

Toiseuden lumo

Eksoottisuus ja eroottisuus revyyteatteri

Punaisen Myllyn esityksissä

Ritola, Salli-Sofia

Pro gradu -tutkielma

Etnologia

Historian ja etnologian laitos

Jyväskylän yliopisto

Ohjaaja: Jukka Jouhki

syyskuu 2014

*Tätä tutkimusta on avustanut Seurasaarisäätiön
Emil ja Lempi Hietasen rahasto 1.000€:n stipendillä*

Sisällys

1. Johdanto.....	2
1.1. <i>Willkommen, Bienvenue, Welcome!</i>	2
1.2. <i>Tutkimuskysymys</i>	5
1.3. <i>Tutkimusaineisto</i>	7
1.4. <i>Katsaus revyy- ja kabareemaailman historialliseen taustaan</i>	10
2. Tutkimuksen metodi.....	16
2.1. <i>Lähiluku</i>	16
2.2. <i>Katseen analysointi ja kuva-analyysi lähiluvun tukena</i>	17
2.3. <i>Valokuvat ja elokuvat tutkimuksen kohteena</i>	20
2.4. <i>Itsereflektio ja tutkimusetiikka</i>	22
3. Etnisyys tutkimuksessa.....	26
3.1. <i>Eksotismi, orientalismi ja toiseus</i>	26
3.2. <i>Kuvan ja katseen merkityksiä</i>	31
3.3. <i>Eksotismi taiteessa</i>	33
4. Aineiston analyysi.....	39
4.1. <i>Esitysten visuaaliset piirteet</i>	40
4.1.1. <i>Väritys ja materiaalit</i>	41
4.1.2. <i>Päähineet ja hiuskoristeet</i>	44
4.1.3. <i>Alaosat</i>	46
4.1.4. <i>Yläosat</i>	50
4.1.5. <i>Lavastus ja rekvisiitta</i>	53
4.2. <i>Eksoottisuuden ja eroottisuuden representaatiot aineistossa</i>	58
4.2.1. <i>Etnisen toisen kuvaus</i>	61
4.2.2. <i>Eroottisuuden kuvaus, esimerkkinä Viuhkatanssi</i>	66
5. Aineiston ja teorian vuoropuhelua.....	70
5.1. <i>Auf Wiedersehen, À bientôt, Goodbye!</i>	77

Lähteet

liitteet

1. Johdanto

1.1. *Willkommen, Bienvenue, Welcome!*

Tutkimukseni keskittyy suomalaiseen revyyteatteri Punaiseen Myllyyn, joka toimi Helsingissä vuosien 1946–1967 välillä. Teatterin revyissä naisten voidaan ajatella olleen katseen pääkohde ja tutkimukseni pohdinnan kohteeksi nousee se, kuinka katseen kohteena olevaa eksoottisuutta korostettiin etnisyyden ja naiseuden representaatioiden avulla. Pohdin, millä tavoin naisia katsottiin ja kuinka katsetta pystyttiin myös kohdentamaan. Naisten eksoottisuuden tehokeinona näyttäytyvät viittaukset ”itämaisyyteen”. Tarkastelen katseen ja eksoottisuuden tematiikkaa visuaalisten valintojen tuottamien mielikuvien – etnisen eksotisoinnin ja toisaalta alastomuuden merkitysten – kautta.

Lähestyn tutkimusaiheeni ensisijaisesti valokuva-aineiston pohjalta kiinnittäen huomiota siihen, kuinka puvustuksen, lavastuksen ja rekvisiitan avulla luotiin ja vahvistettiin eksoottista ja eroottista kuvastoa. Esittelen tutkimusaineistoni tarkemmin luvussa 1.3. *Tutkimusaineisto*. Tutkielmani pääaineisto koostuu 24 kuvasta, joka sisältää 17 valokuvaa Punaisen Myllyn revyyesityksistä sekä baletin tansseista, sekä 7 tallentamaani kuvaa *Vain Laulajapoikia* -elokuvasta. Aineistoa analysoidessani suuntaan metodisen tarkasteluni puvustukseen, maskeeraukseen, kampauksiin sekä ruumiinasentoihin ja -kieleen. Tutkielmani rajaus käsittää Punaisen Myllyn toimintavuosien ajan (1946–1967), painottuen kuitenkin 1950-luvun revyy- ja tanssiesityksiin, pääosa kuvista on kyseisen vuosikymmenen esityksistä. Rajaus mahdollistaa sen, että pystyn paneutumaan aiheeseeni sen vaatimalla intensiteetillä samalla pitäytyen tarpeeksi suppealla tutkimusalueella.

Kansainväliselläkin tasolla¹ arvostetussa revyyteatterissa yleisö näki suomalaisen version Euroopassa suositusta revyyperinteestä. Teatteri toimi Hämmäläisen osakunnan talossa² Helsingissä ja teatterin esityksissä yhdistyi revyyperinteen tapaan sekä tanssi että teatteri. Esityksissä nostettiin esiin ajan keskeisiä puheenaiheita muutaman minuutin mittaisissa ”katsauksissa” tai sketseissä vitsien, tanssin ja laulun kautta. Kepeää estradiviihdekulttuuria kaipaava yleisö koostui tavallisista kaupunkilaisista, työssä käyvistä miehistä ja naisista – toisinaan jopa vallanpitäjistäkin (ks. esim. Pennanen 2008, 81). Hämmäläisen osakunnan talolla eli ”Hämiksellä” oli teatterin yhteydessä ravintola ja baari Ilves

1 Kansainvälisestä suosiosta kertoo se, että teatterista historiikin kirjoittaneen Jukka Pennasen (2008) mukaan Punaiseen Myllyyn matkusti esiintymään runsaasti ulkomaisia vierailijoita, myös Punaisen Myllyn oma henkilökunta matkusti suosituille kiertueille ulkomaille ja Myllyn esiintyjät lähtivät välillä myös mm. ulkomaalaisiin suosittuihin revyyteattereihin esiintymään, kuten Moulin Rougeen Pariisiin.

2 Rakennus tunnetaan nykyisin Tavastiana.

ja näiden lisäksi Rautatien torin laidalla, osoitteessa Mikonkatu 19 toimi Cabaret Fennia (ibid., 163, 205). Se oli ikään kuin Punaisen Myllyn yökerhomainen jatke, jonne esiintyjät siirtyivät viihdyttääkseen yleisöä tanssin lisäksi esimerkiksi akrobatianumeroilla. Punainen Mylly oli musiikkiteatteri, joka sai vaikutteita Euroopan revyy- ja kabareeperinteestä sekä 1800-luvun ja 1900-luvun alun varietee-³, chanson- ja kuplettilauluista. Punaisen Myllyn esitysten voidaan nähdä kuuluvan myös laajaan burleskiperinteen kenttään, jossa yhdistyvät tanssi ja teatteri, mutta niin, että esityksissä korostetaan visuaalista kokemusta pukujen, maskeerauksen ja muun rekvisiitan avulla (ks. Ritola 2010).

Punaisen Myllyn revyyesityksissä poliittiset vitsit yhdistyivät vahvaan visuaaliseen lavailmaisuun näyttävässä lavasteissa ja koristeellisissa asuissa. Punaisen Myllyn kontekstissa tutkin, kuinka suomalaisessa revyyssä käytettiin visuaalisia keinoja eksotisoimaan ja edelleen erotisoimaan tanssiesitysten naisia. Tämä on tutkimuksellisesti mielekästä erityisesti, koska tanssi on tehokas ilmaisukeino, joka ei ole sidottu puhuttuun kieleen. Myös tanssimuotoja ja tanssin merkityksiä on lukemattomia eikä niitä voi ymmärtää ilman sitä kulttuurista kontekstia, jossa tanssi syntyy. Tanssia onkin tutkittu monesta eri näkökulmasta (ks. esim. Parviainen 1994; Saarikoski 2003; Hoppu & Seye 2013). Tanssiantropologian kautta tanssia voi tarkastella kulttuuristen ajattelutapojen heijastajana. Parviainen viittaa teoksessaan *Tanssi ihmisen eksistenssissä* (1994) Viktor Zuckerkandliin, jonka mukaan ihminen ja musiikki ovat aina olleet yhteen kietoutuneita. Musiikki ylläpitää perinteitä, mutta myös luo uusia kokemuksia. Zuckerkandlin mukaan ihmisen ja musiikin välisen suhteen tutkimisessa tavoitteena onkin ymmärtää, kuinka maailma ja ihmiset muuttuvat musiikin kautta. Samalla Zuckerkandl esittää, että vaikka musiikki ja tanssi eivät ole sama asia, voi musiikista ja tanssista tehdä samanlaisia päätelmiä. (Parviainen 1994, 3–4, 31–33.)

Tutkimusaineistossani tarkastelen tanssin eksoottisuutta kiinnittäen huomiota niin sanottujen ei-länsimaisten kulttuurien elementtien esitykseen. Tanssin tutkimuksessa on maantieteellisiä eroja. Euroopassa kiinnostus on kohdistunut pitkälti tanssin rakenteisiin ja tutkimuksen perustana oli aina 1970-luvulle saakka tanssiperinteen keruu eli tieto yksittäisistä tansseista, tanssimuodoista ja tanssimiseen liittyvistä tavoista, rituaaleista sekä muista käytänteistä. Keruutoiminta kytkeytyi usein kansanvalistuksellisiin aatteisiin ja kansanperinteen elvyttämisyhteyksiin. Yhdysvalloissa puolestaan on painotettu tanssin kulttuurista kontekstia ja vieraita kulttuureita, joten kulttuuriantropologiasta

3 ks. Pennanen s. 12–29; varieteista esim. Sven Hirn: *Varietee, kabaree, revyy* (Hiidenkivi 4/1997, 52–53).

tuttu pitkäkestoinen kenttätyö on luontevasti ollut osa amerikkalaista tanssiantropologiaa. Kenttätyötä harjoitettiin 1960- ja 1970-lukujen aikana etupäässä vieraiden kulttuurien parissa. Jo 1940-luvulla Franziska Boasin⁴ järjestämässä seminaarissa tarkasteltiin tanssin funktiota ihmisyhteisöissä ja korostettiin tanssin funktioiden ja merkitysten yhteyttä ”primitiivissä ja eksoottisissa kulttuureissa”. (Hoppu & Seye 2013, 219–225.)

Eksotismi on pitkään ollut osa tanssiantropologiaa niin kuin se on aina ollut osa ihmisluontoa. Tanssissa eksotismi on eräänlainen tehokeino, jonka kautta tarkastellaan ja vierasta kulttuuria – tai muutetaan oma kiehtovammaksi. Tanssiin liittyy usein myös eroottinen lataus, joka erityisesti eksoottisissa tansseissa voi yhdistyä eroottisuuteen. Vartalo on tanssijan tunteiden ilmaisuväline, ja eroottisuutta on usein myös ”kotoperäisissä” tansseissa, joissa ilmenevän ruumiillisuuden tai vartalon käytön voi myös nähdä eroottisena. Myös tietyt tanssilajit mielletään vahvasti eroottisiksi tai muulla tavoin intohimoisiksi (esim. itämainen tanssi, flamenco tai argentiinalainen tango), ja jotkut tanssit on eksplisiittisesti kehitetty eroottiseen tarkoitukseen (esim. tankotanssi). Eksoottisuus ja eroottisuus ovat osa tanssin luonnetta, ja viihdemuoto joka yhdistää näitä molempia on burleski. Burleskityyppinen, eksotiikkaa ja erotiikkaa hyödyntävä ohjelmisto kuului myös Punaisen Myllyn repertuaariin. Eksoottisen ja eroottisen ilmaiseminen onkin tutkimuksessani lähtökohtana tarkastelllessani Punaisen Myllyn esityksiä. Erityisesti eroottisuuden merkityksistä voi tehdä erilaisia tulkintoja ja pohtia katsojien kokemuksia eroottisuuden kokemisessa. Kokemukset saattoivat erota huomattavastikin toisistaan skaalalla, jonka ääripäissä olivat ”pervoilu” ja taide-elämys.

Aatteellisesti Punaisessa Myllyssä oli kyse muustakin kuin pelkästä esteettisestä kokemuksesta, sillä teatterissa pyrittiin ottamaan kantaa yhteiskunnan ilmiöihin ja muutoksiin, vaikkakin paljetteihin ja tasseleihin tukeutuen. Punaisen Myllyn anti oli siis visuaalista ja yhteiskuntakriittistä, joskin painotus riippui aina kokijasta. Punaista Myllyä voi ajatella oman aikansa poliittisena teatterina, jossa nostettiin revyiden kautta esiin asioita, joista Arkadianmäellä päätettiin. Tämän kaksoisroolinsa vuoksi teatteri oli sekä ihasteltu että halveksittu (Pennanen 16.11.2011). Kumpikin rooli tosin pyrki katsojien viihdyttämiseen.

Tutkielmani on ensimmäinen aiheestaan suomalaisessa akateemisessa tutkimuksessa. Koska aihetta on tutkittu vielä hyvin niukasti, koen oman työni olevan erittäin hyödyllinen ja ajankohtainen etno-

4 Franz Boasin tytär (Celebration of Women Anthropologists, 29.4.2014).

logisen tutkimuksen kentällä, varsinkin kun omassa oppiaineessani olen tietääkseni ensimmäinen aihetta tutkinut henkilö. Aihepiiristä (revyyteatteri, kabaree, burleski) on tehty viimeisten viiden vuoden aikana lähinnä opinnäytetöitä (ks. esim. Silventoinen 2013; Latto 2011; Laitinen 2011; Lehtoruusu 2009), aiheeseen tarkasti liittyviä tutkimuksia en puolestaan ole löytänyt. Sitä vastoin revyy- ja kabareemaailmasta, eksotismista ja visuaalisuudesta on kirjoitettu paljonkin, aiheiden kuitenkin jäädessä yksityiskohtaisesti liittymättä toisiinsa. (ks. esim. Asserlin, Lamoureux & Ross 2008; Batson 2005; Field 2010; Finney 2006; Gordon 2006; Senelick 2005; Stone 2009; Sweeney & March 2013; Vogel 2009.)

1.2. Tutkimuskysymys

Tutkimuskysymykseni on, *kuinka Punaisen Myllyn esityksien etnisyyden ja naiseuden representaatioissa vahvistettiin eksotisointia ja erotisointia visuaalisuuden avulla*. Tutkimuskysymykseni koostuu kahdesta näkökulmasta. Yhtäältä tarkastelen suomalaisessa revyyssä visuaalisuuden avulla luotua eksotismia, toisaalta myös naisten erotisointia. En välttämättä vedä näiden kahden välille kuitenkaan syy-seuraus-suhdetta, vaan tutkin sekä eksoottista että eroottista samassa toiminnassa. Aineistoni visuaalisessa analyysissä lähestyn Punaista Myllyn esityksiä ja niiden visuaalisia yksityiskohtia (puvustus, lavastus, rekvisiitta, ruumiinkieli) etnisyyden ja naiseuden representaatioiden sekä niihin kytkeytyvien eksoottisuuden ja eroottisuuden kautta.

Analyysiprosessissa olen kirjannut ylös valokuvissa näkyviä visuaalisia yksityiskohtia⁵, joista olen tehnyt koonnin ensin kuvakohtaisesti (kirjasin jokaisesta kuvasta mahdollisimman yksityiskohtaisesti sen visuaaliset piirteet) ja tämän jälkeen vielä kokoavasti, jolloin tietyn piirteen yhteyteen on listattu kaikki kuvat joissa kyseisen piirteen voi nähdä. Kuvien tarinoiden ja miljöiden kautta selvitin myös revyyesitykset, joihin kuvat viittasivat. Kuvissa, joista ei voi määrittää tarkkaa revyyesitystä, kirjasin ylös lavasteet ja yleisen ympäristön, jossa kuva oli otettu. Tähän liittyen teemoittelin kuvat myös niiden tarinakehysten mukaan: esimerkiksi itämaiset viitteet, viittaukset mytologisiin tai sadunomaisiin hahmoihin ja eri kansallisuuksiin tai ihmisryhmiin.

5 Esimerkiksi pukujen ja päähineiden sulka-, helmi- ja paljettikoristeet, sulkaviuhkat, diadeemit ja tiarat.

Tutkimuksessani analysoin eksotismin ja erotisoinnin käyttöä esityksissä visuaalisuuden kautta. Visuaalisuuden tarkastelun apuna hyödynnän vaatetuksen, lavasteiden sekä rekvisiitan analysointia. Vaatteet viestivät monia asioita, kuten sosiaalista statusta, sukupuolta tai valtaa, ja tulevat näin määritelleeksi kantajaansa. Vaatteisiin liittyvät assosiaatiot voivat myös anastaa kantajansa vallan tekeillä tämän vaikkapa naurunalaiseksi. (Lönnqvist 2008, 11–14.) Tutkimuksessani tarkastelen muun muassa Bo Lönnqvistin ja Edward Saidin (2011) innoittamana kuinka vaatteet määrittävät Punaisen Myllyn revyy- ja tanssiesityksissä kantajaansa. Tutkin, kuinka esittäjien roolihahmojen eksoottisuutta rakennetaan erityisesti etnisen pukeutumisen kautta sekä kuinka vaatteiden tai niiden poissaolon merkitys yhdistyy etnisten mielikuvien kautta eroottisuuteen. Vaatteiden, pukeutumisen ja puvustuksen merkitysten tarkastelu sijoittuu materiaalisen kulttuurin tutkimuskenttään, jossa yleisenä kiinnostuksen kohteena on ihmisen luoma kulttuurinen ympäristö, joka ilmenee konkreettisten artefaktien kautta. Materiaalinen kulttuuri ilmentää periaatteessa sitä, mikä on ”henkisen” kulttuurin ytimessä (ks. materiaalisesta kulttuurista esim. Miller 2009; Knappett 2005; Chilton 1999; Henare, Holbraad & Wastell 2007; Siegel 2011). *Eksoottinen* viittaa tutkimuksessani jännään, vieraaseen ja kiehtovaan ja *eksotismi* puolestaan eksoottiseen kohdistuvaa kiinnostusta, jossa muun muassa asioista tehdään eksoottisia korostamalla niiden eksoottisia piirteitä.

Työssäni pohdin myös visuaaliseen aineistoon liittyvien mielikuvien tuottamia tulkintoja. Pohdin millaisia tulkintoja kuvilla haluttiin rakentaa katsojalle. Tulkinnat perustuvat tässä tapauksessa aineiston lähilukemiseen (ks. esim. Pöysä, Järviluoma & Vakimo 2010), ja niissä tulee kiinnittää huomiota myös siihen, että luen kuvia yhtäältä tutkijan näkökulmasta, toisaalta myös oman Punaiseen Myllyyn kohdistuvan kiinnostukseni innoittamana. Itsereflektio onkin suuressa asemassa tulkintoja tehdessäni. Tutkimieni valokuvien tuottamien mielikuvat yhdistyvät valokuvien taustalla olevan todellisuuden kanssa. Tästä syntyy osin uniikki kokemus, johon vaikuttaa esimerkiksi katsojan oma kulttuurinen konteksti, ikä ja sukupuoli, mutta joka samalla heijastaa yleistä ja ajasta riippumatonta katsojakokemusta. Näin koen pääseväni ainakin jossain määrin käsiksi aikalaiskontekstissa tapahtuneeseen kokemukseen ja kuvien tulkintaan.

1.3. Tutkimusaineisto

Jukka Pennasen⁶ kirjoittama historiikki *Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri* (2008) on käytännössä ainoa kirjoitettu teos Punaisesta Myllystä. Teokseen Pennanen on kerännyt aineiston haastattelemalla ja käyttämällä arkistomateriaaleja. Teos, arkistolähteet ja keskustelut Jukka Pennasen kanssa ovatkin toimineet omassa tutkimuksessani pääasiallisina historiallisina tiedonlähteinä Punaisesta Myllystä. Tässä tutkimuksessa Pennasella on eräänlainen kaksoisrooli: hänen teoksensa on katsaus revyyteatteri taustoihin ja vaiheisiin, mutta samalla myös narratiivi tutkimuskohteesta eli analysoitavaa aineistoa. Samoin Pennanen on myös tehnyt esivalinnan tutkimuksessa käytettävästä valokuva-aineistosta, koska valokuvat kuuluivat hänen omaan kokoelmaansa. Näin hän toimii ikään kuin informantin roolissa ja nostaa esiin merkityksellisiä näytteitä laajasta aineistosta.

Tutkimusaineistoni koostuu 17 Punaisen Myllyn valokuvasta, jotka olen rajannut 61 kappaleen kokonaisuutoksesta (61 kappaleen kokonaisuus on vain osa Punaisen Myllyn valokuvakokoelmasta, sain kyseisen otoksen Pennaselta). Tarkastelen valitsemani aineiston perusteella Punaisen Myllyn esitysten visuaalisuutta sellaisissa valokuvissa, jotka viittaavat johonkin tunnistettavaan revyyseen tai tanssiesitykseen. Tarkastelemani revyyt ovat *Satu Sammosta* (1947), *Kissanviikset* (1950), *Paratiisi* (1953) ja *Satu Persiasta* (1959). Kuvissa näkyviä tanssiesityksiä ovat *Venäläinen tanssi*, *Can can*, *Seitsemän hunnun tanssi / mustalaistanssi*, *Merenalainen baletti*, sekä *Viuhkatanssi* (viuhkatanssit ovat säilyneet osana revyytä ja klassista burleskia ja niitä voi nähdä myös nykyburleskissa)⁷. Valokuvia tukevana aineistona minulla on *Vain laulajapoikia* -niminen (1951) Ossi Elstelän ohjaama elokuva, jonka esiintyjäkaarti koostuu lähes kokonaan Punaisen Myllyn henkilökunnasta, ja jonka tanssikohtaukset on kuvattu Punaisen Myllyn revyyteatterin tiloissa. Valokuvien ja elokuvan lisäksi olen hyödyntänyt tutkimustani tukevana aineistona myös *Me Iloitsemme* -aikakauslehteä, jota Punainen Mylly julkaisi yhteensä kuusi numeroa vuosien 1949 ja 1950 aikana.

Tutkimusprosessin alkaessa olin kiinnostunut Punaisen Myllyn esitysten visuaalisuudesta, joten siihen liittyen etsin teatterin valokuvia suomalaisista eri arkistoista⁸, mutta tuloksetta. Lopulta sain

6 Kansalliskirjastossa työskentelevä vapaa kirjailija Jukka Pennanen on julkaissut teokset *Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri* (2008) sekä *Reino Helismaa: jätkäpoika ja runoilija* (1994), joista jälkimmäinen on tehty yhdessä Kyösti Mutkalan kanssa.

7 Ks. esim. Hoppu 2006; Russia-Ukraine-Travel, 27.3.2014; Dictionary.com – bubble dance, fan dance, can can, 1.4.2014; Seitsemän hunnun tanssi, 1.4.2014; IMDb – Sally Rand, 1.4.2014.

8 Teatterimuseon arkisto, Arkistolaitoksen kirjaamo, Helsingin kaupunginmuseon kuva-arkisto, Työväen arkisto, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Suomen valokuvataiteen museon arkisto, Kansallinen audiovisuaalinen arkisto ja Vapriikin kuva-arkisto.

pääsyn Jukka Pennasen yksityiskokoelmaan, josta Pennanen itse valikoi avainsanojeni ja tarkentavien kriteerien (visuaalisuus, baletti, burleskinomainen, puvut, ei varsinaisia mainostarkoitukseen otettuja kuvia) pohjalta otoksen valokuvia. Saamani kuvakokoelman (61) valokuvista pääosa on mustavalkoisia, mutta värikuvia on 8. Osaan valokuvista, kuten revyyesitysten kuviin, olen kyennyt yhdistämään tarkat vuosiluvut Pennasen (2008) teoksen avulla. Tanssiesitysten valokuvissa yhdistäminen tarkkaan ajankohtaan oli haastavampaa, mutta kykenin hyödyntämään Pennasen teosta myös osaan näistä kuvista, sillä teoksessa esiintyi samoja valokuvia kuin mitä omassa tutkimusaineistossanikin. Yksi tutkimani valokuvista jäi kuitenkin täysin ilman vuositietoa, mutta on kuitenkin syytä olettaa kyseisen kuvan ajoittuvan 1950-luvulle Punaisen Myllyn ollessa tuolloin suosionsa huippuvuosissa⁹. Aineistoni olen rajannut käsittämään sellaiset visuaalisesti informatiiviset valokuvat, jotka on otettu sekä Punaisen Myllyn revyyesityksistä että baletin esityksistä. Kuvista osa on otettu esityksistä kiertueiden aikaan, osa revyyesityksistä ja joukossa on myös muutama studiovalokuva.

Tutkimusaineistooni lukeutuva *Vain Laulajapoikia* (1951) on Toivo Kauppisen¹⁰ käsikirjoittama ja Ossi Elstelän¹¹ ohjaama elokuva revyyteatterin maailmasta. Elokuva antaa vähintäänkin puolidokumentaarisen kuvan Punaisesta Myllystä. Suurin osa kohtauksista kuvattiin Punaisen Myllyn tiloissa ja näyttelijöistä suuri osa kuului teatterin henkilökuntaan. Myös elokuvaan keksityn *Vain Laulajapoikia* -revyyen balettikohtaukset ovat Punaisen Myllyn aidoista revyyesityksistä. (Pennanen 2008, 161; Elonet – Vain laulajapoikia, 11.12.2013; Uusitalo 1992, 324–329.) Itse elokuva ei ilmeisesti saanut aikanaan suurtakaan suosiota ja Pennanen kirjoittaa että elokuvaa pidettiin vaatimattomana yrityksenä, joka ei kyennyt kilpailemaan ulkomaalaisten revyyelokuvien kanssa. Elokuva-arvosteluissa kuitenkin kehuttiin elokuvan sijaan itse teatteria. Elstelä suhtautui ”mainoselokuvan” tekoon melko huolettomasti teatterin kiireiden takia. Pennasen mukaan Punainen Mylly tunnettiin hyvin, joten jos elokuvan sisältöön olisi panostettu esimerkiksi uusien esityksin, sillä olisi ollut huomattavasti enemmän mainosarvoa ja se olisi houkuttanut enemmän katsojia. Moni myllyläinen muisteli elokuvan tekoa vain yhtenä päivän rutiineista, eikä elokuvalla annettu samanlaista painoarvoa kuin itse esityksille. (Pennanen 2008, 161; Uusitalo 1992, 324–329.)

9 Kuva baletin tanssijoista vastaavissa asuissa löytyy myös Pennasen kirjasta (2008, 150) revyyen baletista kertovan luvun yhteydessä, joka on sijoitettu revyyvuoden 1950 yhteyteen.

10 Toivo Kauppinen oli suomalainen kirjailija, joka teki myös elokuvakäsikirjoituksia Topias-nimimerkin alla (Elonet.fi, Toivo Kauppinen, 1.4.2014). Suurempaa yhteyttä Kauppisen ja Punaisen Myllyn välillä ei tietääkseni ole, muuta kuin se että Kauppinen käsikirjoitti *Vain Laulajapoikia* -elokuvan.

11 Ossi Elstelä oli yksi Punaisen Myllyn kolmesta perustajasta, kaksi muuta olivat Reino ”Palle” Palmroth ja Paavo Päiviö.

Tutkimukseni taustatyötä varten katsoin myös Roland af Hällströmin vuonna 1948 ohjaaman *Läpi usvan* -elokuvan. Vaikka elokuva ei päätnyt osaksi tutkimusaineistoani, toi se mielenkiintoisen näkökulman siihen, kuinka tanssijan ammatti kuvattiin tuon ajan suomalaisessa ”film noir” -elokuvasa. Tarinan sivujuonena kulkevat nuoren kapakattanssijattaren Ninan haaveet ja ponnistelut tulla ”oikeaksi tanssijattareksi” tanssitaiteen opiskelun kautta. Elokuvasa kapakattanssijattaren roolia paheksutaan erityisesti elokuvan sankarin Pertin lapsuudenystävän Ainon toimesta. Elokuvasa on yhtenä sivuhenkilönä Punaisen Myllyn koreografi Anna-Liisa Hämeensalo, joka esittää kapakattanssijatar Dollya. Dolly houkuttelee nuoremman kapakattanssija Ninan hyveellisestä ja pidättyväisestä tanssiopiskelijasta rappioin tielle houkutellessa tämän yksityiseen kabinettiin johtaja Ahtolan yksityisjuhliin ja alkoholin pariin. Lopussa Nina syrjäyttää Dollyn johtaja Ahtolan ”huvittajana” ja lähtee mukaan Ahtolan salakuljetustoiimiin. Syrjäyttämistään tuhtuneena Dolly käretyttää Ahtolan ja Ninan poliiseille, jotka lähtevät satamaan vangitsemaan Ninan. Elokuvan sankari Pertti löytää Ninan samaan aikaan kuin poliisit ja koettaa pelastaa tämän. Poliisit ampuvat parivaljakkoa kohti, Nina heittäytyy Pertille tarkoitetun luodin eteen ja saa osuman jalkaansa ja menettää tanssiuransa lopullisesti. (Elonet, internet 12.3.2014.) Vaikka elokuva oli mielenkiintoinen ja toi erilaisen kuvan siihen, miten tanssijan ammattia kuvattiin, ei elokuva lopulta tuonut tutkimusaineistooni paljoa relevanssia ja jätin sen aineistoni ulkopuolelle.

Me Iloitsemme oli Punaisen Myllyn vuosina 1949 ja 1950 julkaisema aikakauslehti, jossa esiteltiin teatterin ohjelmistoa, esiintyjii ja historiaa. Lehteä ilmestyi yhteensä kuusi numeroa, joista kaksi julkaistiin vuonna 1949. Lehden lyhyen ilmestymisajan syitä voi vain arvuutella¹². Lehden kuusi numeroa ovat erinomainen lisäaineisto teatterin elämästä. Lehdessä oli sekä viihdekirjoituksia että revyy maailmaan liittyviä faktakirjoituksia. Lehden sisältöä selatessa huomaa myös sen seikan, että Punainen Mylly oli kansainvälinen teatteri, vaikka yleisö olikin enimmäkseen kotimaista. Lehden artikkelien aihepiiri ulottuu teatterin johtajan opintomatkoista Eurooppaan Punaisen Myllyn tanssijoiden ulkomaankiertuemuisteluihin, sekä kansainvälisten esiintyjien ja esiintymispaikkojen esittelyihin. *Me Iloitsemme* -lehdessä oli kirjoituksia muun muassa suomalaisen ja kansainvälisen revyytaiteen suhteesta, revyyhistoriasta, esittelyjä Punaisen Myllyn (ja Cabaret Fennian) esityksistä sekä artikkeleita erilaisista tansseista ja kuuluisista tanssijoista. Lehdessä oli myös kirjoituksia, jotka valottivat hyvin ajankuvaa ja teemoja, joita 1900-luvun puolivälin revyyteatterissa pidettiin kir-

12 Lehden ilmestymisen aikaan teatteri oli aikansa suosituin, ellei ainoa suomalainen revyyteatteri. Voi olla, että teatteri ja muu toiminta (kuten SF-elokuvien parissa työskentely) vei Elstelältä niin paljon kapasiteettia, ettei lehden julkaisemiseen lopulta löytynyt aikaa.

joittamisen arvoisina. Tällaisia olivat muun muassa ”ohjekirjoitus” mittataulukon kera siitä, minkä kokoinen ja minkälaiset elämäntavat ihanteellisella naisella tulisi olla, kirjoitus revyytyttöjen historiasta, sekä mielenkiintoinen yleisökirjoitus liikuntarajoitteisten tarpeista päästä katsomaan Punaisen Myllyn teatteriin. Lehden artikkeleiden kautta pyrin ymmärtämään revyyperinteen merkitystä Punaisen Myllyn esityksissä sekä teatterin asemaa kansainvälisen revyytaiteen kentällä.

1.4. Katsaus revyy- ja kabareemaailman historialliseen taustaan

Punaisen Myllyn taustalla sekä ideologisessa että taiteellisessa näkemyksessä vaikutti eurooppalainen revyy- ja kabareeperinne, jonka juuret ovat muun muassa 1800-luvun alun suosituissa *chanson-, kupletti- ja operettilauluissa*. Suomen ensimmäiset revyyesitykset nähtiin Turussa ja Helsingissä 1810-luvulla ruotsalaisen teatteriryhmän toimesta. Ruotsalainen revyy onkin vaikuttanut suomalaiseseen revyyeseen ja Punaiseen Myllyyn huomattavasti, samoin kuin revyyt muualla päin Eurooppaa, joista haettiin inspiraatiota opintokiertoilla. Ainakin 1800-luvun alusta alkaen Pariisissa, Iso-Britanniassa ja Yhdysvalloissa on erilaisissa teattereissa, yökerhoissa ja saleissa esitetty viihdeellisiä musiikkinumeroita, joihin on kuulunut tanssin ja laulun lisäksi pieniä komedianumeroita. Olen koonnut taulukon (ks. liite 1) niistä viihdemuodoista, jotka vaikuttivat kabareen, revyyyn ja klassisen burleskin muotoutumiseen. (Pennanen 2008, 12–15; Aarnipuu 2010, 11–12; Baldwin 2010, 26; ks. myös Laitinen, 2011; Tarker 2003; Western Stage, 16.6.2013.)

Eri viihde-esitystyylien erottelu on niin ajallisesti kuin määritelmällisestikin ongelmallista ja kysymys onkin usein vivahde-eroista. Esimerkiksi sirkusmaisia erikoisnumeroitakin sisältävä *music hall* oli Ranskassa sivistyneen keskiluokan huvia kun taas Britanniassa ja Yhdysvalloissa se oli myös ”rahvaan” huvitusta. Peilattuna Punaisen Myllyn ja Cabaret Fennian samankaltaiseen ohjelmistoon, sopivat *music hall* -tyyppiset esitykset hyvin myös suomalaisen revyyteatterin ohjelmistoon lauluneen, tansseineen ja erikoisnumeroineen. Music hallin aikaan ilmestyi Ranskaan myös uusi haameenhelmojen heiluttelulla naisen reidet paljastava tanssityyli *can can*, sekä pariisilaisiin taiteilijakahviloihin *kabareetaide*, jonka suurin suosio ajoittui ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Kabareetaide-esityksissä yleisölle tarjoihtiin tanssia, laulua, viiniä ja absinttia. Kabareiden lisäksi Ranskassa alettiin esittää myös hilpeitä laulu-, tanssi- ja ilveilyesityksiä sisältävää *revyytä*, joka ei eronnut kovin paljoa kabareista. On syytä olettaa, että revyytä esitettiin enemmän varsinaisissa teatterira-

kennuksissa, kun taas kabareet keskittyivät enemmän kahviloihin ja ravintoloihin. Ranskassa ja Iso-Britanniassa kehittyi 1800-luvun jälkipuoliskolla myös *klassinen burleski*, jota myös Punaisen Myllyn ja Cabaret Fennian esitykset edustavat, vaikka ne eivät olekaan tyylipuhdasta lajityypin ohjelmistoa. Klassinen burleski kehittyi kabareesta ja on kiinteä osa teatterihistoriaa. Siinä parodioitiin vakavampia taidemuotoja ja esityksiä, ja se sisälsi näyteltyä ja puhuttua komiikkaa. (Pennanen 2008, 10–12; Phillips 2005, 880–881; ks. myös Library of Congress (a) ja (b), 6.5.2014; Stuart & Park 1895, 6.5.2014; Theatres v. Music Halls, 6.5.2014 sekä The London Music Halls, 6.5.2014.)

Myös Saksassa oli vilkasta kabareekulttuuria erityisesti Weimarin tasavallan¹³ ajan (1919–1933) Berliinissä. Aikakauden kabaree-elämään voi tutustua YLE:n esittämässä televisiodokumentissa *Todellinen Cabaret* (2009). Weimarin tasavallan ajan Berliinissä kabaree kehittyi laajemmaksi taide-
muodoksi, mutta päättyi natsien valtaannousuun vuonna 1933. Natsien kirjarovioissa paloi juutalaisten kirjailijoiden teosten lisäksi myös kabareetaiteilijoiden sävellyksiä. Natseille kabaree edusti *Todellinen kabaree* -dokumenttielokuvan mukaan Weimarin tasavallan tuomittavinta ja heikkomoraalista kulttuuria. (Todellinen Cabaret, 2009.)

Yhdysvalloissa esitettiin 1800-luvun puolivälin jälkeen pääosin *vaudevilleä*, joka oli koko perheelle sopivaa varieteeteatteria, ja joka koostui toisiinsa löyhästi liitetyistä musiikki-, tanssi- ja sketsinumeroista. Vuosisadan vaihtuessa toiseksi klassinen burleski yhdistyi vaudevilleen, ja vaudeville-esitykset kokivat tavallaan ”arvonalennuksen” niihin tullessa mukaan vähäpukeisuutta. Michelle Baldwinin¹⁴ mukaan 1900-luvun alkuvuosikymmenten amerikkalaisia burleskitaloja¹⁵ johti 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen ajan Yhdysvaltojen suurimman burleskitalon omistaja Sam Scribner, joka valvoi esityksiä ja sensuroi seksuaalisuuteen viittaavia puheita ja eleitä, poisti karkean ja rivan huumorin ja jopa verhosi naisesiintyjät täyspitkiin asuihin. Ajan burleskiesityksissä hyödynnettiin vähäpukeisuuden ja alastomuuden illuusioita vartalosukkien, varjokankaiden ja luovien valaistuksien avulla. Mielikuvilla leikittely oli näin ollen Scribnerin luotsaaman klassisen burleskin pääasia. Vähitellen 1900-luvun kuluessa alastomuus lisääntyi kun yleisöä houkuteltiin paikalle sen varjolla. 1930-luvun lopulla esityksistä tuli yhä rohkeampia ja vulgaarimpia ja New Yorkin pormestari sai rajoituksilla ja kielloilla vuoden 1937 loppuun mennessä eroottisemman burleskin lähes katoa-

13 Weimarin tasavallan nimi juontuu kaupungista, jossa tasavallan perustuslaillinen kokous pidettiin vuonna 1919. Poliittinen ilmapiiri oli edelleen arka kommunistien ja sosiaalidemokraattien ollessa vastakkain, ja siitä syystä kansalliskokousta ei uskallettu pitää Saksan pääkaupungissa Berliinissä. (Cole 2005, 209; Saarinen 2006, 882.)

14 Burleskitähti Vivienne VaVoom, kirjoittanut teoksen *Burleskin paluu* (2010).

15 Burleskitalot olivat teattereita, joissa esitettiin burleskiesityksiä.

maan kaupungista. Burleski muutti jälleen muotoaan ja sitä siirryttiin hiljalleen esittämään yökerhoihin ja sieltä ajan kuluessa striptease-baareihin. (Baldwin 2010, 25-26; 30–36.) Euroopassa kabareeperinne jatkui ja piti burleskia hengissä ainakin jossain määrin.

Ensimmäiset (ruotsalaiset) revyyesitykset vierailivat Suomessa 1813–1819 aikoihin ja 1850-luvulla syntyi Helsingissä kaksi kilpailevaa ”revyyteatteria”: Hesperia-ravintola ja Kaivopuiston kesäteatteri. Vakituista revyyteatteria ei Suomessa ollut kuin vasta vuonna 1938, jolloin perustettiin Lilla Teatern -niminen revyyteatteri, joka toimii tänäkin päivänä – joskin hieman muuttuneella ohjelmistolla. Operetit¹⁶, kabareet ja varieteet huolehtivat kevyemmästä huvituksesta. Helmikuussa 1944 perustettiin Suomeen ensimmäinen suomenkielinen revyyteatteri Iloinen Teatteri, jota seurasi Punainen Mylly vuonna 1946. Tämä teatteri oli ainoa suomalainen teatteri, jonka Me Iloitsemme -lehteen kirjoittanut Bure Litonius (1949, 4-5, 30)¹⁷ väitti vaalivan ”puhdasta” revyytaidetta. Tosin, sekin joutui olosuhteiden pakosta välillä sisällyttämään ohjelmistoonsa operetteja ja laulunäytelmiä.

Jukka Pennasen mukaan Iloinen Teatteri perustettiin Ossi Elstelän, Paavo Päiviön ja Reino ”Palle” Palmrothin¹⁸ toimesta Helsinkiin vuonna 1945. Pennanen kirjoittaa teatterin ohjelmiston olleen ”kepeää ja iloista”. Erityisen teatterista teki se seikka, että siellä oli tarkoitus esittää vain sille kirjoitettuja kappaleita, mikä ei ollut tavallista muissa Suomen teattereissa. Teatterin balettiinkin oli kiinnitetty suurta huomiota, sillä kaikki tanssijat olivat ammattitanssijoita ja kykenivät esiintymään myös solistitanssijoina. Vaikka Iloinen Teatteri jouduttiin lopettamaan toukokuussa 1946, niin jo saman vuoden syyskuussa esitykset alkoivat uudelleen Iloisen Teatterin tilalle perustetun Punaisen Myllyn¹⁹ toimesta. Pennanen nostaa esille, kuinka uudessa teatterin esitykset olivat lähellä klassisen burleskin estetiikkaa ja filosofiaa, mutta silti burleskityyppiset tanssit ja esitykset olivat vain yksi osa repertuaaria. Elstelä piti teatterin tasoa yllä tekemällä jo varhain säännöllisiä opintomatkoja ulkomaisiin kabareisiin, joista hän toi mukanaan ideoita, sopimuksia taiteilijavierailuista sekä esitys-

16 Operetit muistuttivat oopperaa, mutta ne olivat keveämpiä musiikkipitoisia näytelmiä. Opereteissa oli sekä laulettuja että lausuttuja vuorosanoja.

17 Bure Litonius oli Punaisen Myllyn pukuasiantuntija, joka ajoittain kirjoitti pakinoita suomen revyyperinteen tunnetuksi tekemisen puolesta (Pennanen 2008, 10).

18 Ossi Elstelä perusti Punaisen Myllyn (1946–1967) yhdessä Reino ”Palle” Palmrothin ja Paavo Päiviön kanssa perustamansa lakkautetun Iloisen Teatterin (1945–1946) tilalle. Elstelä, Palmroth ja Päiviö olivat työskennelleet yhdessä armeijan Päämajan Propagandaosastolla jatkosodan aikana, ja sodan ajan viihdytyskiertueiden (tarjosivat mallin musiikkiin, tanssiin ja huumoriin perustuvalla estradiviittelellä) antama esimerkki oli käyttökelpoinen konsepti aikana, jolloin ihmiset kaipasivat viihdettä raskaiden sotavuosien jälkeen. Kolmikko päätti perustaa Helsinkiin ”kansainvälisen tason revyyteatterin”. (Pennanen 2008, 31–33.)

19 Iloinen Teatteri toimi maaliskuusta 1945 toukokuuhun 1946. Kesän 1946 ajan muun muassa Kaivopuistossa ja Pihlajasaareissa esitettiin kesäkabareita ja operetteja. Syyskuussa 1946 perustettiin Punainen Mylly joka oli toiminnassa toukokuulle 1967 saakka (Pennanen 2008, 31; 60; 63–67; 71; 74–75; 80; 234–235).

ten onnistumista silmällä pitäen materiaaleja, joita ei Suomesta saanut. Näyttäviä lavastuksia ja puvustuksia voikin nähdä Punaisesta Myllystä ja Fennia Cabareesta talteen saaduista tallenteista.²⁰ Pennanen mainitsee Punaisen Myllyn ajautuneen 1950-luvulla jälleen taloudellisiin vaikeuksiin. 1950-luvun lopulle tultaessa teatteri oli muutamassa vuodessa menettänyt tilansa, balettinsa ja lähestulkoon yleisönsä, vaikka sitä yritettiin estää unohtamasta teatteria. Elstelä kaipasi takaisin menettämäänsä revyytä, mutta kesällä 1963 lehdessä oli ilmoitus, jossa kerrottiin teatterin toiminnan keskeytyneen. Pennanen kuvailee, kuinka vuonna 1967 Punaisen Myllyn taustalla ollut osakeyhtiö Komedioteatteri Oy asetettiin konkurssiin. 1960-luvun lopulla kabareen ja revyyteatterin esiriput sulkeutuivat lopullisesti. (Pennanen 2008, 31–34, 65–67, 80, 137–140, 221, 228, 234–235; 16.11.2011; ks. myös Me Iloitsemme 2/1949, 6–9.)

Myös Punaisen Myllyn esityksissä nähtiin silloin tällöin paljasta pintaa, hyvänä esimerkkinä ”käärmenainen” Dolly Gadd, jonka esityksiin kuului myös alastontanssi. Pennanen mukaan Gadd tanssi aktiiviuransa aikana 1930-luvulla Euroopassa ja toisen maailmansodan aikoihin Lähi-idässä. Gadd käytti alastontanssiesityksissä hyväkseen viittoja ja viuhkoja, joilla hän pystyi ”peittämään” vartaloon. (ibid., 52.) Samankaltaista rekvisiittaa käytetään myös tänä päivänä burleskissa viekoittelussa. Punaisen Myllyn lisäksi Ossi Elstelä oli perustanut yökerho Cabaret Fennian vuonna 1946, jonne Punaisen Myllyn tanssitytöt siirtyivät esiintymään illan revyyän jälkeen. Kabareessa oli kaikkea sirkus- ja akrobatianumeroista tyttöjen välillä hyvinkin estottomiin tansseihin pukeutumisen suhteen. Jukka Pennanen kertoi, että Fennian kabareissa tanssittiin esimerkiksi ”seitsemän hunnun tanssia”. Fenniassa esiintyivät osin samat tanssijat, vierailijat ja näyttelijät kuin Punaisen Myllyn revyyissäkin. Kabareessa oli myös oma balettinsa ja orkesteri, ja se tunnettiin paikkana, jossa oli ”kauniita sääriä ja paljaita rintoja”. (ibid., 16.11.2011; 74, 205–208.) Me Iloitsemme -lehden ensimmäisessä numerossa 1/1949 mainostetaan ”Vanhan Iloisen Fennian” esitystä Erämaan laulu seuraavalla tavalla:

Cabaret Fennian uusi, sensaatiomaisen rohkea ohjelma. Haaremin suloiset odaliskit tanssivat herransa iloksi ja eunukkien suruksi, Juliska Koka tanssii kuuluisaa Salomen >>seitsemän hunnun tanssin>>, jolloin huntu toi-

20 Katso esimerkiksi valokuvia Jukka Pennasen teoksesta Punainen Mylly – tuo pahennusta herättävä teatteri (2008), tai esimerkiksi *Vain laulajapoikia* -elokuva (1951), jossa näkyy hyvin Punaisen Myllyn puvustusta, rekvisiittaa ja lavastuksia.

21 *Seitsemän hunnun tanssi* on yksi illan kohokohdista. Se esitetään lähes pimeällä estradilla itämaisen musiikin säestyksellä. Tanssi on länsimaissa kuuluisampi ja myyttisempi kuin Orientissa. Tanssijalla on yllään vain korut ja seitsemän huntua, jotka hän riisuu vähitellen. Viimeisen hunnun pudotessa hän on alaston ja valot sammuvat samalla hetkellä. Tanssi tunnetaan Raamatun tanssina, jolla Salome sai Herodekselta Johannes Kastajan pään. Todennäköisesti Seitsemän hunnun tanssi on alun perin ollut babylonialainen kuvaus rakkauden ja hedelmällisyyden jumalatar Ishtarin matkasta Manalaan, jonka jokaisella portilla Ishtar luovutti yhden korun ja hunnun saadakseen menetetyt rakastettunsa takaisin. (Pennanen 2008, 208; Seitsemän hunnun tanssi, 1.4.2014.)

sensa jälkeen valahtaa lattialle ja loppujen lopuksi, niin... Itämaista mystiikkaa kuvaa baletin >>soihdutanssi>>, joka erikoisuudessaan on meillä ennennäkemätöntä ja yllättävää. (Me Iloitsemme 1/1949, 34.)

Tarkastelemieni lähteiden pohjalta voi havaita Cabaret Fennian olleen Punaisen Myllyn tavoin eurooppalaisen mittapuun mukaan laadukasta viihdettä, jonka suunnitteluun ja toteutukseen käytettiin runsaasti aikaa. Punaisen Myllyn esityksiin haettiin ideoita ulkomailta, tällä tavoin teatteri pyrki ”oikeuttamaan” omaa paikkaansa suomalaisessa viihdemaaailmassa. Sama tarkoitus oli Me Iloitsemme -lehden kirjoituksilla revyiden pitkistä perinteistä Euroopassa sekä Elstelän ”palopuheella” suomalaisen revyyen tilanteesta ja sen kasvavasta suosiosta myös kotimaassa. Tanssityyleistä kertovien artikkeleiden tarkoituksen voi olettaa olleen omalla tavallaan luoda Punaisesta Myllystä kuvaa ammattiteatterina, ei pelkkänä kepeänä herrain iltaviihteenä. Lehden artikkeleiden kautta voi nähdä vilauksen viihdemailman moninaisuudesta sekä teatterin tarpeesta vakuuttaa oma asemansa vakavasti otettavana teatterina, vaikka se tekikin kevyttä viihdettä.

Iloinen Teatteri ja Punainen Mylly joutui toimintavuosiensa aikana kohtaamaan paljon arvostelua etenkin poliittisten sutkautusten takia. Pennasen mukaan revyyteatterin luonteeseen kuului vaihtaa ohjelmistoa nopeasti, muokata niiden sisältöä ja luoda uusia sketsejä ajankohtaisista tapahtumista sen mukaan ”mitä kotimaan ja maailman politiikassa tapahtui”. Elstelä pyrki siksi luomaan teatterin, joka tarjoaisi ”jatkuvasti uutta katsottavaa ja kuultavaa”. (Pennanen 2008, 217) Kummankin teatterin kohdalla poliittinen ”epäluottamus” johti esityskieltoon, Iloisen Teatterin kohdalla jopa koko teatteritoiminnan lakkauttamiseen.

Vuonna 1946 ensi-iltansa Iloisessa Teatterissa saanut revyy *Syntymämerkki* joutui Valvontakomission²² silmätikuksi vappuna tapahtuneen selkkauksen²³ yhteydessä. Silloista sisäministeri Yrjö Leino muistutettiin välirauhansopimuksen 21. artiklasta, jonka mukaan kaikki järjestöt, jotka harjoittivat Neuvostoliitolle vihamielistä propagandaa tuli lakkauttaa ja samalla kieltää niiden toiminta. Sisäministeriössä pyrittiin Leinon johdolla puuttumaan Iloisen Teatterin ohjelmistoon, jota oli joissain lehtikirjoituksissa nimitetty ”propagandakeskukseksi” ja ”natsilaisen hengen läpitunkemaksi”. Pen-

22 Valvontakomissio oli liittoutuneiden valvontaelin, joka varmisti Moskovan rauhansopimuksen toteutumista sodan hävinneiden maiden osalta. Sen valtapiiriin ei kuitenkaan kuulunut maan sisäisiin asioihin sekaantuminen. Enemmistö Valvontakomission jäsenistä oli Neuvostoliiton edustajia. (Pennanen 2008, 58.)

23 Vappuna 1946 oli Valvontakomission siviilipukuinen edustaja ollut todistamassa kolmen humaltuneen valkolakkisen henkilön ”mielensoitusta”. Edustajan mukaan kolmikko oli heittänyt kiviä hotelli Tornin (missä Valvontakomissio piti majaa) seinään huudahdusten kera. Neuvostoliiton edustajat Valvontakomissiossa ottivat tapauksen vakavana poliittisena loukkauksena. (Pennanen 2008, 60, 63.)

nanen esittää, että ”tulilinjalla oli ennen kaikkea Palmrothin piintynyt ja epäajanmukainen oikeistolaisuus”. Kaksi viikkoa vapun jälkeen 1946 sisäministeriö käski Helsingin Poliisilaitoksen kautta Iloista Teatteria lopettamaan meneillä olevan näytöksen viiden minuutin kuluessa. Viranomaiset perustelivat esityskieltoa sillä, että näytelmä oli poliittisten sukkeluuksien takia ”hyvien tapojen vastainen”. Pennanen kirjoittaa, että poliittiset syyt esityskielloille tulivat kaukaa teatterin ulkopuolelta, eikä Iloinen Teatteri ollut Pennasen mukaan niiden kanssa missään tekemisissä. ”Iloinen Teatteri oli väärään aikaan väärässä paikassa” ja oli sopiva politiikanteon väline. Iloisen Teatterin joutuessa lopettamaan ohjelmistonsa esittäminen, se joutui myös keskeyttämään toimintansa. Syntymämerkin kieltämisen jälkeen Iloisella Teatterilla ei ollut enää mahdollisuuksia tarjota teatterinäytöksiä omalla nimellään. Elstelän johdolla alettiin tarjota kesäkabareita ja operetteja, kunnes syksyn alkaessa teatteri toiminta jatkui Punaisena Myllynä. (ibid., 60, 63, 65–67, 74–75.)

Myös Punainen Mylly koki Iloisen Teatterin tapaan politiikkaan nojaavaa arvostelua, joka vaikutti myös ohjelmistoon. Punaisessa Myllyssä esitettiin vuonna 1948 *Jääkärimorsian* (kaksi vuotta *Syntymämerkin* jälkeen) Arvosteluissa kiinnitettiin Pennasen mukaan huomiota muun muassa esityksen isänmaallisuuteen, joskin romanttista isänmaallisuustunnelmaa oli pyritty hillitsemään. (2008, 191.) Pennanen kuitenkin kirjoittaa näytelmän lopussa esitetyn *Jääkärimarssin* nostattaneen sekä esiintyjien että yleisön mielialaa niin voimakkaasti, että eräässäkin näytöksessä katsojina olleet Lapin jätkät²⁴ nousivat esityksen loppukohtauksen *Jääkärimarssin* soidessa seisomaan, heitä seurasi muu sali, jonka jälkeen yleisö alkoi laulaa näyttelijöiden mukana *Jääkärimarssia*. Pennanen esittää, että kyseinen näytelmä sai ajattelemaan näytelmän isänmaallisuuden poliittista painoarvoa aikana, jolloin välit Neuvostoliittoon olivat ”herkät ja haavoittuneet”. (ibid., 120.) Muun muassa Vapaa Sana -lehdessä 30.10.1948 olleessa arvostelussa todettiin:

Loppukohtauksen Jääkärimarssi herätti tunteita puolesta ja vastaan. ”Paitsi sitä, että koko tuo revyyosuunnaisesti ohjattu näytelmä huokuu sotaa ihannoivaa jääkärihenkeä, kohoaa viimeisen näytöksen loppukohtaus todellisiin aseveli-iltatunnelmiin, ja Suomen suhteita Neuvostoliittoon nälvitään tosin peitellysti, mutta sitä enemmän ”ryssänvihaajiemme” tukahdutettuja intohimoja kutkuttelevasti.” (ibid., 120.)

Jääkärimorsian -esityksen aikaan Neuvostoliiton asiainhoitaja A.N.Feodorov lähetti Suomen ulkoministeri Carl Enckellille nootin 5.12.1948 ”Neuvostoliitolle vihamielisen propagandan harjoittamisesta”. Jääkärimorsian toi Punaiselle Myllylle näin toisen poliittisen väliintulon. Jääkärimorsiamen viimeinen esitys oli 6.12.1948, jonka jälkeen esitys lopetettiin.

24 Uskon Lapin jätkillä tarkoitettavan Lapissa työskennelleitä tukkijätkeä.

2. Tutkimuksen metodi

2.1. Lähiluku

Käytän tutkimukseni metodina lähilukua. Lähiluvussa, joka on peräisin kirjallisuuden tutkimuksesta, on kyse huolellisesta, moneen kertaan lukemisesta. Toiston avulla yhdestä ja samasta tekstistä (kirjoitettu tai visuaalinen) pyritään löytämään yhä uusia asioita. Lähiluku ei kuitenkaan ole koskaan valmis, vaan se jää tulkinnoissa aina avoimeksi. Näkökulmat muuttuvat ja tekstistä voi löytää aina uusia puolia, joita ei aikaisemmin ole huomannut. Se on aina myös tulkintaa, joka on ankkuroitu sekä tekstiin että siihen näkökulmaan, josta tekstiä tarkastellaan. Lähiluvussa tekstistä itsestään pyritään etsimään vastauksia, mutta menetelmä on kuitenkin vain analyysin yksi vaihe teoreettisten näkökulmien antaessa havainnoille merkityksen. (Pöysä 2010, 340–344; 355.) Lukeminen muuttuu joka kerta jonkin verran. Ensimmäinen lukukerta pitää yleensä sisällään lukijan omat ennakkotiedot ja -odotukset, jolloin lukeminen ei ole objektiivista, vaan omat tiedot ja odotukset vaikuttavat jo alusta saakka tapaan, jolla lukija ymmärtää tekstin. Lähiluvussa tulee myöhemmin mukaan tiedostava lukeminen, jossa alitajunnan prosessoimana lukija löytää materiaalista uusia asioita. (ibid., 339.) Lähiluvussa ”jokainen tutkija muokkaa siitä tarpeisiinsa ja tavoitteisiinsa soveltuvan version. Menetelmän vapaamuotoisuuden takia tutkija itse ja hänen intuiionsa ovat sen tärkeimmät välineet.” (Kaarlenkaski 2010, 363.)

Käytän lähilukua tutkimuksessani erityisesti Punaisen Myllyn valokuvien analysointiin. Lähilukua kuva-analyysin apuna käsittelen tarkemmin luvussa 2.1. *Valokuvat ja elokuvat tutkimuksen kohteena*. Aineistoni koostuu 17 valokuvasta, jotka olen rajannut kokonaisuudessaan hieman yli kuudenkymmenen valokuvan kokonaisuudesta. Rajoitettu aineisto on lähilukua ajatellen hedelmällinen pohja tutkimukselle, erityisesti kun sitä tarkastelee kontrastiivisen lähiluvun kautta. Tällöin kokonaisuutta edustavasta rajatusta aineistosta voi tehdä paljon merkittäviä huomioita, mutta samalla rajattu aineisto mahdollistaa lähiluvun edellyttämän huolellisuuden. Kontrastiivinen lähiluku saa kunkin tarkasteltavan teoksen ominaispiirteet nousemaan selkeämmin esiin, kun teoksia tarkastellaan vertaillen. (Pöysä 2010, 341.)

Tutkimusaineistossani on muutamia valokuvia, joissa on viittauksia etnisesti eksoottiseen kuvaan, joka edustaa karkeasti ilmaistuna länsimaista, 1900-luvun puolenvälin mielikuvaa siitä, min-käläisiä ei-länsimaisen kulttuurin edustajat olivat. Näihin kuviin voi liittää Kaarlenkasken artikkelin

ajatuksen fiktiivisten aineistojen tarkastelusta: ”[kirjoituskilpailuaineiston fiktiotekstit] eivät aina ole tyyliltään realistisia eikä kirjoittajan suhdetta kuvaamiinsa asioihin voi tietää. Tällaisia tekstejä ei kannata niinkään lukea etnografisina lähteinä, vaan erilaisten mielikuvien ja näkemysten esityksinä, jotka sinänsä ovat kiinnostavia tutkimuskohteita. (Novitz 1987, 188-189; Lalive d'Epina 1995, 49.)” [hakasulkeet Ritola](Kaarlenkaski 2010, 365.)

Artikkelissaan *Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio* (2004) Anu Koivunen tarkastelee oman väitöskirjansa tuotantohistoriaa, omaa asemaansa tutkijana, sekä sitä, kuinka hän päätyi oman tutkimaan aineistoansa ”tulkinnallisten kehysten kautta”. Koivunen on hyödyntänyt tässä artikkelissa lähiluvun periaatetta ja tullut tulokseen, että lähilukemisen kiinnostus kohteen erityisyyteen on osa laajempaa kulttuurista analyysiä ja siinä huomio kiinnittyy yksityiskohtiin. Lähiluvussa ei jätetä huomiotta katsojan omia katsomisen kehyksiä tahi merkityksen luomista, vaan ne otetaan osaksi lähilukemisen metodia. (Koivunen 2004, 229–237.) Koivunen esittelee lähilukemisen pohjalla olevaa vastakarvaan lukemista, jota käytettiin elokuvantutkimuksessa 1970-luvulta. Elokuvia pyrittiin tarkastelemaan suhteessa vakiintuneisiin tulkintoihin, joita samanaikaisesti pyrittiin murtamaan esittelemällä toisenlainen ”lukureitti”. Koivusen mukaan vastakarvaan lukeminen osoittautui kuitenkin hieman ongelmalliseksi erilaisten tulkintojen ollessa jopa keskenään ristiriitaisia ja toisensa poissulkevia, Koivusen tarkastelemien Niskavuori-elokuvien taustalla kun oli paljon erilaisia sosiaalisia ja historiallisia konteksteja, sekä tulkinnallisia kehyksiä²⁵. (ibid., 239–240.)

2.2. Katseen analysointi ja kuva-analyysi lähiluvun tukena

Koivunen pohtii katseen paikantumista visuaalisten aineistojen tarkastelussa ja nostaa esiin kolme erilaista, Kaja Silvermanin (2006) esittelemää²⁶ katsetta. *Kulttuurinen katse* (gaze) on abstrakti ja henkilöitymätön tapa katsoa ja nähdä, kun taas *paikantunut katse* (look) on ruumiillinen, ajallinen, muistava ja haluttava. Kolmas katsomisen tapa tulee kulttuurisen kuvarepertuaarin tai valkokankaan (screen) kautta, ja se on mahdollisten ja ymmärtävien kuvien varanto – kalvo, jonka kautta paitsi näemme, mutta jonka kautta myös meidät nähdään. Koivunen kirjoittaa kulttuurisen kuvarepertuaa-

25 Kuten erilaiset vastaanotot eri aikoina, erilaiset lukutavat ja lukutapojen luomat erilaiset ymmärrykset tutkittavasta kohteesta (Koivunen 2004, 240).

26 Silverman pohjaa lähestymistapansa aiemmin julkaistuun teokseensa *The Threshold of the Visible World* (1996).

rin olevan ajasta riippuvainen. Termi ei viittaa vain kuviin, vaan katsomiseen liittyviin kuvien ehtoihin, eli siihen millä tavoin niitä katsomme kulloisenakin aikana ja minkälaisia merkityksiä näkemällemme annamme. Esimerkiksi sanojen tapaan tietyt representaatiot ovat tiettyinä aikana toisia soveltuvampia käytettäväksi havainnoimiseen siitä syystä, että niitä käytetään useammin ja painotetaan enemmän. Nämä edellä mainitsemani tulkinnalliset katsomisen tavat ovat hedelmällinen pohja myös tutkimukselle, jolloin keskeiseksi kiinnostuksen kohteeksi nousee katseen ehdollisuuden ja vallanalaisuuden analysointi. Siis se, kuinka katsetta edeltää aina toiset katset ja niiden luomat merkitykset. Vaikka oma katseeni tarkastelemisissa kuvissa on itselleni ensimmäinen, kuvia ja ennen kaikkea niiden ”aitoa” liikettä on katsottu useasti ennen minua revyy- ja tanssiesityksissä. Näin ollen voi ajatella omaan katseeseeni vaikuttavan se seikka, että katson kuvia omasta ajastani käsin luoden merkityksiä paitsi oman aikakauteni yhteiskunnallisen- mutta myös tieteellisen yhteisön näkökulmasta. Erityisen mielenkiintoinen katseista on viimeinen (screen). Kyseinen katse viittaa sellaiseen representaatioon, joka on tiettyinä aikana kulttuurisesti saatavilla, ja joka näyttäytyy valmiiksi annettuna. Se siis on ikään kuin kyseenalaistamaton, kulttuurisesti määräytyvä ja valikoiva tapa nähdä. (ibid., 248–249.)

Helena Paaskosken mukaan valokuvat muodostavat kiinnostavan aineiston muistitiedon rinnalla, sillä ne sallivat varsinkin aikalaislähteenä tapahtumahetkien ja niiden yksityiskohtien läheisen tarkastelun ja omalta osaltaan tarkentavat, täydentävät ja visualisoivat muistitiedon kerrontaa (2008, 22–23). Tarkastellessani valokuva-aineistoani minun tulee kiinnittää huomio sekä valokuvien että tarkasteluajan kontekstiin. Puolisen vuosisataa on voinut muuttaa käsityksiä hyvinkin runsaasti. Vaarana on itselleni tuttujen asioiden projisoiminen aikaan, johon ne eivät välttämättä kuulu. Toisaalta saatan myös tarkastella nykyajan ilmiöitä liiankin kriittisesti ja kliinisesti suhteessa 1900-luvun puolivälin Suomeen. Paaskoski kirjoittaa, että hänen oma aineistonsa koostuu useiden yksittäisten, välillä tuntemattomienkin kuvaajien ottamista valokuvista, ja näin ollen hänen käyttämistään valokuvista ei juuri voi muodostaa käsitystä yhtenäisistä valokuvakokoelmista (ibid., 24). Käyttämässäni aineistossa valokuvat ovat myöskin eri ihmisten ottamia. Voin kuitenkin käsitellä valokuvia yhtenä kokonaisuutena eri valokuvaajista huolimatta, koska valokuvien kohde on sama ilmiö.

Valokuvien realismi on aina suhteellista ja kiinni kulttuurisessa kontekstissään. Valokuvista voikin erottaa neljä erilaista kontekstityyppiä²⁷ (Nordström 1974 Paaskosken 2008 mukaan). Sisäinen kon-

²⁷ Ruotsinkieliset nimet kontekstityypeille: inre kontext, yttre kontext, sändarkontext ja mottagarkontext/brukarkontext (Paaskoski 2008, 24).

teksti on tulkittavissa varsinaisista valokuvan esittämistä yksityiskohdista, kun taas ulkoinen konteksti viittaa valokuvan ympäröiviin ja siihen vaikuttaviin tekijöihin. Tavallisimmin kontekstisaanaan yhdistetään kuvaamisajankohtaan liittyviä seikkoja (kolmas konteksti), jotka selittävät kuvaus-tilannetta ja sen tarkoitusta. Neljäs konteksti rakentuu eri aikoina ja eri yhteyksissä niiden tahojen kautta, jotka katselevat ja käyttävät kuvia. (ibid., 24.) Hyödynnän näitä konteksteja myös omassa tutkimuksessani analysoimalla niin yksittäisten kuvien sisältöjä, kuin tarkastellen kuvakokoelmia ja niiden konteksteja kokonaisuuksina Paaskosken esimerkkiä hyödyntäen. (ibid., 24–25.)

Lähiluvun avulla valokuvien tarkastelussa hyödyntämiäni näkökulmia on kolme. Ensimmäinen keskittyy puvustukseen ja rekvisiittaan konkreettisina artefakteina, visuaalisina yksityiskohtina. Näiden suhteen tarkastelen puvustuksen ja rekvisiitan merkityksiä esitystraditioissa. Toinen näkökulma tarkastelee esitysten tarinallisia taustoja, minkälaiseen maailmaan esitykset sijoittuvat. Tämä teema nivoutuu osin yhteen ensimmäisen teeman kautta puvustuksen ollessa yksi tärkeimpiä viitteitä siitä, minkälainen tarina on esityksen taustalla. Kolmannessa näkökulmassa pohdin katseen ja sukupuoli-suuden kautta, minkälaisia merkityksiä esityksillä on ollut niin katsojille kuin esiintyjille. Olen ryhmitellyt kuvat sen perusteella, onko ne otettu lavastettuina still-kuvina esimerkiksi lavasteissa tai kesken esityksen, sekä sen mukaan, onko ne otettu valokuvausstudioissa.

Jukka Pennanen on kirjoittanut populaarihistoriikin Punaisesta Myllystä ja hän on myös avaininformantini Punaisen Myllyn suhteen saatuani häneltä paitsi sanallista informaatiota teatterista, mutta myös tutkimusaineistonani olevat valokuvat. Tutkimuksessani siis tutkittavaan yhteisöön – revyy-maailmaan – uppoutunut henkilö on saanut nostaa itse esiin merkityksellistä aineistoa, jota minä edelleen olen analysoinut. Kyseisenlainen asetelma on tuttu klassisesta etnografisesta kenttätyöstä, jossa avaininformantin kanssa mennään tutkittavaan paikallisyhteisöön ja avaininformantin kokemusmaailmasta kumpuaa "oikeita" ilmiöitä tai haastateltavia eli kyseisessä kulttuurissa merkittäviä asioita. (ks. esim. Pelto & Pelto 1978, 72.) H. Russell Bernardin mukaan informantti tulisikin valita hänen pätevyytensä takia eli sen mukaan, mitä hän tietää ja voi näin jakaa tietonsa tutkijalle. Tutkimukselle voi olla hyväksi paitsi klassisempi antropologinen lähestymistapa, jossa informantin vastauksia ei ohjailta sen kummemmin, mutta myös tapa, jossa tutkija asettuu ”oppilaan” asemaan ja kyselee informantilta tarkentavia ja spesifejä kysymyksiä, joiden avulla tutkija oppii kulttuurista yksityiskohtaisemmin. (Bernard 1994, 165–166.)

Eräs tutkimukseni tarkoitus on myös katoavan kulttuuriperinnön säilyttäminen. Punaisesta Myllystä otetut valokuvat ja elokuvaotokset ovat tallentaneet visuaalisen maailman, joka ilman näitä dokumentteja olisi jo kokonaan kadonnut. Toisaalta tutkimustani voidaan käsitellä myös gendertutkimuksena, sillä sukupuolen näkökulma nousee vahvasti esiin tutkimuksessani ja työ on erityisen tärkeä naisnäkökulmansa vuoksi. Työssä tulen huomioineeksi sen, kuinka naiseutta representoitiin Punaisen Myllyn esityksissä paitsi tarkastelemissani revyyesityksissä, mutta myös tarkastelemissani tanssiesityksissä.

2.3. Valokuvat ja elokuvat tutkimuksen kohteena

Tutta Palin (2004) on tutkinut 1800-luvun lopun suomalaisia miljöömuotokuvia²⁸ ja kuinka niissä esiintyvien henkilöiden väliset hierarkiat ilmentävät aikansa porvarillista sääty-yhteiskuntaa. Hän on lähestynyt aihettaan muun muassa yksityiskohtien teorian ja feministisen lähiluvun kautta ja tarkastellut, kuinka miljöömuotokuvan yksityiskohtien kautta voi nostaa esiin, tarkastella ja haastaa itsestään selvinä pidettyjä yhteiskunnan ja perinteisenä pidetyn perheidyllin mallia. Tutkimuksellinen lähtökohta Palinilla ei ole tietyssä taiteilijassa, vaan hän on kiinnostunut kuvailmaisesta ja siihen liittyvästä kuva-analyysistä. Palin viittaa kuva-analyysillä teoslähtöiseen tutkimusintressiin, jossa hän käyttää kuvia ensisijaisena tiedonlähteenä. Lähtökohta on enemmän käsiteanalyttinen kuin aatehistoriallinen, vaikka aineisto rajautuukin historiallisesti ja Palin lähestyy sitä tavoitellen jonkinlaista aikalaisymmärrystä kontekstualisoinnin kautta. Kuva-analyysiä hän tekee lähiluvun kautta, jonka avulla Palin testaa mahdollisuuksia ja rajoja kuvien analysoimisessa. (ibid., 12–18, 28, 33.) Palinin kuva-analyysin lähtökohdat muistuttavat oman tutkimukseni kuva-analyysin taustoja. Omassa tutkimuksessani kuva-analyysin lähtökohdat ovat Palinin tapaan käsiteanalyttiset, ja historiallinen rajausta tukee kuvien sijoittamista ajankuvaan.

Lähdin liikkeelle valokuvien tutkimuksessa tarkastelemalla valikoimani otoksen visuaalista yleisilmettä – tarinoita, paikkoja, henkilöitä ja näiden välisiä suhteita. Kirjasin ylös muun muassa kuvien takana olevat tarinat, sekä väljemmin määritellyt miljööt mikäli kuvaan ei voinut tarkentaa selvää tarinaa. Kirjasin ylös mahdollisia esiintymispaikkoja, esitysten sisältöä ja merkinnän siitä, oliko kyseinen kuva studiokuva, vai ”esityskuva” (esityksestä otettu, mahdollisesti mainostamiseen tarkoi-

²⁸ Miljöömuotokuvalla Palin tarkoittaa muotokuvaa, jossa esiintyvä henkilö maalattiin luonnollisessa koossa, omissa tutussa toimintaympäristössään.

tettu kuva). Pyrin kytkemään toisiinsa jokaisen ”löytämäni” tarinan ja siihen liittyvät kuvat, sekä mahdolliset viittaukset niihin esimerkiksi *Me Iloisemme* -lehdestä ja *Vain Laulajapoikia* -elokuvasta. Lisäksi kokosin yhteen mahdollisimman yksityiskohtaisesti kaikki mahdolliset kuvissa näkyvät esitysten ja esiintyjien visuaaliset piirteet (kuten pukujen, lavastusten ja rekvisiitan yksityiskohdat, sekä poseeraukset). Tehtyäni jokaiseen tutkimaani valokuvaan yksityiskohtaisen visuaalisten piirteiden kokoamisen, työstin kuvista tunnistamiani visuaalisia piirteitä lähilukemisen metodilla. Ajatuksena oli, että kokoaisin piirteet ylös listamaisesti, koonnin edetessä sisällön mukaan. Keskityin keskeisiin, toistuviin yksityiskohtiin kuten sulkiin, paljetteihin ja kangashuntuihin ja järjestin listan sen mukaan, miten yleisiä yksityiskohdat (suurin piirtein) kuvissa olivat. Pohdin myös, mihin temaattisiin kategorioihin piirteet jakautuisivat parhaiten. Kategorioiksi alkoi muodostua esimerkiksi itämaisuus, naiseuden representaatiot, viittaus johonkin etniseen ryhmään tai kuvan burleskimaisuus. Aloitin keskeisten yksityiskohtien listauksella, jolloin yksittäisen piirteen kohdalle kirjasin aina viittteen toisiin kuviin, joissa sama piirre toistui ja luonnehdinnan piirteen erityisyydestä suhteessa toisiin samanlaisiin piirteisiin.

Vain Laulajapoikia -elokuvassa havaitsin myös olevan jonkin verran erilaisia eksoottisen etnisyyden representaatioita. Elokuvassa kiinnitänkin huomiota näihin sekä naiseuden representaatioihin ja selvitän minkälaisia naishahmoja revyissä ja tansseissa kuvattiin. Pohdin erityisesti sitä, kuinka naisten fysiologisten ominaisuuksien (tarkoitän tällä erityisesti teatterin tanssijoiden solakkaa vartaloa ja sekä heihin liitettyä kauneutta) avulla korostettiin eksoottisuutta sekä eroottisuutta. Naisten esittämiseen elokuvasta löytyykin huomattavasti materiaalia elokuvan ”revyynäytöksen” koostuessa pääosin erilaisista baletin tanssikatkelmista. Valokuvien piirteiden koonnin perusteella sekä elokuva- ja lehtiaineistoni kautta rakentaman esiyymärryksen pohjalta aloin hahmotella varsinaista tutkimuskysymystä eli minkälaisia mielikuvia Punaisen Myllyn teatterin ohjelmistossa luotiin vaatetuksen, rekvisiitan ja lavastuksen avulla. Havaitsin aineistossani olevan runsaasti etnisyyteen ja erityisesti itämaisuuteen viittaavaa aineistoa, jolloin etnisyyden representaatio ja itämaisuuteen yhdistetty eksootismi nousivat vahvasti tutkimukselliseksi intressikseni.

Etnisyyden käsitettä on käytetty tutkimuksissa runsaasti, mutta monimerkityksellisyydestään johtuen käsitteen käyttökelpoisuus on kyseenalaistettu. Etnisyyden ajatellaan määrittävän jotakin tiettyä, yhteisen taustan omaavaa etnistä ryhmää, jonka yhteenkuuluvuus ilmenee esimerkiksi yhteisen kielen, vaatetuksen, perinteiden tai instituutioiden kautta ylläpitäen ryhmän erityisyyden tunnetta.

Etnisyys samaan aikaan yhdistää ja erottaa kansanryhmiä toisistaan. Etnisyyttä on käsitelty esimerkiksi Tytti Steel, joka on tarkastellut etnisyyttä väitöskirjassaan, jonka aiheena on 1950-luvun Suomen satamatyöläisten representaatiot transnationaalisuuden näkökulmasta, satamien ollessa eri etnisyyksien kohtaupaikkoja. Steelin tutkimuksessa etnisyyttä tarkastellaan enemmistön suhtautumisena erilaisena koettuihin ulkomaalaisiin ja suomalaisiin vähemmistöihin. Steelin mukaan on tärkeää pohtia kuinka ihmisryhmiä esitetään, sekä sitä, kenellä on valta esittää, representoida, jokin ryhmittymä tietynlaisena. (Steel 2013, 24.)

2.4. Itsereflektio ja tutkimusetiikka

Tutkijan omaan positioon tulee kiinnittää huomiota myös refleksiivisen paikantamisen kautta. Etnologi Outi Fingerroos on kirjoittanut artikkelin *Refleksiivisestä paikantamisesta kulttuurien tutkimuksessa* (2003). Refleksiivisellä paikantamisella Fingerroos viittaa tutkijan tekemään oman itsensä asemoimiseen ja näkyväksi tekemiseen tutkimustekstissä. Refleksiiviseen paikantamiseen liittyy tiiviisti etnografinen tutkimus, johon yhdistyy tavallisesti kenttätyö, ilmiön kuvaileva auki kirjoittaminen sekä laadullinen tutkimus. Etnografinen tutkimus on Fingerroosin mukaan ”kokemalla oppimista, kuvailemista ja kirjoittamista, jolloin siihen usein sisältyy kulttuurin sisäpuolisuutta korostava näkökulma ja ymmärtämään pyrkivä tutkimusote”. Viime vuosikymmenien aikana etnografinen kenttä on laajentunut ”vieraan” tutkimisesta ”kotiin”. Etnografian tekemisen prosessiin kuuluu nykyisin olennaisena osana myös tutkimustekstin kirjoittaminen, joka ei ole enää vain tulosten kirjaamista. Kirjoitusprosessi itsessään on osa tutkimuksen tekemistä. Etnografian tekeminen tulisi Fingerroosin mukaan ymmärtää prosessiksi, jossa kirjoittaminen, tutkijan persoona sekä hänen tutkimusprosessinsa aikana tekemät valinnat ja rajaukset kuuluvat olennaisina osina. Nämä lähtökohdat ovat keskeisimmät refleksiiviseen paikantamiseen liittyvät asiat, jotka tutkimuksessa on kirjoitettava auki. Samalla se on myös tutkimuksen vaativin tehtävä. (Fingerroos 2003.)

1980-luvulta lähtien etnografisessa tutkimuksessa alettiin kiinnittää huomiota siihen, kuinka tutkijan omiin mielipiteisiin ja kokemuksiin osana tutkimuksen tekemistä pitäisi suhtautua. Pohdittiin muun muassa sitä, kuinka tutkija voi luoda onnistuneen konstruktion toisesta kulttuurista, tai kuinka hän voi kirjoittaa pätevää tulkintaa. Etnografinen tutkimus laajeni kentältä varsinaisen tutkimusprosessin kuvailuun ja etnografista itsestään tuli tiedostava ja omaa valtaansa käyttävä subjekti. Reflek-

toivassa paikantamisessa on kuitenkin myös vaarana tutkijan tekemä naiivi ylianalysointi sekä tietynlainen tutkimuksensa popularisointi. Tällöin tutkija nostaa itsereflektion lähestulkoon tutkimuksen pääosaan ja tekee prosessista päiväkirjamaisen omien tuntemustensa ja menetelmiensä esittelyn ja pohdinnan. Refleктоivalla paikantamisella tulisi selvittää tutkijan työkalujen, kuten menetelmien, teorioiden ja lähestymistapojen vaikutukset tutkimukseen. Ei tutkijaan itseensä. (ibid.)

Tutkimukseen kuuluu myös se, että tutkija uskaltaa jättää aukkoja omaan tutkimukseensa. Vaikka tavoitteena on kohteen täydellinen ymmärrys, on tutkijan tiedostettava myös täydellisen ymmärryksen saattavan jäädä vain ideaaliksi. Ymmärrystä tietenkin tavoitellaan, mutta tutkijan tulee ottaa huomioon omat rajansa, joiden puitteissa hän tutkimustaan tekee. Refleksiivisessä paikantamisessa omien rajoitteidensa tunnustaminen ja tilan jättäminen tietämisen osittaisuudelle, sille että tutkija uskaltaa tunnustaa, ettei hän mahdollisesti tiedäkään kaikkea, ei vie pois tutkimuksen tieteellistä uskottavuutta. Refleksiivisen paikantamisen avulla tutkija hahmottaa oman tutkimuksensa rajat ja ”osoittaa, että tutkija todella ymmärtää, kuka hän on, mitä hän on tekemässä ja mitä hänen tutkimuksensa edustaa”. Refleksiivinen paikantaminen on näin ollen hyvän tutkimuksen tunnusmerkki. (ibid.)

Tutkimuksessani kiinnitän huomiota oman roolini merkitykseen kuvien analysoinnissa. Toimin tutkimuksessani kyseisen kulttuurin asiantuntijana, tutkijana. Niin kuin Jukka Pennanen edellä, koen itsekin olevani eräänlaisessa kaksoisroolissa: asiantuntijuuden lisäksi toimin myös katsojana, informanttina. Kuvien synnyttämät mielikuvat ovat omiani: katson kuvia valkoisen, länsimaisen, nykyaikaisen nuoren naisen näkökulmasta. Tunnistan, kuinka tutkijana olen aktiivisesti mielikuvia rakentava taho ja samalla tutkijan subjektiivisuus on ilmiö, jota minun täytyy yrittää hallita. Positiotani kuvien suhteen voi pohtia emic ja etic -käsitteiden kautta. *Emic* käsite viittaa kulttuurin kokemiseen ja tarkastelemiseen sisältä päin. Tällöin kulttuurinkantajien (kulttuurin kokijoiden) omat merkitykset painottuvat. Kulttuuria pyritään ymmärtämään objektiivisesti sen omista lähtökohdista käsin. *Etic* puolestaan on emic-lähestymistavan ”vastakohta” ja viittaa tutkijan itsensä etäännyttämiseen tutkittavasta kohteesta ja näin pysymään ulkopuolisena ja objektiivisena tarkkailijana. Tarkkaa rajaa näiden kahden tarkastelutavan välille ei voi tehdä, sillä jokaiseen tutkimukseen sisältyy yleensä aineksia molemmista tarkastelutavoista. (Jargon 2002, 62, 68–69.) Toisaalta, etnografiaan kuuluu lähes aina osallistuva havainnointi ja kulttuuri-ilmiöön eläytyminen, jota seuraa tutkijan itsensä etään-

nyttäminen kohteestaan sekä aineiston objektiivinen analysointi. Tutkija toimii sekä emic että etic -tarkastelutavan kautta.

Huomioitavaa on myös se, että valokuvien ottohetkestä on aikaa puolivuosisataa ja uskon, että niiden katsojaksi on oletettu mies. Minä sitä vastoin olen nainen. Sukupuolella saattaa olla vaikutusta miehille tarkoitetun kuvaston vastaanottamisen kokemiseen ja kuva-aineiston analysoimiseen. Tarkastelen omaa tutkimuspositiotani aineistoni suhteen ja tutkimusetiikkaa myös Arja Kuulan *Tutkimusetiikkaa* -teoksen pohjalta. Arja Kuula kirjoittaa ihmisten yksityisyyden kunnioittamisesta ja suojelemisesta seuraavaa:

Tutkimuksessa yksityisyyden kunnioittaminen tarkoittaa ensinnäkin sitä, että ihmisillä itsellään tulee olla oikeus määrittää, mitä tietojaan he tutkimuskäyttöön antavat. Toiseksi se tarkoittaa sitä, että tutkimustekstejä ei saa kirjoittaa niin, että yksittäiset tutkittavat olisivat niistä tunnistettavissa. (Kuula 2006, 64.)

Aineiston osalta olen päättänyt säilyttää tutkimusmateriaalin omassa hallussani. Valmis pro gradu -työni tullaan tallentamaan Jyväskylän yliopiston kokoelmiin, josta se on luettavissa. Punaiseen Myllyyn ja myllyläisiin liittyy esitysten julkisuus, jolloin henkilöiden anonymisointi ei olisi välttämättä tarpeellista, sillä myllyläiset olivat aikoinaan julkisia esiintyjiä, toisaalta tietoja myös löytyy Pennasen kirjasta. Ajatellessani omaa tutkielmaani ja henkilöiden identiteettiä, olen päättänyt olla viittaamatta valokuvissa esiintyviin henkilöihin heidän nimillään siitä syystä, että valitsemani valokuvat ovat yksityisistä arkistoista ja on korrektimpaa olla viittaamatta henkilöihin selkeillä tunnisteuilla, lisäksi kuvissa esiintyvistä henkilöistä voin varmuudella nimetä vain muutaman. Lisäksi joillekin omaisille sukulaisten Myllyssä mukana olo voi olla vieläkin häpeällistä. Nimet eivät ole tarpeellisia myöskään siitä syystä, etten tee historian tutkimusta Punaisesta Myllyn esiintyjistä.

Tutkijana en voi olla sivuuttamatta sitä seikkaa, että tutkimuksessani omiin johtopäätöksiini ja (ennakko-)olettamuksiini vaikuttaa se, että aineistoni tuottamisesta on kulunut jo yli puoli vuosisataa. Aineisto kertoo toki paljon omasta ajastaan, mutta katson sitä silti 2010-luvun länsimaisen naispuolisen kulttuurintutkijan näkökulmasta. Näin ollen tiedostan sen painoarvon, jota itse tuon tulkintoihini naiseuden ja etnisyyden kuvauksissa. Lisäksi elän itse sellaisessa kulttuurissa ja sellaisena aikakautena, jossa visuaalisuus, ruumiillisuus ja seksuaalisuus läpäisee kulttuurin monin tavoin. Pyrin pitämään nämä seikat mielessäni tarkastellessani aineistoa ja tehdessäni tulkintoja sen pohjalta.

Tutkimukseeni on vaikuttanut myös voimakkaasti se seikka, että oman suhtautumiseni Punaiseen Myllyn voi ajatella olevan jonkin asteista faniutta. Tiedostan sen, että oma suhtautumiseni Punaiseen Myllyyn voi näkyä tietyntylaisena ”positiivisuuden kohottamisena”, mitä tulee teatterin käsittelemiseeni. Oman harrastuneisuuteni pohjalta olen toisaalta tarkastellut myös Punaiseenkin Myllyyn vaikuttanutta revyy- ja kabareeperinnettä, joka tutkimani teatterin tavoin on ollut suuren kiinnostukseni kohteena vuosia. Revyy- ja kabareetaiteen kautta kiinnostus on herännyt myös yksittäisiin esiintyjiin, kuten Ranskassa suosiota nauttineeseen Josephine Bakeriin, sekä erityisiin maantieteellisiin ja aikakautisiin kohteisiin, kuten maailmansotien välisen ajan saksalaiseen Weimarin tasavallan ajan aikaiseen kabareekulttuuriin. Olen pyrkinyt neutralisoimaan tutkimuksessani oman kiinnostukseni läpinäkymistä, sekä välttämään liian positivistisen kuvan luomista. Analyysissä pyrin tarkastelemaan aihettani kriittisesti, puhtaasti akateemisen tutkimuksen näkökulmasta.

3. *Etnisyys tutkimuksessa*

3.1. *Eksotismi, orientalismi ja toiseus*

Tutkimukseni ensisijaisena teoreettisena lähtökohtana on eksotismin käsite ja eksotisointi, joita tarkastelen orientalismin kautta. Orienttia on määritelty Lännen vastapainona, ”irrationaalisten intohimojen Idäksi”, jolloin Länessä on voitu käyttää Itää eroottisten fantasioiden ja intohimojen näyttämönä. Roger Célestin käsittelee eksotismia ja eksoottisuuden representaatiota. Hänen mukaansa ”eksoottinen” itsessään viittaa toisenlaisen kulttuurin olemassaoloon. Jonkun kokeminen eksoottisena ei vaadi yksityiskohtaista Toisen tuntemista, vaan luokittelu ”eksoottisen” kategorian alle tapahtuu oman kulttuurin tuttujen piirteiden kautta, niiden vastaparina. Eksotismi sen sijaan viestii subjektin etäännyttämistä. Célestinin mukaan eksotismi reflektoi pikemmin valtasuhteiden jännitteitä kuin niistä luopumista. Célestin esittää Terdimanin ja Flaubertin ajatuksiin pohjautuen eksotismin sisältävän sekä matkan eksoottisen pariin että paluun sieltä. Tällä Célestin tarkoittaa, että tutkijalla on keino luoda keskustelua diskurssin ja subjektin välille, toisin sanoen tutkijan oman kulttuurin ja eksoottisena pidetyn välille. Eksotismin kautta pyritään ymmärtämään 1800-luvulla Lännen toimesta luotua romantisoitua ja positiivisena pidettyä kuvaa Orientista ja orientalismista. (Célestin 1996, 2–3, 5.)

Eksotismia Célestinin mukaan olisi hyvä tarkastella muuttuvien suhteiden, ei pelkän sisällön kautta. Tällöin täytyisi silti kiinnittää huomiota siihen, mihin saakka länsimainen subjekti voi representoida vierasta subjektia ilman, että automaattisesti liioittelisi eksotismia tai eliminoisi itseään (länsimaita) tai diskurssin subjektia. On mielenkiintoista, että kaunokirjallisuudessa esiintyvät ilmaukset ”pimeimmästä Afrikasta” tai ”mysterisestä Orientista” ovat lähtöisin antropologisista ja filosofisista teoksista. Célestin esittää Stephen Tylerin sanoin, että olemme kadottaneet diskurssin todellisen merkityksen tarkastella toista kuin itseä. Tarkoitus ei ole tehdä tarkempaa representaatiota, vaan välttää representaatioiden tekemistä ylipäänsä, tehdä objektiivista tutkimusta. Célestin kuitenkin tähdentää, että representaatiot voivat olla tutkimukselle kuitenkin myös validi tarkastelun keino. Representaatioiden kautta ihmisten on helppo tarkastella ja käsittää oman itsen ja ”kodin” (länsimaisuuden) ulkopuolisuutta, toiseutta. Vaikka representaatiota ei voi välttää, voi tutkia kuinka se legitiimoi tietäntyyppistä tietoa ja sitä kautta tietynlaista valtaa. (ibid., 8–10.)

Célestin viittaa James Cliffordiin esittäessään, että kirjoittamaton käyttäytyminen, uskomukset, rituaalit, puhe ja suullinen perinne on yksi tapa luoda merkityksiä representoitavalle eksoottiselle alueelle. Etnografi erottaa tekstin myöhempää tulkintaa varten. Vaikka teksti luotaisiin kentällä, sen pohjalta koottu etnografia tehdään muualla. Tutkimustapahtumat ja kohtaamiset muodostavat kenttätöön muistiinpanot, kokemuksesta tulee narratiivia, merkityksellisiä tapahtumia tai esimerkkejä. Hyödyllistä representaatiota varten tutkijan täytyy palata kotiin. Jotta ”eksoottinen” saa merkityksensä, sen täytyy matkustaa paikkaan, jossa merkitys muodostetaan. Eksotismia on tarkasteltu muun muassa länsimaisten representaatioiden kautta, jolloin eksotismi itsessään näyttäytyy länsimaisten käytänteiden erikoisuutena. Célestin ehdottaa, että tämän lisäksi huomiota kannattaisi antaa myös sille, voiko myös ei-länsimainen harjoittaa eksotismin ”luomista”. Dominoivan tai imperiaalisen kulttuurin suhteen eksotismi esittäytyy kohtaamisena voimakkaan, kaikkialla läsnä olevan kulttuurin kanssa, kun taas kolonisoidun ja alisteisen kulttuurin kohtaamisessa eksotismi näyttäytyy suojan kautta, jolloin kuulutaan osaksi dominoitua kulttuuria. (ibid., 11, 18, 29.)

Anna-Leena Riitaoja on omassa kasvatustieteen pro gradussaan tarkastellut Lähi-idän representaatioita opettajaopiskelijoiden mielikuvina Lähi-idästä alueena, Lähi-idän konflikteista sekä niiden osapuolista. Tutkimuksessaan Riitaoja on tarkastellut Idän ja Lähi-idän määrittelyä muun muassa orientalismin ja toiseuden kautta. Riitaoja nostaa esiin kansallisten stereotyyppien merkityksen tutkimusaiheena vuosikymmenien ajalta. Nämä stereotyypit voivat Riitaojan mukaan ”liittyä kansallisten valtioiden asukkaisiin, heimoihin tai esimerkiksi Idän ja Lännen eroihin”, jolloin ”kansalliset käsitykset ovat sekoitus sekä tiedollisia että tunnetekijöitä”. Toiseutta, jolla yleensä on erilainen ja kielteinen kansanluonne, on hyödynnetty kansallisten stereotyyppien luomisessa, jolloin tahallaan vääristellään johonkin kansaan miellettyjä mielikuvia. Riitaoja esittää, että kansanluonteiden kuvauksissa on helposti unohdettu kyseisen kansan kulttuurinen ja historiallinen konteksti. Koska ihmiset tulevat erilaisista kulttuureista, he myös näyttäytyvät muille tavoiltaan varsin erilaisina. Monesti unohtuukin se seikka, että toisten toimintaa tarkastellaan yleensä oman kulttuurin piiristä, jolloin kulttuurien väliset erot saattavat unohtua helposti. Riitaoja nostaa tutkimuksessaan esiin etnisyyden ja orientalismin käsitteet puhuessaan toiseudesta. Etnisyyden käsite liittyy kiinteästi toiseuteen, etnisyyden, rodun ja kulttuurin ollessa keskeisiä yksilöiden ja valtioiden luokitteluperusteita, kun maailmaa jaetaan ”meihin ja heihin”. Riitaoja viittaa Viljaseen, jonka mukaan etnisyys on ”sitä, mitä etniseen ryhmään kuuluvalla on: se edustaa niitä yhteisiä kulttuurisia ominaisuuksia, joita joillain puhujan elämänpiirin ulkopuolelle kuuluvalla ihmisryhmällä on”. (Riitaoja 2005, 24–25.)

Riitaoja kirjoittaa toiseuteen liittyvästä vierauden pelosta, jota voi ajatella vastenmielisyytenä tai kammona vierautta kohtaan. Riitaoja viittaa Fennes & Hapgoodin (1997) tutkimukseen, jossa he esittävät vieraudenpelon olevan yleismaailmallinen ilmiö, jolla on kuitenkin vain vähän tekemistä todellisen uhan kanssa. Vierauden pelkoon liittyy heidän mukaansa kaksi erilaista lopputulosta, ksenofobia (muukalaispelko tai vastenmielisyyys) tai sen vastakohta ksenofilia, ja vielä tarkemmin ksenofilian erityinen muoto, eksotismi. Eksotismilla Fennes & Hapgood viittaavat vierauden idealistiseen ihailuun kaukana omasta lähiympäristöstä, mutta siitä tulee heidän mukaansa uskottavaa vasta, kun sitä sovelletaan omaan lähiympäristöön ja siinä kohdattuun vierauteen. Kulttuurin määrittelyssä on heidän mukaansa kuitenkin se ongelma, että havainnoimme sitä aina siitä käsin, mistä itse olemme osallisina. Näin ollen havainto ei ole absoluuttinen, vaan valmiiksi rajalliset käsitykset vaikuttavat havainnointiimme. Kulttuurin olemassa olo ymmärretään vasta erilaisuutta ja tutusta poikkeavaa kohdattaessa. Riitaoja ottaa oman tietoisuuden rajallisuuteen mukaan etnosentrismien käsityksen ja esittää, että sillä voidaan tarkoittaa oman ryhmän kulttuurin mukaisia näkökulmia asioihin tai oman ryhmän paremmuuden korostamista. Etnosentrismi ei ole kuitenkaan sama asia kuin rasismi, sillä etnosentrismi on luonnollista niin pitkään, kun yksilö ei ole kosketuksissa (suoraan tai välillisesti) toisen kulttuurin kanssa. Kun yksilö tulee tietoiseksi kulttuurisista eroista, on Riitaojan mukaan ”luonnollista arvioida ihmisten elämäntapaa oman kulttuuriryhmän standardien mukaan”. (ibid., 26, 28–29.)

Eksotisointiin voi yhdistää myös orientalismin käsitteen. Tunnetuin orientalismista kirjoittanut tutkija on Edward W. Said. Omassa tutkimuksessani olen kiinnostunut Orientin ja etnisen toiseuden representaatioista valokuvissa sekä siitä, mitä ne kertovat ajankuvastaan. Orientalismi ja toiseuden merkitys on kiinnostanut paljon länsimaisia tutkijoita. Näistä tunnetuimpia on Edward W. Said, jonka teos *Orientalismi* (1978) kritisoi voimakkaasti jälkikolonialistista maailmankuvaa tarkastelemalla länsimaisia käsityksiä Orientista²⁹ ja sen asukkaista. Länsimaisilla käsityksillä orientalismin ja Orientista, eli opista idästä ja sen asukkaista, hallittiin Orienttia ja omalta osaltaan myös tuotettiin sitä. Said kirjoittaa:

Orientti oli miltei eurooppalainen keksintö. Antiikista alkaen se oli ollut kirjallisten romanssien, eksoottisten olentojen, unohtumattomien muistojen ja maisemien, ainutkertaisten kokemusten paikka. - - Eurooppalaista vierailijaa kiinnosti eniten eurooppalainen representaatio itämaista. (Said, 2011, 13.)

29 Orientilla viitattiin ymmärtääkseni lähinnä Afrikkaan, Lähi-itään ja Kauko-Aasiaan.

Saidin mukaan eurooppalainen käsitys Orientista perustuu itämaiden erityisasemaan eurooppalaisessa kokemusmaailmassa – Orientti on Euroopan suurimpia, rikkaimpia ja vanhimpia siirtomaal alueita samaan aikaan, kun se on Euroopan kulttuurinen haastaja. Eurooppa ja länsi on määritellyt itsensä Orientin vastakuvaksi, vastaideaksi. Voisi jopa ajatella että Eurooppa määrittyy Orientin kautta. Orientti on sitä, mitä Eurooppa ei ole. Orientti ilmenee eräänlaisena diskurssina eurooppalaisuutta vasten. Nykyisessä tutkimuksessa on alettu käyttää erilaisia nimityksiä tutkittaessa esimerkiksi Aasian kulttuureja. Orientalistiikan sijaan suositumpaa on käyttää esimerkiksi itämaisten kielten ja kulttuurien tuntemusta, koska orientalismin ei ensinnäkään ole kovin selkeä käsite ja se tuo mieleen 1800- ja 1900-luvun alun eurooppalaisen siirtomaavallan ajan. Akateemisessa maailmassa orientalismin maailmankatsomuksena säilyy Saidin mielestä edelleen oppijärjestelmiensä ja väitteidensä kautta. (Said 2011, 13–14.)

Said kirjoittaa 1800-luvun orientalismin olleen pitkälti tekstuaalista ja siitä muodostui oma oppineisuutensa. Orientalismia leimasivat voimakkaat länsimaisten representaatiot ”itämaista” ja sen ihmisistä. Itämaisyyden alkoi tarkoittaa eksoottista, salaperäistä, syvällistä ja pysyvää. Orientalismia leimasivat tutkijoiden, orientalistien abstraktit ja muuttumattomat käsitykset tutkittavasta kohteestaan. Pyrkimys oli pikemminkin osoittaa olemassa olevat oletukset ”pätevinä totuuksina”. Laajan ja tieteellisen tiedon rinnalle lukeutui myös toisen asteen tietoa, kuten taruja, mytologioita ja näkemys aasialaisten salaperäisyydestä. Representaatiot auttoivat omalta osaltaan tekemään eroa eurooppalaisten ja aasialaisten välille ”meiksi” ja ”heiksi”, samalla aasialaisten alue ja mentaliteetti määrittyivät eurooppalaisista poikkeaviksi. ”Tunne ei-ulkomaalaisuudesta perustuu epätasaiselle ajatukselle siitä mitä on oman alueen ulkopuolella, 'siellä jossakin', johon yhdistetään todella mielikuvituksellisia luulotelmia ja kuvitelmia”. Orientista muodostui kaavamainen, länsimaisen maantieteellisen, historiallisen ja moraalisen ajattelun representaatio, joka iskostui tehokkaasti länsimaiseen kuvitelmaan. Representaatiot luovat diskursseja, jotka auttavat ymmärtämään kohdetta. Orientalistinen diskurssi tarkoittaa käsitteistöä, jota käytetään puhuttaessa tai kirjoitettaessa itämaista. Tässä diskurssissa elää Saidin mukaan ”joukko representatiivisia kielikuvia”, jotka eivät kuitenkaan pyri tarkkuuteen. Kielikuvat pyrkivät paitsi luonnehtimaan Orienttia vieraana, myös säilyttämään sen kuvailun kaavamaisuuden. Kielikuvia voi ajatella yleistyksinä, jotka ovat symmetrisiä, mutta kuitenkin alempiarvoisia eurooppalaisille vastineilleen. Voisi näin ollen ajatella representatiivisten kielikuvien omaavan jopa dualistisia piirteitä. (ibid., 56–59, 71, 73–75.)

Orientalismin ja kolonialismin historiaan kuuluvat kiinnostus seksuaalisuuteen ja sukupuolisuuteen sekä se, kuinka näiden avulla on suhtauduttu vieraaseen ja legitimoitu valloituksia. Uudet maat feminisoitiin ja tutkimusmatkoihin suhtauduttiin lähes ”seksuaalisen valloituksen” metaforana. Tunteettomia alueita kutsuttiin neitseellisiksi ja niitä merkittiin kartoissa merenneidoin ja seireenein. Lännen ”löytäessä” myös itsensä maailmanvalloitus- ja löytöretkien kautta, se määritteli itsensä normiksi, jota symboloi valkoinen mies. Valloitusta symboloi subjekti, mies, ja valloitettavaa objekti, nainen. Viktoriaanisen ajan käsitteistössä normista poikkeava miellettiin värilliseksi (mustaksi) ja naispuoliseksi, joka edusti primitiivisyyttä, viettien mukaan elämistä ja alemmuutta. Evoluution huipulla sitä vastoin oli valkoinen mies. Tämä edesauttoi toisen feminisoimisessa ja seksualisoimisessa, jolloin länsi sai ”Järjen” representaation. Ideologisesti tämä tarkoitti sitä, että ”meidät” (länsimainen, ”Järki”) riisuttiin ruumiillisuudesta ja seksuaalisuudesta, kun taas ”toiset” yliseksualisoitiin. (Nasser El-Dine 2010, 26.)

Tällä tavoin määritellyt ”rodulliset” ominaisuudet ovat suhteellisia ja toimivat vaa'an lailla. Yhtä ominaisuutta ei voi omata menettämättä samalla suhteella toiseen ominaisuuteen. Näin ajatellen esimerkiksi älylliset saavutukset menettävät seksuaalista potentiaalia, jolloin sivistynyt valkoinen mies projisoi mustiin halunsa lännessä kiellettyihin seksuaalisuuden muotoihin ja samalla samaistavat mustat omiin sukupuolielimiinsä, biologiseen viettiin sekä estottomaan sukupuoliseen kyvykkyyteen. Samankaltaista feminisointia ja seksualisoimista on harjoitettu myös Orientin suhteen, joka feminisoitiin yhdistämällä se passiivisuuteen, seksuaalisuuteen sekä luontoon. Nasser El-Dine viittaa Saidiin esittäessään, että ”arabit olivat orientalisteille olemassa vain biologisina ja seksuaalisina olentoina”. Tämän perusteella myös arabien määrittelemisen rodullisesti alempiarvoiseksi tapahtui seksualisoimisen kautta, jolloin (eroottinen) Itä asettui läntisen Järjen vastakohdaksi. Tällä legitimoitiin kolonialismi ja se, miksi länsi oli oikeutettu hallitsemaan itää. (ibid., 27–28.)

”Toinen” on seksualisoitu myös siitä syystä, että siihen heijastettiin oman yhteiskunnan kiellettyjä haluja. Huonosti tunnetut mantereet, kuten Afrikka tai Amerikka erotisoitiin ja representoitiin seksuaalisen poikkeavuuden ja epänormaaliuden sijainneiksi. Erityisesti naiset ajateltiin yltiöseksuaalisina, ja esimerkiksi Orientin naisiin yhdistettiin haaremeita, prinsessoja, orjia, huntuja ja vatsatanssijoita. 1800-luvun porvarillisissa matkakirjojen ja romaanien teksteissä arabinaiset kuvattiin hive-
nen tyhminä ja ennen kaikkea halukkaina. Koska länsimainen avioliittoinstituutio toi mukanaan monenlaisia velvoitteita, ajan Orientista etsittiin toisenlaista seksuaalisuutta, joka oli vapaata ja vähem-

män syyllistävää. Eurooppalaisten miesten kiinnostus Orientin seksuaalisuuteen kulminoitui ennen kaikkea julkisilta katseilta piilotettuihin huntuihin sekä haaremeiden naisiin. Näiden suhteen orientalisissa kuvastoissa toistui erotisoitu hunnun riisuminen. Sekä huntu että haaremi olivat alkujaan suvun ulkopuolisia miehiä naisista erottavia elementtejä. Molemmat olivat käytössä vain yläluokan naisilla ja näin ollen molemmat olivat myös varhaisilta eurooppalaisilta miesmatkailijoilta kiellettyjä tiloja. Haaremin käsite kuitenkin vääristyi seksuaalisten perversioiden ja moniavioisuuden tyysijaksi, todennäköisesti siitä syystä, että naiset, jotka matkailijoille olivat eniten näkyvillä, olivat tanssijoita ja prostituoituja. Haareminaisten representaatioiden täytyi erota tavallisista, kodista huolehtivista naisista, jotta porvarillinen perhe kykeni korostamaan omaa moraaliaan ja asettamaan idän perheen toisarvoiseen asemaan. (ibid., 28–29.)

Koska myös länsimainen nainen nähtiin mieheen nähden alisteisessa asemassa, olivat Orientin naiset ”kolmannen maailman kansalaisia”. Feministisessä tutkimuksessa länsimaiset naiset nähtiin maallistuneina, vapaina ja omasta elämästään päättävinä ihmisinä, kun taas kolmannen maailman naiset olivat heidän vastakohtiaan. Kolmannen maailman tai tietyn kulttuuriryhmän naiset esitettiin feministisessä tutkimuksessa yhtenäiseksi ja oletetusti sorretuksi kategoriaksi, kun taas heitä tutkivat länsimaisten feministit näyttäytyivät vastarinnan subjekteina. (ibid., 30–31.)

3.2. Kuvan ja katseen merkityksiä

Visuaalisuus on sosiaalisen elämän keskeisiä kulttuurisia rakenteita. Kulttuuri rakentuu sen mukaan, minkälaisia representaatioita ihmisillä on siitä ja kuinka ne näkyvät käytännössä ihmisten käyttäytymisessä. Visuaalisuuden eri muodot ympäröivät meitä ja tarjoavat tapoja katsoa maailmaa. Ne tulkitsevat maailmaa visuaalisin termein. Tulkinnat eivät koskaan ole täysin puhtaita ”läpinäkyviä ikkunoita” maailmaan – ne näyttävät aina maailman tietynlaisena. Rose ehdottaakin tehtäväksi eroa näyn ja näkemisen (vision and visuality) välille, jossa näky viittaa siihen, minkä silmä voi visuaalisesti nähdä, ja näkeminen puolestaan siihen, kuinka näky rakentuu eri tavoin.³⁰ Rosen mukaan se, mitä katsotaan ja kuinka sitä katsotaan, on kulttuurisesti rakentunutta. Rose viittaa teoksessaan Paul Virilionin ajatuksiin, jonka mukaan uudet visualisoivat teknologiat ovat muodostaneet ”näkykoneen”, jonka sisällä kaikki ihmiset ovat. Virilionin mukaan visuaalinen kulttuuri viittaa tapaan, jolla

³⁰ Kuinka näemme, kuinka saamme nähdä, kuinka kykenemme näkemään, sekä kuinka näemme näkemisen ja näkemättömyyden (seeing and unseeing) (Rose 2012, 2).

visuaalisuus on osana sosiaalista elämää. (Rose 2012, 1–2, 4.) Visuaalisuus on yksi teatterin elinehdoista. Jopa silloin kun esitys on ”riisuttu” visuaalisista tehokeinoista, se alleviivaa visuaalisuuden näkymättömyyttä. Yhtä lailla visuaalisuuden ajatus on läsnä silloinkin, kun se pyritään ”peittämään”.

Katseen merkitystä on pohtinut sukupuolentutkimuksen puolella esimerkiksi Leena-Maija Rossi (2003) tutkiessaan, kuinka sukupuolta tuotetaan mainoskuvastossa. Omassa tutkimuksessani katseen tarkastelu liittyy siihen, miten Punaisen Myllyn ja sen baletin naisia katsottiin, ja toisaalta myös siihen, mihin katse haluttiin esiintyjän toimesta kohdentaa. Katseen merkitystä voi lähteä tarkastelemaan useammasta eri lähtökohdasta. Yleisin lähtökohta on kolonialismin kautta ajateltava länsimaisen, valkoisen heteroseksuaalisen miehen katse, jossa nainen on yleensä katseen kohteena. Richard Dyer on pohtinut katseen tematiikkaa ja hänen mukaansa mies katsojana ja nainen katseen kohteena ovat perustavimpia keinoja, joilla sukupuolten välisiä voimasuhteita ylläpidetään. Katsoamisen tarkastelussa on oleellista kiinnittää huomiota katsekontaktiin. Katsekontaktissa ei ole kyse siitä kuka katsoo, vaan miten katsotaan. Dyer esittää katsomiseen kaksi erilaista tapaa, jotka molemmat lujittavat miesten valta-asemaa. Ensimmäinen tapa on kahdenkeskinen miehen ja naisen välillä. Tässä nainen on yleensä tarkkailijan roolissa ja nainen jätetään ikään kuin huomiotta miehen katsoessa ”tyhjyyteen”, kuin nainen ei olisi läsnä tilanteessa. Toinen tapa on julkinen katsomisen tapa, joka on suurempi. Tällöin useampi mies katsoo naista, ja tuijottamista käytetään valta-aseman vakuuttamiseen, perustelemiseen ja ylläpitämiseen. (Dyer 2002, 100.) Varsinkin jälkimmäinen katsomisen tapa on avainasemassa tarkasteltaessa Punaisen Myllyn valokuvia.

Katsetta voi lähestyä myös katseen kohteena olon näkökulmasta – naiseuden lähtökohdista. Katsetta voi tällöin ajatella ”voimaannuttavan naiseuden” muotona, jossa kohde (nainen) tietoisesti johdattelee (miehen) katsetta haluamaansa suuntaan. Richard Dyer tarkastelee juuri tätä katsomisen tapaa suhteessa valtaan. Hänen mukaansa ajatus katsomisesta valtana ja katseen kohteena olo vallan puutteena on todellisuudessa yksinkertaistus. Dyerin mukaan esimerkiksi taiteilija tai malli rakentaa katsottavan kuvan sen mukaan, valmistautuuko hän olemaan katsottavana (malli) vai valmistaa jostain katsottavaa (taiteilija). (ibid., 106.) Voimaannuttavan naiseuden tarkastelussa voi tukeutua myös Dyerin ajatuksiin Marilyn Monroen hahmosta ja hänen merkityksestä oman aikakautensa seksuaalisuuden ilmentäjänä (samaa aikaan 1950-luvulla, Punainen Mylly esiintyi Helsingissä). 1950-luvulla ruumiillisuus oli vahva osa kulttuuria ja yhteiskuntaa ja näin ollen Monroessa ruumiillistui oman

aikakautensa määritelmä siitä, mikä on olemassaolon kannalta tärkeää. Monroen uran keskeinen osatekijä oli hänen pin up -imagonsa, jota leimasi alleviivaava seksuaalisuus. Monroe oli asemoitu elokuviinsa aina miespuolisten roolihahmojen näkökulmaotosten kautta, miehen seksuaalisen katseen kohteeksi. Katse tuli ”sivusta” korostaen rintoja ja takapuolta. (ibid., 118–121.) Vaikka Monroe olikin tietyllä tapaa katsottavaksi luotu hahmo, hän myös hyödynsi tätä pin up tyttömäisyyttään edetessään urallaan. Pin up myi, samoin Marilyn.

Katseen suuntautumista voi tarkastella myös vieraan ja toiseuden käsitteiden kautta. Leena-Maija Rossi (2003) on tarkastellut muun muassa sitä, kuinka etnisyyttä ja sukupuolta sekä niiden yhteen kietoutumista on käytetty suomalaisessa mainonnassa. Rossi erottelee etnisyyden ja toiseuden toisistaan, ”eli valkoisuuden olettamista ei-etnisyydeksi, ikään kuin neutraaliksi normiksi, johon nähden ei-länsimaalaiset ja ihonvärittään 'ei-valkoiset' ihmiset muodostaisivat poikkeamia” (Rossi 2003, 181). Etnisyys viittaa hänen tutkimuksessaan kulttuuriin ja sosiaalisten suhteiden merkitykseen. Omassa tutkimuksessani tarkastelen, minkälaisia länsimaisten esittämiä kuvauksia etnisyyksistä valokuvista voi lukea. Tämän suhteen pohdin Rossin ajatusta stereotyypeistä ja siitä, kuinka ne toimivat ”hierarkisoinnin ja halventavan toiseuttamisen – vieraaksi, naurettavaksi ja alempiarvoiseksi tekemisen – välineinä. Stereotyypit pelkistävät esittämänsä ominaisuudet joihinkin harvoihin, yksinkertaistettuihin ja luonnollistettuihin piirteisiin.” (ibid., 181–182.) Tällaista stereotyyppisyyttä esiintyy myös tarkastelemissani kuvissa. Huomioin tutkimuksessani, että ”länsimainen ihminen, länsimaat, länsimainen mies” jne. ovat samanlaisia representaatioita ja kärjistyksiä kuin esimerkiksi orientaali tai ”ei-länsimaisuus” ja erilaisten etnisten kansallisuuksien representoiminen.

3.3. *Eksotismi taiteessa*

Orientalismin ensimmäinen vahva vaikutus näkyi eurooppalaisessa taiteessa 1800-luvulla ja sen toinen tuleminen sijoittuu 1910-luvulle erityisesti ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen aikaan. Kuvataiteessa, baletissa, teatterissa, elokuvissa ja kirjallisuudessa ”todellisuuspako” Orienttiin eli vahvasti 1920–1940-lukujen aikaan. Marie-Sofie Lundström pohtii Orientin muistikuvien ja siihen liittyvien fantasioiden asemaa eurooppalaisessa taidemaailmassa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa. Lundström pohtii Orienttia Philippe Jullian'in mukaan, joka määrittelee

orientaalisen kuvan ensisijaisesti eksoottisena genrekuvauksena, joka esittelee muun muassa odaliskeja, kame-likaravaaneja tai haaremityttöjä. Toisaalta on kyse eräänlaisesta ”nojatuoliorientalismista”, joka hyödyntää muodin mukaista tyyliä eikä vaadi matkustamista kuvattavaan kulttuuriin. Orientalismi kuvataiteessa on siten eksotismin haara ja kokoava termi tällaiselle genrelle. (Lundström 2005, 8.)

Anu Laukkanen on tarkastellut itämaista tanssia etnografian kautta. Hän kiinnittää huomiota muun muassa ”länsimaisittain” miellettyyn tanssijan asuun, jossa muun muassa paljas napa ja kasvot (silmiä lukuun ottamatta) peittävä huntu yhdistyivät orientaaliseen kuvastoon, joka Laukkasen mukaan näytti ”kuvitteellista 'Orienttia' haltuun ottavalta eleeltä ja omiin tarpeisiin muovatulta fantasiaalta itämaisyydestä.” (Laukkanen 2012, 7.) Tämä seikka kiinnostaa itseäni erityisesti siitä syystä, että samankaltaista puvustusta löytyy myös valokuva-aineistostani.

Laukkanen tarkastelee Suomessa esitettävää itämaista tanssia sosiaalisten erojen (esimerkiksi sukupuolen ja etnisyyden tuottaminen, uusintaminen ja purkaminen) näyttämönä. Huomiota hän kiinnittää siihen, kuinka ”tanssin esittäjät ja opettajat käsittelevät sukupuolitettuja, etnisiä ja kulttuurisia eroja tanssin ja tanssia koskevan puheen kautta itämaisessä tanssissa Suomessa” (ibid., 8). Mielenkiintoinen näkökulma nousee myös muun muassa siitä, että Laukkanen pohtii minkälaisena tanssijan ja tanssin itsensä rooli näyttäytyy – esitetäänkö tanssissa omaa itseä, vai onko tanssissa kyse toiseuden tai toisen esittämisestä (ibid., 11). Itämainen tanssi ei ole geneerinen tanssimuoto, vaan eri maissa (muun muassa Egypti, Marokko, Turkki) siitä on omat versionsa ja nimityksensä. Tanssin alkuperämaiksi mielletään Laukkasen mukaan yleensä ne maat, joissa tanssi on edelleen elävää perinnettä (kodin ja perheen arjessa sukupolvelta toiselle kulkevana sekä ammattilaisten esittämänä olennainen osa kulttuuria). ”Itämainen tanssi” terminä on jossain määrin ongelmallinen itämaiden viitassa koko itään Balista Marokkoon, ja se on lisäksi osa orientalismin diskurssia, osa fantasian tuotetta, joka sisältää sattumanvaraisia kytköksiä todellisiin paikkoihin ja ihmisiin. Suomessa termin käyttö on kuitenkin vakiintunut paitsi tanssijoiden, myös markkinoinnin keskuudessa. (ibid., 12–13.)

Laukkanen kiinnittää tutkimuksessaan huomiota muun muassa sukupuolen performatiivisuuteen, sekä etnisyyteen jälkikolonialaisen vallan pohtimiseen. Hän on pohtinut muun muassa ”millaisten diskurssien kautta itämaista tanssia koskevassa haastattelupuheessa tuotetaan sukupuolta ja etnisyyttä” (ibid., 48). Laukkanen kirjoittaa:

Sukupuoli ja etnisyys näyttäytyivät tanssipuheessa muun muassa ruumiin toistuvan tyylittelyn kuvauksina (Butler 1990, 141). Sukupuolta ja etnisyyttä tuotetaan käytänteissä, jotka tuottavat ruumiista tietyn näköisen, esittävät ruumiin koristeltuna pintana, ja synnyttävät tietyn repertoarin ilmeitä, asentoja, liikkeitä (Ks. Bartky 1998 (1988,)27).

Laukkanen esittää muun muassa Judith Butleriin vedoten performanssin eroavan performatiivisuudesta. Performatiivisuus viittaa normien pakonomaiseen toistoon, joka ei vaadi tekoja edeltävää subjektia – performatiivisuus on Laukkanen mukaan sukupuolen tuottamista säätelevä periaate. Performanssi sen sijaan on yksittäinen teko, eli esitys. Näin ollen performatiivisuuden voi ajatella olevan ”sen tutkimista, miten sukupuolta tuotetaan normeja siteeraamalla ja toistamalla”. Performanssin tutkimisessa puolestaan tarkastellaan miten vaikka esitykseen valitun vaatetuksen ja liikekielen kautta esitetään tiettyä sukupuolta tai etnisyyttä. Laukkanen huomauttaa tanssin olleen tutkittu 1990-luvulta lähtien erityisesti ”kansallisten, etnisten ja rodullistettujen identiteettien tuottamisen alueina sekä suhteessa koloniaalisiin valtasuhteisiin”. Hänen mukaansa symbolinen uuskolonialismi ilmenee itämaisessa tanssissa erityisesti Idän ja Lännen, itämaisyyteen ja länsimaisuuteen liitettyjen käsitysten kierrätystä. Laukkanen tutkimuksessaan Kristiina Harjulan vuonna 2002 julkaisemaan *Tanssi*-lehden artikkeliin *Raqs sharqi ja etnopelleily* (26–27). Artikkelissa Harjula on haastatellut Eeva-Liisa Kallionpäättä, joka on perehtynyt egyptiläisen tanssin pohjalta kehitelyyn *raqs sharqi* tanssiin. Kallionpää nostaa esiin, ettei ”perinteinen” itämainen tanssi (joksi hän egyptiläisen tanssin määrittelee) sisällä samankaltaisia elementtejä kuin mitä ”napatanssiin” kuuluu, kuten paljas navan-seutu, kimaltavat asut ja tiu’ut tai kellot. (Laukkanen, 50, 69–72; Harjula 2002, 26.)

Itämainen tanssi on monien kirjoittajien töissä liittynyt orientalismiin ja toisia eksotisoiviin esityksiin, ja tästä syystä Laukkanen kiinnittää tutkimuksessaan huomiota ”etnisyyden rakentamisen ja purkamisen kysymykseen”. Keskeisenä haastateltavien vastauksissa nousi kulttuurierojen merkitys, sekä niiden luonnollisuus eri maiden tanssien ja ihmisten välillä. Oleellisena nähtiin ”meidän” ja ”heidän” välille tehty ero, joka lopulta on kulttuurista johtuvaa. ”Itämaisesta tanssista, vatsatassin tai napatanssin populaaria kuvastoa länsimaissa on hallinnut eksoottisuus ja yliseksualisoitu itämainen tanssijatar”. Eksotiikan kautta on tanssia myyty niin 1900-luvun alun siirtomaayläluokalle yökerhoissa, kuin tämän päivän lajin harrastajille. Itämainen tanssi voidaan nähdä jopa kulutushyödykkeenä ja länsimaiselle kuluttajalle luodaan mahdollisuus monikulttuuriseen, etniseen identiteettiin. (ibid., 71–73.)

1800-luvun taiteessa vaikuttivat myös primitiivinen taide, alkuperäiskansojen teokset. Taidemuodon teki tunnetuksi Paul Gauguin Tahitiin suuntautuneen matkansa kautta ja hän vaikuttikin moniin 1900-luvun alun avantgardisteihin ja intellektuelleihin. Modernit primitivistit olivat jättäneet materiaalsen maailman ulkoiset vaikutteet vähemmälle huomiolle ja ammensivat inspiraatiota henkisel- tä puolelta sekä luonnosta. Primitiivinen taide yhdistyi romantisoituihin ja eksotisoituihin mieliku- viin ei-eurooppalaisista sekä sitä kautta kolonialistiseen Toiseen ja orientalismiin. Modernistiset tai- teilijat mielsivät itsensä modernista yhteiskunnasta etäännyneiksi primitivisteiksi, jotka kuitenkin olivat selvillä ajan muotivirtauksista ja populaarikulttuurista. Kohtaaminen alkuperäiskansojen kult- tuureihin tapahtui Euroopassa muun muassa etnografisissa museoissa, maailmannäyttelyissä ja ka- bareissa, joissa esitettiin eksotisoituja ja orientalisoituja kuvauksia kolonisoiduista kansoista ja kult- tuureista. Erityisesti etnografiset kokoelmat olivat visuaalisia ja käsinkosketeltavia esityksiä väli- matkoista primitiivisen ja modernin välillä. Näyttelyt toivat konkreettisesti ”primitivismin” ja ”sivi- lisaation” lähemmäs toisiaan, mutta samalla ne vahvistivat erottelua eurooppalaisten ja natiivien vä- lillä tehden jälkimmäisistä näyttelyn vetonauloja. Massakulttuurin esityspaikoissa, kuten music hall -saleissa ja kabareissa sekä fiktiivisessä kirjallisuudessa, Orientista ja primitiivisistä teemoista tuli keskeisiä viihdytyksen keinoja. Avantgarden primitivismin ja populaarin eksotismin välille ei voi tehdä selkeää eroa (vaikkakaan ei myöskään suoraa yhteyttä), sillä molemmat ammensivat mate- riaalia samasta kohteesta ja molemmat perustuivat kontrolliin ja dominointiin. (Gluck 2005, 165– 166, 168, 173–175.)

Eksotismia musiikkitaiteessa on tarkastellut Helen Metsä, joka on pro gradussaan tutkinut 1920-lu- vun suomalaisen taidemusiikin orientalismia. 1900-luvun alussa monet suomalaiset säveltäjät, ku- vataiteilijat ja kirjailijat hakivat inspiraatiota Pariisista, joten Ranskan asema keskeisenä Euroopan imperialistina on hänen mukaansa tästä syystä mielenkiintoinen. Taiteilijoiden teosten itämaisia ele- menttejä ei pidä yhdistää suoraan imperialismiin, mutta taiteilijoita ei toisaalta voi myöskään pitää asiasta tietämättöminä ummikkoina, sillä taiteilijat olivat usein hyvin perillä siitä, mitä maailmassa tapahtui. (Metsä 2012, 8–9.)

Länsimaisessa taidemusiikissa orientalmi voidaan yhdistää musiikkiin, joka herättää itämaisia mielikuvia. Orientalismi liittyy taidemusiikissa myös eksotismiin sekä eksoottisiin piirteisiin, joita on käytetty tyylikeinoina renessanssista saakka. Eksotismilla viitataan ensisijaisesti eksoottiseen, tu- tusta ympäristöstä erilliseksi koettuun paikkaan, mutta se voi sijoittua myös lähelle (suomalaisessa

kulttuurissa esimerkiksi saamelaiseen- tai romanikulttuuriin). Eksotismi on tavallaan ”kattokäsite” orientalismille, joka suuntautuu itämaiden eksotiikkaan. Länsimaisen taidemusiikin kiinnostus idän vaikutteisiin on nähtävillä 1500-luvulta lähtien, jonka jälkeen säveltäjät ovat pyrkineet laajentamaan ja monipuolistamaan ilmaisuaan käyttämällä musiikissaan itämaisia vaikutteita. Kuten akateemisissa tuotoksissa, myös musiikissa orientalismin kulta-aika oli 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa, jolloin säveltäjät alkoivat pitää itämaista filosofiaa ja itämaiden vaikutteita tärkeinä inspiraationlähteinä länsimaiselle taidemusiikille. (ibid., 12–13.)

Myös ooppera ja baletti hyödynsivät etenkin 1700-luvun puolivälissä orientaalisia vaikutteita ja suosituimpia aiheita olivat seraljitarinat³¹ sekä itämaiset tarinat. Oopperoissa käytettiin muun muassa sekaisin eurooppalaisia ja turkkilaisia hahmoja (kuten Osmanien hallitsijat), mikä loi mielenkiintoista vastakkainasettelua. Esimerkiksi Mozart esitti turkkilaiset sulttaanit olemuksiltaan ja toimiltaan jaloiksi. Vastakkainasettelun tarkoituksena on mahdollisesti ollut ottaa kantaa islamin kokemiin uhkana. 1800-luvulla matkakertomukset, matkat vieraisiin maihin sekä maailmannäyttelyt antoivat säveltäjille mahdollisuuden tutustua eksoottisiksi koettuihin maihin. Oopperoissa viehäytys orientalismiin ja itämaisiin ympäristöihin jatkui romantiikan aikakaudella. Eksoottiset ja itämaiset melodiat yleistyivät vähitellen ja säveltäjät alkoivat tapailla uusia sointimaailmoja eksotiikan avulla etsien uusia kohteita myös Euroopasta, kuten esimerkiksi Espanjasta, jonne Bizetin *Carmen*-ooppera sijoittuu. Vaikka 1900-luvun alussa musiikkimaailma monipuolistui, eksotismi ja orientalismi säilyttivät suosionsa uusista impressionistisista ja modernistisista virtauksista huolimatta. Uusia vaikutteita saatiin muun muassa etnomusikologisista tutkimusprojekteista, julkaisuista sekä kansainvälisistä näyttelyistä, itämaisesta kirjallisuudesta sekä yhä aktiivisemmiksi tulleilta matkoilta Itämaihin. Taiteelle on luonteenomaista etsiä uutta ja ennenkuulumatonta, ja esimerkiksi säveltävät ja kuvataiteilijat löysivät Orientista keinoja tyylinsä uudistamiseen. (Metsä 2012, 13–14, 15–16, 19.)

Suomen taiteessa kiinnostus orientalismiin heräsi kunnolla 1900-luvun alussa, joskin vuosisadan vaihteessa oli eurooppalaisen esimerkin mukaisesti kokeiltu säveltäjien keskuudessa orientaalisia aiheita. 1900-luvun alun suomalainen orientalismi löysi inspiraation Egyptin arkeologisista löydöistä, matkakertomuksista sekä *Tuhannen ja yhden yön tarinoista*. Vaikka varsinaista orientalismin koulukuntaa ei Suomeen syntynyt, tuotti kuvataiteen ja kirjallisuuden kiinnostus Orienttiin mielen-

31 *Seralji* tarkoittaa palatsimaista rakennusta itämailla tai itämaista vaikutusta muualla (Pienehkö sivistyssanakirja, 9.4.2014).

kiintoisia teoksia. Yksi kuuluisimmista tutkimusmatkailijoita vuosisadan vaihteen tienoilla oli ollut Edward Westermarck, jonka kuuluisimmat tutkimusmatkat suuntautuivat Pohjois-Afrikkaan. Monet taiteilijat suuntasivat työskentelemään Ranskaan ja Pariisiin, jonka kautta orientalismin vaikutteet kulkivat pohjoismaalaiseen taiteeseen. Metsä esittää, että ulkomailta haettujen eri kulttuurimuotoihin liittyvien kokemusten perimmäinen tarkoitus oli vahvistaa kotimaista kulttuuria, ja näin ollen myös orientalismin voi yhdistää kansallisen identiteetin etsimiseen. ”Eurooppaan suuntautunut 'yleiseurooppalaisuus' tarjosi suomalaiselle sivistyneistölle mahdollisuuden aikakauden suosiman kansallisen kulttuurin ja kansallisvaltion rakentamiseen”. Myös Venäjän kulttuurin vaikutuksella itämaisten kulttuurien kulkeutumisessa Suomeen on ollut voimakas merkitys. Pietari oli kulttuurisesti aktiivinen kaupunki, jonne matkusti usein ranskalaisia muusikoita, ja he saattoivat ulottaa vierailunsa myös Suomeen saakka. (ibid., 33–35.)

Kuvataiteeseen orientaaliset vaikutteet tulivat pääasiassa islamilaisesta maailmasta, sieltä minne länsimaiset taiteilijat pääsivät matkamaan (useimmiten he eivät päässeet kuitenkaan Välimeren aluetta pidemmälle). Suomen tunnetuimpiin kuvataiteilijoihin lukeutuva Albert Edelfelt ei juuri innostunut orientalismin tutustuttuaan Pariisin salongissa ranskalaisten taiteilijoiden orientalistisiin teoksiin. Sen sijaan Gunnar Berndtson kiinnostui orientalismin huomattavasti enemmän, hänen tyyliinsä edustaessa ”haaremiorientalismia”. Berndtsonia voidaankin pitää orientalismin tyyli-suunnan suomalaisena edustajana. Suomalaisessa kirjallisuudessa kiinnostus orientalismiin alkoi 1900-luvun alussa, jossa etenkin raamatulliset kertomukset Salomesta oli suosittu aihe ja se innoitti kirjallisuudessa monia uusia teoksia. 1800-luvun lopulla suomalaisessa kirjallisuudessa oltiin vielä viehtyneitä realismin ja naturalismin sekä kansallisuuden aiheisiin. 1900-luvulle tultaessa symbolismi ja dekadenssi herätti entistä enemmän huomiota ja ne veivät kirjallisuutta rohkeampaan suuntaan. Tämän suunnan tunnetuimpia suomalaisia edustajia oli *Tulenkantajat*-niminen nuorten kirjailijoiden ryhmä, jota kiinnosti muun muassa eroottisuus, sensuaalisuus, eurooppalaisuus sekä sen kääntöpuolelta nähty eksoottisuus. Tulenkantajien aikana itämaisyyden oli Suomessa yleisemminkin suosittua ja Helsingissä oli nimetty joitain kahviloita ja ravintoloita muodikkailla itämaisilla nimillä, samoin kiinnostusta oli myös itämaiseen muotiin värikkäiden pukukankaiden ja sulkakoristeiden tai muiden ”itämaisten” asusteiden muodossa. (ibid., 36–40.)

4. Aineiston analyysi

Kuva-analyysissäni tarkastelen lähiluennan avulla Punaisen Myllyn valokuvia sekä *Vain Laulajapoikia* -elokuvaa, joissa kiinnitän huomiota visuaalisuuteen puvustuksen, lavastuksen ja rekvisiitan kautta. Näiden kautta pyrin tarkastelemaan ensisijaisesti, minkälaista eksoottisuuden ja eroottisuuden representointia Punaisen Myllyn esityksissä pidettiin yllä, ja minkälaisia mielikuvia esitysten visuaalinen maailma voi herättää. Kuvien pukujen voi olettaa olleen värillisiä, mutta yksityiskohtaisia tietoja värityksistä ei itselläni ole. Koska pääosa tarkastelemistani kuvista on mustavalkokuvia³², voin näin ollen tarkastella lähinnä vain kuvissa näkyvää ”harmaan eri sävyjen”, sekä valon ja varjon vaihtelua. Aineistoni koostuu 24 kuvasta, joista 17 valokuvaa viittaa johonkin tiettyyn, helposti määriteltävään revyyseen tai tanssiesitykseen³³ sekä 7 *Vain Laulajapoikia* -elokuvasta tallennettua kuvaa tukevat valokuvissa esiintyvien revyy- ja tanssiesitysten analysointia³⁴.

Vain Laulajapoikia on vuonna 1951 ilmestynyt ”revyyelokuva” fiktiivisestä suomalaisesta revyyteatterista. Tarinassa nuori mieslääkäri törmää nuoreen naiseen ja heidän välilleen syttyy romanssi. Elokuvasa kuvataan myös uuden tanssijattaren saapumista teatteriin ja hänen sopeutumistaan sinne. Pennasen mukaan elokuvan tarina oli hyvin lähellä Punaisen Myllyn arkea ja todellisuutta (Pennanen 2008, 161). *Vain Laulajapoikia* -elokuvassa vilahtavat pariin otteeseen Punaisen Myllyn tanssijoiden paljaat rinnat. Ottaen huomioon sen seikan, että Punaisen Myllyn esityksiä kritisoitiin välin koviinkin sanoin vähäpukeisuudesta, on paljaiden rintojen näyttäminen melkein uskaliaista. Alastomuus ei ollut kuitenkaan täysin ”moraalitonta” elokuvateollisuudessa, sillä alastomuutta ja eroottisuutta oli monissa suomalaisissa elokuvissa, kuten esimerkiksi elokuvissa *Levoton veri* (1946), *Noita palaa elämään* (1951), *Hilja – maitotyttö* (1953) sekä *Kuu on vaarallinen* (1962). Suomen elokuva-arkisto on koonnut mielenkiintoisen kuvakirjan *Viattomuuden vuosikymmenet. Suomalaisen elokuvan erotiikkaa* (1991), joka kokoaa yhteen eroottisina pidettyjä suomalaisia elokuvia vuodesta 1916 vuoteen 1962 saakka.

32 24 analysoitavasta kuvasta kaksi on värillistä.

33 Esityksiä on yhteensä 9, joista neljä revyyitä. Kyseiset revyyesitykset ovat *Satu Sammosta* (1947), *Kissanviikset* (1950), *Paratiisi* (1953) ja *Satu Persiasta* (1959). Tanssiesityksiä ovat puolestaan *Salome/mustalaistanssi*, *Merenalainen baletti*, *Can can*, *Viuhkatanssi ja Venäläinen*.

34 Tässä työssä käytetyt kuvat olen otsikoinut itse. Kuvat ovat saaneet otsikon sen mukaan, mistä esityksestä on kyse.

4.1. Esitysten visuaaliset piirteet

Visuaaliset keinot, kuten puvustus ja rekvisiitta, ovat yksi tehokkaimmista keinoista luotaessa representaatioita tietyistä kohteesta tai aiheesta. Puvustuksen ja rekvisiitan käyttö mielikuvien luojana on avainasemassa analyysissäni. Ne esimerkiksi luovat selkeimmän viittauksen siitä, minkälaiseen maailmaan revyy sijoittuu ja minkälaiselta se nimenomaisesti näyttää. Myös katseen ja sukupuoli-suuden tarkastelussa puvustuksen ja rekvisiitan osuus on merkittävä koska puvustuksella voi toisaalta korostaa sukupuolten välistä eroa, tai vaihtoehtoisesti hämärtää vallitsevaa sukupuolidikotomiaa. Aineistossani puvustus tarjoaakin kenties laajimman aineiston visuaalisuuden tarkasteluun, verrattuna esimerkiksi lavastukseen ja rekvisiittaan, jotka nekin lukeutuvat visuaaliseen aineistoon.

Taulukko 1: Eksoottisuuden ja eroottisuuden viittaavat yksityiskohdat Punaisen Myllyn valokuvissa sekä *Vain Laulajapoikia* -elokuvassa

Visuaalinen yksityiskohta	Kuva
Turbaanit, muut päähineet ja hiuskorut	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 20, 21
Bikinit, pastiessit, tasselit, tms. paljastava yläosa	1, 10, 12, 13, 14, 17, 20, 21, 22, 23, 24
Paljastava alaosa	8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24
Sulkakoristeet tai sulkaviuhkat	11, 14, 15, 16, 17, 22, 23, 24
Huntu tai sifonki	1, 2, 10, 13, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24
Kolikkokoristeet, paljetit, ”jalokivet” ja helmikoristeet	1, 2, 3, 4, 9, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24
Vaatetuksen värierot, erityiset vaatemateriaalit	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 14, 17, 18, 19, 22
Ornamentiikka, etnisyyteen viittaavat leikkaukset ja asusteet	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 17, 18, 19
Lavasteiden ja rekvisiitan viittaukset esim. etnisyyteen	1, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 12, 17, 18, 19

Asut vahvistavat mielikuvia eri kulttuureista. Etnisyys sijoittuu aineistossa esimerkiksi orientaaliiseen Itään, afrikkalaisuuteen, mustalaisromantiikkaan, slaavilaisuuteen ja ”kalevalaisuuteen”. Esimerkiksi kuvissa *I–4* (s.42), sekä *II* (s.48) viitataan raamatulliseen Lähi-itään, jota on tuotettu Arabian Nights -tyyppisen kuvaston kautta – uskon, että sen avulla pyrittiin ilmentämään itämaisyyttä. Muun muassa sulka- ja jalokivikoristeisten turbaanien voi ajatella edustavan paitsi käyttäjänsä etnistä taustaa, myös (erityisesti mieshahmojen kohdalla) korkeaa arvoasemaa. Itselleni on vuosien saatossa, populaarikulttuurin eri lähteistä tullut vahva ja vanha mielikuva itämaisyydestä, jossa mie-

hillä on arvovaltainen asema ja naisten rooli nähdään jonkinlaisena palvelijana (miehelle) (ks. esim. Hasan 2005; Haynes-Clark, 2010). *Vain Laulajapoikia* -elokuvassa (1951) etnisyys yhdistyy tyyli-
tellyn, tiettyyn kansallisuuteen viittaavan kuvaston kautta länsieurooppalaisiin kansallisuuksiin, kuten ranskalaisuuteen ja espanjalaisuuteen.

4.1.1. Väritys ja materiaalit

Etnisyyden representaatiot tutkimissani valokuvissa nojaavat vahvasti puvustuksen erilaisiin yksityiskohtiin, kuten asujen väriytykseen ja materiaaleihin, sekä niiden koristeisiin ja asusteisiin. Esimerkiksi kuvien 1–4 (s. 42) puvuissa on käytetty hyväksi paljetteja, kiiltäviä kankaita, koristeornamenttikuvioita, sifonkeja ja sulkia, jotka tuovat oman osansa itämaisen mystiikan luomiseen. Myös voimakkaat värierot esiintyjien asuissa tuovat asujen ilmeisiin mielenkiintoista kontrastia. Kuvien 1 ja 2 ”palvelusväellä”, kuten tanssijattarilla, on yllään väriyksiltään melko neutraaleina ja maanläheisinä näyttäytyviä värejä, joiden vastaparina toimii muiden hahmojen asujen voimakkaat värierot tumman ja vaalean välillä. 1 ja 2 kuvien mieshahmoilla, sekä kuvien 3 ja 4 mies- ja naishahmolla (jotka mahdollisesti edustavat tanssijattaria korkea-arvoisempia hahmoja) voi asuissa nähdä näitä selvempiä värieroja asujen eri osien välillä. Näistä voi ottaa esimerkiksi kuvan 1 miehen vaalean tunika sekä tumman viitan, hartiakoristeen, housut ja päähineen.



Kuva 1. Kissanviikset.
Tiibetiläiset tempelittänsijattaret ja eunukki



Kuva 2. Persia I
Orientaaliset haareminaiset ja eunukki.



Kuva 3. Persia II.
Orientaalinen nuori mies



Kuva 4. Persia III.
Orientaalinen nuori mies ja vanhempi nainen.



Kuva 5. Markkinatori.
Tyylitelty länsimainen markkinatori



Kuva 6. Tamburiinitanssi I.
Tamburiinitanssi länsimaisella markkinatorilla



Kuva 7. Tamburiinitanssi II.
Tamburiinitanssi länsimaisella markkinatorilla.

Väri vaihteluilla on asuihin kyetty luomaan eloa ja vaihtelua, kuten voi huomata myös kuvista 5–7 (s.43). Kyseisissä kuvissa eksoottisuuden viittaaminen ilmenee ensisijaisesti tunnelman, mutta myös tyyliteltyjen asujen kautta, kuten romantisoituun romanikiertolaisuuteen kuvassa 5 ja kuvissa 6–7 puolestaan pikemminkin tirolilaisuuteen kuin romanikiertolaisuuteen.

4.1.2. Pähineet ja hiuskoristeet

Erilaiset päähineet ovat Punaisen Myllyn valokuvissa yksi käytetyin asusteiden muoto (ks. taulukko 1, s.40), jonka avulla viitataan tiettyyn ylimalkaiseen etnisyyteen³⁵. Erilaiset turbaanit (ks. kuvat 1–4, s. 42) ovat selkein viittaus itämaiseen maailmaan. Kuvan 4 naisella on kruununomainen päähine, jonka kantamiseen liittyy selkeästi myös naisen ylväs ja voimakas päänasento. Hänen päänsä on aavistuksen takakenossa katseen ollessa suunnattuna vastaanäyttelijään, nuoreen mieheen. Naisen päänasento tuo mieleen arvovaltaisen naisen, jopa matriarkan. Naisen päähine ja ylellisen näköinen asu, sekä näyttävät korut viittaavat myös ylelliseen ja rikkaaseen itään sulttaaneineen ja palatseineen.

Etnisyyteen viittaamista päähineillä on hyödynnetty myös esimerkiksi kuvissa 8, s.45; 10, s.47; 14, s.51; 19 s.64 ja 20, s.65. Kuvassa 8 (s.45) viitataan venäläiseen kulttuuriin kokoshnik³⁶-tyyppisellä päähineellä, ja kuvassa 10 (s.47) (kenties jopa afrikkalaiseen?) alkuperäiskansaansa tyyllitellyllä ”alkuasukas”pähineellä, jota koristaa suuret höyhenet, sekä kampaus, jota koristaa suuret, pään sivuilla olevat renkaat. Renkaat luovat miellelyhtymän jättimäisistä korvarenkaista. Kuvassa 10 olevan miehen asuun kuuluva niskan puolelle tiputettu, kaulassa roikkuva leveälierinen hattu assosioituu³⁷ kulttuurisesti Amerikan etelävaltioiden puuvillaplantaaseihin ja sen orjatyövoimaan. Toisaalta päähine assosioituu myös kolonialistiseen valkoisen miehen asuun liittyvään päähineeseen. Myös espanjalaiseen kulttuurin viittaamista voi nähdä kuvien 19 ja 20 (s.64, 65) flamencain³⁸ hiuskoristeissa, sekä suomalaisuuteen viittaamista kuvassa 14 (s.51), jossa esiintyjillä ei ole varsinaisia päähineitä, mutta kuvassa olevilla tanssijakuorolaisilla on kiedottu päähän nauhat, jotka koristavat heidän avonaisia hiuksia.

35 Eksoottisuuden kuvaamisessa viitataan sellaisiin etnisyyksiin, joita ei todellisuudessa ole edes olemassa, kuten ”itämaisyyteen” tai ”orientaalisuuteen”. Nämä etnisyydet sijoittuvat mielikuviiin ja fantasioihin, joissa länsimainen, stereotyyppinen ajattelutapa yhdistyy ”Orientille” ja sen kansoille yhtenäiseen kulttuuriin ja maailmaan. Olen tässä tutkimuksessa tulkinnut kyseisen ajattelutavan viittauksena ”itää” koskevien stereotyyppien hyödyntämiseksi revyiden tapahtumapaikkojen ja henkilöhahmojen luonnehtimisessa.

36 Kokoshnik-päähine on tyyllitelty versio tiaarasta, ja niitä tiedetään käyttäneen paitsi ”tavallisten kansannaisten”, mutta myös venäläisen keisarillisen hovin naisten (ks. esim. Tiaras and trianon, 29.4.2014).

37 Analyysitapa on ikään kuin kulttuuristen assosiaatioiden kartoittamista, jolla tarkoitetaan sitä, kuinka esimerkiksi materiaaliset tuotteet assosioituvat tiettyihin kansoihin tai kulttuureihin (esim. arabien valkoiset kaavut ja otsapannat). Nämä ovat omanlaisiaan representaation muotoja.

38 Flamencalla tarkoitetaan flamencotanssijaa; tieto on peräisin flamencotanssitunneilta vuodelta 2012. ”Flamencain” viittaa tässä useampaan flamencaan.

Edellä mainitut päähineet viittaavat tutkimuksessani eksoottisuuteen. Koska kyseiset kulttuurit ja niiden visuaaliset yksityiskohdat ovat pääosin oman suomalaisen kulttuuripiirimme ulkopuolelta, on päähineiden etnisyyteen tunnistettavuuteen panostettu päähineiden muodoin ja materiaalein. Otan esimerkiksi kuvan 8 (s. 45) kokoshnik-päähineen. Päähineen visuaalisissa yksityiskohdissa on käytetty huomattavasti helmikoristeita: hiusrajassa kulkee aaltomaisesti helminauha, päähineen päällä keskellä on koristeena suurehko vaalea helmi ja korvien liepeiltä laskeutuu olkapäille ulottuvat tummahkot helminauhat. Helmet olivat visuaalisesti näyttäviä yksityiskohtia hohtavalla pinnoitteellaan ja pyöreällä muodollaan, jotka taittoivat valoa ja näin kiinnittivät katsojan huomion päähineeseen ja sen koristeisiin. Kuvassa päähineeseen on yhdistetty melko neutraali maskeeraus, vain silmiä on korostettu tummilla rajauksilla. Maskeerauksessa oletan olevan kyse siitä, että päähine on pääosassa koristamassa esiintyjää eikä päinvastoin. Oletan kokoshnik-päähineiden taidokkaan koristelun viittaavan siihen, että venäläisen kulttuurin vaikutus oli ollut vahva Suomessa, ja tuota kulttuuriperintöä haluttiin myös kunnioittaa.



Kuva 8. Venäläinen.
Venäläinen kansantanssi

Eroottisuuden yhdistän tutkimissani revyykuvissa erityisesti kuvien 1, 2 (s.42) ja 11 (s.48) hiuskoristeisiin, joissa on hyödynnetty muun muassa kolikoita ja huntuja kehystämässä kasvoja. Esimerkiksi kuvassa 11 tanssijan otsaa kehystää hiusrajaan sijoitettu kolikoista koottu hiuskoriste, jossa kolikoista kootut nauhat laskeutuvat olkapäiltä niskan puolelle. Samanlainen kolikoista koottu koru on myös tanssijan kaulalla kolmesti kaulan ympäri kiedottuna. Korujen määrää on hyödynnetty tasapainottamaan käytännössä paljasta yläruumista ja verhottua alaruumista. Kuvan esiintyjän hiukset

ovat hiuskorun takana valtoimenaan auki kiharrettuina, villeinä. Hiusten merkitys on kenties alleviivata hahmoa eksoottisen etnisyyden kuvaajana.

Päähineistä löytyy myös yksi mielikuvituksellinen, fantasiamaailman eksoottisuuteen yhdistyvä päähine (ks. kuva 9, s. 46). Päähineen pohjana on vaalea uimalakkimallinen kokonaisuus, jonka päällä on koristeena käyrät, sarvimaiset kiehkurat sekä niistä ylöspäin nousevia ohuita säikeitä. Päähine tuo mieleen katkaravun tai muun äyriäisen. Koska tanssiesitys sijoittuu meren pohjalle, on päähineessä, samoin kuin puvun ylä- ja alaosassa, pyritty luomaan illuusio merenalaisesta maailmasta³⁹.



Kuva 9. Merenalainen baletti.
Tanssikuvaelma merenalaisesta maailmasta vedenneitoineen.

4.1.3. Alaosat

Eksoottisuuden ja eroottisuuden representaatioita on kuvissa ilmennetty alleviivaavien elementein, kuten paljastavin alaosin (ks. taulukko 1, s. 40). Erityisesti naisten asuissa on mielenkiintoista tarkastella alaosavalintoja, pidempiä hameita sekä koristeellisia pikkuhousuja. Tanssiessa leveät hameet tuovat liikkeisiin visuaalisuutta helman laajoilla liikeradoilla. Hameissa onkin hyödynnetty paljon kevyitä ja liikkuvia kankaita. Lisäksi hameiden koristeluissa on hyödynnetty myös kiiltäviä, pukuun kiinniommeltuja koristenauhoja, jotka vartalon liikkuesssa taittavat valoa, mikä korostaa lii-

³⁹ Housuissa on lantioluiden päällä pyöreät ”äyriäistyyliset” koristeet ja yläosan pastiessien koristelut muistuttavat simpukankuoria tai -helmiä.

kettä ja ohjaa katseen tuohon kohtaan vartalossa. Naisvartalon suloja pääsi tarkastelemaan erityisesti Punaisen Myllyn baletissa, jonka puvustuksissa päti periaate ”vähemmän on enemmän”, kuten voi päätellä esimerkiksi viuhkatanssin valokuvista (ks. kuvat 12, s.49; 15 s.52 ja 22–24, s. 67–68). Pukujen alaosa toimittavat pääosin alushousut sekä niihin yhdistetyt kangaslaskokset lanteilla. Liikkeiden kannalta olivat alaosalavinnat baletin puvustuksen suhteen toki ymmärrettäviä valintoja. Tanssijoiden tuli pystyä tanssimaan ilman että puku haittaa liikkumista.



Kuva 10. Paratiisi.
Alkuasukkaita

Kuvassa 10 (s.47) esiintyvien alkuasukkaiden asuissa on mielenkiintoiset kontrastit suhteessa esiintyjien omiin etnisyyksiin. Tummahipiäisellä miehellä on jalassaan ”länsimaiset” pohjemittaiset housut, jotka jättävät selkeästi näkyviin paljaat sääret. Tämän lisäksi huomio kiinnittyy esiintyjän paljaisiin jalkoihin. Sikäli kuin revyy sijoittuu ”villin alkuasukasheimon” pariin, voi ajatella paljasjalaisuuden viittaavan vierailevan näyttelijän omaan etnisyyteen. Naisten alaosa taas koostuu paksuista naruryppäistä kootusta hapsuhameesta, jonka yläreuna on koristeltu simpukoin tai suurin valkoisin simpukanmallisin helmin – hame muistuttaa hieman havaijilaista hulahametta. Naisten asun toteutus on ”alkukantaisempi” kuin samaan ”alkuasukasheimoon” kuuluvan miehen. Ehkä naisten asun tarkoitus on tehdä selkeä ero heidän omaan länsimaalaisuuteensa, samoin kuin miehen asussa ero hänen ”afrikkalaisiin juuriinsa” (eihän mies välttämättä edes ole afrikkalainen). Eksoottisen lisäksi naisten asussa voi jossain määrin havaita myös eroottisuuden hyödyntämistä. Tämä ilmenee alaosan paksuissa naruryppäissä, jotka luovat asuun ”halkioita”, joista voi nähdä paljasta pintaa.



Kuva 11. Salome/mustalaistanssi.
Raamatun kertomus Salomesta, mahdollisesti myös tyyllitelty kuvaus mustalaistanssista

Sekä eksoottisuuden että eroottisuuden representaatiota voi tarkastella esimerkiksi kuvan 11 (s.48) puvustuksen kautta. Kuvassa tanssijalla on lanteillaan musta itämaistyyppinen hame, jonka reunat on koristeltu metallikolikoin. Itämaisessa tanssissa käytettävissä huiveissa on yleensä kulkuset tai kolikot reunoissa kilisemässä, jolloin liikkuessa kolikot lyövät toisiinsa saaden aikaan heleän äänen, samalla korostaen naisvartalon liikkeiden pehmeyttä. Kolikoista tehdyt päätä ja dekolteeta kehystävät korut, sekä pelkkä lanteilla oleva huivi luovat tanssijasta seksuaalisen hahmon. Itämaiseen tanssiin kuuluvien vahvojen vartalon liikkeiden ja ruumiin käytön kautta nainen asetetaan huomion kohteeksi ja voi ajatella jossain määrin myös esineellistettävän. Uskontotieteilijä Kaylee Platt tarkastelee länsimaalaisia uskomuksia islaminuskosten naisten hunnun käytöstä, ja kuinka länsimainen media on luonut hunnutetusta islamilaisesta naisesta symbolin Orientille. Platt esittää, että tapa, jolla länsimaissa tänä päivänä nähdään hunnun käyttö⁴⁰, voidaan johtaa 1800-luvun orientalismiin, jossa hunttu assosioitui sekä erotisointiin että sortamiseen. Kolonialisoinnin myötä arabialainen Orientti nähtiin mysteerisenä ja houkuttelevana, ja tämä käännettiin kuvaksi mysteerisestä ja samaan aikaan viettelevästä, hunnutetusta naisesta. Hunnun määriteltiin olevan väline, jolla nainen erotettiin mie-

40 Hunnun käyttö vaikuttaa länsimaisessa keskustelussa olevan pelkästään vallan, dominanssin ja tukahduttamisen symboli, jolla islamilainen nainen alistetaan miehen määräysvallan alle.

histä, ja haaveesta tunkeutua tähän naisen yksityiseen tilaan tuli yleinen kolonialistinen fantasia. (Platt 2013, 2–4.)

Eroottisuus ilmenee vahvimmillaan kuitenkin viuhkatanssikuvien vaatetuksissa (*kuvat 12, s.49; 15, s.52 ja 22–24, s.67–68*), joissa esimerkiksi alaosat koostuvat paljetti- ja helmikoristeisista alushousuista, sekä niihin yhdistyvistä pitkistä kangaskaistaleista. Kiiltävät paljetit ja helmet toimivat ohuiden kangaslaskosten tapaan katseen ohjaajina. Kangaslaskokset sijoittuvat lisäksi strategisesti ”suojaamaan” naisen takapuolta, mutta samanaikaisesti ne ovat myös tarpeeksi ohutta kangasta, että niiden lävitse voi nähdä. Näin ollen ne sekä peittävät että paljastavat.



Kuva 12. Viuhkatanssi I.
Klassisen burleskitanssiesityksen yksi muoto.



Kuva 13. Can can I.
Kuva can can -tanssiesityksestä.

Can can -asun alaosan eroottisuus yhdistyy edestä avonaiseen alaosaan, jota tanssin aikana nostetaan ylös jalanheiton yhteydestä. Tällöin tanssija paljastaa samalla hameen sisäpuolella olevat tyllit tai värikkäät kangassoivot sekä alushousut, jotka ovat kuuluneet osaksi can can -pukua tanssin alkua ajoista saakka 1800-luvun alkuvuosikymmeniltä (ks. liite 1, s.88). Röyhelöisen alushameen ja -housujen funktio on toimia liikekielen korostajana, röyhelöiden heiluessa hameen helman heiluessa. Can can mielletään yhdeksi visuaalisimmista tansseista juuri siksi, että siinä visuaalisuus

työkaluna korostuu puvustuksen, liikkeiden ja koristeiden (esimerkiksi pään höyhenkoristeet) kautta. Can can -pukujen yläosat ovat perinteisesti melko peittävät, sillä can canissa suurempi merkitys on puvun alaosalla. Alushameet eivät kuitenkaan näytä olevan can can -puvulle tyypillisten runsaiden ja paksujen röyhelöiden peitossa. Myllyn johtaja Ossi Elstelä on toki saattanut muokata can can -perinnettä oman makunsa mukaiseksi ja suunnitellut asut sopimaan omaan näkemykseensä.

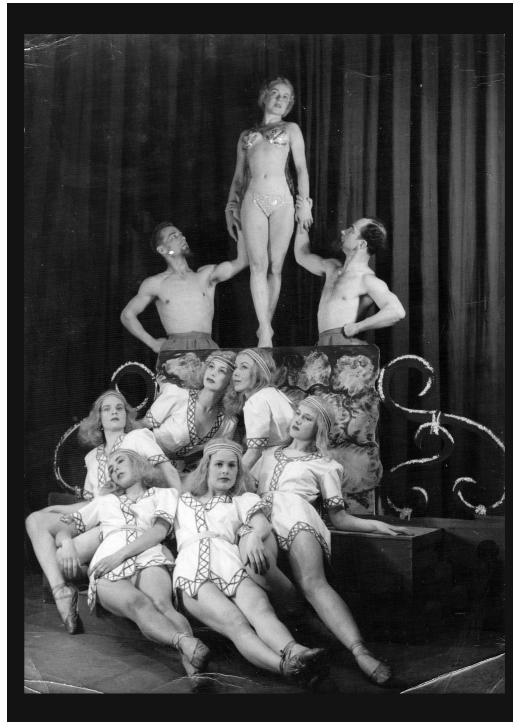
4.1.4. Yläosat

Yläosissa hyödynnettiin alaosien tavoin paljasta pintaa (ks. taulukko 1, s.40). Rintojen tai vaihtoehtoisesti pelkkien nännien peitteenä on monesti vain (paljettikoristeiset) pastiessit⁴¹. Yläosissa on toki myös ”siveämpiä rintamuksia”: erilaisia bikinejä tai rintaliivejä, huntuyläosia sekä can can -asun huomattavasti peittävämpi yläosa. Eksoottisuuteen yhdistyy esimerkiksi pastiessien kanssa välillä käytettyihin pääkoruihin (ks. esim. kuvat 1, s.42 ja 11, s.48). Kuvissa 1 ja 11 naisten puvuissa yhdistyy paljettikoristeiset pastiessit korupäähineeseen, kaulalla lepääviin ja korvissa roikkuviin suuriin, päähineen tapaan kolikoista koottuihin koruihin. Korva- ja kaulakorut toimivat asuissa tasapainottavina elementteinä yläruumiiseen ja samalla ne ”sitovat” paljettikoristeiset pastiessit ja korupäähineen toisiinsa.

Kuvassa 10 (s.47) miehellä on yllään myös vaalea avonainen paita, joka voi viitata siihen, kuinka 1900-luvun alun revyiden mustat tanssijat yhdistettiin villeyteen ja ”alkukantaiseen” seksuaalisuuteen (ks. esim. Hutchinson, 6.5.2014). Valkoihoiset naiset on kuvattu yllään ”villi alkuasukas”-tyyppinen puku, johon sulkapäähineen lisäksi kuuluvat olkavarsia koristavat korut, jotka ovat ulkonäöllisesti samankaltaiset kuin alaosa. Naisen asussa (halkiollinen hame) on hyödynnetty selkeämmin eroottisuutta kuin miehen asussa (avonainen paita). Halkiollisen alaosan lisäksi eroottiseksi voi mieltää naisten yläosan: kaulassa roikkuvan suuren, simpukoin tai suurin valkoisin simpukkahelmin koristellun käädyn, joka juuri ja juuri peittää naisten rinnat, sekä naisten kaulassa olevat paksut kaularenkaat⁴².

41 Pastiessit ovat nännipeitteet, tupsullisia versioita kutsutaan tasseleiksi. Pastiesseja ja tasseleita käytetään tänä päivänä muun muassa nykyburleskiesityksissä. Burleskiesitysten loppuhuijennus on yleensä tasseliin tupsujen villi pyöritys, jonka juuret ovat lähtöisin amerikkalaisen klassisen burleskin ajoilta 1920–30-lukujen aikaan. (Baldwin 2010, 33–35.)

42 Kaularenkaat ovat muistuttavat hieman kaularenkaita, joilla burmalaisen Padaung-heimon kulttuurissa venytetään naisten kaulan pituutta (ks. esim. Koda 2001, 29).



Kuva 14. Sampo.
Kalevalan maailmaan sijoittuva revyy.

Kansallisromanttisen ja kalevalaisen mielikuvan luomiseen on kuvan 14 (s.51) yläosissa hyödynnetty pelkistettyä tyyliä. Kuvassa tanssikuoron kuuden naisen yläosa koostu vaaleasta, ”kalevalaisesti” koristellusta tunikamallisesta paidasta (hiansuissa ja vaatteen ulkoreunoissa kulkee tummemmalla tehty reunustettu ristikkokuvio), sekä vyötäröllä oleva vaalea koristelematon nauha. Vaaleasta, melko koristelemattomasta asusta tulevat itselleni mieleen 1900-luvun alun talonpoikaisasut, joita suomalaisissa mustavalkofilmeissäkin voi nähdä. Oletan, että koska revyyyn maailma sijoittuu kalevalaiseen, menneeseen maailmaan, on puvustuksessa jätetty tarkoituksella kontekstiin sopimattomat koristelut pois. Jokainen tanssijoista on hiustensa väriltä vaalea, jonka voisi ajatella viittaavan suomalaisuuteen ja ”liinatukkaiseen sinisilmäiseen fennomaaniin”. Kuvan kahden miehen ylävartalon paljaus viitanee mahdollisesti (suomalaisten) miesten fyysiseen voimaan ja vahvuuteen. Kuvassa keskeisessä asemassa on ”kultainen nainen”, joka seisoo korokkeella miesten tukemana. Nainen on melko ilmeetön, eleeeton, patsasmainen, ja katseessaan on aavistus ”naisellista herkkyyttä”, jota korostavat maltillisiksi kampaukseksi kootut vaaleat hiukset. Kyseinen naistanssisolisti tietysti esitti

Seppä Ilmarisen kauneusihanteidensa mukaiseksi tekemää naista, joten naisen vähäpukeisuus⁴³ voi kuvastaa myös sitä, minkälainen oli Punaisen Myllyn aikana ihanteelliseksi koettu naisvartalo.



Kuva 15. Viuhkatanssi II.
Klassisen burleskitanssiesityksen yksi muoto.

Viuhkatanssi-kuvissa (kuvat 12, s.49; 15, s.52; 21–23, s.67–68) tanssijoiden rinnat on kuvissa verhottu pääosin koko rinnan peittävin pastiessein tai rintaliivein. Yläosat ovat niukat, mutta silti periaatteessa peittävät. Viuhkatanssissa voi ajatella vartalon muotojen korostamisen olevan oleellisessa osassa tanssijoiden asuissa, joten visuaaliset yksityiskohdat olivat tärkeitä ja siksi niihin panostettiin. Koristeellisin asuin saatiin ohjattua katse kohdentumaan haluttuun vartalon osaan, esimerkiksi rintamukseen ja yläruumiiseen. Vaikka tarkastelemissani Punaisen Myllyn valokuvissa naisten vähäpukeisuus on tavallisempaa, on esimerkiksi can can -tanssin asu peittävämpi (ks. kuvat 13, s.49 ja 16–17, s.53). Can can -pukujen yläosissa takaosan leikkaukset laskeutuvat syvimmillään lapaluiden yläosan tietämille, edessäkin leikkaukset eivät laske kovinkaan alas, vaan suurin piirtein dekolteen puoleenväliin jättäen esimerkiksi rinnat täysin verhotuiksi. Kuten edellä esitin, can can -puvussa pääpaino on alaosassa.

43 Kultaiset, bikinimalliset, tasaisin paljettirivein koristellut alushousut, sekä lehdenmalliset, paljettikoristeiset pastiesit



Kuva 16. Can can II.
Kuva can can -tanssiesityksestä.



Kuva 17. Can can III.
Kuva can can -tanssiesityksestä.

4.1.5. Lavasteet ja rekvisiitta

Myös lavasteiden kautta pystytään ilmentämään eksoottisuutta ja etnisyyttä. Tämä näkyy esimerkiksi kuvissa 5–7 (s.43), joissa lavasteina on tyylitelty markkinatori, joka assosioituu länsimaiseen romantisoituun kuvaan markkinoista. Näyttämön poikki kulkevat hehkulaput luovat tunnelmallisen valaistuksen ”kansan täyttämälle torille”. Esitetyt markkinat luovat kuitenkin itselleni miellelyhtymän pikemminkin karnevalistiseen toriin kummajais- show'ineen⁴⁴ kuin ”perinteiseen suomalaisen (vappu)toriin”. Lavasteita tutkiessa voi pohtia Leena-Maija Rossin⁴⁵ ajatusta eksotisoinnista, jossa kansallista korkeakulttuurin tuotetta markkinoidaan muille kansallisuuksille. Rossin ajatukseen tukeutuen voi ajatella Punaisessa Myllyssä hyödynnetyn eksotisointia sijoittamalla revyiden miljöitä ja tapahtumia sekä hahmoja toisiin kulttuureihin. Tämä toi jonkinasteista kosketuspintaa eri kulttuuripiireihin myös suomalaiselle yleisölle, joka ei päivittäisessä elämässä välttämättä muuten ollut sa-

44 Kummajais-show'illa tarkoitan tässä markkinoita, joiden vetonauloja oli esimerkiksi siamilaiset kaksoset, maailman lihavimmat miehet tai naiset, parrakkaat naiset, ”susilapset” ja muut kurioositeetteina pidetyt esiintyjät.

45 Leena-Maija Rossi on tutkinut teoksessaan *Heterotehdas: televisiomainonta sukupuolituotantona* (2003), kuinka etnisyyttä ja sukupuolta sekä niiden yhteen kietoutumista on käytetty suomalaisessa mainonnassa.

malla tavalla tekemisissä vieraiden kulttuurien kanssa, kuin mihin meillä on tänä päivänä mahdollisuus.

Taulukko 2: representaatiot Punaisen Myllyn esityksissä

Etnisyyden representaatiot	Kuva
Itämaisuus (”orientalismi”)	1, 2, 3, 4, 10
Romanilaisuus	5, 6, 7, 10
Ranskalaisuus	8, 11, 15, 16
Espanjalaisuus	18, 19
Afrikkalaisuus	17
Venäläisyys	9
Suomalaisuus	12

Viittaukset vieraisiin kulttuureihin (ks. taulukko 2, yllä) oli helpoin toteuttaa paitsi puvustuksen ja rekvisiitan, mutta myös lavastusten kautta. Esimerkiksi itämaisuuteen viittaavia lavasteita voi nähdä kuvissa 3 ja 4 (s.42) (ornamenttikuviot) sekä 1 (s.42) (lohikäärme). *Vain Laulajapoikia* -elokuvassa on kuvien 5–7 (s.43) tyylytellyn torin lisäksi lavasteilla luotu mielikuva paitsi ranskalaisen kaupungin syrjäisestä kujasta (kuva 18 s.55), myös välimerellisestä miljööstä, joka yhdessä esiintyjien asujen kanssa viittaa Espanjaan (kuvat 19 ja 20 s.64–65). Kuvassa 14 (s.51) puolestaan pyrittiin kuvaamaan suomalaista kalevalaista maailmaa.

Puvuissa on myös asusteilla tärkeä osa mielikuvan luomisessa. Esimerkiksi kuvan 18 (s.55) asusteilla (baskerit ja ohuet huivit kaulaan kiedottuina) on suuri rooli viitatessa tanssin ranskalaiseen miljööseen. Esityksen puvustuksissa on hyödynnetty paljon mielikuvia siitä, mikä on ”ranskalaista”. Lähes jokaiseen asuun kuuluvat baskeri ja paidassa vaakaraidat ja lisäksi sekä miehillä että naisilla on kaulassaan kapeita huiveja. Prostituoiduilla naisilla on lyhyehköjä, toisen reiden paljastavin halki varustettuja hameita, miehien housuissa on puolestaan korkeat vyötäröt. Erityispiirteenä prostituoiduilla naisilla on jokaisella savuke – savuke viitanee siihen, että kyseessä on paheellisia naisia. Asujen ja asusteiden luoma mielikuva on yksinkertaistettu ja alleviivaava, romantisoitu kuva ranskalaisesta *l'amourin* täyttämästä sielunmaisemasta. Ironisesti ajatellen kuvasta puuttuu paperipussissa kuljetettava ranskalainen patonki, sekä miehiltä pienet ohuet viikset – hyvin kärjistetyksi kuvailtuna.



Kuva 18. Katuviertä pitkin (apassitanssi⁴⁶).
Ranskalaisia ”laitapuolenkulkijoita”.

Edellä mainitsemaani kuvan 1 (s.42) lavasteissa näkyvää lohikäärmeen (pää ja osa vartaloa) käyttöä lavastuksissa voi pohtia dikotomisen itä–länsi-ajattelun kautta. Itämaisessa mytologiassa lohikäärmeitä pidetään hyvän onnen tuojina ja ylipäättään positiivisina hahmoina, länsimaaisessa kulttuurissa puolestaan (erityisesti kristinuskon vaikutuksesta) lohikäärme mielletään pahan ilmentymänä ja paholaisen kätyrinä tai ilmentymänä.⁴⁷ Toisaalta, lohikäärme esiintyy myös monissa eurooppalaisissa kansantarustoissa, eikä se ole automaattisesti aina pahan ilmentymä. Monissa tarustoissa lohikäärme symboloi luonnonvoimia, luonnontasapainoa ja hedelmällisyyttä. Lohikäärme nähtiin myös elementtinä, mistä maailma luotiin (ks. esim. Hoult 1987, 9–12; Costello 1979, 123–126; Joh. 12:3–9.) Voi pohtia, oliko lohikäärmelavaste viittaus Suomea sortaneeseen Venäjään ja sodan jälkeiseen Neuvostoliittoon, joka sekin saatettiin jossain määrin nähdä uhkana. Itäinen Neuvostoliitto voitiin nähdä tällöin vaarallisena, samoin kuin voi tulkita lohikäärmeen (kaukoitään yhdistyvä symboli) olleen vaaran merkki kristinuskon⁴⁸ kautta.

46 Apassitanssit, eli ”tappelutanssit”, olivat tuttuja ranskalaisesta vaudevilleperinteestä 1900-luvun alkupuoliskolla. Ranskan-kielinen sana apache tarkoittaa alamaailman jengin jäsentä, huligaania. Tanssi käytiin naisen ja miehen välillä, jolloin mies esitti apassia, joka toimin jonkin sortin parittajana naisen esittämälle prostituoidulle. (Jazz Age Club, 17.12.2013.)

47 Suomessakin on kansatieteilijä Toivo Vuorelan mukaan esiintynyt lohikäärmeitä esimerkiksi tuuliviirien koristeina kukkojen rinnalla. Vuorela kirjoittaa lohikäärmeen edustaneen itäisten kansojen uskomuksissa ”ilmojen henkeä ja aarteiden suojelijaa”, josta kristinuskon vaikutuksesta tuli ”vuoroin hyvää, vuoroin paha edustava kaksoisolento, länsimaissa mm. paholaisen vertauskuva”. (Vuorela 1975, 404.)

48 Mannerheim päätti 1.12.1939 päivätyyn päiväkäskyn sanoihin ”Me taistelemme kodin, uskonnon ja Isänmaan

Lohikäärmeen merkitystä voisi pohtia myös viittauksena Punaisen Myllyn poliittisuuteen ja siihen, kuinka siihen suhtauduttiin. Koska Punaisen Myllyn edeltäjä *Iloinen Teatteri* oli lakkautettu poliittisista syistä Neuvostoliitolta saadun negatiivisen huomion takia, jäi oikeistolaisuuden leima teatterin ylle pitkäksi aikaa. Teatterissa oli ollut toiminnan alussa mukana myös oikeistolaiseksi luonnehdittu Reino ”Palle” Palmroth, joka oli jatkosodan aikana järjestänyt ajanvietteellisiä ja propagandistisia asemiesiltoja tarkoituksena torjua henkistä tappiomielialaa. Näissä iltamissa oli mukana muun muassa ”korpraali Möttönen”, joka esiintyi sodan jälkeen *Kissanviikset*-revyyssä. (Pennanen 2008, 32). Vuoden 1950 *Kissanviikset*-revyytä voi siis jossain määrin tarkastella poliittisuuden kontekstissa.

Kissanviikset-revyyen poliittista aspektia voi pohtia nimenomaisesti korpraali Möttösen hahmon kautta. Pennanen mukaan Möttönen oli sodan aikana ollut viihdytyskiertueiden⁴⁹ suosituimpia hahmoja, kuten monet muutkin humoristiset hahmot (ibid., 32), ja *Kissanviikset*-revyyssä jännitettiin kuinka yleisö ottaisi Möttösen vastaan. Jännitys oli tavallaan aiheellinen, sillä moni oli muutama vuosi aiemmin ollut valmis ”ripustamaan tämän ”propagandasätkyukon” nahkurin orsille” ja Neuvostoliitto oli kritisoinut Suomea ”sotaa ihannoivasta jääkärihengestä” (esimerkiksi *Jääkärien morsian* -revyyssä). Pennanen kirjoittaa Möttösen saaneen kiitosta ja valintaa pidetyn poliittisesti rohkeana. (ibid, 157.) Pennanen mukaan esitys sai vasemmiston puolelta myös rankkaa arvostelua, osasyynä oletettavasti Möttösen hahmo, joka assosioitui sotavuosiin. Huomiota kiinnitettiin myös sketseihin, joita pidettiin vanhentuneina, sekä ”uskallettuihin vitseihin”. Arvosteluissa kiinnitettiin huomiota yleisölle tarjottuun ala-arvoiseen taiteeseen, johon kuului ”joitain napatansseja, epäonnistuneita vitsejä, rivouksia, kiroilemista, seksuaalisuuden korostamista ja lakon avulla oikeuksiaan ja leipäänsä puolustavien työläisten pilkkaamista – sekä melko tökeröitä poliittisia sukkeluuksia”. (ibid., 159.) *Kissanviikset*-revyyssä lavalle tuotu Möttönen edusti työläisille ja vasemmistolle kenties sota-ajan oikeistolaisuutta ja viihdeiltamien ”propagandaviihdettä” (ks. propagandaviihhteestä luku 1.4. *Katsaus revyy- ja kabareemaailman historialliseen taustaan*), joka puolestaan nähtiin uhkana Suomen ja Neuvostoliiton väleihin.

puolesta”. (Mannerheim-museo, 25.8.2014.) Suomessa on myös oikeistolaisiksi ja konservatiivisiksi mielletyissä puolueissa käytetty viime vuosinakin fraasia ”koti, uskonto ja isänmaa” puolueohjelmissa (mm. kokoomus ja kristillisdemokraatit).

49 Viihdytyskiertueilla erilaiset viihdytysryhmät (sekä siviileistä koostuvat, mutta myös rykmenttien omat viihdytysporukat) kiersivät sekä rintamalla että kotiseuduilla. Viihdytyskiertueille oli kysyntää aikana, jolloin elämä ja yleiset olot olivat epävarmoja. (Pennanen 2008, 32.)

Erilaisia olettamuksia ja ”rivien välistä lukemisia” voi tehdä esityksistä ja niiden positiivisista sekä negatiivisista arvosteluista runsaasti. Etenkin nyt, kun Punaisen Myllyn toimintavuosista on kulunut puolisen vuosisataa, reaktiot teatterin esityksiin näyttäytyvät historian kontekstista. Poliittiset olot olivat tuolloin kenties kärjistetyimmät kuin tänä päivänä, ja siksi soraäänät näyttäytyvät hyvinkin voimakkaina. Näin ollen tutkijana voi arvosteluista, samoin kuin lavan tapahtumista ja kulisseista, luoda helposti merkityksiä, joita ei välttämättä ole olemassakaan. Suurimmaksi osaksi ne ovat vain olettamuksia, joihin tulee suhtautua varauksella. Näin ollen uskon *Kissanviikset*-revyyen lohikäärme-lavasteen merkityksen todennäköisesti olleen kuitenkin vain toimia referenssinä siitä kulttuurisesta kontekstista, mihin revyyen maailma sijoittui.

Lavasteiden lisäksi myös rekvisiitalla (kuten vaikka ”alkuasukas”keihäät⁵⁰, viuhka tai tamburiini) on luotu etnisiä miellehtymiä Punaisen Myllyn esityksissä. Myös kuvainnollisempia viittauksia esitysten konteksteihin on hyödynnetty esityksissä, kuten kuvan 14 (s.51) rekvisiittana käytetty koroke, jonka päällä ”kultainen nainen” seisoo. Korokkeen reunoilla on suuria s-kaaria, ja koroke kaarineen voisi mahdollisesti kuvata Sampoja josta kultainen nainen on juuri taottu. Omanlaisena rekvisiittana toimii myös esiintyjien elekieli, jonka kautta vahvistetaan hahmojen valtasuhteita toisiinsa. Naisen vierellä seisovat miehet katselevat ”kultaista naista”, ihastellen sen koreaa vartta ja ulkomuotoa. Miesten aktiivinen asento, sekä intensiivinen katse viittaavat omistussuhteeseen – kultainen nainen on miehen omaisuutta. Tätä tukee keskellä seisovan naisen passiivinen asento, joka kertoo alistumisesta omaan asemaansa hyödykkeenä.

Visuaalisuuden merkitystä voi pohtia kanadalaisen kulttuurifilosofi Marshall McLuhanin ajatuksista vaatetuksen vaikutuksista ihmisten maailmankuvaan. Hänen vuonna 1984 kirjoittamassa *Ihmisen uudet ulottuvuudet* -teoksessa McLuhan pohtii vaatetuksen merkitystä ihon ”laajentumana” ja keihäällä, jolla minä määrittyy yhteiskunnallisesti. McLuhanin mukaan eurooppalaiset ovat toisesta maailmansodasta lähtien alkaneet panna painoa visuaalisille arvoille ja siirtyneet pukeutumaan silmää varten. (McLuhan 1984, 142–143.) Amerikassa naiset ovat alkaneet puolestaan siirtyä taktiillisen [eli kosketeltavan] korostamiseen. Nainen esiintyy käsin kosketeltavana, ei vain katsottavana. (ibid., 144; hakasulkeet Ritola.) McLuhanin ajatuksia myötäillen, vaatteiden peittämät vartalon ”so-

50 Keihäissä on tekstiplakaatteja, joihin on kirjoitettu erilaisia sanoja (W+ C, sauna, alkos, parlamentti, karvari), joiden yhteyteen on piirretty kaksisuuntaiset nuolet. Tekstiplakaattien lisäksi yhdessä kyltissä on pelkkä pääkallon kuva. Sitä lienevätkö tekstit ja piirrookset jonkinlaista poliittista kritiikkiä voi vain arvailla.

keat kohdat” sekä vaatetuksen käsinkosketeltavuus vetoavat aistien kiihottavuuteen eri tavalla kuin alaston vartalo. Mielikuvitukselle jää tilaa luoda omat maailmansa.

4.2. Eksoottisuuden ja eroottisuuden representaatiot aineistossa

Punaisen Myllyn esityksissä ei eksotismi ja erotisointi pohjannut pelkästään orientalistisiin (tai ylipäätään etnisiin) viittauksiin (ks. taulukko 1, s.40 ja taulukko 2, s.54). Etnisyyden kuvauksissa Orientti ei ollut ainoa eksotiikan tai erotisoinnin lähde, vaan hedelmällistä taustaa eksotiikalle löytyi myös lähempää – jopa Kalevala toimi Orientin kaltaisena innoittajana. Eksotiikan lähteenä toimii tavallisesti kaukana olevat kohteet (kuten muut maat ja Orientti), mutta paikallinenkin eksotiikka voi toimia sen ollessa tarpeeksi kaukana menneisyydessä tai fantasiaissa (Kalevala ja merenalainen maailma). Vahvimmat assosiaatiot eksotismiin löytyvät tutkimusaineistossani kuitenkin viittauksina itämaisyyteen ja orientalismiin.

Erityisesti *Kissanviikset* ja *Satu Persiasta* -revyissä lähestytään itämaisyyttä ja Orientin kuvastoa, ja ne ilmenevät vahvasti visuaalisuuden kautta. Orientalismia voi Saidin mukaan ”tutkia länsimaisena tyylinä, jolla itämaita on hallittu ja muovattu ja jolla länsi on ottanut arvovaltaisen aseman niihin nähden”. Orientin tutkimuksessa tutkija on jatkuvasti tietoinen orientalismin asettamista arvolatauksista ja ennako-oletuksista eikä tutkija Saidin mukaan näin ollen voi tutkia ”vapaasti” Orienttia. (Said 2011, 15.)

Kuvien 1–4 (s.42) asujen materiaalit ja leikkaukset vahvistavat osaltaan (länsimaisia) stereotyyppisiä mielikuvia Orientin ylellisistä materiaaleista, suurista koruista ja turbaaneista (ks. taulukko 1, s.40). Asujen toteutus vahvistaa näin ollen mielikuvia orientalismiin perustuvasta itämaisestä kuvastosta, jossa tapahtumat sijoittuvat kauas suomalaisesta kulttuuripiiristä. *Kissanviikset*-revyyssä seikkaillaan muun muassa tiibetiläisessä luostarissa, ja *Satu Persiasta* -revyy puolestaan sijoittuu nimensäkin mukaisesti persialaiseen kulttuuriin. Tiibetiläisyys yhdistyy kaukoidän mystiikkaan ja *Satu Persiasta* puolestaan *Tuhannen ja yhden yön tarinat* -tyyppiseen (satu)maailmaan. Viittaus Orienttiin luo eksoottisen ja jossain määrin myös eroottisen hahmon. Itämaiden eksotiikka vertautuu tässä länsimaiseen ajatteluun ruumiillisuudesta ja seksuaalisuudesta. Erityisesti kuvan 1 (s.42) nais-

ten pukujen sifongit, paljetit ja kiiltävät kankaat omalta osaltaan ylläpitävät itämaista mystifiointia ja samalla myös seksuaalisuuden yhdistämistä naisvartaloon.

Simon Ekström on artikkelissaan *Orientalen i Sverige* (2006) tarkastellut ruotsalaisen kulttuurin ja siirtomaavallan ajan suhtautumista Orienttiin ja orientalismiin. Hänen mukaansa orientalismin on länsimaisen kulttuurin tuotosta, vastakohta, jota vasten länsimaat peilasivat itseään normaalina. Itä⁵¹ esitettiin kaukaisena, mystisenä ja eksoottisena kohteena sekä irrationaalisena, uhkaavana ja länsimaisen sivilisaation valaistusta ja ohjausta kaipaavana. Länsimaiden näkökulmasta itämaiden ihmisillä oli periaatteessa oma rikas kulttuuri, mutta se ei ollut länsimaiden näkökulmasta ”kehittynyt” samanlaiselle sivistykselliselle tasolle. (Ekström 2006, 17.) Tätä ajatellen kuvissa 1–4 (s.42) itämaisen etnisyyden kuvaus yhdistyy erityisesti hahmojen leikitteleviin ja sensuelleihin asentoihin ja asuihin (kulttuurin kehitys ei ole yhtä korkeaa kuin länsimaissa), sekä siihen, kuinka heidät on kuvissa esitetty vahvoina ja ylpeinä omasta itsestään (oma rikas kulttuuri).

Itämaisyyden ja tanssin yhteyttä on puolestaan tarkastellut Karin Högström (2006, 2010). Hänen mukaansa länsimaissa itämaisen tanssin tanssija mielletään monesti sen kuvan kautta, jonka länsimaat ovat maallaneet Orientista – ennemmin ideaalisena paikkana kuin konkreettisena maantieteellisenä kohteena. Orientalismin romantisoitu kuva vakiintui *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kääntämisen aikaan 1700-luvulla ja vahvistui 1800-luvulla. Itämaiden naiset yhdistettiin haaremien jalkavaimoihin ja odaliskeihin, ja tällainen nainen nähtiin ruumiillisena, sensuellina ja seksuaalisena vastakohtana länsimaiselle siveälle ja aseksuaaliselle naiselle. Vastapainona viktoriaanisen ajan siveelliseen ja tukahdutettuun kulttuuriin Orientista tuli länsimaisen miehen eroottinen uni, jossa Orientin naiset odottivat eurooppalaisten miesten valloittavan heidät. 1900-luvun puolivälissä orientalistista kuvastoa alettiin esittää varieteissa ja kabareissa (samaa aikaan esitettiin Seitsemän hunnun tanssia Fenniassa, Punaisen Myllyn perustajan Ossi Elstelän omistamassa kabareessa), ja vatsatanssi (termi, jolla itämaista tanssia tavataan nimittää) yhdistettiin naisellisen viettelyn taitoon ja stripteaseen. (Högström 2006, 241–242; Ibid., 2010, 55–56.)

Tanssien eksotismia ja erotisointia ajatellen voi tarkastella myös esimerkiksi mustalaistansseja (ks. kuva 11, s.48). Romanimusiikkia tutkinut Kai Åberg esittää musiikki- ja tanssiantropologiaan pe-

51 ”Itä” piti sisällään paitsi Lähi-idän, myös Afrikan, Intian, Kuolleenmeren alueen, sekä Kiinan ja Japanin alueita (Ekström 2006, 17).

rehtynyt musiikkitieteilijä Petri Hoppun⁵² ajatuksiin tukeutuen, että 1800-luvun lopulla levisi Suomeen valkolaisten esittämä jäljitelmä mustalaisalanssista, jota pidettiin eksoottisena, ja jossa korostui tulisuus ja tunteikkaus, ja joka oli valtaväestön representaatiota romanien tanssista. (Åberg, 2007.) Kuvassa *11* voi tavallaan nähdä kaikuja tuosta valkolaisesta esitystavasta. Hoppu esittää, että varsinkin vanhemmissa mustalaisalansseissa (juuret 1800-luvulla) mustalaisten omaa tanssia pyrittiin jäljittelemään mahdollisimman autenttisesti, pyrkien saavuttamaan heidän tapansa tanssia. Mustalais-tanssi nähtiin vieraana, eksoottisena ja hieman jännittävänäkin, ja näitä tansseja myös ihannoitiin. Vuosisadan vaihtuessa mustalaiskulttuuri pyrittiin sopeuttamaan suomalaiseen yhteiskuntaan ja tuolloin myös suhtautuminen mustalaisalansseihin alkoi muuttua pilkkaavampaan suuntaan. Mustalais-tanssit jäivät lähinnä kuriositeeteiksi. (Hoppu 2006, 28–29.) Mustalaisromantiikassa (romantisoidussa kuvassa romaneista) yhdistyy vahvana mystisyyden ja lumoavuuden aura. Populaarissa kuvastossa romaneihin yhdistetään muun muassa kiertolaisperheen elämävankkurileirissä, korteista ennustaminen ja tietynlainen yliluonnollinen kyky havaita ympäriltään todellisuuden taikaan yhdistyvä ulottuvuus (ks. esim. Bardi 2007; Glajar & Radulescu 2008; Goyal 2005; Lönnqvist 2008; Margalit 2002). Kuvan *11* (s.48) valaistus ja vahvat varjot viittaavat jossain määrin tällaiseen romantisoidun mustalaisromantiikan salaperäisyyteen.

Kuvan *8* (s.45) eksotismia voi tarkastella siltä kantilta, kuinka venäläistä kulttuuria on pyritty tuomaan esiin pukujen kautta. Oman tietoni mukaan venäläisiin kansantansseihin kuuluu tanssiminen kansanpukuun pukeutuneena – samaan tapaan kuin Suomessa tanssitaan, erityisesti kilparyhmissä, kansantansseja (esim. tanhua) kansallispuvut päällä. Venäläistanssien luonteeseen ei näin ollen edes kuulu paljastavuus/eroottisuus. Voi ajatella, että venäläistä mentaliteettia esitettiin tanssissa myös suomalaisesta näkökulmasta, jolloin voi olettaa korostuneen kansankulttuurin (kansanasut ja kansantanssit) merkityksen. Petri Hoppu (2006) esittää, että kansantansseissa on kyse nationalisesta tarkoituksesta luoda kansallinen, muuttumaton ohjelmisto, joka kantaa tietynlaista kansallista leimaa ja edustaa samalla kansan luonteenlaatua (24–25). Koska Suomi oli Venäjän vallan alaisena pitkän aikaa, venäläinen kulttuurikin on vaikuttanut Suomeen voimakkaasti. Voikin pohtia suuntautuuko ”etninen katse” kuvan *8* (s.45) tapauksessa vieraaseen vai tuttuun etnisyyteen. Venäläinen kulttuuri saattoi olla Punaisen Myllyn näkökulmasta myös liian lähellä, jotta siihen olisi suhtauduttu eksoottisena tai eroottisena. Tätä ajatellen Punaisen Myllyn esitysten skaala oli laaja, eikä esityksiä pyritty myymään pelkästään paljaan pinnan avulla.

52 Petri Hoppu on tutkinut suomalaisia kansantansseja ja niiden ”unohdettuja” versioita, kuten mustalais- ja venäläistansseja.

Tuttua eksotiikkaa voi tarkastella Punaisen Myllyn esityksistä myös suomalaisesta näkökulmasta. Orientalistisen kulttuuriperinnön lisäksi Punaisessa Myllyssä käsiteltiin kansallisuuksia myös kotimaan näkökulmasta, kuten revyyssä *Satu Sammosta* (1947). Kyseisen revyyän valokuvassa (kuva 14, s.51) viitataan vahvasti kansallisromantiikkaan, joka oli erityisen vahvaa 1800-luvun klassismin ja fennomanian aikana (vertaa esimerkiksi *Akseli Gallén-Kallelan Kalevala*-aiheiset maalaukset). *Satu Sammosta* -revyyän voi ajatella voineen olla myös jonkinlaista esimakua vuoden 1952 olympialaisten yhteyteen avatulle Lapinkylälle⁵³, jossa esiteltiin vanhaa suomalaista elämäntapaa muinais-suomalaisine elintapoineen ja pukukulttuureineen. *Satu Sammosta* revyy oli mielenkiintoinen poikkeus eksotismin kuvaamisessa. Mahtoiko olla, että koska Kalevala sijoittui niin kauas historiaan, myös siihen liittyvä kuvasto näyttäytyi eksoottisena. Yleisemmällä tasolla voikin pohtia, että samalla tavoin kuin orientalismissa romantisoidaan vahvasti itämaista kulttuuria, voi *Satu Sammosta* -revyyän ajatella luovan puolestaan mielikuvan romantisoidusta suomalaisesta kulttuurista, joka elää kirjan sivuilla. Tällöin *Kalevala* näyttäytyy samankaltaisena ”ideaalina” kuin mikä Orientti oli länsimaisen tutkimuskirjallisuuden sekä *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* sivuilla. Koska kansalliseepoksen tapahtumat eivät olleet nykyajasta, vaan sijoittuivat ”jonnekin kauas menneisyyden hämärään”, katsojalle tuotiin silmien eteen suomalaista kansankulttuuria, joka jossain määrin jää vieraaksi, voisi jopa sanoa ”Toiseksi”.

4.2.1. Etnisen toisen kuvaus

Eksoottinen toisuus liittyy Punaisen Myllyn esityksissä kuvauksiin vieraista kulttuureista. Esimerkiksi kuvassa 11 (s.48) voidaan kuvata toisaalta edellä esitetyn tyyppistä, Hoppun tutkimaa mustalaistassia, toisaalta raamatullista tarinaa Salomesta, joka vaati itselleen Johannes Kastajan pää⁵⁴. Salomeen viittaamista voi ajatella ilmennettävän esimerkiksi maskeerauksen kissamaisilla silmien rajauksilla ja yhdistämällä ne kasvojen ”Mona Lisamaiseen” arvoitukselliseen hymyyn. Nämä luovat esiintyjän kasvoille salaperäisen ilmeen, jota tehostaa kasvojen oikealle puolelle lankeava varjo. Tanssijan roolihahmossa on viittaus salaperäiseen ja mystiseen, tanssillaan pauloihinsa loitsivaan

53 Kylän oli järjestänyt Elstelän Kalevalainen kulttuuriyhdistys.

54 Seitsemän hunnun tanssi tunnetaan Raamatun tanssina, jolla Salome sai Herodekselta Johannes Kastajan pää.

Tanssi esitetään lähes pimeällä estradilla itämaisen musiikin säestyksellä, ja se on länsimaissa kuuluisampi ja myyttisempi kuin Orientissa. Tanssijalla on yllään vain korut ja seitsemän huntua, jotka hän riisuu vähitellen. Viimeisen hunnun pudotessa hän on alaston ja valot sammuvat samalla hetkellä. (Pennanen 2008, 208; Seitsemän hunnun tanssi, 1.4.2014.)

sensuelliin naisen hahmoon, Salomen orientalistiseen eksoottisuuteen. Kuvan vahvojen varjojen merkityksen voi ajatella viittaavan myös esiintyjän oman katseen kätkemiseen – samalla tavalla kuin hunnulla voidaan tehdä. Huntu naisen kasvoilla on erityisesti länsimaissa viitannut salaperäisenä ja eksoottisena kuvattuun itämaiseen kaunottareen. Kätkemisen ja paljastamisen symboliikkaa ilmentää myös lähes koko vartalon peittävä tamburiini, jota kuvan tanssija pitää käsissään ylävartalonsa edessä, ja jonka reunan takaa näkyy osa nännin peittävää, kiiltävää pastiessia.

Eksotiikka lisää revyy- ja tanssiesitysten naisten seksuaalisuutta. Eksoottisuus ja toiseus liittyvät itämaisyyden kuvauksissa erityisesti tapaan kuvata ja puettaa naista. Länsimaiden viehtymys itämaisyyteen ja Orienttiin tulee näkyväiseksi erityisesti pukukulttuurissa, jossa itä⁵⁵ on ollut inspiraation lähde lukuisiin naisten asujen tyyliin modernin historian aikana (ks. tarkemmin esim Martin & Koda, 1994). Erityisesti itämaiden eksotiikkaa kuvaavat naisten puvut sifonkeineen, paljetteineen ja kiiltävine kankaineen ylläpitävät eksoottisuuden ja etnisyyden mystifiointia, sekä toisaalta myös seksuaalisuuden yhdistämistä naisvartaloon. Asujen lisäksi myös ruumiinkieli on tärkeä osa rooli-hahmoa. Esimerkiksi kuvissa *2 (s.42)* ja *11 (s.48)* naisten asut ja elekieli vihjailee samanaikaisesti sekä estottomuutta että pidättyväisyyttä. Nämä ilmenevät kuvissa tosin eri tavoin. Kuvassa *2* naiset ovat ilmeiltään hyvin iloisia ja ruumiinkieleltään heitä voisi kuvailla seurallisiksi ja helposti lähestyttäviksi. Puvustuksessa puolestaan pidättyväisyys ilmenee suhteellisen peittävässä asuissa – vain dekoltee, vatsa ja käsivarret jäävät kasvojen lisäksi ilman verhoamista. Toisaalta myös naisten asemoituminen miehen ympärillä peittää suurimman osan heidän vartaloistaan. Miehen vartalo ikään kuin ”suojaa” naisia ylimääräisiltä katseilta. Kuvassa *11 (s.48)* esiintyvän naisen paljastava asu taas on estottomampi kuin kuvan *2* naisten asut. Kuvan *11* naisen ilme taas vaikuttaa hieman pidättyväiseltä, tai kenties salaperäisen ilmeen tarkoitus on luoda naisesta houkuttelevaa, sensuellia hahmoa, jonka seksuaalisuus ”huokuu” esiin luonnostaan. Jokainen katsoja kuitenkin katsoo kuvia omasta kontekstistaan ja luo niille omia merkityksiään.

Kuvassa *10 (s.47)* puolestaan on kuvattuna ”eksoottinen villi”, joka assosioituu Afrikkaan. Paula Havaste (1998) on tutkinut maskuliinisuuden kehittymistä ja maskuliinista identiteettiä Tarzan-sarjakuvissa. Paikallisia heimoja kuvataan stereotyyppien kautta, vastakkaisina Tarzanille. Tarzan edustaa länsimaista sivistystä, kun taas afrikkalaisheimoja kuvataan yksinkertaisina ja passiivisina, kykenemättöminä älylliseen ajatteluun, sekä tiiviisti luontoon yhteydessä olevina alkuasukkaina.

55 Esimerkiksi kineseria (kiinalaisuuden inspiroima tyyli), japonismi (japanilaisuuden inspiroima tyyli), ja turkkilainen kulttuuri olivat inspiraation lähteitä.

Havaste esittää heimoihin liitettävän myös vaarallisuuden ja villeyden aspektit, jotka kärjistyvät jopa seksuaaliseen aggressiivisuuteen ja kannibalismiin. Näistä muodostuu Havasteen mukaan mus-tien toiseuden ”lopullinen sinetti”. (Havaste 1998, 237–240.) *Paratiisi*-revyyen ”sivistys vs. villi” -kuvauksessa (kuva 10, s.47) on hyödynnetty stereotyyppioita länsimaisesta pukukulttuurista, sekä (af-rikkalaisesta) alkuperäisväestöstä (vieraiden, erityisesti afrikkalaisten kulttuurien ja esiintyjien ku-vaamisesta länsimaisessa taiteessa, ks. esim. Ramsay 1998; Sharpley-Whiting 1999). Kuvissa on sa-maan aikaan sekä stereotyyppien rikkomista että näiden rajojen tietynlaista vahvistamista. On mie-lenkiintoista kuinka eri tavoin eksoottisuuteen suhtauduttiin esityksen roolituksen suhteen. Revyyen vierailija, tummaihoisen Ivor Grant esittää valkoihoisten naisten tapaan alkuasukasta (kuva 10, s.47). Miehen ulkonäkö viittaa kuitenkin selvästi länsimaalaiseen mieheen housuineen ja paitoi-neen, kun taas valkoisten naisten esittämät ihmissyöjä-alkuasukkaat on kuvattu kaislahameissa ja ”pääkallopäähineissä”. Mielenkiintoisen asettelusta tekee se, että roolit on revyyen esittäjien kesken käännetty tavallaan pääläelleen. Vaatetuksen ja rekvisiitan sekä tummaihoisen miehen perusteella voi ajatella naisten ulkoasun viittaavan ”pimeään Afrikkaan”, kun taas miehen esittämä alkuasukas vaikuttaa naisten rinnalla sivistyneeltä ja hillityltä. Paratiisin naisalkuasukkaat ovat länsimainen esi-tys afrikkalaisista, joka vertautuu tummaihoisen miehen esittämään ”länsimaalaisuuteen”. Etnisyyt-tä alleviivataan käänteisyyden kautta kiinnittämällä huomio roolien käänteisyyden ”hauskuuteen”.

Kuvan 10 (s.47) näyttelijöiden valinnoista voi myös pohtia, onko esiintyjien ”käänteisyydellä” (tummaihoisen mies esittää länsimaista, valkoihoiset naiset afrikkalaista(?) alkuasukasheimoa) voi-nut olla jokin syvempi merkitys. Seuraavaan olettamukseen vaikuttaa toki vahvasti oman aikani monikulttuurinen yhteiskunta, mutta voi silti pohtia, oliko käänteisten roolitusten taustalla esimer-kiksi pyrkimys tuoda esiin teatterin kansainvälisyys. 1900-luvun puolivälin yhteiskunta näyttäytyy tavallisesti konservatiivisempänä kuin yhteiskunta, jossa nyt elämme. Näin ollen ristikkäinen rooli-tus saattoi olla jopa uskaliaista. Toisaalta, vierailevat yksittäiset esiintyjät ja ryhmät olivat tavallisia sekä Suomessa että Euroopassa, joten tavattomasta asiasta ei ulkomaisten esiintyjien käytössä ollut kyse.



Kuva 19. Habanera.
Bizét'n *Carmen* -oopperan päähenkilö Carmenin aariakohtaus.

Kuvien 19 (s.64) ja 20 (s.65) espanjalaiseen kansallisuuteen viittaava puvustus, sekä sen käyttö on useiden muiden tarkastelemiemi kuvien puvustusten tapaan (ks. esim. kuvat 2–4 s. 42 ja 11 s.48) jälleen hyvin stereotyyppinen. Keskellä olevaa Carmenia reunustaa viisi flamencaa ja taustalla seisoo (naisten esittäminä) 3-4 matadoria. Tanssijoiden asuissa on leveät liehuhelmat, joita he heittelevät musiikin tahdissa ranteiden kiertoliikkeiden säestäminä, ja siten kenties ilmaisevat ”tulista espanjalaista mentaliteettia”. Matadorit puolestaan seisovat taisteluasennoissa seinustalla selkäsuorana, (oletettavasti punainen) viitta toisella olkapäällä, joka on valmiina heitettäväksi härän eteen. Matadorit kuitenkin muistuttavat enemmän miesflamencistoja kuin härkätaistelijoita. Kummassakin tapauksessa miehiin yhdistetään voimakas maskuliinisuus. (ks. esim. Davies 2004, 189).



Kuva 20. Carmen.
Bizet'n *Carmen*-oopperan päähenkilö Carmen.

Merenalainen baletti -tanssin (ks. kuva 9, s.46) fantasiamaainen maisema yhdistyy tavallaan eksotiis-
miin – vaikkei kyse olekaan etnisestä eksoottisuudesta. Sijoittuminen merenpohjaan tuo katsojan
eteen samantyyllisesti tarkasteltavan fantasian, kuin mitä kaukaisiin maihin sijoittuvat revyyt. Ta-
pahtumapaikkojen ja roolihahmojen vieraus luovat esityksistä jännittäviä, uusia ja kiehtovia. Mieli-
kuvat vievät tanssissa katsojat Ahdin valtakuntaan, jossa kauniit merenneidot viettelevät katsojia
tanssillaan. Melkein voi ajatella kyseessä olevan seireenejä, jotka houkuttelivat merimiehiä kohti
kuolemaansa (esim. Homeroksen *Odyssia*). Eksotiikkaa voi ajatella siis ammennetun myös etni-
syyden ulkopuolelta. Kuvassa 9 (s.46) ei rakennettu etnisiä viitteitä, vaan eksoottisuus yhdistyy fan-
tasiamaailmaan. Merenalainen baletti -tanssi liittyy myös *Vain Laulajapoikia* -elokuvaan. Elokuvas-
sa on *Neptunuksen poika* (ks. kuva 21, s.66) -niminen tanssi- ja laulujakso (Elonet – *Vain Laulaja-*
poikia, 11.12.2013), joka viittaa vahvasti *Merenalainen baletti* -tanssiin (kuva 9, s.46). Asut ja rek-
visiitat ovat kuvissa 9 ja 21 (s.46 ja 66) samanlaiset. Voikin olettaa, että *Merenalainen baletti* on ko-
pioitu yhdeksi elokuvan ”revyyyn” tansseista.



Kuva 21. Neptunuksen poika.
Vain Laulajapoikia -elokuvan tanssikuvaelma merenalaisesta maailmasta.

Myös Elävän arkiston filmikatsauksessa *Rullaluistelua ja eksoottista tanssia* voi nähdä *Merenalainen baletti* ja *Neptunuksen poika* -esityksissä käytetyt puvut tanssijoiden yllä (filmin kohdasta 0:38). Filmikatsaus on kuvattu Cabaret Fenniassa 1950 ja siinä esiintyy viisi naista ja yksi mies. *Merenalainen baletti* ja *Neptunuksen poika* -tanssien puvustus on yllä neljällä tanssijalla, jotka toimivat taustatanssijoina. Päättänsijaparin asustus eroaa hieman taustatanssijoiden asusta, mutta ne noudattavat samaa henkeä. Tanssikohtausta mainostetaan sanoin ”filmin lopuksi nähdään eksoottinen tanssiesitys hehkeine sulottarineen”. (Ylen Elävä arkisto, 5.10.2006)

4.2.2. Eroottisuuden kuvaus, esimerkkinä Viuhkatanssi

Eroottisuus ja vähäpukeisuus asuissa yhdistyy omassa mielessäni selkeimmin kenties viuhkatanssiin, jossa tanssijoiden asut koostuvat pääosin pastiesseista tai tasseleista, sekä alaosasta, jossa on alushousujen lisäksi erilaisia kangaslaskoksia lanteilla (ks. taulukko 1, s.40). Puvustukset⁵⁶ koostuvat pääosin paljetein koristelluista osista, joiden leikkaus korostaa naisten vartaloita. Tanssijoiden asuissa on hyödynnetty erilaisia kangashuntuja päähineissä ja vartalon pukimissa, sekä rekvisiittana toimivia sulkaviuhkoja. Samoin kampaukset, maskeeraukset ja korut tekevät oman osansa naisten

⁵⁶ Esim. korsetit, korot, sukkahousut, sulkakoristeet päähineissä ja / tai käsissä.

näyttävään kokonaisuuteen. Punaisen Myllyn revyy- ja tanssiesityksien naiseuden erotisoinnin ja siihen suuntautuvan katseen tarkastelussa on perustana naisten ruumiillisuus, jota voi tarkastella pukujen ja vartalon vähäpukeisuuden sekä vartalon asentojen kautta. Vartalo on heidän työvälineensä ja sen avulla he viihdyttävät yleisöä. Keimaileva asento korostaa sitä, kuinka katse kohdistuu naisissa heidän ulkonäköönsä. Vartalonlinjauksissa on hyödynnetty kulmia ja s-kaaria, jotka korostavat naisvartalon muotoja ja naisellisuutta kiinnittämällä huomion erityisesti rintoihin, ryhtiin ja katseen. Kuvat tuovat mieleen myös klassisen burleskin asentokielen.



Kuva 22. Viuhkatanssi III.
Klassisen burleskitanssiesityksen yksi muoto.

Viuhkatanssi-kuvien (*kuvat 12, s.49; 15, s.52 ja 22–24, s.67–68*) tanssijoiden vartalonasennot voi mieltää myös eroottisiksi. Asennot ovat pääosin sivulle kiertyneitä ja naiset seisovat hyvässä ryhdissä ojentaen kaulaansa ja päätänsä. Tämä asento nostaa rintakehän koholle ja samalla korostaa tehokkaasti rintoja. Vartalonpaino on monessa kuvassa myös vain toisella jalalla, jolloin tanssijan on mahdollista koukistaa vastakkaisen jalan polvi. Tämä asento puolestaan korostaa lantionkaarta ja koukistettu jalka luo vartalon alaosaan pehmeitä, naisellisiksi miellettyjä kaaria.



Kuva 23. Viuhkatanssi IV.
Klassisen burleskitanssiesityksen yksi muoto.



Kuva 24. Viuhkatanssi V.
Klassisen burleskitanssiesityksen yksi muoto.

Viuhkatanssi-kuvien näkyvät elementit⁵⁷ korostavat visuaalisuutta ja yhdistyvät esitysten tarinankerontaan, sekä toimivat samalla tehokeinoina. Viuhkatanssissa sulkien liikkeillä kuljetetaan yleisön katsetta pitkin esiintyjän vartaloa. Sulkien avulla samaan aikaan viekoitellaan ja peitellään kehoa katseilta. Tanssissa korostuu näin ollen naisellisuus ja sen hyödyntäminen. Peittämissä ja paljastavissa liikkeissä korostuu myös burleskin *teasingin* merkitys, jolla kandidaatin tutkielmaani varten haastatteleman nykyburleskiesiintyjä LouLou d'Vilin mukaan tarkoitetaan stripteasen viekoitteluun viittaavaa osaa. Burleskissa (sekä klassisessa- että nykyburleskissa, ks. luku 1.4. *Revy- ja kabareemaailman historiallinen tausta*) konkretisoituu ruumiillisuuden ilmentäminen ja sen kokeminen. Ruumis on taiteilijan työkalu, jonka avulla burleskitanssija ilmentää itseään. LouLou d'Vil esittääkin *teasing* olevan suurin ero strippauksen ja burleskin välillä, stripteasen keskittyessä sanarakenteen ensimmäiseen osaan, riisuuntumiseen (strip), kun burleski puolestaan korostaa kiusoittelemisen (tease) merkitystä. ”Vaatteita ei ole pakko ottaa pois”. (LouLou d'Vil, 3.12.2009.) Käytännössä kuitenkin etenkin nykyburleski yhdistyy erityisesti valtaväestön mielessä pitkälti juuri vaatteiden riisu-

57 Kuten korsetit, rintaliivit, hansikkaat, korkeat korot, sulkakoristeet päähineissä ja käsissä, paljetit, tasselit ja alushousut, korut ja maskeeraus, naiselliset vartalon linjaukset, flirttailevat katseet ja hymyt, sekä jalkojen kaarien korostaminen varvastelemalla.

miseen. Samalla tavoin myös Punaisessa Myllyssä ja Cabaret Fenniassa tanssit tanssittiin vähissä vaatteissa. Viuhkatanssi-kuviin kulminoituu lisäksi klassisen naiskauneuden korostus. Baletin työt olivat varsin kauniita naisia, ja heidän ulkonäkönsä oli ymmärtääkseni yksi Punaisen Myllyn ja Fennia kabareen myyntivaltteja. En toki tarkoita, että naiset olisivat olleet pelkästään katseen kohteita, objekteja. He hurmasivat yleisön myös kurinalaisella taituruudellaan vaativissa tanssinumeroissa. Uskon silti sekä teatterin johtajan Ossi Elstelän että baletin taiteellisen johtajan Anna-Liisa Hämeensalon kyenneen korostamaan baletin visuaalista antia.

Ruumiillisuutta on tutkittu paljon visuaalisuuden tutkimuksen yhteydessä ja sitä voi soveltaa myös omassa tutkimuksessani esimerkiksi juuri *Viuhkatanssi*-kuviin. Muun muassa sukupuolentutkija Tuula Juvonen on kirjoittanut artikkelissaan *Seksuaalisen ruumiin jäljillä* (2006) esteettisesti erotisoidusta ruumiista. Artikkelissa Juvonen tarkastelee erotisoidun ruumisihanteen representaatioita, sekä sitä, kuinka suomalaisissa seksuaalitutkimuksissa on muun muassa korostettu seksuaalisuutta paitsi fyysisenä toimintona, myös sukupuolten valtasuhteisiin liittyvinä tunteina. (Kinnunen & Puuronen 2006, 9.) Juvosen mukaan seksuaalinen ruumis samoin kuin sukupuoliruumis vaatii pohjalleen esityksen tai mallin, jonka perusteella opimme ”oikean” tavan käyttäytyä ruumiissa. Juvonen kirjoittaa naisen seksuaalisen viehättävyyden olevan kulttuurisesti mielenkiinnon kohteena, ja ulkonäkö on naisen viehättävyyden mittari, joka joskus vie huomion pois naisen muulta pätevyydeltä. Naisen kelpoisuutta tulkitaan tällöin hänen ulkonäkönsä perusteella, kirjaimellisesti muodollisena pätevyytenä. (Juvonen 2006, 82.) *Viuhkatanssi*-kuvissa on hyödynnetty Juvosen kuvailemaa erotisoitua ruumiinihannetta, joka ilmenee tarkoituksenmukaisen poseerauksen kautta. Poseerauksissa naisten vartalonasennot viittaavat tanssin ruumiilliseen puoleen. Vartalo on heidän työväline, jonka avulla he viihdyttävät yleisöä. Naisten kauneuteen viitataan vartaloiden linjauksilla, elekieli viestii siroudesta ja eleganssista. Viuhkatanssin naiset edustavat oman aikansa naisihannetta. He samanaikaisesti luovat ja vahvistavat naisvartalolle ja viehättävyydelle asetettuja kriteereitä.

5. Aineiston ja teorian vuoropuhelua

Työssäni olen tarkastellut revyyteatteri Punaisen Myllyn visuaalisuutta sekä niitä mielikuvia ja assosiaatioita, joita visuaalisuudesta on syntynyt. Assosiaatioiden ja mielikuvien tulkinnassa olen pyrkinyt huomioimaan myös oman positioni, jossa toisella puolen on tutkijanäkökulmani ja toisella puolen kiinnostus Punaista Myllyä kohtaan. Tulkintani ovat perustuneet assosiaatioille, joita aineistosta on noussut esiin. Tällä tutkimuksella olen pyrkinyt tuomaan esiin ”kadoksissa olleen” suomalaisen revyyteatterin ja tarkastellut sen tuottamaa ohjelmistoa eksotisoinnin ja erotisoinnin kautta, tutkien aineistosta nousevia assosiaatioita. Tutkimuskohteeni sijoituessa puolivuosisataa menneisyyteen olen huomoinut sen seikan, että teen tutkimustani nykypäivästä käsin. Näin ollen tulkintoihini ja assosiaatioihini ovat väistämättä vaikuttaneet omaan aikaani kuuluvat asenteet sekä tieto niistä muutoksista, joita ajan kuluessa on tapahtunut. Olen tästä syystä pyrkinyt perustelemaan väitteeni sekä tarkastelemaan myös niiden taustalla vaikuttavia teorioita. Olen tarkastellut Punaisen Myllyn valokuvissa sitä, kuinka toisaalta etnisyyttä ja toisaalta naiseutta on representoitu ja tuotettu eksotisoinnin ja erotisoinnin kautta. Kuvat ovat olleet joko studiokuvia tai lavasteiden keskellä otettuja ”still-kuvia”. Molemmat kuvat liittyvät esitysten ja esiintyjien itsensä mainostamiseen. Studiokuvat ovat selkeämmin suoranaisia ”promootiokuvia” tanssijoille, kun taas still-kuvia voi ajatella esitysten mainoskuvina. Still-kuvien kaltaisia tilannekuvia on tänäkin päivänä muun muassa teattereiden auloissa meneillään olevista näytelmistä.

Analyysiin ja tulkintojen muodostamiseen ovat vaikuttaneet paitsi tutkimusaineisto, mutta myös konteksti, josta aineistoa olen tarkastellut. Tulee muistaa, että tulkinnan lähtöehto on se, ettei kaikkea voi koskaan tietää. Tämä on lähtökohta myös aineiston lähilukemisessa. Taija Kaarlenkaski esitti omassa tutkimuksessaan (2010, 365) kuinka aineisto ei ole aina edes realistista, eikä tekijän suhdetta kuvattaviin asioihin välttämättä tiedä. Esimerkiksi Punaisen Myllyn revyy- ja tanssiesitysten maailmat olivat ohjaajan ja lavastajan luomia mielikuvia ja representaatioita kuvaamista aiheista. Tällainen aineisto on kuitenkin, tai ehkä juuri tästä syystä, mielenkiintoinen tutkimuskohde, sillä se tarjoaa erilaisia mielikuvituksen ja näkemysten esityksiä. Saman ajatuksen esittää myös Anu Koivunen (2004, 229–237), jonka mukaan lähiluennan hedelmällisyys on yksityiskohtien kiehtovuudessa, sekä siinä, kuinka katsojan luomat omat merkitykset voi sisällyttää osaksi analyysiä. Lähilukemisen kautta aineistoa tarkastellessa näkökulmat voivat muuttua ja tekstistä voi löytää uusia puolia. Lähiluennan vivahteikkouden ja monipuolisuuden takia paljon jää vielä auki ja käsittelemättä, ja aineis-

tosta voi toisella lukijalla nousta esiin erilaisia assosiaatioita ja tulkintoja. Voikin sanoa, ettei käyttämäni aineisto tule olemaan koskaan läpikäyty, eikä tutkimuskaan ole koskaan ”valmis”. Tämä tutkimus on näin ollen yksi näkökulma aiheeseen ja aineistoon, jonka pohjalta on hyvä laajentaa, syventää, muokata tai tehdä täysin uusia tulkintoja.

Visuaalisuus on tärkeimmässä osassa omassa analyysissäni, sen kautta pystyttäessä tuomaan selkeästi esiin tarkoitettuja representaatioita, kuten tässä tapauksessa etnisyyttä ja naiseutta. Toin luvussa 3.1. *Kuvan ja katseen merkityksiä* esiin Paul Virilionin, jonka ajatuksia visuaalisuudesta kulttuurin ja sosiaalisen elämän osana voi soveltaa myös Punaiseen Myllyyn. Virilionin ajatus koskee Punaisen Myllyn tapauksessa sekä itse teatteria että sen yleisöä, visuaalisuuden ollessa keskeistä sekä teatterin että yleisön kokemuksen näkökulmasta. Visuaalisuus on osa Punaisen Myllyn perusteita esitysten ulkoasun nojatessa nimenomaisesti visuaalisiin yksityiskohtiin. Uskon tekijöiden tiedostaneen visuaalisuuteen turvautumisen tärkeyden esitysten myynnissä. Teatterin näytöksiä tultiin nimenomaisesti *katsomaan*. Tekijät tarjosivat katsottavaa, visuaalista ”ravintoa”, ja yleisö puolestaan meni teatteriin päästäkseen nauttimaan satiiristen sutkausten lisäksi esitysten visuaalisuudesta. (Rose 2012, 4.)

Työssäni olen hyödyntänyt aineiston tarkastelussa ensisijaisesti katseen analysointia sekä kuvien lähilukua kuva-analyysin kautta. Tutkimuksessani kiinnitin huomiota tapoihin, joilla Punaisen Myllyn ja sen baletin naisia katsottiin, sekä siihen, mihin esiintyjä pyrki yleisön katseen kohdentamaan. Pyrin myös selventämään, minkälaisia katseen tapoja revyihin ja tansseihin ja niiden esiintyjiin voitiin kohdentaa (esim. länsimaisen, valkoisen heteroseksuaalisen miehen katse). Richard Dyer (2002, 100, 106) esitti katseen olevan valtasuhteita ylläpitävä toiminto, joka liittyy paitsi etnisesti alistaan ”kolonialistiseen ja länsimaiseen” katseeseen, mutta myös miehen ja naisen väliseen katseeseen. Tärkeää on se, *kuinka* katsotaan (esimerkiksi tuijotuksen kautta miehistä valta-asemaa ylläpitävä katse). Kuvien tarkastelun ja katseen välisessä analyysissä esiin nousi myös miehiseen katseeseen yhdistyvä voyeuristinen katse. Kyseinen katsomistapa yhdistyi tarkastelemisessäni Punaisen Myllyn valokuvissa erityisesti naisten katseenkohteena olemiseen. Nainen ja naiseus määrittivät sitä kautta, *kuinka* naista katsottiin, ja naisen vartalo toimii voyeuristisessa katseessa nautinnon väliinäänä. Katseeseen yhdistyi toisaalta myös katseen kohteena olo, jota tarkastelin Dyerin esittelemän voimauttavan naiseuden näkökulmasta. Voimauttavan naiseuden kautta yleisön katse johdateltiin tietoisesti pitkin esiintyjän vartaltoa. Keskeistä tässä katsomisen tavassa oli kuitenkin se, *kuinka*

naisesiintyjä pystyi oman toimintansa ja visuaalisten yksityiskohtien kautta määrittelemään sen, mihin katseen on tarkoitus kohdistua. Naisesiintyjä kykeni tällöin esimerkiksi erilaisten apuvälineiden (kuten hunnut ja viuhkat) avulla peittämään ja paljastamaan vartalooaan. Yhtä lailla kuin mieskatsoja määritteli esiintyjää oman katseensa kautta, myös esiintyjä pystyi vaikuttamaan katsomisen tapaan. Tutkimuksessani olen tarkastellut suomalaisten esittämiä kuvauksia etnisyyksistä Punaisen Myllyn valokuvissa. Huomasin stereotyyppien nousevan vahvasti esiin kuvaustavoissa – inspiraatiota oli haettu muun muassa tavoista, joilla itämaisyyttä oli orientalismin aikana kuvattu. Huomioin tutkimuksessani myös sen, kuinka ”länsimainen ihminen, länsimaat, länsimainen mies” jne. ovat samantyyppisiä representaatioita ja kärjistyksiä kuin orientalismin, ”ei-länsimaisuus” sekä eri etnisten kansallisuuksien representoiminen.

Katseen paikantamisen yhteydessä nousivat esiin Kaja Silvermanin (ks. Koivunen 2006, 248–249) kolme erilaista katsomisen tapaa (kulttuurinen *gaze*, paikantunut *look* ja kulttuurinen kuvarepertuaari *screen*). Omassa tutkimuksessani jokainen katsomisen tapa ilmenee paitsi omassa tutkijanäkökulmassani ja tavassani katsoa, mutta niitä voi tarkastella ja pohtia myös aikalaiskatseen kautta. Tutkimissani valokuvissa voi tietyllä tapaa ”nähdä” sen tavan, jolla esiintyjä on katsottu ja minkälaisina heidät on katsojille tarjottu. Vahvimmillaan edellä mainitsemistani katsomisen tavoista ilmenevät paikantunut katse (*look*) sekä kulttuurinen kuvarepertuaari (*screen*). Paikantunut katse on ruumiillinen ja haluttava katsomisen tapa ja se on sidoksissa aikaan. Sen kautta nähdään myös katsoja ja tarkastellaan katseen ehdollisuuksia ja vallanalaisuutta – jokaista katsetta edeltää toinen katse, joka omalta osaltaan muokkaa sitä tapaa, millä kuvaa tarkastellaan ja merkityksellistetään. Kulttuurinen kuvarepertuaari puolestaan on konteksti, jonka kautta kuvia katsotaan kunakin aikana ja minkä kautta kuville annetaan merkityksiä. Merkitykset ja representaatiot ovat kulttuurisessa kuvarepertuaarissa osin valmiiksi annettuja. Katsomisen tapaa ei kyseenalaisteta, vaan se on valmiiksi valikoitunut ja kulttuurisesti määräytynyt.

Tämän pohjalta voi ajatella omien tulkintojeni olevan yhtä lailla ennalta määräytyt kuin mitä voi olettaa esimerkiksi olevan Punaisen Myllyn ajan revyy-yleisön katseiden ja heille tarjottujen esitysten tuoman kuvaston olleen. Esimerkiksi etnisyyden kuvaus on voinut olla Punaisen Myllyn aikana omanlaisensa kuriositeetti – kaukomaisten satumaaailmat ja niiden asukkaat eivät uskoakseni olleet arkipäiväisiä kuvauksia. Samalla tavalla itselleni näyttäytyy kuriositeettimaisena katsomisen tapana 1900-luvun puolivälin revyyiden etninen kuvasto. Nykyaikana ja omassa tutkimusalassani etnisyyden

on tavallista, joten alleviivaavat ja stereotyyppiset etnisyyden kuvaukset ovat itselleni samalla tavalla erilaisia, kuin Punaisen Myllyn yleisölle olivat kaukomaiden kuvaukset.

Kuva-analyysissä keskeisessä asemassa on ollut visuaalisuuden analyysi representaatioiden luomisen välineenä. Visuaalisuuden kautta konkretisoitui se, minkälaisena kohde haluttiin esittää. Puvutuksen ja rekvisiitan käyttö oli avainasemassa mielikuvien luomisessa ja siinä, minkälaisena esitys haluttiin näyttää. Visuaalisuus on ollut myös katseen ja sukupuolisuuden tarkastelussa merkittävässä osassa siitä syystä, että katse nivoutuu visuaalisuuteen ja siihen, mitä sen kautta ilmaistaan, mutta visuaalisuuden avulla voi myös korostaa sukupuolten välistä eroa tai vaihtoehtoisesti hämärtää valitsevaa sukupuolidikotomiaa.

Visuaalisten yksityiskohtien voi ajatella olevan olemassa katseen kautta – ne on toteutettu katsomista varten. Katsetta voi tarkastella katseen kohteena olon näkökulmasta erotisoinnin kautta, mutta myös voimauttavan naiseuden lähtökohdista. Katse on tällöin ”voimaannuttavan naiseuden” muoto, jossa kohde (nainen) tietoisesti johdattelee (miehen) katsetta haluamaansa suuntaan. Richard Dyer esittää, ettei katsomista voi pitää selkeästi vallan omaamisena, kuten ei myöskään katseen kohteena olemista vallan puutteena (Dyer 2002, 106). Dyer nosti esiin esimerkkinä Marilyn Monroen pin up -imagon⁵⁸ ja pohti, kuinka Monroe samanaikaisesti asemoitiin miespuolisten roolihahmojen näkökulmaotosten kautta, miehen seksuaalisen katseen kohteeksi, mutta samalla Dyerin mukaan Monroe hyödynsi hyväkseen pin up -tyttömäisyyttä edetessä urallaan. Pin up myi, samoin Marilyn. (ibid., 118–121.) Samankaltaista pin up -tyyppistä kuvastoa on hyödynnetty esimerkiksi *Merenalaisessa baletissa*. Punaisen Myllyn tanssijoiden ammatin mukanaan tuoma ruumiillisuus ja työhön liittynyt vähäpukeisuus loivat samankaltaisen seksuaalisen latauksen, kuin pin up -kuvasto Monroelle. Seksuaalisuudesta tuli yksi osa tanssijoiden imagoa.

Voi ajatella, että viuhkatanssijanainen toimii eroottisen katseen kohteena revyyssä lavalla, neljän seinän sisällä, joista yksi on näkymätön. Kolme seinää rajaa lavan sivut ja takaseinän ja neljäs on auki yleisöön päin. Nainen toimii aktiivisessa vuorovaikutuksessa lavalla olijoiden kanssa reagoiden heidän toimintaansa. Näiden lavalla olijoiden katse on naiselle ikään kuin tuttu ja näkyvä. Neljäs, näkymätön seinä, joka erottaa esiintyjän (naisen) ja yleisön (katsojan), tuo katsomisen tapaan uuden näkökulman. Nainen on ”tietämätön” neljännen seinän takana olevista katsojista. Katse tulee ulkoa,

58 Pin up -kuvastossa korostuvat erityisesti naisvartalon muodot, jolloin nainen ohjaa tietoisesti miehen katsetta vartalonsa hyödyntäen rintojen, lantion, takapuolen ja säärien korostamista.

se tunkeutuu naisen yksityiseen piiriin tämän tiedostamatta asiaa. Tuo katse on voyeuristinen⁵⁹, tirkistelevä.

Esimerkiksi can can -kuvissa voyeuristinen katse kohdistuu erityisesti naisten puvun alaosaan ja siihen, mitä on hameen alla. Tanssissa kiusoitellaan (mies)yleisöä heiluttelemalla hameen helmoja ja potkimalla jalkoja ilmaan. Tanssitapa yhdistyy voyeuristisen katseen kanssa. Tanssin luonne antaa katsojalle ”luvan” katsoa naiseuden ”yttimeen”, jonka samalla niukka alaosa kuitenkin verhoaa. Samaan tapaan aikaisemmin tarkastelemassani *Kissanviikset* kuvassa (*kuva 1, s.42*) ja *Viuhkatanssi I–V* kuvissa (*kuvat 12, s.49; 15, s.52 ja 22–24, s. 67–68*) naisten näennäisen paljas yläruumis (pelkät tasselit tai ohuet sifonkiharsot nännien päällä) luovat can can -hameen alaosan tapaan ”hyväksytyt” voyeuristisen kaltaisen katsomistavan. Vaikka puolet naisten vartaloista on paljaana, pieni peitto nännien tai hävyn päällä antaa silti luvan katsoa tunkeutumatta liian lähelle.

Tutkimuksessani olen tarkastellut, kuinka suomalaisessa revyyteatteri Punaisen Myllyn ohjelmistossa käytettiin visuaalisuuden keinoja (vaatetus, rekvisiitta ja lavastus) eksotismin luomiseen, toisaalta myös, kuinka visuaalisuutta käytettiin naisten erotisoinnissa. Bo Lönnqvistin (2008, 11–14) vaatteita koskevaan etnografiaan nojautuen pohdin, kuinka vaatteet määrittivät Punaisen Myllyn esityksissä kantajaansa ja kuinka roolihahmojen eksoottisuus rakennettiin erityisesti etnisen pukeutumisen kautta, sekä siihen, kuinka vaatteet tai niiden poissa oli yhdistetty etnisten mielikuvien kautta eroottisuuteen. Erityinen kiinnostukseni on ollut paitsi revyyesityksiin luoduissa visuaalisissa todellisuuksissa, myös Punaisen Myllyn baletin tansseissa. Tansseja olen tarkastellut siten, kuinka niiden avulla on voitu ilmaista eksoottisuutta ja eroottisuutta. Olen lähestynyt tutkimusaiheittani ensisijaisesti valokuva-aineiston pohjalta kiinnittäen huomiota siihen, kuinka puvustuksen, lavastuksen ja rekvisiitan avulla on luotu ja vahvistettu eksoottista ja eroottista kuvastoa. Eroottisuus ja eksoottisuus eivät ole olleet tutkimuksessani syy–seuraus-suhteessa, vaan olen tutkinut molempia käsitteitä samassa toiminnassa. Revyissä ja tansseissa naiset ovat olleet katseen pääkohteena, jolloin eksoottisesti ja eroottisesti latautunut katse on suuntautunut ensisijaisesti heihin. Tehokeinoina tutkimusaineistossani ovat näyttäytyneet viittaukset erityisesti ”itämaisyyteen”, ”burleskimaiseen” seksuaalisuuteen sekä alastomuuden merkityksiin.

59 Tarkemmin voyeuristisesta katseesta, ks. esim. Mulvey, 1975 (esseessään Mulvey tarkastelee psykoanalyysin pohjalta voyeuristista katsetta elokuvassa miehisen katseen yhteydessä).

Käsitteenä *eksoottinen* viittaa tutkimuksessani jännään, vieraaseen ja kiehtovaan. *Eksotismi* puolestaan sisältää kiinnostuksen eksoottiseen sekä eksoottisten piirteiden korostamisen tai painotuksen. Esimerkiksi Richard Célestin (1996, 2–3, 5) esitti, että eksoottisen kokeminen ei vaadi yksityiskohdista Toisen tuntemista, vaan luokittelu ”eksoottiseen” tapahtuu kokijan oman kulttuurin tuttujen piirteiden kautta. Eksotismi puolestaan toimii keskusteluna eksoottisena pidetyn ja tutkijan oman kulttuurin välillä. Eksotismi auttaa Célestinin mukaan ymmärtämään muun muassa 1800-luvulla luotua romantisoitua ja positiivisena pidettyä kuvaa Orientista ja orientalismista. Tutkimusaineistoa läpikäydessäni löysin valokuvia, joissa etnisyyttä kuvattiin nimenomaisesti eksoottisen kuvaston kautta. Tällainen kuvasto edusti karkeasti ilmaistuna länsimaista, 1900-luvun puolenvälin mielikuvaa ei-länsimaisesta kulttuurista. Stereotyyppit näyttäytyivät vahvoina kuvissa. Aineistossani eksootiikka ilmeni revyiden sijoittumisissa ”kaukaisiin maihin” ja eksotismi puolestaan siten, että puvutuksen, rekvisiitan ja lavastuksen kautta pyrittiin tuomaan katsojan eteen tämä vieras maailma ja kulttuuri. Eksotismia ja eksootiikkaa ilmaistaan muun muassa visuaalisen aineiston tuottamien mielikuvien avulla, ja itseäni kiinnosti, minkälaisia nämä tulkinnat olisivat mahdollisesti voineet olla. Samoin tutkimissani valokuvissa oli myös vahvoja naiseuden representaatioita. Naiseuden representaatioiden suhteen pohdin naisten vartalonmuotojen merkitystä eksoottisuuden sekä eroottisuuden ilmaisussa.

Aineistossani eksotismi ilmeni erityisesti orientalismin ja toiseuden kautta. Esimerkiksi Anna-Leena Riitaoja esitti (2005, 24–25), että toiseutta on hyödynnetty erityisesti kansallisten stereotyyppien luomisessa. Toiseutta havainnoidaan aina kuitenkin omasta kulttuuripiiristä käsin, jolloin kulttuurin olemassaolo ymmärretään vasta kun kohtamme erilaista, tutusta poikkeavaa kulttuuria. Etnisyyden representaatioissa minua kiinnosti erityisesti orientalismin ja etnisen ”toiseuden” representaatiot valokuvissa, sekä se, mitä ne kykenevät kertomaan ajankuvastaan sekä eksotismista ja erotismista. Orientalismi on yhdistynyt eroottisiin fantasioihin ja intohimojen ”maanosan” (vaikkei Orientti olekaan maanosa, tahi sitä kyetä yhdistämään tiettyyn maantieteelliseen sijaintiin). Eksotismin representaatioiden kautta oma ja tuttu kulttuuripiiri esittäytyy normina, joka vahvistaa tiettyntyyppistä tietoa ja valta-asemaa. Eksotismi esittäytyi tutkimuksessani vierauden ihannoimisessa ja luomalla vieraan kulttuurin ympärille idealistisen ”auran”, joka näkyi aineistossani itämaisyyden kiehtovuuden ja salaperäisyyden kuvauksena. Eksotismiin on liittynyt osaltaan myös tarkasteltavan kohteen seksualisoiminen ja sukupuolisoiminen, ja sen huomasi olevan läsnä myös tutkimassani aineistossa.

Edward Said (2011, 13–14, 56–59, 73–75) ja Sandra Nasser El-Dine (2010, 26, 28–29) pohtivat omissa tutkimuksissaan länsimaiden suhdetta Orienttiin ja orientalismiin, sekä näiden välistä historiaa. Saidin mukaan eurooppalainen käsitys Orientista perustuu itämaiden erityisasemaan eurooppalaisessa kokemusmaailmassa. ”Orientti” oli Euroopan suurimpia, vahvimpia ja rikkaimpia siirtomaita ja samalla kulttuurinen haastaja. Saidin mukaan itämaisuus alkoi tarkoittaa eksoottista, sala-peräistä, syvällistä ja pysyvää. Nasser El-Dine esitti Saidiin tukeutuen, että kolonialisoinnin myötä Toinen erotisoitiin siten, että länsimaat (me) riisuttiin ruumiillisuudesta, kun taas itämaat (he) yliseksualisoitiin. Kiinnostus Orientin (Toisen) seksuaalisuuteen kulminoitui julkiselta piilotettuihin katseisiin, huntuihin ja haaremeihin. Erityisesti piilotetut katseet (ja vartalot) ja hunnut, sekä tempeli-/haareminaisten käyttö esiintyy myös oman tutkimusaineistoni eksotismin ilmenemistavoissa. Paitsi sukupuolta, myös seksuaalisuutta tuotiin esiin huntujen ja vatsanpaljastavien asujen kautta – kuvastolla, joka yhdistyi varhaisen orientalismin mielikuviin itämaisista haaremeista ja niiden naisista. Hunnun merkitys näyttäytyi tutkimassani aineistossa erityisesti katseessa. Hunnun avulla peiteltiin ulkopuolelta tulevaa katsetta, mutta se toimi samalla myös oman katseen kätäjänä. Hunnun kätkemä katse ja vartalo näyttäytyivät myös eroottisina. Eroottisuutta naiseuden representaationa, samoin kuin eksoottisuutta etnisyyden representaationa tutkin ensisijaisesti revyyteatterin baletin tansseissa (esimerkiksi seitsemän hunnun tanssi / mustalaistanssi ja viuhkatanssi). Tanssiin yhdistyi monesti eroottinen lataus, joka ilmeni esimerkiksi tanssijan vartalon käytön kautta. Eksoottinen ja eroottinen kuuluivat osaksi tanssin luonnetta ja näiden molempien hyödyntämistä oli myös Punaisen Myllyn ohjelmistossa.

Pohdin työssäni myös eksotismin suhdetta muihin taidemuotoihin, kuten maalaustaiteeseen ja musiikkiin. Maalaustaiteessa eksotiikka koettiin vahvaksi ilmaisukeinoksi etenkin 1800-luvulla. Inspiraatio haettiin alkuperäiskansojen teoksista ja se yhdistyi romantisoituihin ja eksoottisiin mielikuviin Euroopan ulkopuolisista kulttuureista, ja tätä kautta mukaan tuli myös kolonialistinen kuvaus Toisesta ja Orientista. Alkuperäiskansojen kulttuuriin tutustuttiin muun muassa etnografisissa museoissa, joiden kokoelmat toivat konkreettisesti vieraan kulttuurin esimerkiksi eurooppalaisten silmien alle ja käsinkosketeltavaksi, mutta samalla kokoelmat vahvistivat erottelua ”sivilisaation ja ”primitivismin” välillä. Musiikissa puolestaan eksotismi ilmeni sävellyksissä, joiden tarkoitus oli herättää mielikuvia eksoottisesta, tutusta ympäristöstä poikkeavasta paikasta. Myös orientalismia hyödynnettiin länsimaisessa taidemusiikissa, kun haluttiin luoda kuulijalle mielikuvia itämaista.

5.1. *Auf Wiedersehen, À bientôt, Goodbye!*

Työni pohjalta on mahdollista tehdä uutta tutkimusta lukuisista eri näkökulmasta. Yksi vaihtoehto uuteen tutkimukseen on esimerkiksi laajentaa aineistoa koskemaan nykykulttuuria ja tutkia erilaisia representaatioita, joita esimerkiksi nykyburleskin esityksistä muodostuu. Nykyburleskin tutkimuksessa hedelmälliseltä vaikuttaisi syventyä tarkemmin jopa johonkin nykyburleskin alatyylisiin, kuten boyleskiin (miesten esittämä burleski), tutustua sen harrastajiin, sekä alan suomalaisiin ammattilaisiin. Myös erilaiset burleskiryhmittymät, burleskifestivaalit tai Suomen Burleskinstituutin (Burleskinstituutti, 7.9.2014) tarjoamat burleskityöpajat tarjoavat hedelmällisen aiheen esimerkiksi tapaus-tutkimukseen. Nykyburleskia voikin pitää ajankohtaisena tutkimuskohteena ja siinä voi tukeutua myös esiintyjien omiin tulkintoihin ja ajatuksiin haastatteluiden kautta – toisin kuin omassa tutkimuksessani.

Myös internetin lukuisiin kuvapankkeihin (esim. Library of Congress, Getty Images) ladattujen valokuvien pohjalta voi tarkastella esimerkiksi kuinka 1930-luvulla on varietee- ja kabaree-esityksissä, samoin kuin elokuvissa, on (stereotyyppien kautta) esitetty esimerkiksi itämaista kuvastoa. Muun muassa Salome on paljon käytetty aihe, josta löytyy paljon kuva-aineistoa. Tutkimuksen voi toisaalta sijoittaa myös maantieteellisesti laajempaan mittakaavaan ottaen tutkimuksen kohteeksi esimerkiksi vanhan eurooppalaisen, yhä toiminnassa olevan revyyteatterin (esim. Moulin Rouge) ja tarkastella esimerkiksi teatterin esitysten sisällöissä tapahtuneita muutoksia. Toisaalta, hedelmällinen tutkimuskohde voisi olla myös muun muassa Saksassa järjestettävät, Weimarin tasavallan hengessä pidettävät *Bohème Sauvage* -pukujuhlat, joissa osallistujat ja esiintyjät ovat pukeutuneet ajanmukaiseksi roolihahmoksi, ymmärtääkseni myös tarjoiltavat juomat ja ruoat sekä esitykset noudattavat kaikki Weimarin tasavallan ja 1920–30-lukujen henkeä (ks. esim. Bohème Sauvage, 19.5.2014; Runnette 2012, 19.5.2014.)

Lähteet

Audiovisuaalinen aineisto:

Valokuvat revyy- ja tanssiesityksistä

1. *Kissanviikset*, 1950. PMA.⁶⁰
2. *Satu Persiasta I*, 1959. PMA.
3. *Satu Persiasta II*, 1959. PMA.
4. *Satu Persiasta III*, 1959. PMA.
8. *Venäläinen tanssi*. PMA.
9. *Merenalainen baletti*, 1949 (*Eloisat Elukat* -revyyssä). PMA.
10. *Paratiisi*, 1953. PMA.
11. *Salome / mustalaistanssi*, 1946. PMA.
12. *Viuhkatanssi I*, 1960-1969 välillä (kiertueiden aikaan). PMA.
13. *Can can I*, 1955. PMA.
14. *Satu Sammosta*, 1947. PMA.
15. *Viuhkatanssi II*, 1960-1969 välillä (kiertueiden aikaan). PMA.
16. *Can can II*, 1955. PMA.
17. *Can can III*, 1955. PMA.
22. *Viuhkatanssi III*, 1960-1969 välillä (kiertueiden aikaan). PMA.
23. *Viuhkatanssi IV*, 1960-1969 välillä (kiertueiden aikaan). PMA.
24. *Viuhkatanssi V*, 1960-1969 välillä (kiertueiden aikaan). PMA.

Kuvakaappaukset Vain Laulajapoikia -elokuvasta

5. *Markkinatori*
6. *Tamburiinitanssi I*
7. *Tamburiinitanssi II*
18. *Katuviertä pitkin (apassitanssi)*
19. *Habanera*
20. *Carmen*
21. *Neptunuksen poika*

Elokuvat ja dokumentit

Bright, Richard (tuottaja & ohjaaja). (2009). *The Real Cabaret* [tv-documentary]. England: BBC. Katsottu Yle Teemalta 16.10.2010.

Norta, Yrjö (tuottaja) & af Hällström, Roland (ohjaaja). (1948). *Läpi Usvan* [elokuva]. Suomi: Feno-Filmi Oy.

Särkkä, T.J. (tuottaja) & Elstelä, Ossi (ohjaaja). (1951). *Vain Laulajapoikia* [elokuva]. Suomi: SF Suomen Filmiteollisuus Oy.

Arkistolähteet:

Elstelä, Ossi (1949). Katsaus N:o 1. Ossi Elstelä kesäistä cabaret'ia katsomassa. Teoksessa *Me Iloitsemme. Kaikkia piristävä seuralainen 2/1949, s. 12–13; 40–41*. Me Iloitsemme. Kaikkia piristävä

60 PMA = Punaisen Myllyn valokuva-arkisto. Kokoelma on Jukka Pennasen hallussa.

seuralainen -lehti, 1/1949 – 4/1950. Helsinki : Oy Punainen Mylly (01.01.1949 – 30.09.1950), Komedia-Teatteri Oy (01.10.1950 –). Kansalliskirjasto, mikrokuvaus- ja konservointilaitos. MF.A 1593.

Litonius, Bure (1949). Revytaide ja sen kehitys. Teoksessa *Me Iloitsemme. Kaikkia piristävä seuralainen 1/1949*, s. 7–9; *35 ja 2/1949*, s. 4–5, 30. Me Iloitsemme. Kaikkia piristävä seuralainen -lehti, 1/1949 – 4/1950. Helsinki : Oy Punainen Mylly (01.01.1949 – 30.09.1950), Komedia-Teatteri Oy (01.10.1950 –). Kansalliskirjasto, mikrokuvaus- ja konservointilaitos. MF.A 1593.

Paris ja revy ovat erottamattomat! (1949). Teoksessa *Me Iloitsemme. Kaikkia piristävä seuralainen 2/1949*, s. 6–9. Me Iloitsemme. Kaikkia piristävä seuralainen -lehti, 1/1949 – 4/1950. Helsinki : Oy Punainen Mylly (01.01.1949 – 30.09.1950), Komedia-Teatteri Oy (01.10.1950 –). Kansalliskirjasto, mikrokuvaus- ja konservointilaitos. MF.A 1593.

Painamattomat lähteet:

Boheme Sauvage. Eine Hommage das Berliner Nachtleben der Zwanziger Jahre.
URL: <http://www.boheme-sauvage.net/index.html#oben> Luettu 19.5.2014.

Burleskinstituutti.
URL: www.burleskinstituutti.com Katsottu 7.9.2014.

Celebration of Women Anthropologists. *Franziska Boas*.
URL: http://anthropology.usf.edu/women/boas/franziska_boas_11.htm Luettu 29.4.2014.

Dictionary.com – *bubble dance; can can; fan dance*.
URL: <http://dictionary.reference.com/browse/bubble+dance> ;
<http://dictionary.reference.com/browse/cancan?s=t>; <http://dictionary.reference.com/browse/fan%20dance?&o=100074&s=t> Luettu 1.4.2014.

Elonet.fi – *Läpi Usvan*.
URL: <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/122301> Luettu 12.3.2014.

Elonet.fi – *Toivo Kauppinen*.
URL: <http://www.elonet.fi/fi/henkilo/833032> Luettu 1.4.2014.

Elonet.fi – *Vain Laulajapoikia*.
URL: <http://www.elonet.fi/fielokuva/122611> Luettu 11.12.2013.

Fingerroos, Outi (2003). *Refleksiivinen paikantaminen kulttuurien tutkimuksessa*. Elore 2/2003. 10. vuosikerta. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry.
URL: http://www.elore.fi/arkisto/2_03/fin203c.html Luettu 22.3.2014.

Getty Images.
URL: <http://www.gettyimages.fi/> Katsottu 7.9.2014.

Hasan, Md. Mahmudul (2005). The orientalization of gender. Teoksessa *The American Journal of Islamic Social Sciences* (AJISS), 22:4 (26-56).

URL: <http://www.iiit.org/Publications/Journals/tabid/91/Default.aspx> Luettu 27.8.2014.

Haynes-Clark, Jennifer Lynn (2010). *American Belly Dance and the Invention of the New Exotic: Orientalism, Feminism, and Popular Culture*. Dissertations and Theses. Paper 20. Portland State University. Department of Anthropology.

URL: http://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds/20 Luettu 27.8.2014.

Hutchinson, George. *Harlem Renaissance (erityisesti alaluku "The question of Negro Art")*. Britannica. Academic Edition.

URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/255397/Harlem-Renaissance> Luettu 6.5.2014.

IMDb.com – *Sally Rand*.

URL: <http://www.imdb.com/name/nm0709491/bio> Luettu 1.4.2014.

Jazz Age Club. *Apache Dance*.

URL: <http://www.jazzageclub.com/dancing/the-apache/> Luettu 17.12.2013.

Library of Congress.

URL: <http://www.loc.gov/> Katsottu 7.9.2014.

Library of Congress (a). American Memory. American Variety Stage. *Vaudeville and Popular Entertainment 1870 - 1920* (ks. Motion Picture).

URL: <http://memory.loc.gov/ammem/vshtml/vsflme.html> Luettu 6.5.2014.

Library of Congress (b). Exhibitions / *Bob Hope and American Variety* (ks. Vaudeville).

URL: <http://www.loc.gov/exhibits/bobhope/vaude.html> Luettu 6.5.2014.

Lilla Teatern. *Om Lillan*.

URL: <http://www.hkt.fi/lillateatern/omlillan/> Luettu 11.6.2013.

LouLou d'Vil (3.12.2009). Haastattelu. Aineisto tutkijan hallussa.

Mannerheim-museo. *Päiväkäskyt*.

URL: <http://www.mannerheim-museo.fi/arkisto/ylipaallikon-paivakaskyt/> Luettu 25.8.2014.

Pennanen, Jukka (16.11.2011). Valokuvien tarkastelun lomassa tehty haastattelu Punaisesta Myllystä.

Pennanen, Jukka (11.1.2012). Henkilökohtainen tiedonanto.

Pienehkö sivistyssanakirja, *seralji*.

URL: <http://www.cs.tut.fi/~jkorpela/siv/sanats.html#seralji> Luettu 9.4.2014.

Runnette, Charles (14.1.2012). Come to the Cabaret. The wild, decadent ways of the Weimar era are alive again in Berlin. Teoksessa *Wall Street Journal*.

URL: <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052970203471004577141353667947254>
Luettu 19.5.2014.

Russia-Ukraine-Travel. *Traditional Russian Folk Dance*.

URL: <http://www.russia-ukraine-travel.com/traditional-russian-folk-dance.html> Luettu 27.3.2014.

Seitsemän hunnun tanssi.

URL: <http://xy.utu.fi/7ht/7ht.html> Luettu 1.4.2014.

Stuart, Charles Douglas & Park, A. J. (1895). *The variety stage; a history of the music halls from the earliest period to the present time*. Digitized by the Internet Archive in 2009 with funding from University of Toronto. Lontoo: T.F. Unwin.

URL: <https://archive.org/details/varietystagehist00stua> Luettu 6.5.2014.

Suomen Burleskinstituutti.

URL: <http://www.burleskinstituutti.com/>. Luettu 7.9.2014.

Tarker, Dan (2003). *Life is a Cabaret at The Western Stage*.

URL: http://www.hartnell.cc.ca.us/westernstage/press_releases/CABARET/Cabaret_Press.htm

Luettu 26.6.2013.

Theatres v. Music Halls. The Musical Times and Singing Class Circular, Vol. 30, No. 562 (Dec. 1, 1889), s.713–714. Published by: Musical Times Publications Ltd.

URL: http://www.jstor.org/stable/3360318?__redirected Luettu 6.5.2014.

The London Music Halls. Watson's Art Journal, Vol. 8, No. 1 (Oct. 26, 1867), s.8.

URL: <http://www.jstor.org/stable/20647560> Luettu 6.5.2014.

The Western Stage. *A Brief History of Cabaret*.

URL: http://www.hartnell.cc.ca.us/westernstage/press_releases/CABARET/Cab_supplement.htm

Luettu 16.6.2013.

Tiaras and Trianon. *Tiara terminology* (kokoshnik).

URL: <http://tiarasandtrianon.com/tiara-terminology/> Luettu 29.4.2014.

Ylen Elävä arkisto (5.10.2006). *Rullaluistelua ja eksoottista tanssia*.

URL:

http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/rullaluistelua_ja_eksoottista_tanssia_15185.html#media=15187

Katsottu 25.8.2014.

Åberg, Kai (2007). *Suomen romanien ”mustalaistanssi” etnografioiden ja romanien kuvaamana*. Julkaisuarkisto Doria.

URL: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:ELE-1468728> Luettu 2.12.2013.

Painetut:

Aarnipuu, Tiia (2010). Suomalaiselle lukijalle. Teoksessa (Michelle Baldwin, suom. Tytti Heikkilä). *Burleskin paluu*. (9–15). Helsinki : Like.

- Asserlin, Olivier; Lamoureux, Johanne & Ross, Christine (toim.) (2008). *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*. Montreal Quebec, Canada: McGill-Queen's University Press.
- Baldwin, Michelle (2010). *Burleskin paluu* (suom. Tytti Heikkilä). Helsinki : Like.
- Bardi, Abigail R. (2007). *The Gypsy as Trope in Victorian and Modern British Literature*. University of Maryland, College Park, English Language and Literature. Michigan, MI: ProQuest.
- Batson, Charles R. (2005). *Dance, Desire, and Anxiety in Early Twentieth-century French Theater: Playing Identities*. Surrey: Ashgate.
- Bernard, H. Russel (1994). *Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantative Approaches* (2nd editon). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Célestin, Roger (1996). *From Cannibals to Radicals : Figures and Limits of Exoticism*. Minnesota, MN: University of Minnesota Press.
- Chilton, Elizabeth S. (toim.) (1999). *Material meanings: critical approaches to the interpretation of material culture*. Salt Lake City, UT: University of Utah Press.
- Cole, Robert (2005). *Matkaopas historiaan* (suom. Kirsi Kankaansivu) Kuopio: Unipress.
- Costello, Peter (1979). *The Magic Zoo. The natural history of fabulous animals*. New York, NY: St. Martin's Press.
- Davies, Ann (2004). The male body and the female gaze in Carmen films. Teoksessa (toim. Phil Powrie, Ann Davies & Bruce Babington). *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. (187–195). Lontoo: Wallflower Press.
- Dyer, Richard (2002). *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa* (suom. Martti Lahti). Tampere: Vastapaino.
- Ekström, Simon (2006). Orienten i Sverige. Teoksessa *Orienten i Sverige. Samtida möten och gränsnitt* (toim. Simon Ekström & Lena Gerholm) (11–40). Lund: Författarna & Studentlitteratur.
- Field, Andrew David (2010). *Shanghai's Dancing World: Cabaret Culture and Urban Politics, 1919–1954*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong.
- Finney, Gail (toim.) (2006). *Visual Culture in Twentieth-century Germany. Text as Spectacle*. Indiana, IN: Indiana University Press.
- Glajar, Valentina & Radulescu, Domnica (toim.) (2008). *"Gypsies" in European Literature and Culture. Studies in European Culture and History*. Houndmills, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Gluck, Mary (2005). *Popular Bohemia: Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gordon, Mel (2006). *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin. Expanded Edition*. Port Townsend, WA: Feral House.

Goyal, O.P. (2005). *Nomads at the Crossroads*. New Delhi: Gyan Publishing House.

Harjula, Kristiina (2002). Raqs sharqi ja etnopelleily. Teoksessa *Tanssi 1/2002* (26–27). Helsinki: Tanssin Tiedotuskeskus.

Havaste, Paula (1998). *Tarzan ja valkoisen miehen arvoitus. Tutkimus maskuliinisesta identiteetistä Edgar Rice Burroughsin Tarzan-sarjassa*. Helsinki: Like.

Henare, Amiria; Holbraad, Martin and Wastell, Sari (toim.) (2007). *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically*. New York, NY: Routledge.

Hirn, Sven (1997). Varietee, kabaree, revyy. Teoksessa *Hiidenkivi. Suomalainen kulttuurilehti*, 4/1997 (52–53). Helsinki: Oy Edita Ab.

Hoppu, Petri (toim.) (2006). *Suomen kansan oudot tanssit : tanssimuistiinpanoja arkistojen kätköistä*. Helsinki: Kansanmusiikin ja -tanssin edistämiskeskus.

Hoppu, Petri & Seye, Elina (2013). Tanssiantropologian näkökulmia ja menetelmiä. Teoksessa *Musiikki kulttuurina. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21*. (toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye) (219–237). Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Hoult, Janet (1987). *Dragons: Their History & Symbolism*. Glastonbury, Somerset: Gothic Image Publications.

Högström, Karin (2006). ”Jag bjuder ut min dans, inte mig själv” Anständighetens gränser inom orientalisk dans i Stockholm. Teoksessa *Orientalen i Sverige. Samtida möten och gränsnitt* (toim. Simon Ekström & Lena Gerholm) (229–272). Lund: Författarna & Studentlitteratur.

Högström, Karin (2010). *Orientalisk dans i Stockholm. Femininiteter, möjligheter och begränsningar*. Tukholma : Acta Universitatis Stockholmiensis.

Jargon. Kulttuuriantropologian Englanti–Suomi oppisanasto (2002). Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta. Julkaisusarja n:o 65. Jyväskylä: Kampus kustannus.

Juvonen, Tuula (2006). Seksuaalisen ruumiin jäljillä. Teoksessa *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat* (toim. Taina Kinnunen & Anne Puuronen) (71–90). Tampere: Gaudeamus.

Kaarlenkaski, Taija (2010). Kilpakirjoitusten fiktionaalisten piirteiden tulkintaa. Teoksessa *Vaeltavat metodit*. Kultaneito VIII. (toim. Jyrki Pöysä & Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo) (361–381). Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.

- Koda, Harold (2001). *Extreme Beauty: The Body Transformed*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- McLuhan, Marshall 1984. *Ihmisen uudet ulottuvuudet* (suom. Antero Tiusanen). Helsinki: WSOY.
- Knappett, Carl (2005). *Thinking through material culture: an interdisciplinary perspective*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Koivunen, Anu (2004). Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio. Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta* (toim. Marianne Liljeström) (228–251). Tampere: Vastapaino.
- Kuula, Arja (2006). *Tutkimusetiikka. Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.
- Laitinen, Noora Anniina (2011). Näköaloja berliiniläiseen kabaree-taiteeseen 2000-luvulla. Lahden ammattikorkeakoulu, Musiikin koulutusohjelma, musiikkiteatteri [opinnäytetyö].
- Latto, Oona (2011). Hauskasti puvuttomina : burleskin esteettisen vastarinnan traditio ja ilmiö Suomessa. Jyväskylän yliopisto, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, taidekasvatus. [Pro gradu -tutkielma].
- Laukkanen, Anu (2012). *Liikuttavat erot. Etnografisia kohtaamisia itämaisessä tanssissa*. Turun yliopiston julkaisuja: Annales Universitatis Turkuensis C 355. Turun yliopisto, Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, sukupuolentutkimus [väitöskirja (artikkeli)].
- Lehtoruusu, Petra (2009). Nauravan Medusan metamorfoosit: identiteetti ja karnevaali kahdessa burleskiesityksessä. Helsingin yliopisto, taidehistoria [kandidaatin tutkielma].
- Lundström, Marie-Sofie (2005). Kuvitteellinen Orientti – muistikuvia ja fantasiaa. Teoksessa *Orientalismi. Orientin lumoa taiteessa*. Tikanojan taidekodin julkaisuja 2/2005 (8–51). Vaasa: Tikanojan taidekoti.
- Lönnqvist, Bo (2008). *Vaatteiden valtapeli: näkymättömän kulttuurianatomia*. Helsinki: Schildt.
- Margalit, Gilad (2002). *Germany and Its Gypsies: A Post-Auschwitz Ordeal*. Wisconsin, WI: University of Wisconsin Press.
- McLuhan, Marshall (1984). *Ihmisen uudet ulottuvuudet* (suom. Antero Tiusanen). Helsinki: WSOY.
- Metsä, Helen (2012). Kiinalaisia runoja, Arabian lumoa ja Tahitin unelmia: Sulho Rannan 1920-luvun itämais-eksoottiset laulusävellykset ja suomalaisen taidemusiikin orientalismin. Helsingin yliopisto, Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, musiikkitiede [pro gradu -tutkielma].
- Miller, Daniel (toim.) (2009). *Anthropology and the individual: a material culture perspective*. New York, NY: Berg.

- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Teoksessa *Screen. Autumn 1975, Volume 16 Number 3* (6-18). Lontoo: Society for Education in Film and Television.
- Nasser El-Dine, Sandra (2010). Erojen samuudesta. Lännen ja idän kulttuurien diskursiivinen rakentuminen syyrialaisnuorten sukupuolten välisiä suhteita koskevassa puheessa. Tampereen yliopisto, Sosiaalitieteiden laitos, sosiologia [pro gradu -tutkielma].
- Paaskoski, Leena (2008). *Herrana metsässä. Kansatieteellinen tutkimus metsänhoitajuudesta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1170, Tiede. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Palin, Tutta (2004). *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Parviainen, Jaana (1994). *Tanssi ihmisen eksistenssissä. Filosofinen tutkielma tanssista*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Pelto, Pertti J. & Pelto, Gretel H. (1978). *Anthropological research. The structure of inquiry* (2nd edition). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pennanen, Jukka & Mutkala, Kyösti (1994). *Reino Helismaa: jätkäpoika ja runoilija*. Helsinki: WSOY.
- Pennanen, Jukka (2008). *Punainen Mylly – tuo pahennusta herättävä teatteri*. Helsinki: Multikustannus.
- Phillips, Scott (2005). Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture (by Barry J. Faulk). A Review. *Journal of British Studies, Vol. 44, No. 4* (October 2005) (880–881). Cambridge: Cambridge University Press on behalf of The North American Conference on British Studies.
- Platt, Kaylee (2013). *Women and the Islamic Veil: Deconstructing implications of orientalism, state, and feminism through an understanding of performativity, cultivation of piety and identity, and fashion*. Honors Thesis, Religion Department. Hempstead, New York (NY): Hofstra University.
- Pöysä, Jyrki (2010). Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina. Teoksessa *Vaeltavat metodit* (toim. Jyrki Pöysä & Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo). Kultaneito VIII (331-360). Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Raamattu* (1996), 3. painos. Uusi Testamentti, Johanneksen ilmestys. Helsinki: Suomen Piipliaseura.
- Ramsay, Burt (1998). *Alien Bodies: Representations of Modernity, "race" and Nation in Early Modern Dance*. Lontoo: Routledge.
- Riitaoja, Anna-Leena (2005). Lähi-itä – mielikuvat, media ja konflikti. Tutkimuskohteena opettajaopiskelijat. Helsingin yliopisto, Soveltavan kasvatustieteen laitos [pro gradu -tutkielma].
- Rose, Gillian (2012). *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*

(3rd ed). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Rossi, Leena- Maija (2003). *Heterotekhdas: televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.

Saarikoski, Helena (toim.) (2003). *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Tietolipas 186. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.

Saarinen, Hannes (2006). Demokratian kriisi ja toinen maailmansota. Teoksessa *Maaailmanhistorian pikkujättiläinen (872–951)*. Helsinki: WSOY.

Said, Edward W. (2011). *Orientalismi* (suom. Kati Pitkänen). Helsinki: Gaudeamus.

Saul, Nicholas (2007). *Gypsies and Orientalism in German Literature and Anthropology of the Long Nineteenth Century*. Oxford: Legenda.

Senelick, Laurence (2005). *Cabaret Performance: Europe 1920-1940. Sketches, Songs, Monologues, Memoirs*. Minneapolis, MN: Consortium Book Sales & Distribution.

Sharpley-Whiting, T. Denean (1999). *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*. Durham, NC: Duke University Press.

Siegel, James T. (2011). *Objects and objections of ethnography*. New York, NY: Fordham University Press.

Silventoinen, Jenni (2013). Ilolle elintilaa! Revyy-teatterit jatkosodan jälkeisessä Suomessa. Tampereen yliopisto, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, historia [pro gradu -tutkielma].

Steel, Tytti (2013). *Risteäviä eroja sataman arjessa*. Kansatieteellisiä tutkimuksia Helsingin yliopistossa 17. Helsingin yliopisto, Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos [väitöskirja].

Stone, Harry (2009). *The Century of Musical Comedy and Revue*. Bloomington, IN: AuthorHouse.

Sweeney, Fionnghuala and Marsh, Kate (toim.) (2013). *Afromodernism. Paris, Harlem and the Avant-Garde*. Edinburgh, England: Edinburgh University Press Ltd.

Uusitalo, Kari (toim.) (1992). Vain Laulajapoikia. Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia. Osa 4, 1948-1952 : vuosien 1948-1952 suomalaiset kokoillan elokuvat (324–329)*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.

Suomen elokuva-arkisto (1991). *Viattomuuden vuosikymmenet. Suomalaisen elokuvan erotiikka*. Helsinki: VAPK-kustannus ja Suomen elokuva-arkisto.

Vogel, Shane (2009). *The Scene on Harlem Cabaret. Race, Sexuality, Performance*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Vuorela, Toivo (1975). *Suomalainen kansankulttuuri*. Helsinki: WSOY.

Liite 1: Estradiviihteen lajit 1800- ja 1900-luvuilla

1800-luvun alku	<p>Chanson ~ kevyitä, koomisia, satiirisia tai kaksimielisiä lauluja, vaikuttivat kahvila- ja kabareelauluihin 1800-luvun puolivälissä</p> <p>Kupletti ~ humoristisia ja satiirisia lauluja, jotka käsitelivät ajankohtaisia aiheita, väliohjelmistona monenlaisissa esityksissä</p> <p>Operetti ~ kevyt, oopperan kaltainen näytelmä, johon liittyy musiikkia ja jossa on yleensä sekä laulettuja että lausuttuja vuorosanoja. ~ vauhditti revyyen kehittymistä yksikertaisesta laulu-, sketsi- ja tanssiesityksistä suureellisesti lavastettuihin näyttämöesityksiin ~ <u>Suomessa</u> ensimmäiset revyynäytökset Turussa ja Helsingissä 1813-1819 paikkeilla ruotsalaisen teatteriryhmän esittäminä ~ vaikutteet chansonista, kupletista ja operetista kulkivat Suomeen 1800-luvulla Ruotsin kautta</p>
1800-luvun puoliväli	<p>Can can ~ tanssijat mainostivat esityksiään ja itseään paljastamalla tanssin lomassa hameenhelman alta paljaat reidet ja pakarat</p> <p>Music hall ~ alkuperä 1830-luvulta, suurin suosio 1850-1960-lukujen aikana ~ sivistyneen keskiluokan huvi, viihteellisiä esityksiä, joille tyypillistä kevyt ohjelmisto (laulua, tanssia ja teatteria, joiden lisäksi sirkusmaisia erikoisnumeroita (taikurit, ilma-akrobatiaa, pyörätaituruutta, miekan- ja tulen nielemistä)) ~ <u>Suomessa</u> toimi Helsingissä kaksi kesärevyteatteria (Hesperia-ravintola Töölössä ja Tivoli-teatteri Kaivopuistossa)</p>
1800-luvun loppu	<p>Kabaree ~ esitettiin muun muassa taiteilijakahviloissa, joissa tarjottiin yleisölle tanssia, laulua, viiniä ja absinttia ~ Ensimmäisen maailmansodan jälkeen sai ennennäkemättömän suosion, jolloin kabareita perustettiin ympäri Ranskaa ja Saksaa</p> <p>Klassinen burleski ~ osa teatterihistoriaa, varhaiset esitykset kehittyivät kabareesta ~ vakavampia taidemuotoja ja esityksiä parodioiva, puhuttua ja näyteltyä komiikkaa ~ riisuminen ei ollut oleellista esityksissä</p>
1800-1900-l. vaihde ja 1900-luvun puoliväli	<p>Revvy ~ hilpeitä laulu-, tanssi- ja ilveilyesityksiä ~ Pariisin <i>Théâtre des Champs-Élysées</i> esityksistä yksi tunnettu oli <i>La Revue Nègre</i> ja sen päänumero, villi ja eksoottinen viidakkotanssi <i>danse sauvage</i></p> <p>Vaudeville ~ aluksi koko perheelle sopivaa, toisiinsa löyhästi liitettyjä musiikki-, tanssi- ja sketsinnumeroita</p> <p>Klassinen burleski ~ alettiin liittää riisumiseen burleskin tullessa osaksi vaudevilleshown'ta, jolloin yleisöä alettiin houkutella paikalle stripteasella ~ <u>Suomessa</u> operetit ja revyyt loistivat ulkomaisine vierailijoineen Kaivohuoneen Kesäteatterissa, teatteri tunnettiin yli maan rajojen. 1930-luvulla teatteri joutui lopettamaan kannatuksen kadotessa. ~1938 perustettiin Lilla Teatern- niminen revvyteatteri, joka toimii Helsingissä edelleen, joskin ohjelmisto on muuttunut ~ Helmikuussa 1945 perustettiin ensimmäinen suomenkielinen revvyteatteri Iloinen Teatteri, jota seurasi vuonna 1946 Punainen Mylly, jossa tarjottiin esityksiä, jotka olivat lähinnä burleskin estetiikkaa ja filosofiaa, kuitenkin burleskityyppiset tanssit ja esitykset olivat vain yksi osa repertuaaria</p>

(Aarnipuu 2010; Lilla Teatern 2013; Me Iloitsemme 1/1949, 2/1949; Pennanen, henkilökohtainen tiedonanto, 11.1.2012; Laitinen 2011; Parkkinen 2006; Phillips 2005, 880–881; ks. myös Library on Congress (a) ja (b), 6.5.2014; Stuart & Park 1895, 6.5.2014; Theatres v. Music Halls, 6.5.2014 sekä The London Music Halls, 6.5.2014.)