

VANKI OLEN MAAN
Sydänmaan eepin ironinen kuvaus yksilön minäkäsityksestä suomalaisen
kulttuurin murroksessa

Elina Knaapi
Tampereen Yliopisto
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö
Teatterin ja draaman tutkimus
Pro gradu -tutkielma
Joulukuu 2014

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

KNAAPI, ELINA: Vanki olen maan. *Sydänmaan* eepin ironinen kuvaus yksilön minäkäsityksestä suomalaisen kulttuurin murroksessa

Pro gradu -tutkielma, 93s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Joulukuu 2014

Pro gradu -tutkielma tarkastelee Ari-Pekka Lahden *Sydänmaa* –näytelmän yksilön minäkäsitystä suomalaisen kulttuurin murroksessa. Tutkielmassa pyritään draamateorian avulla kartuttamaan draaman erityisiä keinoja kuvata subjektia, joka määräytyy suhteessa ympäristöönsä. Draaman analyysin avulla kartoitetaan suomalaisen kulttuurin murroksia, joita näytelmä hypoteettisesti kuvaa. *Sydänmaa* kertoo suomalaisuudesta ja suomalaisuuden perinteestä. Muutosvastarinnasta kertoo sen nostalginen kaipuu toisaalle, pois nykyhetkestä. Tango edustaa yhtäaikaisesti kaikkea mihin näytelmäkin perustuu: suomalaisuutta, melankoliaa ja kaipuuta johonkin alkuperäiseen, mutta lopullisesti menetettyyn.

Tutkielma käyttää hyväksi brechtiläistä teatteriteoriaa ja tutkii erityisesti eepin teatterin rakenteiden kautta paljastuvia yhteiskunnallisia sanomia. Tutkielmaa taustoitetaan sosiologisin ja kulttuurintutkimuksellisin teorioin yhteiskunnallisesta muutoksesta, joka tapahtui Suomen siirryttyä 80- ja 90-lukujen taitteessa suunnitelmataloudesta kilpailuyhteiskunnan käytäntöihin. Tutkielma tarkastelee, miten *Sydänmaa* kuvaa hahmojen identiteettien kelluvuutta myöhäismodernin yhteiskunnan kehityksessä. Sen sisältämä ironia viittaa siihen, että kohtalon traagisuus ei synny olosuhteiden takia, vaan valinnan vapauden kautta. Vapausideologia on saanut hahmot alitajuisesti toteuttamaan tiettyä yhteiskunnallista järjestystä, mikä johtaa heidän omaan tuhoonsa.

Yhteiskunta jäsentää oman kansallisen historiansa ja identiteettinsä kansakunnan kertomuksen avulla. Kollektiivisesti jaettuun kertomukseen on identifioitava niin oikeuksine kuin velvollisuuksineen, ikään kuin alitajuisesti. Jaettu kollektiivinen kertomus mahdollistaa sisällään myös ironian, jonka avulla on mahdollista kommentoida vallalla olevia hierarkioita. Tutkielmassa käydään läpi brechtiläisen eepin teatterin opetusteatterin ilmentymien avulla ironian keinoja kuvata *Sydänmaan* hyödyllisen kansalaisen identiteettiä sekä sen yhteiskunnallisia tarkoituksia. Tutkielma tarkastelee, miten uusliberalistisen talousjärjestelmän yksilön vapauden ideologia on tosiasiaa nurinkurinen.

Avainsanat: *Sydänmaa*, Ari-Pekka Lahti, draama, Brecht, eepinen teatteri, ironia, identiteetti, kilpailutalous, suomalainen yhteiskunta, uusliberalismi

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1 <i>Tutkimuksen tausta</i>	1
1.2 <i>Tutkimuksen tavoite ja rajaukset</i>	2
1.2.1 <i>Draama tutkimuskohteena</i>	2
1.2.2 <i>Kulttuurikäytäntöjen muutos</i>	4
1.2.3 <i>Yksilö kulttuurisessa muutoksessa</i>	5
1.3 <i>Tutkimuksen toteutus ja rakenne</i>	6
2. KANSAKUNNAN KERTOMUS	8
2.1 <i>Draama vs. todellisuus</i>	8
2.2 <i>Sydänmaa: Kohdetekstin esittely</i>	13
2.3 <i>Suomalaisuuden muutoksia nykydraamassa</i>	16
2.4 <i>Suomalaisuuden muutoksia</i>	19
2.5 <i>Trimmattu Suomi – kilpaileva kansa</i>	23
2.6 <i>Kulttuurinen minäkäsitys</i>	24
3. MENETETTY SATUMAA	28
3.1 <i>Näytelmäkirjallisia kehyksiä Sydänmaalle</i>	28
3.2 <i>Eepiset elementit</i>	30
3.3 <i>Ironiaa kansalaisopetuksessa</i>	35
3.4 <i>Kuluttaminen määrittää identiteettiä</i>	40
3.5 <i>Kurjistuvat uhrin ja menestyvät rahanpalvojat</i>	44
3.6 <i>Musiikki jäsentää muistot – pako nykyhetkestä</i>	51
4. SIIVETTÖNNÄ EN VOI LENTÄÄ	60
4.1 <i>Myyttinen suomalaisuus: kansallisaarteet ja karaokekuninkaat</i>	60
4.2 <i>Kansakunnan kertomuksen kipupisteitä</i>	67
4.3 <i>Perheen muuttunut asema</i>	71
4.4 <i>Tuntematon peilikuva</i>	73
4.5 <i>Pääomalla ei ole isänmaata</i>	78
4.6 <i>Vapauden ironia</i>	82
5 LOPUKSI	85
LÄHTEET	89
Kohdeteksti	89
Taustatekstit	89
Painetut lähteet	89
Painamattomat lähteet	92
LIITTEET	94
Liite 1	94
Liite 2	95

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen tausta

Sydänmaa (2005) on näytelmäkirjailija Ari-Pekka Lahden esikoisteksti. Näytelmä kertoo Pojasta, joka on kirjoittanut sukunsa tarinan näytelmäksi. Suvun tarina laajenee nopeasti koskemaan koko suomalaista yhteiskuntaa sekä perinnettä, jonka aiempi sukupolvi on seuraavalle siirtänyt. Hahmot eivät kohtaa toisiaan perheyhteydestä huolimatta eikä menneisyys anna vastauksia nykyajan kysymyksille. Poika ja muut hahmot eivät enää tarkkaan tiedä, keitä he ovat tai mihin suuntaan heidän tulisi mennä. Heidän identiteettinsä vaikuttaa koostuvan jostain, mitä ei aiemmin ole ollut. Näytelmän viimeisessä kohtauksessa saarnataan, että köyhyys on synty ja vanhuus on sairaus. Meillä on uusi jumala, jonka nimi on raha.

Suomalaisen kulttuurin kontekstissa näytelmän kuvaukset yksilöstä yhteiskunnassa ovat kiinnostavia. Tietynlaiset odotukset lankeavat tietynlaisille yksilöille niin valtaa pitävien instituutioiden kuin perheenkin osalta. Hyödyllisyys määrittää sen, kuka on menestyjä ja kuka taas altavastaja. Samanaikaisesti vahvistuva kulttuurisen perinteen paine edellyttää tietynlaista toimijuutta. *Sydänmaa* luo kuvan henkilöahmosta, joka etsii itseään toistuvasti peilikuvastaan. Nykytilanteesta halutaan epätoivoisesti pois, ja kaippuu johonkin kadotettuun on vahvasti läsnä.

Pro gradu -tutkielma tutkii suomalaista näytelmäkirjallisuutta yhteiskunnallisena kuvaajana. Sen pääkohdeteksti on *Sydänmaa*. Tutkimuksellisenä hypoteesina on, että *Sydänmaalla* on erityiset kirjalliset keinonsa kuvata ja osaltaan kommentoida ympäröivää yhteiskuntaa. Mikäli rahasta on tullut yhteiskunnalle uusi ylivalta, pystyykö näytelmä esimerkiksi ironian keinoin kuvata sen vaikutuksia hahmojen häilyvien minäkäsityksien kannalta? Onko *Sydänmaan* eeppisellä kuvauksella yksilöstä suomalaisessa nyky-yhteiskunnassa kosketuspintaa yhteiskunnan todelliseen tilaan?

1.2. Tutkimuksen tavoite ja rajaukset

Tutkielman pääotsikko on lainattu näytelmän päättävän tangon *Satumaa* säkeestä. ”Vanki olen maan” kertoo tutkielman keskittymisestä yksilön sekä maan eli yhteiskunnan suhteeseen *Sydänmaassa*. Vankina yksilön toiminta-alaa on rajattu yhteiskunnassa tai häneen latautuu odotuksia, joita hän ei voi täyttää. Lainattu säe kuvaa lisäksi suomalaisuuteen liitettyä melankoliaa ja kaipuuta jonnekin muualle tai johonkin menetettyyn.

Tutkielman tavoite on suomalaisen nykydraaman keinovalikoiman kartuttaminen. Tutkielma kysyy, kuinka draama osallistuu keskusteluun kulttuurikäytäntöjen ja yksilön minäkäsityksen muutoksesta. Tämän selvittämiseksi tutkielma rajautuu seuraavasti.

1.2.1 *Draama tutkimuskohteena*

Tutkimus keskittyy draamatekstiin. Teatterissa draama ja esityksellisyys ovat kiinteässä osassa. Aarne Kinnusen (1967, 43) mukaan ”näytelmän sisarena ja veljenä on aina ja kaikkialla teatteri”. Teatteriesitys voi antaa näytelmätekstille minkäläisen sävyn tahansa ja se pystyy nostamaan esiin seikkoja, jotka pelkän tekstin perusteella jäisivät huomioimatta (Kinnunen 1967, 61). Esityskeinoja noteerataan tutkielmassa maininnan tasolla, mutta pääsääntöisesti teatteriesitys on rajattu ulkopuolelle. Tutkittaessa näytelmätekstiä ja näytelmätekstin sanomaa rajaus esitysaspektin ja tekstin välillä on välttämätön.

Draaman ja draamateorian määrittely suhteessa esitysaspektiin on monimutkaista. Suhtautuminen siihen, tulisiko draama ymmärtää epiikkaan ja lyriikkaan rinnastettavana kirjallisuuden lajina vai pelkkänä käsikirjoituksena, joka saa täyden ilmaisunsa vasta teatterissa, on vaihdellut aikojen saatossa laidasta laitaan. Aristoteles, jonka *Runousoppiin* kaikki draamaa koskeva määrittely juontuu, oli sitä mieltä, että draama ei tarvitse esitystä. Sen sijaan teatterin tekijät ovat olleet vastaan kirjallisuuskeskeistä tulkintaa. Esimerkiksi Shakespeare ei välittänyt lainkaan tekstiensä painattamisesta, mutta kuitenkin ne nykyään ovat draamakirjallisuuden perusteoksia. (Reitala & Heinonen 2001, 18–20.)

Benjamin Bennetin mukaan draamaa ei voida kuitenkaan määritellä ilman teatteria, sillä näytelmän intentio näyttämölle vaikuttaa väistämättä tekstin muodostumiseen. Lajiolemuksen kannalta ei draamalla eikä niinkään teatterillakaan ole välttämättömiä tai riittäviä ehtoja. Kyseessä on kulttuurisidonnainen taidemuoto, joka määräytyy aina kulttuurinsa mukaan. Muusta kirjallisuudesta poiketen draamaan sisältyy niin sanottu ontologinen puute. Draamalla ei ole muodollisia rajoja, vaan oikeastaan mikä tahansa teksti tai muu laadullinen materiaali on dramatisoitavissa. Draaman ainoa määrittävä tekijä on tekstin käyttötapa. (Reitala & Heinonen 2001, 20–22.)

Draaman ja teatterin keskinäinen suhde on kiistattomasti monimutkaistunut ja sillä on vaikutuksensa myös *Sydänmaan* ajanmukaiseen tarkasteluun. Draama on kokenut niin kutsutun kriisin, jossa sen kyky käsitellä nykyisen aikakauden sisältöjä on kyseenalaistettu. Draaman rakenneosien, kuten dialogisen tekstimuodon, ihmisten välisen puheen ja tapahtumien ikuisen preesensin ei katsottu enää ehdottomasti pystyvän kuvaamaan subjektin ja todellisuuden suhdetta. On tapahtunut siirtymä teatteriin, jossa draamateksti ei ole enää ehdoton lähtökohta. (Heinonen ym. 2012, 414.)

Viitteitä draaman muutoksesta sekä rakenneosien toisenlaisesta käyttötavasta on nähtävissä *Sydänmaassa*. Tutkielma vertailee kohdetekstin rakenneosien aristoteellisen dramaturgian ja modernin eepin draaman elementtejä. Henkilöhahmojen minäkäsityksen kriisiin keskittyvän tutkimuksen kannalta on tärkeää analysoida, esittääkö näytelmä henkilöhahmon samastumisen kohteena vai kenties tutkimuskohteena.

Sydänmaa asettuu suomalaisessa näytelmäkirjallisuuden kaanonissa omalle paikalleen. Tutkielmassa *Sydänmaan* hypoteettinen yhteiskunnallinen sanoma suhteutetaan sitä taustoittaviin näytelmiin, jotka ovat ilmestyneet *Sydänmaan* jälkeen. Tutkimuskohdetta tukeva näytelmäkirjallisuus koostuu neljästä näytelmästä: *Missä nyljimme kerran* (2014), *Jäniksen vuosi* (2013), *Esitystalous* (2010) ja *Patriarkka* (2012). Taustatekstien avulla on mahdollista selvittää, millaiset *Sydänmaasta* tutut draamalliset elementit ovat jääneet osaksi suomalaista näytelmäkirjallisuutta.

Tarkastellessa kohdetekstin sanomaa taustatekstien kontekstissa, voi sanoma muuttua tai saada uusia merkityksiä.

1.2.2 *Kulttuurikäytäntöjen muutos*

Yksilö toimii suhteessa ympäristöönsä ja siinä vallitsevaan todellisuuteen. Tutkielman toinen rajaus koskee suomalaisuutta. Tutkielma keskittyy tarkastelemaan hypoteettisia yhteiskunnan ja kulttuurin muutoksia Suomessa. Tähän ohjaa näytelmäteksti itsessään.

Suomalaisuus koostuu *Sydänmaassa* tietyistä attribuuteista. Tutkielma pyrkii analysoimaan näytelmän esittämiä suomalaisuuden attribuutteja, joista käytetään tutkielmassa käsitettä myytti. Attribuuttien järjestäytyminen myytiksi merkitsee niiden järjestäytymistä kertomukseksi. Kansallisetkin myytit välittyvät ja elävät kertomuksen muodossa, mikä merkitsee, että *Sydänmaa* omana kertomuksenaan toisintaa samaan aikaan tiettyjä yhteisön kertomuksia.

Tutkielma tarkastelee, voidaanko *Sydänmaa* suhteuttaa suomalaisen yhteiskunnan muutoksiin. 80- ja 90-lukujen taitteessa Suomi siirtyi suunnitelmataloudesta kilpailuyhteiskuntaan. Samaan aikaan uusliberalistiset talouspolitiikan aatteet löivät lävitse yleisessä keskustelussa. Nykyaikaan tultaessa Suomi on omaksunut monia uusliberalistisen ideologian piirteitä. Tutkielma tarkastelee *Sydänmaan* avulla, voidaanko ideologialla nähdä olevan vaikutuksia suomalaiseen kulttuuriin tai yhteiskuntaan.

Tärkeänä kulmana analysointiin on otettu globaalin talouden vaikutusten näkökulma Suomeen ja suomalaiseen kulttuuriin. Uhkaako globaali talous suomalaisuuden myyttejä tai muokkaako se myyttejä tietynlaiseksi? Tutkielmassa pohditaan maabrändäyksen merkitystä suomalaisuudelle. Pyritäänkö suomalaisuus brändäämään kansainväliseksi kauppatavaraksi?

Kokemus ympäristössä vaikuttavasta todellisuudesta on tulkintakokemus. Draama-analyysia pohdittaessa on olennaista suhde, joka vallitsee kulloisenkin teoksen ja siihen liitettävien merkitysten välillä. On muistettava, että muiden kirjallisuudenlajien tavoin draama kohtaa maailman ja suomalaisen yhteiskunnan vain hetkellisesti.

Professori Mikko Lehtosen (Reitala & Heinonen 2001, 22) mukaan tekstit toimivat merkitysten raaka-aineina. Aktuaaliset merkitykset syntyvät, kun tekstit kohtaavat tietyt kontekstit ja lukijat. Tekstillä ei näin ollen ole alkuperäistä merkitystä. (Reitala & Heinonen 2001, 22.)

Tutkielmassa otetaan huomioon, että draama itse kantaa mukanaan omaa tietynlaista maailmankuvaa ja ideologiaa. Terry Eagleton (Reitala & Heinonen 2001, 62) määrittelee ideologian tuntemisen, arvottamisen, havainnoimisen ja uskomisen muodoiksi, joilla on yhteys yhteiskunnallisen vallan ylläpitämiseen ja edelleen tuottamiseen. Ideologian perimmäinen tarkoitus on saada yhteiskunnalliset rakenteet näyttämään luonnollisilta ja edelleen oikeutetuilta. (Reitala & Heinonen 2001, 62.) *Sydänmaan* maailmankuvan suhde suomalaisen yhteiskunnan maailmankuvaan on draama-analyysin lähtökohta.

1.2.3 *Yksilö kulttuurisessa muutoksessa*

Tutkielman kolmas rajaus koskee yksilöä. Tutkielman tarkoitus on selvittää, millaisia minäkäsityksiä *Sydänmaan* hahmoilla on. Minän tai subjektiuden määrittelyssä käytetään kulttuurintutkimuksen ja sosiologian teorioita. Subjekti määrittyy aina suhteessa ympäristöönsä. Subjekti toimii ympäristössä ja ympäristön odotusten mukaisesti. Tämä tuo osaltaan tarkastelun kohteeksi ympäristön vallankäytön muodot suhteessa yksilöön. Subjektin ja draamateorian suhde on mielenkiintoinen, sillä sekä subjekti että draamateoria ovat diskursiivisia konstruktioita, jotka ovat sidoksissa oman aikansa yhteiskuntaan. Niin subjekti kuin draamateoriakin voi vahvistaa valtarakenteita tai uusintaa diskursiivisia käytänteitä. (Reitala & Heinonen 2001, 65.)

Tutkielma kartoittaa, millaisia minäkäsityksen muutoksia tai minuuden kriisejä henkilöahmot kokevat. Tarkastelua jatketaan selvittämällä, luovatko ympäristön vallankäytön pyrkimykset ristiriidan henkilöahmojen minuuden kanssa. Pystyvätkö hahmot vastaamaan kilpailuyhteiskunnan vaatimukseen ja millaisia tällaiset vaatimukset ovat? Uusliberalistisen ideologian mukaan yksilöllä on laajat vapaudet kuten markkinoillakin. Yksilö voi valita itse esimerkiksi työpaikkansa. Tutkielma tarkastelee tätä vapauden ideologian toteutumista *Sydänmaan* kehityksessä.

Tutkielmassa yksilöä tarkastellaan ensisijaisesti suhteessa myöhäismoderniin yhteiskuntaan postmodernin yhteiskunnan sijaan. Mikäli tutkielman yksilöä tutkittaisiin vain postmodernin yhteiskunnan subjektina, ilmentäisivät *Sydänmaan* henkilöhahmot identiteetin pysyvyyden ja yhtenäisyyden mahdottomuutta ajassa, toisin sanoen preesensissä toteutuvan yhtenäisen subjektin mahdottomuutta ja tähän liittyvää traagista olosuhdetta. Mark Fortierin (1997, 120) mukaan postmoderni pyrkii etääntymään olosuhteista. Se suhtautuu pessimistisesti esimerkiksi sosiaalisiin uudistuksiin ja vallankumouksiin. Yhteiskunnan kokonaissysteemi on pelottava ja uhkaava. Postmodernismista ei ole ulospääsyä, vaan ainoa mahdollisuus on toimia olosuhteiden mukaan. Muun muassa Johannes Birringer on sitä mieltä, että teatterilla on mahdollisuus representoinnin avulla romuttaa nykytilan postmodernismin välinpitämättömyyttä. (Fortier 1997, 120–122.)

Myöhäismodernin yhteiskunnan termiä käyttäen terävöityy tutkinnallinen hypoteesi, että muun muassa kaupallisuuden ja globalisaation myötä minuuden kriisi johtuu siitä, että moderni projekti ja sen yksilökäsitykset ovat mahdottomia toteuttaa nyky-yhteiskunnassa, mutta ne ovat tuottaneet nykyiset olosuhteet.

Postmodernin painottaminen irrottaisi kuvatut henkilöt ja heidän edustamansa yhteiskunnalliset havainnot laajempien historiallisten kulkujen ja niiden luomien olosuhteiden kontekstista. Myöhäismodernin harjoitustapaa seuraten vastuu tapahtumien ja olosuhteiden nykyisestä tilasta kuuluu meille itsellemme, eikä meistä riippumattomille olosuhteille.

Myöhäismodernin yhteiskunnan ajatus keskittyy myös siihen, miten tähän on tultu. Esimerkiksi uusliberalismin suosio oli vapaaehtoista, ja sille oli kansallista tilausta. Tapahtumaketju muistuttaa tragedian juonta, jossa hyvää tarkoittava kohtalokas päätös johtaa sankarin tuhoon.

1.3 Tutkimuksen toteutus ja rakenne

Pro gradu -tutkielman tutkimusmetodi on draaman analyysi. Tutkielma keskittyy *Sydänmaan* kirjallisiin keinoihin ja suhteuttaa niitä taustatekstien avulla yksilöön myöhäismodernissa yhteiskunnassa. Näytelmän analysoinnin erityisenä

mielenkiinnon kohteina ovat sen kerronnalliset elementit. *Sydänmaa* on Pojan kerronnallinen sommitelma, jonka on kirjoittanut Ari-Pekka Lahti suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa. Tutkielmassa tarkastellaan näytelmän eepisten elementtien suhteutumista kilpailuyhteiskuntaan niin kansallisella kuin globaalilla tasolla.

Tutkielman luku ”Kansakunnan kertomus” esittelee kohdetekstin ja sijoittaa sen suomalaisen näytelmäkirjallisuuden kehykseen. Kirjallisen kehyksen jälkeen tutkielma koostaa sen kulttuurisen kontekstin keskittyen erityisesti suomalaisen yhteiskunnan sosiologisiin ja kulttuurisiin muutoksiin. Luku ”Menetetty Satumaa” analysoi toisen luvun teoreettisen taustan avulla näytelmän sisältämiä kantaottavuuksien tekstuaalisia keinoja. Luku ”Siivetönä en voi lentää” käy läpi tarkemmin suomalaisuuden myyttejä, joita analyysin perusteella voidaan tulkita *Sydänmaassa* esiintyvän. Myyttien muutosta ja merkitystä sovelletaan kollektiivisiin yhteisöihin, yksilöön sekä hypoteettiseen vapausironiaan.

2. KANSAKUNNAN KERTOMUS

Ensimmäisessä käsittelyluvussa tarkastellaan, kuinka draama kaunokirjallisena lajityyppinä ottaa kantaa ympäröivään yhteiskuntaan ja kommentoi sitä lukijalle. Luku esittelee kohdetekstin, Ari-Pekka Lahden *Sydänmaa* -näytelmän, tässä valossa. Kohdeteksti sidotaan suomalaisen näytelmäkirjallisuuden kaanoniin. *Sydänmaasta* on huomattavissa kytkentöjä suomalaisen näytelmäkirjallisuuden traditioon, joka noudattelee tiettyjä aihevalintoja ja tyylejä.

Se, mikä muodostaa kansakunnan kertomuksen, taustoittaa näytelmän käsittelyä suomalaisen yhteiskunnan murroksen näkökulmasta. Siirtyminen suunnitelmataloudesta kilpailuyhteiskuntaan aiheutti yhteiskunnassa monia ajatusmallien muutoksia, joilla oli vaikutuksensa myös yksilöiden identiteettikäsitteeseen.

2.1 *Draama vs. todellisuus*

Sydänmaa ei kuvaa suomalaista kulttuuria tai sen muutoksia jäljittelemällä suoraan vallitsevaa todellisuutta. Sen sijaan se nostaa esiin suomalaisuuden elementtejä ja tunnistettavia ikoneja, joista kansakuntana osaamme tunnistaa merkityksiä ja myyttejä, jotka elävät perintönä sosiaalisissa yhteisöissämme. Näin näytelmä tekee lukijan tietoiseksi omasta kulttuuristen myyttien varastosta.

Henry Baconin (2010, 264) mukaan tarinaan suuntautuminen ja todellisessa maailmassa olemisen suhde on analoginen. Olemme tietoisia omasta elämäntilanteestamme, mutta samanaikaisesti kykenemme tarkastelemaan elämäämme laajemmissa kehyksissä ja itseämme etäännyneesti. Bacon (2010, 257) rinnastaa kyvyn hahmottaa kertomuksia kulttuurievoluutioon. Tietoisuus ja kulttuuri ovat hänen mukaansa kerronnan ja kuvittelun kognitiivisen kyvyn myötä nostaneet ihmiskunnan ”laadullisesti uudelle tasolle” (Bacon 2010, 257). Kun toimintaa kuvataan ja uudelleen kuvataan, sitä myös samanaikaisesti uudelleen arvioidaan. (Bacon 2010, 264.)

Antiikin tragedioita katsoneet kansalaiset olivat tietoisia yhteisössä vallinneista myyteistä, jotka vaikuttivat tragedian taustalla. Näitä myyttejä myös tragediat itse tuottivat. (Heinonen ym. 2012, 98.) Kansakunnalla on nykyaikanakin olemassa myyttejä, jotka määrittelevät osaltaan sitä, keitä he ovat. Myytit aktualisoituvat yhteisön rituaaleissa, joissa ajattelu konkretisoituu jonkin toiminnan muodossa. Teatteri on yksi tällainen ajattelun esittämisen, performatiivin, tuottaja. Esimerkiksi elämän siirtymäriitit, häät ja syntymäpäivät, ovat myös merkityksellisiä identiteetin kannalta. Sekä rituaalissa että teatterissa pystytään kokemaan, vahventamaan tai muuttamaan yhteisön identiteettiä. Juuri tämä tekee teatterista myös poliittisen taidemuodon. Esimerkiksi kansallisteattereilla on merkityksensä kansallisenkin identiteetin rakentamisessa esittämällä kansallinäytelmiä. (Esslin 1980, 33.) Draama ei ole todellisuudesta tai yhteiskunnasta erillinen vaan reflektoi aina vallitsevia oloja. Teatteri tarjoaa yhteisölle arvokkaita tapoja ymmärtää itsensä ja tulla muiden yhteisöiden ymmärtämiksi (Read 1993, 101).

Draamassa jokin ilmiö tai henkilön toiminta on tarkastelun lähtökohta, kuten se oli jo Aristoteleella *Runousopissa* (Heinonen ym. 2012, 34). Kaikista tärkein tragedian elementti oli Aristoteelle juoni, joka oli ”kuin sielu”. Tapahtumien ja juonen tärkeys korostaa toiminnan merkitystä. Juoni järjestää tarinan tai myytin tapahtumat konstruktioksi, jonka sommittelusta vastaa kirjailija. Juoni eli *mythos* on tapahtumien kokoonpano. (Heinonen ym. 2012, 102.)

Kun todellisuutta mallinnetaan mimeettisesti, poimitaan todellisuudesta osia, joista tarina muodostuu (Bacon 2010, 266). Mimesis on jotakin, joka asettuu taiteen ja todellisuuden välimaastoon. (Heinonen ym. 2012, 79.) Teatteri voidaan muun taiteen ohella ajatella Aristotelesta mukailien todellisuuden jäljittelyksi. Mimesis ei tarkoittanut Aristoteelle pelkkää peilinomaista jäljittelyä, vaan myös esittämistä, ilmaisemista, kuvaamista, representaatiota, matkimista ja jopa tuottamista. Se voi olla myös uskottelua tai jopa hyväntahtoista huijaamista. Toisaalta mimesis voi olla nimenomaan syy-seuraussuhteita. (Heinonen ym. 2012, 76–77.)

Draama itsessään merkitsee Kreikan kielessä toimintaa (Esslin 1980, 16) ja ”jokainen repliikki vie juonta eteenpäin” (Kinnunen 1985, 31). Kinnusen (1985, 39) mukaan ihmisen ajattelee kertomuksin ja niin draamassa kuin reaali maailmassakin tapahtumat

ja toiminnot jäsenyivät kertomukiksi. Kertomusta on se, mitä on jo tapahtunut. Tämän takia *Sydänmaassakin* keskitytään paljon menneisyyteen ja siihen mitä aiempi sukupolvi on suomalaisessa yhteiskunnassa kokenut.

Draamassa vallitsee samanaikaisesti myös kaksi eri kokonaisuutta: se, jonka ymmärrämme draaman omaksi tarinamaailmaksi sekä kirjailijan sommittelun, konstruktion, kokonaisuus. Draama on teoksena aina jonkun sommitelma, jolla on yhteytensä reaali maailman kontekstiin. Draaman lukeminen edellyttää näiden molempien kokonaisuuksien yhtäaikaista lukemista. (Kinnunen 1985, 94–95.) Samat kokonaisuudet vallitsevat muussakin kaunokirjallisuudessa. Myös draama on muun kaunokirjallisuuden tavoin metakommunikaatiota. Se ottaa kahden samanaikaisen kokonaisuutensa ansiosta kantaa omaan viestiinsä ja luokittelee itse viestinsä joksikin viestilajiksi. (Kinnunen 1985, 63). *Sydänmaa* voidaan lukea näytelmänä, joka asettaa yhteiskunnan käytänteet tarkastelun kohteeksi ironiseen sävyyn. Tämä edellyttää kuitenkin vahvaa draaman suprastruktuurin lukemista eli sitä, mitä näytelmän henkilöiden puhe todellisuudessa merkitsee.

Draama eroaa muusta kaunokirjallisuudesta ilmiselvästi siten, että siitä näennäisesti puuttuvat eepiset keinot. Fiktiivinen kertoja korvautuu draamassa dialogilla ja toiminnalla. Draama on luonut myös omia kertojakonventioita. (Reitala & Heinonen 2001, 20–21.) Draama jäljittelee todellisuutta toimivien ihmisten kautta, ei kertomalla (Reitala & Heinonen 2001, 31).

Draaman lajityypin tunnusmerkit löytyvätkin erityisesti sen kerronnasta. Kerronta on myös se, jonka hiljalleen ollaan myös katsottu johtaneen draaman kriisiin sekä draaman jälkeisen teatterin syntyyn (Heinonen ym. 2012, 414). Kerronta ja kertomus liittyvät vahvasti *Sydänmaan* tematiikkaan, sillä myytit kulkeutuvat perintötietona nimenomaan kertomusten muodossa. Kaunokirjallisuuden kerrontaa on perinteisesti tutkittu proosatekstien, kuten romaanien ja novellien avulla. Monet proosakerrontaan soveltuvat konventiot eivät kuitenkaan suoraan istu näytelmän kerronnan tutkimiseen.

Estetiikan emeritusprofessori Aarne Kinnunen kirjoittaa teoksessaan *Draaman maailma* (1985, 17), että ”draamallinen” tarkoittaa merkintätapaa ja simultaanisuutta. Proosatekstissäkin voidaan käyttää draamalle tyypillistä merkintätapaa, jossa

hahmoilla on omat ”repliikkinsä”, kuten esimerkiksi tunnetuimmin Aleksis Kiven *Seitsemässä veljeksessä* (1870). Draamassa hahmojen puhe tapahtuu kuitenkin yhtä aikaa lukijan kuulemisen kanssa. Proosatekstissä niin sanotun välittäjä-äänien pystyy selkeästi huomaamaan esimerkiksi tyyppillisessä kolmannen persoonan kerronnan kohdissa kuten ”hän sanoi”. Esimerkistä käy myös ilmi ero aikamuodoissa. Proosalle on perinteisesti tyyppillistä mennyt aikamuoto kun taas draama tapahtuu ikuisessa preesensissä. (Kinnunen 1985, 14–17). *Sydänmaan* hahmojen puhe on korostetusti preesens-muotoista. Hahmot käyvät läpi muistoja ikään kuin ne tapahtuisivat parasta aikaa. Menneisyys on läsnä, ja usein hahmojen puheissa muistoihin valutaan nykyhetkessä tai oikeammin muistot tulevat nykyhetken uudelleen elettaviksi.

Aika on mielenkiintoinen elementti draamassa. Bert O. Statesin mukaan siinä missä lyriikassa ja proosassa vallitsee olemisen tila, draamassa vallitsee tulemisen tila. Susanne Langerin mukaan draama suuntautuu aina eteenpäin tulevaisuuteen. Jatkuva ”draamallinen futuuri” voidaan nähdä siten, että draaman maailmassa on jatkuva kehityksen tila. Toisaalta siihen sisältyy paradoksi, sillä kaikki on jo valmiiksi päätettyä eli kirjailijan konstruoimaa. *Sydänmaan* aikakäsitykseen voidaan parhaiten soveltaa augustinolaista aikakäsitystä, jossa nykyisyys jakautuu kolmeen osaan. Menneen nykyisyys merkitsee *Sydänmaassa* muistia, nykyisen nykyisyys havaintoa ja odotus tulevan nykyisyyttä. (Reitala & Heinonen 2001, 20.) Siten kaikki kolme aikamuotoa ovat *Sydänmaassa* vahvasti läsnä, sen omassa preesensissä.

Draaman kerrontaa tutkineen Hugo Bowlesin (2010, 8–9) mukaan draamatekstissä kietoutuvat yhteen sekä niin kutsuttu luonnollinen puhe että kirjallinen puhe. Tämä johtuu siitä, että draamaa kirjoitetaan nimenomaan esitettäväksi. Näytelmien kirjoitettu luonnollinen puhe on kirjailijan käsitys siitä, millaista luonnollinen puhe reaali maailmassa on. Esitysaspektinsa vuoksi draamatekstin voidaan ajatella olevan lähellä todellisuutta ja luonnollisuutta.

Sydänmaassa narratiivisuus tulisi nähdä muun draaman tavoin yhtäaikaisesti välineenä ja kohteena sekä metodina ja teemana. Kerronnallisuus on tulkinnallista toimintaa ja tulkinta puolestaan on kerronnallisuutta. (Reitala & Heinonen 2001, 12.)

Toisaalta *Sydänmaan* tapauksessa on jotain, joka luonnollisuuden sijaan tuntuu juuri päinvastaiselta. Isoisä esittelee itsensä tai oman hahmonsa ja selostaa mitä hän tekee (*Sydänmaa*, 31.) Isoisän puhe noudattaakin luonnollisen puheen sijaan eepistä traditiota, joka vieraannuttaa lukijan tarinamaailmasta. Luonnollisuutta ei voida pitää *Sydänmaan* kantaottavuuden kulmana, vaan kantaottavuus syntyy sen epäluonnollisista, brechtalaisittain vieraannuttavista aspekteista. Eeppisyys on *Sydänmaan* kantaottavuuden avain.¹

Brechtalaisessä teatteriteoriassa eepinen rakenne asettaa kyseenalaiseksi varsinkin aristoteellisen dramaturgian luonnollisuuden ja ehdottomuuden. Tajunta on Brechtille sosiaalisesti määrittynyt. Siten maailma ei ole valmis, vaan ennen kaikkea toteutettu ja muutettavissa oleva. Brechtiläinen teatteriteoria ei pyri yhtenäiseen loppuun, vaan ennen kaikkea luomaan kysymyskentän. Yhteiskunnalliset ja poliittiset kysymykset kytkeytyvät suoraan eepisen teatterin rakenteellisiin ratkaisuihin. Janelle Reineltin näkemyksen mukaan juuri brechtiläinen vieraannuttaminen sisältää yhteiskunnan taloudellisen, materiaalian ja ideologiaan viittaavan ulottuvuuden. (Reitala & Heinonen 2001, 44.)

Heinonen (2001, 195) kirjoittaa, että ”Brechtin teoria on metodi, jossa teoria ja käytäntö, poetiikka ja politiikka kiertyvät palauttamattomasti toisiinsa. Tämä tapahtuu kaikilla teatterin osa-alueilla.” Brechtin teatteriteoria on *Sydänmaan* kannalta tärkeä, sillä se ei hylkää mahdollisen käsitettä.

Sydänmaan suomalaisen kulttuurin muutoksen ja toisaalta perinnön teeman vuoksi on huomioitava sekä *Sydänmaa* osana draamakirjallisuuden lajityyppiä että sen kirjalliset keinot kommentoida taideteoksena yhteiskuntaa. Draamaa leimaa konkreettisuus, jonka ansiosta kaikki esitetyt periaatteet joutuvat kokeeseen, jossa ne joko todetaan paikkaansa pitäväksi tai vääriksi. (Esslin 1980, 107), Draama edellyttää lukijaltaan aktiivisuutta. Draamassa ”ei ole koskaan kyse vain siitä mitä jokin henkilö sanoo”. Merkityksellisempää on se, mitä sanoilla saadaan aikaan. Lisäksi se ”mitä ei sanota on tärkeämpää kuin se mitä sanotaan”. (Esslin 1980, 45–46.)

¹ *Sydänmaan* eeppisyys: ks. luku 3.2

2.2 Sydänmaa: Kohdetekstin esittely

Näytelmäkirjailija, teatteriohjaaja ja ohjaaja Ari-Pekka Lahti on työssään ponnistanut pohjalaisista juuristaan ja kritisoinut nykyajan rahan sekä kovien arvojen nousua. Taiteilijana hän huolissaan Suomen jakautumisesta kahtia hyvinvoivien ja huonosti toimeentulevien kesken.² Lahti toiminut 2008–2013 Kokkolan kaupunginteatterin johtajana yhdessä serkkunsa Jarkko Lahden kanssa. Vuonna 2014 Ari-Pekka Lahti käsikirjoitti ja ohjasi Kansallisteatteriin näytelmän *Áillohas – Auringon poika*, jossa Jarkko Lahti esitti saamelaistaiteilija Nils-Aslak ”Ailu” Valkeapään roolin. Ari-Pekka Lahti palkittiin vuonna 2011 näyttämötaiteen valtiopalkinnolla työstään, jossa hän on ”kaivautunut syviin kansallisiin juuriin, pinnallisen ajattelun alle”.³

Lahden esikoisteksti *Sydänmaa* sai ensi-iltansa Helsingin Kaupunginteatterissa vuonna 2005. Muun muassa *Helsingin Sanomat* (17.9.2005) luonnehti *Sydänmaata* uuden teatterisukupolven näytelmäksi. Kaupunginteatterin taiteilijoiden lisäksi mukana oli paljon Lahden omien toiveiden mukaisesti hänen omia kurssitovereita Teatterikorkeakoulusta ja juuri sieltä valmistuneita. Esiityksen ohjasi ensimmäisenä ammattiteatterityönään Heidi Räsänen ja pääosissa näyttelivät niin ikään Jarkko Lahti ja Laura Birn. (Korpi-Tommola 2007, 127.) Näytelmätekstistä *Helsingin Sanomien* toimittaja Kirsikka Moring kirjoitti: ”Esikoisnäytelmänä *Sydänmaassa* on yksi usein havaittava ja tyypillinen piirre. Näytelmä pyrkii antamaan äänen kaikelle tekijäänsä padotulle ja kasautuneelle. Paine puretaan suurella höyryllä” (HS 17.9.2005).

Leea Klemolan samanaikainen *Kokkola* –näytelmä Tampereen Teatterissa noteerattiin lehdistössä *Sydänmaan* yhteydessä. Kuitenkaan *Sydänmaan* sijoittumista samaan paikkakuntaan ja murrealueeseen ei nähty samanlaisena Kokkola-analyysina (mm. *Kotimaa* 2005/38). *Sydänmaan* käsitettiin puhuvan suomalaisuudesta laajemmassa mittakaavassa kuin yhden paikkakunnan sisällä. *Uutispäivä Demarin* toimittaja Terhi Tarvainen kirjoitti: ”Kokkola voisi edustaa melkein mitä vain suomalaista pikkupaikkaa” (*Uutispäivä Demari* 29.9.2005).⁴

² Yle Uutiset: *Ari-Pekka Lahti: Taiteen tulee olla heikoimman asialla*. Haettu 29.9.2014.

³ Keski-suomalainen/STT: *Ari-Pekka Lahti sai näyttämötaiteen valtionpalkinnon*. Haettu 29.9.2014.

⁴ Helsingin kaupunginteatteri. Ohjelmisto. *Sydänmaa*. Arvostelut. Haettu 12.10.2014.

Sydänmaa –näytelmän kertojana toimii sen päähahmo, Poika. Poika esittäytyy alussa yleisölle itse näytelmän kirjoittajaksi. Hän esittelee yleisölle näytelmän muut hahmot, jotka ovat kaikki enemmän tai vähemmän hänen sukulaisiaan. Hahmoilla ei ole nimiä, vaan heitä nimitetään näytelmässä sukulaissuhteilla Poikaan, mikä korostaa Pojan näkökulmaa kerronnassa. Poika kertoo alkaneensa kirjoittaa näytelmää, kun hänen Siskoaan kohtasi suuri onnettomuus. (*Sydänmaa*, 14–15.)

Näytelmän tarina alkaa Isän ja Äidin rakastuessa tanssilavalla tangon soidessa. He perustavat perheen ja toteuttavat ”valmiin perhemallin” alusta loppuun. Kun perhemalli on toteutettu, Isä ja Äiti jäävät tyhjän päälle ja huomaavat, etteivät he enää tunne toisiaan. Isä alkoholisoituu ja Äiti löytää uuden miehen.

Äidin ja Isän lapset, Poika ja Sisko, kasvavat vaihtelevien perheolojen, koululaitoksen ja rippukoulun myötä aikuisiksi. Heillä on alusta alkaen erilaiset edellytykset elämään. Pojasta odotetaan paljon, mutta Siskoa luonnehditaan toistuvasti vammaiseksi, vaikkakin hyväsydämiseksi ja ennen kaikkea kauniiksi. He molemmat haaveilevat paremmasta elämästä, joka kiteytyy näytelmässä haluksi päästä pois kotipaikasta Kokkolasta ja muuttaa vaurauden sekä mahdollisuuksien Helsinkiin.

Vanhempaa sukupolvea edustaa *Sydänmaassa* Isoisä, joka uskoo vahvasti suvun ikivanhaan tarinaan ihtiriekosta. Suvun tarinan mukaan erään kylän tyttölapsella oli parantavia kykyjä, mutta pian tyttöä alettiin epäillä noituudesta. Tyttö heitettiin noituustestin mukaisesti sidottuna veteen, mutta koska hän oli synnitön, hän upposi pohjaan kuten kuka tahansa kuolevainen ja hukkui. Häpeillen ihmiset alkoivat vuosien saatossa muistella tyttöä, jonka sielu tarinan mukaan vaelsi *Sydänmaassa* ihtiriekkona. (*Sydänmaa* 11–13.)

Pojan vartuttua ja kirjoitettua ylioppilaaksi tämä muuttaa Helsinkiin. Sisko seuraa perässä, mutta huomaa nopeasti, ettei Pojalla ole enää aikaa hänelle. Poika uppoutuu omiin todellisuudesta irrallisiin haavekuviinsa ja Sisko jää yksin kohtaamaan työnhaun vaatimuksia. Helsinki on lopulta niin yksinäinen paikka, että lopulta Sisko avioituu Minkkitarhaajan pojan kanssa. Tämä on kuitenkin aviomiehenä väkivaltainen.

Kun Äiti ja Poika eivät kumpikaan vastaa Siskon epätoivoisiin avunpyyntöihin, Sisko tekee itsemurhan.

Näytelmän lopuksi 112-vuotias Isoisän isä sekä uskoon tullut Isä saarnaavat yleisölle (*Sydänmaa* 170-183). Heidän saarnansa mukaan Jumala lähetti tyttärensä maan päälle siivettömänä riekkona ja ihmiset tappoivat hänet. Ihmisillä on uusi pirullinen jumala nimeltään raha, joka saa kääntämään katseen pois heikoista ja vanhoista. Hahmot puhuttelevat yleisöä ja asemoivat yleisön tarkasti teatteriyleisöksi, joka seuraa näytelmää. Sen sijaan, että näytelmä pyrkisi yleisön uppoutuvan omaan tarinamaailmaansa, *Sydänmaa* pyrkii toistuvasti vieraannuttamaan katsojat.

Sydänmaa on kirjoitettu Kokkolan murteella ja rytmitetty ikään kuin runomuotoon. Teksti sisältää viittauksia tunnettuihin laulun sanoihin. Lopun saarnakohtauksessa vilisee Unto Monosen *Satumaa* –tangon sanoituksia yhteydessä, jossa puhutaan taivaasta. Näytelmä päättyy tangoon, kun henkiin herännyt Sisko saapuu lavalle sitä laulamaan yhdessä Pojan kanssa. *Sydänmaan* lauluviittauksilla on merkittävät ajalliset, juonelliset ja temaattiset tehtävänsä. Kun ajatellaan koko näytelmän kielen rytmiä, voidaan sekin nähdä laulun muotoon kirjoitettuna tekstinä.

Tangon merkitykseen viittaa myös Lahti kirjoittaa *Sydänmaan* (7–8) esipuheessa. Hänen mukaansa tangon soidessa suomalaiset ovat aina tahtoneet tanssia, rakastua, syntyä, elää ja kuolla.

Tango raikaa, koska se on suomalaisuutta. Se on sitä sukupolvelta toiselle kulkevaa sielunperintöä, jota ilman tässä maassa on mahdotonta silmät auki elää. Ummistamalla silmät tältä perinnöltä tulee elämä tänä päivänä vielä vaikeammaksi sietää, tulee tunne, että mistään ei saa otetta, eikä mihinkään voi uskoa.

Sydänmaassa on monelta osin kyse menneisyyden läsnäolosta ja nykyisyyden epävarmuudesta. Nykyhetkestä poiketaan vuoden 1918 tapahtumiin, josta asti suvun tarina ihtirikosta on kulkenut sukupolvelta toiselle. Menneisyyttä tuodaan esille vahvasti iskelmäviittausten kautta. Ennen pätevänä pidetyt arvot eivät enää pidä paikkansa ja niin Poika kuin Siskokin kokevat yksinäisyyttä sekä suunnattomuutta omalla tavallaan. Monissa yhteyksissä näytelmän hahmot puhuvat kasvoista ja

katsovat itseään peilistä. Paitsi, että vanha koulun ja muiden instituutioiden kautta luotu kansallinen identiteetti ei enää päde, kokevat hahmot myös henkilökohtaista minuskriisiä, jolloin peilikuva on vieras tai siihen ei jopa uskalleta katsoa.

Lahti (*Sydänmaa*, 7–8) kirjoittaa, että suomalaisten ”haaveet ja unelmat ovat pysyneet samanlaisina vuosikymmenistä toiseen”. Kuitenkin jokin muutos on tapahtunut. ”Suomeen on syntynyt ihmisluokka, joka ei tiedä mihin rahansa työntäisi.” Perinteisen tangomusiikin on korvannut tekno ja ”kylätehtaan nahkatakki on vaihtunut ulkomaisiin merkkituotteisiin”.

2.3 Suomalaisuuden muutoksia nykydraamassa

Ennen kuin *Sydänmaahan* voi perusteellisemmin syventyä, on syytä tarkistaa kehys, johon se sijoittuu suomalaisen näytelmäkirjallisuuden kontekstissa. *Sydänmaan* kantaesityksestä on jo kulunut lähes yhdeksän vuotta, eli melkein yksi kokonainen vuosikymmen. Tämä asettaa *Sydänmaan* nykynäytelmän sijaan yhdeksi 2000-luvun näytelmäksi, jolla on omat, ajallensa tunnusomaiset piirteensä.

Suomen teatteri ja draama (2010) -teoksen mukaan suomalaista teatterihistoriaa leimaa perinteisesti keskustelu kotimaisen draaman heikosta tasosta. Ironisesti voidaan todeta, että suomalaisen tuotoksen oletettu heikko taso nähtävästi myös näytelmäkirjallisuuden kohdalla todentuu tai todetaan vääräksi vain sen mukaan, miten se ulkomailla huomioidaan. *Suomen teatteri ja draama* -teoksen mukaankin tätä ajatusta vastaan sotii se, että kuitenkin monet suomalaiset näytelmäkirjailijat ovat saaneet tunnustusta ulkomaita myöten. Suomalaisten näytelmien käännöstyötä on tehty yhä tehokkaammin muun muassa Teatterin tiedotuskeskuksen sekä Näytelmäkulman toimesta. Juha Jokela, Bengt Ahlfors ja Mika Myllyaho ovat näytelmäkirjailijoina tunnustettu Suomen ulkopuolella. Nykyajan nousutähti on muun muassa Pipsa Lonka. Suomalaisen näytelmän vientiä on tehostettu myös Janus-hankkeella sekä kansainvälisellä näytelmätietokannalla playservice.net, joka Suomi on ollut luomassa. (Tanskanen 2010, 413–414.)

90-luvulla näytelmäkirjallisuus painottui perheeseen liittyviin kysymyksiin. Perhe-teema oli ollut tapetilla jo 70-luvulla, mutta 90-luvulla se vahvistui merkittävästi ja se

on voimassa vielä nykyäänkin. 90-luvun laman aikana perhekeskeiset näytelmät toivat epävarmassa ilmapiirissä turvallisuutta ja loivat myös nostalgiaa. Esimerkiksi Reko Lundánin näytelmät voidaan luokitella ”realistisiksi perhekomedioiksi”. Perheisiin fokusoituminen korvasi tietyllä tavalla 80-luvulla vallinneen yksilökeskeisyyden, joka kumpusi nousukauden vakavaraista ja huolettomammasta hengestä. *Sydänmaan* kaltaisesti 90-luvun näytelmät käsittelivät paljon perheiden tunne-elämää sekä perheiden sisäisiä kommunikaatio-ongelmia. (Tanskanen 2010, 414.)

2000-luvulla päätään nostivat näytelmät, jotka käsittelivät merkityksettömyyden tunnetta, joka painaa yksilöä, vaikka työelämässä olisi menestytty ja omaisuus olisi tienattu. Näytelmäkirjallisuus käsitteli etenkin työelämän mielekkyyttä ja toimintatapoja pääosin kriittisesti. Ironisena esimerkkinä ajan näytelmäkirjallisuuden sanomasta ja todellisuuden käytäntöjen kohtaamisesta voidaan pitää Juha Jokelan *Mobile Horror* (2003) –näytelmää. Teoksen oli kirjailijan mukaan tarkoitus kritisoida aikansa markkinavetoisuutta, mutta *Mobile Horrorista* tuli itsestään näytelmänä menestystuote, joka valikoitiin moniin suomalaisten teattereiden ohjelmistoihin. Näin ironisesta näytelmästä tuli aikansa ironinen esimerkki. (Tanskanen 2010, 415.)

Sydänmaassa on nähtävissä 90-luvun perhenäytelmän perinne. Suvun tarina kulkee näytelmässä merkinä perinteestä, traumaista ja kuilusta sukupolvien välillä. Näytelmässä Isä ei voi ymmärtää Poikaa, joka on ylioppilaaksi kirjoittamisen jälkeen päässyt Helsinkiin opiskelemaan, mutta päivät kuluvat Ikea kalusteita kooten ja pitsaa syöden. Pojan kuuluisi olla työmies, kuten hän, koska sellaisia Suomi tarvitsee. (*Sydänmaa*, 99–100.) Myöskin sisäinen suunnattomuus on *Sydänmaassa* aistittavissa, aivan kuten työelämän vinksahaneet vaatimukset ja työn henkisesti mitätön anti.

Sydänmaa tunnustaa myös 2000-luvun näytelmäkirjallisuudelle ominaisia keinoja käsitellä yhteiskunnallisia kysymyksiä. *Sydänmaa* sisältää roimasti ironiaa ja huumoria, joilla yhteiskunnan tila ja käytännöt saadaan uuteen valoon. (Tanskanen 2010, 417.) *Sydänmaa* sisältää myös brechtiläisiä tarinamaailmasta vieraannuttavia elementtejä, joita on muokattu ajanmukaiseksi. Kohtauksien aluksi hahmot tyypillisesti esittelevät itsensä, missä he ovat ja usein myös selostavat, mitä he ovat parhaillaan tekemässä. Hahmot saattavat myös selostaa omia tai jopa toisen hahmon

ajatuksia. Tunnusomaista 2000-luvun brechtiläiselle otteelle ovat episodimaisuus ja karikatyyrimäiset henkilöhahmot (Tanskanen 2010, 418). *Sydänmaan* hahmot, kuten Opettaja ja Pappi ovat karikatyyrimäisiä auktoriteettihahmoja. Toisaalta myös hiljalleen alkoholisoituva Isä, kurjuuttaan uliseva epäoikeudenmukainen Äiti ja Neuvostoliittoa ihannoiva Isoisä edustavat myös tunnistettavia suomalaisen yksilön karikatyyrejä.

Toisaalta *Sydänmaassa* on nähtävissä myös talouden ylivallasta kirjoittamisen vastareaktio, joka ilmenee näytelmäkirjallisuudessa uskonnon ja etiikan kysymyksiin keskittymisenä. Tyypiesimerkkeinä tästä suuntauksesta voidaan pitää Kari Hotakaisen *Punahukkaa* (2005), Pirkko Saision *Kuumetta* (2007) ja Juha Jokelan *Fundamentalistia* (2006). (Tanskanen 2010, 416.) *Sydänmaan* uskonnollinen aspekti tosin linkittyy hyvin vahvasti ironiaan sekä kansakunnan kipupisteiden kuvaamiseen. Eettinen puoli tosin käsitellään hyvin pitkälti Siskon hahmon kautta.

Eepisen teatterin tradition jatkajana voidaan pitää Esa Leskisen näytelmiä *Päällystakki* (2009) sekä ”dokumentaarisia katsauksia” *Helsingin taivaan alla* (2006) ja *Euroopan taivaan alla* (2010) (Tanskanen 2010, 418). Dokumentaarista otetta voidaankin perustellusti pitää suuntana, jota ollaan jo nykyteatterissa ja muussakin taiteessa toteutettu (Junttila 2012, 25). Näytelmät ja ennen kaikkea teatteriesitykset pyritään sitomaan tosimaailmaa koskeviin faktoihin dokumenttiteatterin keinoin.

Vaikka näytelmäkirjallisuus näyttääkin viime vuosikymmeninä historiallisesti heijastelleen yhteiskunnassa puhuttavia aiheita ja oloja, se on kuitenkin jostain syystä päättynyt olla tarttumatta maahanmuuttopolitiikkaan. Aihetta ei käsitellä yhtään myöskään *Sydänmaassa*. Monikulttuurisuus on loistanut kauttaaltaan poissaolollaan suomalaisessa näytelmäkirjallisuudessa (Tanskanen 2010, 418). Nähtäväksi jää, löytääkö näytelmäkirjallisuus esimerkiksi uusissa dokumenttiteatterin muodoissaan aihetta koskevat kysymykset. Poikkeuksen tekee muun muassa Anna Krogeruksen *Kuin ensimmäistä päivää* (2007), joka sisältää kuvauksen lääkäriksi koulutetusta maahanmuuttajasta, joka päättyy siivoamaan vessoja. Uhkana monikulttuurisuuden poissaolon jatkumisessa voidaan nähdä, että näytelmäkirjallisuus jumittuu kaipaamaan suomalaisuuden kadotettua ideaa, joka väärin ymmärrettynä tuottaa entistä enemmän taantumuksellisia yhteiskunnallisia näkemyksiä.

2.4 Suomalaisuuden muutoksia

Näytelmän yksi tärkeä temaattinen osio varsinkin sen loppupuolella on puhe Satumaasta. Satumaa ja siitä kertova tango assosioituu menetettyyn maahan, johon ei enää ikinä ole paluuta. Kuitenkin tätä menetettyä maata kohtaan tunnetaan suloistakin kaipuuta. Kun otetaan huomioon *Sydänmaan* keskittyminen Suomeen ja suomalaisuuteen, voidaanko tangon Satumaa nähdä alkuperäisenä maana tai tilana, josta ollaan syystä tai toisesta erkaannuttu? Miksi tällaista kaipuuta tunnetaan ja onko tuollaista alkuperäistä ”satumaata” olemassa?

Suomi on lähihistoriansa aikana käynyt läpi yhteiskunnallisten käytänteiden ja asenteiden muutoksen. Valtiotieteen tohtori Risto Heiskalan (2006, 14) mukaan Suomen merkittävä yhteiskunnallisten toimintamallien muutos tapahtui 80- ja 90-lukujen taitteessa, jolloin suunnittelutaloudellisesta ajattelusta luovuttiin ja siirryttiin kilpailukykytaloudelliseen periaatteeseen. Muutos oli mahdollinen pitkälti Suomessa vallinneen laman myötä. Lama loi kriisitilanteen, jonka puitteissa oli helpompi viedä läpi muutoksia, jotka normaalisti olisivat saattaneet aiheuttaa enemmän vastustusta. Myös maailmanlaajuisilla tapahtumilla, kuten kylmän sodan päättymisellä, Neuvostoliiton hajoamisella, globalisaatiolla sekä talouden sääntelyn purkamisella oli osansa Suomessa tapahtuneisiin muutoksiin. Niin sanottu ”luova tuho” sai aikaan uusliberalismia mukailevan yhteiskunnallisen jakomallin, joka teki työttömyydestä pysyvästi suurta, kasvatti tuloeroja ja terävöitti alueellisia eroja. (Heiskala 2006, 29–31.)

Sydänmaan hahmojen romantisoidulle menneisyyskäsitykselle on historiallisia perusteita. Suomella oli takanaan pitkä taloudellinen kasvun kausi, joka ulottui 50-luvulta aina 70-luvulle asti (Heiskala 2006, 15). 80-luvulla suomalaisten arvoissa tapahtui muutos, kun itseohjautuvuudesta ja virikkeellisyydestä tuli arvostettuja. Tampereen yliopiston sosiologian professori Pertti Alasuutarin (2006, 44–45) mukaan julkisessa mielipiteenmuodostuksessa uusliberalismi sai nostetta ja etenkin eliitin ”mentaaliset mallit” muuttuivat. ”Kilpailukyvyn diskurssi” löi läpi uutena vetoavana puhetapana, joka vaimensi alleen parhaillaan käsillä olevaan muutokseen kriittisesti suhtautuneet puheenvuorot. Heiskalan (2006, 39) mukaan kriittiset puheenvuorot leimautuivat vanhaa suunnittelutaloutta puolusteleviksi ilmauksiksi.

Muutosvalmiuteen ja tehtävistä suoriutumiseen oltiin aiempaa valmiimpia. Kehitys ei kuitenkaan jatkunut 90-luvulla. (Heiskala 2006, 35.) Pikemminkin kilpailukyvyyn diskurssia alettiin kritisoida ja sosiaalisesta vastuusta alettiin olla huolissaan. Kuitenkaan vallalle päässyt kilpailuyhteiskunnan diskurssi ei näistä äänistä enää horjunut. (Heiskala 2006, 39). Kaiken kaikkiaan siirtyminen uusliberalistiseen talouspolitiikkaan tapahtui Suomessa ilman suurta vastarintaa (Alasuutari 2006, 44).

Vallalla olevalla diskurssilla oli vaikutusta suomalaisten käsitykseen identiteetistään. Heiskala (2006, 38) kirjoittaa Aristotelesta lainaten, että ”aivan samalla tavalla kuin hyväksi ihmiseksi tullaan tekemällä hyviä tekoja” tultiin kilpailukyky-yhteiskunnan ihmiseksi tekemällä kilpailukyky-yhteiskunnan tekoja. Kilpailutaloutta edistäneillä lainmuutoksilla oli kiistaton vaikutuksensa Suomen elinoloihin ja ammatti-identiteetteihin. Alasuutarin (2006, 63) esimerkin mukaan koko julkisen sektorin palveluksessa oli vuonna 1990 yli 700 000 henkilöä. Kun organisaatioita muutettiin liikelaitoksiksi ja myöhemmin yhtiöitettiin, joutuivat kymmenettuhannet entiset virkamiehet työttömiksi, jäämään eläkkeelle tai vaihtamaan työpaikkaa. Muutos kosketti siis välittömästi tai välillisesti huomattavaa osaa Suomen väestöstä. Alasuutarin (2006, 63) mukaan kansalaiset alkoivat omaksua uuden puheavaruuden arvoja kyetäkseen perustelemaan toimintamallin muutoksen jälkeen oman paikkansa arvoiltaan muuttuneessa yhteiskunnassa. Tällöin Suomen kollektiivinen identiteetti alkoi rakentua kilpailutalouteen sopeutuvaksi.

Suomen luova tuho ja siirtyminen kilpailutalouteen tarkoitti uusliberalistisen talousopin käytänteiden omaksumista. Yhteiskuntateoreetikko David Harvey (2008, 7) määrittelee uusliberalismin poliittisen taloustieteen teoriaksi, jossa vapaudella on suuri merkitys:

[I]hmisen hyvinvointia voidaan parhaiten edistää vapauttamalla yksilön yritteliäisyys ja osaaminen sellaisessa institutionaalisessa viitekehysessä, jota määrittävät vahva yksityinen omistusoikeus, vapaat markkinat ja vapaakauppa.

Siinä missä Suomessakin valtiolla oli ennen keskeinen rooli talouden säätelyssä, uusliberalismin mukaan valtiolla ei ole riittävää käsitystä markkinasignaalien tulkitsemisesta. Valtion puuttumista on vältettävä viimeiseen saakka, sillä myös tietyt

eturyhmät etenkin demokraattisissa maissa vääristävät valtion väliintuloa omien etujensa hyväksi. (Harvey 2008, 8.) Sama kehitys tapahtui Suomessa, jossa valtion ja kuntien byrokraattinen hallintokoneiston vaikutuksen tilalle on tullut ohjausjärjestelmä, jossa markkinoilla ja kilpailulainsäädännöllä on yhä tärkeämpi asema (Alasuutari 2006, 44).

Mielenkiintoista Harveyn (2008, 11) mukaan on, että uusliberalismi on ottanut lähtökohdakseen nimenomaan ihmisarvon ja yksilönvapauden ihanteet, jotka määrittellään ”ihmiskunnan keskeisiksi arvoiksi”. Juuri vapaat markkinat ja vapaa kauppa turvaavat yksilönvapauden (Harvey 2008, 13). Kuitenkin vapauden idealisoitu kuva on nurinkurinen. Harvey nostaa esiin taloushistorioitsija Karl Polanyin ajatukset modernin markkinatalouden ristiriitaisesta vapauskäsitteestä, jotka hän kirjoitti jo vuonna 1944 ilmestyneessä teoksessa *Suuri murros*. Vapaus käsitteenä saa yhteiskunnassa yhtäläisesti huolestuttavia kuin innostavia, toimintaan kehottavia merkityksiä.

Harvey (2008, 47–48) esittelee Polanyin teorian kahdenlaisesta vapaudesta, hyvästä ja pahasta, jotka vallitsevat uusliberalistisessäkin yhteiskunnassa samanaikaisesti. Pahaa vapautta on Polanyin mukaan muun muassa vapaus kerryttää suhteettoman suuria voittoja antamatta samanlaista panosta yhteiskunnan hyväksi, vapaus estää yhteiskuntaa hyötymästä teknologisesta innovaatiosta sekä vapaus ruokkia levottomuuksia, jotka hyödyttävät yksityistä etua. Kuitenkin markkinatalous, joka mahdollistaa pahat vapaudet, tuottaa myös hyviä vapauksia, joita ovat mielipiteenvapaus, sananvapaus, kokoontumisvapaus, yhdistymisvapaus ja vapaus valita työpaikkansa. Hyvät vapaudet ovat pitkälti sen talouden ”sivutuotteita, joka aiheutti myös nuo pahat vapaudet”.

Harvey (2008, 49) kirjoittaa, että Polanyi näki jo ennalta, miten idea vapaudesta modernissa markkinataloudessa ”surkastuu silkaksi vapaan yrittäjyyden edistämiseksi”, jolloin lisää tuloja, vapaa-aikaa ja turvallisuutta saavat ne, jotka eivät niitä enää tarvitse, kun taas kansalle, joka ”turhaan yrittää hyödyntää demokraattisia oikeuksiaan suojautuakseen omistajien valtaa vastaan” jää vain ”toimintavapauden murusia”. Tämän takia vallanpitäjät kannattavat tiettyjä vapauskäsitteitä ja yrittävät

hanakasti saada meidät vakuuttuneeksi niiden ylivertauudesta (Harvey 2008, 49–50). Harvey (2008, 50) mukaan vapausidean todellinen tarkoitus jotain aivan muuta:

[M]arkkinoiden vapaus, jota Bush julistaa ihmiskunnan korkeimmaksi saavutukseksi, ei ole mitään muuta kuin kätevä keino laajentaa yritysten monopolivaltaa ja levittää Coca-Colaa esteettä kaikkialle maailmaa.

Vapaus ja yhteiskunnallinen muutos kollektiivisen identiteetin kannalta liittyy pitkälti kulttuurin ja vallan suhteisiin. Tampereen yliopiston mediakulttuurin professori Mikko Lehtosen ja elokuvatutkimuksen professori Anu Koivusen (2011, 17) mukaan sekä kulttuurin että valtaan kohdistuvan tutkimuksen käsitys on muuttunut aiempaa laajemmaksi. Molempien välillä vallitsee suhde, jonka myötä vallan toimintaa ei voi ymmärtää, ellei kulttuuria oteta huomioon ja taas kulttuuria ei voi ymmärtää, mikäli vallan ulottuvuuksia ei oteta huomioon. Ennen kaikkea valta on suhde yksilöiden ja ryhmien välillä. Se on keino saada ihmiset tekemään asioita, joita vallassa olevat haluavat. (Lehtonen & Koivunen 2011, 21.) Myöhäismoderneissa länsimaissa vallitsevan pakkovallan lisäksi on olemassa myös ”vallanalaisten myötävaikutuksella toimivaa symbolista valtaa”, joka saa ihmiset haluamaan ja toimimaan ikään kuin omasta tahdostaan (Lehtonen & Koivunen 2011, 21). Pelkän pakkovallan avulla yhteiskunta ei toimisi, sillä monet käytänteet, kuten esimerkiksi verojen maksaminen ja asepalvelus, vaativat toimiakseen symbolista valtaa. Ihmisten on identifioitava kollektiiviseen identiteettiin eli kansalaisuuteen siihen kuuluvine oikeuksine ja velvoitteineen. (Lehtonen & Koivunen 2011, 21.)

Sydänmaassa tietynlaiset yksilöön kohdistuvat kansalaisuuden odotukset ovat vahvasti läsnä. Kilpailuyhteiskunta odottaa yksilöltä kilpailuyhteiskunnan tekoja. Paine yhteiskunnallisten odotusten täyttämiseksi tulee myös läheisten sosiaalisten suhteiden, suvun ja perheen, kautta. Yksilön toimintakyky, arvo ja hyödyllisyys vaikuttavat traagisesti perheen arvostukseen ja hyväksyntään. Yhteiskunnallinen järjestys takaa vapauden, mutta silti näytelmässä vapauden kaiho on jatkuva. Tangon säkeillä kommentoidaan nyky-yhteiskuntaa, jossa todellisuudessa olemme vallitsevan tilanteen vankeja. Kansalaisuus on hyvin vahva identifikaation kohde ja sosiaalinen turva, joka on muuttunut kilpailuyhteiskuntaan siirtymisen myötä.

2.5 Trimmattu Suomi – kilpaileva kansa

Siirtyminen uusliberalistiseen talousjärjestelmään aiheutti Suomen käytänteissä, arvoissa ja jopa identiteeteissä muutoksia. Tietyllä tavalla globalisaatio aiheutti perinteisten arvojen ja kansallisuuskäsitysten epävarmuutta. Globalisaatio ei kuitenkaan häivyttänyt isänmaallisuutta. Päinvastoin suomalaisuudesta tuli tärkeä osa kilpailukykyä omalla tavallaan. Niin sanottu ”kansallisen projekti” on voimissaan. Tässä tapauksessa kansallinen projekti tarkoittaa Suomen muokkaamista kilpailuvaltiosta teknistaloudelliseksi projektiksi, joka on kansallisesti virittynyt. (Kantola 2006, 177.) Kollektiivinen identiteetti, johon kansan halutaan samastuvan, on tietynlainen, kilpailuyhteiskuntaa palveleva.

Vuonna 2010 julkaisi silloisen ulkoasianministeri Aleksander Stubbin asettama maabrändivaltuuskunta *Tehtävä Suomelle* –raportin. Raportin tarkoitus oli kohentaa Suomi-kuvaa muun maailman silmissä ja tehdä Suomesta sijoitusmielessä kiinnostava. Monet eivät kuitenkaan samastuneet raportin tuloksiin. Raportin mukaan ”Suomi on jo maailman paras maa” sekä ”Jos Suomea ei olisi, se pitäisi nyt keksiä”.⁵ Välittömänä palautteena tyytymättömyydestä ja kansanvallan toimivuuden osoituksena voidaan pitää perussuomalaisten jytkyä vuonna 2011 (Lehtonen & Koivunen 2011, 8).

Tehtävä Suomelle –raportti ei ainoastaan kohentanut Suomen imagoa, vaan se myös visioi tulevaisuuden Suomea, johon kansalaisten – tai ainakin parhaimmiston – tulisi itsensä trimmata. Maabrändiä kierrättävät ylikansalliset eliitit, toisin sanoen kansalliset yritysjohtajat (Valaskivi 2014, 205). Uusliberaalien globalistajien mukaan markkinavetoiselle globaalistumiselle ei ole vaihtoehtoja. Suomalaisten on oltava innovaatiokunnossa, jotta pärjäisimme kovassa globaalissa kilpailussa. (Lehtonen & Koivunen 2011, 9–11.) Katja Valaskivi (2014, 196) kirjoittaa maabrändiprosessin vaiheista, että ensin selvitetään, millaisia käsityksiä kansakunnasta sen ulkopuolella jo valmiiksi vallitsee. Tämän jälkeen kansallista itseymmärrystä aletaan muokata selvityksessä löytyneiden myönteisten mielikuvien ja käsitysten avulla, koska ”brändin on vastattava todellisuutta”. Samalla kielteisiä mielikuvia pyritään

⁵ Ulkoasianministeriö. *Tehtävä Suomelle*. Maabrändivaltuuston loppuraportti 2010. Haettu 21.10.2014.

ohittamaan. Maabrändääminen on siis merkitysten aktiivista kierrättämistä ulkoa sisään ja sisältä ulos. (Valaskivi 2014, 196.)

Maabrändäys kietoo yhteen kulttuurin ja talouden siten, että sen mukaan kansallinen hyvinvointi alkaa riippua taloudellisesta kilpailukyvyistä. Taloudellisen kilpailukyvyn on siis oltava kansallinen tavoite. Samanaikaisesti suomalaisuuden kulttuurista tulee taloudellisen menestyksen tuottamisen väline. (Valaskivi 2014, 201.) *Tehtävä Suomelle* tarjosi trimmatun Suomen identiteettiä, joka vastasi globalisaation aiheuttamiin epävarmoihin oloihin (Valaskivi 2014, 202).

Maabrändäys on kilpailuyhteiskunnan muoto kansainvälisellä tasolla. Globalisaatio ei toisin sanoen heikennä kansallista identiteettiä, vaan päinvastoin voimistaa sitä. Maabrändiraportti julkaistiin kuitenkin viisi vuotta *Sydänmaan* julkaisemisen jälkeen. Globalisaation uhat kansallisen identiteetin kannalta ovatkin kääntyneet yhdeksi tuotantokulmaksi. Voimakkaalla kilpailuyhteiskuntaan identifioitumisella on merkitystä. *Sydänmaan* kaipuu suomalaisuuden alkuperään voidaan nähdä yhtenä kaupallisuuden muotona, joka voidaan markkinoida esimerkiksi nostalgian keinoin.⁶ Maabrändääminen muuttaa kansallisuuden myyväksi artikkeliksi, kun sen hyviä ja kilpailukykyisiä ominaisuuksia trimmataa sopivaksi. Suomalaisuus ja siihen identifikoituvat yksilöt muuttuvat itsessään kauppatavaraksi.

2.6 Kulttuurinen minäkäsitys

Kansallisen identiteetin merkitys piilee siinä, että yksilö mieltää itsensä osaksi jotakin suurempaa. Stuart Hallin (2002, 48) mukaan kuviteltu yhteisö tuottaa itselleen niin sanotun kansakunnan kertomuksen, joka pitää sisällään kansakunnan historian sekä kaikki siihen liittyvät tunnistettavat elementit. Kansakunnan kertomus edustaa myös vahvasti kollektiivisia kokemuksia, kuten sotia.

Suomen tapauksessa kansakunnan kertomuksen voidaan katsoa representoivan kaikkia suomalaisuuden symboleja, rituaaleja ja tapahtumia. *Sydänmaassa* keskeisiä tunnistettavimpia tapahtumia ovat sisällissota, Neuvostoliiton hajoaminen sekä jääkiekon maailmanmestaruusottelu vuonna 1995. Koska olemme osa kansakunnan kertomusta, olemme myös yksilöinä osa kaikkia niitä tapahtumia, joista kansakunnan

⁶ *Sydänmaan* nostalgiaista luvussa 3.6

kertomus kertoo. Tämä osaltaan selittää sen, miksi suomalaiset kokevat henkilökohtaista ylpeyttä esimerkiksi juuri jääkiekossa menestymisen johdosta vielä vuosien jälkeenkin.

Elämän käsittäminen kertomuksena viehättää ylikulttuurillisesti. Tämä pätee niin kollektiiviseen kertomukseen kuin yksilölliseenkin käsitykseen omasta elämän tarinasta, jolla on ”ajallinen logiikka, käännekohtansa ja peripeteiansa, nousunsa ja laskunsa, sen alku ja loppu” (Aho 2003, 124). Tarinan merkitys on kiistaton, kun yksilö määrittää oman paikkansa. Yksilön käsitys nykyisyydestä perustuu pääosin menneisyyden muistamiseen ja tulevaisuuden odottamiseen. (Aho 2003, 124.)

Nykyisyys on siis välitila menneisyyden ja tulevaisuuden välillä. Tähän nojaa *Sydänmaankin* problematiikka. Hahmot kantavat mukanaan kansakunnan kertomuksen menneisyyttä, josta nykytilan kautta odotetaan ja osin ennakoitaan tulevaa. Nykytilasta *Sydänmaassa* annetaan kuitenkin hyvin kriittinen kuva. Aivan kuin ulkoapäin olisi tulossa jokin muutos, joka horjuttaisi tarinan kulkua yllättävään suuntaan. Kansakunnan kertomus toimii vastapainona epävarmoille ajoille, sillä se antaa yksilölle mahdollisuuden samastua johonkin, olla osana jotakin ja tuntea kuuluvuutta jonnekin. Ei ole sattumaa, että kansalliset identiteetit vahvistuvat nimenomaan epävakaina aikoina.

Vaikka kulttuuri tuo yksilölle samastumisen kohteen ja tietynlaista turvallisuuden tunnetta, voi se toimia myös yksilön etujen vastaisesti. Kulttuuri nähdään myös vallan rakenteena (Hall 2002, 53). Tietynlainen kollektiivisesti jaettu todellisuus muodostetaan valta-asemassa olevien ehdoilla, ja sitä toisinnetaan instituutioiden, kuten koulun, kirkon tai työpaikan toimesta. Kulttuuri ei ole tyhjämpäiväinen somiste materiaalisen yhteiskunnan päällä, vaan se on yleinen käytäntö, joka on luotu vallalla olevaan järjestelmään. (Hall 1992, 55). Sitä voidaan käyttää joidenkin tahojen eduksi tai nykyisen tilanteen ylläpitämiseksi.

Jussi Ojajärvi on tutkinut väistökirjassaan *Supermarketin valossa* (2006) subjektin, minuuden ja kapitalismin käytäntöjen sekoittumista toisiinsa kahden kaunokirjallisen teoksen pohjalta. Ojajärven (2006, 57) mukaan ”minäksi” voidaan käsittää taho, ”jolla on kokemus itsestään havaintojensa ja tunteidensa keskuksena, jatkuvuutta ajassa sekä tajuisuutta toiminnastaan ja sen vaikutuksesta ympäristöön”. Subjektin

minuuskäsitykseen siis liittyy kokemus itsestä sekä ymmärrys vuorovaikutuksesta ympäristön kanssa.

Vuorovaikutus ympäristön kanssa on merkittävää subjektikäsityksen muodostumisessa. Sosiologisen identiteettikäsityksen mukaan subjektin sisäinen ydin ei ole autonominen. Identiteetin voi nähdä pikemminkin välineenä, joka tasaa suhdetta subjektin henkilökohtaisen ja julkisen maailman välillä. Subjektikäsitys muodostuu suhteessa toisiin, jotka viestittävät ympäröivän maailman arvoja ja symboleja, toisin sanoen kulttuuria. Sosiologisen käsityksen mukaan subjektit rakentuvatkin sosiaalisissa suhteissa, jolloin subjekti toimii yhtäaikaisesti kahteen suuntaan. Subjekti sisäistää ulkopuolen maailman, mutta ulkoistaa subjektiaan sosiaalisessa maailmassa toimimalla. (Hall 2002, 21–23, 34.) Suomalaisuus eli kansallinen kulttuuri voidaan nähdä diskurssina, jolla rakennetaan merkityksiä. Identiteetti samankaltaisesti on vain hetkellinen subjektiasema, joita muuttuvat diskursiiviset käytännöt jatkuvasti rakentavat. (Hall 2002, 47, 253.)

Subjektina oleminen myöhäismodernissa yhteiskunnissa voi tarkoittaa joko alamaisuutta tai toimijuutta. Ilman alamaisuutta yhteiskunta ei pysyisi koossa ja ilman toimijuutta yhteiskunta ei pysyisi liikkeessä. Yhteiskunnan on myös pystyttävä tuottamaan itselleen subjekteja. Tämä onnistuu esimerkiksi erilaisten instituutioiden ja käytäntöjen avulla, joissa ihmisistä ”koulitaan” yhteiskuntaan sopivia subjekteja. Erilaisia yhteiskunnan instituutioita ja käytänteitä ovat muun muassa perhe, sukupuoli, kirkko, media ja koulu. Ennen kaikkea vallan sisäistäminen on vallassa olevien kannalta välttämättömyys, sillä yhteiskunnan täytyy rakentua hallittujen identifioitumiselle johonkin ideaaliin kokonaisuuteen, kuten kansakuntaan. (Lehtonen & Koivunen 2011, 26–27.)

Nykyisin identifikaatioprosessi on avoimempi ja ennen kaikkea monimutkaisempi. Postmodernin lisä myöhäismoderniin yhteiskuntaan on se, että subjektilla ei ole kiinteää tai johdonmukaista identiteettiä. Tällöin subjekti tarkoittaa nimenomaan yksilön ja ympäristön asetelmaa (Ojajärvi 2006, 83). Vaikka suomalaisuus sekä kaikki siihen linkitetyt merkitykset olisivatkin muutoksen tilassa, eivät ne sentään ole täysin katoamassa.

Luoko minuuden purkautuminen ja rakentuminen jonkinlaisia uhkakuvia? Voiko kulttuurisia valtarakenteita palveleva ideologia työntyä tähän murrospisteeseen? Michel Foucault'n teorian mukaan diskurssi eli puhetapa tai erilaiset puheavaruudet tuottavat subjektiaseamia, joihin mukautuneena yksilön on mahdollista yhteiskunnassa toimia. (ks. Ojajärvi 2006, 42–42.) Subjekti voi toimia vallitsevan yhteiskunnan diskurssin viestijänä, jolloin subjekti tiedostamattaan uusintaa vallalla myöhäismodernin diskursiivista kenttää. (Hall 1992, 191.) Diskurssi saattaa antaa huomaamatta ehtoja, joihin sirpaloituva minä mukautuu. Diskurssin ehdot muokkaantuvat ideologian keinoin, joka kutsuu subjektiä toimijakseen ikään kuin vapaasta tahdostaan (Ojajärvi 2006, 42).

Ideologiaa ei siltikään voida nähdä yksilön toiminnan tarkoituksena. Ennemmin sen voidaan katsoa olevan osa yhteiskunnallista diskurssia sekä prosessien logiikkaa. Ideologian vaikutuksen mahdollisuus on olemassa, sillä vaikkei se olekaan yksilön toiminnan tarkoitus, saattaa se kiinnittyessään alati rakentuvaan subjektiuteen, tuottaa sitä edelleen omanlaisenaan. (Ojajärvi 2006, 43, 57.) Kaikki intressit yhteiskunnassa ovat ideologisesti määrättyjä. Vaikka yksilöt eivät sinänsä tuota ideologiaa, on ideologian kuitenkin vaikutettava subjekteihin ja subjektien kautta, sillä se on sen voiman ja vaikutusvallan ehto. (Hall 1992, 54.) Henkilöhahmoihin kohdistuvat odotukset ja heidän toimintansa viestii *Sydänmaassa* tietynlaisen toimintatavan omaksumista. Vaikka ideologia ei heidän puheissaan suoraan välity, tietyt sanavalinnat ja toiminnan logiikka viestivät toisenlaisen, kenties tiedostamattoman ideologian läsnäolosta.

Kun kulttuuriset identiteetit siirtyvät paikoiltaan globalisaatioprosessin myötä, jää entisestä kansallisestakin identiteetistä vain muistijälki. Tähän kohtaan porautuu *Sydänmaan* kaiho alkuperäistä kohtaan. Kansallinen kulttuuri, kuten suomalaisuus, on yksi kulttuuri-identiteetin keskeinen lähde. Siinä missä kansakunta tietyissä mielessä voi olla poliittinen yksikkö, on se myös ennen kaikkea symbolinen yhteisö. (Hall 2002, 45–46) *Sydänmaa* viestii suomalaisuuden symbolista arvoa, joskin ironiseen sävyyn. Suomalaisuus symbolisena yhteisönä on kenties muuttunut niin paljon, ettei sitä enää pidetä omana, tai että se on muuttunut sellaiseksi, että siihen ei enää mielellään kuuluta. Kyse on lähinnä vallan muodosta, jota käytetään hyödyn saavuttamiseksi.

3. MENETETTY SATUMAA

Suomalaisuuden muutokset ja yksilön suhde yhteiskuntaan ovat tärkeitä temaattisia alueita *Sydänmaassa*. Tässä luvussa näytelmän keinoja kommentoida kansakunnan kertomusta lähdetään tarkastelemaan jo aiemmin mainittujen eepisten elementtien avulla. Luku esittelee myös tutkielman taustatekstit, joiden avulla eepisyttä ja sen hyödyntämää ironiaa tarkastellaan laajemmin.

Luvussa käsitellään *Sydänmaan* esitystä kansalaisuudesta ja kansalaisuuden toteuttamisesta. Sekä olemiselle että toteuttamiselle annetaan hyvin selkeät raamit. Luvun lopuksi käsitellään hahmojen kaipuuta menetettyyn maahan ja sen merkitystä kuvauksessa nykyhetkessä.

3.1 Näytelmäkirjallisia kehyksiä *Sydänmaalle*

Aiemmin käytiin läpi kuinka *Sydänmaa* sijoittuu suomalaisen näytelmäkirjallisuuden lähihistorian kaanonissa yhteiskunnalliseksi näytelmäksi, joka osaltaan on jatkanut eepisen teatterin sekä perhenäytelmän traditiota. Tällöin todettiin myös, että *Sydänmaan* ilmestymisestä on vuonna 2014 kulunut melkein jo kokonainen vuosikymmen. Näytelmäkirjallisuuden kaanon on tänä aikana kehittynyt sekä moninaistunut edelleen. Voidaan olettaa, että *Sydänmaata* seuranneet näytelmätekstit antavat uudenlaisen kontekstin arvoille, kannoille ja ideoille, joita *Sydänmaassa* vuonna 2005 esitettiin.

Tutkimukseen on otettu mukaan neljä suomalaista näytelmää, jotka toimivat taustateksteinä ja kontekstina teemojen analysoinnille. Jokaista taustatekstiä yhdistää jokin syvempi yhteys *Sydänmaahan*. Kaksi niistä, *Esitystalous* (2010) ja *Patriarkka* (2012) keskittyvät ihmisiin suhteissa ihmisiin ja kaksi, *Missä nyljimme kerran* (2014) ja *Jäniksen vuosi* (2013), ihmisiin suhteissa eläimiin. *Sydänmaa* sisältää sekä ihmistenvälisen että luontoa koskevan ulottuvuuden. Ihmisyys nousee esiin valta- ja perhesuhteissa ja luontosuhde nousee esiin alun ihtiriekon tarinassa. Sekä valta-asetat että luontosuhde ovat *Sydänmaan* yhteiskuntaa kommentoivan sanoman ydintä. Tarkoitukseni on taustatekstejä käyttämällä kysyä, millaisia *Sydänmaasta* tuttuja draamallisia keinoja on käytetty myöhemmissä suomalaisissa näytelmissä.

Tästä voidaan juontaa myös seuraava kysymys: muuttavatko ne *Sydänmaan* sanomaa tai antavatko ne sille uusia merkityksiä?

Taustateksteinä on mukana kaksi ohjaaja, käsikirjoittaja ja näytelmäkirjailija Juha Jokelan näytelmää, *Esitystalous* (2010) sekä *Patriarkka* (2012). Juha Jokela on ansioitunut monilla palkinnoilla, muun muassa Suomi-palkinnolla 2013, jonka perusteluissa Jokelaa luonnehdittiin yhdeksi suomalaisen nykydraaman lahjakkaimmista käsikirjoittajista ja ohjaajista.⁷ Myös *Esitystalous* oli esityksenä suosittu, ja sitä luonnehdittiin ”loistavaksi aikalaissatiiriksi”. Jokela myönsi haluavansa tehdä yhteiskunnallista teatteria, mutta ei siten, että joku olisi väärässä ja joku ei.⁸

Kansainvälistä menestystä Jokelan ohella on niittänyt myös Arto Paasilinnan romaani *Jäniksen vuosi* (1975), jonka pohjalta Ryhmäteatteri teki oman samannimisen tulkintansa vuonna 2013. Käsikirjoitustiimissä vaikuttivat esityksen ohjannut Esa Leskinen sekä Sami Keski-Vähälä ja Kristian Smeds. Kuten alkuperäisteoksessa, myös Ryhmäteatterin näytelmässä kvartaalitalouden oravanpyörään kyllästynyt Vatanen pakenee jäniksen kanssa. Luontokappaleiden kautta luonto sekä keinotekoinen yhteiskunta kohtaavat.

Missä nyljimme kerran esitettiin alun perin ruotsiksi Teatteri Viruksen ja Teater 90°:n yhteistyönä. Näytelmän käsikirjoitti ja ohjasi Lauri Maijala. Näytelmä sai toisen ensi-illan 12.11.2014, jolloin siitä esitettiin suomalainen versio. Näytelmä muun muassa kysyy, kuinka olla hyvä nykyajassa, jossa tärkeintä on toisista hyötyminen ja oman edun tavoittelu.⁹ Maijalan näytelmässä eläimillä on merkityksensä hyödynsaannin kannalta.

Yhteiskunnallisuus nousee kussakin näytelmässä esiin. Taustateksteistä erityisesti *Jäniksen vuosi* käyttää Esa Leskiselä tyypillistä eepin teatterin piirteitä, joita aiemmin todettiin olleen muun muassa *Päällystakissa*. Myös *Missä nyljimme kerran*

⁷ Kansallisteatteri. Ohjelmisto. *Patriarkka*. Haettu 21.10.2014.

⁸ Voima.fi. *Espoon profeetta*. Haettu 21.10.2014.

⁹ Viirus.fi. *Missä nyljimme kerran*. Haettu 22.10.2014.

käyttää eeppeilyä esimerkiksi yleisölle luennoivan performanssitaiteilijan hahmon avulla.

3.2 Eepiset elementit

Sydänmaa alkaa kaikkien näyttelijöiden yhteen ääneen lausumalla suvun tarinalla ihtiriekosta. Tarinassa satoja vuosia sitten ihmeitä tekevä tyttölapsi tapetaan noitatestin tuloksena. Tyttölapsen sielu jatkaa elämää ihtiriekon muodossa, ja tarinan mukaan tämä vaeltaa edelleen Sydänmaan korpiseutuja. Suvun vanhimmat uskovat, että ihtiriekko on pyhä lintu ”eikä ne suvun vanhimmat siitä tarinasta luovu”. (*Sydänmaa*, 11–13.) Tytön kohtalo aiheuttaa suvulle häpeää, sillä jälkikäteen ihmiset ymmärtävät, että tyttö on kuollut ”ihmisten pahueen ja tietämättömyyden tähän” (*Sydänmaa*, 12).

Sydänmaan aloitus kertoo sen vahvasta eepisestä otteesta. Eepisessä teatterissa esityksellisyys nousee vahvimmin esiin kun samalla luetaan esityksen kanssa elävää tekstiä. Janne Junttilan (2012, 59) mukaan eepisen teatterin juuret löytyvät pidemmältä kuin Bertolt Brechtistä, johon eepinen teatteri vahvasti liitetään. Puitteet eepiselle teatterille ja myöhemmin dokumenttiteatterille loi 20-luvun Berliinissä Erwin Piscator (Junttila 2012, 35).

Janne Junttila lainaa Bertolt Brechtin ajatusta *Kirjoituksia teatterista* (1991) -teoksessa eepisen teatterin poliittisuudesta: ”Eepiseen teatteriin kuuluu kaikki se, mitä on kutsuttu ajankohtaisnäytelmäksi tai Piscatorin teatteriksi tai opetusnäytelmäksi” (Junttila 2012, 59). Eepinen teatteri syntyi Brechtin mukaan monimutkaistuvan maailman tarpeisiin. Ihmisille ei enää riittänyt, että ympäröivän maailman vaikuttavat voimat asetetaan personifioituina esille. Ympäröivän maailman oli tultava mukaan näkyvästi. Aiemmin ympäröivä maailma oli ollut mukana vain keskeisen henkilön kokemana. (Junttila 2012, 59.)

Sydänmaassa hahmot puhuvat yleisölle suoraan kertoen keitä ja missä he ovat. Eepisen teatterin tunnusmerkki on neljännen seinän häviäminen yleisön ja esiintyjän väliltä, jolloin hahmot puhuvat yleisölle ikään kuin suoraan. Teatteriin ilmestyi kertoja. Kertojan ei kuitenkaan välttämättä tarvinnut olla mikään konkreettinen

hahmo tai persoona. ”Näyttämö alkoi kertoa”, mikä tarkoitti, että tausta alkoi osallistua tapahtumiin. Esimerkiksi erilaiset kuvataulut tai projisoinnit asettuivat hahmojen puhetta vastaan tai tukivat sitä. (Brecht 1991, 112.) Tämä kuvasi sitä, miten yhteiskunnallisia voimia pystyttiin tuomaan esille näyttämöllä. Eeppinen teatteri on kertovaa teatteria, jossa näyttämöä käytetään yhtenä kerronnallisena välineenä yhteiskunnallisista voimista kuvaamisessa.

Sydänmaa-näytelmä rakentuu Pojan hahmon näkökulmasta, joka esittäytyy näytelmän aluksi yleisölle näytelmän kirjoittajaksi. Hän on alkanut kirjoittaa ”tätä näytelmää”, kun Siskoa kohtasi ”suuri onnettomuus”. (*Sydänmaa*, 14–15.) Poika on toisin sanoen koko näytelmän luoja, yleisön näkökulma ja tarinan päähenkilö näytelmässä, joka kertoo Pojan pohjalaisesta suvusta. Hän esittelee henkilöt yksi toisensa jälkeen nimeten nämä sukulaissuhteilla itseensä. Toki poikkeuksen tekevät Pojan itsensäkin mukaan muun muassa romukauppias ja Janina Frostell. Parenteesien mukaan tämä tapahtuu vuonna 2005 näytelmän esitystilanteessa. Poika ei esitele itseään muuten kuin näytelmän kirjoittajaksi, mutta näytelmätekstissä hän on aina ”Poika”. Hän edustaa miespuolista lasta, suvun viimeisintä jatkoa.

Suora puhe yleisölle on esimerkki eeppisen teatterin tunnuspiirteistä. Siskon kohtalosta annetaan hyvin vahva ennakkotieto välittömänä jatkumona ihtiriekon tarinalle. Yleisö osaa odottaa onnettomuutta tapahtuvaksi ja kenties yhteys ihtiriekkoon on osattu jo jollakin tasolla tehdä. Ihtiriekon kertomus on kuin erillinen esinäytös koko näytelmälle ja se kannattelee koko näytelmän teemaa kadotetusta viattomuudesta ja hyvyydestä. Pojan puhuma henkilöiden esittelykohtaus puolestaan vieraannuttaa katsojan ja saa hahmot näyttämään karikatyyreiltä. Poika myös aloittaa näytelmän ilmoittamalla seuraavan kohtauksen nimen: Isä ja Äiti rakastuvat. Tällöin hän myös osoittaa olevansa oman näytelmänsä kulun eräänlainen hallitsija.

Kinnunen (1985, 41) jaottelee draaman kerronnalliset rakenteet eräänlaisen kerronnallisen piirin tai draaman tason mukaan. Kutakin tasoa hallitsee jokin persoona. Fiktiivisen, näytelmän sisäisen maailman tasoa hallitsee kertoja. *Sydänmaassa* tämä kertoja on Poika, sillä hän tiivistää jo tapahtuneet tapahtumat kertomukseksi. Pojan on myös näkökulma, josta *Sydänmaan* tapahtumia katsotaan metaforisesti (Kinnunen 1985, 58). Näytelmän fiktiivisenä kirjoittajana hän on

sommitellut muiden hahmojen puheen, tekemiset ja ajatukset omasta näkökulmastaan. Tämä koskee erityisesti näytelmässä Pojan sukulaisia. Esimerkiksi Neuvostoliiton hajotessa Isoisän sisäinen puhe, joka lausutaan suoraan yleisölle, voidaan tulkita Pojan tulkinnaksi siitä, mitä Isoisä on silloin ajatellut ja sisäisesti tuntenut. (*Sydänmaa*, 50–52.) Poika antaa tällöin kertojan äänen näennäisesti myös Isoisälleen, vaikka puhe onkin Pojan itsensä ”kirjoittamaa”. Kirjailija, Ari-Pekka Lahti, puolestaan hallitsee koko kirjallista perinnettä, johon *Sydänmaa* asettuu. Poika on fiktiivisen maailman esittäjä, jonka Lahti on luonut. Kinnusen (1985, 42, 54) mukaan draamassa on myös sisäistekijä, joka välittää fiktiivisen maailman kertojineen sekä sisäiskuulija, joka ymmärtää teoksen koko merkityksen.

Kuten aiemmin todettiin, draaman kieli mukailee luonnollista puhetta nimenomaan esitysaspektinsa ansiosta. Kirjailija kuvittelee, kuinka hänen hahmonsa puhuisi todellisessa tilanteessa. Onko kuitenkin *Sydänmaan* puhe luonnollista silloin, kun hahmo ilmoittaa yleisölle, mitä tulee seuraavaksi tekemään? Esityksellisyys ja teksti *Sydänmaassa* pyrkii pikemminkin vieraannuttamaan yleisön tarinamaailmasta. Brechtin mukaan draamallisen ja eepin teatterin erot kiteytyvät siten, että draamallista teatteria katsoessaan katsoja tuntee hahmon kanssa samalla tavalla, kun taas eepistä teatteria katsoessaan katsoja kritisoi hahmon valintoja ja ajattelee enemmän itse. (Junttila 2012, 60.) Brechtin (1991, 113) mukaan teatteri joko saa yleisön ajattelemaan ”juuri noin” tai, kuten eepin teatterin tapauksessa, ”tuota en tullut ajatelleeksi”

Brechtin (1991, 138) mukaan eläytyminen oli ollut yksi vallitsevan estetiikan peruspilareista. Hän myös lainaa Hegelin ajatusta siitä, miten taiteessa voidaan päästä itse todellisuuden äärelle: ”Uskoteltu todellisuus pystyy herättämään ihmisessä samat tunteet kuin todellisuus itse”. Brecht kyseenalaisti Hegelin ajatuksen, sillä eepin teatterin ja vieraannuttavien kokeilujen myötä keskiöön onkin noussut kysymys: ”Eikö eläytymisestä ole pakko jossakin määrin luopua, jotta tämä tarkoitus saavutettaisiin?” (Brecht 1991, 138). Maailma ei ole muuttumaton, mutta se pysyy muuttumattomana, mikäli siihen ei asennoiduta kriittisesti, vaan siihen eläydytään kyseenalaistamatta.

Eepinen teatteri tarkoitti myös näyttelijäntyön muuttumista siten, että näyttelijät ottivat hahmoihinsa etäisyyttä eivätkä täysin eläytyneet rooliinsa. Hahmot saattoivat jopa herätellä kriittistä suhtautumista omaa hahmoaan kohtaan. (Brecht 1991, 113.) Henkilöhahmot ovat *Sydänmaassa* hyvin karikatyyrimaisia. Karikatyyrimäisyys tekee hahmoista samastumisesta vieraantuneita persoonia, joita lukija voi tarkastella tietyn välimatkan päästä. Brechtin (1991, 140) mukaan vieraannuttaminen tarkoittaa sitä, että hahmoista riisutaan kaikki itsestäänselvyydet sekä se mikä, on tuttua. Samastuminen on tällöin toissijaista. Sen sijaan, että lukija näkee, millainen hahmo on, tarkoituksena on saada hänet näkemään, millainen hahmo voisi olla (Brecht 1991, 140).

Toistuva kysymys on ollut, kuinka teatteri tai näytelmäteksti pystyy kommentoimaan taiteena yhteiskuntaa. Taiteen suhde todellisuuteen ja sen ”todellisuuselementit” problematisoidaan yhtenä. Myös eepiseen teatteriin liitetään todellisuusviittauksia, olihan se opetusteatterin yksi muoto. Brecht piti tärkeänä, että vaikka eepisessä teatterissa käytettäisiinkin esimerkiksi todellista haastattelu- ja tutkimusaineistoa, edustaisi tämä kaikki kuitenkin lopulta ”sanataidetta”. Siten tieto tuottaa eniten mielihyvää katsojalleen. Siitä huolimatta vaikei haastattelu- tai tukitusaineistoa olisi, eepinen teatteri voi olla ilmiötä tai asiaa syvällisemmin tutkivaa pelkän taideaspektinsa sisällä. (Junttila 2012, 62.) Poliittisuus ei vaadi *Sydänmaassa* tarkkoja todellisuuselementtejä, vaan se haastaa yleisön pohtimaan yhteiskunnallisia ilmiöitä etäännyttämisen kautta.

Yleisön aktivoiminen itsenäiseen ajatteluun on osa opetusdraaman luonnetta. Tämä tutkielma on esittänyt, että *Sydänmaa* käsittelee osaltaan kysymystä muuttuneesta kansalaisuudesta ja identiteetikriisistä myöhäismodernissa yhteiskunnassa. *Sydänmaa* ei aseta kuitenkaan itselleen mitään selkeää ongelmaa, klassista ekspositiota, jonka ratkaisemisesta koko näytelmä rakentuu (Kinnunen 1985, 100). Pikemminkin kyse on hahmojen kuvaamisesta ja siitä, että ympäröivä maailma tuodaan esiin näkyvästi ”kaikessa merkitsevyydessään” (Brecht 1991, 112). Ekspositio on korvattu suvun tarinalla ihtirikosta ja ennakkotiedolla Siskoa kohdanneesta traagisesta onnettomuudesta. Kerronnalla on opetuksellinen sävynsä. Kun tausta osallistuu kerrontaan, asettaa se ihmisen kriittisen tarkastelun kohteeksi (Brecht 1991, 113). Oikeat ja väärät valinnat näkyvät räikeästi.

Kun mietitään, millaisen lajityypin kehikseen *Sydänmaa* sijoittuu, voidaan apuna käyttää vielä aristoteellista jaottelua tragedian eri osista. Tragedian juoni koostuu hybriksestä, hamartiasta, peripeteiasta ja anagnorisiksestä (Kinnunen 1985, 180). *Sydänmaassa* hybris, sankarin ylimielisyys, voidaan löytää Pojan vaiuessa haavekuviinsa Helsingissä ja kuvitellessaan olevansa suuri suomalainen julkkis. Hamartia, tietämättömydestä tehty erehdys, ja peripeteia, jossa hahmolla on moraalisesti hyvä aikomus, mutta jolla hän saa aikaan moraalisesti pahan tuloksen, tapahtuu, kun Poika hyväksyy passiivisesti Siskon avioliiton Minkkitarhaajan pojan kanssa. Anagnorisis, totuuden valkeneminen, tapahtuu, kun Sisko ampuu itsensä. Poika vaikuttaa ymmärtävän syvimmätkin merkitykset ja sen, mitä viaton ja nykymailman pahuuksista puhdas Sisko todella edusti. Traagisessa näytelmässä maailma ei kehity paremmaksi (Kinnunen 1985, 160). Maailma ei myöskään kehity *Sydänmaassa*, vaan päinvastoin loppu on kaihoisa ja Satumaa on menetetty. Kuitenkaan näytelmä ei anna loppuun saatettua vastausta, vaan tarjoaa uudenlaisen anagnoriksen. Se jättää brechtiläisittäin vastaanottajan ristiriitaisten kysymysten äärelle pohtimaan vaihtoehtoja. (Reitala & Heinonen 2001, 44.)

Eepinen draamamuoto perustuu loppuratkaisun sijaan yksittäisille kohtauksille, tapahtumien hyppäyksille ja epälineariselle kehitykselle. Aristoteleen ihanteen mukaisesti draaman kaari ulottuu alusta loppuun ja kaikki kohtaukset tähtäävät loppuratkaisuun, kun taas eepisessä teatterissa korostuu tapahtumien prosessiluonteisuus. (Heinonen ym. 2012, 415.) Tämä draaman kerronnan tapa osaltaan auttaa avaamaan sitä, miksi yksilö myöhäismodernissa yhteiskunnassa on prosessiluonteisesti tullut identiteetiltään epävarmaksi ja suunnattomaksi. Eepinen teatteri korostaa ikuisesti muuttumattoman sijaan vaihtoehtoisuutta ja toisin valitsemisen mahdollisuutta (Heinonen ym. 416).

Sydänmaa on yhdistelmä eepisyyttä, tragediaa sekä yksilön identiteetin kelluvuutta myöhäismodernin yhteiskunnan kehityksessä. Sen kritiikki kohdistuu myöhäismodernin yhteiskunnan kansalliseen projektiin. Toisaalta se on traaginen kuvaus yksilön sirpaleisesta identiteetistä postmodernissa mielessä. Sen sisältämä ironia viittaa siihen, että kohtalon traagisuus ei synny olosuhteiden takia, vaan valinnan vapauden kautta. Vapausideologia on saanut hahmot alitajuisesti toteuttamaan tiettyä yhteiskunnallista järjestystä, mikä johtaa heidän omaan tuhoonsa.

Kerronnalliset rakenteet tekevät *Sydänmaasta* kokonaisuutena taideteoksen, mutta vieraannuttavuus aktivoi yleisöä ja tietyllä tavalla opettaa sitä. Onnettomasta ja toivottomasta lopustaan huolimatta *Sydänmaa* ei ole läpikotaisin surullinen näytelmä, vaan se sisältää myös paljon huumoria. Tämäkin on osa eepin teatterin perinnettä, jonka mukaan se ei saanut olla tylsää ja ilotonta, vaan myös hauskaa (Junttila 2012, 61). ”Teatteri pysyy teatterina myös silloin kun se on opetusteatteria, ja niin kauan kuin se on hyvää teatteria, se on myös hauskaa” (Brecht 1991, 114).

Sydänmaassa opetuksellisuus on valjastettu ironiaan. Lähestyn *Sydänmaan* ironisia elementtejä sen sisältämän koulukohtauksen avulla, joka on konkreettinen opetusteatterin ilmentymä draamatekstin sisällä.

3.3 Ironiaa kansalaisopetuksessa

Sydänmaan kohtaus ”Koulussa (1987)” alkaa opettajan repliikillä:

Tervetuloa satavuotta vanhaan ja perinteiseen
mutta samalla moderniin kouluun
vuosi on 1987
ja tää on se teiän uuen elämän ensimmäinen toellinen päivä
teistä tulee nyt kansalaisia ¹⁰

Kun Poika ja Sisko astuvat kouluun, heidän elämänsä alkaa todella vasta silloin. Samalla he aloittavat matkan kohti kansalaisuutta instituutiossa, joka toisintaa ideologioita ja totuuksia, joita suomalaisen tulee hallita ollakseen kansalainen.

Linda Hutcheonin (1995, 13) mukaan ironia on aina toista ja enemmän kuin mitä on sanottu. Se tapahtuu osana kommunikaatioprosessia, jossa osallisina ovat ironian käyttäjä, sen tulkitsija sekä ennen kaikkea olosuhteet, jotka ympäröivät diskurtiivista tilannetta, jossa ironiaa käytetään. Ironian käyttäminen poistaa turvaavan oletuksen siitä, että puhe tarkoittaisi vain sitä, mitä se sanoo. (Hutcheon 1995, 11–14.) Todellisuudessa merkitys voi olla aivan toinen. Tekstiesimerkissä kansalaisuus ja koululaitos tulevat ironisoiduiksi, sillä opettajan repliikillä alkava kohtaus implikoi

¹⁰ *Sydänmaa*, 24.

siitä, miten yksilö ei ole vapaa olemaan jotain, vaan hänet on koulittava kansalaisuuteenkin instituution avulla.

Kun teatteri alkoi eppisyytensä myötä saada opetusdraamallisia piirteitä, kysyi Brecht (1991, 113) minne teatterin huvi katosi. ”Taasko istutettiin koulunpenkille, pidettiin lukutaidottomana?” Kohtauksessa hahmot ja tilannetta seuraava lukija viedään koulunpenkille konkreettisesti ja kohtelu on karkeaa. Kuvaus kansalaisuuden opetustilanteesta on ironisen lisäksi humoristinen, kuten eppisen teatteriinkin kuuluu.

Luvussa 2.6 kävin läpi kulttuurista minäkäsitystä ja identifikaatioprosessia, joka nykyisessä myöhäismodernissa yhteiskunnassa on aiempaa avoimempi. Kuuluminen osaksi yhteistä kansakunnan kertomusta on kuitenkin tärkeää varsinkin epävarmoina aikoina, jolloin nopeus ja muutoskyky ovat arvostettuja. Kansakuntaan kuuluminen on yksilölle vahva identifikaation keino. Kuten kansakunta ja kansallinen kulttuuri, myös kansallinen identiteetti nähdään usein jonakin autenttisena, joka on aina ollut aikojen alusta saakka. Kansallisuusluonne mielletään yhtenäiseksi ja jatkuvaksi, joka säilyy ikuisesti huolimatta kaikista muutoksista (Hall 2002, 49). *Sydänmaassa* kuvaus noudattaa tätä nostalgista ajatusta muuttumattomuudesta ja turvallisuudesta, kunnes se ironisoidaan. Näytelmän kuvaus suomalaisesta kansallisuusluonteesta voidaan tiivistää piirteisiin kuten yksinkertaisuus, halu elää kuten ennenkin, hiljaisuus, rehellisyys ja vaatimattomuus. Kuitenkin rinnalla kulkee myös syvä turhautuminen, herkkyyt, karkeus, katkeruus ja patoutuneisuus, jotka puolestaan juontuvat perinteen ja nykyisyyden ristiriidoista.

Sydänmaassa kansallinen identiteetti ei ole todellisuudessa jonakin olemista, vaan se on asemointia suhteessa toisiin ja ennen kaikkea menneisyyteen. Menneisyys on rakennelma, joka koostuu muistista, fantasiaista ja myyteistä. Historialla on suuri merkitys, sillä sen kautta kansallinen identiteetti positioi itsensä. Kansallinen identiteetti altistuu täten muutoksille kuten historiakin ja siksi se tulisikin ennemmin ymmärtää epävakaaaksi pisteeksi, joka muotoutuu historian ja diskurssin kautta. Kulttuurinen identiteetti kuuluu, kuten koululaitoskin tekstiesimerkissä, yhtäaikaaisesti sekä menneeseen että tulevaan. (Hall 2002, 227, 229.) Koulu, ”satavuotta vanha ja perinteinen mutta samalla moderni”, esitetään päteväksi opettamaan kansalaisuutta, koska se on kuin kansalaisuus itse.

Stuart Hallin (1992, 49) mukaan käsitys subjektista on tullut yhä tärkeämmäksi, mutta sitä ei kuitenkaan mielletä enää kokonaisena tai täydellisenä egona. Samalla kun ”minällä” on toteutettu historia, se on sirpaloitunut ja muuttuu koko ajan. Nykyajan yhteiskunnassa identifikaatioprosessi on avoimempi ja ennen kaikkea monimutkaisempi. Myöhäismodernin yhteiskunnan subjektilla ei ole kiinteää tai johdonmukaista identiteettiä. Vaikka suomalaisuus sekä kaikki siihen linkitetyt merkitykset olisivatkin muutoksen tilassa, ei voida kuitenkaan väittää, että ne olisivat täysin katoamassa. Muutostila riittää aiheuttamaan sisäisen kriisin yksilön sisällä. Tästä kriisistä voidaan nähdä viittaus, kun koulukohtauksen oppilaat ovat psykologian tunnilla. Oppilaat hokevat ”minä minä minä”. (*Sydänmaa*, 25).

Ironia on diskursiivinen strategia, joka toimii kielen ja muodon tasolla. Se linkittyy tyylikeinona valtaan ja sitä pystytään käyttämään myös aseena. Ironia mahdollistaa myös erilaisia hierarkioita. Ylimpää ovat ne, jotka käyttävät sitä, sitten ne, jotka ymmärtävät sen, ja alimpana ovat ne, jotka eivät. Itsessään ironia ei luo arvojärjestyksiä, vaan nimenomaan diskursiivisten yhteisöjen olemassaolon takia syntyy konteksteja, joissa ironiaa synnytetään ja käytetään ja joissa ne ymmärretään tai jäävät ymmärtämättä. (Hutcheon 1995, 9, 17–18.) *Sydänmaassa* ironia syntyy suomalaisuuden diskursiivisessa yhteisössä, joka muodostuu kansallisesta historiasta ja sen suhteesta nyky-yhteiskuntaan näytelmätekstin sisällä.

Kansalaisuus ei ole siis *Sydänmaassa* mitään valmiiksi annettua, vaan se tulee ansaita oppimalla tietynlaisia perinteitä. *Sydänmaa* antaa koulukohtauksessa näiden suomalaisuuden muotojen oppimisesta hyvin hengästyttävän ja raivoisan kuvan. Suomalaisuuden prosessi on ikään kuin väkisin omaksuttua ja suorastaan sekopäistä. Kohtauksessa opettaja latelee oppilaille nopeatempoisesti opiskeltavia aineita. Liikunnan tunnilla oppilaat toistavat aggressiivisesti ”Jeesus Ristus”. Tämä tapahtuu raivoten ”veren maku suussa”, jolloin tilaa henkiselle ajattelulle tai asioiden pohdinnalle ei ole. Historian tunnilla toistetaan kolme kertaa ilman hengenvetoa ”koti, uskonto ja isänmaa”. Käsitoissa veistetään kantele. (*Sydänmaa*, 24–26.) Kuitenkaan ainoastaan kansalaisuus ei ole opetettava asia, vaan myöhemmin Poika ja Sisko menevät rippikouluun, jossa ”opetellaan uskomaan Jumalaan” (*Sydänmaa*, 56).

Yksilön henkinen katsantokaan ei ole instituution vaikutusvallan ulkopuolella, vaan jopa Jumalaan uskomisen on yksilölle erikseen opetettava.

Koulu instituutiona on myös kaksijakoinen. Se kunnioittaa perinteitä, mutta yrittää samalla luoda valmiuksia tulevaisuuteen, olla moderni. Käytännössä koulussa opiskelu vaikuttaa olevan pelkästään vanhanaikaista ja tyhjänpäiväistä. *Sydänmaassa* esitetään, että se on kuitenkin käytävä läpi kyseenalaistamatta, mikäli haluaa tulla ylioppilaaksi. Ylioppilas on *Sydänmaassa* menestyneen kansalaisen yksi tärkeimmistä ilmentymismuodoista. Kun Poika osoittaa kykynsä koulussa, opettaja toteaa, että kohta Pojalla on ”ällä ylioppilaspaperit täynnä” ja ”ejessäs on loistava tulevaisuus” (*Sydänmaa*, 26).

Koulukohtaus sisältää vastakkaisen, instituutioon kohdistuvan kritisoinnin. Sisko ja Poika uhmaavat kohtauksen lopuksi opettajaa kiroilemalla. Opettaja ilmoittaa, että ”se on sitten jäläki-istuntoa koko loppuelämä” (*Sydänmaa*, 30). Jos kansalaiseksi tulemisesta kieltäytyy ja instituutiota uhmaa, merkitsee se hankaluuksia koko elämän ajaksi. Kiroileminen merkitsee opettajan auktoriteetin ja uskonnollisen ideologian loukkaamista. Teko voidaan nähdä kieltäytymisenä kansakunnan yhteisen todellisuuden jakamisesta.

Koulukohtauksen ironiaa ja huumoria yhdistää se, että ne ovat molemmat riippuvaisia sosiaalisista ja tilanteellisista konteksteista. Kuitenkaan kaikki ironia ei ole huumoria eikä kaikki huumori ironiaa. (Hutcheon 1995, 26.) Ironiaan voi liittyä monia erilaisia väärinymmärtämisen mahdollisuuksia. Ironian ymmärtämiseksi on jaettava sama maailma ja oltava perillä diskursiivisesta ympäristöstä, esimerkiksi suomalaisuudesta, jotta ironian merkitys tulisi ymmärretyksi. Huumori ja ironia yhdistyvät kuitenkin eepin teatterin tradition osina. Teksti tarkoittaa enemmän kuin sanoo, jolloin lukija aktivoituu ja pyrkii ymmärtämään suprastruktuurin. Hän punnitsee itse oikeaa ja väärää, mutta ei puuduttavalla tavalla, vaan hauskuuden kautta.

Subjektina oleminen myöhäismodernissa yhteiskunnissa voi tarkoittaa joko alamaisuutta tai toimijuutta. Yhteiskunnan on kyettävä kouluttamaan subjekteja, jotka sopivat yhteiskuntaan ja pitävät sen liikkeessä. Koulu *Sydänmaassa* on näiden

hierarkioiden toteuttaja ja myös luoja. Toiset ylennetään eteviksi ylioppilaiksi ja toisiin isketään CP:n leima.

Ironia muuttaa arvojärjestyksiä koulukohtauksessa. Se asettaa alimmaksi ne, jotka eivät ymmärrä koulukohtauksen hehtisyyden ja raivoamisen merkityksiä, ja jättää ulkopuolelle ne, jotka uskovat kansalaisuuden koulutussysteemiin. Sen sijaan ironia nostaa arvojärjestyksessä ylimmäksi ne, jotka käsittävät opetuksellisen tilanteen sekopäisyyden ja tarkoituksettomuuden. Kanteleenveistotaidolla ei ole mitään tekemistä yksilön elämänvalmiuksien kannalta. Siitä huolimatta monilla suomalaisista saattaa olla jostain syystä vastaavanlaisia kokemuksia koulun puukäsityötunneilta.

Koulukohtaus on kuvaus opetusdraaman keinoin siitä, miten kansalaisuutta yritetään opettaa. Koulu itsessään on myös hyvin tärkeä osa suomalaisuutta, sillä olemmehan me niittäneet mainetta ja kunniaa PISA-tutkimuksissa. Koulu voidaan myös nähdä suomalaisena vientituotteena, osana suomalaisuuden brändiä. Brecht (1991, 114) kirjoittaa, että oppiminen on kaupankäyntiä. Tieto on hänen mukaansa rinnastettavissa tavaraan, jota hankitaan, jotta sitä voitaisiin edelleen myydä. Poika voidaan nähdä menestyjänä, joka saavuttaa koulutuksen ja pääomanhankinnan korkeimman muodon valmistumalla ylioppilaaksi. Pojan ylioppilasstatusta ja sen merkitystä käydään läpi kohtauksensa nimeltä ”Suvun ensimmäinen ylioppilas” (*Sydänmaa*, 70–74). Äiti ja Naapurin rouva keskustelevat lapsistaan ja käyvät läpi lastensa menestystä. Omien lasten menestys ja ylioppilaslakki merkitsevät heidän keskinäisessä dialogissaan menestystä ja aikojen helpottumista myös heille itselleen. Naapurin rouva toteaa miten hienoa on, kun ”nuoret alakaa pikkuhilijaa ottaa sitä vastuuta mitä niille ollaan antamasa” (*Sydänmaa*, 73). Ylioppilas suvussa merkitsee arvonnousua koko perheelle. Samalla se merkitsee vastuun ja taakan siirtymistä sukupolvelta toiselle.

Sisko puolestaan menestyy huonosti koulussa. Opettaja nöyryyttää ja leimaa Siskon CP:ksi. Hänen lähtökohtansa ovat jo alun alkaen heikot. Teksti antaa ymmärtää, että oppimalla ja tulemalla ylioppilaaksi yksilö on hyödyllisempi yhteiskunnalle kuin CP:nä. Vammaisuus merkitsee vajavaisuutta ja hyödyttömyyttä.

3.4 Kuluttaminen määrittää identiteettiä

Ironiset hyödyllisen yksilön kuvaukset jatkuvat kohtauksissa, joissa esitetään hahmojen kuluttamista sekä suhdetta pääomaan. Ojajärvi (2006, 29) kuvaa suomalaisten siirtymistä palkkatyöläisiksi ja siten kuluttajiksi historiallisesti katsottuna hyvin nopeaksi ja hiljattaiseksi tapahtumaksi. 60- ja 70-luvuilla oman työvoiman myymisestä tuli elinkeino valtaosalle suomalaisesta väestöstä. Tätä aiemmin suomalaiset olivat yleisesti saaneet elantonsa muun muassa myymällä itse valmistamia tuotteitaan. Palkkatyöhön siirtymisen myötä suomalaiset palkansaajat muuttuivat kuluttajiksi. Kuluttamisesta muodostui pian normi, joka markkinoiden avulla välitti suomalaisten suhdetta kulttuuriin ja materiaaliin resursseihin. Pääoma alkoi kiertää massakulutuksena.

Kuluttaminen on yksi uusliberalistiseen yhteiskuntaan kuulumisen ehdoista. Se voidaan nähdä myös minäkäytäntönä, jonka avulla identiteettiä toteutetaan ja omaa statusta nostetaan. Uusliberalistisessa yhteiskunnassa pääoman lisäämisen ”politiikka” uhkaa laajentua alueille, joita ei yleensä pidetä poliittisina, kuten ystävät, ruumis, seksuaalisuus, perhe ja aiemmin esiin tuotu oppiminen. (Hall 1992, 56). Ilmiötä kutsutaan tavaroitumiseksi.

Harvey (2008, 202) kirjoittaa, että mikäli ”kaikki resurssien jakamiseen liittyvät päätökset voidaan tehdä markkinoiden ja markkinasignaalien perusteella, oletetaan samalla, että kaikkea voidaan periaatteessa kohdella tavarana”. Kaikki on silloin kaupan ja kaikella on silloin omistajansa sosiaalisia suhteita myöten. Niille voidaan määrätä markkinoiden mukaisesti hinta. Myös Ojajärvi (2006, 30) kirjoittaa, että ”kapitalismia on syytä lähestyä poliittisesti, sosiaalisesti ja kulttuurisesti vaalittuna ideologisenä käytäntönä, johon ihmiset ottavat osaa jollain tietoisella tai tiedostamattomalla tavalla ja jossa he subjekteina muotoutuvat”.

Tavaraistumisesta suoraan yleisölle luennoi *Missä nyljimme kerran* –näytelmässä performanssitaiteilija André Frostaque. Hän käärii poikansa kelmuun kuin rahtitavaran, mikä kuvaa markkinoiden ulottumista lähes kaikille elämän osa-alueille.

You are all products, as am I.

This is a development we cannot stop anymore. All your life it is now concentrated around your value in the human marketplace. Every aspect of you; your looks, your professional skills, your social skills, everything is carefully measured and valued. There are no social classes anymore; there is only a higher or lower market value. Period.¹¹

Tarkastelen kuluttajasubjektin muotoutumista *Sydänmaassa* kahden sukupolven tasolla. Aloitan vanhemmasta sukupolvesta, eli Äidin masentuneesta suhtautumisesta oman avioliittonsa väljähtämiseen ja Isän alkoholisoitumiseen. Kohtauksessa Äiti seuraa vierestä Isän humaltumista ja hän puhuu kuin itsekseen pirssin tilaamisesta ja kuluttamisesta Anttilan meikkiosastolla:

--- ostan muovipussin täythen kaikenmaailman
kosmeettisia koristusvälineitä
töräytän huulet punasiks ko vappupallo
ja tuijotan peilistä
semmosta hitaasti vanahenevan ämmän
uskovaista naamaa
ja alan fundeerata että
mitäköhän se tämä elämä
ihan
pohjimmiltaan on¹²

Äidin puhe on pyrkimys kohottaa itsensä nöyryyttävästä asemasta niin psyykkisesti kuin sosiaalisestikin kuluttamalla ensin taksiin, joka voidaan nähdä merkinä yhteiskunnallisesta erityisasemasta. Sen jälkeen Äiti ostaa kosmetiikkaa, joka kuitenkin kotona ei enää tuo sitä samaa hyvänolon tunnetta, kuin mitä niihin tavaratalossa oli lataantunut. Uskovainen naama vanhenee meikistä ja uskosta huolimatta, eikä elämän perimmäinen tarkoitus valkene. Kodista, uskonnosta sekä kenties myöhemmin myös isänmaasta on jäljellä vain epämääräinen idea, joka on jättänyt yksilön tyhjän päälle.

Kuluttamisen toivotaan kartuttavan ulkoista statusta ja helpottavan näin myös arkioloa. Vanhempi sukupolvi tuntuu uskovan siihen, ettei nykyisestä tilanteesta ole pois pääsyä. Toiveet ulospääsystä latautuvatkin usein lauantai-illan lottoon. Lotto on suomalainen riitti, jonka myötä ketä tahansa yhteiskunnallisesta asemasta riippumatta voi kohdata

¹¹ *Missä nyljimme kerran*, 51–52

¹² *Sydänmaa*, 44.

arvaamaton onni. Se kiteyttää haaveen epätoivosta poispääsystä. Isän hahmo toteaa, että ”sitte alakaa heleppo elämä meille kaikille” (*Sydänmaa*, 46).

Äidin hahmo kuitenkin keskeyttää Isän haaveilut ja palauttaa tämän takaisin elämän realiteettien pariin. Töissä on käytävä, eikä vaihtoehtoja ole.

Älä ny myöhästy
yövuoro sinkkitehtaalla alakaa justiin
ny ei sulla oo varaa
kai tierät
ei sulla oo pelivaraa näisä hommissa ¹³

Äidin mukaan Isällä ei ole varaa haaveilla muusta, sillä *pelivaraa* ei myöskään ole. Rahan puute estää Isän haaveilun mahdollisuudet, sillä niihin uppoaminen voisi tarkoittaa työpaikan unohtamista ja totaalista onnettomuutta. Myöhemmin Isä vajoaa alkoholismiin, jolloin todellisuuspako saakin hänestä yliotteen.

Äiti kokee ahdistusta osin avioliittonsa kariutumisen takia. Äidin ja Isän avioliiton päättyminen on yksi kuvaus uusliberalistisen yhteiskunnan piirteistä, jossa sopimukset ovat lyhytaikaisia ja hetkellisyyttä pidetään arvossa. Harvey (2008, 201) mainitsee avioliiton yhtenä sopimuksenvaraiseksi järjestelmäksi uusliberaalissa yhteiskunnassa, joka on kadottanut pyhän ja rikkomattoman liiton merkityksensä.

Myös nuorempi sukupolvi uskoo siihen, että materiaali nostaa ihmisen arvoa. Oma ahdistusta vallitsevista oloista pyritään lievittämään tai ratkaisemaan kuluttamalla. Nuorten suhtautuminen tulevaisuuteen on kuitenkin positiivisempi, eikä luottamus nojaa arpaonneen kuten vanhemmilla, vaan ennen kaikkea omiin kykyihin sekä tahtoon menestyä. Pojan ja Siskon näköpiiriin ilmaantuu Honda Monkey, joka jo itsessään tekee Pojasta ”kaikkein komeimman pojan” ja Siskosta kaikista ylpeimmän (*Sydänmaa*, 53-54). Samassa yhteydessä Poika ilmoittaa ryhtyvänsä isona rikkaaksi. Rikkaaksi tuleminen on lähinnä tahdon kuin minkään muun asia.

Myös nuoren polven ratkaisut voidaan nähdä haaveisiin nojaavina. Poika konkreettisesti uppoaakin haavekuviinsa ja lähtee Itäkeskukseen ostoksille Janina

¹³ *Sydänmaa*, 47.

Frostellin haavekuvan kanssa (*Sydänmaa*, 75–80). Kuluttaminen tuodaan kohtauksessa ilmi hektisenä ja stressaavana tapahtumana. Pikavauhtia tapahtuvassa ostelussa Poika toteaa väliin ”huhhuh” aivan kuin hän olisi itse vain ajautunut vallitsevaan tilanteeseen. Vaikka kuluttaminen aiheuttaa Pojalle mielihyvää, se tuo samalla mieleen kiusallisesti katumuksen tunteen tuhlaamisesta.

--- ja ostan sen ja tulee se hyvä olo ja sitte lähetään takasin ja
mietitään että ei vittu
mää tuhulasin mutta onneks sielä Alepasa on
tänään niitä tarjouslihaperunasoselaatikkoja ---¹⁴

Ratkaisu tuhlaamiseen on paradoksaalinen, sillä tuhlaamisen hoitokeinona on edelleen kuluttaminen. Kyseessä on yksilöäkin kuluttava ja osin hallitsematon kierre. Ojajärven (2006, 184) mukaan turvaton yksilö turvautuu usein maaniseen toimeliaisuuteen. Maanisuus, nopeus ja hengästyttävyyys tuovat mieleen aiemman koulukohtauksen, jossa kansalaisuutta opetettiin ja omaksuttiin raivolla. Kuluttaminen Itäkeskuksessa voidaan nähdä jatkona sille, miten yksilö toimii hyödyllisenä alamaisena yhteiskunnassa, joka pysyy liikkeellä juuri tuottavien ja kuluttavien subjektien ansiosta, joilla hädin tuskin on aikaa ajatella.

Kuitenkaan kulutuskapitalismi ei voi yksivaltaisesti ohjata ihmisten toimintaa, sillä toimiminen vapaille markkinoilla merkitsee myös vaihtoehtojen moninaisuuksia, ainakin teoriassa (Hall 1992, 55). Ratkaisut, joita esimerkiksi Poika tekee, tuovat ilmi tämän vapauden ironian. Ne tuovat myös esiin nykyajan kiireen, jonka takia hahmolla ei ole aikaa miettiä tekojensa järjellisyttä. On vain pystyttävä toimimaan, pian ja nopeasti. Kuluttamisen merkitys *Sydänmaassa* on ironinen, sillä kuluttamalla hahmot pyrkivät lisäämään omaa henkistä pääomaansa. Kulutus korottaa heidän asemaansa kuitenkin vain näennäisesti. Usein se kuluttaa heitä itseään. Hyödyllisyys pysyy juuri niin kauan, kuin yksilöt kestävät kulutusta.

Sisko ei saavuta pääoman kasvua koulun ja oppimisen avulla. Kun Äiti ja Naapurin rouva puhuvat suvun ensimmäisen ylioppilaan lomassa Siskosta, he uumoilevat, että tyttö jää yksin eikä kelpaa kenellekään. Äidin mukaan Sisko on vanhapiika, joka saa huonoja töitä ”joista ei paljo palakkaa makseta” (*Sydänmaa*, 70). Siskon pääoma

¹⁴ *Sydänmaa*, 78.

näytelmässä onkin hänen kauneutensa, joka tuodaan ilmi useassa eri yhteydessä. Kauneus on Siskolle hänen ainoa keinonsa menestyä. Naisen ulkonäkö on *Sydänmaassa* yksi tavaraistumisen muodoista, sillä kauneutta Äitikin havittelee Anttilan meikkiosastolla kuluttamalla.

Vapaat markkinat ovat luoneet kapitalistisen talousjärjestelmän, jolla on myös kulttuurillisia vaikutuksia. Se on osaltaan luonut yhteiskunnallista vaurautta, mutta se on myös aikaansaanut eriarvoistumista ja epävakautta (Sennet 2006, 11). Kuitenkin juuri ne, jotka ovat tuottamassa tuotannon, teknologian ja talouden globalisoitumisen nousua, väittävät, että olemme kääntämässä uuden lehden ihmiskunnan historiassa. (Sennet 2006, 22.) Toimivat käytännöt ovat nimenomaan niiden liputtamia, jotka niistä eniten hyötyvät. Jalkoihin jäävät ne heikot ja pääomattomat, joilla ei ole edellytyksiä toimia yhteiskunnan hyväksi.

3.5 Kurjistuvat uhrit ja menestyvät rahanpalvojat

Sydänmaa antaa ymmärtää, että niin yhteiskunnallisuus kuin kansallisuus näennäisesti opetetaan kaikille. Kuitenkin kansalaisuus ja osallisuus kollektiivisesta todellisuudesta on tosiasiassa tarkoitettu vain tietyille, menestyvälle osalle yhteiskunnasta. Heikot rajataan ulkopuolelle.

Sennetin (2006, 11–12) mukaan vain tiettytyyppiset ihmiset selviytyvät nykyajan pirstoutuneessa yhteiskunnassa. Jatkuva kilpailu ja uudistumisen tarve ulottuvat myös markkinoiden ulkopuolelle yksilöiden henkilökohtaisiin ominaisuuksiin. ”Tarvitaan aivan erityinen luonteenpiirre, joka kykenee viskaamaan nurkkaan kaikki yksilön aiemmat kokemukset” (Sennet 2006, 12). Ihmisen on selvittävä ihmissuhteiden lyhytkestoisuudesta ja jatkuvasta siirtymisestä, omaksuttava nopeasti uusia taitoja sekä mikä tärkeintä, päästettävä irti menneisyydestä.

Sisko on tämän ideologian altavastaja. Hänet on leimattu vammaiseksi, vaikka teksti ei itsessään implikoi, että Sisko olisi kirjaimellisessa mielessä vammainen. Siskon hahmo voidaan nähdä jollain muulla tavalla rajoittuneena tai erilaisena. Kauneudesta tehdään *Sydänmaassa* Siskon pääomaa, joka on hänen ainoa keinonsa pärjätä elämässä. Tätä pääomaa Sisko yrittää hyväksikäyttää osallistumalla

missikisoihin. Missikisat voidaan nähdä jälleen suomalaisena rituaalina, ikään kuin urheilutapahtumaa vastaavana kilpailuna nimenomaan naisille. Kisojen nimi on osuvasti yksilön osattomuuteen ja identiteettikriisiin sopien Miss mää oon 1998 (*Sydänmaa*, 66–69). Ojajärven (2005, 144–145) mukaan maksimaalinen näkyminen, erottuminen ja ”hyvinmyyminen” sosiaalisessa mielessä ovat vallitsevan osattomuuden motivoimaa. Missikisat ja missin titteli olisivat Siskolle siten osallisuuden ja jonkun roolin saavuttamista yhteiskunnasta perinteikkään riitin kautta.

Juha Jokelan *Esitystalous* kertoo oikeanlaisen näkyvyyden tärkeydestä. Esiintyminen on nyky maailman eilinehto. *Esitystalouden* sanomaa pystytään analysoimaan vasten Siskon hahmoa ja sitä, kuinka hahmo näkyy tai ei näy, sekä kuinka hahmo toteuttaa esitystalouden sääntöjä. *Esitystaloudessa* konsultti Rami Niittymaa puhuu seminaarissaan yleisölle esiintymisen tärkeydestä nyky-yhteiskunnassa seuraavasti:

Esiintyminen ei ole feikin synonyymi. Se ei ole epäeettistä toimintaa. Päinvastoin joka pelkää esiintymistä, pelkää elämää. Kaikki vuorovaikutus on esiintymistä. Me ei voida koko ajan olla paljainakaan, me ei kestä sitä ja sen takia... Mä toistan tän: kaikki vuorovaikutus on esiintymistä.¹⁵

Esiintymisen merkitys tulee ilmi missikisakohtauksessa, jossa kuvataan esiintymisen odotus ja sen kaltaisesta vuorovaikutuksesta kieltäytyminen. Pojan kannustuksesta huolimatta Sisko ei uskallakaan osallistua kisoihin. Julkisuuden potentiaalista kieltäytyminen voidaan nähdä merkittävänä vastalauseena nyky-yhteiskunnan tiedostamattomille käytännöille. Sillä on myös Siskon kannalta kohtalokkaat seurauksensa.

Esiintyminen nykyajassa on enemmänkin alitajuinen automatisoitunut tapa kommunikoida ympäristön kanssa kuin tila tai tapahtuma, johon yksilö erikseen uppoutuu. *Esitystalouden* Rami Niittymaan hahmon mukaan esiintyminen on osa arkielämää. Vaikka hän sanoo, että esiintyminen ei sinänsä ole kenenkään huijaamista, on hänen puheessaan pieni ristiriita. Kesken jäävässä lauseessa hän sanoo, ettemme ”me” voi olla täysin ”paljaina”. ”Me” emme kestä ilman vuorovaikutusta ilman esiintymistä. Kyky esiintyä on nykyajan tapa käydä vuorovaikutusta.

¹⁵ *Esitystalous*, 3.

Esitystaloudessa konsultti Rami jatkaa:

Ja se joka esiintyy huonosti, ei voi tänä päivänä menestyä. Kilpailu on niin kovaa, että se, jolla ei ole esiintymiseen liittyvää osaamista – kirjallista, suullista tai visuaalista karismaa – ni se ei yksinkertaisesti pärjää. Ja kääntäen jos tällasta osaamista on, ni tie on auki taivasta myöten.¹⁶

Sydänmaa –näytelmän Siskon hahmo ei pysty osallistumaan vallitsevaan yhteiskuntaan täysipainoisesti, vaan hän on jollain tapaa systeemin ulkopuolinen. Hänestä ei ole kilpailemaan esitystalouden sääntöjen mukaan. Hyvin esiintyvät ovat kiinnostavampia ja menestyvät. Siskon kaltaiset yksilöt, jotka eivät esiinny ollenkaan mahdollisesta potentiaalistaan huolimatta, tippuvat merkityksettöminä pois. Siskon hahmo voidaan tulkita tätä kehystä vasten ulkopuoliseksi, mutta toisaalta ”paljaaksi”, autenttiseksi. Kuitenkaan ilman karismaa, hänen tiensä ei ole auki ”taivasta myöten”.

Uusliberalistisen ideologian mukaan yksilöllä on täysi vapaus päättää työpaikastaan. Yksilön vapaus on tuottanut kollektiivisen suostunnan uusliberalistisen yhteiskunnan käytänteisiin. Idea yksilön vapaudesta päättää itse on vedonnut laajoihin joukkoihin. Samalla se on kuitenkin kätkenyt luokkavallan palauttamisyrietykset. (Harvey 2008, 51–52.) Voidaanko Suomea kutsua eriarvoiseksi yhteiskunnaksi tai luokkayhteiskunnaksi? Valtaosa suomalaisista nauttii korkeasta elintasosta, kun taas osa elää työmarkkinoiden ulkopuolella. Epätasa-arvoa on lisännyt se, että sosiaaliturvaan kuuluvat etuudet ovat nousseet hitaammin kuin palkat, joissa myös on merkittäviä eroja. (Hannikainen 2010, 74.) Naisten palkat ovat jääneet jälkeen kehityksestä. Tämä pystytään selittämään vain puolittain naisten jäämisellä kotiin hoitamaan lapsia ja miesten perinteisellä työskentelyllä vientialoilla. Varsinkin liike-elämässä miesten palkka on naisia suurempi. Tekijät viittaavat Suomessa syrjintään. Erot ovat vasta hitaasti kaventumassa. (Hannikainen 2010, 74–76.)

Uusliberalistisen teorian mukaan työvoimalla on aina ”pohjahinta”, jonka alle työvoima ei halua työllistyä. Työttömyys on siis vapaaehtoista, sillä työttömyyttä syntyy, koska työvoiman pohjahinta on liian korkea. (Harvey 2008, 68.) Miksi

¹⁶ *Esitystalous*, 3.

nimenomaan köyhillä, iäkkäämmillä ja naisilla työn pohjahinta on ”liian korkea”? Suomessa yhteiskunta jakaantui 90-luvun laman jälkeen ja työttömyydestä tuli suomalaisen yhteiskunnan arkea. Työttömyys on jäänyt verrattain suureksi ja kuitenkin palkkataso on kohonnut. Monet työttömät eivät uhkaa työssä olevien asemaa, sillä he joko asuvat kaukana, ovat liian vanhoja tai heiltä puuttuu ajanmukainen ammattitaito. ”Työnantaja palkkaa usein mieluummin opiskelijan suoraan koulun penkiltä kuin pitkäaikaistyöttömän.” (Hannikainen 2010, 74.)

Sisko seuraa Helsinkiin muuttanutta Poikaa. Siskon työnhaku (*Sydänmaa*, 107–115) ei kuitenkaan onnistu. Hän saa vain pätkätöitä, sillä hänen papereissaan on merkintä CP. Sisko on ollut lähes kaikissa suurissa suomalaisyrityksissä, kuten Nokialla, Elisalla ja Stora Ensolla, mutta yhdestäkään työsuhteesta ei ole tule pitkäaikaista.

Yksilöllinen vapaus on markkinoilla uusliberalistisessa yhteiskunnassa taattu. Kuitenkin jokainen yksilö on yksin vastuussa omasta hyvinvoinnistaan. Yksilön vastuun periaate omasta menestyksestä ulottuu sosiaalipalveluihin, koulutukseen, terveydenhuoltoon ja jopa eläkkeisiin. David Harvey (2008, 83, 94–95) kirjoittaa:

[Y]ksilön menestys tai epäonnistuminen tulkitaan osoitukseksi hänen yritteliäisyydestään tai henkilökohtaisista puutteistaan (kuten vähäisestä panostuksesta henkisen pääoman kehittämiseen koulutuksen kautta) eikä minkään järjestelmään liittyvän piirteen aiheuttamaksi (esimerkiksi kapitalismiin liitettyjen luokkarajoitteiden). --- [Uusliberalistinen järjestelmä] suhtautuu väistämättä vihamielisesti kaikkiin sosiaalisen solidaarisuuden muotoihin, jotka rajoittavat pääomien kasaantumista. --
- Lopputuloksena on palkkojen aleneminen, työsuhteisen muuttuminen epävarmemmiksi ja usein etujen ja työsuhteturvan menettäminen.

Uhrista tulee syytetty, sillä hänen kurjuutensa on hänen henkilökohtaisten ominaisuuksiensa aiheuttamaa. Sisko vertaa omaa työnhakutilannettaan syöttösikana olemiseen. Sitä tarkastellaan, että onko se liian lihava tai laiha ja pohditaan, olisiko sopivampaa teurastaa se uutena vuotena vai laittaa lihoiksi joulun alla ylitöinä. (*Sydänmaa*, 109.) Työnhakijasta on saatava selville, kuinka tästä voitaisiin ottaa parhaiten hyöty irti. Työntekijän hyvinvoinnilla ei ole väliä, vaan olennaisinta on päättää milloin teurastus tapahtuu. Hyödyn tai käytön jälkeen työntekijää ei ole enää olemassa, häntä ei enää tarvita.

Siskon hetkellinen ratkaisu on laihduttaa ja tulla kauniimmaksi kuin muut työnhakijat. Näin hän ottaa käyttöön ulkonäköönsä liittyvän pääomansa. Hän saa heti paikan kahvinkeittäjänä ja ”herrojen vessojen” siivoajana. Kun hän haluaa edetä työurallaan, hän laihduttaa lisää. Pian Sisko on huolestuttavan laiha, mikä saa Pojan osittain jälleen kiinnostumaan Siskon kuulumisista. Sisko puhuu näkemästään Kiasman näyttelystä, jossa oli kuvia suomalaiselta keskitysleiriltä, ja vertaa Pojan vierailua hänen luonaan siihen. Silmät tuijottavat nälkäisinä ja sanovat ”että kiva ko tulit käymään” (*Sydänmaa*, 113). Tässä vaiheessa Sisko samastuu jo vankina olemiseen. Hän on ajautunut tilanteeseen, josta ei ole ulospääsyä. Vertaus keskitysleiriin tuo nykyhetken myös suomalaista historiaa ja erityisesti sen kiusallista ajanjaksoa, jolloin suomalaiset olivat selkeästi jakautuneet kahteen leiriin. Muinaiset heikot kiittävät hetkellisestä huomiosta, mutta samalla kiitos implikoi, että heidät on tosiasiaa jo unohdettu.

Kinnunen (1985, 164–165) kirjoittaa, että tragediassa sankarin kohtalo on aina väistämätön. Kuitenkin ”silti juuri tämä yksilö tuntee olevansa itsenäinen ja korostetun vapaa päättämään, mitä hän tekee ja milloin hän sen tekee”. Kyseessä on tragedian ironia; yksilö on vapaa tekemään sen, mikä on määrätty tapahtumaan. Sama kohtalokas päätös tulee toteutuneeksi Siskon kohdalla, jonka kohtalo oli jo näytelmän alussa kerrottu.

Sisko ei ole enää arvokas sinänsä, vaan sekä Äidin että Pojan mielestä Siskon pitäisi hankkiutua naimisiin. Siinä vaiheessa, kun hänestä ei enää ole huolehtimaan itsestään, on hänen löydettävä joku, joka ottaa hänet suojelukseensa. Sisko ajautuu lopulta naimisiin Minkkitarhaajan pojan kanssa, joka kertoo ilmestyneensä taivaasta. ”Se on semmoinen misä haisee pelekkä raha” (*Sydänmaa*, 127).

Avioituminen rikkaan miehen kanssa tuo arvonnousua sosiaalisessa mielessä. Se ei kuitenkaan lisää lainkaan hänen vapauttaan. Siskon on mukauduttava feminiiniksi, joka on tavarastettu siten, että hän on kyvytön ajattelemaan itse. Hän saa oikeuden nauttia vain miehen kautta tarjoutuvista eduista. (Ojajärvi 2006, 218.) Tästä on hyvin tietoinen Äiti, joka tunnistaa heti miehen kautta tulevan hyödyn, joka Siskon lisäksi ulottuu häneen itseensä.

Ny sua tyttö onni potkas
Ei muuta ko suorhan naimishin
Ja äirilles sitte se uus minkkiturkki ¹⁷

Siskon ajautuminen naimisiin Minkkitarhaajan pojan kanssa kuvaa hyvin sitä, miten suomalaisessa näytelmäkirjallisuudessa uusliberalistisen ideologian altavastajia ovat naiset ja eläimet. Minkkitarhaajan ammattikuvaan kuuluu kirjaimellisesti ottaa hyöty jonkun toisen selkänahasta. Aviomiehenä *Sydänmaassa* hän on pahoinpitelevä alistaja, joka vaatii loputonta työntekoa.

Ympäristön saastuminen on klassinen esimerkki markkinahäiriöstä, jossa yritykset välttelevät niille kuuluvaa vastuuta siirtämällä osan vastuustaan markkinoiden ulkopuolelle (Harvey 2008, 85). Eläimet edustavat monissa kohdeteksteissä uhreja, jotka kärsivät ihmisten ahneudesta ja hyödyn tavoittelusta. Toisin kuin *Sydänmaassa*, *Jäniksen vuodessa* ja *Missä nyljimme kerran* näytelmässä eläimille on annettu konkreettisesti ääni ja kerronnan lahja.

Jäniksen vuosi sekä *Missä kuljimme kerran* asettuvat inhimillistettyjen eläinhahmojen kautta osittain faabelin genreen. Faabelissa ihmisen ja eläimen käytös rinnastuvat. Ihmiset käyttäytyvät kuin eläimet, joten sen vuoksi eläimistäkin voi kertoa kuin ne olisivat ihmisiä. *Draaman jälkeinen teatteri* (Lehmann 2009, 354) esittää, että ihmiskeskeisyydestä siirrytään pois näyttämällä ihmiset ja eläimet tasa-arvoisina. *Jäniksen vuosi* –näytelmässä jäniskorvaiset näyttelijät toimivat näytelmän kertojina, Poikaa vastaavina kertomuksen hallitsijoina. Näkökulma on ulkopuolelta tarkkailevan, inhimillistetyn jäniksen. Näytelmä ei kuitenkaan esitä kaikkia eläimiä hyvinä ja viattomina. Korppi edustaa ahnetta ja röyhkeää lapinmurteellista kaupittelijaa (*Jäniksen vuosi*, 60–63).

Lauri Maijalan *Missä nyljimme kerran* toisintaa *Sydänmaasta* tuttua viattomien nylkemisen tematiikkaa. Näytelmässä ”eläimen mykästä ruumiista tulee uhratun ihmisruumiin ruumiillistuma” (Lehmann 2009, 354). *Helsingin sanomien* kriitikko Suna Vuori (15.9.2013) kirjoitti alkuperäisestä ruotsinkielisestä esityksestä, että toisin kuin Westö, jonka tuotantoon näytelmän nimi viittaa, *Missä nyljimme kerran* ei

¹⁷ *Sydänmaa*, 129.

käsittele luokka-asetelmia ja Suomen muuttunutta yhteiskunnallista ilmapiiriä historiallisesti perhekertomusten kautta. Maijala ”sukeltaa huomiseen” ja kuvaa nimenomaan tulevaisuutta, jossa Suomea nyljetään viattomien luontokappaleiden tavoin.¹⁸

Kertova eläin asettaa ihmisruumiin tutkinnan kohteeksi suhteessa luontoon. Toisaalta kyse on uhratusta eläimestä, toisaalta taas hyväksikäytetystä ihmisestä. Sen sijaan, että suomalainen näytelmäkirjallisuus tyytyisi *Sydänmaan* tavoin rinnastamaan eläimen ja ihmisen symbolisesti, ne yhdistyvätkin konkreettisesti puhuvina ja karaokea laulavina eläinhahmoina. Puhuvien eläinten perinne jatkuu edelleen. Esimerkiksi Kansallisteatterissa kanta-esityksensä sai 26.11.2014 Leea ja Klaus Klemolan *Maaseudun tulevaisuus*, ”pastoraalinäytelmä eläimistä ja ihmisistä”, jossa ”eläimet ovat virallisesti saaneet läpi vaatimuksensa siitä että jokainen heistä on laulun arvoisen”.¹⁹

Eläimet ilmaisevat myös olevansa tärkeitä nyky-ajassa inhimillistetyssä muodossa, kun *Sydänmaassa* naisen ja eläimen tai luonnon rinnastus on konkreettisen sijaan symbolinen. Nainen ja luonto yhdistetään *Sydänmaa* ja *Missä nyljimme kerran* –näytelmissä hyvin samankaltaisin metaforin. *Missä nyljimme kerran* –näytelmässä päähenkilö Sirkun äiti viiltää ranteensa auki ja yrittää pienillä siiventyngillään lentää pois. Hän ei kuitenkaan onnistu, vaan vuotaa kuiviin. Karhu on nähnyt sivusta kaiken ja kantaa äidin ruumiin hellästi pois. (*Missä nyljimme kerran*, 56.) Kohtauksessa yhdistyy paljon tuttuja elementtejä *Sydänmaasta*. Vaikka Sisko tekee niin kuin häneltä odotetaan, hän ajautuu silti tilanteeseen, jossa hän on pahoinpidelty, aliarvostettu sekä aivan yksin. Hän ajautuu Sirkun äidin tavoin itsemurhaan. Ainoana eroina näytelmien kesken voidaankin nähdä sukupolvi. Sen sijaan hahmojen sukulaissuhde ja sukupuoli täsmäävät.

Sydänmaassa lopulta suoran Siskon rinnastuksen ihtiriekoon tekee Isoisä. Tehdessään itse kuolemaa hän kuvittelee ”lapsen” eli Siskon, joka osoittaa siivetonä riekkoa. Riekko katoaa puskaan, mutta lehahtaakin yhtäkkiä ilmaan siipien kanssa (*Sydänmaa*, 166–167). Väärinymmärretyn lapsen eli Siskon tappo rinnastuu

¹⁸ HS.fi. Arvostelu. *Hillitön sukellus huomiseen*. Haettu 22.10.2014

¹⁹ Kansallisteatteri.fi. Esitykset. *Maaseudun tulevaisuus*. Haettu 26.11.2014

yhteiskuntaan, josta putoajien kohtalo on toivoton. Kyse on kuitenkin suvun tarinasta. Ihtirikon tarina on yhtä aikaa trauma ja ennustus.

Melankolia on tangon muodossa läsnä, sillä tangon sanojen mukaan ”siivetönnä en voi lentää, vanki olen maan”. Uusliberalistisen yhteiskunnan yksilön vapaus tulee Siskon kautta ironisoiduksi. Mahdollisuuksia tai vapautta ei heikoille todellisuudessa ole, vaan heistä tulee hyväksikäytön uhreja, joiden kohtalo on traaginen. Vasta kuolemassa altavastaaaja saa siivet vapautuakseen vallitsevasta tilanteesta.

3.6 Musiikki jäsentää muistot – pako nykyhetkestä

Musiikilla on tärkeä osansa *Sydänmaassa* kautta linjan. Hahmoille musiikki antaa mahdollisuuden ladata niihin henkilökohtaisia merkityksiä, jolloin ne alkavat kertomaan heidän itsensä tarinaa. Tällöin menneisyys nousee tärkeään rooliin, sillä niin henkilökohtainen kuin kansakunnankin kertomus perustuu jo tapahtuneelle. Hahmoille tarjoutuu musiikin kautta pakotie sietämättömästä nykyisyydestä paranneltujen muistojen pariin.

Kohtauksessa ”Suomi ja isä ovat rautaa (2002)” humaltuva Isä katsoo televisiosta vuoden -95 jääkiekko-ottelua ja puhuu itsekseen.

Täälä me ollaan Helsingisä
ja me lauletaan kovaa
me ollaan sankareita kaikki
ko oikein silimiin katsotaan

ja mää laulan
kaikki tän maan
totuudesta
kertovat
iskelmät
ja mulla on tippa
silimäsä
musta tuntuu
että
niisä laulujen sanoisa
kerrotaan

musta ihteestä²⁰

Humalaa koskevat tarinat ovat ”osa suomalaista kansanperinnettä” (Hatavara 2007, 13). Isän humaltuminen television äärellä kohottaa hänen mielentilaansa ja antaa hänelle kyvyn nähdä ikään kuin maailman erilaisena. Se myös suo Isälle hetkellisen unohduksen, tai ainakin pakokeinon nykyisyydestä. Toisaalta, pahimmillaan, se voi painaa mielen maahan ja masennukseen. (Hatavara 2007, 22–24.) Isän pako todellisuudesta vie hänet kansakuntaa koskevaan ylpeyden hetkeen, siihen miltä tuntui olla voittajana voittajien joukossa.

Katariina Numminen (2011, 26) kirjoittaa, että nykyteatterissa musiikki on yksi tyylikeinoista. Dramaturgi Bruce Bartonin mukaan nykyteatterin käyttämä intertekstuaalisuus on nimenomaan dramaturginen työkalu. Sen sijaan interaktuaalisuuden käsite voisi esityksen tasolla kuvata sitä, mitä erilaiset elementit, esimerkiksi musiikki, saavat yhdessä aikaan. Nykyteatterissa myös teksti on saanut musiikillisia piirteitä. Lehmann (2009, 162) käyttää tyylipiirteestä termiä ”musiikillistaminen”. Musiikin tekstejä käytetään musiikin kaltaisesti, kuten *Sydänmaassa*. Tällöin tekstistä nousevat esiin erityisesti rytmi ja myös äänenväri ja volyyymi. (Numminen 2011, 31.)

Sydänmaa sisältää paljon musiikillisia viittauksia. Myös sen kieli on aseteltu runomuotoon, joka muistuttaa typografisesti ja rytmillisesti laulun sanoja. Isän puheen sekaan valuu J. Karjalaisen *Sankarit* (1982) –laulun tekstiä, aivan kuin se sopisi luonnollisesti siihen, mitä Isä yrittää sanoa. Laulun sanoilla tehdään tekstissä tehokas viittaus, mutta samalla korvataan hahmon puhetta kollektiivisesti tunnetulla kulttikappaleella. Musiikillisessa viittauksessa Isä tavoittaa muiston silloisesta ajasta ja paikasta sekä tunteen, kun Suomi vihdoinkin voitti maailmanmestaruuden.

Musiikilla on myös merkitys hahmon henkilökohtaisessa mielessä. Kun tuppisuukansalainen kerran on lähtenyt laulamaan, lauletaan saman tien kaikki

²⁰ *Sydänmaa*, 84–85.

suomalaiset iskelmät. Ne tuntuvat jostain syystä kaikki kertovan Isästä. Hetken aikaa myös yhteiskunnan näkökulma muuttuu, ja kaikki ovat tasa-arvoisia.²¹

Isä ajattelee humalatilassaan olevansa Väinämöinen, joka pystyy laulamaan jokaisen vastustajan suohon. Tämä on kuitenkin jälleen yksi haavekuva. Todellisuudessa Äiti rakastuu jo toiseen mieheen, joka on ”kuin Pavarotti” (*Sydänmaa*, 87). Pavarotti viittaa hienoon, ulkomaalaiseen ja eksoottiseen, jonka kanssa Väinämöisellä ei ole mahdollisuutta pärjätä. Äiti, joka valitsee Väinämöisen sijaan Pavarottin, kuvaa myös hyvin käsitystä ylemmistä ja alemmista luokista sekä Äidin siirtymistä alueelta toiselle. Alemman yhteiskuntaluokan musiikki pantiin merkille 1800-luvulla, kun sen merkitys ymmärrettiin kansallisen liikkeen symbolina. Kansanlaulu miellettiin säätyläistön parissa surulliseksi, mutta myös köyhäksi ja surulliseksi. Nämä kaikki juontuivat Snellmannin *Kantelettaren* (1840) säkeistöstä: ”Soitto on suruista tehty, murehista muovaeltu.” (Aho 2003, 204–205.)

Jäänteitä on säätyläisten ajattelutavasta edelleen, ja varsinkin tango kantaa mukanaan romantisoitua kansallisen musiikin ja menneiden ihannoinnin viittaa. Musiikkilajilla on pitkä historia Suomessa. Se esiteltiin Helsingissä salonkitanssina jo 1910-luvulla. (Olkkonen 2010, 192.) Argentiinalaisesta tangosta saatiin suomalainen versio muuttaen rytmi yksinkertaiseksi marssiksi, joka sopi ”kömpelölle” suomalaiselle kansanmiehelle. Sen tahdissa myös Äiti ja Isä rakastuivat lavatansseissa aikanaan. Tämän ”suomalaisen tangonsielun ikuisena ilmentymänä” pidetään Unto Monosen *Satumaata*. (Aho 2003, 206–207).

Väitöskirjassaan *Iskelmäkuninkaan tuho – Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus* (2003) etnomusikologi Marko Aho käsittelee suomalaisten iskelmätähtien osakseen saamaa ihailua ja toisaalta myös tuhoa. Unto Mononen, Reijo

²¹ Todellisuudessa *Sankarit* -kappaleessa lauletaan ”kun oikein silmin katsotaan”. Yleisesti kappaletta lauletaan ja kuullaan väärin, kuten se on kirjoitettu Isänkin repliikkiin. ”Oikein silmin” nähtynä tulkinta sankareiden näkemisestä ja löytymisestä muuttuu. Sankareita ei löydä kansalaista tarkasti katsomalla silmiin, vaan tarkkailijan näkökulman muutoksen avulla. Sankareita ovat kaikki, kun oikein arvoin valituin silmin katsotaan. Väärät sanoitukset elävät useissa online- ja tietyissä kirjallisissakin lähteissä. Tukea tulkinnalle on löytynyt nuottijulkaisusta *J. Karjalainen ja Mustat Lasit Laulukirja* (1999): 54–55. Love Kustannus oy: Helsinki. Ks. liite 2.

Taipale ja Olavi Virta ovat Rauli Badding Somerjoen ohella hänen tutkimuskohteitaan. Niin tähdet kuin heidän laulunsakin ovat symbolisesti edustaneet suomalaista kulttuuria vuosikymmenestä toiseen. Aho (2003, 20) on koostanut väitöskirjaansa säveltäjä Unto Monosta ja iskelmätahti Olavi Virtaa koskevia lehtijuttuja, joista tässä yhteydessä voidaan esiin nostaa kaksi sitaattia. Ne valottavat hieman sitä, miksi musiikilla todennäköisesti on niin tärkeä osansa *Sydänmaan* teeman kannalta.

Unto Mononen ”osasi säveltää tangoja tavalla, joka tavoittaa Suomen kansan itkuisen sisimmän paremmin kuin kukaan muu.”²²

Kansakunnan ”itkuista sisintä” voidaan koskettaa musiikin avulla. Itkuinen sisin koostuu jostakin, joka on liikuttaa suomalaista kansakuntaa, mutta jota kenties ei pystytä syystä tai toisesta käsittelemään.

Ahon (2003, 161) mukaan musiikki on turvallinen tapa käsitellä torjuttuja sisäisiä asioita. Musiikki ikään kuin erkaannuttaa ahdistavan asian yksilöstä ulkopuoliseksi ilmiöksi. Ahon kirjoittaa, että niin musiikkiterapialle, mutta myös aivan tavalliselle musiikinkuuntelijalle tämän tyyppinen symbolinen etäännyttäminen toimii turvallisena musiikinkuuntelun käytäntönä. Musiikki on sinänsä merkityksistä vapaa, ja siksi kuuntelija voi liittää musiikkiin omia merkityksiään suorastaan loputtomasti. Näin tekee esimerkiksi Isä. Tekstiesimerkissä hän lataa kappaleeseen voittajantunteen, joka koskettaa kollektiivisesti koko kansakuntaa. Yhtäkkiä jokaiseen kappaleeseen on mahdollista linkittää elementtejä omasta elämästä, ja näin iskelmät alkavat kertoa hänen henkilökohtaista tarinaansa. Musiikillinen muisto on hänelle samastumisen lisäksi myös todellisuuspakoa nykyhetkestä.

Siitä mistä suomalaisten itkuisessa sisimmässä on kenties kyse, kertoo Ahon kirjasta nostettu toinen sitaatti. *Satumaa* tuli tunnetuksi suositun Olavi Virran tulkintana.

Olavi Virran upea ääni laulaa suomalaisen ”yhtenäiskulttuurin sielunmaisemaa, joka on nyt kaukana poissa”.²³

²² *ME-lehti*, 1/1984

²³ *Helsingin Sanomat* 29.12.1996

Muistin kautta yksilö hahmottaa historiansa laajemmassa kontekstissa kulttuurin sekä sosiaalisen ajan ja paikan kautta. Tätä voidaan kutsua nostalgiaksi, jonka on kaipuuta yhteisöön ja eheään, mutta se ei rakennu yksinomaan tiedon varaan, vaan ehkä ennen kaikkea tunteiden ja arvojen kautta (Kukkonen 2007, 14, 19).

Satumaa, johon näytelmässä suoraankin viitataan, kertoo maasta, joka on lopullisesti menetetty. Laulun lyriikoiden mukaan olemme vankina nykytilan maassa, josta emme siivettömänä lintuna pääse lentämään pois.²⁴ *Satumaa* kirjoitettiin sotien jälkeen. Ahon (2003, 201) mukaan suomalaisen iskelmän kulta-aika sijoittuu nimenomaan noihin vuosiin. Sodanjälkeisestä Suomesta on tullut idealisoitunut esimerkki yhtenäiskulttuurin ajasta. *Sydänmaahan* valikoitunut tango kantaa siis merkkiä ”tosi-Suomen” ajasta, mustavalkoisen Suomi-filmi-idyllistä (Aho 2003, 201–202). Se on symboli kansakunnan tarinastamme, joka kertoo meistä itsestämme.

Idyllinen kuva todellisesta Suomesta rakentuu tunteiden ja arvojen varaan. Aiemmin todettiin, ettei kulttuuri ole milloinkaan ollut ulkoisilta vaikutuksilta erillinen yksikkö, jolla olisi jokin selkeä alkuperä. Kuitenkin muisto siitä on kollektiivisesti todellinen ja aidosti olemassa esimerkiksi kansakunnan kertomuksena. Tätä kaipuuta nostalgia ruokkii, sillä se on selittämätöntä kaipuuta johonkin alkuperäiseen.

Aiemmin nostalgia oli fyysinen koti-ikävän sairaus, jonka psyykkiset oireet tunnistettiin vasta myöhemmin. Kun nostalgiaa ryhdyttiin pitämään psyykkisenä tilana, tuli nostalgia fyysisesti sisäistetyksi. Samalla se muuttui parannettavissa olevasta parantumattomaksi tilaksi. Olennaisinta nostalgian muuttumisesta psyykkiseksi mielentilaksi oli sen muuttuminen paikan sijasta aikaan sidonnaiseksi. Nostalgia ei kaivannut enää tiettyä maata tai lokaatiota vaan ennen kaikkea menetettyä aikaa. (Hutcheon 1998.)

Nostalgian on yksilön sisään rakennettua, jonka voidaan katsoa alkaneen jo elämän alkuvaiheessa. Khôrassa eli niin sanotussa alkutilassa äidin ja pienen lapsen suhde on symbioottinen. Siinä äidinrakkaus ilmentää aidointa rakkauden lajia. (Kukkonen 2007, 33.) Nostalgia on kaipuuta tähän alkutilaan, joka vääjäämättömästi on kadonnut ajan myötä. Koska yksilön oma henkilöhistoria ja identiteetti on vahvasti yhteyksissä

²⁴ Ks. liite 1.

ympäröivään kulttuuriin, tämä kaipuu voi myös muuntua kollektiiviseksi muistoksi alkutilaisesta maasta. *Sydänmaan* Satumaa ei ole siis olemassa, mutta kollektiivinen muisto siitä sekä kaipuu sinne ovat aitoja tunteita.

Nostalginen muisto laukeaa helposti jostain esineestä, mausta tai tuoksusta, johon muistot ovat kytkeytyneet. Tällaisiin laukaisijoihin kuuluu musiikki, johon yksilön on helppo symbolisen etäännyttämisen kautta liittää oma henkilöhistoriansa. Musiikin rytmi jäsentää muistoja ja sen tekstit kantavat mukanaan niihin varattuja merkityksiä. Kansakunnalle musiikki toimii kollektiivisena muistina, jonka avulla merkitykset kulkeutuvat yhteisöllisesti eteenpäin. (Kukkonen 2007, 24, 26.) Tämä avaa sen, miksi tangon merkitys on *Sydänmaassa* niin suuri. Se on kansakunnan muistia, jonka kautta perinteet kulkevat eteenpäin.

Monosen *Satumaa* -tango ruokkii lyriikoillaan nostalgista mielentilaa. Marko Aho (2003, 203) lainaa väistökirjassaan kirjallisuustieteilijä ja laulaja Jukka Ammondtia, joka radio-ohjelmassaan *Semiootikot ja suomalainen tango* on todennut tangosta seuraavaa:

Niin kyllä suomalainen tango perustuu suomalaiseen kansanluonteeseen ja itse asiassa se heijastaa suomalaista kansanluonnetta. Kyllä meillä on semmonen perusikävä, se voidaan määritellä surumieliseksi kaipuiksi onnen tilaan jonka me olemme jossain muodossa kokeneet. Se on tila jota me kaipaamme. Se saattaa olla vain jonkunlainen haavekuva tai unikuva, jonka me olemme omista toiveistamme luoneet. Se johtuu myös hyvin pitkälle siitä, että suomalainen on joutunut elämään luonnon kanssa ja alistumaan luonnon voimaan, se on se kohtalo myöskin joka suomalaisessa tangossa aina tulee esiin.²⁵

Satumaa –tangossa on selkeää nostalgiaa, mutta myös alakuloisuutta. Nostalgia ja suomalaisuudelle tyypillinen melankolia ovatkin hyvin läheisesti toisiinsa liittyviä tunteita. Nostalgia on kaipuuta autenttiseen idylliin, joka on huomattavissa *Satumaan* säkeistöistä. Nostalgialle tyypillistä on kuitenkin sen hetkellisyys, jolloin kaipuussa vain piipahdetaan. Melankolia on puolestaan tunteena pitkällistä. Se aiheuttaa raskasmielisyyttä ja jopa kuolemankaipuuta. Nostalgia suuntautuu koettuun ja

²⁵ Jukka Ammond: *Semiootikot ja suomalainen tango*. Tänään iltapäivällä 17.7.1993.

ellettyyn todellisuuteen, kun taas melankolia suuntautuu sekä menneeseen, että vallitsevaan tilaan. (Kukkonen 2007, 36, 38–39, 41.) Sinänsä melankolia sopii *Sydänmaa* –näytelmän tunnelmaksi, sillä näytelmän loppukohtaus ei anna toiveikasta kuvaa tulevaisuudesta.

Vallitsevassa nykytilassa elämän kiiriessä eteenpäin ihminen etsii jonkinlaista khôraa, johon on turvallista palata. Paluu tapahtuu usein vastakohtaparien nyt – silloin ja täältä – sinne avulla (Kukkonen 2007, 20–21). Moni kaipaa idealisoitua menneisyyteen, kun nykyisyyteen ei olla tyytyväisiä. Sekä nostalgia että konservatismi ovat pakokeinoja nyky-yhteiskunnasta (Hutcheon 1998). Yhteiskunnan sisältämät vaatimukset ovat rikkoneet tiettyjä harmonian ja pysyvyyden kokemuksia, joita suomalaisessa kulttuurissa ainakin kuvitellaan joskus olleen. Juurettomuus saa *Sydänmaassa* nostalgian kumpuamaan, mikä sinänsä voidaan nähdä kehityksen kannalta ”taantumuksellisenä”. Toisaalta se voidaan nähdä merkittävänä muutosvastarintana. (Rossi & Seutu 2007, 11.)

Näin ollen nostalgiaassa vaikuttaakin olevan enemmänkin kyse nykyhetkestä kuin menneisyydestä. Hutcheon (1998) kirjoittaa, että nostalgian avulla pääsemme etäännyttämään vaikeasta ja hankalasti ymmärrettävästä nykyisyydestä itse valikoituun ja ennen kaikkea koherenttiin menneisyyteen. Nostalgia perustuu muistiin, joten se luo itse kuvan vakaasta ja turvallisesta menneestä.

Totesimme aiemmin, että ironia on kaksinainen. Ironia muodostuu sanotusta ja sanomatta jätetystä. Hutcheon (1998) kirjoittaa, että ironiaa ei ole jonkun ominaisuus vaan asia, joka tapahtuu kun sanottu ja sanomaton yhdistyvät. Samoin nostalgia ei ole jotain havaittavaa objektissa, vaan ennen kaikkea tunne kun kaksi ajallista ulottuvuutta yhdistyvät ja kantavat mukanaan tunnepitoista merkitystä. Ironiassa ja nostalgiaassa vaaditaan molemmissa aktiivista reaktiota vastaanottajan puolelta.

Nostalgia on myös siinä mielessä nostanut nyky-yhteiskunnassa päätään, että sen avulla ollaan pystytty markkinoimaan menneisyyttä idealisoidulla tavalla. Hutcheon (1998) kutsuu tätä kaupalliseksi nostalgiaksi. Kuten aiemmin todettiin, nostalgia harvoin perustuu tositahtumiin, vaan muistiin, joka on korjannut ja kaunistellut

todellisuutta. Kaupallinen nostalgia tarjoaa kuvia menneisyydestä, jota olla koskaan todellisuudessa koettu, mutta silti kaivataan.

Sydänmaassa nostalgia ja ironia ovat vahvasti kytköksissä, sillä viljelemällä ikivihreää tangoa ja muita iskelmiä näytelmä kutsuu nostalgiaa esiin. Kun se on kaivettu, se tullaan eritellyksi osiin ja ironisoiduksi. Hutcheon (1998) kirjoittaa, nyky-yhteiskuntamme on pakkomielteisesti nostalginen, jota pyritään paljastamaan ironian avulla. Ironian avulla pystytään etäännyttämään puolestaan nostalgiaa ja refleктоimaan nykyisyyttä ja menneisyyttä.

Nostalgian ironiaa on nähtävissä, kun menneisyys tuodaan konkreettisesti esille Isoisän lapsuuden ja Isoisän isän nuoruuden sisällissodan aikana. Yhtenäiskulttuuri oli tärkeä yhteiskunnallisesti juuri sen takia, että Suomi oli vahvasti jakaantunut kahtia 1918. *Sydänmaan* menneisyyden kuvaukset nimenomaan sisällissodasta asettavat kyseenalaiseksi sen, oliko yhtenäistä Suomea koskaan olemassa, vai yritettiinkö sen avulla vain pitää kansallisvaltio ja yhteiskunta koossa. Näin näytelmä Pojan kertomuksena tulee osittain myös itsessään ironisoiduksi.

Mielenkiintoista kyllä, Hutcheonin (1998) mukaan feminismillä ei ole taipumusta nostalgiaan tai mielikuvaa menneistä kulta-ajoista. Naiset ovat jääneet Penelopen kaltaisesti kotiin, kun taas miehet ovat lähteneet matkoille, joissa heihin on kiintynyt koti-ikävä. Hutcheonin (1998) mukaan nostalgiset kertomukset Raamatun ajoista alkaen ovat olleet miesten kertomia. Tämä avaa mielenkiintoisen katsantokannan *Sydänmaahan*, joka Pojan kertomuksena keskittyy paljon suvun tarinaan. Naishahmot, Sisko ja Äiti, eivät juuri haikaile mennyttä kuten Isä, Poika tai Isoisä. Näytelmän miehet ovat muistojensa armoilla, kun taas naiset yrittävät selvitä nykyhetkessä. Heidän keinonsa paeta sitä ovat toisenlaiset kuin nostalgiaan suuntautuneet.

Ironia nostalgian kritiikkinä käy yhteen *Sydänmaan* eppisten piirteiden kanssa. Ironia auttaa etäännyttämään nykytilanteesta kriittisemmin kuin nostalgia. Nostalgia on muutosvastarintaa siinä mielessä, että se kaipaa pois nykyhetkestä, mutta valitettavasti se perustuu mielikuviin, joita ei voi saavuttaa, koska ne eivät pidä paikkaansa. Kriittisyyteen ja aktiiviseen ajatteluun tähtäävä eppisyys käyttää *Sydänmaassa* ironiaa uusien hierarkioiden muodostamiseksi suomalaisuuden

diskursiivisen yhteisön sisällä. Siten se tulee paljastaneeksi hyödyllisen kansalaisuuden opettamisen mielettömyyden sekä kuluttavan tavan toteuttaa hyödyllisen kansalaisuuden identiteettiä. Hyödykkeeksi muuttuminen on sietämätön olotila, johon haetaan lohtua muistelemalla mennyttä ja kaipaamalla tangon sanoin jonnekin pois.

4. SIIVETTÖNNÄ EN VOI LENTÄÄ

Aiemmissa luvuissa on tarkasteltu, miten *Sydänmaa* istuu suomalaisen yhteiskunnan muutoksen kuvaajaksi. Muutos on saanut aikaan näytelmän henkilöhahmoissa kaipuun jotain menetettyä kohtaan. Muutos on ollut osa kertomusta, joka kansakunnan keskuudessa on levinnyt. Kuitenkaan kommunikaatio sukupolvien välillä ei ole ollut ongelmaton, vaan kertomuksen eteenpäin vieminen on sisältänyt katkoksia. Katkosten myötä kertomukselle on muodostunut uusia, nyky-yhteiskuntamme tarpeisiin ja yksilöön kohdistuviin odotuksiin istuvia juonteita.

Tässä käsittelyluvussa pyrin käymään syvällisemmin läpi *Sydänmaan* ja sitä taustoittavien näytelmätekstien avulla sitä, mikä *Sydänmaan* mukaan on kansakuntamme kertomus. Luvussa pyritään myös tarkastelemaan, millaisia eteenpäin siirtämisen katkoksia kertomukseen on liittynyt. Suomalainen tunnistaa ja kenties identifioituu kulttuurisen kansalaisuuden ideaan. Kulttuurisen kansalaisuuden käsite merkitsee toimijuutta, jota ”määrittävät käsitykset ja mielikuvat, identiteettien moninaisuus ja sisäinen ristiriitaisuus samoin kuin tunnistetuksi ja tunnustetuksi tuleminen sekä kuuluminen yhteisöihin” (Lehtonen & Koivunen 2011, 36). Kansalaisuus ei ole siis yhdenmukaisuutta, vaan siihen sisältyy moninaisuutta. Kuitenkin siinä on samalla jotain kollektiivisesti tunnistettavaa.

Klassisessa kertomuksessa on aina omat sankarinsa. J. Karjalaisen *Sankarit* kappaleen sanoitukset on *Satumaa* –tangon ohella toistuva intertekstuaalinen viittaus. Millaisia ovat *Sydänmaassa* esiintyvät sankaruuden muodot? Pelastaako joku tai jokin sankari ahdingossa olevat hahmot? Loppukohtaus on toivoton. Kuollut Sisko ilmestyy lavalle ja aloittaa *Satumaa* –tangon (*Sydänmaa*, 182). Näytelmä loppuu tangon kaihoisiin säkeisiin. Miksi jäämme siivettömiksi vangeiksi emmekä pääse pois?

4.1 Myyttinen suomalaisuus: kansallisaarteet ja karaokekuninkaat

Marko Aho (2003, 159) käsittää suomalaisuuden yhteisön kertomuksen, ”narraation”, myyttinä, joka kulkeutuu sukupolvelta toiselle. Aho (2003 166–170) hyödyntää myytin määrittelyssään uskontotieteilijä Lauri Hongon luomaa mallia myytin neljästä ulottuvuudesta, jotka ovat muoto, sisältö, funktio ja konteksti. Myytin muoto on

Hongon mukaan nimenomaan kertomus. Kertomuksen avulla esimerkiksi suomalaiselle yhteisölle voidaan välittää tietoa sen sisällöllä ”pyhistä alkutapahtumista”. Kertomuksen avulla pystytään myös pitämään yllä tätä tietoisuutta kertomalla niitä yhä uudelleen ja uudelleen. Kertomuksen sisältämä tieto on myytin sisällöllinen ulottuvuus.

On syytä keskittyä suomalaisuuden myytin sisältöön, eli tietoon alkuperäisestä. Myytin funktio on Hongon mukaan toimia esikuvana ja mallina yhteisölle. Myytti itsessään edustaa hyväksyttyä, kansallisesti sisäistettyä maailmankuvaa. Lauri Hongon (Aho 2003, 165–166) mukaan ”yksilölle ja yhteisölle myytit ovat pyhiä kertomuksia, joihin on koodattu uskonnollisen tradition keskeisiä elementtejä”. Myyttisyydellä on siis ennen kaikkea merkittävä hengellinen puolensa. Marko Aho (2003, 165) lainaa myös Matti Kuusen ajatusta:

Myytti on kertomus alkuaikojen perustavanlaatuisista tapahtumista, joilla luotiin nyky maailman pysyvä käyttäytymismalli. Mytologisia ovat tällöin idolit, joiden arvostus nojaa luomis- tai perustamiskauden esikuvallisuuteen.

Nyky-yhteiskunnassa julkisuuden henkilöt voidaan nähdä mytologisina hahmoina, jotka kantavat mukanaan esikuvallista alkuperäisyyttä. Tällaista henkilöpalvontaa on kuvattu myös *Sydänmaassa*. Monet henkilöpalvonnan kohteista tulevat musiikin kautta. Paitsi jo mainitut iskelmäkuninkaat, jotka iskelmillään laulavat tämän maan todellisuudesta, *Sydänmaasta* on löydettävissä esimerkkejä esikuvallisesta ja hyvin henkilökohtaisesta myytistä. Marko Ahon (2003, 174) mukaan yksilöityvässä nyky-yhteiskunnassa ihmiset ovat ohjautuneet etsimään omia myyttejä, jotka ovat yhä henkilökohtaisempia. Poika kohdistaa ihailunsa julkisuuden henkilö Janina Frostelliin ja rakastuu hänen ”haavekuvaansa” (*Sydänmaa*, 75–80). Poika pitää Janina Frostellia esikuvanaan ja alkaa hiljalleen verrata häneen myös itseään:

--- mää ihailen Janinaa
Janina on saanu elämässään jotain suurta aikaseks
nii se toimittajaki sanoo
Janina on lahjakkaimpia
naismalleja ja laulajia mitä Suomesa on mä oon kateellinen Janinalle
Janina on suuri suomalainen ja sen nimi jää historiaan

Janina on kuolematon
mää kahton peiliin
ja
sieltä mua kahtoo vääntyny naama takasin ihanko
monet muut
kajulla kaupoisa kapakoisa
ja joka puolella ---²⁶

Poika ei näe Frostellin hahmoa pelkästään mallina, laulajana tai julkisuuden henkilönä. Pojalle Frostell on myös ”suuri suomalainen” eli kansakunnan ”kuolematon” ikoni, jolla on merkityksensä Suomen historiassa. Janina Frostell on Pojan henkilökohtainen sankari kansallisessa mielessä. Kun Poika katsoo itseään peilistä, hänen naamansa on kuolevaisesti vääntynyt. Poika on aivan kuin kuka tahansa muu ihminen. Poika näkee itsensä tavallisena ja merkityksettömänä. Janinassa Pojalle konkretisoituvat erityisyys, kuolemattomuus, merkityksellisyys ja suuret saavutukset. Ne ovat kaikki asioita, joita hän ei näe itsessään, mutta joihin hän haluaa samastua.

Janina Frostellin ihaileminen kuvaa *Sydänmaassa* sukupolvien ihailun kohteiden muuttumista. Aho (2003, 174) kirjoittaa, että aiemmin ihailun kohteet jaettiin kollektiivisesti. Nykyään ihailu on henkilökohtaisempaa, ja idolit ovat paljon yksilöllisempiä. Ulkopuolisen silmin esimerkiksi Janina Frostellin ihaileminen voi olla ”kohtuutonta tunteiden investointeja”, mutta se ei poista sitä, että ihailu on subjektiivista ja aidosti pyhää. (Aho 2003, 174.) Tällainen sukupolviin kiinnittyvä toistensa ymmärtämättömyys näkyy myös siinä, keitä vanhempi sukupolvi ihailee. Isoisän hahmo esimerkiksi ihailee Neuvostoliittoa ja erityisesti ensimmäistä avaruusmatkailija Juri Gagarinia (*Sydänmaa*, 35). Ihailtu sosiaalinen järjestelmä henkilöityy nimenomaan hänen ajatuksissaan juuri Juri Gagariniin. Isoisä on vakuuttunut sosialistisen järjestelmän ja sen saavutusten pyhydestä ja pysyvyydestä. Neuvostoliiton romahtaminen (*Sydänmaa*, 50–52) merkitsee samalla Isoisän haaveiden tuhoutumista. ”Ristin tie on katkera” (*Sydänmaa*, 52), kun kaikki mihin uskoo, romahtaa.

Pakokeinona ahdistavasta riittämättömyyden mielentilastaan Poika alkaa kuvitella olevansa Frostellin poikaystävä, joka on lahjakas ja kuuluisa ”vormulakuski ja

²⁶ *Sydänmaa*, 75–76.

jalakapalloilija yhtä aikaa” (*Sydänmaa*, 76) eli idoli ikään kuin itsekin. Formulakuskit, kuten J.J. Lehto, Keijo Erik ”Keke” Rosberg ja Mika Häkkinen sekä jalkapalloilija Jari Litmanen fuusioituvat hänen haavekuvassaan superjulkikseksi. Suomella on menestysthistoriaa molemmissa urheilulajeissa, ja muun muassa Jari Litmanen on Helsingin Sanomien järjestämässä äänestyksessä äänestetty vuonna 2013 Suomen eläväksi kansallisaarteeksi.²⁷ ”Kansallisaarre” voi siis tavarana sijaan hyvin olla henkilö, jonka katsotaan olevan merkittävä osa kansakunnan historiaa jo eläessään. Toisaalta Pojan kuvitelma itsestään sekä jalkapallo- että moottoriurheilusankarina on merkki kyvyttömyyden ja saavuttamattomuuden tunteesta, jota hän kokee omaa isäänsä kohtaan. Isä on pelannut nuoruudessa menestyksekkäästi jalkapalloa (*Sydänmaa*, 46). Hänen sukupolvensa on saavuttanut jotain, mihin Pojan sukupolvi ei voi koskaan ylettää. Toisaalta taas hybridijulkis kertoo yksilön suunnattomuudesta yhteiskunnassa, jossa voi vapaasti valita oman tiensä.

Näytelmässä suomalainen myyttisyys ilmenee toistuvasti urheilusaavutusten ja urheilumuistojen kautta. Kuten aiemmin todettiin, kontekstin myytille luo riitti eli vakiintunut käyttäytymiskaava. Yleisesti voidaan todeta, että riitti merkitsee säännönmukaista toistuvaa toimintoa, kuten erilaiset juhlat. Myös urheilutapahtumat voidaan nähdä riitteinä. Yleensä riitit sitoutuvat johonkin elämäntapahtumaan, kuten *Sydänmaassa* Siskon naimisiin menoon tai Pojan ylioppilaaksi valmistumiseen. Tällaiset juhlat voidaan nähdä myös siirtymäriitteinä.

Teatteri liittyy hyvin vahvasti riitin ja rituaalin käsitteisiin. Teatteri toistaa ja pitää yllä riittejä performatiivisena toimintana, jolloin ajattelu muuttuu toiminnaksi, kuten riiteissä. Erika Fischer-Lichte (2002, 3) kirjoittaa, että sekä teatterissa että siirtymäriiteissä ihminen joutuu tietynlaiseen kulttuurisen ja sosiaalisen identiteetin välitilaan, jossa identiteetit jopa vaihtuvat. Esimerkiksi Siskon siirtymäriitti tarkoittaa hänen sosiaalisen identiteettinsä muutosta tyttärestä vaimoksi, jonkun toisen huolehdistäväksi.

²⁷ Hs.fi. Uutinen. *HS:n lukijat äänestivät Suomen 50 aarretta*. Haettu 28.11.2014

Rituaalit ovat osa kiinteä osa uskonnollisuutta ja kollektiivien rakentamista. Rituaali ilmentää ja esittää käsitteellistä toimintaa. Se on osaltaan tiedostamatonta, mutta tosiasiaassa se on ajattelua toiminnan kautta. (Bell 1992, 19.)

Teatteri ja draaman tutkimuksen professori Hanna Suutela (2005, 196–197) kirjoittaa, että yhteiskunnan voimasuhteiden muutostilaa palvelee ritualisaatio, jolla pyritään joko erottamaan tai pyhittämään samankaltaisesta toiminnasta jokin tietty toiminta erityiseksi. Tällöin rituaali muuntuu ritualisoiduksi toiminnaksi esimerkiksi poliittisessa mielessä, jolloin se tulee ohittaneeksi ”rituaali-ajatukseen liittyviä pyhän, totuuden, luonnollisen ja universaalien mielteitä” (Suutela 2005, 196–197). Ritualisaatio luo erottelua saamalla aikaan ”meidät” ja ”heidät”. Valta sijaitsee Suutelan (2005, 197) mukaan nimenomaan ritualisoituneessa kehossa, joka on osallistunut rituaaliin, tai sosiaalisissa rakenteissa. Vaikka *Sydänmaan* tapauksessa ei ole kyse poliittisen mielenilmauksen marssista, esimerkiksi ylioppilaaksi tuleminen on yksi ritualisaation muoto. Koulu on siirtymäriitin muoto, jossa oppilaita koulitaan hyödylliseksi kansalaiseksi. Siskon keho on naisen keho, johon sopivat tietynlaiset käyttäytymisen mallit, joka erottaa hänet tietystä joukosta. Riittä ei kyseenalaisteta, sillä se on vakiintunut ajattelutapa, joka on muokkaantunut toiminnaksi.

Isän humaltuminen television äärellä katsoen nauhalta vuoden -95 jääkiekko-ottelua kiteyttää käsityksen modernista riitin paikasta.²⁸ Pyhien paikkojen ja temppelien moderneina nykypäivän vastikkeina voidaan nähdä erilaiset urheilu- ja viihdetapahtumat. Urheilutapahtuman suoma anti voi vastata jopa uskonnollista kokemusta, jossa ”jokapäiväisestä arkimaailmasta ulosmurtautuminen” aiheuttaa sisäisen kokemuksen kautta ”transsendenssin”. (Aho 2003, 160–161.) Maailmanmestaruuden monia vuosikymmeniä jatkunut jahti ja viimeinkin saavutettu voitto saavat Isän saavuttamaan transsendenssinsa, vaikka hän katsoisi ottelua nauhalta.

²⁸ Vuoden -95 maailmanmestaruuden voittamisen merkitys liittyy perinteeseen, joka on alkanut Suomessa tarkalleen jo 1970. Tällöin Kanada päätti luopua osanotosta MM-kisoihin, jolloin nähtiin vielä Suomessa silloin nousussa olevan lajin mahdollisuudet voittoon. Jääkiekkoa alettiin televisoida tunnollisesti, ja menestys kasvatti jääkiekon suosiota. (Kaarninen 2010, 213.)

Isän kokemuksen osana on myös myytti suomalaisten runsaasta alkoholinkäytöstä. Alkoholin ongelmallinen käyttö ja suomalaisuus on yleisesti yhdistetty toisiinsa. Tätä pysyvää kertomusta pitävät yllä suomalaiset. Ylipäätään juopottelu on kuulunut suosittuna aiheena suomalaiseen kaunokirjallisuuteen, ja osana se on ollut myös teatterissa. Marko Ahon (2003, 215) mukaan ”suomalainen humala näyttäytyy stereotyyppisimmillään ehkä juuri fiktiossa” ja että humalainen suomalainen on nimenomaan mies. Suomessa alkoholimyrkytykseen kuolee ihmisiä lähes yhtä monta kuin muissa Pohjoismaissa yhteensä ja ongelmakeskittymässä ovat erityisesti miehet (Sipilä & Anttonen 2010, 57). Toisekseen humala kuvataan vahvan karnevalistisena, jossa sekä siitä esitettävä kuva että sen vastaanotto on hyväksyvä. Kolmanneksen humalatilaa elämyksellisyyttä korostetaan.

Isän transsendenssi on yhtäaikaisesti voimakas sisäinen kokemus sekä kansallinen saavutus, joka liikuttaa häntä henkilökohtaisella tasolla. Isän hahmo kokee voiton omakohtaisena ylpeydenaiheena ja nostalgian kohteena. Toisaalta muisto vapauttaa hänet musiikin suomen etäännyttämisen keinoin käsittelemään sisäistä rajoittuneisuuttaan laulamista kohtaan:

enkä mä oo laulanu
sen jälkeken ko kansakoulusta irti pääsin
sanovat sielä että sun ei kannata laulaa
sanovat että siitä ei mitään hyvää seuraa kellekään
mutta nyt on vuos yheksän viis
etelän kapakasa
ja mää laulan kohta kovaa²⁹

Toiseen todellisuuteen vievät humalakokemukset ovat olleet tyypillisiä kuvauksia vuosikymmenestä toiseen. Aho (2003, 219) vihjaakin, että kuvaukset olisivat ennemminkin ”suomalaisuuden määrittelyn tarpeisiin valjastettu ajatuskonstruktio kuin konkreettinen, kollektiivinen, jaettu psykofyysinen kokemus”. Ajatuskonstruktio asuu kuitenkin syvällä meissä, mikä voidaan nähdä osoituksena kulttuurin kyvystä rakentaa todellisuutta. Alkoholit on osa kansankertomusta, joten olemme auttamattomasti siihen kytköksissä.

²⁹ *Sydänmaa*, 84–85.

Erilaisten suomalaisuuden myyttien eläminen *Sydänmaassa*, olivatpa ne sitten henkilökohtaisia tai kollektiivisia, kertoo siitä, että ne määrittävät vahvasti millaiseksi kansaksi ymmärrämme itsemme. Suomalaisuuden myyttien merkit, kuten idolit, urheilu ja alkoholi, näyttäytyvät kuitenkin hyvin miehisinä. Myytti, joka yhdistää sukupolvia, on musiikki.

Musiikki ritualisoituu mielenkiintoisella tavalla karaokessa. Kohdetekstissä karaoke mahdollistaa sekä arkimaailmasta ulosmurtautumisen että jokaisen yksilön mahdollisuuden tulla ihailun kohteeksi. Isä rohkaistuu suosionsoitusten myötä karaokessa laulamaan kaikki maan totuusiskelmät (*Sydänmaa*, 84–85). Sisko kokee saman Helsingissä laulamalla ”Sankareita kaikki” –kappaletta, niin kuin isänsä (*Sydänmaa*, 124–125). Karaokebaarissa Sisko ihmettelee, miten ”viisimiljoonasesta hilijasesta tuppisuukansasta” voi perjantai-iltana kuoriutua viisimiljoonaa ”Elvistä ja Tuomari Nurmiota ja J. Karjalaista” (*Sydänmaa*, 124). Karaoke antaa mahdollisuuden kenelle tahansa yksilöityä, nousta hetkeksi idolin paikalle, irtaantua arkitodellisuudesta ja tulla ihailuksi. Sisko toimii karnevalistisen suomalaismyytin feminiininä toteuttajana. ”Kymmenen rommikolan jälkeen” Sisko ei enää ihmettele iskelmänsankarien määrää, vaan rohkaistuu itsekin laulamaan. Näin hänkin saa osansa alkoholin tuomasta etäännytyksestä sekä todellisuuspaosta ja pääsee itsekin ihailun kohteeksi.

Karaoke toistuu myös *Jäniksen vuosi* –näytelmässä, jossa sen merkitys rinnastuu yhteiskunnan ja työelämän vaatimuksiin. Vatanen ja Jänis kulkevat kolmen karaokebaarin läpi. Karaokebaareista ensimmäinen on nimetty Pollen Potkubaariksi, toinen Bar Oravanpyöräksi ja kolmas Bar Turmioksi (*Jäniksen vuosi*, 32–34). Niissä Vatanen ja Jänis saavuttavat todellisuuspaon, kunnes on palattava karuun todellisuuteen. Hetken aikaa karaoke suo karnevalistisen tasavertaisuuden illuusion, jossa tavalliset ihmiset pääsevät kansallistenkin idolien tasolle.³⁰ *Jäniksen vuosi* kohtauksessa mikin varteen pääsee hetkeksi myös eläin, joka laulaa liikuttavan kauniisti. Jäniksen laulu tuo muiston myös jostain alkuperäisestä. Parenteeseissa lukee: ”Jotain kauan sitten unohtunutta liikahtaa Vatasen sydämessä ja kyynleet kihoavat hänen silmiinsä.” (*Jäniksen vuosi*, 32.)

³⁰ Esimerkiksi *Satumaa* –tangon säveltäneellä Unto Monosella oli oma kulttinsa (ks. Aho 2003, 176).

Erilaisten ihailun kohteiden ja myyttien merkitys ei ole myöskään uusliberalistisessa mielessä merkityksetöntä. *Sydänmaassa* sukupolvien välillä tapahtunut muutos Juri Gagarin ihailun siirtymisestä Janina Frostelliin voi olla osoitus lisäarvosta, jonka esimerkiksi musiikki tuo yhteiskunnan kaupallisiin käytänteisiin. Rautiainen-Keskustalo (2014, 72) lainaa kulttuurintutkija Michael Denningin ajatusta, että ”tilanteessa, jossa taide on vapautunut perinteisistä institutionaalisista muodoistaan, puheella massakulttuurista tai korkeakulttuurista ei ole enää selitysvoimaa. Kulttuuriteollisuudesta on tullut niin kaikenkattavaa, että kaikki kulttuuri ympärillämme on massakulttuuria.” Fanikulttuuri on osoitus suunnitelmallisesta taloudellisesta toiminnasta, jota pidetään yllä esimerkiksi juuri musiikin avulla. Musiikki kantaa mukanaan merkityksiä, jotka voidaan valjastaa kilpailukapitalismin lisäarvoksi.

4.2 *Kansakunnan kertomuksen kipupisteitä*

Tarinat ovat ihmiskunnalle itseilmaisun tapa. Kertomuksen muodossa esimerkiksi on paraiten välitettävissä ilmiöitä myös yli kulttuurirajojen. (Aho 2003, 162.) Kuitenkaan kertomusta ei voi olla, jos jotain ei ensin tapahdu. Kertomus on aina muutoksen eli tapahtuman, toiminnan tai teon kuvaus (Aho 2003, 162). *Sydänmaata* on tarkasteltu suhteessa kansakunnan kertomukseen jostakin menetetyistä sekä arvojen muutoksesta. Toisin sanoen koko tarina menetetyistä Satumaasta on ironinen, sillä esimerkiksi luova tuho tarvittiin, jotta kertomus jostain menetetyistä olisi ylipäättään mahdollinen. Kansakunnan kertomuksessa ilmenee nostalgian ja ironian liitto.

Toisaalta ihminen keksii tarinan muistoissaan siihen, missä sitä ei muutoin ole. Tällöin se mikä on todellista muutetaan narraatioksi. (Aho 2003, 162.) Teatteri osaltaan palvelee tätä ”kansallista muistia” toistamalla sitä performatiivin keinoin. Toisaalta se myös ottaa vapauden muutella sitä taiteellisen kehyksensä sisällä. Lehmann (2009, 321) kirjoittaa teatterin olevan muistitila. Teatterilla on myös Lehmannin mukaan suhde historialliseen teemaan yksilön vapaudesta ja velvollisuudesta.

Suomalaisuuden kulttuuri, diskurssi, auttaa *Sydänmaassa* hahmoja jakamaan tietynlaisen yhtenäisen käsityksen todellisuudesta. Sen myötä hahmot pystyvät

helpommin ymmärtämään toisiaan. Siihen sisältyvät tietynlaiset tavat ja tietty menneisyys, jonka varaan suomalainen identiteetti on rakennettu.

Olisi tosiasiaa virheellistä olettaa, että Suomi olisi ikinä ollut mikään yhtenäinen sekä autenttinen maa, jossa oltaisiin eletty ulkopuolisista vaikutuksista erillään. Marko Aho (2003, 199) mukaan termit kuten ”kansakunta” tai ”kansaluonne” ovat ylipäätään olleet mahdollisia vasta 1700-luvun lopulta alkaen, jolloin kansallisvaltioiden nousu tapahtui. Kansallisvaltioiden väestöt tarvitsivat samastumisen kohteikseen omaa joukkoaan eli kansakuntaa, jolloin ne tätä tarkoitusta varten tarkoituksenmukaisesti konstruointiin sopivin ikonisin symbolein ja tekstein. Omakuva suomalaisuudestakin syntyi vasta noin 1870-1920 eli niin sanotun nationalismien kehityksen toisessa vaiheessa. (Aho 2003, 199–200.)

Kansakunnan tarkoituksenmukainen konstruointi ja kansallisen kulttuurin ikonisten elementtien käyttäminen tähtää siihen, että kansakunta pysyisi yhtenäisenä ja samanmielisenä. Kansallisen kulttuurin tärkein prioriteetti onkin se, että se tähtää itsensä säilyttämiseen ennallaan (Aho 2003, 198). Tämä kuitenkin murentaa sen ajatuksen, että kansakunnalla olisi esimerkiksi kalevalainen puhdas alkuperänsä, jota tulisi vaalia ja johon paluusta kansakuntana haaveillaan. Kun määritellään nykypäivän suomalaisuutta, on kansankulttuuri edelleen määrittelyn merkittävä tukipylväs (Aho 2003, 201).

Suomen historiassa tarkalle ja yhdenmukaiselle samastumisen kulttuurille on ollut tärkeä tarpeensa. Vuoden 1918 sisällissodassa Suomi oli jakautunut kriittisesti kahtia. Sodan jälkeen tehtiin poliittisia kehitystoimia, joita jatkettiin välittömästi toisen maailmansodan jälkeen. Sisällissodan häviöitä olivat olleet punaiset, jotka myöhemmissä vaiheissa saivat muun muassa tyytyä köyhäinhoitoon, siinä missä voittaneet saivat sotaeläkettä. Aika merkitsi myös takapakkia sukupuolten väliselle tasa-arvopolitiikalle, sillä työläisnaisten toiminnalla ei katsottu olevan mitään arvoa ja punalesket sekä -orvat olivat verrattavissa rikollisiin. (Sipilä & Anttonen 2010, 32–35.)

Yhtenäiskulttuurin avulla sisällissodan kahtiajakoa ja syviäkin traumoja pyrittiin tasaamaan, jotta kansakunta voisi taistella yhtenäisenä maan itsenäisyyden puolesta.

Hyvinkin vastakkaisetkin ihmisryhmät käyttivät sopivia osia kulttuuriperinteestä tarkoituksiinsa (Aho 2003, 200). Yhtenäiskulttuuria tarvittiin myös sotien jälkeen Suomen uudelleenrakentamisessa.

Sydänmaan hahmot ovat sisäistäneet kokkolalaisen kulttuurin. Siitä viestii heidän tapansa ulkoistaa subjektiaan puhumalla murrettua, Kokkolalle tyypillistä suomea. Murteellisuus korostaa sitä, että edes suomalaisuus ei ole mikään geneerinen joukko, johon kaikki samalla tavalla identifioituisivat. Murteellisuus ja paikallisuus ovat suomalaisuuden yksityiskohtia. Kokkola näyttäytyy maalaisena takapajulana, josta halutaan pois Helsinkiin, joka taas on moderni mahdollisuuksien kaupunki. Poika toteaa Siskolle, että Helsingissä täytyy osata puhua suomea. Kokkolan murretta ei lasketa suomeksi, jolla ainakaan Helsingissä pärjäisi. (*Sydänmaa*, 60–61). Maalaisuuden ja kaupunkilaisuuden jako on olemassa.

Kansakunnan kertomus ei toisaalta ole aina positiivinen tai ylpeyttä tuottava. Se voi sisältää myös jonkun trauman, joka *Sydänmaa* -näytelmässä käsitellään suvun tarinana ihtirikosta. Riekkko on pyhä lintu, mutta sitä on sukupolvi toisensa jälkeen kohdeltu huonosti. Riekkon trauma nivoutuu myös suvun kokemiin historiallisiin tapahtumiin, joista syvällisimmin käsitellään perheen näkökulmasta Isoisän isän joutuminen vankileirille vuodessa 1918 (*Sydänmaa*, 62–65). Isoisän äiti tappaa riekkon ruuaksi miehelleen, joka näkee vankileirillä nälkää. Isoisä joutuu pienenä poikana kantamaan riekkon repussaan ja ojentamaan sen piikkilanka-aidan läpi isälleen, joka ottaa sen häpeillen vastaan. (*Sydänmaa*, 116–118.)

Isoisän ja Isoisän isän välisen riekkokohtauksen aluksi parenteesissa lukee: ”Poika kokee Isoisän vankileirikokemuksen” (*Sydänmaa*, 116). Parenteesin voi kansakunnan kertomuksen yhteydessä tulkita siten, että nykyajan Poika kantaa mukanaan traumaa, joka on syntynyt ajassa kauan ennen hänen omaa syntymäänsä. Trauma on siirtynyt sukupolvelta toiselle Pojan suvussa, joten siksi hän kokee sen niin kuin hänen isoisänsä.

Professori Markku Kuisman (2010, 29) mukaan Suomen menestystä parin vuosisadan aikana voidaan kutsua tuhkimotarinnaksi, mutta sillä on ollut myös raskas hintansa. Suomi johtaa tilastoissa alttiudessa itsemurhiin, masennukseen ja viinavetoiseen

väkivaltaan. Tämä on kuitenkin Kuisman mukaan koskee vain pienten alakulttuurien ryhmiä. Vertailupinta sisällissodan aikoihin löytyy tästäkin ajasta. Suomen talous ei ole niin vakaa kuin mitä on uskottu. ”Vain vuoden 1918 romahdus oli syvempi kuin Suomen kansantalouden supistuminen vuonna 2009” (Kuisma 2010, 29).

Sydänmaassa 1918 sota on edelleen trauma, joka on symboloitunut näytelmässä ihtiriekoksi. Suomalaisuus on edelleen jakaantunutta, sillä sen kansasta löytyvät altavastaajat ja voittajat. Suomessa on köyhyyttä ja niitä, jotka menestyvät kohtuuttomasti. *Missä nyljimme kerran* sisältää vastaavan teeman siivettömästä linnusta ja vankina olemisesta. Kohtauksessa performanssitaiteilija André Frostaque esiintyy luennoitsijana. Hän on suorassa kontaktissa yleisöön ja käyttää kielenään englantia. Hän esittää ”poikansa”, kanssa kohtauksen, jossa poika esittää pientä tyttöä:

*Pieni tyttö on kaksistaan kotkan (kynitty oikea kanankoipi) kanssa.
Tyttö yrittää sada kotkan lentämään, mutta pitää samalla kiinni kotkan
jaloista.*

LAPSI

Fly! Fly! Take me with you. And fly!

Ei onnistu. Tyttö ottaa kotkan syliinsä, ja silittelee sitä.

LAPSI

If you can't fly with me, you will not fly at all.

*Lapsi (Heiner) ottaa kotkan vankkaan otteeseen ja katkaisee sen siivet
yksi kerrallaan. Lapsi itkee.*³¹

Prosessoitu kanankoipi kädessään lapsi käskee sitä lentämään, vaikka se on mahdotonta. Hyöty on otettava irti joka tapauksessa, joten siivet katkaistaan. Kyseessä on myös kaupallisen nostalgian aikaansaama ”kansalaisuusaate”, jonka mukaan uskomme yhteiseen menneisyyteen ja identifioidumme yhdeksi kansakunnaksi. Tällöin kansakunta jatkaa olemassaoloaan. Kun menneisyys kaupallistetaan tietyllä tavalla, on tärkeää kysyä, muuttuuko yksilön identiteetti halutun kaltaiseksi hyödykkeeksi.

³¹ *Missä nyljimme kerran*, 51–52.

4.3 Perheen muuttunut asema

Kansalais- ja järjestötoiminta ovat osa kansalaisyhteiskuntaa. Kaj Immonen (2006, 107) kirjoittaa, että kansalaisyhteiskunta rakentuu moninaisuudesta ja reagoi monimuotoisesti. Kansalaisyhteiskunta on sitä, mikä muodostuu luovasti ja itseorganisoidusti. Immonen (2006, 107) kuitenkin toteaa, ettei kansalaisyhteiskuntaa voida suoraan pitää hyveellisempänä kuin muuta yhteiskuntaa. Myös kansalaisyhteiskuntaa muokkaavat erilaiset kehityssuunnat, jotka voivat olla kansalaisyhteiskunnasta riippuvaisia tai sen kanssa ristiriitaisia.

Immonen (2006, 122) kirjoittaa, että ”yksi yhteiskuntatieteiden suurista kertomuksista on sukuyhteisön rapautuminen, kun työnjako on syventynyt ja yhteiskunta on kaupungistunut ja yksilöllistynyt”. Tätä tematiikkaa on vahvasti läsnä myös *Sydänmaassa*, jossa Äidin ja Isän avioliitto päättyy eroon. Äiti ei arvosta Siskoa ja Isä ei ymmärrä Pojan saamattomuutta. Erityisesti Äidin arvostukseen liittyy lapsien status ja hyödyllisyys, asiat, joita Siskolla ei ole ollenkaan ennen kuin hän menee naimisiin Minkkitarhaajan pojan kanssa. Osaltaan arvostukseen liittyy perhesuhteiden muuttuminen vaihdannaksi, jota *Missä nyljimme kerran* näytelmän André Frostaque myös käsittelee luennessaan. Hän käärii poikansa kelmuun kuin rahtipaketin ja luennoi yleisölle:

But what has now happened also of course, is that this behaviour has started in even earlier ages, and has penetrated the boundary of the family. So now I am no longer Heiners father, I am the market value of being Heiners father. And Heiner is no longer my son; he is the market value of being my son.

And as the plastic film inch by inch wraps around this trolley, our genuine human connection is lost. Now we cannot connect anymore because of this thin commercial film separating us.³²

Aivan vastaavalla tavalla *Sydänmaassa* Äiti käärii Siskon kuvainnolliseen kelmuun ja lähettää avioliittoon vaihdantataravana. Äiti saa itselleen vastineeksi minkkiturkin. Samalla kaikenlainen perheside hänen ja Siskon väliltä on kadonnut. Sen on korvannut vaihdannan logiikka.

³² *Missä nyljimme kerran*, 52.

Immonen (2006, 122) näkee, että sukuyhteisöjen rappeutuminen on osaltaan liioiteltu trendi ja että perhe ja suku ovat nyky-yhteiskunnassakin tärkeitä. Sen haasteet vain ovat nykypäivänä työelämän muuttuminen kiivasrytmisemmäksi. Työelämä vaikuttaa perheen kiinteisiin väleihin siinä mielessä, että työsuhteet ovat muuttuneet määräaikaikaisiksi eikä sen myötä jatkuvan epävarmuuden tilassa pystytä tekemään kauaskantoisia suunnitelmia. Myös joustavuuden vaatimukset ja työajan rajojen epämääräisyys asettaa perheet paineen alle. (Immonen 2006, 123–125.) Joustavuuden vaatimukset kohdistuvat erityisesti naisiin. Työsuhteiden osa-aikaisuus ja epävarmuus yhdistettynä lastentekoon ovat tehneet köyhyydestä sukupuolittunutta myös Suomessa. (Immonen 2006, 123, 126.) Immonen (2006, 129) kuitenkin myöntää, että sukuyhteisön institutionaalinen merkitys nykyajassa on vähentymässä. Sen ovat korvanneet ystävyysuhteet, jotka nousevat keskiöön varsinkin vanhemmalla iällä.

Näytelmäkirjallisuusesimerkit käsittelevät paljon perheeseen kohdistuneita muutoksia ja perhesuhteiden keskinäisiä konflikteja. Monissa tapauksissa konfliktin osallisena ovat äiti ja tytär. Siskon ”seepeeemma” on Äidille suoranainen rasite. Jännite ilmentää kirjaimellista kommunikaatio-ongelmaa. Äiti ei ymmärrä tytön änkytystä ja hän myös tuo esille mahdollisuuden, että vammaan voi vaikka kuolla, sillä ”kirkonkirjat on niitä tapauksia täynä” (*Sydänmaa*, 81). Äiti ikään kuin ohimennen tulee myös ennakoineeksi lukijalle, mitä tuleman pitää. Purkaessaan pahaa oloaan Isälle, Äiti tulee lausuneeksi: ”eikö sua yhtään kiinnosta sun tyttös voi vaikka tappaa issensä” (*Sydänmaa*, 82). Äidin oma kiinnostus Siskon kohtalosta on puolestaan kyseenalainen. Hän on liian keskittynyt henkilökohtaiseen epäonneensa ja suhtautuu Siskon oloihin välinpitämättömästi. *Missä nyljimme kerran* –näytelmässä asetelma on päinvastainen. Sirkun äiti tekee itsemurhan ja kuolee siiventyngät selässään. Sirkku toteaa: ”Hyvä kun kuoli. Oli meinaan vaan vaivaks kaikille. Kiusallinen ihminen. Inputti ei vastannu enää outputtia” (*Missä nyljimme kerran*, 57). Esimerkit tuovat esiin näytelmäkirjallisuuden viestin perhesuhteiden muuttumisesta hyötysuhteiksi. Perhesiteellä ei enää sinänsä ole väliä, vaan ainoastaan henkilön hyödyllisyydestä myös perheen tasolla.

Sukupolvien välinen konflikti tulee ilmi myös perheen miesten kesken. Aiemmin todettiin, että nuorempi sukupolvi kuvataan *Sydänmaassa* siten, että rikkaus on

enemmänkin tahtotila kuin sattumaa. Tätä näkemyseroa kahden sukupolven välillä kuvaa Isän ja Pojan välinen kohtaaminen, jossa Isä sanoo Pojalle:

Susta taitaa tulla
semmonen joka kahtoo tv:tä ja kuuntelee radiota eikä saatana mitään
muuta
ja sitte ko pitäs jotain tehä ii ei osaa
inisee ko hyttynen korvan juuresa anna mulle rahaa
osta ruokaa osta tv
osta akka ja
nii nii³³

Toisaalta Isän repliikistä on eroteltavissa turhautuminen omaan poikaansa ja nuoremman sukupolven käsitykseen siitä, että ostamalla kaikki ratkeaa. Toisaalta repliikki kertoo myös käytetystä kasvatusmallista. Voisiko olla, että lapsena Pojalle on ostettu, mitä hän on pyytänyt ja nyt malli on siirtynyt aikuisuuteen? Isä olisi tällöin osasyllinen ajatusmallin kehittämiseen. Tällöin arvostelu koskee myös häntä itseään.

Perhesuhteita ja identiteettiä käsittelevä *Patriarkka* puolestaan asettelee kysymyksen sukupolvien välisestä vastuusta. Vanhempi sukupolvi vakuuttaa haluavansa ottaa vastuun siitä, mitä Suomen yhteiskunnassa tapahtuu. Nuorempi sukupolvi taas kokee, että aiempi sukupolvi rakensi hyvinvointiyhteiskunnan, mutta toimillaan sai sen myös katoamaan. Vanhempi sukupolvi ei tajua olla tästä pahoillaan, vaan syyttää nuorempaa sukupolvea aikaansaamattomaksi ja haluttomaksi ottaa vastuuta asioista. (*Patriarkka* 48–50.) Näytelmä antaa ymmärtää, ettei oikein kukaan osaa ottaa vastuuta tilanteesta, sillä he ovat itse yksilöinä kukin hukassa. Jarno kuvailee tilanteen seuraavasti: ”Mut me ois voitu edes yrittää taistella vallasta. Meitä vaan tais kiinnostaa enemmän se, keitä me ollaan ja miltä meistä tuntuu.” (*Patriarkka*, 50.)

4.4 Tuntematon peilikuva

Identiteetikriisi on todellinen, kun vanhat totuudet eivät enää päde. Minuus ja nykyajan suunnattomuus kiteytyvät Siskon repliikissä:

mää en saa ihestäni mitään otetta enkä mää silloin pysty

³³ *Sydänmaa*, 102.

antaa ihtestänikään yhtään mitään
en sulle enkä mun vanhemmille enkä kenellekään muulle ja
mää en voi ihtelleni yhtään mitään
mun on pakko lähtiä ehtimään ihtiäni tuolta
jostaki helekkarin kaukaa
jostaki emmää ny kyllä tiiä mistä ³⁴

Sisko tuntee, ettei hän saa otetta itsestään, eikä hänestä ole hyötyä edes omalle perheelleen. Hän ei tiedä kuka hän on. Sisko kärsii minä-kriisistä. Minuutta halutaan lähteä etsimään jostain, mutta täysin selvää kuvaa ei ole, mistä.

Sydänmaa on maskuliininen tarina, jossa naisten länsiololla on merkittävä osansa. Siskon onnettomuus liittyy myös hänen sukupuoleensa. Hänet pelkistetään tavaraksi, joka naitetaan pois jaloista ja toisaalta hyödyksi suvulle. Naimisiinmenon odotukset eivät koske Poikaa, vaan ne kohdistuvat yksinomaan Siskoon.

Aiemmin todettiin, että työelämän joustavuuden vaatimukset ovat tehneet Suomessa köyhyydestä osittain sukupuolittunutta. Feminististä ”vastakarvaan” lukemisen teoriaa hyväksikäyttäen voidaan nähdä, että naiset edustavat *Sydänmaassa* sitä mahdollisuutta, mikä nykyajan kilpailuyhteiskunnassa vallitsee. Feministisen teorian mukaan naiset saivat mahdollisuuden osallistua kulttuuriin ja järjestelmään vasta miesten jälkeen. Tällöin järjestelmä oli jo luotu miesten ehdoilla. Naiset jäivät siitä ulkopuoliseksi tai ainakin he edustivat siinä erilaista perspektiiviä. Feministinen teoria pyrkii paljastamaan tätä patriarkaalisen järjestelmän ylivaltaa. (Fortier 1997, 71.) ”Sukupuoli on kaikkein näkyvimmin suhteiden varaan rakentuva relationaalinen identiteettijärjestys” (Fornäs 1998, 297). Siinä missä miehet ovat vain yleisesti ”ihmisiä”, naisen sukupuoli on yksityiskohtaisesti määritelty.

Butler (1993, 94–95) kirjoittaa, että sukupuolta ei voida ymmärtää annetuksi tai rakennetuksi. Ennen kaikkea sukupuoli on performatiivista siinä mielessä, että tiettyjä yhteiskunnan normeja toistetaan. Performatiivisuus ei siis ole teatterillista esittämistä, vaan nimenomaan useita rituaalinomaisia tekoja, joita tiedostamattamme toistamme. Tämän myötä seksuaalisuus voidaan nähdä myös vallan merkinä, sillä sukupuolta ei

³⁴ *Sydänmaa*, 114.

Butlerin (1993, 95) mukaan olisi, jos valtaa ei olisi. Butler (1993, 105) myös kirjoittaa, ettei sukupuoli kuten eivät identiteettkään ole koskaan valmiita.

Sydänmaan yhteiskunnallisten ja sosiaalisten odotusten suhteutumista sukupuolten välillä kuvaa hyvin Virginia Woolfin *Oma huone* (1929), jota Mark Fortier (1997, 71) käyttää esimerkkinä sukupuolten välisestä valtasuhteesta. Woolfin *Oma huone* sisältää kuvauksen kuvitteellisen Shakespearen siskon Judithin tarinasta. Judithilla oli kaikki edellytykset tehdä yhtä hienoa taidetta kuin veljellään Shakespearellakin, mutta yhteiskunnan asenteet ja asettamat rajoitukset johtivat Judithin epätoivoon, turhautumiseen ja lopulta itsemurhaan. Esimerkki rinnastuu suoraan *Sydänmaan* asetelmaan ja Siskon kohtaloon, joka Pojan, näytelmän kirjoittajan, sisarena ei saa ympäristöltään minkäänlaista tukea selviytymiseen. Teksti implikoi, että CP:n leima lyötiin häneen jo koulussa, ja kykenemättömyyden oletus jatkoi itseään toteuttavana ennustuksena.

Aiemmin käsiteltiin instituutioiden kautta rakennettua kansallisen identiteetin paikkansapitämättömyyttä. Hahmojen todettiin kokevan henkilökohtaista minuuskriisiä, jolloin heidän oma peilikuvansa on joko vieras tai sitten sitä ei uskalleta katsoa. Peilin antama kuva voi myös olla muuta kuin toivoisi. Identiteetti ja minuus ovat keskeisessä asemassa. *Sydänmaassa* niiden merkitystä pohditaan paljon nimenomaan peilin tematiikan avulla. Pojan naama on vääntynyt ja hän on aivan samanlainen kuin kaikki muut. Äiti taas ei uskalla katsoa peilistä itseään petettyään miestänsä, mikä viittaa hänen häpeävän itseään. Fornäs (1998, 316) kirjoittaa, että minää heijastavan peilin ei tarvitse olla konkreettinen, vaan yhtä hyvin se voi olla vuorovaikutteinen. Samalla peilaus kuitenkin aiheuttaa halkeaman toimijan itsensä ja sosiokulttuurisesti välittyneen minäkuvan välille. Peilaaminen paradoksaalisesti edellyttää myös, että sitä tekevä yksilö kokee itsensä sekä ympäristöstä että peilistä erilliseksi (Fornäs 1998, 317). Sisko peilaa itseään Miss mää oon 1998 -missikisojen misseihin ja uskoo, ettei pärjää heille. Sisko kokee olevansa esineellistetyn naiskuvankin alapuolella.

Peilin kautta minuus ja yhteiskunnan tila rinnastuvat myös *Sydänmaata* taustoittavissa näytelmissä. Peili on jatkanut merkitystään minuuden kuvaajana tietynlaisessa sosiokulttuurisessa ympäristössä. *Patriarkassa* Kale toteaa, että ”kylppäriin peiliin ei

enää pysty ilman masennuslääkkeitä kattomaan ollenkaan, mutta eipä tää yhteiskunnankaan peili enää mitään silmänruokaa tarjoo” (*Patriarkka*, 47). *Jäniksen vuodessa* puolestaan samat elementit, masennuslääkkeet, minuus ja yhteiskunta tulevat yhteen auton peruutuspeilin kautta.

Vatanen kännissä auton ratissa – kulauttelee välillä viskiä ja napsii lääkkeitä purkista.

KERTOJA

Peruutuspeilissä kesäöinen maisema pakenee hämyiseen utuun ja Vatasen tulevaisuus muuttuu menneisyydeksi.
Vatanen katsoo peruutuspeiliin.

KERTOJA

Menneisyyttä enemmän, tulevaisuutta yhä vähemmän.

KERTOJA

Yhä vähemmän mahdollisuuksia.³⁵

Sydänmaa sijoittuu nimenomaan välitilaan, joka on menneisyyden ja tulevaisuuden aikakäsitteiden välillä, mutta jossa sekä mennyt että tuleva ovat hyvin vahvasti läsnä. *Jäniksen vuosi* –esimerkissä ajan käsitykset myös muuttuvat. Käsitys nykyhetkestä perustuu nimenomaan menneisyyden muistamiseen ja tulevaisuuden odottamiseen (Aho 2003, 163) Vatasen tulevaisuus katoaa peruutuspeilissä menneisyydeksi. Tulevaisuudessa ei ole toivoa, koska tulevaisuutta ei enää ole. Se merkitsee myös suunnattomuutta.

Itseensä keskittyminen voidaan nähdä yhtenä myöhäismodernin yksilön narsismin muodoista. Fornäs (1998, 314-315) lainaa Freudin tekstiä *Sureminen ja melankolia* (1915/1957), jossa Freud suhteuttaa narsismin suruun ja melankoliaan, jotka taas osaltaan ovat osa suomalaista kansanluonteen myyttiä.

Masentunut ja melankolinen suree menetystä, mutta ei voi luopua menetetyistä objektista (äidistä) ja siirtää libidonsa muihin objekteihin. Libido sitoutuu jälleen minään, joka identifioituu menetettyyn objektiin.

³⁵ *Jäniksen vuosi*, 13.

Melankoliassa suremisen prosessi lukittuu: menetys kätketään narsistisella identifikaatiolla.

Nostalgia osaltaan palvelee tätä suloista menetyksen tunnetta. Toisaalta suomalaisuudessa melankolisuus on luonteva osa olemista. Sen ei katsota olevan missään nimessä umpimielisyyttä, vaan suomalaisen kohdalla melankolisuus merkitsee syvällisyyttä. (Aho 2003, 225.) Narsismin muodot, kuten epävarma identiteetti ja kelluvat tuntemukset, vastaavat nykyajan ihmisen problematiikkaa, jossa minä-identiteettiä haetaan jatkuvasti ja turhautuneesti. Fornäsin (1998, 323) myöhäismoderni narsismi on normaalia kykyä astua tähän epävarmuuteen.

Mikko Lehtonen (2010, 229) kirjoittaa, että yhteiskunnassa on käynnissä samanaikaisesti useita kehityskulkuja, jotka toisaalta aiheuttavat yksilöitymistä ja erilaistumista, toisaalta taas yhdenmukaistumista. Yhdenmukaistuminen on osa massakulttuuria, joka syntyi toisen maailmansodan jälkeen. Toisaalta taas esimerkiksi mainokset eivät puhuttele meitä enää yhteisönä. Mainosten mukaan tärkeää ei ole ”me”, vaan nimenomaan ”sinä olet tärkeä”. (Lehtonen 2010, 228.)

Aihetta käsittelee myös *Patriarkka*, jossa Petran hahmon mukaan nykyajan identiteetin pyhyden takia joukkoliikkeitä ei enää synny. ”Koska heti kun muodostuu joku porukka, jolla on muutosidea, ni vähintään sama määrä ihmisiä on sitä mieltä, että se idea loukkaa mun identiteettiä. ’Älkää painostako mua. Mä en halua, että mua määrällään’” (*Patriarkka*, 101–102.)

Lehtosen (2010, 238) mukaan ennen identiteetin ja sosiaalisen aseman määräsi syntyperä, mutta myöhäismodernissa yhteiskunnassa yksilön on rakennettava oma identiteetti itse. Kulutusyhteiskunnassa tavoitellaan tietynlaista statusta ja identiteetin tuottamista viestimällä muille omasta sosiaalisesta asemasta. ”Kun elämä voidaan tuottaa lukemattomilla eri tavoilla eikä yhdelläkään tavoista ole kiistatonta arvoa ja asemaa, syntyy yhteinen identiteettikriisi.” Minä-tarinaa pidetään yllä ulkoisten merkkien avulla. (Lehtonen 2010, 238.)

Lehtonen (2010, 237) myös toteaa, että siinä missä aiemmin esimerkiksi antiikin draamat ja monet kauan niiden jälkeenkin ilmestyneet tarinat kuvasivat sankareita,

jotka olivat nimenomaan aristokraatteja tai muunlaisia ”poikkeusihmisiä”. Tällaiset klassiset sankarit eivät kuitenkaan enää nykyajassa päde. Maailmanhistorian uusi ilmiö on tavallisten ihmisten esiinmarssi julkisuuteen. Tasa-arvon ja yksilön arvokkuuden ajatus on nostattanut ”tavikset” aivan uudenlaiseen arvo-asemaan.

Karnevalistinen ylhäisestä alhainen näkyy muun muassa suomalaisen karaoken riitissä. Sankareiksi pääsevät kaikki, jos vain oikein silmin katsotaan, sukupuolesta ja sosiaalisesta asemasta huolimatta. Karaoken karnevalismi *Sydänmaassa* luo puitteet tilapäiselle vapaudelle, tasavertaisuudelle ja runsaudelle (Aho 2003, 221.) Vaikka kyse ei olisikaan teatterimaisesta karnevalismista, antaa teatteri kuitenkin mahdollisuuden nähdä oman identiteettinsä muuttuvana, kuten sukupuolenkin. Teatterissa identiteetit ovat liikkeessä. Sen takia teatteri pystyy muuttamaan yleisöään. (Suutela 2005, 198.) Teatteri voi myös toimia samastumiskohteena tai peilinä myöhäismodernille subjektille. Hanna Suutela (2005, 197–198) kirjoittaa:

Teatteri tähtää muutokseen yleisön ajattelutavassa ja identiteetissä. Teatteritaide ja draamakirjallisuus tarjoavat teatteritapahtuman yleisölle vaihtoehtoisia identiteettejä, samastumiskohteita, jotka yleisö voi hyväksyä, hylätä tai muuttaa mieleisekseen.

Kuitenkin karaoken tuoma karnevalismi ja tasavertaisuus ovat vain hetkellisiä. Ne irtaannuttavat hahmot kohtauksissa arkitodellisuudesta utopiaan, joka ei kuitenkaan vastaa todellisuutta. *Sydänmaassa* piilee ironia, sillä sankareita eivät ole kaikki, vaan vain tietyt.

4.5 Pääomalla ei ole isänmaata

Sydänmaan viimeisessä kohtauksessa Isoisän isä ja Isä sekä mykäksi mennyt Poika ovat yleisön edessä. Kohtauksen nimi on ”Suvun vanhimmat saarnaavat yleisölle todellisuudesta (2005)” (*Sydänmaa*, 170–183) Isoisän isä, 112-vuotias ”Suomen vanhin ihminen”, hoitaa saarnan pohjalaisten seurojen mukaan. Siinä missä aiemmin uskonnollisuus on näyttäytynyt *Sydänmaassa* rivien välissä, tuodaan se nyt suoraan esitettyinä näytelmän lukijalle.

Isoisän isän saarna avaa suoraan, mikä nykyajassa on ongelmana: ”Ihmisiä pyöritethän niikö suurta raivopäistä sonnilaumaa” joka ei ”suostu näkehän mitä ympärillä tapahtuu.” Kansa on kuin eläinlauma, joka vauhkoilee sinne tänne, näennäisesti vapaana, mutta kuitenkin jonkin ohjauksessa. Lauma ei näe pirua, jonka nimi on raha. Siitä on tullut uusi jumala. Köyhyydestä on tullut synti ja vanhuudesta on tullut sairaus. (*Sydänmaa*, 171.)

Nykyajan kansainvälistyminen ja vapaiden markkinoiden mukanaan tuoma kasvava kilpailu ovat asettaneet kyseenalaisiksi totuuksia, joihin aiemmat käsitykset suomalaisesta pysyvyydestä, työn arvosta ja minuudesta ovat ainakin näennäisesti rakentuneet. Kilpailun ja kulutuksen kasvu on muuttanut perustavanlaatuisesti tavallisen ihmisen kokemusmaailmaa, mutta myös odotuksia asioiden suhteen (Hall 1992, 23). Kulttuurintutkimus kutsuu ilmiötä globaaliksi postmodernismiksi, joka pitää sisällään kulttuuristen koodien pirstoutumisen ja tyylien moninaisuuden katoamisen (Hall 2002, 61). Globaali postmodernismi on aiheuttanut identiteettien rappeutumista, mikä laajemmassa mittakaavassa on siirtänyt paikaltaan esimerkiksi suomalaisen yhteiskunnan keskeisiä rakenteita. Kun vanhat muodot katoavat, aiheuttaa muutos jatkuvaa epävarmuutta. Käsillä on moderni ”identiteettikriisi”. (Hall 2002, 19.) Tämän kaltaisesta identiteettikriisistä voi olla kyse myös *Sydänmaassa*, jossa sukupolvi ei tiedä, missä he ovat tai minne menossa.

Valaskivi (2014, 202) kirjoittaa, että maabrändi-ideologian mukaan nimenomaan brändäys on ratkaisu globalisaation epävarmoihin olosuhteisiin. Globaaleilla areenoilla kilpailtaessa kansakunnan taloudellinen hyvinvointi riippuu nimenomaan taloudellisesta kilpailukyvästä. Virkamiehet ja poliitikot puhuvat jo ”valtiokonsernista”, jossa kansakunta rinnastuu yrityksiin. Kansakunnan on näytettävä hyvältä, jotta se toisi menestystä kansakuntaan identifioituissa yrityksissä. Kansakunnan mieltämisen tapa on muuttunut, kun se toisaalta mielletään taloudellisen menestyksen kautta ja toisaalta taas mielikuvien kautta. (Valaskivi 2014, 201–202.)

Brändääminen ei kuitenkaan rajoitu pelkästään kollektiivin tasolle, vaan se alkaa ottaa myös yksilön tason muotoja. Kun taloudellisen kilpailukyvyn kehittämistä tulee kansallinen tavoite, alkavat myös yksilöön kohdistuvat odotuksetkin muuttua sen mukaiseksi (Valaskivi 2014, 201). Suomalaisia maabrändääjiä konsultoinut Simon

Anholt on liputtanut ajatusta, että sana maabrändi tulisi korvata esimerkiksi kilpailudentiteetin käsitteellä. Kilpailudentiteetin tulisi olla ”jatkuva kansallinen prosessi, joka tulisi nähdä osana kansakunnan kehittämisen politiikkaa”. (Valaskivi 2014, 203–204.)

Myöhäismoderni yhteiskunta teki yksilöistä itseään peilistä etsiviä epävarmoja identiteettejä, jotka pyrkivät massakulttuurin aikana jotenkin erottumaan muista sekä saavuttamaan tietynlaisen statuksen. Globaali postmodernismi tekee saman kansallisella tasolla. Uusliberaalin yhteiskunnan ideologian mukaan kansainvälinen kilpailu on ennen kaikkea tervehdyttävä ilmiö, sillä se muun muassa parantaa tehokkuutta ja alentaa hintoja (Harvey 2008, 83). Promootiokulttuurin mukainen maabrändäys on globaali ilmiö. Valaskivi (2014, 217) kirjoittaa, että kansallisesta kulttuurista yritetään löytää erityispiirteitä, jotka olisivat muista poikkeavia ja ainutlaatuisia. Kuitenkin toiminta tähtää globaaliin menestykseen, mikä tekee kaikista maabrändivaltioista ironisesti erilaisia keskenään, mutta toisaalta taas täysin samanlaisia.

Näytelmäkirjallisuus osaltaan kommentoi tätä jopa pyhää taloudellista menestymistä. Lainaus *Missä nyljimme kerran* –näytelmästä kuvaa sitä, miten kansainväliset markkinat käyttäytyvät arvaamattomasti ja yleensä vain menestyjien luokse.

BAARIMIKKO

Hyvin teit. Ymmärsit, että pääoma ei ole sinun isänmaasi, sillä pääomalla ei ole isänmaata ja pääoma liikkuu minne se haluaa. Sen oikukkaita liikkeitä ei ihmisen rakentamat järjestelmät voi ennakkoon määritellä. Pääoma on niin suuri, niin vahva ja niin arvaamaton, että ei ihminen ole sitä kykeneväinen hallitsemaan. Voimme vain rukoilla sitä osaksemme. Tule minuun. Tule meihin... Rukoilitko sinä?³⁶

Kohtauksen baarimikko puhuu pääomasta ja markkinoiden ”Suuresta Kädestä” uskonnolliseen sävyyn. Pääoma on pyhää ja sitä voidaan vain rukoilla osaksemme. Tässä piilee ironia yksilön vapauden idean kanssa. Aiemmin todettiin, että uusliberalistisessa yhteiskunnassa yksilö on vapaa päättämään, millaista työtä hän

³⁶ *Missä nyljimme kerran*, 49.

tekee. Samalla hän on vastuussa omasta menestyksestään. Todellisuudessa voimme vain toivoa menestystä osaksemme, sillä silloin myös pääoma tulee luoksemme.

Maabrändäys on eräänlainen uusi suomalaisuuden myytin muoto, johon *Sydänmaan* hahmot ovat alkaneet tiedostamattaan uskoa. Aho (2003, 198) kirjoittaa, että kansallisen myytin luominen tyhjästä olisi naiivi ajatus. Kuitenkin hän jatkaa, että uudennaiselle myytille on oltava jonkinlainen sosiaalinen tilaus: ”myytin on oltava ’ilmassa’, jotta se kannattaa muotoilla sanoiksi ja voidaan valjastaa hyötykäyttöön” (Aho 2003, 198). Tämä tarkoittaisi sitä, että vallitsevaan maabrändin ja kilpailuidentiteettien tilanteeseen ei olla itsestään ajauduttu, vaan siihen on haluttu. Tämä on osoitus symbolisen vallan voimasta. Emme ole identifioituneet kilpailuyhteiskuntaan pakkoavallalla, vaan meidät on saatu omaksumaan sen käytännöt ja toimimaan sen osina kuin omasta tahdostamme. Se lienee tragediamme, jota näytelmäkirjallisuus kommentoi syyllisyyden, menetyksen ja ironian hengessä.

Länsimaissa kristillisten instituutioiden valta on vähentynyt ja ne ovat korvaantuneet myyteillä ja riiteillä, jotka pohjimmiltaan ovat uskontoa (Aho 2003, 160). Valaskivi (2014, 218) kirjoittaa kansakunnan ottaneen uskonnon paikan. Hän lainaa Benedict Andersonin ajatusta, että uskon tuottama kärsimys ei ole kadonnut, vaikka uskonnollinen ajattelu sinänsä olisi heikentynyt.

Mikään ei tee kohtalosta sattumanvaraisempaa kuin Paratiisin katoaminen. Mikään ei tee toisenlaista (ei-uskonnollista) jatkuvuutta tarpeellisemmaksi kuin pelastuksen järjettömyys.

Andersonin mukaan kuvitellun kansakunnan avulla modernit yhteisöt luovat siirtymän kohtalosta jatkuvuuteen ja, mikä oleellisinta, satunnaisuudesta merkityksellisyyteen.

Kärsimys on läsnä *Sydänmaassa* nimenomaan menetetyn Satumaan muodossa. Sitä motivoi koko näytelmän nostalgia ja kaipuu. Se on myös hengellinen koti, josta Isoisän isä pystyy puhumaan musiikillisten lainausten avulla:

--- minä sanon teille että
josaki aavan meren takana

on maa misä onnen ranthan lyö laine
misä on kaunheimmat kukat
misä huolet voi jäärä unholaan³⁷

Kärsimys liittyy *Sydänmaassa* myös suvun tarinaan, syyllisyyteen ihtiriekon murhaamisesta. Lehmann (2009, 325) kirjoittaa, että yleisenä muistitilana toimimisen lisäksi teatteri on aina käsitellyt myös menneisyydestä kumpuavien syyllisyyden ja velvollisuuden kertomuksia. Syyllisyys on Lehmannin mukaan draamallinen aikaulottuvuus. ”Toiminta jättää jälkiä tulevaisuuteen. Syyllisyys muistuttaa muuallakin kuin tragedioissa, että minä ei synny eikä ole olemassa yksinään” (Lehmann 2009, 325). Kansakuntamme kantaa ikuisesti mukanaan traumaa historiallisista kipupisteistään, mutta lisäksi saatamme tässä ajassa toistaa tätä tragediaa luomalla niitä kipupisteitä lisää olemalla välittämättä nykyajan ideologian mukaan heikommista.

Talouden ylivallassa kirjoittaminen ilmenee uskonnon avulla. Tämä pätee myös *Sydänmaahan*, jossa Isoisän isä saarnaa Jumalan antaneen ainoan poikansa, mutta Jumala antoikin tyttärensä, joka palasi maan päälle ihtiriekkona. Ironia piilee kuitenkin myös uskonnossa sinänsä. Saarnauskohtauksen lopuksi Isä ja Isoisän isä yrittävät ihmeperantaa mykän Pojan. He manaavat perkeleen pois Pojasta ja käskevät tämän huutaa ja kaatua, mutta mitään ei tapahdu. Uskonto ei siis *Sydänmaassa* ole avain nykytilan ratkaisemiseksi, vaan se pelkistyy myytiksi myyttien joukossa, jota välitetään koulun ja rippikoulun kaltaisten instituutioiden kautta suomalaisille.

4.6 Vapauden ironia

Sydänmaa käsittelee suomalaisuutta sen herkkyydessä, kovapintaisuudessa ja toisaalta taas melankolisuudessa ja kovapäisyydessään. Intertekstuaalinen viittaus tunnettuun suomalaiseen tangoon viestii kaipuusta johonkin kadotettuun, jolle ei nykyajassa löydetä enää vastinetta. Vaikka kadotettu jokin olisikin romantisoitu, se on silti tärkeä samastumisen kohde. Muisto siitä siirtyy kansankertomuksena sukupolvelta toiselle. Toisaalta tarinassa saattaa olla traumaattisiakin piirteitä ja kokemuksia, joita ei voida suoraan siirtää sukupolvelta toiselle. Näin syntyy kohtaamattomuutta sukupolvien

³⁷ *Sydänmaa*, 175.

välillä. Nyky-yhteiskunta kaipaa nopeatempoisuuden ja yksilöön kohdistuvien hyödyllisyyden ajatusten keskellä jotain pysyvää ja rauhallista. Siksi Satumaa-utopia on niin tärkeä. Kuitenkin tango ja *Sydänmaa* antavat ymmärtää, että olemme maan vankeina, emmekä pääse lentämään pois.

Fortier (1997, 53) kirjoittaa, että ollakseen subjekti, on oltava jotain muuta kuin vapaa tai itsenäinen. Subjektina oleminen riippuvainen muiden määritelmästä. Kuitenkin samaan aikaan olemme kykeneväisiä itsenäisiin tekoihin. Käsillä onkin individualismin paradoksaalisuuden aika. Lehtonen (2010, 241) kirjoittaa, että individualismin aikana ajatellaan yleisesti, että yksilöt ovat toisistaan riippumattomia. Todellisuudessa tällainen yksilöiden autonomisuus ei pidä paikkaansa. ”Yksilöllisyydellä ei ole merkitystä ellei siihen yhdisty yhteisöllisyyttä” (Lehtonen 2010, 241).

Myös rahavälitteinen kanssakäyminen on kanssakäymistä. Uusliberalismissa idealisoitu vapauden käsite ulottuu markkinoiden lisäksi yksilönvapauteen. Vapaus toimii innostavana asiana, kun se takaa sananvapauden, kokoontumisvapauden ja muita hyviä vapauksia. Polanyin ajatuksen muistaen olemassa on myös pahaa vapautta, joka takaa jokaiselle oikeuden kerryttää suhteettoman suuria voittoja. Pitkälti hyvät vapaudet ovat vain pahojen vapauksien sivutuotteita.

Vapaus, jonka uusliberalismi tuo mukanaan, takaa vapauksia tosiasiaassa vain Minkkitarhaajan pojan kaltaisille eliiteille. Sen sijaan Siskon kaltaiset altavastajat jäävät vain ”toimintavapauden murusten” armoille. Raja valtion vallan ja yritysmaailman vallan välillä on muuttunut yhä epäselvemmäksi. Rahavallan haitalliset vaikutukset ulottuvat demokratian toimivuuteen asti, sillä edustuksellinen demokratia on jäänyt sen jalkoihin tai laillisesti tullut sen korruptoimaksi (Harvey 2008, 97). Harvey (2008, 84) kirjoittaa, että ”demokratiaa pidetään ylellisyystuotteena, johon on varaa vain tilanteissa, jossa suhteellinen vauraus yhdistyy poliittista vakautta luovaan vahvaan keskiluokkaan”. Enemmistöön nojaava hallintatapa muodostaa potentiaalisen uhan yksilön oikeuksille ja vapauksille. Siksi eliitin ja asiantuntijoiden valtaa on suosittava. (Harvey 2008, 84.)

Kehitys on johtanut tietyn ryhmän vapauksien varjelemiseen kansan vapauksien kustannuksella. Uusliberaali projekti ei sittenkään takaa vapautta muille kuin eliitille, sillä se voi pysyä koossa vain autoritäärisyyden voimalla. (Harvey 2008, 88.) Siitä voidaan katsoa *Sydänmaan* yksilöön ja kansakuntaan kohdistuvassa vapauden ironiassa olevan kyse. Alitajuisesti tiedämme menettäneemme jotakin, mutta emme saa siitä otetta. Jopa kaipuu menetettyyn, kenties idealisoituun vapauteen on pyritty kaupallistamaan erilaisten keinoin. Tilanteessa olemme kansakuntana ja yksilöinä hukassa, vaikka olemmekin riippuvaisia toisistamme. Syyllisyys painaa meitä, mutta emme voi syyttää tilanteesta ketään muuta kuin itseämme. Siksi *Sydänmaa* päättyy Satumaan lohduttomiin säkeisiin.

5 LOPUKSI

Pro gradu -tutkielma on tutkinut keinoja, joilla Ari-Pekka Lahden näytelmäteksti *Sydänmaa* ottaa kantaa suomalaiseen yhteiskuntaan. Draaman analysointi on tehty erottelemalla sen kirjallisia keinoja sekä hyödyntämällä niiden tulkinnassa kulttuurintutkimuksellisia ja yhteiskuntateoreettisia näkemyksiä suomalaisuuden jäsentymisestä, yhteisön ja minuuden rakentumisesta, valtasuhteista sekä murroksesta. Yhteiskunnallisena taustateorianä on käytetty sosiologian ja kulttuurintutkimuksen teorioita yksilön, yhteiskunnan ja uusliberalistisen ideologian suhteista. Tutkimuksellisenä hypoteesina on ollut, että *Sydänmaa* kuvaa talouden ylivallan vaikutuksia yksilön minäkäsitykseen sekä käsitykseen kansalaisuudesta eppisyyden ja ironian avulla.

Tutkielmassa on todettu, että *Sydänmaa* jatkaa näytelmätekstinä perhekuvausten perinnettä suomalaisessa näytelmäkirjallisuudessa. Sen lisäksi se on yhteiskunnallisesti kantaaottava 2000-luvun näytelmä, joka tunnustaa päivitetyn eppinen näytelmän piirteitä. Tutkielman tavoite on ollut kartuttaa nykydraaman keinovalikoimaa ja kysyä, kuinka draama osallistuu keskusteluun kulttuurikäytäntöjen ja yksilön minäkäsityksen muutoksesta.

Taustateksteinä on käytetty neljää muuta suomalaista nykynäytelmää. *Sydänmaan* kannalta ne osaltaan ovat avanneet uusia kulmia analyysiin ja toisaalta tuoneet ilmi kirjallisia keinoja, jotka ovat toistuneet suomalaisessa näytelmäkirjallisuudessa. *Esitystalous* on täsmentänyt sitä, millaisia esiintymisen ja henkilökohtaisen performatiivien odotuksia nykyajan yhteiskunta on luonut. Odotukset suhteutuvat voimakkaasti Siskon hahmoon, joka kieltäytyy julkisuuden potentiaalista missikisoissa. *Patriarkka* puolestaan käsittelee sukupolvien välistä konfliktia, joka juontuu myös kysymyksestä, miten tähän on oikein tultu. *Patriarkka* peräänkuulutti vastuuta, jota kukaan ei osaa ottaa. *Patriarkka* toisti *Sydänmaasta* tuttua peilin metaforaa. Kohdetekstissä viattomuus on rinnastunut ihtiriekkoon. Eläimet ovat olleet myös *Jäniksen vuosi* ja *Missä kuljimme kerran* –näytelmissä merkkejä alkuperäisestä, jotain, josta ihminen on vieraantunut. On havaittu, että *Missä kuljimme kerran* sisälsi vastaavan siivettömyyden metaforan kuin *Sydänmaa*. Eläimet ovat kuvanneet myös sitä, miten heikommista otetaan hyöty irti. Ero *Sydänmaahan* on kuitenkin ollut se,

että *Sydänmaan* jälkeisissä näytelmissä eläimet ovat esiintyneet inhimillistettyinä ja osaavat puhua ja kertoa.

Analysoimalla *Sydänmaan* kerronnan rakennetta on käynyt ilmi sen eepisyys ja sen sisältämät vieraannuttamisen elementit. Tällä tavalla *Sydänmaa* onnistuu tuomaan ympäröivän maailman esille sen sijaan, että se tyytyisi vain kuvaamaan sitä. Vieraannuttavuus ja karikatyyrimäiset henkilöhahmot saavat etäännytyksen kautta lukijan aktiivisesti ajattelemaan. Aktivoimalla yleisön *Sydänmaa* osaltaan paljastuu myös eepisen teatterin tradition mukaisesti opetusteatteriksi, joka huumorin ja ironian kautta kuvaa suomalaisen yhteiskunnan käytäntöjen nurinkurisuutta ja paljastaa valta-asemia.

Yhtenä tärkeänä esimerkkinä ironiasta ja huumorista on käytetty koulukohtausta, joka on konkreettinen opetusteatterin elementti *Sydänmaassa*. Samalla kun *Sydänmaa* on ironisoinut instituution pyrkimykset kouluttaa ihmisistä kansalaisia, *Sydänmaa* on ironisoinut myös opetuksen pääomaluonteen. Oppiminen pääomana näyttäytyy *Sydänmaassa* merkityksettömänä, vaikka se tuo mahdollisuuden ylioppilaan statukseen.

Ironian on todettu olevan vahva kantaaottavuuden keino. Ironia itsessään paljastaa hierarkioita, mutta toisaalta taas sillä on voima muuttaa olemassa olevia hierarkioita diskursiivisen yhteisön sisällä. Näin se tulee myös paljastaneeksi yhteisössä vaikuttavat diskursiiviset sisällöt ja esimerkiksi tiedostamatonta puhuttelevan ideologian. Ironian kautta käsiteltiin myös erilaisia *Sydänmaan* hahmojen kuluttamisen kuvauksia. Tämä on paljastanut talouden ylivallan vaikutuksia hahmojen minäkäsityksiin. Kuluttaminen nyky-yhteiskunnassa tuo mielihyvää ja nostaa yksilön arvo-asemia. Se voi olla jopa maanista, kuten kansalaisuuden omaksuminen koulussa. Kuitenkin sen tuoma helpotus on näennäistä tai hetkellistä. Lopulta se alkaa kuluttaa heitä itseään.

Sydänmaan hahmojen on todettu kaipaavan menetettyyn tai ainakin pois sietämättömästä nykytilanteesta. Intertekstuaaliset viittaukset musiikkiin ovat yksi keino nostattaa nostalgista kaipuuta menetettyyn Satumaahan. Tätä nostalgiaa ruokkii *Sydänmaassa* erityisesti Unto Monosen tango *Satunmaa*, joka kannattelee koko

näytelmän teemaa maan vankina olemisesta, kaipuusta paratiisiin ja kykenemättömyydestä paeta nykyhetkeä. Nostalgia on osaltaan muutosvastarintaa.

Nostalgia itsessään on tullut kuitenkin ironisoiduksi *Sydänmaassa*. Nostalginen menneisyys ei vastaa todellisuutta, vaan se on idealisoitu, koostettu vain parhaista romantisoiduista osista. Nostalgian tarve on kuitenkin olemassa, ja siihen on tunkeutunut myös kaupallisuuden logiikka. Edes menetetyn Satumaan kaipaaminen ei ole kilpailuyhteiskunnan markkinoiden logiikalta puhtoinen asia, vaan sekin pystytään valjastamaan kaupallisiin tarkoituksiin. Nyky-yhteiskuntamme on pakkomielteisen nostalginen, kun se ei voi kestää nykytilannetta.

Suomalaisuus rakentuu yhteisesti hyväksytyyn todellisuuden varaan. Kansakunnan ensisijainen tarkoitus on pitää itsensä muuttumattomana. Tämä kyseenalaistaa idean alkuperäisestä Suomesta ja Suomi-idyllistä. Kuitenkin kaipuu idylliin vaikuttaa olevan todellista, jotakin suomalaiseen luonteenlaatuun kuuluvaa. Tämä kaipuu ilmenee monissa suomalaisuutta koskevissa myyteissä sekä varsinkin musiikissa. Näin ovat ilmenneet *Sydänmaassa* hahmojen keinot harjoittaa symbolista etäännyttämistä, jonka avulla ahdistavia sisäisiä asioita voi käsitellä.

Se, mikä on suomalaisuutta, siirtyy myyttisenä perinteenä sukupolvelta toiselle. Tutkielmassa suomalaisuuden historiasta ja elementeistä on käytetty Stuart Hallin käsitettä kansakunnan kertomus. Myytti puolestaan on nimenomaan kertomus. Kansakunnan kertomus on tällöin kansakunnan myyttiä. Kansakunnan kertomuksella on myös sankarinsa, joita *Sydänmaassa* kuvaavat erilaiset myyttiset idolit. Idolien on todettu muuttuneen yleisistä ihailun kohteista entistä henkilökohtaisempiin. Kansakunnalla ei ole enää yhtenäisiä sankareita, vaan jokaisen sankari on henkilökohtainen. Myytti aktualisoituu erilaisissa riiteissä, jollaisia *Sydänmaassa* ovat muun muassa urheilu ja karaoke. Karaoke on *Sydänmaassa* temaattisesti merkittävä, sillä se karnevalistisesti ylentää hetkellisesti tavallisen ihmisen ihailun kohteeksi. Karaoken yhteydessä lauletaan J. Karjalaisen kappaletta *Sankarit*.

Uskonnollisuus on kristillisessä mielessä menettänyt arvoasemaansa, mutta uskonnollisuus sinänsä on muuttanut vain muotoaan. Myöhäismodernissa yhteiskunnassa se on kohdentunut toisenlaisiin kohteisiin. Sen mukanaan tuomalla

kärsimyksellä on edelleen sijansa. Siitä on viestinyt *Sydänmaan* jatkuva kaipuu ”taivaaseen”, menetettyyn Satumaahan. Erityisesti uskonnollinen ja syyllisyys on kohdentunut Siskon kohtaloon, jonka implikoidaan olevan hänen ympäristönsä aiheuttamaa. *Sydänmaan* yhteiskunnallista kommentointia tutkielma on analysoinut vasten Suomen yhteiskunnallista muutosta suunnitelmataloudesta kilpailutalouteen, joka aiheutti muutoksia yhteiskunnallisissa käytännöissä sekä yksilöissä itsessään. Yhteiskunta vaatii tietynlaista yksilöä, josta on hyötyä nyky-yhteiskunnassa.

Kilpailuyhteiskunnan ja kilpailuidentiteetin altavastajaksi asettuu Siskon hahmo. Sisko toimii *Sydänmaassa* feminiininä toimijana, joka on patriarkaalisen yhteiskunnan kärsijä. Myös Suomessa köyhyys on sukupuolittunutta. Siskon ainoa keino pärjätä on alistua tavarastetuksi feminiiniksi ja nojautua hänestä huolehtivan miehen mukanaan tuomiin etuihin. Siskossa rinnastuu ihtiriekkon viattomuuteen ja olosuhteiden uhrin asemaan symbolisessa mielessä.

Uskonnollinen kärsimys ulottuu syyllisyyteen siitä, miten tähän kaikkeen on oikein tultu. Symbolisen vallan ajatusta mukailleen myöhäismodernin yhteiskunnan yksilöt on saatu toteuttamaan käytänteitä ikään kuin omasta tahdostaan. Kilpailuun niin yksilön kuin kansakunnankin tasolla on traagisesti haluttu. Maabrändin mukaan samankaltaistumme keskenämme. Kukaan meistä ei ole sankari ja samaan aikaan sitä ovat kaikki.

Sydänmaa se on kuin tangoiskelmä itsekin. Se sisältää myyttejä suomalaisuudesta sekä näiden myyttien riittejä, jotka suomalaiset kansakuntana jakavat. Siihen pystyy lataamaan loputtomasti merkityksiä. Aivan kuin suomalainen iskelmä, se alkaa hiljalleen kertoa myös lukijan henkilökohtaista tarinaa. Kuitenkin se myös ironisoi itseään toisintamalla suomalaisuuden myyttiä ja kaipuuta menneeseen, jota ei ole koskaan ollut olemassa.

LÄHTEET

Kohdeteksti

Lahti, Ari-Pekka 2005: *Sydänmaa*. WSOY: Helsinki.

Taustatekstit

Jokela, Juha 2010: *Esitystalous*. Näytelmän oikeuksia valvoo Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner Oy. Meritullinkatu 33, 00170 Helsinki.

Jokela, Juha 2013: *Patriarkka*. Näytelmän oikeuksia valvoo Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner Oy. Meritullinkatu 33, 00170 Helsinki.

Keski-Vähälä, Sami; Leskinen, Esa & Smeds, Kristian 2013: *Jäniksen vuosi*. Näytelmän oikeuksia valvoo Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner Oy. Meritullinkatu 33, 00170 Helsinki.

Maijala, Lauri 2014: *Missä nyljimme kerran*. Pyynnöstä kantaesitykseen perustuvan käsikirjoituksen toimittanut Teatteri Viirus.

Painetut lähteet

Aho, Marko 2003: *Iskelmäkuninkaan tuho – Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki.

Bacon, Henry 2010: "Elokuvakerronnan luonnolliset ja luovat ulottuvuudet." Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*: 255–276. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Hakapaino: Helsinki.

Bell, Catherine 1992: *Ritual theory, ritual practice*. Oxford University Press: New York.

Bowles, Hugo 2010: *Storytelling and drama. Exploring narrative episodes in plays*. John Benjamins Pub. Co: Philadelphia.

Brecht, Bertolt 1991: *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen & Outi Valle. VAPK-Kustannus: Helsinki.

Butler, Judith 1993: *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. Routledge: London & New York.

Esslin, Martin 1976: *Draaman perusteet*. Suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Gummerus: Jyväskylä.

Fischer-Lichte, Erika 2002: *History of European drama and theatre*. Käännös Jo Riley. Routledge: London & New York.

Fortier, Mark 1997: *Theory/Theatre. An introduction*. Routledge: London & New

York.

Fornäs, Johan 1998: *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suom. toim. Mikko Lehtonen. Vastapaino: Tampere.

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

Hall, Stuart 2002: *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Vastapaino: Tampere.

Hannikainen, Matti 2010: "Lapionvarresta näyttöpäätteelle." Teoksessa *Suomalaisen arjen suuri tarina*: 63–83. Toim. Kai Häggman, Markku Kuisma, Pirjo Markkola & Panu Pulma. WSOY: Helsinki.

Harvey, David 2008: *Uusliberalismin lyhyt historia*. Suom. Kaisa Koskinen. Vastapaino: Tampere.

Hatavara, Mari 2007: "Humala ja huumori Aleksis Kivellä. Olviretki Schleusingenissa." Teoksessa *Huumorin aiheita ja vaiheita kaunokirjallisuudessa*: 13–26. Toim. Laura Karttunen & Maria Laakso. Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos: Tampere.

Heinonen, Timo 2001: "Kohti Toiseuden runousoppia. Brecht, gestus ja dekonstruktio." Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*: 187–200. Toim. Heta Reitala & Timo Heinonen. Palmenia-kustannus: Saarijärvi.

Heinonen, Timo; Kivimäki, Arto; Korhonen, Kalle; Korhonen, Tua; Reitala, Heta; Aristoteles 2012: *Aristoteleen runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille*. Teos: Helsinki.

Heiskala, Risto 2006: "Kansainvälisen toimintaympäristön muutos ja Suomen yhteiskunnallinen murros." Teoksessa *Uusi jako. Kuinka Suomesta tuli kilpailuyhteiskunta?* 14–42. Toim. Risto Heiskala & Eeva Luhtakallio. Gaudeamus: Helsinki.

Hutcheon, Linda 1995: *Irony's edge. The theory and politics of irony*. Routledge: London & New York.

Ilmonen, Kaj 2006: "Suomalainen kansalaisyhteiskunta ja yhteiskunnallinen muutos 1990-luvun lopulla." Teoksessa *Uusi jako. Kuinka Suomesta tuli kilpailuyhteiskunta?* 105–130. Toim. Risto Heiskala & Eeva Luhtakallio. Gaudeamus: Helsinki.

Junttila, Janne 2012: *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Like: Helsinki.

Kaarninen, Pekka 2010: "Kotisohvalla ja katsomoissa." Teoksessa *Suomalaisen arjen suuri tarina*: 209–217. Toim. Kai Häggman, Markku Kuisma, Pirjo Markkola & Panu Pulma. WSOY: Helsinki.

Kantola, Anu 2006: ”Suomea trimmaamassa: suomalaisen kilpailuvaltion sanastot.” Teoksessa *Uusi jako. Kuinka Suomesta tuli kilpailuyhteiskunta?* 156–178. Toim. Risto Heiskala & Eeva Luhtakallio, Gaudeamus: Helsinki.

Kinnunen, Aarne 1985: *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha*. WSOY: Juva.

Kinnunen, Aarne 1967: *Aleksis Kiven näytelmät. Analyysi ja tarkastelua ajan aatevirtausten valossa*. WSOY: Helsinki.

Korpi-Tommola, Riikka 2007: ”Tanssin ja teatterin vuorovaikutus – Tanssiryhmän erityisasema.” Teoksessa *Kansaa teatterissa. Helsingin kaupunginteatterin historia*: 217–241. Toim. Pirkko Koski & Misa Palander. Like: Helsinki.

Kuisma, Markku 2010: ”Yya-Suomesta Euroopan unioniin.” Teoksessa *Suomalaisen arjen suuri tarina*: 8–29. Toim. Kai Häggman, Markku Kuisma, Pirjo Markkola & Panu Pulma. WSOY: Helsinki.

Kukkonen, Pirjo 2007: ”Nostalgian semiosis. Keveyden ja painon dialogia.” Teoksessa *Nostalgia. Kirjoituksia kaijuudesta, ikävästä ja muistista*: 13–50. Toim. Riikka Rossi & Katja Seutu. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki.

Lehmann, Hans-Thies 2009: *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Like: Helsinki.

Lehtonen, Mikko 2014: ”Tehtävä kulttuurille?” Teoksessa *Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*: 11–38. Toim. Mikko Lehtonen, Katja Valaskivi & Hanna Kuusela. Vastapaino: Tampere.

Lehtonen, Mikko 2010: ”Individualismin aika.” Teoksessa *Suomalaisen arjen suuri tarina*: 225–241. Toim. Kai Häggman, Markku Kuisma, Pirjo Markkola & Panu Pulma. WSOY: Helsinki.

Lehtonen, Mikko & Koivunen, Anu 2011: ”Miltä tuntuu todella? Arjen kulttuuriset merkityskamppailut.” Teoksessa *Kuinka meitä kutsutaan? Kulttuuriset merkityskamppailut nyky-Suomessa*: 7–40. Toim. Anu Koivunen & Mikko Lehtonen. Vastapaino: Tampere.

Numminen, Katariina 2011: ”Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa.” Teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-lvun alun uusi skene*: 22–39. Toim. Annukka Ruuskanen. Like: Helsinki.

Ojajärvi, Jussi 2006: *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin tytön lahjat ja Juha Seppälän novellissa Supermarket*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Vaajakoski.

Olkkonen Tuomo 2010: ”Populaarikulttuuri – uudistuva luonnonvara.” Teoksessa *Suomalaisen arjen suuri tarina*: 187–208. Toim. Kai Häggman, Markku Kuisma, Pirjo Markkola & Panu Pulma. WSOY: Helsinki.

Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2014: ”Taide palveluna ja taide arvonluojana – Musiikin arvosta ja lisäarvosta kilpailukapitalismissa.” Teoksessa *Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*: 71–94. Toim. Mikko Lehtonen, Katja Valaskivi & Hanna Kuusela. Vastapaino: Tampere.

Read, Alan 1993: *Theatre and everyday life. An ethics of performance*. Routledge: London & New York.

Reitala, Heta & Heinonen, Timo 2001: ”Dramatisoitua todellisuutta.” Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*: 9–74. Toim. Heta Reitala & Timo Heinonen. Palmenia-kustannus: Saarijärvi.

Rossi, Riikka & Seutu, Katja 2007: ”Nostalgian lukijalle.” Teoksessa *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*: 7–12. Toim. Riikka Rossi & Katja Seutu. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki.

Sennet, Richard 2006: *Uuden kapitalismin kulttuuri*. Suom. Kaisa Koskinen. Vastapaino: Tallinna.

Sipilä, Jorma & Anttonen, Anneli 2010: ”Miten hyvinvointivaltio muutti elämäämme?” Teoksessa *Suomalaisen arjen suuri tarina*: 30–61. Toim. Kai Häggman, Markku Kuisma, Pirjo Markkola & Panu Pulma. WSOY: Helsinki.

Suutela, Hanna 2005: ”Joukkojen aika.” Teoksessa *Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet*: 194–214. Toim. Hanna Suutela & Misa Palander. Like: Helsinki.

Tanskanen, Katri 2010: ”Vuosituhannen vaihteen teatteri.” Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*: 403–418. Toim. Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen Like: Helsinki.

Valaskivi, Katja 2014: ”Brändikansan kulttuuri.” Teoksessa *Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*: 195–222. Toim. Mikko Lehtonen, Katja Valaskivi & Hanna Kuusela. Vastapaino: Tampere.

Painamattomat lähteet

Hutcheon, Linda 1998: ”Irony, Nostalgia, and the Postmodern.” University of Toronto English Library. Haettu 24.11.2014.
<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>

Keskisuomalainen/STT. *Ari-Pekka Lahti sai näyttämötaiteen valtionpalkinnon*. Haettu 29.9.2014.
<http://www.ksm.fi/uutiset/kulttuuri/ari-pekka-lahti-sai-nayttamotaiteenvaltionpalkinnon/979460>

Yle Uutiset. Haastattelu. *Ari-Pekka Lahti: Taiteen tulee olla heikoimman asialla*. Haettu 29.9.2014.
http://yle.fi/uutiset/ari-pekka_lahti_taitteen_pitaa_olla_heikoimman_asialla/6173626

Ulkoasianministeriö. Maabrändivaltuuskunnan raportti ”Tehtävä Suomelle”. Julkaistu 25.11. 2010. Haettu 21.10.2014.

<http://team.finland.fi/public/download.aspx?ID=108288&GUID={4E5F5CCA-5199-4A95-8F69-675BB49B3E0A}>

Helsingin kaupunginteatteri. Ohjelmisto. *Sydänmaa*. Arvostelut. Haettu 12.10.2014.

<http://www.hkt.fi/ohjelmisto/play.php?name=syda&tab=5>

Kansallisteatteri.fi. Ohjelmisto. *Patriarkka*. Haettu 21.10.2014.

<http://www.kansallisteatteri.fi/esitykset/patriarkka/>

Voima.fi. Haastattelu. *Espoon profeetta*. Haettu 21.10.2014.

<http://fifi.voima.fi/voima-artikkeli/2013/numero-7/espoon-profeetta>

Skenet.fi. Arvostelu. Maria Säkö: *Kansallisteatterin 140-vuotisjuhlaesitys haastaa, stimuloi ja yllättää*. Haettu 21.10.2014.

http://www.skenet.fi/artikkeli/12/09/patriarkka?utm_source=Uutiskirje+2012-09-27&utm_medium=newsletter&utm_campaign=Skenet

Viirus.fi. *Missä nyljimme kerran*. Haettu 22.10.2014.

http://www.viirus.fi/?page_id=18&lang=fi

HS.fi. Arvostelu. *Hillitön sukellus huomiseen*. Haettu 22.10.2014.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1379135032229>

Kansallisteatteri.fi. Esitykset. *Maaseudun tulevaisuus*. Haettu 26.11.2014.

<http://www.kansallisteatteri.fi/esitykset/maaseudun-tulevaisuus/>

HS.fi. Uutinen. *HS:n lukijat äänestivät Suomen 50 aarretta*. Haettu 28.11.2014.

<http://www.hs.fi/sunnuntai/a1305756950295?jako=bae363f500097be080723dbbc207d037&ref=og-ur>

LIITTEET

Liite 1

SATUMAA

Reijo Taipale

Albumilta *Kultainen 60-luku: vol 1. 40 iskelmähittiä*, Warner Music Finland, 1999.

Säv. San. Unto Mononen, 1949.

Aavan meren tuolla puolen jossakin on maa
missä onnen kaukorantaan laine liplattaa
missä kukat kauneimmat luo aina loistettaan
siellä huolet huomisen voi jäädä unholaan

Oi jospa kerran sinne satumaahan käydä vois
niin sieltä koskaan lähtisi en linnun lailla pois
vaan siivetönnä en voi lentää
vanki olen maan
vain aatoksen mi kauas entää
sinne käydä saan

Lennä laulu sinne missä siintää satumaa
sinne missä mua oma armain odottaa
lennä laulu sinne lailla linnun liitävän
kerro että aatoksissain on vain yksin hän

Oi jospa kerran sinne satumaahan käydä vois
niin sieltä koskaan lähtisi en linnun lailla pois
vaan siivetönnä en voi lentää
vanki olen maan
vain aatoksen mi kauas entää
sinne käydä saan

Liite 2

SANKARIT

J. Karjalainen ja Mustat Lasit

Albumilta *Yö kun saapuu Helsinkiin*, Kompass Records, 1982.

Säv. San. J. Karjalainen.

Keitä ne on ne sankarit
sellaiset sankarimiehet
joita koko valtakunta arvostaa
Keitä ne on ne sankarit
sellaiset sankarinaiset
jotka tosi työstä palkintonsa saa

Me ollaan sankareita kaikki
kun oikein silmin katsotaan
me ollaan sankareita elämän
ihan jokainen

Keitä ne on ne sankarit
sellaiset sankarinaiset
jotka tosipaikan tullen pelkäävät?
Keitä ne on ne sankarit
sellaiset sankarimiehet
jotka rahaa kadunkulmilla kerjäävät?

Me ollaan sankareita kaikki
kun oikein silmin katsotaan
me ollaan sankareita elämän
ihan jokainen

Keitä ne on ne sankarit
elokuvan sankarinaiset
jotka kauneudellaan kaikki lumoo?
Keitä ne on ne sankarit
elokuvan sankarimiehet
jotka heikompiensa tieltään kumoo?

Me ollaan sankareita kaikki
kun oikein silmin katsotaan
me ollaan sankareita elämän
ihan jokainen