

**Ari Honka-Hallila:**

# SUOMALAISEN ELOKUVAN NOUSUKKAAT

Muutama vuosi sitten tehtiin Ruotsissa siirtolaislasten keskuudessa kielitaitotutkimus, jossa muun muassa testattiin sanontojen ja sananparsien ymmärtämistä. Ruotsin kielessä on sananparsi, jolla on sama merkitys kuin latinassa lauseella *Per aspera ad astra*, "vaikeuksien kautta voittoon". Suomea äidinkielenään puhuvat lapset käänsivät lauseen: *Joka kuuseen kurkottaa, se katajaan kapsahtaa*. Tästä sanomalehdissä referoidusta tutkimuksesta ja muutamasta sen jälkeen näkemästäni vanhasta suomalaisesta elokuvasta heräsi kiinnostukseni siihen, välittääkö suomalainen populaarikulttuuri ja erityisesti elokuva tätä samaa ajatusmallia. Paljastaanko kova yrittäminen, omin voimin ponnisteleminen, onnistumisella vai ei? Kehottavatko elokuvat katsojaansa pysymään lestissään? Nauretaanko yritteliäitä *nousukkaina* ulos?

Lähestyn seuraavassa nousukasaihetta sattumanvaraisesti aineistosta käsin: lähes kaikki mainitsemani elokuvat on esitetty televisiossa parin viime vuoden aikana. Suomessa on siis varmasti tehty lukuisia muitakin elokuvia, joissa nousukkailla on vielä keskeisempi rooli kuin tässä mainituissa. Ainoa systemaattisesti läpikäymäni ajanjakso on v. 1953 - 56 eli *Suomen kansallisfilmografian* vasta ilmestyneen viidennen osan sisällystestokset.

Koska tällä esityksellä on inventaarion luonne, en ole kehittänyt mitään rajattua tieteellistä viitekehystä. Mahdollisuuksia olisi monia: *luokista* puhuttaessa marxilainen, *fetisismistä* psykoanalyttinen, *rajatusta ihmisryhmästä* feministinen, *nousun merkeistä* semioottinen, *yhteiskuntamoraalista* ideologiakriittinen viitekehys jne. *Implisiittinen katsoja*, "draaman lait" ja *tulevaisuuden mahdollisuudet* kerronnan jännitteenä veisivät tarkastelun kerronnan teorian ja *murrosvaiheiden* - lähinnä 50-luvun - tutkiminen kulttuurihistorian alueelle.

Nousukkuus kotimaisen elokuvan aiheena saisi erityismerkitystä vasta, kun sitä verrattaisiin ulkomaiseen. Aihehan ei ole vieras muissakaan maissa, etenkin amerikkalaisessa elokuvassa. Ajatellaanpa vaikka **Orson Wellesin Citizen Kanea** (1941), **Raoul Walshin Gentleman Jimiä** (1942) tai **Duck Soupin** (1933) **Groucho Marxia**, joka Freedomian presidenttinä julistaa sodan, kun häntä solvataan nousukkaaksi. Erityisen kiinnostavaa olisi vertailla amerikkalaisen ja eurooppalaisen elokuvan suhteita yksilön nousupyrkimykseen. Mutta nyt pysytään Suomessa.

## 1. Nousukas

*Nykysuomen sanakirja* määrittelee *nousukkaan* ja sen johdokset näin:

**nousukas** *halv.* **1. s.** (suhteellisen) mitättömästi yhteiskunnallisesta asemasta kohonnut henkilö. | Sota-ajan n:kaita. Häikäilemätön n. Yli-mykset eivät tunnustaneet n:asta vertaisekseen. N:kaana hänellä oli paljon vihamiehiä. N:kaan käytös. **2. a. harv.** -kuus *omin.* nousukasmainen, nousukas-. | N. liikemies. LEHT. Paljasti heti n:kuutensa. **nousukas/henki s.** -**kulttuuri s.** Amerikkalaismallinen n. -**mainen kalt.a.** -sesiti *adv.* -suus *omin.* N. ihminen. N.kulttuuri. Upean n. huvila. N. halu näytellä loistoa ja rikkautta. -**sivistys s.** -**suku s.** -**tyyppi s.** Itsetietoinen n.

Sanakirjan määritelmistä ja esimerkki-ilmauksista aukeaa monta erilaista näkökulmaa tähän epämääräiseen ihmisryhmään. (1) Nimitys *nousukas* on halventava, joten heistä tehdään koomisia hahmoja. (2) Nousukas on noussut sosiaalisessa hierarkiassa ylöspäin, mutta hänen taustansa on vielä näkyvissä, koska hän ei tunne

ylemmän ryhmän pelisääntöjä. (3) Poikkeusajat, esimerkiksi sota-aika, ovat otollisia nousukaille. (4) Nousukkaat ovat häikäilemättömiä. (5) Nousukkaat ovat liikemiehiä. (6) Amerikkalainen kulttuuri on nousukasmaista. (7) Nousukkaat haluavat näyttää varakkautensa.

Viime vuosina on *nousukas*-käsitteen rinnalle tullut käsite *juppi*, ”nuori kaupunkilainen rahaa ansaitseva”, joka kuitenkin liittyy lähinnä elämäntapaan, ei sosiaaliseen nousuun. Jupprien tutkimus olisi semiotiikan aluetta, koska juppikulttuurin peruspiirre on identiteetin rakentaminen erilaisten (tuote)merkkien avulla.

## 2. Koomiset nousukkaat

Perinteisesti nousukkaista on voitu puhua vain ylimmän yhteiskuntaluokan yhteydessä, koska sen tapakulttuuri on omaksuttu kasvatuksessa. Seurapiirien ulkopuolelta tulleiden on ollut lähes mahdotonta olla tekemättä itsensä naurunalaiseksi, jos heidät on otettu silmätikuksi.

Tästä asetelmasta syntyy suomalaisen elokuvan nousukkaiden ensimmäinen ongelma: Suomessa ei ole ollut elokuvantekijöitä ja varsinkaan yleisöä, jolla olisi yläluokan *näkökulma*. Muuallakin luonteva yläluokan kuvaus on ollut **Luchino Viscontin** etuoikeus - kasvatuksessa saatu. Niinpä suomalaisen elokuvan nousukkuus on lähinnä henkistä vajavaisuutta, pramean kuoren rakentamista henkiselle tyhjyydelle. Hyvä esimerkki tästä on **Janne Kuusen** *Apinan vuoden* (1983) kohta, jossa päähenkilö Ilari käy yksinkertaisen tyttöystävänsä vauraassa kodissa ensimmäistä kertaa. Tytön isä esittelee ylpeänä taloa seinämateriaaleista alkaen - mainiten tuotemerkit, mikä sopii hyvin 80-luvun nousukaskuvaan. Hänen tennispalkinnoilla ylpeilemisensä on naurettavaa Ilarin näkökulmasta, koska tämä esitetään korostetusti henkisten arvojen etsijänä.

Kuusen elokuva on asenteeltaan sukua vanhimmille aineistoni elokuville ylhäältä päin katsovassa elitistisyydessään. **Erkki Karu** ohjasi vuonna 1935 elokuvaversiosta **Minna Canthin** näytelmästä *Roinilan talossa* (1883). Siinä ylemmyyttä tuntee vakaa talonpoikaiskulttuuri (Roinila) naapuritilan uutta kaupungista muut-



Kaksi vihtoria

Kuva: Suomen Elokuva-arkisto

tanutta isäntää Ojalan Ollia kohtaan, joka havittelee Roinilan tyttären kättä. Karu tekee Ollista näyttelijä **Kaarlo Kartion** avulla mahdollisimman naurettavan hahmon. Knalli ja valkoiset kengät maalaisympäristössä paljastavat epämääräisen kaupunkilaiskeikarin olevan roisto, ja testamentinpimittäjänä hänet lopussa pidetäänkin. Ollilla on liikemiesmenneisyys, hän on välittänyt kieltolakiajan jälkeen muunmuassa. kuvakortteja ja hajusaippuaita, joten hänessä kiteytyvät lähes kaikki nousukkaiden paheet. Lisäksi elokuvan henkilöissä on huijari-Ollin vastakohta ja Roinilan tyttären kilpakosija, pehtori Mauno, joka on ”itse itsestään miehen tehnyt” köyhästä mökin pojasta. Maunon hahmo on osoitus siitä, että sosiaalinen nousu on mahdollinen mutta vain niillä ominaisuuksilla, joita talonpoikauskulttuuri arvostaa.

Koska aatelisto on Suomessa erityisen marginaalinen ihmisryhmä, se on elokuvissa lähinnä dekoratiivisena aineksena. **Nyrki Tapiovaaran Kaksi Vihtoria** (1939) on yksi niistä elokuvista, joissa nousukkuus on keskeisenä teemana, vaikka Markku Varjola näkeekin siinä ”maailman pyörimässä ympyrää” (*Filmihullu* 1/77). Muutamissa kohtauksissa liikemies Vihtori Rantamon rouva käy neuvotteluja aateliskartanon ostamisesta. Näkökulma ei ole kummankaan osapuolen, sillä aateliset ovat sammuvaa sukua ja rouva Rantamo rahvasnomainen porvarisrouva. Hänen kauttaan elokuvassa törmäävät populaari- ja korkeakulttuuri, niin kuin myöhemmin monessa 50-luvun elokuvassa. Rouva pyrkii esimerkiksi saamaan hyväksymistä laulamalla ”uupperaa”, iskelmän *Sulamit*, jota hänen Vihtorinsa samaan aikaan kuuntelee helsinkiläisessä ravintolassa ja jonka Tapiovaara näyttää katsojille **Mirjami Kuosmasen** esityksenä.

### 3. Sosiaalinen nousu

**Väinö Linnan Täällä Pohjantähden alla** -romaanitriologian filmatisoinnit (**Edvin Laineen Täällä Pohjantähden alla** [1968] ja **Akseli ja Elina** [1970]) ovat poikkeuksellisen realistisia sosiaalisen nousun kuvauksia. Koska elokuvien sisältö on tiiviisti sidoksissa yleiseen yhteiskuntakehitykseen, niistä ei voi erottaa nousukkuutta vaan tulevaisuuden turvaamista. Nousukashan koettaa nousta muita nopeammin. Viihteellisemmissä elokuvissa pyrkimys nousuun on selvemmin näkyvä, sillä niissä sosiaalinen nousu ei tapahdu pikkuhiljaa ja kovalla työllä. Tästä syystä voitaisiin jopa puhua unohdetusta rehellisten yrittäjien ryhmästä. Syynä lieenee tällaisten elämäkertojen dramatiikan puute: niihin on vaikea ujuttaa draaman tarvitsemia vastavoimia siten, että yrittäminen pysyisi pääaiheena.

1970-luvun arkirealistinen vaihe toi suomalaisen elokuvaan mahdollisimman nousuun aiheen. Kun draaman periaatteen mukaisen vastavoiman annetaan vaikuttaa il-

man ihmisten vastustusta, syntyvät helposti tragedian ainekset niin kuin **Risto Jarvan Yhden miehen sodassa** (1973), joka tylläkin loppukuvillaan kuvastaa lopulta yrittämisen halua, kun koneurakoitsijan perhe lähtee Suomessa epäonnistuttuaan Ruotsiin ja sieltä mahdollisesti Australiaan, ”kenkuruitten maahan”. Varsinaisen epäonnistujan muotokuvan on piirtänyt **Mikko Niskanen** tositapahtumiin perustuvassa *Kahdeksassa surmanluodissaan* (1972). Sen päähenkilö ei kykene seuraamaan yleistä yhteiskunnallista nousua.

Näyttäisi siltä, että on olemassa kolme tapaa nousta yhteiskunnallisessa hierarkiassa: avioliitto, rikastuminen ja jonkin arvostetun tuottavan teon tekeminen. Nämä voivat tietysti vaikuttaa yhdessä, esimerkiksi avioliitto tai teko tuovat palkkioksi varallisuutta.

Avioliitto voidaan viihteessä solmia alempisäätöisen *naisen* kanssa rakkaudesta, eikä siitä tarvitse tehdä edes ongelmaa niin kuin *Katariinassa ja Munkkiniemen kreivissä* (**Ossi Elstelä**, 1943) tai Juhani Ahon ja F.E. Sillanpään henkisissä porvarispojan ja palvelijattaren suhdetta kuvaavissa tarinoissa, esimerkiksi **Hannu Lemisen Morsiusseppelissä** (1954), jonka lopussa nainen hukuttautuu. Vaikeampaa on sen sijaan näyttää köyhä mies rikkaalle perijättärelle. Tämä näkyy **Glory Leppäsen Onnenpotkussa** (1936), jossa köyhän insinöörin on osoitettava kunnollisuutensa ansaitsemalla patenttisopimuksella paljon rahaa saadakseen tehtailijan tyttären. Näin vältetään nousukkaan leima sankarin puhtaassa otsassa.

**Ritva Arvelon Kultainen vasikka** (1961) problematisoi rahan ja rakkauden suhteen äärimmillen: naisen on myytävä itsensä mahdollisimman kalliilla hinnalla. Elokuva perustuu **Maria Jotunin** 1918 kirjoittamaan näytelmään; avioliiton ja rahan suhde on kirjailijan tuotannon keskeinen teema. Arvelon elokuva on tämän ohella keinottelun läpätunkema poikkeusajan eli ensimmäisen maailmansodan ajan kuvaus, joka eroaa muista rikastumiskuvauksista realistisen puukaupunkimiljöön puolesta. Rikastuminen säilyy tapahtuessaankin lähinnä ajatusten tasolla eikä sillä pyritä tyydyttämään katsojan eskapistisia tarpeita.

Jos elokuva on unohtanut tasaisen yrittämisen, on tasainen rikastuminenkin harvinaista. Viihde-elokuvan perinteeseen kuuluvat perinnöt, palkinnot ja muut äkilliset suuret rahasummat, joilla varsinkin nuorimpia katsojia vakuutetaan. Kaikissa kuudessa ensimmäisessä **Pekka ja Pätkä** -elokuvassa saadaan tai ainakin tavoitellaan suurta rahasummaa, joka 50-luvulla yleensä oli miljoona markkaa. Samaa yksinkertaista kliimaksi harrastetaan **Uuno Turhapuro** -elokuvissa, joissa saatetaan näyttää muovikassillinen rahaa (**Ere Kokkonen: Uuno Turhapuro muuttaa maalle**, 1986).

Arvostettuja tekoja tekevät niin sanottujen suurmieselokuviin päähenkilöt, jotka Suomessa näyttävät olevan lähinnä taiteilijoita **J. Alfred Tannerista** ja **Vili Vesterisestä** **J.L. Runebergiin** ja **Aleksis Kiveen**. Kiinnostavampia kuin todella eläneet ovat kuitenkin fiktiiviset suurmiehet, jotka hekin ovat taiteilijoita - ilmeisesti siksi, että köyhyys ja taide sopivat niin hyvin yhteen. **Lasse Pöystin** *2 hauskassa vekkulissa* (1953) päähenkilö on säveltäjä, joka haaveilee omasta vakavan musiikin konsertista. Se ei kuitenkaan onnistu ennen kuin hän on lyönyt itsensä läpi voittamalla iskelmäsävellyskilpailun. Oletettu keskivertoyleisön näkökulma pakottaa kuljettamaan tämänkin tarinan viihdekulttuurin kautta. Pelkkä korkeakulttuuri olisi 50-luvun elokuvassa tuomittu nousukkuudeksi.

#### 4. Poikkeusaikojen nousukkaat

*Kultainen vasikka* kertoo, millaisia keinottelumahdollisuuksia poikkeusajat tarjoavat. Kun elokuva on tehty lähes puoli vuosisataa kuvaamaansa aikaa myöhemmin, sen sanoman tämä puoli etäännyy taustalle päästäen rahan ja rakkauden suhteen hallitsemaan.

Aivan toisenlaisen viestin saivat vuonna 1941 **Toivo Särkän** *Suomisen perheen* katsojat. Tämä elokuva aloitti Suomis-elokuvien sarjan, joka niin sanottujen tavallisten ihmisten elämää kuvatessaan on ideologialtaan kiinnostavinta, mitä Suomen elokuvateollisuus on tuottanut. *Suomisen perheessä* isä-Suominen tapaa vanhan koulutoverinsa, joka on asunut parikymmentä vuotta Amerikassa ja rikastunut osakekaupoilla. Isäkin innostuu sijoittamaan, onnistuu aluksi mutta ostaa lopulta puuttoman metsän. Särkän elokuvan keinottelua ja nousukkuutta koskeva viesti välirauhan ajan suomalaisille on varoittava: pysy siinä asemassa missä olet. Siinä ohessa se ja myöhemmätkin sarjan elokuvat pönkittivät äitimyyttejä antamalla asioiden mennä hullusti silloin, kun äiti ei ole valvomassa.

*Suomisen perheen* kiusaus on amerikkalaista alkupeirää. Eräissä myöhemmissä sarjan elokuvassa Suominen Olli joutuu rikollisille teille vierasmaalaisen naisen vaikutuksesta. Elokuvat välittävät näin rehellisen suomalaisen kuvan.



Suomisen perheen isä alltiina Amerikan houkutuksille.  
 Kuva: Suomen Elokuva-arkisto

## 5. Veijarit ja huijarit

Nousukas näyttölee uudessa ympäristössään roolia. Kun joku näyttölee roolia niin näkyvästi, että sekä yleisön että elokuvan muiden henkilöiden pitäisi huomata hänen oikea minänsä, hän on *veijari*. Kun kukaan ei sitä huomaa, hän on *huijari*. Lapatossu oli 30-luvulla tyyppillinen veijari, joka teki yhteiskunnalle hyödyllisiä tekoja, esimerkiksi sai aikaan maanluovutussopimuksen, jotta rautatien rakentamista voitiin jatkaa (Särkkä: *Lapatossu*, 1937).

Suomalaisessa elokuvassa on ollut melko yleistä, että joku henkilöistä salaa henkilöillisyytensä tarinan lopputarkoituksiin asti. Varsinkin tukkilaiselokuvien perinteeseen kuului, että komea tukkilainen, johon talon tytär rakastui, paljastui lopussa samaan yhteiskuntaluokkaan kuuluvaksi. Aivan samoin paljastuu nimihenkilö **Risto Orkon** *Siltalan pehtoorissa* (1934) emäntänsä rakkauden arvoiseksi. Tällaisen kaavan suosio voidaan selittää epäsäätyisten parinmuodostusten välttämiseksi, työläiskuvausten pitämiseksi keskiluokan tasolla - tukkilaiselokuvat olisivat ilman tällaista kaavaa työläiskuvaus - tai halveksitun reittä myöten -nousukauden välttämiseksi.

*Nummisuutarien* filmatisointeja (Erkki Karu, 1923; **Wilho Ilmari**, 1938; **Valentin Vaala**, 1957) verrattaessa käy ilmi ero, joka voi olla esimerkki syvemmästäkin moraalien muutoksesta suomalaisessa elokuvassa. Kiven näytelmässä (1864) Mikko Vilkastus saa rangaistuksen yksinkertaisen Eskon ”naittamisesta”, kun hän katkaisee metsässä jalkansa ja hänet kannetaan julkisesti paheksuttavaksi. Karun mykässä elokuvassa näytetään, miten Mikko katkaisee jalkansa, mutta häntä ei nähdä enää sen jälkeen. Ilmarin versiossa Mikko unohdetaan, kun Esko ei saa häntä kiinni. 1950-luvulla Mikko juoksee iloisesti tiehensä jätettyään Eskon humalapäissään metsään ja kerrottuaan Kristolle, mitä on tapahtunut. *Mikon veijarius* hyväksytään.

Pyrkimys sosiaaliseen nousuun ja varsinkin saavutetun aseman näyttämiseen on ilmeinen normi, koska sen välttäjät erottuvat ympäristöstään selvästi. 50-luvun rillumarei-veijarit haluavat rahaa haluamatta siirtyä populaarikulttuurin tasolta korkeakulttuuriin. **Jorma Nortimon Rovaniemen markkinoilla** (1951) on kautaltaan tämän ajatustavan kyllästävä, mikä ärsytti suunnattomasti aikalaisälykköjä. Jätkän ja herran ero kuuluu laulussa, jonka Vuotuan Ville laulaa Rovaniemen Hanskille putkassa:

*Herra luulee olevansa napa koko roskan mutta jätkä oikea ei herraks pyri koskaan. Jätkä ei viihtyä taida kravatissa, jätkä on siinä kuin kissa pistoksissa, sillä herra on herra ja jätkä on jätkä, herrana heiluu väällä pitkä sekä pätkä. Hur står det till sekä vassata kuu, vaan jätkä on sentään jätkä.*



Lapatossu

Kuva: Suomen Elokuva-arkisto

Jos tällainen valheellisen nousukkuuden välttäminen oli käsikirjoittaja **Reino Helismaalta** ja kumppaneilta *Rovaniemen markkinoissa* tahatonta, Helismaa teki viihde- ja korkeakulttuurin eron kärjistetyksi jatko-osassa *Hei, rillumarei* (**Armand Lohikoski**, 1954). Sanoma on itse asiassa sama kuin *Suomisen perheessäkin*: pysy rehellisesti sellaisena kuin olet äläkä näyttele.

Ilmeisesti Uno Turhapuron viehätysoimassa on jotakin samaa: rahaa on, mutta se ei pakota muuttamaan elämäntapaa itselle vieraaksi. Suomalaiset, joiden sosiaalinen tapakulttuuri on nuorta, eivät osaa eivätkä halua näytellä erilaisia sosiaalisia rooleja, niin kuin vanhemmissa eurooppalaisissa sivistysmaissa on tapana. Tässä voi olla yksi selitys esimerkiksi rillumarei-elokuvien ja turhapurojen menestykselle.

## 6. Näytön paikka

Nousukkaan sosiaalisen teatteriinkin kuuluu uuden aseman merkkien ylenmääräinen esittely. Elokuvanousukkaan tai -huijarin merkeistä selvin oli *knalli*, joka vuosikymmenten kuluessa muodostui jonkinlaiseksi *atrapiksi*, merkiksi, josta yleisö välittömästi tunnisti konnan. Vasta komisario Palmun knalli rikkoi tämän kaavan tehden kuitenkin kantajastaan persoonallisuuden virkamiesten joukossa. Muikin ympäristöstä poikkeava rekvisiitta kelpaa merkiksi varallisuudesta, niin kuin *Suomisen perhe* osoittaa.

Yksi nykykatsojan kannalta kiinnostavimmista nousukaselokuvista on **Jack Wituksen Virtaset ja Lahtiset** (1959), joka on *Leena Härmän* komedian filmatisointi. Se kuvaa Korean sodasta alkanutta noususuhdannetta, jolloin suomalaisten elintaso nousi hyvän matkaa kohti nykyistä. Virtanen ja Lahtinen ovat puolueansioilla - puoluetta ei mainita! - virkamiehiksi nousseita, joilla on kova keskinäinen elintasokilpailu. Tai ainakin Virtasilla on, sillä draaman miljöö on Virtasten moderni koti, jossa käytävien keskustelujen yksi ponnin on kateus Lahtisia kohtaan. Lahtiset tulevat elokuvassa näkyviin vasta loppupuolella ja varsinkin herra Lahtinen on positiivisella tavalla kansanomainen tyyppi. Hän ei näyttele.