



Camp!

Taipuisaa teatteria

Teatterimuseo 2009

Sisällysluettelo

LUKIJALLE	2
CAMP: MITÄ? MISSÄ? MILLOIN?	3
LÄHTEET	17
KIRJALLISUUS	17
HOUSUROOLEJA JA SUKUPUOLEN TAIVUTUKSIA	18
FEMINISTINEN CAMP – SISÄISESTI RISTIRIITAINEN KÄSITEKÖ?	20
EN TRAVESTI JA HOUSUROOLIEEN MAAILMA	23
KIRJALLISUUTTA	27
KALLE JA PEKKA VALMISTAVAT JANKKIA	28
CAMPIÄ, DIIVAILUA VAI FEMINISMIÄ? KAAROLA AVELLAN(IN) HOUSUISSA	35
VEITIKKA-KAAROLA	38
DIIVA-KAAROLA	43
SUFFRAGETTI-KAAROLA	47
LÄHTEET	49
KIRJALLISUUS	49
KURKISTUS SUOMALAISEN TEATTERIHISTORIAN KAAPPIIN	50
KIRJALLISUUS	62
KIRJOITTAJAT	64

Lukijalle

Tämä Teatterimuseon julkaisu *Camp – taipuisaa teatteria* haluaa kyseenalaistaa sitä, keiden äänet teatterihistoriassa kuuluvat, keiden kuvat näkyvät. Teatteri on yksi niistä areenoista, joilla tietoisesti tai tiedostamatta käydään neuvotteluja ja taisteluja sukupuolesta/sukupuolista ja niitä koskevasta käsitteistöstä.

Campin kautta teatteria lähestyvässä julkaisussa mennään vallitsevan kaksinapaisen sukupuolijärjestelmän ja korkea–matala -arvostusjärjestelmän taakse katsomaan esittävien taiteiden ilmiöitä, tekijöitä ja esityksiä, joissa ei liikutakaan heteronormatiivisuuden tiukkojen sukupuolirajojen sisällä vaan ollaan liukuvissa ja liudentuvissa identiteeteissä. Jill Dolania ja Sue-Ellen Casea mukailten teatteri voidaan nähdä laboratoriona joka kyseenalaistaa ei pelkästään teatterin ja naisen representaation koneiston vaan sukupuoliteknologian.

Toivon tulevaisuudessa teatterihistorian systemaattista uusien lähdeaineistojen etsintää, teatterihistoriaa, joka avaa kansallista historiaa vaihtoehtoisista näkökulmista, purkaa teatterissa ja teatterihistoriassa vallitsevia tapoja puhua seksuaalisuudesta, identiteetistä ja vallasta, ottaa viihteen teatterissa vakavasti sekä pohtii myös katsomisen (sukupuoli)poliittisia ja yhteiskunnallisia sidoksisuuksia.

Teatteria tarjoaa kiehtovan kohteen eri alojen tutkijoille ja esittävien taiteiden ammattikunnalle tehdä yhdessä monitieteistä tai tieteenalaisuutta vastustavaa tutkimusta.

Julkaisu liittyy Teatterimuseon näyttelyyn *Camp! Ravintola Sateenkaaren unelmia*, josta on erillinen näyttelykatalogi.

Helsingissä 15.10.2009

Hanna-Leena Helavuori
museonjohtaja

CAMP: Mitä? Missä? Milloin?

HARRI KALHA

Campistä kirjoitettaessa suositaan usein aforistisia tiivistyksiä tai maksiimeja. En ole pekkaa pahempi, joten tarjoan seuraavia:

- ✕ Camp on se piste, jossa tyylikäs ja tyyliön etäännyvät niin kauas toisistaan, että kohtaaminen on väistämätön.
- ✕ Camp on sitä, kun minua ja häntä huvittaa se, minkä he ottavat vakavasti.
- ✕ Camp on seksikästä, mutta vain lainausmerkeissä.
- ✕ Camp on The Style That Dare Not Speak Its Name.
- ✕ Kitsch katsoo itseään peilistä ja pitää näkemästään. Camp katsoo itseään peilistä ja kohentaa poseeraustaan.
- ✕ Camp on aina valmis lähikuvaan, Mr. De Mille.

Ei hätää, jos tuntuu hämärältä: pyrin tässä artikkelissa avaamaan näkymiä näiden aforismien takaa. Aforismeilla on kuitenkin hyvä aloittaa, koska niiden avulla vältytään:

- a) tiukkapipoisuudelta,
- b) kirjaimellistavilta tulkinnoilta,
- c) yksioikoisilta määritelmiltä.

Sitäpaitsi: "To talk about Camp is to betray it", kuten kulttuurikriitikko Susan Sontag totesi klassisessa camp-esseessään vuonna 1964. Heti, kun campin pukee asiallisiksi sanoiksi, jotain olennaista on menetetty. Tuntuu edelleenkin ikävältä, ellei peräti kornilta (vaan ei edes tahattoman campiltä), puristaa camp tiukkaan akateemiseen pipoon. Mitä metkaa campissä enää on, jos puhumme sen puhki? En siis välittäisi ainakaan heti kärkeen julistaa näin:

Camp on esteettisiin hierarkioihin ja arvotusstrategioihin liittyvä esteettinen ja kulutus-kulttuurinen ilmiö, jossa normatiiviset periaatteet (kuten "hyvä maku") asetetaan outoon valoon ja niiden tilalle tuodaan vaihtoehtoisia ironisia, parodisia tai absurdeja merkityksiä.

Mikä ei tarkoita, ettenkö allekirjoittaisi ryppyotsaista määritelmää, onhan sekin omani.

Tähdellisempää näin alkuun on kuitenkin todeta, mitä camp ei ole: nimittäin kiinteä, objektiivisesti määriteltävissä oleva tyyllilaji. Pikemminkin se on liikkeessä oleva asenne ja ironinen arvomaailma, joka löytää “kauneutta” eli oivallusta sieltä, mihin sitä ei ole alun perin tarkoitettu. Campiä ei suinkaan ole kaikki, mikä kiiltää – ellei sillä ole harvinaisen kuohkea peruukki päässä.

Itse asiassa peruukkiakaan ei tarvita. Drag eli vetävä ristiinpukeutuminen on vain yksi historiallisesti merkittävä campin muoto. Camp on loppujen lopuksi “katsojan silmässä” – tai lähinnä silmäkulmassa, virneessä – se ei siis liity objektin ominaisuuksiin, vaan ironiseen asenteeseen ja kulttuurisen merkitystuotannon oikukkaisiin mekanismeihin.

Campillä on myös sosiaalinen ulottuvuus: jaettu camp on kaksinkertainen camp. Silti campin funktiona on ennen kaikkea erottaa joukosta. Kyseessä on eräänlainen antihierarkinen makuhierarkia, jonka puitteissa tapahtuu pieni epädemokraattinen tyylivallankumous.

Yleisemmällä tasolla ja “aidoimmillaan” (huom. välttämättömät lainausmerkit) camp edellytti viitekehyykseen hyvien tapojen hierarkian. Camp kytkeytyy näin ollen elimellisesti paitsi esteettisen modernismin myös siveellisyyden ideologiseen historiaan. Camp koetteli sopivaisuuskäsityksiä ja pyrki samalla höllentämään etiikan ja estetiikan tiukkaa kytköstä. Voidaan sanoa, että: Camp on se piste, jossa tyylikäs ja tyyliön etääntyvät niin kauas toisistaan, että kohtaaminen on väistämätön.

Oleennaista historiallisessa campissä oli semioottinen monimielisyys: samaan repliikkiin, kuvaan tai tyyliin sisältyi vähintään kaksi viestiä. Näistä kätkeytympi avautui lähinnä tietyille vähemmistölle, jonka piirissä camp kypsyy jaetuksi “tiedostukseksi”. Jos vähemmistön puuhastelut oli kielletty lailla (kuten homoseksuaalien kohdalla), oli tähdellistä kehittää kulttuuria, joka ei heti avautunut ulkopuolisille. Historiallisesti ajatellen camp toimi siis eräänlaisena salakielenä, josta olivat jyvällä lähinnä toiset samanmieliset.

Camp on hävyttömän hyvää huonoa makua, jonka muodollisia elementtejä ovat asennetäyteinen roolipeli, liioittelu, näyttävyyden poseeraus, naamiointi, sanaleikit ja ironia (tärkeimpänä itse-sellinen). Pastissi on campin modus, sitaatit sen punktuaatio: camp katsoo kiertoon

ja lausuu lainausmerkeissä. Itse asiassa campistä olisi miltei mahdoton puhua livenä, jos ilmasitaatteja ei olisi keksitty.

Camp liittyy tyyliin, mutta ei ole tyylikäsité, sillä se viittaa objektin sijasta subjektiin: se on luovaa oivallusta, tunnistamista – usein sellaisen tunnistamista, mitä ei ole tarkoitettu nähtäväksi. Objektissa, ilmiössä, esineessä, ihmisessä, tyyliässä, asussa tai repliikissä nähdään (tai ollaan näkevinään) jotain erityistä – jotain, joka puhuttelee “juuri minua”, joka herättää subjektiivisen tunnereaktion, luvattoman, ennakoimattoman, hilpeän, karmean, absurdin, tragikoomisen...

Mutta vasta tietoisuus siitä, että joku toinen (mutta ei liian moni!) tunnistaa samassa objektissa jotain samansukuista, tuottaa camp-efektin. Camp on pseudososiaalista teatraalista toimintaa, se vaatii “yleisön”, mutta yleisöksi riittää yksi ihminen kerrallaan, eikä tuon henkilön tarvitse välttämättä olla edes paikalla. Eli: Camp on sitä, kun minua ja häntä huvittaa se, minkä he ottavat vakavasti.

Camp on siis olennaisesti jaettu affekti: campin “kohteena” on samanmielinen henkilö, jolloin camp-objekti toimii välineenä yhteisöllisyyden tunteen – jaetun toiseuden – saavuttamiseen.

Vihkiytyneiden camp-puhetta hämärtää se, että yhtä aikaa ja samaan hengenvetoon voidaan puhua sekä tietoisesta campista että tahattomasta (“aidosta”) campistä. Eronteko ei olekaan ehdoton: vaikka Julie Andrewsinkin tähdittämä *The Sound of Music* viehättää tahattomana campinä, se kolahtaa myös “oikeasti” – ainakin niihin meistä, jotka äiti vei riittävän monta kertaa elokuvateatteriinkin katsomaan sitä.

Tahattomuuden ansiosta oivaa campää löytyy yllättävistäkin paikoissa. Kulttuurintutkija Wayne Koestenbaum on kuvaillut pop-taiteilija Andy Warholin suhdetta maalaustaiteen modernistiseen perinteeseen:

“Warholin päätös ryhtyä maalariksi oli ennen kaikkea yritys vinouttaa Jackson Pollock -myytti, osoittaa, että taidetähtenä olo oli aikamoisen pervo asia: kaikki tuo miehinen maalin roiskiminen ja poseeraaminen T-paidoissa ja khakihousuissa! Halu olla kuin mies – olla maalari kuin Pollock – oli projekti samankaltaiselta näyttämisestä, imitaatiosta: ei olla mestari, vaan olla kuin mestari, ja siten mestaroida mestarius.”

Warhol toi 1960-luvulla campin taidemaailmaan pop-nimikkeen alla. Kysymys kuuluu: onko campia Warhol vaiko Pollock? Epäilemättä Pollock edustaa totisuudessaan "autenttisempaa" campia, mutta campin osoittamiseen tarvitaan Warholin panos. Pollock on camp-objekti, Warhol campin subjekti. Molempia voidaan analysoida camp-näkökulmasta.

Tässä esimerkissä kuvastuu samalla piirre, joka on alan kirjallisuudessa noteerattu useasti: että campia leimaa vakava pohjavire. Kuten kirjailija Christopher Isherwood kirjoitti jo 1954, "Campissä on aina pohjimmaisena tunteena vakavuus. Ei sellaista voi campätä, mihin ei suhtaudu vakavasti". Susan Sontag oli samoilla linjoilla 12 vuotta myöhemmin: "Campin puhtaat esimerkit", Sontag painotti, "ovat haudankavavia". Sontag huomautti samalla, että campin tavoitteena on loppujen lopuksi syöstä vakavuus (tai koko vakavasti otettavuuden periaate) valtaistuimeltaan.

Hersyvin camp-objekti on tietämättään camp, kun taas subjektin camp-asenne on yleensä tiedostettu. Todellisen camp-niekan tunnistaa siitä, että hän tietää varmuudella, mikä ei ole campia. "On-ei ole" -henkiset listaukset ovat auttamattoman subjektiivisia, eivätkä vanhene tyylikkäästi; silti ne ovat camp-teorioiden parasta antia, siksi kannan korteni kekoon näin lonkalta:

Martina Aitolehti ei ole camp, Johanna Tukiainen on.

The Jackson Five -yhtye ei ole camp, The Osmonds on.

Nuori Michael Jackson ei ole camp, keski-ikäinen on.

Ronald Reagan on camp, Bill Clinton ei, paitsi fellation objektina.

Latinankieliset sanat ovat camp, ruotsinkieliset eivät.

Karita Mattila ei ole camp, paitsi laulaessaan jazzia.

Ooppera ei ole camp, mutta Helsingin oopperatalon ensi-illat ovat.

Tarja Halonen ei ole camp, paitsi Conan O'Brienin mielestä.

Uskonnollisuus ei ole (enää) camp, mutta uskovaisuus on.

Suomen lippu olisi campia, ellen kunnioittaisi sitä niin paljon.

Muutama sananen sanoista on paikallaan, kun on kyse lainahepenistä. Englanninkieli tuntee campin moni-ilmeisenä adjektiivina, adverbina, substantiivina ja verbinä (camp, campy, campily, campiness, to camp). Kirjahyllystäni löytyvä vuoden 1960 slangisanakirja, *Pocket*

Dictionary of American Slang, ei yllättäen myönnä koko sanan olemassaoloa, mutta loppuun lisätty liite vuodelta 1967 tunnistaa ilmaisun camp it up, jonka se toteaa olleen “homoseksuaalisessa käytössä n. vuodesta 1945“. Kyseinen ilmaus tarkoittaa sanakirjan mukaan “käyttäytyä naismaisesti“ tai “ilmentää räikeästi homoseksuaalisia ominaisuuksia“, toisinaan myös “osallistua villeihin juhliin, etenkin homoseksuaalien sosiaalisiin tapaamisiin“. Kämpääminen tarkoitti siis 1960-luvulla jotain railakasta ja villiä (kuten se, että mies käyttäytyi “naismaisesti“), johon liittyi homoinen ja sosiaalinen ulottuvuus.

Vaikea sanoa, puuttuiko itse camp-sana vuoden 1960 slangisanakirjasta siksi, että se oli jo vakiintunut yleiskieleen, vai muuten vain. Perinteikäs Amerikan yleiskielen sanakirja *American Heritage Dictionary* vuosimallia 1983 tunnistaa jo mukisematta camp-sanana camp-merkityksen. Se on: “tapojen tai tyylin keinotekoisuus, jota arvostetaan huumorin, kliseemäisyyden tai vulgaariuden vuoksi.“ Esimerkkinä sanakirja tarjoaa ilmaisua a camp movie, mikä osoittaa, että camp liitettiin yleiskielessä ennen kaikkea vanhoihin, glamourintäyteisiin Hollywood-elokuviin.

Camp-sana viittaa kirjaimellisesti telttailuun tai leiriin. Historiallisesti tämän selittää se, että camp on ollut tärkeä tekijä tiettyjen (lähinnä seksuaalisten) vähemmistöjen identiteettituotannossa. Kyse on siis rajallisesta kollektiivisuudesta, pienten piirien mehengestä. Camp-sanahan viittaa myös yleiskielessä yhteiskunnalliseen tilaan: poliittiseen yhteisöön tai koulukuntaan. Olennaista on, että oman ja toisen leirin välillä tapahtuu merkitystuotannollista liikehdintää.

Mutta mistä camp on peräisin, sanana ja käytäntöinä? Käsitehistoriaa on tutkittu maailmalla hartaasti (mm. Mark Booth 1993, Moe Meyer 1994, Fabio Cleto 1999). Ja kuinka ollakaan, angloamerikkalaisten omiman käsitteen juuret palautuvat Ranskaan. Jos kohta campista löytyy yli tuhat enemmän tai vähemmän tieteellistä tekstiä englanniksi, on hyvä huomauttaa, että varhaisin campille omistettu kirjallinen teos ilmestyi Ranskassa: *Patrick Mauriés's Second manifeste camp* vuodelta 1979. Tässä vaiheessa sanalaina oli jo palannut takaisin kotimaahansa amerikkalaisella aksentilla.

Moe Meyerin mukaan englannin camp-sana debytoi virallisesti vuoden 1909 “slangi-sanakirjassa“ (*Passing English of the Victorian Era*), jossa se tarkoitti:

“Painokkaasti liioiteltuja tekoja ja elkeitä. Luultavasti ranskankielestä. Ilmaisua käyttävät pääasiassa henkilöt, joilla on poikkeuksellisen heikko luonne.” (Actions and gestures of exaggerated emphasis. Probably from the French. Used chiefly by persons of exceptional want of character.)

On syytä kysyä, mitä tuo persons of exceptional want of character mahtoi tarkoittaa vuonna 1909. Viitattiinko kyseisellä luonnevammalla kenties sellaisiin henkilöihin kuin Oscar Wilde, jonka “julkeaa” seksuaalielämää oli taannoin riepoteltu surullisen kuuluisassa oikeudenkäynnissä? Ilmaisua Exceptional want of character kuulostaa nykykorvaan lähinnä tavalta lausua lausumaton ääneen.

Yksi syy siihen, että campistä on kirjoitettu niin paljon, on monimielisen käsitteen liukas ambivalenssi: camp on aihe, joka kaikessa “tuttuudessaan” väistelee käsitteellistä haltuunottoa. Silti meillä kaikilla (ainakin niillä meistä, jotka sanaa käyttävät) on olevinaan intuitiivinen käsitys sen merkityksestä. Siinäpä paradoksi: kaikki tietävät campin, mutta kukaan ei tunne sitä.

Jos kohta englannin camp-sanalla on osoitettu olevan runsaan sadan vuoden aktiivinen käyttöhistoria, sen juuret ulottuvat vielä paljon kauemmaksi. Mark Boothin mukaan ei vain camp-sana vaan koko camp-kulttuuri palautuu 1600-luvun Ranskaan ja Louis XIV:sta hoviin. Katseet kääntyvät siis Versaillesin linnaan ja lähinnä kuninkaan veljen ympärillä pyörineeseen hilpeään seurakuntaan.

Campin etymologisista ulottuvuuksista kertovat ranskankielen ilmaus se camper (elehtiä tanakasti) ja italian campeggiare (pistää silmään, loistaa). Camp-käsitteen juuret lienevätkin nimenomaan teatterimaailmassa: Fabio Cleto tarjoaa käsitteen taustaksi kiertävien näyttelijöiden tapaa “kämppäillä” eli asua teltoissa. Teatteri ja camp liittyvät joka tapauksessa elimellisesti yhteen. Eikä vain elimellisesti, vaan peräti historiallisesti, sillä monet campin hersyvimmistä muodoista paistattelivat aikoinaan teatterin parrasvaloissa.

Varmaan joku piirtäisi camp-sukupuun Broadwaylta aina antiikin Kreikkaan, mutta itse uskaltaudun menemään Cole Porterista Shakespeare’iin asti. Shakespeare’illa oli modernilta campiltä haiskahtava asenne antiikin tarinoihin, myytteihin ja legendoihin, sen lisäksi hän

jalosti monimielisen sanaleikkelyn ja double entendren moderniin kukoistukseen. Eikä siitä ollut haittaa, että miehet näyttelivät Shakespearen aikaan myös naisten roolit.

Shakespeare ei kuitenkaan rikastuttanut camp-perintöä suurilla, diivamaisilla naisrooleilla (nämä ovat myöhempää, 1800–1900-luvun perua). Kuten Eino Krohn kirjoitti 1963: “Yleensä ovat Shakespearen komedioissa etualalla nuoret, raikkaat, usein myös älykkään vilkkaat ja poikamaiset neitokset, jotka mielellään näytelmän juonen mukaisesti pukeutuvat miesten vaatteisiin.” Krohn korostaa näin ollen myös tiukasti sitä, ettei Shakespeare käsittele seksuaalisuutta tai “erotiikkaa konkreettisesti muodossaan. Mitään viitteitä tällaiseen ei ole.” Ehkä juuri tämän takia Shakespearen näytelmissä on niin paljon viitteitä juuri tällaiseen. Shakespearen seksuaalisista sanaleikeistä (puns) on taitettu niin innokkaasti peistä tieteellisessä kirjallisuudessa, että alan tutkimus on saanut oman tahattoman camp-silauksen.

Haastava, mutta aliteorisoitu aihe onkin campin suhde nautintoon ja varsinkin seksuaaliseen haluun. Usein puhutaan campin kumouksellisuudesta (etenkin suhteessa sukupuoli-järjestelmään), mutta miten tämä “poliittinen” aspekti suhteutuu haluun? Viihtyvätkö huumori ja halu yhdessä? Voiko stondis olla ironinen? Voivatko nännit olla nokkelasti pystyssä? Onko orgasmi koskaan parodinen? Vastaus on äkkisältään tiukka ei, mutta jotain kutkuttavaa campin ja halun kosketuskohdassa silti tapahtuu. Ainakin campin kautta työstetään haluun liittyviä hävyttömiä tuntemuksia: seksi/seksikkyys/kiima tarjoaa campille loputonta reper-tuaaria. Siksi aikuisviihde eli pornografia on liki poikkeuksetta campia – ellei satu mastur-boimaan sitä katsoessaan. Eikä toisaalta käy kieltäminen, etteikö ironia olisi joidenkin mielestä jopa seksikästä.

Vaikka camp-henkisimmätkään meistä tuskin nauravat, kun tulee “pienen kuoleman” aika, särmikkäin camp kutkuttaa myös viettien valtakuntaa. Seksi, kuten camp, on haudanvakava asia. Kiihotus ei kunnioita hyvää makua, eikä camp hyviä tapoja. Jos seksi ilmentää halua antautua viettien vietäväksi, camp tarjoaa parhaimmillaan jotain samansuuntaista: luopumista sosiaalisesta kontrollista (jota hyvä makukin osaltaan edustaa), antautumista perverssille, raadolliselle ihmisluonnolle.

Kiinnostavimpia oivalluksia camp-kirjallisuudessa on Mark Boothin ohimenevä huomautus vuodelta 1983: “Camp-ihmiset tapaavat olla aseksuaaleja pikemmin kuin homoseksuaaleja”. Tähän huomioon ei ole välitetty tarttua, koska se ei ole vastannut identiteettipoliittisia tarpeita,

joiden aatteelliseksi mannekiiniksi camp valjastettiin 1970–1990-luvuilla. Silloinhan oli tarpeen muistuttaa modernia campia jalostaneen homokulttuurin olemassaolosta – siis nimenomaan kulttuurina, yhteiskunnallisena tekijänä, jolla on itsenäistä ja tuottavaa pääomaa kielessä, arvoissa ja tavoissa. Se, että camp voidaan nähdä “aseksuaalisena sensibilibiteettinä”, osoittaa joka tapauksessa, kuinka elimellinen campin suhde seksuaalisuuteen on. Vähintään camp liittyy seksuaalisuuden toteuttamisen mahdollisuuteen, joka oli homoilla pitkään kiven alla ja jopa sisällä. Voidaan siis todeta summa summarum, että: Camp on seksikästä, mutta vain lainausmerkeissä.

Olen tehnyt hiukan camp-salapoliisityötä paikantaakseni, milloin camp suoritti julkisen maihinnousun Suomeen ja varjeltuun kielikulttuuriimme. Asialla oli maun eliitti eli teini- ja trendilehdet. Syksyllä 1965 17-lehdessä, joka oli “nykyaikaiselle nuorelle naiselle” tarkoitettu trendivetoinen asialehti (vrt. Amerikan Seventeen) uutisoi:

“Nykyään mitkään asiat eivät ole enää pop, top, in, sen enempää kuin out’kaan. Uusi muotiana kaikkien edellisten tilalle on CÄMP. Ja sanan eri asteet ovat high-cämp, middle-cämp ja low-cämp.“

Näin siis valisti trendinjanoisia lukijoitaan 17-lehti. Ajatus täys- tai korkeacämpistä (High Camp, vrt. taidehistorian tyylikäsitteet High Renaissance, High Modernist etc..) lienee peräisin Isherwoodilta. Kaksi vuotta myöhemmin eli 1967 Anna-lehdessä julkaistiin kokonaisen artikkelin täydeltä modernia camp-tietoutta otsikolla “Ihanan mauttoman hirveä camp“. Artikkelisiin oli valittu kolme kuvaa: nuori Jayne Mansfield, vanhempi Marlene Dietrich ja hyvin nuori eli epä-camp Greta Garbo (oikeastaan Greta Gustafsson) – kuvatoimittaja ei ehkä ollut ihan tarkkaan jyvällä siitä, mitä haettiin. Itse artikkeliteksti on antoisa, vaikka camp latistuukin “muotisanaksi“:

“Camp on monimutkaisempi muotiana kuin pop ja in yhteensä. Oikeastaan sen ei kuuluisi lainkaan olla yleisessä käytössä, sillä camp sinänsä on löydetty nimeämään vaikeasti määriteltäviä, omalaatuisia ilmiöitä. – – Oikeaoppista camp-leiriä leimaa ennen muuta erittäin omalaatuinen maku, mikä saa sen poikkeamaan suurista joukoista. – – Camp on sanoinkuvaamaton asia; joskus 50-luvulla alettiin campiksi ristiä ennen määrittelemättömiä ilmiöitä. – – Heleät, kiiltävät pinnat, silkkiseslongit, satiinilla vuoratut makuuhuoneet koskettavat camp-herkkää. Meille entinen Kämpin hotelli ja ravintola sekä nykyisin siihen

liittyvä kaipuu ovat kotimaista campia parhaimmillaan. – – Rolling Stonesien kappaleet osuvat enimmäkseen, Beatlesit vain joskus, herkän leirin tuntosarviin. – – Kotimainen puhtaaksiviljelty camp-esimerkki on Harmony Sisters – – . Samaan suuntaan vetävät Georg Malmsténin ah niin tunteelliset laulut.“

Artikkelin lopussa tekstin kirjoittanut Victoria Schultz paljastaa lähteensä: “Oppaani campin tiellä on ollut amerikkalaisen, nuoren kirjailijattaren Susan Sontagin urauurtava kirjoitus aiheesta.“ Sitä kirjoittaja ei mainitse, että Time-lehdessä, New York Timesissa ja muissa kansainvälisen profiilin omaavissa amerikkalaislehdissä oli myös ehditty julkaista laajoja artikkeleita aiheesta, eli campin käsite oli siirtynyt vauhdilla yleislänsimaiseen mainstreamiin. Mutta Sontagin kirjoitus on eittämätön virstanpylväs, ja on ilahduttavaa havaita, että sitä luettiin Suomessakin jo 1967.

Ei siis hassumpaa camp-tietoutta yli 40 vuoden takaa, varsinkin kun se pyrkii suhteuttamaan angloamerikkalaisen termin kotimaisiin ilmiöihin. Schultz puhuu oivaltaen camp-leiristä, herkkyydestä ja tuntosarvista. Ripaus tahatonta campia täydellistää tekstin: camp on “muotisana“ (kuten in tai pop), mutta samalla “löydetty“ nimeämään omalaatuisia, ennen määrittelemättömiä, peräti sanoinkuvaamattomia ilmiöitä. Tekstissä eri muodoissa toistuva omalaatuinen kääntyy omassa mielessäni muotoon queer. Camp on kuin onkin The Style That Dare Not Speak Its Name.

Myös Kämp on campia, siinäpä oivallus. Varsinainen yllätys on se, että Rollarit kutkuttivat camp-hermoja jo 1967! Mutta ovatko Harmony Sisters tai Georg Malmstén todellakin campia, vai sittenkin kitschiä – vaiko yksinkertaisesti kotimaisen musiikkihistorian helmiä? Jos ne olivat vuonna 1967 campia, niin lähinnä siksi, ettei monikaan ollut vielä oivaltanut niiden kulttuurista arvoa, ne kun olivat historiallisina ilmiöinä liian lähellä. Temporaalisuus onkin olennainen tekijä campin esteettistä dynamiikkaa pohdittaessa.

Campin aikamuoto on implisiittinen imperfekti. Camp on imperfektin estetiikkaa niin kirjaimellisesti (se rakastaa epätäydellisyyttä: säröilevää loistokkuutta, kompuroivaa glamouria) kuin aikamuodollisesti (siihen liittyy tietty esteettinen viive). Kun 1960-luvulla kirjoittaneelle Susan Sontagille jugend-taide oli campia, meille sitä edustaa pikemminkin seitsemänkymmentäluvun massiivinen sohvaryhmä tai “futuristinen“ kasarityyli ja power dressing. Upouudet ilmiöt eivät tapaa olla campia, niistä tulee sitä vasta ajan kultauksen myötä. Tämä

temporaalinen dynamiikka tekee campistä puhumisen nykykulttuurin yhteydessä hankalaksi: esteettisen herkuttelijan camp löytyi lähinnä männävuosien kutkutuksista.

Susan Sontagille Tiffany-lamput, Aubrey Beardsleyn piirrookset ja Pariisin metropysäkkien valurautaiset sisäänkäynnit edustivat siis korkeinta camppiä, meille nämä ovat jo tyylikästä taidehistoriaa. Matematiikkakaan ei ihan toimi tässä: edes 1940–50 -luku (joka on meistä ajallisesti yhtä kaukana kuin Sontagin camp hänen ajastaan) ei meistä näytä kovin campiltä. Voisi ajatella, että ilmiöiden esteettinen kiertokulku on nopeutunut, koska maailma on “pienempi”, tiiviimpi ja tiedonvälitys nopeampaa; trendit tuntuvat siksi kuluvan aiempaa nopeammin. Ehkä kasari- tai ysärityyli edustaa meille jo samanlaista camppiä kuin Sontagille 1900-luvun alku. Mutta tässäkin on syytä tarkentaa, keitä nuo “me” ovat: nuorille kasarityyli lienee oikeasti tyylikästä, hiukan vanhemmille ihastuttavan tökeröä ja vielä vanhemmille lähinnä huono vitsi. Sellaiset tyyli tai ilmiöt, jotka on itse kokenut lapsena, tapaavat tulla aikanaan takaisin viehättävyyden piiriin. Campillä on siis huono tai lyhyt muisti: se hakee kohteita historiasta – ei liian läheltä, muttei liian kaukaakaan, sillä aitoa arvokkuutta camp vieroksuu.

Entä kitsch? Tässä tullaan niin lähelle kitschin käsitettä, että kahta termiä on syytä valottaa rinnakkain. Kitsch ja camp ovat kuin saman äidin lapsia, jotka eivät tunnusta toisiaan sukulaisiksi. Rakenteellisesti tarkastellen molemmat edustavat modernin estetiikan tarvittavaa toiseutta, joka häiriköi “puhdasta muotoa” ja maunjalostusta. Mutta tietty eronteko on paikallaan, sillä vaikka camp voi hyödyntää kitsch-estetiikkaa ja kitschin intohimoinen harrastaminen voi olla camppiä, camp ja kitsch eivät ole sama asia.

Kitsch viittaa objektiin, objektin “mauttomiin”, “tyylittömiin” tai “halpamaisiin” ominaisuuksiin (= rihkama, pikkusievä koristeellinen krääsä), kun taas camp viittaa subjektin asenteeseen, joka asettuu makukäsitysten ylä- tai ulkopuolelle. Kitsch tapaa ottaa itsensä vakavasti, toisin kuin camp. Niinpä: Kitsch katsoo itseään peilistä ja pitää näkemästään. Camp katsoo itseään peilistä ja kohentaa poseeraustaan.

Kitsch on myös lähtökohtaisesti negatiivinen termi, kun taas camp on positiivisesti latautunut, intoa ja intohimoista harrastusta konnotoiva termi. Se, että nykyään lähestulkoon kaikista “kitsch on ihanaa”, lienee lähinnä ilmausta camp-asenteen popularisoitumisesta post-

modernilla aikakaudella: modernismin propagoimaan hyvän maun ideologiaan on kyllästytty laajalla rintamalla.

Tämä kertoo jotain olennaista campin yhteiskunnallisesta dynamiikasta. Kun hyvä maku ei enää riitä erottumisen välineeksi (koska se on demokratisoitunut kaikkien omaisuudeksi), ainoa tapa edelleen erottua on diggailta reiluja rimanalituksia ja "esteettistä viattomuutta". Camp tuntuu lähtökohtaisesti viihtyvän yhteiskunnissa, joissa on eriarvoisuutta eli selkeämpi ero hyvän ja huonon maun välillä. Camp kuvastaa yksilöllisyyttä (pseudokollektiivista yksilöllisyyttä) suhteessa laajempaan yhteisöön, josta halutaan erottautua. Loppujen lopuksi camp on sosiaalista distinktiota – eli erottumisen ja samastumisen dynamiikkaa – ilmentävä asenne siinä missä kitschin torjuva "hyvä makukin".

Objektien tasolla kitsch on yleensä pientä ja suloista, campia vetää puoleensa useimmiten suureellinen ja näyttävä (suuret eleet, kirpeät tunteet). Kitsch on tähän liittyen myös hampaattomampaa kuin camp, jossa on usein purevaa kiihkoa tai lakonista understatement-draamaa. "Ilman intohimoa syntyy vain pseudocampia", totesi jo Sontag. Campissä on suuret tunteet pelissä, vaikei niitä välttämättä näytetä. Camp on kieli poskella, kitsch kieli keskellä suuta. Mutta koska camp tuntee perverssiä vetoa kaikkea suoraa ja keskiöitynyttä kohtaan, kitsch kiinnostaa campia.

Kitschiä leimaa tunnistettavuus, kun taas camp piilee usein rivien välissä. Kitsch on myös enemmän vakio, kun taas camp muuttelee muotoaan. Tämä johtuu siitä, että camp-asenne pelaa nokkelilla tai irvailvilla aksenteilla, joilla tuttu juttu vinksahaa uusille urille – ja ollakseen nokkela, ei voi tarjota samoja sukkeluuksia loputtomasti. Toisaalta camp hyödyntää tiettyä populaarikulttuurista tuttua perusaakkostoa (liioitteleva glamour, melodraama, sanaleikit, sitaatit, ironia, paradoksit). Vanha vitsi voi olla hyvinkin camp, kunhan sen kertoo pieteetillä. Campillä ei ole mitään banaaliutta vastaan.

Nykykulttuurissa campin tunnistaminen on käynyt yhä hankalammaksi, koska se mikä tiedetään yleisesti campiksi ei välttämättä enää tyydytäkään camp-connoisseurin makuhoksottimia. Kauhtuneiden diivojen tähdittämä 1980-luvun suosikkisarja *Dynastia* oli (muistaakseni) campia, mutta *Kauniit ja Rohkeat* on sitä vain satunnaisesti, sillä etana-dramaturgia ja lähikuvat polttavat itsensä nopeasti loppuun. TV-ohjelma *Big Brother* tekee campin tarpeettomaksi, vaikei itse olekaan campia. Nykyteatteri on campia lähinnä

tavoitellessaan vakavaa kolahdusta; vastaavasti nykyaide ei tarjoakaan parasta campia asettaessaan taiteelliset arvostusmekanismit parodisiin lainausmerkkeihin (tyyliin Jani Leinonen), vaan ottaessaan taiteen arvot perin vakavasti. Pokerinaama tuottaa hersyvämpää campia kuin avoin hymysuu.

Kuten edellä on käynyt ilmi, camp-katse zoomautuu objektin/ilmiön tahattomiin tai tarkoituksettomiin sivumerkityksiin ja asettaa ne parrasvaloihin. Tahattomuuden vaatimus, joka istui luontevasti moderniin kontekstiin, tekee vaikeaksi soveltaa camp-käsitettä jälkimoderniin, läpikotaisen "tiedostavuuden" leimaamaan nykykulttuuriin. Sellaiset ilmiöt tai teokset, jotka edustavat tietoista campia – joissa ironia tarjoillaan yleisölle tarjottimella tai peräti valmiiksi pureskeltuna – eivät välttämättä toimi campinä, jos katsojan omat camp-hoksottimet eivät pääse aktivoitumaan. Camp-kokijalle täytyy suoda mahdollisuus mieltää itsensä auteuriksi, campin oivaltajaksi.

Pahin ongelma campistä tänä päivänä puhuttaessa on se, ettei kukaan oikeastaan ole selvillä, mistä puhutaan. Yhtäältä kyse on historiallisesta ilmiöstä, toisaalta nykyajassa edelleen vaikuttavasta asenteesta (voisi jopa sanoa "traditiosta"), ja kolmanneksi vilkkaan teoreettisen keskustelun objektista, joka elää ikään kuin omaa elämäänsä tutkimuskirjallisuudessa. Mikään näistä ei ole vakio. Camp-komentaattorit tarkentavat harvemmin mistä he oikeastaan puhuvat, kun he puhuvat "campistä": camp-objekti otetaan annettuna. Tämäkin heijastaa campin omaehtoista arvomaailmaa: riittää, että minä ja sinä tiedämme, mistä puhun. Camp on tyylillinen (eli tyylitön) esperanto, jota puhutaan kaikkialla, mutta jota ei ymmärretä missään.

Campin voi toki edelleen käsitteellistää suhteessa rönsyilevään tyyliin tai homokulttuurin itseironisiin asenteisiin, mutta tänä päivänä on ehkä kiintoisinta pohtia campin suhdetta normatiivisiin järjestelmiin yleensä, siis kaikkiin essentialistisiin oletuksiin identiteetin alkuperästä. Potentiaalista camp-materiaalia tarjoavat sukupuolen ja seksuaalisuuden ohella pohjimmaisuuteen ja perimmäisyyteen liittyvät "olemukselliset" käsitteet, vaikkapa sellaiset kuten Kansa, Luonto tai etnisyys. Fabio Cleton tavoin toteaisin: Jos camp ylipäättään "on" jotakin, se on identiteetin, syvyyden ja vakavuuden kriisi.

Cleto kuvailee campin käsitettä nomadistiseksi; sitä leimaa jatkuva semioottinen liikehdintä. Ajatus käsitteellisestä nomadismista vapauttaa campin nykykulttuurin kontekstiin. Jos camp

on irtolaiskäsite, joka vaihtaa ennakoimattomasti maisemaa suoritettuaan jossain kontekstissa vinoilevan tehtävänsä, miksei voisi ajatella, että se vaikuttaa jossain myös tällä hetkellä? Mutta missä, se onkin hankala kysymys.

Kun käsitykset hyvästä mausta, tavoista ja "normaaliuden" laatukriteereistä hapertuivat 1960-luvun lopulta alkaen, campin luonne muuttui. Voisi ehkä sanoa, ettei oma sukupolvemme (ainakaan länsimaisen kulttuurin kontekstissa) tarvitse campia enää samassa määrin tai muodossa kuin aikaisemmin. Marginaalin suojissa jalostunut camp-repertuaari ei kuitenkaan kadonnut, vaan siitä tuli valtavirtaa eli sen kulttuurinen läsnäolo laajeni.

Campin popularisoituminen herättää kuitenkin kysymyksiä. Onko esimerkiksi *Rocky Horror Picture Show* campia – vai klassikko – vai camp-klassikko? Vaiko sittenkin vain kapitalistista ja kulttuuri-imperialistista viihdeteollisuutta? (Viimeisen kysymyksen marxahtava retoriikka sisältää jo sinällään camp-vivahteen.) Entä uuden vuosituhannen vaihteessa syntynyt underground-menestysmusikaali *Hedwig and the Angry Inch*? Voiko klassikko tai kaupallinen menestystuote olla campia?

Nykykulttuurin käsite implikoi statusta, jota campilla ei periaatteessa kuuluisi olla, koska se imee voimansa toiseudesta: erilaisuudesta, marginaalisuudesta ja alisteisuudesta. Toisaalta nykykulttuuri imee kautta linjan vaikutteita samoista alisteisista marginaaleista kuin perinteinen camp. Korkeakulttuuri on tätä nykyä kohteliaissa, jopa intiimeissä puheväleissä kaikenmoisten toiseuksien kanssa. Mitä silloin tapahtuu campille? Puhummeko tänään – vaikkapa näin museonäyttelyn kontekstissa – campistä ikään kuin silkkihansikkaat käsissä? Toisaalta: silkkihansikkaat ja camp sopivat jotenkin harvinaisen hyvin yhteen.

Kyllähän nykykulttuuristakin (jopa korkea-sellisestä) löytää tahattomuuteen perustuvia camp-efektejä. Tyypiesimerkistä käynevät Anneli Nygrenin videot, jotka toimivat sekä vakavasti otettavana taiteena että jonakin muuna – jonakin, joka kutkuttaa tiedostavuuden tuolla puolen. Sitä ei kuitenkaan käy kieltäminen, että Nygrenin kirkkain camp-gloria alkoi haalistua, kun Kiasma keksi hänet.

Tästä huolimatta on selvää, että myös nykykulttuuriin luontuva tietoinen, hyvätapainen camp pitää sisällyttää camp-teorian piiriin. Nykycampistä puhuttaessa voidaan erottaa – hierarkisoimatta – sellainen camp, joka toimii aihepiirin, tyylin ja muodon/materiaalin tasolla,

postmodernismin vapauttamalla temmellyskentällä (tähän kuuluvat parodiset sitaatit, pop-efektit ja “hyvä huono maku“) sekä toisaalta sellainen käsitteellinen camp, joka pyrkii taiteellisen tai muun identiteetin sisällöllisten ehtojen ironiseen tutkiskeluun. Nämä siis sen hulvattomimman eli tahattoman ohella. Nykyteatterin kontekstissa käsitteellistä campia voisi edustaa sellainen esitys, jossa näyttämöefektit tai koko teatterielämys osoitetaan sumutukseksi. Kuulostaa tutulta? Ei ihme: vieraannuttaminen on campin perusaakkostoa.

Kuten Fabio Cleto kysyi jo kymmenen vuotta sitten: “Kuinka camp voi olla transgressiivista maailmassa, jossa transgressiosta on tullut normi?“ Jos rajojen ylittämisestä on tullut arkea, camp hakeutuu todennäköisesti jonnekin muualle kuin selvimpien rajojen tuntumaan. Suurin osa siitä, mitä tätä nykyä käsitellään camp-nimikkeen alla (arvatenkin myös tämän julkaisun ja näyttelyn puitteissa), onkin itse asiassa jo niin tuttua ja turvallista, pehmeäksi hioutunutta – been there done that – ettei särmikkäimmästä camp-terästä enää voi puhua. Mikä ei tarkoita, etteikö camp-perinne olisi tässäkin muodossa hyvinkin nautinnollinen asia. Kyllähän camp klassisminakin maittaa!

Niin, Camp on aina valmis lähikuvaan, Mr. De Mille.

Lähteet

Tämä artikkeli pohjautuu Helsingin yliopistossa, Taideteollisessa korkeakoulussa ja Nykyaiteen museo Kiasmassa pitämiini esitelmiin. Alan antoisin hakuteos on Fabio Cleton toimittama *Reader* vuodelta 1999, mutta myös David Bergmanin (1993) ja Moe Meyerin (1994) antologiat kartoittavat campin tutkimushistoriaa ansiokkaasti. Olen kaikille näille velkaa omissa camp-pohdinnoissani.

Kirjallisuus

Babuscio, Jack, 1993 [1980]. "Camp and the Gay Sensibility", teoksessa Bergman, D., toim., 1993. *Camp Grounds. Style and Homosexuality*. University of Massachusetts Press, Amherst.

Bergman, David, toim. 1993. *Camp Grounds. Style and Homosexuality*. University of Massachusetts Press, Amherst.

Butler, Judith, 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York & London.

Cleto, Fabio, 1999. *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.

Cleto, Fabio, 1999. "Introduction: Queering the Camp", teoksessa Cleto, F. toim., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. University of Michigan, Ann Arbor 2002, 29-30.

Flinn, Caryl, 1999 [1995]. "The Deaths of Camp", teoksessa Cleto, F. toim., 1999, *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.

Kalha, Harri, 1998. *Lähiöiden Hollywood*. Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki.

Kalha, Harri, 2004. *Nurkan takana*. Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki.

Kalha, Harri, 2004. "Hupsuja gigoloita, kieroja katseita", teoksessa Laine, Lukkarila & Seitajärvi, toim., *Valentin Vaala*. SKS, Helsinki.

Kalha, Harri, 2006. "Oireileva (maalauks)taide. Maalaus, camp ja toisin toistaminen", teoksessa Kalhama, Pilvi, toim., *Muotoutuva maalaus. Konteksteja ja kohtaamisia*. Kuvataideakatemia, Helsinki.

Kalha, Harri, 2008. "Anneli Nygren: An Appreciation", SQS (Suomen queer-tutkimuksen seuran verkkojulkaisu).

Koestenbaum, Wayne, 2001. *Andy Warhol*. Lipperth/Viking, New York.

Meyer, Moe, toim., 1994. *The Politics and Poetics of Camp*. Routledge, London & New York.

Meyer, Moe, "Under the sign of Wilde. An Archaeology of posing", teoksessa Meyer, Moe toim., *The Politics and Poetics of Camp*. Routledge, London & New York.

Schultz, Victoria, "Ihanan mauttoman hirveä camp". *Anna N:o 22*, 30.5.1967.

Sontag, Susan, 1999 [1964]. "Notes On 'Camp'", teoksessa Cleto, Fabio toim., *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.

17-lehti, numero 9/1965, Helsinki.

Housurooleja ja sukupuolen taivutuksia

LIVIA HEKANAHO

Jokaisen, joka alkaa kirjoittaa campista, on tehtävä selväksi oma suhteensa campiin – on siis määriteltävä se, miten tätä rakasta lasta aikoo kutsua ja määritellä. Itse hakeudun leiriin, joka kytkee yhteen huonosta mausta, kitschistä ja campista nauttimisen. Campilla on siis tekemistä huonon maun kanssa, mutta niin on kitschilläkin. Kitsch palautuu vakavissaan tai puolivakavissaan ihailun objektin ominaisuuksiin, camp puolestaan on tavassa, jolla katson, kuuntelen, lähestyn kiinnostukseni banaalia, yliampuvaa tai teatraalisesti poseeraavaa kohdetta. Palautan kitschin pikkusievän objektin kosiskeleviin, banaaleihin ominaisuuksiin, mutta campin liitän johonkin vaikeammin konkretisoitavaan. Kitschiä luonnehtii kosiskeleva sentimentaalisuus, camp puolestaan on ironian kohottamista elämäntaiteeksi. Kitsch on pienisieluista ja sovinnasta, mutta camp Elämää Suurempaa.

Campin kohdalla puhun suhteesta, erityisestä suhteesta kohteen ja tarkastelijan välillä. Painotan, ettei camp palaudu kohteen ominaisuuksiin, vaan kyseessä on suhde katsojan ja kohteen välillä. On kysymys suorastaan rakkaussuhteesta, joka tuo mieleen legendaarisen Liberacen sekä hänen flyygelinsä välisen siteen. Vielä olennaisempaa lieneekin puhua Liberacen taiteen sidoksesta hänen säkenöiviä flyygeleitään koristavaan kynttilänjalkaan. Campia on juuri se, että Liberacen taiteessa olennaisinta ja tunnistettavinta eivät olleetkaan hänen repertoarinsa tai tulkintansa – eivätkä edes hänen soittamansa kimaltelevat instrumentit – vaan nimenomaan hänen mahtipontisia flyygeleitään koristavat kynttilänjalat.

Voin tehdä kitsch-objektista campia korottamalla sen samanaikaisesti ihailevan ja ivailevan katseeni kohteeksi, rakastamalla objektin uljasta epäonnistumista. Campin taustalla on Christopher Isherwoodin mukaan aina rakkaus: se, että jokin kornissa ihailuni kohteessa pyrkii vakavuuteen ja arvokkuuteen – ja että tunnistan siinä tuon vetoimuksen. Voin campittaa vain sellaista, mikä vetoaa minuun – siis jotakin sellaista, minkä otan pohjimmiltani vakavasti. Camp-teoreetikko ja campin rakastaja toisensa jälkeen korottaa campin kuninkuuslajiksi tahattoman campin, joka on itse viattoman tietämätöntä statuksestaan campina. Camp on merkilinen tapa osoittaa kunnioitusta ja lausua rakkaudentunnustus. Miten voisin olla rakastamatta salzburgilaisessa halpahallassa kohtaamaani posliiniksi tekeytyvää muovista soittorasiasiaa, jossa rokokoopukuinen Mozart, kaupungin suuri poika, pyörii jalustallaan ympäri pimputtaen *Für*

Eliseä. Mekaanisesti soiva esine – teos – ylettyy campin tahattomaan mestarillisuuteen, ja mielihyväni soittorAsian äärellä viimeistelevät sen pohjasta löytyvä aatelisleima ”Made in China” sekä musiikinhistoriallinen tieto *Für Elisen* kuulumisesta Ludwig van Beethovenin sävellystuotantoon.

Viimeistään Susan Sontagin urauurtavan esseen *Notes on Camp* ilmestyttyä vuonna 1964 on kiistelty campin suhteesta populaarikulttuuriin, homokulttuuriin ja sukupuolen esityksiin. Onko camp tyylitietoista nautiskelua huonon maun, kitschin ja esteettisten ylilyöntien äärellä? Vai onko camp juuri ja nimenomaan homomiesten kulttuurille ominainen huumorin ja vastarinnan strategia, joka menettää tehonsa, mikäli se irrotetaan homokulttuurin kontekstista, kuten esimerkiksi brittiläinen mediatutkija Andy Medhurst esittää? Yhdysvaltalaisen taiteentutkijan Moe Meyerin mukaan campia ei suinkaan tule määritellä epäpoliittiseksi sensibiliateetiksi, vaan campissa on kysymys historiallisesti muovautuneesta poliittisten käytänteiden joukosta, ja tämän politiikan ytimessä ovat kysymykset sukupuolesta ja heteronormista ”poikkeavista” seksuaalisuuksista. Meyer korostaa, että camp on nimenomaan queer-kulttuurinen vastarinnan muoto: ollakseen campia käytännöllä on oltava tiivis yhteys queeriin kulttuuriin: tapoihin, joilla maailmaa hahmotetaan ja rakennetaan ei-heterosta perspektiivistä. Campilla on oltava elävä yhteys alati uudistuviin strategisen vastarinnan keinoihin, joilla kyseenalaistetaan vallitsevia seksuaalisuuksien hierarkioita sekä sitä, mistä sukupuolesta oikein voikaan ja saakaan olla kysymys. Queer-kulttuurin ulkopuolella, heterokulttuurissa, campia voidaan Meyerin mukaan vain mukaila ja lainata.

Seurailen laajentaen Medhurstin ja campin ”queeriksi parodiaksi” määrittelevän Meyerin tulkintaa campista. Väitän siksi, että jokaista ylilyöntien estetiikasta nautiskelua ei tule nimetä campiksi, vaan käsitteellä on tiivis yhteys sukupuolen ja seksuaalisuuksien kulttuuriin uudelleen muotoiluun. Campilla on siten silmää myös sukupuolia ja niiden kulttuurista rakentumista luonnehtivalle epävakaudelle ja keinotekoisuudelle. Campista ei ehkä ole syytä puhua yleistä sensibiliateettinä tai rakkautena liioitteluun, vaan on syytä korostaa sen merkitystä strategiana. Tutkailen kirjoituksessani mahdollisuuksia tarkastella campia feministisen teorian ja politiikan sekä sukupuolen problematisoimisen näkökulmasta. Juuri sukupuolen toisin tekemisellä on merkittävä, ellei jopa keskeinen asema campissa. Selvittelen, millaiseksi kuva naisista näyttämöllä hahmottuu, kun sitä tarkastellaan campin ja ristiinpukeutumisen käytänteiden valossa.

Feministinen camp – sisäisesti ristiriitainen käsitekö?

Camp viittaa selvästi aivan omanlaiseensa maailman hahmottamisen tapaan, mutta samalla myös erityiseen ironian lajiin. On kysymys huumorista aseena, nautinnon välineenä ja tiedon tuottamisen keinona. Lesbisen campin mahdollisuuksista kirjoittava Annamari Vänskä kysyy artikkelissaan, onko meillä syytä kysyä, kuka oikein määrittelee sen, mitä camp on ja kenelle se on merkityksellistä. Voivatko naiset ja feministit campittaa? Entäpä lesbocamp – onko sitä edes olemassa? Miksi feministisen ja lesbocampin mahdollisuus on herättänyt kiistoja? Yksi selitys liittyy ajatukseen parhaan ja ”aidon” campin tahattomuudesta, jolloin ajatus feministisestä campista tietoisena ja tarkoituksellisena toisin tekemisen strategiana on ristiriidassa klassisen campin määritelmän kanssa. Kun camp Susan Sontagin tapaan määritellään suureliseksi mutta näyttävästi epäonnistuvaksi yritykseksi vaikuttavuuteen, ajatus camp-esitysten tietoisesta tuottamisesta osoittautuu ongelmalliseksi.

Feministinen yleisö voi kuitenkin tehdä camp-tulkintoja, jotka poikkeavat homocampin pitkästä traditiosta. Vastaavasti voi ajatella, että feministisen ja lesbocampin tietoinen tuottaminen on käynyt mahdolliseksi näitä strategioita tuottavien ja tulkitsevien yhteisöjen myötä. Campin, kuten vaikkapa dragin, tuottaminen, merkityksellistäminen tai ”lukeminen” tapahtuu aina yhteisöllisesti. Jo pelkästään homokulttuurin sisällä on monia rinnakkaisia campia tuottavia ja tulkitsevia yhteisöjä. Samoin lesbocampilla on omat tyylinsä ja traditionsa: parinkymmenen viime vuoden aikana erityisesti miesroolien ja maskuliinisten kliseiden ironiseen kierrättämiseen perustuvat *drag king* -esitykset ovat nousseet lesbokulttuurin näkyviksi ilmauksiksi. Feministinen camp puolestaan lainaa ironisen toisin toistamisen aineksia kulttuurisista naiskuvista ja feministisestä teoriasta.

Feministisen ja lesbocampin ristiriitaiseen vastaanottoon vaikuttaa sekin, että meitä ympäröivässä kulttuurissa feminismi, lesbous ja tosikkous liitetään yhteen yhä uudelleen. Oletuksena on, että ironian ja ”vakavan sisällön” sijasta huomion kiinnittäminen pintaan ja tyyliin on pahasti ristiriidassa kriittisen ja valtasuhteita näkyväksi tekevän feministisen asenteen kanssa. Homot stereotyyppittyvät helposti julkisessa puheessa teräväkielisiksi esteeteiksi, joilta heteromiesten on syytä oppia urbaania tyylikkyyttä. Käsitteissä yrmyistä lesboista vastaavanlaiset mielikuvat kepeydestä, eleganssista ja ironiasta ovat loistaneet poissaolollaan. Stereotyyppiset käsitykset feminismistä ja lesbokulttuurista antavat kohteistaan kapean ja vinoutuneen kuvan, mutta yhtä lailla käsitykset campista ovat usein

jähmettyneet toistamaan kulunutta ajatusta poliittisesta sokeudesta, tahattomuudesta, estetismistä ja ironiasta.

Campilla on kuitenkin myös voimakas strateginen ulottuvuutensa, jonka avulla kulttuureja ja identiteettejä muovaavia valtasuhteita tehdään näkyviksi. Juuri tämä ulottuvuus korostuu feministisessä ja lesbocampissa. Sukupuolen ja sen rakentuneisuuden ajatus osoittautuikin yhdeksi campille ja feminismille yhteiseksi teemaksi. Campin historiasta on helppo nostaa esiin juonne, jossa homomiehet camppaavat ottamalla omaan käyttöönsä feminiiniset eleet ja tunteenilmaisun tavat. Esimerkiksi dragia ja diivakulttia on totuttu tarkastelemaan näkökulmasta, jossa painotetaan homomiesten suhdetta kulttuuriseen feminiinisyteen ja sen samanaikaisesti idealisoituihin ja ironisoituihin merkkeihin. On ollut helppoa tunnistaa campiksi naisellisuuden merkkejä liioitellen toistava *drag queen*, mutta onko lesbokulttuurin lavaleijonat, *drag kingit*, yhtä helppoa nimetä campiksi heidän liioitellessaan esityksissään ironisesti erilaisia maskuliinisuuden merkkejä?

Feministisen campin historiaa tutkinut Pamela Robertson kirjoittaa, kuinka 1920-luvulta aina toisen maailmansodan jälkeiselle ajalle saakka teatterilaisten puhekielessä 'camp' viittasi nimenomaan homoihin ja lesboihin omine kulttuureineen. Robertson huomauttaa, kuinka naiset ja naispuoliset tähdet on yleensä nähty campin objekteina mutta ei subjekteina. On korostettu, kuinka homomiehet ovat omaksumansa feminiinisen estetiikan pohjalta tuottaneet rikkaan camp-kulttuurin, jossa keskeisiä hahmoja ovat esimerkiksi Judy Garlandin, Marlene Dietrichin, Maria Callasin ja Barbra Streisandin kaltaiset tähdet. Sen sijaan naisten esiintyjinä, tähtikuvansa muovaajina tai yleisönä ei ole katsottu osallistuvan millään tavoin camp-tulkintojen tuottamiseen tai kykenevän muovaamaan omalta osaltaan tuottamaansa ja määrittelemään campia. Feministinen camp voisi olla käsite, jolla analysoida ja tehdä näkyviksi vaihtelevia keinoja, joilla erilaiset feministiset katsojat tuottavat vastahankaisia tulkintoja näkemistään ja kuluttamistaan kulttuurituotteista – strategiaa voi hyvin nimittää campiksi.

Ajatus campista sukupuolipoliittisena strategiana korostaa sen kriittisiä ja emansipatorisia mahdollisuuksia, jotka on yleensä unohtettu puhuttaessa Sontagin teesiä mukaillen campista ehdottoman epäpoliittisena estetismin lajina, jonka juuret ovat yksinomaan homokulttuurissa. Sitä vastoin lesbokulttuurin ja campin yhteys on Sontagin camp-tulkinnassa katkennut. Tulisiko meidän itse asiassa nähdä camp laajemmin suhteessa sukupuolen näkyväksi tekemisen strategioihin? Camp voisikin olla yksi keskeisiä feministisiä strategioita, joilla puretaan sukupuolen ja seksuaalisuuden kulttuurisesti näkymättömiksi tehtyjä, "luonnollistettuja" rakenteita.

Kun sukupuolta analysoidaan performatiivisesti rakentuvana ja ylläpidettävänä kulttuuristen eleiden, asentojen ja tulkintatapojen kokonaisuutena, camp saa uutta painoarvoa feministisen analyysin tärkeänä välineenä. Feministiselle teorialle keskeiset ajatukset maskeradista ja sukupuoliparodiasta ovat samalla osa campin historiaa ja nykypäivää. Camp on tämän näkemys mukaan samanaikaisesti sekä huvia ja mielihyvää tuottavaa että yhteiskuntakriittistä – poliittista – ilmiöiden uudesti merkityksellistämistä, joka on avoinna sekä feministisille toimijoille että camp-katsein kohteitaan tarkasteleville yleisöille.

Feministisestä näkökulmasta voi tulkita uudella tavalla myös campin ja sukupuolittuneen katsojuuden suhteita. Naisten ja lesbojen suhde campiin ei ole samanlainen kuin homomiesten, mutta se ei tarkoita, ettei naisilla ja lesboilla olisi lainkaan suhdetta campittamisen strategioihin. Naiset, feministit ja lesbot tuottavat toimijoina campia tuoden esiin halkeamia sukupuolen ja seksuaalisuuden ”luonnollisuudessa”, mutta he muodostavat myös yhden yleisön, joka tuottaa omanlaisiaan camp-tulkintoja. Esimerkiksi legendaariset filmitähdet kuten Mae West, Joan Crawford, Bette Davis tai popmuusikot kuten Dolly Parton, Kylie Minogue ja Madonna ovat klassisia camp-hahmoja, joilla on homoyhteisön vankka suosio. Toisaalta samoja tähtiä ihailevien naiskatsojien camp-tulkinnat voivat poiketa huomattavasti homoyhteisön tulkintaperinteistä, ja camppaavat naiskatsojat tuottavat homocampista erillisen, rinnakkaisen yleisön.

Yleensä suhde ihailtujen diivojen ja homoyhteisön välillä on tulkittu yhdensuuntaiseksi. Naispuolisten tähtien ikoniset feminiinisyyden merkit saavat camp-tulkintansa homoyhteisössä diivakultin ja drag-esitysten muodossa, mutta naissubjektien on ajateltu jäävän tämän vaihdannan ulkopuolelle. Tähtien saama ikoninen asema homokulttuurissa ei silti Robertsonin mukaan ole heidän ainoa siteensä campiin. Yhtäältä Westin tai Madonnan tapaisten tähtien voi tulkita lainaavan omiin sukupuolen esityksiinsä homojen camp-perinteestä tuttuja strategioita. He muokkaavat julkista hahmoaan tietoisesti campiksi. Feministisen campin ikoniseksi hahmoksi Robertson nostaa Mae Westin, jonka tunnetun lohkaisun mukaan camp on eräänlaista komediaa, jossa homomiehet imitoivat häntä.

En travesti ja housuroolien maailma

Ajatus sukupuolesta merkeistä ja eleistä toiston kautta rakentuvana konstruktiona avaa keskusteluyhteyden feministisen teorian ja näyttämötaiteiden tutkimuksen välille. Sukupuolen esittäminen artefaktina tai jopa illuusiona kuuluu olennaisena osana näyttämötaiteen perinteisiin, ja tässä historiassa kuuluu huomattava rooli myös eri näyttämöillä esiintyneille ja yhä esiintyville naisille. Teatterissa ja oopperassa sukupuolta on aina tuotettu ja tutkittu kierrättämällä näyttämöllä feminiinisyiden ja maskuliinisuuden merkkejä. Teatterissa sukupuoli on aina ymmärretty esitykseksi, ja samalla on osoitettu konkreettisesti, ettei perimmäistä ”totuutta” sukupuolesta voida tavoittaa. Sukupuolen esitys on kerran toisensa jälkeen irrotettu näyttelijän sukupuolesta: miehet näyttelevät hamerooleja ja naiset housurooleja. Mutta varsinainen oivallus on, että sukupuolen esityksestä on kysymys silloinkin, kun miehet esittävät näyttämöllä miehiä ja naiset naisia. Näyttämö osoittautuu tärkeäksi opettajaksi, kun kysymystä sukupuolen rakentumisesta lähestytään teatterillisen performatiivisuuden käsitteen avulla. Puhuttaessa sukupuolen performatiivisuudesta sukupuoli tulkitaan toistotekojen jatkumoksi, tietoisten ja tiedostamattomien eleiden tuottamaksi esitykseksi, joka luo vaikutelman ehyestä sukupuolitetusta subjektista.

Teatterin ohella voidaan puhua myös oopperan merkillisestä – sanoisinko suorastaan campista – suhteesta sukupuoleen. Oopperan kyvystä taidemuotona kyseenalaistaa sukupuolen aitous ja luonnollisuus on kirjoitettu paljon, ja teema on kiinnostanut myös campin teoreetikkoja. Toisaalta viime vuosikymmeninä queer-tutkijat ovat painottaneet, kuinka juuri oopperalle ominainen etäännytetty denaturalisaation estetiikka mahdollistaa heteronormista poikkeavien suhdemuodostelmien, halujen ja sukupuolten esittämisen. Oopperaa on yhä useammin analysoitu taidemuodolle leimallisen liioittelun, ylenmääräisyyden ja keinotekoisuuden estetiikan näkökulmista. Oopperaa on samalla arvostettu taidemuodoista eksessiivisimpänä ja ”luonnottomimpana” – itse asiassa campeimpana. Ooppera ja baletti ovatkin kenties taidemuotoja, joista on vaikea tehdä campia, sillä ne ovat sitä jo itsessään. Tämän ajatuksen esitti niinkin huomattava campin teoreetikko kuin Christopher Isherwood analysoidessaan matalan ja korkean campin eroja. Esimerkkeinä *high campista* hän tarjoaa muun muassa baletin, barokkitaiteen ja Mozartin musiikin.

Travestian eli näyttämöllisen ristiinpukeutumisen muodossa sukupuolen luonnollisuuden purkaminen on aina ollut oopperassa ja teatterin eri muodoissa läsnä. Vastakkaisen sukupuolen

vaatteisiin pukeutuminen, mikä on näyttämön ulkopuolella ollut paheksuttua ja jopa lailla kiellettyä, on ollut sallittua teatterissa ja oopperassa. Naiset ovat esittäneet miehiä ja miehet naisia. Näyttämöllinen ristiinpukeutuminen kuuluu itse asiassa näiden taidemuotojen keskeisiin keinoihin. Antiikin Kreikan teatterissa ja esimerkiksi William Shakespearen ja Christopher Marlowen renessanssidraamoissa naisten osia esittivät nuorukaiset ja naisrooleihin erikoistuneet miesnäyttelijät. Renessanssiteatteri draamatikkoineen on vaikuttanut syvästi oman aikamme teatterikäsitteeseen.

Renessanssiajan teattereissa nuorukaiset saattoivat toisinaan esittää naisia, jotka pukeutuivat miehiksi ja hakkailivat toisia, naisiksi pukeutuneita nuorukaisia. Tällaiseen sukupuolen kerrostamiseen päästään esimerkiksi Shakespearen komediassa *Kuten haluatte*, jossa sankaritar Rosalind naamioituu Ganymedes-nuurukaiseksi, jolloin paimentyttö Phoebe rakastuu häneen kiihkeästi. Vielä enemmän *Kuten haluatte* on puhuttanut tutkijoita keinoillaan luoda eroottisesti latautuneita tilanteita, joissa nuorukaiset tunnustavat toisilleen rakkauttaan. Mitä renessanssinäyttämöllä oikeastaan tapahtuu kohtauksessa, jossa Rosalind-Ganymedes kuhertelee Orlandon kanssa? Poika esittää tyttöä, joka esittää poikaa, joka esittää tyttöä – ja esityksen kohteena on poika, joka esittää poikaa. Sukupuolet, maskuliinisuudet ja feminiinisuudet kerrostuvat mitä mutkikkaimmin ja kohtauksissa kipinöi usealla tasolla kahden nuoren miehen välinen halu. Näytelmän mutkikas leikkittely sukupuolilla tekee katsojansakin tietoiseksi koko draamaa kuljettavasta samansukupuolisesta halusta. Tämä sukupuolten ja halujen mosaiikki on teatterihistoriallisen kiinnostavuutensa ohella jälkimoderneissa silmissämme mitä campein.

Lontoolaisissa teattereissa naisten ammattimainen esiintyminen näyttämöllä sallittiin vasta kuningasvallan palauttamisen myötä vuonna 1660. Historiallisen muutoksen myötä monista näyttelijättäristä tuli tähtiä, mutta näyttelemisen ei vielä ollut kunniallisen naisen ammatti. Siinä, missä Shakespearen näytelmissä parrattomat nuorukaiset loistivat naisrooleissa, 1600-luvun Englannissa näyttelijättäret saivat restauraatioajan komedioissa pukeutua kerran toisensa jälkeen miehen vaatteisiin. Näytelmien sankarittaret tekeytyivät neuvokkaiksi nuorukaisiksi ja vilauttelivat soreita sääriään tätä eroottista speaktaakkelia innokkaasti odottavalle yleisölle. Tutkijat kiistelevät yhä restauraatioajan housurooli-innostuksen motiiveista: oliko kysymys näyttelijättärien vapauttamisesta suurempaan aktiivisuuteen näyttämöllä vai oliko vain keksitty keino tuoda paremmin esiin näyttelijättärien naiselliset muodot, joiden näkemisestä yleisö ei saanut tarpeekseen. Käytännössä näyttelijättärien yllä nähtiin tuon ajan

tyypillinen miehen puku, johon kuuluivat tyköistuvat polvihousut, *breeches*. Oopperassa ja teatterissa edelleen elävä housuroolien traditio oli syntynyt.

Housurooleja on kahta tyyppiä, kuten teatterintutkija Tiina Rosenberg analyysissään esittää. Ensimmäisessä tapauksessa katsojat tietävät koko ajan henkilön ”oikeasti” naiseksi, joka syystä tai toisesta joutuu tekeytymään mieheksi. Näytelmän lopussa sukupuolijärjestys palautetaan ”normaaliksi” pukemalla housuroolitettu tyttö jälleen hameisiin ja naittamalla tämä. Tämä malli toistuu esimerkiksi joissakin Shakespearen komedioissa. Toinen housuroolien tyyppi sen sijaan on ominainen juuri oopperoille. Näissä ”varsinaisissa housurooleissa” miestä tai nuorkaista esittää naispuolinen laulaja, ja teoksen sisäisessä todellisuudessa hahmo on uskottavasti nuori mies. Kyseessä on oopperayleisölle itsestään selvä konventio. Rakkauskohtauksissa naishahmoa esittävän sopraanon ja nuorta miestä esittävän laulajat-taren, useimmiten mezzosopraanon, välillä on silti oma jännitteensä, joka katsomossa osataan panna nauttien merkeille. Siinä missä miesten hameroolit tulkitaan nykyisin koomisiksi, naisten housurooleihin ei samalla tavalla itsestään selvästi liitetä ajatusta huvittavuudesta. Housuroolien historia ja käytännöt ovat kiinnostaneet pitkään feministisiä ja queer-tutkijoita, mutta tämän naisten travestian muodon feminististen ja queerien analyysien voi ajatella tuovan uusia näkökulmia myös keskusteluun campista.

Cross-dressing ei ole ollut käytössä vain high campin diskurssiin sujuvasti taipuvissa korkeamman taiteen muodoissa, vaan ristiinpukeutuminen on muodostanut merkittävän osan myös monia kansanomaisia ja leimallisen keskiluokkaisia teatterimuotoja. Niinpä naisiksi pukeutuvat miesartistit (*female impersonators*) ja miehiksi pukeutuvat naisartistit (*male impersonators*) ovat olleet olennainen osa klassisen burleskin ja varieteiden ohjelmanumeroita sekä brittiläisen music hall -viihteen ja amerikkalaisen vaudevillen historiaa. Korkeakulttuurin parodian ja yhteiskunnallisen satiirin ohella juuri travestia on kuulunut välineistöön, jolla näillä värikkäillä näyttämöillä on tuotettu campia niin tietoisesti kuin tahattomastikin.

Gender bending, sukupuolen ”taivuttamisen” käytännöt eivät nykyään ole kadonneet näyttämöiltä sen paremmin oopperasta, estradiviihteestä kuin homo- ja lesbokulttuurisesta hauskanpidostakaan. Perinne on vahva ja Brittein saarilla sitä on vaalittu huolellisesti: brittiläistä sketsisarjaa on vaikea edes kuvitella ilman miehiä naisina eikä joulu saavu saarivaltakuntaan ilman pantomiimia tai arkisemmin pantoa, jonka kruunaavat – tietysti – ristiinpukeutuvat hahmot. Näyttämöllisen ristiinpukeutumisen tuottamiin esteettisiin ja älyllisiin virikkeisiin tör-

mää elokuvien ja television ohella nykyopperassa yhtä hyvin kuin bel canto -opperoissa, youtubessa, drag queenien ja kingien esityksissä – sekä nykyisin huimaan suosioon nousseessa amerikkalaistaustaisessa uudessa burleskissa, jonka parissa yhdistellään sukupuoli-kapinaa, kitschiä, punkia ja campia.

Kirjallisuutta

- Booth**, Mark, 1999. "Campe-toi! On the Origins and Definitions of Camp", teoksessa Cleto, F., toim., *CAMP. Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 66–79.
- Case**, Sue-Ellen, 1999/2002. "Toward a Butch-Femme Aesthetic", teoksessa Cleto, F., toim., *CAMP. Queer Aesthetics and the performing Subject, A Reader*. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 185–199. (Alkuperäinen ilmestymisvuosi 1988).
- Cleto**, Fabio (toim.), 1999/2002. *CAMP. Queer Aesthetics and the Performing Subject, A Reader*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Core**, Philip, 1984/1994. *CAMP, The Lie That Tells the Truth*. Esipuheen kirjoittanut George Melly. Plexus Publishing, London.
- Dave**, Katy, 1994. Fe/male impersonation. The discourse of Camp. Teoksessa Meyer, M., toim., *The Politics and Poetics of Camp*. Routledge, London & New York, 130–148.
- Halberstam**, Judith, 1998. *Female Masculinity*. Duke University Press, Durham.
- Hekanaho**, Pia Livia & Anna Lassila & Kati Mustola & Marja Suhonen (toim.), 1996. *Uusin silmin. Lesbinen katse kulttuuriin*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Hekanaho**, Pia Livia, 2006. *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Hekanaho**, Pia Livia, 2006. Sukupuoli ja seksuaalisuus butch-femme-kulttuurissa. Teoksessa Kinnunen, T. & Puuronen A., toim., *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Gaudeamus, Helsinki, 215–231.
- Hekanaho**, Pia Livia, 2008. F1-Garon kesähäät Öjassa. *Leea Klemola, Kokkolan ooppera ja Figaron häiden pervoutusoperaatio. Naistutkimus – Kvinnoforskning 1/2008*, 34–51.
- Hemmings**, Clare, 2007. Rescuing Lesbian Camp. *Journal of Lesbian Studies 11/2007*, 159–166.
- Medhurst**, Andy, 1997. *Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction*, toim. yhdessä Sally Muntin kanssa. Cassell, London & Washington.
- Meyer**, Moe (toim.), 1994. *The Politics and Poetics of Camp*. Routledge, London & New York.
- Munt**, Sally R. (toim.), 1998. *Butch/Femme. Inside Lesbian Gender*. Cassell, London & Washington.
- Newton**, Esther, 1972. *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago University Press, Chicago.
- Robertson**, Pamela, 1996. *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Duke University Press, Duke.
- Rosenberg**, Tiina, 2000. *Byxbegär*. Anamma, Stockholm.
- Sontag**, Susan, 1999/2002. Notes on Camp, teoksessa Cleto, F., toim., *CAMP. Queer Aesthetics and the performing Subject, A Reader*. The University of Michigan Press, Ann Arbor. . (Alkuperäinen ilmestymisvuosi 1964).
- Tyler**, Carole-Anne, 1991. Boys will be girls: The politics of gay drag, teoksessa Fuss, D., toim., *Inside/out. Lesbian Theories, Gay Theories*. Routledge, London & New York, 32–70.
- Uimonen**, Minna, 2005. Drag king. *Naistutkimus – Kvinnoforskning 2/2005*, 60–63.
- Vänskä**, Annamari, 2007. Bespectacular and over the top. The genealogy of lesbian camp. *SQS. A Journal of the Finnish Society for Queer Studies 2/2007*, 66–80.

Kalle ja Pekka valmistavat jankkia

PENTTI PAAVOLAINEN

Mites me oikein tehtäis ruokaa, josta pohjalaiset tykkää?

- No tehään jankkia, sitä syötiin aina Oulussa.
- Joo, se oli hyvä ajatus, tehään jankkia.
- Mut, onk sulla maitoo kotona
- Ei – mihin sitä tarvitaan?
- Herran Jumala, eihän jankkia voi syödä ilman maitoa
- Mistä sä puhut, eihän kukaan ikinä syö jankkia maidon kanssa.
- No niin, sä luulet mitä sä luulet ja mä tiedän, että jankkia ei ikinä syödä ilman maitoo.
- No sit sä et kyl tiedä mitä jankki on.
- Miten nii, siin on leipää, lihaa ja juustoo, joka on keitetty voissa, ettäs tiedät.
- Niin ja sitä sitten syödään pelkältään.
- Ei kun maidon kanssa ja lusikalla.
- Lusikalla, no onks vähä tyhmää, syödä jankkia lusikalla? Ku kaikki syö sitä veitsellä ja haarukalla.
- Vaikka sulle mitä selittää, ei me läpi. Sä oot ihan akka vastaan inttamässä ja haluut vaan tehdä mulle kiusaa, etkä muuta.
- No niin niin juu, mä saan aina antaa perään. Siltikään mä en ikinä puhu mitään, mikä ei olis totta. Niin ku eräät.
- Nyt jos et sä oo hiljaa, mä tuun sairaaks, siltä musta tosiaan tuntuu. Päätä särkee, kato, ai, ai, ai
- Niin varmaan, kohta sä halkeet vaan raivosta.
- Ai, ai, ai, mä oon sairas, mä oon sairas, Hae lääkäri, Mä kuolen!

j.n.e.

Huru sku vi nu hitta på att laga en rätt, som österbottningar tycka om.

- Åh, vi laga jankki, den åt man alltid i Uleåborg.
- Ja det var ett godt infall du hade, vi laga jankki.
- Men har du mjölk hemma.
- Nej – hvad sku det tjena till.
- Herre Gud inte kan man äta jankki utan mjölk.
- Hvad pratar du, aldrig har jag någon människa ätit jankki med mjölk.
- Nå, hvar och en vet hvad han vet och Jag vet , att man aldrig äter jankki utan mjölk.
- Då vet du inte hvad jankki är.
- Liksom jag det ej visste, det är bröd, kött och ost kokade i smör, om du vill veta.
- Ja och den äter man som den går och står
- Nej med mjölk – och med sked.
- Med sked, så har man höst på maken till dumheter att äta jankki med sked! Då alla människor äta den med knif och gaffel.
- Ja huru man och talar med dig, så får man då aldrig rätt. Du är som kärringen mot strömmen och vill förtreta mig, det är alltihop.
- Ja det tycker jag just, som alltid får ge med mig, och jag talar ändå aldrig ett osant ord, som visst folk.
- Om du nu ej tiger, blir jag sjuk, jag känner det på mig. Mit hufvud värker så, aj, aj, aj.
- Kantänka, jag undrar just när du skall spricka af bara ilska.
- Aj, aj, aj, jag är så sjuk, så sjuk, Spring efter doktor. Jag dör!

O.S.V.

Kaksi herkuttelevaa herraa joutuu vaikeuksiin, kun pitäisi päästä selville perinneruuan olemuksesta. Miten pohjalaista jankkia oikein syödään? Ja mitä se sitä paitsi on? Tunteet ja tuskastuminen toisen itsepäisyyteen, keskinäiset kiistat ja valtasuhteet sotkevat koko asian. Riita jummittaa – ja jankutetaan jankista. Herran Jumala ei nyt ilman maitoa! Toinen voihtii kamalassa päänsäryssä, fiilikset tulee läpi: kuolema uhkaa. Mutta jutun käsis loppuu kesken: ”ja niin edelleen”. Siis tuttu kuvio asianosaisille tai muistiinpanon tekijälle.

Katselenko amerikkalaista sketsiä, jossa homopari kokkaa? Vai onko sketsi ruotsalainen? Herrat alkavat riidellä mitättömästä asiasta, toinen haukkuu toista akaksi (käringen mot strömmen), joka suomeksi on tietysti vastarannan kiiski. Päiväkirjan muistiinpano on runoilija, näytelmäkirjailija, teatteri- ja oopperakriitikko, päätoimittaja, muinaistutkija Emil Nervanderin kynästä 1866.

Emil Nervander (1840-1914) opiskeli 10 vuotta ennen filosofian kandidaatin tutkintoaan vuonna 1869, mutta ei koskaan sen jälkeen hakenut, eikä siis saanut virkaa. Ja vailla virkaa ja taloudellisia mahdollisuuksia hän ei olisi voinut kosia ketään oman säätynsä neitoa – sikäli kun olisi edes halunnut.

Nervander oli aikansa totaalisen köyhä free lancer humanisti, joka kirjoitti herkeämättä, julkaisi lehtikirjoituksia, toimitti Fredrik Cygnaeuksen kootut teokset ja kirjoitti hänestä elämäkerran. Hän oli ensimmäisillä Muinaismuistoyhdistyksen keräysmatkoilla 1871, ja niin hän aloitti Suomen keskiajan muistojen vaalimisen, kirkkojen dokumentoinnin ja ensimmäiset restauroinnit.

Hän kuoli erittäin vaatimattomassa vuokramökissä 1914 Harjavallassa. Jäämistö käsitti monta arkullista paperia, joiden välistä löytyi myös kuivuneita silakoita, kuten kerrotaan. Se päätyi Muinaismuistoyhdistykselle ja nykyisen Museoviraston arkistoon, Helsingin Nervanderinkadulle.

Jankki-episodi on *Finland I* -nimisen päiväkirjan sivuilta (MVA/ENA/Ht1). Se on nopea kirjaanvienti tuoreesta tapahtumasta, jossa kirjoittaja on ollut osallinen. Mukana on hieman kirjallista säilytystä, ehkä myös ripaus pohdintaa: ”miten tässä nyt näin kävikään”.

Miksi yhteinen ruuanlaitto ei onnistu? Onko ystävydessä kaikki kohdallaan? Kyseessä täytyy olla kahden pelleilevän ystävyksen välinen tilanne, jolla on sopivasti tosipohjaa. Tunnekohtaukset ja päänpitelemiset ovat kuin oman aikansa vaudeville-komediasta, jossa henkilöiden äkkikäänteet ja yliemotionaaliset reaktiot ovat tuttuja varsinkin naishahmojen touhukkaissa kohtauksissa.

Jankki on Elias Lönnrotin sanakirjan mukaan, 'rätt af bröd, kött, ost och smör sammankokta'. Nykyisen oululaisen jankkiyhdistyksen reseptissä ei mainita juustoa, vaan mukana on leipäkannikoita, sipulia ja sian savukylkeä, jotka keitetään yhteen, päälle voisilmä. Lönnrot tuntee myös sanan *jankka* (gnab, gnat, dispyt, tvist, gräl ym) sekä *jankko* (alf, bottenjord). Verbi *jankuttaa* esiintyy hänellä nykymerkityksessään, esimerkkinä hän antaa: 'tyttö oppi helposti lukemaan, mutta poikaa sain jankuttaa koko talven'.

Jankin resepteissä ei mainita maitoa, mutta herrasväki on halunnut lisätä kermat ja sokerit perinneruokiin saadakseen ne helpommin alas tunnelmoidessaan kansallisen innoituksen hengessä. Rahvaalla lisukkeita ei välttämättä ollut: siksi kysymys siitä, meneekö ruoka alas ilman maitoa, on myös sosiaalisesti relevantti. Jankutus maidon lisäämisestä vahvistanee sen, että kyseessä on kaksi herraspoikaa, joista toinen kannattaa karskimpaa – ehkä aidompaa – tapaa syödä jankkia ja toinen lähestyy asiaa herraskaisemmasta näkökulmasta, tilanteessa jossa heidän kahdestaan pitäisi valmistaa ruokaa syvällä Pohjanmaalla. Teksti vuodelta 1866 paljastaa, miten työlästä kaupunkilaispoikien oli ruveta maalaisiksi tai elämään kansan parissa.

Emil Nervanderin äiti oli alempaa säätyä, ja professori-isä J. J. Nervanderin varhaisen kuoleman jälkeen perhe eli varsin vaatimattomasti. Emil kirjoitti runoja, yritti opiskella, viihtyi Cygnaeuksen piirissä, oli Kiven ja Wecksellin läheinen ystävä, pyöritti seuramiehenä ja viihdyttäjänä Röda Republiken ja Arkadia-nimisiä kulttuuriyhdistyksiä, ehti julkaista runoja ja näytelmiä, esitellä ja ruotsintaa ajan romanttista kirjallisuutta. Röda Republiken -seurassa hänen 'tasavaltalaisnimenään' oli Pekka. Hänestä tuli myös nuoren Karl Bergbomin tärkein ateljeekriitikko ja päinvastoin.

Senaattorin poika Karl Bergbom, ystävien kesken Kalle – Suomalaisen Teatterin tuleva perustaja – vietti vuonna 1863 pitkän kesän Saarijärvellä, jossa ruokavalio kirjeiden mukaan oli äärimmäisen yksitoikkoinen: perunaa – silakkaa – puuroa – silakkaa – perunaa – puuroa.

Saarijärvelle saapuvaa opiskelijatoveriansa varten Bergbom halusi hankkia kaukaa Jyväskylästä erityisherkkua kuten viiniä ja hilloa.

Ylioppilaselämä Helsingissä 1860-luvun alussa oli miestenvälistä retkeilyä ja punssin ryypiskelyä illasta toiseen. Vasta valmistumisen ja mahdollisuuksien rajoissa olevan viran häämötäessä nuori mies oli tilanteessa, jossa saattoi ajatella avioitumista. Säätyläismiehen tuli taata oman säätynsä naiselle säädynmukainen tulevaisuus. Alkoivat vierailut kunniallisia neitoja tapaamaan: järjestettiin loputtomasti yhdessäoloa näytelmäharrastuksissa ja huvi- ja hiihtoretkeä talvisin. Bergbomin sisarukset ystävineen tekivät Kruununhaan kodistaan vierailuja serkujensa luokse Herttoniemen kartanoon. Nervanderinkin haaveissa esiintyi ajatus älykkään hauskan ja rikkaan neidon naimisesta, mutta lähinnä, jotta tämä rahoittaisi ylioppilaiden teatterikiertueen tappioita.

Retkeily ja yhdessäolo tarjosivat nuorille naisille ja miehille mahdollisuuden myös kahdenkeskiseen ajatusten, silmäysten ja kosketusten vaihtoon. Mutta ne sen tarjosivat myös niille pojille, jotka tunsivat vetoa toisiinsa, tai viihtyivät parhaiten toistensa seurassa.

Isänmaallinen innostus merkitsi vuonna 1860 säätyläispojalle konkreettista tutustumista alempiinkin säätyihin, eikä tuo tutustuminen ollut vailla sukupuolen ja halun kysymyksiä. Mitä ylempänä säätyhierarkiassa mies oli, sitä suurempi oli hänen vapautensa toteuttaa haluaan.

Zachris Topeliuksella oli ollut Pohjanmaan matkareittinsä varrella kievaritalon tyttö lemmittynä. Seuraavassa sukupolvessa opiskelijat kiersivät Lönnrotin jalanjäljissä maaseutua ja kohtasivat kansantytöjä 'kansan-runoja' etsiessään. J. J. Wecksell kirjoitti (1859) komedian *Två studenter på runosamling*, jossa Nervander ja Wecksell näyttelivät tyttöroolit. Fennomaani-studentin suhde rahvaan tyttöön oli rakastumista isänmaahan ja kansaan, jota neito myös abstraktilla tasolla sai merkitä. Juha Siltala on teoksissaan käsitellyt tätä tematiikkaa.

Emil Nervander, Pekka, oli paitsi hauska seuramies, myös masennukseen taipuvainen: hänen arkistossaan on monta yksinäisyyttä ja rakkauden kaipuuta kuvaavaa lappusta. Satunnaisesti niissä esiintyy neitoja, mutta selvästi myös toive ystävästä han/honom -pronominilla. Nervander on julkaissut muistikuvia Aleksis Kivestä, jonka hän kuvaa talvi-iltana kynttilän valossa opiskelijaboksissa, ja kuvannut tunnelmallisia iltojaan Bergbomin kanssa. Karl / Kalle, äitinsä varhain menettänyt huippulahjakas poika, soitti pianoa ja kirjoitti runoja, ja sitten suu-

ren draamansa Portugalin valistuksesta ja nationalismista. Tiedot Kallen soittamasta musiikista täsmäävät eri lähteissä säveltäjänimiä myöten.

Pekka ja Kalle ovat nimiä, joilla molemmat pääsivät irti kodistaan ja taustastaan. He saattoivat olla näillä nimillä vapaita – tai ehkä leikkiä roolileikkiä ja samaistua niihin renkipoikiin, joita molemmat maaseudulla kohtasivat. Keskinäinen kirjeenvaihto sisältää usein mainintoja nuorten miesten ulkonäöstä, ”praktig gosse”, tai kuvauksia kesänvietosta Kaivopuiston kylpylärannassa, jossa herratkin kävivät näyttäytymässä. Varvikon talossa, jossa Kalle Saarijärvellä asui, asui laaja samanikäinen veljessarja, joiden mukana Karl ainakin saunoi ja joita hän käytti soutumiehinä ylittäessään järveä ja mennessään soittamaan pappilan pianoa.

Jos säätyläistön herrat ja heidän poikansa saattoivat suhteellisen rauhassa hankkiutua tekemisiin alempisäätyisten naisten kanssa, on saman täytynyt koskea myös miesten välisiä suhteita. Helsingin homohistorian maiseman avainpaikkoja ovat olleet kasarnit ja niissä roikkuvat sotilaspojat, jotka kaikki tulivat alemmista säädyistä.

Säätyläispojat löysivät alempisäätyisiä nuorukaisia kaupungin kolmen suuren kasarmin liepeiltä. Katajannokka, Kaartin kasarmi ja Turun kasarmi leimasivat kaupunkikuvaa vielä tuolloin. Turun kasarmin sauna sijaitsi Töölön lahden rannassa, lähellä Arkadia-teatteria, Suomalaisen Teatterin kotia. Sotilaita tarvittiin usein myös avustajina teatterissa.

Nervanderin ja Bergbomin suhde on selvästi ollut varsin tiivis, mutta katkonainen. 26-vuotiaan Nervanderin joulukuussa 1866 kirjoittamaa ’jankkisketsiä’ edeltää teksti, jossa Emil pohtii mitä 23-vuotias Karl on sanonut hänen urasuunnitelmistaan ja harhailemisestaan elämässä. Hakusessa oli Karlinkin tulevaisuus.

Muista lähteistä voi päätellä, että Karl juuri tuolloin pitkästä aikaa vietti joulun jälkeiset päivät 1866-67 Nervanderin luona Voipaalan kartanossa Sääksmäellä. Kartano oli ollut Nervanderin sukulaisten hallussa ja Emil oleskeli ja rahattomuutensa vuoksi käytännössä asui pitkiä aikoja serkkujensa luona vuoteen 1868, jolloin kartano joutui suvulta pois.

Emil Nervanderin idearikkaassa mielessä toistui ajatus ylioppilaiden näytelmäkiertueesta ympäri Suomea, hänen muistiinpanoissaan on useita tämänsuuntaisia suunnitelmia. Hänen esikuvinaan olivat lauluyhtyeet, Tolfvanit, Kakstoistikot, eli triplakvartetit, jotka olivat kiertäneet

maata esiintyen ja keräten rahaa Ylioppilashuoneen rakentamiseksi. Nervander suunnitteli samanlaisia teatteriseuroja. Nämä olisivat puhtaita poikaporukoita, jotka kulkisivat vapaana juorupeilien ulottumattomissa. Ehkä fantasia jankin valmistuksesta olikin 'harjoitusta' tällaista kiertuetta varten. Ehkä pojat pelleilivät keskenään, miten tehdä vaikutus 'pohjalaisiin sälleihin', tarjoamalla näille jankkia.

Nervander pääsi myöhemmin toteuttamaan muinaismuistokeräilyn piirissä kesäretkeilyn haavettaan, jossa ruumiillinen vapaus konkretisoitui. Myös Bergbom teatterinjohtajan vuosinaan harrasti ulkoilua, merenrantakylpylöitä, patikointia, joskus Suomessa, useimmiten Saksassa – hänkin sitten poissa kotimaisten silmien alta.

Karl väitteli tohtoriksi ja kolme vuotta vanhempi Emil sai kandidaatin tutkintonsa valmiiksi seuraavana vuonna. Vaikka Bergbomit olivat erittäin velkaisia, Emilin taloudellinen tilanne oli vielä vaikeampi. Hän eli koko ikänsä erittäin niukoissa oloissa, eivätkä hänen kirjalliset tuotteensa menestyneet. Hänellä oli suunnitelmia 18 näytelmän elämäntyöstä. *Kullervo* ja *Margareta* -aiheet päätyivät Stenvallille. Nervander oli viimeisiä kirjailijan vuonna 1873 tavanneita vanhoja ystäviä. Vanhoilla päivillään Nervander Kiven haudalla käytyään kirjoitti Kaarlolle postikortin, jossa hän kutsui esiin yhteisiä muistoja. Muu Karlin ja Emilin säilynyt kirjeenvaihto rajoittuu 1860-luvulle.

Emil Nervanderin Suomalaisen Teatterin alkuvuosina kirjoittamat laajat kritiikit Åbo Postenissa ja Morgonbladetissa kertovat hänen suuresta asiantuntevuudestaan ja tarkkasilmäisyydestään. Niitä ei rasittanut puoluesidonnaisuus, eikä Nervander kaihtanut puhua teatterin ja esitysten ongelmista.

Pekka ja Kalle, eli Nervander ja Bergbom, olivat olleet jo Helsingin ensimmäisen kiviteatterin (1860-63) innokkaimpia katsojia. Kun Hämeenlinnaan asti tuli rautatie 1862, matkustivat he Sääksmäen Voipaalasta Helsinkiin katsomaan tukholmalaisia oopperaseurueita. He olivat todellisia "operabögar", kuten ruotsalainen nykytutkimuksen termi kuuluu.

Asettuisiko suomalaisen teatterin historia tarkempaan ja elävämpään kuvaan, jos ajattelee että sen perustaja olikin "vannoutunut operaböge" eikä vain Yrjö Koskisen "fennosoturi", joka ainoastaan odotti Minna Canthin ilmestymistä? Bergbomin suhdetta näyttelijäkiinnityksiin, roolimiehityksiin, riitoihin ja suosikkijärjestelmiin, sekä teatteriajattelun romanttisuuteen täytyy

kenties tulkita myös niin, että mies siinä luo katseensa ensin mieheen, sitten vasta naiseen. Bergbomin elämäkertaa kirjoittavalle tutkijalle nämä pienet episodit ovat merkityksellisiä. Niiden avulla voi yrittää eläytyä hänen mieltymyksiinsä, kysyä uusia kysymyksiä ja nähdä päähenkilön silmin.

Camppiä, diivailua vai feminismiä? Kaarola Avellan(in) housuissa

ANNA THURING

Kesällä 2007 järjestettiin Vantaalla suomalaisesta lesbo-, bi-, homo- ja transhistoriasta kertova Sateenkaari-Suomi -näyttely. Varhaisimmasta historiasta kertovassa huoneessa törmäsin Suomalaisen Teatterin varhaisvuosien näyttelijän Kaarola Avellanin (1853–1930) kuviin. Ensimmäisessä niistä hän seisoo housurooliasussa pöydällä *Pariisin veitikka* -näytelmässä vuonna 1878. Kuvateksti antoi jopa ymmärtää, että Avellan esiintyi mielellään housurooleissa näyttämöllä ja että sen ulkopuolellakin hän mielellään pukeutui housuihin. Tekstissä mainittiin myös hänen “erityislaatuisesta ystävydestään” toiseen Suomalaisen Teatterin näyttelijään, Emelie Stenbergiin. “Pariisin veitikkana” otetussa roolikuvassa Avellan on 25-vuotias. Näyttelyssä Avellan esitettiin myös iäkkäämpänä, yhteisessä kodissa laulaja ja laulunopettaja Alexandra Ahngerin kanssa näyttelyä varten tehdyssä valokuvasuurenoksessa. Molemmat naiset ovat tässä kuvassa ikäistensä, noin 60–70-vuotiaiden, naisten tavoin pukeutuneita ja ympäristökin vaikuttaa 1920–30-luvun porvariskodilta.

Kaarola Avellan esiintyy myös näyttelyn yhteydessä julkaistussa kirjassa (Mustola – Pakkanen (toim.) 2007). Oma juttua hänestä ei ole, mutta toisen teatteria käsittelevän jutun yhteydessä on valokuva, jossa hän on kudin kädessään housuasussa. Kuvatekstissä kerrotaan, osin samoin sanoin kuin näyttelyn teksteissä:

Suomalaisen Teatterin näyttämöllä hänen bravuurejaan olivat muun muassa housuroolit ja toisen sukupuolen esittäminen. Avellan viihtyi housupuvussa myös vapaa-aikanaan. Hän asui yhdessä näyttelijäkollega Emilie Stenbergin kanssa ja heidän välillään vallitsi aikalaismuistelijan mukaan “erityislaatuinen ystävyys”. (Mustonen-Pakkanen (toim.) 2007, 142. Kuva Daniel Nyblin, Museovirasto)

Kaarola Avellanista kerrotaan Suomalaisen Teatterin historiikeissa, mutta koska hänen varsinaisen näyttämöuransa kesti vain kymmenisen vuotta (1876–1887), nousee hän kuitenkin useimmiten esiin lausunnan, plastiikan ja roolianalyysin opettajana - ammatissa, jossa hän toimi näyttämötyön jätettyään. Myös aikaisten muistelmissa hän vilahtaa enimmäkseen opettajan roolissa. Hänen yksityiselämästään ei ole liiemmästi tietoja. Teatterimuseossa olevat materiaalit (valokuvat, leikekirjat, aikakauslehdet) ovat tiukan ammatillisia; Avellanin omaa

kirjeenvaihtoa ei ole säilynyt. Joissakin muiden kirjoittamissa kirjeissä häneen viitataan ohimennen, ja muutamia roolikuvia ja yksityiskuvia löytyy Teatterimuseon ja Museoviraston kokoelmista. Tätä artikkelia kirjoittaessani olen käyttänyt vain Teatterimuseossa säilytettäviä aineistoja sekä joitakin historiikkeja, muistelmia ja elämäkertoja, joissa Kaarola Avellan mainitaan.

Sekä Sateenkaari-Suomi -näyttelyn että näyttelykirjan kuvatekstin taustainformaatio on poimittu Hanna Suutelan varhaisia suomalaisia naisnäyttelijöitä käsittelevästä teoksesta *Impyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa* (Suutela 2005). Suutela puolestaan on saanut paljon Ilona Kemppaisen Kaarola Avellania käsittelevästä pro gradu-tutkielmasta (Kemppainen 2004). Opinnäytteessään Kemppainen tarkastelee Avellanin uraa naisnäyttelijän ammatillisesta näkökulmasta käsin; Suutelan teoksessa Kaarola on yksi fennomanian inspiroimista suomalaisen näyttämön naistaitelijoista sidottuna omaan aikaansa ja ajan naisille asetettuihin raameihin.

Kaarola Avellanin sijoittaminen suomalaiseen lesbohistoriaan oli hauska yllätys, ja on varsin mahdollista, että hänellä on siinä paikkansa. Toki Kaarola Avellanin läheisten naissuhteiden tapauksessa törmätään samoihin kysymyksiin kuin käsiteltäessä muiden aikalaisnaisten läheisiä, erityislaatuisia ja romanttisia naissuhteita (lesbosuhteista ei vielä 1800-luvulla ainakaan Suomessa puhuttu; 1900-luku oli tietysti jo eri asia – ja kutkuttavaa onkin, että - tahattomasti tai tahallisesti - Kaarola Avellanin 70-vuotisjuhlanäytännöksi Kansallisteatterissa 1924 valittiin Franz Grillparzerin *Sappho*). Tässä artikkelissa en kuitenkaan pohdi sitä oliko Kaarola Avellan lesbo vai ei, vaan otan olettamuksen hyvin mahdollisena, rivien välistä luetuna taustatietona. Sekä näyttely että Avellanista kirjoitetut tekstit jättivät itselleni mieleen useita kysymyksiä, jotka liittyvät enemmänkin hänen housurooleihinsa ja yksityiselämän housuihin rooleihin. Kuinka paljon housurooleja hän mahtoikaan esittää? Millaisia nämä roolit olivat? Millaista maskuliinisuutta hän niissä esitti? Mitä näyttämöllisiä keinoja hän käytti näissä roolitöissä? Millaisissa yhteyksissä hän pukeutui housuihin yksityiselämässään? Kuinka tavallista tämä mahtoi olla? Millaisia liukumia feminiinisyyss-maskuliinisuusakselilla hän teki yksityiselämässään? Miten 'queer' Kaarola mahtoi olla elinaikanaan? Ja jopa: löytyykö Kaarolan erilaisista rooleista camp-aineksia?

Historiallisesti camp liittyy homomiesten kulttuuriin, yhtenä sen keskeisenä osana länsimaisessa kulttuurissa on maskuliinisten ja feminiinisten piirteiden ylikorostaminen erään-

laisiksi eläviksi karikatyyreiksi. **Camp on parodiaa, ironiaa, ylilyöntiä, heteronormatiivisten roolien ja käyttäytymismallien kyseenalaistamista ja haltuunottoa, alakulttuuria, josta osin on nykyisin tullut valtavirtaa**, ainakin mitä koko perheelle tai ainakin firman pikkujouluihin mukavasti sopiviin drag show -esityksiin tulee. Miesten esittämät diivat tai koomiset ”almat” myyvät mukavasti nykyaikanakin. Naisten suhde campiin on ongelmallisempi. Toki lesbonaiset ovat omissa alakulttuureissaan ja sen ulkopuolellakin pukeutuneet miehiksi; campia voi nähdä myös lesbokulttuurin butch-femme -asetelmissa, mutta feministisestä näkökulmasta katsoen campiin tulee väistämättä myös kiinnostavaa monikerroksisuutta, johon tässä artikkelissa ei ole mahdollisuutta paneutua.

Kiinnostavaa kuitenkin on, että homomiesten camp liittyy kiinteästi diivakulttiin ja ammentaa nimenomaan elämää suurempien naisten, teatteri-, elokuva- ja laulajadiivojen, habituksesta. Diivan rooli oli myös 1800-luvun lopun naisnäyttelijöiden ja oopperalaulajattarien parhaimmiston oletusrooli. Kuinka diivan rooli näkyi Kaarola Avellanin julkisessa ja yksityisessä habituksessa? Tämän lisäksi Kaarola Avellan oli myös naisasianainen. Tässä joukossa kapinointi naisten pukeutumiskoodeja vastaan ja miehisten pukeutumiselementtien omaksuminen ei ollut tavatonta Suomessakaan. Tarkastelenkin tässä artikkelissa Kaarolan potentiaalista camp-henkisyyttä kolmesta näkökulmasta: Veitikka-Kaarola eli Kaarolan housuroolit näyttämöllä; Diiva-Kaarola eli traagillinen näyttelijätär ja tulinen luonne; sekä Suffragetti-Kaarola eli naisasianainen.

Veitikka-Kaarola

Kaarola Avellan esiintyi näyttämöuransa aikana useissa kymmenissä erilaisissa rooleissa, jotka vaihtelivat suuresti. Hän esitti sekä keveitä pariisilaiskomediarooleja että klassisten näytelmien traagisia sankarittaria. Se ettei häntä leimattu mihinkään tiettyyn fakkiin on Ilona Kemppaisen mukaan merkki hänen vahvasta ammattitaidostaan näyttelijänä (Kemppainen 2004, 38). Koko uransa ajan hän sai tehdä keskeisiä ja suuria rooleja sekä kotimaisissa ja ulkomaisissa näytelmissä.

”Näyttelijänä tahdoin ennen kaikkea esittää murtuvien osia, onnetonta rakkautta j.n.e., mutta toiselta puolelta myöskin ihan keveitä ranskalaisia salonkinäytelmiä. Ainoastaan jalojen ja tahrattomien luonteiden esittämistä olen taiteessani aina kammonnut ja tahtonut niitä väistää - silloisesta lapsellisuudestani huolimatta.”
(Kouta 1911, 20)

Kun katsotaan Kaarola Avellanin rooliluetteloa (Kemppainen 2004, 108–109) ei voi mitenkään sanoa, että housuroolit olisivat olleet suuri osa hänen ohjelmistoaan eikä toisen sukupuolen esittämisestäkään, mitä se tarkalleen tarkoittaakaan, ole paljon näyttöä. Näyttää siltä, että housurooleja oli vain kaksi: pariisilainen katupoika Joseph Bayardin ja Vandenburgin *Pariisin veitikassa* (1878) ja Jules Créquin rooli Mélesvillen näytelmässä *Pikku eversti* keväällä 1882. *Pariisin veitikkaa* hän esitti vielä ainakin 1887. Kemppaisen mukaan näytelmää esitettiin usean näytäntökauden ajan kiertueilla ja Helsingissä. (Kemppainen 2004, 52). Näiden lisäksi hänellä oli Portian rooli *Venetsian kauppiassa* näytäntökaudella 1882–83, ja arvostelut nostavat esiin erityisesti hänen ansionsa oikeussalikohtauksessa, - tässä kohtauksessahan Portia esiintyy miehen asussa. Eräänlainen rajatapaus näyttäisi olevan Gonerilin rooli *Kuningas Learissa* keväällä 1886. Hameasu ja olemus pitkine hiuksineen ovat naiselliset, mutta ylävartalon peittävä haarniska luo maskuliinisen vaikutelman. Asu oli ilmeisesti varsin tyyppinen sotaisen sankarittaren asu 1800-luvulla. Väistämättä tulee harmitelleeksi, että Avellan ei koskaan esittänyt Jeanne d'Arcia – Ida Aalberg teki sen vuonna 1887 Schillerin *Orleansin neitsyessä*.

Vaikka housurooleja ei ollut paljon, näyttää siltä, että Avellan sai ainakin *Pariisin veitikan* Josephistaan hyvin kiittävät arviot. Tosin täytyy myös sanoa, että etenkin uran alkuvaiheessa arvostelut lähes poikkeuksetta kehuivat Avellania muissakin rooleissa, olihan hän teatterin

tuore tähtinäyttelijätär, jonka tiedettiin opiskelleen näyttämötaidetta Ruotsissa. Epäilemättä Avellanin omat leikekirjat ja hänen niihin valitsemansa arvostelut antavat erityisen positiivisen kuvan hänen suorituksistaan. *Pariisin veitikka* oli kepeähkö huvinäytelmä, jonka sisältöä arvostelijat eivät näytelmänä kovin korkealle noteeranneet. Sekä vuoden 1878 että vuoden 1887 arvosteluista saakin sen kuvan että nimenomaan Avellanin suoritus teki esityksestä nautittavan teatterielämyksen, jossa näytelmän heikot puolet jäivät huomaamatta. (Leikekirjan arvostelut esityksistä Vaasassa, Viipurissa ja Turussa vuoden 1887 kiertueiden yhteydessä).

Avellanin Josephia kuvaillaan arvosteluissa hyvin tutkituksi roolityöksi, luontevaksi ja taidokkaaksi, jopa nerolliseksi ja Suomen oloissa poikkeukselliseksi. Esitys toi arvostelijoille elävästi mieleen muistikuvat suurisuisista rehvastelijoista, jotka Pariisin "boulewardeilla laskevat wiatonta pilaansa" (leikekirja). Tulivatpa joillekin arvostelijoille mieleen myös kotimaiset katupoikavariaatiot: "Det föreföll ibland, som om någon av våra inhemska gaminer, "poikaressut", hade blivit lösläpt, så naturligt och ungdomsrikt föllo fröken A:s repliker." (leikekirja)

Kuinka camp-henkisenä Avellanin Josephia voidaan pitää? Arvostelujen perusteella näyttää siltä, että Josephin roolissa Avellan onnistui hyvin yhdistämään ilmaisuunsa realistisen, poikamaisen, tason ja operetinomaisen housuroolien näyttämöllisyyden. Hänen mimiikkaansa ja gestiikkaansa kehuttiin, myös puheilmaisu sai tunnustusta. Jos nyt ei aivan akrobatiaa, niin kuitenkin jonkin verran fyysistä toimintaa sai Avellan myös rooliinsa sisältymään kiipeilemällä tuoleille ja keikkumalla niiden päällä (leikekirja: *Wasabladet* 7.5.1887) – ja roolikuvakin on otettu pöydällä seisovasta Josephista. Roolikuvan asu on housuasun pohkeiden puoliväliin ulottuvat saappaat, kapeahkot housut, vyöllä sidottu, lanteille ulottuva jakku, kolmikolkkahattu, jonka alla mahdollisesti pitkät hiukset. Vaikutelma on ensisijaisesti nuori nainen housuasussa. Katse kuitenkin suuntautuu rohkeasti kohti kameraa, mikä sopii hyvin poikamaiseen roolihahmoon. Yksityiskuvassa hän nuorena naisena olisi luultavasti katsonut siveästi sivulle.

Nuoria poikia kuvaavat housuroolihan eivät sinänsä olleet mitenkään tavattomia teatterissa, oopperasta puhumattakaan, vaikka harvassa niistä housurooleilla on niin keskeinen sija kuin *Pariisin veitikassa*. Suomalaisenkin Teatterin nuoret näyttelijättäret esiintyivät housuasussa. Esimerkiksi Olga Finne *Tukkijoen* Pöyhö-Kustaana tai Saimi Swan Ville-pojan roolissa Minna Canthin näytelmässä *Kovan onnen lapsia*. Paashipoikina he joutuivat myös yleisön eteen. Roolit olivat nimenomaan nuorten prepuberteettisten poikien, eivät aikuisten miesten rooleja.

Samalla tavoin kuin ballerinojen kevyet 'tutut', napakat, näyttelijättären sääriä myötäilevät housut palvelivat useimmiten miehisen katseen tirkistelytarkoitusta, vaikka poikaroolit muuten olisivat olleetkin viattoman epäseksuaalisia. Avellan esitti Josephin roolia 25–33-vuotiaana, joten aivan nuori hän ei ajan mittapuun mukaan ollut. Muistelmissa mainitaan myös, että housuihin pukeutuminen oli hänelle tuttua lapsuuden kesiltä (Kouta 1911, 18). Kysymyksessä ei siis ollut aivan kokematon ingenue, joka ensimmäistä kertaa joutui housuasuun.

Avellanin roolityötä arvostelijat kuvailivat muun muassa sanoin “weitikkamainen” ja “hellätunteinen”, myös työn tarkkuudesta Avellan sai kiitosta. Helsingin esityksestä vuonna 1878 kirjoitettiin:

Suomalaisessa teaterissa esitettiin tois-iltana ensi kertaa Bayardin miellyttävä hovinäytelmä “Pariisin weitikka”, jossa neiti Awellan reippaalla, luontevalla ja taiteellisella tawalla toimitti päähenkilön tehtävän. (leikekirja)

Turkuun 1887 tehtyä vierailua arvioitiin seuraavasti:

- - esitti neiti Awellan oivallisesti nuorta wilkasluonteista ja poikamaista Josephia (Pariisin weitikkaa) sekä herätti myötänsä naurua pienillä kepposillaan ja riemastusta herttaisella reippaudellaan. (leikekirja)

Näiden muutamien arvostelujen perusteella näyttää siltä, että Avellan toteutti roolin melko viattomaan ja perinteiseen tapaan – ainakaan se ei näytä mitenkään hätkähdyttäneen tyyliin. Campista tämän roolin yhteydessä on ehkä syytä puhua varsin varovasti, vaikka housurooleissa on aina oma queer-potentiaalinsa. Roolissa ei myöskään liene ollut kohtauksia, joissa Joseph olisi tutkinut heräävää seksuaalisuuttaan suhteessa johonkin naishahmoon, kuten joissakin housurooleissa tapahtuu. Yhdessä leikekirjassa olevista arvosteluista mainitaan vain, että kohtaukset Emelie Stenbergin esittämän rouva Meunierin ja Benjamin Leinon esittämän vanhan kenraalin kanssa toimivat hyvin. Emelie Stenberg esitti yleensä ns. duenna-rooleja, vanhempia ja kunniallisia naishahmoja, joten todennäköisyys queer-viritteiselle luennalle ei ole kovin suuri, mutta saattaahan olla, että näytelmätekstin nykyluenta voisi avata uusia queer- ja camphenkisiä tulkintamahdollisuuksia...

Joseph on pariisilainen katupoika, ja niinpä herääkin kysymys siitä, rikastuttiko Avellan roolityötä suorilla vaikutteilla Pariisiin suuntautuneelta opintomatkaltaan. Ensimmäisen kerran Avellan tietysti toteutti Josephin roolin juuri ennen ensimmäistä opintomatkaansa, joten suoria pariisilaisvaikutteita tästä ei liene perusteltua hakea. Pikemmin saattaa olla, että hän haki keinoja roolin toteuttamiseen Ruotsissa opiskeluaikanaan näkemistään oopperan ja näyttämön housurooleista. Pariisiin hän matkusti keväällä 1879. Katupoikia siellä varmasti riitti havainnoitaviksi, mutta on teoriassa mahdollista, että hän joko siellä tai samalla opintomatalla Berliinissä olisi nähnyt esimerkiksi kabaree-esityksiä, joissa naiset esiintyivät housuasuissa. Kiinnostava esimerkki on esimerkiksi kahviloissa esiintynyt laulajatar Jeanne Bloch, joka esiintyi sotilastakissa ja housuissa ja joka myöskin

– made it a point to play women with the gestures of men, with a male tone of voice, and with male attitudes to signify that women can do everything that men can do. (Berlanstein 2001, 206)

Uudessa Suomettaressa 23.4.1879 julkaistussa Pariisin matkakirjeessä tosin korostuvat vain korkeakulttuurisemmat vierailukohteet. Kemppaisen mukaan on ilmeistä, että Avellan teki myös toisen mahdollisesti Pariisiin ja Wieniin suuntautuneen ulkomaisen opintomatkan näyttelijävuosiensa aikana, mahdollisesti syksyllä 1884 (Kemppainen 2004, 45). Opintomatkailu näyttää kuitenkin erään arvostelijan mukaan kehittäneen hänen roolisuoritustaan Josephina:

Fröken Avellan spelade Josephs roll, hvilken hon någon gång förut, före sin utländska studieresa, utfört på finska scen. Vilken betydande utveckling skådespelerskans talang sedan dess nått, visade äfven återgifvandet af ifrågavarande roll. Det var lif, raskhet, ungdomlig kraft och värme i spelet; hennes uppträdande såsom den präktige gaminen utmärkte sig genom artistik ledighet och finhet och äfven minspelet var väl studeradt.

On ilmeistä, että *Pariisin veitikka* oli Avellanin muistetuimpia rooleja. Nimimerkki 'Arkadian aikainen' (Uusi Aura 2 III 1924 Naisten osasto) kirjoittaa vielä Avellanin 70-vuotispäivän yhteydessä:

Kaarola Avellan nuorena pojanviikarina, ketteränä, reippaana, sanavalmiina. Aikuiset olivat ihastuneita, mutta ennen kaikkea nuoriso. Ja varmaan "Pariisin

veitikan” nähtyään monikin pojan alku harjoitteli uutterasti voidakseen yhtä voimakkaasti ja miehekkäästi lyödä läimäyksen polveensa sanansa vahvistamiseksi, kuin oli sen tehnyt Kaarola Avellan Pariisin veitikkana.

Avellanin toisesta housuroolista markiisi Jules Créquista *Pikku eversti* -näytelmässä 1882 on leikekirjassa hyvin niukasti materiaalia, mikä on harmillista, koska tässä näyttäisi muutamien lausahdusten perusteella olevan kyse aikuisen miehen esittämisestä. Leikekirjaan käsin kirjoitetussa tekstissä käytetään luonnehdintaa “tuon miehekkään pääosan”. Suomettaren arvostelussa mainitaan, että suorituksessa oli “ranskalaista wilkkautta ja näppäryyttä”. *Morgonbladet* puolestaan kehuu suorituksen “raskhet, lif och ledighet”. Tämän näytelmän esityshistorian tutkiminen, mikäli aineistoa vain löytyy, on oma kiinnostava projektinsa.

Diiva-Kaarola

1800-luvun loppu oli länsimaisessa teatterissa suurten naisnäyttelijä-diivojen aikakautta. Sekä Kaarola Avellan että muut suomalaiset opintomatkaileijat näkivät eurooppalaisilla näyttämöillä näistä juhlituimpia, erityisesti Eleonora Duse, Réjane ja Sarah Bernhardt mainitaan matkakertomuksissa. Naisdiivat ovat kiinnostavia myös camp-näkökulmasta käsin, muutenkin kuin miehisen homokulttuurin inspiraation lähteenä. Diivan roolin esittäjälle itselleen, naiselle, se tarjosi mahdollisuuden ylittää naiselle asetetut rajat sekä näyttämöllä että sen ulkopuolella. Diivat esittivät suuret pääroolit, olivatpa ne sitten elegantteja maailmannaisia tai suuria traagisia osia. Ja suurista diivoista erityisesti Bernhardt esitti myös useita housurooleja, jotka eivät olleet vain veikeitä veitikoita vaan moniulotteisia, aikuisten miesten hahmoja. Diivat olivat myös diivoja näyttämön ulkopuolella, eksentrisyydessään he liikkuvat arkielämää suuremmissa sfääreissä. Keskimäärin heille sallittiin enemmän seksuaalista vapautta, miessuhteita ja jopa biseksuaalisuutta kuin keskivertonäyttelijättäriille. Tosin on myös kiinnostavaa miten diivoista ja pienemmistäkin näyttelijättäristä 1800-luvun loppupuolella muokattiin myös malleja porvarisnaisille – olivathan he erinomaisia välineitä pukujen ja kauneudenhoitotuotteiden markkinointiin – ja miten heidät yhä enemmän alettiin kuvata kotiympäristöissään (Berlanstein 2001, 225). Hyvä esimerkki tästä trendistä on Kaarola Avellanin arkistoissa oleva esite, Figaro-lehden liite Les étoiles de Paris, jota jaettiin Mme Jane Hadingin mm. Helsinkiin suuntautuneen kiertueen yhteydessä. Esite sisältää jutun näyttelijättärestä varsin porvarillisessa ja kunniallisessa kotiympäristössä (Teatterimuseo, Avellanin arkisto).

Kaarola Avellan oli Suomalaisen Teatterin tähtinäyttelijättär, joka uransa aikana löysi omimman alueensa suurten traagisten roolien esittäjänä (Krohn 1924, 21). Erityisesti kuningatar Elisabethin roolista tuli yksi hänen muistetuimmista suorituksistaan. Hän hallitsi kuitenkin myös salonkikomedian roolien vaatiman rekisterin. Rooliprofiilia ajatellen hän olisi voinut kantaa myös yksityiselämän alueelle ulottuvan diivan roolin. Näyttää kuitenkin siltä, että hän ei ottanut diivan roolia näyttämöuransa aikana vaan pikemminkin hän näyttää korosti ujouttaan ja jatkuvaa epävarmuuttaan näyttelijänä. Kempainen toteaa myös sitä, että hänen ulkoiseen olemukseensa ja vartaloonsa ei viitattu samalla tavoin kuin diiva Ida Aalbergin vartaloon (Kempainen 2004. 32). “Mutta Kaarola Avellanilta puuttui naisellinen viehkeys, jolla Ida Aalberg alkoi rumuudestaan huolimatta loistaa - ”, kirjoittaa myös Jalmari Finne (Finne 1939, 32). Olisiko taustalla ollut vastenmielisyys voimakkaasti seksualisoidun ihannaisen rooliin asettumisesta? Kiinnostavaa on sekin, että Avellan kieltäytyi hänelle tarjotusta *Kylän heittiön*

Boriskan roolista, josta tuli Aalbergin läpimurtorooli. Hänen sanotaan tehneen tämän sen vuoksi, että rooli oli pieni, yksinkertaisen maalaistytön rooli, joka oli hänelle liian vaatimaton. Suutela kirjoittaa kuitenkin myös tämän roolin voimakkaista (hetero)seksuaalisista innuendoista Aalbergin esityksessä (Suutela 2005, 80–83). On mahdollista, ettei Avellan halunnut asettautua seksualisoitujen katseiden kohteeksi näyttämöllä yhtä ennakkoluulottomasti kuin Aalberg. Avellanilla ei myöskään yksityiselämässään ollut kohuttuja mies-suhteita, joista olisi voinut rakentaa diivan julkisuuskuvaa. Vaikka diivoilla eksentrisimmillään saattoi olla biseksuaalisia suhteita, heidän seksuaalinen julkisuuskuvansa rakentui kuitenkin miespuolisten ihailijoiden ja sarjallisten miessuhteiden tai ainakin niiden todennäköisyyden varaan.

On kuitenkin kiinnostavaa, että Kaarola Avellanin näyttämön ulkopuolisesta elämästä löytyy diivamaisen voimakkaita piirteitä. Muistelmat kertovat, että hänellä oli vahvoja näkemyksiä Suomalaisen Teatterin näyttelijöistä ja ohjelmistosta, ja että hän myös pystyi ainakin osin vaikuttamaan Bergbomeihin omilla mielipiteillään. Kirsti Suonio kertoo muistelmissaan myös miten hän nuorena näyttelijättärenä pelkäsi mennä Kaarolan oppilaaksi, koska tämä oli tunnettu vaativuudestaan: “Häntä oli minulle kuvattu kauhean ankaraksi ihmiseksi! Kerrottiin, että hän lyö nyrkin pöytään ja potkaisee jalkaa ja huutaa, niin ettei tahdo uskaltaa suutansa avata.” (Suonio 1940, 23). Suoniolla on myös muistikuva Avellanin voimakkaista reaktioista roolimiehityksen suhteen. Suoniolle oli annettu Runebergin *Salamiin kuninkaiden* sokean Tekmessa-kuningattaren traagillinen osa – jota Kaarola Avellankin oli näytellyt vuonna 1903.

Runebergin 100-vuotispäivänä 1903 näyteltiin “Salamiin kuninkaat”. Minulla oli Tekmessan osa. Tohtoria vastaan tuli kerran kadulla vastaan Kaarola Avellan ja sanoi: - Mitä tohtori ajatteleekaan! Te annatte comédiennelle tragédiennin roolin, mitä totisesti ajattelettekaan! Tohtori vastasi hyvin rauhallisesti: - No, jos hän taittaa niskansa tässä, niin onhan hänellä komedia jäljellä! Kuultuani tämän ajattelin: ahaa, minäpä pyrin Avellanin luokse lukemaan rooliani! Valmistin sen ensin melkein sellaiseksi, kuin voin sen saada. Sitten pyrin Avellanin luokse lukemaan, ja hän otti minut ystävällisesti vastaan. Kun olimme muutamia kertoja käyneet osan läpi, hän sanoi minulle: - No, ehkä siitä ei tulekaan kovin hullua! Ehkäpä te kuitenkin pärjätte siinä. (Suonio 1940, 71–72)

Myös katsomossa Kaarola Avellan oli varsin "suorakas" (termi Kaarlo ja Emilie Bergbomin kirjeenvaihdosta, Kemppainen 2004, 50) - ja äänekäs. Jalmari Finne muistelee:

Hän oli pohjaltaan herkkä ja sydämellinen, mutta puheissaan tavattoman jyrkkä, jopa tönkeäkin. Niin temperamenttinen hän oli, että jonkun suosikkinsa esiintyessä hän katsomossa saattoi puoliääneen ilmaista mielipidettään ja vaikutti aina hyvin häiritsevästi lähellä istuviin katsojiin. Kaarlo Bergbomia hän tavan takaa rökitti jonkun suosikkinsa puolesta. (Finne 1939, 32–33)

Entä yksityiselämän housuihin pukeutuminen? Ilona Kemppainen on löytänyt herkullisen katkelman Hanna Aspin kirjeestä Anni Canthille vuodelta 1884:

"Olimme yhden päivän Kangasalla ja ihastuimme siellä ääreesti neiti Avellaniin, hän oli niin sievä poikapuvussaan mustilla sametti pöksyillään, punaisella paidallaan ja pienillä saappaillaan. Hän käy siellä aina poikana. Päätimme laittaa itsemme samaan tyyliin." (Kemppainen 2004, 53; myös Suutela 2005, 75–76)

Vuonna 1884 Kaarola Avellan oli 31-vuotias, ja *Pariisin veitikan* ja *Pikku everstin* ensiesitykset olivat olleet jo useita vuosia aiemmin, joskin edellinen vielä palasi ohjelmistoon tuon ajan kohdan jälkeen. Puvun kuvaus on kiinnostava: samettihousut, punainen paita ja saapikkaat. Josephin roolikuva tulee väistämättä mieleen. Sana "sievä" luo myös varsin viattoman vaikutelman. Ainakaan kysymys ei tunnu olevan maaseudun ulkotöihin sopivasta asusta... Housurooleihin tarvittavasta, näyttelijöiden itsensä hankittavasta vaatekerrasta ei myöskään liene ollut kysymys, koska "naiset saivat roolissa tarvittavan miehen asun teatterin vaatekammioista" (Suutela 2005, 145). Sateenkaari-Suomi -kirjassa julkaistussa yksityiskuvassa (s. 142) Avellanilla on myös jalassaan puolisääreen ulottuvat saappaat, istuvat housut ja puvuntakki, jonka alla on paita tai pusero. Hiukset ovat lyhyet. Kädessä on kudin ja katse suuntautuu viistosti vasemmalle.

Kuvauksen konteksti on kiinnostava. Kuvaus on Kangasalta, alueelta, jossa Avellan useiden vuosien ajan vietti kesäänsä parantaakseen suomenkieltään. Kysymyksessä on siis jonkinlainen loma-ajan rooli, ehkäpä todellakin paluu lapsuuden ajalta periytyneeseen kesäaikojen poikien vaatteisiin pukeutumiseen. Vaikka Sateenkaari-Suomi -näyttelykirja vihjaakin, että Avellan pukeutui mielellään housuasuun vapaa-aikanaan, niin aikalaisten muistelmissa ei ole

mainintoja siitä, että hän ainakaan Helsingissä olisi liikkunut housuasussa. Tosin tätä juttua varten lukemissani muistelmissa ei myöskään mainita sitä, että Avellan olisi jakanut talouden Emelie Stenbergin ja myöhemmin Alexandra Ahngerin kanssa. Tämä on sinänsä mielenkiintoista, koska Avellan antoi näyttämöopetusta omassa kodissaan.

Glory Leppäsen muistelmissa on kiintoisa muistikuva Kaarolasta vuodelta 1922. Leppänen oli juuri valmistautumassa ensimmäiseen suureen rooliinsa Kansallisteatterissa – roolina oli tuo *Salamiin kuninkaiden* Tekmessä, jota Avellankin oli esittänyt. Yksityistuntejakin Leppänen oli Avellanilta ottanut, mutta jättänyt ne sittemmin Eino Kaliman neuvosta. Kuvaus antaa elävän ja lievästi ironisenkin vaikutelman sekä lähes 70-vuotiaan Kaarola Avellanin diivakäyttäytymisestä että hänen pukeutumisestaan:

Kaarola Avellanin huone oli tupaten täynnä huonekaluja, valokuvia, sohvatyynyjä ja antimakasseja. Hän oli lyhyt, lihavahko ja tiukkaan korsetoitu, tukka oli miesmäisen lyhyeksi leikattu. Hän oli liikkeissään jäntevä ja miesmäinen. Opiskelumme lomassa tämä 69-vuotias Ida Aalbergin katkera kilpailija, kasvot valkoisina pohjamaalista ja posket ruusuisiksi meikattuina kertoi minulle selostavin liikkein näyttelemisestään Ida Aalbergin kanssa Maria Stuartissa: “Jag var så här och Ida var så här, men vi var lika stora, för jag växte på scenen jag.” (- -)

Nyt tavatessani hänet Bulevardilla hän seiso i kadulla juurevana, mustassa nilkkoihin ulottuvassa takissa, musta miehentyylinen hattu päässään ja sateenvarjo kädessään ja kuulusteli minua: “Nå, hur känns det nu?” - “Ganska obehagligt.” “Hm. Jag har alltid sagt, att inte passar lyckig kärlek för er. Det skall vara olycklig kärlek. Olycklig kärlek.” (- -). Kun hän bassoäänellä huusi: “Olycklig kärlek”, hän tehosti sanojaan pontevilla sateenvarjon heilautuksilla ja hänen äänensä ylitti katumetelin. Minusta tuntui, että liikenne Bulevardilla pysähtyi. (Leppänen 1970, 75–76)

Leppäsen kuvaus ikääntyneen Kaarola Avellanin pukeutumisesta on vahvan maskuliininen. On kuitenkin lisättävä, että leikekirjoihin sisältyvissä juhlakirjoituksissa on kuitenkin myös pehmeämmänoloisia kuvia vanhasta Kaarola Avellanista (TeaMA, leikekirja).

Suffragetti-Kaarola

On ehkä hivenen epäkorrektia ja epäoikeudenmukaista käsitellä vuosisadan vaihteen suffragetteja camp-näkökulmasta, koska pukeutumiskoodien rikkominen ei naisasianaisille itselleen ollut niinkään ironialähtöistä, vaan vakavaa poliittista toimintaa ja tärkeä osa ”emansipatsioonia”. Harvat käyttivät kokonaan miesten asua, mutta osalle se tarjosi mahdollisuuden oman ei-heteroseksuaalisen identiteetin rakentamiseen. Edellä olevassa sitaatissa Glory Leppänen luonnehtii Kaarola Avellanin pukeutumista tavalla, joka istuu hyvin naisasianaisen habitukseen.

Kaarola Avellanilla oli kiinteät suhteet naisasialiikkeeseen. Avellanin sisar Elisabeth Löfgren oli Suomen Naisyhdistyksen perustajajäsen ja Kaarola Avellankin oli jäsenenä tässä yhdistyksessä. Johtavista suomalaisista naisasianaisista Alexandra Gripenberg ja Hilda Käkikoski olivat hänen kaunoluvun oppilaitaan. Avellanin leikekirjaan sisältyy myös Alexandra Gripenbergin kirjoittama *Oikeutta kaikille* -juttu, joka on julkaistu 29. p:nä huhtikuuta 1904. Tässä jutussa oikaistaan jämäkkään sävyyn aikaisemmin kirjoitetussa Suomettaren jutussa olleita virheitä, jotka liittyvät Avellanin ansioihin kaunoluvun opettajana. (TeaMA, leikekirja)

Leikekirjassa on myös artikkeli Naisten ääni -lehestä. Artikkelin liittyy mahdollisesti Avellanin 60-vuotispäivään, koska samoilla sivuilla on tähän merkkipäivään liittyviä lehtileikkeitä. Jutussa viitataan siihen, että Avellan ”oli jo nuorena tyttönä tavattoman innostunut naisasiasta, jopa hengen uhraamiseen asti. Näin puhui Kaarola Avellan monta vuotta sitten eräässä ystäväpiirissä, joka oli koolla hänen sisarensa Elisabeth Löfgrenin kodissa.” Kiinnostavaa on myös se, että kirjoittaja muistelee samassa yhteydessä erityisesti *Pariisin veitikkaa*. ”Oli todellakin suuri nautinto katsella häntä siinä, niin lystikäs, ketterä ja notkea hän oli esittäessään suurkaupungin katupoikaa, joka sen vilinässä on saanut käsitteensä hyvästä ja pahasta.” (TeaMA, leikekirja)

Kaarola Avellanin nuoruuden housuroolilla Josephina näyttää siis olleen kantavuutta yli vuosikymmenten. Vaikka se vaikuttaa viattomalta ja ”sievältä” kuten Kaarola Avellanin vapaa-ajan housuasua niin siinä on kiinnostavaa, emansipatorista, ei-heteronormatiivista potentiaalia, jonka tietoiset ja alitajuiset katsojakulmat saattavat laajentaa jopa campin suuntaan (ks. Rosenberg 2000, 11). Päättiväthän Hanna Asp ja Anni Canthkin Avellanin samettipöksyjen

inspiroimina laittaa itsensä samaan tyyliin. Housuasun herättämää mielikuvaa vapaasta ja vahvasta naisesta korostaa tätä kokemusta purkaessaan myös Hanna Suutela (2005, 76). Ja nimimerkki 'Arkadian aikainen' vahvistaa vapaan ja vahvan mielikuvan vielä Avellanin vanhuuden vuosilta:

Jos Kaarola Avellan olisi ollut mies, niin eiköhän hänestä olisi tullut sotaherra. Siihen viittaa hänen erinomainen ryhtinsä. Suoraselkäisenä, pää pystyssä hän yhä edelleen kulkee, huolimatta 70 ikävuodestaan.. - - Ja kun hän jonkun mielipiteensä lausuu, niin ei totisesti ole äänessä haparoimista ja etsintää. Hän sanoo, että niin se on ja niin se silloin on. Hän on vakaumuksen ihminen ja vakauksensa hän uskaltaa sanoa julki. (TeaMA, leikekirja)

Lyhytkin katsaus Kaarola Avellanin elämään ja erityisesti housurooleihin veitikkana, diivana ja naisasianaisena avaa monia kiinnostavia kysymyksiä, joita voi ulottaa jopa camp-tasolle. Niukkojenkin arkistoaineistojen ja tähän mennessä tehdyn tutkimuksen perusteella näyttää siltä, että Kaarola Avellanin ura ansaitsee vielä lisätutkimusta. Queer-tutkimuksellinen näkökulma on epäilemättä yksi hyvin hedelmällinen lähtökohta, josta kannattaa jatkaa.

Lähteet

Arkistoaineistot ja painamattomat lähteet:

Teatterimuseon arkisto, Kaarola Avellanin arkisto TeaMA 1207

Kemppainen, Ilona, 2004. *"Oi raakaa rakkautta!" Kaarola Avellan suomalaisen teatterin ammattilaisena.* Teatteritieteen pro gradu.

Kirjallisuus

Berlanstein, Leonard R., 2001. *Daughters of Eve. A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin-de-siècle.* Harvard University Press, Cambridge, Mass & London.

Finne, Jalmari, 1939. *Ihmeellinen seikkailu. Ihmisiä, elämyksiä, mietteitä.* K.J. Gummerus Osakeyhtiö, Jyväskylä.

Kouta, Aarni, 1911. *Suomalaisia näyttelijöitä.* Arvi A. Karisto, Hämeenlinna.

Krohn, Helmi, 1924. *Kulissien takaa. 20 suomalaisen näyttelijän lapsuus ja nuoruusmuistoja.* Otava, Helsinki.

Leppänen, Glory, 1970. *Elämäni Teatteria.* Otava, Helsinki.

Mustola, Kati & Pakkanen, Johanna (toim.), 2007. *Sateenkaari-Suomi.* Like, Helsinki.

Rosenberg, Tiina, 2000. *Byxbegär.* Anamma, Göteborg.

Suutela, Hanna, 2005. *Impyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa.* Like, Helsinki.

Suonio, Kirsti, 1940. *Kirsti Suonio kertoilee.* WSOY, Porvoo & Helsinki.

Kurkistus suomalaisen teatterihistorian kaappiin

HANNA-LEENA HELAVUORI

*"För det kan vara si
och det kan vara så
och för det mesta lite si och så –
det råkar bli
helt apropå
och hur kan vi
dra någon gräns
för lag och rätt
På något sätt
så gör man som det KÄNNS."*

(katkelma, Si-och-Så Visan; Lars Jansson *Crash*; laulujen sanat Tove Jansson- Lilla Teatern 1964)

Kirjoitukseni kumpuaa 1970-luvun teatterin heteromaskuliinisten sankareiden mielikuvistani. Näitä sankareita olin katsellut Kalle Holmbergin ja Jouko Turkan ohjauksissa. Nämä miehet olivat tulleet tutuksi livenä lavalta tai valokuvista. Suomalainen kansanteatteri oli teatterihistorian kanonisoimien *Pohjalaisten*, *Seitsemän veljeksien*, *Olviretken*, *Tuntemattoman sotilaan* miesten kansanteatteria. Tyhjällä näyttämöllä nähtiin yksinäisen miehen eksistentiaalista sankaruutta ja kärsimystä tai mieskollektiivin uhoa. Sitten näyttämölle tuotiin alitajunta: kaukana toisistaan olevien "naisen" ja "miehen" sukupuolen essentiaa: itkevää, hysteeristä naista, lihallisia kypsiä naisia, erotiikkaa, voimaa, hikoilevaa, punttisalilla tai lenkillä käynyttä urheilijamiestä. Lihaksikkuus oli vallan merkki, se todisti näyttämöauktoriteettia, myös naisten. Kun tällaiset kuvat elivät omalla verkkokalvolla, maskuliinisuus 1930–1950-lukujen esityskuvissa hämmensi. Niistä "pistikin silmään" kokonaan toisenlaista maskuliinisuutta ja erilaista läsnäoloa. Ero oli huikaiseva. Leo Lähteenmäki, Ossi Kostia, Tarmo Manni, Martti Katajisto. 1950-luvun maskuliinisuudet näyttäytyivät kuvissa radikaalisti erilaisilta. Mitä nämä miehet kuvissa tekivät? He poseerasivat, he katsoivat kaukaisuuteen, heissä oli jotain unenomaista ja epätodellista, osin surumielistä. Keiden eroottis-visuaalista mielihyvää varten he olivat kuvissa?

Teatterimuseon kuva-arkistoon on tallennettuna suuri määrä seksuaalisuuksilla leikittelyä, operetin ja farssien ihanaa tingeltangelia, ristiinpukeutumista, poseeraavia androgyynejä miehiä, dandyja, eksotiikkaa, miehiä univormuissa, ”sukkahousuissaan”, naisellisine eleineen, liiallisina, kuvista ulostyöntövinä. Kuvissa kukoisti hörhöily, kitch, silkka ihana kamala huono maku. Kuvista päätellen, sellaiselta näytti teatterin valtavirta 1960-luvulle saakka. Kuvissa oli läsnä se, mistä ei puhuttu. Kuvista välittyi sukupuolten maskeraadi. Niistä välittyi poseerauksia, häpeilemätöntä kevytmielisyyttä, keinotekoisuutta, itsestään tietoista ekshibitionismia, leikitteleviä silmäniskuja, flirttailua kuvitteellisen katsojan kanssa.

Aineistojen äärelle minut johdatti ensimmäisessä vaiheessa työväenteatterin tutkimus ja näiden tutkimusaineistojen esiin nostattama aatteen ja arjen välinen ristiriita. Työväenteatterin voi sanoa olleen juuri se kurittoman karnevalistisen tarjoaja: aggressiiviset farssit ja parjatut operetit; sulavaliikkeiset 1920- ja 1930-lukujen operettisankarit edustivat kokonaan toisenlaista maskuliinisuutta, campin kurittomuutta samoin kuin operettien lavastuksetkin kaikessa liioittelevuudessaan tai huonossa maussa. Campia voisi siis ryhtyä etsimään opereteista, vaikkei suomenkielinen teatterikulttuuri camp-tietoisuudella liiemmin ole juhlinut. Ajattelen, että camp edellyttää vaurasta, vapaata porvaristoa, se edellyttää understatementia, kykyä luoda, lukea ja tunnistaa ilmitiekstin takaisia tyylikkäästi vähätteleviä piilomerkityksiä. Tällainen huumori meillä kehittyi ja sitä viljeltiin lähinnä Vivica Bandlerin Lilla Teaternissa. Työorientoituneessa, sanan kirjaimelliseen yksitotiseen merkitykseen uskovassa suomalaisessa (lue suomenkielisessä) kulttuurissa ei tällaiseen leikittelyyn ollut sijaa. Suomenruotsalainen ja suomenkielinen teatterikulttuuri näyttäytyivät tässä suhteessa erilaisina. Operetit, revyyt ja myöhemmin kabaree kuuluivat vapautuneemmin suomenruotsalaiseen teatteriin, jolla ei näytännyt olevan pakkomielleltä kasvattaa.

Campin tutkiminen edellyttää suomalaisessa teatterissa hyppäämistä monien rajojen ylitse: yli kielirajojen, ns. taiteen ja viihteen, genererajojen sekä sukupuolirajojen sekä harrastaja- ja ammattilaisrajojen. Kyse on siis ainakin neljästä–viidestä transgressiosta.

Jos suomalaisen teatterin historian sivuilla kirjoitettaisiin vain heteroseksuaaleista, jäisi historia melkoisen lyhyeksi. Paradoksaalista on, että ei-heteroseksuaalit todellisuudet ovat eläneet teatterihistorioissa ja muistelmassa jonkinlaisena julkisena salaisuutena, johon on viitattu ja josta on vihjailtu. En kaipaa ”bongaa homo” tai ”bongaa lesbo” -historiaa, mutta Campnäyttelyn yhteydessä haluan pohtia, mistä tämä paradoksi, ambivalenssi ja hiljaisuuden

kulttuuri johtuvat. Yritän avata aikaisemmin salattua ja vaiettua teatterin todellisuutta. Olkoon tämä ensimmäinen vaihe kaapin tuuletus ja näkökulman avaus. Toivon avaukseni johtavan tulevaisuudessa systemaattiseen lähdeaineiston etsintään, teatterihistorian kirjoittamiseen sekä esitysanalyysiin, joissa teatterin todellisuuksia lähestyttäisiin myös queer-näkökulmasta ja purettaisiin teatterissa vallitsevia tapoja puhua seksuaalisuudesta, identiteeteistä ja vallasta. Tulevaisuudessa odotan monitieteistä, laaja-alaista pohdintaa siitä, minkälainen oli/on toiseuttava traditio ja miten häpeän tunnetta ja normatiivista halu/ruumis/rooliyhdistelmää on teatterissa rikottu.

Teatteri on diskursiivinen muodostelma Michel Foucault'n tarkoittamassa mielessä. Se on teatterissa tuotettujen konventioiden, käytäntöjen ja teorian sekä taitojen luoma kokonaisuus. Se on myös arkisto, mahdollisuushorisontti, joka pitää sisällään ne "säännöt" tai tietotaidot, joihin teatterin tekeminen kulloisenakin aikana perustuu. Diskurssin muodostavat ne vakiintuneet ja vaikutusvaltaiset puhetavat, jotka säätelevät teatteria koskevan tiedon ymmärtämistä ja sen esittämistä. Suomalaisen teatterin historiaa voi hyvin kuvata Eva Kosofsky Sedgwickin teoksessaan *Epistemology of the Closet* (1990) esittämällä kaapin (closet) metaforalla. Kaapille ovat ominaisia julkiset salaisuudet, vaikeneminen, hiljaisuus ja kiertoilmaukset.

Suomalaisen teatterin itseymmärrystä säätelivät toisaalta suomalaisuusliike, toisaalta kansalaisyhteiskunnan liikekannallepano (kansanliikkeiden teatteri, joista vahvimpana työväenliike ja työväenteatteri). Kummastakaan näkökulmasta homoseksuaalisuutta ei käsitteellistetty. Ei oikeastaan ollut mitään ajattelun välineitä käsitteellistää. Varhaisvaiheessa oltiin rakentamassa käsityksiä hegeliläis-snellmanilaisesta kansalaisuudesta perheen, taloudellisen kansalaisyhteiskunnan ja valtion kolmijaossa. Teatteri oli Suomen ja suomalaisuuden takomo. Teatteri sinänsä oli kuitenkin usein koettu – jollei nyt suorastaan syntiseksi tai epäsiiveilliseksi – niin maineeltaan vähintäänkin epäilyttäväksi. Suomalaista Teatteria ja sen suomalaisuusideologiaa markkinoitiin kuitenkin erityisesti naisnäyttelijöiden avulla. Naisnäyttelijöistä rakennettiin fennomaani-ihanteiden ruumiillistumia, heistä tuli fennomanian tyttäriä, aatteen papittaria, kuten Hanna Suutela on teoksessaan *Impyet* osoittanut. Naisnäyttelijyyttä ei kuitenkaan toistaiseksi ole yksityiskohtaisemmin pohdittu ja käsitteellisesti analysoitu, ei liioin miesnäyttelijyyttä, ja erilaisia sukupuoli-identiteettejä. Silmiinpistävää on kuitenkin havaita, että naimattomien näyttelijöiden osuus oli suuri – jo tällainenkin selvitys avaisi eteenpäin. Yksityiskohtaisen tutkimuksen edetessä me luultavimmin löydämme Suomalaisen Teatterin

varhaisesta vaiheesta miehisen kumppanuuden vahvoja siteitä, naisten välistä ystävyyttä, keskinäistä ihailua.

Teatteria on Suomessa tarkasteltu kansallisuuden, ja toisaalta kansalaisyhteiskunnan ja joukkojärjestäytymisen näkökulmasta, kansallisen ja politiikan näkökulmasta, toisaalta instituutioiden, ja merkittävien ohjaaja/johtajapersoonallisuuksien mutta ennen kaikkea (nais)näyttelijöiden näkökulmasta. Korkeakirjallisessa ja instituutiokeskeisessä, vakavan draaman arvokkuutta painottavassa näkökulmassa populaarille ei ole ollut sijaa muualla kuin muistelmissa. Instituutiohistoriat paljastivat teatterin sisällä vallitsevien lajityyppien jaon: vakava draama klassisena ja modernina, vähemmän arvokkaat komediat ja farssit sekä operetit ja laulunäytelmät, myöhemmässä vaiheessa musikaalit. Populaarin teatterin historiaa ei ole kirjoitettu. Muistelmissa elävät sattumukset, teatterikaskut, omat roolisuoritukset, mutta oma minuus useimmiten sukupuolettomana.

Teatterin historia, sen traditiot ja sopimukset ovat performatiivisia ja sellaisenaan vallankäyttöä. Kerronta on sulkenut pois tiettyjä asioita, nostanut toisia esiin. Myös traditio luodaan toistamalla, mutta traditioita voidaan myös horjuttaa. Miten teatterihistoriaa on kirjoitettu ja kuvitettu, miten sitä on kierrätetty? Millaiset taiteilijat, missä rooleissa, millaiset esitykset ovat saaneet näkyvyyttä? Suomalainen teatterihistoria on tuottanut kansallisen teatterihistorian suuren kertomuksen, jossa näyttämön protagonistina ovat heteroseksuaaliset maskuliiniset sankarit ja maan neitsyet ja äidit.

Suomi oli agraarinen teatterimaa, jossa modernisaatio läpäisi teatterin hyvin myöhään. Eikä ole edes perusteetonta väittää, ettei modernisaatio vielääkään ole läpäissyt teatteria tai vähintäänkin että modernin merkitys on ollut vähäinen suomalaisen teatterin itseymmärryksessä. Merkittävää kuitenkin on, että Suomen Kansallisteatterissa esitettiin Oscar Wilden *Salome* 1905 nimiosan esittäjää Elli Tompuria tutkineen Helka Mäkisen mukaan "laimentumattomana tulkintana". Salomen homoseksuaalisuutta ei ollut haihdutettu vaihtamalla Herodeksen hovipalvelija housurooliksi. Homoseksuaalisuus ei kuitenkaan manifestoitunut julkisessa vastaanotossa tai julkisuudessa. Samanaikaisesti Svenska Teaternissa esitettiin dekadentti-kirjailija Oscar Wilden teoksia ja Suomessa vallitsi jonkinasteinen Wilde-buumi. Mäkisen mukaan Wildeä kohtaan tunnettu myötämielisyys on saattanut johtua myös tietämättömyydestä. Hän toteaa kuitenkin, että Wildella julkisena homoseksuaalina ja marttyyrinä oli

ilmeinen merkitys homoseksuaalisen identiteetin muotoutumiselle suomalaisessakin todellisuudessa. Suomessa käytiin 1900-luvun alussa vilkasta keskustelua seksuaalisuudesta, erityisesti suomenruotsalaisen *Euterpe-lehden* (1901–1905) ympärille ryhmittyneiden kulttuuriradikaalien ja yltiöindividualistien piirissä osana dekadenssin harrastusta.

Suomalaisessa modernistisessä kirjallisuudessa 1900-luvun alkupuolelta lähtien vakaa identiteettikäsitys alkoi huojua avaten mahdollisuuksia erilaisten subjektien tuottamiseen ja nostaan esiin myös kysymyksen naissubjektiudesta. Toivottavasti dekadenssin ja symbolismin tutkimus teatterissa tuottaa myös lisää tietoja ei-normatiivisesta seksuaalisuuden esittämisestä. Tarvitaan tutkimusta siitä, miten seksuaalisuudesta vuosisadan alussa käydyt keskustelut heijastuivat – eivät pelkästään näytelmiin – vaan myös teatteriin ja esittämisen käytäntöihin. Myös työväenkulttuurissa; Elviira Willmanin Sörnäisten työväennäyttämöllä (1907) esitetty, mutta ei Kansan Näyttämölle kelvannut näytelmä *Kellarikerroksessa* toi näyttämölle prostituoidut, juopot ja kaupunkiköyhälistön. Willman oli ei-normatiivisen seksuaalisuuden esittelijä käsitellessään näytelmässä myös homoseksuaalisuutta. Elsi Hyttisen tutkimukset Kellarikerroksen homoseksuaalisuudesta sekä tuleva väitöskirjatyö Elviira Willmanista tulevat tuottamaan uutta tietoa työväenkulttuurista. Työväenliikkeen piirissä vastustettiin vuonna 1908 yleisiä kapea-alaista moraalikäsitteitä horjuttaneen Willmanin kansanedustajaehdokkuutta. Sylvi-Kyllikki Kilven mukaan Willman olikin yksinäinen ilmiö työläisnaisliikkeessä. Jäikö 1900-luvun alkuvuosien kiihkeä liikkuvuuden ja sosiaaliradikalismien kausi lyhytaikaiseksi ja syrjäytyi normatiivisuuden tieltä? Minkälainen oli tilanne Svenska Teaternissa? Valtavirtateatterien identiteettien representaatiot eivät ehkä olekaan niin jäänteenomaisia ja ongelmattomia, kuin millaisina me olemme ne nähneet.

Sisällissodan post-trauma, kahtia jakautuneet lukkiutuneet poliittiset teatteririntamat ja asemiinsa kaivautunut julkinen teatteripuhe sekä huvivero halvaannuttivat teattereita. Teatterista tuli muiden taiteiden tapaan identiteettiä luova tekijä itsenäisyyden alkuvuosien suomalaisessa yhteiskunnassa. Sisäisesti ristiriitaisessa ja poliittisesti monisyisessä 1920-luvun teatteritodellisuudessa käytiin myös keskustelua sukupuolesta osana modernia. Aika synnytti uusia mies- ja naisidentiteettejä, eurooppalaisen poikamiestyön, ”garconne”, ”miehistyneen naisen”, ”flapperin”, ”poikaneidon”, ”naisgentlemanin”. Miehiseen asuun pukeutunut nainen edusti uutta sosiaalista kategoriaa lesboja, tosin miehistyneen naisen tai lesbon välistä eroa ei ollut. Keskustelussa kannettiin huolta garconneismin voittokulusta ja naisten miehistymisestä. Toisaalta paheksuttiin ”Beau Brummeleiden”, ”chorus-boysien”, ”gigoloiden”, ”dandyjen” tai ”Prinssi Ruususten” olemassaoloa. *Työväen Näyttämötaiteessa* puolestaan kirjoitettiin seksu-

aalisen vetovoiman vaikuttavan naisnäyttelijän menestykseen ja todettiin, että nainen voi olla myös naisen halun kohteena (19-20/1927). Kiinnostavaa olisi tutkia *Naamio-* ja *Työväen Näyttämötaide* -lehtien ja ennen kaikkea myös esimerkiksi sellaisten kirjallisuuslehtien kuin *Ultra*, *Quosego* ja *Kirjallisuuslehti* keskustelua sukupuoli-identiteeteistä.

Vuosikymmen tuotti porvarillista perheinstituutiota ravisuttelevan Jotunin karnevalistisen *Tohvelisankarin rouvan*, jonka mukaisesti ”Elämälle ei voi muuta kuin nauraa, jos sen vakavasti ottaa.” Sikahumalainen ruumisarkkuun sammunut mies kömpii ylös arkustaan, siellä ovat laillistetut ja laillistamattomat puoliset ja lapset, vanhempi mies on aisankannattaja, jota vaimo nuoren rakastajan kanssa pettää. Tämä halun ja haun uljas ja uskalias, kuvitelmiä ja illuusioita sekoittava näytelmä esitettiin Suomen Kansallisteatterissa ”Kodin viikolla” vuonna 1924. *Tohvelisankarin rouvan* nähtiinkin sitten kaivavan maata yhteiskunnan perusrakennelman perheen ympäriltä. Esityksen herättämä ”siveellinen suuttumus” johti Kansallisteatterin tilasta eduskunnassa käytyyn keskusteluun ja sanomalehtipolemiikkiin. Ehkä *Tohvelisankarin rouva* olisikin avattavissa myös camp-näkökulmasta.

1920- ja 1950-luvun ohjelmistojen valtavirran muodostavat farssit, komediat ja operetti tarjoaisi runsain mitoin aineistoa tarkastella viihteestä ja viihteen sukupuolista käytävää taistelua. Camp-näkökulmasta voisi avata myös sotienvälistä kevyttä teatteriohjelmistoa, populaaridraama- ja musiikkiteatteria, ohjelmistojen sukupuoli-identiteettejä ja sukupuolten representaatioita. Richard Dyer on todennut, että viihteen sisällä käytävällä taistelulla on merkitystä ja että viihteen kehityksessä marginaalisilla ryhmillä (naiset, mustat, homot) on ollut keskeinen rooli. Dyerin tarjoamat näkökulmat ovat sovellettavissa suomalaisten teattereiden viihteellisten ohjelmistojen ja esitysten tutkimiseen. Operetin eskapismi ja toiveiden täyttymys viittaavat viihteen utopistiseen potentiaaliin. Merkittävää on, että Dyerin mukaan viihde toimii sensibiliateetin tasolla, ei-representationaalisten merkkien (väri, tekstuuri, liike, rytmi, melodia) tasolla. Dyerin kategoriat yltäkylläisyys, energia, intensiteetti, läpinäkyvyys ja yhteisö olisivat käyttökelpoisia. Tilaa olisi myös yksittäisten operettisankareiden kuten Leo Lähteenmäen tai Svenska Teaternin Erik Frölingin tutkimiselle ja ”operettihurmuriuden” tarkasteluun. Oireellista on, että esimerkiksi näyttelijä Teuvo Puro totesi haastattelussaan (Näyttämö 1/1936) vaatimuksenaan, että hänen esittämänsä ”henkilö on todella mies eikä mikään hörönlörö”. Puron vaimonkin mukaan tuntui naurettavalta ajatella, että aviomies olisi näytellyt ”rakastajan osia”. Olivatko siis rakastajat ja operettisankarit ”hörönlöröjä”, jotka eivät olleet ”todella miehiä”?

Sodanjälkeisen moraalitalouden (Alasuutari) selkärankana olivat eettiset periaatteet ja yhteisvastuu. Kansaa ohjattiin moraalisesti oikeaoppiseen elämään. Sodan myrskystä selvinneen kansakunnan teatterista tuli itsetunnon, tulevaisuuden uskon ja kansainvälistymisen rakentaja. Teatterin tehtävänä oli tarjota eettistä sisältöä kansakunnan koossapitämiseksi ja teatteri oli yksi sodan haavojen lääkitsijä. Muuttuneissa olosuhteissa käytiin myös poliittista ja kulttuuripoliittista kamppailua teatterin sisällöistä ja tehtävistä. 1940-luvun lopun ja 1950-luvun teatterissa näkyy ambivalenttius, jonkinlainen mykkyys tai toisaalta tirkistelevä hiljaisuus ja jännite. Samaan aikaan farsseja esitettiin ylenpalttisen paljon. Tässä moraalitaloudessa hyväksytyjen koodien ylityksestä, juuri populaariin sisältyvästä (seksuaali)poliittisesta kertoi Eino Salmelaisen ohjaaman *Kalle Aaltosen morsiamen* (1947) herättämä suuri suosio ja samanaikainen pahennus. Jokseenkin sivussa vailla keskustelua Svenska Teaternissa Vivica Bandler saattoi ohjata Genet´n *Jungfrulekenin* (les Bonnes) 1949.

1950-lukua olisi kiinnostavaa tutkia kaapin draamana tai kaapin teatterina ja selvittää, millä tavoin piilevät homoseksuaaliset alitekstit näyttämöllistyivät, minkälaista maskuliinisuutta ja naiseutta teatterissa rakennettiin aikakaudella, jossa sukupuolta koodittivat tehokkaasti miehille ja naisille suunnatut käyttäytymisoppaat ja etikettikirjat. Haluaisin usuttaa jotakuta tutkimaan tätä ilmeisen jännittynyttä, sisäisesti ambivalenttia, mykkää näytelmäkirjallisuutta, esimerkiksi paljon esitetyn Walentin Chorellin näytelmiä ja niiden mahdollista homofobiaa sekä näytelmien esitystulkintoja. Mitä teksteissä ja esityksissä oli poissaolevasti läsnä? Ei ole lainkaan yhdentekevää, että 1950-luvulla Tennessee Williamsin näytelmät olivat äärimmäisen suosittuja. Missään ei mainittu Williamsin homoseksuaalisuutta. 1950-luvun teatteri tarjoaa paljon tutkittavaa ambivalenssin, jonkinlaisen häilyvyyden näkökulmasta.

Teatterin historia on aina suhteessa johonkin kontekstiin. Suomalainen yhteiskunta oli varsin pitkään agraarinen ja myös teatteri heijasti agraarisia arvoja, joissa aivan samoin kuin Jan Löfström esittää mieheyden ja naiseuden koodeja ja käytäntöjä valottavassa tutkimuksessaan oli koko ”homoseksuaalisuus” jokseenkin marginaalissa. Sille ei ollut käsitteistöä, se oli hiljaisuutta: ”Se nyt vaan on semmoinen”. Kutakuinkin samoin sanakääntein homoseksuaalisuutta suomalaisessa teatterissa 1950-luvulla luonnehti ohjaaja Kaija Siikala: ”ne oli niitä” oli ilmaisu, jolla teatterikoululaisille kerrottiin homoseksuaalisuudesta, samalla kun varoiteltiin Erottajan julkisista käymälöistä. ”Ne” oli peitesana tai vastaavasti ruotsiksi ”dom är ju sådana”, jota

lavastaja Ralf Forsström muistaa vielä 1960-luvun alussa käytetyn. Homoseksuaalisuutta ympäröi salaisuuden, epämääräisyyden verho, jota lähestyttiin peitesanoin. Tampereen Työväen Teatterin johtaja Eino Salmelaisesta puhuttiin ”miesrakastajana”. Ralf Forsström muistaa, miten Svenska Teaternin ohitse mentäessä Lärkanin pojat niiasivat. Niiaus oli kohdistettu teatterin johtajalle Nicken Rönngrenille (johti teatteria 1919-1954). Ja samanaikaisesti *Kallen*, *Jallun* ja *Viikon totuuden* kaltaiset sensaatiolehdet alkoivat julkaista uutisia. Kirjoittelussa oli mccarthyismien makua suhteessa homoseksuaaleihin, uhkailuja mahdollisista julkaistavista nimilistoista, vihjailua tunnettuihin teatteritaiteilijoihin. Homoseksuaalisuuden rakentumista sodanjälkeisessä Suomessa (Tampereella) tutkineen Tuula Juvosen mukaan kielteisestä julkisuuspuheesta huolimatta suhtautuminen homoseksuaaleihin oli monimuotoista ulottuen hienotunteisesta vaikenemisesta ja kuiskuttelusta myös myönteiseen suhtautumiseen erityisesti teatterin ja taiteen piirissä toimiviin homoseksuaaleihin.

Teatterihistorian ja teatterikoulutuksen sukupuoliteknologia on tehokkaasti muokannut käsityksiämme kaksinapaisesta sukupuolisuudesta. Koulutus on yksi sukupuolta tuottava alue. Miten siis teatterikoulutus on tuottanut, kierrättänyt ja uusintanut sukupuolijärjestelmää ja minkälaisia sukupuolisuuksia se on esittänyt, miten niitä nimennyt, määritellyt ja säädellyt?

1950-luvun Suomen Teatterikoulu toimi ”ilmariaanisessa hengessä”, jyrkän maskuliinisen Wilho Ilmarin opetuksessa, stanislavskilaisuuteen nojautuen. Ajatuksena oli oman itsen vapautuminen. Näyttelijän tuli käyttää alitajuntaansa ja omien tuntojensa kautta ja eläytymällä saada rooli sisältäpäin elämään. Tämä ”sisäisen tunnon” valjastaminen piti sisällään myös ajatuksen kyseenalaistamattomasta ja luonnollisesta kaksinapaisesta sukupuolisuudesta. Mikäli näyttelijä ei siihen niin sanotusti mahtunut, saattoi ilmaisu tuntua epäuskottavalta, rooliin niin sanotusti sopimattomalta. Esimerkiksi Tarmo Mannia oli alun perin ajateltu sankarirooleihin, mutta roolit jäivät ulkokohtaisiksi eikä Mannilla ollut menestystä Wilho Ilmarin tunneilla. Ilmarin mukaan Manni oli ”oikein hyvä, aivan suurenmoinen, mutta väärä.” Yksi kiintoisia tulevaisuuden tutkimuskohteita olisikin tutkia, millaista sukupuoliteknologiaa koulutus tuotti. Minkälaisia olivat 1950-luvulla ne Suomen Teatteri-koulussa vallinneet perusteet, joilla osa koulutukseen jo otetuista näyttelijäopiskelijoista karsiutui? Miten sukupuolinen suuntautuminen vaikutti karsiutumiseen? Maskuliinisuus näyttäisi olleen Teatterikoulussa jonkinasteinen ongelma. Jotkut koulun naisopettajat saattoivat lausahtaa ilonsa siitä, että kouluun oli saatu ”mies”, tarkoittaen sellaista näyttelijäopiskelijaa, joka oli

miehekkään raamikas, ei hentorakenteinen ja siro, mies, jonka habitus viesti heteroseksuaalisuutta.

Koulutuksen välittämä heteronormatiivinen sukupuolikuva tulee esiin Teatterikorkeakoulun rehtori Jouko Turkan haastattelusta vuodelta 1984: ”Mahdollisuus seksuaalisuuden realistiseen käsittelyyn tuli mahdottomaksi sellaisessa yhteydessä, jossa joutui samaan porukkaan sellaisten kanssa, jotka harjoittivat homoutta tämän ammatin puitteissa. Siksi suhtaudun nurjasti homoseksuaalisuuden ylikorostamiseen. — On kohtalokasta jos on näyttelijöitä, jotka eivät kykene selviytymään uskottavasti rakkauskohtauksista. Näytelmissä sukupuolet edustavat sukupuolia. Näytelmissä on aina tätä vaatteidenvaihtoa, CHARLEYN TÄTIÄ. Teatteri tarjoaa jokaisessa ihmisessä olevalle homoseksuaaliselle luonteelle tietyn leikin, mutta se leikki on vain osa kokonaisuutta. — Teatteri on pohjimmiltaan seksiä ja väkivaltaa. Jotta se tarjoaisi eroottisen kokonaisuuden, niin kuvassa täytyy säilyä kaikkien lajien.” ”Itse asiassa se traditio, miten kunnan näyttelijät näyttelevät rakkauskohtauksia, on hyvin pitkälle homoseksuaalinen. Suurien hurmureitten tapa flirttailla on miestarjoilijoitten tai naisten tapa, se ei ole missään tapauksessa realistinen.” Turkan kommentit voi ehkä nähdä postmodernina, *Aloha*-lehden, *Einstein A Go-Gon* ja transgressiivisen sukupuolista moninaisuutta juhlihan 1980-luvun kommenttina.

1990-luvun lopulla Diane Torr demonstroi Helsinki Actissä mahdollisuuksia laajentaa katsojan/osallistujan omaa sukupuoliperformanssia. Naisnäyttelijä tai kuka tahansa nainen voi ottaa miehisen alter egonsa käyttöönsä. Torrin demonstraatiot näyttivät, miten näyttelijä saattoi luoda itselleen vapautta sukupuolirakenteiden kentässä ja miten teatteri saattoi toimia sukupuolipolariteettien ylittäjänä. Torrin naisille suunnatussa drag king -workshopissa tarkasteltiin ”kuinka kävellä, istua, puhua ja käyttäytyä kuin mies” ja ”miten miehet täyttävät tilan” ja haettiin fyysisiä rajoja olemalla toinen.

Camp asettaa kysymyksen teatterista, esityksistä ja rooleista camouflagenä, naamiointina ja piilopaikkana. Tarmo Manni on kiintoisa esimerkki näyttelijästä, joka yksityiselämässään oli selkeästi ”camp” itseparodisessa ja toisia parodioivassa mielessä. Manni yllään valkoinen Marimekko-puku kunniamerkkeineen on esimerkki tästä, samoin Mannin Elli Tompuri-, Emmi Jurkka-, Ella Eros- ja Kyllikki Forssell -parodiat tai Marimekon Bökarsin juhannusjuhlissa Armi Ratian ja Tarmo Mannin joka vuosi toistuva esiintyminen Morsiamena ja Sulhasena.

Useita teatterihistorian kevytmielisiä, keinotekoisia, pinnallisia, vakavamielisyyttä kaihtavia, ekshibitionistisia, huumorin täyteisiä poseeraavia kuvia voi tulkita campin kautta. Camp on tyylien ja keinotekoisuuden mestaruutta. Selviytyminen ”pervona”, ”toisena” on vaatinut kykyä hallita ulkoista olemusta, maneeereja ja elämäntyyliä sekä sosiaalisten kullissien ja kaksoiskoodituksen rakentamista siten, että näyttää *samalta* kuin muut, käy toisesta ja samalla viestii omasta identiteetistä.

”To be natural, as Wilde observed, is such a difficult pose to keep up. The result is camp: the whole gay masquerade of men and women who self-consciously act; who flaunt incongruous allusions, parodies, transvestite travesties; who are sanely aware of the gap between their feelings and their roles; who continue to proliferate a protean, and never normative, range of fantasies in social dramas of their own choosing.” (Harold Beaver 1981, “Homosexual Signs (In memory of Roland Barthes),” *Critical Inquiry* (Autumn 1981), 8:106.

Richard Dyer on käyttänyt käsitettä ”monikerroksinen tekijä” viittamaan useita hierarkian ja kontrollin asteita sisältävään tekijyyssäsitteeseen. Näin ymmärrettynä lesbona tai homona olemisen tapoja määrittävät myös taloudelliset ja teknologiset olosuhteet yhdessä elokuvallisten koodien ja konventioiden kanssa, ja kaikki tekijyys nähdään tuotettuna. Onko kuvien kautta mahdollista jäljittää, miten heteronormien sisällä tuotettiin teatterin lesbo- ja homorepresentaatioita, ja katsoa, minkälaisia representaatioita ja kaksinaisviestinnän ja usean koodikielen sisältäviä representaatioita sisältyi roolitöihin.

Vivica Bandler ja Kirsten Sörlie ohjasivat Lilla Teaternissa perinteisenä revyyinä Lars Janssonin muumimaaailmaa parodioivan revyyen *Crash* 1964, se oli ”naivistinen draama”, leikeiksi aikuisille kutsuttu. Crashin laulujen sanat, samoin kuin luonnokset olivat Tove Janssonin. Roolihahmot eivät olleet peikkoja vaan laakson villejä asukkaita, jotka harjoittavat hännänsolmimisen taitoja ja joutuvat uusmaalaisen sivistämisyrityksen kohteiksi. Anarkistinen *Crash* campaa hyvinvointiyhteiskunnan kontrollijärjestelmiä vastaan ihmisen vapauden ja erilaisuuksien puolesta. ”Att leva i fred med sin svans” lauletaan *Crashissa*. Alussa siteeraamassani Si och så -laulussa julistetaan monimielisesti, että se mikä aamulla oli väärin, voi joskus olla aivan oikein illalla – ”det som var orätt i morse kan bli alldeles riktigt i kväll” tai ettei mikään ole syntiä ennen kuin laki on astunut voimaan: ”Det finns inga synder förrän lagen

kommit till”. Teksti ja erityisesti laulut ovat unohdettu helmi, jonka kautta voi pohtia tarkemmin kirjailijan camouflagea, strategioita, juuri sitä miten camp toimii; kaksoisviestintänä, jonka koodit aukeavat niitä tunteville; muille ne voivat jäädä pimentoon, olkoon sitten kyse vaikkapa teoksen lavastuksesta. Lastennäytelmät puolestaan ovat tarjonneet mahdollisuuden campiin, liukuvilla identiteeteillä, myös sukupuoli-identiteeteillä, leikittelyyn kuten esimerkiksi Taikuri Oz tai Liisa Ihmemaassa, josta Suomessakin on nähty Pekka Ojamaan dramatisoitu campahtava versio.

Toivon mukaan joku on jo ryhtynyt tutkimaan Leea Klemolan tekstejä ja hänen näyttämölle luomiaan hahmoja liikkuvien sukupuoli-identiteettien ja campin näkökulmasta. Mitä muuta kuin rankkaa campia oli *Seksuaalin* (1999 Kiasma-teatteri) tietoinen ”huonoteatterin” tai ”kökköteatterin” estetiikka ja Irma Juutilaisen esittämä ”lesposeksuaali” kulttuurisihteeri Eerika Haapalainen. *Kokkolassa* (2004) ja *Kohti kylmempää* -esityksessä (2006) naismaskuliinisuuden ilmentymä punaisissa goretex-haalareissa oli Heikki Kinnusen esittämä Marja-Terttu Zeppelin, se joka ei ole seksi-ihmisiä ja joka rakastaa kylmiä paikkoja. Miesnäyttelijä esittää naismaskuliinisuutta, maskuliinisuutta naisissa. Alban Bergin *Lulu*-oopperassa Klemola epävakauttaa ja liikuttaa identiteettiä vielä pidemmälle. Lulu on karvainen naisapina.

Jokainen esitys on osa esittävien taiteiden kentän puhetta ja sen tulkintaa, ja sellaisenaan poliittisten merkitysten kantaja. Ei ole yhdentekevää, että sukupuolinen identiteetti esitysten luennassa ja esitysten historian kirjoittamisessa on hienovaraisesti asetettu syrjään. Esittävät taiteet ovat aisteihin vetoavaa julkista ruumiillista kuvittelua Teresa de Lauretiksen ajattelua mukaillen. Esitys tuottaa ruumiillisen ja aistimusvoimaisen tilan, jonka katsoja merkityksellistää. Teatteri tuottaa julkisia fantasioita; fantasiat toimivat halun näyttämönä, juuri ne jäsentävät seksuaalisuutta. Esityksessä me katsomme, kuvittelemme ja aistimme kehoja yhdessä. Camp-näyttely toivoakseni avaa seksuaalisuudesta ja seksuaalisista identiteeteistä teatterissa ja historiassa käytävää keskustelua.

P.S.

Mitä oikeastaan tapahtui? *Nummisuutareiden* Eskohan oli se, joka palasi epärealistiselta naimareissultaan ja päätti olla koskaan naimatta. Oliko Eskon naimareissu vain epätoivoinen yritys sopeutua heteronormatiiviseen yhteiskuntaan ja sen julmaan kaksinaismoraaliin? Minne kukin *Seitsemän veljeksien* (Seitsemän miestä) miehistä palasi?

Artikkelini on velkaa monelle, erityisesti Anu Koivusen tutkimuksille sekä Tuula Juvosen homoseksuaalisuuden tutkivalle väitöskirjalle Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia. Artikkelin taustana on aikaisempia luentoja ja luentosarjoja Naisen naurusta, 1950-luvun maskuliinisuudesta ja 1950-luvun teattereiden ohjelmistopolitiikasta.

Kirjallisuus

Alasuutari, Pertti, 1996. *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994.* Vastapaino, Tampere.

Bandler, Vivica, 1992. *Addressaten okänd. I samarbete med Carita Backström.* Schildts, Esbo. Suom. Vastaanottaja tuntematon. Yhteistyössä Carita Backströmin kanssa. Otava, Helsinki.

Clum, John M., 1994 [1992]. *Acting Gay. Male Homosexuality in Modern Drama.* Columbia University Press, New York.

De Lauretis, Teresa, 2004. *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia elokuvasta, seksuaalisuudesta ja sukupuolesta.* Anu Koivunen, toim., Vastapaino, Tampere.

Dyer, Richard, 2002. *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa.* Toim. Martti Lahti. Vastapaino, Tampere.

Eteläpää, Heikki, toim. 1986. *Minä Manni.* Kirjayhtymä, Helsinki.

Foucault, Michel, 2005 [1972]. *Tiedon arkeologia.* Vastapaino, Tampere.

Hapuli, Ritva, 1995. *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika.* SKS, Helsinki.

Helavuori, Hanna-Leena, 1998. *"Pitää itseään näytteillä julkisesti maksua vastaan. Nainen roolina näyttämöllä",* teoksessa Koskinen, toim., *Kurtisaaneista kunnian naisiin.* Yliopistopaino, Helsinki.

Juvonen, Tuula, 2002. *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia.* Vastapaino, Tampere.

Kalemaa, Kalevi, 2001. *Eino Salmelainen – elämä ja teatteri.* WSOY, Helsinki

Kallinen, Timo, 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen.* Acta Scenica 7.

Kekki, Lasse & Ilmonen, Kaisa (toim.), 2004. *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen.* Like, Helsinki.

Koivunen, Anu, 2003. *Performatice Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films 1938 – 1985.* SKS, Helsinki

Koivunen, Anu, 2004. *"Teorian aika on nyt-hetki",* teoksessa Teresa De Lauretis, *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta.* Vastapaino, Tampere.

Koivunen, Anu, 2006. *"Queer-feministinen katse elokuvaan",* teoksessa Mäkelä, Ruoho & Ruoho, toim. *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen.* Gaudeamus, Helsinki.

Lounela, Pekka ja Tainio, Ilona, 1988. *Mauno Manninen ja hänen intiimi teatterinsa.* Tammi, Helsinki.

- Löfström**, Jan, 1999. *Sukupuoliero agraarikulttuurissa. "Se nyt vaan on semmonen"* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Meyer**, Moe, toim. 1994. *The Politics and Poetics of Camp*. Routledge, London & New York.
- Mäkinen**, Helka, 2001. *Elli Tompuri – Uusi nainen ja punainen diiva*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Niemi**, Irmeli, 2001. *Arki ja tunteet. Maria Jotunin elämä ja kirjailijantyö*. Otava, Helsinki.
- Pennanen**, Jukka & Mutkala, Kyösti, 2008. *Punainen Mylly, tuo pahennusta herättävä teatteri*. Multikustannus, Helsinki.
- Roininen**, Aimo, 1987. *Työväenliike ja kirjallisuus 1895–1918 I-III*. Kirjallisuuden laitos. Julkaisuja 14. Oulun yliopisto.
- Saarikoski**, Tuula, 2001. *Elämä Tarmo Mannina*. Tammi, Helsinki.
- Savrov**, David 1992. *Communists, Cowboys and Queers. The Politics of Masculinity in the works of Arthur Miller and Tennessee Williams*. University of Minnesota Press, Minnesota.
- Suutela**, Hanna, 2005. *Impyet. Näyttelijättäret Suomen Teatterin palveluksessa*. Like, Helsinki.

Kirjoittajat

FT Harri Kalha, visuaalisen kulttuurin tutkija ja Helsingin yliopiston dosentti

FT Livia Hekanaho, psykoanalyttisen ja sukupuolisen kirjallisuuden dosentti

FT Pentti Paavolainen, teatteritieteen dosentti

FT Anna Thuring, vieraileva tutkija, Teak

Hanna-Leena Helavuori, museonjohtaja, Teatterimuseo