

ESIINTYVÄ NAISTÄHTEYS 1870–1890-LUKUJEN
SUOMESSA

Taikataiteilijatar Pauline Schmidt, nuorallatanssija Elvira Madigan ja primadonna Oceana Renz

Pauliina Räsänen
Pro gradu -tutkielma
Kulttuurihistoria
Turun yliopisto
Historian, kulttuurin ja
taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Kesäkuu 2018

Turun yliopiston laatujaarjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

DISPOSITIO:

1. Johdanto

- 1.1 Tutkimuksen taustaa ja tutkimuskysymykset.....1
- 1.2 Alkuperäislähteiden ja aikalaisaineiston esittely ja käyttö.....6
- 1.3 Tutkimuskenttä ja keskeiset käsitteet.....11

2. Naistaiteilijan medianäkyvyys Suomessa

- 2.1 Pauline Schmidt – taikataiteilijatar Suomen-kiertueella.....17
- 2.2. Elvira Madigan – lapsitähdestä postmortaaliin kuuluisuuteen.....26
- 2.3. Oceana Renz – nuorallatanssijattaren skandaalit.....41

3. Naistähteyden attributit ja identiteetti

- 3.1 Oceana Renzin aistimellinen ohjelmanumero identiteettinä.....49
- 3.2 Pauline Schmidtin muodikas ohjelmakokonaisuus.....54
- 3.3 Eroottiset taiteilijakuvat.....60
- 3.4 Eksentriset naistähdet.....64
- 3.5 Naistaiteilijan yhteiskunnallinen asema.....69

5. Yhteenvedo – puoliksi vapaat puolimaailman tähdet.....80

Lähteet.....85

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen taustaa ja tutkimuskysymykset

Varieteeteattereissa ja sirkusmaneeseilla¹ nähtiin 1800-luvun lopulla erityyppisiä nais-esiintyjä, muun muassa voimanasia, muskulaarisia ilma-akrobaatteja, leijonankesyt-täjänaisia, taikataiteilijattaria, parrakkaita friikkinaisia ja taitoratsastajattaria. Sirkus- ja varieteeohjelmisto suunniteltiin valtaväestölle iästä, luokasta, sukupuolesta tai kielestä riippumatta.² Vierailevat ohjelmakokoonpanot ja esiintyjät toimijuudellaan vuorovaikut-tivat paikalliseen aikalaisyhteisöön. Alan toimijat tarjosivat katsojille nähtäväksi yhä uskomattomimpiin saavutuksiin yltäviä ohjelmanumeroita, kuriositeetteja, uusimpia keksintöjä ja kansainvälisiä muotivirtauksia, jotka mursivat ajattelun kategorioita. Naistähteyteen vaikuttivat sekä tuotantokanavat että viihdytettävä yleisö, joka valitsi heidän makuunsa sopivat suosikit ja vetonaulat kulutuskulttuurin ehtojen mukaan. Osa suosikkiartisteista kasvoi suurta yleisöä kiinnostavaksi varhaisen tähteyden ilmiöiksi, mutta monet naisartistit jäivät julkisuuden varjoon.

Naistähteyden ilmiönä kattoi teatterilavat, taidepiirit ja sirkusmaneesit kansainvälisellä toimintakentällä. Suomalainen artistitoiminta virisi hiljalleen 1880-luvulta eteenpäin.³ Kotimainen toiminta sirkus- ja varieteteataiteen alalla oli vasta kehittymäisillään, mutta suomalaiset kuuluivat ja osallistuivat eurooppalaiseen perinteeseen kiertue-esitysten pysähdyspaikkoina. Kulutuskulttuurin ja media-alan kehittymisen ansiosta sirkus- ja varieteteaite eli nousukautta.⁴

¹ Sirkusmaneesi eli areena, jonka halkaisija on yleensä noin 13 metriä. Areena on nimenomaan hevosnumeroille suunniteltu. Hedenborg 2012, 30.

² Lähteiden perusteella sirkustaidetta markkinoitiin lapsi- ja aikuiskatsojille. Säätyläisille saatettiin tarjota eri hintaisia lippuja, omia aitioita ja esimerkiksi eri vaunua huvimatalle sirkukseen Tampereelta Helsinkiin. *Tampereen Sanomat*, 13.12.1879, 4; *Björneborgs Tidning*, 25.05.1894, 1; *Tampereen Sanomat*, 23.08.1879, 4.

³ Westerlundin veljekset mainostivat itseään ensimmäisinä suomalaisina sirkusartisteina, mutta on miltei mahdotonta selvittää, kuka oli ensimmäinen suomalaisartisti sirkusmaneeseilla. Kiertävää artistitoimintaa on ollut Suomen alueella esimerkiksi markkinatapahtumien yhteydessä. Aiheesta enemmän Hirn 1985, 170, 175.

⁴ Luonnehdin sirkus- ja varietee-esityksiä varhaisina suurina yleisöjä tavoittaneina massaspektaakkeleina ja populaarikulttuurin edelläkävijöinä Suomen alueella. Niissä yhdistyivät markkinointi, kuluttaminen, tuoton tavoittelu, julkisuuskulttuuri ja varhainen tähteyden vuorovaikutuksessa yleisöön.

Pro gradu -tutkielmani tarkastelee kiertueilla esiintyvien naistähtien toimijuutta sukupuolihistoriallisesta näkökulmasta suomalaisten medialähteiden kautta. Keskityn naistähteyden rakentamiseen ja naistähtien asemaan 1870–1890-luvuilla. Tapausesi-
merkkeinäni ovat kansainvälisesti tunnetut naisartistit taikataiteilijat Pauline Schmidt (1865–1944), nuorallatanssija Elvira Madigan (1867–1889) ja primadonna Oceana Renz (1856–1895).⁵ Nämä kolme tutkimukseni naista edustavat monipuolisesti erilaisia naistähtiä, mutta heidän taustoistaan ja taiteilijuudestaan löytyy myös yhteneväisyyksiä.

Tutkimuskysymykseni ovat: Millaista ja miten naistähteyttä representoitiin ja rakennettiin aikakauden lehdistössä Suomessa? Millaisilla attribuuteilla naistähtien asema saavutettiin? Millainen vuorovaikutussuhde ja yhteiskunnallinen asema naistaiteilijoilla oli? Tarkastelen sirkus- ja varieteemiljöötä liminaalitulana eli populaarikulttuurisena esiintymismiljöönä, jossa yleisö ja artisti kohtasivat erityisolosuhteissa.⁶ Liminaalitulana on Turnerin mukaan välitulana, jossa olevat henkilöt eivät ole täällä eivätkä tuolla, vaan sellaisten asemien välissä, joita lain, perinteen, sovinnastapojen ja seremonioiden voimalla on vakiinnutettu ja järjestetty. Sirkus- ja varieteekulttuuri oli yhtäaikaan avoin ympäristön vaikutteille ja ympäristön kanssa vuorovaikutuksessa, mutta toisaalta sirkus oli myös suljettu seurue, jota vahvat eurooppalaiset sirkusdynastiat eli sirkussuvut johtivat omine traditioineen, koodeineen ja sääntökirjoineen. Taiteilijoilla oli usein monikulttuurinen perhe- ja työyhteisö sekä kiertelevä elämäntapa.⁷

Tutkin naistähteyden ilmiötä suomalaisesta kontekstista käsin käyttäen alkuperäisaineistona ajan sanomalehdistöä. Analysoin naisesiintyjien teknis-taiteellista osaamista heidän ohjelmanumeroissaan, heidän karismaansa, aistimellisuuttaan, eksentrisyyttään, eroottisuuttaan ja naistaiteilijuuteen liitettyjä ja tuotettuja sukupuolittuneita asenteita.

⁵ Grönqvist 2013, 17, 135 ; Nevala 2011, 44; Saltarino 1895, 174. En ole voinut tarkistaa Oceana Renzin syntymäaikaakaan hänen alkuperäisestä syntymätodistuksestaan, joten on mahdollista että Saltarinon kirjassa vuodelta 1895 on virhe Renzin syntymäajassa.

⁶ Turner 1969, 95.

⁷ Dominique Jandon mukaan melkein kaikilla sirkusdynastioilla oli italialaiset juuret, mutta myös muut liikkuvat yhteisöt kuten juutalaiset ja romanit omaksuivat esiintyjän ammatin ja kehittivät omia esiintyjädynastioita. Jando 2012, 44.

Tutkielmani päätavoitteena on raottaa pölyttyneitä esirippuja ja nostaa viihde-elämän rohkeat primadonnat valokeilaan dokumentoimalla ja analysoimalla heidän taiteellisia urapolkujaan suomalaisessa kontekstissa. Naistaiteilijat sirkuksessa, teatterissa, oopperassa ja baletissa ovat olleet mukana taiteellisissa ja johtavissa rooleissa, joten on tärkeää tutkia heidän merkitystään varhaisina tähtinä ja viihteen keskeisinä voimina. Osa naisartisteista nautti nykyajan pop-tähteyteen verrattavaa kuuluisuutta, ja heidät nähtiin aikakautensa seksisymbolin rooleissa.⁸ Näen myös jatkumon maneesin naistähtien siirtymisestä valkokankaille, sillä monet mykkäelokuvien tähdet 1900-luvun alussa olivat naisesiintyjä ja varhaisten mykkäelokuvien aihepiirit liittyivät usein sirkusmiljööseen.⁹ Poikkeavuudestaan huolimatta naistaiteilijuudella oli kysyntää, ja esittävän naistaiteilijan ura saattoi olla myös monen nuoren naisen haaveena.¹⁰

Olen rajannut ja valinnut kolme naisartistia tutkimukseni tapausesimerkeiksi heidän taiteellisten ansioidensa ja kansainvälisen näkyvyytensä perusteella. Edellytyksenä on ollut, että heistä kirjoiteltiin suomalaisissa paikallislehdissä ja että he näkyivät toiminnallaan suomalaisessa sirkushistoriassa. Valitsemani naistähdet edustavat tutkijan näkökulman kannalta mielenkiintoisia varhaisen tähteyden ilmiöitä, jotka vaikuttivat aikakauden kehittyvässä uutisoinnissa. Mielenkiintoista on myös tähteyden ja tuotannollisuuden kohtaustila. Esiintyvää taidetta tutkiessani minun täytyy huomioda taide-
muodon kansainvälinen luonne sekä esiintyvän toiminnan transnationaalisuus eli ylira-

⁸ Hirn 1982, 64. Muun muaassa taitoratsastaja Adah Isaac Menken (1820–1868) esitti pantomiimia *Naked Mazeppa* eli *Alaston Mazeppa* ja nousi pop-tähteyteen verrattavaan kuuluisuuteen.

⁹ Tämä aihepiiri on tietääkseni tutkimaton, ja aihetta olisi kiinnostavaa tutkia.

¹⁰ Vaikka sirkus- ja varieteetaiteilijat saatettiin nähdä ”ulkopuolisina,” niin monille naisille ura esimerkiksi sirkuksen taitoratsastajana toi merkittäviä lisätuloja ja antoi naisille mahdollisuuden työskennellä ja ansaita toimeentulonsa. Aiheesta lisää Hedenborg 2012, 38–39.

jaisuus ja ylikansallisuus¹¹ sekä transgressio.¹² Transgressiolla sirkus- ja varietee-taiteessa tarkoitetaan sosiaalisten rajojen haastamista ja niiden tarkoituksellista ylittämistä, mikä mahdollistaa rajojen uudelleen neuvottelemisen ja määrittämisen. Liminaalisuus, transnationaalisuus ja transgressio ilmenevät monissa eri muodoissa ja käyttäytymis-tavoissa sirkus- ja varieteekentällä. Esimerkiksi paikallisia sääntöjä ja lakia noudatettiin maan tapojen mukaisesti tai sirkusyhteisön omia sääntöjä sovellettiin.¹³ Myös sirkus- ja varieteetaiteilijoiden kielelliset ja kansalliset identiteetit olivat liukuvaisia ja lipsuvia.¹⁴

Ensimmäinen tutkimukseni naisartisti on taikataiteilijatar Pauline Wilhelmine Ras-mussen, o.s Schmidt, joka esiintyi soolokiertueella Suomessa. Tanskalaissyntyinen nuori naistaikuri ja komedienne käytti taiteilijanimeä Pauline Schmidt. Hän saavutti sensaatiomaista menestystä Suomen-kiertueellaan vuosina 1887–1888, minkä jälkeen hän jäi pysyvästi asumaan Tampereelle tulevan miehensä Niels Rasmussenin kanssa.¹⁵ Taikataiteilijattaren kiertueelta on säilynyt runsaasti hänen ohjelmaansa kuvaavia ar-vosteluja ja mainoksia suomalaisessa lehdistössä.

Toisena tapausesimerkkinä tutkin jonglööri, taitoratsastaja ja nuorallatanssija Elvira Madigania. Elvira Madigan esiintyi uransa alkuvaiheessa myös Suomen-kiertueella hä-nen kasvatti-isänsä omistaman Cirkus Madiganin ohjelmistossa vuonna 1879.¹⁶ Elvira

¹¹ Juhana Saarelainen ja Anna Ollila tarkastelevat artikkelissaan transnationaalien käsitettä. Ylikansallisen sekä ylijarajaisen käsitteet kyseenalaistavat niin sanotun metodologisen nationa-lismin. Ne eivät ota annettuina kansan, kansakunnan ja kansallisvaltion kategorioita, mutta eivät jätä kansallista tasoa vaille huomiota. Transnationaalisuus aktualisoituu aina paikallisesti ja alueellisesti. Kulttuurihistoriallisessa tutkimuksessa voidaan tarkastella alhaaltapäin miten paikallinen, ylikansallinen ja ylijarajainen kietoutuvat toisiinsa. Käsite soveltuu mielestäni erin-omaisesti sirkushistorialliseen tarkasteluun, jossa valtioiden rajat, tapakulttuurit ja kansalaisuu-den käsitteet sulautuivat ylijarajaisiksi identiteeteiksi. Tarkemmin Anne Ollila & Juhana Saare-lainen 2013, 23–25.

¹² Keith Kahn-Harris määrittelee transgressiota populaarikulttuurissa rajojen ylittämisenä ja haastamisena. Strukturalistit ovat kuitenkin väittäneet, että yhteisöissä on jatkuva tarve sekä suojella rajoja että ylittää niitä. Transgressio voidaan myös rituaalistaa, esimerkiksi Bakhtinin tutkimuksissa keskiaikaisista karnevaaleista osoittaa, että arkipäivä ja sosiaalinen järjestys voi-tiin kääntää pääläelleen kruunaamalla ”kylän hullu” päiväksi kuninkaaksi (*”feast of fools”*), minkä jälkeen järjestys palaa ennalleen uudella statuksella. Kahn-Harris 2007, 29; Bakhtin 1984, 81–82.

¹³ Sirkuslasten koulunkäyntiä laiminlyötiin eikä lapsityövoimalaki ylettänyt sirkusareenalle, kirkonkirjoihin kirjattiin tai jätettiin kirjaamatta kiertueella syntyneet lapset. Hirn 1982, 14–16.

¹⁴ Peta Tait kirjoittaa sirkustaiteilijoiden kansallisidentiteettien muunnoksista. Tait 2005, 84–89.

¹⁵ Nevalainen 2011, 44–46.

¹⁶ Hirn 1982, 209.

Madiganista on kirjoitettu kansainvälisesti poikkeuksellisen paljon johtuen hänen romantisoidusta kuolemastaan, arvoituksellisesta kohtalostaan ja popularisoidusta imagostaan postmortalina tähtenä.

Kolmantena tapausesimerkkinä tutkin amerikkalaissyntyistä nuorallatanssija ja taitoratsastaja Oceana Renziä, joka nousi taiteellisilla ja fyysisillä meriiteillään aikakauden kokotteihin¹⁷ rinnastettavaksi mediailmiöksi.¹⁸ Oceana Renz ei esiintynyt itse koskaan Suomessa, mutta hänen elämäntapahtumiaan seurattiin aikakauden lehdistössä.¹⁹

Aikarajaa 1870–1890-luvuilla perustelen tapausesimerkkieni aktiivisten esiintyjäurien kohdentumisena kyseisten vuosien väliin.²⁰ 1880-lukuun mennessä esimerkiksi naisakrobaateilla oli korkeammat palkkiot suhteessa muihin ilma-akrobaatteihin.²¹ Sirkus- ja varieteetaide oli erityisesti 1800-luvun loppupuolella lainsäädännön kannalta suotuisaa ja aktiivista. Sven Hirnin mukaan ennen itsenäistymistä Suomen alueella nauhattiin kansainvälisistä ja korkeatasoisista artistivierailuista johtuen sijainnistamme vetovoimaisen huvielämän metropolin Pietarin ja Tukholman reitin varrella.²² Tilastojen mukaan Suomessa esiintyi 1800-luvulla noin sata ulkomaalaista tähdeksi luokiteltua taikuria, jotka suuntautuivat rannikkokaupunkeihin kuten Turkuun, Helsinkiin, Porvooseen, Haminaan tai Viipuriin. Taikurit esiintyivät lähinnä teatterin tai varieteetin näyttämöillä joko omana ohjelmakokonaisuutenaan tai osana laajempaa esitystä. Hu-

¹⁷ Kokotti viittaa ammatillisessa käytännössä ennen kaikkea varieteeteatterin maailmaan, mutta puhekielessä kokotti on tarkoittanut myös kevytkenkäistä ja muotitietoista naista. Kalha 2013, 43.

¹⁸ Saltarino 1895, 174. Oceana Renz syntyi Iowan Dubuquessa nimellä Oceana Gutteridge Spratte/ Sprake 11.6.1856. Oceana Renz avioitui seitsemäntoista vuotiaana Ernst Johann Gottlieb Renzin kanssa, 8.3.1873 Berliinissä ja kuoli 37-vuotiaana Nizzassa 16.4.1895. Hänen kuolinsyynään oli paralyysi. [1.2.4].

¹⁹ En ole löytänyt lähteistäni Oceana Renzin esiintymistä koskevaa mainintaa Suomessa vierailleilta sirkuskierroilta, joten Oceana Renz tuskin koskaan esiintyi Suomessa. Ensimmäiset uutiset Oceana Renzistä Suomessa julkaistuna ovat vuodelta 1876 ja viimeisin tutkimani uutinen on vuodelta 1929. En ole tutkinut lehtiaineistoa vuoden 1929 jälkeen. *Hufvudstadsbladet*, 01.06.1929, 13; *Helsingfors Dagblad*, 01.02.1876, 3.

²⁰ Tutkimukseni luonnollinen takaraja on Suomen itsenäisyyttä edeltävä aika sekä aika ennen elokuvien tuomaa kilpailua viihde-elämään. Varietee- ja sirkushuvitukset eivät tietenkään täysin tyrehtyneet, mutta toimintaan ilmestyi uusia toimintaa vaikeuttavia haasteita esim. sotavuodet ja korkea huvivero.

²¹ Tait 2005, 2.

²² Hirn 1982, 16.

viveron kiristytessä 40 %:iin ja 1920-taitteen yhteiskuntapoliittinen muutos vaikutti kulttuuriliikkeitään Neuvostoliiton ja Euroopan rajoilla, joten sirkusvierailujen lukumäärä väheni ja tutkija Sven Hirnin sanojen mukaan suomalainen huvielämä harmaantui.²³ Myös taikurivierailut hiljenivät itsenäistymisen myötä.²⁴

Pyrin ymmärtämään sirkushistorian merkitystä ja merkityssuhteita ajan monikerroksellisen tulkinnan kautta. Sirkus- ja varieteetaiteen historiallinen kerroksellisuus näkyy sukupolvelta toiselle periytyvänä tietotaitona ja kulttuurisena muistina. Historiallinen kerroksellisuus ilmentyy tarkemmin muun muassa sirkus- ja varieteetaiteen ammatillisen terminologian kehittymisenä, yhteiskunnallisiin asenteisiin mukautumisina ja sopeutumisena, ja uutuusnumeroina ja keksintöinä, jotka vaihtuivat nopeasti muuttuvien muotivirtausten mukana.

1.2 Alkuperäislähteiden ja aikalaisaineiston esittely ja käyttö

Tutkimukseni alkuperäislähteinä ovat sanoma- ja aikakauslehdet, jotka ilmestyivät Suomen alueella vuosina 1870–1890. Postmortaalia tähti-ilmiötä tutkiessani käytän myös joitakin lehtiartikkeleita vuoteen 1929 asti.²⁵ Primäärilähteistä keskityn tutkimaan naisartistien esiintyvää elämänvaihetta ja naisten postmortaalia tähteyttä koskevaa kirjoittelua ja ilmoittelua. Kaikkia yleisesti sirkuksesta kertovia lähteitä en niiden runsauden vuoksi ole pystynyt käymään läpi, vaan olen kohdentanut hakuja tutkimukseni kannalta merkittäviin sirkushistoriallisiin tapahtumiin sekä seurannut muuta kirjoittelua aihepiiristä esimerkiksi eläinsuojelulehdistä.²⁶

Taikuri Pauline Schmidin Suomen-kiertueelta löytyi runsaasti materiaalia kuten mainoksia ja arvioita vuosilta 1887–1892, yhteensä noin 84 kappaletta, mutta Schmidt

²³ Hirn 1982, 222.

²⁴ Nevala 2011, 41.

²⁵ Olen käynyt läpi sanomalehtiaineiston aihepiiristä vuoteen 1929 asti. Lehtiartikkelit kirjoitettiin pääosin suomen ja ruotsin kielillä, mitkä olen kääntänyt yksin tai yhteistyössä kielitieteilijä Tomi Paakkisen kanssa.

²⁶ Seulonnat pitävät sisällään muun muassa Cirkus Schumannin ja Cirkus Buschin yhtäaikaisen vierailun Helsingissä vuonna 1887 ja Cirkus John Adalbert Madiganin kiertueen Suomessa vuonna 1879. Sirkuseläimistä mm. *Oulun Lehti*, 29.09.1886, 3.

hävisi lehdistöstä miltei kokonaan esiintymisuransa päätettyään. Elvira Madigan esiintyi Suomen lehdistössä karkeasti jaoteltuna kahdella eri tavalla. Ensimmäiset maininnat Elvira Madiganista ajoittuivat vuosille 1879–1880, jolloin vasta 12-vuotias lapsitähti kiersi Suomea vaatimattoman perhesirkuksen Cirkus Madiganin kanssa.²⁷ Lähteet Suomen-kiertueelta olivat tyypiltään ohjelmamainoksia, lyhyitä uutisia ja arvioita esityksistä. Elvira Madiganin ohjelmanumeron kuvaukset Suomen lehdistössä liittyivät hänen lapsuuden ja varhaisnuoruuden vuosiinsa, joten hänen taiteellinen kypsyytensä ei näkynyt vielä Suomen lehdistössä arviointeina. Elvira Madigan palasi lehdistöön skandaaliuutisten muodossa katoamisensa ja rakkausdraamansa jälkeen postmortaalisti. Oceana Renzistä esiintyi vähiten lehtiartikkeleita, yhteensä noin 40 kappaletta, vuosina 1876–1929. Oceana Renzistä ei julkaistu ohjelmamainoksia Suomessa, sillä hän esiintyi pääosin Pietarissa, Pariisissa ja Berliinissä. Oceana Renziä koskevat uutiset käännettiin keskieuropalaisista lehdistä, mutta ne ovat varhaisen tähteyden näkökulman kannalta mielenkiintoisia massamedian tuottamia ilmiöitä. Oceana Renzin taiteellisia vaikutteita ja kehollista kulttuuria päästiin silti ihailemaan Suomessa, sillä hän oli nuoren Elvira Madiganin nuorallatanssin opettaja.²⁸ En ollut tietoinen Oceana Renzin ja Elvira Madiganin yhteisestä taiteellisesta historiasta ennen tutkimukseni alkamista.

Monet sirkukset ja show-kokoonpanot vierailivat kaupungeissa vain rajoitetun ajan, eivätkä seurueet välttämättä koskaan palanneet takaisin, joten kokoonpanoilla ei ollut tarvetta jatkuvaan alueelliseen näkyvyyteen. Ulkomaalaisilla naisartisteilla ei ollut tarvetta pysytellä jatkuvasti suomalaisessa lehdistössä näkyvillä verrattuna esimerkiksi paikallisiin oopperadiivoihin ja muihin paikallisiin kuuluisuuksiin. Tästä syystä yksittäisten naistaiteilijoiden mainintoja julkaistiin lehdistössämme rajoitetusti, ja ne liittyivät pääosin heidän kiertävään elämänvaiheeseensa Suomessa tai tähdestä kertoviin skandaaliuutisiin. Paikalliset artistit taas saattoivat ostaa itselleen näkyvyyttä lehdistössä

²⁷ Sirkus Madiganin kiertueelta Suomessa vuosina 1879–1888 on digitoitu noin 80 ohjelmamainosta ja arviota Kansalliskirjastoon. Elvira Madiganin nimi esiintyy niissä noin 20 mainoksessa. Yhteensä viitteitä haulle Elvira Madigan nousee noin 94 kappaletta vuosina 1879–1929.

²⁸ Grönqvist, 2013, 30–33. Grönqvist sivuaa Oceana Renzin taiteellista vaikutusta Elvira Madiganin elämään.

ja näin he rakensivat tietoisesti pitkäkestoista mediakuvaansa²⁹ Suomen alueella, mikä edesauttoi heidän uransa kehittymistä paikallisella tasolla.³⁰

Pienimmissä seurueissa esiintyvät artistit saattoivat myös vaihtaa usein taiteilijanimiään, mikä takasi vaihtelua ohjelmalle ja houkutteli samaa yleisöpohjaa yhä uudestaan katsoon.³¹ Artistinimien vaihtelevuus ja nimien kirjoitustyylien muunteleminen vaikeuttaa taiteilijoiden jäljittämistä ja tutkimustyötä. Ulkomaiset ryhmät eivät välttämättä osanneet paikallista kieltä riittävän hyvin ja lehtiartikkelien laatiminen suomen tai ruotsin kielellä olisi vaatinut aikaa vievää käännöstyötä vierailevilta kokoonpanoilta. Vierailevat seurueet päätyivät käyttämään painettuja ohjelmalehtisiä ja kaupungille levitettäviä julisteita tehokkaaksi havaittuun tiedotukseen ja markkinointiin.

Muuta tutkimustani tukevaa aikalaisaineistoa ovat artistien valokuvat ja *carte de visite* -kortit, Oceana Renzin ohjelman musiikki, taiteilijahistoriikit, ohjelmalehtiset ja sirkusjulisteet, joita löytyy internet-lähteistä, sirkushistoriallisesta kirjallisuudesta sekä keräilijöiden yksityiskokoelmista. Analysoin tarkemmin Oceana Renzin ohjelmanumeron musiikin suhdetta maneesilla tapahtuvaan toimintaan. Circus Renzin kapellimestari August Cahnbley oli säveltänyt musiikin Oceana Renzille.³² Nuotit ovat julkaistuna internetissä todennäköisesti koristeellisen ja näyttävän nuottivihkon kannen ansiosta. Berliinin sirkusarkistosta sain Oceana Renzin taiteilijavalokuvia.³³ Elvira Madiganista on säilynyt useita taiteilijavalokuvia. Pauline Schmidtistä julkaistiin joitakin taiteilijapotretteja ja kuva valokuvaajan rouvana *Vapriikin* kuvakokoelmissa. Laajan kontekstin rakentamiseen käytän 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa ilmestyneitä

²⁹ Sirkus- ja varieteeartistin rakentamaan mediakuvaan kuului muun muassa yksityiselämän ja ammatillisen elämän avaaminen laajemmalle yleisölle lehdistössä, lehti-ilmoittelut tulevista esityksistä, julisteiden levittäminen ja esityksistä tiedottaminen kaupunkilaisille sekä kulutustuotteet kuten *carte de visite* -kortit, joita myytiin esitysten yhteydessä.

³⁰ Tuominen 2005, 90. Esimerkiksi oopperalaulaja Aino Ackte toimitti maksettuja uutisia itsestään sanomalehtiin.

³¹ Esimerkiksi Elvira Madigan käytti Turussa taiteilijanimeä Miss Azella. *Åbo Underrättelser*, 02.11.1879, 1.

³² Muusikko Corinne Kuzma ystävällisesti soitti sovituksen Waltzer Oceanasta käyttööni analyysin pohjaksi. [1.2.7].

³³ Stiftung Stadtmuseum Berlin, Landesmuseum für Kultur und GeSchichte Berlins.

sirkushistoriallisia kirjoja.³⁴ Tutustuin myös Tampereella sirkustaiteen keräilijä Markku Aulangon kokoelmiin, jonka sisältö alkaa pääosiltaan kuitenkin 1940-luvulta.³⁵

Mielenkiintoiseksi sirkus- ja varieteetaiteen kulttuurihistoriallisen tutkimuksen tekee sukupolvelta toiselle välittyvä tietotaito ja kulttuurinen muisti, johon sisältyvät ryhmien sisäiset kulttuuriset perinteet. Sirkustaiteen erityisominaisuus on vartalon muokkaamisen kulttuuri, joka näkyy esimerkiksi akrobaattien työssä myös nykypäivänä menneisyydestä kumpuavina fyysisinä tekniikkoina. Voltit ihastuttivat niin 1800-luvulla kuin keskiajallakin.

Tutkimusmetodeina käytän aistihistoriallista analyysia, lähteiden lähilukua, ristiinlukua ja kuva- ja äänianalyysia.³⁶ Lehtiartikkeleita tutkiessani otan huomioon medialähteiden erityisominaisuudet kuten kirjasintyypit, massamedian historian, mainosten sijoittelut ja syntyajankohdat. Käytän kulttuurihistorialle tyypillistä laajaa kontekstualisointia tutkimusprosessissani. Taiteilijoiden artistivalokuvista ja ohjelmanumeron kuvauksista päättelen taiteilijoiden identiteettiin liittyviä attribuutteja kuten aistimellisuutta, sensuaalisuutta, eksentrisyyttä, taiteellista laatua ja asemaa sekä täydennän visuaalisesti niitä aukkoja, joihin kirjalliset sanomalehtilähteet eivät vastaa. Musiikista analysoin sirkusnumeron tunnelmaa, rakennetta ja taiteellista kokonaisuutta ja ohjelmanumeron sovitusta.

Sirkus- ja varieteetaiteen tutkiminen on haastavaa, koska artistien itse kirjoittamaa materiaalia löytyi vain rajoitetusti, joten tutkimustyöni koostuu sirpaleisten lähteiden yhdistelemisestä laajempien johtopäätelmien tekemiseksi.³⁷ Tutkimustyötäni tukee oma

³⁴Aikalaiskirjallisuudesta tärkeimmät olivat Emil Cedercreutzin *Cirkusliv i Norden* (1946), Signor Salvatoren *Artisten Lexikon* (1895) ja Hugues Le Roux:n *Les jeux du cirque et la vie foraine* (1888).

³⁵Markku Aulangolle kuuluu kiitos kattavasta sirkuskirjallisuuskokoelmasta, jonka antimia olen hyödyntänyt tässä tutkimuksessa.

³⁶Bruce Johnson ja Hannu Salmi ovat tutkineet aistien historiaa. Menneisyyden ihmisten aistimaailmaa ei enää voi tavoittaa kuin ensisijassa kirjallisten lähteiden välityksellä. Ihmisen elinympäristön lisäksi aistihavainnot ja niiden merkitykset ovat historiallisesti muuttuvia. Niiva & Mähkä 2013, 17.

³⁷Sirkustemppeujen historiaa, taiteellista työtä ja tyyllilajeja voidaan jäljittää ristiinlukemalla ja tulkitsemalla artistien ohjelmanumeroiden kuvauksia lehdistöstä, ohjelmamusiikkeja, historioi-riikkeja, ohjelmalehtisiä ja taiteilijavalokuvia sekä sukuhistoriaa.

ammattitaitoni ja urani sirkusartistina, ohjaajana sekä kulttuurituottajana, sillä ymmärän taiteenlajia ja siihen liittyvää yritystoimintaa kokonaisvaltaisesti. Kiinnitän huomioni taiteilijoiden urapolkuihin, koulutukseen, elämäntyyliin sekä heidän kokemiinsa mahdollisiin haasteisiin, mahdollisuuksiin ja epävarmuustekijöihin. Tutkielmani kohteisiin minun tulee suhtautua eettisesti ja kunnioittaa naistaiteilijoiden ja heidän perheenjäsentensä päätöksiä ja kohtaloita niitä arvostelematta.

Sovellan myös osittain mahdollisuuksien teorioita tutkimustyössäni pohtiessani valintoja ja mahdollisuuksia, joita naisartistit päätyivät valitsemaan tai poissulkivat yksityisessä ja julkisessa elämässään.³⁸ Naisartistien mahdollisuudet liittyvät myös tutkimukseni eettiseen pohdintaan. Hannu Salmen mukaan mahdollisuuden historiassa menneisyyttä ei nähdä vain tapahtuneena vaan myös mahdollisuuksien maailmana. Voidaan pohtia millaisia mahdollisuuksia menneisyyden ihminen näki edessään tai millaisia mahdollisuuksia menneisyyden ihmisen edessä avautui.³⁹

Suomalainen sirkukseen ja taikuuteen liittyvä sanasto oli 1800-luvun lopulla vielä pelkistettyä. Suomenkielisessä lehdistössä sirkuksen keskeisiä termejä sekoitettiin keskenään ja niitä käännettiin harhaanjohtavasti ja virheellisesti. Esimerkkinä tästä on käsite *salto mortale*, joka on yleensä artistin vaarallinen ja teknisesti vaikea suoritus eli niin kutsuttu bravuuritemppu, vaikkapa kaksoisvoltti. *Salto mortale* käännettiin suomenkielisissä lähteissä vaatimattomasti ”kiepsahdukseksi” tai ”kuperkeikaksi”.⁴⁰ Alkuperäislähteiden kielelliset ongelmat mahdollistavat liian yksioikoisen tulkittamisen ohjelmatarjonnasta. Kokonaisuuden hahmottamiseksi ristiinluen ja tulkitsen erityyppisiä alkuperäislähteitä ja vertailen suomalaisia lähteitä ulkomaalaiseen kirjoitteluun. Esiintyvän toiminnan transnationaalinen luonne tekee vertailun mahdolliseksi, mielekkääksi ja myös tutkimuksen edellytykseksi.

³⁸ Historiantutkimus on ymmärretty menneiden tekojen tutkimukseksi, mutta on mahdollista myös esittää kysymyksiä siitä, tutkitaanko tekoja aktuaalisina vai myös potentiaalisina. Kulttuurihistoriallisessa tutkimuksessa voidaan pohtia menneisyyden potentiaalisuutta ja tietoisesti haastaa historiallinen ”realismi”, historian näkeminen tekoina. Ajatuksilla, tunteilla ja representaatioilla on myös historiallista tärkeyttä. Tarkemmin Salmi 2010, 338–340.

³⁹ Salmi 2010, 339–342.

⁴⁰ *Pohjois-Suomi*, 30.08.1879, 1.

Pyrkimykseni on arvioida kriittisesti naistaiteilijuuteen liittyvää toimintaa, toimijuutta ja vuorovaikutusta. Toivomukseni on, että sirkus- ja varieteetaiteen kulttuurihistoriallisia merkityssuhteita ja symboliikkaa tullaan ymmärtämään paremmin ja saamme uutta tietoa naistähtien kulttuurihistoriallisesta merkityksestä Suomessa.

1.3 Tutkimuskenttä ja keskeiset käsitteet

Kulttuurihistoriassa ja populaarikulttuurin tutkimuksessa naistähteyttä on tutkittu paljon teatterihistorian ja elokuvahistorian aloilla, mutta sirkus- ja varieteetähdistä ei vastaavaa tutkimusta ole laadittu suomalaisessa kontekstissa. Janne Mäkelä on tehnyt kulttuurihistoriallista tutkimusta John Lennonin rocktähteydestä. Mäkelän mukaan tähdet näyttäytyvät tietyissä historiallisissa raameissa ja ovat vuorovaikutuksessa erilaisten kulttuuristen ongelmien kanssa. Mäkelä on kehittänyt startnetin eli tähtiverkon käsitteen populaarimusiikin tutkimuksessa, mutta voin soveltaa Mäkelän tähtiverkkoa sirkus- ja varieteetähteyden tutkimuksessa. Tähtiverkko koostuu pääpiirteittäin neljästä osa-alueesta. Ensimmäisessä osassa itse artisti ja artistin julkiset aktiviteetit kuten esiintymiset, haastattelut ja äänitykset vaikuttavat aktiivisesti. Toisen osan muodostavat markkinointistrategiat, artistin tukijoukot ja artistin brändi. Kolmas osa tähtiverkkoa on media ja median kommentit artistista eli mediaatio. Neljäs ja ehkä tärkein osa verkkoa on yleisö, joka ”tuottaa” tähden ”kuluttamalla” häntä – esimerkiksi ostamalla lippuja ja fanituotteita. Tähdet eivät esiinny ilman yleisöä, ja yleisöllä ja tähdillä on yhteinen sopimus.⁴¹

Edvard Berenson ja Eva Giloin ovat tutkineet karisman osuutta kuuluisuuteen. Heidän mukaansa 1850-luvun jälkeen massamedian ja valokuvauksen kehittyminen sekä uudet nopeat levitystavat ja kommunikointimahdollisuudet edesauttoivat luomaan karismakulttuurin ja kuuluisuuden kulttuurin. Yhteiskunta jakautui johtajiin ja seuraajiin, ja tähtiin ja faneihin. Kuuluisuus rakensi ja edusti uutta sosiaalista voimaa. Tavalliset ihmiset saattoivat samaistua kuuluisuuksien kanssa; he saattoivat kokea tuntevansa sankarin, kuuluisuuden tai tähden henkilökohtaisesti, ja he kuvittelivat että julkinen

⁴¹ Mäkelä 2004, 21–23.

henkilö kuului heidän yksityiselämäänsä. Kuuluisuudet ja fanit lähestyivät näin toisiaan.⁴² Tarkastelen karismaa ja kulutuskulttuuriksi mielletävää julkiskulttuuria osana sirkus- ja varieteetähtien tietoisesti rakentamaa tähteyttä ja kuuluisuutta. Berensonin ja Giloin mukaan ajan useimmat tähtiartistit tulivat teatterin lavoilta, mutta kantaa tulisi laajentaa ja ottaa huomioon sirkus- ja varieteetähdet, jotka täyttivät vetovoimaisuudellaan suuret katsomot ja vaikuttivat transnationaalisilla kiertueillaan jopa maailmanlaajuisesti.

Helene Stoddart on tutkinut sirkustähteyttä talouden näkökulmasta Amerikassa, missä sirkustähdistä luotiin kulutuskulttuuriin yhdistettävää kaupallistettua tuotetta. Tähtinimet takasivat tuottoja yritystoimintaan. Tähtiartistien esiintyminen maneesilla tai näyttämöllä oli vain yksi osa kaupallistettua tuotetta. Yleisölle annettiin muun muassa etuoikeus artistien yksityiselämän tarkasteluun ja siitä keskusteluun julkisella tasolla. Tähtien nimet ja markkinointimateriaalit täyttivät lehdistöjen palstat ja artistien julisteita levitettiin tienvarsille ja liisteröitiin latojen seinustoille. Tähtiartistit markkinoivat myös kaupallisia tuotteita ja keräsivät näin ilmaista julkisuutta näytöksille. Sirkustähteyksessä kulminoitui 1920-luvulla jazz-ajan suuriin nimiin kuten Alfred Codonaan, Lillian Leitzeliin ja Bird Millimaniin, jotka uhmasivat kuolemaa rohkeudellaan, mutta olivat myös kauniita ja kiinnostavia henkilöitä yksityiselämänsä puolesta. Sirkustähteyksessä pohjusti kehitymäisillään olevan Hollywoodin elokuvateollisuuden tähtikoneistoa.⁴³ Amerikkalainen sirkustutkimus antaa vertailupohjaa omaan tutkimustyöhöni Suomen alueen sirkushistoriallisessa tutkimuksessa.

Hanna Suutela on tutkinut naisesiintyjä suomalaisessa teatterissa 1800-luvun lopulla.⁴⁴ Harri Kalhan tutkimus pariisilaisista mediatähdistä auttaa minua taiteilijakuvien tulkitsemisessä ja kontekstoi naistähtien merkityssuhdetta modernisoituvaan naiskuvaan. Ann Svetkovichin mukaan naistähdet olivat terapeuttisesti tarpeellisia kanavia, jotka vapauttivat tuntemuksia ja piilotettuja mielihaluja sekä impulsseja. Ann Svetkovichin mukaan massakulttuuri tukee fantasioita erilaisesta ja paremmasta elämästä, joten massakulttuuri

⁴² Berenson & Giloi 2010, 2–17.

⁴³ Stoddart 2000, 54–61.

⁴⁴ Suutela 2012.

optimistisessa valossa rohkaisi kriittisiin impulsseihin.⁴⁵ Todellisuudessa monet naiset työskentelivät julkisessa elämässä, mutta näiden naisten tuli välttää julkista tarkastelua.⁴⁶ Sirkus- ja varieteetähdet olivat transgressiivisiä varhaisen populaarikulttuurin ilmiöitä, jotka mahdollistivat sosiaalisten normien kriittisen tarkastelun ja uudelleen muokkaamisen modernin kynnyksellä.

Peta Tait on tutkinut kirjassaan *Circus Bodies* (2005) sosiaalisesti ja kulttuurisesti muuttuvaa vartaloa suhteessa sukupuoleen ja kehon rakenteeseen. Peta Taitin tutkimus käsittelee millaisia kulttuuri-identiteettejä näytetään nopeatempoisessa liikkeessä ilmassa ja miten yleisö nauttii ilma-akrobatiasta.⁴⁷ Kehollisuus on merkittävä käsite nimenomaan sirkus- ja varieteetaiteen tutkinnassa, sillä vartaloa muokataan fyysisellä harjoittelulla sosiaalisten normien määrittämien mallien mukaan. Vartaloa ja fyysisyyttä myös näyteltiin ja kaupallistettiin esimerkiksi ohjelmajulisteissa ja *carte de visite* -korteissa.

Aikakautta, naisia ja naistähteyttä on tutkittu biografisen historiatutkimuksen kentällä sukupuolihistoriallisesta näkökulmasta. Oceana Renzistä ei ole vielä tehty biografista tutkimusta. Pauline Schmidistä biografisia tietoja on vain niukasti. Klas Grönqvist on kirjoittanut vuonna 2013 Elvira Madiganin uusimman elämäkerran *En droppe föll*, jossa Elvira Madiganin Suomen-kiertuetta käsitellään vain lyhyesti.⁴⁸ Tutkimuksessani kartoitan Elvira Madiganin ja Pauline Schmidin Suomen-kiertueet kokonaisuudessaan. Elvira Madiganilta olen analysoinut ja kääntänyt yhden hänen itse kirjoittamansa muistokirjoituksen.

Sirkustaiteen suomalaisella tutkimuskentällä on rauhallista. Sven Hirn kartoitti kronologisesti Suomessa vierailleiden sirkusryhmien ja taikureiden kentän vuosina 1800–1914.⁴⁹ Hän myös kirjoitti lyhyesti oman artistitoimintamme viriämisestä sekä julkaisi artikkeleita, lehtiä ja kirjoja muuan muassa sirkusjulisteista ja sirkusrakennuksista.

⁴⁵ Svetkovich 1992, 27.

⁴⁶ Berenson & Giloi 2010, 15.

⁴⁷ Tait 2005.

⁴⁸ Elvira Madiganin kiertueesta Suomessa, Grönqvist 2013, 34–38.

⁴⁹ Hirn työskenteli Helsingin kaupunginkirjastossa yli 40 vuotta ja lisäksi hän oli tuottelias kultuurihistorioitsija. Hirn tutki paljon sirkusta ja esittävää taidetta. *Helsingin Sanomat*, 5.1.2014.

Tärkein tutkimuskirjallisuuteni lähde teos *Sirkus kiertää Suomea* on osittain viitteetön. Taikuri ja kirjallisuushistorioitsija Heikki Nevala on kirjoittanut viimeaikoina suomalaisesta taikuudesta, taikuuden historiasta ja huvielämän kiertolaisista. Eero Taipalsaari käsitteli suomalaista sirkushistoriaa lyhyesti kirjassaan *Sirkus Finlandiasta*.⁵⁰ Helsingin yliopiston tutkijatohtori Malte Gasche tutkii sirkustaiteilijoiden ja sirkusomistajien kohtaloita ja historiaa kansallissosialismin aikana Euroopassa.⁵¹

Julkiskulttuurin käsitteistö oli vasta kehittymässä 1800-luvun lopulla. *Tähteys* käsitteenä ilmestyi englannin kieliseen sanastoon vuonna 1865, eli aikana, jolloin sirkus- ja varietee-esitysten suosio oli voimakkaassa kasvussa.⁵² Sirkus- ja varieteetaiteessa tähtiartisti oli näkyvällä paikalla suhteessa muuhun ohjelmistoon ja hänen nimeään käytettiin mainonnassa. Tähtiartistia kuvaavia kortteja myytiin, ja he esiintyivät kiertueiden ohjelmajulisteissa. Rinnastan sirkus- ja varieteetaiteen tähteyden tutkimukseen myös taiteilijaidentiteetin rakentamisen ja tuottamisen. Taiteilijaidentiteetti on artistien rakentama persoonallinen tyylilaji ja olemus, joka voi olla tietoisesti, tiedostamatta ja/tai tarkoituksenhakuisesti rakennettua ja tuotettua. Sirkus- ja varieteetaiteessa taiteilijaidentiteettiin kuuluvat taiteilijoiden suoritukset, temput, esiintymisvaatetus, esiintymismusiikki, esiintyjän karisma sekä *signature*-elementit ohjelmanumeroissa. Taiteilijaidentiteetti rakentuu myös aikalaisympäristön ulkopuolisten tekijöiden vaikutuksessa.⁵³ Tähdet saattoivat myös ansaita työtovereitaan korkeampia palkkioita sekä saada erikoisjärjestelyjä ja etuoikeuksia.⁵⁴ Thomas Frost kirjoitti jo vuonna 1876 aikansa merkittävistä sirkustähdistä teoksessaan *Circus Life and Circus Celebrities*.

⁵⁰ Oma kandidaatin tutkielmani käsitteli sirkustaiteilija Lillian Leitzelin taiteilijaidentiteettiä 1920-luvulla.

⁵¹ Malte Gasche toimii muun muassa johtajana projektissa ”Diverging Fates: Travelling Circus People in Europe under National Socialism.”

⁵² Tähteys tarkoittaa olotilaa tai asemaa, jota kuuluisa tai lahjakas artisti nauttii. [1.2.13]; [1.2.14].

⁵³ Olen kehittänyt taiteilijaidentiteetin käsitettä sirkustaiteen kontekstissa kandidaatin työssäni. Räsänen 2015, 4.

⁵⁴ Esimerkiksi 1920-luvulla tähtitatuusta nauttiva ilma-akrobaatti Lillian Leitzel neuvotteli itselleen oman makuuvaunun, yksityisen pukeutumisteltan sekä korkean esiintymispalkkion, jonka turvin pystyi palkkamaan itselleen oman taloudenhoitajan sekä tarpeistomestarin. Adams & Keene 2012, 77.

1800-luvun loppupuolella *sirkus* on tarkoittanut englantilaisen Philip Astleyn (1742–1814) luomaa konseptia, jossa hevosnumeroiden lomaan sovitellaan muuta viihdyttävää ohjelmaa monipuolisen viihdekokoonpanon saavuttamiseksi.⁵⁵ Sirkusnäytökset koostuivat 1800-luvun lopulla erityyppisistä elementeistä kuin nykyään. Myöhemmin sirkusohjelman kokoonpanoihin vaikutti merkittävästi ainakin sirkuspatruuna Ernst Renz (1814–1892). Renz suunnitteli ohjelmiston huolella tarkkaa kaavaa käyttäen ja varoiti toistamasta samantyyppisiä numeroita. Suomessa sirkuksissa käytiin katsomassa myös painijoiden kilpailua, jolloin itse sirkuksen osuus saattoi jäädä painikilpailujen varjoon. Yhdistävänä tekijänä sirkusesityksessä kirjavuudesta huolimatta olivat erityisesti hevosnumerot ja ratsastuskulttuuri, jotka ovat alunperin määrittäneet sirkusesitysten rakennetta sekä esiintymismaneesin halkaisijaksi noin 12–13 metriä. Sirkusryhmien ja kokoonpanojen taso ja lukumäärä oli vaihtelevaa; esimerkiksi Pohjoismaissa useita kiertueita järjestäneeseen Cirkus Madiganiin kuului vain 7–8 hevosta, kun taas Pietariin pysyvän sirkusrakennuksen perustaneeseen Cirkus Cinicelliin saattoi kuulua jopa 80 hevosta ja 120 työntekijää.⁵⁶ Sirkusten tasokkuuden mittapuuna saattoi toimia myös hevosten lukumäärä, mikä mainittiin usein monissa mainoksissa ja arvioissa. Christer Cederbergin mukaan yläluokka harjoitti hevosten koulutusta, mikä antoi modernille sirkukselle korkealuokkaisuuden ja tasokkuuden arvon.⁵⁷

Kaikki esiintyvät ryhmät kohtasivat suuria haasteita kiertueillaan mukaanlukien jatkuvaa taistelua yleisöstä, jotta kassamyynti riittäisi päivittäiseen selviytymiseen ja ryhmien logistiseen liikutteluun. Ryhmillä oli myös huolia ympäröivistä olosuhteista, voimakkaista tuulista ja myrskyistä sekä mahdollisista onnettomuuksista riskialttiissa numeroissa. Eläinaktivistit kirjoittivat sirkuseläimistä lehtiin jo 1900-luvun alussa – ilmiö, joka jatkuu edelleen.⁵⁸

⁵⁵ Tarkemmin aiheesta ks. Hirn 1982, 10.

⁵⁶ *Lördagsqvällen*, 06.11.1897, 5; Hirn 1982, 210.

⁵⁷ Susanna Hedenborg viittaa Cederbergin kirjoittamaan teokseen *Cirkusliv* (1981) tekstissään. Hedenborg 2012, 30.

⁵⁸ Sirkuseläinten tutkimus olisi mielenkiintoinen aihe jatkotutkimuksille. Monet nykyajan sirkuksista ovat joutuneet karsimaan ohjelmistostaan eläinnumerot ja jopa joutuneet sulkemaan ovensa. Kauppalehti uutisoi amerikkalaisen suursirkuksen Ringling Brother's & Barnum & Bailey -sirkuksen sulkemisesta. *Kauppalehti*, 15.1.2017.

Käsittelen ensiksi naistähtien representaatioita ja naistähtien medianäkyvyyttä suomalaisessa uutisoinnissa ja Suomen-kiertueilla. Sen jälkeen tarkastelen naistähteyden attribuutteja ja identiteettiä, kuten aistimellisuutta, eksentrisyyttä ja eroottisuutta. Käsitteelen ja analysoin naistähtien ohjelmanumeroita suhteessa aikakauden muotivirtauksiin ja naisideaaleihin. Lopuksi tarkastelen naistähtien yhteiskunnallista asemaa ja toimijuuden mahdollisuuksia historiassa sekä koostan yhteenvedon tutkimustuloksistani.

2. NAISTÄHDEN MEDIANÄKYVYYS JA REPRESENTAATIOT

2.1 Pauline Schmidt – taikataiteilijatar Suomen-kiertueella

Noita-teatteri Palokuntahuoneen teatterisalissa antaa sunnuntaina 18 p:nö klo 1/2 18 j.pp. joulukuuta suuren mystillisen iltaman, suuren taide ja puku-welhokuvauksen kolmessa osastossa pohjan suurin welhotaiteilijatar neiti Pauline Wilhelmine Schmidt. Huom! Loppukoetuksena esitetään wiheriä huone.⁵⁹

Taikataiteilijatar Pauline Schmidt mainosti itseään napakoilla mainoslauseilla mediassa, joissa käytettiin erilaisia mystiikkaan ja okkultismiin liittyviä termejä näytöksestä, kuten ”noita-teatteri,” ”welhotaiteilijatar” ja ”puku-welhokuvaus.” Yleisesti nuoren taikataiteilijattaren kiertue näkyi ja kuului suomalaisessa mediassa lukuisina lehti-ilmoituksina, pääosin suosiollisina arvioina ja lyhyinä kritiikkeinä hänen ohjelmanumeroistaan ja esityksistään.

Pauline Schmidtin taikuriuran taustalla oli hänen isänsä Laurids Pedersen Schmidt (1833–1914), jolla tiedetään olleen ainakin ampumakoju ja ”*konstkabinetti*” eli ilmeisesti *laterna magica* -laite.⁶⁰ *Laterna magica* -laite eli taikalyhty mahdollisti nojatuolimatkojen järjestelyn yleisölle.⁶¹ Pauline Schmidtin isä todennäköisesti vastasi tyttärensä Suomen-kiertueen tuotantojärjestelyistä. Kiertueella oli mukana mahdollisesti myös hänen veljensä assistentin roolissa.⁶² Lähteistä ei selviä, osallistuiko Pauline Schmidtin äiti taiteelliseen työskentelyyn ollenkaan. Ajalle oli tyypillistä, että kaikki artistiperheen jäsenet osallistuivat kollektiivisesti työntekoon, koska elämä kiertueella oli rankkaa.⁶³ Perheyhteisöt eivät välttämättä esiintyneet aina yhdessä vaan saattoivat työskennellä

⁵⁹ *Kansan Lehti*, 15.12.1887, 1.

⁶⁰ Nevala 2011, 44. Taikalyhty käytti valonlähteenä koverrettua peiliä, joka suunnattiin lasilevyihin. Lasilevyissä oli maalattuja kuvia tai nk. diakuvia, joita heijastettiin sopivalle pinnalle. Linssi säädettiin optimaalisesti kohdistamaan diat projektorin näytön etäisyydelle, mikä muodosti suurennetun kuvan. Kyseessä oli siis jonkinlainen diaprojektorin esiaste. [1.2.12].

⁶¹ Salmi 2002, 122.

⁶² Nevala 2011, 45.

⁶³ Jando 2012, 112.

pitkiä aikoja eri seurueissa ja eri maissa.⁶⁴ Näkemykseni mukaan kiertävällä elämäntyyllillä oli merkittäviä vaikutuksia puolisoiden välisiin suhteisiin, lasten kasvatukseen ja arkielämän järjestämiseen. Yhteydenpito ei ollut vielä 1800-luvun lopulla tehokasta. Kirjeenvaihto saattoi olla hidasta, mistä johtui informaatioviiveitä, joten artistiperheet joutuivat sopeutumaan erilaisiin elämäntilanteisiin ja selviytymään niistä.⁶⁵

Olen koostanut taulukkoon 1 Pauline Schmidin soolokiertueen Suomessa vuonna 1887–1888. Sanomalehti-ilmoitusten mukaan Pauline Schmidt esiintyi seuraavilla paikkakunnilla ja esiintymistiloissa Suomessa.⁶⁶

⁶⁴ Artistiperheiden kierteista ja perheiden keskeisestä dynamiikasta on vain vähän tieteellistä tutkimusta.

⁶⁵ Sirkus- ja varieteeyhteisöille oli tyypillistä myös adoptoida lapsia ja ottaa niitä oppiin. Pauline Schmidillä oli Mette-niminen sisar, joka sai aviottoman tyttären. Tytär adoptoitiin norjalaiseen Wilhelm Stuckenin sirkukseen, jossa hänet koulutettiin nuorallatanssijan ammattiin. Valitettavasti alkuperäinen internet-lähde Wilhelm Stuckenin suvun vaiheista, johon Heikki Nevala viittaa kirjassaan, ei ole enää saatavilla. Nevala 2011, 51–52.

⁶⁶ *Kaiku*, 9.1.1887, 4; *Norra Posten*, 23.11.1887, 1; Tutkijan oma käännös sanasta *rådhusalongen*; *Österbottniska Posten*, 1.12.1887, 1; Tutkijan oma käännös sanasta *rådhusal*; *Kansan lehti*, 15.12.1887, 1; *Vasabladet*, 17.12.1887, 1; *Waasan lehti*, 17.12.1887, 1; *Wasa Tidning*, 18.12.1887, 1; *Wasatidning*, 24.12.1887, 1; *Björneborgs Tidning*, 18.1.1888, 1; *Lounas*, 21.1.1888, 1; *Ekenäs Notisblad*, 21.2.1888, 2; *Ekenäs Notisblad*, 24.2.1888, 2; *Rauman Lehti*, 28.1.1888, 1; *Sanomia Turusta*, 8.2.1888, 1; *Sanomia Turusta*, 10.2.1888, 1; *Sanomia Turusta*, 13.2.1888, 1; *Åbo Underrättelser*, 8.2.1888, 2; *Åbo Underrättelser*, 10.2.1888, 2; *Åbo Underrättelser*, 14.2.1888, 2; *Turun Lehti*, 9.2.1888, 1; *Åbo Tidning*, 12.2.1888, 1; *Åbo Tidning*, 14.2.1888, 1; *Hämäläinen* 17, 29.2.1888; *Tammerfors Aftonblad*, 9.3.1888, 1; tutkijan oma käännös sanasta *societetshuset*; *Aamulehti*, 15.3.1888, 1; *Aamulehti*, 17.3.1888, 1; *Tammerfors Aftonblad*, 16.3.1888, 1; *Uusi-Suometar*, 23.3.1888, 1; *Nya Pressen*, 23.3.1888, 2; *Nya Pressen*, 24.3.1888, 2; *Huvudstadsbladet*, 27.3.1888, 1; *Huvudstadsbladet*, 28.3.1888, 1; *Nya Pressen*, 28.3.1888, 2; *Dagbladet*, 28.3.1888, 2; *Borgåsbladet*, 4.4.1888, 2; *Östra Nyland*, 5.4.1888, 1; *Fredrikshamns Tidning*, 14.4.1888, 1; *Wiborgsbladet*, 18.4.1888, 1; *Wiipurin Sanomat*, 19.4.1888, 1; *Wiborgsbladet*, 21.4.1888, 1; *Wiborgsbladet*, 22.4.1888, 2; *Wiipurin Sanomat*, 21.4.1888, 1; *Wiipurin Sanomat*, 22.4.1888, 2; *Östra Finland*, 21.4.1888, 1; *Wiipurin Uutiset*, 22.4.1888, 1; *Lappeenrannan uutiset*, 24.4.1888, 1; *Mikkelin Sanomat*, 5.5.1888, 4; *Savo-Karjala*, 22.5.1888, 1; *Savo-Karjala*, 25.5.1888, 2; *Savo*, 22.5.1888, 1; *Savo*, 26.5.1888, 1; *Karjalatar*, 15.6.1888, 2; Lähteestä ei käy ilmi esiintymisen tarkkaa ajankohtaa tai esiintymistilaa.

Taulukko 1. Pauline Schmidtin Suomen kiertue vuosina 1887–1888.

Paikkakunta	Esiintymistila	Aika
Oulu	Oulun maneesi	11.11.1887 13.11.1887
Kokkola	Kokkolan raatihuoneen salonki	24.11.1887 27.11.1887
Vaasa	Vaasan palokuntahuoneen sali	18.12.1887 24.12.1887
Pori	Porin Teatteri	20.1.1888 22.1.1888
Tammisaari	—	24.2.1888
Rauma	Rauman Kestikievarin sali	29.1.1888
Turku	Turun Teatteri	10.2.1888 12.2.1888
Hämeenlinna	Hämeenlinnan seurahuoneen sali	2.3.1888
Tampere	Tampereen Seurahuone	9.3.1888 11.3.1888
	Tampereen Puuvillatehtaan lukusali	17.8.1888 18.3.1888
	Tampereen Seurahuone	23.3.1888 24.3.1888
Porvoo	Porvoon kunnantalo	4.4.1888
Helsinki	Helsingin Seurahuone	28.3.1888
Loviisa		6.4.1888
Hamina	Haminan kadettikuoron maneesi	14.4.1888 15.4.1888
Viipuri	Viipurin Kansanteatteri Viipurin kansakoulun juhlasali	19.4.1888 22.4.1888
Lappeenranta	Lappeenrannan raatihuone	27.4.1888 30.4.1888
Mikkeli	Mikkelin Seurantalo	6.5.1888
Kuopio	Kuopio kaupungintalon juhlasali	24.5.1888 25.5.1888
Joensuu	—	15.6.1888

Lehti-ilmoitusten perusteella Pauline Schmidt esitti yhteensä ainakin 31 taikuriesitystä kahdeksan kuukautta kestäneen kiertueen aikana 18 eri paikkakunnalla. Yleisö koostui suurimmaksi osaksi aikuiskatsojista, mutta Pauline Schmidt esiintyi yhden kerran myös koululaiskatsojille.⁶⁷ Lapsikatsojat eivät olleet varsinaisesti Pauline Schmidtin kohdeyleisöä, mikä selviää myöhemmin myös ohjelmanumeron koostumusta tarkastellessa. Salien koko ja yleisön määrä vaihtelivat kaupungista toiseen. Esimerkiksi Oulussa näytäntöön osallistui 200–300 henkilöä, kun taas Vallilassa näytöksiin osallistui 40–50 henkilöä.⁶⁸ Pauline Schmidtin kiertueen esiintymistilat vaihtelivat kadettikuoron maneesista kunnantaloihin ja oikeisiin teatterisaleihin.⁶⁹

Taikuriesityksissä oli erittäin tärkeää ottaa huomioon yleisön asettelu ja valaistus suhteessa näyttämöllä tapahtuvaan esitykseen, jotta temppujen salaisuudet säilyivät eikä ohjelmanumeron näyttävyyttä kärsinyt. Esiintymistilojen vaihtelevat olosuhteet ja tilankäytön mahdollisuudet aiheuttivat väistämättä joitakin muutoksia taikataiteilijattaren ohjelmanumeroiden esittämiseen sekä niiden vaikuttavuuteen. Kaikki Pauline Schmidtin kiertueen näyttämöt eivät olleet salonkikelpoisia vaan jopa välttäviä esityskäytössä. Pauline Schmidt muokkasi show'taan erilaisiin tilatyyppeihin ja tapahtumiin, mutta onnistui säilyttämään ammattiesiintyjän laadullisen takuun näytöksestään olosuhteiden haasteista huolimatta.

Pauline Schmidtin kiertuetta ennakkoon mainostavat lyhyet uutiset lähetettiin ensiksi toimitukseen sähkösanomina:

Sähkösanoma. Pohjoismaiden suurin taiteilija taikatempuissa, neiti Pauline Wilhelmine Schmidt antaa piakkoin muutamia esityksiä korkeammassa taikailussa Oulussa. Lähemmin wast'edes.⁷⁰

Sähkösanomissa kerrottiin lyhytsanaisesti, että pohjoismaiden suurin taikataiteilijatar on tulossa antamaan joitakin näytöksiä kyseiseen kaupunkiin. Vuoteen 1889 mennessä oli-

⁶⁷ *Wiipurin Uutiset*, 24.04.1888, 3.

⁶⁸ *Uleåborgs Tidning*, 14.11.1887, 2; *Aura*, 10.02.1888, 4.

⁶⁹ Lisätutkimuksena Pauline Schmidtin kiertueen katsojamäärän ja lipputulot voisi määritellä, mistä voisi laskea naistaiteilijan soolokiertueen liikevaihdon ja selvittää kiertueen taloudellisen kannattavuuden.

⁷⁰ *Oulun Ilmoituslehti*, 02.11.1887, 3.

vat kaikki Suomen kaupungit jo lennätinverkon yhteydessä.⁷¹ Sähkösanomien lähettäminen mahdollisti esiintyvien kiertueiden tehokkaan ennakkomarkkinointikanavan sekä kiertueiden joustavan suunnittelun viime hetken muutoksineen. Toisinaan Pauline Schmidtin esiintymispaikka ja esityksen tarkka ajankohta eivät olleet vielä edes esiintyjän tiedossa, joten ne jätettiin mainitsematta. Tärkeää oli kuitenkin herättää yleisön mielenkiinto ja luottamus tulevaa näytöstä kohtaan korkeatasoiseen ammattitaitoon vedoten.

Pauline Schmidt käytti ahkerasti sähkösanomien tuomia uusia mahdollisuuksia ja toimitti mainoksiaan sekä ruotsin- että suomenkielisiin sanomalehtiin. Pauline Schmidt tuotti kiertuettaan ammattitaidolla kielellisiä rajoja ylittämällä sekä kehittämällä taikuuden kielellistä terminologiaa. Suomenkielisissä ohjelmamainoksissa esityksiä nimettiin ”loihtuteatteriksi,” ”suureksi taiteelliseksi näytännöksi,” ”suureksi loihtelu iltamaksi,” ”noitateatteriksi,” ”haave-iltamaksi” tai ”loitsunäytännöksi.”⁷² Mainoksissa kerrottiin usein, että Pauline Schmidt antaa näytöksiä ”korkeimmassa salonkimagiassa” tai ”taikailussa.”⁷³ Pauline Schmidt nimitti itseään ”loihtutaiteilijattareksi,” ”Pohjoismaiden suurimmaksi taikailutaiteilijaksi,” ”loihtijattareksi,” ”welhotaiteilijattareksi” tai ”taikataiteilijattareksi.”⁷⁴ Hän ei mielellään nimittänyt itseään ”silmänkääntäjäksi.”

Pauline Schmidt tuotti mediakuvaansa salonkikelpoisena taikuuden ammattilaisena ja rakensi eroa esimerkiksi markkinoilla esiintyviin paikallisiin silmänkääntäjiin tai kansanparantajiin. Siitä huolimatta häntä nimitettiin ja jopa mainostettiin ”silmänkääntäjäksi.”⁷⁵ *Kokkolan Lehdessä* ”silmänkääntäjä” Pauline Schmidtin vierailun yhteydessä toivottiin jotakuta saapuvan, ”joka kääntäisi kaikki mätähaavat terveiksi, vallanpitäjät takapuoliksi, väärän oikeaksi ja kaikki ihmiset tyytyväisiksi.”⁷⁶

⁷¹ Tommila & Salokangas 1998, 89.

⁷² *Kaiku*, 09.11.1887, 4; *Kansan Lehti*, 15.12.1887, 1; *Savo-Karjala*, 25.05.1888, 2; *Waasan Lehti*, 17.12.1887, 1; *Wiipurin Uutiset*, 10.04.1888, 1; *Wiipurin Sanomat*, 19.04.1888, 1, 2.

⁷³ Sähkösanomien sisältö pysyy alkuperäislähteissä samantyyppisenä koko Pauline Schmidtin kiertueen ajan; *Uleaborgs Tidning*, 27.10.1887, 2, 4; *Oulun Lehti*, 29.10.1887, 4.

⁷⁴ Nevala 2011, 47.

⁷⁵ *Lappeenrannan Uutiset*, 24.04.1888, 1, 2; *Kokkolan lehti*, 28.11.1887, 2; *Hämäläinen*, 29.02.1888, 1.

⁷⁶ *Kokkolan Lehti*, 28.11.1887, 2.

Pauline Schmidtiä saatettiin pitää perinteisenä kansanparantajana tai noitana, vaikka hän yritti parhaansa mukaan markkinoida taitoaan ammattinimikkeillä.

Heikki Nevalan mukaan suomalaisessa sanastossa 1800-luvulla silmäkääntäjä merkitsi modernissa merkityksessä taikuria. Taikuri taas merkitsi parantajaa ja vakiintui nykykieleen vasta 1900-luvulla.⁷⁷ Näkemykseni mukaan Heikki Nevala ei ole terminologian suhteen oikeassa, koska esimerkiksi Pauline Schmidt selvästi markkinoi itseään nimenomaan taikataiteilijattarena. Oman tulkintani mukaan termiä taikuri ja taikataiteilija sekoitettiin markkinoiden silmäkääntäjään, noitaan tai kansanparantajaan suomenkielisessä terminologiassa 1800-luvun lopulla, eikä termeillä ollut vielä vakiintunutta eroa. Lehtien lukijoille ei ollut itsestäänselvää, mitä taikuriesitys piti sisällään ja oliko kyseessä esimerkiksi spiritistinen istunto, perinteinen kansanparannusiltama tai loitsunäytäntö.⁷⁸ Suomenkielinen terminologia ei tehnyt Pauline Schmidtin markkinointityötä helpoksi.

Savolaisessa kerrotaan Pauline Schmidtin syntyneen Tanskassa, mutta asuneen Luulajassa, josta hän oli saapunut Haaparannan kautta kiertueelle Suomeen.⁷⁹ *Fredrikshamntidningissä* Pauline Schmidt mainosti showtaan ranskan kielellä “Grande Soiré Mystérieuse.”⁸⁰ Pauline Schmidt nimesi myös taikatemppujaan *kiinalaiseksi matka-arkuksi, intialaisiksi pusseiksi* sekä *matkaksi Pariisin ja Turun välillä*.⁸¹ Pauline Schmidt rakensi taiteellista profiiliaan ja tähteyttään mediassa aikaisempien meriittiensä avulla korostaen pohjoismaisuuttaan, mutta toisaalta myös eksoottista toiseutta, mystiikkaa ja orientaalisuutta, mikä ilmeni ohjelmamainosten tarkasti valittujen otsikoiden, repertuaarivalintojen ja lyhyiden tekstikuvailujen muodoissa.

⁷⁷ Nevala 2011, 24. Taikuuden terminologia on ristiriitaista ja taikuruutta käytettiin kansanperinteen termistössä. Esimerkiksi vuonna 1918 Frans Akseli Heporaudan mukaan taikuus tarkoitti sitä, kun ihminen yritti yliluonnollisten taikavoimien avulla vaikuttaa luonnollisiin ja yliluonnollisiin olentoihin. Heporauta 1918, 5.

⁷⁸ Suomen kielen ja kirjallisuuden professori Eemil Nestori Setälän mukaan esimerkiksi sana ”loitsu” on alun perin tarkoittanut rukousta. Setälä 1929, 49–50.

⁷⁹ *Savo*, 22.05.1888, 1.

⁸⁰ *Fredrikshamns Tidning*, 14.04.1888, 1.

⁸¹ Nevala 2011, 46; *Borgåbladet*, 04.04.1888, 2. Ruotsinkieliset alkuperäisnimet tempuille: ”Den indiska påsen eller kluk, kluk, kluk, den kinesiska reskofferten eller att skapa mycket af ingenting, resan mellan Paris och Åbo.”

Sähkösanomien lisäksi Pauline Schmidt tai hänen isänsä julkaisivat maksettuja näytös- ja ohjelmailmoituksia, joissa mainostettiin tulevia esityksiä. Näytösilmoitukset kuten myös sähkösanomat sijaitsivat yleensä sanomalehden etusivulla näkyvällä paikalla muun paikkakunnalla tapahtuvan tarjonnan lomassa.⁸² Ohjelmamainoksissa ei ollut vielä valokuvia käytössä, mutta viestiä tehostamaan käytettiin erilaisia fontteja, lihavoitteja, kursiiveja ja kirjasinkoon muutoksia. Yhtenä tehostekuvana käytettiin aikakauden lehtimedialle tyypillistä osoittavaa sormea, jolla alleviivattiin tapahtuman tärkeää detaljia.⁸³ Viimeisiä näytöksiä mainostettiin myös monissa lehti-ilmoituksissa, jopa niin, että ”viimeinen näytöntö”-sanalle annettiin mainoksessa enemmän painoarvoa kuin Pauline Schmidin nimelle.⁸⁴ Viimeisen näytännön mainostaminen kuuluu myös nykyään show-kokoonpanojen markkinointitaktiikkaan. Joissakin mainoksissa viimeistä näytöntöä oli markkinoitu jo aikaisemmin ilmestyneessä lehdessä. Esimerkiksi *Savossa* Pauline Schmidt mainostaa ”yleisestä pyynnöstä” lisäesitystä uudella ja vaihtelevalla ohjelmalla. Lopuksi vielä varmennetaan, että kyseessä on ”varmasti viimeinen ilta.”⁸⁵

Uutta ja vaihtelevaa ohjelmistoa käytettiin houkuttelemaan samaa katsojapohjaa uudestaan. Myös esityksen ainutlaatuisuutta korostettiin *Savo-Karjalassa*, jossa yleisö kutsuttiin ”ainoan suureen salaperäiseen iltamaan.” Lopuksi todettiin, että ”ainoastaan tämä iltama annetaan.”⁸⁶ Yleisöä kutsuttiin osallistumaan ainutlaatuisen ja mystiseen tapahtumaan, johon pystyi osallistumaan vain kyseisenä näytösiltana. Esiintyjän ja ohjelman ainutlaatuisuus ja ainutkertaisuus korostuvat lähdemateriaaleista.

Lehtipalstojen rajoitettu tila ei välttämättä sallinut kovin pitkiä kritiikkejä tai ylistyslauluja Pauline Schmidin ohjelmanumeroista, mutta joitakin ohjelmanumeroiden osuuksia kuvailtiin tarkemmin ja niillä mainostettiin tulevia kiertue-esiintymisiä.⁸⁷ Iluusiokokonaisuus ”*Wiheriä Huone*” hämmästytti suuresti, sillä siihen kuuluvat tehtävät

⁸² *Wiborgsbladet*, 17.4.1888, 1; *Wiborgsbladet*, 18.4.1888, 1; *Lappeenrannan Uutiset*, 24.4.1888, 1, 2.

⁸³ Esimerkiksi *Fredrikshamn's Tidning*, 14.04.1888, 1–2; *Wiborgsbladet*, 17.04.1888, 1.

⁸⁴ Esim. *Rauman Lehti*, 28.01.1888, 1; *Mikkelin Sanomat*, 05.05.1888, 4.

⁸⁵ *Savo*, 26.05.1888, 1.

⁸⁶ *Savo-Karjala*, 22.05.1888, 1.

⁸⁷ *Wiipurin Uutiset*, 24.04.1888, 3.

suoritettiin niin äkkipikaa, että yleisön suu jäi ammolleen.”⁸⁸ Tarkastelen myöhemmin Schmidtin repertuaaria ja tarkemmin erityisesti *Vihreä huone* -illuusiota. *Vihreä huone* -illuusion suosio osoittaa, että Schmidt esiintyi taitavasti ja nopeasti sekä onnistui kannattelemaan yleisön mielenkiinnon ohjelman läpi. *Vihreä huone* -illuusio esitettiin aina ohjelmakokonaisuuden loppunäytöksenä, ja sitä mainostettiin ohjelmajulisteissa.

Sekä mainoksissa että ohjelmakritiikeissä käytettiin usein neiti Pauline Wilhelmine Schmidtin koko nimeä ja erityisesti huomioitiin, että hän oli vielä naimaton käyttämällä etuliitteenä sanaa neiti, kuten seuraavassa kritiikissä *Sanomia Turusta* kirjoitettiin:

Turun teatterissa antoi neiti Pauline Wilhelmine Schmidt eilen taikailuesityksen. Mainittu taiteilija on suurella menestyksellä esiintynyt Norjassa ja Ruotsissa sekä maamme pohjoisosissa. Häntä onkin muun muassa nimitetty pohjolan suurimmaksi taikailuniekaksi ja että hän täällä myöskin saavuuttaa saman maineen on ihan warma. Useat hänen esittämänsä taikailutempunsa olivat ihmeelliset. Lukuisa yleisö palkitsi häntä kättentaputuksilla.⁸⁹

Pauline Schmidtin ennakkomainetta ja aikaisemmin saavutettua suosiota pohjoisessa nostettiin esiin mediassa. Pauline Schmidtin ammattitaitoa keuhuttiin suhteessa muihin paikkakunnalla vierailleihin ammattitaikureihin. Esimerkiksi *Keski-Suomessa* todettiin, että ”Pauline Schmidtin sukkelat temput miellyttivät suuresti yleisöä ja hän tekikin temput sievemmin ja sukkelammin kuin täällä oli totuttu näkemään.”⁹⁰ Tampereen Sanomat kuvaili Pauline Schmidtiä ”maamme etevimmäksi loihtutaitaiteilijaksi.”⁹¹ Kaikki lehdet eivät tuottaneet itsenäisesti kritiikkejä ja arvioita Pauline Schmidistä, vaan lainasivat hänestä jo aikaisemmin kirjoitettuja tekstejä. Esimerkiksi *Åbo Tidning* tyytyy siteeraamaan *Norrbottens Kurierin* suosiollista arviota, jossa kiitellään ”Neiti Pauline Schmidtin miellyttävää ulkonäköä sekä epätavallista kykyä viihdyttää yleisöä.”⁹² Suo-

⁸⁸ *Wiipurin Uutiset*, 24.04.1888, 3.

⁸⁹ *Sanomia Turusta*, 11.02.1888, 2.

⁹⁰ *Keski-Suomi*, 16.05.1888, 2.

⁹¹ *Tampereen Sanomat*, 12.03.1888, 2.

⁹² *Åbo Tidning*, 07.02.1888, 3. Tutkijan oma käännös ruotsin kielestä: ”Fröken Schmidt har ett behagligt uppträdande samt en ovanlig förmåga att underhålla publiken.”

malaismedia saattoi tukeutua arvioissaan ulkomailla julkaistuihin kritiikkeihin. Mahdollisesti suomalaismedia ei välttämättä luottanut vielä omaan asiantuntijuuteensa tai he kokivat ulkomaisten arvioiden kuvailevan parhaiten Pauline Schmidin taidetta. Pauline Schmidtiä kiitellään myös ”sievyydestä ja näppäryydestä” taiteessaan.⁹³ Lehtiarvostelujen mukaan Pauline Schmidt hallitsi taiteenlajinsa harjoittamisen. *Uleaborgs Tidnigissä* Pauline Schmidtiä kuvailtiin ”nuoreksi ja kauniiksi.”⁹⁴ *Aurassa* kirjoitettiin, että “tempu put onnistuivatkin warsin hywin ja wiehätystä armattamasti lisäsi myös sekin seikka, että noitana esiintyi – soreawartalainen, awokaulainen nainen.” Pauline Schmidin esiintymisasun avokaulaisuus sekä vartalonmyötäisyys oli keino rakentaa naisellista taiteilijaidentiteettiä.

Lehdistössä esiintyi myös ennakkoasenteita. *Karjalattaressa* kerrottiin Pauline Schmidin kehuista esityksistä, mutta lopuksi todettiin että ”saadaanpa nähdä.”⁹⁵ *Karjalatar* näyttää kuitenkin muuttaneen mieltään esityksen jälkeen, sillä lehdessä kirjoitettiin seuraavasti esityksen jälkeen:

Loihtutaiteilia, neiti Pauline Schmidt on kahtena iltana, wiime perjantaina ja eilen, näytelty loihemis ja silmäkääntäjä temppujansa. Hän näyttää olewan kerrassaan mestaria sillä alalla, sillä senlaista sormi sukkeluutta ja säntillisyyttä ei ainakaan täällä ole ollut kaukaan aikaan nähtävänä. Paljon hänellä on uuttakin alaltansa näytettämänä, mutta ennen nähdyt temputki, näyttämät uudelta hänen tawallansa esitetynä. Hän on noita parasta lajia.⁹⁶

Karjalattaren arvio Pauline Schmidin ohjelmasta, viittaa siihen että taikurilla oli sekä uusia temppuja että vanhempia tunnettuja temppuja ohjelmistossaan. Tempu Pauline Schmidt onnistui suorittamaan varsin vakuuttavasti, sillä *Karjalattaressa* hänen todetaan olleen ”noita parasta lajia.” Esimerkiksi Schmidin bravuuri *Vihreä huone* -illuusio oli jo katsojille ennestään tuttu.

⁹³ *Mikkelin Sanomat*, 09.05.1888, 3.

⁹⁴ *Uleåborgs Tidning*, 07.11.1887, 2. Käännetty ruotsin kielestä: ”Ung och vacker.”

⁹⁵ *Karjalatar*, 15.06.1888, 2.

⁹⁶ *Karjalatar*, 26.06.1888, 2.

Pauline Schmidtin ohjelma rakentui hänen ohjelmanumeroissaan taikatemppujen ja iluusioiden lisäksi sukkeluuksista, yleisötempuista ja koomillisista osuuksista. Joskus naistaikuria luonnehdittiin hupaisaksi muutoin niin sangen ikävällä näyttämöllä. *Hämäläisessä* todettiin, että ”Pauline Schmidt ei myöskään hätäillyt suorituksessaan vaan vaihteli yleisön kanssa sukkeluksia, jolloin yleisö oli tyytväinen kaikkeen ja heidän oli pakko nauraa.”⁹⁷ Esiintyjän karsismaattisuus ja sukkeluus paikkasivat esiintymistiloista johtuvia haasteita.

Pauline Schmidtin lehtiarviot olivat suorastaan loistavia verrattuina joihinkin muihin alan esiintyjiin. Esimerkiksi taikuri Charles Theodor Pettersenin esitys Turun teatterissa onnistui niin surkeasti, että näytös oli vihellysten säestämänä keskeytettävä.⁹⁸ Lehdistö ja yleisö eivät siis säästelleet mielipiteitään huonoista esiintyjistä, vaan tyytymättömyys saatettiin ilmaista voimakkain tuntein viheltämällä. Suomalainen teatteriyleisö 1800-luvun lopulla näytti tuntevan taikuutta riittävästi, koska he pystyivät arvioimaan taiteen lajia kriittisesti. Pauline Schmidt harkitsi myös huolellisesti, miten ja millä tavoin, hän esityksiään markkinoi, jotta onnistuisi parhaiten tavoittamaan mahdollisimman laajan katsojaryhmän sekä avaamaan taidettaan suomalaisyleisölle.

2.2 Elvira Madigan - lapsitähdestä postmortaaliin kuuluisuuteen

Ensimmäiset suomalaiset lehtimaininnat Elvira Madiganista liittyivät hänen esiintymisiinsä Cirkus Madiganin lapsitähtenä Suomen-kiertueella vuonna 1879. Elvira Madiganin kiertueet Skandinaviassa edesauttoivat hänen postmortaalin mediatähteytensä alueellista rakentumista ja kiinnittivät hänet pohjoismaalaiseen mediaan. Elvira Madiganin postmortaali suosio Suomessa johtui hänen sirkusromanttisesta tähti-imagostaan jo ennen hänen rakkaustragediaansa.⁹⁹

⁹⁷ *Hämäläinen*, 03.03.1888, 1.

⁹⁸ Nevala 2011, 302. Sven Hirn on kirjoittanut liitteen Suomessa vierailleista taikureista.

⁹⁹ Elvira Madigan esiintyi Suomessa lapsitähtenä jo vuonna 1879, jolloin Madiganin perheyhteisö oli saapunut ensimmäisen kerran Turkuun Pietarista 27.5.1879. He majoittuivat Rautiehotellissa. Artistien kiertueiden majoituksia olivat yleensä erilaiset hotellit ja pensioaatit. *Åbo Posten*, 28.05.1879, 4.

Pieneen Madiganin sirkusseurueeseen kuuluivat sirkustirehtööri John Adalbert Madigan ja Elvira Madiganin äiti Eleonora Olsen, joka käytti taiteilijanimeä Miss Ulbinska.¹⁰⁰ John Madigan oli omaksunut Elvira Madigan kasvatti-isän roolin ja hän meni myöhemmin naimisiin Elvira Madiganin äidin Laura Madiganin kanssa.¹⁰¹ Elvira Madigan esitti ensimmäisessä Suomen esiintymisessään Kupittaaan kansanjuhliissa jongleerausta ja nuorallatanssia. Kupittaaan avauksen jälkeen John Madigan vei ryhmänsä kiertueelle Suomeen ja nimesi kokoonpanonsa Cirkus Madiganiksi.¹⁰² Kupittaaanpuiston esiintymiset olivat erityisen merkittäviä nuoren Elvira Madiganin urapolulla, sillä hän esiintyi uudella taiteilijanimellä sekä uudella ohjelmalla. Koko Suomen-kiertueen ajan häntä mainostettiin Miss Elvirana, eli hän ei vielä käyttänyt adoptioisänsä sukunimeä Madigan.¹⁰³

Miss Elviran nimi mainitaan Cirkus Madiganin Suomen-kiertueen mainoksissa noin neljäosassa kaikista kiertueen mainoksista ja erityisesti silloin, kun koko sirkusohjelma julkaistiin tai kun Elvira Madiganille järjestettiin resetti eli hyväntekeväisyysnäytös. Hyväntekeväisyysgaalat olivat tyypillisiä keinoja kerätä esiintymispalkkioita seurueen artistijäsenille vuoroittain. Niillä mitattiin myös artistien suosiota. Elvira Madiganille pidettiin hyväntekeväisyysgaala 23.7.1879 Vaasan esplanadilla ja Turussa 13.11.1879.¹⁰⁴ Suomalaisessa teatterissa reseteillä saatettiin kerryttää näyttelijättären kassaa vuosipäivien johdosta, matkaa varten tai teatterista eroamisen yhteydessä, mutta niiden tarkoituksena oli myös herättää yleisön suojelunhalu.¹⁰⁵ Sirkusyhteisöissä reseteillä kerättiin tuloja myös loukkaantumisen tai sairastapausten varalle. Artisteilla ei ollut työttömyys- tai sosiaalikkassaa.¹⁰⁶ Tyypillisesti artistit olivat itse vastuussa numeroidensa tuomista riskeistä.¹⁰⁷

¹⁰⁰ Esiintyjien nimet ovat esillä ohjelmamainoksessa. *Sanomia Turusta*, 7.06.1879, 1.

¹⁰¹ Hirn 1982, 145.

¹⁰² John Madigan käytti myös muita nimiä sirkusryhmästään, esimerkiksi Amerikan Sirkus.

¹⁰³ Elvira Madigan, syntymänimeltään Hedvig/Hedevig Jensen, käytti Suomen-kiertueella taiteilijanimeä Miss Elvira. Elvira Madigan esiintyi pienessä Cirkus Madiganin sirkusseurueessa useilla erilaisilla ohjelmanumeroilla ja toisellakin taiteilijanimellä Miss Azella. *Vasabladet*, 23.07.1879, 1; *Åbo Underrättelser*, 02.11.1879, 1.

¹⁰⁴ *Vasabladet*, 23.07.1879, 1; *Åbo Underrättelser*, 12.11.1879, 1.

¹⁰⁵ Suutela 2005, 85.

¹⁰⁶ Asiasta tarkemmin Assael 2005, 102–107.

¹⁰⁷ Adams & Keene 2012, 75.

Cirkus Madiganin kiertue Suomessa koostui seuraavista paikkakunnista ja esiintymispaikoista:¹⁰⁸

Taulukko 2. Elvira Madiganin Suomen-kiertue vuonna 1879.

Paikkakunta	Esiintymistila	Aika
Turku	Kupittaaapuisto	2.6.1879 8.6.1879
Pori	Juhannuslehdon puisto	15.6.1879 20.6.1879 22.6.1879 23.6.1879 24.6.1879 29.6.1879
Kristiinankaupunki	Kauppias Dahlin talo, ratsastusmaneesi	4.7.1879 5.7.1879 6.7.1879 13.7.1879
Vaasa	Vaasaesplanadi	18.7.1879 19.7.1879 23.7.1879 Elvira Madiganin omistusnäytös. 26.7.1879

¹⁰⁸ *Åbo Posten*, 30.05.1879, 1; *Åbo Posten*, 6.6.1879, 1; *Björneborgs Tidning*, 14.06.1879, 1; *Björneborgs Tidning*, 18.06.1879, 1; *Länsi-Suomi*, 28.06.1879, *Björneborgs Tidning*, 1.06.1879, 1; *Länsi-Suomi*, 28.06.1879, 1; *Ahti*, 05.07.1879,4; *Ahti*, 12.07.1879, 4; *Vasabladet*, 16.07.1879,1; *Vasabladet*, 23.07.1879,1; *Vasabladet*, 26.07.1879,1; *Uleåborgs Tidning*, 18.08.1879,1,4; *Oulun Wiikko-Sanomia*, 23.08.1879, 4; *Pohjois-Suomi*, 27.08.1879,4; *Uleåborgs Tidning*, 29.08.1879; *Oulun Wiikko-Sanomia*, 30.08.1879, 4; *Uleåborgs Tidning*, 01.09.1879, 4; *Uleåborgs Tidning*, 04.09.1879, 4; *Uleåborgs Tidning*, 08.09.1879,4; *Uleåborgs Tidning*, 11.09.1879, 4; *Pohjois-Suomi*, 17.09.1879, 4; *Uleåborgs Tidning*, 8.09.1879, 4; *Pohjois-Suomi*, 20.09.1879, 4; *Pohjois-Suomi*, 27.09.1879, 4; *Uleåborgs Tidning*, 29.09.1879, 4; *Åbo Underrättelser*, 15.10.1879, 1; *Åbo Posten*, 18.10.1879,1; *Åbo Underrättelser*, 21.10.1879,1; *Åbo Posten*, 25.10.1879, 1; *Åbo Underrättelser*, 27.10.1879,1; *Åbo Underrättelser*, 30.10.1879, 1; *Sanomia Turusta*, 01.11.1879, 1; *Åbo Underrättelser*, 03.11.1879, 1; *Åbo Posten*, 05.11.1879, 1; *Åbo Posten*, 06.11.1879, 1; *Åbo Posten*, 08.11.1879, 1; *Åbo Posten*, 12.11.1879, 1; *Åbo Underrättelser*, 13.11.1879, 1; *Åbo Underrättelser*, 16.11.1879, 1; *Tampereen Sanomat*, 26.11.1879, 1; *Tampereen Sanomat*, 03.12.1879, 1; *Tampereen Sanomat*, 01.12.1879, 1; *Tampereen Sanomat*, 13.12.1879, 2.

Paikkakunta	Esiintymistila	Aika
Oulu	Oulun maneesi	20.8.1879 22.8.1879 23.8.1879 24.8.1879 Mainosten päivämäärissä on eroavaisuuksia. 27.8.1879 30.8.1879 31.8.1879 3.9.1879 4.9.1879 6.9.1879 7.9.1879 9.9.1879 10.9.1879 13.9.1879 14.9.1879 17.9.1879 20.9.1879 Lastennäytös. 21.9.1879 28.9.1879 Viimeinen esitys. 30.9.1879
Turku	Linnankadun maneesi	15.10.1879 16.10.1879 19.10.1879 21.10.1879 22.10.1879 23.10.1879 26.10.1879 28.10.1879 30.10.1879 2.11.1879 4.11.1879 5.11.1879 6.11.1879 9.11.1879 12.11.1879 13.11.1879 15.11.1879 Hyväntekeväisyysgaala. 16.11.1879
Tampere	Uudella maneesilla rautatieasemalla	26.11.1879 29.11.1879 30.11.1879 3.12.1879 6.12.1879 7.12.1879 10.12.1879 Lehtiartikkelissa sanottiin, että esityksiä on joka ilta k.o päivän jälkeen. 13.12.1879 14.12.1879

Tutkija Sven Hirnin mukaan Cirkus Madiganin kiertue esiintyi myös Kokkolassa ja Pietarsaareissa, mutta en ole pystynyt todistamaan kyseistä tietoa primäärilähteistäni. Esiintymisiä saattoi olla useita päivässä erityisesti juhlapyhinä ja markkinapäivinä.¹⁰⁹

Analysoin tarkemmin Elvira Madiganin ohjelmaa Suomessa. Kupittaanpuistossa Elvira Madigan avasi ohjelmakokoonpanon nuorallatanssisoolollaan *Fille de l'air*.¹¹⁰ *Fille de l'air* eli *ilmojen tytär* oli yleinen nimike nuoralla tai ilmassa tapahtuvalle akrobaattiselle naisesiintyjän ohjelmanumerolle. Oceana Renz ja Elvira Madigan käyttivät molemmat kyseistä ohjelmanimikettä nuorallatanssiesityksistään. Elvira Madiganin oli hionut uutta nuorallatanssinumeroaan yhdessä Oceana Renzin kanssa Cirkus Cinicellin kiinnityksen aikana Pietarissa.¹¹¹ Oceana Renz, joka oli jo kuuluisa esiintyjä Elviran Madiganiin tutustuessaan, oli mahdollisesti nuoren Elvira Madiganin idoli. Sirkusesiintyjien kiertävä elämäntyöli mahdollisti artistien kohtaamisen sekä taitojen oppimisen eri maissa ja eri esiintymisareenoilla. Nuorallatanssi oli tyypillinen naisartistien esittämä tasapainoilulaji.

Kupittaanpuiston ohjelmatapahtuman keskivaiheilla Elvira Madigan tanssi espanjalaisia tansseja taiteilijanimellä Pepita ja lopuksi skottilaisia tansseja.¹¹² Madigan oli jo lapsitähdenä tärkeä osa sirkuksen ohjelmistokokonaisuutta monilla numeroillaan. Artisteilta vaadittiin useita erilaisia ohjelmanumeroita ja osallistumisia mm. pantomiimeihin ja muihin yhteisiin töihin. Pantomiimeihin osallistuivat yleensä kaikki sirkuksen työntekijät. Erityisesti pienissä seurueissa ohjelmaa tuli vaihtaa tarpeeksi usein, jotta yleisön mielenkiinto säilyisi ja samat katsojat kävisivät esityksissä yhä uudestaan.¹¹³ Pienissä

¹⁰⁹ *Tampereen Sanomat*, 10.12.1879, 4.

¹¹⁰ *Åbo Posten*, 6.6.1879, 1.

¹¹¹ Grönqvist 2013, 34-35. Ei ole tiedossa, kuka keksi Elvira Madiganin taiteilijanimen, mutta todennäköisesti John Adalbert Madigan ja Eleonora Olsen eli Laura Madigan yhdessä.

¹¹² *Åbo Posten*, 6.6.1879, 1.

¹¹³ Elokuussa 1879 Cirkus Madiganin seurueeseen kuuluu jo kahdeksan henkilöä, kaksi naista ja viisi hevosta. Ohjelmistoa muutettiin ja vaihdettiin kaupunkien vaihtuessa ja kiertueen edetessä. Joissakin kaupungeissa viivytettiin pitkiä aikoja, joten ohjelmiston vaihtaminen ja uuden repertuaarin harjoittaminen oli tarpeellista toiminnan jatkuvuuden kannalta. Myöhemmin Cirkus Madiganin seurueeseen liitetään mm. *potpourri*-voimistelijat Louis ja Carlo, klovni Francois, trapetsitaiteilija Oscar tai Osevij, käärmemies, Mr. Alfonso ja veljekset Osevij. *Åbo Underrättelser*, 16.10.1879 2; *Åbo Posten*, 22.10.1879, 1; *Åbo Posten*, 02.11.1879, 1, *Åbo Underrättelser*, 06.11.1879, 1; *Åbo Underrättelser*, 12.11.1879, 1.

kokoonpanoissa monipuolisuutta arvostettiin, mikä toi lisäarvoa artisteille. Elvira Madigan esiintyi Suomen-kiertueella erilaisissa tanssinumeroissa, pantomiimeissa, nuorallatanssissa ja taitoratsastuksessa. Cirkus Madigan viipyi Turussa neljä viikkoa ja Oulussa viisi viikkoa, mitkä ovat pitkiä aikoja pysähtyä pienillä paikkakunnilla. Väestöpohjaa oli 1800-luvun lopulla huomattavasti vähemmän kuin nykyään. Sirkuksen irtaimistoa myytiin myös matkan varrella Turun esityksissä.¹¹⁴ Ilmeisesti John Madigan uusi kalustoaan Turussa ja myi vanhempaa tavaraansa pois.¹¹⁵

Elvira Madigan palasi Turkuun esiintymään Linnankadun maneesille 15.10.1879.–16.11.1879. Turkulaiset saivat nauttia suuresta hullusta pantomiimista, Osevin *parforce*-akrobatiasta, taitoratsastuksesta sekä Elvira Madiganin pseudonyymien eli Miss Azellan *Luftens Dottern* -ohjelmasta.¹¹⁶ Kyseessä oli jälleen käännös tai mukaelma *Fille de l'air* -nimikkeestä. Oceana Renz käytti myös *Luftens Dottern* -ilmaisua ohjelmanumerostaan esiintyessään Berliinissä.¹¹⁷ Italialaisjohtoinen Circus Cinicelli tuotti Kalevala-aiheisen pantomiimin samalla nimellä *Luftens Dotter*.¹¹⁸ Cirkus Madiganin ohjelmistossa oli myös uusi pantomiimi *Taikahuilu*.¹¹⁹

Miss Azella taas oli Elvira Madiganin kokeilema pseudonyymi tai artistinimi, joka itse asiassa kuului jo tunnetulle trapetsitaiteilijalle.¹²⁰ Miss Azella oli todennäköisesti ensimmäinen naispuolinen esiintyjä lentävällä trapetsilla. Miss Azella esiintyi kymmenen vuotta Jules Léotardin debyytin jälkeen vuonna 1868.¹²¹ Tirehtööri John Madigan ilmeisesti oletti, että Miss Elvira oli jo liian tunnettu turkulaiselle yleisölle aikaisempien esiintymisten perusteella ja yritti houkuttaa uutta yleisöä käyttämällä eri nimeä. Miss Azella -pseudonyymi jäi vain lyhytaikaiseksi kokeiluksi Turun esityksissä, sillä nimeä ei mainita enää muissa mainoksissa.¹²² Populaarikulttuurille tyypillinen kopioiminen,

¹¹⁴ *Åbo Underrättelser*, 12.11.1879, 1.

¹¹⁵ Kiertueelle sopeutuminen vaati uutta kalustoa.

¹¹⁶ *Åbo Posten*, 02.11.1879, 1.

¹¹⁷ Grönqvist 2013, 30.

¹¹⁸ *Helsingfors Dagblad*, 4.11.1879, 3.

¹¹⁹ *Åbo Underrättelser*, 16.11.1879, 1.

¹²⁰ Tait 2005, 21; Frost 1876, 179–180.

¹²¹ Stoddart 2000, 171.

¹²² Miss Azellan nimi mainitaan vain Turun esityksissä. *Åbo Underrättelser*, 02.11.1879, 1.

teemojen varioiminen ja muilta lainaaminen korostuu 1800-luvun lopun sirkusohjelmistojen suunnittelussa, lainatuissa artistinimissä, ohjelmanimikkeissä ja tuotantojen samantyyppisissä ja toistuvissa ohjelmistoissa.¹²³

Elvira Madiganin nimen suhteellisen vähäinen mainostaminen Suomessa saattoi johtua siitä, että Englannin parlamentti hyväksyi vuonna 1879 lain, jossa kuka tahansa huoltaja tai lapsen vanhempi, joka altisti alle 14-vuotiaan vaaralliseen työhön tuomittiin. Laki sisälsi myös akrobaattiset ohjelma numerot.¹²⁴ Englannissa lakimuutosta edesauttoivat erityisesti uskonnolliset järjestöt julkaisuineen, jotka olivat huolissaan lasten uskonnollisen kasvatuksen laiminlyömisestä.¹²⁵ Sirkustirehtöörit olivat hyvin varovaisia seurueensa maineesta ja miettivät tapoja, miten markkinoida ohjelmistoa. Turvallista oli mainita sirkustirehtöörin nimi, jota käytettiin miltei aina mainosten lopussa seuraavasti: ”John Madigan New Yorkista kutsuu lukuisasti vieraita.”¹²⁶ Cirkus Madiganin amerikkalaisuutta ja amerikkalaistyylistä ohjelmistoa korostettiin useiden eri lehtien mainoksissa ja julkaisuissa.¹²⁷ Eksoottinen toiseus vetosi viktoriaaniseen yleisöön. Brenda Assaelin mukaan viktoriaaninen yhteiskunta uudelleenmääritteli omaa rooliaan ja paikkaansa maailmassa. Esimerkiksi kiinalainen jongleeri, saksalainen ”Herkules” ja amerikkalainen taikuri olivat visuaalisia todisteita ihmeellisistä kyvyistä maailman ääriä. Esiintyjät tarjosivat joko oikeita tai kuvitteellisia oivalluksia eksoottisemmista maailmoista.¹²⁸ Outi Hupaniitun mukaan mainokset olivat elokuvateattereiden tarkoitushakuisen markkinoinnin perusta, joten ne heijastelivat samalla myös yleisön mieltymyksiä.¹²⁹ Samaa voidaan sanoa myös sirkus- ja varieteeyteisille suunnatusta mainonnasta suhteessa katsojien makumieltymyksiin.

¹²³ Populaarikulttuurintutkimuksessa lainaamista ja kopioimista on tutkittu esimerkiksi elokuvien ja videopelien tutkimuksessa. Katso muun muassa Mardia Bishop & Ann Hall: *Mommy Angst: Motherhood in American Popular Culture. ABC CLIO 2009*; Hilde Cornelius & Jill Walker Rettberg: *Digital Culture, Play Identity*. MIT Press 2008.

¹²⁴ Assael 2005, 137.

¹²⁵ Assael 2005, 142–145.

¹²⁶ *Tampereen Sanomat*, 3.12.1879, 2, 4.

¹²⁷ *Tapio*, 10.1.1880, 4; *Åbo Posten*, 22.10.1879, 1. Cirkus Madiganin ohjelmistossa oli esimerkiksi *Amerikanska bybarberaren*.

¹²⁸ Assael 2005, 62, 65.

¹²⁹ Hupaniitty 2009, 51.

Uleåborgstiden-lehdessä kerrottiin 12-vuotiaan Elvira Madiganin tekevän rohkeita temppuja nuoralla, mitä yleisö ihaili:

Kaksitoistavuotias Miss Elvira esittää varmasti rohkeimmat tasapainoilutempunsa ja liikkeensä kapealla vaijerilla, ja hänen elegantit tanssinsa vetävät puoleensa yleisön ihailun.¹³⁰

Miss Elviraa kehuittiin lehdistössä myös eleganteista tansseista, joita hän esitti ohjelmistossa. Madigan esitti myös taitoratsastusnumeroita. *Åbo Underrättelser* taas kertoi Elvira Madiganin saaneen suurimmat suosionosoitukset, vaikka sirkuskokonaisuus muuten ei ollut erityisen kiinnostava Turun näytöksissä.¹³¹ Elvira Madiganin musiikin tahtiin esittämiä piruetteja ja hyppyjä nuoralla kehuittiin lehdistössä.¹³² *Åbo Posten* totesi Elvira Madiganin tanssin keränneen eloiset aplodit.¹³³ Elvira Madiganin ohjelmanumerosta ei ole olemassa taltiointia ja kuviakin on vain vähän, mutta lehtiartikkeleiden perusteella jo 12-vuotiaana hänen numeronsa sisälsi kaunista liikehdintää vaijerilla ja kehittyneitä tasapainoa vaativia piruetteja musiikin tahtiin sovitettuina. Elvira Madiganin ikää ei mainita yhdessäkään sirkuksen itsenäisesti laatimassa ohjelmamainoksessa, ja häntä puhutellaan neitinä, ei lapsena.¹³⁴ Lehdistön kirjoittamissa kritiikeissä taas mainittiin usein Elvira Madiganin ikä.¹³⁵ Suomessa akrobaattinen lapsitähteys näytti olevan vielä sallittua ja kiinnostavaa, mutta John Madiganin varovaisuus sirkuksen oman mainonnan suhteen on ymmärrettävää.

Lähteistä ei käy ilmi, minkätyyppisiin musiikkeihin Elvira Madigan taiteili Suomenkiertueellaan, mutta oletan, että esiintymismusiikki muuttui kiertueen orkesterin tai muusikon vaihtuessa. Musiikillisesta säestyksestä vastasivat yleensä paikalliset orkesterit tai soittokunnat, joilla esiintymisiä elävöitettiin. Turussa ohjelmaa säesti herra Fichtelbergerin orkesteri ja Porissa herra Scottschaltzen.¹³⁶ Oulussa musiikkona toimi

¹³⁰ *Uleåborgs Tidning*, 25.08.1879, 1. Tutkijan oma käännös alkuperäistekstistä: ”Den tolfåriga miss Elvira utför säkert de djerfvaste balanseringar och rörelser på en smal lina och hennes graciösa danser ådraga sig äfven publikens beundran.”

¹³¹ *Åbo Underrättelser*, 20.10.1879, 1, 2.

¹³² *Åbo Underrättelser*, 28.10.1879, 2.

¹³³ *Åbo Posten*, 29.10.1879, 1.

¹³⁴ Elvira Madiganista lapsena on yksi Daniel Nyblinin ottama kuva Helsingissä. [1.4.2].

¹³⁵ *Uleåborgs Tidning*, 25.08.1879, 1.

¹³⁶ *Åbo Underrättelser*, 03.11.1879, 1; *Björneborgs Tidning*, 18.06.1879, 3.

haitarivirtuoosi herra M Paul.¹³⁷ Ohjelmiston säestäminen ei välttämättä ollut helppoa, sillä tirehtööri Madigan kirjoitti 18.10.1879 *Åbo Underrättelser* -lehdessä, että hänen ja kapellimestarin väärinkäsityksestä johtuen musiikillinen kokonaisuus tullaan vaihtamaan tuleviin näytäntöihin.¹³⁸ Musiikilliset ongelmat Turussa kuitenkin jatkuivat, sillä 28.10.1879 *Åbo Underrättelser* kirjoittaa, että Elvira Madigan esiintyi ”kauheassa hiljaisuudessa.”¹³⁹ Nuori Elvira Madigan joutui Suomen-kiertueellaan sopeutumaan erilaisiin maneeseihin, esiintymistiloihin, musiikkeihin, sään vaihteluihin sekä harjoittelemaan uusia ohjelmia ja pantomiimeja työlään näytösaikataulun ohessa.

Vaikka sirkusmaneesia lämmitettiin kamiinoilla, niin lämmitys tuskin riitti suojaamaan artisteja ja yleisöä pakkaselta.¹⁴⁰ Joulunaikaan Cirkus Madigan esiintyi Tampereella uudessa sirkusrakennuksessa rautatieasemaan vastapäätä 3.12.1879 alkaen. Ilmoituksessa mainittiin jälleen ”suuri loistelias pantomiimi.”¹⁴¹ Suomen-kiertueen viimeinen esitys pidettiin 14.12.1879 Tampereella.¹⁴² Yleisesti Cirkus Madiganin kiertue näytti menestyvän kohtuullisen hyvin, vaikka seurue ei palannut Suomeen moneen vuoteen. *Pohjois-Suomen* artikkelissa 4.10.1879 julkaistiin pieni uutinen, jossa todettiin, että väkeä oli paikalla 600–800 henkeä ja mieltymys yleinen.¹⁴³

Elvira Madiganin sirkus-uraa ja sirkustähteyttä rakennettiin ja tuotettiin tietoisesti artistiperheessä hänen lapsuuden vuosiltaan alkaen. Suurimman suomalaisen mediasuosion sai Cirkus Madiganin primadonna kuitenkin postmortaalisti vuodesta 1889 lähtien. Suomalaismedia kiinnitti huomiota Elvira Madiganiin johtuen hänen aikaisemmasta kiertueestaan Suomessa. 21-vuotiaan Madiganin nimi näyttäytyi suomalaisessa mediasa ensiksi hänen katoamisensa yhteydessä sekä sen jälkeen hänen rakkausdraamaansa

¹³⁷ *Uleåborgs Tidning*, 08.09.1879, 4.

¹³⁸ *Åbo Underrättelser*, 18.10.1879, 1.

¹³⁹ *Åbo Underrättelser*, 28.10.1879, 2. Tutkijan oma käännös: ”Under en hemsk tynnad.”

¹⁴⁰ Myös muut Cirkus Madiganin Suomen-kiertueen olosuhteet vaihtelivat; kesällä esityksiä annettiin jopa ulkoilmassa sadesään armoilla. Talvella ohjelmaa mainostettiin kirjoittamalla, että sirkusrakennusta on lämmitetty useilla kamiinoilla. Tampereen lehdissä ilmoitettiin, että sää on lauhtunut, joten Cirkus Madigan näyttää useampia seikkailuja, joita tähän asti ei ole voitu näyttää. Markkinapäivinä annettiin jopa kolme näytöstä päivässä. *Tampereen Sanomat*, 03.12.1879, 4; *Tampereen Sanomat*, 10.12.1879, 4.

¹⁴¹ *Tampereen Sanomat*, 3.12.1879, 4.

¹⁴² *Tampereen Sanomat*, 13.12.1879, 2, 4.

¹⁴³ *Pohjois-Suomi*, 4.10.1879, 1.

liittyneen kaksoisitsemurhan tai murhan poliisitutkinnan selvittämisen yhteydessä. Elvira Madiganin rakkausdraamaa koskevat artikkelit ja julkaisut, joita käännettiin ulkomaisista lehdistä kuten *Politiken*, ajoittuvat pääosin välille 7.7.1889–6.6.1890.

Sixten Sparre (1854–1889) oli Elvira Madiganin aatelisrakastaja, jonka matkaan Madigan oli karannut sirkusperheensä luota. Sixten Sparre oli jo naimissa ennestään, ja hänellä oli kaksi omaa lasta, joten rakkaussuhde oli yhteiskuntajärjestyksen mukaan ongelmallinen.¹⁴⁴ Rakastavaiset kuolivat Tåsingens metsässä heinäkuussa 1889.¹⁴⁵

Vaasa-lehdessä julkaistiin seuraava sitaatti 40 vuotta Elvira Madiganin ja Sixten Sparren tekemän kaksoisitsemurhan jälkeen:

Hän oli todellakin loistotähti kiireestä kantapäähän. Tumma, valtavan tuuhea tukka ympäröi sädekehänä hänen jaloa, kreikkalaismuotoista päätään, ja huulien lomitse, jotka mansikkoina hehkuivat, loisti pari mitä täydellisintä hammasrivitä. Ruumiinsa oli kuin vaskeen valettu, ja hänen suurissa, ihanissa sinisilmissään elehti riemukas aavistus jostakin salaisesta, äkillisestä onnesta ja se odotettu onni tuli skoonelaisen rakuunaupseerin Sixten Sparren hahmossa.¹⁴⁶

Sitaatissa kuvailtiin Madigania vertauskuvilla ja hänen ruumiillisuuttaan, kauneuttaan ja jalouttaan korostettiin. Madiganista luotiin idealisoitu postmortaali mediatähti, josta kertovat liioitellut attribuutit laajenivat vyöryvien lumipallojen lailla uutisoinnissa. Hänen ulkoista olemustaan ja vartalooaan kuvailtiin rikkailla adjektiiveilla, hänen tunne-elämästään kirjoitettiin ja hänen rakkaustarinastaan maalailtiin kaunisteltuja fantasioita.¹⁴⁷ Madiganin ja Sixten Sparren rajat ylittävää rakkautta romantisoitiin vielä vuosikymmeniä ja vuosisatoja tapauksen jälkeen.

Päivän Uutisissa Elvira Madigania kuvailtiin upeana primadonnana, johon kaikki nuoret miehet olivat korviaan myöten rakastuneita:

¹⁴⁴ Pedersen 1989, 9, 41.

¹⁴⁵ Murhasta tarkemmin Grönqvist 2013, 121–135.

¹⁴⁶ *Vaasa*, 14.06.1926, 4.

¹⁴⁷ Elvira Madiganista kertova laulu julkaistiin myös Suomessa. *Hangö-Bladet*, 12.07.1909, 2.

Etenkin sirkuksen primadonna, nuori ja taitawa neiti Elwira Madigan saawutti pian kaikkien suosion. Kaikki kaupungin nuoret miehet oliwat häneen korwia myöten, ”pikiintyneinä”. Waan yhtäkkiä katosi tuo 19-wuotias neiti.¹⁴⁸

Madiganin yhtäkkinen katoaminen aiheutti huolestunutta keskustelua lehdistössä. Näkemykseni mukaan huolestunut keskustelu naistähdistä on osoitus naistähtien julkisesta holhoamisentarpeesta, mutta myös skandaalinnälkäisen mediajulkisuuden tarpeesta ja median muuttumisesta viihteelliseksi.

Elvira Madiganin tapaus liittyi kruununprinssi Rudolfin skandaaliuutisen ”*tapaus Meyerling*” aiheuttamaan mediailmiöön, josta uutisoitiin myös Suomessa.¹⁴⁹ Itävallan kruununprinssi Rudolf ja hänen nuori rakastajattarensa paronitar Maria Vetsera tekivät kaksoisitsemurhan Meyerlingen metsästysmajalla 30.1.1889.¹⁵⁰ Madiganin ja Sparren kaksoisitsemurha tapahtui vain puoli vuotta Meyerlingen jälkeen:

Meyerlingin näytelmän kaltainen murha on tapahtunut Tanskassa. Eräs nuori pariskunta tuli kesäk. 22 p:nä luonnonihanalla paikalla olemaan Smendborgin kylpypaikkaan wietääkseen kesää siellä. He ilmoittiwat olevansa luutnantti Sparre rouwansa kanssa Tukholmasta. He oliwat iloisia ja näyttiwät rakastuneilta; he tekiwät usein huwiretkiä lähiseuduille. Kylpy'wieraat eiwät kuitenkaan uskoneet, että he oliwat mies ja waimo.¹⁵¹

Aikalaislehdistölle oli selvää, että Madigan ja luutnantti Sparren tapaus liittyi Meyerlingen draamaan tekotavoiltaan.¹⁵² Pariskunnasta näkyi päältäpäin, että he eiwät olleet aviosuhteessa, mikä kiinnitti aikalaisten huomion ja aiheutti debattia. Pariskunnan rakastuneisuus, iloisuus ja huvittelunhakuisuus huomioitiin myös lehdistössä, kuten *Turun Lehden* sitaatti kertoo.¹⁵³ Myös muiden lähteiden mukaan Madigania oliwat kiinnostaneet paronitar Vetseran kaltaiset fantasiat, sillä *Wasa Tidningenissä* kirjoitettiin Elvira

¹⁴⁸ *Päivän Uutiset*, 28.07.1889, 3.

¹⁴⁹ *Hufvudstadsbladet*, 31.01.1889, 1; *Åbo Tidning*, 01.02.1889, 3.

¹⁵⁰ Palmer 1997, 246–253.

¹⁵¹ *Turun Lehti*, 3.8.1889, 3.

¹⁵² Ilmeisesti Elvira Madigan ja Sixten Sparre oliwat suunnitelleet kaksoisitsemurhaa Meyerlingen tapahtumaa jäljitellen, sillä *Päivän Uutisten* mukaan Madigan oli kirjannut itsensä vieraskirjaan paronitar Vetseran nimellä Bregningen kirkontornissa käydessään. *Päivän Uutiset*, 28.07.1889, 3.

¹⁵³ *Turun Lehti*, 3.8.1889, 3.

Madiganin kysyneen äidiltään ”kumpi oli vaikeampaa, ampua itsensä vai hukuttautua.” *Wasa Tidningenin* artikkelissa kirjoitettiin Madiganin viimeisten päivien tapahtumista yksityiskohtaisesti, tarkasti ja järjestelmällisesti kauhuromanttisella otteella. Madiganin eksentrisen persoonallisuus kiihotti ja innotti aikalaisen mielikuvitusta, sillä hänen ”fantastista mielialaansa” ja persoonallisuuttaan analysoitiin mielenkiinnolla.¹⁵⁴ Media toisti Madiganin makaabereita lausahduksia, joilla rakennettiin moniulotteista kuvaa alakuolon ja hysteriaan taipuvaisesta dramaattisesta naistähdestä. Näkemykseni mukaan Madiganista muovattiin dekadenssin symbolia, traagista naistähteä, jota yleisö ihanoi ja objektivoi ja kenen kärsimyksiin he samaistuivat. Madigan oli herkullinen tuote tähtiverkkoon. Hän muuttui yleisön silmien edessä viattomasta lapsitähdestä degeneroituneeksi naiseksi.

Elvira Madiganin itsekirjoittama muistoruno, joka löytyi hänen kuolleen ruumiinsa taskusta, julkaistiin myös suomalaisessa mediassa alkuperäiskielellä:¹⁵⁵

Mereen putosi pisara
Hitaasti se helähti vain
Ja paikka, johon se putosi,
rajalta rajalle kaikui,
Mikä sinne putosi
ja mistä se tuli?
Se oli elämän uhri
ja vain kuolema, joka saapui
jättääkseen itsestään jäljen.

¹⁵⁴ *Wasa Tidning*, 12.07.1889, 2.

¹⁵⁵ *Nya Pressen*, 31.07.1889, 3. Runon on kääntäjä Hanna Arvonen pyynnöstäni suomentanut Hanna Arvonen 24.3.2017. Elvira Madigan oli kirjoittanut runonsa saksan, ruotsin ja tanskan sekakielellä, mikä vaikeuttaa runon tulkintaa, mutta kertoo Madiganin identiteetin ylijärjaisuudesta, mikä ilmeni mm. useiden kielten omaksumisena. *Nya Pressen* julkaisi version Elviran Madiganin kirjoittamasta runosta alkuperäiskielellä:

”En dropa fallt i sjön
Klang den blott sagta
Och stellet, der den full
omringedes von kretz til kretz
hvar var det der den (födes? faldt?)
och hvarifrån som den?
d-t hvor ett lif blot.
och blott en död, som komm
för att ervärfva sig ett spår.
(Resten otydligt).
nu hviler den igjen.
Hedevig.”

...
 Nyt se lepää jälleen
 Hedevig

Elvira Madiganin voileipäpaperille ikuistama runo kertoi hänen lyhyen elämänsä hetkelisyydestä ja ennusti hänen kuolemansa jättämää jälkeä. Valitettavasti yksi runon rivi on epäselvä, ja se on merkitty pilkkuviivalla. Aikaisemmin Madigan oli kaivertanut huvimajaan tekstin nuolella lävistetyn sydämen sisään ”Sixten ja Hedvig, sydämen muisto.”¹⁵⁶ Madiganin raapustama kaiverrus kertoi suuren rakkauden muistosta, joka säilyisi sydämessä.

Poliisitutkinnan edetessä tapahtuman tarkat yksityiskohdat koostettiin ja selvitettiin perinpohjin.¹⁵⁷ Myös Elvira Madiganin äiti Laura Madigan osallistui julkiseen keskusteluun osoittamalla kirjeen lehdistölle. Äidin kanta oli vankkumaton, eikä hän uskonut tyttärensä tehneen itsemurhaa vaan syyllisti Sixten Sparren.¹⁵⁸ Elvira Madiganin kohtalo jäi silti vaivaamaan aikalaisia. Elvira Madiganin kuolema näyttäytyi erilaisena verrattuna Meyerlingen kaksoisitsemurhaan. Meyerlingen draamaa ei romantisoitu ja analysoitu vastaavalla tavalla. Meyerlingenin rakkausdraamassa ei ylitetty luokkarajoja, eikä tapahtuma näkemykseni mukaan yltänyt herättämään laajemman yleisön sympatioita. Molemmat Meyerlingen draaman osapuolet olivat varakkaita säätyläisiä, mutta sirkusprinsessa Elvira Madiganin ja aateliluutnantti Sixten Sparren suhde oli yhteiskuntajärjestyksen mukaan kielletty. Rakkaussuhde oli selvästi aviorikos, mutta sitäkin kiinnostavampi transgressiivinen ilmiö. Mahdollisesti edellä mainitusta syystä johtuen Madigan jäi elämään otsikoihin. Madiganin ja Sparren kuoleman jälkeen Ruotsissa tapahtui jälleen samantyyppinen kaksoisitsemurha elokuussa 1889, mikä kertoi kaksoisitsemurhien toisinhoista.¹⁵⁹

¹⁵⁶ *Nya Pressen*, 31.07.1889, 3. Alkuperäisteksti ruotsin kielellä: ”Sixten och Hedvig, ett hjärteminne.”

¹⁵⁷ Poliisitutkinnan päiväkirjoista julkaistiin tarkkoja yksityiskohtia, esimerkiksi luettelo siitä, millaisia tavaroita pariskunnalla oli Täsingin metsäaukioilla, millaisessa asennossa he makasivat ja millaisia vaatteita heillä oli päällään. Asiasta uutisoi muun muassa *Nya Pressen*, 18.07.1889, 3; *Nya Pressen*, 28.07.1889, 3–4.

¹⁵⁸ *Nya Pressen*, 09.08.1889, 3–4.

¹⁵⁹ Asiasta uutisoi *Åbo Tidning*, 09.08.1889, 2.

Yleisesti 1800-luvun loppua eli *fin de siècleä* pidettiin sisäisten ristiriitojen aikakautena ja murrosten kautena. Hannu Salmen mukaan vanha sääty-yhteiskunta oli edelleen voimassa, mutta esimerkiksi naiset ja työläiset vaativat enemmän oikeuksia ja teollisuus muutti ympäristöä. Yhteiskunta näytti kulkevan kohti rappeutumista, eikä uudelta vuosisadalta odotettu paljoa. *Fin de siècle*n kulttuuri näyttäytyi moraalikäsitysten, aatteiden ja arvojen välisenä ristiriitana.¹⁶⁰ Hannu Salmen mukaan puhuttaessa *fin de siècle*n eurooppalaisesta taiteesta viitataan juuri dekadenttiin kirjallisuuteen ja kuvataiteeseen omana tyyliuuntanaan, jolle oli ominaista tietoisien boheemien asenne eli taiteilijana olemisen tuska, aistillis-traagiset elämännautinnot ja ajan sosiaalisiin muutoksiin passiivinen alistuminen. Dekadenssi kirjallisuus käsitteli elämän sijaan kuolemaa, edistyksen sijaan rappiota ja terveyden sijaan sairaalloisuutta. Lempiaiheita saattoivat olla kohotalokkaat naiset ja degeneroituneet nerot.¹⁶¹ Elvira Madigan traagisena naistähtenä sijoittui täydellisesti dekadenssin suuntauksen muottiin hurmiollisena, säädyttömänä, aistinautunnoille antautuneena ja rappiollisena naisuhrina rakkaustarinansa ansioista. Madiganista luotiin säädyttömän rakkauden marttyyri, joka ei saanut rauhaa edes kuollessaan, vaan jäi elämään postmortaalisti mediassa.

Yhteiskunnallisesta paheksunnasta huolimatta karkaaminen kielletyn rakastajan kanssa ei ollut epätavallista enää 1800-luvun lopulla. Elvira Madigan, kuten kaikki muutkin tutkimukseni naiset, osallistui naisen asemaa koskevaan yhteiskunnalliseen keskusteluun toiminnallaan. Elvira Madiganin mediatähteys antoi työkaluja moraalien ja aatteiden uudelleen tarkastelemiseen ja määrittämiseen. Lehdistössä puitiin erilaisia näkökulmia tapahtuneeseen, mutta täysin tyydyttävää selitystä ei löydetty.

Elvira Madiganin ja Sixten Sparren päätöstä kuolla yritettiin selittää muun muassa pariskunnan taloudellisilla ongelmilla.¹⁶² *Politikenin* mukaan rakastavaiset haudattiin vierekkäin.¹⁶³ Kaksoisitsemurhaa väritettiin romanttisen taulun sävyillä. Romanttisella rakkaudella selitettiin ja lievennettiin raakoja ja väkivaltaisia tapahtumia. Tulkintani

¹⁶⁰ Salmi, 2002, 156–157.

¹⁶¹ Salmi 2002, 167.

¹⁶² *Nya Pressen*, 28.07.1889, 3–4.

¹⁶³ *Åbo Tidning*, 01.08.1889, 3.

mukaan aikalaisyhteisö etsi sanomalehtimedian tuomasta viihteestä vastapainoa konservatiivisten ja porvarillisten perheideaalien mukaiseen elämiseen. Tapahtuma kosketti aikalaisyhteisöä, joka näki Elvira Madiganin kohtalossa samaistumisen mahdollisuuden.

Vuonna 1895 Elvira Madigania esittävä vahanukke pidettiin näytteillä myös Suomea kiertävän vahakabinetin näyttelyssä, jossa hänet jälleen rinnastettiin Meyerlingen tapahumiiniin:¹⁶⁴

Suuressa teltassa torilla näytellään joka päivä k:lo 9:stä e. pp. k:lo 10 alkaen loisii j.pp. M, sekä sunnuntaina kesäk. 16 p. viimeisen kerran k:lo 4—10 j.pp.
 Vahakabinettia,
 esittävä hälinää herättäneitä tapauksia Ruotsissa ja Suomessa, joista mainittakoon:
 Rouva Sainio vankilassa, Paroonitar Mary Vetsera, luutnantti Sixten Sparre ja Elvira Madigan.¹⁶⁵

Madiganin postmortaalityhteys kilvoitti erityyppisiä viihde- ja kulttuurialan yrittäjiä kuten valokuvaajia ja vahakabinetti-näyttelyitä hyödyntämään tähden mainetta kulkuskulttuurin lisääntyessä 1800-luvun lopulla.

Hannu Salmen mukaan kulkuskulttuurin nousu 1800-luvun lopulla johti mainonnan entistä tärkeämpään rooliin 1800-luvun lopulla. Sanomalehtimainokset ja mainosjulisteet jäivät olennaisiksi osiksi katukuvaan.¹⁶⁶ Elvira Madiganin kuuluisaksi muodostunutta taiteilijanimeä käytettiin myös Cirkus Madiganin seuraavan Suomen-kiertueen mainoksissa, vaikka Elvira Madigan oli jo silloin edesmennyt ja esiintyjänä oli toinen artisti.¹⁶⁷ Elvira Madiganin tähtikuvaa representoitiin monipuolisesti suomalaismediasa.

¹⁶⁴ *Kotkan Sanomat*, 15.06.1895, 2.

¹⁶⁵ *Kotkan Sanomat*, 15.06.1895, 2.

¹⁶⁶ Salmi 2002, 118.

¹⁶⁷ *Wiborgsbladet*, 07.07.1889, 2; *Wiborgsbladet*, 06.06.1890, 3.

John Adalbert Madigan menehtyi tulipalossa Gävlessä, jonka jälkeen Cirkus Madiganin ohjat siirtyivät leskelle, Laura Madiganille. Cirkus Madigan kiersi Suomessa toisen kerran vuonna 1889–1890 Laura Madiganin johtamana. Elvira Madiganina Suomen-kiertueella esiintyi Laura Madiganin toinen tytär, jolle oli annettu nimeksi myös Elvira Madigan. Hirn 1985, 210.

2.3 Oceana Renz – nuorallatanssijattaren skandaalit

Siis tämä ihmeellisen kaunis, vaalea neitseellinen ”Oceana,” ilmojen tytär, joka, kuten sanotaan, sai runollisen nimensä siitä syystä, että hän oli ensimmäisen kerran avannut kauniit siniset silmänsä päivänvalolle suurella sinisellä valtamerellä, tämä keijukainen, jonka arveltiin tuovan vain onnea ja siunausta jokaiselle, joka tuli hänen läheisyyteensä, hän on suvainnut tekemään täysin päinvastoin.¹⁶⁸

Oceana Renzistä kertovat media-artikkelit edustavat varhaisen tähteyden kannalta mielenkiintoista materiaalia, sillä ne eivät mainosta tulevia esityksiä tai tapahtumia Suomessa, vaan edustavat julkiskulttuurille tyypillistä risteävää kirjoittelua tähtiartistin yksityiselämästä ja ammatillisista vaiheista. Suomalaiset seurasivat aktiivisesti keskieu-rooppalaisia viihdetapahtumia, joista julkaistiin pieniä suomennettuja tai ruotsinnettuja artikkeleita. Suomen lehdistön ensimmäiset maininnat Oceana Renzistä ajoittuvat helmikuulle 1876, jolloin hän esiintyi Circus Renzin primadonnana Berliinissä. Oceana Renz ja musikaaliset klovneriaa harjoittavat veljekset Lee olivat ainoat artistit, jotka kyseisessä artikkelissa mainittiin nimillä.¹⁶⁹ Oceana Renzin avioliittoa ja yksityiselämää koskevat draamat osoittautuivat lopulta lehdistölle mielenkiintoisemmaksi julkaistavaksi kuin hänen esiintymisiään koskevat koosteet.¹⁷⁰

Oceana Renzin biografia on vielä kirjoittamatta, ja tässä tutkimuksessa minun on mahdotonta kartoittaa hänen koko elämänsä vaiheet. Alkuperäislähteistä ja historiikeistä olen koostanut pääpiirteittäin Renzin elämäntapahtumia. Lähteissä esiintyy myös useita keskenään ristiriitaisia tarinoita Renzin yksityiselämästä ja työurasta. Oceana Renzin ja hänen tyttärensä Oceana Amanda Renzin elämänvaiheita sekoitetaan keskenään. Ristiriitaisia tietoja kirjoitettiin muun muassa Renzin työuraa koskevasta kirjoittelusta,

¹⁶⁸ *Dagens Nyheter*, 23.04.1878, 4. Alkuperäisestä kääntänyt Tomi Paakkinen ja Pauliina Räsänen: ”Ty den underbart sköna, blonda, jungfruliga «Oceana», denna luftens dotter, som, efter hvad man sagt, erhållit sitt poetiska namn med anledning deraf, att hon första gången slog upp sina sköna ögon för dagens ljus på den stora blå oceanen, hon, denna sylfid, som man; antog endast kunde bringa lycka och välsignelse åt hvar och en som kom i hennes närhet, har behagat göra raka motsatsen.”

¹⁶⁹ *Helsingfors Dagblad*, 01.02.1876, 3.

¹⁷⁰ *Helsingfors Dagblad*, 01.02.1876, 3; *Hufvudstadsbladet*, 01.06.1929, 13.

sopimusten ajankohdista, sirkuskiinnityksistä, sirkusten nimistä ja kaupungeista, missä hän esiintyi. Esimerkiksi *Huvudstadbladetissa* väitetään Renzin tyttären Oceana Amanda Renzin olleen suhteessa saksalaisen upseerin kanssa, vaikka kyseissä parisuhteessa oli ollut itse Oceana Renz.¹⁷¹ Toisessa artikkelissa taas mainitaan, että Renz katosi yhtäkkiä berliiniläisen pörssimeklarin kanssa, mutta tutkimukseni mukaan kyseessä oli juutalaista alkuperää oleva kölniläinen pohatta, joka oli rikastunut urheiluun liittyvällä yritystoiminnallaan.¹⁷²

Mazeppa tai Tartarin villihevonen oli Oceana Renzin repertuaarissa hänen uransa alkuvaiheilla.¹⁷³ Sirkusyleisön kestopuosikki *Mazeppa*-pantomiimi perustui miespääosaan, jota kuitenkin esittivät naisartistit kuten Oceana Renz ja Adah Isaacs Menken. Renz mahdollisesti korvasi Adah Isaacs Menkenin taitoratsastusroolissa *Ivan Mazepana*.¹⁷⁴ Oceana Renzin taiteilijanura Euroopassa näyttäytyy lähteiden perusteella aktiivisena ja näyttävänä. Hän esiintyi omalla soolonumerollaan muun muassa Pietarissa, Moskovassa, Berliinissä, Leipzigin, Breslaussa ja Pariisissa.¹⁷⁵

Dagens Nyheter julkaisi 23.4.1878 ensimmäisen pitkän henkilöartikkelin Oceana Renzistä. Artikkelissa puitiin sirkustähden yksityiselämää. Artikkelissa käsiteltiin skandaaliluutisen muodossa primadonnan avioliittoon liittyviä ongelmia. Suurin osa Renziä koskevista artikkeleista julkaistiin tähden avioliittodraamojen aikaan tai hänen kuolemansa jälkeen. *Dagens Nyheter* kertoi, että Berliinin sopimusten jälkeen Renz otti vastaan kiinnityksen Breslaussa, missä Oceana Renz rakastui nuoreen ja komeaan taitoratsastajaan nimeltä Ernst Renz. Ernst Renz oli yksi tunnetun sirkuspatruuna Ernst Renzin

¹⁷¹ *Hufvudstadsbladet*, 22.05.1895, 3.

¹⁷² *Nya Pressen*, 12.05.1895, 2.

¹⁷³ Oceana Renzistä on tehty piirros Ivan Mazepana. Lähteessä puhutaan virheellisesti Leon roolista, mutta kyseessä oli Ivan Mazeppan rooli. [1.4.3].

¹⁷⁴ Adah Isaacs Menken esitti Ivan Mazepaa pääosin vuosina 1861–1866. Oceana Renzin esiintymiset kyseisessä roolissa ajoittuivat todennäköisesti vasta Adah Isaacs Menkenin kuoleman jälkeen vuonna 1868, jolloin Oceana Renz oli taiteilijanuransa alkumetreillä. Adah Isaac Menkeniä on tutkinut tarkemmin Renée Sentilles. Sentilles 2003, 17–18.

¹⁷⁵ Circus Renzin ohjelmalehtisen mukaan Oceana Renz esiintyi huhtikuussa 1872 Circus Renzin ohjelmistossa Leipzigin. *Helsingfors Dagbladetin* mukaan Oceana Renz esiintyi Cirkus Renzin kanssa Berliinissä vuonna 1876. Cirkus Cinicellin ohjelmalehtisestä selviää, että Oceana Renz esiintyi Cirkus Cinicellissä Pietarissa joulukuussa 1877. Circus Renzin ohjelmalehtinen vuodelta 1872, [1.2.11]; *Helsingfors Dagblad*, 01.02.1876 3; Cirkus Cinicellin ohjelmalehtinen, [1.2.1].

pojista. Avioparin suhdetta romantisoitiin lehdistössä: Kun Oceana Renz käveli vaijerilla, oli hänen nuori rakastajansa valmiina ottamaan hänet kiinni.¹⁷⁶ *Nya Pressenissä* kuvailtiin, miten artistiparin avioliittoa juhlittiin suurella ylpeydellä.¹⁷⁷

Huvudstadsbladetin mukaan Oceana Renz aloitti seurustelun kuvankauniin ja nuoren kyrassier-upseerin kanssa, mutta karkasi jonkun ajan kuluttua urheilumaailmassa rikkautensa ansainneen kölniläisen pankkiirin kanssa.¹⁷⁸ Kuherruskuukausi juutalaisen pankkiirin kanssa kesti kuitenkin vain kolme päivää, sillä pankkiiri oli jättänyt kylpyhuoneeseen 10000 taaleria ja kadonnut jäljettömiin. Oceana Renz matkusti taalereiden kanssa Pariisiin, ja otti rahojen loputtua kiinnityksen Circus Cinicellissä Pietarissa. Lopulta Oceana Renz ikävöi aviomiestään Ernst Renziä ja aneli appi-isältään eli vanhemmalta Ernst Renziltä sovintoa.¹⁷⁹ Oceana Renzin avioliittoa hiersivät huonot suhteet liikemies-appi-isään, joka asetti yrityselämän henkilökohtaisten suhteiden edelle. Ernst Renz vanhempi näytti käyttävän päätösvaltaansa myös perheenjäsenten henkilökohtaisiin valintoihin.

Dagens Nyheterin uutisessa siteerattiin Oceana Renzin omia sanoja ja kuvailtiin miten Oceana Renz lähti pois appi-isänsä sirkuksesta:

”Rakas Isä, minä olen vakava, enkä halua vitsailla rakkauskertomuksissa.” Ja niin hän pyyhki maneesin kankaan jaloistaan ja siirtyi toiseen vaikutuspiiriin.¹⁸⁰

Artikkelissa kerrottiin myös, miten Oceana Renz otettiin avosylin esiintymään Circus Herzogiin.¹⁸¹ Oceana Renz oli jo kuuluisa esiintyjä, jolla ei ollut vaikeuksia löytää töitä Euroopan sirkus- ja varieteepiireistä. *Huvudstadsbladetissa* mainittiin, että Oceana Renz sai samaa artistipalkkiota kuin muutkin artistit ja että hän joutui ottamaan lainaa kuten

¹⁷⁶ *Dagens Nyheter*, 23.04.1878, 2–3.

¹⁷⁷ *Nya Pressen*, 12.05.1895, 2.

¹⁷⁸ *Hufvudstadsbladet*, 22.05.1895, 3–4.

¹⁷⁹ *Dagens Nyheter*, 23.04.1878, 2–3.

¹⁸⁰ *Dagens Nyheter*, 23.04.1878, 3. Alkuperäisestä kääntänyt Tomi Paakkinen ja Pauliina Räsänen: ”Lieber Vater, ich bin Ernst und in Liebesgeschichten will ich keine Scherz haben — och så skuddade han stoftet i sin faders manege af sina fötter och begaf sig -till en annan verkningsskrets.”

¹⁸¹ Aiheesta tarkemmin *Dagens Nyheter*, 23.04.1878, 2–3.

muut.¹⁸² Lähteistä ei selviä, millainen laina oli kyseessä, mutta lainan ottaminen Oceana Renzin kohonneessa sosiaalisessa asemassa appi-isänsä sirkusyhteisön sisällä vaikuttaa oudolta. On mahdollista, että Oceana Renz tunsi itsensä aliarvioiduksi Circus Renzissä suhteessa hänen esiintymispalkkioonsa ja statukseensa sirkuksessa. Oceana Renz näytti määrittävän itsensä yläluokkaan kuuluvaksi naistähdiksi tai ainakin etuoikeuksia nauttivaksi tähdeksi. Artistien tuli todennäköisesti itse rahoittaa kaikki sirkusvälineensä, musiikkinsa sekä edustavat, näyttävät ja kalliit esiintymisasunsa.¹⁸³ On myös mahdollista, että artisteilta perittiin vuokraa majoituksesta kiinnitysten aikana ja että he joutuivat myös järjestämään majoitukset itsenäisesti, mistä aiheutui merkittäviä kustannuksia. Edellämämainitussa tilanteessa artisteilla saattoi olla merkittäviäkin taloudellisia huolia. Artistiura saattoi olla myös huomattavasti lyhyempi johtuen uraan liittyvistä riskeistä ja työn fyysisyydestä verrattuina moneen muuhun ammattiin.

Dagens Nyheterin lehtiartikkeli päättyi nuorallatanssijan avioliitosta kertovaan sarkastiseen moraali-aforismiin:

Mutta Oceana. Hän näyttäytyy edelleen jäykällä linjalla!
Tarinan opetus: ”Avioliiton onni riippuu usein
langasta!”¹⁸⁴

Oceana Renzin yksityiselämää yritettiin käyttää varoittavana esimerkkinä lukijoille siveettömyydestä, ja hänen elämästään etsittiin virheitä. Naistähtien nauttiminen julkisuudesta ei ollut helppoa, sillä ajalle tyypillinen porvarillinen naisideaali ei suosinut marginaalista poikkeavaa naista, joka toimi kodin sfäärin ulkopuolella.¹⁸⁵ Oceana Renz suorastaan kärvensi porvarillisen kodin rajoja.

Puoli vuotta myöhemmin edellisestä Renziä koskevasta henkilöartikkelista, *Åbo Underrättelser* uutisoi jälleen Oceana Renzin rakkaudesta marraskuussa 1878. *Åbo Underrättelser* kirjoitti, että kaunis Oceana Renz oli huonomuistinen rakkausasioissaan. Lehden

¹⁸² *Hufvudstadsbladet*, 22.05.1895, 3–4.

¹⁸³ Sirkusten säännöistä ja tavoista tarkemmin mm. Cirkus Cincellin säännöt vuodelta 1891. [1.2.2].

¹⁸⁴ *Dagens Nyheter*, 23.04.1878, 2–3. Alkuperäisestä kääntänyt Tomi Paakkinen ja Pauliina Räsänen: ”Men Oceana. Hon visar sig fortfarande på styfva linan! Sens-moralen: Den äkten-skapliga lyckan hänger ofta på en tråd!”

¹⁸⁵ Aiheesta enemmän Berenson & Giloi, 2010, 15.

mukaan Ernst Renz Junior oli matkustanut Pariisiin, jossa Oceana Renz oli esiintymässä Cirque d'Étessä. Ernst Renzin matkan tarkoitus oli suostutella vaimo palaamaan kotiin. Oceana Renz ei halunnut enää seurata aviomiestään takaisin Saksaan. Lehden toimittajan mukaan Oceana Renzillä oli hyvät perustelut päätökseensä, koska hän oli jo ”saanut ansoihinsa” kauniin ja rikkaan pariisilaisen miehen, joka vuokrasi primadonnalle elegantin hotellin ja kuuden hevosen tallin. Joka iltapäivä Oceana Renziä saatettiin ihailta hänen promenadeillaan upeiden hevostähtien vetäminä *Bois de Boulogne* -puistossa. Oceana Renzin aviomies jäi harkitsemaan eroa primadonnastaan.¹⁸⁶ Pariskunnan avioerosta ei kirjoitettu julkisesti, mutta todennäköisesti he elivät ainakin asumuserossa, mikäli virallista eroa ei otettu. Suomalaiset lähteet vaikenevat Oceana Renzistä seitsemäntoista vuoden ajaksi, minkä jälkeen Oceana Renz nousee jälleen otsikoihin hänen kuolemansa yhteydessä postmortaalisti.¹⁸⁷

Oceana Renzin kuolemaa käsitteleviä erilaisia artikkeleita julkaistiin useissa eri lehdissä Suomessa:

Hän oli vain kolmekymmentäkahdeksan vuotias ja kuoli Nizzassa. Hän näki sairastuoltaan meren, josta hän oli nähnyt ensimmäisen kerran päivänvalon ja jonka mukaan hän oli saanut kauniin, hämmästyttävän nimensä. Nimen Oceana hän antoi tyttärelleen, joka pääsi onnelliseen avioliittoon saksalaisen upseerin kanssa.¹⁸⁸

Oceana Renzin tyttären avio-onni muistetaan muistokirjoituksessa mainita, mikä kertoo aikalaisten naisidentiteetin rakentumisen aviopuolison kautta. *Hufvudstadsbladet* jättää Oceana Renzin iän mainitsematta ja Oceana Renzin epitaappi on *book end* -tyylinen tarinallistettu muistokirjoitus, jossa Oceana Renz palautetaan lyyrisesti symbioosiin alkunsa kanssa.¹⁸⁹ Oceana Renzin muistokirjoituksessa käsiteltiin hänen elämäntarinaansa, jota romantisoitiin, mutta myös kritisoitiin. Oceana Renzin valinnat herättivät aikalaisissa ristiriitaisia tunteita. Hän oli toisaalta kuvankaunis, taitava ja ihailtu primadonna, joka oli onnistunut avioliitossaan ja urallaan, mutta myös rahan perässä

¹⁸⁶ *Åbo Underrättelser*, 20.11.1878, 3. Tutkijan oma käännös ruotsin kielestä: ”Fången i den sköna lindanserskans snaror.”

¹⁸⁷ Oceana Renzin kuolemasta uutisoi ensimmäisenä Suomessa *Nya Pressen*, 12.05.1895, 2.

¹⁸⁸ *Hufvudstadsbladet*, 22.05.1895, 4.

¹⁸⁹ *Hufvudstadsbladet*, 01.01.1896, 4.

juokseva ja velvollisuudet unohteleva viettelijätär, joka narrasi ansoihinsa rikkaita nuoria miehiä. Oceana Renzin yleisestä porvarillismoraalista poikkeavia elämänvalintoja selitettiin ensisijaisesti taloudellisilla seikoilla, mutta esille nousivat myös esteettiset vaikutteet. *Hufvudstadsbladetissa* Oceana Renziä kuvailtiin naisena, jonka kaunis ulkonäkö miellytti sekä vanhoja että nuoria.¹⁹⁰ *Dagens Nyheterissä* Oceana Renzin rakastajaa kuvailtiin muun muassa ”kuvankauniiksi ja nuoreksi kyrassier-upseeriksi” ja pariisilaista miestä ”hyvin nuoreksi ja rikkaaksi.”¹⁹¹

Lähteiden mukaan Ernst Renz kuoli katkerana miehenä, joka oli rakastanut vaimoan paljon. Pariskunnan yhteiset lapset jäivät Ernst Renzin isän ja enon huollettaviksi.¹⁹² Oceana Renzin elämänvalintoja pohdittiin ja kritisoitiin lehdistössä ja seikka, että nainen oli hylännyt aviomiehensä sekä lapsensa vaivasi aikalaisia. Avioliitosta oli syntynyt kaksi lasta, isänsä ja isoisänsä mukaan nimetty taitoratsastaja Ernst Renz ja äitinsä mukaan nimetty Oceana Amanda Renz. Oceana Renzin aviomiehestä rakennettiin lehdistössä kärsivän uhrin kuvaa. Sukututkijoiden tutkimusten mukaan Oceana Renz oli saanut myös avioliiton ulkopuolisen pojan. Harold Walter Renz syntyi 11 kuukautta Ernst Renzin kuoleman jälkeen eli hän ei voinut olla Ernst Renzin oma poika.¹⁹³ Lehdistö ei mainitse aviotonta lasta missään Oceana Renziä koskevissa muistokirjoituksissa, ja ylipäänsä Renzin varsinaisesta avioerosta ja hänen avioliittonsa ulkopuolisista lapsista kirjoittamisesta pidättäytyttiin.

Oulun Ilmoituslehti kirjoittaa ainoan suomen kielellä ilmestyneen lyhyen artikkelin *Niitä Näitä* -palstallaan Oceana Renzistä:

Rouva Oceana Renz, kauneudestaan kuulu
nuorallatanssija, on äskettäin kuollut Nizzassa.
Hänellä olisi viimeisinä päivinään ollut paljon

¹⁹⁰ *Hufvudstadsbladet*, 22.05.1895, 3.

¹⁹¹ *Dagens Nyheter*, 23.04.1878, 3; *Åbo Underrättelser*, 20.11.1878, 3. Tutkijan oma käännös: ”En ung och bildskön kyrassierofficer; en helt ung och mycket rikt Parisare.”

¹⁹² *Nya Pressen*, 12.05.1895, 2.

¹⁹³ Sukututkijoiden selvityksessä Renzin sirkussuvusta selviää, että Oceana Renzin aviottoman pojan isä oli todennäköisesti luutnantti John Walter Richardson, jota Oceana Renz tapaili asuesaan Lontoossa tyttärensä kanssa. [1.2.5]; [1.2.6]; [1.2.9].

miehelleen sanomista, mutta oli jo menettänyt puheenlahjansa.¹⁹⁴

Lehden moraalinen näkökulma on selvä: Oceanan olisi pitänyt sopia miehensä kanssa asiat tai ”tunnustaa” ennen kuolemaansa. Oceana Renzin aviomies oli kuollut jo vuonna 1881, joten minkäänlainen tunnustaminen ei olisi ollut enää edes mahdollista.¹⁹⁵ *Oulun Ilmoituslehden* artikkeli osoittaa, miten huolimattomasti juttuja julkaistiin ja virheellistä tietoa levitettiin suomalaismediassa. Artikkelin tärkeimpänä antina näytti jälleen olleen lukijoille suunnattu moraalinen opetus. Ajan mediautisiin tulee suhtautua kriittisesti, sillä asenteet näyttivät vaikuttavan enemmän kirjoitteluun kuin varsinainen tieto. Faktoina esitettyä informaatiota ei tarkistettu, ja erityisesti Oceana Renzin kohdalla varsinaisten tapahtumien tulkitseminen ja niiden analysoiminen on vaikeaa. Oceana Renzin artikkelit julkaistiin ensiksi ulkomaisissa lehdissä, joista ne käännettiin tulkinnanvaraisin tavoin suomen tai ruotsin kielille.

Wiborgs Nyheter kirjoitti naissirkustaiteilijoiden urista ja avioliitoista vuonna 1914 ilmestyneessä artikkelissa, jossa mainittiin, että Oceana Renzin tytär Oceana Amanda Renz avioitui säätyyn vapaaherra Allweyerin kanssa.¹⁹⁶ Oceanan Renzin nimi näyttäytyi postmortaalisti vielä vuonna 1929 julkaistussa artikkelissa jalokivivarkauden seurauksista. Lehtiartikkelissa kirjoitettiin jälleen virheellistä tietoa, sillä siinä väitetään Oceana Renzin vaihtaneen nimensä avioliiton myötä kreivitär von Monrayksi.¹⁹⁷ Oikea kreivitär von Monray ei ollut missään nimessä Oceana Renz. Kreivitär von Monray oli Renzin sirkussuvusta lähtöisin ja hänen aikaisempi nimensä oli Emil Cedercreutzin mukaan Helga Hager.¹⁹⁸ Oceana Renzin nimi oli aikaisille jo tuttu, joten ehkä siitä syystä hänen nimeään yhdistettiin myös muihin naisartisteihin. Esimerkiksi nuorallatanssija Maria Doré oli joutunut elämään Oceana Renzin varjossa, vaikka Oceana Renz ei lehtiartikkeleiden mukaan ollut nuorallatanssijana sen ihmeellisempi kuin muutkaan nuoralla-

¹⁹⁴ *Oulun Ilmoituslehti*, 03.05.1895, 3.

¹⁹⁵ Oceana Renzin aviomies oli Ernst Johann Gottlieb Renz 1851–1881. Halperson 1926, 98–100.

¹⁹⁶ *Wiborgs Nyheter*, 23.03.1914, 2.

¹⁹⁷ *Hufvudstadsbladet*, 01.06.1929, 13.

¹⁹⁸ Emil Cederkreutz kirjoitti Helga Hagerin menneen naimisiin prinssi Hohenlohen kanssa. Cedercreutz 1946, 84.

tanssijat.¹⁹⁹ Oceana Renzin kauneus, viehättävyys ja taitavuus nuoralla yhteenlasketuina olivat hänen julkisen karismansa salaisuus, mutta Renzin omaehtoisuus yksityiselämässä nosti hänet otsikoihin myös Suomessa.

Kaikki tutkimukseni naisartistit näkyivät suomalaismediassa ja kehittivät varhaista julkisuuskulttuuria Suomen alueella. Esiintymiset, ohjelmamarkkinointi, artistien taiteilijaidentiteetti ja esitysten reseptio kuuluivat tähteyteen, mutta yhtä tärkeää oli myös artistien yksityiselämää koskeva skandaalinhakuinen kirjoittelu ja artistien oman persoonallisuuden ja identiteetin korostaminen julkisuudessa. Kulutuskulttuurin kehittyminen näkyi tähtien tuotteistamisessa. Erityisesti Oceana Renzin ja Elvira Madiganin kohdalla tähteyks ilmionä jatkui, kehittyi ja kiihtyi artistien kuoleman jälkeen. Janne Mäkelän mukaan tähdet kuolevat, mutta tähtikuvat eivät kuole.²⁰⁰

¹⁹⁹ *Hufvudstadsbladet*, 26.05.1901, 2; *Nya Pressen*, 12.05.1895, 2.

²⁰⁰ Mäkelä 2004, 25. Tutkijan oma käännös: ”Stars die; star images do not.”

3. NAISTÄHTEYDEN ATTRIBUUTIT JA IDENTITEETTI

3.1 Oceana Renzin aistimellinen nuorallatanssinumero

Seuraavaksi käsittelen tarkemmin, millaisia ominaisuuksia ja attribuutteja kiertävillä naisartisteilla tuli olla, jotta he onnistuivat saavuttamaan kansainvälisen naistähten aseman. Tarkastelen naisesiintyjien ohjelmanumeroiden kuvauksia lehdistössämme, ohjelmanumeroiden musiikkia ja valintoja repertuaarin suhteen sekä artistivalokuvia ja *carte de visite* -kortteja lähdeaineistoina.

Sirkustirehtööreillä, perheyriyksillä ja artistimanagereilla oli merkittävä rooli naistähtien kouluttamisessa, naistähtien kotouttamisessa ja tähteyden rakentamisessa suhteessa tavoiteltavaan yleisöön ja aikakauden julkisuuskulttuuriin. 1980-luvulta lähtien sirkustaiteilijaksi voi kouluttautua alan eri instituutiossa, mutta 1800-luvulla sirkuskouluja ei vielä ollut, joten artistikasvatus perustui pääosin sirkusperheiden sukupolvelta toiselle periytyvään tieto-taitoon. Ensimmäinen valtiollinen sirkuskoulu avattiin Moskovassa vuonna 1927.²⁰¹

Oman tulkintani mukaan artistin oma ohjelmanumero oli sirkus- ja varieteetaiteen genreissa taiteilijuuden ehkäpä merkittävin osa-alue: ohjelmanumeroon perustui taiteilijan roolitus ja identiteetti, taiteilijan palkkaus sekä taiteilijan asema show-kokonaisuudessa. Onnistuneen, teknisesti vaikean ja jo tunnetun numeron identiteetin varastaminen oli vaikeaa, mutta tällaisen numeron luominen oli erityisen haastavaa ja vaati aikaa, harjoitusta, luovuutta sekä kekseliäisyyttä.

Ulkopuolisen ei ollut helppoa päästä esiintymään estradeille ja luomaan artistiuraa, ellei omannut huomattavia kykyjä esimerkiksi taitoratsastuksessa tai voimistelussa.²⁰² Esimerkiksi taitoratsastuksen opettelu piti aloittaa jo varhaislapsuudessa, sillä kouluratsas-

²⁰¹ Stoddart 2000, 60.

²⁰² Freak- ja sideshow-kokoonpanoihin olivat tietenkin erilaiset pääsykriteerit, mutta en käsittele näitä kurioositeetteja tässä tutkielmassa. Susanna Hedenborg on tutkinut sirkusten naistaitoratsastajien uravalintaa. Monet naiset olivat joko sirkusperheistä tai heillä oli joitakin yhteyksiä sirkusperheisiin. Myös joillakin keski- tai yläluokkaisilla naisilla saattoi olla mahdollisuuksia hakeutua ratsastajattaren uralle. Hedenborg 2012, 35–38.

tuksen ja akrobatialiikkeiden hallitseminen ratsailla kesti useita vuosia.²⁰³ Kaikki tapausesimerkkini naisartistit olivat esiintyvien sukujen biologisia jälkeläisiä, mutta toinen tavallinen käytäntö oli myös adoptoida kasvattilapsia esiintyviin ryhmiin mukaan.²⁰⁴ Tutkimukseni mukaan sirkuslasten vanhempien tai kasvattivanhempien opetusmenetelmät eivät poikenneet merkittävästi aikakauden muista opetusmetodeista, vaikka ääritapauksia varmasti löytyi. Esimerkiksi Celeste Atayde kirjoitti sirkusprinsessa Tosca Canestrellin vanhemmista seuraavasti: ”Vanhempien rakkaus teki Toscan menestyksestä mahdollisen.”²⁰⁵ Vanhempien intohimo ja rakkaus olivat merkittävässä roolissa seuraavan artistipolven pitkäjänteisessä kasvatuksessa jalostettuun taituruuteen. Ilmiö on sirkushistoriallisesti mielenkiintoinen, jossa seuraava artistipolvi seuraa vanhempiensa jalanjalkia ja vanhempien viitoittamaa uraa.

Taiteilijanimet sekä sirkusohjelmanumerot usein luovutettiin sirkusperheissä perintöinä seuraaville sukupolville. Sirkuslasten vanhemmat saattoivat opettaa omat ohjelmansa kokonaisuudessaan lapsilleen ja kasvattilapsilleen. Alkuperäislähteistä käy ilmi, että Oceana Renz oli antanut tyttärelleen oman nimensä. Myös Elvira Madiganin äiti Laura Madigan oli nimennyt toisen tyttärensä Elvira Madiganiksi.²⁰⁶ Näin vahvistettiin taiteilijanimien tunnettavuus jo heti uran alkuvaiheissa. Myös taiteilijaidentiteetin laatu ja ohjelmanumeron sisällöt pääpiirteittäin tehtiin periytyvän taiteilijanimen avulla tunnetuiksi. Tuntemattomien artistien saattoi olla vaikeaa työllistyä tai ansaita riittävää elantoa.²⁰⁷ Sukupolvelta toiselle periytyvä kulttuurinen muisti ja artistitraditiot ilmentyivät samojen sirkuslajien muodoissa ja samoja artisti- ja ohjelmanimikkeitä käyttäen. Elvira Madiganin ja Oceana Renzin elämiin liittyi samankaltaisia vaiheita ja kokemuksia. He molemmat olivat syntyneet sirkusperheisiin ja esittivät nuorallatanssinumeroita sekä taitoratsastusnumeroita. Renz ja Madigan myös tyyllittelivät artisti-identiteettiään eroottisella viehkeydellä. Seuraavaksi tarkastelen Oceana Renzin nuorallatanssinumeroa.

²⁰³ Hedenborg, 2012, 36.

²⁰⁴ Elvira Madiganilla oli kasvattisisar Gizella. Grönqvist 2013, 44.

²⁰⁵ Adams & Keene 2012, 81.

²⁰⁶ Elvira Madiganin taiteilijanimeä käytettiin Cirkus Madiganin mainoksessa vuonna 1892, mutta kyseessä ei ollut tutkimukseni Elvira Madigan vaan ilmeisesti Laura Madiganin kasvattitytär. *Wiborgsbladet*, 11.01.1898, 2. Oceana Renz ja Ernst Renz nimesivät tyttärensä ja poikansa omilla nimillään. *Saltarino* 1895, 174.

²⁰⁷ Käsittelin aihetta aiemmassa opinnäytteessäni. Räsänen 2015, 14.

Oceana Renz esiintyi Sirkus Renzin ohjelmistossa Berliinissä taiteilijanimellä *Fraulein Oceana, die Sylphide der Luft*, tammi-huhtikuussa vuonna 1872. Esiintyjäkaarti sisälsi useita huippunimiä, muun muassa sensaatiomaisen Signor Farinin suojatin Lulun, joka esitti hengenvaarallista trapetsi-lento-katapultti-ohjelmanumeroa.²⁰⁸ Renz esiintyi toisen puoliajan avausnumerona ja Lulu taas ohjelmakokonaisuuden viimeisenä loppuhuipennuksena.²⁰⁹ Väliaika kesti kymmenen minuuttia, joka oli aikakaudelle tyypillinen väliajan kesto.²¹⁰ Väliajan aikana Renzin nuora voitiin kiinnittää huolellisesti ja turvallisesti. Oceana Renzin appi-isän omistaman Sirkus Renzin sirkusrakennus oli massiivinen ja loistelas kivrakennus, jota koristivat lukuisat patsaat ja reliefit.²¹¹ Kyseinen rakennus sijaitsee edelleen Berliinissä, ja siellä toimii Friedrichstadt-Palast *revue*-teatteri.

Millaisia aistimellisia elämyksiä kauneudestaan ja taitavuudestaan kuuluisa primadonna Oceana Renz herätti nuorallatanssillaan Berliinin esityksissä? Analyysin pohjana suomalaisten medialähteiden lisäksi käytän *Waltzer Oceana* -nuottivihkoa, hänen esiintymismusiikkiaan sekä hänen *Artisten Leksikonessa* ilmestynyttä taiteilijavalokuvaansa. Suomessa ilmestyneet lehtiartikkelit Oceana Renzin taiteesta näyttävät vain yhden näkökulman siihen, mitä sirkusmaneesilla tapahtui ja millaisia aistiärsykeitä sirkusympäristössä oli tarjolla katsojille.

Sirkusohjelmaa tutkittaessa esiintyjän musiikillinen valinta, esiintymispuku, ympärivät hajut, valaistus, yleisön asettelu tilassa sekä ohjelmanumeron koreografiset elementit muodostavat kokonaisvaltaisen efektin, joka suodattui katsojalle kulttuurisesti välittyneiden kokemusten mukaan. Sirkusmiljöötä voidaan tulkita kulttuuriympäristön vaih-

²⁰⁸ Lulu oli viehättävä sinisilmäinen kaunotar, mutta vain harva tiesi että Lulun oikea nimi oli Sam Wasgate/ Hunt. Lulu oli manageri Signor Farinin kasvattipoika. Lulu esiintyi naiseksi pukeutuneena, koska suureksi sirkustähdeksi tuleminen vaati naisellista kauneutta sekä vaativan, vaarallisen ja uniikin ilma-akrobaattisen ohjelmanumeron. Lulu esitti vaarallista *katapultti*-ohjelmanumeroa 1870-luvulla. Tait 2005, 66–67.

²⁰⁹ Kyseinen ohjelmisto sisälsi myös viisi leijonaa sekä hevosnumeroita, joten eläinten hiki ja ulosteiden haju varmasti leijaili rakennuksessa. Cirkus Renzin ohjelmalehtiä on useita verkossa. [1.2.11].

²¹⁰ Oceana Renzin numero oli Cirkus Cincellissä näyttävällä paikalla ensimmäisen puoliajan viimeisenä ohjelmanumerona. Cirkus Cincellin ohjelmassa väliaika kesti myös kymmenen minuuttia. [1.2.1].

²¹¹ Internetissä on julkaistu kuva Sirkus Renzin rakennuksesta Berliinissä, jossa Oceana Renz esiintyi. [1.4.9].

doksena, joka herkistää katsojia alttiiksi uusille elämyksille ja aistimuksille. Sirkusesiintymisen sijaitsee todellisuuden ja fiktion rajamaastossa taiteenlajina. Maneesin tapahtumat ovat todellisia taiteilijoiden suorituksia, mutta viitetarina ja ympäröivä miljöö muodostavat tuotetun ja rakennetun teatraalisen maailman. Brenda Assaelin mukaan sirkustaiteen aistimellisuus vetosi erityyppisiin katsojiin sukupuolesta, iästä, paikasta ja luokasta riippumatta.²¹² Hannu Salmen mukaan kaikki kokemamme aistimukset eivät ole omiamme vaan kulttuurisesti välittyneitä ja suodattuneita.²¹³

Niin suomalaisessa kuin yleiseurooppalaisessa kontekstissa naistaiteilijuuteen liitettiin tuotannollisesti positiivisia attribuutteja; kauneus, taitavuus ja sensuaalisuus nostivat tuotantojen kassavirtaa ja laajensivat asiakaskuntaa, jopa niin että jotkut miesartistit pukeutuivat naisiksi paremman suosion ja palkkion rohkaisemina.²¹⁴ Sirkusohjelmistossa katsojien suosikkiesiintyjät ja suosikinumerot lopulta määrittivät millaisia ohjelmakokonaisuuksia yleisölle tarjottiin. 1800-luvun lopulla erityisesti hevosnumerot olivat suosittuja, mutta yleisö otti innokkaana vastaan kuriositeettia herättäviä ohjelmauuksia.

Circus Renzin kapellimestari ja orkesterinjohtaja August Cahnbley oli säveltänyt ja omistanut Oceana Renzille oman valssin nimellä *Waltzer Oceana* mahdollisesti Oceana Renzin omien toivomusten ja liikehdinnän mukaan, mutta myös säveltäjän omien tunteiden inspiroimina ja vaikuttamina. Myös valssin nuottivihkon upea kaiverrettu kanssi on säilynyt nykypäivään saakka.²¹⁵

Esiintymismusiikki jaettiin seuraaviin osioihin:

- 1) Introduction eli esittely 6/8 tempossa *allegro assai*.
- 2) Valssi 3/4 *con amore* eli rakkaudella.
- 3) Valssi osio 2 3/4 *piano*.

²¹² Assael 2005,1.

²¹³ Salmi & Johnson 2013, 83, 88. Hannu Salmen mukaan myös aistien ja tunteiden historia punoutuvat toisiinsa.

²¹⁴ Miestaiteilijat Lulu Farini, Berta Besson ja cross-dresser Barbette viihdyttivät naisiksi naamioituneina luoden menestyksellisen uran sirkus- ja varieteetaiteilijoina. Peacock 1995, 189; Tait 2005, 65–71.

²¹⁵ Valssin nuotit on julkaistu internetissä. [1.2.8].

- 4) Eingang 3/4 eli sisääntulo tai ”panos.”
- 5) Valssi osio 4 sisälsi useita vaihteluita musiikin tulkintaan.
- 6) Finaali, joka soitettiin myös ”rakkauden tempossa” *con amore*.

Numeron alussa rytmikkään ja vauhdikkaan *Introduction*-osuuden säestämänä sirkustähti Oceana Renz asteli maneesille ja mahdollisesti tervehti yleisöä. Yleisöä istui sirkuksessa miltei jokapuolella lukuunottamatta orkesterille jätettyä tilaa artistien sisäänkäynnin päällä.

Musiikin toisessa osuudessa romanttisen rakkausvalssin tahdittamana, Oceana Renz nousi nuoralle. Yleensä sirkusnumeroiden alussa esiteltiin artistin käyttämä apparaatti. Esittelyvaiheessa yleisölle annettiin makupala, mitä ohjelma tulee sisältämään, mutta vaikeimmat ja näyttävimmät temput jätettiin ohjelman loppuelämykseksi.

Oceana Renzin musiikki oli kirjoitettu niin, että muusikot saattoivat improvisoida ja tulkita nuotteja vapaasti. Ohjelman pituus saattoi vaihdella päivittäin riippuen artistin omasta temposta sekä yleisön reaktioista ohjelmanumeroon. Musiikin eri osioihin sovitettuina Oceana Renz kävi makaamassa selin nuorallaan sekä näytti jongleeraus-temppuja kuulilla ja lipuilla.²¹⁶ Hänellä oli myös assistentti numerossaan, joka ojensi jongleerausvälineitä. Oceana Renzin aviomies toimi Oceana Renzin avustajana ja varmistajana hänen uransa keskivaiheilla.²¹⁷ Oceana Renz myös keinutti vaijeria jalkojensa alla.²¹⁸

Muusikko Corinne Kuzman tulkitsemana sain tutustua Oceana Renzin esiintymismusiikkiin. Musiikin kuunteleminen auttoi minua rakentamaan ja hahmottamaan ohjelmanumeron kokonaisuutta yhdistelemällä sitä lehtiartikkeleissa kirjoitettuihin selostuksiin ohjelmanumerosta. Oceana Renzin valssi kiipeää asteikkoa ylös alas perhosen keveydellä. Visualisoin keveäaskeleisen Oceana Renzin, joka tulkitsti valssin aistillista rytmikkaa eläytyen rooliinsa. Yleensä sirkustemput rytmitetään musiikkiin aksentoiden

²¹⁶ *Hufvudstadsbladet*, 22.05.1895, 4.

²¹⁷ *Dagens Nyheter*, 23.04.1878, 2–3.

²¹⁸ *Borgåbladet*, 18.01.1902, 3.

näyttäviä ja vaikeita osuuksia. Musiikin loppuessa Oceana Renz suoritti mahdollisesti näyttävän alastulon nuoralta, esimerkiksi voltin. Numeron viimeisessä *Finaali*-osuuksessa toistettiin valssin teemaa, jolloin Oceana Renz kumarsi ja jätti jäähyväiset yleisölle. Sirkustirehtööri mahdollisesti pyysi hänet takaisin verhoista kumartamaan vielä uudestaan, jolloin musiikin pääteema toistettiin ennen seuraavaan numeroon siirtymistä. Musiikin direktiivi *con amore* tarkoitti, että kappale tuli soittaa hellästi, miellyttävällä tunteella tai rakastavasti.

Oceana Renzin ohjelmanumerollinen kokonaisuus vetosi aikalaisyleisöön, koska Renz esiintyi aikakauden tunnetuimmissa ja arvostetuimmissa sirkuksissa. Oceana Renz oli kaunis, karismaattinen ja rohkea naisesiintyjä, joka esiintyi romanttisen ja tunteellisen valssin säestämänä, lyhyessä ja koristeellisessa puvussa, käsivarret ja kaula paljaina. Oceana Renz käytti löysää nuoraa jongleeraustemppeihin sekä tasapainoa vaativiin keinutuksiin, jotka hän oli sovittanut miellyttäväksi kokonaisuudeksi musiikin mukaisiin jaksoihin. Romantiikkaa ja sukupuolirooleja aksentoi vielä nuoran alla päivystävä aviomies Ernst Renz, joka oli valmiina nappaamaan ihailun aviopuolisonsa kiinni putoamisen varalta. Sirkus- ja varieteetähdet omasivat huomattavia kykyjä ja fyysisiä taitoja, joten pelkästään kauneus ja viehättävyys ei riittänyt nostamaan naisartisteja yleisön suosikeiksi.

3.2 Pauline Schmidin muodikas ohjelmakokonaisuus

Pauline Schmidin esitys koostui monista eri taikatempuista, jotka heijastelivat aikakauden mieltymyksiä ja uusimpia virtauksia esittävän taiteen alalla. Pauline Schmidt oli valinnut ohjelmanumeroonsa ajan populaarikulttuurille suosittuja orientalistisia, eksootisia, spiritistisiä ja mystisiä teemoja. Peta Taitin mukaan 1800-luvun balettiesitysten ohjelmistoon lisättiin ilma-akrobaattisia välineitä korostamaan keveyttä, naisellisuutta ja mystiikkaa.²¹⁹ Pauline Schmidin esitys huipentui *Vihreä huone* eli *Spiritistinen kabinetti* -illuusion.

²¹⁹ Tait 2005, 35. Katso esimerkiksi Canterbury Theatre of Varieties ohjelma, 26.7.1879.

Hannu Salmen mukaan spiritistinen liike saavutti *fin de siècle*n ilmapiirissä laajaa kannatusta, sillä kiinnostus yliluonnollisia ilmiöitä ja okkultismia kohtaan kasvoi.²²⁰ Spiritismiä tarkemmin tutkineen Alex Owenin mukaan spiritismiä yritettiin tieteellistää ja selittää tieteellisen tutkimuksen avulla.²²¹ Owenin mukaan spiritistit olivat vakuuttuneita siitä, että henget ja ”henkimateria” todistivat uusien luonnonlakien olemassaolon. Spiritistit käyttivät tieteellisiä ja empiirisiä metodeja omissa istunnoissaan.²²² Spiritistisiä istuntoja markkinoitiin Suomen lehdistössä, kansainvälisiä meedioita esiintyi suomalaisyleisölle ja niistä kirjoiteltiin mielipidekirjoituksia.²²³ Spiritismillä ja anti-spiritismillä markkinoiminen lisäsi taikuriohjelmien vetovoimaisuutta.

Naiset näyttelivät spiritistisissä istunnoissa meediona ja siten rakensivat julkista identiteettiään. Uravalintaan vaikuttivat muun muassa elämänmuutokset ja taloudelliset tarpeet. Esimerkiksi Elizabeth d’Espérance astui julkisuuteen harjoittamaan spiritismiä yksityisenä meediona hänen miehensä kuoltua.²²⁴ Owenin mukaan naisia kiinnosti spiritismissä työmahdollisuuksien lisäksi myös lakien uudistaminen. Esimerkiksi Englannissa ennen vuotta 1882 naimisissa oleva nainen oli miehen omaisuutta eikä naisella ollut omaa identiteettiä.²²⁵ Myöhemmin spiritismiä houkuttavampi vaihtoehto naisesiintyjille oli ura näyttelijättärinä teattereissa, joissa ammattiesiintyminen antoi naisille jännitystä, sosiaalista arvonnousua ja mahdollisuuden irtiottoon tavanomaisuudesta.²²⁶ Pauline Schmidt hyödynsi repertuaarinsa suunnittelussa okkultismin ja mystiikan vetovoimaisuutta, mutta ei markkinoinut itseään varsinaisesti meediona vaan taikataiteilijana, loitsutaiteilijana tai muuna useista kymmenistä taikuri-termin synonyymeista.²²⁷

²²⁰ Salmi 2002, 174. Okkultismin piiriin lasketaan yleensä spiritismi, demoni- ja noitausko, alkemia, henkien manaaminen ja taikuus.

²²¹ Owen 1989, Introduction (numeroimaton).

²²² Owen 2004, 36.

²²³ Muun muassa *Åbo Tidning*, 24.07.1885, 2; *Åbo Tidning*, 28.6.1885, 1; *Uusi Suometar*, 13.02.1880, 2; *Helsingfors*, 27.06.1881, 4.

²²⁴ Owen 1989, 73.

²²⁵ Owen 1989, 3.

²²⁶ Owen 1989, 73.

²²⁷ Esim. *Savo*, 26.05.1888

Heikki Nevala tulkitsee Schmidtin *Vihreä huone* -illuusion mukaelmaksi Davenportin veljesten *Spiritistinen kabinetti* -illuusiosta, jossa taikuri sidotaan jaloista ja käsistä paaluun. Esimerkiksi Englannissa esiintynyt meedio Florence Cook riisuttiin, minkä jälkeen hänet sidottiin kaulasta, käsistä ja jaloista puuvillaköydellä. Solmujen sinetöiminen vahalla kuului myös käytäntöön.²²⁸ *Vihreän huoneen* nimitys tulee vihreästä telttakankaasta. Oletettavasti kankaan vihreällä värillä pystyttiin peittämään joitakin tapahtumia lavalla. Kun kädet ja jalat oli sinetöity, Pauline Schmidt soitti kelloa, laukaisi pistoolin, rummutti rumpua ja sytytti itselleen sikarin.²²⁹ *Norra Posten* kertoi *Vihreä huone* -illuusiosta seuraavasti: ”Pauline Schmidt sidottiin jaloista ja käsistä kiinni, ilman että hän pystyi niitä irrottamaan. Taikataiteilijatar onnistui silti liikuttamaan tuoleja.”²³⁰ *Vihreä huone* -illuusioon kuului myös yleisötempu, jota kuvailtiin *Uleaborgs Tidningissä*. Miesavustajan silmät peitettiin, ja hänet sidottiin käsistään kiinni paaluun sermin taakse. Kun sermi avattiin, oli miehen päällystakki otettu pois ja mies oli paitahihasillaan, mutta sekä Pauline Schmidt että yleisöavustaja olivat edelleen sidottuina paaluun.²³¹ Illuusiossa Pauline Schmidt käytti todennäköisesti assistenttiaan.²³² Assistentin olemassaolosta ei tietenkään mainita primäärilähteissä.

Sirkus- ja varieteetaiteelle yleisesti oli tyypillistä käyttää eksoottisia ja orientalistisia teemoja ohjelmistossa, mikä näkyi myös Pauline Schmidtin ohjelmassa.²³³ Heikki Nevala on tulkinnut Pauline Schmidtin *intialaiset pussit* pakoilluusioksi, jota Pauline Schmidt esitti *Vihreä huone* -illuusion sijasta. Alkuperäislähteissä *intialaiset pussit* on Heikki Nevalan tulkinnasta poiketen esitetty muun repertuaarin joukossa näytöksessä, joka huipentuu *Vihreä huone* -illuusioon. Lähteiden perusteella tulkitseen, että *intialaisia pusseja* esitettiin aina Pauline Schmidtin perusohjelmistossa.²³⁴ Edward Saidin mukaan

²²⁸ Owen 1989, 68.

²²⁹ Nevala 2011, 50.

²³⁰ *Norra Posten*, 23.11.1887, 1.

²³¹ *Uleåborgs Tidning*, 14.11.1887, 2.

²³² Nevala 2011, 50.

²³³ Pauline Schmidtin repertuaarissa oli mm. *intialaiset pussit* eli ”*kluck, kluck, kluck* ja *kii-nalainen matka-arkku*.” Tempujen alkuperäiset nimet: ”Den kinesiska resehofferten, den indiska påsen eller kluck kluck kluck.” *Österbottniska Posten*, 01.12.1887, 1; *Borgåbladet*, 04.04.1888, 2; Nevala 2011, 46.

²³⁴ Nevala 2011, 50; *Österbottniska Posten*, 01.12.1887, 1.

orientti oli ”loppumattoman omalaatuisuuden lähde.”²³⁵ Mary Louise Robertsin mukaan eurooppalaiset linkittivät eksentrisyyden orienttiin, josta puuttui normatiivinen kurinalaisuus.²³⁶ Orientaalisten teemojen avulla korostettiin esitysten ainutlaatuisuutta, omalaatuisuutta ja eksoottisuutta. Myös Oceana Renzin esiintyminen *Mazeppa*-pantomiimissa lasketaan orientalismin piiriin, joissa romanttisista orienttiin liittyvistä kirjallisista teoksista tuotettiin hevosteatteriesityksiä.²³⁷ Lord Byronin romaaniin pohjautuvaa *Naked Mazeppaa* kopioitiin moniin sirkusohjelmiin, ja sitä nähtiin Suomessa vierailevien sirkusryhmien esittämänä, vaikka Oceana Renz ei sitä Suomessa esittänytkään.²³⁸

Paikallista yleisöä Pauline Schmidt lämmitti *Postimies Pariisista* -tempulla, jossa postimiehen tai matkan määränpääksi vaihdettiin kyseinen kiertuekaupunki, esimerkiksi Kokkola.²³⁹ Heikki Nevalan tutkimuksen mukaan *Postimies Pariisista* -tempussa Pauline Schmidt lainasi yleisöltä sormuksia ja hävitti ne samantien taikavälineellä. Tämän jälkeen saliin saapui ”postimies Pariisista,” joka toi Schmidtille suljetun paketin. Paketin sisältä löytyi lisää suljettuja paketteja ja viimeisestä suljetusta paketista yleisön sormukset.²⁴⁰ Paikalliseen yleisöön kiinnittyminen oli yksi tapa rakentaa onnistunutta ohjelmakokonaisuutta ja tuoda artistia lähemmäksi yleisöä.

Pauline Schmidtin repertuaari oli monipuolinen, huolellisesti suunniteltu sekä tasokas kokonaisuus, joka sisälsi vuorovaikutusta paikallisen yleisön ja yhteisön kanssa. Osa tempuista oli yleisölle jo entuudestaan tuttuja, mikä kertoi siitä, että maassamme oli vierailut erilaisia taikuriesiintyjä säännöllisesti.²⁴¹ Aikalaisyleisö näytti tunnevan *Vihreä huone* -illuusion jo ennestään. Illuusio oli mahdollisesti niin laadukas ja tunnettu,

²³⁵ Said 1978, 102–104. Kääntänyt englannista Tomi Paakkinen: ”Reservoir of infinite peculiarity.”

²³⁶ Roberts 2010, 110.

²³⁷ Enemmän orientalismista ja sirkuksesta kirjoittaa Stoddart 2000, 102.

²³⁸ Ratsastusnumero perustui legendaan Ivan Mazepasta, josta tuli myöhemmin Ukrainan kasakkojen johtaja. Nuorella Mazepalla oli suhde kreivitär Theresan kanssa, mistä häntä rangaistiin. Alastomaksi riisuttu Mazepa sidottiin villiorin selkään, joka lähetettiin vapaasti laukkaamaan. Legendasta tehtiin useita sirkuspantomiimeja, joita esitettiin ympäri Eurooppaa eri sirkuksissa. Hedenborg 2012, 40.

²³⁹ Tutkijan käännös alkuperäisestä: ”Resan mellan Paris och Gamlakarleby.” *Österbottniska Posten*, 01.12.1887, 1.

²⁴⁰ Nevala 2011, 50.

²⁴¹ Asiasta mainitsee mm. *Lounas*, 21.01.1888, 1, 3.

että sillä kannatti markkinoida tulevaa näytöstä. Muuta Schmidtin taikurinäytöksen repertuaaria ei välttämättä edes mainittu ohjelmamainoksissa.²⁴² *Åbo Tidningin* mukaan *Vihreä huone* -illuusiota esitettiin antispiritistisenä bravuurinumerona²⁴³ Wienin keisarin hovitaikuri Sidonie Romanin ja Professori Robertsinkin repertuaarissa vuonna 1885.²⁴⁴

Spiritismin ja antispiritismin käsitteitä käytettiin usein muodikkaina ohjelmien markkinointitermeinä. Termit esiintyivät myös rinnakkain muun muassa Sidonie Romanin ohjelmamainoksissa.²⁴⁵ Näen antispiritismin tarkoittavan taikuutta tai liikettä spiritismiä vastaan.²⁴⁶ Antispiritismi ei näkemykseni mukaan tarkoittanut varsinaisten taikatemppeujen salaisuuksien paljastamisia yleisölle, vaikka osa Suomessa vierailleista taikureista kuten Faustinus harjoitti spiritististen temppujen ja meedioiden paljastamisia huijareiksi.²⁴⁷ Naispuolisten meedioiden paljastaminen oli osa sensaationhakuista ja sukupuolittunutta mainontaa.

Spiritistisissä istunnoissa harjoitettiin erilaisia silmäkääntötemppeja ja illuusioita kuten hengen esiinloihittamista, jossa medio kutsui hengen materialisoitumaan yleisön edessä. Istunnot olivat puhtaita teatteriesityksiä, joissa käytettiin erikoistehosteita, paatosta ja ajoitusta.²⁴⁸ Lähteiden mukaan Suomessa nähtiin myös seuraavia spiritistisiä ja antispiritistisiä taikatemppeja ”ihmenäyttelijöiden” ja taikureiden esittäminä: spiritistinen fakiiri ja voimatemppe; lentävä pöytä ja lentävät tuolit tai myös tanssiva pöytä; lentävä naisspiritisti; henkihuokaus; haamukukkien kasvaminen käskystä maasta; taulukirjoitus; henkikammio, jossa soittaa 6-7 instrumenttia yhtäaikaan; selvännäkiyys; ajatustenluku; muistotaiteen loisto; muistitemppe; palava nainen; raskaat esineet ilmassa; itämainen lippujuhla tuhansilla koristeilla ja kuuluisa teosofi matami Blavatsky kummituksena.²⁴⁹

²⁴² *Savo*, 22.05.1888, 1.

²⁴³ Bravuurinumero voi olla esityksen loppuhuipennus tai yleisön suosikkinumero.

²⁴⁴ *Åbo Tidning*, 28.06.1885, 1.

²⁴⁵ Mm. *Wasa Tidning*, 21.10.1884, 1; *Wiborgsbladet*, 16.02.1883, 2.

²⁴⁶ Ohjelmamainoksessa mm. D:r Adam Epstein esittää ”Antispiritisk Seance – Magi contra spiritism.” *Program-bladet*, 07.03.1897, 3.

²⁴⁷ Nevala 2011, 59.

²⁴⁸ Owen 1989, 55, 69.

²⁴⁹ *Borgåbladet*, 15.11.1884, 4; *Tampereen Uutiset*, 28.12.1900, 2; *Tampereen Uutiset*, 09.02.1897, 2; *Östra Nyland*, 08.12.1900, 1. Käännetty ruotsin kielestä: ”Tunga föremål svärande i luften, borddansen, minneskonst.”

Hurjempaa ja kauhistuttavaa repertuaaria löytyi Miss Eldora Anghilottin ohjelmasta vuonna 1900. Miss Eldora Anghilottin ohjelma koostui seuraavista tempuista: henkien manaaminen pirun tynnyristä, kaulan katkaiseminen elävältä ihmiseltä ja Miss Eldoran jättiläiskäärmeen ilmestyminen tyhjästä ilmasta. Lopuksi Miss Eldora otti oman päänsä pois ja asetti sen pöydälle.²⁵⁰

Sven Hirn on dokumentoinut Suomessa esiintyneitä taikureita ja kokoonpanoja 1773–1900-luvuilla, mutta listassa on vielä puutteita.²⁵¹ Taikuriesiintyminen oli jo 1800-luvulla kilpailtu ala, mutta naistaikureita oli miestaikureita vähemmän. Tutkimuksen edetessä löysin yhä enemmän materiaalia ja lähteitä naistaikureiden ja naismeedioiden esityksistä. Suomen alueella esiintyi Pauline Schmidtin lisäksi edellä mainittu Sidonie Roman useita kertoja vuosien 1879–1891 välillä, Annie Eva Fay ”tieteellisellä näytöksellään” (1888), maagikko ja oopperalaulajatar Anna Field (1885), Gizella Rossie (1900), Neiti Eldora Anghilotti (1900), Miss Amalia eli ajatuksia lukeva ”jättiläinen nainen ja käärme kuningatar” (1888) ja taikuri Nina Bosco (1883).²⁵² Sven Hirn kirjoittaa Annie Eva Fayn esityksen sisältäneen antispiritismiä, mutta esityksessä on nimenomaan ollut henkien materialisoitumista, ja hän esiintyi spiritistisenä meediona. Annie Eva Fayn tausta oli teatteritaiteessa.²⁵³ Neiti Gizella Rossie esitti henkien manaamista, hengen ilmestymistä ja *aave henkikaapissa* -ohjelmaa.²⁵⁴ Nina Bosco, joka kuului Giordanon esittävään perheeseen, esitti taikuruutta ja unissakävelyä eli somnambulismia.²⁵⁵ Koostamani lista ei edelleen sisällä kaikkia maassamme vierrailleita naistaikureita, ja aiheesta tulisi tehdä lisätutkimuksia.

²⁵⁰ *Savo-Karjala*, 23.11.1900, 1; *Tampereen Uutiset*, 28.12.1900.

²⁵¹ Sven Hirnin lista Suomessa vierailleista taikureista on julkaistu Nevalan kirjan liitteessä. Nevala 2011, 296–311.

²⁵² Nevala 2011, 306. Sven Hirnin laatima lista ei sisällä muun muassa kaikkia Sidonie Romanin vierailuja eikä näitä kaikkia naistaikureita. Sidonie Romanin ohjelmamainos, *Borgåbladet*, 15.11.1884, 4; Turun esityksestä on julkaistu myös Sidonie Romanin ohjelmalehtinen vuodelta 1891, [1.2.11]; Anna Fieldin esiintymismainos, *Hufvudstadsbladet*, 02.06.1885, 4; Gizella Rossin mainos, *Fredrikshamns Tidning*, 01.12.1900, 1; Nina Boscon mainos, *Hämäläinen*, 14.03.1883, 4; Miss Amalian mainos, *Wiborgsbladet*, 15.04.1888, 1; Eldora Anghilottin mainos, *Östra Nyland*, 08.12.1900, 1.

²⁵³ Owen 1989, 54.

²⁵⁴ *Östra Nyland*, 08.12.1900, 1. Tutkijan käännös ruotsista: ”Spökeriet i andekabinettet eller en halftimmes besök i andevärlden, andarnas manifestation, andeuppenbarelse.”

²⁵⁵ Giordanon perheen kiertueen ohjelmalehtinen on julkaistu Kansalliskirjaston kokoelmassa. [1.2.3].

3.3 Eroottiset taiteilijakuvat

Niin sanotut fantasiakortit, joiden joukkoon kokottikuvat ja tyylliteltyt artistipotretit muodollisesti kuuluvat, muodostivat paikkakuntakorttien jälkeen toiseksi merkittävimmän haaran kansainvälisen postikorttituotannon miljoonateollisuudessa.²⁵⁶ Korttiteollisuus kehittyi 1800-luvun lopulla huimaa vauhtia, mikä mahdollisti korttien erityyppisiä käyttötarkoituksia ja merkityskanavia. Hanna Suutelan mukaan suomalaisten näyttelijättärien kuvia myytiin kirjakaupoissa ja kauppiat saattoivat kehystää vedoksia mainosikkunaan.²⁵⁷ Sirkus- ja varietee-artistien *carte de visite* -kortteja myytiin todennäköisesti esitysten yhteydessä ihailijoille. Artistikuvat liittyivät managereiden tarkasti harkittuun markkinointistrategiaan. Kuvilla representoitiin naistähteyttä ajan ihanteita jäljitellen.

Sirkus- ja varieteetaiteilijoiden valokuvat ja kortit enakoivat mahdollisesti vuosisadan vaihdetta kohti kiihtyvää Pin up -kuvakulttuuria. Johanna Frigårdin mukaan Pin up on alastonvalokuvan tyyppi, jonka historian voidaan sanoa alkaneen 1800-luvun loppupuolella postikorttien, elokuvien ja mainosten myötä. Pin up mielletään useimmiten eroottisena naisen painokuvana, joka



Kuva [1.4.5]. Oceana Renz esiintymisasussaan nuotivihkon kanssa. Kuvaaja tuntematon.

²⁵⁶ Kalha 2013, 17.

²⁵⁷ Suutela 2005, 90.

oli mahdollista kiinnittää esimerkiksi omalle seinälle.²⁵⁸ Pin up -kuvien käyttötarkoitus oli samantyyppinen kuin artistien *carte de visite* -korttien. Myös *carte de visite* -kortit herättivät keräilijöissä eroottisia fantasioita.²⁵⁹

Brenda Assaelin mukaan sirkusartistien *carte de visite* -kortteja kulutettiin osana alati kehittyvää kulutuskulttuuria, mutta niillä oli toinenkin tarkoitusperä. Noin 1850-luvulta alkaen vuosisadan loppuun saakka artistit lähettivät *carte de visite* -kortteja managereille varmistamaan sopimuksia.²⁶⁰ Laadukas artistikuva saattoi lisätä taiteilijan työtarjouksia, vahvisti hänen ammatillista asemaansa ja profiilia alan kentällä. Taiteilijavalokuva kuvasi pelkistetysti myös artistin ohjelmanumeroa ennen kehittyneemmän valokuvauksen ja videotallenteiden tuomia mahdollisuuksia. Valokuvaustekniikka ei mahdollistanut vielä artistin kuvaamista liikkeessä. Edellämainitusta syystä aikakauden artistikuvat ovat lähinnä valokuvastudiossa otettuja staattisia poseerauksia. Artistikuvia somistettiin studioissa minimaalisella rekvisiitilla, kuten huonekaluilla ja tarve-esineillä.

Oceana Renzistä on säilynyt muutamia valokuvia, joissa hän poseeraa nuoralla selinmakuulla sekä henkilökuvia, joissa hän nojaa esimerkiksi pöytään.²⁶¹ Analysoin tarkemmin *Oceana Waltzer* -nuottivihkon kansikaiverruksen kuvaa, jossa vaaleahiuksinen Oceana Renz koreilee loisteliaassa turkoosissa esiintymisasussaan.²⁶² Alkuperäisvärityksen autenttisuudesta minulla ei ole varmaa tietoa, sillä kuvaa retusoitiin ajalle tyypillisesti. Muissa Oceana Renzin saman aikakauden artistivalokuvissa, esimerkiksi Signor Saltarinon kirjassa julkaistussa kuvassa, hänellä on tumma, mahdollisesti samettinen esiintymispuku päällään. Renzin esiintymisasut kyseiseltä ajalta ovat tyylillisesti samankaltaisia. Nuottivihkon kansikuva ja Oceana Renzin artistikuva saattavat olla peräisin samasta alkuperäisvalokuvasta tai valokuvausotoksesta, jota taiteilija oli jälkikäteen värittänyt ja muokannut käyttäen taiteellisia vapauksiaan.

²⁵⁸ Frigård 2008, 22–23.

²⁵⁹ Davis 1991, 131–133.

²⁶⁰ Assael 1967, 6.

²⁶¹ Kuva Oceana Renzistä esiintymisasussaan. Saltarino 1895, 173; Oceana Renz nuoralla [1.4.4].

²⁶² Nuottivihkon kansikaiverrus Oceana Renzistä turkoosissa puvussa. [1.4.5].

Oceana Renz käytti kaulakorua, korvakoruja ja rannekoruja molemmissa käsissään, mikä kertoo artistin korkeasta statuksesta ja glamourista. Myös suomalaisissa lehtiartikkeleissa korostuu Oceana Renzin kohonnut sosiaalinen status, sillä hänen nimensä yhteydessä mainittiin vapaaherroja, rikkaita pankkiireja ja kruununprinssejä. Sirkus- ja varieteeartistit tietoisesti kiinnittivät itseään säätyläisiin. Tulkitsen Oceana Renziä näyttämöllisenä koruesineenä. Hänen hiuksensa oli sidottu kiinni löyhälle nutturamaiselle kampaukselle, hiukset somistettiin ruusuilla ja artistin korkea niska jätettiin paljaaksi. Balettianssijoihin verrattuina sirkustähdet kampasivat hiuksensa vapaammin, mikä alleviivasi naistähtien eroottista viehättävyyttä ja representoi heidän seksuaalisuuttaan näyttämöllä. Sirkus- ja varieteetaiteilijat eivät olleet tanssijoiden ja näyttelijöiden tavoin sidottuja edustamaan tiettyä roolihahmoa, vaan he saattoivat tietoisesti representoida ja rakentaa haluamaansa lavapersoonallisuutta ja taiteilijaidentiteettiä. Näyttämösminkkaus ja retusointi vaikuttivat myös taiteilijakuvaan, joilla pystyttiin vähentämään jopa vuosia taiteilijan iästä. Esimerkiksi näyttelijätär Sarah Bernhardin habitus kypsässä 60 vuoden iässä ei ollut juuri muuttunut hänen varhaisista valokuvasessoistaan.²⁶³

Oceana Renzillä on kansikaiverruksessa päällään lyhyt, korsettimainen helmallinen hame, jonka alta vilahtavat lyhyet hapsulliset shortsit, vaaleat trikoot sekä balettitossut. Hänen esiintymisasunsa on kauttaaltaan käsinkoristeltu yksityiskohtaisilla kirjailuilla, mikä teki vaikutelman puvun arvokkuudesta. Asu korostaa Oceana Renzin tiimalasin muotoista vyötäröä. Oceana Renzin käsivarret ovat paljaat. Viktoriaanisenä aikana paljaat käsivarret olivat erotisoitunut näyttämöllinen merkki, joka viestitti hahmon tarkoituksellisesti vetävän miehistä huomiota puoleensa.²⁶⁴ Oceana Renzin kuvat vastasivat ihailijoiden fantasioihin eroottisuudellaan ja viehättävyydellään, mutta kokottuyliset kuvat eivät olleet tarkoitettu sukupuolittuneesti vain miehiseen kulutuskulttuuriin vaan myös naisille osoituksena modernista huomisesta.²⁶⁵

²⁶³ Sarah Bernhardista enemmän Kalha 2013, 80–81.

²⁶⁴ Erdman 1997, 40.

²⁶⁵ Kalha 2013, 329.

Tarkastelen myös Elvira Madiganin *carte de visite* -esiintymiskuvaa.²⁶⁶ Nuoren ja naimattoman Elvira Madiganin artistikuvat ovat luonteeltaan myös eroottisia, joissa Elvira Madigan paljastaa käsivartensa, hänen hiuksensa aaltoilevat vapaasti ja hän poseeraa aistimellisesti käsivarret pään yläpuolelle ristittyinä. Elvira Madigan esiintyi myös ohjelmanumerossaan pitkät vaaleat hiukset sensuellisesti avoimina lähes alusvaatteita muistuttavassa vaaleassa ja hapsullisessa korsettiasussa. Elvira Madigan ja Oceana Renz paljastavat molemmat jalkansa reisien puoliväliin asti. Hapsujen alta saattoi nähdä vilauksen myös naisesiintyjien alusshortseista.



Kuva [1.4.1]. Elvira Madigan vaaleassa esiintymisasussa. Kuvaaja tuntematon.

Julkisesti eroottisessa valossa esiintyvät naiset aiheuttivat poliittista väittelyä, sillä lakia artistien säädyttömistä esiintymisasuista yritettiin saada läpi Englannissa vuonna 1874. Keskustelu kärjistyi vuosisadan vaihdetta lähestyttäessä debattiin, jossa esiintyjä rinnastettiin alhaiseen sosiaaliseen statukseen. Lyhyitä hameita perusteltiin lehdistölle niiden avustamisesta liikkeissä, jotka vaativat asuilla nopeutta, mukavuutta ja helppoutta.²⁶⁷

Artistikuvat heijastelivat naistaiteilijoiden tietoisesti tuottamaa ja rakentamaa julkista personaa ja tähtikuvaa poseerausten, ilmeiden ja asuvalintojen kautta. Artistikuvista ei voida päätellä naistaiteilijoiden ohjelmanumeroiden teknistä taidokkuutta tai nu-

²⁶⁶ Elvira Madiganin artistikuva on julkaistu internetissä. [1.4.1].

²⁶⁷ Aiheesta enemmän Assael 2005, 118-122.

meroiden tarkempia rakenteita. Kuvat edustivat aikakauden muotivirtauksia, makutotumuksia ja katsojien mieltymyksiä suhteessa naiskuvaan. Harri Kalhan mukaan kokotikuvat tyydyttivät aikalaisten kuvajanoa ja kauneudenkaipua – samaan tapaan kuin vaikkapa muotilehdet tai -blogit tänä päivänä.²⁶⁸ Oceana Renzin ulkomuotoa kuvailtiin Suomen lehdistössä muun muassa seuraavasti: ”kauneudestaan erittäin ihailtu,” ”erittäin käytännöllinen ilmiö,” ”vanhoja ja nuoria miellyttävä” ja ”keijukainen.”²⁶⁹ Oceana Renzin taiteilijakuvat rakensivat samantyyppistä mediakuvaa, joka sulautui yhteen lehtikirjoittelun kanssa.

Naisartistin sosiaalisen statuksen muunnokset artistiuran kehittyessä näkyivät artistikorteissa, siten että esimerkiksi esiintymisasut muuttuivat koristeellisimmiksi ja kalliimmiksi, artistit vaihtelivat hiustyylejään ja artistia kuvattiin siveellisemmin profiilista suoran katsekontaktin sijaan. Helen Stoddartin mukaan porvarillinen ideaali hyväksyi erotiikan, mikäli siihen sidottiin korkeakulttuuri ja esteettinen hienostuneisuus.²⁷⁰ Erotiikka näytteli tärkeää osaa sirkus- ja varieteetaiteen kentällä. Erotiikalle haettiin julkista hyväksyntää vetoamalla urheilullisuuteen, taiteellisuuteen, mukavuuteen ja säätyläisyyteen.

3.4 Eksentriset naistähdet

Eksentrisyyttä ja sensaatiomaisia skandaaleja liittyi kaikkiin tutkimukseni naisartisteihin. Skandaalinhakuiset primadonnat heijastelivat *demi-monde*-maailman vaikutteita, jossa naiset ottivat omalla toimijuudellaan haltuun miesten julkista tilaa. Puolimaailma oli ensisijaisesti luokkayhteiskuntaan viittaava käsite: se kuvastaa ei-kenenkään-maata ylempi- ja alempiluokkaisten välissä. Yleistyessään *demi-monde* viittasi myös ennen kaikkea paheellisuuteen. *Demi-mondaine* tarkoitti ylläpidettyä naista tai kurtisaania, jonka tyylikkäästä seurasta tuli maksaa. Varieteen naiset edustivat *demi-mondea*, vaikka he olleet hinnoitelleet hyveitään.²⁷¹ Vaikka naistähdet edustivat selvästi *demi-mondea*,

²⁶⁸ Kalha 2013, 329.

²⁶⁹ *Hufvudstadsbladet*, 22.05.1895, 3; *Dagens Nyheter*, 23.04.1878, 2–3.

²⁷⁰ Stoddart 2000, 174.

²⁷¹ Kalha 2013, 49.

oli heillä merkittävä yhteiskunnallinen asema viktoriaanisen ajan irtiottoina ja emansi-paatiota ennakoivina voimina. Viktoriaaninen mielikuvitus, joka kilvoitteli elinvoimaisilla kaupallisilla markkinoilla, oli utelias ja nälkäinen.²⁷² Erityisesti naisille niin esiintyjinä kuin katsojina sirkus- ja varieteetaiteen liminaalisuus toi ulottuvuuksia vapautuneeseen itseilmaisuuksiin ja sosiaalisten mallien uudelleen määrittämiseen. Huolimatta siitä, että naisesiintyjä suojeltiin ja holhottiin perheyhteisöjen ja managerien siipien alla, heillä oli tilaisuuksia ja mahdollisuuksia murtautua yhteisöjen velvoittavista siteistä.

Tähtiaseman saavuttamiseksi eivät riittäneet pelkästään hyvät taiteelliset edellytykset, vaan kaikista tutkimukseni naisista huokui karismaa, itsetietoisuutta, eksentrisyyttä ja omaehtoisuutta. Mary Louise Robertsin mukaan naisesiintyjät olivat myös suosittumia miehiin verrattuina, vaikka naisesiintyjät olivat provokatiivisempia. Naistähdet olivat kiistanalaisia ja jännittäviä, heitä rakastettiin ja tuomittiin tavoilla, joilla miespuolisia kuuluisuuksia ei tuomittu.²⁷³ Naistähteyteen vaikutti oman sukupuolen korostaminen, vastakkaisen sukupuolen stereotyyppisten ilmaisujen omaksuminen ja perinteisten sukupuoliroolien haastaminen. Kaikki tutkimukseni naistähdet osallistuivat itse rakentamaan aktiivisesti julkisuuskuvaansa, taiteilijaidentiteettiään ja subjektiaan, mikä mahdollisti myös taloudellisen itsenäisyyden tai elämänmuutoksen mahdollisuuden. Janet Davisin mukaan sirkusareena oli soveltuva paikka naisille, jotka tunsivat itsensä sosiaalisten normien ulkopuolisiksi.²⁷⁴

Hämäläisessä kiiteltiin hiljaisesti liikkuvan Pauline Schmidtin maskuliinisia luonteenpiirteitä ja vahvuutta vaativia taitoja, kuten tarkka-ammuntaa ja erinomaisia hermoja:

Näyttämöllä liikkuu neiti S. hiljaisesti, mutta osoittaa kaikissa tempuissaan erinomaista hermojen voimaa. Muun ohessa osuu hän tähdättyyn paikkaan joka kerta kuin hän ampuu. Sitä ei joka mies tee.²⁷⁵

²⁷² Assael 2005, 154–155.

²⁷³ Roberts 2010, 108, 111.

²⁷⁴ Davis 2002, 83.

²⁷⁵ *Hämäläinen*, 03.03.1888, 1.

Luonnehdin Pauline Schmidtin eksentrisyyttä androgynisyydellä. Pauline Schmidtin markkinointimateriaalit, hänen esiintymiskuvauksensa ja hänen esiintymisasunsa eivät rakenna tyypillistä romantisoitua ja erotisoitua kuvaa naisesiintyjästä, vaan hänen taiteilijaidentiteettinsä yhdisti selvästi molempien sukupuolien piirteitä.

Pauline Schmidtiä kuvattiin melko vähän artistina, mutta joitakin valokuvia hänestä on säilynyt mm. hänen aviomiehensä Rasmussenin ottama perhevalokuva ja muotokuva, jotka löytyvät Tampereen museon kokoelmista sekä artistipotretti, joka on julkaistu Kari Niemen *Sirkustelua*-blogissa.²⁷⁶ Pauline Schmidillä oli päällään artistikuvassaan musta samettinen jakku, samettinen paita, jossa oli useita nappeja sekä kiinnostava valkoinen röhelökaulus.²⁷⁷ Pauline Schmidin itsevarma hymy ja leikkisä ilme kertovat raikkaasta taiteilijuudesta ja veikeydestä. Pauline Schmidt ei erottainut taiteellista identiteettiään artistikuvassa esimerkiksi paljailla käsivarsilla, avokauluksilla, avoimilla hiuksilla tai hapsullisella korsetilla, vaan hän näyttäytyi maskuliinisesti pitkissä housuissa.



Kuva [1.4.8]. Pauline Schmidt esiintymisasunsa. Kuvaaja tuntematon.

Hänen taikurillinen identiteettinsä kytkeytyi myös muun Euroopan muotivirtauksiin. Esimerkiksi 1800-luvun lopulla suuret eksentrikot kuten näyttelijätär Sarah Bernhard ja taiteilija Rosa Bonheur pukeutuivat miehiksi. Sarah Bernhard esitti mielellään miespuolisia roolihahmoja ja väitti miesroolien olevan rikkaampia ja monimutkaisem-

²⁷⁶ Pauline Schmidin perhepotretti. [1.4.7]. Pauline Schmidt eli rouva Rasmussen. [1.4.6].

²⁷⁷ Pauline Schmidin esiintymiskuva. [1.4.8].

pia kuin naisten roolit.²⁷⁸ Myöhemmin Suomen-kiertueella Schmidt lienee vaihtanut esiintymisasunsa avokaulaiseen varianttiin, sillä lehdistö kirjoitti hänen esiintyneen avokaulaisessa puvussa.²⁷⁹ Identiteetin muunnos saattaa kertoa Schmidin halusta soveltua ja mukautua suomalaiseen naisideaaliin.

Pauline Schmidin androgyynisyys ja omaehtoisuus näkyi myös hänen ohjelmanumeronsa koostumuksessa. Hän esiintyi taikuri-koomikkona, joka laski sulavasti vitsejä interaktiivisella varmuudella. Schmidt haastoi sukupuolirajoja riisumalla mieasvustajalta takki yleisötempussa, ampumalla sekä vitsailemalla yleisön kanssa.²⁸⁰ Suoran kosketuskontaktin ottaminen yleisön jäsenen lienee ollut varsin rohkeaa ja sensaatiomaista. Schmidt poltti myös sikaria ohjelmanumerossaan aikana, jolloin tyypillinen nainen ei uskaltanut laittaa sikaria edes suuhunsa.²⁸¹

Taikuri ylipäänsä oli harvinainen ammatinvalinta naiselle, mutta Schmidt pehmensi taikuruuttaan korostamalla mystisyyttä. Naisellisten ideaalien omaksuminen oli tavallista nais-esiintyjien keskuudessa. Esimerkiksi Alex Owenin mukaan naismeedio antoi tai uhrasi itsensä ”toisen hengen vaikutuksen alaisuuteen.” Meedio ei ollut koskaan itsesyyllinen, koska hän ei ollut vastuussa tapahtumista.²⁸² Myös Schmidt toimi taikuuden ehdoilla ja taikuuden lakien mukaan. Pauline Schmidtiä arvioitiin lehdistössämme muiden taikuriesiintyjien rinnalla ja hänen naistaiteilijuuteensa nähtiin positiivisena attribuuttina näyttämöllä.

Schmidt tietoisesti rakensi poikkeavaa taiteilijaidentiteettiään, joka koettiin järjenvastaisena, mutta häntä myös kotoutettiin lehdistössä liittämällä Schmidin esiintymisiin naisideaaliin sopivia adjektiiveja, kuten ”sievyys,” ”näppäryys” ja ”sukkeluus.”²⁸³ *Fin de siècleä* voidaan luonnehtia eräänlaiseksi naiseuden murroskaudeksi. Esimerkiksi naiskirjailijoiden tekstejä leimasivat puolinaisuuden ja keskeneräisyyden

²⁷⁸ Aiheesta tarkemmin Roberts 2010, 106.

²⁷⁹ *Aura*, 10.02.1888, 4.

²⁸⁰ *Hämäläinen*, 03.03.1888, 1; Nevala 2011, 50.

²⁸¹ Aiheesta tarkemmin Roberts 2010, 106.

²⁸² Owen 1989, 233.

²⁸³ *Wiipurin Uutiset*, 24.04.1888, 3; *Satakunta*, 25.01.1888, 2.

tuntemukset.²⁸⁴ Naisideaalin sopeuttaminen jatkui myös sirkus- ja varieteemanagereiden toimesta ainakin 1920–1930-luvuille saakka, jolloin muun muassa naisesiintyjien herkkyyttä ja keveyttä korostettiin.²⁸⁵ Lehdistön tarve nostaa esiin esiintyjien naisellisia attribuutteja saattaa kertoa enemmän lehdistön omasta sukupuolittuneesta arvomaailmasta, eikä kirjoittelulla välttämättä ollut lavatapahtumien tai esiintyjän kanssa tekemistä.

Primäärilähteistä nousee esiin Pauline Schmidin karismaattisuus, omaehtoisuus, koomisuus, sukkeluus, kauneus, taidokkuus, alantuntijuus sekä sopeutumiskyky. Transnationaalinen elämäntyyli ja elämänmuodot haastoivat sukupuoleen ja identiteettiin liittyviä kysymyksiä, joita eksentrisesti esiintyvä Schmidt taiteellaan ja persoonallaan mursi. Schmidin suosiota voisi selittää Jerrold Seigelin teoria, jonka mukaan artistit sijoittuivat sosiaaliseen marginaaliin ja auttoivat ja selvittivät porvarillisen yhteiskunnan ristiriitaisuuksia.²⁸⁶ Naistähti näyttäytyi omalaatuisena, eksentrisenä, androgyynisenä ja ihailtuna persoonana mutta myös paheksuttuna voimana, joka penetroitui julkiseen tilaan määrittelemällä asemaansa kaksipuoleisen kolikon tavoin.

Pauline Schmidin eksentrisyys näytti rajoittuvan näyttämölliseen liminaalitilaan, sillä hänen, kuten monen muunkin naisnäyttelijän, lupaava ura päättyi avioliittoon ja kuuteen lapseen ja näin hän valitsi yhteiskunnallisen ideaalin mukaisen tulevaisuuden kodin sfäärissä. Alunperin tanskalainen Schmidt suomalaistui aviomiehensä myötä. Taikataiteilijattaren ura päättyi varhain ja taikuriura näytti liittyvän vain hänen nuoruuden vuosiinsa ennen hänen avioitumistaan.²⁸⁷ Pauline Schmidistä on muutama maininta lehdistössä leskirouvana liittyen valokuvausateljeen toimintaan. Myöhemmin elämässään Schmidt otti omiin ohjaksiinsa aviomiehensä valokuvausliikkeen pyörit-

²⁸⁴ Tuohela 2008, 17, 19.

²⁸⁵ Aiheesta enemmän Stoddart 2000, 60.

Esimerkiksi ilma-akrobaatti Lillian Leitzel oli erittäin lihaksikas, mutta esiintyi artistikuvissa minatyörisenä ”nukkena.” Hän myös peitti lihaksikkaita käsivarsiaan erilaisilla hihoilla. Kuva Leitzelistä, [1.4.10].

²⁸⁶ Roberts kirjoittaa Seigelin teoriasta 2011, 56.

²⁸⁷ Nevala 2011, 44.

tämisen.²⁸⁸ Ura ammattilaistaikuri-
na varmasti vaikutti positiivisesti
hänen myöhempään yrittäjänaisen
uraansa.

Pauline Schmidin olemus valoku-
vaajan vaimon roolissa perheval-
okuvassa näyttää kyllästyneeltä, ja
hänen elekielensä vaikuttaa
väsyneeltä verrattuna varhaisem-
paan artistivalokuvaan, jossa esiin-
tyjälle tyypilliset ominaisuudet
kuten leikkisyys ja energisyys ovat
läsnä.²⁸⁹ Esiintyjäkuvan käyttö-
tarkoitus on kuitenkin ollut eri-
lainen, mikä toisaalta saattaa selit-
tää Schmidin olemuksen muutosta.
Schmidin tyttärentyttären Ulla Si-

renin mukaan hänen isoäitinsä ei koskaan puhunut sirkushevosista eikä nuoruuden
taikuriurastaan sen päätyttyä.²⁹⁰ Kysymykseksi jää, oliko Pauline Schmidin vaikene-
misen syynä häpeä aikaisemmasta poikkeavasta urasta *demi-monden* naistaikurina vai
suru ja kaiho menetetyistä parrasvalosta ja jännittävästä kiertue-elämästä vai kipuilua
molemmista.

3.5 Naistaiteilijan yhteiskunnallinen asema

Kaikki kolme tutkimukseni naista osallistuivat sukupuolten välistä suhdetta koskevaan
keskusteluun omilla henkilökohtaisilla elämänvalinnoillaan ja ammatillisilla uravalin-
noillaan. Ehkä juuri sirkus- ja varieteetaiteen transnationaalinen elämäntyyli edesauttoi



Kuva [1.4.7]. Pauline Schmidt/Rasmussen perhe-
portretissa noin vuonna 1890. Kuvaaja Niels Ras-
mussen.

²⁸⁸ Nevala 2011, 52.

²⁸⁹ Pauline Schmidin perheportretti on julkaistu Vapriikkiin kuvakokoelmissa. [1.4.7].

²⁹⁰ Nevala 2011, 47.

naisia tarkoituksellisesti murtamaan sosiaalisia käyttäymiskoodeja ja sukupuolittuneita rooleja. Naisesiintyjän erityisasema näkyi heidän korkeissa palkoissaan sekä näkyvissä asemissaan tuotantojen ohjelmistoissa.²⁹¹ Susan Hedenborgin mukaan sirkustaiteilijat ottivat haltuunsa miesten roolit omistamalla yrityksiä ja hevosia, tienaamalla oman elantonsa, opettamalla ratsastusta ja olemalla vastuussa omasta työllisyydestään.²⁹² Susan Hedenborgin mukaan symbolinen korrelaatio maskuliinisuuden ja hevosten välillä antaa käsityksen, että naisilla ei ollut hevosten kanssa mitään tekemistä. Sirkusareena oli kuitenkin poikkeustila, jossa naiset saattoivat esiintyä. Keskipisteenä eivät olleet pelkästään ratsastustaidot, vaan myös sukupuoli.²⁹³

Klassisissa kouluratsastuspuvuissa naistähdet näyttäytyivät tummissa puvuissa ja hattuissa, mikä saattaa kertoa siitä, että naisten kouluratsastaminen sopi ajan naisideaaliin.²⁹⁴ Akrobaattisissa hevosnumeroissa naiset tarttuivat innokkaasti suitsiin ja antautuivat viihteen nimissä jopa hengenvaarallisiin leikkeihin hevosten kanssa. Oceana Renz ja Elvira Madigan esiintyivät ratsastusnumeroilla muiden sirkustaitolajien ohella. Ratsastustaitoja arvostettiin suhteessa aikakauden sosiaaliseen luokkaan ja kulttuuriseen kontekstiin.

Lähteistä ei ilmene, oliko Oceana Renzillä miesmanagereita, jotka tyypillisesti holhosivat naisesiintyjien kiinnityksiä ja kiertueita. Lehtiaineiston mukaan on mahdollista, että Oceana Renz esiintyi myös täysin itsenäisenä artistina omalla ohjelmanumerollaan sekä solmi omia esiintymissopimuksiaan eri teattereiden ja sirkusten kanssa. Oceana Renzistä huokui poikkeuksellinen omaehtoisuus; hänen taiteilijaidentiteettinsä rakentui viitaalisesta energiasta ja karismasta lavalla, koketeeraukseen rinnastettavasta seksuaalisesta toimijuudesta ja päättäväisyydestä tarttua tilaisuuksiin. Oceana Renz haki tyytyväisyyttä omaan elämäänsä itse tekemiensä päätösten myötä. Hän hylkäsi epätydyttävän aviomiehensä rikkaiden rakastajien vuoksi ja junaili itselleen sopimuksia.

²⁹¹ *Uudenkaupungin Sanomissa* vuonna 1893 kerrotaan naispuolisen taitoratsastajan sirkuksessa ansainneen 1500 markkaa kuukaudessa. *Uudenkaupungin Sanomat*, 322.09.1893, 3. Amerikassa ilma-akrobaatti Lillian Leitzel ansaitsi 150–350 dollaria viikossa vuonna 1915. Adams & Keene 2012, 76–77.

²⁹² Hedenborg 2012, 44.

²⁹³ Hedenborg 2012, 25.

²⁹⁴ Aiheesta enemmän Hedenborg 2012, 41.

Normista poikkeavasta ja jopa uhmaavasta käytöksestään huolimatta, Oceana Renz nautti yleisön sympatioita ja suosiota läpi koko uransa.

Vertailun kannalta mielenkiintoista on tarkastella miten naisyleisö käyttäytyi varietee-taiteen miljöössä. Avoin liminaalinen ympäristö tarjosi ainakin hetkellisiä sukupuolira-jojen ylityksiä myös naiskatsojille. Hugh le Rouen mukaan naiskatsojat jättivät parfy-moituja kortteja miesartisteille toimitettavaksi heidän pukutiloihinsa. Kortit saattoivat sisältää miesartisteille suunnattuja illalliskutsuja tai muita ehdotuksia.²⁹⁵ Naiset limi-naalitulassa mursivat käytöksellään seksuaalista toimijuutta ja tuottivat aktiivista sek-suaalista identiteettiään. Esimerkiksi pariisilainen tanssija-näyttelijä La Belle Otero pyysi voimamies Eugen Sandowia illalliselle, koska hän oli viehätynyt voimamiehen erityisestä fysiikasta.²⁹⁶ Individualismi ja liminaalitalan mahdollisuudet vuorovaikuttivat yleisön ja artistin välillä toisiaan puoleensa vetävinä magneettisina voimina ja hei-jastelevina peileinä. Sirkus- ja varieteemiljöö esittäytyi sukupuoli- ja luokkarajat ylit-tävänä kohtaustilana, jossa naiseus omaksui maskuliinisia käyttäytymiskoodeja kuten itsevarmuutta, aktiivista seksuaalista toimijuutta ja omaehtoisuutta.

Naistaiteilijoiden uskottiin yltävän myös akrobaattisiin suorituksiin miesten veroisesti. Heidän harjoitteluohjelmiinsa kuului runsaasti lihaskuntotreenejä puntteja nostaen, mikäli ohjelmaan kuului trapetsilla taiteilua tai vertikaaliköydellä kiipeämistä.²⁹⁷ Toisaalta myös klassisen baletin ihanteet vaikuttivat ja erilaisten tanssien esittäminen kuului myös sirkustaiteilijoiden repertuaariin. Naisten fyysisyyttä, voimistelutaitoja ja voimistelutreeniä arvostettiin vuosisadan vaihdetta lähestyittäessä. Darwinin *Lajien syn-ty* -teoksen julkaisun jälkeen vuonna 1859 erityisesti vartalon fyysinen kehittäminen nousi uuden teorian kannattajien suosioon.²⁹⁸ Myönteinen aikalaisympäristö mahdollisti sirkustaiteen muskulaarisen osaamisen kehittymisen sekä akrobaattisen tekniikan edis-

²⁹⁵ Le Roux 1889, 198.

²⁹⁶ Valitettavasti voimamies Eugen Sandow tunsu olonsa epä mukavaksi ja vaivautuneeksi kah-denkeskisellä illallisella La Belle Oteron kanssa. Hän nautti vain lasin maitoa ruokailun kera ennen kuin lähti kotiinsa nuoren miehen luokse. La Belle Oterosta enemmän kirjoittaa Lewis 1967, 113–114.

²⁹⁷ Sirkustaiteilijoiden muskulaarisuuden kehittäminen ennakoi *body building* -kulttuuria. Tait 2005, 69.

²⁹⁸ Tait 2005, 15.

tymisen. Urbanisaation myötä miehillä ja naisilla oli myös enemmän vapaa-aikaa urheilun harjoittamiseen.²⁹⁹ Vuonna 1901 julkaistu kirja *The Power and Beauty of Superb Womanhood* julisti aktiivisen harjoituksen kehittävän naisen muskulaarisesti lähes miehen tasolle.³⁰⁰ Peta Tait väittää, että 1930-luvulle asti naisesiintyjät näyttivät vapaammin lihaksiaan, koska ne olivat ajan uutuuksia, mutta lihakset erottivat naisia kuitenkin myös sosiaalisesti. Monet lihaksikkaat naisesiintyjät olivat naimisissa ja edustivat ajan porvarillisia naisihanteita kuten kauneutta, herkkyyttä, taitavuutta ja sensuaalisuutta muilla tavoin. Keskiluokkaisia naisia, jotka noudattivat voimisteluohjelmia pidettiin viehättävämpinä ja terveempinä.³⁰¹

Naistaiteilijuuteen liitettiin sukupuolittuneita asenteina sekä toiseutta, eikä naistaiteilijan ollut helppoa sopeutua yhteiskunnan naisideaaliin ristiriitaisen asemansa vuoksi. Naisesiintyjän ja ”tavallisen” naisen välillä oli selkeä etäisyys. Susanna Hedenborgin mukaan sirkuksen vähäisiin asuihin pukeutuneet ratsastajattaret tanssivat ja esittivät akrobaattisia temppuja hevosten selässä ja näyttelivät tavoilla, joilla oli vaikea ylläpitää kunniallista julkista asemaa ja jotka selvästi edustivat *demi-mondea*.³⁰²

Kiertäviin seurueisiin ja esiintyjiin suhtauduttiin ennakkoluuloisesti ja erityisesti suomalaiset teatterinjohtajat olivat kateellisia sirkus- ja varieteeseurueiden kassavirrasta. Sirkusvierailujen aikana suomalaiset teatterikatsomot saattoivat olla tyhjiillään. Kateus ilmeni suomalaisten teatterinjohtajien ja lehdistön negatiivissävyisenä kirjoitteluna erityisesti ulkomaalaisia sirkusseurueita vastaan.³⁰³ Teatterinjohtajien kateus on saattanut

²⁹⁹ Jando 2012, 115.

³⁰⁰ Zeitz 2006, 143.

³⁰¹ Tait 2005, 34, 77.

³⁰² Hedenborg 2012, 41.

³⁰³ Nationalistiset ideologiat ja suomalainen identiteettiaate oli nousussa. Sirkuksissa seurattiin ajan polttavia kysymyksiä ja muun muassa *Kalevalasta* tehtiin oma pantomiimiesitys. Suomalaisväestö ei kuitenkaan lämmennyt pantomiimiin, mutta Pietarissa esitys sai suosiolliset arviot. Jälkimmäinen osoittaa, että kyseessä oli mahdollisesti osa suomalaisten kateutta. *Kalevala*-esityksestä kirjoitti *Uleåborgs Tidning*, 20.10.1879, 3. Mikkelin Sanomat kirjoitti Sirkus Ducanderin vierailusta seuraavasti: ”Sirkus Ducander se taas oli vaarallisin kilpailija kaikille Helsingin taidelaitoksille, jotka enimmäkseen saivat näytellä puolityhjille huoneille silloin kun sirkus oli väen paljoudesta pakahtumaisillaan. Sirkuksella oli näet aina yhä uusia ja uusia houkutuskeinoja vetämään yleisöä puoleensa.” *Mikkelin Sanomat*, 02.03.1897, 1. Myös *Hämäläisessä* kirjoitettiin vierailuvasta sirkuksesta: ”Ne ovat menneet –sirkukset, nimittäin, jotka täältä riistivät rahat.” *Hämäläinen*, 22.10.1887, 2.

vaikuttaa myös myöhemmin negatiivisina asenteina ja haitallisena lainsäädäntönä sirkus- ja varieteetaitetta kohtaan.³⁰⁴

Vuodesta 1879 alkaen Englannissa valmisteltiin lakimuutoksia naisten ja lasten työskentelyn rajoittamiseksi sirkuksissa.³⁰⁵ Täysi-ikäisiä naisia ja lapsia rinnastettiin toisiinsa analogisesti luonteenpiirteillä ja ominaisuuksilla. Sukupuolittuneiden esiintyjäsopimusten tarkoituksena oli suojella naisten viattomuutta ja koskemattomuutta, mutta myös nostaa sirkustaiteen asemaa sosiaalisella arvoasteikolla kunniallisena viihteenä. Miespuolisesta holhouksesta oli vaikeaa riistäytyä irti. Amerikkalaisella Ringling Brothers ja Barnum & Bailey -sirkuksella oli omat sääntönsä naisesiintyjille. Niissä naisilta kiellettiin miespuolisten työntekijöiden kanssa kanssakäyminen lukuunottamatta johtoporrasta. Säännöt eivät ulottautuneet amerikkalaisten sirkusten johtoon, sillä naisartistit saivat vierailta miespuolisen johdon vaunuissa yksin.³⁰⁶ Myös balettityttöjä valittiin töihin American Circus Corporationiin (1921–1929) ”valintapäivänä,” jolloin sirkuksen managerit ja johtajat saivat valita itselleen seuralaisen sesongille.³⁰⁷ Balettityttöjä, joilla oli vain vähän taitoja, ei voi verrata naispuolisiin tähtiesiintyjiin.

Tarve kirjoittaa naisille omat säännöt kertoi naisesiintyjien eriarvoisesta kohtelusta, naisten esineellistämisestä ja yläluokan etuoikeutetusta asemasta ja vallankäytöstä suhteessa naisartisteihin. Vallankäyttöä eivät harjoittaneet pelkästään miehet, vaan esimerkiksi Elvira Madiganin äiti Laura Madigan kirjoitti halustaan omistaa Elvira Madi-

³⁰⁴ Vuonna 1935 sivistysvaliokunnalle tehtiin lakialoite, jossa ”pahennusta ja rappeutumista” edistävää elinkeinoa eli tivolitoimintaa tuli rajoittaa. Lakialoitteeseen kuului muun muassa karusellien, raha-automaattien, ampumateltojen ja erilaisten arpapöytien pitäminen, moottoripyörällä tynnyrissä ajaminen, mitä moninaisimpien silmäkääntötemppeujen harjoittaminen, pelleäminen ja tanssiminen. Lakia perusteltiin seikalla, että tivolissa kulutetuista varoista suurin osa meni ulkomaille. Huvivero oli kuitenkin huomattavan korkea 40%, ja esimerkiksi Suomen Tivoli tuki tuotollaan Mannerheimin Lastensuojeluliiton toimintaa. Vuonna 1937 hyväksyttiin laki, jonka jälkeen huvitilaisuudet maaseudulla onnistuivat enää poliisin poikkeusluvilla pysyvissä rakennuksissa. Pysyviä ja riittävän suuria huvittelurakennuksia maaseudulla ei juurikaan ollut. Laki piti sisällään myös sirkus-, akrobatia-, varietee- ja kabaree-esitykset. Vaikka lakia muutettiin vuonna 1949, niin jäljelle jäi edelleen korkea huvivero ja paikallisten poliisiviranomaisten tulkinta verotuksen korkeudesta. Nevala 2012, 153–154.

³⁰⁵ Assael 2005, 108, 137.

³⁰⁶ Fox 1959, 129.

³⁰⁷ Davis 2002, 111.

gan itselleen.³⁰⁸ Peta Taitin mukaan nuoret naisesiintyjät hyötyivät kuulumisesta sirkusryhmiin, jotka auttoivat naisesiintyjää fyysisessä treenauksessa ja tarjosivat naisesiintyjälle sosiaalista suojelua ja kunniallisuutta.³⁰⁹ Kaikki tutkimukseni naiset joutuivat määrittämään omaa asemaansa suhteessa muihin porvarillisen ideaalin mukaisiin naisiin. He elivät marginaalitulassa, luokkayhteiskunnan rajapinnoilla ja liitoskohdilla natisuttaen järjestelmän hitaasti taipuvia rakenteita. Heitä juhliittiin ja ihailtiin, mutta myös rajoitettiin.

Tutkimukseni kaikista naisista kirjoitettiin sukupuolittuneesti Suomen lehdistössä, kuten *Åbo Underrättelser* kirjoitti Oceana Renzistä:

Tiedetään, että hän meni on naimisiin Ernst Renzin, saman nimisen tunnetun johtajan pojan kanssa, ja vaikka tämä avioliitto on edelleen olemassa, on kaunis Oceana osoittanut erittäin huonoa muistia asian suhteen.³¹⁰

Oceana Renziä kuvailtiin lehdistössämme ”huonomuistiseksi” kohdatessaan avio-ongelmia ja hänen miesrakastajansa kerrottiin ”jääneen nuorallatanssijan langettamaan ansaan vangiksi.”³¹¹ Oceana Renz nousi otsikoihin nimenomaan avioliittoon liittyvillä skandaaleillaan. Renziä moralisoitiin ja käytettiin varoittavana esimerkkinä rappeutumisesta. Oceana Renz ei lehtiartikkelien mukaan ollut parempi nuorallatanssija kuin kukaan mukaan alan ammattilainen, vaan ”hänen vetovoimansa johtui hänen ulkonäöstään, joka miellytti sekä vanhoja että nuoria.” Oceana Renz esiintyi viimeisen kerran Berliinin *Apollo*-teatterissa, jossa ”hän oli tullut vähän lihavammaksi, mutta oli silti hyvin käytännöllinen ilmiö.”³¹² Pauline Schmidtin taikatemput olivat ”sukkelia” ja ”näppäriä”, ja hänen ”viehättävyyttään noitana” lisäsi ”soreavartaloisuus” sekä puvun ”avokaulaisuus.”³¹³ Nuoreus ja naimattomuus muistettiin mainita Pauline Schmidtin markkinointiteksteissä. Pauline Schmidtin esityksiin asetettiin myös kyynisiä ennako-

³⁰⁸ *Nya Pressen*, 09.08.1889, 4. Laura Madigan kommentoi artikkelissa, että hän ei halunnut kuulla tyttärensä kihlauksesta vaan halusi aina pitää tyttärensä itsellään. ”Jag ville aldrig höras tala om giftermål, jag ville ha mitt barn för mig själv.”

³⁰⁹ Tait 2005, 31.

³¹⁰ *Åbo Underrättelser*, 20.11.1878, 3.

³¹¹ *Åbo Underrättelser*, 20.11.1878, 3. Alkuperäistekstistä tutkijan oma käännös: ”Fången i den sköna lindanserskans snaror.”

³¹² *Nya Pressen*, 12.05.1895, 2.

³¹³ *Satakunta*, 25.01.1888, 2; *Aura*, 10.02.1888, 4.

olettamuksia. Hänen esitystään kuvailtiin lehdistön ennakkotiedotteessa ”kevyiden helmojen viihteeksi—mikäli katsojat sellaisesta olivat kiinnostuneet.” Elvira Madigan taas oli yli 21-vuotiaana lapseen rinnastettava ”sirkustyttö, joka kauneudellaan oli herättänyt huomiota monessa paikassa.”³¹⁴ Naisartistit näyttäytyivät lehdistölle kiinnostavina juuri kauneutensa, viehättävyytensä ja seksuaalisuutensa ansiosta, mutta heidän teknistaiteellisista ansioista, ohjelmanumeroista tai taiteellisista meriiteistä kirjoitettiin vähemmän ja niitä vähäteltiin.

Ajatus sirkusareenasta säätyläisavioliittoon johtavana näyttämönä on kiinnostava, sillä sirkukset saattoivat houkutella vaikutusvaltaisia miehiä näytäntöihin tarjoamalla vetovoimaisia naisesiintyjä avioliittoihin. Sirkuksen naistähdet erottuivat monista muista naisista fyysisillä ominaisuuksillaan, mikä saattoi selittää monien sirkusartistien onnistuneet säätyläisavioliitot ja statuksen nousut. Naisartistin ura ”sirkuksen meteoriittina” saattoi olla lyhyt johtuen avioliitoista porvarillisiin tai aatelisiin piireihin. Suomalaista teatterinäyttämöä voidaan luonnehtia myös avioliitonäyttämöksi. Suomalaisia näyttelijättäriä ”suojeltiin” ja ”valvottiin” kollektiivisesti. Naisnäyttelijöille järjestettiin myös kiertueilla kotimajoitusta, joka suojeli naisten moraalialia.³¹⁵ Hanna Suutelan mukaan onnistunut näyttelijä kruunasi näyttämöuransa hyvällä avioliitolla. Esimerkiksi näyttelijätär Ida Aalbergista, joka oli ratavartijan tytär, tuli paronitar.³¹⁶

Hanna Suutelan tutkimusten mukaan perhe-elämän ja näyttelijäntyön yhdistäminen oli vaikeaa ja aiheutti ristiriitaisia tuntemuksia, koska viktoriaaniseen porvariskulttuurin syvärakenteisiin oli iskostunut ajatus sopeutuvasta naisihanteesta. Ympäristön oli helpompi hyväksyä näyttämöura, jos sen ajateltiin sulkevan pois mahdollisuuden perhe-elämään ja siinä mielessä tulkittiin uhrautumiseksi.³¹⁷ Pauline Schmidt lopetti esiintymisen kokonaan asettuessaan Tampereelle miehensä kanssa. Näen, että Schmidtin artistiuran jatkaminen Tampereella olisi saattanut olla vaikeaa taloudellisista syistä ja ympäristön asenteiden puolesta. On myös mahdollista, että Schmidtin aviomies kielsi

³¹⁴ *Uusi Suometar*, 20.07.1889, 3.

³¹⁵ Suutela 2005, 131.

³¹⁶ Suutela 2005, 112.

³¹⁷ Suutela 2005, 150.

vaimoan harjoittamasta taikurin uraa. Perhe-elämän viettäminen kiertueella jo logistisista syistä olisi ollut vaikeaa ja kallista, koska Pauline Schmidin aviomies ei ollut artistipiireistä eikä olisi välttämättä pystynyt tienaamaan elantoa kiertueilla. Tampereella taas ei ollut ehkä riittävästi taloudellisesti kannattavia esiintymistilaisuuksia ammatti-taikuruuden harjoittamiseen vain paikallisella tasolla. Sorminäppäryyttä tuli myös harjoitella päivittäin ammattitaidon ylläpitämiseksi. Taikuuden harrastusmainen toiminta tuskin kiinnosti enää tähtitaikuri Schmidtiä. Avioitumisensa jälkeen Schmidt esiintyi lehtiartikkeleiden mukaan enää kaksi kertaa Tampeen Työväenyhdistyksen arpajaisissa ja iltamissa Tampereen Seurahuoneella 31.10.1891 ja 6.3.1892.³¹⁸ Pauline Schmidin isä jatkoi kiertämistä ilman suurinta tähteään – tytärtään.³¹⁹

Susanna Hedenborg väittää, että naisesiintyjillä ei ollut muuta vaihtoehtoa kuin yrittää päästä säätyläisnaimisiin tai kokea kurjuutta ja vaikeuksia.³²⁰ Primadonnien avioliitot säätyläissukuihin nostivat sirkuksen yhteiskunnallista asemaa ja edesauttivat yhteiskuntaluokkien yhdistymistä moderniteetin kynnyksellä. Mahdollisesti avioliitot vaikuttivat positiivisesti myös sirkuksen markkinointitalouteen, koska avioliitto varakkaan säätyläismiehen kanssa saattoi kohentaa sirkusten taloudellista tilannetta pitkäaikaisten sponsorointiavustusten, yhteistyösopimusten ja kumppaniverkkojen merkeissä. Sirkusten omistajat yrittivät nostaa viihteen sosiaalista luokitusta sitomalla konkreettisia yhteyksiä yläluokkaan. Avioliitonäyttämöllä naistähtiä esineellistettiin esittelemällä heitä avioliitto-objekteina. Erityisesti suuriin sirkusdynastoihin kuuluville naisartisteille oli tyypillistä avioitua aatelissukujen kanssa, mikä usein johti esiintyvän uran päätökseen.³²¹ Sirkusperheyhteisöön avioituminen mahdollisti artistiuran jatkumisen myös perheen perustamisen jälkeen, mikä aiheutti paineita löytää sopiva avioliittokumppani.

Tulkintani mukaan ura naisesiintyjänä sisälsi runsaasti riskitekijöitä, mutta tilanne ei ollut aivan niin mustavalkoinen. Naisesiintyjät olivat tottuneet ylijarjaiseen elämäntyyliin sekä fyysiseen ja henkiseen kuormitukseen työssään, mikä antoi heille myös itse-

³¹⁸ *Aamulehti*, 31.10.1891, 2; *Tampereen Sanomat*, 04.03.1892, 1.

³¹⁹ Nevala 2011, 48.

³²⁰ Hedenborg 2012, 41.

³²¹ Emma Cinicelli nai kreivi Stackelbergin, Emilie Loisset Hatzfeldin prinssin, Elise Petzold vapaaherra Blancheren ja Helga Hager Hohenlohen prinssin. Cedercreutz 1946, 84.

luottamusta seurata omia toiveitaan ja haastaa valmiiksi annettuja malleja omaehtoisesti. Heillä saattoi olla myös taloudellisia valmiuksia oman itsensä elättämiseen, ja näin he mahdollisesti pystyivät toimimaan ammatillisella kentällä ”miesten veroisesti.”

Osa artisteista karkasi rakastajansa kanssa jopa ulkomaille ja rakensi uudelleen elämänsä.³²² Sirkus- ja varieteenäyttämöiden primadonnat kuten Oceana Renz ja Elvira Madigan saattoivat siis hylätä vaikuttavien säätyläisten kihlautumisehdotukset, erota ja valita rakkausavioliiton tai rakastajan. He uhmasivat omaehtoisella käytöksellään oman sukunsa perinteitä ja tahtoa. Pienet sirkusperheet olivat taloudellisesti riippuvaisia naistähtensä työpanoksesta. Elvira Madiganin kasvattisisar Gizella oli karannut Amerikkaan rakkaansa kanssa, jolloin Madigan oli jäänyt yksin Cirkus Madiganin tähdeksi.³²³ Elvira Madigan salasi perheeltään kirjeenvaihtonsa Sixten Sparren kanssa, koska ei halunnut hänen vanhempiansa tietävän suunnitelmista.³²⁴

Fin de siècle oli mitä herkullisin ajanjakso rakkausdraamojen julkiseen pohdintaan. Vaapaan rakkauden ajatus kiehtoi aikalaisia, ja ajatuksen kannattajat näkivät rakkaudettoman avioliiton suorastaan ”laillisena prostituutiona.”³²⁵ Miehen ja naisen suhdetta ja rakkauden luonnetta pohdittiin kirjallisuudessa ja tieteissä. Siveellisyyttä ja moraalialia analysoitiin sekä siitä riideltiin.³²⁶ Naistähtien avioliittodraamat kiehtoivat skandaalinhakuista yleisöä, joka kulutti sanomalehtimediaa kiihtyvällä vauhdilla. Sanomalehtien määrä nousi vuosisadan vaihdetta lähestyessä. Yksi voimakkaista kasvukausista ajoittui 1890-luvun lopulle taloudellisen nousukauden aikana.³²⁷

³²² Kätchen Renz hylkäsi kihlautumisen vanhaan kreivisukuun kuuluneen tanskalaisen upseerin kanssa ja valitsi sen sijaan ranskalaisen klovnin nimeltä Godetroy. He ”pakenivat” Venäjälle, josta pari ei koskaan muuttanut takaisin. *Wiborgs Nyheter*, 23.03.1914, 2.

³²³ *Fredrikshamns Tidning*, 31.07.1889, 3–4.

³²⁴ *Nya Pressen*, 09.08.1889, 4. Laura Madigan kertoo lehdistölle osoittamassaan kirjeessä, miten Elvira Madiganin ja Sixten Sparren kirjeenvaihtoa oli auttanut Elvira Madiganin kasvattisisar Rosa Madigan hänen vanhempiansa tietämättä asiasta.

³²⁵ Ajatuksen esitti Max Nordau (1849–1923) teoksessaan *Die conventionellen Lügen der Kulturmenscheit*, joka ilmestyi vuonna 1883.

³²⁶ Esimerkiksi Scott-Jones 1892, 203; Tuohela 2008, 17–19.

³²⁷ Vuonna 1890 Suomessa ilmestyi jo noin 60 sanomalehteä, joista 2/3 kirjoitti suomen kielellä. Tommila & Landgren & Leino-Kaukiainen 1988, 443.

Tutkimukseni naisesiintyjät joutuivat pohtimaan yhteiskunnallista asemaansa ja uran ja yksityiselämän välisiä suhteita ja ristipaineita, mistä aiheutui myös psyykkisiä voimavaroja kuluttavia päätöksiä. Elvira Madiganin outoja ja kaameita kuolemaan liittyviä lausahduksia toistettiin mediassa, mikä osoittaa että hän saattoi kärsiä masennuksesta, mutta myös identiteetikriiseistä, joissa hän kyseenalaisti taiteellista uraansa ja sosiaalista asemaansa. Elvira Madiganin murha tai itsemurha osoittaa, miten vaikeiden asioiden kanssa naistähdet joutuivat elämään ja miten he kokivat toiseutta. Elvira Madigan olisi voinut jatkaa uraansa sirkuksen tähtenä tai mennä naimisiin hänen perheyhteisönsä hyväksymän kandidaatin kanssa tai karata rakastajansa kanssa. Päätös karata rakastajan kanssa merkitsi oman taustan ja ammatin hylkäämistä. Sirkusuran jättäminen merkitsi myös taloudellisen tulon loppumista. Pitkiä taukoja sirkusammattista ei voinut ottaa, sillä taitoja ja esiintymiskuntoa tuli harjoitella jopa päivittäin. Elvira Madigan oli ilmeisesti aikaisemmin suunnitellut avioitumista ja uran päättämistä, mutta olisi ollut mahdollista, että hän rakkauden intohimoista toivuttuaan olisi vielä palannut parrasvaloihin. Elvira Madiganin ura päättyi hyvin varhain, hänen ollessaan vasta 21-vuotias.

Elvira Madiganin ristiriitainen asema innoitti Madiganin tähteyden rakentumista ja tarinallistumista. Madiganin postmortaali tähteyks ilmentyy nykypäivänä runsaana Elvira Madigan -kirjallisuutena, nettisivustoina, lauluina, populaarikulttuurisina elokuvina, teatteriteoksina ja mediakirjoitteluna. Pelkästään Elvira Madiganista kertovia pitkiä elokuvia on tuotettu kolme.³²⁸

Monet naisartistit jatkoivat esiintymistä vanhoille päivilleen saakka tai he siirtyivät sirkuksen johtajiksi kuten Elvira Madiganin äiti Laura Madigan.³²⁹ Oceana Renzin uran katkaisi ilmeisesti hänen sairautensa. Oceana Renzin kuolinsyyksi diagnosoitiin paralyysis eli halvaus.³³⁰ Kaikkien tutkimukseni naistaiteilijoiden urat olivat eri pituisia ja uriin vaikuttivat aikalaisilmapiiri asuinpaikassa, avioliitto, kuolema tai murha ja muut elämäntapahtumat kuten sairaudet.

³²⁸ Klas Grönqvist listaa tarkemmin Elvira Madiganin innoittamat teokset. Elvira Madiganista on tehty kolme elokuvaa vuosina 1943, 1967 ja 1967. Grönqvist 2013, 233–239.

³²⁹ Hirn 1982, 210.

³³⁰ Oceana Renzin kuolintodistus on julkaistu internetissä, [1.2.4].

Vaikka kaikki kolme naisartistia olivat sirkus- ja varieteyhteisön kollektiivisia jäseniä, niin he saattoivat myös kokea yhteisöön kuulumisen rajoittavaksi, koska kaikki kolme tutkimukseni naisartistia hakeutuivat avioliittoon tai avoliiton kaltaisiin suhteisiin yhteisön ulkopuolelle. Naiset saattoivat olla myös syntyneitä avioliiton ulkopuolisista suhteista, olla avioliiton ulkopuolisissa suhteissa sekä synnyttää avioliiton ulkopuolisia lapsia. Kiertävä elämäntyyli pakotti erilaisiin elämäntilanteisiin sopeutumisen, mutta toiseuden kokeminen ja huonomainaisuus leimasivat kierteleviä artisteja. Erityisesti Suomessa ilmapiiri näyttäytyi konservatiivisena.

5. YHTEENVETO – Puolimaailman puoliksi vapaat naiset

Sirkus- ja varieteenäytökset 1800-luvun lopulla toimivat vapauttavina liminaalituloina, joissa kansalaiset saivat mahdollisuuden arjen irtiottoihin ja sukupuolirajat ylittäviin elämyksiin. Sirkus- ja varieteeteattereiden tuotannollisten paineiden alla koreilivat näyttävät naiset, jotka omalla erityisosaamisellaan ja sukupuolirajat ylittävällä toiminnallaan kiihottivat ja saivat yleisön saapumaan näytöksiin yhä uudestaan. Naistaiteilijat liikuttivat kodin ja julkisen sfäärin rajapintoja. Suositut näytökset viipyivät huomattavan pitkiä aikoja pienissä kaupungeissamme. Kevyhelmaisen viihteen leimasta huolimatta ja säädyttömästä menosta piittamatta yleisö istui katsomossa ja ihastelivat arkea kirkastavia naisesiintyjä yhä uudestaan. Valtaväestö oli nimenomaan kiinnostunut kevyemmästä vihteestä, mikä mahdollisti sirkustaiteen nousun varhaiseksi massaspektaakkeliksi. Naisesiintyjillä oli muodikkaita ja ajankohtaisiin teemoihin liittyviä ohjelmanumeroita, joita valmisteltiin yleisön kiinnostuksen kohteita vastaaviksi. Naisesiintyjillä saattoi olla korkean palkkansa ja persoonallisuutensa ansiosta taloudellisia mahdollisuuksia toteuttaa itseään.

Nopeasti kehittyvä mediakulttuuri mahdollisti tiedon nopean leviämisen kansainvälisellä tasolla maasta toiseen, mikä edesautti julkiskulttuurin muodostumista Suomessa. Naistähteyden näkyi lehdistössämme eri yhteyksissä ja representaatioina kuten tähtien yksityiselämää koskevana skandaaliuutisina, postmortaalin tähteyden muotoina, lapsitähteytenä ja mainonnan, kulutuskulttuurin ja artistikuvien levityksen tuottamana julkisuutena ja näkyvyytenä. Kulttuurieuutisten määrä lehdistössämme kasvoi 1880-luvulla. Pienet lehdet yrittivät herättää otsikoilla kuten ”Kauhistuttava murha” tunnepohjaista mielenkiintoa uutisiin.³³¹ Kulutuskulttuuri tuki varhaisen naistähteyden kehittymistä ja naistähtien tuotteistamista vuorovaikutuksessa ohjelmatuotantoyhtiöihin.

Suomalainen lehdistö raportoi innokkaasti viihdealan tapahtumista niin kotimaassa kuin ulkomailla. Ulkomaisista lehdistä käännettiin suomen ja ruotsin kielelle naisartistien yksityiselämää koskevia juoruja ja tietoja, joita kansalaiset seurasivat aktiivisesti. Esiin-

³³¹ Tommila & Ladgren & Leino-Kaukiainen 1988, 392.

tymispuvulla, musiikilla ja ohjelmalla oli tärkeä merkitys, mutta yhtä tärkeää oli myös avata näytöksen sisältöä ja esiintyjäpersoonaa lehdistössä. Näytösten avaaminen yleisölle ei ollut helppoa kielellisten ja terminologisten ongelmien vuoksi. Huono mainonta saattoi johtaa vähäiseen lipunmyyntiin ja toiminnan loppumiseen. Pauline Schmidtin näyttämötaiteellinen termistö ei riittänyt antamaan selvää kuvaa taikuriesityksen sisällöstä. Oceana Renzin skandaalit ja vauhdikas rakkauselämä seurapiireissä nostivat hänet nopeasti uutisotsikoihin. Elvira Madiganin ja Oceana Renzin lausahduksia toistettiin mediakirjoittelussa. Lausahduksilla syvennettiin naistähtien julkisen persoonan ulottuvuuksia ja tuotiin tähtiä lähemmäksi faneja. Mediakirjoittelussa toisella sijalla näyttäytyivät itse tapahtumat lavalla tai sirkusmaneesilla.

Perheyhteisön sukupolvelta toiselle periytyvä tieto-taito, kulttuurinen muisti, sukupolvelta toiselle siirtyvä artistinimi sekä tuotantojen harkittu markkinointistrategia sulautettiin osaksi naistähteyden harkittua rakentamista yhteiskuntaideaalien mukaan. Naistähdet toimivat julkisessa piirissä näkyvästi ja näyttävästi liukuen yhteiskuntaluokkien välimaastoissa modernin kynnyksellä. Sirkus- ja varieteetäidettä yritettiin nostaa tuotantokanavien kautta sosiaalisessa arvoasteikossa, mikä ilmeni muun muassa avioliittosopimuksina yläluokkien kanssa ja naisesiintyjien kunniallisuuden valvomisena. Naisia objektivoidiin ja esineellistettiin yleisön silmien alla sirkusmanagerien johdattelimina.

Naistähdet näyttelivät estradeilla uusia eurooppalaisia ja amerikkalaisia muotivirtauksia ja repertuaareja. Naistaiteilijat korostivat eksoottisuuttaan ja eksentrisyyttään. Orientalistisia ja eksoottisia teemoja mainostettiin lehtiotsikoissa. Myös mystiset ja spiritistiset ohjelmanumerot kiinnostivat yleisöä. Naistähteyden tärkeimmiksi attributeiksi nousivat esiin taitavuus, sievyys, eroottisuus, lapsenkaltaisuus, eksentrisyys, skandaalihakuisuus, androgyynisyys ja poikkeuksellinen omaehtoisuus. Lehdistö osallistui naistähtien mukauttamiseen ja sopeuttamiseen yhteiskuntaideaaleihin esimerkiksi korostamalla naisesiintyjien naiselliseksi luokiteltuja ominaisuuksia, kuten viehättävyyttä, näppäryyttä ja kauneutta.

Esityksiä ja kattavia kiertueita järjestettiin usein, joten vilaus sirkus- ja varieteetähdistä kuului aikalaisten arkielämään. Naistähteys ei rajoittunut vain maneesille ja teatteriin, vaan naiskuvaa kulutettiin monilla kanavilla, mitä lisääntynyt teollisuus ja orastava kulutuskulttuuri innoittivat. Yleisö osallistui kollektiivisesti naistähteyden kuluttamiseen ostamalla näytöslippuja ja *carte de visite* -kortteja. Naistähteyttä tuotteena kulutettiin visuaalisessa, äänellisessä ja kirjoitetussa mediassa, kuten kaduille levitettävissä julisteissa, lehtimainoksissa, postikorteissa, musiikkikappaleissa, nuottivihkoissa, kiertävissä vahakabinettinäyttelyissä, valokuvausliikkeiden ikkunoiden eroottisissa kuvissa ja erilaisten postikorttien muodoissa. Aikalaisyleisö saattoi joutua tahtomattaan naisartistien mainosten kohteeksi, sillä julisteita levitettiin pitkin katuja.

Naistaiteilijat esittivät monipuolisesti erilaisia ohjelmanumeroita pienemmissä seurueissa ja he käyttivät myös erilaisia taiteilijanimiä riippuen tuotantojen tarpeista. Suuremmissa näytöksissä he esiintyivät vain omalla nimellään tai *headliner*-tyyppisesti kuten Pauline Schmidt taikashow'ssaan. Ilmoitukset vaativat yhä enemmän palstatilaa sanomalehdiltä 1860-luvulta alkaen. Kuvalaattojen puute ja korkea hinta hidastivat kuvien ilmestymistä sanomalehtiimme.³³² Medialähteiden runsaus mahdollisti kiertueiden tehokkaan mainostamisen ja sanan nopean levityksen. Naisesiintyjien tuli tyytyä kuvattomiin ilmoituksiin ja lyhytsanaisiin tekstikuvailuihin sanomalehdissä.

Naisesiintyjistä keksittiin myös vitsejä ja kaskuja. Esimerkiksi taikataiteilijatar Sidonie Romanista kirjoitettiin seuraava kasku, jossa häntä ihailtiin:

”Parempi loihtijatar. Rouva: Aika mestari tuo Sidonie Roman, muuttaa hatun kultarahaksi! Mies: Ei hän ole mitään sinun rinnallasi, joka niin helposti muutat kultarahan hatuksi!”³³³

Kaskussa nähtiin naistaiteilijoiden itsenäinen taloudellinen asema positiivisena seikkana suhteessa muihin miehellisestä holhouksesta riippuvaisiin naisiin. Elvira Madiganista kirjoitettiin runsaasti lehtiin runoja, lauluja ja tarinoita. Tekstikuvailut esiintyjistä lähestyivät todellista runoutta ja taidetta, joten naisesiintyjät inspiroivat myös toimittajia

³³² Tommila & Landgren & Leino-Kaukiainen 1988, 380–381.

³³³ *Perä-Pohjolainen*, 04.11.1897, 4.

ja kirjoittajia vapautuneeseen ilmaisuun. Naisesiintyjien taiteilijuutta, elämänkohtaloita ja yksityiselämää romantisointiin aikakauden lehdistössä. Romantisointi kiihtyi mediassa artistien kuoleman jälkeen vuosisadan vaihteen tuntumassa. Romantisointi jatkui ainakin 1920-luvulle saakka.

Toisaalta lehdistö paheksui naistähtien käyttäytymistä ja naisten tekemiä omaehtoisia valintoja, mikä kertoi naisartistin kiistanalaisesta sosiaalisesta asemasta, mutta myös naislähtöisestä tarpeesta transgressioon ja sosiaalisten mallien murtamiseen. Oceana Renzin yksityiselämää kritisoitiin, mitä voidaan verrata nykyajan juorulehtiin ja internet-palstojen keskusteluihin supertähtien elämästä. Naistähtiä representoitiin lehdissä varoittavina esimerkkeinä moraalien rappeutumisesta dekadenssin kynnyksellä. Suomen lehdistö pidättäytyi kirjoittamasta kuitenkin Oceana Renzin aviottomasta lapsesta. Lehdistössä esiintyi faktavirheitä, faktoina esitettyjä mielipiteitä, käänkövirheitä ja termistöllisiä epäselvyyksiä.

Oceana Renzin ja Elvira Madiganin nimiä käytettiin julkisuushakuisesti suomalaisessa mediassa myös postmortaalisti. Pauline Schmidt ei enää kiinnostanut laajempaa yleisöä tähtiuransa päätyttyä, eikä hänellä ollut enää tarvetta näkyä lehdistössä. Pauline Schmidt ehkä pakeni puolimaailmallista taustaansa tai hänen aviomiehensä ei hyväksynyt vaimon artistiuraa. Artistiuran ja avioliiton tai rakkauselämän yhdistäminen oli ongelmallista ja aiheutti naisesiintyjille hermoja raastavaa päätöksentekoa, salailua ja jopa mahdollisesti itsemurhan. Naisesiintyjät olivat yhtäaikaan ihannoituja ja halveksittuja, terveitä ja sairaita, siveellisiä ja siveettömiä, itsenäisiä ja riippuvaisia, rakkaita ja rikkaita, vapaita ja kahlittuja puolimaailman tähtiä.

Mikrotarkastelussa suomalainen lähdeaineisto kertoo, miten laajasta mediailmiöstä naistähteydessä oli kyse ja miten merkittävässä roolissa naistähdet olivat yhteiskunnassa. Kansainvälisten vierailijoiden määrä ja esiintyjien kirjo oli jopa huikeaa. Naistähtiä pääsivät ihailemaan lähes kaikki kansalaiset iästä, luokasta ja sukupuolesta riippumatta, mistä kertovat sirkusten pitkät vierailuajat, kiertueiden kattavuus ja suomalaisten toimijoiden kateus kassavirrasta. Pauline Schmidt ja Elvira Madigan kiersivät läpi koko

Suomen, mutta heidän kiertueensa olivat vain pieni otos siitä, millaista huvitarjontaa katsojille oli 1800-luvun lopulla.

Kiertueiden taloudellinen menestys näytti kohtalaiselta, mutta esiintymisolosuhteet eivät välttämättä olleet miellyttävät. Ilmastolla, salien varustelutasoilla ja jopa orkestereiden tasolla oli suuria eroja. Myös toiseuden leima, kotimaisten toimijoiden kateus ja kiertolaiseksi leimaaminen aiheuttivat kitkaa paikallisen väestön kanssa. Mahdollisesti näistä syistä monet kiertueet eivät palanneet Suomeen säännöllisesti tai jääneet operoimaan Suomeen pysyvästi. Suomalaisessa yhteiskunnassa naistähdien näytti olevan helpompaa toimia lyhyellä aikavälillä ulkomaalaisena kiertue-esiintyjänä, kuin sopeutua paikalliseen elämään edellä mainittujen syiden lisäksi myös konservatiivisten porvarillisideaalien johdosta. Repertuaarin uusiminen olisi ollut työlästä lyhyellä aikavälillä suhteessa pieneen asukasmäärään. Yleisö saattoi olla myös vaativaa ja kriittistä. Pieni sirkus, kuten Cirkus Madigan, uusi ohjelmistoaan jatkuvasti Suomessa. Suomessa ei järjestetty suurta yleisöä vetäviä karnevaalimenoja kuten esimerkiksi Pietarissa. Oma artistitoimintamme sai silti riittävästi innoitusta kansainvälistä vierailuista, sillä 1900-luvun alussa Suomessa alkoi olla lisääntyvässä määrin kotimaisia alan yrittäjiä.

Tutkimukseni aihepiiri oli rajattu, mutta lähdeaineistosta nousi esiin minulle aikaisemmin tuntemattomia naisartisteja kuten meedioita ja spiritistejä, ajatustenlukijoita, unisakävelijöitä, naisfakiireja, ennustajia, jättiläisnaisia, leijonankesyttäjiä sekä erilaisia viihde-elämän akrobaatteja, jotka odottavat vielä tutkijaa tarttumaan työhön. Lisätutkimuksia naistähteyden ja esiintyvän taiteilijuuden aihepiiristä olisi aiheellista toteuttaa. Elvira Madigan maailmiönä kiehtoo ja haastaa edelleen nykytutkijoita ja ihailijoita, eikä varsinaista päättöä tapahtumaan ole vieläkään saatu. Pauline Schmidtin ja Oceana Renzin elämäkerrat odottavat vielä kirjoittajaa ja tutkijaa.

1. LÄHTEET

1.1 Sanoma- ja aikakauslehdet

Aamulehti, 1887–1929.

Ahti, 1879–1929.

Aura, 1879–1929.

Björneborgs Tidning, 1879–1929.

Borgåbladet, 1887–1929.

Dagbladet, 1887–1929.

Dagens Nyheter, 1875–1929.

Hangö-Bladet, 1870–1929.

Helsingfors, 1870–1929.

Helsingfors Dagblad, 1876–1929.

Huvudstadsbladet, 1887–1929.

Hämäläinen, 1887–1929.

Ekenäs Notisblad, 1887–1929.

Fredrikshamns Tidning, 1887–1929.

Kaiku, 1887–1929.

Kansan Lehti, 1870–1929.

Karjalatar, 1887–1929.

Keski-Suomi, 1870–1929.

Kokkolan lehti, 1870–1929.

Kotkan Sanomat, 1870–1929.

Länsi-Suomi, 1879–1929.

Lappeenrannan Uutiset, 1887–1929.

Lounas, 1870–1929.

Lördagsqvällen, 1870–1929.

Mikkelin Sanomat, 1887–1929.

Norra Posten, 1870–1929.

Nya Pressen, 1887–1929.

Oulun Ilmoituslehti, 1870–1929.

Oulun Lehti, 1870–1929.

Oulun Sanomat, 1887–1929.

Oulun Wiikkosanomia, 1870–1929.

Perä-Pohjolainen, 1879–1929.

Pohjois-Suomi, 1879–1929.

Program-bladet, 1870–1900.

Päivän Uutiset, 1870–1929.

Rauman Lehti, 1887–1929.

Sanomia Turusta, 1887–1929.

Satakunta, 1887–1929.

Savo-Karjala, 1887–1929.

Sawo, 1887–1929.

Suometar, 1888–1929.

Tapio, 1870–1920.

Tammerfors Aftonblad, 1887–1888.

Tampereen Sanomat, 1879–1890.

Turun Lehti, 1870–1929.

Uleaborgs Tidning, 1887–1888.

Uusi Suometar, 1888–1929.

Vaasa, 1870–1929.

Vaasan Lehti, 1870–1929.

Vasabladet, 1879–1929.

Wasa Tidning, 1870–1929.

Wiborgsbladet, 1887–1929.

Wiborgs Nyheter 1875–1929

Wiipurin Sanomat, 1887–1929.

Wiipurin Uutiset, 1887–1929.

Åbo Posten 1879–1929.

Åbo Tidning, 1887–1929.

Åbo Underrättelser, 1887–1929.

Östra Nyland, 1887–1929.

Österbottniska Posten, 1870–1929.

Helsingin Sanomat, 5.1.2014.

<http://www.hs.fi/muistot/art-2000002700469.html>

[haettu 1.11.2017.]

Kauppalehti, 15.1.2017.

<https://www.kauppalehti.fi/uutiset/legendaarinen-sirkus-lopettaa---dramaattinen-pudotus/6kH8enzd>

[haettu 15.5.2018.]

1.2 Internet -julkaisut ja lähteet

[1.2.1] Circus Cinicellin ohjelma 26.12.1887, Library of Congress.

<https://www.wdl.org/en/item/11975/>

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.2] Circus Cinicellin säännöt 10.1.1891, Library of Congress.

<https://www.wdl.org/en/item/11979/>

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.3] Giordanon perheen ohjelmalehtinen 1.4.1888, Turku. Offentliga nöjen i Åbo under 1800-talet, Kansalliskirjaston kokoelmat, Helsinki.

<http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/150194/9.jpg?sequence=2&isAllowed=y>

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.4] Oceana Renzin kuolintodistus, Ancestry, UK.

<https://www.ancestry.co.uk/boards/localities.weurope.france.provence-coted-27-azur/187.100/mb.ashx>

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.5] Oceana Renzin sukuselvitystä koskeva viestiketju, Ancestry, UK.

<https://boards.ancestry.co.uk/localities.weurope.france.provence-coted-27-azur/187/mb.ashx>

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.6] Oceana Renzin aviotonta lasta koskeva viestiketju, Rootchat.

<http://www.rootschat.com/forum/index.php?topic=631885.msg4803670#msg4803670>

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.7] Oceana Renzin sirkusnumeron nuottivihkon väritetty kansikuva, Petrucci Music Library, IMSLP.

[http://imslp.org/wiki/Oceana_Walzer_\(Cahnbley%2C_August\)](http://imslp.org/wiki/Oceana_Walzer_(Cahnbley%2C_August))

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.8] Oceana Renzin sirkusnumeron musiikin nuotit, Musopen, Music Library.

<https://musopen.org/music/32253-oceana-walzer/>

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.9] Renzin sirkussuvun sukupuu. Ancestry, UK.

<https://www.ancestry.co.uk/boards/surnames.renz/227/mb.ashx>

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.10] Sidonie Romanin ohjelmalehtinen vuodelta 1891, Turku. Offentliga nöjen i Åbo under 1800-talet, Kansalliskirjaston kokoelmat, Helsinki.

<http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/150199/2.jpg?sequence=2&isAllowed=y>

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.11] Sirkus Renzin ohjelmalehtinen 19.4.1872, Berliini.

[https://www.antiqubook.com/search.php?action=search&o=turszy&catalog=Zirkus+und+Variet%E9&searchform=http%3A%2F%2Fwww.antiqubook.com%2Findex.php%3F1+en%26o+turszy&sort_order=author_name+asc%2C+title_first_word&sort_type=asc&page_num=11'](https://www.antiqubook.com/search.php?action=search&o=turszy&catalog=Zirkus+und+Variet%E9&searchform=http%3A%2F%2Fwww.antiqubook.com%2Findex.php%3F1+en%26o+turszy&sort_order=author_name+asc%2C+title_first_word&sort_type=asc&page_num=11)

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.12] Taikalyhdyn historiaa: https://library.sdsu.edu/pdf/scua/ML_Gazette/ML-Gvol21no01.pdf

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.13] Tähteyden käsitteestä: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/stardom>.

[haettu 1.11.2017.]

[1.2.14] Tähteyden käsitteestä: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/stardom>.

[haettu 1.11.2017.]

1.3 Aikalaiskirjallisuus, muistelmat ja päiväkirjat

Cedercreutz, Emil: *Cirkusliv i Norden*. Förlaget Bro, Tammissaari 1946.

Frost, Thomas: *Circus Life and Circus Celebrities*. Tinsley Brothers, Lontoo 1876.

Halperson, Joseph: *Das Buch vom Zirkus*. 1926, Zentralantiquariat der DDR, Leipzig 1990.

Leroux, Hugues: *Les jeux du cirque et la vie foraine*. Librairie Plon, Pariisi 1889.

Lewis, Arthur: *La Belle Otero*. Trident Press, New York 1967.

Saltarino, Signor: *Artisten Lexikon*. 1895, Zentralantiquariat der DDR, Leipzig 1985.

1.4 Kuvaluettelo

[1.4.1] Elvira Madiganin artistikuva. Kuvaaja ja julkaisija tuntematon. http://www.elvira-madigan.dk/Elvira/images/1889_Elvira.jpg [haettu 1.11.2017.]

- [1.4.2] Nyblin, Daniel: *Elvira Madigan*. Museovirasto, Musketi, Helsinki. <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:HK19430530:17> [haettu 1.11.2017.]
- [1.4.3] Oceana Renz esittää alastonta Mazeppaa, CNAC, Tristan Remyn kokoelma, Pariisi. http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_0721.htm [haettu 1.11.2017.]
- [1.4.4] Oceana Renz nuoralla, Musee Carnavalet, Histoire de Paris, Pariisi. <http://paris-museescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/portrait-d-oceana-renz-danseuse-de-corde-en-1878#infos-principales> [haettu 1.11.2017.]
- [1.4.5] Oceana Renzin sirkusnumeron nuottivihkon väritetty kansikuva, Petrucci Music Library, IMSLP. [http://imslp.org/wiki/Oceana_Walzer_\(Cahnbley%2C_August\)](http://imslp.org/wiki/Oceana_Walzer_(Cahnbley%2C_August)) [haettu 1.11.2017.]
- [1.4.6] Rasmussen, Niels: *Rouva Rasmussen (Pauline Schmidt)*, Vapriikki, Tampereen museot. http://siiri.tampere.fi/displayObject.do?uri=http://museosiiri.tampere.fi:8080/VALOKUVA/content/SIR_EXEC/images/primary/20080404/12073080594660.jpg [haettu 1.11.2017.]
- [1.4.7] Rasmussen, Niels: *Perhekuva*, Vapriikki, Tampereen museot, Tampere. http://siiri.tampere.fi/displayObject.do?uri=http://museosiiri.tampere.fi:8080/VALOKUVA/content/SIR_EXEC/images/primary/20080404/12073102938300.jpg [haettu 1.11.2017.]
- [1.4.8] Schmidt, Pauline, artistipotretti, kuvaaja ja julkaisija tuntematon. <http://sirkustelta.blogspot.fi/search?q=pauline+schmidt> [haettu 1.11.2017.]
- [1.4.9] Sirkus Renzin rakennus Berliinissä. <http://www.alamy.com/stock-photo-abbruch-des-zirkus-renz-102593251.html> [haettu 1.11.2017.]
- [1.4.10] Lillian Leitzelin artistikuva. <https://travsd.wordpress.com/2012/01/02/stars-of-vaudeville-415-lillian-leitzel/>. [haettu 1.11.2017.]

2. Tutkimuskirjallisuus

Adams, Katherine; Keene Micheal: *Women of the American Circus 1880-1940*. McFarland & Company, Jefferson 2012.

Assael, Brenda: *Circus and Victorian Society*. University of Virginia Press, Charlottesville 2005.

Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, Indiana 1984.

Berenson, Edward & Giloi, Eva: *Constructing Charisma*. Berghamn Books, New York 2010.

Cederberg, Christer: *Cirkusliv: en etnologiskt studie av en ambulerande yrkesgrupp i vår tid*. Stockholm, Gidlund 1981.

Davidoff, Leonore & Hall, Catherine: *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780–1850*. Chicago 1987.

Davis, Janet: *The Circus Age: Culture & Society Under the American Big Top*, 2002. University of North Carolina Press, Chapel Hill 2002.

Erdman, Harley: *Staging the Jew. The Performance of an American Ethnicity, 1860-1920*. Rutgers University Press, New Brunswick 1997.

Frigård, Johanna: *Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonvalokuvien moderneja ideaaleja Suomessa 1900-1940*, SKS, Vammala 2008.

Grönqvist, Klas: *Elvira Madigan, En droppe föll*. Recito Förlag AB, Sandared 2013.

Hedenborg, Susanna & Pfister, Gertrud: *Écuyerès and "doing gender," presenting Femininity in a Male Domain -Female Circus Riders 1800-1920*. Malmö University, Malmö 2012.

Heporauta, Frans Akseli: *Länsisuomalainen loitsurunous*. K. J. Gummerus osakeyhtiön kirjapaino, Jyväskylä 1918.

Hirn, Sven: *Sirkus kiertää Suomea 1800-1914*. SKS, Helsinki 1982.

Hupaniitty, Outi: *Helsinkiläisten suosikinäyttelijä Valdemar Psilander ja 1910-luvun elokuvakulttuuri. Elokuva historiassa, historia elokuvassa*. Toimittaneet Mulari, Heta & Piispa, Lauri, Kulttuurihistoria, Turun yliopisto, Turku 2009.

Inglis, Fred: *A Short History of Celebrity*. Princeton University Press, New Jersey 2010.

Jando, Dominique: *The Venuses of the Age, Female Performer Emancipated. The Circus 1870's-1950's*. Toimittanut Noel, Daniel. Taschen, Köln 2012.

Jando, Dominique: *Worldwide Roots of Circus Invention, Performance, and Play. The Circus 1870's-1950's*. Toimittanut Noel, Daniel. Taschen, Köln 2012.

Kahn-Harris, Keith: *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, Berg Publisher, Oxford, New York 2007.

Kalha, Harri: *Kokottien kultakausi -Belle epoquén mediatähdet modernin naiseuden kuvastimina*. SKS, Helsinki 2013.

Muhonen, Jenni: *Taikauskoinen kansanperinne paheksunnan ja ihannoinin kohteena, Suomalaiset taikuustutkimukset 1700-luvulta 1900-luvulle*, Pro gradu -tutkielma, Suomen historia, Jyväskylän Yliopisto, Jyväskylä 2012. <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/40591/URN:NBN:fi:jyu-201212183372.pdf?sequence=1> [haettu 19.12.2017.]

Mäkelä, Janne: *John Lennon Imagined, Cultural History of a Rock Star*, Peter Lang Publishing, New York 2004.

Nevala, Heikki: *Silmänkääntäjiä, konstiniekkvoja ja loihtutaiteilijoita - Taikurien vaiheita Suomessa 1800-luvulta 1960-luvulle*. SKS, Helsinki 2011.

Nivala, Asko & Mähkä, Rami: Johdanto: Lähde, menetelmä, tulkinta. *Tulkinnan polkuja, kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Toimittaneet Nivala, Asko & Mähkä, Rami. Kulttuurihistoria, Turun Yliopisto, Turku 2010.

Ollila, Anne & Saarelainen, Juhani: Johdanto: Euroopassa, sen rajoilla ja ulkopuolella. *Kosmopoliittisuus, monikulttuurisuus, kansainvälisyys. Kulttuurihistoriallisia näkökulmia*. Kulttuurihistoria, Turun Yliopisto, Turku 2013.

Owen, Alex: *The Darkened Room: Women Power and Spiritualism in Late Victorian England*. The University of Chicago Press, Chicago 1989.

Owen, Alex: *The Place of Enchantment, British Occultism and the culture of the Modern*. The University of Chicago Press, Chicago, 2004.

Palmer, Alan; *Twilight of the Habsburgs: The Life and Times of Emperor Francis Joseph*. Atlantic Monthly Press, New York 1997.

Peacock, Shane: *The Great Farini*. The Penguin Books, Toronto 1995.

Pedersen, Poul Erik Möller, *Elvira Madigan*, Chr Erichsens Forlog, Viborg 1989.

Roberts, Mary-Louise: *Out of Their Orbit: Celebrities and Eccentrics in Nineteenth-Century France. Question of Gender*. Toimittaneet Butler, Judith & Weed, Elizabeth, Indiana University Press, Indiana 2011.

Roberts, Mary-Louise: *Rethinking Female Celebrity: The Eccentric Star of Nineteenth Century France. Constructing Charisma*. Toimittaneet Edward Berenson & Eva Giloi, Berghahn Books, New York 2010.

Räsänen, Pauliina: *Sirkuksen kulta-ajan naistähdien taiteilijaelämää*. Kandidaatintutkielma, Kulttuurihistoria, Turun Yliopisto, Turku 2015.

Said, Edward: *Orientalism*. Pantheon Books, New York 1978.

Salmi, Hannu: Kulttuurihistoria, mahdollinen ja runsauden periaate. *Kulttuurihistoriallinen katse*. Toimittaneet Rantala, Heli & Ollitervo, Sakari. Kulttuurihistoria, Turun Yliopisto, Turku 2010.

Salmi, Hannu: *Vuosisadan lapset, 1800-luvun kulttuurihistoria*. Kulttuurihistoria, Turun Yliopisto, Turku 2002.

Scott-Jones, Marilyn: Laura Marholm and the Question of Female Nature. *Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature*. Akademischer Verlag Hans-Dieter, Stuttgart 1982.

Seigel, Jerrold: *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. John Hopkins University Press, New York 1999.

Sentilles, Renée: *Performing Menken: Adah Isaacs Menken and the Birth of American Celebrity*. Cambridge University Press, New York 2003.

Setälä, E. N: *Uskonto, myytti ja taikuus*. Suomalais-ugrilaisen seuran aikakauskirja XLIII. Helsinki 1929.

Stoddart, Helen: *Rings of Desire: Circus History and Representation*, Manchester University Press, Manchester 2000.

Svetkovich, Ann: *Mixed Feelings, Feminism, Mass Culture and Victorian Sensationalism*. Rutgers University Press, New Brunswick 1992.

Tait, Peta: *Circus Bodies*, Routledge, Abingdon, Oxon 2005.

Tuohela, Kirsi: *Huhtikuun tekstit, Kolmen naisen koettu ja kirjoitettu melankolia 1870-1900*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1161, Vammalan Kirjapaino OY, Vammala 2008.

Tommila, Päiviö; Salokangas, Raimo: *Sanomia kaikille, Suomen lehdistön historiaa*, Oy Edita Ab, Edita 1998.

Tommila, Päiviö & Landgren, Lars & Leino-Kaukiainen, Pirkko: *Suomen lehdistön historia I, Sanomalehtien vaiheet vuoteen 1905*. Kustanuskiila Oy, Kuopio 1988.

Tuominen, Maarit: *Äiti, tytär ja taiteilijuus*. Pro-gradu-tutkielma, Kulttuurihistoria, Turun Yliopisto, Turku 2015.

Turner, Victor: *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, Transaction Publishers, New Jersey 1995.

Zeitz, Joshua: *Flapper; A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity, and the Women Who Made America Modern*. Three Rivers Press, New York 2006.