

Uuno-ryhmä*

Uuno Turhapuro - aikamme sankari

Ainakaan viimeiseen 30 vuoteen ei suomalaisen kulttuuriin ole ilmaantunut toista fiktiivistä hahmoa, jonka suosion määrä ja laatu vetäisi vertoja Uuno Turhapuron menestykselle. Uunon ja hänen luonteensa tuntevat kaikki suomalaiset, ja hänen nimellään on onnistuttu houkuttelemaan katsomot täyteen silloinkin, kun muu kotimainen elokuvatuotanto on riutunut liki olemattomiin. Uuno Turhapuro on myös ainoa nykypäivän suomalaissankari, joka on selvästi ylittänyt mediuminsa ja koko fiktion maailman rajat.

Itse asiassa rajat alkoivat ylittyä jo ensimmäisen Uuno-elokuvan myötä vuonna 1973. Hahmo oli nimittäin syntynyt - tosin aluksi toisen nimisenä ja hieman säntillisemmän näköisenä - Spede Pasasen tuolloiseen televisiohupailuun, ja oli näin ollen useimmille katsojille jo valmiiksi tuttu. Spedehän on sittemmin koettanut siirtää myös eräiden muiden TV-hahmojensa, kuten Auvon ja Kultsin sekä Pikupokien, viehätysvoimaa olohuoneista elokuva-teattereihin, mutta Uunon kaltaisia kestopuositteja ei näistä ole syntynyt. Tämän voisi ehkä nähdä viittaavan siihen, että juuri Uuno kantaa poikkeuksellisen määrän keskeisiä nykyluktuuria merkityksiä, ja että Uuno kaikessa liikkuvuudessaan ja näiden merkitysten joustavuudessa ei ole sidottu vain yhteen hetkeen.

Varsin pian Uunon nimi alkoi putkahdella esiin muissakin yhteyksissä: missä vain keskusteltiin suomalaisen miehen ominaisuuksista, nostettiin Uuno (varoitavaksi?) esimerkiksi. Uunoon katsottiin tiivistyvän paljon sitä, mitä suomalainen mies on, tai ainakin haluaisi olla: työtävieroksuva, epäsiisti, perso ruoalle ja naisille. Sittemmin Uunon hahmo on pysytellyt jatkuvassa muutostilassa (luonteen perusominaisuudet toki säilyvät, mutta Uunon alituisen arkilogiikasta poikkeava käytös estää puhumasta 'lopullisesta' luonteesta). Muutoksista ja suhdanne-

vaihteluista huolimatta Uunon kansansuosio ja symboliarvo ovat jokseenkin entisellään, ja lisäksi Uuno on ilmeisen pysyvästi vakiinnuttanut asemansa Vesa-Matti Loirin keskeisenä sivupersoonana.

Omavaraiset uunot

Katsojatilastot antavat viitteitä Uuno Turhapuron suosiosta: Suomen elokuväsäätion tilastojen mukaan vuosien 1972-1989 sadasta katsotuimmasta elokuvasta 28 on kotimaisia, ja näiden joukkoon mahtuvat kaikki 13 ensimmäistä Uunoa, sekä lisäksi ne Spede-elokuvat - *Koeputkiaikuinen ja Simon enkelit* (1979) ja *Tupakkalakko* (1980) - joissa Uuno on 'vierailevana tähtenä'. Koko 70-80 -lukujen katsoihin kotimainen on *Uuno Turhapuro armeijan leivissä* (1984; yli 750 000 katsojaa), jonka menestyksen nuikahkosti ylittää vain kaksi ulkomaista elokuvaa, *Yksi lensi yli käenpesän* ja *Papillon*.¹ Teatterilevityksen jälkeen useimmat Turhapurot ovat päätyneet vielä takaisin Uunon synnyinsijoille, televisioon, ja keränneet miljoonayleisöjä ruudun ääreen.

Uuno on saavuttanut menestyksensä aikana, jolloin muun suomalaisen elokuvatuotannon on ollut jokseenkin mahdoton tulla toimeen ilman valtion tukea ja avustuksillakin se on elänyt enimmäkseen kituliaasti. Suomalainen elokuvateollisuus kuihtui 1950-60-lukujen vaihteessa, kun suurimmatkin tuottajat joutuivat yleisöpulassa joko rajoittamaan tuotantoaan tai lopettamaan tyystin. Vuodesta 1961 jaeut valtionpalkinnot pitivät suomalaista elokuvaa hengissä, ja vuonna 1969 perustettu Suomen elokuväsäätio pyrki systemaattisempaan tukemiseen esimerkiksi kanavoimalla osan elokuvateattereiden pääsylipputulosta kotimaiseen tuotantoon.² Äkkiparannusta ei Säätioäkään tarjonnut (Säätion tukipolitiikka onkin saanut eri aikoina, eri syistä ja eri tahoilta osakseen voimakastakin arvostelua), ja tuotannon

pohja saavutettiin vuonna 1974, jolloin valmistui ainoastaan kaksi suomalaista pitkää elokuvaa, Seppo Huunosen *Karvat* ja Speden *Viu-hah-hah-taja*. Uunokin vietti siis välivuotta.

Elokuvatuotannon rahoituspohjan muutokset ovat vaikuttaneet myös itse elokuviin. Valtion tukea on ainakin viime aikoihin asti saanut todennäköisemmin esteettisesti ja moraalisesti ”ylevillä” aiheilla kuin esimerkiksi farsseilla. Spede Pasanen kävi pitkään julkisuussotaa Säätiön kanssa saadakseen runsaalle tuotannolleen avustusta: hän muun muassa tuhosi vanhojen elokuviensa kopioita protestiksi Säätiön tukipolitiikalle. Ylipäätyäänkin ”korkean” ja ”matalan” elokuvakulttuurin kuilu tuntui yhä syvenevän 60- ja 70-luvuilla. 50-luvulla nuori kulttuuripolvi oli jo esittänyt ankaria syytöksiä elokuvatuotannon keveydestä, eskapismista, huonosta mausta ja siitä, ettei kansainvälisiä suuntauksia seurattu, mutta tuolloin elokuvateollisuuden arvostelijat olivat lähinnä vielä, kuten Jörn Donner asian ilmaisi, ”oppositioasemassa yhteiskuntaa vastaan”.³ Sittenmin tällainen elokuvakäsitys on huomattavasti yleistynyt ja saavuttanut ajoittain jonkinlaista hegemonista valtaakin, vaikkapa juuri tukipolitiikassa.

Spede Pasasta seuranneet syytökset - 70-luvulla toisinaan hyvinkin aggressiiviseen sävyyn esitetyt - ovat teemoiltaan jatkaneet 50-luvun oppositiokritiikin linjoilla. Vastaavasti Spede on puolustanut elokuviaan samoin perustein kuin Oy Suomen Filmituotollisuuden pääjohtaja T.J. Särkkä aikoinaan omiaan: yleisö tietää paremmin. Asetelma on taannut Uunon katsojille yhdenlaista populaaria mielihyvää, mahdollisuuden nauttia luvallisesti Uunon seurassa kaikesta siitä, mitä virallinen kulttuurihegemonia vastustaa.

“Pummi ja siivelläeläjä”

Uunon nuoruusvuosina 70-luvulla, jonka alkupuoliskolla Suomi eli voimakkaan puoluepolitiikan aikaa, Uunon julkinen epäsuosio lävisti poliittisen rintaman. Karkeasti ottaen nuori kulttuurivasemmisto peräsi yhteiskunnallisesti kantaaottavaa realismia, oikeisto kansallisia aiheita, jotka arvokkaalla tavalla tukevat perusarvoja. Uuno ei täyttänyt kumpiakaan vaatimuksia.

Vastustuksen syyt olivat lopulta vasemmisto- ja oikeistolehtien kritiikissä verrattain samankaltaiset. Ensiksi Uunon hahmon groteski ulkonäkö ja vastuuton käytös (laiskottelu, ylensyönti, rehvastelu) loukkasivat hyvää makua: ”Vesa-Matti Loiris maskering är enligt min mening överdrivet osmaglig och det mesta måste väl betecknas som ren och skär buskteater.”⁴ ”Mahdollisimman vastenmieliseksi tehty Vesa-Matti Loirin esittämä Turhapuro käyttäytyy entiseen tapaan, ihannoit laiskuutta ja nyt lisäksi vielä sylkeekin.”⁵

Toiseksi elokuvia moitittiin kaavamaisiksi (stereo-

tyyppiset henkilöt, toistuvat tilanteet): “[—] katsojalta vaaditaan todella mielikuvitusta, mikäli hän uskoo itsellään olevan hauskaa eikä naura vain rutiinoinomaisesta tottumuksesta kuin Pavlovin koiran”.⁶ “[—] Turhapuron aiheuttama pavlov-reaktio puree. Niinkuin koiran kuolaa nähdessään herkkupalan, nauraa suomalainen elokuvakatsomo nähdessään Uunon ruokkoamattoman naaman.”⁷

Kolmanneksi Uuno-elokuvia pidettiin epärealistisina: ”Sisällyksettömiä Speden elokuvat eivät koskaan ole olleet [—]. Aina ne ovat kaupanneet erään elämänmuodon muodottomuutta, tiettyä maailmankuvaa ja arvoasetelmaa. Kritiikittömästi nähtyyn elämän syvimpään sielunmaisemaan kuuluvat elintasokalustona veneet, autot, uusimmat tekniset vempheet, rahat ja kauneudet.”⁸ Edes kuvan teknisen laadun ei katsottu vastaavan elokuvataiteen kriteereitä (Spede kuvasi TV-kalustolla, mikä piti kustannukset alhaisina ja osaltaan mahdollisti taloudellisen menestyksen). Rakenteeltaan Uuno-elokuvia pidettiin episodimaisina ja sketsimäisinä, ”oikean” elokuvakerronnan vaatimaa jatkuvuutta niiden ei katsottu luovan.

Tästä kaikesta huolimatta kritiikki tulkitsti elokuvat realismin kriteerien mukaan: Uuno nähtiin suoraviivaisesti samastumiskohteena, joka opettaa kansalle sopimattomia käyttäytymismalleja ja vääriä arvoja: ”Sankarihahmona Turhapuro-Loiri viljelee kaikkiin meihin syntyisiin tieteenkin helpolla ’sisään’ menevää sanomaa, jonka mukaan vain hullut tekevät työtä ja laiskana oleminen edustaa suurinta fiksuutta.”⁹ ”Turhapuro, pummi ja siivelläeläjä, joka haluaa kaiken tekemättä mitään, on paras mainos kehitysapua, huoltoapua, työttömyyskassoja ja yleensä kaikkinaisia sosiaalisia menoja vastaan. Hänen kielteinen, varoittava esimerkkinsä puhuu yksityisyritteliäisyyteen perustuvan yhteiskunnan puolesta.”¹⁰

Yleisössä arveltiin olevan paljon lapsia, nuoria ja suhteellisen kouluttamattomia aikuisia. 70-luvulla usein esiintyneen massakulttuurikäsitteyksen mukaan vastuuttomat elokuvatuottajat saattoivat ohjailla massoja mielensä mukaan luomalla näille keinotekoisia tarpeita, ehdollistamalla nämä saapumaan elokuvateatteriin. ”Viihteen kysyntä kasvaa, kun kasvaa tarve olla ajattelematta sitä mitä tajutaan. Ihmisiä epäviihtyvyytensä keskellä viihtymässä. Teema on hyvin ymmärrettävä, mutta se on sisimmiltään myös hyvin surullinen, sillä ongelmat eivät häviä mihinkään jos niiltä vain silmänsä sulkee. Pahimmillaan teema voi yhtyä jopa Goebelsin sielunmaisemaan: sotaa käydäksemme tarvitsimme kansan, joka on hyvällä tuulella.”¹¹

80-luvulla kritiikin usko elokuvan manipulaatiovoimaan on hiljakseen laskenut ja samalla suhtautuminen Uunoon liehtynyt. Varhaisemmat elokuvat alkavat saavuttaa ajallista etäisyyttä, mikä tekee mahdolliseksi niiden kohottamisen nostalgiaobjek-

Uuno Turhapuro -filmografia:

- 1973 - Uuno Turhapuro
- 1975 - Professori Uuno D.G. Turhapuro
- 1976 - Lottovoittaja uuno Turhapuro
- 1977 - Häpy endkö? eli kuinka Uuno Turhapuro sai niin kauniin ja rikkaan vaimon
- 1978 - Rautakauppias Uuno Turhapuro, presidentin vävy
- 1979 - Koeputkiaikuinen ja Simon enkelit (Uuno vierailevana tähtenä)
- 1980 - Tup-akka-lakko (Uuno vierailevana tähtenä)
- 1981 - Uuno Turhapuron aviokriisi
- 1982 - Uuno Turhapuro menettää muistinsa
- 1983 - Uuno Turhapuron muisti palailee pätkittäin
- 1984 - Uuno Turhapuro armeijan leivissä
- 1985 - Uuno Epsanjassa
- 1986 - Uuno Turhapuro muuttaa maalle
- 1987 - Uuno Turhapuro, kaksoisagentti
- 1988 - Tupla-Uuno
- 1990 - Unon huikeat poikamiesvuodet maaseudulla



teiksi. Vastavuoroisesti 80-luvun elokuvissa Unon hahmo on pehmennyt ja 'inhimillistynyt'. Ehkä on kuvaavaa, että 80-luvun Unot ovat keränneet vielä aikaisempia suuremmat katsojajoukot, sillä onhan Uuno saavuttanut ainakin jonkinmoista salonkikelpoisuutta, ja joka tapauksessa yhdistää nyt laajempaa (keskiluokkaisempaa?) yleisöä kuin aiemmin.

Unon muuttuvat muodot

Uuno Turhapuron historiaa Speden tv-ohjelmissa voisi nimittää Uuno-saagan esivaiheeksi, joka kuitenkin ei ole irrallaan Turhapuro-elokuvista. Varsinkin elokuvista ensimmäinen hyödynsi esivaiheen "mies sohvalla, vaimo kädet puuskassa" -asetelmaa suuren osan kestostaan.

Esivaiheen jälkeen on teatterileivitykseen tehdyissä Uuno-elokuvissa havaittavissa seuraava kehitys: ensimmäisessä vaiheessa Uunoon tutustutaan (neljä ensimmäistä elokuvaa 1973 - 77), toisessa Unon ympäristö vakiinnutetaan (neljä seuraavaa elokuvaa ja kaksi *cameo*-roolia 1978 - 83) ja kolmannessa tuttua Uunoa ja tuttuja sivuhenkilöitä liikutellaan laajemmalla alueella (armeija, Espanja, maaseutu 1984 - 1986). Neljäs vaihe muodostuu kahdesta helsinkiläiselokuvasta (1987 - 88) ja on ainakin miljöön puolesta paluuta toiseen vaiheeseen.

Uusinokuva *Unon huikeat poikamiesvuodet maaseudulla* (1990) palaa elokuvan *Häpy endkö?* (1977) tavoin kertaamaan Unon varhaisvaiheita ja elokuvan *Uuno Turhapuro muuttaa maalle* (1986) kaltaiseen miljööseen. Koska Turhapuro-trilogian 14.okuva on kuitenkin aikarakenteeltaan ääriintertekstuaalinen teos, joka päähenkilönsä nuoruudesta käsin ennakoi tämän koko tähänastista tulevaisuutta, sitä voi hyvällä syyllä pitää uuden viidennen vaiheen elokuvana Uuno-saagassa.¹²

Sarjan ensimmäinenokuva *Uuno Turhapuro* (1973) tutustuttaa katsojan Uunoon ja tämän maailmaan. Vaikka Sakari Toivainen kutsuukin sitä "mahdollisimman halvalla, elokuva-alan normaalin työvoiman ja työmenetelmät sivuuttaen"¹³ tehdyksi elokuvaksi, se on muodoltaan ja sisällöltään normaali elokuva. Tarinan idea on käsikirjoittajien kultaisten sääntöjen mukainen: alkutilanne (Uuno makaa sohvalla) häiriintyy (Uuno menestyy), mutta Uuno palaa sohvalleen yleisön suureksi helpotukseksi. Muoto on suurimmaksi osaksi klassisen elokuvakerronnan mukainen: siinä on noin 450 otosta ja 33 peräkkäistä segmenttiä, jotka on muodostettu 27:stä eri aikoina tai paikoissa tapahtuvasta yläsegmentistä.¹⁴ Kerronta on lisäksi täysin kronologista eikä todenmukaisuuden vaikutelmaa rikota kuin yhdellä trikillä: Uuno on ruokapöydässä heti käskyn kajahtettua.

Ensimmäisen Uuno-elokuvan televisionomaisuus johtuu siitä, että se on tehty vanhojen studioelokuviin tapaan ulkokuvia viimeiseen asti välttämällä. Ainoastaan kuuden segmentin mittainen huvilalakäynti, raitiovaunumatka, maitokauppajakso ja levykauppasketsi viivähtävät studion ulkopuolella. Lisäksi studiolasustus on rakennettu myöhempiin Uunoihin verrattuna yksinkertaisesti - tv-Uunon lavastuksen tapaiseksi. Nimihenkilö on elokuvan ehdoton keskus: vain maitokauppajaksossa Uunolla ei ole mitään tekemistä. Muita nimettyjä henkilöitä on vain neljä (vaimo, Lettunen, Hartikainen, Kotkala-Hammaslärvänen) ja yksi tärkeä nimeämätön sivuhenkilö, naapurihuilan kaunotar.

Vaikka ensimmäinen Uuno-elokuva onkin muodoltaan yksinkertainen, on siinäkin havaittavissa myöhempiin Uunoihin ja muihin Spede-elokuviin kuuluva piirre: kerronnan rytmi ei liity niinkään juoneen kuin vitseihin. Vitsitön jakso on turha. Jos ei ole vitsiä, on näytettävä jotain silmäniloa tai muuta kiinnostavaa. Tähän ajattelutapaan perustuvat Spede-elokuvien "mainoskatkot", jollaisena voi pitää esimerkiksi *Tupakkalakon* (1980) tarinasta irrallaan olevaa vesihiihtoa. Speden keksintöjen esittelyt alkavat jo toisessa Uuno-elokuvassa: kun Uuno ensimmäisessä vielä ajelee polkupyörällä ja tekee uimahyppyjä lastenaltaaseen, hän *Professori Uuno D.G. Turhapurossa* (1975) hyppää Spede-lingon avulla hyppyrimestä. Kun perinteinenokuva rakentuu ajallisesti yhtenäisistä kohtauksista ja siirtymiin tarvittavista tavallisista jaksoista¹⁵, joista jälkimmäisillä ei ole muuta tehtävää kuin viedä elokuva uuteen aikaan ja paikkaan, ladataan Spede-elokuvissa siirtymätkin mahdollisuuksien mukaan vitseillä, jolloin ne saavat kohtauksen luonteen. Tämä lienee elokuvakomedioissa yleismaailmallinen piirre.

Uuno Turhapuron 33 segmentistä on kohtauksia 20, itsenäisiä otoksia kolme ja tavallisia jaksoja yhdeksän. Itsenäiset otokset ovat kaikki jakso-otoksia (sequence shot) eli sisältävät oikeastaan lyhyen kohtauksen tai jakson ainekset. Vain yksi segmentti poikkeaa muista: Unon ura ja sairastuminen kerrotaan episodisessa jaksossa muutamassa minuutissa. Tämäkin on klassisesta Hollywood-elokuvasta tuttu ilmaisutapa.¹⁶ Ainakaan muodoltaan ei ensimmäistä Turhapuro-elokuvaa voi siis väittää epänormaaliksi, mikä ei todennäköisesti ole ollut tekijöiden tarkoituksena, koska he eivät ole halunneet säilyttää katsojia "taiteellisella" ilmaisulla.

Merkitävin ero perinteiseen elokuvailmaisuuon on kuvakoossa. Kun klassisen kohtauksen peruskuvana on "amerikkalainen", jossa ihmiset kuvataan polvista ylöspäin, tai puolilähikuva,¹⁷ ovat Uuno ja hänen vaimonsa yleensä joko puolikuvassa tai lähikuvassa. Tämä on televisionomaisuutta, joka valkokankaalla työntää Unon katsojan syliin - mikä taas on saattanut aiheuttaa voimakkaat reaktiot Unon

puolesta ja häntä vastaan. Muuten kohtausta rakentuu normaalisti kuvista ja vastakuvista. Leikkaus on niin näkymätöntä, että otosten laskemisessa on vaikeuksia. Uuno-elokuvat on kaikki valaistu tasaisesti ja viimeistä nurkkaa myöten ikään kuin alleviivaten, että kuvatkaan eivät hienostele valoilla ja varjoilla tai muulla "taiteella"; katsojasubjektin ja henkilöiden välissä on minimimäärä hämärtävää tai tulkitsevaa kerrosta: elokuva näyttää "rehellisesti" kaiken mitä kameran edessä tapahtuu. Tämä asenne poistaa myös oudot kuvakulmat ja muut keinot, jotka saattaisivat tehdä särön populaariin rahvaanomaisuuteen.

Uuno-maailma on valmis

Toisessa vaiheessa Uuno ja hänen henkilöympäristönsä alkavat olla läpeensä tuttuja; Unon maailma on valmis. Tämä antaa mahdollisuuden pilkkoa elokuvan ainekset pieniksi palasiksi, koska katsojalle ei tarvitse selittää henkilösuhteita eikä oikeastaan syysuhteitakaan, sillä appiukon aiomukset Unon suhteen ovat entuudestaan tuttuja. Kestoltaan ensimmäisen Uuno-elokuvan mittaisessa elokuvassa *Uuno Turhapuro menettää muistinsa* (1982) on peräkkäisiä segmenttejä yli kaksi kertaa enemmän eli 79 ja yläsegmenttejäkin 49. Otoksia sen sijaan on paljon vähemmän, alle kolmesataa.

Jos *Uuno Turhapurossa* oli vielä koko elokuvaa kantava idea ja kerronnallisia jännitteitä luova viulunrakentaminen, on tämä seitsemäs uuno kohtauksia eräiden kaupunkilaisten elämästä. Appiukko Tuura tosin järjestää Unon avioeroa koko elokuvan ajan, mutta aihe liittyy koko Uuno-sarjaan eikä pelkästään tähän elokuvaan. Unon muistinmenetyksin tapahtuu vasta loppupuolella ilman mitään pohjustuksia. Härski Hartikainenkin perustaa alusrauhanjärjestön ja hänen korjaamokaverinsa Aivokainen toimii kolmeen otteeseen psykiatrina, mutta ne ovat kumpikin sivuaiheita, jotka eivät kannata tarinaa sen kummemmin.

Mutta valmiissa maailmassa sattuu kaikenlaista pientä ja ennen kaikkea - sen kanssa voi leikkiä. *Uuno Turhapuro menettää muistinsa* sisältää kohtauksen, tavallisten jaksoiden ja kohtauksen kaltaisten itsenäisten otosten lisäksi muutamia harvinaisia jaksoja: Tuura katsoo tv:stä Piilokameraa, jossa Uuno on nakkikioskilla; Unon kahvipöytävitsistä ("Osteaan kuus tusinaa nenäliinoja ja mennään porukalla metsään neniä niistelee.") tehdään video (kuvaileva syntagma); korjaamon johtaja katsoo Hartikaisen, Sörsselssönin ja Aivokaisen "työvideon". Lisäksi Tuuran muistikuva pieleen menneestä vaaliparaatista nähdään takaumana, vaikka elokuva muuten säilyttääkin kronologian. Unon ja Sörsselssönin törmäys kuvataan käyttäen ristiinleikkausta (vaihteleva syntagma), minkä jälkeen törmäys näytetään hidastuksena. Jos muut irralliset kuvavitsit tavoittelevat mainoskatkojen rytmiä, on tässä urheiluohjel-



mien ja väkivaltaelokuvien estetiikkaa.

Elokuvan pirstaleisuus johtuu pääasiassa siitä, että useita eri tapahtumia näytetään limittäin. Esimerkiksi Tuuran käynti Aivokaisen valevastaanotolla esitetään viitenä erillisenä segmenttinä. Kuitenkaan ei voida puhua rinnakkaiskerronnasta, koska tapahtumilla ei ole juonellista eikä välttämättä ajallistakaan yhteyttä. Siirtymät segmentistä toiseen tapahtuvat usein SF-elokuvien tapaan rinnastamalla kaksi samansisältöistä repliikkiä, jotka sanotaan eri paikoissa.

Toisen vaiheen uunot on kaikki kuvattu Helsingissä. Kuitenkaan paikkakunnalla ei ole merkitystä, koska sitä ei koskaan edes mainita nimeltä. Elokuvan diegeettinen tila muodostuu mielivaltaisista pääkaupungin paikoista, eikä muulla ole väliä kuin että Unolla on koti, jossain lähistöllä sijaitsee Hartikaisen ja Sörsselssönin (ent. Lettunen) korjaamo ja jossain Tuuran toimisto. Tuuran huvilalle ajetaan autolla, mieluiten taksilla. Aika, paikka ja syysuhteetkin ovat toisarvoisia seikkoja; näin *Uuno Turhapuro menettää muistinsa* on etääntynyt kauas klassisesta elokuvasta.

Kuitenkin kohtausten sisäinen rakenne on pysynyt hienosteluja kaihtavassa linjassaan. Muun elokuvan manipuloimattomuutta alleviivataan näyttämällä manipulointia: yhdessä otoksessa Hartikainen harjoittelee puhetta raivoisien suosionosoitusten saattelemana. Yleisöä ei näy, koska häntä kuvataan

yrkämästä alakulmasta (elokuvan ainoa poikkeuksellinen kuvakulma), ja myöhemmin paljastuu, että aplodit tulivat nauhurista. Myöhemmissä uunoissa on valaistus säilynyt yhtä kirkkaana kuin alku-uunoisakin, värit ovat heleät, mutta mitään tarkoituksellisen kauniita kuvia ei kuvata. Arkinen tyyli on osa Unon populaariutta. Kuvakoot tuntuvat hieman muuttuneen: lähikuvia ei ole enää niin paljon kuin alussa, vaikka henkilöt edelleen yleensä istuvat puhuessaan.

Diskurssien törmäys

Kolmannessa vaiheessa Unon valmis maailma - Uuno-diskurssi - törmää muihin valmiisiin maailmoin, joissa päähenkilö ei välttämättä enää menestykään pelkällä kotifilosofialla ja selittelyillä.

Uuno Turhapuro armeijan leivissä (1984) sisältää segmenttejä ja otoksia suunnilleen saman määrän kuin *Uuno Turhapuro menettää muistinsa*.¹⁸ Jos armeijakuvauksessa ei olisi tennisottelua ja biljardinpeluuta, otosmäärätkin olisivat identtiset. Voidaan siis väittää, että elokuvan muoto on tässä suhteessa pysynyt samanlaisena.

Kuitenkin itse kerronta on aivan toisenlaista kuin ennen: armeijan todellisuus ja sotilasfarssien diskurssi luovat elokuvaan kehykset, joita se ei voi ohittaa. Unon on koettava armeijan aamuherätys, sulkeisharjoitukset, marssit ja (poissaolevana) kun-

totesti, jotta miespuolinen yleisö hyväksyisi armeijan Unon täysiarvoiseksi vastukseksi. Sotilasfarssi taas vaatii Unon vaimoa joksikin aikaa varusmieheksi. Tarinassa on tällä kertaa niin kuin ensimmäisessä Uno-elokuvassakin tavoite, kun Uno sanoo Hartikaiselle ja Sörsselssönille aikovansa olla seuraavalla viikolla majuri. Katsoja tietää Uno-diskurssista, että Uno Turhapuro on seuraavalla viikolla majuri. Kun näin sitten käy, elokuvassa on "valelopetus" Unon katsoessa suoraan kameraan. Heti tämän jälkeen nähdään diskurssien törmäyksen kliimaksi, kun Uno koettaa sulkeisissa muuttaa armeijan uunomaiseksi kaveruudeksi, mihin varusmiehet eivät kuitenkaan suostu. Armeija on Unoa voimakkaampi.

Uno on elokuvan ehdoton keskus, sillä Hartikaisen ja Sörsselssönin osuus on supistettu minimiin. Uno on mukana kahdessa kolmanneksessa segmenteistä, ja lopuissakin hän on mukana vaimon esittämänä tai selvittävien sotkujen aiheuttajana. Unon valmiista maailmasta ei ole kuitenkaan ketään jätetty pois, ja kun Tuurasta on tehty puolustusministeri, appiukon ja vävyajan suhde on ennallaan, vaikka perinnöstä ei puhuta sanaakaan. Muuten Unon puhelajhat pääsevät oikeuksiinsa, kun hän pyrkii sovittamaan maailmaansa armeijaan ja puolustusministeriöön. Uno puhuu muutaman pitkän kohtauksen yhdessä otoksessa, esimerkiksi vastaa Tuuran puolesta toimittajan kysymyksiin ja puhuu vaimonsa sijaisekseen yhden erittäin pitkän kamera-ajon aikana.

Diskurssien törmäys viihdyttää yleisöä jo niin paljon, että ylimääräiset mainospalat on voitu jättää pois, ellei niinä pidetä diegeettiseen tilaan tuotuja viihdenumeroita Uno, Sörsselssönin ja Hartikaisen viettäessä ravintolailtaa valtion laskuun. On ehkä huomionarvoista, että Hartikainen (Spede) tilaa ne.

Spede ei ole enää ainoa käsikirjoittaja, vaan hän on tehnyt työn yhdessä Vesa-Matti Loirin, Simo Salminen ja Ere Kokkosen kanssa. Ere Kokkosella on elokuvassa yhtä suuri rooli kuin Spedellä. Neljännen ja viidennen vaiheen unoissa hänellä ei ole enää ollut mitään roolia.

Unon kulttuurihistoria

Unon hahmolle voi luonnollisesti löytää edeltäjiä - tai pikemminkin analogioita - länsimaaisesta kirjallisuudesta, elokuvasta ja sarjakuvasta. Yleisesti ottaen Uno on nykypäivän picaro, moderni suomalainen vastine 1500-luvulla espanjalaiseen kirjallisuuteen kotiutuneelle veijarille. Uno, vaatimaton maalaispoika, päätyy Helsinkiin, avioituu rikkaaseen sukuun ja perintöä odotellessaan aiheuttaa sekaannusta yhteiskunnan päättäjien keskuudessa. Näin Uno-elokuvat ivailevat leppoisasti byrokratian, liikemaaailman johtajien sekä erinäisten virkamiesten ja poliitikkojen tyhmyyden kustannuksella.

Ilmeisiin anarkistisiin piirteisiinsä Unon hahmo näyttää saaneen enemmän tai vähemmän tietoisia vaikutteita Marx-veljeksiltä. Sanavuolaudessaan, oudossa kävely- (tai juoksu-) tyyliässään ja normaali-logiikan vääntelyssään Uno muistuttaa Grouchoa, ja myös viimeksi mainitun kosiorituaalit saavat Unon soveltamina groteskeja sävyjä: liioitellut Groucho-eleet sekä erityinen "hurmauspuku", joka käsittää Groucho-sikaarin, hassunnäköiset aurinkolasit ja rintaan asti vedetyt housut. Harpo Marxin piirteitä voi nähdä Unon ajoittain infantiilissa käytöksessä sekä mielihyväperiaatteen välittömässä toteuttamisessa etenkin ruuan ja kauniiden naisten kohdalla. Chicon vaikutusta voi hyvällä tahdolla havaita Unon oudossa puhetavassa, joka korostaa hänen perimmäistä muukalaisuuttaan kaupunkikulttuurissa. Etenkin ensimmäisissä elokuvissa Unon komiikka oli varhaisten Marx-elokuvien tapaan ensisijaisesti verbaalista, sanaleikkejä, verbaalisen logiikan manipulaatiota ja pitkitettyjä vitsejä. Sittemmin painopiste on siirtynyt juoneen ja narratiiviin kuten kävi myös Marx-veljesten elokuvissa.

Samaan tapaan kuin Lätsän katsotaan edustavan arkkityyppistä brittiläistä kadunmiestä, Uno lienee - ainakin tuottajiensa mielestä - vallitsevan kulttuurikäsitteen mukainen tavallisen suomalaismiehen karikatyyri. Hän on epäsiisti, laiska - varhaisessa elokuvassa sana "työ" oli hänelle tuntematon - pukeutuu huolimattomasti, rakastaa ruokaa, torkkua sohvalle ja kauniita naisia. Lisäksi hän on vaimonsa tossun alla: tämä yrittää pakottaa Unon etsimään työtä ja sekaantuu sitäpaitsi toistuvasti Unon yrityksiin tyhjentää jääkaapin sisältö. Mutta toisin kuin Lätsä, joka tyytyy suhteellisen passiivisesti vallitsevaan tilanteeseen, Uno on kuitenkin tavattoman aktiivinen ja kekseliäs sekä kotoisen kontrollin välttelyssään että etenkin sekaantuessaan appiukonsa julkiseen uraan. Uudemmissa elokuvissa juoni liittyykin pääsääntöisesti Unon menestykseen Tuuran nöyryyttämisen erilaisissa poliittisissa ja taloudellisissa yrityksissä, joista ensin mainittu vielä korjaa yleensä hyödyn.

Kehittyneempien Unojen komiikka näyttää pohjautuvan osin tyyppillisesti suomalaisten, osin arkkityyppisten diskurssien törmäykselle. Voitaisiin ensinnäkin olettaa, että elokuvissa on erityinen muita diskursseja horjuttava Uno-diskurssi. Se tuntuu tähtäävän suomalaisten kulttuuriarvojen "ideologisen" läpinäkyvyyden himmentämiseen: Uno kyseenalaistaa jatkuvasti puheen itsensänselvää logiikkaa, hyvää makua, etiikkaa ja tapaa. Toisin sanoen, suomalaiset "keskivertoarvot" muodostavat sen kehyyksen, jota vasten Uno-diskurssia tulee punnita.

Uno-logiikka sekoittaa toistuvasti arjen logiikkaa erilaisilla transgressioilla. Luterilainen etiikka edellyttää, että elääkseen ja/tai rikastuakseen ihmisen on tehtävä työtä otsa hiessä. Uno puolestaan

elää etupäässä vaimonsa tuloilla, luottaa tulevaan perintöön sekä sellaisiin suoran toiminnan muotoihin kuin loton pelaamiseen ja appiukon liiketoimiin sekaantumiseen. Edelleen Uunon hahmo näyttää horjuttavan sosiaalisten suhteiden status quota: hän on kaupunkilainen maalaispoika, joka on avioitunut vauraaseen porvarisukuun, mutta jonka parhaat kaverit edustavat työväenluokkaa (ainakin heidät on painokkaasti koodattu sellaisiksi). Uuno esitetään toistuvasti asemassa tai tilanteessa, johon hän ei "kuulu": yliopiston professorina, upseerina, matkanjohtajana, matadorina, ulkopoliitikkona, yrittäjäjohtajana, jopa naisena. Sosiaalinen ja poliittinen hierarkia kyseenalaistuu.

Kuten Marx-veljekset Uuno seikkailee myös eliittikulttuurin ja taiteen parissa: jo ensimmäisessä elokuvassa hän saavuttaa kansainvälisen maineen itseoppineena viulistina ja myöhemmin hän esiintyy suurella menestyksellä sinfoniaorkesterin kapellimestarina. Lisäksi hän osoittautuu todelliseksi virtuoosiksi sellaisissa "hienostuneissa" peleissä kuin biljardi, golf ja tennis. Ja kun muistetaan vielä Uunon gourmet-asiantuntemus, vaikuttaa siltä, että raja Uunon hahmoon "luonnostaan" kuuluvan vulgaariuden ja eliittikulttuurin välillä samenee.

Koti-kameleontti

Uunoissa samentuvat myös sellaiset universaalit dikotomiat kuin mies - nainen, aikuinen - lapsi, ihminen - eläin. Aivotärähdyksen saatuaan Uuno uskoo olevansa nainen ja käyttäytyy sen mukaisesti ("raskaus", imetys jne.). Elokuvassa *Uuno Turhapuro armeijan leivissä* rouva Turhapuro puolestaan naamioituu Uunoksi ja viettää päivän kasarmilla kenenkään huomaamatta mitään erityistä, "ei edes saunassa". Ja lopulta Uunon vetoavuus lapsikatsojiin saattaa selittyä sillä, että hän edustaa lapsen logiikkaa aikuisten maailmassa. Kuvaan kuuluu, että Turhapuroilla itsellään ei ole lapsia eikä heitä muutenkaan juuri näy näissä elokuvissa.

Ontologiaaltaan Uuno onkin Turhapuron perheen lapsi. Jo hänen ulkoisesta olemuksestaan voidaan dekodata poikaviikarin perinteiset konventionaaliset merkit, rikkinäiset ja likaiset vaatteet, aukkoinen hammasrivi ja takkutukka.

Jossain mielessä Uuno vertautuu kauhuelokuvan hirviölapsiin, jotka kykenevät maagisilla voimillaan romuttamaan aikuisten maailman järjestyksen ja logiikan. Uuno on hirviölapsi, joka viaton ilme kasvoillaan sabotoi jatkuvasti appiukkonsa yrityksiä edetä uralla. Uunon vastavoimat, Elisabeth ja appiukko, yrittävät erilaisin keinoin - maajaaj sentään kutsumatta - hallita Uunoa mutta joutuvatkin useimmiten tahtomattaan toteuttamaan Uunon mielihaluja. Esimerkiksi Uunon ja Elisabethin avioliitto ja sen ikuiset mitätöimisyritykset ovat



kuin loputon helvetillinen karuselli, jolle ilkkurinen Uuno antaa aina lisää vauhtia, juuri kun appiukko luulee voivansa vetää tyttärensä siitä pois.

Toisaalta Uunon kepposet appensa kustannuksella voitaisiin nähdä myös oidipaalisina strategioina, "isän" syrjäyttämisenä. Tätä hypoteesia tukee sekin, että Uunon anoppi on ainakin realismin kriteerein tarkastellen epätodennäköisen kiintynyt epäkelpoon vävyynsä. Samanlaista ymmärtämystä ja lämpöä Uunolle liikenee tosin myös muiden uunojen naisilta, jotka voitaisiin pääsääntöisesti tulkitaakin rationaalisen äidin representaatioiksi. Tästä seuraa luonnollisesti samastumiskohteiden epäsymmetria katsojan kannalta, sillä mikäli Uuno ja kaverit edustavat regressiota lapsuuteen, taantumisen mielihyvä koskettaa ensisijaisesti mieskatsojaa. Naiskatsojalle on tarjolla vain rationaalisia, loputtomasti ymmärättäviä aikuisen positiotoita.

Eläimiä ei uunoissa juuri esiinny, mutta Uuno kykenee kaikkivoipaisuudessaan täyttämään tämänkin tehtävän. Yhtä mutkattomasti kuin Uuno sisällyttää monikerroksiseen hahmoonsa naisten-hurmaajan, lapsen tai naisen, hän sujahtaa vaikkapa koiran nahkoihin; *Uuno Turhapuron aviokriisissä* Uunon ilmiömäinen hajuaisti, jolla erottaa eri ruokalajit vaikka ikkunan läpi, vie hänet koirakouluun, eikä Uunolla ole sopeutumisvaikeuksia.

Uunon muuntautumiset rooleista toisiin - oli kysymyksessä sitten muutos naistennaurattajasta lapseksi



tai miehestä naiseksi - ovat luontevan vaivattomia. Uunolla on lupa olla rajattomasti mitä vain. Jos hän haluaa olla majuri, hänestä tehdään majuri; hän voi muuttua naiseksi ja ottaa siitä kaiken irti, sillä kaikki vastuullisuus naiseksi pukeutumisesta otetaan hänen hartioiltaan muistinmenetyksen varjolla, jottei yleisöä tarvitsisi vaakuutella Uunon heteroseksuaalisuudesta ja "normaaliudesta". Uunon hahmoon kuuluu täysi vapaus nauttia kaikista tarjolla olevista rooleista ja olomuodoista.

Seksuaalisuus - samoin kuin alkoholi - ovat uuno-maailman vieroksumia elementtejä. Uunon ja Elisabeth-vaimon välisistä suhteista on seksuaalisuus karsiutunut pois. Uunon kiihkeiden lähtelyiden kohteeksi sen sijaan joutuvat stereotyyppisen mallitytön naamion taakse kätkeytynä naiset, joita vikitelläkseen Uuno tarvitsee hurmausasun, naamion, jonka suojassa toimia. Joutuessaan *Uuno Turhapuro armeijan leivissä* -elokuvassa yllättäen vastatusten stripparin kanssa ilman hurmausasuaan Uuno häkeltyykin sanattomaksi.

Niin kuin seksuaalisuus ei ole uunoissa seksuaalisuutta vaan tyyppiasetelmia, myös alkoholia käytetään enemmän muiden tavoitteiden kuin perinteisen humalan saavuttamiseen. Esimerkiksi kotiin "lahjoina" kannetuilla kaljakoreilla saavutetaan statusta (*Rautakauppias Uuno Turhapuro, presidentin vävy*), tai Simo juo Koskenkorvaa selvittääkseen humalasta, jonka hän sai sivuvaikutuksena lyötyään

päänsä kovassa törmäyksessä (Uunon muistinmenetys-elokuvat). Viimeisimmän Uuno-elokuvan kaksimieliset vitsit ja Uunon ensihumala ovatkin uusia ja yllättäviä elementtejä tutussa Uuno-maailmassa.

Kultin ja kulttuurin raja

Uunon hahmossa yhdistyy monet vastakohtaisuudet. Uuno vaikuttaa periaatteessa laiskurilta, jota motivoi liikkeeseen lähinnä vain raha ja ruoka - ja silloinkin kulutettu energiamäärä minimoidaan. Kuitenkin sama mies näkee suunnattomasti vaivaa keksiäkseen aina uusia tapoja välttää työntekoa; hän voi kuluttaa huomattavasti enemmän energiaa saadaakseen markan rahaa kuin, mitä menisi rahan ansaitsemiseen ansiotyötä tekemällä. Hän kykenee halutesaan myös vaatiiviin suoritukseen tanssilattioiden valtiavana, tennistähtenä tai vaikka härkätaistelijana. Samoin tämä äärimmäisen epäsovinnaiseen univormuun pukeutunut takkutukkainen mies ohittaa komeimmankin keikarin, kun on kyse naisten hurmaamisesta. Uuno voi olla samaan aikaan kursailematon röyhkimys ja sivistynyt kulinaristi tai toivoton tyhjäntoimittaja ja virtuoosi viulunsoittaja. Hänessä yhdistyvät Marx-veljesten kaltainen anarkismi ja jamesbondimainen monikyvykkyys ja asiantuntemus.

Uunon ruumiin ja olemuksen ristiriitaisuus sekä hänen monimuotoisuutensa ja -taituruutensa luonnehtii myös Uunoa näyttävän Vesa-Matti Loirin tähtikuvaa. Vesa-Matti Loirin, tai kuvaavammin "Veskun", kautta Uuno kytkeytyy laajempaan, ristiriitaisinkin nähtyjen diskurssien kenttään. Vesa-Matti Loirin tähtikuvahan rakentuu erilaisilla näyttämöillä, vakavana näyttelijänä teatterissa ja osin elokuvissa, Eino Leinon runoja laulavana jazzmuusikkona, televisiotähtenä ja -koomikkona, julkisuuden henkilönä jne. Kuva elää ja syntyy siis diskursseissa, jotka sisältävät yhtä hyvin klassisen kansallisrunoilijamme kuin sen vastakohdan Uunon.

Tätä tähtikuvan kenttää eritellessä sen voi väittää ensiksikin perustuvan poissaolevan negation kautta peilaamiseen: "Veskun" Uuno-performanssi näyttää muotoutuvan suhteessa sen eräänlaiseen vastakohtaan, Vesa-Matti Loirin tähtikuvan korkeakulttuurisiin puoliin. Tällöin "jazz, teatteri ja elokuva" muodostaisivat binaarioppositon toisen puolen, johon nähden Uuno asettuisi populaariksi.

Toisaalta tämä suhde ei ole välttämättä näin yksinkertainen ja selvärajainen. Uuno kantaa ruumiissaan Vesa-Matti Loirin tähtikuvan koko kenttää, mitä Loiri on myös itse ilmeisesti halunnut korostaa. Television haastattelussa hän kertoi hahmonsarvostuksen vähittäisestä muutoksesta: alussa hänen näyttelijäkollegiansakaan eivät suostuneet ymmärtämään Uunoa mutta vähitellen ihmiset ovat alkaneet hyväksyä Uunon yhtenä Veskun roolina.



Uunon rinnalla ja Uunossa on siten samanaikaisesti, vaikkakin ehkä tukahdutettuna, myös korkeakulttuurin jälki. Vesa-Matti Loirin tähtikuvaa voi luonnehtia samalla tavalla "epäpuhtaaksi" ja ristiriitaiseksi kuin Uuno itse ja Uuno-elokuvat ovat. Se muodostuu toistensa kanssa sopusointuun pyrkivistä mutta toisensa hierarkiaan asettavista populaarisuuden ja korkeakulttuurisuuden diskursseista.

Tämä eri elementtien samanaikainen läsnäolo saattaa mahdollistaa myös erilaisten yleisöjen nautinnon. Loirin tähtikuvan kautta Uuno-elokuvien voi olettaa liittyvän aina vain laajempaan diskurssien kenttään, johon katsojan on tämän moninaisuuden vuoksi helppo liittyä. Uuno-nautinto voi alkaa mielenkiinnosta nähdä jälleen yksi Vesa-Matti Loirin rooli ("Uuno on vain Veskun rooli muiden joukossa.") tai vaikka halusta seurata muualta yhteiskunnasta tulevan kertomuksen ("armeijassa", "etelänmatkalla", "kaupunkilaisena maalla") toteutusta, mielihyvystä tunnistaa jotain osin vierasta osin tuttua tai tarpeesta palata jälleen Uunon "omaan" toiston ja muutoksen maailmaan. Mielihyvän lähteenä voi olla yhtä hyvin halu kokea korkeakulttuuriin samastuvan Vesa-Matti Loirin mukana sen vastakohta kuin halu nähdä miten Uuno-saaga kerrotaan tällä kertaa. Jälkimmäisessä ylimääräisen nautinnon suovat viittaukset aikaisempiin Uuno-elokuviin, Uunotarinan jo kerrottuihin osiin. Näistä katsoja tunnistaa

itsensä, "minä tunnen Uunon", samalla kun hän voi erottaa muista, Uuno-kultin noviiseista, jotka eivät tunnista kyseistä viittausta.

Vesa-Matti Loirin tähteyden kautta Uuno-diskurssi juurtuu vakaasti suomalaiseen kulttuuriin. Hahmoon liitetyt merkitykset syntyvät Veskun television ja elokuvien eri rooleissa, teatterissa ja muualla julkisuudessa, kentässä joka on niin monimuotoinen ja ristiriitainen, että sen keskeisen "ruumiin", Vesa-Matti Loirin, korvaaminen toisella lienee, jos ei mahdotonta niin ainakin hyvin vaikeaa. Tätä tukee sekin, että Uunon syntymästä lähtien Uunon ruumis on ollut Veskun ruumis. Uunosta on onnistuttu rakentamaan kaikkien tunnistama rooli ja roolikultti, jonka vaikutukseen yhtyy siitä erottamaton Loirin tähtikultti, minkä merkitys korostuu vertauksessa kansainvälisempiin populaarisankareihin, kuten James Bondiin. James Bondin kohdalla näyttelijän tähtikuvan ja populaarisankarin kiinteä yhteys ei selvästikään ole ollut sen suosiolle niin oleellista kuin itse fiktiiviseen hahmoon ja roolikulttiin (johon liittyvä tähtikuva voidaan korvata menestyksellisesti aina uudella näyttelijällä) liitetyt merkitykset.

Uuno onkin (vähintään) kaksi

Mihail Bahtinin mukaan karnevaali on sekä utopistinen visio maailmasta nähtynä alhaalta päin että iloitelevaa kritiikkiä, joka vallitsevan hierarkian ylösalaisin kääntämisen kautta kohdistuu "korkeaa" kulttuuria vastaan.¹⁹ Peter Stallybrass ja Allon White täsmentävät, ettei Bahtinin ajatuksia karnevaalista pitäisi typistää sellaisiin essentialistisiin kysymyksiin kuin "onko karnevaali subversiivistä vai sopeuttavaa?"²⁰

Bahtinilla karnevalistinen voi kiteytyä esimerkiksi käsitteisiin klassinen ja klassifioiva ruumis suhteessa sen negaatioihin, sen toisiin eli kaikkeen siihen, minkä tuollainen luokitus sulkee ulkopuolelle rakentaessaan omaa identiteettiään. Stallybrass ja White sen sijaan ehdottavat, että karnevaalin käsitettä käytettäisiin analyyttisesti valottamaan sitä, millaisia symbolisia muotoja kunkin aikakauden kulttuuri on käyttänyt ja käyttää pyrkiessään "puhumaan" itsestään. Heidän mielestään somaattiset, ihmisruumiiseen liittyvät symbolit ovat analyyttisessä mielessä valaisevia, sillä juuri niiden diskursiivisen käytön kautta tapahtuu koko sosiaalinen klassifiointi.

Analysoidessaan (lähinnä englantilaisen) keskiluokan kulttuurisen kuvittelun kehitystä 1600-luvulta aina 1900-luvun alkuun saakka Stallybrass ja White kiteyttävät korkea/matala -jaottelun neljään alueeseen: psyykkiset muodot, ruumis, maantieteellinen tila ja sosiaalinen järjestys. Perustava kulttuurinen jaottelu korkean osalta nojautuu kaikkeen siihen, mitä käsite klassinen tarkoittaa; esimerkiksi ruumiin alueella "klassinen" viittaisi konkreettisim-

millaan Antiikin ajoilta säilyneisiin patsaisiin. Tämän vastakohtana olisi sitten "groteski ruumis"; siihen liittyvät kaikki sellaiset määreet, jotka klassisesta ruumiista on joko sulkeistettu tai kokonaan poistettu. Tällainen jako esiintyy jo Bahtinilla, mutta Stallybrassin ja Whiten mukaan Bahtin käyttää sitä vielä kovin ambivalentisti, mustavalkoisesti. Toinen vaihtoehto on nähdä groteski hybridinä muotona, joka ei pelkästään ole "ulkoista" tai "alhaista", vaan enemmänkin mahdollisuus kyseenalaistaa ja monimutkaistaa koko kaksijakoisesti vastakohtaisen mallin pätevyys esimerkiksi sallimalla sekä "ylhäisiä" että "alhaaisia", sekä "suljettuja" että "avoimia" ominaisuuksia.

Suomalaisessa kulttuurissa klassisen ruumiin prototyyppi saattaisi olla vaikkapa Paavo Nurmen juoksijapatsas. Se ei viittaa niinkään lihaksikkuuteen kuin sellaisiin perisuomalaisiin ominaisuuksiin kuten sitkeyteen ja kestävyyyteen, jotka kiteytyvät suomen kielen käsitteessä sisu. Patsaassa olioistuu osuvasti myös käsite "lentävä suomalainen", joka Nurmeen liitettiin. Tämän vastakohtana Uno Turhapuro edustaa selkeästi groteskia ruumista; siihen kuuluvat huolimaton pukeutuminen ja irvokas naamiointi, avonainen suu, ulkoneva vatsa ja rasvaiset hiukset. Unossa olioistuu myös groteskin ruumiin perustavin tuntomerkki eli ruoan keskeinen merkitys. Siinä missä klassinen ruumis on suljettu, homogeeninen, monumentaalinen, miettelias, keskitetty ja symmetrinen, groteski ruumis on avonainen, moninainen, mitätön, hajanainen ja epämuodostunut. Tässä suhteessa myös Uno-elokuvien "ruumis" noudattelee groteskin diskursiivista normistoa: elokuvat ovat avoimia, moniaineksisia, halpoja, pararakenteisia ja rosoisia, aivan kuten arvostelijat toistuvasti ovat todenneetkin.

Juuri tästä syystä ei olekaan helppoa osoittaa, että olisi olemassa yksi ja yhtenäinen "Uno-diskurssi"; pikemminkin Uno on useiden diskurssien yhteentörmäyskenttä. Perustörmäys itse Uno-elokuvissa tapahtuu yhtäältä alati muodonmuutoksen ja liukenemisen prosessissa olevan Uno-diskurssin (joka kiteytyy groteskin ruumiin kuvassa) ja toisaalta suljettuna, muuttumattomana ja jähmeänä nähdyin "kansallisen korkeakulttuurin" sekä sen arvomaailman kesken. Uno-diskurssin jatkuva muotoutuminen itse elokuvissa johtuu yksistään jo siitä, että tuo diskurssi itsessään saa hahmonsaa vasta kun se negaationa peilautuu suhteessa siihen suomalaisen kulttuurin osa-alueeseen tai sen norminmukaisen arvojärjestelmän osaan, jonka se kulloinkin ottaa koomisen kritiikkinsä kohteeksi. Se saattaa olla perhe- tai avioliittoinstituutio, yhteiskunnallisen vallan ja hallitsemisen koneisto (esimerkiksi armeija) tai jokin kulttuurinen muoti-ilmiö (kuten etelänmatkailu tai maallennuotto). Näin Uno-diskurssin suhteelliset ja epätarkat rajat hahmottuvat sen myötä, miten se itse hahmottaa ja ylittää kritiikkinsä ja naurunsa koh-

teen huomattavasti tarkemmin näkyville piirretyt rajat.

Kansallisuus, suomalaisuus on olemassa Unossa ja Uno-elokuvissa aina vasta-asenteen ja -asetelman muodossa ja kautta. Uno sinänsä ei ole mitenkään erityisen suomalainen; sen sijaan komedian keinoin kriittisen naurun kohteiksi muotoutuvat ilmiöt sisältävät juuri sellaisia suomalaisuuden elementtejä, joiden kyseenalaistajaksi kansallisen fiktion traditio on aina utopiasa mielessään asettanut jonkin myyttisen sankarihahmon (Lalli, Kuikka-Koponen, Antti Rokka, Pekka Puupää, jne.). Tällaiset "vastarannan kiisket" on sitten edelleen nähty ja koettu tyypilliseen tapansa kahtalaisina: yhtäältä fantasioiden samastumiskohteina ("osaisinpä ja uskaltaisinpä minäkin samalla tavalla"), toisaalta ideologisina heijastuspintoina ("kylläpä on typerää").

Uno-elokuvissa olioistuu selkeästi se absurdin logiikka, joka Jerry Palmerin mukaan aina "viittaa useampaan samastumismahdollisuuteen itse katsoimisprosessissa."²¹ Tästä syystä Uno-elokuvat, osana komedian laajaa perinnettä, ovat sekä subversiivisiä että säilyttäviä, sekä kriittisiä että myötäileviä, sekä vakavia että naurettavia. Suositut populaarikomediat tuskin koskaan voivatkaan olla liian kriittisiä, kumouksellisia, vaikeita ja mahdottomia; ne voivat ainoastaan hipaista tuota liikanaisuuden raja- viivaa osoittaen samalla sen, miten suhteellisia tämän alueen rajat aina lopulta ovat. Unon toimet ovat naurettavia vain siinä määrin kuin ne pysyttelevät "hyvän maun" rajoissa, mutta toisaalta ne ovat juuri samasta syystä myös turvallisia.

Tukahdutus ja sulkeistus yhdellä alueella tunkeutuu esiin toisella alueella samanaikaisesti sekä halujen että pelkojen oireina. Tällä tavalla erilaisten diskursiivisten kenttien liike Uno-elokuvissa ulottuu myös katsojan ja valkokankaan väliseen suhteeseen. Oletettavasti elokuvien tekijät käyttävätkin juuri tätä liikkumavapautta hyväkseen markkinoidessaan toinen toisensa jälkeen uuden Uno-elokuvan: katsojat on jo "opetettu" odottamaan, mitä uutta Unoon nyt on keksitty; mikä on se ilmiö, jonka suhteen Uno tällä kertaa "ottaa kantaa".

1970- ja -80-lukujen suomalaisessa kulttuurissa Uno-elokuvien voi katsoa tarjonneen eräänlaisen emotionaalisen varaventtiilin ainakin kahdessa suhteessa. Eräs urbanisoituneen ja modernin yhteiskunnan perustavia periaatteita on ollut "pakko selviytyä" -ideologia. Unon maailma on tällaisen ajattelun johdonmukaista kritiikkiä; itse asiassa Uno on "selviytyjä" juuri siksi, ettei hän tunne minkäänlaista selviytymisen pakkoa. Näin jokainen selviytymisen paineissa elämässään eteenpäin painiskeleva arjen eläjä voi todeta Unossa joko ihanteensa, paineista vapaan selviytyjän tai tuntea itsensä joka suhteessa Unoa paremmaksi.

Toinen seikka koskee ikävystyneisyyttä, jota niin ikään on pidetty nimenomaan moderniin elämän-

muotoon, eritoten vapaa-aikaan liittyvänä piirteenä. Unon maailma on myös tämän ilmiön kritiikkiä, sillä siinä ikävystymisellä ei yksinkertaisesti ole merkitystä. Periaatteessa tämä tarkoittaa sitä, ettei Uno kykene tuntemaan syyllisyyttä. Jälleen hän voi katsojasta riippuen tarjota kahtalaisen samastumismallin: idolin ("kunpa minäkin voisin olla samalla tavalla syyllisyydentunteista vapaa") tai torjunnan kohteen ("Uno on niin typerä ja tunteeton, ettei hän pysty tuntemaan edes jokaisen suomalaisen perustunnetta").

Unon esittäjässä, Vesa-Matti Loirissa tällainen moniaineisuus on tuttua ja tunnettua, mutta se ulottuu myös näyttelemisen "toiselle asteelle": myös Unolla on erilaisia rooleja kuten johtaja- tai hurmuri-Turhapuro. Jo tästäkin näkökulmasta groteskin ruumiin käsite Unon kohdalla on pakostakin yleisyys. Uno-elokuvat ovat samalla tavalla "epäpuhtaita" kuin Uno itsekin; ulkoisen olemuksensa puolesta, kuvana, Uno on tunnistettava hedonisti, mutta silti hänellä on (vielä) lähes hyperklassisella tavalla logiikkaan nojaava aivo- ja ajatustoiminta. Lisäksi nämä puolet tuntuvat elävän sulassa sovussa keskenään. Uno vastustaa protestanttiselle etiikalle ominaista työn moraalista kuten lähes kaikkia valistusajalta periytyviä ihanteita. Silti hän on ainakin yhdessä suhteessa hyperaktiivinen, nimittäin silloin, kun tarjolla on ruokaa tai "Spede-tyttöjä".

Asetelmat ovat esimerkkejä Unolle ja Uno-elokuville ominaisesta kaksijakoisesta rakenteesta; voidaan yhtä hyvin kysyä, kuvaako tällainen käyttäytyminen surkuteltavaa rajoittuneisuutta ja kyvyttömyyttä (toisin sanoen onko hän pelkkä typerys, "uno") vai intohimoisesti peräänantamatonta ja siten kunnioitettavaa omistautumista jollekin "yhdellesialle" (ts. onko hän "Uno", numero yksi).

Tämäntyyppiset kysymykset osoittavat, ettei Uno ole vallitsevaa sosiaalista kontrollia ja järjestelmää vastaan, vaan pyrkii pikemminkin luomaan aivan omanlaisensa vaihtoehtoisen järjestelmän, Uno-maailman. Selkeimmin tämä näkyy, kun ajatellaan Unoa sopeutujana: hän pystyy "omaksumaan" uudet olosuhteet niin nopeasti ja vaivattomasti juuri siksi, ettei hän omaksu niitä, vaan luo tarjolla olevista olosuhteista valikoiden omia tulkintusperiään palvelevan maailmansa, Unolandian.

* *Uno-ryhmään kuuluvat Veijo Hietala, Ari Honka-Hallila, Hanna Kangasniemi, Martti Lahti, Kimmo Laine ja Jukka Sihvonen*

Viitteet:

1. SES: elokuvatilastot 1989. Koonneet Pirkko Kari ja Kari Uusitalo, 30-31.
2. Tarkemman selvityksen suomalaisen elokuvatuotannon muutoksista 60-70-luvuilla tarjoavat teokset Kari Uusitalo, *Suomen Hollywood on kuollut. Kotimaisen elokuvan ahdinkovuodet 1956-1963*.

Hyvinkää: Suomen elokuvaseätiö 1981. Kari Uusitalo, *Umpikuja? Suomalaisen elokuvan vaikeat vuodet 1964-1969*. Hyvinkää: Suomen elokuvaseätiö 1984 ja Sakari Toivainen, *Uusi suomalainen elokuva*, Keuruu: Otava 1975.

3. Jörn Donner, "Jäähvyäiset aseille". Koruttomia muistikuvia 50-luvun filmikritiikistä". Teoksessa *Studio 5*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto 1959, 43.

4. *Hufvudstadsbladet* 26.8.1973.

5. *Kansan Uutiset* 25.10.1981.

6. *Aamulehti* 27.8.1977.

7. *Lapin Kansa* 25.10.1984.

8. *Turun Sanomat* 8.9.1977.

9. *Kansan uutiset* 3.9.1978.

10. *Filmihullu* 2/1979.

11. *Turun Sanomat* 4.10.1978.

12. Ks. Martti Lahden ja Uno-ryhmän arvio *Unon huikeat poikamiesvuodet maaseudulla*-elokuvasta. *Filmihullu* 6/90.

13. Sakari Toivainen, *Uusi suomalainen elokuva*. Keuruu: Otava 1975, 139.

14. Vrt. amerikkalaisista elokuvista laskettuihin määriin. David Bordwell, "The classical Hollywood style, 1917 - 60". Teoksessa David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1985/1988, 61 - 62. - Segmentit ovat Metzin "suuren syntagmatiikan" mukaisesti elokuvan peräkkäisiä jaksoja, yläsegmentit taas ajassa tai tilassa tapahtuvan siirtymän erottelemia; samassa yläsegmentissä voi olla useita segmenttejä tai niin kuin Spede-elokuvissa myöhemmin tapahtui, yläsegmentit voidaan leikata moninkertaiseksi rinnakkaiskerronnaksi liittämällä. Ks. Christian Metz, "Problems of Denotation in the Fiction Film" (1968), ja Raymond Bellour, "Segmenting/Analyzing" (1976). Teoksessa Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986, 35 - 92.

15. Nämä ja myöhemmät segmenttien nimitykset, ks. Metz 1968/1986, 45 - 51; suomenkieliset termit teoksessa Tarmo Malmberg, *Johdatus elokuvan merkitysooppiin*. Toim. Raimo Kinisjärvi. Oulu: Oulun Elokuvakeskus r.y. 1981, 54 - 55.

16. Usein puhutaan Hollywood-montaasista tai montaasijaksosta. Bordwell käyttää siitä nimitystä yhteenvedo, summary. David Bordwell: "Classical Hollywood Cinema: Narrative Principles and Procedures" (1985), teoksessa Rosen 1986, 20.

17. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1985/1988, 163. Ks. kuvakokojen suomenkieliset määritelmät esim. Markku Varjola, "Miten lukea elokuvaa - Jakso Nicholas Rayn 'Nuoresta kapinallisesta'", teoksessa Jarkko Aarniala (toim.), *Elokuvan lukukirja*. Mänttä: Gaudeamus 1981, 155.

18. 55 yläsegmenttiä, 73 segmenttiä ja 381 otosta; *Uno Turhapuro menettää muistinsa*: 49 yläsegmenttiä, 79 segmenttiä ja 290 otosta.

19. M.M. Bakhtin, *Rabelais and his World*. MIT Press: Cambridge, Mass.: 1968.

20. Peter Stallybrass & Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*. Methuen: London 1986.

21. Jerry Palmer, *The Logic of the Absurd; on film and television comedy*. BFI: London 1987.