

Minna Ala-Outinen

**Valkokankaan uusi nainen**

Yhdysvaltalaisten, 1920-luvulla esitettyjen elokuvien naishahmon herättämät aikalaisreaktiot  
Suomen suurimmissa kaupungeissa

Pro gradu -tutkielma

Yleinen historia

Historian ja etnologian laitos

Jyväskylän yliopisto

27.5.2013

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Historian ja etnologian laitos
Tekijä – Author Minna Ala-Outinen	
Työn nimi – Title Valkokankaan uusi nainen: Yhdysvaltalaisen, 1920-luvulla esitettyjen elokuvien naishahmon herättämät aikalaisreaktiot Suomen suurimmissa kaupungeissa.	
Oppiaine – Subject Yleinen historia	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2013	Sivumäärä – Number of pages 111 + 1 liite (1 sivu)
Tiivistelmä – Abstract <p>Ensimmäisen maailmansodan päätyttyä länsimaalainen yhteiskunta oli modernisaatioprosessin keskellä, jonka juuret ulottuivat jo 1800-luvun lopulle. Tälle maailmansodan jälkeiselle, 1920-luvun modernisaatiolle tyypillistä olivat kaupungistuminen, modernin kaupunkikulttuurin synty, tieteen ja teknologian nopea kehittyminen ja yhä nopeampi tiedonvälitys. Euroopassa ja Yhdysvalloissa todistettiin naisten yhteiskunnallista vapautumista ja sukupuolten tasa-arvoistumista. Euroopan kulttuurisessa ja talouden modernisoitumisessa Yhdysvalloilla oli huomattava rooli ja esimerkiksi amerikkalaisessa kaupunkiympäristössä näkynyt moderni ja uusi naisuus saapui sodasta toipuvaan kaksikymmentäluvun Eurooppaan kulutushyödykkeiden, reklaamien ja populaarikulttuurin muodossa. Erityisesti Hollywood-elokuvat toivat konkreettisesti ja visuaalisessa muodossa kuvan uudesta modernista naisesta Eurooppaan ja myös Suomen suurimpiin kaupunkeihin.</p> <p>Pro gradu –tutkielmassa keskityn tutkimaan amerikkalaisessa kulttuurissa esiintyneen uuden modernin naishahmon näkymistä kaksikymmentäluvun Hollywood-elokuvissa. Yleisönä, sekä Yhdysvalloissa että Suomessa valkokankaan uudella naishahmolla, flapperilla, oli ennen kaikkea kaupungeissa elävät nuoret. Uuden naishahmon herättämää keskustelua ja sitä kuinka kaksikymmentäluvun kaupunkilaiset suhtautuivat tähän Hollywoodissa tuotetun uuden naisen representaatioon, lähestyn vastaanottotutkimuksen ja diskurssianalyysin kautta. Tarkastelemalla aikakaudella Suomessa ja Yhdysvalloissa julkaistuissa sanoma- ja aikakauslehdissä kirjoitettuja artikkeleita ja elokuva-arvosteluja sekä raportteja, joissa käsiteltiin Hollywood-elokuvien naishahmoja, pyrin luomaan kuvaa siitä kuinka todellisena aikalaiset kokivat valkokankaan uuden naisen. Valkokankaan naisen saaman aikalaisvastaanoton kautta on mahdollista luoda kuva siitä, kuinka amerikkalaiseen kulttuuriin ja ennen kaikkea sen tarjoamiin sukupuolirooleihin suhtauduttiin. Vertaamalla Yhdysvalloissa ja Suomessa käytyä aikalaiskeskustelua, on mahdollista havaita minkälaiset sukupuolirooleja koskevat käsitykset suomalaisessa kaupunkikulttuurissa 1920-luvulla vallitsi. Lehdistön lisäksi Hollywood-elokuvat olivat myös keskustelun aiheena Suomen Eduskunnassa, jossa käyty keskustelu liittyi laajempaan kokonaisuuteen koskien elokuvien vaikutusvaltaa suomalaisiin.</p> <p>Tutkimuksessa amerikkalaisen ja suomalaisen yleisön välisessä vastaanotossa oli havaittavissa eroja erityisesti sen suhteen, kuinka todelliseksi kaupunkilaiset kokivat valkokankaan uuden naisen. Suomalaisyleisön keskuudessa Hollywood-elokuvan naishahmo tarjosi lähinnä visioita siitä, kuinka modernissa kaupunkimiljöössä oli mahdollista elää, mutta valkokankaan naista ei koettu kovinkaan todelliseksi ilmiöksi. Uusi nainen muokkasi kuitenkin suomalaisen kaupunkiväestön keskuudessa vallinneita kauneuskäsityksiä ja jossain määrin valkokankaan naishahmon haluttiin myös toimivat esimerkkinä suomalaiselle yleisölle, kun kyseessä oli liberaalit arvot ja maailmankatsomus. Kun valkokankaan nainen esiintyi joissakin elokuvissa miestennielijänä ja vampyyrina rikkoen perinteisiä sukupuolirooleja, sai roolihahmo osakseen osan kaupunkilaisten paheksuntaa. Tämä vastaanotto paljasti myös sen liikkumatilan, jota moderneilla ja todellisilla uusilla naisilla oli amerikkalaisessa ja suomalaisessa kaupunkimiljöössä.</p>	
Asiasanat – Keywords Vastaanottotutkimus, kaupunkikulttuuri, naiskuva, 1920-luku, Suomi, Yhdysvallat, sukupuolihistoria, diskurssianalyysi	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto, Historian ja etnologian laitos	
Muita tietoja – Additional information	

## Sisällysluettelo

1.	Johdanto.....	4
1.1.	Tutkimuksen lähtökohdat ja tutkimuskysymykset .....	4
1.2.	Alkuperäislähteet.....	7
1.3.	Lähestymistapa.....	10
1.4.	Tutkimuskirjallisuus .....	16
2.	Kaupunkielämä 1920-luvun Suomessa .....	19
2.1.	Kaupunkielämä ja amerikkalainen kulttuuri .....	19
2.2.	Suomalainen kaupunkilaisnainen .....	23
3.	Moderni nainen esiintyy Hollywood–elokuvassa .....	29
3.1.	Yhdysvaltalaisista elokuvista välittynyt naiskuva.....	29
3.2.	Yhdysvalloissa käytyä keskustelua .....	33
4.	”Uusi nainen” suomalaiskaupunkien elokuvateattereissa .....	39
4.1.	Yhdysvaltalaisen komediaelokuvan nainen .....	39
4.2.	Valkokankaan nainen muokkaa kauneuskäsityksiä.....	43
4.3.	”Frakkipukuisen venuksen” vastaanotto .....	47
5.	Keskustelua avioliitosta.....	55
5.1.	Uusi avioliitto valkokankaalla.....	55
5.2.	Ongelmien takaa löytyy nainen?.....	59
5.3.	Valkokankaan todellinen miehennielijä, vampyyri!.....	64
5.4.	Turmiollinen nainen saapuu Suomeen .....	74
6.	Valkoisen kankaan vartiointi .....	80
6.1.	Virkavalta puuttuu peliin.....	80
6.2.	Sensuroitiinko valkokankaan moderni nainen?.....	87
6.3.	Sensurointikeskustelua suomalaisten kaupunkilaisten keskuudessa.....	91
7.	Päätäntö .....	101
	Lähdeluettelo .....	107
	LIITTEET .....	112

## 1. Johdanto

### 1.1. Tutkimuksen lähtökohdat ja tutkimuskysymykset

Sallylla on siniset silmät ja vaalea tukka, hän harrastaa urheilua ja on etevä uimari, siis aito moderni tyttö.<sup>1</sup>

1920-luvun modernissa länsimaisessa naisessa – tässä tapauksessa yhdysvaltalaisessa 21 -vuotiaassa näyttelijätär Sally O'Neillissa – tiivistyi kaksikymmentälukua voimakkaasti määrittänyt termi, *moderni*. Puitteet länsimaiselle modernille yhteiskunnalle syntyivät 1900-luvun alun teollisuuden ja tieteen modernisaatiokehityksen myötä, jonka tuotokset näkyivät ennen kaikkea kulttuurin, kirjallisuuden, tyylikeinojen ja ideoiden eri ulottuvuuksissa.<sup>2</sup> Ihanteet nuoruudesta, urheilullisuudesta ja uskosta parempaan tulevaisuuteen, vaikuttivat voimakkaasti aikalaisten maailmankuvaan. Kiihtynyt kaupungistuminen ja sosiaalisen liikkuvuuden lisääntyminen olivat konkreettisia esimerkkejä aikalaisille siitä, kuinka yhteiskunta todella oli murroksessa. Yhteiskuntien demokratisoituminen ja tiedonvälityksen nopeutuminen pienensivät maailmaa ja mahdollistivat konkreettisesti 1920-luvun modernin maailman olemassaolon ja sen ulottumisen aina länsimaisen yhteiskunnan alhaisimpiin sosioekonomisiin luokkiin asti.<sup>3</sup>

Richard Pellsin mukaan modernisaatiokehitystä tapahtui sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa, mutta erityisesti Yhdysvalloissa kehityksen hedelmät osattiin valjastaa kulutuksen ja viennin tuotteiksi ja tämän myötä massojen ylellisyshyödykkeiksi ja kansallisen varallisuuden kartuttajaksi.<sup>4</sup> Yhdysvalloissa tuotetut massateollisuuden<sup>5</sup> tuotteet saapuivat Eurooppaan ja pitivät paikkansa ykkösenä kulutustuotteiden, elokuvatarjonnan ja reklaamien saralla koko kaksikymmentäluvun.<sup>6</sup> Vasta maailmanlaajuisesti levinnyt, 1920-luvun lopulla Yhdysvaltojen pörssiromahduksesta alkanut lama taittoi eurooppalaisten kulutusintoa.<sup>7</sup> Kaksikymmentäluku ehti kuitenkin

<sup>1</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Sally O’Neill”. *Elokuva 9–10/1929*, 17.

<sup>2</sup> Vartiainen 2002, 329.

<sup>3</sup> Immonen & Mäkinen & Onnela 1992, 13; Onnela 1990, 108–137.

<sup>4</sup> Pells 2011, 13–14.

<sup>5</sup> Maksimaalisiin voittoihin tähtäävä liukuhihnatuotanto, *fordismi*, kehittyi Yhdysvalloissa ja vaikutti merkittävästi teollisuustuotannon luonteeseen Euroopassa. Massateollisuus laski tuotteiden tuotantokustannuksia, mikä näkyi mm. ylellisyshyödykkeiden alhaisempina hintoina.

<sup>6</sup> Pells 2011, 15.

<sup>7</sup> 1930-luvun lama söi eurooppalaisten ostovoimaa huomattavasti. Salokangas 2003, 674.

tekemään amerikkalaiset tuotemerkit, edulliset viihdemuodot ja massamedian, jonka yksi osa myös keltainen lehdistö oli, tutuiksi eurooppalaisille ja synnyttämään kulttuurimuodon, johon myös tavallisella kansalla oli varaa – syntyi ajatus populaarikulttuurista.

Vartiainen mukaan moderni murros näkyi voimakkaasti myös länsimaisen yhteiskunnan sosiaalisten rakenteiden muuttumisena ja luokkayhteiskunnan lopullisena murtumisena.<sup>8</sup> Länsimaisen naisen rooli yhteiskunnan jäsenenä koki muutoksen, joka näkyi sekä naisten yleisen äänioikeuden yleistymisenä<sup>9</sup> että naisten näkyvämpänä esiintymisenä kaupunkimiljöössä ja julkisissa tiloissa. Kun naiset 1920-luvun kuluessa siirtyivät teollisuuden työvoimaksi, syntyi tilanne, jossa myös länsimaisen agraarin yhteiskunnan perinteisen ja konservatiiviset sukupuoliroolit kyseenalaistuivat. Nyt länsimaiselle naiselle avautui ensimmäistä kertaa historiassa väylä, joka mahdollisti aiempaa itsenäisemmän elämän, oman varallisuuden kartuttamisen ja sen avulla oman itsensä ilmaisemisen. Uusi länsimainen nainen oli ennen kaikkea visuaalinen, konkreettinen ja yhteiskunnassa näkyvä moderni ilmiö.<sup>10</sup>

Yksi nykyaikaisen länsimaisen kulttuurin ja ajatusmaailman muodostumiseen vaikuttaneita tekijöitä oli angloamerikkalaisten modernien ja kansainvälisten kulttuuri-ilmiöiden rantautuminen Eurooppaan 1920-luvulla<sup>11</sup>. Ensimmäisen maailmansodan köyhdyttämä ja heikentämä Eurooppa oli vastaanottavainen amerikkalaisen kulttuurin vaikutteille, ja länsi näytti esimerkiksi Suomelle poliittisesti sekä taloudellisesti houkuttelevammalta vaihtoehtoehdolta kuin epävakaa ja ideologisesti uhkaava kommunistinen itänaapuri. Hyvin samankaltainen tilanne, jossa amerikkalainen kulttuuri vaikutti voimakkaasti eurooppalaisten valtioiden omaan kulttuuriin toistui myös toisen maailmansodan jälkeen. Tuolloin amerikkalaisuus ulotti vaikutusvaltaansa sekä taloudellisesti että kulttuurillisesti moniin eurooppalaisiin valtioihin.<sup>12</sup>

Siinä missä kaksikymmentäluvun eurooppalainen kulttuuri amerikanisoitui, myös sukupuoliroolit altistuivat amerikkalaisen ajatusmaailman aatteille. Eurooppalaisten käsitys naiseudesta koki muutoksia ensimmäisen maailmansodan synnyttämien

---

<sup>8</sup> Vartiainen 2002, 326; Utrio 1985, 398.

<sup>9</sup> Suomalaiset naiset saivat äänioikeuden Suomessa eduskuntauudistuksen yhteydessä vuonna 1906.

<sup>10</sup> Ks. lisää Conor 2004; Cronvall 2000.

<sup>11</sup> Immonen & Mäkinen & Onnela 1992, 13; Vartiainen 2002, 327.

<sup>12</sup> Esimerkiksi sodan heikentämässä Länsi-Saksassa vuoden 1945 jälkeen amerikkalainen kulttuuri ja amerikanismi olivat todella voimakasta ja elinvoimaista. Ks. lisää, Stephan 2007, 69–72.

Euroopan sisäisten tapahtumien johdosta, mutta idea ”uudesta naisesta” sai vaikutteita myös yhdysvaltalaisen kulttuurin piiristä, muun muassa Hollywoodin elokuvatuotannon kautta. Sedergrenin mukaan nimenomaan modernisaatiokehitys johti elokuvataiteen syntyyn ja kukoistamiseen.<sup>13</sup> Tämän kautta angloamerikkalainen, Hollywoodissa luotu kulttuuri levitti kaksikymmentäluvulla vaikutusvaltaansa yhä laajemmille alueille ympäri maailmaa.<sup>14</sup> Yksi näistä maista, jonka valkokankaan uusi nainen tavoitti, oli myös vasta itsenäistynyt Suomi ja sen suurimmat kaupungit Helsinki, Turku, Viipuri ja Tampere<sup>15</sup>.

Hollywoodissa tuotetun modernin naisen roolimalli herätti keskustelua myös suomalaisen kaupunkilaisväestön keskuudessa. Seuraavien kysymysten avulla aion selvittää, kuinka valkokankaan moderniin naiseen suhtauduttiin tämän kapean väestöosan keskuudessa. Minkälaisia tunteita moderni naiseus herätti? Koettiinko tämän populaarikulttuurin tuottaman naiskuvan osaksi aikakauden muuttuvaa yhteiskuntaa, vai oliko valkokankaan uusi nainen suomalaiselle kaupunkilaisväestölle vain yksi amerikkalaisen kulttuurin mielikuvituksellinen tuote? Yhdysvalloissa valkokankaan moderni naishahmo herätti jo lähtökohtaisesti erilaisia reaktioita, sillä elokuvien uusi naishahmo oli yleisölle tuttu ilmiö, joka näkyi myös todellisessa ympäröivässä yhteiskunnassa. Onkin mielenkiintoista tarkastella, kuinka paljon amerikkalaisen ja suomalaisen elokuvayleisön reaktiot erosivat toisistaan. Millä elämän osa-alueella modernin naisen saama vastaanotto erosi suomalaisen ja amerikkalaisen yleisön keskuudessa eniten, ja millä osa-alueilla näiden kahden eri katsojakunnan käymä keskustelu oli samankaltaisinta?

Tutkimuksessa etenen tarkastelemalla ensin kaksikymmentäluvun suomalaista kaupunkikulttuuria ja naiseutta ja amerikkalaisen kulttuurin vaikutusta näiden muodostumiseen. Tämän jälkeen pääpaino siirtyy Hollywood-elokuvien naishahmon tarkasteluun ja sen ympärillä käydyn aikalaiskeskustelun tarkasteluun sekä siihen, kuinka suomalainen kaupunkiyleisö otti vastaan valkokankaan uuden naisen ja minkälaisia vaikutuksia naishahmolla oli kaupunkilaisten keskuudessa vallinneisiin käsityksiin suomalaisesta naiskauneudesta ja suomalaisnaisten asemaan yhteiskunnassa.

---

<sup>13</sup> Sedergren 1999b, 11.

<sup>14</sup> Mordaunt Hall, ”Beauty and the Brute”. *New York Times* 29.3.1925, X5.

<sup>15</sup> Soikkanen 1987, 55; Kirjoittaja tuntematon, ”Suomen biograafiot tilaston valossa.” *Filmiaitta* Jouluaitta/1923, 258; Vuonna 1927 Suomessa tarkastetuista 693 elokuvasta 450 oli yhdysvaltalaisia ks. lisää *Elokuva* 2/1928, 12.

Aikalaiskeskustelu, joka liittyi avioliittoon ja naisten muuttuneeseen rooliin aviopuolisona, kohoaa yhdeksi tärkeäksi osaksi sekä suomalaisen että amerikkalaisen yleisön vastaanottoa tarkasteltaessa. Lopuksi tutkimuksen keskiöön nostetaan vielä hallinnontasolla syntynyt vastaanotto ja kaksikymmentäluvun elokuvien ennakkotarkastus ja sensurointi.

## 1.2. Alkuperäislähteet

Uuden naisen herättämä keskustelu ja keskustelusta välittyvät mielipiteet avautuvat elokuvien saaman yleisövastaanoton eli reseption analysoinnin avulla. Vastaanottotutkimuksen materiaalina on reseptiodokumentteja, eli yleisöosastokirjoituksia, elokuva-arvosteluja, lehtiartikkeleita ja mielipidekirjoituksia. Tutkimuskohteen, elokuvayleisön, valinta rajautuu vain Suomen suurimpiin kaupunkeihin, joissa amerikkalaisia elokuvia 1920-luvulla esitettiin eniten ja joihin yhdysvaltalaisella kulttuurilla oli todistetusti eniten kosketuspintaa.<sup>16</sup> Reseptiodokumenteissa, eli elokuvista kirjoitetuissa arvosteluissa, lehtiartikkeleissa ja yleisöosastokirjoituksissa päähuomio kohdistuu erityisesti niihin dokumentteihin, jotka kohdistuvat Hollywood-elokuviin, joissa esiintyy uusi itsenäisempi naishahmo tai joissa käsitellään uuteen naiseen liittyneitä 1920-luvun modernin kulttuurin ilmiöitä kuten ansiotyön tekemistä ja vapaa-ajan harrastuksiin osallistumista.

Alkuperäislähteinä yhdysvaltalaisen vastaanoton tutkimisessa ovat *New York Times*, *The Washington Post* ja *The Christian Science Monitor*. 1800-luvun lopulla perustetulla *New York Timesilla* oli kaksikymmentäluvulla merkittävä rooli vauraan kaupunkilaisväestön sanomalehtenä. Ensimmäisen maailmansodan alkaessa liberaalin lehden levikki oli jo ylittänyt 300 000 painoksen rajan.<sup>17</sup> Sanomalehti on koko sen olemassaolon ajan nauttinut arvostusta korkeatasoisena tiedonvälittäjänä sekä talouden, politiikan että kansainvälisten uutisten saralla.<sup>18</sup> Vuonna 1877 perustettu sanomalehti *The Washington Post* ei sisällöllisesti tai levikkinsä puolesta yltänyt kaksikymmentäluvulla samaan korkealaatuiseen uutisointiin *New York Timesin* kanssa, vaan uutisoinnissa sorruttiin aika-ajoin sensaatiohakuisuuteen ja alempiarvoiseen journalismiin.<sup>19</sup> Vuonna 1908 perustetun Bostonilaisen, Christian Science -kirkon suojissa syntyneen, *The Christian*

<sup>16</sup> Ks. mm. Seppälä 2012; Koivisto 1992.

<sup>17</sup> Torvinen 1982, 191.

<sup>18</sup> Diamond 1994, 39–41.

<sup>19</sup> Torvinen 1982, 196; Chalmers M. 1977, 41, 186.

*Science Monitorin* tausta oli kaksikymmentäluvulla *New York Timesiin* ja *The Washington Postiin* verrattuna konservatiivisempi.<sup>20</sup> Vaikka päivälehti oli riippumaton ja puolueeton, välittyivät sen sisällöstä kristilliset arvot voimakkaammin kuin *New York Timesista* tai *The Washington Postista*. Päivälehti painotti uutisoinnissaan yksittäisten uutisten sijaan kansainvälisesti merkittäviä poliittisia kokonaisuuksia, joilla toimitus koki olevan laajempaa merkitystä.<sup>21</sup>

Suomalaisen kaupunkilaisyleisön vastaanoton tarkastelussa ovat käytössä seuraavat sanomalehdet: *Helsingin Sanomat*, *Suomen Kuvalehti* ja *Hufvudstadsbladet*, sekä elokuva-alan aikakauslehdet; *Elokuva* ja *Filmiaitta*. 1900-luvun alussa *Hufvudstadsbladet* oli Suomen suurin ruotsinkielinen lehti, joka edusti Suomen ruotsinkielistä väestöä ja omasi yleisesti hyväksytyyn ja arvostetun roolin liberaalina sanomalehtenä.<sup>22</sup> *Hufvudstadsbladet* oli vielä kaksikymmentäluvun alkuvuosina Suomen vaikutusvaltaisin ja laajalevikkisin lehti, 30 000 kappaleen levikillä. Vuonna 1925 *Helsingin Sanomat* ohitti *Hufvudstadsbladetin* 34 000 kappaleen levikimäärällä ja anasti paikkansa pääkaupunkiseudun suositumpana sanomalehtenä.<sup>23</sup> Molempien sanomalehdet olivat erityisesti kaupunkien asukkaiden suosiossa, ja suurin osa lehtien lukijakunnasta asui pääkaupunkiseudulla.<sup>24</sup>

*Suomen Kuvalehti* perustettiin vuonna 1916 ja se ryhtyi kilpailemaan Suomen suosituimman aikakauslehden paikasta. Kaksikymmentäluvun aikakauslehtien lukijakunta oli yhä useammin suomalaista sivistyneistöä, mikä kasvatti aikakauslehtien, kuten esimerkiksi *Suomen Kuvalehden* levikkiä.<sup>25</sup> Kaksikymmentäluvulla traditionaalisen kuvalehdistön lisäksi myös harraste- ja vapaa-ajanviettoon liittyviä aikakauslehtiä ryhdyttiin julkaisemaan aiempaa runsaammin.<sup>26</sup> Vuonna 1921 perustettu aikakauslehti *Filmiaitta* ja 1927 perustettu *Elokuva* edustivat aikakaudella elokuvaan keskittyneitä aikakauslehtiä, joiden lähestymistapa Hollywood-elokuvaan oli luonnollisesti professionaalisempi ja analyttisempi kuin uutistarjontaan painottuneiden sanomalehtien.<sup>27</sup> Tämän vuoksi *Filmiaitan* ja *Elokuvan* sisältö on elokuvien vastaanoton

<sup>20</sup> Torvinen 1982, 199–200.

<sup>21</sup> Torvinen 1982, 199–200.

<sup>22</sup> Tommila & Salokangas 1998, 108.

<sup>23</sup> Tommila & Salokangas 1998, 211–212.

<sup>24</sup> Tommila & Salokangas 1998, 212, 215.

<sup>25</sup> Tommila & Salokangas 1998, 96, 98.

<sup>26</sup> Tommila & Salokangas 1988, 98.

<sup>27</sup> Tiedot aikakauslehtien perustamisvuosista on kerätty julkaistujen ja arkistoitujen vuosikertojen perusteella.



suhteen epärealistinen ja puolueellinen, mikä on pyritty huomioimaan tutkimuksessa erittelemällä, milloin alkuperäislähteenä on käytetty elokuva-alan harrastajan tuottamaa reseptiodokumenttia. Alkuperäislähteissä julkaistut elokuviin liittyneet kuvat, piirrokset ja runot laajentavat kuvaa siitä, kuinka suomalainen kaupunkiväestö vastaanotti Hollywood-elokuvien modernin naisen ja miten angloamerikkalaisen kulttuurin siirtymään suhtauduttiin.

Alkuperäislähteistä välittyvät mielipiteet kuvastavat vain kapean ihmisryhmän reaktioita Hollywood-elokuvien moderniin naiseen, mikä pakottaa kriittisyyteen reseptiodokumenttien tulkinnassa. Sanomalehtien sivuilla käydystä keskustelusta ei voi luoda kuvaa koko maan kattavasta mielipideilmastosta, jonka saavuttaminen olisi mahdollista vain laajentamalla alkuperäislähdekenttää paikallislehtiin ja tarkempiin tilastoihin 1920-luvun elokuvateattereiden kävijä- ja näytösmääristä. Journalistisia tekstejä ja niiden diskursseja tutkinut Pajunen näkee journalistisilla teksteillä olevan myös paljon tabuja ja journalistisessa kulttuurissa olevia kieltoja, jotka vaikuttavat lehdissä julkaistujen kirjoitusten sisältöön.<sup>28</sup> Hollywood-elokuvista kirjoitettujen tekstien sisältöön vaikuttivat kirjoittajan omien mielipiteiden lisäksi myös sanomalehden tai aikakauslehden julkaisijan aatteellinen tausta ja lehden genrepainotus. Alkuperäislähteinä käytettyjen lehtien kirjoittajakunta oli useimmiten kaksikymmentäluvulla myös miespuolista,<sup>29</sup> mikä on eittämättä vaikuttanut siihen, kuinka Hollywood-elokuvissa esiintynyttä naiseutta käsiteltiin ja kuinka paljon asiasta kirjoitettiin. Alkuperäislähteiden toinen heikkous liittyy nimenomaan naisyleisön keskuudessa käydyn keskustelun vähäisyyteen ja suomalaisten miesten näkökulmasta kirjoitettujen reseptiodokumenttien dominointiin.

Sanoma- ja aikakauslehdissä käydyn keskustelun tukena on Suomen Valtiopäivien pöytäkirjoja vuosilta 1921, 1922 ja 1929. Kyseisinä vuosina elokuvaan liittynyttä keskustelua käytiin myös Suomen Eduskunnan istunnoissa. Kansanedustajien käymä keskustelu laajentaa sanoma- ja aikakauslehtien sivuilla käytyä keskustelua kansallisemmaksi ja tuo tutkimukseen lainsäädännöllistä näkökulmaa.

---

<sup>28</sup> Pajunen 1990, 52.

<sup>29</sup> Ks. mm. Koivunen, 5/1995, 5.

### 1.3. Lähestymistapa

Hollywood-elokuvien naishahmon yleisövastaanoton tutkimisessa hyödynnän laaja-alaisesti sekä yleisen historian että sosiologian tutkimusmenetelmiä. Tärkeimmässä roolissa on ennen kaikkea reseptiotutkimus ja diskurssien analysointi, jota tukevat vertaileva historiantutkimus ja elokuvatutkimus. Vertailevan historiantutkimuksen avulla on mahdollista luoda yleiskuvaa siitä, minkälainen suomalainen kaksikymmentäluvun kaupunkilaisyleisö oli verrattuna amerikkalaiseen kaupunkilaisyleisöön. Vertaileva historiantutkimus on perinteisesti liittynyt tiiviisti eri kulttuurien tutkimukseen ja sen avulla historioitsijat ovat pystyneet luomaan syvällisempää ymmärrystä ihmisten käyttäytymisestä ja tekijöistä, jotka vaikuttavat käyttäytymisen muodostumiseen.<sup>30</sup> Vertaileva historiantutkimus kokoaa tässä tutkimuksessa yhteen ne kulttuurilliset piirteet ja ominaisuudet, jotka vaikuttivat suomalaisyleisön Hollywood-elokuvaan kohdistamaan reseptioon.

Elokuvatutkimus itsessään on varsin nuori tieteenala, joka ei vielä esimerkiksi historiantutkimuksen keskuudessa ole saavuttanut yhtä huomattavaa roolia tutkimuskohteena kuin moni muu modernin menneisyyden ilmiöistä.<sup>31</sup> Elokuvien ja elokuvien vastaanoton ja katsojakunnan tutkimisen metodologinen kenttä ei myöskään ole vakiintunut tiettyyn analyttiseen tutkimusmenetelmään, vaan usein elokuvien analysointi ja elokuvatutkimus muodostuu erilaisista lähestymistavoista, jotka yhdistelevät poikkitieteellisesti eri metodeja.<sup>32</sup> Bo Florinin mukaan elokuvan historian tutkimuksen kentällä tulisi pyrkiä murtamaan perinteistä historiantutkimuksen kaavaa ja välttää sortumasta siihen, mistä uutta historiantutkimusta usein kritisoidaan: elokuvan historiantutkimuksessa tulisi hänen mukaansa pyrkiä tuottamaan uutta tietoa menneisyydestä, eikä vain todeta vanhojen, jo tiedossa olevien faktojen, paikkansapitävyys uusia metodeja hyödyntämällä.<sup>33</sup> Hollywood-elokuvien vastaanoton tutkimuksessa keinot saavuttaa Florininkin hahmottelema uusi tietous kaksikymmentäluvun suomalaisen ja yhdysvaltalaisen kaupunkiväestön keskuudessa vallinneista mielipiteistä koskien uutta modernia naista, on mielekkäintä reseptiotutkimuksen avulla. Pääsääntöisesti kirjallisuuden keskuudessa käytetty reseptiohistoriallinen lähestymistapa avaa elokuvista tuotettuja reseptiodokumenteja ja syventää kuvaa siitä, kuinka Hollywood-elokuvat ja niiden naishahmo konkretisoituivat

---

<sup>30</sup> Bentley 1998, 57–60.

<sup>31</sup> Florin 1998, 51.

<sup>32</sup> Ks. lisää mm. Sihvonon, Jukka et al (toim.) (1994) Elokuva ja Analyysi. Helsinki: Painatuskeskus Oy.

<sup>33</sup> Florin 1998, 52, 58.

kaksikymmentäluvun suomalaisille ja yhdysvaltalaisille kaupunkilaisille ja kuinka katsojakunta suhtautui uudentyypiseen, modernimpaan naishahmoon.

Vastaanoton merkityksien tutkimus muodostuu saksalaisen Hans Robert Jaussin hahmotteleman klassisen historiallisen reseptiotutkimuksen (*Rezeptionsgeschichte*) pohjalle, joka on saanut kannatusta erityisesti Euroopassa, varsinkin saksankielisen kirjallisuudenhistorian tutkimuksen keskuudessa. Lähtökohtaisesti reseptiotutkimus näkee kirjoitettujen tekstien vastaanoton olevan aina kulttuuri- ja aikasidonnaista: vasta lukijoiden vastaanoton kautta pystytään selvittämään elokuvan lopullinen merkitys ja toisaalta elokuvan merkitys myös itse katsojalle.<sup>34</sup> Lähestymistapa painottaa nimenomaan lukijoiden roolia tekstien merkitysten luojana: tekstin luojan tarkoitukselliset tai tarkoituksettomat intentiot tekstin tarkoituserien suhteen jäävät toissijaiseksi tekijäksi. Jauss käyttää teoriassaan konkretisoitumisen käsitettä (*Konkretizationen*) puhuessaan lukijoiden tekstistä tekemistä tulkinnoista – lukijoiden mielissä konkretisoituvat tekstit ovat aina sidoksissa lukuhetkeen ja vallitsevaan aikakauteen.

Teksteistä syntyvät merkitykset ovat siis aina toisistaan poikkeavia ja tulkintahetkestä riippuvaisia.<sup>35</sup> Lukijoiden teksteille, tai tässä tapauksessa elokuville, antamien toisistaan eroavien merkitysten ymmärtämiseksi ja eheän historiallisen kokonaiskuvan saavuttamiseksi olennaiseen rooliin kohoaa myös lukijoiden odotushorisonttien (*Erwartungshorizont*) tiedostaminen.<sup>36</sup> Minkälaiset ennakkokäsitykset lukijalla on luodusta tuotoksesta ja minkälainen aiempi kokemuspinta tällä on kyseiseen aiheeseen syntynyt, muovaavat odotushorisontteja jotka jälleen tuovat oman lisänsä vastaanottojen kattavampaan ymmärtämiseen – myös lukijoiden poliittinen, taloudellinen ja sosiaalinen asema vaikuttavat voimakkaasti odotushorisontin muodostumiseen.<sup>37</sup>

Lukijoiden odotushorisontteihin nojaavaa lähestymistä on toisaalta kritisoitu myös sen kapea-alaisuuden ja elitistisyyden nimissä: Jauss erottelee odotushorisontin määritelmillä, kuten genren tekstimuodon tunnistamisen, tekstin suhteuttaminen aikakontekstiin ja aikakauden muuhun kirjallisuuteen sekä kykyyn tunnistaa faktan ja fiktion ero, korkeakulttuurin ja matalampiarvoisen kirjallisuuden (ja taiteen) toisistaan

---

<sup>34</sup> Ks. lisää Jauss 1989.

<sup>35</sup> Thompson 1993, 251–252.

<sup>36</sup> Thompson 1993, 253.

<sup>37</sup> Thompson 1993, 255.

sysäämällä ala-arvostetummat tekstit syrjään.<sup>38</sup> Historiallisen vastaanottotutkimuksen tutkimuskenttä sivuaa myös monelta osin sosiaalishistoriaa, yksittäisiä kuluttajia ja ihmisiä sekä heidän käyttäytymisensä tutkimusta mutta ei kuitenkaan näytä huomioivan tutkimaansa kohdetta, yhteiskuntaa ja sen jäseniä, kokonaisuutena. Lienee aiheellista kritisoida Jaussin tapaa keskittää huomio vain yhden näkyvän yhteiskunnallisen osan analysointiin ja esimerkiksi populaarikulttuurin viihteellisten tekstien väheksyntään. Historiallisia reseptioita tutkittaessa tämä on omiaan kategorisoimaan yhteiskuntaa ja sen jäseniä, mutta toisaalta se voi myös antaa oleellista tietoa lukijakunnan sosiaalisesta ja ekonomisesta rakenteesta.

Reseptiohistoriallisen tutkimusotteen ominaispiirre, huomion kiinnittäminen lukijoihin, etäännyttää tekstien itsensä sisältämän merkitysvarannon vaikutuksen lopullisen kokonaiskuvan hahmottumisesta. Vastaanottotutkimus on 1970-luvulta alkaen selkeästi kehittynyt tekstien merkityksien tulkinnasta (*Wirkungsgeschichte*) yleisesti kohti tekstin lukijakunnan analysoimista, minkä yksipuolinen näkökulma on myös aika-ajoin osoittautunut ongelmalliseksi.<sup>39</sup> Tekstin kirjoittajan jättäminen reseptiohistoriallisen teorian ulkopuolelle häivyttää tekstin luojaan omat esteettiset näkemykset ja niiden painoarvon puntaroiminen syntyneeseen vastaanottoon jääkin käytännössä lähes olemattomaksi. Ajatus kaiken tietävästä lukijasta ja taka-alalle työnnetystä kirjoittajasta, jonka omat käsitykset eivät vaikuttaisi lukijan lukukokemukseen ja tämän tekstistä luomiin merkityksiin, tuntuu mustavalkoiselta ja epärelevantiltä – interaktiivisuutta lukijan ja kirjailijan välillä ei tule sivuuttaa kokonaan vaan se voi oikeassa suhteessa tuoda hedelmällistä lisämateriaalia vastaanottojen merkitysten tulkintaan ja erityisesti vastaanotoista ja käydystä keskustelusta välittyvien mielipiteiden ymmärtämiseen.

Taiteen sosiologian kautta naiseus, visuaalinen ulkomuoto, pukeutumismuoti ja habitus, on konkreettisimmin käsiteltävissä elokuvista. Käsittelemällä elokuvia taidemuotona, tarkastelun pääpaino voidaan siirtää elokuvan tuotannosta ja juonenkäänteistä henkilöihämoihin ja elokuvan välittämiin visuaalisiin viesteihin. Kun lähtökohtaisesti yhteiskunnan korkeimmassa asemassa oleva väestöryhmä määrittää hyväksytyt rajat taiteen ja esteettisyyden kriteereille<sup>40</sup> voidaan elokuvien naishahmot myös nähdä taiteena, johon yhteiskunta edellä hahmotetulla tavalla suhtautuu. Elokuvia

<sup>38</sup> Thompson 1993, 262–263.

<sup>39</sup> Ks. lisää tekstin kirjoittajan ja tekstin lukijan luomien merkitysten yhdistämisestä historiallisessa reseptiotutkimuksessa, mm. Thompson 1993.

<sup>40</sup> Bourdieu 1984, 292–295.

käsittelevistä reseptiodokumenteista on mahdollista erottaa suomalaisessa yhteiskunnassa 1920-luvulla vallinneet eri väestöryhmien toisistaan poikkeavat tavat käsittää naiseus ja löytää raja naiselle hyväksyttävän käyttäytymisen ja ulkoisen habituksen muodostumiselle.

Ranskalaisen Bourdieun 1960-luvun kuluessa suorittaman sosiologisen tutkimuksen myötä syntyneen distinktioteorian (1979)<sup>41</sup> mukaan yhteiskunnan jäsenet tulkitsevat taidetta oman sosioekonomisen asemansa pohjalta. Bourdieun mukaan vain korkeasti koulutetut ymmärtävät elokuvat taidemuotona ja tulkitsevat sitä tästä näkökulmasta, kun taas rahvas kansa käsittelee elokuvia vain omien arkikokemustensa valossa. Kun tutkimuskohteena ovat elokuvat, populaarikulttuurin tuotteet, ovat olleet miltei kaikkien väestöryhmien tavoitettavissa, peilaavat niiden synnyttämät tulkinnat Bourdieun teorian valossa kansan syvien rivien käsitystä, arjessa toteutuneesta, suomalaisesta naisesta ja tämän habituksesta. Samaa elokuvaa käsitteleviä reseptiodokumentteja vertailemalla on mahdollista havaita eroavaisuuksia suhtautumisessa uuteen naiskuvaan, kaupunkien ja maaseudun, miesten ja naisten sekä eri koulutuspuhjan omaavien ihmisryhmien välillä.

Saksassa 1970-luvulla kehittynyt omaleimaiseksikin siteerattu Nikol-koulukunta, S. J. Smidtin johtamana, on keskittynyt kirjallisuuden ja taiteen sosiologiseen tutkimukseen.<sup>42</sup> Ryhmän luoman kirjallisuustieteen uusi paradigma ottaa kriittisesti kantaa aikaisempaan kirjallisuudentutkimuksen metodologiseen kenttään; taiteen merkitystä tutkittaessa pätevien tulkintojen saavuttaminen itse tuotosta tutkimalla on mahdotonta ja pääpaino tulisikin kohdistaa yleisöön ja heidän teokselle antamien merkitysten tutkimiseen. Sosiaalisten järjestelmien ja sosiologian tiivis liittyminen tutkimuskenttään luo yhteyksiä sekä yhteiskunnan että sen jäsenten käyttäytymisen tutkimiseen: Nikol-koulukunnan yhteiskunnallinen näkökulma rajaa sisäänsä pääsääntöisesti modernit länsimaalaiset yhteiskunnat ja niiden sisällä olevat taide- ja sosiaalijärjestelmät.<sup>43</sup>

Taiteen vaikutusta Nikol-koulukunta tarkastelee yhteiskunnan sosiaalisia ja normatiivisia rakenteita ylläpitävänä tai niitä muuttavana. Taiteen katsojissa

<sup>41</sup> Ks. lisää yleisesti distinktioteoriasta mm. Bourdieu 1984; Eskola 1991, 185–188.

<sup>42</sup> Ks. lisää Nikol-koulukunnan ajatustavasta mm. Smidt, Siegfried (1980) *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft. Band I. Braunschweig – Wiesbaden*.

<sup>43</sup> Sevänen 1991, 158–159.

synnyttämiä vaikutuksia tulisi siis tutkia moraalis-sosiaalisesta ja emotionaalisesta näkökulmasta.<sup>44</sup> Koulukunnan suhtautuminen taiteen vastaanottajiin, katsojiin ja yleisöön, sekä heidän suhtautumiseen taiteeseen, sivuaakin läheisesti Bourdieun distinktioteoriaa ja aika-ajoin ne metodisella tasolla näyttävät tukevan toisiaan. Erityisesti polyvalenssi-konvention asettamat määritelmät vastaanottajille ja heidän käyttäytymiselleen luovat vahvan konnotaation Bourdieun teoriaan: vastaanottajakunta on makunormiensa suhteen heterogeeninen mutta myös konstitutiivisissa suhtautumistavoissa, eli kuinka eri taidealoja arvostetaan ja kuinka niitä arvotetaan, on havaittavissa eroja.<sup>45</sup> Esiin nousee myös polyvalenssi-konvention käsite, joka liittää yksittäisten henkilöiden maailmankatsomuksen ja yhteiskunnan laajemman mielipideilmaston taiteesta kumpuavien merkitysten ja itse taiteen tulkinnan yhteyteen. Kun katsojakunta määrittelee yhteiskunnassa rajat korkeakulttuurille ja populaarikulttuurille, avaa se kuvaa myös siitä, ketkä mitäkin taidemuotoa kuluttavat. Tätä kautta on mahdollista myös havaita yhteiskunnassa vallitseva rajapinta, joka erottaa asiallisen ja epäasiallisen esteettisellä ja visuaalisella tasolla.<sup>46</sup> Kun elokuvat nähdään taidemuotona, joka on ollut Suomessa 1920-luvulla sekä kaupunkilaisten että osan myös maaseudulla asuvista saavutettavissa, on reseptiodokumentteja mahdollista lähestyä taiteen sosiologian tarjoamien välineiden avulla: elokuvista tehdyt tulkinnat ja katsojien niille antamat merkitykset kertovat eri yhteiskuntaluokkien ja eri sosioekonomisissa luokissa vaikuttavien suhtautumisesta elokuvissa esitetyn naisen perinteiseksi mielletyn roolin murtumiseen.

Syntyneestä vastaanotosta on tästä näkökulmasta tarkasteltuna löydettävissä katsojien todelliset, elokuvien naishahmoille antamat merkitykset. Suomalaisessa kaksikymmentäluvun yhteiskunnassa vallinneiden, naisia koskettaneiden normien ja naiseutta määrittäneiden tekijöiden vertaaminen angloamerikkalaisesta elokuvan naishahmon saamiin merkityksiin on erottamaton osa tutkimusta. Vasta huomioimalla nämä molemmat tekijät ilmiön täysivaltainen tutkiminen on mahdollista.

Reseptiodokumentit ja niistä löytyvät merkitykset avautuvat diskurssien ja niiden analysoinnin kautta. Diskurssit itsessään ovat ihmisten kommunikaatiossa syntyviä ja kielenkäytössä näkyviä ideoita ja ajatuksia. Tämä sama kielenkäyttöön ja sen

---

<sup>44</sup> Sevänen 1991, 171.

<sup>45</sup> Sevänen 1991, 166–167.

<sup>46</sup> Sevänen 1991, 168.

tuottamiseen liittyvä ajatusmalli näkyy myös käsitehistoriallisessa historiantutkimuksessa, ja esimerkiksi LaCapran mukaan kaikki historiantutkimuksen alkuperäislähteet ovat pohjimmiltaan tekstejä.<sup>47</sup> Ympäröivä yhteiskunta ja sen jäsenten tietoisuus (*knowledge*) voidaan nähdä rakentuvan ihmisten kielenkäytöstä ja sen eri diskursseista.<sup>48</sup> Foucault tiivistää diskurssien olemassaolon ja niiden synnyn nimen omaan kieleen ja vuorovaikutukseen.<sup>49</sup> Diskursseja tutkittaessa Foucault pitää olennaisimpana tekstien ja niissä sanottujen asioiden syvällisempää pohtimista, ja huomion kiinnittämistä piilotettuihin tekijöihin, joita ei ole sanottu tai jotka on jätetty sanomatta.<sup>50</sup> Myös uuden historiantutkimuksen keskuudessa kielellinen käänne ja huomion kiinnittäminen kielenkäyttöön ja sen sisältämien merkitysten tutkimiseen on merkittävässä roolissa. Kielellinen käänne liittyy historiantutkimuksen tiiviisti kirjallisuuden ja kulttuurintutkimuksen piiriin ja on muuttanut uuden historiantutkimuksen luonnetta poikkitieteellisemmäksi.<sup>51</sup> Kleinin mukaan historiantutkimuksen kielellisen käänteeseen myötä myös historiantutkijoiden tapa hahmottaa ympäröivää yhteiskuntaa on muuttunut: kielentutkimus on synnyttänyt syvällisemmän tavan tulkita ja ymmärtää menneen ajan estetiikkaan ja kansankulttuuriin liittyvää kielenkäyttöä.<sup>52</sup> Yhdysvaltalainen historioitsija La Capra painotti voimakkaasti sitä, että historiantutkijoiden tulisi pyrkiä irrottautumaan tekstin kirjaimellisesta tulkinnasta, joka ei johda uusien tutkimustulosten syntyä, vaan keskittyy toistamaan jo ennalta tiedettyjä faktoja historiasta.<sup>53</sup>

Diskursseja ei tulisi ymmärtää todellisuutta kuvaavien sanojen ja merkkien joukkona, vaan pikemminkin kokonaisuutena, jotka systemaattisesti muodostavat kohteen, josta puhutaan.<sup>54</sup> Irrottautuminen systemaattisesta tekstin tulkinnasta ja suorien vastausten etsimisestä tekstistä tekee diskurssianalyysistä historiantutkimuksellisesti monipuolisen lähestymistavan, jonka avulla yhteiskunnasta muodostuva kuva koostuu sekä nykyhetkestä, menneisyydestä että aikalaisten tavasta ymmärtää nykyhetki ja menneisyys.<sup>55</sup> Diskurssien tarkastelussa myös kriittisyys ja kielenkäyttöön vaikuttavien ulkoisten tekijöiden huomioiminen on välttämätöntä. Diskurssien syntyyn ja niiden

<sup>47</sup> Dant 1991, 1; Clark 2004, 127.

<sup>48</sup> Dant 1991, 120–121.

<sup>49</sup> Foucault 1972, 27. Ks. lisää, Part II.

<sup>50</sup> Foucault 1972, 24–25.

<sup>51</sup> Klein 2011, 60–63.

<sup>52</sup> Klein 2011, 82.

<sup>53</sup> Clark 2004, 126–127.

<sup>54</sup> Foucault 1972, 49.

<sup>55</sup> Foucault 1972, 31–32.

tulkintaan vaikuttavat aina tekstin tuottajan oma persoona, mutta myös tekstiä tai ilmaisua vastaanottavan oma käsitys edellä mainitun intentioista ja aiemmasta toiminnasta.<sup>56</sup> Yhteiskunnan normien, arvojen ja sääntöjen vaikutukset ihmisten kielenkäyttöön ovat erottamaton osa diskurssien muodostumisessa.<sup>57</sup> Tekstin ja puheen sisältämät ja välittämät ajatukset ja viestit ovat tästä näkökulmasta tarkasteltuna jatkuvassa muutoksessa ja vuorovaikutuksessa ympäröivän yhteiskunnan kanssa. Eri sanat ja ilmaisut saavat eri aikoina toisistaan poikkeavia merkityksiä, jonka seurauksena kielenkäyttö on jatkuvan muutoksen alaisena. Toisaalta on olennaista myös kysyä kuinka yhteiskunta tuottaa diskursseja ja ketkä ovat oikeutettuja niiden tuottamiseen tai kuinka paljon yhteiskunnan poliittiset, uskonnolliset, juridiset tai terveydenhuoltoon liittyvät rakenteet kontrolloivat ihmisten osallistumista diskurssien muodostamiseen.<sup>58</sup>

Vastaanotosta välittyvät käsitykset naiseudesta, kuvastavat sitä kokonaiskuvaa, joka kaksikymmentäluvun suomalaisille kaupunkilaisille oli uudesta naisesta syntynyt. Valkokankaan uuden naisen synnyttämän keskustelun ymmärtämiseksi elokuvan ja yhteiskunnan suhteen huomioiminen on välttämätöntä, mikä konkretisoituu lopulta vertailevan historiantutkimuksen ja elokuvatutkimuksen avulla. Hollywood-elokuvien yleisöreseptiot paljastavat eroavaisuuksia ja yhtäläisyyksiä kaksikymmentäluvun kaupunkilaisten mielipiteissä ja niissä merkityksissä, joita he antoivat uudelle naishahmolle. Tämän lähestymistavan avulla valkokankaan uutta naista on mahdollista tutkia kokonaisvaltaisemmin ja luoda tarkempaa ymmärrystä kaksikymmentäluvun kaupunkilaisten suhtautumisesta uuteen naiseuteen ja aikakaudella vallinneisiin sukupuolirooleihin ja siihen paineeseen, joka kohdistui perinteistä sukupuolikäyttäytymistä kohtaan.

#### 1.4. Tutkimuskirjallisuus

Aiemmin 1920-luvun Yhdysvaltaisten kulttuurivaikutteiden siirtymistä Suomeen ovat tutkineet Jaakko Seppälä vuonna 2012 julkaistussa väitöksessään, *Hollywood tulee Suomeen: Yhdysvaltaisten elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Seppälän laaja tutkimus keskittyy Hollywood-elokuvien vaikutusten tarkasteluun suhteessa suomalaiseen elokuvatuotantoon ja

---

<sup>56</sup> Foucault 1972, 23–24.

<sup>57</sup> Pietikäinen 2009, 13.

<sup>58</sup> Dant 1991, 128–129.



elokuvakulttuuriin. Seppälän tutkimus on laaja, mutta painottuu pääsääntöisesti Hollywood-elokuvien maahantuontiin ja niistä käytyyn julkiseen keskusteluun, jolloin kulttuurivaikutusten ja amerikkalaistumisen vaikutuksen arviointi suomalaisen väestöön jää sivurooliin. Seppälän mukaan Hollywood-elokuvien merkitystä suomalaisen kulttuuriin tulisi tutkia nykyistä syvällisemmin ja myös mikrohistorian ilmiöt huomioiden.

Hanne Koiviston artikkeli ”Kaksi Amerikkaa. Suomenkielisten kulttuuripiirien suhde amerikkalaisuuteen 1920-luvulla”, tarkastelee pääsääntöisesti suppean suomalaisen kulttuuripiirin suhtautumista amerikkalaisuuteen. Tutkimus on hyvin kokonaisvaltainen ja tarkastelee ilmiötä lähinnä sivistyneistön näkökulmasta ja pyrkii vastaamaan kysymykseen, kuinka suomen sivistyneistön keskuudessa suhtauduttiin amerikanismiin ja kuinka amerikkalaiset kulttuuri-ilmiöt vaikuttivat suomalaiseen kulttuuriin.

Angloamerikkalaisen kulttuuripiirin ja modernisaation maailmanlaajuista leviämistä on tutkinut Richard Pells teoksessaan *Modernist America: Art, music, movies, and the globalization of American culture*.

Naiseutta ja modernismia 1920-luvulla tutkineen Liz Conorin, vuonna 2004 julkaistu, *The Spectacular Woman: Feminine visibility in the 1920s* lähestyy modernia naisuutta naistutkimuksen kannalta, visuaalisuuden näkökulmasta. Conor kiinnittää tutkimuksessaan huomion erityisesti siihen, kuinka moderni kulttuuri kaksikymmentäluvulla muutti länsimaisten naisten roolia yhteiskunnassa. Conor pyrkii todistamaan, kuinka uusi visuaalinen kulttuuri satoi naiset uudella tavalla osaksi yhteiskuntaa: elokuvat, valokuvat, suurkaupunkien kadut ja ostoskeskuksissa tapahtuva kuluttaminen olivat kaikki konkreettisesti näköhavaintoihin pohjautuvia tapahtumia ja ilmiöitä, joissa uusi moderni nainen oli esillä.

Myös feministiseen elokuvantutkimukseen erikoistunut Anu Koivunen sekä elokuvaan ja historiaan erikoistunut Jari Sedergren ovat tutkineet naisuutta ja sen näkymistä elokuvissa. Anu Koivusen tutkimukset lähestyvät suomalaista naisuutta kulttuurituotteiden saaman vastaanoton ja niiden ympärillä käydyn keskustelun kautta. Muun muassa *Filmiaitassa* vuonna 1995 julkaistu artikkeli ”Toiseuden tuulahduksia” tarjoaa runsaasti lisätietoa siitä, kuinka suomalainen elokuvajournalismi suhtautui naisuuteen ja naisten seksuaalisuuteen kaksikymmentäluvun Suomessa. Anu Koivusen

tuotanto kattaa laaja-alaisesti tutkimuksia, joissa käsitellään suomalaisen naiseuden ja suomalaisen naisen merkitystä suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla. Koivusen tutkimukset luovat kattavasti kuvaa siitä, minkälainen ilmapiiri suomalaisten keskuudessa 1900-luvulla vallitsi kun kysymyksessä olivat naiset ja naisten asema yhteiskunnassa miehen rinnalla.

## 2. Kaupunkielämä 1920-luvun Suomessa

### 2.1. Kaupunkielämä ja amerikkalainen kulttuuri

Suurkaupungit ja käsitys individualismista olivat erottamaton, modernisaatiokehityksen myötä syntynyt käsitepari, joka määritteli voimakkaasti länsimaissa 1920-luvulla eläneiden kaupunkilaisten vapaa-aikaa ja arkea. Hautamäen mukaan yksilöllinen elämäntapa syntyi ja perinteinen yhteisöllisyys alkoi murtua jo 1800-luvun lopulla, mutta kehitys saavutti huippunsa vasta 1900-luvun puolella urbaanissa kaupunkiympäristössä.<sup>59</sup> Länsimaisen kaupunkielämän puitteissa yksilöllisyys mahdollisti aikalaisille uudentyyppisen elämäntavan, jonka kiinteänä osana olivat eri keinot viestittää uutta yksilöllisyyttä – muoti, persoonalliset elämäntavat, harrastukset ja julkisessa katukuvassa ylläpidetty ”rooli” olivat kiinteä osa aikakauden kaupunkilaiselämää.

Suomen suurimpiin kaupunkeihin kehittyi kaksikymmentäluvulla individualistisempi kulttuuriympäristö kuin kollektiivisessa maatalousyhteiskunnassa oli koskaan ollut. Esimerkiksi Helsingin katukuvassa näkyi yhä runsaammin persoonallisesti pukeutuneita kaupunkilaisia, jotka tietoisesti pyrkivät erottautumaan toisistaan pukeutumisvalinnoilla.<sup>60</sup> Tarve yksilöllisyyteen oli niin voimakasta, että jo vuonna 1928 suomalaisen kaupunkiväestön keskuudessa ryhdyttiin pohtimaan sitä, kuinka yksilöllisyys modernin massateollisuuden tarjoamissa puitteissa lopulta oli edes mahdollista:

Muotiliikkeet koettavat kaikin tavoin levittää muotejaan ympäri maailman, ja näin tappavat ne kaiken yksilöllisyyden.—Täytyy olla hyvin taitava, jos tahtoo pukeutua yksilöllisesti, ja se on taito, joka maksaa paljon.<sup>61</sup>

1920-luvun modernia, Suomen suurimmissa kaupungeissa vaikuttanut kaupunkikulttuuria leimasi voimakkaasti kahvila- ja ravintolakulttuuri. Eurooppalaisissa kaupungeissa ravintolat ja kahvilat tarjosivat palveluitaan asiakkaille jo 1800-luvun alkuvuosikymmeninä, ja Suomessa niiden asema vakiintui hitaasti 1800-luvun lopulta alkaen. Suomalainen ravintolaelinkeino oli elinvoimaisinta Helsingissä, jossa

<sup>59</sup> Hautamäki 1996, 34.

<sup>60</sup> Onnela 1990, 74–75, 90–91.

<sup>61</sup> Lya Mara, ”Miten meidän on pukeuduttava” *Filmiaitta* 3/1928, 19.

katukuvassa näkyi yhä runsaammin myös alemmille yhteiskuntaluokille tarkoitettuja ravintoloita, kerhoja, ulkoravintoloita ja yläluokan kahviloita ja mannermaisia loistohotelleja, joissa osassa tarjoiltiin myös alkoholipitoisia juomia.<sup>62</sup> Ravintolakulttuuri toi kansainvälisiä virtauksia suomalaisiin kaupunkeihin kaksikymmentäluvun kuluessa, kun ravintolat ja kahvilat ryhtyivät tarjoamaan kahvila- ja lounaspalveluiden ohella myös musiikki- ja teatteriesityksiä. Kaksikymmentäluvun kahviloissa kaupunkilaiset saivat mahdollisuuden tutustua jazziin ja revyy-esityksiin, joiden syntykoti oli Euroopassa ja Amerikassa.<sup>63</sup>

Merkittävä tekijä, joka vireän kulttuurielämän ja kahvilakulttuurin ohella vaikutti kaupunkilaisten elämään, oli kieltolaki ja sen asettamat rajoitukset. Suomessa kieltolaki astui voimaan kesäkuussa 1919 ja se kumottiin vasta vuonna 1932.<sup>64</sup> Kieltolailla kiellettiin alkoholin valmistus, maahantuonti, myynti, kuljetus ja varastointi. Poikkeuksena olivat vain lääketieteelliseen, tekniseen ja tieteelliseen käyttötarkoitukseen tarkoitettu alkoholi.<sup>65</sup> Suomessa kieltolakia kannattivat voimakkaimmin työväenliike ja raittiusliike, jotka uskoivat että kieltolain avulla koko Suomen kansa olisi mahdollista raitistaa ja erityisesti työväenluokan ja maaseudun väestön moraalialla olisi mahdollista kohottaa.<sup>66</sup> Kaupungeissa suhtautuminen kieltolakiin oli suhteellisen negatiivista, ja sekä Kaartinen että Peltonen ovat todenneet, että miltei poikkeuksetta suomalaisten kaupunkien asukkaat kokivat kieltolain haittaavan heidän elämäänsä ja rajoittavan heidän osallistumistaan kaupunkimiljöön kulttuuririentoihin ja tapahtumiin. Kaupunkikulttuurin sivistyneet juomatavat erosivat merkittävästi kansanomaisesta, ja kieltolakia päätyivätkin vastustamaan voimakkaimmin juuri ruotsinkieliset kaupunkilaiset ja kaupungeissa asuvat naiset.<sup>67</sup>

Kaksikymmentäluvun kaupunkilaisten vapaa-ajanviettoon kuului myös kiinteästi elokuvissa käynti. Valkokankaan kautta kaupungeissa asuneet suomalaiset saivat mahdollisuuden kurkistaa angloamerikkalaiseen kulttuuriin ja tutustua Hollywood-elokuvien avulla kaksikymmentäluvun moderniin ja vauraaseen Yhdysvaltoihin. Kaksikymmentäluvun suomalaiset olivat kiinnostuneita Hollywood-elokuvista, ja ne vakiinnuttivat asemansa tärkeänä osana kaikenikäisten kaupunkilaisten arkea jo

<sup>62</sup> Sillanpää 2002, 27, 33–35.

<sup>63</sup> Koivisto 1992, 54–55.

<sup>64</sup> Kaartinen 2011, 240; Sillanpää 2002, 49–50.

<sup>65</sup> Sillanpää 2002, 53.

<sup>66</sup> Kaartinen 2011, 240; Sillanpää 2002, 49–50.

<sup>67</sup> Ks esim. Peltonen 1992, 77; Kaartinen 2011, 138.

vuosikymmenen alussa.

Me – kaupunkilaiset nimittäin – olemme kasvaneet filmin mukana niin sanoakseni. Minäkin muistan vielä hyvin ajan, jolloin ensimmäistä kertaa olin ”elävissä kuvissa” – en muuten muistakaan aikaa, jolloin bioteattereita ei vielä maassamme ollut – –.<sup>68</sup>

Kaupunkeihin rakennetuissa elokuvateattereissa esitetyillä Hollywood-elokuvilla oli Seppälän mukaan merkittävä vaikutus kaksikymmentäluvun suomalaiseen elokuvakulttuuriin ja suomalaisen yleisön elokuvien katsomistottumuksiin.<sup>69</sup> Seppälän tutkimuksen ja aikalaiskeskustelun valossa Hollywood-elokuvat näyttivät toimineen jossain määrin aikalaisten käyttäytymisen ohjaajina, ja ne myös vaikuttivat siihen, miten suomalaiset suhtautuivat elokuvataiteeseen yleensä. Elokuvia tutkineen Peter von Baghin mukaan Hollywood-elokuvat olivat myös kansanomaisia ja teemoiltaan katsojakunnalle läheisiä, länsimaista kulttuuria edustavia. Tämä vahvistaa sitä ajatusta, että Hollywood-elokuvat toimivat kaksikymmentäluvun suomalaisissa kaupungeissa mielipiteenmuokkaajina ja tiedonvälittäjinä.<sup>70</sup>

Vuonna 1928 *Elokuva*-lehti kuvailee Hollywood-elokuvien aikaansaaman amerikkalaisen kulttuurisiirtymän maailmanlaajuisuutta ja sen aikaansaamia muutoksia muissa kulttuuripiireissä:

Elokuvan yli maapallon ulottuvaa vaikutusta ei ole vielä täysin tajuttu. Se on ottanut turkkilaisen päästä fetsin ja asettanut sen sijalle länsimaisen huopahatun. Se on riistänyt piiskan kiinalaisen niskasta ja laittanut hänen tukkansa jakaukselle.<sup>71</sup>

Kaksikymmentäluvun Helsingissä amerikkalaisen kulttuurin läsnäolo näkyi jokapäiväisessä katukuvassa ja helsinkiläisten käyttäytymisessä. Aikalaiset omaksuivat käyttäytymiseensä amerikkalaisia ”moderneja” piirteitä aina jazzin tanssimisesta savukkeiden polttoon.<sup>72</sup> Amerikkalaisuus ulotti vaikutusvaltaansa myös suomalaisen kulttuuriväen keskuuteen, ja amerikkalaisesta kulttuurista poimittiin myös malleja eri kulttuurituotteiden tuottamiseen sekä elokuvien ja kirjallisuuden juonikuvioiden

<sup>68</sup> Argus, ”Filmipakinaa.” *Filmiaitta* 12/1923, 165.

<sup>69</sup> Seppälä 2012, 375.

<sup>70</sup> Von Bagh 2009, 8.

<sup>71</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Filmin maailmanvalta”. *Elokuva* 19/1928, 14–15.

<sup>72</sup> Cronvall 2000, 104; Onnela 1990, 78–79.

rakentamiseen.<sup>73</sup> Amerikkalaiselle kulttuurille tyypilliset arvot kuten kuluttaminen ja materialistisuus eivät ulottaneet vaikutusvaltaansa vain kapean kaupunkisivistyneistön keskuuteen, vaan uudet ajatusmallit saavuttivat suomalaisen kaupunkiväestön kaikkiin kulutukseen osallistuvat sosioekonomiset luokat aina työväestöstä ylimpiin toimihenkilöihin. Materialistisen amerikkalaisen kulttuurin, johon myös elokuvat populaarikulttuurina kuuluivat, kulutus kasvoi ruotsalaisissa, suomalaisissa ja virolaisissa kaupungeissa koko 1920-luvun.<sup>74</sup>

Angloamerikkalainen kulttuuri toi visuaalisuuden ja ulkonäkökeskeisen kulttuurin suomalaisiin kaupunkeihin. Conorin mukaan visuaalisuuteen ja ulkonäköön keskittyvä kulttuuri syntyi nimenomaan Yhdysvalloissa ja sen suurkaupungeissa ja levisi Hollywood-elokuvien ja muun kuvamateriaalin muodossa maailmanlaajuisesti saavuttaen myös eurooppalaiset kaupungit.<sup>75</sup> Suomalainen kaupunkiväestö kiinnitti huomiota yhä useammin ulkonäkö- ja käyttäytymiskysymyksiin ja erityisesti kaupunkilaisnaisten pukeutuminen ja naisia koskettaneet kauneuskäsitykset nousivat yhä useammin esiin aikakaudella ilmestyneiden sanoma- ja aikakauslehtien sivuilla. Hollywood-elokuvissa esiintyneiden naishahmojen ulkoista olemusta pyrittiin jäljittelemään ja hahmojen habitukseen haluttiin samaistua. Elokuviin naishahmojen nimet olivat usein nimimerkkeinä yleisönosastokirjoituksissa, ja esimerkiksi *Suomen Kuvalehden* kirjoituksissa ja *Filmiaitta* aikakauslehden yleisönosastolla käydyissä keskusteluissa elokuvanäyttelijättärien ulkonäkö ja käyttäytyminen on usein ihailun kohteena.<sup>76</sup> Nimimerkillä *Filmityttö* esiintynyt lukija esitti vuonna 1921 kysymyksen *Filmiaitan* yleisöosastolla, jossa hän tiedustelee ”Kuka Amerikan monista filmitähdistä on kaunein ja etevin?”. *Filmiaitan* toimitus oli koonnut esitettyyn kysymykseen yleisön keskuudesta vastauksen, joka kertoo siitä, kuinka Hollywoodin elokuvanäyttelijöihin ja heidän edustamaan visuaalisuuteen suhtauduttiin.

*Douglas, Maallikko, Shimmy* ja *Miss Norma* asettavat Norma Talmadgen kaikkein muiden edelle; ei kellään ole niin kauneita silmiä kuin hänellä, eikä kukaan voi kilpailla hänen kanssaan taiteellisessa esityksessä; vihdoinkin *Rasavilli* pitää Anita Stewartia kauneimpana, jotavastoin Mary ja Norma ovat häntä etevämpiä taiteilijoita.<sup>77</sup>

<sup>73</sup> Cronvall 2000, 112; Seppälä 2012, 374.

<sup>74</sup> Toivonen 1992, 84–85; Koivisto 1992, 42–43.

<sup>75</sup> Ks. lisää visuaalisuudesta, Connor 2004.

<sup>76</sup> Ks. mm. Jambo, ”Vastausosasto”. *Filmiaitta* 15/1926, 239–241; Kirjoittaja tuntematon, ”Suomalaiset naiset filmissä”. *Suomen Kuvalehti* 6.3.1926, 340–341.

<sup>77</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Vastausosasto” *Filmiaitta* 28.11.1921, 112.

Aikalaiset ottivat Hollywood-elokuvissa esiintyneet naishahmot välineeksi, joilla he arvioivat kaksikymmentäluvun suomalaisia kaupunkilaisnaisia. Suomalaisessa katukuvassa näkyneitä erilaisia naistyyppjä verrattiin amerikkalaisissa kulttuurituotteissa nähtyihin, luonteenpiirteiltään toisistaan eroaviin esikuviin: nuori hyvin kasvatettu tyttö, moderni nuori rouva, viisas tyttö, tyhmä pieni hanhi, nainen joka koko ajan kysyy ja vastaa, vanha todella innostunut täti ja backfischtyyppi<sup>78</sup>, erottautuivat toisistaan poikkeavilla tavoilla näyttää tunteensa.<sup>79</sup> Kaksikymmentäluvun suomalaisissa kaupungeissa eläneiden ihmisten asemaan ja rooliin vaikuttivat paljon yhteiskunnan perinteiset normit, mutta peilausta Suomen rajojen ulkopuolelta tulleisiin amerikkalaisiin käyttäytymismalleihin todella tapahtui. Hollywood-elokuvat muokkasivat, suoraan valkokankaan välityksellä ja välillisesti suomalaisen lehdistön levittämien kirjoitusten kautta, aikalaisten elämäntapoja ja suomalaista kaupunkikulttuuria: kaupungeissa eläviä ihmisiä ei enää arvotettu ensisijaisesti heidän koti- ja työtaustansa valossa, vaan nyt aikalaisten huomio kiinnittyi myös kanssaeläjien käyttäytymiseen ja ulkoiseen olemukseen.

Aikakaus- ja sanomalehtien sivuilla käydyssä keskustelussa amerikkalaisesta kulttuurista poimittiin suomalaiseen kaupunkikulttuuriin sopivia ja sopimattomia malleja ja aikalaisten käyttäytymistä peilattiin voimakkaasti näihin esimerkkeihin. Erityisesti miehet kiinnittivät huomiota kaupunkiympäristössä aiempaa runsaslukuisampana näkyvien naisten käyttäytymiseen. *Filmiaittassa* nimimerkillä Hans Berndtson kirjoittanut henkilö pohti naisten ehostautumisen soveliaisuutta julkisella paikalla ja päätyi vertaamaan suomalaisten kaupunkilaisnaisten käyttäytymistä Hollywoodin elokuvatähtien esimerkkiin.<sup>80</sup>

## 2.2. Suomalainen kaupunkilaisnainen

1920-luvulla suurin osa suomalaisesta väestöstä sai edelleen, kuten 1800-luvulla, toimeentulonsa maataloudesta ja sen piiriin kuuluvista tehtävistä. Esimerkiksi 1800-luvun puolivälissä voimakkaasti teollistuneen Tampereen lähiympäristön maaseudun

<sup>78</sup> Ks. mm. John Emerson, ”Does She Set Toledo Talking?” *New York Times* 16.9.1923, X1. *Backfisch* termillä kuvattiin nuorta teinityttöä.

<sup>79</sup> Hans Berndtson, ”Elokuvayleisö”. *Filmiaitta* 16–17/1927, 252.

<sup>80</sup> Hans Berndtson, ”Elokuvayleisö”. *Filmiaitta* 16–17/1927, 252.

nuorista naisista vain murto-osa työskenteli tehdastyöläisenä.<sup>81</sup> Piian ammatti ja perinteiseksi mielletty kuva suomalaisesta maalaistalon emännästä ei siis ollut kaksikymmentäluvun Suomessa mikään harvinaisuus, vaan pikemminkin todellisuutta.<sup>82</sup>

1920-luvulla Suomessa eläneen naisen asemaa yhteiskunnassa määritti voimakkaasti koti-ideologia, jota rakennettiin ja ylläpidettiin tietoisesti yhteiskunnan eri tahoilla.<sup>83</sup> Suomalaisen naisen ihanne kulminoitui vuonna 1922 perustetun *Kotilieden* sivuilla,<sup>84</sup> joissa naiset olivat kotiäitejä ja maatalonemäntiä, jotka valmistivat perheen ruoan itse, kasvattivat lapset ja odottivat miehiään saapuvaksi työpäivän jälkeen kotiin. Osa suomalaisista naisista kuitenkin rikkoi tätä suomalaista koti-ideologiaa ja siirtyivät maaseudulta kaupunkiin ansiotyön perässä. Vaikka naisten kasvava muutto kaupunkiin ja osallistuminen ansiotyöhön oli enne kaikkea kaksikymmentäluvun noususuhdanteen hedelmiä, eivät ne suomalaiset naiset, jotka päätyivät työskentelemään sihteereiksi Helsingin konttoreihin, saavuttaneet itse ansiotyön avulla erityistä uutta asemaa suomalaisessa yhteiskunnassa. Markkolan mukaan kaksikymmentäluvun suomalaisten naisten osallistuminen ansiotyöhön sinänsä ei ollut ilmiönä uusi.<sup>85</sup> Ratkaisevaa oli pikemminkin se, minkälaisen taloudellisen ja sosiaalisen itsenäisyyden tehtaissa ja konttoreissa tapahtunut ansiotyö suomalaisille naisille soi.

Kun aiemmin mies oli pääsääntöisesti hallinnut perheen omaisuutta, 1920-luvulla suomalaiset naiset pystyivät irrottautumaan tästä taloudellisesta kahleesta; omien ansiotulojensa myötä naiset eivät enää olleet erottamaton osa perheen elättäjää, miestä<sup>86</sup>. Naimattomien naisten määrä kasvoi 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, ja yhä useampi kaupungissa elävä nainen olikin naimaton.<sup>87</sup> Käsitys suomalaisnaisten itsenäisyydestä ja heidän näkyvämmästä roolista yhteiskunnan jäsenenä koki Suomessa myös lainsäädännöllisellä tasolla edistysaskelia 1920-luvulla.<sup>88</sup> Vaikka lainsäädäntö jo teoriassa turvasi ja tarjosi suomalaiselle naiselle taloudellista itsenäisyyttä miehestä,

<sup>81</sup> Vain 12% naisista työskenteli tehdastyöläisenä. Markkola 1988, 117; 1920-luvun alussa teollisuustyöväestöstä naisia oli 35%. Salokangas 2003, 675.

<sup>82</sup> Ks. lisää esim. Kaarninen 1995.

<sup>83</sup> Utrio 2005, 34–35; Kaarninen 1995, 245.

<sup>84</sup> Utrio 2005, 34.

<sup>85</sup> Markkola 1988, 115–119.

<sup>86</sup> Apo 1999, 17.

<sup>87</sup> Korppi-Tommola 2005, 25.

<sup>88</sup> Vuonna 1919 annettu elinkeinolaki mahdollisti avioituneiden naisten elinkeinonharjoittamisen ilman miehen suostumusta. Ks lisää lainsäädännön kehityksestä mm. Avioliittolaki (234/1929); Korppi-Tommola 2001, 23–25.



arkipäivän elämään näiden muutosten siirtyminen tapahtui viiveellä. Porvarillisissa ja oikeistopiireissä vallinnut käsitys oikeanlaisesta suomalaisesta naisesta näkyi voimakkaasti valkoisen Suomen aikalaiskeskustelusta: Ylellisyshyödykkeisiin omat ansionsa käyttävä nainen leimautui vielä vuonna 1927 huonoksi äidiksi ja taloudenpitäjäksi, jota jopa halveksuttiin.<sup>89</sup>

Uuden modernimman suomalaisnaisen yhteiskunnallista liikumatilaa ja toimintaa määrittivät konservatiivisten piirien ajatusmallien lisäksi myös voimakkaasti suomalaisessa kulttuurissa vaikuttanut ajatusmalli tehokkaasta työnteosta. Työnteon korkea arvostus suomalaisessa yhteiskunnassa voidaan nähdä paitsi menneisyyden agraarisen elämäntavan ”taakkana”, mutta sen olemassaoloa on pyritty selittämään myös raamatusta löytyvistä sosiaalisista sukupuolirooleista ja luterilaisesta työetiikasta: suomalainen nainen pyrki sekä tekemään työtä jatkuvasti että tuottamaan hyötyä yhteiskunnalle ja tätä kautta pitämään yllä omanarvontuntoaan ja arvostustaan yhteiskunnassa<sup>90</sup>. Ajatus siitä, että suomalaisnaisella olisi vapaa-aikaa, jota hän käyttäisi esimerkiksi oman ulkonäkönsä hoitamiseen tai johonkin, joka ei hyödyttäisi yhteisöä, loisti poissaolollaan tässä ajatusmallissa.

Kaksikymmentäluvulla lisääntynyt naisten osallistuminen ansiotyöhön ja erityisesti tämän murroksen naisille mahdollistama riippumaton kaupunkilainen elämäntapa ei sulautunut ongelmitta suomalaiseen yhteiskuntaan ja nuoreen kaupunkikulttuuriin. Joidenkin suomalaisten naisten harjoittamat vapaa-ajanviettotavat ja kaupunkilainen elämäntyyli sekä uusi moderni ruumiillisuus olivat ristiriidassa aikakauden yleisen mentaliteetin ja kulttuuri-ilmaston kanssa. Konservatiivisemmat piirit näkivät suomalaisen naisen aviovaimona, jonka elämänpiiri oli kotona, ei kaupungin pyörteissä. Vain perinteisiä kotiin liittyviä töitä arvostettiin ja tuottajasta kuluttajaksi siirtynyt nainen ei tuottanut lisäarvoa suomalaiselle yhteiskunnalle. Toisaalta suomalaisten naisten ja miesten yleistä suhtautumista ansiotyössä käyviin naisiin kuvastaa ansiotyössä käyvien avioituneiden naisten pieni määrä;<sup>91</sup> vain naimattoman naisen oli sopivaa elättää itsenä ansiotyöllä, kun vastaavasti perheellisen naisen elämä siirtyi julkisesta sfääristä kodin piiriin.

<sup>89</sup> Ks. mm. Pamela, ”Päivä rouva Helsingittären elämästä.” *Suomen Kuvalehti* 26/1927, 998–999; Hynynen, E., ”Sopiiko miehen auttaa vaimoaan taloustehtävissä?”. *Kotiliesi* 18/1927, 562–564; Vehkalahti 2000, 155–156.

<sup>90</sup> Apo 1999, 15.

<sup>91</sup> Markkola 1988, 117.

Suomalaisen perheen sisäisiä valtasuhteita tarkastellut Satu Apo katsoo menneisyyden agraarisessa yhteiskunnassa eläneen suomalaisen naisen tehtävien ja naisen nauttiman yhteiskunnallisen arvostuksen olleen tiiviisti sidottu perheeseen, mieheen ja avioliittoon. Perheetön nainen leimautui maaseudun tilallisen väestön keskuudessa herkästi epäilyttäväksi tapaukseksi. Tilattoman väestönosan keskuudessa naisten asema oli kuitenkin naisten itsenäisyyden näkökulmasta tarkasteltuna tasa-arvoisempi ja parempi kuin varakkaamman väestön keskuudessa: perheen köyhyys tasa-arvoisti miehet ja naiset keskenään samanarvoisiksi.<sup>92</sup> Suomalaisen maaseudun arvomaailma oli erottamaton ja merkittävä osa aikakauden kulttuuria, ja vielä 1950-luvullakin sen elinvoimasta oli havaittavissa merkkejä suomalaisten miesten ja naisten käyttäytymisessä.<sup>93</sup> Maaseudulta kaupunkiin suuntautuneen muuttoliikkeen myötä nämä agraarit arvot ja perinteisiä sukupuolirooleja määrittäneet käyttäytymismallit siirtyivät myös Suomen suurimpiin kaupunkiin ja vaikuttivat siihen, miten kaupunkilaiset suhtautuivat uuteen, kaksikymmentäluvun naiseuteen. Ei siis juurikaan ollut väliä, oliko suomalainen tyttö kaupunkilainen tehtaantyttö vai kansakoulun käynyt maalaistyttö, kunhan hänestä vain lopulta tulisi taitava perheenemäntä.<sup>94</sup> Tämä ajatusmalli eli voimakkaasti sekä kaupunkilaisten että maaseudun väestön keskuudessa,<sup>95</sup> mutta suomalaisten kaupunkilaisnaisia ja heidän elämäänsä määrittävänä tekijänä tämä oli kuitenkin vain yksi ulkoapäin tuleva rajoite.

Osa kaksikymmentäluvun kaupunkilaisnaisista koki uuden modernin naiseuden ja sen sekä sosiaaliset että taloudelliset ilmenemismuodot luonnollisena osana omaa elämäänsä. Pukeutumismuodin seuraaminen oli kaupunkilaisnaisille tärkeää, eivätkä amerikkalaisen ja eurooppalaisen muodin mukaiset juhlat ilta- ja asusteet aiheuttaneet moraalista paheksuntaa kaupunkilaisnaisten keskuudessa.<sup>96</sup> Raskaan työntönsä sijasta osa näistä suomalaisnaisista arvosti vapaa-aikaa ja viettivät sitä aiempaa enemmän kahviloissa, ravintoloissa ja elokuvateattereissa.<sup>97</sup> Kaupungeissa asuneiden

<sup>92</sup> Apo 1999, 17–18.

<sup>93</sup> Ks. esim. Koivunen 2003. Niskavuori elokuvien saamasta aikalaisvastaanotosta välittyi selkeästi se, että agraariyhteiskunnalle tyypilliset sukupuoliroolit olivat elinvoimaisia Suomalaisen elokuvayleisön keskuudessa 1950-luvulla.

<sup>94</sup> Kaarninen 1995, 245.

<sup>95</sup> Maaseudun keskiluokkaisia perhe- ja sukupuolirooleja ylläpitävää ja kannattavaa *Kotiliesi* aikakauslehteä luettiin runsaasti sekä kaupungeissa että maaseudulla. Ks. lisää mm. Koivisto, Satu (2003), Kansakunnan perusta. Kotilieden avio- ja perheihanteet 1923–1934. Journalistiikan pro gradu -tutkielma Jyväskylän yliopistossa. 26–28.

<sup>96</sup> Lya Mara, ”Miten meidän on pukeuduttava”. *Filmiaitta* 3/1928, 19.

<sup>97</sup> Cronvall 2000, 121–123; Koivunen 1995, 9.

naisten siirtyminen julkiseen ulottuvuuteen ei vielä kaksikymmentäluvulla ollut oletusarvo, vaan vuosikymmen edusti pikemminkin sitä murrosta, jolloin naiset todella siirtyivät samassa mielessä kuluttajiksi ja kaupungeissa näkyviksi hahmoiksi kuin suomalaiset miehet olivat aikaisemmin yksinoikeutetusti olleet: ”Naisetkin ovat alkaneet arvostella filmejä: eräänä päivänä haukutaan sellaista hyvää elokuvaa kuin *Aaveparooni*, toisena sanotaan sellaista tekelettä kuin *Hin ja smålantilainen* – nerokkaaksi!?!?”<sup>98</sup>

Uusi kaupunkilaisnainen nautti kaupunkien liberaalimmasta ilmapiiristä, ja esimerkiksi poliittisen ja yhteiskunnallisen aktiivisuuden lisääntyminen siirsi kaupunkilaisnaisia pois kotiäitiyden ja maatilanamännän ihanteesta. Kaksikymmentäluvun sivistyneistöön kuuluneet kaupunkilaisnaiset olivat yhteiskunnallisesti aktiivisia ja pyrkivät vaikuttamaan aktiivisesti kaupunkikulttuuriin esimerkiksi Helsingissä. Kaupunkilaisnaiset ja kieltolakikysymys liittyivät kaksikymmentäluvun kuluessa tiiviisti toisiinsa. Kahvila- ja ravintolakulttuuri, joka 1920-luvun kuluessa oli Suomessa saavuttanut vakiintuneen asemansa kaupungeissa asuneiden naisten kulttuurielämässä, oli rajoittunutta kieltolain vuoksi. Kieltolakia ja alkoholin käytön rajoittamista kannattaneet tahot perustelivat omia näkemyksiään muun muassa yksilönvapaudella, mutta myös moraalikysymyksillä, jotka kohdistuivat usein juuri kaupungeissa eläviin naisiin.<sup>99</sup> Kaartisen ja Sillanpään mukaan tämä kieltolain ja kaupunkilaisnaisten ympärillä käyty keskustelu rakentui kuitenkin enemmän voimakkaiden mielipiteiden ja oletusten kuin todistettujen faktojen varaan. Alkoholilla ajateltiin olevan negatiivisia vaikutuksia nuoriin kaupungissa eläviin naisiin, ja toisaalta sen nähtiin kannustavan naisia prostituutioon. Kaupunkilaisten mielipiteet alkoholin turmiollisista vaikutuksista aikalaisnaisiin eivät kuitenkaan olleet näin yksioikoisia. Kaupunkilaisten keskuudessa kieltolaki ja perustelut sen olemassaololle eivät olleet uskottavia, ja kaupunkilaisten mielipiteitä kuvasi hyvin se, että kaksikymmentäluvulla kieltolakia rikottiin yhä taitavammin ja sen noudattamisen valvonta muuttui yhä työläemmäksi.<sup>100</sup> Kaupunkilaisnaisista osa vastusti kieltolakia, koska kokivat sen rajoittavan heidän oikeuksiaan ja muuttavan aikalaisten juomatavat brutaalimmiksi kuin muualla sivistyneessä Euroopassa oli. Kaksikymmentäluvun suomalaisnaiset, jotka asuivat kaupungeissa, kuluttivat enemmän alkoholijuomia kuin maaseudulla asuvat naiset, ja he

<sup>98</sup> Robin Hood, ”Elokuva-arvosteluja”. *Filmiaitta* 7/1928, 6.

<sup>99</sup> Sillanpää 2002, 58; Kaartinen 2011, 138.

<sup>100</sup> Laakso 1984, 100.

myös kokivat mietojen juomien sivistyneen nauttimisen soveliaaksi hyvätapaisille naisille.<sup>101</sup>

Kaksikymmentäluvun suomalainen naiseus ei suinkaan ollut selitettävissä yksinkertaisesti vain kotiäiti-ihanteen tai modernin uuden kaupunkilaisnaisen kautta. Aikakausi oli Suomessa valtiollisen itsenäistymisen ja oman kansallisen identiteetin rakentamisen aikakautta ja tähän myös suomalaiset naiset haluttiin valjastaa. Vehkalahten ja Kaartisen mukaan suomalainen yhteiskunta törmäsi ristiriitaiseen tilanteeseen jossa suomalaisnaisten haluttiin olevan samaan aikaan sekä poliittisesti ja yhteiskunnallisesti aktiivisia että perinteisiä kotiäitejä.<sup>102</sup> Kaikki tahot suomalaisessa yhteiskunnassa eivät luonnollisesikaan kannattaneet näitä molempia ihanteita, vaan eroavaisuuksien olemassaolo siinä, miten suomalainen nainen ja naiseus 1920-luvulla ymmärrettiin, oli luonnollista. Nämä erilaiset ja keskenään sotivat ajatusmallit soivat suomalaiselle kaupunkilaisnaiselle kuitenkin liikkumavaraa ja mahdollisuuden itse päättää, minkälainen nainen haluaisi olla.

---

<sup>101</sup> Kaartinen 2011, 124–125, 243–244.

<sup>102</sup> Vehkalahti 2000, 154.

### 3. Moderni nainen esiintyy Hollywood–elokuvassa

#### 3.1. Yhdysvaltalaisista elokuvista välittynyt naiskuva

1920-luvun Hollywood-elokuvatuotanto oli modernisaatiokehityksen tuote, joka tähtäsi maksimaalisten voittojen tavoitteluun:<sup>103</sup> jo lähtökohtaisesti elokuvat tuotettiin niin, että ne pyrkivät sekä hahmojen, juonen että kiinnostavuuden kannalta vastaamaan yhteiskunnassa vallinnutta kysyntää. Elokuvateollisuuden kohderyhmäksi valikoitui runsaslukuinen keskiluokkainen kansanryhmä<sup>104</sup> ja amerikkalaisesta kaupunkikulttuurista elokuvien naisen roolihahmoksi valikoitui luonnollisesti tehtaantytön, konttoritytön ja bisnestytön sijaan amerikkalaiselle yleisölle tutumpi kaupunkityttö, *flapper*.<sup>105</sup> Esimerkiksi vuonna 1926 ilmestyneen elokuvan *Love 'Em and Leave 'Em* (Rakasta heitä ja jätä heidät) ensimmäiset minuutit, joissa nuori nainen herää aamulla sängystään ja huomaa, että hänen huonetoverinaan elävä pikkusisko on kuluttanut jälleen yönsä kaupungin kuppiloissa, kuvaa oivallisesti Hollywood-elokuvan uutta naishahmoa.<sup>106</sup> Flapper-hahmossa, nuorena, varakkaana ja siipiään kokeilevassa (*flapping*) naisessa, ruumiillistui 1920-luvun talouden noususuhdanne ja naisten vapautuneempi asema. Kaupunkien yöelämässä näkynyt, usein ivanimellä kutsuttu flapper, yleistyi Yhdysvalloissa ja sen suurikaupunkien asukkaiden keskuudessa lopulta kuvaamaan kaikkia modernin naisen kriteerit täyttäviä nuoria kaupunkilaisnaisia.<sup>107</sup>

Hollywoodin elokuvakulttuurin perimmäistä luonnetta 1920-luvulla symboloivat naiseus ja naisten keskeinen rooli elokuvissa.<sup>108</sup> Valkokankaan jazztytöt, flapperit ja ”uusi nainen” olivat nimenomaan ulkonäkökeskeisiä, visuaalisia hahmoja ja täten teatteriyleisön katseen kohteita. Sukupuolihistorian näkökulmasta tarkasteltuna länsimaalainen visuaalinen ajatusmalli – jossa nainen on objekti, katsottava, ja mies on subjekti, katsoja – yhdistettynä laajat massat tavoittavaan elokuvateollisuuteen, vahvisti 1920-luvulla eläneiden kaupunkilaisnaisten asemaa katseen kohteina.<sup>109</sup> Conorin mukaan Hollywood-elokuvien naishahmoissa tiivistyy kaksikymmentäluvun naiseuden

<sup>103</sup> Sedergren 1999b, 14–15.

<sup>104</sup> Pells 2011, 213–214.

<sup>105</sup> Conor 2004, 10.

<sup>106</sup> Ks. elokuvan lähdetiedot: Liite 1.

<sup>107</sup> Margaret O'Leary, ”More Ado About the Flapper”. *New York Times* 16.4.1922, 49.

<sup>108</sup> Koivunen 5/1995, 4.

<sup>109</sup> Conor 2004, 25.

uusi rooli – ”*Modern Appearing Woman*”<sup>110</sup> ,moderni näkyvä nainen, oli läsnä kaupunkien katukuvassa reklaameissa, aikalaisnaisten pukeutumisessa<sup>111</sup> ja ennen kaikkea elokuvateattereiden valkokankailla.

Hollywoodin 1920-luvun elokuvatuotannon suosimat naisnäyttelijät olivat pääsääntöisesti nuoria, yhdysvaltalaisia tai Euroopasta Yhdysvaltoihin muuttaneita naisia.<sup>112</sup> Näyttelijättärien roolihahmot edustivat heidän etnisestä taustastaan riippumatta modernia kaupunkityttöä,<sup>113</sup> joka luotiin yksinkertaisesti visuaalisten tekijöiden kautta: lyhyt, niskasta shlingattu polkkatukka, voimakkaasti ehostatut silmät sekä aikakauden uusimman muodin mukaiset vaatteet tekivät roolihahmosta halutun näköisen flapperin. Kaksikymmentäluvun Hollywood-elokuvien naishahmojen ympärille kehittyi myös voimakas tähtikulttuuri.<sup>114</sup> Von Baghin mukaan elokuvien tähtikultti saavutti huippunsa vasta 1930-luvulla,<sup>115</sup> mutta sen vaikutus jo 1920-luvulla tuotettuihin ja esitettyihin Hollywood-elokuviin oli kiistaton. Ennen kaikkea tähtikultti muutti elokuvien naishahmojen roolia elokuvayleisön silmissä. Hollywoodin naisnäyttelijät kuten esimerkiksi Clara Bow, Mary Pickford ja Gloria Swanson nousivat elokuvissa suuremmiksi tähdiksi näyttelijätaitojensa ja seksuaalisen vetovoimansa vuoksi kuin miespääosia esittäneet miesnäyttelijät. Valkokankaan uudet naiset hallitsivat valkokankaita sekä henkisesti että fyysisesti.<sup>116</sup>

Esimerkiksi vuonna 1927 valmistunut, J. von Stenbergin ja C. G. Badgerin ohjaama *It* (Se jokin) on yksi havainnollistava esimerkki siitä, kuinka moderni uusi nainen esitettiin valkokankaalla. Elokuva sijoittuu suurkaupunkiin, jossa nuori nainen, Clara Bow, työskentelee ostoskeskuksessa myyjättärenä. Ostoskeskuksen uuden johtajan ja nuoren naismyyjättären välille syntyy orastava rakkaus, jota siivittävät jonkin asteinen kolmiodraama, valkoiset valheet ja harmittomat juonittelut. Clara Bown roolihahmo on kuin ilmetty flapper, joka elää yksin kerrostalohuoneistossa ja tapaa ystävättäriään

<sup>110</sup> Conor 2004, 2.

<sup>111</sup> Pääsääntöisesti muotivirtaukset syntyivät 1920-luvulla Pariisissa, mutta myös yhdysvaltalaisen kulttuurivaikutteiden on havaittu vaikuttaneen naisten pukeutumiseen. Kopisto 1997, 28; Kirjoittaja tuntematon, ”Filmin maailmanvalta”. *Elokuva* 19/1928, 14–15.

<sup>112</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, ”Colleen Moore.”. *Elokuva* 2/1928, 10; Kirjoittaja tuntematon, ”Filmiohjelmistomme.”. *Filmiaitta* 7/1922, 116–118.

<sup>113</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”A Chinese Flapper is Curiosity”. *The Washington Post* 1.2.1925, S14; Bergfelder 1999.

<sup>114</sup> Ks. lisää. esim. Seppälä 2012, 223. Hollywood-elokuvia myös markkinoitiin voimakkaasti elokuvatähtien avulla, joilloin juoni ja genre olivat toissijaisia. Ks. mm. Punaisen Myllyn mainos, *Filmiaitta* 5–6/1929, 17.

<sup>115</sup> Von Bagh 2009, 60.

<sup>116</sup> Everson 1978, 199–204.

iltais. Muodikkaat vaatteet ja huoleton elämäntapa kuvaavat hyvin naishahmon asennoitumista elämään: ostoskeskuksen uuden johtajan huomiota metsästetään milloin keimailemalla hienoissa vaatteissa, milloin taktikoiduilla ja ennalta järjestetyillä ”yllättävillä” törmäämisillä. Bown esittämän uuden naisen roolihahmon toimintaa ohjailee kuitenkin koko elokuvan ajan ostoskeskuksen johtajan huomion tavoittelu ja tämän konkreettiset teot. Elokuva päättyy lopulta siihen, että kaikkien vaikeuksien ja väärinkäsityksien jälkeen myyjätär ja ostoskeskuksen uusi johtaja saavat toisensa ja tunnustavat rakkautensa.<sup>117</sup> Naisroolihahmojen käyttäytyminen Hollywood-elokuvissa oli jonkin asteinen toisinto aikakauden todellisesta elämästä. Naisten käyttäytyminen oli hyvin itsenäistä – ansiotyö, yksinään kaupunkimiljöössä asuminen, osallistuminen iltarientoihin ja kulttuuritapahtumiin olivat osa naishahmojen arkea, mutta samalla suhde mieheen ohjaili naisen käyttäytymistä sekä aktiivisesti että passiivisesti.

Tästä nuoren kaupunkitytön mallista poikkeavia naishahmoja esiintyi aikakauden elokuvissa vain joitakin: skandinaavinen Greta Garbo edusti ulkoiselta olemukseltaan jotain erilaista, yleisestä elokuvien luomasta naiskuvasta poikkeavaa. Sekä suomalaisessa, että yhdysvaltalaisessa lehdistössä korostettiin Garbon naistyypin erilaisuutta verrattuna aikakauden muihin näyttelijöihin:

Mutta me emme näe hänessä tavanmukaista vampyyrytyyppiä. Greta Garbon viettelijättären verhoaa sovittava huntu, joka sallii etupäässä vain tuntehikkaan naisen arvokkaimpien ominaisuuksien tulla näkyviin.<sup>118</sup>

Greta Garbo, the Swedish actress, gives a portrait that soars far above the usual Hollywood conception of a characterization. Her elusive appearance is undoubtedly appealing, and she enhances this gracious effect by her talented acting and her evident unwillingness to emulate other performers. Her style is all the more pleasing – –.<sup>119</sup>

Yleisön odotushorisontit siitä minkälainen moderni nainen yhdysvaltalaisessa elokuvissa oli, istui tiukassa maailmanlaajuisesti: yhdysvaltalaisissa katsojissa

<sup>117</sup> Mm. Josef von Sternbergin ja Clarence G. Badgerin ohjaamassa, Clara Bown tähdittämässä elokuvassa ”It” toistuvat mainitut aikakauden elokuville tyypilliset piirteet. Ks. Liite 1.

<sup>118</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Viettelijätär”. *Filmiaitta* 4/1927, 56–57.

<sup>119</sup> Mordaunt Hall, ”Greta Garbo's Intelligent Acting.” *New York Times* 4.12.1927, X7. ”Greta Garbon, ruotsalaisen näyttelijän, itsestään antama kuva ylittää perinteiset mielikuvat, jotka liitetään, Hollywoodissa vallitseviin luonteenpiirteisiin. Hänen vaikeasti tavoiteltava olemuksensa on epäilemättä vetoava ja hän korostaa tätä hyväntahtoista vaikutusta taitavalla näyttelemisellään ja ilmeisellä haluttomuudellaan jäljitellä muita näyttelijöitä. Hänen tyyliinsä on ennen kaikkea miellyttävä —.”

hämmennystä synnytti kiinalaisen Anna May Wongin esiintyminen länsimaiseen kulttuuriin tiiviisti liittyvän flapperin roolihahmossa.<sup>120</sup> Elokuvien moderneja naisia edustavat roolihahmot muodostivat, ja toisaalta heidän oletettiin muodostavan, hyvin homogeenisen ryhmän tietyn tyyppisen ulkoisen habituksen omaavia naisia. Kun kuitenkin tarkastelee aikakauden Hollywood-näyttelijättärien ulkoista olemusta, on helposti havaittavissa, että todellisuudessa uutta naista esittäneet naisnäyttelijät olivat ulkonäöllisesti toisistaan poikkeavia. Modernien naisroolihahmojen välittämä ulkoinen olemus oli hyvin individualistinen ja valkokankaan modernin naisen lähettämät signaalit kertoivat pikemminkin siitä, että uusi moderni naisjoukko oli sisäisesti hyvinkin heterogeeninen. Yleisön odotushorisontit ovatkin näyttäneet liittyneen niihin seikkoihin, jotka yhdistivät ja samankaltaistivat tätä valkokankaan uutta naishahmoa. Paljaat sääret, lyhyet hiukset, voimakkaasti ehostettu katse ja voimakas luonne olivat ne peruselementit jotka yleisö halusi Hollywood-elokuvan naisella olevan.<sup>121</sup>

Kaksikymmentäluvun valkokankaan modernien naishahmojen profiilin muodostuminen oli myös tiiviisti sidottu elokuvien muihin naishahmoihin ja heidän ulkonäköönsä sekä heidän edustamiinsa arvoihin.<sup>122</sup> Vastakkainasettelu oli yksi tehokeino valkokankaan kaupunkilaistytön ominaisuuksien ja käyttäytymisen kuvaamiseksi. Iäkkäämmät naishahmot esiintyvät Hollywood-elokuvissa usein anoppeina, äiteinä tai vauraina kaupungin yläluokkaan kuuluvina, vaikutusvaltaisten miesten puolisoina. Perinteiset arvot kuten kodinhoito, lasten kasvatus ja avioliiton solmiminen määrittivät näiden iäkkäämpien naishahmojen rooleja, jolloin julkinen sfääri jäi pääsääntöisesti sinkkuna elävän modernin naisen toimintakentäksi. Myös nuoruus ja urheilullinen vartalo erottivat modernin naisen elokuvien muista naisista:<sup>123</sup> ajatus vanhenemisesta ja solakan naisellisen ulkomuodon häviämisestä sotivat Hollywood-elokuvien luomaa ja ylläpitämää modernin naisen kauneusihannetta vastaan.

Länsimaista elokuvatuotantoa ja elokuvien sukupuolirooleja tutkineen Woodin mukaan yhdysvaltalainen elokuva ei ollut täysin vastuussa niistä arvoista, joita yleisö valkokankaalta itseensä imi. Myös eurooppalainen elokuva liitti kaksikymmentäluvulla

<sup>120</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”A Chinese Flapper is Curiosity”. *The Washington Post* 1.2.1925, S14.

<sup>121</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Maaailman eri kulmilta. Mack Sennett-filmit.” *Suomen Kuvalehti* 30.8.1924, n:o.35, 1149; Kansisivu, ”Norma Talmadge”. *Suomen Kuvalehti* 20.11.1920 n:o. 46.

<sup>122</sup> Ks. esim. Everson 1978, 203.

<sup>123</sup> Inez Klumph, ”The Film Flapper Says”. *The Washington Post* 17.10.1923, 10; A/B Maxim O/Y:n mainos, ”Hula”.*Suomen Kuvalehti* 1.9.1928, 1499; Kirjoittaja tuntematon, ”Jackie Coogan filmissä *Sirkus päivät*.” *Suomen Kuvalehti* 6.2.1924, 224–225.



elokuvien uutta naista esittäneet roolihahmot samoihin ilmiöihin ja arvoihin kuin amerikkalainen elokuva. Esimerkiksi onnistunut avioliitto tai parisuhde olivat läsnä laaja-alaisesti kaksikymmentäluvun elokuvatarjonnassa.<sup>124</sup> Tämä elokuvien teemojen ja juonien samankaltaisuus vaikutti myös luonnollisesti elokuvan kaupunkilaisnaisen roolihahmon osakseen saamaan arvottamiseen. Valkokankaan uusi nainen ja tämän olemassaolo syntyi useimmiten juuri elokuvassa esiintyneiden roolihahmojen välisten parisuhdeongelmien kautta. Usein elokuvissa esitetyt parisuhteen dilemmat olivat kytköksissä naisen muuttuneeseen rooliin yhteiskunnan jäsenenä. Itsenäisen naisen mahdollisuudet päättää siviilisäädystään ja elämäntavastaan synnyttivät ristiriidan miehen edustamiin perinteisiin arvoihin, ja nimenomaan moderni nainen oli elokuvissa yhä useammin se, joka aiheutti länsimaisen moraalikäsitteen vastaisia konflikteja parisuhteessa.<sup>125</sup>

Naishahmojen olemus määrittyi paitsi heidän ulkonäkönsä ja käyttäytymisensä mukaan, myös elokuvien mieshahmot toimivat heijastavana pintana naiseuden arvottamiselle. Miehen rooli elokuvassa oli usein jäädä modernin naisen oikkujen uhriksi. Miehet olivat joko tavoiteltavia saaliita joista käytiin naishahmojen välillä kiivasta taistelua tai tyhmiä rakastuneita reppanoita, jotka jäivät usein välineiksi itsenäisten naisten oman edun tavoitteluyrityksissä.<sup>126</sup> Tämä kuva välittyi sekä amerikkalaisten että suomalaisten sanoma- ja aikakauslehtien sivuilla julkaistuista elokuva-arvosteluista ja itse Hollywood-elokuvia analysoimalla.<sup>127</sup> Miehen rooli kaksikymmentäluvun Hollywood-elokuvissa voidaan näiden tekijöiden valossa tulkita mittapyykkinä amerikkalaisessa yhteiskunnassa vallinneiden normien suhteen. Valkokankaan uusi nainen ja perinteinen mies edustivat hyväksyttävää ja paheksuttavaa käyttäytymistä: miesroolihahmot edustivat länsimaisessa yhteiskunnassa ihailtavia arvoja, kuten uskollisuutta, hyväsydämisyyttä ja vakautta, moderni uusi nainen sitä vastoin edusti ailahtelevuutta, laskelmointia, viekkautta ja salaperäisyyttä.

### 3.2. Yhdysvalloissa käytyä keskustelua

That is why you and I go to see pictures and why we aren't intolerant of spineless

<sup>124</sup> Wood 1998, 38–39.

<sup>125</sup> Wood 1998, 39.

<sup>126</sup> Sigma, ”Kinema.”. *Tulenkantajat* 6–7/1928, 120; Kirjoittaja tuntematon, ”’Vamp’ eräs amerikkalaisen filminäytelmän tyypeistä.”. *Filmiaitta* 2/1923, 22–23.

<sup>127</sup> Esimerkiksi Liite I:ssä olevissa elokuvissa miesroolihahmot käyttäytyvät aika ajoin edellä mainitulla tavalla.

pictures, for there are always the mirror to fade us into the big stuff and show us how truly great a man or woman we are way down deep inside us; that to us there is always the easy flexible possibility of a great dramatic performance – –<sup>128</sup>

Elokuvien, liikkuvien kuvien<sup>129</sup>, vaikutusta yleisöön pohdittiin Yhdysvalloissa jo 1920-luvulla – elokuvat ymmärrettiin käsikirjoittajien ja elokuvatuottajien luomaksi viihteksi ja pääsääntöisesti niiden kerronta leimautui yleisön keskuudessa epäuskottavaksi ja kevytmieliseksi. Elokuvien tapahtumia ja roolihahmoja vertailtiin ympäröivään yhteiskuntaan ja siinä vallitseviin moraalikäsitelmiin ja normeihin: katsojien oma elämä toimi usein peilinä elokuvien roolihahmojen käyttäytymisen arvottamisessa. Katsojien ja elokuvien roolihahmojen välinen suhde oli hyvin vuorovaikutteinen. Hollywood-elokuvien naisroolihahmoja ihailtiin ja niihin haluttiin samaistua, joka näkyi voimakkaasti aikalaisnaisten pukeutumisessa ja sen vertailussa elokuvien roolihahmojen pukeutumiseen,<sup>130</sup> mutta toisaalta elokuvien roolihahmojen habituksen koettiin myös muuttavan katsojien käyttäytymistä roolihahmojen käyttäytymisen kaltaiseksi.<sup>131</sup> Elokuissa esiintyvällä uudella naisella oli jonkin asteista vaikutusvaltaa kaupungeissa eläneisiin aikalaisnaisiin Yhdysvalloissa, mutta kuinka suuren huomion tämän ilmiö sai sanomalehtien sivuilla käydyssä julkisessa keskustelussa ja koettiinko roolihahmon vaikutusvalta kuinka huomattavaksi?

1920-luvun alussa Hollywood-elokuvien naishahmot olivat habitukseltaan heterogeeninen ryhmä, ja vuosikymmenen alussa yleisö kiinnitti huomiota lähinnä roolihahmojen konkreettisten näyttelijätaitojen arvottamiseen.<sup>132</sup> Vuosikymmenen alussa elokuvien roolihahmot olivat kiinteä osa elokuvan juonta, eivätkä naisten näyttelemät roolihahmot nousseet sanomalehtien sivuilla käydyssä keskustelussa erityiseen rooliin. Esimerkiksi *The Christian Science Monitorin* yleisölle ja elokuvatuottajille suunnatusta elokuvafoorumista kirjoittamassa raportissa tapahtumassa esitetyissä elokuvissa yleisöä askarruttaviksi seikoiksi nousivat elokuvan todenmukaisuus ja sen moraalisen

<sup>128</sup> George Mitchell, "Movie Audiences Feel Themselves on Screen". *New York Times* 16.10.1927, X6.  
"Tämän takia menemme katsomaan elokuvia emmekä pysty vastustamaan ryhdittömiä elokuvia koska on aina olemassa peili, joka häivyttää merkittävät seikat ja näyttää meille kuinka mahtava mies tai nainen sisällämme todella on; meille on siis aina olemassa helppo ja joustava mahdollisuus suureen dramaattiseen esiintymiseen --"

<sup>129</sup> 1920-luvulla valmistuneet elokuvat olivat mykkäelokuvia joissa juonta kuljetettiin eteenpäin orkesterimusiikilla ja tarvittaessa "tekstitysruduilla". Äänen liittäminen elokuvaan keksittiin ja alkoi yleistyä vasta 1920-luvun lopulla.

<sup>130</sup> Inez Klumph, "The Film Flapper Says--". *The Washington Post* 21.3.1924, 11.

<sup>131</sup> George Mitchell, "Movie Audiences Feel Themselves on Screen". *New York Times* 16.9.1927, X6.

<sup>132</sup> Ks. esim. Kirjoittaja tuntematon, "The Screen". *New York Times* 5.1.1920, 15; Kirjoittaja tuntematon, "The Screen". *New York Times* 23.2.1920, 11.

opetuksen voima. Rikkaan onnettoman miljonäärimiehen sekä toisen miehen ja näiden kahden rakkauden välillä arpoivan naisen toimintaa arvioitiin yleisön keskuudessa näiden kysymysten pohjalta. Elokvassa esitetty naisroolihahmon tekemä itsenäinen päätös, jonka perusteella tämä kuunteli omaa sydäntään valitessaan toisen miehistä, sai hyväksyntää naiskatsojakunnalta.<sup>133</sup> Naiskatsojakunta suhtautui roolihahmon toimintaan realistisesti, ja käydystä keskustelusta välittyi elokuvayleisössä olleiden naisten oma mielipide elokuvan naishahmon tavasta päättää elämästään. Roolihahmon toiminta ei naisten silmissä ollut poikkeuksellista tai paheksuttavaa vaan pikemminkin luonnollista.

Hollywoodin elokuvatarjonnan laajentuessa määrällisesti kaksikymmentäluvun kuluessa,<sup>134</sup> valkokankaan naisroolihahmoissa oli havaittavissa profiloitumista. Moderni ja itsenäinen nainen alkoi erottautua elokuvien muista roolihahmoista yhä voimakkaammin käyttäytymisensä ja olemuksensa puolesta. Yhä useammin elokuvien esittämä moderni nainen esiintyi lapsekkaan ja naivin flapper-hahmon roolissa, ja muun muassa *Suomen Kuvalehden* ja *Helsingin Sanomien* elokuva-arvosteluissa arvostelijan huomio kiinnittyi juonen ja elokuvan teknisen toteutuksen ohella myös naisroolihahmoihin<sup>135</sup>: erityisesti naisten käyttäytyminen ja sen vaikutus elokuvan muihin hahmoihin oli arvioinnin ja arvostelun kohteena.

Elokuvien uusi nainen toisaalta esiintyi, mutta oli myös muuttunut katsojien silmissä yksityisen ulottuvuuden ja arkipäivän ilmiöksi. Kun aiemmin yhteiskunnallinen ja kollektiivinen ulottuvuus olivat olleet näkyvä osa Hollywood-elokuvien ympärillä käytyä keskustelua, korvasivat nämä konkreettiset ja arkipäiväisemmät aiheet nuo laajemmat kokonaisuudet.<sup>136</sup> Yksityinen ja julkinen ulottuvuus, koti ja yksityisyys sekä julkiset tilat ja vaikutusmahdollisuudet tulivat osaksi yhdysvaltalaisesta aikalaiskeskustelua, joka käsitteli valkokankaan uutta naista. Moderniin naishahmoon kohdistuva reseptio oli voimakkaasti sidoksissa kaupunkiympäristössä vallinneisiin yleisiin moraalikäsitteisiin erityisesti yksityistä elämäneluetta koskevien ilmiöiden suhteen: parisuhde- ja avioliittoteemojen ympärille rakennetut elokuvat herättivät kiivasta keskustelua. Sanomalehdissä kirjoitetuissa elokuva-arvosteluissa

<sup>133</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”A Motion Picture Forum”. *The Christian Science Monitor* 5.3.1920, 3.

<sup>134</sup> Pells 2011, 207–209.

<sup>135</sup> Kaksikymmentäluvun kuluessa elokuvista kirjoitetuissa sanomalehtikirjoituksissa ja -artikkeleissa on havaittavissa selkeä muutos. Vuosikymmenen alussa sanomalehdissä kirjoitettiin lähinnä elokuvateattereista ja elokuvateknikasta, kun vuosikymmenen lopulla keskiöön nousivat näyttelijät ja juonenkäänteet.

<sup>136</sup> Ks. mm. Mordaunt Hall, ”The Screen. A Cold Siren.”. *New York Times* 8.4.1925, 24; Kirjoittaja tuntematon, ”Flapper Film New Photo at Rialto”. *The Washington Post* 22.2.1925, S13.

kyseenalaistettiin suoraan Hollywood-elokuvien naishahmojen käyttäytyminen ja tämän naistyyppin soveltuminen aviovaimoksi. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna moderni nainen, ”– villi nuori nainen joka on sattumoisin todella höpsö–”<sup>137</sup>, ei sopinut Yhdysvalloissa vallinneeseen kaupunkilaiseen ajatusmalliin, jonka mukaan naisen tulisi toimia yksityisessä sfäärissä, kotiäitien ja perheen ideaalimaailmassa. Hollywood-elokuvien flapper leimautui usein kevytmieliseksi ja koomiseksi hahmoksi, jonka kanssa ei solmita avioliittoa tai vakavaa parisuhdetta.<sup>138</sup>

Flapperin roolihahmon vertaaminen todellisiin yhdysvaltalaisiin avioliitossa eläviin naisiin ja näiden asettaminen korkeampaan asemaan, myös liberaalimmissa piireissä, kertoo avioliittoinstituution sekä kristillisen arvomaailman korkeasta asemasta 1920-luvun Yhdysvaltalaisissa kaupungeissa.<sup>139</sup> Avioliitto nähtiin yleisön keskuudessa tavoiteltavaksi asiaksi. Yleisön vastaanotto valkokankaan uuden naisen toimintaan kertoo siitä, minkälainen arvopohja kaupunkilaisväestön keskuudessa 1920-luvulla oli. Kun aikakauden Hollywood-elokuvia tarkastellaan miesroolihahmojen näkökulmasta, uuden naistyyppin impulsiivinen ja lyhytkatseinen toiminta miesrintamalla oli lähinnä jotain satunnaista, joka oli miesroolihahmojen elämässä läsnä vain hetken. Kuten esimerkiksi elokuvassa *It* (Se Jokin), elokuvan mieshahmot olivat useimmiten jo vakiintuneita tai vakituksessa seurustelusuhhteessa. Uuden naisen impulsiivisuus ja irtosuhteet olivat elokuvan mieshahmoille vain yksi vaihe, ”erehdys”, heidän elämässään, joka lopulta päättyi avioliittoon vakaan naishahmon rinnalla. Aikalaiset halusivat avioitua vakaan kumppanin kanssa, joka olisi valmis modernin maailman houkutuksista huolimatta palaamaan perinteiseen perheinstituutioon, jossa mies ansaitsisi elannon perheelle ja josta nainen viimekädessä pitäisi huolta. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna valkokankaaltakin nähty uusi moderni nainen oli liian nuori ja kaikessa epäkypsyydessään ja kokemattomuudessaan avioliittoon kelpaamaton.<sup>140</sup>

Modernin yhteiskunnan naisille tarjoamat uudet harraste- ja ajanvietemahdollisuudet näkyivät myös valkokankaan elokuvatarjonnassa. Nämä kaupungeissa asuville naisille arkisemmiksi muuttuneet asiat kuten itsensä hemmotteleminen, ylellisyshyödykkeiden

<sup>137</sup> Mordaunt Hall, ”Honolulu and Clara Bow Do Not Atone for Illogical Incidents. Go Getter Salesman Film Funny in Its Way”. *New York Times* 4.9.1927, X5. ”--the wild young woman, who is, incidentally, very silly--”

<sup>138</sup> Mordaunt Hall, ”Honolulu and Clara Bow Do Not Atone for Illogical Incidents -- Go Getter Salesman Film Funny in Its Way”. *New York Times* 4.9.1927, X5.

<sup>139</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Bars Role of Flapper”. *The Washington Post* 13.11.1927, F2.

<sup>140</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Bars Role of Flapper”. *The Washington Post* 13.11.1927, F2.

kuluttaminen, elokuvissa käynti ja ravintoloissa tanssiminen näkyivät myös Hollywood-elokuvien naishahmojen arjessa. Elokuvissa tämä uusi kuluttaminen ja naisten osallistuminen siihen kuvattiin kuitenkin hyvin koomisena tapahtumana. Valkokankaan yksin elävät naiset eivät olleet kuten tosielämän amerikkalaisten kaupunkien naiset, vaan komediagenren kautta he muuttuivat epärealistisiksi mielikuviuksen tuotteiksi, jotka eivät näyttäytyneet uhkana vaan pikemminkin huvittavana viihteenä.

Elokuvien modernien naisten tyhjäpäisyys ja naiivius oli julkisesti tiedossa ja aika ajoin siihen suhtauduttiin myös kriittisesti.

'The common interpretation of the word *flapper* is taken to mean a person of light, frivolous, vain and empty-headed character.' said the telegram. 'The word *modern*, however, can in nowise be considered undignified and unjust. It stands for the up-to-date girl, the girl of progress, ambition and common sense.'<sup>141</sup>

Elokuvien moderni nainen ei viihdyttävyydessään ja seksuaalisuudessaan vastannut sitä käsitystä, joka monille aikalaisille oli todellisesta modernista naisesta syntynyt. Toisaalta yhdysvaltalaisen ihannenaisten piirteet löytyivät juuri flapper-hahmolle vieraiden arvojen, kuten uskollisuuden miehelle, vakauden ja pitkäjänteisyyden kautta – kaupunkiyleisön keskuudessa negatiivisin vastaanotto kohdistui juuri näiden piirteiden vastakohtiin.<sup>142</sup> Elokuvien flapper-hahmon esimerkin ohjailemana polkkatukan leikkaavat naiset eivät edustaneet osalle aikalaisista sitä naisellista ja viehättävää mallia, jota uuden aikalaisnaisen odotettiin edustavan.<sup>143</sup> Yleisön suhtautuminen moderneihin ja itsenäisiin naisiin oli jossain määrin kytköksissä myös katsojakunnan sukupuoleen. Erityisesti niistä aikalaiskirjoituksista, joissa kirjoittajana oli nainen, välittyi kuva että ainakin osa amerikkalaisista kaupunkilaisnaisista halusi välttää todellisessa yhteiskunnassa elävän modernin naisen ja elokuvien flapperin roolihahmon ominaisuuksien välillä olevien yhtäläisyysmerkkien synnyn.<sup>144</sup>

<sup>141</sup> Kirjoittaja tuntematon, "Want Flapper Called 'Modern'; Camp-Fire Girls War on Term" *New York Times* 6.10.1925, 29. "Perinteisen tulkinnan sanasta 'flapper' ajatellaan tarkoittavan mitäänsanomattomaa, pinnallista, naiivia ja tyhjäpäistä hahmoa." todettiin sähkössä. "Sana 'moderni' ei kuitenkaan millään tavalla voida pitää yhtä ala-arvoisena ja epäreiluna. Se edustaa nykyaikaista tyttöä, tyttöä joka kehittyy, jolla on kunnianhimoa ja maalaisjärkeä."

<sup>142</sup> Ks. mm. Mordaunt Hall, "Honolulu and Clara Bow Do Not Atone for Illogical Incidents -- Go Getter Salesman Film Funny in Its Way". *New York Times* 4.9.1927, X5.

<sup>143</sup> Kirjoittaja tuntematon, "Bobbed Hair Spoils Charm" *New York Times* 6.7.1924, X2; Kirjoittaja tuntematon, "Screen Heroines Make Big Changes In Their Make-Up" *The Washington Post* 14.10.1923, 63.

<sup>144</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, "Want Flapper Called 'Modern'; Camp-Fire Girls War on Term" *New*

Populaarikulttuurina elokuvien tuli olla mahdollisimman laajalle joukolle suunnattuja, mahdollisimman myyviä ja viihdyttäviä. Omalta osaltaan myös tämä komediaelokuvien suuri yleisösuosio 1920-luvun puolivälissä ja komediaelokuvien runsas tarjonta vaikuttivat siihen, minkälaisena hahmona elokuvien uusi nainen yleisölle näyttäytyi.<sup>145</sup> Komediegenren suosio johti eittämättä modernin naishahmon viihdyttävien ja radikaalien piirteiden korostamiseen ja jopa vääristymiseen. Hollywoodin komediaelokuvista vain Chaplinin tuotanto koettiin aikalaisten keskuudessa realistisena,<sup>146</sup> joten pääsääntöisesti kaksikymmentäluvun komediaelokuvista valtaosa pyrki roolihahmojen todenmukaisen kuvaamisen sijasta koomisten piirteiden korostamiseen. Vaikka komediagenre jossain määrin vääristi uuden naisen hahmoa, tarjosi Hollywood kuitenkin tällä tavalla amerikkalaiselle yleisölle yhden tavan kohdata ja tutustua uuteen naiseen. Yhdysvaltalaisen kaupunkiväestön oli mahdollista käsitellä naisten uutta roolia yhteiskunnassa Hollywoodin elokuvatuotannon kautta, ja kun tämä nainen saapui katsomoon huumorin muodossa, oli sen käsitteleminen todennäköisesti myös miellyttävämpää ja helpompaa. Huumoripitoisempi lähestymistapa oli varmasti myös tervetullut, sillä esimerkiksi konservatiivisissa piireissä reaktiot todellisia flapper-naisia kohtaan olivat kaikkea muuta kuin kevytmielisiä. Polkkatukkainen ja savukkeita poltteleva nuori kaupunkilaisnainen ei saanut *Washington Postissa* julkaistussa artikkelissa naurun saatelemaa vastaanottoa, vaan tässä yhdessä esimerkkiartikkelissa työnhupakon ajateltiin rapauttavan moraalial ja rikkovan yhteiskunnan pelisääntöjä.<sup>147</sup>

---

*York Times* 6.10.1925, 29.

<sup>145</sup> Everson, 1978, 268–269.

<sup>146</sup> Ks. mm. Seppälä 2012, 96–97; Everson 1978, 264–265.

<sup>147</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, ”Flapper Will Cause Next War, Texas Evangelist Declares”. *The Washington Post* 2.4.1922, 3.

## 4. ”Uusi nainen” suomalaiskaupunkien elokuvateattereissa

### 4.1. Yhdysvaltalaisen komediaelokuvan nainen

Vuosina 1920–1922 yhdysvaltalainen elokuva eli suvantoaika,<sup>148</sup> ja suomalaisten sanomalehtien sivuilla käyty elokuvia ja näyttelijöitä koskeva keskustelu oli hyvin vähäistä – Hollywood-elokuvien kulta-aika sijoittuikin ajanjaksolle 1923–1926.<sup>149</sup> Tuolloin Hollywood-elokuvatuotannossa komedia oli genrenä menestyksekkäin ja tavoite maailmanlaajuiseen viihdyttävyyteen leimasi voimakkaasti koko elokuvateollisuutta.<sup>150</sup> Elokuvien suosion kasvu suomalaisissa suurimmissa kaupungeissa näkyi selkeästi *Helsingin Sanomien* ja *Hufvudstadsbladetin* elokuva-arvosteluihin käyttämän palstatilan kasvamisesta vuosikymmenen puoliväliä lähestyttäessä. Elokuvista kirjoitetut artikkelit, arvostelut ja elokuvateollisuutta käsittelevät uutiset ja niiden määrä olivat myös suoraan verrannollisia suomalaisissa teattereissa esitettyjen elokuvien näytösmääriin.<sup>151</sup> *Suomen Kuvalehti* siirtyi 1920-luvun puoliväliä lähestyttäessä kirjoittamaan elokuvatuotannosta myös taiteellisemmasta ja kulttuurisemmasta näkökulmasta elokuvia teknologisemmalta kannalta käsittelevien artikkeleiden siirtyessä syrjään. Elokuvan suosion kasvusta Suomessa kertoo myös alan aikakauslehtien määrän kasvu: elokuva-alan toinen suomenkielinen julkaisu, *Elokuva*, alkoi ilmestyä vuonna 1927.

Yhdysvaltalaiset elokuvat nähtiin suomalaisyleisön keskuudessa lähinnä edullisina, kaupunkeihin liittyvänä ajanvietetapana: elokuvia mentiin katsomaan teattereihin pitkän työpäivän jälkeen rentoutumisen merkeissä.<sup>152</sup>

*Sally* on huvinäytelmä, sellainen, jota tahdomme nähdä kun pitkän päivätyön jälkeen ’heittäydymme huveihin’ – toisin sanoen lähdemme kaupungille tai pistäydymme eläviinkuviin. Sillä nykyisenä kireänä raha-aikana on biojen arvo huvittelupaikkoina – ja halpoina sellaisina tunnustettu.<sup>153</sup>

<sup>148</sup> Seppälä 2012, 165.

<sup>149</sup> Seppälä 2012, 165; Hirn 2001, 200–207.

<sup>150</sup> Everson 1978, 274.

<sup>151</sup> Kansallisen audiovisuaalisen arkiston sekä Mediakasvatus- ja kuvaohjelmakeskuksen kokoamien tietojen mukaan Suomessa esitettyjen yhdysvaltalaisien elokuvien määrä oli vuonna 1920 119 kpl ja vuonna 1926 248 kpl. Ks. lisää Elonet, [www.elonet.fi](http://www.elonet.fi) (viitattu 25.10.2012)

<sup>152</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Sally”. *Filmiaitta* 13/1925, 245; V. K-nen., ”Eikö suomalainen yleisö välitä huvinäytelmäfilmeistä?”. *Filmiaitta* 17/1929, 3,23.

<sup>153</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Sally”. *Filmiaitta* 13/1925, 245

Suomalaisen kaupunkilaisyleisön odotushorizontit rakentuivat siis voimakkaasti tämän tekijän varaan, ja Hollywood-elokuvan viitekehys muodostui huumorin ja viihdyttävyyden ympärille. Lehdissä avioliitto- ja parisuhdekomedioita kuvailtiin huvinäytelmiksi, mainioiksi avioliittokomedioiksi ja erinomaiseksi viihteeksi.<sup>154</sup> Elokuviin roolihahmojen osa viihteellisyyden muodostumisessa oli tärkeässä roolissa, ja elokuvat arvosteltiin usein juuri näyttelijäsuoritusten kautta – kaupunkilaisyleisön huomio kiinnittyi reseptidokumenttien valossa roolihahmojen luonteenpiirteisiin, heidän kykyynsä esittää erilaisia tunteita ja näyttelijän ulkoiseen olemukseen. Filmiaitassa *Herrat pitävät vaaleaverisistä* -elokuvan naisroolihahmoja kuvaillaan viattoman näköisiksi ja ihastuttaviksi, kun *Hufvudstadsbladet* kuvailee naisnäyttelijöitä eri komediaelokuvissa muun muassa vaaleahiuksisiksi, miellyttäviksi ja lapsekkaiksi.<sup>155</sup> Colleen Mooren esittämiin roolihahmoihin kohdistuvassa keskustelussa tiivistyy esimerkiksi suomalaisen kaupunkiyleisön reaktiot, jotka kohdistuivat hyväksyttävään komediaelokuvan naishahmoon. Muiden naisnäyttelijöiden roolihahmoja vertaillaan Colleenin roolihahmojen ominaisuuksiin. Temperamenttisuus, pirteys, kyky saada yleisö nauramaan ja pikkutuhma, miehiin kohdistuva kujeilu, olivat viihdyttävän modernin naisen ominaisuuksia.<sup>156</sup> Parhaimmillaan elokuvien nainen oli vaihtaessaan rooliaan nopeasti ja rohkeasti, turhia ujostelematta. Kyky esiintyä arkailemattomasti samassa elokuvassa sekä hotellin siivoojana että venäläisenä tanssijattarena herättää ihannointia.<sup>157</sup> Aikakauslehdissä kirjoitetut artikkelit ja lyhyet jutut antavat esimerkkejä siitä, minkälainen Hollywoodissa tuotettu moderni itsenäinen nainen suomalaisyleisön silmissä oli. Nuoruuden ihannointi, länsimaisten fyysisten kauneusihanteiden korostaminen ja naisten kyky esiintyä ja liikkua monipuolisesti eri sosioekonomisia luokkia edustavissa rooleissa olivat vuosikymmenen kuluessa syntyneitä, suomalaisen kaupunkiväestön tuottamia reseptidokumentteja yhdistävä tekijä. Roolihahmojen fyysisiä heikkouksia ei käydyssä keskustelussa juurikaan nosteta esiin, vaan amerikkalainen elokuvissa esiintyvä, modernia ihannetta edustava nainen on pääsääntöisesti aina kaunis, nuori, sopivan yksinkertainen ja ennen kaikkea viihdyttävä.

Suomalaisessa lehdissä komediaelokuvien naishahmojen ympärillä käyty keskustelu

<sup>154</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävätkuvat”. *Helsingin Sanomat* 20.3.1923, n:o 7, 4.

<sup>155</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Herrat pitävät vaaleaverisistä”. *Filmiaitta* 18/1928, 8–9; S–m., ”Tre filmer.: Metropolis – en stark film.”. *Hufvudstadsbladet* 20.3.1927, n:o 77, 21; C–a & Co., ”Vita Duken.”. *Hufvudstadsbladet* 15.3.1927, n:o 72, 9.

<sup>156</sup> Sigma, ”Kinema.”. *Tulenkantajat* 6–7/1928, 120; Kirjoittaja tuntematon, ”Colleen Moore.”. *Elokuva* 2/1928, 10.

<sup>157</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Sally”. *Filmiaitta* 13/1925, 245; Kirjoittaja tuntematon, ”Filmiohjelmistomme”. *Filmiaitta* 3/1922, 52.



liittyi voimakkaasti naisten ulkonäköön ja sen kuvailuun. Anu Koivusen mukaan tämä suomalaiselle elokuvajournalismille tyypillinen ilmiö johtui 1920-luvulla pääsääntöisesti lehtien kirjoittajakunnan miesvaltaisuudesta,<sup>158</sup> mutta toisaalta ilmiöön on varmasti vaikuttanut myös mykkäelokuvan luonne, jossa puheen välittämät viestit korvattiin muilla visuaalisilla tunteenilmaisukeinoilla. Voimakkaat visuaaliset signaalit kuten ilmeet ja kehonkieli olivat omiaan luomaan kaksikymmentäluvun Hollywood-elokuvien naisroolihahmoista katseltavia kohteita, jolloin myös hahmoista käyty keskustelu syntyi tämän tekijän ympärille. Suomalaisesta kaupunkiväestöstä muodostunut elokuvayleisö ei ulkonäkökeskeisyyden valossa ollut kuitenkaan mikään kansainvälinen poikkeus, vaan 1920-luvun Hollywood-elokuvien saksalaista yleisövastaanottoa tutkineen Bergfelderin mukaan naisnäyttelijöiden ulkonäkö oli tärkein tekijä, johon myös saksalaisyleisö naisnäyttelijöissä kiinnitti huomionsa.<sup>159</sup>

Viihdetähtenä nähtynä Hollywood-elokuvien naishahmo ei aiheuttanut lainkaan negatiivista tai vihamielistä vastaanottoa – huumorin avulla käsiteltynä moderni amerikkalainen nainen oli suomalaisyleisölle harmiton viihdyke. Elokuviin uuden naisen tiedettiin ja haluttiin saavan koko elokuvateatteri nauramaan.<sup>160</sup> Viihdyttävien naishahmojen olemus koettiin mielenkiintoiseksi seikaksi sekä suomalaisten miesten että naisten keskuudessa, mikä näkyy paitsi *Filmiaitan* toimitusta lähestyneiden lukijoiden elokuvien naisroolihahmojen nimistä koostuvista nimimerkeistä, mutta myös keskustelusta, jota toimituksen ja lukijoiden välillä käytiin.<sup>161</sup> Komediegenren uusi nainen koettiin seksuaalisesti haluttaviksi lyhyine hameenhelmoineen: tätä ihailua ei myöskään peitelty, vaan pidettiin pikemminkin yleisölle suotuna luonnollisena ”etu oikeutena”. Suomalaisen kaupunkilaisyleisön odotushorisontit Hollywood-elokuvien naishahmojen habituksesta ja tieto siitä, että hahmojen olemassaolo liittyi viihdeteollisuuteen, on ollut varmasti omiaan vaikuttamaan hahmojen herättämiin tunteisiin: vapautunut, miesten vaikutusvallan ulottumattomissa oleva avoin ja hauska nainen oli suomalaisille jotain uutta ja perinteisestä naisihanteesta poikkeavaa, joten olennaista onkin kysyä, koettiinko flapperin edustama naiseus todellisena ilmiönä suomalaisissa kaupungeissa. Oliko Hollywood-elokuvan flapperilla todellista potentiaalia vaikuttaa aikalaisnaisten olemukseen tai kaupunkilaisten käsityksiin siitä, mikä oli kaksikymmentäluvun uusi nainen?

---

<sup>158</sup> Koivunen 1995, 4–5.

<sup>159</sup> Bergfelder 1999, 313.

<sup>160</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Colleen Moore”. *Elokuva* 2/1928, 10.

<sup>161</sup> Jambo, ”Vastausosasto”. *Filmiaitta* 15/1926, 239–241.

Yhdysvaltalainen, elokuvista välittyvä, huumorilla kuorrutettu nainen oli jatkuvan arvottamisen alaisena – sekä naiset että miehet olivat epävarmoja siitä oliko elokuvien naiseus hyväksyttävää suomalaisessa modernissa kaupunkilaisyhteiskunnassa. Yhdysvalloista Suomeen saapuneen elokuvan flapper-naisen tarina oli ammennettu ainakin jossain määrin tosielämästä, modernien amerikkalaisten kaupunkien katukuvasta,<sup>162</sup> joten ilmiön rantautuminen valkokankaalta suomalaisten kaupunkien katukuvaan ei aikakaudella vaikuttanut välttämättä kovinkaan kaukaa haetulta. Yleisesti amerikkalaiseen kulttuuriin ja amerikanisoitumiseen suhtauduttiin Suomessa liberaaleissa piireissä myönteisesti, mutta muissa ryhmissä skeptisyys amerikkalaista materialismia ja pinnallisuutta kohtaan oli tyypillistä.<sup>163</sup> Elokuvien naishahmojen kohdalla, joissa visuaaliset ja materiaan liittyvät tekijät olivat tiiviisti läsnä, suomalainen yleisö määritti uuden naisen uskottavuuden ja todellisen arvostuksen nimenomaan tämän materialistisuuden kautta. Suomalaisen yleisön vastaanotto, jossa puhutaan elokuvien naishahmojen kulutustottumuksista ja elämäntavoista, kuvaa hyvin, minkälainen flapper-hahmo oli hyväksytty suomalaisen kaupunkiväestön keskuudessa.

Flapper-roolihahmojen ja heitä esittäneiden näyttelijättärien oman arkielämän välillä vallinneet erot tuotiin julki suomalaiselle yleisölle selkeästi. Vaikka valkokankaan uusi nainen vietti hulvatonta ja aika-ajoin epärealististakin elämää, rauhallinen perhe-elämä, kollektiivisuus ja vanhempien arvostaminen olivat kuitenkin todellisuus, jonka haluttiin löytyvän myös flapper-roolihahmon takaa.<sup>164</sup> Hollywood-elokuvien moderni nainen suomalaisyleisölle lähettämät signaalit eivät tarjonneet suoraa vastausta kysymykseen, sopisiko amerikkalainen uusi nainen suomalaiseen katukuvaan. Tämän seurauksena suomalainen yleisö päätyi seulomaan näiden viestien joukosta elementtejä, jotka edustivat parhaiten suomalaisten omaa arvomaailmaa. Puntarointia käytiin esimerkiksi vuonna 1926 *Suomen Kuvalehden* sivuilla useampaan otteeseen ja useammasta eri näkökulmasta tarkasteltuna. Lehdessä julkaistu kilpailu Suomen kauneimman naistyyppin löytämiseksi herätti keskustelua, jossa pohdittiin myös suomalaisen filmin naisnäyttelijöiden olemusta ja sitä, onko maailmassa enää kaksikymmentäluvulla olemassa erilaisia, toisistaan eroavia kansallisia naistyyppijä.<sup>165</sup> Keskustelusta välittyi

<sup>162</sup> Ks. mm. Margaret O'Leary, "More Ado About the Flapper". *New York Times* 16.4.1922, 49.

<sup>163</sup> Koivisto 1992, 59.

<sup>164</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, "Colleen Moore.". *Elokuva* 2/1928, 10.

<sup>165</sup> Kirjoittaja tuntematon, "Onko kansallista naistyyppiä?". *Suomen Kuvalehti* 9.1.1926, 70–71; Kirjoittaja tuntematon, "Suomalaiset naiset filmissä" *Suomen Kuvalehti* 6.3.1926, 340–341.

kuva siitä, että esimerkiksi Hollywood-elokuvista välittyneet uuden naisen piirteet eivät olleet välttämättä pahasta, vaan se, että aikakauden kaupunkilaisnaiset mukautuivat ulkoa päin tulleiden vaikutteiden myötä, oli osalle suomalaisista luonnollista. Suomalaisten kaupunkilaisnaisten naisten annettiin olla yhtä hurmaavia, kujeilevia ja tanssivan jazzia kuin esimerkiksi Clara Bown, mutta perinteisen ja stabiilin sekä epäitsekään ja perhettään tukevan naisen piirteet olivat kuitenkin niitä tekijöitä, joita suomalaisilta kaupunkilaisnaisilta oli suotavaa kaikesta huolimatta löytyä.

#### 4.2. Valkokankaan nainen muokkaa kauneuskäsityksiä

Suomalaisessa talonpoikaisessa kulttuurissa naiseutta koskevat kauneuskäsitykset olivat liittyneet germaanisuuteen; kaunis nainen oli vaalea, kookas ja sinisilmäinen kun taas tummat silmät, hiukset ja ihonväri pahansuisuuden ohella koettiin negatiivisiksi piirteiksi.<sup>166</sup> Angloamerikkalainen kulttuuri-ilmiö, uusi nainen, haastoi murroskohdassa olevat kaupunkilaisten käsitykset naisihanteesta – se toisaalta kyseenalaisti perinteiset suomalaiset ihanteet mutta myös tarjosi kaupunkiväestölle uusia kauneuskäsityksiä.<sup>167</sup> Uusi naistyyppi haastoi suomalaiset, perinteiset naisia koskevat kauneuskäsitykset, ja herääkin kysymys nousiko julkisessa keskustelussa esiin mielipiteitä, joiden perusteella voidaan todeta että osa kaupunkiväestöstä halusi suomalaisten naisten omaksuvan yhdysvaltalaisen populaarikulttuurin luoman naishahmon piirteitä ja ulkoisia ominaisuuksia. Vai välittyikö sanomalehtien sivuilta kuva siitä, että suomalaisten naisten olisi parempi pitäytyä perinteisessä skandinaavisessa olemuksessaan?

Elokuvien kautta välittyneet kuvat yhdysvaltalaisesta naiskauneudesta olivat omiaan monimuotoistamaan ja rikastamaan suomalaisten kaupunkilaisten makutottumuksia ja mieltymyksiä. Yhdysvaltalaisien elokuvien lukuisat naisnäyttelijät olivat heterogeeninen ryhmä ulkoisen olemuksensa puolesta, jolloin sekä tumma- että vaaleahiuksiset, solakat ja naiselliset omasivat jokainen suomalaisesta, elokuva-alaa harrastaneiden näkökulmasta tarkasteltuna, ihannenaisen ulkoisia ominaisuuksia: ”Kuka on filmin kaunein nainen? – – Kymmenen vuotta sitten olisi kysymys ollut paikallaan ja siihen olisi voitu vastata. Mutta nyt...”<sup>168</sup> *Filmiaitassa* vuonna 1927 kirjoitettu pohdinta kuvaa hyvin tilannetta, joka suomalaisiin kaupunkeihin oli muodostunut kaksikymmentäluvun

<sup>166</sup> Apo 1995, 59.

<sup>167</sup> Seppälä 2012, 330.

<sup>168</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Kuka on elokuvan kaunein nainen?”. *Filmiaitta* 31–33/1927, 5–6.

kuluessa. Valkokankaan naiskauneuden määrä oli edeltäviin vuosikymmeniin verrattuna runsaampaa ja monipuolisempaa. Kaupunkien asukkaat eivät välttyneet törmäämästä uuteen naisihanteeseen, ja onkin aiheellista väittää, että yhdysvaltalaisissa elokuvissa esiintyneen modernin naisen ulkoiset ominaisuudet muokkasivat suomalaisen kaupunkiväestön mielikuvia naiseudesta ja rikkoivat perinteistä suomalaista agraarista naisihannetta ja toivat siihen oman lisänsä.

Yhdysvaltalaiset vaikutteet heijastuivat suomalaisen elokuvajournalistiikan parissa työskentelevien miesten muuttuneessa suhtautumisessa tummahiuksisia elokuvatähtiä ja tummaverisiä naisia kohtaan. Vuonna 1928 *Filmiaitta* lehdessä todettiin vaaleahiuksisten naisten olevan uskottomia, ”flirtejä” ja useimmiten ”vaaleaveriköistä, on 90% värjättyjä.”<sup>169</sup> Helsingin yöelämässä liikkuvien naisten herättämä keskustelu kertoi myös muuttuneista asenteista:<sup>170</sup> sekä miehet että naiset mielsivät amerikkalaisen kulttuurin naistyyppin osaksi kaupunkikulttuuria ja kaupunkien arkea. Suomalaisissa kaupungeissa kohdanneet kotimaiset ja amerikkalaiset ulkonäköä koskeneet naisihanteet elivät kaksikymmentäluvulla rinnakkain kummankaan saamatta osakseen enempää hyväksyntää tai negatiivista huomiota. Kahden, suomalaisen ja amerikkalaisen ulkonäköä koskevan kauneuskäsityksen rinnakkainelo kertoo tilanteesta, jossa haluttavan suomalaisen naisen visuaaliset ominaisuudet eivät enää olleet sidoksissa vaaleisiin hiuksiin ja sinisiin silmiin. Amerikkalaisen kauneuskäsityksen rantautuminen Suomeen ei kuitenkaan aiheuttanut täydellistä kotimaisen naisihanteen katoamista. Helsingin yöelämässä ulkomailta saapuneet, naisten ulkoiseen kauneuteen liittyvät tekijät saivat ihailun lisäksi osakseen myös halveksuntaa. Myös *Filmiaitassa* päädyttiin arvostelemaan valkokankaalta nähtyjä ja katukuvaan rantautuneita naisiin liittyneitä kauneusihanteita: ”Pääosaa siinä oikeastaan näyttellee Connien ensin pitkä, sitten lyhyeksi leikattu tukka, joka saa aikaan niin suuria asioita kuin avioeron. Pelottava varoitus kaikille muodin orjille!”<sup>171</sup>

Nykyaikainen ihannenainen herätti paljon julkista keskustelua ja uudet naisia koskevat kauneusihanteet juurtuivat asteittain kaupunkilaisten ajatusmaailmaan – miesten käymästä keskustelusta oli havaittavissa toisaalta epäilyä mutta toisaalta myös vakuuttelua siitä, että elokuvienkin kautta välittynyt naisihanne oli suomalaisessa

<sup>169</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Miksi me herrat emme pidä vaaleaveriköistä?”. *Filmiaitta* 10/1928, 10–11.

<sup>170</sup> C–a., ”Har Helsingfors ett nattliv?”. *Hufvudstadsbladet* 14.3.1926, n:o 71, 13–14.

<sup>171</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Filmi-uutuuksia”. *Filmiaitta* 20/1923, 304.

yhteiskunnassa hyväksyttävä.<sup>172</sup> Elokuvien naisroolihahmojen hyödyntämä ”mystinen katse”, ehostettujen silmien osittainen, viekotteleva sulkeminen, ja punattujen huulten nutristaminen oli osalle kaupunkiväestöä luonnollinen tapa, joilla naisten ajateltiin voivan osoittaa kauneuttaan – ennen kaikkea kaupunkilaisnaisen tuli olla hauska ja iloinen.<sup>173</sup>

Kaksikymmentäluvun uuden naisen kauneusihanteen kantavana voimana kulki ennen kaikkea nuoruuden ja terveyden ihannointi, joka näkyi myös Hollywood-elokuvista.<sup>174</sup> Sama ajatusmalli näkyi Suomessa 1920-luvulla voimakkaasti osana kansallista kulttuuria,<sup>175</sup> joten valkokankaalta nähty kauneus ja nuoruus korkeintaan vahvistivat tätä piirrettä ja toivat sitä ehkä jossain määrin myös kiinteämmäksi osaksi suomalaista kaupunkikulttuuria. Hollywood-elokuvien uusi nainen oli tästä näkökulmasta tarkasteltuna hyvin samankaltainen suomalaisen ihannenaisen kanssa. Nuoren elokuvayleisön oli todennäköisesti myös helppo samaistua suhteellisen samanikäisiin roolihahmoihin, joten tuntuu luonnolliselta, että erityisesti kaupungeissa asuneet nuoret kokivat valkokankaan naisen edustaman urheilullisuuden sellaiseksi piirteeksi, joka voisi toteutua myös suomalaisessa kulttuurissa. Kaksikymmentäluvun Hollywood-elokuvissa urheilullisuus ja nuoruus eivät yleensä liittyneet millään tavoilla niihin toimintoihin, joita naiset yksityisessä kodin ulottuvuudessa tekivät, vaan lähes poikkeuksetta nämä piirteet kuvattiin sekä aikalaiskeskustelussa että itse Hollywood-elokuvissa vastakohtiksi perhe-elämälle ja uutteralle työnteolle.<sup>176</sup>

Suomalaisen, nuoren kaupunkiväestön keskuudessa vallinneet mielikuvat ihannenaisesta olivat eittämättä sidoksissa siihen kansalliseen, valkoisen Suomen naisihanteeseen, joka oli läsnä hyvin visuaalisesti muun muassa *Kotiliedessä*. Kaikki kaupunkilaiset eivät kuitenkaan kokeneet pelkästään tätä perinteistä naisihannetta ehdottomaksi suomalaisen kaupunkilaisnaisen malliksi. Osan keskuudessa oli havaittavissa näkemyksiä joissa ihannenainen edusti enemmän sitä mallia, joka näkyi myös valkokankaalta. Esimerkiksi *Hufvudstadsbladetissa* otsikolla *Den idealiska kvinnan*, ihanteellinen nainen, julkaistu kirjoitus kuvaa hyvin sitä muutosta, joka naisihanteessa joidenkin helsinkiläisten keskuudessa oli tapahtunut.

<sup>172</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Dagboken”. *Hufvudstadsbladet* 18.9.1927, n:o 251, 10.

<sup>173</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Den idealiska kvinnan”. *Hufvudstadsbladet* 24.10.1927, n:o 287, 4; Lya Mara, ”Miten meidän on pukeuduttava”. *Filmiaitta* 3/1928, 19.

<sup>174</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, ”Sally O'Neill”. *Elokuva* 9–10/1929, 17.

<sup>175</sup> Ks. mm. Onnela 1990, 9–10, 44–45; Salimäki 2000, 204, 383.

<sup>176</sup> Ks. esim. Kirjoittaja tuntematon, ”Colleen Moore”. *Elokuva* 2/1928, 10; Liite 1., *It* (Se jokin).

Därför att hon icke, när vi dansa, synnar en obegriplig refräng till den melodi musiken spelar. Därför att hennes naglar icke äro som sylar. — Därför att hon är lika underbar varje gång, jag ser henne. — Därför att hon uppträder korrekt vid ett bridgebord. — Det måtte sannerlingen vara en sällsynt nutidakvinna.<sup>177</sup>

Ihanteellisen, modernin ja kaupungissa elävän suomalaisnaisen ei oletettu 1920-luvulla tuottavan perinteisen suomalaisen agraarisen ajatusmallin mukaisesti sekä uusintavaa työtä että rahallista pääomaa kartuttavaa työtä ja hoitavan samalla kotia.<sup>178</sup> Suomalaisella uudella kaupunkilaisnaisella tuli olla vapaa-aikaa,<sup>179</sup> aivan kuten yhdysvaltalaisen elokuvien flappereilla ja jazztyöillä. Tämä vapaa-aika ei myöskään rajoittunut naisen omaan yksityiseen ulottuvuuteen, vaan se oli varattu myös julkiseen näyttäytymiseen sekä miehen rinnalla että häntä täydentäen. *Suomen Kuvalehdessä* uutta naiseus saa positiivisen leiman kylkeensä:

Usein on itsestään huolta pitävä nainen hyvä työntekijä tai voi ainakin olla sitä, sillä hän hallitsee ja valitsee itse vapaa-aikaansa päinvastoin kuin naimisissa oleva nainen tai perheentyttö, jolla ammattityönsä lisäksi on velvollisuuksia kotona.<sup>180</sup>

Amerikkalaisen populaarikulttuurin luoma naiskauneus ja suomalainen kaupunkikulttuuri sulautuivat melko kitkattomasti yhteen: kaupungeissa sekä ihmisten porvarillisempi elämäntapa että ympäristön tarjoamat puitteet mahdollistivat yhdysvaltalaisen kulttuurin siirtymän esimerkiksi Helsinkiin. Sukupuolihistorian näkökulmasta perinteisessä suomalaisessa porvariskulttuurissa ja 1920-luvun kaupunkikulttuurissa oli yhtymäkohtia muun muassa naisten työnteon suhteen. Kun perinteisessä porvariskulttuurissa naiset vapautuivat raskaimmasta uusintamistyöstä palvelusväen käyttöönotton myötä,<sup>181</sup> samankaltainen ilmiö toistui myös kaksikymmentäluvun kaupungeissa. Nyt suomalaisten kaupunkilaisnaisten vapautuminen ympärivuorokautisesta työnteosta tosin liittyi heidän siirtymiseensä säännöllisen ja modernin ansiotyön pariin. Sekä menneisyyden porvarisnaiselle että 1920-luvun kaupunki-

<sup>177</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Den idealiska kvinnan.”. *Hufvudstadsbladet* 24.10.1927, n:o 287, 4.” Koska kun tanssimme, hän ei koskaan toistele musiikin käsittämätöntä kertosäettä. Koska hänen kyntensä eivät ole kuin sylät. — Koska hän on aina yhtä loistava kun näen hänet. — Koska hän toimii oikein bridgepöydässä. — Tämän täytyy todella olla harvinaislaatuinen nykyajan tyttö.”

<sup>178</sup> Apo 1999, 15; Ks. myös Cronvall 2000.

<sup>179</sup> Pamela, ”Nykyajan vanhapiika”. *Suomen Kuvalehti* 22.9.1928, 1598–1599.

<sup>180</sup> Pamela, ”Nykyajan vanhapiika”. *Suomen Kuvalehti* 22.9.1928, 1599.

<sup>181</sup> Apo 1995, 60.

laisnaiselle jäi aikaa kohdata ”arkielämän 'jaloimmat' sfäärit” joihin kuului muun muassa kiinnostus kulttuuriin, taiteeseen ja uskontoon.<sup>182</sup>

Hollywood-elokuvien flapper-hahmon elämä ei tästä katsontakannasta ollut kovinkaan kaukana kaupunkilaisesta ja ennen kaikkea etelähelsinkiläisestä porvarillisesta ihanteesta: yhdysvaltalainen elokuvan nainen tanssi jazzia, kävi ansiotyössä, asui kerrostaloasunnossa, seurasi muotia ja tiedosti kulttuurin uusimmat tuulet eikä näiden seikkojen ansiosta koskaan saattanut miesseuralaistaan julkisesti huonoon valoon.<sup>183</sup> Modernin naisen saama vastaanotto suomalaisyleisön keskuudessa oli näiden tekijöiden osalta varsin suopea, koska nuo naisen olemuksen piirteet tukivat kaupungeissa asuneiden suomalaisten ajatusmaailmaa naisellisesta naisesta – elokuvien viihdyttävien flapper-hahmojen ominaisuuksissa oli kuitenkin joitain tekijöitä, jotka eivät sopineet tähän suomalaisissa kaupungeissa syntyneeseen, laajemman länsimaisen ja kotimaisen kulttuurin kohtaamisen tuloksena syntyneeseen naisihanteeseen. Valkokankaan poikamainen ja lapsenomainen kaupunkilaistyttö herätti aikalaisten keskuudessa keskustelua, ja herääkin kysymys minkälaiseen vastaanottoon tuo Hollywood-elokuvissa näkynyt rasavillin nuoren naisen hahmo kaupungeissamme törmäsi.

### 4.3. ”Frakkipukuisen venuksen” vastaanotto

Amerikkalainen naistyyppe herätti suomalaisyleisössä ihailun ohella kuitenkin myös keskustelua, josta välittyi epäilystä ja torjuntaa. Valkokankaan kauniissa ja ihailun kohteena olleessa modernissa naisessa oli joitakin piirteitä, jotka aiheuttivat ristiriitaisia tunteita kaupunkilaisten keskuudessa. Ratkaiseva piste, jossa elokuvien naishahmojen nauttima ihailu muuttui torjunnaksi oli se, jossa roolihahmo oli omaksunut liikaa miehisiä piirteitä käyttäytymiseensä ja ulkoiseen olemukseensa. Esimerkiksi *Elokuvassa* tyyppilliseksi amerikkalaiseksi ”flappertyypiksi” tituleerattu näyttelijätär Colleen Moore saa kuitenkin osakseen kirjoittajan hyväksynnän, sillä näyttelijän perimmäisinä arvoina vaikuttavat voimakkaasti yksityiseen sfääriin ja naiseuteen tiiviisti liittyneet tekijät: ”Edelleen hän tahtoo, tultuaan varakkaaksi ja vapaaksi, matkustaa maailman ympäri ja – synnyttää lapsia, sillä rauhallinen perhe-elämä on hänen unelmiensa ihanne.”<sup>184</sup>

<sup>182</sup> Apo 1995, 60.

<sup>183</sup> Vastaava juonikuvio on havaittavissa mm. Josef von Sternbergin ja Clarence G. Badgerin ohjaamassa elokuvassa *It*. Ks. Liite 1.

<sup>184</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Colleen Moore.”. *Elokuva* 2/1928, 10.

Kirjoittajan mukaan neiti Mooren olemuksen kruunasi se, että pohjimmiltaan perinteiset arvot olivat tälle tärkeämpiä kuin julkisen ulottuvuuden tarjoamat mahdollisuudet. Kaksikymmentäluvun nainen sai siis olla tyypillinen flapper-tyyppi, joka sai itse päättää omasta elämästään, kunhan hän toteutti itseään naisille hyväksytyssä kodin ja perheen ulottuvuudessa. Muun muassa tämän esimerkin valossa voi todeta, että aikalaisnaisten harrastus- ja kokeilumielessä tekemät vierailut miesten maailmaan eivät vielä herättäneet suomalaisen kaupunkilaisyleisön keskuudessa kriittisiä äänensävyjä. Herääkin kysymys, mikä elämän osa-alue oli suomalaisen yleisön mielestä niin maskuliininen, että sinne uusi nainen ei 1920-luvulla voinut astua.

Kaksikymmentäluvulla naisia näkyi yhä runsaammin julkisessa, miehiseksi mielletyssä ulottuvuudessa, ja myös poliittisella kentällä liikkui yhä useammin naisia: aktiivinen toiminta naisasialiikkeessä ja halu vaikuttaa yhteiskunnallisiin seikkoihin sekä naisten kansalaisoikeuksien laajentumiseen oli tyypillistä sekä Euroopassa mutta myös suomalaisten kaupunkilaisnaisten keskuudessa.<sup>185</sup> Konkreettisia merkkejä siitä, että naisten yhteiskunnallinen asema tasa-arvoistui vuosikymmenen kuluessa suhteessa miehiin, olivat aiempaa sukupuolineutraalimpi lainsäädäntö ja lakipykälät: kaksikymmentäluvun naisella oli teoriassa lain suoma oikeus irrottautua siitä perinteisestä roolista, jossa aikalaiset olivat tottuneet aikaisemmin hänet näkemään. Tämä uudelle naiselle suotu oikeus, jota osa naisista myös hyödynsi,<sup>186</sup> ei jättänyt aikakauden kaupunkilaisia sanattomaksi. Miesten ulottuvuuteen siirtynyt uusi nainen herätti kansainvälisesti vastareaktioita, ja esimerkiksi *New York Timesissa* käytiin vuoropuhelua uuden modernin naisen nauttimien vapauksien vastustajien ja kannattajien välillä. Aikalaiskeskustelusta välittyneet mielipiteet kertoivat omalta osaltaan siitä, kuinka osa aikalaisista myös koki uhkana sen että naiset siirtyivät lainsäädännön turvin hallitsevampaan asemaan yhteiskunnassa.<sup>187</sup> Asenteet naisten uutta asemaa kohtaan näkyivät myös suomalaisessa aikalaiskeskustelussa:

– –jyrisköön basso milloin on kysymys komennosta, soikoon soprano silloin kun on kysymys hellemmistä asioista. – Ja jos tuo kaunokainen vielä suvaitsi vetää nimettömämme jalkoihinsa, silinterimme päähänsä ja täyttäisi piippunsa meidän

<sup>185</sup> Ks. esim. Kirjoittaja tuntematon, ”Naimisissa olevan naisen kansalaisoikeus.” *Helsingin Sanomat* 15.7.1923, n:o 189, 2; Kaartinen 2011.

<sup>186</sup> Ks. mm. Pamela, ”Nykyajan vanhapiika”. *Suomen Kuvalehti* 22.9.1928, 1598–1599.

<sup>187</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”MINISTER DEFENDS FLAPPER. The Rev. Almer Pennewell Predicts Fine Generation of Women.” *New York Times* 23.5.1922, 3.



Rettiginsekoituksellamme, silloin olisi mitta täysi.<sup>188</sup>

Myös osa Hollywood-elokuvien flapper-hahmoista, uusista naisista, toistivat hyvin samankaltaista kaavaa kuin todelliset yhteiskunnallisesti aktiiviset kaksikymmentäluvun naiset. Valkokankaan naiset eivät myöskään välttyneet tältä kritiikiltä, vaan kommentti antoi ymmärtää selkeästi, minkälaisina tämän tyyppiset modernit naishahmot koettiin. Elokuvissa esitetyt, suomalaisten elokuvajournalistien mielestä liian itsenäiset ja miesten vaikutusvallan ulottumattomiin karanneet naishahmot olivat ”heittiöitä”, ”äksyjä” ja ”majesteetteja”, jotka hakivat elämäänsä sisältöä miehen sijasta muiden seikkojen avulla.<sup>189</sup> Itsenäisten naishahmojen toimintaa kuvailtiin itsekeskeiseksi ja sen nähtiin kohdistuvan suoraan elokuvien mieshahmoihin ja asettavan heidät uhrien asemaan.

Vuonna 1927 Suomessa esitettyjen elokuvien, *Äkäpussi* (The Untamed Lady, 1926) ja *Viimeinen mies maan päällä* (The Last Man on Earth, 1924) miesroolihaamot kohtasivat valkokankaalla liian itsenäisen naisen, joka oli röyhkeä ja ajattelematon. Naishahmojen käyttäytyminen aiheutti mieshahmoille ongelmia ja vaikeuksia: uusi nainen ei toiminut miehen haluamalla tavalla, toimi aktiivisesti miehen toimintakentäksi mielletyllä julkisella ulottuvuudella ja hallitsi konkreettisesti yhteiskuntajärjestystä. Miehen roolihaamo sai elokuvajournalistien silmissä osakseen sääliä, ihailua ja hänen todettiin olevan naisen vuoksi kovia kokenut ”sankari” tai ”miesparka”.<sup>190</sup> Vaikka esimerkkielokuvien synnyttämät mielipiteet olivat vain muutaman kirjoittajan mielipiteitä, samanlaisia viittauksia oli havaittavissa muissakin kaksikymmentäluvun Hollywood-elokuva-arvosteluissa. Erityisesti *Elokuvassa* ja *Filmiaitassa* julkaistujen kirjoitusten kautta on mahdollista luoda kuva siitä, kuinka kaksikymmentäluvun kaupungeissa eläneet suomalaismiehet ymmärsivät hyväksytyt sukupuoliroolit. Reseptio-dokumenteissa nousee esiin selkeästi se seikka, että miehen perinteistä roolia arvostettiin ja se haluttiin säilyttää. Vastaavasti vuosikymmenen kuluessa tapahtunut naisen vaikutusmahdollisuuksien kasvu koettiin epäonnekkaana juonenkäänteenä. Miehistä riippumaton elokuvan flapper vei miehiltä heidän yksinoikeutensa yhteiskunnalliseen hallintaan, päätösvaltaan perheessä ja fyysisen voimakkuuden

<sup>188</sup> Narri, ”Frakkipukuinen venus”. *Filmiaitta* 18/1927, 284.

<sup>189</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Helsingin ensi-iltoja”. *Filmiaitta* 2/1927, 22; Kirjoittaja tuntematon, ”Helsingin ensi-iltoja”. *Filmiaitta* 4/1927, 54–55.

<sup>190</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Helsingin ensi-iltoja”. *Filmiaitta* 4/1927, 54–55; Kirjoittaja tuntematon, ”Helsingin ensi-iltoja”. *Filmiaitta* 2/1927, 22.

mahdollistamaan dominointiin: suomalaisille kaupunkilaismiehille tämä oli jonkin asteinen henkilökohtainen menetys.

Elokuvien frakkipukuinen venus oli kaikessa uhkaavuudessaan ja pelottavuudessaan myös kaunis ja petollisen viettelevä. Elokuissa miesten pelikentälle tietoisesti astunut nainen oli nuori, houkutteleva ja seksuaalinen, mutta miten todellisena kaupunkilaisyleisö roolihahmon koki? Oliko yhdysvaltalainen elokuvien naishahmo identtinen suomalaisen, yhteiskunnallista tasa-arvoa tavoittelevan naisen kanssa?

Ja tuo mustatukkainen tyttö, jolla on kirsikanpunainen suu: hänen nimensä on Kirsti. Tuo pieni vaalea sinisilmäinen: hän saattaa olla nimeltään Tove. Tuossa on minulla kunnianarvoisa vanhempi vaimoihminen: hän on vallan hirvittävän siveellisen näköinen ja ruma kuin itse häjy; hänen nimensä on Maara. Hän näyttää siveelliseltä, vaikka hän on alasti: silloin voi arvata, ettei hän ole kaunis... Hän näyttää, hitto vie, äänioikeusnaiselta!<sup>191</sup>

Kaksikymmentäluvulla oikeuksistaan ja lainsäädännön epäkohtiin huomion kiinnittävä suomalainen nainen ei sopinut yhdysvaltalaisen populaarikulttuurin naishahmon muottiin, vaan erottautui suomalaisen kaupunkiväestön silmissä erilaisena naistyyppinä. Vaikka valkokankaan nainen omaksui käyttäytymiseensä piirteitä vain miehille hyväksytyistä käyttäytymismalleista, hän teki sen flapperille hyväksytyllä, seksuaalisella tavalla. Conorin mukaan 1920-luvun moderni itsenäinen nainen muuttui vuosikymmenen saatossa seksuaaliseksi naiseksi nimenomaan elokuvien flapperhahmon vaikutuksesta. Naisten yhteiskunnallisten oikeuksien kohentamista vaativat ”äänioikeusnaiset” eivät suomalaisten kaupunkilaisten silmissä ja mielikuvissa olleet näitä viehättäviä moderneja naisia, vaan pikemminkin naiseuden irvikuvia, jotka eivät nauttineet ihailua yhteiskunnassa. Suomalaisille tutun vanhanpiian ja uuden modernin naisen välimaastoon sijoittuvat äänioikeusnaiset, ”miesnaiset”, olivat äänekkäitä sekä maskuliinisia sekä miesten mutta ristiriitaisesti myös naisten mielestä.<sup>192</sup>

Aikaisemmin oli – ja on vieläkin jokunen määrä – ylimenomuoto vanhanpiian ja nykyaikaisen naisen naispuolisen vanhanpojan välillä. Se oli miesnainen reformipuvussa ja miehen tavoin leikatussa tukassaan – jo aikoja ennen kun

<sup>191</sup> Hjalmar Söderberg, ”Naisia vedessä.”. *Suomen Kuvalehti* 3.6.1922, 538.

<sup>192</sup> Pamela, ”Nykyajan vanhapiika”. *Suomen Kuvalehti* 22.9.1928, n:o 39, 1598; Hjalmar Söderberg, ”Naisia vedessä.”. *Suomen Kuvalehti* 3.6.1922, 538.

shinglattu tukka tuli muotiin. Se oli hän, joka vaati samoja oikeuksia molemmille sukupuolille näkemättä niitä velvollisuuksia, joita tästä seuraisi. – – Ja kuitenkin meidän tulee olla hänelle kiitollisia, sillä hän oli, huolimatta ilkeydestään ja liioitelluista välikappaleistaan, kuitenkin uranuurtaja. Hänen ansiotaan on, että nykyaikaisen naisen oikeuksia ja vapauksia pidetään nykyään hyvinkin luonnollisina asioina.<sup>193</sup>

Suomalaisten äänioikeusnaisten työ naisten tasa-arvoisemman aseman saavuttamiseksi koettiin tärkeäksi ja toisaalta Suomessa naisten yhteiskunnalliset oikeudet myös konkreettisesti kohenivat aikakauden kuluessa. Mutta vaikuttiko yhdysvaltalaisen populaarikulttuurin tarjoama uusi naiskuva suomalaisten kaupunkilaisten suhtautumiseen yhteiskunnallisesti aktiivisiin ja muutoshaluisiin kaksikymmentäluvun kaupunkilaisnaisiin?

Hollywood-elokuvista välittyvä modernin naisen seksuaalisuus ja viehätysvoima rakentui 1920-luvulla nautintoihin ja kuluttamiseen. Itsensä hemmottelemisella ja ylellisyshyödykkeiden sekä -palveluiden kuluttamisella oli voimakas yhteys naisiin, minkä myös aikalaisnaiset itse hyvin tiedostivat.<sup>194</sup> Nautinnollisuuden mahdollisti länsimaiden parantuva taloustilanne mutta myös Hollywood toi elokuvien muodossa oman lisänsä ajattelumallin maailmanlaajuiseen leviämiseen. Suomessa todelliset äänioikeusnaiset saattoivat törmätä tähän ajattelumalliin yhteiskunnan lokeroidessa naiset heidän viehättävyyden ja käyttäytymisensä perusteella. Olisivatko naisten oikeuksia ajaneet naiset 1920-luvulla sitten saaneet osakseen erilaisen vastaanoton kaupunkilaisten keskuudessa, jos Hollywood-elokuvien moderni nainen olisi edustanut erilaisia seksuaalisuuteen liittyviä mielikuvia? Yhteiskunnallisesti merkittävässä asemassa olevia, yleisesti mielipiteisiin vaikuttamaan pyrkivät iäkkäämmät suomalaiset naiset pyrkivät Vehkalahden mukaan 1910- ja 1920-luvuilla saavuttamaan asemansa ja uskottavuutensa moraalisella suorasekäisytydellä ja siveellisyydellä.<sup>195</sup> Samankaltaiset arvot löytyivät myös syvältä suomalaisesta agraariyhteiskunnasta ja esimerkiksi sen ideaalille suomalaiselle naiselle asettamista kriteereistä: työmoraalista, ahkeruudesta ja luterilaisuudesta.<sup>196</sup> Nämä arvot tulivat tutuiksi kaksikymmentäluvun suomalaiselle kaupunkilaistytölle myös kansakoulussa, joissa tyttöjä opetettiin kuinka järjestyksen,

<sup>193</sup> Pamela, ”Nykyajan vanhapiika”. *Suomen Kuvalehti* 22.9.1928, 1598.

<sup>194</sup> Conor 2004, 217–219.

<sup>195</sup> Vehkalahti 2000, 160–161.

<sup>196</sup> Ks. lisää Apo 1999, 15.

kurin ja auktoriteettien maailmassa tulisi elää.<sup>197</sup> Suomalaisten tyttöjen koulutusta tutkineen Kaarnisen mukaan näiden samojen arvojen merkitystä korostettiin kaksikymmentäluvulla kansakoulussa myös yhteiskuntapoliittisista syistä. Sisällissodan jakamaa kansaa pyrittiin yhdistämään kansakoulun avulla. Erityisesti talonpoikaisten ihanteiden kuten itsenäisen ja uutteran työnteon arvostamisesta haluttiin saada kansakuntaa yhdistävä piirre.<sup>198</sup> Muun muassa nämä tekijät ovat todennäköisesti vaikuttaneet siihen, kuinka 1910- ja 1920-lukujen poliittisesti aktiiviset ja vaikutusvaltaiset suomalaisnaiset ovat päätyneet konservatiivisen ”miesnaisen” rooliin. Ympäröivässä yhteiskunnassa esiintyneisiin, naisten vaikutusmahdollisuuksia ja yhteiskunnallista aktiivisuutta rajoittaneisiin esteisiin oli todennäköisesti helpointa vastata mukautumalla ja pyrkimällä muokkaamaan omaa ulkoista olemustaan mahdollisimman paljon yhteiskunnassa jo vallitsevia malleja edustaviksi. Hollywood-elokuvien naisen erilainen seksuaalinen olemus olisi tuskin vaikuttanut suomalaisten äänioikeusnaisten saamaan vastaanottoon, sillä todennäköisesti valkokankaan nainen olisi todellisiin äänioikeusnaisiin verrattuna kaikista huolimatta edustanut uudenaikaisempia ja modernimpia arvoja – myös seksuaalisuuden ja haluttavuuden suhteen.

Moderni, miehisessä ulottuvuudessa toimiva nainen oli Suomessa hyvin ristiriitainen hahmo. Kaupunkimiljöössä nämä sekä elokuvien että todellisen kokemuspohjan varustamat modernit naiset edustivat aikalaisten silmissä toisistaan voimakkaasti eroavia naistyyppejä. Nuori kaupunkilaissukupolvi omaksui elementtejä moderniin naiseuteensa valkokankaan kautta, jolloin vanhempien, äänioikeusnaisten joukko ja heidän edustamat toimintatavat saivat osakseen arvostelua osan kaupunkiväestön keskuudessa. Osa kaupunkilaisista koki ajoittain vanhoillisen ja miehekkään äänioikeusnaisen olevan epäedullinen 1920-luvun moderneille naisille, jotka pyrkivät olemaan samaan aikaan sekä fyysisesti viehättäviä että toimimaan yhä täysivaltaisempina yhteiskunnan jäseninä miesten rinnalla. Hollywood-elokuvista välittyvään naiskuvaan verrattuna, joka edusti nautinnollisuutta ja ruumiillista seksuaalisuutta, yhteiskunnallisesti aktiivinen suomalainen naissukupolvi näytti aikalaiskeskustelun valossa konservatiiviselta ja askeettiselta. Kaksikymmentäluvun naisten ei enää kaikkien kaupunkilaisten mielestä tarvinnut tasa-arvoisen asemansa

---

<sup>197</sup> Kaarninen 1995, 33.

<sup>198</sup> Kaarninen 1995, 33–35.

vuoksi tarvinnut olla ”reformipuvussa ja miehen tavoin leikatussa tukassaan – –.”<sup>199</sup> Kaksikymmentäluvulla yhä laajemmalle levinneet populaarikulttuurin tuottamat kuvat modernista itsenäisestä naisesta tarjosivat suomalaisille kaupunkilaisnaisille vision elämäntavasta jossa yhdistyivät sekä tasa-arvoinen elämä miehen rinnalla että mahdollisuus nautinnollisempaan arkeen.

Hollywood-elokuvissa esitetty, frakkipukuiseen venukseen aseista riisuma mies pelotti suomalaista aikakauslehdissä kirjoittanutta kaupunkiyleisöä, mutta toisaalta Hollywood tarjosi suomalaisille tavan kohdata aikakauden kiperä ilmiö. Valkokangas tarjosi lohdutusta ja mielenrauhaa niille katsojille, jotka suhtautuivat epäillen ja epävarmuudella siihen, että kaksikymmentäluvun naiset olivat saavuttaneet aiempaa hallitsevamman aseman yhteiskunnassa. Hollywood-elokuvissa miehet onnistuivat lähestulkoon aina lopulta taltuttamaan ruodusta karanneen uuden naisen ja saattamaan tämän takaisin perinteiseen rooliinsa.<sup>200</sup> Kaksikymmentäluvulla esitetyt elokuvat noudattivat miltei poikkeuksetta kaavaa, jossa vapaudesta nauttiva naishahmo ei pystynyt hallitsemaan hänelle avautuvia mahdollisuuksia vaan tarvitsi elämänsä kontrolloimiseen miestä. Suomalaisen kaupunkiyleisön keskuudessa syntyneessä vastaanotossa tämä ajatusmalli sai osakseen hyväksyntää, ja se koettiin helpottavaksi ratkaisuksi elämänhallinnallisiin ongelmiin, joita todellistenkin naisten kenties ajateltiin kohtaavan. Sanomalehti- ja aikakauslehtikirjoittelussa nämä Hollywood-elokuvat konkretisoituivat miehen ja uuden naisen väliseen suhteeseen, jota myös elokuvayleisö epäilemättä peilasi omassa elinympäristössään vallitseviin normeihin. Omalta osaltaan elokuvien saama positiivinen vastaanotto voidaan nähdä kuvaavan sitä tarvetta ja kysyntää, jota suomalainen yleisö uuden naisen ja miehen väliseen suhteeseen osoitti. *Filmiaitassa* julkaistun elokuva-arvostelun loppukaneetti kuvaa esimerkillisesti aikakaudella ainakin sanomalehdistä välittyntä mielipideilmastoa koskien miesten ja naisten rooleja: ”Sankaritar on kaunis, sankari miehekäs ja ympäristö aistikas, hauskalta ajanvietteeltä ei voida sen enempää vaatiakaan!”<sup>201</sup> Osa kaksikymmentäluvun suomalaisista kaupunkilaismiehistä halusi tästä näkökulmasta tarkasteltuna olla edelleen, sekä yhteiskunnallisesti että lain kirjaimen valossa se hallitsevampi sukupuoli ja ennen kaikkea yksinoikeutettu julkisessa, miesten sfäärissä esiintymiseen.

<sup>199</sup> Pamela, ”Nykyajan vanhapiika”. *Suomen Kuvalehti* 22.9.1928, 1598.

<sup>200</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Helsingin ensi-iltoja”. *Filmiaitta* 2/1927, 22.

<sup>201</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Filmiohjelmistomme”. *Filmiaitta* 7/1922, 116–118.

Aikalaiskeskustelussa edettiin myös pohtimaan voimakkaamman naishahmon vaikutusta suomalaismiehen perinteiseen rooliin. Hollywood-elokuvissa esitetty sukupuoliroolien hämärtyminen mahdollisti paitsi uuden naisen siirtymisen miehiseen maailmaan myös miesten liukumisen yksityiseen sfääriin kodin ja naisten keskuuteen. Mies, joka ei pystynyt toteuttamaan häneltä edellytettyä sankaruutta ja riippumattomuutta leimautui suomalaisten kaupunkilaisten silmissä epäuskottavaksi:<sup>202</sup> valkokankaan sankarillisen naishahmon pelastama mies oli jotain epärealistista ja toisaalta se edusti myös vähemmistöä Hollywoodin elokuvatuotannossa. Tämä amerikkalaisten elokuvien tarjoama, vaikkakin harvinainen mutta epärealistinen ja kaksikymmentäluvun suomalaisesta kaupunkikulttuurista poikkeava todellisuus, ei jättänyt suomalaista katsojakuntaa kylmäksi – ajatukset miehistä naisten tehtävissä saivat osakseen tylyn vastaanoton miesjournalistien keskuudessa: ”Keittiötyömme rajoittukoon tiskin kuivaamiseen. Lapset hoitakoon nainen, luontohan on antanut hänelle siihen *edellytykset*.”<sup>203</sup> Vastaavasti miehen dominoivaa asemaa yhteiskunnassa ja perheessä ylläpitävät elokuvat olivat suomalaiselle kaupunkilaisyleisölle mielekästä katsottavaa.<sup>204</sup> *Suomen Kuvalehdessä* elokuvan *Naamioidun miehen salaisuus* arvostelussa kirjoittajan tapa kuvailla elokuvan miesroolihahmon piirteitä ja vahvuuksia vahvistaa kuvaa siitä, minkälaisia mieshahmoja suomalaisyleisö piti arvossaan.

Päähenkilöä, rikasta, ylhäistä miestä, joka rakastaa seikkailuja, esittää King Bagott, uusi, varsin miellyttävä filmisankari, joka hämmästyttävällä taituruudella suoriutuu mitä vaarallisimmista seikkailuista, herättäen katsojan myötätuntoa huolimatta ihmeellisestä paikasta jossa hän kertomuksen alkaessa asuu. – Hänellä on kaikki näiden mielihyvää herättävät ominaisuudet, hän on erinomaisen kylmäverinen sekä samalla jalo ja omaa voittoa pyytämätön.<sup>205</sup>

”Frakkipukuinen venus” oli valkokankaalta käsin tarkasteltuna turvallinen ilmiö – sille voitiin nauraa ja se ymmärrettiin fiktiiviseksi hahmoksi, mutta jo pelkästään ajatuksen tasolla todellisuuteen siirrettynä tämä naishahmo sai suomalaisen kaupunkiväestön mielipiteet muuttumaan torjuviksi.

<sup>202</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat.”. *Helsingin Sanomat* 12.10.1925, n:o 275, 10.

<sup>203</sup> Narri, ”Frakkipukuinen venus”. *Filmiaitta* 18/1927, 284.

<sup>204</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Naamioidun miehen salaisuus” *Suomen Kuvalehti* 7.10.1922, 978.

<sup>205</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Naamioidun miehen salaisuus” *Suomen Kuvalehti* 7.10.1922, 978.

## 5. Keskustelua avioliitosta

### 5.1. Uusi avioliitto valkokankaalla

1920-luvulla perinteinen miehen ja naisen välinen avioliitto törmäsi yhteiskunnan muuttuneisiin rakenteisiin, jotka eivät enää tukeneet perinteisen instituution muuttumattomuuteen ja sukupuolten selkeisiin roolijakoihin perustunutta kokonaisuutta. 1900-luvun kaupunkien asukkaiden perinteinen elämäntapa, joka rakentui perinteisen avioliiton varaan, koki muutoksia Yhdysvalloissa jo 1800-luvun lopulla. Tämän muuttuneen mielipideilmaston myötä kaupungeissa liikkui aiempaa enemmän omasta vapaasta tahdostaan yksin eläviä nuoria naisia.<sup>206</sup> Osa aikalaisista koki näiden kaupungeissa asuvien nuorten aiempaa ”keveämmän” suhtautumisen avioliittoon ja avioitumiseen ongelmalliseksi, ja erityisesti avioerojen yleistyminen herätti yhdysvaltalaisissa lehdissä runsasta keskustelua.<sup>207</sup> 1920-luvun vapaamielisyys ja nuorten naisten irtaantuminen avioliittoinstituutiosta ei Cronvallin mukaan ollut Helsingissäkään mikään harvinaisuus, vaan esimerkiksi varakkaat helsinkiläisneidot, jotka olivat ”– – urheilullisia jazztyttöjä, jotka viettivät itsenäistä elämää kaupunkilaisuus- hovitusten äärellä.”<sup>208</sup> valitsivat amerikkalaisten kanssasiskojensa tavoin irtosuhteisiin ja miesten tapailuun perustuvan elämäntavan.<sup>209</sup>

Ilmiö näkyi luonnollisesti myös Hollywood-elokuvissa ja niiden teemoissa. Muun muassa elokuvat *The Goldfish* (Kultakala, 1924), *The Marriage Circle* (Avioliiton ilveilyä, 1924) ja *The Untamed Lady* (Äkäpussi, 1926) olivat juonellisesti tyypillisiä avioliiton muuttunutta luonnetta kuvaavia elokuvia.<sup>210</sup> Eversonin mukaan 1920-luvun puolivälille tyypillinen komediagenre soveltui Yhdysvalloissa hyvin aiheen käsittelyyn ja *The Marriage Circle* -elokuvassa esiintynyt uuden tyyppinen ”älykäs” huumori mahdollisti aikakauden toisaalta kipeiden, toisaalta ajankohtaisten ilmiöiden kuten avioerojen käsittelyn. 1920-luvun puolivälin elokuvaohjaajat olivat myös tietoisia Yhdysvalloissa vallinneista avioliittoon liittyneistä moraalikäsityksistä, ja tämän faktan

<sup>206</sup> Deutsch 2000, 82–83.

<sup>207</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”’Bed, Board and Babies’ Is One View of Marriage. Floyd Dell Joins in Symposium Seeking to Answer Rupert Hughes’ Question as to Whether Matrimony Is a Bunko Game.”. *The Washington Post* 3.7.1921, 37; Genn, Lillian G. ”Two Dangerous Ages for Married Folk SAYS ARTHUR TRAIN”. *The Washington Post* 29.1.1928, SM9.

<sup>208</sup> Cronvall 2000, 104.

<sup>209</sup> Sekä Deutschin (2000) Bostonia koskevat tutkimukset, että Cronvallin (2000) Helsingin varakkaita naisia koskevissa tutkimuksissa on havaittavissa nuorten naisten välillä runsaasti samankaltaisia käyttäytymismalleja.

<sup>210</sup> Elokuvien suomenkieliset nimet ja näytösvuodet Elonetista, [www.elonet.fi](http://www.elonet.fi) (viitattu 6.1.2013)

varassa näiden sivistyneiden komediaelokuvien lähestymistapa aiheeseen oli myös tarkkaan harkittu. Amerikkalaista elokuvayleisöä ei suinkaan haluttu loukata henkilökohtaisesti, joten jatkuvan ja tasaisten pääsylipputulovirtojen nimeen elokuvissa nähtyihin, avioliittoonkin liittyneiden moraalisten vääryyksien syntyyn oli vain harvoin syyllinen yhdysvaltalainen roolihahmo.<sup>211</sup>

*New York Times* mainitsi uraa uurtaneen elokuvan, *The Marriage Circle*, suurimmaksi menestykseksi sen yksinkertaisuuden, ”eurooppalaisuuden” ja hillityn tyylin käsitellä kahden avioparin avio-ongelmia. Syntynyt vastaanotto kertoi genren ja aihealueen täydellisestä liitosta: Chaplinin elokuvaohjauksista tuttu hienovarainen komediatyyli, joka erosi ratkaisevasti väkivaltaiseksi ja räävittömäksi mielletyistä 1900-luvun alun elokuvakerronnasta,<sup>212</sup> sulautui täydellisesti elokuvan teeman. Vaikka elokuvan tema kiteytyi pilkkaan, joka kohdistui elokuvan mieshahmojen heikkouteen parisuhteen mielikuvituksellisissa kiemuroissa, ei *The Marriage Circle* synnyttämässä keskustelussa päädytty kritisoimaan elokuvan juonen uskottavuutta tai sen moraalittomuutta.<sup>213</sup> Tyytymättömien mielipiteiden poissaolo voidaan nähdä tilanteena, jossa yleisön keskuudessa oli ollut tilausta tämän tyyppiselle realistisemmalle tavalle käsitellä avioeroja johon aiemmat Hollywood-elokuvat eivät vielä olleet pysyneet. Hollywoodin kaksikymmentäluvun alussa suosimaa ”räävittöntä” komediagenreä ei koettu relevantiksi väyläksi näiden yhteiskunnallisten ongelmien käsittelyyn, vaan tämän aihealueen prosessoinnissa ja esittämisessä hyödynnettiin eurooppalaista elokuvakulttuuria ja sen taiteellisia keinoja:<sup>214</sup> komediaelokuvan tyyllissä tapahtunut muutos kohti eurooppalaisempaa kerrontaa koettiin positiiviseksi ja tervetulleeksi.

Omalta osaltaan *The Marriage Circle* -elokuvan onnistuneesta tavasta käsitellä muutoksen kouriin ajautunutta avioliittoinstituutiota kertoi myös kriittiseksi mielletyn *The Manchester Guardian* -lehden elokuvalle antama huomio. Sanomalehti nosti kyseisen Hollywood-elokuvan yhdeksi vuoden 1924 parhaimmista elokuvista. Elokuvan tarjoamat koukeroiset ja aika ajoin epärealistisilta tuntuvat juonenkäännteet olivat arvostelijan mukaan aikakauden muihin Hollywood-komedioihin verrattuna todenmukaisia ja siinä määrin uskottavia, että elokuvan teemaa ja ohjaajan luomaa

<sup>211</sup> Everson 1978, 268–269.

<sup>212</sup> Everson 1978, 267.

<sup>213</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”The Screen”. *The New York Times* 4.2.1924, 23.

<sup>214</sup> Ks. lisää mm. Everson 1978, 330–331.



tulkintaa arvostettiin.<sup>215</sup>

*The Marriage Circlen* saama vastaanotto antaa runsaasti tietoa siitä, miten kaksikymmentäluvun sekä suomalainen että yhdysvaltalainen kaupunkiväestö käsitteli avioitumista ja erityisesti naisten muuttunutta roolia aviovaimoina ja äiteinä. Aikakauden kaupunkilaistyöistä erityisesti kaupan alalla työskentelevät ja itse omasta toimeentulostaan vastuussa olevat nuoret naiset irtautuivat avioliitosta omasta vapaasta tahdostaan ja kokivat itsenäisen elämän suomat vapaa-ajanviettomahdollisuudet etuoikeudeksi.<sup>216</sup> Aikalaisnaisten suhde avioliittoon näyttää aikakauden kuluessa muuttuneen tasapainoiluksi kahden vaihtoehdon välillä, jossa vaakakupeissa olivat vapaus ja yhä houkuttelevammat vapaa-ajanviettomahdollisuudet sekä yleinen mielipide siitä, että naisen tulisi valita vakaa avioliitto ja tavoitella kotiäitiyttä. Aviottomuutta sekä vanhaksi piiiaksi jäämistä ei näiden kaupunkilaisnaisten keskuudessa juurikaan pelätty, sillä tämä vaihtoehto antoi Cronvallin mukaan naisille mahdollisuuden työuran luomiseen ja tämän myötä yhteiskunnallisen menestyksen saavuttamiseen.<sup>217</sup> Vaikka naimattomat nuoret kaupunkilaisnaiset olivat sinut oman tilanteensa kanssa, yhteiskunnan konservatiivisemmat piirit osoittivat huolensa nuorien naisten moraalista tilasta ja heidän turvallisuudestaan, jota avioliiton turvallinen satama ei heille tarjonnut.<sup>218</sup> Tästä todellisen uuden naisen näkökulmasta tarkasteltuna Hollywoodissa tuotetut, avioliiton muuttunutta luonnetta kuvaavat elokuvat kuten *The Untamed Lady* edustivat kaikista liberaaleista piirteistään huolimatta hyvinkin konservatiivista tapaa suhtautua avioliittoon.

*The Goldfish*, *The Marriage Circle* ja *The Untamed Lady* kukin omasivat juonellisesti ja roolihahmojen osalta elementtejä aikakauden liberaalimmasta tavasta suhtautua avioliittoon, mutta loppuratkaisujen osalta elokuvat päättyivät lopulta avioliiton solmimiseen ja aidon rakkauden voittamiseen. Deutchin mukaan todellinen kaksikymmentäluvun uusi nainen arvosti omaa henkilökohtaista vapautta enemmän kuin suojelua ja halusi irrottautua nimenomaan perheestä ja sen asettamista rajoitteista.<sup>219</sup> 1920-luvun Hollywood-tuotantoon tämä itsenäisyyden ulottuvuus ei kuitenkaan koskaan saapunut, vaan tämän sijaan yleisölle tarjottiin vain ajatusleikkiä.

<sup>215</sup> Kirjoittaja tuntematon. ”THE BEST MOVIES”. *The Washington Post* 19.2.1924, 6.

<sup>216</sup> Pamela, ”Nykyajan vanhapiika”. *Suomen Kuvalehti* 22.9.1928, 1598; Deutsch 2000, 114.

<sup>217</sup> Cronvall 2000, 121–122.

<sup>218</sup> Deutsch 2000, 90; Vehkalahti 2000, 130–131.

<sup>219</sup> Deutch 2000, 113.

Valkokankaalta yleisö näki vain heijastuksen siitä maallistuneempaan avioliittoinstituutioon liittyneestä ajatustenvaihdosta, jota yhteiskunnallisella tasolla käytiin: Hollywood-elokuvat toistivat visuaalisessa muodossa niitä kauhuskenaarioita, joita maallistunut avioliittoinstituutio saisi mahdollisesti aikaan. Elokuvat tarjosivat amerikkalaisille ja suomalaisille kaupunkilaisille osatotuuden naisten itsenäistymisestä, joka koettiin jossain määrin uskottavaksi ja järkeenkäyväksi: näiden kyseisten esimerkkielokuvien juonien saama kaupunkilaisyleisön keskuudessa syntynyt vastaanotto ei sisältänyt elokuvien uuden tyyppisen parisuhde-elämän kritisointia tai sen leimaamista epäuskottavaksi viihteeksi.<sup>220</sup>

The *Goldfish* outlines with many humorous touches the experiences of a young woman who falls under the influence of a wily Polish count, who plots to make her a grand lady and in the process engineers five proposals, four weddings, and two divorces, incidental to which the susceptible object of his ministrations is thrice a grass widow, once a sad widow and once remarried! She had, in a manner of speaking, the faculty of 'working fast'.<sup>221</sup>

Kriittisen vastaanoton vähäisyys kertoo siitä, että kenties osa kaksikymmentäluvun kaupunkilaisyleisöstä pohjimmiltaan kannatti konservatiivisen ja liberaalin arvomaailmaa yhteensulautumista avioitumisen suhteen. Hollywood-elokuvissa esitetty, jossain määrin virheellinen kuva naisten itsenäisyydestä oli tästä näkökulmasta tarkasteltuna tervetullut seikka osalle aikalaisyleisöä. Toisaalta tämä valkokankaalta näkyneen naishahmojen itsenäisyyteen kohdistunut vastaanotto on omiaan kertoamaan siitä, että monen kaupunkilaisnaisen todellisuudessa saavuttama itsenäisyys oli vasta harvojen nauttimaan todellisuutta. Moni elokuvateatteriin saapunut kaupunkilainen hyväksyi valkokankaalta näkemänsä ”todellisuuden”, joten ajatus itsenäisestä ja miehestä riippumattomasta naisesta edusti kaksikymmentäluvulla vielä vähemmistön mielipidettä, eikä se ollut vielä siirtynyt osaksi laajempaa suomalaista tai amerikkalaista kaupunkikulttuuria.

<sup>220</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”SUPERB FILM ON MARRIAGE OF A FLAPPER. Metropolitan to Present Constance Talmadge in 'The Goldfish' -- Comedy by L. Hamilton.” *The Washington Post* 1.6.1924, A2; Kirjoittaja tuntematon, ”Helsingin ensi-iltoja” *Filmiaitta* 2/1927, 22.

<sup>221</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”SUPERB FILM ON MARRIAGE OF A FLAPPER. Metropolitan to Present Constance Talmadge in 'The Goldfish' -- Comedy by L. Hamilton.” *The Washington Post* 1.6.1924, A2. ”*Kultakala* käsittelee humoristisella tavalla monia kokemuksia, joihin nuori nainen törmää langetessaan ovelan puolalaisen kreivin pauloihin joka suunnittelee tekevänsä hänestä arvokkaan rouvan. Tätä järjestäessään hän tekee viisi kosintaa, järjestää neljät häät ja kaksi avioeroa, joiden seurauksena hänen palveluksilleen altis kohde on kolmesti kesäleski, kerran surullinen leski ja kerran uudelleen avioitunut! Hänellä oli todellakin kyky 'toimia nopeasti’.”

Vaikka Hollywood-elokuvat kaikesta huolimatta ylläpitivät ihanteellista ja perinteistä mallia avioliitosta tärkeänä instituutiona, juonenkäänteiden lomassa seikkailevien kauhuskenaarioiden vaikutuksista oltiin huolestuneita Suomessakin. Vaikka vain harva aikakauden elokuva todella päättyi roolihahmojen väliseen avioeroon, yhdysvaltalaisten elokuvien osuutta kasvaneiden avioerojen määrään pohdittiin aina eduskunnan istuntosalissa saakka.<sup>222</sup> Elokuvien sisältämien juonenkäänteiden pelättiin kenties vääristävän erityisesti suomalaisnuorison käsityksiä kristillisestä avioliitosta, sen ainutkertaisuudesta ja ikuisuudesta. Polttaviksi teemoiksi suomalaisten aikakauslehtien sivuilla nousivat muun muassa Yhdysvaltalaisten avioliittokäyttäytyminen ja amerikkalaisten solmimien avioliittojen synnyttämät seuraukset ja niiden mahdolliset vaikutukset suomalaisten avioliittokäyttäytymiseen.<sup>223</sup> Voisiko populaarikulttuuri olla todella niin vaikutusvaltaista ja ihmisten mieliin vetoavaa, että sen muuttaisi suomalaisten kaupunkilaisten käyttäytymistä avioitumisen suhteen? Kaupunkilaisten reaktiot osoittivat, että elokuvilla todella uskottiin olevan ainakin jossain määrin negatiivinen vaikutus aikalaisten avioliittokäyttäytymiseen tai ainakin arvomaailman rapautumiseen.

## 5.2. Ongelmien takaa löytyy nainen?

Grace belongs to some sort of modern cult of feminists who apparently believe that if girl likes a man she should have no hesitancy in sealing her admiration with a kiss.<sup>224</sup>

Mielipiteitä ja keskustelua herättäneiden, erityisesti avioeroihin liittyneiden, Hollywood-elokuvien juonenkäänteiden takaa löytyi usein moderni uusi nainen. Elokuva *Broken Barriers* (Poikamiestyttöjä, 1924) edustaa juonen puolesta tyypillistä aikakauden parisuhdedraamaa, jossa pääosaa esittävä avioliitossa elävä mies joutuu toisen naisen rakkauden kohteeksi. Moraalinen kamppailu oikeiden ja väärin vaihtoehtojen välillä värittää elokuvan juonta ja lopulta mies päätyy eroamaan omasta vaimostaan. Mutta minkä takia Hollywoodin elokuvakoneisto päätyi käsikirjoittamaan ja esittämään uuden modernin naisen tällaisessa valossa? Miksi elokuvien uusi moderni

<sup>222</sup> Ks. mm. 1929 II VP, PTK, ed. Päivänsalo, 894–895; R, Öller, ”Raskaita syytöksiä” *Elokuva* 19–20/1929, 3.

<sup>223</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Tuoreita uutisia elokuvan tyyssijoilta.” *Filmiaitta* 3/1928, 17.

<sup>224</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”The Screen.” *New York Times* 4.8.1924, 16. ”Grace kuuluu jonkin tyyppiseen modernien naisten ryhmään, jotka ilmeisesti luulevat voivansa osoittaa kiinnostuksensa miehiä kohtaan suutelemalla heitä.”

nainen oli se, joka järkytti perinteisiä avioliittoon liittyviä arvoja ja aiheutti parisuhteeseen ongelmia?

1920 -luvulla eläneen uuden naisen teot sotivat voimakkaasti sitä naisen mallia vastaan, jonka pohjalle 1900-luvun alun länsimaisen naisen ja vaimon mallin nähtiin rakentuvan.<sup>225</sup> Myöhemmän feministisen kritiikin mukaan naisten yhteiskunnallinen toimintakenttä ulottui 1900-luvun alussa yksityiseen ulottuvuuteen, jonka sisällä naiset pystyivät ilmaisemaan omaa identiteettiään kuluttamalla heidän arvolleen ja iälleen soveliaiksi miellettyjä tuotteita. Vastaavasti yhteiskuntaa hallitseva ja sen toimintaa määrittävä julkinen ulottuvuus oli miesten hallinnassa. Työnteon ja rakkauselämän suhteen naisten nähtiin olevan vastaanottajien roolissa: oikeaa miestä odotettiin ja rutiininomaiset työt hyväksyttiin sellaisenaan annettuina.<sup>226</sup> 1920-luvun Hollywood-elokuvat toistivat tätä yhteiskunnassa vallinnutta ajatusta sukupuolirooleista: elokuvien diskurssit välittivät voimakkaita mielikuvia ja malleja siitä, minkälaisia ominaisuuksia aikakauden mies- ja naissukupuolen tuli omata ja kuinka heidän tuli käyttäytyä. Lähes poikkeuksetta nuoruuden, itsenäisyyden ja taloudellisen riippumattomuuden piirteitä omaavat valkokankaan modernit naishahmot käsikirjoitettiin rikkomaan tätä ideologiaa. Tekstien diskursseja tutkineen Pajusen mukaan sukupuoli-ideologiat vaikuttavat jossain määrin kulttuurituotteiden esittämiseen, mutta kulttuurituotteista tehtyjen lopullisten merkitysten syntyminen vaikuttaa aina myös konteksti, jossa tulkinta tehdään.<sup>227</sup> Tällöin esimerkiksi Hollywood-elokuvissa toistunut toimintamalli, jonka perusteella sukupuoliroolistaan sivuraiteille ajautunut nainen palautettiin takaisin ruotuunsa miehen hallitsevan aseman säilyttämiseksi, oli vain elokuvien tuotantomekanismen tapa käsitellä uutta naiseutta. Uusi 1920-luvun nainen, jonka rooli oli muuttunut ratkaisevasti länsimaisessa yhteiskunnassa, konkretisoitui elokuvantekijöille syyllisenä ja aika ajoin jopa pahan ilman lintuna. Nikol-koulukunnan kirjallisuustieteen paradigman mukaan<sup>228</sup> nämä Hollywoodin elokuvantekijöiden elokuvissaan käyttämät visuaaliset ja kerronnalliset keinot, joilla he päätyivät esittämään uuden naisen, kertoi siitä kuinka amerikkalainen elokuvakoneisto näki ja koki ympäröivässä amerikkalaisessa yhteiskunnassa läsnä olevat sukupuoliroolit.

Osassa Hollywood-elokuvista uusi nainen esitettiin uhkana, viettelijänä ja turmiona. Jo

---

<sup>225</sup> Dant 1991, 165, 169.

<sup>226</sup> Dant 1991, 168–169.

<sup>227</sup> Pajunen 1990, 42–43.

<sup>228</sup> Ks. lisää Sevänen 1991, 158–159.

elokuvien nimet valittiin kertomaan mistä elokuvissa oli kyse ja minkälainen naishahmo elokuvasta löytyi: *Adam and Evil* (Aatami ja käärme, 1927), *The Beautiful and Damned* (Kaunis ja kirottu, 1922), *The Branded Woman* (Kirottu nainen, 1920), *Changing Husbands* (Yhteinen aviomies, 1924), *Courtin' Wildcats* (Villikissan kesyttäjä, 1929).<sup>229</sup> Elokuvien nimistä ja niiden kerronnasta välittyvä tulkinta, joka kuvasi aikakauden amerikkalaisessa yhteiskunnassa vallinneita miesten ja naisten sukupuolirooleja ja niiden välisiä suhteita oli suhteellisen yksipuolinen. Miesroolihahmojen luonteenpiirteiden mukaan nimetyt elokuvia ei Hollywoodissa juurikaan tuotettu, vaan pääsääntöisesti mieshahmoja kuvaavien elokuvien nimet tiivistivät kertomaan miesroolihahmon ammatin, tämän arvonimen tai yhteiskunnallisen statuksen.<sup>230</sup> Ympäröivästä yhteiskunnasta tehdyt tulkinnat kertoivat amerikkalaisen elokuvatuotantokoneiston tavasta nähdä amerikkalainen kaupunkiympäristö patriarkaalisen kokonaisuutena, jota ei ainakaan aikalaisten elinaikana tulisi muuttumaan. Valkokankaalta nähty, miehiä suutelevan Gracen toiminta koettiin sanomalehtikirjoituksissa ilmiöksi, joka sai luvan jäädä vain elokuvan jännittäväksi juonenkäänteeksi. Modernien naisten irtiotot eivät elokuvissa johtaneet sukupuoliroolien tai naisten ja miesten välisten perinteisten voimasuhteiden muuttumiseen vaan palasivat aina tuttuun ja turvalliseen perustilaan. *The Last Man on Earth* (Viimeinen mies maan päällä, 1924)<sup>231</sup> todistaa monien muiden elokuvien joukossa, kuinka osa amerikkalaista elokuvakoneistoa ajatteli, että tulevaisuudessakaan naiset eivät voisi vastustaa taipumasta patriarkaaliseen yhteiskuntajärjestykseen.<sup>232</sup>

Modernin naisen diskurssit Hollywood-tuotannossa kertovat myös amerikkalaisen tuotantokoneiston tulkinneen modernin naiseuden jonkin asteisena uhkana patriarkaaliselle yhteiskunnalle. Elokuvien välittämien viestien haluttiin kenties kertovan yleisölle ja aikalaisille, kuinka perinteisestä roolistaan irrottautuneille naisille lopulta kävisi. Värikkäiden, vaarallisten ja dramaattisten juonenkäänteiden jälkeen naishahmot saivat huomata, kuinka itsenäisyys ja omatoimisuus eivät johtaneet heitä hyödyttäviin lopputuloksiin, vaan lopulta onnellisuus löytyi aina avioliitosta ja miehen

<sup>229</sup> Tiedot elokuvien suomennoksista Elonetista, [www.elonet.fi](http://www.elonet.fi).

<sup>230</sup> Esim. *The Frontiersman* (Intiaanihyökkäys 1927), *The Gentleman from America* (Herrasmies Amerikasta 1923), *A Gentleman of Paris* (Herrasmies Pariisissa 1927), *A Man's Man* (Hieno mies 1929) ja *The Man Who Played Square* (Kynsin hampain 1924) Tiedot elokuvien nimistä ja näytösvuosista Kansallisen audiovisuaalisen arkiston tietokannasta, Elonet, [www.elonet.fi](http://www.elonet.fi) (viitattu 16.2.2013)

<sup>231</sup> Tiedot elokuvan suomennoksesta Elonetista.

<sup>232</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, ”Helsingin ensi-iltoja” *Filmiaitta* 4/1927, 54; Elonet, [www.elonet.fi](http://www.elonet.fi) (viitattu 16.2.2013)

rinnalta.<sup>233</sup> Amerikkalaisen yleisön osalta tämän elokuvista välittyvä viesti tavoitti tehokkaimmin keskiluokkaa edustavien maahanmuuttajien ryhmän, joka 1920-luvun kuluessa sulautui osaksi amerikkalaista keskiluokkaa.<sup>234</sup> Elokuvateollisuus pystyi jossain määrin vaikuttamaan siihen, kuinka moderni naiseus aikalaisille näyttäytyi, mutta on eri asia, hyväksyikö amerikkalainen yleisö valkokankaalta näkemänsä varoitukset ja kuvan perinteistä sukupuolien roolijakoa suosineesta ajatusmallista. Oliko kaiken takana todella tuo uusi moderni nainen?

Amerikkalainen yleisö altistui niille käsityksille, joita Hollywoodin elokuvateollisuuden parissa työskennelleille oli muodostunut kaksikymmentäluvun modernista naiseudesta. Kulttuurituotteiden välittämille ideoille ja tietoisuudelle on Dantin mukaan tyypillistä siirtyä yleisöön, jonka seurauksena yleisö ryhtyy myös elämään tämän tietoisuuden ohjaamana. Täysin kritiikittömän kulttuurituotteiden välittämien viestien vastaanottajakunnan olemassaoloa on kuitenkin syytä epäillä, jolloin kulttuurituotteiden suosion tai levikin merkitys nousee olennaiseen osaan ideoiden vaikuttavuuden arvioinnissa.<sup>235</sup> Amerikkalainen elokuva oli sekä Yhdysvalloissa että maailmanlaajuisesti laajimmasta levikistä ja yleisömääristä nauttinut audiovisuaalinen kulttuurituote.<sup>236</sup> Elokuvien tarjoamille ajatuksille ja niiden välittämille arvoille oli tilausta yhteiskunnassa: yleisö näki haluamansa istuessaan elokuvateatterin penkkeihin ja nähdessään valkokankaalta modernin naisen kuvan sellaisena kuin elokuvateollisuus sen esitti.<sup>237</sup> Uhkaavaa, viettelevää ja turmiollista naishahmoa lähdettiin katsomaan elokuviin, vaikka naisnäyttelijöiden roolisuoritukset eivät välttämättä tukeneet roolihahmolta odotettua olemusta ja käyttäytymistä.<sup>238</sup> Liian kiltti, rauhallinen ja seesteinen näyttelijäsuoritus ei täyttänyt kaupunkilaisyleisön odotushorisontteja modernin naishahmon suhteen.

Elokuvien osakseen saama kritiikki ei suoranaisesti kohdistunut elokuvan välittämään kuvaan sukupuoli-ideologioista tai sukupuolirooleista, vaan pikemminkin näyttelijöiden

<sup>233</sup> Esimerkiksi elokuvissa *Rakasta heitä ja jätä heidät* ja *Nainen Pariisissa* loppuratkaisuissa naiset lopulta päätyivät omasta tahdostaan avioitumaan miehen kanssa ensin kokeiltuaan modernia elämäntapaa kaupunkiympäristössä. Ks. Liite 1.

<sup>234</sup> Pells 2011, 213–214.

<sup>235</sup> Dant 1991, 170.

<sup>236</sup> Pells 2011, 209.

<sup>237</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, ”FLAPPER FILM NEW PHOTO AT RIALTO” *The Washington Post* 22.2.1925, S13.

<sup>238</sup> Mordaunt Hall, ”THE SCREEN: Taming a Wild Heiress.” *New York Times* 16.3.1926, 22; Kirjoittaja tuntematon, ”The Screen” *New York Times* 4.8.1924, 16.

kykyyn toteuttaa tätä elokuvaan käsikirjoitettua kuvaa sukupuolirooleista. Vaikka valkokankaan uuden naisen oli nähty käyttäytyneen kaksikymmentäluvun kuluessa tuotetuissa ja esitetyissä elokuvissa suosittujen näyttelijättärien kuten Colleen Mooren, Pola Negrin, Gloria Swansonin ja Clara Bown näyttelemänä milloin tanssijana, kaupan neitinä, rikollisena, hulatyttönä ja lapsekkaana hupsuna, ylilyöntejä yleisö ei tässä seikassa kuitenkaan sulattanut. Elokuvien haluttiin säilyttävän jonkin asteinen kosketuspinta realismiin sekä todelliseen yhteiskuntaan. Valkokankaalta nähty moderniin naiseen liittyvä liiallinen villiys, johon ei todennäköisesti edes törmätty arkipäivän elämässä, leimautui osan amerikkalaisen kaupunkilaisyleisön silmissä epäuskottavaksi ja elokuvan tarinan uskottavuuden kannalta epäedulliseksi.<sup>239</sup>

Epärealistisen kuvauksen ja yliampuvien tyylikeinojen vaikutusvalta aikalaisten mielipiteiden muokkaajina herätti myös omalta osaltaan keskustelua sanomalehtien sivuilla. Osa amerikkalaisesta kaupunkiväestöstä koki Hollywoodin elokuvateollisuuden vastuulliseksi siitä, että aikalaisten miellelyhtymät uudesta naisesta olivat joidenkin kaupunkilaisten osalta rakentuneet sellaisiksi kuin ne kaksikymmentäluvulla olivat. Esimerkiksi konservatiivisissa piireissä naisten haluttiin tekevän selkeä pesäero itsenäisen uuden naisen tunnusmerkkeihin, joita Hollywoodin elokuvatuotanto omalta osaltaan piti elinvoimaisena:

Some things should be studiously avoided by the Bible worker. By this is meant 'fads' of all kinds. At the present time, those fads include, bobbed hair, extremely small 'flapper' hats, bits of bright colored handkerchief or lace dangling from the sleeve, sleeveless dresses, short (less than 10 or 12 inches from floor) skirts, striped and checked hose, bright-colored hose, variegated colored shoes, vanity cases or miniature hat-box or handbags.<sup>240</sup>

Elokuvien negatiivisesta vaikutuksesta niihin mielikuviin, joita yleisö 1920-luvun moderneista naisista ja heidän siirtymisestään pois perinteisistä sukupuolirooleistaan muodosti, pidettiin osan amerikkalaisen kaupunkiväestön keskuudessa itsestään selvänä.

<sup>239</sup> Mordaunt Hall, "THE SCREEN: Fortunate Feet." *New York Times* 16.3.1925, 16.

<sup>240</sup> Kirjoittaja tuntematon, "FLAPPER STYLES BANNED FOR ADVENTIST WORKERS: Checked Hose, Queer Pencils and Freak Umbrellas; Declared Frivolous." *The Washington Post* 25.9.1927, M9." Adventistityöntekijöiden tulisi tunnollisesti välttää tiettyjä asioita. Näillä tarkoitetaan kaikenlaisia 'villityksiä'. Nykyään nuo villitykset muodostuvat polkkatukasta, todella pienistä 'flapper' hattuksista, kaikenlaisia värikkäistä nenäliinoista tai pitseistä jotka roikkuvat hihansuusta, hihattomista mekoista, lyhyistä (ainakin 10 tai 12 tuumaa lattiasta) hameista, raidallisista tai ruudullisista sukkahousuista, kirkasvärisistä sukkahousuista, monivärisistä kengistä, meikkilaukuista tai pienistä hattulaatikoista tai käsilaukuista."

Mielenkiintoisen asiasta tekee se, että elokuvien vaikutusvallasta olivat tietoisia sekä Hollywoodin elokuvatuotantokoneisto että tavallinen yleisö.<sup>241</sup> Molemmat osapuolet myös halusivat omalta osaltaan kehittää yleisesti aikakauden elokuvatarjontaa laadukkaammaksi, todellista yhteiskuntaa realistisemmin kuvaavaksi.<sup>242</sup> Elokuvantekijöiden tulkinta modernin naisen olemuksesta ja tämän siirtymisestä pois naisen omalta sukupuolisidonnaiselta paikaltaan yhteiskunnasta oli jatkuvassa vuorovaikutuksessa yleisön vastaanoton kanssa. Hollywood tasapainoili kahden vaakakupin välillä, joissa painoivat elokuvien tuottavuus ja yleisömäärät sekä realistinen tulkinta 1920-luvun modernista naisesta. Valkokankaalta välittyvä kuva modernista naisesta, joka oli syyllinen sukupuoli-ideologioiden murtumiseen, ei ollut siis puhtaasti vain Hollywoodin elokuvantekijöiden tulkinta todellisuudesta, joka vallitsi ympäröivässä yhteiskunnassa vaan toisaalta myös tulkinta siitä, mitä kaupunkilaisyleisö odotti modernin naisen edustavan.

### 5.3. Valkokankaan todellinen miehennielijä, vampyyri!

Yhdysvalloissa Hollywoodin tarjoamiin, selkeän viestin siitä mikä oli hyväksyttyä miehelle ja naiselle, sisältämiin elokuvaan suhtauduttiin pääsääntöisesti hyvin. Elokuvien tarjoamat loppuratkaisut, joissa erilaiset modernit naiset päätyivät jonkinasteisen oikaisutoimenpiteen kohteeksi, olivat yhdysvaltalaiselle yleisölle tutuksi tullut tapa päättää elokuva. Valkokankaan naisen takaisin omaan perinteiseen rooliinsa palautti usein yhteiskunta tai mies. Tätä ”onnellisen lopun” kaavaa noudattavat elokuvat nauttivat yleisön keskuudessa suosiota ja ne myös täyttivät yleisön asettamat kriteerit onnistuneelle elokuvalle.<sup>243</sup> Modernin naisen palautuminen takaisin yhteiskunnassa yleisesti hyväksytyyn vaimon ja aviopuolison rooliin nähtiin positiivisena tekijänä sekä miehen että naisen itsensä kannalta. Vaikka onnelliset loput leimautuivat, varsinkin Hollywoodin elokuvatuotannon kasvaessa 1920-luvun puolivälin jälkeen,

<sup>241</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, ”PITLESS PUBLICITY "KILLS FLAPPER AND CAKE-EATER: Miss Joy and Owen Moore To Have Big Production” *The Washington Post* 29.4.1923, 65; Kirjoittaja tuntematon, ”Want Flapper Called 'Modern'; Camp-Fire Girls War on Term” *New York Times* 6.10.1925, 29.

<sup>242</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Move in Illinois to Get "Better Films": Plan of Women's Organizations Is to Give Good Pictures Publicity” *The Cristian Science Monitor* 11.2.1922, 4; Kirjoittaja tuntematon, ”MOVIE MAKERS SEEK CRUDE SPECTATORS: Hollywood District Crowds Too Polite to Condemn Poor Pictures.” *The Washington Post* 2.10.1926, 11.

<sup>243</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”The Screen” *New York Times* 5.1.1920, 15; Kirjoittaja tuntematon, ”MARY PICKFORD STARS IN A REAL LIFE DRAMA: Here is a Fascinating Scenario From "Behind the Scenes" Which Was Completed a Few Days Ago When the Heroine of Innumerable Film Romances Became the Bride of Douglas Fair banks The Actors He Met.” *The Washington Post* 4.4.1920, 51.



epärealistisiksi ja elokuvien laadukkuutta heikentäviksi,<sup>244</sup> niiden rooli yleisön odotushorisonttien muodostajina voidaan nähdä pysyneen elinvoimaisena koko aikakauden.

Mutta miksi tämän kaltainen elokuvien loppuratkaisu oli se, mitä amerikkalainen kaupunkiyleisö halusi valkokankaalta nähdä? Yleisön odotushorisonttien muodostumisen taustalla oli vaikuttanut monia tekijöitä, mutta tässä tapauksessa yleisön omakohtaiset todelliset kokemukset ja lähihistorian tarjoamat esimerkit, nuorten kaupunkilaisnaisten elämästä ja heihin liittyvistä urbaaneista tarinoista vaikuttivat todennäköisesti myös elokuvia kohtaan asetettuihin odotuksiin.

Amerikkalaisen yleisön kokemukset julkiseen sfääriin siirtyneistä nuorista naisista olivat todennäköisesti konkreettisimpia ja voimakkaimpia nimenomaan kaupungeissa asuvien keskuudessa. Muuttunut ympäristö, sekä suuriin että pienempiin kaupunkeihin kehittynyt uusi urbaani, kulutuksen ja massateollisuuden ympärille rakentunut kulttuuri oli kaksikymmentäluvulla erityisesti nuorten suosiossa. Myös kaupunkien tarjoamat ajanvietemahdollisuudet kehittyivät luonnollisesti kaupunkien asukkaiden omien tarpeiden ja kysynnän pohjalta – kaupunkien vapaa-ajanviettotapojen ja menojen painottuminen iltaan johtui pitkälti nuorten kaupunkilaisten työajasta, joka päättyi monella virastojen ja kauppojen sulkiessa iltapäivällä ovensa. Iltaisin kaupunkien katukuvassa näkyi siis paljon nuoria naisia, joiden turvallisuudesta oltiin yleisesti huolissaan.<sup>245</sup> Modernit 1920-luvun kaupunkilaisnaiset ottivat tavakseen käydä aiemmin vain miehille hyväksytyksi miellettyillä ravintoloissa ja kahviloissa, joiden moraalinen taso käsitettiin naisille sopimattomaksi. Huolestuneet kokivat perinteisestä roolistaan irrottautuneiden kaupunkilaisnaisten moraalin rappioituneen – kaupunkiympäristön nähtiin sekä pakottavan naiset valitsemaan pakon edessä moraalittomuuden, mutta myös tarjoavan heille houkuttelevaa mahdollisuutta hairahtua moraalittomuuteen.<sup>246</sup>

‘The women of the smaller cities and country villages have higher moral ideals than the average Washington debutante.’ Mrs. John B. Henderson said yesterday in

<sup>244</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, ”Happy Ending Given Gloria's Mediocre Film, Just Because” *The Washington Post* 24.3.1924, 9; T.R. Ybarra, ”SAYS 'HICKS' DEMAND HAPPY SCREEN ENDING: 'The Boy Has Gotta Get the Girl and the Dough,' Repeats Briton in Attacking Our Films.” *New York Times* 28.8.1925, 13.

<sup>245</sup> Deutch 2000, 78–79, 90.

<sup>246</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”WOMEN IN VILLAGES HELD MORE MORAL THAN SOCIETY GIRLS: Mrs. John B. Henderson Says 'Smart Set' Is Worst in Offending Modesty.” *The Washington Post* 28.12.1925, 2; Kirjoittaja tuntematon, ”HALLWAY HOMES MENACE TO GIRLS: Sleeping Six to a Room and on Cots in Crowded Flats Due to Era of High Rents.” *New York Times* 20.3.1921, E1.

reiterating her declaration of war to a finish against the wearing of knee length skirts and cigarette smoking among American women.<sup>247</sup>

Aikalaisten huoli nuorten naisten vääränlaisesta sukupuoli-identiteetistä ja tämän seurauksena tapahtuneesta moraalisesta rappeutumisesta selittyi osaksi myös lähihistoriasta löytyvästä, kaupunkien ja nuorten naisten välistä suhdetta leimannesta tekijästä, prostituutiosta. Aikaisemmin nuoret, esimerkiksi Bostonin katukuvassa yksin liikkuneet naiset olivat olleet lähes poikkeuksetta prostituoituja.<sup>248</sup> Kaksikymmentäluvun kaupunkilaisten keskuudessa eli varmasti vielä jossain määrä pelko siitä, että 1920-luvun uusi nainen saattaisi luisua tähän, vielä 1800-luvun lopulla elinvoimaisena vaikuttaneeseen toimintamalliin. Vaikka valkokankaan modernien naisten poistuminen heidän perinteisistä sukupuolirooleistaan aiheutti osassa yleisöä paheksuntaa ja negatiivisen vastaanoton, osa yleisöstä halusi kuitenkin ottaa tämän naishahmon vielä takaisin osaksi amerikkalaista yhteiskuntaa: uuden naisen nähtiin voivan olla onnellisimmillaan vasta hänen ollessa naimisissa ja erottamaton osa perhettä.

Kaikki valkokankaan naishahmot eivät kuitenkaan päätyneet näiden suojele- ja pelastustoimenpiteiden kohteeksi. Hollywoodin runsaan elokuvatuotannon joukkoon mahtui 1920-luvulla myös joukko elokuvia, joissa sukupuoliroolistaan karannut moderni nainen oli kuvattu astetta radikaalimmalla tavalla. Näiden elokuvien juoni ja loppuratkaisu eivät enää noudattaneetkaan tutuksi muodostunutta ja yleisön odottamaa onnellista päätöstä.<sup>249</sup> Nämä elokuvien menetetyt naiset olivat todellisia viettelijöitä, miestennielijöitä ja vamppeja. Viettelijänaisen roolin täyttävä nainen oli naimaton, nuori, seikkailunhaluinen, parisuhteesta toiseen kiitävä, miesten tunteilla leikkivä ja vain omaa etuaan ajava.<sup>250</sup> Hollywood-elokuvissa näiden naistyyppeiden kohtalona oli jäädä lopulta yksin: röyhkeästä ja häikäilemättömästä käyttäytymisestä seurasi rangaistus, yksin jääminen ja rakkauden katoaminen. Uriltaan sivuun luisuneen uuden naisen palauttamiseen verrattuna tätä turmiollista naishahmoa ei enää nähty

<sup>247</sup> Kirjoittaja tuntematon, "WOMEN IN VILLAGES HELD MORE MORAL THAN SOCIETY GIRLS: Mrs. John B. Henderson Says 'Smart Set' Is Worst in Offending Modesty." *The Washington Post* 28.12.1925, 2. "Pienempien kaupunkien ja maalaiskylien naisilla on korkeampi moraaliksi kuin keskiverroilla washingtonilaisella, sosiaalisin piireihin astuneella nuorella naisella." Totesi rouva John B. Henderson evien toistaessaan sodanjulistustaan, jonka tarkoituksena on saada amerikkalaiset naiset lopettamaan polvenkorkuisiin hameisiin pukeutumisen ja savukkeiden polttamisen."

<sup>248</sup> Deutch 2000, 90.

<sup>249</sup> Kirjoittaja tuntematon, "The Screen" *New York Times* 16.4.1923, 20.

<sup>250</sup> Ks. mm. Barbara La Marr, "SCREEN VAMP LIKES TO, BE ADVENTURESS BEFORE THE PUBLIC" *The Washington Post* 16.9.1923, 59; James J. Montague, "The Movie Vamp" *The Washington Post* 16.10.1921, 90.

tarpeelliseksi tai edes mielekkääksi palauttaa takaisin omaan rooliinsa. Tämä naishahmo ylitti käyttäytymisellään yleisesti hyväksytyt normit siitä, mikä oli oikein ja väärin: Elokuvien vampyyrin teot kertoivat siitä, missä aikalaisten kipuraja kulki kun kyseessä oli naiset ja heidän siirtyminen sukupuoliroolien ulkopuolelle.

Valkokankaan turmiollinen nainen, vampin ja aika-ajoin myös vampyyrin nimellä liikkunut nainen oli elokuvien paholainen.<sup>251</sup> Länsimaisessa kulttuurissa naispaholaisten ja syntisten naisten historia ulottui kauas ja esimerkiksi Keskiajan ja Uuden ajan noitavainojen kohteena oli miltei aina nainen. Tuolloin naisten pahuuteen ja lihallisien himojen rajattomuuteen liitettiin naisten heikko usko ja heidän siveettömyytensä.<sup>252</sup> Kohtalokas ja dramaattisempi naishahmo syrjäytti noidan 1800-luvun lopulla, mutta edelleen naishahmo soti sitä ihannenaisten kuvaa vastaan, joka patriarkalisessa yhteiskunnassa oli vallinnut vuosisatoja. Petollinen nainen oli 1900-luvun alussa kaikkea muuta kuin sievä, nöyrä, lempeä, hiljainen ja tottelevainen.<sup>253</sup>

Kaksikymmentäluvun kaupunkilaisten kielenkäytössä vampyyrin ja vampin termeihin liittyneet mielikuvat elivät aikakauden elokuvatuotantoa, romaaneja ja novelleja mukailleen.<sup>254</sup> 1920-luvun alun Hollywood-elokuvien miehiä viekotteleva vampyyri ei ollut seksuaalisesti viehättävä, vaan naishahmo oli puhtaasti pahuuden riivaama. Kaksikymmentäluvun kuluessa vamppi ja vampyyri muuttuivat yhä kauniimmiksi, ja ruumiillisesta kauneudesta tulikin naishahmon uusi ase miesten metsästyksessä.<sup>255</sup> Vaikka vampin ja vampyyrin termit saivat aikalaisten keskuudessa ja kielenkäytössä hieman erilaisia merkityksiä, oli kuitenkin itsestään selvää, että molemmat termit kuvasivat naista, joka ei ollut yleisesti hyväksytty yhteiskunnassa, ja että vampyyri oli aina vamppia turmiollisempi.<sup>256</sup>

Hollywood-elokuvissa näytetty vamppi ja vampyyri eivät nauttineet amerikkalaisen kaupunkiyleisön keskuudessa yhtä suurta suosiota ja ihailua kuin naisellisempia arvoja ja habitusta edustavat modernit naishahmot.<sup>257</sup>

<sup>251</sup> Kirjoittaja tuntematon, "THE SCREEN" *New York Times* 16.4.1923, 20; Kirjoittaja tuntematon, "Negri in 'Bella Donna' Feature at Crandall's" *The Washington Post* 3.6.1923, 57.

<sup>252</sup> Utrio 1985, 198–200.

<sup>253</sup> Utrio 1985, 199; Hapuli 1992, 115–116.

<sup>254</sup> Ks. esim. Hapuli 1992, 127–131.

<sup>255</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, "MOVIE "VAMP" EXTINCT. Public Wants "Little Eva" Type Now, Theatre Owners Hear." *New York Times* 7.6.1922, 16; Everson 1978, 152.

<sup>256</sup> Kirjoittaja tuntematon, "Vampyyreja" *Filmiaitta* 15/1927, 242–243.

<sup>257</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, "MOVIE "VAMP" EXTINCT. Public Wants "Little Eva" Type Now,

The screen took its cue from the radicals and deluged its patrons with tales of modern femininity. These films had a run for a while, but at no time had they the box-office drawing power of the romantic drama. Vamps blossomed and died on the stem.<sup>258</sup>

Vampyyrina esiintyvä naishahmo ei houkutellut amerikkalaista yleisöä teattereihin samalla tavalla kuin romanttisemmasta rakkaudesta kertovat elokuvat. Vampyyrin tarinan kertovien elokuvien saama negatiivinen vastaanotto näkyi paitsi elokuvista kirjoitetuissa arvosteluissa ja artikkeleissa, myös vamppia esittäneiden naisnäyttelijöiden osakseen saamasta vastaanotosta. Pola Negri, yksi 1920-luvun vampyyrin roolihahmoja näytelleistä naisnäyttelijättäristä, profiloitui aikalaiskeskustelussa tyyppilliseksi kaksikymmentäluvun miestennielijäksi ja petolliseksi naiseksi. Pola Negrin persoonaa ja henkilökohtaisia ominaisuuksia arvioitiin aikakauden lehdistössä jossain määrin hänen näyttelemien vampin roolihahmojen kautta.<sup>259</sup> Vampyyrin roolin näytteleminen ei ollut aikalaisnäyttelijöille houkutteleva vaihtoehto, sillä roolihahmoon liitetyt negatiiviset piirteet siirtyivät herkästi määrittämään näyttelijättärien tulevaisuutta ja arkipäivän elämää.<sup>260</sup>

Kaksikymmentäluvun kuluessa konnotaatiot vampyyrin ja sotkuisten avioerokuvioiden ja aviopetosten välillä voimistuivat ja ympäröivästä yhteiskunnasta alkoi aikaisten silmissä erottautua yhä enenevässä määrin Hollywoodin elokuvien vampyyria muistuttavia naisia.<sup>261</sup> Valkokankaan fiktiivisen vampyyrin, elokuvien naisnäyttelijöiden ja kaksikymmentäluvulla eläneiden amerikkalaisten itse ympäristöstään tekemien havaintojen ja lehdistä lukemien kirjoitusten kokonaisuus loi päättymättömän kehän, joka ruokki itseään jatkuvalla syötöllä. Samalla kun tämä valkokankaalta nähdyn vampin ja sen saaman yleisövastaanoton välille muodostunut päättymätön kehä kasvatti halveksuntaa paitsi avioliittoa rikkovia naisia kohtaan se loi myös mielikuvia siitä,

---

Theatre Owners Hear.” *New York Times* 7.6.1922, 16; Kirjoittaja tuntematon, ”Vampyyreja” *Filmiaitta* 15/1927, 242–243.

<sup>258</sup> Doris Blake, ”FAREWELL TO THE VAMP” *The Washington Post* 15.11.1925, SM5. ”Valkokangas otti esimerkin radikaaleista ja hukutti heidän kannattajansa tarinoihin modernista naiseudesta. Nämä elokuvat ovat pyörineet jo tovin, mutta eivät ole saavuttaneet yhtä suurta yleisösuosiota kuin romanttinen draama. Vampit kukoistivat ja lakastuivat pystyyn.”

<sup>259</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Pola Negri Big Hit As Star In Hichens Film” *The Washington Post* 17.4.1923, 4; Kirjoittaja tuntematon, *Filmiaitta* 13/1923, 177; Kirjoittaja tuntematon, ”POLA NEGRI'S HUSBAND WILL SEEK A DIVORCE. Prince Serge Mdivani Plans to Bring Action Against the Film Star in Paris.” *New York Times* 9.4.1929, 6.

<sup>260</sup> Ks. mm. Wilhelm Lucas, ”Lya de Puttin puheilla” *Suomen Kuvalehti* 27.10.1928, 1862–1863.

<sup>261</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”No Dimpled Kness to Vamp the Jury in this Divorce Court.” *The Washington Post* 15.6.1924, SM3.

minkälaiset naiset syöllistyivät näihin rikkeisiin. Valkokankaan vampyyrin saama negatiivinen vastaanotto oli tässä mielessä kaksinkertainen sen kohdistuessa poikkeuksellisesti sekä elokuvaan itseensä mutta myös ympäröivään yhteiskuntaan.

On vaikea arvioida, missä määrin Hollywood-elokuvat itsessään vaikuttivat kaupunkilaisten suhtautumiseen niihin aikalaisnaisiin, jotka eivät kunnioittaneet avioliittoa määrittäviä lakipykälää ja vaihtoivat miehiä omien mieltymystensä ohjaamina. Tämäntyyppinen naisen käyttäytymismalli olisi todennäköisesti aiheuttanut paheksuntaa ilman Hollywoodin vampyyrinaisten olemassaoloakin, mutta se, kuinka tämän kaltaisista naisista puhuttiin ja minkälaisia heidän kuviteltiin pohjimmiltaan olevan, sai varmasti lisäpontta valkokankaalta nähdyn naishahmon käyttäytymisestä.<sup>262</sup> Monissa tapauksissa miestennielijöihin, vamppeihin, kohdistettu terävin kritiikki kohdistuikin nimenomaan ympäröivässä yhteiskunnassa eläviin naisiin.

Then there will be a scene, in which you and he will weep in others arms and promise to love each other till the bitter end. He will go home immediately after this, slip his feet into his slippers and ask his wife how that home brew she made last week is getting along. You will retire to your dismal little chamber and despair for a few minutes. Then you will go out and find another hero to vamp. There are always plenty of them. It is a very pleasant life, and provides you with as sumptuous dinners as can be had since booze went out. Sometimes you get automobiles and diamond brooches also. Of course, all other women will hate you, but that finally happens anyway, so you don't have to worry about it.<sup>263</sup>

Valkokankaalta nähty vampyyri loi valmiin ja räikeän mallin siitä, minkälainen muun muassa avioeron ottava tai miehiä tiuhaan tapaileva kaupunkilaisnainen oli luonteeltaan. Lähtökohtaisesti nämä naiset pyrkivät saavuttamaan taloudellista hyötyä miesten avulla ja naisten käyttäytymistä, aina pukeutumisesta vapaa-ajan harrastuksiin, pyrittiin selittämään ja käsittelemään tästä näkökulmasta käsin: kaikki mitä naiset tekivät pyrkivät tähtäämään suoraan tai välillisesti näiden itsekkäiden tavoitteiden

<sup>262</sup> Ks. esim. Kirjoittaja tuntematon, "WOMAN SPY CHIEF LIKE MOVIE VAMP" *The Washington Post* 4.1.1920, 32.

<sup>263</sup> James J. Montague, "The Movie Vamp" *The Washington Post* 16.10.1921. "Seuraavassa kohtauksessa roikutte toistenne käsivarsissa ja lupaatte rakastaa toisianne katkeraan loppuun asti. Välittömästi tämän jälkeen mies menee kotiinsa, laittaa tohvelit jalkaansa ja kysyy vaimoltaan kuinka edellisellä viikolla laitetun kotiolen laita on. Sinä vetäydyt pieneen asuntoosi ja olet hetken aikaa epätoivoinen. Sitten lähdet ulos etsimään uutta miestä iskettäväksi. Ja heitä on aina tarjolla. Tällainen elämä on todella miellyttävää ja tarjoaa sinulle runsaita illallisia joita on ollut tarjolla aina olen loppumisesta lähtien. Joskus saat myös autoja ja timanttirannerenkaita. Ja tietysti kaikki muut naiset vihaavat sinua, mutta sehän nyt tapahtuisi joka tapauksessa, joten sinun ei tarvitse vaivata päätäsi sillä.

saavuttamiseen. Osassa amerikkalaisia oikeussaleja otettiin 1920-luvun kuluessa käyttöön sermi, jolla pystyttiin peittämään todistajanaitoissa olevien naisten paljaat sääret ja polvet.<sup>264</sup> Osan naisista oli havaittu paljastaneen säärensä tietoisesti, hämmentääkseen miesasianajajia ja lautamiehiä saavuttaakseen itselleen edullisimman oikeuden päätöksen tai vaikeuttaakseen vastapuolen työskentelyä oikeustapauksen selvittämiseksi. Elokuvien vampyyrien tapa hurmata miehet viehättävällä ulkonäöllä, lyhyellä hameella, keimailevalla kävelytyylillä ja silmien viattomalla pyörittelyllä tyrmättiin myös menestyneiden amerikkalaisten uranaisten keskuudessa 1920-luvulla. *Washington Postissa* kirjoitettiin artikkeleita, joissa pyrittiin neuvomaan aikalaisnaisia: edellä mainittuja keinoja hyödyntävä nainen ei tulisi pärjäämään miesten hallitsemassa kovatasoisessa bisnesmaailmassa, eikä miespuolinen esimies tulisi tämän tyyppistä naista sihteereikseen tai keskusneidikseen.<sup>265</sup> Valkokankaan vamppi oli leimautunut paitsi itsekeskeiseksi myös epäluotettavaksi ja varoittavaksi esimerkiksi aikalaisnaisille ja miehille. Elokuvan vampyyrin kaltaisten naisten kanssa ei siis kannattanut sen koommin olla tekemisissä, sillä seurauksena oli joko taloudellisia menetyksiä, oikeudenkäyntejä tai hajonneita avioliittoja. Kaksikymmentäluvun amerikkalaisille kaupunkilaisnaisille vampyyrin rooli näytti merkinneen yhteiskunnan halveksuntaa, muiden naisten osoittamaa avointa vihaa ja vaikeuksia saada osakseen arvostusta työyhteisössä.

Vampin luonteenpiirteiden ja toiminnan saaman negatiivisen vastaanoton lomassa tämän naishahmon ympärillä käytiin amerikkalaisen kaupunkiväestön keskuudessa kuitenkin myös keskustelua, jossa huomio kiinnitettiin tämän kykyyn hurmata miehiä. Vaikka vampin tapa hurmata miehiä viehättävän ulkonäön avulla ja tämän myötä saavuttaa itselleen taloudellisia tai sosiaalisia etuja oli kaksikymmentäluvulla paheksuttua, todellisessa amerikkalaisessa kaupungissa osa naisista kuitenkin pyrki pönkittämään egoaan tai asemaansa ehostautumalla ja fyysisiä keinoja käyttämällä.<sup>266</sup> Olennaiseksi kysymykseksi nousikin se, kuinka paljon aikalaisnaisten annettiin omaksua käyttäytymiseensä näitä valkokankaan miestennielijän piirteitä?

<sup>264</sup> Kirjoittaja tuntematon, "No Dimpled Kness to Vamp the Jury in this Divorce Court." *The Washington Post* 15.6.1924, SM3.

<sup>265</sup> Lillian G. Genn, "You Can't Vamp Your Way to Success" *The Washington Post* 6.5.1928, SM2; Caryl Bane, "THE MODERN GIRL: In Business for Herself" *The Washington Post* 3.6.1923, 67.

<sup>266</sup> Kirjoittaja tuntematon, "How to Win a Man as Noted Stage Stars See It" *The Washington Post* 22.4.1923, 74; Kirjoittaja tuntematon, "EDNA HOPPER, 62, TELLS HOW SHE STAYS YOUNG: Gives Demonstration of Method She Uses at Matinee for Women Only." *New York Times* 24.9.1927, 15.

Elokuvan *Exit The Vamp* (Marionin avioliitto, 1921) juonikuvio, jossa vaimo viettelee oman miehensä naamioitumalla toiseksi naiseksi herätti mielenkiintoa ja kysymyksiä siitä, voisiko vastaavanlainen tilanne toteutua myös todellisuudessa.<sup>267</sup> Sanomalehtien sivuilla käydyssä keskustelussa ja uutisoinnissa esiin nousivat lähinnä ne tapahtumat ja ilmiöt, jotka rikkoivat yleisesti 1920-luvun hyväksytyjä normeja ja toimintatapoja. Aikakauden uuteen naiseuteen liittyneen keskustelun osalta tämä tarkoitti pääsääntöisesti sitä, että amerikkalaisessa lehdissä huomio kiinnittyi poikkeuksellisiin tiloihin, jotka rikkoivat hyväksytyjä toimintatapoja. Sanomalehtien sivuilta avautuva kuva kertoo lähinnä siitä, mitä uudet modernit kaupunkilaisnaiset eivät saaneet tehdä tai miten heidän tuli käyttäytyä ja kuinka yhteiskunnassa suhtauduttiin näihin sekä populaarikulttuurin että todellisuuden muovaamiin nuoriin naisiin. Se, mitä naiset arkipäivinä todella tekivät ja kuinka identtisiä he olivat elokuvien vampyyreiden kanssa, jää avoimeksi kysymykseksi. *Exit The Vamp* elokuvan juonikuvio ei lienee ollut täysin tuulesta temmattu, mutta aikalaisten suhtautumisesta tämäntyyppiseen, yksityisessä sfäärissä toimineeseen vampyyrinaiseen on vaikea vetää yksiselitteisiä johtopäätöksiä.

1800 ja 1900-luvun taitteen Bostonissa kaupunkien nuoret työläisnaiset tapailivat miehiä ja toistivat vampille ominaista käyttäytymismallia vapaa-ajan viettämisen ja elämäntyylin suhteen. Miesten tunteilla leikkiminen ei kuitenkaan rajoittunut vain julkisessa tilassa, kaduilla ja ravintoloissa tapahtuneeksi toiminnaksi, vaan se ulottui myös yksityiseen ulottuvuuteen. Oli yleistä, että nuoret naiset toivat asuntoloihinsa ja huoneistoihinsa miesvieraita viihdytettäväksi ja hurmattaviksi. Kyseessä ei ollut maksullista prostituutiotoimintaa, vaan naisten omasta tahdosta tapahtuvaa luonnollista kanssakäymistä, jonka kulun suunnan he itse määrittivät.<sup>268</sup> Tämä bostonilaisnaisten toiminta sai osakseen paheksuntaa parempiosaisten kaupunkilaisten, sosiaalisen eliitin, keskuudessa. Näitä kahta ryhmää erottivat toisistaan paitsi tuloluokka myös vapaa-ajanviettotavat ja naisten käyttäytymistä määrittävä moraalit.<sup>269</sup> Vakiintuneiden ja korkeammalla sosiaalisessa arvoasteikossa olevat eivät nähneet näitä työläistyttöjen omaksumia arvoja osaksi avioituneiden naisten elämää.<sup>270</sup> Vampin rooli ja miesten vietteleminen liittyi useammin amerikkalaisten työläisnaisten arkeen kaupungin yöelämän, klubien ja ravintoloiden kautta, kun nämä paikat vastaavasti olivat

<sup>267</sup> Kirjoittaja tuntematon, "At the Picture Houses" *The Washington Post* 6.11.1921, 62; Kirjoittaja tuntematon, "Friend Wife as Vamp" *The Washington Post* 6.11.1921, 63.

<sup>268</sup> Deutch 2000, 94–95.

<sup>269</sup> Deutch 2000, 81–82.

<sup>270</sup> Kirjoittaja tuntematon, "MEDITATIONS OF A MARRIED WOMAN. THE KIND OF WOMAN EVERY MAN WANTS." *The Washington Post* 28.12.1922, 8.

parempiosaisten silmissä kunnollisiksi ajanviettopaikoiksi kelpaamattomia. Taipumus ja kyky houkutella miehiä oli työläisnaisille luonnollinen vaihtoehto, eivätkä he kokeneet sitä moraalisesti epäilyttäväksi – 1900-luvun alun amerikkalainen nainen saattoi jossakin tapauksessa olla miestennielijä niin kotona kuin kadullakin, jos se hänelle itselleen oli luonnollinen tapa lähestyä miestä.

Sekä valkokankaan että todellisen amerikkalaisen kaupunkiympäristön miestennielijöitä yhdisti yksi voimakas piirre. Vampin toimintaa olisi voinut kuvailla määrätietoiseksi ja varmaksi. Miestennielijä ei osoittanut epäröintiä tai päämäärätiedottomuutta teoissaan, vaan pyrki saavuttamaan itselleen asettamansa tavoitteen, jonka usein ajateltiin tai esitettiin olevan mies tai aineellinen varallisuus. Vamppi oli kevytkenkäiseen ja ailahtelevaan valkokankaan flapperiin verrattuna aikaansaava ja tehokas nainen, joka oli astunut lopullisesti naisen sukupuoliroolin ulkopuolelle. Aikalaisten negatiivinen suhtautuminen laskelmoivaan vampyyriin, joka ulotti kyntensä valkokankaalta kaupunkien kaduille ja kahviloihin selittyi varmasti osaksi tästä miestennielijän synnyttämästä uhasta, joka kohdistui miesten hallitsemaa julkista ulottuvuutta kohtaan. Herääkin kysymys, mistä esikuvista Hollywood ammensi elokuviinsa vampin ja vampyyrin hahmon? Oliko elokuvien vampyyri reaktio kaupunkeihin ja työpaikoille ilmestyneiden voimakastahtoisten työuraa luovien naisten synnyttämään mahdolliseen pelkoon?

Kevytkenkäinen amerikkalainen jazztyttö, flapper ei onnistunut synnyttämään varteenotettavia tilanteita, joissa muun muassa perinteisien sukupuoliroolien varaan rakentunut yhteiskuntajärjestys olisi voinut ratkaisevasti järkkyyä. Kaksikymmentäluvun amerikkalaisessa kaupungissa hyvin tienaava ja oman ammatillisen identiteetin muodostamaan onnistunut uusi nainen oli konttoreissa sihteereinä ja tehtaissa työläisinä työskenteleviin naisiin verrattuja kuitenkin lähempänä sekä Hollywood-elokuvien vamppeja että miesten edustamaa julkista ulottuvuutta.<sup>271</sup> Tämä uusi määrätietoinen nainen muistutti olemukseltaan ja ulkonäöltään voimakkaasti valkokankaan petollista ja tummanpuhuvaa vampyyri-hahmoa, joka käyttäytyi perinteisesti maskuliinisia käyttäytymismalleja toistamalla. Valkokankaan vampyyri ja amerikkalainen uranainen näyttivät myös molemmat tiedostavan ne keinot, joilla miesten maailmassa pystyi

<sup>271</sup> Ks. esim. Heylbut Wollstein, "GIRLS -- SEEN BY EDNA FERBER" *New York Times* 11.5.1924, SM12; Kirjoittaja tuntematon, "Our Business Women Astound Frenchmen; Group Now in Paris Control Huge Concerns" *New York Times* 27.8.1929, 1.



pärjäämään ja kuinka miesten kanssa tuli käyttäytyä, jotta ei menettäisi otettaan vallan kahvasta. Molempien hahmojen suhde kotiin ja perheeseen oli myös hyvin samankaltainen. Vaikka rakkaus ja miehen etsiminen oli molemmille naishahmoille tärkeä osa elämää ja jossain määrin myös tavoite, mahdollinen vakiintuminen ei johtanut perinteisen perheinstituution perustamiseen ja naisen palautumiseen takaisin perinteiseen rooliinsa kotiäitinä.<sup>272</sup> *New York Times*issa julkaistun artikkeli antaa esimerkin siitä todellisesta amerikkalaisesta kaupunkilaisnaisesta, joka ulkonäkönsä puolesta oli kuin valkokankaallakin esiintynyt vamppi:

'There are two dominant types of girl today, with, of course, a sprinkling of every hue and shade in between. There's the hip-flask flapper who can't last much longer because she's an abnormal growth. -- But there's another type of up-to-date girl: the serious-minded, clear-thinking, analytical young woman, college bred, often university trained as well, who is trying to stand up straight on her own two feet.' -- 'When she does do something, she knows why, and she's willing to take the consequences. Which, up to recently enough, was considered a distinctly masculine attribute.'<sup>273</sup>

Yhtymäkohtia kaksikymmentäluvun joidenkin amerikkalaisen uraputkinaisen ja valkokankaan vampyyrin välillä oli havaittavissa, joten vampyyrihahmon yhtenä malliesimerkkinä ja Hollywoodin elokuvantekijöiden inspiraationlähteenä on hyvin voinut olla uusi yritysmaailmaan saapunut amerikkalainen kaupunkilaisnainen. Tämän naishahmon herättämään, kenties jonkinasteiseen uhkaan ja pelkoon, reagoitiin muuttamalla naisen ominaisuudet valkokankaalla paheiksi ja negatiivisiksi luonteenpiirteiksi. Osan modernien amerikkalaisten kaupunkilaisnaisten keskuudessa esiintynyt halu kilpailla ja menestyä miesten maailmassa miehien taloudellista toimeentuloa tavoitellen, muuttui valkokankaalla itsekeskeiseksi toiminnaksi, jonka tavoitteena oli rutistaa miehistä elinvoima ja anastaa heidän omaisuutensa. Tämä Hollywoodin elokuvantekijöiden luoma voimakas naishahmo puhutteli sekä naisia että

<sup>272</sup> Heylbut Wollstein, "GIRLS -- SEEN BY EDNA FERBER" *New York Times* 11.5.1924, SM12; Erityiskirjeenvaihtaja, "A Chat With a Business Woman: Helpfulness the Fulerum Studying the Opponent's Standpoint" *The Christian Science Monitor* 17.2.1925, 8; Vrt. esim. Kirjoittaja tuntematon, "MEDITATIONS OF MARRIED WOMAN. The Kind of Woman Every Man Wants." *The Washington Post* 28.12.1922, 8.

<sup>273</sup> Heylbut Wollstein, "GIRLS -- SEEN BY EDNA FERBER" *New York Times* 11.5.1924, SM12. "Nykyään on olemassa kaksi hallitsevaa tyttötyyppiä ja tietysti joitakin heidän väliltään. On olemassa taskumatti-flapper, joka ei selviä kauempaa koska on poikkeuksellisen kehityksen tulos. Mutta on olemassa toisenlainen nykyajan tyttö: vakavamielinen ja selkeästi ajatteleva, analyttinen tyttö, korkeakoulutettu ja usein myös yliopiston käynyt, joka yrittää pärjätä omillaan.' -- 'Kun hän tekee jotain, hän tietää miksi ja kantaa teoistaan vastuun. Jota viimeaikoihin saakka on pidetty selvästi miehisenä piirteenä.'"

miehiä viimeistään siinä vaiheessa, kun juonikuvioihin astui mukaan avioliitot ja vampin toimien vuoksi aviopetoksen kohteeksi joutuneet elokuvien viattomat vaimot.

Hollywoodin elokuvantekijöiden tavoitteena tuskin oli suoranaisesti mustamaalata tai heikentää voimakastahtoisten enemmän tai vähemmän urasuuntautuneiden naisten asemaa amerikkalaisessa tai länsimaalaisessa yhteiskunnassa ja kaupunkimiljöössä, mutta elokuvien levikin ja yleisömäärät huomioiden elokuvien välittämät viestit saavuttivat suurimman osan amerikkalaista ja länsimaalaista yhteiskuntaa. Minkälaisen vastaanoton vampyyri ja vamppi saivat vastaavasti Suomessa, jossa yhteiskunnan rakenne ja kaupunkilaisten omakohtaiset kokemukset olivat amerikkalaisiin verrattuna jossain määrin erilaisia?

#### **5.4. Turmiollinen nainen saapuu Suomeen**

Hollywoodin tuotantomekanismin omaama tulkinta sukupuolirooleista edusti eittämättä länsimaalaista käsitystä patriarkalisesta yhteiskunnasta, jossa naisen asema määritettiin miehen kautta. Mutta minkälaista keskustelua tämä kapean ihmisryhmän tekemä tulkinta moderneista amerikkalaisista naisista herätti Yhdysvaltojen ulkopuolella, erityisesti Suomen suurimmissa kaupungeissa? Suomi oli 1920-luvulla kaupungistumisasteessa Yhdysvaltoja huomattavasti jäljessä, ja myös kaupunkien asukasmäärät olivat Suomessa huomattavasti pienempiä. Suomalainen ja yhdysvaltalainen kaupunkikulttuuri ja kaupungeissa toteutunut ihmisten arki oli keskenään hyvin erilaista. Suomalainen, verrattaen myöhään teollistunut kaupunkimiljöö ammensi vielä paljon maaseudun elämäntavoista ja arvoista, kun Yhdysvalloissa suurkaupungit olivat olleet urbaanin kulttuurin kehtoja jo useampien sukupolvien ajan. Suomalaisyleisön valkokankaalta näkemä moderni nainen edusti tätä amerikkalaisen kulttuurin naishahmoa, joka oli syntynyt jossain määrin erilaisessa ympäristössä kuin missä suomalaiset kaupunkilaiset kaksikymmentäluvulla itse elivät. Vaikuttiko tämä kulttuuripiirien erilaisuus suomalaisyleisön suhtautumiseen valkokankaan vamppiin, tuohon turmiolliseen naiseen?

Suomalainen yleisö käsitteli sanoma- ja aikakauslehtien sivuilla Hollywoodissa tehtyjä ja Suomessa esitettyjä elokuvia kokonaisuutena, jossa sekä itse elokuva ja sen roolihahmot mutta myös näyttelijät ja amerikkalainen kulttuuri vaikuttivat elokuvan

tulkintaan ja sen vastaanottoon.<sup>274</sup> Valkokankaalla näkyvä, perinteisestä sukupuoliroolistaan karannut moderni nainen oli suomalaiselle kaupunkilaisyleisölle ennen kaikkea amerikkalaisen kulttuurin tuote, vamppi tai vampyyri.<sup>275</sup> Elokuvien muodossa Suomeen rantautunut kuva miestennielijöistä herätti sanomalehtien ja aikakauslehtien sivuilla keskustelua, jossa kirjoittajien huomio kiinnittyi erityisesti elokuvista välittyvään moraaliin ja yhdysvaltalaisen tapaan suhtautua elämään materialistisista lähtökohdista käsin. Valkokankaalta nähdyn vampin ympärillä käyty keskustelu liittyi luonnollisesti roolihahmon olemukseen ja toimintaan, mutta myös vamppia esittäneiden naisnäyttelijöiden mahdollisuuksiin hankkia elantonsa näiden näyttelijäsuoritusten kautta. Esimerkiksi *Filmiaitassa* pohdittiin Hollywoodissa toteutunutta, naisten kauneuden realisointia ja muuttamista bisnekseksi myös naisnäyttelijöiden näkökulmasta.<sup>276</sup> Ennen kaikkea Hollywoodin turmiolliset naiset ja miestennielijät olivat suomalaiselle lehdissä julkaistujen kirjoitusten ja raporttien valossa yksi amerikkalaisen bisneksen muoto. Useassa aikakaudella tuotetussa elokuvassa vamppina tai vampyyrinä nähty Bebe Daniels haluttiin esitellä *Filmiaitan* lukijoille näyttelijättärenä, ei todellisenä miestennielijänä: ”Tunnette hänet varmaankin kokeneeksi seikkailijattareksi, joka vain vaanii saalistaan. Mutta minun on kerrottava teille, että teidän filmillä näkemänne olento ei lainkaan vastaa todellista Bebe Danielsia. – Eikä Bebe milloinkaan ole saattanut kenellekään mitään surua.”<sup>277</sup>

Kaksikymmentäluvulla suomalaisessa lehdistössä julkaistujen kirjoitusten sisältöön vaikuttivat jossain määrin suomalaisten omakohtaiset havainnot sekä valkokankaan että reklaamien kautta välittyneistä amerikkalaisten elokuvatähtien kauneudesta. Myös Seppälä on havainnut suomalaisten keskuudessa 1920-luvun puolivälissä tapahtuneen muutoksen, kun tarkastellaan Hollywood-elokuvien naisnäyttelijättärien ympärillä käytyä keskustelua.<sup>278</sup> Seppälä puhuu erityisestä tähtibuumista, jossa suomalainen yleisö kiinnitti yhä useammin huomionsa elokuvien kautta myös näyttelijättärien yksityiselämään ja heidän ulkoisiin avuihinsa. Tämän lisäksi Hollywood-elokuvien levikin laajentuessa ja näytösmäärien kasvaessa suomalaisten käymästä keskustelusta on havaittavissa merkkejä myös aiempaa analyttisemmasta ja kriittisemmästä tavasta

<sup>274</sup> Ks. lisää esim. Betty Compson, ”Totuus Hollywoodista.” *Filmiaitta* 13/1922, 208–209; Seppälä 2012, 91–93, 369–370.

<sup>275</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Vampyyreja” *Filmiaitta* 15/1927, 242–243.

<sup>276</sup> Helen Louise Walker, ”Kun kauneus käy haitalliseksi” *Filmiaitta* 15–16/1929, 12–13; Betty Compson, ”Totuus Hollywoodista” *Filmiaitta* 14/1922, 220.

<sup>277</sup> Betty Compson, ”Totuus Hollywoodista.” *Filmiaitta* 13/1922, 208–209.

<sup>278</sup> Seppälä 2012, 223–224.

suhtautua erityisesti turmiollisten naishahmojen ja vamppien kauneuteen ja olemukseen.<sup>279</sup>

Tosielämän uudet naiset, Hollywood-elokuvien filmitähdet, eivät olleet vain kauniita nuoria naisia jota ne kenties olivat osalle suomalaisista jossain vaiheessa olleet, vaan mielipiteitä jakava amerikkalainen ilmiö. *Filmiaitassa* vuonna 1927 julkaistu sivun kokoinen runo filmivampyyrista on hyvä esimerkki suomalaisten tavasta suhtautua valkokankaalta nähtyyn miestennielijään. Nimimerkillä ”Nielty mies.” kirjoitettu runo *FILMIVAMPYYRI. Opettavia säkeitä kauheista miehennielijöistä.*, kuvaa sekä vampyyrin toimintaa, mutta vihjaa myös näyttelijättären omasta persoonasta, joka liittyy jotenkin vampyyrin roolihahmoon.

Hullut huumaansa jo kietoi isän, pojan. Korot korkeet polkee sydämiä. Itku äidin, vaimon lohduttoman mitään liikuta ei vampyyriä. – – Hänet ylpeänä näet kankahalla silmissänsä salaisuudet syvät – mutta sydämetön arki harmahalla peittää usein kasvot kyyneltyvät.<sup>280</sup>

Runon ympärille on koottu valokuvia ja piirroksia, joissa esitellään kauheita miehennielijöitä: Nita Naldi, miesten turma; Pola Negri, onnen surma; Zasy Pitts, v. Storheimin *Saiturissa* esiintynyt verenimijätär. Elokuvan vampyyrit ja heitä näytelleet naisnäyttelijät yhdistyivät suomalaisen kaupunkilaisyleisön mielissä herkästi toisiinsa. Yhtäsuuruusmerkit vampyyreiden ja näyttelijättärien välillä voimistuivat sekä aikakauden elokuvajournalismin, *Filmiaitta* ja *Elokuva* julkaisujen kautta mutta myös muun Hollywoodin elämää ja tähtikulttuuria käsitelleen uutisoinnin ja mainonnan myötä. Käsitys amerikkalaisesta turmiollisesta naisesta muodostui siis voimakkaasti faktan ja fiktion yhteensulautumasta, jossa valkokankaan tarjoama fiktiivinen toisinto amerikkalaisesta todellisuudesta sulautui suomalaisten saamaan tietoon itse elokuvatähdistä ja Hollywood-elämästä.

Pääsääntöisesti valkokankaan vampyyrit olivat suomalaisen yleisön silmissä moraalisesti epäilyttäviä hahmoja. Suomalainen yleisö kiinnitti huomionsa ennen kaikkea vampyyrin roolihahmon kykyyn osoittaa rakkauden tunteita. Vampyyrien

<sup>279</sup> 1920 -luvun loppua lähestyttäessä suomalaisessa elokuvajournalismissa naisroolihahmojen kauneutta käsitellään lukuisista eri näkökulmista ks. esim. Kirjoittaja tuntematon, ”Kuka on elokuvan kaunein nainen?” *Filmiaitta* 31–33/ 1927, 5–6.

<sup>280</sup> Nielty mies, ”FILMIVAMPYYRI. Opettavia säkeitä kauheista miehennielijöistä”. *Filmiaitta* 9/1927, 150.

miehiin kohdistama rakkaus ei suomalaisten silmissä ollut todellista rakkautta. Vampyyrin ainoa tehtävä oli houkutellessa nuoria miehiä turmioon tai saada avioituneet miehet olemaan vaimoilleen uskottomia.<sup>281</sup> Valkokankaan vampyyrit eivät kuitenkaan automaattisesti olleet kaupunkilaisyleisön silmissä näitä läpeensä pahoja miestennielijöitä, vaan miestennielijöiden välillä saattoi olla myös eroja. *The Dancing Foolissa* esiintyneen Bebe Danielsin vampin roolihahmon käyttäytyminen ja olemus sai osakseen hyväksyntää *Filmiaitassa*: ”Bebe Daniels on todella lumoava olento ja hänellä on kaikki ne ominaisuudet jotka voivat panna aviomiehen pään pyörälle ja vietellä hänet mielettömyksiin, hän on erinomainen ratstastajatar ja tanssii aivan tehnoavasti.”<sup>282</sup>

Jälleen kerran naisnäyttelijöiden henkilökohtaiset ominaisuudet, aiemmat näyttelijäsuoritukset ja suomalaisyleisön aiemmin lukemat tai kuulemat tarinat ja uutiset näyttelijättärien arkielämästä vaikuttivat vampyyrin petollisuuden ja pahuuden arvioimiseen. *Filmiaitassa* elokuvan *Viettelijätär* arvostelussa miestennielijän roolissa esiintynyt Greta Garbo ei kirjoittajan mukaan ole ”tavanomainen vampyyrityyppi” vaan näyttelijättären sopusointuinen olemus ja hurmaava ulkomuoto muokkaavat vampyyrin hahmon tulkintaa pehmeämmäksi ja hiotummaksi.<sup>283</sup> Greta Garbon aiemmat näyttelijäsuoritukset, jotka eivät olleet vampyyrin roolihahmon osia, olivat kirjoittajan mielestä olleet onnistuneita erityisesti näyttelijän ulkoisen olemuksen ja viehättävyyden vuoksi. Nämä kirjoittajan aiemmat kokemukset Gerta Garbosta siirtyivät siis myös määrittämään näyttelijättären kokonaan toisessa elokuvassa tekemää roolisuoritusta miestennielijänä, vampyyrina.

Hollywoodin elokuvantekijöiden reaktiot ja tulkinnat modernien naisten tekemään irtiottoon perinteisestä sukupuoliroolista päätyivät Suomessa tarkastelunalaiseksi tämän Hollywood-elämää ja naisten kauneutta käsittelevän keskustelun kautta. Suomalaisen kaupunkiyhteisön vastaanotto oli kombinaatio kokonaisuutta, jossa itse elokuvat olivat vain yksi osio perinteisen sukupuoliroolin hylänneen naisen synnyttämistä merkityksistä. Avioliitonäkökulma ei mainittavasti noussut esiin tämän pahamaineisimman naishahmon ympärillä käydyssä keskustelussa, mikä kertoo kenties siitä, että vampyyrin hahmoa ei nähty kaupunkilaisten keskuudessa todellisena, mahdollisesti myös suomalaisessa yhteiskunnassa olemassa olevana naistyyppinä, jonka

<sup>281</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Vampyyreja”. *Filmiaitta* 15/1927, 242–243.

<sup>282</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvauutuuksia.” *Filmiaitta* 2/1923, 22–23.

<sup>283</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Viettelijätär” *Filmiaitta* 14/1924, 56–57.

kanssa avioituttiin ja perustettiin perhe. Kuten yhdysvaltalaisesta aikalaiskeskustelusta käy ilmi, valkokankaalta nähty miestennielijä oli jossain määrin kopio todellisesta amerikkalaisesta naistyyppistä. Suomalaiselle kaupunkiväestölle vamppi ja vampyyri olivat vastaavasti vain Hollywood-tähtiä, joka esittivät miestennielijöitä ansaitakseen elantonsa ja saavuttaakseen mainetta ja kunniaa amerikkalaisessa tähtimaailmassa. Suomalaisten kaupunkilaisten keskuudessa käyty keskustelu ei koskaan saavuttanut samaa kosketuspintaa todellisen yhteiskunnan kanssa kuten Yhdysvaltaisissa kaupungeissa oli käynyt. Valkokankaan vampin edustaman amerikkalaisen kulttuurin ja suomalaisen kaksikymmentäluvun kaupunkikulttuurin välillä oli niin suuri ero, että miestennielijää ei tulkittu samalla tavalla kuin Atlantin toisella puolella Yhdysvalloissa. Suomalaisissa kaupungeissa käyty keskustelu kertoi kyllä sen, minkä Seppälä ja Koivistokin ovat havainneet, kuinka suomalaiset kulttuuripiirit suhtautuivat amerikanisointumiseen ja amerikkalaiseen kulttuuriin yleensä, mutta se, millä elämän osa-alueilla nuo kulttuurierot olivat huomattavimpia on jäänyt molempien tutkimuksissa vähälle huomiolle.<sup>284</sup>

Koiviston mukaan amerikkalainen kulttuuri sekularisoi kaksikymmentäluvulla suomalaisten arvomaailmaa ja muutti maan henkistä ilmapiiriä liberaalimpaan suuntaan. Erityisesti suomalaisten kaupunkien keskiluokka omaksui omaan käyttäytymiseensä ja ajattelumalleihinsa näitä amerikkalaisia arvoja. Suomalaiset kaupunkilaiset kuluttivat ylellisyshyödykkeitä yhä runsaammin ja amerikkalaisen kulttuurin yksilöllisyyden ihailu saapui Suomeen muun muassa kansakoulun jatkoluokkien oppimateriaalien muodossa. Amerikkalaisen viihteen mukana Suomeen rantautuneet arvot olivat Koiviston mukaan kuitenkin universaaleja, eivätkä suomalaiset arvot lopulta eronneetkaan 1920-luvulla kovin ratkaisevasti amerikkalaisesta kulttuurista.<sup>285</sup>

Avioliiton osalta tämä väite ei kuitenkaan näytä kovinkaan paikkansapitävältä. Yhdysvalloissa elokuvien miestennielijän ja oikeussaleissa jatkuvasti toistuneiden skandaalinomaisten, aviorikoksiin liittyneiden oikeudenkäyntien välille vedettiin jatkuvasti yhtäsuuruusmerkkejä. Amerikkalaisen, osavaltioiden välillä toisistaan poikkeavan avioliittolainsäädännön käytännöt olivat myös kaksikymmentäluvulla huomattavasti suomalaista avioliittolainsäädäntöä kirjavampia, joka kertoo kulttuurien välillä vallinneesta erilaisuudesta. Suomalaisten kaupunkilaisten käsitykset avioliitosta

<sup>284</sup> Ks. mm. Koivisto 1992, 58–59; Seppälä 2012, 53–54.

<sup>285</sup> Koivisto 1992, 43, 59.

eivät olleet yhtä maallistuneita kuin Yhdysvalloissa, ja vielä vuoden 1929 avioliittolaissa on havaittavissa vanhojen perinteiden arvostamista muun muassa avioerojen paheksuttavuuden saralla.<sup>286</sup> Muun muassa suomalaisen miehen asema oli avioeroja koskevien lakipykäliden osalta parempi kuin naisen, jonka ei muun muassa sallittu avioeron jälkeen avioitua uudelleen yhtä nopeasti kuin miehen.<sup>287</sup> Vaikka suomalaisissa kaupungeissa väestö oli aatemaailmaltaan suhteellisen liberaalia ja uusien kulttuuri- ja aatevirtausten jatkuvan vaikutusvallan alaisuudessa, Suomi oli avautunut Euroopan modernin kulttuurin suuntaan vasta 1900-luvun ensimmäisenä vuosikymmenenä.<sup>288</sup> Kaksikymmentäluvun patriarkaalinen avioliittoinstituutio oli Suomessa elinvoimainen, ja sen edustamia arvoja pidettiin arvossaan suomalaisten kaupunkilaisasukkaiden keskuudessa. Yksittäisten eriävien mielipiteiden olemassaolo on tämän seikan osalta varmasti kiistatonta, mutta lähtökohtaisesti valkokankaan vamppi ei ollut se, jonka suomalainen kaupunkilaisyleisö olisi tunnistanut todelliseksi, suomalaisesta kaupunkikuvasta löytyväksi naiseksi. Suomessa merkittävimmiä, avioliiton pysyvyyttä uhkaaviksi seikoiksi viettelevän vampin sijaan koettiin pikemminkin puolison liiallinen alkoholinkäyttö, parisuhdeväkivalta ja tartuntataudit.<sup>289</sup>

---

<sup>286</sup> Ks. lisää, Avioliittolaki (234/1929).

<sup>287</sup> Avioliittolaki (234 / 1929).

<sup>288</sup> Sillanpää 2002, 32–33.

<sup>289</sup> Ks mm. Kaartinen 2011; Avioliittolaki (234 / 1929), 2 luku.

## 6. Valkoisen kankaan vartiointi

### 6.1. Virkavalta puuttuu peliin

Simopekka Nortamon mukaan sensuurilla tarkoitetaan taiteen, viihteen, tieteen ja tiedonvälityksen alistamista laissa määrättyyn pakolliseen ennakkotarkastukseen. Tämän pohjalta viranomainen tekee päätöksen, jonka seurauksena ennakkotarkastuksen kohteena ollut tuotos joko sallitaan, kielletään tai siihen kohdistetaan muutosvaatimuksia.<sup>290</sup> Elokuvatarkastuksen syntyä Suomessa vuosina 1907–1922 tutkinut Markku Nenonen määrittelee sensuurin konkreettisiksi toimiksi, joita ennakkotarkastuksella kontrolloidaan. Perimmäisenä tavoitteena koko prosessissa on Nenosen mukaan pyrkimys säilyttämään vallitseva yhteiskuntajärjestys ja poliittinen valta.<sup>291</sup>

Hollywoodissa elokuvien sensurointi nousi ajankohtaiseksi erityisesti 1920-luvun alussa. Vuoden 1922 dramaattiset ja skandaalinomaiset kuolemantapaukset ravistelivat Hollywoodia ja sen tähtimaailmaa. Wallace Reidin kuolema ja epäilyt tähden huumeongelmasta, näyttelijänä ja ohjaajana toimineen William Desmond Taylorin murha ja näyttelijätär Virginia Rappen pahoinpitelyä ja kuolemaa koskeva oikeudenkäynti olivat laajasti esillä sekä *New York Timesissa* että *The Washington Postissa* koko vuoden ajan. Tapahtumat olivat varmasti Hollywoodille ja sen imagolle epäedullisia, ja kaksikymmentäluvun tähtimaailman elämä alkoi myös Eversonin mukaan näyttää aikalaisten silmissä aiempaa epäilyttävämmältä ja moraalittomammalta. Hollywood-elokuvien, kuten *Hupsut vaimot* (*Foolish Wives*, 1922) ja *Sheikki* (*The Sheik*, 1921) vuosikymmenen alussa saama kritiikki, joka koski elokuvien sisältämiä, aikakaudella poikkeuksellisen voimakkaiksi miellettyjä seksuaalisia viittauksia, edelleen voimistivat aikalaisten mielikuvia Hollywoodin moraalittomuudesta.<sup>292</sup> Elokuvantekijöille tilanne oli hälyttävä, ja pelko siitä, että liittovaltiossa tultaisiin puuttumaan aiempaa herkemmin nimenomaan sensuurin avulla Hollywoodissa tuotettujen elokuvien sisältöihin, sai Eversonin mukaan kaksikymmentäluvun

<sup>290</sup> Nortamo 1996, 11.

<sup>291</sup> Nenonen 1999, 17.

<sup>292</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”'WALLY' REID BETTER. WIFE TALKS OF CASE.” *New York Times* 19.12.1922, 19; Kirjoittaja tuntematon, ”Seek Taylor Murder Clue in Rival Studio. Police Trace His Relations With Actress.” *New York Times* 19.2.1922, 1; Kirjoittaja tuntematon, ”TESTIFY TO BRUISES ON VIRGINIA RAPPE.” *New York Times* 23.9.1921, 5; Kirjoittaja tuntematon, ”At the Picture Houses.” *The Washington Post* 20.11.1921, 64; Kirjoittaja tuntematon, ”At the Picture Houses.” *The Washington Post* 27.11.1921, 59; Everson 1978, 296, 370.



elokuvateollisuuden harjoittamaan tietyytyypistä itsesensuuria.<sup>293</sup>

Hollywoodin elokuvantekijöille kaksikymmentäluvun alun tapahtumat tarkoittivat sitä, että uusien elokuvien tuottaminen ja käsikirjoittaminen oli aiempaa haastavampaa. Elokuvien sisältöihin ja niiden teemoihin ryhdyttiin kiinnittämään aiempaa enemmän huomiota, sillä elokuvateollisuuden tavoitteena oli viime kädessä maksimaalisten voittojen tavoittaminen. Elokuvien sisältöihin alkoi kaksikymmentäluvun kuluessa vaikuttaa liittovaltionvaltion moraalinvartijan, elokuvasensorin, lisäksi myös yhä enenevässä määrin elokuvateattereihin saapunut yleisö ja sen mukanaan tuomat pääsylipputulot. Elokuvateollisuus joutui 1920-luvun tapahtumien seurauksena mielenkiintoiseen tilanteeseen, jossa valkokangasta ryhdyttiin myös sensuroimaan etukäteen elokuvastudioilla näyttelijävalintojen avulla.<sup>294</sup> Kaksikymmentäluvun Hollywoodissa tapahtunut itsesensurointi oli tietystä mielessä elokuvateollisuuden oma keino selviytyä vaikeasta tilanteesta kunnialla ja yrittää pelastaa oma maineensa. Sekä amerikkalaisen yleisön, että sensuuriviranomaisen pitäminen tyytyväisenä oli elokuvateollisuuden tuottavuuden kannalta elintärkeää ja valikoimalla elokuvien aiheet ja näyttelijät jo etukäteen yleisön ja viranomaisten makutottumuksia mukailien, Hollywoodin elokuvantekijät pystyivät ylläpitämään tuotantonsa suosiota ja tätä kautta taloudellista tuottavuutta. Paras mahdollinen lopputulos pyrittiin saavuttamaan reagoimalla aktiivisesti yleisön mielipiteisiin ja tuottamalla elokuvia, jotka käsitelivät moraalisesti laadukkaiksi miellettyjä teemoja, kuten esimerkiksi historiallisia ja uskonnollisia aiheita.<sup>295</sup>

Yhdysvalloissa elokuvien sensurointi nousi vuonna 1922 ajankohtaiseksi Massachusettsin osavaltiossa, jossa elokuvien sensurointia koskevasta laista järjestettiin kansanäänestys.<sup>296</sup> Tapaus kuvaa hyvin kuinka kaupunkilaiset kokivat sen että elokuvien sensurointi ja sensuuritoiminta keskitettiin yhdelle auktoriteetille. Lakia vastustavat kansalaiset kokivat sensuroinnin haitalliseksi elokuvateollisuudelle; toisaalta kyseisen vallan keskittyminen yhdelle henkilölle tai viranomaiselle koettiin haitalliseksi. Sensuuriviranomaisen perustaminen sai osakseen kritiikkiä liberaalin

<sup>293</sup> Everson 1978, 296–297; Ks. myös Kirjoittaja tuntematon, ”MOVIE CENSORSHIP”. *New York Times* 30.1.1928, 20.

<sup>294</sup> Everson 1978, 297; Ross 1999, 134.

<sup>295</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, ”MOVIE MAKERS SEEK CRUDE SPECTATORS. Hollywood District Crowds Too Polite to Condemn Poor Pictures.” *The Washington Post* 2.10.1926, 11; Everson 1978, 297.

<sup>296</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, ”STATE CENSORSHIP OF FILMS OPPOSED.” *The Christian Science Monitor* 6.10.1922, 5.

kaupunkiväestön lisäksi myös konservatiivisempia arvoja kuten kotia ja kirkkoa edustaneissa piireissä.<sup>297</sup> Suhtautuminen sensurointiin oli merkki laajemmasta liberaalista asenteesta, joka oli elinvoimainen joissakin osissa Yhdysvaltoja. Eri osavaltioiden ja kaupunkien mielipideilmastojen välillä on todennäköisesti ollut suuria eroja, mutta monet sanomalehtikirjoitukset ja se, miten sensuurilain suunnittelu sai aikalaiset nousemaan barrikadeille, kertoo amerikkalaisen elokuvayleisön liberaalista suhtautumisesta valkokankaan tarjontaan. Elokuvaohjaajana ja tuottajana Hollywoodissa toiminut David W. Griffith antama lausunto sensuurista kuvaa esimerkillisesti argumentointia, jota sensuurikeskustelussa käytettiin.

'censorship for moving pictures means an idea expressed in pictures and words may be censored and obliterated by an arbitrary few. It is but one little step from that sort of censorship to censorship of the written word. The final censorship is that of thoughts and ideas.'<sup>298</sup>

Lakia vastustavassa argumentoinnissa vedottiin perinteisiin liberaaleihin arvoihin kuten sananvapauteen ja ideaan vapaasta liiketoiminnasta, jota sensuuri tulisi luonnollisesti rajoittamaan.

Suomen elokuvatarkastuksen historia jakautuu aikaan ennen vuotta 1922 ja ajanjaksoon tämän jälkeen. Tätä ennen, vuoteen 1921 asti Suomessa elokuvia valvottiin valtion ja elokuva-alan, Suomen biografiayhdistyksen yhteistyön tuloksena syntyneessä filmilautakunnassa. Valtion filmitarkastamo korvasi lautakunnan elokuussa 1921. Filmitarkastamon puheenjohtajina toimivat kaksikymmentäluvulla F. Lindström ja J.V. Lehtonen, jotka molemmat olivat aikakaudella arvostettuja henkilöitä taiteen ja kulttuurin saralla.<sup>299</sup> Vuonna 1922 Eduskunta hylkäsi elokuvien ennakkotarkastusta koskevan elokuvalain, jonka tavoitteena oli ollut parantaa esitettyjen elokuvien laatua siirtämällä koko kulttuurimuoto valtion alaiseen valvontaan ja kontrolliin.<sup>300</sup>

<sup>297</sup> Kirjoittaja tuntematon, "FILM CENSORSHIP CALLED "BLUNDER". Springfield Pastor Says What Is Needed Is Sympathetic Cooperation With Industry." *The Christian Science Monitor* 31.10.1922, 8; Kirjoittaja tuntematon, "WOMAN IS AGAINST FILM CENSORSHIP". *The Christian Science Monitor* 25.10.1922, 5.

<sup>298</sup> Kirjoittaja tuntematon, "STATE CENSORSHIP OF FILMS OPPOSED." *The Christian Science Monitor* 6.10.1922, 5. "Elokuvien ennakkotarkastus on sitä, että elokuvissa ja sanoissa ilmaistuja ideoita sensuroidaan tai mielivaltaisesti hävitetään. Se on vain pienen askeleen päässä painetun sanan sensuroinnista. Lopulta sensurointi kohdistuu aina mielipiteisiin ja ajatuksiin."

<sup>299</sup> Sedergren 1999a, 50–51.

<sup>300</sup> Ks. lisää 1921 VP I, PTK, 26. istunto, lauantai 7.5.1921; 1922 II VP, PTK, 18. istunto, tiistai 24.10.1922.

Kaksikymmentäluvun alussa yhdysvaltalaisien elokuvien vaikutuksesta suomalaisen yhteiskuntaan oltiin huolissaan sekä Eduskunnassa että lehdistössä: ”Koululaisten keskuudessa on esiintynyt erinäisiä varasryhmiä, joita tutkittaessa asianomaiset ovat ilmoittaneet saaneensa aiheensa elävissäkuvin esitetyistä rikosdraamoista.”<sup>301</sup>

Minä toivoisin, että eduskunta hyväksyisi tämän lain, sillä elävätkuvat ovat saatava kulttuuria palvelemaan tässä maassa ja ne ovat siksi voimakas tekijä kansan kasvattamisessa että pitäisi minun ymmärtääkseni valtion ottaa tämä filmiasia huostaan ja kiinnittää siihen suurta huomiota ja ohjata sen avulla kansaa paremmille lähteille.<sup>302</sup>

Olemme surkuteltavalla naivistisuudella sulattaneet melkein mitä tahansa, joittenkin merentakaisten, varsinkin amerikkalaisten rahamiesten tänne lähettämiä esityksiä. Meille tuntemattomien, useinkin moraalisesti rappiolla olevien ja ainakin meidän tositարpeitamme tuntemattomien ihmisten varaan olemme jättäneet nuorisommekin kasvatuksen näin tehokkaan välineen avulla. Aloitteita, joskin vielä heikkoja on toki jo viime aikoina meillä tehty filmiesitysten ottamiseksi kohottavimmankin kansanvalistuksen palvelukseen.<sup>303</sup>

Elokuvien moraaliala rapauttavasta vaikutuksesta oltiin myös eri mieltä, ja valtiojohtoiseen, verotuksen kautta tapahtuvaan kontrollointiin suhtauduttiin kriittisesti erityisesti filmiharrastajien keskuudessa *Filmiaitan* sivuilla:

Jos valtio jatkaa tähän saakka noudattamaansa veropolitiikkaa, on todettavissa, että filmitaite kuivuu tai joutuu pahasta väärille poluille. Silloin kadottaa suuri osa kansastamme tilaisuuden päästä osalliseksi taidenautinnosta, joka on sille muodostunut tarpeeksi ja jonka puutteessa moni on eksyvä hakemaan korvausta aineellisissa nautinnoissa, ravintolakäynneissä y.m. Mitä tämän kautta voitetaan? On mieltäliikuttavaa ajatella, että filmitaiteen uupuessa raskaan verotaakan alaisena, joukko huvituslajeja kuten esim. ravintolakäynnit, joilla ei ole mitään tekemistä taiteen kanssa, ovat täysin vapaita suoranaisestä huviverosta.<sup>304</sup>

Lakiesityksen taustalla oli Nenosen mukaan poliittisten päättäjien huoli yhteiskunnan jäsenten siveellisyyksitysten romuttumisesta sekä elokuvien negatiivisista

<sup>301</sup> 1922 II VP, PTK, ed. Sillanpää, 653.

<sup>302</sup> 1922 II VP, PTK, ed. Perälä, 652–653.

<sup>303</sup> Lauri Mäkinen Kuoppamäki, ”Hyvää filmitaidetta.” *Suomen Kuvalehti* 10.4.1920, 364.

<sup>304</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Filmitaite ja huvivero.” *Filmiaitta* 17.10.1921, 50.

vaikutuksista lapsiin ja nuoriin.<sup>305</sup> Lopulta, lyhyellä aikavälillä tapahtuneiden mielihäviöiden jälkeen, lakiehdotus hylättiin Eduskunnassa selkeällä äänen enemmistöllä, jolloin lakia jäivät kannattamaan vain pieni osa SDP:n ja Maalaisliiton edustajista.<sup>306</sup> Nenosen mukaan valtiolta ei yksinkertaisesti kokenut populaarikulttuurin muotoa, Hollywood-elokuvia, niin merkittäväksi yhteiskunnalliseksi vaikuttajaksi, jotta se olisi uhrannut enempää resursseja elokuvien ennakkotarkastukseen ja sensurointiin. Suomessa elokuvat olivat valtiolle pikemminkin keino kerätä veroja, ja sillä tavalla välillisesti vaikuttaa niiden levikkiin ja näytösmääriin.<sup>307</sup> Vaikka elokuvalaki hylättiin kalliina ja tarpeettomana, ja Eduskunta antoi toiminnallaan ymmärtää että aikakaudella esitetyt elokuvat olivat laadullisesti kelvollisia ja niiden sisällöt eivät näyttäneet suurena uhkana suomalaisen yhteiskunnan moraalille, julkinen mielipide ja Eduskunnassa kaksikymmentäluvulla käydyt keskustelut antoivat ymmärtää toista. Yleisesti elokuvien, mukaan lukien yhdysvaltalaisien, negatiivinen vaikutusvalta lapsiin ja nuoriin oli iskostunut monen suomalaisen mieleen.<sup>308</sup>

Vaikka Suomessa esitettyjen elokuvien laadun koettiin kohentuneen vuosikymmenen alun verotuskeskustelun jälkeen,<sup>309</sup> Valtion elokuvatarkastamo kävi läpi ennakkoon kaikki Suomessa elokuvateattereihin saapuvat elokuvat. Aleksanterinkatu 26:ssa sijainneen tarkastamon johtajan, J. V. Lehtosen haastatteluista käy ilmi minkälaiset elokuvat joutuivat 1920-luvulla sensuroinnin kohteeksi:

Usein on päinvastoin pelastettu kokonaisvaikutus poistamalla arvostelukyvettömän ohjaajan makupaloiksi tekemiä eroottisuudessaan mauttomia, verisen raakoja tahi muuten loukkaavia kuvia.<sup>310</sup>

*Tsaarin tanssijatarta* sensuroitiin naisnäyttelijään kohdistuvan väkivallan vuoksi, *Ben Hurista* lyhennettiin kohtauksia, joissa kuvattiin Vapahtajaa ja *Rasputin* elokuvasta lyhennettiin osia poliittisten syiden vuoksi.<sup>311</sup> Valkokankaan vartioinnin seurauksena

<sup>305</sup> Ks. lisää Nenonen 1995, 251.

<sup>306</sup> Ks. Eduskunnassa käytyä keskustelua: esim. 1922 II VP, PTK, ed. Virkkunen, 656; Nenonen 1999, 185–188, 203.

<sup>307</sup> Nenonen 1995, 253.

<sup>308</sup> Ks. esim. R. Öller, ”Raskaita syytöksiä”. *Elokuva* 19–20/1929, 3; 1922 II VP, PTK, ed. Sillanpää, 653.

<sup>309</sup> Ks. mm. Loimarandi, ”Valkoisen kankaan vartiointi” *Suomen Kuvalehti* 25.9.1926, 1364–1366.

<sup>310</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Maan merkillisin filminäyttämö” *Filmiaitta* 6/1927, 100, 108.

<sup>311</sup> Kasper, ”Filmisensoria haastateltu.” *Filmiaitta* 3/1928, 4; Loimarandi, ”Valkoisen kankaan vartiointi” *Suomen Kuvalehti* 25.9.1926, 1366.

tapahtuneet sensuroinnit kohdistuivat pääosin suomalaisen normijärjestelmän ja kirjoitetun lain kanssa ristiriidassa oleviin teemoihin. Elokuviensensurointi kohdistui suomalaista arvomaailmaa loukkaaviin kohtauksiin, joiden nähtiin loukkaavan tarpeettomalla tavalla elokuvayleisöä.

Elokuvatarkastamon työ oli jossain määrin sidoksissa myös Suomen ulkopoliittikkaan, ja elokuvataarkastamo neuvotteli J. V. Lehtosen mukaan elokuvien sensuroinnista myös ulkoministeriön kanssa.<sup>312</sup> Suomi oli vasta itsenäistynyt, ja maan haastava suhde voimakkaisiin suurvaltoihin Saksaan ja Neuvostoliittoon näkyi myös Elokuvatarkastamon toiminnassa. Bolshevististen ja fasististen elokuvien mahdollinen sensurointi ei vielä vuoteen 1927 saavuttaessa J. V. Lehtosen mukaan tullut ajankohtaiseksi, sillä elokuvia ei ollut tarjottu Suomeen.<sup>313</sup> Muualla Euroopassa edellä mainittuja elokuvia oli 1920-luvun kuluessa esitetty, joten onkin aiheellista pohtia, kuinka moni elokuva jäi kokonaan saapumatta Suomen elokuvateattereihin tämän ulkopoliittisen paineen alaisena.

Suomalainen elokuvayleisökään ei ollut makutottumuksiensa valossa homogeeninen joukko, vaan erityyppiset elokuvat vetivät katsomoon eri sosioekonomisista luokista lähtöisin olevia kaupungeissa asuneita suomalaisia.<sup>314</sup> Turussa kaksikymmentäluvulla nähty malli kaupunkilaisten toisistaan poikkeavista elokuvamieltymyksistä on hyvä esimerkki, kuinka elokuvan genre vaikutti jossain määrin katsojakunnan muodostumiseen:

Fattyn ja Chaplinin farssit olivat ns. 'tavallisen' kansan suosikkifilmejä, mutta joskus sattui teatteriin tulemaan elokuva, jonka katsojat muodostuivat sivistyneistöstä. Sellainen oli mm. *Tohtori Caligarin kabinetti*, jonka ensi-ilta oli Scalassa v. 1922. Elokuvaa ajettiin peräti puolitoista viikkoa – parina ensimmäisenä päivänä teatterissa oli vielä sellaisia katsojia, jotka eivät ilmeisesti käsittäneet laisinkaan elokuvaa, mutta sitten sana kulki kaupungilla ja katsomossa nähtiin loppuviikolla monia tunnettuja turkulaiseen 'herrasväkeen' kuuluvia henkilöitä.<sup>315</sup>

Kun elokuvateattereissa istuva yleisö vaihteli jossain määrin elokuvan tyylistä riippuen, oli elokuvataarkastamolla periaatteessa mahdollisuus kohdistaa valvonta ja

<sup>312</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Maan merkillisin filminäyttämö” *Filmiaitta* 6/1927, 100, 108.

<sup>313</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Maan merkillisin filminäyttämö” *Filmiaitta* 6/1927, 100, 108.

<sup>314</sup> Maskula 1997, 70.

<sup>315</sup> Maskula 1997, 70.

sensurointitoimintansa myös tiettyä katsojakuntaa kohtaan. Se, missä määrin elokuvatarkastamo näki oman roolinsa eri sosiaalisten luokkien moraalien vartijana, on vaikeaa tietää, mutta kiellettyjä ja sensuroinnin kohteeksi joutuneiden elokuvien ja esimerkiksi eduskunnassa käytyjen keskustelujen perusteella voidaan vetää suuntaa-antavia johtopäätöksiä siitä, minkälaisen katsojakunnan siveellisyys koettiin varjelemisen arvoiseksi.

Kari Häkkisen kokoamassa, valtion elokuvatarkastamon vuosina 1920–1996 kieltämistä elokuvista koostuvasta listasta löytyy myös joitakin 1920-luvulla valmistuneita Yhdysvaltalaisia elokuvia. *The Godless Girl* ( Jumalaton tyttö, 1928), *The Cock-Eyed World* (Kilpakosijoina maailman ympäri, 1929), *The Chinatown Mystery* (Kiinalaiskorttelin salaisuudet, 1928), *While Paris Sleeps* (1923), *Hurricane* (1929) ja *Hot For Paris* (1929) olivat kaikki joutuneet esityskieltoon niiden sisällöllisten seikkojen vuoksi. Ennen kaikkea rikoksia käsittelevät elokuvat koettiin arvomaailmaltaan haitallisiksi sekä valtiotasolla että kansalaisten keskuudessa.<sup>316</sup>

Tänä vuonna hyljättiin vain kaksi filmiä. Toinen oli saksalainen, toinen amerikkalainen 20-rullainen rikosfilmi. Jälkimmäinen oli valmistettu New Yorkin poliisin avulla. Siinä selostettiin laajasti nykyaikaisten suurrikollisten työtä, nerokkaita teknillisiä välineitä ja menettelytapoja. Varsinkin kuvattiin valkoista orjakauppaa. Moisen filmin esittäminen olisi ollut suoranaista koulutusta rikollisuuteen.<sup>317</sup>

Aikakaudella valmistetuista, Suomeen saapuneista ja viranomaisten kieltoetuomion kohteeksi joutuneista elokuvista oli kuitenkin suurin osa eurooppalaisia ja neuvostoliittolaisia.<sup>318</sup> Yhdysvaltalainen tuotanto läpäisi yleensä elokuvatarkastamon asettamat kriteerit kelvolliselle elokuvalle, joka ei uhannut yhteiskunnan henkistä ja moraalista tilaa. Elokuvatarkastamon kieltämät tai lyhentämät elokuvat joutuivat täyskiellon kohteiksi todennäköisesti niiden uskonnollisten ja raaoksi miellettyjen viittausten vuoksi.<sup>319</sup>

<sup>316</sup> Ks. mm. 1921 VP I, PTK, 26. istunto, lauantai 7.5.1921; 1922 II VP, PTK, 18. istunto, tiistai 24.10.1922; Seppälä 2012, 174–177.

<sup>317</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Maan merkillisin filminäyttämö.” *Filmiaitta* 6/1927, 100.

<sup>318</sup> Siltala 1996, 92–144.

<sup>319</sup> Tiedot elokuvien tapahtumista on koottu suoraan yhdysvaltalaisen sanomalehtien elokuva-arvosteluista. Suomenkielisistä alkuperäislähteistä ei löydy kattavaa tietoa kielletyistä elokuvista kenties juuri niiden ”laittomuuden” vuoksi. Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, ”A FILM OF ROMANCE. The Godless Girl. Presents Scenes of Slapstick and Thrills.” *New York Times* 1.4.1929, 29; Kirjoittaja tuntematon, ”Maan merkillisin filminäyttämö” *Filmiaitta* 6/1927, 100, 108.

## 6.2. Sensuroitiinko valkokankaan moderni nainen?

Sensurointi ei kaksikymmentäluvulla näyttänyt Suomessa juurikaan kohdistuneen yhdysvaltalaisissa elokuvissa esiintyvään uuteen moderniin naishahmoon. Hollywoodista saapunut moderni naishahmo sai jäädä rauhaan elokuvatarkastamon saksissa metreittäin haitalliseksi kokemaansa filmimateriaalia muista elokuvista. Yhdysvalloissa sensurointitoiminnan ympärillä käyty keskustelu muistutti monien tekijöiden osalta suomalaista aikalaiskeskustelua. Elokuvissa esitetyn rikollisuuden pelättiin siirtyvän yleisöön, ja erityisesti nuorten koettiin omaksuvan käyttäytymiseensä rikollisia piirteitä elokuvien kautta.<sup>320</sup> Sensuroinnin painottuminen edellä mainittuihin seikkoihin johtui osaltaan aikakauden yhteiskuntajärjestystä uhkaavien todellisten tekijöiden luonteesta. Todellinen uhka kaksikymmentäluvun suomalaisessa ja yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa oli kaupunkeihin niiden vaikutusalueelle kehittynyt, osin kieltolakikokeilujen seurauksena syntynyt, salakuljetukseen ja epärehelliseen toimintaa liittynyt rikollisuus.<sup>321</sup>

Kun tarkastellaan Hollywood-elokuvien uuteen naiseen kohdistunutta sensurointitoimintaa sanoma- ja aikakauslehtien sivuilla käydyn aikalaiskeskustelun kautta, sai se yhdysvaltalaisessa lehdistössä huomattavasti merkittävemmän roolin kuin Suomessa. Vaikka viranomaisten taholla perinteistä käyttäytymisnormistoa rikkova, valkokankaalla savukkeita polttava ja kyseenalaisen lyhyisiin hameisiin pukeutuva uusi nainen ei ollut merkittävä uhka yhteiskuntajärjestykselle, pysyi aihe kuitenkin esillä kaupunkilaisten keskuudessa esiintyneessä keskustelussa koko kaksikymmentäluvun. Valkokankaan modernissa naisessa täytyi olla jotain, joka sai aikalaiset tasaisin väliajoin pohtimaan myös kysymystä, tulisiko Hollywood-elokuvien flapperiin, jazztyttöön, moderniin naishahmoon tai vamppiin kohdistaa sensuuritoimintaa.

Yhdysvalloissa Hollywood-elokuvien naishahmojen sensurointi keskittyi pääsääntöisesti seksuaalisten yksityiskohtien poistamiseen.<sup>322</sup>

The scenes were new in the sense that they showed a group of girls competing for a

<sup>320</sup> Kirjoittaja tuntematon, "MAKING MOVIES BE GOOD. State's New Censors Want to Be Fair, They Say, Even on Bathing Girls". *New York Times* 4.9.1921, 56; Kirjoittaja tuntematon, "MOVIE CENSORSHIP." *New York Times* 30.1.1928, 20.

<sup>321</sup> Kirjoittaja tuntematon, "PROHIBITION AND CRIME." *New York Times* 10.1.1921, 9; Kaartinen 2011, 17; Sillanpää 2002, 54, 55.

<sup>322</sup> Kirjoittaja tuntematon, "AGREE TO CLEAN UP MOVING PICTURES." *New York Times* 7.3.1921, 7.

medal offered the most beautiful. The close-ups of these girls were deemed by the commission to be a bit too close.<sup>323</sup>

Reaktiot viranomaisen toimintaan kertovat runsaasti siitä, minkälainen yhdysvaltalaisen kaupunkiväestön suhtautuminen uuden naishahmon niin kutsuttuun siveettömyyteen oli todellisuudessa saattanut olla:

The elimination of the bathing girls caused something of a stir, and producers have been asking each other if this ruling meant that all bathers would be eliminated from the screen in New York and, if that was true, would the girl in the short dress be the next to go?<sup>324</sup>

Valkokankaalta nähdyt naishahmot siirtyivät viranomaisten harjoittaman sensuuritoiminnan seurauksena samaan luokkaan rikollisuuden, päihteiden ja väkivallan kanssa, joita elokuvasensuurin avulla pyrittiin karsimaan aikakauden elokuvista. Osa kaksikymmentäluvun kaupunkilaisista ei kokenut että Hollywood-elokuvien moderni nainen kuuluisi tähän samaan luokkaan. Jotkut kaupunkilaiset näkivät lähitulevaisuuden myös hyvin negatiivisessa valossa, jossa annetun, sensurointia koskeneen päätöksen myötä kaupungeissa eläneiden todellisten modernien naisten saavuttama vapaus saattaisi myös kaventua.

Yhdysvaltalaisen sanomalehtien sivuilta välittyneet reaktiot uuden naisen roolihahmon sensurointiin ja toisaalta kaupunkilaisyleisön naishahmoon kohdistama vastaanotto muodosti mielenkiintoisen kokonaisuuden, joka viestitti yhdysvaltalaisen, itärannikolla eläneen elokuvayleisön ja kaupunkiväestön aatteellisesta arvopohjasta. Kaksikymmentäluvun yhdysvaltalainen kaupunkikulttuuri oli liberaalia ja individualismin varaan rakentunutta. *New York Timesissa*, *The Washington Postissa* ja *The Christian Science Monitorissa* välittyneen aikalaiskeskustelun valossa kaupunkilaisnaisten ajateltiin voivan käyttäytyä juuri niin, kuin he itse kokivat arvolleen

<sup>323</sup> Kirjoittaja tuntematon, "MAKING MOVIES BE GOOD. State's New Censors Want to Be Fair, They Say, Even on Bathing Girls". *New York Times* 4.9.1921, 56. "Kohtaukset olivat siinä mielessä uusia, että ne kuvasivat tyttöjä kilpailemassa palkinnosta, joka myönnettäisiin kauneimmalle. Toimikunta kielsi lähikuvat tyttöistä, koska ne olivat kuvattu hieman liian läheltä."

<sup>324</sup> Kirjoittaja tuntematon, "MAKING MOVIES BE GOOD. State's New Censors Want to Be Fair, They Say, Even on Bathing Girls". *New York Times* 4.9.1921, 56. "Kylpevien tyttöjen poistaminen aiheutti jonkin asteista kuohuntaa, ja tuottajat ovatkin kyselleet toisiltaan että tarkoittaako tämä nyt sitä, että kaikki kylpevät tytöt tullaan poistamaan valkokankaalta New Yorkissa, ja jos tämä on totta, niin onko vuorossa seuraavaksi tyttö lyhyessä mekossa?"



sopivaksi.<sup>325</sup> Muun muassa lyhyet hameenhelmat, savukkeiden polttaminen ja lyhyt-aikaisesta seurustelusuhteesta toiseen siirtyminen olivat modernin kaupunkilaisnaisen omia henkilökohtaisia valintoja. Ajatus naisten vapaudesta oli rantautunut jo siinä määrin amerikkalaiseen kaupunkikulttuuriin ja aikalaisten ajatusmaailmaan, että sen rajoittamista tai kontrollointia pidettiin yksilön henkilökohtaisten oikeuksien rajoittamisena. Amerikkalaisen kaupunkiyleisön toiminta eli puheet ja mahdollisuus valita minkälaisissa elokuvanäytöksissä kävi, kertoi kuitenkin siitä että valkokankaan modernia naista ei tarvinnut välttämättä sensuroida tai poistaa valkokankaalta. Taiteen sosiologian teorioiden valossa<sup>326</sup> tarkastelukohteena ollut itärannikon amerikkalainen ylin sosioekonominen luokka määrittä muun muassa lehdistön kautta kriteerit sille, minkälainen elokuvataide oli sisällöllisesti ja esteettisesti hyväksyttävää. Syntyneen reseption valossa valkokankaan moderni nainen oli kritiikistä huolimatta saavuttanut tämän aseman. Kun tämä tieto liitetään siihen tosiasiaan, että elokuvateatterit olivat kaksikymmentäluvulla laaja-alaisesti amerikkalaisen väestön ja erityisesti kasvavan keskiluokan suosimia ajanviettopaikkoja,<sup>327</sup> valkokankaan modernin naisen nauttima suosio oli suhteellisen laaja. Voidaan todeta, että tämän evidenssin valossa valkokankaan flapperilla oli takanaan melko laaja rintama kaupunkilaisväestön kannatus, joka ei kokenut tarpeelliseksi poistaa kyseistä hahmoa valkokankaalta.

Tarkasteltaessa valkokankaan modernia naista ja kaksikymmentäluvun sensuuritoimintaa Yhdysvalloissa ei naishahmon saama, sensuroinnin kannalta edullinen huomio välttämättä kerro vain siitä, että osa elokuvaan saapuneesta yleisöstä ja kaupunkiväestöstä suhtautui positiivisesti moderniin naishahmoon. Bourdieun distinktioteorian valossa kaksikymmentäluvulla käyty sensuurikeskustelu voidaan tulkita myös korkeammin koulutetun ja paremmin toimeentulevan yleisönsosan muodostamana käsityksenä valkokankaan modernista naisesta. Sanomalehdissä kirjoittaneet ja aikakaudella asiasta keskustelua ylläpitäneet tahot olivat usein yhteiskunnallisesti merkittävämmässä asemassa kuin keskiluokkainen valkokaulustyöntekijä ja näin edustivat edellä mainittua kapeampaa ja korkearvoisempaa yhteiskuntaluokkaa.<sup>328</sup> Tämän väestönsosan ja kansan syvien rivien käsitykset valkokankaalta nähdystä naisesta poikkesivat distinktioteorian valossa siinä

<sup>325</sup> Ks. esim. Erityiskirjeenvaihtaja, "A Chat With a Business Woman: Helpfulness the Fulerum Studying the Opponent's Standpoint" *The Christian Science Monitor* 17.2.1925, 8; Caryl Bane, "THE MODERN GIRL. In Business for Herself." *The Washington Post* 3.6.1923, 67.

<sup>326</sup> Ks lisää: Bourdieu 1984.

<sup>327</sup> Ross 1999, 181–182, 191.

<sup>328</sup> Torvinen 1982, 187–188, 200–201.

ratkaisevassa suhteessa, että ylempää sosioekonomista asemaa edustavat katsojat ymmärsivät naishahmon todennäköisesti fiktiiviseksi, elokuvateollisuuden tuottamaksi myyntikikaksi. Lehtien palstoilla kirjoittaneet luonnolliset henkilöt ja elokuvateollisuuden edustajat kritisoivat elokuvaan ja modernin naisen hahmoon kohdistuvaa, ylhäältä alaspäin tapahtuvaa sensuuritoimintaa aiheellisesti turhana ja liiallisena varjeluna.<sup>329</sup> Kritiikki vaikuttaa järkeen käyvältä, kun palataan tarkastelemaan amerikkalaista kaupunkikulttuuria ja tavoitteita, joita sensuuritoiminnalla pyrittiin saavuttamaan kaksikymmentäluvulla:

It has succeeded in keeping the inhabitants of Pennsylvania from learning that children are born, unless they obtain that information outside the moving-picture theatres. It has prevented citizens of Ohio from finding out that women smoke, unless they see it off the screen. It has succeeded in suppressing the fact that the Founder of Christianity was more tolerant than some of its modern exponents, unless that fact be learned from the printed page.<sup>330</sup>

Tämä *New York Timesissa* julkaistu sarkastinen pohdinta siitä, mitä elokuvaan kohdistuvalla sensuuritoiminnalla oikeastaan saavutetaan päättyi toteamukseen, jonka mukaan elokuvien katsojakunta voi kokea ylemmydentunnetta omasta älykkyydestään suhteessa elokuvasensoreihin, joiden toiminta moraalinvartioina oli kirjoittajan mielestä epäonnistunut.<sup>331</sup>

Se missä määrin elokuvaan saapuneet keskiluokkaiset ja alemmista luokista ponnistavat katsojat tulkitsivat valkokankaan modernin naishahmon samalla tavalla kuin esimerkiksi *New York Timesissa* elokuvasensoreiden toiminnasta kirjoittanut henkilö, on vaikeaa suoraan todistaa. Alkuperäislähteitä tavallisten aikalaisten henkilökohtaisista kokemuksista ja heidän elokuvistaan tekemistä tulkinnoista on miltei mahdoton löytää. Alemman sosioekonomisen luokan edustajien äänen poissaolo ei kuitenkaan ole tämän tutkimuksen kannalta kovinkaan hälyttävää: Trauben mukaan modernin amerikkalaisen kaupungin sisäinen, eri väestöluokkien keskuudessa ollut kirjava kulttuuripohja

<sup>329</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, "WHAT CENSORSHIP CAN DO." *New York Times* 26.7.1922, 9.

<sup>330</sup> Kirjoittaja tuntematon, "WHAT CENSORSHIP CAN DO." *New York Times* 26.7.1922, 9. "Sensurointi on onnistunut siinä, että pennsylvanialaiset eivät ole oppineet, että lapset syntyvät elleivät he ole omaksuneet tätä tietoa elokuvateatterin ulkopuolelta. Se on estänyt Ohion asukkaita saamasta selville sitä seikkaa, että naiset tupakoivat, elleivät he sitten näe sitä jossain muualla kuin valkokankaalla. Se on onnistunut tukahduttamaan sen tosiasian, että kristinuskon perustaja oli suvaitsevaisempi kuin monet nykyajan kristinuskon kannattajat, ellei tätä asiaa opi lukemalla."

<sup>331</sup> Kirjoittaja tuntematon, "WHAT CENSORSHIP CAN DO." *New York Times* 26.7.1922, 9.

samankaltaistui populaarikulttuurin yleistymisen myötä, kun samat viihdemuodot olivat tasavertaisesti kaikkien kaupunkilaisten ulottuvilla. Kaupunkien asukkaiden keräämät, taidetta ja sen välittämiä merkityksiä koskevat kokemukset olivat kaksikymmentäluvulla aiempaa samankaltaisempia,<sup>332</sup> joten myös kaupunkilaisten makutottumusten voidaan ajatella samankaltaistuneen vuosikymmenen saatossa. Todennäköisyys, että niin suuri osa kaupunkien väestöstä kuin keskiluokka kaksikymmentäluvulla amerikkalaisissa suurimmissa kaupungeissa oli, olisi jäänyt täysin niiden näkemysten vaikutuspiirin ulkopuolelle, joita suurimmissa sanomalehdissä viljeltiin, tuntuu mahdottomalta. Sanomalehdistä välittyneet mielipiteet vaikuttivat varmasti lukijakunnan mielipiteidenmuodostumiseen ja kykyyn tulkita Hollywood-elokuvia ja niissä näkyvää modernia naishahmoa myös tästä viihteellisyyden näkökulmasta. Elokuvantekijöille tilanne oli luonnollisesti edullinen ja tietystä mielessä tapahtumat konkretisoivat myös sen, mihin elokuvateollisuus ja yhteiskunta Pellsin mukaan pohjimmiltaan pyrki: elokuvat auttoivat Yhdysvaltoihin kaksikymmentäluvulla muuttavia ihmisiä sekä omaa identiteettiään muodostavaa ja jatkuvasto suurenevaa työväenluokkaa integroitumaan amerikkalaiseen liberaaliin arvomaailmaan.

### 6.3. Sensurointikeskustelua suomalaisten kaupunkilaisten keskuudessa

*Elokuva*-aikakauslehdessä, joulukuussa 1929 julkaistussa pääkirjoituksessa kuvaillaan Eduskunnassa marraskuun 22. päivänä käytyä keskustelua, joka liittyi elokuvien sensurointiin ja kansanedustaja Päivänsalon argumentointiin elokuvien haitallisuudesta. Pääkirjoitus edustaa suomalaisen elokuvaharrastajajoukon reaktioita poliittisten päättäjien käymään keskusteluun, jossa elokuvien syntirekisterissä olevia avioeroja, aviorikoksia ja rikollisuuden kasvua haluttiin rajoittaa lopettamalla elokuvateattereiden rakentaminen suomalaiselle maaseudulle:

Ja kun silmäilin pikkuisen eteenpäin niin tuli toinen ohjelma. Siinä oli tällainen arvostelu: 'Sukupuolielämän kaikki salaisuudet paljastetaan.' Tällaista nyt esitetään elokuvissa meidän pääkaupungissamme ja tietysti pääkaupungin jälkeen myös muissa kaupungeissa. Ja nyt halutaan myös maaseudun kansan sielunelämä myrkyttää tällaisilla elokuvilla.<sup>333</sup>

<sup>332</sup> Ks. lisää, Traube 1996.

<sup>333</sup> 1929 II VP, PTK, ed. Päivänsalo, 895.

Päivänsalon argumentointi sai aikaan Eduskunnassa elokuvien puolustamista ja vasta-argumentoinnissa nostettiin esiin elokuvien positiiviset vaikutukset:

Ja siellä paremman huvituksen puutteessa hyvin useasti kokoonnutaan pirtupullon ääreen tai joihinkin muihin perin arveluttaviin tehtäviin, kun sen sijaan jos olisi kunnollisia elokuvaesityksiä, niin nuori väki voisi mennä sinne aikaansa kuluttamaan ja varmaankin palaisi niistä kotiansa paljon enemmän ajattelevana kuin mitä useasti tuollaisista perin ikävistä seurailloista.<sup>334</sup>

*Elokuvan* toimituksessa Eduskunnassa esiin nousut elokuvien kritisointi leimautui elokuvaan perehtymättömien, itseään silti ”asiantuntijoina” pitävien ja suomalaisen maaseudun todellisesta arjesta etäännyneiden yksittäisten edustajien tietämättömäksi puheeksi. Elokuvia kohtaan nostetut syytteet ja niiden leimaaminen syyllisiksi kansan moraalin rappeutumiseen ei pääkirjoituksen mukaan ollut aiheellista saati todenmukaista. Otsikoksi pääkirjoitukselle oli valittu ”Raskaita syytöksiä”.<sup>335</sup>

Suomalaisessa keskustelussa, joka liittyi Hollywood-elokuvien vaikutusvaltaan suomalaisen yleisön keskuudessa, eri näkökulmat vaihtelivat riippuen mielipiteenilmaisijan suhteesta itse elokuvaan taidemuotona mutta myös amerikkalaiseen kulttuuriin, jota elokuvat edustivat.<sup>336</sup> Miltei poikkeuksetta elokuvien vaikutusvallasta kaksikymmentäluvulla puhuttaessa tai kirjoitettaessa esiin nousivat amerikkalainen kulttuuri ja elämä elokuvien syntykodissa, Hollywoodissa.<sup>337</sup> Suomalaisissa kaupunkien kulttuuripiireissä eli muun muassa elokuva-alan julkaisuissa elokuvien kautta Suomeen rantautunut amerikkalaisuus nähtiin hyvin usein, kuten yleisestikin suomalaisten keskuudessa,<sup>338</sup> materialistisena mutta samalla mielenkiintoisena ja houkuttelevana ”uutena”. Uudessa amerikkalaisessa kulttuurissa oli sellaisia piirteitä, joiden haluttiin siirtyvän myös Suomeen, mikä näkyi hyvin myös seuraavassa lyhyessä sitaatissa. Toteamus päättää *Filmiaitassa* julkaistun artikkelin, jossa pohdittiin miten amerikkalaisten elokuvien vaikutusvalta on ulottunut ympäri maailmaa 1900-luvun kuluessa:

<sup>334</sup> 1929 II VP, PTK, ed. Aro, 897.

<sup>335</sup> 1929 II VP, PTK, 32. istunto, perjantai 22.11.1929; R, Öller, ”Raskaita syytöksiä”. *Elokuva* 19–20/1929, 3.

<sup>336</sup> Esimerkiksi 1929 II VP, 32. istunnossa käydyssä keskustelussa, joka liittyi leimaverolakiin, kansanedustajista toimittajataustainen edustaja Aron ja uskontotieteitä lukeneen Päivänsalon näkemykset elokuvien roolista taidemuotona erosivat toisistaan merkittävästi.

<sup>337</sup> Ks. esim. Kirjoittaja tuntematon, ”Filmen” *Hufvudstadsbladet* 29.3.1927, n:o 85, 6.

<sup>338</sup> Ks. lisää esim. Koivisto 1992

– – kuuluu valituksia, että filmi olisi pääasiassa lattean amerikkalaisen keskinkertaisuuden levittäjä. Tämä on kumminkin asia, josta on ennenaikaista sanoa mitään, koska amerikkalaisuuskaan ei ole mikään selväpiirteinen ilmiö, minkä jokainen havaitsee, jos hän ryhtyy mielessään amerikkalaisuudesta kuvaa luomaan. – – Ja kolmanneksi: filmin vaikutusaika on toistaiseksi vielä liian lyhyt. Varmana voimme vain pitää, että elokuva tulee esittämään suurta osaa nykyajan kulttuurikriisin ratkaisemisessa.<sup>339</sup>

Vaikka amerikkalaisuus Hannele Koiviston mukaan haluttiin suomalaisissa kulttuuripiireissä 1920-luvulla nähdä positiivisena ilmiönä ja keinona integroitua Eurooppaan ja länteen,<sup>340</sup> ei ilmapiiri Hollywood-elokuvien suhteen ollut näin mustavalkoinen. *Elokuvasa* ja *Filmiaitassa* julkaistuista kirjoituksista ja Eduskunnan istunnossa perjantaina 22.11.1929 puhuneen toimittajataustaisen edustaja Aron argumentoinnista käy esiin, millä tavoin populaarikulttuuriin tutustuneet ja elokuvaan erikoistuneet henkilöt suhtautuivat amerikkalaiseen, elokuvien kautta Suomeen rantautuneeseen kulttuuriin. Viittauksia siitä, että elokuva-alan julkaisuissa kirjoittaneiden mielestä Hollywood-elokuvissa toteutunut amerikkalaisuus ei kulttuurillisesta näkökulmasta edustanut sitä arvomaailmaa, jonka haluttiin sellaisenaan rantautuvan Suomeen, oli runsaasti koko kaksikymmentäluvun.<sup>341</sup>

Käydyssä keskustelussa amerikkalaisen kulttuurin kritisointi ja sen mahdollinen rantautuminen Suomeen liittyi Suomessa aikakaudella esitettyjen Hollywood-elokuvien laadukkuuteen. Keskustelu asian tiimoilta päättyi usein pohdintaan, miksi amerikkalaiset korkealaatuiset elokuvat olivat niin harvassa suomalaisissa teattereissa, ja kuinka kerronnallisesti ja juonellisesti heikompilaatuisiin elokuvaan tulisi suhtautua.<sup>342</sup> Seppälän mukaan Suomeen tuotiin Hollywoodista runsaasti keskinkertaisia, heikompilaatuisia elokuvia, joita elokuvien levittäjät ja esittäjät mainostivat runsaasti ja positiiviseen sävyyn. Negatiivista mainontaa ei juurikaan esiintynyt, vaan elokuvajulkaisutkin pitäytyivät samassa linjassa kirjoittaessaan elokuva-arvosteluja *Filmiaittaan* ja *Elokuvaan*. Seppälän mukaan kyseessä oli tietoinen elokuvapoliittinen päätös, jonka avulla Hollywood-elokuvia esittävät ja levittävät tahot

<sup>339</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Filmin maailmanvalta” *Elokuva* 19/1928, 15.

<sup>340</sup> Koivisto 1992, 38–41.

<sup>341</sup> Ks. mm. R–d., ”Amerikkalaisten filmien ylivalta. Mitä jokapäiväisten lehtien filmiarvosteluilta odotetaan.” *Filmiaitta* 15/1926, 232; Tri B. Idestam-Almqvist, ”Suudelmaa ja rakkautta Amerikkalaisissa filmeissä”. *Filmiaitta* 11/1927, 182–183.

<sup>342</sup> Ks. mm. 1921 I VP, PTK, ed. Ailio, 456.

saiivat yleisön saapumaan kaikesta huolimatta elokuvateattereihin.<sup>343</sup>

Tilanne 1920-luvun suomalaisissa elokuvateattereissa oli näistä lähtökohdista tarkasteltuna mielenkiintoinen ja toisaalta myös hyvin ristiriitainen. Suomalaiset kulttuuripiirit halusivat avautua länteen ja omaksua valkokankaalta amerikkalaisen kulttuurin piirteitä suomalaiseen kulttuuriin, mutta Suomeen runsaslukuisena tuodut Hollywood-elokuvat eivät laadullisesti saavuttaneetkaan tätä haluttua kulttuurin ”tasoa”.<sup>344</sup> Hollywood-elokuvien heikko sisällöllinen laatu ei jäänyt myöskään valtion viranomaisilta tai kansanedustajilta huomaamatta, jolloin elokuva-alan harrastajat joutuivat tilanteeseen, jossa vaakakupeissa lepäsivät elokuvataiteen katoaminen Suomesta ja heikkolaatuisten elokuvien markkinoiminen laadukkaampina kuin ne todellisuudessa olivat. Vaikka yksittäiset elokuva-alan julkaisuissa kirjoittaneet henkilöt kokivat huonolaatuiset amerikkalaiset elokuvat häpeäpilkuiksi elokuvataiteelle, *Filmiaitta* ja *Elokuva* päätyivät kaikesta huolimatta valita yleisen linjansa niin että ne tukivat Hollywood-elokuvia. *Filmiaitassa* elokuvauutuuksista kirjoitettujen arvosteluiden alkuun kirjoitettu pohdinta kuvaa hyvin tilannetta, jossa kirjoittajan oma mielipide amerikkalaisten elokuvien laadusta ja niiden välittämästä moraalista on ristiriidassa lehden yleisen linjauksen kanssa:

Amerikkalaisessa porvarillisessa filmidraamassa on huomattavissa vahvasti korostettu tendenssi, joka ei yleensä ole kovinkaan mutkikasta ja joka meistä eurooppalaisista tuntuu jotenkin yksinkertaiselta. – – Esimerkkinä tällaisesta tyypistä mainitsemme *Äiditön koti*, joka on liikuttava, tunteikas ja ennen kaikkea tarkoituspäisen siveellinen. – – Me emme kuitenkaan halua pienentää tällaisen moraalifilmin arvoa, vaan olemme päinvastoin valmiit tunnustamaan sille suurenkin eettisen merkityksen, sillä filmin tulee tule teiteellisen tehtävänsä ohella täyttää myöskin tehtävänsä kansankasvattajana.<sup>345</sup>

Nimimerkillä Robin Hood kirjoittanut henkilö päätyy ylistämään hyvinkin ristiriitaisesti amerikkalaisia elokuvia vastaiskuna ruotsalaisen filmisensori Ruben G:son Bergin esittämiin kriittisiin mielipiteisiin Hollywood-elokuvista. Kirjoituksessa ylistetään, kuinka Hollywood-elokuvat kuvaavat todellista, jokapäiväistä ja esteettistä elämää:

<sup>343</sup> Seppälä 2012, 52–52.

<sup>344</sup> Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon, ”Tulevia elokuva ensi-iltoja” *Suomen Kuvalehti* 27.10.1928, 1864–1867.

<sup>345</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Filmiohjelmistomme.” *Filmiaitta* 5/1922, 86.

Me nautimme heidän nuorekkaista säihkyivistä silmistään, heidän luontevasta naurustaan heidän notkeista vartaloistaan – heidän elämästään! Juuri amerikkalainen elokuva osuu tässä oikeaan sillä se saattaa tuoda esiin heidän luonnollisen, terveen sulonsa. Amerikkalaiset osaavat myös elokuvassa olla oma itsensä.<sup>346</sup>

Tilanne elokuvien välittämien viestien ympärillä oli haastava. Kun elokuvat tavoittivat valkokankaan kautta yhä useamman suomalaisen, haluttiin elokuva-alaa harrastaneiden keskuudessa tilanteeseen myös jonkinlainen ratkaisu. Elokuvaharrastajien keskuudessa ratkaisua lähdettiin hakemaan julkisen sanan ja sanomalehtien kautta. Elokuviin saapuvat katsojat saivat kaksikymmentäluvulla tietoa esitettävistä elokuvista pääsääntöisesti sanomalehdissä kirjoitetuista elokuva-arvosteluista, sekä lehdissä että kaduilla olevista reklaameista. Nämä olivat myös ne väylät, joiden kautta elokuva-alan harrastajat olisivat halunneet vaikuttaa suomalaisten elokuvakäyttäytymiseen. Kun heikkolaatuisten elokuvien esittämiseen ei voitu eikä oikeastaan haluttukaan vaikuttaa, näytti tämä sanomalehtien kautta tapahtuva elokuvayleisön käyttäytymisen ohjaileminen nimimerkillä R–d. *Filmiaitassa* kirjoittaneen mukaan potentiaaliselta vaihtoehdolta:

Huomattava parannus saataisiin aikaan, jos sanomalehtien filmiarvostelu tehtäisiin entistä ankarammaksi ja oikeamielisemmäksi. -- Tähän seikkaan on asiassa syntyneen sanomalehtikeskustelun ohella kiinnitetty Ruotsissa sangen paljon huomiota, eikä ole epäilemistä, että tilanne meilläkin paranisi huomattavasti, jos sanomalehdistö rehellisesti ja puolueettomasti asettuisi lausumaan tuomionsa esitettävistä filmeistä niin taiteellisessa kuin sivistyksellisessä suhteessa.<sup>347</sup>

R–d. päätti kirjoituksensa toteamalla, että kyseessä on koko laajan sanomalehdistön yhteinen sivistystehtävä, kun erityisesti se kansanosaa, joka ei kuulu *Filmiaitan* lukijakuntaan, kaikista kipeimmin tarvitsisi tätä ohjailua. Laadukkaita elokuvia tarvittiin sekä elokuvataiteen maineen kohottamiseksi että maalaisväestön sivistämiseksi.<sup>348</sup> Keskustelusta näkyikin selkeästi se, kuinka agraarinen ja kulttuurillisesti länsimaalaistumattomaksi Suomi vielä 1920-luvulla koettiin. Vain suppea, kaupungeissa asuva osa suomalaisista itse asiassa törmäsi tähän keskusteluun, jossa pohdittiin

<sup>346</sup> Robin Hood, ”Elokuva-arvosteluja” *Filmiaitta* 7/1928, 6.

<sup>347</sup> R–d. ”Amerikkalaisten filmien ylivalta. Mitä jokapäiväisten lehtien filmiarvosteluilta odotetaan.” *Filmiaitta* 15/1926, 232; Kirjoittaja tuntematon, ”Filmitaide ja huvivero.” *Filmiaitta* 17.10.1921, 50.

<sup>348</sup> Ks. myös 1929 II VP, PTK, ed. Aro, 897, 896.

amerikkalaisten elokuvien vaikutusvaltaa suomalaisiin ja suomalaiseen kulttuuriin.<sup>349</sup> Suurimmalle osalle suomalaisia Hollywood-elokuvat olivat todennäköisesti vain uuden modernin aikakauden viihdemuoto, joka toi mukanaan kuvia suuresta maailmasta ja sen erikoisesta kulttuurista, joka erosi huomattavasti suomalaisesta arjesta.

Oireellista käydyssä keskustelussa oli myös orastava kansainvälinen vertailu. Kun kaupungeissa asuneet suomalaiset pohtivat miten elokuvateattereiden tarjoamiin amerikkalaisiin ilmiöihin kuten väkivaltaan, rakkauteen ja moderniin naiseen tulisi Suomessa reagoida, nostettiin keskustelussa myös esille kansainväliset esimerkit:

Tietojen mukaan saatiin viime vuonna 250,000 m. filmiä niistä suudelmaa kuvaavista filmikappaleista, joita Japanin filmisensuuri viime vuonna leikkasi amerikkalaisista filmeistä.<sup>350</sup>

Kansainvälisen vertailun avulla suomalaiset elokuva-alaan erikoistuneiden ihmisten ja *Filmiaittaa* ja *Elokuva* lukeneiden kaupunkilaisten käsitykset kansainvälisestä suhtautumisesta valkokankaan vartiointiin laajenivat ja toisaalta auttoivat hahmottamaan sitä, mitkä tekijät esitetyissä elokuvissa muualla maailmassa oli koettu haitallisiksi.<sup>351</sup> Yhdysvalloissa kaksikymmentäluvulla nähty elokuvantekijöiden itse-sensurointi, jonka seurauksena elokuvien aiheet valittiin edustamaan yleisesti hyväksytyjä arvoja ja juonen osalta kultaista keskitietä kulkevaa tarinankerrontaa, ei aina saavuttanut hyväksyntää suomalaisten, elokuvista kiinnostuneiden henkilöiden keskuudessa.<sup>352</sup> Yksi esimerkillinen kansainvälinen malli löytyi sitä vastoin naapurimaa Ruotsista, jonka kulttuurillinen ilmapiiri ja tavat olivat skandinaavisuudessaan sekä konkreettisesti läheisyydessään suomalaisille hyvin tuttuja kaksikymmentäluvulla.<sup>353</sup>

Hollywood-elokuvien osalta tämä sensuroinnin ja elokuvien laadusta käyty keskustelu loi kuvan siitä tasapainoilusta jota suomalaisen kaupunkiväestön keskuudessa kaksikymmentäluvulla käytiin. Osa suomalaisesta kaupungeissa asuneesta kulttuuriväestä pyrki kaksikymmentäluvun sensurointikeskustelussa hakemaan itselleen

<sup>349</sup> Argus, ”Filmipakinaa.” *Filmiaitta* 12/1923, 165.

<sup>350</sup> Tri B. Idestam-Almqvist, ”Suudelmia ja rakkautta Amerikkalaisissa filmeissä”. *Filmiaitta* 11/1927, 182.

<sup>351</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Tulevia elokuva ensi-iltoja” *Suomen Kuvalehti* 27.10.1928, 1867.

<sup>352</sup> Kasper, ”Filmisensoria haastateltu.” *Filmiaitta* 3/1928, 4; Kirjoittaja tuntematon, ”Filmen” *Hufvudstadsbladet* 29.3.1927, n:o 85, 6.

<sup>353</sup> R-d.”Amerikkalaisten filmien ylivalta. Mitä jokapäiväisten lehtien filmiarvosteluilta odotetaan.” *Filmiaitta* 15/1926, 232; Sillanpää 2002, 40–41.



jossain määrin uutta roolia muuttuneessa suomalaisessa kulttuurikentässä. Heidän perinteinen ja etuoikeutettu roolinsa sekä kulttuurin kuluttajina että sen tulkitsijoina oli kaksikymmentäluvun kuluessa muuttunut kun Suomessa esitettyjen Hollywood-elokuvien myötä nyt myös suomalainen kaupungeissa asunut työväestö ja maalaisväestö olivat tulleet osaksi kulttuurin kuluttajia. Kulttuuriväki ei enää pystynyt samalla etuoikeutetulla tavalla kuin aikaisemmin vaikuttamaan siihen, minkälainen kulttuuri oli suosittua suomalaisessa kaupunkimiljöössä. Keskeiseksi kysymykseksi nousi myös se, minkälaisia Hollywood-elokuvia Suomessa olisi pitänyt kaksikymmentäluvulla elokuvateattereissa esittää. Ensisijaisesti esitettyjen elokuvien haluttiin yleisen mielipiteenkin valossa olevan korkealaatuisia. Kuopion vuoden 1929 elokuvatarjontaa käsitelleessä elokuvateatterinjohtaja Herra Karpowin haastattelussa elokuvien laatu nousee voimakkaasti esille, ja erityisesti Charlie Chaplinin tuottamat elokuvat mainitaan muiden yhtiöiden tuottamista elokuvista poiketen tarkasti lukumäärää myöten: ”Teattereissani tulen näyttämään maailman johtavien elokuvatehtaiden parhaat tuotteet. Mainitsen tässä ainakin seuraavat suurtehtaat: Paramount, First National, Ufa, P. D. C., Metro-Coldwyn Mayer ja sitten vielä kuusi Charlie Chaplin elokuvaa.”<sup>354</sup>

Charlie Chaplinin elokuvien huomioiminen on hyvä esimerkki siitä, minkälaista elokuvataidetta pidettiin suomalaisissa kaupungeissa arvossaan. Myös Seppälä on todennut Chaplinin elokuvien saavuttaneen Suomessa kaksikymmentäluvulla laadukkaan ja arvostetun elokuvan statuksen. Chaplinin elokuvien realismi, kulkurielämään liittynyt niukkuus ja anarkistisuus edustivat arvoiltaan jotain, mikä oli lähellä suomalaista kulttuuria ja mihin suomalaisten oli helppo samaistua.<sup>355</sup> Chaplinin tuotantoon verrattuna suurin osa muista Hollywoodissa tuotetuista elokuvista poikkesi kulutuskulttuurinsa ja loisteliasta kaupunkilaiselämää kuvaavien tarinoidensa muodossa suomalaiselle kaupunkilaisyleisölle tutusta arjesta.<sup>356</sup>

Kun Yhdysvalloissa valkokankaalta nähdyt tarinat ja ilmiöt olivat amerikkalaiselle kaupunkilaisyleisölle kulttuurin puolesta hyvinkin tuttuja, valkokankaan vartiointi keskittyi Yhdysvalloissa pääsääntöisesti siihen, kuinka paljon elokuvat mahtoivat poiketa todellisuudesta. Suomalaisissa kaupungeissa Hollywood-elokuvilla oli jo

<sup>354</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Savon horisontista.” *Filmiaitta* 17/1929, 10.

<sup>355</sup> Seppälä 2012, 93–99.

<sup>356</sup> Esim. Hollywood-elokuvissa näkyvät muoti oli suomalaiselle kaupunkiväestölle usein saavuttamattomissa taloudellisten syiden vuoksi. Ks. mm. Kirjoittaja tuntematon ”Rikkaiden maiden muotikukkasia” *Suomen Kuvalehti* 13.11.1920, 1020–1021.

lähtökohtaisesti erilainen rooli. Suomalaisille kaupunkilaisille Hollywood-elokuvat edustivat vierasta amerikkalaista kulttuuria, joka edusti hyvin erilaista arvomaailmaa kuin suomalainen kaupunkikulttuuri 1920-luvulla käytännössä oli. Suomalaiselle kaupunkiväestölle elokuvat eivät edustaneet todellisuutta, eivätkä siinä samassa mielessä myöskään koskettaneet henkilökohtaisesti katsojakuntaa, kuten amerikkalaisen yleisön keskuudessa tapahtui. Näin ollen suomalaisessa valkokankaan vartioinnissa päädyttiinkin pohtimaan elokuvien laadun kohentamista ja taidearvon parantamista sensuroinnin ja elokuvien kieltämisen sijaan. Hollywoodissa tuotetun modernin naishahmon rooli tässä, sekä elokuvajulkaisuiden ja sanomalehtien sivuilla että Eduskunnassa käydyissä laatu keskustelussa, oli hyvin vähäinen. Suomalainen kaupunkiväestö liitti tuskin kertaakaan modernin flapper-hahmon syylliseksi elokuvan heikkoon laatuun, vaan miltei poikkeuksetta syylliseksi leimattiin heikosta käsikirjoituksesta ja näyttelijäsuorituksista johtuva epärealistisuus.

Sen sijaan syötetään meille edelleen vanhan reseptin mukaan valmistettuja filmejä: voimakas ja urhea mies, vieno ja suloinen nainen, jotka vaikeuksien jälkeen vihdoin saavat toisensa. Hän kantaa naisen kuohujen yli tämän kietoessa pehmeät käsivartensa hänen leveän ja miehekkään niskansa ympäri. Ja loppukohtauksessa näkee heidän syleilevän kuumasti toisiaan. Ei jälkeäkään uudesta naisesta.<sup>357</sup>

*Elokuvassa* julkaistu kirjoitus kertoo toisaalta myös siitä, että jotkut suomalaiset kaupungeissa eläneet olisivat halunneet Hollywood-elokuvien olevan myös aiheiltaan ja erityisesti parisuhdetta ja rakkautta käsitteleviltä teemoiltaan modernimpia. Elokuvien tapa esittää naisten ja miesten välinen rakkaus ja kenties jossain vaiheessa näiden päätyminen avioliiton onnelliseen satamaan noudatti vakiintunutta kaavaa, jota *Elokuvassa* kuvailtiin tuhkimotarinaksi, siis puhtaaksi fiktioksi. Parisuhteita ja rakkautta käsittelevien elokuvien juonet rakentuivat voimakkaasti tämän fiktioksi mielletyn juonikuvion varaan, jossa mies, nainen ja roolihahmojen välinen rakkaus kohtaa lukuisia vastaiskuja ja haasteita. Lopulta tosirakkaus kuitenkin voittaa ja elokuvan sankari ja sankaritar saavat toisensa.<sup>358</sup> Yleisön odotushorisontit amerikkalaisten elokuvien onnellisista loppuratkaisuista olivat juurtuneet elokuvan lyhyen historian aikana varmasti myös osan suomalaisen kaupunkiväestön keskuuteen. Kaksikymmentäluvun aikakauslehdissä suomalaisen elokuvayleisön ajateltiin olevan

<sup>357</sup> Erik Lindorm, ”Iankaikkinen loppusuudelma”. *Elokuva* 11/1925, 215.

<sup>358</sup> Erik Lindorm, ”Iankaikkinen loppusuudelma”. *Elokuva* 11/1925, 215; Eero Havas, ”Filmin ihme”. *Suomen Kuvalehti* 28.1.1928, 5.

niin sidoksissa amerikkalaisten elokuvien epärealistisiin juonenkäänteisiin, että yleisöä suorastaan pyrittiin muistuttamaan siitä, että kaikki elokuvat eivät suinkaan olleet samanlaisia kuin Hollywoodissa tuotetut.

Nyt lukija varmaankin luulee, että elokuva päättyy nuoren pariskunnan juhلامarssiin valtakuntansa pääkaupunkiin. Niin kävisikin amerikkalaisessa elokuvassa, mutta tämä onkin ruotsalainen ja juoni sen vuoksi todennäköisempi vaikka loppu silti on yllättävä.<sup>359</sup>

Hollywood-elokuvien moderniin naishahmoon liittynyt aikalaiskeskustelu keskustelu oli hyvin havainnollistava. Suomalaisissa kulttuuripiireissä liberaalit ja modernit ajatukset naisten aiempaa vapaammasta asemasta yhteiskunnassa ja miehen rinnalla olivat jossain määrin rikkoneet perinteistä ajatusta suomalaisesta agraarinaisen roolista. Osa kaupunkien liberaalimmista kulttuuripiireistä ei halunnutkaan poistaa modernia flapperia tai uutta naista valkokankaalta, vaan pikemminkin naishahmon haluttiin esiintyvän omaa uutta arvomaailmaa edustaen. Myös Suomen valtiolta ja kirkko päättyivät kaksikymmentäluvun kuluessa ratkaisuihin, joissa Hollywood-elokuvien sensurointi ei painottunut mainitsemisen arvoisesti uuden naisen häivyttämiseen valkokankaalta.<sup>360</sup>

Huomionarvoiseksi nouseekin debatti, jota käytiin ”Filmin ihmeen” ja ”tuhkimotarinan” ympärillä. Koiviston mukaan suomalaisten kaupunkien kulttuuripiirit halusivat integroida Suomen ja suomalaiset yhä tiiviimmin läntiseen kulttuuripiiriin. Esimerkiksi moderneja ihanteita kannattanut kulttuuriväestä muodostunut Tulenkantajat-ryhmä pyrki tietoisesti irrottautumaan valkoisen Suomen ideologiasta ja korvaamaan kulttuurissa näkyvän maaseudun ja talonpoikaisuuden kaupunkien sivistyneistön aatteilla.<sup>361</sup> Hollywood-elokuvien kaavamaisuus ja niiden aika-ajoin epärealistinen tapa kuvata uudet naiset hyvin konservatiivisesti parisuhteen viitekehyksessä, ei tässä mielessä tukenut kaikkia suomalaisen kulttuurillisen sivistyneistön ajamia tavoitteita. Vaikka uusi nainen näkyi yhä useammin valkokankaalla, saattoi se kuitenkin osan suomalaisten modernien kulttuuripiirien ja kaupunkiväestön mielestä piirtyä suomalaisen elokuvayleisön mieliin vääränlaisena. Suomalainen kaupunkiväestö länsimaistui kovaa vauhtia saaden vaikutteita amerikkalaisesta ja yleisemmin

<sup>359</sup> Kirjoittaja tuntematon, ”Hänen kuninkaallinen korkeutensa shinglaa” *Elokuva* 13/1928, 9.

<sup>360</sup> Ks. lisää mm. 1929 II VP, 32. istunto, perjantai 22.11.1929; Nenonen 1995.

<sup>361</sup> Koivisto 1992, 41.

länsimaalaisesta kulttuurista monipuolisesti eri väylien kautta. Maaseudulla sitä vastoin oli vain joitakin elokuvateattereita, joista kulttuurivaikutteet olisivat siirtyneet aikalaisten arkeen.<sup>362</sup> Valkokankaan modernin naisen kriittinen tarkastelu oli täten kaupunkilaisille huomattavasti luonnollisempaa kuin maaseuduilla asuvalle kansanosalle, joka saattoi ehkä myös jossain määrin avokätisemmin ottaa vastaan tuon jossain määrin virheelliseksi koetun kuva uudesta modernista naiseudesta.

Ilmiön taustalla voidaan nähdä yksinkertaisesti suomalaisen kulttuuriväen ja elokuvaharrastajien keskuudessa vallinnut halu välttää virheellisten luulojen synty ja mahdollisesti jo syntyneiden ennakkoluulojen synty kaupungeissa asuvia nuoria suomalaisnaisia kohtaan. Tuskin kulttuuripiirit tietoisesti hakivat tätä modernin suomalaisen naishahmon imagon puhdistamista vähemmin sivistyneeksi mieltämensä kaupunkiväestön keskuudessa, mutta jossain määrin tätä imagonpuhdistumista saattoi myös tapahtua. Amerikkalaisessa kaupunkikulttuurissa naisten urasuuntautuneisuus oli yhä yleisempää, ja amerikkalaisnaisen päätöstä panostaa omaan uraan alettiin kaksikymmentäluvun kuluessa myös arvostamaan. Aviottomuutta ja maallistuneempia elämäntapoja alettiin vuosikymmenen aikana arvostaa joidenkin kaupunkilaisnaisten keskuudessa myös suomalaisessa kaupunkimiljöössä.<sup>363</sup> Vaikka valkokankaan uusi nainen oli noudattanut tätä samaa kaavaa ja astunut pois perinteisestä roolistaan, oli se kuitenkin Hollywoodin elokuvakäsikirjoittajien luomien juonenkäänteiden vanki. Vaikka suomalaisissa kulttuuripiireissä Koiviston mukaan suhtauduttiinkin melko vähätellen maaseudulla asuviin suomalaisiin, välittyi heidän puheestaan kuitenkin jossain määrin kiinnostusta ja huoli siitä, miten länsimaalainen ja amerikkalainen käsitys naiseudesta juurtuisi kaksikymmentäluvun Suomeen.

---

<sup>362</sup> Sillanpää 2002, 37–38; Elokuvateattereita oli rakennettu kaksikymmentäluvulla vähemmän maaseudulle, kuin kaupunkiin. Toisaalta elokuvateattereita ei esim. osan kansanedustajien mielestä ollut tarpeellista edes rakentaa suomalaiselle maaseudulle. Ks. esim. 1929 II VP, PTK, ed. Päivänsalo, 895.

<sup>363</sup> Cronvall 2000, 121–122.

## 7. Päätäntö

Epäilemättä maailmassa ei ole filmin veroista lähetyssaarnaajaa vielä ollut. Tosin kuuluu valituksia, että filmi olisi pääasiassa lattean amerikkalaisen keskinkertaisuuden levittäjä.<sup>364</sup>

Mikäli kaupungin elokuvateatteri ei suomalaiselle, kaupungissa asuvalle ihmiselle tullut koskaan 1920-luvun kuluessa tutuksi, ainakin elokuvateatterin ulko-ovessa komeileva reklaami näytti mistä amerikkalaisuudessa ja sen keskuudessa syntyneessä uudessa naishahmossa oikein oli kyse. Moderni yhdysvaltalainen nainen saapui Hollywood-elokuvien myötä kansallista identiteettiään rakentavaan Suomeen säärensä paljastaen ja suomalaisten makuun villisti käyttäytyen. Yhdysvalloista maailmanlaajuisiksi levinnyt talouslama päätti aikakauden huolettomuuden, ja uusi nainenkin päätti pukea kolmekymmentäluvulla ylleen hameen, joka peitti myös polvet. Kaksikymmentäluvulla, Hollywood-elokuvien kulta-ajalla, valkokankaan uuden naisen ympärillä käytiin kuitenkin kiivasta keskustelua, joka liittyi voimakkaasti todelliseen, aikaisten ympärillä olevaan yhteiskuntaan.

1920-luvun amerikkalaiset ja suomalaiset kaupungit saivat todistaa historiallista murrosta paitsi modernisaation ja tekniikan myös sukupuoliroolien murtumisen saralla. Jotkut amerikkalaiset kaksikymmentäluvun naiset elivät suomalaisiin kanssasisariinsa verrattuna vapaampaa ja riippumattomampaa elämää suurkaupunkien sykkeessä tapailen miehiä, rakentaen uraputkea ja pukeutuen lyhyisiin hameisiin kriittisistä äänensävyistä piittaamatta. Tämä todellinen uusi amerikkalainen nainen antoi myös Hollywoodin elokuvantekijöille kimmokkeen ja toimi ehtymättömänä inspiraation lähteenä kaksikymmentäluvun elokuvien naisroolihahmoille. Siipiään kokeileva uusi nainen ”flapper” muuttui kaksikymmentäluvun Hollywood-elokuvien tunnusmerkiksi ja naishahmoa esittäneet naisnäyttelijät jäivät elämään historiaan hurmaavina, lapsenomaisina ja miehiä viekottelevina hupsuina.

Osa amerikkalaisesta kaupunkiyleisöstä oli kriittisiä Hollywoodin luomaa naiskuvaa kohtaan, eikä allekirjoittanut sitä kuvaa, joka uudesta naisesta oli luotu valkokangasta varten. Elokuvan flapper teki hallaa todelliselle uudelle naiselle ja sai tämän näyttämään

---

<sup>364</sup>Kirjoittaja tuntematon, ”Filmin maailmanvalta”. *Elokuva* 19/1928, 14–15.

kevytmieliseltä ja aika ajoin jopa järjettömältä, uuden naisen irvikuvalta: todellinen uusi nainen ei ollut se sama nainen, jonka yleisö näki valkokankaalta. Osa *New York Timesissa*, *Washington Postissa* ja *The Christian Science Monitorissa* kirjoittaneista aikalaisista koki, että Hollywoodin luoma uusi nainen saattaisi vääristää sitä yleistä käsitystä, joka kaksikymmentäluvun kaupunkilaisille ja elokuvayleisölle uudesta naisesta syntyi. Uuden modernin naisen asema amerikkalaisessa kaupunkimiljöössä ei suinkaan ollut itsestäänselvyys eivätkä itsenäiset modernit naiset olleet luonnollinen osa kaupunkikulttuuria. 1920-luku osoittautuikin aikalaiskeskustelun valossa siksi ajanjaksoksi, jolloin uusi nainen ryhtyi vakiinnuttamaan asemaansa amerikkalaisessa ja eurooppalaisessa kaupunkikuvassa.

Hollywoodin elokuvantekijät yrittivät käsitellä naisten muuttunutta ja uutta yhteiskunnallista roolia huumorin avulla, ja useimmiten se osoittautui myös toimivaksi ratkaisuksi. Humoristisena hahmona uusi moderni nainen oli helpompi käsitellä ja tietysti elokuva taidemuotona mahdollisti sen, että elokuvantekijät pystyivät itse päättämään elokuvan loppuratkaisun ja valkokankaan uuden naisen kohtalon. Vastoin todellisuutta valkokankaan nainen päätyi lipumaan avioliiton onnelliseen satamaan ja elämään loppuelämänsä voimakkaan miehen rinnalla. Se, jatkoiko Hollywood-elokuvien uusi nainen omaa itsenäistä elämäänsä ansiotyössä käyden ja kahviloissa ystävättäriensä kanssa istuen, ei selvinnyt elokuvien loppuratkaisuista. Toisaalta aikaalaisten käymässä keskustelussa ei myöskään tätä seikkaa jääty edes pohtimaan. Elokuvan viimeisillä ja ratkaisevilla minuuteilla uusi nainen yksinkertaisesti otti askeleen kohti perinteitä ja konservatiivista kulttuuria, joka näytti monelle aikalaiselle olevan edellytys todelliselle onnellisuudelle ja rakkaudelle.

Hollywood-elokuvissa esiintyi myös uhkaavampi uusi nainen, joka leimautui yleisesti vampiksi tai vampyyriksi. Vampyyrista kirjoitetut artikkelit ja jutut seikkailivat *New York Timesin*, *The Washington Postin* ja *The Christian Science Monitorin* sivuilla vuosikymmenen aikana. Tämä naishahmo ei ollut enää viaton ja hupsu viekottelija, vaan laskelmoiva ja omia etujaan ajava miestennielijä. Valkokankaan vampyyri oli astunut askeleen pidemmälle kuin flapper: tämä naishahmo ei vain tyytynyt vierailemaan miehille etuoikeutetussa julkisessa ulottuvuudessa, vaan puhtaasti eli siellä ja käyttäytyi kuin mies. Malliesimerkki valkokankaan voimakastahtoiselle naishahmolle löytyi amerikkalaisesta yritysmaailmasta, jonne osa aikalaisnaisista oli raivannut tiensä. Erityisesti *New York Timesissa* julkaistiin 1920-luvulla runsaasti näiden

yritysmaailmassa ansiotyötä tehneiden naisten haastatteluja ja heidän itse kirjoittamiaan kirjoituksia, joissa kävi selkeästi ilmi kuinka kaksikymmentäluvun amerikkalainen kaupunkiväestö suhtautui patriarkaalista kulttuuria uhmaavaan ja rikkovaan naishahmoon – Hollywood päätti pukea tämän uuden uhmaavan naisen pedon rooliin. Kaksikymmentäluvun kaupunkilaisyleisö hyväksyi tämän naishahmon olemassaolon valkokankaalla, mutta hahmon alkuperää ei elokuvayleisön keskuudessa juurikaan päädytty pohtimaan.

Suomalaisissa kaupungeissa Hollywood-elokuvien naishahmojen ympärillä käyty keskustelu oli jossain määrin samankaltaista kuin Atlantin takana käyty mielipiteiden vaihto. Molemmissa kulttuuripiireissä valkokankaalta tarjottu naishahmo ymmärrettiin pohjimmiltaan viihteeksi ja populaarikulttuurin tuotteeksi. Kaupunkilaisen elokuvayleisön odotushorizontit olivat rakentuneet voimakkaasti elokuvien viihteellisyyden varaan: elokuvien tuli saada yleisö nauramaan ja niiden tuli olla näyttelijäsuoritusten ja filmatisoinnin puolesta laadukkaita. Valkokankaan uusi nainen oli sekä suomalaisyleisölle että amerikkalaiselle yleisölle fyysisen ihailun kohde ja seksuaalinen hahmo. Suomalaisessa aikalaiskeskustelussa sekä viihteellisemmät aikakauslehdet että uutistarjontaan painottuneet sanomalehdet kirjoittivat Hollywood-elokuvien naishahmoista näiden fyysisiä ominaisuuksiaan ihailen ja ylistäen. Naistähdet hallitsivat sekä fyysisillä ominaisuuksillaan että konkreettisella läsnäolollaan kaksikymmentäluvun valkokankaita ja elokuvayleisön ajatuksia.

Tämän seksuaalisen naishahmon mahdollinen vaikutusvalta aikalaistyttöihin oli myös jatkuvasti esillä suomalaisten ja amerikkalaisten lehtien palstoilla. Antoiko valkokankaan nainen aikalaisnaisille vääränlaisen esimerkin siitä, miltä heidän tulisi näyttää ja elää? Hekumallisen ja riisuttua pintaa esittelevän Hollywood-elokuvan naisen pelättiin rapauttavan nuorten tyttöjen moraaliala ja syöksevän heidät kohti elämäntapaa, jonka seurauksena tytöt saattaisivat alkaa jopa harjoittamaan prostituutiota.

Suomalaisessa keskustelussa valkokankaan uusi nainen nivoutui moniin yhteiskunnallisiin ilmiöihin, jotka värivät kaksikymmentäluvun suomalaista kaupunkikulttuuria. Kieltolaki, naisten yhteiskunnallisten oikeuksien laajeneminen, valkoisen Suomen kansallisen identiteetin rakentaminen ja halu avautua kohti läntistä kulttuuripiiriä löivät leimansa siihen, kuinka aikalaiset käsittelivät valkokankaan uutta naista. Ideaali suomalainen nainen oli kaksikymmentäluvulla valveutunut kotiäiti, joka

halusi rakentaa suomalaista yhteiskuntaa ja luoda maasta vakaan kokonaisuuden tuleville suomalaisille sukupolville. Työvälineiksi tämän tavoitteen saavuttamiseksi naisille hyväksyttiin kansakoulut, yhteiskunnallinen aktiivisuus järjestöissä ja uuttera työnteko tehtaissa. Hollywoodin uusi nainen ei edustanut tätä samaa arvomaailmaa, vaan tarjosi suomalaiselle kaupunkiväestölle kuvan itseensä panostavasta, nautinnonhaluisesta ja aika ajoin jopa itsekeskeisestä nuoresta naisesta. Valkokankaan uusi nainen ei epäilyistä huolimatta onnistunut syrjäyttämään sitä perinteistä mielikuvaa, joka suomalaisella kaupunkiväestöllä oli ihanteellisesta kaksikymmentäluvun suomalaisnaisesta. Tästä huolimatta Hollywoodin flapper sai kuitenkin jonkin asteista muutosta aikaan suomalaisessa kaupunkikulttuurissa kaksikymmentäluvun kuluessa.

Kaksikymmentäluvun suomalaisten kaupunkilaisten keskuudessa vallinneet kauneuskäsitykset ja ajatus kauniista naisesta muuttui kaksikymmentäluvun kuluessa. Uudet kauneusihanteet muodostuivat kotikutoisen perinteen ja amerikkalaisen naismallin kombinaatiosta, jonka seurauksena todellisille suomalaisille kaupunkilaisnaisille avautui joitakin mahdollisuuksia ilmaista itseään visuaalisesti aiempaa monipuolisemmin. Ennen kaikkea valkokankaan uusi nainen tarjosi suomalaiselle kaupunkiväestölle esimerkkejä siitä, kuinka naiseus oli muuttunut ja kuinka uusi itsenäisempi nainen liberaalimmassa kulttuuriympäristössä pystyi toimimaan. Niille suomalaisille kaupunkilaisnaisille, jotka olivat jo omaksuneet näitä uuden naisen piirteitä ja pyrkivät aktiivisesti pitämään kiinni saavuttamistaan etuoikeuksista, Hollywood-elokuvat toimivat todennäköisesti myös rohkaisevana esimerkkinä.

Kun Hollywood-elokuvan uusi nainen Yhdysvalloissa muuttui liian säädyttömäksi, kysymys ennakkotarkastuksesta ja sensuroinnista nousi aikalaiskeskustelun polttavaksi aiheeksi. Amerikassa sensuuritoimintaan liittyi laajempi kokonaisuus, joka koski elokuvien moraalittomuuden ohella koko Hollywood-elokuvateollisuuden imagoa. Yksittäisenä seikkana moraalikysymykset ja valkokankaan uuden naisen sensuroiminen herätti amerikkalaisten sanomalehtien sivuilla keskustelua, joka päättyi lopulta siihen, että sensurointi oli tarpeetonta. Osa amerikkalaisesta kaupunkiväestöstä koki että uuden naisen sensuroiminen elokuvissa johtaisi lopulta myös todellisen uuden naisen ”sensuroimiseen” ja laajemmin kansalaisten henkilökohtaisten vapauksien rajoittamiseen.



Suomessa Hollywood-elokuvien sensurointia tapahtui ja pääsääntöisesti sitä perusteltiin kuten Yhdysvalloissakin, erityisesti lasten ja nuorten herkän mielen varjelulla. Vaikka Suomen Valtiopäivillä käydyssä keskustelussa Hollywood-elokuvia ei koettu sisältönsä puolesta uhkaavan kansallista vakautta, osa poliittisista päättäjistä koki Hollywood-elokuvien rapauttavan aikalaisten moraalialia. Erityisesti heikkolaatuisiksi miellettyjen Hollywood-elokuvien vaikutus suomalaisten avioliittokäyttäytymiseen arvelutti osaa kaksikymmentäluvun suomalaisia kaupunkilaisia. Vaikka valkokankaan tarjoama amerikkalainen kulttuuri ja kuva uudesta naisesta koettiin aika ajoin laaduttomaksi ja keskinkertaiseksi, ei elokuvien sisältöön olisi elokuvaharrastajien keskuudessa haluttu puuttua. Hollywood-elokuvien koettiin tarjoavan suomalaiselle elokuvayleisölle välähdyksiä länsimaisesta kulttuurista, jota erityisesti suomalaiset kaupunkien kulttuuripiirit halusivat tuoda runsaammin Suomeen. Mikäli elokuvan uusi nainen olisi sensuroitu, olisi suomalainen väestö jäänyt pimentoon muun muassa siitä liberaalista ajatusmaailmasta, jota Hollywoodissa tuotettu naishahmo edusti.

Suomalaiseen kaksikymmentäluvun kaupunkimiljööseen valkokankaan uusi nainen toi ennen kaikkea palan amerikkalaista kulttuuria. Hollywood-elokuvat kyseenalaistivat ja haastoivat suomalaisen kaupunkiväestön perinteiset kauneuskäsitykset ja sen naisen ihanteen, joka suomalaisessa kulttuurissa vallitsi. Valkokankaan uusi nainen tunkeutui liberaalien toimintatapojensa ja itsenäisyytensä kanssa sanomalehtien ja aikakauslehtien sivuille ja vaikutti aikalaisnaisten ulkoiseen olemukseen ja siihen, kuinka naiseudesta suomalaisissa kaupungeissa puhuttiin. Hollywood-elokuvien ajateltiin ulottavan kaksikymmentäluvulla vaikutusvaltansa myös maaseudulle ja pienempiin pitäjiin, joissa vallitseva, sukupuolirooleihin ja naiseuteen liittynyt kulttuuri oli kaupunkimiljöötä agraarisempaa ja kansanomaisempaa. Jotta valkokankaan uuden naisen vaikutusvallan arviointi ja amerikkalaisen kulttuurin siirtymisen laajempi tarkastelu olisi mahdollista, tulisi jatkotutkimuksissa tarkastella sekä suomalaisen että amerikkalaisen maaseudun elokuvayleisön keskuudessa syntyntä, Hollywood-elokuvaan kohdistunutta vastaanottoa. Kaksikymmentäluvun amerikkalaisissa ja suomalaisissa kaupungeissa naisten asema ja sukupuolirooleihin liittyneet mielipiteet olivat suhteellisen liberaaleja, kun taas maaseudulla ilmiö – uusi moderni nainen – oli verraten tuntematon. Laajentamalla tutkimusta myös maaseudun yleisövastaanottoon, olisi tutkimuksen kattavuus ja yleistettävyyys mahdollista: vaikka kaupungit kaksikymmentäluvulla olivat yhä suurempia ja kaupungistuminen Euroopassa ja Yhdysvalloissa yhä kiivaampaa,

totuus on kuitenkin se, että suurin osa sekä amerikkalaista että suomalaista väestöä asui kaksikymmentäluvulla edelleen muualla kuin kaupungeissa.

## Lähdeluettelo

### I. Alkuperäislähteet

#### Sanoma- ja aikakauslehdet

Elokuva 1927–1929.  
 Filmiaitta 1921–1929.  
 Helsingin Sanomat 1920–1929.  
 Hufvudstadsbladet 1920–1929.  
 Suomen Kuvalehti 1920–1929.  
 New York Times 1920–1929. (ProQuest, JY)  
 The Washington Post 1920–1929. (ProQuest, JY)  
 The Christian Science Monitor 1920–1929. (ProQuest, JY)

#### Virallisjulkaisut

Valtiopäivät 1921, Pöytäkirjat I.  
 Valtiopäivät 1922, Pöytäkirjat II.  
 Valtiopäivät 1929, Pöytäkirjat II.

#### Säädökset

Avoliittolaki (234/1929), <http://finlex.fi/fi/laki/alkup/1929/19290234> (viitattu 9.3.2013)

#### Arkistolähteet

Kansallisen audiovisuaalisen arkiston ja Mediakasvatus- ja kuvaohjelmakeskuksen ylläpitämä tietokanta, Elonet, [www.elonet.fi](http://www.elonet.fi) (viitattu 30.3.2013)

#### Artikkelit

E. Evi, ”Suomalainen – Eurooppalainen?”. Tulenkantajat näyttenumero/1928, 10–12.

Hynynen, E., ”Sopiiko miehen auttaa vaimoan taloustehtävissä?”. Kotiliesi 18/1927, 562–564.

Sigma, ”Kinema.”. Tulenkantajat 6–7/1928, 120.

### II. Tutkimuskirjallisuus

Apo, Satu (1999), ”Myyttinen nainen” Teoksessa: Suomalainen nainen. Helsinki: Otava. 9–23.

Apo, Satu (1995), Naisen väki. Tutkimuksia suomalaisten kansanomaisesta kulttuurista ja ajattelusta. Helsinki: Hanki ja jää.

Bentley, Michale (1998), Modern Historiography. An Introduction. Florence: Routledge.

Bergfelder, Tim (1999), ”Negotiating Exoticism. Hollywood, Film Europe and the Cultural Reception of Anna May Wong.” Teoksessa: Higson, Andrew & Maltby,

Richard, 'Film Europe' and 'Film America'. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. University of Exeter press. 302–324.

Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979). Englanniksi kääntänyt Richard Nice. Lontoo.

Chalmers M., Roberts (1977), *The Washington Post. The First 100 Years*. Boston: Houghton Mifflin Company.

Clark, Elizabeth A. (2004), *History, Theory, Text. Historians and the Linguistic Turn*. Cambridge: Harvard University Press.

Cronvall, Emilia (2000), ”Nainen kohtaa miehen. Seurustelun ja avioliiton aakkosia Elsa Soinin 1920-luvun teoksissa.” Teoksessa: Immonen, Kari et al. (toim.) *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900 -lukujen vaihteen sukupuolisuudesta*. Helsinki: SKS. 103–129.

Conor, Liz (2004), *The Spectacular Modern Woman. Feminine Visibility in the 1920s*. Indiana: Indiana University Press.

Dant, Tim (1991), *Knowledge, ideology and discourse. A sociological perspective*. New York: Routledge.

Deutsch, Sarah (2000), *Women and the City. Gender, Space and Power in Boston, 1870–1940*. New York: Oxford University Press.

Diamond, Edwin (1994), *Behind the Times. Inside the new New York Times*. New York: Villard Books.

Eskola, Katarina (1991), ”Kulttuurituotteiden vastaanotto taiteensosiologian näkökulmasta”. Teoksessa: Sevänen Erkki et al. (toim.), *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teorit Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Helsinki: Gaudeamus Ab. 180–204.

Everson, William K. (1978), *American Silent Film*. New York: Oxford University Press.

Florin, Bo (1998), ”Rewriting Film History. Some Methodological Remarks” Teoksessa: Koivunen, Anu & Söderbergh Widding, Astrid (toim.) *Cinema Studies Into Visual Theory? School of Art, Literature and Music, Series A, N:o 40*. Turun Yliopisto. 51–60.

Foucault, Michel (1972), *The Archeology of Knowledge. L'Archéologie du savoir* (1969) Englanniksi kääntänyt A. M. Sheridan Smith. Lontoo: Routledge.

Gerbner, George (1985), ”Mass Media Discourse. Message System Analysis as a Component of Cultural Indicators.” Teoksessa: van Dijk T. A. (toim.) *Research in Text Theory. Discourse and Communication. New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication*. New York: Walter de Gruyter. 13–25.

Hapuli, Ritva (1992), ”Vampyyri kohtalokkaan naisen kuvastossa” Teoksessa: Onnela,

Tapio (toim.) Vampyyrinainen ja kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus. Helsinki: SKS. 113–131.

Hautamäki, Antti (1996), ”Individualismi on humanismia” Teoksessa: Hautamäki, Antti et. all. (toim.) Yksilö modernin murroksessa. Helsinki: Gaudeamus. 13–44.

Hirn, Sven (2001), Apolloteatteri. Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään. Helsinki: Yliopistopaino.

Immonen, Kari & Mäkinen, Katriina & Onnela, Tapio (1992), ”Kaksikymmenluku – Oliko sitä?” Teoksessa: Onnela, Tapio (toim.) Vampyyrinainen ja kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus. Helsinki: SKS. 7–17.

Jauss, Hans Robert (1989), ”The theory of Reception – a Retrospective of its Unrecognized Prehistory”. Teoksessa: Erkki Vainikkala & Katarina Eskola (toim.), Literature as Communication. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 18. Jyväskylän yliopisto. 27–56.

Kaarninen, Mervi (1995), Nykyajan tytöt. Koulutus, luokka ja sukupuoli 1920- ja 1930-luvun Suomessa. Helsinki: SKS.

Kaartinen, Aija (2011), Kansan raittiudeksi ja kotien onneksi. Naisten kieltolakimielipiteet ja toiminta kieltolain puolesta ja sitä vastaan 1919–1932. Helsinki: SKS.

Klein, Kerwin Lee (2011), From History to Theory. California: University of California Press.

Koivisto, Hannele (1992), ”Kaksi Amerikkaa. Suomenkielisten kulttuuripiirien suhde amerikkalaisuuden 1920-luvulla” Teoksessa: Onnela, Tapio (toim.) Vampyyrinainen ja kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus. Helsinki: SKS. 38–60.

Koivunen, Anu, ”Toiseuden tuulahduksia. Uusi nainen ja suomalainen 1920-luvun elokuvajournalismi.” Filmihullu 5/1995, 4–10.

Koivunen, Anu (2003), Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films. Helsinki: SKS.

Kopisto, Sirkka (1997), Moderni CHIC Nainen. Muodin vuosikymmenet 1920–1960. Helsinki: Museovirasto.

Korppi-Tommola, Aura (2005), ”Toivon vuosikymmenet”. Teoksessa: Utrio, Kaari (toim.) Suomen naisen vuosisadat. Toivon rakentajat. Helsinki: Tammi. 15–82.

Korppi-Tommola, Aura (2001), Tahdolla ja tunteella tasa-arvoa. Naisjärjestöjen keskusliitto 1911–2001. Helsinki: Naisjärjestöjen keskusliitto.

Laakso, Arvi & Ylioja, Kullervo (1984), Tampereen Raittiusseura ry 1884–1984. Tampere: Tampereen keskuspaino.

Markkola, Pirjo (1988), ”Maaseudulta tehtaaseen. Naisten ansiotyö teollistuvassa

yhteiskunnassa.” Teoksessa: Jaakkola, Jouko et.al. (toim.) Tampere. Tutkimuksia ja kuvauksia IX. Tampere: Tampereen Historiallisen Seuran julkaisuja. 113–121.

Maskula, Tapani (1997), ”Turkulaisia eläviäkuvia. Eino Näre muistelee.” Teoksessa: Koivunen, Anu & Salmi, Hannu (toim.) Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Julkaisuja, Sarja A:9.

Nenonen, Markku (1999), Elokuvatarkastuksen synty Suomessa (1907–1922). Helsinki: SKS.

Nenonen, Markku (1995), Siveellisyysvalvontaa vai valtion taloudenhoitoa. Valtion elokuvapolitiikkaa 1906–1930. Lisensiaattityö. Tampere: Tampereen yliopisto.

Nortamo, Simopekka (1996), ”Sensuurin ristiriitaisuudet” Teoksessa: Siltala, Mika & Seppälä, Mika (toim.) Elokuvan ennakkotarkastuksen tulevaisuus? Helsinki: Dark Fantasy. 11–19.

Onnela, Tapio (1990), Modernin unelma. Kuvia ja tunnelmia 1920-luvulta. Helsinki: Otava.

Pajunen, Pirjo (1990), Tekstin sukupuoli. Tutkielma journalistisista teksteistä ja ”naisen” asemasta journalistisessa diskurssissa. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos. Julkaisuja, Sarja A, 64.

Pells, Richard (2011), *Modernist America. Art, Music, Movies & the Globalization of American Culture*. Yale University Press.

Peltonen, Matti (1992), ”Sivistyneet, 20-luku ja kieltolaki.” Teoksessa: Onnela, Tapio (toim.) *Vampyyrinainen ja kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Helsinki: SKS. 61–78.

Pietikäinen, Sari & Mäntynen, Anne (2009), *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.

Ross, Steven J. (1999), *Working-class Hollywood. Silent film and the shaping of class in America*. Princeton: Princeton University Press.

Salimäki, Harri (2000), *Isänmaan ja urheilu-uskon mies. Lauri Pihkala modernin urheiluaatteen esitaistelijana*. Helsinki: SKS.

Salokangas, Raimo & Tommila, Päiviö (1998), *Sanomia kaikille. Suomen lehdistön historia*. Helsinki: Edita.

Sedergren, Jari (1999) a, *Filmi poikki... Poliittinen elokuvasensuuri Suomessa 1939–1947*. Helsinki: SKS.

Sedergren, Jari (1999) b, ”Seitsemäs taide” Teoksessa: Salmi, Hannu (toim.) *Kriisi, Kritiikki, Konsensus. Elokuva ja suomalainen yhteiskunta*. Turku: Turun yliopiston historian laitos. 11–25.

Seppälä, Jaakko (2012), *Hollywood tulee Suomeen. Yhdysvaltalaisten elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin

yliopisto.

Sillanpää, Merja (2002), *Säännöstelty huvi. Suomalainen ravintola 1900-luvulla*. Helsinki: SKS.

Siltala, Mika & Seppälä, Mika (toim.) (1996), *Elokuvan ennakkotarkastuksen tulevaisuus?* Helsinki: Dark Fantasy.

Stephan, Alexander (2007), *The Americanization of Europe. Culture, Diplomacy, and Anti-Americanization After 1945*. New York: Berghahn Books.

Toivonen, Timo (1992), ”Maat, luokat ja kulutus 1920- ja 1930-luvulla” Teoksessa: Onnela, Tapio (toim.) *Vampyyrinainen ja kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Helsinki: SKS. 79–97.

Torvinen, Taimi (1982), *Ulkomaisen sanomalehdistön historia. Viestintätutkimuksen seuran julkaisusarja n:o 6*. Weilin+Göös.

Traube, Elizabeth G. (1996), ”’The Popular’ in American Culture”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 25. 127–151. (JSTOR, JY)

Utrio, Kaari (1985), *Eevan Tyttäret. Naisen, lapsen ja perheen historia*. Helsinki: Tammi.

Utrio, Kaari (2005), ”Kotiliesi” Teoksessa: Utrio, Kaari (toim.) *Suomen naisen vuosisadat. Toivon rakentajat*. Helsinki: Tammi. 34–35.

Vehkalahti, Kaisa (2000), ”Jazzyttö ja naistenlehtien siveä katse” Teoksessa: Immonen, Kari et al. (toim.) *Modernin lumo ja pelko*. Helsinki: SKS. 130–168.

Von Bagh, Peter (2009), *Salainen muisti. Elokuvan tarina*. Helsinki: WSOYpro Oy.

Wood, Robin (1998), *Sexual Politics and narrative film. Hollywood and beyond*. New York: Columbia University Press.

## **Muu kirjallisuus**

Tutkimuksessa käytetyt yleisteokset:

Salokangas, Raimo (2003), ”Itsenäinen tasavalta” Teoksessa: Zetterberg, Seppo (toim.) *Suomen historian Pikkujätkiläinen*. Helsinki: WSOY. 594–689.

Soikkanen, Hannu (1987), ”Kaupunkilaiset” Teoksessa: Kaukiainen, Yrjö et. all. (toim.) *Tasavallan vuodet 1917–1987*. Helsinki: Tammi. 55–64.

Vartiainen, Pekka (2002), *Kirjallisuuden länsimaista historiaa. Antiikista modernismiin*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

## LIITTEET

### LIITE 1: Elokuvien lähdetiedot

”*Jokin*” (*It*) / Famous Players-Lasky Corporation. Tuotanto: Adolph Zukor & Jesse L. Lasky. Käsikirjoitus: Hope Loring & Louis D. Lighton. Ohjaus: Clarence Badger. Näyttelijät: Clara Bow, Antonio Moreno, William Austin, Elinor Glyn. Ensi-ilta Suomessa: 26.9.1927.

*Kultakala* (*The Goldfish*) / Constance Talmadge Film Co. Tuotanto: Associated First National Pictures. Käsikirjoitus: C. Gardner Sullivan. Ohjaus: Jerome Storm. Näyttelijät: Constance Talmadge, Jack Mulhall, Frank Elliott, Jean Hersholt, ZaSu Pitts, Edward Connelly. Ensi-ilta Suomessa: 17.5.1926.

*Avioliiton ilveilyä* (*The Marriage Circle*) / Warner Bros. Films. Tuotanto: Warner Bros. Films. Käsikirjoitus: Paul Bern. Ohjaus: Ernst Lubitsch. Näyttelijät: Florence Vidor, Monte Blue, Marie Prevost, Creighton Hale, Adolphe Menjou, Harry Myers. Ensi-ilta Suomessa: 23.11.1924.

*Herrat pitävät vaaleaverisistä* (*Gentlemen Prefer Blondes*) / Paramount Famous Lasky Corporation. Tuotanto: ei tiedossa. Käsikirjoitus: Anita Loos & John Emerson. Ohjaus: Malcolm St. Clair. Näyttelijät: Ruth Taylor, Alice White, Ford Sterling, Holmes Herbert, Mack Swain, Emily Fitzroy. Ensi-ilta Suomessa: 12.10.1928.

*Rakasta heitä ja jätä heidät* (*Love 'Em and Leave 'Em*) / Famous Players-Lasky Corporation. Tuotanto: Adolph Zukor & Jesse L. Lasky. Käsikirjoitus: Townsend Martin. Ohjaus: Frank Tuttle. Näyttelijät: Evelyn Brent, Lawrence Gray, Louise Brooks, Osgood Perkins, Marcia Harris. Ensi-ilta Suomessa: 6.8.1928.

*Viimeinen mies maan päällä* (*The Last Man on Earth*) / Fox Film Corporation. Tuotanto: William Fox. Käsikirjoitus: Donald W. Lee. Ohjaus: John G. Blystone. Näyttelijät: Earle Foxe, Grace Cunard, Gladys Tennyson, Derelys Perdue. Ensi-ilta Suomessa: 24.1.1927.

*Äkäpussi* (*The Untamed Lady*) / Famous Players-Lasky Corporation. Tuotanto: Adolph Zukor & Jesse L. Lasky. Käsikirjoitus: James Ashmore Creelman. Ohjaus: Frank Tuttle. Näyttelijät: Gloria Swanson, Lawrence Gray, Joseph W. Smiley, Charles Graham, Nancy Kelly. Ensi-ilta Suomessa: 10.1.1927.

*Nainen Pariisissa* (*A Woman of Paris*) / UA United Artists Pictures Inc. Tuotanto: Charles Chaplin Productions, Charles Chaplin. Käsikirjoitus: Charles Chaplin. Ohjaus: Charles Chaplin. Näyttelijät: Edna Purviance, Clarence Geldart, Carl Miller. Ensi-ilta Suomessa: 10.1.1925.