

Kimmo Laine

## Kotimainen Työ, Lapatossu ja Helsingin olympialaiset 1940

”Terve sielu terveessä ruumiissa”  
*SF-Uutiset 2/1938*<sup>1</sup>

”Tyhjä sielu terveessä ruumiissa”  
*Pidot Tornissa*<sup>2</sup>

”Terve ruumis ei työtä kaipaa”  
Lapatossu<sup>3</sup>

T.J. Särkällä oli takanaan jo yli kahden vuosikymmenen ura virka- ja liikemiehenä, kun hän vuoden 1935 lopulla siirtyi Erkki Karun seuraajaksi Oy Suomen Filmitoimittajien (SF) toimitusjohtajan ja pian myös pääohjaajan paikalle. Vuodesta 1933 Särkkä oli toiminut suomalaisen liike-elämän ja kaupan asiaa ajavan Kotimainen Työ ry:n toimitusjohtajana, jota tehtävää hän jatkoi vielä elokuvauransa ajanakin, aina vuoteen 1938.<sup>4</sup> Tällöin hänen seuraajakseen Kotimaiseen Työhön tuli Tapio Piha — sittemmin elokuvan *SF-Paraati* (1940) käsikirjoittaja.

### Kotimainen työ

Särkän tehtäviin Kotimaisessa Työssä kuului myös *Suomen Työ* -lehden päätoimittaminen. Lehti propagoi sekä kotimaisen tuotannon suosimisen

että yleisen työmoraalin puolesta. Jälkimmäinen funktio oli oikeastaan sisäänkirjoitettu koko yhdistyksen olemassaoloon: vain aherruksella voitiin kehittää nuorta kansakuntaa (Kotimainen Työ oli perustettu jo vuonna 1912) ja erityisesti 1930-luvulla nousta vuosikymmenen alun maailmanlaajuisesta lamasta.

Yksi *Suomen Työn* 1930-luvulla säännöllisesti esille nostamista kotimaisen tuotannon aloista oli elokuva: suomalaista elokuvaa käsitteleviä kirjoituksia oli ilmestynyt jo ennen Särkän aikaa<sup>5</sup>, ja Särkän päätoimittajuuskaudella niitä julkaistiin tavallisimmin vähintään yksi vuodessa. Useimmat olivat Särkän itsensä kirjoittamia, joko nimellä tai nimimerkillä. *Suomen Työn* elokuva-artikkeleissa esiintyi pitkälti sama retoriikka, jota vuodesta 1935 lähtien käytettiin myös Suomen Filmitoimittajien oman julkaisun *SF-Uutisten* pääkirjoituksissa — tietysti sillä erotuksella, että *Suomen Työssä* Särkkä ei voinut ainakaan avoimesti mainostaa oman yhtiönsä elokuvia.<sup>6</sup>

Kirjoitusten päätavoitteena oli tavallisimmin pyrkiä luomaan kotimaiselle elokuvalle sekä kulttuurista että taloudellista identiteettiä. Tätä identiteettiä perusteltiin ennen muuta suhteessa ulkomaiseen tuontielokuvaan: yhtäältä esitettiin että ulkomaiset, varsinkin yhdysvaltalaiset elokuvat olivat suoma-

laiselle yleisölle sisällöltään ja estetiikaltaan vieraista, kenties jopa moraalisesti vaarallisia. Sen sijaan suomalaiset elokuvat olivat omasta kulttuurista ja kansasta lähtöisin, ”lihaa sen lihasta”.<sup>7</sup> Toisaalta korostettiin kotimaisen elokuvateollisuuden kansantaloudellista ja työllistävää merkitystä:

Kyllähän me kaikki tiedämme, mikä on ulkomaisten mahtavien trustien perimmäinen tarkoitus: suomalaisen yritteliäisyyden lopullinen tukahduttaminen tälläkin alalla ja viulujen maksattaminen suomalaisilla.<sup>8</sup>

Paitsi että suomalainen elokuvatuotanto oli siis tärkeä taloudellinen tekijä ja työllistäjä sinänsä, ajatuksena oli, että vain omat elokuvat voivat sisältönsä puolesta antaa oikean kuvan työnteosta ja kasvattaa yleisöään arvostamaan sitä. Tämäkin ilmaistiin usein kääntäen, kuten Särkän vuonna 1936 *SF-Uutisiin* kirjoittamassa artikkelissa:

Ulkolaiset kuvat ovat usein moraaliltaan ala-arvoisia, ne opettavat nuorisoamme ihannoimaan ylläilyä, halajamaan kevyen ja työttömän elämän toimettomuutta ja aliarvioimaan työn ja ponnistusten elämälle tuomaa sisältöä.<sup>9</sup>

Samana vuonna SF:ssa suunniteltiin uutta elokuva-aihetta:<sup>10</sup> kirjailijat Valentin (Ensio Rislakki) ja Teini (Ilmari Turja) valmistelivat osin perimätietoon, osin uuteen sovellutukseen pohjautuvaa käsikirjoitusta viime vuosisadan lopulla vaikuttaneen legendaarisen kansanhumoristin Lapatossun (Kustaa Gustafsson) elämästä. Lapatossu oli tunnettu ennen kaikkea työtä vieroksuvasta asenteestaan: ”Töihin, töihin”, sanoi Lapatossu, ”muttei kaikkiin töihin, eikä kaikkina aikoina, eikä kaikilla paikoilla”.<sup>11</sup>

Miksi korkeaa työmoraalia julistava yhtiö herätti henkiin pahimman vihollisensa, laiskurin? Tekstuaalisella tasolla tämä voidaan selittää komedian erityisluonteella eräänlaisena rajatilana tai fiktiivisenä leikkikihänä.<sup>12</sup> Erityyppisiä transgressioita, sosiaalisilla ja kerronnallisilla rajoilla leikkimistä, soveliaisuuteen ja uskottavuuteen liittyvien normien testaamista, on pidetty jopa komedian laji-tyypillisenä edellytyksenä.<sup>13</sup> Mutta Lapatossu ehti muutaman vuoden kestäneen uuden tulemisensa kuluessa toimia laajemmalla kulttuurisella alueella kuin vain työideologian kiistäjänä, esimerkiksi sirkuksen ja urheilun parissa ja lopulta jopa sodassa. Näin ollen Lapatossun hahmo voisi avata näkymän 1930-luvun kulttuuriselle neuvottelukentälle, jossa elokuva (ja SF) etsii omaa paikkaansa ja yleisöään.

## Sirkus

Syksyllä 1937 valmistunut *Lapatossu*-elokuva sai liki puoli miljoonaa katsojaa<sup>14</sup> ja suopean lehtikriitiikin. Monet arvostelijat pitivät Lapatossun huumoria erityisen suomalaisena ja kiittivät SF:tä siitä, että elokuvan ”hauskuus ei ole jostain amerikkalaisesta filmifarssista lainattua remuamista, vaan jollain tavoin kotoisesti sykähdyttävää”.<sup>15</sup> Leikillasku työmoraalin kustannuksella tuntuu saaneen täyden hyväksynnän, mutta sen sijaan yksi elokuvan kohta, Lapatossun esiintyminen sirkuksessa, ärsytti joitain kriitikoita:

Voimamies- ja ennustajaepisodit ovat heikoimmat eivätkä mielestämme tunnu oikein luontevasti sopeutuvan vesselimme elämänjuoksuun, mutta kun ulkolaistenkin filmien koomikot viihtyvät hyvin sirkuksen ilmapiirissä, eivät kai Valentin ja Teinikään halunneet olla huonompia oman sankarinsa kohtaloita määrätessään.<sup>16</sup>

Lapatossu-elokuva ei ollut ensimmäinen yhteys, jossa elokuvamaailma päätyi vastatusten sirkus- ja tivolikulttuurin kanssa. Vuonna 1931, äänielokuvan vakiinnuttaessa asemaansa Suomessa, käytiin helsinkiläisten sanomalehtien palstoilla keskustelua sirkuksen arvosta ja merkityksestä. Keskustelun taustalla oli Suomen Biografiliiton pyrkimys estää t<sup>TM</sup> ekkiläistä sirkusseuruetta saamasta esiintymispaikkaa pääkaupungista. Biografiliitolla oli vastustukseensa kolme perussyötä: ensinnäkin se katsoi miljoonien markkojen virtaavan seurueen mukana ulkomaille. Toiseksi sirkus veisi (elokuva)teattereilta yleisöä ja lisäisi sitä myötä työttömyyttä ja vähentäisi kaupungilta vuokratuloja. Kolmanneksi Biografiliitto *Helsingin Sanomien* mukaan huomautti, että ”ankaran elokuvagensuurin vuoksi on filmitaso meillä korkeampi kuin useimmissa maissa ja että sirkusesitykset eivät ole mitään taidetta”.<sup>17</sup>

Biografiliiton vastalause on kiinnostava paitsi siksi, että sirkusseuruetta vastustettiin pitkälti samoin perustein kuin ulkomaalaisten elokuvien laajamittaista maahantuontia, myös siksi, että elokuvaväen tavoitteena oli luoda jyrkkää kulttuurista arvovaltaeroa suhteessa sirkukseen. Elokuvakulttuuri pyrki näin peittämään yhteistä historiaansa sirkuksen, tivolin ja muun esittävän viihdeperinteen kanssa: vuosisadan vaihteessa tehokkaimpiin elävien kuvien levityskanaviin Suomessa kuuluivat juuri sirkuskiertueet;<sup>18</sup> 1910-luvun alussa taas elokuvien menestystä saatettiin lisätä liittämällä mukaan erilaisia varietee- ja kabaree-esityksiä — parhaiten tunnetaan helsinkiläinen Helikon-teatteri,

jossa muun muassa Alfred Tanner saavutti kuuluisuutta,<sup>19</sup> puhumattakaan siitä, että monet ”esi elokuvalliset” ihmeet olivat tulleet tunnetuiksi markkinoilla ja tivoleissa.<sup>20</sup>

Sirkus- ja tivolitoiminnan kimppuun hyökättiin 1930-luvulla toiseltakin taholta. Kun Helsinki oli kesällä 1938 saanut lyhyellä varoitusajalla järjestettäväkseen vuoden 1940 olympialaiset, kisavie-raitta varten alettiin suunnitella vakinaisen tivolin rakentamista. Kaikki eivät pitäneet suunnitelmasta: olympia-aatetta ajamaan perustettu *Olympia*-lehti ei katsonut tivoliuhvin sopivan suuren urheilujuhlan yhteyteen: ”Suomen kansan voiman täytyy päästä näkyville myös vakavana, mahtavana ja vaikuttavana suurtekona”.<sup>21</sup> Aivan kuten elokuva myös urheilukulttuuri unohti yhteisen historiansa sirkuksen ja tivolin kanssa korottaessaan itsensä niiden yläpuolelle. Sen lisäksi että sirkus- ja tivoliuhvit olivat luoneet voimistelun ja voimailunäytöksineen viime vuosisadalla pohjaa nykyaikaiselle urheilukulttuurille, antiikin olympiakisat oli herätetty henkiin Suomeakin kiertäneissä sirkuksissa, kymmeniä vuosia ennen vuoden 1896 ”ensimmäisiä nykyaikaisia olympiakisoja”.<sup>22</sup>

## Helsingin olympialaiset 1940

*Lapatossu*-elokuvalle alettiin hetimiten suunnitella jatkoa. SF:n tavoitteena oli alusta pitäen nimenomaan kestosuosikin luominen,<sup>23</sup> ja *Lapatossun* roolikin kerrottiin kirjoitetun vartavasten Aku Korhoselle.<sup>24</sup> Valentin jatkoi käsikirjoituksella, jonka nimi oli ”*Lapatossu ja Vinski* uusissa kommelluksissa”<sup>25</sup> ja josta hänelle SF:n tilikirjojen mukaan maksettiin palkkio 21.2.1938.<sup>26</sup> Elokuvaa kuvattiin kuitenkin vasta seuraavan vuoden kesällä,<sup>27</sup> ja ensi-iltaan se pääsi syyskuun alussa 1939. Siihen mennessä alkuperäiskäsikirjoitus oli kokenut eräitä muutoksia, joista näkyvin oli elokuvan nimen muuttuminen muotoon *Lapatossu ja Vinski olympia-kuumeessa*. Aihe oli alunperinkin ollut sama — kahden tehtaan välinen puulaakiottelu — mutta lopulliseen versioon oli sinne tänne lisätty viittauksia olympiakisoihin: ”yleisurheilu-puulaakiottelusta” tuli ”olympialais-puulaakiottelu”.

Muutokset ovat selitettävissä pitkälti sillä, että SF halusi päästä osalliseksi nopeasti virinneestä olympiahuumasta. Urheilu oli toki muutenkin tärkeä kulttuuritekijä 1930-luvun Suomessa, mutta omien kisojen saaminen nosti urheilun julkisuusarvon aivan uusiin mittoihin. Helsingin olympiastadion oli vihitty näyttävin seremonioin käyttöön

vasta elokuvan alkuperäiskäsikirjoituksen valmistamisen jälkeen, kesällä 1938, ja jo pelkkä olympiaturismi, voimakkaasti lisääntynyt kotimaanmatkailu Helsinkiin stadionia katsomaan,<sup>28</sup> lienee riittänyt osoittamaan SF:lle olympiakisoissa piilevän kaupallisen arvon.

SF:lla oli kuitenkin välittömämpikin syy hyödyntää olympiakuumetta. Sen pahin kilpailija Suomi-Filmi oli nimittäin onnistunut kytkemään itsensä monin tavoin tuleviin olympialaisiin. Viikkoa ennen SF:n elokuvaa oli ensi-iltansa saanut Suomi-Filmin huomattavasti suuritöisempi, huolellisemmin valmistettu ja vakavahenkisempi urheiluelokuva *Avoveteen*. Elokuvaa perustui Urho Karhumäen romaaniin, joka oli palkittu Berliinin olympialaisten 1936 yhteydessä järjestetyissä taideolympialaisissa. *Avoveteen* kertoo maalta kaupunkiin lähtevän juoksijapoika Yrjön kehityksen moraalisen rappion kautta urheilun huipulle. Romanin kohokohtana on vanhalla Eläintarhan kentällä juostu 5000 m:n maailmanennätys Berliinin olympialaisten odotuksessa, mutta elokuvaversio otti kaiken irti omista tulevista kisoista: mainosvalttina käytettiin muun muassa uutta olympiastadionia ja autenttisuuden tuntua luovaa Martti Jukolan selostusääntä. Elokuvaa päättyi suomalaisten kuvitteelliseen kolmoisvoittoon 10 000 m:llä seuraavan vuoden olympialaisissa — ja samalla muistuttaa vastaavasta saavutuksesta Berliinin kisoissa. Useat aikalaisarvostelijat kiinnittivätkin huomiota siihen, että juoksu ja erityisesti palkintojenjakokohtaus glorioivine alakulmakuvineen oli saanut suoria vaikutteita Leni Riefenstahlin *Olympia-filmin* (*Olympische Spiele*, Saksa 1938) ensimmäisestä osasta,<sup>29</sup> joka oli herättänyt suurta huomiota Suomessa edellisen vuoden kesällä, eli juuri samoihin aikoihin, jolloin oli saatu tieto Suomen omasta kisaisännyydestä.

Suomi-Filmin toinen kytkentä tuleviin olympialaisiin oli keväällä 1939 julkistettu tieto, että yhtiö oli saanut suoritettavakseen olympialaisten filmaamisen.<sup>30</sup> Tavoitteena oli tuottaa maailmalle uutismateriaalia sekä luoda kokoillan elokuva ”Leni Riefenstahlin kuuluisan Olympiafilmin malliin”.<sup>31</sup> *Suomi-Filmin Uutisaitta* (*SF-Uutisia* vastaava yhtiön äänenkannattaja) julisti pääkirjoituksessaan:

[...] on myöskin ymmärrettävää, että juuri Suomi-Filmi, maamme johtava elokuvayhtiö, on saanut tämän kunniatehtävän osakseen [...]. Tämä arvokas tehtävä, joka nyt on langennut Suomi-Filmin osalle, on, samalla kun se on ikäänkuin kunnianosoitus koko maallemme, myöskin luottamuslause sen vielä nuorelle, mutta yritteliäälle ja edustuskykyiselle filmitoiminnalle.<sup>32</sup>

*Lapatossu ja Vinski olympiakuumeessa.*  
Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Näin ollen SF:ttä uhkasi vakava sekä taloudellinen että arvovaltatappio. *Lapatossu ja Vinski olympia-kuumeessa* oli tietysti farssi, ja varsinaista presitiisiä SF tavoittelikin muilla aiheilla: valmisteilla olivat esimerkiksi *Seitsemän veljestä* (jotka toteuttamisessa SF puolestaan ehti päihittää Suomi-Filmin)<sup>33</sup> sekä pitkään suunniteltu Runeberg-elokuva *Runon kuningas ja muuttolintu*, jonka ensilta tosin siirtyi vielä vuodella eteenpäin, talvisodan jälkeiseen syksyyn. Mutta SF tahtoi korostaa, ettei Lapatossu-elokuvakaan ollut *pelkkä* farssi. Ensinnäkin elokuvaa kohdemainostettiin esimerkiksi *Suomen Urheilulehden* lukijoille määreellä ”Urheiluväen ikioma elokuva!”.<sup>34</sup> Toiseksi SF pyrki tavan takaa korostamaan, että sen tuotanto muodosti kokonaisuuden, jossa vakavat ja kevyet aiheet tähtäsivät samaan päämäärään, kansallisen elokuvakulttuurin rakentamiseen. Esimerkiksi ensimmäisen Lapatossu-elokuvan yhteydessä *SF-Uutiset* kirjoitti: ”Tahtoisimme, että ’Lapatossussa’ nähtäisiin kansallinen *tyyppikomedia*, joka omalla tavallaan tarjoaa jotakin yleissuomalaiselle luonteenlaadulle hyvin olennaista, miten ’kevyitä’ tämän elokuvan äänenpainot lienevätkin”.<sup>35</sup> *Lapatossu ja Vinski olympia-kuumeessa* -elokuvaa koetettiin jopa kytkeä vielä olympialaisia suurempaan ja ajan-kohtaisempaan asiaan: Euroopan jännittynyt poliittinen tilanne oli johtanut sotatilaan vain muutamaa päivää ennen elokuvan ensi-iltaa, mutta SF ehti jo pian mainostaa, että Lapatossu ”purkaa sota-psykoosia”.<sup>36</sup>

## Valheentorjuntapäällikkö

Lapatossusta tehtiin vielä kolmas elokuva, *Tavaratalo Lapatossu ja Vinski*, joka valmistui syksyllä 1940. Tärkein syy siihen, ettei SF enää tämän jälkeen palannut aiheeseen, lienee ollut Vinskiä esittäneen Kaarlo Kartion kuolema pian elokuvan ensi-illan jälkeen — olihan Lapatossusta ja Vinskiä alunperin luotu nimenomaan koomikkopari Majakan ja Perävaunun tai Laurelin ja Hardyn esikuvien mukaan.<sup>37</sup> Lapatossun hahmo ei kuitenkaan jäänyt unohtuiksi, sillä se oli tavallaan jo irtautunut elokuvan maailmasta ja alkanut Aku Korhosen ruumiissa ja äänessä (radio) elää uutta elämää. Lapatossu nimittäin oli onnistuttu värvää-



mään maanpuolustuksen palvelukseen. Jo syksyllä 1939 ensimmäistä Lapatossu-elokuvaa oli näytetty ahkerasti kiertueella ylimääräisiin kertausharjoitukseen osallistuville,<sup>38</sup> ja talvisodan aikana Aku Korhonen alkoi kiertää Lapatossuna viihdytysjoukkojen mukana rintamalla mielialoja nostattamassa.

Osittain Lapatossun suosioon rintamalla lienee vaikuttanut veijarihahmoon liittyvä käskyvallan suhteellisuutta osoittava herranpilkka,<sup>39</sup> mutta toisaalta Lapatossun huumoria oli johdonmukaisesti pyritty siirtämään vakavan alueelle: ”Hyvä huumori voi näet saarnata vaikkapa hyvää moraaliakin”.<sup>40</sup> Elokuvassa *Tavaratalo Lapatossu ja Vinski* parivaljakko suhtautuu itsenäisinä yrittäjinä työntekoon huomattavasti aiempaa paneutuneemmin, ja lisäksi nyt ”tutustutaan siirtoväki- ja invaliidikysymykseen lempeän ja oikeamielisen humoristin käsittelemänä,





ja saavatpa hamstraajat ja keinottelijatkin siinä hyvin ansaitun korvapuustin”,<sup>41</sup> Lapatossun muutoksen voi nähdä kenties selkeimmillään kohtauksessa, jossa hän viihdyttää haavoittuneita sotilaita. Kontekstin tuntien — Aku Korhonen tosiaankin kierteli Lapatossuna sotilassairaaloita — kohtaus saa amatöörinäyttelijöineen miltei dokumentaarisen värikyksen, vaikka kyseessä onkin varsin monimutkainen fiktion ja sotatilanteen todellisuuden kietoutuminen toisiinsa. Historiallinen henkilö (1800-luvun lopun Kustaa Gustafsson) on — kertomaperinteen välittämänä — fiktiivistetty (elokuvien Lapatossu), irronnut Aku Korhosen ruumiissa ja äänessä elokuvan maailmasta, ja ”vierailee” nyt jälleen elokuvassa. Prosessin kuluessa hahmo on kuitenkin melkoisesti muokkautunut: sotilaiden ikävää torjuvalla, leskien ja orpojen oikeuksista hu-

lehtivalla Lapatossulla on enää vain vähän yhteistä kertomaperinteen veijarin ja valehtelijan kanssa.

Lapatossu oli siis aloittanut uuden elämänsä SF-elokuvissa sirkuksesta, jatkanut siitä urheiluun, ja päätyneet lopulta yrittämisen ja maanpuolustuksen pariin. Toisin sanoen SF oli onnistunut herättämään henkiin populaarin kansanhahmon ja muokkaamaan sitä kulloisiinkin tarpeisiinsa sen mukaan, miten se halusi (uudelleen)määrittää omaa yhtiömagoaan ja yleisöään. Kenties ei ole niinkään outoa ja yhteensopimatonta, että Lapatossun kaltaisesta vastarannan kiiskestä kyettiin luomaan kansallinen hyväntekijä. Ainakin legendaarisen valehtelijan ja tarinaniskijän värvääinen ”valheentorjuntapäälliköksi”<sup>42</sup> saattaisi selittyä sillä, että valehtelun asiantuntijana Lapatossu katsottiin kyvykkäimmäksi näkemään myös toisten valheiden — vihollisen propagandan — läpi.<sup>43</sup> Mutta yhä on avoinna kysymys, kertooko SF:n ilmeisen ristiriitainen suhtautuminen työideologiaan jostain muustakin kuin komedian erityisluonteesta.

## Terve ruumis

*Vinski:* Pitänee kai hakea työtä.

*Lapatossu:* Se on vähän liian kova kohtalo näin nuorelle miehelle. Äläkä aina mene äärimmäisyyksiin, senkin pessimisti!

(Elokuvasta *Lapatossu*)

Kaikki kolme Lapatossu-elokuvaa alkavat kuvilla työnteosta: ensimmäisessä joukko miehiä ahertaa rautatie- ja toisessa maantietyömaalla, kolmannessa rakennuksilla. Lapatossu on joka kerta mukana, mutta joko huijaamassa (1. elokuva: Lapatossu poistaa terän hakustaan), laiskottelemassa työnteon varjolla (2. elokuva: Lapatossu pitelee toisella kädellä talttaa, toisella lukemaansa sanomalehteä) tai välttelemässä työn aloittamistakaan (3. elokuva: Lapatossu ja Vinski ovat nälkäisinä hakemassa työtä rakennuksilta, mutta muuttavat suunnitelmiaan, koska Lapatossun mukaan ”työ on vakava asia, ei sitä saa ottaa noin kevytmielisesti”).

Työnteko on siis ensimmäisistä kuvista lähtien elokuvissa hyvin näkyvästi läsnä (vastaavasti myös mainittava osa Lapatossuun liitettyistä kaskuista ammentaa teemansa työstä)<sup>44</sup>. Mutta yhtä varmasti kuin työ esitellään elokuvien kerronnassa, se myös peitetään ja ”unohdetaan”. Kukin elokuva tekee tämän kuitenkin erilaisella intensiteetillä ja menes-



*Lapatossu ja Vinski  
olympiakuumeessa.  
Kuva: Suomen elokuva-arkisto.*

tyksellä ja eri strategioita noudattaen. Lapatossun työtä kyseenalaistavia sutkauksia ja kaskuja sisältyy toki jokaiseen elokuvaan, mutta laajemmat kerronnalliset jännitteet käsittelevät työntekoa eri tavoin.

Kahdessa ensimmäisessä elokuvassa Lapatossu ja Vinski erotetaan työmaalta, minkä jälkeen he siirtyvät toisille toimialoille. Ensimmäisessä Lapatossu päätyy tivoliin voimamieheksi saavuttaen suunnatonta menestystä, vaikkakin vasta sitten, kun vakavaksi aiottu voimaesitys muuttuu trikkien paljastuessa koomiseksi. Toisessa elokuvassa Lapatossu ja Vinski pestataan karamellitehtaaseen (sillä lupauksella, etteivät he joudu tekemään työtä), koska tehtaan johtaja luulee heitä mestariurheilijoiksi ja uskoo heidän avullaan voittavansa kilpailevan tehtaan puulaakiottelussa.

Tietyissä mielessä vaikuttaa siis siltä, että elokuvat peittävät työn olemassaolon korvaamalla sen toisilla aktiviteeteilla. Ensimmäisessä elokuvassa kyse on eräänlaisesta kieltämisen mekanismista, sillä hovin ja vapaa-ajan alueelle sijoittuva sirkus voidaan nähdä työntöön kääntöpuolena. Toisessa elokuvassa tilanne on erilainen, sillä urheilu sijoittuu

historiallisesti jonnekin työn ja hovin välimaastoon: urheilulla on juurensa yhtä lailla työ- kuin leikkikulttuurissa.<sup>45</sup> Modernissa yhteiskunnassa urheilu näyttäytyykin eräänlaisena työn ja vapaa-ajan välisen kuilun täyttäjänä. Toisen elokuvan yhteydessä voitaisiin näin täydellisen kieltämisen sijaan puhua siirtymästä: urheilu on teollisen työn tavoin mitattavaa ja kontrolloitavaa suorittamista, mutta samalla se on suorittamisena ”tyhjää” ja tuottamaton. Urheilussa on ikään kuin nähtävissä työn muoto, mutta sen sisältö puuttuu.

Kannattaa kuitenkin huomata, että 1930-luvulla esitettiin painavia ja vaikutusvaltaisia mielipiteitä siitä, että urheilun merkitys piilee ennen muuta sen elimellisessä yhteydessä työntekoon. Martti Jukola kirjoittaa teoksessaan *Me uskomme urheiluun*:

Tavallista keskitason kansalaista korkeammalla on kieltämättä urheilija, joka valmentaa itsensä hyvään kuntoon jokapäiväistä leipätyötä suorittaessaan. Hänenhän täytyy käyttää harjoituksiinsa juuri ne vapaatunnit, jotka muilta luiskahtavat huvituksiin tai ruumiin ”hyvinvoinnin” moninaisiin vaatimuksiin. Sama tahto, joka ilmenee urheilutuloksissa, ilmenee myöskin usein arkisessa työssä.<sup>46</sup>

Vastaavasti *Olympia*-lehti toteaa, että ”[u]rheilu totuttaa ihmistä ponnistukseen”, mutta siinä missä Jukola asettaa urheilun ja työn huvitusten vastakohdaksi, *Olympian* mukaan juuri ”ponnistus antaa [ihmiselle] tyydytystä, jopa joskus tuottaa nautintoakin”.<sup>47</sup> Näin ollen sekä urheilu että viihde ja huvitukset palautetaan lopulta symbioottiseen suhteeseen työn kanssa: urheilu parantaa työsuorituksia, ja kumpaankin liittyvät henkiset ja ruumiilliset ponnistukset aikaansaavat aidointa nautintoa.

Elokuvassa *Tavaratalo Lapatossu ja Vinski* voidaan nähdä työn kuvauksen suhteen sekä kiello että siirtymä, mutta erityyppisinä kuin edellisissä elokuvissa. Nyt päähenkilöt päätyvät vapaaehtoisesti tekemään ahkeraa ja tuloksellista työtä (vaikkakin he elokuvan lopussa luopuvat toimestaan yh-

tä vapaaehtoisesti). Kyseessä on kuitenkin erilainen työ kuin aiemmissa elokuvissa: rautatietyöläisistä tulee kaupanomistajia, yksityisyrittäjiä, eli siirtymä tapahtuu tuotannosta vaihtoon. Se, mikä entistä selvemmin kielletään ja peitetään, on ruumis, nimenomaan ruumis työn suorittajana. Itse asiassa Lapatossu-elokuvien ambivalentti suhde työhön onkin palautettavissa ennen kaikkea tähän ruumiin ja työn ongelmallisena näyttäytyvään suhteeseen.

Lapatossu ja Vinski ovat lähtökohdiltaan työläishahmoja, jotka periaatteessa (kuten elokuvien alut osoittavat) tekevät työnsä ruumiillaan. Elokuvat näyttävät kuitenkin eri tavoin pyrkivän peittämään ruumiin ja työsuorituksen välisen suhteen. *Lapatossu*-elokuvassa tämä tehdään yhtäältä liikkumalla työn alueelta viihteen ja vapaa-ajan pariin, toisaalta spektakelisoimalla ruumis liikkumatomaan voimamiehen hahmoon. Elokuvassa *Lapatossu ja Vinski olympiakuumeessa* työtätekevä ruumis on niin ikään siirretty spektaakkelin alueelle (tosin Lapatossun ja Vinskin tapauksessa kyse on pikemminkin groteskista kuin klassisesta ruumiista)<sup>48</sup> ja samalla tyhjennetty kaikista tuottamiseen palautuvista merkityksistä. *Tavaratalo Lapatossu ja Vinski* puolestaan peittää ruumiin tyystin ja siirtyy tuotannosta vaihdon ja kulutuksen alueelle.

Pohdin lopuksi edellä käsiteltyjen kulttuurin alueiden (työ, viihde, urheilu...) keskinäisiä suhteita kahdelta kannalta: 1) Miten SF pyrkii määrittämään omaa asemaansa — ja yleisemmin elokuvan asemaa — tällä kulttuurisella neuvottelukentällä? 2) Miten SF pyrkii samassa prosessissa määrittelemään yleisöään?

## Kulttuurisella neuvottelukentällä

Edellä on havaittu, että 1930-luvun suomalaisen kulttuurin eri osaset tuntuvat alituisen etsivän omaa paikkaansa määrittämällä itseään suhteessa muihin. Elokuva etsii muiden muassa verrattain vakiintumatonta identiteettiään kulttuurin kentällä, milloin ajanvietteeksi asettautuen, milloin hakeutuen sen yläpuolelle, milloin julistautuen työideologian ajajaksi, milloin sitä pilkaten. Elokuvan asema tuntuisi tässä suhteessa rinnastuvan urheiluun: kumpikin on suhteellisen nuorena kulttuurisena käytäntönä epävakaa välitulassa ja peilaa itseään alituisen perinteisemmistä kulttuurin aloista.

Kulttuurisen neuvottelukentän dynaamisuutta osoittaa se, että se asemoituu aina uudelleen sen

mukaan, mitkä tekijät ovat kulloinkin kyseessä. Paitsi työn ja huvitusten välisellä akselilla elokuva paikantaa itseään myös esimerkiksi suhteessa muihin taiteisiin (ajanviette/taide), kansallisuuskysymykseen (ulkomainen/kotimainen), tai kaupallisen ja kulttuuritoiminnan jännitteeseen (talous/sivistys).

Taiteen ja ajanvietteen tai korkean ja matalan kulttuurin rajat eivät 1920—30-luvuilla vaikuta vielä yhtä jyrkiltä kuin sodanjälkeisenä aikana, jolloin sekä anglo-amerikkalainen populaarikulttuuri että erilaiset modernistiset taidesuuntaukset tekivät yhtäikäisen voimakkaan maihinnousun Suomeen. Jako oli toki olemassa, mistä todistaa jo esimerkiksi käsitteen ajanvietekirjallisuus olemassaolo. Mutta ajanvietteen alueelle luokiteltujen kirjailijojen (kuten Hilja Valtonen, Elsa Soini ja Simo Penttilä) arvostus saattoi korkeakirjallissakin piireissä olla verrattain korkea.<sup>49</sup>

Elokuvan asema suhteessa taide/ajanviette-akseliin oli sinänsä erilainen kuin kirjallisuuden, musiikin, teatterin ja kuvataiteen kaltaisten vakiintuneiden taidemuotojen. Elokuvalle kyse oli enemmän koko välineen sijoittumisesta näiden perinteisten taiteiden joukkoon kuin sisäisestä jaosta taiteeseen ja ajanvietteeseen. Elokuvakulttuurin jyrkkä erottautuminen rahvaanomaiseksi mielletystä sirkuksesta ja hakeutuminen arvovaltaisiin aihepiireihin (klassikkofilmatisoinnit, suurmieselokuvat, historialliset aatedraamat) tulee ymmärrettäväksi juuri tätä taustaa vasten: elokuva pyrki esittäytymään sekä perinteisten taidemuotojen veroisena että niiden synteesinä, kuvallisen, kirjallisen ja musiikillisen ilmaisun yhdistäjänä.<sup>50</sup>

On kuitenkin huomattava, että prestiisin tavoittelu oli vain yksi puoli asiaa. Ensinnäkin prestiisielokuvat tarjosivat aina vakavien aiheidensa ohella myös jotain muuta, kuten romantiikkaa, seikkailua ja tähtiä,<sup>51</sup> ja ne olivatkin usein sekä SF:n että Suomi-Filmin suurimpien menestysten joukossa.<sup>52</sup> Toiseksi molemmat suurtuottajat pitivät tuotannossaan yllä tietynlaista balanssia vakaviksi ja kevyiksi luokiteltujen aiheiden välillä, eli draamaa seurasi tavallisesti komedia. Kuten edellä todettiin, tuottajat pyrkivät kuitenkin häivyttämään jyrkkiä rajoja vakavien ja kevyiden aiheiden välillä:

SF harjoittaa etappitoimintaa kansallisen hengenviljelyn merkeissä. Se valitsee kirjallisuudestamme tuotteita, jotka ovat ”filmillisiä”, [–], ja se ”tilaa” päteviksi katsomiltaan henkilöiltä käsikirjoituksia, joiden aihe liittyy kansalliseen kulttuuriimme tai historiaamme. Se tekee myöskin keveämpää välityötä, [–]. Ja että molempiin tyylilajeihin kuuluvat elokuvat osaltaan ovat sitä tyhjää paikkaa täyttämässä, sitä

osoittaa sekin, että ”Asessori” [*Asessorin naisshuolet*, 1937] ja ”Pohjalaiset” [*Pohjalaisia*, 1936] yhä pitävät hallussaan lukuisia elokuvateattereita kautta maan.<sup>53</sup>

Ainakin jonkinlainen luokittelu taiteeseen ja ajanvietteeseen oli siis olemassa elokuvakulttuurin sisälläkin, mistä käy osoituksena jo SF:n tarve alituisen perustella aihevalintojaan. Osaltaan kysymykseen elokuvan taidestatuksesta kytkeytyy myös 1930-luvun keskustelu eri kansallisista elokuvakulttuureista. Elokuvakirjoittelussa punnittiin alin omaa kansallisia tyyliä, eivätkä näiden tyylien hierarkisoinnit olleet epätavallisia. Henkevä ja runollisena pidetty ”ranskalaisuus” nähtiin usein elokuvailmaisun korkeimpana asteena, joskin jäyhempää mutta samalla arvokkaampaa ”saksalaisuutta” saatettiin myös arvostaa. Amerikkalainen elokuva miellettiin toiminnallisimmaksi ja viihdyttävimmäksi, mutta usein myös pinnallisimmaksi. Melko pitkälle voidaan sanoa, että Hollywood-elokuva edusti jo 1930-luvun Suomessa ajanvietettä, kun taas eurooppalaisen elokuvan katsottiin kunianhimoisemmin toteuttavan elokuvan taiteellista potentiaalia.<sup>54</sup>

Kuten Särkän kirjoitukset *Suomen Työssä* ja *SF-Uutisissa* osoittavat, suomalainen elokuvatuotanto (varsinkin SF) keskittyi luomaan omaa kansallista identiteettiään osin juuri määrittelemällä itseään tuontielokuvaan liitettyjen negatiivisten piirteiden oikojana.<sup>55</sup> SF:n julistukset eivät kuitenkaan estäneet sitä, etteikö sekin olisi tarpeen tullen käyttänyt hyödykseen muihin kansallisiin elokuvakulttuureihin liitettyjä assosiaatioita, muutoinkin kuin negatiivisina määrittäjinä. Esimerkiksi epäsäädyistä rakkautta kuvaava ”järkyttävä yhteiskuntadraama nykypäivien Suomesta”<sup>56</sup> *Syylisiäkö?* (1938) määriteltiin SF:n ennakkotiedotteissa: ”Elokuva on taiteellinen, filmattu ranskalaiseen tyyliin”.<sup>57</sup> ”Ranskalaisuus” viitanee tässä sekä varsinaiseen kuvaustyyliin (esimerkiksi jyrkkäkontrastinen valaistus)<sup>58</sup> että aiheeseen ja sen käsittelytapaan (ranskalaiseen runolliseen realismiin rinnastuva ajan-kohtainen ”ongelma-aihe”).

Vaiuttaa siis lopulta siltä, että identiteetin etsintä ei sen enempää SF:lla kuin elokuvalla yleisemminkään tarkoittanut hakeutumista mihinkään ehdottoman pysyvään positioon. Elokuva paikansi itseään johonkin ajanvietteen ja perinteisen korkeakulttuurin väliin etsien prestiisiä, mutta samalla korostaen olevansa massojen, ”kansan”, taidetta. Aihevalintojen ja ilmaisuuden modusten suhteen hauduttiin kahteen suuntaan: komediaa perusteltiin etenkin linjanvetomanifesteissa vakavuudella, mutta

samalla mainonnassa säilytettiin ero kevyen ja vakavan välillä, jotta voitiin eriyttää tuotteita ja vedota erilaisiin tarpeisiin ja haluihin. Vastaavalla tavalla suomalainen elokuva saattoi tarpeen tullen korostaa teollisuusluonnettaan (kuten Suomen Filmitoimisto jo nimellään) ja asemaansa työllistäjänä ja kotimarkkinoiden elvyttäjänä — mutta toisaalta kytkeä (esimerkiksi työideologian kautta) tähän teollisuusluonteeseensa sivistävän ja kasvatavan aspektin. Riippuen kulloisestakin kontekstista voitiin siis yhtäältä painottaa kunkin oppositioparin (ajanviete/taide, ulkomainen/kotimainen, talous/sivistys) jompaa kumpaa puolta, toisaalta pitää yllä ajatusta, että molemmat puolet ruokkivat lopulta toisiaan.

## Elokuvayhtiö etsii yleisöä

Mutta mitä Lapatossu tekee tällä kulttuurisella neuvottelukentällä? Ensinnäkin Lapatossu kykenee koomisena veijarihahmona liikkumaan laajalla alueella (rautatietä sirkukseen ja urheilukentälle, työläisestä yrittäjäksi, naamiointin avulla jopa rautatietirehtööriksi), jolloin siihen voidaan nähdä tiivistyvän erilaisia kentällä esiintyviä ristiriitoja. Toiseksi juuri tämä liikkuvuus osoittaa, että kulttuurin alueitten väliset suhteet ovat paitsi tietynä hetkenä ”suhteellisia”, myös alituisen muuttuvia. Näin ollen ne eivät myöskään jollain yksinkertaisella tavalla vain ole *olemassa*, vaan ne ovat myös *muokattavissa*. Elokuva taas on yksi alue, jolla kulttuurisen kentän suhteita työstetään — samalla kun se on itse osa kenttää — joten Lapatossun ei tarvitse esiintyä tässä artikkelissa pelkkänä analogiana, vaan yhtenä kulttuurisen neuvottelun ruumiillistajana.

Lapatossun liikkeet kulttuurin eri alueilla voisivat lisäksi tarjota näkymiä SF:n tavoittelemiin yleisöihin 1930-luvulla. Kotimaisen Työn kaltainen työideologia puhutteli eri kansalaisryhmiä hyvin eri tavoin, samoin kaiketi myös Lapatossun tarjoama työn antiteesi. Perinteisillä korkeataiteilla, urheilulla ja sirkuksella taas oli kullakin omat, usein monopoliset, historialliset yleisösuhteensa. Määrittäessään paikkaansa kulttuurin kentässä myös SF etsi — ja määrittä — samalla omaa yleisöään. Näin ollen muiden kulttuurin alojen yleisösuhteet tarkasteluna rinnan elokuvan yleisönmäärittelyn kanssa voisivat kertoa jotakin toisistaan — kun vielä pidetään mielessä esimerkiksi elokuvan, sirkuksen ja urheilun monin paikoin risteävät juuret.

Kaikkein ilmeisimmillään, kirjallisissa manifes-





*Valentin*  
**LAPATOSSU  
JA VINSKI**

**OLYMPIA-KUUMESSA**

★ *Suurin naurumenestys  
sitten vedenpaisumuksen!*

Yltäväkeviä sutkauksia, hermoja hi-  
veleviä tilanteita, komiikkaa! Nau-  
rua... naurua... loppumattomiin!

**Laila RIHTE - Unto SALMINEN  
Elsa RANTALAINEN - Antero SUONIO  
Jorma NORTIMO - Kaarlo ANGERKOSKI**

**K A A R L O K A R T I O**

ja Suomen suurin leikintaskija  
»Ilonpidon maailmanmestari»

*Aku*

**KORHONEN**

*Esitetään teattereissa*

**BIO REX ja BIO BIO**

VALMISTAMO:

**SUOMEN FILMITEOLLISUUS (SF)**





teissaan, 1930-luvun SF näyttöytyi lähellä virallista sisäpoliittista linjaa olevana yhtenäisyyspolitiikan ajajana: "[--] Suomen Filmiteollisuutta on rohkaisut usko, että elokuvallakin on suuri kansallinen tehtävä, — ja että juuri elokuva voi viedä kansallisen yhteenkuuluvaisuuden sanomaa sellaisillekin ihmisille, jotka pysyvät kuuroina nykyaikaisen taitteen muiden muotojen edessä”.<sup>59</sup> SF korosti tekevänsä elokuvia ”kansalle”, kaikille suomalaisille luokasta, sukupuolesta, iästä tai asuinpaikasta riippumatta. Näiden manifestien kannalta kysymys SF:n yleisöstä oli siis ongelmaton: yleisönä olivat suomalaiset (ja implisiittisesti: ne, jotka eivät pitäneet SF-elokuvista, eivät olleet oikeita suomalaisia). Populistisen retoriikan mukaan ei ainoastaan tehty elokuvia, joista kaikki saattoivat pitää, oppia tms., vaan elokuvia, jotka viime kädessä olivat tästä ”kansasta” lähtöisin, ”lihaa sen lihasta”. SF:n elokuvat olivat siis itsessään ikään kuin osoitus suomalaisten yhtenäisyydestä. SF halusi osoittaa tuntevansa yleisönsä, joten se saattoi kirjoittaa yleisön mausta:

Suuri yleisö tuntee [--] myötätuntoa 1) kaikkia sorrettuja kohtaan, 2) niitä kohtaan, jotka kohoavat henkisesti tai aineellisessa hyvinvoinnissa, mikäli heidän vaikuttimensa eivät ole alhaiset, 3) kaikkia niitä kohtaan, jotka sankarillisesti taistelevat jonkin päämäärän saavuttamiseksi ja 4) eniten niitä kohtaan, jotka antavat henkensä isänmaan vapautuksen puolesta.<sup>60</sup>

Sitaatti saa lisää kiinnostavuutta, kun sitä tarkastellaan SF:n ohjelmistopolitiikkaa vasten kirjoitusajankohtana, keväällä 1939. Kaikki neljä yleisön makua kartoittavaa piirrettä voisivat nimittäin samalla olla sisällöllisiä kuvauksia SF:n uusista ja valmisteilla olevista elokuvista *Eteenpäin — elämään* (kohdat 1, 2, 3 ja 4), *Helmikuun manifesti* (1 sekä erityisesti 3 ja 4) ja *Halveksittu* (1, 3 ja erityisesti 2). Näin ollen vaikuttaakin siltä, että pyrkiessään puhumaan elokuvayleisöstä analyyttisellä ja yleisellä tasolla ja todistellessaan tekevänsä yleisön maun mukaisia elokuvia SF itse asiassa kiertää kehää: se legitimoit elokuvansa määrittelemällä yleisönsä tietyllä tavalla, mutta samalla se määrittelee yleisönsä juuri valitsemiensa aiheiden kautta. ”Yleisön maku” on siis konstruktio, jolla perustellaan nimenomaan sitä ohjelmistopolitiikkaa, jonka johdannainen tuo ”maku” on.

On aivan ilmeistä, että SF todellakin pyrki puhuttelemaan mahdollisimman laajoja joukkoja, jo pelkästään taloudellisista syistä: suurin mahdollinen yleisö takasi suurimmat lipputulot. Tämä pyrkimys ei kuitenkaan kykene peittämään sitä, että elokuvat joka tapauksessa toimivat tietyillä ehdoilla, tuotti-

vat/työstivät tiettyjä (kuten luokka-, sukupuoli-, ja kansallisuus-) eroja, ensisijaistavat joitain ryhmiä joidenkin toisten kustannuksella jne. Rinnastus kilpaileviin kulttuurin aloihin saattaisikin olla yksi alustava tapa lähteä kyseenalaistamaan SF:n kehämäisyydessään homogeenista kuvausta yleisöstä kansana ja kansasta yleisönä. Ainakin tämä voisi osoittaa säröjä SF:n luomassa yleisön ideaaliku- vassa.

1) Sirkuksen ja tivolin kaltainen viihde saatettiin 1930-luvulla mieltää rahvaanhuviksi, mihin viittaa esimerkiksi edellä referoitu Biografiliiton hyökäys, mutta niillä oli itse asiassa verrattain ambivalentti yleisöhistoria. Esimerkiksi eri työväenyhdistykset katsoivat useaan otteeseen 1800-luvun loppu- ja 1900-luvun alkupuoliskolla, että tivoli oli nimenomaan ylhäältäpäin tarjottua silmänlumetta, jonka päätarkoituksena oli kääntää työläisten huomio pois yhteiskunnallisista epäkohdista.<sup>61</sup> Miten tähän suhteutuu SF:n ilmeinen viehtymys tivoliympäristöön?: *Lapattossun* ohella myös esimerkiksi elokuvaan *Pikku pelimanni* (1939) ja *Kulkurin valssi* (1941) sisältyy tivoliedisodeja.

2) Urheilua pyrittiin etenkin eräissä porvarispiireissä käyttämään 1930-luvun lopulla eheyttämispolitiikan ajamiseen, usein sellaisella retoriikalla, joka on kiinnostavan lähellä SF:n kirjoituksia kotimaisesta elokuvasta. Esimerkiksi presidentti Kallio lausui olympiastadionin avajaispuheessa kesällä 1938:

Kansan yksimielisyyttä ja itsenäisyyttä voidaan monella eritavalla ilmaista. Kuitenkin ovat sellaiset muistomerkit usein suurimmat, ehkäpä pysyväisimmät, joissa itse työ kuvastaa kansan yksimielisyyttä ja uskoa yhteiseen tulevaisuuteen. Stadion on yksi tällainen arvokas muistomerkki.<sup>62</sup>

Yksimielisyyden tulisi siis näkyä itse lopputuloksesta (ja siihen johtaneesta työprosessista: stadion on kansasta lähtöisin) — aivan kuten SF:n elokuvien katsottiin sinällään todistavan yleisön homogeenisuuden puolesta.

1930-luvun loppu todellakin lähensi porvarillisia ja työväen urheiluseuroja toisiinsa. Työväen Urheiluliitto lähti mukaan olympiajärjestelyihin, vaikka sille oli jo aiemmin myönnetty vuoden 1943 työläisolympialaisten isännöisyys. Taustalla oli kuitenkin pitkäaikainen voimakas erimielisyys: urheiluväki oli ollut kautta 1920- ja 30-lukujen — etenkin järjestötasolla — tiukasti kahtiajakaantunut.<sup>63</sup> *Lapattossu ja Vinski olympiakuumeessa* -elokuvan esittämä urheilumuoto, puulaakurheilun, saattaisi vaikuttaa yhdeltä tavalta yhdistää rintamia. Työnantajien tavoitteena olikin vähentää johdon ja työntekijöiden välistä kitkaa. Monille työväenliik-

keessä toimiville yhteistyö oli kuitenkin näennäistä: työläisten olosuhteita ei suinkaan parannettu, kasvatettiin vain työtehoa keinotekoisella me-hengellä ja ruumiinkunnon lisäämisellä.<sup>64</sup> *Lapatossu ja Vinski olympiakuumeessa* ei tosin yritäkään luoda kerronnallista luokkaintegraatiota, mutta toisaalta se ei myöskään esitä työntekijöiden ja johdon tavoitteiden välillä olevan minkäänlaista ristiriitaa: kaikki kamppailevat itsestäänselvästi oman tehtaan puolesta, vaikka taustalla on yhden tehtaan johtajan toisen tehtaan johtajalle esittämä haaste.

3) Itse asiassa *Lapatossu ja Vinski* ovat *Olympiakuumeessa* -elokuvan ainoat yksilöllistetyt työläishahmot. Kuten edellä on nähty, *Lapatossu*-elokuvat pyrkivät erilaisin tavoin ”unohtamaan” näidenkin hahmojen työläistaustan ja erityisesti ruumiin ja työn välisen suhteen. Ruumis on tässä mielessä nähtävissä luokkaeron muistuttajana, joten voidaan ajatella, että samalla kun unohdetaan ruumis, tai ainakin sen yhteys tuottamiseen, unohdetaan myös luokkaerot.<sup>65</sup> Toisaalta SF:n on mahdollista retorisesti muistuttaa, että sen elokuvissa *kuvataan* työtä (vaikka se sitten unohdettaisiinkin), ja että sen elokuvissa *esiintyy* työläishahmoja (vaikka luokkaerot sitten pyrittäisiinkin häivyttämään). Näin SF voi myös julistaa, että ”[t]yömies ja koulunopettaja, maanviljelijä ja pankinjohtaja, talousapulainen ja virastonainen istuvat elokuvateattereissa vierrekkäin, suurena katsomon demokratiana [–]”<sup>66</sup> — mutta millä ja kenen ehdoilla?

## Käsitellyt elokuvat

LAPATOSSU (*Lapatossu*). T: T.J.Särkkä / Suomen Filmiteollisuus. K: Valentin & Teini. O: Särkkä & Yrjö Norta. Ku: Theodor Luts. N: Aku Korhonen (*Lapatossu*), Kaarlo Kartio (*Vinski*), Laila Rihte (Irja), Siiri Angerkoski (Laurilan emäntä), Eino Kaipainen (Insinööri Tarkka), Jorma Nortimo (Heikki Heloheimo), Yrjö Tuominen (rautatien tirehtööri), Uuno Montonen (voimamies). Ensi-ilta 31.10.1937.

LAPATOSSU JA VINSKI OLYMPIAKUUMEESSA (*Lapatossu och Vinski i olympiafeber*). T: T.J.Särkkä. K: Valentin. O: Yrjö Norta. Ku: Theodor Luts. N: Aku Korhonen (*Lapatossu*), Kaarlo Kartio (*Vinski*), Laila Rihte (neiti Saro), Unto Salminen (Aarne Lehti), Elsa Rantalainen (rouva Saro), Antero Suonio (tehtailija Saro), Jorma Nortimo (Urho Karhi). Ensi-ilta 3.9.1939.

TAVARATALO LAPATOSSU JA VINSKI (Varuhuset ”Lapatossu och Vinski”). T: T.J.Särkkä / Suomen Filmiteollisuus. K: Valentin. O: Särkkä. Ku: Kalle Peronkoski. N: Aku Korhonen (*Lapatossu*), Kaarlo Kartio (*Vinski*), Annakaarina (Hilma), Laila Rihte (Kirsti Pohtonen), Onni Korhonen (Erkki Paavola), Toppo Elonperä (kauppias Senttinen). Ensi-ilta 10.11.1940.

## Viitteet

<sup>1</sup> Antero Korpisuo, ”Elokuvasta ja urheilusta meillä ja muualla”, *SF-Uutiset* 2/1938, 13.

<sup>2</sup> Yrjö Kivimies (toim.), *Pidot Tornissa*. Jyväskylä: Gummerus 1937, 282.

<sup>3</sup> *Lapatossun* repliikki elokuvassa *Lapatossu ja Vinski olympiakuumeessa*.

<sup>4</sup> Särkän urasta tarkemmin ks. Kari Uusitalo, T.J.Särkkä. *Legenda jo eläessään*. Porvoo: WSOY 1975, passim.

<sup>5</sup> Esim. Einar Fieandt, ”Kotimainen työ ja elokuvanäyttämöt”. *Suomen Työ* 3/1932, 20—21.

<sup>6</sup> SF omaksui Kotimaiselta Työltä myös liikemerkkinsä kahdeksankulmaisen kehyksen, mihin ovat kiinnittäneet huomiota Uusitalo 1975, 60 ja Markku Koski, ”T.J.S.”. *Filmihullu*, 4/1990, 10.

<sup>7</sup> T.J.Särkkä, ”Suomalaisen filmin oikeutus”. *Suomen Työ* 9—10/1937, 32—33; Ks. myös ”Suomalaisen filmin oikeutus”. *SF-Uutiset* 3/1937, 11.

<sup>8</sup> ”Suomalaisen lyhytfilmin asia — Suomen mainonnan asia”. *Suomen Työ* 4/1936, 1.

<sup>9</sup> T.J.Särkkä, ”Suomi ulkolaisten filmitrustien siirtomaana”. *SF-Uutiset* 1/1936, 9.

<sup>10</sup> Ks. esim. *Keskisuomalainen* 21.7.1936.

<sup>11</sup> *Lapatossun juttuja*. Koonnut Valentin. Helsinki: Otava 1940, 10.

<sup>12</sup> Ks. Anu Koivunen, ’Rouvien ja neitojen ikävä’ — moderni nainen, *konsumerismi ja suomalainen elokuva 1920-1940 -lukuilla*. Pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto, Elokuva- ja televisiotiede 1992, 99—102.

<sup>13</sup> Steve Neale & Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*. London & New York: Routledge 1990, 3—4, 91—94.

<sup>14</sup> SF:n elokuvatilasto v. 1935—36; 37—38. Säilytetään Suomen elokuva-arkistossa.

<sup>15</sup> *Uusi Suomi* 1.11.1937. Ks. myös esim. *Aamulehti* 3.11.1937; *Ajan Suunta* 3.11.1937; *Ilkka* 3.11.1937.

<sup>16</sup> *Savo* 2.11.1937. Ks. myös esim. *Nyland* 2.11.1937.

<sup>17</sup> *Helsingin Sanomat* 30.8.1931.

<sup>18</sup> Sven Hirn, *Kuvat kulkevat. Kuvallisten esitysten perinne ja elävien kuvien 12 ensimmäistä vuotta Suomessa*. Hyvinkää: Suomen elokuvaseätiö 1981, 157—159; 177—179; Sven Hirn, *Sirkus kiertää Suomea. 1800—1914*. Tampere: SKS 1982, 181—185.

<sup>19</sup> Sven Hirn, *Kuvat elävät. Elokuvatoimintaa Suomessa 1908—1918*. Helsinki: VAPK & SEA 1991, 97—110.

<sup>20</sup> Hirn 1981, passim.

<sup>21</sup> L. Vuolasvirta, ”Mitä Suomen nuorisoo odottaa Olympian kisoista”. *Olympia* 1/1938, 9.

<sup>22</sup> Leena Laine, ”Urheilu valtaa mielet”. Teoksessa Teijo Pyykkönen (toim.), *Suomi uskoii urheilun. Suomen urheilun ja liikunnan historia*. Helsinki: VAPK & Liikuntatieteellinen seura 1992, 104—107.

<sup>23</sup> Valentin & Teini, ”Lapatossu on noussut haudastaan...”. *Elokuva-Aitta* 20/1937, 431.

<sup>24</sup> *Lapatossu*-elokuvan lehdistötiedote, julkaistu esim. *Karjalan Suunnassa* 29.10.1937.

<sup>25</sup> Säilytetään Suomen elokuva-arkistossa.

<sup>26</sup> Summa oli 30 000 mk. Elokuvan *Lapatossu ja Vinski olympiakuumeessa* tilikirja. Säilytetään Suomen elokuva-arkistossa.

<sup>27</sup> Lopulliseen käsikirjoitukseen (ohjaaja Yrjö Norton kappale, säilytetään Suomen elokuva-arkistossa) tehtyjen merkintöjen mukaan kuvaukset alkoivat 5.6.1939. Elokuva saatettiin ajan mittapuiden mukaan valmiiksi varsin nopeasti.

<sup>28</sup> Helge Nygren, *Olympiatuli joka sammui sodan tuuliin. XII olympiadin unelmakisat Helsingissä 20.7.—4.8.1940*. Helsinki: Suomen Urheilumuseosäätiö 1991, 51.

<sup>29</sup> Esim. *Helsingin Sanomat* 28.8.1939; *Karjala* 31.8.1939.

<sup>30</sup> Suomi-Filmille annettiin syksyllä 1938 lupa tehdä tarjous kisojen filmaamisesta. Järjestelytoimikunta ilmoitti, ettei se tee sopimusta muiden yhtiöiden kanssa ennen tarjouksen saapumista. Suomi-Filmin hallituksen pöytäkirja 5/1938 (10.11.1938). Säilytetään Suomen elokuva-arkistossa. Kiinnostavana yksityiskohtana voidaan mainita, että Paavo Talvela oli sekä Suomi-Filmin hallituksen jäsen että kisojen filmaustoimikunnan johtaja.

<sup>31</sup> ”Arvokas tehtävä”. *Suomi-Filmin Uutisaitta* 4/1939, 3.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Suomi-Filmi oli suunnitellut *Seitsemän veljeksen* filmaamista jo vuosia, ja yhtiön kirjeenvaihdon mukaan V.A.Koskenniemen laatima käsikirjoitus lienee ollut keväällä 1939 jo lähes valmis. Koskenniemen kirje Suomi-Filmille 22.5.1939. Säilytetään Suomen elokuva-arkistossa.

<sup>34</sup> Mainos *Suomen Urheilulehdessä* 4.9.1939.

<sup>35</sup> Sulka, ”Lukijalle”. *SF-Uutiset* 4/1937, 3.

<sup>36</sup> Mainos *Seurassa* 35/1939. Suomi-Filmin olympiakaavavilut saivat puolestaan uuden käänteen, kun uutta kuvauskalustoa hyödynnettiin talvisodan dokumentoinnissa: ”Kaikella näyttää olevan ihmeellinen tarkoituksensa. Olympialaiset ehkä muuttivatkin maotteluksi verivihollistamme vastaan ja niin niiden filmauskin. Taistelutantereena ei ole valkoinen stadionimme, vaan lumiset metsämme.” Niko, ”Sotakuvaus täydessä käynnissä”. *Elokuva-Aitta* 2/1940, 24—25.

<sup>37</sup> Ks. Valentin & Teini 1937, 431.

<sup>38</sup> Holger Harrivirta, *Lykättävät lyhdyt ja kannettavat kamerat. Elokuvamiehen muistelmia*. Hyvinkää: Suomen elokuvasäätiö 1983, 60—65.

<sup>39</sup> Tällaisesta huumorin huojentavasta funktiosta ks. Seppo Knuutilta, *Kansanhumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksena*. Helsinki: SKS 1992, 104.

<sup>40</sup> Sulka, ”Lukijalle”. *SF-Uutiset* 6/1940, 3.

<sup>41</sup> Sulka, ”Lukijalle”. *SF-Uutiset* 5/1940, 3.

<sup>42</sup> ”Valheen-” ja ”ikäväntorjuntapäällikkö” olivat Lapatossuun sodan aikana liitettyjä määreitä. Ks. esim. Lily Leino, ”Lapatossua jututtamassa”. *Elokuva-Aitta* 4/1940, 52—53.

<sup>43</sup> Kiitokset Jukka Sihvoselle tästä huomiosta. Samalla kiitos myös muille Turun yliopiston Elokuva- ja televisiotieteen jatkokoulutusseminaarin osanottajille, joiden kommentit ovat ruokkineet artikkelia.

<sup>44</sup> Ks. *Lapatossun juttuja* 1940 ja *Uusia Lapatossun juttuja*. Koonnut Valentin. Helsinki: Otava 1942.

<sup>45</sup> Ks. *Suomi uskoi urheiluluun*, 19—41.

<sup>46</sup> Martti Jokola, *Me uskomme urheiluu*. *Pyrähdyksiä kentällä ja maastossa*. Porvoo & Helsinki: WSOY 1932, 41.

<sup>47</sup> Akseli Kaskela: ”Urheilu nuorison kasvattajana terveeseen elämään ja vastuuseen”. *Olympia* 7—8/1939, 15.

<sup>48</sup> Groteskista ja klassisesta ruumiista ks. Jukka Sihvonon, ”Uunolandia”. Teoksessa Jukka Sihvonon (toim.), *UT: Tutkimusretkiä Uunolandiaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1991, 17—18.

<sup>49</sup> Ks. Pekka Tarkka, *Otavan historia. Toinen osa 1918—1940*.

Keuruu: Otava 1980, 176, 404.

<sup>50</sup> Ks. esim. SF:n kuvaus elokuvan kehittymisestä ”teknillistä, havainnollista täydellisyyttä kohti”. Sulka, ”Lukijalle”. *SF-Uutiset* 6/1936, 3. Lisäksi voitaisiin pohtia, pyrkikö esim. SF prestiisin-tavoittelullaan torjumaan tiettyjen älymystöpiirien 1920-luvulla pelkäämää kulttuurin femininisoitumista, joka liitettiin sekä modernisaatioon että massakulttuuriin. Ks. Anu Koivunen, ”Näkyvä nainen ja ’suloinen pyöritys’. Naiset tähtinä ja tähtien kuluttajina 1920-luvun suomalaisessa elokuvajournalismissa”. Teoksessa Tapio Onnela (toim.), *Vampyyrinainen ja Kenkuunniemensaua. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Helsinki: SKS, 169—194.

<sup>51</sup> Ks. tarkemmin esim. Matti Salakka, ”Manja ja Marja taistelevat — Varastettu kuolema ja Aktivistit historian kuvittajina”. *Lähikuva* 4/1992, 32—44; Kimmo Laine, ”Pääosassa Suomen kansa — Helmikuun manifesti ja Aktivistit historiankirjoituksena”. *Lähikuva* 1/1989, 30—43.

<sup>52</sup> Esim. *Helmikuun manifesti* oli SF:n selvästi katsotuina elokuva vuonna 1939. SF:n elokuvatilasto v. 1935—36; 37—38. *Jääkäarin morsian* taas tuotti Suomi-Filmille eniten tuloja vuonna 1937. Suomi-Filmin laatima tilasto, päivätty 28.2.1945. Säilytetään Suomen elokuva-arkistossa.

<sup>53</sup> Sulka, ”Lukijalle”. *SF-Uutiset* 2/1937, 3.

<sup>54</sup> Kansallisten elokuvatyöliien määrittelystä ks. esim. L.O., ”Elokuva ja kansallisuus”. *Elokuva-Aitta* 3/1939, 54—55.

<sup>55</sup> Tässä(kin) suhteessa (ylipäänsäkin SF oli kilpailijaansa innokampi julkaisemaan julistavia manifesteja) Suomi-Filmi oli kuitenkin huomattavasti varovampi, mikä selittynee pitkälti sillä, että Suomi-Filmi oli myös merkittävä elokuvien maahantuojia, siinä missä SF keskittyi pääosin omaan tuotantoon.

<sup>56</sup> Ilmoitus *Helsingin Sanomissa* 18.9.1938.

<sup>57</sup> ”Syyllisiäkö? SF:n uusi elokuva”. *Lukumista Kaikille* 1.9.1938.

<sup>58</sup> Särkän kerrotaan halunneen jo elokuvaan *Kuin uni ja varjo* (1937) ”ranskalaista” kuvaustyyliä. Kuvaaja Eino Kari toteutti tämän toiveen sijoittamalla erilaisia esineitä kuvan etualalle kameran ja näyttelijöiden väliin. Esko Töyri, *Vanhat kameramiehet. Suomalaisen elokuvan kameramiehiä 1930—1950*. Jyväskylä: Suomen elokuvasäätiö 1983, 134.

<sup>59</sup> Sulka, ”Lukijalle”. *SF-Uutiset* 2/1939, 3.

<sup>60</sup> ”Yleisön maku”. *SF-Uutiset* 2/1939, 10.

<sup>61</sup> Sven Hirn, *Kaiken kansan huvit. Tivolitoimintaamme 1800-luvulla*. Helsinki: SKS 1986, 25—28; 36; 76—77.

<sup>62</sup> Sit. Reijo Häyrinen, *Suomen yleisurheilun historia*. Helsinki 1987, 96 (kustantajaa ei mainittu).

<sup>63</sup> Nygren 1991, 61—63.

<sup>64</sup> Suomi uskoi urheiluluun, 193—195.

<sup>65</sup> Analysoidessaan Paul Robesonin tähtikuvaa Richard Dyer palauttaa ruumiin ja työn yhteyden peittämisen kapitalismin tapaan legitimoita itsensä: pääoma pyörittää taloutta, ei ruumiillinen työ. Huomion kiinnittyminen (erityisesti mustaan) ruumiiseen muistuttaisi samalla sen asemasta talouden lähtökohdana. Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. London: BFI & MacMillan 1987, 137—139. Vrt. myös Charles Eckertin analyysi Shirley Templen hahmosta työn merkityksen peittäjänä lamavuosien Yhdysvalloissa. ”Shirley Temple and the House of Rockefeller”. Teoksessa Christine Gledhill (ed.), *Stardom. Industry of Desire*. London & New York: Routledge 1991, 60—73. (alk. 1974)

<sup>66</sup> Sulka: ”Lukijalle”. *SF-Uutiset* 2/1939, 3.