

Sakari Toiviainen

Vihtori ja Klaara naurupeilissä



“Lapsuudessamme [...] emme tunteneet koomista, emme pystyneet luomaan vitsejä emmekä tarvinnut huumoria iloitaksemme elämästä.” Näin Sigmund Freud päättää kuuluisan tutkielmansa *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*.¹ Viihdetä voi syntyä vain viihtymättömyyteen, nauru saattaa todistaa ilmiöistä, joissa ei ole mitään nauramista.

Bergsonin ja Freudin teorit

Naurulla ja huumorilla on ikää enemmän kuin komediolla, jonka Aristoteles toi filosofisen tarkastelun piiriin. Elokuvakomediolla ei ole ikää vielä saakaan vuotta: se on täsmälleen yhtä vanha kuin elokuva, psykoanalyysi tai auto. Elokuvakomedia muotoutui rinnan Freudin löytöjen ja Bergsonin ajan filosofian kanssa. Juuri Freud ja Bergson lievenvät tämän vuosisadan vaikutusvaltaisimmat huumorin teoreetikot. Bergsonin tutkielma naurusta ilmestyi vuonna 1900. Hän korosti naurun sosiaalisuutta ja teknologian vuosisadan hengessä hän näki naurun vastalääkkeenä mekanisoinnille. Bergsonille komedia oli inhimillisen moninaisuuden ja kompleksisuuden pelkistämistä mekaaniseksi, tapahtuipa se sitten verbaalisen vitsin, koomisen toiminnan, juonen tai henkilöahmon välityksellä. Koneistuminen, automaatio oli Bergsonin mukaan avain siihen, mikä on naurettavaa. Ihminen on naurettava sikäli kuin hän alkaa muistuttaa konetta. “Totuus on”, Bergson kirjoitti, “että todella elävä elämä ei koskaan toista itseään. Missä tahansa kohtaamme toistoa tai täydellistä samankaltaisuutta, siellä törmäämme elävän julkisivun takaiseen koneistoon.”²

Veijo Meren mukaan jo Gogol muutti kokonaan käsityksemme koomisesta ja traagisesta kirjoittaessaan ensimmäisenä ihmisestä, jonka elämä rajoittuu vuokrahuoneeseen, virastoon ja oikeuteen käyttä

aamuin illoin parin korttelin pituudelta jalkakäytävää.³ Varsinainen koneistuminen ja siitä seuraava vieraantuminen, esineistymisen ja outouden tunne ovat kuitenkin vasta tämän vuosisadan ihmisen olemassaolon tunnusmerkkejä, erottamattomasti koomisia ja traagisia. Samalla Bergson kiinnitti huomiota yhteiskuntaelämän seremonialliseen puoleen ja siinä piilevään koomiseen ainekseen, joka vain odottaa ulospääsyä. “Seremoniat ovat yhteiskuntaruumiille sitä mitä vaatetus ihmisruumiille”. Niiden vakavuus perustuu tapan, mutta heti kun mielikuvituksessamme eristämme ne totunnaisesta yhteydestään, ne menettävät vakavuutensa.⁴

Aikalaisensa Freudin tavoin Bergson tutkielmansa lopuksi toi esiin koomisen ja unien välisen sukulaisuuden ja muotoili sen teoreemaksi: “Koominen absurdus on luonteeltaan unien kaltainen. Jos koominen illuusio on yhtä kuin unen illuusio, jos koominen logiikka on unien logiikkaa, voimme odottaa löytävämmme naurettavan logiikasta unien logiikan kaikki erityispiirteet.”⁵ Myös eräätkoomiset pakkomielteet näyttävät Bergsonin mukaan muistuttavan suuresti unien pakkomielteitä.

Freudin oivallus oli yhdistää vitsi piilotajuntaan, rinnastaa se uneen eräänlaisena oikotienä ihmisen perustavanlaatuisiin prosesseihin. Huumori on tällaisessa mallissa eräänlainen järjen kielletty hedelmä, tunne-energian säästötoimintaa. Freudin mukaan huumorin keinoin tavoitettu euforia ei ole mitään muuta kuin paluuta siihen lapsuuden tunnelmaan, jossa psyykkiseen toimintaan kului vain vähän energiaa. Bergsonin tavoin myös Freud korosti huumorin sosiaalista funktiota: se koskee aina jotakin ja välittyy jollekin jonkun kautta. Hän liitti tämän puolen lapsen kehitykseen: opetellessaan käyttämään äidinkieltään sanavarastoa lapsi selvästi nauttii voidessaan ikään kuin “leikkien kokeilla” tämän aineiston parissa. Lapsi liittyy sanoja

yhteen niiden merkitysyhteyksistä piittaamatta nauttiakseen niiden rytmistä ja riimeistä. Vähitellen tämä ilo kielletään lapselta, kunnes hänelle lopulta sallitaan vain mielekkäät sanayhdistelmät. "Mielettömyyden tuottama mielihyvä" onkin elämässä yleensä painettu lähes näkymättömiin. Huumori ja vitsi ovat sen purkautumisteitä; ne edustavat kapinaa loogisen ajattelun ja todellisuuden pakkoa vastaan. Mielihyvä syntyy tällöin psyykkisen kulutuksen säästymisestä, kriittisen ajattelun ikeen kevenemisestä.

"Vitsi edustaa tällöin kapinaa auktoriteettia vastaan, vapautumista sen paineesta", Freud kirjoitti. "Juuri siinä on myös karikatyyrien viehäytys: me nauramme niille, vaikka ne olisivat huonojakin vain siitä syystä, että me pidämme kapinaa auktoriteettia vastaan ansiona."⁶

Naurupeili

Olle Sjögren ei tuoreessa elokuvahuumorista käsittelevässä teoksessaan *Lekmannen i skratzspegeln* kelpuuta Bergsonia eikä Freudia lähtökohdiksi komedian tai koomikoiden tarkastelulle.⁷ Hedelmällisempänä mallina hän näkee Huizingan *Leikivän ihmisen* ja siitä polveutuvat leikkiteoriat, jotka viime vuosikymmenen aikana ovat tehneet ratkaisevan läpimurtonsa myös huumorin tutkimuksessa. Toisaalta on muistettava, että Bergson ja Freud rajaavat tarkasti kohteensa: edellinen käsittelee "naurua", jälkimmäinen "vitsiä", eivätkä he yritäkään sanoa mitään ehdottoman yleispätevää huumorista, saati komediasta. Kun ongelmaan liittyy aina historiallinen ulottuvuus ja ilmaisuvälineen konventiot sekä tietyn ajan, paikan ja etnisen kulttuurin erityistekijät, tällainen määrittely näyttää hyvin ongelmalliselta, kuten osoittaa Sjögrenin oma yritys tiivistää "nykyisen huumoritutkimuksen konsensus".

Huumoria syntyy, kun tiedostamme epäyhtenäisiä rakenteita, jotka ymmärrämme, mutta koemme kuitenkin älyllisesti haastavina. Näiden rakenteiden on kuitenkin samalla vaikutettava yhdessä tunneperäisen ulottuvuuden kanssa, joka pysytetään sosiaalisessa värähtelytilassa. Jos joku rikkoo tämän atmosfäärin alkamalla selittää ydinsisältöä tai kiinnittää huomion itse ilmaisuun, huumorielämys särkyi.⁸

Määritelmän alkuosa on niin yleisluontoinen että se sopii lähes mihin tahansa, loppuosa niin rajoittava että se sulkee pois tietoisien itereflektioivan leikin ilmaisun keinoilla ja ehdoilla (esimerkiksi Groucho Marxin silmänäköä yleisölle ja sen suorat puhutellut). Tässä valossa Bergsonin asetelma elävä/koneellinen tai Freudin "kapina auktoriteettia vastaan" ovat yhtä hyviä ja ainakin täsmällisempiä lähtökohtia myös elokuvakomedian filosofialle. Varsin antoisalta näyttää sitävastoin Sjögrenin

omaksuma käsite "naurupeili", jolla hän tarkoittaa sitä, miten historialliset olot ja erityispiirteet heijastuvat ihmisen tavassa nauraa itselleen ja ympäristölleen.⁹ Meidän kulttuuripiirissämme koomisen pohjavirityksen antaa yhä edelleen porvarillisuuden huumoripeili.

Niin kuin Chaplinin, Keatonin tai Marx-veljesten esimerkeistä tiedämme, tällainen kriittinen suhde porvarilliseen kulttuuriin, vallitsevan järjestyksen kyseenalaistaminen on elimellinen osa elokuvakomedian perinnettä. Elokuvakomedian yleisesityksessään *The Comic Mind* Gerald Mast erottaa toisistaan ikonoklastisen, eli kuvia kaatavan, ja status quota säilyttävän komedian. Hän tulee siihen jehotopäätökseen, että komedian klassikot ja niiden terävin kärki on aina ollut kuvia kaatavalla puolella:

Elokuvakomedian suurimmat hahmot ovat antisosiaalisia, samalla kun he juuri vastarinnallaan osoittavat korkeampaa moraalia. Koomisen hahmon erehdykset yhteiskunnan silmissä ovat hänen hyveitään tekijän silmissä. Jopa antisankarillisuus on hyve maailmassa, jossa sankarillisuutta ei ole tai sillä ei ole arvoa.¹⁰

Mukaillen Bergsonin näkemystä siitä, että nauru syntyy elävän elämän kitkasta koneistumisen, automaation ja toiston kanssa, Mast esittää yhteiskunnan ja sen edustajien olevan koneisto, jota vastaan koominen hahmo pauskautuu ja se on tarpeeksi joustava paljastaakseen yhteiskunnan kivetymisen. Samasta asiasta puhui Veijo Meri, kun hän kirjoitti: "Huumori on vakava asia. Sen tietävät diktaattoritkin, jotka palkitsevat parhaimmat vitsit kuolemalla."¹¹

Suomalainen elokuvakomedia

Myös suomalaiset elokuvakomediat voidaan jakaa ikonoklastiseen ja status quota säilyttävään linjaan, mutta paljon perustavampi kahtiajako on itse tuotannon rakenteessa: komedian paikan määrittelyssä, sen eristämisessä kaikesta muusta. Tämän ideologian voi pelkistää asenteeseen, jonka mukaan hupi on hupia ja vakava vakavaa, eivätkä ne kohtaa tai sekaannu toisiinsa. Kuvaava on Suomen Filmitoimintalautakunnan johtajan T.J. Särkän lausunto 1930-luvun lopulta:

Suomen Filmitoimintalautakunta harjoittaa etappitoimintaa kansallisen hengenviljelyn merkeissä. Se valitsee kirjallisuudestamme tuotteita, jotka ovat 'filmissä', ja se 'tilaa' päteviksi katsomiltaan henkilöiltä käsikirjoituksia, joiden aihe liittyy kansalliseen kulttuuriin tai historiaamme. Se tekee myös kevyempää välityötä, jonka tuloksena jokin virkistävä hupailu lähtee kiertomatkalleen kaupunkien ja maakuntiin.¹²

Tämän ajattelutavan mukaan komedia on välityötä vakavan kulttuurityön lomassa. Tähtäimessä näyttää olevan eräänlainen kemiallisesti puhdas hupi, viihde joka on vapaa kansallisen kulttuurin



Nyrki Tapiovaara: *Kaksi Vihtoria*
Kuva: Suomen Elokuva-arkisto

painosta. Kaukana ei ole ajatus, että se on vapaata myös kaikesta ajattelusta, kirjaimellisesti ottaen “älyvapaata”. Tällainen rakenteellinen kaksijakoisuus, ellei peräti skitsofreenisyys, on vallinnut näihin aikoihin saakka. Tarvitsee vain ajatella Spede Pasasen tapaa mainostaa tuotantoaan “säätiovapaina viihteenä” tai televisiokäytäntöön piintynyttä jakoa “viihdeohjelmiin” ja “asiaohjelmiin”. Hallinnon tai työnjaon kannalta tällainen jako saattaa olla toimiva, mutta siihen kuuluu myötäsytynä ja itseään vahvistavana ajatus, että viihteellä ei ole mitään tekemistä asian kanssa eikä asialla viihteen kanssa.

Tällöin huumori helposti myös näyttäytyy eräänlaisena tuotannollisena tavamerkinä, huumorin ideana ja lokerona, joka kiinnittyy naurattamisen ja viihdyttämisen velvollisuuteen. Koomiset vakiohahmot kuuluvat lajin perinteen “kategoriseen imperatiiviin” ja ovat määränneet myös suomalaisen elokuvakomedian valtaviirran Lapatossusta Uno Turhapuroon. Perinteisen viihteen ruohonjuuritaso, jonka kasvualustaa ovat sirkus ja varietee, saattaa olla Suomessa heikommin kehittynyt kuin suurissa sivistysmaissa. Koomisten vakiohahmojen kautta myös suomalainen elokuvakomedia tavoittaa yhteyden huumorin “suureen linjaan”, olipa sitten kysymys kotikutoisen kansanperinteen tuotteista kuten Lapatossu, Severi Suhonen tai Eemeli, sarjakuvahahmoista kuten Pekka Puupää tai Vihtori ja Klaara, tai televisiosketseistä kasvaneista tyypeistä kuten Uno Turhapuro.

Klassisessa huumoritutkimuksessa on tapana erottaa koomisiksi perustyypeiksi veijari, kloveni ja narri, joiden rinnalle tai jatkoksi luokitellaan kylähullut, hovinarrit, parodioijat ja muut.¹³ Kaikkien kantaisä on kuitenkin veijari, *trickster*, jonka ääri-viivat näkyvät myös suomalaisen elokuvakomedian vakiohahmoissa. Veijari on arkkityyppi, joka leikkaa kulttuurikerrostumia primitiivisten kansojen

hämäristä myyteistä nykyihmisen epämääräisiin infantiliisiin puoliin. Hän saattaa olla vanhojen kulttuurien tabujen rikkoja tai nykykulttuurin sarjakuvahahmo.

Kaksi Vihtoria ja Klaara

Otan lähitarkasteluun Vihtorin ja Klaaran, aiheen josta vuonna 1939 syntyi kaksi suomalaista elokuvaa: Nyrki Tapiovaaran *Kaksi Vihtoria* sai ensi-iltansa helmikuun alussa, Teuvo Tulion *Vihtori ja Klaara* elokuun loppulla. Molempien elokuvien lähtökohtana oli George McManusin amerikkalainen sarjakuva, joka oli ilmestynyt vuodesta 1913 lähtien ja kotiutunut, myös suomalaiseseen lehdistöön.

Lisäksi se oli innoittanut Tatu Pekkarista näytelmään “Klaara ja hänen Vihtorinsa” (1931), josta Tapiovaara varsinaisesti teki sovituksensa. Tarjolla on siis havaintoesimerkki paitsi viime vuosina jälleen yleistyneestä sarjakuvan sovittamisesta elokuvaksi myös saman aiheen muotoutumisesta kahdeksi erilaiseksi elokuvaksi kahden suomalaisen elokuvan merkittävimpiin kuuluvien tekijöiden näkemysnä.

Tulion *Vihtori ja Klaara* tunnustaa jo alkuteksteisään taustansa, velkansa sarjakuvalle: elokuvan näyttelijät esitellään tyylieltyinä, karrikoituina piirroshahmoina. *Kahden Vihtorin* alkutekstit eivät viittaa sarjakuvataustaan yhtä selkeästi, mutta tekstien lomaan sijoitetut tikku-ukot ilmoittavat karakterisoinnin suunnan, henkilöahmojen karikatyyri- ja sätkynukkeluonteon. Tämän perusteella on vaikea sanoa, oletetaanko Vihtorin ja Klaaran hahmot välttämättä tunnetuiksi, mutta joka tapauksessa katsojaa valmistellaan ja johdatetaan taloudellisesti tyyliin, joka kummankin elokuvan ensimmäisissä kohtauksissa osoittautuu irvokkuutta hipovaksi farssiksi. Henkilöhahmot ja asetelmat ovat niin pelkistetysti karrikoituja (Klaara ajaa Vihtoria takaa ja pommittaa tätä esineillä, kuten Tuliolla, tai vahtii miestä kaulin kädessä, kuten Tapiovaaralla), näyttelijäsuoritukset ovat niin yliampuvia jopa ajan konventioita vasten, että katsojalla ei ole vaikeuksia tunnistaa lajia tai edes huumorin lajia.

Molemmissa elokuvissa erottuu alusta pitäen itse-reflektiivinen piirre, tietoisuus omasta lajista, tai vielä täsmällisemmin, itsetietoinen rajankäynti niin sanottuun korkeakulttuuriin. Klaaran hienosteluun ja sosiaaliseen kilvoitukseen liittyy hänen oopperaharrastuksensa, joka nähdään yksiselitteisesti naurattavana, velvollisuutena, jota niin Vihtori kuin lapsetkin yrittävät parhaansa mukaan välttää. Juuri oopperaan lähtö on yhteenoton syy Tulion eloku-



*Tapiovaaran elokuvassa Kaksi Vihtoria Klaara näyttää Vihtorille, missä maljakko seisoo .
Kuva: Suomen Elokuva-arkisto.*

van avausjaksossa, kun taas Tapiovaaran elokuvassa Klaara koko alkupuolen patistaa vastentahtoista tyttäätä harjoittelemaan pianonsoittoa ja oopperaläksyään. Tulion vuoropuhelussa niputetaan Sibelius ja Aaltonen samojen kulttuuri-ilmiöiden luokkaan; Tapiovaara huvittelee Mika Waltarin ajankohtaisten teosten *Vieras mies tuli taloon* ja *Jälkinäytös* nimillä. Myöhemmin Tapiovaara leikkii suoraan elokuvan konventioilla antaessaan nuorten päähenkilöidensä puhua itsestään "elokuvien rikkaana tyttönä ja köyhänä poikana", jotka lopulta saavat toisensa vanhempien vastustuksesta huolimatta. "Yleisön mieliksi", sanoo mies jolloin me katsojat näymme hetken ajan elokuvan peilissä ja porvarillisuuden naurupeilissä.

Molempien elokuvien absurdi karrikointi määrittyy suhteessa paitsi sarjakuvaan myös elokuvan konventioihin. Kummassakin tapauksessa tyyllilaji merkitsee pesäeroa realismiin tai siihen mitä tuolloin pidettiin realismina, ja samalla tämä välimatka mahdollistaa kriittisen näkökulman kuvattuun aineistoon. Vihtorin ja Klaaran maailma ei tietenkään ole vailla niin sanotun todellisuuden tunnusmerkkejä ja rakenteita, vain suhteet ovat toiset. "Huumori ei siirrä todellisuudesta eikä todellisuutta pois mil-

liäkään", Veijo Meri tähdentää, "se tuo sen kovin lähelle vyöryttämällä esille yksityiskohtien ja triviaaliteettien massan. Se on realismia, kahlaamista tosiasioissa, ihmisissä ja ilmiöissä. Humoristien kirjoissa on enemmän asiaa ja tavaraa kuin niin sanottujen vakavamielisten ja vakavasti otettavien. Heidän maailmansa täyttyy siitä. Se alkaa usein muistuttaa kaatopaikkaa ja synnyttää arvojen inflaation ja taittaa mielen helposti epätoivoon."¹⁴

Tässä ajatuskehittelyssä huumori/komedia ohittaa sovinnaisen realismin päätyäkseen jonkinlaiseen korkeampaan realismiin. Näkemys ei ole perusteeton ajateltaessa Tulion ja Tapiovaaran elokuvia. Yhtä lailla Vihtorin ja Klaaran maailma voidaan kuitenkin sovittaa myös Bergsonin malliin luonnollinen/elävä tai Freudin auktoriteetin vastaiseen linjaukseen, jossa huumori näyttäytyy "järjen kielletynä hedelmänä".

Vihtorilla ja Klaaralla on sarjakuvan ennaltamäärätyt roolit, joissa he myös elokuvissa tiukasti pitäytyvät. Heissä ei ole sellaista psykologista syvyyttä ja vivahteikkua eikä heissä tapahdu sellaisia kehitysprosesseja kuin draaman tai romaanin henkilöissä. Heillä on rajattu funktionsa tiettyjen asenteiden ja ideoitten marionetteina; he ovat ko-



Teuvo Tulio: Vihtori ja Klaara.
Kuva: Suomen Elokuva-arkisto

neellisiä, itseään toistavia, määrättyjä ratoja pitkin liikkuvia ja ulkopuolelta liikuteltavia hahmoja.

Perheen ja avioliiton kritiikki

Hyökkäys auktoriteettia vastaan toteutuu molemmissa elokuvissa perheen ja avioliiton kriittisenä käsittelynä. Näiden instituutioiden kyseenalaistaminen huumorin varjolla merkitsee samalla yhteiskunnan perusarvojen, kodin, uskonnon ja isänmaan kyseenalaistamista. "Perhe kun on yhteiskunnan sydän", määrittelee Tapiovaaran Vihtori ja vahvistaa vielä: "Meitä Vihtoreita on yhtä paljon kuin avioliitossa eläviä miehiä". Myös Tulion elokuvan vuoropuhelu pistelee toistuvasti samoilla tienoilla: "Rakkaus on sokea, mutta avioliitto on paras silmälääkäri", "minulla on avioliitossani aina perjantai ja 13. päivä", "avioliitto on sukuvika: isoisäni oli naimisissa, isäni on naimisissa; eikö ihmiskunta koskaan viisastu?" Kun Tulion Vihtori heittää ajan-kohtaisen poliittisen piikin ("Olemme kuin maalaisliiton hallitus: emme eroa koskaan"), Tapiovaaran Vihtori kehittää valtio-opillisia vertauksia: naisilla on kaikki ministerinsalkut, kun taas hän itse on kansa, joka maksaa verot. Sama terminologia toistuu hänen puhuessaan diktaattorin (Klaaran) lähdöstä ja itsestään väliaikaisena hallituksena, tai hänen esitellessään konttoristilleen perheensä "perustuslakia", josta äiti ja tytär pian antavat omat yhtä itsekäät versionsa.

Vihtorin ja Klaaran avioliitto on sarjakuvan luoma asetelma tohvelisankarin ja kotityrannin alituisesta valtataistelusta. Siitä on tullut puhtaaksiviljelty klišee, roolileikki, johon kuuluu, että perhepiirissä Vihtori on harmittoman tuntuinen tohvelisankari, samalla kun hänessä on maanläheistä oveluutta ja

menestyvän liikemiehen elkeitä. Klaara puolestaan on kotityranni yrityksissään pitää perhe "kunniallisena". Tämä tarkoittaa, että hän näkee Vihtorin ja tyttären alttiuden normista poikkeamiin, "syrajähypyihin", ja yrittää vainuta ja tehdä vaarat tyhjiksi jo ennakolta. Hänen perhenorminsa on luoda edustusrouvan julkisivua ja kilvoitella nousukasmainen tyylittömästi ylempiin seurapiireihin, kun taas Vihtori ja tytär pyristelevät kaiken aikaa "vapauteen" Klaaran "sivistävästä" vallasta.

Vihtori ja Klaara tarjoavat porvarillisuuden naurupeilin, jonka kautta mie-

het saattavat nauraa sekä itselleen että naisille. Tässä viitekehityksessä ja tyyllilajissa on myös mahdollista kääntää patriarkaaliset valtasuhteet ylösalaisin: mies on taysin alistettu naisten, äidin ja tyttären vallan alle, kuten molemmissa elokuvissa yksiselitteisesti korostetaan. Vain naurun peilissä ja huumorin varjolla patriarkaatti voi sallia tällaisen nurinkuruisuuden, kuten vain karnevaalikulttuuri voi sallia "päivä kuninkaana" -ilmiön. Jos avioliitto tietyissä patriarkaalis-porvarillisen kulttuurin olosuhteissa näyttäytyy naisten ainoana mahdollisuutena ihmisarvoiseen elämään, niin Vihtorin ja Klaaran maailmassa avioliitto kärjistetään naisvallan etuoikeutetuksi väyläksi. Myös Klaaran tytär on sisäistänyt tämän: hänen elämänsä ainoa todellinen päämäärä on avioliitto, johon hän pyrkii kaikin keinoin ja jonka hän tulevaisuudensuunnitelmissaan maalailee vanhempiensa avioliiton ja roolijaon ilmetyksi kopioksi. Samoja naisvallan tunnusmerkkejä saman tyyllilajin puitteissa kantaa Pekka ja Pätäk -elokuviin Justiina. Miesten maailmassa nämä naiskarikatyyrit toimivat paitsi psyykkistä energiaa purkavana naurupeilinä myös, ja kenties ennen muuta, kauhukuvana, varoituksena naisten vapautumis- ja valta-yrkimyksiä vastaan. Jos tämä on miesten naurua, on tietysti kohtuullista kysyä, mille naiset sitten nauravat, mitä nauramista Klaaralla, hänen tyttärellään tai Justiinalla voisi olla porvarillisen avioliiton olosuhteissa?

Kaikessa huolimatta Vihtorin ja Klaaran maailma Tapiovaaran tai Tulion näkemänä ei ole yksinkertaisen ja yksiselitteisen nurinkurinen naurupeili, jossa sukupuoliroolit ovat vaihdettavissa ja arvot kiepautettavissa ylösalaisin. Kysymys on ennen muuta rajojen koettelusta ja roolien kyseenalaistamisesta: siihen kuuluu normi, mutta myös sen ulko-

puoli ja tuntematon yöpuoli. Sekä *Kaksi Vihtoria* että *Vihtori ja Klaara* kehittävät avioliitosta ainakin kolme muunnelmaa, joista yksi lähenee "realistista" normin- ja asianmukaisen patriarkaalisesti ehdollistettua parisuhdetta. Porvarilliseen avioliittoon ja rakkausnäkemykseen liittyvä mystiikka on rakennettu elokuvien sisälle, mutta yhtä paljon kuin norma ja karikatyyrien vastakohtana se toimii demystifioinnin lähtökohtana ja välikappaleena.

Tulion ja Tapiovaaran linjanvedot

Vaikka Tulion ja Tapiovaaran elokuvissa on yhteinen tausta, yhteinen nimiosan tulkki (Eino Jurkka), ja monia muita yhdistäviä aineksia, ne eroavat rakenteiltaan ja tavoitteiltaan ja päättyvät selvästi erilaisiin aseisiin. Asetelman ja henkilöiden esittelyn jälkeen Tulio ryhtyy kuljettamaan kaikessa polveilevuudessaan suoraviivaista juonta kampaamosta, joka Vihtorin on määrä ostaa vaimolleen, mutta joka joutuukin hänen rakastajattarelleen, samalla kun Vihtorin tytär ja rakastajatar kehittyvät romansseja kunnan aviomiehen mitat täyttävien sankareiden (Leo Lähteenmäki, Tauno Majuri) kanssa.

Kaksi Vihtoria erkanelee yhteisestä pohjasta jo Pekkarisen näytelmän kohdalla. Lisäksi Tapiovaara muokkasi vuoropuhelua ja muutti näytelmän rakennetta. Markku Varjola on perusteellisessa analyysissään Tapiovaaran elokuvasta osoittanut, miten uusi strukturointi ratkaisevasti siirsi painopistettä sovinnaisesta hupailusta luokkatietoisien ja yhteiskuntakriittisen satiirin suuntaan.¹⁵ Vihtorin ja Klaaran suhteesta Tapiovaara laajentaa naurupeilin käsittämään myös ylä- ja alaluokan, aateliston ja palvelusväen miljööt ja tapakulttuurit. Rinnan yhteiskunnallisen läpileikkauksen kanssa tapahtuu syvyysuuntainen läpivalaisu, joka leikkaa yliminän, päivätajunnan ja piilotajunnan libidinaalisia kerroksia.

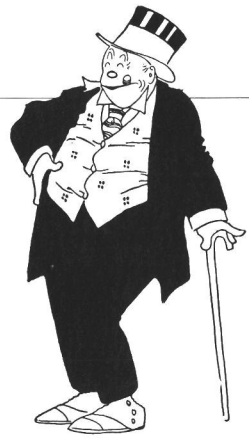
Jos Tulio sanoo, että Vihtori on tohvelisankari ja Klaara kotityranni, niin Tapiovaara lisää, että Vihtori on myös häikäilemätön liikemies ja Klaara luokkatietoinen kiipijä ja että asiaintilalla on juurensa

perheen, yksityisomistuksen ja sukupuoliroolien historiallisissa prosesseissa. Tietty ero havainnollistuu jo alkutekstien musiikkitaustoisissa. Tulion *Vihtoriin ja Klaaraan* johdattelee teemalaulu, jonka olennainen sisältö tiivistyy säkeissä: "Jos päivällä et voi Klaaraa hellyttää,

koeta yöllä uudelleen". Tässä tunnustetaan roolien luukumat, tehdään jako normiin ja poikkeamaan, päivätajuntaan ja yöpuoleen, mutta ongelma rajataan sukupuolirooleihin ja vielä suppeammin aviolliseen sukupuolielämään. Tapiovaaran *Kaksi Vihtoria* alkaa mustasta, jota vasten kuullaan "Väliaikaisen" melodia. Tekstien ilmestyessä "Väliaikainen" saa jatkokseen sävelmän "Elä elämäsi hymyillen" ja "Lambeth Walkin", jonka viesti täsmentyy myöhemmin sanoihin: "Voi tätä hullua maailmaa, ei ole paikkaa sen hauskempaa!" Huumorin perusfunktion mukaisesti Tapiovaara muistuttaa, että asiat ova suhteellisia: "Elo ihmisen huoliin murheineen, se on vain väliaikainen". Hullussa, väliaikaisessa maailmassa on viisasta elää hymyillen, vaikka elokuva katsojan lailla jääkin kysymään, mitkä ovat tämän hymyn ehdot hulluuden tietyssä historiallisessa vaiheessa.

Viitteet:

1. Sigmund Freud, *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Juva: Love Kirjat 1983, 206. Alkuteos: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, (1905).
2. Henri Bergson, *Laughter*. Teoksessa *Comedy*. New York: Doubleday Anchor Books 1956, 82. Alkuteos: *Le Rire*, (1900).
3. Veijo Meri, "Huumorista ja humoristeista" (1961). Teoksessa *Kaksitoista artikkelia*. Helsinki: Otava 1967, 10.
4. Bergson 1956, 89.
5. Ibid., 180.
6. Freud 1983, 93.
7. Olle Sjögren, *Lekmannen i skrattspegeln*. Uppsala: Filmförlaget 1989.
8. Ibid., 17.
9. Ibid., 26.
10. Gerald Mast, *The Comic Mind*. University of Chicago Press 1979 (1973), 21.
11. Meri 1967, 9.
12. *SF-Uutiset* 2/1937. Pääkirjoitus
13. Esimerkiksi Olli Alho, *Hulluuden puolustus*. Juva: WSOY 1988. 14. Meri 1967, 9-10.
14. Meri 1967, 9-10.
15. Markku Varjola, "Kaksi Vihtoria ja Herra Lahtinen". *Filmihullu* 1/1977. Tapiovaaran sovituksesta katso myös: Sakari Toiviainen, *Nyrki Tapiovaaran tie*. Helsinki: Suomen Elokuva-arkisto/Valtion Painatuskeskus 1986.



©KFS/Distr. BULLS



©KFS/Distr. BULLS