

Uuno kulttuurimme kääntöpuolena

UT. Tutkimusretkiä Uunolandiaan. Toim. Jukka Sihvonen. Kirjastopalvelu Oy, Helsinki 1991. 126 s.

■ Suomessa on esimerkiksi katsojaluvuilla mitaten yksi yliveraisen populaari ilmiö: nimittäin Uuno Turhapuro. Turkulaiset elokuvantutkijat ottivat tutkiakseen tätä ilmiötä ja tarjosivat siten työtään viidelle Suomen suurimmalle kustantajalle. Tuloksena oli vain väheksyvää ihmettelystä ja koko aiheen tutkiminen nähtiin järjettömäksi (s. 9). Samaa ihmettelystä tuntuu yhtyvän elokuvakriitikot, jotka ovat parin vuosikymmenen ajan tuominneet Uunot kaiken arvostelun alittaviksi. Nähdään, että näin "arvottomasta" ei saisi myöskään tehdä tutkimusta, koska "roska" saa tällöin ansiotonta arvonnousua. Toisaalta populaarikulttuurintutkimus voidaan nähdä hedelmättömänä arvojen nurinkääntämisenä, joka nostaa aiemmin surkeina pidetyt tekeleet kunniaan ja päinvastoin.

Kulttuurintutkimukselle tällaiset kannanotot itsessään käyvät tutkimuksen kohteesta: ne kertovat paljon kulttuurista ja sen suhteesta Uuno Turhapuron kaltaiseen ilmiöön.

Päivälehtikriitikki on luonteeltaan ja intentioniltaan taidearvostelua. Taide määrittyy modernissa länsimaisessa kulttuurissa esteettiseksi innovaatioksi, erottautumiseksi arkisesta ja tavanmukaisesta. Taidearvostelussa on siis ikäänkuin "sisäänrakennettuna" tavallisen, arkipäiväisen ja rahvaanomaisen epäarvostus. Tätä kannalta rahvaanomaisessa, arkisessa ja muuttomassa Uuno Turhapurossa ei ole mitään taiteellisesti arvokasta ja mielekäästä.

Kulttuurintutkimus ei kuitenkaan ole taidearvostelua, vaan sen suuntautuminen maailmaan (intentionaalisuus) on kokonaan toinen. Kulttuurintutkimuksen alku-perä lienee siinä, että länsimaiset tutkijat kohtasivat vieraita kulttuureja ja oppivat ihmettelemään kummallisuuksia, jotka

kuitenkin tuon kulttuurin jäsenille itselleen olivat mitä arkipäiväisimpiä latteuksia, huomaamattomiksi muuttuneita itsestäänselvyyksiä. Tämä ihmettelevä "katse" on kohdistettavissa myös länsimaiseen kulttuuriin itseensä, jolloin tematisoidaan tutkimuskohteeksi meidän arkinen "common sensemme" tai itsestäänselvänä otettu Elämismaailmamme. Kiinnostuksen kohteena on siis juuri taidearvostelun jo lähtökohdissaan hykkäämä arkipäivän itsestäänselvyys.

Uuno Turhapuron suuri populaariutus viittaa siihen, että se vetoaa tehokkaasti suuren ihmisjoukon "arkijärkeen", suomalaisen kulttuurin itsestäänselviksi "maatuneeisiin" kerrostumiin. Uuno tarjoaa siis suoran tien suomalaisen kulttuurin ydinkerroksiin ja siksi se on nykykulttuurin tutkimukselle arvokas kohde. Turhapuro -elokuvat toteuttavat tekijöiden mukaan yleensäkin populaarielokuvan keskeistä funktiota: "samalla sekä heijastaa että muokata yleisön kulttuurista alitajuntaa sen läpikäydessä yhteiskunnallista murroskausia laajempien kansainvälisten virtausten paineessa". (s. 8). Uunot eivät ole autenttista luomista (mikään ei ole!) vaan kulttuurisen materiaalin uusintamista tai uusiointista, uudelleen käyttöä ja kiertäystä. "Keskeistä ei tällöin ole ole tuotteiden tai tekstien tuotanto ja esitys (presentaatio), vaan niiden uusiokäyttö, re-presentaatio." (s. 13).

Turkulaiset mediatutkijat tematisoivat Uuno Turhapuron ja myöskin tätä koskevan julkisuuden kulttuurintutkimuksen kohteeksi. Uunon puhuttelevuus ja veto-voima "rahvaan" suhteen on tutkimuksen yksi puoli. Toinen puoli on Uunon lähes täydellinen puhuttelemattomuus taiteellisten arvioijien ja kulttuurielitin suhteen. Nyt molempia puolia tarkastellaan toisiinsa suhteissa olevina ja molemmat joutuvat yhtäläisesti mikroskoopin lasille tutkimuksen kohteeksi.



Kirjan sanoma kiteytyy tekijöiden mukaan seuraavasti: "Uuno -elokuvien diskurssi muodostuu koomisesta törmäyksestä, jossa Uunon oma henkilökohtainen ajattelu ja maailmankuva törmää ulkoiseen,

vakavaan sekä samalla naurettavaan 'normaaliin' maailmaan." Uuno Turhapuron hahmo rakentuu kamevaalille, joka pyrkii nauramaan vakavalle, oikealle, hyödylliselle ja kunnolliselle: sanalla sanoen "korkealle". Uuno on länsimaisen teollisuusyhteiskunnan tärkeiden ja pakottavien normien (protestanttinen etiikka, kurnalainen ruumis, siisteys, kauneus jne.) negaatio. Tämän arkipäivän "pakkopaidan" vaihtaminen Uunon resuiseen, sontaiseen "verkkopaitaan" tuottaa vapautuksen tunteen ja vapautuvaa energiaa, joka purkautuu ilmoille alistettujen nauruna.

Jukka Sihvosen essee "Uunolandia" johdattaa mainiosti ymmärtämään Uunoa juuri kamevaalina ja eräänlaisena kulttuurisena kapinana. Sihvonen nojaa paljolti Stallybrassin ja Whiten teokseen "The Politics and Poetics of Transgression" (1986). Stallybrass ja White paljastavat teoksensa alussa keskeiseksi inspiraation lähteikseen Mihail Bahtinin (symbolinen taistelu), Norbert Eliaksen (siviisaatioprosessi), Mary Douglasin (siisteys, järjestys) ja Pierre Bourdieun (luokkadistinktio, habitus) kirjoitukset.

Bahtinin mukaan kamevaali on vallitsevan sosiaalisen ja virallisen hierarkian, siis "matala" vs. "korkea" asetelman, kääntämistä ylösalaisin. Jo tässä on syytä huomata, että "alhainen vs. ylevä" erottelee koskee myös kulttuurisesti ja symbolisesti määntyviä ihmisryhmiä. Kamevaali voi siten olla alhaisten kapinaa ylhäisöä, eliittiä, "herroja" vastaan. Uunon muuttomuus ja alhaisuus sallii alistettujen "haistattaa" kulttuurielitille. Samasta syystä tuo eliitti (esim. taidearvostelijat) ei voi sietää Turhapuroa.

Analysoidessaan lähinnä brittiläisen keskiluokan kulttuurisen kuvittelun kehitystä 1600-luvulta 1900-luvun alkuun asti, Stallybrass ja White kiteyttävät korkea/matala jaottelun neljään alueeseen: psyykkiset muodot (korkeakulttuuri/populaarikulttuuri), ruumis (klassinen/groteski), maantieteellinen tila (esim. kaupungin keskusta/slummit, maaseutu) ja sosiaalinen järjestys (porvaristo/alaluokka). Kul-

lakin alueella jaotellut (korkea/ matala) heijastavat samanlaista rakennetta myös muissa hierarkioissa ja vastaavasti rajanylitykset (transgressiot) yhdessä suhteessa vaikuttavat laajemminkin.

Stallybrassin ja Whiten mielestä ihmisruumis on keskeinen ylevän vs. alhaisen ilmaisukenttä. "Heidän mielestään SOMAATTISET, ihmisruumiiseen liittyvät symbolit ovat juuri tässä mielessä valaisevia, sillä niiden ilmaisullisen käytön kautta (ja lähinnä aksellilla ylevä/alhainen) tapahtuu lopulta koko sosiaalinen luokittelu." (s. 15)

Ihmisiin symbolinen ja sosiaalinen ulottuvuus onkin erityisen mielenkiintoinen alue Uno Turhapuron analysoinnin kannalta. Tässä yhteydessä voidaan Sihvosen poiketen mainita myös Foucault'n, Brian Tumerin ja Mary Douglasin työ. Ruumishan on samanaikaisesti sekä osa luonnollista järjestystä, että osa kulttuurista järjestystä. Douglasille vasta kulttuurisen järjestyksen olemassaolo luo mahdollisuuden epäjärjestykselle (toiseudelle), joka siis on poikkeavuutta oikean järjestyksen suhteen. Douglasin mukaan ihmiskeho symbolisoi kulttuurista järjestystä, jolloin ruumiin ilmaisupinta on tuon järjestyksen mukaisesti kontrolloitu esitys (ryhti, asento, eleet, ilmeet, nauraminen, haukottelu, röyhtäily jne.). Jos sosiaalinen kontrolli on heikko, ruumis voi olla rento, epämuodollinen, siistimätön ja vaatetus nukkavieru. Taiteilijoiden ja akateemisten piirien kehon symboliikka kertoo juuri suhteellisesta vapaudesta: sotilaiden ja byrokraattien kurinalainen ulko-muoto taas kertoo tiukasta kontrollista.

Foucault puolestaan on todennut, että modernissa yhteiskunnassa vallan (kurin, järjestyksen) kohteena on erityisesti ihmisruumis. Ruumis on näin valtasuhteiden tuotetta, vallan tuottama objekti. Foucault siis opettajansa Merleau-Pontyn tapaan syrjäyttää kartesiolaisen cogiton keskiöstä ja pitää sen sijaan ruumista modernin diskurssin (luokittavan ja järjestävän systeemin) keskeisenä kohteena. Foucault'laisittain ruumis on poliittisten taistelujen keskiössä; taistelu ruumiin

kontrollista on "elementaarista" ja "primitiivistä" poliittista taistelua.

Tätä samaa ruumiin problematiikkaa Sihvonen keri auki Bahtiniin, Stallybrasiin ja Whiteen perustuen. Bahtiniilla kulttuurinen "virallinen" ja "korkea" nojaa kaikkeen siihen mitä käsite KLASSINEN pitää sisällään. Ruumiin alueella "klassinen" viittaa suoraan antiikin ajoilta säilyneisiin patsaisiin. Tämän vastakohtana on sitten "groteski ruumis", joka on kaikkea sitä mikä klassisesta ruumiista on pyritty sulkemaan pois ja kieltämään. Klassinen patsas on vailla aukkoja ja reikiä, kun taas groteskit asut ja naamiot korostavat ammittavaa suuta, pullottavaa vatsaa ja pakaroituja, jalkoja ja sukupuolielimiä. "Siinä missä klassinen ruumis on suljettu, homogeneeninen, monumentaalinen, mieteliäs, keskitetty ja symmetrinen, groteski ruumis on avonainen, moninainen, mitätön, hajainen ja epämuodostunut." (s. 17).

On helppo huomata, että Uno Turhapuro edustaa selkeästi groteskia ruumiista kammottavine liikaisine ja reikäisine verkkopaitoineen. Unon suu invottaa älyttömästi, hänen tukkansa on takussa, kasvot ovat likaiset ja silmät tirsottavat kuin sialla. Uno on myös täydellisen vetelä ja ryhditön ("kuin jätkän räkä piikkilangalla"). Sihvonen vertaa Turhapuroa "lentävän suomalaisen" Paavo Nummen patsaan jäntevään ja klassiseen hahmoon: ero on huija. Unon hahmon "epäklassisuus" toistuu myös elokuvien rakenteissa: elokuvat eivät muodosta mitään jäntevää, yhtenäistä, sulkeutunutta kokonaisuutta, vaan ne vaikuttavat hajanaisilta sketsiläijiltä.

"Uno vastustaa protestanttiselle etikalle ominaista työn moraalialia kuten lähes kaikkia valistusajalta periytyviä ihanteita." (s. 21). "Unon hahmoon ovat ikäänkuin kerääntyneet kaikki ne piirteet, jotka keskiluokkainen, itseään säästelevä, yhtenäisen ja siksi kuvitteellinen identiteetti on sulkenut ulkopuolelleen." (s. 24). Uno edustaa siis modernin länsimaisen kulttuurisen järjestyksen kääntöpuolta. Juuri työteliäisyys, itsekuuri, järjestyminen, halujen hallinta, ryhdikkyyden, siisteys ja kaunis jul-

kisivu (decorum) löytävät Unossa negatiivonsa. Uno on kapinaa modernien diskurssien järjestävää valtaa vastaan.

Kun moderneissa länsimaisissa yhteiskunnissa korostuneesti eletään vieläkin "hyödyn aikakautta" (vrt. valistus), niin Uno Turhapuro on jo nimensäkin perusteella täysin TURHA ja tuottamaton olento (s. 22). Hyödyllisyys ja tehokkuuspakko ei koske ainoastaan työssäoloa, vaan myös vapaa-aikaa: sitäköön ei tulisi käyttää löhöämällä vaan bodaten ja hölkäten, siis omaa tehokkuutta uusintaen. Tämän kaikkiläpäisevän periaatteen Uno-paljolti intuitiivisesti kieltää.



UT:n muutkin esseet ovat mielenkiintoisia. Ari Honka-Hallilla kysyy "Välttääkö Uno taiteen ansat?". Spede Pasanen toteaa haastattelusuudessa (s. 27) ettei Unoja tehtäessä ole aikomuksena ryhtyä "hienostelemaan" eli "kalastelemaan kritiikoiden hyväksyntää". Niinpä "kaikki sellaiset ainekset (...) leikataan raa'asti veks." Honka-Hallilla vertaa Honkasalon ja Lehdon "Tulipäätä" (1980) samoihin aikoihin esitettyyn "Uno Turhapuron aviokriisiin" (1981). Tulipää on taide-elokuva jokaista kuvaansa myöten, kaikki otokset ovat visuaalisesti näyttäviä ja kaikkialla näkyy taiteilijan kädenjälki. Unossa sen sijaan kaikki otokset, kuvakoot, kamerakulmat ovat mahdollisimman tavanomaisia, "konstaillemattomia".

Onko Uno siis taide-elokuvan vasta-elokuvaa? Honka-Hallilla ei anna selvää vastausta. Itse vastaisin: kyllä, mutta vain sikäli kun viihde on taiteen vastakohta. Speden käsikirjoitus toimii luovasti, samoin Loin Unon tekeminen; näiden välistä puuttuu kuitenkin elokuvalla ominaisten keinojen kunnollinen hyväksikäyttö. Spede on kuin tutkija, joka kieltää käyttävänsä mitään teoriaa ja tulee näin käyttäneeksi vanhempaa, jo itsestään selväksi sedimentoitunutta teoriaa. Spedekin tulee siis käyttäneeksi kaikkien naturalistuneimpien elokuvallisen alueen konventioita. Voidaan myös kysyä: osaisiko Spede käyttää visuaalisen alueen keinoja halutessaan vai ei?

Veijo Hietala nostaa esiin Unon "utooppisen sensibilitettiin". Vaikka Uno antaa vaikutelman täydellisestä saamatomuudesta, hän tarpeen vaatiessa päihittää kaikki muut taidollaan. Uno on kaikivoipa teräsmies, vaikka ei siitä vaikutaakaan. Uno toimii kuin päiväuni: saatan näyttää vätykseltä, mutta tosiasiassa olen aivan muuta.

Hanna Kangasniemi paneutuu "naisuuden merkkeihin" elokuvassa, jossa Uno luulee olevansa nainen. Yleensä mieheksi pukeutuva nainen lähinnä karsii itsestään naisiksi erottavia tuntomerkkejä: peittää rintansa, kätkee tai leiikkaa tukkansa, jättää meikkaamatta ja pukeutuu miehen asuun. Toisinaan mieheyttä lisätään teko- viiksillä ja sikarilla. Naisiksi pukeutuva mies taas etupäässä lisää itseensä kaikkien fetisoiduimpia naisuuden merkkejä: rinnoilla, korkokengillä, pitkällä tukalla ja hiuksilla tuotetaan eroja normaalin ihmistyden (mieheyden) suhteen.

Martti Lahti käsittelee esseessään kuinka Uno rajanylityksenä on sittenkin turvallinen, kuten viihde edellyttää. Tätä turvallisuutta tuottaa mm. se, että Vesa-Matti Loini on myös "korkeataiteellinen" tähti: lahjakas vakavien osien esittäjä ja musii-kin tulkitsija. "Loinin tähtikuvan kautta Uunoissa on korkeakulttuurisia jälkiä, mikä antaa mahdollisuuden nauttia turvallisesti rajan ylityksen tunteesta, jonka jälkeen voi palata takaisin omalle puolelle aitaan." (s. 101). Uno on siis "oikeasti" vakava ja lahjakas Loini, joten "hirveän huonon ihmisen" Unon ei pidä antaa pelästyttää itseään.

Uno ja julkisuutta käsittelee puolestaan Kimmo Laine. Alussa esitettyä taustaa vasten on herkullista lukea, minkälaisista närkästyistä Uno on vuosien kuluessa herättänyt kritikoissa. Aluksi mm. Loinin Uno -rooli nähtiin lahjakkaan näyttelijän nistämiseksi, hukkaan heittämisiksi. Ja sitten kun Uunosta oli ehtinyt tulla todellisen laajalti hyväksyty populaarisankari, ei rooli ollutkaan enää Loinin nistävä, vaan nyt Speden huonot elokuvat eivät ole Uunon arvoisia.

Erkki Karvonen

Tuulen viemää — ikuisesti ilonamme

TAYLOR, Helen. *Scarlett's Women. Gone with the Wind and its Female Fans*. Virago Press, London 1989. 275 s.

■ Bristolilaisen kirjallisuuden tutkijan Helen Taylorin kirja edustaa feministisen naistutkimuksen viimeisimpiä tuulia kirjallisuuden ja elokuvahistorian tutkimuksessa. Elävän kuvan naistutkimus alkoi (seksististen) naiskuvien tutkimuksella, nosti sitten esiin unohdettuja naistekijöitä, ja on viime vuosina keskittynyt katsoisuuden, katsojien ja kulutuksen tutkimiseen. Feminististä elokuvatutkimusta on syytetty siitä, ettei sillä ole ollut paljon annettavaa elokuvahistorian tutkimukselle. Naistutkimuksen näkökulmasta asia näyttää kuitenkin toiselta, sillä feministinen naistutkimus on asettanut kyseenalaiseksi vakiintuneet tavat kirjoittaa elokuvahistoriaa — niin kuin kaikkea muutakin historiaa. On selvää, että jos televisio- ja elokuvahistorian kirjoitus ymmärretään toinen toisiaan suurempien elokuvamiesten tekemisten ja tekeleitten kronologisena kirjaamisena ja haltioituneena ylistämisenä, eivät ne muutama nainen, jotka ovat päässeet käymään miesten toiminta-alueella, näytä tuovan mitään uutta historian tietämykseemme. Näiden muutaman kummajaisen saavutukset eivät useimmiten hetkauta valtaseman saavuttaneita näkemyksiä siitä, mitkä ovat elävän kuvan Suurteoksia ja Suurmiehiä — siinä kritiikki on useimmiten oikeassa. Mutta elävän kuvan historiaa voi lähestyä toisinkin. Sitä voi tarkastella esimerkiksi katsojien ja vastaanoton historiana. Ja sillä alueella enää vain umpisokea soviniisti voi kieltäytyä näkemästä naisia ja naisten tekemisiä.



Helen Taylor tutki Tuulen viemää, koska hän halusi selvittää, mikä on Tuulen viemän suosion takana, miksi yleisön kiinnostus siihen niin kirjana kuin elokuvana-kin näyttää olevan ikuista. Taylor tutki yksittäisten suomiesten sijasta "massojen"

historiaa, "tavallisten ihmisten" historiaa, sitä, miten Tuulen viemää elää kenen tahansa mielikuvituksessa, muistoissa, yksilöiden ja ryhmien kokemuksissa. Taylor kirjoittaa sen näkemyksen puolesta, ettei Tuulen viemän — niin kuin ei minkään muunkaan yhteiskunnallisen ja kulttuurisen ilmiön historiaa tule kirjoittaa yksin keskiluokkaisen kulttuurin eliitin, esim. ohjaajien, käsikirjoittajien tai näyttelijöiden näkökulmasta, vaan on tutkittava myös sitä, minkälaisia merkityksiä eri ilmiöt saavat vastaanottajien, suuren yleisön, kansan keskuudessa. Vaikka Tuulen viemän lukijat ja katsojat ovat pääasiassa olleet ja ovat edelleenkin naisia, niin ihmiset, jotka Tuulen viemästä ovat myöhemmin kirjoittaneet tai jotka ovat hyödyntäneet sitä sekä kulttuurisesti että taloudellisesti, ovat tietenkin olleet miehiä. Taylorin kirja on ensimmäisiä teoksia, joissa Tuulen viemästä nainen kirjoittaa naisille — ja tutkimuskohteina ovat tietenkin olleet naiset, Tuulen viemän katsojat ja lukijat.

Taylor pyrki tutkimuksessaan kokonaisvaltaiseen analyysiin. Hän valotti analyysissään Tuulen viemän tuotanto-olosuhteita, aikaa ja paikkaa, jossa kirja ja elokuva syntyivät, Mitchellin elämäkertaa sekä Tuulen viemän sisältöä. Tuulen viemän ihailijoita Taylor tutki julkaisemalla lehdissä ilmoituksia, joissa hän pyysi ihmisiä kirjoittamaan Tuulen viemää -elokuvaan ja -kirjaan liittyvistä kokemuksistaan ja muistoistaan. Vastauksia hän sai pitkälti yli 300.

Taylorin mukaan yleensä tutkimuksessa Tuulen viemää on kirjana sijoitettu miesten traditioon eli ns. sukupuolettomaan traditioon. Kirjan on sanottu saaneen vaikutteita esimerkiksi Tolstoin Sodasta ja rauhasta. Taylor sen sijaan sijoittaa Tuulen viemän naisten kirjalliseen traditioon ja näkee Tuulen viemän edeltäjinä etelävaltioiden naiskirjailijoiden romaanit, päiväkirjat ja ormaelämäkerrat, jotka Mitchell tunsi hyvin. Taylor myös tunnistaa sen, kuinka Tuulen viemää on vaikuttanut naisjälkipolvien kirjoittamiseen. Vaikka Tuulen viemää on kirjoitettu pitkälti vanhojen etelävaltiolaisten muistelmien pohjalta, Taylor tunnistaa teoksessa myös Margaret Mitchellin elä-