

”Kelpaan minä siellä missä muutkin”

Säädyllyisyys ja huumori neuvottelemassa
luokkarepresentaatioiden rajoja vuosien 1943–1946 Lea Joutseno
-elokuvissa

Emilia Koivumäki

Pro gradu -tutkielma

Mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2018

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TIIVISTELMÄ

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteidentutkimuksen laitos/ Humanistinen tiedekunta

KOIVUMÄKI, EMILIA: ”Kelpaan minä siellä missä muutkin” Säädyllisyys ja huumori neuvottelemassa luokkarepresentaatioiden rajoja vuosien 1943–1946 Lea Joutseno -elokuviissa

Pro gradu -tutkielma 73 s.

Mediatutkimus

Toukokuu 2018

Tutkin pro gradussani, miten 1940-luvun romanttisissa komedioissa on esitetty suomalaista luokkayhteiskuntaa. Aineistonani toimivat neljä Joutseno-Vaala-Tet -elokuva: *Tositarkoituksella* (1943), *Dynamiittityttö* (1944), *Vuokrasulhanen* (1945) ja *Viikon tyttö* (1946). Elokuviissa tapahtuvien identiteettisekaannuksien takia sankarittaret, tai *Vuokrasulhasen* tapauksessa sankari, ylittävät luokkarajoja käyttäytymisellään. Usein juuri nämä luokkaretket ovat lähtökohta naurulle, joka omalta osaltaan järjestää yhteiskuntaa.

Lähden aluksi tutkimaan luokkayhteiskunnan representaatioita elokuvissa ja niiden näkyviä rajoja. Tarkoitukseni on tuoda näkyväksi niitä rakentavia prosesseja. Representaatioita lähestyn semiologi Roland Barthesin myyttikäsitystä soveltaen ja verraten elokuvia aikakauden hollywoodilaisiin romantiisiin komedioihin. Vaikka tutkimuskohteenani ovat elokuvat sijoittuvat niinkin lyhyelle ajanjaksolle kuin vuosille 1943–1946, on niiden sisällä nähtävissä isoja muutoksia. Mitä pidemmälle ajassa mennään, sitä hierarkkisempi luokkayhteiskunnan kuvauksesta tulee.

Seuraavassa luvussa tartun näkymättömiin luokkarajoihin ja pohdin, miten niistä voidaan tehdä näkyviä käyttäen sosiologi Beverley Skeggsin säädyllisyyskäsitettä. Katson, että yhteiskunnallisen järjestyksen säilymiselle tärkeä työkalu on säädyllisyys, sillä sen kautta voidaan säännöstellä kansalaisten käyttäytymistä. Erottautumisen dynamiikkaa tutkin sosiologi Pierre Bourdieun maku- ja tyylikäsitteiden kautta.

Kun olen käynyt läpi millaisia luokkarepresentaatioita elokuvat rakentavat ja ylläpitävät, siirryn tarkastelemaan vastavoimia, joita rakenteisiin kohdistuu. Nostan esiin, miten sankarittaret käyvät tietoisista kamppailua luokkarakenteita kohtaan ja millaisissa tiloissa luokkarajat menettävät valtansa. Lopuksi pohdin sitä, palaavatko luokkarajat aina automaattisesti takaisin alkuasetelmaan onnellisten ja konventionaalisten loppusulkeumien kohdalla. Loppu silottelee usein pois luokkaristiriidat ja tarinat palaavat vain näennäisesti takaisin uomiinsa. Näin säädyllisen käytöksen rajat venyvät, vaikka eivät rikkoudu.

Asiasanat: erottautuminen, huumori, keskiluokka, komedia, luokkaristiriidat, luokkayhteiskunta, maku (arvostelukyky), muoti, poikkeava käyttäytyminen, pukeutuminen, ryhmäpaine, sosiaalinen kontrolli, sosiaalinen liikkuvuus, sosiaaliset normit, stereotypiat, tyyli, valta, voimaantuminen

Sisällysluettelo

| | |
|--|----|
| 1. Johdanto | 1 |
| 1.1. Tutkimuskysymyksen asettelu | 1 |
| 1.2. Aineiston esittely | 3 |
| 1.3. Tutkimuksen rakenne | 9 |
| | |
| 2. Luokka | 11 |
| 2.1. Elokuvienv luokkarepresentaatiot | 11 |
| 2.2. Konkreettisia eroja rakentamassa | 18 |
| 2.3. Varallisuuden tuoma aktiivisuus | 23 |
| | |
| 3. Rajankäyntiä säädylisyyden kautta | 29 |
| 3.1 Säädylisyys terminä | 29 |
| 3.2 Tyyli, maku ja muoti | 35 |
| 3.3. Pukeutuminen rajankäynnin välineenä | 41 |
| | |
| 4. Valta | 50 |
| 4.1 Harkittua kurittomuutta | 50 |
| 4.2 Kumouksellinen tila | 55 |
| 4.3 Luokkarajat liikkeessä | 64 |
| | |
| 5. Lopuksi | 69 |
| | |
| Lähteet | 71 |

1. Johdanto

Dynamiittityön (1944) Marjan (Lea Joutseno) etuoikeutettu yhteiskunnallinen asema ei ole koskaan sulkenut häneltä pääsyä minnekään. Kun hän ehdottaa dynamiittimiehille tapaamista hienostoravintola Ritzissä, ei hänelle tule mieleenkään, että he eivät oman asemansa takia siellä ole käyneet. Marjan innostus tarttuu dynamiittimies Yrkkään (Kyösti Käyhkö), joka lausuu: ”Kelpaan minä siellä missä muutkin”. Elokuvan lyhyessä kohtauksessa nousee esiin Marjan etuoikeutettu asema dynamiittimiehiin nähden. Samalla se on myös täynnä uhmaa, kun he yhdessä päättävät ylittää luokkarajat ja astua maailmaan, joka aiemmin on ollut miehiltä suljettu.

1.1 Tutkimuskysymyksen asettelu

Olen kiinnostunut tutkimuksessani 1940-luvun suomalaisten romanttisten komedioiden luokkakäsityksestä. Niissä käsiteltiin usein lyhytaikaisen luokkienvälille sijoittuvan sosiaalisen liikkumisen eli luokkaretkeilyn kautta suomalaista luokkayhteiskuntaa, mutta se tehtiin genren konventioiden rajoissa. Huumorin avulla pystyttiin käsittelemään pehmeämmin luokkaeroja ja niiden ylityksiä. Jatkosodan loppupuolelle ja sen jälkeiselle ajalle sijoittuvat elokuvat ovat omalta osaltaan mukana hälventämässä ja samalla pönkittämässä luokkarajoja ja niiden pysyvyyttä. Vaikka romanssin avulla ne muuttuvat joksikin aikaa matalammiksi, palaavat rajat voimaan tarinan lopussa.

Pro gradussani tutkin, miten elokuvissa luokkaa on esitetty ja miten sen luokkarajoja tehdään näkyviksi. Komedioiden ollessa kyseessä ja koska luokkaretket toimivat usein huumorin lähteenä, on tärkeää myös tarkastella keneen nauru elokuvissa kohdistuu. Odotan, että sodan aikana luokkien eriarvoisuutta ei kannattanut korostaa, mutta jatkosodan päätyttyä aihetta päästiin komedioissa tutkimaan hieman erilaisesta näkökulmasta. Uskon siis, että elokuvien luokkakuva tulee muuttumaan eheästä kansakunnasta monimutkaisempaan suuntaan.

Olen valinnut pro graduni aineistoksi neljä suomalaista elokuvaa 1940-luvulta. *Tositarkoituksella* (1943), *Dynamiittityttö* (1944), *Vuokrasulhanen* (1945) sekä *Viikon tyttö* (1946) muodostavat selkeän sarjan tekijätiiminsä kautta. Kaikkien elokuvien käsikirjoituksesta vastasivat Valentin Vaala, Lea Joutseno sekä Kirsti Bergroth¹, niiden pääosassa oli Lea Joutsenon esittämä sankaritar ja niiden ohjaajana toimi Valentin Vaala. Elokuvat ovat alkuperäis-käsikirjoituksia, eivätkä näin ollen perustu aiempiin kirjallisiin töihin. Niitä yhdistää voimakas luokan läsnäolo sekä identiteettisekaannuksille perustuvat juonenkäänteet.

Olen rajannut sarjasta pois elokuvan *Morsian yllättää* (1941), joka takana on sama tekijätiimi. Elokuvan painotukset eroavat kuitenkin juonellisesti muista elokuvista. Siinä ei ole selkeää identiteettisekaannus teemaa ja se keskittyy nuorten rakkausongelmien ympärille ja sisältää hyvin vähän luokkaproblemaatiikkaa. Vaikka tutkimukseni ei ole tekijäpainotteinen, käytän sitä silti toimivana rajauksena. Valitsemani neljä elokuvaa luovat selkeän elokuva-sarjan, jossa kaikissa on yksilöllisiä eroja, mutta jotka kuitenkin muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden.

Näiden romanttisten komedioiden juonen kannalta luokkarajat nousevat tärkeään osaan, mutta niistä ei juuri puhuta. Tämä tuo mukanaan omat vaikeutensa. Miten tutkia luokkaa, kun sitä ei mainita juuri ollenkaan suoraan. Lähdän tutkimaan luokan käsitettä ja sitä, mitä sillä pro gradu tutkielmani kontekstissa tarkoitan. Näen luokan representaationa aikakauden luokkakuvasta, en oikeana luokan edustajana. Kyse on oman aikakautensa tuotteesta ja elokuvat ovat vuorovaikutuksessa oman aikakautensa yhteiskuntaan. Tarkoitukseni ei ole verrata elokuvien luokkakäsitystä suoraan ajan todelliseen yhteiskuntaan, vaan esitellä itse luokkakuvauksia ja sitä, miten niitä rakennetaan ja miten niitä on mahdollista lukea.

¹ Bergroht esiintyy alkuteksteissä nimimerkillä Tet ja hänet myös nimetään erikseen dialogin kirjoittajana, kun Joutseno sekä Vaala ovat vastuussa itse tarinasta. *Tositarkoituksella* aloitti Joutseno-Vaala-Tet -yhteistyön kirjoittamisen puolella, vaikka vasta *Vuokrasulhasta* mainostetaan " Joutseno-Vaala-Tet -tuotantona (Koivunen 1995, 214). Lea Joutsenoa ei ole nimetty kaikkien elokuvien alkuteksteissä kirjoittajana (*Tositarkoituksella* ja *Dynamiittityttö*), mutta hänet nimetään kreditoimattomana käsikirjoittajana Elonetin sivuilla.

Tutkin luokan esittämistä erityisesti huumorin kautta. Filosofi Henri Bergson katsoi, että komiikka on yhteiskunnallinen ele, jolla tavoitellaan tiedostamattomasti yhteisön hyvää. Sillä on sosiaalinen funktio, joka tuo yhteen ja erottaa ihmisiä toisistaan. Nauru on aina hieman nöyryyttävä kohteelleen ja nau-
rajia se muistuttaa siitä, että he voivat joutua saman häpeän kohteeksi.² Kun kaksi luokkaa kohtaa, on se usein kyseisissä romanttisissa komedioissa huumorin lähde. Millaista huumoria luokkaan kohdistuu ja kenelle kohtauksissa nauretaan, kertovat elokuvan valtasuhteista paljon. Sotien loppupuolelle sijoittuvat elokuvien voisi olettaa myyvän kuvaa yhtenäisestä Suomesta, jossa luokkarajat eivät rajoita ihmisiä. Sodan jälkeen yhtenäisyydelle ei ole samanlaista tarvetta ja aiheen käsittelyssä voisi uskoa tapahtuvan muutoksen.

1.2 Aineiston esittely

Ensimmäinen elokuva *Tositarkoituksella* eroaa muista saman sarjan elokuvista siinä, että se yhdistää urbaanin yhteiskunnan ja maaseudun. Toisin kuin muut käsittelemäni elokuvat *Tositarkoituksella* sijoittuu maaseudulle, jonne sen sankaritar on lähtenyt työhön sodan ajaksi. Elokuvan identiteettisekaannus syntyy, kun ministerin tytär päättää näyttää pystyvänsä maatilain töihin ja uskottelemaan kaikille olevansa pätevä piika.

Elokuvassa rikas seurapiirikaunotar Anja Leiste (Lea Joutseno) päättää saavuttaa ihastuksensa agronomi Arotien (Olavi Reimas) huomion. Arotien ihannevaimo on maanläheinen ja osaava talonemäntä. Anja päättää todistaa itsensä kuvausta vastaavaksi naiseksi ja ilmoittautuu työpalvelukseen, kun kuulee siitä sisäköltään. Ostamalla täydellisen valepuvun ja ottamalla käyttöönsä toisen nimensä lidan hän suuntaa maalle, missä hän joutuu ensimmäistä kertaa elämässään töihin.

Raudanhovin kartanon kaksi perijää ihastuvat nopeasti kummatkin uuteen piikaan. Nuorempi veli, naistenmiehen maineessa oleva Arvo (Tapio Nurkka),

² Bergson 2000; 9-11, 19-20, 97.

on veljeksistä uudistuksellisempi, eikä häntä häiritse selkeä luokkaero kartanonherran ja piian välillä. Vanhempi veli Kaarle (Tauno Majuri) on vanhoja arvoja ihaileva mies, jota kauhistuttaa koko ajatus, että hän olisi ihastunut eri kansanluokasta³ tulevaan tyttöön. Anjan löytää Kaarlestä itselleen tasavertaisen kumppanin ja unohtaa agronomi Arotien, joka ihastuu Anjan ystävättäreen Nora Bergiin (Kirsti Hurme). Anjasta ei tule elokuvan edetessä parempi vaikeissa kotitöissä, mutta hänestä tulee ymmärtäväisempi ja tunnollisempi tuleva kartanonrouva. Kun luokkahuijaus lopulta paljastuu, ei mikään estä Anjan ja Kaarlen romanssia ja elokuva loppuukin kihlaukseen.

Toisena elokuvana valmistumisjärjestyksessä on *Dynamiittityttö*. Sen luokkakuvaukset ovat samalla voimakkaan polarisoituja, että vaikeasti kuvattavia, eikä luokkaa mainita suoraan dialogissa kertaakaan. Rikas pankkiirin tytär joutuu osittain omasta tahdostaan, osittain väärinkäsityksen johdosta osaksi rikollisten joukkoa. Elokuvan rikkaille nuorille vastapainoa tarjoavat dynamiittimiesten rikollisliiga, joka esitetään työväenluokkaisena, vaikka he eivät oikeastaan mihinkään valmiiseen luokkaan kuulu.

Dynamiittitytön sankaritar Marja (Lea Joutseno) on rikosromaaneihin hullaantunut pankkiirin tytär, joka viettää päivänsä hienoissa ravintoloissa ystäviensä seurassa. Hän on ikävystynyt etuoikeutettuun elämäänsä ja kun hänen isänsä toimistoon murtaudutaan, haluaa hän ottaa aktiivisen osan rikostutkinnoissa. Dynamiittimiehiksi nimetty rikollisliiga herättää hänessä voimakasta ihailua, mutta samalla hän haluaa ratkaista rikollisten henkilöllisyyden ennen poliisia. Marjan tuore kiinnostus rikollisjahtiin ja rikospoliisiosaston apulaispäälikkö Vuoriston (William Markus) seuraan harmittaa hänen ystäviään ja varsinkin Marjasta vaimoa havittelevaa taiteilija Honkaa (Tapio Nurkka). Honka päättää säilyttää Marjan rikosten ratkomisen vaaroilla ja suunnittelee ystävineen kidnappaavansa tytön ja näin pelästyttääkseen hänet. Marja kuulee juonesta ja löytäessään johtolangan oikeaan rikokseen luulee sitä Honkan järjestämäksi tapaamiseksi.

³ *Tositarkoituksella*-elokuvan kohdalla puhun kansanluokista, sillä se on termi, jota Kaarle käyttää puhuessaan luokkaeroista.

Marja päätyy oikeiden dynamiittimiesten kokoukseen ja esittää rikollisliigan uusinta jäsentä. Hän haluaa katsoa, kuinka pitkälle miehet jaksavat esitystään jatkaa ja osoittaa etteivät rikolliset pelota häntä. Rikolliset ottavat Marjan tosissaan ja yhdessä he suunnittelevat sekä toteuttavat ryöstön. Marja lukee aamulla lehdestä ryöstöstä ja tajuaa, mihin hän on sekaantunut. Kun hän menee tunnustamaan poliisiasemalle rikoksensa, taivuttelee Vuoristo hänet esittämään rikollista vielä kerran, jotta dynamiittimiehet saataisiin kiinni. Miehet päättävät ryöstää Marjan pankkiiri-isän huvilan ja muutaman väärän pidätyksen jälkeen poliisi saa oikeat rikolliset kiinni. Marja vannoo päässeensä yli rikollisuuteen liittyvästä innostuksestaan ja osoituksena turvallisen elämän tavoittelusta päättää hyväksyä apulaiskomisario Vuoriston kosinnan.

Kolmas elokuva *Vuokrasulhanen* eroaa muista elokuvista sillä, että siinä tapahtuva identiteettisekaannus ei koske sankarittaren luokkaa vaan hänen siviilisäätyään. Elokuvassa luokkakuvaukset eivät ole yhtä kahtiajakautuneita kuin muissa aineistoelokuvissani, mutta se käsittelee keskiluokkaan liitettäviä säädyllisyyskäsitteitä ja luokkanousukkaita. Avioliittoon, avioeroon ja seurustelemiseen liittyvät kysymykset käsitellään keskiluokkaisen kunniallisuuden kautta ja toisin kuin *Morsian yllättää* elokuvassa kyseessä on enemmän soveliaisuussääntöihin kuin rakkausotkuihin keskittyvä romanttinen komedia. Vaikka itse sankarittaren luokkaa ei elokuvassa kyseenalaisteta, ovat hänen ympärillään vallitsevat luokkanormit liikkuvia. Jos joku elokuvan hahmoista liikuttelee luokkarajoja, on se vuokrasulhasena työskentelevä Erkki Anger, joka joutuu nappulaksi rikkaampien pariskuntien rakkausriidoissa.

Eronneesta sisustussuunnittelija Meeri Holvista (Lea Joutseno) on tullut seurapiirien suosikkivieras, sillä kaikki haluavat tavata eronneen naisen. Hän huomaa lehdessä ilmoituksen, joissa vuokrataan turvallista saattajaa yksinäisille naisille ja vuokraa itselleen saattajan kutsuille. Kun vuokrasulhanen Erkki Anger (Tapio Nurkka) sitten ilmaantuu hakemaan Meeriä, luullaan häntä tämän uudeksi miesystäväksi. Meerin nyrkkeilijäpoikaystävä Urho Luomus (Kullervo Kalske) ja yhtiökumppani sekä entinen aviomies Arvo Rauta (Tauno Majuri) ovat kumpikin kateellisia, eivätkä suostu jättämään Meeriä rauhaan. Meeri päättää lähteä karkuun kaupungista Urhon kanssa ja Arvolle paljastuu

totuus vuokratusta saattajasta. Hän päättää palkata Erkin sabotoimaan Meerin suhdetta Urhoon, ja nyt Erkki joutuu näyttelemään, ettei tiedä olevansa vuokrasulhanen.

Arvo ja Erkki kiihuhtavat Meerin ystävättären Pippi Masan (Rauha Rentola) kanssa Aulangolle, jonne Urho ja Meeri ovat paenneet muita. Meeri menettää mustasukkaisen Urhon mielenkiinnon, kun miestä alkaa houkuttaa Pippin mitava omaisuus. Erkki taas alkaa unohtaa vain näyttelevänsä Meerin sulhasta, vaikka Meeri ei hänestä olekaan kiinnostunut. Seurueen rapujuhlat päättyvät välienselvittelyyn. Meeri paljastaa lopulta, että yhteistyökumppani Arvo on myös hänen aviomiehensä ja pariskunta on yhdessä päättänyt perua avioeroprosessin. Pariskunta onnittelee vastakihlautuneita Urhoa ja Pippiä ja tassa laskunsa Erkin kanssa.

Vuokrasulhasessa Meeri ja Arvo edustavat keskiluokkaa, johon kuuluminen on muille elokuvan henkilöille tavoittelemisen arvoinen. Meeri on sisutusarkkitehtinä tyylietoinen johtaja, joka kertoo, miten keskiluokkaan tulee kuulua. Pippi Masa ihailee erityisesti hänen makuaan ja haaveilee samasta huolettomuudesta luokan kanssa. Pippi ei koe kuuluvansa piireihin, vaikka onkin rikas. Hän pelkää isänsä maineen makkaratehtailijana paljastavan hänet nousukkaaksi ja Urhossa hän löytää toisen kahden luokan välille asettuvan henkilön. Urhon pääoma on julkisuus, jonka ura nyrkkeilijänä hänelle antaa. Se tarjoaa hänelle pääsyn seurapiireihin, mutta häntä ei silti katsota Meerin arvoiseksi. Jopa Meeri karttaa hänen seurassaan liikkumista ja on valmis palkkaamaan edustavamman seuralaisen. Angerin osaksi jää seurata Meerin ja tämän aviomiehen oikkuja. Hän kulkee, minne hänet käsketään ja on valmis jopa vaarantamaan terveytensä, koska tarvitsee rahaa.

Neljäs ja viimeinen käsittelemäni elokuva on nimeltään *Viikon tyttö*. Se eroaa muista sillä, että sen luokkaretkeily tapahtuu luokkanousun kautta. Muiden elokuvien sankarittaret ovat kaikki olleet selkeästi keskiluokkaisia tai siitä korkeammalle yhteiskunnassa sijoittuvia. *Viikon tytön* sankaritar on työväenluokkainen tehtaantyttö, joka on kiinnostunut ainakin välillisesti politiikasta. Elokuva on myös selkeästi kriittisempi yläluokkaa kohtaan ja tekee pilkkaa

rikkaiden helposta elämästä. Jos *Tositarkoituksella* ja *Dynamiittityttö* esittelivät rikkaiden arkea yhtenä juhlimisena, se yhdisti sen aina nuoruuteen. *Viikon tytössä* nauru ei kohdistu nuoriin, vaan tehtaan johtajan ja hänen vaimonsa ystäväpiiriin.

Viikon tytön sankaritar Raija Lehto (Lea Joutseno) työskentelee kalatehtaassa ja yrittää käyttää aikansa älykkäästi opiskellen ja vältellen huvituksia, koska hän haluaa tehdä vaikutuksen työnjohtaja Antti Aholaan (Tauno Palo). Kun Antti ei saavu sovittuun tapaamiseen, lähtee Raija mustasukkaisuuden puuskassa tansseihin, joissa hänet vedetään lavalle ja valitaan Viikon tyttö -kisan voittajaksi. Kalatehtaan omistajan (Reino Valkama) poika Kristian Tupanen (Tapio Nurkka) sekä media innostuvat heti uudesta kaunottaresta ja virheellisen lehtijutun johdosta myös seurapiirit alkavat havitella Raijaa juhliensa vetonaulaksi. Virheellisen tiedon mukaan Raija esitetään rikkaana, mutta eksentrisenä perijättärenä, joka haluaa varallisuudestaan huolimatta tehdä töitä. Kristianilla ei ole kiirettä korjaamaan äitinsä (Dagi Angervo) käsitystä, sillä hän tietää, että tehtaantyttö ei äidille kelpaisi.

Raija yrittää saada Antin mustasukkaiseksi lähtemällä Kristianin kanssa lounaalle. Hän onnistuu siinä niin hyvin, että pariskunta riitautuu ja Raija eroaa työstään. Vaikean tilanteen ratkaisemiseksi Kristianin äiti ehdottaa juhlia, jossa Antti pyytää julkisesti anteeksi ja jossa julkaistaan hänen poikansa ja Raijan kihlaus. Totuus Raijan varallisuudesta ja erottamisen syistä tulee kuitenkin julki kesken juhlan. Antti puolustaa Raijaa vieraille ja uhkaa lähteä tehtaasta, mikä saa tehtaanjohtajan hätäntymään.

Välienselvittely vie koko Tupasen perheen työntekijöineen työväenluokkaiseen kulmabaariin seurapiirikutsuilta. Papereita tarkastavat poliisit poimivat kotiin henkilöpaperinsa unohtaneet Tupaset ja Raijan mukaansa. Antti on ryhmästä ainoa, joka on tottunut henkilöpapereiden kysymiseen ja pystyy ne kysyjille tarjoamaan. Matkalla poliisilaitokselle Antti neuvottelee johtaja Tupasen kanssa uudelleen sopimuksensa ja paikkaa välinsä Raijan kanssa. Kun Tupaset ja Raija vihdoinkin päästetään poliisilaitokselta, palaavat he omiin juhliinsa ja Antti lähtee saattamaan Raijan kotiin. Eri luokkien edustajat tekevät

sovinnon, mutta tunnustavat samalla, että tuskin enää ylittävät näkymätöntä rajaa, joka erottaa heidän maailmansa.

Kuten elokuvien juoniesittelyistä käy ilmi, ovat kaikki elokuvat romanttisen komedian edustajia. Niissä on yleensä pääparin lisäksi ainakin toinen sankarittaren suosiosta kilpaileva kosija, joka edustaa erilaisia arvoja kuin tuleva aviomiesehdokkaas. *Dynamiittitytössä* sekä *Vuokrasulhasessa* kysymyksessä ovat nousukkaat, jotka eivät ole lähtöisin samasta luokasta kuin sankaritar. *Tositarkoituksella* ja *Viikon tytössä* taas kysymyksessä on rikkaasta perheestä tuleva mies, joka on tottunut ottamaan vapauksia itseään alempiluokkaisen naisten kanssa. Vaikka Arvo ei *Tositarkoituksella*-elokuvassa edustakaan eri luokkaa, korostaa hän asemansa eroa Anjaan puhuessaan veljelleen.

Oikeaksi arvetut aviomiesehdokkaat eroavat muista kosijoista, sillä he edustavat auktoriteettia ja turvaa. He tulevat myös aina samasta luokasta kuin sankaritar, vaikka se ei aina hahmoille olekaan täysin selvä. Elokuvan lopussa viimeistään rakkaus osoitetaan oikeutetuksi, kun pariskunnan luokkasiteet paljastuvat. Kaikissa elokuvissa miehet valvovat tavalla tai toisella sankarittaren töitä; *Vuokrasulhasessa*, *Tositarkoituksella* sekä *Viikon tytössä* kyse on työnantajasta, *Dynamiittitytössä* poliisi yrittää pitää Marjan etsiväntehtävät järjestyksessä. Poliisin työn kautta Vuoristo edustaa myös selkeää eroa oikean ja väärän välillä.

Valitsemani elokuva-sarja on analyysin yleistettävyyden kannalta rajallinen. Koska sen elokuvat on tehty muutaman vuoden sisällä toisistaan ja niiden tekijöinä toimivat samat henkilöt, on sen käyttäminen aikakauden kuvaamisena sinänsä mahdotonta. Elokuvina ne kuvastavat vain pientä otantaa 1940-luvun luokkaretkeilyä kuvaavista elokuvista. Sarja tarjoaa kuitenkin hedelmällisen pohjan tutkia luokan esittämistä ja sen suhdetta huumoriin.

1.3 Tutkimuksen rakenne

Toisessa luvussa käsittelen luokan esittämisen problemaattisuutta, mutta myös sen konkreettisia esittämistapoja. Luokka on tutkimuskohteeksi valitsemisessä elokuvissa hyvin vaikeasti määriteltävä asia. Kaikilla elokuvilla on hieman erilaiset keinot rajata hahmoja ja käytöstä tiettyyn luokkaan. Käsittelem luokkakuvauksia representaatioina todellisuudesta, en kuvauksina aikakauden todellisesta luokkatodellisuudesta. Esittelen ensimmäisessä alaluvussa, millaisia myyttisiä ulottuvuuksia luokkakuvaukset saavat ja miten luokkajako karkeasti ottaen tapahtuu tutkimuksessani. Toisessa alaluvussa siirryn esittelemään konkreettisia luokkaerojen kuvauksia elokuvissa ja sitä, miten niitä rakennetaan. Viimeisessä alaluvussa käsittelen varallisuuden tuomaa aktiivisuutta. Luokkarajojen välillä on mahdollista liikkua, mutta kaikilla ei ole mahdollisuutta sosiaaliseen nousuun siten, että se olisi pysyvää. Puhun väliaikaisista luokkaretkistä ja pitkäaikaisista luokkamatkoista sekä hahmoista, jotka asuttavat kahta eri luokkaa.

Toisessa luvussa lähestyn luokkarajoja säädyllisyyskäsitteen kautta. Säädyllisyys tarttuu niihin harmaisiin rajapintoihin, jota pelkkä luokan ja luokkakeskustelun tarkkailu ei mahdollista. Esittelen säädyllisyyden käsitteen, jonka avulla on mahdollista tutkia, miten luokkarajoja ylläpidetään ja miten niiden ylittämistä rangaistaan. Seuraavassa alaluvussa lähestyn tiedostettuja ja tiedostamattomia tapoja, joilla säädyllistä elämää lähdetään noudattamaan. Miten tyyli, maku ja muoti vaikuttavat säädylliseen käyttäytymiseen yleisellä tasolla? Viimeisessä alaluvussa erityisen tarkkailun kohteeksi nousee pukeutuminen ja muoti.

Kolmas ja viimeinen luku käsittelee vallankäyttöä. Sankaritarvetoisten elokuvien maailmassa päähenkilöt ylittävät luokkarajoja, mutta miten tietoisesti ja miten pysyvästi, onkin kiinnostava kysymys. Onko luokkarajojen venyttämisen mahdollista, vai palataanko niissä takaisin alun luokka-asemiin? Pohdin millaisissa tiloissa ja kenen on mahdollista ylittää luokkarajoja. Vaikka valesuvun avulla pystyisikin ylittämään rajat, nousee sankarittaren oma itsesääteily ja oman käytöksen tarkkailu kiinnostavaksi lähestymispinnaksi. Lopuksi

pohdin elokuvien loppusulkeumien aukottomuutta. Elokuvien lopussa luokkatodelliset lopput, mutta onko niiden aikana tapahtuneilla muutoksilla ollut mahdollisuutta muuttaa elokuvien luokkatodellisuutta.

2. Luokka

"Säätyeroa. Mokomaa hupsutusta. Eihän sellaista olekaan." ⁴

Tässä luvussa tutkin, miten luokka esitetään elokuvissa. Roland Barthesin myyttikäsité tarjoaa tarttumapinnan luokan problemaattisuuden käsittelemiselle. Siinä yhdistyy luokkakuvauksen aikasidonnaisuus ja muuttuva luonne, jonka usein nähdään kuitenkin edustavan historiallisuutta ja luonnollisuutta. Tarkoitukseni onkin tuoda näkyväksi luokkarajoja rakentavia prosesseja. Lähdän tutkimaan tässä luvussa niitä konkreettisten esimerkkien avulla. Luokasta ei puhuta usein elokuvissa, joten tartun ensin dialogiin ja sitten muihin tapoihin esittää luokkahierarkioita konkreettisten esimerkkien avulla. Viimeiseksi pohdin sitä, missä määrin henkilöhahmojen aktiivisuus ja mahdollisuus valita, perustuu heidän varallisuuteensa ja millaisia rajoituksia toimijana luokka heidän tielleen asettaa.

2.1 Elokuvien luokkarepresentaatiot

Seuraava lukuni käsittelee luokkaa ja sen esittämistä elokuvissa. Neljä elokuvaa, jotka ovat tutkimuskohteeni, kuvastavat sitä vaikeaa suhdetta luokkaan, joka aikakautena vallitsi. Luokka oli läsnä, mutta siitä ei puhuttu. Siihen on aiheena vaikea saada tarttumapintaa, sillä viittaukset luokkaan verhoillaan usein vastakkainasetteluiksi sukupolvien tai sukupuolien välillä. Luokka on käsitteenä mutkikas, sillä se usein halutaan määritellä selvärajaiseksi ja jähmeäksi ilmiöksi, mutta todellisuudessa luokka ja sen määritteet ovat jatkuvassa liikkeessä. Luokka ei myöskään ole pelkkää teoriaa, vaan se on läsnä konkreettisissa teoissa ja ihmisten välisissä suhteissa. ⁵

Käsitteleni elokuvat sijoittuvat suomalaisessa kontekstissa modernin komedian lajityyppiin, joka oli voimissaan erityisesti 1930- ja 1940-luvulla. Laji-

⁴ Kaarle (Tauno Majuri) toteaa *Tositarkoituksella*-elokuvan lopussa Anjalle (Lea Joutseno), että pariskunnan romanssille ei ole esteitä.

⁵ Kivimäki 2008, 6.

tyypin syntyyn vaikuttivat kolme asiaa: naisten uusi asema yhteiskunnassa, konsumerismi ja naiskirjallisuuden suosio. Urbanit ja vauhdikkaalla dialogilla täytetyt tarinat nähtiin vastapainona kansanomaisille komedioille, joiden maailmaa leimasivat maaseutu, rehevät kansantyyppit ja vankat yhteiskuntaluokkiin sekä sukupuoleen liittyvät tavat. Komediodien keskiössä nähtiin moderni ja sanavalmis nainen, joka kapinoi agraariyhteiskunnan tukipilareita vastaan. Nuoret ja yleensä yläluokkaiset sankarittaret ovat täynnä uhmaa yhteiskunnan rakenteita kohtaan, mutta samalla heidät usein merkattiin kiukutteleviksi lapsiksi, kuten jo elokuvien nimistä (*Vaimoke* (1936), *Neiti Tuittupää* (1943) ja *Dynamiittityttö*) käy ilmi. ⁶ 1930-luvulla lajityyppiä hallitsivat erityisesti kirjailija Hilja Valtosen suosituista romaaneista tehdyt filmatisoinnit, jotka käsittelivät yhteiskuntaluokkien välisiä rajoja näkyvänä osana juontaan. Myöhemmin 1940-luvulla Joutseno-Vaala-Tet -yhteistöissä korostui fyysinen riehakkuus ja niiden verbaalinen iloittelu vietiin uudelle tasolle. ⁷

Aikakauden luokkakuvauksia elokuvissa on tutkittu jonkin verran. Elokuvatutkija Anu Koivunen lähestyy teoksessaan *Isänmaan moninaiset äidinkasvot: Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana* (1995) luokkayhteiskunnan eroja sukupuolen ja kansallisuuden kautta. Luokka kulkee koko ajan mukana, mutta hän keskittyy ensisijaisesti isänmaalisten naiskuvien tutkimiseen. Otanta niistä on laajempi ulottuen sodanaikaisesta draamasta komediaan. Hän tarttuu myös minun valitsemini elokuvaan, mutta pohtii niiden kohdalla, ”miten modernit komediat toimivat yhtäältä naisten elokuvina, toisaalta ’henkisenä’ huoltona” ⁸. Kimmo Laineen *Murheenkryyneistä miehiä? Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle* (1994) nostaa esille muutamia esimerkkejä sotafarsseissa esiintyneistä luokkaeroista, mutta genrelle tutut identiteettisekaannukset liittyivät yleensä enemmän armeijan omaan sisäiseen hierarkiaan tai sukupuolirooleihin. ⁹ Ennen sotaa tarinat olivat täynnä ”ylhäisiä” ja ”alhaisia” hahmoja, jotka armeija asetti samalle linjalle. Sodan jälkeen 1950-luvulla rikkaiden kaupunkilaisnuorten modernit

⁶ Koivunen 1993, 541-543.

⁷ Koivunen & Laine 1990, 22.

⁸ Koivunen 1995, 196.

⁹ Laine 1994, 130-131.

elämäntyyliin törmäsivät yhteen tiukan armeijakurin kanssa.¹⁰ Myöhemmän suomalaisen elokuvan luokkakuvauksia ovat tutkineet esimerkiksi Hanna Kuusi (1960/1970-luku)¹¹, Sanna Kivimäki (1990-luku)¹² sekä Tommi Römpötti (2000-luku)¹³. Luokkakuvaukset muuttuvat kuitenkin merkittävästi, mitä pitemmälle ajassa siirrytään.

Elokuviissa luokka ja sen näkymättömyys nousevat esiin luokkaretkien kautta. Kun sankaritar kokeilee toisen luokan elämää, vaikka lyhyen aikaakin, niin käytännöt, jotka kohdistuvat ainoastaan yhteen luokkaan nousevat esiin. Valentin Vaala käytti usein identiteettisekaannusteemaa komedioissaan. Luokan lisäksi identiteettisekaannuksen kohteena oli usein siviilisääty ja jopa joskus jopa sukupuoli. Inspiraationlähteenä toimivat Vaalan ihailemat amerikkalaiset screwball-komediat, joissa hänen suosikkiohjaajansa, kuten Frank Capra ja Preston Sturges, hyödynsivät usein roolileikkejä.¹⁴ Heidän esimerkkinsä näkyy myös Vaalan elokuvissa¹⁵.

Tutkimani luokkakuvaukset on representaatio, eikä se kuvaa suomalaista luokkakajakoja suoraan. Elokuviien maailma on täynnä luokkaretkeilyä, joka perustuu väärinkäsityksiin ja identiteettisekaannuksiin. Niissä sosiaalinen liikkuvuus on väliaikaista, sillä lopulta henkilöt palaavat takaisin oman sosiaalisen luokkansa pariin. Elokuvasarjan tuotantonäkökulmat ovat samanlaisia ja ne on tuotettu lyhyen ajanjakson sisällä, joten niistä ei voi vetää laajoja yleistyksiä yhteiskunnalliseen realismiin. Tarkoitukseni ei olekaan esittää elokuvien luokkakäsitystä ajan todellisen yhteiskunnan ilmentymänä, vaan esitellä itse luokkakuvauksia. Miten luokkarepresentaatiot rakennetaan ja miten niitä on mahdollista lukea, kertovat ajasta, mutta antavat siitä vääristyneen kuvan.

¹⁰Laine 1994; 44–45, 69.

¹¹ Kuusi (2005) käsittelee työväenluokan kuvauksia 1960- ja 1970-luvun elokuvissa.

¹² Kivimäki (2010) on kirjoittanut esimerkiksi sukupuolesta, suomalaisuudesta ja luokasta Aki Karismäen elokuvassa *Tulitikkutehtaan tyttö* (1990).

¹³ Römpötti (2016) on kirjoittanut Aleksii Salmenperän *Pahasta perheestä* (2010) ja sen uusliberalistisesta luokkakuvasta.

¹⁴ Varjola 2004; 147, 151–158.

¹⁵ Toisaalta suomalaiset elokuvan tekijät hakivat kuitenkin Hollywood-elokuvien lisäksi vaikutteita eurooppalaisesta ja erityisesti mannermaalaisesta elokuvasta (Koivunen 1989, 12).

Representaatioissa tuotetaan, tiivistetään ja uusitaan erilaisia tunteita, joita luokkiin liitetään ja siksi niiden tutkiminen on tärkeää ¹⁶.

Yhden tavan käsitellä elokuvissa esitettäviä fiktiivisiä luokkarepresentaatioita tarjoaa kirjallisuuden tutkijan ja semiootikon Roland Barthesin ajatus myytistä. Hänelle myytti on puhetta, jossa asiat muuttuvat suljetusta olemassaolosta diskurssiksi. Myytit eivät ole luonnollisia, vaan ne edustavat aikansa puhetta ja ajatusmalleja. Ne eivät ole muuttumattomia tai pysyviä, vaan heijastavat aina aikaansa. Myyttinen puhe on viesti, joka voi rakentua erilaisissa keskusteluissa. ¹⁷ Tarkastelemieni romanttisten komedioiden maailma perustuu aikakauden ajatuksille luokasta, mutta niitä on muunneltu genrelle ja tarinalle sopiviksi. Varsinkin sodanaikaisissa elokuvissa luokkaretkeilyn voidaan katsoa edustavan ajatusta yhtenäisyydestä ja rajojen siirreltävyydestä, mutta *Viikon tytön* aikoihin luokkaeroja esitetään väistämättöminä raja-aitoina ihmisten välissä. Kuitenkin jo *Tositarkoituksella*-elokuvassa esiintyvät kaiut sääty-yhteiskunnasta ylläpitävät ajatusta oman säädyn sisäisestä avioliitosta.

Myyttejä voidaan lähteä purkamaan tutkien niiden taustalla vaikuttavia rakenteita. Myytin tapa vääristää todellisuutta, ei johdu siitä, että se yrittäisi julistaa jotakin tai valehtelisi. Se johtuu myytin sisäänpäin kääntyneestä luonteesta. Myytit muuttavat historiaa luonnolliseksi ja näin häivyttävät samalla myytin taustalla olevia rakenteita. Puheesta tulee naturalisoimalla oikeutettua ja viatonta, eikä myytin kulissien takana tapahtuvia asioita lähdetä kyseenalaistamaan. ¹⁸ Romanttinen komedia genrenä häivyttää yhteiskunnallista keskustelua omasta tekstistään. Käsittelemäni elokuvat lasketaan usein sotavuosien kevyeksi viihteeksi ja niiden kuvaama maailma nähtiin harmittomana, joskin tärkeänä pakopaikkana arjen ankeuden keskellä ¹⁹. Pinnan alla on kuitenkin käynnissä poliittinen keskustelu, joka muovaa luokkakeskustelua.

Olen jakanut elokuvissa henkilöt karkeasti kolmeen pääluokkaan: työväestö, keskiluokka ja yläluokka. Yläluokkaan elokuvissa kuuluvat hahmot, jotka ovat

¹⁶ Kivimäki (2008, 15) viittaa Beverley Skeggsiin.

¹⁷ Barthes 1957; 181, 183.

¹⁸ Barthes 1957, 201-204.

¹⁹ Uusitalo 1994, 194.

rikkaita ja yleensä hyvin koulutettuja. Naiset tai aikuiset lapset eivät välttämättä tee työtä ja miehet työskentelevät johtajina erinäisissä yrityksissä. Esimerkkejä tästä ovat Raudanhovin suku *Tositarkoituksella*-elokuvassa, Marja perheineen *Dynamiittityössä* ja Tupasen perhe *Viikon tytössä*. Keski-luokkaan kuuluvat hahmot elävät mukavasti, mutta tekevät töitä pitääkseen yllä omaa elintasoaan. *Vuokrasulhasessa* esimerkiksi Meeri ja Arvo asettuvat tähän työskentelevään luokkaan ja *Tositarkoituksella*-elokuvan agronomi Arotie sekä *Dynamiittityön* rikososaston apulaispoliisipäällikkö Vuoristo kuuluvat myös astetta alempaan luokkaan. Työväestö on luokkana näistä laajin, siihen kuuluvat niin tehtaassa työskentelevät pakkaamonpuolen työntekijät kuin sihteeritkin *Viikon tytössä*. *Tositarkoituksella*-elokuvassa maatilantyöntekijät, torpparit ja tilattomat kuuluivat kaikki samaan luokkaan. Laillisuuden rajoilla ja sen toisella puolen työskentelevät seuralainen Anger *Vuokrasulhasessa* ja dynamiittimiehet *Dynamiittityössä* edustavat myös työväestöä.

Luokkien sisällä on myös havaittavissa omia sisäisiä hierarkioita. Esimerkiksi kalatehtaan työntekijöiden väliset erot sosiaalisessa asemassa erottelivat fyysisen työntekijät ja sihteeriportaan toisistaan *Viikon tytössä*. Pippi Masa *Vuokrasulhasessa* ja rouva Tupanen *Viikon tytössä* joutuvat miettimään omaa asemansa suhteessa muihin, sillä heidän kohdallaan vaikuttaa heidän kokemansa sosiaalinen nousu. Elokuvissa on myös joukko hahmoja, jotka sijoittuvat luokkien välille. Heillä ei välttämättä ole luokkastatuksen vaatimaa varallisuutta tai asemaa, mutta heillä on muita keinoja toimia osana omaksi kokemaansa luokkaa. Esimerkkejä tästä ovat *Dynamiittityön* taiteilija Honka ja *Vuokrasulhasen* nyrkkeilijätähti Urho.

Cristopher Beach määrittelee Hollywoodin screwball-komedioita tutkiessaan luokan systeemiksi, jossa sosiaaliset erot luodaan, asetetaan järjestykseen ja ylläpidetään ²⁰. Se korostaa omalta osaltaan luokkien myyttistä luonnetta. Luokat mielletään usein historiallisiksi kokonaisuuksiksi, jotka kuvastavat syntymishetkensä olosuhteita. Beach kuitenkin nostaa omalla määritelmälään ja analyysillään esille luokkien keinotekoisuuden. Luokat osoittautuvat

²⁰ Beach 2001, 5.

tässä kontekstissa joukoksi koodeja, jotka voivat olla niin kielellisiä kuin esteettisiä ominaisuuksia.²¹

Kun luokkia tarkastellaan koodien kautta, mahdollistaa se erilaisten rajahahmojen lukemisen luokkien sisälle. Beachin esimerkkinä on Chaplinin Kulkurihahmo, joka ei ole työväenluokan edustaja, mutta hänet on kooditettu niin²². *Dynamiittityössä* samanlaisen esimerkin tarjoavat dynamiittimiehet. He ovat lain ulkopuolella työskenteleviä miehiä, jotka eivät liity mitenkään työläisiin. Heidän sosiaalinen asemansa tulee kuitenkin ilmi koodien kautta, jotka elokuvassa ovat nousevat esiin käytöksessä ja heidän käyttämässä kielessään. Vaikka he todellisuudessa ovatkin luokattomia, työväenluokkaisuus on luetavissa hahmoista. Työväenluokkaan liitetään usein liioittelun, viihteen ja vaaran diskursseihin. Liiallisuus on viittaa työväenluokkaan hillittävänä massana, joka ei itse osaa hillitä itseään. Työväenluokkaisille miehille tarjotaan kuitenkin mahdollisuus äijämäiseen viileyteen, joka korostuu rikollisiin liittyvissä kuvauksissa.²³

Barthes puhuu porvaristosta yhteiskuntaluokkana, joka ei halua nimetä itseään. Barthesille tämä nimestä luopuminen johtuu kansakunnan ajatuksen painottamisesta yli porvariston. Näin luokattomat ryhmät porvariston lähettyvillä voivat tuntea yhteenkuuluvuutta aatteisiin, vaikka eivät sopisikaan luokan rajojen sisään. Nimensä menettämällä porvariston ajatusmaailma vuotaa sitä ympäröiviin instituutioihin, ideoihin ja ihmisiin. Porvaristo muuttaa todellisen maailman kuvaksi maailmasta.²⁴ Erityisesti tämä ajattelu keskelle valuvasta ja luokkia yhdistävästä luokka-ajattelusta nousee esiin *Vuokrasulhasessa*, jossa henkilöahmot eivät suuresti eroa toisistaan yhteiskunnallisessa asemassa. He asettuvat yhteiskunnassa pikemminkin vertikaaliselle tasolle kuin osaksi luokkahierarkiaa. Keskiluokan sisällä kuitenkin on oma hierarkiansa, johon palaan myöhemmin.

²¹ Beach 2001, 5.

²² Beach 2001, 1.

²³ Kivimäki 2008, 9-10.

²⁴ Barthes 1957, 211-215.

Luokkaa ei mainita elokuvien dialogissa juuri ollenkaan. Suoraan luokkaan viittaamista tapahtuu *Tositarkoituksella*-elokuvassa, jossa Kaarle selittää veljelleen, että ”Ei pidä sekoittaa eri kansanluokkia toisiinsa” ja lopussa, kun Anja muistuttaa häntä lausumalla ”Älä vaan unohda säätyeroa”. *Viikon tytös*-sä Antti kieltäytyy lähtemästä konttoristi Tertun kanssa ulos, koska hän on vain ”tavallista työväkeä”. Muuten elokuvissa luokkaan viitataan varallisuuseroilla tai huomautuksilla siitä, kuinka sopivaa henkilöille on viettää aikaa tietynlaisessa seurassa. Aihetta kierrellään, mutta sitä ei nimetä. Konkreettisine esimerkkeinä esitetään eri luokille merkityt tilat, kuten eri sisäänkäynnit ja palvelusväen tilat. Vaikka tietyt tilat tarjoavat tilaisuuden kumouksellisuudelle, tulee edellä mainittujen tilojen kautta luokkarajoista fyysisiä ja säädeltyjä. Pa-laan kumouksellisten tilojen pariin neljännessä luvussa.

Vaikka luokkakuvaukset eivät elokuvissa olekaan tarkkoja kuvauksia aikakauden todellisuudessa, on niissä käytetty pohjalla aikakauden ajattelua luokkakuvauksista. Ne samalla tiivistävät aikakauden ajatuksia juoniin ja hahmoihin, mutta samalla muokkaavat katsojien ajatusmaailmaa. Tämä liittyy myytiin politisoitumattomaksi muutettuun puheeseen. Sen tapa muuttaa ympäröivä maailma iloisen selkeäksi häivyttää eroja ja ristiriitoja. Myyttien muodostamasta reservistä on helppo nostaa aika ajoin esille epäpoliittisia ajatuksia, jotka ovat käytännöllisiä myytinkäyttäjälle. Myytit muuttavat ympäristöään niin, että ne sopeutuvat siihen. Tämä on kuitenkin myyttisen puheen lopputulos, ei päämäärä. Poliittisena puheena alkanut myytti, muuttuu luonnollistetuksi osaksi kokonaisuutta ja menettää poliittisuutensa.²⁵

Luokkarajat nostavat esiin niihin liittyvät useat sukupuolitettut käytännöt. Miehet ja naiset määriteltiin luokkiensa edustajiksi eritavoin. Elokuvissani korostuvat naisten roolit, koska päähenkilöt ovat niissä usein ne henkilöt, jotka ylittävät luokkarajoja. Screwball-komedioiden naishahmot kyseenalaistivat käytöksellään keskiluokkaista arvomaailmaa²⁶ ja suomalaiset komediasankarit taret olivat tässä ehkä vielä amerikkalaisia kanssasisariaankin kumoukselli-

²⁵ Barthes 1957, 216-220.

²⁶ Beach 2001, 14-15.

sempia, sillä heidän rinnallaan ei yleensä nähty tasavahvaa mieshahmoa ²⁷. Käsitlemissäni elokuvista löytyy kuitenkin myös mieshahmoja, jotka liikkuvat kahden luokan välillä. Heille on matkailu usein helpompaa kuin sankaritartille. Erityisenä poikkeuksena mieshahmoista esiin nousee *Vuokrasulhasessa* Erkki Anger, joka on elokuvassa lähinnä luokkaretkelijän hahmoa.

2.2 Konkreettisia eroja rakentamassa

Tässä luvussa lähestyn luokkayhteiskuntakuvauksia niiden elokuvissa esiintyvien konkreettisten ilmentymien kautta. Elokuvissa tämä tarkoittaa dialogin, kuvallisen ilmaisun sekä juonikuvioiden tarkastelua. Tässä luvussa käsittelen kahta ensimmäistä aihetta. Dialogin kohdalla tarkastelen ensisijaisesti eri luokkien nimeämistä ja luokkaerojen esiin nostamista. Pohdin myös, millaisin keinoin luokkaeroja esitetään kuvissa. Kuvallisen kerronnan kautta esiin nostetaan esimerkiksi eri luokkien sisäänkäynnit ja tilojen luokkasidonnaisuus. Vaatetus ja lavastus koodittavat myös luokkakuvauksia, mutta niitä tarkastelen lähemmin vasta seuraavassa säädyllisyyttä käsittelevässä luvussa.

Sota-ajan elokuvissa rakennettiin kuvaa tasa-arvoisesta ja demokraattisesta yhteiskunnasta. Isänmaalisten draamojen lisäksi elokuvissa nähtiin paljon kevyttä komediaa, joiden eskapismilla katsottiin olevan katsojia yhdistävä ja arkea piristävä vaikutus. Vaikka komedioissa nostettiin esiin ajankohtaisia aiheita, kuten ruokakortit, metallinkierrätys tai siirtolaiset, niin niissä usein haettiin pakoa todellisuudesta. Aikakauden sotilasfarssejakin mainostettiin romanssien kautta ei armeijan hierarkiaa kommentoivina farsseina. ²⁸ Luokkaeroja ei kannattanut nostaa pintaan, vaan Suomi esitettiin yhtenäisenä. Ne ovat läsnä, eikä niitä yritetä aktiivisesti kaataa, mutta erilaisuus ei kuitenkaan tarkoita eriarvoisuutta. Jatkosodan ajalle sijoittuvat *Tositarkoituksella* ja *Dynamiittityttö*²⁹ edustivat ajatusta, jossa luokkaerot ovat olemassa, mutta luokat ovat tasavertaisia ja *Vuokrasulhasen* henkilöhahmot taas valuvat eri

²⁷ Koivunen 1995, 212–213.

²⁸ Laine 1994, 48-49.

²⁹ *Dynamiittityttö* sai ensi-iltansa 01.10.1944 eli vajaa kuukausi Moskovan välirauhan jälkeen. Kuvaukset sijoittuvat sodan ajalle.

suunnista kohti keskiluokkaa. Viimeisessä elokuvassa *Viikon tyttö* ei enää ole samaa ajatusta tasa-arvosta, vaan luokkahierarkia on osa tarinaa. Se on elokuvista kauimpana sota-ajasta ja nostaa taas luokkaeron esille.

Tositarkoituksella elokuvassa luokkarajat esitetään tiukkoina perinteinä, joita ei sovi rikkoa. Raudanhovin veljekset Arvo ja Kaarle riitelevät useaan otteeseen siitä, onko yli säätyrajojen menevä avioliitto suotavaa tai edes mahdollista. Säätyrajat säilyivät pitkään maaseudulla, vaikka sääty-yhteiskunta oli tullut tiensä päähän³⁰. Erityisesti se nousi esiin avioliiton kohdalla, sillä talonpoikaisavioliitossa ei ollut kyse vain naisen ja miehen liitosta, vaan myös tilan ja kokonaisuuden yhdistämisestä³¹. Kaarle ei suoranaisesti usko, että avioliitto kahden eri luokan välillä on mahdoton, mutta noustakseen toiseen luokkaan on vaimoehdokkaalla oltava muita ansioita, kuten sivistystä.

Elokuvan alussa Arvo on valmis kosimaan tilalla työskentelevää Maijaa, mikä ei ole Kaarlen mieleen. Hänen mukaansa kansanluokkien sekoittamisesta ei seuraa mitään hyvää ja kun Arvo kiinnostuu Anjasta, yrittää hän parhaansa mukaan erottaa nuoret toisistaan. Arvo esitetään modernina tilallisena ja hänen ajatteluaan vastaan peilataan Kaarlen binääristä luokka-ajattelua. Arvo on nopeasti ihastuksensa kohteita vaihtava hurmuri, jonka tavassa tapailta tilattomia sekä työväestöön kuuluvia naisia on myös luokkaeron tuomaa etuoikeutta. Sama etuoikeus toistuu myöhemmin näyttelijä Tapio Nurkan toisessa hahmossa *Viikon tytön* Kristianina. Kaarle on vanhempana veljeksistä se, joka tulee johtamaan tilaa ja on siksi tarkka asemastaan. Hän vastustaa viimeiseen asti ihastustaan Anjaan, kunnes kuulee tämän olevan todellisudessa jotain muuta kuin sisäkkö.

Kaarle ja Anja käyvät keskustelun oikeanlaisesta avioliitosta, kun Anja kyselee häneltä, millaista on olla rikas talonmestari. ”Niin silloinhan on sekin vastuuta, että pitää naida yhtä tasoa,” sanoo Marja. Kaarle kieltää tämän ehdottomuuden, mutta peräänkuuluttaa sivistystä, johon eivät kaikki pääse käsiksi.

³⁰ ”Sääty-yhteiskunnan loppu sijoitetaan usein 1870-luvun lopulle, minkä jälkeen sen sinetöivät 1900-luvun alussa voimaanastunut eduskuntauudistus, toinen maailmansota sekä vuoden 1919 aatelisarvojen jakamisen kieltö (Kolbe 2014,97).

³¹ Moilanen 2008, 124.

Marjan kysyessä, eikö ole mahdollista, että ihmiset ovat tasa-arvoisempia koulutuksen ja median ansiosta, naurahtaa Kaarle ajatukselle. Luokka esitetään luonnollisena ja autenttisena ajatuksena, mutta ei välttämättä äärimmäisen hierarkkisena. Kaarlen mukaan, kuka tahansa ei voi opetella tilalliseksi, vaan se on synnynnäinen ominaisuus. Hänet esitetään kuitenkin työntekijöitään arvostavana ja heidän kanssaan töitä tekevänä tilanomistajana. Keskustelu tapahtuu pariskunnan katsellessa Raudanhovin maisemia tavalla, jolla luokkien erot liitetään vanhoihin perinteisiin ja maan omistamiseen. Anjan ihmettelyt yhteiskunnan demokratisoitumisesta sivuutetaan isällisellä nauhduksella, sillä keittiöapulaisena hän ei voi ymmärtää erojen historiallista painoarvoa.

Kaarlen lisäksi Nora jatkaa *Tositarkoituksella*-elokuvan luokkaeroja luonnollistavaa keskustelua. Kuullessaan Kaarlen olevan matkalla tilantyöläisten kesäjuhliin hän pyytää agronomi Arotietä liittymään heidän seuraansa, sillä hänestä ”olisi niin ihanaa leikkiä kansan kanssa”. Kansalla hän, kuten Kaarle kansanluokilla aikaisemmin, viittaa työväestöön sekä tilattomiin, kuten säätyyhteiskunnan aikoihin tehtiin ³². Hänen puheessaan kansa on jotain alkukantaista ja maalaismaista. Yrittäessään tehdä vaikutuksen Arotiehen Nora kertoo tuntevansa kuuluvan kansan pariin, mutta ei suostu kuitenkaan liittymään heidän leikkeihinsä. Puheessaan hän korostaa yhteyttä maahan ja työhön, mutta hänen käytöksensä on ristiriidassa puheiden kanssa.

Elokuvan aikana kumpikin veljeksistä on valmis menemään naimisiin Anjan kanssa. Arvo ilmoittaa useaan otteeseen Anjalle, ettei tämän sosiaalinen asema ole ongelma hänelle. Arvo viittaa useasti Anjan työhön keittiössä ja raja-aitojen kaatumiseen, mutta tavatessaan kartanon ulkopuolelta tulevia ihmisiä hän ei ota Anjan asemaa esiin yhtä alleviivaavasti. Kaarle taas pitää väliä Anjaan, kunnes elokuvan lopussa kertoo Anjalle, että menisi tämän kanssa naimisiin, oli hänen isänsä kuka tahansa. Hänen kosintansa ihmetyttää Anjaa, koska epäsäätyinen avioliitto oli Kaarelle aikaisemmin kauhistus. Nyt Kaarle sivuuttaa säätyeron huomauttamalla Anjalle, ettei heidän välillään sellaista koskaan ole ollut. Anja ottaa tämän merkinä siitä, että Kaarle tietää

³² Haapala 2005, 11.

hänen oikean identiteettinsä paljastuneen, ei merkinä siitä, että Kaarle olisi oikeasti muuttanut mieltään erisäätyisen avioliiton kohdalla.

Tositarkoituksella-elokuvassa nostetaan luokkaero keskustelun kohteeksi. Erot ovat läsnä kautta elokuvan, mutta elokuvan dialogissa ei nosteta luokkahierarkiaa esiin juuri ollenkaan. Agraari yläluokka esitetään riippuvaisena kansasta ja heidät esitetään erillisinä, mutta yhtä tärkeinä osina yhteiskuntaa. Raudanhovin veljekset ja työväestö tekevät yhdessä pelloilla töitä. Kun nauru kohdistuu elokuvissa luokkaan, on sen kohteena Kaarlen liioiteltu perinteiden kunnioittaminen tai Noran ja Marjan kaupunkilainen tietämättömyys ja osamattomuus. Se ei osu tilan muihin työntekijöihin tai itse luokkarakenteisiin. Luokkaerosta kuitenkin maalataan luonnollinen traditio, jota ei sovi ylittää. Keskustelut sidotaan tilallisten maanomistukseen, pitkällisiin perinteisiin sekä erityisesti luontoon ja sen järjestykseen.

Viikon tytössä ei rahasta tai luokasta sovi puhua ja aina kun aihetta lähestytään keskustelut vaihtavat nopeasti suuntaan. Aiheesta vaietaan tai puhutaan siitä, millainen käyttäytyminen sopii kenellekin ja mikä ei sovi. Antti nostaa usein oman luokkansa esille vähättelevään tapaan, kun hän haluaa peräännyä erilaisista tilanteista. Kun konttoristi Terttu lähentelee häntä, hän huomauttaa, että konttorinneidit ovat ”astetta ylempänä kuin tavallinen työväki” eikä siksi ole sopivaa, että he viettäisivät aikaa keskenään. Kun hänen pitää Tupasten juhlassa pyytää anteeksi Raijalta, sanoo hän syyksi tämän potkuihin luokkaeron säilyttämisen. Hän nostaa oman sosiaalisen asemansa esiin, kun siitä on hänelle apua ja hän voi kieltäytyä muiden hänelle ehdottamista epämieluisista asioista.

Vaikka luokkaeroista ei suoraan puhuttu, voidaan niitä merkitä muillakin tavoilla. Esimerkkinä tästä ovat palveluskunnan erilliset sisäänkäynnit. Tietyt tilat ovat luokiteltu erilaisille tarkoituksille, jotka myös jakoivat sen käyttäjäkunnan. Elokuvissa luokkakohtaisiksi tiloiksi kuitenkin nousevat erityisesti sisäänkäynnit. Ne ovat usein näkymättömiä, sillä niiden käyttäjäkunnan liikumisen tuli olla näkymätöntä. Esimerkiksi *Dynamiittitytössä* ryöstettävän taloon hiivitään salaa juuri palveluskunnan oven kautta. Ryöstäjät tietävät,

että talon asukkaat eivät ole paikalla, mutta palveluskuntaa talosta voi löytyä. Siksi salainen murtautuminen tehdään keittiön kautta ja palvelusväen tilojen vierestä.

Tositarkoituksella elokuvassa tämä tilojen jakaminen nousee esiin Marjan hahmon kautta. Hän saapuu Raudanhovin kartanoon keittiöapulaiseksi, mutta tekee sen oman luokkataustansa tuomalla tottumuksella. Hän marssii haravan ja laukkujensa kansa pääovelle, jossa ilmoittaa uuden asemansa kartanossa. Sisäkkö kuitenkin käännättää hänet ovelta ja osoittaa Marjan uuden paikan ohjaamalla hänet keittiön sisäänkäynnille. Erilliset sisäänkäynnit toimivat eräänlaisina panopticoina³³, joiden kautta valvottiin eri luokkien liikkumista. Ne tekevät näkyviksi eri tilat, joista eriluokkien edustajat astuivat sisään samaan asuntoon ja erottaa tilat toisistaan. Luokkaeroa alleviivaavaksi ne muuttuvat, kun hahmojen liikkuminen niistä kielletään tai kun sisäänkäynnit rinnastetaan toisiinsa. Tästä esimerkkejä löytyy monista suomalaisista elokuvista, kuten *Juurakon Huldasta* (1937), jossa Hulda ja hänen isäntänsä palaavat samaan aikaan kotiin ja tervehtivät toisiaan vierekkäisten sisäänkäyntien kohdalla.

Toisella tapaa näkyväksi luokkahierarkian tekee *Viikon tyttö*, jonka alussa esitettävä montaasijakso myös jakaa tehtaantilat eri luokkien välillä. Se on nopea poikkileikkaus kalatehtaan valtahierarkiasta ja eri luokkien välisestä erottelusta. Kohtaus alkaa kamerapanoroinnilla Tupasen kalatehtaan tiloista, jossa joukko naisia täyttää kalapurkkeja. Heidän ryhmänsä viimeisinä ovat elokuvan sankaritar Raija ja hänen ystävättärensä Irma. Kuva vaihtuu vauhdista rivistöön sihteerejä työssä omassa kerroksessaan. Sama kameranliike, joka on tuonut katsojan tehtaan työtiloista sihteerien huoneeseen seuraa konttoristi Terttua ulos käytävälle ja kohti johtaja Tupasen huonetta. Eri asemissa työskentelevien ihmisten kuvaus loppuu tehtaanjohtaja Tupaseen, joka esitetään tuskaisen näköisenä kirjoituspöytänsä ääressä polttamassa sikaria.

³³ Michel Foucault esittelee panopticon-vankilamallin, jonka ajatus kurista on eristys ja tarkkailu. Tarkkailtavilla on tietoisuus siitä, että he ovat jatkuvan tarkkailun alaisia ja korjaavat omaa käyttäytymistään sitä vastaavaksi. Tarkkailu on epäyksilöllistä ja rikkonaista, mutta ajatus tarkkailun alaisuudesta toimii kuria ylläpitävänä asiana. (Foucault 2005, 274-276).

Kuva siirtyy paljastamaan, että syy hänen ilmeeseensä ei kuitenkaan ole työongelma, vaan palapeli, jota hän pelaa salaa kirjoituspöydän laatikossa.

Tehtaan työläiset jaetaan kahteen ryhmään: ruumiillista työtätekeviin ja konttorin puolella työskenteleviin sihteereihin. Ahkerasti työskentelevät työläiset esitetään tehottoman johtajan alaisina. Työnteko näyttäytyy hänen ajanvietteensä estäjänä. Kun Tupanen häätää Tertun pois tilauspapereineen, menee hän työnjohtaja Antin puheille töiden kanssa. Antti ottaa tilauksen hoitoonsa, mutta torjuu Tertun kohteliaisuudet siitä, miten hän johtaa koko laitosta kulisien takaa. Antti toimii sihteerien ja johtoportaan alaisena, mutta johtaa kalatehtaan työntekijöitä, sekä hoitaa samalla myös johtajan työt. Hän kuitenkin asettaa itsensä sihteerien alapuolelle, kuten jo esitetyssä esimerkissä käy ilmi. Kun Terttu sinnikkäästi yrittää lähennellä Anttia nostaa hän oman luokka-asemansa syyksi, jolla kieltäytyä lähentely-yrityksistä.

Näiden konkreettisten esimerkkien lisäksi juonikuvioiden tarjoamat paikat eri luokkien edustajille tuovat elokuvissa esiintyvät valtahierarkiat esiin. Käsitellenkin seuraavassa luvussa näitä mahdollisuuksia rajojen ylityksiin ja hahmojen aktiivisuutta. Kuten jo edellisistä esimerkeistä käy ilmi näitä valtahierakointa pysyttiin välillä tuomaan keskusteluiden alaisiksi, mutta välillä niiden lukeminen vaatii lähempää tarkastelua.

2.3 Varallisuuden tuoma aktiivisuus

Luokkayhteiskunnan rajoituksia voi tutkia henkilöhahmojen ja heille varattujen paikkojen kautta. Aktiiviset toimijan roolit eivät ole varattuja kaikille hahmoille, vaikka valitsemisani elokuvissa mahdollisuus luokkaretkeilyyn ei rajoitu vain yhden luokan edustajille. Kaikki hahmot, jotka tämän luokkarajojen ylittämisen kohtaavat, eivät tee sitä vapaaehtoisesti. Toisille se on valinta muiden joukossa, toisille se on ainoa valinta.

Käytän luokkarajojen ylittämisessä termiä luokkaretki. Sillä haluan tuoda esille rajojen ylityksen hetkellisen luonteen. Tarinoissa on aina kyse ainoastaan

lyhytaikaisesta kokeilusta, ei pitkällisestä muutoksesta. *Tositarkoituksella* seuraa Anjan työpalvelusaikaa, *Dynamiittitytössä* Marja muuttaa käytöstään vain leikiksi luulemansa rikossarjan ajaksi ja *Vuokrasulhasessa* sekä *Viikon tytössä* Erkki ja Raija ovat töittensä puitteissa taipuneet esittämään muuta kuin ovat. Kaikilla väärinkäsityksillä on loppuaika, eikä heidän luokkaretkillään ole tarkoitus muuttaa vallitsevia sosiaalisia rakenteita.

Kun luokkaretket tapahtuvat ylhäältä alaspäin, on kysymys valinnanvapaudesta ja aktiivisista valinnoista. *Tositarkoituksella*-elokuvassa Anjan ystävät muistuttavat häntä siitä, että hän voi saada vapautuksen työpalvelusta, koska hänellä ei ole tietotaitoa tai kuntoa, joita maatilalla työskentely vaatii. Hänen kotiapulaisensa nauraa ajatukselle, että Anja edes harkitsisi töihin lähtemistä, koska on niin heikko, eikä osaa edes pitää itsestään huolta. Anja suostuttelee hänet kuitenkin antamaan toisen potentiaalisista työpalvelupaikoistaan emännälleen ja suosittelemaan häntä työntekijänä talon asukkaille. Kotiapulainen kaventaa omaa valinnanvapauttaan Anjan päähänpiston takia. *Dynamiittitytössä* Marja ei tee yhtä vakavia päätöksiä kutsuessaan dynamiittimiehet elämäänsä. Hänelle myös tarjotaan mahdollisuutta jättää leikki kesken, kun totuus miehistä paljastuu Marjalle. Hän kuitenkin valitsee näyttelevänsä ”tipua” vielä kerran, jotta hänen isänsä omaisuus säilyy varkaiden ulottumattomissa.

Vuokrasulhasen Erkillä ja *Viikon tytön* Riitalla ei ole tätä samaa mahdollisuutta. Heidät syöstään eri luokan edustajiksi työn puitteissa, kyseessä ei ole heidän valintansa. Vaikka Erkin luokka-asema ei ole yhtä selkeä kuin Raijan, tehdään selväksi, että hän on miltei varaton. Hän suostuu lounaspyyntöihin, kun käy ilmi, että hänen ei tarvitse maksaa ja uhmaa jopa fyysistä vaaraa kolminkertaisen palkan varjolla. Erkin luokkanousu tapahtuu, kun hänet oletetaan Meerin seuralaisena kuuluvan johonkin rikkaaseen sukuun. Hän osaa kierrellä kysymyksiä myönnyttämällä muita ylemmän keskiluokan edustajia, eikä näin paljasta omaa asemaansa tai häpäise Meeriä.

Riitta yrittää *Viikon tytössä* aktiivisesti pitää oman asemansa kaikkien tiedossa. Hän suostuu missikisojen jälkeiseen haastatteluun, koska johtajan poika

Kristian on mukana järjestelemässä haastattelutilaisuutta. Toimittajan kysymyksiin hän vastaa rehellisesti ja media vääristelee hänen vastauksensa paremman jutun toivossa. Hän välttelee kutsuja vetoamalla työkiireisiin ja väärnlaisiin vaatteisiin, mutta kun vaatimukset tulevat johtajan perheeltä ei hän voi niistä kieltäytyä. Hän ei voi myöskään paljastaa Kristianin juonta esitellä hänet perijättärenä, koska asettaisi johtajan perheen huonoon valoon. Toisin kuin Erkki *Vuokrasulhasessa*, on Raija kuitenkin painostettu luokkaretkeen, kun Erkki on valmis kaikkeen maksusta.

Erilaista luokkarajojen ylitystä edustavat nousukkaat, joiden matka on tarkoitettu pysyväksi. Kyse ei ole enää vain luokkaretkestä, vaan luokkanousussa on tarkoitus pysyä määränpäässä. Näitä luokkamatkoja piinaa epätietoisuus ja mahdollisuus palata takaisin alempaan luokkaan. Paikoillaan pysyminen on säädyllinen unelma ja porvarillinen saavutus, jossa yhteiskunnallista asemaa ei voida viedä. Valinnanvapauden kannalta on kuitenkin hyvä tehdä ero paikoillaan pysymisen ja paikoilleen kiinnittymiseen.³⁴ *Vuokrasulhasen* Pippi Masa on perijätär, jonka yhteiskunnallinen asema on tullut isän tehtaan menestyksen kautta. Myös *Viikon tytön* Tupasten kohdalla on luettavissa merkkejä siitä, että tehtailijat eivät olisi välttämättä aina olleet yhtä hyvässä asemassa kuin mihin he ovat nousseet. Perheen miehet eivät pelkää asemansa puolesta, mutta rouva Tupanen esitetään jatkuvasti sitä tarkkailevana hahmona. Miesten kohdalla luokkien välillä liikkumiseen ei kohdistu yhtä herkkää tarkkailua. Naishahmoin kohdistuu enemmän odotuksia siitä, että he oppivat koordinoimaan omaa muuttunutta asemaansa yhteiskunnassa.

Ylimpiin luokkiin ei tarvitse syntyä, vaan kouluttautuminen ja sosiaaliset taidot avaavat oven samoin kuin lisääntynyt varallisuus. Myös luokkarajojen ylitys vilpillisesti on mahdollista, mutta se vaatii itseluottamusta. Luokan esittäminen voi kuitenkin helposti mennä yliampuvaksi näytelmäksi ja paljastaa jäljitelijän. Aidot luokkaerot käyvät ilmi rentoutumisesta, kun kulttuurinen tuntemus tulee itsestään, eikä riippuu siitä, kuinka hyvin yksilö omaksuu oman asemansa.³⁵ Rouva Tupanen ja Pippi Masa ovat nousseet yhteiskunnassa,

³⁴ Skeggs 2014, 104-107.

³⁵ Bourdieu 2007; 253, 311, 315.

mutta heillä on erilaiset strategiat lähestyä oman asemansa epävakautta. He eivät kumpikaan ole ylittäneet luokkarajoja vilpillisesti, mutta he käyttäytyvät kuin heitä siitä oltaisiin syyttämässä.

Vuokrasulhasen Pippi Masa pelkää oman asemansa puolesta, eikä tunne täysin kuuluvansa seurapiireihin, joissa liikkuu. Hän on makkaratehtailijan tytär ja erittäin rikas, mutta nostaa useaan kertaan esille isänsä ”epäromanttisen ammatin”. Hän epäilee, ettei kukaan voi rakastua häneen, koska perheen sosiaalinen taustansa ei ole riittävän hyvä. Hän ei yritä peittää isänsä uutta asemaa, vaan nostaa sen esille aina uusiin ihmisiin tutustuessaan. Kun mysteerinen ja epäromanttinen ammatti nostetaan esiin, vaikenivat muut kohteliaasti siitä ja vakuuttavat ettei isän rahojen alkuperä ole ongelma. Pippi pelkää paljastuvansa erehdykseksi omissa piireissään, eikä rauhoitu ennen kuin hänen isänsä rahoista lumoutunut Urho pyytää häntä menemään naimisiin kanssaan.

Viikon tytössä rouva Tupanen yrittää korottaa omaa asemaansa tuoden esille oman varallisuutensa. Hänen perheensä kuuluu ylempään keskiluokkaan, mutta Tupanen yrittää nousta astetta rikkaampien rouvien kanssa samalle tasolle. Hän kokeilee parhaansa mukaan seurata aikansa muotia ja käyttää paljon rahaa piilottaakseen oman epävarmuutensa. Hänen tukenaan toimii perhetuttu maisteri Ojanen, jonka apuun rouva Tupanen luottaa kaikissa valinnoissaan. Ojaselle annetaan valta suunnitella koko asunto. Hän valitsee vaatteet, asettelee kukat ja on jopa muuttanut sisäkön nimen Ellistä Polaksi, koska Elli muistutti muodikasta elokuvatähteä Pola Negriä. Rouva Tupanen kohtelee niin palvelijoita kuin perhettään esineinä, joiden tulee ilmentää ulospäin hänen sosiaalista asemaansa. Hän tekee kaikkensa pitääkseen vaikutusvaltansa ja sosiaalisen pääomansa. Rikkauden esittäminen muuttuu rikkaudeksi ja luksuselämästä seurapiireissä tulee työtä ³⁶.

Aiemmin esittelemäni luokkajako kolmeen luokkaan ei ole yksiselitteinen, sillä elokuvista löytyy useita henkilöitä, jotka edustavat kahta eri luokkaa. Heistä esimerkkejä ovat edellä mainittu maisteri Ojanen *Viikon tytössä*, *Dy-*

³⁶ Bourdieu 2007, 287.

namittityön taiteilija Kari Honka sekä *Vuokrasulhasen* nyrkkeilijä Urho Luomus. He eivät ole rikkaita miehiä, mutta heillä on kaikilla mahdollisuus seurustella yläluokan kanssa. Solidaarisuus ei rajoitukaan luokkien sisälle, vaan se voi ylittää rajoja, kuten esimerkiksi intellektuellien ja taiteilijoiden tapauksessa. Sosiologi Pierre Bourdieu on kirjoittanut tässä eräänlaisesta esteettisestä aristokraattisuudesta: varallisuus erottaa luokkien edustajat toisistaan, mutta kulttuurinen pääoma ja tuntemus nostavat heidän sosiaalista asemaansa. Heidän pääsyinsä seurapiireihin on osoitus luokan ja kulttuurisen pääoman epätasapainosta.³⁷

Honka ja maisteri Ojanen ovat tyylietoisia lisiä seurapiirien keskusteluihin. Heistä kumpikaan ei maksa laskujaan, eivätkä he myöskään työskentele. Honka haaveilee taiteilijan urasta, mutta odottaa tekevänsä sen Marjan rahoilla. Häntä ei pidetä hyvänä aviomiesmateriaalina köyhyytensä ja ammatinsa takia, kuten Marjan ystävätär Lempi kertoo äitinsä huomauttaneen. Hänellä on jo tarpeeksi kulttuurillista pääomaa ja tyyliä, mikä mahdollistaa hänelle sisäänkäsyn parempiin seurapiireihin. Pakkoa rikkaaseen avioliittoon hänellä ei kuitenkaan ole, sillä häneen jo ihastuneesta ja Marjan lailla rikkaasta Lempi Rakeesta hän ei ole kiinnostunut. Hänellä on varaa valita, ketnet vaimokseen haluaa, vaikka toiveena on oman aseman taloudellinen vakauttaminen. Toisin kuin dynamiittimiehet, hän sulautuu ympäristöön kuin ympäristöön ja pystyy vaivatta liikkumaan piireissä, jotka ovat todellisuudessa hänen yläpuolellaan.

Viikon työssä Maisteri Ojasen asema on pitkälti hänen tittelinsä ansiota. Vaikka maisterin arvo lopussa paljastuu pelkäksi huijaukseksi³⁸, on se avannut hänelle ovet seurapiireihin. Sertifikaatti tuo hänelle hyvän aseman valtahierarkiassa ja antaa hänen mielipiteilleen painoarvoa. Koulutuksen odotetaan tuoneen mukanaan kulttuurin tuntemusta, joka ei välttämättä nosta hänen luokka -asemaansa, mutta jonka avulla hän pystyy myymään itsestään kulttuurisen kuvan³⁹. Näin hän vaihtaa kulttuurista tietämystään ylläpitoonsa, kun rouva Tupasen tyylioppaana toimimisen ansiosta hän miltei asuu per-

³⁷ Bourdieu 2007: 286, 316.

³⁸ Maisteri paljastaa poliisille olevansa uimamaisteri ja ettei hänellä ole oppiarvoa.

³⁹ Bourdieu 2007; 291, 328.

heen kanssa. Hän kuitenkin paljastaa Raijalle, että seurustelee isäntäperheensä kanssa vain, koska ”tarvitsee materiaalista turvaa”. Kun hän kuulee Raijan olevan perijätär, hän kiinnostuu tästä mahdollisena aviopuolisona. Avioliitto toisi hänelle aseman, jossa hän on nyt kiinni ainoastaan työnsä kautta. Hänen ei tarvitsisi enää työskennellä ”karkeammaksi materiaaliksi” kutsumiensa Tupasten kanssa, vaan voisi nauttia vakavaraisuuden mukanaan tuomasta vapaudesta.

Vuokrasulhasen Urho Luomuksella ei ole samanlaista tyyliä tai sivistystä kuin Karilla tai maisteri Ojasella. Nyrkkeilijäuran mukanaan tuoma julkisuus on hänen sosiaalinen pääomansa, jolla hän pääsee osaksi seurapiirejä. Hänet esitetään hyvin ruumiillisena ja itsekkäänä hahmona, joka puhuu ainoastaan omista otteluistaan, kohtaamistaan julkisuudesta ja lehtikuvistaan. Meeri ei ole kiinnostunut käyttämään häntä saattajanaan juhlista ja palkkaa Erkin, jottei hänen kihlauksensa Urhon kanssa kävisi ilmi. Äkkipikainen Urho ei kuitenkaan suostu piilottelemaan ja ajaa Meerin kauemmaksi huonolla käytöksellään. Vaikka häntä ei esitetäkään Meerin rahoja havittelevana sulhaskandidaattina, kuten Honka tai maisteri Ojanen, osoitetaan hänen ja Pippi Masan nopealla kihlautumisella, miten perijättären varallisuus nopeuttaa ratkaisun tekemistä.

Luokkaretkien tekeminen on helpompaa kuin luokkamatkailu. Sen onnistumisen ei tarvitse olla yhtä pitkäkestoista, eikä sen kohdalla vaadita välttämättä samanlaisia tietoja kuin kestäväällä luokkamatkailulla. Rikkaaseen yläluokkaan pääseminen vaatii luokkarajojen ylittäjältä paljon. Vaikka yläluokkainen solidaarisuus saattaakin antaa mahdollisuuden päästä sisään seurapiireihin, ei se tee kaikista sinne päässeistä tasavertaisia. Seuraavassa luvussa tarkastelenkin, millaisten prosessien kautta luokkaeroja tuotetaan ja ylläpidetään.

3. Rajankäyntiä säädyllisyyden kautta

”Ja anna minulle juuri sellainen ura, joka sopii Raudanhovin suvulle. Ja juuri sellainen rouva, joka ei häpäise Raudanhovin sukua.”⁴⁰

Edellisessä luvussa tutkin luokkarepresentaatioita ja tässä luvussa pyrin nostamaan esiin, miten näitä representaatioita pidetään yllä. Yhteiskunnallisen järjestyksen säilymiselle tärkeä työkalu on säädyllisyys, sillä sen kautta voidaan säännöstellä kansalaisten käyttäytymistä. Säädyllisyydestä tulee ulkoisen luokkakurin merkki ja sen rajojen ylittämällä voi olla vakavia seurauksia. Se, miten rajoja oikean käyttäytymisen kohdalla pystytetään, luodaan usein viitteellisesti. Rajojen rakentaminen tuo yhteen ja erottaa eri luokkien edustajia toisistaan. Tyyli yhdistää ihmisiä koodaten heitä samoihin ryhmiin ja maku erottaa valtahierarkian eri osat toisistaan. Erojen teko ei myöskään jää vain luokkia erottaviksi merkiksi, sillä myös ryhmien sisällä vallitsee tiukka valtahierarkia. Tarkasteluni kohteena ovat tyylinmäärittelijät ja heidän näyttämänsä esimerkit. Lopuksi kohdistan katseeni vaatteiden luokkakooditettuun maailmaan.

3. 1 Säädyllisyys terminä

Huumori kohdistuu usein luokkaan epäsuorasti ja niiden väliseen suhteeseen on vaikea päästä käsiksi. Koska luokan ja huumorin välistä vuorovaikutusta on vaikea lähteä purkamaan, olen valinnut tähän tehtävään työvälineeksi säädyllisyyden käsitteen. Säädyllisyys asettuu juuri niille luokan rajamaille, johon huumorikin kohdistuu ja on näin oivallinen apu ongelmakohtien tarkastelussa. Katson tärkeäksi määritellä heti aluksi säädyllisyyden termin ja sen teoreettisen kehyksen, jossa sitä käytän. Tässä luvussa tulen valaisemaan

⁴⁰ Arvo (Tapio Nurkka) tekee pilaa veljensä tulevaisuuden suunnitelmista, joiden mukaan hän ei itse halua elää. *Tositarkoituksella*

itse termiä ja sen taustoja sekä sitä, miten säädyllisyyttä voidaan käyttää purkamaan luokkiin liittyvää huumoria.

Sosiologi Beverley Skeggs käyttää termiä *respectability*, kun hän puhuu luokkia ylläpitävistä rakenteista. Itse käytän työssäni suomennosta säädyllisyys, koska se tuo kunniallisuuskäsitteen voimakkaan luokkasidonnaisuuden parhaimmin esiin.⁴¹ Säädyllisyydessä on kyse luokan sisäisten normien ymmärtämisestä ja niiden mukaan elämisestä. Skeggs katsoo että, säädyllisyys on keskeinen mekanismi, jonka kautta luokat tulevat näkyviksi. Erilaisia sosiaalisia ryhmiä arvotetaan tarjoten niille tilaisuus luoda, vastustaa ja esittää säädyllisyyttä. Säädyllisyys on merkki luokan paineista, mutta samalla se toimii ihailun kohteena, johon tulee pyrkiä. Sen avulla luokan moraalissäännöt tehtiin näkyviksi ja arvioitaviksi.⁴²

Vaikka Beverley Skeggsin tutkimus käsittelee brittiläisten naisten säädyllisyyden rajojen tunnistamista 1990-luvulla, pyrkii hän esittelemään säädyllisyyden työkaluna, jonka soveltaminen yleisempään luokkakeskusteluun olisi mahdollista. Skeggsin säädyllisyydelle pohjana toimivat foucaultilainen käsitys kurista häpeän kautta, bourdieumainen luokan tunnistaminen ja Friedrich Engelsin ajatukset luokkien hallitsemisesta.⁴³ Luokkarajojen rikkominen voi olla haastavaa, sillä vaikka ne eivät olekaan vakaita tai konkreettisia, liittyy niiden ylittämiseen sosiaalisia rangaistuksia. Friedrich Engelsin mukaan juuri säädyllisyys on vaikein este luokkayhteiskunnan hajoamisen kohdalla. Hänen mukaansa työväenluokan kunnioitus ylempiä kohtaan on syvälle istutettu idea, joka tuntuu niin luonnolliselta, että sitä ei enää edes kyseenalaisteta. Idea alemmuudesta iskostetaan ajattelumaailmaan jo nuorella iällä kirkon ja koulutuksen kautta.⁴⁴ Säädyllisyydellä tuodaan esille luokan myyttiset rajat,

⁴¹ Beverley Skeggsin *Elävä luokka* (2015) suomennoksessa on käytetty *respectability* termistä puhuttaessa sanaparia kunniallinen ja säädytön. Haluan itse painottaa luokan tärkeyttä termille ja sanapari säädytön ja säädyllinen myös toimivat havainnollistavina termeinä itse tekstissä (Skeggs 2015, 84). Katson myös, että säädyllisyys ei ole yhtä arvottava terminä kuin kunniallisuus. Se jakaa käyttäytymisen tiettyihin osiin, mutta ei aseta eri luokkien välille arvottavaa suhdetta. Säädyllisyydessä yhdistyvät kunniallisuus ja luokka/sääty.

⁴² Skeggs 1997, 3-4.

⁴³ Skeggs 1997; 125, 136-137. sekä Skeggs 2009, 628-629.

⁴⁴ Engels & Marx 1962, 568-569.

jotka ovat luonnollistettuja ja muutettu läpinäkyviksi ⁴⁵. Sen olemassaolo on tiedostamatonta, muuta silti ihmiset toimivat sen antamien ohjenuorien mukaisesti.

Vaikka luokkarajojen ylittämällä ei ole suoranaisia sovittuja rangaistuksia, on leima säädyttömyydestä tarpeeksi suuri pelote. Ranskalainen filosofi Michel Foucault esittää *Tarkkailla ja rangaista* (2005) teoksessaan, miten ruumis pakotetaan opetuksen kautta suorittamaan tiettyjä merkkejä ja menoja. Vaikka rangaistukset eivät olekaan fyysisiä tai edes aina johdonmukaisia, voivat ne silti hallita yksilöä. Vallankäyttö on siis pikemminkin strategia kuin ominaisuus. Se ei ole yksinkertaista ja henkilöityä, vaan se kulkee mukana yhteisössä ja toiminnallaan myös rangaistut osallistuvat sen normien rakentumiseen. Valtasuhteet ja toiminnot ovat jatkuvassa käymistilassa, eivätkä opitut strategiat näin ole täysin yhteneviä.⁴⁶ Jos luokkarajoja ei ylitä, on se palkkio itsessään. Säädyllisyyttä voidaan kuitenkin kyseenalaistaa ja se voidaan evätä henkilöltä, jotka käyttäytyvät yhteisön normeista poiketen. Yhteisöstä pois sulkeminen, moittivat katseet tai nimittely voivat olla tarpeeksi suuri pelote yksilölle, jotta hän kaihtaisi normeista poikkeamista.

Laura-Kristiina Moilanen, joka on tutkinut suomalaista säätyläisyhteiskuntaa 1800- ja 1900-luvun vaihteen suomalaisessa kirjallisuudessa, käyttää tekstissään termiä säätykunnia. Se näkyi niin käyttäytymisessä kuin pukeutumisesakin ja sen koodiston kunnioittaminen kuului erityisesti naisille.⁴⁷ Luokan näkyvyys ei ole itsestään selvää ja rajat ovat sen kohdalla hyvin harmaita. Erot muodostetaan käyttäytymisen tai esimerkiksi vaatetuksen ja eleiden avulla. Sosiologi Pierre Bourdieulla maku toimii eräänä tärkeimmistä erottajista luokkien välillä. Maku on se, mikä liittää eri ihmisiä toisiinsa. Se on sosiaalinen kyky tunnistaa samaan elämäntyyliin kuuluvia asioita ja ihmisiä.⁴⁸ Luokkaeron sijaan Bourdieu keskittyy luokkaerottautumiseen. Yhteiskunnalliset erot muodostuvat sosiaalisen, kulttuurisen, ekonomisen ja symbolisen

⁴⁵ Barthes 1957, 201-204.

⁴⁶ Foucault 2005, 39-40, 41-42.

⁴⁷ Moilanen 2008, 88-89.

⁴⁸ Bourdieu 2007, 230-232, 241.

pääoman kentillä, joilla aktiiviset toimijat taistelevat erilaisista pääomista.⁴⁹ Elokuvatutkimuksessa tämä antaa tavan lähteä käsittelemään luokkaa dialogin ja narratologian ulkopuolelta ja keskittyä kuvalliseen analyysiin. Näin tärkeäksi muodostuu se, miten luokka nousee esiin juuri eleiden ja käyttäytymisen kautta.

Moilanen esittää aikakauden kirjallisuutta tutkiessaan, että käsitys säätykunnasta rakentui luonnollisesti ja ehdottomasti osaksi aikakauden säätyjärjestelmää. Kunnia kuului kaikille erisäätyjen edustajille, vaikka säätyjen sisäiset käyttäytymiskoodistot erosivatkin toisistaan. Säätykunnia merkitsi itsensä edustamisen lisäksi koko oman säädyn edustamista ja niiden rajojen rikkomisella oli seurauksensa.⁵⁰ Yhteiskuntaharmonian takasi säätyjen erilaisuus keskenään. Säätyjen sisällä oli liikkumavaraa, vaikka erot olivatkin tiukasti määriteltäviä. Ihmisten statukset kytkeytyivät säätyihin ja jotta ne säilyttäisivät arvonsa, oli säätyjen arvoa ylläpidettävä. Vaikka yhteiskunta muuttui, jäi säädylisyyden käsitys elämään.⁵¹

Bourdieu ja Skeggs kiinnittävät kummatkin huomiota kieleen ja puheeseen luokkaerojen lähteenä. Myös Christopher Beach katsoo kielen olevan tärkeä osa luokan artikulointia Hollywoodin kultaisen ajan elokuvissa.⁵² Vaikka luokalla ja kielellä on myös suomalaisessa elokuvassa kytköksensä, ei se ole yhtä voimakas kuin angloamerikkalaisessa perinteessä. Tutkimissani elokuvissa kieli ei välttämättä toimi luokkia toisistaan erottavana tekijänä. *Dynamiittitytössä* sankarittaren kielenkäyttö tosin toimii toistuvana teemana. Myös murre ja ruotsin kieli esiintyvät aineistossa, mutta esimerkiksi murteen kohdalla on kysymys pikemminkin eroista maaseudun ja kaupungin välillä kuin luokkaerosta, kuten *Tositarkoituksella*-elokuvassa. Ruotsin kieli viittaa enemmän yhteiskunnalliseen asemaan ja esimerkiksi *Viikon tytössä* sitä kuullaan Tupasten juhlavastaanotolla vieraiden keskustellessa keskenään.

⁴⁹ Kivimäki 2008, 7.

⁵⁰ Moilanen 2008, 88-89.

⁵¹ Moilanen 2008, 103.

⁵² Beach 2001, 3.

Säädyllyisyyden katsotaan yleensä viittaavan ainoastaan naisiin. Skeggsin tutkimuksessa painotetaan jo tutkimuskysymyksienkin puitteissa naisen roolia, mutta hän tuo naiset esiin juuri luokkakeskustelun lähteenä. Hän viittaa teorioihin, joiden mukaan luokka nousi 1800-luvulla keskustelunaiheeksi juuri naisten aseman takia. Eri luokkien rakentumiselle tärkeää oli työnteon ohella lastenkasvatus ja kodinhoito, joka alkoi nostaa esiin eroja työväenluokan ja keskiluokan välillä.⁵³ Myös Bourdieun makukäsitys koskee enemmän naisia kuin miehiä. Hän nostaa esiin tyylin tärkeyden naisten kohdalla, koska naiset kuluttavat miehiä enemmän vaatteita ja näin samalla tyyliä.⁵⁴ Naisten kohdalla intersektionaalinen asema korostuu, sillä siinä missä, esimerkiksi työväenluokkaiset miehet voivat saavuttaa kulttuurillisesti positiivisia piirteitä, ei työväenluokkaisilla naisilla ole samaa mahdollisuutta, vaan heihin kohdistuu usein luokkaerojen lisäksi seksismiä.⁵⁵

Vaikka säädyllyisyyden rajat ovat tiukempia naisten kohdalla, eivät ne poissulje miehiäkään. Omassa aineistossani naisten säädyllyisyys on korostuneessa asemassa, koska kyse on sankaritarvetoisista elokuvista. Suomalaisesta elokuvahistoriasta löytyy kuitenkin esimerkkejä myös sankareista, jotka kokevat luokkaseikkailuja. Ennen aineistoelokuviani esimerkiksi *Siltalan pehtoorissa* (1934 sekä myöhemmässä uudelleenfilmatisoinnissa 1953) ja *Rikkaassa työssä* (1939) rikkaat agronomit esittivät köyhiä kansanmiehiä. 1950-luvulta eteenpäin *Pekka Puupää kesälaitumilla* (1953) -elokuvan Pekkaa ja Pätkää erehdytään luulemaan rikkaiksi eksentrikoiksi ja *Älä nuolase...*-elokuvan (1962) köyhät bensa-aseman työntekijät naamioituvat amerikkalaisiksi öljymiljonääreiksi. Useissa tukkilaiselokuvissa, kuten *Me tulemme taas* (1953) tai *Kaksi vanhaa tukkijätkää* (1954), tukkilaisporukkojen joukkoon soluttautui koulutettuja insinöörejä tai johtajia. *Kulkurin valssin* (1941) kulkuriksi naamioitunut aatelismies taas tarjoaa samanlaisen luokkayhteiskunnan ulkopuolisen hahmon kuin dynamiittimiehet *Dynamiittityössä*. Haluan nostaa esiin omassa aineistossani myös miehiin kohdistuvat säädyllyisyyden vaatimukset. Esimerkeiksi tästä nostan aineistostani Antin *Viikon tytöstä*, Erkin *Vuokrasulhasesta* sekä dynamiittimiehet *Dynamiittityöstä*. Vaikka säädyllyisyys on helpommin

⁵³ Skeggs 1997; 3, 125-127.

⁵⁴ Bourdieu 2007, 202.

⁵⁵ Kivimäki 2008, 9-10.

luettavissa naisten kohdalla, ei se poista miehiin kohdistuvia rajoituksia. Koska ne ovat vaikeammin havaittavissa, on tärkeää nostaa ne myös tutkimuksen alaisiksi.

Väärässä luokassa liikkuminen on suosittu huumorin lähde ja erityisen hauskaa se on, kun huijaus ei mene läpi. Skeggs on käsitellyt tositelevisionsarjoja, joissa työväen edustajien tulee huijata tuomareita omasta luokkataustastaan ja siitä, miten sosiaalisen liikkuvuuden toiveista tulee niissä vitsi. Pelkkien taitojen opettelu ei bourdieumaiseen tapaan riitä tekemään heistä toisen luokan edustajia. Sosiaalisten taitojen ja kulttuurisen pääoman puutteeseen kohdistuva nauru saa kaikua katsojista, jotka yrittävät saada kiinni heidän valheistaan.⁵⁶ Tästä syystä onkin tärkeää tarkastella, keneen nauru kohdistuu. Tutkimissani elokuvissa luokkahuijaukset menevät usein läpi ja nauru kohdistuu yhteisöön, joka ei osannut lukea merkkejä oikein.

Koska säädyllisyys ei luonteeltaan ole yksinkertaista ja yksiselitteistä, voi se helposti synnyttää sekaannuksia ja vallan epätasaista jakaantumista. Tämä toimii hedelmällisenä pohjana huumorille. Toisaalta säädyllisyys on myös koominen keino, kuten Henri Bergson on huomioinut. ”Kun ilmaistaan asia kunnialliseen sävyyn, kun kuvaillaan epämieluisa tilanne, ala-arvoinen ammatti, tai halpamainen käytös tinkimättömän *respectabilityn* ehdoin, syntyy yleensä komiikka.⁵⁷” Komedia syntyy, kun tietyssä ympäristössä hyväksytty kokonainen järjestelmä siirretään toiseen ja se paljastaa näin jonkun moraalisen epäkohdan. Bergson huomauttaa, että kyseessä voi olla lyhyt lausahdus tai teko tai pitempi teema tekstissä.⁵⁸ Konventiot asettuvat naurettavaan asemaan, kun niiden välinen kaksinaismoralismi nousee esiin. Esimerkiksi tupakointi *Tositarkoituksella*-elokuvassa on seurapiirityöltä hyväksyttävää tai jopa suositeltavaa, mutta palvelusväen kohdalla se on turmeltuneisuutta.

Haluan omassa työssäni korostaa myös itsereflektiivistä rajojen noudattamista. Vaikka sankarittaret ovat tietoisia rikkovansa luokkansa ja säädyllisyyden rajoja tekevät, voivat he yrittää ylittää tai taivuttaa sen rajoja. Aineistoni san-

⁵⁶ Skeggs 2009, 636.

⁵⁷ Bergson 2000, 90-91.

⁵⁸ Bergson 2000, 90-91.

karittaret eivät välttämättä ylitä soveliaisuusrajoja, mutta he venyttävät niitä äärimmilleen. Rajojen testaaminen ja venytys tuovat lisää liikkumatilaa ja muuttavat myös pikkuhiljaa niiden sijaintia. Uhmakas käyttäytyminen kyseenalaistaa hetkeksi rajat, vaikka ne lopussa palaisivatkin paikoilleen. Toisaalta kerran venytetyt rajat eivät aina palaa samoihin uomiinsa. Esimerkiksi *Tositarkoituksella*-elokuvassa sankarittaren piikana toimiminen on tehnyt hänestä asiantuntevamman ja vastuullisemman seurapiirityön, joka on kasvanut uuteen rooliinsa kartanon tulevana emäntänä.

Luokkaretkeily teemana antaa sankarittarille tavan toistaa totuttua käytöstä uudessa ympäristössä ja törmätä kaksoismoraaliin, joka jaottelee saman käytöksen rangaistavaksi eri luokasta riippuen. Kahden maailman ruumiillistuminen yhdessä henkilössä toimii aineistossani tärkeimpänä koomisena lähteenä. Eri luokat omine normeineen eivät näin ole pilkan kohteena, vaan siksi nousevat luokkien välinen yhteentörmäys ja säädylisyyden epäselvät rajat.

3.2 Tyyli, maku ja muoti

Säädylisen elämän noudattaminen koostuu tiedostamattomista sekä tiedostetuista käytännöistä. Oman aseman ilmaiseminen ja sen vakiinnuttaminen vaatii oikeanlaisen elämäntyylin vaalimista. Sen tunnistaminen vaatii oikeaa makua. Ihmiset rakentavat ympärilleen mausta, omistamistaan tavaroista ja valinnoistaan oman kokonaisuuden, joka esittää ulospäin, mitä he haluavat itsestään kertoa. Maku luo samalla yhteyden omaan luokkaan ja erottaa muista. Tyyli luo yhteyttä muihin oman viiteryhmän yksilöihin ja maku toimii tämän yhteyden tunnistajana.⁵⁹

Maku ei tarkoita ainoastaan pukeutumistyyliä, vaan se koskee kaikkia valintoja. Elokuvissa tämä näkyy luokkarajojen rakentamisena, joka ei ole sanallista, vaan tapahtuu viittauksien tasolla. Eri luokkien tullessa yhteen tekevät he jatkuvasti eroa toisiinsa omailla valinnoillaan ja peilaamalla itseään toisen luokan edustajiin. Käsittelen seuraavaksi elokuvien ajatusta mausta tuoden

⁵⁹ Bourdieu 2007, 169-170.

esiin sen laajan valintojen verkon, jossa se esitetään. Keskityn tässä luvussa muihin kuin henkilöiden vaatetukseen, sillä tarkoitus on syventyä siihen seuraavassa alaluvussa.

Pierre Bourdieulle maku on prosessi, joka jäsentää ympäröivää yhteiskuntaa. Se on tapa liittää yhteen joukko samanarvoiseksi määriteltyjä asioita, samaa elämäntyyliä noudattavia yksilöitä. Nämä arvottavat prosessit eivät ole aina tietoisia, vaan ne koostuvat lukuisista määrästä viittauksia ja tiedonpalasia, jotka täytyy navigoida yhdeksi kokonaisuudeksi. Maussa on kyse aina yhdessä luotujen sääntöjen mukaan elämisestä. Mitä korkeammalle yksilö yhteiskunnassa nousee, sitä paremmin hän oppii tyyllittelemään omaa elämänsä. Mausta tulee luokittelevien käytäntöjen lähde, joka pitää luokkaerot pystyssä, sillä varallisuus estää toisia pääsemään käsiksi korkeimmalle maun tasolle ja siten sisäistämään rajoja. ⁶⁰

Maku on sosiaalista ymmärryskykyä. Se erottaa sekä tuo yhteen ihmisiä, jotka osaavat lukea sosiaalisen aseman merkkejä. Nämä maun luomat yhteydet pohjaavat viittauksien ja kooditettujen merkitysten ymmärtämiseen. Viittauksia asemasta löytyy yksilön valinnoista, vaatteista, tavoista ja jopa ryhdistä. Niiden rekisteröiminen ei kuitenkaan ole aina tietoista, vaan viittauksien lukemisesta tulee pitkälti alitajuista. ⁶¹ Kun asiat eivät sovi vanhaan muottiin, tulee erotteluprosessista tietoista toimintaa.

Tositarkoituksella-elokuvassa tyyli, millä asiat hoidetaan Raudanhovin kartanossa, nousee erityisen tärkeäksi. Kaarle ja hänen äitinsä haluavat hoitaa tilalla kaiken ”Raudanhovin tapaan”. Kyse ei ole muodikkaasta käytöksestä, vaan pitkien traditioiden kunnioittamisesta. Ajatus myyttisestä agraariyhteiskunnasta ja siellä vallitsevista luokkarakenteista rakentuvat traditioiden kunnioittamiselle. Muutokset eivät kyseenalaista ainoastaan perheen tapoja vaan myös heidän sosiaalisen asemansa. Kysymys ei kuitenkaan ole siitä, että Arvolla ei olisi makua. Hän tunnistaan kyllä yhteiskunnalliset kytkökset ja milloin hän niitä rikkoo, mutta tekee sen tarkoituksella. Hänen harteillaan ei ole

⁶⁰ Bourdieu 2007, 174-175.

⁶¹ Bourdieu 2007, 241-243.

samoja odotuksia kuin isoveljellään ja hänelle sallitaan rajojen kokeilu toisin kuin perinteissä pitäytyvälle Kaarrella.

Kysymyksessä on pitkien perinteiden säilyttäminen, mikä ulottuu kaikille elämän aloille. Nuorempi veli Arvo kokee perheen yrittävän rajoittaa hänen uravalintojaan sekä sitä, keneen hän voi rakastua. Epäsäätyinen avioliitto esittää häpeää tuovana asiana ja vastaiskuna isoveljen tyylytellylle maalaisidylille, jossa kaikki tietävät paikkaansa. Kaikki kahvinkeitosta tilanhoitoon kuuluu suorittaa oikean muotin puitteissa. Kuten veljeksien äiti asian ilmaisee: ”Arvo ei ymmärrä miten kaunista on kuulua vanhaan sukuun”.

Maku on jatkuvan muutoksen kohteena, koska se on usein kytketty materiaaliin arvoihin. Taistelua kulttuurisesta pääomasta voidaan muovata tarjonnan kautta. Harvinaiset asiat ja esineet saavat arvonsa, siitä että ne ovat vaikeasti saatavilla. Korkeat hinnat ja kova kysyntä pitävät ne harvojen ja valittujen käsissä ja luovat eriarvoistavan hierarkian. Suosio vakauttaa niiden kulttuurista arvoa ja kun kysynnän kasvu tuo lisää tilausta tavaroille nostaa näin niiden saatavuutta. Kun tavaroista tai kulttuurisista ideoista tulee laajemmin saatavilla olevaa, poistuvat ne muodista. Tarjonnan kasvu vie usein pois asioiden kulttuurista pääomaa.⁶²

Eryteisesti tämä materiaaliin ja muodin oikkuihin liittyvä ajattelu on esillä *Viiikon tytössä*. Rouva Tupanen esitellään katsojille hänen tiedustellessaan mieheltään tämän valintojaan syntymäpäivien liharuuaksi. Hän antaa miehensä valita lintu ja porsas vaihtoehtojen välillä. Kun tehtaanomistaja Tupanen valitsee linnun, suuttuu hänen vaimonsa ja tekee valintansa miehensä puolesta. ”Kenellä tahansa voi nykyään olla lintua, mutta tirehtööri ja porsas kuuluvat yhteen,” hän perustelee valintaansa. Tarkoitus on osoittaa heitä ympäröiville seurapiireille, että heillä tarjotaan parasta, mitä rahalla saa ja erityisesti sellaiseen ruokaan, johon kaikilla ei ole varaa.

Bourdieu nostaa ruokailemisen kohdalla esiin, miten maku erottaa halun ja tarpeellisuuden toisistaan. Asiat, jotka ovat tarvelistan huipulla, eivät ole tyy-

⁶² Bourdieu 2007, 230–231.

liikkaitä. Maku on valinnanvapautta, eikä ruokaillessa ajatella ensisijaisesti sitä, miten täyttävää tai halpaa ruoka on, vaan tärkeäksi nousevat täysin muut asiat. Ruokailu on tapahtuma, jossa kulutetaan aikaa ja rahaa. Pöytätaivat, oikea kattaus ja siisteys ovat tärkeä osa tyylin esittämistä. Aikaa vaativilla ruokalajeilla ja kattauksen vaihtamisella osoitetaan, ettei lisätyö ja aika huoleta isäntiä. Pöytätaivoilla osoitetaan erityisesti itsehillintää, muodollisuutta ja tyylikkyyttä.⁶³

Tositarkoituksella-elokuvassa perinneruuat saavat arvonsa niiden historian kautta. Ruokapöydässä tarjoillaan muhennettua haukea Raudanhovin perinneresepti mukaan ja veljeksien äidin syntymäpäivää juhlitaan perinteitä kunnioittaen. Maaseudulla muuttumattomuus kuvasti myös sääty-yhteiskunnan pysyvyyttä ja perinteiden kunnioitus niiden tuntemusta. Kaupungissa valintojen tekemisellä oli erilainen merkitys. *Viikon tytössä* rouva Tupasen suunnitelmat miehensä syntymäpäiville, ovat pitkällisen työn takana. Miehen mielipiteellä ei ole suoranaisesti väliä, sillä tarkoitus on näyttää muille heidän sosiaalista asemaansa ja siihen kuuluu olla viimeisten muotivirtauksien äärellä. Tupasen epävarmuuden taustalla piilee pelko epämuodikkuudesta ja sosiaalisesta epäonnistumisesta. Syntymäpäivillä kyse ei myöskään ole ainoastaan ruuasta, vaan *Viikon tyttö* -kilpailun voittajan esittelemisestä kutsuilla tulee rouva Tupaselle pakkomielle.

Elämäntyylien korostaminen elokuvissa nousee esille erityisesti kahdessa viimeisessä elokuvassa *Vuokrasulhasessa* ja *Viikon tytössä*. Niiden luokkajako on *Tositarkoituksella* sekä *Dynamiittityttöä* monimutkaisempi ja monitasoisempi. *Tositarkoituksella*-elokuvassa jako kahteen luokkaan on luonnollistettu, eikä eroja tarvitse koko ajan korostaa. *Dynamiittityttö* jakaa myös henkilönsä rikkaaseen yläluokkaan ja töitä tekeviin dynamiittimiehiin. Elämäntyylien yhteentörmäystä löytyy kummastakin elokuvasta, mutta vasta *Vuokrasulhasessa* ja *Viikon tytössä* näiden raja-alueiden aktiivisesta muodostamisesta tulee osa elokuvan tarinaa. Kyse on keskiluokan tulemisesta mukaan tarinoihin ja sen sisällä tapahtuvasta erojen tekemisestä.

⁶³ Bourdieu 2007; 177, 185, 195-196.

Bourdieuun mukaan luokkien välillä eniten mausta ovat kiinnostuneet juuri keskiluokat. Työläisten kohdalla käytännöllisyys ja asioiden tarpeellisuus nousevat tärkeimmiksi asioiksi. Etuoikeutetun yläluokan ei tarvitse miettiä omaa asemaansa tai tyyliään, sillä heidät on kasvatettu siihen syntymästään asti. Keskiluokalla on vapautta tehdä valintoja ja vaatia asioilta enemmän sisältöä kuin pelkät perustarpeet vaativat. Eroja tuotetaan kumpaankin suuntaan, jolloin omaa asemaa tuetaan. Kyse on samalla läheisyydestä ylempään luokkaan ja omaan viiteryhmään sekä erojen tuottamiseen hierarkiassa alemmalla tasolla oleviin yksilöihin.⁶⁴ Rouva Tupanen ja *Vuokrasulhasen* Pippi Masa esittävät kummatkin toiveensa tullakseen hyväksytyksi rikkaiden etuoikeutettujen joukkoon, mutta eivät tunne kuuluvansa oikeasti sinne. He suorittavat kummatkin sosiaalista asemaansa pakkomielleisesti osoittaen epävarmuutensa.

Tärkeään asemaan näissä kahdessa elokuvassa nousevat tyylin tuottajat: *Vuokrasulhasessa* sisustusarkkitehti Meeri ja hänen miehensä arkkitehti Arvo sekä *Viikon tytössä* maisteri Ojanen. Kaikilla kolmella on titteliensä mukanaan tuomaa arvostusta ja heidän makuunsa luotetaan täysivaltaisesti. He eivät välttämättä kuulu etuoikeutettujen luokkaan, joita he palvelevat, mutta heillä on paljon valtaa heidän päätöksiinsä. Asioiden symbolinen arvo on riippuvainen siitä, että ne tunnustetaan ja tähän tarvitaan erilaisia instituutioita ja kriitikkoja⁶⁵. Tässä työssä Meeri, Arvo ja Ojanen auttavat varakkaampia asiakkaitaan.

Symbolista arvoa tuottaessa on tyyllitekiäjillä tärkeä osa sen muodostumisessa. Vaikka itse materiaalien arvo ei vaihtelee, muuttuu tuotteen arvo sen symbolisen pääoman kasvaessa. Siinä, että ostajat luottavat tyyllitekiäjien arvioon symbolista tavaraa kohtaan, on instituutioiden asema tärkeä.⁶⁶ Tais-telu korkean ja matalan maun välillä ylläpitää kulttuuristen merkityksien tuottamisen systeemiä. Eri suuntauksien tunteminen on osa peliä, joka yksilön on tunnettava ja jolle hänen on antauduttava. Ilman kulttuurisen pelin pelaajia, nämä prosessit menettävät merkityksensä. Se vaatii tunnustusta kummasta-

⁶⁴ Bourdieu 2007; 247, 472.

⁶⁵ Koskennurmi-Sivonen 2002, 17.

⁶⁶ Koskennurmi-Sivonen 2002, 17.

kin suunnasta ja korkean sekä matalan kulttuurin alla kulkevat suunnat ovatkin toisistaan riippuvaisia.⁶⁷

Vuokrasulhasessa Meerin makua korostetaan Arvon ohi. Alun kutsuissa juhli-taan pariskunnan valmistunutta taloprojektia. Meeri on saanut konsulin talon sisustusprojektin valmiiksi ja saa kiitosta hyvästä maustaan. Konsulinna kuitenkin tulee juhli-ssa varmistamaan, että kaikki on varmasti Meerin tason mu-kaista. Meeri huomauttaa vierashuoneen lampettien olevan kolean näköiset ja konsulinna sanoo, että kun arkkitehti asiasta huomauttaa, niin hänkin nä-kee sen. Lampettivaihtoehtoja hän haluaakin tulla katsomaan Meerin asun-toon, sillä sisustusarkkitehdin oma tyyli kiinnostaa niin konsulinnaa kuin Pippi Masaa. Myöhemmin lampeteista keskustellessa Meeri huomauttaa konsulin- nan valinnan olevan ”hieman poroporvarillinen”, mihin konsulinna vastaa: ”Minä taidan olla aivan hirveä poroporvari, kun se minusta on oikein sievä.” Hän kuitenkin luottaa Meerin makuun ja päättää jättää asian tämän valitta- vaksi.

Meeri korostaa työssään pitkäjänteistä tyylin luomista, *Viikon tytössä* maisteri Ojanen taas tekee itsestään tärkeän uusimpien muotisuuntausten tuntijana. Muodin kautta yritetään luoda samanaikaisesti eroja toisiin ja yhteyttä omaan viiteryhmään. Nopeasti vaihtuvalla muodilla varallisuus nousee erottavaksi tekijäksi eri luokkien välillä. Muotivirtaukset valuvat alaspäin luokkahierarki- assa, kun aluksi harvinaiset luksustavarat tulevat kysynnän kautta laajemmin saataville. Muodin nopeat syklit pitävät huolta siitä, että erot luokkien välillä säilyvät, kun varakkaat asiakkaat uudistavat muotia ennen kuin työväestö saa heidät kiinni.⁶⁸ Nopeiden syklien takia tuottajat ja kuluttajat ovat erityisen riippuvaisia tyylintunnistajista⁶⁹.

Eroja eri yhteiskuntaluokkien välille rakennetaan tyylin kautta ja maku on se maku sosiaalinen ymmärryskyky, jonka kautta tämä prosessi tapahtuu. Tyyli on pysyvää, vaikka sen elementit voivatkin olla muotien nopeista sykleistä riippuvaisia. Tutkimissani elokuvissa maun merkitys nousee erityisesti esille

⁶⁷ Bourdieu 2007, 250.

⁶⁸ Aikasalo 2008, 225-228.

⁶⁹ Koskennurmi-Sivonen 2002, 17.

keskiluokkaa kuvaavissa elokuvissa *Vuokrasulhanen* sekä *Viikon tyttö*. Niissä tyyli nousee tavaksi erottaa luokat toisistaan, mutta myös järjestelläkseen niiden sisällä yksilöt tiukemmin valtahierarkiaan. *Tositarkoituksella* ja *Dynamiittityttö* ovat polarisoidun luokka-asetelmansa takia luoneet selkeät rajat, joiden rajapintoja ei lähdetä rikkomaan. Seuraavassa alaluvussa jatkan luokkakoodien tutkimista, mutta teen sen vaatteiden ja niiden merkityksen kautta.

3.3 Pukeutuminen rajankäynnin välineenä

Pukeutumisleikit avasivat 1940-luvun komedioissa mahdollisuuden tutkiskella identiteetin muokkaamisen mahdollisuuksia. Pukeutumistyyli on kokonaisvaltainen käsite, joka ei tarkoita vain vaatteita, vaan tulee esiin myös yksilön tavoissa ja käytöksessä. Kuka tahansa voi leikitellä vaatteilla ja pukeutua luokkakoodia sekoittaen, mutta tyylin tavoittaminen edellyttää myös sulautumista sosiaaliseen ympäristöön. Sosiaalisten suhteiden ja tilanteiden lukutaito nousevat siis tärkeäksi osaksi pukeutumistyylin toimivuutta.⁷⁰ Vaikka pukeutumisleikit tarjoavat esimerkkielokuvissani mahdollisuuksia luokkarajojen horjuttamiseen, olemassa olevat rajat eivät katoa mihinkään. Vaatteiden avulla on mahdollista saavuttaa uusi identiteetti vain hetkellisesti.

Tositarkoituksella-elokuvan voimakas vastakkainasettelu tulee esiin kilpailuasetelmasta, joka Noran ja Anjan välille on syntynyt heti alussa. Kumpikin naisista on ihastunut agronomi Arotiehen, mutta valitsevat vastakkaiset metodit tämän huomion saamiseksi. Anja kuulee, kun Arotie sanoo haluavansa vaimokseen maatilaniemäntänäkin käyvän naisen. Tämän on oltava ”tankka, punakka ja rivakka” lausuu Arotie toistellen aikakauden ihanteita⁷¹. Anja ottaa tämän tosissaan ja päättää opetella maatalanhoitoa työpalvelussa maalla. Hän näkee sanat kehotuksena ylittää luokkarajat tullakseen hyväksi maatalon emännäksi, eikä havaitse niistä kuuluvaa ivailua Anjan tietämättömyyttä ja kaupunkilaista joutilaisuutta kohtaan. Arotietä viehättää enemmän romant-

⁷⁰ Aikasalo 2000, 135-138.

⁷¹ Sota-ajan naisihanne oli saanut innoituksensa kansallisaatteesta: ”terve, puhdasrotuinen tytötekevä ja kotirintamaa puolustava alkuäiti” (Franck 1997, 215).

tinen kuva luonnonläheisestä ja säädyllisestä vaimosta kuin oikeita töitä tekevästä naisesta.

Toisenlaista tulkintaa luonnonläheisyydestä elokuvassa edustaa Anjan ystävätär Nora, joka on kiinnostunut maalaiselämästä vain esteettisesti. Luonnonläheinen pukeutuminen voi Noran mielestä ilmetä esimerkiksi luontoaiheisena kuviona kankaassa. Agronomi Arotien ottaessa puheeksi Noran muodikkaan tyylin, Nora huomauttaa käyttävänsä korkokenkiä ainoastaan terveys syistä, eikä kukaan ole hänen mielestään luonnollinen ilman puuteria. Perinteisen pukeutumistyylin noudattaminen on tärkeämpää kuin käytännöllisyys ja vaikka sota-aika oli muuttanut siellä työskentelevien ja asuvien naisten vaatetusta, pyrittiin perinteistä pitämään kiinni mahdollisuuksien mukaan. Erityinen lomavaatetus myös erottaa käyttäjänsä maaseudun vakituisista asukkaista.⁷² Nora painottaa muodinmukaisuudessaan käytännöllisyyttä, mutta tekee samalla eron muihin maaseudun asukkaisiin.

Nora ja Anja suhtautuvat molemmat maalaiselämään pukuleikkinä, jossa vaatteet näyttelevät tärkeää osaa. Nora lupautuu agronomin kanssa kävelylle heti, kun hänen puutarhamekkonsa on tullut suunnittelijalta. Anja puolestaan ostaa itselleen täydelliseksi luulemansa maalaishenkisen vaatevalikoiman. Heidän välillään on kuitenkin tärkeä ero; siinä, missä Anja on valmis ylittämään luokkarajan ja tavoittelemaan muutosta myös asenteiden tasolla, Nora pysyy tarkasti omalla puolellaan. Aikakauden naisten pukeutumisessa voima ja kansallisuusaate näkyivät solidaarisuuden merkinä vaatetuksessa, mutta ne eivät usein siirtyneet käytännön puolelle ⁷³.

Kun Anja lähtee rakentamaan uutta identiteettiään, hän ymmärtää muutoksen ensisijaisesti ulkoisesti. Anja lähtee siis ostoksille etsimään maalaishenkeä ilmentäviä vaatteita ja asusteita. Hän hakee myyjiltä varmistusta vaatteidensa autenttisuudesta kysymällä esimerkiksi: ”Olenko minä nyt karjakon näköinen?” tai ”Eivätkö nämä kengät oikein tuoksu navetalta?” Hänen etuoikeutettu asemansa mahdollistaa hänet ostamaan vaatteita, mikä sota-aikana

⁷² Aikasalo 2000; 213-214, 236.

⁷³ Aikasalo 2000, 141.

ei ollut kaikille mahdollista materiaalipulan takia ⁷⁴. Asukokonaisuuden täydentää harava, jonka Anja näkee työpalvelua mainostavassa julisteessa. Täydellisen valeasun luomisesta ei kuitenkaan ole hyötyä, koska Anjalla ei ole työkokemusta. Harava jää pelkäksi asusteeksi, kun Anja ei tiedä, miten sitä pitäisi käyttää. Anja kuljettaa aluksi haravaa mukanaan kaikkialle samaan tapaan kuin työpalvelumainoksen julisteen naishenkilö. Juliste toimii näin sekä työpalvelun että kokonaisen elämäntavan mainoksena⁷⁵. Anjan siloteltu ulkomuoto tuo kuitenkin omat epäilyksensä. Työnjohtaja huomauttaa heti, että Anjan käsistä näkee tämän olevan sisäkkö, sillä ne ovat liian sileät kovaan ulkotyöhön. Näin Anjan luonnonläheistä maalaistyyliä matkiva ulkoasu osoittautuu jo alkumetreillä vääränlaiseksi.

Anjan luokkarajat ylittävä hahmo oli joustavuudessaan positiivinen esimerkki sota-ajan naiskatsojille ⁷⁶, mutta Noran kaupunkilaismainen kauneus on lopulta enemmän agronomin mieleen. Juonenkäännöksi kuvastaa sitä, miten luokkarajat ylittävä käytös voi uhata säädyllisyyden rajoja. *Tositarkoituksella*-elokuvassa heteroseksuaalinen romanssi toimii kimmokkeena luokkarajojen ylittämiseksi, mutta se myös palauttaa asiat säädylliseen järjestykseen elokuvan lopussa. Elokuva opettaa, että naisen tulee olla luonnollinen ja maalaishenkinen luokka-asemaan sidottujen mahdollisuuksien mukaisesti. Piikojen voidaan odottaa olevan hyviä heinänteossa ja rikkakasvien kitkemisessä, mutta kartanon emännältä vaatimukset ovat suuripiirteisempiä. Tilan töitä valvoessa yleinen ymmärrys sen pyörittämisestä riittää ja esimerkiksi työeläinten kohdalla kiinnostus on parempi suunnata ratsuihin kuin työhevosiin. Maalaishenkisyyttä ilmentämään ei välttämättä tarvita tekoja, vaan oikea tyyli ja ymmärrys maatalon toiminnasta riittävät tarpeellisen vaikutelman antamiseksi.

Nora kritisoi heti alussa Anjan valintaa lähteä tavoittelemaan agronomin rakkautta liian rohkeasti ja tekee selkeän eron omalla käyttäytymisellään. Vaikka Arotie onkin aluksi innostunut Anjan roolinvaihdosta leikkinä, into ei kestä, koska Anja ei paljasta identiteettiään muille talon asukkaille. Arotie haluaa

⁷⁴ Aikasalo 2000, 198.

⁷⁵ Koivunen 1995, 199.

⁷⁶ Koivunen 1995, 201–202.

nopeasti tehdä selväksi ystävälleen Kaaralle Anjan oikean aseman ja kertoo, että Anja ei oikeasti ole piika, vaan rikkaan perheen tytär. Hän ei ole rikkonut rajoja, vaan Anja. Arotien ihastus Anjaan saa uuden kohteen Norasta, joka osoittaa kiinnostusta maalaiselämää kohtaan, mutta jonka kiinnostus ei ota konkreettista muotoa, kuten Anjan tapauksessa.

Tositarkoituksella-elokuvan alussa Arotien esittämä paheksunta kohdistuu erityisesti Noraan, joka jää aina Anjan varjoon. Kun Anja sitten päättää vaihtaa luokkaa, nousee esiin Noran säädyllinen käyttäytyminen ja oman tyylin muokkaaminen maaseudun vaatimuksiin sopivaksi. Noran vaatetuksesta ja käyttäytymisestä käy aina selville hänen asemansa ja etäisyytensä niin maaseutuun kuin siellä työskenteleviin ihmisiin. Vaikka Anja muuttaa vaatetyyliään tekee hän sen kumminkin oman luokkansa tuomien etujen mukaan sillä pula materiaaleista ja erityisesti kengistä jatkui 1950-luvulle asti ⁷⁷. Hänen vaatevarastonsa on uusi, eikä sitä ole valittu käytännöllisyyttä silmällä pitäen, vaan sen luoman mielikuvan mukaan.

Vaatteiden ostamiseen liittyy tiukasti tapa- ja pukeutumistiedon tunteminen. *Viikon tytössä* kalatehtaan omistajan vaimo rouva Tupanen haluaa Raijan osallistuvan illallisille, mutta Raija kieltäytyy, sillä hänellä ei ole tilaisuuteen sopivia vaatteita. Rouva Tupanen tarjoutuu hankkimaan hänelle edustuskelpoiset vaatteet muotialongista Raijan vastusteluista huolimatta. 1940–1950-lukujen muotialongit saattoivat olla ostajalle pelottavia paikkoja, sillä niissä asioiminen edellytti muutakin kuin varallisuutta. Rahaa ei katsottu tyylin taakkeksi, vaikka se ovet salonkiin avasikin. Valikoitu asiakaskunta auttoi salonkeja vaalimaan mainettaan, mutta teki niistä samalla vaikeasti lähestyttäviä.
⁷⁸

Muoti demokratisoitui Suomessa naisten lisääntyneen työssäkäynnin myötä. Kalliiden vaatteiden jäljitelmät ja kaavoja levittävät lehdet mahdollistivat muodin olevan saatavilla myös työväenluokan naisille. Lisääntynyt vapaa-aika ja varallisuus nostivat esiin halun tasa-arvoiseen pukeutumistyyliin, mutta työ-

⁷⁷ Aikasalo 2000; 198, 204.

⁷⁸ Koskennurmi-Sivonen (<https://rkosken.kapsi.fi/muoti.html>).

läisnaisen pukeutumiseen vaikutti silti eniten käytännöllisyys ja asiallisuus.⁷⁹ Yhteiskunnan keskiluokkaistuessa esimerkiksi koulutus mahdollisti sosiaalisen nousun. Uuteen asemaan mukautuminen ei kuitenkaan ole vain osto-voiman lisääntymisestä kiinni, vaan tapa- ja pukeutumiskulttuurin tuntemus nousi erityisen tärkeäksi asiaksi. Luokkanousun kohdalla uskottavuus oli tavoiteltavaa ja muodin seuraamisessa kysymys olikin enemmän merkityksien kuin tavaroiden kuluttamisesta. Vaatekappaletta ostettaessa ostettiin pikemminkin sivistystä, jota se toi mukanaan.⁸⁰

Viikon tytössä rouva Tupanen on epävarma omasta maustaan ja siksi hänellä on mukanaan avustajansa ”Pupu” eli maisteri Ojanen. Tupasen epäröinti viittaa siihen, että hän ei ole aina kuulunut ylempään luokkaan. Hänelle uudet vaatteet merkitsevät sisäpiiritietoa ja osoitusta hänen asemastaan. Nopeasti muuttuva muoti mahdollisti luokkaeron ylläpitämisen. Ylempien luokkien muodista tuli jäljittelyn kohde ja kun muoti valui hiljaa alaspäin valtahierarkiassa, oli rikkaiden vaatetus jo muuttunut. Uusimpaan muotiin oli varaa vain harvoilla, mikä teki eron eri luokkien välillä näkyväksi ja tästä syystä epämuodikkuus ilmensi ikävästi omaan ryhmään kuulumattomuutta.⁸¹ Maisteri Ojaseen tehtävänä on auttaa rouva Tupasta tyylikkyyden saavuttamisessa ja ylläpitämisessä.

Salongissa rouva Tupanen ei ole kiinnostunut muiden kuin Ojaseen mielipiteestä. Tupanen on helppo taivutella ostamaan vaatteita, vaikka salonkiin on tultu Raijan takia. Kuluttaminen ei ole hänelle asia, jota hän erityisesti ajattelee ja hän ostaa esimerkiksi itselleen leningin, kun Ojanen sanoo sen sopivan Raijaa muodokkaammalle naiselle. Vaikka vaatteet ovat tarkoitettu Raijalle, ei oikeus valintaan ole hänellä. Raijan kokeillessa päälleen vaatteita maisteri Ojanen kommentoi niitä sellaisilla lausahduksilla kuin ”siinä ei ole oikeanlaisia tuoksua”, ”chic” tai ”se kehystää kauniisti”. Maisteri Ojaseen näkemykset siitä, millaiset vaatteet sopivat Raijalle, eroavat Raijan omasta käytännöllisestä ajattelutavasta. Hänen huomionsa kiinnittyy takin lämpimyyteen ja siihen, miltä vaatteet tuntuvat.

⁷⁹ Lähteenmäki 1995, 234.

⁸⁰ Aikasalo 2000, 135-139.

⁸¹ Aikasalo 2000; 225-228, 239.

Raijan asenne muotiin on tarinan alusta lähtien kielteinen. Raija kapinoi asennoitumisellaan ”edesvastuuttoman perhosen” leimaa vastaan ja pyrkii sen sijaan korostamaan älykkyyttään. Raijan kielteinen asenne muotia kohtaan johtuu siitä, että hän haluaa tehdä vaikutuksen ihailemaansa vakavamieliseen Anttiin. Torjumalla muodin houkutukset ja pukeutumalla vaatimattomasti Raija pyrkii ilmaisemaan olevansa vakavasti asioihin suhtautuva nainen. Viikon tyttö -kisassakin hänellä on päällään hyvin vaatimaton musta mekko, kun hänet temmataan auttajan roolista lavalle. Se nostaa hänet esiin muiden kilpailijoiden keskuudesta. Vaatimattomuus ei kuitenkaan ole hänelle luontaista, vaan hän joutuu taistelemaan muodin houkutuksia vastaan. Raijan torjuva asenne muotia kohtaan on siis lopulta samalla tavoin tarkoitushakui- nen kuin *Tositarkoituksella*-elokuvan Anjan. Erona on se, että Raija todella ymmärtää vaatteidensa vaikuttavan siihen, millä tavoin häneen suhtaudutaan.

Oman aseman tunteminen ja eron tekeminen häntä sosiaalisesti korkeam- malla oleviin naisiin on Raijalle tapa osoittaa ylpeyttään omasta identiteetistä. Pukeutumisella ei kuulunut ylittää omia luokkarajoja, eikä ainakaan jäädä siitä kiinni ⁸². Raija ei kuitenkaan yritä esittää muuta kuin on. Hän on ennen vaateostoksia kieltäytynyt saapumasta rouva Tupasen järjestämiin juhliin, koska ei tunne kuuluvansa sinne. Kieltäytymiseen perusteluna hän käyttää omia vaateitaan, jotka estävät häntä saapumasta tilaisuuteen. Vääränlaisten vaatteiden esiin nostamisella hän uskoo huomauttavansa omasta luokka- asemastaan, mutta hän ei tiedä rouva Tupasen lukevan tilanteen eri tavoin. Kuten perinteisissä tuhkimotarinoissa puku toimii sankarittaren avaimena sosiaalisiin piireihin, joihin ei muuten olisi asiaa. Samalla se myös suoja- a, sillä oikeanlaisia vaatteita käyttämällä ei sankarittaren paikallaoloa myöskään kyseenalaisteta. ⁸³ Raija uskoo Tupasten haluavan antaa hänelle lahjan teh- taalle suodun huomion johdosta ja ottaa siksi kutsun vastaan.

⁸² Aikasalo 2000, 140.

⁸³ Moseley 2005, 116.

Dynamiittityössä Marja ei itse vaihtelee omaa pukeutumistaan, vaikka retkeileekin eri luokkien välillä. Hänen valeasunsa dynamiittimiehiä tavatessa on huivi, jolla hän peittää päänsä, mutta muuten hän pukeutuu kuin ennenkin. Marja toki luulee, että myös dynamiittimiehet ovat seurapiirimiehiä, eikä siksi näe heidän välillään eroa. Kun he menevät pitämään kokousta Ritzissä, on Marja pukeutunut poikkeuksellisen näyttävään iltapukuun kuin alleviivataksien tilanteen teatterimaista luonnetta.

Miehet innostuivat ajatuksesta lähteä hienostoravintolaan ja ovat pukeutuneet mielestään muodikkaasti frakkiin. Heidän valintansa on kuitenkin räikeä tyylivirhe, sillä muut miehet ovat pukeutuneet pikkutakkeihin ja näin ryöstäjien vaatetus on liioiteltua tavallista iltaa ajatellen. 1940-luvulle tultaessa tumma puku oli syrjäyttänyt frakin käytön ja oli siksi harvinainen näky ravintolassa ⁸⁴. Jos siis dynamiittimiesten vaatteiden tarkoitus olisi olla mahdollisimman huomaamaton ja auttaa heitä sulautumaan osaksi seurapiirejä, se ei ole täyttänyt tehtäväänsä. Henri Bergson on esittänyt, että muoti itsessään on naurettavaa. Se yhdistää mekaanisen, jäykän materian elävään ihmisruumiiseen ja kun siitä tulee virheiden kautta näkyvää, tulee siitä myös koomista. Bergson viittaa vanhentuneen muodin herättämään huvittamiseen, mutta samaa voidaan myös soveltaa säädyttömän tyylin huomion herättämiseen. Kyseessä on muodin tuominen päivänvaloon naamioitumisen kautta. Bergson nostaa esimerkiksi vanhentuneesta tyylistä silinterihatun käyttämisen juhlatilanteissa, samanlainen vanhentunut käytäntö on dynamiittimiesten pukeutuminen frakkiin. ⁸⁵

Erityiseen asemaan illan aikana nousee Marjan pariisilaishattu, jonka saama huomio riippuu siitä, mihin luokkaan hänet tavannut henkilö oli hänet lokeroinut. Ritzin kokoontumisen jälkeen Marja lähtee dynamiittimiesten kanssa ryöstökeikalle ja vasta lukiessaan lehdistä tapauksesta hän ymmärtää, mitä on tapahtunut. Kun hän saapuu järkyttyneenä tunnustamaan tekonsa poliisissa työskentelevälle Vuoristolle, ovat ”tipuksi” nimetyn epäillyn tuntomerkit tarkentuneet. Epäillyn vaatetus ja kielenkäyttö antavat raportin mukaan ym-

⁸⁴ Sillanpää 2002, 88.

⁸⁵ Bergson 2000, 32.

märtää, että hän olisi humalainen ja sekava. Vinoon asetettu pariisilaishattu ei yhtäkkiä olekaan muodikas, vaan merkki humalatilasta ja omissa piireissään muodikkaaksi tunnistettu kielenkäyttö saa hänet näyttämään hullulta. Sama asia saa uuden merkityksen, kun se liitetään eri luokkakontekstiin.

Yhdestä luokasta hyväksytyin käytöksen siirtäminen täysin samanlaisena toiseen luokkaan tekee luokkien välisen eron näkyväksi. Marjan silmillä kuvailaan olleen harso ja hänen hattunsa oli vinossa. Enää nämä seikat eivät merkinneet tyyliä, vaan päinvastoin. Hieno hattu ei itsessään kertonut vielä luokkatasoa, sillä hatuista oli tullut jo 1920-luvulla työväenluokankin naisten keskuudessa itsetunnon symboli⁸⁶. Eroa muihin hattuihin toi niiden arvo ja muodikas asettelu. Erityisen raskaasti Marja ottaakin uutiset siitä, että hänen pariisilaishattunsa arvoa ei ole tunnistettu. Vaikka hän onkin leikkimielisesti esittänyt dynamiittitytön osaa, ei hän ole muiden seurassa käyttäytynyt eri tavalla. Siksi hän odottaa, että hänen yhteiskunnallinen asemansa tunnistetaan.

Brittiläinen tv- ja elokuvatutkija Charlotte Brundson on tarkastellut pukeutumiseen perustuvia roolileikkejä osana 1980-luvulle sijoittuvaa postfeminististä käännettä. Tuolloin suosituksi tulivat *Pretty Woman* (1990) ja *Working Girl* (1988) -elokuvien kaltaiset romanttiset komediat, joissa pukeutumistyylin vaihtaminen esitettiin keinoksi sosiaaliseen nousuun ja unelmien toteuttamiseen niin yksityiselämässä kuin työympäristössä.⁸⁷ Brundson kuitenkin sivuuttaa analyysissään sen, että pukeutumiseen perustuvaa identiteettityötä tehtiin elokuvissa yhtä lailla myös niin sanotulla ”esifeministisellä” kaudella.⁸⁸

Elokuvatutkija Cristopher Beach (2001) on huomionnut samoja elementtejä jo 1930–1940-lukujen amerikkalaisten screwball-komedioiden sankarittarien toiminnassa. Naisten sosiaalisen aseman nousu esimerkiksi elokuvassa *Vaarallinen nainen* (*The Girl From Missouri*, 1934) tapahtuu Beachin mukaan

⁸⁶ Aikasalo 2000, 241.

⁸⁷ Brundson 1997, 84–90.

⁸⁸ Kts. Kirjallisuudentutkija Edie Thornton on tutkinut *Stella Dallasin* (Olive Higgins Prouty, 1923) eri versioissa esiintyvää luokka-aseman rakentamista vaatetuksen avulla. Hänen mukaansa 1900-luvun alkupuolella muodissa yleistynyt kopioiden teko saattoi tarjota oven parempiin piireihin, mutta kopioksi paljastuminen korosti luokkien välistä eroa, sillä se muistutti tekijänsä työpanoksesta ja aidon version hinnasta. (Thornton 1999; 426–429, 436).

nimenomaan kuluttamisen ja pukeutumisen kautta. Pukuleikit antoivat 1930–1940-lukujen sankarittarille mahdollisuuden vaihtaa myös identiteettiään ”kuin vaatteita”. Esimerkkinä tästä Beach käyttää Jean Harringtonin hahmoa elokuvassa *Nainen Eeva* (*The Lady Eve*, 1941).⁸⁹ Myös käsittelemieni elokuvien sankarittarien voidaan katsoa tekevän itsetietoista identiteettityötä. *Tositarkoituksella* -elokuvan Anja haluaa suoriutua kunnialla naamioitumisestaan kotiapulaiseksi ja tekee kaikkensa sopiakseen osaan. *Viikon tytön* Raija taas jättää taakseen ”edesvastuuttomien perhosten” elämän ja pukeutuu tarkoituksella yksinkertaisesti antaakseen itsestään vakavasti otettavan naisen kuvan.

⁸⁹ Beach 2001; 64, 98.

4. Valta

”Kelpaan minä siellä missä muutkin.”⁹⁰

Aikaisemmissa luvuissa olen käsitellyt tapoja, joilla yhteiskuntaa ja yksilöitä hallitaan tutkimissani elokuvissa. Seuraavaksi kuitenkin pohdin mahdollisuuksia ja vastavoimia, joiden kera voidaan kamppailla luokitteluja vastaan. Aluksi käsittelen sankarittarien tietoista kamppailua luokkarakenteita kohtaan. Sen jälkeen pohdin elokuvissa esitettävien ravintolakohtauksien kautta kumouksellisen tilan mahdollisuuksia rakentaa hetkellisesti utopia, jossa luokkarajat häviävät tai ainakin heikkenevät hetkellisesti. Lopuksi pohdin romanttisen komedian konventionaalisten loppujen valtaa. Voiko onnellinen loppu, joka sitoo henkilönsä takaisin omaan luokkaansa ja avioliittoon koskaan olla kumouksellinen? Jos elokuvien sisällä venytetään luokkarajoja, voivatko ne koskaan palata takaisin tuttuihin uomiinsa?

4.1 Harkittua kurittomuutta

Olen aikaisemmissa luvuissa esittänyt, miten luokkakuvaa ja erityisesti naisten luokkakuvaa säädellään monin eri tavoin. Sankarittaret asuttavat elokuvissa kahta eri luokkatilaa ja heihin kohdistuu erilaisia odotuksia kummaltakin suunnalta. *Tositarkoituksella*, *Dynamiittityttö* ja *Viikon tyttö* ovat kaikki elokuvia, joissa luokkaretken tekee sankaritar. *Vuokrasulhasessa* luokkaretkelijänä toimii Erkki, mutta hänen kohdallaan eivät luokkaerot ruumiillistu yhtä voimakkaasti häneen kuin muiden sankarittarien kanssa käy. Erityisesti kahdessa ensimmäisessä elokuvassa sankarittaret lähtevät tietoisesti ylittämään luokkarajojen tuomia säädyllyysvaatimuksia. He kapinoivat rajoja vastaan käytöksellään ja välillä kapina on mietitty ja tarkkaan harkittu riski.

⁹⁰ Dynamiittimies Yrkkä (Kyösti Käyhkö) pohtii, pääseekö hän sisään hienoon ravintolaan elokuvassa *Dynamiittityttö*.

Elokuvien sankarittaret ovat monessa mielessä luokiteltavissa kurittomiksi naisiksi. Kurittomat naiset tekevät näkyviksi ja naurettaviksi feminiinisyyteen liittyviä ongelmakysymyksiä. He kaappaavat yläpuoleltaan kuuluvilta aseman ja kääntävät poliittiset ja sosiaaliset jaot pääläelleen. Koska kurittomat naiset ovat moniarvoisia ja heidän sosiaalinen valtansa on epäselvää, voivat he nousta kaikkien hierarkioiden kumoutumisen radikaalin utopistisuuden merkeiksi. He tekevät ruumiistaan speaktaakkelin, jolloin heihin liittyvistä rajoista tulee näkyviä.⁹¹ Luokka ja sukupuoli liittyvät tutkimissani elokuvissa vahvasti toisiinsa ja rajat ovat monimutkaisempia elokuvien sankarittarille kuin mieshahmoille, jotka tekevät saman siirron.

Kun luokka kooditetaan yksilön tyyliin maun avulla, liittyvät nämä koodit usein ruumiiseen. Sankarittarien tavat pukeutua, puhua ja käyttäytyä nousevat esille vaihtuvan luokkataustan kautta. Asiat, jotka eivät toiselle luokan edustajalle välttämättä ole ongelma, muuttuvat ongelmallisiksi, kun he ylittävät luokan rajat. Kurittomat naiset tekevät ruumiillaan speaktaakkelin naiseuteen liittyvistä epäkohdista, mutta tutkimissani elokuvissa sukupuoli kietoutuu yhteen luokkakuvien kanssa, joten myös ne ruumiillistuvat sankarittarissa. Sankarittarien ruumiissa yhdistyvät kahdet eri odotukset: sankarittaren mukanaan tuomat ja uudessa luokassa häntä odottavat.

Christopher Beach katsoo Hollywoodin 1930- ja 1940-luvun romanttisten komedioiden kurittomien naisten kuvaavan hyvin sitä, miten sukupuoli asettaa sankarittaret erilaiseen luokka-asemaan kuin heidän miespuoliset vastineensa. Hän viittaa Kathleen Rowen soveltamiin kurittomien naisten arkkityyppeihin, jotka yhdysvaltalaisessa elokuvassa sijoittuvat juuri tälle aikakaudelle ja hyökkäävät usein keskiluokkaisia arvoja vastaan. Heidän sukupuolensa vaikuttaa ehdottomasti heidän luokkakuvaansa. Vaikka kyse ei ole aina suorasta hyökkäyksestä keskiluokkaa vastaan, aiheuttavat he käytöksellään aina sekaannusta luokan rajojen sisällä. Beach sijoittaa kapinan usein puheeseen

⁹¹ Rowe Karlyn 2002 9-10. Rowe viittaa sosiaalishistorioitsija Natalie Zemon Davisin kehittämään termiin, jonka hän on tuonut viihteessä esitettyjen naiskuvien tutkimukseen (ibid.).

ja äänenkäyttöön, sillä kieli on hänen mukaansa areena, jota ei koske yhtä vankat rajoitukset kuin sankarittarien muuta elämää.⁹²

Tositarkoituksella-elokuvan Anja ja *Dynamiittityttö*n Marja asettavat itsensä jatkuvasti tilanteisiin, jotka eivät sovi heidän kaltaistensa rikkaiden naisten tyyliin. Kummassakin elokuvassa sankaritarta ympäröivät hahmot yrittävät pidätellä häntä ylittämästä sopivaisuuden rajoja. *Tositarkoituksella* -elokuvassa erityisesti Nora yrittää estellä Anjaa, kunnes tajuaa oman tilaisuutensa nousta valtahierarkiassa ja agronomi Arotien silmissä. *Dynamiittityttö*sä Marjan paras ystävätär Lempi varoittaa jatkuvasti äitinsä sanoin Marjaa, kun tämä toimii toisin kuin häneltä odotettaisiin. Varoitukset muodostuvat vitseiksi, kun hänen neuvonsa siitä, miten köyhiin taiteilijoihin ei kannata rakastua tai miten naisia ei saa pelotella, kaikuivat kuuroille korville. Marjan julistaessa dynamiittimiehet omaksi miesihanteekseen toruu Lempi häntä sanoen: ”Äiti sanoo, että roistoja ei saa rakastaa.” Neuvot toimivat rajoitteina hänelle, mutta eivät Marjalle. Vaikka hän tietää Marjan vain näyttelevän mukana pillassa, ei hän silti täysin hyväksy tämän luokkarajoja rikkovia tekoja. Toisaalta hänen puheestaan paistaa myös eräänlainen kunnioitus sitä kohtaan, että Marjalla riittää rohkeutta toimia vastoin kaikkia säädyllisyyden raja-aitoja.

Dynamiittityttö on täynnä Marjalle neuvoja tarjoavia hahmoja, joista erityisen konkreettisesti tämän tapoja muuttamaan lähtee hänen ystävänsä taiteilija Honka. Hän liittää Marjan paheksuntaa hakevan käytöksen tämän etuoikeutettuun asemaan ja siihen että hän on ollut ”liian rikas liian kauan”. Lempi näkee Marjassa varoittavan esimerkin ja apulaispäällikkö Vuoristo intoa täynnä olevan tytön, jonka ”pitää sotkea maailmaa”. Honka puolestaan osaa lukea paremmin hänen luokkarajoja ylittävää käytöstään. Hän jopa huomauttaa Marjan olevan ”kaltevilla pinnalla”, kun tämän miesseuralaiset alkavat edustaa väärää luokkaa. Honka ajattelee voivansa kesyttää Marjan säikäyttämällä tämän huomaamaan, miten etuoikeutettua elämää hän elää ja näin valitsemaan hänet puolisoikseen.

⁹² Beach 2001, 14-15.

Marja on kaikista luokkaretkelijöistä tietoisin omasta rajojen rikkomisestaan. Hän koettelee ensin sukupuolensa rajoja ylistäen dynamiittimiehiä jännittävä-
nä ja romanttisena joukkona ja lähtemällä tuntemattoman miehen autokyytiin. Hän huomauttaa arkkitehti Taistoksi paljastuvalle miehelle, että ei normaalisti tekisi mitään sellaista. ”Minä juuri olin niin väsynyt kaikkeen sovinnaiseen. Minulla oli oikein halu rikkoa kaikkia vanhoja sääntöjä,” hän kuitenkin jatkaa. Kun Marja on ensin koetellut sukupuoleen liittyviä soveliaisuus sääntöjä, ottaa hän kohteekseen luokkakoodit, joita hän lähtee rikkomaan ensin varovaisesti. Tämä käy ilmi ravintolakohtauksessa, johon syvennyn seuraavassa alaluvussa.

Viikon tytössä Raija varoo pitkään ylittämästä luokkarajoja. Hän korjaa useaan otteeseen hänen perijätärstatuksestaan liikkuvat väärät tiedot. Rouva Tupasen kutsuilla hänelle kuitenkin käy ilmi Kristianin hänestä kertomat valheet. Isäntäperheen maineen pelastaakseen hän lupautuu esiintymään eksentrisenä perijättärenä, joksi kaikki hänet kuvittelevat. Hän lioittelee rikkauksista puhuessaan, jotta Antti ymmärtäisi, että hän ei vapaaehtoisesti ole valinnut esittävänsä rikkaampaa kuin oikeasti on ja tuoden esiin halveksuntansa seurapiirejä kohtaan. Kun media on ensin lehdessä muuttanut hänen sekatyömiehenä työskennelleen setänsä kahviplantaasin omistajaksi, jatkaa hän tarinaa lisäämällä sedän kotien, vaimojen ja lemmikkielefanttien määrää. Raijan kohdalla luokkarajojen ylittäminen ei itsessään ole kapinallinen teko, mutta se, miten hän toimii ollessaan pakon alla, on täynnä vastarintaa.

Dynamiittityössä, samoin kuin *Tositarkoituksella*-elokuvassa, sankaritar joutuu kohtaamaan työläisnaisiin liitetyt ennakkoluulot ja epäilykset siveettömyydestä. Nuorten maalta muuttaneiden naisten koulutustaso oli usein heikko ja heidän ajateltiin joutuvan helposti hyväksikäytön uhreiksi. Tämä ruokkii mielikuvia nuorten työväenluokan naisten siveettömyydestä.⁹³ Työväestön naisten seksuaalisoinen oli myös yleistä monessa aikakauden hollywoodilaisessa elokuvassa⁹⁴. Erityisesti tämän saa huomata Marja josta tulee ”tipu” ja houkutuslintu pankkiryöstöjä tehdessä. Hänen viattomasta suhteestaan

⁹³ Lähteenmäki 1995, 122.

⁹⁴ Beach 2001,60. Kts. tarkemmin Beachin lähiluenta elokuvista *The Girl from Missouri* (1934) ja *Easy living* (1937) (Beach 2001 60-66).

apulaispoliisipäällikkö Vuoristoon tulee laskelmoitu viettelytarina ja maustaan tapa houkutella pahaa-aavistamattomia miehiä ansoihinsa. Myös pienet asiat kuten polttaminen voivat muuttua luokkakontekstin mukaan. *Tositarkoituksella*-elokuvassa Anjan tupakointi on tyylikästä hänen ollessaan kaupungissa asuva nuori nainen, mutta Raudanhovissa sitä pidetään merkinä turmeltu-neista elämäntavoista. Kun Anja ottaa Arvolta savukkeen, tämä yrittää estellä häntä polttamasta koska se ”ei sovi hänen morsiamelleen”. Arvo itsekin polttaa ja ongelmana tuntuu olevan juuri Anjan sosiaalinen asema ja työläisnais-ten tupakoimiseen liitetyt mielikuvat.

Valtahierarkian pohjalla olevat työläisnaiset joutuvat elokuvissa vaikeisiin asemiin, kun heidän työnantajansa lähentelevät heitä. *Tositarkoituksella* asettaa Anjan kummankin Raudanhovin veljeksien kiinnostuksen kohteeksi. Kaarle muistuttaa Arvoa tämän tavasta ihastua työläisnaisiin ja unohtaa heidät, kun uusi tyttö astuu kuvaan. Kaksikosta hän on kuitenkin se, jonka Anja uskoo käyttävän valta-asemaansa hyväkseen. Kesäjuhlassa piirileikkejä maatilan työntekijöiden kanssa leikkiessään Kaarle suutelee Anjaa ja kertoo menevänsä huomenna kihloihin. Anja uskoo tämän tarkoittavan toista naista ja Kaarlen lähentelevän häntä vain, koska tämä on sisäkkö. *Viikon tytössä* myös Tupasten perheen poika Kristian toimii samalla tavalla käyttäen hyväkseen valta-asemaansa lähennellessään tehtaansa työntekijöitä. Hän kiinnostuu Raijasta, kun kuulee tämän kauneuskilpailuvoitosta. Läpi elokuvan Raija yrittää torjua työläisnaisiin liitettävän erotisoinnin painottamalla älyllistä puoltaan. Hänen keskustelunsa Antin kanssa liittyvät opintopiireihin ja hän usein moittii ystävättäriään järjellisen ajankäytön puuttesta. Mielenkiinnon kohteet ovat kuitenkin uusia ja liittyvät hänen orastavaan suhteeseensa Antin kanssa. ”Edesvastuuttomien perhosten elämä”, jota Viikon tyttö -kilpailu ja tanssit edustavat, ovat jääneet taakse, mutta niistä luopuminen ei käy ilman sisäistä taistelua.

Vaikka työläisten seksualisointi kohdistuu pitkälti naispuolisiin hahmoihin, voidaan muutamien mieshahmojen kohdalla myös lukea samanlaista ilmapiiriä. Ajatus dynamiittimiehistä esitetään mysteerisinä ja romanttisina, mistä syystä Marjan hullaantuminen alkaa häiritä hänen ystäviään. *Vuokrasulha-*

sessä nyrkkeilijä Urho taas on kansikuvapoika, joka on erittäin kiinnostunut omasta julkisuuskuvastaan. Hänen kohdallaan ihailu kiinnittyy hänen fyysisyyteensä, ei hänen sielukkuuteensa tai älykkyyteensä kuten Meerin aviomiehen Arvon kohdalla. Erkki ja hänen rahattomat ystävänsä pyörittävät seuralaisfirmaa, josta voi vuokrata turvan kotimatkalle tai seuralaisen juhliin. Erkin esittämät hahmot ja tarinat ovat keksittyjä, eivätkä hänen palkkaajansa suhtaudu häneen kuin oikeaan ihmiseen, jolla on tunteet. Kun Arvo yrittää luoda kiilan Urhon ja Meerin välille, hän asettaa Erkin rikkomaan pariskunnan suhteen, vaikka mies pelkääkin nyrkkeilijän reaktiota. Arvo lupaa maksaa Erkille kolminkertaisen palkan, jos hänelle koituu fyysistä vaaraa työstään. Palkkio saa Erkin suostumaan työhön.

Miltei kaikissa käsittelemissäni elokuvissa sankarittarien luokkaretkeily on tietoista. *Vuokrasulhasessa* luokkaretkeilijä on Erkki eikä elokuvassa siksi ole samanlaista tarinaa kuin muissa kolmessa. Anja, Marja ja Raija tekevät kaikki hypyn säädyllisten rajojen ulkopuolelle tietoisesti, vaikka tilanne ei aina ole heidän hallussaan. Raija vastustelee viimeiseen asti perijättären roolia, kunnes taipuu pitääkseen isäntäperheensä maineen koossa. Anja ja Marja taas lähtevät mukaan roolileikkiin alusta asti. He eivät aina ole tietoisia siitä, miten paljon heitä ympäröivä maailma heidän tilanteestaan tietää, mutta esittävät roolinsa loppuun. Seuraavaksi tarkastelen näitä rajojen ylittämisiä elokuvissa esiintyvien ravintolakohtauksien kautta. Miten ravintola tilana voi olla tulkittavissa kumoukselliseksi tilaksi, jossa voidaan tavoittaa hetkellisesti luokkien välinen harmonia.

4.2 Kumouksellinen tila

Seuraavassa luvussa käsittelen elokuvien tarjoamien esimerkkien avulla, miten säädyllisyyden ja luokan rajat nousevat esiin ja miten niitä voidaan säädellä. Elokuvissa luokkien välinen yhteentörmäys kärjistyy usein ravintolakohtauksissa, joissa läsnä ovat eri luokkien edustajat. Käsittelemissäni elokuvissa ravintoloista tulee kumouksellinen tila, jollaisista Christopher Beachkin on puhunut käsitellessään hollywoodilaista romanttista komediaa. Eloku-

vissa on usein häneen mukaansa tiloja, jossa luokka menettää merkityksensä. Esimerkiksi George Cukorin *Vakka kantensa valitsee* -elokuvan (*Holiday*, 1938) päähenkilöt astuvat sosiaalisten normien ulkopuolelle, kun he piiloutuvat entiseen leikkihuoneeseen.⁹⁵ Omassa aineistossani ravintolat näyttäytyvät juuri kumouksellisuutena, johon aikakauden mukanaan tuomat muutokset tarjosivat tilaisuuden.

Suomalaiset ravintolat elivät sota-aikana murroksessa. Aikaisemmin kolmeen eri anniskeluravintolatyyppiin jakautuneet ravintolat⁹⁶, erosivat asiakunnissaan huomattavasti. Syynä tähän oli niin hintatas, kuin käyttäytymis- ja pukeutumiskoodisto. Yhteiskunnalliset muutokset alkoivat kuvastua myös suomalaisessa ravintolakulttuurissa, kun ennen sotia ravintoloiden asiakaskunnassa näkynyt luokkajako alkoi muuttua häilyvämmäksi. Sotilaista, naisista ja nuorista tuli pysyvä osa ravintoloiden uutta asiakaskuntaa. Asiakkaiden varallisuuden nouseminen mahdollisti eri tason ravintoloissa käymisen ja elintarvikkepula teki ulkona syömisestä välttämättömän osan kansalaisten arkea. Vaikka rahaa oli enemmän käytössä, ei tarjonta vastannut kysyntää. Myös vanhat käyttäytymis- ja pukeutumissäännöt, jotka olivat leimanneet säätyläisyhteiskuntaperinnettä, poistuivat pikkuhiljaa ravintoloista, mikä omalta osaltaan auttoi asiakaskuntien muuttumista tasa-arvoisemmaksi.⁹⁷ Tämä murros kuvastuu myös elokuvissa, joita käsittelen. Ravintoloista tulee tila, jossa luokka on läsnä, mutta joissa se voidaan myös unohtaa.

Dynamiittityön ravintolakohtauksessa nousevat esiin yksilön säädettömän käytöksen yhteisössä herättämät tunteet sekä rankaisumenetelmät. Erityisesti tämä käy ilmi elokuvan puolivälin paikkeilla olevassa kohtauksessa, jossa Marja lähtee illastamaan dynamiittimiesten kanssa ravintola Ritziin suunnitellakseen seuraavan murtokeikan yksityiskohtia. Marja on vielä siinä uskossa, että kyseiset miehet ovat hänen ystävänsä taiteilija Hongan palkkaamia näyttelijöitä. Hän yrittää parhaansa mukaan osoittaa pysyvänsä miesten vauhdissa, eikä pelkää esittämässään roolissa herättää pahennusta. Paikalla ovat

⁹⁵ Beach 2001, 79.

⁹⁶ Ravintoloiden jako kolmeen luokkaan: I-luokka maan tasokkaimmat ravintolat, II keskiluokan paikat ja III alimmille sosiaaliryhmille tarkoitetut ravintolat (Sillanpää 2002, 65).

⁹⁷ Sillanpää 2002; 65, 86-87, 88, 105.

Marjan ja dynamiittimiesten lisäksi taiteilija Honka sekä apulaispoliisipäällikkö Vuoristo, jotka ovat saaneet vihiä Marjan suunnitelmista ja tulleet pitämään silmällä häntä. Kohtaus on siitä erityinen, että se on ainut kerta, kun tarinan kaksi maailmaa näin selkeästi törmäävät toisiinsa. Muissa kohtauksissa Marja on tavallaan suljetussa ympäristössä joko dynamiittimiesten tai omien ystäviensä kanssa, eivätkä luokkaerot näin näy yhtä selkeästi.

Elokuvan kohtauksesta käy ilmi Marjan kaksi eri roolia elokuvassa. Työväestöön kuuluvien konnien sekä Ritzin asiakkaiden ja henkilökunnan kohtaaminen synnyttää eroja, jotka ruumiillistuvat hänessä. Ne tulevat esiin siinä, miten häneen ja hänen seuralaisiinsa suhtaudutaan. Sekä ryöstäjät että ravintolan asiakkaat tunnistavat Marjan omaan luokkansa kuuluvaksi, ja he myös odottavat häneltä sen mukaista käyttäytymistä. Itse rikkaat asiakkaat tai rosvojoukko eivät ole naurunalaisena, vaan huumori syntyy Marjan roolista kahden eri maailman välillä toimivana välittäjänä. Hänessä kiteytyy seurassaan olevien miesten epämuodollinen käyttäytyminen, mutta samalla myös oman luokan sanelemat säädyllisen käyttäytymisen normit. Hän itse arvostelee omaa käyttäytymistään ja on tietoinen siitä, mitä rajoja hän ylittää. Samalla se on hänestä kiehtovaa, ja koska hänen seuralaisensakin ovat valmiit ylittämään nämä raja-aidat, ei hän näe mitään syytä olla tekemättä samoin.

Marja sekä miehet ovat varmoja siitä, että toisen osapuolen oudolla käytöksellä on selkeä syy. Identiteettisekaannus syntyy, koska Marja luulee ryöstäjien olevan taiteilija Hongan ystäviä ja dynamiittimiehet taas luulevat Marjan olevan pomon lähettämä rikoskumppani. Marja kommentoi useasti, miten miesten käytös on niin liioiteltua ja ylinäyteltyä, että se vahvistaa hänen epäilynsä huonoista näyttelijänlahjoista. Miesten poikkeava pukeutuminen ja käytös vain alleviivaavat tätä näkemystä. Dynamiittimiehet taas naureskelevat sille, miten Marjan rooli seurapiirineitona menee niin hyvin läpi ravintolassa. Heidän mielestään on huvittavaa, että asiakkaat tai ravintolantyöntekijät eivät näe muutaman sivistyssanan tai hienojen vaateiden taakse. Marjan roolin saama hyväksyntä tuo heille itsevarmuutta ja uskoa siihen, että myös he ovat huijanneet Ritzin muita asiakkaita. Onhan Marja yksi heistä ja jos hän on onnistunut hämäämään muita, niin siihen pystyvät myös miehet.

Luokka ei ole vain abstrakti asia, vaan se näkyy jokapäiväisissä käytännöissä, kuten kielessä, käyttäytymisessä ja ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa⁹⁸. Tässä kohtauksessa luokkaerot nostetaan esiin kaikkien näiden käytäntöjen kautta. Se on liioitellusti esillä pukeutumisvirheissä, käytöstavoissa, kielenkäytössä ja muiden asiakkaiden suhtautumisessa seurueeseen. Erot tuodaan esiin kärjistetyn huumorin kautta. Dynamiittimiesten virheet ovat räikeän yliampuvia, eivätkä he tajua oman tyyliinsä säädyttömyyttä. Kun dynamiittimiehet alussa saapuvat ravintolaan ei heitä huomioida ja vasta kun Marja saapuu paikalle, ilmaantuu hovimestari palvelemaan seuruetta. Kun Marja ilmoittaa haluavansa pöydän viidelle, katsoo hovimestari pöyristyneenä miehiä. Marjan innostunut hymy toimii humoristisena vastakohtana hovimestarin järkytykselle.

Miesten käytöksen eroa muihin asiakkaisiin korostetaan leikkauksen avulla, kun heidän rinnalleen asetetaan Marjan kosijat Vuoristo ja Honka. Heistä tehdään dynamiittimiesten tapaan Marjan ihailijoita, mutta miesten erot rosvoihin tulevat hyvin selväksi elokuvan kuvallisessa kerronnassa. Honka ja Vuoristo polttavat hienostuneesti tupakkaa pikkutakkeihin pukeutuneena kun taas rosivot ovat ylipukeutuneita ja polttavat hienoja varastettuja sikareitaan rahvaanomaiseen tapaan niiden roikkuessa toisesta suupielestä. Ryöstäjien käytös eroaa muista myös kovaäänisyydellään ja karskiudellaan. He juovat konjakkinsa nopeasti pohjaan saakka ja käyttävät maljapuheena rahvaanomaisia sanontoja. Ravintolan henkilökunta täyttää ripeästi miesten toiveet ja yrittävät palvelullaan hiljentää miehet, jotta he eivät häiritse muita asiakkaita. Heidän käyttäytymisensä rikkoo näin kaikkia yleisiä hyvän käyttäytymisen sääntöjä.

Dynamiittimiesten ja Marjan ystävien vastakkainasettelu on kohtauksen kantava teema, joka nousee esiin moninkertaistettuna. Kohtaus sisältää esimerkiksi kaksi tanssikohtausta, joista toinen on hidas tanssi Marjan ja Vuoriston välillä ja toinen tulinen tango Marjan ja yhden koplaan kuuluvan rosvon esittämänä. Jälkimmäisessä esityksessä on nähtävillä pelot, jotka liittyvät alem-

⁹⁸ Bourdieu 2007, 241.

pien sosiaalisten luokkien tanssimiseen. Suomalaisissa ravintoloissa voimassa ollut tanssikielto (1935 -1948) kohdistui muihin kuin I-luokan alkoholioikeuksien ravintoloihin ja näin siis lähinnä työväenluokkaan. Yhdistettynä alkoholin kulutukseen tanssin pelättiin lisäävään alkoholismia sekä siihen liittyviä reunailmiöitä kuten prostituutiota. Erityisesti vaikutukselle alttiiksi laskettiin työväenluokka ja nuoriso, joiden suojelemiseksi raittiusliike oli ajanut kieltoa.⁹⁹ Dynamiittimiehistä ainoastaan Unski osaa tanssia, koska hän on ottanut tanssitunteja. Muut koplan miehet ovat äänekkään ylpeitä hänen saavutuksestaan.

Marjan ja Vuoriston tanssi sulautuu täydellisesti muihin asiakkaisiin ja he ovatkin vain yksi tanssipari muiden joukossa. Heidät esitetään samalla tanssilattialla useiden muiden parien kanssa ja laajoissa kuvissa heitä ei aina erota muista tanssijoista. Heidän tanssinsa on vain tekosyy keskusteluun, jota kuvataan lähikuvassa. Tarkoitus ei ole esiintyä tanssilattialla, eivätkä muut tanssijat kiinnitäkään heihin mitään huomiota. Ero tämän ja seuraavan tanssiesityksen välillä on huomattava.

Kun Marja ehdottaa tanssia ryöstäjille, suostuu Unski hänen tarjoukseensa. Miehen eleet ovat liioiteltuja, kun hän pyytää Marjaa tanssimaan. Heidän astuessaan tanssilattialle ihmiset vetäytyvät syrjään seuraamaan tanssia pöydistään. Unski ja Marja tanssivat näytösmäiseen tyyliin tangoa ja keräävät kauhistuneita katseita. Tanssi esitetään niin erikoisena, että työntekijätkin unohtavat työnsä. Hovimestari joutuu hätistelemään tarjoilijaa, joka jää seisomaan paikalleen seuratessaan tanssiparia. Tango herättää myös paheksuntaa Vuoristossa ja Hongassa, jotka protestiksi poistuvat ravintolasta kesken tanssiesityksen. Unskin ja Marjan tanssiessa korostetaan liikkeiden teatraalisuutta ja näyttävyyttä. Tempo vaihtelee ja tanssiesityksen kruunaa liike, jossa Unski heittää Marjan ilmaan. Speaktaakkeli saa osakseen katsojilta valtavat aplodit, jotka kertovat, että tanssipari on voittanut puolelleen alun perin heihin epäilevästi suhtautuneen yleisön.

⁹⁹ Sillanpää 2002; 67, 79.

Muut ravintolan asiakkaat eivät ole ainoita henkilöitä, jotka arvostelevat Marjan ja dynamiittimiesten käytöstä, sillä myös Marja osallistuu siihen. Hänen käytöksestään käy selvästi ilmi, että hän on tietoinen siitä, milloin hänen käyttöksensä ylittää säädyllisyyden rajat. Miesten tavanomaisesta poikkeavaan ulkonäköön ja käyttäytymiseen hän oli osannut jo varautua, mutta kun hänen itse tulee tehdä jotain rajoja rikkovaa, on käyttäytymisessä huomattavissa epäröintiä. Kun esimerkiksi pöytään tuodaan konjakkia ja miehet juovat ne kerralla outojen maljapuheiden kera, toimii Marja epäröiden. Hän juo muiden tavoin konjakkinsa kerralla, mutta pyöritellen silmiään ja silmiinpistävän tottumattomasti. Hän toistaa skoolaussanat ”räiskis” muiden jälkeen kysyvästi ja muita hiljempaa. Kuitenkin rikottuaan näitä hyvien tapojen raja-aitoja¹⁰⁰ ja tajuttuaan, että hän on kenties valloittanut ihastuksensa Vuoriston, intoutuu hän unohtamaan säädyllisen käytöksen kokonaan. Kun rajat on jo ylitetty, eivät säädyttömän käytöksen rangaistukset enää pelota ja Marjan haparoiva käytöksen kopiointi muuttuu iloiseksi ja vapautuneeksi illanvieton edetessä. Hän ei enää mieti ennen kuin juo konjakkinsa ja skoolatessa hän toistaa ”heijutirei” jo samaan aikaan ja yhtä kuuluvasti kuin dynamiittimiehet.

Toisenlaisen näkökulman eri luokkien törmäämiseen tarjoaa *Viikon tyttö*, jossa Tupasen tehtaanjohtaja perheineen joutuu Antin johdattamana työväenluokkaiseen ravintolaan. Johtaja Tupanen poistuu työnjohtajan perässä omista juhlistaan, koska pelkää, että Antti aikoo irtisanoutua. He päätyvät neuvottelemaan uudesta työsopimuksesta Ajuri-kahvilaan, jossa juhlapuvussa oleva johtaja otetaan huvittuneena vastaan. Myöhemmin miesten seuraan liittyvät Raija, Kristian, rouva Tupanen sekä maisteri Ojanen. Kuten *Dynamiittityön* Ritzissä, myös Ajurissa on totuttu tietynlaisiin asiakkaisiin. Tällä kertaa luokkaretkelijät eivät kuitenkaan herätä paheksuntaa vaan huvitusta, mikä omalta osaltaan pitää yhteiskunnallista järjestystä yllä.

Ajuri-ravintola eroaa suuresti muista elokuvassa esiintyneistä ravintoloista, joissa esimerkiksi Raija ja Kristian ovat käyneet kahvilla. Sen sisustus on pelkistetty ja asiakkaat ovat pukeutuneet epäsiististi. Kieltolain kumoutumisen

¹⁰⁰ Sillanpää siteeraa 1943 vuoden *Seuratavat* teosta jossa huonon ravintolakäyttäytymisen tunnusmerkeiksi esitetään kovaäänisyys, nauraminen, tarjoilijoiden komentelu, lasien kilistely sekä ympäristön kiusaaminen (Sillanpää 2002, 78).

jälkeen ravintolat olivat jakautuneet eri luokkiin alkoholioikeuksien takia. Tasavertaisuuden vuoksi laki vaati, että myös työväenluokille oli tarjottava anniskelupaikkoja, mutta niiden maine ei ollut kovin hyvä. Hintataso kansanravintoloissa oli alhaisempi ja alkoholitarjonta oli rajattu olueen. III-luokan anniskeluravintoloiden asiakkaita valvottiin tiukemmin, koska heidän epäiltiin kuuluvan riskiryhmiin.¹⁰¹

Ajurin asiakkaat ovat selkeästi köyhempiä kuin Tupasen perhe ja dialogin kautta tuodaan esiin myös heidän huonompi koulutustasonsa. Kun Tupasen vaimolta kysytään, mitä hän haluaisi juoda, päätyy hän tilaamaan Manhattancocktailiin. Juoma jää saamatta, kun emäntä kuvittelee johtajan vaimon puhuvan ruotsia ja päättää olla ottamatta tältä toista tilausta¹⁰². Vaikka cocktailin tunnistaminen ei kerro mitään hänen koulutustasostaan, kertoo se jotain baarien varustelusta ja Tupasen rouvan odotuksista. Luokkaero nousee taas esille rikkaampien ihmisten laajemmalla valinnanvapaudella. Rouva Tupaselle maku ja oman aseman esittäminen on aina ollut tärkeää kun taas johtaja Tupanen sopeutuu nopeasti Ajurin tarjontaan ja tilaa Antin esimerkin mukaan oluen.

Tupasen perheen vierailu Ajurissa on selkeästi suuri tapahtuma. Kun johtaja saapuu Antin kanssa ensimmäisenä sisään, alkavat paikallaolijat heti keskustella hänestä. Huomiota kiinnitetään miehen pukeutumiseen ja asiakkaat ihmettelevätkin, onko mies vahingossa erehtynyt paikasta. Kun sitten muut seurueen jäsenet saapuvat paikalle, jatkuu keskustelu ja tilanteen kuvailu muissa pöydissä. Seurueesta tulee eräänlainen teatteriesitys. Tupaset ja Raija eivät kuitenkaan huomioi paikkaa, vaan ovat keskittyneet omiin ongelmiinsa. Mutta asiakkaat taas kiinnittävät huomionsa heihin ja keskustelevat vie-reisissä pöydissä seurueesta kuin he olisivat teatteriesityksen roolihahmoja. Kun sitten valvova poliisi saapuu paikalle ja vie seurueen mukanaan, koska heillä ei ole tarvittavia henkilötodistuksia, harmittelevat muut asiakkaat sitä, miten heidän huvituksensa on nyt hävinnyt.

¹⁰¹ Sillanpää 2002, 65-69.

¹⁰² Sillanpää esittää tutkimuksessaan, että erityisesti työväenluokkaisissa III-tason ravintoloissa suhtauduttiin epäluuloisesti I-tason anniskelupaikkoihin ja niiden suomenruotsalaisiin omistajiin. Suomenruotsalaisten porvarien katsottiin käyttävän työväen rahat alkoholiin anniskelupaikoillaan. (Sillanpää 2002, 73).

Tupasten rooli etuoikeutettuina merkkihenkilöinä joutuu koetukselle, kun poliisi saapuu Ajuriin tarkastamaan asiakkaiden henkilöpapereita. He ovat pois tutulta maaperältään, eikä kukaan tunne heitä. He eivät ole tottuneet kuljetamaan mukanaan papereita tai puhumaan alempien virkamiesten kanssa. Toisin kuin Tupaset, on Antilla mukanaan tarvittavat paperit ja häntä pyydetään mukaan poliisilaitokselle ainoastaan auttamaan asian selvityksessä. Hänen asemansa kunnioitettavana kansalaisena onkin yhtäkkiä parempi kuin Tupasen perheen jäsenillä. Hetkeä aikaisemmin olivat Antti ja Raija olleet tilanteessa, jossa heidät miltei heitettiin ulos seurapiirijuhlista ja nyt tilanne on kääntynyt niin, että seurapiirien edustajat poistetaan ravintolasta poliisin voimin.

Jos kahdessa edellisessä esimerkissä on kyse enemmän kahden eri maailman törmäämisestä keskenään ja siitä syntyvä huumori perustuu juuri tälle epäsuhdalle, niin *Tositarkoituksella* tuo lähtökohdakseen luokat yhdistävän lähestymistavan. Sen ravintolakohtauksessa Raudanhovin nuorempi poika Arvo lähtee viettämään iltaa sisäköksi luulemansa Anjan kanssa. Anja on pyytänyt mukaan myös agronomi Arotien, joka tuntee Anjan todellisen perhe-taustan. Arvo kuvittelee istuvansa iltaa yhtä avaramielisen miehen kanssa, joka on tietoinen pöytäseurueen välisistä luokkaeroista. Tämä oletus saa hänet käyttäytymään vapautuneesti. Illan aikana Arvo haluaa juhlistaa luokkara-ja-aitojen kaatumista ja omalta osaltaan korostaa Anjan asemaa palvelustyt-tönä ja näin omaa avarakatseisuuttaan. Hän esimerkiksi haluaa tilata ravinto-lan listalta muhennettua haukea, koska se on heille ”rakas muisto”. Ruokalaji viittaa heidän ensimmäiseen kohtaamiseensa keittiössä, mutta myös Anjan asemaan keittiöapulaisena. Rakas muisto se on vain Arvolle.

Kun paikalle saapuvat Anjan ystävätär Nora ja kenraali Aalto, Arvo ei täysin tiedä, miten hän esittelisi Anjan seurueen uusille jäsenille. Anja esittelee kuitenkin itsensä sisäkkönä ennen kuin kukaan muu sitä ehtii tekemään, jotta saa salattua ystävyytensä Noran kanssa ja tuoden samalla keksityn luokka-eron esiin. Vaikka kaikki pöytäseuralaiset kuuluvatkin samaan yhteiskunta-luokkaan, tuo salaisuus tapahtumalle kumouksellisen ilmapiirin. Arvo ja ken-

raali Aalto eivät tiedä Anjan oikeaa syntyperää ja näin kuvitteellinen luokka-ero pysyy mukana keskustelussa. Arvo painottaa puheissaan uutta ja uljasta maailmaa, jossa Anjasta voisi mahdollisesti tulla hänen vaimonsa.

Ravintola esittäytyykin tilana, jossa Raudanhovin vanhoilliset raja-aidat eivät estä ihmisiä viettämään aikaa toistensa seurassa. Se on paikka, jossa heitä ei tunneta ja jossa heille tarjoutuu tilaisuus luoda uudet säännöt. Maaseudulla anniskeluravintoloita ei juuri ollut ja ravintolat olikin sijoitettu usein kauppaloihin tai lähikaupunkeihin. Tämä katsottiin tarpeelliseksi erityiseen riskiryhmään kuuluvien maaseudun asukkaiden siveellisyyden suojelemiseksi.¹⁰³ Kuten jo *Dynamiittityöstä* puhuttaessa kerroin, sotien aikana uusien asiakaskuntien läsnäolosta ravintoloissa tuli valtavirtaa. Kenraali Aalto uniformusaan ja Anja palvelusväkenä edustavat näitä uusia tuulia. Erityisesti kaupungeissa samanlainen yhteiskunnallinen jako ei ollut enää näkyvä osa ravintoloiden identiteettiä ja pöytäseurueessa eivät vain luokat kohtaa toisiaan, vaan myös maaseutu kohtaa kaupungin.

Vaikka Arvo luokkayhteiskuntaa purkavilla vihjailuillaan yrittää todistaa, ettei välitä Anjan asemasta, muistuttaa hän jatkuvasti sen olosta. Ravintolaillan päätteeksi ovat raja-aidat poistuneet väliaikaisesti. Arvo, Anja ja Arotie saapuvatkin ravintolasta tanssien käsikynkkää kotiin. Heidän ilonpitonsa kuitenkin katkeaa, kun Kaarle odottaa heitä kartanon ovella ja kumouksen aika on ohi. Ravintola toimii eräänlaisena karnevalistisena tilana, jossa luokka menettää hetkellisesti merkityksensä, mutta josta poistuttaessa palaavat raja-aidat osaksi henkilöiden todellisuutta.

Dynamiittityössä luokkaerot ovat esillä, mutta myös muutoksen alla. Itse Marjan käytös kyseenalaistaa ja koettelee vanhoja säädyllisyyden rajoja. Jopa dynamiittimiehet saavuttavat kohtauksen loppua kohden jonkinlaisen hyväksynnän muiden asiakkaiden aplodien kautta. *Viikon tytössä* tehtaanjohtajan ja työntekijän roolit vaihtuvat hetkeksi, kun ympäristö asettelee säännöt siitä, kuka on tervetullut jäämään sen tilaan. *Tositarkoituksella*-elokuvan ravintolakohtaus on jo dialogin pohjalta kaikkein vallankumouksellisin, mutta

¹⁰³ Sillanpää 2002, 66-67.

sen esittämä luokkien tasa-arvo on voimassa ainoastaan hetken. Seuraavassa luvussa käsittelenkin elokuvien tarjoamien luokkarajojen kaatumisen pysyvyyttä ja niiden mahdollisuuksia muutokseen.

4.3. Luokkarajat liikkeessä

Olen tutkinut pro gradussani sitä, miten elokuvissa on kuvattu luokkayhteiskuntaa ja millaisin tavoin sitä ylläpidetään. Tämän luvun aiheena on ollut rajoja vastaan taisteleminen. Nyt lopuksi haluan kysyä, onko elokuvalla mahdollisuutta myös muuttaa niitä vai palaavatko asiat aina lopuksi ennalleen. Romanttisen komedian genre luo omat esteensä tarinoille, mutta perinteisten loppujen kohdallakin on mahdollisuus muutokseen.

Jos elokuvia tarkastellaan vain konkreettisten tekojen kautta saavat luokkaraketket hyvin kesyn lopun. *Tositarkoituksella*-elokuvassa ministerin tytär Anja kihlautuu tilanomistaja Kaarlen kanssa. Ajatus avioliitosta oli Kaarlelle mahdoton ajatus, kun hän luuli olevansa ihastunut piikaan. Nuorempi veli Arvo, joka ei välittänyt Anjan perhetaustasta, saa rukkaset edistyksellisistä näkökulmistaan huolimatta. Raudanhovin perinteet säilyvät ennallaan ja Kaarle saa pitää kiinni ajatusmaailmastaan. *Dynamiittitytössä* Marjan ei tarvitse valita auktoriteettia edustavan apulaispoliisipäällikkö Vuoriston ja köyhän taiteilija Hongan välillä, sillä jälkimmäinen luovuttaa Marjan ”poliisin turvallisille käsivarsille”. Marja ei halua enää olla missään tekemisissä rikollisten kanssa ja lupautuu elämään rauhallista elämää. *Vuokrasulhasessa* Meerin ja Arvon avioliitto paljastuu muille ja he päättävät unohtaa avioeroprosessin. Uhkia heidän suhteelleen ei enää ole, sillä Erkki palaa takaisin työntekijänrooliin ja Pippi sekä Urho ovat kihlautuneet. *Viikon tytön* lopussa luokkaerot todetaan kaikkein selkeimmin, kun poliisilaitokselta lähtevä Tupasen perhe ja Raija sekä Antti hyvästelevät toisensa. Sovinnontehneet Raija ja Antti ilmoittavat olevansa pariskunta ja kieltäytyvät ystävällisesti Tupasten kutsusta syntymäpäivien jatkojen suhteen. Poikansa sopimattoman avioliiton kaatumisesta helpottunut rouva Tupanen tunnustaa myös heidän seurapiiriensä erilaisuuden ja seurueet lähtevät omille teilleen sulassa sovussa. Vaikka tulevista juh-

lista puhutaankin, kumpikin osapuoli myöntää heti perään, että heidän polkunsu tuskin enää risteävät vapaa-ajan puitteissa.

Elokvien tarinoilla on hyvin karnevalistinen luonne. Niiden luokkarajojen kumoutuminen ja luokkaretkeily ovat kaikissa tapauksissa väliaikaista. Henkilöt voivat kokeilla rajojaan, mutta viime kädessä he palaavat oman luokkiinsa. Keskiakaisen kirjallisuuden tutkija Mihail Bahtin on korostanut karnevalismia tilapäisenä vapautumisena hallitsevasta todellisuudesta ja järjestyksestä. Hierarkiat, etuoikeudet ja vallalla olevat normit kumoutuvat hetkellisesti. Se voi synnyttää ideaaliyhteisön, joka ei olisi mahdollinen normaalitilan ulkopuolella.¹⁰⁴ Tärkeäksi elementiksi nouse aika: kumouksellisuus on mahdollista vain tilapäisesti. Kaikissa tutkimuksen kohteissa henkilöt palaavatkin takaisin omaan luokkansa, eivätkä osoita enää halua rikkoa rajoja.

Hollywoodin 1930- ja 40-lukujen romanttisia komedioita tutkinut Christopher Beach tarkastelee konventionaalisia loppuja aikakauden elokuvissa hyvin kriittisellä silmällä. Vaikka lajityyppi näyttää noudattavan valtarakenteita tukevia tarinoita, ei pelkkien loppujen lukeminen kerro elokuvan sisällä tapahtuneesta rajojen liikkumisesta. Komediodien luonteeseen kuuluu luoda onnellinen loppu sen keskeisille hahmoille, mikä voi usein johtaa utopiaan, jossa eri luokat elävät sulassa sovussa ja tietoisina omista paikoistaan. Usein komedian lähteenä elokuvissa toimiva luokkarajojen ylittäminen saa vastaansa voimat, jotka yrittävät silotella luokkien välisiä eroja. Mutta josokuva on tarinassaan keskittynyt problematisoimaan yhteiskunnallisia rakenteita, ei niiden kohdalla voida palata yksiselitteisesti tarinaa edeltäneeseen järjestykseen. Sen luomat jännitteet jäävät elämään ja kevyeksi mielletyille viihteelle annetaan myös helpommin enemmän tilaa leikkiä yhteiskunnan rajoilla kuin draamalle.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Bahtin 2002, 11-12. Bahtin nostaa keskiaikaisen feodaalisen yhteiskunnan tarkan säätyjaon ja valtahierarkiat aiheena, joita vastaan karnevaaleilla kapinoitiin. Karnevaalihahmoissa toistuivat valtaapitävien kuvat esim. papit ja kuninkaat. Nurinpäin käänntyissä tapahtumissa kruunattiin narreja ja riistettiin valta hallitsevilta auktoriteeteilta. Tämä karnevaaliperinne toimi taustana keskiaikaiselle kirjallisuudelle, mutta myös renessanssin aikakaudelle, jonka käyttämä symboliikka on imenyt paljon vaikutteita karnevalistisesta maailman kuvasta. (Bahtin 2002, 11-13).

¹⁰⁵ Beach 2001, 10-11.

Romanttisessa komediassa tai suomalaisittain nimetyssä modernissa komediassa, tämä loppusulkeuma tarkoittaa yleensä avioliittoa tai ainakin lupausta siitä. Anu Koivunen käsittelee tutkimieni elokuvien loppuja sukupuolen näkökulmasta. Romanttinen rakkaus ja avioliitto voidaan näissä moderneissa komedioissa nähdä monenlaisten erojen neuvotteluprosessina. Se voi sopeuttaa luonne-erot sekä pariskuntaa ympäröivät sosiaaliset esteet. Heteroseksuaalinen rakkaus esitetään irrationaalisenä voimana, joka ohjaa naisten valintoja hyväksyttävämpään suuntaan. Kapinallisuus sulaa pois, kun rakkaus muuntaa villikko-naisen potentiaaliseksi vaimoksi. Samalla usein toiveet sosiaalisesta noususta unohtuvat, kun sankaritar löytää itselleen sulhasen omasta luokastaan.¹⁰⁶

Koivunen kuitenkin huomauttaa, että tärkeämpää kuin, löytääkö elokuvan pääpari toisensa, on elokuvan luoma konteksti, jossa he löytävät toisensa. Elokuvissa leikitellään perinteisellä naiskuvalla ja ”uuden naisen” -ajatuksella, eikä tulevaisuudessa hämmöittävä avioliitto sitä taustaa vasten peilattuna aina tarkoita sosiaalisen kapinan tukahduttamista.¹⁰⁷ Toisaalta romanttisten komedioiden voidaan nähdä rikkovan rajoja vain asettaakseen ne vahvemmin paikoilleen elokuvan lopussa¹⁰⁸. Komedia mahdollistaa tällaisen monimerkityksisyyden. Vaikka elokuvan onnellisella lopulla yritetään tarjota ideologista ratkaisua elokuvan esille nostamiin sisäisiin ristiriitoihin, eivät edes nämä romanttisen komedian konventiot pysty pyyhkimään pois niitä jännitteitä, jotka ovat pitäneet elokuvan käynnissä.¹⁰⁹

Koivusen ajattelua voi laajentaa sukupuolen kuvauksista luokkaan ja yhdistettynä Beachin aikakauden hollywood-elokuvien moniäänisyyden kuvaukseen voidaan kyseenalaistaa tutkimuksen kohteena olevien elokuvien luokkakuvauksien lopullisuus. Vaikka elokuvissa luokkaretkeilijät palautetaan takaisin omaan luokkaansa, näyttäytyy luokkarajojen ehdottomuus erilaisessa valossa, kun ne on kerran ylitetty. Luokkien koodien lukeminen esitetään elokuvissa vaikeammaksi, kuin niiden henkilöt ovat kuvitelleet ja näin niiden luok-

¹⁰⁶ Koivunen 1995; 213, 215, 217-218.

¹⁰⁷ Koivunen 1995, 218.

¹⁰⁸ Koivunen viittaa Frank Krutnikin ja Steve Nealen 1930-luvun screwball-komedioiden tutkimukseen (Koivunen 1995, 219).

¹⁰⁹ Koivunen 1995, 220-221.

tettavuus kyseenalaistetaan. Tätä epäluottamusta eivät edes komedioiden luokkaharmoniat pysty poistamaan.

Tositarkoituksella-elokuvassa Anja yrittää määrätietoisesti uudelleen koodittaa itsensä sisäköksi. Oppiessaan talon tavoille, hän onnistuu näyttämään roolinsa niin, että muut alkavat uskoa hänen hahmoonsa. Luokkaretkestä tulee esitys ja rajojen muokattavuus tulee näkyväksi. *Dynamiittityössä* luokkakoodien lukeminen esitetään hyvin vaikeana prosessina. Marja ja dynamiittimiehet joutuvat vuoron perään väärin tulkituiksi. Marja ja dynamiittimiehet lukevat toistensa virheet varmistuksina siitä, että he ovat tunnistaneet toisensa oikein ja ovat tietoisia toistensa näyttelijäntyöstä. Luokkajärjestys on hyvin suhteellista ja miltei kuka tahansa voidaan määritellä väärään luokkaan kuu- luvaksi. *Vuokrasulhasessa* luokkarajoista käydään näkyvintä keskustelua Pippi Masan kohdalla. Hän yrittää jatkuvasti määritellä itseään oman dialoginsa kautta puolustellen omaa luokka-asemaansa, mutta samalla myös kyseenalaistamalla oman kuulumisensa muiden joukkoon. Nostamalla vapaa- ehtoisesti oman asemansa esiin hän pohtii elokuvassa ääneen määritelmien liukuvia rajoja.

Mihail Bahtinin mukaan karnevaalinauru on juhlivaa, yleiskansallista ja ambi- valenttia. Se ei ole yksilökohtaista, vaan yhdessä nauraminen kohdistuu kaikkiin ja kaikkeen. Jopa nauraja itse on sen kohteena. Siinä yhdistyy koh- teen pilkka ja juhlistaminen. Tähän kätkeytyy karnevaalinaurun kumoukselli- suus: samalla kun nauru hautaa vanhaa se synnyttää uutta.¹¹⁰ Tämä kaik- keen kohdistuva ambivalentti nauru näkyy kaikissa kolmessa elokuvassa. *Viikon tytössä* nauru kohdistuu erityisesti yläluokkaan ja sen sokeudelle näh- dä vain haluamiaan asioita. Raija ei yritä esittää perijätärtä, mutta median voimin hänestä tulee sellainen seurapiirien silmissä. Elokuvan luokkarajat ovat selkeämmät, eivätkä Raija tai Antti haaveile sosiaalisesta noususta mis- sään vaiheessa. Kumouksellista on elokuvan tapa esittää Antti koko tehdasta pyörittävänä voimana, jota ilman johtaja Tupanen ei tule toimeen. Elokuvan alussa Antin vallasta vihjaillaan dialogissa, mutta loppua kohden siitä on tullut konkreettista hänen neuvotellessaan oman ja joko osastonsa työsopimukset

¹¹⁰ Bahtin 2002, 13.

uudelleen Tupasen kanssa. Vaikka lopussa vahvat luokkajaot esitetään vankkoina rakenteina, on itse valtahierarkia kääntynyt Antin hyväksi.

Kun luokkaa katsoo myyttinä, pitää muistaa, että kyseessä ei ole muuttumaton monoliitti, vaan ajassa elävä kokonaisuus ¹¹¹. Tästä syystä se on alati altis muutokselle. Myös Bourdieu nostaa esiin kamppailut, joiden kohteena sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman omistaminen jatkuvasti on. Erot, joita maku tuottaa, eivät ole olemassa pelkästään niiden tuottamista varten, vaan niihin sisältyy myös mahdollisuus muutokseen. Ne ovat osa maailmaa, mutta myös sen muokkaamisen kohteena. Vaikka maulla yhä rakennetaan luokka-eroja, muuttuvat sen rajat ja luokkien väliset tilat. ¹¹²

Luokkaretkeily venyttää luokkarajoja tuoden sankarittarille uudenlaista ymmärrystä heitä ympäröivästä maailmasta. Se antaa heidän kokeilla erilaisia käyttäytymismalleja ja venyttää säädylisen käyttäytymisen rajoja. ¹¹³ Vaikka loppu elokuvissa olisikin konventionaalinen, ei laajentunut maailmankuva kenties enää mahdu takaisin kapeaan malliin josta se rikkoutui irti elokuvan saatossa. Tärkeämpää kuin lopputulos on se tie, joka henkilöahmot tuo loppupisteeseen.

¹¹¹ Barthes 1957, 181.

¹¹² Bourdieu 2007; 246, 469.

¹¹³ Kts. Koivusen kritiikki *Tositarkoituksella*-elokuvan loppukohtauksesta, jossa avioliittoaikeet esitetään Marjan kesyttäjänä (Koivunen 1995, 220-221).

5. Lopuksi

Lähdin pro gradussani tutkimaan tapaa, jolla kevyeksi viihteeksi määritellyt modernit komediat käsittelivät suomalaista luokkayhteiskuntaa jatkosodan vaihteessa. *Tositarkoituksella* (1943), *Dynamiittityttö* (1944), *Vuokrasulhanen* (1945) sekä *Viikon tyttö* (1946) eivät ole pelkkää romanttista viihdettä, joka toimii ainoastaan eskapismina aikakautensa katsojille. Niiden tapa lähestyä yhteiskunnallisia eroja on täynnä lempeää huumoria, joka mahdollisti vaikeista asioista puhumisen. Taustalla kummittelee kuitenkin vuoden 1918 sisällissota ja jatkosodan yhteiseen rintamaan kannustava asenne, joten luokkaerojen nostaminen esiin ei kirjafilmatisointien ulkopuolella ollut helppoa. Tästä syystä luokkarepresentaatiot kiinnittyvät pikemminkin käytökseen, eleisiin ja vaatteisiin, eikä itse yhteiskunnallisiin kysymyksiin otettu suoraan kantaa.

Suomalaisesta aikakauden elokuvasta löytyy useita yli luokkarajojen meneviä romansseja, mutta ne ovat yleensä menneisyyteen sijoittuvia melodraamoja kuten *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941) tai *Valkoiset ruusut* (1943), joissa unelmat yhteiskunnallisesta nousemisesta usein murskataan.¹¹⁴ Komedioissa vielä 1930-luvulla suosituilla Hilja Valtos -filmatisoinneilla sekä Hella Wuolijoen teoksilla taas oli takanaan kirjojen ja näytelmien tuoma vahva kansansuosio. Niiden maailmankuva oli jo tuttu yleisöille ja vaikeisiin asioihin uskallettiin tarttua suosion innoittamana. *Tositarkoituksella*, *Dynamiittityttö* ja *Viikon tyttö* ovatkin poikkeuksellisia, sillä niissä luokkaretket nousevat ensisijaiseksi juonikuvioksi ja ohi taustalla vaikuttavan romanssin.

Vaikka tutkimuskohteenani olevat elokuvat sijoittuvat niinkin lyhyelle ajanjaksolle kuin vuosille 1943–1946, on niiden sisällä nähtävissä isoja muutoksia. Vuosikymmenelle mahtuu monenlaisia poliittisia ja yhteiskunnallisia tilanteita ja ne näkyvät mielestäni myös elokuvissa. *Tositarkoituksella*-elokuvassa luokat näyttäytyvät erilaisina, mutta yhtä tärkeinä, kun taas *Viikon tytössä* luokkayhteiskunta esitetään hierarkkisena. Kun sota-ajan yhtenäistävästä yhteisöstä, jossa kaikkien panos oli yhtä tärkeä, siirrytään ajallisesti eteenpäin, nousevat erot näkyvämmiin esille. Jotta 1940-luvulla nähtävissä olevaa muu-

¹¹⁴ Koivunen 1995, 146-167.

tosta elokuvien luokkakäsityksissä pystyttäisiin tarkastelemaan kokonaisuudessaan, vaatisi se taakseen laajemman aineiston.

Luokkarepresentaatioista puhuttaessa nousee niiden rajojen määrittelyn problemaattisuus esiin. Ne eivät ole historiallisia ja selvärajaisia, vaan luokkaerot rakennetaan ja niitä ylläpidetään aktiivisesti. Säädyllyydellä valvotaan alati liikkeessä olevia raja-aitoja sekä sitä, keiden luokkaretket ja luokkamatkat voidaan hyväksyä. Kuten Beverley Skeggs huomautti, säädyllyys käsitteenä mahdollistaa vaikeisiin raja-alueisiin pääsyn ja tuo esille luokan problemaattisen luonteen. Se toimii oivana työkaluna, jota voi soveltaa erilaisiin aineistoihin. Valitsemieni elokuvien sankarittaret ruumiillistavat eri luokkien väliset erot, kun heihin kohdistuu elokuvissa kahden eri luokan odotukset. Toisen luokan naamioitumisyritysten mennessä läpi, kyseenalaistetaan rajojen oikeutus ja pysyvyys.

Vaikka elokuvien lopussa yhteiskuntajärjestys palautetaan säädyllysten romanssien kautta takaisin alkuasetelmiin, jäävät niiden herättämät kysymykset kuplimaan pinnan alle. Aktiivisesti säädyllyyden rajoja venyttäneet ja rikkooneet sankarittaret saavat huomata, että pystyvät selviämään naamioleikeistään ilman suurempaa rangaistusta ja heistä tulee samalla tietoisempia yhteiskunnan kaksoisstandardeista. Elokuvien kohdalla viitataan vahvasti siihen, että venyneet luokkarajat lopussa palaavat vain näennäisesti uomiinsa. Niiden luokkarepresentaatiot tarjosivat katsojille sankarittarien mukana tilaisuuden kyseenalaistaa luonnolliseksi nähtyjä itsestään selvyyksiä ja kurkistaa niiden takana vaikuttaviin koneistoihin.

Lähteet:

Aikasalo, Päivi (2000) Seuratkaamme järkevää ja terveellistä muotia: Naisten pukeutumishanteet ja vaatevalinnat 1920-luvulta 1960-luvun lopulle. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

Bahtin, Mihail (2002) François Rabelais - Keskiajan ja renessanssin nauru. Suomentaneet Tapani Laine ja Paula Nieminen Helsinki: Like. Venäjänkielinen alkuteos 1965.

Barthes, Roland (1957) Mythologies. Pariisi: Éditions du Seuil.

Beach, Christopher (2001) Class, Language and American Film Comedy, Cambridge: Cambridge University press.

Bergson, Henri (2000) Nauru tutkimus komiikan merkityksestä. Suomentaneet Sanna Isto & Marko Pasanen. Helsinki: Loki Kirjat. Ranskankielinen alkuteos 1900.

Bourdieu, Pierre (1992) Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Kääntänyt Richard Nice. Lontoo: Routledge. Ranskankielinen alkuteos 1979.

Brunsdon, Charlotte (1997) Screen Tastes. Soap Opera and Satellite Dishes. Lontoo: Routledge.

Engels, Frederick & Marx, Karl (1962) On Britain. Moscow: Foreign languages publishing. Käännetty kokoelma saksankielisistä teksteistä.

Foucault, Michel (2005) Tarkkailla ja rangaista. Suomentanut Eevi Nivanka. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. Ranskankielinen alkuteos 1975.

Franck, Marketta (1997) Waatteen Wiesti ja Wiettelys eli pukeutumisen historiaa kivikaudelta nykyaikaan. Tampere: Nukke- ja pukumuseo Hatanpään kartano.

Haapala, Pertti (2005) Suomalaisen työväestön pitkä ja lyhyt historia. Teoksessa Matti Hannikainen (toim.) Työväestön rajat. Helsinki: Työväen historian ja perinteiden tutkimuksen seura. 9-24

Kivimäki, Sanna (2008) Kadonnutta luokkaa etsimässä. Kulttuurintutkimus 25/2005: 4. 3-18

Kivimäki, Sanna (2010) Nainen vailla kaikkea – suomalaisuus, sukupuoli ja luokka Aki Kaurismäen elokuvassa tulitikkutehtaan tyttö (1990). Lähikuva 2/2010. 28-45

Koivunen, Anu & Laine, Kimmo (1990) Punapää, Leikkotukka, Tuittupää: Suomi-filmin moderni Valtos-maailma, Lähikuva 3/1990, 17–23.

Koivunen, Anu (1993) Tet-Lea-Valentin – 1940-luvun moderni komedia. Teoksessa Suomen kansallisfilmografia 3 Vuosien 1942–1947 suomalaiset koillan elokuvat. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto. 541-547.

Koivunen, Anu (1995) Isänmaan moninaiset äidinkasvot: Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana, Turku: SETS.

Kolbe, Laura (2014) yläluokka Olemisen sietämätön vaikeus. Helsinki: Kirjapaja

Koskennurmi-Sivonen, Ritva: Helsingin muotisalongit ja salonkimuoti <https://rkosken.kapsi.fi/muoti.html> (Linkki tarkastettu 1.5.2018)

Koskennurmi-Sivonen, Ritva (2002) Salonkimuoti lehdistössä Atelier Riitta Immonen kuvissa ja teksteissä 1945-1985. Hamina: Akatiimi Oy.

Kuusi, Hanna (2005) Työväestö 1960- ja 1970-luvun suomalaisessa elokuvassa. Teoksessa Matti Hannikainen (toim.) Työväestön rajat. Helsinki: Työväen historian ja perinteiden tutkimuksen seura. 122-140.

Laine, Kimmo (1994) Murheenkryyneistä miehiä? Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Lähteenmäki, Maria (1995) Mahdollisuuksien aika: työläisnaiset ja yhteiskunnan muutos 1910–30-luvun Suomessa. Helsinki: SKS.

Moseley, Rachel (2005) Dress, Class and Audrey Hepburn: The Significance of the Cinderella Story. Teoksessa Rachel Moseley (Toim.) Lontoo: British Film Institute. 109-120.

Moilanen, Laura-Kristiina (2008): Talonpoikaisuus, säädyllyisyys ja suomalaisuus 1800- ja 1900-lukujen vaihteen suomenkielisen proosan kertomana. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.

Rowe Karlyn, Kathleen (2002) Rosanne: kuriton nainen kotijumalattarena. Suomentanut Juha Herkman. Lähikuva 3/2002. Englanninkielinen alkuteos 1990. 9-18

Römpötti, Tommi (2016) ”Tää on kaikki ihan sun parhaaks”. Koti, luokka ja sukupolvikonflikti elokuvassa Paha perhe. Lähikuva 4/2016. 45-64.

Sillanpää, Merja (2002) Säännöstelty huvi Suomalainen ravintola 1900-luvulla. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Skeggs, Beverley (1997) Formations of Class and Gender. Becoming Respectable. Lontoo: Sage.

Skeggs, Beverley (2009) The moral economy of person production: the class relations of self-performance on ‘reality’ television. The Sociological Review: Vol 57, Issue 4. 626- 644

Skeggs, Beverley (2014) *Elävä luokka*. Suomentaneet Lauri Lahikainen & Mikko Jakonen. Tampere: Vastapaino Englanninkielinen alkuteos 2004.

Thornton, Edie (1999) *Fashion, Visibility, and Class Mobility in Stella Dallas*. *American Literary History*, Vol. 11, No. 3. 426-447

Varjola, Markku (2004) *Naamiroleikkejä: väärä identiteetti Valentin Vaalan komedioissa*. Teoksessa Kimmo Laine, Matti Lukkarila & Juha Seitajärvi (toim.) *Valentin Vaala*. Helsinki: SKS, 147–163.

Uusitalo, Kari (1994) *Kuvaus – kamera – käy! Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-filmi Oy*. Helsinki: Kirjastopalvelu, SETS

Elokuvat :

Tositarkoituksella Käsikirjoitus: Valentin Vaala, Tet, Lea Joutseno (kreditoimaton) Ohjaus: Valentin Vaala Näyttelijät: Lea Joutseno (Anja Iida Leiste), Tauno Majuri (Kaarle Raudanhovi) Tapio Nurkka, (Arvo Raudanhovi) Olavi Reimas (Ilmari Arotie), Kirsti Hurme (Nora Berg) Annie Mörk (rouva Raudanhovi), Rauha Rentola (Elli), Reino Valkama (Taneli), Elli Ylimaa (Aliina) Ensi-ilta: 19.09.1943 Tuotanto: Suomi-Filmi Oy

Dynamiittityttö Käsikirjoitus: Valentin Vaala, Tet, Lea Joutseno (kreditoimaton) Ohjaus: Valentin Vaala Näyttelijät: Lea Joutseno (Marja Reijonen), William Markus (Esko Vuoristo), Tapio Nurkka (Kari Honka), Rauha Rentola (Lempi Rae), Matti Lehtelä (Jali), Veikko Huuskonen (Aape), Kaarlo Aavajoki (Unski), Kyösti Käyhkö (Yrkkä), Kaarlo Kytö (arkkitehti Taisto/ Jehu), Paavo Jännes (Jorma Reijonen) Ensi-ilta: 01.10.1944 Tuotanto: Suomi-Filmi Oy

Vuokrasulhanen Käsikirjoitus: Valentin Vaala, Tet, Lea Joutseno Ohjaus: Valentin Vaala Näyttelijät: Lea Joutseno (Meeri Holvi), Tapio Nurkka (Erkki Anger), Kullervo Kalske (Urho Luomus), Tauno Majuri (Arvo Rauta), Rauha Rentola (Pippi Masa), Annie Sundman (konsulinna Gröhn) Ensi-ilta: 07.10.1945 Tuotanto: Suomi-Filmi Oy

Viikon tyttö Käsikirjoitus: Valentin Vaala, Tet, Lea Joutseno Ohjaus: Valentin Vaala Näyttelijät: Lea Joutseno (Raija Lehto), Tauno Palo (Antti Ahola), Tapio Nurkka (Kristian Tupanen), Dagi Angervo (Titti Tupanen), Reino Valkama (Fabian Tupanen), Pentti Viljanen (Pupu Ojanen) Anna-Liisa Hämeensalo (konttoristi Terttu Mökönen) Ensi-ilta: 16.08.1946 Tuotanto: Suomi-Filmi