

Emilia Koivumäki

## EDESVASTUULLISIA PERHOSIA

### – Pukeutumistyyli sosiaalisen aseman rakennusvälineenä

Suomalaisessa elokuvassa nousi 1930-luvun lopulla esiin ”uutta naista” ilmentävä naishahmo. Erityisesti komediaelokuvien sankarittaret esittivät naiseuden uudessa valossa. Komedioissa usein käytetty identiteettisekaannuksen teema tarjosi tavan käsitellä ”uuden naisen” sosiaalisen liikkumavaran mahdollisuuksia – ja rajoja. Pukeutumistyylin vaihtaminen toimi elokuvissa keinona omaksua uusi identiteetti ja kokeilla sen toimivuutta erilaisissa sosiaalisissa konteksteissa.

Tässä katsauksessa tarkastelun kohteena on kolme suomalaista 1940-luvun romanttista komediaa: *Tositarkoituksella* (Suomi 1943), *Dynamiittityttö* (Suomi 1944) ja *Viikon tyttö* (Suomi 1946). Nämä elokuvat muodostavat *Vuokrasulhasen* (Suomi 1945) ohella elokuvasarjan, jota yhdistää sama kirjoittajajoukko (Valentin Vaala, Lea Joutseno ja Kirsti Bergroth), Valentin Vaalan ohjaus sekä Lea Joutsenon esittämä sankaritar. Elokuvia yhdistävät myös identiteettisekaannuksiin perustuvat juonenkänteet. Mainitut elokuvat lasketaan usein sotavuosien kevyeksi viihteeksi, ja niiden kuvaama maailma nähdään harmittomaksi, joskin tärkeäksi pakopaikaksi arjen ankeuden keskellä (Uusitalo 1994, 194). Viihteen varjolla saatettiin käsitellä myös yhteiskunnallisia ja kulttuurisia muutoksia, kuten naisen muuttuvaa asemaa yhteiskunnassa (Koivunen 1995).

Valentin Vaala käytti usein identiteettisekaannusteemaa komedioissaan. Inspiraation lähteenä toimivat Vaalan ihailemat amerikkalaiset screwball-komediat. Vaalan

suosikkiohjaajista esimerkiksi Frank Capra ja Preston Sturges hyödynsivät usein elokuvissaan erilaisia puku- ja roolileikkejä. (Varjola 2004, 147, 151–158.) Pukuleikit laajensivat etenkin naishahmojen mahdollisuuksia liikkuu eri identiteettien ja sosiaalisten roolien välillä. Screwball-komedioiden naishahmot kyseenalaistivat käytöksellään myös keskiluokkaista arvomaailmaa (Beach 2001, 14–15). Suomalaiset komediasankarittaret olivat ehkä vielä amerikkalaisia kanssasariaankin kumouksellisempia, sillä heidän rinnallaan ei yleensä nähty tasavahvaa mieshahmoa (Koivunen 1995, 212–213).

Brittiläinen tv- ja elokuvatutkija Charlotte Brundson (1997) on tarkastellut pukeutumiseen perustuvia roolileikkejä osana 1980-luvulle sijoittuvaa postfeminististä käännettä. Tuolloin suosituksi tulivat *Pretty Woman* (USA, 1990) ja *Working Girl* (USA 1988) -elokuvien kaltaiset romanttiset komediat, joissa pukeutumistyylin vaihtaminen esitettiin keinoksi sosiaaliseen nousuun ja unelmien toteuttamiseen niin yksityiselämässä kuin työympäristössä. (Brundson 1997, 84–90.) Brundson kuitenkin sivuuttaa analyysissään sen, että pukeutumiseen perustuvaa identiteettityötä tehtiin elokuvissa yhtä lailla myös niin sanotulla ”esifeministisellä” kaudella. Esimerkiksi elokuvatutkija Christopher 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*, USA 1934) tapahtuu

Beachin mukaan 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*, USA 1941). (Beach 2001, 64, 98.) Myös tässä katsauksessa käsittelemieni elokuvien sankarittarien voidaan katsoa tekevän itsetietoista identiteettiyötä. *Tositarkoituksella* -elokuvan Anja haluaa suoriutua kunnialla naamioitumisestaan kotiapulaiseksi ja tekee kaikkensa sopiakseen osaan. *Dynamiittityön* Marja taas heittäytyy täysillä mukaan kepposeksi luulemaansa ryöstöön. *Viikon tytön* Raija jättää taakseen ”edesvastuuttomien perhosten” elämän ja pukeutuu tarkoituksella yksinkertaisesti antaakseen itsestään vakavasti otettavan naisen kuvan.

Suomessa modernin naisen mallina elokuvissa ovat toimineet Hilja Valtosen romaanien sankarittaret. 1940-luvulla vakiintunut modernin komedian lajityyppi käsitteli arkipäiväisiä ongelmia urbaanilla otteella, ja sen valovoimaisimmaksi tähdeksi nousi Lea Joutseno (Koivunen 1995, 203–205). Joutseno nousi naiskoomikkojen kärkikaartiin täyttäen tyhjön, jonka Sirkka Sarin kuolema ja Tuulikki Paanasen muutto Yhdysvaltoihin oli aiheuttanut Suomi-Filmissä (Hupaniitty 2008, 45). Joutseno valloitti yleisöt pirteällä persoonallaan ja ruumiillisesti aikakauden uuden naistyyppin, niin kutsutun ”flapperin” (Koivunen 1995, 211). Termi ”flapper” juontaa juurensa 1800-luvun lopulle. Se viittaa poikatyttömäisiin, itsenäisiin naisiin, joissa yhdistyvät samanaikaisesti viattomuus ja eroottisuus. Flapperin käsite limittyi ajatukseen ”uudesta naisesta”, jonka kautta on pyritty käsitteellistämään sukupuolijärjestelmässä 1900-luvun alussa tapahtuneita, kaupungistumisen aiheuttamia muutoksia. (Koivunen 1995, 205–206.) Nuorten naisten muuttaessa kaupunkiin naimattomien työläisnaisten ryhmä alkoi nopeasti kasvaa. Huonon taloudellisen tilanteen takia avioliiton solmimista lykättiin, ja tämä merkitsi nuoruusiän pitenemistä. Varakkaat naiset saattoivat käyttää avioliittoa edeltävät vuodet opiskeluun ja matkustelemiseen. Työväenluokkaisilla naisilla tämä aika merkitsi puolestaan miltei poikkeuksetta ansiotyötä.

(Lähteenmäki 1995, 102–104.) Lisääntynyt vapaa-aika ja uudet taloudelliset mahdollisuudet tekivät nuorista, naimattomista naisista samalla sekä kiehtovan että uhkaavan ryhmän. Elokuvien valtosmaisetaishahmot tarjosivat turvallisen kanavan samaistua sankarittariin, joiden toiminta venytti sovinnaisuuden rajoja, mutta ei ylittänyt niitä. Elokuvat toimivat myös keinoina tarkastella ”uuden naisen” identiteettiä ja konsumeristista elämäntyyliä. Flapper-muoti perustui massatuotantoon, ja naiset saattoivat suhteellisen helposti hankkia elokuvissa nähtyjä muotivaatteita tai ainakin nauttia niistä valkokankaalla. (Koivunen 1995, 207, 219.)

Pukeutuminen toimi pitkään Suomessakin kanavana joka määritteli yksilön sosiaalista asemaa yhteiskunnassa. Pukeutumisen avulla oli mahdollista ilmaista esimerkiksi omaa sivistystasoaan tai varallisuuttaan. (Aikasalo 2000, 139, 293–294.) Maun sosiologi Pierre Bourdieun (1992) mukaan vaatteisiin kiinnitettävä huomio kasvaa sitä mukaa mitä ylempäsosiaalisessa hierarkiassa kiiveetään. Tietylnainen tyyli toimii siteenä saman luokan edustajien kesken liittäen luokan jäsenet yhteen. Pelkkä pukeutumiskoodi ei kuitenkaan ole riittävä osa tyylin omaksu- mista, vaan sen tulee sulautua käytökseen ja asemaan. (Bourdieu 1992, 200–202, 231–232, 241.) Luokka voidaan elokuvissa määritellä järjestelmäksi, jossa sosiaaliset jaot luodaan, sovitetaan yleiseen linjaan sopiviksi ja ylläpidetään (Beach 2001, 5). Tässä katsauksessa käsittelemissäni elokuvissa kysymys sosiaaliluokista nousee useaan otteeseen esille. Siinä missä Anu Koivunen käsittelee *Isänmaan moninaiset äidinkasvot* (1995) -kirjassaan samoja elokuvia osana uuden naisen representaatiota kansallisessa elokuvassa, omassa luennassani kiinnitän huomiota erityisesti luokan problematiikkaan.

Vaikka komedioiden katsottiin aikalaisajattelussa kuuluvan tuotantoarvoiltaan alhaisiin elokuviin, Vaalan komediat muodostivat poikkeuksen koska visuaaliseen esillepanoon kiinnitettiin niissä erityisen paljon huomiota (Honka-Hallila et al. 1995, 119–120). Luokan esittämisen lisäksi vaatteilla on Vaalan elokuvissa suuri rooli henkilö- hahmojen tyypittelyssä. Puvut toimivat oikopolkuina roolihahmojen persoonallisuuteen ja asemaan. Myös näyttelijä-käsikirjoittaja

Lea Joutsenon tähtikuva vaikutti elokuvien sankarittarien pukeutumiseen. Joutsenon henkilöhahmoja muokattiin näyttelijättären persoonaan sopiviksi, kuten esimerkiksi Valtos-filmatisointi *Neiti Tuittupään* (1943) sankarittareen tehdyt muutokset osoittavat (Koivunen et al. 1990, 22). Joutsenon hahmojen kuplivaa persoonallisuutta pyrittiin korostamaan tyylikkävällä ja modernilla pukeutumisella, johon kuuluivat naiselliset puvut ja humoristiset hatut (Rytkönen 2008, 248). Puvustus on keino tuottaa tietoa henkilön sosiaalisesta asemasta, liittää hänet jonkin ryhmän jäseneksi ja erottaa toisista. *Tositarkoituksella* -elokuvassa eronteko tapahtuu maaseudun ja kaupungin välillä, kun taas *Viikon työssä* ihmisiä jakavat varallisuuserot. *Dynamiittitytön* kohdalla sosiaalisten tilanteiden väärintulkitseminen johtaa paljastumiseen väärän pukukoodin kautta.

### *Tositarkoituksella* ja maaseudun viehäytys

*Tositarkoituksella*-elokuvassa pukeutumistyyli tuo esiin erot kaupungin ja maaseudun välillä. Seurapiirityttö Anja Ida Leiste (Lea Joutseno) värväytyy salaa työpalveluun tekeytyen kotiapulaiseksi. Inspiraationa elämänmuutokselle toimii Anjan ihastuksen, agronomi Arotien (Tauno Majuri) ihannekuva luonnonläheisestä vaimosta, joka auttaisi miestänsä kartanon hoidossa.

Sodan aikana vallinneen materiaalipulan takia maalaisnaisten vaatimattomuus ja käytännöllisyys nousivat 1940-luvulla ihailtaviksi ansioiksi. Kaupunkilaisten tuli

kuitenkin noudattaa näitä ihanteita niin, että ne soveltuvat myös ajan muotiin. (Aikasalo 2000, 77, 141–144.) Kun *Tositarkoituksella*-elokuvan Anja alkaa rakentaa uutta identiteettiään, hän ymmärtää muutoksen ensisijaisesti ulkoisesti. Anja lähtee siis ostoksille etsimään maalaishenkeä ilmentäviä vaatteita ja asusteita.

Anja hakee myyjiltä varmistusta vaatteidensa autenttisuudesta kysymällä esimerkiksi: "Olenko minä nyt karjakon näköinen?" ja "Eivätkö nämä kengät oikein tuoksu navetalta?" 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 haravaa mukanaan kaikkialle samaan tapaan kuin työpalvelumainoksen julisteen naishenkilö. Juliste toimii näin sekä työpalvelun että kokonaisen elämäntavan mainoksena (Koivunen 1995, 199). Anjan siloteltu ulkomuoto tuo kuitenkin omat epäilyksensä. Työnjohtaja huomauttaa heti, että Anjan kädet ovat liian sileät kovaan ulkotyöhön. Näin Anjan luonnonläheistä maalaistyyliä matkiva ulkoasu osoittautuu jo alkumetreillä vääränlaiseksi.

Toisenlaista luonnonläheisyyden tulkin-taa elokuvassa edustaa Anjan ystävätär Nora (Kirsti Hurme), joka on kiinnostunut maalaiselämästä vain esteettisesti. Luonnonläheinen pukeutuminen voi Noran mielestä ilmetä esimerkiksi luontoaiheisena kuviona kankaassa. Agronomi Arotien ottaessa puheeksi Noran muodikkaan tyylin, Nora



Anja Leiste (Lea Joutseno) ostoksilla.



Anja Leisten (Lea Joutseno) maaseutueleganssia.

huomauttaa käyttävänsä korkokenkiä ainostaan terveyssyistä. Eikä kukaan ei ole Noran mielestä luonnollinen ilman puuteria. 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 oman luokka-asemansa mukaisissa rajoissa.

Esimerkkinä tästä voidaan käyttää Noran hattuja ja Anjan päähuiveja. 1920-luvun

alusta lähtien huivien käytöstä luovuttiin kaupungeissa työväenkin keskuudessa ja hatut, joita aikaisemmin oli pidetty rikkaiden etuoikeutena, levisivät yleiseen käyttöön. Hatut yleistyivät kaupungeissa nopeasti, sillä kaupungeissa työskentelevillä naisilla oli yleensä parempi varallisuustilanne kuin maalla asuvilla. (Lähteenmäki 1995, 235.) Kaupungista maalle saapuessaan Anjalla on päässään hattu, mutta se vaihtuu nopeasti huiviin. Nora puolestaan käyttää maallakin ollessaan huomiota herättäviä ja muodikkaita hattuja. Maalaiselämän myötä Anjan mielipiteet hattumuodista muuttuvat ja hän alkaa nähdä muotihattujen huvittavat puolet.

Anjan luokkarajat yrittävä hahmo oli joustavuudessaan positiivinen esimerkki



Noran (Kirsti Hurme) tyyli on agronomi Arotien (Tauno Majuri) mieleen.

sota-ajan naiskatsojille (Koivunen 1995, 201–202), mutta Noran kaupunkilaismainen kauneus on lopulta enemmän agronomin mieleen. Juonenkäänte kuvastaa sitä, miten luokkarajat ylittävä käytös voi uhata säädyllisyyden rajoja. Käytän termiä säädyllisyys brittisosologi Beverley Skeggsiltä (1997) omaksumassani merkityksessä, eli tarkoitamaan diskurssia luokkarajojen sisällä hyväksyttävänä pidetystä käytöksestä. Se, mikä on säädyllistä, vaihtelee eri luokkien välillä. Rangaistuksena rajojen ylittämisestä on usein häpeä (Skeggs 1997, 1–4, 118, 123). Skeggs tulkitsee säädyllisyyden pyrkimykseksi kasvattaa naiset osaksi yhteiskunnan heteroseksuaalista järjestystä. Näin ymmärrettynä säädyllisyys on käyttökelpoinen työkalu käsitteellistämään myös niitä tapoja, joilla sukupuoli, seksuaalisuus ja luokka kietoutuvat yhteen elokuvakerronnassa. *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 maalaishenkisen luokkasemaan sidottujen mahdollisuuksien mukaisesti. Piikojen voidaan odottaa olevan hyviä heinänteossa ja rikkakasvien kitkemisessä, mutta kartanonrouvalta odotettavaan maalaishenkisyyteen se ei liity. Maalaishenkisyyttä ilmentämään ei välttämättä tarvita tekoja, vaan oikea tyyli riittää tarpeellisen vaikutelman antamiseksi. Osoittautumalla kyvyttömäksi lähes kaikkiin maatilan töihin Anja todistaa olevansa oman luokkansa

täysiverinen edustaja. Työskentely opettaa kuitenkin Anjalle vakavuutta ja arvostusta työtä kohtaan, mikä kasvattaa hänestä varteenotettavan ehdokkaan kartanon emännäksi (Koivunen 1995, 201–202). Näin Anja löytää tavan olla luonnonläheinen ja maalaishenkisen ylittämättä oman luokkansa säädyllisyyden rajoja.

### *Dynamiittityttö ja hienosti pukeutumisen ongelmat*

*Dynamiittityttö* sijoittuu Helsinkiin ja sen seurapiireihin. Päähenkilö on pankkiirin tytär Marja Reijonen (Lea Joutseno), joka joutuu vahingossa tekemisiin kaupunkia terrorisoivien rikollisten kanssa. Dynamiittimiehiä näyttelijöiksi luuleva Marja tulee soluttautuneeksi rikolliskoplaan (Matti Lehtelä, Veikko Huuskonen, Kaarlo Aavajoki, Kyösti Käyhkö) ja osallistuneeksi ryöstöön. Marjasta tehdään houkutuslintu, jota kutsutaan dynamiittimiesten keskuudessa ”tipuksi”. Hänen tehtävänä on kiinnittää naisellisen viehätysvoimansa avulla ryöstöpaikan vartijan huomio itseensä. Koska Marja luulee ryöstäjien olevan taiteilija Hongan (Tapio Nurkka) ystäviä jotka vain näyttelivät rosvoja, Marja heittäytyy estoitta mukaan leikkiin ja ottaa käytöksellään osaa jännittävään luokkaseikkailuun.

Pukeutumistyyli ja käytöstavat nousevat elokuvassa keskeisiksi keinoiksi ilmaista Marjan ja dynamiittimiesten välistä luokkaeroa. Tyyli ei rajoitu vain vaatteisiin, vaan se näkyy esimerkiksi tavoissa, ryhdissä ja



*Dynamiittityttö* (Lea Joutseno) herraseurassa.



puheessa (Bourdieu 1992, 241). Dynamiittimiehet asemoidaan alaluokkaan kuuluviksi juuri tapojen ja vaatetuksen kautta. Kun Marja ehdottaa miehille tapaamista yläluokan suosimassa hotelli Ritzissä, miehet yrittävät aluksi kieltäytyä tapaamisesta. Joukkoon sulautuakseen miehet pukeutuvat hienoksi tietämäänsä asuun, frakkiin. Ryöstäjien asuvalinta on kuitenkin liioiteltu tavallista iltaa ajatellen. Muut paikalla olevat miehet ovat pukeutuneet pikkutakkeihin. Roistojen ero muihin ravintolan asiakkaisiin korostuu, kun heitä kuvataan rinnan Marjan kosijoiden, Vuoriston (William Markus) ja Hongan, kanssa.

Ryöstäjät eroavat muista myös käytöstavoillaan. Honka ja Vuoristo tupakoivat hienostuneesti ja vähäeleisesti, kun taas rosvot roikottavat sikareitaan rahvaanomaisesti suupielissään. He juovat konjakkinsa yhdellä kulauksella, huutelevat tarjoilijoille ja pitävät kynärpäitään pöydällä. Vastakkainasettelu näkyy myös kahdessa tanssikohtauksessa, joista toinen on hidas tanssi Marjan ja Vuoriston välillä ja toinen hurja tango Marjan ja yhden rosvoista kesken. Marja ja Vuoristo sulautuvat muiden tanssijoiden joukkoon, mutta Marjan tanssiessa dynamiittimiehen kanssa tanssilattia on muutoin tyhjä.

Marjan oma pukeutuminen ei ole luokkarajoja rikkovaa, mutta se eroaa näyttävyydessään muiden naishahmojen hillitystä tyylistä. Ritzissä Marjalla on yllään juhlava, leveähelmäinen puku, joka korostaa hänen persoonallisuuttaan ja varallisuuttaan. Leveä helma oli muodikas mutta 1940-luvun puolivälissä materiaalipulan takia vielä harvinainen. Asukokonaisuuden kruunaa hassu hattu, Lea Joutsenon tähtipersonan tavaramerkki. Pankkiryöstön jälkeen Marja kuulee poliisin kuvauksen epäilystä naishenkilöstä ja kauhistuu: epäilyn naishenkilön vaatetuksesta päätellään, että nainen oli humalassa. Marjan vinoon aseteltu pariisilaihattu ei siis poliisiraportin mukaan ollutkaan muodikas, vaan merkki humalatilasta. Sama asia saa siis kokonaan uuden merkityksen, kun se liitetään erilaiseen sosiaaliseen kontekstiin. Marjaa harmittaa häneen kohdistuvissa epäilyissä enemmän se, että hänen muodikasta asuaan ei osattu arvostaa kuin se, että hänen ajateltiin olleen humalassa.

*Dynamiittityössä, samoin kuin Tositar-*

*koituksella*-elokuvassa, sankaritar joutuu kohtaamaan alaluokkaisiin naisiin liitetyt ennakkoluulot ja epäilykset siveettömyydestä. Nuorten maalta muuttaneiden naisten koulutustaso oli usein heikko ja heidän ajateltiin joutuvan helposti hyväksikäytön uhreiksi. Tämä ruokki mielikuvia nuorten työväenluokan naisten siveettömyydestä (Lähteenmäki 1995, 122). Marjan lapsenomaista käytöstä ja prinsessapukua pidetään viattoman suloisena Ritzin salissa, mutta ryöstöön yhdistettynä Marja tulkitaan vaaralliseksi vampiksi. Dynamiittityön rooli tarjoaa Marjalle tilaisuuden hullutella julkisesti ja halveksia omaa suojattua elämäänsä. Vaikka Marjan vaatteet pysyvät samoina, niiden merkitys muuttuu sosiaalisen tilanteen mukaan.

### **Viikon tyttö ja vaatimattomuuden voitto**

*Viikon tyttö* eroaa edellä käsitellyistä elokuvista siten, että elokuvan sankaritar on taustaltaan työväenluokkainen. Raija (Lea Joutseno) on töissä kalatehtaassa, mutta voitettuaan sattumalta Viikon tyttö -kauneuskilpailun hänestä tulee tehtaan omistajien suojatti ja seurapiirien kiinnostuksen kohde. Raijan roolinmuutos tapahtuu vahingossa, sillä Raija ei aluksi ole tietoinen siitä, että ihmiset kuvittelevat hänen olevan rikas perijätär.

Muoti demokratisoitui Suomessa naisten lisääntyneen työssäkäynnin myötä. Kalliiden vaatteiden jäljitelmät ja kaavoja levittävät lehdet mahdollistivat modin olevan saatavilla myös työväenluokan naisille. Lisääntynyt vapaa-aika ja varallisuus nostivat esiin halun tasa-arvoiseen pukeutumistyyliin, mutta työläisnaisen pukeutumiseen vaikutti silti eniten käytännöllisyys ja asiallisuus. (Lähteenmäki 1995, 234). Kalatehtaan omistajan vaimo rouva Tupanen (Dagi Angervo) haluaa Raijan osallistuvan illallisille, mutta Raija kieltäytyy, sillä hänellä ei ole tilaisuuteen sopivia vaatteita. Rouva Tupanen tarjoutuu hankkimaan Raijalle edustuskelpoiset vaatteet muotialongista. 1940–1950-lukujen muotialongit saattoivat olla ostajalle pelottavia paikkoja, sillä niissä asioiminen edellytti muutakin kuin varallisuutta. Rahaa ei katsottu tyylin takeeksi,

vaikka se ovet salonkiin avasikin. Valikoitu asiakaskunta auttoi salonkeja vaalimaan mainettaan, mutta teki niistä samalla vaikeasti lähestyttävää.<sup>1</sup>

*Viikon tytössä* rouva Tupanen on epävarma omasta maustaan, ja siksi hänellä on mukanaan avustajansa ”Pupu” eli maisteri Ojanen (Pentti Viljanen). Maisteri Ojaseen tehtävänä on auttaa rouva Tupasta tyylikkyyden saavuttamisessa ja ylläpitämisessä. Raijan vaatteita valitessa maisteri Ojanen kommentoi vaatteita sellaisilla lausahduksilla kuin ”siinä ei ole oikeanlaista tuoksua”, ”chic” tai ”se kehystää kauniisti”. Maisteri Ojaseen näkemykset siitä, millaiset vaatteet sopivat Raijalle, eroavat Raijan omasta käytännöllisestä ajattelutavasta. Raijan asenne yläluokkaiseen 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 ihaillemaansa tehtaallaan työnjohtajaan (Tauno Palo). Torjumalla muodin houkutukset ja pukeutumalla vaatimattomasti Raija pyrkii ilmaisemaan olevansa vakavasti asioihin suhtautuva nainen. Raijan torjuva asenne muotia kohtaan on siis lopulta samalla tavoin tarkoitushakuinen kuin *Tositarkoitussella*-elokuvan Anjan. Erona on se, että Raija todella ymmärtää vaatteidensa vaikuttavan siihen millä tavoin häneen suhtaudutaan.

Pukeutumisleikit avasivat 1940-luvun komedioissa mahdollisuuden tutkiskella identiteetin muokkaamisen mahdollisuuksia. Kuten tässä esitellyt esimerkit osoittavat, pukeutumistyylillä on kokonaisvaltainen käsite, joka ei tarkoita vain vaatteita, vaan tulee esiin myös yksilön tavoissa ja käytöksessä. Kuka tahansa voi leikitellä vaatteilla ja pukeutua luokkakooodeja sekoittaen, mutta tyylin tavoittaminen edellyttää myös sulautumista sosiaaliseen ympäristöön. Anjan yritykset omaksua kotiapulaisen rooli *Tositarkoitussella*-elokuvassa eivät vakuuta ketään, mutta Raija onnistuu huijaamaan käytöksellään hienostorouvia *Viikon tytössä*. Sosiaalisten suhteiden ja tilanteiden lukutaito nousevat siis tärkeäksi osaksi pukeutumistyylin toimivuutta. Vaikka pukeutumisleikit tarjoavat esimerkkielokuvissani mahdollisuuksia luokkarajojen horjuttamiseen, olemassa

olevat rajat eivät katoa mihinkään. Vaatteiden avulla on mahdollista saavuttaa uusi identiteetti vain hetkellisesti.

*Katsaus liittyy kirjoittajan tekeillä olevaan gradu -työhön, joka käsittelee luokkaa ja huumoria 1940-luvun suomalaisessa romanttisessa komediassa. Tarkastelun kohteena on neljä Valentin Vaalan elokuvaa Tositarkoituksella (1943), Dynamiittityttö (1944), Vuokrasulhanen (1945) sekä Viikon tyttö (1946).*

## Viitteet

<sup>1</sup> 1940–1950-lukujen muotialongeaista ks. Ritva Koskenurmi-Sivonen: *Helsingin muotialongit ja salonkimuoti*. <http://www.helsinki.fi/~rkosken/muoti>. Linkki tarkistettu 18.3. 2010.

## Kirjallisuus

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

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

Bourdieu, Pierre (1992) *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste* (kääntänyt Richard Nice). Lontoo: Routledge (Alunperin ilmestynyt 1979).

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

Honka-Hallila Ari, Laine, Kimmo ja Pantti, Mervi (1995) *Markan tähden: Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun Yliopiston täydennyskoulutuskeskus.

Hupaniitty, Outi (2008) *Suomalaisen valkokankaan sielukkaimmat kasvot – Helena Karan julkisuuskuva elokuvalehdissä vuosina 1937–1952*, toim. Kimmo Laine ja Juha Seitajärvi: *Valkoiset ruusut Hannu Lemisen ja Helena Karan elämä ja elokuvat*. Helsinki: SKS, 32–68.

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

Koivunen, Anu ja Laine Kimmo (1990) *Punapäätä, Leikkotukka, Tuittupää: Suomi-filmin moderni Valtosmaailma, Lähikuva 3/1990*, 17–23.

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

Rytkönen, Sisko (2008): *Ihanat naiset kankaalla: Filmitähtiä suomalaisen elokuvan kultakaudelta*. Hämeenlinna: Kustannus Oy Majakka.

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

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

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