EHTYMÄTÖN AITTA ON MAASEUTU

Suomalaisuus Markku Pölösen elokuvissa

Hanne-Kaisa Heikkinen
Sosiologian pro gradu -työ
Jyväskylän yliopisto
Syyskuu 2001

Työn nimi:	EHTYMÄTÖN AITTA ON MAASEUTU. Suomalaisuus Markku Pölösen elokuvissa.
Työn laji:	Pro gradu
Työn tekijä:	Hanne-Kaisa Heikkinen (080876-0860)
Työn ohjaaja:	YTT Kimmo Jokinen
Tieteenala:	Sosiologia
Julkaisupaikka:	Sosiologian yksikkö, Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos, JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO
Julkaisuaika:	Syyskuu 2001
Sivumäärä:	105 sivua

Tiivistelmä

Viime aikoina tapahtuneet niin kulttuuriset kuin poliittisetkin muutokset ovat pakottaneet tarkistamaan ja rukkaamaan uuteen uskoon kansallista identiteettiämme. Elokuva on nykyisin varsin tärkeä ja äänekäs kulttuuristen suomalaisuuden määritelmien kommentoija, jäsentäjä, uudelleen tulkitsija ja tuottaja.

Tarkastelin pro gradu –työssäni suomalaisuuden representaatioita Markku Pölösen kolmessa ensimmäisessä elokuvassa: Onnen maassa (1993), Kivenpyörittäjän kylässä (1995) sekä Kuningasjätkässä (1998). Työn tarkoituksena oli löytää ne elementit, joiden avulla Pölönen piirtää kuvaa suomalaisuudesta sekä kuinka pitkälle tietyt suomalaisuuden ennestään tutut representaatiot ovat edelleen läsnä nykyelokuvissa.

Tutkin elokuvia kulttuurisina teksteinä, joihin on tiivistynyt yhteisön merkityksellisinä pitämiä asioita. Nämä tekstit kantavat kulttuurin muistia sekä välittävät ja tuottavat uutta tietoa. Niistä on luettavissa sosiaalisia representaatioita, joihin on kiteytyneenä menneisyyden ajatuksia, kieleen kätkeytyviä kuvia, tulkintoja ja tunteita.

Tutkimusaineistostani nousi neljä hyvin keskeistä elementtiä, joiden avulla Pölönen tuottaa tiettyä kuvaa suomalaisuudesta: maisema, kieli, suomalaisen omakuva sekä nostalginen yhteiskuntakritiikin. Kaikkien näiden kautta nousee esiin Pölösen näkemys, jonka mukaan aito suomalaisuus löytyy maaseudulta: entisajan lupsakasta elämänmenosta, metsämailta ja nyttemmin jo autioituvilta kyläraiteilta.

Avainsanat: elokuva; suomalaisuus; kansallinen identiteetti; maaseutu

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO 4

2. MAA JALKOJENI ALLA 9

3. MITÄ ON SUOMALAISUUS? 15

4. ELOKUVA SUOMALAISUUDEN TULKKINA 20

5. KOLME PÖLÖS-ELOKUVAA JA PÖLÖNEN ITSE

5.1. PÖLÖNEN ITSE 25

5.2. PÖLÖS-ELOKUVAT 26

5.3. ELOKUVIEN JUONIRAKENTEET

5.3.1. ONNEN MAA (1993) 27

5.3.2. KIVENPYÖRITTÄJÄN KYLÄ (1995) 29

5.3.3. KUNINGASJÄTKÄ (1998) 33

6. SUOMALAINEN KATSOO PEILIIN 36

6.1. MONET SUOMALAISUUDEN TASOT 37

6.2. SUOMALAISUUDEN STEREOTYPIAT 39

6.2.1. MILLAISIA ME OLEMME? 41

6.3. PÖLÖSEN SUOMALAISET 42

7. KÄYN AHON LAITAAN... 46

7.1. MAISEMA HISTORIASSA 47

7.2. SUOMALAISET MAISEMAT 50

7.3. MAISEMA ELOKUVASSA 51

7.4. HISTORIA MAISEMASSA 53

7.5. PÖLÖSEN MUKAINEN MAISEMA 55

8. KIELEN MAHTI 58

8.1. RAKAS KIELEMME 59

8.2. KIELENÄ SUOMI 60

8.2.1. SUOMEN KIELEN KEHITYS 61

8.3. MURTEINEN SUOMEN KIELI 63

8.3.1. MURREBUUMI - MIKÄ JA MIKSI? 64

8.4. MURTEET SUOMALAISUUTTA JULISTAMASSA 67

8.5. MURTEET VAHVA OSA IDENTITEETTIÄ 70
9. OODI EILISELLE SUOMELLE
9.1. SUOMI EILEN 75
9.2. TÄNÄÄN ON TOISIN 77
9.3. NOSTALGIAN YHTEISKUNTA 81
9.4. YHTEENTÖRMÄYKSIÄ 84
10. TÄLLINGISSÄ TANSSEIHIN, TANSSEISTA TAPPELUIHIN 87
11. LOPPUTEKSTIT 92
KIRJALLISUUS 97

JOHDANTO

Yhteiskunnassa on meneillään jonkinmoinen muisteluvillitys. Ihmisten kiinnostus muistoihin ja menneisyyteen on selvästikin viime aikoina lisääntynyt. Yhtäkkiä niinkin arkiset asiat, kuten 50-luvun Arabian korvattomat kahvikupit tai Marimekon 60-luvun villit kuosit ovat nousseet arvoon arvaamattomaan ja saaneet ihmiset hullaantumaan. Myös minut. Perinteen elvyttäminen itse asiassa alkoi Suomessa jo 1960-luvulla, jolloin alkunsa saivat niin kansanmusiikkijuhlat kuin talonpoikaisen ruokakulttuurin elvyttäminenkin, mutta nyttemmin kansankulttuuri ja -perinne on tullut yhä enemmän ja enemmän osaksi myös matkailu- ja viihdeteollisuutta ja sitä kautta saavuttanut entistä suuremman mielenkiinnon suuremmankin yleisön silmissä.

Mistä tällainen innostus sitten oikein johtuu? Miksi ihmiset innostuvat penkomaan menneisyyttään, etsimään juuriaan ja keräilemään mitä eriskummallisimpia esineitä menneiltä vuosikymmeniltä? Ja miksi juuri nyt? Se, mitkä ovat tällaisen toiminnan perimmäiset syyt tai tausta, on vaikea kysymys. Ensimmäisenä tulee mieleen, että se voisi olla jonkinlainen kriisireaktio, vastareaktio esimerkiksi maaltamuuttoa tai ylikansallisen kulttuurin uhkaa kohtaan. Eskola&Peltola (1997, 7-21) ovat artikkelissaan "Muisto" ehdottaneet tällaista muistibuumia jonkinasteiseksi modernisaation ja nopean teknologian kehityksen haittavaikutusten kompensointiyritykseksi. Nopea muutos on vaikuttanut kulttuurisiin traditioihin, niiden esillä oloon ja esittämisen tapoihin samoin kuin ihmisten kokemisenkin tapoihin, joten kun kaikki sitovat traditiot ja kaikki pysyvä, kestävä ja "aito" on kadonnut, koetetaan muistelemalla säilyttää edes pieni pala mennyttä. Ihmiset koettavat ankkuroitua johonkin. Toinen vaihtoehto tietysti on, että ihmiset yrittävät vain tulla toimeen monenlaisten muistien kanssa ja käyttää niitä (vaihtuvien) identiteettien leikissä. Itse kuitenkin kallistun ensimmäisen vaihtoehdon puoleen, ja sen olenkin ottanut lähtöolettamukseksi tässä tutkielmassani.

Maailmassa vuoden 1989 jälkeen tapahtuneet taloudellis-poliittiset mullistukset ovat olleet hallitsemattomia ja odottamattomia: sosialismin romahdus, Berliinin muurin murtuminen, Baltian maiden itsenäistyminen, Neuvostoliiton hajoaminen,

sisällissodat Balkanilla, Euroopan integraatio, Suomen pitkäaikainen lama ja siihen liittyvät ongelmat sekä sittemmin laman taittuminen ja valoisamman tulevaisuuden välkkyminen. Näiden tapahtumien vaikutukset tuntuvat tavalla tai toisella vielä pitkään Suomessakin. Tällä hetkellä Suomella tuntuu menevän hyvin, mutta kaikkea tätä varjostaa kuitenkin tietynlainen henkinen kriisi, joka huolestuttaa ainakin muutamia.

Itseymmärryksen etsintä on leimannut tiettyjä aikakausia. Se liittyy Räsäsen (1986, 11) mukaan muun muassa kaikkialla maailmalla uudenaikaistumisen ja uuden tietotekniikan puristuksessa tapahtuvaan perinteisen kansankulttuurin katoamiseen. Räsänen (1986, 22) on sitä mieltä, että kiinnostus omaan kulttuuriin nousee ajankohtaiseksi silloin, kun on olemassa jokin uhka, nimittäin uhka kansakunnan identiteettiä ja olemassaoloa, etnistä identiteettiä tai paikalliskulttuuria kohtaan. Niin sisä- kuin ulkopolitiikassakin tapahtuneiden, mutta miksei myös kulttuuristen muutosten myötä on pakko rukata kansallista identiteettiä uuteen uskoon, ja joukkotiedotusvälineet ovat varsin kovassa huudossa tässä tehtävässä. Ne sekä luovat uutta, muokkaavat vanhaa ja ovat apuna uudelleen tulkitsemisessa.

Itsenäisen Suomen vuosikymmenten aikana maailma on muuttunut aika tavalla, ja näillä muutoksilla on ollut selvä yhteys suomalaisen identiteetin käsitteeseen (Saari 1997, 95). Käsitykset suomalaisuudesta ovat muotoutuneet osana nationalismin, modernisaation suuren valistusprojektin yhden ilmentymän historiaa. Suomalaisuutta ei ole olemassa todellisuudessa sellaisenaan. Suomalaisuus on aina yhteydessä joihinkin tiettyihin esineisiin, asioihin, ilmiöihin, paikkoihin tai ihmisiin. Useimmat meistä tuntevat sisimmässään, mitä suomalaisuus on, mutta kun sitä kysytään, on sitä yllättävän vaikea määritellä. Suomalaisuuden määreet liittyvät aina hyvin monenlaisiin ja vaihteleviin kulttuurisiin merkitysyhteyksiin. Anttilaa (1993, 108) mukaillen suomalaisuus on jotain sellaista, joka on historiallisten prosessien kuluessa sosiaalisesti suomalaiseksi määritelty. Suomalaisuus elää ihmisten mielissä kuviteltuna todellisuutena, se on sosiaalinen representaatio, joka ei ole kuitenkaan missään nimessä yhtään sen epätodellisempi kuin muutkaan kulttuurin ilmiöt. Meillä jokaisella on syvälle tunteisiin vetoava mieliku-

va siitä, mitä suomalaisuus on, ja se on saanut ilmaisunsa lukemattomissa kirjoituksissa ja kuvissa niin kuin myös arkielämän yksityiskohdissa (Varpio 1995, 51).

Ennen 1800-lukua näyttää liikkeellä olleen ainoastaan joukko käsityksiä ja kuvitelmia suomalaisuudesta, omasta identiteetistämme. Suomalaisuuden representaation tietoinen luominen on alkanut vasta 1800-luvulta (Anttila 1993, 110). Erityisesti Kalevalan julkaiseminen vuonna 1835 oli suomalaiselle kulttuuri-identiteetille tärkeä hetki. Sitä kautta suomalaisille, joiden historiasta ei ollut tietoa, saatiin yhteinen myyttinen menneisyys, jonka varaan alettiin rakentaa omaleimaisesti suomalaista kulttuuria. Vaikka Suomi ei ollut yksin maailmankartalla, olihan sillä löydettävissä sukujuuret Volgan mutkasta, löydettiin oma identiteetti kuitenkin lähempää, oman rahvaan parista. Katoavan kansankulttuurin arvostaminen on siis itse asiassa varsin myöhäistä perua. Se on seurausta museoiden avaamisesta yleisölle ja alan tutkimuksen käynnistymisestä viime vuosisadan jälkipuoliskolla. Kansallisuusaatteen edistämisen ja rakentamisen tärkeäksi välineeksi tuli kielen historian ohella kansanperinne ja sen eri muodot, jotka ilmenevät niin kielessä kuin myös musiikkina, tansseina, pukuina, rakentamisena, historiana, myytteinä tai rituaaleina. Tästä perinteestä löydettiin kansallisia symboleja, joiden avulla pienen kansakunnan itsetuntoa voitiin kohottaa muiden suurempien kansakuntien joukossa. Muinaisuuteen ja talonpoikaisuuteen perustuvan identiteetin luojat ovat meille kaikille tuttuja. Kansallisen heräämisen aikaan eläneet ja vaikuttaneet Lönnrot ja Runeberg etsivät ja panivat suomalaiset etsimään juuriaan ja luomaan pohjaa omalle sivistykselleen.

Nykyisin elokuva on tärkeä ja äänekäs kulttuuristen suomalaisuuden määritelmien kommentoija, jäsentäjä, uudelleentulkitsija ja tuottaja. Suomalaisessa viihteessä, niin television tarjoamissa viihdesarjoissa kuin pitkissä elokuvissakin, on suuntauduttu enimmäkseen lähimenneisyyteen, nimenomaan 1960-lukuun. (Ruohonen 1997, 24-25.) Ruohonen (emt.) mainitsee esimerkkeinään Aki Kaurismäen elokuvat, jotka ovat kuvastoltaan syvästi kansallisia. Ruohosen mukaan elokuvissa elää vähäpuheinen, rehellinen suomalainen, ja niissä tallennetaan kadonnutta kulttuurimaisemaa: huoltoasemia, baareja, rujon kauniita ihmisiä,

jotka elävät välitilassa väistyvän ja hahmottumassa olevan uuden maailman rajalla, nousukauden kynnyksellä muutosta ja sen tuomia uusia arvoja vastustaen. Kaurismäen lisäksi Ruohonen mainitsee myös Markku Pölösen, joka on kuvannut elokuvissaan katoavaa suomalaista menneisyyttä, erityisesti maaseudun tyhjentymisestä johtuvia ongelmia.

Olen aina rakastanut mustavalkoisia suomifilmejä, joiden avulla olen voinut matkata ajassa taaksepäin, viettää hetken taunojen ja reginoiden kanssa entisajan Suomessa. Kun suomalainen elokuvateollisuus hiljaiselon jälkeen alkoi 1990-luvulla taas tuottaa menestyviä kotimaisia elokuvia, ihastukseni oli tietysti suuri. Katsellessani uusimpia kotimaisia pätkiä, etenkin Markku Pölösen elokuvia, huomasin, kuinka ne muistuttivatkaan minua noista suomifilmin kulta-ajan filmeistä, nyt ne vain esitettiin väreissä. Vanhat representaatiot näyttävät siis olevan varsin tiukassa. Mutta niinhän se on, että emme pystyisi tarttumaan teoksissa mihinkään, jollemme tunnistaisi jotain ennestään tuttua, jollei ne puhuttelisi meitä jollakin tavalla. Kun sitten tuli aika päättää pro gradu-työni aihe, ei päätös loppujen lopuksi ollut lainkaan vaikea - halusin tarkastella suomalaisuuden representaatioita Markku Pölösen kolmessa ensimmäisessä pitkässä elokuvassa: Onnen maassa (1993), Kivenpyörittäjän kylässä (1995) ja Kuningasjätkässä (1997). Tarkastelin sitä, millä tavoin Pölönen luo kuvaa suomalaisuudesta ja kuinka pitkälti tietyt suomalaisuuden ennestään tutut representaatiot ovat edelleen läsnä nykyelokuvissa. Sen lisäksi, ikään kuin omaksi iloksi ja sivujuonteena halusin tarkastella, kuinka paljon Pölösen elokuvista on löydettävissä samankaltaista ideologista puhuttelua kuin kultakauden kotimaisissa elokuvissa vai onko lainkaan. Työ eteni hyvin ennalta arvaamattomalla tahdilla. Hetkittäin sormet melkein tanssivat näppäimistöllä sitä mukaa kun pää tuotti ajatuksia, mutta aika ajoin - kuten asiaan kai kuuluu - työniloa pääsivät pilaamaan ongelmasolmut (tai aurinkoiset kesäpäivät), mutta kaikesta huolimatta, tässä on tulos, opinnäytetyöni.

Tutkimukseni rakenne on seuraavanlainen. Toisessa luvussa selvitän hieman omaa näkökulmaani sekä tekemiäni valintoja. Seuraavissa luvuissa käsittelen suomalaisuutta yleisemmin sekä suomalaisuuden suhdetta elokuvaan. Viiden-

nessä luvussa on esitelty elokuvien ohjaaja sekä valitsemieni elokuvien sisällöt pääpiirteissään. Työni empiirinen osa jakaantuu neljään osaan. Peltosen (1998, 23) mukaan käsityksemme itsestämme on kehittynyt hyvin yksinkertaisella mallilla, jonka keskeiset elementit ovat kieli ja maisema. Suhteemme näihin kahteen keskeisen elementtiin on määrittänyt hyvin pitkälti suomalaisuutta. Kun Markku Pölönen on elokuvissaan piirtänyt nostalgisen ajankuvan, kadonneen kappaleen Suomen lähimenneisyyttä, on hän tehnyt sen erityisesti sekä visuaalisesti niin luonnon- kuin kulttuurimaiseman kautta että kielellisin keinoin: murteita ja erityissanastoa apunaan käyttäen. Nämä kaksi elementtiä ovat keskeisessä asemassa myös minun tutkimuksessani, niistä luvuissa seitsemän ja kahdeksan. Nämä kaksi keinoa ovat mielestäni kuitenkin lähinnä vain tukemassa Pölösen kaikista elokuvista esiin nousevaa pääteemaa: maaseudun autioitumista ja siitä johtuvien ongelmien tarkastelua. Pölönen esittää lempeää yhteiskuntakritiikkiä nostalgian verhon lävitse, vanhoja tuttuja symboleita ja kuvia apunaan käyttäen. Näiden lisäksi elokuvista nousee hyvin selvä kuva suomalaisesta, tarkemmin sanottuna kuva suomalaisesta (maalais-)miehestä, josta kappaleessa kuusi. Kappaleessa kymmenen olen tarkastellut edellä mainitsemieni teemojen pohjalta - ikään kuin lopun aluksi - vielä tarkemmin erästä kohtausta, joka löytyy kaikista kolmesta elokuvasta. Vaikka työ onkin jaettu selkeästi erillisiin lukuihin, olen huomannut, että on aivan mahdotonta käsitellä näitä eri teemoja täysin toisistaan erillisinä, sillä ne tuntuvat olevan niin tiukan yhteen kietoutuneita suomalaisuuden määrittäjinä. Olen kuitenkin päätynyt esittämään oman tulkintani Markku Pölösen elokuvissa tuotetusta suomalaisuudesta tällä tavalla, joten laitetaan filmi pyörimään...

2. MAA JALKOJENI ALLA

Kansallisen kulttuurin osat - tavat ja toimintamallit, kansallisesti erotteleva kielenkäyttö, kansalliset tunnukset - ovat kansallisen identiteetin sisältöjä, joiden, kuten myös yleisemmin koko kansallisen kulttuurinkin, tutkiminen on hyvin tärkeää kansallisen itsetuntemuksemme kannalta. Päättäessäni tutkia suomalaisuutta ja sen representaatioita mietin itsekseni, kuinka oivallisen ja tärkeän aiheen olinkin keksinyt. Mikä olisi helpompaa, kuin tutkia suomalaisuutta, kun on itsekin suomalainen. Minä jos kuka tiedän, mitä on suomalaisuus, joten sen kaivaminen elokuvista ei vaatisi paljonkaan lihasvoimia. Tätä pumpulia ei kuitenkaan kestänyt kauan. Tajusin hyvin pian, ettei se, mikä näyttää itsestään selvältä ja luonnolliselta, välttämättä olekaan itsestään selvää ja luonnollista. Ensinnäkin suomalaisuushan on aina konstruktio, sommitelma, kirjallisen ja kuvallisen rakentelun tulos, eikä mitään pysyvää ja luonnollista. Sen lisäksi, kuten Eero Tarastikin (1990, 197) on huomioinut, kansallisen kulttuurin semioottinen analyysi on varsin haastava tehtävä tutkijalle, jos hän itse kuuluu tarkastelemaansa kulttuuriin. Kansallinen kulttuuri kun ei tosiaankaan ole itsestään selvä, jotenkin luonnostaan lankeava suure, jonka taustalta esimerkiksi löytyy tietty, fyysinen, paikallisesti ja ajallisesti määritettävissä oleva yksikkö, kuten ilmasto, maisema tai rotu, vaikka onhan kansallista kulttuuria toki koetettu selittää ja tulkita juuri tällaisten yksiköiden kautta ja avulla (emt., 199).

Onneksi Tarasti (1990, 197-198) antoi myös lohtua. Suomalaisen kulttuurin kohdalla semioottinen analyysi on sikäli helppoa, että analyysin kohde on selvien rajojensa ansiosta helposti rajattavissa. Suomalaisen semiosfäärin rajat nimittäin lankeavat yhteen niin monien muiden päällekkäisten - kieli ja maantieteelliset - rajojen kanssa. Lisäksi suomalaiselle semiosfäärille on ominaista köyhyys, eli koodattavien merkkien vähyys, sekä lainattujen elementtien puuttuminen lähes tyystin, sillä ulkopuolelta tulevat "sopimattomat" ainekset on kautta aikojen koetettu torjua. (Tarasti 1990, 207.)

Kansallisen kulttuurin tuotteet alkavat puhua kansallisesta semiosfääristä vasta niille ominaisen semioottisen jatkumon osana. Yksi kansallisen kulttuurin tär-

keimmistä tehtävistä on sellaisten käyttäytymisen mekanismien luominen, jotka takaavat sen, että tietyt asenteet ja arvostukset säilyvät mahdollisimman kauan, kulttuuri ikään kuin säilyisi ennallaan. (Tarasti 1990, 201.) Tämän pyrkimyksensä avuksi kulttuuri tarvitsee sellaisia kansallisia symboleja, jotka saavat ihmiset käyttäytymään tietyllä tavalla. Kansallisissa symboleissa on toistuttava jotain sellaista, joka luonnehtii kyseessä olevan kansallisen kulttuurin aistein havaittavaa todellisuutta. Kansallisten ikonien on myös samalla tuotettava toisia, uusia ikonisia, samankaltaisia merkkejä, jotta koko kulttuuri onnistuisi säilyttämään alkuperäisen kansallisen luonteensa.

Kansallisen kulttuurin symboleilla, sekä myös teksteillä, on oltava indeksaalista voimaa, ja niiden on oltava mahdollisimman ikonisia, jotta niiden käsittäminen ja ymmärtäminen onnistuisi kyseisen kulttuurin edustajilta mahdollisimman helposti. Tarasti (1990, 203-204) erottaa kansallisesta ikonisuudesta kaksi vaihetta. Näistä semioottisista kehitysvaiheista ensimmäisessä luodaan tai löydetään itse merkki, johon sitten upotetaan tietyt ikoniset suhteet helpottamaan vastaanottajan samastumista. Toisessa vaiheessa tuotetaan uusia kansallisia ikoneja jo valmiista ensimmäisen vaiheen ikoneista. Toisessa vaiheessa ei siis enää ole kysymys luomisesta, vaan vaalimisesta. Kansallisen kulttuurin voima perustuukin juuri jäljittelevään, mimeettiseen, imitoivaan käyttäytymiseen (Tarasti 1990, 201) tai etnomimesikseen, aiemman perinteisen kulttuurin jäljittelyyn (Siikala 1996, 148). Toiselle vaiheelle on ominaista kansallisuuden kaavoittuminen, staattisuus ja sitä vastaava käyttäytymiskaava, puolustava asenne sekä ulkoisten vaikutteiden torjuminen.

Muisti ja älykkyys ovat molemmat ihmisyksilön ominaisuuksia, ja koska kulttuuri koostuu juuri ihmisistä ja heidän toiminnastaan, niin samaiset ominaisuudet voidaan Veivon (1999, 130) mukaan siten myös liittää kulttuuriin, jos se ymmärretään eräänlaisena kollektiivisena yksilönä tai yliyksilöllisena älynä, joka on täydentämässä inhimillisiä puutteita. Kulttuuri pelkästään historiallisen näkökulman korostama käytäntöjen ja uskomusten kokonaisuutena on nimittäin Veivolle semiotiikan näkökulmasta hieman liian epämääräinen määritys. Kulttuuri voitaisiinkin Veivon (1999, 129-130) mukaan ajatella yhteisön elävänä, ei-perinnöllisenä

muistina. Ei-perinnöllisyydellä tässä tapauksessa tarkoitetaan sitä, ettei kulttuuri ole geeneissämme osana luonnollista perimäämme, vaan se on perimältään sosiaalista, ympäristömme tuote, ja siten dynaamista, jatkuvaa liikettä. Yhteisön muistina kulttuuri on myös kollektiivista älykkyyttä, tiedon säilyttämisen, välittämisen ja uuden tiedon luomisen mekanismi. Muistin käsitteeseen liittyy ajatus kulttuurista, joka on suuntautunut menneisyyteen. Muistia ei kuitenkaan voida redusoida pelkäksi kulttuurin historiaksi, sillä muistaminen ja historian rekonstruointi ja sen merkityksellistäminen tapahtuu aina tässä hetkessä, kuten Veivo (1999, 129) on kirjoittanut. Muistin mekanismi on preesensissä, vaikka sen sisältö onkin menneisyydessä. Se on aktiivista muistamista, menneisyys luodaan aina uudelleen ja uudelleen. Kuten Matti Klinge on joskus todennut, "patsaita ei koskaan pystytetä menneisyyden, vaan tulevaisuuden takia!". Näin myös on joukkoviestinnässä, median muisti ja muistelu on aina tulevaisuuden kautta muotoutuvaa.

Kulttuuri älyllisenä mekanismina tiivistää ja säilyttää yhteisön edustajien merkityksellisinä pitämiä asioita, jotka ovat juuri kulttuurin tuottamia tekstejä. Tekstit ovat kulttuurin perusyksiköitä, jotka kantavat kulttuurin muistia, välittävät ja luovat uutta tietoa, ja näin antavat koko kulttuurille merkityksen. (Veivo 1999, 130.) Tekstin kolme funktiota ovat toisin sanoen toimia merkityksen välittäjinä, synnyttää uusia merkityksiä ja kantaa kulttuurista muistia, varastoida informaatiota (emt., 137). Teksti semioottisesti käsitettynä merkitystenmuodostusprosessina on pinta, jolla yksilö ja yhteiskunta kohtaavat. Teksti, diskurssi, on kuitenkin käytäntö, joka tuottaa. Se muodostaa subjektin, antaa yhteiskunnallisille suhteille muodon sekä artikulaation. Teksti on yhteiskunnallistumisprosessi kahdessa mielessä, nimittäin ensinnäkin se säätelee yhteiskunnallisten subjektien muodostumista sekä toisekseen yhteiskunnan eli ihmisten yhteistoiminnan mahdollistavien suhteiden rakentumista. (Helén 1990, 14.) Tekstit syntyvät historiallisissa prosesseissa, ne ovat kommunikaatiota, jota ei voi irrottaa sen omasta kontekstista, kulttuurin kokonaisuudesta. Kulttuuri voi kuitenkin unohtaa, missä yhteydessä mikäkin teksti on syntynyt. Tekstistä tehdyt uudet tulkinnat antavat sille kuitenkin jatkuvasti uusia merkityksiä ja säilyttävät sen aseman kulttuurin tekstinä. (Veivo 1999, 136, 143.) Taiteen teksteissä on tiivistyneenä kulttuurin

muistia. Ne kantavat mukanaan aiempia kontekstejaan sekä synnyttävät uusia tekstejä (eli myöhempiä tulkintoja) sekä kokonaisia uusia kieliä (Veivo 1999, 145).

Rimmon-Kenan (1983, 13-14) muistuttaa, ettei mikään tarina tai diskurssi ole sellaisenaan teksteissä, vaan ne ovat aina tutkijan tuottamia parafraaseja. Näin ollen, tutkiessani Markku Pölösen elokuvia kulttuurisina teksteinä, löytämäni suomalaisuus ja sen representaatiot ovat ainoastaan minun "omaisuuttani", sillä valitsemallani tutkimustavalla en pääse oikeastaan käsiksi kuin omaan näkemykseeni. Päivikki Suojanen (1996, 5) on verrannut tutkijan kuvaa kohteestaan valokuvaan sen ottohetkellä. Kuva on valintaa alusta loppuun: kohde; kuvakulma; valaistuksen tapa ja yksilön, yhteisön näkökulma. Se on aina osa jotakin, osa jostakin. Se on tutkimusasetelman ja tutkimusintressin välineellinen heijastuma. Se kertoo myös tutkijasta taustoineen. Se suomalaisuus, jonka Markku Pölönen elokuvissaan on minulle esittänyt, ja jonka tässä myös eteenpäin esitän, on minun tulkintani katsojana, ja kuitenkin suomalaisen kulttuurin edustajana. Uskon kuitenkin, että koska näkemistämme ohjaa aina tietty opittu kulttuurinen näkemisentapa, on esittämässäni suomalaisuudessa jotain sellaista, joka on myös laajemmin jaettavissa.

Yksilön ajattelu perustuu hänen yhteisölleen ominaisiin määritelmiin, mikä vaikuttaa hänen tapaansa nähdä maailma. Sosiaaliset representaatiot luovat kollektiivista tajuntaa, joka antaa käsitteinä ja kuvina aineksia ajattelulle. Sosiaalisten representaatioiden voidaan nähdä edustavan kollektiivista muistia, ne luovat siltoja yksilöllisten ja sosiaalisten todellisuuksien välille. Niihin on kiteytynyt menneisyyden ajatuksia, kieleen kätkeytyviä kuvia, tulkintoja ja tunteita. Toisin sanoen menneet tapahtumat, asiat, ilmiöt, ihmiset vaikuttavat meidän elämäämme paljon enemmän kuin haluammekaan. Menneisyys siis näyttäytyy tavallaan meille paljon todempana kuin nykyisyys. (Anttila 1993, 108-109.)

Näkemisessä yhdistyy aina sekä tietäminen että kokeminen. Toisin sanoen näkeminen on älyn ja elämyksen yhteinen prosessi (Hietala 1993, 22). Jos korostetaan maailman semioottista välittymistä kokemisen sijaan, on mahdollista pa-

remmin ymmärtää tapa, jolla media muokkaa merkityksenmuodostumisen perusteita, toisin sanoen niitä tietoja, uskomuksia ja mielikuvia, jotka miellämme tekstin tai merkin käsitesisällöksi. Kyseessä ovat kuitenkin kulttuuriset tosiasiat, jotka ovat vain tiettynä aikana tietyssä kulttuurissa relevantteja. Juuri niiden ansiosta meillä voi olla yhtenäisiä käsityksiä merkkien oikeista tulkintatavoista, vaikka ne eivät perustuisikaan universaaliin totuuteen. (Veivo, 1999, 83.) Kussakin kulttuurissa on yhteisesti hyväksytty representaatiokoodisto, johon kuvallisia teoksia suhteutetaan. Tavallaan kuvia katsottaessa ihmisillä on päässään kulttuurinen sopimus, tietty esityssysteemi tai vastaavuuskaava. Todellisuus on kokijalle jo valmiiksi merkityksellistetty, katsojan paikka on jo ennalta määritelty. Hyvin helposti saattaa unohtua, että kuva on valmiiksi subjektiivinen. Joku on nähnyt ennalta kaiken puolestamme, ja järjestänyt tuon näkymän omien tarkoitusperiensä mukaan (Hietala 1993, 12).

Nykyelokuvassa on yhdistettynä sekä kuva että ääni. Sellaisena elävä kuva kykenee ainutlaatuisella tavalla vangitsemaan huomiomme ja tuottamaan voimakkaita älyllisiä ja tunteellisia elämyksiä (Hietala 1993, 13). Kuvan teho on Hietalan (emt., 10-11) mukaan siinä, että se ensinnäkin jäljittelee ihmisen normaalia näköhavaintoa. Toisekseen se on valmiiksi rajattu, aivan kuten myös normaalissakin suuntaamme huomiomme aina tietylle rajatulle alueelle. Kolmanneksi kuvat eivät koskaan ole kovinkaan yksityiskohtaisia, vaan niiden vastaanottaminen vaatii aina aukkojen täydentämistä. Niinpä kuva aina näyttäytyy jokaiselle yksilöllisesti. Kuva voi olla denotaatiotasolla tavallaan kaikille sama, mutta konnotaatiot muokkaavat sitä katsoja- ja tilannekohtaisesti. Kuvan lumon on usein otaksuttu johtuvan kuvan totuudellisuudesta. Ikään kuin näkeminen ja totuus olisi yhtä. Kuitenkin esimerkiksi elokuvissa realistisena pitämämme kuvaustapa on kulttuurisidonnainen konventio. Luonnollisuudella on aina perinteisen elokuvakerronnan mukainen konventioihin sidottu keinotekoinen luonne (Hietala 1993, 36) eikä kaikkein realistisinkaan kuva koskaan löydä todellisuudesta vastinettaan. Kuvat vaativat aina täydentämisprosessia. Tämä kyseenalaistaa väitteen kuvailmauksen tulkinnan helppoudesta sanalliseen verrattuna. Fiktiivinen kirjallisuus ei välttämättä rikastuta eikä köyhdytä mielikuvitusta, eikä myöskään elävä kuva. (Hietala 1993, 21-22.)

Näiden ajatusten johdattelemani tartuin aineistooni. Katsoin elokuvat kerran läpi ja mietin, kuinka eteenpäin. Mikä olisi analyysimenetelmäni? Kuinka saisin esiin aineistossani piilevät salaisuudet? En osannut vielä vastata, joten päädyin katsomaan elokuvat toistamiseen, tällä kertaa muistiinpanovälineiden kanssa. Saaliikseni sain monta sivua irrallisia huomioita, ajatuksia ja repliikkejä. Taas tunsin olevani umpikujassa, kuinka koskaan saisin noista irrallisista palasista jotain tolkkua. Kaikki keräämäni palasethan ovat ainoastaan minun huomioitani, joten kuinka ihmeessä tästä voisi opinnäytetyön saada aikaiseksi. Huomioiden tekoa kuitenkin ohjasi se tietämys, jonka olin ennen aineistoon tutustumista kirjallisuudesta hankkinut, joten aivan tuulesta temmattuja ne eivät sikäli olleet. En edelleenkään kykene nimeämään mitään tiettyä aineistoanalyysimenetelmää, jota olisin johdonmukaisesti tutkimuksessani käyttänyt. Voisin itse asiassa kutsua itseäni metodologian vapaamatkustajaksi. Se tapa, jolla aineistoani tarkastelin, oli yhdistelevä. Kuuntelin ja katselin siis aineistoani siinä toivossa, että se puhuisi minulle - niin kliseeltä kuin se kuulostaakin.

Nyt irralliset palatkaan eivät enää tuntuneet niin irrallisilta. Aloin luokitella havaintojani huomaten aineistossani selvästikin neljä selvää enemmän tai vähemmän erillistä kokonaisuutta, joiden löytyminen antoi työlleni alustavan rakenteen - mikä riemun päivä se olikaan! Samanaikaisesti kirjoitin, vietin aikaa aineiston parissa sekä välillä palasin kirjallisuuden pariin. Huomioitani järjestellessäni jouduin hetkittäin jarruttamaan innostustani, sillä huomasin oman suomifilmifaniuteni sumentavan näkökykyäni varsin helposti. Aika onneksi oli puolellani, muutaman päivän päästä pystyin tarkastelemaan epäilevämmin tekemiäni huomioita ja johtopäätöksiä ja huomaamaan ainakin osan näistä räikeän perusteettomista huomioista, joita olin muistivihkooni kirjannut. Kaikkia en varmastikaan onnistunut kitkemään, mutta kuten jo aikaisemmin olen todennut, käsillä oleva työ on minun tulkintani, ja olisin itse asiassa surullinen, jos se ei paljastaisi minusta mitään. Katsele siis kanssani!

3. MITÄ ON SUOMALAISUUS?

Lyhyt valtiollinen olemassaolo, 1800-luvun nationalistisiin aatteisiin kytkeytynyt kansakunnan rakentaminen ja 1900-luvun poliittisten tragedioiden värittämä valtiollinen itsenäistyminen säätelevät voimakkaasti suomalaisten tarvetta luoda omaakuvaansa. Poliittista historiaamme on aina määrittäneet suurvaltojen hajoamiset ja vahvistumiset. Aina uuden tilanteen edessä Suomi on joutunut muokkaamaan ja miettimään uudelleen identiteettinsä sovittamalla olemassa olevat ainekset uuteen muotoon (Lehtonen 1999, 10-11). On todettu, että varsinkin 1900-luvun poliittinen historia on suomalaisille konstitutiivinen kertomus meistä itsestämme (Lehtonen 1999, 16). Kansallisten myyttien uudelleen tuottamisessa ei ole kyseenalaista tuottaminen sinänsä; myytit ovat välttämättömiä yhteisön tuottamisen välineitä. Kansallista on aina tuotettu ja tuotetaan edelleen mitä erilaisimmissa käytännöissä. Jokainen kansakunta kuvittelee itsensä aivan ainutlaatuiseksi ja erityiseksi (Keränen 1998a, 8), eikä Suomi tee siinä poikkeusta.

Suomessa kansallinen identiteetti on siis ollut pysyvästi ajankohtainen kysymys 1800-luvulta saakka (Koivunen 1995, 235). Taas viime aikoina identiteettiä koskevat keskustelut ovat olleet hyvin pinnalla Suomessa. Virtapohja (1997, 13-14) onkin listannut suomalaisille symboliarvoltaan tärkeimpiä vuosilukuja, jolloin julkinen keskustelu on varsinkin käynyt kiivaana identiteetti-kysymysten ympärillä. Vuonna 1989 murtui Berliinin muuri, jonka katoamisen yhteydessä päättyi myös kylmä sota. Samaisesta tapahtumasta voidaan pitää alkaneen koko kommunistisen imperiumin romahduksen. Kolme vuotta myöhemmin, 1992, Maastrichtissa pohdittiin Euroopan yhdentymiseen liittyviä asioita yleisellä tasolla, mutta vei vielä kolme vuotta ennen kuin Suomi päätyi niukan kansanäänestyksen tuloksena Unionin jäseneksi, vuosi oli 1995. EU:n päätösten seurauksena tehtiin Suomessa vuonna 1997 maakuntia koskevia uudistuksia ja siirryttiin suurläänisysteemiin, mikä kuohutti tunteita kovinkin. Vuonna 2000 tietysti uudelle vuosituhannelle siirtyminen on tuonut omat uhkansa. Kysymykset eläinlajien, luonnon sekä koko ihmiskunnan kohtalosta ovat askarruttaneet ihmisten mieliä, identiteetti-ajattelu ehkä onkin siirtynyt enemmän globaalille tasolle. Identiteetti-

pohdintojen leviäminen ei ole kuitenkaan pelkästään suomalainen päähänpinttymä, vaan Virtapohjan (1997, 13) mukaan se on osa laajempaa yleiskansallista tai ainakin yleiseurooppalaista ilmiötä. Vanhat, totutut, sosiaalista todellisuutta vakauttaneet identiteetit ovat alkaneet hajota ja muuttua entistä liikkuvimmiksi, muuttuvimmiksi, moninaisemmiksi ja reflektiivisimmiksi osana laajempaa muutosprosessia, joka ravisuttaa modernien yhteiskuntien keskeisiä rakenteita ja prosesseja sekä horjuttaa niitä tukirakenteita, jotka aiemmin antoivat yksilöille tukipisteitä sosiaalisessa maailmassa (Hall 1999, 19).

Hall (1999, 22) puhuu sosiologisesta subjektista, joka projisoi "itseään" ympärillä oleviin kulttuurisiin identiteetteihin ja samalla sisäistää niiden merkitykset ja arvot tekemällä niistä "osan itseään". Tämä auttaa subjektia liittämään omat subjektiiviset tunteet niihin objektiivisiin paikkoihin, joita hän asuttaa sosiaalisessa ja kulttuurisessa maailmassa. Tällä tavoin identiteetti kiinnittää subjektin rakenteeseen, vakauttaa molemmat sekä tekee niistä ennustettavimpia ja yhtenäisempiä. Tällainen identiteetti-käsitys on kuitenkin tämän päivän yhteiskuntaa ajatellen liian pysyvä ja olemuksellinen. Sosiologisen subjektin rinnalle Hall (1999, 22-23) esittääkin postmodernin subjektin, joka on edellistä pirstoutuneempi. Se koostuu monista identiteeteistä, jotka ovat jatkuvassa liikkeessä ja muutoksessa. Se muotoutuu ja muokkautuu alituiseen niihin tapoihin, joilla meitä representoidaan tai puhutellaan. Identiteetti on täysin historiallisesti määrittynyt, olemuksellisuudelle siinä ei ole sijaa. Identifikaatioprosessit ovat muutoksen myötä myöskin tulleet avoimimmiksi, moninaisimmiksi, mutta samalla myös ongelmallisimmiksi, ja ne saattavat tuottaa hyvinkin ristiriitaisia tai yhteensopimattomia identiteettejä. Identiteetti on siis jotain, mikä muodostuu aikaa myöten tiedostamattomissa prosesseissa, se ei sijaitse syntyvässä tietoisuudessa luontojaan. Identiteetissä ja sen yhtenäisyydessä on aina jotakin kuviteltua, "keksittyä". Se ei koskaan saavuta täydellisyyttään, vaan se esiintyy epätäydellisenä, prosessissa olevana. (Hall 1999, 39.)

Kaunismaan (1997, 221) mukaan identiteetissä on kyse tulkinnallisesta itseyskäsityksestä. Identiteetti täten muotoutuu käsityksistä ja tulkinnoista siitä, mitä olemme, ei pelkästään samuuksista sellaisenaan. Identiteettiä luodessamme

tunnistamme aktiivisesti itseämme. Me arvioimme itseämme tiettyjen symbolien, kielellisten ilmausten, "myyttien", kertomusten ja kulttuuristen representaatioiden avulla. Identiteetti on siis tietty kyky nähdä näissä symbolisissa ja kielellisissä ilmauksissa jotakin itseään koskevaa.

Jokainen meistä kuuluu johonkin ryhmään tai yhteisöön, ja tämä ryhmään kuuluminen on osa itse kunkin identiteettiä. Jaamme tuon ryhmän tai yhteisön yhteiset arvot ja ajattelutavat. Lisäksi ryhmän kirjoittamattomat säännöt sisältävät yleensä tiettyjä normeja ja odotuksia, jotka säätelevät käyttäytymistämme sekä suuntautumistamme ympäristöön. (Lehtonen 1997, 24.) Johonkin tiettyyn yhteisöön identifioituminen vaatii kuitenkin aina niiden samojen attribuuttien jakamisen, jotka subjekti muutenkin liittäisi tähän yhteisöön (Lehtonen 1997, 26). Yksi keskeisimmistä kulttuuristen identiteettien lähteistä ovat edelleen ne kansalliset kulttuurit, joihin synnymme (Hall 1999, 45). Määritellessämme itseämme sanomme hyvin usein olevamme suomalaisia, eli kansallinen identiteetti on edelleen hyvin vahva osa identiteettiämme. Kansallisuus on ainakin vielä ilman muuta identiteetin korkein aste, joka kattaa alleen, homogenisoi ja kesyttää sisäiset erot ja rajaa samalla "muut" ulkopuolelle (Laine 1996, 3).

Identifioituminen kansakuntaan voi tapahtua kahdella tavalla, joko poliittisen järjestelmän tai etniskansallisen kansallistunteen kautta. Suomen tapauksessa voidaan olettaa kansakuntaan identifioitumisen tapahtuneen lähinnä etniskansallisesti, tiettyjen kulttuurissa olevien samuuspiirteiden (esimerkiksi kieli, kulttuuri ja historia voivat olla yhdistävinä tekijöinä toimivia "tunnusmerkkejä") kautta, mutta toisaalta identifioituminen ei kuitenkaan ole tapahtunut täysin poliittisista intresseistä ja vallasta riippumatta. Ehkä eniten käytetty ja käyttökelpoisin pois sulkevan kansallisen identiteetin elementti on kieli, sekä arkinen puhekieli että kirjakieli. Kollektiivisen, etnisen menneisyytensä toteemin, oman kansallisen kielen omaksuminen yleensä riittää joukkoon kuulumiseksi. Puhe itseilmaisuna ikään kuin tarjoutuu ja turvautuu jo itsessään tiettyyn ajatukseen yhteisöllisyydestä, jota pitävät koossa hyväksytyt kytkeytymisen koodit. Esimerkiksi tsekki, unkari ja suomi ovat näyttönä siitä, kuinka vallan alla elänyt ryhmä voi koettaa yhdistyä kielen kautta. Samalla se kertoo myös siitä, kuinka kielelli-

sen perinnön puolustaminen on keskeinen seikka kansallisen tilan muodostamisessa. (Stoeckler 1996, 19.)

Periaatteessa olisi mahdollista listata joitain identiteetin fundamentaalisia piirteitä, kuten tietty historiallinen alue, yhteiset myytit ja historialliset muistot sekä niitä koskevat symboliset käsitykset, yhteinen ja julkinen kulttuuri jne., mutta tällaisen luettelon laatiminen on aivan turhaa, sillä sitä voisi jatkaa loputtomiin. Listan avulla kuitenkin pystytään hahmottamaan jonkinlaista kansallisen identiteetin ideaalityyppiä, joka olisi muotoutunut valtiollisen, maa-, kansalais-, taloudellisen, kansallis-aatteellisen, kulttuurisen sekä myyttisen identiteetin yhteen kietoutumana. Maan tai kansakunnan kollektiivinen identiteetti kuvataan usein käyttäen käsiteparia 'me ja muut'. Kollektiivinen kansallinen identiteetti muodostuu kahdesta peruselementistä. Toisaalta on vahva tietoisuus kuulumisesta valtioon, jolla on oma territorio ja rajat, ja toisaalta kuulumisesta yhteisen kielen rajaamaan kulttuuriseen yhteisöön. (Lehtonen 1997, 29-30.)

Kansallinen identiteetti on kollektiivinen identiteetti, jonka avulla on mahdollista ylittää identiteetin paradoksaalinen lähtökohta samanaikaisesta samuudesta ja kuitenkin erilaisuudesta: jokainen ihminen on siis jossakin suhteessa kaikkien ihmisten kanssa samanlainen, mutta samalla myös kaikkien ihmisten kanssa erilainen. Kollektiivisella identiteetillä on taipumus sekä erottautua että laumoittua. Se on symbolinen ja selektiivinen kuvaus, joka väittää, millaisia me olemme, ja että meidän ulkopuolellamme olevat ovat erilaisia. Kansallinen identiteetti on ikään kuin symbolinen hahmo, jonka kautta "me" ymmärretään jonkinlaiseksi, se kertoo, mitä "me" olemme, ja mistä "me" tulemme. Kollektiiviset identiteetit ovat kulttuurisina konstruktioina sekä historiallisia että muuttuvaisia. Ne ovat ihmisten toiminnan tuloksena syntyneitä symboleja, jotka tilanteen mukaan ilmentyvät erilaisina sovelluksina arkipäivän käyttöyhteyksissä. (Kaunismaa 1997, 44-45.) Kollektiivinen identiteetti on sosiaalinen ja kulttuurinen ilmiö, joka on luonteeltaan intersubjektiivinen. Se koostuu ihmisten eri asioista muodostamista yhteisistä käsityksistä, jotka eivät kuitenkaan ole pysyviä, vaan ne ovat koko ajan neuvotteluiden kohteena ja siten muuttuvia (Kaunismaa 1997, 41).

Kansallinen identiteetti ei siis koskaan ole itsestäänselvyys, vaan se on aina jotain joka täytyy saavuttaa.

Kollektiivisen identiteetin myytit merkityksellistävät sen yhteisön, johon ihmiset mieltävät kuuluvansa tai haluavat kuulua. Myytit ovat Kaunismaan (1997, 42) mukaan pieniä ja suuria kertomuksia, ilmaisutapoja, symbolisia merkkejä ja tapoja, joiden kautta maailmaa ymmärretään. Ne eivät ole "vääriä uskomuksia", vaan ne toimivat yksittäisinä kuvina osana suurempaa kokonaisuutta. Kollektiivisen identiteetin 'suuret kertomukset' ovat yksi hyvin tärkeä myyttien laji, joilla kansallista identiteettiä tuetaan. Kertomuksilla menneisyydestä meille selviää niin tapahtuneet tosiasiat kuin myös se, mistä 'me' olemme tulleet. (emt.)

Käsitys kansakunnan jäsenyydestä on aina osana minäkäsitystä. Kulttuuriyhteisön jäsenet kuitenkin poikkeavat aina toisistaan niin asenteissaan, elämäntyyleissään kuin kokemuksissaan, mikä määrittää hyvin pitkälti sitä, millainen heidän oma kansallinen minäkuva loppujen lopuksi on. On muistettava, että osalle suomalaisista suomalaisuus ja suomalainen identiteetti on merkitykseltään ja sisällöltään paljon vähempiarvoinen kuin toiselle, jolle suomalaisuus saattaa olla hyvinkin suuri osa henkilökohtaista identiteettiä. (Lehtonen 1997, 33.) Näin ollen siis suomalaisen kansallisen identiteetin yhteydessä yksilön suomalaisuuteen identifioitumisen astetta kuvaa se, kuinka paljon hän liittää itseensä niitä samoja ominaisuuksia, joita hän liittää suomalaisuuteenkin.

4. ELOKUVA SUOMALAISUUDEN TULKKINA

Yhteisöissä muodostetaan tarinoita, jotka kontrolloivat yhteisöä ja sen jäseniä, ja nämä tarinat välittävät ennakko-oletuksia tai arvoja, jotka hienovaraisesti rajoittavat tai rikastavat sitä, mitä yhteisön jäsenet näkevät, uskovat ja tuntevat. Kansallisen identiteetin eri versioita tuottavat erityisesti eri tieteenalat, esimerkiksi kirjallisuustiede ja taidehistoria. Intellektuelleilla on erityinen tehtävä identiteetin muokkaamisessa ja ylläpitämisessä, sillä Keräsen (1998a, 12-13) mukaan juuri intellektuellit ensisijaisesti tuottavat kansallista itseymmärrystä ja sitovat ihmisiä tähän tuotettuun kansalliseen identiteettiin. Kansallinen identiteetti on kuitenkin jotain hyvin arkipäiväistä ja itsestään selvää, ikään kuin luonnoksi muuttunut ideologia. Kansallinen on läsnä kaikkialla, ei vain äärinationalistisissa käytännöissä, vaan sitä tuotetaan tässä ja nyt, arkipäiväisissä käytännöissä ja sitä voi tutkia reaaliaikaisista aineistoista (Keränen 1998b, 162). Suomalainen identiteetti ei kuitenkaan ole aivan yksinkertainen tai yksiselitteinen asia. Kokemus suomalaisuudesta ei sen paremmin yksilön kuin yhteisönkään tasolla ole ollut mahdollinen ilman konkreettisia mielikuvia, joita on tuotettu muun muassa kuvataiteissa ja kirjallisuudessa (Palin 1999, 210). Myös elokuvateollisuudella on osansa.

Elokuvan viehätys piilee osaksi siinä, että se on hetkellinen ja halpa tapa irrottautua oman elämän tavallisuudesta. Elokuvat antavat mahdollisuuden esimerkiksi kokea sellaisia tunteita, joita muutoin arjessa ei ole - rakkautta ilman arjen rapauttavia rutiineja - tai sitten niiden avulla voi paeta jokapäiväisiä rutiineja matkustamalla hetkeksi 'toiseen todellisuuteen'. Vaikka suomalainen elokuva onkin elämämme tutuimpia seikkoja, se on toisaalta vahvasti tuntematonta. Aina viime päiviin saakka se ollut ilmiönä sekä minuutemme perustana kovin vähätelty (Bagh 1992, 7). Peter von Baghin (1992, 11) mukaan esimerkiksi Suomen Filmiteollisuuden elokuvien kokonaisuus on merkinnyt ymmärryksemme ja itsemäärityksemme kannalta niin hyvässä kuin pahassakin oletettavasti ainakin yhtä paljon kuin samanaikainen kansalliskirjallisuus tai lavateatteritoimintakin.

Sekä Laine (1999, 35) että myös Higson (1996, 13) painottavat, ettei elokuva koskaan heijasta tai ilmaise jotain selkeää valmiiksi olemassa olevaa, yhtenäistä kansallista kulttuuria ja identiteettiä, vaan se sekä konstruoi että samalla myös ilmaisee ennalta annettua identiteettiä. Elokuva ei siis ainoastaan kuvasta suomalaisuutta, vaan rakentaa ja määrittää sitä, tietenkin suhteessa muihin olemassa oleviin määritelmiin. Myös Anu Koivunen on jatkanut Higsonin (1996, 8, 13) sisäänpäin katsovan prosessin ajatusta. Koivunen (1995, 233) on tutkimuksessaan "Isänmaan moninaiset äidinkasvot" käyttänyt käsitettä kansallisuuden projekti, jolla hän viittaa kansallisuuteen diskursiivisesti tuotettuna ihanteena ja utopiana, joka on sekä kiistelty ja hierarkisoiva että myös aina saavuttamaton.

Kansallinen elokuvan on aina samalla myös valjastettu kulttuurisen vastarinnan palvelukseen, oman kansallisen autonomian vahvistamiseksi. Ainutlaatuisen ja pysyvän identiteetin etsiminen ja kansallisen erityisyyden puolustaminen voi näin ollen olla mielekästä ja tarpeellista, sillä kyseessä ei ole pelkkä ideologinen silmänkääntötemppu, vaan kansalliset elokuvat ovat ymmärrettävissä myös kriisien ja konfliktien, vastustusten ja neuvotteluiden historioina. Vastaavasti ne tietysti on myös ymmärrettävä osaksi liike-elämää, joka pyrkii kaikin keinoin voittojen maksimointiin samalla kun se pönkittää kansakunnan kulttuurista asemaa. (Higson 1996, 7.) Elokuva voidaan myös ymmärtää yhteiskunnan itsestään antamien representaatioiden välikappaleeksi, sillä se pystyy korvaamaan suuria myyttisiä kertomuksia juuri siinä määrin kuin se pystyy tuottamaan uudelleen sosiaalisen representaation järjestelmiäkin. Elokuva ei kuitenkaan ole yhteiskunnallisen todellisuuden läpinäkyvä ilmaus tai sen täydellinen vastakohta - yhteiskunta ei ole luettavissa suoraan elokuvista. (Aumont et al. 1994, 86.)

Suomalaisen elokuvan nousun 1930-luvulla mahdollisti suomalaisen yleisön rakkaus siihen, mikä oli omaa ja kotoista kulttuuria. Suomalainen elokuva toi henkiseen elämäämme jotakin, mitä vieras ei koskaan voi tuoda. Jokaisen kansakunnan historiaan kuuluu olennaisesti joukko kertomuksia, runoja, lauluja, maalauksia, veistoksia ja vielä abstraktimmassa ja ylihistoriallisemmassa merkityksessä lippuja ja muita symboleita, joiden oletetaan olevan tuttuja joka ikiselle kansakunnan jäsenelle ja joihin yleensä tiivistyy suuri määrä kansallista

eetosta. Kansallisvaltion itsemäärittelyn perustekijöitä ovat isänmaankuvaukset, historia, uhrautuminen, perinne, uskonto, viholliskuva, instituutiot ja kieli (Laine 1999, 12). Moderni teknologia toi aikanaan oivan apukeinon näiden muuten niin abstraktien käsitteiden levittämiseen, ja elokuvat ovatkin hyödyntäneet ja samalla uusintaneet tätä kansalliseksi koettua kuvastoamme. Jo ennen reproduktiotaan jokainen kohde välittää sille yhteiskunnalle, jossa se on tunnistettavissa, koko joukon arvoja, joita se edustaa ja joita se "kertoo", jokainen kohde on jo tavallaan itsessään diskurssi. Nämä kappaleet ovat sosiaalisia näytekappaleita, jotka säännönmukaisesti käynnistävät diskurssin, fiktion, koska se pyrkii luomaan uudelleen ympärilleen sosiaalisen miljöön, johon se kuuluu. (Aumont et al. 1994, 78-79.)

Kulttuurin kirjallistumisen ja kansallisen identiteetin rakentamisen yhdistelmästä synnytettiin suomenkielinen kirjallisuus, jolla oli tärkeä tehtävä suomalaisen itseymmärryksen luomisessa. Itsenäisyyden ajan kansalliskirjallisuuden perinne on ehdottomasti realistista. Se haki aiheensa talonpoikaisuudesta ja kulttuurispoliittisesta patriotismista, kun taas kansainvälisten modernistisen virtausten ei annettu murtautua suomenkieliseen kirjallisuuteen (Lyytikäinen 1999, 154). Suomen elokuvateollisuudessa aloitettiin jo 1920-luvulla kansalliskirjallisuutemme kaanonin filmatisointi. Tuolloin nauhalle taltioitiin muun muassa Nummisuutarit, Anna-Liisa, Nuorena nukkunut sekä Vänrikki Stoolin tarinat. (Salmi 1996, 95.) Elokuvat olivat alussa hyvin kirjallisia, ehkä jopa enemmän tekstien mukaisia kuin alkuperäisteokset itse. Kansallisessa kirjallisuudessa puhaltaneet tuulet siirtyivät siten myös valkokankaalle; kotimaisen elokuvan velka kirjallisuudelle on valtava. Tänäkin päivänä, vaikkei ehkä voikaan puhua kirjallisuutemme klassikoista, monien kotimaisen kirjallisuutemme kärkinimien romaanit saavat visuaalisen vastineensa valkokankaalla, viimeisimpinä varmasti Heikki Turusen ja Jari Tervon teokset. Stoecklerin (1996, 20) mukaan tällaisessa valmiiksi kanonisoituneen kansallisen kirjallisuuden kuvallisten toisintojen ilmentyminen on vain yksi politiikan muoto, jonka pyrkimyksenä on yhteisen kielen sekä mytologian keinoin julistaa sisäsyntyisiä tarinoita, tavallisesti eeppisessä muodossa, mikä hänen mukaansa sopii siihen yltiöpäiseen paternalismiin. Kansallisen elokuvan tutkimukseen liittyvät projektit voidaankin tulkita yksinkertaisesti yrityksinä tois-

taa jo ennestään tuttu historia, nyt vain toisenlaisin, elokuvallisin, keinoin (Stoeckler 1996, 21).

Vaikka suomalaiskansallinen elokuva pyrki myös omalla panoksellaan luomaan uusia kansallisuuden ilmaisemisen muotoja, olivat varsinkin historialliset elokuvat varsin alttiita pelaamaan myös juuri näillä vanhoilla tutuilla ikoneilla. Näiden symbolien tehtävä oli sekä elokuvan aseman legitimointi että myös kansallisen aatesisällön välittäminen, olihan Suomen lipulla esimerkiksi jo itsessään niin paljon latautuneena kansallista tunnetta, että sitä olisi vaikea muuten selittää (Laine 1999, 273). Suomalaiset elokuvat tarjoavat katsojalle eksotiikkaa, romantisoitua menneisyyttä ja maaseutukuvauksia suosittujen sotakuvausten ohella. Luonnonkuvauksen pääelementit ovat selvästikin puu ja vesi, ja muutenkin myönteisen Suomi-kuvan luomiseen on käytetty monia muita tuttuja, hyvin perinteisiä aineksia. Menneisyyden kuvaus, perinteisen historiakäsityksen taitekohtien valinta elokuvien teemaksi on ollut jo pitkään hyvin suosittua. Historiallisen elokuvan keinoin koetettu luoda suurta suomalaista kertomusta. Suomen historian elokuvallisissa representaatioissa on yleensä keskitytty teemoihin, jotka ovat voineet synnyttää yhteisiä kokemuksia, sen sijaan on vältetty tietoisesti sellaisia aiheita, joiden on uskottu aiheuttavan ristiriitaisuuksia. Tietyt aiheet ja tapahtumat on valittu, koska ne näyttäytyvät tärkeämpinä ja kansallisen yhtenäisyyden kannalta paljon arvokkaammilta ja tunteisiin vetoavimmilta. (Salmi 1996, 93-95.)

Veikko Ruohonen (1997, 28) on tarkastellessaan suomalaisia sarjoja huomioinut, että aikaulottuvuudet ovat niissä keskeisellä sijalla. Ruohonen uskoo, että takana on kysymys kunniallisen menneisyyden etsimisestä aikana, jolloin "suomalaisuuden perinteiset arvot ovat suurtyöttömyyden, kasinotalouden ja yhteiskunnallista päätöksentekoa varjostavien korruptioepäilyjen vuoksi kyseenalaistuneet" (emt.). Tänä päivänä yhteiskuntaa kohtaavat ongelmat ovat hieman muuttuneet. Nyt saamme pelätä suurten kansainvälisten organisaatioiden varjossa kansallisen itsenäisyyden menettämistä, yhteiskuntien koheesiota varjostaa etniset yhteenotot, maapallon tilaa uhkaavat hallitsemattomilta vaikuttavat ympäristöongelmat. Lisäksi lehtien palstatilaa vievät huolestuneet kirjoittelut

(nuorten) huumeongelmista, työuupumuksesta, ihmisen riittämättömyydestä jne. Vaikka Ruohonen (1997, 15-32) onkin artikkelissaan pääasiallisesti tarkastellut suomalaisia sarjoja, voi mielestäni Ruohosen tekemät huomiot joissain määrin laajentaa myös koskemaan suomalaista elokuvaa. Varsinkin viimeisten viiden vuoden aikana markkinoille on pursunut monia enemmän tai vähemmän lähimenneisyyteen suuntautuneita elokuvia, joissa kuvataan moderniin sopeutumista ja sen vaikeutta. Ruohonen (1997, 30) uskoo, että niin kauan kuin suomalaiset elävät asenne- ja arvomaailmassaan traditionaalin ja modernin välitilassa, on tarpeen tuottaa yhä uudelleen ja uudelleen kulttuurisia representaatioita, jotka vastustavat modernin projektin keskeneräisyyttä ja selittävät kansallisen identiteettimme muodostumisen kannalta ratkaisevia lähimenneisyyden tapahtumia.

5. KOLME PÖLÖS-ELOKUVAA JA PÖLÖNEN ITSE

5.1. PÖLÖNEN ITSE

Vuonna 1957 Enossa, Pohjois-Karjalassa, syntynyt elokuvaohjaaja Markku Pölönen astui suuren suomalaisen yleisön tietoisuuteen ensimmäisen pitkän elokuvansa, Onnen maan, myötä vuonna 1993. Sen jälkeen ohjaaja on tehnyt Heikki Turusen samannimiseen romaanin pohjautuvan Kivenpyörittäjän kylän (1995), Kuningasjätkän (1998) sekä viimeksi Badding-elokuvan (2000). Varsinkin kolmen ensimmäisen, 90-luvun puolella ilmestyneen elokuvansa ansiosta Pölönen on noussut yhdeksi Suomen suosituimmaksi ja pidetyimmäksi elokuvaohjaajaksi, joka on onnistunut elokuvillaan taas täyttämään katsojapulasta riutuneet elokuvateatterit. Pölönen on keskittynyt elokuvissaan kuvaamaan suomalaista menneisyyttä ja arjen elämäntuntoja, hän suosii elokuvissaan romanttiskansallisia aiheita ja suomalaisen maalaisseudun ja maalaisyhteisön kuvaamista hyvin inhimillisellä ja aidolla tavalla. Pölösen tyyli on hyvin suoraviivainen, melkein toteava ja humoristinen, ja sellaisena hänen kerrontatapansa miellyttää suuria katsojajoukkoja.

Pölönen on korostanut useaan otteeseen rooliaan tarinankertojana. Hän on useissa haastattelussaan (ks. esim. Ahonen 1995a) ilmaissut huolensa alkuperäisten tarinoiden sekä yleensäkin tarinankerronnan jalon perinteen katoamisesta. Yksi hänen elokuviensa keskeisimmistä ideoista onkin pitkien tarinoiden elvyttäminen, päättömien juttujen ja arkisten sattumusten vetovoimaan uskominen tiukan dramaturgian sijaan. Pölönen painottaa (Ahonen 1995a) elokuvan roolia muistitiedon säilyttäjänä. Toinen hänen elokuvistaan hyvin selkeästi esiin piirtyvä voima onkin nostalgia. Ohjaaja näkee nostalgian positiivisena voimana, ja hän pyrkii välittämään kanssaihmisilleen elokuviensa kauniiden ja onnellisten menneisyyden kuvien kautta toivoa. Onnen maan, Kivenpyörittäjän kylän sekä Kuningasjätkän huikea yleisömenestys osoittaa, että nostalgiselle kaukokaipuulle oli olemassa sosiaalinen tilaus. Pölösen elokuvien kantavina tekijöinä ovat olleet myös vahvat henkilökuvat sekä lämminhenkinen tunnelma ja sydämellisyys. Pölönen rakentaa niiden varassa hyvin nostalgisoivaa kuvaa Suomen

lähimenneisyydestä. Tarkan ajankuvan tai yhteiskunnallisen realismin sijaan elokuva on enemmänkin jonkun kadotetun elämänmuodon puolustuspuheenvuoro, Pölönen on omalla tavallaan vanginnut kappaleen mennyttä aikaa. Uskoisinkin, että nostalgia on avain itse elokuvien sekä myös niiden suosion ymmärtämiseen. Kansallisen menneisyyden ihannointiin liittyy haikeutta ja surua, kaipuuta viattomuuden aikaan. Paluu menneisyyteen on osa agraarisista juuristaan irrottautuneen kaupunkilaisväestön taipumusta katsoa menneisyyttä nostalgian sumentamien lasien läpi, nähdään enää ajan kultaamat muistot. Ahosen (1995b) mukaan Pölönen luo menneisyyden maailmaa rakentaessaan kuvan kovan työn täyttämästä maalaisyhteiskunnasta, onnen maasta, jonka luonnollinen elämänrytmi antoi yksilölle oman paikkansa yhteisössä.

5.2. PÖLÖS-ELOKUVAT

Kaikki Markku Pölösen pitkät elokuvat sijoittuvat lähimenneisyyteemme: Kuningasjätkä 1950-luvulle, Onnen Maa 1960-luvulle, Kivenpyörittäjän kylä ja Badding 1970-luvulle. Valitsin tutkimukseni kohteeksi kuitenkin vain ohjaajan kolme ensimmäistä elokuvaa. Onnen Maa (1993), Kivenpyörittäjän kylä (1995) sekä Kuningasjätkä (1998) ovat kaikki tavallaan puhtaasti ja aidosti suomalaisia elokuvia, joiden juuret löytyvät suomalaisen elokuvan kulta-ajan (1935-55) elokuvista. Kaikki nämä elokuvat kertovat tarinoitaan Suomen lähimenneisyydestä kuvaten jo kadotettua maaseudun elämäntyyliä sekä sen yhteisön arkea ja samalla se jäljittää valheiden ja päättömien juttujen sekä arkisten sattumisten kadonnutta menneisyyttä. Vaikka vuonna 2000 ilmestynyt Badding on myöskin sijoitettu lähimenneisyyteen, olen jättänyt sen kuitenkin tutkimuksestani pois. Syynä tähän rajaukseen on Badding-elokuvan Pölösen kolmesta aikaisemmasta elokuvasta poikkeava näkökulma. Badding-elokuvassa pääosaa esittää todellinen, oikeasti elänyt hahmo, jonka elämäntapahtumien kautta menneisyys näyttäytyy. Kolmessa aikaisemmassa elokuvassa taas pääosassa on mielestäni lähimenneisyyden ajankuva sekä kadonneiden tarinoiden ylistys. Tarinoiden päähenkilöt ovat fiktiivisiä hahmoja, joiden tarkoituksena on lähinnä karakterisoida tiettyjä ihmistyyppejä juonen kuljettamisen ohella, ja he ovat tavallaan vain tukemassa mennei-

syydestä luotua nostalgista kuvaa. Elokuvista Onnen Maa sekä Kuningasjätkä ovat Markku Pölösen itsensä käsikirjoittamia. Onnen maata ohjaaja pitää itse kaikkein henkilökohtaisimpana, omaelämänkerrallisimpana elokuvanaan, vaikka myös Kuningasjätkän pohjana ovat ohjaajan omat uittokokemukset 1970-luvulla (Ahonen, 1995a). Kivenpyörittäjän kylä taasen perustuu samoilta seuduilta kotoisin olevan Heikki Turusen samannimiseen romaaniin, josta Pölönen on itse työstänyt käsikirjoituksen.

5.3. ELOKUVIEN JUONIRAKENTEET

5.3.1. ONNEN MAA (1993)

"Aavan meren tuolla puolen, jossakin on maa..." Pölösen ensimmäinen pitkä elokuva, Onnen maa kertoo tangontäytteisen tarinan 1960-luvulta. Tapahtumat sijoittuvat yhden kesän ajalle maaseudulle jonnekin päin Itä-Suomea. Kuten kaikissa Pölösen elokuvissa, Onnen maassa ei ole kovinkaan vahvaa juonirakennetta, vaan kyseessä on enemmänkin ajankuva. Elokuvasta puhutaan usein tangoelokuvana, ja tangomusiikki ja tanssilavat ovatkin varsin keskeisessä asemassa elokuvassa. Toisaalta elokuvaa voi myös katsoa niin tuhlaajapoikakertomuksena kuin myös rakkaustarinanakin.

Elokuvan päähenkilö, Tenho Hirvola (Pertti Koivula), saapuu kaupungista kesäksi kotitilalleen Hirvolaan auttamaan kesän maatöissä. Kaupungissa Tenholla on ollut monenlaisia pikkupestejä, vielä ei kuitenkaan ole oikein lykästänyt ja raha on tiukassa. Erilaisen puhetavankin Tenho on kaupungin pakottamana opetellut - *"Sinnoot ruvenna huastammaan niinko ne ratiossa"*. Kotitilalle jääneelle Aarne-veljelle (Taisto Reimaluoto) kuitenkin on hieman liioiteltava menestystä kaupungissa. Kotitilalla asustavat myös Tenhon vanhemmat, vanha isäntä ja emäntä (Anja Pohjola ja Veikko Tiitinen) sekä tilaa pitämään jääneen veljen perhe, Terttu-vaimo (Tuula Väänänen) ja poika Tapi (Tatu Kauhua). Tilan vanha isäntä on varsin dementoitunut ja muutenkin huonona, ja vastuu tilasta on siirtynyt jo Aarnelle. Veljekset ovat varsin erilaisia, heidän isän sanoin Aarne on

"tyhmän sutjakka hölömiskä, mutta ankara työmies" ja Tenho taas *"käyp' tuulella, tulleeko tuosta miestäkään"*. Tenho on jo tottunut kaupungin elämään, eikä maaseudun elämä oikein tarjoa hänelle riittävästi virikkeitä: ainoastaan ankaraa työntekoa ja silloin tällöin seurat. Onneksi kuitenkin on olemassa tango, jonka pauloissa Tenho täysin on. Tenholla on mukanaan gramofoni sekä pino tangolevyjä, muun muassa Reijo Taipaleen koko tuotanto. *"Kohtalo potkii munille, naisiin ei voi luottaa, mutta musiikki ei petä koskaan!"* onkin Tenhon ensimmäisiä opetuksia nuorelle Tapille. Tanssin hurmaa saa kokea myös Terttu, jota Tenho tanssittaa navetassa sekä tietysti Tapi, jolle Tenho koettaa erityisesti neuvoa tangon saloja. Tapille Tenho tuntuu olevan esikuvallisessa asemassa. Tenho jakeleekin auliisti neuvoja, lähinnä naisten iskemistä ja tanssilavoja varten. Koska Onnen maa on Pölösen mukaan edelleen hänen omaelämäkerrallisin elokuva, saattaa Tapi hyvinkin olla Markku Pölönen itse, joka katselee maailmaa ihmetellen ja ihaillen.

Lakerikengät jalassa ja tukka kreemillä taakse kammattuna Tenho, parkettien partaveitsi, lähteekin lavalle hurmaamaan kylän tyttöjä. Kiikarissa Tenholla on yksi, kopea ja ylpeä Virva (Katariina Kaitue), jonka Tenho uskoo lumoavansa ennen syksyä. Lavalla Tenho tanssittaa erästä toista tyttöä (Riikka Räsänen) niin, että heikottaa, jotta tekisi Virvaan vaikutuksen. Suunnitelma toimiikin hyvin, kunnes kylän välkky ja hänen hännystelijänsä (Jukka Puronlahti ja Leo Raivio) päättävät kateuksissaan hakata Tenhon, minkä jälkeen Tenho onkin sellaisessa kunnossa, että Virvan kiinnostus loppuu siihen paikkaan.

Veljesten välit eivät ole kovin lämpimät. Aarnen mielestä Tenho on huithapeli, joka ei tiedä, mitä työnteko on. Tilannetta ei helpota se, että kun kesän kuluessa Hirvolan vanha isäntä kuolee, Aarnesta tulee tilan ainoa isäntä, jolla tavallaan on oikeus komentaa Tenhoa töihin. *"Otahan, veli, orjan muoto...!"* Tenho koettaa kuitenkin näyttää Aarnelle, että kyllä hänkin pystyy ihan siinä, missä Aarnekin. Ja tilallahan työ ei ainakaan pääse loppumaan. Kesän kiireimpään aikaan saapuu myös Virva auttamaan Terttua karjan hoidossa. Nyt kun Tenho sai toisen mahdollisuuden, hän koettaa käyttää kaiken charminsa Virvan hurmaamiseen. Tenho käy koputtelemassa ahkerasti Virvan aitan ovella ja pyytämässä, että

tämä aukaisisi hakansa. Vihdoin Virva aukaisee valkeassa pitkässä brodyyriyö-paidassaan aitan oven, ja pari lähtee telmimään heinäpeltoon - Tenhon unelma toteutui. Rakastuneen Tenhon pilvilinnat kuitenkin romahtavat, kun Tapi antaa Tenholle Virvan nähden vedonlyöntirahat ja Virva saa kuulla, kuinka Tenho oli lyönyt vetoa veljensä kanssa Virvan valloittamisesta. Sekös saa Virvan suunniltaan ja tämä lähteekin kiireen vilkkaan tilalta.

Raskas työnteko ja murtunut sydän alkavat käymään Tenhon voimille. Paljon mieluummin Tenho olisi jossain aivan muualla kuin lapiomassa lantaa - lyö hän jopa lapiolla omaan jalkaansa, jotta saisi hieman levähtää ja ehkä teossa on myös kärsimysten maksimointi osasyynä. Aina kun Aarne-veljen silmä välttää, Tenho karkaa tango-musiikin mukana unelmiinsa ja kirjoittelee kirjeitä Virvalle ja juopottelee. Virvalta vain ei tule vastausta.

Vihdoin Virva suostuu kuitenkin tapaamaan Tenhon maitolaiturin luona, mutta kohtaaminen jää kuitenkin heidän viimeisekseen, sillä Virva suostui tapaamaan Tenhoa vain, jotta tämä jättäisi hänet lopultakin rauhaan, ja heidän lemmiskeltyäään Tenho jää yksin tyrmistyneenä katsomaan, kun Virva kaahaa autollaan Tenhon ulottumattomiin. Syksyn tullen Tenhon on aika palata kaupunkiin, ja Tapin lähdettävä opin tielle. Yhdessä nuo ystävykset polkevat polkupyörällä linja-autopysäkille Tenhon laulaessa suureen ääneen tangoa. Siipeensä saaneena Tenho jättää taakseen maaseudun, jonka elämänmenoon kaupunkielämää maistaneena Tenho ei oikein enää kyennyt sopeutumaan. Rankka kesä maalla kenties hieman opetti ja kasvatti Tenhoa, pakotti ottamaan vastuuta elämästään: polkupyörän, rammarin ja levyt hän jättää Tapille huolehdittavaksi ja lähtee kaupunkiin etsimään omaa paikkaansa. Linja-autossa kuitenkin jo onni kääntyy, kun lipuntarkastajana onkin se samainen tyttö, jota Tenho tanssitti Virvalle näyttääkseen. Tangon taika jatkuu sittenkin.

5.3.2. KIVENPYÖRITTÄJÄN KYLÄ (1995)

"Rakensi muinoin rajan kansa taivaantomia Lumivaaran laelle. Huojuvien kankien, väkipyörien ja alastomina ponnistelevien ihmisvartaloiden vaivasta kohosivat kivenjärkäleet pilviin taivaanlaipiota pitelemään. Sen tultasuitsevasta repeämästä lähättäytyi hospoti kerran tulemaan sinisessä ongassa ja löi tornin maahan huuruavalla sauvallaan, kivet hajalleen ihmisen ikuiseksi riesaksi."

Tällä tekstillä alkaa Markku Pölösen Kivenpyörittäjän kylä. Sen jälkeen eteen aukeaa kesäinen maisema, jossa mies raivaa peltoa suomenhevosen perässä olevan äkeen avulla. Pellon poikki juoksee myös pieni poika: Pekka lapsuudessaan. Tämän takautuman jälkeen päästään varsinaiseen tarinaan, tai paremminkin tarinoihin. Kivenpyörittäjän kylä kertoo yhdestä elokuisesta vuorokaudesta pienessä Jerusalemin kylässä Pohjois-Karjalassa 1970-luvun alussa. Kylässä valmistellaan sen historian luultavasti viimeisiä häitä. Suurin osa autioitumassa olevan kylän asukkaista, varsinkin nuorista, on lähtenyt työnhakuun suurempiin kaupunkeihin tai jopa lahden taakse, Ruotsiin. Työnperässä Ruotsiin lähtenyt Pekka (Martti Suosalo) saapuu perheensä, vaimonsa Meerin (Henrika Andersson) ja pellavapäisen tyttärensä Jaanan (Tanja Kortelainen), kanssa kesälomalle ja häitä viettämään kotikonnuille Ruotsista hankitulla Volvolla. Samassa kyydissä hääjuhlaan pääsee myös Pekan kaupunkiin muuttanut äiti, Linnea (Rauha Valkonen). Puusepän töitä oikeasti tekevä ja osaava Pekka on joutunut Ruotsissa metsurin hommin, mikä ei ole auttanut lainkaan suuren kaupungin elämäntyyliin sopeutumista. Pekka ei ole viihtynyt lainkaan Ruotsissa, ja hän haaveileekin paluusta kotikonnuille. Pekan suuri unelma on asustella maalla ihanan vaimon sekä lapsikatraan kanssa ja tehdä sellaista työtä kun hän haluaa. Myös Pekan äiti ikävöi maaseutua ja sen verkkaista elämäntyyliä. Pekan vaimo taasen halveksii pikkukylän asukkaita ja elämäntapaa eikä missään nimessä halua muuttaa takaisin, vaan hänelle tärkeintä on 'maalaistolloille' näyttäminen, kuinka suuressa maailmassa pärjätään. Nämä erilaiset ajatusmaailmat kiristävät Pekan ja Meerin välejä.

Elokuvassa seurataan kyläläisten touhuja jo ennen varsinaista hääjuhlaa. Kuten kesään kuuluu, jokaisessa talossa käydään kylpemässä saunassa ja laittaudutaan parhaimpiin. Häävastaanotto sekä tanssit pidetään jo lakkautetulla Selkosen kyläkoululla, jonka rikas kaupungista kylään muuttanut muukalainen, Hägglund, on ostanut kesämökkinsä hirsiksi. Hägglund on ostanut myös muuten kyläläisiltä tontteja isolla rahalla ajatuksenaan luultavasti myydä ne kaupunkilaisille mökkitonteiksi. Kyläläisillä on omat epäilyksensä Hägglundin toimista, mutta tietäen hyvin, että mökkiläiset tulevat varmasti tuomaan rahaa kylälle, kukaan ei tohdi asettua poikkiteloin. Hääjuhla toimii vain taustatapahtumana, joka kokoaa kyläläiset yhteen, ehkä viimeisen kerran. Tähän yhteen vuorokauteen on mahdutettu koko elämän kirjo: rakkaus, viha, kuolema ja uuden elämän syntyminen. Vaikka pääosassa onkin Pekka, ei elokuva rakennu pelkästään Pekan tarinan varaan, vaan se kulkee monien sivujuonteiden avulla eteenpäin, eikä kovinkaan selkää ja vahvaa juonirakennetta ole. Kehystarinaa vievät eteenpäin värikkäät ja rehevät henkilöhahmot, joista kullakin on oma tarinansa kerrottavana.

Yksi tragikoomisimmista on kylän viimeisen poikamiehen, Urhon (Pertti Koivula) tarina. Urho on sympaattinen, mutta hieman reppana vanhapoika, joka ei ole oikein päässyt vielä irti äidin helmoista. Urho on perämoottorillaan käynyt usein parturi-Kertun luona saaressa, mutta häiden aikaan Urho saa kuulla, että hänen ystävättärensä luona käy toinenkin mies. Kaikessa miehisessä, melko säälittävässä uhossaan Urho lähtee ottamaan selvää, kenestä on oikein kyse. Humalan rohkaisemana tietysti Urho haastaa tämän kukkoilijan ratkaisemaan kärhämän nyrkkitappelulla ja koettaa näin puolustaa miehistä kunniaansa. Ennen hääpaikalle palaamistaan Urho käy vielä viskelemässä tämän "kaivinkoneenkuljettaja Mujusen Juvalta" tavarat pitkin lantakasaa.

Merkittävän roolin tekee myös Eljas (Matti Varjo), joka on tavallaan kylän perimätiedon ja maanläheisen viisauden ruumiillistuma. Elias, kuten myös kylän muu ukkosakki "pomiloivat päivät pääksytysten" kyläkaupan nurkilla muistellen tarinoita kylän entisistä asukkaista. Pölönen antaakin Eliaksen kertoa oivia tarinoita ja neuvoja pitkin elokuvaa, kuulijakunta vaihtelee lapsista aikuiseen, mutta silti tarinat jaksavat kiehtoa. Oma tarinansa on myös Eliaksen pojalla, Tuomolla

(Jarmo Mäkinen), joka kiertelee pitkin kylää pyörittäen valtavaa kivenjärkälettä. Tuomo ei ehtinyt pienenä poikana pyörittämään isälleen avuksi tuota samaista kiveä, minkä johdosta Tuomon pikkuveli, Heikki, murskautui suuren kivenjärkäleen alle, kun Eljas ei enää ilman apua jaksanut sitä pitää paikallaan. Murheen murtama Eljas oli silloin tiuskaissut Tuomolle, että tämä voi nyt sitten pyöritellä sitä kiveä vaikka lopun elämäänsä. Ja siitä lähtien tämä nykypäivän Sisyfos oli kiveä pitkin kylää pyörittänyt. Oivalliset sivuhenkilöt ovat myöskin kylän kapitalisti ja kommunisti, Jalmari ja Ierikka (Esko Nikkari ja Esko Hukkanen), ikuinen taistelupari, joka tuskin kuitenkaan osaisi elää ilman toista. Jalmarilla ottaa silloin tällöin pumpusta, ja joutuupa hän jopa kuoleman kanssa nokikkain. Jalmari pyytää kuitenkin kuolemalta lisäaikaa, kun verkot jäivät veteen ja emännällekin olisi ihan mukava sanoa joku kaunis sana. Kuolema on tällä kertaa armollinen ja lupaa tulla hakemaan vasta seuraavana maanantaina siinä iltalypsyn jälkeen.

Hääparin, Unelma ja Leevi (Tuula Väänänen ja Jari Pehkonen), saavuttua vihkimisen jälkeen juhlapaikalle, joka on koristettu ulkoapäin pihakoivuin ja sisältä kesän kukkasin sekä onnentoivotuksin, on ohjelman vuoro. Puheen hääparille pitää kylän kauppias, joka hääpuheessaan kylläkin hääpaikan herättämien voimakkaiden tunteiden takia muuttuukin hyvin isänmaalliseksi sekä uskonnolliseksi kansakoulun ja menneiden aikojen muistopuheeksi. Puheen jälkeen tanssitaan ensin häävalssi, ja sen jälkeen juodaan hääkahvit. Myöhemmin illalla on vielä tarjolla rantakala läheisellä kalliorannalla. Kahvitarjoilun lisäksi yhdellä jos toisellakin häävieraalla on oma pullo mukana, joita korkataan hyvinkin tiheään tahtiin. Illan aikana Pekka tapaa myös nuoruudenrakastettunsa, Ritvan (Laura Munsterhjelm), joka on naimisissa kylän oman pojan, mustasukkaisen Reijon kanssa ja on kahden lapsen äiti. Pekka koettaa lämmittää suhdettaan, mutta joutuu huomaamaan, ettei paluu entiseen ole kuitenkaan mahdollista. Illan aikana Hägglund huomaa Meerin hengenheimolaisekseen. Nämä kaksi yhdessä nauravat ja pilkkaavat halveksimaansa kyläyhteisöä ja sen elämäntapaa. Ruotsissa syntyneelle Jaanalle maaseudun elämä tuntuu varsin ihmeelliselle ja jännittävälle. Varsinkin Eliaksen jutut sekä kivenpyörittäjä-Tuomo jaksavat kiehtoa koko ikänsä kaupungissa asunutta kymmenvuotiasta. Elokuvan lopussa Pekka

toteuttaa haaveensa; Meerin ja Jaanan lähtiessä takaisin Ruotsiin, Pekka jää kotikonnuilleen, missä hän tuntee olonsa paljon kotoisammaksi.

5.3.3. KUNINGASJÄTKÄ (1998)

Kotimaisen elokuvan tukkilaisromantiikan perinteeseen linkittyvä Kuningasjätkä on juoneltaan varsin ohut. Se ei säväytä sukkeluudellaan tai monimutkaisilla käänteillään, vaan elokuva etenee sarjana yksittäisiä tuokioita. Se on toisaalta tarina isästä ja pojasta, toisaalta se on tarina menneestä ajasta, tukkilaisuudesta, kadotetusta elinkeinosta ja elämäntyylistä. Elokuvan tapahtumat sijoittuvat 1950-luvulle, itäsuomalaiselle tukkijoelle; aikaan, jolloin tukkilaiskulttuuri oli vielä hyvin elinvoimaista ja itsetietoista. Tenho Ovaska (Pertti Koivula) jää vaimonsa kuoleman jälkeen 10-vuotiaan poikansa (Simo Kontio) kanssa ihan kaksin. *"Nyt sitä Topi ollaan ihan kahestaan!"* Isä päättää viedä poikansa kesäksi Itä-Suomeen tukkisavotalle, miesten maailmaan viettämään hiljaista ja luonnonläheistä elämää. Myös Tenho oli ollut lapsuudessaan samoilla seuduilla ja nyt oli myös Topin aika saada elämän oppitunti. Varastoituaan omaisuutensa matka linja-autolla alkoi kohti Itä-Suomen metsämaisemia. Tenhon tukkijätkän taidot olivat vuosien saatossa hieman ruostuneet, mikä ei ainakaan lisää muiden tukkilaisten suopeutta uusia tulokkaita kohtaan. Lisäksi kaupunkilaisena Tenhon on varsin vaikea sopeutua porukkaan. Muut tukkijätkät, Hildeeni (Vesa Mäkelä) etunenässä, tekevät kiusaa, lisäksi vielä oman pojan antamat moitteet isän heikkoudesta masentavat Tenhoa. Suomalaisen miehen sisulla Tenhon on paiskittava hommia, kestettävä pilkkaa ja nöyryytystä - periksi ei anneta. Työ mittaa miehen, ja pitemmän päälle Tenhon sisukkuus palkitaankin. Sillä aikaan kun isä koettaa ansaita muiden tukkijätkien arvostuksen ja paikkansa tukkilaisyhteisössä, Topi ystävystyy Hanneksen (Esko Nikkari) kanssa, joka ottaa pojan veneeseen apupojakseen. Hannes kertoo Topille elämänviisauksia ja toimii tavallaan isän korvikkeena, kun isältä ei liikene oikein aikaa. Onneksi Hannes vihjaa Hildeenille, että on kuullut huhuja, että joella saattaa olla tarkastaja. Ei tarvitse olla kovinkaan tyhmä, yhdistääkseen kaksi asiaa, ja näin kiusaaminenkin loppuu.

Vapaa-aikanaan tukkijätkät istuskelevat nuotiolla kertoillen toisilleen pieruhuumorilla höystettyjä tarinoita sekä naisista kertovia arkisattumuksia. *"Jätkät pelas niitä pelejään vaan..."* Näiden jätkien juttujen lisäksi elokuva luottaa muutenkin hyvin vahvasti kerrotun tarinan voimaan. Kamera saattaa pysähtyä hyvinkin pitkäksi aikaa jonkun kasvoihin, jonka jälkeen annetaan henkilön rauhassa, omaan verkkaiseen tyyliin kertoa tarinansa. Selkeän juonen sijaan nämä tarinat kuljettavat elokuvaa eteenpäin, nämä värikkäiden ja rehevien sivuhenkilöiden suilla kerrotut tarinat nousevat etualalle luomaan kuvaa entisajan elämänmenosta. Esimerkiksi Esko Nikkari on jykevä hahmo, joka vähäeleisen jurosti tulkitsee Hannesta, jonka muhkeiden viiksien takaa paljastuu herkkyys ja lämpö, elämänkokemuksen tuomaa maanläheistä viisautta ja kokemusperäistä ymmärrystä. Nikkari onkin Koivulan ohella Pölösen luottonäyttelijöitä. Molemmat ovat paljon käytettyjä, vahvasti tunnustettuja ja hyväksyttyjä suomalaisuuden tulkkeja. Tukkiporukasta esiin nousee myös parivaljakko Antero Kottarainen (Peter Franzen) sekä Jorma Puukko (Sulevi Peltola). Kottarainen, jätkäyhteisön hieman omituinen narri, supliikkimies, joka hauskuuttaa sutkautuksillaan sekä mandoliininsäesteisillä laulunlurautuksillaan. Jorma Puukko taas on parivaljakon jäyhä ja juro osapuoli, joka kuitenkin tilannekomiikan lahjoillaan on saanut tukkilaisyhteisössä paikkansa viihdyttäjänä. Esimerkiksi tanssilavalla rahastustarkoituksessa tapahtuva Koskenkorvan juonti -esitys sekä ummetus-esitys jaksavat naurattaa ja ihmetyttää niin tukkilaisia kuin lavalla olevia kyläläisiäkin. Hildeeni, jolla oli ollut unelma Amerikan viljavista pelloista, mutta joka oli mennyt mönkään ja katkeroittanut miehen mielen, tavoittelee kaikessa juroudessaan myös hienosti suomalaisen miehen perusolemusta.

Kyläkauppiaan tytär Hilkka (Anu Palevaara) on elokuvan ainoa nainen. Hilkka ystävystyy ensin Topin kanssa, jonka mielestä Hilkka olisi isälleen hyvä uusi vaimo. "Hilkalla kun on samanlainen ääni kuin äidillä, ja muutenkin se on reilu tyyppi." Topi koettaa auttaa asiaa ja patistaakin Tenhoa menemään kylälle tansseihin, joihin tietää Hilkankin menevän. Hilkan isällä on tyttärelleen katsastettuna paljon parempi vaihtoehto, ainakin kaupan kannalta, nimittäin kaupan yhden tärkeän asiakkaan poika, Lavikainen. Tukkilaiset eivät muutenkaan ole kovin hyvässä huudossa kauppiaan silmissä, kun Hilkan äitikin oli karannut yhden

tukkilaisen matkaan. Isän vastusteluista huolimatta, Hilkan ja Tenhon välille syttyy kuitenkin romanssi. Kuningasjätkässä naiskauneutta pidetään selvästikin siveysverhon takana. Erotiikkaa ei sekoiteta raakaan työntekoon, tukinuiton hikeen ja tuskaan. Se on kuitenkin läsnä elokuvassa, mutta se on puettu vienon ja siveän, romanttisen rakkauden asuun. Kesäisenä iltana tanssilavalla vaaran laella järjestetään tanssit, joissa esiintyjänä on itse Olavi Virta. Kyläläiset, varsinkin kylän omat miehet eivät siedä tukkilaisia, vaan pelkäävät naistensa puolesta. Tanssilavalla tukkilaiset kun pokaavat paikan kauneimmat naiset ja oman kylän miehet jäävät nuolemaan näppejään. Ja nyrkkitappeluunhan tällainen kohtaaminen tälläkin kertaa johtaa. Vaikka jätkäporukan yhteisö muodostikin oman demokraattinen maailmansa, jossa eivät sanat, vaan teot näyttivät miehenmitan, ja jossa erimielisyyksiä oli hyvinkin tiuhaan, niin nyrkkitappelun alkaessa porukan omat erimielisyydet unohtuivat ja kaikki seisoivat yhdessä rintamassa muuta maailmaa vastaan.

Hieman ennen uiton loppua on vielä laskettavana viimeinen koski. Koskenlaskussa Topi tippuu lautalta ja jää pinteeseen. Koko porukka, "firman edustus" auttaa kuitenkin Tenhoa pelastamaan Topin - kaupunkilaiset on hyväksytty joukkoon. Topi nimetään kuningasjätkäksi, nyt kun hän on koskikasteenkin saanut. Tenho haluaa kuitenkin vieläkin näyttää porukalle, että hänestäkin on tukkilaisen hommiin. Niinpä hän lyö "firman" kahden kesän tienesteistä vetoa, että pystyy laskemaan saman kosken tukin päällä sestona. Tenho onnistuu, ja viimeinkin porukan arvostus on ansaittu ihan omin konstein. Kesän lopussa on kaupunkilaisten heitettävä hyvästit tukkiporukalle, sillä Topia odottaa kaupungissa koulun alku. Niinpä Tenho, Topi ja Hilkka lähtevät yhdessä takaisin kaupunkiin, mutta koko porukka toivottaa kuitenkin kolmikon vilpittömästi joukkoonsa myös seuraavana kesänä, paikka tukkiyhteisössä on siis saavutettu.

6. SUOMALAINEN KATSOO PEILIIN

Kaikilla kansoilla on käsitys siitä, millaisia sen ihmiset ovat verrattuna muiden kansojen ihmisiin. Myös meillä suomalaisilla on vankka, syvälle tunteisiin vetoava käsitys ja mielikuva siitä, mitä suomalaisuus on, millaisia me olemme. Tämä mielikuva on saanut ilmaisunsa lukuisissa kirjoituksissa ja kuvissa sekä myös arkielämän yksityiskohdissa (Varpio 1995, 51). Suomalaisuus ja suomalainen identiteetti liittyy hyvin vahvasti suomalaiseen kulttuuriin ja on aina osaksi fiktio. Suomalainen identiteetti on sekä yksilöt ylittävä kollektiivisen kokonaisuuden kulttuurinen identiteetti että yksilöiden suhde yleisiin merkityksiin, identifioitumista kansakunnan osaksi (Anttila 1997, 201). Meidän ajattelutapamme ovat muotoutuneet erilaisissa alueellisissa kulttuureissa, eri yhteiskuntaluokissa ja erilaisissa historian tilanteissa, eli erinäisten kielellisten, kulttuuristen ja yhteiskunnallisten prosessien sekä naapureiden kanssa tapahtuvan kanssakäymisen vuorovaikutuksen myötä. (Siikala 1996, 147-148.) Kun puhutaan suomalaisuudesta, on muistettava, että yhtenäiskulttuurimme on hyvin nuori, vasta kansallisvaltiotamme rakennettaessa luotu, ja viimeiset viilaukset sille on annettu niinkin myöhään kuin 60-luvulla, jolloin mediavallankumouksen seurauksena eri aluekulttuurit alkoivat sulautua toisiinsa (Siikala 1996, 144). Yhtenäiskulttuurin muotoilijoiksi voidaan laskea useitakin tahoja, mutta Topeliuksen rinnalla tärkeimmät tekijät ovat varmasti kirkon, koulujen, työväenliikkeen antama panos yhtenäisen suomalaisuuden luomisen eteen (Siikala 1996, 145).

Kansakoululaitoksella on ollut hyvin suuri vaikutus näiden suomalaisuuskuvien leviämiseen: Topeliuksen ja muiden Suomen luojien, vielä varsin positiivinen kansallinen omakuva on siirtynyt sitä kautta varsin tehokkaasti suomalaisten kansalliseksi omakuvaksi (Ehrnrooth 1999, 116). Sen lisäksi, että meillä on Varpion (1995, 51) mukaan myös hyvin vankka usko siihen, että meidän kirjailijamme ovat onnistuneet kuvaamaan suomalaista erityislaatua, ovat myös kirjailijat itse kokeneet asemansa tärkeiksi suomalaisuuden määrittelijöinä. Mitä lähemmäksi nykypäivää tullaan, sitä voimakkaammaksi on käynyt myös joukkotiedotuksen vaikutus kansallisen omakuvan ylläpitäjänä. Joukkoviestimet ikään kuin antavat meille malleja, joihin me voimme samaistua, karttoja, kuinka itsemme

asemoimme. Joukkotiedotusvälineiden rooli kansakunnan kollektiivisena muistina ja tiedon levityskanavana on hyvin laajalle levinnyt kulttuurinen muoto - elokuva onkin hyvin tehokas apu muistelussa, onhan siinä yhdistettynä kuva ja ääni. Voisikin sanoa, että samalla tavalla kun aikaisemmin kirjailijamme tuottivat kuvaa suomalaisuudesta, nyt sitä tekevät sellaiset elokuvaohjaajat, kuten Markku Pölönen. Ja olihan jo esimerkiksi 1930-1950-luvulla, suomalaisen elokuvan kultakaudella, yleisesti tunnustettu seikka, että elokuva oli valjastettu kansallisuustunteiden pönkittämiseen. (Ks. Laine 1999)

6.1. MONET SUOMALAISUUDEN TASOT

Identiteetistä puhuttaessa on otettava huomioon myös eri kontekstit. Ensinnäkin konstruoitu identiteettikin on jossain määrin riippuvainen 'objektiivisista' olosuhteista, joita identiteettiä tekstuaalisesti rakentavat henkilöt eivät voi jättää kokonaan huomioimatta menettämättä täysin uskottavuuttaan. Kansallisen identiteetin vetovoima ja siihen sisältyvä poliittinen potentiaali perustuu nimenomaan sen kapasiteettiin esittää kansa vakuuttavasti todellisena yhteisönä. Toiseksi, kansallista identiteettiä koskevat tekstit on syytä yhdistää siihen diskursiiviseen traditioon, johon tekstit liittyvät ja jonka sisältämiä kansallisen kokonaisuuden määritelmiä ja kuvauksia ne hyödyntävät ja kommentoivat. Tämä diskursiivinen traditio muodostuu esimerkiksi kansallisesta historiankirjoituksesta, ulkopoliittisista doktriineista, kansalliseksi luokitellusta kirjallisuudesta sekä kansanluonnetta koskevasta kirjallisuudesta. Kolmantena kontekstuaalisuuden tasona voidaan nähdä diskurssien liittäminen niihin ajankohtaisiin olosuhteisiin, jotka vaikuttavat tiettynä ajankohtana käytävän keskustelun olemassaoloon ja laajuuteen sekä sisällöllisiin painotuksiin. Esimerkkinä Pasi Saukkonen (1999, 118) mainitsee kansainvälispoliittisen tilanteen, sisäpoliittisen tilanteen, vallitsevat aatevirtaukset sekä merkittävät maansisäiset tai kansainväliset muuttoliikkeet. Teksteihin ja muihin esityksiin vaikuttaa myös ajankohdan yleinen keskustelu teeman kannalta relevanteista aiheista. Peltonen (1998, 34) on pannutkin merkille, että suomalaisessa omakuvassa tapahtuneet murrokset osuvat yhteen Suomen ulkoisen aseman ja sisäisten voimasuhteiden mullistuksien kanssa.

Viimeksi esimerkiksi 1990-luvulla on muodostunut uusi myyttisiin käsityksiin nojaava maantieteellisesti kaksinapainen suomalaisuuskuva, joka on ilmennyt muun muassa EU-äänestyksen alueelliseen jakaumaan sekä pääkaupunkiseudun puhetapaan kohdistuneiden huomioiden muodossa.

Suomalaisuudesta puhuttaessa Peltonen (1998, 20) erottaa kolme, periaatteessa eri tasoa. Suomalainen identiteetti on eräänlainen kokemuksellinen, symbolien ja rituaalien kautta välittyvä yhteisyys. Identiteetti on Peltosen mukaan kestoltaan lyhyt, tapahtuman kaltainen ilmiö, kokemus, joka välähtää ohitse hetkessä toistuakseen jonkin uuden tilanteen virittämänä joskus myöhemmin tai vaihtuakseen joksikin toiseksi samaistumiskokemukseksi. Suomalaisen identiteetin tapauksessa on oltava kyse kaikkien jakamasta, yhteisestä ilmiöstä, joka ei siis voi olla mitenkään salaperäinen tai monikerroksinen ilmiö. Sen muodostamat symbolit ja niihin liittyvät peruskokemukset täytyvät olla kaikille tuttuja, usein toistettuja, banaalisuuteen saakka yksinkertaisia.

Toisekseen voidaan puhua suomalaisesta mentaliteetista eli suhtautumistavoistamme, itsemme ja maailman suhteen osittain tai kokonaan tiedostamattomista rutiineista. Nämä mentaliteetit ovat välttämättä suhteellisen pitkäikäisiä ilmiöitä, sillä niihin liittyy niin paljon julkilausumatonta, edellisiltä sukupolvilta ja muilta ihmisiltä opittua ja automaattisiksi reaktiovalmiuksiksi muuttunutta. Siikala (1996, 143) kuvaa kansakunnan mentaliteettia seuraavasti: *"...mielenmaisema, joka koostuu historian eri vaiheissa ja yhteiskunnan eri lokeroissa muovautuvista, alati liikkeessä olevista ajattelun, kokemisen ja tuntemisen tavoista. Mentaaliset prosessit ovat sitä monimuotoisempia, mitä monimuotoisempi on niitä tuottava yhteiskunta. Kansakunnan, vaikkapa Suomen 'henkinen tila' syntyy näiden mentaalisten prosessien kaleidoskoopin pyörähtäessä nykyhetken muutoksen kourissa".* Yrjö Niiniluodolle (1957, 233) mentaliteetti on suomalaisia yhdistävä, historiallisesti muuttuva ja kehittyvä sosiaalinen konstruktio, johon vaikuttavat sekä yksilöllinen ja kansallinen itsetutkiskelu että suomalaisista piirretyt tarinat ja kuvat. Joka tapauksessa, mentaaliset rakenteet ylläpitävät maailmankuvaa ja arvoja ja ovat kulttuurin pintailmiöitä syvällisempiä ja pitkäikäisempiä, kumpuavat syvältä kulttuurin historiasta (Siikala 1996, 144).

Kansallisessa ajattelussa on aina stereotypian käsite hyvin lähellä, sillä kansallisuus on yksi niistä sosiaalisista ja poliittisista yleiskäsitteistä, johon on kautta aikojen liittynyt korostetusti erilaiset tyypittelyt. Siten kolmanneksi voidaan vielä puhua kansallisista stereotypioista ja niiden alaryhmänä kansallisista omakuvista. Kansallinen omakuva on kestoltaan suomalaisen identiteetin ja suomalaisen mentaliteetin (mentaliteettien) väliin sijoittuva kulttuurin ylläpitämä ja välittämä kuva, usein teksti tai diskurssi. Kansallinen omakuva ei välttämättä ole kaikkien jakama, kuten suomalainen identiteetti, vaan se voi jäädä esimerkiksi kirjallisen eliitin ylläpitämäksi. Mutta representaationa kansallinen omakuva antaa enemmän tilaa erilaisille subjektiivisille reaktioille, mikä poistaa yhtenäiskulttuurin oletuksen ongelman. (Peltonen 1998, 20-22.) Kansalliset stereotypiat ovat siis pitkäaikaisia kasvatuksen ja joukkotiedotuksen ylläpitämiä kulttuurisia kuvia, joita käytetään yhä uudestaan ja uudestaan suomalaisuuden esityksissä. Tällaiset stereotypiat, jotka luonnehtivat etnisiä ryhmiä ja kansallisuuksia, kiteyttävät itsetajuntaa luovia arvoja. Ne ovat täysin keksittyjä kuvauksia, mutta tavallaan juuri stereotypiat ovat kuitenkin kansanomaisia suomalaisuuden tulkintoja par exellence. Ja niin kauan kun stereotypiat ja niiden symboliset muodot synnyttävät tunnistettavuuden elämyksiä, ne puhuttelevat ja säilyvät hengissä. Ne kaikessa vaarallisuudessaan sekä esittävät että luovat suomalaisuutta. Kuitenkin stereotypiat kuolevat ja katoavat muiden traditioiden tapaan, jos ja kun niiden viitetaustat ajassa muuttuvat. (Siikala 1996, 144.)

6.2. SUOMALAISUUDEN STEREOTYPIAT

Stereotyypit ovat kansanomaisia suomalaisuuden tulkintoja, jotka keksittyinäkin kykenevät herättämään todellisuuden ja oikeellisuuden kokemuksia. Ja niin kauan kun stereotypiat ja niiden symboliset muodot synnyttävät tunnistettavuuden elämyksiä, ne puhuttelevat ja säilyvät hengissä. Ne kaikessa vaarallisuudessaan sekä esittävät että luovat suomalaisuutta (Siikala 1996, 144). Kuvat suomalaisesta ovat tyypillisistä kansallisista stereotypioista poikkeavia. Vaikka ne ominaisuudet, jotka tavallisimmin kytkemmekin suomalaisuuteen, eivät mer-

kittävästi poikkea naapurikansojemme ominaisuuksista, on meidän suomalaisten omakuvalle ollut tyypillistä ominaisuuksiemme - todellisten tai kuvitteellisten - negatiivinen arvottaminen, joskus aivan äärimmäisyyksiin menevä oman kansallisuuden vähättely, jollaista ei hevin löydä muilta Euroopan kansallisuuksilta. Kotimaisten suomalaisuuden määrittelijöiden diskurssi on useimmiten "huonoa itsetuntoa" osoittava kansallinen omakuva. Mielenkiintoista on myös se, että tällainen vähättelevä asenne ei kuulu muiden kansallisuuksien suomalaisuudesta muodostamiin stereotypioihin. (Peltonen 1998, 23.) Perususkomus tuntuu olevan, että me suomalaiset olemme sellainen pieni, omituinen kansa Pohjolan perukoilla.

Suomalaisten erilaisuus toisiin kansoihin verrattuna on kehittynyt vasta varsin myöhäisessä vaiheessa. Vanhemmissa teksteistä ja kuvista ei oikein pysty tunnistamaan itseään, kuva suomalaisuudesta tuntuu olevan jotenkin myyttinen, epämääräinen kuva. Ennen 1800-lukua oli liikkeellä ainoastaan jäsentymätön joukko käsityksiä ja kuvitelmia. Vasta 1800-luvulla, varsin myöhäisessä vaiheessa siis, alkoi suomalaisten erilaisuus siinä muodossa kuin sen nyt ymmärrämme nousta kiinnostuksen kohteeksi. Tuolloin alkoi levitä vahva usko siihen, että suomalaisuus on jotakin aina ollutta ja arvokasta. Tämä ns. kätketyn aarteen teoria ja teema eli vielä varsin vahvana vielä pitkälle 1900-lukua (Varpio 1995, 52-53). Edelleen suomalaisista esitetty kuva on itse asiassa hyvin jäsentymätön (emt.), mitään itsestään selvää tai pysyvää tapaa kuvata suomalaisia ei voida löytää, mitään kiinteää suomalaista identiteettiä ei ole. Suomalaiset ovat aina konstruktio. Suomen kansalla ei ole kiinteää identiteettiä, vaan se on kunakin aikakautena aina uudestaan ja uudestaan löydettävä ja kirjoitettava paperille tai kuvattava kankaalle. Se ei kuitenkaan sulje pois sitä seikkaa, että suomalaisuutta määriteltäessä käytetään edelleen kuitenkin hyvin pitkälti samoja symboleita ja merkityssisältöjä, joita ollaan totuttu näkemään ja kokemaan, ja jotka on hyväksi havaittu.

Keltinkangas-Järvisen (1996, 217) mukaan suomalaisuus on kulttuurin muovaamaa samankaltaisuutta ihmisissä. Kansanluonne ei ole kuitenkaan samalla alueella kasvaneiden ihmisten luonteiden samankaltaisuutta, vaan se aste, mi-

hin saakka kulttuuri kykenee muokkaamaan luonteeltaan erilaisten ihmisten käyttäytymisen ja ajatus- ja arvomaailman samankaltaisiksi. Suomalaisuus ilmaistaan representaatioina, joissa erilaisten ihmisten elämänalueiden ilmiöt nivelletään osaksi suomalaisuuden vaihtelevia kokonaisuuksia. Suomalaisuus on osana suomalaista identiteettiä tuottavaa, kulttuuris-yhteiskunnallista merkitysjärjestelmää, jonka tavoitteena on vetää raja meidän ja muiden välille. (Anttila 1997, 201.) Suomalaisuuden sisällöt ovat siis aina hegemoniakamppailujen tulosta, eivätkä näin olleen pysyviä ja muuttumattomia, vaan alituiseen liikkeessä olevia ja heterogeenisiä. Suomalaisuuden sijaan voisikin kenties puhua suomalaisuuksista, sillä suomalaisuutta tuottavaa merkitysjärjestelmää voidaan toki käyttää eritasoisesti ja eri tarkoituksiin, kulloisenkin tarpeen mukaan. Tuotetut suomalaisuuden kuvaukset eivät todellakaan aina ole mairittelevia, mutta silti ne ovat osa kollektiivista itseyttämme, jonka pohjalta pystymme toimimaan yhdessä (Anttila 1997, 201, 204). Suomalaisten kehittäminen tuntuu olevan ikuisuusprojekti. Vaikka suomalaiset ovatkin viimeisten sadan vuoden aikana muuttuneet valtavasti - "siirtyneet runebergiläisestä köyhyydestä globaaliin eliittiin", niin edelleen "tavallisesta suomalaisesta" puhutaan kriittisesti, kielteisesti. (Apo 1996, 182-183).

6.2.1. MILLAISIA ME OLEMME?

Zachris Topeliuksen Maamme-kirja (1875) oli suunnattu maan kaikille kansalaisille kuvaukseksi kotimaan rakkaista äidin kasvoista ja suomalaisesta kansanluonteesta. Ehrnroothin (1999, 116) mukaan oli tuo kirja lähes sadan vuoden ajan monille sukupolville tärkein johdatus Suomen menneisyyteen ja maantieteeseen - siitä muodostui kansallisen omakuvan tekstuaalinen tihentymä. Maamme-kirjassaan Topelius antaa Suomen kansalle liudan ominaisuutta: jumalanpelon, kestävyyden, karaistuneisuuden ja voimakkuuden, kärsivällisyyden, uhrautuvaisuuden ja elinvoimaisuuden, rauhallisuuden, urhoollisuuden ja sotakuntoisuuden, sitkeyden ja itsepintaisuuden, uskollisuuden esivallalle, hidasluontoisuuden ja vitkallisuuden sekä vapauden rakkauden, tiedonhaluisuuden ja opin rakastamisen. Suomalaisuuteen liitettävät piirteet: sisu, ahkeruus, omapäi-

syys, uskollisuus, myös hitaus, ovat ylipäätään kuitenkin myönteisiä ominaisuuksia. Näitä yksittäisiä luonteenpiirteitä tärkeämpi on kuitenkin Topeliuksen oletus jumalallisesti annetusta ja siis muuttumattomasta kansanluonteesta. Ehrnroothin (1999, 116) mielestä oletus on itse asiassa hyvin onnistunut, sillä se itse on "painunut kuin jumalallinen leima laajasti hyväksyttyyn suomalaiseen kansallisylpeyteen".

6.3. PÖLÖSEN SUOMALAISET

Jos tarkastelee Markku Pölösen kolmea ensimmäistä pitkää elokuvaa, on mahdollista löytää ns. "tyypillisen suomalaisen" kuva, jonka esikuvat ovat luettavissa kansalliskirjailijoidemme teoksista, kuten Kalevalasta tai Seitsemästä veljeksestä. Pölönen onkin suomalaista kuvatessaan käyttänyt hyväkseen jo olemassa olevien suomalaisuuden stereotypioiden kaikkia elementtejä hyvin voimakkaasti. Esimerkiksi suomalaisessa patrioottisessa kirjallisuudessa usein toistuvia teemoja ovat niin Suomen maaperän ja ilmaston epäystävällisyys ja jatkuvan raadannan tarve (Saukkonen 1999, 209), ja nämä samaiset teemat on löydettävissä myös Pölösen elokuvista - Kivenpyörittäjän kylä esimerkiksi jo alkaa pienellä tarinalla siitä, kuinka Jumala on ihmisten riesaksi kivet pelloille heittänyt (ks. s.30), mutta josta suomalaisella sisulla kuitenkin selvitään. Elokuvissa ei esiinny yhtä ainoaa "oikeaa suomalaista", vaan tuo suomalaisen kuva on koottava ja yhdisteltävä erilaisten henkilöhahmojen luonteenpiirteistä. Pölönen on onnistunut elokuvissaan taltioimaan hetken aivan tavallisen tallaajan historiaa. Kyseessä, elokuvien päähenkilöinä siis, ei ole ketkään historiamme merkkihenkilöt vaan aivan tavalliset suomalaiset, minkä vuoksi samaistuminen helpottuu entisestään. Mutta ennen kaikkea elokuvissa korostuu suomalaisen miehen stereotypia, maaseutumytologian kypsyvä mieshahmo kaikkine mausteineen, joka piirretään ironian ja huumorin voimin asettamalla sen vastinkappaleeksi kaupunkilaiset "kaikkine kotkotuksineen". Tämä onkin tyypillistä suomalaisten puheissa suomalaisista, aina kyseessä on suomalainen mies. Suomalaisiin naisiin ei liitetä näitä negatiivisia piirteitä (Peltonen 1992, 132). Myös maalaisuus suomalaisuudesta puhuttaessa ei yllätä. Suomessa elää edelleen hyvin vahva ta-

lonpoikainen perinne, mistä hyvänä esimerkkinä on mielestäni juuri tällaiset Pölös-elokuvien kaltaiset ilmiöt, jotka saavat suomalaisten sydämet hyvin helposti puolelleen. Myös Korhosen (1999, 154) mukaan maaseutumainen elämäntapa on juurtunut syvälle suomalaiseen yhteiskuntaan; hän uskoo, että maalaisuus on osa identiteettiämme ja elämänmuotoamme. Ja kuten Klinge (1981, 285) jatkaa, maisemataiteen lisäksi kesän ideologia mökkeilyineen edustaa maaseutua osana kansallista kulttuuriamme; itse asiassa esimerkiksi juuri huvila- ja mökkielämä on eräänlaista symbolista maaseutuelämää. Edellä esitetty ei kuitenkaan tarkoita, että jokaisen suomalaisen pinnan alla sykkisi kuitenkin maalaissydän, vaan että tuo talonpoikainen perinne, jonka varaan suomalaisuutta on rakennettu monien vuosikymmenten ajan, on edelleen vahvana suomalaisuuden määrittelyissä. Ei siis ihme, että Pölösen elokuvat viehättävät niin monia.

Suomalaisuuden kuvaukset liittyvät suomalaismyytin osana keskinäiseen ymmärrettävyyteen ja siksi tuntuvat niin aidoilta, osuvilta ja tutuilta. Koska suomalaisuus on elokuvissa esitetty varsin perinteisellä, ja siten tutulla tavalla, on niiden henkilöhahmoista helppo tunnistaa jotakin itsestäänkin. Suomalaisia kuvaavien adjektiivien lista on pitkä; meitä on sanottu jöröiksi, harvapuheisiksi, ahkeriksi, rehellisiksi, itsepäisiksi, sisukkaiksi jne. Kivenpyörittäjän kylässä moninaisesta henkilögalleriasta pystyy löytämään kaikki nämä luonteenpiirteet. Päähenkilö Pekka on vapautta ja oppia rakastava, mutta juron harvapuheinen. Kuten Meeri sanookin tästä Hägglundille: *"Pekka ei puhu, ei svenskaa eikä finskaa..."* Kylän viimeinen poikamies, Urho on ujonsorttinen, jörömäinen ja elinvoimainen kaikessa säälittävyydessäänkin. Leevi kuvataan luotettavaksi, uskolliseksi, tyyneksi ja uhrautuvaksi, Jalmari koettelemuksia kestäväksi, sisukkaaksi ja Jumalaa pelkääväksi ja lerikka taasen itsepäiseksi, periksi antamattomaksi vitkastelijaksi. Kaikki nämä henkilöhahmot, joiden avulla suomalaisuutta on kuvattu, ovat maalaisia, mistä tuleekin mieleen, että onko kyseessä taaskin Pölösen nostalgia. Onko hänenkin mielestä ainoa oikea suomalaisuus, tämä maaseudun suomalainen katoamassa, kuten Meeri tässä ironisessa repliikissään vihjaa? *"Vihatkaamme olojen kehittymistä ja edistystä, jotta tämä ainoa oikea suomalaisuus säilyisi! Eläköön primitiivinen tunne! Luonnonkauneus sekä humppa! Mikään työ, joka ei haise paskalle ei ole oikeaa työtä! Meidän mu-*

kanamme kaatuu viimeinen aito maailma, sillä kansan sivistystaso laskee kun köyhiä sydänvikaisia pienviljelijöitä ei enää nähdä lantatunkioilla verta oksentamassa! Alas kaupungit ja sivistys! Alas tapojen turmellus! Eläköön populismi Jumalan ja Vennamon nimeen. Aamen." (Kivenpyörittäjän kylä.)

Jokaisessa analysoimassani elokuvassa haetaan rohkaisua tai lohdutusta pullosta. Tietty käsitys suomalaisten alkoholin kulutuksesta ja viinapäästä onkin hyvin tunnettu osa kansallista omakuvaamme, joten ei ole ihmekään että elokuvissa koskenkorvat tai kotipolttoiset kierretään auki niin lavalle lähtiessä kun myös lavan takanakin (Peltonen 1992, 131). Peltosen (emt.) mukaan tämä "suomalainen viinapää" on pelkkä myytti, mutta sellaisena hyvin vahva. Sillä on oma itsenäinen kokemuksen ja tiedon tuolle puolen ulottuva elämä, jota ei hevillä kaadeta. Ja kuten jo aikaisemmin esille tuli, taas on viinan kanssa pääosassa miehet. Vaikka naisetkin juovat viinaa, on juominen ja humalassa oleminen selvästi suomalaisen miehen luonteeseen liittyvä piirre. Juopottelun seuraamuksena on usein kasvanut uho, minkä voimalla saadaankin usein tappelut aikaiseksi. Näiden tappeluiden taustalla on kateus, mustasukkaisuus ja epäilykset vierasta kohtaan. Kivenpyörittäjän kylässä häät päättyvät sekä Urhon ja Mujusen että Pekan ja Hägglundin käsirysyyn, yltyvätpä vielä akatkin tappelemaan. Myös Pekan on käydä aluksi huonosti, kun kylän miehiä alkaa kiukuttaa, kun *"...Ruotsin ruikuttajat kotsuunnassa käyvvessään yrittäävät olla vähä liian levveitä..."* Tilannetta ei korjaa vasta kun yhdessä ryyppääminen. Onnen maassa nujakoivat kaupungista lakerikengillään saapunut Tenho kylän omien poikien kanssa, Kuningasjätkässä tukkilaiset ja kyläläiset, ja vaikkei ihan kunnon tappeluksi mene, niin myös Kuningasjätkän Tenhon uutena tulokkaana on aluksi vaikea päästä sisään yhteisöön, mikä aiheuttaa hieman nokkakopua.

Kansallisessa identiteetissä ei ole siis tärkeää, onko jokin asia tosiasia vai myytti. Myytit ovat Kaunismaan (1997, 42) mukaan pieniä ja suuria kertomuksia, ilmaisutapoja, symbolisia merkkejä ja tapoja, joiden kautta maailmaa ymmärretään. Ne eivät ole "vääriä uskomuksia", vaan ne toimivat yksittäisinä kuvina osana suurempaa kokonaisuutta. Myytit, sosiaaliset uskomukset ovat lähes itse asiassa kaikki poikkeuksia: kun aletaan konkretisoida huomataan, että ne eivät

kirjaimellisesti pidäkään paikkaansa, vaan kansallisen identiteetin käsitteitä on sovellettu kulloisenkin tarpeen mukaan. Markku Pölönen, sekä Kivenpyörittäjän kylän kirjoittanut Heikki Turunen, ovatkin elokuvien henkilöhahmojaan ja sitä kautta suomalaista luodessaan sulauttaneet realistisia ja myyttisiä aineksia yhteen siten, että tuloksena on sellaisia hahmoja, joihin samaistuminen on helppoa hyvin monelle suomalaiselle, sillä varsinkin hahmojen myyttiset piirteet ovat hyvin perinteistä, joita voi löytää jo sellaisista kirjallisuutemme henkilöistä, kuten Saarijärven Paavo, Jukolan Juhani, Maamme-kirjan Matti tai Antti Rokka.

7. KÄYN AHON LAITAAN...

Kun aletaan puhua maisemasta, on yleensä ensimmäinen mielleyhtymä korkealta paikalta avautuma näkymä tai sitä esittävä maisemamaalaus, postikortti tai muu kuva. Maisema on kuitenkin paljon enemmän kuin pelkkä näkymä tai siitä tuotettu kuva, vaikka sen tärkein ominaisuus onkin juuri tuo visuaalisuus. Visuaalisen maiseman rinnalla voidaan puhua äänimaisemasta, tuoksumaisemasta sekä mielenmaisemista ja niihin liittyvistä muistoista ja odotuksista.

Maisemaan liittyvä kokeminen onkin kaksisuuntainen tapahtuma, johon vaikuttavat sekä itse fyysisesti koettu maisema että myös kaikki ne muut kuvat, tekstit ja kertomukset, jotka tuohon maisemaan jollakin tavalla liittyvät tai jotka siihen yhdistämme. Maisemalla on siis sekä vahvistavia että ohjaavia määreitä. Riippuen siitä, mitä milloinkin painotetaan, voidaan esimerkiksi puhua joko luonnonmaisemasta tai sitten kulttuurimaisemasta, sen mukaan, ovatko luonnonprosessit vai ihmisten aikaansaamat muutokset maiseman hallitsevina piirteinä. Eron tekeminen ei kuitenkaan aina ole helppoa, sillä mitään ehdotonta rajaa ei näiden välillä ole. Jos taas halutaan viitata alueiden ja näkymien lisäksi myös esimerkiksi maiseman kansallista ja paikallista identiteettiä luoviin kulttuurisiin merkityksiin, voidaan käyttää myös sellaisia ilmauksia, kuten kansallismaisema, perinnemaisema tai jopa suomalainen ihannemaisema. (Raivo 1999, 70-72, 75.)

Tällaiset maisemaan liittyvät arvot ja merkitykset ovat aina kulttuurisia sopimuksia siitä, mitä maisemassa voidaan ja halutaan nähdä. Maiseman kulttuurinen luonne viittaa myös siihen, että maisema voidaan nähdä tapana jäsentää kulttuurisia ympäristöjä. Viimekädessä maisemat ovat olemassa vain ihmisen käsitteistä, kokemuksista tai arvostuksista riippuvina kulttuuriympäristöinä. Ihmisen kulttuurinen läsnäolo antaa mielen maiseman semanttisille merkityksille. Tämä maisemaan liittyvä kulttuurinen ulottuvuus on osittain subjektiivista, yksilön omaan elämänhistoriaan sidottua, mutta samalla myös intersubjektiivista, jolloin näkemistä ohjaavat tietyille yhteisöille ja ryhmille yhteiset sosiaaliset ja kulttuuriset taustavaikuttajat. (Raivo 1999, 76.) Toisin sanoen kun katsomme esimerkik-

si suomalaista maisemaa, olemme tehneet sen jo monta kertaa aiemmin, yksin ja yhdessä (emt., 72).

7.1. MAISEMA HISTORIASSA

Koko kansakunnan symbolina maisema on jotakin sellaista, joka on vain meidän, ei muiden. Maisema on osa isänmaata. Se on peritty edellisiltä sukupolvilta ja sen säilymisen puolesta on oltava valmis uhrauksiin. Suomen kansallisen historian ja perinteen kannalta relevantit maisemat on liitetty osaksi meidän kulttuurista koodistoamme. Tietynlaisten paikkojen ja näkymien ja niihin liittyvien valikoitujen piirteiden kautta meidän kansakuntamme on siten maisemoitu. (Raivo 1999, 85.) *"Mitäpä olisi Suomi ilman suomalaista maisemaa? Mieleen nousee kuvia Etelä-Suomen savisista jokivarsista, Pohjanmaan lakeuden latomerestä, Järvi-Suomen vesistöistä, Karjalan ja Kainuun vaaroista ja Lapin tuntureista. Taiteilijat, valokuvaajat, kouluopetus ja media ovat ikuistaneet mieliimme näkymiä Suomen lahden saaristosta, Imatran koskesta, Saimaan ulapasta, Punkaharjusta ja Kolin huipusta. Mielikuvat, paikat ja kokonaisuudet ovat erilaisia, eriaikaisia ja päällekkäisiäkin, mutta maisemasta ja nimenomaan suomalaisesta maisemasta silti on kysymys" (Raivo 1999, 70).* Mutta mikä tekee esimerkiksi juuri näistä edellä kuvailluista maisemista suomalaisia? Miksi miellämme juuri nämä maisemat suomalaisiksi?

Klingen (1999, 97) mukaan Suomen maiseman mytologisoiminen juontaa juurensa Franzénin sekä varsinkin Runebergin kynästä, ja sittemmin suurten taiteilijoidemme, varsinkin Edelfeltin siveltimestä. Suomalainen maisema, sellaisena kuin sen tänä päivänä tunnistamme, onkin pitkälti 1800-luvun tuote. Se on tuotettu konstruktio, jota on muokattu kulloisiinkin tarpeisiin, ja jonka määrittelyssä maamme taiteilijoilla on ollut keskeinen rooli. 1800-luvun puolivälissä tapahtunut kansallinen herääminen sekä sitä seurannut isänmaallinen innostus toimi varsinkin taidemaailmassa aatteellisena lähtökohtana ja suurena inspiraation lähteenä. Kun Suomessa etsittiin kansallisen heräämisen aikana meille omaleimaisia piirteitä, taiteilijat hakeutuivat kyliin ja maisemapaikoille taltioimaan maamme

kasvoja. Ensimmäisenä suomalaisen maiseman ennättivät ikuistaa kirjailijamme. Suomalaisen maiseman peruskuvaukset löytyvätkin J.L.Runebergin ja Zachris Topeliuksen tuotannosta, erityisesti Vänrikki Stoolin tarinat sekä Topeliuksen kokoamat teokset *Finland framstäld i teckningar* ja *En resa till Finland* ovat vaikuttaneet suomalaisten maisemaihanteiden syntyyn. Tämän jälkeen niin musiikissa kuin kuvataiteissakin alettiin kiinnostua näistä uusista aiheista. Maisemamaalauksen kannalta tilanne olikin hyvin haastava, sillä kun suomalainen maisema odotti kuvallista löytäjäänsä sen jälkeen, kun kirjailijat olivat jo aloittaneet sen ominaispiirteiden luonnehtimisen, oli realistinen kuvaustapa vasta juurtumassa Suomeen.

Raivon (1999, 78) mukaan Runebergin ja Topeliuksen tuotannon myötä erityiseksi suomalaiseksi maiseman perustyypiksi nousi siintävä järvimaisema. Tuolle ideaalinäkymälle taiteilijat ryhtyivät etsimään kuvallisia vastineita, ja kukkulalta tai lintuperspektiivistä kuvatusta sisämaan maisemasta muodostui 1800-luvun ja 1900-luvun alun taiteessa eräänlainen koko Suomen tunnuskuva. Kukkulalta kuvatun järvimaiseman lisäksi kirjallisuuden ja maalaustaiteen esiin nostamiksi erityisiksi maisemiksi tulivat Punkaharjun kaltaiset järviä halkovat harjuselänteet, koskimaisemat, Länsi- ja Etelä-Suomen kartanot ja ruukkiympäristöt sekä talonpoikaiset kulttuurimaisemat. Kansallista maisemaa etsittiin nyt periferiasta. Vielä 1850-luvulla Pohjois-Häme ja sen maaseutumaisema tarjosivat riittävän kaukaisen ja aidon aiheen, joita voi ihailla esimerkiksi Werner Holmbergin töissä. Maaseudun kulttuurimaisema onkin ollut hyvin pitkään keskeinen elementti isänmaan näkymissä. Jo klassisiin ja uusklassisiin esikuviin pohjautuvassa maisemakuvauksessa isänmaa oli nimenomaan kulttuurimaisema; harmoninen, pastoraalinen, idylliä huokuva ympäristö, jossa ihmisen jättämät jäljet olivat selvästi nähtävissä. Vasta itään päin siirryttäessä agraarimaisema alkaa muuttua, ja harmonisen ja vehmaan eteläsuomalaisen maiseman rinnalle nousevat Itä-Suomen kaskimaisemat ja työtä raatava köyhä kansa. (Raivo 1999, 79.) 1800-luvun loppupuolella kansallisromantikot eivät enää saaneet kaipaamaansa periferisyyttä Hämeestä ja näin ollen heidän kiinnostuksensa kohde muuttui: nyt katseet suuntautuivat kohti Itä-Suomea ja Karjalaa, josta oli vastikään kerätty talteen kansakunnan muistia. Karjalan alkuvoimaisesta luonnosta tulikin uusi

kansallisen elinvoiman symboli, joiden taltiointiin erityisesti keskittyivät taiteilijat Pekka Halonen ja Akseli Gallen-Kallela. Nyt suomalainen maisema oli jylhä ja karu, koskematon erämaanäkymä sinisinä siintävine vaaroineen, punarunkoisine hongikkoineen ja ikimetsineen.

1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kareliaaninen ja kansallisromanttinen maisemamaalaus oli nationalistiselta sisällöltään paljon ohjelmallisempaa. Enää kansallinen maisema ei ollut vain tallennettu ihana maisema, kansan uurastuksen ylistämistä ja luontoromantiikkaa, vaan se oli myös tahdonvoiman, kansakunnan moraalin ja vapaudenkaipuun symboli. (Raivo 1999, 79.) Samoihin aikoihin, 1800-luvun puolivälissä, ryhdyttiin todenteolla kansakoululaitoksen ja kansanopetuksen kehittämiseen. Koululaitoksella onkin ollut suuri vastuu kotimaan maantiedon, historian ja maiseman tutuksi tekemisessä. Topeliuksen Maamme-kirjan, jossa iskostettiin kaikkien kansankerrosten päähän kuva suomalaisuudesta, ohella opetuksen tukena ovat olleet mm. maakunnallisia tyyppimaisemia esittävät opetustaulut ja tietenkin isänmaata, kansaa ja maakuntia kuvaavat laulut. (Raivo 1999, 76-77.)

Alkuinnostuksen jälkeenkin maisemamaalauksen perinne jatkui Suomessa edelleen hyvin virkeänä. Kotimaiset aiheet olivat tulleet nopeasti ja pysyvästi suosituiksi. Innostus oli valtava, ja maan eri seudut odottivat kuvaajiaan. Koska kaikilla ei ollut kuitenkaan mahdollista matkustaa itse näiden upeiden maisemien ääreen, nojauduttiin herkästi vanhempiin esikuviin perustuvien teosten tekemiseen, mistä seurasi se, että sama kuvasto toistui maalaustaiteessa kerta toisensa jälkeen. Aina sieltä kansallisen maiseman löytämisen alkuajoista lähtien on tätä suomalaisen ihannemaiseman kuvaamiseen liittyvää perinnettä koko ajan pidetty yllä ja uusinnettu. Maisemamme kuvasto ei ole paljoakaan muuttunut niistä ajoista, jolloin Topelius, Runeberg, Järnefelt ja kumppanit sen meille esittivät. Tätä kansallista tuotetta on tietenkin täydennetty eri aikakausien vaatimusten mukaiseksi, aikojen kuluessa maisemaan liittyvät kuvat ja tekstit ovat vaihtuneet, joskus jopa fyysiset näkymät tai alueet ovat korvautuneet toisilla, mutta tietty idea suomalaisesta maisemasta on säilyttänyt voimansa ja siihen liittyvät merkit ja merkitykset ovat yhä hyvin vahva osa kansallista kulttuuriamme ja

elämäntapaamme. Tunnemme ja tunnistamme suomalaisen ihannemaiseman missä vain juuri sen läpeensä kulttuurisuutensa vuoksi. Kalliola (1999, 38) kuitenkin huomauttaa, etteivät nämä näkymät välttämättä edusta erityisen tavallista Suomea eli sitä ympäristöä, joka maassa vallitsee tai jonka pääosa suomalaisista omakseen tuntee. Erilaisiin maisematyyppeihin liittyvät maisemalliset piilomerkitykset avautuvat meille vain juuri meidän kansallisen kulttuuritaustamme kautta. Raivo (1999, 76) toteaakin, ettei ole lainkaan tärkeää, missä kansakunnan ihannemaisema sijaitsee tai onko sitä edes olemassa sellaisena kuin sen kuvittelemme. Sen sijaan on paljon tärkeämpää, että tunnistamme sen omaksemme, omaan maahamme kuuluvaksi, tutuksi. Me myöhempien sukupolvien suomalaiset olemmekin Kalliolan (1999, 49) mukaan sitten oppineet juuri näistä kansallisromantiikan ajan töistä sen ajan arvomaailmaan liittyviä asioita sekä ennen kaikkea sen, millainen suomalainen maisema on. Hyväksymme nykyisin varsin kyseenalaistamatta sen, että noissa maalauksissa todellakin ilmenee suomalaisuus puhtaimmillaan. Suomalainen kansallismaisema on ihannoitu maisema, jota tulee vaalia ja jolla on merkitystä eräänlaisena kansallisena ikonina. Juuri sen kaltaisena haluamme Suomen nähdäkin ja sellaisena myös ulkomaalaisillekin mainostaa.

7.2. SUOMALAISET MAISEMAT

Kalliolan (1999, 38) mukaan suomalaiset ovat aikojen kuluessa tottuneet elämään ja toimimaan tietynlaisissa luonnonolosuhteissa ja sitä kautta oppineet mieltämään tietyt maisematyypit erityisen suomalaisiksi. Kalliola uskoo, että maisema on kansallisena kuvastimena tarkimmillaan siellä, missä ei ole erityisesti mitään katsottavaa, esimerkiksi tienvarsilla, asuma-alueilla, talousmetsissä tai ojitetuilla soilla. Tavanomainen suomalainen maisema muodostuu karun pohjoisen luontomme elementeistä, joita muovaa joukko Suomen yhteiskunnallisten olosuhteiden ja tapahtumien jälkiä. Täysin samankaltaisia maisemia voi löytää myös Venäjältä tai länsinaapureiltamme, mutta eron tekee juuri se suomalainen tapa, jolla maisemaan on vaikutettu, esimerkiksi eri tavoin hoidettu metsätalous tai erilaiset viljelytekniikat. Rakentamisen kulttuurikerros on kaik-

kein ohuin, tilapäinen kerros luonnonmaiseman päällä, mutta juuri siinä kansalliset piirteet näkyvät kaikkein selvimmin, vaikkei sitä katsoessa tiedostaisikaan. Jokainen suomalainen tunnistaa Kalliolan (1999, 34) mukaan ihan huomaamattaan esimerkiksi valokuvista lukuisia jopa hyvin hienovaraisia paikkaan ja aikaan liittyviä, suomalaisia, piirteitä.

Nykyisin maisema on Raivon (1999, 84) mukaan entisestään muuttunut synonyymiksi vanhan maatalouden kulttuurimaisemalle, elinkeinomaisemalle, joka alettiin nähdä kauniina 1800-luvun kansallisromantikkojen myötä. Vanhat kaskimaat, niityt, laitumet ja hakamaat sekä perinteiset maaseudun talonpoikaiset miljööt ja muut vanhat rakennetut ympäristöt ovat muodostuneet keskeisiksi maisemasuojelun kohteiksi. Oikeastaan lähes tulkoon kaikki nykyiset kansallismaisemamme ovat viittauksia menneisyyteen. Viime vuosikymmeninä maassamme onkin tunnistettu useita kansallismaisemia; esimerkiksi Kolia ja Tenojokilaaksoa pidetään edustavina näytteinä suomalaisesta näkymästä, entisajan elinkeinomaisemia halutaan suojella kansallisaarteina.

7.3. MAISEMA ELOKUVASSA

Maisemiin liittyvät kulttuuriset merkitykset eivät tietenkään kumpua tyhjästä, vaan maisema tarvitsee aina tekijänsä ja näkijänsä. 1800-luvulla alkanut maisemakuvauksen traditio sai jatkajansa vuosisadan lopulla tapahtuneen maisemavalokuvauksen läpimurron myötä. Valokuvauksessa tukeuduttiin voimakkaasti sen ajan isänmaallisiin ja kansallisromanttisiin aatteisiin. Valokuvaus mahdollisti aikaisemmasta traditiosta ammentavien, mutta nyt uudella tekniikalla tuotettujen populaarikuvastojen synnyn. Maisemastakin oli kehittymässä nyt massatuote. Näkymäpaikkoja kuvaavat postikortit, maata ja maakuntia esittelevät valokuvakirjat ja muut painotuotteet ovat tehneet oman osansa suomalaisen ihannemaiseman kuvagallerian vakiinnuttamisessa sellaiseksi, jollaisena se yhä tänäkin päivänä ilmenee. (Raivo 1999, 79.)

Suomalaisessa kulttuurissa 1920-luku merkitsi suurta murrosta. Tuolloin alettiin tietoisesti rakentaa modernia kansallisvaltiota. Kun yhteinen symbolipääoma oli jo 1800-luvulla koottu, tai ainakin sen luomistyö saatu käyntiin, oli tavallaan valokuvauksen seuraajan, elokuvateollisuudenkin helppo osallistua omilla keinoillaan tuon kansalliseksi mielletyn kuvaston tuottamiseen ja kierrätykseen. (Salmi 1999, 132.) Suomi-Filmi, joka dominoi tuolloin tuotantoa, mutta myös muutkin 1920-luvun tuotantoyhtiöt, etsivät kansallista merkitystään maaseudulta, suomalaisen maaseudun visualisoinnista. Maaseudusta muodostuikin keskeinen ikonografinen elementti. Motiivi oli osittain kansallishenkinen, mutta vaikutteita saatiin myös kansainvälisestä elokuvatuotannosta, eikä taloudellisia näkökohtiakaan varmasti unohdettu. Maalaismaiseman lisäksi kuvattiin tietysti myös teollisuutta tarkoituksena luoda kuva kehittyvästä modernista sivistysvaltiosta. Joka tapauksessa elokuvan merkitys suomalaisen maiseman rakentajana ja välittäjänä on ollut tärkeä sen alkumetreistä aina näihin päiviin asti.

Salmen (1999, 125) mukaan maiseman rooli suomalaisessa elokuvassa vakiintui hyvin varhaisessa vaiheessa, jo mykkäelokuvien aikakaudella. 1920-luvulle tultaessa suomalainen kartanomiljöö, maatila viljavainioineen, sankat havumetsät, kuohuvat kosket, peltojen lomassa kiemurtelevat maantiet, soutuveneet järvellä, pyykkärit laiturilla olivat vakiintuneita elementtejä kotimaisissa elokuvissa, ja samaiset aiheet ovat tulleet tutuiksi katsojille vielä vuosikymmenten jälkeenkin (Salmi 1999, 134). Kotimainen elokuva on luonut imagináäristä Suomea sekä yhdistämällä autenttisia maisemaotoksia ja lavastettuja ympäristöjä että myös etsimällä eteläsuomalaisia, uusimaalaisia vastineita "maakunnalliselle luonnolle" - onhan elokuvien tila aina kuvitteellinen konstruktio. Tämän lisäksi elokuvissa on tietoisesti pyritty kuvittamaan maan eri kolkkia, suorastaan *"toimimaan Topeliuksen Maamme kirjan audiovisuaalisena vastineena"* (Salmi 1999, 125). Tätä provinsiaalisuutta on korostettu tietysti visuaalisten keinojen lisäksi myös auditiivisin keinoin; savolaiset, karjalaiset, hämäläiset ja pohjalaiset murteet ovat olleet olennainen osa tätä elokuvissa esitettyä maakunnallisuutta.

Suomalaisten elokuvien maisemaa voisi tarkastella pelkästään tilallisena, maantieteellisiä ja kuvitteellisia paikkoja kuvaavana, mutta tällöin jäisi eräs hyvin tär-

keä aspekti huomioimatta. Kuten Salmi (1999, 134) toteaakin: *"Kamera on liikkunut paitsi tilassa myös ajassa; se on rakentanut mielikuvia menneistä, kadonneista maisemista ja spekuloinut tulevaisuuden ympäristöillä".* Suomalaisissa elokuvissa tulevaisuutta tai tulevaisuuden Suomea on kuvitettu varsin vähän, mutta historialliset maisemat ovat nousseet esiin tavan takaa. Suomalaisen studiokauden jälkeen, 1960- ja 1970-luvuilla historiallisia elokuvia on tehtiin varsin vähän. Vasta viime vuosikymmeninä, erityisesti 1990-luvulla, menneisyydestä kertominen on ollut taas yksi keskeisimmistä elokuvan tekemisen muodoista. Juuri 1990-luvun puolivälin jälkeen tapahtunut suomalaisen elokuvan nousukausi onkin hyvin suurelta osin historiallisen kerronnan ansiota. Salmen (emt.) mukaan historiallisessa elokuvassa kadonnut maisema on ollut ennen kaikkea kulttuurimiljöötä, jota on tarvittaessa rakennettu studioihin, mutta myös sen lisäksi luonnon uudelleenrakentamisella näyttää olleen tärkeä merkitys. Suomalaisessa elokuvissa historialliset maisemat eivät enää välttämättä yksilöhistoriallisia, vaan niiden nostalgia kohdistuu kollektiiviseen menneisyyteen. Mutta joka tapauksessa menneisyyden maisema ei ole kadonnut, vaan se on sekä nähtävissä että koettavissa, tässä ja nyt.

7.4. HISTORIA MAISEMASSA

Maisema ei ole pelkästään kuva tai näkymä olemassa olevasta isänmaasta, vaan se on myös osa kansakunnan menneisyyttä. Maantieteellisen ulottuvuuden lisäksi kansallinen identiteetti ammentaa perustansa menneisyydestä ja pyrkii siksi aina näyttämään aikaisemmat tapahtumat osana kansakunnan katkeamatonta historiaa. Maisemaan liittyy hyvin paljon mielikuvia ja muistikuvia, jotka sitoutuvat hyvin voimakkaasti historiaan, perinteeseen ja menneeseen aikaan. Tämä ajallinen ulottuvuus ruokkii vahvasti kokemustamme. Menneisyyden lumo, siis jonkinlainen tieto, tunne tai käsitys historiallisista kerroksista ja yhä nähtävistä menneen ajan jäljistä, on oleellinen osa maiseman tenhoa. Maiseman olemus syntyy siihen liittyvän historian, menneisyyden ja perinteen tiedostamisesta. Nämä maiseman saamat merkitykset eivät kuitenkaan muodostu itsestään, vaan niitä tuotetaan, uusinnetaan ja esitetään jatkuvasti. (Raivo 1999, 81.)

Mutta menneisyyttä ei tavallaan ole maisemassa itsessään pysyvänä ja ikuisena, ei ennen kuin nykyisyys sen kulloistenkin tarpeiden mukaisena herättää. Maiseman historialliseen ulottuvuuteen kuuluu myös siihen liittyvä nostalgia, kaipaus kadotettuun menneisyyteen. Tuo kaipaus ja kaiho ilmenee usein eräänlaisena haluna paeta nykyisyyttä menneisyyteen ja sen käsitettävämpään ja hallittavampaan elämäntapaan ja arvomaailmaan eli nostalgia ei ole pelkästään kaipuuta menneeseen aikaan, vaan se on myös kaipuuta entisajan sosiaalisiin suhteisiin ja arvoihin (Raivo 1999, 81). Raivo (1999, 84) on sitä mieltä, että tuskin mikään asia on niin nostalginen kuin oma maisemamme, joka on joko vaivoin suojeltu ja säilytetty tai iäksi kadotettu. Hänen mukaansa maisema on jotakin, joka mielikuvituksessamme kuuluu selvästikin eilisyyteen tai joka on ainakin pysähtynyt menneisyyteen. Se on jotakin sellaista, joka ei saa koskaan muuttua. Kaikkein rakkaimpia maisemia ovat meille ne jo iäksi menetetyt ja siksi ikuisesti muuttumattomat kaipuun paikat ja maisemat. Tämä on varmasti yksi syy myös siihen, että suomalainen maisema on pysynyt vuosikymmeniä samankaltaisena.

Nostalginen mieliala on Turnerin (1987, 154) mukaan erityisen tärkeä nykykulttuurissa, jos tarkastellaan maalaismaisen yksinkertaisuuden, traditionaalisen pysyvyyden ja kulttuurisen integraation katoamiseen liittyviä ongelmia sekä teollisen, urbaanin, kapitalistisen kulttuurin vaikutuksia feodaaliseen sosiaaliseen organisaatioon. Useimmilla keski-ikäisillä suomalaisilla on juuret maaseudulla; monet ovat syntyneet joko pienellä paikkakunnalla tai maalla tai sitten lapsuuden kesiä ollaan vietetty mummon ja ukin seurassa pellon laidalla. Henkilökohtaiset muistikuvat tukevat maiseman herättämiä mielikuvia ja kaipuuta entisajan elämänmenoon ja menneeseen aikaan. Viime aikoina on varsin paljon merkkejä luettavissa tällaisesta niin maisemaan kuin yleisemminkin menneisyyteen liittyvästä nostalgisesta kaipuusta. Kalliola (1999, 49) on kiinnittänyt tähän kaihoon huomiota, ja hän kirjoittaakin: *"Kun voimakkaan maaltapaon vuosina 1950- ja 1960-luvuilla lumi teki enkelin eteiseen, taakse jätettyyn harmaaseen tölliin ja kiviseen peltoon tuskin liitettiin sellaisia romanttisia arvoja kuin nyt. Tänään samat pihapiirit ovat haluttuja mummonmökkejä. Niiden lahoavaan portinpieleen*

kiinnitetään pelargonioita amppelissa ja hylätyt haravakoneet kaivetaan esiin heinikosta pihan patsaiksi." Toisekseen esimerkiksi mökittyminen, joka on vahvasti suomalainen ilmiö ja sellaisena Kalliolan (1999, 52) mukaan kansallisen kulttuurimme elinvoimaisuuden väkevä manifestaatio, on taas alkanut vauhdilla täyttää autioitunutta maaseutua, asukkaitta jääneitä kyliä. Myös suomalainen kirjallisuus ja myöhemmin sen siivittämänä elokuva ovat löytäneet menneisyyden nostalgisen kauneuden, jonka juuret on erityisesti paikallistettu Sihvon (1999, 1999) mukaan Itä-Suomen maisemiin. Kaipauksen kohde ei suinkaan ole enää jokin satavuotinen elämänmuoto vaan 1950- ja 1960-lukujen pellonraivaususko ja suuren muuton hiljentämät kylätiet.

7.5. PÖLÖSEN MUKAINEN MAISEMA

Itä-Suomesta on myös Markku Pölönen löytänyt ne ainekset, joilla hän on katsojien nostalgista muistia puhutellut. Kolin ja Pielisen maisemat ovat osa kansallissielua, rajantakainen Karjala kiehtoo, Saimaa on edelleenkin suloinen. Itäsuomalaisuus elää vahvasti tavalla tai toisella liki jokaisessa suomalaisessa joskus, väittää Sihvo (1999, 200). Mahtaako väitteessä olla perää, en tiedä, mutta joka tapauksessa Pölönen on onnistunut valloittamaan Itä-Suomen kuvauksillaan suuren yleisön sydämet. Hän on Salmen (1999, 134) mukaan luonut spektaakkelin jo kadonneesta, elinvoimaisesta maaseudusta, mitä luonnonympäristöjen ohella korostavat kauan sitten unohtuneet esineet ja arkielämän yksityiskohdat. On sanottu, että suomalaisen elokuvan maisema on usein ollut vain visuaalinen kysymys, katseen kohde, mutta Pölösen elokuvissa maisema puhuttelee kaikkia aisteja. Visuaalisen maiseman lisäksi äänimaisema - niin musiikki kuin ääniraita laajemminkin - ovat luomassa kuvaa menneisyydestä ja siirtämässä katsojaa ajatuksissa vuosikymmeniä taaksepäin. Onnen maassa monet tutut tangot soivat niin lavoilla kuin levyltäkin ja luovat omaa tunnelmaansa. Kuningasjätkän luontokuvia tukevan instrumentaalimusiikin lisäksi Linjuripolkka saa katsojan nauttimaan aikakauden leppoisasta tunnelmasta, Kivenpyörittäjän kylässä vanhan kansakoulun juhlasalista kaikuvista häävalsseista nyt puhumattakaan.

Kaunis kesäinen lauantai-ilta maaseudulla. Aurinko on jo laskemassa ja heijastaa siltansa tyynen järven ylle. Vastaan tulee kylänraitilla polkupyörällään naapurin nuori isäntä, joka on raskaan työpäivän jälkeen saunanpuhtaana menossa tanssilavalle. Metsätaipaleen kohdalla voit kuulla käen kukkuvan, peltoaukeaman kohdalla näet toisella puolen karjaa laiduntamassa, toisella heinäseipäitä ja harmaana hieman vinossa kenottavan ladon. Heinänkorsi suussasi kuljet punavalkoisen mökin ohitse, jonka verannan ikkunassa pelargoniat kukkivat. Jatkat matkaasi onnellisena, kiireettömänä...

Juuri tällaiset menneisyyden kauniit ja onnelliset kuvat kiehtovat ohjaaja Markku Pölöstä, ja sen näkee hänen kolmesta ensimmäisestä elokuvastaankin. Ohjaaja hurmaa katsojat jylhillä metsämaisemilla ja hiljaisilla kyläraiteilla. Samalla hän palauttaa varmasti myös monen vanhemman sukupolven katsojan mieliin kultaisia muistoja, mutta myös antaa mahdollisuuden nuoremmille sukupolville matkustaa aikakoneella vuosikymmenten taa. Pölönen huolehtii elokuvan suomalaisuuden esiintuomisesta kaunein ja herkin kuvin. Hienot jokimaisemat ja peltoaukeamat, kylänraitit ja tanssilava vaaran laella saavat kaipaamaan maalle, pois kaupungista. Tai vaihtoehtoisesti sitten muistelemaan halveksuen sitä kamalaa maalaismenoa ja huokaisemaan helpotuksesta, ettei enää tarvitse kädet rakoilla tehdä heinätöitä. Kuvien katsominen kun on kuitenkin niin yksilöllistä. Ne ihmiset, joihin tämä Pölösen kaihoava ja nostalginen kuva menneisyydestä vetoaa, haluavat uskoa nämä kuvat todeksi, oli todellisuus sitten minkälainen tahansa.

Suomalaisten kansallinen identiteetti on aina vahvasti liittynyt maahan ja luontoon. Pölönen onkin elokuvissaan käyttänyt taitavasti hyväkseen paluuta juuri niihin myyttisiin suomalaisiin maisemiin, Sisä-Suomen järvi- ja metsämaisemiin, joita Runeberg, Topelius ja Lönnrot autonomian alkupuolella teoksissaan kuvailivat, ja jota myöhemmin taidemaalareidemme kirjo kankaalle tallensi. Kuten Peltonen (1998, 27) on todennut, he nostivat tällaisen maiseman arvoa ja palauttivat suomalaisille järvet. Silloin luotiin edelleen kovassa kulutuksessa oleva kansallinen symbolimaisema, suomalaisuuden kuva: köyhä, mutta kaunis luonnonmaisema. Ja juuri siihen samaiseen kotimaisuuteen, puhtaaseen luontoon

Pölönen myös iskee. Toinen, myöskin kansalliskirjallisuudestamme peräisin oleva ns. Impivaara-myytti, on läsnä Pölösen elokuvissa. Vaikka tällainen myyttinen puhe suomalaisten metsästä tulemisesta onkin todellisuuden vastainen, sitä näkee edelleen varsin usein tiedotusvälineissä toistettavan. Historiallisen totuuden mukaan suomalaisen yhteiskunnan kehitys on olut alusta alkaen jo sellainen, että suurimman osan ajasta suomalaiset ovat asuttaneet eteläistä Suomea ja vain pieni osa on uskaltautunut uudisraivaajina lähteä onneansa kokeilemaan Sisä-Suomen metsiin. Impivaara-myytin elinvoimasta kertoo nykyisinkin vireänä versovat, huolestuneet puheenvuorot maalaisten sopeutumattomuudesta esimerkiksi pääkaupunkielämän persoonattomaan elämäntyyliin. (Peltonen 1998, 31-32.) Tämä samainen huolenaihe on myös hyvin keskeinen teema Markku Pölösen elokuvissa.

Vehreät pellot sekä jylhät metsämaisemat ovat siis hyvin vahvoja suomalais-kansallisia symboleita, mutta näiden luonnonmaisemien lisäksi myös maaseudun katoava kulttuurimaisema tuottaa hyvin voimakkaita tunne-elämyksiä. Kansallisen kuvastomme ohella Markku Pölönen on tallentanut elokuvillaan myös maaseudun katoavaa kulttuurimaisemaa. Nämä kaksi elementtiä läsnä kussakin elokuvassa, mutta ne painottuvat hieman eri tavoin. Kuningasjätkässä Pölönen maalailee jylhiä vaaroja, kauniita jokimaisemia, vapaina kuohuvia koskia, Onnenmaa ja Kivenpyörittäjän kylä sen sijaan keskittyvät enemmänkin kuvailemaan pieniä, nykyisin jo hyvin autioita kyliä, joissa vielä ennen kyläkaupat ja tanssilavat ovat niin nuorten kuin vanhojenkin kokoontumispaikkoina. Kaikissa elokuvissa on Suomen kesä kauneimmillaan. Niin Unelman ja Leevin häitä (Kivenpyörittäjän kylä), Hirvolan heinäntekoa (Onnen maa) kuin lavatansseja vaaran laella (Kuningasjätkä) sää suosii ja aurinko porottaa siniseltä taivaalta. Huonoa säätä ei Pölösen maailmaan kuulu, ainoastaan Onnen maassa sataa vettä, ja siinäkin kesäinen kaatosade on saatu näyttämään raikkaalta ja romanttiselta. Elokuvien kestosta suuren osan vievät kauniit kuvat. Ilta-aurinko laskee peilityyneen järveen, hiekka pöllyää kuumana kesäpäivänä hiljaisella kyläraitilla, tuuli heiluttaa hiljaa koivuja - yleensäkin, kuten sanotaan, Suomen luonto esitetään kauneimmillaan. Entisajan suomifilmeihin olennaisena osana oleva heinäkasa- tai latoromantiikka kuuluu myös Pölösen kuvaamaan kesään. Kaikissa elokuvis-

sa jollakin aikaa temmelletään joko heinäladossa, -kasassa tai -pellolla. Vanhat, toimiviksi todetut kikat ovat siis käytössä. Vaikka elokuvat pyrkivätkin myös omalla panoksellaan luomaan uusia kansallisuuden ilmaisemisen muotoja, ovat juuri tämänkaltaiset vanhat tutut ikonit myös hyvin vahvasti vielä läsnä.

Koska maaseutu ja kyläyhteisö on niin keskeisessä asemassa Pölösen elokuvissa, on vuoronperään vaihtuvien metsä- ja peltomaisemien lisäksi elokuvat tulvillaan myös sellaisia kulttuurimaiseman osia, joita ei enää tänä päivänä voi nähdä. Pienet kyläkoulut tai seurojentalot alkavat olla historiaa, suomenhevosen vetämät maitokärryt maitotonkkineen ja pyykkärinaiset kuuluvat jo auttamattomasti menneisyyteen. Kaikki elokuvat on kuvattu Itä-Suomessa (Enon, Rääkkylän ja Juuan seuduilla), mistä voi vielä löytää osan elokuvien kuvauspaikoista, mutta lavastuksen ja puvustuksen osuus on elokuvissa valtavan suuri. Maalaistaloja valkoisine ikkunanpuitteineen ja piharakennuksineen sekä tanssilavoja voi toki vielä löytää, mutta ajankuvaa tukevaan rekvisiittaan on selvästikin panostettu. Vaikka ne ovatkin Pölösen tulkintoja menneisyydestä ja näin ollen fiktiivisiä, ne pyrkivät ainakin juuri lavastuksen ja puvustuksen suhteen olemaan todellisuutta vastaavia. Pölönen antaa ikään kuin elokuvissa vilahtevilla esineillä ja asioilla muistille apuvälineitä, ja nämä pienet vihjeet saavat ihmisen huudahtamaan, kuinka mummolan tuvassa oli juuri tuollaiset kahvikupit tai muuta vastaavaa... Kaikki nämä kolme elokuvaa kuvaavat lähimenneisyyttämme, joten varsinkin vanhempien sukupolvien on vielä mahdollista muistaa ja muistella kaikkea, sitä, jota ei enää tänä päivänä ole, joka on jo tavallaan kadotettua ja menetettyä. Pölösen elokuvista hohkaakin selvästi kaipuu juuri niitä entisajan juttuja kohtaan. Vaikka Pölösen kuva menneisyydestä onkin varsin nostalgisoiva ja siten varsin arka kritiikille, on elokuvien pääsävy hyvin lämmin ja elämänmyönteinen. Pölönen kuvaa tiettyä välitilaa, jossa väistyvä mennyt maailma kohtaa hahmottumassa olevan uuden maailman. Kuitenkin muutokset on hyväksyttävä ja uuteen on sopeuduttava, vaikka menneisyyden onnellisia päiviä kaihoten muistellaankin.

8. KIELEN MAHTI

Kielen vaikutus ihmisen elämään on hyvin voimakas. Kielen avulla pystymme jäsentämään ja hallitsemaan todellisuutta, välittämään tietoa ja ilmaisemaan itseämme, ajatuksia ja tunteitamme. Kielen varassa kykenemme vuorovaikutukseen ja yhteistyöhön toisten ihmisten kanssa, mikä onkin kenties kielen tärkein merkitys. Kielen välityksellä nimittäin omaksumme oman kasvuympäristömme kulttuurin sekä sen kautta saamme myös suurimman osan ulkoapäin tulevasta tiedosta ja muusta kulttuurista (Rasila 1995, 9). Kun ihminen oppii äidinkielensä, hän omaksuu toisaalta inhimillisen kielen yleiset periaatteet ja toisaalta sen, mikä hänen omassa äidinkielessään on reaalistunut. Kieli on historiallinen ilmiö, joka kykenee täyttämään yhteisöllisen tehtävänsä ajassa ja paikassa, tallentamaan ja välittämään kulttuurinsa uusille sukupolville. Toisaalta kieli myös vapauttaa meidät ajasta ja paikasta, irrottaa konkreettisesta todellisuudesta ja antaa välineet todellisuuden syvällisempään ymmärtämiseen. Ilman näitä kahta perusolemuksensa piirrettä kieli ei kykenisi rakentamaan ja ylläpitämään yhteisöjä. (Orpana 1995, 18-19.) Kieli on perusluonteeltaan yhteisöllistä, se antaa yhteisyyden ja luo yhteisöllisyyttä. Ei ole yhteisöä ilman kieltä, eikä päinvastoin.

8.1. RAKAS KIELEMME

Jos tarkastelee sitä, kuinka arvokasta ja suurella vaivalla rakennettua kieltä vaalitaan ja kuinka sitä siirretään seuraaville sukupolville, nousee keskeisiksi kysymykset asenteista ja arvostuksesta. Kieliyhteisön elämä on riippuvainen siitä, miten vahva kielellinen minuus ja kielen yhteisyyden arvostus sen jäsenillä on. Tätä kautta tuleekin esille juuri kielen merkitys yhtenä tärkeimmistä identiteettitekijöistä (Saari 1997, 96). Suomalaiset ovat aina olleet kiinnostuneita omasta kielestään ja kielimuodoistaan (Nuolijärvi 1999, 245). Suomen kielellä onkin ollut ratkaiseva osuus suomalaisen kansakunnan rakennusaineena ja sen kulttuurin ja identiteetin luojana. Suomen kieli kantaa kulttuuriamme, perinteitämme, arvomaailmaamme; siihen aikojen saatossa kehittyneet ilmaisukeinot kuvastavat tapojamme ja tottumuksiamme meille omintakeisimmalla tavalla. Ra-

sila (1995, 9) uskaltaa jopa väittää suomen kielen olevan suomalaisen kulttuurin perusjuuri. Hänen mukaansa ilman sitä me emme tuntisi olevamme samaa kansaa. Vaikka todellisuudessa varsinaista yhtenäistä kieltä ei olekaan olemassa kielen jakaantuessa eri alayhteisöjen omiin murteisiin ja slangeihin, voidaan kuitenkin puhua tässä yhteydessä tavallaan näiden yläpuolella olevasta yhtenäisestä kielestä. Joka tapauksessa, nykypäivän kansallisvaltiossa kieli on hyvin tärkeä identiteettitekijä - kieli, niin arkinen puhekieli kuin kirjakielikin, on yksi käytetyimmistä tunnusmerkeistä tai elementeistä kansallisvaltiota määriteltäessä.

8.2. KIELENÄ SUOMI

Suomea pidetään usein kieleltään ja kulttuuriltaan hyvin yhtenäisenä maana, mitä se moniin muihin maihin verrattuna onkin, varsinkin jos tarkastelee Suomen kieliyhteisöä historiallisesta ja vertailevasta näkökulmasta (esim. Mäkelä 1985, 253). Suomen kieltä lingvistisestä näkökulmasta tarkasteltaessa voidaan kuitenkin sanoa päinvastaista. Kielellisesti Suomi on nimittäin hyvin monella tavalla jakautunut. Ennen eri kansanryhmät elivät omissa maailmoissaan ja puhuivat omia paikallismurteitaan. Nykyisin tilanne on kylläkin hieman toisin, mutta edelleenkin maassamme on varsin suuria eroja puhutun ja kirjoitetun, tietysti ruotsin- ja suomenkielisten sekä eri alueiden välillä. Nyttemmin on Saaren (1999, 267-268) mukaan paikallismurteiden tilalle tullut alueellisia murteita, lisäksi kaupunkikulttuurin ja maaseudun erot ovat entisestään korostuneet. Saari (emt.) kuitenkin vielä jatkaa, että Suomessa asuvat ihmiset ovat kylläkin sisäistäneet tietyn yhteisen ytimen suomen kielestä, suomalaisesta kulttuurista ja suomalaisesta identiteetistä, joten tietynasteisesta homogeenisuudesta voidaan myös tässä yhteydessä ihan oikeutetusti puhua, siitäkin huolimatta, että erot eri yksilöiden ja erilaisten alaryhmien välillä voivat olla hyvinkin suuria. Nämä erot johtuvat yleensä vaihtelevasta elinympäristöstä ja sen asettamista haasteista: eri murrealueista, puhetilanteista, puheenaiheista, puhekumppaneista ja muista vastaavista sosiaalisista tekijöistä, jotka johtavat yhteisön kielen, kulttuurin ja identiteetin monitahoisuuteen.

8.2.1. SUOMEN KIELEN KEHITYS

Matti Klingen (1999, 97) mukaan suomalaisten verenperintö ja suomen kielen semantiikka suurelta osalta ja sanastokin ovat suureksi osaksi on germaanis-itämerellistä, suomen kielen struktuurin pääosa taasen itämetsäistä perua. Suomen kirjakieli kehitettiin jo pääpiirteissään varsin aikaisessa vaiheessa, mutta sivistyskieleksi suomen kielen voidaan katsoa kehittyneen vasta vuoteen 1870 mennessä (mm. Saari 1997, 92). Oleellisia kimmokkeita suomen kielen aseman muuttumiseen oli aikakauden aatehistorialliset virtaukset, romantiikka ja kansallisuusaate. Vahvan snellmanilaisen näkemyksen mukaan kieli on kansallisuuden korkein ilmentymä, niinpä suomalaiskansalliselle liikkeelle se symboloikin kaikkia niitä arvoja, jotka tuohon samoihin aikoihin "heräävään" suomalaisuuteen liitettiin. Yhteiskunnallisen merkityksen kieli sai vasta kansallisuusaatteen myötä, sillä tähän saakka ei ollut ollut minkäänlaisia tarpeita yhteisen kielen olemassaololle. Aina 1800-luvulle saakka puhesuomen muotoja edustivat vanhat murteet eikä siten varsinaisesta puhutusta suomesta voida tätä ennen puhua. Ratkaiseva muutos Suomen kielioloissa tapahtui vuonna 1863, kun keisarillisen asetuksen mukaan suomen kieli hyväksyttiin ruotsin kielen rinnalle virka- ja opetuskieleksi. Samoihin aikoihin ryhdyttiin myös määrätietoisesti kehittämään virallisissa yhteyksissä puhuttavaa yhtenäistä suomen kieltä. Virallisissa yhteyksissä puhuttu kirjakieli[1] takasi mahdollisimman laajan ymmärrettävyyden, sillä kirjakielihän oli ollut käytössä jo pitkän aikaan kaikkialla maassa. Näihin aikoihin kirjakielinen puhetapa kantautui myös monien suomalaisten sivistyskotien keskustelukieleksi, joutuihan suuri osa suomalaisesta sivistyneistöstä opettelemaan suomen kielen kokonaan. Näin tästä puhutusta kirjakielestä tuli siis myös epävirallisen viestinnän julkipuhekieli (Mäkelä 1985, 251). Kirjakielistä puhetapaa tuki myös muita seikkoja, nimittäin näiden edellä mainittujen kielimuotojen ohessa alkoi kehittyä myös muita kielen sekamuotoja, esimerkiksi kaupunkikielen muotoja, joissa oli aineksia niin vanhoista murteista kuin kirjakielestäkin.

[1] Kirjakielellä yleensä tarkoitettaan kirjoitettua normitettua kieltä, mutta arkipuheessa kuulee usein sanottavan, että joku "puhuu kirjakieltä", millä tarkoitetaan sellaista puhetapaa, joka noudattaa kirjakielen normeja. Kattavampi käsite olisi yleiskieli, joka sisältää sekä kirjakielen että sen normeja noudattavan puhutun kielenkin. (Nuolijärvi 1999, 240.)

Yleinen käsitys 1800-luvulla kielen tutkijoiden keskuudessa oli se, että murteet ovat vain kirjakielen turmeltuneita muotoja, niinpä Suomessa pyrittiinkin käyttämään tätä uutta, sivistyneistön luomaa, keinotekoista, "puhdasta kieltä" hyvin voimakkaasti. Suomen kieltä koetettiin, niin puhuttua kuin kirjoitettuakin, snellmanilaiseen henkeen siistiä kaikista muukalaisuuksista, mutta ennen kaikkea myös murteellisuuksista. (Paunonen 1989, 212.) Sen lisäksi tätä uutta "puhdasta kieltä" alettiin systemaattisesti juurruttamaan Suomen kansaan esimerkiksi koululaitoksen avulla. Normatiivinen puhekielen malli levisi sitten tehokkaasti ylhäältä alaspäin: aluksi yliopistosta oppikouluihin ja opettajaseminaareihin ja niistä sitten kaikkialle, missä äidinkieltä suomalaislapsille päähän päntättiin (Paunonen 1989, 213). Koululaitoksen lisäksi myös monelta muulta taholta suomalaisia koetettiin opettaa puhumaan oikein. Esimerkiksi 30-luvulta lähtien elokuvateollisuudessa tuettiin tätä projektia niin vahvasti, että vanhojen mustavalkoisten suomifilmien puhe kuulostaa tänä päivänä lähinnä vain huvittavalta. Itse asiassa siitä lähtien, aina viime vuosiin saakka, yleiskielen käytön perinne on elokuvissa ollut hyvin vahva. (Mäkelä 1985, 251-252.)

Erot suomen kielen eri muotojen välillä ovat siis aika ajoin olleet varsin suuret, mutta myöhempi kehitys - yleiskielistyminen muun muassa - on tasoittanut niitä selvästi. Huomioimisen arvoista on myös se, että Suomessa poikkeuksellisesti ei kielenpuhujien yhteiskunnallista taustaa osoittavien sosiaalisten murteiden muotoutumista voida palauttaa kovinkaan kauas taaksepäin, kuten Klaus Mäkeläkin osoittaa (Mäkelä 1985, 1987). Edellytykset sosiaalisten murteiden muotoutumiselle syntyivät meillä vasta tuolloin 1800-luvun lopulla tuloksena yhteiskunnallisten, sivistyksellisten ja (kieli)poliittisten myllerrysten tuloksena. Aina tuonne 1800-luvun jälkipuoliskolle saakka suuri suomalainen kansanosa oli tullut toimeen omalla kotimurteellaan, ja muut, ns. parempi väki, puhui puolestaan ruotsia. Kun suomesta tuli 1800-luvun lopulla virka- ja opetuskieli, Suomeen ilmaantuivat myös ensimmäiset kulttuurikoodit, joissa käytettiin suomea keskustelukielenä, mikä sittemmin johti sekä virallisen julkipuhekielen että sivistyneistölle sopivan puhekielen kehittämiseen (Paunonen 1989, 209-210), kuten aikaisemmin jo mainitsin. Vaikka Suomessa onkin koettu yhteiskunnallisten

vastakkaisuuksien kärjistymisen seurauksena jopa sota, ja kielelliset eroavaisuudet saattavat olla hyvinkin suuria, on jyrkistä ristiriidoista huolimatta suomalaisuus edelleen kuitenkin kulttuurisesti poikkeuksellisen yhtenäinen. Kulttuurinen ymmärrettävyys on ylittänyt luokkarajat. (Mäkelä 1985, 257.) Kulttuurin yhtenäisyyden ajatellaankin usein ilmenevän lähinnä yhteisinä kokemuksina, tietoina ja tuntemuksina, siis yhteisinä tajunnan sisältöinä. "Suomalaisuus on siis niissä itseilmaisun säännöissä ja sisällöissä, joiden varassa suomalaiset ymmärtävät toisiaan" (emt.). Klaus Mäkelä (1987, 13) muistuttaa kuitenkin, etteivät kaikki suomalaisuuden tulkintasäännöt ole pelkästään suomalaisia, vaan suurin osa niistä on yleisinhimillisiä ja huomattava osa yhteisiä varsin laajalle kulttuuripiirille. Ne voivat esimerkiksi olla yhteispohjoismaalaisia, yleisluterilaisia tai panarktisia, tai miksei jopa yleismaailmallisia.

8.3. MURTEINEN SUOMEN KIELI

Kuten aikaisemmin tuli mainituksi, vielä reilut sata vuotta sitten murteet edustivat puhutun suomen kielen ainoita muotoja, mutta nykyisin on kovin vaikea enää löytää täysin entisellään säilyneen murteen puhujaa. Maaseudulla kyllä edelleen erityisesti epäviralliset asiat toimitetaan hyvinkin murteisella kielellä, tosin kaikkein murrevärittеisimmät ilmaisut ovat saattaneet väistyä yleiskielisten ilmauksien tieltä. (Paunonen 1989, 218.) Alueellisia murteita voi edelleenkin vielä jäljittää, mutta nykyisin nämä murteet tuskin enää ovat sitä, mitä ne 1800-luvulla olivat. Syitä tähän voi hakea niin alueellisen liikkuvuuden lisääntymisestä, kielen yleiskielistymisestä ja sekoittumisesta kuin tiettyinä aikakausina vaikuttaneista asenteista ja näkemyksistä. Paunonen (emt.) arveleekin, että nykyisin vanhojen murteiden varaan olisi muodostumassa uudentyyppisiä aluekieliä, joissa yleiskielisen pohjan alta pilkottaisi vanha pohja. Nykyisin tiettyjen alueiden kielelle ominaisten piirteiden perusteella erotamme esimerkiksi Tampereen seudun puhekielen, Turun puhekielen ja Helsingin puhekielen; kaikkien niiden pohjalta kuitenkin löytyy vanha paikallinen murrepohja, jonka varaan tämä uusi nykymurre on rakentunut; murre-erot huomataan ja niiden perusteella ihmisiä ryhmitellään hyvin herkästi edelleenkin.

8.3.1. MURREBUUMI - MIKÄ JA MIKSI?

Aikaisemmin murteiden puhumista paheksuttiin ja murteita on tietoisesti pyritty kitkemään puheesta, mutta tilanne kuitenkin Nuolijärven (1999, 240-245) mukaan muuttunut, sillä Suomen on vallannut taas todellinen murrebuumi. Yksi osoitus siitä on mielestäni myös suuren suosion saavuttaneet Markku Pölösen elokuvat, vaikkakaan elokuvien menestystä ei todellakaan voi laskea ainoastaan murteiden varaan. Suomenkielenhuoltoa on kyllä alusta pitäen sävyttänyt harras kansankielen ja murteiden kunnioitus, joka on ehkä pääasiallisesti kuitenkin ilmennyt lähinnä kirjallisen perinteen taltioimisena. Mitä lähemmäksi nykyhetkeä päästään, sitä enemmän on merkkejä eri murteiden vaalimisesta havaittavissa, eikä murreperäistä puhetta enää kuunnella halveksuen. Nuolijärven (1986, 120) mukaan esimerkiksi 1970-luvulla oli yleisiä puheenaiheita juurien etsiminen, maaseudun korostaminen ja sen ohessa myös maaseutumurteiden arvostuksen lisääntyminen. Tämä keskustelu ei silloin ollut mikään suomalainen ilmiö, vaan sillä oli kansainväliset juurensa. Keskustelua murteiden uhanalaisuudesta ja kielen köyhtymisestä käytiin meillä samanaikaisesti kun oltiin huolissaan maaseudun tyhjenemisestä ja kaupungistumisesta, ja itse asiassa vielä siten, että vasta kun muutos oli jo tapahtunut, alettiin kääntämään katseita menneeseen elämäntapaan ja sen kielimuotoon (Nuolijärvi 1986, 120-121). Nuolijärven (emt.) näkemyksen mukaan tuo 1970-luvulla ilmennyt huoli oli murteiden häviämisestä oli kuitenkin vahvasti liioiteltua ja turhaa. Määrältään "puhtaan" murteen puhujien osuus kaikista suomalaisista oli vilkastuneen alueellisen liikkuvuuden myötä tietysti vähentynyt, mutta paikallaan pysynyt maaseudun väestö kylläkin vielä puhui murrettaan, vaikkakin sanastossa on saattanut tapahtua melkoisia muutoksia. Joka tapauksessa, vaikka murteiden köyhtymiskeskustelut eivät perustuneetkaan tuolloin todellisen tilanteen tuntemukseen, on kaiken kaikkiaan murteista käydyllä keskustelulla ollut vaikutusta suomalaisessa kieli-ilmastossa. Murre on saanut asemaa yhtenä kielimuotona muiden joukossa, ja kiihkeimmän ihannoinnin mentyä ohi on kenties yleinen suvaitsevaisuus erilaisia kielimuotoja kohtaan lisääntynyt.

Suomessa, ja monissa muissakin Euroopan maissa, on taas 1990-luvun aikana kiinnostuttu paikallismurteista enemmän kuin aikoihin, mikä onkin näkynyt julkisuudessa monin eri tavoin. Viime vuosina on taas puhuttu paljon, että murteet olisivat köyhtymässä, ellei jopa ihan kuolemassa pois. On pelätty, että pian kaikki puhuvat samalla tavalla ja kielen moninaisuus häviäisi. Tiedotusvälineissä on käsitelty tätä ns. murrebuumia tiuhaan tahtiin varsin uutena ja erityisenä ilmiönä. Edellä esitettyä vasten voidaan kuitenkin todeta, ettei tämä murteisiin kohdistuva kiinnostus kuitenkaan tullut yhtäkkiä, vaan siitä on kyllä ollut ilmassa merkkejä aikaisemminkin. Suomessa esimerkiksi on julkaistu monia murresanakirjoja ja murretekstejä sisältäviä teoksia, lisäksi mainosväki on huomannut käyttää murteita kikkoinaan ennenkin. (Nuolijärvi 1999, 244.) Murrekirjallisuuden lisääntyminen 1990-luvulla on kuitenkin selvää, joskus aikaisemmin väheksytyt savolaismurteetkin ovat saaneet aivan toisen aseman. Syitä tällaiseen innostukseen voidaan etsiä esimerkiksi yhteiskunnassa tapahtuvista muutoksista tai kansainvälisistä tuulista, jotka ovat saaneet kaikupohjaa kansallisessa kulttuurissamme, tai näiden yhteisvaikutuksesta. Peltonen (1998, 34) esimerkiksi on huomannut suomalaisessa omakuvassa ja kulttuurissa tapahtuneiden murrosten osuneen yhteen Suomen ulkoisen aseman ja sisäisten voimasuhteiden mullistuksien kanssa. Hänen mukaansa esimerkiksi viimeksi 1990-luvulla on muodostunut uusi myyttisiin käsityksiin nojaava maantieteellisesti kaksinapainen suomalaisuuskuva, joka on ilmennyt esimerkiksi EU-äänestyksen alueelliseen jakaumaan sekä pääkaupunkiseudun puhetapaan kohdistuneiden huomioiden muodossa. Yksi saman murroksen sivujuonne saattaisi siten olla tämä taas viime vuosina esille noussut vahva alueellisten murteiden elvyttämisbuumi. Myös Alasuutari (1998, 171) on pohtinut tätä samaista ilmiötä. Hänen mukaansa tämänkaltainen kulttuurinen liikehdintä on osa alueiden merkitysten kasvusta ja valtioiden suhteellisen vaikutusvallan heikentymisestä johtuvaa yleiseurooppalaista ilmiötä, eikä siis yksistään suomalainen erikoisuus.

Kuten aikaisemmin 1970-luvulla, huoli on tälläkin kertaa turha - suomen kieli eikä sen murteetkaan ole katoamassa, niiden asema on kaikista peloista ja epäilyksistä huolimatta suhteellisen vahva. Suomen kieli täyttää edelleen kaikki kulttuurikielelle asetetut vaatimukset; kieltä käytetään yhteiskunnan kaikissa

tehtävissä, meillä on rikas, hyvin paljon murteitakin hyväksikäyttävä, kirjallisuus, suomen kielestä on olemassa kieliopillisia kuvauksia ja sanakirjoja sekä kielen käyttäjien määrä on riittävä. (Saari 1997, 95.) Myös Nuolijärven (1999, 241) mukaan mistään murteiden kuolemisesta tai katoamisesta tai suomen kielen köyhtymisestä ei nytkään ole kysymys. Hänen mukaansa pelko johtuu pitkälti siitä, että osa murresanoista jää tai on jo jäänyt pois käytöstä, koska meitä ympäröivä yhteiskunta muuttuu eikä tiettyjä sanoja enää tarvita aktiivisessa käytössä. Tällaista sanastoa on esimerkiksi katoavien elinkeinojen erikoisanastot. Uusia paikallisia murresanoja syntyy kuitenkin koko ajan - murre ei voi tuosta noin vain köyhtyä tai kadota, mutta se siis muuttuu kaiken aikaa niin kuin yleiskielikin. Kielihän kuvaa aina oman aikansa kulttuuria ja sen käsitteistöä, joten se kehittyy ja muuttuu jatkuvasti, vaikka sen perusrakenteet pysyvätkin varsin vakaana (Rasila 1995, 10). Murteen kuolemisesta voitaisiin puhua vasta kun joku alue tyhjenisi kokonaan asukkaista eikä uusia sukupolvia tulisi.

Joka tapauksessa se, miksi tällainen ilmiö taas esiintyy ja miksi juuri nyt, on monen syyn summa. Aikaisemmin esitettyjen Alasuutarin ja Peltosen näkemysten lisäksi myös Nuolijärvi (1999, 245) esittää omansa. Hänen mukaansa suomalaiset ovat aina olleet kiinnostuneita omasta kielestään ja kielimuodoistaan. Koska tällainen paikallisia piirteitä korostava ilmiö on kuitenkin tuttu muuallakin Euroopassa, hän ehdottaakin tämän kansallemme ominaisen kiinnostuksen lisäksi yhdeksi selitykseksi Euroopan poliittisen ja taloudellisen yhdentymisen myötä nousseen oman kulttuurin ja kielen arvostuksen. Nuolijärvi uskoo, että kyseessä on maakuntien profiilin nostaminen, joka taasen liittyy siihen keskusteluun, jota käydään maakuntien itsemääräämisoikeudesta. Samaisessa keskustelussa on myös noussut esiin paikallisen kielimuodon ja kulttuurin osuus. Omaa identiteettiä, yksilöllisyyttä ja omaleimaisuutta haetaan myös siis tällä tavoin, ja samalla voidaan olla myös kiinnostuneita siitä, mitä naapureille kuuluu ja miten he puhuvat. Nuolijärvi kuitenkin vielä muistuttaa, että suuri osa murteita kohtaan osoitetusta kiinnostuksesta toki johtuu myös pelkästään rennosta huumorista ja kielestä nautiskelusta, ja siitä, että erilaiset ilmaisutavat vaan koetaan rikkautena. Tällaiseksi murre Markku Pölösen elokuvissa on varmasti pitkälti tarkoitettu,

mutta kielellä on mielestäni näissä elokuvissa kuitenkin tätä viihdyttävää aspektia tärkeämpi rooli.

8.4. MURTEET SUOMALAISUUTTA JULISTAMASSA

Upeiden maisemien ja upeiden kuvien ohella Pölösen elokuvissa huomion vangitsee hyvin vahva murreväritteinen, humoristinen ja lempeän ironinen dialogi, jolle on selvästikin annettu suurempi tehtävä kuin pelkkä kielellisin keinoin viihdyttäminen. Niin Onnen maa, Kivenpyörittäjän kylä kuin Kuningasjätkäkin ovat kaikki sijoitettu itäsuomalaiseen maalaismiljööhön, mikä johtaa siihen, että elokuvissa käytetty kieli on hyvin pitkälti Itä-Suomen puheenpartta, paksua ja rehevää Pohjois-Karjalan murretta. Kaikkein vahvinta ja kokonaisvaltaisesti läpi elokuvan jatkuvaa murteen käyttö on Kivenpyörittäjän kylässä, mikä saattaa johtua siitä, että vaikka Pölönen onkin muokannut käsikirjoituksen Turusen romaanin pohjalta, on hän kuitenkin pysytellyt varsin uskollisena alkuperäiselle teokselle ja sen kielelle.

Itämurteet ovat olleet aina sen syrjäisemmän Suomen murteita. Aikaisemmin tämän köyhemmän Suomen puheenpartta pidettiin varsin arvottomana ja halveksittavana. Eri murteiden arvostus saattaa kuitenkin ajan kuluessa muuttua, ja näin onkin käynyt juuri itämurteille. Esimerkiksi kun 1800-luvulla sellaiset arvostetut kirjailijat, kuin Minna Canth ja Juhani Aho alkoivat käyttää itäsuomalaista puheenpartta kirjoissaan, tuli tuo heidän sanomisen tapansa ikään kuin osaksi kansallista identiteettiä ja sen arvostus nousi. (Nuolijärvi 1999, 244.) Osasyynä voitaneen pitää myös samoihin aikoihin sijoittunutta kansallista heräämistä, jolloin katseet suuntautuivat Etelä-Suomeen ja Hämeen sijaan juuri kohti Itä-Suomea ja Karjalaa, josta oli vastikään kerätty talteen kansakunnan muistia. Vielä viime vuosisadan alun kareliaanisen aatesuunnan karjalaisuus oli paljolti unelmia kalevalaisesta menneisyydestä, jolla itse asiassa ei ollut mitään varsinaista maantieteellistä paikkaa, vaan se oli tila suomalaisten tietoisuudessa. Nykyisin karjalaisuus suomalaisuuden osana rakentuu hieman erilaiselle pohjalle kuin esimerkiksi sata vuotta sitten. Suomalaiskansallinen identiteetti on

tarvinnut kuitenkin karjalaisuutta vuosien saatossa monin eri tavoin. (Sallinen-Gimpi 1993, 135.) Tällä kertaa sitä käyttää materiaalinaan Markku Pölönen piirtäessään kuvaa suomalaisuudesta.

Murresanoja ja -ilmauksia on elokuvissa käytetty hyvin runsaasti, mutta vaikka ei sattuisikaan tietämään, mikä on tiera tai onka - on elokuvia mahdollista seurata, kieli kun kuitenkin kuulostaa hauskalta. Voisi olettaa, että juuri sillä, ettei katsojat ymmärräkään kaikkia elokuvissa käytettyjä sanoja, on Pölönen uskoakseni halunnut tuoda julki huolensa murteiden sekä tarinankertomisen jalon perinteen katoamisesta. Sen voi myös laajemmin ymmärtää Pölösen tapana esittää huolensa ja kritiikkinsä tämän päivän menoa kohtaan ja sitä yhteiskunnallista muutosta, jota olemme joutuneet käymään ja joka edelleenkin on käynnissä. Elokuvissa on vedetty hyvin selvä viiva kaupungin ja maaseudun välille juuri kielellisin keinoin; kieli toimiikin yllättävän hyvin näiden kahden toisistaan eroavan kulttuurin välisen kuilun ja erojen kuvaajana. Maaseudun puheenparsineen voidaan katsoa edustavan jotain mennyttä ja kadonnutta, sitä aitoa ja alkuperäistä, kun taas kaupunki ja sen puhetapa edustavat nykypäivän keinotekoista ja teennäistä elämää.

Elokuvien kaupunkilaiset puhuvat yleiskieltä, kun taas maalaiset "huastelevat" murteellaan. Kuningasjätkässä niin murresanoja kuin myös tukkilaisten erikoissanastoa on vahvasti mukana, mutta ne on jätetty vain yksittäisiin lausahduksiin ja sanoihin. Muuten elokuvassa käytetty kieli on varsin pitkälti yleiskieltä, mikä hieman häiritsee, sillä suuremman kontrastin kaupunkilaisten ja maalaisten välille olisi kielen kautta voitu saavuttaa, jos tukkiporukka olisi jatkuvasti puhunut murtaen. Onnen maassa ja Kivenpyörittäjän kylässä erot kaupunkilaisten ja maalaisten välillä on huomattavasti selkeämmin tuotu kielen avulla esille. Sekä kieltä että myös kielenkäyttötapojen (puhetapojen) eroja korostaen Pölönen tekee eron kaupunkilaisten ja maalaisten välille, eikä pelkästään ihmisinä vaan toisilleen täysin vastakkaisina elämäntapoina. Katsojalle ei myöskään jää epäselväksi kumpaa elämäntyyliä ohjaaja itse ihannoi ja edustaa. Esimerkiksi kaupungissa koko ikänsä asunut Jaana oppii pitkän liudan sellaisia sanoja, joista hänellä aikaisemmin ei ollut aavistustakaan (Kivenpyörittäjän kylä) tai Topi Ku-

ningasjätkässä ei tiedä, mitä Hannes tarkoittaa kysyessään, josko tämä on *vihmerä jätkä*. Toisin sanoen Pölönen koettaa elvyttää juuri sellaista suomen kieltä, joka on jo häviämässä nykyajan ihmisten, uuden sukupolven "varastosta", koko elämäntavasta puhumattakaan.

Onnen maassa, samoin kuin Kivenpyörittäjän kylässäkin, tuodaan esille se, että pärjätäkseen kaupungissa on pakko alkaa puhumaan *kuten radiossa*. Samanlainen pakko tulee ilmi myös Pirkko Nuolijärven Suomen Akatemian Muuttajien kieli-hankkeen osana tehdystä tutkimuksesta "Kieliyhteisön vaihto ja muuttajan identiteetti" (1986), jossa hän on tutkinut maalta, Savosta ja Pohjanmaalta, Helsinkiin tulleiden sopeutumista uuteen ympäristöön ja kieliyhteisöön. Haastateltavilla on Nuolijärven (1986, 124, 127) mukaan hyvin realistinen asennoituminen murteisiin. Kaikkein parhaiten tuo asenne näkyy ilmenevän pohdittaessa murteen asemaa ja käyttömahdollisuuksia kaupunkiympäristössä. Haastateltavista muutama on täysin varauksettomasti murteiden puhumisen kannalla, joidenkin mielestä murteiden puhumisen ja eri murteiden rinnakkaiselo on osoitus tasa-arvon toteutumisesta, mutta enemmistö kuitenkin on sitä mieltä, ettei murre ole sopiva kielimuoto kaupunkiin. Näin muun muassa siksi, että väärinkäsityksiltä vältyttäisiin - yleiskieli toimisi näin ikään kuin heimojen välisten erojen tasoittajana ja ristiriitojen lieventäjänä. Mutta selvimmin murre koetaan paikkaan sidoksissa olevana ilmiönä, joten kun on uusi elämänpiiri, eivät vanhat murteelliset puhetavat enää toimi vaan täytyy olla elämänpiirin lisäksi myös uusi puhetapa. Yleiskielen suosiminen on siis ennen kaikkea käytännön tarpeista johtuva seikka.

Elokuvissakin siten kaupungin väki puhuu yleiskieltä, kun taas maalaiset puhuvat murrettaan, jonka arvostus on laskenut. Puheenparren lisäksi Pölönen korostaa puhetapojen erilaisuutta. Suuri osa elokuvien dialogista on tarinointia ja jutustelua, minkä Pölönen esittää maaseudulle tyypillisenä puhetapana. Esimerkiksi Kivenpyörittäjän kylässä Meeri sanoo Eljakselle: *"Mitäs se Eljas-setä valehtelee?"*, kun tämä vain tarinoi viihdyttääkseen Jaanaa. Toisena esimerkkinä mainittakoon, kun Pekan perhe samassa elokuvassa saapuu Volvollaan kylään, on Jerusalemin kylän ukkosakki istuskelemassa kyläkaupan kupeessa

"pomiloimassa", muistelemassa kylän tapahtumia ja kylän asukkeja. Kuningasjätkässä myös tätä samaista tarinointia on korostettu. Kun tukkilaisjätkäporukka vuoron perään kertoo omia kokemuksiaan tai kuulemiaan juttuja ihan vain ajanvietteeksi ja viihteeksi, kaupunkilaiselle tällainen joutavanpäiväinen suunpieksäminen tuntuu lähinnä valehtelulta. Pölösen elokuvat ovat täynnä esimerkkejä tällaisista tarinoista. Monin paikoin kehyskertomusta katkaisee joku lyhyt tarina tai repliikki, joka toimii samalla ylistyksenä suomalaisuudelle tai maalaisuudelle - jotka itse asiassa paikkapaikoin jopa tuntuvat Pölösen kielessä toistensa synonyymeiltä. Suomalaisuuden ylistyksistä ehkä selkeimpiä esimerkkejä ovat kyläkauppiaan puhe hääparille (Kivenpyörittäjän kylä) ja Jorma Puukon repliikki ennen Koskenkorva-pullon tyhjentämistä (Kuningasjätkä), joka menee näin: *"Oi, Suomi, sinijärvien ja kesäin valkeain. Suot meille kodin armaisen ja haudan alla turpehen. Sun eestäs kaikki uskaltain, se onnemme on kai!"*

8.5. MURTEET VAHVA OSA IDENTITEETTIÄ

Murteet liittyvät hyvin vahvasti ihmisten identiteettiin, niin yksilölliseen kuin yhteisölliseenkin. Murre on selvästikin johonkin paikkaan tai alueeseen sidottu ilmiö, se liittyykin usein ihmisten mielissä hyvin läheisesti lapsuuteen, nuoruuteen, muistoihin, tiettyyn tuttuun maisemaan ja läheisiin ihmisiin. Ja juuri entisellä kotiseudulla ja sen kielimuodolla on nähty olevan selvästikin identiteettiä vahvistava merkitys. Ihmiset kun muistelevat ja ajattelevat mielellään menneitä ja entistä taustaansa. Nuolijärven (1986) tutkimuksessa haastateltavat yleisesti ottaen ovat sitä mieltä, että murteiden säilyminen olisi toivottavaa. Monen mielestä murteiden ilmaisuvoima on paljon tehokkaampaa kuin yleiskielen; murteiden rikkaan sanaston avulla pystytään ilmaisemaan hyvin osuvasti tiettyjä sävyjä ja vivahteita, joihin yleiskielen keinoin ei tunnuta pääsevän. Monet yhdistävät murteen puhumisen siihen, mikä on ominta ihmisessä - murre on jotain paljon enemmän kuin pelkkä kielimuoto, sillä se kertoo käyttäjästään jotain muutakin, jotain joka on hänessä aitoa ja alkuperäistä, osa ihmisen identiteettiä. (Nuolijärvi 1986, 130, 56)

Entisellä kotiseudulla ja sen kielimuodolla on siis identiteettiä vahvistava merkitys, varsinkin juuri maaseudulta kaupunkeihin muuttaneiden kohdalla. Päinvastoin kuin voisi kuvitella, muuttajien käsitykset maaseudusta ja entisestä kotipaikastaan eivät ole kuitenkaan mitenkään yliromantisoivia. Esimerkiksi Nuolijärven (1986, 57) mukaan muuttajilla on varsin realistinen kuva, millaista elämä maaseudulla nykyisin on, ja erityisesti siitä, ettei sinne muuttaminen enää olisi kovinkaan helppoa, kun elämä kotikylässä on hiljentynyt, kaikki tutut ovat muuttaneet myöskin pois ja harrastusmahdollisuudet ovat vähäiset, työttömyyden pelosta puhumattakaan. Nuolijärvi (1986, 61) sanookin, että nykysuomalaisen muuttajan suhdetta entiseen kotiseutuun luonnehtii se, että ajan oloon ei olekaan tärkeää, mitä siellä tapahtuu ja mitä ihmiset tekevät, vaan mitä siellä on: metsät, järvet, polut ja kivet, koko luonto ja maisema. Kaipaus ei siis kohdistu esimerkiksi ihmisiin, jotka joko kuolevat tai muuttavat pois, vaan siihen, mikä on pysyvää. Ihmiset ikävöivät sitä, mitä ei enää ole löydettävissä nykytilanteessa, esimerkiksi luonnonrauhaa ja hiljaisuutta, sekä ennen kaikkea sen muuttumattomuutta. *"Ajan mittaan kaipaus tuttuun luontoon epäilemättä vahvistuu, sitä mukaa kuin entisen kotiseudun ihmiset käyvät vieraiksi. Jo nyt monille muuttajille entisen kotiseudun maisemassa on vierasta kaikki paitsi itse maisema"* (Nuolijärvi 1986, 61). Murteen puhuminen yhdistetään tiettyyn alkuperäisyyteen ja aitouteen. Kieli, tässä murre, on käyttäjälleen koti, josta luopuminen aiheuttaa henkistä kodittomuutta.

Pölösen elokuvat saivat Suomen mittakaavassa ja elokuvateollisuudessa suuren suosion. Pohjois-Karjalasta (maalta) muuttaneiden kohdalla innostuksen ymmärtää, mutta kysymys herää, miksi elokuvat tenhosivat myös monen muun suomalaisen. Kuinka pohjoiskarjalaisuus on yhtäkkiä niin trendikästä? Ovathan suomalaiset toki koko lyhyen historiansa ajan koettaneet etsiä juuriaan, koettaneet tavoittaa sen aidon ja alkuperäisen suomalaisuuden. Erityisesti 1970-luvulla, jolloin rakennemuutoksen vaikutukset alkoivat näkyä suomalaisessa yhteiskunnassa, käännyttiin katsomaan menneisyyteen, kaupungeista takaisin maalle, entiseen suomalaiseen elinkeinoon. Katseet siis kääntyivät maaseudulle, agraarikulttuuriin, maaseudun kulttuurimaisemaan ja leppoisaan elämäntyyliin. Tällaisella kollektiivisella maalaisystävyydellä on uskoakseni ollut vaikutusta

jokaisen ihmisen mielipiteen muodostukseen ja omaan ajatteluun, vaikkei omakohtaisia kokemuksia olisikaan. Ja tällainen asenne on mielestäni edelleen hyvin voimakkaana nähtävissä ja koettavissa suomalaisessa yhteiskunnassa. Juuri tämän takia uskoisinkin, että Pölösen elokuvista löytää niin moni suomalainen itselleenkin tärkeältä tuntuvia asioita, vaikkei juuret olisikaan Pohjois-Karjalassa tai maaseudulla ensinkään. Pohjois-Karjala, joka on maaseudun tyhjentymiskeskusteluissa ollut selvästikin keskiössä, edustaa meille vain yleisimmin suomalaisuutta ja aitoa Suomea, jonka koetaan olevan vaarassa, jonka pelätään katoavan. Se, että elokuvat on sijoitettu Pohjois-Karjalaan ja että juuri kieli on pohjoiskarjalaista murretta ei mielestäni ole kuitenkaan pääasia, vaan niiden rooli on yleisemmin edustaa suomalaisuutta. Kuten aikaisemmin mainitsin, elokuvista käy aika selvästi ilmi, että Pölöselle maaseutu (elokuvien Pohjois-Karjala) ja Suomi ovat paikka paikoin toistensa synonyymejä. Pohjoiskarjalaisuus, tietty tilanteeseen sopiva provinsiaalisuus, sopii vain tällä hetkellä edustamaan "aitoa, katoavaa suomalaisuutta", toimimaan pelkästään sen tulkkina. Otetaan esimerkiksi Ranskasta Suomeen saapuneen murresarjakuvabuumin tapaus. Eihän savonkielinen Asterix tuo minkäänlaisia assosiaatioita suomalaisuuteen, vaikkakin onhan joskus jossain tiedotusvälineissä väläyteltykin esimerkiksi pienen gallialaiskylän ja Karjalan yhtäläisyyksiä. Mutta yhtäkaikki, pohjoiskarjalaista murretta ei siis kuitenkaan pidä mennä ajattelemaan sinä aitona ja alkuperäisenä suomen kielenä, vaan se on nähtävä suomalaisuuden puolestapuhujana. Eikä tällainen näkemys suosiosta päätellen ole pelkästään Pölösen mielessä, vaan sen tuntuu jakavan laajempikin yleisö. Ohjaajan oma tausta on toki varmasti vaikuttanut hyvin paljon murrevoittoisen kielen läsnäoloon elokuvissa, onhan ohjaaja kotoisin itäisestä Suomesta. Elokuvien nostalginen kaiho sellaista puhetapaa tapaa ja sanoja, jotka katoavat yleiskielistymisen ja yhteiskunnallisten muutosten myötä, on mielestäni kuitenkin pääasiassa Pölösen keino esittää jonkinasteista yhteiskuntakritiikkiä. Kuten aikaisemmin jo todettiin, maaseutumurteiden arvostuksen lisääntyminen liittyy usein pelkoon niiden katoamisen ja laajemminkin koko maaseudun ja sen entisen elämäntavan katoamiseen. Elokuvien kautta Pölönen uskoakseni tahtoi sekä taltioida vielä löydettävissä olevaa maaseutua niin kielellisesti kuin visuaalisestikin ja samalla esittää oman huolensa maaseudun tyhjenemisen puolesta ja ehkä tietynlaisen

itsenäisyyden katoamisen puolesta. Pölösen elokuvista kun tietyllä tavalla puskee läpi ajatus, että aito Suomi, yhtä kuin maaseutu, olisi katoamassa ja se tulisi estää. Markku Pölönen ei itse asiassa tuo ajatusta julkisuudessa ehkä aivan noin selkeästi esille, vaan hänen asenteensa on ehkä enemmänkin asioiden kulun tavallaan hyväksyvä, ja menneisyyttä kaihoin muisteleva. Kuitenkin tulkintani mukaan elokuviensa avulla hän kuitenkin koettaa pelastaa tai säilyttää edes jotakin, mitä säilytettävissä on.

Murteet ovat kansankulttuuria, jota usein käytetään tavalla tai toisella propagandistisesti. Kansankulttuurin käytön vaikutustapa ei kuitenkaan ole Räsäsen (1989, 16) mukaan lainkaan vallankumouksellista, vaan rauhanomaista. Uudelleen orientoituminen voidaan käsittää yhdeksi juonteeksi vastakulttuurissa, uudelleenlatautumiseksi tietoisessa etnisessä tai alueellisessa jälleenrakentamisessa etenkin silloin, kun ideologinen yhtenäisyys on uhattuna ja on voimistettava omaa kulttuurista identiteettiä. Näin tapahtuu Räsäsen mukaan ennen kaikkea sellaisessa maailmassa, joka alkaa muuttua yhä enemmän yhdenmukaiseksi. Vaikka Pölönen käyttääkin talonpoikaiskulttuuria (esim. juuri Pohjois-Karjalan murretta) apunaan tässä uudelleenorientoitumisessa, voi tällainen uudelleensuuntautuminen tapahtua toki myös muilla tavoin. Esimerkiksi aikamme teollisuustyöläiset ovat aina aika ajoin etsineet omia perinteitään (emt).

Murteisiin liittyy selvästikin siis jonkinlainen aitouden ja alkuperäisyyden ajatus. Vaikka 1800-luvun kielen tutkijat väittivätkin päinvastaista, edustavat murteet kuitenkin niitä "alkuperäisiä suomen kieliä", joita puhuttiin ja edelleen puhutaan pääasiassa maaseudulla, ja joilla on hyvin tiukka yhteys niin yksittäisten ihmisten kuin yhteisöjenkin identiteettiin. Sitä kautta tämä murteisiin liitetty aitous on kiinnittynyt hyvin vahvasti myös suomalaisuuteen. Samalla tavalla kuin aito suomalainen maisema löydettiin aikoinaan maaseudulta, niin myös aito ja alkuperäinen suomen kieli löydetään nyt samasta paikasta. Siksipä murteet toimivatkin mainiosti katoavan suomalaisuuden puolesta, varsinkin kun niitä vastaan voidaan asettaa varta vasten luotu, siis keinotekoinen, ylhäältä alaspäin syötetty, nyttemmin hyvin amerikkalaistunutkin yleiskieli, joka hävittää kokonaan kie-

len moninaisuuden. Kilpailevin tarujen ja kertomusten kautta suomen kieli pystyy elämään valkokankaalla ja televisiossa, nyt ja tulevaisuudessa.

9. OODI EILISELLE SUOMELLE

9.1. SUOMI EILEN

1880-1900-lukujen aikana tapahtui suomalaisessa yhteiskunnassa paljon. Metsäteollisuutemme kasvoi hurjaa vauhtia sekä suomalainen poliittinen identiteetti muodostui pääosin fennomanian, talonpoikais-valtiollisen, agraarin ja maaseutuhenkisen ihanteellisuuden, metsäsymboliikan ja Kalevala-romantiikasta ammentavan kansallisen kulttuurin varassa. Ennen suurta murrosta Suomessa vallitsi peltoviljelyn ja kyläasutuksen luoma kulttuuriekologinen järjestelmä, jossa muutoksen tahdin määräsi aina sen asukkaiden omien edellytysten pohjalta. Elämä oli taloudellisesti, sosiaalisesti ja kulttuurisesti verraten itsenäistä. Tällaisen yhteisön väestö oli sosiaalisesti suhteellisen homogeenista ja paikallaan pysyvää. Kooltaan nämä yhteisöt olivat sellaisia, että kukin yksilö oppi tuntemaan kaikki alueensa asukkaat, rakennetun ympäristön, yhteisön historian ja perinteet sekä toimintapiiriin kuuluvan luonnon. Näihin paikalliskulttuureihin kasvettiin kokonaisvaltaisesti. Yhteisöjen jäsenillä oli mahdollisuus kontrolloida ja valita ulkopuolelta tulevia tiedollisia, taidollisia ja sosiaalisia uutuuksia siten, että ne edistivät yhteisön elämäntavan kehittymistä. Vaikutteista valittiin vain ne, jotka olivat sovellettavissa paikallisiin oloihin ja jotka turvasivat yhteisön tulevaisuuden, sen elämäntavan jatkumisen. (Korhonen 1999, 136.)

Toisen maailmansodan päättyessä Suomi oli vielä tiukasti kiinni agraarisessa perinteessään. Maaseudun kylissä tai pienissä kuntakeskuksissa asusti noin 70% väestöstä (Tauriainen 1983, 9). Heti sodan jälkeen alkanut muutos yhteiskunnassamme oli kuitenkin poikkeuksellisen nopea ja syvällinen. Kun talvisodan alkaessa kolme neljästä suomalaisesta asui maaseudulla, oli kaksi vuosikymmentä myöhemmin yli puolet maan väestöstä jo kaupunkilaisia. (Korhonen 1999, 136.) Kuitenkin vielä 80-luvulla 99% Suomen pinta-alasta oli maaseuduksi tulkittavaa, maaseudulla oli merkitystä elintarvikkeiden ja tärkeiden raaka-aineiden tuottajana ja 30% maamme väestöstä asui edelleen maaseudulla (Tauriainen 1983, 9). Joka tapauksessa juuri noiden vuosikymmenten välillä suomalainen maaseutu läpikävi historiansa suurimmat muutokset. Maaseudulla on sen

jälkeen jouduttu sopeutumaan teollistuvaan, teknistyvään ja kaupungistuvaan yhteiskuntaan. Kyse ei ollut pelkästään pienistä yksittäisistä uutuuksista, vaan kokonaisvaltaisesta sopeutumisesta keskitettyyn maailmanlaajuiseen taloudelliseen, sosiaaliseen ja kulttuuriseen järjestelmään, mikä ei ole ollut aivan ongelmatonta. Muutos nimittäin läpäisi kaikki elämänalueet; työnteon, ajankäytön, asumisen, koulunkäynnin, kanssakäymisen ja harrastustoiminnan. Samalla tuo muutos merkitsi maailmankuvan ja elämänarvojen muokkausta sekä perheen ja lähiympäristön merkityksen uudelleenarviointia.

Elinkeinorakenteen nopea muutos synnytti työvoimamarkkinoille epätasapainon; kun kehitysalueilla ja maa- ja metsätöissä rehotti työttömyys, niin pääkaupunkiseudulla ja muissakin Etelä-Suomen kaupungeissa nopeasti kasvavilla teollisuus- ja palvelualoilla oli huutava työvoimapula. Epäsuhtaista tilannetta vielä pahensi suurten ikäluokkien tulo työikään. Suureen maaltamuuttoon osallistuneet kuuluivat etupäässä näihin nuorempiin ikäluokkiin. Aikaisemminkin oli näiltä alueilta toki muutettu paremman elämän toivossa, mutta sotien jälkeen syntyneiden suurten ikäluokkien oli lähdettävä sinne pakosta ja lähes kokonaisuudessaan (Rannikko 1999, 216). Pientilojen murros tapahtuikin usein sukupolven vaihdoksen kautta; ikääntynyt asutustilallisten sukupolvi väistyi tuotannosta, ja nuoriso valitsi toisen ammatin ja asuinpaikan.

Syrjäkylien romahdus ja maaseudun autioituminen tapahtui hyvin nopeasti. Ihmisillä ja paikallisyhteisöillä ei ollut aikaa sopeutua tähän suureen muutokseen. Kun väkiluku väheni, ei paikallinen sosiaalinen järjestelmä enää toiminut siten kuin aiemmin - kouluja, kauppoja ja yleensäkin palveluja lakkautettiin. Monet vanhemmat ihmiset lähtivätkin pakoon muutoksesta seuranneita huonoja liikenneyhteyksiä, pidentyneitä kauppamatkoja tai huonoa asumistasoa. Nämä vanhemmat ihmiset suuntasivat kulkunsa kunta- tai maakuntakeskuksiin, eivät Etelä-Suomen kasvaviin kaupunkeihin kuten nuorempi polvi.

Myöhemmin, kun on taas alettu miettiä elämän tavoitteita uudelleen, on havaittu, ettei taloudellinen kasvu jatkukaan tasaisesti, eikä se välttämättä tuo onnea ja autuutta. Markkinavoimat aiheuttavat myös ongelmia, eikä tekniikkakaan aina

ole se pelastava enkeli. Myös kaupunkilaiset ovat alkaneet uudelleen kiinnostua maaseudusta ja sen tarjoamasta vaihtoehdosta. Maaseudun etuina pidetään mahdollisuutta monipuolisiin konkreettisiin havaintoihin, tuntemuksiin ja ilmauksiin. Ja ovathan useimpien kaupunkilaisten juuret kuitenkin maaseudulla ajallisesti niin lähellä, että sen elämänmuoto koetaan tutuksi ja siihen tunnetaan vetoa. (Korhonen 1999, 153.) Maaseutunostalgiaa ovat ruokkineet myös joukkotiedotusvälineet, kotimaiset elokuvat ja radio.

9.2. TÄNÄÄN ON TOISIN

Nykyinen yhteiskuntamme on differentioitunut, moninainen, pirstoutunut. Modernisaatio on aiheuttanut toisaalta voimakasta yhteiskunnallistumista, toisaalta alati kehittyvää yksilöllistymistä. Modernisaation aikaansaamana voidaan myös nähdä tietynlaisen itsemääräämisen ja itsenäisen toiminnan lisääntyminen, johon liittyy kiinteästi myös tietynlainen kontrolloimattomuus - kohtalo, johon ei voi vaikuttaa. Yksilöllistä valintaa ruokkii vaihtoehtoisten elämäntapojen ja tyylien syntyminen, ns. "elämismaailmojen moninaisuus". Aikaisempi puhdasoppisuus on korvautunut yhä useammilla valinnan mahdollisuuksilla. Yksilöllä on tänä päivänä kyky valita elämäntapansa ja kulttuuriinsa liittyviä tekijöitä siinä määrin, että juuri yksilöstä on tullut identiteetin keskus (Kaunismaa 1997, 51). Yhteisöllisyys on heikentynyt, me-kuuluminen on muuttunut monimielisemmäksi sen abstraktien siteiden vahvistumisen myötä. Myös minä-identiteeteissä on tapahtunut muutoksia, nykyään niissä esiintyy yhä suurempia eroja juuri niiden yksilöllisten puolien korostuneisuuden vuoksi. Modernin yksilön kokemusmaailmaan kuuluu olennaisena osana käsitys muutoksesta ja yksilökohtaisesta ajallisesta kehityksestä, jokaiselle kehittyy ns. "biografinen tietoisuus" ja omanlainen kokemisen tapa (Alasuutari 1995, 107, 112-113). Toisaalta Giddensin (1991, 82-84) mukaan sosiaalisten valintojen taustalla olevan tiedon riittämättömyys ja irtaantuminen ajallis-paikallisista rajoitteista lisäävät valintoja kohtaan tunnettua epävarmuutta ja pakottavat jatkuvasti tarkistamaan, ollaanko oikealla tiellä. Minuutta paikkaillaan jatkuvasti muuntelemalla elämäkerrallisia painotuksia, pyr-

kimällä autenttisuuteen, hankkimalla ja kontrolloimalla omaa aikaa sekä tarkkailemalla ja muokkaamalla omaa ruumista aina kulloisenkin tilanteen mukaan.

Nykyään puhutaankin usein jo modernin jälkeisestä ajasta, postmodernista. Postmodernilla voidaan tarkoittaa monia asioita, mutta Bauman on mielestäni vanginnut oivallisen ironisesti postmodernin henkeä seuraavassa: *"Postmodernilla tarkoitetaan lupaa tehdä mitä mieleen juolahtaa, ja kehotusta olla ottamatta liian vakavasti mitään, mitä joku tekee. Sillä tarkoitetaan vauhtia, jolla asiat muuttuvat, ja mielentilojen pikaista vaihtumista niin, ettei ajatuspintymiä ehdi syntymään. Sillä tarkoitetaan huomion keskittämistä samanaikaisesti kaikkialle niin, ettei mitään tarkastella liian pitkään eikä liian tarkasti. Sillä tarkoitetaan tavaroita pursuilevaan ostoskeskusta, missä esineiden ainoa käyttötarkoitus on tuottaa nautintoa sillä hetkellä, kun ne hankitaan; tai sillä voidaan tarkoittaa kokemusta siitä, että olemassaolo tuntuu ostoskeskuksessa vietetyltä elinkautiselta. Postmodernilla tarkoitetaan riemukasta vapautta tavoitella kaikkea, sillä tarkoitetaan mieltä askarruttavaa epävarmuutta siitä, mikä olisi tavoittelemisen arvoista ja millä perusteella sitä tulisi tavoitella." (Bauman 1996, 21-22)*

Postmoderni on siis kaikkea tuota, mutta Baumanille (emt.) se on sen lisäksi ennen kaikkea ja ensisijaisesti mielentila, jolla on tapana reflektoitua, etsiä itsestään omia sisältöjään, tutkiskella omia tuntojaan ja kertoa löytämästään, kritiikkiä säästämättä. Jotta tästä jälkimodernin aiheuttamasta hämmingistä selvittäisiin, on tarvittu löytää uusia representaation muotoja, jotka auttavat meitä käsittämään uudelleen asemamme yksityisinä ja kollektiivisina yksilöinä. Elokuvan estetiikka on ollut oivallinen apukeino, vaikkei se itse asiassa representaation muotona tietenkään mikään uusi ole. Huomioitava kuitenkin on, että tottahan elokuva on historiansa aikana mediumina kehittynyt, joten puhuminen siitä uutena välineenä ei aivan kokonaan ole perusteetonta.

Modernin elämäntavan myötä tapahtunut privatisoituminen, porvarillisen yksityisyyden muuntuminen vapaa-ajaksi leimaavat tämän päivän yhteiskuntaa. Viestinnän merkitys sosiaalisen kontrollin välineenä on kasvanut, siitä on tullut osa

arkipäivää, arkitajuntaa, puhetta, ajattelua ja muistia. Viestinnällä, erityisesti televisiolla foorumina on yhä enemmän merkitystä asenteiden ja arvojen tuottamisen, uusintamisen ja muuttamisen kannalta (Koivunen&Hietala 1997, 13). Tällaisena kokemuksia jäsentävänä tekijänä viestintä on muuttunut yhä tärkeämmäksi ja keskeisemmäksi 1960-luvun mediavallankumouksesta alkaen (Ruohonen 1997, 25). Kun meitä ympäröivä sosiaalinen todellisuus muuttuu entistä monimutkaisemmaksi, siinä tapahtuvat muutokset vaikuttavat arkisiin rutiineihimme ja muutoksen nopeus entisestään kiihtyy, voi viihde tarjota meille pelastusta elämismaailmaamme kolonialisoivasta systeemistä eli modernin maailman suorituspakoista (Ruohonen 1997, 24).

Eskapistisen pyrkimystensä rinnalla ihmiset käyttävät viihdettä myös tuottaakseen sen avulla oman elämänsä hallintaa, viihteessä saattaa kolonialisaation ohella olla myös vapauttavia aspekteja (Ruohonen 1997, 23). Viihteen seuraaminen televisiosta on välttämätöntä, koska arkisissa keskusteluissa esiintyvien ilmiöiden tunteminen on tärkeä osa ihmisten kulttuurista ja sosiaalista kompetenssia. Tämä voitaneen yleistää myös koskemaan kotimaisia suuren suosion saavuttaneita elokuviakin. Myös toisella tavalla voidaan viihteen avulla tapahtuvan elämän hallintaa. Ruohonen (1997, 24-25) on todennut, että koska viihde tapahtuu yleensä jossakin aikakaudessa, laajemmassa tilassa, syklissä, tämä viihteen tarjoama aika voi korvata arkista elämää jäsentävän ajan. Viihteen tarjoama maailma on ehjä kokonaisuus, hallittavissa oleva maailma, josta me tiedämme, että siellä esimerkiksi ihmissuhteet pysyvät aina lopulta koossa ilman suuria varjoja tai uhkia. Ruohosen (1997, 27) mukaan draamasarjojen ongelmallisten yksilöiden kautta katsojille rakentuu suhde väärentämättömään menneisyyteen, traditioihin ja oikeisiin arvoihin. Veikko Ruohonen (1997, 28) onkin tarkastellessaan suomalaisia sarjoja huomioinut, että niissä ovat aikaulottuvuudet ovat keskeisellä sijalla. Ruohonen uskoo, että takana on kysymys kunniallisen menneisyyden etsimisestä aikana, jolloin "suomalaisuuden perinteiset arvot ovat suurtyöttömyyden, kasinotalouden ja yhteiskunnallista päätöksentekoa varjostavien korruptioepäilyjen vuoksi kyseenalaistuneet" (emt.). Tänä päivänä yhteiskuntaa kohtaavat ongelmat ovat hieman muuttuneet, sillä nyttemmin meitä

uhkaavat ennalta arvaamattomat tapahtumat, joille emme välttämättä voi mitään, niiden varalle emme voi varautua.

Viimeisen sadan vuoden aikana on tapahtunut Suomessa rajuja muutoksia ja ravistelevia tapahtumia. Kun aletaan puhumaan yhteiskunnallisista murroksista, on muistettava, että tuo käsite ei todellakaan ole kovinkaan tarkka ja yksiselitteinen, vaan kuten Erik Allardt (1997, 79) sanoo, yhteiskunnallisen murroksen määrittäminen on osin makuasia. Allardtin (1997, 79-89) makua seuraten Suomen historiasta voi löytää kolme erityisen tärkeää kehitysvaihetta tai vuosikymmentä, joiden aikana suomalaisten elämänmeno on yhteiskunnallisten muutosten myötä tai takia suuresti muuttunut. Nämä kolme vaihetta ovat 1800-luvun viimeiset vuosikymmenet, 1960-luku sekä 1990-luku. Vaiheista ensimmäiseen liittyy teollinen läpimurto, suomen kielen nopea kehittyminen sivistyskieleksi ja maan ensimmäiseksi kieleksi, poliittisen demokratian läpimurto sekä väestöllinen muuntuminen. Toista vaihetta, 1960-lukua leimasi elinkeinorakenteen muutos sekä Suuri Muutto, joille aikaisemmat tapahtumat toki olivat jo muokanneet maaperää, mahtuuhan näiden kahden vaiheen välille niin poliittisia muutoksia, itsenäisyystaistelua kuin sotiakin. Joka tapauksessa nuo 60-luvulla tapahtuneet muutokset aiheuttivat paljon mielenterveydellistäkin hätää, kun ihmiset joutuivat irtaantumaan juuriltaan tai heidän kotiseutunsa muutti täysin luonnettaan. Itse asiassa vasta jälkeenpäin on käsitetty, kuinka suuresta asiasta oli kyse, kuinka suuria paineita ja kuinka laajalti tämä 1960-luvulla kiihtynyt murros aiheuttikaan. Nopeat yhteiskunnallisen kehityksen kannalta välttämättömät muutokset nimittäin aiheuttavat yleensä aina ristiriitoja ja tyytymättömyyttä, mikä usein unohtuu. Viime vuosikymmen, 1990-luku, oli taas meillä Suomessa murrosvaihe. Poliittisessa elämässä, taloudellisessa toiminnassa ja sosiaalisessa rakenteessa on tapahtunut merkittäviä muutoksia. Allardt toisin kirjoitti aiheesta vuonna 1997, mutta hänen mukaansa selkeät merkit 1990-luvun muodostumisesta tärkeäksi murrosvaiheeksi olivat ilmassa. Näin jälkikäteen hänen ajatukseensa on helppo yhtyä.

9.3. NOSTALGIAN YHTEISKUNTA

Nostalgian ja nostalgisten metaforien päärooli länsimaisen sivilisaation kehityksessä on erityisessä viittaussuhteessa tämänhetkisiin yhteiskuntateorioihin (Turner 1987, 147). Turnerin (emt., 148-149) mukaan nostalgia kehittyi medikaalisen ja moraalisten luokittelujen osana, jolloin se tarjosi pohjan erityiselle sosiologiselle versiolle nostalgisten metaforien käytölle 1800-luvun loppupuolella. Nostalgia ja melankolia ovat tavallaan saman kolikon kaksi eri puolta. Melankolia mielletään yleensä negatiivisena. Se yhdistetään sairauteen, johonkin patologiseen. Nostalginen melankolia puolestaan on sävyltään positiivista, vaikka siinä onkin selvästi kaipuuta. Tällä tavoin nostalgia assosioituu ikään kuin valepukuun, se on todella kaukana todellisuudesta, sosiaalinen todellisuus koetaan pelkkänä illuusiona.

Nykyaikana nostalgia käsitteenä on saanut hienoisen arvonalennuksen, sillä nostalgialla viitataan herkästi vain koti-ikävään ja siihen liittyviin tunteisiin. Turner (1987, 147) puhuu nostalgiasta todellisuutta kohtaan tunnettuna kohonneena herkkyyden tai sensitiivisyyden asteena, eräänlaisena moraalisten hyveiden moninaisuutena. Hänelle nostalgia on vastaanottavaista, herkkää ja myötämielistä tietoisuutta ihmiskunnan ongelmista. Pölönen kuitenkin käyttää sitä elokuvissaan sen alkuperäisessä merkityksessä, viittaamassa ihmisen erkaantumiseen luonnosta ja sosiaalisesta maailmasta. Nostalgia sosiaalisessa ja kulttuurisessa diskurssissa ilmenee Turnerin mukaan neljänä eri ulottuvuutena, joista kolme ensimmäistä ennen kaikkea koskettelevat yhteisöllisyyden muutosten problematiikkaa. Ensimmäinen on tietoisuus historiallisesta rappiosta ja menetyksestä, ajatus taaksejääneestä, menetetystä kulta-ajasta, minkä johdosta ihmiset kokevat kodittomuuden ja turvattomuuden tunteita. Toinen ulottuvuus on moraalisen varmuuden katoaminen ja sosiaalisen eheyden pirstoutuminen. Turnerin mukaan ennen ihmisiä yhdistäneet arvot ovat nyttemmin luhistuneet. Kolmas ulottuvuus on yksilöllisen vapauden ja autonomian katoaminen aidoissa sosiaalisissa suhteissa. Tilalle ovat tulleet modernin maailman monimutkaiset sosiaaliset prosessit sääntöineen ja instituutioineen. Neljäs Turnerin hahmottelema ulottuvuus on yksinkertaisuuden, henkilökohtaisen aitouden (au-

tenttisuuden) ja emotionaalisen spontaaniuden katoaminen. Luonnonlapsi on kuollut sukupuuttoon. (Stauth&Turner 1988, 513.) Turnerin (1987, 154) mukaan nostalginen mieliala on erityisen tärkeä nykykulttuurissa, jos tarkastellaan maalaismaisen yksinkertaisuuden, traditionaalisen pysyvyyden ja kulttuurisen integraation katoamiseen liittyviä ongelmia sekä teollisen, urbaanin, kapitalistisen kulttuurin vaikutuksia feodaaliseen sosiaaliseen organisaatioon. Kääntämällä menneisyyden utopistiseksi "maataloksi" nostalgia saattaa laskea perustukset radikaalille autenttisuudesta irtaantumisen kritiikille. Nostalginen paradigma on Turnerin (1987, 152) mukaan lakkaamaton, jatkuva, itsepintainen ja vallitseva piirre länsimaisessa kulttuurissa niin kirjallisuudessa, taiteessa, lääketieteen historiassa kuin sosiaalisissa teorioissakin.

Ruohonen (1997, 25) jakaa suomalaisessa viihteessä hahmotellun lähimenneisyyden kolmeen modernisaation sykliin sijoittuvaan kauteen: jälleenrakennuksen, hyvinvointivaltion luomisen sekä kasinotalouden aikaan. Erityisesti keskimmäiseen kauteen (1961-1976) palataan usein, sillä siihen ajoittuu myös suurin yhteiskunnallisia suhteita, kulttuuria ja elämäntapaa koskenut muutos. Jälleenrakentamisen kautta varjostaa Ruohosen (1997, 28) mukaan puute ja kieltäytymiset, kun taas kasinotalouden aikakausi on liian likellä ja liian häpeällistä vielä käsiteltäväksi. Näin ollen viihde pureutuu hyvinvointivaltion luomisen aikakauteen, joka nähdään kunniallisena aikana, jolloin rakennettiin parempaa isänmaata, luotiin hyvinvointia ja edistyttiin elämässä. Siksi hyvinvointivaltion luomisen aika onkin tärkeä voimavara viihteelle ja viihteen sisältämän nostalgian välitön kohde, josta kunniallista menneisyyttä etsitään. Myös Pölönen on elokuvillaan tarrautunut tämän samaisen lähimenneisyyden, erityisesti juuri jälleenrakennuksen sekä hyvinvointivaltion luomisen kausien, hyvin nostalgiseen kuvaamiseen.

Menneisyyden nostalginen kuva tulee läpi Markku Pölösen elokuvissa monin eri tavoin. Murteiden sekä maisemien lisäksi ja erityisesti, Pölönen on kuvannut tietynlaisten elämäntapojen ja elinkeinojen katoamista. Vaikka Pölösen elokuvista päällimmäisenä välittyvä tunnelma onkin elämänmyönteisyys ja onnellisuus, on näiden kultaisten muistojen alla kuitenkin koko ajan hieman kaihomieli-

nen alavire. Kuningasjätkässä on kuvattu yhtä jo kadonnutta elinkeinoa, tukkilaisuutta, Onnen maa ja Kivenpyörittäjän kylä keskittyvät pienviljelijöihin, joiden asema on varsin uhanalainen. Molempia on kohdannut tietynlainen vapauden menetys, tukkijätkät eivät enää voi elää vapaina (kuin cowboyt) luonnon helmassa omassa yhteisössään, ja pienviljelijöiden asema ja vapaus on joutunut maailman muutosten myötä varsin ahtaalle. Globalisaation myötä päätösvalta on siirtynyt muualle, ja siihen on alistuttava. Ruohosen (1997, 28) mukaan viihde kuvaa usein suhdetta modernin ilmiöihin kapinan ja mukautumisen vuorovaikutuksena, jossa molemmilla on aikansa ja jossa mukautuminen vie lopulta voiton, vaikkakaan ehdoitta ja vastustuksetta ei antauduta, ja juuri tästä on myös kyse Markku Pölösen elokuvissa. Oivallinen esimerkki tästä löytyy Kivenpyörittäjän kylästä, jossa kotikyläänsä saapunut Pekka on järkyttynyt hänen poissaolonsa aikana tapahtuneista muutoksista - hän ei kaipaa mitään uudistuksia Jerusalemiin, varsinkaan ulkopuolisia. Pekka kohdistaa vihansa Hägglundiin, joka koettaa ostaa myös Pekan kotitilaa mökkitonteiksi. Kyläläiset, jotka alun vastustuksesta huolimatta ovat jo alistuneet tämän ulkopuolisen läsnäoloon, joutuvat pyytelemään Hägglundilta oman etunsa vuoksi Pekan raivokohtausten puolesta anteeksi - tuovathan tulevat kesämökkiläiset hieman eloa ja rahaa autioitumassa olevaan kylään.

Vaikka Pekka taltutetaankin yhteistuumin, on kyläläisten 'yhtä köyttä' -yhdistys kuitenkin hyvin voimakas. Yksikin poikkipuolinen sana ulkopuoliselta saa yhteisön unohtamaan erimielisyydet ja liittymään yhteiseen rintamaan ulkopuolista uhkaa vastaan. Sama teema on myös nähtävissä Kuningasjätkässä, jossa demokraattisen tukkilaisyhteisön keskinäiset erimielisyydet unohtuvat heti, kun vastassa on joku suurempi, heidän mainetta ja kunniaansa uhkaava tekijä. Tämän teeman toistuvuus lienee Pölösen kritiikkiä nykyiselle elämänmenolle. Maaseudun yksinkertaisen, leppoisan menon tilalle kun on tullut nopea ja säpäkkä elämänrytmi, johon on vaikea tottua. Kaupungeissa eivät ihmiset tunne toisiaan ja apua ei anneta, vaan jokainen joutuu kamppailemaan yksin.

9.4. YHTEENTÖRMÄYKSIÄ

Viime vuosikymmeninä on tehty vertailuja suomalaisen yhteiskunnan ja koko muun (läntisen) Euroopan välillä. Vertailut eivät ole tapahtuneet konkreettisessa mielessä vaan stereotyyppisten tai jopa myyttisten käsitysten tasolla, esimerkiksi suomalainen metsäluonto vastaan vanha eurooppalainen kaupunkikulttuuri. (Peltonen 1998, 28-29.) Metsäluonnon, tai tässä maaseudun ja kaupunkikulttuurin vastakkainasettelu on myös Markku Pölösen elokuvissa näkyvillä. Pölösen elokuvissa juonirakenteet ovat kärjistetysti sanoen sivuseikkoja. Elokuvat ovat ajankuvia menneisyydestä, ajasta, johon ei ole paluuta. Samalla tavalla kuin Kaurismäkikin, on Pölönen kuvannut eri henkilöhahmojen kautta kaupunkilaisen ja maalaisen elämäntyylien yhteentörmäystä. Kivenpyörittäjän kylän tarjoama maaseutukuvaus on kaikessa herkkyydessäänkin huomattavasti ristiriitaisempi kuin Onnen Maan tai Kuningasjätkän luoma kuva. Heikki Turusen varsin voimakas yhteiskuntakritiikki tulee selvästi esiin myös Markku Pölösen käsikirjoituksessa niin ironian kuin lempeän huumorinkin kautta. Kivenpyörittäjän kylän selvimmin esiin nouseva teema on selvästikin juuri maaseudun autioituminen sekä siitä johtuvat ongelmat. Myös Markku Pölösen käsikirjoituksissa on samainen yhteiskuntakritiikki läsnä, vaikkei ehkä aivan yhtä voimakkaana.

Pölönen, samoin kuin Turunenkin, on käyttänyt maaseudun ja kaupungin vastakkaisuuksien esiintuomisessa apunaan henkilöhahmoja, jotka voi jaotella jompaa kumpaa kulttuuria edustaviin tyyppeihin. Onnen maassa tuulahduksen ja vinkin muuttuvasta maailmasta tuo kaupungin elämää maistanut Tenho, Kivenpyörittäjän kylässä maaseudun puolustajiin voi lukea Pekan, hänen äitinsä, Eljaksen, kun taas kaupunkia selvästi edustavia hahmoja ovat sekä Hägglund että ennen kaikkea Meeri, jonka ironiset ja piikikkäät kommentit ovat huomionarvoisia. Kivenpyörittäjän kylän eri ajatusmaailmojen yhteentörmäys kulminoituu parhaiten juuri pääosien esittäjien, avioparin Pekan ja Meerin, puheen vuoroihin. Maaseutua halveksiva Meeri tokaisee Pekalle ja tämän äidille heidän istuessa kyyneleet silmissä ränsistymään päässeessä tuvassaan: *"Onko teillä kahdella todellakin niin ikävä sitä köyhyyttä ja kurjuutta?"*, ja huutelee rantakalliolla Pekalle: *"Mitä sää tänne kurkit?! Pysy sä vaan taantumuksen ja tangorajan sillä*

puolen!" Pekka taasen kuvaa tuota Meerin ihannoimaa uutta elämää Ruotsissa nuoruudenihastukselleen sanoin: *"Paskaa, saatana, niin tympeetä!"*

Kaikki elokuvien päähenkilöt kamppailevat kahden kulttuurin välimaastossa, he palaavat, kukin mistäkin syystä kotikonnuille tai lapsuuden maisemiin. Sopeutuminen ja oman paikan löytäminen on hankalaa. Onnen maan Tenho on nähnyt jo kaupunkielämää, mutta vielä ei ole oikein onni potkinut, mutta maaseudun elämäkään ei enää oikein tunnu oikealta. Kivenpyörittäjän kylän Pekka taas on huomannut, ettei hänelle sovi kaupungin meno ja hän haluaisi palata takaisin entiseen. Hän kuitenkin huomaa sen olevan mahdotonta. Kuningasjätkän Tenho on jo pitkään asustellut kaupungissa, mutta vaimon kuoleman jälkeen Tenho lähtee etsimään rauhaa niistä maalaismaisemista, missä hän lapsuudessakin muistaa viettäneensä onnellisia päiviä. Kaikki päähenkilöt elävät tavallaan siis vielä välitilassa - oma paikka on edelleen haussa - he eivät oikein tiedä, mihin kuuluvat, mistä onnen löytäisi.

Apuja tähän ongelmaan tosin on tarjolla. Elokuvien sivuhenkilöillä, varsinkin vanhemmilla, jo elämänkokemusta saavuttaneilla, nimittäin on oivia vinkkejä elämässä pärjäämiseen. Kivenpyörittäjän kylässä Eljas esimerkiksi opastaa Pekkaa seuraavasti: *"Yritä ees sie olla meistä kahesta viisaampi eläkä jarruu kehitystä vastaan! Opettele ruohtia tai puhu ees helevetissä kirjakieltä. Elä tunne mittään, elä ajattele mittään, elä oo kavulla kettään näkevinnäs. Kato, että tukka on hyvin ja että kello näkkyy. Muista pestä autos, eläkä pie mualaesta immeisenä. Naura helevetin vähän ja tonkase totta jokkaasessa assiissa. Tillin tallin tasapää elä kasva ennee."* Koettaapa Eljas myös vaikuttaa Meerin käsityksiin maaseudun menosta. Illan kääntyessä yöhön, Eljas alkaa kertomaan pojastaan, kylällä kiveä ristiin rastiin kierittävästä Tuomosta: *"Vaikka kuinka tuntisit ihtes kuinka eteväks, niin jos tarpeeks korkeelta ihtesä näkis niin ois ihan vuan pieni muurahainen, joka kiviä pyörittää. Iät ja ajat o kiviä pyöritelty ja silti pellot o kiviä täynnä, ku peltosärkillä uusia kiviä pullahtelee koko ajan muan sisästä! Meiän elämä on ollu yhtä tyhjän hosumista ja töytäilyä, tarpeettomia liikkeitä ja haparoimista. Sinusta Tuomo on ihan tyhmä. Mutta kahos, se on tuo Tuomo vaan jättänyt kaikki turhat hosumiset pois."* Kuningasjätkässä taas Hannes

vastaa iäkkäämmästä, karhumaisesta luotettavuudesta ja elämänkokemuksesta, kun hän luotsaa sekä Topia että Tenhoakin "takaisin luontoon". Juuri tällaisen maanläheisen viisauden Pölönen esittää maaseudulle kuuluvaksi, ja on huolissaan sen katoamisesta kaupungistumisen myötä. Vaikka Pölösen esittämät näkemykset ovat varsin kärkeviä ja jopa hieman liioiteltuja, ei hän kuitenkaan esitä niitä mitenkään jyrkästi eikä kovinkaan arvostelevaan sävyyn, vaan huumorin ja pehmeän ironian keinoin toteamalla.

10. TÄLLINGISSÄ TANSSEIHIN, TANSSEISTA TAPPELUIHIN

Markku Pölösen elokuvat ovat tulvillaan sellaisia symboleita, jotka kertovat suomalaisuuden tarinaa elokuvan pääjuonen rinnalla. Olisi ollut kovin hankalaa ja työlästä minulle, mutta myös äärimmäisen uuvuttavaa lukijalle, jos olisin koonnut kaikki ne pienenpienetkin palaset, joilla Pölönen näkemyksensä mukaista suomalaisuutta piirtää, yksiin kansiin suureksi tiiliskiveksi. Olen edellisissä kappaleissa käsitellyt Pölösen elokuvien keskeisiä teemoja, joista suomalaisuus on luettavissa tai jotka paikka paikoin jopa huutavat suomalaisuutta. Maisema(t), kieli, suomalaisen kuva sekä nostalgia ovat läsnä kaikissa kolmessa elokuvassa. Kaikki teemat kulkevat läpi elokuvien; välillä joku toinen vie kaiken huomion, toisaalla taas joku toinen saa pääroolin. Taustalla tai keskiössä, näiden elementtien avulla Pölönen kuitenkin luo oman kuvansa suomalaisuudesta, jota tässä tulkitsen.

Kun vertailin esimerkkielokuvia toisiinsa, löytyi niistä monia yhtäläisyyksiä. Kaikissa elokuvissa esimerkiksi oli mukana heinälatoromantiikkaa, jota on myös noissa mustavalkoisissa suomifilmeissä. Onnen maassa Tenho ja Virva kieriskelevät heinäpellossa, Kivenpyörittäjän kylässä Unelma ja Tuomo sekä Pekka ja Ritva heinäladossa, myös Kuningasjätkässä Tenho ja Hilkka temmeltävät heinäpellolla. Eipä siis ihme, että Pölösen elokuvat tuntuvat paikkapaikoin suomifilmien väriklooneilta. Tarkempaa vertailua varten nämä kohtaukset olisivat olleet myös yksi vaihtoehto. Kuitenkin päädyin valitsemaan toisen kohtauksen, joka on vielä enemmässä määrin suomalainen. Joka ikisessä elokuvassa nimittäin jossakin vaiheessa seurattiin tapahtumia tanssipaikalla ja sen reunamilla. Tanssikohtaukset olivat elokuvissa eri pituisia, myöskin niiden rakenne oli toisistaan poikkeava, mutta kuitenkin niistä kaikista on tiivistyneenä luettavissa sellainen suomalaisuus, jota Markku Pölönen rakentaa esiin nostamieni elementtien kautta.

Ennen varsinaista tanssilava- tai -paikkakohtausta kaikissa elokuvissa näytetään niitä rituaaleja, joita ennen varsinaista tapahtumaa yleensä tehdään - arjen pölyt pitää pestä pois, lavalle nimittäin lähdetään saunanraikkaana tai puhtaana

ja laitettuna ainakin. Tukkilaiset pukevat Kuningasjätkässä ylleen valkeat paidat, Kivenpyörittäjän kylässä ja Onnen maassa miehet pukeutuvat pukuihin. Naiset taasen laittavat ylleen hameet tai mekot kellottavine helmoineen. Tällaiset asut yleensä yhdistetään helposti menneisyyteen, niiden oletetaan olleen Suomessa entisaikaan hyvinkin käytettyjä tanssiaisasuja.

Tanssien pitopaikka vaihtelee. Onnen maassa ja Kuningasjätkässä tanssit pidetään lavalla, Kivenpyörittäjän kylässä sen sijaan kansakoululla häiden yhteydessä. Onnenmaassa, josta usein puhutaan tangoelokuvana, lava sijaitsee järvenrannalla. Lava on katettu, sivuista avoin rakennelma, joka on väritykseltään punamulta valkeine pielineen. Lavan ympärillä on paljon koivuja, ihmisiä niiden katveessa nauttimassa virvokkeita tai seurustelemassa toistensa kanssa pienissä ryppäissä. Katsojan huomio on lähinnä kiinnitetty tanssijoihin sekä illan esiintyjään, Reijo Taipaleeseen. On kaunis kesäilta, tanssijoiden välistä voi nähdä ilta-auringon kajon, joka peilautuu veteen. Tuo hetkittäin esiin pilkahtava näkymä on kuin suoraan jostakin suomalaisesta maisemamaalauksesta tai postikortista, joita pystyi ostamaan viime vuosisadan alkupuolella. Myös Kuningasjätkässä pyörähdellään lavalla. Tällä kertaa on kyseessä avolava, tosin sekin osin punamullalla värjätty. Kesäilta on taas kauneimmillaan, on illansuu ja aurinko on jo laskemassa. Taustalla oleva maisema voisi olla von Wrighteiltä tai Järnefeltiltä: korkealta vaaralta näkyy kauas pelkkää saarien rikkomaa vesistöä, joka on värjäytynyt punertavaksi. Kuin kansallismaisemamme Kolilta. Tansseihin nousee väkeä vaaran rinteitä joka suunnasta, kaikki parhaimpiinsa pukeutuneena, kampa ja nenäliina taskussa, kuulemaan illan esiintyjää, Olavi Virtaa.

Kivenpyörittäjän kylässä tanssien paikka on hieman toinen. Häätanssit pidetään entisellä kansakoululla. Paikka voisi itse asiassa myös yhtä hyvin olla Seurojen talo tai vastaava. Koulun ympärille on asetettu koivuja. Koulu on hyvin likellä varsin kallioista ja karun oloista rantaa. Rannalta näkyy kauas ulapalle, siellä täällä on saaria, joiden lomassa kimmeltää laskevan auringon silta. Hääjuhlassa ei ole elävää orkesteria, vaan musiikki soitetaan levysoittimesta. Äänimaisema onkin kaikkien elokuvien kohdalla tangoa, humppaa tai valssia. Minulle tuli mieleen elokuvia vertaillessani, että tuo maisema tai miljöö on kuin suoraan suo-

malaisuuden oppikirjasta. Ne maisemat ovat juuri niitä samoja, joita olemme tottuneet katselemaan, tunnistamaan ja tulkitsemaan suomalaisiksi. Näitä samoja maisemia on tuotettu ja käytetty niin maalaustaiteissa, elokuvateollisuudessa kuin kirjallisuudessakin - oppikirjoista ja muista erinäisistä lähteistä puhumattakaan. Ei siis ihme, että ne tuntuvat niin tutuilta, ja niin suomalaisilta.

Tansseihin kokoontuu yleensä koko kylän väki, niin nuoret kuin vanhatkin. Tai niin oli ainakin ennen. Nykyisinhän nuoria ja vanhoja tuntuu viehättävän hieman erilaiset riennot. Pölösen elokuvissa kuitenkin vielä tanssit on se tapahtuma, jossa kaikki on paikalla. Eikä aina pelkästään kyläläiset vaan myös ulkopuolisia saattaa eksyä katsastamaan kylän tarjontaa. Entisajan (ja kai vielä nykyisinkin) tanssilava- tai hääkulttuuriin kuuluu alkoholi. Jokaisessa elokuvassa näkyykin kirkas pullo, josta haetaan rohkaisua. Poikkeuksellista on, että Kivenpyörittäjän kylässä myös naiset tarttuvat pulloon, yleensä kun suomalainen mies esitetään tuon pullon kanssa tai minkä tahansa muun negatiivisen piirteen haltijana. Joka tapauksessa suomalainen mies, joka tansseihin Pölösen elokuvissa menee, tarttuu pulloon. Jos ei, niin heti sellaista katsotaan kummeksuen, kuten Pekkaa Kivenpyörittäjän kylässä hänen kieltäytyessään. Kivenpyörittäjän kylässä miehet uhoavat ja nahistelevat naisten päällitse. Ilman viinaa uho varmasti olisi huomattavasti hiljaisempaa sorttia, mutta kielenkannat ovat varsin löyhällä muutaman huikan jälkeen. Koko suomalaisen (miehen) ominaisuuksien kirjo on viinalla terästettynä esillä Jerusalemin mieskaartissa. Loppujen lopuksi myös Pekka tarttuu pulloon, mikä muodostaakin sillan entisten ystävysten välille. Kuningasjätkässä tehdään vaaran laella viinan kanssa tieteellinen koe, jolla tukkilaisten on tarkoitus kerätä rahaa. Mutta myös lavan takana itse artistikin nappaa naukun ennen lavalle lähtöään. Kuningasjätkässä viina onkin enemmän huvin kuin murheen juoma. Suomalainen mies voi siis myös muuhun kuin murheeseen tuikun ottaa. Viinan juontia voidaan siis nykyisin myös käsitellä myös vähemmän negatiivisena suomalaisuuden ominaisuutena. Myös Onnen maassa viinapulloja näkyy tanssilavan tietämillä. Myös Tenholla on lavan alla jemmassa pullo, josta hän aikoo hakea hieman rohkaisua hakeakseen Virvaa tanssimaan. Ikävä kyllä kylän omat pojat päättävät tulla ryypyn ja Tenhon väliin ja alkavat nujakoinnin. Suomalaisesta piirretty kuva jäljittelee siis niitä jo vuosikausia vallinneita käsi-

tyksiä, joissa toistetaan uskomuksia suomalaisten juroudesta, vähäpuheisuudesta, hitaudesta, sisukkuudesta, joita vielä höystää tiukassa istuva viinapää. Negatiivisesti arvottunut, mutta säilyttämisen arvoinen suomalainen mies elää siis edelleen elämäänsä. Ainakin suomalaisten mielissä.

Kaikissa tanssikohtauksissa päädytäänkin ennemmin tai myöhemmin tappelemaan. Tappeluiden syynä on aina kyläläisten ja ulkopuolisten väliset erimielisyydet. Osansa tietysti tuo viinan kirvoittama uho, mutta pääasiassa tappeluiden perimmäinen syy on siinä, ettei ketään ja mitään ulkopuolista haluta sotkemaan oman kylän asioita, sitä totuttua, rutinoitunutta elämänmenoa. Onnen maassa tappelevat kylän välkky ja hänen hännystelijänsä, jotka eivät kestä kaupungistunutta Tenhoa, joka hurmaa tanssitaidoillaan kaikki kylän kaunottaret. Ei siis auta, että on alunperin lähtöisin samasta kylästä; kaupungin ja maaseudun kulttuurit poikkeavat toisistaan niin paljon, ne eivät yksinkertaisesti sovi yhteen. Saman saa kokea myös Pekka. Ruotsissa leveämmän leivän makuun päässyttä kotikyläläistä ei enää hyväksytäkään niin helposti takaisin omiensa pariin. Jälleen on kyse kaupunkilaisten ja maalaisten välisestä kinasta. Tai paremminkin näiden kulttuurien eroista. Maaseudulla halutaan säilyttää entinen, vastustaa muutosta ja pitää kaikki ulkopuoliset loitolla. Saman kohtalon kuin Pekka saavat kokea myös Hägglund, vaikkei häneen käsiksi käydäkään sekä kaivinkoneenkuljettaja Mujunen Juvalta, joka on tullut vikittelemään kylän tyttöjä. Ulkopuolisia ei kaivata. Samanlainen teema on myös Kuningasjätkässä, jossa lavalla nujakoivat tukkilaiset ja kyläläiset. Tällä kertaa kyse ei ole niinkään kaupunkilaisten ja maalaisten välisestä, vaan yleensäkin kahden erilaisen kulttuurin välisestä yhteenotosta. Tukkilaiset edustavat villeyttä ja vapautta, jonka vetovoimaa kannattaa pelätä. Kaikissa elokuvissa nämä tappelut mielestäni kuvaavat juuri sitä, kuinka suomalaiset koettavat nyrkit pystyssä, viimeiseen hengenvetoon asti vastustaa muutosta, mutta johon kuitenkin on loppujen lopuksi alistuttava. Toisin sanoen Pölönen kuvaa tällä tavoin suomalaisten moderniin sopeutumisen vaikeutta. On varsin helppo nostalgisen otteen kautta huomata, mikä on Pölösen kanta, mutta silti kaikissa elokuvissa on kuitenkin selvästi aistittavissa, että ne ennustavat nykyaikaisen tulemisen väistämättömyyttä. Siihen on kaikkien alistuttava, halusivatpa he tai sitten ei. Populaarielokuva on usein

dynaaminen alue, joka työstää, käsittelee ja prosessoi erilaisia pelkoja, toiveita, ahdistuksia ja utopioita. Ja tämä nopea rakennemurros, joka oli hyvin voimakas laatuaan, on toki sellainen aihe, joka koskettaa suomalaiskansallisia tuntoja jos mikä.

Tanssilavoilla ei juurikaan puhuta. Suomalainen mieshän ei tunnetusti juuri rupattele. Mutta kun on hieman vettä väkevämpää otettu, alkavat myös leuat louskua ja suusta syljetään vaikka minkälaisia karkeuksia. Maalaisille ominaiseksi Pölönen esittää tappelunnujakoinnin yhteydessä - ja myös yleisemminkin - hyvin ronskin ja suoran kielenkäytön. Herjoja huudellaan, muuta puhe ei ole yksioikoisen suoraa, vaan tarkoitan tässä suoralla tietynlaista kaunistelemattomuutta, vaikkakin se esitettäisiinkin monin sanoin, mitä kummallisimmilla sanankäänteillä, murteisesti. Kaiken kaikkiaan tanssikohtauksissa maaseudun ja kaupungin tai pikemminkin entisajan ja nykyajan kulttuurien välinen ero esitetään kuitenkin enimmäkseen muuten kuin kielellisin keinoin. Huomionarvoinen kontrasti on kuitenkin Kivenpyörittäjän kylän tanssikohtauksessa, jossa remakan ja murresävytteisen dialogin ja tanssihumun puhkaisee kohtaus, jossa Hägglund ja Meeri keskustelevat (halveksivaan sävyyn) rauhassa koulun yläkerrassa maaseudun ihmisistä. Tämän jälkeen taas siirrytään takaisin maaseudun vilkkaan ja eläväisen 'remukansan' pariin. Puhetapojen erilaisuus on uskomattoman suuri. Puhumattomuus tai 'viäntäminen' on Pölöselle sitä entisajan suomalaisuutta, Meerin ja Hägglundin keskustelut ja smalltalk taasen uudenajan puhetta, ja ehkä vähemmän suomalaista.

11. LOPPUTEKSTIT

Kun tällainen suurehko työ on loppusuoralla, on tunne valtavan hieno. Tarpeen on kuitenkin tehdä jonkinlaista yhteenvetoa niin työstä kuin omista tuntemuksistakin. Joten aloitetaan ensin itse työstä.

Nuoren tasavallan kansallinen identiteetti on kasvanut topeliaanisesta maisemasta ja runebergiaanisesta ihmisihanteesta ja kansallisesta maaseutupohjaisesta eheydestä ja tässä sitä ollaan. Suomalaisuuden historiallisesti muotoutunut sosiaalinen representaatio on olennaisilta osiltaan melko vakaa, mutta uusi aika ja uudet olosuhteet tuovat jatkuvasti suomalaisuuskäsitykseen uusia sisältöjä (Anttila 1993, 116). Tutkimukseeni valinneissa elokuvissa Markku Pölönen loihtii menneisyyden maailmaa rakentaessaan eteemme kuvan katoamassa olevasta työntäyteisestä maalaisyhteiskunnasta, jonka leppoisa elämänrytmi antoi lujitti vapauden ja yhteisöllisyyden tunteita. Menneisyyttä tarkastellaan kaikissa elokuvissa kaihoisasti ihannoiden, niistä hohkaa surusävytteinen kaipuu menetettyyn viattomuuden aikaan. Sama kaipuu johonkin kadotettuun tai menetettyyn välittyy myös mielestäni myös maisemakuvauksesta, erityisesti katoavan kulttuurimaiseman taltioinnin kautta, samoin kuin myös murteiden sekä tarinoinnin elvyttämisyrityksestä. Sen lisäksi, että kansallinen identiteetti on aina hyvin vahvasti liittynyt maahan ja luontoon, ja että sitä muokkaa kansallisvaltion instituutioiden uusintava panos, sen tärkeimmistä määrittävistä tekijöistä ovat siteet menneisyyteen ja edellisiin sukupolviin (Anttila 1997, 202). Ja juuri tätä kautta suomalaisuus on Pölösen elokuvissa hyvin voimakkaasti esillä.

Markku Pölösen elokuviahan mainostettiin korostamalla sanaa suomalainen. Tuo entisaikojen suomalaisuusko siis on sitä aitoa ja oikeata suomalaisuutta? Kalliola (1999, 49) on itse asiassa esittänyt oivallisen kysymyksen: "Miksi todellakaan ajattelisimme, että entisten aikojen suomalaisuus olisi aidompaa kuin nykyinen? Nythän meitä on enemmän kuin koskaan ja jälkemme näkyvät kaikkialla maassa". Tutkimuksessani esiintuomani asiat tai ilmiöt eivät välttämättä ole, esimerkiksi historiallisesti tarkasteltuna, ollenkaan niin suomalaisia, kuin niiden oletetaan olevan. Joka tapauksessa uskaltaisin väittää, että tällä hetkellä ne

ilmentävät jotakin sellaista, minkä suomalaisten enemmistö kokee ja tunnistaa omaksi kulttuuriomaisuudekseen. Kysymys on olennaisesti siitä, miten minäkin aikana määrittelemme, millaisten tunnusten ja symbolien kautta tunnistamme ja esitämme itsemme, kansamme niin itsellemme kuin muillekin. Kansalliset representaatiot eivät pelkästään edusta esittämäänsä kohdetta tai käsitettä, vaan ne muokkaavat sitä myös omalta kohdaltaan.

Alapuro (1993, 13) on sitä mieltä, että avoimessa, poliittisia ja taloudellisia rajojaan madaltavassa sekä markkinasuuntautuneessa Euroopassa, jossa Suomi on joutunut luopumaan entisistä varmuuksistaan, ei suomalainen siilipuolustus enää auta. Alapuro arvelee, että voi olla, että otteen saamiseksi nykyisyydestä tarvitaan sekä irtiottoa vanhasta että sen joidenkin ainesten säilyttämistä. Irtaantumisen vaihtoehdosta, suomalaisen identiteetin vanhojen tuttujen piirteiden aktualisoinnista on mielestäni kyse myös Markku Pölösen elokuvissa ja niiden suomalaisen talonpoikaiskulttuurin ihannoinnissa!

Vaikka maatalous on joutunut luovuttamaan pääelinkeinon asemansa useimmissa Euroopan maissa, ovat maa ja maaseutu sinänsä - osin muuttunein painotuksin - säilyttäneet keskeisen asemansa kansallisessa identiteetissä (Klinge 1981, 285). Itse asiassa maaseudun kansankulttuurissa se osa, jolla on ollut symbolista ja identiteettimerkitystä, on yleensä ollut tallentavaa tai elvyttävää luonteeltaan, mistä on todisteena kansallispuvut tai kirkkoveneet. Pölösen elokuvissa kieli, maisema ja entisajan elämäntapa elinkeinoineen ovat vastaavassa asemassa, tällä kertaa vain filmille tallennettuna.

Maaseutumainen elämäntapa on juurtunut syvälle suomalaiseen yhteiskuntaan; se on osa identiteettiämme ja elämänmuotoamme. Maaseudun lisäksi toinen hyvin voimakkaana läsnä oleva tekijä on lähimenneisyys. Kysyä tietysti voi miksi juuri lähimenneisyys, miksei vaikka vuosisatojen takaiset tapahtumat, mutta kysymykseen mielestäni on hyvin yksinkertaista vastata. Suomella ei ole muuta.

Aikoinaan suuri murros vaikutti voimakkaasti yhteisöjen toiminnalliseen rakenteeseen, maaseudun kulttuuriin, sosiaaliseen vuorovaikutukseen ja yhteisöjen

toimintaan. Taloudellisten muutosten johdosta Suomessa tuhoutui arvokkaita sosiaalisia vuorovaikutussuhteita ja elämänmuotoja. Niiniluoto (1994, 33) onkin tehnyt huomioita valtioneuvoston tulevaisuusselontekoon liittyvään Martti Puohiniemen tekemään tutkimukseen Suomalaisten arvot ja asenteet: analyysi väestön ja vaikuttajien näkemyksien pohjalta. Niiniluodon mukaan 1980-luvulla nousseen itsekkyyden jälkeen 1990-luvun laman myötä asenteissa on havaittu siirtymistä kohti solidaarisuutta, toisten ihmisten huomioonottamista ja sosiaalista vastuuntuntoa. Niiniluoto ei kuitenkaan usko, että nämä muutokset asenteissa olisivat todella yhteiskunnassamme toteutuneet, vaan se ilmaisee pikemminkin ihmisten kaipuuta suurempaan yhteisöllisyyteen. Edellistä vasten peilattuna Pölösen elokuvat tai mikä tahansa muu vastaava voisi johtua tuosta kaipuusta. Pölöstä voisi itse asiassa nimittää folkloristiksi. Onhan folklorismille ominaista ihannoiva, nostalgisoiva suhtautuminen menneisyyteen, erityisesti vanhaan maaseudun elämänmuotoon ja sen elämäntapoihin.

Työni johdannossa asetin itselleni muutaman kysymyksen. Yksi niistä koski ideologista puhuttelua. Halusin selvittää, josko Pölösen elokuvissa on samanlaista kansallista paatosta, jota oli kultakauden suomifilmeissä. En perehtynyt aiheeseen sen enempää, koska työni pääpaino oli suomalaisuuden representaatioiden tutkimisessa, mutta työni edetessä tein kuitenkin joitakin huomioita. Ensinnäkin tulin siihen tulokseen, ettei Pölösen elokuvalla ole minkäänlaista vastaavaa tehtävää kuin noilla 30-50-luvun elokuvilla, joilla sivistyneistö koetti opettaa ja yhtenäistää Suomen kansaa. Anttilan (1993, 131) mukaan valtaa omaavat ovat tällä hetkellä menettämässä kiinnostuksensa suomalaisuuteen. Hänen mukaansa suomalaisuus on tietynlaisessa kriisissä; alkukantainen myyttienergia kun ei sovi lainkaan uuden, halutun eurosuomalaisen kanssa samaan koneeseen. Tänä päivänä suomalaisuuden määrittäjät löytyvät lähinnä joko tavallisista ihmisistä tai populististen kansankiihottajien joukosta. Vaikkei siis selvästikään jostakin kansallisesta projektista voida puhua, on elokuvilla kuitenkin mielestäni merkitystä kansallisella tasolla. Elokuvat tuottavat ja uusintavat suomalaisuutta siinä, missä mikä tahansa muu kulttuurin teksti, joskin kansallisuuden merkitys on jo nyt muuttunut.

Mieleen toki tuli myös muita vaihtoehtoja elokuvien suosiolle ja olemassaololle. Viime aikoina kulttuurialueiden rajat ovat entisestään hämärtyneet, joskaan ne eivät ole täysin vieläkään kadonneet. Ja nykyaikana näistä alueellisista erityispiirteistä on tullut paitsi paikallisidentiteetin tunnuksia myös kaupallisesti hyödynnettyä kulttuuripääomaa: maakunnallisesti värittynyttä kansanperinnettä on tietoisesti elvytelty ja muokattu romantisoiduksi uusperinteeksi. Pölösen elokuvat tietysti voitaisiin lukea tähän kategoriaan. Voisihan hyvinkin olla, että suomalaisuus huomattiin rahasammoksi, ja elokuvat olisi vain tehty kaupallisuutensa takia, mutta perehdyttyäni Pölösestä tehtyihin haastatteluihin ja artikkeleihin, en usko näin käyneen.

Ei ollut ihme, että Pölösen elokuvat muistuttivat minua vanhoista mustavalkoisista. Elokuvissa on käytetty samoja vanhoja tunnuksia kuin muutama vuosikymmen taaksepäin. Tunnukset ovat siis pääasiassa samoja vanhoja tuttuja, mutta nykykatsojalle ne varmasti avautuvat eri tavalla. Tunnukset, joiden alkuperäiset kontekstit ja merkitykset ovat unhoittuneet saavat nykyhetkessä täysin uusia merkityksiä, uusia tulkintoja, mutta silti niiden avulla suomalaisuuden määrittely onnistuu. Sellaiset kansankulttuurin elementit, kuten kansantaide, kansanmusiikki, kansanelämä ovat saaneet tänä päivänä - ja erityisesti Markku Pölösen elokuvissa - hieman erilaisen, uudennäköisemmän ja myöhäisemmän, ulkonäön.

Varsin moni nykykulttuurin ilmiöistä - muodossa tai toisessa - hyödyntää menneen aikakauden tai kadonneen kulttuurimuodon aineksia. Kansallinen itsetuntemus on tärkeää, ja hyvin suuri ja merkittävä osa sitä on näiden kansallisten representaatioiden olemuksen, väylien ja vaiheiden tutkiminen. On varsin jännittävää nähdä, kuinka tulevaisuudessa suomalaisuus määritellään, ja kuinka paljon tämän päivän tunnuksia ja symboleita siihen tullaan liittämään. Ja eihän sitä koskaan tiedä, onko tulevaisuudessa edes tärkeää, mikä on suomalaista ja mikä ei. Jotenkin minulla on kuitenkin edelleen hyvin vahva usko siihen, että suomalaisuus pitää pintansa. Suomalaisuuden sisällöt toki tulevat muuttumaan - aivan kuten tähänkin saakka - mutta suomalaisuus yhtenä identiteettitekijöistä tulee säilymään. Toivon ainakin niin.

Olen tuottanut minun oman, uuden tulkinnan toisesta tulkinnasta, tekstin tekstistä, suomalaisuuden suomalaisuudesta, ja nyt on aika päätellä tämä tuotos. Ei gradun teko vaivatta sujunut, mutta kai siihen kuuluneekin niin ala- kuin ylämäkiäkin. Nyt kun edessäni on valmis työ, tuntuu mahtavalta, vaikka olo onkin aika uupunut. Kunhan aika kultaa muistot, alan ehkä myöhemmin muistella kaihoisasti noita ihania gradunkirjoitushetkiä ja kertoa ihmisille, kuinka hauskaa, minusta oli kirjoittaa tätä työtä. Kumma juttu tuo nostalgia. Tällä hetkellä en kuitenkaan pysty kuin toteamaan, että on äärettömän helpottavaa laittaa tämä viimeinen piste.

KIRJALLISUUS

Ahonen, Kimmo. (1995a). "Markku Pölönen - supisuomalainen tarinankertoja". http://www.film-o-holic.com/haastattelut/haastattelussa_markku_polonen

Ahonen, Kimmo. (1995b). "Pölösen odotettu uutuus". http://www.film-o-holic.com/arvostelut/ensi_illat/kl/kuningasjatka.htm

Alapuro, Risto. (1993). "Suomalaisuuden erityislaadusta". Teoksessa Joenniemi, Pertti, Alapuro, Risto & Pekonen, Kyösti (toim.). Suomesta Euro-Suomeen. Tampere: TAPRI.

Alasuutari, Pertti. (1995). Laadullinen tutkimus. Helsinki: Gummerus.

Alasuutari, Pertti. (1998). "Älymystö ja kansakunta". Teoksessa Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri (toim.). Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti. Tampere: Vastapaino.

Allardt, Erik. (1997). "Suomalaisen yhteiskunnan murrokset". Teoksessa Karjalainen, Henna & Westermarck, Harri (toim.) Itsenäinen Suomi 80 vuotta. Studia Finlandica. Helsinki: Helsingin yliopisto, Vapaan sivistystyön toimikunta.

Anttila, Jorma. (1993). "Käsitykset suomalaisuudesta - traditionaalisuus ja modernisuus". Teoksessa Korhonen, Teppo (toim.) Mitä on suomalaisuus. Helsinki: Suomen Antropologinen Seura.

Anttila, Jorma. (1996). "Onko suomalaisuudessa samastumiskohteena mitään erityistä?". Teoksessa Laaksonen, Pekka & Mettomäki, Sirkka (toim.) Olkaamme siis suomalaisia. Helsinki: SKS.

Anderson, Benedict. (1991). Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso.

Apo, Satu. (1996). "Agraarinen suomalaisuus - rasite vai resurssi?". Teoksessa Laaksonen, Pekka & Mettomäki, Sirkka (toim.) Olkaamme siis suomalaisia. Helsinki: SKS.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marei, Michel; Vernet, Marc. (1994). Elokuvan estetiikka. Helsinki: Edita ja Suomen elokuva-arkisto.

Bagh, Peter von. (1992). Suomalaisen elokuvan kultainen kirja. Helsinki: Otava.

Bauman, Zygmunt. (1996). Postmodernin lumo. Tampere: Vastapaino.

Ehrnrooth, Jari. (1999). "Kipupisteitä kansakunnan ruumiissa". Teoksessa Löytönen, Markku ja Kolbe, Laura (toim.). Suomi. Maa, kansa, kulttuurit. Helsinki: SKS.

Eskola, Katarina & Peltonen, Eeva. (1997). "Muisto". Teoksessa Eskola, Katarina & Peltonen, Eeva (toim.). Aina uusi muisto. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 54. Jyväskylän yliopisto.

Giddens, Anthony. (1991). Modernity and Self-identity. Cornwall: T.J. Press Ltd.

Hall, Stuart. (1999). Identiteetti. Tampere: Vastapaino.

Helen, Ilpo. (1990). Peilivirta. Elokuvan poliittinen tiedostamaton. Helsinki: Tutkijaliitto.

Higson, Andrew. (1996). "Kansallisen elokuvan käsitteestä". Suom. Silja & Kimmo Laine. Lähikuva 3-4/1996.

Hietala, Veijo. (1993). Kuvien todellisuus. Johdatus kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan. Helsinki: Kirjastopalvelu.

Kalliola, Risto. (1999). "Luonnon kasvot, Suomen kasvot". Teoksessa Löytönen, Markku ja Kolbe, Laura (toim.). Suomi. Maa, kansa, kulttuurit. Helsinki: SKS.

Kaunismaa, Pekka. (1997). "Mitä on kollektiivinen identiteetti?". Teoksessa Virtapohja, Kalle (toim.). Puheenvuoroja identiteetistä. Jyväskylä: Atena.

Keltinkangas-Järvinen, Liisa. (1996). "Suomalainen kansanluonne". Teoksessa Laaksonen, Pekka & Mettomäki, Sirkka (toim.) Olkaamme siis suomalaisia. Helsinki: SKS.

Keränen, Marja. (1998a). Johdanto: Miksi tutkimme Suomea. Teoksessa Keränen, M. (toim.). Kansallisvaltion kielioppi. Jyväskylä: SoPhi.

Keränen, Marja. (1998b). Suomi tutkimuksen luontona. Metodologisia huomioita. Teoksessa Keränen, M. (toim.). Kansallisvaltion kielioppi. Jyväskylä: SoPhi.

Klinge, Matti. (1981). Suomen sinivalkoiset värit. Helsinki: Otava.

Klinge, Matti. (1999). "Suomi-myytti". Teoksessa Löytönen, Markku ja Kolbe, Laura (toim.). Suomi. Maa, kansa, kulttuurit. Helsinki: SKS.

Koivunen, Anu. (1995). Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Koivunen, Anu & Hietala, Veijo (toim.). (1997). Kanavat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto.
Turku: Turun Yliopiston täydennyskoulutuskeskus.

Korhonen, Teppo. (1999). "Maaseudun elämäntavan muutos". Teoksessa Löytönen, Markku ja Kolbe, Laura (toim.). Suomi. Maa, kansa, kulttuurit. Helsinki: SKS.

Korhonen, Teppo (toim.) (1993). Mitä on suomalaisuus.
Helsinki: Suomen Antropologinen Seura.

Korhonen, Teppo ja Räsänen, Matti (toim.). (1989). Kansa kuvastimessa. Etnisyys ja identiteetti. Helsinki: SKS.

Laine, Kimmo. (1996). "Esipuhe: Kansallisempi, kansallisin...".
Lähikuva 3-4/1996.

Laine, Kimmo. (1999). "Pääosassa Suomen kansa". Suomi-filmi ja Suomen Filmiteolisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933-1939.
Helsinki: SKS.

Lehtonen, Jaakko. (1997). "Kansallinen identiteetti ja yhteisöidentiteetti - käsitteitä ja käsityksiä". Teoksessa Virtapohja, Kalle (toim.). Puheenvuoroja identiteetistä. Jyväskylä: Atena.

Lehtonen, Tuomas M.S. (1999) Johdanto. Teoksessa Lehtonen, T.M.S. (toim.). Suomi - Outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan ääreen historiaan ja kulttuuriin. Jyväskylä: PS-Kustannus. (Sitran julkaisu nro 229)

Lyytikäinen, Pirjo. (1999). Suomalaiset syntysanat. Suomen kirjallisuus suomalaisuutta kirjoittamassa. Teoksessa Lehtonen, T.M.S. (toim.). Suomi - Outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin. Jyväskylä: PS-Kustannus. (Sitran julkaisu nro 229)

Mäkelä, Klaus. (1985). "Kulttuurisen muuntelun yhteisöllinen rakenne Suomessa". Sosiologia 22:4, 246-260.

Mäkelä, Klaus. (1987). "Puheen tulkintasäännöt ja sosiologinen kulttuurintutkimus. Sosiologia 24:1, 1-14.

Niiniluoto, Ilkka. (1994). "Suomen henkinen tila ja tulevaisuus". Teoksessa Niiniluoto, Ilkka & Löppönen, Paavo (toim.). Suomen henkinen tila ja tulevaisuus. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY (Areena).

Niiniluoto, Yrjö. (1957). Mitä on olla suomalainen. Helsinki: Otava.

Nuolijärvi, Pirkko. (1986). Kieliyhteisön vaihto ja muuttajan identiteetti. Helsinki: SKS. Tietolipas 100.

Nuolijärvi, Pirkko. (1999). "Murteet kiinnostavat jälleen". Teoksessa MMM 1999. Helsinki: Otava.

Orpana, Terttu. (1995)."Kielen salaisuutta etsimässä". Teoksessa Järvinen, Anne & Varpio, Yrjö. Mieli, merkitys, ymmärtäminen. Yhdeksän puheenvuoroa humanismista. Tampere: Tampereen yliopisto.

Palin, Tutta. (1999). Kuvissa tuotettu maisema ja kansa. Suomalaisen taiteen "kansallistaminen". Teoksessa Lehtonen, T.M.S. (toim.). Suomi - Outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin. Jyväskylä: PS-Kustannus. (Sitran julkaisu nro 229)

Paunonen, Heikki. (1989). "Muuttuvat puhesuomen muodot". Teoksessa Aalto, Seija; Hakulinen, Auli; Laalo, Klaus; Leino, Pentti&Lieko, Anneli (toim.). Kielestä kiinni. Helsinki: SKS. Tietolipas 113.

Peltonen, Matti. (1992). "Suomalaisuus ongelmana". Teoksessa Rahikainen, Marjatta (toim.). Suuri muutos. Suomalaisen yhteiskunnan kehityspiirteitä. Helsinki: Helsingin yliopisto. Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Peltonen, Matti. (1998). "Omakuvamme murroskohdat. Maisema ja kieli suomalaiskäsitysten perusaineksina." Teoksessa Alasuutari, Pertti ja Ruuska, Petri (toim.). Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti. Tampere: Vastapaino.

Raivo, Petri J. (1999) "Maisema ja mielikuvat". Teoksessa Löytönen, Markku ja Kolbe, Laura (toim.). Suomi. Maa, kansa, kulttuurit. Helsinki: SKS.

Rannikko, Pertti. (1999). "Savottojen ja väestökadon Suomi". Teoksessa Löytönen, Markku ja Kolbe, Laura (toim.). Suomi. Maa, kansa, kulttuurit. Helsinki: SKS.

Rasila, Viljo. (1995) "Suomalaisen kulttuurin juuret". Teoksessa Järvinen, Anne & Varpio, Yrjö. Mieli, merkitys, ymmärtäminen. Yhdeksän puheenvuoroa humanismista. Tampere: Tampereen yliopisto.

Ruohonen, Voitto. (1997). "Televisio, nostalgia ja taaksejäänyt Suomi". Teoksessa Koivunen, Anu & Hietala, Veijo. Kanavat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto. Turku: Turun Yliopiston täydennyskoulutuskeskus.

Rimmon-Kenan, Shlomith. (1983). Kertomuksen poetiikka. Helsinki: SKS 123.

Räsänen, Matti. (1989). "Kansankulttuuri kansakunnan identiteetin rakennuspuuna". Teoksessa Korhonen, Teppo ja Räsänen, Matti (toim.) Kansa kuvastimessa. Etnisyys ja identiteetti. Helsinki: SKS.

Saari, Mirja. (1997). "Kieli ja suomalainen identiteetti". Teoksessa Karjalainen, Henna & Westermarck, Harri (toim.) Itsenäinen Suomi 80 vuotta. Studia Finlandica. Helsinki: Helsingin yliopisto, Vapaan sivistystyön toimikunta.

Saari, Mirja. (1999). "Kieli, kulttuuri, identiteetti". Teoksessa Löytönen, Markku ja Kolbe, Laura (toim.). Suomi. Maa, kansa, kulttuurit. Helsinki: SKS.

Sallinen-Gimpl, Pirkko. (1989). "Karjalainen kulttuuri-identiteetti". Teoksessa Korhonen, Teppo ja Räsänen, Matti (toim.) Kansa kuvastimessa. Etnisyys ja identiteetti. Helsinki: SKS.

Salmi, Hannu. (1996). "Elokuva, mentaliteetti ja 'suomalaisuus'". Teoksessa Laaksonen, Pekka & Mettomäki, Sirkka (toim.) Olkaamme siis suomalaisia. Helsinki: SKS.

Salmi, Hannu. (1999). "24 Suomea sekunnissa". Teoksessa Löytönen, Markku ja Kolbe, Laura (toim.). Suomi. Maa, kansa, kulttuurit. Helsinki: SKS.

Saukkonen, Pasi. (1999). Suomi, Alankomaat ja kansallisvaltion identiteettipolitiikka. Tutkimus kansallisen identiteetin poliittisestä, empiirinen sovellutus suomalaisiin ja hollantilaisiin teksteihin. Helsinki: SKS 752.

Sihvo, Hannes. (1999). "Itä-Suomi on toinen maa". Teoksessa Löytönen, Markku ja Kolbe, Laura (toim.). Suomi. Maa, kansa, kulttuurit. Helsinki: SKS.

Siikala, Anna-Leena. (1996). "Suomalaisuuden tulkintoja". Teoksessa Laaksonen, Pekka & Mettomäki, Sirkka (toim.) Olkaamme siis suomalaisia. Helsinki: SKS.

Stauth, Georg and Turner, Bryan S. (1988). "Nostalgia, Postmodernism and the Critique of Mass Culture". Theory, Culture & Society, Vol. 5:2-3. London - Newbury Park - Beverly Hills - New Delhi: SAGE Publications.

Stoeckler, Jacqueline S. 1996. "Kansallisen elokuvan rajat". Lähikuva 3-4/1996.

Suojanen, Päivikki. (1996). Kulttuurin tutkijan arki. Kokemuksia omasta ja vieraasta. Jyväskylä: Antrokirjat.

Tarasti, Eero. (1990). Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä. Helsinki: Gaudeamus.

Tauriainen, J. (1983). "Maaseudun väestökehityksen pääpiirteet 1950-1980". Teoksessa Vuorela, Kosonen & Virtanen (toim.). Suomalainen maaseutu. Helsinki: Kirjayhtymä.

Turner, Bryan S. (1987). "A Note on Nostalgia". Theory, Culture & Society, Vol. 4:1. London - Newbury Park - Beverly Hills - New Delhi: SAGE Publications.

Varpio, Yrjö. (1995). Miten Suomi kirjoitettiin Suomeksi - kansallinen identiteetti kirjallisena työnä. Teoksessa Järvinen, Anne & Varpio, Yrjö. Mieli, merkitys, ymmärtäminen. Yhdeksän puheenvuoroa humanismista. Tampere: Tampereen yliopisto.

Veivo, Harri & Huttunen, Tomi. (1999). Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin. Helsinki: Edita.

Virtapohja, Kalle. (1997). "Johdanto: Kirjan identiteetistä". Teoksessa Virtapohja, Kalle (toim.). Puheenvuoroja identiteetistä. Jyväskylä: Atena.