

Veijo Hietala

Savolaisuus suomalaisen elokuvan utopiana

Rotu, yhteiskuntaluokka ja sukupuoli muodostavat liturgisen kolminaisuuden, jota on viime vuosina tarjottu keskeisenä merkitystä ja tulkintaa selittävänä paradigmana kulttuurintutkimuksessa. Monet lisäävät kolmikkoon vielä mieluusti seksuaalisen suuntautuneisuuden ja etnisen ryhmän. Yhtäältä näitä termejä on käytetty kyseenlaistamaan perinteisen semiotiikan signifikaatioteorioiden universalismia, toisin sanoen siirtämään painopistettä globaaleista merkityksistä lokaaleihin. Toisaalta ne ovat osoittautuneet tärkeiksi teoreettisiksi apuvälineiksi pohdittaessa yksilöiden ja ryhmien kulttuurisia representaatioita ja niihin useimmiten väistämättä liittyvää vallankäyttöä.

“Rodun” ja yhteiskuntaluokan käsitteiden osoittaututtua riittämättömiksi ryhmäidentiteetin analyysissä tutkijoiden kiinnostus on kohdistunut enenevästi etnisyyteen. Etnisyyden teoriaa on kehitelty erityisesti angloamerikkalaisen postkolonialistisen kulttuurin tutkijoiden piirissä, sillä termi auttaa problematisoimaan aikaisempia yksinkertaistavia vallan analyysin dikotomioita (riistokapitalismi - työväenluokka, mies - nainen, valkoinen - musta). Uutta poliittista ajankohtaisuutta aihepiiri on luonnollisesti saanut viimeaikaisten maailmantapahtumien myötä sosialistimaiden ns. vähemmistökansojen ryhdyttyä aktiivisesti ajamaan valtiollista itsenäisyyttä, mikä jatkossa heijastuu varmasti myös etnisyyden tutkimukseen. Perinteisen sosiologisen ja kulttuuriantropologisen määritelmän mukaan etni-

nen ryhmä ymmärrettiinkin nimenomaan laajemman yhteiskunnan vähemmistöryhmänä, jolla oli yhteinen kulttuuritraditio ja kokemus yhteisestä identiteetistä.¹ Toiset näkevät taas ns. alkuperäiskansat etnisinä ryhmänä termin varsinaisessa merkityksessä.

Sittemmin näkemykset ovat jossain määrin muuttuneet, ja etniseksi ryhmäksi on alettu kutsua enenevästi mitä tahansa yhteiskunnallista ryhmittymää, jolla on kokemus yhteisestä kulttuuritraditiosta ja “alkuperästä”, vaikka kysymys olisikin enemmistönä olevasta kansanosasta. Laveampaan määritelmään liittyy kuitenkin lukuisia ongelmia, sillä tällaisen ryhmän identiteetti voi perustua yhtäaikaaisesti moniin tekijöihin, jotka “viipaloivat” joukkoa eri tavoin ja muodostavat mahdollisesti “ulkopuolelle” sidoksissa olevia alaryhmiä.

Identiteetin määrittäjinä mm. kieli, uskonto ja valtiollinen raja ryhmittävät väestöä eri tavoin ristiin siten, että esimerkiksi jokin etninen vähemmistö saattaa tunnustaa naapurimaan uskontoa, mutta puhua ympäröivän valtakulttuurin kieltä. Lisäksi intressiryhmä - mm. yhteiskuntaluokkaan tai vaikkapa sukupuoleen (esim. feminismi) perustuva ideologia - voi käytännössä saada etnisen ryhmän piirteitä, ja analyysi mutkistuu, mikäli intressiryhmän sisällä on myös tavoitteiltaan poikkeavia “todellisia” etnisiä ryhmiä.² Erityisen ongelmalliseksi muuttuu laveamassa määritelmässä etnisyyden ja valtakulttuurin suhde. Jos ajatellaan vaikkapa Suomen vanhaan



Suomalaisissa talvi- ja jatkosotaa käsittelevissä tai sivuavissa elokuvissa sekä kansanluonne että maakunnallinen etnisyyks nousevat keskeisiksi. Edvin Laine: Tuntematon sotilas (1955). Kuva Suomen elokuva-arkisto.

heimojakoon perustuvia maakunnallisia ryhmiä, jokainen suomalainen kuuluu ainakin teoriassa johonkin ”etniseen” ryhmään - uusmaalainen, savolainen, kainuulainen, karjalainen. Miten valtakulttuuri silloin määritellään?

Identiteetti - etninen tai muu - syntyy samastumisesta ja torjunnasta. Toisin sanoen, identifikaatio merkitsee yhtäältä joidenkin piirteiden sisäistämistä (valkoisuus, mies, nainen), samastumista niihin, toisaalta toisten kieltämistä ja niiden projisoimista itsen ulkopuolelle. Näin esimerkiksi etninen ja sukupuolinen identiteetti syntyy aina suhteessa myös ulkoistettuihin piirteisiin, Toiseuteen - sekä siitä mitä yksilö on että siitä mitä hän ei ole. Toisuus voi olla kuitenkin sekä negatiivista että positiivista, yhtäältä yksilön subjektiutta uhkaavaa, toisaalta lacanilaisen imaginaarisen edellyttämää positiivista Toiseutta (esim. äiti tai positiivinen ideaaliegenon malli, johon samastua).³

Suomalaisessa populaarimytologiassa jotkut maakunnalliset ”heimot” mielletään muita ”etnisemmiksi”, ts. ne on erotettu erityistuntemerkein muista erottuviksi ryhmiksi. Savolaiset, pohjalaiset ja karjalaiset - ja vähäisemmässä mitassa myös hämäläiset - ovat saaneet etnisen ryhmän piirteitä, kun taas esimerkiksi uusmaalaiset, satakuntalaiset ja kainuulaiset ovat jääneet etnisesti lähes koodaamatta.⁴ Jokapäiväisessä kielenkäytössä maakunnallista etnisyyttä luonnehditaan tavallisesti muutamilla adjektiiveilla - hidas hämäläinen, jäyhä pohjalainen, sanavalmis savolainen, vilkas karjalainen - joille on ominaista binaristinen vastakkainasettelu ja essentialismi. Sellaisissa kulttuurituotteissa kuin kirjallisuus ja elokuva maakunnallisten luonteenpiirteiden kirjo on luonnollisesti laajempi, joskin stereotyyppisyys on niillekin ominaista.

visten ja positiivisten piirteiden välillä, ja analyysissä joudutaan tietysti kysymään, mitä funktioita tällaiset etniset ikonit kulttuurissa palvelvat. Jos olemme John Caweltia⁵ mukaillen, että populaarikulttuuri tähtää ristiriitojen ja vastakkaisten näkökantojen harmonisointiin, millaisiin kulttuuriin konfliktihin savolaisuutta on elokuvissa tarjottu ratkaisuksi?

Savolaisuus ideologisena reservinä

Vallankäytön näkökulmasta elokuvan etnisyyden problematiikka kiertyy kahden käsitteen ympärille: *marginalisoinnin* ja *identiteetin vahvistuksen*. Kun valtakulttuurin elokuvassa kuvataan etnistä vähemmistöä, tämä tulkitaan yleensä helpommin marginalisoinniksi kuin ryhmän mahdollisesti itse tuottamissa elokuvissa, jotka taas kernaasti nähdään identiteetin julistuksena ja vahvistuksena. Kun suomalainen tai muu kansallinen elokuva käsittelee oman maan ”heimoja”, operoidaan kahden diskursiivisen käsitteen varassa, *kansan* ja *heimon*. Voidaan ennakoida, että tällaiset elokuvat saattavat vahvistaa yhtäaikaaisesti sekä eroa että sen kieltämistä, yhtäältä kansallisen ykseyden utopiaa, toisaalta kunkin maakunnan muista eroavaa identiteettiä, jossa voidaan kontekstista riippuen nähdä sekä positiivisia että negatiivisia piirteitä. Taustalla erotuu stereotyyppinen myytti niin kansanluonteesta kuin heimojen ”ontologisista” ominaispiirteistäkin.

Suomalaiset talvi- ja jatkosotaa käsittelevät tai niitä sivuavat elokuvat ovat tässä suhteessa kiinnostavia, sillä niissä sekä kansanluonne että maakunnallinen

etnisyyden nousevat keskeisiksi. Ne rakentavat mielikuvaa yhteisen uhan yhdistämästä kansakunnasta, jonka sisällä etnisten ryhmien erityispiirteet pääsevät kuitenkin oikeuksiinsa ja edesauttavat Suomea säilyttämään itsenäisyytensä. Edvin Laineen ohjaama *Tuntematon sotilas* (1955) alkaa ja päättyy Sibeliuksen Finlandiaan, suomalaisen isänmaallisuuden kenties tunnetuimpaan kulttuuriseen symboliin, joka pyrkii sulkemaan ja harmonisoimaan jonkinlaisena metadiskurssina elokuvan sisällä ristileivät etniset diskurssit.

Elokuvan kerronnallinen näkökulma on painokkaasti tavallisissa rivimiehissä, jotka on koodattu sekä murteen että käytöksen osalta maakuntien edustajiksi. Sekä Linnan romaani että Laineen elokuva korostavat pikemminkin maakunnallista etnisyyttä kuin esimiesten neuvokkuutta ideologisenä energiana, jolla sodassa menestyttiin. Teoksissa nostetaan erityisesti turkulaisen Hietasen sujuva ja käytännöllinen supliikki - usein savolaisiin liitetty piirre - sekä tyhjämpävaikeista pökkurointia kaihtavan Rokan karjalainen toiminnallisuus miesjoukon dynamoiksi. Savolainen Rahikainen on marginaalisempi hahmo, mutta hänen rauhallisen tervejärkiset kommenttinsa antavat nekin perspektiiviä sodankäynnin mielettömille kuvioille.

Sen sijaan jatkosodan aikaan sijoittuva *Niin se on, poijjaat* (1942) keskittyy nimen omaan savolaisuuteen ideologisenä reservinä ja suomalaisen perusisänmaallisuuden edustajana. Koko elokuvaa voidaan pitää oikeastaan korpraali Möttösen ideologisenä oppituntina ja minäkerrontana, sillä muiden henkilöiden toimia kuvaavista jaksoista leikataan useimmiten Möttösen vahvistusrepliikkiin "Niin se on, poijjaat!" Monien muiden savolaiselokuvien tapaan tässäkin vain savolaisuus koodataan (murteella) etnisesti - toisten maakuntien edustajia ei sotilaiden joukosta ole eritelty. Tosin karjalaisuus esitään lyhyesti rikkauksillaan kehuskelevan karjalaisisännän hahmossa, jonka Möttönen päihittää kuitenkin verbaalisilla kyvyillään. Nykynäkökulmasta tarkastellen varsin moniselitteisessä kohtauksessa voi nähdä heijastusta suomalaisen valtaväestön karjalaisia siirtolaisia kohtaan tuntemista epäluuloista ja antipatioista.

Ilmeisesti sodanaikaisia tunteja kuvastellen elokuva esittää joukon diskursiivisia oppositioita, joihin savolaista mentaliteettiä tarjotaan soveltavana ratkaisuna. Teoksessa rintaman ja kotirintaman vastakohta samenee, sillä myös rouva Möttönen ja kolmospojat esiintyvät lopun aseveli-illassa "Sotilaspoika"-laulua laulamassa. Lisäksi perhe esittäytyy jo kotioloissa pienoisarnejana: "kotiväpeli Möttöskä" nähdään komentamassa leikkikiväarit olalla marssivia ja ampumista harjoittelevia kolmosia. Möttösen perheen aktiivinen ja toiminnallinen isänmaallisuus asetetaan joidenkin sotilaiden haitkean nostalgian vastapainoksi. Elokuvan tunnelmat

heilahtelevat muutenkin melankoliasta korpraali Möttösen edustamaan rempseään "Niin se on, poijjaat" -fatalismin; viimeksi mainittu kuitenkin perii voiton ja elokuva päättyykin tähän repliikkiin.

Möttösen savolaisuus koodautuu - murteen ohella - ensisijaisesti verbaalisena kyvykkyytenä ja neuvokkuutena. Sanallisella sukkeluudellaan hän lievittää marssien ja korsuelämän ankeutta sekä käskyvaltasuhteista aiheutuvaa kitkaa rivisotilaiden ja esimiesten välillä. Sittemmin savolaisuus vie Möttösen viihdytysjoukkoihin, joissa hän näyttää panostavan ensisijaisesti näyttäviin eskapistisiin speaktaakkeleihin paatoksellisen runonlausunnan sijasta. Savolaisuus nähdään luovana ideologisena reservinä, josta ammennetaan positiivista ja energistä optimismia sodan ankeuden ja koettelemusten vastapainoksi.

Positiivinen ja negatiivinen Toisuus

Sekä korpraali Möttönen että savolaisuuden kiistämättömäksi ikoniksi 1950-luvulla nousseen Esa Pakarisen roolihahmot esitetään elokuvissa yksiselitteisen positiivisina henkilökuvina, elokuvien liikkeelle panevina dynamoina, jotka voittavat henkissä kyvykkyydessä ja verbaalisissa taidoissa myös "herrat" - luokka- tai armeijahierarkiassa ylemmät. Möttönen ja "Esa" sijoitetaan painokkaasti nimenomaan hierarkian alapäähän: ensin mainittu on vain korpraali eikä ylempi upseeri, Esa puolestaan kaivostyöläinen (*Lännenlokarin veli*, 1952), "jätkä" (*Rovaniemen markkinoilla*, 1951, *Hei rillumarei*, 1954) tai sihteeri/palvelija (*Rantasalmen sulttaani*, 1953).⁶

Savolaisuus edustaa siis kansanomaisuutta, ja voisikin väittää, että maakunnallinen etnisyyden, joka siis koodataan etupäässä murteella ja puhetyylillä (pohjalaisten kohdalla tosin myös puvuilla), merkitsee ensisijaisesti valtakulttuurin kääntöpuolta, Toiseutta, ja vasta toissijaisesti kunkin maakunnan asukkaita. Tämä merkitsee samalla sitä, että vaikeasti määriteltävä valtakulttuurikin representoituu lähinnä negatiivien kautta: se edustaa etnisen Toiseuden vastapoolia, kaikkea sitä, mistä esimerkiksi savolainen "transgressiivisuus" näyttää irtautuvan.

Enemmän tai vähemmän tunnistettavan murteen avulla etniset sankarit siis identifioidaan joko suoraan ei-kaupunkilaisen kulttuurin edustajiksi tai ainakin henkilöiksi, joiden juuret ovat hienostelevan ja elitistisen herrakulttuurin ulkopuolella. Tämä strategia rakentaa suomalaisille "etnoelokuville" maaseudulla asuvan tai ensimmäisen polven kaupunkilaisen implisiittisen katsojan, joka suhtautuu hieman nostalgisoiden väistyvään agraari-Suomen arvomaailmaan ja asettaa sen "aitouden" keinotekoisena kaupunkikulttuurin edelle. Eri maakun-



Elokuvassa Senni ja Savon sulttaani (1953) piika Senni toimii savolaisena maalaistytönä mm. kaupunkilaisuuden "juntteihin" liittämistä stereotyyppiä.

laisaksentti liittää hänet maalaisuuteen, ja yhdistelmä savolainen-maalainen-tyhmä lienee ollut omiaan vahvistamaan kaupunkilaiskatsojien "juntteihin" liittämistä stereotyyppiä.

Sennin savolaisuus ja binarististen asetelmien välittämä luokkaideologia ovat vielä mutkikkaampia ja moniselitteisempiä. Piika Senni on tämän esimerkkiaineiston ainoa savolaiseksi koodattu nainen, ja hänkin sijoittuu elokuvan fiktiivisessä maailmassa - savolaisessa kirkonkylässä - sosiaalisen hierarkian alapäähän. Savolaiselokuville tyypilliseen tapaan hän on samalla koko elokuvan ainoa "savolainen", mikäli murretta pidetään edelleen kriteerinä; muut (jopa renki Kaapro) puhuvat yleiskieltä. Muihin elokuvan henkilöihin nähden Senni kuitenkin esitetään hieman yksinkertaisena: hänen hyväsydämyksensä ja avoimuutensa vaikuttavat ilmei-

nallisten ryhmien voi siinä tapauksessa olettaa edustavan stereotyyppisesti Suomen kansan parhaita puolia, kuten edellä todettiin *Tuntemattoman sotilaan* yhteydessä.

Myös savolaisuus aktivoi monia binaristisia vastakohta-asetelmiä, joiden puitteissa se saa sekä positiivisia että negatiivisia piirteitä. Savolaisuus edustaa ensinnäkin kaupunkikulttuurin Toiseutta, joka esiintyy pääsääntöisesti positiivisena, selvimmän elokuvassa *Hei rillumarei*, jossa kaupunki samastuu yläkulttuuriin ja "taiteeseen", Esa Pakarisen esittämän Severin savolaisuus taas ralleihin, "rillumareihin" ja kansanomaiseen kulttuuriin - nykytermein siis populaarikulttuuriin. Severi ei ymmärrä sen paremmin hienostelevaa taidemaailmaa kuin kaupunkilaisuuttakaan ja palaa "ei-kaupunkiin". Huomattavasti ambivalentimpana savolainen eikaupunkilaisuus näyttäytyy sen sijaan Pekka Puupää -elokuvissa (vuodesta 1953 lähtien) sekä elokuvissa *Senni ja Savon sulttaani* (1953) ja *Putkinotko* (1954). Näissä aktivoituvat sekä positiivinen että negatiivinen Toiseus. Vaikka Pekka Puupään hahmossa tuntuu voimakkaasti Esa Pakarisen tähtikuvan positiivisen savolaisuuden vaikutus, Pekka esitetään "tyhmänä" joskin hyväsydämisenä. Savo-

sen positiivisilta, mutta kuvitelmat omaehtoisten kielipintojen tärkeystä keinona luokkahierarkiasa etenemiselle esitetään lähinnä naiiveina. Muut, etupäässä kaupunkilainen maisteri Kalevi ja renki Kaapro, onnistuvatkin vakuuttamaan hänet opintojen turhuudesta ja omasäätyisen avioliiton autuudesta.

Senni ja savon sulttaani aktivoi monia savolaiselokuville tyypillisiä oppositioita, kaupunkilaisuus vs. maalaisuus, sivistyneistö vs. rahvas, äly vs. yksinkertaisuus, mutta ylistää itse asiassa oppositioiden pysyvyyttä estämällä Sennin transgression ja esittämällä myös hänen "vastavoimansa" positiivisina hahmoina. Jos savolaisuuden katsotaan edustavan tavallista kansaa, elokuvan voisi väittää vahvistavan luokkajakoa, mutta kieltävän luokkaristiriidan. Oman lisänsä elokuvan marginaalistavaan diskurssiin tuo vielä Sennin sukupuoli: hän on nainen, piika, savolainen, "tyhmä" ja puhuu murretta.⁷ Näin elokuva asettaa hänet paikalleen (ja marginalisoi) niin etnisesti ja sosiaalisesti kuin sukupuolisestikin.

Myös *Putkinotko* representoi negatiivisen Toiseuden, suomalaisen "kansanluonteen" kielteisen puolen (laiskuus, köyhyys, viinankeitto, seksuaalisesta nautinnonhalusta kertova lapsilauma), mutta

on lopulta kyseenalaista, voidaanko teosta pitää varsinaisena savolaiselokuvana tässä artikkelissa tarkoitettussa merkityksessä. Henkilöt eivät puhu savon murretta, eikä heitä ole muutenkaan koodattu savolaismytologian piirtein, ts. sanallisella sukkeluudella, avoimuudella ja kekseliällä toimeliaisuudella. Ainut viite Savoön esiintyy teoksen alun paikannäilytyksessä sekä lähikaupungin identifioinnissa (Savonlinna). Muuten elokuva - kuten Joel Lehtosen romaanikin - liittyy pikemminkin suomalaisten köyhälistökuvausten (mm. *Punainen viiva* ja *Ryysyrannan Jooseppi*) perinteeseen kuin "savolaisgenreen". Tai tarkemmin: *Putkinotko* on savolaiselokuva maantieteellisessä mutta ei myyttisessä merkityksessä.

Pääsääntöisesti savolainen etnisyys esitetään siis utooppisena: savolaiset ovat klassisten lännensankareiden tapaan ei-kaupunkilaisia ideaalihakmoja, jotka turvautuvat kuitenkin pikemminkin henkisiin kuin fyysisiin kykyihinsä. Jos maakunnalliset etniset ryhmät edustavat myyttisen suomalaisuuden eri puolia, voisi väittää, että siinä missä esimerkiksi pohjalaisuus edustaa maanläheistä voimaa, paikallaanpysyvyyttä ja vakaata fyysisyyttä, savolaisuus edustaa henkisiä resursseja, liikkuvuutta ja nokkeluutta. Pohjalaisen vakavuuden vastapainoksi savolaisuus representoidaan humoristisena ja valoisana - savolaiselokuvat ovatkin pääsääntöisesti komedioita tai koomisesti painottuneita. Tästäkin syystä *Putkinotko* asettuu huonosti joukkoon.

Savolaisuus kansakunnan utopiana

Jos savolaisuus - kuten ilmeisesti muikin maa-

kunnallinen etnisyys - viittaa kansaan ja kansanomaisuuteen vastakohtana hegemoniselle valtakulttuurille, kuten edellä olen olettanut, mitä funktioita elokuvien savolaisuus palvelee vastaanottajien kannalta? Richard Dyerin teorian⁸ mukaan viihteen olemukseen kuuluu aina utooppisuus: viihde ei niinkään esitä itse ideaalimaailmaa, vaan sen kokemusta, utooppista sensibileettiä. Miltä tuntuisi, jos yhteiskunnan ja kulttuurin puutteet olisivat poistuneet? Dyer jakaa viihteellisen utopian viihteen kategoriaan, energia, yltäkylläisyys (abundance), intensiteetti, välittömyys (transparency) ja yhteisöllisyys (community), ja esittää, että kukin niistä kytkeytyy tiettyyn yhteiskunnan koettuun epäkohtaan.

Suomalaisessa elokuvassa savolaisuus tuntuu soveltuvan Dyerin malliin kattavammin kuin muu maakunnallinen etnisyys. Jos yksittäisessä elokuvassa esiintyy savolainen sankari, hänet esitetään useimmiten aktiivisena ja energisenä toiminnan lähteenä. Elokuvan *Rovaniemen markkinoilla* "etniset sankarit" Severi ja Julle toteuttavat ideansa välittömällä toiminnalla, ehtivätpä vielä auttaa markkinakaupustelijaa ja torisoittajaakin puhe- ja esiintymistaidoillaan.⁹ Korpraali Möttönen ehtii yhden elokuvan (*Niin se on, poijjaat*) kuluessa opettaa niin fiktiivisille kuulijoilleen kuin todelliselle katsojajoukkoon oikean isänmaallisuuden ja oikean ideologisen toiminnan tärkeyden. Samaa elokuvaa voidaan kokonaisuudessaan pitää klassisen elokuvamusikaalin tapaan jonkinlaisena viihteen puolustuspuheena:¹⁰ lopun aseveli-illan speaktaakkelinomainen show viestii viihdyttämisen tärkeydestä sodan ankeina aikoina ja osoittaa siihen sisältyvän energisen mielikuvituksen merkittäväksi ideologiseksi voimanolleeksi.

Samanlainen energinen lataus liittyy myös rahvaanomaiseen savolaisuuteen. Elokuvassa *Senni ja Savon sultaani* Senni osoittautuu oikeaksi tarmokkuuden perikuvaksi: kun hän huomaa kielitaitonsa vajavaiseksi, hän päättää toisten palkollisten neuvojen vastaisesti opiskella entistä ankarammin. Vaikka hänet asetetaan lopulta paikalleen niin naisena kuin luokka-asemansakin suhteen, hänen aktiivinen opiskeluhaluunsa on ainakin tilapäisesti järkyttänyt status quota ja osoittanut sivistyneistön ja omistavan luokan kaavoittuneen toiminnan rajallisuuden. Vastavasti patalaiskaksi luonnehdittu *Putkinotkon* Juutas yltyy yli-inhimillisiin ponnistuksiin, kun hän kantaa 70 kilon jauhosäkkiä

Esa-genren elokuvissa lauletaan paljon: Esa sieppaa häitarinsa aina tilaisuuden tullen ja purkaa tunteitaan musisoinnilla. Jorma Nortimo: Rovaniemen markkinoilla (1951). Kuva Suomen elokuva-arkisto.





Ville Salminen:
Lentävä kalakukko
(1953). Kuva: Suo-
men elokuva-arkisto.

nonta, porvarillinen demokratia, sukupuoliroolit) vastapainona.¹² Kuvaus sopii erityisen hyvin juuri savolais-ten representaatioon tässä tarkasteltavissa elokuvissa. Senni ryhtyy naisen oletetusta soveliaasta käytöksestä välittämättä valloittamaan "sulhas-taan" ja julistaa elokuvan muille henkilöille (ja katsojille) suorapuheisesti tunteitaan.

Muutkaan elokuvasavolaiset eivät eti-

harteillaan "kommersrootin" luvattua sen hänelle tästä hyvästä puoleen hintaan.

Yltäkyläisyydellä Dyer tarkoittaa viihteen tarjoamaa tuntemusta siitä, että arkielämän materiaaliset puutteet ovat poistuneet. Tässä tarkastellut savolaiselokuvat tuottavat tällaisia korjaavia fantasioita monella tasolla. *Rovaniemen markkinoilla* esittää fantasian äkkirikastumisesta laillisin keinoin: Severi löytää kullankaivajakaveruksineen useita kultakimpaleita ja voittaa vielä huomattavan summan rahaakin korttipöydässä elokuvan rosvokoplalta.¹¹ *Lännen lokarin veljessä* Esaias Coolman palauttaa vääryydellä vallatun talon ja omaisuuden oikeille omistajilleen. Kolmas "Esa-genren" elokuva *Rantasalmen sulttaani* päättyy puolestaan totaaliseen miehiseen fantasiaan, jossa Ville Lipponen ja Esa saavat "perinnöksi" marokkolaisen haaremin naiseen ja suunnattomine omaisuuksineen. Kysymyksessä on tietysti utopia täydellisestä maskuliinisesta yltäkyläisyydestä, jossa kotimaan ankean ilmaston korvaa aurinkoinen eksotiikka, rahanpuutteen omaisuus, raadannan laiskottelu ja yksitoikkoisen monogamian (!) seksuaalisesti aina saatavilla olevien naisten paljous.

Intensiteetti ja "läpinäkyvyys" liittyvät savolaiselokuvissa laajemminkin niiden populistiseen visioon "autenttisesta" suomalaisuudesta vaihtoehtona kaavoittuneelle sivistykselle ja tunneilmaisua kahlitsevalle kaupunkikulttuurille. Läpinäkyvyys eli välittömyys tarkoittaa Dyerillä ensisijaisesti tunteiden aitoutta, "avointa ja vilpittöntä kommunikointia ihmissuhteissa" erilaisen manipulaation (mm. mai-

kettisäänöistä erityisemmin piittaa, vaan ilmaisevat tunteitaan suorasukaisesti ja normeista välittämättä. Vastoin populaarimytologian käsityksiä savolaisia ei elokuvissa koodata "kieroiksi", vain kielenkäyttö on sanaleikkeineen ja sutkauksineen monimielistä. Esimerkiksi Esan toimia luonnehtii nimenomaan kaikenlaisen kieroilun paljastaminen ja vastustaminen; *Lentävässä kalakukossa* (1953) hänet tavataan jopa junaetsivänä. Myös Esa ilmaisee ihas-tustaan ja vihastustaan spontaanisti: viehättävän naisen nähdessään hän ryhtyy välittömästi valloitus-toimiin (kuten *Rantasalmen sulttaanissa*) tai ainakin lausuu ihailunsa ääneen (kuten elokuvassa *Rovaniemen markkinoilla*). "Esa-genren" elokuvissa myös lauletaan paljon: Esa sieppaa haitarinsa aina tilaisuuden tullen ja purkaa tunteitaan - varsinkin iloa - musisoimilla. Esa-elokuvissa musiikki kertoo henkilöiden tuntemuksista ja toimii olennaisesti tarinan kuljettajana - piirre, joka Dyerin mukaan muuttaa musikaaleissa koko fiktiivisen maailman utopiaksi.

Tätä tendenssiä korostaa myös usein toistuva fiktiivisen maailman projisoiminen maantieteellisesti "eksootiseen" paikkaan, Lappiin, Marokkoon ja Yhdysvaltoihin, ts. kysymys on utopian sanoman viemisestä Savon ulkopuolelle.¹³ Itse asiassa vain harvojen savolaiselokuvien tapahtumat on sijoitettu Savo- ja silloinkin päähenkilöiden enemmistö on "ei-savolaisia" kuten *Sennissä* - mikä juuri korostaa savolaisuuden positiivista tai negatiivista Toiseutta muun kulttuurin keskellä.

Savolaiselokuville on tyypillistä Esa-elokuvien kaltainen spektakelisoitu esiintyminen, jonka Dyer

liittää intensiteettiin myös musikaaleissa. *Rantasalmen sulultaanissa* nähdään useita haaremitanssi- ja musiikkijaksoja, *Lännenlokarin veli* päättyy näyttävään häätanssiin ja *Senni ja Savon sulultaani* paikallisen naisyhdistyksen järjestämään kulturelliin hyväntekeväisyyksiltään, joka kääntyy kuitenkin miesten voimin ohjelmistoltaan kansanomaisiksi iltamiksi.

Niin Sennissä, Esa-genressä kuin Möttösen-elokuvassakin on nähtävissä hienostelevana esitetyn yläkulttuurin vastainen ideologia: tunteiden aitous pääsee intensiivisesti oikeuksiinsa ralleissa ja spektakelisoituissa tansseissa. Klassiset konsertit ja runonlausunta edustavat keinotekoisia paatosta, jonka tunneilmaisu esitetään lähinnä huvittavana. *Hei, rillumarei* -elokuvan radikaali yläkulttuurinvastaisuus saa selvimmän ilmauksensa konserttiin raaha-tun Severin ja kriitikko Kehulan yhteenotossa. *Niin se on, poiijaat* puolestaan irvailee yleviä runoja sepittävän mammanpojan kustannuksella, mutta onneksi tämä "parantuu" naismaiseksi koodatusta vaivastaan katsellessaan haavoittuneiden isänmaallista intoa sotilassairaalassa. Vastaavasti *Sennissä* nimismiehen rouvan runoyritelmät esitetään pätemishaluksena nousukasmaisuu-tena - Sennin kielio-pintojen negatiivisena muunnoksena - joka kuitenkin sek in näyttää parantuvan lopun kansanomaisen iltamashown jälkeen rouvan ja aviomiehen todessa yhteisesti: "Kyllä taiteen harrastaminen on mukavaa!" Runojen harrastaminen ja muu yläkulttuurinen taide esitetäänkin tyypillisesti naisten - tai miesten naismaisena - puuhasteluna, mikä viittaa vahvaan maskuliiniseen pohjavireeseen etenkin positiivisen savolaisuuden representaatioissa.

Dyerin kategorioista yhteisöllisyys näyttää selvimmin leimaavan savolaiselokuvia. Voisi jopa väittää, että utopia luokka- ja maakuntarajat ylittävistä konsensus-Suomesta on savolaiselokuvien (kuten monien muidenkin suomalaiselokuvien - etenkin 1950-luvun genreen) keskeinen piirre. Tässä suhteessa monen elokuvan lopussa nähtävä juhla tai show yhdistää yksilöt suuremmaksi kokonaisuudeksi, yksimieliseksi joukkosubjektiksi, jonka sisäiset ristiriidat ovat ratkenneet ja jonka esimerkin tekijät kaiketi uskoivat heijastavan katsojakunnan toiveita ja odotuksia. Toisin sanoen, katsojat saivat kompensatiota tosielämän koetulle fragmentaari-suudelle ja yhteisöllisyyden puutteelle. Utopia kansallisesta ykseydestä oli luonnollisesti tärkeä sodan aikana - mikä näkyy hyvin *Niin se on, poiijaat* -elokuvassa - mutta erityisen tärkeä se oli sodan jälkeen, jolloin ideologiset ristiriidat alkoivat taas hajottaa illuusiota yksimielisestä kansallisesta subjektista.

Esimerkiksi *Senni ja Savon sulultaani* päättyy kirkonkylän yhteiseen illanviettoon seuraavaan vapautuneeseen pöytäkeskusteluun, jota leimaa yksimielisyys ja optimismi: "Kaikki päättyi sittenkin hyvin!"

Iloinen joukko edustaa jonkinlaista läpileikkausta silloisen suomalaisen yhteiskunnan intressiryhmistä. Paikalla ovat naiset (Senni ja rouvat) ja miehet, hallintovalta (nimismies), taloudellinen valta (pankinjohtaja), omistava luokka (pääjohtajan poika), sivistyneistö (maisteri ja ylioppilas), "rahvas" (piika Senni), kaupunkilaiset (molemmat nuorukaiset) ja maalaiset. Sekä sukupuolten ja luokkien että maalaisten ja kaupunkilaisten väliset konfliktit ovat ratkenneet, tässä tapauksessa siten, että jokainen on tyytyväinen senhetkiseen olotilaansa. "Kaikki päättyi hyvin", koska jokainen on saanut vahvistuksen omalle identiteetilleen eikä rajojen ylittäminen ole niin muodoin tarpeen.

Vastaavanlainen juhlinta yhdistää erilaisia intressiryhmiä myös *Lännenlokarin veljessä*, jonka lopun hääjuhla farssinomaisine kakunheittelyineen liittää yhteisöön myös kaupunkilaisen naismaisen miesreportterin, korostetun mauttomassa puvussa liikkuvan henkisen työn tekijän. *Niin se on, poiijaat* -elokuvassa taas asevelijuhla yhdistää sukupuolet, upseerit ja miehistön, jopa aikuiset ja lapset (myös Möttösen kolmospojat ovat esiintymässä) sekä paikan päällä että kansallisesti radion kautta ja lopulta myös valkokankaan kahden puolen. Sotaan käy näin koko kansakunta ja Möttösen perheen laulama "Sotilaspoika" jää kaikumaan, kun isä palaa muiden sotilaiden kanssa rintamalle. Jopa *Putkinotkossa* voi nähdä yhteisöllisen utopian piirteitä: "hyvä porvari" Muttinen lahjoittaa Putkinotkon Juutakselle omaksi, mikä eleenä tuntuu ylistävän luokkasopua.

Erosta syntyä ykseyys

Diskursiivisena käsitteenä 'kansat' merkitsee sen jäsenille kokemusta yhteisestä sankarillisesta menneisyydestä sekä yhteisten tavoitteiden määrittelemästä nykyhetkestä ja tulevaisuudesta.¹⁴ Etenkin 1950-luvun suomalaisten mieliin oli sodan kokemusten ja raskaiden sotakorvausten myötä syöpynyt herooinen mytologia taipumattomasta, sisukkaasta ja sitkeästä kansasta, joka maksaa aina velkansa. Samalla 1950-luvun nopea kaupungistuminen oli ilmeisesti luonut monille maaseudulta lähteneille suomalaisille juuretömmöyden ja - evakoille kirjaimellisen - maanpakolaisuuden tuntoja, joihin savolaiselokuvien nokkelat ei-kaupunkilaiset toivat lohtua. Esa ja kumppanit nähtiin kaikkien "maalaisten" nostalgisina vertauskuvina.¹⁵ Tässä mielessä elokuvat toimivat positiivisena kompensatio-na eroa korostamalla.

Toisaalta monet savolaiselokuvat näyttävät vaalivan utopiaa kansakunnan ykseydestä, kuten edellä todettiin: kysymys on kansakunnan tarpeesta palata - agrarisille - juurilleen, nostalgiseen "alkutilaan", jossa ideologisia ristiriitoja ei (vielä) esiintynyt. Kuten kulttuurintutkimus on todennut, 'kansat' ja

'kansakunta' ovat kuvitteellisia konstruktioita: ne luodaan kulttuuristen diskurssien kautta, eikä niille ole käsitteiden edellyttämiä vastineita tai yhtenäisyyttä "historiallisessa todellisuudessa". Kansallinen elokuva kuuluu itseoikeutetusti niihin diskursseihin, joilla mielikuvaa kansasta vahvistetaan. Suomalaisissa etnoelokuviissa tämä näyttää tapahtuvan yhtäaikaisten sentralisoinnin ja marginalisoinnin kautta: eroa korostamalla syntyy ykseys, "erilaisen" maakunnallisen etnisyyden parhaista puolista syntyy idealisoitu yhtenäisen kansakunnan utopia, representaatio, joka tavallaan homogenisoi erot ja sulkee savolaiset ja muut heimot valtakulttuurin piiriin. Näin voidaan samalla vastata tämän artikkelin alussa esitettyyn kysymykseen valtakulttuurin määrittelystä: suomalainen valtakulttuuri on homogeenisointua etnisyyttä. Andrew Higsonin luonnehdinta brittiläisestä elokuvasta sopii myös suomalaiseen kontekstiin:

In each case, a process of inclusion and exclusion is enacted, a process whereby one thing is centralised, at the same time marginalising another, a process wherein the interests of one particular social group are represented as in the collective or national interest, producing what [Benedict] Anderson has called 'the imagined community of the nation'.¹⁶

Kuitenkin tässä tarkasteltujen elokuvien savolaisuus merkitsee perussuomalaisen identiteetin ja eron etsiskelyä nimenomaan kansan parista, populistista vaihtoehtoa - sovitteluva Senni tietysti poikkeuksena - viralliselle ja kasvottomaksi mielletylle valtakulttuurille. Populaarikulttuurin radikaalin potentiaalın puolustaja voisi väittää, että vaikka utopia yhteisöllisyydestä ja ykseydestä lopulta luodaankin, se tapahtuu "savolaisin" voimin ja ehdoin. Esimerkiksi John Fiskin mukaan suosituissa populaarikulttuurin tuotteissa kuuluu aina valtaapitävien manipulatiivisen diskurssin ohella myös alistettujen "puhe"; muuten ne eivät olisikaan suosittuja.¹⁷ Näiden teorioiden valossa savolaiselokuviissa voisi nähdä hyvinkin radikaalia ja antihegemonista potentiaalia. Voisi hyvinkin kuvitella, että niissä puhui maaseudun väestön ja ensimmäisen ja toisen polven kaupunkilaisen kansan oma ääni.

Suurkiitos Anu Koivuselle asiantuntevasta avusta ja kommentista. Elokuviin Rantasalmen sulttaani, Rovaniemen markkinoilla ja Putkinotko videokopioiden lainasta kiitokset Suomen Elokuva-arkistolle ja Eila Anttilalle.

Viitteet:

1. Ks. etnisyyden määritelmien muuttumisesta toimittajien johdanto teoksessa Nathan Glazer and Daniel P. Moynihan (eds.), *Ethnicity. Theory and Experience*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1976 (1975).

2. Vrt. *ibid.*, 7.

3. Nykyisin Toiseus-käsitettä käytetään - ainakin Lacanin teoriaan nähden - harhaanjohtavasti yksinomaan negatiivisessa mielessä. Lacanilla suhde Toiseen on pohjimmiltaan neutraali, yksinkertaisesti subjektin synnyn edellytys. Symbolisessa järjestyksessä Toinen kuitenkin uhkaa illusorisen egon autonomiamia, joten negatiiviselle käsityksellekin on perusteita. Vrt. Homi K. Bhabha, "Remembering Fanon: Self, Psyche, and the Colonial Condition". Teoksessa Barbara Kruger and Phil Mariani (eds.), *Remaking History*. Seattle: Bay Press 1989, 140 eteenpäin.

4. "Lappalaisuus" on tässä suhteessa erityistapaus, sillä se saastuu populaaridiskursseissa usein saamelaisuuteen, johon puolestaan liittyy myös rodun problematiikka. Savolaisuuden edelleen vahvasti koetusta "etnisyydestä" kertoo puolestaan Joensuu yliopistossa huhtikuussa 1991 järjestetty kulttuurimme savolaiskuvaa käsitellyt seminaari. Ks. Sami Soinin kuvaus seminaarista "Savolaisuus asuu korvien välissä". *Helsingin Sanomat* 21.4.1991.

5. John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press 1976, 35 - 36.

6. Elokuvasa *Lentävä kalakukko* (1953) Esa Pakarinen tosin esittää "rautatie-etsivää".

7. Kiitän Anu Koivusta tästä huomiosta.

8. Richard Dyer, "Entertainment and Utopia". Teoksessa Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*. Vol. II. Berkeley: University of California Press 1985. Artikkelin ilmestymisvuosi 1977.

9. Vrt. Jukka Ammond, "Rillumarei ja karnevalistinen maailmankuva". *Lähikuvia* 3/1990. Ammondit kytkee rillumareihin bahtinilaisen karnevalismin perinteeseen.

10. Thomas Schatz, *Hollywood Genres*. New York: Random House 1981, 74. Vrt. myös Dyer 1985, 230.

11. Tosin elokuvien utooppiselle jätkeydelle rahan riittävyys ilman näkyvää työntekoa on juuri tyypillinen piire. Anu Koivunen ja Kimmo Laine näkevät tämän fantasian tyypillisenä Suomen jälleerakennusajalle. Ks. Anu Koivunen ja Kimmo Laine, "Jätkeyys suomalaisessa elokuvassa". (ilmestyy vuonna 1991, käsikirjoitus kirjoittajien hallussa).

12. Dyer 1985, 228.

13. Myös Dyer näkee ajallisen ja paikallisen etäännyttämisen utooppisena strategiana analysoimissaan musikaaleissa. *Ibid.*, 231.

14. Vrt. Ernest Renan, "What Is a Nation?" Teoksessa Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. London: Routledge 1990, 19.

15. Kulttuurista nostalgiaa USA:n "diasporassa" elävien postkoloniaalisten etnisten ryhmien representaatioissa pohtii Gayatri Chakravorty Spivak artikkelissaan "Who Claims Alterity?" teoksessa Kruger and Mariani 1989. Vrt. myös Homi K. Bhabhan "kansallisen melankolian" psykoanalyysia artikkelissa "A Question of Survival: Nations and Psychic States" teoksessa James Donald (ed.), *Psychoanalysis and Cultural Theory*. Basingstoke: Macmillan 1991. Samanlaista nostalgista utooppisuutta voi nähdä myös jätkeyden representaatioissa. Ks. Koivunen ja Laine 1991. Koko elokuvallisen savolaisuuden problematikassa on yhtäläisyyksiä jätkeyteen paitsi Esa Pakarisen tähtikuvan kautta myös yleisemmin perussuomalaisen identiteetin etsinnän kannalta.

16. Andrew Higson, "The Concept of National Cinema". *Screen*. Vol. 30: 4 (1989), 44.

17. Ks. esim. John Fiske, *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman 1990 (1989).