

”Suomi on kuollut.”

Kristian Smedsin *Tuntematon sotilas* -näytelmän ja sitä käsittelevän lehtikirjoittelun  
kansakuntapuheen ja kansalaisuskonnon analyysi

Jere Kyyrö  
Pro gradu -tutkielma  
Uskontotiede  
Kulttuurien tutkimuksen laitos  
Turun yliopisto  
Elokuu 2009

TURUN YLIOPISTO

Kulttuurien tutkimuksen laitos

KYYRÖ, JERE: ”Suomi on kuollut.” Kristian Smedsin *Tuntematon sotilas*  
-näytelmän ja sitä käsittelevän lehtikirjoittelun  
kansakuntapuheen ja kansalaisuskonnon analyysi

Pro gradu -tutkielma, 113 s., 2 liites.

Uskontotiede

Elokuu 2009

---

28.11.2007 sai ensi-iltansa Kristian Smedsin Kansallisteatterille tekemä teatterisovitus Väinö Linnan *Tuntemattomasta sotilaasta*. Erityisesti näytelmän loppukohtaus, jossa taustakankaalle heijastettujen tunnettujen suomalaisten vaikuttajien kasvoille ilmestyi luodinreikiä ja laulettiin Suomen olevan kuollut, herätti keskustelua mediassa. Tässä työssä tarkastelun kohteena ovat itse näytelmän lisäksi kuuden suurimman sanomalehden (*Helsingin Sanomat*, *Ilta-Sanomat*, *Aamulehti*, *Iltalehti*, *Turun Sanomat*, ja *Maaseudun Tulevaisuus*) näytelmää käsittelevä kirjoittelu. Tarkastelu painottuu ajanjaksolle marraskuu 2007–toukokuu 2008, jolloin näytelmästä kirjoitettiin eniten.

Aineiston kautta tarkastellaan kansakunnan ylläpitoa diskurssiteoreettisesta viitekehystä käsin. Tutkimuksen toinen tavoite on tarkastella, millaisia kansalaisuskonnon muotoja näytelmästä ja lehtikirjoittelusta on löydettävissä. Tutkimuksen jäsenitys perustuu reseptionäkökulmaan. Näytelmän luennassa kiinnitetään huomiota esteettisen koodin purkuun metaforan ja metonymian käsitteiden avulla, näytelmän merkityspotentiaaleihin sekä sanomalehtien tarkastelussa reseptiossa aktuaalistuviin diskursseihin.

Näytelmässä sota toimii suomalaisen nyky-yhteiskunnan affektiivisena metaforana. Sotimiseen osallistuminen näyttäytyy yhteiskunnan jäsenyyden eli kansalaisuuden edellytyksenä, toisaalta juuri osallistuminen aiheuttaa näytelmän lopussa Suomen kuoleminen.

Lehtikirjoittelun perusteella on konstruoitu kaksi diskurssia, *yhtenäisen Suomen diskurssi* (YSD), jossa yhteiskunnallisten epäkohtien kuvaaminen näyttäytyy epäkohtien lietsontana ja *monen Suomen diskurssi* (MSD), josta käsin epäkohdista puhuminen näyttäytyy yhteiselon edellytyksenä. YSD:n logiikka onkin assimiloiva ja ulossulkeva, kun MSD:n on integroiva ja neuvotteleva.

Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* voidaan nähdä pyhänä kansalaisuskonnollisena symbolina, jonka merkityksistä käytävä kamppailu on myyttistä kamppailua. Kansalaisuskonnolla on kaksi ulottuvuutta, papillinen ja profeetallinen, mutta se näyttäytyy myös erilaisena riippuen kiinnittykö se YSD:iin vai MSD:iin.

Asiasanat: uskontotiede, kulttuurintutkimus, teatteri, kansalaisuus, diskurssianalyysi, metafora, myytit

1.	JOHDANTO .....	1
1.1.	Kansallinen pyhäinhäväistys? .....	1
1.2.	Aikaisempi tutkimus ja tämän tutkimuksen ongelmanasettelu.....	2
2.	KESKEISET KÄSITTEET JA TEOREETTINEN VIITEKEHYS.....	5
2.1.	Kulttuuri diskurssien kenttänä .....	5
2.2.	Kansakunta diskursiivisena muodostelmana.....	9
2.3.	Uskonnon määrittelemisestä .....	14
2.4.	Kansalaisuskonto .....	15
3.	KOHTI AINEISTOA .....	19
3.1.	Reseptio tutkielman jäsennyksenä .....	19
3.2.	Aineistojen esittely.....	21
4.	TUNTEMATTOMAT SOTILAAT .....	26
4.1.	Väinö Linnan ja Edvin Laineen <i>Tuntemattomat</i> .....	26
4.2.	Mollbergista Myllyahoon.....	29
4.3.	<i>Tuntematon sotilas</i> osana suomalaista kulttuuria.....	31
5.	KRISTIAN SMEDSIN <i>TUNTEMATON SOTILAS</i> .....	32
5.1.	Näytelmän kulku .....	35
5.2.	Näytelmän luennat .....	45
5.2.1.	Sota ja sodanvastaisuus .....	46
5.2.2.	Näytelmän sota suomalaisen nyky-yhteiskunnan metaforana .....	47
5.2.3.	Intersektiot .....	52
5.2.4.	Suomi on kuollut. Mikä/keiden Suomi, milloin ja miksi? .....	54
6.	VASTAANOTTO MEDIASSA .....	57
6.1.	Ennen ja jälkeen ensi-illan .....	57
6.2.	Volanen vastaan teatteriväki .....	63
6.3.	Keskustelu jatkuu .....	73
7.	KANSAKUNNAN DISKURSSIT .....	77
7.1.	Diskurssien konstruoinnista .....	77

7.2.	Yksi vai monta Suomea?.....	79
7.3.	Taide ja yhteiskunnallisista epäkohdista puhuminen.....	80
7.4.	Rajattuja alueita.....	83
7.5.	Mitä on suomalaisuus?.....	85
8.	SUOMALAISEN KANSALAISUSKONNON JA MYYTTISEN JÄRJESTYKSEN MUOTOJA.....	86
8.1.	<i>Tuntematon sotilas</i> myyttinä ja symbolina .....	87
8.2.	<i>Tuntematon sotilas</i> ja kansalaisuskonto .....	90
9.	LOPUKSI.....	93
AINEISTOLÄHTEET .....		97
	<i>Lehdet</i> .....	97
	<i>Internet</i> .....	99
	<i>Kirjallisuus</i> .....	100
	<i>Elokuvat ja näytelmät</i> .....	101
JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET .....		102
TUTKIMUSKIRJALLISUUS .....		103
LIITTEET		

## 1. JOHDANTO

### 1.1. Kansallinen pyhäinhäväistys?

28.11.2007 sai ensi-iltansa Kristian Smedsin Kansallisteatterille tekemä teatterisovitus Väinö Linnan *Tuntemattomasta sotilaasta*.<sup>1</sup> Näytelmä herätti paljon keskustelua televisiossa ja sanomalehdissä. Se noudattaa hyvin pitkälle tunnetuimpien esikuviansa Linnan romaanin ja Edvin Laineen sen pohjalta tekemän elokuvan kerrontaa, mutta mukaan on tuotu myös viittauksia nykypäivään ja videoteknologian avulla teatteri-ilmaisua on tehty moniulotteisemmaksi. (Smeds 2007; Linna 1954; Laine 1955.)

Smedsin *Tuntemattomassa* otetaan selvästi kantaa suomalaisen yhteiskunnan tilaan ja onnistui herättämään keskustelua. Se loukkasi, sitä ylistettiin, haukuttiin sensaatiohakuiseksi jne. Siitä, tekikö se oikeutta Linnan romaanille vai häpäisikö sen, oltiin myös eri mieltä. Lehdissä puhuttiin Kristian Smedsistä jopa Jouko Turkkaan ja Kalle Holmbergiin verrattavissa olevana saarnamiehenä, messiaana tai guruna (enimmäkseen negatiivisessa mielessä) ja hänestä tuli tämän hetken tunnetuin suomalainen teatterinimi. (HS 30.11.2007; IS 1.12.2007; 8.12.2007.) Jotain näytelmän suosioista kertoo se, että se on yhä tätä kirjoitettaessa (heinäkuussa 2009) Kansallisteatterin ohjelmistossa, ja viimeinen näytös näyttäisi tällä erää olevan 12.12.2009. Näytelmä tulee olemaan siis vähintään hieman yli kaksi vuotta ohjelmistossa. Kolmituntinen näytelmä sovitettiin myös Kansallisteatterin ja Tampereen yliopiston tutkivan teatterityön keskuksen yhteistyönä ja Mikko Kuparisen ohjaamana kaksituntiseksi elokuvaksi (Smeds 2009), jonka YLE Teema näytti kolme kertaa, 7.2., 8.2. ja 14.2.2009.

Näytelmästä keskusteltiin paljon lehdissä ja television keskusteluohjelmissa. Eniten keskustelua herätti näytelmän ns. ampumiskohtaus, jossa laulettiin Suomen olevan kuollut,<sup>2</sup> samalla kun taustalle heijastettujen suomalaisten kulttuurielämän, politiikan ja talouden vaikuttajien sekä populaarikulttuurin hahmojen kuvien päälle ilmestyi

---

<sup>1</sup> Käytän tästä eteenpäin *Tuntemattomasta sotilaasta* myös lyhyempää muotoa *Tuntematon*.

<sup>2</sup> Repliikki on Linnan *Tuntemattoman* lopusta, vänrikki Jalovaaran suusta: ”Nyyhkytyksensä lomassa hän toisteli yhä hampaitaan purren: – Me kuulumme... Saimme kuulla... Suomi on kuollut... ja sen... jo hautoja peittävi hanki... hanki...” (Linna 1954, 476.) Myös monet muut näytelmää varten tehtyjen laulujen sanoista – kuten edempänä esittelemäni Rahikaisen ja Riitaojan laulut – perustuvat Linnan *Tuntemattoman* dialogiin.

luodinreikiä (luodinreiät eivät kuitenkaan läpäisseet kuvia, vaan ilmestyivät niiden päällä olevaan ”lasiin”). Ihmetystä herättivät myös pesukoneiden rungot, jotka esittivät neuvostosotilaita. (HS 3.11.2007; IL 28.11.2007a; TS 3.11.2007.)

Hieman Smedsin näytelmän ensi-illan jälkeen mediassa sykähdytti myös Katariina Lillqvistin ohjaama nukkeanimaatio *Uralin perhonen* (Lillqvist 2008), joka pohjautui Lillqvistin Hannu Salaman kanssa käsikirjoittamaan radiokuunnelmaan. Nukkeanimaatiossa kuvattiin C. G. E. Mannerheimia muistuttavan hahmon ja kirgiisinuorukaisen suhdetta kansalaissodan pyörteissä. Animaatiossa puhuttivat kohtaukset, joissa Mannerheim oli yhdynnässä kirgiisinuorukaisen kanssa ja jossa hän teloitti punaisten valokuvista tehtyjä pahvikuvia.

Nämä kaksi teosta nostivat kansalliset aiheet tapetille, Lillqvistin teos katsoi menneisyyteen ja herätti keskustelua vuoden 1918 tapahtumista, kun Smedsin teos katsoi nykypäivään menneisyyden kautta. Molemmat teokset häpäisivät, mutta ne myös pyrkivät tuomaan kipeitä asioita näkyviin ja keskustelun kohteeksi.

Smedsin teos rinnastettiin myös muihin ajankohtaisiin teoksiin – mm. Åke Lindmanin jatkosodan ratkaisutaistelusta kertovaan *Tali-Ihantala 1944* -elokuvaan (Lindman 2007) ja Ulla Karttusen internetin teinipornokulttuuria kritisoineeseen *Neitsythuorakirkko* -valokuvateokseen, joka toi tekijälleen syytteen ”sukupuolisiveellisyyttä loukkaavan lasta esittävän kuvan hallussapidosta ja levittämisestä”. Keskusteluissa kietoutuvatkin toisiinsa mielipiteet siitä, mikä on hyvää taidetta, mikä on suomalaisen yhteiskunnan nykytila ja sen suhde menneisyyteen, sekä miten näistä asioista pitäisi puhua.

## **1.2. Aikaisempi tutkimus ja tämän tutkimuksen ongelmanasettelu**

Tarkastelen tässä tutkimuksessa Smedsin *Tuntematonta sotilasta* ja sen herättämää mediakeskustelua. Vaikka näytelmä herätti pahennusta, sai Smeds teoksineen myös paljon kehuja ja ymmärrystä osakseen. Suomalaisuus ja suomalainen yhteiskunta ovat keskeisellä sijalla sekä Smedsin näytelmässä (kuten myös muussa hänen

tuotannossaan)<sup>3</sup> että sitä käsittelevissä mediateksteissä. Tarkastelen tässä tekstissä sitä, miten niissä puhutaan suomalaisesta yhteiskunnasta, mitkä asiat niissä määrittävät suomalaisuutta, sekä sitä, miten niiden mukaan suomalaisesta yhteiskunnasta pitäisi ja puhua ja sitä, miten siitä ei saisi puhua.

Tämä aihealue on relevantti tutkimuskohde myös uskontotieteen kannalta. Pyrin asettautumaan siihen suomalaisen uskontotieteen traditioon, joka on löytänyt tutkimuskohteitaan muualtakin kuin kirkoista ja uskonnollisista yhteisöistä. En siis näe uskontoa muusta ihmistoiminnasta erillisenä elämänalueena, vaan uskonnollisessa ajattelussa ja toiminnassa ovat käytössä samat kognitiiviset, kulttuuriset ja sosiaaliset mekanismit kuin muussakin ihmisen olemisessa. Yksi tämän tradition keskeisiä tutkimuskohteita on kansakunnan ja nationalismin uskonnollisuus. Siinä ei siis tarkastella pelkästään kansakunnan ja institutionaalisen uskonnon (esim. luterilaisuus, islam, jne.) suhdetta, vaan myös itse kansakunnasta ja nationalismista on löydetty uskonnollisia ulottuvuuksia. Tällaisen uskontotieteen juuret voidaan paikantaa sosiologi Émile Durkheimin työhön ja tapaan nähdä uskonto pohjimmiltaan yhteisöllisenä ilmiönä (Durkheim 1980 [1912]). Durkheimin ajatukset jatkuvat uskontososiologi Robert N. Bellahin kansalaisuskontoteesissä, jossa kansakunnalla nähdään olevan uskonnollinen ulottuvuus (Bellah 1991). Myös uskontofenomenologi Ninian Smart on todennut, ettei nationalismia (eikä montaa muutakaan sekulaarista ideologiaa) ole syytä rajata uskonnon ulkopuolelle, jos niiltä on löydettävissä uskonnolta vaadittavat ulottuvuudet (Smart 2005, 24). Smart on myös kirjoittanut uskonnon, nationalismin ja myytin suhteista (Smart 1985). Suomalaisessa uskontotieteessä Veikko Anttonen on liittänyt pyhän käsitteen kiinteästi ihmisryhmään ja maa-alueeseen, jolloin esim. nationalismista tulee jopa keskeinen uskontotieteellinen tutkimuskohde (Anttonen 1996). Tiina Mahlamäki on tutkinut sukupuolen, kansalaisuuden ja uskonnon suhdetta Eeva Joenpellon Lohja-sarjan romaaneissa. Kansalaisuskonto on kyseisessä työssä sukupuolen ja kansalaisuuden ohella keskeinen käsite. (Mahlamäki 2005.) Kati Mikkola on tutkinut Sakari Topeliuksen *Maamme kirjan* osuutta suomalaisen kansakunnan

---

<sup>3</sup> Suomalaista mielenlaatua käsittelevät myös näytelmät *Jumala on kauneus* ja *Mental Finland*. *Mental Finlandin* taustatekstinä toimii *Asterix*-sarjakuvien roomalaisten ja gallialaisten taistelu: suomalaiset rinnastetaan gallialaisiin pohjoisen pienenä sitkeänä sissikansana taikajuomineen ja Euroopan unioni imperialistiseen Roomaan (SK 30/2008, 32). Smedsin mukaan niin *Mental Finlandissa* kuin *Tuntemattomassa sotilaassa* herätetään liikehdintää Suomi-kuvan ympärillä ja haetaan tämän keskustelun rajoja (Nuori Voima 1/2009, 24).

rakennuksessa opetuksen kautta (Mikkola 2000; 2004). Janne Helin on tarkastellut pro gradussaan *Kotimaa* -lehden vuosien 1939–41 aikaista kirjoittelua. Helinin tarkastelemassa aineistossa talvisota näyttäytyy pyhänä sotana ja työ sivuaa siltä osin tämän tutkimuksen aihepiiriä. (Helin 2008.)

Muiden tieteenalojen parissa tehdystä aiheeni kannalta relevantista aiemmasta tutkimuksesta mainittakoon Väinö Linnan tuotantoa kirjallisuustieteellisesti tarkastelevat Pekka Liljan *Väinö Linnan Tuntematon sotilas konfliktiromaanina. Normistojen taistelu* (1984) ja Jyrki Nummen *Jalon kansan parhaat voimat* (1993). Liljan teos, sekä sosiologian parissa tehdyt reseptiotutkimukset – Katarina Eskolan artikkeli ”30-vuotias Tuntematon sotilas – kansallisesta terapeutista ihmisten toiminnan tulkiksi” (1984) ja Kimmo Jokisen ja Maaria Lingon tutkimus *Uusi Tuntematon. Rauni Mollbergin ohjaaman Tuntematon sotilas -elokuvan ensi-illan aikainen vastaanotto* (1987) – toimivat tutkimuksessani aineistoa kontekstualisoivina.

Miten sitten päädyin itse tekemään pro gradu -tutkielmaa tästä aiheesta? Hakeuduin opiskelemaan uskontotiedettä, koska olin kiinnostunut vieraiden kulttuurien tavoista hahmottaa maailmaa ja toimia siinä. Mielestäni vieraiden kulttuurien tutkimuksen emansipoiva funktio on sen osoittamisessa, ettei oma tapamme ole ainoa, eikä ainoa oikea. En ole kuitenkaan kulttuurirelativisti: kulttuurirelativismi on mielestäni hyvä renki (ymmärtämisen apuna) mutta huono isäntä (esimerkiksi moraalinen pohjana). Myöhemmin aloin kiinnittää huomiota siihen, että myös yhden kulttuurin sisällä on erilaisia, jopa vastakkaisia tapoja nähdä ja tehdä asiat. Kiinnostuinkin Kristian Smedsin *Tuntemattomasta*, koska sen aiheuttama kohu kertoi juuri siitä, että ”suomalaisuuden kertomus” ei merkitse kaikille samaa. Toisten mielestä kuvien ravistelua ei voinut mitenkään hyväksyä, toisten mielestä jonkun oli jo aikakin tehdä se. Oma suhtautumiseni kohuun oli, että mielestäni hyvän taiteen ei tarvitse olla sovinnainen ja se saakin järkyttää, eikä kuvia tarvitse mielestäni pyhittää, jos ne kätkevät alleen pahoinvointia ja hyväksikäyttöä. Tämän tutkimuksen haaste onkin minulle tehdä oikeutta kaikille näkemyksille tasapuolisesti ja täten osoittaa olevani pätevä tutkija. On kuitenkin huomautettava, etten tutki sitä, kuka on enemmän oikeassa, Smeds vai joku



hänen näytelmänsä vastustajista, tai sitä, oliko näytelmä hyvä vai huono. Tarkoitukseni on tuoda esiin erilaisia käsityksiä suomalaisesta yhteiskunnasta ja suomalaisuudesta.<sup>4</sup>

Alustavia tutkimuskysymyksiäni ovat:

1. Miten Kristian Smedsin *Tuntemattomassa sotilaassa* ja sen mediavastaanotossa puhutaan ja suomalaisesta yhteiskunnasta ja mistä suomalaisuuden nähdään muodostuvan?
2. Mikä näytelmässä herätti huomiota, vastustusta tai hyväksyntää?
3. Millaisia kansalaisuskonnon muotoja näytelmästä ja sen vastaanotosta on löydettävissä?

Seuraavissa luvuissa esittelen tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen ja työjärjestyksen. Tarkennetut tutkimuskysymykset esittelen luvun 3. lopussa.

## 2. KESKEISET KÄSITTEET JA TEOREETTINEN VIITEKEHYS

### 2.1. Kulttuuri diskurssien kenttänä

*Kulttuuri*-sana on johdettavissa latinan *colere*-verbistä, joka voidaan kääntää muun muassa asuttamiseksi, kultivoinniksi, suojeluksi ja kunnioittamiseksi palvomalla (Williams 1976, 77). Sosiologi Zygmunt Baumanille kulttuuri on sitä, mikä erotetaan *luonnosta* (Bauman 1997, 177–8). Baumanille kulttuuri on keinotekoisien järjestyksen luomista ja ylläpitoa sekä taistelua kaaosta vastaan (mt. 177–82). Jos jokin asia on *kulttuuria* tai *kulttuurinen*, se on siis ihmisen luoma ja keinotekoinen, mutta silti todellinen.

Suomalainen kulttuuri<sup>5</sup> voi tarkoittaa esimerkiksi suomalaisten elämäntavasta muodostuvaa kokonaisuutta tai entiteettiä, jotakin joka on erillään esimerkiksi

---

<sup>4</sup> Tutkimusaineistosta käy ilmi, että *Suomi, suomalainen yhteiskunta/kansakunta, suomalaisuus, suomalainen kulttuuri* ja *Suomen historia* nivoutuvat tiukasti yhteen. Niitä käytetään selittämään ja oikeuttamaan toisiaan. Tässä tutkimuksessa keskityn suomalaiseen yhteiskuntaan/kansakuntaan, johon muut edellä mainitut ovat kuitenkin kiinteästi yhteydessä. Suomalaisuudella viitataan ensisijaisesti kansalaisuuteen, eli siihen, ”mitä on olla Suomen kansalainen”. Käsittelen tätä aihepiiriä tarkemmin luvussa 2.2.

<sup>5</sup> Raymond Williamsin mukaan ”kulttuurilla” on useita toisiinsa sekoittuvia merkityksiä ja sillä on viitattu 1) 1700-luvulta lähtien yleiseen älylliseen, henkiseen ja esteettiseen kehitykseen,

ruotsalaisesta tai venäläisestä kulttuurista. Tällaiset kulttuurin kuvaukset eivät kuitenkaan vain esitä kohdettaan vaan myös tuottavat sen; kulttuurin tutkimuksella onkin ollut merkittävä tehtävä kansallisissa projekteissa (Alasuutari & Ruuska 1999, 42).

Tämän tutkimuksen kannalta ei ole kuitenkaan mielekäästä pyrkiä määrittelemään suomalaista kulttuuria vastaamalla kysymykseen, ”mikä on tyypillistä suomalaiselle elämäntavalle?” Sen sijaan pyrin löytämään erilaisia tapoja kuvata eli *representoida* ja nähdä suomalaisuus ja rakentaa sitä. Nämä kuvaamisen ja rakentamisen tavat ovat *diskursseja*. Kulttuuri näyttäytyykin tässä työssä prosessina – ei esineenä – joka on näiden kuvaus- tai rakennustapojen vaikutuksen alainen (vrt. Martikainen & Sintonen & Pitkänen 2006, 12–13). Toisaalta diskurssit ovat kulttuurisia: tällä tarkoitan sitä, että vaikka ne eivät ole luonnollisia, ne saavat tai pyrkivät saamaan asiat näyttämään luonnollisilta.

Diskurssiteoreettinen näkökulma, johon nojaudun työssäni, pohjautuu konstruktionistiseen näkemykseen todellisuudesta. Se rakentuu sosiologien Peter L. Bergerin ja Thomas Luckmannin esittämän väitteen, jonka mukaan ”todellisuus on sosiaalisesti rakentunutta”, varaan. Berger ja Luckmann määrittelevät ”todellisuuden” ihmisten tahdosta riippumattomaksi ilmiöiden maailmaksi ja ”tiedon” varmuudeksi ilmiöiden ja niiden ominaisuuksien todellisuudesta. Tietyt ”todellisuuden” ja ”tiedon” kerrostumat ovat kytköksissä yhteiskunnallisiin asemiin. Tiedonsosiologian<sup>6</sup> tehtävä on tutkia, miten ”todellisuudesta” tulee itsestään selvää maallikolle, eli toisin sanoen sitä miten todellisuus rakentuu sosiaalisesti. Kieli ja muut merkitysjärjestelmät ovat tämän arkitiedon muodostumisen ja välittymisen kannalta keskeisessä asemassa. Yhteiskunnallinen tieto ja käytäntö siis rakentuvat sosiaalisessa vuorovaikutuksessa, ja vakiintuessaan tieto ja käytäntö helpottavat elämistä, koska silloin ei tarvitse kuluttaa energiaa asioiden uudelleenmäärittelyyn. (Berger & Luckmann 1995, 11–13; 45–57, 66.)

---

2) 1800-luvulta lähtien ja [Johann Gottfried von] Herderin vaikutuksesta substantiivina tietyn ryhmän, aikakauden tai kansan elämäntapaan ja  
3) erillisenä substantiivina älyllisen ja varsinkin taiteellisen toiminnan tuotteisiin (Williams 1976, 80).

<sup>6</sup> Berger ja Luckmann puhuvat ”tiedonsosiologiasta”, mikä voidaan korvata esimerkiksi ”kulttuurintutkimuksella”.

*Representaatio* taas on jotakin (esimerkiksi kielen symboli), joka ei ainoastaan kuvaa itsensä ulkopuolella olevaa kohdetta sellaisenaan, vaan edustaa sitä ja esittää sen uudelleen (*re-presentoi*) jollakin tavalla (Lehtonen 1996, 45). Antropologi Dan Sperberin mukaan representaatioissa on kyse suhteesta sen mikä representoi, sen mitä representoidaan ja representaation käyttäjän välillä. Suhteeseen voidaan lisätä käyttäjästä erillinen tuottaja. Representaatiot voidaan jakaa mentaalisiin ja julkisiin. Sperber kutsuu representaation representaatiota tulkinnaksi. (Sperber 1996, 32.) Representaatioissa onkin kyse valinnoista: miten jokin asia esitetään; mitä näytetään ja mitä ei (Herkman, 2001, 219). Näin ollen esimerkiksi Väinö Linnan *Tuntematon* sisältää representaatioita mm. jatkosodasta, suomalaisesta miehestä, jne., kun Laineen ja Smedsin versiot ovat tulkintoja Linnan *Tuntemattomasta*, kuten niitä kaikkia käsittelevät lehtijututkin. Nämä kaikki muodostavat intertekstuaalisen tulkintojen verkoston.

Konstruktivistista näkökulmaa voidaan avata enemmän *diskurssin* käsitteellä. Termiä käytetään tutkimuskirjallisuudessa monin eri tavoin. Voidaan puhua esimerkiksi *alkoholidiskurssista*, jolloin diskurssi tarkoittaa alkoholia koskevaa keskustelua ja puhetapoja ja saa nimensä puheen kohteen mukaan. Sosiolingvisti Norman Fairclough (1997) puhuu mm. *median diskurssista* sekä *homeopaattisesta* ja *lääketieteellisestä* diskurssista, jolloin diskurssi viittaa erilaisiin puhetapoihin, jotka muotoilevat kohteensa eri tavalla ja saavat nimensä puheen lähteen mukaan. Kirjallisuustieteilijä Päivi Kannisto (2008) puhuu tarkastellessaan suomalaisuuden diskursiivista rakentumista mm. *kurjuusdiskurssista*, *mahtavan menneisyyden diskurssista*, *parannusdiskurssista*, *paremmuusdiskurssista*, jne., jolloin diskurssit saavat nimensä puhettavan mukaan. Tutkijat nimeävät siis diskursseja erilaisin perustein.

Norman Fairclough mieltää kielenkäytön sosiaalisesti käytännöksi johon hän viittaa diskurssin käsitteellä. Fairclough'n mukaan diskurssilla viitataan yleensä puhuttuun ja kirjoitettuun kieleen, mutta hänen mukaansa sillä voidaan viitata myös muuhun merkityksen tuottamiseen, kuten kuviin (valokuva, elokuva, video, grafiikka) ja sanattomaan viestintään (eleet). (Fairclough 1997, 75.) Sosiaalitieteilijät Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen määrittelevät diskurssit ”verrattain eheiksi säännönmukaisten merkityssuhteiden systeemeiksi, jotka rakentuvat sosiaalisissa

käytännöissä ja samalla rakentavat sosiaalista todellisuutta” (Jokinen & Juhila & Suoninen 1993, 27). Kirjallisuudentutkija Mikko Lehtosen mukaan diskurssit sisältävät jonkinlaisen käsityksen todellisuudesta sekä siitä, mitkä asiat voidaan yhdistää toisiinsa ja mikä johtuu mistäkin, sekä tuottavat puhujille aseman, josta käsin todellisuutta jäsennetään (Lehtonen 1996, 70). Kulttuurintutkija Stuart Hall (1999, 98) sanoo diskurssista seuraavaa:

Diskurssi on ryhmä lausumia, jotka tarjoavat kielen sitä varten että voitaisiin puhua tietynlaisesta jotakin aihetta koskevasta tiedosta – toisin sanoen representoida tätä tietoa. Kun jostakin aiheesta esitetään lausumia jonkin erityisen diskurssin sisällä, diskurssi mahdollistaa aiheen näkemisen jollain tietyllä tavalla. Se myös rajoittaa muita tapoja, joilla aihe voitaisiin esittää.<sup>7</sup>

Diskurssit saavat siis maailman näyttämään tietynlaiselta: diskurssien objektit rakentuvat diskursseissa. Samalla tavalla myös erilaiset identiteetit ja puhujan asemat, eli subjektipositiot rakentuvat diskursseissa. Juuri identiteetit ja subjektipositiot kiinnittävät puhujat tiettyihin diskursseihin. (Jokinen & Juhila & Suoninen 1993, 37–40.)

Kun konstruktionismi näkee kulttuurin (ja sen käsityksen todellisuudesta) rakentuvan sosiaalisessa kanssakäymisessä ja institutionalisoituessaan siitä tulee yksilölle ulkoista, jotakin omaksuttavaa, nähdään diskurssiteoreettisesta näkökulmasta yhteiskunnassa olevan useita tapoja tuottaa ja kuvata tuota todellisuutta. Yhteistä molemmille suuntauksille on myös merkitysjärjestelmien näkeminen toisaalta muutoksenalaisina ja toisaalta vuorovaikutuksessa vakiintuvina ja luonnollistuvina. Kuten Norman Fairclough toteaa, kielenkäyttö uusintaa ja ylläpitää, mutta myös uudistaa ja muuttaa sosiaalisia identiteettejä, suhteita ja sosiaalisia tieto- ja uskomusjärjestelmiä. Se, hallitseeko konventionaalinen vai luova kielenkäyttö, riippuu yhteiskunnallisista olosuhteista ja kielen toiminnasta niissä. (Fairclough 1997, 76.)

---

<sup>7</sup> Mitä eroa on diskurssin näkemisellä ”merkitysjärjestelminä” ja ”lausumien joukkona”? Tulkiten tämän niin, että kyseessä on diskurssin kaksi eri puolta – sen langue ja parole. Tietyt selonteot eivät ole vain lähtöisin jostakin järjestelmästä (diskurssista), ne ovat myös joukon (diskurssin) osia, eli muodostavat yhdessä diskurssin. Työssäni painotan kuitenkin diskurssien muuttuvaa ja kontingenttia luonnetta, en niiden systeemisyyttä. Diskurssit ohjaavat niitä valintoja, joita representaatioissa tehdään, eli ne ovat tapoja puhua asioista, mutta vuorovaikutuksessa myös diskurssit ovat muuttuvia.

Diskurssit ovat myös interdiskursiivisessa tai -tekstuaalisessa suhteessa toisiinsa. Tämä tarkoittaa sitä, että diskurssit käyttävät ”rakennuspalikoinaan” toisia diskursseja, sekä muodostuvat toisille diskursseille ”vastadiskursseiksi”. Voi käydä myös niin, että jokin diskurssi saavuttaa sellaisen aseman, että se tukahduttaa alleen kaikki muut diskurssit. (Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 28–29.)

Mediatutkija Juha Herkmanin mukaan ”[m]edian tuottamat ja levittämät representaatiot ovat osa kulttuuristen merkitysten taistelua, jossa vallassa olevia hegemonisia arvoja, ideologioita ja näkökulmia yritetään vahvistaa ja pitää yllä [...]” (Herkman 2001, 221). Antonio Gramsci kuvaa hegemonian käsitteellä kansalaisyhteiskunnassa eli yksityisellä sektorilla tapahtuvaa dominantin luokan asioiden järjestämisen ja johtamisen hyväksyntää. Hegemonia on siis eri asia kuin suora *dominaatio*, jota käyttää valtio ja laillinen hallinto (Gramsci 2001, 144). Toisin sanoen hegemoniaan ei sisälly pakottamista, vaan se hyväksytään spontaanisti; pakottamista käytetään niihin, jotka eivät hyväksy hegemoniaa.

Norman Fairclough’n muotoilemassa kriittisessä diskurssianalyysissä pyritään ottamaan huomioon sosiaalisten käytäntöjen ja kielenkäyttötapojen syy-seuraussuhteita, joita ei normaalisti lainkaan huomata (Fairclough 1997, 75). Jokisen, Juhilan ja Suonisen mukaan hegemoniset diskurssit ovatkin juuri kaikkein arkisimpia ja yleisimpiä puhetapoja (Jokinen & Juhila & Suoninen 1993, 81).

Työssäni erilaiset tavat representoida näyttäytyvät kiinnittyneinä diskursseihin, jotka kuvaavat kohteensa erilaisena (vrt. Lehtonen 1996, 31). Seuraavassa alaluvussa kuvailen objektia, jonka ympärille kerääntyneitä diskursseja työssäni analysoin. Smedsin *Tuntematon* on se tekijä, joka tuo eri lausumat yhteen. Se näyttää erilaiselta eri diskursseista käsin.

## **2.2. Kansakunta diskursiivisena muodostelmana**

Nationalismi liitetään arkikielessä kansallisvaltion luomiseen sekä separatismiin sekä nykyaikana lähinnä äärioikeistolaisiin liikkeisiin. Omassa puheessamme ja ajattelussamme *suomalaisuus* on hyvin perustava kategoria. Miten kansakunta säilyy ja pitäisikö sitä säilyttäviä voimia kutsua nationalismiksi vai joksikin muuksi? Millainen

on kansakunnan ja yhteiskunnan suhde? Onko esimerkiksi se, että tv-uutisten sää-osion kartta on nimenomaan Suomen kartta nationalismia? Miten on juhlapäivinä liehuvien Suomen lippujen tai itsenäisyyspäivän juhlinnan laita? Entäpä marsalkka Mannerheimin tai Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* pitäminen pyhinä?

Tutkijat taas käyttävät nationalismi-sanaa tiiviisti yhdessä kansakunnan (engl. *nation*) käsitteen kanssa, ikään kuin se olisi siihen erottamattomasti liittyvä ilmiö. Nationalismiteoriat ovatkin samaan aikaan myös teorioita kansakunnasta ja toisin päin. Poliitikantutkijat Jussi Pakkasvirta ja Pasi Saukkonen jakavat nationalismiteoriat neljään ryhmään: *primordialismi* näkee kansallisuudet jokseenkin itsestään selvinä ja ikiaikaisina; *modernismin* mukaan kansakunnat syntyivät taloudellisen, poliittisen ja kulttuurisen modernisaation seurauksena; *etnosymbolismi* sijoittuu kahden edellisen välille ja sen mukaan kansakuntia ei voida keksiä tyhjästä, sekä neljäntenä ryhmänä *uudet lähestymistavat*. Primordialismissa ja etnosymbolismissa painotetaan toisista erillisen kulttuurin merkitystä kansakunnan synnylle; modernismissa ja uusissa suuntauksissa kulttuuri ja kansakunta nähdään enemmänkin konstruktioina. (Pakkasvirta & Saukkonen 2004, 23–42.) Useimmat nationalismiteoriat kiinnittävät huomionsa kansakunnan muodostamiseen ja nationalististen liikkeiden syntyyn. Oma tutkielmani kuitenkin keskittyy *kansakunnan synnyn* sijaan sen *ylläpitämiseen arjen diskursseissa* ja siihen liittyviin *kulttuurisiin jäsennyksiin*. Esittelen seuraavassa muutamaa näkemystä, joihin tutkielmani käsitys kansakunnasta nojautuu.<sup>8</sup>

Sosiologi Pekka Sulkusen mukaan arkipuheessa yhteiskunnalla tarkoitetaan usein valtiota (tai kuntia), toisinaan sillä viitataan taas kansallisuuteen tai kansakuntaan, jolloin valtio on yksi yhteiskunnan/kansakunnan osa; se muodostuu maantieteellisestä alueesta, väestöstä, talouselämästä ja kulttuurista. Lisäksi sitä määrittelevät ”yhteinen kieli, valtiosopimuksin vahvistetut rajat, perustuslakiin nojaava poliittinen järjestelmä ja muut instituutiot sekä yhteinen kansallinen historia”. Sulkunen toteaa, ettei yhteiskuntaa voida samaistaa valtioon, koska tällöin yhteiskuntaa voitaisiin tutkia lakikirjoja tutkimalla; toisaalta on myös olemassa kansakuntia, joilla ei ole omaa valtiota, sekä monikansallisia valtioita. (Sulkunen 1998, 215, 260.) Tässä työssä kansakunta ja

---

<sup>8</sup> Kattava tarkastelu ”kansakunnan”, ”nationalismin”, ”patriotismin”, ”valtion” ja ”kansan” etymologioista ja merkityksistä sekä termien suhteista toisiinsa löytyy Kati Mikkolan pro gradu -tutkielmasta (2000, 14–19).

yhteiskunta samaistuvat hyvin pitkälti toisiinsa, eikä keskity problematisoimaan niiden välistä suhdetta. Tämä johtuu siitä, että tarkastelen Suomalaista yhteis/kansakuntaa koskevia diskursseja. Tällöin puhutaan usein pelkästään *Suomesta*, jolloin on vaikeaa erotella sitä, puhutaanko erityisesti Suomesta kansakuntana vai yhteiskuntana.

Benedict Anderson näkee kansakunnat kuviteltuina yhteisöinä. Tämä tarkoittaa sitä, että pienenkin kansakunnan jäsenten, jotka eivät tunne tai ole yhteydessä kaikkiin toisiin kansakuntansa jäseniin, täytyy kuvitella yhteisönsä. Hän kritisoi toista modernistia, filosofi-sosiaaliantropologi Ernest Gellneriä, jonka näkemys kansakunnasta vääränä tietoisuutena menee siinä mielessä metsään, että kaikki kasvokkaista kontaktia kauemmaksi ulottuvat yhteisöt täytyy yhtä lailla kuvitella (Anderson 2007, 39.) Andersonille kansakunta ei ole siis sen enempää väärää tietoisuutta kuin mikään muukaan yhteisö; vaikka kansakunnat kuvitellaan, ne ovat silti olemassa. Hänelle kansakunnat ovat kuviteltuja 1) *rajallisiksi*, koska suurimmallakin kansakunnalla on rajat, eikä se voi laajimmillaankaan olla yhteneväinen ihmiskunnan kanssa; 2) *täysivaltaisiksi*, koska kansakunta korvasi jumalallisesti oikeutetun hallitsijan, jolloin kansakunnat ovat vapaita, tai suoraan Jumalan alaisia; ja 3) *yhteisöiksi*, koska kansakunta käsitetään ”syväksi, kaiken läpileikkaavaksi toveruudeksi”, huolimatta sen sisäisestä epätasa-arvosta ja riistosta (mt. 40–41).

Kuvittelun yhteisöllisyyden kannalta on siis tärkeää korostaa kansakunnan me-henkeä suhteessa sitä leikkaaviin me-henkiin (kuten sukupolviin, luokkiin, sukupuoliin, etnisyyksiin, uskontoihin, alueellisiin identiteetteihin jne.). Pertti Alasuutarin mukaan kansakunnan yhteistunne edellyttää käsitystä siitä, että kansakunta on jokseenkin luonnollinen yksikkö, mitä voidaan perustella esimerkiksi luomalla sille vuosisatainen historia tai määrittelemällä kansakunta biologisin perustein; lisäksi tarvitaan emotionaalisia kokemuksia, joita tuotetaan erilaisten rituaalien avulla. Onnistuessaan luomaan tällaisen me-hengen kansakunta luonnollistuu. (Alasuutari & Ruuska 1999, 44.)

Michael Billig (2002, 6) kutsuu arkipäivän nationalismia, eli sitä miten kansakunta reprodusoidaan arjen puheessa ja rituaaleissa, *banaaliksi nationalismiksi*. Vakiintuneiden demokraattisten valtioiden kansalaiset eivät unohda kansallista identiteettiään, koska ”meitä” muistutetaan jatkuvasti, että ’me’ elämme kansakunnissa:

'meidän' identiteettiämme liputetaan jatkuvasti". (Mt. 93.) Billigille kansakunta on "meidän" laajennettu versio, eikä meidän anneta unohtaa olevamme sen jäseniä.

Pertti Alasuutari erottelee toisistaan *poliittisen* ja *kulttuurisen* nationalismin määritelmän. Poliittinen määritelmä viittaa esimerkiksi pyrkimykseen alueen itsenäisyyteen kansakunnan tai etnisen ryhmän edun nimissä; kulttuurinen näkökulma nationalismiin taas "arjen käytäntöihin ja ajatusmalleihin, jotka ottavat kansakunnan itsestään selväksi kokonaisuudeksi" (Alasuutari & Ruuska 1999, 33). Lisäksi hän erottelee toisistaan *refleksiivisen* ja *rutiininomaisen* kansakuntapuheen. Molemmissa ajatus kansasta, kansakunnasta tai etnisestä ryhmästä on läsnä; refleksiivisessä puheessa sillä perustellaan tietoisesti asioiden tilaa tai ehdotettua toimintalinjaa, rutiininomaisessa se jäsentää ajattelua ilman että se on huomion kohteena. Refleksiivinen kansakuntapuhe rinnastuu nationalistisiin liikkeisiin ja rutiininomainen arjen nationalismiin. Kansakuntapuheen tavat eivät kuitenkaan esiinny koskaan yksin. (Mt. 38–39.)

Kansakuntapuheen ja banaalin nationalismin ajatuksia lähelle tulee sosiologi Kirsti Lempiäisen ajatus kansallisuudesta performanssina. Hänen mukaansa esimerkiksi sosiologit käyttäessään ilmaisuja "maassamme", "yhteiskunnassamme", "kulttuurissamme" tai "me", viittaavat valtioon nimeltä Suomi. Tätä Lempiäinen kutsuu *ohjelmalliseksi yhteisöllisyydeksi*, joka toimii toiston kautta. (Lempiäinen 2002, 20–23.) Kansakunta löytyy siis sitä koskevista puheenparsista, eli kansakuntapuheesta. Kytkeytyä diskurssiteoreettiseen kehykseen jäljityksen kohteeksi tulevat kansakuntapuheen diskurssit, eli lausumien muodostamat yhtenäiset joukot ja tavat puhua "kansakunnastamme". Kansakuntapuhe voi esiintyä Lempiäisen mainitsemissa muodoissa. Ei ole siis tarpeen mainita eksplisiittisesti "kansakuntaamme Suomea", jotta kansakuntapuheen kriteerit täytyisivät.

Kansakunnassa elävistä ihmisistä kasvatetaan *kansalaisia*, jotka ovat sosiaalisista kytköksistään irrotettuja, muodollisesti tasa-arvoisia yksilöitä. Kansalaisuus on jännitteistä sitä leikkaaviin identiteetteihin, kuten sukupuoleen, yhteiskuntaluokkaan, "rotuun", etnisyyteen, ikään, vammaisuuteen ja seksuaaliseen orientaatioon nähden. (Gordon & Lahelma 1998, 251–4.) Kansalaisuuden käsite on modernin valtion synnystä lähtien liitetty enemmän oikeuksiin kuin velvollisuuksiin ja sillä viitataan hyvinvointivaltion sisällä tapahtuviin näiden oikeuksien institutionalisointiin eri



organisaatioiden toimesta (Scott & Marshall 2005, 70). Kansalaisuuden käsite pitää sisällään muodollisen tasa-arvon, ja kuten Benedict Andersonin kuvitteellinen yhteisöllisyys, myös kansalaisuus kätkee alleen hierarkkisuuden. Näin esimerkiksi sukupuolen kohdalla Gordonin ja Lahelman mukaan naiset ovat *naiskansalaisia* kun miehet ovat kansalaisia; naiset siis edustavat sukupuolta ja miehet ihmisyyttä ja täten mustat miehet, työväenluokkaiset miehet ja homoseksuaalit miehet rotua, yhteiskuntaluokkaa ja seksuaalisuutta (Gordon & Lahelma 256–57).

Kun tarkastellaan kansakuntaa ja arkipäivän nationalismia, voidaan huomata, että kansakunta rakentuu päivittäin uudelleen arkipäivän puheessa, mutta myös muussa merkitysvälitteisessä toiminnassa. Stuart Hallille, joka nojaa Benedict Andersonin käsitykseen kansakunnasta, juuri *kansallinen identiteetti*<sup>9</sup> on kuviteltu yhteisö (Hall 1999, 47). Hänelle kansakunta ei ole vain poliittinen yksikkö; se on kulttuurinen representaatiojärjestelmä – se tuottaa itse merkityksiä, mutta on myös tapa rakentaa niitä, eli se on diskurssi (mt. 46–47). Kansakunta on niin kiinteä osa sosiaalista todellisuuttamme, että se reprodusoi itsensä puheessamme, vaikkei puheemme kohdistuisikaan siihen sinänsä; silloin kansakunta toimii ”taustapaperina”, ”reflektoimattomana kontekstina, jonka päälle omaa elämää piirretään” (Gordon & Komulainen & Lempiäinen 2002, 12). Arkipäivän puheen lisäksi kansakunnan kertomus tuotetaan uudestaan kertomuksissa, joita media ja populaarikulttuuri välittävät.

Kansakunta on se objekti, jota kuvaavia diskursseja aion analysoida. Työssäni tarkastellaan teatterinäytelmää, jossa puhutaan myös muista asioista kuin suomalaisuudesta ja joka herättää muistakin puheenaiheita, joten diskurssit artikuloituvat aineistossa myös muita objekteja, kuten taidetta koskevien diskurssien kanssa. Näytelmä on se tekijä, joka tuo nämä diskurssit yhteen.

---

<sup>9</sup> Hallin käsitys kansakunnasta voidaan mielestäni lukea niin, että tuottaessaan tarttumapintaa *yksilöiden* identiteeteille, sillä itselläänkin on identiteetti, joka vaatii säilyäkseen kertomuksen ja käsityksen jatkuvuudesta.

### 2.3. Uskonnon määrittelemisestä

Työssäni uskonto näyttäytyy järjestelmänä, joka legitimoii ja pyhittää yhteisön arvot, kertomuksen ja merkitykset. Tarkastellessaan kansallisen tietoisuuden ja uskonnon yhteyksiä Veikko Anttonen toteaa, että uskonto *voidaan* liittää erottamattomaksi osaksi etnisyyttä:

uskonto *tässä yhteydessä* ei siis viittaa organisoituneeseen kirkkoon tai muuhun vakiintuneeseen uskontokuntaan, vaan kulttuuriin sen kategoriat legitimoivana syvärakenteena. Se kattaa tavat, joilla ihmiset ovat tietoisia itsestään yksilöinä ja ilmaisevat kuuluvuuttaan ryhmään, jolla on muista ryhmistä eroava arvo- ja merkitysjärjestelmä. (Anttonen 1993, 53, kursivointi JK.)

Etnisyyden uskonnollinen ulottuvuus on elämänmenon ”pyhän järjestyksen” ilmaus (mt. 53).<sup>10</sup> Anttonen määritelmä on sukua Émile Durkheimin tavalle määritellä uskonto. Durkheim hylkää ylikuonolliseen ja jumaluskoon perustuvat uskonnon määritelmät ja toteaa, että uskontojen ydin löytyy pyhän ja profaanin välisestä erottelusta. Mitkään asiat eivät ole kuitenkaan itsessään pyhiä tai profaaneja, vaan ihmiset luokittelevat ne sellaisiksi. Kaikkien luokittelujen perusta on yhteisöissä, ei yksilöissä. Yhteisöllä on Durkheimin mukaan kollektiivinen tietoisuus, joka tuottaa kollektiivisia representaatioita, jotka ovat paljon enemmän kuin yksilöllisten representaatioiden summa. Uskonnon juuret ovat totemismissa: jumala on kehittynyt yhteiskunnan tunnuksesta, *toteemista*, eli yhteiskunnan jäsenet palvovat yhteiskuntaa. Uskonto tuottaa siis yhteisöllisyyttä. (Durkheim 1980, 34–40, 44–60, 264–6.)<sup>11</sup>

Koska Durkheim samaistaa jumalan ja yhteiskunnan, on häntä syytetty ”uskonnollisesta sosiologiasta” (Strenski 2006, 296),<sup>12</sup> mutta myös metafysisisten, empiirisiin

---

<sup>10</sup> Anttonen käyttää ”etnisyys” -sanaa, mutta se voidaan mielestäni korvata tässä ”kansakunnalla”. Thomas Hylland Eriksen sanoo etnisyyden ja nationalismin suhteesta seuraavaa: ”kuten etniset ideologiat, myös nationalismi painottaa kannattajiensa *kulttuurista* samankaltaisuutta ja tämän seurauksena vetää rajoja toisiin nähden, joista tulee täten ulkopuolisia. Nationalismin erottava merkki on sen [...] suhde valtioon. Nationalistin mielestä poliittisten rajojen tulisi olla yhtenevät kulttuuristen rajojen kanssa, kun taas monet etniset ryhmät eivät vaadi valtiota komentoonsa. Kun etnisen liikkeen johtajat tekevät vaatimuksia tähän suuntaan, siitä tulee määritelmän mukaisesti nationalistinen liike.” (Eriksen 2002, 7.) Kati Mikkola toteaa, että jos *nationia* selitetään *ethnoksella*, selitetään latinan kieltä kreikan kielellä. Molemmat termit merkitsevät suurin piirtein samaa: ne viittaavat kulttuuriin ja sukulaisuuteen (Mikkola 2000, 20).

<sup>11</sup> Durkheim kuitenkin jättää auki mahdollisuuden, että jonain päivänä täysin yksityinen, yhteisöstä riippumaton uskonto on mahdollinen (Durkheim 1980, 63).

<sup>12</sup> Ivan Strenskin mukaan Durkheimia voidaan lukea reduktionistisesti, jolloin jumala on redusoitavissa yhteiskuntaan, tai sitten niin, että jumala ja yhteiskunta ovat identtiset, mikä mahdollistaa Durkheimin

aineistoihin pohjautumattomien väitteiden tekemisestä (Evans-Pritchard 1956, 313; Malinowski 1962). Myös Anttosen uskonnon määritelmää, jossa uskonto on yhteisön erottamattomana osana toimivaa pyhän järjestyksen ilmausta, voitaisiin syyttää sosiologiseksi metafysiikaksi, jos siinä ei olisi ehtoja ”voidaan” ja ”tässä yhteydessä”.

Uskontotieteilijä W. Richard Comstock onkin ehdottanut luopumista *reaalisista* ja *essentiaalisista* uskonnon määritelmistä. Reaalisten määritelmien ongelma on se, ettei uskontoja ole olemassa sellaisenaan, vaan ”uskonto” on *nominaalinen* kategoria. Reaaliin määritelmiin liittyy usein *essentian* eli *olemuksen* määrittely: tällöin pyritään löytämään ne uskonnon piirteet, joita ilman uskonto ei ole uskontoa. Comstock kuitenkin osoittaa, että essentiaalisia ominaisuuksia ei voi erottaa *aksidensseista* eli muista ominaisuuksista. Hän ehdottaa reaalisten ja essentialisoivien määritelmien tilalle nominaalista ja stipulatiivista määritelmää, jossa uskonnon avoin määritelmä on ”lähtökohta, muttei päätepiste”. (Comstock 1984, 499–517.) Tällöin uskontotieteilijä ei ole myöskään uskonnon emic-määritelmien armoilla.

Comstockin hengessä en siis väitä, että uskonto on välttämättä osa yhteisöllisyyttä ja etteikö se voisi olla jotain muutakin kuin tulevassa määritelmässäni sanon sen olevan. Durkheimilaisen lähestymistavan voi siis ottaa lähtökohdaksi, mutta jätän auki sen mahdollisuuden, että uskonto voidaan määritellä myös muulla tavalla.

#### 2.4. Kansalaisuskonto<sup>13</sup>

Durkheimilainen uskonnontutkimusperinne jatkuu *kansalaisuskonnon* käsitteen ympärille syntyneessä tutkimusperinteessä (Mahlamäki 2005, 20). Käytän kansalaisuskonnon käsitettä tässä työssä heuristisesti. Määrittelen kansalaisuskonnon

---

näkemisen uskontofenomenologina (Strenski 2006, 294–98). Pitäydyn itse reduktionistisessa luennassa; toteaahan Durkheim itsekin, ettei jumalusko ole uskonnon edellytys.

<sup>13</sup> Suomenkielisessä teologiassa ja sen alaan kuuluvassa kirkkososiologiassa on termi *civil religion* käännetty *yhteiskuntauskonnoksi*, kun uskontotieteilijät käyttävät termiä *kansalaisuskonto*. Kirkkososiologisissa yhteiskuntauskontotutkimuksissa näyttäisi painopiste olevan kansalaisuskonnon, kirkon ja valtion suhteissa, kun uskontotieteessä (ja uskontososiologiassa) tutkitaan enemmän myös ilmiöitä, jotka eivät liity suoraan kirkkoon. Tapio Lampisen mukaan termin *civil religion* voi suomentaa kansalaisuskonnoksi, koska ”ihmiset määrittelevät sen avulla itsensä kansalaisina” ja yhteiskuntauskonnoksi, ”koska siinä uskotaan yhteiskuntaan jonakin, joka ylittää yksilön oman edun” (Lampinen 1995, 22). Jatkossa yhteiskuntauskonto -termi esiintyy silloin, kun suomenkielinen lähde käyttää sitä. Muuten käytän termiä kansalaisuskonto. Tähän on syynä se, että tutkielmassa painottuu tämän ilmiön (*civil religion*) kansakuntaan ja kansalaisuuteen liittyvät puolet (vrt. Mahlamäki 2005, 210v12).

tässä siis alustavasti ja suodatettuani sen aineiston läpi esitän siitä tarkempia johtopäätöksiä.

Tiina Mahlamäen mukaan ”[k]ansalaisuskonnon käsitteen avulla voidaan tuoda esiin yhteiskunnan uskonnollinen taso, jonka kautta yhteisö erottaa itsensä toisista ja merkitsee pyhiksi yhteiskuntaa ylläpitävät instituutiot ja niiden varaan rakentuvat toimintakäytännöt sekä oman historiansa ja päämääränsä” (Mahlamäki 2005, 20).

Tutkijat ovat käyttäneet kansalaisuskonnon käsitettä hyvin monella tavalla. Termiä käytti ensimmäisen kerran valistusfilosofi Jean-Jacques Rousseau.<sup>14</sup> Nykyaikaiseen uskontososiologiaan sen lanseerasi Robert N. Bellah ensimmäisen kerran vuonna 1967 julkaistulla esseellään ”Civil Religion in America”, jossa hän analysoi Yhdysvaltain presidenttien virkaanastujaispuheita, joissa puhuttiin Jumalasta, joka ei ole kuitenkaan minkä tietyn uskonnon jumala (Bellah 1991, 168–171). Tämän ilmiön, eli poliittisen sfäärin julkisen uskonnollisen ulottuvuuden, joka ilmaistaan uskomuksissa, symboleissa ja rituaaleissa Bellah nimeää amerikkalaiseksi kansalaisuskonnoksi (mt. 171); kuitenkin hän on vakuuttunut, että kaikki kansakunnat päätyvät jonkinlaiseen uskonnolliseen itseymmärrykseen (mt. 168). Bellahin mukaan kansalaisuskonto tarkoittaa kansakunnan uskonnollista ulottuvuutta, joka vaatii – tullakseen ymmärretyksi tutkimuskohteena – samaa huolellista suhtautumista kuin mikä tahansa uskonto (Bellah 1991, 168). Hänelle kansalaisuskonto on kansakunnan alistamista eettisille periaatteille, jotka ylittävät itse kansakunnan. Näin ollen se ei ole kansallista itsepalvontaa (mt. 168). Bellahille kansalaisuskonto on kansallisissa symboleissa ilmenevä uskonnollinen ulottuvuus, kun Rousseau näkee sen uskonnon ja kansa(kunna)n liittona (Rousseau 1998, 208–25).

Bellahin käsitystä kansalaisuskonnosta selventää hyvin Martin Martyn erottelu papillisesta ja profeetallisesta kansalaisuskontoon. Papillisessa versiossa juhlistetaan kansakunnan mahtavuutta, sen saavutuksia ja ylivoimaisuutta, kun profeetallisessa

---

<sup>14</sup> Rousseau jakaa uskonnon kahteen tyyppiin; ihmisen (yksityiseen) uskontoon, johon mm. evankeliumin kristinusko kuuluu ja kansalaisen uskontoon, joita olivat kaikki ensimmäisten kansojen uskonnot, joita Rousseau nimittää valtiolliseksi tai aineelliseksi jumaloikeudeksi (Rousseau 1998, 215-16). Näiden yhdistelmä, johon hän lukee mm. roomalaiskatolisuuden, tuottaa ihmiselle ristiriitaisia velvoitteita (mt. 216). Rousseau esittelee kansalaisuskontonnustuksen, jonka opinkappaleita ovat ”[k]aikkivaltiaan, viisaan, laupiaan, huoltavan ja kaitsevan jumaluuden olemassaolo, tuleva elämä, oikeamielisten onni, pahojen rangaistus, yhteiskuntasopimuksen ja lakien pyhyys [...]” sekä suvaitsemattomuuden kieltäminen (mt. 223). Rousseau mielestä nykyajan kansalaisuskonnon oli suvaittava kaikkia niitä uskontoja, jotka suvaitsevat toisia, koska perinteinen heimouskonto ei ole enää nykyaikana mahdollinen (mt 224).

versiossa kiinnitetään huomiota kansakunnan rikkomuksiin sen omia ideaalejaan vastaan. Bellahin kansalaisuskonnon määritelmässä painottuu profeetallinen puoli, mutta nationalistisilla tuntemuksilla ja papillisen version uskomuksilla on myös uskonnollinen luonne. (Marty 1974; McGuire 1981, 154.)

Millainen on sitten kansalaisuskonnon ja nationalismin suhde? Uskontososiologi Meredith McGuiren mukaan kansalaisuskonto ”voi olla periaatteessa hyvin yleinen nationalismin muoto” (McGuire 1981, 156). Tiina Mahlamäki taas erottelee kansalaisuskonnon nationalismista sillä perusteella, että jälkimmäinen on tuotettua, kun edellinen taas ei (Mahlamäki 2005, 212). Tämä on ymmärrettävissä niin, että kansalaisuskonto on eräänlainen yhteiskunnan tahaton sivutuote. Martin Marty:n papillinen kansalaisuskonto rinnastuu nationalismiin ja kansakunnan ylläpitoon helposti, kun taas bellahilainen profeetallinen kansalaisuskonto, joka on tietyille eettisille periaatteille alisteista, voidaan nähdä näkökulmasta riippuen joko uhkana tai pelastuksena kansakunnan tilalle.

Meredith McGuiren mukaan ”amerikkalainen kansalaisuskonto näyttäisi olevan yksi neljästä uskonnollisen linkin muodosta kansalaisen ja kansakunnan välillä” (McGuire 1981, 157). Bellahin kansalaisuskonto sijaitsee julkisen alueella, kun taas varsinaiset uskonnot sijaitsevat yksityisen alueella. Sekulaarisissa valtioissa kansalaisuskonto ja valtio ovat yhteydessä, mutta eriytyneitä varsinaisista uskonnoista. Kahdessa viimeisessä muodossa kirkko ja valtio eivät ole eriytyneet; niissä joko kirkko tukee kansakuntaa tai kansakunta kirkkoa (McGuire 1981, 157). Tapio Lampinen tulkitsee tätä jaottelua hieman eri tavalla: hänen mukaansa kolmannen tyyppin yhteiskuntauskonto on yhteydessä uskontoon ja erillään valtiosta ja neljännen tyyppin yhteydessä molempiin (Lampinen 1995, 26–27).<sup>15</sup> Suomalaisen yhteiskuntauskonnon hän lukee neljänteen tyyppiin (mt. 27).

---

<sup>15</sup> Vaikka Lampinen viittaakin McGuiren jaotteluun oman jaottelunsa yhteydessä, ne ovat erilaisia; McGuirella se perustuu kirkon (eli tietyn uskonnon) ja valtion suhteeseen, Lampisella taas yhteiskuntauskonnon suhteeseen valtioon ja kirkkoon. McGuiren tyypeissä kolme ja neljä on kyse siitä, kulkeeko tuki kirkolta valtiolle vai toisin päin; Lampisella on kyse yhteiskuntauskonnon yhteydestä tai erillisyydestä niihin. (McGuire 1981, 157; Lampinen 1995, 26.)

Susan Sundbäckin mukaan pohjoismaissa luterilainen kansankirkko<sup>16</sup> on saanut kansalaisuskonnollisen funktion; vaikka Pohjoismaat ovat maailman maallistuneimpia maita ja pohjoismaalaiset uskonnollisesti passiivisia, ovat ihmiset silti jäseniä uskonnollisissa yhteisöissä (Sundbäck 2000, 36–39). Eurooppalainen ja pohjoismainen kansalaisuskonto on kuitenkin hänen mukaansa suuntautunut pikemmin kirkollisesti kuin valtiota ihailevan nationalistisesti, toisin kuin Yhdysvalloissa (mt. 41).<sup>17</sup>

Omassa tutkimuksessani painottuu kuitenkin kansalaisuskonnon ei-kirkollinen puoli, joka on mielestäni löydettävissä myös suomalaisesta yhteiskunnasta. Tästä syystä lähdän liikkeelle avoimemmasta kansalaisuskonnon määritelmästä. Mikko Lehtonen kirjoittaa suomalaisuuden nykyseremonioista, joissa suomalaisuutta uusinnetaan ”kansakunnan pyhissä keskuksissa”. Kansallisissa seremonioissa kansakunta ja sen symbolit ovat näytteillä. Tyypillisiä seremonioita ovat esimerkiksi linnan juhlat, joulurauhan julistaminen ja puolustusvoimien lippujuhlan paraati. Media tekee näistä rituaalesita myös yksityisasian. Tärkeässä asemassa ovat myös kansalliset merkkihenkilöt, kuten urheilijat ja taiteilijat. Kansalliset kaavat tunkeutuvat yksityisen alueelle myös liittyä elämän rytmittämisen (ristiäiset, rippijuhlat, jne.), ja perustarpeiden, kuten ruokakulttuurin kautta. (Lehtonen 2004, 131–37.) Vaikka Lehtonen ei itse puhukaan kansalaisuskonnosta, Tiina Mahlamäen mukaan Lehtosen tarkastelussa on yhtymäkohtia uskontotieteilijä Catherine L. Albanesen kansalaisuskonnon rituaaliseen ulottuvuuteen, sekä Mahlamäen omaan näkemykseen kansalaisuskonnosta (Mahlamäki 2005, 213v18; Albanese 1992, 433).<sup>18</sup>

Tiina Mahlamäen mukaan kansalaisuskonnon käsitteen avulla voidaan tuoda esiin yhteiskunnan uskonnollinen taso, jonka kautta yhteisö erottaa itsensä toisista ja merkitsee pyhiksi yhteiskuntaa ylläpitävät instituutiot ja niiden varaan rakentuvat toimintakäytännöt sekä oman historiansa ja päämääränsä (Mahlamäki 2005, 20). Hänen mukaansa kansalaisuskonto voidaan määritellä

---

<sup>16</sup> Esimerkiksi Juhani Rajaniemi määrittelee kansankirkon yhteisöksi, ”joka sulkee piiriinsä tietyn kansallisen, alueellisen ja poliittisen kokonaisuuden”, jolla on ”läheiset suhteet valtioon ja yleensä historiallista perua oleva asema yhteiskunnassa” (Rajaniemi 1982, 62). Pluralistisessa yhteiskunnassa mm. demokratisoituminen on yksi keino säilyttää kirkon asema kansankirkkona (mt. 64–65).

<sup>17</sup> Kansalaisuskonto *yleensä* on siis funktionaalinen lokero, jonka jokin *tietty* uskonto, kuten luterilaisuus, mutta tarvittaessa myös *tietty* kansalaisuskonto täyttää.

<sup>18</sup> Albanesen kolme kansalaisuskonnon ulottuvuutta ovat *creed*, *code* ja *cultus*, eli teologia, eettinen ulottuvuus ja rituaalinen ulottuvuus (Albanese 1992, 446; Ketola & Pesonen & Sjöblom 1998, 116).

kulttuurisesti rakentuneeksi arvojärjestelmäksi, joka saa aikaan sitoutumista kansakuntaan pyhittämällä sen enemmistön jakamat käsitykset kansakunnan merkityksestä, päämääristä ja arvoista, ja jota voidaan havainnoida kansakunnan enemmistön yhteisiksi kokemissa myyteissä, uskomuksissa, symboleissa ja rituaaleissa (mt. 212).

Mielestäni tämä määritelmä on tutkielmani kannalta erittäin toimiva, mutta vaatii vielä yhden lisäyksen: tämä arvojärjestelmä, sen lisäksi, että se pyhittää tietyt arvot (papillinen kansalaisuskonto), voi toimia myös kyseenalaistajana (profeetallinen). Koska arvojärjestelmä on yhteiskunnan luonteesta johtuen pluralistinen, voivat tietyt sen pyhittämät arvot joutua keskenään ristiriitaan. Tämä näkyy mm. siinä, miten erilaisia reaktiot Kristian Smedsin näytelmään olivat; on hyvin vaikea sanoa, mitkä näkemykset edustavat kansakunnan enemmistöä. Pyrin siis kiinnittämään enemmän huomiota kansalaisuskonnon dynaamisuuteen, sekä tutkimaan, voiko kansalaisuskonto toimia myös yhteiskunnallisen muutoksen tukena.

En tarkastele kansalaisuskontoa diskurssien objektina, koska se ei sijaitse diskursiivisen alueella muuten kuin tutkijoiden teksteissä, vaan implisiittisenä ja tiedostamattomana arvojärjestelmänä ja tutkijan etic-kategoriana. Näin ollen se ei siis rinnastu työssäni kansakuntaan, jota käsitteleviä (emic-)puhetapoja tarkastelen. Sen sijaan kansalaisuskonto on heuristinen käsite, jolla läpivalaisen aineistoa ja katson, millaisia muotoja se saa ja miten nämä muodot toimivat yhdessä eri suomalaisen kansakunnan diskurssien kanssa.

### **3. KOHTI AINEISTOA**

#### **3.1. Reseptio tutkielman jäsenyyksenä**

Kirjallisuudentutkija Erkki Seväsen mukaan taiteentutkimuksessa irrottauduttiin 1960–70-luvuilla autonomiateoriasta, jonka mukaan taideteokset ovat autonomisia yhteiskunnallisiin taustoihinsa nähden, sekä taiteilijakeskeisyydestä. Taiteilijakeskeisyyttä kritisoitiin mm. semiotiikan ja strukturalismin piirissä, autonomiateoriaa kritisoivat feministit ja marxilaiset. Taiteilijakeskeisyyden kritiikin yksi ilmentymä on *reception* eli vastaanoton tutkimus. (Sevänen 1994, 58–59.)

Nykykulttuurin tutkija Urpo Kovalan mukaan reseption käsite implikoi kontekstista erillisen teoksen, joka vastaanotetaan. Kuitenkin hän sanoo kannattavansa laajaa reseption käsitettä, jossa tutkimuskohteena on teosmerkitystä laajempi suhdejärjestelmä (Kovala 2007, 191–92). Reseptio ei ole tutkimuskysymys, vaan ”[t]arvitaan tutkimusongelma jäsentämään tutkimusta ja ohjaamaan metodin ja teoriakehyksen valintaa” (mt. 191). Olen esitellyt tutkimusongelmani jo edellä; se on niiden erilaisten tapojen etsimistä, joiden kautta voidaan puhua suomalaisesta yhteiskunnasta ja suomalaisuudesta; teoreettinen kehys on diskurssiteoreettinen lähestymistapa ja metodi diskurssianalyysi.

Käytän aineiston tulkinnan jäsentävänä mallina Stuart Hallin näkemystä reseptiosta sisäänkoodauksena ja uloskoodauksena (Hall 1992, 133–48). Siinä lähettäjä koodaa sisään viestin käyttäen tiettyä merkitysjärjestelmää. Viestin vastaanottaja taas uloskoodaa viestin, eli tulkitsee sen tietystä merkitysjärjestelmästä käsin. Mallin keskeinen ajatus on se, että viestin tulkinta eli uloskoodaus muuttuu riippuen siitä merkitysjärjestelmästä, josta käsin se uloskoodataan. Tutkin siis Smedsin näytelmän sisäänkoodauksessa sekä reseptiossa, eli sen uloskoodauksessa aktualisoituvia merkitysjärjestelmiä.

Vastaanotettava teksti voidaan siis lukea monella eri tavalla, mutta toisaalta teksti asettaa tietyt rajat luennalleen. Mikko Lehtonen näkeekin tekstit *merkityspotentiaaleina*, joiden tarkastelemista hän kutsuu *tekstien poetiikaksi*. Varsinaiset merkitykset syntyvät kuitenkin kun tekstien luennat aktualisoituvat eli kun tekstejä luetaan. Tämän tarkastelua Lehtonen kutsuu *kontekstien hermeneutiikaksi*. (Lehtonen 1996, 176–77.)

Mallia sovelletaan siten, että pyrin tulkitsemaan niitä merkityspotentiaaleja, joita Smedsin näytelmään on koodattu sisään. Tässä aineistona on oma luentani näytelmästä sekä Kristian Smedsin haastattelut ja kirjoitukset. Pidän kuitenkin mielessäni taiteilijakeskeisyyden kritiikin, joten taustakontekstina on Kristian Smedsin sijaan suomalainen yhteiskunta. Sen jälkeen tulkitsen mediatekstien avulla sitä, miten näytelmän viesti uloskoodataan. Lopuksi pyrin konstruoimaan ne merkitysjärjestelmät eli diskurssit, jotka toimivat sekä sisään- että uloskoodauksen taustalla.



Diskurssien etsimisessä on otettava huomioon intertekstuaalisuus. Heikon intertekstuaalisuuden mukaan vain tietynlaiset tekstit ovat intertekstuaalisia. Vahvemman kannan mukaan se ei ole pelkästään tekstien välisiä viittaussuhteita kuvaava termi, vaan siihen liittyy ajatus tekstien dialogisuudesta, joka ilmenee useilla tasoilla. Näin esimerkiksi romaanin kertoja käy dialogia lukijan kanssa, sekä muiden tekstien kanssa ja romaanin henkilöt käyvät dialogia keskenään. Yhdessä tekstissä onkin siis samanaikaisesti läsnä muita tekstejä, ideologioita ja diskursseja. (Ks. Utriainen 1997, 107–8; Jokinen & Juhila & Suoninen 1993, 62.)

### 3.2. Aineistojen esittely

Sekä näytelmä että sen tulkinta rinnastuvat aineistoina toisiinsa; ne molemmat sisältävät kansakuntapuhetta, jonka diskursseja pyrin jäljittämään. Käsittelen niitä erillään, koska näytelmä edeltää ajallisesti muuta aineistoa, joten näytelmän mediavastaanoton ymmärrettävyyden kannalta on luontevaa, että näytelmää käsitellään ensin. Lisäksi näytelmässä merkitykset ilmaistaan eri tavoin ja sen kieli on tarkoituksella monimerkityksistä. Maksiimi, jonka mukaan jokainen muodostaa kokemuksensa ja tulkintansa taideteoksesta, mahdollistaa yhdessä teoksen vertauskuvallisuuden ja moniäänisyyden kanssa keskustelun siitä, mikä on teoksen oikea tulkinta. Smeds toteaaakin *Suomen Kuvalehden* haastattelussa näytelmästä, että

[j]okainen katsoo esitystä omasta kokemus- ja arvomaailmastaan käsin, ja hyvinkin yksinkertaiset kohtaukset näyttävät ihmisille erilaisina. Sitä vapautta minä en halua heiltä viedä alkamalla selittää näytelmääni. (SK 30/2008, 26.)

Näytelmän monitulkintaisuuden voi jo itsessään ymmärtää jälkimodernille ajalle tyypilliseksi ”suurten kertomusten” kritiikiksi. Näytelmän tulkinnassa joudunkin kiinnittämään erityishuomiota *esteettisen koodin* purkamiseen.

Smedsin *Tuntematon*, kuten näytelmät yleensäkin rakentuu käsikirjoituksen ja vuoropuhelun ympärille.<sup>19</sup> Kuitenkin näytelmissä on paljon muutakin. Kaikki, mitä lavalla näkyy ja tapahtuu, on ladattu merkityksillä: niitä on dialogin, monologin ja kerronnan lisäksi musiikissa, koreografiassa, lavasteissa, puvuissa, taustalle

---

<sup>19</sup> Kuitenkin tätä ajatusta vastaan on esitetty suurtakin kritiikkiä. Esimerkiksi Antonin Artaudin mielestä teatterin oli vapauduttava länsimaiselle teatterille tyypillisestä alisteisuudesta tekstille ja dialogille (Artaud 1983, 41–50).

heijastetuissa videoissa ja kuvissa, jopa valojen väreissä. Tästä kielen rikkaudesta johtuen näytelmän sanoman löytäminen on monimutkaisempi tehtävä kuin esimerkiksi sanomalehtitekstin tulkinta.

Analyysini näytelmästä (Smeds 2007) perustuu kahteen katseluun (4.10.2008 ja 4.5.2009), joista olen tehnyt muistiinpanoja. Ensimmäistä katselukertaa voisi luonnehtia tutustumiseksi näytelmään. Olen käyttänyt apuna myös YLE Teemalla näytettyä filmatisointia näytelmästä (Smeds 2009). En kuitenkaan paneudu tässä työssä filmatisoinnin ja sen vastaanoton erityispiirteisiin, onhan kyseessä erillinen teos. Filmatisoinnista on ollut kuitenkin apua monologi- ja dialogien litteroinnissa. Sen katsominen uudelleen ja uudelleen antoi minulle mahdollisuuksia muotoilla kysymyksiä ja kohdistaa katsomisen linssiä toista Kansallisteatterin katsantokertaa varten.

Taustakontekstina, jota vasten luen näytelmää, toimii suomalainen yhteiskunta ja kulttuuri, sekä Kristian Smedsin haastattelut, joissa keskustellaan näytelmästä. En pyri väittämään, että oma tulkintani näytelmästä olisi ainoa oikea, kieltäytyyhän Smeds itsekin monessa otteessa kommentoimasta näytelmää. Silti sekä näytelmässä että sen ulkopuolella on löydettävissä useita lukuohjeita ja vinkkejä, joita voi käyttää johtolankoina luennassa. En myöskään pyri jäljittämään Smedsin intentioita näytelmän suhteen, vaan hänen haastattelunsa ovat osa sitä kulttuurista kontekstia, jossa näytelmän merkitykset muodostuvat. Kun näytelmän taustakontekstina ovat suomalainen yhteiskunta ja kulttuuri, sekä Smedsin haastattelut, tulee vastaanoton tarkastelussa haastatteluista osa aineistoa, jota luetaan niin ikään suomalaista kulttuuria ja yhteiskuntaa, mutta myös näytelmää vasten.

Vastaanoton tarkastelussa olen keskittynyt kuuden levikiltään suurimman suomalaisen sanomalehden aihetta koskevaan lehtikirjoitteluun. Nämä lehdet ovat levikin mukaan suuruusjärjestyksessä *Helsingin Sanomat* (HS), *Ilta-Sanomat* (IS), *Aamulehti* (AL), *Iltalehti* (IL), *Turun Sanomat* (TS) ja *Maaseudun Tulevaisuus* (MT) (URL<sup>1</sup>). Aineisto on kerätty lehtien internet-arkistoista. *Helsingin Sanomien* ja *Ilta-Sanomien* arkistoon on pääsy Turun yliopiston *Nelli-portaalin* kautta, *Turun Sanomien* tekstit ovat vapaasti luettavissa internetissä ja *Aamulehden* ja *Iltalehden* sekä *Maaseudun Tulevaisuuden* internet-arkistoihin minulle myönnettiin määräaikainen ilmainen lukuoikeus. Internet-

arkistojen käyttö on mahdollistanut tekstien vaivattoman käsittelyn, eikä niitä ole tarvinnut siirtää muodosta toiseen (esimerkiksi painetusta tekstistä tietokoneelle).<sup>20</sup>.

Varsinaiseksi tarkasteluväliksi valikoitui ajanjakso marraskuu 2007–toukokuu 2008, eli aika, jolloin näytelmästä kirjoiteltiin eniten. Ensimmäinen hakusanoilla löytynyt osuma oli päivätty 31.3.2007, mutta kuten liitteestä 1. käy ilmi, alkoi varsinainen kirjoittelu vasta hieman ennen ensi-iltaa. Marraskuussa julkaistiin 40, joulukuussa 38, tammikuussa kymmenen, helmikuussa seitsemän, maaliskuussa kolme, huhtikuussa yksi ja toukokuussa yllättäen neljä artikkelia. Kirjoittelu painottuu siis selkeästi marras-joulukuuhun – ensi iltaa (28.11.2007) ennakoiviin ja sen jälkeisiin sitä kommentoiviin teksteihin. Vielä heinäkuussa 2008 julkaistiin yksi aiheeseen liittyvä artikkeli. (Ks. liite 1.)

Otsikoiden määrän perusteella eniten aiheesta kirjoitti (aikavälillä 31.3.2007–11.7.2008) *Iltä-Sanomat* (39 artikkelia); *Helsingin Sanomat* julkaisi 36, *Iltalehti* 11, *Aamulehti* 10, *Turun sanomat* 8 ja *Maaseudun Tulevaisuus* 4 artikkelia. Yhteensä artikkeleita oli siis 107 kpl. (Ks. liite 1.) Lehtijuttujen lajityypit vaihtelevat teatteriarviosta mielipidekirjoitukseen ja kolumniin.

Tutkimusaineisto on koodattu ilmaisella Weft QDA -laadullisen analyysin apuohjelmalla. Tekstiin on koodattu mm. lehden nimi, päivämäärä, sekä valinnaisia kategorioita, kuten tekstin sävy ja viittaus muihin teoksiin. Tämä mahdollisti tekstin kätevän analysoinnin, kuten nopeat tekstihaut, mutta myös sen kvantifioinnin. Tämän työn argumentointi ei kuitenkaan sen diskurssianalyttisestä luonteesta johtuen perustu määrään vaan laatuun.

\* \* \*

---

<sup>20</sup> Aineisto on haettu hakusanoilla ”smeds” ja ”tuntematon”. Kokeilin myös muita hakusanayhdistelmiä, mutta ne eivät tuottaneet yhtä paljoa ja tarkasti osumia. Valituilla hakusanoilla ei löytynyt yhtään tekstiä, joka ei olisi ainakin sivunnut näytelmää. On myös vaikea kuvitella näytelmään viittaava tekstiä, jossa ei olisi mukana sanat ”smeds” tai ”tuntematon” jossakin taivutusmuodossa. Kaikkien internet-arkistojen, paitsi *Maaseudun Tulevaisuuden* hakukoneet osasivat taivuttaa sanat. MT:n kohdalla kokeilin erilaisia yhdistelmiä ja taivutuksia, kuten ”smedsin”, ”näytelmä”, ”sotilas”, jne.

Vastaanottoa olisi voinut tutkia esimerkiksi haastattelemalla näytelmää katsomassa käyneitä ihmisiä ja muokaten haastattelujen pohjalta kyselyjä. Myös täten olisi voitu pureutua kansakunnan diskursseihin. Kuitenkin juuri mediassa tapahtui näytelmän kehystäminen kansalliseksi huolenaiheeksi ja kohunäytelmäksi – onhan yksi median *välittämisen* muodoista juuri huolenpito (Halonen 2006, 209). Mediakeskustelu varmasti ohjasi yksittäisten katsojienkin luentoja näytelmästä. Yksittäisten katsojien haastattelu- ja kyselytutkimus olisikin voinut muodostaa mielenkiintoisen lisän media-aineistoille. Kuitenkaan en hyväksy näkemystä ”puhtaasta yksittäisestä katsojasta”: myös lehtikirjoittelussa käy ilmi yksittäisten katsojien reseptio, eivätkä yksittäiset katsojat ole erillään läpeensä medioituneesta kulttuurista. Juha Herkmanin mukaan länsimainen kulttuuri onkin *medioitunut* viime vuosisadan aikana; tämän ilmiön yksi ulottuvuus on ”*kokemusten muuttuminen mediavälitteisiksi*” (Herkman 2001, 18). Olenkin keskittänyt tarkastelun fokuksen tämän mediavälitteisen todellisuuden, jossa kuvitteellinen yhteisöllisyys tuotetaan, tarkasteluun.

Lehtiaineiston kohdalla jutuissa esiintyviin haastattelu-upotuksiin suhtaudutaan itsenäisinä selontekoina näytelmästä. On otettava huomioon, että tällaiset puheenvuorot eivät välttämättä edusta lainatun henkilön näkemystä sellaisenaan, vaan ne ovat toimittajan valinnan muokkaamia. Näin esimerkiksi seuraavan lehtijutun kohdalla:

”Kristian Smedsin Tuntematon sai pääministerin ymmälleen”  
Pääministeri Matti Vanhanen ei ymmärrä Kristian Smedsin ohjaamaa näyttämöversiota Tuntemattomasta sotilaasta. ”Olkoon siinä minkälainen taiteellinen viesti hyvänsä, minulla on oikeus sanoa, etten ymmärrä sitä”, Vanhanen sanoi Iltalehdessä.  
”Sallittakoon minun sanoa, etten ylipäättään pidä hyvänä, että tunnistettuja ihmisiä ammutaan”, oli Vanhasen kommentti esityksen kohuttuun loppukohtaukseen.  
Vanhanen ei ole nähnyt esitystä Kansallisteatterissa, eikä Iltalehden mukaan aio sitä välttämättä katsoakaan. ”Mutta Tali-Ihantalan yritän joulutauolla käydä katsomassa”, Vanhanen sanoi.  
(HS 23.12.2007.)

Jutusta käy ilmi, miten Vanhanen suhtautuu näytelmään, mutta sanoiko Vanhanen jotain muuta? Kyseessä on Iltalehden toimittajan valikoima pääministerin puheesta, josta Helsingin Sanomien toimittaja on valinnut mielestään merkittävimmät osat. Tämä on esimerkki intertekstuaalisuudesta. Lehtijutussa on läsnä toinen lehtijuttu ja sen kautta Matti Vanhasen puhe. Lisäksi tehdään viittaus kahteen tekstiin – Smedsin *Tuntemattomaan* ja Åke Lindmanin *Tali-Ihantala 1944* -elokuvaan. Lehtijutun puhuva

subjekti rinnastuu monotoniseen romaanin kertojaan ja Vanhanen on taas lausuman subjekti, eli roolihenkilö. Mediadiskurssia tutkinut Norman Fairclough erottelee toisistaan *representoivan*, eli itseään edustavan ja *representoidun*, eli toisen edustaman diskurssin (Fairclough 1997 104–12). Esimerkissä suorat lainaukset ovat Vanhasen representoivaa diskurssia, kun tekstin muut osat ovat representoitua Vanhasen diskurssia.

En kuitenkaan tutki Fairclough'n tapaan median puhetapoja, vaan yleisempiä tapoja puhua Smedsin näytelmästä ja suomalaisesta yhteiskunnasta. Olennaista tämän työn kannalta ei ole siis se, kuka puhuu ja tehdäänkö puhujalle lopullisissa teksteissä oikeutta, vaan se, miten puhutaan. Kaikki selonteot ovat osia samasta diskursiivisesta maailmasta. Kuitenkin on huomattava se, että vaikka upotuksessa suhtaudutaan näytelmään tietyllä tavalla, on upotus representaatio alkuperäisestä tekstistä, ei itse teksti. Upotuksena se on siirretty pois alkuperäisestä kontekstista ja sen merkitys on muuttunut.

Smedsin näytelmän tarkastelussa kiinnitän huomiota seuraaviin seikkoihin:

- mitkä ovat sen keskeiset teemat tai motiivit?
- mitä näytelmä sanoo nykypäivän suomalaisesta yhteiskunnasta tai kansallisesta identiteetistä? Mitkä asiat suomalaisuudesta nousevat esille näytelmässä?

Näytelmän mediavastaanotossa taas tarkastelen seuraavia asioita:

- mitkä kohdat näytelmässä herättivät eniten keskustelua?
- millaisia tulkintoja näytelmästä tehdään?
- miten näytelmään suhtaudutaan?
- miten näytelmä rinnastetaan muihin teoksiin?
- miten suomalaisesta yhteiskunnasta/suomalaisuudesta puhutaan?

Lopuksi pyrin

- kuvailemaan aineistosta löytyneitä tapoja puhua suomalaisesta yhteiskunnasta, eli suomalaisuuden diskursseja sekä muita diskursseja, joita on mobilisoitu
- kertomaan, millaisia kansalaisuskonnon muotoja aineistosta nousi esiin

## 4. TUNTEMATTOMAT SOTILAAT

### 4.1. Väinö Linnan ja Edvin Laineen *Tuntemattomat*

Kristian Smedsin *Tuntematonta sotilasta* katsoessa aktivoituvat mielikuvat Väinö Linnan romaanista ja Edvin Laineen filmatisoinnista. *Tuntemattoman* lukemista 1970- ja 80-luvuilla vertailleen sosiologi Katarina Eskolan mukaan *Tuntematon* yhdistää erilaisia lukutottumuksia: se on ollut suosittu niin kirjallisuuden harrastajien kuin kirjoja juuri lukemattomien parissa. 1970-luvulla lukemisessa painottui kansallisterapeutisuus; sen kautta peilattiin omia kokemuksia sodasta. 1980-luvulla huomio kiinnittyi henkilöhahmoihin. (Eskola 1984, 323–29.) Kirjallisuudentutkija Yrjö Varpion mukaan ”Laineen elokuvan hahmot ja tunnelmat ovat syöpyneet niin vahvasti ihmisten mieleen, että ne ovat olleet myös vaikeuttamassa uudenlaisia tulkintoja esimerkiksi teatterissa”. Linnan romaani alkoi jopa ohjata veteraanien muistoja sodasta (Varpio 2006, 642). Myöskään Smedsin teatterisovitusta ei voi katsoa ilman että Linnan ja Laineen versiot vaikuttavat interteksteinä taustalla. Niihin perustuvat mielikuvat ohjaavat myös Smedsin version tulkintaa. Siksi onkin syytä esitellä lyhyesti Linnan romaani ja Laineen elokuva. Esittelen myös lyhyesti muita Smedsin sovitusta edeltäviä *Tuntemattoman* elokuva- ja teatterisovituksia.

Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* -romaanissa (1954) kuvataan rivisotilaan näkökulmasta suomalaisen konekiväärikomppanian vaiheita jatkosodassa (25.6.1941–19.9.1944) alkaen varuskunnasta Pohjois-Karjalasta päätyen rajan yli Aunuksen Karjalaan. Linnan teos perustuu löyhästi hänen omiin sotakokemuksiinsa ja *Tuntemattoman* henkilöhahmoille on etsitty ja joillekin jopa löydetty oikeita esikuvia.

Teoksen nimi viittaa idealisoituun, isänmaansa puolesta kaatuneeseen sotilaaseen, joiden vertauskuvallisia hautoja on useissa maissa. Benedict Andersonin (2007, 43) mukaan se, että ”joku neropatti sanoisi ’paljastaneensa’ tuntemattoman sotilaan nimen tai vaatisi tyhjän muistomerkin täyttämistä luilla” olisi ”outo, nykyaikainen pyhäinhäväämistys”. Linnan teos teki 1954 juuri tämän – antoi tuntemattomille sotilaille nimet. Romaanissa kuvataan sota raadollisena, riisuttuna sankaruudesta ja loistokkuudesta. Teoksen sotilaat purnaavat kuria ja muodollisuuksia sekä sotaa vastaan, mutta täyttävät silti velvollisuutensa. Yrjö Varpion mukaan Linnan

”sammakkoperspektiivi”<sup>21</sup> erosi suuresti aikaisemmasta sotakirjallisuudesta, jossa rykmentit ja pataljoonat suorittivat upseerien toteutuksella sotaliikkeitä. Linna suhtautui kriittisesti myös Johan Ludvig Runebergin (1804–1877) *Vänrikki Stoolin tarinoiden* (I. osa 1848, II. osa 1860) kansanomaisiin sankareihin, joilla oli sydän paikallaan, mutta älyä puuttui. Romaanista tuli myyntimenestys ja se sai paljon sekä positiivista että negatiivista huomiota tiedotusvälineissä. (Varpio 2006, 296, 302, 320–26.)

Vaikka Linnan teos on fiktiivinen, asettuu se silti kuvaamaan jatkosotaa. Linnan teos on historiallinen romaani, joka tapahtuu todellisessa historiallisessa kontekstissa. Se voisi olla tositarina, muttei kuitenkaan ole. Sen syntyyn ovat vaikuttaneet Linnan omat sotakokemukset, hänen lukemansa kirjallisuus, sen lisäksi se on vaikuttanut siihen, miten myöhemmin sota ja sotilaat on kuvattu ja käsitetty. Historiallinen romaani genrenä mahdollistaa teoksen lukemisen historiallisena ja kurkistuksena menneisyyteen. Tietyt kiinnekohdat, kuten sodan syttyminen tai Petroskoin valtaus kytkevät sen laajempaan historialliseen kertomukseen. Sosiologi Kimmo Jokisen mukaan suomalainen lukutapa vertaa romaania todellisuuteen. Romaanit ovat todellisuuden jäljittelyä ja niitä luetaan sellaisena. Tämä näkyy laajemminkin suomalaisen merkkiuniversumin köyhyydessä, mikä johtuu makuhierarkioiden poissaolosta. Se taas johtuu Jokisen mukaan luokkarakenteen yhdenmukaisuudesta. (Jokinen, K. 1997, 45–51.)<sup>22</sup>

Linnan romaani asettui Runebergin sotilaskuvausta vastaan ja aloitti keskustelun siitä, kumpi on oikeampi. (Jokinen, A. 2000, 120.) Ehkä selkeimmin Runebergin kritiikki tulee esiin seuraavassa sitaatissa, jossa Lahtinen on äänessä:

– Mitä ne sanoisivat. Panisivat putkaan ja antaisivat Uuden testamentin luettavaksi. Jollei vallan Vänrikki Stoolin Tarinoita. Siinä se on yks

---

<sup>21</sup> Termiä ”sammakkoperspektiivi” käytti Linnan *Tuntemattomasta* ensimmäisen kerran Toini Havu kirja-arvostelussaan *Purnaajan sota* (1954), joka arvostelee sammakkoperspektiiviä liian ahtaaksi: ”[Linnalla] ja hänen porukallaan ei ole kertaakaan kykyä tajuta sodan strategiasta ja taktiikasta muuta kuin oman ansapolkunsu mutkat. On luonnollista, ettei sitä porukka tajunnut, mutta kun kirjailija kymmenen vuotta sodan päättymisestä ryhtyy kirjoittamaan lähes viisisatasivuista sotakirjaa, jonka tarkoituksena ilmeisesti myös on olla jonkinlainen dokumentti, olisi odottanut, että hän itse olisi jälkeinpäin hankkinut laajemmat näköalat ja sitten sijoittanut porukkansa tähän maisemaan oikeassa mittakaavassa.” (URL<sup>2</sup>.)

<sup>22</sup> Suomalaisen kulttuuripoliittisia omakuvia tarkasteleva Mirja Liikkanen toteaa, että tällaisiin yhtenäiskulttuuria painottaviin näkemyksiin sisältyy implisiittisenä oletus suomalaisten makuhierarkioiden puuttumisesta ja kehittymättömyydestä. Toisaalta suomalaisten nähdään olevan ahkeria kulttuurin kuluttajia. Tästä syntyy kulttuuripoliittinen ideaalikuva siitä, millainen kansan pitäisi olla ja toisaalta millainen itse on. Seurauksena on paradoksaalinen kuva kansasta joka kuluttaa ahkerasti taidetta, mutta jolla on kehittymätön makuhierarkia. (Liikkanen 1998, 130–132.)

perkeleen nälkähistoria. Ja meinaan, se on oikein tän nälän pyhitys. Se onkin oikein niinkun perintöä toi nälkä meillä, ja herrat on saaneet tän kansan uskoon, että sen on oikein pyhä asia. Kuus seitsemänsataa vuotta tää armeija on tapellu puolikuoliaina nälästä ja paljas perse on aina vilkkunut riekaleitten seasta. Ensin meitin täytyi tehdä ruotsalaisille historia, että ne saavat lämmitellä mieltänsä, ja nyt täytyy oman herran saada kanssa. Herrat ja niitten ämmät tarvitsevat semmoista. Että ne saa itkeä tirauttaa. Ne tykkää siittäkin, että on köyhiä, että saavat auttaa sitten niitä ja lämmitellä omalla hyvyydellänsä. Samaten jos meitillä ois leipää ja vaatteet, niin mitä sankaruutta siinä olisi. (Linna 1954, 116.)

Pekka Lilja (1984, 15–38) on tarkastellut Linnan *Tuntematonta* konfliktromaania, jonka läpikäyvänä teemana on normistojen – virallisen ja epävirallisen – välinen kamppailu. Virallisia normeja kirjassa edustavat upseerit ja runebergiläinen nationalismi, epävirallisia sotilaiden omat normit ja käytännöt. Väinö Linna kertoo esseessään *Runeberg ja suomalainen kansalaismentaliteetti* (1964) suhtautumisestaan Runebergin ylhäältä annettuihin kansankuvauksiin, jotka pakottivat köyhän tietynlaiseen muottiin ja joissa painotettiin uhrautumista (Linna 2000, 238–48):

*Tuntemattomassa sotilaassa* minä annoin sitä paitsi suomalaiselle sotilaille jotakin, jonka Runeberg oli unohtanut hänelle antaa, nimittäin pään, sillä kyllä useimmilla suomalaisilla sotilailla sellainenkin oli. [...]

Pahaa verta herätti myös se, etteivät minun kuvaamani sotilaat kunnioittaneet ja arvostaneet minkäläistä esinettä tahansa. Päinvastoin, he olivat erittäin nirsoja tätä tunnetta jakaessaan, joskin vaikeasti ostettu oli sitten myös todella arvokas. Eivätkä he myöskään rukoilleet huomista kuolemaansa, vaan jos he yleensä rukoilivat, he pyysivät saada elää edes sen päivän. Vaatimustaso oli siis aika lailla inhimillisempi.

Kirjoihini suuntautuvat sekä positiiviset että negatiiviset reaktiot selittyvät pääasiassa sillä, että kuvaamillani ihmisillä on YK:n peruskirjan mukaiset oikeudet, eli he ovat ihmisiä joilla on täydet kansalaisoikeudet, eivätkä he elä vain siksi, että tyydyttäisivät jonkun toisen mielikuvituksen vaatimuksia. (Mt. 249–50.)

Lainauksessa asetellaan vastakkain kansallisin kuvin perusteltu, ylhäältä annettu uhripuhe ja ihmisten kansalaisoikeudet. Runeberg edustaa siis Linnalle alemman luokan alistamista. Linna kyseenalaisti runebergiläisiin kuviin nojanneen ylhäältä ohjatun ja ehdollistavan nationalismin, mutta tuli samalla luoneeksi uudenlaista kansallistunnetta, joka oli myös niiden omaksuttavissa, jotka eivät kokeneet runebergiläistä nationalismia omakseen. Juhani Niemen mukaan Linna tuli jatkaneeksi runebergiläistä sotilasmyyttiä Rokan kautta: kuten Sven Tuuva, Rökkäkin oli pieni ja rohkea suuren ylivoiman edessä



tappaessaan puolisansataa vihollista (Eskola 1984, 330 < Niemi, Juhani 1980. ”Tuntematon sotilas sodankuvauksen perinteessä.” Teoksessa *Väinö Linna, toisen tasavallan kirjailija*. Porvoo: WSOY).

Edvin Laine ohjasi lähes heti kirjan ilmestyttyä siihen pohjautuvan elokuvan (Laine 1955), joka on sittemmin tullut osaksi suomalaista kansallista kuvastoa: Yleisradio esittää Laineen elokuvan televisiossa joka itsenäisyyspäivä. Kuten Yrjö Varpio asian muotoilee: ”elokuva on havainnollistanut itsenäisyyden vaiheita ja toisaalta kansallinen juhlapäivä on pyhittänyt elokuvan (Varpio 2006, 642). Linnan ja Laineen yhteistyö jatkui *Tuntemattoman* sovituksessa Tampereen Pyynikin kesäteatteriin. Laine ohjasi työn ja sovituksen hän teki yhdessä Olavi Veistäjän kanssa. (Varpio 2006, 540.) Näytelmän ensi-ilta oli 1961; se esitettiin 372 kertaa ja sen näki 348 854 katsojaa (URL<sup>3</sup>).

Laineen elokuva noudattelee Linnan teosta, mutta esimerkiksi kohtauksen, joissa lotista puhutaan ”kenraalin kenttähuorina” ja toisen kohtauksen jossa armeija perääntyy, eikä nostomies Korpela suostu ottamaan lotta Kotilaista hevoscärryjen kyytiin, jätti Edvin Laine pois sekä elokuvastaan että näytelmästä. Laine kirjoittaa:

Mikä ihme silloin [kun lotat ja sotilaat harrastivat rintamalla seksiä] lotasta tekee, karkeasti sanottuna huoran ja sotilaasta sankarin, joka tulee sodasta takaisin prenikat rinnassa. Ja kotona häntä vielä useasti odottivat vaimo ja lapset! (Laine & Heikkilä 1983, 56.)

Myös kohtausta, jossa everstiluutnantti Karjula ampuu perääntyviä sotilaita, ei ole Laineen elokuvassa, mutta näytelmään se lisättiin (mt. 67). Näissä esimerkeissä tulee mielestäni hyvin Linnan ja Laineen tulkintojen ero: huolimatta siitä, miten asioiden laita todellisuudessa oli, tahtoi Linna näyttää myös sodan ”likaisen” puolen, kun Laine tahtoi kaunistella joitakin asioita. Omia sotilaita ampuva everstiluutnantti ja lottia halveksuvat sotilaat olivat Laineelle liikaa.

#### **4.2. Mollbergista Myllyahoon**

Rauni Mollbergin *Tuntemattoman* elokuvatulkintaa (1985) voisi luonnehtia Laineen versiota synkemmäksi. Esimerkiksi Hietasen hahmo (Pirkka-Pekka Petelius) ei ole läheskään yhtä hauska kuin Laineen versiossa, jossa Hietasta näytteli Heikki

Savolainen. Elokuvassa on käytetty vain diegeettistä – eli kerronnan maailmasta kuuluvaa musiikkia, mikä osaltaan lähentää sodan kauheutta tehden elokuvasta realistisemman.

Sosiologit Kimmo Jokinen ja Maaria Linko huomaavat Mollbergin *Tuntemattoman* katsomista koskevassa tutkimuksessaan, että sitä ei katsottu tai kommentoitu taideteoksena, vaan *Tuntematon*-dokumenttina. Toisaalta *Tuntemattoman* ja jatkosodan maailman tuttuuden voisi ajatella helpottavan teoksesta puhumisen nimenomaan taideteoksena. Jokinen ja Linko arvelevat myös, että suomalaiset ovat ylipäättään tottumattomia puhumaan taiteesta, mikä on suurin piirtein sama, suomalaisten realistista lukutapaa koskeva havainto, jonka Jokinen esitti vuonna 1997 ja jonka esittelin edellisessä alaluvussa. (Jokinen & Linko 1987, 92–93; Jokinen 1997, 45–51). Jokinen ja Linko toteavatkin, että kun Linnan ja Laineen teoksia saatettiin vielä verrata niiden kuvaamaan todellisuuteen, niin Mollbergin teoksen kohdalla vertailukohtaksi oli vakiintunut Laineen *Tuntematon* (Jokinen & Linko 1987, 102).<sup>23</sup>

Tauno Pylkkänen sovitti *Tuntemattoman sotilaan* oopperaksi vuonna 1967. Siitä ovat tehneet omat tulkintansa myös suomalaisen teatterin suuret nimet Jouko Turkka (1971 ja 1979) ja Kalle Holmberg Pyynikin kesäteatteriin 1997.

Mika Myllyahon ryhmäteatterille ohjaaman ja dramatisoiman *Tuntemattoman sotilaan* ensi ilta oli Suomenlinnan kesäteatterissa 20.6.2007 ja uusintaensi-ilta 4.6.2008. Ryhmäteatterin internetsivulla näytelmää mainostetaan seuraavasti:

Mika Myllyahon ohjauksessa seurataan sotaa yksilön kokemuksena nuorten sotilaiden ja siviilien kautta Linnan tekstiä kunnioittaen. Vaikka vastassa onkin vihollisen lisäksi pelko, vilu ja väsymys, niin huumori ja inhimillinen lämpö nousevat kannatteleviksi voimavaroiksi Ryhmäteatterin *Tuntemattomassa* sotilaassa.

Väinö Linnan teos *Tuntematon sotilas* tuo persoonallisten ja värikkäiden henkilöiden kautta esiin sodan järjettömyyden ja kaiken sen ihmiselle aiheuttaman tuskan. Linna ymmärtää ja tuntee myötätuntoa tavallista rivimiestä kohtaan. Hän inhimillistää suomalaisen sotilaan.” (URL<sup>4</sup>.)

---

<sup>23</sup> Myös Katariina Lillqvistin *Uralin perhonen* herätti keskustelua siitä, oliko Mannerheim oikeasti homoseksuaali ja oliko hän osallinen vuoden 1918 Tampereen valtauksen yhteydessä tapahtuneisiin teloituksiin (ks. Tammiala 2009).

Smedsin näytelmän aikaista mainostetaan Linnan hengessä tehdyksi suomalaisen sotilaan inhimillistämiseksi ja sodanvastaisuudeksi. Sodasta auttaa selviämään huumori ja inhimillinen lämpö. Myös Smedsin näytelmä pyrkii tekemään kunniata Linnalle, mutta tulkitsee hänen teostaan hieman eri tavalla, kuten seuraavassa luvussa osoitan.

### **4.3. *Tuntematon sotilas* osana suomalaista kulttuuria**

*Tuntemattomasta sotilaasta* on tehty useita tulkintoja, jotka nostavat esille eri asioita alkuperäisestä teoksesta. Toisaalta juuri Laineen versio näyttää vakiintuneen kanoniseksi tulkinnaksi (Jokinen & Linko 1987, 92–93). Linnan teoksen tulkintoihin voidaan katsoa kuuluvan historiakulttuuriin, jolloin ne ovat mukana keskustelussa menneisyydestä. Jorma Kalelan (2000, 24) mukaan yhteiskunta ja kulttuuri vaikuttavat historiatietoisuuteen. Se mikä on muistamisen arvoista, vaihtelee maiden välillä mutta myös ryhmien välillä maiden sisällä. Hänen mukaansa historiantutkimus on vain osa historiankirjoitusta, joka taas on osa historian esityksiä (mt. 25, myös Kuvio 1). Historian esityksiä ovat siis myös mm. historialliset elokuvat, poliitikkojen puheet tai isovanhempien kertomukset lapsilleen (mt. 12). Yhteiskunnassa on siis liikkeellä vaihtelevia representaatioita menneisyydestä (historian esityksiä), sekä käsityksiä siitä, mitkä näistä representaatioista ovat tärkeitä. Esimerkkinä *Tuntemattoman* vaikutuksesta suomalaisten menneisyyskäsityksiin voidaan mainita Mauno Jokipiin toimittama Jalkaväkirykmentti 8:n historiikki *Tuntemattoman sotilaan rykmentti - JR 8* (1991) ja Petri Sarjasen Rokan esikuvasta Viljam Pylkkäästä kertova *Tuntematon Rokka* (2006): teosten nimistä voi huomata, että oikeiden historiallisten tapahtumien kuvaukset ovatkin kääntyneet välähdyksiksi Linnan *Tuntemattoman* maailmasta.

Linnan *Tuntematon sotilas* ei siis rajoitu suomalaisen kulttuurin osana pelkkiin siitä tehtyihin tulkintoihin, vaan se on ottanut osaa keskusteluun jatkosodasta. Samalla siinä on rikottu myyttejä suomalaisesta sotilaasta ja luotu uusia; asettaessaan runebergiläisen ylhäältä ohjatun nationalismin kyseenalaiseksi se on luonut tilalle uutta sammakkoperspektiivistä lähtöisin olevaa isänmaallisuutta. Se on tullut myös osaksi kansallista kuvastoa, ehkä eniten itsenäisyyspäivinä esitettävän Edvin Laineen elokuvan ansiosta. Juuri tämän toiston kautta se on ollut tuottamassa tietynlaista kansakuntaa ja kansalaisuutta, osana muuta kansakuntapuhetta.

## 5. KRISTIAN SMEDSIN *TUNTEMATON SOTILAS*

*Tuntematon sotilas* on Kristian Smedsin ensimmäinen ohjaus Kansallisteatterille. Vuonna 1970 syntynyt Smeds valmistui Teatterikorkeakoulusta dramaturgiksi 1995 ja oli yksi teatteri Takomon perustajista vuonna 1996. Hän oli Takomon taiteellisena johtajana 1996–2001. Sen jälkeen hän siirtyi Kajaanin Kaupunginteatterin johtajaksi, jona hän toimi vuosina 2001–2004. Kansallisteatterin johtaja Marja-Liisa Nevala oli jo vuosia ennen *Tuntemattoman* ensi-iltaa pyytänyt Smedsiä ohjaamaan jotakin Kansallisteatteriin, mutta hänellä ei ollut mielessä sopivaa teosta (SK 30/2008, 30). *Tuntematon sotilas* on Smedsin debyytti Kansallisteatterissa, mutta myös ensimmäinen kerta kun Väinö Linnan tuotantoa esitetään siellä (HS 25.5.2007).

Suomen Kansallisteatteri sijaitsee pääkaupungissa Helsingissä, eli ”kansakunnan pyhässä keskuksessa” (vrt. Lehtonen 2004, 131). Kilometrin säteellä sijaitsevat mm. presidentin linna, tuomiokirkko, eduskuntatalo, Kansallismuseo, Helsingin yliopisto sekä päärautatieasema. Sitä voidaan pitää myös yhtenä Suomen teatteritaiteen keskuksista. Vuonna 2007 Kansallisteatterissa näyteltiin 756 esityskertaa, joita oli katsomassa 164 685 katsojaa. Vain Suomen Kansallisooppera ja Helsingin Kaupunginteatteri ohittivat Kansallisteatterin katsojamäärissä: Kansallisooppera 278 esityskerralla ja 194 647 katsojalla sekä Helsingin Kaupunginteatteri 1041 esityskerralla ja 343 799 katsojalla. 422 näytöstä esittäneellä Tampereen työväenteatterilla oli 156 853 katsojallaan tilaston neljäntenä. Smedsin entisen työpaikan, Kajaanin Kaupunginteatterin vastaavat luvut olivat 265 ja 29 445. (Teatteritilastot 2007, 38.)

Smedsin *Tuntemattomassa* on monia eri lajityyppeihin luettavia piirteitä: toisaalta läsnä on karnevalistinen nauru, koomisuus ja parodisuus; toisaalta tietyissä kohtauksissa on julistavuutta ja traagisuutta, jotka kääntävät koomisuuden pääläelleen. Smeds kuvailee näytelmäänsä kansallisteatterin internetsivuilla seuraavasti:

Väinö Linna (1920-1992) kirjoitti romaaninsa *Tuntematon sotilas* vuonna 1954. Romaani aiheutti ilmestyttyään suuren keskustelun. Se on myös tämän ohjauksen yksinkertainen päämäärä. Saada jotain säröä ja vipinää siihen, mitä yhteiskunnalliseksi debatiksi kutsutaan.

Väinö Linnan taide nousee ensimmäistä kertaa Suomen Kansallisteatterin näyttämölle. Se jo sinänsä on historiaa.

Maailma on kovin erilainen vuonna 2007 kuin se oli vuonna 1954 tai toisen maailmansodan aikaan. Tästä faktasta lähdetään, että maailma on toinen, peruuttamattomasti toinen tänään kuin ennen.

Mutta siitä voi olla varma, että ohjaukseni tekee kunniaa Linnalle, hänen yhteiskunnalliselle eleelleen.

Tämä esitys ei hae rauhaa.

Tämä esitys ei hae konsensusta.

Tämä esitys ei kuvia kumartele.

Tämä esitys ei hae hyväksyntää.

Tämä esitys ei hae yhteistä tunnetta.

Tämä esitys ei hae poliittista korrektiutta.

Tämä esitys ei hae isänmaallista voitonmarssia.

Väinö Linnan syvää, viisasta, rakastettua ja rauhallista epiikkaa vasten asetetaan aikamme kasvot, sen pulssi ja arvot. Törmäys on väistämätön, kitkaa ja vääntömomenttia syntyy niin että kipinöi ja ryskyy.

Näyttämölle nousevat Linnan tarinaa ja dialogia myöten sukupolveni miesten nopeus, älykkyys, ironia, hybris, huumori, typeryyt, törkeys ja rivous.

Taiteellisena johtotähtenä on ollut Koskelan repliikki suolta: "Tulta munille!"

Vastakkain asettelun aika ei ole ohi. (URL<sup>5</sup>.)

Teoksen julkilausutut tavoitteet ovat siis seuraavat: aiheuttaa yhteiskunnallista keskustelua turhia varomatta ja sijoittaa Linnan teos nykypäivään, pyrkien tekemään samalla kunniaa Linnan työlle ja teokselle, minkä Smeds näkee yhteiskunnallisena eleenä. Myöskään ei ole tarkoitus rakentaa konsensusta tai yhteisöllisyyden tunnetta. Smeds on myös sanonut, että näytelmässä pyritään herättämään liikehdintää Suomi-kuvan ympärillä ja hakemaan sitä käsittelevän keskustelun rajoja (Nuori Voima 1/2009, 24).

Vaikka näytelmä noudattaakin kohtausten järjestyksen ja vuorosanojen osalta suurelta osin Väinö Linnan teosta sekä Edvin Laineen elokuvaa (Laine 1955), on siihen tuotu myös uusia elementtejä, mm. musiikilla ja audiovisuaalisin tekniikoin. Taustalla olevalle sekä katosta laskettavalle pienemmälle valkokankaalle heijastetaan elokuvakameran samanaikaisesti sekä aikaisemmin kuvaamaa materiaalia. Myös nauhalta soitetulla ja näyttelijöiden soittamalla ja laulamalla musiikilla on keskeinen osa näytelmässä.

Näytelmän maailma on hyvin erilainen kuin Laineen ja Mollbergin elokuvissa, joissa jäljitellään jatkosodan aikaista todellisuutta ja pyritään realistiseen kuvaukseen. Toisaalta teatterin käyttämät mediumit asettavat erilaisia rajoituksia kuin elokuva, mikä pakottaa etsimään erilaisia ratkaisuja. Smedsin näytelmässä diegeettinen ja ekstradiegeettinen menevät sekaisin – Petroskoihin saavuttaessa sotilaspastori seisoo lavalla ja puhuu kertojan äänellä, taistelukohtauksissa soi musiikki, jonka tahdissa näyttelijät tanssivat, vaikka musiikki ei ole jatkosodan ajalta. Kuvataanko näytelmässä siis jatkosotaa teatterin kielellä, vai käytetäänkö Väinö Linnan *Tuntematonta* vertauskuvana, jonka kautta puhutaan jostakin muusta? On huomattava, että myös teatterin kieli mahdollistaa realistisen kuvauksen: esimerkiksi Laineen kesäteatteriversiossa oli mukana oikea panssarivaunu ja lentokone.

Jotta voisimme ymmärtää näytelmää, on meidän käännettävä teatterin kieli ymmärrettävämpään muotoon. Käytän siinä apunani kahta semioottista käsitettä: *metaforaa* ja *metonymiaa*. Ne ovat kaksi merkin luokkaa tai aspektia. Metafora voitaisiin kääntää vertauskuvaksi, siinä yhteys merkitsijän ja merkityn välillä tuotetaan *analogisesti*, jonkin niiden yhteisen ominaisuuden kautta, esimerkiksi ”hän oli hento kuin kukka”. Mauno Kosken (1992, 13) mukaan metaforan semanttinen kaava voidaan esittää seuraavanlaisesti:

X on ikään kuin Y, suhteessa Z.

X on se, mitä puhuja tarkoittaa, Y sitä, mihin X:ää verrataan ja Z ominaisuus tai piirre, jonka perusteella vertaus tehdään (mt. 14). Jotta voisin väittää, että teoksessa *t* X on Y:n metafora, on minun siis esitettävä perusteet, eli Z.

Kun metaforassa viittaussuhde perustuu analogiaan, metonymiassa se perustuu sukulaisuuteen. Metonymian yksi luokka on *synekdokee*. (Lakoff & Johnson 1980, 35–36). Synekdookkisessa metonymiassa yhteys tuotetaan niin, että Y, joka edustaa X:ää on sen osa. Näin esimerkiksi ”kruunu” on ”kuningasvallan” metonymia (Lakoff & Johnson 36–40; Kantola 2008, 277). Yksittäiset johtolangat antavat vihjeitä siitä, miten muita vertauskuvia tulisi lukea. Lisäksi luentaa johdattelee ajatus metaforisesta koherenssista: saman luennan tulisi päteä koko teokseen. Metaforisen koherenssin periaate tarkoittaa siis sitä, että ”metaforan eri osat tai eri metaforat muodostavat mielekkään kokonaisuuden” (Mikkonen 2008, 74).

## 5.1. Näytelmän kulku

4.10.2008 näytöksessä näytelmän kansallisiin aihepiireihin johdateltiin jo lämpiössä: katonrajassa olleista tv-ruuduista näytettiin katuhaastatteluja, joissa ihmisiltä kyseltiin heidän suhteestaan isänmaallisuuteen. 4.5.2009 näytöksessä haastatteluja ei enää näytetty.

Näytelmän alussa esirippu on kiinni. Lavan sivussa on pahvinpala, johon on maalattu spray-maalilla teksti ”sulje kännykkä”. Esiripun edessä on kaksi Hilti-porakonelaatikkoa päällekkäin. Suomi-Neidon asussa oleva Nainen kävelee leka kädessä lavalle ja silmäilee yleisöä. Hän laskee lekan pystyyn porakonelaatikoiden viereen. Tove Janssonin luoma Muumimamma-hahmo kurkistelee esiripun raosta. Lasertähtäimen punainen piste liikkuu Muumimamman vartalolla ja kuuluu laukaus. Muumimamma kuolee ja näytelmä alkaa rap-artisti Eminemin kappaleen *White America* räjähtäessä soimaan. Katsomossa istuneet sotilaat marssivat näyttämölle. Muumimamma, jolta löytyy ymmärrystä ja hellyyttä erilaisille (niin ujoille kuin rasavilleille) tapetaan siis heti alussa ja lopussa hänen ”nahkansa” (Muumimamma-puku) heitetään romukasaan. Tasavallan presidentti Tarja Halosta nimiteltiin hänen presidentinuransa alkuvaiheilla Muumimammaksi. Onko kyseessä siis presidentin, jonka kuva ammutaan myös näytelmän lopussa, teloitus? <sup>24</sup>

Muut sotilaat katoavat lavan taakse, mutta yksi heistä jää näyttämölle. Hän ottaa porakonelaatikot käteensä ja kävelee lavalla olevassa vedellä täytetyssä altaassa. Mies paljastuu Linnan tai Laineen *Tuntemattoman* tuntevalle katsojalle Riitaojaksi huutaessaan Lehtoa, Vanhalaa ja Rahikaista.<sup>25</sup> Porakonelaatikot esittävät konekiväärin panoslaatikoita. Mies tulee paikalle huutaen ”Riitaoja perkele! Saatanan roikkuperse!” Hän ei voi olla kukaan muu kuin Lehto. Lehto alkaa komentaa Riitaojaa: ”Maahan! Ylös! Maahan! Ylös!” Rytmikkäässä kohtauksessa ”kyykyttäjien” ja ”kyykytettävien” paikat vaihtuvat ja määrät kasvavat: ensin Lehto kyykyttää Riitaojaa, sitten Riitaojan näyttelijä Lehtoa. Muut sotilaista katselevat altaan reunalta, sitten Hietanen astuu

---

<sup>24</sup> Nimitys lähti liikkeelle Ruotsin hovilehdistöltä Halosen valtiovierailun yhteydessä ja levisi myös suomalaisten käyttöön (IS 5.5.2000).

<sup>25</sup> Jo ensimmäisestä kohtauksesta lähtien aktivoituvat mielikuvat Linnan ja Laineen *Tuntemattoman* versioista: suuri osa näytelmän ymmärrettävyydestä perustuu juuri niiden läsnäoloon näytelmää katsoessa. Kun nimeämätön sotilas huhuilee hädissään ja yksin laatikot kädessä Lehtoa, Vanhalaa ja Rahikaista, tunnistaa Linnan tai Laineen *Tuntemattoman* tunteva sotilaan Riitaojaksi ilman että sitä tarvitsee kertoa.

altaaseen ja alkaa komentaa Lehtoa ja Riitaajaa. Lopulta kaikki seitsemän ovat altaassa ja komentavat vuoron perään toisiaan ”maahan! ja ylös!” Yksi näytelmän teemoista onkin se, että kaikilla on aina ylempänsä. Myöhemmin näytelmässä Koskela huutaakin aitiossa istuvalle ”Emeritukselle”, joka ei suostu laulamaan työväenlaulua ”että kyllä sinuakin joku kyykyttää”. Välillä lauletaan *Putte Possun nimipäivää*, sitten marssitaan tahdissa ja lauletaan *Sillanpään marssilaulua*. Kuuluu laukaus ja miehet sukeltavat altaaseen. Koskela ja Kaarna saapuvat näyttämölle. Kaarna ottaa lekan käteensä ja näyttää altaassa makaajille, miten sotaa käydään. Kuuluu taas laukaus. Kaarna huutaa: ”toimikaa!” ja avustajat vetävät altaan, jossa Kaarna seisoo asennossa pois lavalta muiden sotilaiden tehdessä kunniaa. Kaarna ei siis kaadu kuollessaan, vaan hän kuolee pystypäin hyökätessään.

Sota on keskeinen teema näytelmässä ja sitä esitetään monilla tavoin. Kun kapteeni Kaarna on viety pois, kehottaa Koskela miehiään lähtemään kanssaan suon yli ja huutaa ”hakkaa päälle pohjan poika!”. Miehet ottavat toisistaan olalta ja alkavat tanssia piirissä jatkaen taisteluhuutoa. *Ihanaa Leijonat, ihanaa!* -kappale alkaa soida ja taistelu rinnastetaan jääkiekkovoittoon. Miehet heiluttavat Suomen lippuja ja tanssivat aseet kädessä. Sota ei olekaan kärsimystä, vaan homososiaalista<sup>26</sup> ja isänmaallista juhlaa. Miesten juhlinta on rajua kisailua ja mittelöä. Kuten Antero Mertaranta toteaa taustalla soivassa kappaleessa: ”vaikka tekee kipeää niin ei haittaa!” Välillä konetuliaseen ääni katkaisee musiikin ja miehet kaatuvat hetkeksi, vain noustakseen musiikin alkaessa taas. Koskela kannattelee pokaalin näköistä samovaaria. Kuolema siis kielletään ja juhlat jatkuvat.

Jääkiekko-ottelut ovatkin nyky-Suomessa korvanneet sodan kansallisen identiteetin esittämipaikkana. Liikuntasosiologi Jouko Kokkosen mukaan urheilu ruumiillistaa nationalismiin. Sen lisäksi että urheilu on yksi nationalismiin esittämisen tärkeimmistä kentistä nykypäivänä, hän näkee, että [urheilu]fanius ja nationalismi ovat sukulaismiöitä, koska niissä molemmissa liitytään kuvitteellisen yhteisön jäseniksi. Lisäksi urheilu rinnastuu sotimiseen: vaikka urheilun merkitys sotilasaineeseen

---

<sup>26</sup> Ymmärrän homososiaalisuuden Markku Soikkelin tapaan miesten (tai naisten) keskinäiseksi solidaarisuudeksi. Soikkelin mukaan ”[e]rityisesti populaarikulttuurin tarjoamat homososiaaliset mieshahmot ja homososiaaliset tarinat opastavat miehiä arvostamaan keskinäistä liittoutumista isävallan ulkopuolella tai miehuutta uhkaavia tekijöitä vastaan”. (Soikkeli 1996, 13–14.)



tuottajana on vähentynyt, näyttäytyvät urheilijat maailmanpolitiikan uutisvirran palkkasotureihin rinnastuvina hahmoina. Nykypäivän urheilussa ja armeijoissa tarvitaan nykyään aina valmiita huippuosajia. (Kokkonen 2003, 45–47.) Vuoden 1995 MM-kulta, johon *Ihanaa Leijonat, ihanaa!* -kappale viittaa, onkin sukupolvi X:n, 90-luvulla nuorina olleiden ”torjuntavoitto”, samoin kuin Raatteen tie tai Tali-Ihantala olivat sota-ajan nuorille kansakuntaa yhdistäviä tekijöitä.

Sotiminen rinnastetaan myös työhön: konekiväärien panoslaatikot ovat muuttuneet näytelmässä Hilti -porakonelaatikoiksi. Taistelijoilla on sodanaikaiset univormut, mutta niiden lisäksi kuulosuojaimet, suojalasit ja työkasineet. Sen sijaan että näytelmässä ammuttaisiin kivääreillä neuvostosotilaita, siinä lyödäänkin lekoilla pyykinpesukoneen runkoja lyttyyn. Onko miesten tekemä työ turhaa? Koska sodan metonymiat, eli aseet on osittain korvattu työn metonymioilla (suojalasit, kuulosuojaimet, käsineet, leka, porakonelaatikot), voidaan päätellä, että sodan sijaan näytelmä käsittelee suomalaista nyky-yhteiskuntaa ja Linnan sotakuvaus on vain metaforinen kieli, jonka avulla se tehdään. Tämä metaforisuus on löydettävissä syvemmältäkin suomalaisesta kulttuurista: näyttäytyyhän sota työntekona jo esimerkiksi Linnan romaanissa, (ks. Linna 1954, 173) joka on tullut osaksi kansallista kuvastoa. Sodan vertaaminen työhön liittyy väkivallan normalisointiin, mikä lienee ollut pakollinen strategia sotaoloissa (vrt. Jokinen 2000, 49). Linnan vertaus käännetään siis näytelmässä toisin päin. Toinen tulkintani pesukoneiden hakkaamiselle on, että siinä kuvataan kulutusta ja sota on kulutusyhteiskunnassa elämistä.

Näytelmän ensimmäinen vihollissotilas, jota esittää pesukoneen runko, nähdään ”jääkiekkoistelu” jälkeen. Se tippuu katosta. Lehto lyö sitä kiväärillä ja Rahikainen lyö sen kannen auki kirveellä nähdäkseen ”mitä se on syönyt”. Sisältä löytyy tupakkakartonki, Leninin kuva ja maatuska-nukke. Koskela alkaa soittaa surumielistä kappaletta pianolla ja lotan puvussa oleva Nainen alkaa laulaa venäjäksi. Riehakas tunnelma muuttuu kertaheitolla herkäksi. Miehet naureskelevat ja ihastelevat nukkea, joka kiertää miesten käsissä avautuen aina pienemmäksi nukeksi. Kun pienin nukke on tullut esiin alkavat miehet imeä ja nuolla nukkenpalasiaan. Miehet taantuvat eläimellisiksi herkistävän esineen edessä. Sitten miehinen uho syttyy jälleen ja miehet heittävät nukken palat kohti taustakangasta. *Ihanaa Leijonat, ihanaa!* alkaa soida taas. ”Eteenpäin! Tulta munille! Ei saa jäädä tuleen makaamaan!” huutaa Koskela. Taustalle

heijastetaan kuva kuolleesta naisesta, jonka keskivartalo on riisuttu paljaaksi. Kuvia jäätyneistä ruumista ja kuolleista hevosista näytetään vastapainona sodan riehakkuudelle. Riitaoja jää tuijottamaan kuvia kauhuissaan. Koskela tulee neuvomaan hänelle miten sodasta selvittää ja antaa hänelle työkalut. Sota on työtä, jossa joutuu likaamaan kätensä.

Näytelmän nimiroolit ovat *Tuntemattoman* henkilöahmoja (Hietanen, Lammio, Rokka jne.), mutta ainoa naisrooli oli nimeltään Nainen (ks. Liite 2). Tässä tulee parodisesti esiin ajatus persoonattomasta ja nimettömästä kiintiönaisesta miesten maailmassa. Nainen on milloin Suomi-neito tai lotta, milloin Äänislinnan Vera, jota miehet tavoittelevat. Tämä voidaan tulkita niin, että naiset ovat sodassa ulkopuolisia objekteja, jotakin mitä miehet puolustavat (Suomi-neito) tai mistä miehet kamppailevat (Äiti-Venäjä). Tähän liittyy ajatus naisesta kansakuntaruumiina, passiivisena objektina sekä kansakunnan uusiutumisen voimavarana, jota miehet kontrolloivat tai pyrkivät kontrolloimaan. Sosiologi Tuula Gordonin mukaan kansakunnan naisikonit voivat symboloida Suomi-neidon suojelun tarpeen lisäksi ruokkivuutta (Svea-mamma) tai voimaa (Britannia). Yhteistä näille representaatioille on, etteivät ne tuo naiselle toimijuutta, vaan kiinnittävät naisen maskuliinisten toiveiden ja vaateiden palvelukseen. (Gordon 2002, 37–55.) Kansakuntaruumiin ajatus näkyy myös Lotta Svärd -liikkeen puhtoisessa naisihanteessa. Lotat edustivat kansakuntaa sota-ajan kanttiineissa ja avustaessaan sairaaloissa ja ilmavoimissa, sekä olivat kasvattajia, historioitsija Kaarle Sulamaan sanoin protestanttis-nationalistisia nunnia (Sulamaa 2009, 9–18; 58–62). Jos lotta ei täyty hänelle asetettuja tavoitteita, leimaavat miehet hänet oitis saastaiseksi, kuten Linnan lotta Kotilaisen tapauksessa.<sup>27</sup> Lotan liikkumavara olikin vähäisempi kuin miessotilaan.

Näytelmän maailma on suomalaisten miesten maailma, jossa sotiminen rinnastuu urheilusuorituksiin ja hauskanpitoon. Se, joka ei osallistu tähän hauskanpitoon, ei ole mies siinä missä muutkin. Näytelmässä sotaan/työhön osallistumista kuvataan myös

---

<sup>27</sup> Toisaalta on otettava huomioon, että Linnan *Tuntemattomassa* Lammio puolustaa kotilaista kun Korpela ei ota häntä kyytiin: Lammion mielestä Korpela menee liian pitkälle, mutta tilanteen katkaisee ilmahyökkäys. (Linna 1954, 432–34.) Tämä on mielestäni luettavissa niin, että niin lotta-ihanne kuin Lammiokin edustavat miehistöille ylhäältä annettua virallista normistoa. Jääkin auki, johtuuko Korpelan penses Kotilaista kohtaan siitä, että tämä on *ylipäättään* lotta, vai siitä, että hän on Korpelan mielestä *epäpuhdas*, eli epäonnistunut lotta.

laululla: sotilaat ottavat soittimet käteen ja alkavat soittaa. Rahikaisen laulu on naisten esineellistämistä, heikumallista valitusta ja dionyysistä mässäilyä:

Kahtokee noita lantioita, no mikäpä se tuolla tiellä keikkuu?  
Sitä on pojat paljon maailmassa, kallista tavaraa,  
tuossa metrin ja kuuenkymmenen sentin välillä,  
ja sitä on paljon!

Vaan ilman on sitä Rahikainen, tässä vaanii kipristellen.  
Väärin on jaettu sekini, toisilla ylenmäärin ja toisilla ei...  
Mittään!

[...]

Aijjajijajijajijajijai!

Sitten majuri Sarastie marssii paikalle ja laulu keskeytyy. Miehet sanailevat Sarastien kanssa ystävällisesti ja naureskelevat. Sitten Sarastie sanoo: ”voimia tarvitaan vielä... Ja nyt kollit, nyt pannaan tyrät rytkymään!” Ja laulu lähtee taas soimaan.

Aijjajijajijajijajijai!  
Vaan mie jos oisin kenraali, niin ilotalon perustaisin!  
Suuri telta hankittais ja lottia täyteen laitettais!  
Siellä se lätke kävis, no mihinkä se Rahikainen hävis?  
Vaan johan olis somaa peliä  
ja sitte me Riitaoja naitettais  
ja lottavelliin upotettais!

[...]

Myös lotat saavat maininnan: idealisoidun isänmaallisen naiseuden edustajat alennetaan prostituoiduksi. Sitten Rahikainen lopettaa laulun ja sanoo, että on Riitaojan vuoro ja yrittää suostutella tätä laulamaan. Myös Lehto haluaa Riitaojan laulavan, muttei tämä tahdo suostua. Lopulta Lehto pakottaa Riitaojan laulamaan. Hän laulaa surullisesti ja hiljaa. Hän ei yhdy muiden riemuun.

Ei soa puhhuu.  
Pappi levyjä taittel, kuoleman levyjä,  
ei soa puhhuu.  
Kuatuneita oli tien puolessa, lääkintämiehillä veet silmissä.  
Hevosia mennynnä ranaatista, monta miestä töpinästä,  
ei soa puhhuu.  
Ryssät tiä meistä mittään, luulee meiän jäniksiä olevan!  
Ei soa puhhuu.  
Yks huavottunu yhtenä huuteli, voi Jeesuksen Kristuksen Perkele!

Riitaoja järkyttyy ja ryntää kesken kappaleen pois lavalta. Lehto, Lahtinen ja Rahikainen hakevat parkuvan Riitaojan takaisin ja nostavat tämän seisomaan ristille, jolta laulut on laulettu. Lehto sanoo lempeämmällä äänensävyllä, että ”se nyt vain on niin, että kaikkien täytyy laulaa” ja taputtaa Riitaojaa olalle. Riitaoja jää nojaamaan ristiin muiden poistuessa. Sarastien ääni alkaa puhua:

Tämä tuomio pannaan täytäntöön sen vuoksi, että niskoittelijat näkisivät, ettei armeijalla ole varaa leikinlaskuun.

Minä toivon, ja minä uskon, ettei tällaisen tuomion lukeminen ole toistamiseen tarpeen tässä pataljoonassa.

Mutta jos on, astuu sotaväen rikoslaki voimaan kaikessa ankaruudessaan!

Ristillä seisova Riitaoja huutaa Lehtoa, Rahikaista ja Vanhalaa. Hänen rinnalleen ilmestyy punainen piste, jota hän yrittää hätistellä pois. Kuuluu laukaus. Riitaoja kuolee ja *Suuri ja mahtava Neuvostoliitto* alkaa soida. Yhdessä laulaminen kuvaa siis sotaan osallistumista: kesken laulun karkaava Riitaoja on karkuri ja niskuroija, joka teloitetaan.

Ensimmäisen puoliajan viimeisessä kohtauksessa, jossa sotilaat ja upseerit juovat alkoholia, tapahtuu monta asiaa samaan aikaan: miehistö ja alipäällystö istuu lavan reunalla kiljuineen; upseerit juovat takana pöydän ääressä ja Koskela sidotaan pöytään; taustalla pyörii video, jossa Hietanen tuhoaa ”panssarivaunun”.<sup>28</sup>

Videossa sotilaat väijyvät jonkin betonirakennuksen kulmalla ja vierestä kulkee vilkasliikenteinen katu. Hietanen pysäyttää liikenteen joukosta valkoisen Lada-henkilöauton ja repii kuljettajan ulos. Kuljettajana on viiksekäs laiha nuorimies, jolla on saappaat, housut, ei paitaa ja neuvostoupseerin koppalakki. Auto työnnetään tien sivuun ja Hietanen alkaa nuijia sitä lekalla. Kuljettaja elehtii vieressä epätoivoisena. Kamera kuvaa myös ohikulkijoiden reaktioita. Lopulta auto kaadetaan selälleen ja sen sisälle heitetään pommi joka räjähtää. Kameran zoomatessa kauemmas käy ilmi että tapahtumapaikkana on Helsingissä sijaitsevan Mannerheimin ratsastajapatsaan edusta.

Toisen puoliajan alussa esirippu on laskettu alas ja sen edessä palaa kynttelikkö. Sotilaspastori tulee lämpiöstä lavalle ja alkaa lukea kirjastaan. Teksti ei ole kuitenkaan *Raamatusta*, vaan Väinö Linnan *Tuntemattomasta* (1954, 235):

---

<sup>28</sup> Näytelmässä esiintyvät seuraavat sotilasarvot: miehistöön kuuluvat sotamies ja korpraali, alipäällystöön eli aliupseereihin alikersantti ja kersantti, upseereihin vänrikki, luutnantti, kapteeni ja majuri.

Heidän vaatteensa olivat riekaleina, jalkineet samaten. Vaot miesten kasvoilla olivat syventyneet. Orastava nuorukaisenparta tummensi ne yhdessä lian kanssa. Miehet olivat luutuneita tähän kaikkeen. Synkkinä ja hiljaisina he kuuntelivat uuden tehtävän selostusta, ruumis vielä vavisten vanhan aiheuttamasta väsymyksestä. Jossakin tuolla edessä oli Petroskoi. Se oli heidän päämaalinsa. Tuntui kuin kaikki kysymykset ratkeaisivat heti sinne päästyä. Ja elleivät ratkeaisi, he eivät missään tapauksessa jatkaisi siitä edemmäksi. Tämän mielentilan pohjalta he ponnistivat viimeisensäkin. Petroskoi, Petroskoi... [*oli se kultainen kaupunki, jota kohden he vaelsivat kuin uskovaiset, alistuen vaivaan ja kärsimyksiin.*] (*Kurs.* – puuttuu näytelmästä.)

*Tuntematon sotilas* rinnastetaan pyhään kirjaan, *Raamattuun* ja Petroskoi Valitun kansan pyhään maahan, Siioniin. Kun esirippu nousee, on tunnelma seesteinen. Sotilaat soittavat ja vartalonmyötäiseen punaiseen hameeseen pukeutunut Nainen laulaa, ja Sarastie näpelöi hänen hameenhelmaansa. Nainen ja Hietanen flirttailevat keskenään. Naisella on päässään neuvostoupseerin koppalakki ja hän onkin Lada-kuskin lisäksi ainoa ihmishahmoinen neuvostoliittolainen näytelmässä. Rauha vallitsee, kunnes koittaa lähdön hetki.

Kun Rahikainen, Lehto ja Määttä jäävät Lammiolle kiinni varastamisessa, on varastettujen tavaroiden joukossa kaksi kaljakoria. Miesten oma aika ja alistuminen Lammion edustamalle viralliselle normistolle asettuvat vastakkain ja olut toimii vapauden symbolina. Kohtauksessa, jossa miehistö ja aliupseerit juovat kiljua ja upseerit viinaa, on alkoholin juonti kuvattu saunomisena. Kiljuämpärien sihinä muuttuukin saunakiukaan sihinäksi. Kun upseerit kaatavat viinaa pullosta säntillisesti päälaelleen, upottavat miehistön ja alipäällystön jäsenet päänsä kiljuämpäriin. Taustalla on koko ajan marsalkka C. G. E. Mannerheimin kuva, jossa hänellä on viileä ilme – kyseessä hän ovat Mannerheimin syntymäpäivät. Välillä kasvat vääntyvät. Lopussa hänen kasvonsa muuttuvat asteittain Kaj Stenvall -tyylisiksi Aku Ankka -kasvoiksi.

Suomalaisessa kulttuurissa alkoholinkäyttöä, joka on liitetty saunan ohella vapaa-aikaan kuuluvaksi, on kuvattu usein paineiden päästämiseksi ja nollaamiseksi. Sauna ja löylynheitto toimivat siis näytelmässä analogiana paineiden päästelylle tai jäähdyttelylle: alkoholi on päälle kuin vesi kiukaalle. Sekä sauna että viina myös puhdistavat: Veikko Anttosen mukaan ”[k]unnolla löylyttäminen ja kunnolla ryyppääminen ovat kansallisia rituaaleja, joilla vieras ’puhdistetaan’ ja pyhitetään

seurustelukelpoiseksi”. Viinassa ja löylyssä on kiteytymätöntä voimaa, joka saattaa olla vaarallistakin. Alkoholin käyttö on rajoitettu tiettyihin aikoihin ja paikkoihin, ja humala onkin ristiriitainen asia kulttuurisen järjestyksen logiikan kannalta. (Anttonen 1993, 55–56.) Näytelmässä humala näyttäytyy puhdistautumisena, sosiaalisten tilojen ja vapaa-ajan rajaamisena, sekä yhteisöllisyyden luomisena.

Folkloristi Satu Apo on löytänyt suomalaista alkoholiperinnettä tutkiessaan kaksi kulttuurista (miesten) humalassa olon toimintamallia tai käsikirjoitusta: rangin (eli vertaisryhmän sisäisen sosiaalisen hierarkian) mittaamisen ja liittoutumisen. Ystävällishenkinen kilpailu saattaa olla myös läsnä liittoutumistilanteissa. (Apo 2001, 375.) Smedsin *Tuntemattomassa* alkoholikuvaukset täyttävät liittoutumisen tunnusmerkit. Sarastien antaessa kurinpalautusta Rokalle viinapullon jakaminen toimii sovinnon merkinä. Toisaalta kohtauksessa, jossa upseerit juovat lavan takaosassa viinaa miehistön ja alipäällystön juodessa kiljua ämpäreistä, on upseereilla oma liittoutumisen piirinsä sekä miehistöllä ja alipäällystöllä omansa. Viina ja kilju ovat toisiinsa nähden distinktiivisiä ja sosiaalista asemaa osoittavia, toisaalta ne luovat piirien sisällä yhteenkuuluvaisuutta.

Kiljukohtauksessa on yksi näytelmän interaktiivisista osioista. Koskela alkaa laulaa punakaartin marssia *Köyhä Suomen kansa*. Hän alkaa laulattaa yleisöä, joka lähtee hieman huonosti mukaan lauluun. Hän aloittaa laulun muutaman kerran alusta, kunnes tyytymättömänä vastakaikuun huutaa kovaan ääneen: ”mikä helvetti siinä on, ettei voida laulaa punikkilauluja, vaikka vastakkainasettelun aika on ohi?” Kyseessä on viittaus kokoomuksen ehdokkaan Sauli Niiniston vuoden 2006 presidentinvaalikampanjaan, jossa ”vastakkainasettelun aika on ohi” oli hänen vaaliteemanaan ja hänen vaalimainoksissaan luki ”työväen presidentti”. Loppukohtauksessa Niinistöä esittävä pahvinukke heitetään samaan kasaan muiden romujen kanssa. Tämä on tulkittavissa siten, ettei puheilla konsensuksesta ole todellisuuspohjaa nyky-Suomen kohdalla.

Kersantti Rokan astuessa näyttämölle hänen toverinsa Susi onkin sudennäköinen koira. Rokan näyttelijä Henry Hanikan ihonväristä käytiin keskustelua: herättääkö tummaihoisen Rokka pahennusta? Onko tässä viittaus Rokan ulkopuolisuuteen välirauhan ajan - ja sodanjälkeisessä Suomessa? Linnan Rokka oli kotoisin Karjalan kannakselta, joka menetettiin 1940 rauhassa Neuvostoliitolle, vallattiin takaisin

jatkosodassa ja menetettiin uudelleen 1944. Kotinsa menettäneiden karjalaisten sodanjälkeistä asemaa voidaankin verrata nykypäivän maahanmuuttajien asemaan. Rokan näyttelijä tosin on syntyjään suomalainen. (Ks. HS 17.11.2007.)

Väinö Linnan *Tuntemattoman* kohtauksessa, jossa Rokka ampuu vihollisia järven jäälle, Rokka lyökin kirveitä puuseinään, johon heijastetaan hiihtäviä ja kaatuvia sotilaita. Puuseinään heijastetaan punaisella uhrien lukumäärä 52. Rokka tekee vain työtään, eli puolustaa Suomea, mutta samalla tuodaan näkyviin asian kääntöpuoli: Rokka on tappanut kymmeniä ihmisiä. Hän on moninkertainen murhaaja, mikä on sodan kontekstissa hyvä asia, mutta normaalissa yhteiskuntaelämässä sellainen henkilö olisi eristettynä vankilaan lopun ikäänsä.

Rokan hahmossa onkin mielenkiintoista ironiaa: vaikka hän on ulkopuolinen (tai tietämättään tulossa sellaiseksi karjalaisena jatkosodan jälkeisessä Suomessa), on hän kovin sotilas koko joukossa. Hänen osallistumisensa määrä on mitattavissa numeroissa – räiskintäpelien bodycountina, kaatuneina, jotka hän on pilkkonut kirveellä kuin halkomotit.

Honkajoki esitetään näytelmässä vammaisena. Häntä näyttelee aikaisemmin kaatuneen Lehdon näyttelijä. Hän saapuu lavalle sotilaspastorin työntämänä, luistimet jalassa rollaattorin päällä istuen. Hän äänтелеe epäselvästi sotilaspastorin tulkatessa puheen Lammiolle. Lammio ajaa sotilaspastorin pois. Näytelmän ehkä pysäyttävimmässä kohtauksessa Lammio tönäisee Honkajoen alas rollaattorilta ja huutaa hänelle kurkku suorana tämän kieriessä avuttomana maassa. Lammio huutaa, että ”mikä ihme tässä yhteiskunnassa on vikana kun se hyysää tällaisia vapaamatkustajia?” Yllättäen Honkajoki nouseekin ylös ja kävelee katsomoon, alkaen puhua sotamies Korpelan sanoin:

Lammio: Mihin te menette?

Honkajoki/Korpela: Mitä niin mihin te...

Lammio: Mihin te kuvittelette menevänne?

Honkajoki/Korpela: Inariin susia naimaan saatana, Kanarian saarille puluja nussimaan perkele, Savonlinnaan pääskysiä raiskaamaan, niin että haista sinä jätkä pitkä paska, minä lähen nyt, perkele!

Korpelaksi muuttunut Honkajoki (vrt. Liite 2) katoaa lämpiöön sadatellen. Hän haistattaa pitkät koko järjestelmälle ja sanoutuu irti näyttämön pienoisyhteiskunnasta.

Sen jälkeen aletaan siirtyä kohti näytelmän loppua. Lavalle jäänyt Lammio sanoo ”kiitos”, ja Sibeliuksen *Finlandia-hymni* alkaa soida. Taustalla seisovalla Lahtisella on päässään oranssi metsätyömiehen kypärä, pulkka joka on sidottu häneen kiinni ja välineet, joilla kiivetä puhelintolppaan, jonka vieressä hän seisoo. Puhelintolppaan on kiinnitetty suomalaisilta kaduilta tuttu lentolehtinen jossa lukee ”Jeesus tulee”. Lahtinen alkaa kiivetä tolppaan ja puhua.

- Saatanan perkele ku tääl on kannotki ku kerjuupoikia! Ois sitä ny luullu saavan puun poikki alempaaki! Voi perkele! On on on perkelettä! Tulis kuula saatana ja tappas! Perkele kyllähän touhua on, voi sitä perkele. Pitää olla homma ku isot pojat vetelee tällasta perkeleen kelkkaa pitkin mettiä edes takas. Meinaan jos jostain löytys tähän vielä sellanen ihminen joka ei ois tällä kolhotuksella ihan kokonansa sekotettu ni ihminen meinaan, se meinaan ihmettelis tätä touhua. Mitä te oikeen puuhaatte? Meette maantietä tekeen? Talon perustuksia kaivaan? Ni mitä mä siihen vastaisin? Ei tietysti muuta ku ei, ei tässä mitään talon perustuksia, mutta tätä, tätä saatanan pruuuttaa se ihmettelis:
  - ”Mikäs toi tommonen erinomainen vehje on?”
  - ”Ai tää, se on langaton kamera, satelliittiyhteys lämpöhakusiin ohjuksiin.”
  - ”Ai, mitäs sillä tehdään?”
  - ”Sillä tapetaan ihmisiä.”
  - ”Ihmisiä? Ovatko ne rikollisia vai minkä takia te niitä tapatte?”
  - ”Ei, ei ne ainakaan mun tietääkseni oo kellekään mitään pahaa tehneet, mutta tämä on sotaa etkös sinä sitä tiedä?”

Taustalle heijastetaan taisteluhelikopterista Irakin sodassa kuvattua lämpökameran kuvaa (ks. SK 46/2008, 46). Videossa näkyy ihmishahmoja, henkilöautoja ja kuorma-auto. Yhtäkkiä ihmisten ja autojen keskellä näkyy räjähdyskiä – ihmiset ammutaan konetykillä ja Lahtinen on ”ampunut” heidät. Taustalle siirtyy kuva Lahtisen kasvoista – sama kamera, joka oli olevinaan lämpökamera kuvaa nyt häntä. Hän kiipeää tolppaa ylemmäs.

- Ai miksikö täällä ihmisiä tapetaan? Perkele, ai minkäkö takia ihmisiä tapetaan? Saatana, kunnan plösö tarttee korkeeta viljan hintaa ja mettäherrat näitä Venäjän korpia, isot herrat tarttee rahaa ja kunniaa ja niitten huorrat jalokiviä ja turrkiksia, sen takia täällä ihmisiä tapetaan, kirjotti Väinö Linna vuonna viiskytäneljä ja päivittäkää se itte tähän päivään, perkele, kyllä jämpti on niin, Jeesus tulee jo, saatana ku näkis vaan, Jeesus tulee ja tappaa! Jos minä määräisin, niin mielisairaalaan panisin kaikki. Sotaherrat, lapualaiset. Yleisön, näyttelijät, ohjaajat, tekniikan, perkele! Lippukassan myyjät, kaikki! Mutta mennäas taas, perkele.



Siirrytään loppukohtaukseen, jossa sotimista verrataan bändin soittoon: näyttelijät kokoontuvat bändiksi ja alkavat soittaa selin yleisöön nähden. Heidän soittaessaan taustalle heijastettujen suomalaisten poliitikkojen, julkkisten ja satuhahmojen kasvoille ilmestyy luodinreikiä ja verta; samalla näyttelijät laulavat: ”Suomi on kuollut”. Laulun kliimaksin aikana lavasteet, tuolit, Muumimamman puku ja Sauli Niinistö -pahvinukke heitetään kasaan. Taustalle jää Suomen lippu, jonka päällä on luodinreikiä. Näyttämö täyttyy savulla.

Näyttelijät kerääntyvät lavan reunalle seisomaan. Keskellä ovat Suomi-Neidon asussa oleva Nainen ja Koskela. Naisella on käsissään moukari ja Koskelalla konekivääri. Molemmilla välineillä voidaan tuhota, mutta moukari on kuitenkin helpommin assosioitavissa myös rakentamiseen tai työhön ylipäätään. Muilla (paitsi Sarastiella ja sotilaspastorilla) on kädessään kiväärit tai konepistoolit. Naisella on päällään kansallispuku, miehillä sarkahousut, saappaat, henkselit ja valkoinen paita. Sarastiella on upseerin takki ja päässään suikka ja punamustat kuulosuojaimet. Yksitellen sotilaat jättävät aseensa (ja pastori *Raamattunsa*) korokkeelle, jolta bändi on ”ampunut Suomen”. Muut poistuvat lavalta ja jäljelle jää majuri Sarastie, joka katselee hetken yleisöön, sitten painaa päänsä, kaivaa pistoolinsa kotelostaan ja jättää sen korokkeelle. Lopuksi hän ottaa kuulosuojaimet päästään ja heittää ne korkealle ilmaan. Lava pimenee ja vain luodinreikäinen Suomen lippu jää näkyviin.

## 5.2. Näytelmän luennat

Olen pitänyt lukuohjeinani otetta Kristian Smedsin näytelmän mainostekstistä, sekä pätkeä Lahtisen yksinpuhelusta näytelmän loppupuolelta:

Smeds: Maailma on kovin erilainen vuonna 2007 kuin se oli vuonna 1954 tai toisen maailmansodan aikaan. Tästä faktasta lähdetään, että maailma on toinen, peruuttamattomasti toinen tänään kuin ennen. (URL<sup>5</sup>)

Lahtinen: [...] sen takia täällä ihmisiä tapetaan, kirjotti Väinö Linna vuonna viiskytäneljä ja päivittäkää se itte tähän päivään [...]

Näitä vinkkejä ohjenuoranani pitäen, sekä viittauksia sotaan työnä, Niinistön vaalikampanjaan, olen päätenyt lukemaan näytelmää kannanottona nyky-suomalaiseen yhteiskuntaan. Tätä kautta Väinö Linnan teksti ja sota ovat määrittäneet metaforisiksi kuvauksiksi nyky-yhteiskunnasta. Näytelmää voidaan katsoa kuitenkin myös pelkästään

sen kautta, miten siinä suhtaudutaan sotaan. Lisäksi on otettava huomioon, että näytelmää voidaan lukea hyvin eri tavoin, riippuen siitä tulkitaanko joku kohta parodiaksi vai ei, tai kuvaukseksi tai kehotukseksi. Nostan vaihtoehtoisia lukutapoja esiin seuraavassa luvussa.

### 5.2.1. *Sota ja sodanvastaisuus*

Näytelmän alussa sotiminen kuvataan riehakkaana miesten toimintana, joka saa jopa juhlaiviakin piirteitä, kun sotimista verrataan esimerkiksi jääkiekko-otteluun. Toisaalta se näyttäytyy yhtä älyttömänä kuin pesukoneiden moukarointi: se on pelkkää tuhlausta. Riehakkaiden taistelukohtausten vastapainoksi taustalle heijastetaan kuvia kuolleista sotilaista, eläimistä ja raiskatuista ja tapetuista naisista. Ne saavat katsojan katumaan sitä, että ehti naureskella taistelukohtausten aikana. Jääkiekkovertaus voidaankin lukea parodiaksi sankarillisista kuolemankieltävistä sotakertomuksista, joissa sotilaat eivät kuole, vaan vain kaatuvat, ja jotka tultuaan asetetuksi vastakkain sodan seurausten kanssa näyttävät sodan todellisuuden lisäksi sankarimyyttien tekopyhyiden.

Myös Lahtisen tolppamonologi voidaan tulkita yleiseksi sodanvastaisuudeksi. Siinä korostuu kuva sodasta jonakin sellaisena, jossa yksittäiset ihmiset ovat pelkkiä pelinappuloita. Sodan syynä on ahneus. Lahtinen siis tappaa, vaikkei pidä siitä.

Näytelmän loppukohtausta voidaan nähdä kuvauksena uhrimenoista, joissa ammutaan ”suomalaisuuden ikonit” ja heitetään näytelmän rekvisiitta ”alttarille”. Talvi- ja jatkosodasta onkin puhuttu usein uhrina, joka mahdollisti Suomen säilymisen. Esimerkiksi Janne Helinin uskontotieteen pro gradussaan tarkastelemissa *Kotimaa*-lehden talvisodan aikaisissa kirjoituksissa uhriteema on keskeisellä sijalla: toisaalta (suomalainen) sotilas muuttuu uhratessaan henkensä snellmanilaisittain ”kansallishengen ideaksi”, toisaalta myös vihollinen näyttäytyy uhrina (Helin 2006, 45, 74). Itsensä säästämättömyys toimii initiaationa sotilaaksi eli mieheksi tulemiselle (mt. 95, 98). Uhrautuminen onkin osallistumisen äärimmäinen muoto.

Näytelmässä alttarille kyllä uhrataan, mutta sen seurauksena Suomi kuoleekin. Historioitsija-yhteiskuntafilosofi René Girardin mukaan uhraamisella on yhteiskuntaa ylläpitävä funktio. Siinä korvataan yhteisön sisäinen väkivalta ulkoiseen uhriin

kohdistettavalla väkivallalla: ”uhraaminen keskittää kaikkialle levinneet riidanalut uhriin, jolloin ne saavat osittaisen tyydytyksen ja haihtuvat”. (Girard 2004, 23.) Smedsin näytelmässä uhraaminen epäonnistuu, eikä siten täytä tehtäväänsä: Suomi kuolee, vaikka uhrin piti pitää se elossa. Näytelmässä siis todetaan uhri-instituution kääntyneen itseään vastaan.

On huomattava, ettei sodanvastainen luenta sulje pois luentaa, joka näkee sodan yhteiskunnan metaforana. Sekä sota että yhteiskunta ovat sellaisia, joihin on pakko osallistua tai joutuu kurinpitotoimenpiteiden kohteeksi.

### 5.2.2. *Näytelmän sota suomalaisen nyky-yhteiskunnan metaforana*

Kuten jo edellä todettiin, on näytelmässä korvattu sodan metonymiat, eli aseet työn metonymioilla eli työkaluilla ja työvaatteilla. Sotiminen on siis työn affektiivinen, eli evaluoiva metafora (ks. Koski 1992, 21). Kun sanotaan jonkun olevan kuin aasi, samalla halvennetaan vertauksen kohteena olevaa henkilöä. Samalla tapaa kun sanotaan yhteiskunnan olevan kuin sotaa, esitetään evaluaatio yhteiskunnan tilasta: kaikki ei ole kunnossa. Esitän Taulussa 1. sodan ja työn skeemojen metaforat ja analogiset ominaisuudet.

<b>Metaforat</b>	
sotilaat ja aliupseerit	= työntekijät
upseerit	= työnjohtajat
aseet	= työkalut
<b>Analogisuus</b>	
ulkoinen pakko osallistua (on pakko sotia/tehdä työtä)	
oman aseman ansaitseminen osallistumalla	
”kykytys”	
<b>Affektiivisuus</b>	
kurivalta = huono yhteiskunta	

Taulu 1. Näytelmän metaforat, sodan ja yhteiskunnan analogisuus ja affektiivisuus

Sosiologi Max Weber, joka on pohtinut länsimaisen kapitalismin edellytyksiä, toteaa sillä olevan eetoksen; se ei ole ahnetta voitontavoittelua, jota on esiintynyt kaikkialla kaikkina aikoina, tai elämisen tekniikkaa, vaan pikemminkin luopumista tarpeista tai haluista, ja voiton tuottamisen itsetarkoituksellistamista. Kapitalisti ei halua kuluttaa, vaan tuottaa voittoa. Tämän mahdollisti protestanttinen luonteenlaatu, joka uudisti suhteen uskonnollisen ja maallisen välillä: protestantille maallisen mammonan tavoittelu ei ollut enää syntiä, vaan hyveen mitta, kutsumus. Kutsumus oli kuitenkin maallista asketismia, työntekoa. Weber antaakin monessa kohtaa esimerkkejä protestanttisten työntekijöiden ahkeruudesta ja ”työhaluisuudesta”. Työteliäät protestantit pystyivät sanelemaan kilpailun ehdot ja täten muuttivat talousjärjestelmää rationaalisemmaksi, koska eivät vain yrittäjät, vaan myös työläiset omaksuivat tämän luonteenlaadun. Lopulta kapitalismi ei tarvinnut enää uskonnollisten voimien tukea (Weber 1980, 26, 52.)

Uskontotieteilijä Teemu Tairan mukaan työstä on tullut keskeinen modernin yhteiskunnan järjestysperiaate. Itse asiassa työ on saavuttanut pyhän postulaatin arvon – palkkatyö elämän mielekkyyden perustana on perustelujen ja oikeaksi tai vääräksi osoittamisen tuolla puolen ja toimii muiden väittämien premissinä, ei niiden johtopäätöksenä.<sup>29</sup> Syrjäytyminen tästä järjestyksestä (työttömyys) aiheuttaa myös syrjäytymisen sosiaalisen muodostuman keskiöstä, sekä altistaa syytösten kohteeksi. (Taira 2006, 78–80.)

Pesukoneiden runnominen herätti ihmetystä katsojissa. Mutta miten se olisi tulkittavissa? Miksi viholliset on korvattu pesukoneilla? Olen jo esittänyt tulkinnan, jonka mukaan pesukoneiden romuttaminen olisi turhaa työtä. Toinen mahdollinen tulkinta lähtee liikkeelle siitä, että pesukoneet liittyvät vahvasti kotiin, kun taas rintama on kodin ulkopuolista aluetta. Koti on naisellista sfääriä ja kodin ulkopuoli miehistä (vrt. Helin 2006, 37). Pesukoneiden voidaan tulkita kuvaavan kotirintamaa, joka on pelkistetty ja idealisoitu koneeksi, joka ylläpitää rintaman ja pesee miesten paidat

---

<sup>29</sup> Taira nojaa Roy Rappaportin käsitykseen pyhästä *perimmäisenä postulaattina*, jonka ”sisältöä ei pelkästään väitetä, postuloida tai esitetä, vaan jotka muodostuvat liturgisille järjestyksille [eli uskonnollisten rituaalien järjestyksille] tyypillisessä performatiivisuudessa”. Rituaalit ovat Rappaportin mukaan sekä performatiivisia että metaperformatiivisia, eli konventionaalisia tiloja tuottavia konventionaalisia toimia, jotka tuottavat myös oman toistettavuutensa ehtoina olevat konventiot. (Rappaport 1999, 277–278.)

valkoisiksi. Kuitenkin miehet hajottavat juuri noita koneita. Pesukoneiden tuhoamisen voi lukea perheväkivallan kuvaukseksi: pesukoneet ovat hiljaisia toisia (eli naisia), jotka ylläpitävät miehiä, jotka silti moukaroivat niitä.

Toinen tulkintani pesukoneiden tuhoamiselle on, että se on kulutuksen metafora, ja näin sota tarkoittaisi kulutusyhteiskunnassa elämistä, jolloin kulutus johtaisi Suomen kuolemaan. Tämä ei kuitenkaan sulje pois työvertausta, ovathan sekä työ että kulutus keskeisiä arvoja nyky-suomalaisuudessa. Myöskään pesukoneiden tuhoaminen ei näyttäydy nautinnollisena, kuten kulutus on yleensä totuttu kuvaamaan. Näin kulutus on siis luettavissa leipäännyttäväksi ja rituaaliseksi tuhoamiseksi, kuten Pohjois-Amerikan luoteisrannikon intiaanien *potlatch*-instituutio, jossa tavaroiden tuhoamisella osoitettiin sosiaalista statusta (ks. Mauss 1999). Joka tapauksessa pesukoneiden tuhoaminen näyttäytyy absurdina ja turhana, jopa itsetuhoisena toimintana, oli se sitten vain sota, työtä, perheväkivaltaa tai kulutusta.

Sotiminen eli yhteiskunnassa eläminen herättää vastustusta, toisaalta siihen on sopeuduttava. Näytelmässä on kaksi sopeutumaton, Riitaoja ja Honkajoki. Riitaojan haluttomuus osallistua yhteiseen toimintaan näkyy hänen kieltäytyessään laulamasta. Honkajoki ei pysty edes puhumaan ilman tulkin välitystä. Kun muut soittavat ja hyökkäävät mielellään, kauhistelee Riitaoja sodan jälkien edessä. Muut sotilaista tekevät ”sen minkä täytyy”, vaikka purnaavatkin jatkuvasti vastaan. Lehdon ja Riitaojan sekä Lammion ja Honkajoen suhteet ovat esimerkkejä yhteiskunnallisista alistussuhteista. Sopeutumattomat ja poikkeavat joutuvat kurinpitotoimenpiteiden kohteiksi. Heidän kanssaan ei neuvotella, koska järjestelmä vaati toimiakseen sen jäseniltä mukautumista. Värikki Koskela on taas homososiaalinen ”hyvä jätkä”, joka viihtyy paremmin miestensä kuin muiden upseerien seurassa ja joka ennemmin pyytää kuin käskää.

Miten yhteiskunnalliset suhteet sitten kuvataan? Jos näytelmän sota ymmärretään nyky-yhteiskunnan metaforana, niin metaforisen koherenssin periaatetta noudattaen on oikeutettua rinnastaa näytelmän sotilaallinen arvohierarkia yhteiskunnalliseen hierarkiaan. Miehistö ja alipäällystö tekevät siis työn ja upseerit yrittävät saada heidät tekemään sen. Kaikki ovat vastuussa ylemmilleen. Kuten Väinö Linnalla, myös Smedsin teoksessa johtajuus, kuri ja sitä vastaan purnaaminen ovat keskeisiä teemoja.

Koskela esitetään hyvän johtajan perikuvana: hänelle riittää, että tärkeät hommat hoidetaan, muuten ollaan kuin Ellun kanat. Toinen nuorempi upseeri, Lammio, on toista maata. Hän ei siedä marssirivistöstä poistumista, ja miesten partojen tulee olla ajetut. Purnaamista hän ei salli. Vanhemmista upseereista näytelmään on otettu mukaan ainoastaan Sarastie, joka on Lammiota huomattavasti ymmärtäväisempi alempiaan, kuten Rokkaa kohtaan. Huonon johtajan perikuva everstiluutnantti Karjula on jätetty näytelmästä kokonaan pois.

Kohtauksessa, jossa Rokka joutuu majuri Sarastien kurinpalautukseen, on elementtejä, joita ei ole Linnan tai Laineen versioissa: Rokka ja Sarastie juovat yhdessä viinaa ja saavat sovinnon keskenään aikaiseksi. Tämän kohtauksen voi lukea vertauskuvaksi sopimuksesta eri yhteiskuntaluokkien välillä. Majuri Sarastie edustaa johtavaa luokkaa ja kersantti Rokka työväenluokkaa. Sarastie ja Rokka ylittävät hetkeksi kurivallan rajat. Kuitenkin syy tähän on Rokan ansiokkaassa suoriutumisessa sotilaana. Työ onkin työntekijän ainoa ylpeys. Tämä kohtaus voidaan nähdä vertauksena konsensuksen löytymiselle sodanjälkeisessä Suomessa, eli nk. toisessa tasavallassa, jossa sotaa edeltävän valkoisen ja punaisen Suomen alistussuhde muuttui tasavertaisemmaksi (Alasuutari 1996, 11). Toisaalta Sarastie ei ole yhtä ymmärtäväinen kuin Koskela: hän määrää Riitaojan teloituksen. Koskela taas yrittää auttaa ja neuvoa Riitaojaa.

Olen lukenut näytelmästä seuraavanlaiset henkilöahmojen tyypit: 1. osallistujat, 2. alistavat johtajat, 3. sovittelijat ja 4. sopeutumattomat. Osallistujia ovat periaatteessa kaikki näytelmän hahmot, jotka sotivat, koska he eivät näe muuta vaihtoehtoa. Alistavia johtajia ovat Lammio ja Lehto, jotka eivät hyväksy osallistumattomuutta. Myös Sarastie, joka lukee Riitaojan teloituskäskyn, kuuluu tähän tyyppiin. Sovittelijoita ovat Koskela, Sotilaspastori ja Sarastie tehdessään sovinnon Rokan kanssa. Sopeutumattomia ovat Honkajoki ja Riitaoja, jotka eivät tahdo ottaa osaa sotimiseen. Johtajat jakautuvat siis kahteen tyyppiin: alistaviin ja sovitteleviin ja alaiset osallistujiin ja sopeutumattomiin. Naista ei kuitenkaan saa mahtumaan tähän tyypittelyyn: hän ei osallistu sotimiseen, ei kehota muita siihen, eikä häneltä vaadita sitä. Naista ei esitetä toimijana ja samanlaisena roolihahmona kuin näytelmän miehet. Hän on enemmänkin idealisoitu haavekuva, joka on miesten mielissä, kuin oikea ihminen.

Näytelmässä yhteiskunnan jäsenyys, eli kansalaisuus näyttäytyy siis *osallistumisena*. Kaikkien on pakko osallistua: Riitaojan pitää laulaa niin kuin muidenkin ja Honkajoen pitää seistä omilla jaloillaan. Toisaalta Rahikainen on opportunisti, joka ottaa tilanteesta sen irti minkä voi, eikä valita kuten ei Hietanen tai Rokkakaan, joka taas ei siedä komentelua. Lahtinen purnaa, mutta tekee sen, mitä hänen on tehtävä. Näytelmän perusmetafora toimii siis monella tasolla: laulaminen = sotiminen = omilla jaloilla seisominen = osallistuminen = työnteko = kansalaisuus. Tämän normin rikkominen aiheuttaa kurinpidollisia toimenpiteitä ulkoapäin (ylemmiltä), vaikka toisaalta homososiaalinen miesyhteisö (jonka muodostaa *Tuntemattoman* miehistö ja alipäällystö, eli osallistujat) ei katso upseerien kurivaltaa hyvällä. Osallistuminen näyttäytyy näytelmässä hegemonisena arvona jota ei kyseenalaisteta, hyvin samalla tavalla kuin työ on pyhä postulaatti suomalaisuuden myyttisessä järjestyksessä. Näytelmässä tuodaan myös esiin erilaisia vastarinnan muotoja, kuten edellä mainitut Honkajoen ja Riitaojan kieltäytymiset osallistumasta, mutta myös maskuliininen ylpeys omasta työstä mikä tulee esiin kurin kyseenalaistamisena. Myös käskyjen uhmakas toteuttaminen – kuten Lehdon, Määtän ja Rahikaisen suorittaessa ”kovennettua” pommikoneiden saapuessa – on yksi vastarinnan muoto.

Tässä piileekin yksi mahdollinen loppukohtauksen tulkinta: sotilaat tekevät sen, minkä heidän on pakko tehdä, eli totella käskyjä ja sotia. Tämän seurauksena Suomi kuolee. Sarastien ja Rokan keskustellessa Rokka toteaa, että ”myö hävitään tää sota”, kun Sarastie on optimistisempi. Vasta kun Suomi on laulettu kuolleeksi ja ”suomalaisuuden ikonit” on ammuttu, Sarastie havahtuu ja ottaa kuulosuojaimet päästään: Rokka puhui totta. Sodan häviö on sama asia kuin yhteiskunnan loppu, ja niin kävi, koska asioille ei tehty ajoissa mitään. Johtajat veivät/vievät Suomen tuhoon, mutta myös johdetut ovat/olivat mukana omalla työpanoksellaan, vaikkakin ilman vaihtoehtoa tehdä toisin.

Tätä tulkintaa vastaan asettuu näkemys, jonka mukaan kyseessä on vain Linnan teoksen sovitus. Näin kaikki jatkosodan maailmaan kuulumattomat elementit ovat vain mausteita. Missä vaiheessa teos muuttuu toiseksi? Onko Smedsin *Tuntematon* sama kuin Linnan tai Laineen *Tuntematon*? Puhuvatko Linna ja Smeds samoista asioista?

### 5.2.3. *Intersektiot*

*Tuntemattoman* näyttelijöistä pääosa on miehiä ja myös näkökulma on miehinen. Tällä tarkoitan sitä, että miehet muodostavat homososiaalisen yhteisön, joka on äänessä. Näytelmän ainoalla naishahmolla ei ole juurikaan vuorosanoja. Hän laulaa milloin lottana, milloin Petroskoin Verana, muttei puhu, paitsi pyytäessään pianoa soittavaa Koskelaa soittamaan kappaleen väliin soolon. Nainen esitetään hiljaisena objektina stereotyyppien kautta – Suomi-neitona, lottana, tanssivana siluettina Rahikaisen naista esineellistävän laulun taustalla ja punaiseen pukeutuneena Verana. Kohtaus, jossa Rahikainen löytää pesukoneen sisältä maatuskan, voidaan lukea raiskaukseksi. Maatuska on luettavissa sekä naiseuden että venäläisyyden representaatioksi. Se on hiljainen nainen, joka saa miehet lapsen tasolle. Miehet imevät himoissaan nuken paloja, kunnes joutuvat riehakkuuden valtaan ja viskaavat nuken palat pois ja ne räjähtävät. Samaan aikaan lotanpukuinen nainen laulaa venäjäksi laulua, jonka englanninkielisissä sanoissa lauletaan ”my baby shot me down”.<sup>30</sup> Tulkintaa tukee myös tämän jälkeen taustalle heijastetun raiskatun ja tapetun naisen kuva. Sodanvastaisessa lukutavassa kyse on puhtaan herrasmiessotilaan myytin, jossa ei puhuta raiskauksista, purkamisesta.

Vielä hiljaisempia ovat näytelmän muut toiset, eli pesukoneiden esittämät neuvostosotilaat. Jos Naisen puhumattomuus voidaan lukea kuvaukseksi naisen asemasta yhteiskunnassa, eli ei aivan kansalaisyhteisöä saavuttaneena (vrt. Mahlamäki 2005), voidaan vihollisen representaatiot (maatuska, pesukone, mykkä ladakuski) lukea sotien viholliskuvausten metaforina – heillä ei ole omaa ääntä, eikä välttämättä kykyä ohjata itseään. He/ne ovat tuhottavia objekteja. Toisaalta autonromuttamiskohtauksessa ei vahingoiteta kuljettajaa, Hietanen vain kiskoo hänet ulos autosta, eikä Vera ole vailla toimijuutta. Toisaalta hänen toimijuutensa rajoittuu miesten kanssa flirttailuun.

Pesukoneiden ja maatuskan kohdalla on kyse toiseuttamisesta, eli ihmisyyden riisumisesta muiden kuin ”meidän” päältä. Toiset eivät saa representoida itse itseään, vaan heidät kuvataan stereotyyppinä. Eräänlainen toiseuden speaktaakkeli on Stalinin syntymäpäivä, joka kuvataan venäläisenä diskona. Tyttöduo TaTun musiikki alkaa

---

<sup>30</sup> Laulu on alun perin Cherin esittämä ja Sonny Bonon kirjoittama sodanvastainen *Bang Bang (My Baby Shot Me Down)* vuodelta 1966, jonka Quentin Tarantinon ohjaama *Kill Bill vol.1.* -elokuva (2003) nosti uudelleen esiin Nancy Sinatran esittämänä.



soida ja sotilaat hakevat katsomosta naisia tanssimaan. Taustakankaalle heijastuu venäläisten ja neuvostoliittolaisten vaikuttajien kasvoja: Stalin, Lenin, Garri Kasparov ja Putin. Venäläisyys näyttäytyy eksoottisena speaktaakkelinä.

Linnan kirjan päähenkilöt olivat parikymppisiä varusmiehiä, mutta ovatko näytelmän hahmot myös samanikäisiä? Smeds toteaa, että kyseessä on hänen sukupolvensa – kolmekymppisten – tulkinta.

– Tämä ele, että kolme-nelikymppisten joukko valtaa Kansallisen päänäyttämön ja määrittelee uudelleen kansallisen pääteoksemme, on jo itsessään metafora siitä, mitä mielestäni pitäisi tapahtua. Meidän nuorten täytyy ruveta tekemään teatteri, työpaikat ja kaikki muu meidän näköisemmeksemme. (TS 3.11.2007.)

Vaikka väkivalta on Smedsin mielestä osa miehen elämää, ja jotain mitä vastaan täytyy kamppailla, näkee hän toisaalta suomalaisessa miehisyydessä hyvää potentiaalia, joka on vaiennettu väittämällä suomalaisten miesten itsetuntoa huonoksi, ja jolla ei ole välttämättä mitään tekemistä isänmaallisuuden kanssa.

”Kadulla vastaantulevien katseista aistii, että tästä näin, valmiina ollaan. Mutta se on miehen elämää. Miehen elämässä väkivallan mahdollisuus on läsnä ja tietoisuudessa joka päivä. Haastaminen alkaa jo pikkupoikana.”

Tuntematon sotilas antoi Smedsille mahdollisuuden tarkastella lähemmin miehisyyttä, joka yhdistyy meillä ”oudolla tavalla isänmaallisuuteen”. Ja miehistä uhoa.

Smeds katsoo päin. Ei käy. Miesuho ei miellytä häntä sanana. Hän luokittelee sen kuuluvaksi ”miesvihamieliseen naisdiskurssiin”, joka pitää sisällään negatiivisen määrittelyn suomalaisesta miehestä.

”Suomalaisella miehellä ja suomalaisilla on hyvä itsetunto, mutta ne ei vain hoksaa sitä, kun jatkuvasti toivotetaan toisin.” Smedsiin toisintoitus ei ole tehonnut.

”Minusta on kiva olla suomalainen, ja kun menen rysseliin, olen just niin junttikun huvittaa, enkä siitä ressiä ota.” (SK 30/2008, 28–9.)

Smeds myös asettaa vastakkain suomalaisuuden ja eurooppalaisuuden. Suomalaisuus on juntuutta, josta voi olla ylpeä, aivan kuten miehisyydestäkin. Smedsin puheenvuorossa onkin havaittavissa kaikuja uuden miesliikkeen teeseistä, joissa mm. kannustetaan ”positiiviseen machoiluun” ja miehisyyden positiivisten puolien esiintuomiseen ja samalla vastustetaan miesten syyllistämistä. Smeds myös kyseenalaistaa topeliaanisen diskurssin tavan esittää maskuliiniset ihanteet esivallalle

alisteisina (ks. Lehtonen 1995, 105) ihmetellessään miehisyyden ja isänmaallisuuden kytköstä. Positiivinen machoilu kytkeytyy Smedsin maskuliinisuudessa individualismiin joka kyseenalaistaa nationalismin: todellinen mies ohjaa itse itseään eikä alistu kansallisten kiiltokuvien ohjailtavaksi. Tämä kyseenalaistaminen on myös luettavissa näytelmästä.

Näytelmässä Rokka ja Sarastie edustavat vanhempaa polvea, Sarastie eliittiä ja Rokka työväkeä. Nuorempaa polvea edustaa taas Hauhia, jota esittää kaatuneen Riitaojan näyttelijä. Hauhia on fruitarityyppi, joka kampaajaksi jatkuvasti geelillä tukkaansa. Hänet näytetään vain taustakankaan kautta ja hän esiintyy chat-juontajana. ”Ruudun” alareunassa lukee ”Hauhia live@front” ja reunassa juoksee chatviestejä. Hauhia on parodia 2000-luvun nuoresta, jonka kulttuuri näyttäytyy käsittämättömänä teknosekoiluna, jonka voi toisaalta kuitata nuoruudella.

Näytelmän fokus on tiettyä sukupuolta, sukupolvea, kansallisuutta ja tietynlaista kansalaisuutta edustavassa ryhmässä, eli 90-luvun nuorten suomalaisten – yhteiskuntaan osallistuvien miesten ryhmässä. Tätä ryhmää vasten muut, kuten naiset, vanhemmat ja nuoremmat, venäläiset ja sopeutumattomat näyttäytyvät ulkopuolisina.

#### 5.2.4. *Suomi on kuollut. Mikä/keiden Suomi, milloin ja miksi?*

Mikä tai kenen Suomi kuolee näytelmän lopussa? Kuka tai ketkä sen tappavat? Onko se tapahtunut jo vai tulee se tapahtumaan? Onko Suomen kuolema hyvä vai huono asia? Janne Saarakkala esittää *Teatteri* -lehden haastattelussa seuraavanlaisen luennan, jota Smeds kommentoi:

**JS:** Mä luin *Tuntemattoman sotilaan* esityksen niin, että siitä kansallisesta myytistä rakennettiin kuva tai ikoni ja sit se purettiin. Konkreettisen oivalluksen kohta oli toisella puoliajalla kun ihmettelin, että miksi mulla on näin kylmä. Ja sitten tajusin että tuolla lavalla ei oo ketään.

**KS:** Se on varmaan se kohta kun ollaan asematavaiheessa ja kamera menee Lammion mukana sinne lavan alle.

**JS:** Että se Suomi-kuva on hajonnut. Että se on tyhjä sisältä. Ei oo mitään.

**KS:** Jolloin tavallaan mitään muuta ei oo, kuin se nostalgia.

**JS:** Onks se sun näkemys suomalaisuudesta tällä hetkellä? Suomi on kuollut. Siihen se esitys päättyi.

**KS:** Siihen se päättyi nimenomaan, siihen lauseeseen, sekä romaani että esitys. Ei sitä oo mistään stetsonista vedetty.

**JS:** Mut ootko sä sitä mieltä?

**KS:** Se Suomi ja ne arvot, joihin mä kasvoin, se Suomi on kuollut. Ei semmost enää oo. Globalisaatio, internet ja lähestyvä ekohelvetti muuttivat maailman pysyvästi. Siitä keltasta Suomi ei pudonnu.

**JS:** Ja se ei oo sun mielestä mikään mukava asia?

**KS:** Mä lähinnä ihmettelen nykyistä yhä vuosikymmenten vanhaa puhetta suomalaisuudesta, suomalaisista arvoista ja suomalaisista sankareista – mihin ne puheet enää viittaa? Se on roskaa kaikki, homeista nostalgiaa. Positiiviset suomalaiset asiat löytyy ihan toisilta suunnilta nykyään. (*Teatteri*, 1/2009)

Smeds siis toteaa puheen suomalaisuudesta, suomalaisista arvoista ja sankareista tyhjiksi. Näytelmän loppu voidaan siis tulkita asiantilan toteamiseksi – ”Suomi on kuollut!”, mutta myös kehotukseksi: nimenomaan Smedsin oman ja *Tuntemattoman* keskeisten näyttelijöiden sukupolven pitäisi siis astua yhteiskunnan näyttämölle ja repiä alas kuvat, jotka kätkevät asioiden todellisen tilan. Smedsin kommentoissa onkin nähtävissä myös perinteistä sukupolvikapinaa, joka on kytkeytynyt yhteiskunnallisiin muutosliikkeisiin.

Pertti Alasuutarin mukaan Suomen toisen tasavallan aikana muotoutuneessa *hyvinvointivaltion puheavaruudessa* valtiolla nähdään olevan moraalisia velvollisuuksia kansalaisiaan kohtaan, kuten varallisuuserojen tasaaminen tai terveydenhuollon tai koulutuksen maksaminen. Toisena elementtinä tässä keskustelussa on kansantalouden kantokyky ja yritysten kansainvälinen kilpailukyky; kolmantena näkemys, jonka mukaan yhteiskunnallinen tuki ei saa passivoida, vaan kansalaiset pitäisi palkita työteliäisyydestä tai muusta menestyksestä. (Alasuutari 1996, 116.)

Näytelmässä voidaan nähdä elementtejä tästä keskustelusta: kansainvälinen kilpailu asettaa ne olosuhteet (sota), jossa kansatalous ja yhteiskunta toimivat. Hyvinvointivaltio on tila, jossa onnistutaan luomaan yhdessä toimimisen edellytykset, kun taas kansainvälisen kilpailun ehdoilla toimiminen tuhoaa nämä edellytykset. Lahtisen tolppamonologissa viitataan juuri tähän: rahavallan ahneus ja markkinoiden laelle alistaisuus aiheuttavat sen, että yhteiskunnassa vallitsee sotatila ja kaikki alistavat toisiaan.

Tulkitsen näytelmän loppukohtauksen siis niin, että kuvien alas ampuminen on jotain, joka pitäisi tehdä. Se, että Suomi on kuollut tarkoittaa sitä, että yhtenäistä Suomea, jota talvi- ja jatkosodissa puolustettiin ja joka rakennettiin toisen tasavallan aikana, ei enää

ole olemassa. Toisaalta voidaan kysyä, että onko yhtenäistä Suomea koskaan ollutkaan, vai onko se vain esitetty yhtenäiseksi kansakuntapuheessa. Kuitenkin näytelmästä ja sen taustateksteistä on luettavissa, että erityisesti nykyaikana sellaiset kuvaukset ovat erityisen tekopyhiä (ks. *Teatteri* 1/2009). Syy tähän on hyvinvointivaltion purkaminen ja neuvottelevan yhteisöllisyyden korvaaminen kovalla kilpailuyhteiskunnalla ja kurivallalla.

Jos tämä näytelmän tulkinta viedään loppuun asti, on kysyttävä, että millainen on näytelmän välittämä kuva hyvästä yhteiskunnasta? Koska sota yhteiskunnan metaforana on affektiivinen, eli yhteiskunta joka on kuin sotaa on huono yhteiskunta, tällöin hyvä yhteiskunta on jonkinlainen vastakohta näytelmässä kuvatulle yhteiskunnalle. On siis siirryttävä rintamalta kotia kohti. Suomessa, joka ei kuole ei siis ole kurivaltaa ja alistavaa hierarkiaa, yhteiskunnan jäsenyyden eli kansalaisuuden edellytyksenä ei ole uhrautuminen eikä turha työ.

Toisaalta näytelmässä annetaan suoriakin viitteitä siitä, millainen hyvä yhteiskunta on: näytelmän miesten välinen veljeys kuvataan vaihtoehtona kurivallalle. Vaikka veljeys on näytelmän fokuksessa ja näytelmän toimijoita ovat miehet, on näytelmässä viitteitä myös siitä, että veljeys pitäisi laajentaa naiset sisällyttäväksi toveruudeksi. Naisen kuvaaminen persoonattomaksi stereotyyppien kautta on parodia, ja asia joka kaipaa muutosta. Näytelmässä kuvataan myös hyvää johtajuutta: Sarastie ei ole ehdoton Rokkaa kohtaan, vaan he keskustelevat. Toisaalta Riitaajalle Sarastieltä ei löydy ymmärrystä. Smeds tuo näkemyksensä ilmi *Turun Sanomien* haastattelussa:

– Toivon, että ihmiset alkaisivat keskustella toistensa kanssa ja kuunnella, mitä toisilla on sanottavaa. Kaikista dikotomioista - nuoret ja vanhat, maalaiset ja kaupunkilaiset, miehet ja naiset - pitäisi päästä eroon.

Tässä suhteessa Tuntematon sotilas on Smedsin mukaan hyvä esikuva.

– Sen pääosassa on joukkue, eivät yksittäiset henkilöt. Myös tulevaisuudessa asiat joudutaan ratkomaan kimpassa, yhteistä rintamaa olisi syytä ruveta kasaamaan.

[...]

Smedsin mukaan heidän esityksensä Tuntemattomasta sotilaasta on yhteiskunta pienoiskoossa. (TS 3.11.2007.)

Smeds käyttää sotametaforaa yhteisestä rintamasta ja puhuu yhtenäisyyden löytämisestä. Kuitenkin tämä yhtenäisyys perustuu nimenomaan neuvottelulle, ei kurille ja uhrautumiselle. Yhtenäisyys ei siis perustu assimilaatioon ja ulossulkemiseen, vaan neuvotteluun. Tämä tulee ilmi sen kautta miten vastustetaan patrioottisuutta ja kansallisia kuvia. Vaikka smedsiläinen mies on individualisti eikä kumarra kuvia, hän etsii silti hyvää yhteiskuntaa ja konsensusta. Vastakkainasetteluista pitäisi pyrkiä eroon, mutta se ei onnistu kätkemällä vallitsevat vastakkainasettelut.

## **6. VASTAANOTTO MEDIASSA**

Esittelen tässä luvussa näytelmää käsittelevää lehtikirjoittelua ja siitä esiin nousevia teemoja kronologisessa järjestyksessä. Varsinainen analyysi tapahtuu seuraavissa luvuissa. Koska olen kiinnostunut mediavastaanoton suhteesta suomalaisuuden representointiin ja pyrin hahmottelemaan diskursseja jotka määrittelevät suomalaista yhteiskuntaa ja suomalaisuutta eri tavoin, en ole kiinnostunut niinkään siitä, pidetäänkö näytelmää hyvänä vai huonona. Sen sijaan jos näytelmän hyvyys/huonous liitetään tekstissä jotenkin suomalaisuuteen tai suomalaiseen yhteiskuntaan, on se tutkimukseni kannalta relevantti. Aineistosta käy ilmi, ettei Smedsin teosta arvioitaessa kriteereinä ole niinkään esteettiset arvot tai esimerkiksi näyttelijäsuoritukset, vaan se, miten se osallistuu yhteiskunnalliseen keskusteluun, mikä onkin Smedsin haastattelujen mukaan näytelmän tavoitteena (URL<sup>5</sup>).

### **6.1. Ennen ja jälkeen ensi-illan**

Ensimmäinen Smedsin *Tuntematonta* koskeva uutinen ilmestyi *Helsingin Sanomissa* 25.5.2007. Siinä todettiin, että kyseessä on kansallisteatterin ensimmäinen Linna-esitys ja kerrottiin, että Smedsin mukaan näytelmän on tarkoitus ”saada säröä ja vipinää yhteiskunnalliseen debattiin”. (HS 25.5.2007.) *Turun Sanomat* mainitsee elokuussa myös saman lauseen ja lisää, että ”Smedsin tulkinta antaa äänen niille nuorille miehille, jotka ovat kokeneet oikean sodan vain tv-uutisten välityksellä (TS 16.8.2007). Seuraavat jutut ovat vasta 3. marraskuuta, jolloin *Helsingin Sanomien* ja *Turun Sanomien* toimittajat Kirsikka Moring ja Irmeli Ojala kertovat ennakkonäytöksestä.

Eminemin räppäys vaihtuu Sibeliuksen Finlandiaksi. Näyttämöllä seisoo Riitaoja huutelemassa Lehtoa ja Vanhalaa, ja kohta on käynnissä kauhea

simputus. Miesjoukko rynnii edestakaisin huutaen ja laulaen vuoronperää ”Hakkaa päälle Pohjan poikaa” ja ”Ihanaa, leijonat, ihanaa!”.

Muun muassa näistä elementeistä koostuu uuden sukupolven Tuntematon sotilas, joka saa ensi-iltansa viikkoa ennen itsenäisyyspäivää Suomen kansallisteatterin päänäyttämöllä. (TS 3.11.2007.)

Tiheä työrupeama alkaa olla loppusuoralla. Kohta marssitaan miinakenttään: mitataan esityksen ja yleisön suhteet. Varmaa on, että puhetta syntyy.

Kansalliset ikonit lentävät ilmaan, aivan konkreettisesti, koko teatterin takaseinän kokoinen naamagalleria. Kekkonen, Ahtisaari, Halonen, Ransu-koira, Lipponen, Vanhanen, Lenita, Turkka ja Mietaa... Hyvästi Mannerheim, Ransu-koira ja Muumi. Kaapin päällä on lopuksi autiota.

[...]

”Me tehdään tätä sata lasissa, sukupolvinäytelmää. Se on meidän sotaretki tässä ajassa ja yhteiskunnassa. Teos määritellään meidän arvomaailmalla, huumorilla ja elämäntunteella. Olemme yhtä isänmaallisia kuin edelliset sukupolvet, mutta kenen Suomi tämä on?”

Keskellä näyttämöä on allas, joki, ja äkkiä se on täynnä pärskyviä miehiä, sitten korsuja, juoksuautoja. Kuolema kasautuu.

Ryssiä on paljon. Enemmän. He ovat maatuskanukkeja tai itärajan täyttäviä pesukoneita ja tupakkalimppuja. Petroskoi ja Äänisen aallot kutsuvat kangastuksena, joka päättyy luurankodiscoon.

Harjoitusten myötä syntynyt porukkahenki puree. Nyt mennään täysillä kuin oltaisiin talvisodassa. Videolla vihollisuuksia ratkaistaan keskellä Mannerheimintietä. Sotilaat kokoontuvat Marskin patsaalle, kun ohi ajaa venäläinen saippualaatikkolada. Skronk, auto mäiskitään rusinaksi ja kieräytetään ratsastajapatsaan juurelle kuin kukkaseppele.

Ei, ei. Tällaista en ole aikaisemmin nähnyt. En edes silloin Turussa, kun Seitsemän veljestä karjuivat kivellään. On pakko tyrskiä naurusta ja kauhusta, näyttämön tunnepulssi on tiheä.

Kolme viikkoa on vielä ensi-iltaan. Kohta pamahtaa. Teatterisalissa presidentin aitiota vartioiva leijonavaakunakin näyttää jo pudottavan miekkansa ja oikaisevan häntänsä sojoon. (HS 3.11.2007.)

Ennakkonäytöksen perusteella kirjoitetuissa jutuissa kuvaillaan näytelmän vauhdikkuutta ja mielenkiintoista kuvastoa. Kansakunnan kaapin päällyys tyhjennetään. Kuvaus keskittyy näytelmän räväkkään toiminnallisuuteen enempää moralisoimatta. Esiin nousevat siis näytelmän kuvasto, vauhdikkuus ja sen provosoivuus, mutta myös

sen yhteiskunnallinen kantaaottavuus. Äänessä ovat teatterikriitikot, jotka kehuvat näytelmää ja toteavat sen saattavan herättää keskustelua, sekä Smeds itse, jonka haastatteluissa toistuivat samat lauseet. Näytelmää verrataan Kalle Hombergin *Seitsemään veljekseen*, jota esitettiin Turun kaupunginteatterissa 1970-luvulla. Myös sukupolvi-tema nousee esiin sukupuolen kustannuksella: näytelmässä ovat äänessä Smedsin sukupolven *miehet*, joiden tehtävänä on ottaa isänmaa haltuun. Smeds myös hahmottelee yhteiskuntaa ilman dikotomioita, jossa asiat ratkotaan yhdessä. Kuitenkin näytelmässä kuvataan erilaisia vastakkainasetteluja ja näytelmässä yhteiskuntaa edustavat lähinnä miehet. Smeds käyttää myös sotametaforaa: yhteistä rintamaa on syytä ruveta kasaamaan. (TS 3.11.2007.)

Iltta-Sanomat kommentoi näytelmästä käytyä keskustelua 10.11. Tekstissä lainataan Kansallisteatterin internet-sivujen näytelmää koskevaa keskustelua ja Väinö Linnan tyttäreltä Sinikka Palomäeltä kysytään mielipidettä näytelmästä. Lisäksi kommentoidaan näytelmää ja mediakeskustelua:

Esityksestä on nähty muutama väläys televisiossa. Pyhäinpäivänä Helsingin Sanomien lukijoita hämmästytti esityksestä otettu valokuva, jossa konekiväärikomppania murskaa lekoilla pesukoneita eli ryssiä. Mediaisku toimi loistavasti: HS:ssa virisi värikäs nettikeskustelu ja Kansallisteatteri myi heti ennätysmäärän lippuja. Tunteettoman esitysten lipuista on myyty 70 prosenttia maaliskuun loppuun asti. (IS 10.11.2007.)

Se, että näytelmän eksoottisista kuvista on keskusteltu mediassa, kuvataan markkinointikikkana. Lopuksi haastatellaan Kansallisteatterin johtajaa Maria-Liisa Nevalaa, koska Smeds ei suostu itse kommentoimaan. Nevala toteaa, että tukee Smedsiä vaikka työ saattaa herättääkin pahennusta. Lisäksi hän toteaa, ettei Smeds ole uusi Jouko Turkka, ja ettei ihmisten päälle heitetä tässä näytöksessä mitään tahrivaa. (Mt.)

Ensi-illan (28.11.2007) jälkeen näytelmää koskevien kirjoitusten määrässä on selvä piikki (ks. Liite 1.) 27.11. järjestettiin ennakkonäytös, joten jo ensi-iltapäivänä lehdissä kirjoiteltiin runsaasti näytelmästä (ks. IL 28.11.2007a). Tällöin vakiintuu myös teema tai kehys, jonka mukaan kyseessä on *kohunäytelmä*. Toisaalta teatteri ei ole iltapäivälehtien suosituimpia aiheita, joten kohun herättäminen on tavallaan edellytys, että jokin näytelmä ylittää uutiskynnyksen. Näytelmää luonnehdittaessa mainitaan yleisimmin ampumiskohtaus, jossa sotilaat järjestäytyvät bändiksi, laulavat ”Suomi on

kuollut” ja taustavideolla vaihtuvien ”suomalaisuuden ikonien” kasvoille ilmestyy luodinreikiä ja verta. Selvä syy tähän on kohtauksen monitulkintaisuus. Ampumiskohtauksen tulkintoja luonnehtii hämmennys ja loukkaantuminen. Tulkinnat vaihtelevat sen mukaan, onko kyseessä kehotus, varoitus vai toteamus. Tuukka Matilainen haastattelee dosentti Heikki Talaa ja Laineen *Tuntemattomassa* Kariluotoa näytellyttä Matti Raninia:

Suomalaisuuden Liiton hallituksen puheenjohtaja, dosentti Heikki Tala ei ymmärrä, miksi presidentin kuva joutuu esityksen yhteydessä ammutuksi.

– Se on yksiselitteisesti sopimatonta, siitä ei päästä mihinkään. Presidentin hengen uhkaamisella en näe sijaa edes taiteessa, Tala sanoo.  
(IL 28.11.2007b.)

Teatterineuvos Matti Ranin loisti Edvin Laineen *Tuntematon Sotilas* - elokuvassa vänrikki Kariluotona. Pitkän linjan näyttelijältä presidentin vetäminen tulilinjalle ei saa sympatiaa.

– Se täytyy olla kokonaistarinassa jollakin tavalla motivoitu. Olen kuullut siitä, että teos on aika lailla muunneltu, vaikka teksti on sama. Se on sitten taiteilijan mielikuvituksella laitettu jollakin tavalla laajempaan kontekstiin, mutta tämä tuntuu törkeältä, Ranin puuskahtaa.

– Varmaankin ohjaajalla on jonkinlainen puolustus, että siinä tällainen hyvin rohkea ja äärimmäinen teko tehdään.

Enempää Ranin ei halua esitystä analysoida näkemättä sitä, eikä hän aio lippua ostaakaan.

– Varjelen itseäni siltä esitykseltä, ehdottomasti. Minua ei kiinnosta tuntematon tällä tavalla tulkittuna. Koko maailma on niin täynnä raakuutta, että ehkä sitä voidaan pehmein hansikkain käsitellä. Väinö Linnan alkuperäistekstiä hän pitää ennen kaikkea kertomuksena Suomen puolustuksesta.

– Sota on julmaa, mutta eihän se puolustanut sotaa. Sota vain koettiin siinä välttämättömäksi, jotta voitiin varjella Suomea miehitykseltä. (IL 28.11.2007c.)

Hämmennys on keskeinen teema ja tulkinnat ovat varovaisia tai paheksuvia. Iltalehden Raili Nurvala havaitsee näytelmässä samankaltaisuutta suomettumisen kanssa:

Linnan *Tuntematon sotilas* on filmattu ja näytelty vuosien saatossa puhki jo monen monta kertaa. Tiedostaen tai tiedostamatta on jäljitelty Edvin Laineen legendaarista ja monien mielestä ainoaa oikeaa tulkintaa.

Jäljitelmä ei tietenkään koskaan nouse alkuperäisen tasolle.



[...]

Ammutaanko siis uudessa Tuntemattomassa sotilaassa presidentti Vladimir Putin, öljypohatta Roman Abramovitsh, liikemies Mihail Hodorkovski tai edes kuningas Kaarle Kustaa?

Ei, vaan tietenkin pasifistipresidentti Tarja Halonen muiden suomalaisten politiikan huippunimien kärjessä.

Eläköön siis uuden polven suomettuminen!

Smedsin linjaus teilata suomalaisuus ja suomalaiset tuntuu todella tutulta. Muutama vuosikymmen sitten taistolaiset ja vähän laajemmatkin ”edistykselliset” piirit todistelivat, että talvisodan aloittikin Suomi eikä Neuvosto-Venäjä.

Me suomalaisethan olimme itse syypäitä kaikkeen eikä suuri ja mahtava itänaapuri.

Samoilla linjoilla näyttää olevan nyt uuden polven seppä Smeds. Kun jonkun on kuoltava, niin olkoon se suomalainen. (IL 4.12.2007.)

Kuten Matti Ranin, näkee myös Jurvala Linnan ja Laineen teokset puolustuskertomuksina ulkoista uhkaa vastaan, jota vastaan Smedsin tulkinta rikkoo. Suomettumissyötös perustuu siihen, että näytelmässä ammutaan suomalaisia venäläisten sijaan. Näytelmä nähdään siis itsesyöttelynä ja se liitetään talvisotaan, vaikka *Tuntematon* kuvaa nimenomaan jatkosotaa, jossa Suomi oli hyökkäävänä osapuolena. Lisäksi Nurvala kytkee näytelmään keskusteluun Leninin patsashankkeesta:

Taistolaisuus tuntuu heränneen taas muutenkin henkiin. Vaaditaanhan jälleen lähinnä näyttelijöiden ja muiden kulttuurivaikuttajien voimin Leninin patsasta Helsinkiin. (Mt.)

Koska loppukohtauksessa ammutaan päättäjiä, myös heidän mielipiteitänsä näytelmästä tiedustellaan.

Maahanmuutto- ja eurooppaministeri Astrid Thors (r): – Minä näin sen. Luulisin, että ohjaaja varmaan olisi tehnyt sen eri tavalla Jokelan tapahtumien jälkeen, koska se minua siinä järkytti – se Jokela-yhteys. – Sen (ampumisen) tarkoitus oli, että haluttiin jollakin tavalla murskata kansallisia symboleja. Ymmärsin viestin, mutta nyt Jokelan jälkeen olisin toivonut sen tapahtuvan toisella keinolla. Kyllä se oli ihan mielenkiintoinen teatterikokemus.

Ulkoministeri Ilkka Kanerva (kok): – Täysin mautonta, tyyliöntä! Tällä ei ole taiteen kanssa mitään tekemistä. Otan kantaa tähän, mitä olen voinut julkisuudesta nähdä tästä hommasta. – Ihan samantekevää, löytyykö sieltä

omakin kuva. Tässä ei ole mitään henkilökohtaista vaan tämä on ihan yleinen käsitys. Semmoisen taiteen tekemistä, joka ei vastaa esimerkiksi ihmisoikeuteen ja ihmisten loukkaamattomuuteen liittyviä periaatteita, ei voi nostaa mihinkään jalustalle. Kanervan mielestä esitykseen liittyy muitakin mauttomuuksia. – Sain tiistaina silminnäkijän raportin siitä, että siinä esimerkiksi yhtä kansakuntaa symboloidaan pesukoneilla. Ei se nyt kovin erinomaiselta asennoitumiselta tunnu.

Kulttuuriministeri Stefan Wallin (r): – Haluan nähdä ensin omin silmin ennen kuin lausun siitä mitään. Tänään olen menossa katsomaan Raja 1918 -elokuva. (IS 29.11.2007)

Myös muutkin kuin Astrid Thors kiinnittävät huomiota ampumiskohtauksen yhteyteen Jokelan koulusurmiin.<sup>31</sup> Kaikki eivät ole yhtä ymmärtäväisiä kuin Thors – Smeds liitetäänkin osaksi samaa väkivaltakulttuuria kuin kouluammuskelut. Kuvailen tätä keskustelua lisää edempänä. Näytelmää näkemätön ulkoministeri Ilkka Kanerva taas kokee näytelmän viestiin loukkauksena ihmisoikeuksia vastaan tai yllytyksenä siihen. Lisäksi hän on huolestunut siitä, että Neuvostoliittoa symboloivat pesukoneet. Kulttuuriministeri Stefan Wallin taas pidättäytyy kommentoimasta näytelmää, mutta osoittaa kiinnostuksensa kansallisia kipukohtia käsittelevään taiteeseen.

Myös tapa uutisoida näytelmästä herätti vastustusta. Turun Sanomien Irmeli Haapanen kommentoi näytelmän uutisointia seuraavasti:

”Kohunäytelmällä on oikeatakin sanottavaa”

[...]

”Presidentti Halonen ammutaan”, huusi Iltalehden etusivu eilen ja ampui itse yli niin että raikui.

Näytelmän lopussa ammutaan nimittäin nimenomaan ikoneita, kuvia, ja jopa näytelmän ennakkoon nähnyt eduskunnan puhemies Sauli Niinistö ymmärsi, että näytelmässä ”ammutaan enemmän instituutioita kuin henkilöitä”

[...]

Itse kuulun niihin, joiden mielestä Kansallisteatteri on tehnyt kenties kaikkien aikojen rohkeimman tekonsa päästämällä tämän Tuntemattoman näyttämölle. On korkea aika, että nuorten ääni ja mielipiteet siitä, miten

---

<sup>31</sup> Jokelan koulusurma tapahtui 7.11.2007 Tuusulassa sijaitsevassa Jokelan koulukeskuksessa, jossa koulun oppilas Pekka-Eric Auvinen ampui kuoliaaksi kahdeksan muuta oppilasta ja itsensä, sekä haavoitti kahtatoista (URL<sup>6</sup>). Koulusurma siis oli vielä ajankohtainen aihe *Tuntemattoman* ensi-illan aikoihin.

tätä maata - ja maailmaa - on hallittu ja hallitaan, pääsee kuuluviin näin suurella volyyymillä.

Olisi myös korkea aika, että heitä kuunneltaisiin. Tähän asti vallan kahvassa roikkuvat sukupolvet ovat kuin se kapiainen, joka näytelmän lopussa istuu näyttämön reunalla kuulosuojaimet korvillaan samaan aikaan kuin nuoriso kaataa niitä kohuttuja ikoneja. (TS 29.11.2007.)

## 6.2. Volanen vastaan teatteriväki

Lehtikirjoittelua eniten jäsentänyt dialogi ja toinen piikki kirjoitusten määrässä (ks. Liite 1.) alkaa valtiosihteeri Risto Volasen yksityishenkilönä kirjoittamasta jutusta ”Totalitarismin nousu on estettävä” *Helsingin Sanomissa* (HS 18.12.2007), jossa hän varoittelee uusista ääri-ilmioistä, joihin hän rinnastaa 1960–70-lukujen kommunismin:

Taas jäljet pelottivat, kommentoi Seppo Hentilä jokin aika sitten Saksan uusia ääri-ilmioitä. Samaa keskustelua käydään myös Ranskassa, mutta läheltäkin löytyy huolen aiheita.

Muistan hyvin Suomen ja Neuvostoliiton nuorison ystävyysleirin 1960–1970-lukujen vaihteessa. Julkilausumasta ei päästy yksimielisyyteen, ja neuvottelutauolla eräs suomalainen sanoi minulle silmät kiiluen, että tulevassa vallankumouksessa minut ammutaan penkalle.

Volanen näkee ääri-ilmioitä myös nyky-Suomessa:

Tänä syksynä tuo ajan kuva muistui usein mieleen, kun Tehy ja Kansallisteatteri leikittelivät kuolemalla ja kun siitä Jokelassa tuli totta. Samoihin aikoihin puistatti uutinen Leninin patsashankkeesta. Vanha tauti näyttää tarttuneen.

Jo vuonna 2001 Kansallisteatterin *Tuntemattoman* sotilaan ohjaaja Kristian Smeds kirjoitti ja ohjasi Kajaanin kaupunginteatteriin ”Huutavan ääni korvessa” -näytelmän. Sen avainrepliikkinä pidettiin tuolloin: ”Tää viha, se on ainoa mitä mulla on enää jäljellä.”

Smedsin aikaisempi näytelmä *Huutavan ääni korvessa* kuvataan totalitaristiseksi ja demokratian vastaiseksi kannanotoksi. Kansallisteatterin *Tuntemattoman* ampumiskohtaus on kuolemalla leikittelyä. Volanen lukee näytelmän roolihahmon vuorosanat vihakulttuurin lietsonnaksi ja rinnastaa tämän vihakulttuurin 1960–70-lukujen totalitaristiseksi määrittelemäänsä kommunismiin. Perusteena sille, että Smeds lietsoo eikä vain kuvaa vihakulttuuria hän näkee sen, ettei näytelmän Agitaattorilla tai rasisti-Mikalla ole siinä vastavoimaa. Volanen puhuu demokratian puolesta ja toteaa, että ”sen haastajat on haastettava [ja] [k]eskustelun kivut on parempi ottaa nyt kuin

antaa vihakulttuurin levitä ja aiheuttaa seuraava onnettomuus”. Smedsin näytelmä ei siis ole yhteiskunnallinen puheenvuoro, vaan vihakulttuurin lietsontaa, jonka Volanen liittää Jokelan koulusurmiin. Samassa yhteydessä hän mainitsee myös sairaanhoitajien lakkoilun, jota hän pitää kuolemalla leikittelemisenä.

Kirjallisuustieteilijä ja miestutkija Arto Jokisen mukaan ”väkivaltaa representoivat kulttuurituotteet ovat osa väkivallan kulttuuria”. Vaikkeivät nämä kulttuurituotteet tee kenestäkään väkivaltaista, ne turruttavat väkivaltaan ja saattavat toimia myös väkivallantekojen laukaisijana. (Jokinen 2000, 50.) Kuitenkin Stuart Hall huomauttaa, että viestintätutkimukselta on mennyt ”ohi korvien” havainto siitä, etteivät tv:n väkivaltakohtaukset ole väkivaltaa, vaan viestejä siitä (Hall 1992, 138). Väkivaltaa voidaan siis *representoida* eri tavoin ja sen representaatiot myös *otetaan vastaan* eri tavoin. On siis mahdollista, että esimerkiksi väkivallan seurausten näyttäminen ei vain turruta, vaan saa myös vastustamaan väkivaltaa, eikä väkivallan esittäminen ole aina väkivallan ihannoitua.

Seuraavana päivänä *Helsingin Sanomissa* julkaistussa jutussa ”Valtiosihteeri suututti teatteriväen” (HS 19.12.2007a) haastatellaan teatteriohjaaja Kalle Holmbergiä ja *Teatteri*-lehden päätoimittajaa Annukka Ruuskasta. Siinä Holmberg sanoo seuraavanlaista:

Teatteriohjaaja Kalle Holmberg ei ymmärrä Volasen puheenvuoroa. ”Hänhän on täysin ulalla koko kundi, ei näe ilmiön läpi. Näen hänen reaktiossaan huolestuneisuutta, joka jää pintatasolle.”

[*Huutavan ääni korvessa* ja *Tuntematon sotilas*] ovat ennakoineet sitä aikaa ja todellisuutta, jota nyt elämme, mutta eivät ne missään nimessä aiheuttaneet sitä.

Holmbergin mukaan Volanen ei siis näe sitä yhteiskunnallista kontekstia, johon Smedsin näytelmät sijoittuvat ja lukee niitä päinvastoin kuin Volanen: ne ovat kuvausta, eivät missään nimessä lietsontaa tai edes tahatonta syytä yhteiskunnan tilaan. Sen sijaan Holmbergin mukaan Smeds pyrkii näyttämään millaisessa tilassa yhteiskunta tosiaan on: ”onko Volasen huolen takana pelko siitä, että konsensus-Suomeen tuudittautuneet kansalaiset valpastuvat ja vaativat muutosta?” Lisäksi Holmberg viittaa Helsingin Kaupunginteatterin *The Producersiin*, joka pohjautuu Mel Brooks'n elokuvaan (1968, suom. *Kevät koittaa Hitlerille*). Hänen mukaansa sen suosion, joka pohjautuu

juutalaisvitseihin ja ”arjalaiseen parhaimmistoon kuuluviin tanssijoihin ja laulajiin”, pitäisi herättää enemmän huolestumista totalitarismin noususta kuin Smedsin töiden. Myöskään Ruuskasen mukaan Smedsin töissä ei ole totalitarismin saarnaamista, vaan ne

perustuvat tekstin ja esittämisen tasolla äärimmäiseen kärjistämiseen ja erilaisten arvomaailmojen yhteen törmäyttämiseen. Kummassakaan ei puhuta vain yhden aatesuunnan, yhteiskunnallisen katsannon tai poliittisen kannan - eikä ihmiskäsityksen - puolesta. (HS 19.12.2007a.)

Näin näytelmät Ruuskasen mukaan nostavat esiin ristiriitoja ja aiheuttavat siten keskustelua yhteiskunnallisesta tilanteesta ja taiteen rajoista, mikä on hyvä asia. Saman jutun lopussa kerrotaan, ettei Volanen ole nähnyt kumpaakaan näytelmää, mutta on kuitenkin lukenut *Huutavan ääni korvessa* -näytelmän käsikirjoituksen, mikä toisaalta vähentää Volasen sanojen painoarvoa.

Samassa lehdessä on myös Kristian Smedsin oma vastine Volaselle ”Taide on taidetta, politiikka politiikkaa” (HS 19.12.2007b). Siinä hän ensinnäkin suosittelee Volaselle ja aiemmin näytelmää kommentoineelle ulkoasiainministeri Ilkka Kanervalle ”taidekäsityksensä päivittämistä”, sekä osoittaa kirjoituksensa myös pääministeri Matti Vanhaselle, jonka erityisavustajana Volanen on toiminut. Hän vastaa Volasen viestiin seuraavasti:

Teatteriesitys on taideteos, joka on viittaussuhteessa todellisuuteen. Näytelmiäni henkilöt, heidän mielipiteensä, tunteensa ja tekonsa, nousevat havainnoistani. Ne eivät ole minun henkilökohtaisia mielipiteitäni, tunteitani tai mielihalujani. Hyvin usein jopa päinvastoin.

Minä en henkilökohtaisella tasolla saarnaa väkivallan tai rasismien puolesta. Näytelmiäni henkilöt tekevät sitä(kin), näyttämöllä.

Miksikö? Katso ihminen todellisuutta! Missä Suomi menee? Väitteenne, että näytelmiäni henkilöillä ei ole vastavoimaa teoksissani, on väärä. Se vastavoima, jota Te peräänkuulutatte, olemme me itse, Suomen kansalaiset eli teatteriesityksen yleisö.

Smeds näkee työnsä pohjautuvan yhteiskunnan havainnointiin ja se, miten suhtautua roolihahmoihin, jää katsojan vastuulle. Lisäksi hän toteaa, että keskustelu 60- ja 70-lukujen politiikasta ei koske häntä tai hänen sukupolveaan millään tavalla, eikä hän koe itseään poliittiseksi henkilöksi.

Noihin viittaamiinne aikoihin minä en ole osallistunut Suomen ja Neuvostoliiton nuorten ystävyysleireille tai barrikadeille vaan ollut tukevasti kiinni äitini rinnassa. Tosin sieltäkään en ole kovin vahvoja

poliittisia liemiä ja vaikuttimia ajatteluuni tai toimintaani imenyt, koska synnyinkotiani ei hyvällä tahdollakaan voi sanoa poliittiseksi.

Lisäksi minä en ole ollut koskaan minkään puolueen jäsen. Ja liittymistä en edes harkitse: henkilökohtaisen ammattietiikkani mukaan katson sen täysin mahdottomaksi ja epäprofessionaaliksi toiminnaksi.

Taide on taidetta, politiikka politiikkaa. Pidetään ne erillään.

Smeds siis asettautuu erilleen ja ulkopuolelle poliittisesta sfääristä. Samalla lailla hän suhtautuu myös mediaan:

Minun ensisijainen pyrkimykseni on kommunikoida työni kautta yksittäisten ihmisten kanssa, niiden jotka katsovat teatteriani. Media ja sen reaktiot eivät minua kiinnosta, vaan elävä, hengittävä, tunteva ja ajatteleva ihminen katsomossa.

Smeds näkee taiteen politiikasta ja mediasta – siis julkisuudesta erillisenä sfäärinä, jollaisena sen pitäisikin pysyä. Toisaalta, vaikkei *Tuntematon* olekaan puoluepoliittinen, voidaan sitä pitää poliittisena: onhan se kannanotto yhteiskunnan tilasta, mikä tuodaan ilmi esimerkiksi näytelmän internetsivuilla (URL<sup>5</sup>).<sup>32</sup> Tämä ristiriita korostuu Kalle Pirhosen keskustelua kokoavassa kirjoituksessa, jonka otsikko on ”Ministerit vedettiin Tuntematon-kohuun”:

Smedsin mukaan hänen vastineensa voi tulkita avoimiksi terveisiksi myös pääministeri Matti Vanhaselle, jonka alaisena Volanen valtioneuvoston kanslian korkeimpana virkamiehenä työskentelee. – No, se on varmaan sitä taiteilijan vapautta, Volanen kuittaa Smedsin piikin.

Vanhanen itse ei halunnut kommentoida asiaa.

Smeds sotkee soppaan myös ulkoministeri Kanervan, joka on arvostellut Tuntemattoman ampumisia. (IS 20.12.2007a).

Samassa *Iltä-Sanomien* numerossa Pirhonen haastattelee *Helsingin Sanomien* teatterikriitikkoa Kirsikka Moringia, jonka terveiset Volaselle ovat ”menisit katsomaan näytelmän”. Pirhonen haastattelee myös kirjallisuudentutkija Panu Rajalaa, joka varoo ottamasta kantaa siihen, miten *Tuntematonta* pitäisi tulkita – julistuksena vai varoituksena, kuitenkin hän sanoo, että ”[e]hkä hyvällä tahdolla voisi kallistua sinne varoituksen puolelle”. (IS 20.12.2007b.) Saman päivän *Helsingin Sanomissa* Kirsikka

---

<sup>32</sup> Smeds kommentoi puoluepolitiikan ja taiteen suhdetta *Teatteri* -lehdessä: ”Mähän oon taiteilija! Ja just tämän takia Suomessa on raskasta olla teatteritaiteilija. Koska sulta ruvetaan heti kyselemään, että kenen joukoissa seisot ja kenen lippua heiluttelet. Se on erittäin kyllästyttävää. 70-luvun selvittämättömät kipuhomopisteet projisoidaan välittömästi. Valtiosihteeri Risto Volasen reagointi Tuntemattoman kohdalla edusti osaltaan juuri tätä. Musta taiteilijan pitää pysyä irti systeemistä. Puoluepolitiikkaan liittyy aina semmoinen kompromissin ja yhteisrintaman haku, jota taiteilija ei voi tehdä. Se on itse oma puolueensa. Ja sillä on tasan yks äänestäjä eikä aina sitäkään.” (*Teatteri* 1/2009.)

Moring haastattelee Kansallisteatterin johtajaa Maria-Liisa Nevalaa, joka toivottaa Risto Volasen tervetulleeksi katsomaan näytelmää, vaikka se onkin loppuunmyyty (HS 20.12.2007). Iltalehden toimittaja Jyrki Lehtola taas kommentoi Smedsin vastausta seuraavasti:

Tuollainen ei käynyt teatteriväelle päinsä. Jos teatterin ulkopuolelta tulee joku, joka kirjoittaa teatterista kuin joku joka tulee teatterin ulkopuolelta, sitä ei voi jättää omaan arvoonsa, koska se olisi järkevää ja suhteellisuudentajuista käytöstä.

Siitä täytyy suuttua. Kun vastustajan argumentit ovat vauvan tasolla, on kulttuuriväen käytävä huutamaan, että apua, vauva kiusaa meitä, siitä tulee miehekäs olo.

Sitten ne tekivät virheen. Ne antoivat Kristian Smedsille äänen. Tähän saakka Smeds on ollut enimmäkseen hiljaa, ja kun hän on silloin tällöin jotain sanonut, kuulija on yrittänyt hyväntahtoisesti selittää Smedsin latteuksia sillä, että raasu jännittää.

Koska olisi ollut järkevintä olla vastaamatta Volaselle, Smeds vastasi Volaselle.

Vastauksessaan Smeds kertoi, että hän haluaa tulla esiin korvaamalla rohkean tai itsenäisen ajattelun sen hokemisella, että tää on mun sukupolven juttu, te ette tajuu.

Smedsin lapsekas argumentointi kuuluu kiinteästi taiteen omaa merkitystä korostavaan sukupolvileikkiin, ja on yhtä väsyttävää kuin se, että edellinen sukupolvi jaksaa loukkaantua uuden sukupolven minäkeskeisistä yrityksistä loukata edellistä sukupolvea.

Smeds myös uutisoi, että ”päätyökseni havainnoin aikaani ja yhteiskuntaani”, mihin voi vain toivoa, että herran jestas, oos nyt varovainen, ettet pala loppuun duunissas.

Voi voi. Jos taiteilijat ymmärtäisivät joskus olla hiljaa, niitä voisi erehtyä luulemaan ajattelukykyisiksi. (IL 20.12.2007)

Lehtolan mukaan sekä Smedsin että Volasen argumentointi on lapsekasta. Päähuomio on kuitenkin Smedsin kommenteissa. Se, että Volasen kommenteista ei pidetty näyttäytyä teatteriväen ja kulttuurieliitin kyvyttömyytenä ottaa vastaan kritiikkiä. Samalla Lehtola paheksuu Smedsin sukupolvikapinaa.

Myös näytelmäkirjailija ja teatteriohjaaja Jari Juutinen kommentoi Volasen kirjoitusta, myöntämällä, että totalitarismin kasvualustoja kyllä riittää, mutta ne eivät ole

”pienipalkkaisten naisten lakko-oikeudessa sekä ’vasemmistolaisessa’ taiteessa”, jonka piiriin hän näkee Volasen lukevan Smedsin. Hän kirjoittaaakin:

En muista lukeneeni yhtään huolestunutta kirjoitusta, kun esimerkiksi Rukajärven tie -elokuva palautti kirkasotsaisen isänmaallisuuden propagoinnin sankarurhoineen suomalaiseen taiteeseen.

Silti sen enempää ko. elokuva seuraajineen kuin Huutavan ääni korvessa tai Tuntematon sotilas 2007 tuskin lienevät niitä peruskiviä, joiden päälle suomalainen rasisti tai fasisti maailmankuvansa pystyttää.

Eikö valtiosihteerin yksityishenkilönä, ja sitä kautta meidän kaikkien ihmisinä kannattaisi mieluummin kiinnittää huolestuneet katsemme siihen väkivallan ihannointiin, jota viihdeteollisuuden tuotteet tunkevat koteihimme television, pelien ja lelujen kautta? Käytännössä ilman ikärajoja. Tuntikaupalla. Joka päivä.

Tai nyt jo toisessa polvessa etenevään työttömyyteen ja railona repeävään kuiluun suomalaisten välillä. Tai köyhyyden, eriarvoisuuden, henkisen pahoinvoinnin ja päihteiden käytön lisääntymiseen. Tai yhteiskuntaan, joka palvoo sankareina niitä yksilöitään, jotka ensimmäisenä lipeävät yhteisestä rintamasta viemällä verokirjansa sinne, missä verotusta ei ole. Esimerkkejä totalitarismin todellisista kasvualustoista kyllä riittää. (HS 21.12.2007a.)

Yhteiskunnassa on siis Juutisen mukaan epäkohtia, jotka toimivat ”totalitarismin kasvualustoina”. Smedsin näytelmä ei kuitenkaan näyttäydy epäkohtia tuottavana, vaan niitä ovat pikemminkin isänmaallinen sankaripaatos ja väkivallan ihannointi. Lisäksi Juutinen näkee mahdollisen totalitarismin kasvualustan köyhydessä ja eriarvoisuudessa; kuitenkin hän ei suoraan sano, että Smedsin näytelmässä kuvattaisiin juuri tällaista yhteiskuntaa.

Samana päivänä ilmestyi Risto Volasen vastine Smedsille. Otsikko on ”Tekojen seurauksetkin kuuluvat näyttämölle” (HS 21.12.2007b). Kirjoituksessa toistuvat samat näkökulmat kuin edellisessäkin kirjoituksessa. Volanen toteaa, että koska Smedsin näytelmien henkilöt saarnaavat väkivallan ja rasismien puolesta (vaikkei Smeds itse saarnaakaan), on näytelmissä kyse sekä hälytyksestä että julistuksesta. Tämä johtuu hänen mukaansa siitä, ettei pahalle näytetä vastavoimaa näyttämöllä. Hän vastaa myös Ruuskaselle ja Moringille, että arvomaailmojen törmäyttämisestä ei synny ratkaisua näytelmässä, jos ei seurauksia käsitellä siinä:

Mutta tästä äärimmäisyyksien törmäyksestä ei näytä syntyvän ratkaisua näytelmässä vaan vihaa sen jälkeiseen elämään.

Arvaattekkin, että mielestäni totuudellisin ja moraalisesti kestävä kuva ihmisen ja ihmisten toiminnasta syntyy silloin, kun samassa



ymmärrettävässä kokonaisuudessa näkyy sekä teko että sen seuraus, hamartia<sup>33</sup> ja kaikki sen jälkeen. (HS 21.12.2007b.)

Volasen keskeinen sanoma on, että näytelmän täytyy tuoda esiin pahojen tekojen pahat seuraukset, eli teoksella pitää olla sisäinen moraali, jota ilman teoksen katsoja voi tulkita teoksen kehotukseksi.

Myös pääministeri Matti Vanhaselta, jolle Smeds oli osoittanut Volasen ohella vastineensa, kysytään mielipidettä näytelmästä:

”Vanhanen paheksuu Tuntemattoman ampumisia”  
”En ymmärrä näytelmää”

Pääministeri Matti Vanhasella ei ole suunnitelmia mennä katsomaan kohunäytelmää.

Kristian Smedsin ohjaama Kansallisteatterin Tuntematon sotilas on herättänyt ristiriitaisia reaktioita.

Vanhanen ei ole sitä vielä ehtinyt nähdä - eikä välttämättä aiokaan sitä katsoa.

– Mutta Tali-Ihantalan yritän tässä joulutauolla käydä katsomassa, hän viittaa Åke Lindmanin uutuukselokuvaan.

Tuntemattoman loppukohtauksesta lauotaan osumia lukuisiin tunnettuihin suomalaisiin ihmisiin, muiden muassa Vanhaseen.

– Vaikka en ole esitystä nähnyt, sallittakoon minun sanoa, etten ylipäätään pidä hyvänä, että tunnistettuja ihmisiä ammutaan tällä tavalla. Olkoon siinä minkälainen taiteellinen viesti hyvänsä, niin minulla on oikeus sanoa, etten ymmärrä sitä, Vanhanen sanoo.

– Taiteilijalla on oikeus taiteelliseen ilmaisuunsa, mutta ei minulla ole tarvetta osoittaa erityistä kulturellia mieltä juoksemalla sitä katsomaan. (IL 22.12.2007.)

Vanhanen ei ole kiinnostunut näytelmästä, mutta kertoo menevänsä katsomaan Åke Lindmanin *Tali-Ihantala 1944* -elokuvan, joka kertoo jatkosodan ratkaisutaistelusta. Lopuksi hän toteaa, ettei ymmärrä loppukohtausta ja tulkitsee sen kirjaimellisena tekona, eli häpäisynä. Tämä onkin hänen syynsä olla ymmärtämättä näytelmää – hän vetoaa oikeuteensa olla ymmärtämättä, eikä hänen tarvitse ”juosta” katsomaan näytelmää. Tämän voikin tulkita kritiikiksi näytelmän saavuttamaa suosiota kohtaan.

---

<sup>33</sup> *Hamartia* on Aristoteleen termi, joka tarkoittaa tragedian hahmon tekemää virhettä, joka johtaa lopulta katastrofiin (Blackburn 2008, 159).

Toteamalla ettei hänellä ole tarvetta ymmärtää näytelmää Vanhanen luokittelee sen merkityksettömäksi ja kiistää siltä aseman yhteiskuntakritiikkinä.

29.12.2007 julkaistussa jutussa *Helsingin Sanomat* raportoi Volasen käynnistä näytelmässä (29.12.2007).

Nyt kirjoituksellaan puoli valtakuntaa suututtanut Volanen on lähtenyt paikan päälle katsomaan näytelmää.

Ensimmäisessä näytöksessä lavalla nähdään Suomi-neito ja Muumimamma. Sotilaat lyövät pesukoneita lekalla.

”Se nyt vaan on niin, että kaikkien on pakko laulaa”, teloitettavalle sotilaille sanotaan ennen laukauksia.

Väliajalla valtiosihteeri siemailee omenamehua. Hän on otettu.

”Teknisenä, dramaattisena suorituksena aivan vertaansa vailla. Yleisö ja näyttämö kootaan yhdeksi.”

Volanen äityy vertaamaan kokemusta 12-vuotiaana elokuvateatterin toisella penkkirivillä nähtyyn Edvin Laineen ohjaukseen. Jälleen tuntuu kuin kitumaan jätetty Lehto olisi kuollut omille käsivarsille.

”Nyt yleisö on saatu mukaan. Kohta nähdään, mihin sitä viedään”, Volanen pohtii.

Toisessa näytöksessä täydennysmies Honkajoki kuvataan cp-vammaisena. Yleisön joukossa kaksi sodan kokenutta vanhusta yrittää verrata syntymävuosiaan, mutta muu yleisö sihisee heidät hiljaisiksi.

Loppukohtauksessa ammutaan muun muassa Tarja Halosen, Matti Vanhasen ja Ransu-koiran kuvat.

”Suomi on kuollut”, sotilaat laulavat.

Sitten usva jää leijumaan lavalle heitetyn romun ylle.

Lopulta yleisö aloittaa raivokkaat aplodit. Volanen poistuu teatterista silmäkulmiaan pyyhkien.

Seuraavana päivänä Volanen ryhtyy purkamaan kokemustaan sanoiksi.

Hänen mukaansa näytelmän lopun teema Suomen kuolemasta voi päteä Smedsiin ja hänen ympärillään olevaan kulttuurieliittiin.

”Heidän sosialistinen visionsa Suomesta on kuollut.”

Hän yhdistää näytelmän vihan ja väkivallan kulttuuriin, jota edustivat aiemmin muun muassa 1960-luvun lopun vasemmistoradikaalit ja AKS:n radikaalijäsenet 1930-luvulla. Sen sijaan nyky-Suomea rakennetaan demokratian ja sivistyksen pohjalta.

Samaan syssyyn hän tyrmää kohutun loppukohtauksen.

”En pysty keksimään kestäväää argumentaatiota sille, että demokraattisesti valittu johtaja ammutaan kuoliaaksi.”

Risto Volanen näkee näytelmässä myös yhteyksiä suomalaiseen ryssävihaan. ”Täytyy sanoa, että pahalta näytti, kun venäläisistä oli tehty pesukoneita ja heitä riemulla hakattiin siellä”, hän kertoo ääni särkyen ja kyynelten pyrkiessä silmäkulmaan.

”Kannattaa herkistyä, kun on kovista asioista kyse”, Volanen sanoo.

Volanen kehuu näytelmän ensimmäisen puoliajan draamallista puolta ja on vaikuttunut, mutta säilyttää skeptisyytensä. Hän tulkitsee näytelmän lopun sosialistisen vision Suomesta kuolemaksi ja samaistaa vasemmiston ja kulttuurieliitin. Kuten Vanhanen, myös Volanen pitää näytelmän puolustajia kulttuurieliittinä, josta hän erottaa itsensä. Teoksen ymmärtäminen yhteiskuntakriitikiksi merkitsisi heille tuohon eliittiin samaistumista, sen sijaan he kieltäytyvät ymmärtämästä näytelmää yhteiskuntakriittikinä ja toteavat sen olevan vain häpäisevä. Toisaalta Volanen antaa ymmärtää osaavansa kulttuurieliitin kieltä ja lähtee jopa katsomaan näytelmän osoittaen olevansa pätevä toimija myös taiteen kentällä, sekä kyseenalaistamaan näytelmän merkityksen kentän sisältä. Matti Vanhanen sen sijaan ei edes yritä näyttää olevansa kulturelli, vaan asettuu koko keskustelun ulkopuolelle. Tätä voidaan pitää poliittisena erontekona ”kulttuurieliittiin”, jolla hämärretään sitä, että Vanhanen kuuluu itse poliittiseen eliittiin. Nimeämällä jonkin toisen ryhmän eliitiksi Vanhanen pyrkii asettumaan ei-eliitin puolelle, eli niiden, jotka eivät ymmärrä tai halua ymmärtää tai eivät ole kiinnostuneet katsomaan näytelmää.

Sosialistisen vision Volanen taas yhdistää väkivallan kulttuuriin, jota edustivat myös kansallismielisen Akateemisen Karjala-Seuran ja 1960-luvun vasemmiston radikaalisiivet. Presidentin kuvan ampumisen ja pesukoneiden romuttamisen hän näkee kirjaimellisina väkivallantekoina – kuten Ilkka Kanerva, hänkin paheksuu neuvostosotilaiden esittämistä pesukoneina. Kanervan, Vanhasen ja Volasen kommentteja, sekä kulttuurin ja politiikan kenttien näyttäytymistä kommentoi Helsingin Sanomien kulttuuriosaston esimies Saska Snellman:

Itsekin huomaan joskus miettineeni esimerkiksi sitä, miksi taiteilijoiden on niin helppo puolustaa rauhaa ja köyhiä, mutta vaikea eritellä turvallisuuspolitiikkaa tai talouden toimintaa.

Tai miksi älymystö innostuu taistolaisuuden tai linkolalaisuuden kaltaisista ääriäätteistä, mutta pitää demokratiaa länsimaisen arvomaailman tuputtamisena.

Ikävä kyllä Volasen kritiikiltä putosi pohja, kun kävi ilmi, ettei valtiosihteeri ollut nähnyt Smedsin näytelmiä eikä ilmeisesti lukemaansakaan täysin ymmärtänyt.

Volanen kuitenkin kulki tiensä loppuun asti. Hän kävi katsomassa Tunteemattoman ja järkyttyi. Se, joka on kuunnellut valtiosihteerin nyyhkytystä Radio Helsingissä, vakuuttuu siitä, että olipa virkamies oikeassa tai väärässä, fiksu tai täysi toope, tosissaan hän ainakin on. Ja hyvä niin.

Pääministeri Matti Vanhaselle ja ulkoministeri Ilkka Kanervalle tekisi mieli nostaa ihan jotain muuta kuin hattua.

[...]

Ministereillä on oikeus mielipiteisiinsä, ja todellisten henkilöiden kuvien ampuminen on jakanut mielipiteitä niidenkin joukossa, jotka ovat näytelmän nähneet. Sen sijaan on käsittämätöntä, että arvovaltaiset ihmiset laukovat varmoja mielipiteitä teoksesta näkemättä sitä.

Kaikkein rumimmin korvaan särähtää sanavalintojen karkeus, jonka takaa voi tunnistaa jopa suoranaista kulttuurivihaa. ”Taiteilijalla on oikeus taiteelliseen ilmaisuunsa, mutta ei minulla ole tarvetta osoittaa erityistä kulturellia mieltä juoksemalla sitä katsomaan”, pääministeri Vanhanen sanoi.

Noin puhuu moukka. Sallittakoon minun sanoa. (HS 3.1.2008.)

Snellman ottaa neutraalin kannan näytelmän suhteen, mutta ei hyväksy näytelmän kritisoimista sitä näkemättä. Samanlaisen kannan ottaa muusikko Tommy Lindgren:

Pääsin onneksi itse näkemään Smedsin Tuntemattoman. Ei näytelmä ehkä järjestyttänyt kuvaani Suomesta tai suomalaisesta teatterista, mutta ainakin siitä välittyi vahva halu sanoa jotain tärkeää. Sodasta ja sotimisesta sekä valtioita ja kansoja ohjaavista arvoista nykymaailmassa. Hieman sekava viesti oli, mutta niin on maailmakin.

Ei kuitenkaan luulisi, herra pääministeri, ohjaaja Smedsin vision luodinreikien ampumisesta suomalaisuuden lasipintaan niin kovasti koettelevan teidän ymmärrystänne. Nyt kun olen näytelmän nähnyt ja uskallan siitä jotain sanoa (mitä myös teidän olisi kannattanut odottaa), voin paljastaa ettei siellä oikeasti teitä tai ketään muutakaan tunnistettua henkilöä ammuta. Te olette symboli, herra pääministeri, älkää ottako sitä henkilökohtaisesti.

Olen suoraan sanottuna aika pettynyt, mikäli Suomen hallituksen johtajaa eivät kiinnosta taiteen- ja kulttuurintekijöiden näkemykset tämän päivän kansallisvaltiosta nimeltä Suomi. Ihan vakavasti, herra pääministeri, niillä saattaisi olla teille enemmän käyttöä työssänne kuin Tali-Ihantalan sankarikuvauksilla.

Suomen Kansallisteatterin loppuunmyydyt salit osoittavat ilta toisensa jälkeen raikuvaa suosiotaan näytelmälle, joka päättyy sanoihin ”Suomi on kuollut”. Pitäisiköhän sen sittenkin kiinnostaa teitä?  
(HS 23.1.2008.)

Lindgren on pettynyt poliitikkojen kiinnostumattomuuteen kulttuurintekijöiden näkemyksestä nyky-Suomesta. Toisaalta Smeds itse asettuu poliittisen sfäärin ulkopuolelle.

Smedsin näytelmä jakaa mielipiteitä ja keskustelussa tulee esiin erilaisia erontekoja. Toisaalta politiikka ja taide (ja poliittinen sekä kulttuurieliitti) erotellaan ja erottuvat toisistaan, vaikka keskustelussa toisaalta tiedostetaan teoksen yhteiskunnallinen luonne. Sekä taiteen/kulttuurin että politiikan kentät näyttäytyvätkin yhteiskunnallisen kamppailun kenttinä, jotka ovat tosin erillisiä, eikä niiden välillä näytä olevan keskusteluyhteyttä.

### 6.3. Keskustelu jatkuu

Toistuva näytelmän vastustajien käyttämä strategia on sen liittäminen kommunismiin ja sosialismiin, mikä näkyy puheessa Lenin patsashankkeesta, taistolaisuudesta, suometumisesta (sosialistista Neuvostoliittoa myötäilevän politiikan kautta), Tehyn lakosta, sekä sisällissodasta, kuten seuraavassa esimerkissä:

Yhä puhutaan tarpeellisesti paljon mm. vankileireistä ja terrorista. Ydinkysymys silti on, miksi sisällissota käytiin. Tosiasia tunnustetaan vain näin: Suomessa tehtiin sosialistinen vallankaappaus. Se nujerrettiin.

Jos eduskunnalta ei olisi kaapattu valtaa aseina, ei olisi ollut 36640 uhria. Kyse oli kapinan kukistamisesta laillisen hallituksen armeijalla.

Häikiön mielestä käsitteiden hämärtymisestä kertoo myös puhe valkoisista ja punaisista kuin tasavertaisina. Vain toiset olivat hallituksen joukkoja.

Kaappaus, kapina, kuolleita, tuskaa, vaikenemista. Kaikkea myös nostalgisoidaan. Erikoinen ilmiö.

Kristian Smedsin Tuntemattomassa sotilaassa Kansallisteatterissa yleisöllä lauletaan Punakaartin marssia ("Köyhä Suomen kansa..."). En tiedä, miksi. (IS 2.1.2008.)

Kyseessä on ns. valkoinen tulkinta sisällissodasta. Siinä kuvataan punaiset yhteiskunnan ulkopuolisina: vain valkoiset edustivat hallitusta ja valtiovaltaa. Keskustelu tuodaan nykypäivään Smedsin näytelmän ja punaisuuden nostalgisoinnin kautta. Se, että näytelmässä lauletaan *Köyhää Suomen kansaa*, koetaan siis vallankumouksen nostalgisoinniksi.

Näytelmän koetaan häpäisevän myös sotaveteraaneja ja Suomen itsenäisyyttä. Sotaveteraani, entinen kansanedustaja ja ministeri Heimo Linna kirjoittaa:

Kun Suomen valtiollisen itsenäisyyden hankkiminen ja siitä johtuneet sodat ovat kuitenkin pohjimmiltaan olleet mitä suurimmassa määrin, kansainvälisessäkin mittakaavassa ihmisyyden puolustamista, niin Kristian Smedsin tulkitsema Tuntematon sotilas on isku vasten kasvoja itsenäiselle Suomelle.

Sotaveteraanina minäkin myönnän, että kaikki asiat eivät Suomessa ole siinä kunnossa kuin itsenäisyyden puolesta taistelleina olimme toivoneet, mutta Tuntemattoman sotilaan uusilla tulkinnoilla ei epäkohtia korjata. Tarkoitan johtajien ampumista.

[...]

Sotaveteraanina, joka taisteli heinäkuussa 1944 Vuosalmella venäläisiä hyökkääjiä vastaan, haluan sanoa Kristian Smedsille, että ei nuoremmillakaan ole oikeutta tulkita väärin Suomen itsenäisyyteen johtanutta historiaa.

Sotaveteraani-ikäpolven suurten uhrausten luomalle pohjalle Suomi on rakennettu sellaiseksi, kuin se nyt on.  
(MT 11.8.2008.)

Kirjoituksessa todetaan, että Suomen itsenäistyttyään käymissä sodissa on ollut kyse ihmisyyden puolustamisesta, ja että Smedsin tulkinta on isku vasten isänmaallisen Suomen kasvoja, eikä se auta ratkaisemaan yhteiskunnallisia epäkohtia. Smedsin näytelmä mielletään historian väärintulkinnaksi. Lisäksi todetaan nyky-Suomen pohjautuvan sotaveteraanien uhrauksille. Uhriteema näyttäytyykin tässä keinona lukita menneisyys tietynlaiseksi. Ja sotaan osallistuminen oikeuttaa siitä puhumisen. Uhrien mielekkyyden kyseenalaistaminen koetaan pyhäinhäväistyksenä, mikä estää menneisyydestä tietyllä tavalla puhumisen.<sup>34</sup>

Eräänlainen loppunäytös Smedsin ja Volasen väliselle keskustelulle saadaan 14.11.2008 (eli lähes vuosi ensi-illan jälkeen) julkaistussa *Suomen Kuvalehdessä* (46/2008, 40–46) kun he istuvat saman pöydän ääreen keskustelemaan. Mukana on toimittaja Riitta Kylänpään lisäksi mieheyttä ja työtä tutkinut psykohistorioitsija Juha Siltala. Artikkelin alku johdattelee aiheeseen talouskriisin kautta, vertaa tilannetta 1930- ja 1990-lukuihin

---

<sup>34</sup> Janne Helinin tarkastelemissa *Kotimaa*-lehden kirjoituksissa näyttäytyy sama teema, jossa suomalaiset puolustivat kotimaansa lisäksi myös Pohjolaa, Eurooppaa ja sivistynyttä maailmaa yleensäkin siveellisesti alempia ja kehittymättömpiä venäläisiä vastaan (Helin 79, 106–107).

ja kysyy, purkautuuko lama oikeisto- ja vasemmistoradikalismiin vai sopeutuvatko ihmiset hiljaa. Volanen on yhä Smedsin näytelmää vastaan, mutta keskustelun painopiste on näytelmän kohuttujen kohtausten sijaan suomalaisessa yhteiskunnassa. Siltala ja Smeds kritisoivat kilpailuyhteiskuntaa, kun Volanen asettuu puolustamaan modernia sivistystä, sekä ”psyhykeä koossapitävää kristillistä ideaalia”. Smeds taas haikailee yhteisöllisyyden perään, joka on heikentynyt juuri teknologian ansiosta. Keskustelu siirtyy Muumimamman ampumiseen, josta Smeds toteaa:

Tietyissä mielessä kyse on siitä, että vanha Suomi-kuva on mennyttä ja teatterikielelle käännettynä se ilmentyy Muumimamman lahtaamisena. Kyse ei ole Tarja Halosen persoonasta, vaan instituutiosta. En ajattele hetkeäkään naisen surmaamista. Kyse on puhtaasti symboleista ja merkeistä, joita pyöritän isolla ironialla.

Volanen: ”Törmäytät siis klassisen ja postmodernin! Näyttämöllä Lahtinen esittää perustelun presidentti-instituution ampumiselle. Tuo perustelu alleviivaa entisestään kysymystä, törmääkö postmoderni henki nykyiseen näyttämöllä ja elämässä.”

Smeds: ”Tulkitsit näytelmää tietysti omista lähtökohdistasi, mutta olennaisen virheen korjaan: Lahtisen monologin jälkeen näemme internetistä otetun viedopätkän, joka on Irakin sodasta. Siinä ammutaan oikeasti ihmisiä helikopterista.” (Mt. 45–6.)

Smeds siis korjaa Volasen näkemystä, jonka mukaan näytelmässä uhattaisiin presidentti Halosen henkeä. Samalla hän toteaa, ettei myöskään Lahtisen monologi liity kansallisten ikonien ampumiseen. Hän ei kuitenkaan kerro enempää, miten kohtausta tulisi tulkita. Lopuksi keskustelu siirtyy nuorisoon joka Smedsin mukaan pyrkii tekemään vähemmän töitä ja kuluttamaan vähemmän. Siltala jatkaa:

”He maksimoivat riippumattomuutensa ulkoisesta.” Samalla logiikalla rahan ahneus on yritystä varmistaa turvallisuus. ”Mutta mitä enemmän ihmiset haluavat suojautua maailmalta, sitä kovemaksi maailma muuttuu.” (Mt. 46.)

Lopuksi Siltala toteaa, ettei onni riipu absoluuttisen vaurauden kasvusta ja Smeds lisää, että työn teho elämänhallinnan välineenä on kadonnut (mt. 46). Tässä voidaan nähdä viittaus näytelmän kulutukseen ja työntekoon, josta ei ole loppujen lopuksi mitään hyötyä.

\* \* \*

Kohu näyttäytyy sekä positiivisille että negatiivisille kirjoituksille yhteisenä kehyksenä näytelmään. Kun teos on aiheuttanut jo niinkin paljon keskustelua kuin se on aiheuttanut, luokitellaan se kohunäytelmäksi. Kohuteema muotoutuu pikkuhiljaa jo ensimmäisten esinäytösten kommenttien pohjalta, toisaalta sen pohja on jo näytelmän mainosteksteissä. Kohusta kehittyikin pian kehys, eli ennakko-oletus, joka asettaa tietynlaiset raamit näytelmän tulkinnalle. Kuvaavaa on sekin, että näytelmää kommentoivat myös ne, jotka sitä eivät ole nähneet, mikä kertoo siitä, että näytelmä on saavuttanut aseman kansallisena huolenaiheena. Kuitenkin esimerkiksi Irmeli Haapanen (TS 29.11.2007) asettuu kohukehystä vastaan ja huomauttaa, että näytelmällä on oikeatakin sanottavaa.

Olen summannut tauluun 2. näytelmän vastaanottoa. Näytelmän puolustajien ja vastustajien väliset erot on kiteytettävissä seuraavasti: puolustajien mielestä kyseessä on yhteiskunnallinen kannanotto, vastustajien mielestä se on häpäisyä tai vihanlietsontaa. Vastustajat jättävät huomiotta kannanoton, kun puolustajat taas eivät reagoi häpäisyväitteisiin. Vastustus onkin usein reseption sijaan rejektiota, mikä on selitettävissä diskursiivisen positioitumisen kautta. Käsittelen tätä enemmän seuraavassa luvussa.



	<b>Vastustus</b>	<b>Puolustus</b>
<b>Ampumiskohtaus</b>	Kehotus, häpäisy, uhkaus	Varoitus, toteamus
<b>Näytelmän poliittisuus</b>	Stalinismi, taistolaisuus, suomettuminen	Sosiaalisten epäkohtien paljastamien, yhteiskunnallisen keskustelun herättäminen
<b>Smedsin <i>Tuntematon taideteoksena</i></b>	Kohutaidetta, vihakulttuuria	Keskustelua herättävää
<b>Rinnastukset/vertaukset muuhun taiteeseen</b>	Ei saavuta Linnan tasoa, Linnan teos kertoo Suomen puolustuksesta  Esim. <i>Tali-Ihantala 1944</i> parempi,  Kohutaidetta kuten <i>Neitsythuorakirkko, Uralin perhonen</i> jne.	Pyrkii kunnioittamaan Linnan perintöä ja onnistuukin siinä, Linnan teos yhteiskunnallinen ele  Miksei <i>Rukajärven tie</i> sankarikuvauksineen tai <i>The Producers</i> juutalaisvitseineen herättänyt vastustusta?

Taulu 2. Näytelmän vastustuksen ja puolustuksen tyypittelyä

## 7. KANSAKUNNAN DISKURSSIT

### 7.1. Diskurssien konstruoinnista

Stuart Hallin mukaan ”kansallinen kulttuuri on *diskurssi* – tapa rakentaa merkityksiä, jotka suuntaavat ja järjestävät sekä toimintaamme, että käsityksiämme itsestämme. [...] Nämä merkitykset sisältyvät tarinoihin, joita kansakunnasta kerrotaan, muistoista, jotka yhdistävät nykyhetken kansakunnan menneisyyteen, ja kuvista, joita siitä konstruoidaan”. (Hall 1999, 47.) *Kansallinen kulttuuri* on siis diskurssi, joka tuottaa objektinsa, eli *kansakunnan* tietynlaiseksi. Hallille kansalliset kulttuurit eivät ole

yhtenäisiä, vaan muiden identiteettien leikkaamia. Kuitenkin kansallisen kulttuurin diskurssi esittää kansakunnan yhtenäisinä. (Mt. 51–4.)

Hieman toisenlainen tapa nähdä kansakunnan diskursiivinen muodostuminen ja ylläpito on erotella useampi kansakunnan diskurssi. Tällöin on kyse tarkastelutason tarkennuksesta, ja otetaan huomioon se, että myös kansakuntaa leikkaavat identiteetit ja diskurssit osallistuvat kansakunnan tuottamiseen.

Tiina Mahlamäki jakaa kansakuntapuheen kahteen diskurssiin, feminiiniseen ja maskuliiniseen. Feminiinisen kansakuntapuheen positio on yhteiskunnan marginaalissa, ja siihen voivat asemoitua myös miehet. Feminiinisestä diskurssista käsin etsitään omaa paikkaa, asemaa ja subjektiutta yhteiskunnassa. Maskuliiniseen diskurssiin asemoituvat yhteiskunnan keskuksessa olevat eli ne, joiden ”paikka yhteisössä ja yhteiskunnassa on (ainakin omasta mielestään) selvä, varma ja turvattu”. Myöskin maskuliiniseen diskurssiin voivat asettua naiset. Maskuliininen diskurssi määrittelee kansalaisuuden erottelemalla rajaten epäpuhtaat Toiset ulkopuolelle. (Mahlamäki 2005, 163–64.)

Olen pitäytynyt analyysissäni samalla tarkastelutasolla Mahlamäen kanssa ja lukemissani diskursseissa on monia yhtymäkohtia feminiiniseen ja maskuliiniseen kansakuntapuheen diskurssiin. Olen löytänyt puhetta, jossa suomalaisuutta tuetaan yhtenäisellä kansallisella kertomuksella. Toisaalta olen löytänyt tällaiseen kertomukseen vastahankaisesti suhtautuvia puhetapoja. Yhteistä näille puhetavoille on kuitenkin se, että ne puhuvat siitä, miten tulisi järjestäytyä kansakunnaksi. Vaikka Kristian Smedsin *Tuntematon* ampuu alas kansallisia ikoneja ja kyseenalaistaa Suomen ja suomalaisuuden kertomisen yhtenäisenä ja sanoo Suomen olevan kuollut, ei siinä silti kyseenalaisteta suomalaisen yhteiskunnan ideaa tai sitä, etteikö yhteinen sävel pitäisi löytää sen sijaan että yhteiskunnan annettaisiin hajota. Hän vain toteaa, että *yhtenäisestä* Suomesta puhuminen on valheellista. Olenkin lukenut aineistosta kaksi kansakunnan diskurssia, jotka poikkeavat toisistaan siinä, miten ne näkevät, että yhteiskunnallinen järjestys tulisi perustaa ja mitkä ovat yhteiskunnallisten epäkohtien syyt ja miten niihin tulisi puuttua. Nämä ovat *yhtenäisen Suomen diskurssi* ja *monen Suomen diskurssi*. Pohdin niiden ilmentymismuotoja eri teemojen alla seuraavissa alaluvuissa.

## 7.2. Yksi vai monta Suomea?

Smedsin *Tuntemattoman* loppukohtauksen voi tulkita yhtenäisen suomikuvan alas ampumiseksi. Tämä ei kuitenkaan välttämättä tarkoita, että suomalainen yhteiskunta on tarpeeton tai vanhentunut, päinvastoin. Loppukohtauksen voi paikantaa *monen Suomen diskurssiksi* nimeämäni lausumien joukkoon. Smedsin näytelmä asettuu selkeästi näkemystä vastaan, jonka mukaan Suomi, suomalainen yhteiskunta ja suomalaisuus pitäisi esittää yhtenäisenä, suurena kertomuksena.

Yhtenäisen Suomen diskurssista käsin suomalaisuuden kertomusta vastustavat kertomukset (esim. Katariina Lillqvistin *Uralin perhosen* Mannerheim kuvaus, suomalaisen sankarimyytin kyseenalaistaminen, jne.) nähdään ulkoisina ja kansallista eheyttä uhkaavina. Yhtenäisen Suomen diskurssia voisi kuvata assimiloivaksi ja toisaalta poissulkeväksi. Se sisältääkin nationalistisen, kansallista yhtenäisyyttä painottavan puheen, joka sisältää tietynlaisen kansallisen kertomuksen.

Monen Suomen diskurssissa taas pyritään antamaan ääni vaihtoehtoisille suomalaisuuden kertomuksille, joiden nähdään mahdollistavan eri elämänmuotojen integraation ja yhteiskuntaan sisällyttämiseen. Siinä ei painoteta kansakuntaa, vaan sitä leikkaavien identiteettien integroitumista. Kuitenkin siinä on kyse siitä, mitä yhteiskunnalliset olot tulisi järjestää; siinä mielessä sekin on kansakuntapuhetta. Kansakunnan yhtenäisyys ei vain ole sen järjestävä periaate. Monen Suomen diskurssi kiteytyy seuraavassa lainauksessa Kristian Smedsiltä:

– Suomi on kauhean hyvä maa ja täällä on oikeasti ihana elää. Jos jotain voisi muuttaa, niin lisäisin suvaitsevaisuutta ja moniarvoisuutta. Täällä vallitsee vielä henkinen suomettuminen, ajattelu, jonka mukaan kaikissa asioissa pitää päästä yhteisymmärrykseen, jotta voimme elää yhdessä. Mutta kyllä toisten mielipiteet voi hyväksyä ja niitä voi kunnioittaa, vaikka olisikaan samaa mieltä. (TS 30.5.2008.)

Yhtenäisen Suomen diskurssista käsin asetetaan myös ehtoja marginaaleissa oleville, jotka pyrkivät kohti keskusta. Suomen käymät sodat, kuten kansalaissota/vapausota (1918), talvisota (1939–40) ja jatkosota (1941–44) näyttäytyvät yhtenäisen Suomen diskurssista *uhrina* ja nykypäivästä katsottuna niiden kautta on *ansaittu* itsenäisyys ja

hyvinvointi.<sup>35</sup> Samalla tavalla osallistuminen ja ansaitseminen toimivat nyky-Suomessa työnteon ja kulutuksen kautta. Tätä yhtäläisyyttä kuvataan Kristian Smedsin näytelmässä.

### 7.3. Taide ja yhteiskunnallisista epäkohdista puhuminen

Demokratia ja kansalaiskeskustelu ovat hegemonisia arvoja molemmissa diskursseissa. Kuitenkin yhtenäisen Suomen diskurssista käsin yhteiskunnalliset epäkohdat ja niiden näyttäminen nähdään ulkoisina. Epäkohdista puhujat näyttäytyvät myös epäkohtien lietsojina, kuten esimerkiksi Risto Volasen kritiikistä voi lukea. Tätä näkökulmaa vastaan asettuu esimerkiksi Smedsin *Tuntemattoman* kohtausta, jossa Koskela ihmettelee, miksei asioista voida puhua niiden oikeilla nimillä, jos vastakkainasettelun aika kerran on ohi.

Arvioitaessa Smedsin *Tuntematonta* esiin nousee keskustelu siitä, mikä on hyvää ja mikä huonoa taidetta. Tämän keskustelun keskeinen kiistanaihe on se, saako yhteiskunnallinen taide satuttaa, loukata tai provosoida. Samalla syntyy implikaatioita siitä, miten taiteen ja yhteiskunnallisen vaikuttamisen suhde nähdään. Kyse on myös kulttuuripolitiikasta sen laajemmassa merkityksessä, diskursiivisena käytäntönä, ”joka ei rajoitu vain valtiolliselle ja julkiselle alueelle, vaan toimii julkisen ja yksityisen risteyskohdassa” (Liikkanen 1998, 129). Näin myös yksityishenkilöiden (ja sellaisina esiintyvien poliitikkojen) kannanotot ovat muotoilemassa niitä käytäntöjä, joilla määritellään hyvän ja huonon sekä hyväksyttävän ja ei-hyväksyttävän rajoja.

Yhtenäisen Suomen diskurssin mukaan hyvä taide ei loukkaa tai mässäile sisäisillä vastakkainasetteluilla. Se näkee epäkohtien kuvaamisen tai näyttämisen olevan epäkohtien luomista, ylläpitoa tai niiden kannatusta.

Samanlainen taidekäsitys on olemassa kansakunnan diskursseista irrallaankin. Esimerkkeinä mainittakoon Teemu Mäen ”kissantappovideonakin” tunnetun *Sex and Deathin* (1988), tai Ulla Karttusen *Neitsythuorakirkon* (2008) herättämät reaktiot:

---

<sup>35</sup> Vuoden 1918 sodan eri nimitykset kertovat siitä, millaisia merkityksiä sille annetaan: kansalaissodassa Suomen kansalaiset sotivat toisiaan vastaan, kun vapaussodassa Suomi soti ulkoista tai ulkoistettua vihollista vastaan.

riistävää elämäntapaa ja lapsipornoa kritisoivat teokset tulkittiin eläinräökkäykseksi ja lapsipornoksi sen sijaan että teosten muuhun sisältöön olisi juurikaan kiinnitetty huomiota. Käsittelemässäni aineistossa Smedsin teos rinnastetaankin muihun ”kohutaiteeksi” luokiteltuihin teoksiin. Esimerkiksi *Aamulehden* 20.4.2008 artikkelissa loppuosassa Smedsin teos rinnastetaan Hannu Salaman *Juhannustansseihin*, Katariina Lilqvistin *Uralin perhoseen*, Ulla Karttusen ja Sally Mannin valokuvateoksiin, sekä Mimosa Palen ”Jättivaginana” tunnettuun *Mobile Female Monument* -veistokseen.

Yhtenäisen Suomen diskurssissa huonon taiteen nähdään pyrkivän saamaan mahdollisimman paljon huomiota tiedotusvälineissä, mutta itse teosta ei pidetä kohun arvoisena. Hyvä taide saa herättää keskustelua, mutta liika kohu latistaa sen. Hyvä taide ei myöskään käytä näyttäviä kikkoja, vaan sen ilmaisun keinot ovat hillittyjä ja pelkistettyjä. Hyvän taiteen tekijät eivät ole saarnaavia messiaita, vaan hiljaisia pohdiskelijoita.

Kristian Smedsin *Tuntemattoman* vastustuksessa hyvä taide näyttäytyy hiljaisena ja rakentavana. Ampumiskohtaus on kehotusta väkivaltaan ja yhteiskuntarauhan häirintää, Smedsistä puhutaan kohutaiteilijana, mutta myös guruna ja messiaana, kuten seuraavassa lainauksessa elokuvaohjaaja Matti Kassilan *Ilta-Sanomille* lähettämästä kirjeestä:

Uskonnollinen hurmos näyttää leimaavan tätä suomalaisen teatterin juonetta, joka synnyttää messiaita, guruja. Sellaiseksi pääsee näköjään vain suurella rähinällä. Uskonnollinen hurmos oli läsnä Kalle Holmbergin Lapualaisopperassa, niin ikään Jouko Turkan Seitsemän veljeksien filmiversiossa.

Osa arvostelijoistakin tuntuu kaipaavan guruja, messiaita ja mieluusti nostavan heitä sellaisiksi. Nämä saarnamiehet osaavat huomion herättämisen keinot, joista auktoriteettien kuvien ampumiset ovat selkokieltä puhuva esimerkki: ammutaan alas kaikki auktoriteetit ja niiden kuvat. Mitä tilalle? Eikö minusta itsestäni tulekin tätä tietä uusi auktoriteetti, messias, guru? Käytetäänkö tässä myös hyväksi vanhaa suomalaisten herravihaa? Tällainen huutoteatteri tappaa välisävyt, herkkyden. (IS 8.12.2007.)

Näyttävät erikoisefektit tekevät kohunäytelmästä enemmänkin sirkusta kuin teatteria ja näin ollen huonoa taidetta. Rakentava ja hiljainen taidekäsitelmä näyttävät mobilisoituvan kritiikin kohteena olevan teoksen viestin vaimentamiseksi: jos teoksessa on jokin vastustusta herättävä piirre, on koko teos huonoa taidetta eikä siksi kokemisen tai

ymmärtämisen arvoinen. Seuraavassa esimerkissä rakentavan ja hiljaisen taiteen puhetavat toimivat yhdessä.

Huomiotaidetta

Kuka kohauttaisi kauniilla teoksella?

Muistatteko huomiotalouden? Nyt se on hiipinyt kulttuuriin. Suomi on saanut omat huomiotaiteilijansa.

Huomiotaiteessa on oma kaavansa. Kas näin.

Ensin tietysti shokeerataan. Kristian Smedsin ohjaamassa Tuntemattomassa sotilaassa ammuttiin suomalaisvaikuttajat, Ulla Karttunen esitteli taidenäyttelyssään lapsipornoa ja Katariina Lillqvist teki animaatioissaan Mannerheimista korsettihomon.

Kun kohu nousee, taiteilijan tehtävä on hämmästellä sitä. Karttunen pani esille tunnistettavia kuvia lapsipornon uhreista, mutta syytti tyrmistyneenä kuvien poistajia sensuurista. Lillqvist taas kauhistui kohusta, koska "ei tässä ole sensaatiota hakemalla haettu". Niinkö? Kansalaiset ovat useita kertoja äänestäneet Mannerheimin Suomen suurimmaksi sankariksi. Taiteilija panee Mannerheimin keimailemaan punaisessa pitsikorsetissa miespalvelijan edessä, mutta ei siis etsi sensaatiota?

Kohu on tietenkin tarkoitus muuttaa rahaksi ja/tai maineeksi. Smeds ja Kansallisteatteri onnistuivat tässä loistavasti. Kansallisteatteri on tehnyt Tuntemattomalla miljoonatilin, sillä näytelmä on teatterin suurin menestys vuosikymmeniin.

Kaupallisessa menestyksessä sinänsä ei tietenkään ole mitään vikaa, päinvastoin. Ikävän leiman menestykselle antaa vain se, että huomiotaiteilijat eivät koskaan tunnusta kohun osuutta menestykseen. Heidän mielestään menestys kun johtuu pelkästään neroudesta ja kyvystä rikkoa upeasti tabuja. (IS 1.3.2008.)

Huomiotaiteilijat näyttäytyvät enemmänkin taitavina, huomiotalous-termin lanseeraajaan Jari Sarasvuohon rinnastuvina mainostajina, joiden teokset eivät *myy* sen takia että ne olisivat hyviä ja *kauniita*. Hyvä taide ei siis *shokeeraa* tai etsi *sensaatiota*.

Toisaalta hiljaisen taiteen puhetapa voi aktivoitua näytelmän puolustukseksikin:

Teatterille laitoksena ja esityksen myynnille massiivinen ennakkohälinä on eduksi, mutta mahtaako se olla taiteelle? (IS 12.1.2008.)

Tällöin kohu nähdään teoksen arvoa alentavana, mutta tällöin syy ei ole taiteilijassa, vaan kohun aiheuttavat kohisijat itse. On myös huomattava, että molemmissa tapauksissa teoksen taiteellinen ja rahallinen arvo erotellaan toisistaan. Kaupallisuus

alentaa teoksen taiteellista arvoa. ”Huomiotaidetta” -kolumnin lopussa näytelmän (ja muun huomiotaiteen) vastustus nojautuu myös rakentavan taidekäsitykseen:

Olisi virkistävää kohdata nykytaiteilija, joka ei haluaisikaan repiä, vaan rakentaa. Joka haluaisikin kohauttaa vaikka kauneudella. Mutta tämä taitaa olla ihan umpivanhanaikainen ajatus. (IS 1.3.2008.)

Rakentavalle ja hiljaiselle vastakkaisessa taidekäsityksessä hyväksi taiteeksi määrittyvät sellaiset teokset, jotka tuovat yhteiskunnallisia epäkohtia näkyviin ja pyrkivät herättämään keskustelua. Teokset jotka eivät pyri tai kykene tähän näyttäytyvät viihteenä tai roskana. Hyvä taide on peräänantamatonta; se ei kumartele kuvia paljastaessaan väärinkäytöksiä, vaan näyttää ”todellisuuden” kaikessa karuudessaan, eli tekemään näkymättömän näkyväksi.

Paljastavassa taidekäsityksessä ”kohu” näyttäytyy siis positiivisena asiana – se tarkoittaa sitä että taideteos on onnistunut paljastamaan jotain näkymätöntä ja aiheuttamaan keskustelua. Myöskään kauneus ei ole arvo sinänsä, vaan enemmänkin jotain, joka peittää todellisuudessa majailevan rumuuden.

Koska monen Suomen diskurssi pyrkii esittämään suomalaisuuden monien identiteettien leikkaamana, se ei kuvaa näiden välistä konsensusta ehtoihin ja ansaitsemiseen perustuvana, kuten yhtenäisen Suomen diskurssi tekee, vaan neuvotteluun ja epäkohtien paljastamiseen perustuvana. Näin se asettuu suoraan kansakunnan yhtenäisenä esittämistä vastaan. Siitä käsin tuodaan vaihtoehtoisia kuvauksia ja kertomuksia kansakunnan menneisyydestä ja täten kyseenalaistetaan kuvaa *yhtenäisestä* Suomesta. Siitä käsin ei kuitenkaan kyseenalaisteta suomalaisen yhteiskunnan ideaa, se vain esitetään monien identiteettien kasaamana. Monen Suomen diskurssi ei pyri niinkään hajottamaan yhteiskuntaa kuin siirtämään sen keskusta tai toimimaan keskusta kohti pääsyn tukena.

#### **7.4. Rajattuja alueita**

Kulttuuriantropologi Mary Douglasin (2000) mukaan yhteisön ulkopuoliset voimat koetaan järjestystä uhkaavina ja *saastuminen* on yksi uhkaavien voimien muoto. Douglasin ja politiikantutkija Aaron Wildavskyn mukaan saastumisuskomusten funktiona on pitää tietyt ihmiskategoriat erillään, jotta toiset voidaan liittää yhteen.

Saastumiskäsitykset ylläpitävät käsitteellisiä kategorioita, erottavat moraalisen epämoraalisesta ja ylläpitävät visiota hyvästä yhteisöstä (Douglas & Wildavsky 1982, 37). Ulkoiset uhat siis vahvistavat yhteisön keskusta, mutta samalla sulkevat jotain ulkopuolelle.

Ulossulkeminen on siis keskuksen vahvistamisen strategia: yhtenäisen Suomen diskurssista käsin Smedsin *Tuntematon* kuvataan yhteiskunnan järjestystä uhkaavana. Se liitetään väkivallan kulttuuriin ja vasemmistolaisuuteen, jotka asetetaan yhteiskunnan ulkopuolisiksi, saastaisiksi ja uhkaaviksi voimiksi. Monen Suomen diskurssista käsin taas pyritään liikkumaan kohti keskusta tai siirtämään sitä paikaltaan.

Myös se, että näytelmässä Suomi tuhotaan sisältäpäin aiheuttaa hämmennystä: se kyseenalaistaa ajatuksen uhkien ulkoisuudesta. Tämä altistaa näytelmän suomettumissyytöksille.

Toisaalta yhtenäisen Suomen diskurssista käsin myönnetään myös sisäisten yhteiskunnallisten epäkohtien olemassaolo, mutta silloin todetaan, että suomalainen yhteiskunta on silti parempi kuin monet muut yhteiskunnat, kuten seuraavasta, Lillqvistin *Uralin perhosta* käsittelevästä lainauksesta käy ilmi:

Lillqvist esimerkiksi ihmetteli ihmisiä, joille pitsikorsettiin puettu Mannerheim on ollut liikaa. Lillqvistin mielestä ihmisten ”pillastuminen” kertoo ”Suomen huonosta henkisestä ilmapiiristä”.

Asian voisi tietysti nähdä toisinkin. Esimerkiksi niin, että Suomella on ollut onni saada sellaisia johtajia, joita kansa arvostaa. On sellaisiakin maita, joissa näin ei ole. Näiden maiden henkinen ilmapiiri onkin sitten ihan toinen juttu. (IS 1.3.2008.)

Tarkastelemassani keskustelussa taiteen ja kulttuurin sekä politiikan alueet näyttäytyvät erillisinä ja oman logiikkansa mukaan toimivina alueina. Kun politiikka on keskeinen vallankäytön alue, näyttäytyy kulttuuri ja taide kenttänä, jonka kautta voidaan vaikuttaa suoraan ihmisiin. Taiteen kenttä näyttäytyykin vaihtoehtoisena yhteiskunnallisen vaikuttamisen sfäärinä, jonka kautta voidaan pyrkiä horjuttamaan tai siirtämään vallan keskusta pois poliittisesta sfääristä. On kuitenkin otettava huomioon, että vaikka taide olisi poliittiseen nähden marginaalista, on sillä silti omat keskuksensa ja marginaalinsa. Voidaankin sanoa, että Smedsin näytelmän pääsy Kansallisteatteriin toi sen taiteen keskukseen.



## 7.5. Mitä on suomalaisuus?

Smedsin näytelmän keskiössä on miesjoukko, joka ampuu suomalaisuuden ikonit alas. Miehillä omanarvontuntoa ja ylpeyttä: he purnaavat kuria vastaan. Toisaalta miehet uhrautuvat työn kautta, vaikka esimerkiksi Lahtinen näkeekin sodan eliitin ahneudesta johtuvana. Työ kuitenkin tehdään käskystä. Lahtiselle ei tule mieleenkään olla ampumatta ”lämpöhakuisia ohjuksiaan”. Sen sijaan tehtävän suorittaminen näyttäytyy yhtenä purnaamisen muotona. Kova työnteko on työläisen vastarintaa. Saman kaavan voidaan nähdä toistuvan kuvien ampumisessa: ”ammutaan nyt sitten kun on käsketty”. Näytelmässä korostuu työn turhuus: niin Lahtisen tolppamonologissa kuin pesukoneiden runnomisessakin. Näytelmässä representoidaan monen Suomen diskurssista ansaitsemis- ja osallistumispuhetta, joka liittyy yhtenäisen Suomen diskurssiin. Ansaitsemispuheen voidaankin ajatella olevan yksi niistä kulttuurisista resursseista, jotka aktivoituvat puhuttaessa suomalaisuudesta. Tämä näkyy myös näytelmän vastustuksessa: näytelmä rajataan suomalaisuuden ulkopuolelle ja oma puhujan suomalaisuus legitimoidaan juuri uhri/ansaitsemispuheen kautta (ks. Heimo Linnan mielipidekirjoitus s. 74; vrt. Helin 2006). Uhrautuminen ja ansaitseminen voidaan siis kuvata tavoiteltavana, jolloin se asettuu tukemaan puhujan omaa asemaa suomalaisena tai sitten se voidaan kuvata ei-toivottavana (esimerkiksi liioitellen) jolloin tuetaan myös niiden ääniä, jotka eivät ole ansainneet tai saaneet mahdollisuutta ansaita suomalaisuuttaan.

Uhri- ja ansaitsemispuheen ympärillä käytävä keskustelu liittyy kansalaisuuteen, mutta ”suomalaisuudella” voidaan viitata ”Suomen jäsenyyden” lisäksi suomalaiseen kulttuuriin ylipäättään, vaikkei raja kansalaisuuden ja kulttuurin välillä olekaan ehdoton. Ne määrittävät toisiaan.

Hyvin yleinen kulttuurin representoinnin tapa on erottelu ”meihin” ja ”muihin” (ks. Erikson 2002, 262–6). Näytelmässä tehdään ero sekä ruotsalaisiin että venäläisiin. Ruotsalaisiin viitataan Lahtisen pilkatessa runebergiläisiä sotilaskuvauksia sekä implisiittisesti jääkiekkotaistelukohtauksessa, jossa taustalla soi vuoden 1995 Ruotsia vastaan pelatun MM-kultaottelun selostuksesta miksattu kappale *Ihanaa Leijonat, ihanaa!* Myös venäläiset toimivat eronteon apuna näytelmässä. Näytelmän vastustuksessa sen sijaan se, että näytelmän viholliset ovat pesukoneita eivätkä

neuvostosotilaita herätti närää (ks. IL 4.12.2007). Näytelmän merkitys ei siis välity oikein, jos viholliset ole oikeita venäläisiä.

Näytelmässä kierrätetään monia suomalaiskansallisia merkkejä: sotilaat ja lotat harmaissa sarkaunivormuissaan ja lippalakeissaan ovat kaikille suomalaisille tuttuja. Välillä taustalla näkyy havumetsä- ja järvimaisemaa. Alkoholi ja saunominen liitetään yhteen. Ne ovat paineen purkautumisen ja vapaa-ajan merkitsijöitä. Myös keskeinen suomalaisuuden symboli Suomi-neito on mukana näytelmässä. Tämän klassisen kansallisen kuvaston asettaa osittain naurunalaiseksi Muumimamma, joka on myös kaikille suomalaisille tuttu hahmo, mutta joka ei yhtä selkeästi symboloi suomalaisuutta. Samalla tavoin jääkiekko-ottelun riehakkuuden liittäminen taisteluun banalisoi perinteisen sotakuvauksen.

Näytelmä kierrättää perinteistä suomalaista kuvastoa, joka on kieli, jonka avulla puhutaan suomalaisuudesta ja jonka tiettyjen merkkien läsnäolo ilmoittaa lukijalle, että nyt puhutaan suomalaisuudesta. Muumimamma-hahmo näiden klassisten symbolien joukossa kyseenalaistaa tätä ikonografiaa. Suoranaista ikonoklasmia sen sijaan on Mannerheimin kasvojen vääristäminen ja näytelmän loppukohtaus. Ikonografia saakin eri merkityksiä ja siihen suhtaudutaan eri tavoin eri diskursseissa.

## **8. SUOMALAISEN KANSALAIKUNNON JA MYTTISEN JÄRJESTYKSEN MUOTOJA**

Tiina Mahlamäen jo edellä esittelemässäni kattavassa määritelmässä kansalaisuskonto on yhteisön rajat, instituutiot, käytännöt, historian ja päämäärän pyhittävä kulttuurinen arvojärjestelmä, joka tuottaa sitoutumista ja on havainnoitavissa yhteisiksi koetuissa myyteissä, uskomuksissa, symboleissa ja rituaaleissa (Mahlamäki 2005, 20, 212). Kansalaisuskonnon ehkä näkyvin ilmentymä – rituaalit, kuten itsenäisyyspäivän paraati, tai presidentin uudenvuoden puhe – eivät ole olleet työssäni tarkastelun kohteena. Sen sijaan myyteillä ja symboleilla on työssäni keskeinenkin osa.

### 8.1. *Tuntematon sotilas* myyttinä ja symbolina

Bruce Lincolnin mukaan *myytti*-termin käyttö on arkikielessä pejoratiivista: silloin se on jotain, mitä jokin toinen ryhmä (tai ajanjakso) pitää totena, mutta mitä puhuja (ja hänen ryhmänsä) pitävät epätotena (Lincoln 1992, 24). Lincoln erottelee toisistaan neljä erilaista kertomustyyppiä: faabelin, legendan, historian ja myytin. Ne eroavat toisistaan kolmen ominaisuuden perusteella: 1. tekevätkö ne totuusväitteitä, 2. ovatko ne uskottavia ja 3. onko niillä auktoriteettia. Faabelilta puuttuvat kaikki ominaisuudet, legenda ja historia tekevät totuusväitteitä, historia on myös uskottava. Myytti tekee totuusväitteitä, on uskottava ja sillä on auktoriteetti. Myytin auktoriteetti ei tarkoita vain sitä, että se on geertziläisittäin samanaikaisesti malli jostakin ja jollekin, vaan myös sitä, että se voi mobilisoida sosiaalisen ryhmittymisen. (Mt. 24–25.) Myyttiä voidaan käyttää sosiaalipoliittisen muutoksen tukena eri tavoin: 1. vallitsevan myytin asema voidaan kiistää ja näin riistää siltä kyky ylläpitää sosiaalisia muotoja; 2. historiaan, legendaan tai jopa faabeliin voidaan investoida uskottavuutta ja auktoriteettia, jolloin se voi nousta myytin asemaan ja toimia uusien sosiaalisten muotojen tukena; 3. myyttiä voidaan myös tulkita uudelleen ja sen kerronnallisia yksityiskohtia voidaan muokata, jolloin myytti herättää erilaisia tuntemuksia. Kaikkia näitä strategioita voidaan Lincolnin mukaan yhdistellä. (Mt. 25–26.) Näin myytti uskontotieteellisenä käsitteenä tarkoittaa ”sitä, mitä pidetään totena ja mikä järjestää sosiaalista”, ja sen kautta voidaan tarkastella erilaisten totuusjärjestelmien kamppailua hegemoniasta (vrt. Herkman 2001, 221; Gramsci 2001, 144).

Kristian Smedsin *Tuntemattomassa sotilaassa* on kierrätetty suomalaisten jakamia mielikuvia suomalaisuudesta, maskuliinisuudesta ja sodasta, eli niin sanotusta myyttisestä järjestyksestä, jonka tietyt osat ovat muodostuneet ns. pyhiksi postulaateiksi rituaalisessa järjestyksessä (Taira 2006, 78–80). Olen edellä todennut, että tätä myyttistä kuvastoa voidaan kuvata eri tavoin – ja toisaalta se myös näyttäytyy erilaisena eri diskursseista käsin. Smedsin *Tuntemattomassa* kyseenalaistetaan myytti Suomesta yhtenäisenä kansakuntana, jossa kansalaisuus määrittyy osallistumisen eli työnteon kautta. Toisaalta esimerkiksi Väinö Linnan *Tuntematon*, joka on saanut mm. Edvin Laineen tulkitsemana aseman suomalaisessa myyttisessä ja rituaalisessa järjestyksessä kertomuksena yhteisestä kamppailusta Suomen puolesta, on Smedsin näytelmän lähtökohtana pyhä postulaatti, jota kuitenkin tulkitaan kanonisesta tulkinnasta poiketen yhteiskunnallisena kannanottona sotaan vastaan. Sota on näytelmässä suomalaisen nyky-

yhteiskunnan metafora: yhteiskunnan jäsenet joutuvat sotimaan/tekemään turhaa työtä eliitin puolesta, minkä seurauksena lopussa yhteiskunta tuhoutuu. Sota tai työnteke ei siis ole uhri, joka oli tai on annettava jotta yhteiskunta säilyisi. Näin Väinö Linna teoksineen on se diskursseille yhteinen symbolinen tukipiste, jonka kautta asetutaan vastustamaan yhteiskunnan nykytilaa. *Tuntemattomasta sotilaasta* tulee myyttisen kamppailun kohde, kamppailussa on kyse siitä, mikä *Tuntemattoman* tulkinta saavuttaa myyttisen aseman.

Sosiaaliantropologi Victor Turnerin mukaan symbolit ovat rituaalisen toiminnan pienimpiä rituaalisen käyttäytymisen ominaisuuksia säilyttäviä yksiköitä. Symboleja voivat olla rituaalisessa tilanteessa esineet, toimet, tapahtumat, eleet ja tilalliset yksiköt. Rituaalin Turner määrittelee muodolliseksi ja määrittelyksi, teknisen toiminnan ulkopuoliseksi käyttäytymiseksi, joka viittaa uskomuksiin mystisistä olennoista tai voimista. (Turner 1967, 20.) Rituaalien perusyksikkö, eli *dominantti* symboli pystyy muuttamaan *pakottavan* (obligatory) *haluttavaksi* (desirable). Dominantti symboli tuo eettiset ja lailliset normit yhteen vahvojen tunneärsykkeiden kanssa ja se voikin yhdistää symbolille niin sen aistimuksellisella kuin ideologisella navalla annetut, ristiriitaisetkin merkitykset. (Mt. 30, 32–33.)

Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* on selvästi yksi suomalaisen kulttuurin dominantti symboli, hieman samaan tapaan kuin Suomen lippu. Se saa erilaisia merkityksiä erilaisissa konteksteissa, mutta dominanttina symbolina se yhdistää nämä merkitykset. Näin ollen sen merkitys dominanttina symbolina on eri asia kuin sen teosmerkitys. Jos *Tuntematonta* tarkastellaan myyttinä, painottuu sen kerronnallinen puoli, joka näyttää menneisyyden ja nykyisyyden tietynlaisena. Erilaiset *Tuntemattoman* luennat ovat myyttejä, jos niitä pidetään tosina. Koska Väinö Linnan teos on dominantin symbolin asemassa, tulee sen merkityksen määrittelystä kamppailun kohde kamppailtaessa yhteiskunnallisista arvoista.

Linnan *Tuntematon* ei ole kuitenkaan ollut aina siinä asemassa kuin se on nykyään. Linnan romaanit *Tuntematon sotilas* (1954) ja *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian toinen osa (1960) herättivät ilmestyessään vastustusta. *Tuntematon* haastoi myytin uhrautuvasta sankarista ja *Pohjantähti-trilogia* sisällissodan ns. valkoisen tulkinnan. Folkloristi Ulla-Maija Peltosen mukaan Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -teoksen

toinen osa oli keskeinen avaus vuoden 1918 sisällissotaa koskevien asenteiden murroksessa. Se herätti kiivasta väittelyä ja Linna kritisoi historiantutkijoita. 60-luvulla alettiin kerätä myös muistitietoa sisällissodasta ja myös tässä aineistossa on viittauksia Linnan teoksiin. (Peltonen 1996, 15–16, 98–102.) Näille Linnan teoksille on yhteistä ns. sammakkoperspektiivi. Ne kyseenalaistivat tietynlaista yhtenäistä kertomusta, mutta samalla ne myös integroivat siihen kuulumattomia elementtejä, kuten rivimiehen kokemuksen sodasta ja punaisen kokemuksen sisällissodasta.

Kansakunnan diskurssien erot näkyvät myös siinä, miten menneisyyttä kuvataan. Näin esimerkiksi Väinö Linnan *Tuntematon* näyttäytyy yhtenäisen Suomen diskurssista käsin kertomuksena Suomen puolustuksesta (IL 28.11.2007a) ja esimerkkinä velvollisuuden täyttämisestä, kun monen Suomen diskurssista käsin se näyttäytyy yhteiskunnallisena eleenä, joka antoi äänen suomalaiselle rivisotilaalle ja osoitti sodan järjettömyyden. Veikko Anttosen (1996, 154) mukaan

[m]uusta erilleen asetettuihin [eli pyhitettyihin] symboleihin tiivistyvät yhteisön jäsenten tunteet ja moraaliset käsitykset voimasta, erinomaisuudesta, edistyksellisyydestä, alueellisesta loukkaamattomuudesta, joilla yhteisöt identiteettiään ilmaisevat. ”Toteemitunnukset”, kuten valtioiden liput, hallitsijan erillisyydet ja koskemattomuus, raha, kirkko-instituutiot, myyttiset sankarit ja eläimet, edistyksen ulkoiset merkit jne. voivat kontekstista riippuen muodostua yhteisöä/yhteiskuntaa ilmentäviksi pyhiksi symboleiksi.

Väinö Linnan *Tuntematonta sotilasta* voidaan analysoimani aineiston perusteella pitää dominanttina pyhänä symbolina. Se, että jokin symboli saa attribuutin ”pyhä”, ei kuitenkaan kerro sille annetuista merkityksistä. Sen moniäänisyys mahdollistaa keskustelun siitä, miksi se on tai miksi se ei ole pyhä.

Väinö Linnaa voidaan verrata toiseen ”kansalliseen ikoniin” ja dominanttiin symboliin, Carl Gustav Emil Mannerheimiin. Kansallisten ikonien esittäminen jonain muuna kuin yhtenäistä Suomea edustavina herättää vastustusta yhtenäisen Suomen diskurssista käsin. Matias Tammialan mukaan Katariina Lillqvistin *Uralin perhosessa* homoseksuaalina ja punavankien teloittajana kuvattu Mannerheim ei sovi *suomalaisuuden pyhään järjestykseen*, vaan loukkaa sitä. Poikkeavan henkilön ei voida katsoa edustavan kansakuntaa. (Tammiala 2009, 18–21.) Näin ollen Mannerheimin esittäminen teloittajana jatkosodan sankarin sijaan tai Linnan esittäminen (esim. hänen

teostensa tulkinnan kautta) provosoijana jatkosodan yhteisrintaman kuvaajan sijaan ovat lähtöisin monen Suomen diskurssista. Tällöin pyritään siirtämään pyhitettyä merkitystä paikaltaan.

## **8.2. *Tuntematon sotilas* ja kansalaisuskonto**

Suomalaisuuden myytit ja symbolit eivät ole siis muuttumattomia, mutta entäpä niiden kautta tarkasteltava kansalaisuskonto? Jos kansalaisuskonto on yhteisön rajat, instituutiot, käytännöt, historian ja päämäärän pyhittävä järjestelmä, niin mihin se on paikannettavissa jos yhteisön rajat, instituutiot, käytännöt, historia ja päämäärä ovat liikkeessä? Ja jos kansalaisuskonto liittyy kansan enemmistön hyväksymiin arvoihin, niin mitä jos arvomaailma ei olekaan yhtenäinen? Voiko kansalaisuskontoja olla useita, vai ovatko sen eri ilmenemismuodot saman kansalaisuskonnon osia?

Kansalaisuskonto-termin kehittäjän Jean-Jacques Rousseau'n mukaan kansa on poliittisen legitimaation ja valtiovallan ensisijainen lähde. Hänelle yksilönvapaus on sitä, että yksilön tahto on sopusoinnussa valtion eli kansan yleistahdon kanssa. Hänelle alkuperäiset uskonnot olivat heimouskontoja, mutta universalistiset uskonnot olivat tehneet uskonnosta myös yksityisasian. Kansalaisuskonto on Rousseaulle universalistisen uskonnon palauttamista heimouskonnoksi, jolloin se toimisi valtiovallan tukena. Émile Durkheimilla on nähtävissä samanlaisia ajatuksia yhteiskunnasta: yhteiskunnalla on kollektiivisia, eli kaikkien sen jäsenten jakamia representaatioita ja kollektiivinen, siis yksilöt ylittävä mieli. Lisäksi Durkheim näkee uskonnon yhteiskunnan palvontana. Sekä Rousseaulle että Durkheimilla on vahva käsitys kollektiivisen ja individuaalisen vastakkaisuudesta. (Durkheim 1980; Rousseau 1998.)

En lähde kyseenalaistamaan Rousseau'n tai Durkheimin yhteiskuntakäsitystä individualistisesta näkemyksestä käsin, päinvastoin: sen sijaan olen ottanut yhteiskunnan sisäiset leikkaavat identiteetit mukaan kansalaisuskontokeskusteluun. En siis kyseenalaista kollektiivista yksilöllisellä, vaan toisilla sen sisäisillä tai sitä leikkaavilla kollektiviteeteilla. En myöskään kyseenalaista uskonnon koheesiota tai integriteettiä tuottavaa voimaa, mutta totean, että jonkin asian ulos rajaaminen vahvistaa rajojen sisälle jäävää.

Jatkaakseni tätä ajatusta kysynkin, onko kansalaisuskontoja vain yksi, saako se erilaisia muotoja, vai onko niitä peräti yhtä monta kuin erilaisia kollektiivisia identiteettejä?

Kun Durkheim väittää, että uskonto on yhteisön itsepalvontaa, sanoo Robert N. Bellah, ettei oikeassa kansalaisuskonnossa ole kyse siitä, vaan ”kansakunnan alistamisesta eettisille päämäärille” (Bellah 1991, 168). Martin Marty taas ehdottaa kansalaisuskonnon määritelmää, joka sisältää sekä itsepalvonnan, että moraalisen itsekritiikin. Hän näkee kansalaisuskonnon muodostavan nelikentän riippuen ensinnäkin siitä, nähdäänkö kansakunta siinä jumalan ohjauksen alaisena (*Nation under God*) vai itsensä transsendentoivana (*Nation as Self-Transcendent*) ja toiseksi siitä, onko kansalaisuskonto *papillista* vai *profeetallista*. (Marty 1974, 144–45.) En ole niinkään kiinnostunut edellisestä jaottelusta, jälkimmäinen taas on asetelmani kannalta vartenotettava. Papillinen kansalaisuskonto on Martyn mukaan juhlistavaa, myönteistä ja kulttuuria rakentavaa, kun profeetallinen on dialektista, mutta taipumukseltaan tuomitsevaa. Edellinen siis lohduttaa koeteltuja ja jälkimmäinen koettelee hyvinvoivia. Kuitenkaan näitä kansalaisuskonnon tyyliä ei voi aina erottaa toisistaan: ”[t]äten pappi voi tuomita ja profeetta voi integroida, ja usein integroikin ihmisiä merkityksen ja kuulumisen järjestelmään”. (Mt. 145.)

Esittelemäni diskurssit, jotka osallistuvat suomalaisen yhteiskunnan rakentamiseen sisältävät molemmat integroivia tendenssejä, toisen logiikan ollessa assimiloiva/ulossulkeva ja toisen pluralistis-integratiivinen ja neuvotteleva. Ne poikkeavat toisistaan myös siinä, että toista käytetään yhteiskunnallisesta keskuksesta käsin rajoittamaan sinne pääsyä ja toisen avulla pyritään joko siirtämään tätä keskusta – tai pääsemään itse sitä lähemmäksi, pois marginaalista.

Löytyykö kansalaisuskontoa siis vain yhtenäisen Suomen diskurssista vai onko sitä löydettävissä myös monen Suomen diskurssista? Martyn mukaan profeetallisen kansalaisuskonnon täytyy olla dialektista, koska jos se tulee yksipuolisesti ulkoa tai on täysin sisäpuolen hylkimää, sitä ei voida laskea kansalaisuskonnoksi (Marty 1974, 149). Näin ollen esimerkiksi yksilödiskurssiin tai johonkin ei-suomalaiseen uskontoon pohjautuva yhteiskuntaelämän kritiikki ei ole profeetallista kansalaisuskontoa. Profeetallisella ja papillisella täytyy olla jotain yhteistä pohjaa. Toisaalta ne ideaalit,

joita vastaan kansakunnan katsotaan rikkoneen (mt. 156) voivat vaihdella, tosin Marty ei itse puhu tästä. Nämä ideaalit ovatkin myyttisen kamppailun kohteita. Ne eivät kiinnity ennen kuin kansalaisuskonto, eli pyhittämisen järjestelmä kiinnittää ne.

Kuvaan taulussa 3. löytämiäni kansalaisuskonnon muotoja. Kansalaisuskonto saa erilaisia muotoja riippuen siitä, minkä diskurssin puitteissa se toimii. Kutsun *yhtenäisen Suomen diskurssista* lähtevää kansalaisuskontoa *keskuksen kansalaisuskonnoksi* ja *monen Suomen diskurssista* lähtöisin olevaa *marginaalin kansalaisuskonnoksi*. Martin Martyn ajatusta profeetallisen kansalaisuskonnon dialektisuudesta jatkaen täytyy eri kansalaisuskonnon muodoilla olla jokin yhteinen pohja. Sekä keskuksen että marginaalin kansalaisuskonnon on suomalaisen yhteiskunnan säilyttäminen hyvänä tai sen muuttaminen sellaiseksi. Ne molemmat ottavat demokratian pyhänä postulaattina ja niillä on ainakin yksi yhteinen symboli: se on Väinö Linnan *Tuntematon sotilas*. Molempia kansalaisuskonnon muotoja käytetään pyhittämään niiden merkitykset. Kuitenkin johtuen niiden positioitumisesta eri diskurssiin suomalaisen yhteiskunnan, demokratian ja Linnan *Tuntemattoman* merkitykset näyttäytyvät erilaisina, mikä aiheuttaakin niihin kohdistuvan myyttisen kamppailun siitä, mitkä niihin liittyvät narratiivit saavat toden ja auktoriteetin aseman.

Vaikka keskuksen kansalaisuskonto onkin pohjavireeltään papillista ja marginaalin kansalaisuskonto profeetallista, löytyy molemmista sekä papillisia että profeetallisia piirteitä. Keskuksen kansalaisuskonnon papillisuus ilmenee ajatuksena siitä, että suomalaisessa yhteiskunnassa ovat asiat (ainakin suhteellisen) hyvin ja profeetallisuus ajatuksessa ulkoisesta uhasta yhteiskuntaa kohtaan. Marginaalin kansalaisuskonnon papillisessa puolessa juhlistetaan sitä asiaa, minkä koetaan olevan muutosvoimana – tarkastelemassani aineistossa se on suomalaisen miehen hyvä potentiaali. Profeetallinen puoli ilmenee kritiikkinä yhtenäisyyden myyttiä kohtaan, jos se kätkee taakseen pahoinvointia.

Tarkastelemassani aineistossa keskuksen kansalaisuskonnon toimintakentäksi on määrittynyt politiikka ja marginaalin kansalaisuskonnon kentäksi taide ja kulttuuri. Keskuksen kansalaisuskontoa käytetään keskuksen säilyttämiseksi, sekä poikkeavien identiteettien assimiloinniksi tai ulossulkemiseksi. Marginaalin kansalaisuskontoa taas



käytetään tukemaan liikettä kohti keskustaa, siirtämään keskusta tai auttamaan integroitumaan yhteiskuntaan.

	<b>Keskuksen kansalaisuskonto</b>	<b>Marginaalin kansalaisuskonto</b>
<b>Pyhiin postulaattien tulkinnat</b>	Linnan <i>Tuntematon</i> Suomen puolustamisen kuvaus	Linnan <i>Tuntematon</i> yhteiskunnallinen ele
	Demokratia ei perustu vastakkainasetteluilla mässäilyyn	Demokratia on mahdollista vain jos epäkohdat paljastetaan
<b>Papillinen</b> (mitä hyvää yhteiskunnassa on?)	Suomalainen yhteiskunta on sellaisenaan hyvä, mutta sitä uhkaavat hajottavat voimat	Suomalaisessa nuorena mieheissä on hyvää muutosvoimaa
<b>Profeettallinen</b> (mikä yhteiskunnassa on vialla?)	Vihakulttuurin kasvu estettävä, jotta demokratia ei katoa	Yhtenäisyyden myytit on purettava, jos niillä ei ole todellisuus pohjaa
<b>Toimintakenttä</b>	Politiikka	Taide, kulttuuri
<b>Päämäärä</b>	Keskuksen säilyttäminen, assimilointi tai ulossulkeminen	Liike kohti keskustaa, keskuksen siirtäminen, integroituminen

Taulu 3. Kansalaisuskonnon muodot Smedsin *Tuntemattomassa* ja sitä käsittelevässä lehtikirjoittelussa

## 9. LOPUKSI

Kristian Smedsin *Tuntematon sotilas* nosti esiin monia suomalaisen kulttuurin ja yhteiskunnan piirteitä, jotka ilmaistiin affektiivisen sotametaforan kautta. Sota-työ-metaphora on vakiintunut suomalaisessa kulttuurissa ja sitä käytetään siirtämään näytelmän referenssi jatkosodasta nyky-yhteiskuntaan. Tällöin metaphora kääntyy nurinpäin, jolloin sodasta tulee työn ja ansaitsemisen kautta määrittävän nyky-yhteiskunnan affektiivinen metaphora. Työnteko eli sotiminen näyttäytyy tuhlauksena,

toisaalta sotiminen rinnastetaan myös soittamiseen ja urheilujuhlaan. Ne, jotka eivät kykene tai halua osallistua työntekoon suljetaan yhteiskunnan ulkopuolelle: Riitaoja teloitetaan ja Korpela marssii ulos näyttämön pienoisyhteiskunnasta. Näytelmä nostaa esiin myös perinteisen suomalaisuuden merkitsijät, saunan ja alkoholin, jotka toimivat paineiden päästämisen metaforana. Alkoholin nauttimisen piirit ilmaisevat myös piirien välistä distinktiota ja sisäistä liittoutumista.

Näytelmän vastaanotossa kiinnitettiin paljon huomiota ns. ampumiskohtaukseen. Näytelmän vastustajat tulkitsivat sen häpäisyksi tai jopa kehotukseksi, kun puolustajien mielestä se oli tulkittavissa varoitukseksi tai toteamukseksi. Vastustajat tulkitsivat näytelmän poliittisuuden taistolaiseksi, stalinismiksi tai suomettumiseksi, kun puolustajat pitivät sitä yhteiskunnallisena puheenvuorona ja keskustelun herättäjänä. Näytelmä rinnastettiin myös muihin teoksiin. Puolustajien mielestä se teki kunniaa Väinö Linnan *Tuntemattomalle*, kun vastustajien mielestä näytelmä ei yltänyt sen tasolle tai jopa häpäisi sitä. Sitä verrattiin myös sotaelokuvaan, ja ns. kohutaiteeseen.

Olen konstruoinut näytelmän ja lehtikirjoittelun kautta kaksi vastakkaista diskurssia, yhtenäisen Suomen diskurssin ja monen Suomen diskurssin, joiden jakolinja perustuu näytelmään suhtautumiseen. Yhtenäisen Suomen diskurssin logiikka on assimiloiva ja ulossulkeva ja monen Suomen diskurssin integroiva ja neuvotteleva. Yhtenäisen Suomen diskurssi asettaa ehtoja yhteiskunnan keskukseen pääsulle, kun monen Suomen diskurssi etsii keinoja keskukseen pääsulle – tai pyrkii siirtämään keskusta paikaltaan.

Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* voidaan nähdä kansalaisuskonnollisena symbolina, jonka voima perustuu siihen, että se pystyy yhdistämään monia, ristiriitaisiakin merkityksiä saman merkitsijän alle. Tämä näkyy aineistossa siinä, miten paljon painoarvoa ”alkuperäiselle” *Tuntemattomalle* annetaan. Kun teoksesta aletaan esittää tulkintoja, astutaan myyttisen kamppailun alueelle. Tulkinnasta tulee myyttinen kun sitä aletaan pitää totena ja auktoritatiivisena. Kansalaisuskonto näyttäytyy tässä työssä järjestelmänä, joka ei ainoastaan legitimoivallitsevaa järjestystä (josta käytän termiä keskuksen kansalaisuskonto), vaan mikä voi toimia järjestystä kyseenalaistavana (marginaalin kansalaisuskonto). Edellinen kansalaisuskonnon muoto liittyy yhtenäisen Suomen diskurssiin ja on enimmäkseen profeetallista, eli vallitsevaa järjestystä vastustavaa, jälkimmäinen taas liittyy monen Suomen diskurssiin ja on enimmäkseen

papillista, eli vallitsevaa järjestystä juhlistavaa. Papillisuus ja profeetallinen eivät kuitenkaan esiinny puhtaina, vaan toisiinsa sekoittuneina. Lisäksi papillisella ja profeetallisella kansalaisuskonnolla on yhteinen alusta, joista yksi on pyhä symboli, *Tuntematon sotilas*, jonka moniäänisyys mahdollistaa keskustelun siitä, miksi se on pyhä.

\* \* \*

Olen pyrkinyt osoittamaan – vaikken suinkaan ensimmäisenä – uskontotieteellisen työkalupakin käyttökelpoisuutta kansallisen sekä yhteiskunta- ja kulttuuripoliittisen keskustelun analysoinnissa. Pyhä ja myytti toimivat myös (ja nyky-yhteiskunnassa oikeastaan juuri) median välityksellä koko yhteiskuntaa koskevien tai sitä koskevaksi tuotettavien keskustelujen kautta. Kansalaisuskontoa voidaan löytää mielestäni juuri tuolta alueelta, eli sieltä missä käydään keskustelua siitä, mikä on kansakunnalle pyhää ja kyseenalaistamatonta ja mikä ei, sekä siitä, mitä kansakunnan pyhät kertomukset ja symbolit oikeastaan merkitsevät. Olen myös pyrkinyt osoittamaan, ettei kansalaisuskontoa kannata nähdä pelkästään sosiaalisena sementtinä, vaan se voi myös toimia yhteiskunnallisen muutoksen käyttövoimana.

Mitä tässä tutkimuksessa olisi voitu tehdä toisiin? Ensinnäkin näytelmän analyysissa olisi voitu tukeutua laajempiin teatteria ja visuaalista kulttuuria koskeviin teoretisointeihin. Takaraivossani kuitenkin vaikutti ohjaajani Tiina Mahlamäen ohje, että minun tulee katsoa näytelmää nimenomaan uskontotieteilijänä. Olikin oma tietoinen valintani jättää ne pois: teatteritieteellinen tutkimus Smedsin näytelmästä on erilainen. Tässä tutkielmassa oleva teoreettinen tausta on tämän työn tutkimusongelman kannalta riittävä.

Toiseksi vastaanottoa koskeva tutkimusaineisto olisi voinut olla laajempi. Erityyppiset aineistot olisivat mahdollistaneet triangulaation, joka olisi tuonut tiettyjen aineistotyyppien rajat esiin. Esimerkiksi internetin keskustelupalstojen, joissa julkaisukynnys ja anonymiteetin suoja on parempi kuin valtamediassa analysoiminen olisi todennäköisesti tuonut esiin äärimmäisempiä näkökantoja. Myös jo edellä mainitsemani katsojien haastattelu olisi tuonut paljon lisää, mutta olisi tullut ajan ja

taloudellisten resurssien suhteen hankalaksi. Kiire onkin ollut leimallista tälle tutkimukselle.

Myös ohjaaja Kristian Smedsin haastattelun pois jättäminen oli oma valintani. Toisaalta minun oli mahdollista tutustua lehdissä oleviin haastatteluihin, toisaalta en tiedä, mitä olisin häneltä kysynyt. Esimerkiksi tiettyjen asioiden merkityksen, kuten ”miksi vain osalla sotilaista oli valkoinen kauluspaita näytelmän alussa ja lopussa kaikilla, paitsi Sarastiellä?” tiedusteleminen häneltä olisi ollut epämielekästä, koska Smeds on itse kieltäytynyt kommentoimasta näytelmää ja sanonut, että jokainen muodostaa käsityksensä siitä itse (SK 30/2008, 26). Lisäksi reseptionäkökökulmaan kuuluu tekijäkeskeisyyden kritiikki, joten vain Smedsin julkisesti esittämät näkemykset näytelmästä voivat toimia merkityspotentiaaleina (Sevänen 1994, 58–59; Lehtonen 1996, 176–77).

Tämän tutkimuksen puutteet toimivat pohjana mahdolliselle jatkotutkimukselle. Myös Kristian Smeds on jatkanut uudessa ohjaustyössään *Mental Finland* (ensi-ilta Brysselissä 11.2.2009 ja Kansallisteatterissa 16.9.2009) Suomi-kuvan ja suomalaisen identiteetin käsittelyä. Kansalliset ja yhteiskunnalliset aiheet ovatkin aika ajoin esillä taiteessa, populaarikulttuurissa ja mediassa, joten uutta aineistoa syntyy jatkuvasti lisää niin uskontotieteilijöille kuin muillekin aihepiiristä kiinnostuneille tutkijoille. Nämä kulttuurituotteet eivät ole kuitenkaan olemassa vain tutkijoiden tarkastelua varten, vaan ne osallistuvat yleiseen keskusteluun, jossa määritellään suomalaista yhteiskuntaa. Toivonkin, että tämä tutkimus olisi relevantti myös tuon keskustelun kannalta – tieteellisen keskustelun lisäksi – ja että tämä työ herätti lukijassaan kiinnostavia ajatuksia.

## **AINEISTOLÄHTEET**

### *Lehdet*

#### **AL = *Aamulehti***

20.4.2008 ”Ei mitään häpyä.” Niina Sarkonen.

#### **HS = *Helsingin Sanomat***

25.5.2007 ”Kristian Smedsin Tuntematon sotilas syksyllä Kansallisteatteriin.”

3.11.2007 ”Väinö Linnan Tuntematon räjähtää palasiksi.” Kirsikka Moring.

17.11.2007 ”Henry Hanikka on uusi Rokan Antti.” Maija Alftan.

30.11.2007 ”Taiteilijan tehtävä on ampua kuvia.” Jyrki Räikkä.

18.12.2007 ”Totalitarismin nousu estettävä.” Risto Volanen.

19.12.2007a ”Valtiosihteeri suututti teatteriväen.” Jyrki Räikkä.

19.12.2007b ”Taide on taidetta, politiikka on politiikkaa.” Kristian Smeds.

21.12.2007a ”Esimerkkejä totalitarismin kasvualustoista kyllä riittää.” Jari Juutinen.

23.12.2007 ”Kristian Smedsin Tuntematon sai pääministerin ymmälleen”

29.12.2007 ”Tuntematon sai valtiosihteerin kyyneliin.” Riku Jokinen.

3.1.2008 ”Silmät kiinni, suu auki.” Saska Snellman.

23.1.2008 ”Laiskan mieli.” Tommy Lindgren.

#### **IL = *Iltalehti***

28.11.2007a ”Presidentti, Niinistö ja Lenita Tuhotaan.” Elina Jäntti.

28.11.2007b ”Yksiselitteisesti sopimatonta.” Tuukka Matilainen.

28.11.2007c ”Tuntuu törkeältä.” Tuukka Matilainen.

4.12.2007 ”Uuden polven suomettajat.” Raili Nurvala.

20.12.2007 ”Päätökseni havainnoin aikaani.” Jyrki Lehtola.

22.12.2007 ” Vanhanen paheksuu Tuntemattoman ampumisia.” Timo Hakkarainen.

**IS = *Ilta-Sanomat***

5.5.2000 ”Mitä ’Muumimammalla’ oli laukussaan?” Tiina Vahtera.

10.11.2007 ”Vai vielä pesukoneet?” Marja-Liisa Lappalainen.

1.12.2007 ”Rähinämessias.” Marja-Liisa Lappalainen.

8.12.2007 ”Saarnamiesten teatteria.” Marja-Liisa Lappalainen.

20.12.2007a ”Ministerit vedettiin Tuntematon-kohuun.” Kalle Pirhonen.

20.12.2007b ”Teatterikriitikon terveiset: Katsoisit näytelmän.” Kalle Pirhonen.

29.11.2007 ”Onko vaikuttajien ampuminen soveliasta?” Eija Kallioniemi.

2.1.2008 ”90 vuotta sitten.”

12.1.2008 ”Tuntematon -ähky.” Tiina Vahtera. Kolumni.

1.3.2008 ”Huomiotaidetta.” Kolumni.

**MT = *Maaseudun Tulevaisuus***

11.1.2008 ”Itsenäisyyttä häväistiin.” Heimo Linna.

### ***Nuori Voima***

1/2009 ”Luvattomat taiteilijat?! Kristian Smeds ja Juha-Heikki Tihinen Nuoren Voiman Liiton syysaloukissa 2008.” Toim. Martti-Tapio Kuuskoski.

### **SK = Suomen Kuvalehti**

30/2008 ”Smedsin teesit.” Riitta Kylänpää.

46/2008 ”Pehmeitä törmäyksiä.” Riitta Kylänpää.

### **TS = Turun Sanomat**

16.8.2007 ”Tuntematon sotilas marssii Kansallisteatteriin.”

3.11.2007 ”Nuoren sukupolven itsenäisyysbileet.” Irmeli Haapanen.

29.11.2007 ”Kohunäytelmällä on oikeatakin sanottavaa.” Irmeli Haapanen.

30.5.2008 ”Noin 40 000 suomalaista nähnyt jo Tuntemattoman sotilaan.” Irmeli Haapanen.

### **Teatteri**

1/2009 ”Mental Smeds.” Janne Saarakkala. Osoitteessa  
<<http://www.teatterilehti.fi/1233-mental-smeds/>>.

### **Internet**

**URL<sup>1</sup>** ”Suomen 10 suurinta sanomalehteä levikin mukaan 2007.” Sanomalehtien liitto. Osoitteessa <<http://www.sanomalehti.fi/index.phtml?s=119>>. Vierailtu 9.10.2008.

**URL<sup>2</sup>** ”Purnaajan sota.” *Helsingin Sanomat*. Osoitteessa <<http://www.hs.fi/kirjat/artikkeli/Purnaajan+sota/HS20041219SI1KU02g84>>. Vierailtu 10.6.2009.

- URL<sup>3</sup>** ”Historia.” Pyynikin kesäteatteri. Osoitteessa  
<<http://www.pyynikinkesateatteri.com/WebRoot/1091967/Page.aspx?id=1091993>>. Vierailtu 24.4.2009
- URL<sup>4</sup>** ”Tuntematon sotilas.” Ryhmäteatteri. Osoitteessa  
<<http://ryhmateatterifi.adv2.nebula.fi/index.php?page=tuntematon-sotilas>>.  
Vierailtu 22.4.2009.
- URL<sup>5</sup>** ”Tuntematon sotilas.” Suomen Kansallisteatteri. Osoitteessa  
<[http://www.kansallisteatteri.fi/ohjelmisto/index.php?we\\_objectID=58](http://www.kansallisteatteri.fi/ohjelmisto/index.php?we_objectID=58)>.  
Vierailtu 10.10.2008.
- URL<sup>6</sup>** ”Jokelan koulusurmat.” Wikipedia. Osoitteessa  
<[http://fi.wikipedia.org/wiki/Jokelan\\_koulusurmat](http://fi.wikipedia.org/wiki/Jokelan_koulusurmat)>. Vierailtu 19.5.2009.

### *Kirjallisuus*

#### **Artaud, Antonin**

- 1983 *Kohti kriittistä teatteria.* Suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Helsinki: Otava.  
– 1964. *Le Théâtre de la Cruauté.*

#### **Jokipii, Mauno (toim.)**

- 1991 *Tuntemattoman sotilaan rykmentti - JR 8. Jalkaväkirykmentti 8:n historia.*  
Helsinki: WSOY.

#### **Linna, Väinö**

- 1954 *Tuntematon sotilas.* Helsinki: WSOY.
- 2000 *Kootut teokset VI. Esseitä.* Helsinki: WSOY.



### **Laine, Edvin & Ritva Heikkilä**

1983 *Tuntematon sotilas ja pylvässäänky. Elämäni esirippuja ja valkokankaita.*  
Helsinki: Tammi.

### **Sarjanen, Petri**

2006 *Tuntematon Rokka. Antti Rokan esikuvan Viljam Pylkkään vaiheet talvi- ja jatkosodassa.* Tampere: Revontuli.

### *Elokuvat ja näytelmät*

#### **Laine, Edvin**

1955 *Tuntematon sotilas.* Elokuva. Ohjaus Edvin Laine. Käsikirjoitus: Väinö Linna & Juha Nevalainen. Suomen Filmitoimisto. Ensi-ilta 23.11.1955.

#### **Lillqvist, Katariina**

2008 *Uralin perhonen.* Elokuva. Ohjaus Katariina Lillqvist. Käsikirjoitus Katariina Lillqvist & Hannu Salama. Camera Cagliostro Film Co-operative. Ensi-ilta 7.3.2008.

#### **Lindman, Åke**

2007 *Tali-Ihantala 1944.* Elokuva. Ohjaus Åke Lindman & Sakari Kirjavainen. Käsikirjoitus Stefan Forss & Benedict Zilliacus. Åke Lindman Film-Productions. Ensi-ilta 7.12.2007.

#### **Mollberg, Rauni**

1985 *Tuntematon sotilas.* Elokuva. Ohjaus Rauni Mollberg. Käsikirjoitus Veikko Aaltonen & Väinö Linna & Rauni Mollberg. Arctic-Filmi. Ensi-ilta 6.12.1985.

### **Smeds, Kristian**

2007 *Tuntematon sotilas*. Näytelmä. Ohjaus ja sovitus Kristian Smeds. Lavastus Kati Luukka. Videosuunnittelu Ville Hyvönen. Pukusuunnittelu Auli Turtiainen. Valosuunnittelu Ville Toikka. Äänisuunnittelu Esa Mattila. Suomen Kansallisteatteri. Ensi-ilta 28.11.2007. Katsottu 4.10.2008 ja 4.5.2009.

2009 *Tuntematon sotilas*. Elokuva. Sovitus ja ohjaus: Kristian Smeds. TV-ohjaus: Mikko Kuparinen. Kuvaus: Juha Leskelä. Ääni: Teemu Tanskanen & Samuli Liikanen. Leikkaus: Jussi Kärnä. Tampereen yliopisto, tutkivan teatterityön keskus & Suomen Kansallisteatteri. Ensi-ilta 7.2.2009.

### **JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET**

#### **Helin, Janne**

2006 *Maa vahva, Jumala väkevä. Pyhä talvisota ja Kotimaa-lehden myytit vuosina 1939–1941*. Uskontotieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, uskontotieteen laitos.

#### **Mikkola, Kati**

2000 *Isänmaan nousu. Isänmaallisuuden ulottuvuudet Topeliuksen Maamme kirjassa*. Uskontotieteen pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, Kulttuurien tutkimuksen laitos.

#### **Tammiala, Matias**

2009 *Mannerheim ja maskuliinisen suomalaisuuden pyhä järjestys. Suomalainen kansalaisuskonto Uralin perhonen -keskustelussa*. Uskontotieteen proseminariesitelmä. Turun yliopisto, Kulttuurien tutkimuksen laitos.

## TUTKIMUSKIRJALLISUUS

### **Alasuutari, Pertti**

1996 *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994* Tampere: Vastapaino.

### **Alasuutari, Pertti & Petri Ruuska**

1999 *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa.* Tampere: Vastapaino.

### **Albanese, Catherine L.**

1992 *America: Religions and Religion.* Belmont, California: Wadsworth Publishing Company. 2<sup>nd</sup>. ed.

### **Anttonen, Veikko**

1993 Pysy Suomessa Pyhänä – Onko Suomi uskonto? Teoksessa Teppo Korhonen, (toim.) *Mitä on suomalaisuus.* Helsinki: Suomen Antropologinen Seura. Sivut 33–67.

1996 *Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

### **Anderson, Benedict**

2007 *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua.* Tampere: Vastapaino – 2006. *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of Nationalism.* Suom. Joel Kuortti.

### **Apo, Satu**

2001 *Viinan voima. Näkökulmia kansanomaiseen alkoholiajatteluun ja kulttuuriin.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

### **Bauman, Zygmunt**

1997 *Sosiologinen ajattelu.* Tampere: Vastapaino. – 1990. *Thinking Sociologically.* Suom. Jyrki Vainonen.

**Bellah, Robert N.**

1991 *Beyond Belief. Essays on Religion in a Post-Traditional World.* Berkeley: University of California Press.

**Berger, Peter & Thomas Luckmann**

1995 *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen.* Helsinki: Gaudeamus. – 1966. Social Construction of Reality. Suom. ja toim. Vesa Raiskila.

**Billig, Michael**

2002 *Banal Nationalism.* Lontoo: Sage Publications.

**Blackburn, Simon**

2008 “Hamartia.” Teoksessa *Oxford Dictionary of Philosophy. 2<sup>nd</sup> edition.* Oxford: Oxford University Press. Sivulla 159.

**Comstock, W. Richard**

1984 “Toward open definitions of religion”. *Journal of American Academy of Religion, LII/3.*

**Douglas, Mary**

2000 *Puhtaus ja vaara. Ritualistisen rajanvedon analyysi.* Tampere: Vastapaino. – 1966. Purity and Danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo. Suom. Virpi Blom ja Kaarina Hazard.

**Douglas, Mary & Aaron Wildavsky**

1982 *Risk and Culture. An Essay on the Selection of Technological and Environmental Dangers.* Berkeley: University of California Press.

**Durkheim, Émile**

1980 *Uskontoelämän alkeismuodot.* Helsinki: Tammi. – 1912. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Suom. Seppo Randell.

**Eriksen, Thomas Hylland**

2002 *Ethnicity and Nationalism.* Lontoo: Pluto Press.

**Eskola, Katarina**

1984 “30-vuotias Tuntematon sotilas – kansallisesta terapeutista ihmisten toiminnan tulkiksi.” *Sociologia* 4/84. Sivut 323–32.

**Evans-Pritchard, Edvard Evan**

1956 *Nuer Religion*. Lontoo: Oxford University Press.

**Fairclough, Norman**

1997 *Miten media puhuu*. Tampere: Vastapaino. – 1995. Media Discourse. Suom. Virpi Blom ja Kaarina Hazard.

**Girard, René**

2004 *Väkivalta ja pyhä*. Helsinki: Tutkijaliitto. – 1972. La violence et le sacré. Suom. Olli Sinivaara ja Tutkijaliitto.

**Gordon, Tuula**

2002 ”Kansakunnan sukupuolittuneet tilat.” Teoksessa Tuula Gordon & Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen (toim.) *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Tampere: Vastapaino. Sivut 37–55.

**Gordon, Tuula & Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen**

2002 ”Johdanto.” Teoksessa Tuula Gordon & Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen (toim.) *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Tampere: Vastapaino. Sivut 10–16.

**Gordon, Tuula & Elina Lahelma**

1998 “Kansalaisuus, kansallisuus ja sukupuoli.” Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Tampere: Vastapaino. Sivut 251–80.

**Gramsci, Antonio**

2001 *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Lontoo: ElecBook. Osoitteessa  
<<http://site.ebrary.com/lib/uniturku/Doc?id10015105&ppg=144>>.

**Hall, Stuart**

1992 *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Suom. ja toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa ja Lawrence Grossberg. Tampere: Vastapaino.

1999 *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

**Halonen, Irma Kaarina**

2006 ”Välitys.” Teoksessa Seija Ridell, Pasi Väliaho & Tanja Sihvonen (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino. Sivut 209–32.

**Herkman, Juha**

2001 *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.

**Jokinen, Arja & Kirsi Juhila & Eero Suoninen**

1993 *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.

2004 *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.

**Jokinen, Arto**

2000 *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.

**Jokinen, Kimmo**

1997 *Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet*. Yhteiskuntatieteiden, valtiotieteen ja filosofian julkaisuja 14; Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 56. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

**Jokinen, Kimmo & Maaria Linko**

1987 *Uusi Tuntematon. Rauni Mollbergin ohjaaman Tuntematon sotilas -elokuvan ensi-illan aikainen vastaanotto*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 4. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

**Kalela, Jorma**

2000 *Historiantutkimus ja historia*. Hanki ja jää. Helsinki: Gaudeamus.

**Kannisto, Päivi**

2008 *Suolatut säkeet. Suomen ja suomalaisten diskursiivinen muotoutuminen 1600-luvulta Topeliukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

**Kantola, Janna**

2008 ”Runoja, metaforia ja symboleja.” Teoksessa Outi Alanko-Kahiluto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietolipas 174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Sivut 272–89.

**Ketola, Kimmo & Heikki Pesonen & Tom Sjöblom**

1998 ”Uskonto ja moderni yhteiskunta.” Teoksessa Kimmo Ketola & al. (toim.) *Näköaloja uskontoon. Uskontotieteen ajankohtaisia suuntauksia*. Helsinki: Yliopistopaino. Sivut 96–137.

**Kokkonen, Jouko**

2003 *Kansakunnat kultajahdissa. Urheilu ja nationalismi*. Liikuntatieteellisen Seuran Impulssi XXII. Helsinki: Liikuntatieteellinen Seura.

**Koski, Mauno**

1992 ”Erilaisia metaforia.” Teoksessa Lauri Harvilahti & Jyrki Kalliokoski & Urpo Nikanne & Tiina Onnikki (toim.) *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Sivut 13–22.

**Kovala, Urpo**

2007 ”Kokemus, rakenne vai konteksti? Reseptiontutkimuksen vaiheita ja jännitteitä.” Teoksessa Erkki Vainikkala & Henna Mikkola (toim.) *Nyky aika kulttuurintutkimuksessa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 86. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus. Sivut 176–200.

**Lakoff, George & Mark Johnson**

1980 *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

**Lampinen, Tapio**

1995 *Uskonto ja politiikka*. Suomalaisen teologisen kirjallisuusseuran julkaisuja 196. Helsinki: Suomalainen teologinen kirjallisuusseura.

**Lehtonen, Mikko**

1995 *Pikku jättiläisiä*. Tampere: Vastapaino.

1996 *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.

2004 ”Suomi on toistettua maata.” Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty & Petri Ruuska (toim.) *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino. Sivut 121–47.

**Lempiäinen, Kirsti**

2002 ”Kansallisuuden tekeminen ja toisto.” Teoksessa Tuula Gordon & Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen (toim.) *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Tampere: Vastapaino. Sivut 19–36 .

**Liikkanen, Mirja**

1998 ”Taideyleisöpuhe ja suomalaisuus.” Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Tampere: Vastapaino. Sivut 129–52.

**Lilja, Pekka**

1984 *Väinö Linnan Tuntematon sotilas konfliktiromaanina. Normistojen taistelu*. Jyväskylä Studies in the Arts 21. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

**Lincoln, Bruce**

1992 *Discourse and the Construction of Society: Comparative Studies of Myth, Ritual, and Classification*. New York: Oxford University Press.



**Mahlamäki, Tiina**

2005 *Naisia kansalaisuuden kynnyksellä. Eeva Joenpellon Lohja-sarjan tulkinta.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

**Malinowski, Bronislaw**

1962 *Sex, Culture and Myth.* New York: Harcourt Brace.

**Martikainen, Tuomas & Teppo Sintonen & Pirkko Pitkänen**

2006 ”Ylirajainen liikkuvuus ja etniset vähemmistöt.” Teoksessa Tuomas Martikainen (toim.) *Ylirajainen kulttuuri. Etnisyys Suomessa 2000-luvulla.* Tietolipas 212. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Sivut 9– 41.

**Marty, Martin**

1974 ”Two Kinds of Two Kinds of Civil Religion.” Teoksessa Russell E. Richey & Donald G. Jones (toim.) *American Civil Religion.* New York: Harper & Row. Sivut 139–57.

**Mauss, Marcel**

1999 *Lahja. Vaihdamman muodot ja periaatteet arkaaisissa yhteiskunnissa.* Helsinki: Tutkijaliitto. – 1950. Essai sur le don. Suom. Jouko Nurmiainen ja Jyrki Hakapää.

**McGuire, Meredith**

1981 *Religion: The Social Context.* Belmont: Wadsworth Publishing Company.

**Mikkola, Kati**

2004 ”Uskonto, isänmaa, isänmaausko.” Teoksessa Outi Fingerroos & Minna Opas & Teemu Taira (toim.) *Uskonnon Paikka. Kirjoituksia uskontojen ja uskontoteorioiden rajoista.* Tietolipas 205. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Sivut 209–44.

**Mikkonen, Kai**

2008 ”Lukeminen tulkintana.” Teoksessa Outi Alanko-Kahiluto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietolipas 174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Sivut 64–90.

**Nummi, Jyrki**

1993 *Jalon kansan parhaat voimat*. Helsinki: WSOY.

**Pakkasvirta, Jussi & Pasi Saukkonen**

2004 Nationalismi teoreettisen tutkimuksen kohteena. Teoksessa Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen (toim.) *Nationalismit*. Helsinki: WSOY. Sivut 14–45.

**Peltonen, Ulla-Maija**

1996 *Punakapinan muistot: tutkimus työväen muistelukerronnan muotoutumisesta vuoden 1918 jälkeen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

**Rajaniemi, Juhani**

1982 Kirkon sosiaalinen rakenne. Teoksessa Irja Askola & Tapio Lampinen & Pentti Lempiäinen (toim.) *Kirkkososiologia*. Helsinki: Kirjapaja. Sivut 50–69.

**Rappaport, Roy A.**

1999 *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Rousseau, Jean-Jacques**

1998 *Yhteiskuntasopimuksesta eli valtio-oikeuden johtavat aatteet*. Suom. J.V. Lehtonen. Hämeenlinna: Karisto. – 1762. *Du contrat social ou principes du droit politique*.

**Scott, John & Gordon Marshall (toim.)**

2005 ”Citizenship.” Teoksessa *Oxford Dictionary of Sociology*. Lontoo: Oxford University Press. Sivut 70–71.

**Sevänen, Erkki**

1994 ”Taide sosiologisen ja humanistisen tutkimuksen kohteena.” Teoksessa Jari Kupiainen & Erkki Sevänen (toim.) *Kulttuurintutkimus. Johdanto*. Tietolipas 130. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Sivut 51–73.

**Smart, Ninian**

1985 Religion, Myth and Nationalism. Teoksessa Peter Merkl & Ninian Smart (toim.): *Religion and Politics in the Modern World*. New York: New York University Press. Sivut 15–28.

2005 *Uskontojen maailma*. Helsinki: Otava. – 1998 *The Worlds Religions*. Second Edition.

**Soikkeli, Markku**

1996 ”Veljeys, veljeys ja veljeys. Homososiaalisuus länsimaisessa kulttuurissa.” *Kulttuuritutkimus* 13 (1996): 4. Sivut 15–24.

**Sperber, Dan**

1996 *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*. Oxford: Blackwell.

**Strenski, Ivan**

2006 *Thinking about Religion. An Historical Introduction to Theories of Religion*. Malden: Blackwell Publishing.

**Sulamaa, Kaarle**

2009 *Lotat, uskonto ja isänmaa. Lotat protestanttis-nationalitisina nunnina*. Historiallisia tutkimuksia 242. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

**Sulkunen, Pekka**

1998 *Johdatus sosiologiaan. Käsitteitä ja näkökulmia.* Helsinki: WSOY.

**Sundbäck, Susan**

2000 Medlemskapet i de lutherska kyrkorna i Norden. Teoksessa Göran Gustafsson & Thorleif Pettersson (toim.) *Folkkyrkor och religiös pluralism – den nordiska religiösa modellen.* Tukholma: Verbum. Sivut 34–73.

**Taira, Teemu**

2006 *Työkulttuurin arvonmuutos työttömien kerronnassa.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

**Teatteritilastot**

2007 Helsinki: Teatterin Tiedotuskeskus ry. Osoitteessa <<http://www.teatteri.org/Teatteritilastot%20%202007.pdf>>.

**Turner, Victor**

1967 *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual.* Ithaca: Cornell University Press.

**Utriainen, Terhi**

1997 ”Tekstien risteykset, tekstien kerrokset. Intertekstuaalisuudesta ja uskonnotutkimuksesta.” Teoksessa Tom Sjöblom (toim.) *Tutkija, tekstit ja uskonnot.* Uskontotiede 2. Helsinki: Helsingin yliopisto, uskontotieteen laitos. Sivut 102–19.

**Varpio, Yrjö**

2006 *Väinö Linnan elämä.* Helsinki: WSOY.

**Weber, Max**

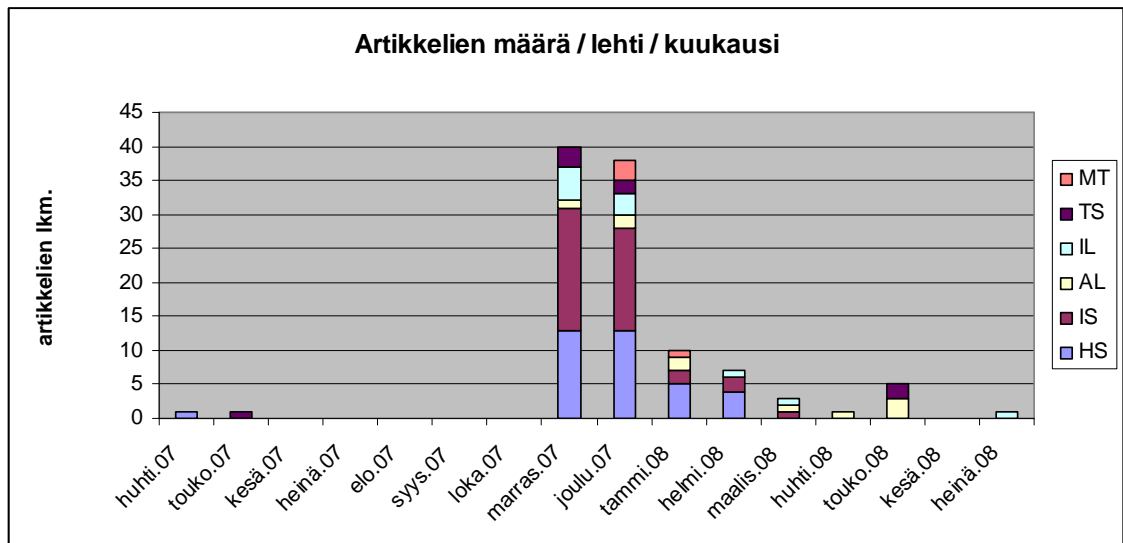
1980 *Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki.* Suom. Timo Kyntäjä. Helsinki: WSOY. – 1904. Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Sivut 9–67.

**Williams, Raymond**

1976      *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Lontoo: Fontana.

**Liite 1. Taulukoita.**

<b>Lehdissä julkaistut artikkelit yhteensä ajanjaksolla huhtikuu 2007 – heinäkuu 2008 (hakusanoilla ”smeds” ja ”tuntematon”)</b>	
IS = <i>Ilta-Sanomat</i>	38
HS = <i>Helsingin Sanomat</i>	36
IL = <i>Iltalehti</i>	11
AL = <i>Aamulehti</i>	10
TS = <i>Turun Sanomat</i>	8
MT = <i>Maaseudun Tulevaisuus</i>	4
<b>Yhteensä</b>	<b>107</b>



## **Liite 2. Kristian Smedsin Tuntemattoman sotilaan näyttelijät.**

Hanikka, Henry Allan	Rokka
Keskimaa, Jouko Olavi	Mäkilä, Sotilaspastori
Kytömaa, Jaakko Antero	Sarastie
Long, Esa-Matti Juhani	Vanhala
Luusuaniemi, Antti Olavi	Lammio
Maalismaa, Markku	Kaarna, Mielonen
Manninen, Petri Juhani / Johannes Korpijaakko	Lehto, Honkajoki, Korpela
Mustakallio, Minttu Marianne / Nenonen, Meri Tuulia	Nainen
Nikkilä, Jussi Olavi (Teak)	Määttä
Pitkänen, Heikki Ilmari	Riitaoja, Hauhia
Pääkkönen, Antti Ilmari	Lahtinen
Salminen, Kristo Poika	Hietanen
Tuominen, Timo Jaakko Kalevi	Koskela
Varis, Juha	Rahikainen

Lähteet:

*Väinö Linna – Kristian Smeds. Tuntematon sotilas.* Käsiohjelma. Helsinki:  
Kansallisteatteri.

*Tuntematon sotilas.* Elokuva. Sovitus ja ohjaus: Kristian Smeds. TV-ohjaus: Mikko  
Kuparinen. Kuvaus: Juha Leskelä. Ääni: Teemu Tanskanen & Samuli Liikanen.  
Leikkaus: Jussi Kärnä. Ensi-ilta 7.2.2009.