

**Naiseuden representaatiot vuoden 2018
katsotuimmassa suomalaisessa elokuvassa**

- tarkastelussa Ilosia aikoja, Mielenäpahoittaja



Pro gradu -tutkielma
Maiju Rintala
Lapin yliopisto
Taiteiden tiedekunta
Audiovisuaalinen mediakulttuuri
2021

Lapin yliopisto

Tiedekunta: Taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Naiseuden representaatiot vuoden 2018 katsotuimmassa suomalaisessa elokuvassa - tarkastelussa Ilosia aikoja, Miелensäpahoittaja

Tekijä: Maiju Rintala

Koulutusohjelma: Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu -tutkielma/Maisteritutkielma X Lisensiaatintutkimus__

Sivumäärä: 98

Vuosi: 2021

Tiivistelmä:

Tutkimus käsittelee, millaisia naiseuden representaatioita esiintyy vuoden 2018 katsotuimmassa suomalaisessa elokuvassa. Tutkielmassa tarkastellaan sukupuolittuneita normeja ja pohditaan, millaisia asioita, ideologioita, arvoja ja odotuksia naiseuteen liitetään nykyajan elokuvissa. Työn aineistona on Ilosia aikoja, Miелensäpahoittaja -elokuvan naishahmot. Tutkielmassa aineistoa lähestytään laadullisella tutkimusotteella ja analyysimenetelmänä tutkielmassa on käytetty sisällönanalyysia. Tämä on mahdollistanut yksityiskohtaisen aineiston tarkastelun. Pääasiallisena teoreettisena viitekehyksenä työssä toimii feministinen mediatutkimus.

Tutkielmassa naiseuden representaatiot on jaettu ylälukuina perhekeskeisiin naiseuden representaatioihin ja hallittuihin naiseuden representaatioihin. Aineistossa perhekeskeisissä representaatioissa naiseus asettuu osaksi valkoista heteronormatiivista ydinperhettä. Aineistossa vahvistetaan myös ajatusta keskiluokkaisista ja valkoisista naisista nykyajan vanhemmuuden malleina. Aineistossa myös uusinnetaan naiseuden ja äitiyden kytköstä ja luodaan kuvaa äitiydestä naisen elämän täyttymyksenä. Hertta-hahmo kuvataan aineistossa nostalgisena ja reippaana emäntänä, joka kuvastaa historiallista ja idealisoitua suomalaista naiseutta. Katri-hahmosta puolestaan muodostuu kuva nykyajan idealisoidusta äidistä, jonka oletetaan pystyvän yhdistämään ura, äitiys ja parisuhde ongelmitta. Sofia-hahmon narratiivissa ei-suunniteltu teiniraskaus kuvataan aluksi ahdistavana ja uhkaavana asiana, mutta elokuvan kuluessa Sofian äitiys ja lapsen pitäminen kuitenkin kehystetään moraalisesti oikeaksi päätökseksi. Sofian narratiivissa esiintyy myös postfeministiselle mediakuvastolle ominaisia piirteitä, kuten yksilön vastuun korostaminen ja yhteiskunnan syrjivien rakenteiden vähätteleminen.

Hallituissa naiseuden representaatioissa naishahmot kuvataan tunneälykkäinä, soveliaina, moraalisina sekä hillittyinä. Nämä naiseuteen liitetyt piirteet luonnollistavat myyttiä naiseuden hyvyydestä ja täydellisyydestä, jossa ei anneta tilaa naiseuden monimuotoisille kuvauksille. Naishahmot kuvataan aineistossa myös mieshahmoille vastakkaisina ja heitä täydentävinä. Naiseuteen liitetty moraalisuus ja soveliaisuus kontrastoituu aineistossa mieshahmojen epäsoveliaasta käytökseen kanssa. Naishahmojen tehtäväksi muodostuu aineistossa hallita mieshahmojen epäsoveliaasta käytöstä varsinkin julkisilla alueilla. Naiseuteen liitetään aineistossa myös oman käytöksen ja tunneilmaisun hillintä. Itsehillintä kuvastuu myös hahmojen puvustuksessa. Hallittu naiseus haastaa perinteistä ajatusta, jonka mukaan naiseuteen sisältyy hallitsematon tunteellisuus tai hysteerisyys. Aineistossa naishahmoin liitetään myös perinteisesti maskuliinisina pidettyjä ominaisuuksia, kuten rationaalisuutta ja rivakkuutta.

Avainsanat: Feministinen mediatutkimus, representaatiotutkimus, sisällönanalyysi, laadullinen tutkimus, naiseus, sukupuoli, representaatio

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	5
1.1 Aineistona Ilosia aikoja, Miелensäpahoittaja -elokuvan naishahmot.....	7
1.2 Menetelmänä sisällönanalyysi	10
1.3 Viitekehystenä feministinen mediatutkimus.....	14
1.4 Aikaisempi tutkimus	18
1.5 Naiseus osana sukupuolen performatiivisuutta.....	20
1.6 Naishahmot representaationa ja poliittisena kuvastona	23
2 PERHEKESKEISET NAISEUDEN REPRESENTAATIOIOT	30
2.1 Naiseus osana heteronormatiivista ydinperhettä.....	31
2.2 Maaseudun nostalginen ja reipas emännöyys osana naiseutta.....	40
2.3 Nykyajan idealisoitu äitiys osana naiseutta.....	47
2.4 Uhkaava raskaus ja onnellinen äitiys osana naiseutta	52
3 HALLITUT NAISEUDEN REPRESENTAATIOIOT.....	60
3.1 Naishahmot vastakohtina mieshahmoille	60
3.2 Naishahmot tunneälykkäinä ja rationaalisina	65
3.3 Naishahmot moraalisisina ja soveliaaina.....	69
3.4 Naishahmot hillittyinä	74
4 PÄÄTÄNTÖ.....	80
5 TUTKIMUKSEN ARVIOINTI	85
LÄHTEET.....	89

Taulukot

Taulukko 1. Tutkielman analyysikysymykset	11
Taulukko 2. Esimerkkiote Katri-hahmon taulukosta.....	12
Taulukko 3. Esimerkkiote taulukosta, jossa on saman teeman tutkimusyksikköjä koottuna yhteen. .	13

Kuvat

Kuva 1. Thaimaalaiset sienestäjät kuvataan metsässä kuin osana kasvillisuutta (Ilosia aikoja, Mielenpähoittaja 2018).	38
Kuva 2. Ukko kuvittelee näkevänsä Hertan sairaalassa (Ilosia aikoja, Mielenpähoittaja 2018).....	42
Kuva 3. Ukon kuvitelmissa Hertta kävelee nuorena utuisalla pellolla (Ilosia aikoja, Mielenpähoittaja 2018).....	43
Kuva 4. Neuvolassa Ukko on kuvan etualalla, kun taustalla terveydenhoitaja juttelee Sofialle (Ilosia aikoja, Mielenpähoittaja 2018).....	57
Kuva 5. Ukko on kuvassa etualalla, ja keittiön ikkunasta näemme Sofian ja Katrin keskustelemassa (Ilosia aikoja, Mielenpähoittaja 2018).	62
Kuva 6. Katri pukeutuneena golfia varten (Ilosia aikoja, Mielenpähoittaja 2018).	76
Kuva 7. Sofia pukeutuneena farkkuihin ja beigeen trenssitakkiin (Ilosia aikoja, Mielenpähoittaja 2018).....	77

1 JOHDANTO

”Miten ihminen voi toteuttaa itseään naisen asemassa? Mitkä tiet ovat hänelle avoimia? Mitkä päättyvät umpikujaan?”

- Simone de Beauvoir (1949/2009, 58–59).

Pro gradu -tutkielmassani halusin tarkastella, millaisia naishahmoja esiintyy suomalaisissa elokuvissa 2010-luvun lopulla. Halusin tutkia, millaisia arvoja, ideologioita, piirteitä ja normeja liitetään naiseuteen nykyajan Suomessa. Tavoitteenani tutkielmassani on löytää vastauksia tutkimuskysymykseeni, millaisia naiseuden representaatioita esiintyy elokuvassa *Ilosia aikoja, Mielsäpahoittaja?*

Länsimaisessa kulttuurissa sukupuoli-eröt ovat vahvasti kategorisoituneita. Ihmisiltä vaaditaan tiettyä normien mukaista käyttäytymistä ja olemusta pelkkien sukupuolitettujen fyysisten piirteiden perusteella. Hallitsevat normit, arvot ja käytännöt määrittävät, mikä kulttuurissa koetaan sosiaalisesti hyväksyttävänä. Mies- ja naisoletetuille asetetut normit ovat kytköksissä laajempiin yhteiskunnallisiin sukupuolittuneisiin odotuksiin ja asemiin. (Harjunen 2010, 241.) Onkin tärkeää kysyä, millaisia merkityksiä sukupuolitettujen kehot saavat tietyissä yhteiskunnallisissa konteksteissa (Juvonen 2016, 53). Ja jotta yhteiskunnan sukupuolten varaan rakennetuista eriarvoisuuksista ja jyrkästä sukupuolen kaksijakoisuudesta pystyttäisiin vapautumaan, on tärkeää kyseenalaistaa ja tehdä näkyväksi yhteiskunnan valtasuhteita ja sukupuolittuneita ”luonnollistettuja totuuksia” sekä pyrkiä purkamaan niitä, kuten feministiselle tutkimukselle on ominaista (Liljeström 2004b, 21; ks. myös Rossi 2015, 162).

Feministisessä tutkimuksessa on jo pitkään tarkasteltu visuaalista kulttuuria ideologisina representaatioina (Rossi 2003, 19). Lähestyn myös itse aineistoani siitä näkökulmasta, että representaatiot tuottavat sukupuolijärjestelmiä sekä heijastavat yhteiskunnallisia ilmiöitä (ks. alaluku 1.6). Tutkielmassani pyrin hyödyntämään feminististä mediatutkimusta metodologisena työkaluna. Käsittelen tätä lisää alaluvussa 1.3. Työssäni nivoutuvat yhteen kuitenkin useiden eri tieteenalojen ajatukset ja teoriat. Työni sijoittuu osaksi feminististä mediatutkimusta, mutta hyödynnän työssäni myös muun muassa elokuvatutkimuksen ja kulttuurihistorian tekstejä ja teorioita.

Tutkimuksessani en lähesty aineistoani määrällisen analyysin kautta, sillä koen, että tutkimuskentällä on tarvetta laadulliselle tutkimukselle, jossa sisällönanalyysin metodin avulla naiseuden representaatioita analysoidaan yksityiskohtaisesti. Avaan analyysimenetelmäni lisää alaluvussa 1.2. Tällaista tutkimusta ei tietääkseni ole tehty 2018 vuoden elokuvien naishahmoista. Seuraavaksi luon lyhyen katsauksen naishahmojen asemaan elokuvien kentällä 2010-luvun lopulla määrällisen tutkimuksen näkökulmasta.

Geena Davis Institute on Gender in Media sekä *Plan Internationalin* teettämässä tutkimuksessa, jossa tarkasteltiin kansainvälisesti menestyneimpiä elokuvia vuonna 2018, todettiin, että vain 33 % kyseisten elokuvien hahmoista kuvattiin naisina sekä, että mieshahmot puhuivat tuplasti enemmän kuin naishahmot (Goulds, Ashlee, Fergus, Gallinetti & Tanner 2019, 7). Tutkimuksessa, jossa tilastoitiin diversiteettiä yhdysvaltalaisissa elokuvissa ja fiktiivisissä televisiosarjoissa vuosina 2014–2015, todettiin, että vain 33,5 % hahmoista kuvattiin naishahmoina (Choueiti, Pieper & Smith 2016, 1). Suomessa roolihahmojen sukupuolijakaumaa ei tällä hetkellä tilastoida institutionaalisella tasolla, mutta osviittaa antaa Aino Havun vuonna 2018 julkaistu opinnäytetyö. Havu analysoi, että vuonna 2013–2017 suosituimmissa kotimaisissa elokuvissa vain 31 % aineiston hahmoista oli naishahmoja (Havu 2018, 25). Tilastot siis kuvaavat, miten aliedustettuja naishahmot olivat menestyneimmissä elokuvissa yhä 2010-luvun loppupuolella.

Tutkielmassani halusin pohtia, mitä naiseuden representaatiot kertovat laajemmin yhteiskunnastamme ja siellä vallitsevista sukupuolieroista, normeista ja oletuksista sekä tehdä näkyväksi niiden historiallista perustaa ja keinotekoista luonnetta. Aineistokseni valikoitunut elokuva *Ilosia aikoja, Mielensäpahoittaja* kuvastaa nykypäivää, joten voidaan ajatella, että se on rakennettu heijastamaan tunnistettavaa 2010-luvun Suomea. Elokuvien representaatiot eivät kuitenkaan pelkästään heijasta yhteiskunnallisia arvoja ja ymmärryksiä, vaan ne muokkaavat, tuottavat ja kierrättävät niitä (Paasonen 2010, 41). Hallitsevilla sukupuolten representaatioilla on valta määrittää, mikä yhteiskunnassa on arvostettua ja hyväksyttävää, sekä millaiset naiseuden representaatiot puolestaan siirretään syrjään (Butler 2006, 234).

1.1 Aineistona Ilosia aikoja, Miелensäpahoittaja -elokuvan naishahmot

Ilosia aikoja, Miелensäpahoittaja oli vuoden 2018 katsotuin kotimainen elokuva (Suomen elokuvasäätiö 2019, 19). Elokuvan on ohjannut Tiina Lymi, ja sen on tuottanut Markus Selin ja Jukka Helle Solar Films tuotantoyhtiöstä (*Ilosia aikoja, Miелensäpahoittaja* 2018). Elokuva sai ensi-iltansa 24. elokuuta 2018 (emt.). Elokuva keräsi Suomen elokuvasäätiön tilastointiin mennessä yhteensä 371 503 katsojaa elokuvateattereissa ja oli selvästi kyseisen vuoden katsotuin kotimainen elokuva sekä toiseksi katsotuin elokuva kaikista teatterilevityksessä olevista elokuvista kyseisenä vuonna (Suomen elokuvasäätiö 2019, 19). Vuonna 2019 elokuva oli myös ehdolla useammassa Jussi-gaalan kategoriassa (Jussi-ehdokkaat vuoden 2018 kotimaisista... 24.1.2019) ja Satu-Tuuli Karhu voitti parhaan naissivuosan Jussin roolistaan Sofiana (Jussi-gaalan palkituimmat elokuvat... 23.3.2019). Onkin kiinnostavaa tutkia naiseuden representaatioita elokuvassa, jonka niin moni katsoja on nähnyt, ja joka on selvästi aiheeltaan kiinnostanut suomalaisia.

Elokuva pohjautuu Tuomas Kyrön samannimiseen romaaniin vuodelta 2014 (Kyrö 2014), ja se on jatkoa vuoden 2014 elokuvalle *Miелensäpahoittaja* (Miелensäpahoittaja 2014). Aineistoni kuitenkin koostuu vain elokuvasta *Ilosia aikoja, Miелensäpahoittaja* ja lähestyn sitä irrallisena muista sarjan tuotteista. Seuraavaksi kerron lisää elokuvan naishahmoista sekä elokuvan taustatapahtumista ja juonesta.

Elokuva alkaa, kun Ukon eli Miелensäpahoittajan (roolissa Heikki Kinnunen) vaimo **Hertta** (roolissa Lotta Kaihua sekä Petra Frey) on kuollut. Ensimmäisessä kohtauksessa Ukko on noutamassa Hertan vanhoja tavaroita hoivakodista. Ukko muistelee elokuvan kuluessa edesmennyttä vaimoan muun muassa lukemalla heidän vanhoja kirjeitään ja uppoutumalla vanhoihin muistoihin heidän yhteisistä hetkistään. Ukko on elokuvan alussa valmis kuolemaan itsekin ja alkaa rakentaa jopa omaa arkkuaan.

Hertan muistotilaisuutta varten Suomeen Belgiasta ovat matkustaneet Ukon pojantytär **Sofia** (roolissa Satu Tuuli Karhu) sekä hänen vanhempansa, Ukon poika, Pekka (roolissa Jani Volanen) ja Sofian äiti ja Pekan vaimo, **Katri** (roolissa Elina Knihtilä). Näemme Sofian ensimmäisen kerran lentokentällä isänsä kanssa. Hahmot joutuvat odottelemaan lentokentällä jonkin aikaa ennen kuin Katrin lento saapuu. Katria odotellessa Pekka auttaa Sofiaa opiskelussa. Sofian on

tarkoitus aloittaa muutaman kuukauden päästä korkeakouluopinnot Princetonin yliopistossa Yhdysvalloissa. Kun Katri on saapunut heidän luokseen, hahmot lähtevät autolla kohti Hertan muistotilaisuutta. Matkalla he pysähtyvät ABC-huoltoasemalle vaihtamaan ylleen hautajaisvaatteet. Pysähdyksen jälkeen Sofia pohtii, voisiko hän vain jäädä ABC:lle kesätöihin. Ajatus naurattaa Pekkaa ja Katria, joilla on suuret suunnitelmat Sofian tulevaisuudelle.

Muistotilaisuus etenee melko jännittyneesti, sillä Ukko ei tule toimeen Pekan kanssa. Mukana tilaisuudessa ovat myös muun muassa Ukon toinen poika Hessu (roolissa likka Forss) ja tämän vaimo Miniä (roolissa Mari Perankoski). Muistotilaisuuden jälkeen Ukko ja hänen sukunsa siirtyvät Ukon maatilalle. Siellä Pekka, Katri, Hessu ja miniä yrittävät miettiä, miten Ukolle nyt käy. Ukko on päättänyt kuolla, mutta Pekka puolestaan haluaisi laittaa isänsä hoivakotiin. Pekan ja Katrin suunnitelmana onkin käydä tutustumassa hoivakodissa etsimässä Ukolle uutta asuinpaikkaa. Ennen sitä Pekka ja Katri vievät Sofian kuitenkin juna-asemalle, josta hänen on tarkoitus lähteä yksin Helsinki Business Forumin verkostoitumistapahtumaan. Pekka ja Katri puolestaan jatkavat matkaa hoivakodin kautta Aulangolle lomailemaan kahdestaan.

Sofia ei kuitenkaan matkusta Helsinkiin, vaan karkaa salaa takaisin Ukon maatilalle. Ukko on yllättynyt Sofian vierailusta, eikä ole käänteestä aluksi mielissään. Sofia puolestaan näyttää nauttivan maalaiselämästä: hän käy saunassa, ihastelee ruskeaa kastiketta ja syö Ukon hillot jälkiruoaksi. Ukko kuitenkin ihmettelee Sofian outoa ilmestymistä ja alkaa epäillä, että Sofia on raskaana. Sofian vierailun toisena päivänä kaksikko menee yhdessä kauppaan, jossa Sofia innostuu ostamaan kärryllisen ruokaa. Kaupassa he törmäävät Ukon lääkäriin, ja ostosreissun päätteeksi Sofia joutuu ajamaan heidät Ukon autolla kotiin asti, koska Ukon ei pitäisi lääkärin määräysten perusteella enää ajaa autoa itse. Kun he pääsevät takaisin tilalle, paljastuu, että Sofia todella on raskaana eivätkä hänen vanhempansa tiedä Sofian olevan Ukon luona tai, että hän on raskaana. Kun Ukko ja Sofia ovat syömässä illallista Sofia kertoo, miten hän tuli raskaaksi, ja että hän ei tiedä, kuka lapsen isä on. Tällöin myös Pekka soittaa Sofialle, mutta Sofia ei vielä pysty kertomaan vanhemmilleen totuutta. Ukko päättää antaa Sofian jäädä luokseen vielä toiseksikin yöksi. Sofian läsnäolo saa Ukon muistelemaan edesmennyttä Herttaa ja Sofia itse alkaa pikkuhiljaa käsitellä ajatusta raskaudesta.

Aulangolla Katri ja Pekka nauttivat olostaan: he pelaavat golfia, istuskelevat uima-altaalla ja saunovat. He alkavat kuitenkin huolestua Sofiasta, joka käyttäytyy puhelimesta hieman oudosti. Katri myös huomaa, että Sofian luottokorttia on käytetty Ukon tilan lähellä olevassa ruokakaupassa. Kun he ovat syömässä illallista hienossa ravintolassa samaisena iltana, Pekka

yrittää soittaa Ukolle kysyäkseen asiasta. Ukko ei kuitenkaan kerro totuutta Sofian vierailusta. Katri rauhoittelee puhelun jälkeen Pekkaa, joka hermostuu Ukon sanavalinnoista.

Sofia herää seuraavana aamuna varhain ja tutkii Ukon taloa. Hän huomaa, miten Ukko on jo alkanut jakaa perintöään. Tutkiessaan paikkoja Sofia rikkoo vahingossa Hertan vanhan kahvikupin. Sofia päättää mennä opiskelemaan läheiselle järvelle luonnon rauhaan. Kävellessään takaisin Ukon tilalle hän näkee Pekan ja Hessun vanhan puumajan, jonne hän kiipeää. Majasta hän jälleen soittaa vanhemmilleen ja yrittää kertoa tilanteestaan, mutta ei vielääkään pysty siihen. Ukko löytää Sofian majasta istumasta. Sofia yrittää peittää kyneleitään, ja hän alkaa kysellä majasta ja tutkia sitä tarkemmin. Maja ei kuitenkaan kestä Sofian testausta ja Sofia putoaa maahan. Ukko suuttuu Sofialle tämän huolimattomuudesta, ja he lähtevät takaisin talolle samalla riidellen. Ukko päättää, että Sofian on aika lähteä. Sofia on etsimässä linja-autoaikataulua, kun hän yllättäen tuntee sikiön potkut mahassaan. Ukko huolestuu, kun hän kuulee, että Sofia ei ole käynyt Belgiassa neuvolassa. Ukko päättää, että he lähtevät tarkastuskäynnille neuvolaan, jossa paljastuu, että Sofia on kuudennella kuulla raskaana.

Samaan aikaan Katri ja Pekka ovat päättäneet lähteä etsimään Sofiaa Ukon luota. He kutsuvat myös Hessun auttamaan etsinnöissä. Katrin tutkiessa Ukon taloa hän alkaa epäillä, että Sofia on ollut siellä. Hän ei kuitenkaan kerro epäilyistään Pekalle, joka päättää, että he jatkavat etsintöjä paikkakunnan keskustaan. Siellä Katri huomaa Sofian ja Ukon, jotka istuvat puiston penkillä neuvolakäynnin päätteeksi. Katri päättää olla kertomatta Pekalle, koska hän haluaa ensin itse rauhassa keskustella Sofian kanssa. Hän suostuttelee Pekan jäämään yöksi paikkakunnalle. Samana iltana Sofia ja Ukko viettävät mukavaa iltaa Ukon luona. He keskustelevat Hertan raskauksista, syövät lättyjä ja kuuntelevat yhdessä musiikkia.

Seuraavana aamuna Katri ilmestyy maatilalle. Ukon kannustamana Sofia kertoo raskaudestaan äidilleen, joka lupaa tukea tytärtään. Pian Pekkakin ilmestyy paikalle ja hermostuu kuullessaan Sofian raskaudesta. Sofia ahdistuu ja lähtee tilannetta karkuun autolla. Muut lähtevät hänen peräänsä pellon poikki juosten. Ukko lyyhistyy kesken ajojahdin maahan ja muut huolestuvat. Sofia huomaa myös tilanteen ja yrittää päästä Ukon luo. Hänen synnytyksensä kuitenkin käynnistyy ja Sofia, Pekka, Katri ja Hessu lähtevät nopeasti sairaalaan. Ukkoa tulevat auttamaan thaimaalaiset sienestäjät, joihin hän on törmännyt aiemmin metsässä. He auttavat Ukon sairaalaan. Sofian vauva syntyy keskosena, mutta muutoin kaikki on hyvin. Lopulta Ukko pääsee pois sairaalasta ja pian myös Sofia kotiutetaan vanhempiansa ja Hertta-vauvan kanssa.

Elokuvan lopussa aikaa on kulunut ja Hertta-vauva osaa jo itse kävellä. Viimeisissä kohtauksissa Sofia ja Hertta-taapero vierailevat Ukon luona ja käyvät metsässä kahvilla.

Tutkimuskohteena ovat siis *Ilosia aikoja*, *Mielensäpahoittaja* -elokuvan naishahmot. Olen päättänyt aineistossani keskittyä erityisesti elokuvan tärkeimpiin naishahmoihin: Herttaan, Sofiaan ja Katriin. Kyseiset hahmot ovat elokuvassa mukana alusta loppuun, ja heillä on aineiston naishahmoista selvästi eniten kohtauksia ja dialogia. Hertta esiintyy elokuvassa kirjeiden sekä Ukon muistojen ja kuvitelmien välityksellä, joten hän oli mielenkiintoinen naishahmo analysoitavaksi. Halusin kuitenkin ottaa hänet mukaan aineistooni, koska koin, että hahmo on vahvasti läsnä elokuvan tarinassa.

Aineiston muut naishahmot esiintyvät vain yhdessä tai parissa kohtauksessa ja heillä ei ole tarinassa omaa kaartaan. Tällaisia hahmoja ovat Miniä, thaimaalaiset sienestäjät, Hertan hoivakodin hoitajat, Sixt-autovuokraamon asiakaspalvelija, saunojat, hoivakodin esittelijä sekä neuvolan terveydenhoitaja. Olen kuitenkin ottanut myös nämä hahmot analyysissäni huomioon tarpeen mukaan. Olen myös nostanut tulkintaan mukaan mieshahmoihin liittyviä huomioita, sillä koen, että ne auttavat ajoittain havainnollistamaan tärkeitä piirteitä naishahmoissa.

1.2 Menetelmänä sisällönanalyysi

Tutkimusotteena työssä on laadullinen tutkimus. Analyysimenetelmänä on puolestaan sisällönanalyysi. Sisällönanalyysi on perusanalyysimenetelmä, joka sopii hyvin laadulliseen tutkimukseen (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91). Tutkimusprosessi alkoi päätöksestäni tutkia naiseuden representaatioita suomalaisessa elokuvassa. Tämän jälkeen rajasin aineistoni vuoden 2018 katsotuimpaan elokuvaan eli *Ilosia aikoja*, *Mielensäpahoittaja* -elokuvaan. Aineiston rajauksen jälkeen keskityin analyysikysymyksiin. Analyysikysymykset muodostuivat periaatteella, jonka mukaan niiden avulla tulisi pystyä vastaamaan tutkimuskysymykseen, millaisia naiseuden representaatioita elokuvassa esiintyy. Taulukkoon 1 olen koonnut lopulliset analyysikysymykset:

1. Mikä on hahmon nimi?	9. Millaisia esineitä/asioita hahmoon liitetään?
2. Minkä ikäinen hahmo on?	10. Missä hahmo toimii?
3. Mikä on hahmon ammatti?	11. Mitä hahmo tekee?
4. Mikä on hahmon seksuaalinen suuntautuminen?	12. Kenen kanssa hahmo toimii?
5. Minkä yhteisöjen jäsen hahmo on?	13. Mistä hahmo puhuu?
6. Mitä rooleja hahmolla on?	14. Kenelle hahmo puhuu?
7. Millainen ulkonäkö/ulkomuoto hahmolla on?	15. Mitä hahmosta puhutaan?
8. Miten hahmo pukeutuu?	16. Kuka hahmosta puhuu?

Taulukko 1. Tutkielman analyysikysymykset.

Seuraavaksi kävin elokuvan läpi yksityiskohtaisesti keräämällä Excel-tilukoon vastauksia analyysikysymyksiin. Keskityin tutkimuskysymykseni mukaisesti naishahmoin. Jouduin siis jo tässä vaiheessa tekemään tulkintaa siitä, ketkä hahmot olivat sukupuolitettu naisiksi. Myös analyysikysymyksiin 2–6 vastaaminen vaati jo tässä vaiheessa tulkintaa. Lähestyin kyseisiä kysymyksiä periaatteella, jonka mukaan vastasin kysymyksiin tässä vaiheessa vain, jos koin, että vastaus oli selvästi havaittavissa aineistossa. Lisäksi lisäsin tutkimusyksikön kohdalle myös syyn, miksi saavuin tiettyyn tulkintaan.

Lähestyin aineistoa jaottelemalla vastaukset naishahmojen mukaan, eli jokaisen naishahmon kohdalla kävin läpi elokuvan ja vastasin kysymyksiin. Merkitsin taulukkooni myös ylös aikakoodin jokaisen tutkimusyksikön kohdalle, jotta pystyin helposti tutkimuksen aikana palaamaan näihin hetkiin, mikäli koin sen tarpeelliseksi. Tämä myös mahdollisti, että pystyin havainnoimaan hahmoissa tapahtuvia mahdollisia muutoksia. Taulukossa 2 on esimerkkiote Katri-hahmon taulukosta, johon keräsin hahmon osalta vastauksia analyysikysymyksiin. Oheisessa esimerkissä on yhden hahmon osalta vastauksia kysymyksiin ”mitä hahmo tekee?” ja ”kenen kanssa hahmo toimii?” noin yhden minuutin ajanjaksolta elokuvasta. Elokuvan kesto on yksi tunti 51 minuuttia. Esimerkkiote antaa myös osviittaa, miten yksityiskohtaisesti kävin elokuvan läpi sekä miten rajasin yhden tutkimusyksikön.

Mitä hahmo tekee?	Aikakoodi	Kenen kanssa hahmo toimii?
Lentokentällä Katri saapuu laukkujen kanssa Sofian ja Pekan luo, jotka odottavat häntä. Katri Sanoo Pekalle lohduttavasti: "Hei! Hei! Rakas. Rakas. Miten sä voit?" ja haluaa Pekkaa tiukasti.	00.06.41	Pekka
Naurahtaa hyväntahtoisesti ja sanoo Pekalle: "Sekö nyt eniten ahdistaa", kun tämä valittaa: "Tää on ihan kauhee maa. Jos mä varaan auton nimenomaan gepsillä mä oletan saavani auton, jossa nyt ainakin nimenomaan on se gepsi."	00.06.53	Pekka
Huomaa Sofian penkillä istumassa ja sanoo: "Sofia rakas."	00.06.46	Sofia
Halaa tytärtään.	00.06.59	Sofia
Sanoo Sofialle: "Ei olla nähty pitkään aikaan. Mä oon ollut niin kauan reissussa".	00.06.58	Sofia
Sanoo naurahtaan "No", kun Sofia haluaa Katria uudestaan.	00.07.06	Sofia
Sanoo: "Äidillä on ollut ihan hirvee ikävä". Taustalla Pekka kokoaa laukkuja ja sanoo: "Naiset, mennään."	00.07.08	Sofia
Matkustaa autolla kohti muistotilaisuutta miehensä ja tyttärensä kanssa. Pekka sanoo heille: "Nopeeta toimintaa, mennään suoraan vaihtamaan vaatteet. Otetaan joku pikku salaatti tai kahvi."	00.07.13	Pekka
Jonottaa ruokaa ABC:n linjastossa Pekan kanssa, joka voivottelee: "Herkkumaksamakkara, voi Jeesus sentään. Tämä on tämän maan gourmeeta. Housutki on maksamakkaran värisiä. Naamat on maksamakkaran värisiä." Katri sanoo Pekalle: "No mut sehän on sama kuin patee".	00.07.36	Pekka

Taulukko 2. Esimerkkiote Katri-hahmon taulukosta.

Tämän jälkeen aloin koodaamaan vastauksia erilaisten aineistosta nousseiden teemojen mukaan eli kirjasin taulukkooni, mihin aiheeseen tutkimusyksikkö mahdollisesti liittyi tai mitä ai-
 hetta se kuvasti. Tässä vaiheessa totesin, että erilaiset teemat löytyivät varsinaisesti Sofian, Katrin ja Hertan aineistoista, joiden aineistot olivat kaikista laajimmat. Otin analyysissäni huomioon myös muiden naishahmojen aineistot, koska olin vastannut analyysikysymyksiini myös heidän osaltaan. Tämän jälkeen kokosin erilaisia teemoja yhteen. Etenin Jouni Tuomen ja Anneli Sarajärven (2009, 93) teemoittelun periaatteen mukaisesti, jolloin kyse on laadullisen aineiston pilkkomisesta ja erilaisten aiheiden mukaan ryhmittelystä. Taulukosta 3 voi tarkastella, miten lähestyin aineiston teemojen koodausta. Kuva on esimerkki taulukosta, johon olin

koonnut jälleen Katrin osalta tutkimusyksiköitä, jotka koin kuuluvaksi samaan teemaan. Nämä tutkimusyksiköt etenivät seuraavissa teemoitteluissa osaksi alalukua 3.3 *Naishahmot moraalisisina ja soveliaina*.

Mitä hahmo tekee?	Aikakoodi	TEEMOJA
Naurahtaa hyväntahtoisesti ja sanoo Pekalle: "Sekö nyt eniten ahdistaa", kun tämä valittaa: "Tää on ihan kauhee maa. Jos mä varaan auton nimenomaan gepsillä mä oletan saavani auton, jossa nyt ainakin nimenomaan on se gepsi. "	00.06.53	Lohduttava vaimo. Pehmentää aviomiehen käytöstä.
Jonottaa ruokaa ABC:n linjastossa Pekan kanssa, joka voivottelee: "Herkkumaksamakkara, voi Jeesus sentään. Tämä on tämän maan gourmeeta. Housutki on maksamakkaran värisiä. Naamat on maksamakkaran värisiä." Katri sanoo Pekalle: "No mut sehän on sama kuin patee".	00.07.36	Yrittää rauhoitella, hillitä aviomiehen puheita.
Sanoo: "Ihanaa, mut hei, ei käsin." Kun Sofia ottaa käsin pullia.	00.07.53	Äitiys. Nuhtelee lapsensa käytöstä.
Aloittaa kysymään Miniältä: "Mitäs teidän...", vaihtaakseen aiheetta, kun ukko alkaa puhua Ahtisaaresta, mutta Ukko jatkaa puhetta hänen päälleen.	00.10.04	Yrittää siirtää tilannetta takaisin ei-kiusalliseen tilanteeseen.
Kysyy moittivasti Pekalta: "Oliko pakko?", kun tämä sanoo tylysti isälleen: "kun sä oot tähän asti ollu niin kiinnostunut [Sofiasta]". Ukko lähtee vihaisena pöydästä.	00.11.15	Nuhtelee aviomiestä.
Sanoo Pekalle: "Kulta, antaisit olla", kun tämä sanoo: "Mitä mä tein. Tällee just Suomessa puhutaan."	00.11.21	Yrittää hillitä aviomiestä.

Taulukko 3. Esimerkkiote taulukosta, jossa on saman teeman tutkimusyksiköitä koottuna yhteen.

Analyysin muotona työssäni toimi teoriaohjaava analyysi (ks. Tuomi & Sarajärvi 2009, 96). Aineiston teemoittelu-vaiheessa etenin aluksi aineistolähtöisesti, mutta myöhemmin prosessiin tuli mukaan myös teorioita, jotka lopulta vaikuttivat teemojen muotoutumiseen. Kun olin löytänyt aineistosta erilaisia alustavia teemoja, hyödynsin teoriaa näitten kokonaisuuksien muodostamisessa. Tuomen ja Sarajärven (emt. 97) mukaan teoriaohjaavassa analyysissä tutkijan päättelyn logiikassa on usein kyse abduktiivisesta päättelystä. Tällöin tutkijan ajatteluprosessissa yhdistyvät aineistolähtöisyys ja teoriaan pohjautuvat valmiit mallit (emt. 97). Tutkielmasani en seurannut valmiita naishahmojen luokitteluja tai teemoitteluja, vaan muodostin

teorioita hyödyntämällä aineistosta ilmeneviä kokonaisuuksia. Kun koin, että kokonaisuudet olivat eheät, aloin kirjoittamaan tuloksiani auki ja tekemään johtopäätöksiä.

Sisällönanalyysia analyysimenetelmänä voidaan kritisoida menetelmän ”keskeneräisyydestä”. Tällöin vaarana tutkimuksissa on, että tutkija kuvaa analyysin hyvin tarkasti, jonka jälkeen hän esittelee järjestetyn aineiston tuloksina. Sisällönanalyysissa hyvin tärkeää onkin mielekkäiden johtopäätösten tekeminen järjestetystä aineistosta. Tutkijan on myös pystyttävä avaamaan omia ajatuksiaan ja tulkintojaan lukijalle. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 103.) Tutkimuksessani aineiston ankkuroiminen erilaisiin metodologisiin teorioihin auttoi johtopäätösten muodostamisessa.

1.3 Viitekehystenä feministinen mediatutkimus

Tutkielmani sijoittuu feministisen mediatutkimuksen kentälle¹. Feministiselle tutkimukselle on ominaista yhteiskunnan erilaisten valtasuhteiden kyseenalaistaminen sekä luonnollistettujen totuuksien ja myyttien purkaminen (Liljeström 2004b, 21). Feministinen teoria ja tutkimus onkin tärkeää tiedostaa poliittisena projektina (Koivunen & Liljeström 1996b, 14). Feministisen tutkimuksen tavoitteena on valtarakenteiden tuominen etualalle sekä samalla myös sosiaalisen muutoksen ja sukupuolten tasa-arvon edesauttaminen (emt. 14). Tämän vuoksi myös tutkijan positio määrittyykin feministisesti poliittiseksi.

Feministisessä mediatutkimuksessa yhteiskunnan sukupuolittumista voidaan tarkastella median tuotannon, esitysten tai esimerkiksi vastaanottajien näkökulmasta (Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006b, 7). Omassa tutkimuksessani tutkin sukupuolittuneita vallan esiintymisiä tarkastelemalla naiseuden representaatioita. Tutkin myös, miten niihin liittyvät normit ja luonnollistetut sukupuolittuneet ominaisuudet heijastavat sukupuolittunutta vallankäyttöä sekä historiallista ja nykypäiväistä epätasa-arvoa. Feministisessä tutkimuksessa on pyritty myös kyseenalaistamaan ja kritisoimaan sukupuolen luonnollisuutta ja jäsentämään ajatuksia siitä, miksi

¹ Feministisen tutkimuksen vaihtoehtoisena käsitteenä voidaan käyttää myös sukupuolentutkimusta (Juvonen, Rossi & Saresma 2010b, 11). Ja täten myös tutkielmani sijoittuu osaksi sukupuolentutkimusta, mutta olen päättänyt käyttää työssäni käsitettä feministinen tutkimus.

kahden eriarvoisen sukupuolen luonnollisuuden ajatus toistuu yhteiskunnassamme niin sinnikkäästi ja miten luonnollistettuja normeja pystyttäisiin purkamaan (Juvonen 2016, 52–53).

Feministisessä tutkimuksessa päämääränä on kiinnittää huomiota myös muihin hierarkioihin ja eriarvoisuutta tuottaviin eroihin, kuten luokkaan, seksuaalisuuteen, ikään, vammaisuuteen, ”rotuun”² tai etnisyyteen, ei vain oletettuun sukupuoleen (Juvonen, Rossi & Saresma 2010b, 11). Pyrinkin tutkielmassani liittämään naiseuden representaatiot myös muihin sosiaaliin ja kulttuurisesti arvottaviin risteymiin sekä kyseenalaistamaan käsitystä siitä, että nainen tai naishahmo kategoriana representoisi ”kaikkia naisia”. Vaikka koen sukupuolen olevan vain yksi monista arvottavista eroista, se on kuitenkin arvottava identiteetti, joka risteymässä muiden ominaisuuksien kanssa kokee yhteiskunnassa epätasa-arvoa. Tämän vuoksi päätin rajata aineistoni pelkästään naishahmoihin. Minusta on tärkeää tiedostaa, että sukupuoli on keskeinen eron akseli, mutta se ei ole vallan muodoista hierarkkisesti ylimpänä. (Valovirta 2010, 95.)

Intersektionaalisuudella tarkoitetaan feministisessä ajattelussa erojen moninaisuutta ja niveltäisyyttä. Yksilöiden identiteetit muodostuvat monista eri tekijöistä, joita ovat muun muassa taloudelliset, poliittiset, psyykkiset, subjektiiviset ja kokemukselliset tekijät, jotka sijoittavat ihmisiä eri tavoilla sosiaaliseen merkityskenttään. (Valovirta 2010, 94.) Intersektionaalisen tutkimuksen ongelmana kuitenkin on, että on melkein mahdotonta esitellä ja analysoida näitä kaikkia risteymäkohtia (emt. 95). Intersektionaalisuuden huomioiminen sai uutta puhtia feministisessä tutkimuksessa 2000-luvun alussa, jolloin muun muassa yhteiskuntaluokka nousi jälleen keskeiseksi osaksi keskustelua. Muun muassa suomalaisessa Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli -teoksessa (Tolonen 2008a) käsitellään luokan, sukupuolen, kansallisuuden ja iän risteymäkohtia. Tunnettu sukupuoli ja luokan risteymien tutkija on brittiläinen Beverley Skeggs, joka on nostanut esille muun muassa työväenluokkaisen ja keskiluokkaisen naiseuden hierarkioita teoksessaan *Elävä luokka* (2014). Teoksissa puretaan myös kulttuurillemme tyyppillisiä kliseitä yhteiskuntaluokasta, kuten ettei luokkia enää olisi olemassa tai että Suomi olisi läpeensä keskiluokkaistunut (Tolonen 2008b, 9).

² Tässä tapauksessa käytän rotu-sanan ympärillä lainausmerkkejä, koska haluan korostaa käsitteen keinotekoisuutta ja konstruktioluonnetta, sekä riisua sen yltä siihen arkisessa kielenkäytössä edelleen tiukasti nivoutuvaa biologismia (Rossi 2015, 155).

Käytän tutkimuksessani käsitettä luokka, joten koen tarpeelliseksi avata käsitettä hieman lisää, sillä feministisessä tutkimuksessa siihen liitetään monia eri ulottuvuuksia. Tutkimuksessani ymmärrän luokan yhteiskunnallisena ja kulttuurisena positiona, resursseina sekä kulttuurisina käytäntöinä (Tolonen 2008b, 10). Luokan ymmärtäminen keskeisesti muuna kuin pelkästään taloudellisena pääomana voidaan ajatella pohjautuvan Pierre Bourdieun ajatuksiin symbolitaloudesta (Bordieu 1979; 1985; 1986; 1987, Skeggsin 2014, 50–55 mukaan). Bordieun mukaan teoreettisesti erilaiset resurssit ja pääomat muodostuvat osaksi luokan käsitystä. Bordieu nimeää neljä pääomaa, joiden kautta yksilö asettuu osaksi erilaisia yhteiskunnan kenttiä. Nämä ovat taloudellinen pääoma, johon sisältyy esimerkiksi tulot, vauraudet ja muut omistukset, kulttuurinen pääoma, mihin luetaan kulttuurisesti arvostettu pääoma, kuten erilaiset tiedot ja taidot, sosiaalinen pääoma, jolla tarkoitetaan muun muassa erilaisia sosiaalisia ryhmiä, johon yksilö kuuluu sekä yläkäsitteenä symbolinen pääoma, mikä tarkoittaa, että kaikilla näillä pääomilla on symbolisesti valtaa, jos ne hyväksytään ja oikeutetaan kulttuurisesti. (Emt. 50–55.) Luokan käsitteellistäminen ja konkretisoiminen ei ole yksinkertaisia ja on tärkeää tiedostaa, että luokan kokeminen ja sen teoretisoiminen ovat toisistaan erillisiä ymmärryksiä sekä hyvin kulttuurisidonnaisia (Tolonen 2008b).

Feministisen elokuvatutkimuksen historiassa on monia tärkeitä ja vaikutusvaltaisia teoksia ja teorioita. Esittelen seuraavaksi muutamia keskeisiä teoksia luodakseni katsauksen feministisen mediatutkimuksen kentästä. On tärkeää tiedostaa, että monet teoriat ovat syntyneet vastareaktioina ja ovat saaneet vaikutusta aiemmista teksteistä ja teorioista. En lähde tekstissäni avaamaan näitä limittymisiä, vaan pyrin luomaan lyhyen katsauksen teoksiin, jotka ovat olleet feministisessä elokuvatutkimuksessa vaikutusvaltaisia.

Laura Mulvey (s. 1941) käsittelee muun muassa tunnetussa artikkelissaan *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) elokuvan katsomisen sukupuolittuneita valtasuhteita. Mulvey (1975; ks. myös Mulvey 1989) esittelee ajatuksen tekstissään miehisestä katseesta (eng. *Male gaze*), jonka kautta nainen asetetaan valtavirtaelokuvissa passiiviseksi katseen kohteeksi. Teoriaa on kritisoitu muun muassa heteroseksuaalisuuden oletuksesta. Mulveyn ja myös muiden teoreetikkojen kirjoitukset nostivat kuitenkin tietoisuuteen patriarkaalisien yhteiskunnan syvärakenteita, jotka vaikuttavat naisten kuvaamisen konventioihin (Kyrölä 2006, 114). Patriarkaatilla tarkoitetaan miesten ylivaltaa yhteiskunnassa, mikä näyttäytyy erilaisina rakenteina, kuten

naisten seksuaalisuuden ja työvoiman kontrollina sekä julkisen alueen valvontana (Mäkelä ja muut 2006c, 16–17). Patriarkaatin käsitettä sekä sukupuolittuneen katseen teoriaa voidaan kritisoida niiden esittämästä naiseudesta, mikä kuvaa naissorron universaalina, eikä ota huomioon intersektionaalisia risteymiä sorrossa tai katseen politiikassa (emt. 16–17).

Feministi teoreetikko ja filosofi Judith Butler (s. 1956) tunnetaan erityisesti teoksestaan *Gender Trouble* (1990/2006), jossa hän esitti ajatuksen sukupuolesta performatiivisena. Butler kritisoi kirjassaan, mutta myös muissa teoksissaan, oletusta, että biologisesta sukupuolesta seuraa vääjäämättä myös sosiaalinen sukupuoli. Hänen näkemyksensä mukaan sukupuoli on performatiivinen, joka rakentuu kulttuuristen tulkintojen kautta (Butler 2006). Käsittelen tätä lisää alaluvussa 1.5 *Naiseus osana sukupuolen performatiivisuutta*. Teresa de Lauretis (s. 1938) on esittänyt teorian mediasta sosiaalisena teknologiana, joka määrittelee ja muokkaa, miten ihmiset käsittävät itsensä, toiset ja sosiaaliset suhteet (de Lauretis 2004). De Lauretisen (emt.) mukaan voidaan ajatella, että sukupuoli muotoutuu osin tällaisten sukupuoliteknologioiden tuotteena. Käsittelen ajatusta elokuvista sukupuoliteknologiana lisää alaluvussa 1.6. *Naishahmot representaationa ja poliittisena kuvastona*.

Suomalaisessa feministisen tutkimuksen kentällä merkittäviä teoksia on useita, ja haluan seuraavaksi nostaa muutamia ansiokkaita teoksia, jotka myös itse koin hyödyllisiksi työkaluiksi feministisen metodologian oppaina. *Avainsanat, 10 askelta feministiseen tutkimukseen* (Koi-vunen & Liljeström 1996a) on teos, jossa kahdeksan nimekästä tutkijaa tulkitsee feminististä teorianmuodostusta sekä sen historiaa. *Feministinen tietäminen — Keskustelua metodologiasta* -teos (Liljeström 2004a) tarkastelee feminististä metodologiaa työkaluna useiden eri kirjoittajien tekstien kautta. *Sukupuolishow, johdatus feministiseen mediatutkimukseen -teoksessa* (Mäkelä ja muut 2006a) pohditaan tieteenalan metodologiaa useista eri näkökulmista sekä luodaan katsaus sukupuolen tutkimukseen ja eri lajityyppien sukupuolittuneisuuteen. *Käsikirja sukupuoleen* (Juvonen, Rossi & Saresma 2010a) puolestaan tarjoaa useita tekstejä sukupuolen tutkimuksen kentältä, ja se toimii nimensä mukaisesti käsikirjana sukupuoleen ja sen tutkimukseen. Myös *Sukupuolikysymys*-teos (Husso & Heiskala 2016) tarjoaa johdatuksen sukupuolikysymykseen ja sen jäsentämiseen laaja-alaisesti ja poikkitieteellisesti.

Poikkitieteellisyys on myös läsnä omassa työssäni. Vaikka hyödynnän feminististä tutkimusta ja sen periaatteita tulkinoissani sekä johtopäätöksissäni, tutkielmassani on kuitenkin vahvasti läsnä ajatuksia ja tekstejä myös muilta tieteenaloilta, kuten elokuvatutkimuksesta, queer-tutkimuksesta, mainonnantutkimuksesta, tunteiden historian tutkimuksesta, sosiologiasta sekä kulttuurihistoriasta. Feministiselle tutkimukselle voidaankin ajatella olevan ominaista tieteenalarajojen ylittäminen ja ajatusten luova lainaaminen (Liljeström 2004b, 16).

1.4 Aikaisempi tutkimus

Naiseuden representaatioita on tutkittu muun muassa aikakauslehdissä, kirjallisuudessa, politiikan diskursseissa, sosiaalisessa mediassa, mainoksissa, televisiosarjoissa ja elokuvissa. Teen nyt katsauksen aikaisempaan tutkimukseen, minkä avulla toivon laajentavani kuvaa tutkimuskentästä. Koska oma aineistoni muodostuu elokuvasta, aion keskittyä siihen, miten naisahamojen representaatioita on tutkittu aiemmin audiovisuaalisen median kontekstissa Suomessa.

Anu Koivunen keskittyi vuonna 1995 julkaistussa lisensiaatintutkimuksessaan *Isänmaan moninaiset äidinkasvot – Sotavuosien Suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*, naiskuvaan suomalaisissa sota-ajan elokuvissa. Teoksessa Koivunen (1995) muun muassa havainnoi, miten ristiriitaisesti naista määriteltiin ja kuvattiin sotavuosien elokuvassa. Anu Koivunen julkaisi myös vuonna 2003 teoksen nimeltään *Performative Histories, Foundational Fictions: Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Kyseisessä teoksessa Koivunen tarkastelee suomalaisten melodraama elokuvien roolia sukupuolen, seksuaalisuuden ja kansallisuuden kuvaajina (Koivunen 2003). Koivunen (emt.) esittää, miten esimerkiksi Niskavuoren naiset kuvastavat ”vahvaa suomalaista naista”, mikä sotien jälkeen muodostui osaksi kansallisuutta ja kulttuurisesti kestäväksi tavaksi ymmärtää historiallisia sukupuolia. Anna Pitkämäki (2008) on tutkinut *Eilasta Oiliin. Naiskuva 2000-luvun suomalaisessa elokuvassa* -pro gradu tutkielmassaan naiskuva 2000-luvun alun suomalaisissa elokuvissa. Työstä on harmillisesti saatavilla julkisesti vain tiivistelmä, joten en ole päässyt tarkastelemaan työn tuloksia. Aino Havu (2018) on puolestaan tutkinut pro gradussaan *Naisen osa - naisrepresentaatio suosituimmista kotimaisista*

elokuviissa vuosina 2013–2017 naishahmojen representaatioita kotimaisissa elokuviissa. Havu analysoi aineistoaan kvantitatiivisesti sekä tyyppijaottelun kautta, joiden avulla hän sai tulokseksi, että vain 31 % aineiston hahmoista oli naishahmoja. Näistä hahmoista muun muassa 21,5 % toimi validoijana mieshahmojen toiminnalle ja 20 % kuvattiin huolehtivaisina ja äidillisinä hahmoina. (Emt. 25.)

Lapin yliopistossa sukupuolten representaatioita audiovisuaalisessa aineistossa on tutkinut muun muassa Joel Ronimus vuoden 2015 pro gradussaan *Sukupuolten representaatiot Salatut elämät – televisiosarjassa*. Tutkimuksessaan hän havaitsi, että miesten kohdalla toistuivat perheestä huolehtiminen, toiminnallisuus, kovuus sekä impulsiivinen hätäisyys. Nainen taas kuvattiin (tunne)älykkäänä, empaattisena, huolehtivana, lämpimänä ja älykkäänä sukupuolena. (Ronimus 2015.) Taina Sutinen (2012) puolestaan sai muun muassa selville pro gradussaan *Sukupuolten representaatiot lastenohjelmissä: diskurssianalyttinen tutkimus viikonloppuamujen suomenkielisistä piirretyistä*, että piirrettyjen lastenohjelmien sukupuolten representaatioiden diskurssit rakentavat perinteistä sukupuolijärjestelmää, jossa miehet ja naiset kuvataan voimakkaasti toisistaan eroaviksi toimijoiksi.

Sukupuolten representaatioita on tutkittu myös laajasti mainonnantutkimuksessa. Leena-Maija Rossi on yksi Suomen nimekkäimmistä tutkijoista feministisen mediatutkimuksen kentällä. Rossi on teksteissään ja tutkimuksissaan pohtinut sukupuolten representaatioita varsinkin mainonnassa (ks. esim. Rossi 2003), mutta myös esimerkiksi televisiosarjoissa (ks. esim. Rossi 2015). Oman tutkimukseni kannalta varsinkin vuoden 2003 *Heterotehdas*-teos sekä 2015 vuoden *Muuttuva sukupuoli* -kirja ovat olleet todella vaikuttavia. Milla Annala (2018) on tutkinut naiseuden ja mieheyden representaatioita 2010-luvun Suomessa väitöskirjassaan *Television elintarvikemainonta ja sukupuoli: Naiseuden ja mieheyden representaatiot 2010-luvun Suomessa*. Myös hänen aineistonaan on ollut mainonta ja tarkemmin television elintarvikemainonta vuosina 2012–2013. Työssään hän sai muun muassa selville, että mainoksissa kuvatut perheet olivat tyyppillisesti valkoisia ja keskiluokkaisia ja että mieheyteen ja naiseuteen voitiin yhdistää hyväksyttävästi sekä maskuliinisia että feminiinisiä piirteitä. (Emt.)

1.5 Naiseus osana sukupuolen performatiivisuutta

Feministisessä tutkimuksessa keskeinen tapa ymmärtää sukupuolta on pitkään ollut sex-gender-jaottelu. Tämä tarkoittaa sukupuolen jaottelua anatomiseen ja ruumiilliseen (eng. *sex*) sukupuoleen sekä sosiaaliseen ja kulttuuriseen (eng. *gender*) sukupuoleen (Ristkari, Suni & Tyni 2018, 29). Jaottelua on kuitenkin pitkään jo kritisoitu muun muassa siitä, että jaottelussa biologisen eli anatomisen ja ruumiillisen sukupuolen voidaan ajatella vahvistavan ajatusta siitä, että kehon anatomia määrittäisi sukupuolta (emt. 29). Jotta kaksijakoiseksi sukupuolitettu ruumiillisuus voidaan osoittaa olevan ennen kaikkea yhteiskunnallinen valtasuhde ja kulttuurisesti muodostettu, ei biologisesti tai sosiaalisesti tosi, on pystyttävä luopumaan ajatuksesta, että biologia ohjaisi ihmisten käyttäytymistä ja muodostaisi sukupuolieroja (Juvonen 2016, 52–53). Biologisen ja sosiaalisen sukupuolen käsitteellinen erottaminen kuitenkin mahdollistaa sukupuoleen liittyvän sorron ymmärtämisen sukupuolta järjestävien valtasuhteiden tulokseksi, ei pelkästään tai väistämättömästi biologiasta johtuvaksi (Rossi 2010a, 27).

Ymmärrän tutkimuksessani sukupuolen butlerilaisittain performatiivisena. Tämä tarkoittaa, että sukupuoli ymmärretään jatkuvana ruumiillisena, kielellisenä ja visuaalisena esittämisenä ja tuottavana tekemisenä (Rossi 2003, 12). Sukupuolten ymmärtäminen performatiivisena alkoi 1990-luvun alussa, ja se on luettu paljolti feministifilosofi Judith Butlerin ansioksi (emt. 12). Butler (2006, 235³) esittää kirjassaan *Hankala sukupuoli*, että ihmisen sukupuoli ei pohjautu heidän biologiaansa, vaan sukupuoli muodostuu, kun yksilöt toistavat sukupuoliin liitettyjä sosiaalisesti vakiinnutettuja merkityksiä uudelleen.

Yhteiskunta vakiinnuttaa esityksiä siitä, millaisia ruumiita, käyttäytymisiä ja piirteitä naiseuteen sukupuolena sisältyy. Butlerin (2006, 92) mukaan sukupuolten esittäminen tapahtuu äärimmäisen jäykästi säännellyn kehyksen sisällä, joka on ajan mittaan vain tiukentunut enemmän ja muuttunut samalla näennäisesti luonnolliseksi olemiseksi ja normatiiviseksi instituutioksi. Sukupuolittuneiden oletusten rikkomisesta seuraa usein sosiaalisia rangaistuksia, kun puolestaan hallitseviin sukupuolinormeihin mukautumisesta palkitaan yhteiskunnassa (emt.

³ Alkuperäisteos *Gender Trouble* julkaistiin 1990. Tutkimuksessani viittaan Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossin vuoden 2006 suomennokseen *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetinkumous*.

234). Lähestymistavassa ajatellaan, että sen sijaan, että biologinen sukupuoli ymmärrettäisiin luonnollisena ja itsestään jo sukupuolta määrittävänä elementtinä, myös luonto tulisi nähdä historiallisten ajatusmuotojen, puhetapojen ja käytäntöjen tuotteena (Juvonen 2016, 50). On myös tärkeä tiedostaa, että koska sukupuoli ymmärretään performatiivisena ja se rakentuu toistolle, hallitsevia esityksiä voidaan myös haastaa (Butler 2006, 235–236). Yksilö voi siis esittää aktiivista vastarintaa hallitsevia sukupuolinormeja kohtaan (Annala 2018, 14). Mielestäni on tärkeää myös ottaa huomioon, että monien ihmisten pelkästään oman itsensä, kuten sukupuolensa tai seksuaalisen suuntautumisen ilmaiseminen, saatetaan nähdä *aktiivisena vastarintana*, vain koska se ei sovi yhteiskunnan sukupuolittuneisiin normeihin.

Butlerin sukupuolen performatiivisuus on mielestäni hyödyllinen teoreettinen lähestymistapa, sillä sen avulla sukupuolta voidaan alkaa lähestyä diskursiivisesti tuotettuna (Juvonen 2016, 52). Butlerilaisessa konstruktionistisessa näkemyksessä sukupuolien ei myöskään ajatella olevan kaksinapaisesti toisilleen vastakkaisia tai toisiaan täydentäviä (Mäkelä ja muut 2006c, 20). Vaikka sukupuolta käsittelevät arkidiskurssit ovat yhä hyvin kaksinapaisia ja hierarkkisia (Juvonen 2016, 52), tutkijoiden mukaan ihmisiä ei ole mahdollista jakaa kahteen eri sukupuoleen biologisten ominaisuuksien perusteella (Ristkari ja muut 2018, 21). Myöskään kromosomit tai anatomia eivät takaa, että ihminen kokisi tietyn sukupuolen omakseen, esimerkiksi yksilön kokemus omasta sukupuolestaan ei aina vastaa syntymässä määriteltäystä sukupuolta (emt. 21). Butlerilaisessa näkemyksessä halutaan myös antaa tilaa muille kuin cissukupuolisille identiteeteille, kuten transsukupuolisuudelle, intersukupuolisuudelle ja muunsukupuolisuudelle (Mäkelä ja muut 2006c, 20). Cissukupuolisen henkilön käsitys omasta sukupuolesta vastaa sitä sukupuolta, joka heille on syntymässä määritetty (Ristkari ja muut 2018, 22).

Maiju Ristkari, Nina Suni ja Vesa Tyni, jotka ovat kirjoittaneet teoksen *Sukupuolena ihminen, tietokirja transsukupuolisuudesta ja sukupuolen moninaisuudesta* (2018), nostavat esille, että vaikka sukupuolta on tutkittu paljon, sitä on kuitenkin yhä vaikeaa määrittellä tyhjentävästi. On myös mahdotonta päättää kenellä olisi oikeus ja valta määrittellä, mitä sukupuoli pohjimmiltaan on. (Emt. 21.) Tutkimuksessani en pyrikään avaamaan, miten sukupuoli määriteltäisiin tyhjentävästi, vaan pohtimaan, millaisia merkityksiä liitetään sukupuolitettuihin kehoihin ja miksi (ks. Mäkelä ja muut 2006c, 20). On myös mielestäni tärkeä tiedostaa, että sukupuoli-

identiteetti, mikä tarkoittaa ihmisen omaa kokemusta sukupuolestaan tai sukupuolettomuudesta, on prosessi, joka ei aina ole niin suoraviivainen ja selkeä kokemus, kuin mitä teoreettiset pohdinnat voivat antaa ymmärtää (Ristkari ja muut 2018, 43–48). On myös tärkeää olla tietoinen, että tämä tutkimus on valmistunut vuonna 2021 ja ymmärrys sukupuolesta muuttuu ajassa ja paikassa, samalla kun käsitys siitä muuttuu (Rossi 2010a, 23).

Performatiivisena sukupuolta tuotetaan yhteisesti hyväksytyillä miehisyyden ja naisellisuuden merkeillä (Annala 2018, 16). Näitä miehisyyden merkkejä kuvaillaan usein maskuliiniseksi ja naisellisuuden merkkejä feminiiniseksi. Suomen kielen arkipuheessa nämä käsitteet ovat vahvasti sukupuolittuneita ja ne sitoutuvat vankasti yhä kaksijakoiseen sukupuolikäsitykseen. (Rossi 2002, 109.) Käsitteet nojaavat vahvasti kulttuurin sisäisiin vallitseviin sopimuksiin siitä, mitä asiaa, piirrettä tai käyttäytymistä pidetään miehisenä tai mitä naisellisena. Feminiinisyys ja maskuliinisuus eivät kuitenkaan muodostu luonnon määräämistä ominaisuuksista, vaan ne ovat ihmisten tuottamia merkitysrakenteita, jotka ovat muutettavissa (Jokinen 2010, 129). Käytännössä käsitteitä voidaan kuitenkin käyttää kuvaamaan mitä tahansa sukupuolta. Eli naisilla voi olla maskuliinisia piirteitä tai esimerkiksi muunsukupuolisella henkilöllä voi olla feminiinisiä piirteitä.

Käytän tutkimuksessani myös käsitteitä naisoletettu, naiseksi sukupuolitettu tai sukupuolitettu keho. Käytän tutkimuksessani näitä sanoja kuvaamaan ajatusta siitä, että yhteiskunnassamme yksilöihin liitetään tiettyjä ominaisuuksia, kiinnostuksenkohteita ja käyttäytymistapoja oletettujen sukupuolten perusteella. Koska kulttuurimme on hyvin kaksinapaisesti sukupuolitettu, naiseuteen ja mieheyteen liitetyt oletukset siirtyvät yksilöihin jo pelkästään ulkoisten piirteiden mukana. Sukupuolittamisella tarkoitetaan sitä, kun ihminen tekee oletuksen toisen ihmisen sukupuolesta esimerkiksi kehon perusteella. Vaikka sukupuolta ei ole mahdollista tietää pelkkien kehon piirteiden perusteella. (Ristkari ja muut 2018, 59.) Jos henkilö on sukupuoleltaan muuta kuin cissukupuolinen tai cissukupuolinen henkilö, joka ei sovi osaksi normeja tai joka haluaa rikkoa niitä, sukupuolittava ja kaksijakoisesti sukupuolitettu maailma tuntuu hyvin rajoittavalta ja vaikealta eikä henkilö välttämättömästi pysty elämään rauhassa omana itsenään (emt. 59–60).

Olen päättänyt rajata tutkielmani niin, että keskityn siinä hahmoihin, joiden oletan tulkintani pohjalta olevan kuvattu ja esitetty sukupuoli-identiteeteiltään naisina. Lähestyn tutkimuksessani naishahmoja *naiseuden* representaatioina. Naiseudella ymmärrän kaikki ne asiat, jotka yhteiskunnassamme ja kulttuurissamme liitetään naisena olemiseen, naisoletettuihin kehoihin ja yksilöihin. Pysin käyttämään työssäni käsitettä *naishahmo*, kun viittaan aineistoni hahmoihin. Haluan tällä korostaa, että en siis tutki oikeita naisia vaan representaatioita, jotka ovat suunniteltuja ja rakennettuja kuvauksia. Käsittelen aineistossani mies- ja naishahmoja, minkä ei ole tarkoitus väittää sukupuolten rajautuvan vain kahteen mahdolliseen sukupuoleen. (Ks. Annala 2018, 13.) Koska aineistoni henkilöt eivät ole ”todellisia” ihmisiä, en tutkijana voi aina varmasti tietää esimerkiksi hahmojen sukupuolta tai seksuaalisuutta. Joudun siis analyysissäni tekemään tulkintoja hahmoista. Nojaudun kuitenkin tutkielmassani ajatukseen, että vaikka hahmojen tarkoitettua identiteettiä voi tulkita monella eri tavalla, niistä on kuitenkin mahdollista lukea merkityksiä, joihin tekijöiden voidaan arvella pyrkineen (ks. emt. 20).

1.6 Naishahmot representaationa ja poliittisena kuvastona

Hyödynnän tutkimuksessani representaatiota metodologisena työkaluna analysoidessani elokuvan naishahmoja. Representaation käsitteen avulla on esimerkiksi mahdollista tutkia, millä tavoin erilaiset mediat esittävät ja tuottavat todellisuutta. (Seppänen 2005, 77.) Representaation käsitteen voidaan lyhyesti määritellä tarkoittavan symbolisia merkkejä, jotka viittaavat johonkin muuhun ja edustavat sitä (Paasonen 2010, 40). Mediatutkimuksessa representaatiolla tarkoitetaan esimerkiksi kuvan ja äänen yhdessä luomaa kokonaisuutta, kuten elokuvaa. Representaatio voi kuitenkin tapahtua monessa eri muodossa, kuten mainoksena, taideteoksena tai sanomalehtiartikkelina. (Mäkiranta 2010, 101.)

Representaation käsitteen hyödyntäminen ei pelkästään anna tutkimukselleni teoreettista lähtökohtaa ja tapaa ymmärtää maailmaa, vaan se luo myös merkityksellisyyttä työhöni. Anu Koivusen (1995, 25) mukaan on tärkeää lähestyä representaatioita poliittisina kuvastoina. Hänen mukaansa se, miten naisia ja naiseutta representoidaan vaikuttaa kulttuuriseen naiskuvaan eli siihen, miten naiset nähdään sekä naisten omakuvalle eli siihen, miten naiset näkevät

itsensä (emt. 25). On tärkeää kuitenkin tiedostaa, että yksilöiden ja median esittämien hahmojen suhde on mutkikas prosessi, jossa ei ole mahdollista erotella erilaisia vaikutussuhteita (Seppänen 2005, 68–76). Median esittämät sukupuolittuneet ihanteet ja normit muokkaavat kuitenkin käsitystä siitä, mikä on yhteiskunnallisesti hyväksyttävää (Kyrölä 2006, 108, 120).

Lähestyn tutkielmassani aineistoni naishahmoja myös representaatioina ja osana edustamisen politiikkana. Tarkoitin täällä, että naishahmon representaatio esittää kyseistä hahmoa, mutta samalla se myös edustaa laajempaa kokonaisuutta tai kategoriaa, kuten naisia tai tarkemmin esimerkiksi keskiluokkaisia ja valkoisia naisia. Representaatiot tuottavat samalla myös arvoituksia, mielikuvia ja määritelmiä, jotka liitetään hahmoon sekä hahmojen edustamiin laajempiin kategorioihin ja esimerkiksi ihmisryhmiin. (Paasonen 2010, 40–41.) Yhteiskunnassa kamppaillaankin jatkuvasti siitä, keitä esimerkiksi median kuvastoissa esitetään ja millä tavoilla (Rossi 2010b, 270).

Representaatioita tutkittaessa on mahdotonta ohittaa semiotiikka, jonka pääperiaatteet ovat myös osa representaation perustaa. Semiotiikalla tarkoitetaan erilaisten merkkien ja merkkijärjestelmien oppia. (Seppänen 2005, 77.) Tutkimuksessani se tarjoaa välineitä ja käsitteitä representaatioiden ymmärtämiseen. Representaatioita tutkittaessa hyödynnetään tietoisesti, mutta myös tiedostamatta, *merkin* ja *koodin* käsitteitä erilaisia asioita tulkitessa. Koodilla tarkoitan tutkielmassani erilaisia visuaalisia, äänellisiä, tekstuaalisia ja kielellisiä merkkejä, joihin kulttuurissamme liitetään merkityksiä (emt. 86–89). Myös merkkien käyttö perustuu usein siihen, että niiden merkitys on hyvin laajasti tunnettu ja kulttuurisidonnainen (Rossi 2003, 15). Janne Seppänen (2005, 88) havainnollistaa osuvasti merkin funktiota kirjoittaessaan: *”[uutiskuvan] hahmot ovat merkkejä, joihin liittyy sukupuoleen kytkeytyviä merkityksiä. Merkin ominaisuudet herättävät mielessämme sukupuoleen liittyvät mentaaliset representaatiot ja tulkitsemme kuvan henkilöt mieheksi ja naiseksi”*. Tutkimuksessani koodeja ovat puolestaan esimerkiksi sukupuolitetut vaatteet, kuten korkokengät tai kravattit. Ja kuten tämä esimerkki havainnollistaa, koodeihin liitetyt merkitykset ovat yhteiskunnan normien synnyttämiä, eivätkä ne ole irrallaan sukupuolittavista ja samalla myös rajoittavista stereotyyppioista ja odotuksista (emt. 87–89).

Naiseuden representaatioiden tutkimuksessa koodien tulkinnassa onkin mielestäni havaittavissa ristiriita. Tulkinnan vaiheessa tutkija joutuu itse tekemään havaintoja naishahmoista, jotka perustuvat hänen omaan käsitykseensä siitä, miltä naiset näyttävät, miten he pukeutuvat, miltä heidän kehonsa näyttävät ja niin edelleen. Eli tutkimuksessa tutkija joutuu sukupuolittamaan asioita, joilla ei ole liitosta yksilön sukupuoleen kulttuuristen rakenteiden ulkopuolella. Judith Butlerin (2006, 31) mukaan: *”Sukupuolen normatiivisia muotoja ei voi vastustaa omaksumatta samalla jotain normatiivista näkemystä siitä, millainen sukupuolitetun maailman tulisi olla.”* Seppäsen (2005, 87–89) mukaan esimerkiksi sukupuolet merkkinä muodostuvat kulttuuristen koodien kautta, ja sen vuoksi representaatioiden merkitykset eivät ole koskaan staattisia tai muuttumattomia, vaan merkitykset voivat ajan kuluessa korvaantua muilla.

Tutkimuksen kannalta on myös tärkeää miettiä, millaisista lähtökohdista representaatiota tutkitaan. Se, miten ymmärrämme representaation vaikuttaa siihen, millaiseksi tutkimuksen kohteeksi mediakuvasto rakentuu. (Seppänen 2005, 94.) Stuart Hall (1997, 24–26) on esittänyt kolme erilaista tapaa ymmärtää representaatiota. Nämä kolme eri lähtökohtaa ovat refleksiivinen (heijastusteoreettinen), intentionaalinen tai konstruktionistinen (emt. 24–26). Tutkimuksessa lähestyn representaatiota konstruktionistisesta näkökulmasta. Aion kuitenkin käydä lyhyesti läpi myös muut käsitystavat ja pohtia omia tutkimuksellisia päämääriäni niidenkin kautta.

Representaatiota analysoitaessa heijastusteoreettisesta näkökulmasta, tutkitaan vastaako representaatio todellisuutta. (Hall 1997, 24; ks. myös Seppänen 2005, 94; Mäkiranta 2010, 107.) Periaatteena on tällöin ajatus siitä, että representaatio heijastaa todellisuutta sellaisenaan (Mäkiranta 2010, 107). Tällöin representaation totuudenmukaisuutta voidaan arvioida vertaamalla sitä todellisuuden tapahtumiin (Seppänen 2005, 94). Tämä voi kuitenkin osoittautua ongelmalliseksi lähestymistavaksi sukupuolten representaatioita tutkittaessa, sillä tällöin representaation ei ajatella rakentavan todellisuutta, vaan pelkästään jäljentävän sitä. Heijastusteoreettinen lähestymistapa ei ota huomioon esimerkiksi, että representaatiota voidaan nykypäivänä muokata hyvinkin voimakkaasti jälkikäteen. Esimerkiksi elokuvan raakamateriaali on erinäköistä kuin valkokankaalla nähty lopputulos. Representaatio on usein myös useamman ihmisen yhteistyön tulos eli sitä tuotetaan. Esimerkiksi elokuvia tekevät todelliset ihmiset, joiden työpanos, mielipiteet ja mielikuvat vaikuttavat siihen, miltä lopullinen tuotos

näyttää. (Emt. 84.) Heijastusteoreettinen lähestymistapa yksinään olisi siis omassa tutkimuksessani puutteellinen, mutta se ei tarkoita, etteikö se olisi hyödyllinen työkalu esimerkiksi käytännön journalismissa (emt. 94). Minusta sen hyöty tutkijalle on myös jo pelkästään siinä, että se saa pohtimaan representaation ja todellisuuden suhdetta.

Kun pohditaan representaatioiden suhdetta todellisuuteen, siihen liittyy mielestäni samalla myös ajatus representaatioiden ”oikeellisuudesta” tai ”aitoudesta” (Koivunen 1995, 27). Tutkimukseni päämäärä ei ole kritisoida naishahmoja hyvinä tai huonoina representaatioina. Kun naiskuvatutkimus sai alkunsa 1970-luvulla, tällöin tutkimuksissa usein kritisoitiin median naisrepresentaatioiden kapeutta ja stereotyyppisiä esityksiä (Paasonen 2010, 43–44). Tämä sai kuitenkin osakseen kritiikkiä jo hyvin varhaisessa vaiheessa, koska jotta jotain kuvaa pystyttäisiin väittämään ”vääräksi”, tarkoittaa, että joku toinen kuva olisi ”oikeampi” tai ”parempi”. Tämä ajattelu jo itsessään on vastaan ajatusta monimuotoisesta naiskuvasta. Naiskuvien analysoimisessa ei siis ole kyse ”oikean” naiskuvan löytämisestä. (Emt. 43–44.) Susanna Paasonen (emt. 47) mukaan representaatioanalyysi näkee *”naisten kategorian hahmottuvan erilaisissa historiallisissa ja keskenään ristiriitaisissa esityksissä, joista yksi ei ole toista todempi”*.

Representaatiotutkimuksen intentionaalisessa lähtökohdassa tutkija puolestaan kiinnittää huomiota tekijään. Tällöin kysytään, mitä tekijä haluaa representaatiollaan esittää ja mitkä ovat häntä ohjaavat motiivit (Hall 1997, 25; ks. myös Seppänen 2005, 94; Mäkiranta 2010, 110). Tekijälähtöinen ajattelu on usein ongelmallista elokuvia tutkittaessa sillä, kuten edellä mainitsin, esimerkiksi elokuvissa työryhmä koostuu jopa sadoista ihmisistä, joiden työpanos on vaikuttanut lopputulokseen. Tällöin voi olla hankala eritellä tekijöiden motiiveja ja intentioita toisistaan. (Seppänen 2005, 95; Mäkiranta 2010, 110.) Seppäsen (2005, 95) mukaan tekijän intentiot eivät myöskään yksistään kerro tutkijalle mitään representaation merkityksestä. Intentionaalisella periaatteella on kuitenkin omat hyötynsä. Sitä käyttämällä tutkijan voi olla esimerkiksi mahdollista saada selvillä lisää teoksen kulttuurisesta kontekstista tai tuotantoprosessista. Intentionaalinen lähtökohta voi myös olla hyödyllinen, jos tutkija haluaa saada selville, millaisia yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti merkittäviä asioita tekijä on halunnut teokselleen nostaa esille. On kuitenkin tärkeää huomioida, että analysoijan omat mielikuvat ja ymmärrys ovat osa prosessia ja vaikuttavat näihinkin tulkintoihin. (Emt. 95.)

Kun ryhdyin valitsemaan aineistoani tutkimukseeni, mietin paljon tekijöiden intentioita ja omaa suhdettani siihen. Olen itsekin ollut töissä elokuvatuotannoissa ja oma kokemukseni on, että tekijät haluavat ja pyrkivät luomaan jotain merkityksellistä ja hyvää. Ajattelen, että tekijöiden motiivit ovat peräisin hyvistä aikeista ja halusta luoda jotain koskettavaa. Mutta toki en voi näitä pyrkimyksiä tai motiiveja tietää. Koen yhä ristiriitaisia ajatuksia siitä, onko minulla oikeutta analysoida muiden kovan työn tulosta. En halua tutkimuksellani kritisoida heidän työpanostaan tai taiteellista ja tarinallista ammattitaitoaan. Tutkimustyössäni minua auttoikin eteenpäin ajatus siitä, että en keskity selvittämään tekijöiden intentioita, vaan analysoin, millaista todellisuutta mediaesitykset tuottavat ja millaisilla keinoilla. Toki on tärkeää tiedostaa, että teosta ei ole täysin mahdollista irrottaa tekijöistään ja heidän tekemistään valinnoista.

Representaatiota on myös mahdotonta irrottaa mediumistaan. Mediaesityksen, kuten elokuvassa esiintyvän naishahmon, merkitykset voivat avautua tavattoman moneen suuntaan, ja siksi onkin tärkeää tarkastella hahmoa osana laajempaa multimodaalista kontekstia, elokuvaa, jotta sen merkitykset tarkentuvat katsojalle. Multimodaalisuudella tarkoitetaan, että elokuva muodostuu monien elementtien yhteistyössä, kuten kuvien, tekstin ja äänen. (Seppänen 2005, 90.) Representaatiotutkimuksessa ja naiskuva-analyysissa on Anu Koivusen (1995, 32–33) mukaan tärkeä ottaa huomioon representaatioiden kompleksisuus ja häilyvyys. Kun tutkitaan representaatioita osana elokuvia, on tärkeää olla tietoinen mediumin rajoituksista ja konventioista. Representaatiot muodostuvat aina ja väistämättä kulttuuristen ja esittämisen konventioiden kautta. Elokuvat käsittelevät oman kerrontansa ja genrensä puitteissa erilaisia naiskuvien ristiriitoja, jotka usein pohjautuvat johonkin materiaalisen todellisuuden ongelmiin tai sukupuolitettuihin piirteisiin. Esitysmuoto siis säätelee ja rajoittaa representaatioita. Onkin tärkeää ottaa huomioon, miten naisrepresentaatiot toimivat näiden konventioiden puitteissa. (Emt. 32–33.)

Tutkimukseni lähtökohtana on konstruktionistinen ymmärrys representaatiosta. Konstruktionistinen lähtökohta perustuu ajatukseen, jonka mukaan representaatioilla tuotetaan, jäsenetään ja merkityksellistetään todellisuutta (Mäkiranta 2010, 116). Kun tutkija ymmärtää representaation osaksi todellisuutta, on mahdollista pohtia, millaisilla keinoilla representaatio pyrkii antamaan vaikutelman, että se vastaa todellisuutta (Seppänen 2005, 95). Tutkijana

analysoin representaatioita suhteessa muihin representaatioihin ja avaan niiden yhteiskunnallisia ja kulttuurisia merkityksiä.

Representaation käsitteeseen sisältyy tutkimuksessani myös sen ymmärtäminen tulkinnallisena prosessina. Tämä tarkoittaa, että representaatio ei ole pelkkä konkreettinen elokuva, vaan prosessi, jossa ihmisen mielikuvat, aistimukset, arvot ja mielipiteet luovat representaatioille henkilökohtaisia merkityksiä. (Seppänen 2005, 84; ks. Myös Paasonen 2010, 42; Mäkiranta 2010, 108.) Kulttuurisilla esityksillä ei siis ole yhtä ainoaa merkitystä, vaan yksilöt tulkitsevat niitä omista lähtökohdistaan, kokemuksistaan ja olettamuksistaan käsin (Koivunen 1995, 33). Tutkijana olenkin oleellisesti osa tutkimusta. Tutkijana positioni vaikuttaa tulkintoihin, vaikka pyrin ankkuroimaan niitä teoriaan ja tarkastelen niitä suhteessa aiempaan kirjallisuuteen. Oma tutkijapositioni on, että olen valkoinen, suomalainen, sukupuoli-identiteetiltäni nainen ja cissukupuolinen. Nämä ja monet muut ominaisuuteni vaikuttavat luentaani ja tulkintoihini.

Osana tulkinnallista prosessia ovat myös representaatiojärjestelmät. Tämä tarkoittaa, että kulttuuriset kuvastot nojaavat aikaisempiin mediaesityksiin eli representaatioihin. Historiallisesti muodostuvaa kuvien kokonaisuutta kutsutaan representaatiojärjestelmäksi. Sillä, miten naiskuvat rakentuvat aiempien kuvastojen varaan on suuri merkitys, kun pohditaan representaatioiden kulttuurisia ja yhteiskunnallisia merkityksiä. (Paasonen 2010, 42.) Kiinnitänkin analyysissäni huomiota aineistoni naishahmojen ja aiempien naiskuvien suhteeseen. Kiinnitän analyysissäni myös huomiota siihen, haastavatko vai vahvistavatko naishahmojen kuvaukset hallitsevia tai historiallisia sukupuolittuneita normistoja.

Konstruktionistisessa ajattelussa representaatioiden ajatellaan tuottavan sukupuolta. Tätä representaatioiden ulottuvuutta Teresa de Lauretis (2004) kuvailee sukupuoliteknologiaksi. De Lauretisen (emt. 37) mukaan sukupuoli on sekä representaationa että itserepresentaationa erilaisten kulttuuristen tuotteiden, kuten elokuvien, sekä institutionalisoituneiden diskurssien ja jokapäiväisten elämän käytäntöjen tuottama. De Lauretisen sukupuoliteknologian teoria pohjautuu Michel Foucaultin seksuaalisuusteoriaan (Foucault 1998, de Lauretisen 2004, 37 mukaan). Foucaultin mukaan seksuaalisuus on *”ruumiissa, käyttäytymisessä ja yhteiskunnallisissa suhteissa tuottamien vaikutusten kokonaisuus”* (Foucault 1998, 93, de Lauretisen 2004, 37

mukaan). Hän ei kuitenkaan teoriassaan soveltanut näitä ajatuksia sukupuoliin, kuten de Lauretis (2004). De Lauretis (emt. 42) painottaa, että sukupuolen rakentuminen on prosessi ja täten tiettyyn aikaan ja kulttuuriin sidottu. Sukupuolen representaatiojärjestelmä on myös erityisen poliittinen, koska sukupuoli määrittää yhä tänä päivänä yhteiskunnassa yksilön oikeuksia, arvoa ja asemaa (emt. 41–42). Kun representaatiosta puhutaan todellisuutta tuottavana asiana, on tärkeää tiedostaa, että tutkittavilla ilmiöillä on merkityksiä ja vaikutuksia ihmisten todellisessa elämässä (emt. 38; ks. myös Rossi 2010b, 269).

Representaatioiden politiikkaan sisältyy myös niiden valta luonnollistaa ja luoda myyttejä asioista, piirteistä ja ominaisuuksista. Leena-Maija Rossin (2010b, 270–271) mukaan näin käy esimerkiksi alituisesti sukupuolten ja seksuaalisuuksien kohdalla. Representaatioissa toistetaan jatkuvasti erilaisia oletuksia, kuten ”heterous on luonnollista seksuaalisuutta” ja ”äitiys on naisen elämän täyttymys”. Erilaiset performatiiviset toteamukset ja kuvaukset ovat näkyvä osa median sekä muiden yhteiskunnan alueiden arkipoliittisia diskursseja. (Emt. 270–271.) Diskursseilla tarkoitan tutkimuksessani kielen käytäntöjä, joilla tuotetaan tietoa erilaisissa valtasuhteissa ja representaatiojärjestelmissä (emt. 270–271). Representaatioiden rakentava voima mahdollistaa asioiden esittämisen ja muokkaamisen itsestään selviksi totuuksiksi (Barthes 1989, 129, Rossin 2010b, 270–271 mukaan). Roland Barthesin (1972) ajatusten mukaan myytit tekevät historiallisista asioista luonnollisia ja olemuksellisia. Milla Annala (2018, 28) kiteyttää omassa väitöskirjassaan Barthesin (1972) ajatuksia kirjoittamalla: *”luonnollistettu todellisuus pyritään esittämään viattomana ja muuttumattomana”*. Sukupuolten kohdalla tämä tarkoittaa, että kulttuurissa tiettyjen piirteiden tai ominaisuuksien koetaan olevan luonnollinen osa tiettyä sukupuolta, kuten naiseutta. Myyttisiä uskomuksia hyödyntämällä saatetaan rajoittaa sukupuolten mahdollisuuksia ja sukupuolille asetetaan sosiaalisesti ja yhteiskunnallisesti paineita toimia tiettyjen sukupuolittuneiden oletusten mukaisesti.

2 PERHEKESKEISET NAISEUDEN REPRESENTAATIOIT

Perhe esitetään mediakuvastoissa usein muuttumattomana ja ajattomana instituutiona (Rossi 2003, 131). Aineistossani yhtenä tärkeimpänä ja käsitellyimpänä teemana on perhe ja perheen sisäiset suhteet. Hertta ja Ukko olivat naimisissa, ja heillä on kaksi poikaa. Katri ja Pekka ovat yhdessä, ja heillä on yksi tytär, Sofia. Sofia puolestaan odottaa ensimmäistä lastaan. Käsittelen luvun ensimmäisessä alaluvussa, miten naishahmoja kuvataan osana heteronormatiivista, valkoista ydinperhettä. Toisessa, kolmannessa ja neljännessä alaluvuissa tutkin, miten Hertta, Katri ja Sofia representoivat äitiyttä. Äitiyden kuvaaminen ja vanhempien ja lasten väliset suhteet ovat elokuvassa isossa roolissa. Sen vuoksi koenkin tärkeänä tutkia myös naishahmojen muodostamia äitiyden kuvauksia osana naiseuden representaatioita. Kulttuuriset kuvaukset äitiydestä luovat erilaisia äitiyden diskursseja, joihin äidit voivat suhtautua erilaisina heitä koskevinä standardeina ja normeina, ja joita vasten he ymmärtävät ja arvioivat omaa kokemustaan äiteinä (Woollet & Phoenix 1991, Bergin 2008, 15 mukaan). Siksi onkin tärkeää pohtia näitä kuvastoja ja purkaa niitä, jotta yksilöille ei syntyisi tunne riittämättömyydestä tai vääränlaisuudesta vain siksi, että he eivät sopisi sen hetkiseen ideaalin kuvastoon, jota media tuottaa ja toistaa. Feministisessä tutkimuksessa äitiyden koetaankin olevan kulttuurissamme hyvin romantisoitua ja idealisoitua (ks. Chodorow & Contratto 1982, ks. myös Auvinen 1979). Eeva Jokisen (1996, 13) mukaan äidin rooli on myös yksi tiukimmin säädellyistä sosiaalisista rooleista. Hänen mukaansa erilaisia ja moninaisia äidin representaatioita löytyy kulttuurisista kuvastoista vain vähän (emt. 13).

Moderni äitiyden ihanne ja moderni ydinperheideaali syntyivät 1800-luvulla porvarillisena elämäntavan ihanteena, mutta vakiintuivat 1920–1930-luvuilla koko kansan malliksi (Nätkin 2003, 18). Ritva Nätkin (emt. 17–18) kokoaa modernin ydinperheen elementeiksi muun muassa yksityisen ja julkisen erottelun, naisen ja kodin kytköksen, vanhempien heteroseksuaalisen parisuhteen ja avioliiton, biologisen vanhemmuuden ja äidin luonnollisen hoivaavuuden. Nätkin (emt. 21) kuvailee, että nyky-yhteiskunnassa nämä 1920-luvun modernin perheen ihanteet ovat purkautumassa, mutta silti monet näistä perusrakenteista vallitsevat edelleen. Nykyään monet ovat kuitenkin myös tietoisia perheeseen liitettyistä oletuksista ja niitä aletaan

ymmärtämään alituisesti muotoiltavina ja tuotettavina prosesseina, ei luonnollisina ja ennalta määrättyinä totuuksina (emt. 21–22).

2.1 Naiseus osana heteronormatiivista ydinperhettä

Tässä alaluvussa käsittelen, miten aineiston naishahmot asettuvat osaksi heteronormatiivista ydinperhettä sekä miten naishahmot osaltaan joko tukevat heteronormia tai haastavat sitä. Heteronormatiivisen ydinperheen ideaalia kuvataan aineistossa heteroseksuaalisuuden, valkoisuuden ja luokan esitysten kautta. Tätä vahvistetaan liittämällä kuvaukset osaksi kansallista suomalaista maisemaa ja agraari-Suomen arvoja sekä toiseuttamalla aineiston rodullistettuja hahmoja.

Aineistossa Katri ja Hertta toimivat osana heteronormatiivista ydinperhettä sekä hegemonista heteroseksuaalisen naisen kuvastoa. Katri, Sofia ja Hertta ovat koodattu luentani perusteella heteroseksuaaleiksi hahmoiksi. Aineistossa Katri ja Hertta ovat/olivat parisuhteessa miehen kanssa ja kaikkien kolmen kuvataan tunteneen seksuaalista ja emotionaalista vetoa mieheen. Aineistossa hahmot eivät sanallista suoraan tai tuo muuten ilmi omaa tai muiden seksuaalisuutta tai sukupuolta, joten tutkijana joudun tekemään olettamuksia aineiston pohjalta. Koska se, että näemme hahmojen tuntevan vetoa mieshahmoihin ei tarkoita yksiselitteisesti, että hahmot olisivat heteroseksuaaleja. Koen tämän tulkinnan ristiriitaiseksi, sillä jos oletan, että hahmot ovat heteroseksuaaleja, toimin osaltani heteronormatiivisuuden puitteissa. Toisaalta on kuitenkin ymmärrettävä, että toimin tutkijana samalla myös representaatiotutkimuksen kentällä, jossa luokittelu ja analyysi ovat osa prosessia.

Heteronormatiivisuuden käsitteellä kuvataan vallitsevaa sosiaalista järjestystä, joka ylläpitää heteroseksuaalisuutta normina ja ”normaalina”. Heteronormatiivisuudella tarkoitetaan, että heteroseksuaalisuus nähdään ja sitä tuotetaan oletusarvoisena sekä tavoiteltavana, luonnollisena asiana. Tällainen ajattelu ja käsitys määrittelee muut seksuaalisuudet, kuten esimerkiksi homoseksuaalisuuden, biseksuaalisuuden ja aseksuaalisuuden poikkeamiksi tästä seksuaalisuuden ”normista”. (Rossi 2003, 120.) Institutionalisoitunut heteronormi pyrkii

hierarkisoimaan heteroseksuaalisuuden ja muiden seksuaalisuuksien suhdetta sekä rajamaan sukupuolten tekemisen niin, että se rajoittuu heteroseksuaalisen maskuliinisen mieheyden ja feminiinisen naiseuden muodostamien ihanteiden piiriin (Rossi 2015, 26). Heteronormatiivisen ajattelumallin mukaan heteroseksuaalinen maskuliinisuus ja heteroseksuaalinen feminiinisyys edustavat luonnollisia, oikeutettuja, toivottuja ja usein ainoita mahdollisuuksia olla ihminen (Lehtonen 2003, 32).

Heteronormatiivisuuden käsite on feministisessä tutkimuksessa melko uusi, mutta se näyttää kuitenkin nykyisin vakiinnuttaneen asemansa (Rossi 2015, 15–16). Sen käyttö yleistyi queer-tutkimuksessa ja sukupuolentutkimuksessa laajemmin 1990-luvulla⁴ (Lehtonen 2003, 32; Rossi 2015, 15). Median tuottamien seksuaalisuuksien tutkiminen on tarpeellista, jotta voisimme paremmin ymmärtää meitä kaikkia muotoilevaa sukupuolen ja seksuaalisuuden normatiivista ja pakottavaa järjestystä sekä tarkastella sitä kriittisempien lasien läpi. Tutkimuksen avulla voi olla mahdollistaa haastaa hallitsevia normeja sekä löytää uusia tapoja tehdä seksuaalisuuksia toisin, myös heteroseksuaalisuutta. (Rossi 2003, 119.)

Luentani perusteella hahmot ovat myös cissukupuolisia, eli heidät kuvataan hahmoina, joiden käsitys omasta sukupuolesta vastaa sitä sukupuolta, joka heille on syntymässä määritetty (ks. Ristkari ja muut 2018, 22). Mediakuvaukset, joissa ei esiinny muita sukupuolia kuin cissukupuolisia hahmoja, vahvistavat yhteiskuntamme cisnormia. Cisnormilla tarkoitetaan, että yhteiskunnassa oletetaan, että kaikki ihmiset ovat joko cissukupuolisia naisia tai miehiä. Cisnormi vahvistaa ajatusta, että esimerkiksi transsukupuolisuus on poikkeama ”normista” eli cissukupuolisuudesta. (Emt. 25.) On kuitenkin tärkeää todeta, että heterous tai cissukupuolisuus ei ole normaalimpaa tai ”oikeampaa” kuin muut seksuaalisuudet tai sukupuolet (Rossi 2003, 120).

Aineistossa ainoa viittaus muihin seksuaalisuuksiin tai sukupuoliin on, kun Ukko yrittää saada Sofian kertomaan hänelle enemmän siitä, miten hän tuli raskaaksi. Ukko toteaa: ”*Naisetkin*

⁴ Heteronormatiivisuus käsitteen perusajatuksia ja huomioita on kuitenkin löytynyt jo 1970- ja 80-luvuilla muun muassa Adrienne Richin ja Monique Wittigin teksteissä, joissa he kritisoivat heteroseksuaalisuuden luonnollistamista käsitteillään pakkoheteroseksuaalisuus (Rich 1980) ja heteroseksuaalinen sopimus (Wittig 1992). (Rossi 2010a, 27 mukaan, sekä Rossi 2015, 15–16 mukaan.) 1990-luvun alussa myös Eve Kosofsky Sedwick (1990) ja Judith Butler (1993) käyttivät termejä heteroseksismi, heteroseksistinen oletus sekä heteroseksuaalinen matriisi tai heteroseksuaalinen hegemonia. (Rossi 2015, 15–16 mukaan.)

keskenään. On erilaista ransrostiittia ja väriskaari-ihmistä. Eikä siinä mitään, miehetkin keskenään ja kuuluko minulle? Ei kuulu, ellei se uusi elämä istu minun keittiössä.” Tällä halutaan ehkä luoda kuvaa Ukosta melko ”harmittomana” hahmona, joka on suvaitsevainen omalla tavallaan, mutta joka ei kuitenkaan ymmärrä mistä puhuu. Vuorosana tuntuu istuvan osaksi ajattelua, jota kutsutaan kaapin tieto-opiksi ja logiikaksi (Sedgwick 1990, Rossin 2015, 50 mukaan). Logiikan mukaan jokainen saa olla, mitä on, kunhan se ei vain häiritse länsimaisen kulttuurin totuttua heteronormia (emt. 50) – tai Ukon tapauksessa, kunhan se ei istu hänen keittiössään. Lausahduksessa seksuaalisuudet ja sukupuoli esitetään keskenään synonyymisinä ja samalla siinä vahvistetaan heterouden normatiivista asemaa, koska sitä ei niputeta osaksi näitä, Ukon näkökulmasta ”poikkeavia” sukupuolia ja seksuaalisuuksia (ks. Rossi 2015, 51). Vuorosanan jälkeen aineistossa Sofia alkaa selittää todella yksityiskohtaisesti, miten hän tuli raskaaksi, ja lause jää epämääräisyydessään irralliseksi. Sofian tarina siirtää narratiivin nopeasti takaisin heteroseksuaalisuuden rituaaleihin⁵, kuten parin löytämiseen ja lisääntymiseen. Voidaankin ajatella, että Sofian tarina reaktiona Ukon lausahdukseen vahvistaa myös osaltaan Sofian kuvaamista heteroseksuaalina. Ukon lausahduksille voidaan nauraa, koska ne kehystetään⁶ aineistossa humoristisiksi ja vanhanaikaisiksi. Näin luodaan kuvaa yhteiskunnasta, jossa sukupuolten ja seksuaalisuuksien tasa-arvo on saavutettu ja syrjinnänmuodot on kitketty turvallisesti pois (Gill 2007, 159–160). Ironian ja huumorin hyödyntäminen vanhentuneiden ajatusmallien esittämisessä on yksi postfeministisen median piirre (emt. 159–160). Avaan postfeministisen median käsitettä alaluvussa 2.4.

Leena-Maija Rossin (2015, 51) mukaan erilaiset kulttuurimme kuvat, tekstit sekä verbaalipuhe ovat muodostaneet vuosisatojen ajan miehen ja naisen parisuhteesta sekä heterovanhempien ja lasten muodostamasta ydinperheestä ”luonnollisia” ja tavoiteltavia ihanteita. Tällainen ydinperhe ja parisuhde ovat muokkautuneet suoranaiseksi elämäntapa- tai elämänkaari imperatiiveiksi. Kyseisten kuvausten toistoesitykset ja oletusarvoinen asema yhteiskunnassa muodostavat heterouden normiasemaa. (Emt. 51.) Aineistossa naishahmot toimivat osana perhettä ja heidän tarinansa liittyvät vahvasti perheellisyyteen. Aineistossa perheellisyys, erityisesti heterovanhempien ja lapsen muodostama perhe, kuvataan hyvin luonnollisena asiana.

⁵ Tutkimuksessa rituaaleilla viitataan, miten tavanomaiset ja jokapäiväiset arjen käytännöt muotoutuvat median tyyliteltyissä kuvauksissa rituaalimaisiksi toistoiksi (Rossi 2003, 123–124).

⁶ Tutkimuksessa kehystämällä tarkoitan, miten erilaisilla kielellisillä, visuaalisilla ja äänellisillä keinoilla kohdauksesta rakennetaan tietynlainen kuva (Seppänen & Välvirronen 2013, 97).

Yksi syy tähän on, että aineistossa ei esiinny muunlaisia kuvauksia perheyksiköstä tai parisuh-teista, mikä edesauttaa luonnollistamaan tällaisia esityksiä. Ainoa poikkeus tähän aineistossa on Sofian kuvaaminen yksinhuoltajana. Käsittelen tätä ydinperheideaalia haastavaa kuvausta lisää myöhemmin tässä luvussa.

Hegemonista eli yhteiskunnassa hallitsevaa heteroseksuaalisuutta vahvistavat lisääntymisen merkitystä korostavat ja luonnollistavat heteroydinperheen kuvat (Rossi 2003, 119). Rossin (2015, 64) mukaan heterouden visuaaliset esitykset muotoutuvat eheiksi usein vasta lapsen ilmestymisen myötä. Lapsi kuvataan usein siis parisuhteen ja erityisesti myös naisen elämän täyttymyksenä (Berlant 1997, 84–85, Rossin 2015, 64 mukaan). Elokuvan edetessä kuulemme otteita kirjeistä, joita Hertta on lähettänyt Ukolle heidän parisuhteensa aikana. Viimeinen ote kirjeistä ja samalla myös viimeinen kuvaus Hertasta, joka katsojalle jää mieleen, kun siirrymme elokuvan viimeisiin kohtauksiin, on: *"Turhaan pelkäsit, tulenko isäsi kanssa toimeen. Onhan hän vanha jääri, jonka mielestä kaikki oli ennen paremmin ja homeistakin leipää voi hyvin syödä ja 1800-luvun lopulla syntyneet ovat ainoat ihmiset, jotka muistavat millaista elämä oli, kun se vielä oli tarpeeksi kovaa. Rakas. Nyt minä jaarittelen. On tärkeämpi asia. Me saamme lapsen."* Kuulemme Hertan painottavan lapsen tärkeyttä samalla, kun Sofia, uutena äitinä, on lähtemässä sairaalasta vauvan kanssa ja näkee Ukon itsetekemän kehdon odottamassa heitä. Kehdon, jonka hän rakensi omasta arkustaan, johon hän on upottanut myös palan Herttaa asettamalla Hertan Ukolle antaman kukan kehdon pätyyn koristeeksi.

Tämä ajatus lapsen tärkeydestä jää katsojan mieleen, kun ruudulla nähdään suomalaista luon-toa ja maaseutua. Voikukat kukkivat ja käki kukkuu. Ukko karvalakki päässä istuttaa perunaa ja tekee työtä, aikaa kuluu ja elokuvan musiikillinen tunnuskappale paisuu orkesterin soitta-mana. Tämän jälkeen elokuvan viimeisissä kohtauksissa Sofia vieraillee taaperoikäisen Hertta-vauvansa kanssa Ukon luona. Ajatus lapsen tärkeydestä ja suvun jatkamisesta on vahvasti läsnä. Lisääntyminen kuvataan osana elämän kiertokulkua, yhtä luonnollisena kuin elämä ja kuolema, kehto ja arkku. Heterouden asemaa ylläpitävät kuvaukset muodostavat ajatuksen heteroudesta ja ydinperheideaalin jatkamisesta yhteiskunnan jäsenyyden merkkinä sekä *"uusien kansalaisten ensisijaisena tuotantopaikkana"* (Rossi 2015, 51).

Kun elokuva päättyy, katsoja jää ihastelemaan onnellista äiti-Sofiaa ja Hertta-taaperoa, jotka istuvat metsässä Ukon kanssa kahvia juoden. Taustalla alkaa soida elokuvan ohjaajan sanoittama kappale ”Suojelija”, joka on luotu elokuvan loppua varten (Johanna Kurkelan ja Knipin Suojelija... 24.8.2018). Lopputekstien rullatessa katsoja jätetään sulattelemaan näkemäänsä yhdessä laulun sanojen kanssa. Kappaleessa lauletaan muun muassa: *”Vaikka pyytämättä saavuit, vaikka kutsunut sua en, Tullessasi muutit kaiken, mä hapuillen”* sekä: *”Vierelläsi, lähelläsi hellien sua siiven alla. Hennoin voimin vahvimpana, sillä sinua vailla eksyn metsään, hukun sumuun. Varmaan törmään kallioon. Jyrkän teeltä syöksyn alas, oleellista ilman oon.”* Kappaleen voidaan ajatella tiivistävän elokuvan tärkeimpiä teemoja. Siinä äidin rakkaus lapseen kuvataan oleellisena asiana ja vahvistetaan ajatusta, että ilman lasta Sofian elämä ei olisi yhtä onnellista tai tarkoituksellista. Kappale sinetöi katsojan mieleen lisääntymisen merkityksen ja heteronormatiivisen elämäntavan ”luonnollisuuden” aseman yhteiskunnassa.

Maija-Leena Rossin (2003, 125) mukaan suomalaisten vahva liitos luontoon muodostaa otollisen miljöön ja taustan kuville, joilla edesautetaan miesten ja naisten sukupuolierojen ja heteroseksuaalisuuden esittämistä ainoana luonnollisena vaihtoehtona. Aineistossani tätä vahvaa liitosta ylläpidetään romantisoimalla suomalaista maalaismaisemaa. Pirjo Korhokankaan (2005, 36) mukaan maaseutuun ja sen maisemiin liittyy positiivisia mielleyhtymiä, joiden kautta suomalaisuuden identiteettiä luotiin ja vahvistettiin 1900-luvun alussa. Maaseutu esiintyy idyllisenä, harmonisena ja yhteisöllisenä elämänmuotona kauniiden maisemien ja luonnon rauhan keskellä (emt. 36). Suomalaista maatalousmaisemaa kuvataan ajattomana lintukotona, johon kuuluu myös onnellinen ydinperhe (emt. 38).

Elokuvan päähenkilö Ukko rinnastetaan aineistossa vahvasti luontoon ja suomalaisuuteen, ja hän ja hänen maatilansa kuvastavat paluuta agraarijuurille ja nostalgiseen ”alkutilaan” (Hietala 2000, 78). Hänet asetetaan vastapariksi kaupunkilaisen ja belgialaisen poikansa ja lapsenlapsensa Sofian kanssa, jotka vierastavat maaseutua – suomalaista perinnekuvasia. Ukon rooli ydinperheideaalien vahvistamisessa on toimia agraari- eli maatalous-Suomen arvomaailman puhemiehenä. Koivusen (1995, 60) mukaan osana suomalaisen elokuvan komediallisen kerronnan konventioita on alemman sosiaaliryhmän edustaja, joka kommentoi urbaania keski- ja yläluokkaista elämäntapaa sekä edustaa tervettä järkeä ja kansanviisautta, eli agraari-Suomen talonpoikaisia arvoja. Ukko täyttää juuri tätä roolia aineistossa. ”Autenttinen” ja

suorapuheinen maaseutu asettuu vastakkain kaavoittuneen ja ”sivistyneen” kaupunkilaisuuden kanssa (ks. Hietala 2000, 73). Samalla asettuvat vastakkain suomalainen ja belgialainen, uusi ja vanha sekä työväenluokka ja keskiluokka. Elokvassa vanhat perinteet ja tavat sekä uudet modernit ideat asettuvat vastakkain (Koivunen 1995, 213).

Ukko esitetään vanhanaikaisena jääränä, mutta kuitenkin siis rehellisenä ja elämän tosiasioita laukovana vanhankansan miehenä. Hänen sanomisiaan harvoin kyseenalaistetaan tai kumotaan – katsojalle muodostuu kuva, että Ukon suusta kuuluu ”totuus”. Ukko esimerkiksi kysyy Sofialta, onko hänellä sulhasta, kun hänelle on selvinnyt, että Sofia on raskaana. Kun Sofia vastaa kieltävästi, Ukko nousee seisomaan ja korottaa ääntään sanoessaan: *”huolenpitäjä pitää olla ihmisellä.”* Hänen mukaansa Sofian tapauksessa olisi siis tärkeää, että hänellä olisi sulhanen huolehtimassa hänestä. Myöhemmin, kun he keskustelevat Sofian raskaudesta Ukko toteaa, että *”Ensimmäinen on aina paras. Kun nykyään vaihdetaan heti kun autossa on ruostepilkku tai rypy avioliitossa.”* Antaen ymmärtää, että hänestä ennen oli paremmin, kun ihmiset eivät eronneet niin usein. Jopa raskaus kehystetään Ukon sanomana runolliseksi elämänviisaudeksi: *”Joo. Pienestä mahasta tulee iso maha. Tulee kipristyksiä. Sitten täytyy tehdä pinnasänky. Sitten jo haluavatkin laittaa isänsä hoivakotiin.”* Näissä elämänviisauksissa vahvistetaan heteroseksuaalista ydinperheihannetta ja ”perinteisiä” arvoja, jotka heijastuvat naishahmojen representaatioon.

Naishahmot eivät esiinny aineistossa osana mitä tahansa perhekuvausta, vaan valkoista ydinperhettä. Valkoinen ydinperhe on Deborah Chambersin (2001, 15, 93) mukaan keskeinen osa ydinperheen ihannetta. Aineistossa kaikki muut hahmot ovat valkoihoisia paitsi thaimaalaiset sienestäjät ja elokuvan lopussa Hertta-taapero. Chambersin (emt. 15, 93) mukaan valkoisuus on usein niin luonnollistettua länsimaisessa populaarimedian representaatioissa ja politiikan diskursseissa, että se usein tulee näkyväksi vasta muiden rotujen toiseuttamisessa. Jean Halley, Amy Eshlemanin ja Ramyan Mahadevan Vijayan (2011⁷) mukaan valkoisuus näyttäytyy valkoisille ihmisille usein normina, joka muuttuu tiedostamattomasta näkyväksi, koska se asetetaan vastakkain ”toisen” ryhmän kanssa – ryhmän, johon valkoiset ihmiset eivät samaistu, eli joita ”toiseutetaan”. Valkoisuus nähdään usein myös yhtenä puolena valheellisessa

⁷ Käytän kirjasta elektronista versiota, jossa ei ole sivunumeroita. Viittaan tekstissä kirjan ensimmäisen luvun alalukuun nimeltä ”Whiteness and White Privilege”.

binäärissä. Ajatellaan, että ihmiset ovat joko valkoisia tai eivät. Tämä luo yhteiskunnassa käsitystä ”meistä” ja ”heistä”, mikä ei ole todellista biologisessa mielessä, mutta joka heijastuu esimerkiksi politiikassa sekä mediankuvastoissa, ja millä on todellisia seurauksia ihmisten elämässä. (Halley ja muut 2011⁸.) Enemmistöryhmien representaatiot nähdään usein myös luonnostaan monimuotoisina ja ihmisyyden erilaisuutta heijastavina, kun taas vähemmistöryhmien representaatioista muodostuu helposti allegorioita, jotka kuvastavat koko ryhmää ja joiden toiminta ja piirteet liitetään kaikkiin ryhmän jäseniin (Shohat & Stam 1994, 183). Suomessa fiktiivisessä mediassa on verrattain hyvin vähän kuvauksia rodullistetuista ihmisistä muutenkin (ks. Kenen kuvia kerrotaan? 2.10.2020), joten vähäisten representaatioiden valta on suuri.

Aineistossani valkoisuuden normatiivista asemaa vahvistetaan toiseuttamalla thaimaalaisia hahmoja. Hahmoja ei esimerkiksi nimetä aineistossa ja heidän motiivinsa jäävät melko epäselväksi. Katsoja tietää, että ryhmä etsii metsistä jotain, ja vasta elokuvan lopussa selviää, että he etsivät sieniä. Tämän enempää emme heistä saa tietää. Aineistossa thaimaalaisista sienenpoimijoista luodaan kuvaa ”toisina” myös, sillä heidän dialogiaan, joka on thain kielellä, ei ole käännetty tekstityksillä katsojille, joista kaikkien ei voida olettaa osaavan kyseistä kieltä. Näemme joukon ensimmäisen kerran, kun Ukko hoipertelee lähimetsässään surullisena ja melkein kävelee naissienestäjän yli. Nainen puhuu thaita, jota Ukko ei ymmärrä. Ukko selittää tilannettaan ja sienestäjä alkaa silittää Ukon olkapäätä ja kutsuu muutkin lohduttamaan Ukkoa. Kohtaus päättyy, kun sienestäjät seisovat Ukon ympärillä, silittävät häntä ja puhuvat thaita. Ella Shohat ja Robert Stam (1994, 191–193) ovat nostaneet esille, miten kielet voivat vaikuttaa representoituihin hahmoihin, ja miten esimerkiksi valinnat olla kääntämättä tiettyjä kieliä, ovat valintoja toiseuttaa hahmoja ja vahvistaa hallitsevien kielten asemaa. Tässä tapauksessa siis suomen kieli esitetään ”normaalina” ja thain kieli ”eksoottisena”.

Leena-Maija Rossin (2003, 187–188) mukaan länsimaisessa mediassa tuotetaan yhä rodullistettuja stereotyyppioita, jotka juontuvat kolonialismista eli siirtomaavallasta. Ella Shohat ja Robert Stam (1994) ovat tutkineet kolonialistisia diskursseja mediassa. Heidän mukaansa erilaisia stereotyyppisiä kuvauksia ja metaforia kolonisoiduista ihmisistä on historiallisesti käytetty

⁸ Käytän kirjasta elektronista versiota, jossa ei ole sivunumeroita. Viittaan tekstissä kirjan ensimmäisen luvun alalukuun nimeltä ”Whiteness and White Privilege”.

vahvistamaan ja muodostamaan eurooppalaista ylemmyyttä. Tällaiset stereotyyppiset kuvaukset ovat usein olleet osa luontouttamisen mekanisme, jossa kolonisoidut ihmiset liitetään luontoon, vaistonvaraisuuteen ja kasvillisuuteen (Rossi 2003, 192). Näitä mekanismeja voidaan havaita yhä tänäkin päivänä mediassa (emt. 192).

Kun näemme sienenpoimijat seuraavan kerran, Ukko ja Sofia ovat ajamassa autolla metsän ohi, kun poimijat yllättäen nousevat seisomaan aluskasvillisuuden joukosta. Ukko huutaa heille: *”Kop Khun Kha. Se on morjens noitten kielellä.”* Sofia, joka ei nähnyt sienestäjiä sanoo epäuskoisena: *”Kenen noitten?”*, johon Ukko vastaa: *”Noitten mun kavereiden tuolla metsässä. Ne on semmosia pieniä. Ihan pikkasia.”* Hahmot eivät ole mitenkään erityisen pienikokoisia, mutta silti heihin viitataan kuin lapsiin ja mystisiin olioihin. Shohatin ja Stamin (1994, 139) mukaan osa luontouttamisen mekanisme on juuri lapsellistaminen (eng. *infantilization*). Tällöin rodullistettuihin ihmisiin liitetään lapsellisia piirteitä ja heihin suhtaudutaan kuin lapsiin (emt. 139). Kaikki sienenpoimijat ovat myös pukeutuneet läpi aineiston samaan keltaiseen sadeponchoon, minkä avulla heistä luodaan kuvaa hyvin homogeenisenä ryhmänä. Heidät esitetään myös kuin osana kasvillisuutta, jonka joukossa heidät kuvataan kuin sieninä itsekin (ks. kuva 1). Eksotisoimalla hahmoja ja keskittymällä heidän toiminnassaan enemmän esteettisiin ja visuaalisiin lähtökohtiin, eikä niinkään dialogin, motiivien ja persoonallisuuden kuvaamiseen, vahvistetaan aineistossa valkoisuuden normatiivista asemaa.



Kuva 1. Thaimaalaiset sienestäjät kuvataan metsässä kuin osana kasvillisuutta (Ilosia aikoja, Mielen-säpahoittaja 2018).

Länsimaisessa yhteiskunnassa heterouden oikein tekemiseen ajatellaan usein myös kuuluvan lisääntymisen ja rodun ohella myös keskiluokkaisuus (Rossi 2015, 69). Aineistossa Katrin, Pekan ja Sofian muodostama perhe on osana keskiluokkaista ydinperheihannetta. Heteroseksuaalisen keskiluokkaisuuden voidaan ajatella olevan myös yksi keskeisistä ehdoista kuulua osaksi normatiivista Suomea (Urponen 2008, 123). Katri ja Pekka ovat hyvin koulutettuja ja hyvätuloisia. Heille esimerkiksi tyttären opiskeleminen Yhdysvalloissa arvostetussa ja kalliissa yliopistossa on mahdollista, realistista ja haluttavaa. Katja Yesilovan (2008, 114) mukaan historiallisesti perhe-elämää on pidetty hyvänä silloin, kun se oli ”normin” mukaisesti keskiluokkaista ja se täytti keskimääräisesti hyvän perheen määritelmän. Tähän määritelmään sisältyi muun muassa äiti ja isä, kaksi lasta, auto, omakotitalo, sopivasti koulutusta ja turvallinen tulo-otaso. Tällaisen keskiarvoperheen voidaan ajatella edustavan jotain, johon luonnon kuvitellaan pyrkivän – se ei näyttäyty pelkästään ihmisten valitsemana moraalisenä tai poliittisena ideaalittyyppinä vaan melkeinpä luonnonlakina. (Emt. 113–114.)

Normatiivisella heteroseksuaalisuudella viitataan heterokäytäntöjä sääteleviin sisäisiin normeihin ja sääntöihin. Käsite liittyy ajatukseen siitä, että myös heteroseksuaalisuuden sisällä, jotkin asiat ovat hyväksyttävämpiä kuin toiset. (Rossi 2003, 120.) Sofian tulevaisuuden kuvaaminen yksinhuoltajana sekä hänen haluttomuutensa parisuhteeseen voidaan ajatella haastavan normatiivista heteroseksuaalisuutta sekä perhejärjestyksen ihannetta (Kelhä 2008). Aineistossa Sofian tarina olisi voinut keskittyä parisuhteen etsintään, tai hänet olisi voitu elokuvan lopussa esittää olevan onnellisesti parisuhteessa. Näin ei kuitenkaan ollut. Kun Ukko kysyy Sofialta, että *”Onko Sulhasta?”*, Sofiaa naurattaa, jonka jälkeen Ukko tarkentaa, että: *”No vaikka sieltä ATK:stä löytynyt? Että onko elämä likalla mallillaan? Talon paikka katsottuna?”* Ukon logiikka on, että jotta Sofian elämä olisi ”mallillaan”, hänellä tulisi olla sulhanen ja talo. Tällainen ajattelu mukailee ydinperheideaalia, jossa ajatellaan, että tietyt elämän aspektit täytyvät olla kohdallaan, kun perhettä perustetaan. Sofia kuitenkin haastaa tätä vastaamalla: *”Okei... No siis, ai että onko miestä? No ei oo, mitä se sua kiinnostaa? Ja onko taloo? No juu ei, en todellakaan aio ottaa lainaa tässä markkinatilanteessa.”* Kristen Hoerlin ja Casey Ryan Kellyn (2010, 362) mukaan valkoisten, naimattomien, raskaana olevien naisten esitykset saattavat haastaa oletusta heteroseksuaalisesta romanssista ydinperheen edellytyksenä, mutta samalla niissä korostetaan kuitenkin edelleen valkoisia ja keskiluokkaisia naisia nykyajan vanhemmuuden malleina.

Lauren Rabinovitz (1989, 8) on tutkinut yksinhuoltajaäitejä 1970-luvun amerikkalaisissa komediasarjoissa. Hänen mukaansa tilannekomedioissa yksinhuoltajaäitien elämässä hallitsivat samat parametrit kuin niin sanotuissa ydinperheissä. Symbolisina patriarkkoina naisten elämässä toimiva miespuoliset ystävät tai sukulaiset. (Emt. 8.) Sofia kehystetään tulevaksi yksinhuoltajaäidiksi, koska hän ei tiedä, kuka lapsen isä on. Raskaana ollessaan hän kuitenkin löytää miespuolisen ”patriarkan”, joka täyttää puuttuvan isän funktioita (emt. 8). Vaikka Sofian rooli haastaa normatiivista heteroseksuaalisuutta, yhdistetään hänet kuitenkin perinteisiin mies-nainen-suhteisiin (emt. 8). Ukko huolehtii, että hän saa ruokaa, vie hänet neuvolaan, laittaa viltin jalkojen päälle sekä keskustelee ja kuuntelee. Kun Sofia yrittää viedä ruokaostokset sille itse, Ukko sanoo: *”Pistä ne kassit maahan. Sinä et kannu. Sulla on muuta kantamista. Sinä odotat”* ja ottaa pussit Sofialta. Myöhemmin Ukko sanoo naapurilleen: *”Joo-o. Pitäähän niitä suojella. Raskaana olevia. Eikös se ole yleensä tapana?”*

Sofia rinnastetaan aineistossa Herttaan, Ukon edesmenneeseen vaimoon. Sofia esimerkiksi pukeutuu useamman kerran elokuvan aikana Hertan vanhaan villatakkiin. Ukko myös viittaa Sofiaan emäntänä, samoin kuin hän teki Hertalle. Hertta kuolee elokuvan alussa, jonka jälkeen Sofia ilmestyy Ukon elämään. Sofia myös rikkoo Hertan entisen kahvikupin, minkä voidaan ajatella symboloivan, miten vanha väistyy uuden tieltä. Hertan on korvannut uusi ”emäntä”, joka ehkä edustaa samalla myös perinteisen suomalaisen äidin väistymistä uusien äitiyden odotusten myötä. Elokuvan lopussa Sofian perhe koostuu hänestä yksinhuoltajana sekä pienestä ruskeaihoisesta Hertta-taaperosta. Ehkä tämä tulevaisuuden perhe kuvastaa myös valkoisen ydinperheen normin väistymistä suomalaisissa perhekuvastoissa.

2.2 Maaseudun nostalginen ja reipas emännöisyys osana naiseutta

”Hertta oli hyvä työihminen ja äiti. Elämä oli pientilallisen elämää, jossa syntymä ja kuolema kulkivat käsikkäin.” Tämä on ensimmäinen kuvailu Hertasta aineistossa. Kuvaus rinnastaa Hertan elokuvan alusta lähtien osaksi ”vahvojen naisten” kavalkadia, johon kuuluvat suomalaisten elokuvien matriarkat, Justiinat ja tuomari-Martat (Rossi 2003, 64). Hertan hahmossa kiteytyy suomalaisten elokuvien historiallinen kuvaus maaseudun naisesta, joka tyytyi vähään, teki

työnsä ja lisäksi hoiti kodin ja lapset (Löfström 2005, 169). Maalaisnaiset on kuvattu kulttuurihistoriassa idealisoidusti reippaina, rivakoina ja väkivahvoina naisina jo suullisen perinteen kertomuksista saakka (emt. 163). Mystisen reipasta naiskuvaa tukee Ukon kertomus Hertan synnytyksestä: *"Viimeisenä aamuna [Hertta] kävi lypsällä ja hiihti siitä sitten synnyttämään."* Sofia kysyy kohtauksessa Ukolta epäuskoisena: *"Hiihti?"*, johon ukko selventää: *"Saunassa ei halunnut [synnyttää], vaikka pidin lämpöjä. Hiihtämällä pääsi keskussairaalaan nopeammin."* Hertan kuvaaminen reippaana naisena sijoittaa hahmon myös osaksi maaseudun naisten kulttuuria, jossa naismaskuliinisuudelle oli tilaa ja jossa sitä arvostettiin positiivisena ominaisuutena (Rossi 2003, 64–65). Naismaskuliinisuus antoi naisille vapauden ilmaista perinteisesti maskuliiniseksi koettuja piirteitä, kuten juuri vahvuutta ja rivakkuutta. Joskus se kuitenkin nähtiin osittain jopa yltiöpositiivisena ja epärealistisesti idealisoituna tavoitteena. (Emt. 64–65.)

Hertassa voidaankin ajatella ilmentyvän nostalgisuus vanhanajan maaseudun naiseutta kohtaan, joka kuvastaa enemmänkin saavuttamatonta ideaalia kuin "todellisia" naisia. Aikanaan naiset saattoivat kokea emännyyden vaativana alana, jossa työ oli raskasta, mutta kuitenkin usein näkymätöntä yhteiskunnan silmissä (Vakimo 1999, 128, 132, 139). Emäntien tekemää työtä ei samalla tavalla tunnistettu kuin maatalon isännän uurastusta (emt. 128, 132, 139). Työteliäät kuvaukset naisista edustivat ajatusta suomalaisuuden tasa-arvoisuudesta, jossa mies ja nainen puskipivat eteenpäin rinta rinnan, pärjäten kovalla työllä. Kulttuurissa sukupuolet olivat kuitenkin arvojärjestyksessä ja etu miehen eduksi oli selvä. (Löfström 2005, 163.) Historian romantisointi ja nostalgisuus "vanhoja hyviä aikoja" kohtaan tuntuukin pohjautuvan usein historian ihanneversioihin, joissa sivuutetaan muun muassa yhteiskunnan epätasa-arvoa. Nostalgiaa kuvataan usein kaipuuna entiseen, parempaan aikaan ja paluuna muistoihin, jotka tuottavat lohtua (Rossi & Seutu 2007, 8). Hertan kuvauksen nostalgisuus kehystää hahmon naiseuden osaksi ydinperheideaalia, jossa "vanhoiksi ja hyviksi ajoiksi" sisältyy myös perinteinen sukupuolijärjestys, Ukon sanojen mukaan: *"Tämä [pyykkäys] on emäntien homma, mutta koska kone on ulkona, se on ulkohomma elikkä isäntien homma."*



Kuva 2. Ukko kuvittelee näkevänsä Hertan sairaalassa (Ilosia aikoja, Mielensäpahoittaja 2018).

Koska Hertan hahmo on elokuvan aikana kuollut, ja katsojan kosketuspinta hahmoon muodostuu muistojen kautta, hahmo värityy tämän subjektiivisen lasin läpi jo itsessään nostalgiseksi. Hertta esiintyy aineistossa eri ikäisinä, noin 20–30-vuotiaana, noin 50-vuotiaana ja noin 70–80-vuotiaana. Kun Hertta esiintyy Ukon kuvitelmissa ja kirjeissä osana positiivista muistoa, hän on nuori. Kun taas muisto on kivulias tai riitaisa, hahmo on ikäännytynyt. Hertan kuvauksissa nuoruuteen ja vanhuuteen liitetään eri konnotaatioita eli miellelyhtymiä sivumerkityksenä (Barthes 1994/1957, Annalan 2018, 28 mukaan). Tämä tulee selvästi esille kohtauksessa, jossa Ukko näkee Hertan sairaalassa. Muistossa Hertta on noin 70–80-vuotias, ja hän ei aluksi sairautensa vuoksi tunnista aviomiestään Ukkoa. Hertta on peloissaan tilanteessa, ja kohtaus on kivulias ja haikea (ks. kuva 2). Samassa kohtauksessa, Ukko näkee välähdyksiä nuoresta Hertasta, joka kävelee pellolla ja kutsuu Ukkoa luokseen. Kuvitelmassa Hertan pitkät ruskeat hiukset ovat auki laineilla, hänen kasvonsa ovat sileät rypyistä ja hänellä on yllään vaalea mekko ja kumisaappaat. Tämä kuvitelma esitetään ikään kuin Hertta kutsuisi Ukkoa luokseen tuonpuoleiseen, koska välähdykset tapahtuvat vain, kun Ukko saa sairaskohtauksen ja sen jälkimainingeissa (ks. kuva 3). Herää kysymys, miksi Ukko unelmoi nuoresta Hertasta, eikä ikäänntyneestä vaimostaan, jonka kanssa hän eli viimeiset vuodet yhdessä.



Kuva 3. Ukon kuvitelmissa Hertta kävelee nuorena utuisalla pellolla (Ilosia aikoja, Miелensäpahoittaja 2018).

Hertan hahmossa kuvastuu mielestäni länsimaiselle kulttuurille ja medialle ominainen nuoruuden ihannointi (Kangas & Nikander 1999). Suomessa ihanteellisilta kehoilta vaaditaan edelleen nuoruutta ja samalla ikääntymistä kuvataan negatiivisena ja uhkaavana asiana, varsinkin naisille. Naisen ikääntymisen mallin koetaan usein olevan myös ahtaampi kuin miesten. (Kinnunen 2010, 232; Kangas & Nikander 1999, 9.) Vanhuus on stereotyyppisesti käsitelty heikkouden ja taantumuksen kautta ja se yhdistetäänkin usein sairauteen (Kangas & Nikander 1999, 12), kuten Herttänkin kohdalla. Julkisuudessa erityisesti naisten ikääntyminen esitetään usein kauhukuvana, jossa vanhuus hahmottuu vanhainkotiin joutumisena, kun taas nuorekkuus on aktiivista ja iloista aikaa (emt. 10). Yhdysvaltalainen tutkimus vuodelta 2016 analysoi, että puheroolillisista elokuvien ja televisiosarjojen hahmoista, joita heidän aineistossaan oli 11 306, vain noin 9 % kuvattiin yli 40-vuotiaina naisina (Choueiti, Pieper & Smith 2016, 2). Ikääntyvät naiset olivat siis selvästi aliedustettuja median representaatioissa. Sen vuoksi onkin kiinnostavaa huomioida, että tutkimusaineistossani Katri ja Hertta kuvataan yli 40-vuotiaina, joskin Hertta kuvataan myös muun ikäisenä. Aineistossani siis myös puretaan naiseuden ja nuoruuden yhteyttä representoimalla myös keski-ikäisiä naishahmoja.

Aineistossa Hertta ja Ukko esitetään Suomen työväenluokkaan kuuluvina pientilan maatalousyrittäjinä. Työväenluokan kuvaus eroaa aineistossa vahvasti esimerkiksi Beverley Skeggsin (2014) esittämistä työväenluokan representaatioista. Hän on analysoinut, että usein työväenluokkaisuuteen liitetään symbolisissa järjestyksissä negatiivista arvoa ja piirteitä, kuten

mauttomuutta, kohtuuttomuutta ja viihteellisyyttä (emt. 184–223). Aineistossa työväenluokkaisuus kuvastuu Hertan ja Ukon kautta nostalgisena perinteitä kunnioittavana autenttisuutena, joskin vanhanaikaisena. Se myös liitetään vahvasti osaksi suomalaisuutta, sillä keskiluokkaisuus puolestaan rinnastetaan kansainvälisyyteen. Elokuvasa suomalaisuus näyttäytyy positiivisena: aineistossa kamera ja hahmot ihastelevat suomalaisuuden symboleita, kuten voisilmäpullaa, saunaa ja luontoa. Esimerkiksi Belgiassa elävä Sofia ihastelee saunomista, vaikka ei edes muista tavaroiden oikeita nimiä: *”Oi vitsi, mä muistan ton ämpärin ja sit näit oksia, millä hakataan. Ei vitsi siistii.”*

Pirjo Lyytikäinen (2007, 84) kuvaa nostalgiaa metaforisena koti-ikävä ja romantisoinnin ydinosana. Lyytikäinen (emt. 84) viittaa romantiikkaa tutkineen Georges Gusdorffin (1993) ajatuksiin kirjoittaessaan: *”koti-ikävä viittaa kodittoman ihmisen harhailuun ja paluun kaipuuseen. Siinä etsitään uutta yhteyttä ihannoituun ytimeen, missä eheys on mahdollista”*. *Ilosia aikoja, Miелensäpahoittaja* -elokuvassa tänä symbolisena kotina ja eheyden lähteenä kuvataan Suomen maaseutua, johon Sofia aineistossa palaa etsimään rauhaa. Osaksi suomalaista ”eheyttä” sijoittuu myös Hertta. Hänet kuvataan Ukon iloisissa muistoissa, silloin kun ”asiat olivat paremmin”, nuorena ja kauniina, vahvana naisena, joka osaltaan istuu myös osaksi suomalaisuuden historiallista kauneushannetta. Sotien jälkeen Suomessa nuorten naisten ajateltiin kuvaavan kansan elinvoimaa (Oittinen 1999, 55). Historiallinen kuvaus ”vahvasta naisesta” voidaan ajatella aikanaan toimineen samalla myös kansallisuuden rakentajina, sillä 1950-luvulla suomalaisuuden identiteettiin kuului laajemmin herooinen mytologia sisukkaasta ja sitkeästä kansasta (Hietala 2000, 77).

Hertan kuvaaminen työteliäänä ja rivakkana nuorena naisena asettaa hänet myös osaksi ”suomalaisten naisten” jatkumoa (ks. Koivunen 2003, 134), jota Anu Koivunen (emt.) käsittelee teoksessaan *Performative histories, foundational fictions: gender and sexuality in Niskavuori films*. Hän analysoi, miten toisen maailman sodan jälkeen ”suomalainen nainen” kuvattiin Loviisa Niskavuoren hahmon kautta monumentaalisenä ilmiönä, jossa suomalaiseen naiseuteen yhdistettiin sisäistä voimaa, periksiantamatonta luontoa ja sielun puhtautta (Koivunen 2003, 136). Koivunen mukaan tästä kuvauksesta on tullut kliseinen ja keskeinen osa suomalaista sukupuolikeskustelua (Koivunen 2004, 240–246). Koivunen (2003, 133) mukaan myös naisten representoiminen äiteinä oli tärkeä osa tätä idealisoitua kuvaa.

Hertasta muodostuu aineistossa kuva rakastavasta ja hoivaavasta äidistä. Hänellä kuvataan olleen läheinen suhde lapsiinsa, kun taas lasten isän annetaan ymmärtää olleen jurompi ja vaikeasti lähestyttävämpi. Hertan näytetään ja kerrotaan myös nauttivan äitiydestä. Esimerkiksi Ukon muistoissa näemme Hertan keittiössä tanssimassa Säkijärven polkan tahtiin vauva sylissä. Hän hyräilee ja antaa pusuja vauvalle. Herttaa kuvataan myös äitinä, jota lapset ja mies surevat kuoleman jälkeen. Esimerkiksi Hertan toinen poika Hesse sanoo useampaan otteeseen ikävöivänsä äitiään. Jaana Vuoren (2003, 42) mukaan suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa naisesta puhuttiin usein äidillisenä olentona, oli hänellä sitten lapsia tai ei. Suomessa naisliikkeiden perusideaksi muodostui ajatus ”yhteiskunnallisesta äidistä” (Koivunen 1995, 68; ks. myös Urponen 2010, 300). Historiallisesti naiseutta kokonaisuutena onkin helposti tulkittu pelkästään äitiyden kehyksen kautta (Vuori 2010, 116). Perheenemännän rooliksi muodostui kodista ja miehestä huolehtiminen, kun taas lapsettoman ja naimattoman naisen äidillisinä tehtävänä oli hoitaa ammattiaan, sosiaalista ympäristöään ja kansakuntaa. Nainen nähtiin ensisijaisesti äitinä ja äitiys olennaisena osana naiseutta. (Vuori 2003, 42–43.)

Ukon ja Hertan dynamiikka kiteytyy hyvin Ukon kertomuksessa Hertan synnytyksestä, jota jo aiemmin avasin. Ukko kertoo jääneensä kotiin rakentamaan talon yläkertaa, kun Hertta oli hiihtänyt yksin synnyttämään. Aineistossa muodostuu kuva Hertasta, joka huolehtii kotona lapsistaan, kun taas Ukko kuvataan keskittyneen enemmän perheen elättämiseen ja konkreettisten perhettä uhkaavien ongelmien ratkaisuun. Ukko antaa elokuvassa ymmärtää, että Hertalla oli kaikkea, mitä hän voi halutakin, koska heillä oli traktori pihassa ja pesukone. Ukko on lähestynyt Hertan tyytyväisyyttä tarjoamalla hänelle perheen elättäjänä paremmat työkalut kodin hoitoon. Sotien jälkeen normaali kulttuurinen kuva perheestä koostui juuri äidistä, joka huolehti kodista ja lapsista, sekä isästä, joka huolehti toimeentulosta (Vuori 2003, 44).

Maaseudun nainen sijoitetaan usein lähtökohtaisesti kotiympäristöön, jota on pidetty naiselle ”luonnollisena” osana maaseutuidentiteettiä ja naisen tärkeimpänä toimintaympäristönä (Vakimo 1999, 123). Viime vuosikymmenen taitteessa sukupuolten ajateltiin olevan lähtökohtaisesti erilaisia, ominaisuuksiltaan ja vahvuuksiltaan. Tähän liittyi ajatus sukupuolijärjestelmästä, jonka pohjalta naisten toiminta-alueeksi määräytyi yksityinen, kun taas miehille kuului

yhteiskunnan julkiset toiminta-alueet. (Nätkin 2003, 18.) Ajateltiin, että vain mies oli yksilö, joka edusti perhettään julkisella alueella ja naisen tehtävänä oli sijoittua yksityisyyteen tärkeän lasten kasvatuksen takia (emt. 18). Aineistossa kuulemme, mitä Hertta on kirjoittanut Ukolle ennen kuin he menivät naimisiin: *"Toivottavasti Pöntiön kunnantalo valmistuu pian, että saan sinut takaisin luokseni. Toivottavasti saat jostain villasukat lainaksi, koska tännehän ne jäivät kamarin sängyn alle. On ikävä."* Tämä kuvastaa, miten Hertta oli kodin piirissä odottamassa sulhastaan kotiin, joka oli töissä yhteiskunnan julkisella alueella.

Hertta liitetäänkin aineistossa hyvin vahvasti kodin piiriin. Näemme Hertan melkein ainoastaan toimimassa Ukon muistelmissa kotona, vain kerran elokuvan lopussa näemme hänet myös sairaalakontekstissa. Hertan hahmoon myös liitetään posliininen kahvikuppi, jonka voidaan ajatella symboloivan kotia ja suomalaisuutta (Halonen 2005, 124). Historiallisesi kahvi on suomalaisten kansallisjuoma sekä erityisesti naisten juoma, joka loi pohjan naisten sosiaaliselle järjestäytymiselle kotien kontekstissa (emt. 124). Aineistossa annetaan ymmärtää, että Hertta teki töitä perunapellolla, lehmien kanssa sekä hoiti lapsia ja kotia. Hertta oli siis työllistetty maatilalla, mutta hän ei kuitenkaan poistunut osaksi "julkista" ja miehistä maailmaa. Hertan poika, Pekka, kuvailee äitiään tämän muistotilaisuudessa näin: *"No, äiti oli aika vahvasti oman aikansa nainen. Sanotaanko näin, ettei emansipaatio ihan yltänyt meidän isän pihiiriin."* Hertan mainitaan muuttaneen Ukon tilalle vuonna 1956 eli Hertta representoi naisia, jotka olivat äiteinä, juuri 60- ja 70-luvun naisten yksityisen ja julkisen toiminnan murroksen aikaan.

Naisten aseman siirtymiseen yksityisestä julkiseen vaikutti Suomessa 1960-luvulla tasa-arvoajattelu, jonka mukaan naisilla tuli olla miesten kanssa samanlaiset mahdollisuudet käydä töissä kodin ulkopuolella, opiskella ja toimia yhteiskunnassa. Keskustelu sukupuolten tasavertaisuudesta johti siihen, että myös miehiä patistettiin enemmän lasten ja kodin hoitoon. (Vuori 2010, 115.) Tällöin ryhdyttiin myös vaatimaan kaikille naisille, myös äideille, oikeutta palkkatyöhön ja samanlaiseen koulutukseen, kuin miehille oli tarjolla. Emansipaatiolla tarkoitetaan naisten oikeutta ansiotyöhön ja yhteiskunnalliseen toimintaan sekä niiden tarjoamaa itsenäisyyttä. Vapaus toimia ja tehdä töitä kodin ulkopuolella nosti naiset kansallisiksi toimijoiksi miesten rinnalle. (Emt. 117; Urponen 2010, 300.) Pekan kommentin perusteella voidaan siis

ajatella, että Hertta ei siirtynyt ansiotyöhön kodin ulkopuolelle vaan jatkoi pientilallisena koko elämänsä.

Elokuvassa katsoja kuulee kirjeiden kautta, miten Hertta odotti innoissaan naimisiinmenoa ja häävalssia ja miten hän kaipasi Ukkoa, joka oli heidän kihlauksensa aikana töissä muualla. Katsojalle kerrotaan Hertan reippaudesta synnytyksessä ja näytetään, miten Hertta iloitsi äitiydestä. Katsoja näkee, miten vanhempana Hertta laskee leikkiä ja pilailee murjottavan aviomiehensä kustannuksella. Katsoja kuulee Ukon muistopuheessa, miten lasten lähdettyä maailmalle Hertta koki surua ja itki yksin keittiössä. Sofia kertoo, miten Hertta, isoäiti, vei häntä pienenä uimaan. Ja lopulta katsojalle kerrotaan ja näytetään, miten sairaus vei Hertalta voimat. Ilkka Kankaan ja Pirjo Nikanderin (1999, 15–16) mukaan naisen elämä määrittyy usein erottamattomaksi osaksi perheen elämäntulkua. Hertan elämän kohokohdiksi on elokuvassa nostettu normatiivisen heteroseksuaalisen naiseuden elämäkaaren virstanpylväitä, kuten naimisiinmeno, lasten saaminen, haikeus, kun lapset muuttavat pois ja parisuhteen uudelleen opetteleminen lasten lähdettyä, isovanhemmuus ja naisten kohdalla usein negatiivisessa kuvatus ikääntymisen hyväksyminen (emt. 15–16; ks. myös Rossi 2003, 118–150). Nainen saa usein yhä merkityksensä suhteessa puolisoonsa ja lapsiinsa, ei esimerkiksi työhönsä tai yhteiskunnalliseen vaikutukseensa (Kangas & Nikander 1999, 15–16). Tämä vahvistaa heteronormatiivisen elämäntulkun luonnollisuutta ja naisten asemaa luonnollisina hoivaajina ja puolisoina. Hertan kuvaus ei siis haasta, vaan istuu melko vaivattomasti historialliseen ajatukseen, jonka mukaan naisten keskeisimpinä rooleina kodin piirissä ajateltiin olevan äiti, vaimo ja perheenemäntä (Vuori 2010, 116).

2.3 Nykyajan idealisoitu äitiys osana naiseutta

Tässä alaluvussa käsittelen erityisesti Katrasta luotua naiskuvaa äitinä. Pohdin aluksi, miten Katrin äitiys esitetään uran, lapsen ja muiden elämän osa-alueiden mutkattomana yhteen liittämisinä. Sen jälkeen käsittelen, miten Katrin äitiys esitetään osana nykyaikaista äitiyttä jaetun vanhemmuuden ja urakeskeisyyden kautta. Vertailen luvussa myös Hertan ja Katrin

erilaisia kuvauksia äitiydestä. Luvun lopussa kokoaan, miten Katri haastaa ja uusintaa äitiyden erilaisia odotuksia.

Kristiina Berg (2008) on tutkinut *Äitiys kulttuurisina odotuksina* -väitöskirjassaan äitiyden kulttuurisia odotuksia 2000-luvulla muun muassa analysoimalla suomalaisissa naisten- ja perhelehdissä ilmestyneitä äitien haastatteluita. Hän analysoi, että mediapuheessa tuotetaan miehlikuvia kaiken jaksavista ja ehtivistä äideistä, jotka menestyvät urallaan, säilyttävät omat harrastuksensa, panostavat ulkonäköönsä ja omistautuvat lapsilleen. Tällaiset mediakuvien luomat kuvaukset tuottavat äärimmäisen kovia odotuksia ja vaatimuksia äitiyden ja muiden elämänalueiden ongelmattomasta yhteensovittamisesta. (Emt. 140.)

Katri kuvataan aineistossa äitinä, jonka ura vie häntä ajoittain pois perheensä luota, mutta joka ei näytä kokevan eri elämän osa-alueiden yhteen liittämistä ongelmana. Katri esiintyy elokuvassa juuri Bergin (2008, 140) kuvaamana nykyaikaisena äitinä, joka vaikuttaa pystyvän kaikkeen mutkattomasti. Hän pukeutuu tyylikkäästi, matkustaa paljon työkseen, mutta löytää myös aikaa tärkeille perhetapahtumille. Ainoa hetki, kun Katrin kuvataan kokevan negatiivisia tunteita äitiydestään on, kun hän kysyy mieheltään Pekalta: "*Ollaanks me ihan kauheita, kun me ollaan karattu tälleen kaksin?*". Kohtauksessa Pekka ja Katri ovat lomalla pelaamassa golfia sillä aikaa, kun Sofian pitäisi olla Helsingissä verkostoitumistapaamisessa yksin. Pekka vastaa Katrin kysymykseen kieltävästi ja asiasta ei enää sen jälkeen puhuta. Katri kuvataan siis äitinä, joka on tietoinen äitiyden ristiriidoista, mutta joka ei kuitenkaan sorru liialliseen itsesyyttelyyn. Katrin ei esimerkiksi kuvata kokevan huonoa omaatuntoa siitä, että Sofia ei kokenut heti turvalliseksi kertoa raskaudestaan hänelle. Hänet esitetään äitiydessään varmana ja onnellisena, eikä häntä arvoteta aineistossa "huonoksi" äidiksi.

Perinteisestä äitiydestä eroten, kuten Hertan tapauksessa, Katrin kuvataan jakavan lapsen hoivallinen vastuu aviomiehensä kanssa. Jaana Vuoren (2001, 127) mukaan 1960-luvulla äidin ja isän roolien yhteensulautuminen oli monelle vielä etäinen ajatus. Tällöin naisten elämässä työn ja perheen yhteensovittaminen ratkaistiin pitkälti jakamalla uudelleen vastuuta lasten hoidosta naisten kesken. Äitien auttajiksi koulutettiin ammattilaisia, kuten lastentarhanopettajia, jotka olivat suurelta osin naisia. (Emt. 127.) Naiseuden ja äitiyden historiallisesti itsestään selvä kytkös alkoi purkautua, kun isät nousivat keskeiseksi osaksi perhekeskustelua 1970-ja

1980-luvuilla (Vuori 2003, 40, 51). Nykyään ydinperheideaalissa korostuu juuri jaetun vanhemmuuden ihanne, jossa äiti ja isä hoitavat lasta tasaveroisina (Vuori 2001, 125–127).

Aineiston alussa Pekan kuvataan huolehtineen Sofiasta yksin Katrin ollessa työmatkalla. Pekan näytetään myös auttavan Sofiaa opiskelussa ja kannustavan häntä urallaan. Sofia myös puhuu enemmän isästään kuin äidistään elokuvan aikana. Kuvataan, että heillä on melko läheinen isä-tytär-suhde. Sofian suhde isäänsä on kuitenkin ristiriitainen, sillä vaikka näemme elokuvan alussa, että Pekka on hyvin investoinut tyttärensä elämään, elokuvan lopussa äiti on kuitenkin se, jota hän huutaa hädissään ja jonka kättä hän haluaa pitää sairaalasängyllä maatessaan. Elokuvan aikana tapahtuvissa tilanteissa Katri on myös se, joka on enemmän huolissaan Sofiasta ja yrittää auttaa tätä. Länsimaisessa kulttuurissa äitiys tulkitaan usein juuri vaistonvaraisena oikein toimimisena (Lupton & Barclay 1997, 147, Bergin 2008, 82 mukaan). Kun Katri on huolissaan Sofiasta ja epäilee, että jotain on vialla, hän sanoo: *"Pekka. Äidin vaisto. Ala soittaa."* Juoni liikauttaa eteenpäin, koska Katri aavistaa äidin vaistolla Sofian olevan hädässä. Äidin rakkaus on yksi äitiyden kuvastojen keskeisimmistä piirteistä, jotka toistuvat elokuvissa, mainoskuvastoissa ja äitiyttä käsittelevissä mediateksteissä (Nikunen 2005, 140). Äidin vaisto ja rakkaus kuvataan melkein yliluonnollisina asioina, joilla selitetään äitien kyky aavistaa ongelmia kilometrien päähän. Vaisto muotoutuu "luonnolliseksi" osaksi äitiyttä ja äitiyden myyttiä.

Katrin kuvastaman naiseuden voidaan ajatella heijastavan postmodernia äitiyttä. Bergin (2008, 31) mukaan postmodernissa suuntauksessa hyvän äidin ei tarvitse täyttää yksiselitteisiä kriteerejä ja siihen ei sisälly normatiivisten käsitteiden pakonomaista omaksumista. Ajattelun keskiössä on naisen vapaus ja itsenäisyys sekä moderniin äitiyteen liitettyjen arvojen ja merkitysten kyseenalaistaminen (emt. 171–172, ks. myös Nätkin 2003, 16). Yhteiskunnalliset normit eivät sido äitiyttä samalla tavalla kuin perinteinen moderni äitiys. Postmodernin ja modernin ajattelutavan voidaan nähdä elävän ajassamme rinnakkain, eikä niitä tarvitse lähestyä peräkkäisinä aikakausina, vaan enemmänkin eroavien ajattelutapojen suuntauksina. Nykyiset äitiyden odotukset voivat sisältää yhtä aikaa vanhoja ja uusia ajattelutapoja. (Berg 2008, 31.)

Perinteinen äiti ei ole ollut subjekti, joka aktiivisesti on halunnut jotain itselleen tai joka on kuvattu yksilönä omine tarpeineen ja haluineen (Berg 2008, 143). Bergin (emt. 143)

aineistossa äitiä postmodernina yksilönä korostavissa puhetavoissa äitiyttä ei koettu elämän ainoana ja keskeisimpänä päämääränä. Hyvään äitiyteen sisältyi ajatus oman itsenäisyyden ja vapauden säilyttämisestä sekä tyytyväisyys muilla elämänalueilla. Tärkeäksi osoittautui myös ajatus siitä, että jaksakseen toimia äitinä, oli tärkeää pystyä irtautumaan lapsesta ja perheestä ajoittain. (Emt. 143.) Katrin kuvataan toimivan hyvin harmoniassa tällaisten oletusten kanssa. Hän matkustaa työkseen erossa perheestään ja lapsestaan. Hänet myös kuvataan tekevän asioita, jotka eivät liity äitiyteen. Hänet näytetään nauttivan elämästä, kuten rentoutumassa uima-altaalla, pelaamassa golfia ja syömässä hienossa ravintolassa.

Jo 1990-luvulla brittiläisissä naistenlehdissä hyvän äidin kuvaan liitettiin ura, lapset ja itsenäisyys, kun taas huono äiti representoitiin ”vain äitinä” tai ”kotiäitinä” (Woodward 1997, 272, Bergin 2008, 142 mukaan). Bergin (2008, 138) aineistosta nousi esille mediapuheen repertuaari, jossa korostui erityisesti palkkatyön tärkeys äideille. Myös naistenlehdissä esiintyy usein äidin kuva, eräänlainen ”fantasiafiguuri”, joka esitetään viehättävänä ja menestyvänä uranaisena lapsineen (Woodward 1997, 263–270, Bergin 2008, 145 mukaan). Katri näyttäytyy aineistossa tällaisena menestyvänä uranaisena. Hän on itse työssäkäyvä äiti ja selvästi kokee tärkeänä, että myös hänen tyttärensä luo menestyvän uran itselleen. Elokuvan lopussa, kun Sofian lapsen syntymästä on kulunut vuosi tai pari, Ukon puheesta voi päätellä, että Sofia opiskelee yliopistossa Yhdysvalloissa: *”Jos olis semmonen bisnestä Amerikoissa opiskeleva likkaiminen, niin sille vois tässä jotain startuppia vaikka ollakin.”* Elokuvan lopussa Sofia näyttää ulospäin onnelliselta ja huolehtivaiselta äidiltä. Ehkä elokuvan onnellinen loppu on onnellinen, koska Sofian äitiys täyttää myös osaltaan ajanmukaisen ja ”hyväksi” kuvatun äitiyden vaatimuksia. Vaikka Sofian raskaus olikin epätavallinen, haluaa elokuva osoittaa, että lopulta hänkin on osa ”hyvien” äitien kuvastoa, jotka pystyvät ongelmitta yhdistämään uran ja lapset.

Tasa-arvoideologia, joka perustuu sukupuolineutraaliuuteen, luo normin, jonka mukaan äiti toteuttaa itseään lasten ja perheen ohella työelämässä. Nyky-yhteiskunnassa saatetaan usein ajatella, että luopumalla työstään äiti kyseenalaistaa kyseisen normin sekä koko tasa-arvoideologian. Tällöin koetaan, että äiti toimii vanhanaikaisten arvojen edustajana. (Elvin-Novak & Thomsson 2001, 424–425, Bergin 2008, 150 mukaan.) Kotiäitiys sijoittuu siis usein hierarkkisesti alemmaksi ja heidän tekemää työtä ei useinkaan arvosteta samalla tavalla kuin ansiotyötä (Jokinen 1996, 86–87). Aineistossa luodaan eroa ”kotiäitien” ja uusien äitiyden oletusten

kanssa. Hertta asetetaan historialliseksi äidiksi, josta osoittavasti mainitaan, että hän ei saavuttanut emansipaatiota. Annetaan ymmärtää, että Katrin ja Sofian kuvaama äitiys on puolestaan, ajankohtaista ja tunnistettavaa. On kuitenkin huomattava, että koti- ja työäiti tittleinä sopivat nykyisin useimmiten samalle naiselle, eri elämänvaiheina tai limittäin jokapäiväisenä kokemuksena (Vuori 2003, 40). Useimmiten myös mediassa tuotetaan negatiivista kuvaa niin kotiäideistä kuin myös ansiotyöäitiydestä. Ansiotyössä käyvän äidin osaavuutta tai riittävyttä äitinä epäillään, kun taas kotiäitiys uhkaa naiskansalaisuutta riittämättömänä naiseutena. (Björnberg 1992, 19; Elvin-Novak & Thomsson 2001, 425, Bergin 2008, 34 mukaan.) Äitiyden kuvastot ovat siis usein ristiriitaisia ja saavuttamattomia (Berg 2008, 163).

Hertan kuvataan aineistossa toimivan ensisijaisesti yksityisellä alueella, kodin piirissä. Katrin sijaan esitetään toimivan kodin ulkopuolella, historiallisesti miehille varatulla, julkisella alueella. Katrin toimivuudessa on kuitenkin havaittavissa ristiriita. Näemme esimerkiksi elokuvan alkupuolella, että Katri joutuu ottamaan oletettavasti työpuhelun kesken perheneuvottelun, missä hän puhuu ranskaa. Eli aineistossa Katrista luodaan kuvaa urakeskeisenä naisena. Elokuvan edetessä emme kuitenkaan saa ikinä tietää, mitä hän tekee työkseen, mikä hänen työnimikkeensä on tai pitääkö hän työstään. Se, mitä elokuvassa eniten käsitellään, ja mihin siinä syvennytään, on Katri toimimassa äidin ja vaimon roolissa. Eli vaikka hän näennäisesti istuu osaksi äitiyden yksilöllisyyttä korostavia ihanteita, liitetään hänet kuitenkin ensisijaisena toimijana äidiksi ja vaimoksi.

Bergin (2008, 163) mukaan äitiyden normien voidaan ajatella olevan sukupolviin sidottuja. Vanhemman sukupolven äitiyttä pidetään usein normaalina ja perinteisenä äitikäyttäytymisenä, kun taas nuoremmat sukupolvet ovat sisäistäneet postmodernin, yhteiskunnan normeja kyseenalaistavan käyttäytymisen. Traditionaaliseen vanhempien sukupolvien äitiyteen liitetään usein myös ”martyyriäiteys”, koska heidät nähtiin uhrautuvan kodille. (Emt. 163.) Nykyään voimme Bergin (emt. 163) mukaan ehkä puhua uudesta ”*terveesti itsekkäiden äitien sukupolvesta*”, jolle monet erilaiset äitiyden toteuttamisen tavat ovat sallittuja (emt. 171–172). Katri on oletettavasti ollut pienen lapsen äitinä juuri 2000-luvulla, jolloin esimerkiksi Bergin aineisto oli koottu. Onkin kiinnostavaa pohtia, tuleeko Sofia kuvaamaan äitiyden odotuksia ja vaatimuksia, jotka 2010- ja 2020-luvun äidit tunnistavat.

2.4 Uhkaava raskaus ja onnellinen äitiys osana naiseutta

Tutkimusaineistossa Sofian narratiivinen kaari ja ristiriita muodostuvat ei-suunnitellun raskauden ja hänelle suunnitellun tulevaisuuden yhteen liittämisestä. Sofia on elokuvassa 17-vuotias tyttö keskiluokkaisesta perheestä. Keskiluokkaisuus näyttäytyy aineistossani toisiinsa liittyvinä suhteina, joita ovat esimerkiksi suhde perheeseen, suhde rahaan ja toimeentuloon sekä suhde menestykseen ja odotuksiin. Keskiluokkaisuus ilmenee esimerkiksi Sofialle suunnitellusta opintopolusta. Sofian vanhemmat ovat ylpeitä, että hän on päässyt arvostettuun Princetonin yliopistoon Yhdysvaltoihin. Hahmon vanhemmat haluavat Sofian menestyvän urallaan ja esimerkiksi naureskelevat ajatukselle, että Sofia olisi töissä ABC-huoltoasemalla. Kohtauksessa Pekka sanoo: *”Voi kulta [Sofia], sä oot seuraavan kerran tekemisissä ton läävän kanssa, kun suunnittelet sinne uudistuksen ja vaihdat operatiivisen johdon. Ja laskutat 70 tonnia plus alvin. Vai mitä, Katri?”* Tämän kuvauksen voidaan ajatella heijastavan Minna Kelhän (2008, 96) ajatuksia keskiluokkaisuudesta. Hänen mukaansa keskiluokkaiset vanhemmat investoivat voimakkaasti lastensa koulutukseen siirtääkseen etuoikeutensa ja resurssit, kuten rahat ja arvokkaat kontaktit, eteenpäin lapsilleen (emt. 96). Pekka, joka on kasvanut maatilalla työläisperheessä, sanoo Sofialle: *”mä vaan haluan, että sä saat ihan toiset lähdöt kuin minä.”* Sofian vanhemmille menestynyt koulutus on tärkeä osa ”parempaa” elämää. Kun Pekka saa tietää raskaudesta, hän sanoo kiihkeästi: *”Kukaan ei tule koskaan tietämään koko asiasta...”* Hän kokee häpeälliseksi ajatuksen siitä, että Sofian on raskaana. Keskiluokkaisessa perheessä nuoren raskaus voi olla kova paikka vanhemmalle, sillä he odottavat nuorilta akateemista uraa, joka myös takaa luokan säilyvyyttä (emt. 86).

Kristiina Berg (2008, 130–135) on analysoinut, että nykyajan mediassa ilmenee puhetapoja, joissa äitiys konstruoidaan uhkana naiseudelle. Äitiys näyttäytyy uhkana, koska sen ajatellaan muuttavan naisen elämäntapaa tai heikentävän mahdollisuuksia menestyä opiskelussa tai työmarkkinoilla (emt. 132). Sofia on ahdistunut suurimman osan elokuvaa, koska häntä pelottaa, miten hänen vanhempansa reagoivat raskauteen. Häntä myös ahdistaa, koska hän ei tiedä, miten hänen tulevaisuutensa, eli opiskelu Yhdysvalloissa ja vanhempien hänelle toivova menestynyt ura, sopivat yhteen lapsen kanssa. Kun Sofia kertoo raskaudestaan Ukolle, hän sanoo: *”Mä olin vähän kännissä ja tyhmä ja lapsellinen. Ja nyt mä oon sit pilannut kaiken.”* Hän kokee, että raskaus olisi pilannut hänen tulevaisuutensa. Sofian ahdistus luo kuvaa

hahmosta, joka ajattelee, että perhe ja lapset tulisivat vasta myöhemmällä iällä uran jälkeen, kuten keskiluokkaiseen järjestykseen kuuluu (Kelhä 2008, 86). Äitiys saatetaan kokea uhkana, sillä nimenomaan naisten elämässä perheen perustamisella sekä esimerkiksi hoitovapaiden pitämällä ja tutkintojen suorittamisella on kauaskantoisia vaikutuksia (emt. 98). Perhe-elämän ja kokopäiväisen työn yhdistäminen joustamattomassa järjestelmässä murentavat ja kyseenalaistavat Suomen kuvaa sukupuolten välisen tasa-arvon mallimaana (Kelhä 2009, 10).

Raskaus esitetään siis elokuvassa uhkaavana asiana Sofian tulevaisuuden kannalta. Sen vuoksi onkin tärkeää tarkastella, miten tämä konflikti ratkeaa elokuvassa. Kun Pekka lopulta kuulee raskaudesta, hän suuttuu ja huutaa Sofialle vihaisena. Katsojan mielestä pahin on tapahtunut. Tilanne päättyy, kun Sofian synnytys käynnistyy yllättäen. Sofia kiidätetään autolla sairaalaan, jossa hän synnyttää Hertta-vauvan. *Vauvan syntymä ratkaisee siis konfliktin*. Sofian vieraillessa Ukon luona elokuvan lopussa, kun aikaa on kulunut ja Hertta-vauva kävelee jo itse, katsojan annetaan ymmärtää, että Sofia pääsi opiskelemaan haluamaansa kouluun ja kaikki on hyvin. Eli elokuvan lopussa raskauden uhkaa tai Sofian huolia ei enää käsitellä ja ongelmat ratkeavat kuin itsestään.

Vaikka siis *raskaus* näyttäytyy aineistossa ahdistavana, elokuvan lopussa Sofian *äitiys* esitetään kuitenkin onnellisena asiana. Tulkinnessani aineisto lopulta vahvistaa naiseuden ja äitiyden kytköstä, joka tekee mahdottomaksi kuvitella naiseutta ilman äitiyttä. Naiseuden ja äitiyden sidosta vahvistaa myös se, että kuten teiniäitiyden kuvauksissa yleensäkin, myös Sofian kohdalla, äiti on se, ei isä, jonka elämän kuvataan muuttuvan lapsen myötä ja joka joutuu tekemään uhrauksia ja ottamaan vastuuta (Murphy 2013⁹). Käsittelen seuraavaksi, millä eri tavoilla Sofian tarinassa äitiyttä kuvataan elämän täyttymyksenä ja millä keinoilla katsojalle vahvistetaan ajatusta siitä, että lapsen saaminen ja sen pitäminen, sen uhkaavuudesta ja aiheuttamasta ahdistuksesta huolimatta, on Sofialle oikea ja myös ainoa ratkaisu.

Sofian tarinan voidaan mielestäni ajatella kuvastavan tiettyjä postfeministisen median piirteitä. Postfeminisminä on useita erilaisia määritelmiä, mutta itse lähestyn käsitettä Rosalind

⁹ Käytän teoksesta *MTV and teen pregnancy: critical essays on 16 and pregnant and Teen mom* elektronista versiota, jossa ei ole sivunumeroja. Viittaan teoksen ensimmäisen luvun Caryn Murphyn artikkelin *Teen Momism on MTV: Postfeminist Subjectivities in 16 and Pregnant*, alaluvun ”Themes of affirmation and accomplishment”, viimeiseen kappaleeseen.

Gillin (2007) ja Angela McRobbien (2009) ajatuksia mukaillen. Gillin (2007) mukaan postfeminismi tulisi nähdä herkkyytenä ja mediatutkimuksen objektina, jonka sukupuoliesityksissä voidaan havaita tietynlaisia postfeministisiä piirteitä. Gillin (emt. 153) mukaan postfeministinen ajattelu pohjautuu individualistiseen ja yksilön valtaa korostavaan ihmiskäsitykseen. Yksi postfeministisen mediakulttuurin piirre on poliittisten tai kulttuuristen vaikutusten vähätteleminen yksilön valinnoissa ja elämässä: jokainen elämän osa selitetään henkilökohtaisen valinnan ja itsemääräämisoikeuden kautta (emt. 153). Tällaisissa median kuvauksissa jätetään huomiotta esimerkiksi tiettyjen ihmisryhmien kohtaamat rakenteelliset ja institutionaaliset syrjintämuodot ja samalla luodaan illuusiota, jossa kaikki asettuvat samalle lähtöviivalle yhteiskunnassa – ajatus, että henkilökohtainen on poliittista, käännetään tällaisissa esityksissä päällelleen (emt. 153).

Aineistossa ei käsitellä laajempia yhteiskunnallisia tai rakenteellisia ongelmia, jotka ovat voineet osaltaan pahentaa Sofian tilannetta. Esimerkiksi puutteita seksuaalikasvatuksessa tai aborttilainsäädännössä ei nosteta osaksi elokuvan aiheita. Tilanne kuitataan yksilön vastuulla, kuten Sofia itse sanoo, hän oli *”tyhmä ja lapsellinen”*. Aineistossa Sofia on noin kuudennella kuulla raskaana. Hahmon kerrotaan tulleen raskaaksi stressaavana aikana, jolloin hän ei ymmärtänyt olevansa raskaana ennen kuin abortin tekeminen ei ollut enää lain mukaan mahdollista. Sofia selittää tapahtunutta: *”Mä en edes tajunnut, että oon raskaana ennen kuin se oli viikolla kaksitoista. Mulla on aina epäsäännölliset menkat ja sit mä vaan ajattelin, että se on stressiä.”* Ajatus abortista sivutetaan elokuvassa siis *”liian myöhäisenä”*, eli se ei nouse hahmoille todelliseksi moraaliseksi kysymykseksi, koska se ei enää elokuvan tapahtumien aikaan ole ajankohtainen vaihtoehto Sofialle.

Sofian tarinassa ei kuitenkaan käsitellä adoptiota vaihtoehtona, vaikka sille ei esitetä elokuvassa estettä. Ainoa hetki, kun elokuvassa sanallistetaan ajatuksia siitä, pitääkö Sofia lapsen syntymän jälkeen on, kun Katri kysyy häneltä: *”Ja sä aiot pitää sen?”*, johon Sofia vastaa myöntävästi nyökkäämällä. Hetken hiljaisuuden jälkeen Katri sanoo: *”Ja sä uskot, että sä pystyt pitämään siitä huolta?”*, johon Sofia vastaa: *”Uskon. Ja pystyn.”* Aineistossa Sofian ahdistus muuttuu päättäväsyydeksi pitää lapsi vasta neuvolakäynnin jälkeen, jossa hän näkee sikiön ultraäänikuvassa. Sofian tarinassa on läsnä *”illuusio valinnasta”* eli annetaan ymmärtää, että Sofian olisi mahdollista antaa lapsensa adoptioon, koska Katri kysyy siitä, mutta lapsen

pitäminen kuitenkin lopulta kehystetään moraalisesti oikeaksi ja ainoaksi valinnaksi (ks. Hair 2019, 384).

Kristen Hoerlin ja Casey Ryan Kellyn (2010, 375) mukaan äitiyden myyttiä vahvistetaan, kun hahmot päättävät pitää lapsen, vaikka he ovatkin selvästi onnettomia tilanteensa takia. Nais-hahmot, jotka päättävät pitää lapsensa tilanteestaan huolimatta, on hallitseva narratiivi ei-suunniteltujen raskauksien representaatioissa (ks. emt.; Hair 2019). Hallitsevina kuvauksina niillä on myös paljon painoarvoa kulttuurissamme, jossa yhä 2020-luvulla taistellaan naisten kehollisesta itsemääräämisoikeudesta.

Melissa Hairin (2019, 358) mukaan ei-suunniteltuja raskauksia voidaan turvallisesti käsitellä elokuvissa, kun tiedetään, että heteronormatiiviset perhearvot palautuvat elokuvan lopussa. Tämän vuoksi, esimerkiksi abortti vaihtoehtona usein sivutetaan jo ennen elokuvan alkua, koska romanttinen komedia genrenä ja abortti aiheena ovat toisensa poissulkevia (emt. 358). Minusta tämän voidaan ajatella pitävän paikkansa myös komedioissa, kuten *Ilosia aikoja*, *Mielensäpahoittajassa*. Esitys, jossa naishahmon oman kehollisen itsemääräämisoikeuden valintoja sivuutetaan itsestään selvinä päätöksinä, vahvistaa niin yhteiskunnallista stigmaa, joka liitetään yhä aborttiin ja adoptioon, sekä heteronormatiivisen naiseuden ja äitiyden kytköstä.

Sofian valintaa pitää lapsi vahvistetaan aineistossa ”oikeana” päätöksenä muutamilla eri keinoilla. Tätä narratiivista päätöstä tuetaan aineistossa muodostamalla Sofialle, ja samalla myös katsojalle, suhde sikiöön sekä kehystämällä raskaus iloisena asiana muiden hahmojen reaktioiden ja esimerkiksi äänisuunnittelun avulla. Esimerkkinä tästä on jännitteinen kohtaus, jossa Sofia on riidellyt Ukon kanssa, ja Ukko on käskenyt Sofiala lähtemään pois maatilaltaan. Sofia etsii linja-autoaikataulua, jotta hän voisi lähteä, kun hän yllättäen tuntee sikiön potkun mahassaan ensimmäistä kertaa. Kamera siirtyy lähikuvaan Sofian kasvoista, jonka silmät suurenevat ja ilme kuvastaa ihmetystä. Taustalla alkaa soida kaunis viulumusiikki. Katsoja kuulee vaimeat sikiön sydämen lyönnit yhdessä Sofian kanssa. Ukko ja Sofia kääntyvät katsomaan toisiaan. Sofia seisoo käsi vatsallaan ja Ukko kysyy innoissaan: ”Potkiiko se? Koska on aika? Milloin tulee ihminen maailmaan?”. Muistutus vauvasta saa Ukon vihan laantumaan ja he lähtevät yhdessä neuvolaan. Elokuvan juoni liikahdaa eteenpäin, kun katsojaa muistutetaan sydämen lyönneillä sikiöstä ja huoli siirtyy, kuten Ukon tapauksessa, Sofialta sikiöön.

Tutkimukset osoittavat, että sikiöhahmo on kulttuurinen artefakti, joka sisältää joukon arvoja ja politiikka (Homanen 2011, 45). Sillä, miten sikiötä ja raskautta käsitellään ja kuvataan, on vaikutuksia raskaana olevien naisten elämään ja toimintaan. Esimerkiksi jos sikiön yksilö- ja sosiaalisia oikeuksia korostetaan liikaa, saattaa raskaana olevan naisen kehollinen koskemattomuus olla uhattuna. Toisaalta, jos sikiön oikeuksiin ja statukseen ihmiselämänä ei kiinnitetä lainkaan huomiota, saattaa sikiön terveys vaarantua. (Emt. 46.) Homasen (emt. 45–46) mukaan Rosalind Patchesky (1987) ja Jannelle Taylor (2004) ovat ehdottaneet fetisoinnin käsitettä sikiöhahmon tutkimisen ja käsitteellistämisen avuksi, kun toimitaan tieteen ja teknologian sekä politiikan ja arvotalouden risteydessä. Patchesky (1987) on ehdottanut, että sikiökuvaa ei pelkästään toimi sosiaalisessa ja kokemuksellisessa perheyhteydessä, vaan sen voidaan ajatella toimivan ihmiselämän ja usein sen menetyksen merkinä (Homasen 2011, 46 mukaan). Lee Edelman (2004, 2–3) puolestaan on kehittänyt ajatuksen sentimentaalisen lapsen figuurista, joka heteronormatiivisessa politiikassa vaikuttaa siihen, miten poliittisia asioita edes käsitellään.

”Siinähan on ihminen. Toukka yhdeksän kuukautta tuolla mahassa. Ovat narulla toisissaan kiinni.”, toteaa Ukko ihastellessaan sikiökuvaa neuvolassa. Ukon metaforassa äidin keho on kotelo, toissijainen. Rosalind Patcheskyn (1987, 277) mukaan sikiön kuvituksen tekniikkaa on kritisoitu siitä, että se tekee äidistä passiivisen tarkkailijan omassa raskaudessaan. Teknologia, joka tekee sikiöstä näkyvämmän, tekee samalla naisesta näkymättömän (emt. 277). Aineiston kontekstissa huomio tarkoittaa, että Sofian raskauden narratiivissa huomio siirtyy neuvola-kohtauksessa, jossa näemme sikiön ensimmäistä kertaa, äidistä sikiöön. Tämä asetelma vahvistaa ajatusta siitä, että kohtauksessa tärkeintä ovat Ukon reaktiot ja sikiön ihasteleminen, ei Sofian, äidin, tuntemukset.



Kuva 4. Neuvolassa Ukko on kuvan etualalla, kun taustalla terveydenhoitaja juttelee Sofialle (Ilosia aikoja, Mielensäpahoittaja 2018).

Kohtauksen alussa Ukko rajataan kuvan etualalle ja näemme hänen ilmeitään, kun terveydenhoitaja kyselee taustalla Sofian peloista ja suunnitelmista (ks. kuva 4). Kun kuulemme sikiön sydänäänet, Ukko siirtyy katsomaan ultraäänilaitteen monitoria, jossa sikiökuva näkyy. Kuva on rajattu niin, että Sofiasta näkyy vain vähän kasvoja kuvan reunalla. Kun kuulemme sydänäänet ja näemme sikiön monitorissa, taustalla alkaa soida tunteikas ja toiveikas instrumentaalinen musiikki, joka johdattelee polaroinnin avulla katsojaa ”oikeita” tunteita kohti. Elokuviissa hyödynnetään polarointia äänisuunnittelussa, kun kohtauksen monitulkintaisuutta ja tunnelatausta halutaan selventää katsojalle musiikin avulla (Juva 1995, 211–215). Musiikki kertoo, että tämä on iloinen hetki – ainakin Ukolle. Terveydenhoitaja on myös keskittynyt kohtauksessa enemmän Ukoon ja sikiöön kuin Sofiaan. Terveydenhoitaja sanoo hymyillen Ukolle *”Mä annan teille kuvan tästä pienokaisesta. Se on kuudennella kuulla”*, ja ojentaa kuvan Ukolle. Sofia on koko kohtauksen ajan hiljainen ja järkyttyneen oloinen. Kamera siirtyy vihdoinkin kuvaamaan myös Sofiaa, kun Ukko ja terveydenhoitaja katsovat sikiökuvaa. Sofia lähtee huoneesta kiireesti pois. Kun terveydenhoitaja tutkii ultraäänikuvaa, hän toteaa: *”täällä on kaikki hyvin.”* Tämä luo kohtaukseen eräänlaisen ristiriidan, koska Sofialla ei ole kaikki hyvin. Kohtauksessa Sofia on 17-vuotias lapsi, joka on joutunut kohtaamaan vihdoinkin ajatuksen tulevasta äitiydestään.

Kohtaus myös esimerkillistää, miten Sofia kuvataan passiivisena osallistujana omassa raskautessaan. Aineistossa hahmon ei kuvata tekevän päätöksiä omasta kehostaan, vaan hänelle

tapahtuu asioita. Sofia ei ole kontaktissa lapsen isän kanssa – ei koska hän itse olisi päättänyt olla tapaamatta tätä, vaan koska tämä oli kadonnut aamulla heidän yhteisen yön jälkeen. Sofia ei myöskään tee päätöstä jatkaa raskauttaan, vaan hän huomaa liian myöhään, ettei se enää laillisesti ole mahdollisuus. Hän ei oikeastaan edes tee päätöstä pitää lasta (eli päätöstä olla antamatta sitä adoptoitavaksi), koska asiasta ei ikinä kunnolla keskustella. Sofia ei myöskään tee päätöstä itse kertoa vanhemmilleen raskaudesta – Katri etsii hänet ja Ukko käynnistää keskustelun. Aineistossa ainoa kerta, kun Sofia itse ilmaisee huoliaan tulevasta äitiydestä, on kun hän sanoo: *"Pappa, sit jos mulla on lapsi, tai sit kun mulla on lapsi, niin mitä mä teen, jos se haluaa vaikka pelata korista tai frisbeetä, niin mitä mä oikein teen?"* Sofia kamppailee siis raskauden aiheuttaman ahdistuksen kanssa selvästi, mutta emme kuitenkaan kuule tätä syvällisemmin Sofian omia ajatuksia äitiydestä tai raskaudesta kokemuksena. Lauren Rabinovitz (1989, 8) huomioi, että komedioissa, joissa esiintyy äitejä ja heidän lapsiaan, miespuoliset ystävät tai sukulaiset nousevat usein tarinoissa etualalle. Näin käy myös Sofian ja Ukon tapauksessa. Elokuva keskittyy enemmän Ukon tarinaan ja hänen tuntemuksiinsa kuin Sofian haluihin ja toiveisiin. Katsoja kyllä tietää, mitä muut toivovat Sofialle, mutta ei mitä hahmo itse haluaa.

Aineistossa sikiöön viittaaminen "pienokaisena" ja "ihmisenä" vahvistaa katsojalle ajatusta siitä, että Sofian päätös pitää lapsi on moraalisesti oikea valinta. Kun Pekka elokuvan "pahiksenä" käskee Sofiaa hankkimaan abortin riidan keskellä, Ukko, elokuvan rehellinen agraari-Suomen äänitorvi sanoo: *"Minä oon nähny kuvan. Sil on kymmenen sormee ja kymmenen varvasta ja sydän."* Katsojan toivottu positio on tässä kohtauksessa hyvin selvä – Ukko kertoo totuuden. Elokuvan lopussa katsojalle myös näytetään pieni ja suloinen keskonen, joka herättää katsojassa tavanomaisen efektin, tunteellisen ihastelun (ks. Rossi 2015, 65). Kohtaus, jossa Ukko juttelee pienelle keskoselle, ja samalla myös yleisölle, vahvistaa ajatusta siitä, että Sofian äitiys ei tule olemaan ongelma. *"Tässä on sulla porukkaa ympärillä, että älä hätäile. Hengittele vaan siellä kaikessa rauhassa. Kehittelet keuhkojas. Semmonen vielä, että sinun äitis on hieno plikka. Sulla kävi säkä, pikkunen."*

Caryn Murphy (2013¹⁰), joka on tarkastellut teiniäitejä tosi-tv-sarjoissa, kirjoittaa, että yksilön vastuun korostaminen teiniäitydessä on yksi postfeministisen median piirre, jota rakennetaan muun muassa häivyttämällä tukiverkkojen ja saadun avun merkitystä henkilöiden elämässä. Henkilöjä kuvataan itsenäisinä yksilöinä, mutta tarinoissa ei kiinnitetä huomiota esimerkiksi vanhemmilta saatuun apuun ja taloudelliseen tukeen (emt.). Mielestäni tähän liittyy myös hahmon sosioekonomisen taustan kuvaus. Sofian äitiys ei esiinny elokuvan lopussa suurena ongelmana tai yhteiskunnallisena kysymyksenä, koska hänellä on vanhempiensa tarjoama tukiverkosto sekä taloudellinen apu. Sofia sanoo itsekin elokuvassa: *”En mä tarvi rahaa”*, kun Ukko tiedustelee syytä, miksi Sofia on tullut hänen luokseen. Näemme myös, miten Sofian vanhemmat siirtävät hänen luottokortilleen käyttörahaa. Sofian keskiluokkaisuus varmistaa, että elokuvassa on *”onnellinen loppu”* – katsoja luottaa, että Sofia pystyy huolehtimaan lapsesta yhteiskunnan normien mukaisesti. Elokuvassa ei kyseenalaisteta sitä, miten Sofia selviäisi vanhemmuudesta. Nuori äiti näyttäytyy usein ongelmana, kun oletetaan, että hän ei kykene noudattamaan sitä normatiivista, kronologiseen ikään perustuvaa elämäntapaa, jota yhteiskunnassamme pidetään toivottavana (Kelhä 2009, 9). Elokuvan lopussa kuvataan, miten Sofia pystyy kouluttautumaan äitiyden rinnalla eikä hänen kuvata turvautuvan yhteiskunnan tarjoamiin tukimuotoihin selviytyäkseen taloudellisesti. Näin ollen hänen tilanteensa ei näytetäyty yhteiskunnan ongelmana (emt. 9). Elokuvan loppu näyttäytyy katsojalle onnellisena ja tyydyttävänä, koska narratiivissa on varmistettu, että katsoja kokee Sofian äitiyden iloisena asiana sekä moraalisesti oikeana lopputuloksena.

Lapsen figuuri, vauva, saa siis lopulta tarinassa positiivisen merkityksen ja katsojan hyväksynnän. Teiniraskaus näyttäytyy aineistossa Sofialle ahdistavana, mutta Ukolle, elokuvan nimikkohenkilölle, se antaa elämälle jälleen sisältöä. Kaikki ovat iloisia, kun vauva on syntynyt ja ristiriidat unohdetaan. Kiinnostavaa ja ristiriitaista on, että samalla kun Sofian tarina heijastaa postfeministisiä yksilön vastuuta kuvastavia piirteitä, narratiivissa hahmolta on kuitenkin poistettu mahdollisuus tehdä valintoja.

¹⁰Käytän teoksesta *MTV and teen pregnancy: critical essays on 16 and pregnant and Teen mom* elektronista versiota, jossa ei ole sivunumeroja. Viitataan teoksen ensimmäisen luvun Caryn Murphyn artikkelin *Teen Momism on MTV: Postfeminist Subjectivities in 16 and Pregnant*, alalukuun *Just put up with it*.

3 HALLITUT NAISEUDEN REPRESENTAATIO

Tässä luvussa tarkastelen, millaisia piirteitä ja ominaisuuksia naishahmoin liitetään sekä millaisia positioita hahmot kuvaavat käytöksellään. Aineistossa naishahmojen piirteiksi liitetään muun muassa tunteiden hallinta, tunneälykyys, rationaalisuus, soveliaisuus, moraalisuus ja itsehillintä. Aineistossa näillä piirteillä luodaan kuvaa hyvin hallitusta ja hillitystä naiseudesta. Naishahmoin liitetyt ominaisuudet nousevat esille erityisesti heidän toiminnassaan mieshahmojen kanssa. Ensimmäisessä alaluvussa käsittelen, miten mies- ja naishahmot kuvataan aineistossa vastakkaisina ja toisiaan täydentävinä. Toisessa alaluvussa käsittelen naishahmojen tunteellisuutta ja rationaalisuutta. Kolmannessa alaluvussa tarkastelen, miten naishahmot kuvataan aineistossa moraalisesta toiminnan tukipilareina sekä käytökseltään soveliaina. Viimeisessä alaluvussa pohdin, miten naishahmot kuvastavat sisäistynyttä itsehillintää ja miten naiseus on postfeministisissä mediakuvastoissa jatkuvan valvonnan alaisena.

Taina Kinnusen (2010, 233) mukaan länsimaisessa yhteiskunnassa naisilta edellytetään lempeyttä, hoivaa, hyväntuulisuutta ja alistumista osoittavia tunteita. Sen sijaan kulttuurissamme miehiksi ominaisuuksiksi leimataan hallitsevuus, kovuus ja neutraalius (emt. 233). Tunteiden ja käyttäytymisen sukupuolittuneisiin normeihin vaikuttavat yhteiskunnassa hallitsevat sukupuoli oletukset ja odotukset eli sukupuolittuneet stereotyyppit. Sukupuolirooleilla on hyvin vankka perusta länsimaisessa kulttuurissa ja arkipuheessa. Rossin (2010a, 27) mukaan arkipuheessa sukupuoliroolit muistuttavat, että sukupuoliin liitetyt stereotyyppit eivät vain "ole", vaan niihin vaikuttavat ja niitä tuottavat sosiaaliset ja kulttuuriset voimat.

3.1 Naishahmot vastakohtina mieshahmoille

Aineistossani yksi keskeinen uusinnettu sukupuoli myytti on naisten ja miesten esittäminen toisilleen vastakkaisina. Naishahmot kuvataan aineistossa emotionaalisesti avoimiksi, tunneälykkäiksi, elämäniloisiksi sekä rationaalisiksi. Hahmojen piirteet nousevat aineistossa vastakkaisiksi ominaisuuksiksi mieshahmoille. Myös soveliaisuus, moraalisuus, kohteliasuus ja

itsehillintä naishahmojen ominaisuuksina vahvistuu, kun miesten toimintaa peilataan naishahmojen kautta.

Länsimaisessa kulttuurissa maailmaa hahmotetaan usein vastakohtien ja äärimmäisyyksien kautta (Rossi 2010b, 271). Arkipuheessa törmäämmekin jatkuvasti erilaisiin dikotomisiin järjestyksiin, kuten kulttuuri ja luonto, äly ja tunne sekä hyvä ja paha. Vaikka nämä järjestykset auttavat maailman hahmottamisessa, niillä on kuitenkin taipumus luoda hierarkioita, jotka eivät millään tavalla ole luonnollisia tai kiinteitä, mutta jotka kuitenkin usein esitetään sellaisina. (Emt. 271.) Feministisessä teoriassa yksi vanhimmista vastapareista on mies ja nainen. Simone de Beauvoir (2009¹¹) nosti tunnetussa teoksessaan *Le deuxième sexe I* (1949) esille ajatuksen siitä, miten nainen järjestäytyy tässä hierarkiassa toisena miehelle. Feministisessä teoriassa tällä viitataan asetelmaan, jossa miessukupuolisuus nähdään usein ihmisyyden ensisijaisena ja oletettuna sukupuolena, kun taas naissukupuolisuus mielletään toisena, naisena. Toiseus on yksi vanhimmista naiseuden myyteistä. (Beauvoir 2009.)

Miesten ja naisten esittäminen toisilleen vastakkaisina ei siis ole uusi ajattelumalli, mutta se on yhä vahvasti läsnä yhteiskuntamme rakenteissa tänäkin päivänä. Historiallisesti ajattelu liittyy olennaisesti 1800-luvun lopulla vakiintuneeseen sukupuoli-ideologiaan sekä ”kaksijakoiseen kansalaisuuteen” (Sulkunen 1987, 167). Kaksijakoisella kansalaisuudella tarkoitetaan, että naisen ja miehen suhde ymmärrettiin toisiaan täydentävänä ja komplementaarisena (emt. 172). Tällöin mieheys ja naiseus ymmärretään myös olemuksellisina piirteinä ja biologisina eroina. Ajattelua, jossa pelkästään ihmisten fysiologiset ominaisuudet selittävät miesten ja naisten eroa kutsutaan essentialistiseksi. (Mäkelä ja muut 2006c, 19.) Sukupuolia ei siis ymmärretä tällöin butlerilaisittain kulttuurisiksi konstruktioiksi tai performatiivisiksi, kuten tässä tutkimuksessa (ks. alaluku 1.5).

Myös Milla Annala (2018, 316) analysoi tutkiessaan naiseuden ja mieheyden representaatioita Suomen television elintarvikemainoksissa 2010-luvulla, että naisten ja miesten esittäminen vastapareina on hyvin yleinen dynamiikka. Tutkimuksessaan hän myös analysoi, että kaikkia piirteitä tai ominaisuuksia, joiden avulla vastakkaisuutta tuotettiin, ei kuitenkaan aina

¹¹ Käytän lähteenä Iina Koskisen, Hanna Lukkarin ja Erika Ruonakosken 2009 suomentamaa versiota teoksesta, jonka ranskankielinen alkuteos *Le deuxième sexe I* ilmestyi 1949.

kiinnitetty tiettyyn sukupuoleen, vaan keskeisintä oli juuri vastakkaisuuden säilyminen (emt. 316). Aineistossani vastakkaisuus on hyvin ilmeistä, koska elokuvassa ei ole kohtausta, jossa olisi ainoastaan kaksi naishahmoa. Kun kaksi naishahmoa on vuorovaikutuksessa keskenään, paikalla on aina mies, johon katsojan on melkein jokaisessa kohtauksessa tarkoitus keskittyä. Esimerkkeinä tästä on neuvolakohtaus, jota käsittelin luvussa 2.4, sekä kohtausta, jossa Sofia kertoo Katrille raskaudestaan. Ukko on molemmissa kohtauksissa kuvan etualalla, kun taas naishahmot ovat taustalla (ks. kuva 5).



Kuva 5. Ukko on kuvassa etualalla, ja keittiön ikkunasta näemme Sofian ja Katrin keskustelemassa (Ilosia aikoja, Mielensäpahoittaja 2018).

Aineistoni kohdalla voidaan pohtia, kuvastaako sukupuolten vastakkaisuus samalla myös muita eroavaisuuksia. Voidaan esimerkiksi ajatella, että Ukon ja Sofian vastakkainasettelussa ilmenee myös luokan ja iän muodostamia vastapareja. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Sofia on vihainen, että Ukko on kertonut naapurilleen Kolehmaiselle hänen raskaudestaan, hän sanoo: *"Laitoit varmaan myös instaan ja snappiin?"*, johon Ukko vastaa tietämättömänä, että Sofia tarkoittaa suosittuja sosiaalisen median sovelluksia: *"No, heitä [instaa ja snäppiä] en tunne, mutta Kolehmaista tarvitsen."* Kohtauksessa hahmojen iän muodostama vastakkaisuus esitetään komediallisena asiana. Mainitsin aiemmin alaluvussa 2.1, miten Anu Koivunen (1995, 198) on analysoinut, että myös vanhoissa kotimaisissa elokuvissa kerronta ja komediallisuus rakentuivat usein vastakohtaparien varaan, kuten kaupunki ja maaseutu, yläluokka ja "kansan" mies sekä mies ja nainen. Tämä on tunnistettavissa myös *Ilosia aikoja, Mielensäpahoittaja* -elokuvasta. Elokuvan komediallisuutta korostetaan usein kohtauksissa, joissa Sofia ja

Ukko eivät ymmärrä toisiaan, sekä kun Pekan ja Katrin reaktiot eroavat toisistaan. Milla Annala (2018, 320) on myös havainnut, että mainoksissa on melko yleistä sukupuolittua luokkautuvuudet niin, että työväenluokkainen mieheys ja keskiluokkainen naiseus asetetaan vastakkain. Tällainen vastakkainasettelu on myös omassa aineistossani havaittavissa Ukon ja Sofian dynamiikassa. Aineistossa Ukosta, työväenluokkaisesta miehestä, luodaan kuvaa hahmona, joka ei halua tai osaa ilmaista tunteitaan, kun taas Sofia, keskiluokkaisena naisena, kuvataan emotionaalisesti avoimena ja tunneälykkäänä hahmona. Tätä havainnollistaa muun muassa kohta, jossa Sofia sanoo: *"Sä rakastat mua. Eiks niin? Sä pelkää"*, johon Ukko jälleen vastaa jurosti: *"Kyllä on isot sanat pienellä likalla."* Sofia jatkaa: *"Sä tykkäät musta ja sua pelottaa. Kato kun just kun pitäisi kuolla, niin alkaa tulla, niitä vaikeita tunteita..."*

Vastakkainasettelu on kuitenkin selvästi myös sukupuolittunutta, sillä myös Katri ja Pekka, Minniä ja Hessu, sekä Hertta ja Ukko kuvataan toisiaan täydentävinä ja vastakkaisina. Esimerkiksi Ukon kohdalla kykenemättömyys ilmaista tunteita ja halu vaikuttaa koskemattomalta ulospäin ajatellaan usein olevan osa hegemonista maskuliinisuutta (Jokinen 2010, 130–136). Onkin tärkeää huomioida, että vaikka keskityn aineistossani naishahmoihin, kulttuurin sukupuoliodotukset ja uskomukset rajoittavat myös mieshahmojen representaatiota. Esimerkki tästä aineistossani on kohtauksessa, jossa Pekan veli Hessu alkaa itkeä ja ikävöi äitiään. Tämä kehystetään aineistossa hauskaasi asiaksi muun muassa hyödyntämällä toistoa komedian keinona. Näin vahvistetaan vahingollista kuvaa, että tunteellisuus osana mieheyttä ei olisi hyväksyttävää.

Sukupuolten esittäminen vastakkaisina vahvistaa myös käsitystä sukupuolista kaksijakoisena eli binääriseen (Ristkari ja muut 2018, 22–23). Binääriseen sukupuolikäsitykseen ei sisällytetä muita sukupuolia kuin mies ja nainen. Tämä käsitys on ongelmallinen, sillä kuten alaluvussa 1.5 esitän, kaikki ihmiset eivät kuitenkaan ole cissukupuolisia eivätkä he istu binääriseen sukupuolikäsitykseen tai koe sitä omakseen, kuten transsukupuoliset tai muunsukupuoliset ihmiset. (Emt. 22–23.) Kaksinapainen ajattelu siis vahvistaa osaltaan cisnormia eikä auta luomaan kuvaa yhteiskunnasta, jossa olisi tilaa sukupuolen monimuotoisuudelle.

Kaksinapaiseen sukupuoli ajatteluun liitetään yhä usein myös lähtökohtaisesti oletus heteroseksuaalisuudesta (Mäkelä ja muut 2006c, 19). Muun muassa Judith Butlerin (2006, 77)

mukaan luonnollistettu heteroseksuaalinen instituutio vaatii sukupuolen binäärisyyttä, joka jaetaan heteroseksuaalisen halun käytännöillä. Komplementaarinen käsitys sukupuolesta vahvistaa siis myös heteronormatiivia (Rossi 2003, 61). Aineistossa heteroseksuaalisen parisuhteen kuvataan sisältävän toisiaan täydentäviä vastapareja. Esimerkiksi Ukon ja Hertan tapauksessa aineistossa esitetään vahvasti, että Hertta on puhelias ja Ukko on hiljainen. Esimerkiksi Ukko sanoo Hertan muistopuheessa näin: *”Seinät hiljenivät. Emäntä meni keittiöön tiskamaan. Elikkäs itkemään. Minä laitoin telkkaria lujemmalle. Emäntä halusi yhteistä puhetta. Minulle riitti yhteinen hiljaisuus.”* Aineistossa Ukon ja Hertan vastakohtaisuus kuvataan siis jopa rasisitteena heidän suhteessaan. Tämä kuvastuu myös tilanteessa, jossa Hertta kuvataan modernisaation kannattajana ja Ukko sen vastustajana. Esimerkiksi eräässä muistossa kuulemme, miten Hertta olisi halunnut lämmittää taloa uusilla sähköpattereilla, mutta Ukko kuvataan yhä puulämmityksen kannattajana: *”Herra sinä itte, tiedätkö, kuinka pitkään me olemme jo olleet hiljaa? Minä tiedän, kaksikymmentäyhdeksän vuorokautta. Kun sinä et puhu mitään, ei minunkaan kannata. Ja minkä vuoksi? Siksi, että minä olen lisännyt patteriin lämpöä. Täällä on lapsia talossa. Minulla on kädet täynnä töitä. Sinulla on kädet täynnä töitä. Ne patterit ovat siksi, ettei enää tarvitse lämmittää puulla.”* Rosalind Gillin (2007, 158) mukaan yksi postfeministisen mediakulttuurin piirre on naisten ja miesten luonnollisen erilaisuuden uudelleen vahvistaminen. 1970- ja 1980-luvuilla naisten ja miesten samankaltaisuus ja tasa-arvoisuus oli suosittu kuvaus myös populaarikulttuurissa, mutta 1990-luvulla alettiin jälleen kuvaamaan sukupuolia lähtökohtaisesti erilaisina - naiset olivat Venuksesta ja miehet Marsista (emt. 158–159).

Myös Katrin ja Pekan suhteessa on havaittavissa samanlainen vastaparien muodostuminen. Pekka kuvataan esimerkiksi intohimoisempänä kuin Katri. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Pekka ja Katri harrastavat seksiä, Pekka on innokas, mutta Katri on poissaoleva, passiivisempi, sillä hän pohtii samalla Sofian outoa käyttäytymistä. *”Mitä sä mietit?”*, kysyy Pekka, johon Katri vastaa: *”Rakkautta.”* Katri päättää, että Sofialla on jokin hätänä ja työntää Pekan pois päältään, joka ei haluaisi vielä lopettaa: *”Sä itse äsken sanoit, et kaikki on OK. Eiks me nyt voitaisi vähän...”* Mutta Katri on jo pukemassa ylleen. Jo 1800- ja 1900-luvuilla porvarilliskeskiluokkaisessa ajattelussa sukupuolten eroavaisuus katsottiin ulottuvan myös seksuaalisuuteen, jossa sukupuolten ero ajateltiin tiivistyvän erityisen kuvaavasti (Löfström 2005, 166). Mies oli vahva ja aktiivinen, kun taas nainen oli herkkä ja passiivinen (emt. 166). Pekka

esitetäänkin kohtauksessa juuri aktiivisena osallistujana, kun taas Katri näyttäytyy seksuaalisesti passiivisempänä. Katri ihmettelee samaisessa kohtauksessa Pekalle, että Sofia oli aiemmin puhelimesta sanonut rakastavansa heitä, koska: *"Sofia ei koskaan sano niin. Meidän perheessä, ei me puhuta niin. Tai siis minä puhun, mutta sinä et."* Antaen ymmärtää, että Sofia ei yleensä ilmaise tunteitaan, vaikka aineistossa on tästä eroavia esimerkkejä, joita käsittelen seuraavassa alaluvussa, sekä että Pekka ei ilmaise tunteitaan samalla tavalla kuin Katri. Tunteellisuus ja sen ilmaiseminen onkin yksin olennaisista sukupuolten eroavaisuuksista aineistossa.

3.2 Naishahmot tunneälykkäinä ja rationaalisina

Tunteiden historiaa tutkineen Keith Oatleyn (2004, 34) mukaan sukupuolittunut stereotypia on, että miehiin verrattuna naiset ilmaisevat enemmän tunteitaan ja ovat herkempiä tunteille. Stereotypian mukaan naiset ovat myös emotionaalisesti taitavampia sekä heitä ylipäättään kiinnostavat tunteet enemmän kuin miehiä (emt. 34). Feministisen tutkimuksen näkökulmasta ei ole kuitenkaan olemassa tietylle sukupuolelle "luonnollisia" tunteita tai tapaa ilmaista tunteita (ks. esim. Mäkelä ja muut 2006c, 19). Aineistossa uusinnetaan tätä sukupuolittunutta stereotypiaa. Naishahmot kuvataan emotionaalisesti avoimina sekä tunneälykkäinä. Tämä on myös samalla kuvaus jälleen siitä, miten naishahmot kuvataan mieshahmojen vastakohtina. Aineiston naishahmot osaavat ja haluavat ilmaista itseään, kun taas erityisesti Ukko ei tiedä, miten sen tekisi tai ei edes oikeastaan halua, kuten aiemmassa alaluvussa esitin. Esimerkkeinä tästä on, kun kuulemme Hertan vanhoja kirjeitä, joissa hän kirjoittaa näin: *"Rakas, sanoit, ettet käytä sellaisia sanoja. Ei sinun tarvitse..."* ja *"On ikävä. Sanoit, ettet osaa sitäkään sanaa käyttää..."*. Myös Sofia kuvataan aineistossa emotionaalisesti avoimena, mikä korostuu hänen vuorovaikutuksessaan Ukon kanssa. Kun Sofia ilmestyy yllättäen Ukon tilalle, hän haluaa Ukkoa ja sanoo: *"Pappa rakas. Ihana nähdä taas."*, johon Ukko vastaa: *"Kyllä ei käytetä isoja sanoja kevyesti. Tunteita voi olla vasta kun tuntee. Me emme tunne."* Ukolle, jurolle suomalaiselle maalaismiehelle, tunteet ovat vaikeita, mutta nuorelle kansainväliselle Sofialle tunteiden ilmaisuus on helppoa.

Päivi Naskalin (2010, 285) mukaan koulujen pedagogisten käytäntöjen myötä vahvistuu käsitys tyttöjen ja poikien keskinäisistä eroista ja luonnollisina pidetyistä ominaisuuksista. Tytöt määräytyvät pojille vastakohtina kiltteinä, ahkerina, tunnollisina ja passiivisen epäsuoran aggression ilmaisijoina. Yhteiskunnan kaksijakoista sukupuolijaottelua tuetaan usein siis jo varhaiskasvatuksesta ja koulusta lähtien. Tyttöjen kiltti tottelevaisuus liitetään koulukulttuurissa usein oma-aloitteisuuden, rohkeuden ja luovuuden puutteena, mitkä kulttuurissamme yhdistetään usein menestyksen edellytyksiksi. (Emt. 285–286.) Sofia on elokuvassa vasta 17-vuotias ja hänet kuvataan aineistossa juuri kilttinä ja ahkerana kymppin tyttönä. Katri kuvailee Sofiana muun muassa näin: *”Kahdessa vuodessa ylioppilas. Ekalla yrittämällä Princetoniin. Siis ihan supertyttö aina ollut.”* Sofia siis osaltaan kuvastaa yhteiskunnan tytöille ”sopivia” ja oletettuja ominaisuuksia.

Anu Koivusen (1995, 61, 65) mukaan vuonna 1941 ilmestyneessä Suomisen perhe -elokuvassa perheen isä, Väinö Suominen, kuvattiin perheen materiaalisesta perustasta huolehtivana tehokkaana ja rationaalisena miehenä, kun taas Aino Suominen asettuu häntä täydentäväksi kodista huolehtivaksi valoisaksi ja iloiseksi kodin hengettäreksi, jonka tehtävänä on toimia myös kodin tunnekeskuksena. Koen Koivusen (emt. 61, 65) tulkinnat myös osuvina omassa aineistossani, varsinkin Hertan ja Ukon kohdalla. Hertta esiintyy aineistossa kotoisana ja hyväntuulisenä hahmona, jonka esitetään tuovan ukon elämään iloa ja sisältöä. Hertan kuoltua elokuvan alussa Ukko menettääkin samalla elämänilonsa: *”Emäntä meni. Ei ole tänne jäämiselle mitään syytä.”* Simon de Beauvoirin (2009, 276) mukaan naisia kuvataan usein miehen elämän täytteenä ja syynä olla olemassa, mikä vahvistaa osaltaan heidän asemaansa toisena ja vastakohtaisena sukupuolena, jonka tehtäväksi on määrittynyt miehen elämästä huolehtiminen. Taina Kinnusen (2010, 233) mukaan länsimaisessa yhteiskunnassa naisilta edellytetäänkin juuri lempeyttä, hoivaa ja hyväntuulisuutta.

Kyseistä dynamiikkaa havainnollistaa kohtaus, jossa Hertan ja Sofian näytetään yrittävän saada juro Ukko mukaan tanssimaan ja nauttimaan elämästä. Kyseisessä kohtauksessa Sofia kuulee radiosta Säkijärven polkan ja alkaa tanssahdella mukana naureskellen. Ukko vilkaisee Sofiaan, mutta näkeekin tilalla Hertan tanssimassa kesämekko päällä ja pieni vauva sylissä, jota hän suukottelee hymyillen. *”Tuu tanssimaan”*, sanoo Hertta Ukolle, joka tuijottaa ihmeissään ja mutisee: *”En tanssi. En laula. En juhli.”* Kun Ukko palaa takaisin nykyhetkeen, Sofia

kysyy kaikuna Hertan aiemmasta pyynnöstä: *"Tuun näyttää muuvit."* Ukko ei ehdi kunnolla reagoida, kun musiikki jo vaihtuu. Sofia laittaa puhelimestaan soimaan uuden version Miljoona ruusua -kappaleesta, jälleen yhdistäen perinteisen ja uuden, vanhan ja nuoren. Sofia ryhtyy tanssimaan ja laulamaan mukana. Hän sanoo Ukolle: *"älä jäkitä nyt. Let the beat take you. Go with the flow"* ja vetää Ukon mukaan tanssiin nostellen tämän käsiä musiikin tahdissa. Ukko alkaa jopa vähän laulamaan mukana. Sofia saa Ukon tanssimaan samalla tavalla, kuin Hertta oli aikoinaan saanut Ukon tanssimaan heidän häissään. Sofian kautta Ukko saa elämäänsä iloa ja naurua, jonka hän luuli menettäneensä Hertan mukana.

Naisten yhdistämisellä emotionaalisuuteen on historiallisesti ollut hyvinkin konkreettisia seurauksia. Esimerkiksi 1700- ja 1800-luvuilla pohdittiin naisten kykenevyyttä ja sopivuutta koulutukseen ja tieteen aloille, koska heidät nähtiin liian tunteellisina ja heidän loogiset kykynsä heikkoina (Elliott & Wootton 1997, 449–450, Annalan 2018, 296 mukaan). Aineistossani nais-hahmojen representaatioissa onkin mielenkiintoista ja tästä historiallisesta naiseuden oletuksesta poikkeavaa, että hahmot esitetään tunteellisina, mutta samalla myös hyvän tunneilyn omaavina ja tunteitaan hallitsevina. Naishahmojen ei esimerkiksi esitetä olevan epäloogisia ja tunteidensa vietävissä, kuten ehkä ennen on kuvattu. Kiinnostava dynamiikka aineistossa muodostuu Miniän ja tämän aviomiehen Hessun välille. Kuten aiemmin mainitsin, Hessu kuvataan aineistossa surevan edesmennyttä äitiään toistuvasti. Hessu on myös ainoa, joka itkee hautajaisissa tai sen jälkeen, mikä kehystetään humoristiseksi. Miniä puolestaan on se, joka kokee itkun hieman kiusallisena, mutta joka myös lohduttaa aviomiestään. Dynamikassa siis mies kuvataan tunteellisena ja nainen tunteitaan hallitsevana.

Tunne ja järki ovat historiallisesti esitetty usein vastakkaisina elementteinä (Shields 2013, 424), mutta aineistossani hahmojen kuvataan omaavaan molempia. Katri purkaa ajatusta siitä, että tunne sulkisi järjen pois, sillä hahmo kuvataan hyvinkin rationaalisena ja loogisena hahmona, mutta samalla kuitenkin tunneälykkäänä ja lempeänä. Esimerkki tästä on aineistossa, kun Katri ja Pekka ovat ravintolassa, jossa Pekka hermostuu puhelun jälkeen Ukolle ja Katri yrittää rauhoitella kovaäänisesti kiroilevaa aviomiestään. Katri ohjaa Pekan sivummalle ravintolan terassille ja yrittää rationalisoida tilannetta: *"Ensinnäkin, sille kortille on olemassa joku ihan looginen selitys"*, mutta Pekka ei kuuntele: *"keskusteluyhteys, voi vittu."* Katri yrittää uudelleen jämakästi: *"Nyt Pekka kuuntelet. Nyt kuuntelet. Laita silmät kiinni"*, mutta Pekka ei

rauhoitu: *"Sinnekö se nyt on mennyt? Sinne se on mennyt, sen käppänän luokse. Valehtelee mulle. Miksei se ole Business Forumissa?"* Katri silittää Pekan käsivarsia ja yrittää rauhoittaa tätä samalla: *"Pystytkö sä oikeasti kuvittelemaan meidän Sofian syömässä perunaa ja ruskeaa kastiketta? Meidän Sofia puuceessa? Juomassa piimää? Tai kotikaljaa? No niin."* Heitä alkaa naurattaa ja jännitys raukeaa. Myöhemmin elokuvassa, kun Sofian raskaus on tullut julki ja Pekka on raivoissaan, Katri yrittää jälleen lähestyä tilannetta rauhallisesti ja järkevästi: *"Pekka. Mä pyydän, Sofian takia. Käyttäydy järkevästi."*, mihin Pekka vastaa: *"Järkevästi? Mä käyttäydyn koko ajan järkevästi. Mä olen ainoa järkevä täällä, te ootte ne epäjärkevät."* Katrin ja Pekan dynamiikka onkin siis perinteisestä poikkeavaa, sillä Pekka kuvataan hahmona, joka on tunteidensa vietävissä ja joka ei pysty käsittelemään asioita rauhallisesti ja loogisesti. Naishahmojen tunteellisuus esitetään puolestaan hallittuna ja älykkäänä kontrolloimattoman sijaan. Katrin rationaalisuus nousee esille vahvasti, koska se kontrastoidaan Pekan irrationaalisen käytöksen kanssa.

Katrin kuvaus siis purkaa perinteistä stereotypiaa, sillä nykyisin rationaalisuus voidaan liittää myös naishahmoihin. Suomalaisessa yhteiskunnassa oletettu tasa-arvoisuus on mahdollistanut jo pitkään, että naiset ovat omaksuneet sosiaalisesti myös maskuliiniseksi miellettyjä positiivisia (Rossi 2003, 59). Myös mediarepresentaatioissa naisiin voidaan hyväksyttävästi yhdistää maskuliinisia ja feminiinisiä piirteitä ja ominaisuuksia (Annala 2018, 316). Näitäkin piirteitä, kuten aiemmin jo mainitsin, hyödynnetään kuitenkin lopulta vahvistamaan näkemystä luonnostaan vastakkaisista sukupuolista ja ylittämättömästä jaosta kahteen sukupuoleen (Rossi 2003, 61).

Sukupuolten stereotypiat luovat usein ihmisille ristiriitaisia paineita. Esimerkiksi tunteellinen nainen nähdään usein negatiivisesti, koska hän on "liian" tunteellinen. Kun naisia kuvataan huolenpitäjinä, kuten äiteinä, tunteellisuus esitetään kuitenkin positiivisena asiana, toki kukaan sekään ei ole liian "tukahduttavaa". (Shields 2013, 424.) Stephanie Shieldsin (emt. 425), joka on tutkinut tunteiden ja sukupuolen yhteyttä psykologian näkökulmasta, mukaan uskomukset sukupuolittuneista tunteista vaikuttavat jopa ihmisten omaan käsitykseen itsestään. Esimerkiksi kun tutkimuksissa on kysytty miesten ja naisten kykyä empaattisuuteen, naiset raportoivat omaavansa paremmat kyvyt, kuin mitä miehet raportoivat. Kun empaattisuutta

mitattiin oikeissa tilanteissa, sukupuolten välillä havaittu ero vähentyi tai katosi kokonaan (Lennon & Eisenberg, 1987, Shieldsin 2013, 429 mukaan).

Myra Macdonaldin (1995, 61) mukaan feminiinisuuden myytti vastustaa logiikkaa ja liikkuu usein ääripäiden välillä. Naiset kulttuurisina symboleina kuvataan usein joko neitseellisenä tai huorana, lempeänä tai kateellisena, hyvänä tai pahana (emt. 61). Aineistoni naishahmot kuvataan melko yksiselitteisesti hyvinä. Jopa hahmojen ”pahat” ominaisuudet ja teot voidaan selittää reaktiona miesten toiminnalle. Hertta kuvataan itsepäisenä, koska Ukko ei kommunikoi hänen kanssaan. Sofia valehtelee vanhemmilleen raskaudestaan, koska hän pelkää Pekan reaktiota. Mieshahmot ovat ne, jotka joutuvat elokuvassa muuttamaan käyttäytymistään ja reaktioitaan ”paremmiksi”, kun taas naishahmot esitetään luonnostaan hyvinä ja hallittuina. Beauvoirin (2009, 427) mukaan naisen myytti asettaa moninaiset ja vaihtelevat naiset järkkymätöntä ja saavuttamatonta ideaalia naiseutta vastaan. Mikäli nainen on ristiriidassa tämän kuvan kanssa ja ei esiinny aina hyvänä, positiivisena ja hoivaavana, on yksilössä vika ja hänet julistetaan epänaishahmoksi (emt. 427). Konkreettisuudessa naiset ilmentävät itseään monin eri tavoin, kun taas jokaisen naiseuden myytin kuvitellaan selittävän naista kokonaisuudessaan (emt. 428).

3.3 Naishahmot moraalisisina ja soveliaaina

Kaksijakoisen kansalaisuuden ideologia on varannut naisille myös kansakunnan moraalisen selkärangan tehtävän (Nätkin 2003, 34). Moraalisuus esiintyy aineistossani arkipäiväisissä tilanteissa erityisesti, kun tarkastelen Katrin toimintaa mieshahmojen kanssa. Katri esitetään tilanteissa toimimassa soveliaasti ja ”oikein”. Tutkimusaineistossani naisten rooli narratiivissa onkin toimia hyvin pitkälti eräänlaisena peilipintana miehen toiminnalle (Koivunen 1995, 61), kuten edellisessä alaluvussa jo nostin esille. Tämä tarkoittaa, että naishahmojen reaktioiden kautta katsojalle tuodaan esille mieshahmojen negatiivisempia puolia, kuten tyylyttöä, epäkohteliaisuutta ja epäkorrektiutta Pekan tapauksessa, sekä vanhanaikaisuutta ja juroutta Ukon kohdalla. Katrille annetaan tilaa toimia kohteliaasti ja soveliaasti, ei vapautta tyylytteen ja ”vääryyteen”, kuten Pekalle. Tätä havainnollistaa kohta, jossa Pekka kirjoittaa Ukosta hoivakotiin

ja Katri kuuntelee häntä. Katri paheksuu Pekan tekstiä: *"Et kai sä noin aio sinne kirjoittaa?"*, johon Pekka vastaa: *"Totta kai mä kirjoitan totuuden. Tärkeimmät luonteenpiirteet? Pitäisikö laittaa, että saatanan sutki seuramies? Mikä oli? Kuvailkaa tärkeitä suhteita ystäviinsä. Kun sillä ei ole ystäviä. Ei pysty olla tekemisissä semmoisen kanssa, joka on syntynyt sotien jälkeen."* Katri sanoo rauhallisesti ja tuomiten: *"En aio olla paikalla, kun tuota paperia palaute-taan."*

Anu Koivunen (1995, 61) on analysoinut, että naisille säästetään usein tarinoissa ilmapiirin huoltajan roolit. Naisilla koetaan länsimaisessa kulttuurissa olevan luonnollinen taipumus harmoniaan ja ihmisten yhteen saattamiseen. Heidän vastuulleen jää usein myös perheriitojen rauhoittaminen ja rauhan palauttaminen, kuten jo aiemmin mainitsin. (Macdonald 1995, 62.) Tätä havainnollistaa kohtaus Hertan muistotilaisuudesta. Ukon suku istuu ison pöydän ääressä juomassa kahvia. Keskustelu on muuttunut Pekan tylyn käytöksen takia hieman jännitteiseksi, ja myös Hessu on purskahtanut kiusallisesti itkuun. Miniä, jolle aineistossa ei anneta muuta nimeä, yrittää palauttaa keskustelun takaisin raiteilleen kysymällä Sofialta tämän opiskelupaikasta. Miniä kuvataan siis sosiaalisesti valppaaksi, jonka tehtävänä on ylläpitää tilanteen soveliaisuutta. Jälleen naishahmon rooli on myös osoittaa katsojille, että mieshahmon toiminta ei ole "oikein".

Samassa kohtauksessa näemme jälleen myös Katrin ottavan sovittelijan subjektiposition. Kohtauksen lopussa Pekka loukkaa Ukkoa, jonka seurauksena tämä lähtee pöydästä vihaisena. Katri sanoo Pekalle moittivasti: *"Oliko pakko?"* Ja myöhemmin hän yrittää saada Pekan lopettamaan tylyn käyttäytymisen jälleen sanomalla: *"Kulta, antaisit olla."* Katri on tutkimusaineistossa myös se, joka menee tapaamaan Sofiaa ja pysyy rauhallisena, kun tämä kertoo olevansa raskaana. Katri kuuntelee ja lupaa tukensa tyttärelleen. Kun Pekka ilmestyy paikalle, ja hermostuu, Katri yrittää rauhoitella tilannetta. Katri myös viittaa useamman kerran aineistossa erilaisiin Suomessa vallitseviin sosiaalisiin "rauhoihin". Esimerkiksi kun Pekka ja Hessu riitelevät lapsellisesti etsiessään Sofiaa, Katri muistuttaa miehille veljesrauhasta, kuin äiti lapsilleen. Nikusen (2005, 139) mukaan suomalaisessa kulttuurissa naiset sosiaalistetaan juuri kantamaan vastuuta ihmissuhteiden opettamisesta miehelle.

Myös Sofia ottaa tutkimusaineistossa subjektiposition julkisissa tiloissa, jossa hän säilyttää malttinsa samaan aikaan, kun hän yrittää rauhoitella ja hillitä miestä, koska he tekevät jotain, mikä ei ole soveliasta. Kun näemme Sofian ensimmäistä kertaa elokuvassa, hän on lentokentällä vuokraamassa autoa isänsä kanssa. Kohtauksessa Pekka puhuu epäkohteliaasti ja alentuvasi autovuokraamon työntekijälle: *"Eli mitä? Paperikarttaako ehdotat? Tyhmä maa."* Sofia kiiruhtaa sanomaan tähän lempeästi: *"Isi, mene kattoo, mille portille se äidin kone tulee."* Eli hän yrittää saada epäkohteliaan Pekan pois tilanteesta ennen kuin tämä hermostuu lisää. Kun Pekka on poistunut kohtauksesta, Sofia katsoo autovuokraajaa anteeksipyytävästi ja sanoo tälle hiljaisella äänellä: *"Joo kiitos, me otetaan se auto."* Myöhemmin elokuvassa Sofia on ruokaostoksilla Ukon kanssa. Kun he ovat maksamassa ostoksia, Ukko hermostuu myyjän kysyessä s-korttia, koska luulee myyjän kyselevän hänen autostaan Escortista. Sofia siirtyy maksamaan ruoat ja katsoo myyjää jälleen anteeksipyytävästi. Kun Ukko alkaa kiihtyä, Sofia sanoo: *"no niin, nyt mennään pappa"* ja ohjaa kädellään ukkoa eteenpäin, pois myyjän luota. Sofian moraalisuutta voidaan ajatella aineistossa kuvastavan myös hänen "päätöksensä" pitää lapsi, mitä käsittelemme alaluvussa 2.4. Sofian moraalisuutta ei kyseenalaisteta elokuvan lopussa, sillä päätös pitää lapsi kehystetään moraalisesti oikeaksi, ja ainoaksi, valinnaksi.

1800-luvulla naisiin liitettiin ajattelu siveellisyydestä, rakkaudesta sekä halusta säilyttää jatkuvuutta, kun taas mieheys koettiin abstraktina, aistillisena, intohimoisena ja muuttavana (Häggman 1994, 187, Koivusen 1995, 62 mukaan). Tämä kuvastaa mielestäni hyvin sitä eroavaisuutta Katrin ja Pekan välillä, mitä elokuvassa halutaan kuvata. Pekka esiintyy elokuvassa itsepäisenä ja käytöstavoista tinkivänä miehenä, Katri puolestaan käyttäytyy kohteliaasti eri tilanteissa. Tätä esimerkillistä mielestäni hyvin kohtaus, jossa Pekka ja Katri vierailevat hoivakodissa etsiessään Pekan isälle, Ukolle, mahdollista uutta asuinpaikkaa. Kohtauksessa Katri juttelee asiallisesti hoivakodin esittelijän kanssa, kun taas Pekka kiertää ympäri huonetta, testaa sänkyä, kurkkaa vaatekaappiin ja vessaan. Katri on se, joka hoitaa jutustelun esittelijän kanssa. Pekka sanoo esittelijälle vähän tyyliä: *"Niin, kai siitä pitää maksaa, että saa olla rauhassa"*, samalla kun hän istuu sängyllä ja testaa patjan joustavuutta. Katri tarkentaa kohteliaammin esittelijälle: *"Niin, hän [Pekka] tarkoittaa, että on turvaton olo, kun ei tiedetä, miten kotopuolella pärjääillään."* Katri myös sanoo kohteliaasti esittelijälle: *"Tämä on aika viihtyisä"*, kun Pekka on vähättelevästi kysynyt huoneen neliöistä ja sisustamisesta. Katri myös ottaa esittelijän Pekalle tarjoamat paperit itse ja kiittää tätä, kun Pekka ei reagoi esittelijän eleeseen

mitenkään. Pekka myös töksäyttää esittelijän kuullen ja yrittää sitten korjata: *"Seksiloma pidetään, kävi miten kävi. Siis loma pidetään. Perusloma."* Katri ja esittelijä tuijottavat Pekkaa hiljaa. Kiinnostavaa on, että naisia ei kuitenkaan kuvata aineistossa negatiivisesti muita kontrolloivaksi voimaksi. Esimerkiksi Katri yrittää saada Pekan toimimaan oikein, mutta häntä ei kuitenkaan kuvata "nalkuttavana" ja kontrolloivana vaimona. Aineistossa ei myöskään tulkin-tani perusteella luoda kuvaa, että Katri kokisi tämän dynamiikan negatiivisesti. Sen sijaan mukavan ja tunneälykkään naisen ja epäkohteliaan miehen dynamiikka kuvataan aineistossa luonnollisena.

Janet Zuckerman (2019, 215), joka on tutkinut naisten aggressiivisuutta muun muassa Yhdysvaltojen politiikassa, kirjoittaa, että naisten odotetaan olevan mukavia ja ystävällisiä sekä välttävän ilmaisussaan aggressiivista itsevarmuutta ja vihan esityksiä. Miehillä sen sijaan on lupa käyttää vihaa ja aggressiivisuutta hyödykseen esimerkiksi ammatillisesti tai poliittisesti. Länsimaisessa kulttuurissa se vahvistaa oletusta siitä, että he ovat vahvoja ja voimakkaita. Naisella samat ominaisuudet tekevät hänestä epämiellyttävän ja ei-pidetyn. (Emt. 215.) Zuckermanin (emt. 215) mukaan naiset ja tytöt kokevat painetta sisäisesti ja ulkoisesti säädellä omaa käyttäytymistään. He vetäytyvät sisäänpäin, jotta he eivät tuntisi vievänsä liikaa tilaa, olevansa liian kovaäänisiä tai ilmaisultaan liian maskuliinisia (emt. 215–216). Naisilla itsehillinnän menetys voi myös uhata suhteita, joita heidän on opetettu suojelemaan (emt. 236). On tärkeää myös tiedostaa, että sukupuolittuneet odotukset ovat myös erilaisia rodusta, iästä ja luokasta riippuen. Esimerkiksi Yhdysvalloissa monet afroamerikkalaiset naiset joutuvat taistelemaan, jotta heidän tunteitaan ja kokemuksiaan ei mykistettäisi tai selitettäisi pois *"angry black woman"* -myytin avulla. Myytti luonnollistaa median luomia negatiivisia stereotypioita afroamerikkalaisista naisista ja samalla peittää institutionaalisen rasismien ongelmia. (Emt. 239.)

On myös tärkeää muistaa, että Katri, Sofia ja Hertta kuvataan aineistossa äiteinä. Kristiina Berg (2008, 108) nostaa esille Tuija Nykyrin (1998) ajatuksen, jonka mukaan äidit määritellään kulttuurissamme biologiselta ja luonnolliselta olemukseltaan ei-aggressiivisiksi, lempeiksi ja empaattisiksi. Näistä oletetuista piirteistä poikkeava äiti nähdään sen sijaan toimivan vastoin luontoaan, pahana ja jopa sairaana epä-äitinä (Berg 2008, 108). Äitiyden myyttiin sisältyy ajatus täydellisyydestä, jossa ei ole tilaa virheille, turhautumiselle tai vihalle. Kulttuurissamme

äitien negatiiviset tunteenilmaisut eivät ole sallittuja, mikä saattaa johtaa syyllisyyden tunteisiin tai masennukseen (Parker 1997, Bergin 2008, 111 mukaan).

Sinikka Vakimon (1999, 127–128) mukaan moraalisen naiseuden vaatimukset eivät ole Suomessa syntyneet tyhjiössä, vaan ne ovat muotoutuneet historiallisesti osana kansan sivistämiseen ja valistamiseen keskittyvien yhdistysten projekteja 1900-luvun alussa ja 1800-luvun lopussa. Tällöin naisilta ryhdyttiin vaatimaan kodin emotionaalisen tasapainon ylläpitoa ja hoivaavaa luonnetta, jonka koettiin auttavan myös perheen sisäisten sosiaalisten ongelmien ratkaisuisissa (emt. 127–128; ks. myös Nätkin 2003, 34). Naisen korostaminen moraalisesti ylemmäksi juontaa juurensa aikaan, jolloin naisten koettiin kuuluvan tiukasti kodin piiriin, yhteiskunnan yksityiselle alueelle. Luonnollistamalla hoivaavuus ja moraalinen ylemmyys naisten synnynäisiksi ominaisuuksiksi oli siis osa yhteiskunnallista vallan käyttöä, jolla naisten käyttäytymistä ja mahdollisuuksia säädeltiin. (Macdonald 1995, 61.)

Mielenkiintoinen hetki aineistossa on, kun Pekka on huolissaan Sofiasta, joka ei ole vastannut heidän puheluihinsa, ja Katri sanoo Pekalle: ”Älä ole hysteerinen.” Tämä on mielestäni mielenkiintoinen sanavalinta, koska hysteerinen on adjektiivi, joka historiallisesti on kytketty naisiin ja naisten mielenterveydellisiin ongelmiin (Showalter 1993, 305–306). Adjektiivia on historiallisesti myös käytetty horjuttamaan naisten uskottavuutta redusoidulla heidän intohimonsa ja vihansa hulluudeksi (emt. 305–306). Aikoinaan hysteerisyys liitettiin usein myös feministeihin, kun heidät koettiin uhkana vanhalle sukupuolijärjestykselle. Leimaamalla esimerkiksi suffragetit hysteerisiksi pyrittiin varoittamaan muita naisia ja turvaamaan patriarkaalista järjestystä. Naisia kannustettiin naamioimaan oma emotionaalisuutensa ja paketoimaan se yhteiskunnalle soveliaaseen muotoon. Yhä tänäkin päivänä hysteerinen kuvastaa arkipuheessa liian tunteellisia, liian irrationaalisia, hallitsemattomia naisia. (Emt. 305–306.) Onkin kiinnostava miettiä, onko uusi rationaalinen ja itsehillintää harjoittava nainen vastareaktio historiallisesti tuomitulle hysteeriselle ja liian tunteelliselle naiselle. Ehkä kuvaus naisista hillittyinä ja soveliaaina on tarkoitus heijastaa yhteiskuntaa, utopiaa, jossa sukupuolten tasa-arvo on saavutettu, ja naisten raivolle ei ole enää syytä?

3.4 Naishahmot hillittyinä

Aiemmissa alaluvuissa olen esittänyt, miten naiseuteen liitetään tunteiden kontrolli, rationaalisuus ja soveliaisuus. Nämä piirteet ja niistä antamani esimerkit kuvastavat samalla myös hahmojen sisäistänyttä itsehillintää ja kontrollia. Milla Annala (2018, 297) kokoaa oivallisesti Rosalind Gillin (2007, 151–152) ajatuksia kirjoittaessaan: *”Naisen ollessa yksin häneen ei kohdistu ulkopuolisia tarkkailevia ja tuomitsevia katseita, ja sulkiessaan silmänsä hänen voi ajatella luopuvan myös itsetarkkailevasta, narsistisesta katseesta”*. Mielestäni ajattelu julkisesta alueesta paikkana, jossa naisten täytyy tarkkailla ja hillitä käyttäytymistään on esillä myös aineistossani. Kun näemme Sofian Ukon tilalla, pois julkisen alueen paineista, hän syö Ukon hillot kyselemättä ja jättää sotkut siivoamatta, kun taas julkisilla alueilla, lentokentällä tai ruokakaupassa, hänen tehtävänä on hillitä omaa käyttäytymistään ja keskittyä mieshahmojen epäsoveliaan esiintymisen hallinointiin. Jos tilanne muuttuu julkisilla alueilla jännittyneeksi, naisahmojen tehtävä on rauhoittaa se, eli palauttaa harmonia – ja tämä on tehtävä mieshahmojen puolesta anteeksipyytävästi hymyillen.

Myra Macdonald (1995, 64–65) viittaa tekstissään ajatukseen, että naiset hakeutuvat yksityisiin tiloihin purkamaan tuntemuksiaan ja uskoutuakseen asioistaan. Omassa aineistossani mielenkiintoinen kohtaaminen on, kun Sofia herää varhain aamulla Ukon maatilalla ja päättää lähteä luontoon opiskelemaan. Hän kiipeää pienelle jyrkänlehdelle, josta on kaunis näkymä järvelle. Sofia asettelee tarkasti kynät vierekkäin ja yrittää alleviivata kirjastaan tekstiä. Hän ei kuitenkaan pysty keskittymään. Tässä vaiheessa tarinaa hänen vanhempansa eivät vielä tiedä raskaudesta ja Sofia on ahdistunut, koska ei tiedä, miten hänen tulevaisuutensa käy. Hän alkaa piirrellä kirjaan, mutta turhautuu pian ja huutaa vihasena. Huuto kaikuu järvellä. Kun lampaat määkivät kaukaisuudessa, hän huutaa: *”Pää kiinni!”* ja heittää kynänsä järveen. Sofia katsoo järvelle ja astelee kallion reunalle. Lintu laulaa taustalla. Hän hyppää reunalta järveen ja kirjaisee. Kun Sofia nousee pintaan, hän nauraa ja huutaa iloisena. Sofian paha olo ja ahdistus purkautuvat luonnossa, missä hänellä on yksin ollessaan tilaa ja vapautta ilmaista myös negatiivisia tunteitaan ilman tuomitsemista. Voidaan myös ajatella, että ylipäättään Sofian tuleminen maalle, Ukon talolle, on jo itsessään kuvaus siitä, että naiset joutuvat siirtymään yksityiselle alueelle, Sofian tapauksessa syrjäiselle maatilalle, päästäkseen pois julkisen alueen kontrollista ja tarkkailusta.

Rosalind Gillin (2007, 155–156) mukaan postfeministiseen mediakuvastoon sisältyy vahvasti ajatus naisten itsehallinnoinnista ja feminiinisyyden jatkuvasta valvonnasta. Tämä itsensä tarkkailu ja kontrollointi ovat erityisesti esillä naisten kehojen ja ulkonäön osalta, mutta Gillin (emt. 155–156) mukaan melkein jokainen aspekti naisoletettujen elämässä on valvonnan alla. Naisen täytyy hallita, millainen ystävä, rakastaja tai kollega hän on. Naisen täytyy miettiä, nau-raako hän tarpeeksi, kommunikoiiko hän hyvin ja onko hänellä tarpeeksi tunneälyä. Postfemi-nistisessä mediassa onkin esillä ristiriita: naisten kuvataan olevan vapaita tekemään omia pää-töksiään, mutta samalla mediassa esitellään rajoittavia ohjeita ja sääntöjä, joita naisten tulee seurata. (Emt. 155–156; ks. myös McRobbie 2009, 63.)

Gillin (2007, 155–156) mukaan naistenlehdissä feminiinisyyden on esitetty vaativan jatkuvaa tarkkailua, työtä ja ehostamista. Varsinkin kehojen kontrolli esitetään välttämättömänä, mutta samalla kuitenkin vaaditaan, että se kuvataan hauskana toimintana, hemmotteluna, it-sestään huolehtimisena sekä voimaannuttavana asiana. Naisten tulee vaikuttaa itsevarmoilta ja huolettomilta sekä välinpitämättömiltä oman minuutensa esittämisessä. (Emt. 155–156.) Postfeministinen media pyrkii häivyttämään ja vähättelemään kulttuurien ulkonäkönormeista ja kauneusideaaleista johtuvia ulkonäköpaineita. Ihannevertalon ja kauneuden tavoittelu ku-vataan voimaannuttavana itseilmaisuna, joka kumpuaa pelkästään halusta huolehtia itses-tään. (Emt. 154.) Postfeministisessä kulttuurissa naisia ohjeistetaan oikeinlaiseen pukeutumi-seen, kehon huoltoon sekä tapoihin ja kohteliaisuuksiin, jotta he pystyisivät paremmin jäljit-telemään usein valkoista ja yläluokkaista feminiinisyyden ideaalia (emt. 155–156). Katri ja So-fia ovat valkoihoisia, heteroseksuaaleja, cissukupuolisia ja keskiluokkaisia naisia, joten samalla hahmot myös kuvastavat keskiluokkaisuuden, heteroseksuaalisuuden, cissukupuolisuuden ja valkoisuuden yhteiskunnallista ideaalia.

Aineistossa Katri ja Sofia sekä Miniä istuvat osaksi keskiluokkaisen feminiinisyyden kuvauksia. Tämä tulee mielestäni selväksi tarkastellessa hahmojen habitusta. Yksilön habitus voidaan ym-märtää luokan ja elämäntavan ilmenemismuotona, joka säätelee yksilön asettumista luokkien kentällä (Bourdieu 1988, Kahman 2011, 24–25 mukaan). Tunnetun luokkatutkijan ja sosiologin Pierre Bourdieun teoretisoima luokka näyttäytyy, ja sitä tuotetaan, maun kautta (emt. 24–25). Kattrilla keskiluokkaisuuden habitus ilmenee vahvasti hänen pukeutumisessaan. Katri kuvataan

ulkonäöltään tyylieltyä ja huoliteltuna. Hahmolla on lyhyehköt, vaaleat hiukset, jotka ovat selvästi feminiiniseen malliin leikatut ja kampaajan värjäämät. Voidaan tulkita, että Katrin hiusten tarkka malli jo itsessään kuvastaa kontrollia. Kasvoillaan hahmolla on useissa kohtauksissa tummaa silmämeikkiä ja punaista huulipunaa ”hyvän maun mukaisesti”. Hänen vaatteensa näyttävät koko aineiston läpi laadukkailta ja ne istuvan hänelle hyvin. Kun näemme Katrin ensimmäisen kerran lentokentällä, hänellä on yllään tummat suorot housut ja pitkä viininpunainen takki sekä korkokengät. Kun Pekka ja Katri ovat hienossa ravintolassa, hänellä on puolestaan yllään tyylikäs musta mekko. Katrin ollessa kävelylenkillä tai golfaamassa hän on pukeutunut aktiviteettiin sopivaan asuun (ks. kuva 6), joka heijastaa hahmon suunnitelmallisuutta sekä varakkuutta. Katri kuvastaa selvästi puvustuksellaan keskiluokkaisuutta, mutta samalla myös hillittyä ilmaisuja, sillä se ei haasta yhteiskunnan feminiinisen pukeutumisen ja ulkoisen habituksen normeja, 2010-luvun Suomen kontekstissa. Onkin tärkeää tiedostaa, että kauneusihanteet eivät ole universaaleja, vaan ne ovat hyvin kulttuuri- ja aikasidonnaisia (Kinunen 2010).



Kuva 6. Katri pukeutuneena golfia varten (Ilosia aikoja, Mielenpähoittaja 2018).

Hallitsevat kauneusihanteet eivät myöskään ole itsestäänselviä tai luonnollisia (Kyrölä 2006, 112). Katariina Kyrölä (emt. 121) mukaan ei ole olemassa jotain ”aitoa” ruumista, johon ”epäaitoja” mediakuvastojen ruumiita verrataan ja josta feministisessä tutkimuksessa haluttaisiin irtautua. Sen sijaan ruumis, kuten sukupuoli, tulisi nähdä kulttuurisesti määriteltynä ja tuotettuna (Foucault 1978, Kyrölä 2006, 121 mukaan). Ruumiin ulkonäkönormeja tulisikin lähestyä vallankäytön tapoina, jotka muotoutuvat moninaisissa, arkisissa vuorovaikutussuhteissa

toisten ruumiiden ja ruumiin kuvien kanssa (Kyrölä 2006, 121). Mediassa kehoon liitetyt ihanheet ja normit muokkaavat käsitystä siitä, millainen ruumis on yhteiskunnallisesti hyväksyttävämpi tai toimivampi kuin toiset (emt. 108). Kehoihin liittyvät sosiaalisesti hyväksyttävät normit ovat sukupuolittuneita, mutta sosiaalisesti hyväksyttävän kehon vaatimukseen sisältyy myös esimerkiksi terveys ja vammattomuus tai ainakin se, mitä kyseisistä ominaisuuksista pysytään kehon pinnalta lukemaan (Harjunen 2010, 242). Kehot, jotka jäävät näitten vaatimusten ulkopuolelle ovat vaarassa määrittyä yhteiskunnassa poikkeaviksi, ja tiukka kehojen normittaminen avaa ovet leimaamiselle ja syrjinnälle (emt. 242). Tutkimukseni aineistossa ei esiinny hahmoa, jolla olisi ulospäin näkyvä vamma. Eli representoidut kehot ovat hyvin normatiivisia myös tässä suhteessa.

Ulkomuodon koetaan usein myös länsimaisessa kulttuurissa kuvastavan olettamuksia henkilön persoonasta, terveydentilasta ja sosiaalisesta asemasta (Harjunen 2010, 241). Beverley Skeggs (2014, 264) on nostanut tekstissään osuvasti Lury Celian (1993) ja Lynda Neadin (1988) ajatuksia Pierre Bourdieun moraalien ja ulkonäön yhteydestä kirjoittaessaan: *”Bourdieu pitää huolimattontaa suhdetta ruumiiseen ja ulkonäköön moraalien höltymisen merkkinä, kun taas liiallinen huoli ruumiista ja ulkonäöstä vaikuttaa feminiiniseltä liiallisuudelta ja sen vuoksi moraalisesti epäilyttävältä.”* Katri, joka käytökseltään on kuvattu moraalisenä ja soveliaana, kuvastaa siis huolitellulla ulkonäöllään myös hyvää moraalialia.



Kuva 7. Sofia pukeutuneena farkkuihin ja beigeen trenssitakkiin (Ilosia aikoja, Miensäpahoittaja 2018).

Sofia on puvustettu aineistossa nuorekkaasti, mutta myös tyylikkäästi - habitukseltaan keksiluokkaiseksi. Esimerkiksi kun näemme Sofian ensimmäisen kerran, hänellä on vaaleat farkut, joissa on suunnitellusti reikiä polvissa, valkoiset lenkkitosut sekä valkoinen paita ja pitkä beige trenssitakki (ks. kuva 7). Hänen hiuksensa ovat pitkät, suorat, vaaleat sekä sävytetyt ja hyvin hoidetut. Pitkien vaaleiden hiuksiensa ja heleän ihonsa takia hahmo ei myöskään haasta länsimaista kauneusihannetta (Rossi 2003, 70). Sofia kuvataan käyttävän myös meikkiä, mutta se on luonnollisempaa kuin Katrin. Elokuvan alussa hahmolla on hieman maskaraa, luomiväriä ja huulipunaa. Maatilalla Sofia käyttää muun muassa Hertan vanhaa villatakia, collegehousuja, shortseja ja rentoa farkkumekkoa. Hänen hiuksensa ovat rennosti nutturalle ja hänen kasvonsa esitetään kuin niillä ei olisi meikkiä. Hahmo kuvastaa Ukon maatilalla oleillessaan meikittömyydellään ja pukeutumisellaan jälleen vapautumista julkisen alueen kontrollista.

Aineistossa emme näe, miten hahmot meikkaavat itseään tai miten he valitsisivat asunsa. Emme näe heitä suoristamassa hiuksiaan tai pohtimassa, miten he haluavat itsensä maailmalle esittää. Jos elokuvassa käytettäisiin liikaa aikaa naishahmojen kauneusrituaaleihin, heidän voitaisiin ajatella kuvastavan hahmoja, jotka ovat pinnallisia tai ulkonäkökeskeisiä. Usein ”liiallisen” meikin käyttöön liitetään ajatuksia manipulaatiosta ja keinotekoisuudesta (McCann 2015, 241). Ristiriitaista siis onkin, että kulttuurissamme naisten odotetaan näyttävän ”parhaalta versiolta” itsestään, mikä standardina saavutetaan muun muassa kosmetiikan avulla, mutta samalla naisten ei ole kuitenkaan hyväksyttävää olla liian kiinnostuneita meikeistä ja ulkonäöstään. Aineistossa ainoa hetki, jossa näemme naishahmojen osallistuvan kaunistautumisen rituaaleihin, on kun Sofia ensimmäisenä iltana Ukon tilalla astuu saunasta ulos kasvo-naamio kasvoillaan. Tällöin naamion käyttö kehystetään osaksi nautinnollista saunahetkeä. Postfeministisessä mediassa oma keho ja koko minuus kuvataankin kuin eräänlaisena projektina, jota tulee jatkuvasti parantaa (Gill 2007, 156). Mielestäni se, että katsojalle ei näytetä kaunistautumisen rituaaleja kasvomaskia enempää, osaltaan myös vahvistaa käsitystä meikin käyttämisestä ja laittautumisesta itsestäänselvyytenä. Se esitetään jonain, mitä ei tarvitse selittää tai esittää osana hahmon persoonaa, koska *kaikkien* naisten oletetaan tekevän niin, tai ainakin sosiaalisesti hyväksyttävien ja itsestään huolehtivien naisten. Katsojalle osoitetaan ai-noastaan viimeistelty lopputulos.

Hannele Harjusen (2010, 241) mukaan naisoletettujen henkilöiden ulkomuotoa arvioidaan jatkuvasti sosiaalisesti esteettisyyden näkökulmasta. Ehkä myös valtavirtaelokuvien konventiot osaltaan vaikuttavat siihen, miten naiseutta kuvataan elokuvassa. Elokuvan mediumiin liitetty suunnitelmallisuus ja mahdollisesti jopa tietyt esteettisyyden vaateet varmistavat, että naiseutta voidaan näyttää ainoastaan huoliteltuna ja feminiinisenä. Hahmoilla ei ole vapautta kuvata yksilöiden monimuotoisuutta, heidän pahuuttaan ja hyvyttään, kauneuttaan ja rumuuttaan. Naishahmojen rooli on olla pidetty, joten ei voida ottaa riskiä, että nainen ei olisi ”hyvä”. Katri ja Sofia kuvataan moderneina naisina, joilla on pääsy julkisiin tiloihin, mutta samalla heidän tunteidensa ilmaisu ja raivo on piilotettu edelleen yksityiselle alueelle. Angela McRobbie (2009, 120) kirjoittaa, että nykyään nuoret naiset eivät enää ole loukussa kodinpiirissä, vaan he löytävät itsensä suljettuina kestäättömän minuuden esityksessä ja syvästi investoituneina identiteetin illuusioon, joka muodostuu tarkasti säädellyistä feminiinisistä ominaisuuksista.

4 PÄÄTÄNTÖ

Aineistossa äitiys kuvataan hyvin keskeisenä osana naiseutta, koska elokuvan tärkeimmät naishahmot, Hertta, Katri ja Sofia, kuvataan ensinnäkin äiteinä. Lisäksi äitiys on isossa osassa hahmojen tarinoita. Luomalla kuvaa äitiydestä olennaisena osana naiseutta vahvistetaan ajatusta, että hyväksyttävään naisen elämään täytyy sisältyä äitiys. Äitiyteen liitetään usein ajatus luonnollisuudesta ja äitiydestä puhutaankin usein ”luonnollisena” osana naiseutta (Berg 2008). Tämä ajattelu on yksi äiteyden myyteistä, joihin mediassa voi törmätä. ”Luonnollisen” äiteyden myytin korostaminen ei anna tilaa mahdollisuudelle, että nainen ei haluaisi lapsia tai että nainen ei pystyisi saamaan lapsia. Esitetään, että halu tulla äidiksi on itsestään selvä asia, joka aina lopulta kuoriutuu naisesta. (Koivunen 1995, 71.) On kuitenkin tärkeä huomioida, että äidillisyyden kehittyminen on vaikeaa ja ristiriitaista, eikä se ole todellisuudessa kaikille ominainen tai synnynnäinen piirre (Vuori 2010, 113). Äitiyden kuvaaminen olennaisena ja luonnollistettuna osana naiseutta voidaan ajatella heijastavan yhteiskunnallista vallankäyttöä, jossa naiseuden yhdistämistä hoivaamiseen on historiallisesti hyödynnetty vahvistamaan ajatusta kodista naisten alueena (ks. esim. Nätkin 2003, 18).

Hertta kuvataan aineistossa nostalgisena suomalaisena emäntänä, joka reippautensa ja rivakkuutensa vuoksi istuu osaksi idealisoitua ”suomalaista vahvaa naiseutta”. Anu Koivunen (2004, 243–244) kirjoittaa, miten naiskuvan tutkimuksissa on aina löydetty sama ”suomalainen sukupuolikuvio” ja miten historiallinen suomalainen nainen on jatkuvassa toiston tilassa (emt. 243–244). Sodan jälkeinen suomalainen naiseus esiintyy tasavertaisena, vahvana ja voimakkaasti itsenäisenä naisena, jonka tulkintaan vaikuttaa vahvasti hahmojen konteksti: sukupuoli, Suomi, perhe ja agraarinen menneisyys. Tämä konteksti on niin varmasti tiedetty ja tunnettu, että se ylimäärittää kaikki yritykset lukea hahmoja toisin. (Emt. 243–244.) Hertta näytetään aineistossa hyvänä ja kaivattuna äitinä, joka teki töitä maatilalla ja hoiti lapsia. Hertta kuvataan vahvasti kodin piirissä, historiallisesti tunnistettavana hahmona ja nostalgisena naisena. Näin ollen vahvan suomalaisen naisen kliseinen olemus on tulkintani mukaan aineistossa läsnä myös Hertan kohdalla. Kiinnostavaa onkin, miten tämä sama tunnistettava kuvaus on yhä läsnä 2010-luvun elokuviissa. Eivätkö historian naiset pääse pakoon nostalgian värittämää kuvaa idealisoidusta naiseudesta, jossa hyvä ja työteliäs äiti toimii kodin piirissä vastaparina toiselle kliseelle, jurolle ja hiljaiselle suomalaiselle miehelle (emt. 245)?

Hertan kuvaaminen reippaana kuitenkin osaltaan kuvastaa, miten naishahmoihin on mahdollista liittää myös perinteisesti maskuliiniseksi kuvattuja ominaisuuksia. Samalla tavalla myös Katrin kuvaaminen rationaalisena ja loogisena hahmona heijastaa yhteiskuntaa, jossa naiseuteen sisältyy myös maskuliinisena pidettyjä piirteitä.

Katri kuvataan nykyajan idealisoituna äitinä. Vaikka aineistossa Katri kontrastoituu Hertan perinteisen äitiyden kanssa, lopulta hänenkin tärkeimmiksi rooleikseen muodostuvat vaimo ja äiti. Katri kehystetään elokuvan alussa urakeskeiseksi naiseksi, mutta katsojalle ei esimerkiksi kerrota, mitä Katri tekee työkseen. Aineistossa nykyaikaiseen ja tunnistettavaan äitiyteen liitetään uran ja perheen harmoninen yhteenliittäminen. Elokuvan onnellisessa lopussa myös Sofia vahvistaa tätä ideaalia. Sofian narratiivissa lapsen tärkeys naisen elämässä kuvastuu hyvin vahvasti. Sofian kohdalla teiniraskaus vaikuttaa uhkaavalta asialta, osin hänen keskiluokkaisuutensa vuoksi, mutta lopulta Sofian äitiys ja lapsen pitäminen kehystetään aineistossa onnellisena ja moraalisesti oikeaksi, ja myös ainoaksi, valinnaksi. Sofian kuvaaminen yksinhuoltajana voidaan ajatella haastavan heteronormatiivista ydinperheideaalia sekä heteroseksuaalista romanssia ydinperheen edellytyksenä, mutta samalla hahmo kuitenkin vahvistaa valkoisia ja keskiluokkaisia naisia nykyajan vanhemmuuden malleina (Hoerl & Kelly 2010, 362).

Perhekeskusteluissa etsitään jatkuvasti alkuperäistä ja luonnollista perhettä, jonka on usein ajateltu löytyvän ”ehjästä ydinperheestä”, joka muodostuu vanhempien heteroseksuaalisen parisuhteen varaan ja jonka uskotaan olevan myös lapselle paras perhemuoto. Tämä ajattelu pohjautuu vahvasti ideologiseen perusteluun ”luonnollisuudesta” ja ”luonnollisista perhesuhteista”. (Nätkin 2003, 16.) Aineistossa Katri, Pekka ja Sofia kuvastavat perheellään heteronormatiivisen ydinperheen ideaalia, joka perustuu heteroseksuaaliseen parisuhteeseen, valkoisuuteen ja keskiluokkaisuuteen. Aineistossa heteronormatiivinen ydinperhe yhdistyy suomalaiseseen luontoon ja agraari-Suomen arvoihin, mikä aineistossa kehystetään autenttiseksi ja luonnolliseksi olemiseksi. Aineistossa työväenluokkaisuus rinnastuu Hertan kuvauksissa vahvasti nostalgiseen maatalousyhteiskuntaan, jota värittää kaipuu ”parempiin aikoihin”. Samalla tähän nostalgisuuteen kuitenkin liitetään myös ajatuksia sukupuolittuneesta työnjaosta ja kodista naisen ominaisena alueena. Aineistossani nykyaikaiset naishahmot Katri, Sofia ja Miniä kuvastavat keskiluokkaisuutta. Aineiston voidaankin tulkita vahvistavan kliseetä täysin keskiluokkaistuneesta Suomesta (ks. Tolonen 2008b, 10). Yhteiskuntaluokkiin liitettyjen kuvausten

purkaminen auttaa ymmärtämään yhteiskuntaa hierarkkisena, jossa resurssien epätasaisen jakautumisen myötä huono- tai hyväosaisuus kasautuvat (emt. 15).

On tärkeää muistaa, että sukupuoli on oleellisesti muuta kuin syntymästä saatu piirre tai ominaisuus (Mäkelä ja muut 2006c, 19). Feminiinisyys ja maskuliinisuus eivät muodostu luonnon määräämistä ominaisuuksista, vaan ne ovat ihmisten tuottamia merkitysrakenteita, jotka ovat muutettavissa (Jokinen 2010, 129). Länsimaisessa kulttuurissa maskuliinisuus ja feminiinisyys ymmärretään kuitenkin yhä usein toistensa vastakohtiksi, kuten myös aineistossani. Esimerkiksi Sofia ja Katri kuvataan emotionaalisesti avoimina ja tunneälykkäinä hahmoina, joiden tehtävänä julkisissa tiloissa on hallita miesten epäkohteliasta käyttäytymistä ja toimia peleinä mieshahmojen toiminnalle. Aineistossa naishahmot kuvataan kohteliaina, moraalisina sekä hillittyinä. Naishahmojen kuvaaminen tunneilmaisultaan hillittyinä ja käytökseltään hallituina, erityisesti julkisissa tiloissa, haastaa perinteistä ajatusta, että naiseuteen sisältyy hallitsematon tunteellisuus tai hysteerisyys. Nämä naiseuden piirteet luonnollistavat myyttiä naiseuden hyvydestä ja täydellisyydestä, mikä ei anna tilaa naiseuden monimuotoisille kuvauksille.

Aineistossa Katri kuvastaa naiseuteen liitettyä kontrollia myös ulkonäöllään. Hän on habitukseltaan huoliteltu ja tyylikäs. Myös Sofia kuvastaa ulkoiselta olemukseltaan huoliteltua keskiluokkaisuutta, varsinkin julkisissa tiloissa. Naishahmot myös istuvat ulkonäöltään osaksi normatiivista feminiinisyttä, joka ei haasta hallitsevia normeja. Hertan ja Katrin hahmot kuitenkin haastavat osaltaan nuoruuden ihannointia, sillä heidät kuvataan aineistossa keski-ikäisinä. Hertan osalta on kuitenkin kiinnostavaa, että samalla hahmo myös vahvistaa nuoruuden ihannointia, sillä Ukon positiivisissa muistelmissa hänet kuvataan nuorena, kun taas negatiivisissa kuvitelmissa ikääntyneenä. Taina Kinnusen (2010, 233) mukaan länsimaisessa kulttuurissa naiset kokevat, että heidän täytyy päästä eroon negatiivisten tunteiden, kuten vihaisuuden ja surullisuuden aiheuttamista merkeistään jopa ihossaan. Naishahmojen tunteet täytyy siis piilottaa sekä käyttäytymisessä että kehossa. Feminiininen keho ei saa julkisesti näyttää kontrollin puutetta, sillä sen saatetaan ajatella kuvastavan heikkoa moraalialia.

Riitta Auvinen (1979) esittää, miten äitiyden myytti on nostettu kulttuurissamme niin korkealle, saavuttamattomaksi ihanteeksi, että tällaisissa kuvauksissa äitiys on ylistämällä alistettu,

koska kukaan todellinen nainen ei pysty sitä saavuttamaan. Mielestäni aineistossani naiseus ylipäättään on ylistämällä alistettu, sillä se on moraalisesti pettämätöntä, soveliasta, kontrolloitua ja normatiivista. Naiseus on kuitenkin monimuotoista: kaunista sekä rumaa, holtitonta ja hillittyä, iloista ja surullista. Aineistossani esiintyy, ja siinä myös tuotetaan, useita naiseuden normatiivisia toistoja. Käsitteenä normatiivisuus jo itsessään pyrkii kuvaamaan, millaiset sukupuolen ilmaisut ovat hyväksytyjä ja mitkä eivät (Butler 2006, 32). Normatiivisuudella on myös valta määritellä, mitkä sukupuolen kuvaukset saavat kunnian tai vastuun edustaa totuutta siitä, ”miten asiat ovat” (emt. 32).

Merkittävässä osassa elokuvassa onkin myös se, ketä aineistossa ei representoida. Aineistossa, eli katsotuimmassa suomalaisessa elokuvassa vuonna 2018, ei esiinny yhtäkään queerhahmoa¹² tai sukupuolten moninaisuutta representoivaa hahmoa. Aineistossa siis vahvistetaan heteronormatiivista ja cisnormatiivista ymmärrystä yhteiskunnasta. Tätä tukee myös aineistossa miesten ja naisten kuvaaminen toisilleen vastakkaisina, mikä liittyy vahvasti oletukseen heteroseksuaalisesta parisuhteesta (ks. esim. Butler 2006, 77).

Aineistossa valkoisuuden luonnollisuutta tuotetaan toiseuttamalla thaimaalaisia sienestäjiä muun muassa rinnastamalla hahmot kasvillisuuteen, eli luontouttamalla heitä ja eksotisoimalla hahmojen kieltä, jota ei ole käännetty katsojille. Aineiston rodullistetut hahmot ovat pienrooleissa, ja heidän tarinansa ei vaikuta merkittävästi kokonaisnarratiivin. Tämä on samassa linjassa *Diversiteetti suomalaisissa elokuvissa ja TV-sarjoissa 2019* -tilaston kanssa, jonka mukaan vuonna 2019 ensi-iltansa saaneissa suomalaisissa fiktiivisissä elokuvissa ja TV-sarjoissa 90,6 % kaikista hahmoista olivat valkoisia, heteroseksuaaleja, cissukupuolisia ja vammattomia hahmoja (Kenen kuvia kerrotaan? 2.10.2020). BIPOC-hahmoja¹³ oli vain 6,3 %, seksuaalivähemmistöjen edustajia 2,3 %, sukupuolivähemmistöjä 0,07 % ja vammaisia hahmoja 0,4 %. Tilastoinnissa myös huomioitiin, että suurin osa vähemmistörooleista olivat pienrooleja (emt.).

¹² Tarkoitan queerilla heteronormatiivisuutta ja normatiivista heteroseksuaalisuutta kyseenalaistavia tapoja tuottaa seksuaalisuuksien merkityksiä (Karkulehto 2007, 13, 28).

¹³ BIPOC tulee englannin kielestä, jossa kirjainlyhenne tarkoittaa: *black, Indigenous, people of color*.

Aineistossa esiintyy useita postfeministiselle mediakuvastolle ominaisia piirteitä, kuten sukupuolten luontaisen eroavaisuuden vahvistaminen sekä feminiinisten kehojen ja käyttäytymisen kontrolli ja valvonta (Gill 2007; McRobbie 2009). Postfeministiseen mediakuvastoon sisältyy myös ajatus siitä, että sukupuolten tasa-arvo olisi jo saavutettu (McRobbie 2009). Sofian narratiivissa ei käsitellä niitä yhteiskunnan ongelmakohtia, jotka ovat voineet taholtaan vaikeuttaa hänen tilannettaan, kuten puutteet aborttilainsäädännössä tai seksuaalikasvatuksessa. Aineistossa Sofian ei-suunniteltu raskaus kuvataan yksilön ongelmien kautta, joista hän on yksin vastuussa. Postfeministiseen mediakuvastoon sisältyy Angela McRobbien (emt.) mukaan illuusio autonomiasta ja vapaudesta, sillä hyväksytyjä naiseuden kuvia lopulta kuitenkin rajoitetaan mediassa vahvasti. Itsenäinen ja vahva naiseus, jossa ei oteta huomioon yhteiskunnan syrjiviä rakenteita, on postfeministisen median vakiokuvastoa, jossa luodaan kuvaa feminismiin tarpeettomuudesta (emt.).

Aineistossa Pekka kuvailee naisten asemaa näin: *"Emansipaatio ei ihan yltänyt meidän isän pihapiiriin"*, sekä *"Ei isä, tässä lähinnä viittasin, että enää ei naisten tarvi konttailla perunapellolla ja herätä viideltä lypsylle ja viikossa on muitakin kohokohtia kuin sauna."* Aineistossa tarve emansipaatiolle ja feminismille kuvataan historiallisena eikä nykypäivän naiseuteen kuuluvana. Tällöin saattaa syntyä ajatus siitä, että tasa-arvon eteen ei tarvitse enää taistella tai esimerkiksi syrjivää lainsäädäntöä kyseenalaistaa. Aineistossa naisten ja miesten eroavaisuudet kuvataan enemmänkin dramaturgisena välineenä – komedian lähteenä tai miehen toiminnan peilinä – kuin kommentaarina sukupuolten sosiaalisista asemista. Voidaan myös ajatella, että ehkä elokuvan lajityyppi vaikuttaa siihen, miten yhteiskunnallisia ongelmia lähestytään sisällössä. Esimerkiksi narratiivisiin valintoihin vaikuttaa komedian genren konventiot, joissa liian polarisoivia aiheita saatetaan haluta väistää (ks. Hair 2019, 358). Se, miten elokuva ja genre määrittävät naiskuvausta, olisikin kiinnostava jatkotutkimuksen aihe. Kuten myös se, miten tuotannon mikrotasolla taloudelliset päätökset voivat vaikuttaa elokuvan sisällöllisiin ratkaisuihin. Elokvat ovat loppujen lopuksi kaupallisia tuotteita, joiden toivotaan myyvän hyvin (Seppänen 2005).

5 TUTKIMUKSEN ARVIOINTI

Löysin tutkielmassani vastauksen tutkimuskysymykseeni, *millaisia naiseuden representaatioita esiintyy elokuvassa Ilosia aikoja, Mielsäpahoittaja*. Sisällönanalyysi analyysimenetelmänä soveltui tutkimukseeni hyvin. Koin eri teemojen muodostamisen aluksi haasteellisiksi, mutta teorioiden hyödyntäminen prosessissa auttoi teemojen löytämisessä. Koin yleisesti, että analyysikysymysten avulla pystyin vastaamaan tutkimuskysymykseeni. Jouduin kuitenkin analyysiä tehdessäni kirjoittamaan huomioita myös asioista, joihin kysymykseni eivät suoraan pystyneet vastaamaan. Siksi koen, että olisi ollut hedelmällistä lisätä kysymys tai kysymyksiä, jotka olisivat auttaneet kirjoittamaan auki elokuvallisia vaikuttamiskeinoja, joita käytettiin tietyn asian painottamisessa tai kehystämisessä, kuten musiikki, kuvakoot ja kuvarajaukset. Lisäsin kuitenkin näitä huomioita omiin havaintoihini, joten tutkielmassani sain näihinkin vastauksia.

Laadullisessa tutkimuksessa on melkein väistämätöntä, että tutkija suodattaa tutkimaansa oman kehöksensä läpi eli tutkijan sukupuoli, ikä, uskonto, poliittinen asenne, kansalaisuus ja muut piirteet vaikuttavat siihen, mitä hän tutkii ja tulkitsee. Laadullisessa tutkimuksessa myönnetään, että se on periaatteessa väistämätöntä, koska tutkija on tutkimusasetelman luoja ja tulkitsija. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 136.) Työssäni olen pyrkinyt lisäämään tulosten luotettavuutta kuvaamalla analyysimenetelmäni yksityiskohtaisesti. Aineistoni pohjautuu julkaistuun elokuvaan, joten siihen on myös muiden mahdollista päästä käsiksi. Pyrin myös antamaan yksityiskohtaisen kuvailun elokuvasta tutkielmassani, mikä on jo toki tulkinnallista ja värityntä tekstiä, mutta mikä kuitenkin tarjoaa aineistoesimerkeille lisää kontekstia. Olen myös palannut alkuperäisen aineistoni pariin useita kertoja analyysivaiheessa varmistaakseni havaintojani. Olen myös pyrkinyt antamaan kattavia aineistokatkelmia tukeakseni tulkintaani ja selventääkseni päättelypolkuani (ks. Kananen 2015, 353). Olen myös lisännyt kuvakaappauksia elokuvasta tarvittaessa tukeakseni aineistoesimerkkejä.

Luotettavuutta lisää myös, että olen esittänyt tulkinnassani myös tapoja, joilla naishahmot poikkeavat tai ovat ristiriidassa keskenään. En siis ole jättänyt huomioimatta tuloksia, vain koska ne olisivat olleet ristiriidassa muihin huomioihini. Tulosten luotettavuutta lisää myös se, että ne ovat samassa linjassa aiempien tutkimusten havaintojen kanssa, joita olen

tutkielmassani tuonut esille tarvittaessa. Olen myös pyrkinyt liittämään tulkintani tueksi monimuotoisesti teoriaa, johon olen pyrkinyt viittaamaan selvästi ja hyvien tieteellisten käytäntöjen mukaisesti. Tutkielman tuloksia ovat värittäneet erilaiset tieteelliset paradigmat. Se, että olen hyödyntänyt tutkimuksessani ajatuksia muun muassa kulttuurihistoriasta, elokuvatutkimuksesta, sosiologiasta ja feministisestä tutkimuksesta, on vahvasti vaikuttanut tuloksiin ja niistä vetämiini johtopäätöksiin. Jos olisin tarkastellut aineistoani ainoastaan esimerkiksi elokuvatutkimuksen näkökulmasta, olisi tutkielma hyvin erilainen ja johtopäätökset rajatumpia. Olen pyrkinyt ottamaan huomioon muun muassa yhteiskuntatieteiden ajatteluja, elokuvatutkimuksen lainalaisuuksia ja historiallista kontekstia. Tekemässäni tutkimuksessa olisi kuitenkin voinut nostaa esille tulosten tueksi vieläkin laajemmin ja monimuotoisemmin eri tieteenalojen ajattelumalleja ja teorioita. Tämä olisi mahdollistanut monimuotoisemman lähestymisen tuloksiin.

Yksi syy, miksi halusin tarkastella katsotuinta suomalaista elokuvaa, oli se, että halusin pohtia, millaisissa intersektionaalisissa risteymissä naiseutta kyseisessä elokuvassa representoidaan. Tutkimusaineistossani ei luentani perusteella esiinny yhtäkään hahmoa, joka ei olisi cissukupuolinen tai joka kuvaisi seksuaalisuuden monimuotoisuutta. Elokuvan kaikki päähenkilöt ovat myös valkoisia. Tämä tarkoittaa, että tarkastelen suurimmaksi osaksi valkoisia, cissukupuolisia ja heteroseksuaaleja naishahmoja. Tällöin voidaan kysyä, auttaako tutkimukseni purkamaan niitä normeja, jotka rajaavat seksuaalisuutta ja sukupuoliähtäiksi vai uusintaako se esimerkiksi enemmistöseksuaalisuuden valtaa suhteessa vähemmistöihin (Rossi 2015, 154). Tällöin vaarana on, että tutkimukseni normalisoi ja luonnollistaa esimerkiksi valkoisuutta, heteroseksuaalisuutta ja cissukupuolisuutta. Leena-Maija Rossin (emt. 157) mukaan tutkimuksessa kuitenkin voidaan pyrkiä murentamaan vastakkainasetteluja ja kyseenalaistamaan yhteiskunnan etuoikeuksia sekä myös purkamaan sisäisiä hierarkioita. Tutkimuksessa tätä hänen mukaansa edesauttaa, jos rotua tarkastellaan suhteessa sukupuoleen ja seksuaalisuuteen ja näitä lähestytään toisiinsa kietoutuneina ja toisiaan muokkaavina, kulttuurisesti rakentuvina kategorioina (Ware & Back 2002, 14, Rossin 2015, 155 mukaan). Näin olen myös pyrkinyt omassa tutkielmassani tekemään. Rossi (2015, 52) esittää myös, että normatiiviset esitykset ja normatiivisuuteen verhoutuvat epänormatiivisuuksien esitykset kaipaavat vielä lisää paneutumista ja pohdintaa tutkimuskentällä. Tämän vuoksi toivon myös pro gradu -tutkielmani asettuvan osaksi tätä kenttään. Jatkotutkimuksessa tutkimusaineistoa voisi laajentaa, niin että siinä

esiintyisi laajemmin hahmojen monimuotoisuutta, sillä on tärkeää myös tutkia, miten muun muassa rodullistettuja ihmisiä sekä seksuaalisen suuntautumisen ja sukupuolen monimuotoisuutta representoidaan suomalaisissa elokuvissa.

Tutkimusprosessini alkuvaiheessa mietin paljon, miten rajaisin aineistoni. Erityisesti pohdin, tarkastelisinko aineistonani elokuvan kaikkia hahmoja sukupuolesta riippumatta. Kun päätin lopulta rajata aineistoni vain naiseuden tutkimukseen, koin valintani ristiriitaisena. Koin, että naiseuden representaation tutkiminen on tärkeää ja että sille on tilaa feministisen tutkimuksen kentällä yhä tänäkin päivänä, mutta olen myös samalla sitä mieltä, että kaikkien sukupuolten tutkimus on tärkeää. Koin kuitenkin, että aloittelevana tutkijana minulle oli hyötyä rajatummasta tutkimuskysymyksestä myös resurssieni kannalta, eli ajankäytöllisesti. Lisäksi koin, että tarkempi rajaaminen tutkimuskysymyksessä mahdollisti myös syvällisemmän luennan valitusta aineistosta. Sen sijaan, että olisin määrällisesti tai pintapuolisesti tutkinut kaikkia sukupuolia, halusin tutkia syvemmin ja laadullisella tutkimusotteella tiettyä sukupuolta. Valitsin naishahmot tutkimuskohteekseni, koska minulla oli tästä näkökulmasta jo aiempaa tietoa, jota pystyin hyödyntämään tässä tutkielmassa. Näin ollen en joutunut tutkimusprosessin aikana paneutumaan itselleni täysin uuteen ilmiöön. Olin myös kiinnostunut oppimaan lisää sukupuolentutkimuksesta ja feministisestä mediatutkimuksesta, joten halusin työni mahdollistavan näihin liittyvien teoreettisten aiheiden luennan. Toinen mahdollinen aihe jatkotutkimukselle olisikin tutkittavien hahmojen rajaaminen kaikkiin sukupuoliin.

Omassa tutkimuksessani olisi ollut mielenkiintoista ja havainnollistavaa lisäksi selvittää, miten eri taustaiset ihmiset tulkitsevat naishahmoja ja miten he kokevat representaatioiden vaikuttaneen esimerkiksi heidän kuvaansa naiseudesta. Tämä olisi mahdollista esimerkiksi vastaanottajatutkimuksen avulla (Seppänen 2005, 180). Ilman vastaanottajien näkökulmaa tutkija voi tarjota vain rajallisen näkökulman siihen, miten representaatioita tulkitaan. Vastaanottajatutkimuksen osuuden lisäys tutkimukseen vaati kuitenkin resursseja, joita minulla ei ollut. Vastaanottajatutkimuksen käyttö osana jatkotutkimusta olisi varmasti mielekäs, ja se tukisi hyvin representaatiotutkimusta, jota voidaan kritisoida siitä, että tutkimuksissa käytetty teoria saattaa ohjata tulkintaa, mikä värittää tuloksia.

Havaitsin, että sukupuolen tutkimuksessa ja akateemisessa kirjallisuudessa ylipäätään on havaittavissa tietynlainen ajallinen viive. Huomasin tämän etsiessäni tietoa sukupuolesta. Arkipuheessa käytetyt termit, jotka ovat melko laajalle levinneitä, kuten cissukupuolisuus tai nais- ja miesoletettu, ovat käsitteistä, joista löysin vain vähän tutkimuskirjallisuutta tai sellaista kirjallisuutta, joka olisi feministisessä tutkimuksessa saavuttanut tunnettavuutta. Koin oudoksi, että suurin osa teorioista ja tieteellisistä julkaisuista, joissa pohdittiin sukupuolta ja sen muodostumista, olivat hyvin pitkälti peräisin 1980- ja 1990-luvuilta tai 2000-luvun alusta. Sukupuolten moninaisuus on nykyisin enemmän esillä julkisessa keskustelussa, ja käytössä olevat käsitteet ovat muuttuneet 1990-luvulta lähtien paljon. Tästä syystä pyrin pro gradu -tutkielmassani käyttämään mahdollisimman uutta lähdekirjallisuutta.

Tutkielmaa kirjoittaessani silmäni avautuivat sille, miten sukupuolittunut länsimainen kulttuuri todella on. Tarkastellessani aineistossani esiintyviä naiseuden myyttejä ja luonnollistettuja ”totuuksia” havahduin, miten laajasti ne ovat yhä esillä yhteiskunnassamme ja miten paljon niillä on valtaa määrittää, miten ihmisten tulisi käyttäytyä, mistä heidän tulisi pitää ja miten heidän tulisi elää elämäänsä. Ristkarin, Sunin ja Tynin (2018, 32) mukaan: *”Sukupuolen moninaisuuden ymmärtäminen ja hyväksyminen ei tarkoita sitä, ettei sukupuolia olisi olemassa. Se tarkoittaa oikeastaan ihan päinvastaista – sitä, että jokainen voi olla oma itsensä sen sukupuolisena kuin on, vapaana turhista rooleista ja odotuksista.”* Mielestäni on tärkeää jatkaa näiden roolien ja odotusten tutkimista, jotta pystyisimme niistä vielä joskus vapautumaan.

LÄHTEET

Annala, Milla. (2018). *Television elintarvikemarkkinointi ja sukupuoli: Naiseuden ja mieheyden representaatiot 2010-luvun suomessa*. [väitöskirja, Tampereen yliopisto]. Tampere University Press.

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0906-0>

Auvinen, Riitta. (1979). *Ylistämällä alistettu*. Teoksessa Katariina Eskola, Elina Haavio-Mannila & Riitta Jallinoja (toim.), *Naisnäkökulmia*. WSOY, 183–189.

Barthes Roland. (1972). *Mythologies*. (Kääntäjä Lavers Annette). The Noonday Press. Alkuperäisjulkaisu 1957.

Beauvoir, Simone de. (2009). *Toinen sukupuoli I. Tosiasiat ja myytit*. (Suom. Iina Koskinen, Hanna Lukkari & Erika Ruonakoski). Tammi. Alkuperäisjulkaisu 1949.

Berg, Kristiina. (2008). *Äitiys kulttuurisina odotuksina* [väitöskirja, Turun yliopisto]. Väestöntutkimuslaitoksen julkaisusarja D 48/2008. Väestöliitto. Noudettu 6.5.2021 osoitteesta

<https://www.utupub.fi/handle/10024/42524>

Butler, Judith. (2006). *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. (Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi). Gaudeamus. Alkuperäisjulkaisu 1990.

Chambers, Deborah. (2001). *Representing the Family*. SAGE Publications.

Chodorow, Nancy & Contratto, Susan. (1982). *The Fantasy of the Perfect Mother*. Teoksessa Barrie Thorne & Marilyn Yalom (toim.), *Rethinking the Family. Some feminist questions*. Longman, 54–73.

Choueiti Marc, Pieper, Katherine & Smith, Stacy L. (2016). *Inclusion or Invisibility? Comprehensive Annenberg Report on Diversity in Entertainment*. USC's Annenberg School for Communication and Journalism: Media, Diversity, & Social Change Initiative (MDSC). Noudettu 11.4.2021 osoitteesta

<http://annenberg.usc.edu/pages/~/media/MDSCI/CARDReport%20FINAL%2022216.ashx>

de Lauretis, Teresa. (2004). *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. (Toim. Anu Koivunen). (Suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius). Vastapaino.

Edelman, Lee. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press.

<https://doi.org/10.1215/9780822385981>.

Gill, Rosalind. (2007). *Postfeminist media culture: Elements of a sensibility*. *European Journal of Cultural Studies*: 10(2), 147–166. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>

Goulds, Sharon, Ashlee, Amy, Fergus, Isobel, Gallinetti, Jacqui & Tanner, Sophie. (2019). *Rewrite Her Story. How film and media stereotypes affect the lives and leadership ambitions of girls and young women*. Geena Davis Institute on Gender in Media, Plan International. Noudettu 16.4.2021 osoitteesta <https://seejane.org/research-informs-empowers/rewrite-her-story/>

Hair, Melissa. (2019). “I’d like an abortion please”: rethinking unplanned pregnancy narratives in contemporary American cinema. *Feminist Media Studies*: 19(3), 380–395.

<https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1465444>

Hall, Stuart. (1997). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage & The Open University.

Halley, Jean, Eshleman, Amy & Vijaya, Ramya Mahadevan. (2011). *Seeing White: An Introduction to White Privilege and Race* (e-Pub versio). Rowman & Littlefield Publishers. Noudettu 23.3.2021 osoitteesta <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.ulapland.fi/lib/ulapland-ebooks/detail.action?docID=718698>

Halonen, Tero. (2005). *Kahvi – nautintoa ja kofeiinisoitumista*. Teoksessa Laura Aro & Tero Halonen (toim.), *Suomalaisten symbolit*. Atena, 124–129.

Harjunen, Hannele. (2010). *Sukupuolittuneen ruumiin muodot ja merkitykset*. Teoksessa Tuula Juonen, Leena-Maija Rossi & Tuija Saresma (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino, 241–242.

Havu, Aino. (2018). *Naisen osa - naisrepresentaatio suosituimmissa kotimaisissa elokuvissa vuosina 2013–2017* [Taiteen maisterin opinnäytetyö, Aalto-yliopisto].

<http://urn.fi/URN:NBN:fi:aalto-201806283736>

Hietala, Veijo. (2000). *Savolaiset. Suomalaisen elokuvan musta voima*. Teoksessa Hannu Salmi & Kari Kallioniemi (toim.), *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta*. Gummerus Kirjapaino Oy, 63–79.

Hoerl, Kristen & Kelly, Casey Ryan. (2010). *The Post-Nuclear Family and the Depoliticization of Unplanned Pregnancy in Knocked Up, Juno, and Waitress*. *Communication and Critical/Cultural Studies*: 7(4), 360-380. <https://doi.org/10.1080/14791420.2010.523432>

Homanen, Riikka. (2011). *Internetin fetisoidut sikiökuvat: tieteestä politiikkaa, pyrkimyksiä ja pyhää*. *Media & viestintä: kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksen lehti*: 34(2), 44–67. <https://doi.org/10.23983/mv.62915>

Husso, Marita & Heiskala, Risto (toim.). (2016). *Sukupuolikysymys*. Gaudeamus.

Ilosia aikoja, Miensäpahoittaja. (2018). Tiina Lymi (ohjaus). Jukka Helle ja Markus Selin (Tuottajat). Solar Films. Ensi-ilta 24.8.2018.

Jokinen, Arto. (2010). *Kriittinen mies- ja maskuliinisuustudkimus*. Teoksessa Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi & Tuija Saresma (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino, 128–139.

Jokinen, Eeva. (1996). *Väsinyt äiti. Äitiyden omaelämäkerrallisia esityksiä*. Gaudeamus.

Jussi-ehdokkaat vuoden 2018 kotimaisista elokuvista on valittu. (24.1.2019). Jussit.fi. Noudettu 26.4.2021 osoitteesta <https://www.jussit.fi/uutiset/2019/2/25/uutinen-2>

Jussi-gaalan palkituimmat elokuvat olivat Tyhjiö ja Juice. (23.3.2019). Jussit.fi. Noudettu 26.4.2021 osoitteesta <https://www.jussit.fi/uutiset/jussi-voittajat2019>

Juva, Anu. (1995). *Valkokangas soi!: Kirja elokuvamusiikista*. Kirjastopalvelu.

Juvonen, Tuula, Rossi, Leena-Maija & Saresma, Tuija (toim.). (2010a). *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino.

Juvonen, Tuula, Rossi, Leena-Maija & Saresma, Tuija. (2010b). *Kuinka sukupuolta voi tutkia?* Teoksessa Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi & Tuija Saresma (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino, 9–17.

Juvonen, Tuula. (2016). *Irtiottoja sukupuolen luonnollisuudesta*. Teoksessa Marita Husso & Risto Heiskala (toim.), *Sukupuolikysymys*. Gaudeamus, 33–53.

Kahma, Nina. (2011). *Yhteiskuntaluokka Ja Maku* [väitöskirja, Helsingin yliopisto]. Unigrafia.

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-6699-3>

Kananen, Jorma. (2015). *Opinnäytetyön kirjoittajan opas: Näin kirjoitan opinnäytetyön tai pro gradun alusta loppuun*. Suomen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print.

Kangas, Ilka & Nikander, Pirjo. (1999). *Johdanto*. Teoksessa Ilka Kangas & Pirjo Nikander (toim.), *Naiset ja ikääntyminen*. Gaudeamus, 7–24.

Karkulehto, Sanna. (2007). *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja* [väitöskirja, Oulun yliopisto]. Acta Universitatis Ouluensis. Humaniora B81. Oulun yliopistopaino. Noudettu 11.5.2021 osoitteesta

<http://jultika.oulu.fi/files/isbn9789514286117.pdf>

Kelhä, Minna. (2008). *Äitiys, luokka ja ikä*. Teoksessa Tarja Tolonen (toim.), *Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli*. Nuorisotutkimusseura julkaisuja: Nro 83. Vastapaino, 82–100.

Kelhä, Minna. (2009). *Vääränikäisiä äitejä? ikä ja äitiyden yhteiskunnalliset ehdot* [väitöskirja, Helsingin yliopisto]. Yliopistopaino. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-5656-7>

Kenen kuvia kerrotaan? Diversiteetti suomalaisissa elokuvissa ja TV-sarjoissa 2019-tilasto julkistettu. (2.10.2020). APFI.fi (Audiovisual producers Finland). Noudettu 16.4.2021 osoitteesta

<https://apfi.fi/ajankohtaista/kenen-kuvia-kerrotaan-diversiteetti-suomalaisissa-elokuvissa-ja-tv-sarjoissa-2019-tilasto-julkistettu/>

Kinnunen, Taina. (2010). *Sukupuolen ja seksuaalisuuden ruumiillinen muoto-oppi*. Teoksessa Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi & Tuija Saresma (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino, 226–240.

Koivunen, Anu. (1995). *Isänmaan moninaiset äidinkasvat: sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.). (1996a). *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Vastapaino.

Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne. (1996b). *Kritiikki, visiot, muutos – feministinen purkamis- ja rakentamisprojekti*. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Vastapaino, 9–34.

Koivunen, Anu. (2003). *Performative Histories, Foundational Fictions: Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Finnish Literature Society. <https://doi.org/10.21435/sfh.7>

Koivunen, Anu. (2004). *Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itse-reflektio*. Teoksessa Marianne Liljeström (toim.), *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Vastapaino, 228–251.

Korkiakangas, Pirjo. (2005). *Romantisoitu maaseutu*. Teoksessa Laura Aro & Tero Halonen (toim.), *Suomalaisten symbolit*. Atena, 36–41.

Kyrö, Tuomas. (2014). *Ilosia aikoja, Mielsäpahoittaja*. WSOY.

Kyrölä, Katariina. (2006). *Ruumis, media ja ruumiinkuvat*. Teoksessa Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iiris Ruoho (toim.), *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Gaudeamus, 107–128.

Lehtonen, Jukka. (2003). *Seksuaalisuus ja sukupuoli koulussa: näkökulmana heteronormatiivisuus ja ei-heteroseksuaalisten nuorten kertomukset* [väitöskirja, Helsingin yliopisto]. Nuorisotutkimusseura. Julkaisuja: 31. Yliopistopaino. Noudettu 11.5.2021 osoitteesta <http://hdl.handle.net/10138/13488>

Liljeström, Marianne (toim.). (2004a). *Feministinen tietäminen: Keskustelua metodologiasta*. Vastapaino.

Liljeström, Marianne. (2004b). *Feministinen metodologia. Mitä se on?* Teoksessa Marianne Liljeström (toim.), *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Vastapaino, 9–21.

Lyytikäinen, Pirjo. (2007). *Kangastus toivomme maasta – Aleksis Kivi Romanttisen kaipuun tulkkina*. Teoksessa Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.), *Nostalgia: Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 83–119.

Löfström, Jan. (2005). *Sukupuolten tasa-arvo – totta vai tarua arkielämässä?* Teoksessa Tero Halonen & Laura Aho (toim.), *Suomalaisten symbolit*. Atena, 162–169.

MacDonald, Myra. (1995): *Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media*. St. Martin Press.

McCann, Hannah. (2015). *Pantomime Dames: Queer Femininity Versus 'Natural Beauty' in Snog, Marry, Avoid*. *Australian feminist studies*: 30(85), 238-251.

<https://doi.org/10.1080/08164649.2015.1129685>

McRobbie, Angela. (2009). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Sage.

Mielensäpahoittaja. (2014). Dome Karukoski (ohjaus). Jukka Helle ja Markus Selin (Tuottajat). Solar Films. Ensi-ilta 5.9.2014.

Mulvey, Laura. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*: 16(3), 6-18.

<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Mulvey, Laura. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press.

Murphy, Caryn. (2013). *Teen Momism on MTV: Postfeminist Subjectivities in 16 and Pregnant*. Teoksessa Letizia Guglielmo (toim.), *MTV and teen pregnancy: critical essays on 16 and pregnant and Teen mom* (e-Pub versio). Scarecrow Press. Noudettu 26.4.2021 osoitteesta <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.ulapland.fi/lib/ulapland-ebooks/detail.action?docID=1211682>.

Mäkelä, Anna, Puustinen Liina & Ruoho Iiris (toim.). (2006a). *Sukupuolishow: Johdatus Feministiseen Mediatutkimukseen*. Gaudeamus.

Mäkelä, Anna, Puustinen Liina & Ruoho Iiris. (2006b). *Esipuhe*. Teoksessa Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iiris Ruoho (toim.), *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Gaudeamus, 7–14.

Mäkelä, Anna, Puustinen Liina & Ruoho Iiris. (2006c). *Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat*. Teoksessa Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iiris Ruoho (toim.), *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Gaudeamus, 15–44.

Mäkiranta, Mari. (2010). *Kuvien lukeminen*. Teoksessa Johanna Hurtig, Merja Laitinen & Katriina Uljas-Rautio (toim.), *Ajattele itse! Tutkimuksellisen lukutaidon perusteet*. PS-kustannus, 97–120.

Naskali, Päivi. (2010). *Kasvatus, koulutus ja sukupuoli*. Teoksessa Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi & Tuija Saresma (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino, 277–291.

Nikunen, Kaarina. (2005). *Pornokuva ja äidin katse*. Teoksessa Marianna Laiho & Iiris Ruoho (toim.), *Median merkitsemät. Ruumis ja sukupuoli kuvassa*. PS-kustannus, 131–152.

Johanna Kurkelan ja Knipin Suojelija elokuvasta Ilosia aikoja, mielensäpahoittaja julkaistaan tänään. (24.8.2018). Nordiskfilm.fi. Noudettu 11.3.2021 osoitteesta <https://nordiskfilm.fi/johanna-kurkelan-ja-knipin-suojelija-elokuvasta-ilosia-aikoja-mielensapahoittaja-julkaistaan-tanaan/>

Nätkin, Ritva. (2003). *Moninaiset perhemuodot ja lapsen hyvä*. Teoksessa Hannele Forsberg & Ritva Nätkin (toim.), *Perhe murroksessa. Kriittisen perhetutkimuksen jäljillä*. Gaudeamus, 16–38.

Oatley, Keith. (2004). *Emotions: A Brief History*. John Wiley & Sons, Incorporated.

Oittinen, Riitta. (1999). *Nuorekkuuden ihanteista ja arjesta ennen toista maailmansotaa*. Teoksessa Ilka Kangas & Pirjo Nikander (toim.), *Naiset ja ikääntyminen*. Gaudeamus, 46–82.

Paasonen, Susanna. (2010). *Sukupuoli ja representaatio*. Teoksessa Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi & Tuija Saresma (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino, 39–49.

Petchesky, Rosalind. (1987). *Fetal Images: The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction*. *Feminist Studies*: 13(2), 63–292. <https://doi.org/10.2307/3177802>

Pitkämäki, Anna. (2008). *Eilasta Oiliin. Naiskuva 2000-luvun suomalaisessa elokuvassa* [pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto]. Noudettu 23.3.2021 osoitteesta <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/80057>

Rabinovitz, Lauren. (1989). *Sitcoms and Single Moms: Representations of Feminism on American TV*. Cinema Journal: 29(1), 3–19. <https://doi.org/10.2307/1225298>

Ristkari, Maiju, Suni, Nina & Tyni Vesa. (2018). *Sukupuolena ihminen*. Tammi.

Ronimus, Joel. (2015). *Sukupuolten representaatiot Salatut elämät – televisiosarjassa* [pro gradu -tutkielma, Lapin yliopisto]. Noudettu 11.5.2021 osoitteesta

<https://lauda.ulapland.fi/handle/10024/61921>

Rossi, Leena-Maija. (2002). *Esteettisten ideaalien sukupuolipolitiikka: Mainoskuvat halun, identiteettien ja ihanteiden tuottajina*. Teoksessa Pauline von Bornsdorff & Anita Seppä (toim.), *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Gaudeamus, 107–131. Noudettu 11.4.2021 osoitteesta https://www.researchgate.net/publication/331702931_Esteettisten_ideaalien_sukupuolipolitiikka_Mainoskuvat_halun_identiteettien_ja_ihanteiden_tuottajina

Rossi, Leena-Maija. (2003). *Heterotehdas: Televisiomainonta Sukupuolituotantona*. Gaudeamus.

Rossi, Leena-Maija. (2010a). *Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin*. Teoksessa Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi & Tuija Saresma (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino, 21–38.

Rossi, Leena-Maija. (2010b). *Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa*. Teoksessa Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen (toim.), *Representaatio: Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus, 261–275.

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

Rossi, Riikka & Seutu, Katja. (2007). *Nostalgian lukijalle*. Teoksessa Riika Rossi & Katja Seutu (toim.), *Nostalgia: Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–12.

Seppänen, Janne. (2005). *Visuaalinen kulttuuri: Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Vastapaino.

Seppänen, Janne & Väliverronen, Esa. (2013). *Mediayhteiskunta*. Vastapaino.

Shields, Stephanie. (2013). *Gender and emotion: What we think we know, what we need to know, and why it matters*. *Psychology of Women Quarterly*: 37(4), 423–435.

<https://doi.org/10.1177/0361684313502312>

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

Showalter Elaine. (1993). *Hysteria, Feminism, and Gender*. Teoksessa Sander L. Gilman, Helen King, Roy Porter, G. S. Rousseau, & Elaine Showalter, *Hysteria Beyond Freud*. University of California Press, 286–336. Noudettu 23.4.2021 osoitteesta <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft0p3003d3/>

Skeggs, Beverley. (2014). *Elävä Luokka*. (Suom. Lauri Lahikainen, Mikko Jakonen). Vastapaino. Alkuperäisjulkaisu 2004.

Sulkunen, Irma. (1987). *Naisten järjestäytyminen ja kaksijakoinen kansalaisuus*. Teoksessa Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds & Henrik Stenius (toim.), *Kansa liikkeessä*. Kirjayhtymä, 157–172. Noudettu 12.4.2021 osoitteesta <http://hdl.handle.net/10224/3624>

Suomen elokuvaosasto. (2019). *Elokuvavuosi/ Facts & Figures 2018*. Noudettu 26.4.2021 osoitteesta www.ses.fi/wp-content/uploads/2019/07/Elokuvavuosi-Facts-Figures-2018.pdf

Sutinen, Taina. (2012). *Sukupuolten representaatiot lastenohjelmissä: diskurssianalyttinen tutkimus viikonloppuamujen suomenkielisistä piirretyistä* [pro gradu -tutkielma, Lapin yliopisto].

<http://urn.fi/URN:NBN:fi:ula-201210311235>

Tolonen, Tarja. (toim.). (2008a). *Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli*. Nuorisotutkimusseura julkaisuja: Nro 83. Vastapaino.

Tolonen, Tarja. (2008b). *Yhteiskuntaluokka: menneisyyden dinosauruksen luiden kolinaa?* Teoksessa Tarja Tolonen (toim.), *Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli*. Nuorisotutkimusseura julkaisuja: Nro 83. Vastapaino, 8–17.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. 5. uudistettu painos. Tammi.

Urponen, Maija. (2008). *Monikulttuurinen parisuhde ja suomalaisen julkisuuden sukupuolittuneet luokkakuvat*. Teoksessa Tarja Tolonen (toim.), *Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli*. Nuorisotutkimusseura julkaisuja: Nro 83. Vastapaino, 122–145.

Urponen, Maija. (2010). *Kansalaisuus, kansallisuus ja sukupuoli*. Teoksessa Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi & Tuija Saresma (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino, 292–304.

Vakimo, Sinikka. (1999). *Maaseutu naisen ikääntymisympäristönä*. Teoksessa Ilka Kangas & Pirjo Nikander (toim.), *Naiset ja ikääntyminen*. Gaudeamus, 121–146.

Valovirta, Elina. (2010). *Ylirajaisten erojen politiikkaa*. Teoksessa Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi & Tuija Saresma (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino, 92–105.

Vuori, Jaana. (2001). *Äidit, isät ja ammattilaiset. Sukupuoli, toisto ja muunnellut asiantuntijoiden kirjoituksissa* [väitöskirja, Tampereen yliopisto]. Tampere University Press.

<http://urn.fi/urn:isbn:951-44-5065-5>

Vuori, Jaana. (2003). *Äitiyden ainekset*. Teoksessa Hannele Forsberg ja Ritva Nätkin (toim.), *Perhe murroksessa. Kriittisen perhetutkimuksen jäljillä*. Gaudeamus, 39–63.

Vuori, Jaana. (2010). *Äitiys sukupuolikysymyksenä*. Teoksessa Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi & Tuija Saresma (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino, 109–119.

Yesilova, Katja. (2008). *Onnellinen perhe asuu tiilitalossa: Yhteiskuntaluokista keskimääräiseen hyvinvointiin*. Teoksessa Tarja Tolonen (toim.), *Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli*. Nuorisotutkimusseura julkaisuja: Nro 83. Vastapaino, 101–121.

Zuckerman, Janet. (2019). *Nasty Women: Toward a New Narrative on Female Aggression*. *Contemporary Psychoanalysis*, 55(3), 214–251. <https://doi.org/10.1080/00107530.2019.1637392>