

Sanna Kivimäki

NAINEN VAILLA KAIKKEA – suomalaisuus, sukupuoli ja luokka Aki Kaurismäen elokuvassa *Tulitikkutehtaan tyttö* (1990)

Iris Rukka on nainen vailla kaikkea, niin taloudellista, kulttuurista, sosiaalista kuin symbolista pääomaa – ja myrkytettyään neljä ihmistä, vailla henkilökohtaista vapauttakin. Iris on lähes mykkä lapsinainen, Angelikojen kyllästämä ja arkinen. Hänen hahmoonsa liittyy useita stereotyyppisiä toistoja, joiden käytöstä syytetään usein niin sanottuja suuren yleisön elokuvia, ei niinkään taide-elokuvia. Stereotyyppiat, älyllinen etäännyttäminen ja ironia eivät kuitenkaan välttämättä ole parhaita keinoja empatian ja kunnioituksen herättämiseksi.

Tulitikkutehtaan tyttö on vuonna 1990 ensi-iltansa saanut Aki Kaurismäen ohjaama elokuva, joka muodostaa viimeisen osan ohjaajan niin sanotusta työläisstrilogiasta (muut osat *Varjoja paratiisissa* 1986 ja *Ariel* 1988). *Tulitikkutehtaan tytön* päähenkilö on tehtaassa työskentelevä, alkoholisoituneesta perheestään huolehtiva Iris Rukka, joka pettyy rakkaudessaan väärään mieheen, keskiluokkaiseen Aarneen. Menehtyään syntymättömän lapsensa Iris päättää kostaa kärsimänsä vääryydet tarjoilemalla rotanmyrkkyä petolliselle miehelle, satunnaiselle baarituttavuudelle sekä perheelleen. Kosto näyttää tuottavan Iiriksellä hetkellistä nautintoa ja voimaantumisen tunnetta, jotka jäävät kuitenkin lyhytaikaisiksi. Elokuvan lopussa Iris oletettavasti pidätetään työpaikallaan.

Tarkastelen tässä artikkelissa tuota parikymmentä vuotta sitten ensi-iltansa saanutta elokuvaa tulkintana ajastaan, 1980- ja 1990-lukujen taitteen Suomesta. Sodan jälkeen rakennettu suomalainen hyvinvointiyhteiskunta oli 1980-luvun mittaan muuttunut monin tavoin, kun pääoma- ja rahoitusmarkkinat vapautuivat ja niin sanottu kasinotalous pääsi valloilleen. Kulutustyyli muuttuivat ja rahasta tuli eri tavalla seksikästä kuin ennen (Siltala 2002). Vuosikymmenen lopulla lähestyt-

tiin kiihtyvällä vauhdilla lamaa, joka sittemmin muutti suomalaisen yhteiskunnan rakennetta perusteellisesti (esim. Blom 1999): rikkaat rikastuivat ja köyhät köyhtyivät, vaikka selvärajaista uutta alaluokkaa ei Suomeen muodostunutkaan. Muuttuvan pohjoismaisen yhteiskunnan uhkia käsiteltiin paljon esimerkiksi dekkareissa ja uudenlaista yksilöllisyyttä muotoiltiin myös (oma)elämäkerroissa (Nestingén 2008, 29–41, 48, 60). Myös kaupallinen erotiikka eli Suomessa jonkinlaista buumia: julkista tilaa hallitsivat seksibaarien ja -linjojen mainokset ja televisio erotisoitui (Hietala 1996, 11–27).

Aki Kaurismäen elokuvien vastaanotossa on usein nähtävissä jonkinlainen aikalaisdiagnoosin odotus (esim. von Bagh 2002), vaikka hänen elokuviaan on usein merkityksellistetty myös ajattomamman ”suomalaisuuden” tai ”työläisyyden” nostalgisiksi kuvauksiksi. Arkipuheessa ”kaurismäkeläisyys” voi muodostua jopa tavoiteltavan, yksinkertaisen elämän synonyymiksi. (Esim. Lyytinen 2009.) Suomessa tuntuu vallitsevan lähes yksimielinen käsitys siitä, että ohjaaja yleensä onnistuu yrityksissään olla ”pienien ihmisten” puolella. Harvinainen poikkeus tässä suhteessa on kriitikko Kari Salminen (2006), joka on kyseenalaistanut Kaurismäen kyvyn toimia tällaisena ”puolustusasianajajana” ja kysynyt, kenen puolesta Kaurismäki oikeastaan puhuu. Salmisen mukaan ristiriitaa syntyy, kun Kaurismäki ”puhuu työläisten, työttömien ja luusereiden puolesta romanttisella paatoksella ja kerää sitten kolehdin ja kansainväliset palkinnot”. Salmisen Akilandiaksi nimeämän maailman köyhyyden estetiikassa ”ihmisillä on yhteiskunnallista hyvää yhtä niukasti kuin ohjaajalla keinovaroja elokuvallisessa paletissa”. Varsinkin nostalgiaan nojaavat tulkinnat istuvat Iriksen tarinaan huonosti. Elokuvassahan mikään ei näytä erityisen idylliseltä kaipuun kohteelta: ei koti, perhe, työ eivätkä ihmisten väliset rakkaus- ja kiintymyssuhteet. Myöskään ”pienen ihmisen” kunnioittamisen ja puolustamisen eetos ei ole *Tulitikkutehtaan tytössä* ainakaan itsestään selvää.

Tarkastelen tässä artikkelissa *Tulitikkutehtaan tyttöä* suomalaisen sukupuolittuneen köyhyyden kulttuurin kuvauksena. Kiinnittämällä huomioni Iriksen hyytävän tarinan luokittuneisuuteen ja sukupuolittuneisuuteen kohdennan katseeni siis ”suomalaisuuden” sisäisiin eroihin. Fiktiossahan kuvitellaan paitsi kansakuntia, myös sosiaalista paikkaa ja olemisen tapaa kansakunnan sisällä. Lainaan ajatuksia niin kulttuurintutkimuksesta, sosiologiasta kuin naistutkimuksestaakin. Aluksi tarkastelen elokuvasta tehtyjä aiempia tulkintoja. Sitten analysoin elokuvaa hyvinvointivaltion sisäisten luokka- ja sukupuolierojen näkökulmasta ja kiinnitän huomioni ennen kaikkea kapitalismiin kytkeytyvään rahan ja rakkauden liittoon. Lopuksi pohdin niitä ristiriitaisia tunteita, joita *Tulitikkutehtaan tytön* kaltaiset, pohjoismaisille nykymelodraamoille tyypilliset naiskohtalot voivat katsojalleen tuottaa.¹

Suomalaista Akilandiaa?

Vaikka Aki Kaurismäen elokuvista on kirjoitettu paljon, *Tulitikkutehtaan tytön* erityisyyteen ei ole kiinnitetty juurikaan huomiota, vaan sitä

on tarkasteltu esimerkiksi työläistrilogian osana. Tällöin ”työläisen” erityispiirteillä kuten sukupuolella tai iällä ei ole nähty merkitystä, eikä ”työläisyyskään” ole välttämättä nostanut esiin hienovaraisempia, luokkaa koskevia kysymyksiä. *Tulitikkutehtaan tyttöä* ei ole myöskään kategorisoitu nuorisotelokuvaksi, perhekuvaukseksi tai elokuvaksi rikoksesta. Esimerkiksi nuorisotelokuvan perinteisiin sen yhdistävät kaupungin, perheen ja sukupolvikonfliktin kuvaukset sekä seksin, vahinkoraskauden ja rikollisen käyttäytymisen teemat (esim. Astala & Hoikkala 1985; Pantti 1994).

Kuten amerikkalainen Andrew Nestingen (2008) on huomannut, tutkijoiden, esseistien ja kriitikoiden tulkinnot Aki Kaurismäen elokuvista näyttävät keskittyvän usein kansallisuuden, kansainvälisten vaikutteiden ja ohjaajan henkilökohtaisen tyylin erittelyyn. Kansallisuus asettuu ikään kuin luonnostaan Kaurismäen elokuvien tulkintojen taustaksi, ja elokuvista havaitaan ”suomalaisuuden” ilmentymiä tai ilmentymättömyyksiä (esim. Toivainen 1994; von Bagh 2002; Reuter 2005; Kyösola 2007). Elokuviin liittyvät nostalgian, melankolian ja häpeän tunteet tulkitaan usein erityisesti suomalaisuuteen kuuluviksi elementeiksi (ks. Koivunen 2006). Iriksen tarinankin on katsottu edustavan yleistä, kaikille yhteistä suomalaista tai pohjoista mentaliteettia. Esimerkiksi Sakari Toivianen mukaan *Tulitikkutehtaan tyttö* on helmi, joka ”on puserrettu suomalaisesta ahdistuksesta” (Toivainen, 1990). Saksalaissyntyinen Sandra Reuter (2005, 36–37) tulkitsee puolestaan, että *Tulitikkutehtaan tyttö* on kuvaus pohjoisesta synkyydestä.

Aki Kaurismäen elokuvien ”suomalaisuus” kytkeytyy kuitenkin ennen kaikkea maskuliinisuuteen (ks. Koivunen 2006, Toivonen 2007). Elokuvia kritisoitiinkin jo varhain nuorten miesten odysseioiksi, joissa ”hemmot hortoilevat” pateettisesti itseään etsimässä (Heino 1990, ks. myös Kääpä 2008). Useimpien Kaurismäen elokuvien mieshahmoja voi verrata tukkilaiselokuvista tuttuihin jätkiin, jotka havittelevat utooppisia maskuliinisuuden yhteisöjä, joissa naiset loistavat poissaolollaan (vrt. Koivunen & Laine 1993). Työläistrilogian kahdessa aiemmassa osassa naisten tehtävänä onkin lähinnä tarjota päähenkilöille apua sekä lähteä käskyn käydessä seikkailuun mukaan. *Varjoja paratiisissa* -elokuvassa Valintalon kassa Ilona huomaa itselleen tuntemattoman Nikanderin haavoittuneen ja kiiruhtaa apuun; tosin mutkikkaan romanssin kuluessa myös Nikander pelastaa Ilonan palauttamalla varastetun rahalippaan. Vaikka Ilonaa houkuttaa varakkaampi miesystävä, lopussa odottaa äkkilähtö Tallinnaan Nikanderin kanssa. *Ariel*-elokuvan Irmeli puolestaan auttaa päähenkilö Taistoa pakenemaan vankilasta ja karkaa lopussa lapsineen tämän kanssa Meksikoon. Ylipäänsä elokuvien naishahmot ovat varsin auttavaisia ja solidaarisia vaikeuksiin joutuneita antisankareita kohtaan.

Tulitikkutehtaan tyttö alkaa pitkällä kuvauksella tulitikkukoneen toiminnasta. Esimerkiksi jätehuolto, kaivos, satama, teurastamo ja rakennustyöt tuovat useisiin muihinkin Kaurismäen elokuvaan industrialismin ajan estetisoitua kuvastoa, tehtaita ja isoja koneita. Koneet ja liukuhihnat ovatkin olleet keskeisiä tekijöitä, kun mielikuvia modernista elämästä on muodostettu. Ne viittaavat ennen kaikkea perinteisiin maskuliinisiin työläisammatteihin, joissa tarvitaan voimaa, vaatimattomuutta ja kykyä käsitellä erilaisia laitteita. Koneromantiikka on ollut

omiaan häivyttämään esimerkiksi naisvaltaisten alojen palkkatyön, hoivan tai kotitöiden merkityksen modernissa elämässä. Olisi vaikea kuvitella, että Kaurismäen maailmassa työläisnainen työskentelisi esimerkiksi lastenhoitajana tai lähihoitajana.

Tulkinnoissa yleinen ”suomalaisuus” yhdistyy toisinaan yllättävän saumattomasti työväenluokkaiseen maskuliinisuuteen. Esimerkiksi *Kauas pilvet karkaavat* -elokuva (1996) analysoineen Tarja Laineen (2004) mukaan elokuvan kuvaamaa työttömyyden pelkoa ei voida erottaa suomalaisesta kulttuurista. Laineen mukaan työntekeä on suomalaiselle ainoa tapa paeta häpeää, kontrolloida omaa elämäänsä ja vaatia oikeutusta olemassaololleen. Työn kautta suomalainen säilyttää kontrollin vihamieliseen ulkomaailmaan ja omiin tunteisiinsa (emt., 44). Näin määritelty ”suomalaisuus” peittää näkyvistä kaikki varallisuuteen, omistamiseen, palkattoman työn tekoon ja palkkatyöstä riippuvuuteen liittyvät erot, jotka eivät tietenkään ole pelkästään suomalaisuuteen liittyviä ilmiöitä.

Paitsi suomalaisuuteen, Kaurismäen elokuvien tulkinnoissa on kiinnitetty paljon huomiota ohjaajalle ominaiseen estetiikkaan ja elokuvien intertekstuaalisuuteen. Myös elokuvien tilallisuuteen on kiinnitetty huomiota. Tapahtumapaikkoina nähdään usein takapihoja, sivukatuja, satamia ja erilaisia joutomaita keskustan ja periferian liepeillä. (Tani 1995, 2008.) Tiettyjen tilojen ja maisemien lisäksi ”Akilandiassa” toistuvat tietyt henkilöhahmot sekä heitä esittävät näyttelijät, jotka saavat paljon huomiota etenkin esseistisessä Kaurismäki-kirjoittelussa. Myös viittaukset kirjallisuuteen ja muihin elokuvaan ovat saaneet osakseen runsasta huomiota. *Tulitikkutehtaan tytön* lähes itsestään selvinä subteksteinä on mainittu Hannu Salaman *Se tavallinen tarina* (1961), Anni Swanin *Iris-rukka* (1916) ja Hans Christian Andersenin *Pieni tulitikkutyttö* (1848, suom. 1879). Elokuvatutkija Tytti Soila on puolestaan liittänyt Iriksen hahmon, *anorektisen sarjamurhaajan*, suomalaisen elokuvan pelottavien naisten perinteeseen: synnin, sukupuolitautien ja alkoholismin riivaamiin naishahmoihin (Soila 1998, 94).

Kansainvälinen Kaurismäki-tutkimus (esim. Nestingen 2008; Kääpä 2008) on suunnannut huomionsa elokuvien transnationaaleihin piirteisiin. Kaurismäen elokuvia on luonnehdittu elokuvallisiksi esseiksi tai elokuvahistoriallisiksi synteeseiksi, jossa yhdistyy vaikutteita niin ranskalaisesta uudesta aallosta, italialaisesta neorealismista, Hollywoodin b-elokuvista kuin dokumenteistakin (esim. Reuter 2005, 30). Tyyllillisesti *Tulitikkutehtaan tyttö* on yhdistetty muun muassa ranskalaisen Robert Bressonin elokuvaan. Kaurismäen elokuvien tulkitaan yleensä liittyvän ennen kaikkea melodraaman perinteeseen. *Tulitikkutehtaan tyttö* tuntuukin täyttävän melodraaman mitat kuvatessaan perhettä, sukupolvikonfliktia, sosiaalisia huolia ja kaupunkia (esim. Gledhill 1987). Erityisen suurta kiinnostusta melodraama on perinteisesti tuntenut langenneita naisia, aviottomia lapsia ja prostituutiota kohtaan. Esimerkiksi Kaurismäen vertailukohdaksi usein asetetun Teuvo Tulion elokuville tyypillinen piirre on naisroolien kaksinaisuus: avioliiton vaihtoehdona on usein katuja, kun lankeaminen päättyy kadulle tai siltojen alle (Toiviainen 1992, 72). Andrew Nestingen (2008, 116–118) on kiinnittänyt huomionsa Kaurismäen yrityksiin uudistaa melodraaman kriittistä potentiaalia muiden pohjoismaisten

nykymelodramaatikkojen, Lars von Trierin ja Lucas Moodyssonin ta-
voin. Nestingen pitää pohjoismaisten nykymelodraamojen keskeisenä
elementtinä hyvinvointivaltioiden tasa-arvon ideaalia. Perinteinen
ihanne joutuu koetukselle, kun vain ne, joilla on rahaa, nauttivat so-
siaalisesta arvonnasta.

Yksittäisenä elokuvana *Tulitikkutehtaan tyttö* on kiinnostanut tutki-
joita vähän. Ainoa löytämäni, pelkästään siihen keskittyvä analyysi on
musiikintutkija Erkki Pekkilän artikkeli ”Tango, twist ja Tšaikovski.
Musiikki Aki Kaurismäen elokuvassa *Tulitikkutehtaan tyttö*” vuodelta
2005. Pekkilä kiinnittää musiikin lisäksi huomionsa satuihin elokuvan
interteksteinä ja luonnehtii elokuvaa traagis-ironiseksi tragikomedii-
aksi. Hän tulkitsee traagisten tapahtumien ja hilpeän musiikin vasta-
kohtaisuuden ilmentävän Iriksen toiveiden ja todellisuuden välistä
ristiriitaa ja arvelee tuon vastakohtaisuuden herättävän katsojassa
empatiaa.

Imaginaarista köyhää kansaa

Koska ”yhteiskuntaluokan” suosio ihmistieteiden käsitteenä on – ai-
van viime vuosia lukuun ottamatta – ollut niukkaa (Tolonen 2008;
Kivimäki 2009), on Kaurismäen elokuvien päähenkilöiden sosiaalisen
ja taloudellisen aseman kuvailuun käytetty paljolti muuta sanastoa.
Esimerkiksi Satu Kyösolan (2007, 168–169) mukaan Kaurismäki jatkaa
1800-luvulta peräisin olevien kirjallisuuden ja kuvataiteen perinteitä
kuvaamalla ”työläisiä, kansan syviä rivejä” ja ”suomalaista kansansie-
lua”. Kaurismäen elokuvien on tulkittu kertovan myös ”banaaliudes-
ta” ja ”marginaaleista” (Tani 2008), ”sijoiltaan olostaa” (Bacon 2003) tai
”vinoudesta” (Timonen 2006). Etenkin marginaalisuus ja banaalius ovat
hankalia käsitteitä. Mistä katsottuna mikäkin näyttää marginaaliselta
tai banaalilta? Käsitteiden valinta on tietenkin aina myös poliittista.
Marginaalisuus, alakulttuurisuus ja banaalius vaikuttavatkin toimivan
eräänlaisina eufemismeina ”yhteiskuntaluokalle”. Tutkimuksen sanas-
toa ”kevennettiin” juuri 1990-luvun mittaan puhumalla esimerkiksi
elämäntavoista ja alakulttuureista (Tolonen 2008, 8–9). Kiinnostavaa on,
että Kaurismäen ympärille kehkeytyneessä, esseistisessä elokuvakir-
joittelussa sanasto on osittain toisenlainen. Esimerkiksi Peter von Bagh
on kirjoittanut ”1990-luvun kyynisestä uusjaosta köyhiin ja rikkaisiin”
(1997, 9–10) ja luonnehtinut Kaurismäen kuvaavan ”ihmisen osaa ra-
han maailmassa” (2002, 141–142). Lauri Timonen (2006) on puolestaan
pohtinut Kaurismäen näkemystä ”maailmasta suurena kapitalismin
ja tunnekylmyyden varaan perustuvana vankilana”. Tyypillistä tälle
merkityksellistämislle on, että marxilaisesta tutkimuksesta tutut
käsitteet ”pääoma”, ”yhteiskuntaluokka” tai ”kapitalismi” toimivat
jonkinlaisina refleктоimattomina taustatekijöinä tai selittäjinä, jotka
syrjäyttävät muut erot, kuten esimerkiksi sukupuolen. Feministitutkijat
ovatkin toistuvasti kiinnittäneet huomionsa siihen, miten luokkateoriat
ovat jättäneet huomiotta sukupuolen, seksuaalisuuden ja etnisyyden
luokkien muotoilijoina (esim. Adkins & Skeggs 2004).

Luokkia muotoillaan jatkuvasti tietenkin paljon muuallakin kuin
luokkateorioissa. Kanadalainen filosofi Charles Taylor (2004, 23–24)

on viitannut modernilla sosiaalisella mielikuvituksella (*modern social imaginary*) niihin moninaiisiin tapoihin, joilla yksilöt kuvittelevat sosiaalista olemistaan, suhdettaan toisiin ihmisiin. Sosiaalisella mielikuvituksella voidaan viitata myös kaikkeen siihen, miten yhteiskunnissa legitimoidaan meikäläisyyttä, yhteisiä tapoja ja kertomuksia. Brittiläis sosiologi Beverley Skeggsin (2004, 17) mukaan tällaista legitimointia tehdään paljolti mediarepresentaatioissa, jotka tiivistävät, tuottavat ja uusintavat niitä käsityksiä, joita luokkiin liitetään. Elokuvatutkija Teresa de Lauretis on pitänyt etenkin elokuvaa voimakkaasti vaikuttavana sosiaalisena teknologiana, joka muokkaa subjektiutta ja sitä, miten ihmiset käsittävät itsensä, toiset ja sosiaaliset suhteet. Elokuvissa on kyse ennen kaikkea kuvittelusta, kuvattelusta, kuvilla kuvittelemisesta, tuntemisesta ja käsittämisestä, kuten Anu Koivunen (2006, 81–82) on tiivistänyt.

Oma tulkintani lähtee Andrew Nestingeniä (2008) seuraten siitä, että *Tulitikkutehtaan tytössä* kommentoidaan näkyvästi ajan taloudellisia ja kulttuurispoliittisia muutoksia. Nestingen näkee Kaurismäen elokuvat poliittisina, sosiaalisen muutoksen kommentteina, historiallisesti erityisinä, sosiaalisen oikeudenmukaisuuden rapautumiseen reagoivina (mt., 105). Lainaan sosiologi Eva Illouzilta (2007) ajatuksen *emotionaalisesta kapitalismista*, jossa ekonomistiset ja emotionaaliset diskurssit muovaavat toisiaan ja muovautuvat suhteessa toisiinsa. Yksinkertaistettuna: rahaa ja rakkautta on vaikeaa erottaa toisistaan, mihin esimerkiksi suomenkielinen ilmaisu ”parisuhdemarkkinat” enemmän tai vähemmän suorasti viittaakin. Kapitalismi muovaa tietenkin myös rahan ja rakkauden representaatioita. Sosialistisen realismin lisäksi voisikin puhua myös kapitalistisesta realismista ja romantiikasta, joilla on omat konventionsa kuvata rakkautta, rakkautta ja köyhyyttä (Kivimäki 2008). Puhun yhteiskuntaluokista ja köyhyydestä kapitalistisen hyvinvointivaltion kontekstissa. ”Yhtä suurta keskiluokkaa” -ajatteluun ei ajatus luokista ole aina oikein istunut, eikä ”suomalaisuuden” luokittumisen analysointiin ole siten 1980-luvun ihmeemmin tunnettu vetoa, lukuun ottamatta aivan viime aikoja (esim. Ojajarvi 2006; Järvinen & Kolbe 2007; Tolonen 2008). Hankaluuksia tuottavat usein luokkien rajat ja määrittelyt hyvinvointivaltiossa, vaikka köyhien ja rikkaiden positiot selkeästi tunnistettaisiinkin. Amerikkalaisen bell hooksin (1994, 165) mukaan köyhyyden käsite auttaisi kiinnittämään huomiota konkreettisesti siihen, että joillakin ei ole rahaa. Köyhyys on Suomen kontekstissa tietenkin erilaista kuin Yhdysvalloissa, eikä nyky-Suomi globaalisti ajatellen ole erityisen köyhä maa. Köyhyystutkijat ovat kuitenkin pitkään puhuneet suhteellisesta köyhyydestä, jolla tarkoitetaan yksilön käytössä olevia resursseja siinä yhteiskunnassa, jossa hän elää (Moisio 2006). Tällainen suhteellinen köyhyys on Suomessa kasvanut sitten 1990-luvun alun laman (Moisio et al. 2008).

Köyhien mykkyys – onko alistetulla ääntä?

Tulitikkutehtaan tyttö on työläistrilogian hiljaisin elokuva, ja kuten tunnettua, sen ensimmäistä repliikkiä (”Pieni olut”) odotetaan 13

minuuttia. Iris on hiljaa sekä työssään tulitikkutehtaalla että kotona; ensin mainitussa äänessä ovat lähinnä koneet, jälkimmäisessä televisio. Elokuvan repliikit, joita kaiken kaikkiaan on alle viisikymmentä, jäävät satunnaisiksi, yksittäisiksi toteamuksiksi, joihin vastausta ei saada eikä ehkä odotetakaan. Ne ovat luonteeltaan pikemminkin monologisia kuin dialogisia ja ikään kuin kovan työn tuloksia.

Kaurismäen elokuvien henkilöiden vähäpuheisuus on ilmiö, jonka on usein tulkittu ilmentävän suomalaisuutta, suomalaista kansanluonnetta tai suomalaisen puhekuulttuurin ominaispiirteitä. Toisaalta vähäpuheisuuden on katsottu viittaavan myös suomalaisuuden stereotyyppien tietoiseen hyödyntämiseen tai henkilöhahmojen hiljaisuus on nähty myös elokuvallisena, etenkin melodraamaan liittyvänä tyylinä tai piirteenä. (esim. Toiviainen 1994; Reuter 2005; Kyösola 2007). Suomalaisen puhekuulttuurin onkin huomattu sietävän poikkeuksellisen paljon hiljaisuutta ja pyrkivän tietynlaiseen asiakeskeisyyteen (Wilkins & Isotalus 2009) – tyhjänpuhujia ei perinteisesti ole hyvällä katsottu. Kiinnostavaa on, että lyhyen ja lakonisen puheen imperatiivi näyttää ulottuvan Kaurismäen maailmassa myös (työläis)naisten keskinäisiin suhteisiin, joita taas muutoin pidetään liiallisenkin puheliaisuuden tyyssijoina. Äiti ei juuri tytärtään puhuttele, vaan tuijottaa lähes autistisen oloisena televisiota tai ikkunasta ulos. Kun Iris kertoo naispuoliselle työtoverilleen olevansa raskaana, tämä vastaa ennen paikalta poistumistaan: ”Vai niin”.

Vähäpuheisuudella on kuitenkin monenlaisia kulttuurisia merkityksiä, riippuen siitä, kuka on hiljainen ja missä. Vähäpuheisuus voidaan myös käsitteellistää monin eri tavoin, esimerkiksi hiljaisuudeksi, sanattomuudeksi, äänettömyydeksi tai mykkyydeksi. Hiljaisuus voi yhdistyä esimerkiksi mietiskelyyn, sisäisyyteen ja itsensä etsimiseen, sanattomuus puolestaan kyvyttömyyteen ilmaista itseään ja omia tunteitaan. Iriksen voi tulkita olevan hiljainen silloin kun hän lukee tai muistelee Aarnen kanssa vietettyä yötä, sanaton puolestaan maattessaan hyljättynä kotisohvallaan. Äänettömyyden voi tulkita joko vihamielisyyden ilmaukseksi tai haluksi antaa toiselle puhujalle tilaa. Voi olla, että Iris ei halua puhua jatkuvaa palvelua vaativille vanhemmilleen. Voi olla, että Iris on hyvä kuuntelija, joka tulkitsee paitsi lyhyttä ja tiivistä puhetta, myös hiljaisuuksia. Mykkyys puolestaan voi selittyä esimerkiksi traumalla – henkilölle, joka lakkaa puhumasta, on tapahtunut jotakin hyvin pahaa. Näinkin voi olettaa; Iriksen kasvuympäristö ei ehkä ole tukenut itsetietoista äänenkäyttöä.

Hiljaisuus kytkeytyy myös monimutkaisesti valtaan, sukupuoleen, luokkaan, seksuaalisuuteen ja rotuun. Esimerkiksi tuppisuisen työväenluokkaisen (miehen) hahmo on osa ruotsinkielisen eliitin aikoinaan muotoilemaa kuvaa suomalaisesta rahvaasta (Apo 1996), vaikka työväenluokkaisessa mieskuulttuurissa humoristinen jutunkerronta onkin perinteisesti ollut korkealle noteerattua (Anttila 2000). Työväenluokkaiseen äänenkäyttöön vaikuttavat tietenkin monet muutkin tekijät, kuten industrialismin ajan tuottamat äänimaisemat. Esimerkiksi tehtaissa koneiden tuottama meteli on usein niin voimakasta, ettei puhuminen yksinkertaisesti ole mahdollista. Työpaikat voivat aivan konkreettisestikin edellyttää työntekijöiltään hiljaisuutta ja kuuliaisuutta. Keinot vaikuttaa näihin sosio-akustiseen järjestyksiin

vaihtelevat ihmisen statuksen mukaan (Järviluoma 2003). Köyhillä vaikuttamiseen on yleensä vähemmän mahdollisuuksia.

Mieluummin kuin yleisen suomalaisen vähäpuheisuuden piirteeksi, tulkitsen Iriksen hiljaisuuden yhteiskunnallisesti alisteisen aseman merkiksi, oman äänen puutteeksi. Ääni onkin ollut keskeinen subjektiuden muodostumiseen liittyvä metafora etenkin feministisessä tutkimuksessa (esim. Gordon 2001). Äänen ja subjektiuden kytkös on ollut niin vahva, että äänen on katsottu tuovan mukanaan lähes automaattisesti myös puhuvan subjektin position (esim. Keskinen 1999). Päätettyään kostaa ja hankkiessaan myrkyä Iris ilmiselvästi voimaantuu hetkellisesti ja käyttää ääntään enemmän ja määrätietoisemmin niin apteekissa kuin Aarnenkin luona. Äänen lisäksi muut voimaantumisen merkit ovat kulttuurisesti tuttuja: Iris ryhtyy tupakoi- maan ja baarissa pieni tuoppi vaihtuu isoon. Intialaisamerikkalainen kulttuurintutkija Gayatri Spivak (1988) onkin muistuttanut siitä, että ”autenttisen” oman äänen sijaan myös alisteisessa asemassa olevat määrittelevät itseään tarjolla olevien kertomusten ja käytäntöjen avulla (ks. myös Hyttinen 2006).

Köyhän tytön tanssiinkutsu

Etenkin elokuvan alkupuolella Iris ei näytä täyttävän modernin naisen ihannetta taloudellisesta ja sosiaalisesta itsenäisyydestä ja riippumattomuudesta. Hän on köyhä, toisia palveleva, ei-itseään toteuttava, riippuvainen yksitoikkoisesta ansiotyöstään ja asumisestaan alkoholisoituneen äidin ja isäpuolen kanssa. Brittisosiologi Beverley Skeggs (2004) onkin kiinnittänyt huomionsa tapoihin, jolla työväenluokkaiset toimijat usein representoidaan epäyksilöllisiksi, vaille riittäviä kykyjä normien mukaiseen, moderniin yksilöllisyyteen. Iriksen hahmo ei vastaa myöskään yleistä ideaalikuva suomalaisista naisista vahvoina, itsenäisinä ja tasa-arvoisina toimijoina, joille rationaalinen yksilöllisyys on avoinna (esim. Ronkainen 2001; Markkola 2002).

Monien hyvinvointivaltion naisasukkaiden tavoin Iris raataa sekä palkkatyössä että kotona. Työstä saadun ansion lisäksi hän palvelee kotonaan palkatta, hankkii ruuan ja laittaa sen. Iris liikkuu paljon julkisissa tiloissa: hänet nähdään työpaikalla, baarissa, tansseissa, ravintolassa ja kaduilla. Enimmäkseen hän kulkee vakiintuneita reittejä työstä kotiin ja takaisin, vailla yhteyksiä kaupungin sosiaali- seen elämään. Alkoholisoitunut perhe näyttää olleen Iriksen veljelle syy lähteä, vastuurationaaliselle Irikselle kenties syy jäädä. Kotona asuminen on myös yksi syy siihen, että Iriksen hahmo tuntuu sijoittuvan jonnekin lapsuuden ja aikuisuuden välimaastoon. Aikuismaisiin piirteisiin kuuluvat esimerkiksi työssä ja tansseissa käynti sekä vastuu vanhemmista. Lapsimaisiksi piirteiksi voi tulkita esimerkiksi oman huoneen puutteen sekä naiivin uskon rakkauden kaiken muuttavaan voimaan. Valkealla ratsulla saapuvan prinssin odotukseen viittaavat muun muassa *Angelika*-kirjat, jotka arvotetaan yleensä viihteen poh- jasakaksi (*Angelikoista* ks. Sihvonen 1999). Haaveilu romanttisesta rak- kaudesta liitetään usein tyttöyteen, naiseksi kasvamisen prosesseihin ja liialliseen lukemiseen (Koivunen 1992).

Vapaa-aikanaan Iris hakeutuu perinteisiin tansseihin. Hän ei tule koko iltana naisrivistöstä valituksi, tanssiinkutsutuksi, vaan istuu illan seinäruusuna (kuva 1) limonadia juoden. Tanssipaiikkakohtaus paikantaa Iriksen ulkonäkökeskeisille parisuhdemarkkinoille. Pareittain tanssiminen on (ollut) tärkeä sosiaalisen vallankäytön muoto, jossa naisten ”sopivaa” ulkonäköä arvioidaan ja jonka puitteissa sopivaa ja kurinalaista ruumiillisuutta määritellään. Pareittain tanssimista on luonnehdittu paitsi sosiaalisesti hyväksytyksi keinoksi saada esimerkiksi seksiä, myös itsenäiseksi seksuaalisuuden ilmaisumuodoksi (Hoppu 2000, 48–49).



Kuva 1.

Oletettavasti Iriksen seinäruusun osa on seurausta siitä, että hänen habituksensa ei vastaa normatiivisia kauneushanteita. ”Naiseutta”, ”mieheyttä”, ”feminiinisyyttä” ja ”maskuliinisuuutta” voidaan pitää eräänlaisina pääomina, jotka vaikuttavat eri kentillä toimittaessa (Adkins 2004). Naiselle erityisen tärkeää pääomaa ovat ruumis ja naisellisina pidetyt piirteet, joiden avulla hänen kelpoisuuttaan arvioidaan. Vaikka hoikka ruumis yhdistetään yleensä hyväksyttävään feminiinisyyteen ja heikkouteen (Harjunen 2006, 193), Iriksen hoikkuus ei yksiselitteisesti yhdisty viehättävyyteen. Esimerkiksi elokuvatuutkija Tytti Soila (1998) on luonnehtinut Iriksen ruumista anorektiseksi, mihin saatetaan liittää ajatus haluttomuudesta ja aseksuaalisuudesta (esim. Puuronen 2006).

Nuoruudestaan huolimatta Iriksen ruumis on kovasta työstä kulu-
nut, asento alistunut ja vaatetus liioitellun arkinen: työväenluokkaisuus on ikään kuin kirjoittautunut ruumiiseen (Skeggs 2004). Esimerkiksi Iriksen ihastukseen, Aarneen verrattuna hänen pukeutumisen on varsin epämuodikasta, mikä on omiaan korostamaan heidän luokkeroaan. Iriksen epämuodikkaan pukeutumisen voi ajatella viittaavan mediarepresentaatioiden taipumukseen liioitella työväenluokkaisten naisten huonoa makua ja pukeutumisen tyyllittömyyttä sekä esittää työväenluokka vanhakantaisena, ei-modernina ja paikalleen juuttuneena (Skeggs 2004). Jäätyään näkymättömäksi ja huomaamattomaksi perinteisellä tanssipaiikalla Iris ostaa näkyvyyttä hankkimalla kauniin punaisen puvun (kuva 2).



Kuva 2.

Pukeutumalla kalliiseen ja näyttävään vaatteeseen Iris tavallaan ristiinpukeutuu (luokkaan liittyvästä ristiinpukeutumisesta ks. Kivimäki 2009) keskiluokkaisemmaksi toimijaksi, muotoilee itseään uuteen identiteettiin. Heteroseksuaalista mieshalua ohjaavaa naisellinen-viehättävä-seksikäs -jatkumoa (Juvonen 2006, 82) voidaankin ”harhauttaa” kiinnittämällä huomio ruumiiseen esimerkiksi meikkaamalla ja pukeutumisella. Asut valitaan tiettyjä tilaisuuksia varten, tilaisuuksien oletettujen vaatimusten mukaisesti ja vaatteiden avulla voidaan osoittaa tiettyyn ryhmään, kuten yhteiskuntaluokkaan, kuumista (Pajala 2007).

Puvun hankkiminen eli ulkonäköön sijoittaminen on raskas taloudellinen uhraus ja sitä edeltää näyteikkunaostoksia, haaveilua ja suunnittelua. Periaatteessa katselemisen ja konsumerismin paikat – tavaratalot, ostoskeskukset, ravintolat ja tanssipaidat – ovat kaupungeissa kaikille avoimia, mutta mahdollisuudet niistä nauttimiseen ja halujen tyydyttämiseen vaihtelevat varallisuuden mukaan. Työläisnaisten suhde konsumerismiin on ylipäänsä jännitteinen: juuri heidän kuluttamiseensa on saatettu suhtautua halveksivasti, esimerkiksi ”parempien” piirien jäljittelynä. Iriksen kotiväki ei hyväksy tuhlailevaa rahankäyttöä, vaan pakottaa hänet palauttamaan kauniin puvun kauppaan. Tuhkimomaisesti Iris loistaa uudessa kuosissaan kuitenkin yhden illan ja yön. Olennaista on myös Iriksen hakeutuminen perinteisen tanssipaidan sijaan diskoon, jossa jokaisella on, ainakin periaatteessa, mahdollisuus tanssia ilman tanssiinkutsun odottelua. Arne kuitenkin hakee Iristä tanssimaan, perinteiden mukaisesti.

Rakkaus, raskaus ja rikos

Ravintolailtaa seuranneen, Arnen kanssa vietetyn yön jälkeen Iris osoittaa ilmiselviä rakastumisen tai ainakin ihastumisen merkkejä. Hän jättää Arnelle puhelinnumeron ja odottaa yhteydenottoa piinallisen kärsivällisesti. Kun puhelua ei kuulu, Iris tavoittelee Arnea tämän asunnolta. Arne lupautuu vastahakoisesti tapaamiseen. Iris ei vaikuta häiriintyvän tai edes huomaavan Arnen vaivautuneisuutta. Näyttää siltä, että Arnelta puuttuu kyky heittäytyä romanssiin, Irik-

seltä puolestaan kyky tulkita Aarnen vastarintaa ja halveksuntaa.

Iriksen ahmimat *Angelika*-kirjat muovaavat epäilemättä osaltaan niitä odotuksia, joita hän romanssille asettaa. Kiinnostavaa on, että romanssin ideologia siirtyy Irikselle *Angelikojen* avulla juuri äidiltä, joka ei muuten vaikuta tyttärensä hyvinvoinnista kiinnostuneelta. Äidin rooli heteroromansiin sosiaalistajana toistuu hänen kammatessaan Iristä Aarnen tapaamista varten. Toiveena ilmeisesti on, että Iris siirtyisi suoraan omasta perheestään miehelle. Iriksen sosiaalistumisesta romanssin ideologiaan kertoo sekin, että hänet kuvataan usein odottamassa jotakin, esimerkiksi tanssiin hakijaa, puhelua tai Aarnea. Mary Ann Doanen (1987, 106–109) mukaan tapahtumattomuus ja odottaminen ovatkin olleet naisille suunnattujen rakkaustarinoiden keskeisiä elementtejä. Tällainen omista fantasiaisoissaan elävä lapsinaistyyppi on tuttu esimerkiksi Anu Koivusen analysoimista 1940-luvun melodraamoista *Valkoiset ruusut* (Suomi 1941) ja *Vain sinulle* (Suomi 1945). Osittain Iris jatkaa esimerkiksi näiden elokuvien ymmärrystä naisen suuresta rakkaudesta, joka kestää ja kärsii nöyryytyksiä. Toisaalta, myöhemmin Iris ei *pelkästään* odota, vaan toimii aloitteellisesti: hakeutuu ravintoloihin, etsii käsiinsä Aarnen, pyytää tapaamista ja lopuksi kosta suunnitelmallisesti. Iriksen toiminta on päämäärätietoista ja monomaanistakin, sillä haaveilu Aarnesta muodostuu Irikselle pakkomielleiseksi.

Tulitikkutehtaan tyttö kiinnittää huomion vallan ja seksin liittoon, rahan ja rakkauden keskeisyyteen heteroromansseissa – tai ainakin heteroseksisuhteiden synnyssä. Rahan ja rakkauden, vallan ja seksin kytkös on *Tulitikkutehtaan tytössä* ilmeistä. Varakas Aarne käyttäytyy vallakkaan miehen tavoin: hän tekee ravintolassa aloitteen, maksaa laskut, säätelee tapaamisia, arvioi Iriksen ulkonäköä ja kotia. Aarne häpäisee Iriksen maksamalla seksistä, asettamalla hänet prostituoidun asemaan ja mitätöimällä siten Iriksen kiintymyksen. Iris tulee torjuttuksi jyrkin sanoin: ”Mikään ei voisi kiinnostaa minua vähemmän kuin sinun kiintymyksesi”. Tultuaan Aarnen torjumaksi, Iris tarrautuu ajatukseen tulevan lapsen mahdollisesti tuottamasta onnesta. Iriksen toimintaa voikin luonnehtia paitsi intohimoksi romanssia ja/tai Aarnea kohtaan myös kuvaukseksi äitimisen halusta, halusta tulla äidiksi (ks. Jokinen 1996), joka elokuvassa syntyy vahinkoraskauden myötä. Maternalismin teema yhdistääkin *Tulitikkutehtaan tytön* kiinnostavalla tavalla melodraaman perinteisiin, ovathan seksuaalisuuden ja äitiyden ambivalentit teemat olleet perinteisesti melodraamoissa keskeisiä (esim. Chambers 2001, 67–71). Köyhän työläisnaisen äitimisen halua kuvatessaan se asettuu äitiyden tyypillisiä keskiluokkaisia, valkoisia representaatioita vastaan (Kaplan 1992, 7–8).

Työ, perhe, rakkaus ja avioliitto eivät ole vain kansallisia ilmiöitä, vaan myös kapitalismin muotoilemia – ja ehkä ennen kaikkea juuri kapitalismista käsin määräytyneitä. Voi olla, että myös Iriksen kiintymystä motivoi raha. Paitsi Aarnen huomiosta, Iris näyttää nauttivan hänen tilavasta ja tyylikkäästä asunnostaan, jota hän ihailee yhteisen yön jälkeen. Myös autoilu ja ravintolaillallinen tuovat Iriksen oleukseen uudenlaista loistoa. Voi olla, että hän näkee liiton Aarnen kanssa tilaisuutena paitsi seksiin, parisuhteeseen ja perheeseen, myös sosiaaliseen nousuun ja pakotieksi kodin köyhyydestä, ahtaudesta ja

palkkatyön ankeudesta. Työläisnaisillehan työnteko on ollut pakko, eikä se ole edustanut samanlaista vapauden manifestia kuin keski-
luokkaisille naisille. Liitto Aarnen kanssa mahdollistaisi avioliiton
mukanaan tuoman sosiaalisen nousun, joka on ollut merkittävä teema
myös suomalaisessa elokuvassa. Osa elokuvahistorian naisväestä on
ponnistellut sosiaalisesti ylöspäin *Juurakon Huldan* (Suomi 1937) ta-
paan opiskelemalla, osa puolestaan edennyt hyvien naimakauppojen
kautta pois ankeista elinympäristöistä, prostituutiosta tai vaarallisten
miesten ulottuvilta (Katainen & al. 1996).

Tulitikkutehtaan tytössä väärinkohdeltu, yhden yön suhteessa pe-
tetyksi tullut ja ”liikoja” kuvitteleva nainen kostaa tekemällä useita
rikoksia. Iris tarjoilee rotanmyrkkyä Aarnelle, satunnaiselle seuran-
hakijalle pubissa ja juojoille vanhemmilleen (kuva 3).



Kuva 3.

Rikokset ja niiden motiivit ovat kuitenkin jääneet yllättävän vähälle
huomiolle; tosin esimerkiksi brittikriitikko Peter Cowien mielestä koko
niin sanottua työläistrilogiaa yhdistävä teema on juuri yhteiskunnal-
lisesta epäoikeudenmukaisuudesta syntyvä rikos (Cowie 1991, 177).
Tässä mielessä elokuvassa on paljon kansainvälisen rikosdraaman
piirteitä, kuten modernin kaupungin, sosiaalisten erojen, yhteiskun-
nallisen epäoikeudenmukaisuuden, rakkauden ja rahan teemat (esim.
Shadoian 1979). Pohjoismaisiin elokuvarikoksiin *Tulitikkutehtaan
tytön* yhdistää puolestaan alkoholismin, köyhyyden ja jännitteisten
perhesuhteiden teemat (Nestingén 2008, 6–14). Sosiaalipsykologi
Sari Näre (1992, 4) kiinnitti huomion naisen koston nousuun monien
elokuvien ja tv-sarjojen pääteemaksi 1990-luvun alkupuolella. Esi-
merkiksi Hollywood-elokuvaan ilmaantui *film noir* -variaatioita, joissa
uudentyyppiset *femme fatalet* kostivat muun muassa raiskauksia (ks.
Read 2000, 155–253). Näreen mukaan (1992, 4) tyyppillistä näille uusille
kostofantasioille oli, että kostavat naiset tuhoutuivat, kuten esimer-
kiksi *Vaarallisessa suhteessa* (*Fatal Attraction*, USA 1987) tai *Thelmassa
ja Louisessa* (*Thelma & Louise*, USA 1991). Myös Iriksen tulevaisuus
tuhoutuu pidätyksen myötä, vaikka hän säilyykin hengissä.

Onnellisen lopun kaipuu

Tulitikkutehtaan tyttö on murheellinen tarina monestakin syystä. Iris on nainen vailla kaikkea, niin taloudellista, kulttuurista, sosiaalista kuin symbolistakin pääomaa. Köyhyys tekee Iriksen elämän yksitoikkoiseksi puurtamiseksi sekä palkkatyössä että kotityössä, mutta romanttinen viihde auttaa häntä selviytymään. Toisaalta elokuva vihjaa, että kulttuurisena resurssina romanttinen viihde sosiaalista Iristä väärään suuntaan, epärealistisiin odotuksiin, jotka eivät naiiviudessaan vastaa modernin maailman ihmissuhdekuvioita. Iriksen kulunut habitus ei myöskään viittaa sellaiseen ulkonäölliseen ja ruumiilliseen pääomaan, jota on pidetty etenkin naisille tärkeänä resurssina.

Iriksen sosiaalisen pääoman, elämää helpottavien verkostojen puute osoitetaan monin tavoin. Iris on tavattoman yksinäinen, vailla sukulaisia, tuttavuuksia, ystäviä tai hyviä työtovereita. Ainoa hieman lämpimämpi suhde hänellä näyttää olevan veljensä. Kokkina työskentelevä veli auttaa Iristä muuttamaan, kun vahinkoraskautta seuraa käsky lähteä kotoa. Iriksen kohtalo on siis kovempi kuin esimerkiksi trilogian aiempien osien päähenkilöiden, Nikanderin ja Lajusen. Heille järjestyy lopuksi puoliso ja pakomahdollisuus, Irikselle ei kumpakaan. Satamassa odottavaa laivaa ei näy, ja kodin ja työpaikan ahtaus vaihtunee vankilaan. Irikselle luokka näyttäytyy siis kohtalona, jota ei voi muuttaa (Pajala 2008).

Tulitikkutehtaan tyttö on hankalaa katsottavaa siksikin, että Iriksen hahmoon liittyy useita ikivanhojen stereotyyppien toistoja, joiden käytöstä syytetään usein niin sanottuja suuren yleisön elokuvia. Tällainen kritiikki ei yleensä kohdistu taide-elokuviin, vaikka nekin vaikuttavat osaltaan siihen, miten asemoimme itseämme subjekteiksi – ehkäpä enemmän kuin niin sanottu populaarikulttuuri. Kiinnostavan hämärä onkin se raja, milloin jokin näyttää merkityksellistyvän latteaksi toistoksi, milloin kiinnostavaksi perinteiden hyödyntämiseksi. Kaurismäen toistoja pidetään yleensä omaperäisinä ja ansiokkaina. Esimerkiksi Peter von Baghin (2002, 142–143) mukaan *Tulitikkutehtaan tytössä* ”liikutaan pastissin rajalla eli suomalaisuuden kliseitä yhdistellen melkein kulmikkaasti”, mutta elokuva on kuitenkin luonteeltaan ”jotakuinkin profeettallinen” kommunikaatiovaikeuksien kuvittaja. Brittiläinen Peter Cowie (1991, 177) on tässä mielessä poikkeus, sillä hän kiinnittää huomionsa tapaan, jolla Kaurismäki tulee *Tulitikkutehtaan tytössä* ”vaarallisen lähelle” oman tuotantonsa ja suomalaisten stereotyyppien parodiointia.

Todella kuluneena kuvastona voi pitää viittausta Iriksen liialliseen, eskapistiseen lukemiseen. Etenkin työläistyttöjen liiallisesta ja vääränlaisten kirjojen lukemisesta ollaan Suomessa oltu huolissaan jo 1800-luvun puolivälistä lähtien. Kritiikin kohteeksi on joutunut etenkin pelkätään hovin vuoksi lukeminen, mikä on omiaan sekoittamaan nuorten naisten päät epärealistisiin kuvitelmiin. Rahvaan naisten lukemisen on pelätty muuttavan koko yhteiskuntajärjestystä, koska lukeminen vie aikaa työnteolta (esim. Grönstrand 2005). Toinen ikivanha toisto on Iriksen vertautuminen elokuvan lopussa vain yhtenä yönä loistavaan Yön kuningatar -kukkaan, jota Iris käy ihailmassa kasvitieteellisessä puutarhassa ja jonka äärelle Iris palaa rikollisten tekojensa jälkeen.

Kukkateema on *Prinsessa Ruususesta* lähtien yhdistynyt uinuvaan ja uneksivaan naiseen, joka oikeaan miehen löydettyään puhkeaa kukkaan. Toisaalta Yön kuningatar -vertaus kiinnittyy modernimpaan ymmärrykseen naisesta itsenäisenä ja haluavana heteroseksuaalisena toimijana.

Esimerkiksi näitä stereotyyppisiä ajatellen on helppo yhtyä Beverley Skeggsin (2004, 97) näkemykseen siitä, että media on luokkakysymysten kanssa samanlaisten ongelmien kanssa, kuin feminismin, homoseksuaalisuuden ja ei-valkoisuuden esittämisen kanssa: ymmärryksen ja ajanpuutteessa turvaututaan kaikkein kliseisimpiin kuviin. Stereotyyppien kautta ei useinkaan välity erityistä empatiaa, vaan Iriksen mykkää ja patologista hahmoa voi pitää myös naurettavana. Erkki Pekkilä (2005, 46) kysyykin "mitä huvittavaa on siinä, että köyhä tyttö paiskii töitä tehtaassa, elättää vanhempiaan, on yhden illan jonkun miehen sänkykumppanina, tulee raskaaksi, saa keskenmenon, hädätetään kotoaan ja lopulta kaikesta katkeroituneena alkaa tappaa miehiä (ja siinä sivussa myös äitinsä) rotanmyrkyllä". Hänen mukaansa elokuva ei kuitenkaan osoita empatian puutetta, vaan postmodernia ironiaa, jossa tarkoitetaan muuta kuin esitetään. Ironian käytöllä on aina omat riskinsä. Tyypillistä ironialle on sitoutuminen pikemminkin älylliseen etäännyttämiseen, jopa kyynisyyteen, kuin emootioihin ja empatiaan. Ironia on kuitenkin luonteeltaan aina sosiaalista, sillä se vaatii jonkinlaisen yhteisön tullakseen ymmärretyksi; sillä on tekijänsä, tulkitsijansa ja kohteensa. Ironia myös muotoilee ryhmien sisä- ja ulkopuolisia: jos et ymmärrä, kärsit kompetenssin puutteesta, etkä kuulu joukkoon. Elämänasenteena ironian on sanottu olevan tyypillistä etenkin ylemmille luokille ja korkean koulutuksen saaneille, joskin myös alistetummassa asemassa olevat voivat sitä hyödyntää (Hutcheon 1994/1995).

Tarja Laineen (2004, 39) mukaan itsetietoinen asenne ja etäännyttävät tekniikat ovat tyypillisiä Kaurismäen lisäksi myös muiden aikalaisohjaajien, kuten esimerkiksi espanjalaisen Pedro Aldomovarín ja tanskalaisen Lars von Trierin elokuville. *Tulitikkutehtaan tyttöä* voikin joiltain osin verrata von Trierin paljon keskustelua herättäneisiin elokuviin. Iriksessä on samankaltaisia aineksia kuin *Breaking the Wavesin* (Tanska 1996) Bessissä (ks. Lingnell 2004) ja *Dancer in the Dark* -elokuvan (Tanska 2000) Selmassa (ks. Itäranta 2001). Hahmot ovat ristiriitaisia lapsinaisia, joustamattomia, yksinkertaisia, viihteen kyllästämiä, mykkiä ja arkisia. Myös elokuvien vastaanotto on ollut samankaltaisesti ambivalenttia. Ruotsalaisen Ingrid Lindellin (2004, 47–49) mukaan *Breaking the Waves* -elokuvan katsojat kritisoivat tapaa, jolla palkitun ja juhlitun elokuvan päähenkilö, naiivi lapsinainen Bess oli rakennettu. Kriitikot puolestaan vetosivat ohjaajan intentioniin ja yrittivät ikään kuin korjata yleisön väärintulkintoja. Yhtäältä kriitikot kyseenalaistivat elokuvan lukemisen ensisijaisesti "elämän" kuvauksena, tarinana tai tyylin lukemisen sijaan. Toisaalta samat keskustelijat vetosivat siihen, että elokuva esittää elämän nurjia puolia sellaisina kuin ne ovat – turha peiliä syyttää, jos kuva ei miellytä. Katsojan tulisi siis yhtäältä pysytellä elokuvan luomassa omassa maailmassa ja toisaalta hakea "ulkomaailmasta" vain tietyt intertekstuaaliset alluusiot.

Ironiaa ja etäännyttäviä tekniikoita, pastisseja ja retroa, pinnallisuutta ja syvyyttä, läheisyyttä ja etäisyyttä (ks. Koivunen 2006, 134) ajatellen voikin kysyä, kenelle *Tulitikkutehtaan tyttö* oikeastaan on tehty? Kuka tai ketkä ovat sen ironian kohteita? *Tulitikkutehtaan tyttö* lienee vastannut ainakin kriitikoiden odotuksiin, sillä elokuvaa on usein ylistetty mestariteokseksi. *Tulitikkutehtaan tyttö* valittiin aikoinaan kriitikköönestyksessä kaikkien aikojen parhaaksi suomalaiseksi elokuvaksi, tasaäänin Mikko Niskasen *Kahdeksan surmanluodin* (Suomi 1972) kanssa (von Bagh 2002, 144). Kaurismäen suosio elokuvapiireissä on myös vastannut pienen maan unelmaan kansainvälisesti tunnetusta ohjaajasta. Viime vuosiin asti Kaurismäki ei kuitenkaan ole ollut niin sanotun suuren yleisön suosikki Suomessa. Isänmaallisessa hengessä hänen elokuvistaan ikään kuin kuuluisi pitää (Koivunen 2006, 133), vaikka se olisikin vaikeaa.

Jos fiktioilla ja fantasiailla on merkitystä eri sukupuoliin ja eri yhteiskuntaluokkiin assosioituvien identiteettien muotoutumiselle (Walkerline 1997), voi vain kysyä, puhutteleeko stereotyyppinen köyhän ja naiivin lapsinaisen hahmo ketään muuta kuin filmihulluja ja akateemisia tutkijoita? Ironia, stereotyyppien kierrätys sekä runsaat intertekstuaaliset viittaukset vievät paljon tilaa varsinaisen kunnioituksen ja empatian mahdollisuudelta, etenkin, kun työväenluokkaisten naisten esittämisellä hulluina ja vaarallisina on omat perinteensä. Osaltaan ne siis jatkavat emotionaalista luokan ja luokittelun politiikkaa (Skeggs 1997, 162), jota marginaalisiin asemiin ajautuneet joutuvat jatkuvasti työstämään (esim. Gordon 2008). Brittitutkijat Valerie Walkerline, Helene Lucey & June Melody (2001, 17) ovat kiinnittäneet kiinnostavasti huomiota ristiriitaan koulutetun vasemmiston suosi- mien työläiskuvastojen ja itse työväenluokkaisten toimijoiden välillä. Heidän mukaansa mukaan 1960-luvun vasemmiston imaginaariset fantasiat boheemeista, äärimmäisyyksiin taipuvaisista ja seksuaalisesti aktiivisista työläisistä herättivät työväenluokkaisissa toimijoissa lähinnä tunnistamisvaikeuksia ja siksi torjuntaa. Tämä voi olla osasyynä myös Kaurismäen elokuvien ”suuren yleisön” puutteeseen. Kunniallisuutensa puolesta muutenkin kamppailemaan joutuvat arvostanevat toisenlaisia tarinoita.

Lähteet

Lehtikirjoitukset

Lyytinen, Jaakko (2009) Mainosmiehen toinen elämä. *Helsingin Sanomat* 22.2.2009.

Salminen, Kari (2006) Populisti vai taiteilija? *Aamulehti* 18.2.2006.

Toiviainen, Sakari (1990) *Tulitikkutehtaan tytön* kritiikki *Ilta-Sanomat* 12.1.1990.

Kirjallisuus

Adkins, Lisa & Skeggs, Beverley (toim.) (2004) *Feminism after Bourdieu*. Oxford: Blackwell.

Apo, Satu & Ehrnrooth, Jari (1996) *Millaisia olemme?: puheenvuoroja suomalaisista mentaliteeteista*. Helsinki: Kunnallisan alan kehittämissäätiö.

- Astala & Hoikkala (1985) Kurittomat sukupolvet. Suomalaisen elokuvan nuorisokuvasta. *Sinä – minä – me* 1985:3, 8–15.
- Bacon, Henry (2003) Aki Kaurismäki ja sijoiltaan olon poetikka. Teoksessa Kimmo Ahonen et. al. (toim.) *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 88–97.
- Bagh, Peter von (2002) Aki Kaurismäki ja suomalainen todellisuus. Teoksessa *Suomen kansallislehti* 10, 1986–1990. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 138–145.
- Blom, Raimo (toim.) (1999) *Mikä Suomessa muuttui? Sosiologinen kuva 1990-luvusta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Chambers, Deborah (2001) *Representing the Family*. London: Sage Publications.
- Cowie, Peter (1991) *Finnish Cinema*. Helsinki: VAPK-Publishing.
- Doane, May Ann (1987) *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Gledhill, Christine (1987) (toim.) *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI.
- Gordon, Tuula (2001) Hiljaiset tytöt ja suulaat "mujat": naisen ääntä oppimassa. Teoksessa Minna Nikunen & al. (toim.) *Nainen/naisuus/naisellisuus*. Tampere: TUP, 93–116.
- Gordon, Tuula (2008) Feministinen materialismi. Teoksessa Tarja Tolonen (toim.) *Yhteiskuntaluokka ja sukupuoli*. Tampere: Vastapaino, 2008, 18–34.
- Grönstrand, Heidi (2005) *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Helsinki: SKS.
- Harjunen, Hannele (2006) Käsityksiä lihavan naisen seksuaalisuudesta. Teoksessa Taina Kinnunen & Anne Puuronen (toim.) *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Helsinki: Gaudeamus, 183–197.
- Heino, Erja-Outi (1990) Hemmot hortoilevat. Teoksessa Marja Niemi & al. *Suomineito zoomaa. Naisellisia kirjoituksia elävästä kuvasta*. Helsinki: KSL, 76–90.
- Hietala, Veijo (1996) *The End. Esseitä elävään kuvan elämästä ja kuolemasta*. Helsinki: BTJ.
- Hoppu, Petri (2000) Länsimaisen paritanssin sosiaalinen ruumiillisuus. *Musiikin suunta* 22:4, 47–56.
- hooks, bell (1994) *Outlaw Culture: Resisting Representations*. London and New York: Routledge.
- Hyttinen, Elsi (2006) "Minä tahdon päästä kauas pois tästä ahtaasta komerosta." Työllänsäisen toimijuus Elviira Willmanin näytelmässä Lyyli (1903). *Naisstudium – Kvinnoforskning* 19:1, 4–16.
- Illouz, Eva (2007) *Cold intimacies. The making of emotional capitalism*. Cambridge & Malden: Polity Press.
- Itäranta, Emmi (2001) Ei enää mitään nähtävää? Melodraama, tunteet ja sukupuoli-ideologia elokuvassa *Dancer in the Dark*. *Lähikuva* 2001:3, 21–33.
- Jokinen, Eeva (1996) *Väsynyt äiti. Äitiyden omaelämäkerrallisia esityksiä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Juvonen, Tuula (2006) Seksuaalisen ruumiin jäljillä. Teoksessa Taina Kinnunen & Anne Puuronen (toim.) *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Helsinki: Gaudeamus, 71–90.
- Järvinen, Katriina & Kolbe, Laura (2007) *Luokkaretkellä hyvinvointiyhteiskunnassa*. Helsinki: Kirjapaja.
- Järviluoma, Helmi (2003) Oletko maisemissa? Lyhyt johdatus äänimaisematutkimukseen. Teoksessa Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.) *Johdatus musiikintutkimukseen*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

- Kaplan, E. Ann (1992) *Motherhood and representation: the mother in popular culture and melodrama*. London: Routledge.
- Katainen, Elina, Kirsti Salmi-Niklander, Anu Suoranta, Liisa Vuori-Mattila (1996) Vaarallisia ja tempoilevia naisia. Työläisnaiset 1930–50 -luvun kotimaisessa näytelmäelokuvassa. Teoksessa Pauli Kattunen, Raimo Suoranta & Anu Parikka (toim.) *Äänekäs kansa*. Tampere: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 104–119.
- Keskinen, Mikko (1999) Emännän ääni: feminismit ja gynofonosentrismi. *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 12:4, 4–17.
- Kivimäki, Sanna (2008) Kadonnutta luokkaa etsimässä. *Kulttuurintutkimus* 25:4, 3–18.
- Koivunen, Anu (2006) Do You Remember Monrépos? Melancholia, Modernity and Working-Class Masculinity in *The Man Without a Past*. Teoksessa C. Claire Thompson (toim.) *Northern Constellations. New Readings in Nordic Cinema*. Norwich: Norvik Press, 133–148.
- Koivunen, Anu & Laine, Kimmo (1993) Metsästä pellon kautta kaupunkiin (ja takaisin). Jätkyys suomalaisessa elokuvassa. Teoksessa Pirjo Ahokas, Martti Lahti & Jukka Sihvonen (toim.) *Mieheyden tiellä: maskuliinisuus ja kulttuuri*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 136–151.
- Koivunen, Anu (1992) ”Pidä unelmasi kurissa!” Naisellisuuden diskurssit elokuvassa *Valkoiset ruusut* (1943). Teoksessa Sari Näre & Jaana Lähteenmaa (toim.) *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Helsinki: SKS, 185–209.
- Kyösola, Satu (2007) Viattomuuden kadotettu aika – särkynyt unelma katajaisesta kansasta Aki Kaurismäen elokuvissa. Teoksessa Henry Bacon, Anneli Lehtisalo & Pasi Nyssönen (toim.) *Suomalaisuus valkokankaalla: kotimainen elokuva toisin katsoen*. Helsinki: Like, 167–188.
- Kääpä, Pietari (2008) *The national and beyond: the globalisation of Finnish cinema in the films of Aki and Mika Kaurismäki*. Norwich: University of East Anglia.
- Laine, Tarja (2004) Kaurismäen Suomi. Yhteisöllinen samastuminen ja historiallinen subjekti elokuvassa *Kauas pilvet karkaavat*. *Lähikuva* 2003:3, 37–47.
- Lindell, Ingrid (2004) Over and over again. The Representation of Women in Contemporary Cinema. Teoksessa Rikke Schubart & Anne Gjelsvik (toim.) *Femme Fatalies. Representations of Strong Women in the Media*. Göteborg: Nordicom, 39–56.
- Markkola, Pirjo (2002) Vahva nainen ja kansallinen historia. Teoksessa Tuula Gordon, Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen (toim.) *Suomineitonen, hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Tampere: Vastapaino, 75–90.
- Moisio, Pasi (2006) Suhteellinen köyhyys Suomessa. *Yhteiskuntapolitiikka* 71, 2006:6, 639–645.
- Moisio, Pasi, Karvonen, Sakari, Simpura, Jussi & Heikkilä, Matti (2008) (toim.) *Suomalaisten hyvinvointi*. Helsinki: Stakes.
- Nestingen, Andrew (2008) *Crime and Fantasy in Scandinavia. Fiction, Film, and Social Change*. Seattle & London; Copenhagen: University of Washington Press & Museum Tusulanum Press.
- Noro, Arto (2000) Aikalaisdiagnoosi sosiologisen lajiteorian kolmantena lajityyppinä. *Sociologia* 37:4, 321–329.
- Näre, Sari (1992) Naisen kosto hiipii valkokankaalle. *Peili* 1992:1, 4–6.
- Pajala, Mari (2008) Muistojen Laila Kinnunen. Luokka kulttuurisessa muistissa. *Kulttuurintutkimus* 25:4, 19–36.
- Pajala, Outi (2007) ”Mielessä häämötti punainen mekko”. Vaate, sukupuoli ja laihduttaminen Painonvartijat-yrityksen ”menestystarinoissa”. Teoksessa Katariina Kyrölä & Hannele Harjunen (toim.) *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like, 83–106.

- Pantti, Mervi (1994) Hallittu kurittomuus. Nuorison nousu ja sukupolvikonflikti suomalaisessa elokuvassa 1960-luvulla. *Lähikuva* 1994:1, 4–22.
- Pekkilä, Erkki (2005) Tango, twist ja Tšaikovski. Musiikki Aki Kaurismäen elokuvassa *Tulitikkutehtaan tyttö*. *Musiikki* 2005:3, 45–65.
- Read, Jacinda (2000) *The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-revenge Cycle*. Manchester: Manchester University Press.
- Reuter, Sandra (2005) *Images of Finland in Aki Kaurismäki's proletarian trilogy: (Shadows in paradise, 1986; Ariel, 1988; The match factory girl, 1990)*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros.
- Ronkainen, Suvi (2001) Naiseuden inho. Teoksessa Minna Nikunen & al. (toim.) *Nainen/naisuus/naisellisuus*. Tampere: Tampere University Press, 63–89.
- Ruohonen, Voitto (2008) *Kadun varjoisalla puolella. Rikoskirjallisuuden ja yhteiskuntatutkimuksen dialogeja*. Helsinki: SKS.
- Shadoian, Jack (1979) *Dreams and Dead Ends. The American Gangster/Crime Film*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press.
- Siltala, Juha (2002) Vapauden ja turvallisuuden kontrapunktinen yhteisointu. Teoksessa *Suomen kansallismielisyys 10, 1986–1990*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 19–23.
- Sihvonen, Tanja (1999) Angelika-elokuvat romanssina – sukupuoli ja performanssi historiallisessa elokuvassa. Teoksessa Susanna Paasonen (toim.) *Hääkirja. Kirjoituksia rakkaudesta, romantiikasta ja sukupuolesta*. Turku: Turun yliopisto, 145–161.
- Skeggs, Beverley (2004) *Class, Self, Culture*. London: Routledge.
- Skeggs, Beverley (1997/2002) *Formations of Class & Gender. Becoming Respectable*. London: Sage.
- Soila, Tytti (1998) Finland. Teoksessa Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding & Gunnar Iversen (toim.) *Nordic National Cinemas*. London: Routledge, 31–95.
- Tani, Sirpa (1995) *Kaupunki taikapeilissä. Helsinki-elokuvien mielenmaisemat: maantieteellisiä tulkintoja*. Helsinki: Helsingin kaupunki.
- Tani, Sirpa (2008) Banaalien ympäristöjen estetiikka Aki Kaurismäen elokuvissa. Teoksessa Arto Haapala & Virpi Kaukio (toim.) *Ympäristö täynnä tarinoita. Kirjoituksia ympäristön kuvien ja kertomusten synnystä*. Helsinki: Unipress, 65–77.
- Taylor, Charles (2002) Modern Social Imaginaries. *Public Culture* 14:1, 91–124.
- Timonen, Lauri (2006) *Aki Kaurismäen elokuvat*. Helsinki: Otava.
- Toiviainen, Sakari (1994) Kaurismäki-ilmio Arielin valossa. Teoksessa Raimo Kinisjärvi, Tarmo Malmberg & Jukka Sihvonen (toim.) *Elokuva ja analyysi. Katsauksia elävön kuvan erittelyyn ja tulkintaan*. Helsinki: Painatuskeskus, 155–169.
- Toiviainen, Sakari (2002) *Levottomat sukupolvet. Uusin suomalainen elokuva*. Helsinki: SKS.
- Toiviainen, Sakari (1992) *Suurinta elämässä. Elokuvamelodraaman kulta-aika*. Helsinki: VAPK-kustannus & Suomen elokuva-arkisto.
- Toivonen, Kaisa (2007) "Ammattimies ei onnea tarvitse" Työväenluokkainen maskuliinisuus ja ruumiillisuus Aki Kaurismäen elokuvissa *Kauas pilvet karkaavat ja Mies vailla menneisyyttä*. *Wider Screen* 2007:2.
- Walkerdine, Valerie (1997) *Daddy's girl. Young Girls and Popular Culture*. Basingstoke: Macmillan.
- Walkerdine, Valerie, Lucey, Helene & Melody, June (2001) (toim.) *Growing up Girl: Psycho-Social Explorations of Gender and Class*. New York: New York University Press.
- Wilkins, Richard & Isotalus, Pekka (2009) (toim.) *Speech Culture in Finland*. Lanham: Univeristy Press of America.