

VAASAN YLIOPISTO

Markkinoinnin ja viestinnän yksikkö

Viestinnän monialainen maisteriohjelma

Julia Wihuri

Suomalaisen miehen arvot elokuvissa *Tuntematon sotilas*, *Toivon tuolla puolen* ja *Tom of Finland*

Digitaalisen median pro gradu -tutkielma

Vaasa 2019



## SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ	3
1 JOHDANTO	5
1.1 Tutkimuksen tavoite	8
1.2 Aineisto	11
1.3 Menetelmä	13
2 KANSALLISUUDEN TUTKIMUS	19
2.1 Diskurssin määrittelyä	19
2.1.1 Diskurssianalyysin lähtökohdat	20
2.1.2 DHA ja topos tutkimusmenetelmänä	24
2.2 Representaatio ja stereotyyppi	25
2.3 Kansallisuuden rakentuminen	28
2.3.1 Kansallinen identiteetti	28
2.3.2 Arvot osana kansallista omakuvaa	30
2.3.3 Kansalliset symbolit ja myytit	33
3 SUOMALAISSUUS JA ELOKUVAN KANSALLISUUS	35
3.1 Suomalaisuuden määritelmiä	35
3.2 Kansallinen elokuva	37
3.3 Transnationaalisuus	38
3.4 Tekijyys kansallisuuden perusteluna	39
4 SUOMALAISEN MIEHEN ARVOJEN REPRESENTAATIO	42
4.1 Tilastollisia suomalaisuusdiskursseja	43
4.1 Suomalaisuus maakuvamarkkinoinnissa	45
4.3 Tarkasteltavat elokuvat	48
4.3.1 Aki Kaurismäen <i>Toivon tuolla puolen</i>	49
4.3.2 Dome Karukosken <i>Tom of Finland</i>	52
4.3.3 Aku Louhimiehen <i>Tuntematon sotilas</i>	56
4.4 Päähenkilöiden arvot topoksina	59
4.4.1 Yksityisyys ja oman rauhan arvostus	60
4.4.2 Periksiantamattomuus	65
4.4.3 Auktoriteettien kunnioitus	68
4.4.4 Piilotettu herkkyys	71
4.5 Yhteenveto	74

5 PÄÄTÄNTÖ

77

LÄHTEET

79

---

**VAASAN YLIOPISTO****Markkinoinnin ja viestinnän yksikkö**

<b>Tekijä:</b>	Julia Wihuri
<b>Pro gradu -tutkielma:</b>	Suomalaisen miehen arvot elokuvissa <i>Tuntematon sotilas</i> , <i>Toivon tuolla puolen</i> ja <i>Tom of Finland</i>
<b>Tutkinto:</b>	Filosofian maisteri
<b>Koulutusohjelma:</b>	Viestinnän monialainen maisteriohjelma
<b>Suuntautumisvaihtoehto:</b>	Digitaalinen media
<b>Oppiaine:</b>	Viestintätieteet
<b>Valmistumisvuosi:</b>	2019
<b>Työn ohjaaja:</b>	Tanja Sihvonen

---

**TIIVISTELMÄ:**

Elokuvat rakentavat mielikuvia kansoista ja kansakunnista välittämällä tietynlaisia representaatioita. Näin ollen elokuvantekijöillä on valtaa määritellä kansallista kuvastoa. Kansainvälisesti levitetyt elokuvat vaikuttavat suomalaisuuteen, Suomen maineeseen ja siihen, minkälaisena suomalaisia pidetään kansainvälisesti.

Tässä tutkimuksessa selvitetään, minkälainen representaatio suomalaisesta miehestä rakentuu Suomi 100 -juhlavuonna 2017 ilmestyneissä kotimaisissa elokuvissa, jotka on levitetty ulkomaille. Tarkastelun kohteena ovat suomalaisten miespäähenkilöiden arvot elokuvissa *Tuntematon sotilas*, *Toivon tuolla puolen* ja *Tom of Finland*. Toissijaisena aineistona olevien viranomaisohjelmien laatimien oppaiden, tilastotiedon, kyselytutkimusten ja maakuvaviestinnän kuvailemia suomalaisuuden arvoja verrataan lopuksi elokuvissa toistuviin miespäähenkilöiden arvoihin. Arvoilla tarkoitetaan ihmisen psykologisia ominaisuuksia, jotka ohjaavat havaitsemista ja vaikuttavat valintoihin.

Tutkimuksen teoreettis-metodologisena lähtökohtana toimii yhdistelmä elokuvan sisältötutkimusta, mediatutkimusta ja kulttuurintutkimusta. Tutkimus nojaa myös auteur-teoriaan, sosiaalisen konstruktionismin traditioon ja kriittiseen miestutkimukseen. Elokuvissa representoitujen arvojen purkamiseen käytetään argumentaatioteorian topoluokittelua. Topokset ovat aineistosta nousevia toistuvia tai samankaltaisia arvoja, jotka yhdessä muodostavat tarkastelluille elokuville ominaisen miehisen suomalaisuuden representaation. Analyysissä tarkastellaan aineiston esimerkkien avulla kolmen elokuvan suomalaisuuden kuvastoa päähenkilöiden käytöksessä näkyvien arvojen kautta.

Tarkastelluissa elokuvissa suomalaiset miehet arvostavat yksityisyyttä ja omaa rauhaa, he ovat periksiantamattomia, kunnioittavat auktoriteetteja ja piilottelevat herkkyyttään. Elokuvissa toistuvat arvot vastaavat toissijaisessa aineistossa esiteltyjä suomalaisuuden kuvauksia kaikkien muiden arvojen paitsi piilotetun herkkyyden osalta. Herkkyyttä ei mainita maakuvaviestinnässä tai viranomaisoppaissa, vaikka se toistuu suomalaisten elokuvien representaatioissa.

---

**AVAINSANAT:** arvot, suomalaisuus, diskurssi, representaatio, kansallisuus, elokuvat



## 1 JOHDANTO

Elokuvat antavat ajattelemisen aihetta. Ne muokkaavat ja laajentavat maailmankuvaamme ja sitä kautta rakentavat käsityksiämme eri kulttuureista, maista ja kansakunnista. Harva pystyy tutustumaan kaikkiin maailman maihin ja kulttuureihin koulutuksen kautta tai matkailemalla, joten media ja kulttuurituotteet ovat pitkälti vastuussa ajatusmallien rakentamisesta ja mielikuvien tai miellelyhtymien tuottamisesta. Elokuvat tarjoavat mahdollisuuksia tutustua toisenlaisiin elämäntapoihin, kaupunkeihin ja luontoon (Römpötti & Seppälä 2017).

Elokuvilla, ja erityisesti elokuvantekijöillä, on valtaa määritellä kansallisuutta ja rakentaa tai toistaa kansallisuuden kuvastoa. Elokuvat välittävät yleisölle tietynlaisia näkemyksiä maista ja kansakunnista, ja nämä näkemykset joko vahvistavat tai murtavat eri kansoihin ja kulttuureihin liitettäviä mielikuvia (Elkington & Nestingen 2005: 1–2). Elokuvat esittävät jotakin itsensä ulkopuolista eli sisältävät representaatioita (Knuuttila & Lehtinen 2010). Representaatiolla viitataan ensisijaisesti kulttuuristen merkitysten muodostamiseen (Sihvonen 2006: 129–130). Suomalaisuuden representaatiot ovat elokuvista tai muista media- tai kulttuurituotteista välittyviä merkityksiä, jotka osallistuvat suomalaisuuden määrittelyyn. Sen lisäksi, että representaatiot määrittelevät suomalaisuutta suomalaisille, laajemmin levitetyt representaatiot rakentavat Suomikuvaa kansainvälisille yleisöille eli vaikuttavat siihen, minkälaiseksi suomalaisuus maailmalla mielletään.

Niemisen (2001: 47–48) mukaan julkinen keskustelu, taide ja tiede yhdessä rakentavat sitä, mitä kutsumme ”suomalaisuudeksi”. Kansakuntaan viitataan päivittäin mediassa, mainoksissa ja opetuskirjoissa erilaisten kansallisten symbolien kautta (Finell ym. 2013: 3). Suomalaisuutta tuotetaan mediasisällöissä, kuten viihteessä, taide-esityksissä, journalistisissa esityksissä ja mainoksissa. Ei-journalistiset sisällöt, kuten fiktioelokuvat, tuottavat suomalaisuutta tarjoamalla yleisölle kansakuntaan liittyviä mielikuvia ja asenteita. (Nieminen 2001: 47–48.) Elokuvilla on mahdollisuus luoda täysin uusia käsityksiä siitä, mitä suomalaisuus on tai minkälaisia suomalaiset ovat. Toisaalta elokuvat voivat myös toistaa ja vahvistaa olemassa olevia stereotyyppioita eli vallassa olevia käsityksiä. Stereotyyppit ovat merkkejä tai käsityksiä, joiden kautta tuotetaan kulttuurisesti merkittäviksi tiettyjä yksilöitä tai ryhmiä koskevia yleistyksiä (Sihvonen 2006: 138).

Elokuvat osallistuvat sosiaalisen todellisuuden rakentamiseen, ja muiden kansallisten identiteettien tavoin myös suomalaisuus rakentuu muun muassa elokuvien välittämien mielikuvien kautta. On kuitenkin ongelmallista määritellä, mitä on ”tyypillinen suomalaisuus” tai minkälainen on ”tyypillinen suomalainen”, koska tällainen kuvaus jättäisi monia määritelmän ulkopuolelle. Kenellä on oikeus määritellä, mitä suomalaisuus on tai kuka siihen kuuluu? Arkikielessä suomalaisiksi kutsutaan yleensä Suomen kansalaisia, Suomessa asuvia henkilöitä tai Suomesta kotoisin olevia henkilöitä.

*Suomalaisuus* tarkoittaa sanakirjamerkitykseltään sitä, että joku tai jokin on suomalainen. *Suomalainen* on jotakin Suomen asukkaille tai Suomen oloille ominaista, jotakin Suomeen kuuluvaa tai Suomesta lähtöisin olevaa. Suomalainen voi olla Suomen kansalainen tai joku Suomeen tai Suomen väestöön kuuluva. *Suomalaisuudella* tarkoitetaan myös Suomen kulttuuria sekä suomalaisten ja Suomen olojen erityispiirteitä. (Kotimaisten kielten keskus 2017.) Tässä työssä suomalaisuus on kansallisuus ja kansallinen identiteetti, joka yhdistää suomalaisia ja sisältää jotakin suomalaisille ominaista. Tutkimuksen näkökulmasta suomalaisuus on realiteetti, jolla on suuri joukko todellisia vaikutuksia (Lehtonen, Löytty & Ruuska 2004: 15).

Kansakunnat ovat kulttuurintutkija Benedict Andersonin (2006) mukaan kuviteltuja yhteisöjä, jotka rakentuvat mielikuvien varaan. Yhteisön jäsenillä on tyypillisesti samankaltaiset arvot (Luukka 2000: 151) eli näkemykset siitä, miten toisia kohtaan tulisi käyttäytyä tai mitä asioita kannattaa tavoitella (Helkama 2015: 8–9). Arvot voidaan päätellä ihmisen käyttäytymisestä (Hofstede 1993: 8–10; Turunen 1993: 51). Suomalaisuuden representaatioita tutkittaessa kannattaa tarkastella arvoja, koska ne ohjaavat ihmisen toimintaa, ja ilmaisevat, mikä on tärkeää.

Arvot ilmaisevat suotavaa käyttäytymistä, toivottua asiaa tai toivottua päämäärää (Schwartz & Bilsky 1987: 550–562). Vihjeitä elokuvan henkilön sisäisestä maailmasta antavat toisten henkilöhahmojen repliikit ja käytös henkilön seurassa. (Bacon 2010.) Elokuvan juoni mahdollistaa luonteenkuvauksen, ja henkilöhahmon toiminta, reaktiot, puhe ja eleet vaikuttavat katsojan mielikuvaan henkilöahmosta ja mielikuviin siitä, mitä henkilö edustaa (Aaltonen 2002). Henkilöhahmon voidaan nähdä edustavan jotakin sosiaalista ryhmää esimerkiksi kansallisuutensa, sukupuolensa, uskontonsa tai ikänsä



perusteella. Silloin mielikuva henkilöahmosta vaikuttaa mielikuviin ryhmästä, johon hahmon voidaan nähdä kuuluvan.

Tässä tutkimuksessa elokuvien päähenkilöiden käyttäytymisestä selvitetään suomalaisen miehen arvojen representaatio. Tutkin kolmen elokuvan rakentamaa kuvaa suomalaisesta miehestä tarkastelemalla, minkälaisia arvoja päähenkilöihin yhdistetään ulkomaille levitetyissä suomalaisissa elokuvissa. Tarkastelun kohteena ovat päähenkilöt vuonna 2017 ilmestyneissä elokuvissa *Tuntematon sotilas*, *Toivon tuolla puolen* ja *Tom of Finland*.

Vuonna 2017 Suomessa ja ulkomailla juhlittiin itsenäisen Suomen sadannetta vuotta. Suomalaisuus oli kantava teema Suomi 100 -juhlavuoden teoissa, tapahtumissa ja julkaisuissa. Juhlavuoden aikana julkaistiin useita suomalaisuutta käsitteleviä tai suomalaisiin teemoihin linkittyviä kotimaisia elokuvia, jotka ovat saaneet inspiraationsa sotahistoriasta, kuten *Ikitie*, *Suomen hauskin mies* ja *Sodan murtamat*, tai kohtaamisista, kuten *Kuudes kerta* ja *Lauri Mäntyvaaran tuuheet ripset* tai taiteilijoista, kuten *Pohjolan enkeli* ja *Jälkeläiset*. Loppuvuodesta 2017 ilmestyi myös Suomen jääkiekon maailmanmestaruudesta kertova Aleksi Mäkelän elokuva *95*. (Suomi Finland 100 2017.) Jotkin vuoden 2017 Suomi-teemaisista elokuvista, kuten *Tuntematon sotilas*, *Tom of Finland* ja *Toivon tuolla puolen* levitettiin myös Suomen ulkopuolelle, jolloin elokuvat osallistuvat suomalaisuuden määrittelyyn kansainvälisesti, eli siihen, minkälaisena Suomi ja suomalaiset nähdään maailmalla.

Pohjoismainen elokuva – ja sen myötä myös suomalainen elokuva – kiinnosti maailmalla vuonna 2017. Kiinnostusta ovat lisänneet kansainväliset elokuvafestivaalit ja niiltä saadut palkinnot. Suomalaisohjaaja Aki Kaurismäki voitti parhaan ohjaajan palkinnon elokuvallaan *Toivon tuolla puolen* (2017) Berliinin elokuvafestivaaleilla 2017. (Römpötti & Seppälä 2017: 3.) *Tuntemattoman sotilaan* (2017) uusin versio saavutti ennätysyleisön Suomessa, ja siitä julkaistiin lyhennetty kansainvälinen versio ulkomaista yleisöä ajatellen. *Tom of Finland* (2017) puolestaan ei Suomessa ollut yleisömagneetti, mutta se kiinnosti vähemmistöyleisöjä kansainvälisissä esityksissä. Näitä ulkomailla kiinnostaneita suomalaisia elokuvia yhdistävät miehiset päähenkilöt ja tekijät. Tässä tutkimuksessa tarkastelen elokuvien välittämiä suomalaisen miehen arvojen representaatiota.

Suomalaisuuden representaatioita eri mediaesityksissä ja kulttuurituotteissa on aikaisemmin tarkasteltu muun muassa kotimaisissa elokuva-arvioissa (Hakala 2012), suomalaisissa metallimusiikin sanoituksissa (Kotila 2012) ja tiettyjen kotimaisten elokuvaohjaajien, kuten Markku Pölösen (Heikkinen 2001) ja Aki Kaurismäen (Timonen 2006; von Bagh 2006) elokuvissa. Myös median roolia suomalaisuuden määrittelyssä on käsitelty 2000-luvun vaihteessa useissa yhteyksissä (esim. Korhonen 1993; Kylmänen 1994; Alasuutari & Ruuska 1998; Tapper 2000).

Elokuvien ja television välittämiä representaatioita on tutkittu monipuolisesti, ja tutkimuksen kohteena on ollut myös sukupuolen representaatio audiovisuaalisessa mediassa. Tutkimuksen aiheita ovat olleet esimerkiksi maskuliinisuuden representaatiot elokuvassa *Rukajärven tie* (Kekäläinen 2005) ja sukupuolen representaatiot televisiomainoksissa (Louhelainen 2013). Suomalaisuuden representaatioita viimeaikaisissa, ulkomaille levitetyissä kotimaisissa elokuvissa ei ole tutkittu laajasti. Suomalaista elokuvaa tutkittaessa keskiössä ovat yleensä olleet Aki Kaurismäen elokuvat, joita on tutkittu runsaasti (esim. Suoranta 2015; Toivonen 2007; Ahvenjärvi 2004). Mieskuvaa nykyelokuvassa on tutkinut esimerkiksi Tapanainen (2001), mutta tämä tutkimus eroaa edellä mainitusta paitsi aineiston, myös painotuksen osalta, sillä keskiössä on sukupuolen sijaan kansallisuus.

### 1.1 Tutkimuksen tavoite

Tämän tutkimuksen tavoite on selvittää, minkälaisia ovat suomalaisen miehen arvoja koskevat kansainväliset representaatiot vuonna 2017 ilmestyneissä suomalaisissa elokuvissa. Tarkasteltavat elokuvat ovat *Toivon tuolla puolen*, *Tuntematon sotilas* ja *Tom of Finland*. Tarkastelen elokuvien miespuolisia päähenkilöitä eli kauppatkustaja Wikströmiä, sotamiehiä Rokkaa, Kariluotoa, Koskelaa ja Hietasta sekä taiteilija Touko Laaksosta. Perehdyn tutkimuksessani seuraaviin kysymyksiin:

1. *Minkälaisia arvoja suomalaisiin miespäähenkilöihin liitetään kolmessa suomalaisessa elokuvassa?*
2. *Löytyykö suomalaisuuden representaatioista yhtäläisyyksiä tai keskinäisiä ristiriitoja?*

Tarkastelen, minkälaiseksi miehinen suomalaisuus on määritelty näissä kolmessa elokuvassa. Analysoin elokuvien representoimaa suomalaisuutta muutaman elokuvista nousevan keskeisen arvon kautta. Olen rakentanut menetelmälliset lähtökohdat kulttuurintutkimuksen, mediatutkimuksen ja elokuvatutkimuksen perinteistä ja lisännyt mukaan diskurssianalyttistä otetta. Eri tieteenaloilta ammentava lähestymistapa mahdollistaa kansallisuuteen, representaatioihin ja elokuvaan liittyvien käsitteiden kattavan määrittelyn. Diskurssianalyysi puolestaan auttaa hahmottamaan vallalla olevia ja toistuvia tapoja representoida suomalaisuutta elokuvissa.

Ensisijaiseen aineistoon kuuluvat tarkasteltavat elokuvat *Toivon tuolla puolen*, *Tuntematon sotilas* ja *Tom of Finland*. Toissijaisena aineistona käytän suomalaisuuden tilastotietoa ja aikaisempia suomalaisille tehtyjä kyselytutkimuksia, maahanmuuttajille ja Suomesta kiinnostuneille ulkomaalaisille suunnattua viranomaistahojen laatimaa opasta Suomesta ja VisitFinlandin ulkomaille suunnattua Suomen matkailumarkkinoinnin kampanjaa. Toissijaista aineistoa käytetään tässä tutkimuksessa taustoituksena suomalaisuudelle ja yleisille suomalaisuusdiskursseille sekä vertauskohtana ensisijaisen aineiston arvorepresentaatioille. Vertaan elokuvien välittämiä suomalaisten miespäähenkilöiden arvojen representaatioita Suomi-tiedon ja maakuva-aineiston välittämiin suomalaisuuden arvorepresentaatioihin.

Tutkin suomalaisen miehen arvojen representaatioita kansainvälisesti levitettyissä suomalaisissa elokuvissa, koska haluan tarkastella, minkälaisena suomalainen mies näytetään kansainväliselle yleisölle. Aineistoon valittujen elokuvien kohderyhmää ei ole vain suomalainen yleisö, vaan myös ulkomaiset yleisöt. En kuitenkaan tutki elokuvien vastaanottoa tai vertaile Suomessa ja ulkomailla esitettyjä suomalaisia elokuvia. Tavoitteena on edelleen selvittää, minkälainen kuva suomalaisesta miehestä rakentuu näissä elokuvissa ja näkökulmana on, minkälaisia suomalaisen miehen arvojen representaatioita kansainväliselle yleisölle esitetään suomalaisissa elokuvissa.

Tarkastelun keskiössä ovat päähenkilöt, eli henkilöhahmot, joille elokuvan tarina tapahtuu (Aaltonen 2002). Tarkoitan päähenkilöillä elokuvien keskeisimpiä henkilöhahmoja eli tässä tutkimuksessa *Tuntemattoman sotilaan* Rokkaa, *Kariluotoa* ja *Koskelaa*, *Tom of Finlandin* Touko Laaksosta eli *Tom of Finlandia* ja *Toivon tuolla*

*puolen* Wikströmiä ja Khaledia. Viimeksi mainittu ei ole analyysin kohteena, koska hän ei elokuvassa koe itseään suomalaiseksi, eikä hänellä ole Suomen kansalaisuutta.

Elokuvien henkilöhahmoihin voidaan Baconin (2000) mukaan soveltaa kirjallisuustieteessä käytettyä erottelua *ohuisiin* ja *pyöreisiin henkilöihin*, ja tämä jaottelu auttaa ymmärtämään, miksi päähenkilöiden arvojen tutkiminen on hedelmällisempää kuin sivuhenkilöiden. Sivuhenkilöt ovat tyypillisesti ohuita, eli henkilöhahmo rakentuu vain muutaman määrittävän piirteen ympärille, eikä henkilö silloin ole yhtä ”kokonainen” kuin pääosan pyöreä henkilö. Päähenkilöiden käytöstä määrävän motivaation analysoiminen on mielekkäämpää, koska päähenkilöt ovat yleensä pyöreitä hahmoja, joilla on monia, muuttuviakin piirteitä, aivan kuin todellisilla henkilöillä. Tästä syystä päähenkilöiden käytös on realistisemmin motivoitua kuin sivuhenkilöiden. Piirteet voivat joko rikastaa henkilöhahmoa tai olla juonen kannalta olennaisia. (Bacon 2000.)

Rajauksena tutkimukselle on suomalaisuus sellaisena kuin se miespuolisissa elokuvan päähenkilöissä ilmenee. Naishahmoja tarkasteltavissa elokuvissa on vain vähän ja ne ovat sivuhenkilöitä, joihin ei ole hedelmällistä perehtyä tässä tutkimuksessa. Mies ja nainen ovat sukupuolen kategorioita, joiden kautta sukupuolesta puhutaan arkikielessä (Ojala & Pietilä 2013: 22). Miehellä viitataan henkilöön, joka on sukupuoleltaan miespuolinen eli kokee itsensä mieheksi. Sukupuolentutkimuksen alalla on määritelty, että mies on henkilö, joka identifioituu miehen sosiaaliseen ja kulttuuriseen kategoriaan, ja joka useimmiten omaa miehen ruumiin eli tietyn fyysis-anatomisen hahmon (Jokinen 2010: 128). Koska aineistossa on vain miespäähenkilöitä ja analysoin suomalaisuutta näiden miespuolisten päähenkilöiden kautta, tutkimuksen tulosta ei voi yleistää koskemaan myös naissukupuolta. Suomalaisen naisen arvojen representaatio on erilainen, eikä tämä tutkimus perehdy siihen.

Miehisyydellä viitataan odotusarvoon siitä, miten mies toimii, eli ikään kuin ’mieheyden kriteereihin’. Miehisuus ei ole totuudellinen kuvaus miehestä, vaan käyttäytymistä luonnehtiva normi ja ominaisuuksien ideaali. (Ojala & Pietilä 2013: 22–23.) Tässä tutkimuksessa ei käsitellä mieheyttä suhteessa naiseuteen, valtaan tai yhteiskunnalliseen epätasa-arvoon, vaan tutkimuskohteena on ensisijaisesti kansallisuuden representaatio arvojen näkökulmasta tarkasteltuna. Arjen teot ja valinnat ovat kuitenkin sukupuolen läpäisemiä (Jokinen 2005: 205; Kimmel 1995), joten miehisuus vaikuttaa elokuvallisiin

suomalaisuuden representaatioihin, silloin kun tarkastelussa on miespuolinen henkilöahamo.

Kriittiseen miestutkimukseen kuuluva intersektionaalisuuden teoria suhtautuu kriittisesti vallalla olevaan ajatukseen, että miessukupuolen ja maskuliinisuuden välillä olisi yksiulotteinen ja suoraviivainen yhteys (Halberstam 1998). En käytä miehyyden synonyyminä maskuliinisuutta, koska en voi ennalta sanoa, liittyykö elokuvallisiin suomalaisen miehen arvorepresentaatioihin maskuliinisina koettuja piirteitä. Yhtä lailla suomalaisen miehen representaatiot voivat olla feminiinisiä tai ne voivat sisältää perinteisesti feminiiniseksi koettuja arvoja. En myöskään keskity tässä tutkimuksessa määrittelemään, mitkä arvot ovat maskuliinisia, feminiinisiä tai neutraaleja, koska se ei ole tutkimuksen tavoite, eikä aineisto mahdollista tällaista vertailua.

## 1.2 Aineisto

Aineistoksi olen valinnut kolme Suomi 100 -juhlavuoden 2017 aikana ensi-iltansa saanutta kotimaista fiktioelokuvaa, jotka ovat olleet myös ulkomaisessa levityksessä. Elokuvat, joihin syvennyn, ovat Aki Kaurismäen Sputnikille ohjaama nykyelokuva *Toivon tuolla puolen*, Dome Karukosken Helsinki-filmille ohjaama elämäkerrallinen elokuva *Tom of Finland* ja Aku Louhimiehen Elokuvaosakeyhtiö Suomi 2017:lle ohjaama sotaelokuva *Tuntematon sotilas*. *Toivon tuolla puolen* kertoo suomalaisesta kauppamatkustajasta Wikströmistä ja syyrialaisesta pakolaisesta Khaledista, joiden tiet risteävät Helsingissä, kun Wikström ottaa Khaledin töihin ravintolaansa. *Tom of Finland* puolestaan kertoo homoeroottista kuvataidetta tehneen taiteilija Touko Laaksosen elämästä. *Tuntematon sotilas* perustuu Väinö Linnan (1954) tunnettuun romaaniin, josta on aikaisemmin tehty kaksi elokuvaa. Elokuva seuraa jalkaväkiosaston sotamiehiä Suomen jatkosodassa, ja pääosassa ovat Rokka, Kariluoto, Koskela ja Hietanen. Esittelen elokuvat syvällisemmin luvussa 4.3. Aineiston valintaperusteena on ollut elokuvien suomalaisuus, julkaisuvuosi 2017 ja pääsy kansainväliseen levitykseen.

Tarkastelen *Tuntemattomasta sotilaasta* kansainväliselle yleisölle tehtyä ja ulkomaille levitettyä elokuvaversiota, joka on Suomessa esitettyä versiota lyhyempi, mutta ei juonen puolesta eroa merkittävästi suomalaisesta elokuvaversiosta. Elokuvien *Tom of Finland* ja *Toivon tuolla puolen* ulkomaille esitetty versio ei eroa Suomessa esitetystä versiosta.

Kaikki analysoitavat elokuvat on alun perin puhuttu suomeksi, enkä tässä tutkimuksessa tarkastele elokuvien kielikäännöksiä, tekstityksiä tai jälkiäänitystä. En usko käännösten merkittävästi muuttavan elokuvissa esitettyjä kansallisen identiteetin representaatioita, kun elokuva itsessään – sen juoni, rakenne ja audiovisuaalinen anti – pysyy kielestä riippumatta lähes samana.

Aineiston elokuvat on hankittu tutkimuskäyttöön eri tavoin. Tarkastelun kohteena oleva kansainvälinen versio on Suomen markkinoilla saatavilla ainoastaan osana *Tuntemattoman sotilaan* kahden levyn Blu-ray-erikoisjulkaisua. Kansainvälinen versio on hankittu tutkimuskäyttöön ostamalla se fyysisenä julkaisuna Blu-ray-formaatissa. *Toivon tuolla puolen* on ostettu digitaalisena julkaisuna iTunesista. *Tom of Finlandia* on katsottu ensin suoratoistopalvelu C Moressa ja myöhemmin Netflixissä. Katsotut tallenteet eivät eroa elokuvien kansainvälisistä elokuvateatteriversioista.

*Tom of Finland* ja *Tuntematon sotilas* ovat usean eurooppalaisen tuotantoyhtiön yhteistuotantoja. Tarkasteltavia elokuvia voi yhteistuotannosta huolimatta sanoa suomalaisiksi, koska elokuvien ohjaajat ovat suomalaisia, käsikirjoittajat ovat enimmäkseen suomalaisia ja kaikissa kolmessa elokuvassa suomalaisuus pysyy keskeisinä teemana henkilöiden ja tapahtumien kautta. Valitut kolme elokuvaa luovat kattavan kuvan suomalaisuudesta, koska ne lähestyvät suomalaisuutta eri näkökulmista: elokuvat edustavat eri tyyllilajeja ja käsittelevät keskenään eri aiheita. Elokuvien tapahtumat sijoittuvat osittain Suomeen, ja nämä kohdat on myös kuvattu Suomessa. Suomalaisuus on tarkastelluissa elokuvissa vahva teema siitäkin syystä, että ne on julkaistu Suomi 100 -juhlavuonna 2017. Elokuvat on myös otettu vastaan hyvin. Ohjaaja Dome Karukoskelle myönnettiin Suomi-palkinto lokakuussa 2017, mikä sekkin kertoo suomalaisuudesta elokuvan kantavana teemana.

Ensisijaisen aineiston, eli tarkasteltavien elokuvien, lisäksi tässä tutkimuksessa on toissijainen aineisto. Toissijaisena aineistona tarkastelen, minkälaisia arvoja suomalaisuuteen yhdistetään viranomaistahojen laatimissa Suomi-oppaissa, maakuvaviestinnässä, kyselytutkimuksissa ja tilastotiedossa. Toissijaiseen aineistoon olen valinnut ”tyypillistä suomalaisuutta” kuvailevan *Infopankki*-sivuston (Helsingin kaupunki 2003) ja *Perustietoa Suomesta* -oppaan (Sisäministeriö ym. 2013) sekä suomalaisten yleisimpiä arvoja ja identiteettejä erittelevät tutkimukset *Sittenkin*

*samanlaisia?* (Pitkänen & Westinen 2018) ja *Kansan arvot* (T-Media ja Taloudellinen tiedotustoimisto 2017). Suomen maakuvaaviestinnän rakentamia suomalaisten arvojen representaatioita tarkastelen *The Anholt-GfK Roper Nation Brands Indexin* (NBI 2016) Suomea koskevien tulosten pohjalta ja VisitFinlandin *The Symphony of Extremes* -kampanjan (VisitFinland.com 2017) pohjalta.

Vertaan toissijaisesta aineistosta löytyviä suomalaisuuden arvorepresentaatioita analyysiluvussa tarkastelluista elokuvista löytyviin arvojen representaatioihin. Osana tieteellistä tutkimusta tällaisen aineiston käyttö voidaan nähdä ongelmallisena. Nämä aineistot eivät ole luonteeltaan tieteellisiä lähteitä, vaan ennemminkin kaupallisia tai informatiivisia. Toissijaisen aineiston tavoite on erilainen kuin tarkasteltujen elokuvien, mutta kohderyhmä on osittain sama eli suomesta kiinnostunut kansainvälinen yleisö.

Toissijaisen aineiston käyttö on perusteltua kontekstuaalisen konstruktionismin näkökulmasta (Juhila 1999: 175). Konstruktionismi on yksi tämän tutkimuksen taustajatatuksista, ja esittelen tämän tutkimuksen kannalta oleellisia konstruktionismin näkemyksiä tarkemmin seuraavassa alaluvussa. Juhilan (1999: 175) mukaan tutkijan on etsittävä tietoa ja selityksiä myös muualta kuin analysoimistaan puheista tai teksteistä, jotta hän voi arvioida ongelmamäärittelyjen osuvuutta. Tulkintoja voi koetella vertaamalla niitä tilastollisiin faktoihin ja ihmisten arkitodellisuuteen (emt.). Ennen ensisijaisen aineiston analyysiä taustoitan suomalaisuutta juurikin arkikäsitusten ja tilastollisten faktojen avulla, jotka toimivat toissijaisena aineistona, elokuvien ollessa ensisijainen aineisto.

### 1.3 Menetelmä

Tutkimukseni teoreettis-metodologisena lähtökohtana toimii yhdistelmä elokuvan sisältötutkimusta, mediatutkimusta ja kulttuurintutkimusta. Tutkimuskohteen, tässä tapauksessa elokuvan, lajityypilliset ominaisuudet on otettava huomioon metodisia ratkaisuja pohdittaessa (Seppänen 2005: 27). Ominaista elokuville on se, että valkokankaalta välittyvät kielellisten merkitysten lisäksi visuaaliset ja auditiviset merkitykset. Kieli on ymmärrettävä kirjoitettua kieltä laajemmin, kun tutkimuskohde on audiovisuaalinen. Elokuvan henkilöiden dialogi on äänellistä ja kehonkieli on kuvallista.

Yhdessä ne muodostavat henkilöahmon käyttäytymisen ja teot, joiden taustalla arvot vaikuttavat.

Kansallista elokuvaa voidaan analysoida lukuisten eri lähestymistapojen ja käsitteiden avulla (Kilpi 2007: 213). Higsonin (2002: 51–53) mukaan elokuvaa ja kansallisuuden kuvaamista voidaan parhaiten lähestyä elokuvakulutuksen, sisältötutkimuksen, elokuvateollisuuden tai kriitikkodiskurssien näkökulmista. Elokuvakulutusta voidaan tutkia katsojalukuja tarkastelemalla ja kriitikkodiskursseja voidaan tutkia analysoimalla elokuva-arvosteluja (Higson 2002: 51–53). Lähimpänä tämän tutkimuksen teoreettis-metodologisia lähtökohtia on elokuvan sisältötutkimuksen lähestymistapa. Elokuvan sisältötutkimuksen avulla voidaan analysoida kansallisuuteen liittyviä uskomuksia, stereotyyppisiä, ideologioita sekä tapoja, joilla elokuva toistaa, kommentoi ja kritisoi kansallisuuteen liittyvää kuvastoa ja puhetta (Higson 2002: 51–53). Näitä kansallisuuteen liittyviä käsitteitä ja ilmiöitä selitetään tässä tutkimuksessa kulttuurintutkimuksen teoreettis-metodologisista lähtökohdista.

Mediatutkimukseen ja erityisesti visuaaliseen kulttuuriin perehtynyt tutkija Janne Seppänen (2005: 27) korostaa, että visuaalisia representaatioita voidaan tutkia samanlaisilla metodeilla kuin mitä tahansa kulttuurista ilmiötä. Diskurssianalyysi, kehysanalyysi ja sisällönanalyysi ovat perinteisiä yhteiskuntatieteiden menetelmiä, jotka sopivat elokuvien tutkimiseen (emt. 27). Tässä tutkimuksessa edellä mainituista käytetään diskurssianalyysiä. Käytän tässä tutkimuksessa metodisena lähestymistapana kriittiseen diskurssianalyysiin kuuluvaa diskursiivis-historiallista lähestymistapaa ja siihen sisältyvää topos-teoriaa. Lähestymistapa tunnetaan myös englanninkielisellä nimellä *discourse-historical approach* eli DHA. Tarkastelen kolmea erilaista elokuvaa ja etsin niiden tarjoamista arvojen representaatioista toistuvia yhtäläisyyksiä argumentaatioteoriaan kuuluvan topos-tyypittelyn avulla. DHA:ta ja toposta käsittelen tarkemmin luvussa 2.1.2

Representaatio itsessään on tämän tutkimuksen kannalta keskeinen käsite ja teoreettinen työkalu, jota tarkastelen mediatutkimuksen lähtökohdista. Representaation käsitteen avulla mediaesityksiä ja niissä esiintyviä arvoja voidaan analysoida tieteellisesti ja tarkastella sitä, miten erilaiset mediat esittävät ja tuottavat todellisuutta. Representaation käsite mahdollistaa sen, että merkityksiä tarkastellaan osana vuorovaikutusta, kulttuuria



ja erilaisia merkkijärjestelmiä. Visuaalista kulttuuria tarkasteltaessa on analysoitava, minkälaisia yhteisesti jaettuja merkityksiä kuvat, tai vaikkapa elokuvat, sisältävät ja missä yhteydessä. (Seppänen 2005: 77, 85–86.)

Representaatioita tutkittaessa on huomioitava tutkijan asema havainnoijana. Seppänen (2005: 83) korostaa, että representaatioita tutkittaessa on hyvä pohtia, kenen lähtökohdista representaatiota rakennetaan ja millaiset seikat määrittelevät sen, mitä esitetään. Havainnot aineiston välittämistä representaatioista ovat tutkijan omiin lähtökohtiin pohjautuvia tulkintoja, jotka joku toinen voisi tulkita eri tavalla. Myös sosiaalinen konstruktionismi näkee tutkijan ja tutkimuskohteen välisen suhteen konstruktivisena, koska tulosten kautta tutkija kuvaa sosiaalista todellisuutta ja samalla rakentaa sitä. Siksi tutkijan kielenkäyttöön tulisi suhtautua refleksiivisesti. (Jokinen 1999: 41.) Tutkimuksen kannalta onkin tärkeää painottaa, että joku toinen voisi tulkita samat elokuvien representaatiot eri tavalla kuin minä, ja tarkastelen aineistoa väistämättä omien viitekehysten läpi, vaikka niitä pyrin tiedostamaan ja kyseenalaistamaan.

Keskeisten menetelmien lisäksi tutkimuksessa näkyvät tausta-ajatuksina kriittinen miestutkimus, auteur-teoria ja sosiaalisen konstruktionismin traditio. Ne eivät ole tämän tutkimuksen metodeja, vaan aineiston lukutapoja, jotka pohjustavat sitä, miten suhtaudun aineistoon. Koska tämän tutkimuksen näkökulmana on miehinen suomalaisuus, yhtenä teoreettisena lähtökohtana on sukupuoli- ja sukupuolentutkimus, ja tarkemmin kriittinen miestutkimus. Kriittinen miestutkimus eroaa miestutkimuksesta siten, että se hyödyntää nais- ja sukupuoli- ja sukupuolentutkimuksen teoretisointia sukupuolesta ja suhtautuu myönteisesti feministiseen tutkimukseen. (Ojala & Pietilä 2013.)

Toisena tausta-ajatuksena noudatan auteur-teoriaa, joka on tekijyyttä tarkasteleva elokuvatutkimuksellinen lähtökohta. Auteur-teorian mukaan elokuva on kirjallisuuteen, kuvataiteeseen tai musiikkiin rinnastettava teos, joka ilmaisee ennen kaikkea ohjaajansa maailmankuvaa (Thompson & Bordwell 2010: 281–283), tässä tapauksessa siis suomalaisten elokuvaohjaajien näkemyksiä suomalaisuudesta. Käytän auteur-teorian näkemyksiä perustelemaan sitä, miksi tarkasteltavat elokuvat voidaan käsittää kansallisuudeltaan suomalaisiksi elokuviksi, jotka representoivat suomalaisuutta.

Kolmantena tausta-ajatuksena noudatan sosiaalisen konstruktionismin traditiota, joka on tässä tutkimuksessa diskurssianalyysin teoreettis-metodologinen viitekehys ja tutkimuksen laajempi tulkintakehys. Sosiaalisen konstruktionismin traditiossa korostuu sosiaalisen todellisuuden rakentuminen kielenkäytössä ja muussa toiminnassa (Jokinen 1999: 38). Diskurssianalyysin konstruktionistiset suuntauukset sopivat tutkimukseen siitä, miten kieli toimii viestinnän ja merkitysten muodostamisen välineenä (Luukka 2000: 151). Lisäksi kieli ja kielenkäyttö käsitetään muita diskurssintutkimuksen suuntauksia laajemmin osana yhteisön toimintaa ja vuorovaikutustilanteen ulkopuolella. Kielenkäytön nähdään rakentavan yhteisöjä ja niille ominaisia tapoja hahmottaa maailmaa. (Luukka 2000: 151.) Etenkin ontologisessa konstruktionismissa lähtökohtana on selvittää, miten tekstien ja puheen ulkopuolisia maailmoja, kuten kansallista identiteettiä, rakennetaan diskursiivisesti kielellisissä käytännöissä (Edwards 1997: 47–48). Konstruktivistisia lähtökohtia voi käyttää myös representaatioita tutkittaessa (Seppänen 2005: 94–95), ja tässä tutkimuksessa konstruktivistinen lähestymistapa luo yhteyden diskurssin ja representaation käsitteiden välille.

Tutkimuksessa tarkastelen ensin toissijaisen aineiston taustoittamana suomalaisuutta sekä sen määrittelytapoja erilaisissa tilanteissa ja eri tahojen rakentamina. Taustoituksesta etsin näkökulmia siihen, minkälaisia arvoja suomalaisilla on tai sanotaan olevan, ja miten suomalaisuutta rakennetaan muualla kuin tarkastelluissa elokuvissa. Näkökulmat perustuvat viranomaisen toistamiin yleisiin käsityksiin suomalaisuudesta, maakuviestintään ja tilastotietoon, joka kuvaa enemmistöä suomalaisista. Matkailuviestinnällinen lähestymiskulma, jossa tarkastelen suomalaisuuden taustoitukseksi myös ulkomaille viestittyä Suomi-kuvaa, poikkeaa aikaisemmasta tutkimuksesta.

Kun olen esitellyt teoreettiset lähtökohdat ja taustoituksen sekä määritellyt tutkimuksen keskeiset käsitteet, analysoin ja luokittelen ensisijaisen aineiston representoimaa suomalaisuuden kuvastoa päähenkilöiden käytöksessä toistuvan muutaman arvon kautta. Arvolla tarkoitan abstrakteja ja yleisluontoisia ihmisen psykologisia ominaisuuksia, jotka ohjaavat havaitsemista ja vaikuttavat valintoihin (Helkama 2015: 8–9). Arvojen olemassaolo voidaan päätellä ihmisen käyttäytymistavasta eri tilanteissa (Hofstede 1993: 8–10; Turunen 1993: 51). Arvoihin keskittyminen on tapa rajata analyysiä keskittymään konkreettisesti suomalaisten miesten arvoihin esimerkiksi käyttäytymisen,

luonteenpiirteiden tai kokonaisvaltaisen representaation sijaan. Tässä tutkimuksessa arvo liittyy eniten yhteiskuntatieteelliseen teoriataustaan, mutta sillä on myös yhtymäkohtia sosiaalipsykologiaan. Arvoja käsiteltäessä tärkeä lähde on arvoja aikaisemmin tutkinut ja niistä kirjoittanut Helkama (2015).

Muutama arvo, joiden analyysiin keskityn ensisijaisen aineiston analyysiluvussa 4.4, muodostetaan topos-luokittelun avulla. Diskursiivis-historiallisessa lähestymistavassa diskursseja voidaan tarkastella argumentaatioteoriaan kuuluvan topos-teorian (engl. *topos/topoi*) avulla (Zagar 2010: 4). Topoksen käsitettä voidaan käyttää apuna, kun pyritään luonnehtimaan, mitkä arvot ovat eri yhteiskunnissa vallitsevia (Perelman & Olbrechts-Tyteca 1983: 114). Yhteiskunnassa vallassa olevia näkemyksiä ja arvoja voidaan tutkia rakentamalla uudelleen diskurssien perustana olevat topokset ja tutkimalla tekstejä ja diskursseja (Zagar 2010: 22). Juuri niin tehdään tässäkin tutkimuksessa. Puran elokuvien arvojen representaatioita topos-luokittelun avulla, ja topokset ovat aineistosta nousevia toistuvia arvoja. Ne ovat osatekijöitä, joista elokuvallinen suomalaisuuden diskurssi rakentuu. Toposten analyysin lopputuloksena syntyvät johtopäätökset elokuvien representoimista miehisistä suomalaisuuden arvoista.

Henkilöhahmojen repliikit ja käyttäytyminen antavat vihjeitä päähenkilöiden sisäisestä maailmasta ja arvoista (Bacon 2010). Elokuvan juoni mahdollistaa luonteenkuvauksen, ja henkilöhahmon toiminta, reaktiot, puhe ja eleet vaikuttavat katsojan mielikuvaan henkilöhahmosta ja hänen arvoistaan (Aaltonen 2002). Pyrin tunnistamaan samantapaisia toistuvia suomalaisuuden esittämisen tapoja ja etsimään sitä kautta hegemonisia suomalaisuusdiskursseja ja jatkuvuutta suomalaisen miehen representaatioon. On mielenkiintoista tutkimuksen lopuksi verrata, ovatko elokuvien arvorepresentaatiot suomalaisuudesta samanlaisia vai erilaisia kuin taustoituksessa tarkastellut viranomaistahojen, tilastotiedon tai maakuvaviestinnän representaatiot.

Seuraavaksi luvussa kaksi käsittelen kansallisuuden tutkimusta ja esittelen tässä työssä keskeistä teoriataustaa ja valittuja näkökulmia. Käsittelen diskurssia, representaatiota ja kansallisuutta, koska nämä kaikki ovat aineiston ja menetelmän kannalta oleellisia käsitteitä ja teoreettisia kokonaisuuksia. Diskurssin yhteydessä esittelen, mihin diskurssin määritelmiin tämä tutkimus nojaa, ja miten käsite ymmärretään. Representaation yhteydessä käsittelen myös stereotyyppin käsitettä, joka on yhteydessä representaatioon.

Kansallisuutta käsittelevässä alaluvussa kerron, miten kansallisuus rakentuu kulttuurintutkijoiden mukaan. Käsittelem kansallisen identiteetin käsitettä, arvoja, kansallista omakuvaa ja kansallisia symboleita ja myyttejä. Kokonaisuutena luku kaksi määrittelee sellaisia käsitteitä, joita tarvitaan, jotta tämän tutkimuksen aineisto ja tutkimuskysymykset voidaan ymmärtää syvällisesti, ja jotta aineistosta päästään tavoitteeseen.

Luvussa kolme käsitellään elokuvan kansallisuutta ja suomalaisuutta. Luvun alussa määrittelen suomalaisuutta ja esitän näkemyksiä siihen, voidaanko suomalaisuuden ”ominaisuuksia” erotella ja tulkita. Määrittelen myöhemmin myös kansallisen elokuvan ja transnationaalisuuden ristiriitaiset käsitteet. Näiden jälkeen avaan auteur-teoriaa eli tekijyyttä, ja perustelen, miten tekijyyteen nojaten voidaan pyrkiä määrittämään elokuvan kansallisuus.

Luku neljä on analyysiluku, jossa analysoidaan ensin toissijaista aineistoa eli viranomaisoppaita ja tilastotutkimuksia luvussa 4.1 ja maakuvaviestintää luvussa 4.2. Luvussa 4.3 ja sen alaluvuissa esittelen tarkasteltavat elokuvat aikaisempaa yksityiskohtaisemmin. Kerron elokuvien päähenkilöistä, juonesta, tekijöistä, levityksestä, rahoituksesta ja vastaanotosta. Luvussa 4.4 ja sen alaluvuissa analysoin ja perustelen elokuvissa toistuvista arvoista muodostettuja avainideoita eli topoksia, joista näiden elokuvien suomalaisuusdiskurssi koostuu. Yhteenvedossa eli luvussa 5.5 vertaan toissijaisen aineiston ja ensisijaisen aineiston representoimia suomalaisen miehen arvoja.

Luku viisi on päätäntö, jossa analysoin työn johtopäätöksiä ja pohdin, miten niitä voisi tulkita laajemmin tai minkälaisia kysymyksiä ja jatkotutkimuksen aiheita tutkimus on herättänyt.

## 2 KANSALLISUUDEN TUTKIMUS

Tässä luvussa esittelen mediatutkimuksesta ja kulttuurintutkimuksesta nousevat teoreettis-metodologiset lähtökohdat kansallisuuden tarkastelulle. Aluksi määrittelen diskurssia ja representaatiota teoreettisina käsitteinä, ja avaan niiden tutkimiseen liittyviä menetelmällisiä taustaoletuksia. Pohjistan näitä teoreettisia käsitteitä ja luon yhteyksiä niiden välille, jotta tämän tutkimuksen aineisto ja tutkimuskysymykset olisivat ymmärrettävissä tavoitteen edellyttämällä tavalla.

Lopuksi käsittelen kansallisuuden rakentumista ja erilaisia kulttuuri- ja yhteiskuntatutkimuksen teorioita, joista kansallisuutta on lähestytty. Määrittelen kansallisen identiteetin, arvon ja symbolin käsitteet. Näiden käsitteiden ymmärtäminen on tärkeää ymmärtää tässä vaiheessa tutkimusta, jotta taustaoletukset ovat selvillä. Tämä luku johdattaa kohti lukua kolme, jossa kansallisuutta käsitellään elokuvatutkimuksen näkökulmasta ja etsitään määritelmää suomalaisuudelle.

### 2.1 Diskurssin määrittelyä

Diskurssi on monitahoinen käsite, jonka määrittely riippuu tutkimuksen teoreettisista lähtökohdista ja taustaoletuksista. Tässä tutkimuksessa käytän yhteiskuntatieteen alalla yleisiä tapoja määritellä diskurssin käsitettä. Siinä diskurssilla tarkoitetaan yleensä merkityssystemiä ja tapaa rakentaa tietoa ja sosiaalisia käytänteitä (Foucault 1986: 107). Kriittisessä diskurssitutkimuksessa diskurssia tarkastellaan sosiaalisen käytännön muotona (Fairclough & Wodak 1997: 258; Seppänen 2005: 259). Myös Wetherell ja Potter (1992) ovat kuvailleet diskurssia sosiaalisesti käytännöksi.

Suomalaiset yhteiskuntatieteilijät ovat täydentäneet edellä mainittuja määritelmiä niin, että diskurssi on merkitysulottuvuus tai säännönmukaisten merkityssuhteiden kokonaisuus, joka on verrattain eheä (Jokinen, Juhila & Suoninen 1993: 27). Diskurssit ovat sosiaalisesti rakentuneita ja kulttuurillisesti melko vakiintuneita kokonaisuuksia, joilla on kytköksiä ihmistieteisiin, koulutukseen ja lakiin (Jokinen & Juhila 1999: 71; Jokinen ym. 1993: 27; Fairclough & Wodak 1997: 258).

Erona kielitieteelliseen näkemykseen yhteiskuntatieteissä diskurssi nähdään kielenkäyttöä laajemmin tekemisenä ja toimintana (Jokinen & Juhila 1999: 71). Kaikki kielenkäyttö nähdään tekemisenä, ja kielenkäytöksi ymmärretään sanallisen kielen lisäksi muu merkityksiä kantava toiminta. Sekä puheet että teot nähdään diskurssianalyysissä sosiaalista todellisuutta ylläpitävänä tai muuttavana toimintana. (Suoninen 1999: 18–19.) Diskurssin käsitettä voi käyttää elokuvien tutkimiseen, kun diskurssi ja teksti ymmärretään yhteiskuntatieteiden tapaan laajemmin.

Diskurssi on sosiologinen ilmiö, jonka avulla synnytetään ja välitetään merkityksiä (Halliday 1978: 139). Diskurssi liittyy yhteiskuntatieteen alalla laajemmin tietokäsitteeseen eli siihen, miten diskurssit välittävät, muokkaavat ja synnyttävät tietoa (Luukka 2008: 135). Maailma koostuu diskursseista eli merkityksistä, joilla maailmaa voidaan tarkastella. Diskurssit eivät ole selkeitä tai tarkkarajaisia, vaan ne rajautuvat, muotoutuvat ja täsmentyvät kielenkäytön tilanteissa yhä uudelleen. (Suoninen 1999: 21–24.) Näin tapahtuu, kun diskursiivinen tapahtuma ja sitä rajaava sosiaalinen käytäntö, tilanne tai instituutio ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja muovaavat toinen toisiaan (Fairclough & Wodak 1997: 258). Samalla, kun diskurssi rakentuu sosiaalisissa käytännöissä, vaikuttaa se itsekkin sosiaaliseen todellisuuteen rakentamalla tai muokkaamalla sitä (Jokinen ym. 1993: 27; Fairclough & Wodak 1997: 258).

Tukeutuessaan tai viitatessaan monenlaisiin laajasti tunnettuihin diskursseihin, ihminen uusintaa käyttämiään diskursseja ja rakentaa sosiaalisia rakenteita uudelleen. Silloin sosiaaliset rakenteet muodostuvat yhä uudelleen hieman erilaisiksi kokonaisuuksiksi. (Suoninen 1999: 23.) Diskurssit pitävät yllä ja jatkavat kulttuuria – ne tuottavat symbolisia ja aineellisia seurauksia ja pitävät yllä niitä konventionaalisia rakenteita, joiden noudattamista tai poikkeamista ne perustelevat. (Holstein 1987; Wetherell & Potter 1988.) Kulttuuriset merkitykset ovat sidoksissa ihmisten väliseen kanssakäymiseen, sillä merkitykset rakentuvat, pysyvät yllä ja muuntuvat puheissa, keskusteluissa, kirjoituksissa ja muussa ihmisten välisessä symbolisessa toiminnassa (Jokinen & Juhila 1999: 54). Esimerkiksi elokuvat ovat symbolista toimintaa, koska ne sisältävät merkityksiä ja ovat ihmisten välisiä tekijöiltä katsojille.

### 2.1.1 Diskurssianalyysin lähtökohdat

Diskurssianalyysissä tarkastellaan kielenkäyttöä ja muuta merkitysvälitteistä toimintaa tai käytäntöjä, ja pyritään analysoimaan yksityiskohtaisesti, miten sosiaalista todellisuutta rakennetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä (Jokinen ym. 1993: 9–10). Tutkimuskohteena ovat tavat, joilla kuvataan ilmiötä, ja tavat, joilla näille ilmiöille nimetään syitä. Tätä kautta voidaan selittää sosiaalisen todellisuuden rakentumista. Tarkemmin sanottuna keskiössä on se, miten toimijat kielenkäytöllään tekevät ymmärrettäviksi asioita, ja niiden kautta myös ympäröivää maailmaa. (Suoninen 1999: 18–19.) Jokinen (1999: 50) painottaa, että tarkastelun kohteena voivat olla muutkin kuin kielelliset käytännöt ja merkitykset. Siksi diskurssianalyysiä voi soveltaa elokuvan sisältötutkimukseen, jossa merkityksiä rakennetaan elokuvan audiovisuaalisilla keinoilla muutenkin kuin kielellisesti.

Diskurssianalyysin lähtökohtana on se, että tarkastelun kohteeksi otetut kuvaukset ovat selontekoja, joilla ihmiset tekevät omaa itseään ja maailmaa toisille ymmärrettäviksi (Suoninen 1999: 20). Selonteko on yleiskäsite merkitysten tutkimiseen. Selonteon käsitteellä viitataan siihen, että ihmiset merkityksellistävät maailmaa tekemällä siitä selkoa erilaisin tavoin ja erilaisissa tilanteissa ja antamalla perusteluja omalle toiminnalleen. Joskus vastaavasta ilmiöstä käytetään termiä kuvaus, jolloin tutkimuksen kohteena ovat ihmisten kuvaukset ja se, mitä näillä kuvauksilla tehdään. (Jokinen & Juhila 1999: 67.) Tässä tutkimuksessa tarkasteltavia selontekoja ovat elokuvien representoimat arvot suomalaisista miehistä. Selonteon käsitteen voisi nähdä diskurssianalyysin vastineena mediatutkimuksen representaation termille.

Selonteot vaikuttavat siihen, minkälaiseksi maailma ymmärretään (Suoninen 1999: 20). Sosiaalipsykologista sosiaalisen konstruktionismin suuntausta edustava Shotter (1993: 36) on selittänyt selontekojen ja maailman välistä suhdetta niin, että selonteot muotoilevat maailmaa ja diskursseja eli merkityksiä, joilla maailmaa voidaan tarkastella, ja samalla maailma ja diskurssit pohjautuvat selonteolle. Toisin sanoen kielenkäyttö rakentaa sosiaalista todellisuutta ja päinvastoin. Diskurssit vaikuttavat annettuun selontekoon, joka puolestaan vaikuttaa sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen. Selonteoissa on käytettävä aineksia niistä diskursseista, jotka ovat kulttuurisesti ymmärrettäviä. Siksi selontekojen antaminen aloitetaan usein tutuimmista vaihtoehdoista eli laajalti kannatetuista, itsestään selvän tuntuisista ja ideologisesti houkuttelevista diskursiivisista merkityksistä. (Suoninen 1999: 22, 27.)

Shotterin (1993: 36) esittämä näkökulma selontekojen ja maailman kaksisuuntaiseen suhteeseen pohjautuu sosiaalisen konstruktionismin traditioon, joka on yleinen diskurssianalyysin teoreettis-metodologisena viitekehyksenä. Sosiaaliseen konstruktionismiin kuuluu kiinnostus siihen, miten sosiaalinen todellisuus rakentuu kielenkäytössä ja muussa toiminnassa (Jokinen 1999: 38). Kaikki, mitä arkielämässä ajattelemme ”tietona”, nähdään kielen avulla luotuna sosiaalisena konstruktiona, joka näyttäytyy yksilölle itsestään selvänä arkitodellisuutena (Berger & Luckmann 1994: 34). Sosiaalisen konstruktionismin mukaisesti ajatellaan, että tekstit, kuvat, audiovisuaaliset teokset, musiikki, julkinen keskustelu, taide ja tiede yhdessä rakentavat kukin omalta osaltaan sitä, mitä kutsutaan ”suomalaisuudeksi”. Diskurssia lähestytään konstruktionismissa sosiaalisen yhteisön näkökulmasta (esim. Nystrand 1992; Burr 1995). Diskurssi on siis ikään kuin yhteiseen sopimukseen perustuva asia, joka on jatkuvasti muuntuva, erilaisia painotuksia saava ja eri tavoin toimiva.

Sosiaalisen konstruktionismin sosiologista suuntausta edustavat Berger ja Luckmann (1994: 34) ovat painottaneet, että nähdyn ”todellisuuden” kyseenalaistaminen vaatii aina ponnistelua, koska arkitodellisuudessa toimiminen on ihmiselle luontevaa. Myös Gergen (1994: 72) ja Burr (1995: 1–8) korostavat, että tutkittavaa todellisuutta ei ole mahdollista kohdata ”puhtaana”, vaan todellisuutta tarkastellaan aina jostakin näkökulmasta merkityksellistettynä. Silloinkin, kun tutkimuskohteet eivät ole sanallisia, niitä voidaan lähestyä vain kulttuurisesti mahdollisten symbolien ja merkitysten kautta (Jokinen 1999: 39). Konstruktivismia on kritisoitu siitä, ettei sen avulla voida arvioida, onko jokin väitelause tosi vai epätosi (Seppänen 2005: 95).

Diskurssia analysoidaan aina suhteessa kontekstiin (Luukka 2000: 144). Aineistoa ei diskurssianalyysissä nähdä suorana kuvauksena siitä, minkälainen ulkoinen tai mielen sisäinen todellisuus on (Suoninen 1999: 20). Selonteot ovat riippuvaisia sosiaalisesta maailmasta, koska selonteot pohjautuvat aina sellaisiin selonteon antamisen tapoihin ja merkityksiin, jotka toimija on omaksunut ympäröivästä maailmasta (Suoninen 1999: 20).

Selonteot ovat tehokkaita, kun ne liittyvät vuorovaikutustilanteen kannalta sopiviin merkityksiin ja tyylihin. Vuorovaikutuskumppani vaikuttaa selontekojen sisältöjen muotoutumiseen siten, että selonteon antajan oletukset yleisöstä saattavat vaikuttaa



merkitysvalintoihin. (Suoninen 1999: 27–31.) Elokuviin ”vuorovaikutuskumppani” on yleisö, joka elokuvan katsoo. Vastanotto eli se, miten selonteot otetaan vastaan, on tärkeässä roolissa, sillä yleisön palaute voi ohjata merkitysten tuottajaa kohti tietynlaista merkitysulottuvuutta. Selontekojen rakentuminen voi tällä tavoin liittyä toimijoiden välisiin valtasuhteisiin. (Suoninen 1999: 29–30.) Elokuvilla voi olla taloudellisia, taiteellisia ja ideologisia tavoitteita, jotka vaikuttavat siihen, minkälaisia selontekoja ne sisältävät ja minkälaista tyyliä ne noudattavat.

Samaa tekoa voidaan tehdä ymmärrettäväksi monin tavoin (Suoninen 1999: 18). Billig (1988) nimittää tunnetuimpia diskursseja ideologioiksi, ja toteaa niiden sisältävän tarkennettavissa olevia tai jopa ristiriitaisia aineksia. Ideologia on välttämätön sosiaalisen järjestyksen muoto, jonka ihmiset tuottavat arkipäiväisissä teoissaan (Seppänen 2005: 41). Hallitsevia ja etusijalle asettuvia merkityksiä tai puhetapoja voidaan myös kutsua hegemonisiksi diskursseiksi. Hegemoniset merkitykset ovat sellaisia, jotka katsoja omaksuu sen enempää miettimättä. (Hall 1992: 145.) Hegemoniset diskurssit ovat hallitsevan kulttuurisen järjestyksen mukaisia, vallalla olevia puhetapoja tai käsityksiä.

Ranskalaisfilosofi Louis Althusserin (1984: 126) mukaan ideologia ”kutsuu yksilöt subjekteiksi”. Toisin sanoen ideologia kiinnittää ihmisen yhteiskunnan ja kulttuurin jäseneksi. Olennaista Althusserin (emt. 126) ideologiakäsitykselle on, että ideologiat ohjailevat ihmistä, vaikka hän kokisi olevansa vapaa toimija, joka ei oman ymmärryksensä mukaan toimi ideologiassa. Althusserin (emt.) määritelmää on kritisoitu poliittisesti värittyneeksi ja joustamattoman deterministiseksi. Seppänen (2005: 40–41, 47) ehdottaa, että ideologian käsite sopii kuvaamaan yhteiskunnassa itsestään selviä mekanismeja, joiden seurauksena ihmiset omaksuvat keskeiset arvot, ideaalit, toimintatavat, säännöt ja normit.

Koska ideologiat ovat ristiriitaisia, selonteon antajalla on mahdollisuudet yrittää rakentaa perinteisistäkin aineksista sellaisia selontekoja, jotka tukevat vaihtoehtoisia käytäntöjä. Vaikkapa kansallisuuskonventioita rikkovia selontekoja voi perustella taiteellisuutta tai yksilöllisyyttä painottavilla diskursseilla. (Suoninen 1999: 27.) Tavanomaisesta ideologiasta poikkeava suomalaisuuden kuvaus voi siis olla perusteltu esimerkiksi taiteellisena valintana.

### 2.1.2 DHA ja topos tutkimusmenetelmänä

Diskurssitutkimuksessa tai -analyysissä on olemassa monia suuntauksia, jotka osittain poikkeavat toisistaan. Tässä tutkimuksessa käytän kriittisen diskurssitutkimuksen topos-käsitettä arvojen representaatioiden luokittelun apuna. Aineistosta muodostettavat topokset ovat avainideoita, jotka mahdollistavat päähenkilöiden arvojen yksityiskohtaisen analyysin ja perustelun.

Kriittinen diskurssianalyysi eli CDA (engl. *critical discourse analysis*) on konstruktionistista näkemystä edustava suuntaus, joka korostaa kielenkäytön sosiaalista luonnetta (van Dijk 1993: 252). Suuntaus on saanut vaikutteita foucault'laisesta poststrukturalismista (Suoninen 1999: 35). Nimestään huolimatta kriittinen diskurssitutkimus ei ole yksittäinen menetelmä, vaan sillä viitataan moniin teorioihin ja menetelmiin, joita kriittistä diskurssianalyysiä tehneet tutkijat ovat käyttäneet (van Dijk 2013). Kriittisissä suuntauksissa kulttuuria ajatellaan usein aineistoa kehystävänä laajempuna kontekstina, johon sisältyy valta- ja alistussuhteita (Jokinen & Juhila 1999: 87).

Kriittisessä diskurssitutkimuksessa kiinnostuksen kohteena eivät ole kielelliset yksiköt sellaisenaan, vaan tavoitteena on sosiaalisten ilmiöiden analysointi, ymmärrys ja selittäminen. Lähestymistapaa määrittelevä yhtenäinen näkemys on, että tutkitut ilmiöt ovat niin monitahoisia, että niiden tarkasteluun vaaditaan monialaista ja monimenetelmäistä lähestymistapaa. (van Dijk 2013; Wodak 2006, 2012) Termillä kriittinen tarkoitetaan tässä yhteydessä kriittistä asennetta, itsestään selvinä pidettyjen rakenteiden kyseenalaistamista ja tutkijan itsereflektiota. Olennaista on sosiaalisen ilmiön haastaminen ja kriittinen tarkastelu. Kritiikin tarkoituksena on paljastaa ideologiat ja vallan rakenteet. (Wodak & Meyer 2016: 2, 7–8.) Itsereflektioon sisältyy se, että tutkija tekee valintoja, joiden on oltava läpinäkyviä. Lisäksi tulkintojen sopivuutta on arvioitava ja perusteltava teoreettisesti. (Wodak 2006.)

DHA eli diskursiivis-historiallinen lähestymistapa kuuluu kriittisen diskurssianalyysin suuntaukseen (Zagar 2010: 3–4). Niin kuin kriittiseen diskurssitutkimukseen yleisestikin, myös diskursiivis-historialliseen lähestymistapaan kuuluu multimetodisuus, erilaiset lähestymistavat, taustatieto ja empiirinen data (Wodak 2006). Tässä lähestymistavassa

diskursseja voidaan tarkastella argumentaatioteoriaan kuuluvan topos-teorian (engl. *topos/topoi*) avulla (Zagar 2010: 4). Topoksesta on yleisesti käytetty Kienpointnerin (1992) määritelmää, johon myös Wodak (2006: 74) tukeutuu. Topokset oikeuttavat siirtymän argumenteista väitteeseen tai päätelmiin, joten niitä voisi kutsua sisältöön liittyviksi valtuutuksiksi tai johtopäätösten säännöiksi (Kienpointner 1992: 194).

Topoksen käsitettä voidaan käyttää apuna, kun pyritään luonnehtimaan, mitkä arvot ovat eri yhteiskunnissa vallitsevia (Perelman & Olbrechts-Tyteca 1983: 114). Diskursiivis-historiallisen lähestymistavan mukaisesti Zagar (2010: 22) ehdottaa, että yhteiskunnassa vallassa olevia näkemyksiä ja arvoja voidaan tutkia rakentamalla uudelleen diskurssien perustana olevat topokset ja tutkimalla tekstejä ja diskursseja. Tässä tutkimuksessa topokset ovat aineistosta nousevia toistuvia tai samankaltaisia arvoja, jotka yhdessä muodostavat tarkastelluille elokuville tyypillisen miehisen suomalaisuuden diskurssin. Topokset ovat siis osatekijöitä, joista elokuvallinen suomalaisuuden diskurssi rakentuu.

Topokset ovat yleistettyjä ”avainideoita”, joista voidaan luoda tietyt väitteet tai argumentit tai joiden avulla voidaan testata tiettyjä argumentteja (Richardson 2004: 230; Zagar 2010: 18). Lähellä merkitystä, jossa topos-teoriaa tässä tutkimuksessa käytetään, on kirjallisuuden topos. Curtius’n (1990: 62–195) mukaan kirjallisuuden topoksia ovat teksteissä, taiteessa ja nykyajan tarinoissa toistuvat ja uusiutuvat aiheet tai motiivit. Topokset ovat teemoja, joita kertoja voi kehitellä ja muokata (Curtius 1990: 70). Zagarin (2010: 14) mukaan topoksiksi nimetyt merkitykset voivat olla itsenäisiä argumentteja, johtopäätöksiä tai joskus molempia samanaikaisesti. Tässä tutkimuksessa topokset eivät vielä ole valmiita johtopäätöksiä, vaan aineistosta nousevia avainideoita, joiden sisältöä perustellaan ja analysoidaan analyysiluvussa. Toposten analyysin lopputuloksena syntyvät johtopäätökset elokuvien miehisistä suomalaisuuden representaatioista.

## 2.2 Representaatio ja stereotyyppi

Diskurssianalyysin yhteydessä luvussa 2.1.1 esitellyn selonteon käsitteen voisi tässä tutkimuksessa ymmärtää synonyymiksi representaatiolle. Termien määritelmässä on eroja, mutta ne muistuttavat toisiaan ja niiden avulla voidaan tutkia saman tyyppisiä asioita. Representaatio on keskeinen mediatutkimuksen ja viestinnän tutkimuksen käsite, jonka avulla tarkastellaan mediaesitysten toistamaa todellisuutta. Elokuvien

suomalaisuusdiskurssi rakentuu elokuvissa esitetyistä suomalaisuuden representaatioista, joita puran topos-luokittelun avulla. Molemmat termit on tässä tutkimuksessa esitelty osana laajempia teoreettisia kokonaisuuksia, jotta termien alkuperät osana eri alojen käsitteistöä ja termien välinen suhde olisivat ymmärrettävissä.

Kulttuurituotteina elokuvia, mainoksia ja valokuvia yhdistää se, että ne ovat kielen tapaisia järjestelmiä ja merkityksiä rakentavia representaatioita (Seppänen 2005: 39). Yksinkertaisimmillaan representaatio tarkoittaa merkityksen tuottamista ihmisen mielessä olevien käsitteiden avulla (Hall 1997: 17). Käsitteellä viitataan siihen, että mediakuvat tekevät läsnä olevaksi jotakin sellaista, joka on poissa katsojan välittömästä elinpiiristä – esimerkiksi vieraita kulttuureja. Representaatio voi siis korvata välittömän vuorovaikutuksen asettumalla esityksen kohteen tilalle. (Seppänen 2005: 82.)

Representaatiot ovat subjektiivisia ja kulttuurisidonnaisia inhimillisen kulttuurin rakennusosia (Seppänen 2005: 82). Ne luovat ajattelun perustan, jolla sanomia tai sisältöjä tulkitaan (Pietilä 1997: 282–285). Stuart Hall (1997: 19) näkee representaation tulkinnallisena prosessina, jossa erilaiset merkkijärjestelmät, mielikuvat ja ulkoisen maailman esineet kohtaavat. Todellisuus on aina kielen ja kielellisten esitysten eli representaatioiden välittämää, koska ympäröivä maailma on tekstuaalinen. Ihminen liikkuu esitysten ja niiden tuottamien tapojen keskellä semioottisessa merkityskehässä. (Sihvonen 2006: 129–130.)

Stuart Hall (1997: 24–26) on esittänyt konstruktivistisen näkökulman yhtenä lähtökohtaa representaation tulkinnalle. Tässä tutkimuksessa ymmärrän representaation diskurssin tavoin konstruktivistisista lähtökohdista. Konstruktivismissa representaatio nähdään osana todellisuutta ja tutkimuksen keskiössä on se, minkälaista todellisuutta mediaesitys tuottaa ja minkälaisia keinoja se käyttää (Seppänen 2005: 94–95).

Kun puhutaan representaatiosta, on oleellista määritellä myös stereotypian käsite, sillä representaatiot vahvistavat tai purkavat stereotyyppioita. Stereotyyppillä tarkoitetaan merkkejä, joiden kautta tiettyjä yksilöitä tai ryhmiä koskevia yleistyksiä tuotetaan kulttuurisesti merkittäviksi. Stereotyyppit perustuvat tyyppittelyn logiikalle. Tuotetut yleistykset voivat liittyä tyyppittelyn kohteen arvoihin, asenteisiin, käyttäytymiseen tai taustaan. (Sihvonen 2006: 138.) Merkitykset vahvistuvat, kun niitä toistetaan. Mitä

vahvemmaksi jokin käytäntö on jähmettynyt, sitä vaikeampaa sen vastustaminen on. (Suoninen 1999: 30–31.) Tällä tavoin voimakkaista ja toistetuista representaatioista muodostuu yleisiä käsityksiä eli stereotyyppioita. Esimerkiksi suomalaisuuden stereotyyppioiden toistelemisesta syntyy vaikutelma siitä, että sekalaista joukkoa yhdistää jokin kansanluonne tai erityispiirre (Helkama 2015: 31). Toisin sanoen stereotyyppit ylläpitävät ”normaaliutta” eli ne osallistuvat sen määrittelyyn, mikä yhteiskunnassa on normaalia (Hämäläinen 2017).

Sosiaalisen konstruktionismin mukaisesti ajatellaan, että kielen avulla luotu sosiaalinen konstruktio näyttäytyy yksilölle itsestään selvänä arkitodellisuutena. Arkitodellisuudessa toimiminen on luontevaa ihmiselle, eikä rakennettua todellisuutta ole helppoa kyseenalaistaa. (Berger & Luckmann 1994: 34.) Stereotyyppioiden voi nähdä johtuvat juuri tästä. Myös mielikuvat kansallisuudesta ovat sosiaalista konstruktiota, arki ajattelua, joka ei välttämättä vastaa todellisuutta. Yleisten mielikuvien eli stereotyyppioiden avulla voidaan kuitenkin hahmottaa vallitsevia kulttuurisia arvostuksia. Elokuvat, kuten muutkin kulttuurituotteet, helposti toistavat olemassa olevia stereotyyppioita esimerkiksi henkilöhahmojen käyttäytymisessä ja arvoissa.

Helkaman (2015: 31) mukaan stereotyyppit ja kansalliset kertomukset kannattelevat kansallista omakuvaa. Kansakunnan tyypillisiä ominaisuuksia ja arvoja voidaan hahmottaa – ja arkielämässä usein hahmotetaankin – mielikuvien ja stereotyyppioiden tasolla (Helkama 2015: 17). Ominaista stereotyyppille on, että ne kiinnittyvät kyseessä olevien yksittäistapausten lisäksi myös kulttuurisesti jaettuun käsitykseen esimerkiksi ihmisyydestä, sosiaalisuuden luonteesta ja ryhmien toiminnasta (Sihvonen 2006: 138).

On huomioitava, että yksilökohtaisten erojen huomioiminen ei kuulu stereotyyppien piiriin (Taylor & Willis 1999: 40–41). Stereotyyppit eivät huomioi yksilöllisiä eroavaisuuksia ja vaihtelua, vaan pelkästään tyypittelyyn perustuvia yleistyksiä. Arkikielessä stereotyyppillä viitataan usein negatiivisiin ennakkoluuloihin, jotka kohdistuvat ihmisryhmiin, kuten jonkin kansallisuuden edustajiin.

Stereotyyppien voidaan tarkastella representaatioiden pohjalta. Sihvosen (2006: 138) mukaan mediakulttuurissa stereotyyppit ovat representoinnin muotoja, jotka ovat riippuvaisia tyylilajista ja kontekstista. Tässä tutkimuksessa mediakulttuurin stereotyyppit

ovat tarkastelun kohteena, kun suomalaisuuden arvojen stereotyyppisiä verrataan kotimaisten elokuvien representoimiin suomalaisten miespäähenkilöiden arvoihin.

### 2.3 Kansallisuuden rakentuminen

Tässä alaluvussa määrittelen kansallisuuteen liittyviä käsitteitä siitä näkökulmasta, että kansallisuus rakentuu monista osatekijöistä ja kansallisuuden kokemukseen vaikuttavat monet tekijät. Käsittelen tässä luvussa kansallista identiteettiä ja arvoja kansallisen omakuvan rakennusaineina, jonka jälkeen käsittelen kansallisia symboleita ja myyttejä, jotka vaikuttavat kansalliseen omakuvaan.

#### 2.3.1 Kansallinen identiteetti

Kansaa tai kansakuntaa voidaan kuvailla monin tavoin (Reicher & Hopkins 2001). Kansakunnalla voidaan tarkoittaa alueellista, kulttuurista, etnistä tai poliittista kokonaisuutta (Poole 1999). Nationalismiin perehtynyt tutkija Benedict Anderson (2006) on todennut, että kansakuntaa ei sellaisenaan ole olemassa, vaan kansakunnat ovat kuviteltuja yhteisöjä. Kuviteltuna yhteisönä kansakuntaa määrittävät turvattu ja jaettu identiteetti sekä kuulumisen tunne tarkasti rajattuun maantieteelliseen ja poliittiseen tilaan. Julkinen keskustelu luo merkityksiä kansakunnalle, ja mediajärjestelmät, joilla on maantieteellinen ulottuvuus, antavat kansakunnalle sen muodon. (Anderson 2006.) Myöskään Suomea ei sellaisenaan ole olemassa, koska sekin on kuviteltu yhteisö, samoin kuin kokemus tähän yhteisöön kuulumisesta eli suomalaisuudesta.

Kuulumisen kokemusta kansakunnaksi kutsuttuun kuviteltuun yhteisöön kutsutaan kansalliseksi identiteetiksi. Yksilön kokemus yhteisöön kuulumisesta syntyy perinteiden, rituaalien ja yhteisölle ominaisten diskurssien omaksumisesta. (Higson 2002: 64–65.) Identiteetillä tarkoitetaan paikantumista johonkin (Berger & Luckmann 1994: 150–151), ja kansallinen identiteetti voidaan nähdä jopa elämäntapana (Billig 1995). Identiteetillä viitataan siihen, miten ihmiset rakentavat itsestään ja toisistaan merkityksiä. Voidaan ajatella, että tietyssä merkityssystemissä tai diskurssissa ihmisille rakentuu tietynlaisia identiteettejä. Identiteetti on siis toiminnallinen kategoria, joka on moninainen ja vaihteleva. (Jokinen & Juhila 1999: 68.) Woodwardin (1997: 1) mukaan ihmisellä on

samanaikaisesti useampi identiteettitaso: globaali, kansallinen, paikallinen ja henkilökohtainen identiteetti.

Identiteetit vaikuttavat ihmisten itseymmärrykseen, käytökseen ja tapaan, jolla maailma hahmotetaan. Ei kuitenkaan ole selvää, mitä identiteetillä tarkoitetaan. (Pitkänen & Westinen 2018: 3.) Uskomukset, arvot ja asenteet nousevat tiettyyn ryhmään identioitumisesta eli kollektiivisesta identiteetistä ja siihen sisältyvistä arvoista. Ihminen identioituu niihin sosiaalisiin kategorioihin ja ryhmiin, joihin hän kuuluu ja jolle hän antaa merkityksen. (Taifel & Turner 1986; Ashmore, Deaux & McLaughlin-Volpe 2004; De Fina 2007.) Kollektiivinen identiteetti eli ryhmäidentiteetti vastaa subjektiiviseen kuuluvuuden kokemukseen, ja se voi viitata kansallisuuteen, etniseen ryhmään tai perheeseen (Pitkänen & Westinen 2018: 3).

Hobsbawmin (1983) mukaan kuvitteellinen yhteisö syntyy, kun sille keksitään perinteet ja niiden avulla yhdistetään yhteisön jäsenet yhteisten päämäärien taakse. Yksilötason yhteenkuuluvuuden tunteen lisäksi kansakuntaa määrittävät yksilöiden kollektiivisesti vaalimat muistot. Tällaisia kollektiivisesti vaalittuja muistoja nyky-Suomessa ovat esimerkiksi sotahistoria tai urheilumenestykset, kuten jääkiekon MM-voitot vuosina 1995 ja 2011. Kansalliset kulttuurituotteet, kuten kirjallisuus ja elokuvat, vahvistavat kollektiivista yhteenkuuluvuutta toistamalla kollektiivisesti vaalittuja muistoja kansallisten aiheiden muodossa. Kulttuurituotteet vahvistavat myös yksilötason yhteenkuuluvuutta toistamalla yhteisölle ominaisia diskursseja ja kuvaamalla perinteitä ja rituaaleja, kuten saunomista tai juhlapyhien viettoa.

Diskurssianalyttisen lähestymistavan mukaan yhteisöt, niin kuvitellut kuin todelliset, syntyvät ja kehittyvät kielen ja puhetapojen pohjalta. Yhteisön jäsenten arvot, uskomukset ja toimintatavat ovat keskenään samansuuntaisia ja johtavat yhteisiin puhetapoihin ja normeihin. Yhteisten normien tuntemus on osa yhteisön jäsenten sosiaalista tietoisuutta ja edellytys yhteisöön kuulumiselle. Toisin sanoen yhteisön jäsenet ovat tietoisia diskurssien sisällöistä ja muodoista eli he tietävät, mistä asioista ja millä tavalla on sopivaa keskustella. Käytänteet elävät ja syntyvät yhteisössä ja muokkaavat yhteisöä. (Luukka 2000: 151.)

Ihmisen mieli organisoii käsitteitä eroon ja samuuteen perustuen (Seppänen 2005: 84–85). Samalla kun puhutaan suomalaisuudesta, on puhuttava myös ei-suomalaisuudesta, koska ”me” muodostuu aina kanssakäymisessä ”muiden” kanssa (Lehtonen ym. 2004: 15). Myös sosiaaliseen konstruktionismiin sisältyy ajatus siitä, että asiat saavat merkityksensä erontekojen kautta (Jokinen 1999: 39). Jokinen (emt.) käyttää ilmiön esimerkkinä sitä, että sana surullinen saa merkityksensä suhteessa sanan iloinen merkitykseen.

Suomalaisuutta, kuten muitakin kansallisuuksia, kuvataan ja määritellään usein toiseuden kautta eli suhteessa johonkin ei-suomalaiseen. Sana suomalainen saa merkityksensä siitä, miten se eroaa vaikkapa ruotsalaisuudesta tai venäläisyydestä ja näiden sanojen merkityksistä. Yhtä lailla yksilön identiteettiä määritellään usein eroavaisuuksien kautta ja vertailemalla toisiin henkilöihin, joilla on erilainen identiteetti (Woodward 1997: 1–2).

Römpötti ja Seppälä (2017: 3–4) ovat todenneet, että esimerkiksi brittien näkökulmasta pohjoismaalaiset elokuvat ovat eksoottisia, mutta niiden eksoottisuus on vieraan toiseuden sijaan erilaista länsimaisuutta kiinnostavassa ympäristössä. Toiseus on jotakin vierasta, eikä tuttua kuten länsimaalaisuus. Länsimaalaisuus on kansallisuutta laajempi kulttuurinen identiteetti, eikä länsimaalaisuus ole länsimaalaisille toiseutta, samaan tapaan kuin suomalaisuus ei ole suomalaisille toiseutta. Myös tässä tutkimuksessa tarkastelluissa elokuvissa suomalaisuutta ilmennetään toiseuden kautta elokuvassa *Toivon tuolla puolen* ja *Tom of Finland*. Kansojen välisiä kulttuurieroja korostetaan, kun toista kansallisuutta edustavat henkilöihahmot käyttäytyvät eri tavalla kuin suomalaiset henkilöt.

### 2.3.2 Arvot osana kansallista omakuvaa

Niin kuin edellisessä alaluvussa todettiin, kansakunta on pohjimmiltaan tietynlainen kuviteltu yhteisö (Anderson 2006). Yhteisön jäsenillä on samansuuntaiset arvot, uskomukset ja toimintatavat, joiden kautta syntyvät yhteiset normit ja puhettavat eli diskurssit (Luukka 2000: 151). Arvot ovat yhteydessä normeihin, jotka ovat muodostuneet ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa (Helkama 2015: 8). Niinpä arvot ja moraalit ovat kulttuurisidonnaisia. Hofstede (1993: 7–10) jakaa kulttuurin neljään kerrostumaan, jotka ovat symbolit, sankarit, rituaalit ja arvot. Näistä arvot ovat kulttuurin



kerrostumista syvimmällä, ja niitä ei ole helppoa havaita, koska ne ovat enimmäkseen tiedostamattomia (emt.).

Arvot ovat abstrakteja ja yleisluontoisia ihmisen psykologisia ominaisuuksia, jotka ohjaavat havaitsemista ja vaikuttavat valintoihin (Helkama 2015: 8–9). Arvolla tarkoitetaan suotavaa käyttäytymistä, toivottua asiaa tai toivottua päämäärää (Schwartz & Bilsky 1987: 550–562). Arvostuksia ilmennetään osana inhimillistä toimintaa, ja arvojen olemassaolo voidaan päätellä ihmisen käyttäytymistavasta eri tilanteissa. (Hofstede 1993: 8–10; Turunen 1993: 51.) Arvot ovat ihmisen näkemyksiä siitä, mitä asioita kannattaa tavoitella ja miten toisia kohtaan pitäisi käyttäytyä. Esimerkkejä arvoista ovat tavoiteltavana pidetyt asiantilat, kuten tasa-arvo, vapaus ja maailmanrauha. Arvoja ovat myös hyveet eli toivottavan käytöksen piirteet, kuten ahkeruus, kohteliaisuus, rohkeus ja ”suomalainen sisu”. (Helkama 2015: 8–9, 35)

Arvot ovat taipumuksia suosia joitakin asiantiloja ylitse muiden (Hofstede 1993: 8–10). Arvoihin liittyy ajatus siitä, että ihminen ei koe maailmaa neutraalina, vaan jotkut asiat ovat arvokkaampia kuin toiset (Turunen 1993: 9–10). Arvot ovat käsitteitä tai uskomuksia, jotka liittyvät käyttäytymiseen tai toivottavaan lopputulokseen, ja ohjaavat valintoja ja arvioita käytöksestä ja tilanteista. Ominaista ihmisen arvoille on, että ne ovat pysyviä tilanteesta riippumatta, ja ne voidaan järjestää suhteellisen tärkeyden mukaan. Pysyvyydestään huolimatta ihmisen arvot voivat muuttua ajan kuluessa iän ja kokemuksen myötä. (Helkama 2015: 8–9.)

Helkama (2015: 12–15) on lähestynyt arvoja kolmen eri tason kautta, joista yksi on kansallinen omakuva. Kaksi muuta tasoa ovat arvojen yksilölliset erot ja toiminnan taso. Kansallisuutta tarkasteltaessa kyseessä on usein kansallinen omakuva eli esimerkiksi suomalaisen tekijän näkemys tai kuvitelma siitä, minkälaisia suomalaiset ovat. Kansallista omakuvaa voidaan lähestyä arvojen kautta.

Kansallisella omakuvalla tarkoitetaan oletuksia siitä, minkä arvojen uskotaan olevan yhteisiä kansakunnassa (Helkama 2015: 12–15). Schwartz (2011) nimittää samaa ilmiötä kulttuuriseksi arvojärjestelmäksi. Yhteiskunnassa vallalla olevat arvostukset vaihtelevat, mutta kansallinen omakuva on varsin pysyvä, sillä sitä kannattelevat stereotyyppit ja tarinat. Arvot, jotka kuvitellaan yhteisiksi arvoiksi, pitävät yllä yhtenäisyyttä ja siten

yhdistävät kansaa. Tällaisia arvoja kutsutaan kulttuurisiksi arvoiksi tai kansallisen omakuvan arvoiksi. (Helkama 2015: 12–15, 30.)

Kansallista omakuvaa vahvistavat stereotyyppit ja kansalliset kertomukset. Kansallinen kertomus on rakenne, jonka tarkoitus on vahvistaa ja ylläpitää kansallista yhtenäisyyttä. Myös kansallinen kertomus on yhteydessä arvoihin: kansakunnasta kerrotut tarinat vihjaavat, mitkä asiat ovat toivottavia ja hyväksyttäviä, ja mitkä asiat ja käyttäytymistavat ovat väärin tai epätoivottavia. (Helkama 2015: 31.)

Arvojen yksilöllisten erojen tasolla Helkama (2015) tarkoittaa erottavia arvoja, jotka pohjautuvat Rokeachin (1973) ja Schwartzin (1992) näkemyksiin yksilöllisistä arvojärjestelmistä. Toiminnan tasolla Helkama (2015) tarkoittaa arvojen suhdetta käyttäytymiseen eli toimintoja, joita voidaan käyttää indikaattoreina tietyistä arvoista tai toimintoja, joiden avulla voidaan mitata arvojen toteutumista. Esimerkiksi rehellisyyttä voidaan mitata velanmaksun tai varkauksien määrällä, jolloin kyse on toiminnan tasosta.

Arvoja on tutkittu sosiaalipsykologian alalla Rokeachin (1973) ja Schwartzin (1992) arvojärjestelmillä, joilla voidaan mitata arvojen tärkeysjärjestystä. Alkuperäisessä Rokeachin (1973) arvoteoriassa on 18 tiettyyn asiantilaan liittyvää päätearvoa, kuten tasa-arvo ja onnellisuus, ja 18 käyttäytymiseen liittyvää välinearvoa eli ”hyvettä”, joita ovat esimerkiksi kohteliaisuus ja rehellisyys. Schwartzin (1992) arvojärjestelmä puolestaan koostuu 57 yksittäisestä arvosta, jotka muodostavat kymmenen arvotyyppiä. Lähtökohdaksi on näkemys siitä, että arvot ovat universaaleja eli merkityssisällöltään samoja kulttuurista riippumatta. (Schwartz 1992; Puohiniemi 1993, 1995). Tässä tutkimuksessa arvoja ei käsitellä kuitenkaan näillä sosiaalipsykologian arvojärjestelmillä, vaan arvoja eritellään elokuvien representaatioista argumentaatioteorian toposluokittelun ja elokuvien sisällönanalyysin avulla.

Tyypillisistä arvoista ja ominaisuuksista puhuttaessa on otettava huomioon, että yhteiskunnassa on aina vallalla monia arvo-orientaatioita samanaikaisesti. Suomalaisten erimielisyyttä arvoista voidaan selittää sillä, että erimielisyyttä arvoista syntyy maissa, joissa on tarjolla vaihtoehtoisia näkemyksiä siitä, miten yhteisiä asioita on hoidettava, ja joissa elää rinnakkain erilaisia uskontoja ja maailmankatsomuksia (Helkama 2015: 9). T-Median ja Taloudellisen tiedotustoimiston (2017: 3) Kansan arvot -tutkimuksen

johdannossa muistutetaan, että arvot kertovat yhteiskunnan ilmapiirin nykytilasta, ja ne vaikuttavat yhteiskuntaan ja kulttuuriin ohjaamalla valintoja ja toimintaa. Ei ole olemassa esimerkiksi ”suomalaisia arvoja”, joista kansa olisi yhtä mieltä, mutta on olemassa useita sellaisia asioita, jotka ovat suhteellisen tärkeitä monille suomalaisille.

### 2.3.3 Kansalliset symbolit ja myytit

Jotta Suomen ja suomalaisuuden olemassaoloa voidaan ymmärtää, on otettava huomioon niiden sisältämät symboliset ulottuvuudet. (Lehtonen ym. 2004: 15). Symbolit kuuluvat olennaisena osana kansallisiin kertomuksiin, jotka puolestaan vaikuttavat kansalliseen omakuvaan. Symbolilla tarkoitetaan jotakin sellaista, johon yhteiset arvot ja assosiaatiot kiinnittyvät. (Helkama 2015: 32.) Kansakuntaan viitataan päivittäin mediassa, mainoksissa ja opetuskirjoissa erilaisten kansallisten symbolien kautta (Finell ym. 2013: 3).

Suomen ja suomalaisten identiteetit rakentuvat myyteille, muistoille, fantasioille ja kertomuksille (Lehtonen ym. 2004: 15). Myös kansallisuuksien, kuten suomalaisuuden, ”ominaisuudet” tai tyypilliset piirteet ovat myyttejä (Helkama 2015: 30). Myytin käsite liittyy läheisesti semiotiikkaan eli merkitysoppiin. Barthes (esim. 1993: 241; 1994: 178) käytti myytin käsitettä osana saussurelaista semiotiikkaa, pyrkimyksenään ymmärtää yhteiskunnan tuottamia stereotypioita. Myytti on yhteiskunnassa vakiintunut merkitys, kulttuurinen itseänselvyys, joka on kuin luonnoksi muuttanutta historiaa. Myytit ovat ihmisten jaettua tietoisuutta ja siten myös kulttuurin keskeistä rakennusainetta. (Seppänen 2005: 112.)

Hofstede (1993: 7–10) on määritellyt kulttuurin neljästä kerroksesta koostuvaksi, ja symbolit ovat hänen määritelmässään kulttuurin pinnallisin osa. Symbolit ovat sanoja, kuvia, eleitä ja muita merkityksellisiä asioita tai ilmiöitä, joiden merkityksen samaan kulttuuriin kuuluvat ihmiset tunnistavat (Hofstede 1993: 7–10). Billigin (1995) mukaan kansalliset symbolit voivat olla yksilöille niin arkipäiväisiä ja kuluneita, että he eivät kiinnitä niihin huomiota. Hofsteden (1993: 7–10) mukaan tarkkailijan on kuitenkin helppoa havaita symbolit.

Kansallisten symbolien välittämät merkitykset ovat seurausta monimutkaisista yksilöllisistä ja yhteiskunnallisista prosesseista (Edelman 1988). Tosin Helkama (2015: 32) huomauttaa, että historiallisesti symbolit eivät ole syntyneet itsestään, vaan nationalistiset liikkeet ovat tietoisesti luoneet symboleita. Symbolit ja niistä välittyvät merkitykset eivät ole muuttumattomia, vaan ne muuttuvat jatkuvasti ajan kuluessa ja niitä on helppoa tuottaa lisää (Finell ym. 2013: 19; Hofstede 1993: 7–10).

Kansallisten symbolien avulla kansakuntaan liitetyt abstraktit ajatukset ja merkitykset tehdään näkyviksi, ja niiden ansiosta yksilöt pystyvät viestimään, edustamaan kansallista identiteettiään ja ilmaisemaan uskollisuuttaan (Mach 1993). Kansalliset symbolit ovat ikään kuin yhteisön tarjoamia työkaluja viestintään ja kansallisen identiteetin rakentamiseen (Finell ym. 2013: 19; Wertsch 1991).

Kansalliset symbolit ovat kansakunnan aineellisia ilmaisuja, joiden kautta yksilöt voivat rakentaa kansallista identiteettiään. Ne välittävät sellaisia merkityksiä, jotka määrittelevät kansakuntaa: mikä muodostaa kansakunnan ja miten se eroaa toisista. (Finell ym. 2013: 3.) Kansalliset symbolit representoivat esimerkiksi luontoa, perinteitä tai urheilusankareita. Kansallisia symboleita voidaan käyttää merkitsemään ryhmien välisiä rajoja ja erottamaan yhden kansakunnan toisista kansakunnista (Geisler 2005). Finellin ja Liebkindin (2010) mukaan kansalliset symbolit, jotka esittävät kansakunnan yhteistä aluetta ja kulttuuriperinteitä, painottavat kansakunnan ainutlaatuisuutta.

Tässä tutkimuksessa käsitellään myös myyttejä, kun puhutaan suomalaisuuden ”ominaisuuksista” arvojen kautta. Tyypilliset arvot ovat pohjimmiltaan myyttejä, niin kuin Helkama (2015: 30) on todennut. Kansakuntiin viitataan symbolien kautta (Finell ym. 2013: 3), ja samoin suomalaisiin miehiin ja heidän arvoihinsa voidaan elokuvissa viitata symbolisesti. Elokuvat ovat kansallisia kertomuksia, joihin symbolit kuuluvat erottamattomasti (Helkama 2015: 32). Siksi analyysissä on oleellista huomata myös symboliset merkitykset, joilla arvoja voidaan representoida.

### 3 SUOMALAISUUS JA ELOKUVAN KANSALLISUUS

Tässä luvussa pohdin suomalaisuuden määrittelyn haasteita ja esitän näkemyksiä siihen, miten suomalaisuutta voidaan tai ei voida määritellä. Esittelen tässä luvussa elokuvatutkimuksen näkökulmasta, miten kansallisuus tai transnationaalisuus määrittelee elokuvia. Tarkastelen ristiriidassa olevien teoreettisten näkemysten pohjalta, millä perusteella suomalaista elokuvaa voi käsitellä kansallisena elokuvana, ja millä perusteella sitä tulisi sanoa transnationaaliseksi. Otan käsittelyyn myös auteur-teorian, jonka opeilla elokuvan kansallisuutta voisi perustella sillä, minkä maalainen on elokuvan ohjaaja.

Koska tämän tutkimuksen ensisijaisena aineistona ovat suomalaiset elokuvat ja tutkimuksen tärkeänä näkökulmana on suomalaisuus kansallisena identiteettinä, on oleellista määritellä, mitä suomalaisuus on, ja millä perusteella esimerkiksi tarkasteltavia elokuvia voi sanoa suomalaisiksi.

#### 3.1 Suomalaisuuden määritelmiä

Suomalaisuus on tietty realiteetti, jolla on suuri joukko todellisia vaikutuksia (Lehtonen ym. 2004: 15). Benedict Anderson (2006) korostaa subjektiivisen kansakunnan kokemisen näkökulmaa. Subjektiivisuudella hän tarkoittaa sitä, että ihminen on kansakuntansa jäsen vain silloin, kun hän itse mieltää olevansa. Aidosti sisäistetty kokemus ja vakaumus ovat tärkeämpiä kuin ulkoiset kriteerit, kuten rotu ja etnisyys. (Anderson 2006.) Näin ollen esimerkiksi suomalaisia ovat vain ne, jotka itse mieltävät itsensä suomalaisiksi. Andersonia (2006) mukaillen voisi sanoa, että suomalaisen ei tarvitse olla Suomessa syntynyt tai Suomen kansalainen, eikä toisaalta Suomessa syntynyt automaattisesti ole suomalainen, jos sisäinen kansallisuuden kokemus puuttuu. Analyysissä käsittelem suomalaisuuden arvorepresentaatioita roolihahmojen ulkoisista kriteereistä riippumattomista lähtökohdista.

Sille, mitä suomalaisuus sisältää tai minkälainen suomalainen ihminen on, ei ole tarkkaa määritelmää. Niin sanottua ”totuudellista suomalaisuutta” ei ole olemassa (Vänttinen 2016). Määrittelyn vaikeus johtuu siitä, että pysyviä ja empiirisesti todennettavia ”suomalaisuuden piirteitä” ei ole olemassa (T-Media & Taloudellinen tiedotustoimisto 2017: 3; Lehtonen ym. 2004: 15). Toisin sanoen suomalaisuutta ei ole olemassa omalla

voimallaan, vaan suomalaisuutta ja siihen liittyviä merkityksiä tuotetaan, tehdään ja kerrotaan. Suomalaisuus määrittyy suomalaisuutta koskevassa puheessa, joten se on jatkuvassa muutoksessa. (Lehtonen ym. 2004: 15.)

Ei ole myöskään olemassa esimerkiksi yhtenäisiä suomalaisia arvoja, joista kansa olisi yhtä mieltä, mutta niiden sijaan on olemassa monia asioita, jotka ovat tutkitusti suhteellisen tärkeitä monille suomalaisille (T-Media & Taloudellinen tiedotustoimisto 2017: 3). Suomi on etnisesti ja kulttuurisesti suhteellisen homogeeninen maa, jonka kulttuuriset rajat vastaavat maantieteellisiä rajoja (Finell ym. 2013: 19).

Määrittelyn haasteista huolimatta on useita hyviä syitä puhua Suomesta ja suomalaisuudesta. Ensinnäkin Suomi ja suomalaisuus ovat päivästä toiseen vaikuttavia reaalisia ilmiöitä, sillä Suomi-nimisen maan olemassaolo on empiirisesti totta. Yhtä lailla on totta, että Suomessa asuu ihmisiä, joita kutsutaan suomalaisiksi. Monet Suomen kansalaiset pitävät itseään suomalaisina ja näkevät itsensä kansallisuuden ilmentyminä. Suomalaisuus on käsite, jonka kautta suuri osa suomalaisista jäsentää itseään ja maailmaa. (Lehtonen ym. 2004: 14–15.)

Medialla on ollut keskeinen rooli suomalaisuuden määrittelyssä koko suomalaisuuden historian ajan eli 1800-luvun lopulta alkaen ja vielä tänä päivänäkin. Mediaesityksillä ei ole vain yhtä tapaa määrittellä suomalaisuutta tai suomalaisuuksia, vaan tapoja on useita. Niemisen (2001: 47) mukaan määrittelyn taustalla vaikuttaa median yhteiskunnallinen kaksoisfunktio eli sen kulttuuris-moraalinen ja taloudellinen tehtävä. Kulttuuris-moraalinen eli yhteisöä rakentava ja ylläpitävä tehtävä tuottaa erilaista käsitystä suomalaisuudesta kuin taloudellinen eli liikevaihtoa tavoitteleva tehtävä (Niemi 2001: 47). Kulttuuris-moraalinen ja taloudellinen tehtävä vaikuttavat myös elokuvateollisuuden taustalla, joten niiden voi nähdä määrittelevän myös elokuvien representoimaa suomalaisuutta.

Esimerkiksi kirjallisuudessa suomalaisuutta ja suomalaisten piirteitä määrittelevät erityisesti suomalaiset itse. Suomalaisuutta määrittelevien tekstien kohderyhmää ovat joko suomalaiset tai suomalaisten lisäksi ulkomaalaiset. Samoin ulkomaille ”virallista” Suomi-kuvaa vievä maakuvaviestintä on suomalaisista asiantuntijoista koostuvan työryhmän, Finland Promotion Boardin, käsialaa. Tähän tutkimukseen valittujen

kotimaisten elokuvien kohderyhmää ovat sekä kotimainen että kansainvälinen yleisö, koska elokuvat ovat päässeet kansainvälisille markkinoille. Kun suomalaiset elokuvantekijät puhuvat suomalaisuudesta itse elokuviensa kautta, voidaan puhua kansallisen omakuvan representoinnista.

### 3.2 Kansallinen elokuva

Kansallinen elokuva kuvaa kansallisia tilanteita ja heijastaa kansallista kuvastoa. Se myös kierrättää kansallisia intertekstejä, kuten kirjallisuutta ja kansanperinteitä. Stamin (2000) näkemyksen mukaan kaikkia elokuvia voidaan kutsua kansallisiksi elokuviksi. Näkökulmaa on perusteltu sillä, että kansallinen elokuva on kansallisen teollisuuden tuote, joka on tuotettu kansallisella kielellä. (Stam 2000: 289.) Samaa logiikkaa soveltaen suomalaisten elokuvantekijöiden teokset kuvaavat suomalaisia tilanteita ja heijastavat kansallista kuvastoa. Toisaalta kansallisen elokuvan käsitettä on kritisoitu siitä, että elokuva harvoin on riippumaton muiden maiden elokuvateollisuudesta, kansainvälisestä rahoituksesta tai tyylillisistä tai teemallisista vaikutteista. Vaihtoehtoisena tai täydentävänä näkemyksenä on sittemmin ehdotettu transnationaalisuutta, josta kerron lisää luvussa 3.1.2.

Itsenäistymisen kynnyksellä suomalaisten elokuvien pyrkimyksenä oli vahvistaa pienen valtion kansallista identiteettiä ja luoda yhteenkuuluvuutta kehittämällä ja määrittämällä suomalaisuutta elokuvan kautta. Autonomian ajan Suomessa elokuvan kansalliset tavoitteet ilmenivät erityisesti ajankohtaiselokuviissa (Laine 2007: 55; Sedergren & Kippola 2003). Vuonna 1919 perustetun Suomen Filmitaite Oy:n tavoitteissa on nähtävissä vahvat kansalliset pyrkimykset (Laine 2007: 56). Tuloksena olivat kansallisromanttista kuvastoa toistavat ja kansallisesti tai nationalistisesti värityneet suomalaiset elokuvat.

Kotimaisen elokuvan alkutaipaleella suosiossa oli kansallisten aiheiden kuvaus. Kansalliset aiheet oli useimmiten haettu kansanrunoudesta ja kirjallisuudesta, esimerkiksi Eino Leinon teoksista (Laine 2007: 55–56). Aleksis Kiven romaaniin *Seitsemän veljestä* tehtiin elokuvakäsikirjoitus seitsemän kertaa, tosin elokuvaksi asti teos päättyi vasta 1939 (Laine 2007). Vielä nykypäivänä kansalliset aiheet näkyvät kotimaisessa

elokuvateollisuudessa sotaelokuvien ja kansallisia sankareita kuvaavien taiteilija- tai urheilijaelämäkertojen muodossa.

Myös kotimaiseen kirjallisuuteen pohjautuvia elokuvasovituksia tehdään edelleen, esimerkiksi viimeaikaiset filmatisoinnit *Tuntematon sotilas*, *Ikitie*, *Puhdistus*, *Kättilö* ja sarjakuviin perustuva animaatioelokuva *Muumit Rivieralla*. Kansalliseepos *Kalevala* on sovitettu elokuvaksi vain kaksi kertaa ja kolmas eepokseen pohjaava filmatisointi nimeltä *Kullervo* on tekeillä (Salminen 2017; Elokuva uutiset.fi 2017b). Klassikkokirjojen tarinat nähdään elokuvien lisäksi usein myös teatterin lavalla. Ryhmäteatterin esittämä ja Mika Myllyahon dramatisoima *Tuntematon sotilas* saavutti suuren suosion Suomenlinnan kesäteatterissa vuonna 2007.

### 3.3 Transnationaalisuus

Kansallisen elokuvan käsitettä on kritisoitu, koska erityisesti pienten valtioiden, kuten Suomen, elokuvat ovat harvemmin kansallisesti itsenäisiä teoksia, koska ne ovat tavalla tai toisella muiden maiden elokuvateollisuudesta ja -kulttuurista riippuvaisia. Siksi pienten valtioiden elokuvat ovat lähes aina transnationaalisia. Erityisesti pienten valtioiden elokuvissa näkyy vaikutteita muiden maiden elokuvateknikasta, -tyyleistä, ja -trendeistä. Rahoittajia haetaan usein ulkomailta ja elokuvia tehdään eri maiden välisinä yhteistuotantoina. (Bacon 2016.)

Elokuvien transnationaalisuus voi näkyä ulkomaisena rahoituksena, eri maiden välisenä yhteistyönä tai kansainvälisten trendien ja tyylien, kuten klassisen Hollywood-tyylin noudattamisena. Esimerkiksi elokuva *Tom of Finland* on usean kansainvälisen tuotantoyhtiön yhteistuotanto, mutta käsittelen elokuvaa ennen kaikkea suomalaisena elokuvana, koska sen aihe, eli kuvataiteilija Touko Laaksonen alias Tom of Finland, ja ohjaaja Dome Karukoski ovat suomalaisia.

Pohjoismainen nykyelokuva, johon myös suomalainen nykyelokuva kuuluu, on monin tavoin kytköksissä aikansa elokuvallisiin, kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin virtauksiin ja muutoksiin. Myöskään pohjoismaisten näytelmäelokuvien aiheet eivät useinkaan ole kunnioittaneet kansallisia rajoja, vaan aiheita on kierrätetty eri maista ja kulttuureista. (Römpötti & Seppälä 2017: 5–6.) Transnationaalisille elokuville on ominaista, että ne



käsittelevät universaaleja ongelmia, vaikka ovatkin vahvasti kiinni kansallisessa kulttuurissa (Bacon 2016).

Kaurismäen elokuvien kohderyhmää ovat pienet kansainväliset yleisöt, taide-elokuvan ystävät. Kaurismäen elokuvien ensi-illat ajoitetaan tyypillisesti kansainvälisille elokuvafestivaaleille, koska hänen suurin yleisönsä on siellä. Suomessakaan Kaurismäen elokuvat eivät ole valtavirtaa, vaan ne tavoittavat melko pienet yleisömäärät. Transnationaalisuus näkyy kansainvälisen kohderyhmän kautta varmasti myös elokuvan teemoissa ja lähtökohdissa. Dome Karukoski puolestaan on sanonut haastattelussa, ettei hän tavoittele uraa ulkomailla, vaikka hänen elokuvansa ovatkin saaneet kansainvälistä näkyvyyttä (Saloranta 2017).

### 3.4 Tekijyys kansallisuuden perusteluna

Tässä tutkimuksessa tarkastelemani elokuvat ovat suomalaisia siitäkin syystä, että niiden ohjaajat ovat suomalaisia. Ranskalaisen elokuvateorian tekijäkeskeisen auteur-näkemyksen mukaan ohjaaja on elokuvan merkittävin tekijä, joka vastaa elokuvasta ja jonka näkemykset eniten välittyvät valkokankaalle. Elokuva ilmaisee ennen kaikkea ohjaajan maailmankuvaa ja ajatuksia. (Bordwell 1996; Seppälä 2005: 66; Thompson & Bordwell 2010: 381–383.) Esimerkiksi elokuvan *Toivon tuolla puolen* ohjaaja Aki Kaurismäki vastaa henkilökohtaisesti elokuviansa käsikirjoituksista, ohjauksesta, näyttelijävalinnoista, visuaalisuudesta ja leikkauksesta, joten häntä voi sanoa auteur-tekijäksi (Hänninen 2017).

Myös Dome Karukosken ja Aku Louhimiehen elokuvissa on havaittavissa toistuvia teemoja ja tunnistettava tyyli, vaikka heitä ei yleisesti kutsuta auteur-tekijöiksi. Dome Karukoski on ohjannut *Tom of Finlandin* ja hän on kehitellyt elokuvan tarinan yhdessä tuottaja ja käsikirjoittaja Aleksii Bardyn kanssa. Aku Louhimies on *Tuntemattoman sotilaan* ohjaaja, yksi tuottajista ja yksi käsikirjoittajista. Vaikka Louhimiehen *Tuntematon sotilas* perustuu Väinö Linnan samannimiseen romaaniin vuodelta 1954, elokuva eroaa kahdesta muusta Linnan sotaromaanin filmatisoinnista, missä on nähtävissä elokuvakäsikirjoituksen merkitys. Louhimiehen elokuva ei ole sanatarkka jäljennös *Tuntematon sotilas* -kirjasta eikä aikaisemmista *Tuntematon sotilas* -elokuvista, vaan ohjaajan visio näkyy tarinan uudenlaisina painotuksina ja teemoina. Louhimies on

sanonut aikakauslehden haastattelussa, että teos tehdään yhdessä, mutta ohjaajana hän on itse elokuviansa suunnannäyttäjänä (Uljas 2017). Ohjaajilla on päätösvaltaa siitä, minkälaisia representaatioita heidän elokuvansa välittävät.

Ohjaajan poikkeuksellinen valta elokuvatuotannossa ja yleensäkin elokuva-alalla nousi keskustelun aiheeksi, kun *Tuntemattoman sotilaan* ohjaajan Aku Louhimiehen kyseenalaiset työskentelytavat tulivat mediassa julki maaliskuussa 2018. Kohuun liittyen lehdistössä todettiin, että elokuvanteossa ohjaajan taiteellinen valta on työryhmässä ylitse muiden, ja hänellä on ”kaikki taiteelliset langat käsissään”. (Pihlajamäki 2018; Rigatelli 2018.) Näihinkin näkemyksiin nojaten voisi sanoa, että elokuva-ala ei ole demokraattinen, vaan ohjaajalla on auteur-teorian lähtökohtien mukaisesti poikkeuksellinen valta-asema. Myös lain edessä elokuvan merkittävin tekijä on ohjaaja ja joskus myös käsikirjoittaja. Lain mukaan elokuva on tekijänsä teos, jonka tekijänoikeudet kuuluvat yleensä ohjaajalle tai ohjaajan lisäksi muutamalle muulle tekijälle (Kamina 2002: 153).

Tekijäkeskeisyyttä on kritisoitu siitä, että se vähättelee muiden elokuvantekijöiden työn merkitystä. Pitää paikkansa, että elokuva on useiden henkilöiden yhteistyön lopputulos (esim. Seppänen 2005: 84), joka ei synny pelkästään yksittäisen henkilön, kuten ohjaajan, tuotoksena. Tuotantoyhtiöllä ja tuottajilla on vaikutusvaltaa elokuvanteossa. Käsikirjoittaja päättää suurimmaksi osaksi sen, *mitä* elokuvassa sanotaan. Ohjaaja on kuitenkin työryhmästä se, jolla on eniten valtaa päättää, *miten* elokuva sanoo sanottavansa. Tästä syystä auteur-teoria antaa mielestäni hyvät lähtökohdat valitsemieni elokuvien representaatioiden tarkasteluun ja toimii perusteena sille, että elokuvia on oikeutettua kutsua suomalaisiksi elokuviksi, kun niiden ohjaajat ovat suomalaisia.

1970-luvulta alkaen auteur-teoria on väistynyt uusien lähestymistapojen tieltä. Ohjaajien taiteellisen luovuuden tuotteiden sijaan elokuvat alettiin nähdä yhteiskunnallisia ja kulttuurisia merkityksiä kantavina representaatioina, jotka ylläpitävät ideologisia ja myyttisiä rakenteita. Tutkijan tehtävä oli yhä useammin näiden rakenteiden paljastaminen (Seppälä 2005: 66.), ja niin on myös tässä tutkimuksessa. Auteur-teoria ja uudemmat näkemykset eivät ole ristiriidassa keskenään, jos niillä perustellaan eri asioita. Auteur-teoriaa voi esimerkiksi käyttää kansallisuuden perusteluna silloin, kun transnationaalista elokuvaa halutaan tutkia ennen kaikkea kansallisena tuotteena tai vain jonkin tietyn

kansallisuuden, kuten tässä tutkimuksessa suomalaisuuden representaatioiden, näkökulmasta.

#### 4 SUOMALAISEN MIEHEN ARVOJEN REPRESENTAATIO

Tässä luvussa analysoin aineistosta nousevia tapoja, joilla suomalaisuudesta ja erityisesti suomalaisen miehen arvoista puhutaan. Aluksi analysoin tutkimuksen toissijaista aineistoa, jolla taustoitan tapoja, joilla suomalaisuudesta puhutaan. Taustoituksen pohjalta voi paljastua, minkälaisia stereotyyppisiä suomalaisuuden diskurssiin sisältyy. Tarkasteltavat tilastot ja kyselyaineistot kertovat siitä, miten suomalaiset itse puhuvat suomalaisuudesta. Viranomaistahojen julkaisemat opaskirjat ja Suomen matkailumarkkinoinnin kampanja kertovat siitä, miten suomalaiset puhuvat suomalaisuudesta julkisuudessa ulkomaisia yleisöjä ajatellen. Koska ensisijainen aineisto koostuu ulkomaille levitetyistä suomalaisista elokuvista ja niiden sisältämistä suomalaisuusrepresentaatioista, on osa tässä luvussa esitellyistä suomalaisuusdiskursseista suunnattu ulkomaalaiselle yleisölle.

Otan ensin tarkasteluun suomalaisuuden sellaisena, kuin se kyselytutkimuksissa ja tilastoissa näytetään. Sen jälkeen analysoin maakuvaviestinnän representoimia ”suomalaisia arvoja”. Esimerkkeinä Suomi-kuvan representaatioista käsittelen muun muassa Suomeen saapuville maahanmuuttajille jaettavaa *Perustietoa Suomesta* -opasta (Sisäministeriö ym. 2013), *Nation Brands Index* -tutkimuksen (NBI 2016) Suomen tuloksia sekä Visit Finlandin (2017) ”suomalaisuuden piirteitä” esittelevää kampanjaa *Symphony of Extremes*.

Toissijaisen aineiston analyysin jälkeen esittelen tarkasteltavat elokuvat eli Aki Kaurismäen *Toivon tuolla puolen*, Dome Karukosken *Tom of Finlandin* ja Aku Louhimiehen *Tuntemattoman sotilaan*. Aineiston elokuvissa ilmenevistä suomalaisen miehen arvoista voidaan muodostaa neljä toposta, joiden sisältöä analysoin elokuvan sisältötutkimuksen menetelmällä analyysiluvussa 4.4. Toposten avulla puran elokuvien representoimia suomalaisten miesten arvojen representaatioita ja etenen kohti johtopäätöstä.

Yhteenvedossa kertaan johtopäätökset toissijaisessa ja ensisijaisessa aineistossa ilmenneistä arvoista. Vertaan toissijaisen aineiston suomalaisuuskuvausarkkia tarkasteltavana olleiden elokuvien representaatioihin. Tässäkin vertailussa keskityn

arvojen tarkasteluun. Analysoin, vastaavatko suomalaisen miehen arvojen representaatiot toisiaan näissä aineistoissa.

#### 4.1 Tilastollisia suomalaisuusdiskursseja

Kun yhdenmukaista ja totuudellista suomalaisuutta ei ole olemassa, voidaan ”suomalaisuuden piirteiden” tai ”suomalaisten arvojen” sijaan tarkastella, minkälaisia asioita suomalaisuuteen usein liitetään, ja minkälainen yleinen kuva suomalaisuuden diskurssissa vallitseva. Kun suomalaisuutta tai Suomen kansaa kuvaillaan ja määritellään, kyse on joko tutkimustuloksiin perustuvista johtopäätöksistä tai yleisen tason näkemyksistä, arkikäsityksistä. Kumpaakaan kuvailutapaa ei voi yleistää koskemaan kaikkia suomalaisia, mutta kuvailujen ja määrittelyjen avulla on mahdollista hahmotella yleisiä suomalaisuuteen liitettäviä piirteitä ja arvoja.

Julkisuudessa on puhuttu suomalaisia jakavista yhteiskunnallisista ristiriidoista, sekä niistä seuranneesta eristäytymisestä ja ”kuplista”. Aikaisemmat tutkimuksetkin ovat osoittaneet, että suomalaisten väliltä löytyy keskinäisiä arvoriitoja (Pitkänen & Westinen 2016a; Pitkänen & Westinen 2016b). Vuonna 2018 julkaistiin Kulttuurirahaston ja e2:n kyselyaineistoon pohjautuva tutkimus (Pitkänen & Westinen 2018) suomalaisesta identiteetistä. Raportin ensimmäinen osa julkaistiin maaliskuussa 2018, ja julkaisu kertoo, mistä tekijöistä suomalaisten identiteetit muodostuvat. Keskeisenä tuloksena saatiin selville, että suomalaiset ovat identiteetiltään suomalaiset melko samankaltaisia sukupuolesta, iästä, asuinpaikasta tai esimerkiksi poliittisesta kannasta riippumatta. Vaikka identiteetit ovat suomalaisilla melko yhteneväiset, arvot ja asenteet eroavat. Ikä on yksi merkittävimmistä identiteettieroja selittävistä tekijöistä. (Pitkänen & Westinen 2018.)

Tutkimuksen mukaan suomalaisen identiteetti rakentuu lähipiirin, harrastusten, suomalaisuuden, äidinkielen, koulutuksen ja työn ympärille. Nämä ovat tärkeitä yli 80 prosentille vastaajista ja niiden merkitys on vähäinen vain muutamalle. Tutkimuksessa selvisi myös paikallisuuden suuri merkitys suomalaisten identiteetille. Lähiympäristö, kotikunta ja maakunta ovat identiteetin rakentajina enemmistölle suomalaisista tärkeitä. (Pitkänen & Westinen 2018.) Myös Kuntaliiton viimevuotisessa tutkimuksessa 85 prosenttia vastaajista samastui Suomeen (Pekola-Sjöblom 2017).

Vastaajista 92 prosenttia pitää suomalaisuutta erittäin tai jokseenkin tärkeänä identiteettinsä kannalta. Identiteetin kannalta perhe (95 %) on tärkein tekijä ja se on vain hieman suomalaisuutta tärkeämpi. Mikään yksi tekijä suomalaisuudessa ei nouse muita tärkeämmäksi, sillä osa vastaajista painottaa kansallistunnetta, osa kieltä ja kulttuuria ja osa historiaa. (Pitkänen & Westinen 2018: 34.) Työtä ja koulutusta pitää tärkeänä yli 80 prosenttia suomalaisista ja Suomen historia nähdään tarinana työstä ja taloudesta, jossa suomalainen on ominaisuuksiltaan uutera, sinnikäs ja innovatiivinen (emt. 2018: 11–12).

*Kansan arvot* -tutkimuksessa (T-Media & Taloudellinen tiedotustoimisto 2017) on selvitetty 15–74-vuotiaiden suomalaisten arvoja ja niissä tapahtuvia muutoksia erityisesti yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Tutkimuksesta selviää, että tasa-arvo on monille suomalaisille tärkeä asia ja perusarvo. Työnteko on enemmistölle suomalaisista erityisen tärkeää samoin kuin velvollisuus maksaa veroja. (T-Media & Taloudellinen tiedotustoimisto 2017) Työnteon ja verojen maksun voisi nähdä liittyvän hyvinvointiyhteiskunnan suureen arvostukseen.

Laki kotoutumisen edistämisestä (30.12.2010/1386 7§) edellyttää, että maahanmuuttajalle annetaan tietoa suomalaisesta yhteiskunnasta. Niinpä Suomeen saapuville maahanmuuttajille jaetaan kotouttamisen yhteydessä tietopaketti *Perustietoa Suomesta* (Sisäministeriö ym. 2013). *Perustietoa Suomesta* -oppaassa kerrotaan yleisen tason näkemyksenä, että suomalaiset ovat luonteenlaadultaan hiljaisia ja rauhallisia. Yksityisyys, oma rauha, täsmällisyys ja säännöt ovat tyypillisesti suomalaisille tärkeitä. Ahkeruus ja rehellisyys ovat monien suomalaisten arvostamia piirteitä. Oppaassa kerrotaan myös, että suomalaiset ovat hyviä ystäviä sitten, kun heihin tutustuu paremmin. (Sisäministeriö ym. 2013: 37.) Kohderyhmänsä eli Suomeen kotoutuvat maahanmuuttajat huomioiden oppaassa esitetty näkemys suomalaisuudesta on muodostettu suhteessa toisiin kansakuntiin ja kulttuureihin - erityisesti niihin, joista monet maahanmuuttajat saapuvat Suomeen (Loula 2017).

Tietoa Suomesta ja näkemyksiä suomalaisuudesta kerrotaan myös *Infopankki*-verkkosivustolla, jonka rahoittajia ovat useat suomalaiset kunnat ja valtio (Helsingin kaupunki 2003). Monikielisen *Infopankin* kohderyhmää ovat Suomeen muuttota suunnittelevat ja Suomessa asuvat kansalaiset sekä Suomen viranomaiset. Tapakulttuurin

yhteydessä kerrotaan, että tärkeitä arvoja monille suomalaisille ovat tasa-arvo, oikeudenmukaisuus ja vaatimattomuus. Vaatimattomaan käytökseen kuuluu, että suomalainen ei tyypillisesti kehu itseään tai puhu suureen ääneen. Niinpä yleensä suomalaisten mielestä hyvää käytöstä on toisten ihmisten huomiointi ja kuunteleminen. Suomessa rehellisyyttä, työntekoa ja ahkeruutta tyypillisesti arvostetaan, epärehellisyyttä puolestaan ei arvosteta tai peräti halveksutaan. (Helsingin kaupunki 2003.)

#### 4.1 Suomalaisuus maakuvamarkkinoinnissa

Jokaisesta maasta on olemassa maa- ja kansallisuusstereotyyppioita ja maakuvia oman maan ulkopuolellakin, ja niin myös Suomesta ja suomalaisista liikkuu paljon mielikuvia, käsityksiä, myyttejä ja mielipiteitä. Nämä mielikuvat vaikuttavat suomalaisten tuotteiden ostopäätöksiin ja Suomen houkuttelevuuteen matkailumaana. Jotkin maakuvaan sisältyvistä tiedoista ovat ehkä totuudenmukaista, mutta mukaan mahtuu myös vääristyneitä tai epätosia kuvitelmia. Suomi-kuvaa voi levittää kuka tahansa kokemusten tai johtopäätösten perusteella. Levitetyistä tiedoista ja kuvitelmista muodostuu Suomen maine eli tunnettuus. (Tehtävä Suomelle 2010: 253.)

Maakuva on arvo- ja tunnelatautunut mielikuva, jonka yksilö luo on luonut tietystä maasta. Se on sattumanvaraisesti muodostuva, pääasiassa suunnittelematon kokonaisuus, joka perustuu tietoon, kokemuksiin, uskomuksiin, tunteisiin ja stereotyyppioihin. (Moilanen & Rainisto 2008: 15, 17.) Jokaisella maalla on jonkinlainen maakuva, ja se voi olla heikko tai vahva ja myönteinen tai kielteinen (Fan 2008: 5). Ulkoista kuvaa voidaan ohjaillla brändäyksen avulla, mutta maakuvan kontrollointi on mahdotonta. Maakuvamarkkinointia onkin kritisoitu siitä, että imagokampanjalla ei voida vaikuttaa kaikkiin mielikuviin, joita maasta ja sen kansasta on olemassa. (Valaskivi 2014: 195–196, 206–207.)

Maabrändillä tarkoitetaan tavoitteellisen ja tietoisien toiminnan seurauksena rakennettua maakuvaa. Toisin sanoen maabrändi syntyy, kun maakuvaan pyritään vaikuttamaan. (Moilanen & Rainisto 2008: 15, 17.) Lehtosen (2010: 115) mukaan maabrändi syntyy koulutuksen, kokemusten ja median vaikutuksella. Maabrändin mukainen maakuva on mielikuva, joka vastaa sitä, miten maan oma kansa haluaisi muun maailman näkevän heidät. Se on jotakin kyseiselle maalle keskeistä, erottavaa ja kestävä. (Fan 2008: 2–3.)

Maabrändääjät yrittävät löytää kansallisesta kulttuurista sellaisia erityispiirteitä, jotka poikkeavat kaikista muista kansallisista kulttuureista (Valaskivi 2014: 217). Maabrändin luominen on paikkabrändäystä, jonka tavoite on luoda paikan nimeen yhdistyvä positiivinen mielikuva ja maine (Govers 2013: 17–20). Tällä tavoin kansakunnasta pyritään tekemään kiinnostava, haluttava ja erikoislaatuinen (Valaskivi 2014: 217). Vahvalla ja myönteisellä maakuvalla voi olla positiivinen merkitys maan liike-elämän, matkailun, kulttuurin ja ulkopolitiikan toimivuudelle (Tehtävä Suomelle 2010: 253).

Maabrändin luomiseen vaikuttaa maan omakuva eli se, miten kyseisen maan kansalaiset näkevät itsensä ja minkälaisia uskomuksia heillä on itsestään (Fan 2008: 5,12). Vaikka kohdeyleisönä on ulkomaat, maabrändäyksessä on otettava huomioon oman maan kansalaisten mielipide (Moilanen & Rainisto 2008: 52). Valaskiven (2014: 206–207) mukaan brändääminen tapahtuu aina kahteen suuntaan, eli sen lisäksi, että tavoitteena on luoda ulospäin mahdollisimman edullinen kuva, on tuotettava kansakunnalle yhteistä käsitystä brändin mukaisesta kansallisesta identiteetistä. Brändin tulee toimia kotiyleisössä ja kohdeyleisössä, jotta kotiyleisö sitoutuu maabrändäysprosessiin (Moilanen & Rainisto 2008: 52).

Maabrändin, niin kuin minkä tahansa muunkin brändin, on oltava uskottava, totuudenmukainen ja joustava, ja sen on pystyttävä pitämään lupauksensa (Bahr Thompson 2003: 82–83). Maabrändäyksessä ei kannata rakentaa uusia ominaisuuksia, vaan on järkevämpää keskittyä sisällön osalta oman maan ja kulttuurin aitoihin ja totuudenmukaisiin voimavaroihin ja ominaisuuksiin (Moilanen & Rainisto 2008: 52–54). Tehokkain tapa markkinoida maata ovat ihmisten omat kokemukset ja suulliset kertomukset (Anholt 2006: 100–104).

Maakuvaviestinnän tarkoituksena on luoda Suomesta mahdollisimman houkutteleva kuva kansainvälisille yleisöille matkailu-, sijoitus- ja työskentelymaana. Elokuvilla, ja varsinkaan sitoutumattomilla fiktioelokuvilla, vastaavaa houkuttelevuuden tavoitetta ei useimmiten ole. Maakuvaviestinnässä ja kotimaisissa elokuvissa voi olla saman tyyppisiä arvojen representaatioita ilman, että yhteys olisi tarkoituksenmukainen. Ne voivat myös olla samankaltaisia, jos molemmat toistavat samoja stereotyyppioita.



Suomen maakuvaviestintää tekevät useat suomalaiset toimijat yhteistyössä. Suomi-kuvan yleisestä koordinaatiosta vastaa Valtioneuvoston kanslian alaisuudessa toimiva Finland Promotion Board, jonka jäsen myös matkailun edistämisen julkinen organisaatio Visit Finland on (Visit Finland 2017). Visit Finland on Business Finlandin (ent. Finpro) yksikkö, jonka ydintehtäviin kuuluu matkailullisen Suomi-kuvan kehittäminen ja markkinointi maailmalla, markkinatiedon hankinta ja analysointi matkailuelinkeinon tarpeisiin sekä laadukkaan tuotekehityksen ja tuotteistamisen edistäminen (Visit Finland 2017). Puoliväliriihessä vuonna 2017 Suomen hallitus myönsi lisärahoitusta matkailulle, ja Matkailun 4.0 -suunnitelman mukaisesti tästä osa määrättiin kohdistettavaksi Visit Finlandin toimintaan matkailumarkkinoinnin parissa (Työ- ja elinkeinoministeriö 2017).

Pohjoismaisten elokuvien suosio on kasvattanut kiinnostusta pohjoismaisia kulttuureita ja ilmiöitä kohtaan (Römpötti & Seppälä 2017). Elokuva-alalla on vaikutusta Suomen ja Skandinavian kansainväliseen tunnettavuuteen ja kansainvälisten matkailijoiden määrään. Kansallisen kuvaston vaikutus heijastuu matkailuelinkeinon, koska eri maihin ja kansallisuuksiin liitettävillä mielikuvilla on vaikutusta matkakohteen valintaan ja eri maiden houkuttavuuteen (VisitFinland.com 2017). Matkailijat ovat kiinnostuneita paikallisista ihmisistä ja elämäntavoista, joten he haluavat nähdä, mitä ”suomalaisuus” on. Maan maine eli maabrändi rakentuu maakuvaviestinnän ja -markkinoinnin lisäksi uutisten ja median vaikutuksella (Lehtonen 2010: 115). Kansainvälisesti levitettävät kotimaiset elokuvat ovat kulttuurisia vientituotteita, jotka rakentavat ja vahvistavat yleisiä suomalaisuuteen liitettäviä mielikuvia.

Maakuvan seurantatutkimuksen, *Nation Brands Indexin* (2016), mukaan maailmalla suomalaisia pidetään luonteeltaan ystävällisinä, ulkomaalaisiin myönteisesti suhtautuvina, rehellisinä, ahkerina ja luotettavina. Suomalaista elämänlaatua pidetään korkeana ja yhteiskuntaa tasa-arvoisena (NBI 2016). Indeksi mittaa maan mainetta ja houkuttelevuutta kuusiulotteisella kansallisen kompetenssin mallilla. Ulottuvuudet ovat vienti, hallinto, kulttuuri, ihmiset, turismi sekä maahanmuutto ja investoinnit. (Anholt 2005: 333.)

Visit Finlandin (VisitFinland.com 2017) mukaan matkailussa vallitsee autenttisuuden trendi, joten matkailijoita kiinnostavat paikalliset ihmiset ja heidän elämäntapansa. Visit Finlandin laajin kansainvälisille markkinoille suunnattu markkinointikampanja vuonna

2017 on *Symphony of Extremes*, joka pyrkii vastaamaan autenttisuuden trendiin ja juhlistamaan samalla Suomi 100 -juhlavuotta. *Symphony of Extremes* -kampanjan teesi on, että Suomi on vastakohtien maa ja tutkitusti myös ihmiset ovat DNA:lta todella erilaisia keskenään. (VisitFinland.com 2017.)

*Symphony of Extremes* esittelee ”suomalaista DNA:ta” eli suomalaisia henkilöitä ja elämäntapaa englanninkielisten henkilövideoiden ja teemavideoiden kautta. Kampanjaan kuuluu myös sivusto, joka antaa lisätietoa Suomen äärimmäisyyksistä ja kampanjan taustoista. Kampanja huipentui Apocalypticin säveltämään ja esittämään *Symphony of Extremes* -nimiseen kappaleeseen Business Finlandin järjestämässä ensi-illassa Helsingissä 12.11.2017 (Business Finland 2017, VisitFinland.com 2017).

Kampanjan neljästä henkilövideosta jokainen on tehty yhden suomalaisuuteen liittyvän teeman ympärille. Henkilövideot esittelevät neljä keskenään erilaista suomalaista, joiden juuret ovat eri puolilla Suomea. Visit Finland käyttää markkinoinnissaan jaottelua neljään alueeseen: saaristo, Lappi, Järvi-Suomi ja Helsinki. Videot sijoittuvat eri vuodenaikoihin, ja niitä yhdistää luonnonläheisyys. Kampanjan henkilövideoissa suomalaisuutta määrittelevinä ”DNA-piirteinä” esitetään eristyisyys (*DNA of Solitude*), joka ilmenee yksityisyyden ja oman rauhan arvostuksena; vapaus (*DNA of Freedom*), joka ilmenee huolettomana lapsuutena; rujous (*DNA of Roughness*), joka ilmenee melankolian ja karun kauniin arvostuksena sekä pimeys (*DNA of Darkness*), joka ilmenee rauhana, hiljaisuutena ja kiireettömyytenä. Videot on puhuttu suomeksi ja tekstitetty englanniksi. Jokaisessa henkilövideossa esitellään suomalainen henkilö, jonka elämäntyylä kiteytyy yhteen näistä piirteistä. (VisitFinland.com 2017.)

#### 4.3 Tarkasteltavat elokuvat

Tässä aluvussa esittelen tarkemmin ensisijaisen aineiston, eli ne suomalaiset elokuvat, joihin seuraavaksi syvennyn analyysissä. Tarkasteltavana ovat *Toivon tuolla puolen*, *Tom of Finland* ja *Tuntematon sotilas*. Kuvailen elokuvien sisältöä, juonta ja henkilöhahmoja, joiden lisäksi tarkastelen elokuvien kontekstia ohjaajien haastatteluissa kertomien taustojen ja elokuvien vastaanoton kautta. Elokuvien esittely on olennainen pohjustus sitä seuraavaa analyysilukua varten.

#### 4.3.1 Aki Kaurismäen *Toivon tuolla puolen*

*Toivon tuolla puolen* -elokuvan ohjaaja Aki Kaurismäki on yksi kansainvälisesti tunnetuimmista ja arvostetuimmista suomalaisista elokuvaohjaajista. Kaurismäkeä arvostetaan, koska hänen elokuvillaan on omaperäinen tarina ja tyyli. Kaurismäki sai taiteen akateemikon arvonimen toukokuussa 2008. Tuolloin perusteluissa sanottiin, että hän on ohjaajana ”harvoja suomalaisia taiteilijoita, jonka erityinen tyyli tunnetaan maailmanlaajuisesti”. (Sommar 2011a.)

Kaurismäen elokuvat on jaettavissa klassikkofilmatisointeihin, hupielokuvaan ja viimeisimpänä työläiselokuvaan (von Bagh 2006). Uransa alussa Kaurismäki teki hupielokuvia ja klassikkosovituksia, joiden jälkeen elokuvia on leimannut huumori ja melankolia, ja keskiössä ovat olleet tavalliset ihmiset, joita yhteiskunta koettelee. Kaurismäki on omien sanojensa mukaan tehnyt kahdenlaisia elokuvia: yhteiskuntakuvauksia ja ”däigädäigäelokuvia”. (Sommar 2011a.) Kaurismäen elokuvia yhdistävät teemat, kuten tavallisen ihmisen puolella oleminen, moraalinen puhtaus, melankolinen huumori ja kritiikki vallanpitäjiä kohtaan. Ihmisen arvokkuus on ollut hänen elokuvissaan toistuva teema. (Sommar 2011a.)

Kaurismäki on usein yhdistetty kansalliseen elokuvaan Suomessa, koska hän on suomalainen elokuvantekijä. Hänen elokuvansa eivät myöskään syntyisi ilman suomalaista rahoitusta. On huomattava, että Kaurismäki itse on halunnut asettaa itsensä ulkopuoliseksi suhteessa kansalliseen elokuvaan. Haastatteluissa hän on kritisoinut suomalaista elokuvaa ja useita kertoja kieltänyt olevansa kansallisen elokuvan tekijä. Toisaalta hän on myös ylistänyt suomalaisen elokuvan potentiaalia. (Nestingén 2005: 3–4.)

1980-luvulla veljesten Aki ja Mika Kaurismäen elokuvat huolestuttivat suomalaista yleisöä, koska elokuvat ja niissä esiintyvät henkilöhahmot olivat todella erilaisia kuin mitä perinteisessä suomalaisessa elokuvassa oli totuttu näkemään. (Sommar 2011b.) Kansainvälisessä levityksessä edelleenkin ovat Aki Kaurismäen elokuvat eivät toista matkailullisen Suomi-kuvan määrittelemää suomalaisuutta. Kaurismäen elokuvien on nähty olevan jopa haitaksi maakuvaviestinnälle ja Suomen maineelle, koska ne eivät aina esitä Suomea ja suomalaisia positiivisessa valossa tai edustavasti (Timonen 2006: 123–

125). Kaurismäen elokuvien suomalaisuusdiskurssin on havaittu olevan ristiriidassa maakuvamarkkinoinnin suomalaisuusdiskurssin kanssa, vaikka molempia yhdistää suomalainen kuvasto ja suomalaisuus teemana. Puhetavat suomalaisuudesta ovat kuitenkin huomattavan erilaiset, mikä johtuu diskurssien erilaisista tavoitteista.

Kaurismäen elokuvat edustavat kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla Suomea ja suomalaista elokuvaa. Kaurismäki on haastattelussa arvellut elokuviensa olevan suosittuja ulkomailla siksi, koska ne ovat eksoottisia kansainväliselle yleisölle, mutta Suomessa epäsuosiossa realistisuutensa takia – koska "ne kuvaavat sitä todellisuutta, jota suomalaiset haluavat paeta". Kaurismäki ei halua kritisoida tavallisia suomalaisia, mutta hänen mielestään Suomi on jakautunut kansaan ja ”piittaamattomaan hallintoon”, johon Kaurismäki on haastatteluissa ilmaissut tyytymättömyytensä. Hän on myös sanonut, että hänen elokuviensa yhteiskuntakuvaus on realistinen. (Sommar 2011a.) Tästä voisi päätellä, että Kaurismäen elokuvat kuvaavat Suomea, suomalaista yhteiskuntaa ja suomalaisten miespäähenkilöiden arvoja ohjaajan näkökulmasta realistisella tavalla. Voisi olettaa, että myös suomalaisuus näyttäytyy Kaurismäen elokuvissa todellisuuteen kytkeytyvänä representaationa.

Elokuvien tyyliä näkyy eurooppalaisen taide-elokuvan vaikutteet, ja tyyliä on verrattu esimerkiksi ranskalaisen uuden aallon elokuvantekijän Jean-Luc Godardin minimalismiin (Sommar 2011a). Jo 1980-luvulla Kaurismäen elokuvat erottuivat perinteisestä tavasta, jolla suomalaista elokuvaa oli tehty. Jo silloin Kaurismäen elokuvissa näkyivät ranskalaisen uuden aallon vaikutukset ja kansainvälisyys. Kansainväliset vaikutteet näkyivät elokuvien tuotantotavassa ja teemoissa. (Sommar 2011b.) Toisen sanoen Kaurismäen tyyli on ollut alusta alkaen hyvin transnationaalinen. Kaurismäen tyyli on lähes vastakohtainen esimerkiksi toisen suomalaisen ohjaajan Markku Pölösen elokuviin.

Kaurismäen elokuvatyyliä voisi kuvailla myös melankoliseksi ja nostalgiseksi. Näyttelijät Kaurismäen elokuvissa ovat eleettömiä ja reagoivat hillitysti. (Hänninen 2017.) Elokuvat tunnetaan minimalistisuudestaan, joka ilmenee niin, että hiljaisuutta on paljon ja dialogia vähän. (Sommar 2011a.) Kamera pysähtelee ja liikkuu hitaasti, jotta katsoja ehtii tarkkailla hiljaisia ja eleettömiä henkilöitä. Elokuvissa myös puhutaan muodollista suomen kirjakieltä, mitä kriitikot ovat pitäneet epäluontevana (Nestingin

2005: 3–4). Omalaatuisesta tyylistä on tullut Kaurismäen tavaramerkki niin kotimaassa kuin maailmallakin (von Bagh 2006; Timonen 2006).

Aki Kaurismäen (2017) ohjaama elokuva *Toivon tuolla puolen* sai Suomen ensi-iltansa 3. helmikuuta 2017 (Elokuvauutiset.fi 2017a). Elokuva on *Le Havresta* alkaneen satamakaupunkitrilogian toinen osa, joka edeltäjänsä tavoin sijoittuu Helsinkiin. *Toivon tuolla puolen* on nykypäivään sijoittuva draamaelokuva, jossa suomalaisen kauppamatkustajan ja syyrialaisen pakolaisen tiet risteävät. (Suomi Finland 100.)

*Toivon tuolla puolen* -elokuvan päähenkilöitä ovat suomalainen kauppamatkustaja Waldemar Wikström ja syyrialainen pakolainen Khaled, joka saapuu Suomeen elokuvan alussa. Wikström ottaa Khaledin töihin ravintolaansa ja suostuu majoittamaan hänet ravintolan tiloissa. Khaled asuu ja tekee töitä Suomessa, mutta hän ei ole Suomen kansalainen. Wikström auttaa Khaledia hankkimaan väärennetyn henkilöllisyystodistuksen, jotta viranomaisille ei paljastuisi, että ravintolassa on töissä luvaton pakolainen. On tulkittavissa, että Khaled ei vielä koe itseään suomalaiseksi, vaan kokee olevansa ennemminkin muukalainen vieraassa kulttuurissa. Sivuosissa ovat suomalaiset naiset, ravintolan työntekijä Mirja ja Wikströmin vaimo.

*Toivon tuolla puolen* kuvaa suomalaisuutta erityisesti toiseuden kautta. Päähenkilöiden, perisuomalaisen Wikströmin ja Suomeen muuttaneen syyrialaisen pakolaisen Khaledin, kohtaamisia värittävät kulttuurierot ja niistä syntyvä kontrasti, jolla on elokuvassa komedia-arvoa. Wikströmin ”tyypillinen suomalaisuus” muodostuu kanssakäymisessä eri kulttuurista taustaa edustavan Khaledin kanssa. Elokuvan keskiössä on suomalaisen miehen representaatio ja juuriltaan irrotetun syyrialaisen miehen representaatio. Wikström on vähäpuheinen ja sulkeutunut, mutta hyväsydäminen auttaessaan Khaledia omasta tahdostaan. Wikström esiintyy yksinäisenä hahmona, eikä hänen henkilökohtaisesta elämästään paljasteta juuri mitään. On kuitenkin pääteltävissä, että hänellä ei ole lämpimiä perhesuhteita, ja että hänen läheisimmät kontaktinsa ovat työkaverit, joiden esimies Wikström on. Wikströmillä ei vaikuta menevän hyvin elämässään, sillä työ ravintolassa on hänelle tärkeää, mutta ravintola ei ole menestynyt tai arvostettu. Hän kuitenkin yrittää parhaansa, jotta ravintola menestyisi, eikä menetä toivoaan huonosta menestyksestä huolimatta.

Sputnik-studion elokuvan on ohjannut, käsikirjoittanut ja tuottanut Aki Kaurismäki. Vastuussa kotimaan levityksestä on Plan B Distribution. Elokuvan rahoitusta ei ole juurikaan avattu julkisuudessa, mutta tiedossa on, että se on saanut Suomen valtionavustusta 80 000 euroa (Iltalehti 2017). *Toivon tuolla puolen* eli englanninkieliseltä nimeltään *The Other Side of Hope*, on levitetty Suomen lisäksi Ranskaan, Ruotsiin, Yhdysvaltoihin, Belgiaan, Saksaan, Sveitsiin, Alankomaihin, Espanjaan, Iso-Britanniaan, Tanskaan ja Norjaan (Pham 2017a).

*Toivon tuolla puolen* käsittelee maahanmuuttoa, joka on koko Eurooppaa koskettava ajankohtainen aihe. Maahanmuutto aiheena käsittää maailman Eurooppaa laajemmin, mutta elokuvassa aihetta käsitellään eurooppalaisesta näkökulmasta. Elokuvan voi nähdä ottavan kantaa vastikään ajankohtaiseen pakolaiskriisiin. Lähi-idän levottoman tilanteen johdosta Suomeen on tullut viime vuosina runsaasti pakolaisia esimerkiksi Syyriasta, josta elokuvan toinen päähenkilö Khaled on myös lähtöisin. Takaisin kotimaahansa on jouduttu kääntymään useita pakolaisia ja pakolaisperheitä, joille ei ole voitu myöntää turvapaikkaa Suomesta, koska viranomaiset eivät ole nähneet lähtömaan olosuhteita tarpeeksi vaarallisina. Elokuvassa nähdään, kun Khaled kertoo perheensä traagisen tarinan suomalaiselle virkailijalle Maahanmuuttoviraston haastattelussa, mutta hänelle ei myönnetä turvapaikkaa Suomesta.

#### 4.3.2 Dome Karukosken *Tom of Finland*

*Tom of Finland* -elokuvan ohjaaja Dome Karukoski on Helsinki-filmi-tuotantoyhtiön osakas (Rämö 2017). Hän on ohjannut monta yleisösuosikiksi noussutta suomalaista elokuvaa. Yhteensä hänen elokuvansa ovat tavoittaneet jo yli 1,5 miljoonaa suomalaista, minkä perusteella Rämö (2017) nimittää Karukoskea suomalaiseksi kansallisohjaajaksi. Karukosken aikaisempia elokuvia ovat *Tyttö sinä olet tähti* (2005), *Tummien perhosten koti* (2008), *Kielletty hedelmä* (2009), *Napapiirin sankarit* (2010), *Leijonasydän* (2013 ja *Mielensäpahoittaja* (2014). Karukosken varsinainen läpimurtoelokuva on ollut *Napapiirin sankarit* (2010), josta on sittemmin tehty jatko-osia. Elokuva on tavoittanut elokuvateatterissa yli 300 000 katsojaa, voittanut neljä Jussi-palkintoa ja päässyt laajaan kansainväliseen levitykseen. Myös *Tummien perhosten koti* (2008) on voittanut parhaan elokuvan Jussin. (Rämö 2017.)

Karukosken elokuvat käsittelevät keskenään todella erilaisia vakavia aiheita, mutta niiden yhdistävä teema on Karukosken mukaan ulkopuolisuus tai marginaalisuus (Rämö 2017). Toisessa haastattelussa Karukoski on sanonut, että aiheesta riippumatta hänen elokuvansa ovat ”riemun elokuvia”, joissa on toivoa, humanismia ja pyrkimys muutokseen. Tyypillinen Karukoski-elokuva on hänen mukaansa eepinen tarina, joka edustaa suomalaisuuden kaksia kasvoja. (Nieminen 2018.)

Karukosken mielestä suomalaisilla on ikävä taipumus negatiiviseen synkistelyyn, käpertymiseen ja toisten menestyksen vähättelyyn. Hän on ilmaissut toivovansa, että hänen elokuvansa vähentäisivät suomalaisten negatiivisia taipumuksia. Hän toivoo, että suomalaiset näkisivät itsensä nykyistä myönteisemmässä valossa, osaisivat olla ylpeitä suomalaisuudestaan ja nauttisivat hyvistä asioista. (Nieminen 2018.) Karukosken mielestä suomalaiseen elokuvaan ei pitäisi kuulua alemmuudentuntoa, vaan kansallisen elokuvan mainetta pitäisi parantaa kertomalla suomalaisista onnistumisista maailmalla (Rämö 2017). Tavoitteet elokuvien kuvaamasta positiivisesta suomalaisuudesta, josta negatiivisuus on rajattu pois, vaikuttavat lähes vastakohtaisilta Kaurismäen pyrkimyksiin kuvata suomalaisuutta kriittisen realistisesti.

*Tom of Finland* -brändi on viime vuosina noussut kaiken kansan tuntemaksi kansalliseksi ilmiöksi ja mielipiteitä jakaneeksi kaupalliseksi menestykseksi, joka on jakanut mielipiteitä. Tom of Finland Foundation -säätiö on antanut kaupallisten yritysten tuotteistaa Tom of Finlandin monipuolisesti, sillä Touko Laaksosen homoeroottisia piirustuksia on ollut saatavilla esimerkiksi suomalaisissa postimerkeissä, kahvipaketeissa ja lakanoissa. Tom of Finland on Tom of Finland Foundationin rekisteröity tavaramerkki. Turussa on esitetty Tom of Finland -musikaalia ja vuonna 2017 julkaistiin Dome Karukosken ohjaama elokuva *Tom of Finland*.

Dome Karukosken (2017) ohjaama *Tom of Finland* sai kotimaan ensi-iltansa 24. helmikuuta 2017 (Elokuvauutiset.fi, 2017a). *Tom of Finland* on draamallinen elämäkertaelokuva, joka kertoo ikonisten miespiirrosten takana olevasta kaarinalaisesta kuvataiteilijasta Touko Valio Laaksosesta, joka eli vuosina 1920–1991. Laaksonen tuli tunnetuksi homoeroottisista piirroksista, jotka hän julkaisi taiteilijanimellä Tom of Finland. Touko Laaksonen eli Tom of Finland on yksi kansainvälisesti tunnetuimmista suomalaisista (Raatikainen 2017). Hänen töistään on myös tehty dokumenttielokuva

*Daddy and the Muscle Academy* (Pohjola 1991). Luonteeltaan Laaksonen on vaitonainen ja vaatimaton suomalainen mies. Hän näyttäytyy elokuvassa yksinäisenä ja sulkeutuneena hahmona, joka ei kerro yksityisasiastaan edes siskolleen. Hän salailee homoseksuaalisuuttaan ja taidettaan, jossa hän kuvaa iloisia ja itsevarmoja miehiä eroottiseen sävyyn. Elämäkerrallisessa elokuvassa Touko Laaksosta seurataan monen vuosikymmenen ajan.

*Tom of Finland* sijoittuu toisen maailmansodan ja jatkosodan jälkeiseen Suomeen, jossa homoseksuaalisuus nähdään rikollisena, häpeällisenä ja sairaana taipumuksena. Homoseksuaalisuus on tuon ajan Suomessa laitonta, niin kuin monessa muussakin maassa. Ilmapiirin pakosta homoeroottisia piirroksia tekvän kuvataiteilija Touko Laaksosen on piiloteltava mielipiteitä jakavaa taidettaan. Rakastettunsa Veli ”Nipa” Mäkisen kannustuksesta Laaksonen lähtee Suomesta Berliinin kautta 1970-luvun Yhdysvaltoihin, mistä hän löytää hyväksyvän yleisön ja saa viimein arvostusta taiteelleen. *Tom of Finlandin* taiteen ympärille syntyy seksuaalivähemmistön vapauttava kansanliike, ja taiteilijanimellä *Tom of Finland* tunnettu Laaksonen nähdään marginaalisen ja paheksutun vähemmistön vapaustaistelijana. Elokuvassa Laaksonen toteaa ennen menestystään, että hän ”ei ole mikään vapaustaistelija”. Hän itse vain haluaisi tehdä taidettaan vapaasti ilman piilottelua, paheksuntaa ja viranomaisten uhkaa, eikä hänen tavoitteenaan ole aiheuttaa kansanliikettä tai toimia ”vapaustaistelijana”.

Sivuosissa nähdään Touko Laaksosen sisko Kaija ja kumppani Veli ”Nipa” Mäkinen, jotka hekin ovat suomalaisia. Kaija Laaksosen on vaatimaton ja yhteiskunnan sääntöjä kunnioittava nainen, joka elokuvan alussa asuu veljensä kanssa. He ovat molemmat mainostoimistossa töissä, mutta haluaisivat olla taiteilijoita. Laaksosen kumppani Nipa on kohtelias ja salaperäinen tanssija, joka muuttaa vuokralaiseksi vaitonaisille Laaksosen sisaruksille, ja johon Touko ja Kaija kumpikin ihastuvat. Vastakohtana *Tom of Finlandin* varautuneille suomalaishahmoille esitetään Laaksosen uudet amerikkalaiset ystävät Doug ja Jack, jotka ovat avoimia ja rempseitä homomiehiä.

Helsinki-filmi on tuottanut *Tom of Finlandin* yhteistuotantona Anagram Västin, Fridthjof Filmin, Neutrinos Productionsin ja Film Västin kanssa. Elokuvan tuottajia ovat Alekski Bardy, Miia Haavisto ja Annika Sucksdorff, ja elokuvalla on lukuisia kansainvälisiä osatuottajaa. Käsikirjoittajana on tuottaja Alekski Bardy, ja tarinan takana on



käsikirjoittajan lisäksi ohjaaja Dome Karukoski. Elokuvan budjetti on suomalaiseksi elokuvaksi poikkeuksellisen suuri, viisi miljoonaa euroa (Nieminen 2018). Suomen valtionavustusta se on saanut 100 000 euroa (Iltalehti 2017). Elokuvalla on useita kansainvälisiä rahoittajia: Danish Film Institute, Film i Väst, Suomi 100, Suomen elokuvasäätiö, IPR.VC, MEDIA Programme of the European Union, Medienboard Berlin-Brandenburg, Nordisk Film- & TV-Fond ja Swedish Film Institute.

*Tom of Finland* on esitetty useilla kansainvälisillä festivaaleilla ja laajassa ulkomaisessa teatterilevityksessä se on ollut ainakin Ruotsissa, Espanjassa, Ranskassa, Iso-Britanniassa, Yhdysvalloissa ja Kanadassa (Puukka 2017; Helsinki-filmi 2017; Pham 2017b; Rämö 2017). Suomessa elokuvan suosio jäi odotettua vähäisemmäksi, ja tuottaja on ilmaissut pettymyksensä elokuvan katsojalukuihin (Puukka 2017).

Elokuva on ollut myös paljon esillä kansainvälisessä mediassa (Helsinki-filmi 2017). Se valittiin Suomen viralliseksi Oscar-ehdokkaaksi, mutta lopulta kansainvälinen raati ei valinnut *Tom of Finlandia* parhaan vieraskielisen elokuvan ehdokkaiden joukkoon (Helsingin Sanomat 2017). *Tom of Finland* voitti parhaan pukusuunnittelun Jussi-palkinnon vuonna 2018 ja oli Jussi-gaalassa ehdolla kuvauksesta, lavastuksesta, maskeeraussuunnittelusta ja äänisuunnittelusta (Jussit.fi 2018). Ensimmäisillä ulkomaisilla festivaaleillaan Göteborgissa *Tom of Finland* voitti arvostetun kriitikoiden palkinnon (Nieminen 2018).

Elokuvaa on markkinoitu suomalaisena sankaritarinana rohkeudesta, rakkaudesta ja vapaudesta (Helsinki-filmi 2017). Samalla *Tom of Finland* on monella vuosikymmenellä liikkuva ajankuva, joka voi nähdä ottavan kantaa maaliskuussa 2017 Suomessa voimaan tulleeseen tasa-arvoiseen avioliittolakiin (Haverinen 2017). Elokuva juhlistaa Tom of Finlandia kansallisena sankarina Suomi 100 -juhlavuoden kunniaksi. Se on nähty myös *Tuntemattomalle sotilaille* vaihtoehtoisena taiteen, osaamisen ja rakkauden näkökulmana sotaan ja Suomen itsenäistymiseen (Raatikainen 2017).

Haastatteluissa ohjaaja Dome Karukoski on sanonut, että *Tom of Finland* -elokuvan teemat ovat vapaus ja rakkaus. Hän toivoo, että elokuva poistaisi seksiin liittyvää häpeää. (Saloranta 2017.) *Tom of Finland* on Karukosken itsensä mukaan tyypillinen ”Karukoski-elokuva, joka edustaa suomalaisuuden kaksia kasvoja” (Nieminen 2018). Ohjaaja on

kuvaillut *Tom of Finlandia* tyyliltään tyypilliseksi Oscar-tyylin elokuvaksi, jossa näkyvät hänen esikuvansa eli *Kummisetä*-elokuvat ja Federico Fellinin *Tie* (Rämö 2017).

*Tom of Finland* -elokuva kuvaa suomalaisuutta päähenkilön ja häntä ympäröivän lähipiirin ja yhteiskunnan kautta. Laaksonen ei ole sen ajan Suomessa tyypilliseen ja ikään kuin hyväksytyyn suomalaisuuden muottiin sopiva mies, koska hän kuuluu halveksittuun vähemmistöön. Laaksonen ei kerro taiteestaan tai seksuaalisesta suuntautumisestaan edes lähipiirilleen, eikä hän pysty olemaan avoimesti oma itsensä.

Toiseuden kautta suomalaisuus nähdään myöhemmin elokuvassa, kun Laaksonen lähtee viemään taidettaan liberaaliin ja sallivaan Kaliforniaan, jossa homous ei ole samanlainen tabu kuin Suomessa. Kalifornia ja siellä asuva homoyhteisö näytetään lähes vastakohtana olosuhteille ja ilmapiirille Suomessa. Siinä missä Kalifornia näyttäytyy vapaamielisenä, seksikkäänä, värikkäänä, valoisana, avoimena ja ihmeellisenä, koto-Suomi on ahdasmielinen, harmaa ja tukahduttava. Sama kontrasti pätee myös suomalaisiin ja amerikkalaisiin henkilöihämiin elokuvassa.

#### 4.3.3 Aku Louhimiehen *Tuntematon sotilas*

*Tuntematon sotilas* on sotaelokuva, joka kertoo suomalaisen jalkaväkiosaston konekiväärikomppanian kolmen vuoden koettelemuksista jatkosodassa Suomen ja Venäjän rajalla. *Tuntematon sotilas* (Louhimies 2017) perustuu Linnan (1954) sotaromaaniin *Tuntematon sotilas*. Romaanista on tehty kolme pitkää elokuvasovitusta (Laine 1955, Mollberg 1985 ja Louhimies 2017), jotka kulkevat kaikki samalla nimellä. Elokuvan alussa sota on alkamassa, ja miehet kutsutaan sotarintamalle. He etenevät ensimmäisissä taisteluissa ja kokevat voittoja. Miesten matka etenee Suomen vanhan rajan yli itään päin, kunnes koittaa asematavaihe ja puolustusvaihe, kun venäläiset hyökkäävät takaisin. Lopussa suomalaiset sotilaat kokevat tappioita ja joutuvat perääntymään. Elokuva loppuu, kun koittaa välirauha.

*Tuntematon sotilas* kuvaa suomalaisuutta kansallisesti värittyneen sotakuvauksen kautta. Elokuvan pääosissa ovat suomalaiset miespuoliset sotilaat, jotka taistelevat isänmaan puolesta. Henkilöhahmot ovat persoonallisia, ja puhuvat kukin oman alueensa murteita, sillä he ovat eri puolilta Suomea ja erilaisista lähtökohdista kotoisin. Louhimiehen

*Tuntemattoman sotilaan* keskeisimmät päähenkilöt ovat Linnan romaanista ja aikaisemmista filmatisoinneista tutut suomalaiset sotamiehet, joista keskeisimpiä ovat Rokka, Kariluoto, Koskela ja Hietanen. Miehet ovat eri puolilta Suomea kotoisin, ja se ilmenee erilaisissa murteissa, joita elokuvassa puhutaan. Sivuroolien kautta kuvataan myös naispuolisia suomalaisia, kun elokuvassa näytetään Rokan vaimo Lyyti ja lapset sekä Kariluodon kihlattu. Louhimiehen elokuvassa keskeisimmäksi henkilöksi nousee Rokka, mutta tässä työssä käsittelen päähenkilöinä myös Kariluotoa, Koskelaa ja Hietasta, koska näitäkin henkilöitä kuvataan kokonaisvaltaisen syvällisesti.

Louhimiehen elokuvassa keskeisimmäksi nousee Antero ”Antti” Rokka, koska häntä kuvataan eniten ja hänen elämästään näytetään muita hahmoja enemmän myös kotirintamalla. Rokka on puhelias maanviljelijä Kannakselta ja komppanian paras sotilas. Hän ei arvosta sotilaskuria ja tietää olevansa taitava sotilas. Hänellä on hyvät sosiaaliset taidot ja hän opastaa ja auttaa mielellään muita sotilaita silloin, kun he ovat avun tarpeessa. Toinen keskeinen henkilö hahmo Hietanen puolestaan kuvataan ikuisena vitsailijana, joka on kuitenkin todellisuudessa herkkä romantikko. Hietanen ihastuu venäläiseen Veraan, jolloin herkkyys tulee ilmi. Kariluoto on sääntöjä kunnioittava, kohtelias ja velvollisuudentuntoinen nuori mies, joka on aluksi peloissaan ja ahdistunut jouduttuaan sotaan. Koskela on muita päähenkilöitä ylemmässä asemassa oleva sotilas, joka puhuu järkevästi ja lohdullisesti, ja vain silloin, kun hänellä on asiaa. Hän ei kerro paljon itsestään tai mene henkilökohtaisuuksiin. Muista ylemmistä henkilöistä poiketen hän ei halua, että häntä herroitellaan.

Louhimiehen filmatisointi perustuu samaan Väinö Linnan (1954) sotaromaaniin kuin kaksi aikaisempaa elokuvan filmatisointia, mutta Louhimiehen *Tuntematon sotilas* eroaa edellisistä elokuvasovituksista esimerkiksi kuvaamalla täysin uusissa kohtauksissa kotiin jäävien naisten ja lasten odotusta ja ikävää silloin, kun perheen miehet ovat sodassa. Myös elokuvan tyyli ja tekniikka on päivitetty tähän päivään.

*Tuntematon sotilas* on syntynyt usean toimijan yhteistyön tuloksena. Se on Elokuvaosakeyhtiö Suomi 2017:n, Scope Picturesin ja Kvikmyndafélag Íslandsin yhteistuotanto. *Tuntemattoman sotilaan* budjetti oli seitsemän miljoonaa euroa ja se sai Suomen valtionavustusta 200 000 euroa (Iltalehti 2017). Elokuvaa ovat rahoittaneet enimmäkseen suomalaiset tahot, kuten Suomen elokuvasäätiö, YLE ja Puolustusvoimat,

mutta myös Nordisk Film og TV Fond, joka on pohjoismaalainen toimija. Ohjaaja Aku Louhimiehen mukaan merkittävä yksityinen rahoitus turvasi hänelle taiteellisen vapauden (Uljas 2017).

Suomessa elokuvaa levittää SF Studios ja kansainvälisestä myynnistä vastaa Beta Cinema. (Elokuvaosakeyhtiö Suomi 2017 Oy 2018.) *Tuntematon sotilas* on ollut teatteriesityksessä Suomen lisäksi ainakin Ruotsissa, Norjassa, Islannissa, Tanskassa ja Iso-Britanniassa (Laurila 2017; Topelius 2017a). Suomen elokuvaesityksessä näytetty ja Suomen myyntiin tehty versio on erilainen kuin kansainvälisille markkinoille levitetty elokuvaversio, jota tarkastelen tässä tutkimuksessa. Kansainvälisen version pituus on 2 tuntia 12 minuuttia eli se on 50 minuuttia lyhyempi kuin Suomen teatteriversio, jota on esitetty myös väliajallisena. Lyhyempi versio on tehty kaupallisista syistä, koska sillä pyritään laajempaan kansainväliseen levitykseen. (Topelius 2017b.)

*Tuntemattoman sotilaan* tekijät ovat puhuneet julkisuudessa mieluummin itsenäisestä taideteoksesta kuin lyhennetyistä versioista (Jauhiainen 2017). Kansainvälistä versiota on lyhennetty jättämällä pois muun muassa vaikeasti käännettävät vitsit ja viittaukset ja sellaiset kohdat, joita Suomeen ja suomalaisuuteen perehtymätön katsoja ei ymmärtäisi. Elokvasta ilmestyi alkuvuonna 2019 Suomen teatteriversiotakin pidempi tv-sarjaversio. (Topelius 2017a.)

Louhimies pyrkii filmatisoinnillaan tuomaan esille sen, miten sota jätti jäljet niin sodassa kuin kotirintamalla olleisiin suomalaisiin ja vaikutti koko kansakuntaan. Ohjaajan toive on, että elokuva yhdistää sukupolvia ja kertoo suomalaisille, mistä he ovat tulleet. (Elokuvaosakeyhtiö Suomi 2017 Oy 2018.) Haastattelussa Louhimies on sanonut, että hänen elokuvassaan tarkastelussa ovat sodan varjossa kasvaneiden sukupolvien kokemukset ja naisten roolin merkitys, koska niitä voidaan nykyaikana tarkastella (Uljas 2017). Myös elokuvan arvosteluissa on todettu, että *Tuntematon sotilas* ”vie kunnian sodalta, vaan ei sotilailta”, ottamatta poliittisesti sen enempää kantaa (Ahonen 2017). Louhimies on aikakauslehden haastattelussa sanonut, että elokuva kuvaa sodan vaikutusta ihmisiin ja koko kansakuntaan, ja että elokuvasta välittyy vahvasti toivo (Uljas 2017).

*Tuntematon sotilas* on menestynyt tarina Suomessa. Laineen filmatisointi *Tuntemattomasta sotilaasta* on yli 2 800 000 katsojalla kaikkien aikojen katsotuin kotimainen elokuva (Suomen elokuvasäätiö 2017). Myös Louhimiehen filmatisoinnin ennakkonäytösten ja ensi-iltaviikonlopun katsojaluvut ovat olleet ennätyselliset. Kotimaan ensi-iltaan 27. lokakuuta 2017 tullut Aku Louhimiehen *Tuntematon sotilas* ylitti miljoonan katsojan rajan 15.2.2018. Se on tällä hetkellä kaikkien aikojen kolmanneksi katsotuin suomalainen elokuva Edvin Laineen *Tuntemattoman sotilaan* (1955) ja Toivo Särkän *Kulkurin valssin* (1941) jälkeen. Joulukuussa 2018 Louhimiehen elokuvan oli nähnyt jo 1 020 602 katsojaa. (Suomen elokuvasäätiö 2018.) Tuotantoyhtiön mukaan historiallisen suuri katsojaluku kertoo elokuvan tekemästä vaikutuksesta suomalaisiin ja sen merkityksestä koko maan elokuva-alalle (Elokuvaosakeyhtiö Suomi 2017 Oy 2018).

Elokuva on otettu vastaan positiivisesti ja sitä on käsitelty paljon julkisuudessa. Iltalehden Juho Rissanen (2017) kehui *Tuntematonta sotilasta* yhdeksi kaikkien aikojen parhaista suomalaisista elokuvista. Muita kritikoita heikomman arvostelun 2/5 antoi Helsingin Sanomien Juho Typpö (2017), jonka mukaan elokuva on ”tavanomaista suomalaisen elokuvan mieskuvausta”, jolta puuttuu rohkeutta ja kantaaottavuutta. *Tuntematon sotilas* voitti parhaan miespääosan (Eero Aho Rokan roolissa), leikkauksen, maskeeraussuunnittelun ja äänisuunnittelun Jussi-palkinnot 2018. Elokuva oli Jussigaalassa 2018 ehdolla myös parhaaksi elokuvaksi ja ehdolla ohjauksesta, kahdesta miessivuosasta, kuvauksesta ja musiikista. (Jussit.fi 2018.)

#### 4.4 Päähenkilöiden arvot topoksina

Tässä luvussa analysoin, miten tarkasteltavat elokuvat *Tuntematon sotilas*, *Toivon tuolla puolen* ja *Tom of Finland* representoivat miehistä suomalaisuutta. Kiinnitän huomiota erityisesti siihen, minkälaisia arvoja elokuvat liittävät suomalaisiin miespäähenkilöihin. Arvot vaikuttavat henkilöiden käyttäytymisen taustalla eli ne heijastuvat henkilöiden sanoista ja teoista (Hofstede 1993: 8–10; Turunen 1993: 51). Koska elokuva on audiovisuaalinen media, huomioin analyysissä sekä elokuvan kuvan että äänen. Äänen osalta kiinnitän huomiota siihen, mitä henkilöt itse sanovat tai jättävät sanomatta, miten he puhuvat tai mitä toiset henkilöt sanovat heistä. Kuvan osalta kiinnitän huomiota siihen, miten henkilö fyysisesti käyttäytyy ja toimii, ja mitä hänen kehonkielensä viestittää.

Aineiston elokuvat katsomalla voidaan hahmottaa topoksiksi sellaisia elokuvien representaatioissa toistuvia arvoja, jotka yhdistävät kaikkien kolmen elokuvan suomalaisia miespäähenkilöitä. Tarkastelen elokuvissa vallitsevia suomalaisten arvoja rakentamalla uudelleen diskurssien perustana olevat topokset ja tutkimalla elokuvia sisällönanalyysin menetelmällä. Topoksia ovat elokuvien miespäähenkilöitä yhdistävät keskeiset arvot, jotka toimivat tarkasteltujen elokuvien suomalaisuusdiskurssin perustana.

Vallitsevia arvoja voidaan tutkia rakentamalla uudelleen diskurssien perustana olevat topokset ja tutkimalla tekstejä ja diskursseja (Perelman & Olbrechts-Tyteca 1983: 114; Zagar 2010: 22). Tässä topokset ovat aineistosta nousevia toistuvia tai samankaltaisia arvoja, jotka yhdessä muodostavat tarkastelluille elokuville ominaisen miehisen suomalaisuuden representaation.

Elokuviissa *Tuntematon sotilas*, *Toivon tuolla puolen* ja *Tom of Finland* miespäähenkilöiden käyttäytymisessä toistuvia arvoja ovat yksityisyys ja oman rauhan arvostus, periksiantamattomuus, auktoriteettien kunnioitus ja piilotettu herkkyys. Muitakin arvoja ilmenee, mutta ne eivät toistu kaikissa kolmessa elokuvassa selkeästi. Nämä neljä topoksiksi nimettyä merkitystä ovat sekä argumentteja että johtopäätöksiä, joita perustelen aineistosta nostettujen esimerkkien avulla seuraavissa alaluvuissa.

#### 4.4.1 Yksityisyys ja oman rauhan arvostus

Oma rauha ja yksityisyys ovat tärkeitä niin *Toivon tuolla puolen* -elokuvan Wikströmille kuin *Tom of Finlandin* Touko Laaksoselle. *Tuntemattomassa sotilaassa* sotamiehillä ei ole tilaa omalle rauhalle, joten oman rauhan arvostus ilmenee yksityisyyden arvostuksena. Yksityisyys tarkoittaa tässä yhteydessä julkisuuden vastakohtaa eli sitä, että jokainen pitää henkilökohtaiset asiat mieluiten omana tietonaan, eikä myöskään ole suotavaa udella toisten henkilöiden yksityisasiota. Oman rauhan arvostus puolestaan tarkoittaa sitä, että henkilöhahmot haluavat olla välillä yksin sosiaalisten kontaktien ulottumattomissa, ja he myös kunnioittavat toisten ihmisten oikeutta omaan rauhaan pysymällä etäämmällä.

*Tom of Finlandin* Touko Laaksonen joutuu sodanjälkeisessä Suomessa salailemaan taidettaan ja seksuaalisuuttaan, ja hän työskentelee mieluiten omassa rauhassa. Kaijasisko kunnioittaa Laaksonen työskentelyrauhaa ja antaa hänen olla rauhassa huoneessaan silloin, kun ovi on kiinni. Elokuvassa hän myös sanoo selkeästi, että ”tarvitsen omaa rauhaa”. Muutenkin Laaksonen toimii elokuvassa paljon yksin ja itsenäisesti, ja hän lähtee mielellään yksin puistoon tupakalle silloin, kun hänellä on jotakin mietittävää. Hän ei kuitenkaan ole yksinäinen, vaan hänellä on ystäviä ja läheinen sisko. Mieluiten Laaksonen viettää kuitenkin aikaa yksin omassa rauhassa.

Laaksonen ei pitkään aikaan halua kertoa taiteestaan tai homoseksuaalisuudestaan edes läheiselle siskolleen, jonka kanssa hän asuu elokuvan alussa. Taidettaankin hän salailee siskoltaan aivan elokuvan viime metreille asti eli ainakin kahdenkymmenen vuoden ajan. Helsinkiläisen homoyhteisön juhlissa Laaksonen mieluiten istuu flyygelin takana ja soittaa taustamusiikkia. Taustalla tarkkailu on hänelle mieluisampaa kuin keskusteluun ja toimintaan osallistuminen. Hän ei halua osallistua juhlissa sosiaalisiin leikkeihin, koska ne ovat hänen mielestään lapsellisia. Kaikki tämä kertoo siitä, että yksityisyyden varjelu on Laaksonelle todella tärkeää. Hän ei halua kertoa liikaa itsestään tai mennä henkilökohtaisuuksiin, vaan pitää mieluiten itse huolen yksityisistä asioistaan.

Laaksonen näytetään elokuvassa vetäytyvänä ja vaitonaisena henkilönä. Laaksonen ei ilmaise tunteitaan voimakkaasti, vaan käyttäytyy hillitysti. Luonteeltaan hän on vähäpuheinen ja sulkeutunut. Hän ei siis myöskään käytöksensä osalta avaa yksityisyyttään läheisilleen tai muille ympäröiville ihmisille. Ärsyyntyessään tai turhautuessaan Laaksonen vetäytyy makuuhuoneeseensa yksin piirtämään, sillä taide on hänelle pakokeino turhauttavasta ja rajoittavasta todellisuudesta. Vihaisessa luovuuden puuskassa syntyvät myös ensimmäiset piirrookset *Tom of Finlandin* taiteessa toistuvasta hahmosta *Kakesta*.

Yhtä lailla *Toivon tuolla puolen* -Wikström ei kerro paljontaan itsestään. Hän sanoo, että hänellä ei ole ystäviä. Elokuvassa ystävättömyys näyttää tietoiselta valinnalta, koska Wikström ei tee aloitteita tutustuakseen edes työkavereihinsa, jotka vaikuttavat olevan hänen läheisimmät kontaktinsa. Elokuvassa ei kerrota, että Wikströmillä olisi perhettä tai lapsia, joten syntyy oletus, että hän on yksinäinen, koska ystäviäkään ei ole. Elokuvan alussa esiintyy Wikströmin vaimo, jota ei kuitenkaan nähdä uudestaan elokuvan edetessä.

Roolihahmon yksityisyydestä kertoo sekin, että Wikström esittäytyy mieluiten sukunimellä, ja sillä hänet yleisesti tunnetaan. Tämä kertoo siitä, että Wikström haluaa säilyttää etäisyyden muihin ihmisiin ja pitää henkilökohtaiset asiat visusti itsellään.

Yksityisyyttä ja oman rauhan arvostusta representoidaan toiseuden kautta elokuvassa *Toivon tuolla puolen*. Niin kuin aiemmin todettiin, kansallisuus muodostuu aina kanssakäymisessä ”muiden” kanssa (Lehtonen tm. 2004: 15). Tämä johtuu siitä, että ihmisen mieli järjestelee käsitteitä samuuteen ja eroon perustuen (Seppänen 2005: 84–85). Suomalaisten oman rauhan ja yksityisyyden kunnioituksen representointi toiseuden kautta on vahvasti läsnä kohtauksessa, jossa toinen pakolainen sanoo vastikään Suomeen saapuneelle Khaledille: ”Älä hymyile kadulla, koska sinua voidaan luulla hulluksi”. Lausahdukseen sisältyy oletus siitä, että ulospäin kannattaa näyttää mahdollisimman vähän, ja tunteiden ilmaisu on vastoin normia eli oman yksityisyyden vaalimista ja henkilökohtaisten asioiden pitämistä omana tietonaan. Neuvo kertoo puhujan kohtaamista kulttuurisista eroavaisuuksista Suomessa.

Toinen esimerkki toiseuden kautta näytetystä oman rauhan arvostuksesta ja yksityisyyden kunnioittamisesta on kohtaus, jossa Khaled kohtaa rasismia noustessaan linja-autoon. Muut matkustajat eivät reagoi epäreiluun tilanteeseen, koska he kunnioittavat mieluummin Khaledin omaa rauhaa kuin puuttuvat rasismiin. Ainoa reaktio, jota huligaanit aiheuttavat sivusta seuraajissa, on kahden matkustajan siirtyminen kauemmas Khaledista ja tapahtumien keskipisteestä. Sivustaseuraajat eivät halua puuttua tilanteeseen, koska tilanne ei heille kuulu. Mieluummin he kunnioittavat tilanteen osapuolia ottamalla etäisyyttä. Tämä on heidän tapansa antaa omaa rauhaa. Elokuvaan piilotettuna oletuksena on, että muut matkustajat ovat suomalaisia, koska rasismi ei kohdistu heihin. Näin ollen oman rauhan arvostusta kuvataan toiseuden kautta.

Toiseuden kautta kuvattua oman rauhan arvostuksesta kertoo myös se, että Wikström ei aluksi halua ottaa Khaledia ravintolaan asumaan, koska hän tarvitsee omaa rauhaa. Oma rauha näyttäytyy fyysisenä tarpeena, joka menee tuossa tilanteessa toisen ihmisen auttamisen edelle. Yksityisyys on Wikströmin mielestä oletus ja ihmisen synnynnäinen ominaisuus. ”Olenko minä jokin yksityisyyttä kaipaamaton luonnonoikku?” hän ihmettelee, puolustaen samalla tarvettaan omaa rauhalle. Taipumus säilyttää muiden ihmisten yksityisyys ja olla puuttumatta toisten asioihin esitetään elokuvassa



suomalaiseen kulttuuriin sisäänrakennettuna ominaisuutena. Kysymyksellään Wikström olettaa, että Khaled ei ehkä ymmärrä oman rauhan tarvetta, koska hän tulee eri kulttuurista ja on ollut Suomessa vasta vähän aikaa.

Wikström on hyvin vaitonainen eikä anna paljon itsestään sanallisesti tai ilmeidensä puolesta, niin kuin eivät muutkaan tyypilliset Kaurismäen elokuvien henkilöt. Wikström käyttäytyy omaa ja muiden yksityisyyttä vaalien. Muutkin elokuvan suomalaiset henkilöt kuvataan luonteeltaan hillityiksi ja vakaviksi. Ensimmäinen Khaledille puhuva ystävällinen suomalainen on vieraanvarainen baarimikko elokuvan kohdassa 46:21. Vieraasta kulttuurista tulleen Khaledin on elokuvassa vaikea saada kontaktia suomalaisiin, koska kaikki arvostavat yksityisyyttä ja omaa rauhaa enemmän kuin sosiaalisuutta tai uteliaisuuden osoittamista. Kun Khaled pääsee Wikströmin ravintolaan töihin, Wikström ja muut työntekijät alkavat luottaa Khalediin ja ovat ystävällisempiä ja eloisampia kuin ensivaikutelmalta voisi odottaa. Yksityisyyden ja oman rauhan arvostus voi vaikuttaa aluksi tylyltä tai epäkohteliaalta käytökseltä, mutta suhtautuminen selvästi muuttuu, kun luottamus on saavutettu. Tässä elokuvan juoni mahdollistaa henkilöhahmojen kehityksen (Aaltonen 2002).

*Tuntemattomassa sotilaassa* yksityisyys ilmenee eri tavalla kuin kahdessa muussa elokuvassa. Rintamalla sotilaat ovat jatkuvasti yhdessä eikä omaan rauhaan ole mahdollisuutta. Silloin kun päähenkilöt eivät ole sotatilanteessa, heidät näytetään vitsailemassa, musisoimassa ja syömässä yhdessä. Armeijalle tyypillisesti miehet käyttävät toisistaan sukunimiä, eivätkä ehkä edes tiedä toistensa etunimiä. Vaikka miehet ovat usean vuoden ajan yhdessä rankoissa olosuhteissa, he eivät mielellään puhu henkilökohtaisista asioista, kuten perhesuhteistaan ja läheisistään kotirintamalla, joita heidän kuitenkin osoitetaan ajattelevan. Päähenkilöt eivät myöskään näytä mielellään tunteitaan, vaan he yrittävät puhua rauhallisesti ja kylmän viileästi hankalissa tilanteissa, vaikka todellisuudessa pelottaisi. Joissakin sosiaalisissa tilanteissa puhumattomuus näyttäytyy jäyhänä käytöksenä, kuten esimerkiksi Rokan saapuessa lomille kotiin. Hän ei tervehti perhettään, vaan kysyy kuulumisia tokaisemalla lyhyesti ”mitäs”. Häntä kuitenkin alkaa hymyilyttää, mistä voi tulkita, että todellisuudessa Rokka on iloinen nähdessään perheensä.

Miehet ovat jatkuvasti yhdessä ja joutuvat kokemaan rankkojakin tilanteita yhdessä, mutta he eivät tunne toisiaan yksityishenkilöinä eivätkä tee aloitteita tutustuakseen. He tietävät toisensa vain sotamiehen rooleissa. He arvostavat omaa ja toisten yksityisyyttä, eivätkä halua tuoda esiin henkilökohtaisia asioitaan. Kun Kariluoto palaa lomilta häidensä jälkeen, Koskela onnittelee häntä, mutta sen enempää asiasta ei kysellä tai keskustella, vaikka häät ovat merkittävä tapahtuma Kariluodon elämässä. Rokka ja Hietanen ovat muita puheliaampia sotamiehiä, mutta hekään eivät puhu henkilökohtaisista asioista, vaan useimmiten senhetkiseen tilanteeseen liittyvistä ajatuksista ja huomioista. Rokka mainitsee välillä perheensä tai kotiseutunsa Kannaksen, mutta ei kerro henkilökohtaisista asioistaan yksityiskohtaisesti, eikä kukaan myöskään kysele lisätietoja tai ota aihetta uudelleen puheeksi. Kohtelias uteliaisuuden osoitus olisi ristiriidassa yksityisyyden arvostuksen kanssa.

Kun *Toivon tuolla puolen* -elokuvan Khaled on Maahanmuuttovirastossa turvapaikan anomista koskevassa haastattelussa, suomalaisen virkailijan on työnsä puolesta kysyttävä häneltä hyvin henkilökohtaisia kysymyksiä. Kysymysten esittäminen ei vastaa millään tapaa luontevaa keskustelutilannetta. Virkailija ei osoita myötätuntoa, kun Khaled kertoo perheenjäsentensä traagisesta menehtymisestä, eikä muutenkaan osoita mielenkiinnon merkkejä sen enempää, mitä työtehtävän suorittaminen edellyttää. Virkailijan reaktiot ovat lakonisia ja tilanteeseen sopimattomia. Vieraan ihmisen yksityisyyden rikkominen henkilökohtaisilla haastattelukysymyksillä ei ole luontevaa suomalaiselle virkailijalle, mutta Khaledia ei haittaa kertoa itsestään. Lopussa virkailija kysyy, haluaisiko Khaled pitää tauon haastattelusta, eikä Khaled ymmärrä, miksi tauolle olisi tarvetta. Hän ei tarvitse omaa rauhaa henkilökohtaisten kysymysten vastapainoksi, toisin kuin suomalainen virkailija kuvittelee. Tässäkin kohtauksessa yksityisyyden ja oman rauhan arvostusta representoidaan toiseuden kautta. Khaled ja suomalainen virkailija ovat kuin toistensa vastakohtia ja heidät on sijoitettu vastakkain pöydän ääreen.

Elokuviissa toistuvina arvoina näkyvät yksityisyys ja oman rauhan arvostus mainitaan tyypillisinä suomalaisuuden piirteinä sekä Visit Finlandin viestimässä ”suomalaisuuden DNA:ssa” että viranomaisten *Perustietoa Suomesta* -oppaassa. Visit Finlandin kampanjassa eristäytyneisyys (DNA of Solitude) on samankaltaista kuin elokuvissa toistuva yksityisyys ja oma rauha. Markkinointivideossa eristäytyneisyyttä etsitään ulkoa Suomen luonnosta samaan tapaan kuin Touko Laaksonen menee mielellään ulos

ajattelemaan elokuvassa *Tom of Finland*. Myös Visit Finlandin kampanjassa esitelty pimeys (DNA of Darkness) liittyy elokuvien yksityisyyteen ja oman rauhan arvostukseen, koska pimeyteen sisältyy hiljaisuus ja rauha. Ne kuuluvat oleellisesti myös elokuvien miespääosien tapaan, joilla pyrkimyksiä yksityisyyteen ja omaan rauhaan toteutetaan. Hiljaisuus on tapa kunnioittaa toisia henkilöitä. Elokuvien henkilöt ovat mieluummin hiljaa kuin kysyvät tunkeilevia kysymyksiä ja ovat mieluummin etäällä kuin puuttuvat toisten henkilöiden elämään.

#### 4.4.2 Periksiantamattomuus

Periksiantamattomuus on perustavanlaatuinen arvo kaikille tarkasteltujen elokuvien päähenkilöille. *Tom of Finlandin* Touko Laaksonen ei lopeta piirtämistä vastoinkäymisistä, arvostuksen puutteesta ja uhkaavasta ilmapiiristä huolimatta. Myöskään *Tuntemattoman sotilaan* sotamiehet eivät luovuta sodassa edes epätoivon hetkellä tai kohtalotoverin menehtyessä. Samoin *Toivon tuolla puolen* -elokuvan Wikström jatkaa ravintolan pyörittämistä haasteista huolimatta ja auttaa Khaledia sitkeästi.

*Tuntemattoman sotilaan* päähenkilöiden periksiantamattomuuden piirteen taustalla on pyrkimys luotettavuuteen ja rehellisyyteen. Rokka, Hietanen, Kariluoto ja Koskela ovat sanojensa mittaisia miehiä, eivätkä jättäisi toisia pulaan. Heille luovutuksen syitä sodassa olisi useita: pelko, kaipaus, suru, väsymys, toivottomuus, mielenterveys, fyysinen terveys ja nälkä. Periksiantamattomuus vie kuitenkin voiton, sillä päähenkilöille on kunnia-asia, että heihin voi luottaa, eikä henkilökohtainen luovuttaminen ole heille edes harkittava vaihtoehto. Periksiantamattomuus ilmenee sitkeytenä ja itsepäisenä käyttäytymisenä hankalissa tilanteissa, ja jopa uhkarohkeutena, jolla vihollista uhataan taistelutilanteissa. Elokuvan lopussa Koskela lähtee itse viemään räjähdettä vihollisen panssarivaunun alle, kun muut eivät pidä ideaa järkevänä. Siinä tilanteessa periksiantamattomuus koituu Koskelan kohtaloksi, sillä hän kuolee räjähdyksessä, tehden kuitenkin teollaan palveluksen muille sotilaille. Muidenkin sotamiesten kuolemat liittyvät periksiantamattomuuden piirteeseen. Hietasen viimeisiksi sanoiksi jää hoettu lupaus: ”En mä jätä, en mä jätä!” Viimeiseen asti hän yrittää olla luottamuksen arvoinen ja auttaa toisia.

Periksiantamattomuus johtuu ainakin osittain siitä, että päähenkilöinä näytettävät sotamiehet hoitavat velvollisuutensa ja tekevät aina sen, mitä ovat luvanneet tehdä. Kariluoto menee sodan aikana naimisiin Sirkka-kihlattunsa kanssa, joka yrittää suostutella miestä jäämään kotiin ja hakemaan siirtoa Helsinkiin, koska hän ”on jo tehnyt osuutensa” rintamalla. Uskollisuus ja velvollisuudentunto ovat kuitenkin tärkeitä arvoja Kariluodolle, joten hän vastaa vaimolleen tiukasti: ”Mua tarvitaan nyt siellä. Kaikki upseerit tarvitaan nyt rintamalle. Mun velvollisuus on taistella Suomen puolesta, Inkerin, Karjalan.” Velvollisuudentuntoon liittyy myös se, että *Tuntemattoman sotilaan* päähenkilöt eivät valehtele tai varasta, koska rehellisyys on heille tärkeää osana luottamusta. Sotamiehet esimerkiksi kertovat kysyttäessä suoraan, että he ovat juoneet kiljua. Muidenkin tarkasteltavien elokuvien hahmot pyrkivät toiminnassaan luotettavuuteen, mutta se ei ole heidän periksiantamattomuutensa motiivi.

*Tom of Finlandin* Touko Laaksonen ei anna periksi, koska hän on kunnianhimoinen ja ylpeäkin tavoitellessaan haaveitaan siitä, että hänen taidettaan arvostettaisiin. Kansainvälisen kotiviihdejulkaisun kannessa elokuvaa kuvataan lauseella ”They called it filth. It became a revolution.”, vapaasti käännettynä: ”Sitä pidettiin saastana. Siitä tuli kansanliike”. Kansiteksti kuvaa hyvin Laaksosen eli Tom of Finlandin työn kohtaamaa paheksuntaa ja laittomuuden tuomaa uhkaa, mistä huolimatta hän ei lopettanut eroottisen taiteen tekemistä. Kun homous on laitonta ja paheksuttua, Laaksosen periksiantamattomuuden edellytyksenä on rohkeus. Laaksonen ei olisi yhtä periksiantamaton ja rohkea ilman optimistista kumppaniaan Nipaa, joka saa hänet uskomaan valoisaan tulevaisuuteen ja mahdollisuuksiin ulkomailla. Nipa osaa valita oikeat sanat, jotka motivoivat taiteilijaa tavoittelemaan haaveitaan haasteista huolimatta, ja jotka auttavat häntä uskomaan itseensä.

Periksiantamattomuus ilmenee myös Laaksosen ylpeänä suhtautumisena taiteeseensa. Toisaalta hän on vaatimaton niin kuin siskonsa, mutta toisaalta hän oppii olemaan ylpeä elokuvan loppua kohti. Laaksonen sanoo, että ”jos kukaan ei välitä, lakkaan piirtämästä”. Tämä on osoitus ylpeydestä. Hän tietää, että hänen taiteestaan välitetään, ja se on myös hänen ehtonsa taiteen tekemiselle, vaikka niin ei aluksi ollut. Laaksonen osaa itse arvostaa omaa taidettaan Nipan kannustavien sanojen avustuksella, ja tämä ylpeys saa hänet tavoittelemaan unelmiaan periksiantamattomasti elokuvan edetessä. Jos hän ei itse uskoisi piirroksiinsa, hän ei yrittäisi yhtä sitkeästi saada piirroksia myytyä eikä myöskään

olisi yhtä vakuuttava niitä myydessään. Elokuvan lopussa Laaksonen uskaltaa viimein esitellä menestyneitä piirroksiaan Kaija-siskolleen vuosien piilottelun jälkeen. Laaksonen on itse ylpeä työstään ja toivoo, että hänen rakas siskonsa tuntisi samoin. Kaija kuitenkin paheksuu veljensä taidetta, eikä osaa arvostaa sitä.

Kaurismäen elokuvien päähenkilöille periksiantamattomuus on hyvin tyypillinen piirre. Wikströmin periksiantamattomuus ravintolatoiminnassa ei kumpua perheestä tai ystävistä, sillä niitä hänellä ei ole. Hän ei halua tuottaa pettymystä työntekijöilleen tai itselleen. Työ on Wikströmille kunnia-asia ja suuri ylpeyden aihe elämässä, joten ammatti-identiteetin tärkeys ilmenee periksiantamattomuutena. Wikström tekee kaikkensa ja on valmis tarvittaessa jopa kiertämään lakia, jotta ravintolatoiminnalle ei koidu haittaa. Ravintola ei ole kovin menestynyt, mutta Wikström jatkaa yrittämistä eikä menetä toivoaan epäonnistumisten jälkeenkään. Hän osoittaa toiminnallaan kunnianhimoisuutta ja ylpeyttä työtään kohtaan. Wikströmin periksiantamattomuus heijastuu myös Khaledin käytökseen. Khaled yrittää kotiutua Suomeen elämää hankaloittavasta lainsäädännöstä ja viranomaisista huolimatta. Wikström myötäelää Khaledin vastoinkäymisiä ja yrittää periksiantamattomasti auttaa häntä haasteissa.

Niin kuin esimerkit osoittavat, periksiantamattomuus on merkitykseltään samankaltainen kuin ”suomalainen sisu” eli sitkeä luonne, jota pidetään suomalaisten kansallisena piirteenä. Kansallisuuksien tyypilliset piirteet ovat myyttejä (Helkama 2015: 30). Näin ollen myös periksiantamattomuutta muistuttava sisu on myytti, jota tyypillisesti toistetaan kansallisissa kertomuksissa (Finell 2013: 3). *Toivon tuolla puolen*, *Tuntematon sotilas* ja *Tom of Finland* ovat kansallisia kertomuksia, koska ne ovat suomalaisia teemoja käsitteleviä suomalaisia elokuvia. Suomalainen sisu, sitkeys ja periksiantamattomuus ovat niin vahvoja suomalaisuuden myyttejä, että niitä ei aineiston elokuvien perusteella voi erottaa suomalaisuuden representaatioista.

Periksiantamattomuus toistuu elokuvien miehisissä suomalaisuusrepresentaatioissa, mutta arvoa ei ole mainittu taustoituksessa kuvaillussa ”tyypillisessä suomalaisuudessa”. Periksiantamattomuuden voisi nähdä kuitenkin sisältyvän taustoituksessa toistuvaan työnteon ja ahkeruuden arvostukseen. Työntekoon ja ahkeruuteen sisältyy ajatus sitkeydestä ja kovasta yrittämisestä, jotka muodostavat periksiantamattomuuden. Elokuvissa periksiantamattomuus liittyy myös luotettavuuteen, jonka taustalla vaikuttaa

taustoituksessa useaan kertaan mainittu rehellisyys. Luotettavuus on mainittu kansainvälisessä NBI-tutkimuksessa, mutta suomalaisten viranomaisten tekemissä oppaissa tai suomalaisten arvoja selvittäneissä kyselytutkimuksissa luotettavuutta ei mainita.

#### 4.4.3 Auktoriteettien kunnioitus

Kaikissa kolmessa elokuvassa yleisenä oletuksena on, että auktoriteetteja kunnioitetaan tai ainakin pitäisi kunnioittaa. Tottelemattomuus on pahe, josta voi saada rangaistuksen. *Tuntemattoman sotilaan* Rokka on poikkeus, koska häntä ei kiinnosta sotilaskurin noudattaminen ja hän kyseenalaistaa auktoriteetit rohkeasti. Hänelle, niin kuin muillekin päähenkilöille, auktoriteetit ovat laadultaan välttämättömiä rajoitteita riippumatta siitä, noudatetaanko niitä. Auktoriteetit ovat luonteeltaan sellaisia, että ne hankaloittavat elokuvien päähenkilöiden elämää, eikä yksilö näissä elokuvissa yleensä mahda auktoriteeteille mitään. Laki, viranomaiset ja hierarkia nähdään itsestään selvinä rajoitteina, joita tulisi kunnioittaa ja noudattaa. Elokuvien päähenkilöitä yhdistää se, että auktoriteetit ovat heille välttämättömiä pakotteita, jotka eivät helpota elämää, vaan tekevät siitä usein hankalampaa ja monimutkaisempaa.

*Tuntemattomassa sotilaassa* noudatetaan armeijan hierarkiaa ja ylemmässä asemassa olevien henkilöiden antamia käskyjä. Erityisesti Rokka on huono auktoriteettien kunnioittamisessa, ja tästä syntyy ristiriitatilanteita. Rokka ei arvosta sotilaskuria, koska se on hänen mielestään turhaa ”pökkurointia”. Hän on kuitenkin suoriutunut sodassa esimerkillisesti, joten hän joutuu auktoriteettiongelmien takia puhutteluun vain kerran. Rokan kapinoinnista huolimatta elokuvasta välittyy viesti, että suomalaisen yhteiskunnan yleinen normi on se, että auktoriteetteja tulee kunnioittaa. Koskela ja Kariluoto noudattavat tunnollisesti sääntöjä ja käskyjä, vaikka eivät aina olisikaan samaa mieltä ohjeistuksesta. Myös Hietanen arvostaa auktoriteetteja eikä lähde kapinoimaan niitä vastaan. Auktoriteettien kunnioitus ilmenee tunnollisuutena tehdä niin kuin käsketään.

*Tom of Finlandissa* välttämätön rajoite on laki, jonka takia Laaksosen homoeroottinen taide on laitonta ja yhteiskunnassa paheksuttua. Laaksoselta kysytään, eikö häntä pelota, koska hän voisi joutua vankilaan taiteensa takia. Todellisuudessa häntä pelottaa, mutta hän jatkaa taiteen tekemistä ja levittämistä pelosta huolimatta. Kysymys osoittaa sen, että

yleinen näkemys on, että auktoriteetteja tulisi pelätä. Laaksonen välttelee poliiseja ja muita viranomaisia, mutta kohtaa heitä silti useaan kertaan. Joka kerta auktoriteettien kohtaaminen on uhkaava tilanne, ja Saksassa Laaksonen pidätetään, kun hänen taiteensa paljastuu poliiseille. Yleensä hän onnistuu selviämään pois tilanteista ilman ongelmia tai paljastumista, koska hän on tottunut harhauttamaan virkavaltaa esittämällä ”normaalia” kansalaista. Valehtelua Laaksonen välttelee viimeiseen asti, koska hän pyrkii rehellisyyteen muiden suomalaisten päähenkilöiden tavoin.

Laaksoelta kysytään, onko hän julkaissut piirroksiaan Suomessa, ja hän vastaa, että olisi helpompaa julkaista piirrokset Vatikanissa. Homoseksuaalisuus on vielä sodanjälkeisessä Suomessa ja monessa muussakin maassa laitonta. Sodan jälkeinen Suomi näyttäytyy elokuvassa ahdasmielisenä ja kaikkea muuta kuin liberaalina, ja elokuvassa Laaksonen ja hänen tuttavansa joutuvat useaan kertaan ongelmiin seksuaalisen suuntautumisensa takia. Erilaisuus ei ole elokuvan suomalaisessa yhteiskunnassa hyväksyttävää, vaan pelättyä ja halveksittua. Siksi Laaksonen piilottelee seksuaalista suuntautumistaan eikä edes harkitse piirroksensa julkaisua Suomessa. Kun Kaija-sisko saa tietää Tom of Finland -taiteesta, hän paheksuu sitä ennen kaikkea siksi, koska se on laitonta.

Elokuvassa *Tom of Finland* laittoman taiteen julkaiseminen vaatii suurta rohkeutta uhmata auktoriteetteja. Oletuksena on, että Laaksonen tulisi pelätä vankilaan joutumista niin paljon, että hän ei jatkaisi piirroksiaan, vaan kunnioittaisi auktoriteetteja. Jonkinlainen kunnioitus auktoriteetteja kohtaan Laaksoella on, koska hän ei aktiivisesti pyri toimimaan auktoriteetteja vastaan esimerkiksi provosoimalla poliiseja piirroksillaan. Hän myöskin pyrkii olemaan rehellinen ja valehtelee vain silloin, kun on oman turvallisuuden vuoksi pakko olla sanomatta totuutta. Laaksonen ei lähde uhmaamaan auktoriteetteja, vaan kunnioittaa poliiseja ja rajatarkastajia, vaikka ei olekaan heidän kanssaan samaa mieltä tai ”samalla puolella”. Laaksonen tietää, että hän voi joutua vaikeuksiin, mutta hän pysyy rauhallisena eikä suhtaudu hallintoon vihamielisesti.

Kaurismäki on ilmaissut tyytymättömyytensä Suomen hallintoon ja tämä on luettavissa myös elokuvasta *Toivon tuolla puolen*. Hallinnon iso merkitys suomalaisessa yhteiskunnassa on kantava teema läpi elokuvan. Elokuvassa esiintyy paljon virkahenkilöitä ja poliiseja auktoriteettien asemassa. Kaurismäen elokuville tyypillisesti

auktoriteetit vaikeuttavat päähenkilöiden elämää, eivätkä päähenkilöt mahda auktoriteeteille mitään pieniä nokkeluuden hetkiä lukuun ottamatta. Kaurismäen elokuvissa on usein esillä tavallisen ihmisen puolella oleminen ja kriittinen suhde vallanpitäjiin ja melankolinen huumori. Ihmisen arvokkuus on ollut hänen elokuvissaan toistuva teema. (Sommar 2011a.) *Toivon tuolla puolen* on siten Kaurismäelle tyypillistä yhteiskuntakritiikkiä. Huomattavaa onkin, että myös kaksi muuta tarkasteltavaa elokuvaa suhtautuvat kriittisesti vallanpitäjiin ja asettuvat tavallisen ihmisen puolelle.

Suomi esitetään hyvinvointiyhteiskuntana, jossa byrokratia on tärkeää. Khaled on vasta saapunut Suomeen, ja hänelle tulevat melkein heti tutuiksi Maahanmuuttovirasto, ulkoministeriö ja ulkomaalaislaki. Hänelle annetaan väliaikainen henkilökortti, jota hänen kehoitetaan tiukasti pitämään mukanaan aina. Elokuvassa suomalaiset arvostavat itsekin yhteiskuntansa byrokratiaa, ja se on niin arkista ja itsestään selvää, että siitä vitsaillaan. Wikström ei anna Khaledille kaikkia kädessä oleviaan rahojaan, vaan ottaa osan takaisin taskuun sanoen, että ”siitä menee vero”. Palkatessaan Khaledin Wikström lupaa maksavansa ”liiton taksat”. Elokuvasta on tulkittavissa, että edellinen ravintolanpitäjä joutuu vaikeuksiin, koska hän ei ole maksanut työntekijöidensä palkkoja. Työntekijät arvostavat sitä, että Wikström lupaa kohdella heitä oikeudenmukaisemmin. Oikeudenmukaisuus on hyve, joka vaikuttaa auktoriteettien kunnioituksen pohjalla.

Kukaan ei elokuvassa kyseenalaista byrokratiaa, vaan se nähdään olennaisena osana yhteiskuntaa. Elokuvassa esiintyy paljon virkahenkilöitä ja poliiseja auktoriteettien asemassa. Auktoriteetteihin luotetaan, eikä niitä aleta kyseenalaistaa tai uhmata, vaikka säännöksiä yritetään kiertää mahdollisuuksien mukaan. Ravintolan lainmukaisuutta tullaan yllättäen tarkastamaan, jolloin työntekijät yrittävät rangaistuksen pelossa peitellä kaikkea, mikä ei vastaa säädöksiä. Elokuvassa sääntöjen kiertäminen on suotavaa ja fiksua käytöstä, mutta auktoriteetteja on kunnioitettava niin, ettei sääntöjen noudattamattomuus paljastu viranomaisille. Säännöt ovat yleistä tietoa, ja kaikki elokuvassa tietävät, että esimerkiksi pilaantunut ruoka tai koiran pitäminen keittiössä ei ole elintarvikelain mukaista. Työntekijät ymmärtävät heti, että Khaled täytyy piilottaa, koska hän ei ole maassa laillisesti, eikä hänellä ole oikeaa henkilöllisyystodistusta.

Työntekijät ovat halukkaita rikkomaan sääntöjä tilanteen salliessa, mutta ainoastaan silloin, kun viranomaiset eivät ole näkemässä. Viranomaiset ovat elokuvassa välttämätön



paha, joiden kanssa ei kannata ryhtyä neuvottelemaan tai riitelemään, koska se olisi turhaa. Auktoriteettien pelossa *Toivon tuolla puolen* -elokuvan henkilöt päättävät, että Khaledin on saatava henkilöllisyystodistus. Laillista henkilöllisyyskorttia Khaled ei saa, mutta Wikström maksaa nuorelle väärentäjälle tuhat euroa uskottavasta, mutta laittomasta henkilökortista. Jonkin ajan kuluttua poliisit pysäyttävät Khaledin kadulla satunnaistarkastukseen, jolloin väärennetyistä henkilökortista on hyötyä.

Perustietoa Suomesta -oppaassa yksityisyyden ja oman rauhan rinnalla mainitaan täsmällisyys ja säännöt. Täsmällisyys ei ilmene elokuvista, mutta sääntöjen arvostus liittyy aineistosta nousevaan auktoriteettien kunnioitukseen. Auktoriteettien kunnioitukseen liittyy myös toissijaisesta aineistosta nouseva oikeudenmukaisuus ja kahdessa aineiston lähteessä mainittu rehellisyyden ihannointi ja valehtelun halveksunta. Auktoriteettien kunnioitusta tai auktoriteetteja välttämättöminä rajoitteina ei suoraan mainita toissijaisessa aineistona osana suomalaisuutta, mutta mainituista oikeudenmukaisuudesta, rehellisyydestä ja sääntöjen arvostuksesta seuraa se, että auktoriteetteihin suhtaudutaan kunnioittaen. Edellä mainitut ovat luonteenpiirteitä, jotka yhdessä muodostavat arvon, jonka mukaan auktoriteettien kunnioitus on tärkeää.

*Perustietoa Suomesta* -oppaassa ja NBI:ssä mainittu tasa-arvoisuus näkyy siinä, että virkahenkilöt ja poliisit ovat sekä miehiä että naisia, eikä siinä osoiteta olevan mitään erikoista. Se ei kuitenkaan nouse toistuvana arvona kaikissa tarkastelluissa elokuvissa. Syynä voi olla se, että elokuvissa on enimmäkseen miehisiä henkilöitä, eikä sukupuolten tasa-arvoa siksi näytetä.

#### 4.4.4 Piilotettu herkkyys

Juroudestaan huolimatta tarkasteltujen elokuvien päähenkilöt ovat pohjimmiltaan hyväntahtoisia ja lämpimiä. He auttavat toisia vaatimattoman vähäeleisesti eivätkä tee ystävällisistä teoistaan suurta numeroa. Henkilöt eivät vaitonaisuudella tai jurolla käyttäytymisellään osoita herkkyyttä, vaan pikemminkin pyrkivät aktiivisesti piilottamaan sitä. Herkkyys ei ole henkilöiden itsensä mielestä toivottu ominaisuus, jonka he haluaisivat näyttää ulospäin. Päähenkilöiden herkkyys on kuitenkin nähtävissä pilkahduksina joissakin tilanteissa, joissa sitä unohdetaan peitellä, tai joissa se näytetään ainoastaan elokuvan katsojalle silloin, kun henkilöhahmo on yksin.

*Tuntemattomassa sotilaassa* on synkkä ja alakuloinen vire. Sotamiehet puhuvat korostetun rempseästi tai kylmän viileästi, mutta taistelun hetkellä heitä pelottaa ja takaumat vievät kotiin perheen luokse. Selkeimmin henkilöiden piilotettu herkkyyks näytetään hetkinä, jolloin perhettä tavataan tai kaivataan. Rokka ei pysty peittämään hymyään nähdessään perheensä. Yöllä hän menee silittämään nukkuvia lapsiaan, mikä on osoitus siitä, että hän välittää ja huolehtii heistä. Rintamallakin Rokan näytetään katsovan Lyyti-vaimon kuvaa silloin tällöin, ja erityisesti rintamalla vietettynä jouluna, joka suomalaisessa kulttuurissa on perinteisesti perhejuhla.

Kariluoto on aluksi silmin nähden pelokas ja järkyttynyt jouduttuaan rintamalle. Pelko lamaannuttaa hänet, eikä hän siinä hetkessä osoita rohkeutta vaan herkkyyttä, jota muut sotamiehet eivät kuitenkaan näe. Takaumissa Kariluodosta näytetään herkkää ja hempeää puolta, kun hän hyväilee Sirkka-kihlattuaan. Elokuvassa näytetään myös vilauksia Koskelan äidistä, joka halaa poikaansa. Hyllyn reunalla on sodassa menehtyneiden poikien kuvat. Perhe saa *Tuntemattoman sotilaan* henkilöistä esiin herkän puolen ja se on usein syy herkkyyden ilmenemiselle. Herkkyyttä näkyy myös Petroskoissa, kun sotamiehet antavat paikallisille lapsille leivästään ja opettavat heille suomea.

Hietanen ihastuu Petroskoissa venäläiseen Veraan. Siihen asti Hietanen on näytetty lähinnä vekkulimaisena vitsailijana, mutta naisseura tuo Hietasesta esiin romanttisen puolen. Hän käyttäytyy Veran seurassa korostetun kohteliaasti ja herrasmiesmäisesti, eikä lauo rempseitä kommentteja hänen seurassaan. Ensitapaamisen jälkeen Hietanen ei saa venäläisnaista mielestään, ja he tapaavat uudelleen yöllä hellän romanttisissa merkeissä. Hietanen on selvästi surullinen, kun sotamiesten on jatkettava matkaa Petroskoista. Hän ei saa Veraa mielestään ja muistelee naista lämmöllä. Tämä näytetään niin, että hän pitelee naiselta muistoksi saamaansa rintaneulaa ollessaan yksin. Kaipuu on selvästi sellainen asia, jonka Hietanen haluaa salata muilta sotamiehiltä. Myöhemmin elokuvassa Hietanen palaa Veran ovelle Petroskoissa, mutta pettymykseksi oven avaa tuntematon vanha nainen, eikä Veraa näy. Voimakas ensisilmäyksellä ihastuminen ja siitä seuraava kaipaus on osoitus Hietasen piilotetusta herkkyydestä.

Samoin kuin Hietanen, on myös *Toivon tuolla puolen* -elokuvan Wikström päällisin puolin kaikkea muuta kuin herkkä. Hänet näytetään alussa pokeriklubilla vakavana ja

keskittyneenä miehenä. Kun Wikström tapaa Khaledin, he tappelevat ensin, jonka jälkeen Wikström tarjoaa Khaledille ruokaa. Sen jälkeen hän kysyykin, haluaako Khaled töitä ja järjestää hänelle yöpaikan autotallista sekä hieman rahaa. Tällä tavoin juron kuoren alta paljastuukin yllättävän välittävä ja inhimillinen Wikström, vaikka ensivaikutelma oli toisenlainen. Herkkyyttä on nähtävissä myös silloin, kun ravintolahenkilökunnan yritykseen pitää sushiravintolaa epäonnistuu pahasti, ja Wikström jää ravintolaan yksin juomaan sakea. Hän on selvästi pettynyt ja onneton, vaikka ei haluakaan näyttää sitä työkavereilleen.

Vähäpuheinen ja sulkeutunut *Tom of Finland* -elokuvan taiteilija Touko Laaksonen on pohjimmiltaan herkkä, vaikka hän ei sitä useimmiten näytäkään. Niin kuin *Tuntemattomassa sotilaassa*, herkkyyks näkyy selkeimmin rakkaudentäyteisinä hetkinä eli silloin, kun Laaksonen ihastuu Nipaan ja piilottelee aluksi ihastustaan. Myös Kaija-sisko on ihastunut samaan tanssija-Nipaan, joka muuttaa vuokralaiseksi heidän asuntoonsa. Myöhemmin rakkauden roihahtaessa Laaksonen ja Nipan välillä herkkyyks on läsnä, mutta Laaksonen ei mielellään näytä sitä, sillä homous on laitonta.

Toiseutena suomalaisten hellyydelle näytetään Laaksonen Amerikassa tapaamien homomiesten imelyys. Verho-ostoksilla Laaksonen ja Nipa pitävät toisiaan kädestä ensimmäisen kerran julkisesti, ja hellät katseet kertovat, että hetki on kummallekin tärkeä. Kun Nipa sairastuu lopussa, Laaksonen on selvästi surullinen siitä huolimatta, että Nipa yrittää piristää ja lohduttaa häntä.

Piilotettu herkkyyks on arvo, jota toissijaisen aineiston suomalaisuuden taustoituksesta ei löydy, vaikka se elokuvien miespäähenkilöiden käytöksessä toistuukin. Piilotettu herkkyyks ei siis vastaa yleistä kuvaa suomalaisuudesta toisin kuin muut topokset. Viranomaisten oppaassa mainitaan, että ”suomalaiset ovat hyviä ystäviä, kun heihin tutustuu paremmin”. Ystävällisyys on mainittu suomalaisten piirteenä NBI:ssä. Nämä taustoitukset voisi nähdä todisteena piilotetusta herkkyydestä. Herkkyyttä siis piilotellaan niin kauan, että toiseen henkilöön on tutustunut syvemmin ja häneen voi luottaa. Myös toisten ihmisten huomiointi ja kuunteleminen on mainittu suomalaisuuden taustoituksena, ja nekin liittyvät herkkyyteen sosiaalisena kohteliaisuutena ja läheisten huomioon ottamisena. Taustoituksessa suomalaisten sanotaan olevan hiljaisia ja rauhallisia. Tämä ei suoraan liity herkkyyteen, mutta se liittyy suomalaisten

miespäähenkilöiden tapaan osoittaa rakkautta ja hellyyttä, mikä kuuluu piilotettuun herkkyyteen.

On myös monia arvoja, jotka toissijaisessa aineistossa nousivat tyypillisiksi suomalaisuusdiskursseiksi, mutta jotka eivät kuulu elokuvien vallitseviin suomalaisuusdiskursseihin. Tällaisia arvoja olivat tasa-arvon ja täsmällisyyden lisäksi paikallisuus, koulutuksen, harrastusten ja äidinkielen arvostus, vaatimattomuus, vapaus ja rujous. Osa arvoista on havaittavissa elokuvissa, mutta ne eivät ole kaikissa elokuvissa toistuvia keskeisiä piirteitä.

#### 4.5 Yhteenveto

Tämän tutkimuksen tavoitteena oli selvittää, minkälaisia ovat suomalaisen miehen arvojen kansainväliset representaatiot vuonna 2017 ilmestyneissä suomalaisissa elokuvissa. Tarkastelussa olivat elokuvat *Toivon tuolla puolen*, *Tom of Finland* ja *Tuntematon sotilas*. Tavoitteeseen pääsemiseksi esitin kaksi tutkimuskysymystä. Kysyin, minkälaisia arvoja suomalaisiin miespäähenkilöihin liitetään kolmessa suomalaisessa elokuvassa. Toiseksi kysyin, löytyykö suomalaisuuden representaatioista yhtäläisyyksiä tai keskinäisiä ristiriitoja.

Tarkastelin elokuvatutkimuksen, kulttuurintutkimuksen ja mediatutkimuksen teoreettis-metodologisilla lähtökohdilla, minkälaiseksi miehinen suomalaisuus määriteltiin näissä kolmessa elokuvassa. Luvussa kaksi käsittelin diskurssia, representaatiota ja kansallisuutta teoreettisina lähtökohtina suomalaisen miehen arvorepresentaatioiden tutkimiseen. Luvussa kolme pohdin kysymyksiä elokuvan kansallisuuden määrittelystä ja ”suomalaisuuden ominaisuuksien” määrittelyn haastavuudesta. Käsittelin kansallista elokuvaa ja transnationaalisuutta ristiriitaisina näkemyksinä ja esittelin auteur-teorian työkaluna elokuvan kansallisuuden määrittelylle.

Tarkasteltujen elokuvien perusteella suomalainen mies arvostaa omaa rauhaa ja yksityisyyttä, on periksiantamaton, kunnioittaa auktoriteetteja ja on herkkä, vaikka haluaakin piilotella herkkyyttään. Nämä arvot toistuivat kaikkien kolmen elokuvan miespuolisten päähenkilöiden käytöksessä. Elokuvia yhdisti suomalaisuuden lisäksi se,

että ne on julkaistu Suomi 100 -juhlavuonna 2017 ja päässeet kansainväliseen levitykseen.

Aineiston elokuvissa suomalaisia miespäähenkilöitä yhdistäviä ja elokuvissa toistuvia arvoja ovat yksityisyyden ja oman rauhan arvostus, periksiantamattomuus, elämää rajoittavien auktoriteettien kunnioitus ja herkkyys, joka pyritään salaamaan. Verrattuna maakuvaviestinnän aineistoon, kyselytutkimusten kuvaamaan mielikuvaan suomalaisuudesta ja viranomaistahojen suomalaisuuskuvauksiin, voidaan elokuvien kuvaamista keskeisistä arvoista löytää yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia ensisijaisen ja toissijaisen aineiston välillä.

Yksityisyys ja oma rauha, periksiantamattomuus ja auktoriteettien kunnioitus vastaavat myös toissijaisen aineiston eli viranomaisaineiston ja maakuvaviestinnän kuvaa suomalaisuudesta, piilotettu herkkyys puolestaan ei toistu toissijaisessa aineistossa niin kuin se toistuu elokuvissa. Tästä voisi päätellä, että muut aineistoissa toistuvat piirteet vastaavat suomalaisuuden stereotypiaa eli vallitsevaa käsitystä suomalaisuudesta, mutta piilotettu herkkyys eroaa muista, eikä se näin ollen ole suomalaisuuden stereotypiaa vastaava arvo.

Piilotettu herkkyys voi olla sellainen arvo, jota viranomaiset ja maakuvaviestinnän suunnittelijat eivät halua toistaa oppaissa tai kampanjoissa kansainväliselle yleisölle. Se ei ehkä vastaa näiden tahojen tavoitteita tai ydinviestiä. Toisaalta piilotettu herkkyys voi olla elokuvantekijöiden suomalaisille henkilöahmoille keksimä arvo, jota tarvitaan elokuvan juonen kehitykseen tai aidon ja samaistuttavan tunteisen henkilöahmon kuvaamiseen. Kaikella, mitä katsojalle näytetään, on oltava jokin merkitys elokuvassa. On huomattava, että herkkyys ei ole täysin piilotettua, koska se halutaan näyttää elokuvan katsojalle, vaikka fiktiiviset elokuvan henkilöahmot eivät toistensa herkkyyttä näekään. Päähenkilön herkkyys mahdollistaa mielenkiintoiset ja tunteisiin vetoavat juonikuviot - olisi tylsää, jos mikään ei tuntuisi päähenkilöstä miltään. Herkkyys voi myös olla samaistumispinta katsojalle ja auttaa katsojaa ymmärtämään, mitä päähenkilö tuntee ja ajattelee.

Sen lisäksi, että herkkyys ei ilmene toissijaisessa aineistossa, sisältyy toissijaisen aineiston representoimaan suomalaisuuteen monia sellaisia piirteitä, joita aineiston

elokuviissa ei vahvasti näy. Tällaisia arvoja olivat tasa-arvo, täsmällisyys, paikallisuus, koulutuksen, harrastusten ja äidinkielen arvostus, vaatimattomuus, vapaus ja rujous. Osa arvoista on havaittavissa elokuvissa, mutta ne eivät ole kaikissa elokuvissa toistuvia keskeisiä piirteitä, jotka muodostaisivat topoksen.

Se, että elokuvien suomalaisuuden arvorepresentaatiot vastaavat enimmiltä osin toissijaisessa aineistossa annettua kuvaa suomalaisuudesta ja suomalaisten arvoista, voi kertoa siitä, että suomalaiset elokuvat ovat olleet rakentamassa ja vahvistamassa sitä, mikä Suomessa ja maailmalla nähdään ja koetaan suomalaiseksi. Ehkä stereotypiat ovat jossain määrin seurausta suomalaisista elokuvista ja muista tunnetuista suomalaisuuden representaatioista. Toisaalta on mahdollista, että suomalaisten tekijöiden elokuvat ovat syntyneet vallitsevien ajatusmallien mukaan toistamaan vallalla olevia suomalaisuusdiskursseja. Ajan myötä, kun elokuvien arvojen representaatioita toistetaan toisissa elokuvissa, muissa mediatuotteissa ja vuorovaikutuksessa, myös stereotypiat voivat uusiutua.

Mielenkiintoista on, että piilotettu herkkyys ei toistunut maakuvaviestinnässä ja viranomaisaineistoissa. Ehkä yleisessä kuvassa suomalaisesta miehestä ei ole tilaa herkkyydelle, edes piilotetulle sellaiselle. Tämän tutkimuksen elokuvien perusteella suomalaisissa elokuvissa piilotettu herkkyys on kuitenkin yksi suomalaisen miehen keskeisistä arvoista. Miehen malli on kovin yksipuolinen ja kylmä, jos sen muodostavat ainoastaan yksityisyys ja oma rauha, periksiantamattomuus ja auktoriteettien kunnioitus. Tunteille ja niiden osoittamiselle ei jää tilaa, jos herkkyys jätetään miehen kuvasta pois. Elokuvat luovat esimerkiksi Suomi-kuvan markkinoinnillista representaatiota realistisemmän kuvan suomalaisesta miehestä, koska herkkyys, vaikkakin piilotettu sellainen, on keskeinen osa elokuvien miespääosien arvomaailmaa.

## 5 PÄÄTÄNTÖ

Niin kuin edellisessä luvussa havaittiin, Suomi 100 -juhlavuonna 2017 suomalaisten elokuvien kuvaama mies arvostaa yksityisyyttä ja omaa rauhaa. Hän on periksiantamaton ja kunnioittaa auktoriteetteja, jotka asettavat rajoitteita hänen elämälleen. Elokuvien suomalainen mies on salaa herkkä, mutta ei halua näyttää herkkyyttä ulospäin kuin harvoille. Maakuvaviestinnän, viranomaisten laatimien oppaiden ja mielikuvia ja asenteita selvittäneiden kyselytutkimusten representoima suomalaisuus on kolmen arvon osalta yhtenäinen elokuvien representoimiin suomalaisen miehen arvoihin. Vain piilotettu herkkyyks on sellainen arvo, jota elokuvat toistivat mutta muu aineisto ei maininnut.

On syytä miettiä, vaikuttaako elokuvien ajankuva niiden välittämiin arvojen representaatioihin. *Tom of Finland* ja *Tuntematon sotilas* sijoittuvat menneeseen aikaan ja *Toivon tuolla puolen* on tyyliltään nostalginen elokuva. Kaikki tarkastelemani elokuvat on ajankuvastaan riippumatta julkaistu vuonna 2017 eli ne ovat nykyajan teoksia, jotka heijastavat tekohetkensä diskursseja. Näissä elokuvissa esitetyt representaatiot peilaavat nykyajan suomalaisuutta ja siihen liittyviä asenteita. Elokuvien representoima suomalaisuus peilaa vuoden 2017 suomalaisuuteen, joka on elokuvan suomalaiselle tekijälle elokuvan teon hetkellä tuttua, arkipäiväistä ja itsestään selvää. Vallalla olevat puhutavat eli hegemoniset diskurssit ja normeiksi muodostuneet stereotyyppit ovat vaikuttaneet myös elokuvantekijään, todennäköisesti tahattoman tiedostamattomasti.

Tämän tutkimuksen rajauksena oli miehinen suomalaisuus, koska tarkasteltujen elokuvien pääosissa ovat mieshahmot, niin kuin useimmissa vuoden 2017 menestyneissä suomalaisissa elokuvissa. Miehisuus elokuva-alalla on ilmiö, joka ei rajoitu vain vuoteen 2017. Suomalaisissa elokuvissa mieshahmoja on yleensäkin enemmän kuin naisahmoja. Toki vuonna 2017 ensi-iltansa saivat myös naisohjaajien elokuvat *Miami* ja *Joulumaa*, joissa molemmissa oli vahvat naisroolit. Elokuvat eivät kuitenkaan menestyneet kansainvälisesti eikä niitä juurikaan levitetty ulkomaille.

Useimmat menestyneet suomalaiset elokuvantekijät ovat miehiä, niin kuin tässä tutkimuksessa tarkasteltujen elokuvien ohjaajat Dome Karukoski, Aku Louhimies ja Aki Kaurismäki, jotka ovat kaikki tunnettuja suomalaisia elokuvantekijöitä. Miehinä heidän

on ollut ehkä helpompaa ja luonnollisempaa kuvata mieshahmoja omista lähtökohdistaan ja omiin kokemuksiinsa perustuen, kuin jos he kuvaisivat naishahmoja. Naishahmojen vähyys voi myös johtua siitä, että elokuvien tekijät tai rahoittajat pitävät mieshahmoja kiinnostavampia, jolloin rahoitusta miehille tarinoille on helpompi saada. Ilmiö voi liittyä laajemminkin elokuvien tuotantoon. Syynä voi olla se, että naishahmoja representoiville kotimaisille elokuville myönnetään harvemmin rahoitusta kuin niille, joissa on vahvat mieshahmot. Hahmojen ja sitä kautta myös roolien sukupuolittuneisuus suomalaisissa elokuvissa on ilmiö, jota voisi käsitellä enemmänkin, ja joka sopisi jatkotutkimuksen aiheeksi.

Tämän tutkimuksen kohdalla on huomattava, että tulosta ei voi yleistää kaikkea suomalaisuutta koskevaksi, koska aineistossa ei ollut analysoitavia naispääosia, vaan vain miehistä suomalaisuutta. Naiseuden representaatio tarkastelluissa elokuvissa jäi pintapuoliseksi, koska naishahmot olivat yksipuolisia sivuhenkilöitä, ohuita henkilöitä. Elokuvien naishahmot nähtiin mieshahmojen kautta, koska naishahmot olivat miespääosan vaimo (*Tuntematon sotilas*), sisko (*Tom of Finland*) tai etäinen työkaveri (*Toivon tuolla puolen*).

Mielenkiintoinen jatkotutkimuksen aihe olisi vahvojen naishahmojen sisällyttäminen ja maskuliinisen sekä feminiinisen suomalaisuuden vertailu. Toinen lähestymistapa voisi olla suomalaisuuden ja jonkin toisen kansallisuuden elokuvallisten representaatioiden vertailu. Tutkimusta voisi jatkaa myös tekemällä siitä kattavamman eli tarkastelemalla laajempaa aineistoa. Laajemmassa tutkimuksessa rajauksen arvojen analysointiin voisi laajentaa koskemaan representaatioita yleisesti. Miehiä suomalaisuuden representaatioita ja niiden pysyvyyttä tai uusiutuvuutta voisi tarkastella ajallisesti, jos tarkastelussa olisi elokuvia pidemmältä aikaväliltä.

Tämä tutkimus onnistui, koska se vastasi tavoitteeseen ja tutkimuskysymyksiin. Tutkimuksessa saatiin selville, minkälaisia ovat suomalaisen miehen kansainväliset arvojen representaatiot vuonna 2017 ilmestyneissä suomalaisissa elokuvissa. Tutkimuskysymyksiin vastaamisen lisäksi tutkimuksen tulos kertoo jotakin siitä, minkälainen oli kansainvälisille yleisöille toistettu suomalaisen miehen stereotypia Suomi 100 -juhlavuonna 2017.



## LÄHTEET

**Aineisto**

- Helsingin kaupunki (2003). *Suomalainen tapakulttuuri - Infopankki*. Päivitetty 19.9.2014. Lainattu 12.1.2018. Saatavilla internetissä <https://www.infopankki.fi/fi/etusivu>
- NBI (2016). *Finland: The Anholt-Gfk Roper Nation Brands Index 2016*. Saatavilla internetissä: <https://toolbox.finland.fi/research/finland-anholt-gfk-roper-nations-brand-index-2016-fi/>
- Pitkänen, Ville & Jussi Westinen (2018). *Sittenkin samanlaisia? Tutkimus suomalaisten identiteeteistä*. e2 ja Suomen Kulttuurirahasto. Tampere: Kirjapaino Öhrling  
Saatavilla internetissä:  
[http://data.yle.fi/dokumentit/Uutiset/Sittenkin\\_samanlaisia\\_net.pdf](http://data.yle.fi/dokumentit/Uutiset/Sittenkin_samanlaisia_net.pdf)
- Sisäministeriö, ALPO-hanke & työ- ja elinkeinoministeriö (2013). *Perustietoa Suomesta*. Lainattu 12.1.2018. Saatavilla internetissä: <http://tem.fi/perustietoa-suomesta>
- T-Media ja Taloudellinen tiedotustoimisto (2017). *Kansan arvot 2017 -tutkimus*. Saatavilla internetissä: <http://t-media.fi/fi/ka-2017/>
- Toivon tuolla puolen*. Ohjannut Aki Kaurismäki. [Digitaalinen julkaisu, iTunes] Sputnik Oy. (2017).
- Tom of Finland*. Ohjannut Dome Karukoski. [Digitaalinen julkaisu, C More ja Netflix] Helsinki-filmi, Anagram, Fridthjof Film, Neutrinos Productions & Film Väst. (2017).
- Tuntematon sotilas*. Tuntematon sotilas -elokuvan kansainvälinen versio. Ohjannut Aku Louhimies. [Kahden levyn erikoisjulkaisu, Blu-ray-tallenne] Elokuvaosakeyhtiö Suomi 2017 Oy. (2017).
- VisitFinland.com (2017). *The Symphony of Extremes - Born from Finnish DNA*. Kampanjan kotisivut. Lainattu 13.11.2017. Saatavilla internetissä: <http://www.visitfinland.com/symphonyofextremes/>

**Lähteet**

- Aaltonen, Jouko (2002). *Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ahonen, Marko (2017). *Leffa-arvio: Louhimies voitti sodan - vain yksi seikka oudoksuttaa Tuntemattomassa*. Helsingin uutiset 27.10.2017. Saatavilla internetissä: <https://www.helsingin uutiset.fi/artikkeli/573863-leffa-arvio-louhimies-voitti-sodan-vain-yksi-seikka-oudoksuttaa-tuntemattomassa>

- Alasuutari, Pertti & Petri Ruuska (toim.) (1998). *Elävänä Euroopassa. Muuttuva Suomalainen identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Althusser, Louis (1984). *Ideologiset valtakoneistot*. Suom. Leevi Lehto & Hannu Sivenius. Tampere: Vastapaino.
- Anderson, Benedict (2006). *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Lontoo: Verso (aiemmat laitokset 1983 ja 1991).
- Ashmore, R. D., K. Deaux, & T. McLaughlin-Volpe (2004). *An organizing framework for collective identity: Articulation and significance of multidimensionality*. *Psychological Bulletin*, 130, 80–114.
- Bacon, Henry (2000). *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. SKS. Tampere: Tammerpaino.
- Bacon, Henry (2016). *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bagh, Peter von (2006). *Aki om Kaurismäki*. Tukholma: Alfabeta.
- Barthes, Roland (1993). *Virkaanastujaisluento*. Teoksessa Roland Barthes: *Tekijän kuolema, tekstin synty*. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino, 228–253.
- Barthes, Roland (1994). *Myytti tänään*. Teoksessa Roland Barthes: *Mytologioita*. Suom. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus, 171–218.
- Berger, Peter & Thomas Luckmann (1994). *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Billig, Michael, Susan Condor, Derek Edwards, Mike Gane, David Middleton & Alan Radley (1988). *Ideological Dilemmas – A Social Psychology of Everyday Thinking*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Billig, Michael (1995). *Banal Nationalism*. Lontoo/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications.
- Bordwell, David (1996). *Contemporary Film Studies and The Vicissitudes of Grand Theory*. Teoksessa David Bordwell & Noel Carroll: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Burr, Vivien (1995). *An Introduction to Social Constructionism*. Lontoo: Routledge.
- Business Finland (2017). *Symphony of Extremes maailmanensi-ilta*. [Kutsuvierastilaisuus] Helsinki 13.11.2017.
- Curtius, Robert Ernst (1990). *European Literature and the Latin Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press.

- Daddy and the Muscle Academy*. Ohjannut Ilppo Pohjola. [DVD] Filmitakomo & YLE. (1991).
- van Dijk, Teun A. (2013). *Discourse, power and access*. Teoksessa Carmen Coultard Rosa & Malcolm Coultard (toim.). *Texts and Practices. Readings in Critical Discourse Analysis*. Lontoo: Routledge, 84–106.
- Edwards, Derek (1997). *Discourse and Cognition*. Lontoo: Sage.
- Elkington, Trevor G. & Andrew Nestingen (2005). *Introduction: Transnational Nordic Cinema*. Teoksessa (toim.). *Transnational Cinema in a Global North*. Detroit: Wayne State University Press.
- Elokuvaosakeyhtiö Suomi 2017 (2018). *Aku Louhimiehen elokuva Tuntematon sotilas*. Elokuvan kotisivut. Lainattu 28.2.2018. Saatavilla internetissä: <http://www.tuntematonsotilas2017.fi>
- Elokuvauutiset.fi (2017a). *Kotimaisten elokuvien ensi-illat 2017*. Saatavilla internetissä: <http://www.elokuvauutiset.fi/site/ensi-illat/arkisto/6439-kotimaisten-elokuvien-ensi-illat-2017>
- Elokuvauutiset.fi (2017b). *Antti Jokinen kehittää elokuvia Kullervosta ja Schjerfbeckistä*. Saatavilla internetissä: <http://www.elokuvauutiset.fi/site/uutiset2/7209-antti-jokinen-kehittaa-elokuvia-kullervosta-ja-schjerfbeckista>
- De Fina, A. (2007). *Code-switching and the construction of ethnic identity in a community of practice*. *Language in Society*, 36, 371–392.
- Finell, Eerika, Antero Olakivi, Karmela Liebkind & Jari Lipsanen (2013). *Does It matter how I perceive my nation? National symbols, national identification and attitudes toward immigrants*. *Scandinavian Journal of Psychology*, 54, 529–535.
- Forsberg Hannele, Aino Ritala-Koskinen, Helmi Järviluoma & Irene Roivanen (1991). *MCD-analyysillä moraalisen järjestyksen lähteille?* Teoksessa Hannele Forsberg, Arja Jokinen, Kirsi Juhila, Helmi Järviluoma, Marjo Kuronen, Tarja Pösö, Aino Ritala-Koskinen, Irene Roivanen, Ilmari Rostila, Davis Silverman & Eero Suoninen: *Sosiaalisia käytäntöjä tutkimassa*. Tampere: Tampereen yliopisto, Sosiaalipolitiikan laitos, Tutkimuksia, sarja A, Nro 1, 111–121.
- Foucault, Michel (1986). *The archaeology of knowledge*. Lontoo: Tavistock.
- Gergen, Kenneth J. (1994). *Realities and Relationships - Soundings in Social Construction*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hakala, Riikka (2012). *Rare and Meaningful Exports - suomalainen kulttuuri valkokankaalla*. Vaasa: Vaasan yliopisto.
- Hall, Stuart (1992). *Kulttuurintutkimuksen kaksi paradigmaa*. Teoksessa Hall Stuart:

- Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Toim. Koivisto Juha, Lehtonen Mikko, Uusitupa Timo & Grossberg Lawrence. Tampere: Vastapaino, 11–21.
- Hall, Stuart (1997). *The work of representation*. Teoksessa Stuart Hall (toim.). *Representation - Cultural representations and signifying practices*. Lontoo: Sage Publications.
- Halberstam, Judith (1998). *Female Masculinity*. Durham/Lontoo: Duke University Press.
- Halliday, Michael Alexander Kirkwood (1978). *Language as a social semiotic: The social interpretation of the language and meaning*. Lontoo: Edward Arnold.
- Haverinen, Rea (2017). *Arvostelu: Itkin Tom of Finland -elokuvaa katsoessani, mutta en siksi, että se oli hyvä*. Radio Nova 14.2.2017. Saatavilla internetissä: <https://www.radionova.fi/uutiset/viihde/a-139155>
- Hayward, Susan (1993). *French National Cinema*. Lontoo & New York: Routledge.
- Heikkinen, Hanne-Kaisa (2001). *Ehtymätön aitta on maaseutu - suomalaisuus Markku Pölösen elokuvissa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Helkama, Klaus (2015). *Suomalaisten arvot. Mikä meille on oikeasti tärkeää?* Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Helsingin Sanomat (2017). *Elokuva Tom of Finland valittiin edustamaan Suomea Oscar-kilvassa*. 4.9.2017. Saatavilla rajoitetusti tilaajille: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005353133.html>
- Helsinki-filmi (2017). *Dome Karukosken Tom of Finland*. Elokuvan kotisivut. Lainattu 22.11.2017. Saatavilla internetissä: <http://www.tof.fi>
- Hietala, Veijo (2010). *Kuviteltu Suomi*. Teoksessa Antti Isokangas (toim.). *Mitä Suomi on? Keskustelua Suomesta ja suomalaisuudesta*. Helsinki: Finland Promotion Board, 69–70.
- Higson, Andrew (2002). *The Concept of National Cinema*. Teoksessa Alan Williams (toim.) *Film and Nationalism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 52–67.
- Hobsbawm, Eric (1983). *Introduction: Inventing Traditions*. Teoksessa Eric Hobsbawm & Terence Ranger (toim.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press, 1–15.
- Hofstede, Geert (1993). *Kulttuurit ja organisaatiot. Mielen ohjelmointi*. Porvoo: WSOY.
- Hämäläinen, Tuukka (2017). *Tutkija katastrofin keskellä – Tutkijakuvaus ja realismi katsatrofielokuvassa The Wave*. Lähikuva 2/2017.
- Hänninen, Harto (2017). *Melankolisen nostalgian mestari-- mikä tekee Aki Kaurismäen*

*elokuvista tunnettuja ja suosittuja?* YLE 22.12.2017. Saatavilla internetissä: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/12/22/melankolisen-nostalgian-mestari-mika-tekee-aki-kaurismaen-elokuvista-tunnettuja>

Iltalehti (2017). *20 eniten rahoitusta saanutta hanketta - Satavuotias Suomi-neito jakaa valtionavustuksia.* IL 3.9.2017. Saatavilla internetissä: <https://www.iltalehti.fi/suomi100/a/201709032200368475>

Jauhiainen, Ilkka (2017). *Tuntematon lähtee Ruotsiin, Tanskaan ja Norjaan – samalla elokuva lyhenee roimasti.* Markkinointi & Mainonta 3.11.2017. Saatavilla internetissä: <https://www.marmai.fi/uutiset/tuntematon-lahtee-ruotsiin-tanskaan-ja-norjaan-samalla-elokuva-lyhenee-roimasti-6685740>

Jokinen, Arja, Kirsi Juhila & Eero Suoninen (1993). *Diskursiivinen maailma. Teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet.* Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen: *Diskurssianalyysin aakkoset.* Tampere: Vastapaino, 17–47.

Jokinen, Arja & Kirsi Juhila (1996). *Merkitykset ja vuorovaikutus – Poimintoja asunnottomuuspuheiden kulttuurisesta virrasta.* Acta Universitatis Tamperensis, ser A vol. 510. Tampere: Tampereen yliopisto.

Jokinen, Arja & Kirsi Juhila (1999). *Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta.* Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.). *Diskurssianalyysi liikkeessä.* Tampere: Vastapaino, 54–100.

Jokinen, Arto (2010). *Kriittinen mies- ja maskuliinitutkimus.* Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.). *Käsikirja sukupuoleen.* Vastapaino, Tampere, 128–138.

Juhila, Kirsi (1999). *Kulttuurin jatkuvasti rakentuvat kehät.* Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.). *Diskurssianalyysi liikkeessä.* Tampere: Vastapaino, 160–200.

Jussit.fi (2018). *Jussi-gaala 2018.* Filmiaura ry. Saatavilla internetissä: <http://www.jussit.fi>

Kamina, Pascal (2002). *Film Copyright in the European Union.* Cambridge: Cambridge University Press.

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti (2017). *Toivon tuolla puolen.* Elokuvan esittely. Lainattu 15.11.2017. Saatavilla internetissä: <https://kavi.fi/fi/elokuva/1570376-toivon-tuolla-puolen>

Kienpointner, Manfred (1992). *Alltagslogik.* Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-holzboog,

Kilpi, Harri (2007). *Poliisiauton voltit ja Suomen sateet - Vares ja uusimman populaarin elokuvan banaali suomalaisuus.* Teoksessa Henry Bacon, Anneli Lehtisalo & Pasi Nyssönen (toim.). *Suomalaisuus valkokankaalla - kotimainen elokuva toisin katsoen.* Helsinki: Like Kustannus, 213–230.

- Kimmel, Michael (toim.) (1995). *The Politics of Manhood*. Philadelphia: Temple University Press.
- Korhonen, Teppo (toim.) (1993). *Mitä on suomalaisuus*. Suomen Antropologinen Seura: Helsinki.
- Kotila, Sanna (2012). *Frost, Blood and a Thousand Lakes – Representing Finnishness in Metal Lyrics*. Vaasa: Vaasan yliopisto.
- Kotimaisten kielten keskus (2017). *Kielitoimiston sanakirja*. Päivitys 28.2.2017. Lainattu 20.11.2017. Saatavilla internetissä: <http://www.kielitoimistonsanakirja.fi>
- Kylmänen, Marjo (toim.) (1994). *Me ja muut. Kulttuuri, identiteetti, toiseus*. Tampere: Vastapaino.
- Laine, Kimmo (2007). *Seitsemän veljestä, kahdeksan käsikirjoitusta – kilpailu kansallisromaanin filmaamisesta*. Teoksessa Henry Bacon, Anneli Lehtisalo & Pasi Nyysönen (toim.) *Suomalaisuus valkokankaalla - kotimainen elokuva toisin katsoen*. Helsinki: Like Kustannus, 53–86.
- Laki kotoutumisen edistämisestä 30.12.2010/1386. 7§
- Laurila, Elina (2018). *Tuntemattoman sotilaan kansainvälinen versio nähdään myös Suomen elokuvateattereissa*. Aamulehti 16.1.2018. Saatavilla internetissä: <https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/tuntemattoman-sotilaan-kansainvalinen-versio-nahdaan-myos-suomen-elokuvateattereissa-200672044/>
- Lehtonen, Mikko, Olli Löytty & Petri Ruuska (2004). *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 2004.
- Lehtonen, Jaakko (2010). *Maabrändin kehittäminen on suomalaisten elinolojen kehittämistä*. Teoksessa Antti Isokangas (toim.). *Mitä Suomi on? Keskustelua Suomesta ja suomalaisuudesta*. Helsinki: Finland Promotion Board, 115–116.
- Loula, Pihla (2017). *Opas, joka tekee sinusta suomalaisen*. Julkaistu osana Kansaprojektia. Saatavilla rajoitetusti: [kansa.uta.fi](http://kansa.uta.fi). Tampere: Tampereen yliopisto.
- Luukka, Minna-Riitta (2000). *Näkökulma luo kohteen: Diskurssintutkimuksen taustaoletukset*. Teoksessa Kari Sajavaara & Arja Piirainen-Marsh (toim.). *Kieli, diskurssi & yhteisö*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 133–160.
- Nesting, Andrew (2005). *Aki Kaurismäki's Crossroads: National Cinema and the Road Movie*. Teoksessa Andrew Nesting & Trevor G. Elkington (toim.). *Transnational Cinema in a Global North*. Detroit: Wayne State University Press.
- Nieminen, Hannu (2001). *Millaista suomalaisuutta media rakentaa ja miten se sen tekee?* Tiedotustutkimus 2001:2, 46–55.
- Nieminen, Hannu (2018). *Ohjaaja Dome Karukoski: "Haluan torjua suomalaista*

*negatiivisuutta elokuvillani*". ET 8/2017. Saatavilla internetissä: <https://www.etlehti.fi/artikkeli/i ihmiset/ohjaaja-dome-karukoski-haluan-torjua-suomalaista-negatiivisuutta-elokuvillani>

- Nystrand, Martin (1992). *Social interactionism versus social constructionism: Bakhtin, Rommetveit, and the semiotics of written text*. Teoksessa Astri Heen Wold (toim.). *The Dialogical Alternative: Towards a Theory of Language and Mind*. Oslo: The University Press & Lontoo: Oxford University Press, 157–174.
- Ojala, Hanna & Ilkka Pietilä (2013). *Maskuliinisuuden hegemoniasta monenkirjaviin eroihin. Kriittisen miestutkimuksen avauksia vanhenemisen tutkimukseen*. Teoksessa Hanna Ojala & Ilkka Pietilä (toim.). *Miehistä puhetta. Miehet, ikääntyminen ja vanhenemisen kulttuuriset mallit*. Tampere: Tampereen yliopisto, 17–37.
- Parker, Ian (1992). *Discourse Dynamics. Critical Analysis for Social and Individual Psychology*. Lontoo: Routledge.
- Pekola-Sjöblom, Marianne (2017). *ARTTU2, Kuntalaistutkimus 2017*. Helsinki: Kuntaliitto.
- Perelman, Chaim & Lucie Olbrechts-Tyteca (1983). *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Bryssel: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Pham, Annika (2017a). *Aki Kaurismäki's Hope spreads to the US*. Nordisk Film & TV Fond 20.3.2017. Saatavilla internetissä: <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/aki-kaurismaekis-hope-spreads-to-the-us>
- Pham, Annika (2017b). *Tom of Finland travels to North America*. Nordisk Film & TV Fond 17.4.2017 Saatavilla internetissä: <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/tom-of-finland-travels-to-north-america>
- Pietilä, Veikko (1997). *Joukkoviestintätutkimuksen valtatiellä: Tutkimusalan kehitystä jäljittämässä*. Tampere: Vastapaino.
- Pihlajamäki, Riitta (2018). *Miksi Yle julkaisee jutun Aku Louhimiehen ohjausmetodeista?* YLE 19.3.2018. Saatavilla internetissä: <https://yle.fi/uutiset/3-10119730>
- Pitkänen, Ville & Jussi Westinen (2016a). *Kenen mitta on täysi? Tutkimus yhteiskunnallisesta ilmapiiristä Suomessa*. Helsinki: e2.
- Pitkänen, Ville & Jussi Westinen (2016b). *Miksi hallitukset kompuroivat? Tutkimus puolueiden kannattajien näkemyseroista*. Helsinki: e2.
- Puukka, Päivi (2017). *Tom of Finlandista ei tullut suuren yleisön elokuvaa - tuotantoyhtiö pettyi*. YLE 2.8.2017. Saatavilla internetissä: <https://yle.fi/uutiset/3-9753977>
- Raatikainen, Jesse (2017). *Arvostelu: Tom of Finland*. Episodi 22.2.2017. Saatavilla

- internetissä: <https://www.episodi.fi/elokuvat/tom-of-finland/>
- Reisigl, Martin & Ruth Wodak (2001). *Discourse and Discrimination. Rhetoric of Racism and Antisemitism*. Lontoo/New York: Routledge.
- Rissanen, Juho (2017). *IL-arvio: Uusi Tuntematon sotilas on loistava viiden tähden suurelokuva*. Iltalehti 25.10.2017. Saatavilla internetissä: <https://www.iltalehti.fi/tv-ja-leffat/a/201710252200485363>
- Rokeach, Milton (1973). *The nature of human values*. New York: The Free Press.
- Rämö, Matti (2017). *Elokuvaohjaaja Dome Karukoski matkalla Hollywoodiin*. Seura 26.5.2017. Saatavilla internetissä: <https://seura.fi/i ihmiset/elokuvaohjaaja-dome-karukoski-matkalla-hollywoodiin/>
- Römpötti, Tommi & Jaakko Seppälä (2017). *Pohjoismainen elokuva kukoistaa*. Pääkirjoitus. Lähikuva 2/2017, 3–7.
- Salminen, Kari (2017). *Markus Selin suunnittelee Kalevala-aiheista elokuvaa - ohjaaja Antti Jokinen: "Helposti puhutaan kymmenen miljoonan euron elokuvasta"*. Ilta-Sanomat 25.11.2017. Saatavilla internetissä: <https://www.is.fi/tv-ja-elokuvat/art-2000005463221.html>
- Saloranta, Emilia (2017). *Dome Karukoski Tom of Finlandista: "Tästä tulee urani kritisoiduin elokuva"*. Menaiset.fi 27.1.2017. Saatavilla internetissä: <https://www.menaiset.fi/artikkeli/ajankohtaista/i ihmiset/dome-karukoski-tom-finlandista-tasta-tulee-urani-kritisoiduin>
- de Saussure, Ferdinand (1983). *Course in General Linguistics*. Lontoo: Duckworth.
- Schwartz, Shalom (1992). *Universals in the content and structure of values: Theoretical advances and empirical tests in 20 countries*. Teoksessa Zanna M.P. (toim.) *Advances in experimental social psychology*. Vol. 25: 1–65. San Diego: Academic Press.
- Schwartz, Shalom (2011). Kulttuuriset arvo-orientaatiot: *Kansallisten erojen luonne ja seuraukset*. Suomentanut Puuhiniemi Martti. Vantaa: Limor.
- Schwartz, Shalom & Wolfgang Bilsky (1987). Toward A Universal Psychological Structure of Human Values. *Journal of Personality and Social Psychology*, 1987, 53. vsk, s. 550–562.
- Sedergren, Jari & Ilkka Kippola (2003). *Finland (1911) – ensimmäinen matkailuelokuva Suomesta*. Ennen & nyt 4/03.
- Seppänen, Janne (2005). *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Shotter, John (1993). *Conversational Realities - Constructing Life through Language*. Lontoo: Sage.



- Sihvonen, Tanja (2006). *Representaatio/simulaatio. Esityksestä toimintaan ja takaisin*. Teoksessa Seija Ridell, Pasi Väliaho & Tanja Sihvonen (toim.). *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino, 129–152.
- Sommar, Heidi (2011a). *Aki Kaurismäki sanojen tuolla puolen*. YLE 19.5.2011. Saatavilla internetissä: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2011/05/19/aki-kaurismaki-sanojen-tuolla-puolen>
- Sommar, Heidi (2011b). *Kaurismäki-ilmio*. YLE 11.5.2011. Saatavilla internetissä: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2011/05/11/kaurismaki-ilmio>
- Stam, Robert (2000). *Film Theory: An Introduction*. Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing.
- Suomen elokuvasäätiö (2017). Internet-sivusto.
- Suomen elokuvasäätiö (2018). *Katsotuimmat kotimaiset elokuvat elokuvateatterissa*. Päivitetty 10.12.2018. Saatavilla internetissä: <http://ses.fi/tilastot-jatutkimukset/vuositilastot/kaikkien-aikojen-katsotuimmat/>
- Suomi Finland 100 (2017) *Satavuotias Suomi valkokankaalla*. Julkaistu 26.9.2017. Lainattu 30.12.2017. Saatavilla internetissä: <http://suomifinland100.fi/satavuotias-suomi-valkokankaalla/>
- Suoninen, Eero (1999). *Näkökulma sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen*. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.). *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino. 17–36.
- Tajfel, H. & Turner J. C. (1986). *The social identity theory of intergroup behavior*. Teoksessa S. Worchel & W.G. Austin (toim.). *The psychology of intergroup behavior*, Chicago: Nelson Hall, 7–24.
- Tapanainen, Jonna (2001). *Miehenkaaria: Mies suomalaisessa nykyelokuvassa*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Tapper, Helena (toim.) (2000). *Me median maisemissa. Reflektioita identiteettiin ja mediaan*. Helsinki: Palmenia.
- Taylor, Lisa & Andrew Willis (1999). *Media Studies: Texts, Institutions and Audiences*. Oxford: Blackwell.
- Thompson, Kristin & David Bordwell (2010). *Film History: An Introduction*. Columbus: McGraw-Hill Higher Education.
- Timonen, Lauri (2006). *Aki Kaurismäen elokuvat*. Helsinki: Otava.
- Topelius, Taneli (2017a). *Aku Louhimies poisti vitsejä Tuntemattoman sotilaan*

*kansainvälisestä versiosta - Vanhalan heitto juoksuhaudassa sai kyytiä.* Ilta-Sanomat 9.11.2017. Saatavilla internetissä: <https://www.is.fi/tv-ja-elokuvat/art-2000005441712.html>

Topelius, Taneli (2017b). *Tuntemattomasta sotilaasta tekeillä 5-osainen tv-sarja - noin tunnin pidempi kuin elokuvaversio.* Ilta-Sanomat 8.11.2017. Saatavilla internetissä: <https://www.is.fi/tv-ja-elokuvat/art-2000005441150.html>

Turunen, Kari E. (1993). *Arvojen todellisuus. Johdatus arvokasvatukseen.* Jyväskylä: Atena.

Typpö, Juha (2017). *Turha Tuntematon.* Helsingin Sanomat 27.10.2017. Saatavilla internetissä: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005424257.html>

Työ- ja elinkeinoministeriö (2017). *Tiedote: Hallitus nosti matkailun kasvun jatkumisen kärjekseen.* Julkaistu 6.9.2017. Lainattu 20.11.2017. Saatavilla internetissä: [http://tem.fi/artikkeli/-/asset\\_publisher/hallitus-nosti-matkailun-kasvun-jatkumisen-karjekseen](http://tem.fi/artikkeli/-/asset_publisher/hallitus-nosti-matkailun-kasvun-jatkumisen-karjekseen)

Uljas, Tellervo (2017). *Aku Louhimies: ”Olen uhrannut tälle työlle ihmissuhteitani”.* Eeva 10/2017 ja Apu.fi 20.3.2018. Saatavilla internetissä: <https://www.apu.fi/artikkelit/aku-louhimies-olen-uhrannut-talle-tyolle-ihmissuhteitani>

Visit Finland (2017). *Tämä on Visit Finland.* Lainattu 21.11.2017. Saatavilla internetissä: <http://www.visitfinland.fi/tama-on-visit-finland/>

Vänttinen, Alisa (2016). *Ei ole olemassa mitään totuudellista suomalaisuutta.* Savon Sanomat 8.6.2016. Saatavilla internetissä: <http://www.savonsanomat.fi/teemat/tiede/Ei-ole-olemassa-mitaan-totuudellista-suomalaisuutta/779811>

Wetherell, Margaret & Jonathan Potter (1992). *Mapping the Language of Racism. Discourse and the Legitimation of Exploitation.* New York: Harvester Wheatsheaf.

Wodak, Ruth (2009). *The Discourse of Politics in Action.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Wodak, Ruth & Michael Meyer (2016). *Critical Discourse Studies: History, Agenda, Theory and Methodology.* Teoksessa Wodak Ruth & Meyer Michael (toim.). *Methods of Critical Discourse Studies.* Lontoo: Sage Publications, 1–22.

Woodward, Kath (1997). *Introduction.* Teoksessa Woodward Kath (toim.) *Identity and difference.* Lontoo: Sage Publications, 1–2.

Zagar, Igor (2010). *Topoi in Critical Discourse Analysis.* Lodz Papers in Pragmatics, Volume 6: Issue 1, 3–27.