

Hanna Kuusi

# LANKEEMUKSESTA ARKISIIN IRTIOTTOIHIN: Naisten humala valkokankaalla 1950- ja 1960-luvuilla

*Päihtynyt nainen oli pitkään hyvin harvinainen hahmo suomalaisissa elokuvis-  
sa. 1960-luvulla naisen humalan esittäminen yleisty ja sai entisestä poikkeavia  
sävyjä. Moraalitarinat muuttuivat totuusterapian ja naisen vapautumispyrki-  
mysten kuvaamiseksi.*

Suomalainen humala on valkokankaalla ymmärretty miehen humalaksi. 1980-luvun alussa suomalaiset alkoholitutkijat kokoontuivat katsomaan näytteitä kotimaisen elokuvan alkoholikohtauksista. Sosiologit Pasi Falk ja Pekka Sulkunen päätyivät siihen, että suomalaisen humalan mytologia koostuu kolmesta elementistä: viinan ja naisen jännittyneestä vastakohtaisuudesta, humalaisten miesten tyhjästä solidaarisuudesta sekä humalaisen miehen kosmisesta yksinäisyydestä. Kaikki valittujen elokuvakohtausten humaltuvat hahmot olivat miehiä. (Falk & Sulkunen 1980.)

Elokuvakohtausten esittämässä humalan kuvastossa yleisin teema oli viinan ja naisen vastakohtaisuus, joka tuli esiin eri tavoilla. Ensimmäkin viina ja naiset olivat toisiaan kompensoivia. Juomistilanteessa miehet huuhtoivat pois hylätyksi tuleminen pettymystä tai juominen oli iloista vastapainoa epätydyttävälle suhteelle vaimon kanssa. Viina saattoi myös olla naista parempi vaihtoehto, koska nautintoon liittyi vapauden tunne. Suhde naiseen nimittäin sisälsi vapauden menettämisen ja alistumisen riskin. (Falk & Sulkunen 1980, 261.)

Toisena merkittävänä piirteenä Falk ja Sulkunen pitivät sitä, että naisia ei yleensä otettu mukaan juomarinkiin. Sitä ei tosin pidetty yllättävänä, koska naisten alkoholinkäyttö oli todellisuudessa hyvin harvinaista ennen 1960-lukua. Niissä harvoissa tapauksissa, joissa nainen osallistui juomiseen, häneen suhtauduttiin kuin huoraan. Ulkopuolelle jätettynä nainen oli kuitenkin läsnä juomatilanteessa

kahdessakin mielessä. Reaalisesti nainen oli tilanteessa mukana juomista kontrolloivana häiritsijänä. Hänen läsnäolonsa artikuloi siten ryyppäämisen ja arkielämän normaalisuuden ja kurinalaisuuden välistä vastakohtaisuutta. Toisaalta nainen oli usein myös fiktiivisesti läsnä kuviteltuna sukupuolisen kiinnostuksen ja nautinnon kohteena. (Falk & Sulkunen 1980, 261–262.)

Samaan elokuvakatselmukseen osallistuneet Marja Holmila ja Kirsti Määttänen pitivät miessosiologien lähestymistapaa maskuliinisena. He korostivat niitä tapoja, joilla näyteaineiston ajalliset muutokset olisi huomioitava. Perinteinen, agraariyhteiskunnalle tyypillinen naisen rooli miehen alkoholinkäytön kontrolloijana oli jossain määrin kyllä säilynyt, mutta se oli menettänyt yhteisöllisen velvollisuuden leimansa. Samalla naisten roolihahmoissa oli tapahtunut stereotyyppistä erikoistumista. He pohtivat, että jos suomalaiset elokuvat olisivat kunnolla esittäneet naisen juomista, olisi tilanne ollut kääntäen symmetrinen: mies tai kuvitelmat miehestä olisivat olleet jatkuvasti läsnä. (Holmila & Määttänen 1981, 129.)

Oletus tämänkaltaisesta symmetriasta tuntuu vähintäänkin erikoiselta. Se haastaa tarkastelemaan lähemmin mahdollisia naisellisen humalan representaatioita suomalaisissa elokuvissa. Sinänsä naisten alkoholinkäyttö oli Suomessa pitkään hyvin vähäistä: vielä vuonna 1968 naisista oli raittiita lähes puolet, ja naisten osuus alkoholin kokonaiskulutuksesta oli vain 13 prosenttia. Humalahakuinen juominen oli sitäkin vähäisempää. Vastaavasti elokuvissa naisten päihtymyksen esittäminen on pitkään ollut hyvin poikkeuksellista.

## Naisen alkoholinkäyttö elokuvakerronnassa

Vasta 1960-luvun ns. uuden aallon elokuvat toivat humalaisen naisen varsinaisesti suomalaiselle valkokankaalle. Uuden aallon elokuviksi on kutsuttu valtion elokuvapalkintojärjestelmän myötä mahdollistunutta taide-elokuvan lajityyppiä, jonka yhtenä esikuvana oli italialainen neorealismi. Elokuvan tuotantotapa ja muoto muuttuivat, samoin elokuvien aihepiirit. Ihanteena oli ainutkertainen, realistinen ja osallistuva taiteellinen ilmaisu. Erikoinen piirre näille 1960-luvun modernistisille elokuville on se, että joka toisessa niistä kuvataan naisen juopumista.<sup>1</sup> Ero aikaisempien elokuvien alkoholikuvauksiin ei kuitenkaan ollut pelkästään määrällinen vaan myös selkeän laadullinen. Humaltuminen ei ollut enää välttämättä sidoksissa poikkeavuuteen, moralistisiin sävyihin ja 'löysän käytöksen' kuvittamiseen, vaan tavalliset roolihenkilöt päihtyivät siinä missä kaidalta tieltä luisuneet hahmotkin. Toisaalta humaltumisen kerronnallinen tehtävä sai uusia sävyjä.

Parissa vuosikymmenessä tapahtunut muutos roolihahmojen alkoholinkäytön kuvaamisen suhteen oli huikea. Sekä humalan representaatiot että sen merkitys elokuvan kerronnassa muuttuivat. Muutoksen tavoittamiseksi tarkastelen tässä sellaisia 1950- ja 1960-luvuilla valmistuneita kotimaisia elokuvia, joissa esitetään naisten alkoholinkäyttöä ja humaltumista. Yllättävä havainto oli se, että niissä elokuvissa, joissa alkoholi kytkeytyy keskeisesti elokuvan juoneen,

<sup>1</sup> Määrä perustuu väitöskirjatyoissani tekemääni 1960-luvun suomalaisen elokuvan analyysiin, jossa tarkastelin 55:tä vuosina 1961–1970 valmistunutta kotimaista pitkää näytelmä-elokuvaa. Kaiken kaikkiaan kyseisiä elokuvia valmistui tuona aikana 107, joista valitsin alkuperäiskäsikirjotukseen perustuvat, omaan nykyaikaan ja kotimaahan tarinansa sijoittavat elokuvat. Jätin pois ns. iskelmäparaatielokuvat sekä selkeät lasten elokuvat. Suurin osa 1960-luvun uuden aallon elokuvista oli mukana tarkastelussa. (Kuusi 2004.)

päähenkilöt olivat enimmäkseen naisia. Kerrontaan saatiin varmasti enemmän tehoa, kun moraalinormistoa rikottiin rajummin.

Suomalaisia naisalkoholistikuvauksia ns. studiokauden elokuvissa ovat Teuvo Tulion ohjaama *Olet mennyt minun vereeni* (1956) ja Aarne Tarkaksen *Naiset, jotka minulle annoit* (1962). Uuden aallon elokuvissa rajuja naisten humaltumiskohtauksia oli Mikko Niskasen elokuvassa *Käpy selän alla* (1966), Jörn Donnerin *Annassa* (1970) ja Jaakko Pakkasvirran elokuvissa *Vihreä leski* (1968) ja *Kesäkapina* (1970). Kaikissa näissä elokuvissa alkoholilla on merkittävä rooli ja erityinen osuus koko elokuvan kerronnan kannalta.

Elokuvien perusteella hahmottuu neljä erilaista tarinatyyppiä, joissa alkoholi on erilaisessa kerronnallisessa roolissa. Näitä ovat varoittava porttitarina, klassinen moraalitarina, uhritarina ja humala totuus-terapiana. Kolmessa ensimmäisessä tarinatyyppissä alkoholinkäyttö näyttäytyy negatiivisena ja ongelmallisena, neljännessä puolestaan reipastakaan juomista ei paheksuta. Tarinatyyppit eivät sinänsä ole sukupuolispesifejä, mutta vaikuttaa siltä, että kun humaltuvan naisen hahmo on esiintynyt suomalaisessa elokuvassa, on sillä ollut huomattava merkitys elokuvan kokonaisuuden kannalta. Mieshahmojen juopottelua on sitä vastoin voitu näyttää ilman suurempaa tarkoitusta.

Se, että alkoholia käytetään elokuvassa kerronnallisena keinona, ei ole suoraan suhteessa alkoholikohtausten tai humalan määrään. Runsaallakaan juomisella ei tarvitse olla merkitystä tarinan juonen kehittelyn kannalta, vaan sillä voidaan kuvata roolihenkilöiden identiteettiä ja kosteaa elämäntapaa. Tämän kaltainen alkoholinkäytön representaatio yleistyi 1960-luvun elokuvissa. Kun studiokauden elokuvissa runsas alkoholinkäyttö oli selkeä osa elokuvan juonen kehittelyä, tuli siitä monessa uuden aallon elokuvassa arkielämän kulissi. Juhlat ja juomingit toimivat siten tapahtumanäyttämöinä.

### **Varoittava porttitarina: ensimmäisen lasillisen turmio ja huonon naisen kliseet**

Varoittavan porttitarinan juoni perustuu siihen, mitä roolihahmojen elämässä tapahtuu, kun he alkavat käyttää alkoholia. Tarina keskittyy kuvaamaan niitä väistämättöminä pidettyjä muutoksia, joita alkoholinkäyttö aiheuttaa. Porttitarina on nimetty päihteiden käytön porttiteorian mukaan. Siinähan oletetaan, että pienikin annos päihdyttävää ainetta johtaa riippuvuuteen ja ongelmakäyttöön. Tällainen ajattelu oli ominaista suomalaiselle raittiusliikkeelle hyvin pitkään. Porttitarinat ovat hyvin moralistisia ja tarkoitettu opettavaisiksi tarinoiksi, kuten perinteinen kertomus Turmiolan Tommista.

Valtion alkoholipolitiikasta vastaava Oy Alkoholiliike Ab tuki taloudellisesti neljää alkoholin väärinkäyttöä käsittelevää ja raittiutta edistävää elokuvaa: *Ja alla oli tulinen järvi* (Risto Orko 1937), *Pikku Matti Maailmalla* (Edvin Laine 1947), *Olet mennyt minun vereeni* ja *Mies tältä tähdeltä* (Jack Witikka 1958). Elokuvien alkoholismiselitykset toistavat Hollywoodista tuttua kehitystä synnistä sairaudeksi – samaan tapaan käsitykset alkoholismista muuttuivat todellisuudessaakin (Tarnaala 2006). Ainoastaan yhdessä elokuvista päähenkilönä oli nainen.



Alkoholin maistaminen johtaa lopulta katuojaan Teuvo Tulion elokuvassa *Olet mennyt minun vereeni* (1956). Kuvaoikeudet: Kansallinen audiovisuaalinen arkisto.

Teuvo Tulion melodraaman *Olet mennyt minun vereeni* kirjoitti Regina Linnanheimo, joka myös itse esitti Rean pääroolin. Elokuva alkaa yksin juovan hienon oloisen Rean muisteluilla, hänen kertojanäänensä selittää takautumia. Tehtaassa työskentelevä nuori päähenkilö ompeli iltaisin lampunvarjostimia äitinsä kanssa ja valitti, kuinka elämä oli tylsää. Kaiken pahan alku seurasikin nopeasti, kun ystävätar pyysi lauantaina ulos tanssimaan. Sinä iltana Rea kohtasi kolme elämäntapansa vaikuttanutta tärkeää tekijää: säveltäjän (rakastaja), merikapteenin (aviomies) ja alkoholin.

Porttiteorian mukaisesti pelkkä alkoholin maistaminen osoitetaan elokuvassa kohtalokkaaksi. Kohtaus on äärimmäisen alleviivaava. Tytöt ovat päätyneet tansseista ravintolan kabinettiin illastamaan miesten kanssa. Päivällispöydässä Rea epäröi maistaa snapsia, mutta muut tytöt kehottavat. Mielelessään hän kauhistelee, kuinka paha viina on ja toivoo, ettei enää tarvitsisi juoda. Toisessa lasissa on olutta ja Rea ihmettelee, kuinka niin hienossa paikassa juodaan kaljaa. Punaviini maistuuikin jo paremmalta, vaikka onkin hapanta. Kokematon tyttö

alkaa olla hiprakassa ja silmät pyörivät. Jälkiruokalikööri on vielä parempaa, ja tyttö humaltuu. Hän kertoo menettäneensä käsityksensä ajasta ja paikasta, muistaa vain hämärästi jatkot säveltäjämiehen luona ja tämän makuuhuoneen.

Aamulla epätoivoinen äiti muistuttaa huonovointiselle tyttärelleen isästä, joka joi heidän kauniin kotinsa. Alkoholismin perinnöllisyyteen viittaaminen onkin ollut tyypillistä nimenomaan suomalaisille elokuville. Tämä liittyy varmasti siihen, että suomalaisten humalahakuista ja aggressiivista alkoholinkäyttöä on pidetty erityisenä kansallisena ominaisuutena, joka periytyy sukupolvelta toiselle. Elokuvassa geneettisen kohtalon olisi voinut voittaa tahdon voimalla, mutta sitä päähenkilöllä ei ole, hänen alter egonaan esitetty kiusaajansa on liian voimakas. Toisaalta yhä traagisemmiksi käyvät ihmissuhteet antavat sankarittarelle aina uusia syitä tarttua lasiin. Kohtalokas ensilasillinen johtaa lopulta moraaliseen holtittomuuteen kaikilla mahdollisilla naisen elämän osa-alueilla: suhteeseen ukkomiehen kanssa, aborttiin, pettämiseen, aviomiehen kuolemantuottamukseen ja lapsen poisottoon. Sankaritar päättyy lopulta vankilan kautta katujoaan.

Hollywood-elokuvien alkoholismia tutkineen Norman K. Denzinin mukaan elokuvien alkoholistisankareiden vaiheet ovat noudattaneet tyypillisesti klassisen länsimaisen moraalitarinan juonikaarta, johon kuuluvat kiusaus, lankeemus ja sovitus. Suurin osa elokuvista alkaa lankeemuksesta ja elokuvan käännekohtana on hetki, jolloin sankari tiedostaa tilanteensa ja alkaa kamppailla voittaakseen kiusauksen. Alkoholistihahmot rinnastuvat usein yksinäisiin lännen sankareihin ja ovat toisaalta jollakin tavalla poikkeuksellisen lahjakkaita ja ihailtuja. Vaikka alkoholismille annetut selitykset elokuvissa muuttuivat 1930-luvulta 1950-luvulle heikkotahtoisesta persoonallisuudesta sairauteen, säilyi kolmivaiheinen klassisen kerronnan kaava hyvin samankaltaisena. (Denzin 1991, 41–42.)

Sen sijaan kuva Hollywoodin naispuolisista alkoholisteista oli hyvin toisenlainen. Alkoholismilla luotiin miehestä traaginen sankarillinen hahmo, mutta naisen sankaruus kytkeytyi puhtaasti siihen, pystyikö hän voittamaan alkoholiongelmansa. Lisäksi naisen juominen yhdistyi väistämättä seksuaalisuuteen: lankeemukseen sisältyi moraalisesti paheksuttu siveettömyys. Tätä on korostanut se, että alkoholistisankarittaret olivat jo lähtökohtaisesti 'epäilyttäviä' naisia, tyypillisesti näyttelijättäriä, laulajia tai muita viihdetaitelijoita. Usein syynä alkoholiongelmaan esitettiin perheen ja julkisen uran yhteensovittamisen hankaluus, ja toisaalta ongelman voittaminen näyttäytyi paluuna julkisesta yksityisyyteen, omalle paikalle perheen pariin. (Denzin 1991, 69–74.)

Anu Koivusen mukaan sodanjälkeiset suomalaiset ongelmaelokuvat, jotka narratisoivat ajankohtaisia sosiaalisia ongelmia, piirsivät aiheestaan riippumatta kuvan likaisesta naisruumiista. Rikollisuus, alkoholismi, avioerot, sukupuolitaudit ja lapsettomuus kaikki yhtä laila tuottivat kuvan prostituoidusta, langenneesta naisesta, petollisesta morsiamesta tai aviovaimosta. Hän kiinnittää huomiota siihen, kuinka monissa elokuvissa langenneet naiset yrittivät "nousta" ja integroitua perhe-elämään, mutta se ei kuitenkaan onnistunut. Tämä vahvisti elokuvien tapaa konstruoida naisen ruumis kohtalona ja perisyynnin

paikkana. (Koivunen 1995, 109, 143.)

Vaikka *Olet mennyt minun vereeni* -elokuvan sankaritar näennäisesti kamppailee kohtalonsa kanssa, kerrontaa ei voi verrata Hollywoodin klassisiin moraalitarinoin – kohtalon vääjäämättömyys tulee selväksi hyvin pian. Synneille ei ole olemassa minkäänlaista sovitusta, ja jo alun alkaen on geeneihin kirjoitettu, että kaikki on yhdestä kerrasta menetetty. Päähenkilö ihmettelee vihaisena, miksei hän voi ottaa vain sen verran kuin itse tahtoo, kuten ystävättärensä. Äiti toteaa, että mikä sopii yhdelle, ei sovi toiselle. Tämä toistaa 1940-luvun lopussa Suomeen rantautuneen AA-liikkeen käsitystä: alkoholismi on sairaus, joka toisilla on ja toisilla ei. (Tarnaala 2006, 218.) Tässä elokuvassa terapia ei kuitenkaan tule avuksi – niin kuin ei tule monille aikalais-sankaritarille Hollywood-elokuvissakaan.

*Olet mennyt minun vereeni* on varoittava porttitarina, jossa katsoja ei enää voi kuin sääliä kaidalta tieltä luisunutta päähenkilöä, joka ei voi mitään kiusaajalleen. Naisen alkoholinkäytön esittämisen kannalta kiintoisaa on se, että osa päähenkilön ystävättäristä hallitsi sivistyneen kohtuuskäytön. Naisen päihtymys ei siten ollut ehdottoman tuomitavaa – vaikka elokuvan pääsanoma antoikin niin ymmärtää. Aikalaisyleisöön elokuva ei juuri vedonnut, sen yleisömenestys oli heikko. Sakari Toiviaisensa mukaan aika näytti jo ajaneen Tulion melodraamojen ohitse (*Olet mennyt minun vereeni* -elokuvan esite 1990-luvulta, Kansallinen audiovisuaalinen arkisto), äärikliseinen moraalitarina oli ehkä jo liikaa kaupungistuvalla elokuvayleisöllä.

Varoittava porttitarina voi operoida myös pienimuotoisemmalla päihtymisellä – poikkeamista kaidalta tieltä pidetään ylipäänsä pahana, ja sitä esitetään alkoholinkäytöllä. Esimerkki tämänkaltaisesta elokuvasta on Åke Lindmanin ohjaama *Jengi* (1963), jossa nuorisojoukon hunninkoa esitetään terästetystä jaffasta päihtyvien riettaiden tyttöjen avulla. Alkoholikokeilut näyttäytyvät elokuvassa väistämättömänä porttina kaikenlaiseen moraalittomaan elämään ja lopulliseen tuhoon.

*Jengi* edusti suomalaisen kirjallisuuteen ja elokuvaan vakiintunutta tarinatyyppiä, jossa maalaistyttö joutuu huonoille teille kaupunkiin. Teema oli edelleen ajankohtainen: 1960-luvun alussa vielä 60 prosenttia suomalaisista asui maaseudulla ja elinkeinorakenteen merkittävä murros ja ns. ”suuri muutto” maalta kaupunkiin olivat aluillaan. Kaupungin ja maaseudun vastakkaisuus ilmeni myös *Jengin* vastaanotossa. Pääkaupungin kulttuuriosastot tuomitsivat elokuvan roskaksi, mutta maaseutulehdet pitivät sitä onnistuneena yhteiskuntakriittisenä vastalauseena maaltapakoa vastaan. Vastakohtaisuus näkyi jopa tulkinnoissa nuoriso-ongelman syistä. Pääkaupunkilehdet osoittelivat ”Helsinkiin tulvivaa irtainta nuorisoa”, maakuntalehdille taas syy oli itse kaupungissa. Heille ongelmallinen ”aines” oli laitakaupungin nuoriso, jonka huonoon seuraan viattomat maalaisnuoret ajautuivat. Alkoholinkäytöllä oli helppo kuvittaa maaseudun ja kaupungin vastakkaisuutta vielä 1960-luvun alkupuolella, jolloin maaseudulla ei saanut myydä eikä anniskella alkoholijuomia.

## Klassinen moraalitarina: ikääntyvän näyttelijättären tragedia

Klassinen moraalitarina on ehkä tyypillisin sellainen kertomustyyppejä, jossa alkoholi- ja juomiskuvastoa on käytetty narratiivisena strategiana. Tarinan ytimen muodostaa paheksuttavaan elämään luisuminen, siinä pyristeleminen ja viimein parannuksen tekeminen. Juonen jännite perustuu siis siihen, onnistuuko roolihenkilö tekemään parannuksen vai ei, eli miten hänen kamppailussaan itseään vastaan käy.

Lähellä Hollywoodin klassisen kauden naisalkoholistikuvauksia on elokuva *Naiset, jotka minulle annoit*. Se edusti kevyistä farsseista tunnetun Aarne Tarkaksen 'vakavia' elokuvia. Elokuvan tarkoitus oli kuvata teatterimaailman sisäpiirejä, ja sen juoni perustui kolmiödraamaan. Elokuvan saama kritiikki oli lähes kauttaaltaan tyrmäävä. Sitä pidettiin kehnosti ohjattuna, dialogiltaan surkeana ja pinnallisena. Erityisesti kritikoita ärsytti se, että elokuva ei kuvannut teatterimaailmaa realistisesti, vaan vahvasti maallikkojen keskuudessa jo vallalla olevia väärinkäsityksiä. Eikä tämäkään alkoholisoituvan naisen tragedia suuremmin kiinnostanut elokuvayleisöä.

Elokuvan teatterimaailmassa näyttelijätär Laura Sora (Rauha Rentola) on entinen teatterinjohtajan vaimo, joka on mennyt uusiin naimisiin huomattavasti itseään nuoremman menestyvän näyttelijän Erkki Soran (Stig Fransman) kanssa. Laura on joutunut väistymään näyttämöltä, koska on lastensaannin vuoksi menettänyt rooleja ja "42 vuotta on korkea ikä naiselle, jolla on vain ulkonäköä ja lauluääntä". Laurasta on siten tullut katkera kotiäiti, joka tietää miehensä ja nuoren nousevan näyttelijättären suhteesta.

Elokuvassa Lauran katkeruus ja paha olo kanavoituvat juomiseen. Kun aviomies esiintyy televisiossa rakastajattarensa kanssa, ottaa Laura yksin kotona kaapista pullon väkevää ja siemaisee kunnolla. Ikääntyvän näyttelijättären tragediaa representoidaan juopottelulla. Myöhemmin näytetään, kuinka humalainen nainen itkee vihaansa ja nauraa karkeasti yksin olohuoneessaan. Hän kaatuu dramaattisesti lattialle ja kaataa samalla painavan aurinkokellon, josta oli ottanut tukea. Epätoivoisena hän suree kohtaloaan.

Kun aviomies tulee kotiin, hän syyttää vaimonsa juoneen ja olevan humalassa. Tämä käyttäytyy uhmakkaasti ja vertaa halpaa konjakkiaan miehen taskusta löytyneeseen kahden hengen kalliiseen ravintolalaskuun shamppanjapulloineen ja konjakkeineen. Mies sanoo, ettei siedä humalaisia naisia ja jää nukkumaan olohuoneeseen. Naisen yksinäinen juopottelu ja humala näyttävät ylittämättömänä tabuna. Naisen näkökulmasta miehen synty on kuitenkin suurempi: perheen rahojen tuhlaaminen toiseen naiseen. Halpa konjakki on siten paitsi lohtu suruun ja katkeruuteen myös korvike ja kosto miehen ylellisestä illallisesta.

Myös miehensä ensi-iltajuhlissa ravintolassa Laura juo mustasukkaisuus alkoholia korostetuina otteina, kun näytelmän nuoren parin, Erkin ja tämän rakastajattaren, suurta tulevaisuutta povataan. Aamulla mies moittii jälleen Lauran humalaa. Perinteinen asetelma naisesta miehen alkoholikäytön rajoittajana on tässä kääntynyt pääläelleen. Miehen kontrollin syy on selkeä: ennen kaikkea torjua häpeä, jonka juopotteleva vaimo miehelleen tuottaa. Miehen oma syntilistä ei kuitenkaan ole

puhtoinen, ja kontrolli saa siten kaksinaismoralistisen sävyn.

Elokuvan lopussa Laura 'löytää itsensä' ja päättää keskittyä hoitamaan lapsiaan. Elämänparannuksen ja uuden alun symbolina hän kaa-  
taa konjakin näyttävästi tiskialtaaseen ja menee lastensa luo. Elokuvan  
juonikaari kääntyy siten juomiskuvaston kielelle. Lauran katkeruus  
rinnastuu juomiseen ja lasin sisällön poiskaataminen ilmaisee allevii-  
vatusti uudenlaista asennetta elämään. Klassisella moraalitarinalla on  
siten onnellinen loppu: langennut nainen tekee sovituksen ja palaa  
omalle paikalleen pitämään perheestään huolta.

### **Yhteiskuntakriittiset uhritarinat**

Norman K. Denzinin mukaan Hollywoodin alkoholistikuvaukset  
muuttuivat rajusti 1960-luvulla. Vuosien 1960–1966 elokuvissa al-  
koholisti oli edelleen ongelmajuoja, mutta ongelmana ei enää ollut  
itse alkoholismi vaan jokin muu: huono avioliitto, kaduttava teko  
menneisyydessä, lapsen kuolema tai petetyt ihmissuhteet. Radikaali  
muutos tapahtui 1960-luvun puolivälissä: vuosien 1966–1976 eloku-  
vissa juominen ja huumeiden käyttö esitettiin lähes poikkeuksetta  
uudenlaisessa valossa: huolettomana, harmittomana ajanvietteenä,  
jolla ei ollut sen kummempia seurauksia. 1970-luvun lopulta lähtien  
palattiin jälleen klassisiin teemoihin. (Denzin 1991, 132.)

Suomen 1960-luvun uuden aallon elokuvissa alkoholikuvaukset  
yleistyivät ja suhtautuminen alkoholiin muuttui totaalisesti. Siitä huo-  
limatta moraalitarinoille tyypillisen rakenteen käyttökelpoisuus säilyi  
elokuvien kerronnassa. Kahdessa eniten 'osallistuvassa' 1960-luvun  
elokuvassa, Jaakko Pakkasvirran ohjaamissa yhteiskuntakritiikeissä  
*Vihreä leski* ja *Kesäkapina*, naispuolisen päähenkilön oman elämän  
ohjasten menettämistä, lipsumista roolista ja luisumista epätoivoon  
kuvataan lisääntyvällä alkoholinkäytöllä. *Vihreän lesken* kotirouvan  
yksinäisyys, vieraantuminen ja ikävä manifestoituvat muutamilla  
juomista osoittavilla kohtauksilla. *Kesäkapinan* mannekiinin pahan  
olon kehittymistä kuvataan samoin runsaan alkoholinkäytön ja kra-  
pulan kuvastolla.<sup>2</sup>

Ero varsinaisiin moraalitarinoihin on kuitenkin siinä, että näissä  
elokuvissa syy degeneratiiviseksi kuvattuun elämäntapaan ei ole  
yksilöiden heikkoudessa tai moraalittomuudessa eikä edes oman  
lähipiirin ihmissuhteissa. Roolihenkilöt ovat vieraantuneet omasta  
elämästään heitä ympäröivien olosuhteiden seurauksena. Yksilöiden  
rappio tai "terveen minän hajoaminen" (*Kesäkapinan* esite, Kansallinen  
audiovisuaalinen arkisto) johtuu siten vääristyneistä yhteiskunnal-  
lisista rakenteista ja instituutioista. *Vihreässä leskessä* sellaisia ovat  
vastarakennetut nukkumalähiöt ja naisen asema eristettynä kotiäitinä.  
*Kesäkapinassa* taas kritiikki kohdistuu läpikaupallistuneeseen todelli-  
suuteen ja kapitalismin valheellisuuteen. Tätä tarinatyyppeä voi siten  
kutsua uhritarinaksi.

Uhritarinoissa päähenkilön alkoholinkäytön esitetään olevan  
seurausta ulkopuolisista syistä. Elokuvan varsinaisena aiheena on-  
kin tyypillisesti jokin paha oloa aiheuttava ongelma, joka konkre-  
tisoituu ja kuvittuu alkoholinkäytöllä. Tällaisten tarinoiden juonen

<sup>2</sup> Näiden voimakkaasti osallistuvien elokuvien suosio oli heikko. *Vihreä leski* kuitenkin onnistui herättämään kiihkeän yleisen keskustelun, joka koski toisaalta kotirouvan asemaa, toisaalta lähiöasu-  
misen ongelmia. Teemaa käsiteltiin lukuisissa sano-  
ma- ja aikakauslehdissä perusteellisesti. Elokuvaa voi pitää alkusysäyksenä myöhemmin vakiintuneelle lähiökriittiselle puheelle. (Kuusi 2004, 236–245.)





Kaupallinen mallibisnes tuhoaa elokuvan *Kesäkapina* valokuvamallia (Titta Karakorpi). Sitä kuvitetaan liiallisella alkoholinkäytöllä. Kuvaoikeudet: Kansallinen audiovisuaalinen arkisto.

jännite ei perustu siihen, pystyykö roolihenkilö tekemään elämässään parannuksen. Runsas alkoholinkäyttö on niissä pakoa ahdistavasta yhteiskunnasta, ja muutos on mahdollinen ainoastaan yhteiskunnallisen muutoksen kautta. "Vihreä leski" ajautuu avioeroon, ja hänen kohtalonsa jätetään elokuvassa toivottoman sävyisesti avoimeksi. *Kesäkapinan* valokuvamalli taas päätty tuhoamaan valheellista kaupallisuutta repimällä mainoskuvia. Elokuvan esitteen mukaan kapina päättyy kuitenkin suureen kysymysmerkkiin ja viimeiseksi kerrotaan, että "kulutusfasismin voittokulku ei jätä vaihtoehtoja" (*Kesäkapinan* esite, Kansallinen audiovisuaalinen arkisto). Muutoksen on lähdettävä yhteiskunnan rakenteista.

### Humala totuusterapiana

Edvard Albein kuuluisassa näytelmässä *Kuka pelkää Virginia Woolfia* (*Who is Afraid of Virginia Woolf* 1962, elokuvaversio 1966 Mike Nichol-sin ohjaamana) ja Eeva-Liisa Mannerin näytelmässä *Uuden vuoden*

yö (1965) on erikoinen kerronnallinen rakenne, jonka olen nimennyt naamioidenriisuntatarinaksi. Niissä päihtymistä yhteisissä juomis-geissa käytetään koko tarinan kannalta merkittävänä narratiivisena keinona. Tarinatyyppin jännite perustuu siihen, mitä tapahtuu, kun roolihenkilöt humalassa paljastavat itsensä ja toisensa. Kun sosiaalinen kontrolli liukenee ja estot häviävät, jotakin todellista ja salattua tulee esiin. Tilanne voi samalla olla terapeutin, jolloin tarinan sanomana on ”totuuden” löytäminen.

Päihtyminen esitettiin vastaavanlaisena ”totuusterapiana” useissa uuden aallon elokuvan kohtauksissa, vaikka minkään elokuvan juonen kehittäminen ei kokonaisuudessaan perustu sen varaan. Näyttävän esimerkki totuusterapiasta on elokuva *Käpy selän alla*. Elokuva kuvaa neljän kaupunkilaisnuoren, kahden tytön ja kahden pojan, telttaretkeä maalle. Nuoret etsivät tasapainoista aikuisidentiteettiä ja onnellista parisuhdetta. Samalla se on elokuva elämänhallinnan problematiikasta, ja sen muoto toistaa valmiiden mallien puutetta ja lopullisten ratkaisujen poissaoloa. Parisuhdetematiikka ei huipennu ikuisen rakkauden asetelmiin. Veijo Hietala pitääkin *Käpy selän alla* -elokuvaa seksuaalisuuden representaatioiden käännekohtana suomalaisessa elokuvassa. Aikaisemmin erotiikalla oli ollut juonen huipentumisen tai kerronnan kannalta päämääräinen asema. Väärinkäytetty seksi johti rangaistukseen, mutta vallitsevien moraalikäsitteiden mukaan eläminen palkittiin lupauksella yksiavioisesta seksistä, mitä elokuvan loppusuudelma representoi. Sen sijaan *Käpy* ongelmallisti ensimmäisenä seksin itsessään. (Ks. Pantti 1998, 123.)<sup>3</sup> Samalla tavalla elokuva ongelmallisti identiteetin – valmista elämänsuunnitelmaa ei ollut, vaan jokaisen oli luotava se itse.

*Kävyn* nuoria askarruttavat elämän ”todelliset” kasvot, he haluavat kokea paljon ja erottaa oikean ja todellisen ulkokohtaisesta, pinnallisesta ja latteasta. Elämän tulisi olla tunteista ja kokemuksista sakeaa eikä pinnallisuuksien saisi antaa häiritä. Pinnallisen ja aidon tai kahlehditun ja vapaan erottamiseen tulevat tulkintani mukaan elokuvassa avuksi luonto, psykoanalyysi ja alkoholi. Näistä ensimmäinen on ikään kuin perimmäinen kategoria, josta käsin alkuperäisen ja pysyvän ja toisaalta muutettavissa olevan eroa voidaan testata. Kaksi jälkimmäistä taas toimii terapeutin välineinä.

*Käpy selän alla* oli huikea yleisömenestys, katsojia kertyi noin 700 000. Televisioesitykset mukaan lukien se on tuttu miljoonille suomalaisille. Suuren suosion selityksenä on pidetty elokuvan realistisuutta: nuoriso tunnisti siitä itsensä.<sup>4</sup> *Kävyn* tarinaa muistellaan järven rannalle suuntautuvana juopotteluretkenä, vaikka siinä itse asiassa humallutaan vasta elokuvan loppupuolelle sijoittuvassa lavatanssikohtauksessa lomanvieton loppuhuipentumana. Muistikuvii ovat vaikuttaneet varmasti lavatanssikohtauksen voima, stereotyyppit nuorten viikonloppureissuista maalla sekä mielikuva märestä sukupolvesta ja 1960-luvulla vapautuneesta alkoholikäytöstä.

Lavatanssikohtaus onkin näyttävä. Nurkan takaa hankitaan pimeä pullo, ja kirkas viina maistuu kaikille neljälle nuorelle. Sukupuolien välinen ero juomiskäyttäytymisessä on toisaalta selkeä ja toisaalta sitä pyritään rajusti rikkomaan. Juhlatilanteessa viinan juominen on pojille itsestäänselvän luonnollista, he juovat, koska viinaa on. Sen sijaan

<sup>3</sup> Alkuperäinen lähde puuttuu.

<sup>4</sup> *Käpy selän alla* -elokuvan reseptiosta ks. Kuusi 2004, 254–259.

molemmilla tytöillä esitetään olevan korostettu syy juoda. Samalla tyttöjen erilaisia luonteita kuvitetaan juomatavoilla. Toinen siemailee väkevää juomaa arkana, ja toinen kaataa sitä suoraan kurkusta alas.

Ylipäänsä naisten reippaalla juomisella haluttiin elokuvassa hätkähdyttää. Jo se, että nuoret opiskelijatyöt osallistuivat juomarinkiin, jossa pullo kirkasta pimeää vodkaa kiertää, oli rajua 1960-luvun todellisuudessa. Sen lisäksi heidän juomatapansa oli alleviivaavan miehinen: ensin juodaan reilusti kirkasta ja sitten raivotaan. Rohkea juomiskuvaukseen liittyi varmasti radikaalin vaikutelman tuottamiseen. Sen lisäksi sillä oli kuitenkin selkeä rooli itse elokuvan tarinan kannalta.

Alkoholilla ei ole *Käpy selän alla* -elokuvassa perinteistä ”portti huonoille teille ja turmelukseen” -roolia. Sen sijaan se esiintyy positiivisessa mielessä, tilanteiden selvittäjänä ja ongelmanratkaisijana. Kiristyneen ilmapiirin laukaiseminen karnevalismilla, lavatansseihin lähteminen päihtymistarkoituksessa, on juuri sellainen esimerkki. Erityisesti Kristiina Halkolan esittämän Riitan kohdalla humaltuminen toimii tärkeänä askeleena oman elämän jäsentämisen prosessissa.

Lavatansseihin lähdetään patoutuneessa tilanteessa, jonka Riitan poikaystävän Santun (Eero Melasniemi) ja Timpan (Pekka Autiovuori) tyttöystävän Leenan (Kirsti Wallasvaara) yhteinen metsäretki on saanut aikaan. Riitta ja Timppa selvästi aavistavat tapahtuneen. Santun repliikki kuvaa tilanteen selvittämisen välttämättömyyttä:

No lähdetään nyt jonnekin. Kai tuolla kylällä joku lava on. Täällä tulee hulluks.

Tanssipaikalla Riitta yrittää tehdä Santtuun vaikutuksen tanssimalla vieraan pojan kanssa. Pojat ostavat nurkan takaa pimeää vodkaa, ja mustasukkaisuutta huokuva Riitta kaataa ahnaasti pullonsuusta lientä kurkkuunsa. Teltpaikalle palatessa nuoret nauravat iloisissa tunnelmissa. Riitta kuitenkin huomaa Santun ja Leenan yhteisymmärryksen ja raivostuu vaatien lisää viinaa. Perinteinen sukupuolten välinen kontrolliasetus kääntyy pääläelleen, kun Santtu yrittää estää Riittaa juomasta ja rauhoittaa tämän humalapäistä raivoa. Raisussa kohtauksessa kaikuvat kovaääniset vuorosanat:

- Anna mulle se pullo!
- Sä et juo enää tippaakaan.
- Paskaaks se sulle kuuluu. Mä haluan viinaa.
- Sä et juo enää.

Riitta jatkaa riehumistaan, riisuutuu ja syöksyy paljain rinnoin järveen laulamaan provosoivaa laulua ”mitä saa tällainen tyttö monilta miehiltä lahjaksi”. Hetken päästä Santtu saa hänet tyyntettyä, ja hän alkaa tilittää Santulle pahaa oloaan. Riitta itkee pesevänsä ja silittävänsä Santun vaatteet, ostavansa päänsärkypulverit ja B-vitamiinilääkkeet, ompelevansa ikkunaverhot, nahkaliivitkin. Santtu menee kuitenkin menojaan, mutta muilta naisilta hän ei vaadi, että he ymmärtäisivät USA:n ulkopoliittikkaa tai lukisivat uusia runoja. Riitan osa on siten elää samaan aikaan sekä traditionaalisen että modernin naisen roolin mukaan.

Aamulla teltassa Riitta häpeää itkettyneitä silmiään ja kyselee, oliko hän ihan hirveä. Santtu rauhoittelee ja sanoo, ettei Riitta saa verrata itseään muihin naisiin. Humaltuminen on tässä sallinut kaltoinkohdellun naisen syytöstenpurkauksen ja raivon ja puhdistanut patoutuneesta kiukusta ja pahasta olost. Paljon vaativa suhde voi taas jatkua entisellään.

Humaltuminen toimii siis elokuvassa patoutumia purkavana ja ihmissuhteita selkiinnyttävänä tekijänä samalla tavalla kuin luonto ja psykologisointikin. Itse asiassa niiden kaikkien voima ammentaa samasta sivilisaatiokriittisestä metakertomuksesta. Alkoholin ominaisvaikutukset liuottavat ankaran yliminän, ja sivilisaation taakka hellittää hetkeksi. Alkutilaiset tunteenpurkaukset, riehakas nauru ja raivo puhdistavat mieltä ja korjaavat vääryyttä. Vanha kuona huuhoutuu pois, ja mieli voi taas olla avoin tulevalle.

### Humalassa riehuvat naiset uuden aallon elokuvissa

1960-luvun uuden aallon elokuva ilman yhtäkään päihtynyttä henkilöä on harvinaisuus. Yhä useammin esiintyi humalassa myös nainen. Samaan aikaan todellisuudessa vain pari naista sadasta joi itsensä kerran kuussa humalaan. Juopuneena riehuvan naisen esiintyminen liittyi varmasti lajityypin radikaalisuuteen. Naisten aggressiivinen käytös ja karkea kielenkäyttö hätkähdyttivät. Toisaalta räyhääminen kuvitti naishahmojen vahvuutta ja tasavertaisuutta miesten kanssa. Naisten tasa-arvopyrkimykset olivatkin keskeinen yhteiskunnallinen puheenaihe 1960-luvulla.

Uuden aallon elokuvissa juhलaseurueisiin kuuluvien naisten humalaa saatettiin kuvata keveäksi ja tunnelmaltaan nousuhumalaisen hilpeäksi. Esimerkiksi elokuvassa *Meren juhlat* (Kurkvaara 1963) kuuluu kommentti: "Lisbet, etkö sinä ole vielä hypännyt mereen, mitkäs juhlat nämä ovat?" Useammin päihtynyt naispuolinen juhlayleisö esitettiin kuitenkin edelleen hiukan riettaassa valossa. Juopunut nainen tanssi eroottisin ottein (*Laituri*, Ruutsalo 1965) tai meni kovaäänisesti nauraen suutelemaan jotakuta miestä (*Rakas..*, Kurkvaara 1961). Toisaalta monessa elokuvassa suomalaisen miehen myyttinen Paavo, puukko ja pullo -asetelma esiintyi sukupuolen suhteen nurin käännettynä. Humalaiset naiset kävivät jopa keskinäiseen käsiryösyyn elokuvissa *Jengi* ja *Punatukka* (Kurkvaara 1969). Molemmissa tapauksissa riidan aiheena oli kiista miehistä.

Meren tai järven ranta oli paljon käytetty uuden aallon elokuvien näyttämö. Useaan elokuvaan kuuluukin kohta päihtyneestä naisesta rannalla. Luontomaisemalla alleviivataan humalaan liittyviä myyttisiä elementtejä. Humala on usein "kuin miehen" humalaa. Siihen liittyy uhoa ja oman voiman osoitusta sekä jollekin taholle kohdistettua aggressiivisuutta.

Tunteenpurkaus veden äärellä saattaa olla konkreettisesti hyvin hillitty mutta silti voimakas, kuten elokuvassa *Täällä alkaa seikkailu* (Donner 1965). Siinä ruotsalainen muotisuunnittelija Anne (Harriet Andersson) juhlii tanssiravintolaillan jatkoja hienossa huvilassa meren rannalla Helsingissä. Laiturilla hän harmistuu poissaolevalle mies-

tuttavalleen ja heittää lasin vähäeleisesti mereen kävellessään maihin. Eurooppalainen kosmopoliitti käyttäytyy näin arvonsa mukaisesti suuttuessaankin.

Aivan toisenlaisin elkein riehuu meren rannalla Jörn Donnerin elokuvan *Anna* kotiapulaishahmo Helena (Marja Packalén). Juhanusiltana hän kumooa kurkkuunsa viiniä ja raivoaa laiturilla pullo kädessä humalassa heiluen. Uhon kohteena ovat niin poikaystävä kuin työnantajakin, ja kovaääninen kiroilu on pahimman luokan painokelvotonta tekstiä. Kapinoiva räyhääminen saa yliampuudessaan koomisia piirteitä.

Räyhäävät naiset olivat elokuvissa harvoin tilanteessa yksin. Poikaystävät rauhoittelivat niin *Annan* Helenaa kuin *Käpy selän alla* -elokuvan Riittaakin. Mies ikään kuin vastaanottaa tunteenpurkauksen ja kontrolloi, ettei se riistäydy käsistä. Huolehtijan rooli hänellä on siitä huolimatta, että on itsekin osallistunut juhlanpitoon. Asetelmassa korostuu tuttu käänteiskuva suomalaisesta miehisestä humalasta, jossa kontrolloijan paikalla on nainen. Erona kuitenkin on, että mies ei ole juomaringin ulkopuolella vaan ikään kuin tottuneempana osapuolena samassa tilanteessa. Naisten humalaräyhääminen viestii voimakkaasti latautuneena paitsi kapinahengestä sovinnaisuussääntöjä vastaan myös naisen voimasta ja alistumattomuudesta, yhdenvertaisuudesta miehen kanssa.

Myös elokuvassa *Kesäkapina* hyödynnetään selkeästi humalan myyttisiä elementtejä. Päihtyneen naisen kosminen yksinäisyys on osa kuvastoa, jolla esitetään valokuvamalli Susannan (Titta Karakorpi) vieraantumista kapitalistisen yhteiskunnan valheellisesta todellisuudesta. Susannan näytetään olevan yksin järven rannalla juhannusyönä. Sivusuunnasta kuvattuna nähdään hänen kulauttavan hitaasti viiniä pullon suusta järvimaisemaa vasten. Hän horjahtelee teltalle ja makaa seuraavassa kuvassa maassa kumipatjalla pullo kädessä lähes sammuneessa tilassa. Humalatila johtaa myyttiseen kosketukseen luonnon kanssa ja lopulta siihen sulautumiseen. Kohtaus ilmaisee toisaalta yksilön pahaa oloa ja yksinäisyyden tunnetta, toisaalta kosmiseen yksinäisyyteen kuuluvaa voimakasta luontosuhdetta, teollisen yhteiskunnan ja luonnon vastakohtaisuutta.

Nainen saattoi siis juopotella uuden aallon elokuvissa yksinään, mutta yksinomaan naisseurassa tapahtuvaa alkoholijuomien nauttimista elokuvissa ei esitetty. Uudenlainen naistenkeskinen juomatapa, jota esimerkiksi esiintyi naisten kirjoittamissa romaaneissa 1960-luvulla, odotti tulemistaan. Irja Hyttinen on todennut, että pelkästään naisseurassa tapahtuva alkoholinkäyttö on uudehko ilmiö. Alkoholinkäytön ulkoiset muodot saattavat naisten yhteisissä illanvietoissa noudattaa miesten käytäntöjä, mutta niiden sisältö on toinen. Yhteistä voivat olla esimerkiksi perjantai-illat, saunailat ja väkevien alkoholijuomien käyttö. Naiset kuitenkin puhuvat heille ominaisista asioista, tunteista, ihmissuhteista ja perheestä. Alkoholinkäytöllä on silloin naisten yhteenkuuluvuuden tunnetta lisäävä merkitys. Kokemuksia jaetaan, ja niiden ymmärtäminen on mahdollista ainoastaan naisten omista lähtökohdista – Hyttisen sanoin: ”naiskulttuurilla ja sen ilme-

nemisellä naisten yhteisten alkoholinkäyttötilanteiden sisällöllisissä merkityksissä onkin naisten yhteisyyttä ja ystävyyttä lisäävä merkitys”. (Hyttinen 1990, 42.)

Huomionarvoista on myös se, että naisten alkoholinkäytön mahdollistuksessa naisen humalan erilaiset esittämistavat alkoivat kiinnostaa suomalaista yleisöä. Aikanaan marginaaliin jääneiden elokuvien televisioesitykset keräsivät ennätysmäärän katsojia. *Naiset, jotka minulle annoit* -elokuvan katsoi vuonna 1970 kaksi miljoonaa suomalaista ja *Olet mennyt minun vereeni* -melodraaman 1,39 miljoonaa vuonna 1977. *Vihreä leski* kiinnosti 1,79 miljoonaa televisiokatselijaa vuonna 1973, ja myös *Käpy selän alla* -elokuvan katsojaluvut olivat erittäin suuret. Verrattuna tuon ajan pitkien elokuvien televisioesitysten katsojamäärien keskiarvoon luvut olivat ehdotonta huippua.

### Vapautuva, humaltuva nainen

1950-luvusta on puhuttu naisellisuuden vuosikymmenenä. Työssäkäyvä ”uudenaikainen” nainen oli hyväksytty tosiasia, ja naimisissa olevien naisten työssäkäynti lisääntyi koko ajan. Samalla kuitenkin äitiyden ja perheen merkitys korostui. Perhemyönteinen ilmapiiri oli syntynyt, kun sotien jälkeinen seksuaalinen vapautuminen oli kana-voitunut avioliittoon. Tyttöjen koulutus lisääntyi, mutta korkeakouluasteella naisten suhteellinen osuus ja keskeyttämisprosentti olivat edelleen miehiä alhaisempia. Naisasialiikkeen suhteen 1950-luku oli hiljaista aikaa.

1960-luku näyttäytyy puolestaan tasa-arvopyrkimysten vuosikymmenenä. Sukupuoliroolit olivat yksi keskeisiä julkisia puheenaiheita. Lehdissä vuonna 1965 käynnistyneen sukupuoliroolikeskustelun ajoitusta on selitetty naisten koulun- ja työssäkäynnin yleistymisellä, lisääntyneillä perhesuunnittelumahdollisuuksilla, kansainvälistymisellä sekä yhteiskuntatieteiden läpimurrolla. (Eskola 1969, 12–13.) Pahimpina epäkohtina nähtiin lasten päivähoidon yhteiskunnallisen järjestelyn laiminlyönti, naisten alhainen palkkataso ja arvostus sekä naisten sijoittuminen elinkeinoelämässä hyvin kapealle sektorille. Sukupuoliroolikeskustelussa oli pitkälti kysymys Elina Haavio-Mannilan sanoin siitä, että ”perinnäiset sukupuoliroolit määräävät naiset pysyttelemään taka-alalla yhteiskunnassa huolimatta siitä, että yhteiskunta tarjoaa heille koulutuksen, joka luo kykyjä ja odotuksia sitä vastaavasta toiminnasta yhteiskunnassa”. (Haavio-Mannila 1970, 195.) Radikaalin sukupuolirooli-ideologian kannattajat perustivat vuonna 1966 Yhdistys 9:n, jonka päämääränä oli muuttaa sukupuolten välistä rooli- ja työnjakoa oikeudenmukaisemmaksi ja tarkoituksenmukaisemmaksi. (Jallinoja 1983, 124.)

Moralistissävyyiset 1950-lukulaiset naisalkoholistien kuvaukset painottivat sitä, kuinka nainen epäonnistui nimenomaan perheensä suhteen. Uuden aallon elokuvien nuoret naishahmot taas olivat perheellisiä ainoastaan poikkeustapauksissa. *Vihreä leski* oli tällainen poikkeus, mutta siinäkin ei äitiyden roolista suoriutumista itsessään

kyseenalaistettu vaan keskityttiin päähenkilön omaan pahaan oloon. Elokuvien tarinatyyppejä murros kuvaa hyvin sitä, kuinka fiktiivisillä elokuvilla kommentoitiin oman ajan todellisuutta ja tuotettiin uudenlaisia näkemyksiä naisen asemasta ja mahdollisuuksista. Samaan aikaan suomalaiset naiset totuttelivat juomaan alkoholia – vuonna 1946 peräti 80 prosenttia naisista oli ollut vähintäänkin käytännöllisesti katsoen raittiita, ja 1960-luvun lopussa raittiiden naisten määrä oli edelleen korkea ja naisten humalajuominen vähäistä. (Ahlström 1985, 110–114.) Naisten juopottelun näyttäminen valkokankaalla oli siten hyvin vahva ele.

Uuden aallon elokuvissa naisten alkoholinkäyttö ja humala muistuttivat hyvin pitkälle miehistä juomatapaa sen myyttisine ulottuvuuksineen. Merkillepantavaa on se, että uhma ja aggressiot olivat sallittuja ja asiaankuuluvia. Kapinan ja uhman tunnot ja niiden herättämät tunteenpurkaukset kohdistuivat usein mieheen. Humalassa riehuminen esitettiin toimivan jonkinlaisena sielunhoitona ja terapiana, joka lievitti ahdistusta ja purki patoutumia. Rajunpuoleinen selvittely kirkasti tilanteen.

Naisten miehistä juomatavan kuvaukset 1960-luvun loppupuolen elokuvissa eivät kuitenkaan kerro sukupuolten symmetriasta elokuvakerronnassa, kuten 1980-luvun sosiologit otaksuivat. Niillä oli oma erityinen tehtävänsä. Naisen humalaa leimaava maskuliiniseksi mielletty vapauden ja voiman mytologia haastoi miehistä ylivaltaa. Sen avulla esitettiin naisen nousevan yhdenvertaiseen asemaan miehen kanssa. Elokuvien äänekäs humala kiisti kirjaimellisesti vuosisatoja jatkunutta naisten vaientamisen mentaliteettia. Naisen räikeän humalan esittämisen voi siten ennen kaikkea tulkita kommentoivan muodikasta tasa-arvopuhetta 1960-luvun yhteiskunnallisessa todellisuudessa.

## Kirjallisuus

Ahlström, Salme (1985), Naisten alkoholinkäyttö. Teoksessa Jussi Simpura (toim.), *Suomalaisten juomatavat. Haastattelututkimusten tuloksia vuosilta 1968, 1976 ja 1984*. Helsinki: Alkoholitutkimussäätiö.

Denzin, Norman K. (1991), *Hollywood Shot by Shot: Alcoholism in American Cinema*. New York: Aldine De Gruyter.

Eskola, Katarina (1969), Sukupuoliroolikeskustelu Suomessa. Teoksessa Katarina Eskola (toim.), *Miesten maailman nurjat lait*. Helsinki: Tammi.

Falk, Pasi & Sulkunen, Pekka (1980), Suomalainen humala valkokankaalla: suomalaisen miehen myyttinen fantasia. *Sosiologia* 4/1980.

Haavio-Mannila, Elina (1970), *Suomalainen nainen ja mies*. Porvoo: WSOY.

Holmila, Marja & Määttänen, Kirsti (1981), Suomalaisen miehen viinaisia suhteita. *Sosiologia* 2/1981.

Hyttinen, Irja (1990), *Kun nainen juo: naisten alkoholinkäyttö, alkoholin ongelmakäyttö ja hoito*. Helsinki: VAPK.

Jallinoja, Riitta (1983), *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet*. Porvoo: WSOY.

Koivunen, Anu (1995), *Isänmaan moninaiset äidinkasvat: sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: SETS.

Kuusi, Hanna (2004), *Viinistä vapautta: alkoholi, hallinta ja identiteetti 1960-luvun Suomessa*. Bibliotheca Historica 82. Helsinki: SKS.

Pantti, Mervi (1998), *Kaikki muuttuu...Elokuvakulttuurin jälleenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Turku: SETS.

Tarnaala, Eerik (2006), *Kuinka alkoholismista tuli sairaus 1950-luvulla*. Teoksessa Matti Peltonen, Kaarina Kilpiö & Hanna Kuusi (toim.), *Alkoholin vuosisata: suomalaisten alkoholiolojen käännteitä 1900-luvulla*. Helsinki: SKS.