ja taideteoksena, ei informatiivisena reportaasina tai poliittisena kommentaarina. Niiden

---

<sup>179</sup> TS 1.9.2002.

<sup>180</sup> HS 1.9.2002.

<sup>181</sup> Satakunnan Kansa 6.1.2002.

<sup>182</sup> AL 7.12.2001. AL Allakka 31.8.-8.8.2002.

<sup>183</sup> AL 7.12. 2001.

<sup>184</sup> HS 1.9.2002.

<sup>185</sup> TS 1.9.2002.

tuottamat representaatiot asettuvat siis osaksi kansallista kertomusta ja tuottavat osaltaan kulttuurista muistia.

Edellä käsiteltiin *Joutilaiden* tapaa luoda vaihtelevia positioita katsojalle. Vertailtaessa *Joutilaiden* ja *Työväenluokan* saamia kritiikkejä käy ilmi, että myös kriitikot ovat kokeneet yhtenäisen asennoitumisen ja kiinteän katsojaposition löytämisen vaikeammaksi juuri *Joutilaiden* kohdalla. Kritiikeistä voi aistia sen, että kriitikot ovat ehkä joutuneet elokuvan katsomisen aikana muuttamaan omaa katsojapositionaan ja ehkä myös käyneet jonkinlaista sisäistä kamppailua siitä, miten elokuvan omassa kirjoituksessaan esittävät.

”Johtopäätösten teon se jättää katsojalle. Ovatko päähenkilöt toivottomia luusereita, yhteiskunnan uhreja vaiko vain kohti aikuisuutta kurkottavia nuoria?”<sup>186</sup>

”Katsojalle jää tilaa ajatella ja tehdä päätelmiä. Hienointa on kenties se sisin, joka lopulta paljastuu nuorista miehistä. Ensin näyttää siltä, että he eivät edes yritä, ovat jo luovuttaneet. Lötkö olisi ehkä voinut käydä koulua ja opiskella, mutta ei ole halunnut. Vanhemmat yrittävät puhua, mutta ovat tilanteesta yhtä ymmällään kuin lapsensa. Se on yhtä kiusallista ja vaikeaa molemmille osapuolille. Tätä ei kukaan halunnut. Kuitenkin Lötkökin todellisessa työnhakutilanteessa on skarppi kuin mikä ja vielä hauska tavalla omaleimainen itsensä.”<sup>187</sup>

”Kun Susanna Helken ja Virpi Suutarin pitkää dokumenttia *Joutilaat* katsoo, aluksi olo on kuin Lenita Airistolla. Kurkkuun kohoo huuto: älkää vain näyttäkö tätä ulkomailla. Miten käy Suomi-kuvan?”<sup>188</sup>

”Parasta elokuvassa onkin juuri se, että se ei ole syrjäytymistarina. Helsinkiläinen katsoja saa itsensä kiinni siitä ajatuksesta, että elämän tekee arvokkaaksi juuri koulu tai työpaikka.”<sup>189</sup>

Etnografisella tavalla toteutettu elämäntavan kuvaus ja toiseuden esittäminen on tuottanut osittain erilaista kritiikkiä eri puolilla Suomea. Maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelu tulee esille myös kritiikeissä, eikä vain deskriptiivisesti aiheen tasolla vaan myös kriitikkojen asenteissa. Etupäässä nuorille kaupunkilaisille suunnatut lehdet (esim. *Image*, *Aktivist*, *Ylioppilaslehti*) suhtautuvat *Joutilaisiin* osittain humoristisesti ja ikään kuin ylhäältä alaspäin, kun taas esimerkiksi maakuntalehti *Karjalainen* on lähtökohtaisesti puolustuskannalla kaupunkilaismedioiden väärinymmärrystä vastaan.

---

<sup>186</sup> IL 2.11.2001.

<sup>187</sup> Satakunnan Kansa 6.1.2002.

<sup>188</sup> TS 1.9.2002.

<sup>189</sup> Ylioppilaslehti 13/2001.

”Suomussalmen poikien todellisuus on monin tavoin samaa kuin helsinkiläistenkin, mutta yhtä monet piirteet tuntuvat tavattoman vierailta. Kulturelli kaupunkilaissnobi on saattanut unohtaa, että halpahallin tuulipukuihin sonnustautuneiden nuorien pillurallityyppiset autoiluillat voivat olla totisinta totta hänen ikätovereilleen susirajan tuolla puolen.”<sup>190</sup>

”Joutilas-Lötkö suhtautuu kepeän huvittuneesti uuteen statukseensa ”junttijulkiksena”, joksi hänet television musiikkiohjelmassa heti ensi-illan jälkeen leimattiin.”<sup>191</sup>

”Missään tapauksessa he eivät ole kaupunkilaiskuvitelmiä mukaisia jälkeen jääneitä peräkammarinpoikia vaan teräväkielisiä ja rationaalisia selviytyjiä.”<sup>192</sup>

Sen sijaan Helsingin yksipuolista kuvausta kritiikeissä ei kritisoida, vaan kirjoittajat tuntuvat, sijainnistaan riippumatta, yhtyvän elokuvan tuottamaan käsitykseen ”betonierämaista” ja ”lasisesta 2000-luvun pääkaupungista”.<sup>193</sup> Myös Kainuun ”maalauksellisuudesta” ja ”runollisuudesta” ollaan melko yksimielisiä.<sup>194</sup> Etnografiselle dokumentille ominainen myyttisen ja modernin välinen vastakkainasettelu on hyväksytty ja sitä on paikoin jopa liioitellen vahvistettu.

Siinä missä *Joutilaiden* kritiikeissä painotettiin ajankohtaisen ongelman tuomista päivänvaloon ja tärkeän yhteiskunnallisen keskustelun herättämistä, *Työväenluokan* kritiikeissä tuntuu korostuvan historian tallentaminen nimenomaan tuleville sukupolville. Vaikka fraasi ”ennen kuin on liian myöhäistä” toistuu sellaisenaan vain muutamassa kritiikissä,<sup>195</sup> se on itse asiassa epäsuorasti rivien välistä luettavissa useimmista. Elokuva on trilogian toinen osa ja ensi-iltakritiikeissä sitä käsiteltiin ensisijaisesti suhteessa *Maa-* dokumenttiin ja tv-esityksen yhteydessä samoihin aikoihin valmistuneeseen päätösosaan, *Paimenet*. Yhdessä näitä kolmea on luonnehdittu suomalaisen yhteiskunnan muutosta kartoittavaksi kokonaisuudeksi, jonka arvo on nimenomaan historiallinen. Kokonaisuuden arvoa on korostettu

”Kun sadan vuoden kuluttua halutaan tietää, miltä näytti 2000-luvun alun paperi- tai terästehtaalla, niin Veikko Aaltosen ohjaama dokumentti

---

<sup>190</sup> Aktivist 11/2001.

<sup>191</sup> Image 1/2002

<sup>192</sup> Karjalainen 24.11.2001.

<sup>193</sup> Uutislehti 100 2.11.2001. HS Nyt 44/2000.

<sup>194</sup> AL 7.12.2001. Satakunnan Kansa 6.1.2002. Uutispäivä Demari 8.7.2005.

<sup>195</sup> Metro 26.3.2004.

Työväenluokka on todellinen aarreaitta. Aaltosen dokumentissa korostuu itse elokuvavälineen tallentava arvo.”<sup>196</sup>

”Sekä Työväenluokka ja Maa ovat filmejä, joiden arvoa mitataan kunnolla vasta noin viidenkymmenen vuoden päästä, kun Suomi on aika lailla erilainen kuin nyt.”<sup>197</sup>

”Vuosituhannen vaihteen suomalaista yhteiskuntaa on tuskin kukaan filmannut niin laajasti kuin Veikko Aaltonen dokumenttielokuvien trilogiassaan.”<sup>198</sup>

Elokuvaa on arvotettu hieman samaan tapaan kuin aivan alkuaikojen etnografisia elokuvia: nimenomaan häviävän elämäntavan ja yhtenäiskulttuurin tallentaminen lähietäisyydeltä on katsottu *Työväenluokan* ansioksi. Aikalaiskuvauksena sitä on sen sijaan hieman kritisoitu.

Vaikka työttömyyden uhka ja ammattialan vähittäinen häviäminen on *Työväenluokassakin* jatkuvasti läsnä, ne eivät konkretisoidu samalla tavalla kuin *Joutilaissa*, tai vaikkapa *Tupakkatyöissä* tai *Kone 17:ssä*. Myös kritiikeissä on huomautettu kuvauksen kohteen epädramaattisuudesta ja vertailtu suhteellisen hyvin toimeentulevien tehdastyöläisten ja hoito- ja palvelualoilla matalapalkkaisissa pätkätoissa työskentelevien (nais-) työntekijöiden asemaa.<sup>199</sup> Kritiikeissä heijastuu työväenluokkaisuuden ristiriitaisuus ja monimerkityksellisyys: samalla kun käsitettä voidaan lähestyä ensisijaisesti työn laadun kautta, se voidaan mieltää myös taloudelliseksi ja sosiaalisesti asemaksi yhteiskunnassa. Nämä kaksi määritettä eivät enää korreloi yhtä suoraviivaisesti kuin vielä muutamia vuosikymmeniä sitten, mikä tuntuu aiheuttaneen kriitikoissa närkästystä.

”Metalli- ja paperityöläiset ovat teollisuusalan parhaiten palkattuja työntekijöitä Suomessa. Elokuvan päähenkilöt ajavatkin Mersuilla tai Saabeilla ja asuvat siisteissä rivitaloasunnoissa. Nykysuomalaista proletariaattia he eivät edusta.”<sup>200</sup>

”Käy selväksi, että tämän dokumentin työväenluokka ei ole mitään riistettyä proletariaattia. Imatra Steel Oy:n metallitehtaassa työskentelevä pariskunta päräyttää liikkeelle omakotitalon pihalta Mersulla.”<sup>201</sup>

---

<sup>196</sup> KU Viikkolehti 26.3.2004.

<sup>197</sup> KU Viikkolehti 22.4.2005.

<sup>198</sup> IS 23.4. 2005.

<sup>199</sup> IS 23.4.2005. KU Viikkolehti 22.4.2005.

<sup>200</sup> IS 26.3.2004.

<sup>201</sup> IL 26.3. 2004.

”Suomen työläisillä on sen sijaan Mersunsa, omakotitalonsa ja kesämökkinsä, kuten filmissä käy ilmi. Aate on kadonnut vappupuheisiin ja lauluihin köyhälistöstä eli proletariaatista, joka nykyisin löytyy kyllä muualta kuin miesvaltaiselta metalli- tai paperialalta.”<sup>202</sup>

Vaikuttaa siltä, että elokuvissa ei esiinny sellaista toiseuden representaatiota, jota kirjoittajat ovat ennakoineet. Erityisesti huomiota kiinnittää eräässä kritiikissä mainittu asuntojen *siisteys*. Ilmaisuu paljastaa, että kirjoittaja assosioi työväenluokan toiseudeksi, johon liittyy binaaristen vastakohtaparien negatiivisia piirteitä. Myös sanan *proletariaatti* toistuva käyttö paljastaa, että työväenluokkaisuus käsitetään edelleen luokkataistelun retoriikan mukaan. Eräs kritiikki jopa alkaa siteeraamalla KOM-teatterin 1970-luvun alussa esittämää luokkataisteluun kutsuvaa kappaletta.<sup>203</sup>

Myös *Työväenluokka* -elokuvan nimeämistä on kritisoitu ironiseksi, suurelliseksi ja osittain harhaanjohtavaksikin, sillä teollisuudessa työskentelevät palkansaajat eivät nyky-yhteiskunnassa edusta läheskään koko työväenluokkaa. Erityisesti kritiikeissä korostettiin pätkätyöläisten ja matalapalkkaisella hoiva-alalla työskentelevien naisten sopivuutta paremmin työväenluokan kuvaksi.

*Työväenluokan* vastaanotto mediassa on ollut huomattavasti maltillisempaa kuin *Joutilaiden*. Elokuvan ohjaajaa on kritiikeissä siteerattu ainoastaan muutamaan otteeseen, päähenkilöitä vielä harvemmin. Kritiikit eivät juurikaan lähesty elokuvaa tekijän ja keskushenkilöiden kautta, vaan asiasisältöjen kautta yleisemmällä tasolla. Elokuva on tätä kirjoitettaessa esitetty televisiossa vain kerran,<sup>204</sup> eikä esityksen yhteydessä julkaistuissa kritiikeissä ole ilmennyt kiinnostusta siihen, mitä päähenkilöille tänä päivänä kuuluu.

*Työväenluokan* nuorukaisilla on paljon yhteistä *Joutilaiden* poikien kanssa. Erityisesti heihin vertautuu Juha Ryyänen, jonka kohtalo elokuvan lopussa jää avoimeksi ja joka jo ulkomuodoltaan ja harrastuksiltaan muistuttaa enemmän Suomussalmen joutilaita kuin luokkatoveriaan Reinikaista. Hänet on kuitenkin elokuvassa esitetty tavalla, joka ei herätä sympatiaa samalla tavalla kuin *Joutilaissa* esiintyneet hahmot. Vaikka *Joutilaiden* kritiikeissä korostuukin se, että kohteita on kuvattu hienotunteisesti eikä mistään

---

<sup>202</sup> AL 26.3. 2004.

<sup>203</sup> ESS 10.5.2004.

<sup>204</sup> Elonet -palvelu (verkkolähde).

tirkistelystä, kurjuudella mässäilystä tai sosiaalipornosta ole kyse<sup>205</sup>, on selvää, että inhimillisten ongelmien avoin kuvaus on ollut kritikoiden mielestä kiinnostavampaa kuin *Työväenluokan* etäisempi ja epädramaattisempi kuvaus. *Joutilaiden* kritiikeissäkin painotus on ollut päähenkilöissä ja heidän kokemuksissaan. Kriitikot lähestyvät henkilöiden kautta aihetta ja puhuvat heistä kuin tutuiksi tulleista ystäväistä. Poikien erilaiset persoonat tuodaan esiin ja heidän huumorintajuaan, sanavalmiuttaan ja luonnollista esiintymistään kameran edessä korostetaan. Sen sijaan *Työväenluokan* kritiikeissä päähenkilöt jäävät etäisiksi. Sikäli kun heidät mainitaan nimeltä, heidän persoonallisuuttaan ei juurikaan tuoda esille. Sen sijaan muutamassa kritiikissä kirjoittaja on selvästikin paitsi sotkenut Reinikaisen ja Ryytäsen keskenään, myös tulkinnut heidän kommenttejaan virheellisesti.

"Toisaalta Valkeakosken UPM-Kymmenen paperitehtaan 19-vuotias duunari ajelee omalla autollaan ja valmistelee jo oman asunnon ostamista. Britanniaankin olisi päässyt kurseille parantamaan ammattitaitoaan, mutta ei ole kiinnostanut."<sup>206</sup>

Reinikaisen ja Ryytäsen välisiin eroavaisuuksiin ei siis ole kritiikeissä kiinnitetty huomiota juuri ollenkaan. Elokuvassa nähty kasijakoinen suhtautuminen yhteisöllisyyteen ei näy niinkään yksittäisissä kritiikeissä vaan nimenomaan tarkasteltaessa kritiikkejä joukkona. Osalle kriitikoista koko työväenluokan yhteisöllisyys on välittynyt hajaannusta vahvempana, ja se on koettu mainitsemisen arvoiseksi,<sup>207</sup> osa taas painottaa nimenomaan murrosta ja sukupolvien välisiä eroja.<sup>208</sup> Naisten vähyys on pantu merkille muutamissa kritiikeissä.<sup>209</sup>

*Joutilaita* on verrattu dogma-elokuvaan<sup>210</sup> ja fiktion, *Työväenluokkaa* puolestaan cinéma véritén perinteeseen.<sup>211</sup> Otoksen 56 kritiikistä vain yhdessä<sup>212</sup> liitetään *Työväenluokka* ja *Joutilaat* samaan, yhteiskunnan ja työelämän muutosta kartoittavaan genreen. Yhdessä

---

<sup>205</sup> Uutispäivä Demari 2.11.2001. HS Nyt 44/2001.

<sup>206</sup> IL 26.3. 2004.

<sup>207</sup> Metro 26.3. 2004. ESS 10.5. 2004.

<sup>208</sup> Uutislehti 100 26.3. 2004. Uutispäivä Demari 26.3.2004. HS Nyt 13/2004.

<sup>209</sup> TV-maailma 13/2004.

<sup>210</sup> HS Nyt 44/2001. Aktivist 11/2001. TS 3.11.2001.

<sup>211</sup> IL 26.3.2004. HS 24.4. 2005.

<sup>212</sup> Uutispäivä Demari 8.7.2005.

*Joutilaiden* ilmestymisen aikaan julkaistussa kritiikissä elokuva rinnastetaan Aaltosen *Maahan*.<sup>213</sup>

Yhteinen piirre *Työväenluokan* ja *Joutilaiden* kritiikeissä on se vastakkainasettelu, johon ns. kehä kolmosen ulkopuolinen Suomi asettuu pääkaupunkiseutua ja sen nykyaikaisia työmarkkinoita vasten. Muu Suomi nähdään ikään kuin eräänlaisena perinteen jatkajana, alueena jossa kansallinen kertomus suoraselkäisine tyyppihahmoineen edelleen jatkuu ja tapahtuu, sillä aikaa kun pääkaupunkiseudulla on jo astuttu uudelle vuosituhannele. Kritiikkien fokalisoija edustaa pääsääntöisesti Etelä-Suomea ja nykypäivää, joka usein ”me” -ilmaisulla laajennetaan koskemaan myös lukijaa. Näin myös kritiikit omalta osaltaan tuottavat eräänlaista toiseutta.

"Me näyttöpäätettä työksemme tuijottavat olimme jo unohtaneet tehdastyöläiset. Sen olemme lehdistä lukeneet, että jossakin kehäteiden takana on olemassa oikeita tehdaskaupunkeja. Mutta sitä emme tienneet, että tehtaan koneiden, liukuhihnojen ja robottien täyttämien tuotantolinjojen uumenista yhä löytyy työtään rehellisellä ylpeydellä tekeviä ihmisiä."<sup>214</sup>

"Joskus mökkimatalla kiireinen helsinkiläinen pysähtyy huoltoasemalle pienelle paikkakunnalle. Sellaiselle kuin vaikkapa Ämmänsaari: matalia taloja, järveä, tori, jonka keskellä komeilee Starburger-grilli. Helsinkiläinen tankkaa autonsa, kävelee kassalle ja vilkaisee ympärilleen. Keskellä päivää huoltiksen kahvilassa notkuu lippalakkipäisiä viiksekkäitä nuoria miehiä, joilla ei näytä olevan kiire minnekään. Kaartaessaan autolla pois helsinkiläinen pohtii, minkälaista elämää eletään täällä, kaukana kaikesta"<sup>215</sup>

Kritiikeissä yhdistyvät mielenkiintoisella tavalla kriittiset analyysit kuvauksen kohteiden itsemääräämisoikeudesta ja dokumenttielokuvan rajoista sekä vanhahtavat ja arvolutuneet maaseutua ja työväenluokkaa koskevat puhetavat. Aivan kuten itse elokuvien teemat, myös kriitikkojen diskurssit osoittavat, että murros ja jatkuvuus voivat olla samanaikaisia prosesseja. Muutos on pantu merkille, mutta sitä kuvataan vanhoin paradigmin. Kritiikkien valossa sekä *Työväenluokka* että *Joutilaat* voidaan nähdä 2000-luvun etnografioina, joissa toiseutta tuotetaan työhön ja luokka-asemaan liittyvillä piirteillä. Vastaanottajille nämä elokuvat näyttävät pääsääntöisesti toimineen yhteisen muistin ja kansallisen kertomuksen täydentäjinä.

---

<sup>213</sup> IL 2.11.2001.

<sup>214</sup> Metro 26.3.2004.

<sup>215</sup> Ylioppilaslehti 13/2001.

## 5. Johtopäätöksiä ja pohdintaa

Dokumenttielokuvaan liittyy yleisesti käsitys objektiivisuudesta ja totuudenmukaisuudesta. Katsojat olettavat, että elokuvassa näkyvät tapahtumat olisivat tapahtuneet osapuilleen sellaisinaan myös ilman tallentavan välineen läsnäoloa. Dokumenttielokuva on kuitenkin aina representaatio kohteestaan. Objektiivisimpaankin kuvaukseen liittyy valintojen, rajausten ja järjestämisen tuottamia näkökulmia. Tässä työssä olen pyrkinyt selvittämään, minkälaisia representaatioita suomalainen dokumenttielokuva on vuosituhannen vaihteessa tuottanut suomalaisesta työväenluokkaisesta nuorisosta. Pääasiallisiksi kohteiksi valitsemieni elokuvien, *Työväenluokan* ja *Joutilaiden*, sekä niiden kritiikkireseption kautta olen tutkinut myös ns. kansallisen kertomuksen rakentumista ja sen merkitystä kulttuurituotteiden vastaanotossa.

Kyseisten elokuvien, erityisesti *Joutilaiden*, näkyvyys mediassa on varmasti muokannut niitä käsityksiä ja tulkintoja, joita katsojat ovat elokuvasta tehneet. Luvuissa 2 ja 3 on kuitenkin ollut tarkoituksena tutkia elokuvia sellaisena kuin niiden kerronta itsessään, ilman selityksiä ja taustatietoja avautuu katsojalle. Luvussa 4 olen pyrkinyt vertailemaan myös elokuvista julkisuudessa käytyä keskustelua, tekijöiden kommentteja sekä kriitikoiden reaktioita elokuviin.

Aluksi viittasin Jokisen ja Saariston määritelmään kansallisesta kulttuurista ”olemuksestaan moniäänisenä kokonaisuutena, jossa käydään jatkuvasti määrittelykamppailua keskeisistä arvoista ja todellisuustulkintoista”.<sup>216</sup> Totesin myös, että sekä *Joutilaissa* että *Työväenluokassa* on nähtävissä merkkejä tällaisesta kamppailusta. Tarkasteltaessa näitä elokuvia lähemmin paljastui, että kamppailua käydään esimerkiksi sukupolvien välillä sekä alueellisella tasolla. Samoin kuin yksilölliset identiteetit muodostuvat jatkuvilla samaistumisen ja erottumisen mekanismeilla, myös kansallinen identiteetti on jatkuvan neuvottelun kohteena.

*Joutilaiden* toinen ohjaaja Susanna Helke on todennut omassa väitöskirjassaan, että ”uusi dokumentaarinen realismi on vapautunut todistamisen ja vakuuttamisen tehtävästä”.<sup>217</sup> Tämä periaate pätee suurimmaksi osaksi myös *Joutilaissa* ja *Työväenluokassa*.

---

<sup>216</sup> Jokinen & Saaristo 2002, 54.

<sup>217</sup> Helke 2006, 95

Elokuviissa ei esitetä mitään valmiiksi argumentoituja totuuksia tai yksiselitteisiä väittämiä. *Työväenluokassa* on asetettu vastakkain keskushenkilöiden itse muotoilemia, osittain toisilleen vastakkaisia määritelmiä esimerkiksi työväenliikkeen merkityksestä nykypäivänä. Katsojalle on jätetty mahdollisuus tulkita näitä paikoin ristiriitaisiakin kommentteja omista lähtökohdistaan käsin. Leikkauksen ja järjestämisen sekä kuvan ja äänen ajoittaisen epäyhtenäisyyden avulla elokuva kuitenkin esittää myös implisiittisiä väittämiä työväenluokan edustajien erilaisista asenteista ja identiteeteistä sekä teollisuuden alan työmarkkinoista.

*Työväenluokan* ilmaisu on hieman suoraviivaisempaa kuin *Joutilaiden*, joka puolestaan on mitä suurimmassa määrin kokemuksellisuuteen nojaava dokumentti. Sen tapa kuvata kohteitaan ei perustu keskushenkilöiden eksplisiittiseen argumentointiin tai valmiiksi selitettyihin tapahtumiin, vaan yksityisen ja yhteisöllisen kokemuksen kuvaamiseen, jota katsoja voi reflektoida ja jonka vaihtelevien näkökulmien kautta syntyy yksilöllisiä tulkintoja. Molemmat elokuvat siis tarjoavat omalla tavallaan katsojalle välineitä myös oman positionsa paikantamiseen, suhteessa esimerkiksi luokkaan ja kansalliseen identiteettiin.

Työn johdannossa nostin esiin kysymyksiä yhteiskuntaluokan ja ammatti-identiteetin merkityksestä nykynuorisolle. Kun asiaa tarkasteltiin kohde-elokuvien sekä teoreettisen tutkimuksen kautta, paljastui, että nämä merkitykset ovat ambivalentteja. Vaikka monet elokuvien henkilöistä ovat sitä mieltä, että yhteiskuntaluokilla ei ole merkitystä heidän elämäänsä, olisi kuitenkin liioiteltua väittää, että yhteiskuntamme olisi saavuttanut vaiheen, jossa yhteiskuntaluokilla ei ole minkäänlaista vaikutusta yksilön elämään. Luokka ei kuitenkaan enää ensisijainen tai ainoa identiteetin lähde ja ulkoisen määrittelyn väline. Kuten Beverley Skeggs on huomauttanut, se toimii yhdessä monien muiden määreiden kanssa.<sup>218</sup> Nuoret eivät mielellään puhu luokasta tai identifioitu siihen, sillä he pitävät käsitettä vanhentuneena ja poliittisena. Esimerkiksi *Työväenluokan* Arto Reinikainen tunnistaa luokan merkitykset omassa elämässä, mutta niiden analysoimiselle ei tunnu löytyvän mielekkäitä käsitteitä.

*Työväenluokassa* ja *Joutilaissa* ensisijaiseksi oman identiteetin rakennusaineeksi ja samaistumisen kohteeksi näyttäisi määrittävän paikallisidentiteetti sekä perheen ja

---

<sup>218</sup> Skeggs 2002, 2.

kavereiden muodostama yhteisö. Myös koulutustasolla on merkitystä, erityisesti jos verrataan tilannetta aikaisempiin sukupolviin, joille koulutuksen merkitys oli hieman vähäisempi. Yhteiskuntaluokalla ja ammatillisella yhteisöllisyydellä on edelleen merkitystä, mutta ne koetaan useimmiten välillisesti ja/tai limittyneinä muihin tekijöihin. Elokuvin nuorten kokemusmaailma esitetään korostetun ambivalenttina: se asetetaan tietoisesti rinnan edellisten sukupolvien kokemusmaailman kanssa, vaikka monet muuttuneet tekijät, kuten talouden muutokset, tekevät vertailusta osittain kestäväntä.

Identiteetin kokemus on nuorilla kuitenkin suhteellisen yhtenäinen. Vaikka identiteetti muodostuu erilaisista sosiaalisista tekijöistä ja siihen vaikuttavat jatkuvasti vaihtuvat tilanteet, sitä ei koeta fragmentaariseksi tai epävakaksi. Työelämässä ollaan talouden globalisoitumisen sekä teknisen kehityksen myötä vaiheessa, jossa jatkuvuus ja murros ilmenevät samanaikaisesti. Esimerkiksi teollisuuden piirissä koneellistuminen ja tietotekniikka ovat muuttaneet työn luonnetta helpommaksi ja turvallisemmaksi, mutta samalla työpaikkojen määrä ja niiden pysyvyys on laskenut huomattavasti. Myös alueelliset erot työmarkkinoilla ovat suuria ja epävarmuustekijät ovat nykynuorille lähtökohtaisesti tuttuja. Bill Nicholisin dokumenttielokuvaa koskevan moodijaottelun avulla elokuvista erottuu elokuvallisia piirteitä, jotka tehostavat vaikutelmaa keskushenkilöiden identiteetin ja toisaalta toiseuden kokemuksista. Esimerkiksi *Joutilaissa* korostuu epävarmuuden kokemus, jota korostetaan elokuvan poeettisilla piirteillä sekä polarisaation ja vieraannuttamisen avulla.

Kunnioitettavuuden ja toiseuden käsitteiden avulla puolestaan avautuu se monisyinen "kaupankäynti" joka tämän päivän työmarkkinoilla toteutuu. Edellytykset sosiaalisen liikkuvuuteen ovat nykynuorilla paremmat kuin aikaisemmilla sukupolvilla, mutta myös tähän liikkuvuuteen vaikuttavat tekijät ovat muuttuneet. Erilaiset abstraktin pääoman muodot ovat työmarkkinoilla usein ratkaisevassa roolissa. Tämä konkretisoituu elokuvissa esimerkiksi työvoimatoimistoon sijoittuvissa kohtauksissa sekä elokuvien lopputilanteissa, joissa viitataan keskushenkilöiden myöhempisiin vaiheisiin.

Sekä tässä työssä tarkastelluissa dokumenttielokuvissa että niitä koskevissa kritiikeissä paljastuu, että nyky-Suomessa erityisesti asuinpaikalla on tärkeä merkitys niin yksilön identiteetin kuin ulkopuolisen määrittelynsä rakentumisessa. Monet kulttuuriset diskurssit rakentuvat edelleen esimerkiksi maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelulle, jonka voidaan nähdä periytyvän 1900-luvun alkupuolelta. Maaseutuun kytkeytyy

merkityksiä ajattomuudesta, myyteistä ja perinteestä, kaupungit puolestaan koetaan nykyajan, edistyksen ja muutoksen synonyymina.

Jatkuvuuden ja murroksen samanaikaisuus tulee esiin myös kansallisessa kulttuurissa ja sen paradigmoissa. *Joutilaat* ja *Työväenluokka* esittävät realistisen representaation vuosituhaten vaihteen nuorisosta ja sen sosiaalisesta ja alueellisesta identiteetistä. Elokuvien vastaanotossa on pääosin hyväksytty sekä elokuvien kerronnan tavat että niiden esittämät representaatiot, jotka uudistavat kuvia niin nuorisosta, työväenluokasta kuin alueellisista yhteisöistäkin. Elokuvista on kuitenkin kritiikeissä puhuttu pääasiallisesti vanhahtavaan yhtenäiskansallisen kulttuurin traditioon liittyvillä käsitteillä ja vertailukohdat on löydetty pääasiassa maamme kanonisoidusta kansalliskulttuurista.

## 6. Lähteet

### Elokuvat:

*Joutilaat*, Suomi 2001. Tu: Kinotar Oy, Ulla Simonen. O: Susanna Helke - Virpi Suutari. K: Harri Rätty. Le: Kimmo Taavila, Susanna Helke, Virpi Suutari. M: Sanna Salmenkallio. N: Harri Moilanen (Hapa), Tero Kinnunen (Bodi), Jaakko Lähdesmäki (Lötkö). Ensi-ilta 2.11.2001.

*Työväenluokka*, Suomi 2004. Tu: Alppiharjun Elokuva Oy, Heikki T. Partanen. O: Veikko Aaltonen. Kä: Veikko Aaltonen, Heikki T. Partanen. K: Pekka Uotila. Le: Veikko Aaltonen. N: Eino Ruottinen, Jukka Kärnä, Arto Reinikainen, Juha Ryytänen. Ensi-ilta 26.3.2004.

*Kone 17*, Suomi 2005. Tu: Videomakers Oy, Hannu Niikko. O: Issu Huovinen, Leo Märkänen, Heta Partanen, Ilona Reiniharju, Eija Romppanen, Mika Suikkanen, Pentti Taipale. Ku: Heikki Ahola, Markku Anttila, Kimmo Jaatinen, Sami Kuokkanen, Antti Lempiäinen, Markku Parikka, Pasi Riiali, Petri Salminen, Janne Vainiomäki. Le: Jukka Nykänen, Timo Peltola. Mu: Timo Peltola.

*Tupakkatyöt*, Suomi 2006. Tu: Art Films Production AFP Oy, Arto Halonen. O: Tarja Mattila. Kä: Tarja Mattila. K: Timo Heinänen, Marita Hällfors, Hannu Vitikainen, E.E. Hirvonen, Heikki Ahola. Le: Heikki Ahola, Timo Peltola. M: Timo Peltola. N: Karoliina Mustonen, Tuula Rantala, Raija Haukijärvi.

### Tutkimuskirjallisuus:

Aaltonen, Jouko 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Keuruu: LIKE.

Altman, Rick 2002. *Elokuva ja Genre*. Keuruu: Vastapaino.

Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Tampere: SKS.

Barnouw, Erik 1993. *Documentary. A history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press.

Beattie, Keith 2004. *Documentary screens. Nonfiction film and television*. Hampshire, New York: Palgrave Mcmillan.

Bourdieu, Pierre 1989. *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.

Bruzzi, Stella 2000. *New Documentary: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge.

Castells, Manuel. & Himanen, Pekka 2002. *The Information Society and the Welfare State. The Finnish Model*. New York: Oxford University Press.

- Gronow, Jukka, Noro, Arto & Töttö, Pertti 1996. *Sosiologian klassikot*. Tampere: Gaudeamus.
- Haakana, Merja 1996. "Rillumarei-elokuvat ja aikalaiskritiikki" teoksessa Peltonen, M. (toim.). *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Hall Stuart 1999. *Identiteetti*. Suom. & toim. Lehtonen & Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Helke, Susanna 2006. *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Jyväskylä: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65.
- Hill, John 2004. "A working class hero is something to be? Changing representations of class and masculinity in british cinema." teoksessa Powrie, P., Davies, A. & Babington, B. (ed.) *The trouble with men. Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London, New York: Wallflower Press.
- Hill, John 2000. "Failure and utopianism: Representations of the working class in british cinema of the 1990s." teoksessa Murphy, R. (ed.). *British Cinema of the 90s*. London: BFI.
- Honka-Hallila, Ari 1995. "Elokuvakulttuuria luomassa" teoksessa Honka-Hallila, A., Laine, K. & Pantti, M. (toim.). *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Jokinen, Kimmo & Saaristo, Kimmo 2000. *Suomalainen yhteiskunta*. Juva:WSOY.
- Kaarninen, Mervi 2003. "Nuoren tasavallan nuorison ongelmat" teoksessa Aapola, S. & Kaarninen, M. (toim.). *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia*. Jyväskylä: SKS.
- Kekarainen, Risto 1993. "Joukkojen mahti - Työväenliike ja elokuva 1930-luvulla" teoksessa Katainen, E. (toim.). *Kotomaan koko kuva. Kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalhistoriasta*. Vammala: Suomen Historiallinen seura, HY/ talous- ja sosiaalhistorian laitos.
- Koivunen, Anu 2003. "Esitettyä aitoutta". *Naistutkimus* 4/2003, 62-65
- Koskela, Kari 2002. *Huligaanit. Katuelämää Sörkassa suurlakosta sisällissotaan*. Vammala: SKS
- Laine, Kimmo 1995. "Elokuvateollisuutta rakentamassa" teoksessa Honka-Hallila, A., Laine, K. & Pantti, M. (toim.). *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Laitamo, Mikko 1996. "Rovaniemen puhemarkkinat" teoksessa Peltonen, M. (toim.). *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.

- Lehtonen, Mikko 2004a. "Suomalaisuus luontona" teoksessa Lehtonen, M., Löytty, O. & Ruuska, P. (toim.). *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko 2004b. "Suomi on toistettua maata" teoksessa Lehtonen, M., Löytty, O. & Ruuska, P. (toim.). *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino.
- Löytty, Olli 2004a. "Erikoiden tavallinen suomalaisuus" teoksessa Lehtonen, M., Löytty, O. & Ruuska, P. (toim.). *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino.
- Löytty, Olli 2004b. "Suomeksi kerrottu kansakunta" teoksessa Lehtonen, M., Löytty, O. & Ruuska, P. (toim.). *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino.
- Mauranen, T., Niemi, E. & Varho, E. 1993. "Puu pääosassa - piirteitä 1930-luvun teollisuuselokuvasta" teoksessa Katainen, E. (toim.). *Kotomaan koko kuva. Kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalhistoriasta*. Vammala: Suomen Historiallinen seura, HY/ talous- ja sosiaalhistorian laitos.
- Melin, Harri 2001a. "Keitä tietotyöläiset ovat" teoksessa Blom, R., Melin, H., & Pyöriä, P. (toim.). *Tietotyö ja työelämän muutos. Palkkatyön arki tietoyhteiskunnassa*. Tampere: Gaudeamus.
- Melin, Harri 2001b. "Koulutus, ura ja tietoyhteiskunnan työmarkkinat" teoksessa Blom, R., Melin, H., & Pyöriä, P. (toim.). *Tietotyö ja työelämän muutos. Palkkatyön arki tietoyhteiskunnassa*. Tampere: Gaudeamus.
- Nichols, Bill 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pajala, Mari 2006. *Erot järjestykseen. Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria*. Vaajakoski: Jyväskylän Yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen tutkimuksia 88.
- Pantti, Mervi 1995. "Vanhan ja Uuden ristiaallokossa" teoksessa Honka-Hallila, A., Laine, K. & Pantti, M. (toim.). *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Pantti, Mervi 1998. *Kaikki muuttuu... Elokuvakulttuurin jälleenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Jyväskylä: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Pantti, Mervi 2000. *"Kansallinen elokuva pelastettava". Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla*. Helsinki: SKS.
- Peltonen, Matti 1960. *Teollisuuden Ammattikoulut 1930-1959*. Valkeakoski: Teollisuuden Ammattikoulujen yhteisöelin.
- Peltonen, Matti 1969. *Yhtyneet Paperitehtaat Osakeyhtiön ammattikoulu 1929-1969*. Valkeakoski: [s.n.].
- Peltonen, Matti 1980. *Ammattitaidon hyväksi. 50 vuotta teollisuuden koulutusyhteistyötä*. Helsinki: Teollisuus- ja liikealojen ammatilliset oppilaitokset.
- Rahikainen, Marjatta 2003. "Nuorena työhön" teoksessa Aapola, S. & Kaarninen, M. (toim.). *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia*. Jyväskylä: SKS.

Ruonavaara, Hannu 1998. ””Vanhat” yhteiskunnalliset liikkeet moraalisaatelyn projekteina” teoksessa, Ilmonen, K. & Siisiäinen, M. (toim.). *Uudet ja vanhat liikkeet*. Tampere: Vastapaino.

Skeggs, Beverley 2002. *Formations of Class & Gender*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.

Skeggs, Beverley 2004. *Class, Self, Culture*. London, New York: Routledge.

Stead, Peter 1991. *Film and the Working Class. The feature film in British and American Society*. London, New York: Routledge.

Siikala, Anna-Leena 2002. "Elias Lönnrotin etnografina" teoksessa Laaksonen, P. & Piela, U. (toim.). *Lönnrotin hengessä. Kalevalaseuran vuosikirja 81*. Helsinki: SKS.

Suodenjoki, Sami & Peltola, Jarmo 2007. *Köyhä Suomen kansa katkoo kahleitansa. Luokka, liike ja yhteiskunta 1880- 1918. Vasemmistolainen työväenliike Pirkanmaalla I*. Tampere: Tampere University Press.

Toiviainen, Sakari 1975. *Uusi suomalainen elokuva*. Keuruu: Otava.

Uusitalo, Kari 1978. *Hei, rillumarei. Suomalaisen elokuvan mimmitteollisuusvuodet 1949-1955*. Vammala: Suomen elokuvasaatiö.

Varpio, Yrjö 1993. "Jukolan Juhani - Punakaartilainen? Kansalaissodan vaikutus suomalaiseen kirjallisuustieteeseen" teoksessa Ylikangas, Heikki (toim.). *Vaikea totuus. Vuosi 1918 ja kansallinen tiede*. Tampere: SKS.

Willis, Paul 1984. *Koulunpenkiltä palkkatyöhön*. Suom. Airi Mäki-Kulmala. Tampere: Vastapaino. Alk. *Learning to labour. How working class kids get working class jobs*. Aldershot : Gower, 1981.

Ylikangas, Heikki (toim.). 1993. *Vaikea totuus. Vuosi 1918 ja kansallinen tiede*. Tampere: SKS.

### **Järjestöjen julkaisemat tutkimukset:**

Ottoson, Merike: *Nuori AY-jäsen*. SAK:n järjestötutkimus 2005.

Suomen Nuorisoyhteistyö- Allianssin *Nuorista Suomessa* -julkaisu 2006.

### **Www-lähteet:**

UPM Kymmene:

[http://w3.upmkymmene.com/upm/internet/cms/upmcmsfi.nsf/\\$all/c691c701a363e9d4c2256f1800346d66?OpenDocument&qm=menu,9,5,0&smtitle=UPMn%20omat%20koulut](http://w3.upmkymmene.com/upm/internet/cms/upmcmsfi.nsf/$all/c691c701a363e9d4c2256f1800346d66?OpenDocument&qm=menu,9,5,0&smtitle=UPMn%20omat%20koulut) (katsottu 26.11.2006).

Festival News 2001:

<http://www.uta.fi/festnews/fn2001/la/veikko.htm> (katsottu 11.4.2007).

Toinen Suomi:

[http://www.toinensuomi.net/toinensuomi/toinen\\_suomi.html](http://www.toinensuomi.net/toinensuomi/toinen_suomi.html) (katsottu 20.2.2007).

Aviisi 5/2003: <http://www.uta.fi/lehdet/aviisi/0503/0503helkesuutari.html>  
(katsottu 28.2.2007)

Elonet: Joutilaat.

<http://www.elonet.fi/title/eklyp1/muut> (katsottu 12.4.2007)

Elonet: Joutilaiden esitystiedot

<http://www.elonet.fi/title/eklyp1/esitys> (katsottu 2.3.2007).

Elonet: Työväenluokan esitystiedot.

<http://www.elonet.fi/title/ekq748/esitys> (katsottu 2.3.2007).

Elonet: Häidenvietto Karjalan runomailla.

<http://www.elonet.fi/title/ek2b9u/> (katsottu 14.5.2007)

### **Kritiikkiaineisto:**

Aamulehti 7.12.2001: Markus Määttä, "Auto, kännykkä ja Kainuu pitävät miehen pystyssä"

Aamulehti 7.12.2001: Reijo Noukka, "Ämmänsaaresta kajahtaa"

Aamulehti 26.3. 2004: Reijo Noukka, "Työväenluokalla on muutakin menetettävää kuin kahleensa"

AL Allakka 31.8.-8.8.2002: Ari Rouvinen, "Tavallisuuden ylevöittäminen"

Aktivist 11/2001: Kalle Kinnunen, "Euroopan reunalla"

Etelä-Suomen Sanomat 10.5.2004: "Luokka yhdistää"

Helsingin Sanomat 1.9.2002: Anne-Riitta Isohella, "Kun arki kuluu jouten"

Helsingin Sanomat 24.4. 2005: Harri Römpötti, "Tehtaissa tehdään rehtiä työtä"

HS Nyt 44/2001: Leena Virtanen, "Maailma Kainuusta katsottuna"

HS Nyt 35/2002: Annamari Niskanen, "Joutilas tarttui kirveeseen"

HS Nyt 13/2004: Helena Ylänen, "Maailmantalouden syrjäkylissä"

Iltalehti 2.11.2001: Olli Kangassalo, "Joutilaat kertoo Kainuun työttömistä"

Iltalehti 26.3. 2004: "Duunari on tyytyväinen"

Iltasanomat 2.11.2001: Tarmo Poussu, "Elämä ilman huomista"

Iltasanomat 31.8.2002: Arja Ander, "Joutilaana on hyvä olla?"

Iltasanomat 26.3.2004: Tarmo Poussu, "Työläiset tehtaassa turvassa"

Iltasanomat 23.4. 2005: Timo Malmi, "Nykyduunareista on radikaalius kaukana"

Image 1/2002: Marjaana Toiminen, "Joutilas kosmopoliitti"

Kansan Uutiset viikkolehti 30.8.2002: "Joutilaille kävi lopulta hyvin"

Kansan Uutiset viikkolehti 26.3.2004: Harri Ilmari Moilanen "Työväenluokan muuttuvat kasvat"

Kansan Uutiset viikkolehti 22.4.2005: Arja-Anneli Tuominen, "Perusteellisuuden sankareita"

Karjalainen 24.11.2001: Raimo Turunen, "Palkittu dokumenttielokuva Joutilaat"

elokuvateattereissa"

Karjalainen 10.7.2005: "Ammattina ajan hidas tappaminen"

Metro 26.3.2004: "Työn viimeiset sankarit"

Satakunnan Kansa 6.1.2002: Jarmo Huida, "Joutilaita vaan ei joutavia"

Suomen Kuvalehti 45/2001: Nenne Hallman, "Ihan jouten"

Turun Sanomat 3.11.2001: Päivi Valotie, "Vuosituhannen vaihteen väliinputoajat"

Turun Sanomat 1.9.2002: Kari Salminen, "Kainuusta kajahtaa"

TV-maailma 44/2001: Antti Lindquist, "Arjen arkeologiaa"

TV-maailma 13/2004: Antti Lindquist, "Arkinen todellisuus"

Uutislehti 100 2.11.2001: "Nuorten joutilasta oloa syrjäseudulla"

Uutislehti 100 26.3.2004: "Tehdastyöläisten elämää"

Uutispäivä Demari 2.11.2001: Pertti Lumirae, "Helke ja Suutari tekivät taas hienon elokuvan"

Uutispäivä Demari 26.3.2004: "Elokuvat"

Ylioppilaslehti 13/2001: Kirsikka Saari, "Pillurallia Ämmänsaarella"