

Johanna Tohni

”Queerit naiset ja naismaskuliiniset miehet”

Naisroolit heteronormatiivisuuden horjuttajina kotimaisissa nykydraamoissa

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu –tutkielma

Tampereen yliopisto, tammikuu 2012

Tampereen yliopisto, Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Johanna Tohni: ”Queerit naiset ja naismaskuliiniset miehet”

Naisroolit heteronormatiivisuuden horjuttajina kotimaisissa nykydraamoissa

Pro gradu –tutkielma, 80 sivua

Teatterin ja draaman tutkimus

Tammikuu 2012

Pro gradu tutkielmani tarkastelee kotimaista nykydraamaa feministisestä tutkimussuuntauksesta käsin. Tutkimuskohteeni ovat naisroolit sekä naismaskuliiniset hahmot draamoissa *Armon varassa*, *Kokkola*, *Kohti kylmempää* sekä *New Karleby*. Katson näitä näytelmiä queer-tutkimuksen ja erityisesti naismaskuliinisuuden käsitteen kautta ja pohdin horjuttavatko ne heteronormatiivisuutta. Tärkeimpiä teoreetikkoja tässä työssä ovat Judith Butler sekä Judith Halberstam. Erityisesti Butlerin sukupuolen performatiivisuuden käsite sekä Halberstamin teorit naismaskuliinisuudesta sekä queer-ajasta ovat kantavina ajatuksina tässä pro gradu -tutkielmassa. Myös Lasse Kekki puolestaan suomalaisen queerin teatterintutkimuksen uranuurtajana on täydentänyt ulkomaisten teoreetikkojen paikantamia suuntaviivoja. Tärkeänä tausta-ajatuksena työtä tehdessä on ollut myös Erika Fischer-Lichten ajatus teatterista välitilana.

Asiasanat:

Naismaskuliinisuus, heteronormatiivisuus, välitila, queer, sukupuoli, teatteri, Judith Butler, Judith Halberstam, Erika Fischer-Lichte

Sisältö

1. Graduntekijän alkusanat - johdanto.....	1
1.1 Käsitteet heteronormatiivisuudesta naismaskuliinisuuteen.....	7
2. Prologi - Teatteri välitilana eli teoreettiset lähtökohdat	13
2.1 Sukupuolen performatiivisuuden ja naismaskuliinisuuden teorit.....	16
2.2 Naismaskuliinisuus ja queerit subjektit.....	19
2.3 Heteronormatiivisuus teatterissa	21
3. I näytös – Armon varassa.....	23
3.1 Naismaskuliiniset hahmot Armon varassa -näytelmässä	25
4. II näytös – Kokkolasta New Karlebyhyn	32
4.1 Naismaskuliinisuudet & maskuliiniset naiset trilogiassa	37
4.2 Marja-Terttu Zeppelin; miehen esittämää naismaskuliinisuutta	44
4.3 Klemoloiden maailman queer-aika	52
5. Esiripun laskeutuessa vertailemme naishahmoja	59
5.1 Naishahmojen kavalkadi; stereotypioita vai jotain ihan muuta?.....	62
5.2 Yhteisenä piirteenä sukupuolen häilyvyys sekä naiseen kohdistuva väkivalta	67
5.3 Oikeanlainen nainen; transvestiitti vai huora?	73
6. Epilogi - kenen sukupuoli on oikea.....	75
Aineisto:	81
Viitteet:.....	81

1. Graduntekijän alkusanat - johdanto

Tämä pro gradu tutkielma tarkastelee kotimaista nykydraamaa feministisestä tutkimussuuntauksesta käsin. Tutkimuskohteeni ovat naisroolit sekä naismaskuliiniset hahmot draamoissa *Armon varassa*, *Kokkola*, *Kohti kylmempää* sekä *New Karleby*. Teatteri on osa kulttuuria ja yhteiskuntaa. Siitä positiosta käsin teatteri peilaa oman kulttuurinsa, yhteiskuntansa ja aikansa maailmaa katsojilleen. Teatteri on sekä instituutio että paikka, jossa näytelmätekstit ja niiden esittäminen kietoutuvat toisiinsa. Keskityn tässä työssä pääasiassa näytelmäteksteihin, mutta käsittelen myös niiden esittämistä teatterin lavalla. Naismaskuliinisuus rakentuu ja rakennetaan osin tekstin kautta, mutta usein se todentuu katsojalle vasta siinä tilanteessa, kun se esitetään.

Länsimainen yhteiskunta ja kulttuuri on heteronormatiivinen. Länsimaailma määrittelee siten myös kaiken ei-heteroseksuaalisen tai heteronormin vastaisen normipoiikkeamaksi. Tässä tutkielmassa katson naismaskuliinisuutta siitä näkökulmasta, miten se asettuu vastakkaiseksi heteronormatiivisuuteen nähden. Tutkimuskysymykseni on seuraava: miten maskuliiniset naisroolit ja naismaskuliinisuus problematisoivat heteronormatiivisuutta kotimaisessa nykydraamassa? Tarkoitukseni on myös selvittää miten naismaskuliinisuus käsitteenä eroaa maskuliinisuudesta naisissa.

Naismaskuliinisuus ja heteronormatiivisuus käsitteinä kuuluvat feministiseen ja queer-tutkimukseen ja laajemmin naistutkimuksen alueeseen. Naistutkimuksessa tutkijaminä on usein

näkyvänä tekstissä sekä tutkija positioi itsensä suhteessa tutkimuskohteeseen. Aion noudattaa tässä työssä samaa perinnettä. Olen feministi, joka on kiinnostunut naismaskuliinisuudesta. Tämä tutkimuskohde ja nämä kysymyksenasettelut johtuvat näin ollen valinnoista, jotka eivät ole syntyneet tyhjästä vaan henkilökohtaisesta kiinnostuksesta, joka ohjaa valintoja. Tutkimuksen tekeminen on aina myös vallankäyttöä. Tutkijalla on valta valita aiheensa sekä oma näkökulmansa ja valta kertoa lukijoilleen sekä valta jättää joitain asioita kertomatta. Yritän suoriutua tästä tehtävästä mahdollisimman tietoisena näistä erilaisista valtaan liittyvistä näkökulmista.

Tutkimuskohteena tässä pro gradu tutkielmassa ovat näytelmien hahmot. Nämä hahmot on ensin kirjoitettu sanoiksi paperille. Vaikka draama on kirjallisuuden genre, sen perimmäinen tarkoitus on myös tekstin esittäminen. Tästä syystä on katsottava näytelmätekstin lisäksi myös näiden näytelmien esityksiä. Ensisijaisena tutkimuksen kohteena on Leea Klemolan luoma Marja-Terttu Zeppelin. Kiinnostavana vastinparina Marja-Tertulle on Anna-Elina Lyytikäisen *Armon varassa* -näytelmän päähenkilö Mirjami. Haastavia näistä naishahmoista ja tästä tutkimuksesta tekee se, että molempia naishahmoja on tähän mennessä nähdyissä esityksissä esittänyt mies. Näitä hahmoja ei ole kuitenkaan esitetty karnevalistisessa hengessä eikä missään nimessä tarkoituksena ole ollut tehdä kevyttä komediaa pukemalla mies naiseksi. Kyse on paljon monimutkaisemmasta ilmiöstä johon pyrin pureutumaan. Lisäksi tarkastelen näytelmien muita naishahmoja sekä joitakin miehiä ja vertaan heidän maskuliinisuuksiaan toisiinsa.

Suomalainen queertutkimus eli pervotutkimus on jo tarttunut Leea Klemolan näytelmään *Kokkola* (2004) sekä hänen yhdessä veljensä Klaus Klemolan kanssa kirjoittamaan näytelmään *Kohti*

kylmempää (2008) niiden päähenkilön Marja-Terttu Zeppelinin pervouden, toisin sanoen norminvastaisuuden, vuoksi. Lasse Kekki on teoksessaan *Pervo parrasvaloissa* (2010) tutkinut tätä hahmoa ja nostanut sen erityisasemaan siitä syystä, että Marja-Terttu on queer-hahmojen harvinaisuus. Kekin mukaan homo- ja queerhahmot pääsevät tavallisesti parrasvaloihin vain hetkeksi, jonka jälkeen heitä rangaistaan normista poikkeamisesta esimerkiksi murhaamalla tai häpäisemällä. Kekin esimerkinäytelmissä homohahmot on tapettu juuri seksuaalisen suuntautumisen vuoksi. Marja-Terttu Zeppelinille ei käy huonosti näissä näytelmissä, mikä asettaa tämän hahmon tärkeään asemaan queerin teatterintutkimuksen kannalta.¹ Katson Marja-Terttua sekä muita Klemoloiden näytelmien naishahmoja queertutkimuksen ja naismaskuliinisuuden kautta ja pohdin pysyykö Marja-Terttu sittenkään parrasvaloissa loppuun asti.

Tässä tutkielmassa peilaan Anna-Elina Lyytikäisen *Armon varassa* (2007) -näytelmää Klemoloiden näytelmiin ja pohdin muun muassa naismaskuliinisuutta näissä hahmoissa. *Armon varassa* näytelmän päähenkilöä Mirjamia ei ole alun perin kirjoitettu miehen esitettäväksi. Tämän hahmon Tampereen Teatterin kanta-esityksessä jakoivat eli näyttelivät puoliksi kaksi näyttelijää, Anna-Elina Lyytikäinen sekä Mikko Nousiainen. Myös kaksi muuta naishahmoa *Armon varassa* -näytelmässä ovat miehen esittämiä. Marja-Terttu on kirjoitettu miehen, Heikki Kinnusen, esitettäväksi. Mirjami poikkeaa Marja-Tertusta siten, että Mirjamia esittää mies sattumalta. Mirjami toimii kuitenkin oivana vertailukohteena naismaskuliinisuuden tutkimiseen näissä teoksissa.

¹ Kekki 2010, 19.

Naiseksi pukeutuvalla miehellä on teatterin historiassa pitkät perinteet. Ennen kuin naisen oli sallittua esiintyä näyttämöllä, nuoret miehet näyttelivät naisten roolit. Myös naista parodioivat esitykset ovat kuuluneet esitystaiteen perinteeseen, samoin sukupuolta problematisoiva drag.² Tämän tutkielman ristiinpukeutuvat hahmot eivät edusta drag-perinnettä, eikä niiden tarkoituksena ole parodioida sukupuolta. Marja-Terttu ja Mirjami ovat monitasoisia henkilöhahmoja. Klemoloiden trilogian kolmannessa osassa *New Karlebyssä* (2011) lähestytään drag-perinnettä vahvimmin, sillä mieshahmo muuttuu vanhaksi naiseksi. Muutosta ei esitetä parodioiden, mutta transvestismin yhteys on kyllä nähtävissä. Näytelmien sivuhahmoissa saatetaan lähentyä sukupuolen parodiointia, joskin tämäkään ei tapahdu tarkoituksellisesti. Toinen asia tietenkin on, minkälaisena viesti sukupuolen esittämisestä välittyy katsojille, oli tekijöiden perimmäinen tarkoitus tehdä tahallista parodiaa tai ei. Kiinnostavaksi seikaksi nousee myös Leea Klemolan pohdinta naista esittävästä miehestä näyttämöllä. Klemola väittää, että naisen keho on miehen ja naisen välisessä väkivaltatilanteessa aina yhdistettävissä uhrin asemaan. Miehen esittäessä naista, katsoja voi päästä tästä asetelmasta eroon ja nähdä näyttämön tilanteen tasavertaisempaan.³ Tämän Leea Klemolan väitteen inspiroimana tarkastelen näitä näytelmiä sekä vertailen niissä kuvattua väkivaltaa sekä siihen suhtautumista.

Kaikki tekstit on kirjoitettu 2000-luvulla. Näille neljälle tekstile kirjoittajia on ollut yhteensä kolme, kaksi naista ja yksi mies. On kiinnostavaa, että naiskirjailijat ovat luoneet nämä naismaskuliiniset hahmot. Yhdistävä tekijä kolmelle tekstile (*Kokkola, Kohti kylmempää* sekä *Armon varassa*) on se, että ne kaikki on kantaesitetty Tampereen Teatterissa Heikki Vihisen johtajakauden aikana. Heikki Vihinen on siis teatterinjohtajana ollut päättämässä näiden esitysten

² Carlson 2006, 237–238

³ Klemola Leea, Kokkola. Teatteri-lehden yhteydessä jaetussa versiossa kirjoitettu esipuhe, 3

valinnasta ohjelmistoon. Klemoloiden uusin näytelmä, trilogian päätösjakso (*New Karleby*), sai ensi-iltansa 2011 Tampereen Teatterissa. Tällöin teatterinjohtajana on ollut Reino Bragge. Myös *New Karlebyn* esityksestä Tampereen Teatterissa on sovittu jo aikanaan Heikki Vihisen kanssa.

Kaikissa tähän työhön valitussa neljässä näytelmässä on naishahmoja, jotka voidaan mieltää maskuliinisiksi. *Kokkola*, *Kohti kylmempää*, *New Karleby* sekä *Armon varassa* vievät naismaskuliinisuuden uudelle tasolle esittäessään osan näytelmiensä naishahmoista miehen kehossa. Kaikista neljästä näytelmästä nousee esiin useita naishahmoja, joita voisi määritellä maskuliinisiksi tai naismaskuliinisiksi tai jotka jollain tavalla haastavat heteronormatiivisen ajattelutavan. Aineistossa on hahmoja, jotka nousevat esiin ja päätyvät siten huolellisemman tarkastelun alaiseksi. *Kokkolan* ja sen jatko-osan *Kohti kylmempää* Marja-Terttu Zeppelin, Klemoloiden muut naishahmot sekä *Armon varassa* -näytelmän naiset Mirjami, äiti ja Maikki-täti ovat tämän tutkielman tärkeimpänä aineistona. Pääasiallisesti keskityn Marja-Terttuun sekä Klemoloiden luomiin hahmoihin. Kuitenkin Lyytikäisen luoman Mirjamin esittelemisen ja problematisointi on tälle tutkielmalle tärkeää.

Epistemologisesti tämä tutkielma sijoittuu postmodernin feminismiin alueelle. Postmodernissa feminismissä korostuvat muun muassa sukupuolten välisten erojen lisäksi subjektien sisäiset erot. Sukupuolen käsite pyritään purkamaan sekä problematisoimaan. Feministisille teorioille ominaista on myös olemassa olevien teorioiden lainaaminen ja muokkaaminen omaan käyttöön.⁴ Näin on tehnyt esimerkiksi Judith Halberstam queer -käsitteelle. Sukupuolen purkaminen sekä

⁴ Anttonen & Lempiäinen & Liljeström 2000, 14–15.

problematisointi tapahtuu muun muassa nostamalla oletetusti sukupuolineutraalista tekstistä sukupuoli ja siihen liitetyt asenteet esiin.

Metodologiassa on kyse siitä, miten tieto on tuotettu. Tieto ja valta ovat toisistaan erottamattomat. Esimerkiksi tutkimuksen tekijällä on valta päättää, mitä asioita hän pitää olennaisena esittää tutkimuksessaan. Metodologisesti tämä tutkielma sijoittuu feministisen metodologian alueelle. Feministinen metodologia puolestaan pureutuu erityisesti siihen, miten tieto tuotetaan ihmisten välisissä suhteissa sekä tietyn kulttuurin sisällä. Sen mukaan tiedon tuottaminen on riippuvaista myös yhteiskunnan taloudellisista järjestyksistä sekä menetelmien sukupuolittuneisuudesta. Feministisen metodologian teoreettisella kentällä käydään keskustelua siitä, miten teorit, tutkimusaiheet tai kirjoitustyylit valikoituvat tutkimukseen ja mitkä tekijät näihin valintoihin vaikuttavat. Mitä tiedetään, on aina riippuvaista ajasta, paikasta ja heistä, jotka tiedon tuottamiseen osallistuvat.⁵ Feministisen metodologian tehtävä on kyseenalaistaa usein ”luonnollistettuja” totuuksia esimerkiksi sukupuolesta tai seksuaalisuudesta ja tutkia tiedon ja vallan vuorovaikutuksia. Sukupuoli ja seksuaalisuus ovat aina läsnä tiedossa, vaikkakin usein piilotettuina. Feministisen tutkimuksen tehtävä on nostaa nämä piilotetut rakenteet esiin ja tarkastella niitä. Esimerkikkinä voisi käyttää *Armon varassa* -näytelmää. Yhdessä kohtauksessa päähenkilö Mirjamin monologin lauseet paljastavat päähenkilön heteroseksuaalisuuden. Tästä esimerkistä paljastuu esimerkiksi myös se, että päähenkilö on seksuaalisesti aktiivinen.

Mirjami: --- Mulla oli tummanvihreet nahkahousut, joissa kiemurteli käärmeennahkakuviot ja tosi avo-kaula-aukkinen paita ja pidin silmäpeliä yhen minua huomattavasti vanhemman hevurumpalin kanssa kirkossa koko kaavan

⁵ Liljeström 2004, 9–11

ajan. Minä kävelin sen perässä viemään niitä kukkia arkulle ja nipistin sitä reiestä ihan ohimennen. Myöhemmin me alettiin olemaan yhdessä. Sillä oli akne ja pieni pippeli ja minä kyllästyin aika nopeesti. ---

(Lyytikäinen Anna-Elina, *Armon varassa*, Mirjami ⁶)

1.1 Käsitteet heteronormatiivisuudesta naismaskuliinisuuteen

Heteronormatiivisuuden ja naismaskuliinisuuden käsitteiden lisäksi on tärkeää tuntea sitä teoreettista ja käsitteellistä taustaa, jota vasten tätä työtä kirjoitan ja ajattelen. Yhdeksi tärkeimmistä tutkimus- ja teoriasuuntauksista on noussut queer-tutkimus. Judith Butlerin, Judith Halberstamin sekä Lasse Kekin opastamana queer- tai pervotutkimus auttaa avaamaan näitä näytelmiä erilaisesta näkökulmasta käsin. En siis käytä työssäni perinteisiä teatterintutkimuksen menetelmiä vaan katson näytelmätekstejä sekä esityksiä naistutkimuksen lähtökohdista. Toisin sanoen kohdistan queer-katseen näyttämölle ja luen tekstejä vastakarvaan etsien merkkejä heteronormatiivisuutta vastustavista hahmoista.

Heteronormatiivisuudella tarkoitetaan niitä yhteiskunnan ja kulttuurin rakenteita, jotka saavat heteroseksuaalisuuden ja heteroseksuaalisen halun näyttämään luonnollisilta. Heteroseksuaalisuus vaikuttaa myös sen seurauksena ainoalta oikealta tavalta olla ja elää. Heteronormatiivisuus luonnollistaa myös heteroseksuaalisen feminiinisuuden sekä maskuliinisuuden piirteet.⁷ Nämä piirteet luonnollistamalla se samalla myös epäluonnollistaa eli tekee epänormaaleiksi toisenlaiset olemisen tavat. Esimerkiksi Jukka Lehtonen teoksessaan

⁶ Anna-Elina Lyytikäisen *Armon varassa* näytelmän kohtaukset on ainoastaan nimetty.

⁷ Lehtonen 2003, 29–32

Seksuaalisuus ja sukupuoli koulussa (2003) kirjoittaa heteronormatiivisuudesta, jota ylläpidetään muun muassa koulun käytännöissä. Näitä käytäntöjä on muun muassa seksuaalikasvatuksessa ja lisääntymisopissa sekä sukupuolet eriyttävässä käsityö- ja liikuntakasvatuksessa.⁸ Heteronormatiivisuus lävistää myös yhteiskunnalliset instituutiot, kuten pankin, jossa on omat rahoitusratkaisut heteropariskunnille.

Tutkija Arto Jokisen mukaan ”maskuliinisuuksia ja feminiinisyksiä tuotetaan yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa rakenteissa”⁹. Leena-Maija Rossi tulee tutkimuksessaan mainonnan luonteesta samaan tulokseen. Mainonta tuottaa ja uusintaa sukupuolia¹⁰ ja mainonnan visuaalisuuden lainalaisuudet pätevät myös teatteriesityksessä. Teatteri on voimakkaasti yhteiskuntaan sidoksissa oleva kulttuurinen rakenne, jonka representaatioissa näitä kategorioita myös tuotetaan.

Myös heteroseksuaalisuus on sisäisesti normitettu. Leena-Maija Rossi pohtii *Heterotehtaassa* heteroseksuaalisuuden sisäistä normia, jonka mukaan esimerkiksi vanhemman naisen ja nuoremman miehen heteroseksuaalinen suhde ei ole niin sallittu kuin jokin toinen heteroseksuaalinen suhde. Toinen ”epänormaali” heteroseksuaalisuuden esitys olisi kieltäytyminen lisääntymisestä.¹¹ Etsin aineistosta myös näitä ja muita normatiivisen heteroseksuaalisuuden esityksiä vastustavia merkkejä.

Monitahoisen ja määrittelyjä pakenevan queer-tutkimuksen selvennys lienee paikallaan tässä kohdassa. Anna-Mari Vänskä määrittelee queerin ”teoretisoinnin tavaksi, joka tutkii subjektiutta suhteessa ei-normatiivisiin seksuaalisiin käytäntöihin ja identiteetteihin. Queer on myös asenne:

⁸ Lehtonen 2003
⁹ Jokinen 2003, 13
¹⁰ Rossi 2003, 23
¹¹ Rossi 2003, 120

se purkaa homo- ja lesboidentiteettejä ja pitää heterouttakin historiallisesti rakentuneena seksuaalisuutena¹². Toisin sanoen queer siis kiinnittyy sukupuolen ja seksuaalisuuden tutkimukseen. Se kritisoi heteronormatiivisuutta, kuten myös seksuaalisuuden kautta yhtenäiseksi miellettyjä identiteettejä. Queer-ajatteluun liittyy sukupuolen ja seksuaalisuuden norminvastaisuus, toisintekeminen ja toisin toistaminen. Queer-teorian ja -tutkimuksen alkujuuret liitetään usein Judith Butleriin. Butler kritisoi teoksessaan *Hankala sukupuoli* (2006) heteronormatiivisuuden tuottamista. Luonnollistamalla sukupuoli biologiseksi ja siitä seuraavaksi sosiaalisesti sukupuoleksi, luodaan heteroseksuaalinen järjestys ainoaksi oikeaksi seksuaalisuuden tilaksi.¹³ Butler kritisoi myös käsitystä yhtenäisestä, muuttumattomasta, alkuperäisestä identiteetistä. Hän määrittelee identiteetin ulkoapäin tulevien käytäntöjen sääntelemäksi. Identiteetin yhtenäisyyttä luovat Butlerin mukaan kulttuurisesti sekä sosiaalisesti luodut normit, joita ylläpidetään ympäröivässä yhteiskunnassa erilaisilla säännöillä.¹⁴

Queer -kirjallisuudentutkimus tarkastelee kriittisesti kirjallisuuden tuottamaa heteronormatiivisuutta sekä tarttuu oletetusti heteroseksuaalisen kirjallisuuden queer-mahdollisuuksiin.¹⁵ Teen saman näille kolmelle kotimaiselle näytelmälle. Tarkastelen näytelmävalintojen tuottamaa heteronormatiivisuutta, sekä tartun näiden oletetusti heteroseksuaalisten näytelmien queer-mahdollisuuksiin. Queer-lukutapa voi olla myös piiloisen lukemista näkyväksi. Toisin sanoen se on katseen kääntämistä siihen, mikä on poissaolevaa. Voimme nähdä poissaolevan pohtimalla sitä, mitä joku hahmoista ei ole. Tätä lukutapaa kutsutaan vastakarvaan lukemiseksi tai pervouttamiseksi. Pervouttamista voidaan käyttää

¹² Vänskä 2006, 32

¹³ Butler 2006, 76–77

¹⁴ Butler 2006, 68–69

¹⁵ Kekki 2004, 45

esimerkiksi kuvien tutkimukseen. Tarkastelemalla vaikkapa mainoskuvia voimme katsoa, minkälaisia representaatioita maailmasta ja ihmisistä meille on valittu edustamaan esimerkiksi naista tai miestä. Siirtämällä (queer-) katseen poissaolevaan eli siihen, mitä kuvaan edustamaan valittu henkilö ei ole, näemme itse asiassa paljon enemmän siitä maailmasta, jota kuvan valintaan vaikuttavat tahot edustavat. Ajatelkaamme esimerkiksi kuvaa joka voisi löytyä farkkumainoksesta. Siinä poseeraa hoikka nainen tietyn merkkiset farkut jalassaan. Katsomme kuvaa ja listaamme asioita, joita kuvan nainen ei ole. Hän ei ole vanha, ruma, lihava, tummaihoisen, köyhä, vammaisen. Kiinnittämällä huomion kaikkeen siihen, mikä on kuvassa poissaolevaa, me ikään kuin queeritamme eli pervoutamme kuvan. Tällä tavalla teemme näkyväksi sen, mikä on kuvan epänormatiivista aluetta, toisin sanoen queeria.

Arto Jokinen määrittelee maskuliinisuuden henkilön persoonallisuuteen ja ruumiiseen liitettäviksi piirteiksi sekä erilaisten ominaisuuksien ideaaliksi, joita yritetään tavoitella muun muassa kilpailun kautta¹⁶. Näitä maskuliinisuuden liitettäviä ominaisuuksia ovat esimerkiksi toiminnallisuus, fyysinen voima tai jopa väkivalta¹⁷. Maskuliinisuus ja feminiinisyys ovat näin ollen yksilöiden tavoittamattomissa olevia ideaalituloja. Kukaan ihminen ei ole puhtaasti maskuliininen tai feminiininen, vaan kaikilla on näistä kategorioista erilaisia piirteitä erilaisissa suhteissa.

Judith Halberstam on tutkinut naismaskuliinisuutta ja hänen mukaansa maskuliinisuuden ei pitäisi palautua miehen kehoon¹⁸. Naismaskuliinisuus ymmärretään usein heteronormatiivisissa

¹⁶ Jokinen 2003, 9–10

¹⁷ Jokinen 2003, 8

¹⁸ Halberstam 1998, 1

kulttuureissa merkinä epäonnistuneesta identifikaatiosta¹⁹. Judith Halberstam kritisoi teoksessaan *Female Masculinity* (1998) maskuliinisuuden tutkijoita, jotka edelleen liittävät maskuliinisuuden miehen kehoon sekä käyttävät sitä synonyyminä miehuuden kanssa ja unohtavat maskuliinisuutta tuottavat naiset²⁰. Halberstam kuitenkin muistuttaa, ettei naismaskuliinisuus ole välttämättä vastakkainen feminiinisuuden kanssa. Se ei myöskään ole sama asia kuin mieskehon tuottama maskuliinisuus.²¹ Arto Jokinen painottaa, että maskuliinisuus ja feminiinisyys ymmärretään usein toistensa vastakohtina ja tärkeää on, ettei maskuliinisuus sisällä piirteitä feminiinisydestä²². Naisten tuottama maskuliinisuus ei ole näin ankaraa, vaan päinvastoin. Mainoksia tutkinut Leena-Maija Rossi määrittelee naismaskuliinisuuden representaatioiden olevan ”esityksiä, joissa feminiinisuuden ja maskuliinisuuden merkit sekoittuvat hyvin eksplisiittisesti ja joissa maskuliinisuus saattaa näyttytyä naisruumiin eleissä, tilassa toimimisessa ja vaatetuksessa feminiinisyttä painokkaampana”²³. Yhteiskunta hyväksyy jäsenekseen varmasti helpommin naisen, joka tuottaa ainakin osittain feminiinisyttä pelkän maskuliinisuuden sijaan. Naisten tuottama maskuliinisuus jätetään kuitenkin usein huomioimatta esimerkiksi tutkimuksissa²⁴.

Miten maskuliinisuus sitten eroaa naismaskuliinisuudesta? Miksi emme voi vain puhua maskuliinisista naisista tai ylipäänsä vain maskuliinisuudesta? Halberstam toteaa, että naismaskuliinisuutta on tutkittu hyvin vähän. Teoksessaan *Female Masculinity* hän yrittää luoda mallin naismaskuliinisuudesta. Tämä malli ei kuitenkaan yritä alistaa maskuliinista valtaa tai asetu sille vastakkaiseksi. Tärkeäksi seikaksi muodostuu välinpitämättömyyden omaksuminen.

¹⁹ Halberstam 1998, 9

²⁰ Halberstam 1998, 13

²¹ Halberstam 1998, 29

²² Jokinen 2003, 8

²³ Rossi 2003, 62

²⁴ Halberstam 1998, 2.

Naismaskuliinisuus ei välitä perinteisistä maskuliinisuuksista eikä perinteisistä valta-asetelmista.²⁵ Toisin sanoen naisen kehossa yhdistyvät feminiinisyys ja maskuliinisuus. Tämän naiskehon niin sanottu asenne luo naismaskuliinisuuden. Naismaskuliinisessa kehossa maskuliinisuus ei ole eikä yritä olla arvohierarkiassa ylempänä feminiinisyteen nähden. Tässä kehossa ei myöskään maskuliinisuutta yritetä peittää. Feminiinisyys ja maskuliinisuus ovat tasa-arvoisia luoden uuden kategorian, naismaskuliinisuuden. On kulunut yli kymmenen vuotta *Female Masculinity* julkaisusta ja se on silti edelleen yksi harvoja naismaskuliinisuutta käsitteleviä teoksia. Myös tämä osaltaan todistaa sen, että naismaskuliinisuus jätetään huomiotta tai se on vaikeaa aluetta hahmottaa.

Tätä tutkielmaa ajatellen naismaskuliinisuus nousee käsitteenä tärkeäksi. Se myös aiheuttaa ongelmia, kuten esimerkiksi, kuinka tutkia miehen kehoa naismaskuliinisena? Käsite täytyy todellakin erottaa kehon biologiasta. Jos ajattelemme biologiselta sukupuoleltaan miehen anatomian omaavaa kehoa, jossa feminiinisyys ja maskuliinisuus sekoittuvat eksplisiittisesti eivätkä nämä kategoriat asetu vastakkain tai hierarkkisesti, voi tällöin miehenkin keho olla naismaskuliininen. Katsomme ainoastaan kehoa unohtaen sen, mitä se on kaiken aikaisemmin oppimamme mukaan.

²⁵ Halberstam 1998, 9.

2. Prologi - Teatteri välitilana eli teoreettiset lähtökohdat

Tärkeä tausta-ajatus tälle työlle on ajatus teatterista välitilana. Teatteria välitilana on tutkinut saksalainen tutkija Erika Fischer-Lichte. Kotimaisessa tutkimuksessa ajatusta ovat peilanneet suomalaisen teatterikenttään muun muassa Pentti Paavolainen sekä Hanna Suutela. Heidän työnsä kautta olen tutustunut myös ajatukseen teatterillisista formaatioista. Bruce A. McConachie on tutkinut melodraamaa amerikkalaisilla näyttämöillä vuosina 1820 – 1870. McConachien kirjoittaa teoksensa *Melodramatic Formations. American Theatre & Society 1820–1870* (1992) johdannossa teatterillisista formaatioista, jotka ovat esitysten ja yleisön välisiä ja niitä muovaavia suhteita. Yleisöt muovaavat esityksiä ja esitykset yleisöjään ajan kuluessa.²⁶ Tutkimuksessaan naisnäyttelijöistä suomenkielisen teatterina alkuketkinä Hanna Suutela esittelee myös McConachien ajatuksen. Suutelan mukaan ”[t]eatterin tehtävä on vahvistaa tai purkaa yleisön näkemyksiä itsestään tai maailmasta”.²⁷ Toisin sanoen yleisö neuvottelee omasta identiteetistään ja maailmankuvastaan katsoessaan esitystä.

Teatterillinen formaatio ei ole esitystyyppi tai pelkkä yleisön suosikkilaji vaan teatterin ja sen yleisön välinen keskusteluyhteys. Sen ytimessä on tarina, jonka yleisö haluaa nähdä toistuvasti – tarina, joka on yleisönsä myötä sidoksissa tiettyyn historialliseen aikakauteen.²⁸

Jos esitys on saavuttanut suuren yleisön suosion, voidaan sen olettaa edustavan sellaista maailman- tai ajankuvaa, jonka yleisö hyväksyy. Pelkkä ohjelmistolista ei esimerkiksi kerro, mitkä näytelmistä ovat olleet suosittuja ja mitä niistä on esitetty vain yhden näytäntökauden

²⁶ McConachie 1992, 10–11.

²⁷ Suutela 2005, 25.

²⁸ Suutela 2005, 25.

verran tyhjille saleille. Jos kuitenkin voidaan havaita toistuvia tarinoita kuluneen viiden vuoden ajalta, se varmasti antaa suuntaa tietynlaisesta teatterillisestä formaatiosta. Tuntemalla näytelmien sisältö voidaan ainakin poimia ne tarinat, jotka joko tuottavat heteronormatiivisuutta tai siitä poikkeavia luentoja maailmasta.

Teoksensa *History of European Drama and Theatre* (2002) johdannossa Erika Fischer-Lichte käsittelee teatteria liminaalisena tilana eli välitilana. Fischer-Lichten mukaan teatteri on paikka, jossa identiteettejä luodaan tai ne muuttuvat²⁹. Muuttumisen riitit (rites de passage) määrittelevät kriisejä elämässämme ja vaativat, että varistamme vanhat identiteettimme uusien vuoksi. Toisin sanoen nämä riitit ovat kulkuja yhdenlaisesta elämästä toiseen, kuten esimerkiksi häät, raskaus tai ammattiin valmistuminen. Riitti itsessään on jaettu kolmeen osaan, jossa erkaannutaan normaalista elämäntilanteesta, käydään läpi varsinainen muutoksen vaihe ja sen jälkeen uuden identiteetin haltija voi integroitua yhteisöön.³⁰

Rituaali, jollaisena Fischer-Lichte teatteriesityksen käsittää, on niin sanottu välitila, jonka aikana ihmisen asenne tai ajattelutapa muuttuu yhdestä toiseksi. Fischer-Lichten mukaan teatterissa muuttumisen kohteena ei olekaan näyttelijä vaan katsoja³¹. Katsojat ikään kuin erotetaan heidän arkisesta elämästään, esityksen ollessa muutoksen vaihe. Teatteriesityksen jälkeen on uudelleen liittymisen tai integroitumisen vaihe, jolloin uutta identiteettiä voidaan kokeilla.³² Näin tulee esiin teatterin mahdollisuus maailmankatsomuksen muuttajana. Jos teatteriesitys onnistuu tarjoamaan katsojilleen uudenlaisen näkökulman, esimerkiksi heteronormatiivisuudesta poikkeavan tarinan, se saattaa onnistua laajentamaan yleisön identiteettivalikkoa ja sitä mukaa asenteita ja

²⁹ Fischer-Lichte 2002, 2

³⁰ Fischer-Lichte 2002, 66

³¹ Fischer-Lichte 2002, 4

³² Fischer-Lichte 2002, 70

elämäkatsomusta. Fischer-Lichte haluaa kuitenkin painottaa, ettei teatterissa käyminen muuta jokaisen yksittäisen katsojan identiteettiä.

Tämän tutkielman taustalla oleva ajatus näin ollen on, että tutkimuksen kohteena olevat teatteriesitykset tarjoavat katsojilleen uudenlaisen identiteettivalikon. Kun lavalla nähdään Marja-Terttu Zeppelin, Mirjami tai muita näytelmien henkilöitä, katsojat näkevät erilaisia representaatioita naisista, naismaskuliinisuuksista, tai ylipäänsä sukupuolesta. Esityksen jälkeen katsojan maailmankuva saattaa olla muuttunut ja siihen vaikuttaa usein esityksen tapahtumat ja henkilöt. Erittäin tärkeää on, miten henkilöihin suhtaudutaan. Esimerkiksi homoille käy lähes aina näytelmissä huonosti. Katsojan voi tällöin tuskin olettaa ottavan homoidentiteetin vastaan tai osaksi omaa maailmankuvaansa kovinkaan positiivisin mielin. Jos queer-hahmot, naismaskuliiniset ja ei-heteroseksuaaliset hahmot suljetaan aina normin ulkopuolelle ja heille käy huonosti tai he saavat rangaistuksen, ei teatteri onnistu laajentamaan identiteettivalikkoaan, heteronormin horjuttamisesta puhumattakaan. Huolimatta siitä kuinka paljon näitä hahmoja lavoilla nähtäisiin, on tärkeintä se, kuinka heitä representoidaan. Homoseksuaalinen tai queer-hahmo hyväksyttynä tai normaalina yhteisön jäsenenä vaikuttaa vastaanottoon varmasti aivan toisella tavalla, kuin vihattu ja hyljeksitty homo. Yhtäläillä erilainen vaikutus on homoseksuaalilla, jonka homoutta korostetaan ja esitetään kliseisen stereotyyppisesti. Puhumattakaan naismaskuliinisesta hahmosta, jonka maskuliinisuutta arvostellaan eikä hyväksytä vaan yritetään saada arvostamaan joko feminiinisyttä tai maskuliinisuutta ylitse muiden, tietenkin biologisesta sukupuolesta riippuen.

Teatterillisissa formaatioissa yleisöt muovaavat teattereiden ohjelmistoja. Yleisö käy katsomassa niitä näytelmiä, joiden ajatusmaailma sopii heille itselleen tai he kenties löytävät niistä jonkin

uuden maailmankuvan tai näkökulman. Etenkin Leea Klemolan *Kokkola* on ollut erittäin suosittu näytelmä Tampereen Teatterissa, joten voidaan ajatella yleisön muovanneen Tampereen Teatterin ohjelmistoa itselleen sopivaksi. Tästä voi päätellä yleisön kaivanneen hienon näytelmän lisäksi myös erilaisia representaatioita sukupuolesta ja etenkin naismaskuliinisuutta julkisuuteen. Tarkastelemalla teattereiden kokonaisia ohjelmistoja ja vertaamalla niitä toisten teattereiden ohjelmistoihin voimme selvittää esimerkiksi eri aikakausien ja eri paikkakuntien mieltymyksiä. Perusteellinen tutkimus selvittää myös sen, minkälainen yhteisö ja yhteiskunta sekä kulttuuri näihin ohjelmistovalintoihin on vaikuttamassa.

2.1 Sukupuolen performatiivisuuden ja naismaskuliinisuuden

teoriat

Teoksessaan *Hankala sukupuoli* Judith Butler aloittaa biologisen ja sosiaalisen sukupuolen kategorioiden purkamisen. Butler ajattelee, ettei sosiaalisen sukupuolen tarvitse olla sidonnainen biologiseen. Vaikka biologisia sukupuolia ajateltaisiinkin olevan vain kaksi, se ei tarkoita, että myös sosiaalisia sukupuolia olisi vain kaksi. Hän myös kyseenalaistaa termin ”biologinen sukupuoli” ja kysyy mitä biologinen ylipäätään tarkoittaa, hormonaalista vai esimerkiksi kromosomeista syntynyttä kehoa?³³ Ajattelemalla biologisen sukupuolen sekä niistä aiheutuvan sosiaalisen sukupuolen kategorioita ajaudutaan väistämättä myös heteroseksuaaliseen ajatusmaailmaan. Mikäli biologisia sukupuolia on vain kaksi ja niiden sosiaaliset ilmentymät

³³ Butler 2006, 54–55

myös seurausta näistä kahdesta ”alkuperäisestä”, niin näiden kahden sukupuolen välinen halu palautuu aina heteroseksuaaliseen ollen joko sen mukainen tai sen vastainen.

Sukupuolitetun ruumiin performatiivisuus tarkoittaa, että sillä ei ole mitään ontologista, olemiseen liittyvää statusta irrallaan niistä monenlaisista teoista, jotka muodostavat sen todellisuuden. --- Toisin sanoen teot ja eleet, artikuloitut ja toteutetut halut luovat illuusion sisäisestä ja järjestäytyneestä sukupuoliytimestä.³⁴

Butler kirjoittaa, että sukupuoli tehdään eleiden ja toiston avulla. Se ei siis palaudu mihinkään alkuperäiseen ytimeen vaan ympäröivästä maailmasta omaksutut eleet muodostuvat meidän sukupuoleksemme. Toisin sanoen me emme ole naisia tai miehiä siitä syystä, minkälainen keho ja sukupuolielimet meillä on. Sukupuoli tehdään eleiden toiston kautta. Tästä johtuen miehen kehossa oleva yksilö voi toistaa sukupuoltaan feminiinisesti tai naisen kehossa oleva yksilö voi taas toistaa omaa sukupuoltaan maskuliinisesti. Feminiinisellä ja maskuliinisella tarkoitan yleisesti näihin käsitteisiin liitettyjä piirteitä. Usein kuitenkin ajatellaan esimerkiksi feminiinisesti sukupuoltaan toistavan miehen toistavan sitä ”väärin” ja normin vastaisesti. Tämän tutkielman tarkastelun alaiset hahmot toistavat sukupuoltaan ainakin osittain normin vastaisesti. Kiinnostavaa on tarkastella pitääkö heidän ympäristönsä näitä eleitä väärintoistettuina vai ei.

Amerikkalainen queer-tutkija Judith Halberstam määrittelee queerin ”*ei-normatiiviseksi logiikaksi sekä yhteisöiksi, seksuaalisiksi identiteeteiksi, ruumiillisuuksiksi ja toimintoiksi tilassa ja ajassa*”.³⁵ Käytän käsitettä ”queer” hyvin samalla tavoin. En siis käytä sitä ainoastaan kuvaamaan poikkeamaa seksuaalisessa mielessä, vaan myös sukupuolen ja heteronormia

³⁴ Butler 2006, 229

³⁵ Halberstam 2005, 6

vastustavan elämäntavan puitteissa. Halberstam käyttääkin käsitettä queer-subjekti kuvaamaan henkilöä, joka elää, käyttäytyy tai toistaa sukupuoltaan heteronormin vastaisesti.

Judith Halberstam kirjoittaa teoksessaan *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005) queer -ajasta ja queer -tilasta vastakohtina heteroajalle ja heterotilalle. Queerissa aika ja tila muodostuvat erilaisiksi, kuin heteronormatiivisessa yhteiskunnassa ja sen instituutioissa. Heteroaikaa määrittelee lisääntyminen ja lisääntymisen myötä aika jaksotetaan niin sanotun naisen biologisen kellon ja tiukkojen porvarillisten arvojen mukaan³⁶. Queer-kulttuurin jäsenet voivat ainakin osittain jäsentää elämänsä ajan ja tilan suhteen eri tavoin, kuin heterokulttuurin jäsenet. Queer-tila on Halberstamin mukaan termi niille tiloille, jotka mahdollistavat queer-ihmisten elämisen queer-ajan mukaan.³⁷ Heteroaika voidaan siis käsittää lineaariseksi ja queer-aika sykliseksi tavaksi määrittää tai ajatella aikaa.

Heteronormin mukainen elämä usein muodostuu tai sen oletetaan muodostuvan eräänlaiseksi jatkumoksi syntymästä erilaisten aikuistumisriittien kautta avioliittoon ja lisääntymiseen.³⁸ Heteronormatiivisuuteen kuuluu siis heteroseksuaalisuuden lisäksi oletus parisuhteesta ja lisääntymisestä. Myös ei-heteroseksuaaliset ihmiset voivat noudattaa heteronormatiivista elämäntapaa ja aikajatkumoa muodostaen parisuhteen, menemällä naimisiin ja hankkimalla lapsia. Näin ollen ei ole aina itsestään selvää, että pelkästään ei-heteroseksuaalisuus problematisoi heteronormatiivisuutta.

³⁶ Halberstam 2005, 5

³⁷ Halberstam 2005, 6

³⁸ Halberstam 2005, 1–2

Heteronormin vastustaminen voi tapahtua myös täysin seksuaalikategorioiden ulkopuolella. Nainen ilman parisuhdetta ja lapsia pätee tähän. Tämän lisäksi voidaan ajatella, että pariskunta ilman lapsia vastustaa tietyiltä osin heteronormatiivisuuden vaatimuksia. Kategoriaan kuuluvat myös esimerkiksi heterot, jotka ovat parisuhteessa, mutta eivät asu yhdessä tai monta lyhyttä suhdetta kokeneet ihmiset. Perheet, joissa on enemmän tai vähemmän kuin kaksi vanhempaa kuuluvat ehdottomasti samaan linjaan. On siis monta erilaista tapaa muodostaa aikajana, mutta yhteiskunta tunnustaa vain yhden tavan toimia oikeaksi.

2.2 Naismaskuliinisuus ja queerit subjektit

Naismaskuliinisuudessa yhdistyvät kehon tasolla feminiiniset ja maskuliiniset eleet, jotka eivät ole keskenään arvohierarkkisessa järjestyksessä. Kehon eleet muodostuvat kehon fysiikasta, mutta myös käyttäytymisestä ja liikkeistä. Toisin sanoen maskuliinisen näköinen naisen keho on naismaskuliininen, mutta myös feminiiniseksi ulkomuodoltaan mielletty keho, voi olla toistaa maskuliinisia eleitä päätyen näin naismaskuliiniseen kategoriaan. Maskuliiniset eleet voivat olla fyysisiä eleitä kuten esimerkiksi kehon tapa istua tai käyttää voimaa, mutta myös puhetapa voidaan mieltää maskuliiniseksi eleeksi. Itse kehon ei siis tarvitse ulospäin antaa merkkiä maskuliinisuudesta.

Tässä tutkielmassa naismaskuliinisuutta voi katsoa useilla tavoilla. Ensinnäkin käytössä on draaman taso, johon hahmot ja hahmojen repliikit on kirjoitettu. Käyttäen queer-kirjallisuudentutkimusta apunani luen näitä näytelmätekstejä ja etsin niistä merkkejä

naismaskuliinisuuksista. Toinen taso on esityksen taso, jossa varsinaiset kehot lihallistavat nämä hahmot näyttämölle. Tässä apunani on Tampereen Teatterissa nähtyjen esitysten esitystaltioinnit. Kolmen esityksen neljää naishahmoa näyttelee mies. Naismaskuliinisuus saa näin ollen aivan uuden, moniselitteisen ulottuvuuden.

Judith Halberstam käsittelee poikkeuksellisesti queeria myös ilman sen alkuperäistä yhteyttä eli seksuaalisuutta. Hän mainitsee käsitteen ”queer-subjekti”, jolla hän tarkoittaa ketä tahansa, joka ei elä perhe- tai lisääntymismallia noudattaen. Esimerkkinä queer-subjektista Halberstam mainitsee esimerkiksi HIV -positiiviset, huumeidit, kodittomat tai työttömät.³⁹ Nykypäivän Suomessa työttömyys ei välttämättä varsinaisesti lukeudu queeriksi, tosin jonkin asteista toiseutta sen varmasti voidaan ajatella tuottavan. Tästä samasta näkökulmasta myös Marja-Terttu Zeppelin sekä Mirjami ovat queer-subjekteja. He asettuvat perhe- ja lisääntymisajattelun ulkopuolelle näissä näytelmissä ainakin osittain. Lisäksi heidän naismaskuliinisuutensa vastustaa heteronormia, vaikka heidät heteroseksuaalisiksi on määriteltykin. Tässä pro gradu tutkielmassa käytän siis queer -käsitettä seksuaalisuutta laajemmassa merkityksessä tarkoittamaan heteronormista poikkeavaa olemusta tai elämäntapaa.

³⁹ Halberstam 2005, 10

2.3 Heteronormatiivisuus teatterissa

Teatteri on yhteiskunnan instituutio ja sen voidaan sanoa kuvastavan oman aikansa yhteiskuntaa. Se mitä teatterissa esitetään ja miten esitetään, kertoo teatteria ympäröivästä kulttuurista, paikasta sekä ajasta. Nykyteatterissa esitetään näytelmiä, jotka kertovat ihmisistä ja ihmisyydestä sen kaikessa kirjossaan. Harva asia on näyttämöllä tabu. Ei ole siis harvinaista, että joku näytelmien roolihahmoista on homo, yksielävä nainen tai lapseton pariskunta. Voimme jaotella teatteriohjelmistoista näytelmät esimerkiksi kolmeen erilaiseen kategoriaan, joita ovat heteronormatiivisuutta tuottavat, ei-heteroseksuaalisuutta käsittelevät sekä queerit näytelmät. Heteronormatiivisuutta tuottavat näytelmät asettavat henkilöilleen tavoitteekseen joko hakea heteroparisuhdetta tai pysyä siinä ilman kyseenalaistusta tai sen mahdollisuutta. Ei-heteroseksuaalisuutta käsittelevät näytelmät esittävät näytelmässä homoseksuaalisia ihmisiä tai antavat katsojalle selvästi sen tulkinnan mahdollisuuden. Tähän kategoriaan voimme laskea myös näytelmät, jotka eivät esitä heteroparisuhdetta tai sen tavoittelua näytelmän päämääränä. Queerpositioita käsittelevät näytelmät puolestaan esimerkiksi esittävät naisen selvästi feminiinisestä heteronaisesta poikkeavana.

Usein näytelmien maailma on edelleen heteronormatiivinen. Se suuri kehys, jota vasten nämä ihmiset tai hahmot ovat jotain. Ne joko asettuvat sen kehyksen sisään tai jäävät sen ulkopuolelle. Vaikka näytelmissä nähdään heteronormatiivisuudesta poikkeavia hahmoja, on niillä suuret paineet siirtyä takaisin paikalleen. Esimerkiksi äidit, jotka poikkeavat perinteisesti äideille mielletystä piirteistä, esimerkiksi hoivasta, saavat rangaistuksen. Homoseksuaaliset hahmot

pidetään visusti normin ulkopuolella, vaikka heihin olisi suvaitsevaisesti suhtauduttukin. Työssäni pohdin onnistutaanko heteronormia millään keinoilla horjuttamaan tai kenties jopa häivyttämään koko heteronormatiivisuuden vaade.

Aineistoksi tähän pro gradu tutkielmaan on valikoitunut näytelmiä, jotka jollain tavalla horjuttivat heteronormia. Klemoloiden näytelmät sisältävät ei-heteroseksuaaleja sekä ne kuuluvat ehdottomasti queer-positioita käsitteleviin näytelmiin. Lyytikäisen *Armon varassa* onkin monimutkaisempi näytelmä asetettavaksi mihinkään näistä kategorioista. Ensilukemalta se asettuu heteronormatiivisuutta tuottavaksi näytelmäksi, mutta tarkemmin katsottuna se esittää myös queerin subjektin päähenkilössään. Teatterin heteronormatiivisuuden ensivaikutelma horjuu ainakin tämän näytelmän kohdalla. Samankaltaisia normipoikkeamia saattaisi tarkemmalla analyysillä ja tarkastelulla löytyä siis monesta muustakin näytelmästä. Se ei välttämättä kuitenkaan riitä horjuttamaan teatterin heteronormatiivisuutta. Jos normipoikkeamat ovat koko ajan puolustusasemissa tai niitä yritetään muokata takaisin normien siistittyyn joukkoon, ei normi oikeastaan loppujen lopuksi horju tai laajene. Tarvitsemme riittävän radikaaleja hahmoja, jotta jotain tapahtuisi. Seuraavassa kappaleessa sukellan syvemmälle aineistooni eli Leea ja Klaus Klemolan sekä Anna-Elina Lyytikäisen näytelmiin *Kokkola*, *Kohti kylmempää*, *New Karleby* sekä *Armon varassa*. Näissä näytelmissä normit horjuvat ja rajat liikkuvat ronskisti.

3. I näytös – Armon varassa

Tämän työn alusta saakka Lyytikäisen *Armon varassa* -näytelmän pitäminen mukana on tuntunut hankalalta ja epäsuhtaiselta. Tasapainottomuus johtuu tietysti myös siitä syystä, että tämä on vain yksi näytelmä ja siihen vertautuu kolme näytelmää. Näytelmän mukaan ottamiselle on myös perustelunsa. Halusin pohtia niitä eroja, joita naismaskuliinisuudelle tai ylipäänsä kategorioille feminiinisyys – maskuliinisuus aiheutuu, kun näyttelijöiden ja roolien väliset sukupuolet on etukäteen mietitty. Alun perinkään en halunnut tästä työstä pelkästään Leea ja Klaus Klemoloiden trilogian tutkimusta, vaan laajempaa kokonaisuutta naismaskuliinisuudesta ja sen kyvystä horjuttaa heteronormatiivisuutta. Tämä kappale käsittelee Anna-Elina Lyytikäisen *Armon varassa* -näytelmää ja näin ollen olen tunnustanut olevani tietoinen sen suppeudesta verrattuna tulevaan trilogian käsittelyyn.

Anna-Elina Lyytikäisen kirjoittama *Armon varassa* (2007) kertoo Mirjamin kipeän kasvutarinan. Mirjami elää perheessä, joka on suvaitsematon, ankara ja outo. Isä on seurakunnan pastori, äiti kotirouva ja pikkuveli kiltteytensä vuoksi vanhempien suosikkilapsi. Mirjami kapinoi perhettään vastaan, jonka seurauksena hänet lähestulkoon eristetään omasta perheestään. Perhe on dominoiva, julma ja epäreilu. Mirjamin kasvua varjostavat myös seksuaalisen hyväksikäytön kokemukset. Näytelmä on kuitenkin kirjoitettu komedian muotoon, jonka ansiosta lukija ja katsoja saavat hengähtää raskaiden tapahtumien ja teemojen välissä.

Armon varassa -näytelmän päähenkilö on Mirjami, vanhempiaan vastaan kapinoiva nuori nainen. Perheen isä on pappi ja äidin ammattia ei mainita. Mirjamin pikkuveli Oskari tuntuu tyytyvän kohtaloonsa vanhempien vallan alla. Näytelmä esittelee tämän perheen elämää väläyksinä yli vuosikymmenen ajalta. Ydinperheen lisäksi tapahtumiin sekaantuvat äidin äiti, äidin sisko Maikki sekä äidin veli Emppu. Vaikka näytelmä kulkee hypähdellen kohtauksesta toiseen liikkuen eri aikakausissa ilman sen suurempaa logiikkaa, jokainen kohtaus paljastaa enemmän ja enemmän henkilöiden luonteista piirteitä ja valottaa repliikkeiden avulla koko perheen historiaa. Näytelmä paljastaa perheen, jonka vanhemmat ovat vieraantuneet todellisuudesta ja käyttävät julmuutta ja väkivaltaa lapsiaan kohtaan. Erityisesti julmuuden kohteena on tytär Mirjami, sillä hän vastustaa vanhempiaan. Isä on näistä vanhemmista näkyvästi vallan käyttäjä. Myös äiti halveksii tyttärtään avoimesti ja käyttää valtaa tekeytymällä viattomaksi marttyyriksi.

Kiinnostavaksi tutkimuskohteeksi näytelmän tekee muun muassa näyttelijöiden tapa vaihtaa rooleja. Tampereen Teatterin esityksessä näyttelijät Anna-Elina Lyytikäinen sekä Mikko Nousiainen tekevät yhdessä kaikki näytelmän roolit, roolihahmon sukupuolesta riippumatta. Alun perin molempien näyttelijöiden piti olla naisia. Rooleja näytelmässä on yhteensä viisi, joista kolme on biologiselta sukupuoleltaan naisia ja kaksi on miehiä. Näin ollen roolihahmojen biologinen sukupuoli on ristikkäinen näyttelijän biologisen sukupuolen kanssa. Tässä kohdassa huomautan, että käytän jaottelua biologinen ja sosiaalinen sukupuoli asioiden helpomman käsittelyn vuoksi vaikka nämä termit ovatkin ristiriidassa butlerilaisen ja queer-ajattelun kanssa.

3.1 Naismaskuliiniset hahmot *Armon varassa* -näytelmässä

Armon varassa -näytelmän päähenkilö, Mirjami, on näytelmässä nuori nainen, mutta osassa kohtauksia myös teini-ikäinen ja lapsi. Tekstissä Mirjamin ulkonäöstä on vaihtelevia kuvauksia. Mirjamin omassa monologissa hän kertoo ystävänsä Sakun pitävän häntä rumana. Emppu-eno taas sanoo Mirjamia kauniiksi. Tätä näytelmää tarkastellessa onkin tärkeämpää kääntää katse siihen, mikä on poissaolevaa. Mirjami ei tavoittele parisuhdetta eikä mainitse omaa perhettä, jonka joskus haluaisi perustaa. Hän muuttaa pois lapsuudenkodistaan, mutta elää sen jälkeen yksin. Tämä on tietysti suomalaisessa yhteiskunnassa melko tavallista, mutta parisuhteen ajatuksen puuttuminen sysää Mirjamin ainakin hetkellisesti queer-subjektiksi. Ainoa seksuaalinen kanssakäyminen Mirjamilla näytelmän aikana on se, kun hän vapaaehtoisesti antautuu enolleen. Sama eno käytti Mirjamia lapsena seksuaalisesti hyväkseen. Mirjami yrittää kostaa, mutta koston epäonnistuttua hän heittäytyy suutelemaan enoaan. Vaikka tämä teko on heteroseksuaalinen, se on myös sukulaisuussuhteensa sekä menneisyyden tapahtumien vuoksi poikkeuksellinen ja pitää tämän hahmon normin ulkopuolella.

Mirjamin naismaskuliinisuutta ei kritisoida näytelmässä tekstin tai esityksen tasolla juuri ollenkaan. Yhdessä kohtauksessa Mirjamin isä kritisoi Mirjamin sisustamistyyliä, joka on toteutettu isän mielestä huonosti. Tämän kommentin voi lukea kritiikiksi Mirjamille, joka ei omaa feminiiniseksi miellettyä piirrettä eli sisustamistaitoa.

Isä: Kylläpäs on rumasti sisustettu! Täysin ilman minkäänlaista makua.

(Lyytikäinen Anna-Elina, *Armon varassa*, Perhe Helsingissä)

Maikki-täti on Mirjamin äidin sisko. Maikki-täti on toinen naishenkilö tässä näytelmässä, joka on Mirjamin lisäksi selkeä toimija. Näytelmän alussa Maikki on naimisissa suomenruotsalaisen miehen kanssa. Miestä ei nähdä näytelmässä. Maikki puhuu myös itse osaksi ruotsia. Maikki kuitenkin ottaa eron miehestä ja onnettomasta avioliitostaan ja toteuttaa ikuisen haaveensa ryhtyessään matkaoppaaksi. Tämä teko aiheuttaa kateutta Mirjamin äidissä. Maikki on myös ainoa, joka kohtelee Mirjamia ystävällisesti. Maikki-täti on elänyt elämänsä kotirouvana, jonka mies on pettänyt häntä nuorempien naisten kanssa. Hän on pitänyt kunniallisen vaimon rooliin kuuluvana sitä, ettei hän valita asiasta. Hän on totellut äitinsä tahtoa ja mennyt naimisiin. Tarkoituksena oli hankkia lapsia, joita aviomies ei halunnut. Maikki toteaa tämän olleen hyvä asia. Maikki vastustaa heteronormia usealla tavalla. Hän ei ole halunnut lapsia. Hän myös ottaa eron parisuhteesta ja hankkii itselleen uran. Ei tietenkään ole niin, etteikö heteronormin sisälle lukeutuisi nykyään myös työtä tekevä nainen. Kuitenkin, jos nainen valitsee miehen ja lasten sijaan pelkää työtä, hän on normipoikkeama. Maikki-täti on siis queer-subjekti. Voiko häntä kuitenkaan ajatella naismaskuliinisena hahmona? Vaikka hahmo on aktiivinen toimija ja aktiivisuus mielletään maskuliiniseksi piirteeksi, jää Maikin maskuliinisuus hyvin ohueksi. Tekstin tasolla hahmolle ei ole kirjoitettu kovinkaan maskuliinista roolia.

Anna-Elina Lyytikäisen haastattelun pohjalta pohdinnan keskiöön nousee myös tarinan äiti. Lyytikäinen sanoo, että oikeastaan äiti on feminiinisestä ulkonäöstään sekä puhe- ja käytöstavoistaan huolimatta nainen täynnä maskuliiniseksi miellettyjä piirteitä. Äiti on vallankäyttävä. Hän ohjailee ajoittain muiden mielipiteitä haluamaansa suuntaan, manipuloi ja käyttää omaa asemaansa hyväkseen. Hän on marttyyri, joka syyllistää tyttärtään herkeämättä. Tekijä itse pitää lähtökohtana hahmolle tunnistettavaa suomalaista naistyyppiä. Tämä naistyyppi on Lyytikäisen mukaan näennäisesti uhrautuva ja huolehtiva, mutta pohjimmiltaan henkilön

toimintaan vaikuttavat hyötymotiiivit. Tämä nainen saattaa olla ulkokuoreltaan herkkä ja hyvin naisellinen, mutta luonteeltaan kova, säälimätön ja julma. Hän ottaa maskuliinisen luonteensa peitoksi herkän ulkokuoren.⁴⁰ Äidin julmuus paljastuu viimeistään siinä kohtauksessa, jossa hänen veljensä jää kiinni Mirjamin lapsuudenaikaisesta hyväksikäytöstä. Äiti kieltäytyy uskomasta näkemäänsä ja haluaa rangaista sen sijaan Mirjamia. *Armon varassa* -näytelmässä väkivaltaa käytetään rankaisevana tekijänä ja sen funktio on osoittaa, että kaikki valta on äidillä. Julmuus korostuu siitä syystä, että länsimaisessa kulttuurissa äitiyteen liitetyt odotukset ovat juuri samoja naiseuteen ja feminiinisyyteen liitetyjä piirteitä, joista voimakkaana on hoivavietti. *Armon varassa* -näytelmän Äidiltä puuttuu hoiva- ja suojeluvietti omaa lastaan kohtaan.

Mirjami myös itse käyttäytyy väkivaltaisesti, kun siihen tarjoutuu tilaisuus. Hän rusentaa oman isoäitinsä, kun hänet on palkattu Mammaa vahtimaan. Mirjami myös kuvittelee, että hänellä on kyky asettaa kirous toisten ihmisten päälle. Kun hänen koulutovereilleen tai tutuilleen tapahtuu ikäviä asioita, hän kuvittelee saaneensa ne aikaan.

Mirjami: --- Onneks Isä oli opettanu että jos vahingoittaa jotakuta, niin Jumala kiroaa. Olin oppinu myös, että Jumala assuu meissä jokaisessa, joten kirosin Ilonan. Ilona joutui apukouluun. Sitten sen pää alkoi paisua. ---

(Lyytikäinen Anna-Elina, *Armon varassa*, Mirjami)

Kaikesta nöyryytyksestä huolimatta Mirjami haluaa säilyttää yhteyden perheeseensä ja toivoo heidän selvittävän välinsä. Kohtalokkaalla veneretkellä Mirjami yrittää viimeiseen asti saada perheeltään ymmärrystä ja sovintoa. Sitä ei tule ja lopuksi Mirjami sekoaa ja vene kaatuu. Mirjami joutuu sairaalaan, jossa hän huijaa aluksi perhettään. Mirjami näyttelee aivokuollutta,

⁴⁰ Anna-Elina Lyytikäisen haastattelu 25.10.2010

mutta paljastaa hetken kuluttua olevansa kunnossa. Tämä aiheuttaa vanhemmissa närkästystä eivätkä he vaikuta helpottuneilta, vaikka aluksi olivat Mirjamista huolissaan.

Näytelmässä ovat myös äitiensä lannistamat pojat, Emppu-eno ja Oskari. Emppu-enolta aikoinaan kiellettiin seksuaalisuus ja naisten tapailu, sillä hänen äitinsä vakuutti tarvitsevansa poikaansa eikä tämä saisi olla muiden naisten kanssa. Osaltaan tämä seksuaalisuuden tukahduttaminen tekee Emppu-enosta hyväksikäyttäjä-hirviön. Oskarista on hyvää vauhtia tulossa äitiään nöyristelevä vanhapoika, jolla ei ole omaa tahtoa. Näytelmän kolmesta miehestä yksi on julma tyranni ja kaksi hyvin tahdotonta miestä. Varsinaiset toimijat ja oman elämänsä haltuunottajat tässä näytelmässä ovat naisia, Mirjami ja Maikki-täti.

Tampereen Teatterin esityksessä Mirjamilla on vaatetuksenaan musta, poikamainen nahkatakki. Esityksen perusteella ulkonäköä on vaikea kuvata, sillä hänen roolinsa näyttelevät kaksi hyvin erinäköistä näyttelijää. Näyttämöllä Maikkia näyttelee mies. Miehen keho, joka on lavalla välillä naisen ja toisessa hetkessä miehen roolissa. Tämä keho näyttäytyy ilman muuta maskuliinisena, mutta riittääkö se tekemään hahmosta naismaskuliinisen? Esityksessä näyttelijä Mikko Nousiainen esittää Maikki-tätiä niin sanotusti naiskarikatyyrimäisesti. Hänen äänenkorkeutensa nousee huomattavasti sekä eleet ovat liioitellun naismaisia. Lyytikäinen selittää asiaa haastattelussaan. Näyttelijöiden oli pakko tehdä Lyytikäisen mukaan jokainen roolihahmo riittävän erilaiseksi selkeillä eleillä, etteivät ne menneet katsojien mielissä sekaisin. Rooleja vaihdetaan jatkuvasti lennosta, sillä esimerkiksi näytelmän ensimmäisessä kohtauksessa on 6

roolihahmoa ja kaksi näyttelijää näyttelee ne kaikki. Repliikkejä on jokaisella hahmolla ja puhuja vaihtuu jatkuvasti.⁴¹

Mikko Nousiainen näyttelee kahden noin neljäkymmentävuotiaan naisen roolit tässä ensimmäisessä kohtauksessa. Naiset ovat kaiken lisäksi sisaruksia, Äiti ja Maikki. Roolihahmot ovat kuitenkin erilaisia ja heidät erottaa selvästi toisistaan. On hyvin ymmärrettävää, että eleet ovat tyylieltyjä, selkeitä ja karikatyyrimäisiä. Tämä näyttelijäntyöllinen seikka kuitenkin vaikuttaa hyvin paljon tulkintaan Maikki-tädin sukupuolen esittämisestä. Hahmo vaikuttaa enemmän naisparodialta tai drag-queen -hahmolta. Kaikessa tyylyttelyssään se tekee naismaskuliinisuudesta lähes tarpeettoman käsitteen tämän hahmon analysoinnissa. Mikko Nousiainen tekee kehollaan Äidistä maskuliinisen. Hahmosta tulee siten esitettynä naismaskuliininen, sillä välttämättä hahmon kirjoitetut ominaisuudet eivät yllä tähän. Hahmo on kirjoitettu noin neljäkymmentävuotiaaksi naiseksi, joka on kotiäiti. Hänen tunnusomaisimmat luonteenpiirteensä on piilotettu julmuus sekä avoin kylmyys tytärtään kohtaan. Poikansa suhteen hän on hyvin huolehtivainen ja suojeleva. Naismaskuliinisuuden ollessa feminiinisen ja maskuliinisen yhdistymistä ilman voittajaa, tämä hahmo Mikko Nousiaisen kehossa on hyvin uskottavasti naismaskuliininen. Koko asetelma on tietysti toinen, jos näyttelijä vaihtuu. Tässä tapauksessa siis keho tekee naismaskuliinisuuden.

Tämän Äidin roolin kohdalla Nousiainen näyttelee hillitymmin kuin Maikki-tädin. Hän ei muuta juurikaan ääntään eikä elehdi näyttävän naismaisesti. Nousiainen joutuu vaihtelevaan näiden kahden naisroolin välillä nopeasti. Replikoinnista ei voisi muuten päätellä kuka puhuu milloinkin. Silti tämä matalaäänisempi ja vähäeleisempi tyyli vaikuttaa myös siihen kuinka Äidin rooli

⁴¹ Anna-Elina Lyytikäisen haastattelu 25.10. 2010

tulkitaan. Julma käytös yhdistettynä matalaan ja rauhalliseen ääneen antaa viestiä erittäin harkitsevan pahantahtoisesta naisesta ja kaikki tämä yhdistyy naismaskuliinisuuteen. Feminiinisyydeksi mielletty heikkous, passiivisuus, kotirouvan rooli ja perheensä eteen kaikkensa antava naiseus sekoittuu vahvaan maskuliinisuuteen.

Äiti: On tämä elämä ollut raskasta sinun kanssasi. Kieltämättä. Jo vauvana olit vaikea. Aina itkit ja ihottuma. Koliikkivaiheen jälkeen tuli krooninen uhmäikä, kasvukivut kesti valovuosia, murrosikä ei ole ohi vieläkään ja vaihdevuodet, nekin tuli ennen aikojaan. Kyllä tässä on kestämistä. ---

(Lyytikäinen Anna-Elina, *Armon varassa*, Oskari ja Mirjami)

Kun ajattelemme naismaskuliinisuuden olevan kehon ominaisuus, voimme ajatella myös miehen kehon olevan naismaskuliininen. Etenkin, kun mies on näytelmässä naisen roolissa, jonka analysoimme naismaskuliiniseksi. Muuttuuko tämä keho takaisin maskuliiniseksi, kun se näyttölee miehen roolin? *Armon varassa* esityksessä Mikko Nousiainen tekee naisroolien lisäksi Emppu-enon. Emppu-eno on poikamies, kansanomaisemmin kutsuttuna peräkammarin poika. Hänellä ei ole koskaan varsinaisesti ollut naista ja hänet kuvataan melko riippuvaiseksi äidistään myös aikuisena. Tätä hahmoa ei voi välttämättä mieltää maskuliiniseksi ollenkaan. Emppu-eno tosin käyttää valtaa, mutta tätä valtaa hän käyttää ainoastaan lapseen. Ja aikuinen – lapsi - kategoriassa tämä vallankäyttöasetelma on melko tavallinen eikä välttämättä määrittele sitä maskuliiniseksi piirteeksi.

Kohtaus, jossa Mirjami tapaa Emppu-enon aikuisena vaikuttaa siltä, että valta-asetelmat ovat muuttuneet. He tapaavat talon takahuoneessa. Mirjami houkuttelee Emppu-enon riisumaan käyttämällä seksuaalista valtaa. Emppu-eno tottelee, koska luulee saavansa seksiä. Mirjami

heittää Empun vaatteet takkaan ja alkaa huutaa vanhempiaan paikalle. Emppu-eno toimiikin ovelasti ja heittää huoneen avaimen myös takkaan. Huomattuaan tilanteen Mirjami syöksyy Empun syliin ja alkaa suudella häntä. Mirjami on vallassa ja Emppu-eno alistettuna. Hetkeksi Emppu tuntuu keikauttavan valta-asetelman toisin päin, mutta Mirjamin viimeistä tekoa, suudelmaa, voidaan myös yhtä hyvin pitää vallassa olevan tekona. Hän ei ole alistuva ja passiivinen osapuoli tulevassa seksuaalisessa kanssakäymisessä vaan aktiivinen osapuoli, joka itse päättää omasta kehostaan. Vaikka kohtauksen loppuratkaisu saattaa tuntua katsojasta erittäin pöyristyttävältä, se on kuitenkin järkevä. Mirjamilla ei ole tilanteessa muita vaihtoehtoja ja säästyäkseen tullakseen nöyryytetyksi, hänen täytyy toimia. Kohtauksen järkyttävyyteen vaikuttaa tietysti myös juuri aiemmin nähty kohtaaminen, jossa Emppu-eno yrittää käyttää Mirjamia seksuaalisesti hyväkseen lapsena. Kaiken lisäksi syy vieritetään pienen tytön niskoille.

4. II näytös – Kokkolasta New Karlebyhyn

Tarkoitukseni oli alun perin purkaa ja analysoida Klemoloiden trilogiaa ja käyttää niille reflektiopintana Anna-Elina Lyytikäisen näytelmää *Armon varassa*. Syy tähän ratkaisuun löytyy roolimiehityksistä. Kuten useasti tässä työssä todetaan, Leea Klemola on tietoisesti valinnut miehen esittämään naisen roolia välttääkseen muun muassa uhriasetelman. Anna-Elina Lyytikäisen näytelmässä samaa naisen roolia näyttelevät sekä mies että nainen. Sukupuolella ei ollut näyttelijävalinnan kannalta tietoista merkitystä. Kuten olen jo aiemmin selventänyt, olenkin kääntänyt näytelmien peilaussuhteen toisinpäin. Yhteiseksi näkökulmaksi nousee molemmissa teksteissä esiintyvä väkivalta, sen suhde uhriuteen ja sen merkitys näyttelijävalintoja sekä sukupuolta ajatellen.

Klemoloiden trilogia saa alkunsa *Kokkola* -näytelmästä Kokkolassa. Marja-Terttu Zeppelin (60v.) on ostanut itselleen sekä kaksoisveljelleen ja tämän vaimolle lentoliput Grönlantiin. Hän odottaa lähtöä innolla. Matka kuitenkin peruuntuu sisarusten riitaantuessa. Marja-Terttu päättää katkaista suhteensa kaksoisveljeensä, että tämä saa jatkettua elämäänsä vaimonsa, kaksikymmentä vuotta nuoremman pyörätuolipotilaan, Katariinan kanssa. Kaksoisveli Saku suuttuu Marja-Tertulle ja hakattuaan sisarensa, hän lähtee kotiin eikä enää ota yhteyttä. Marja-Terttu lähtee vakoilemaan veljeään nähdäkseen surun ja kaipuun merkkejä. Hän linnoittautuu Piano Larssonin kanssa jälle, jossa tapahtumat saavat loppuhuipentumansa. Marja-Terttu muuttuu hylkeeksi ja palaa takaisin ihmiseksi. Saku ja Katariina eroavat. Kaikki jatkavat elämäänsä suunnilleen ennallaan. Tutkimusalan huomioon ottaen mainitsemisen arvoista on myös Marja-Tertun tyttären Mauran sekä Pianon entisen tyttöystävän Minnan rakkaussuhde, joka saa alkunsa näytelmän kuluessa.

Kohti kylmempää -näytelmässä tapahtumapaikaksi on vaihtunut Grönlanti. Marja-Terttu (65v.) on vihdoin toteuttanut unelmansa ja muuttanut Grönlantiin aikoen maailman pohjoisimmaksi grilliyrittäjäksi. Piano Larsson seuraa Marja-Tertun perässä perustaakseen pohjoiseen uuden yhteiskunnan. Piano näkee tämän ratkaisuna ilmaston lämpenemiselle. Saku on kuollut ja henkilöhuolinta Larsson on ottanut tehtäväkseen toimittaa Sakun sinkkiarkun Marja-Tertulle. Marja-Terttu yrittää muiden avustuksella kuljettaa grillin jäätikön yli. Hän kuitenkin ”rakastuu” Arijoutsiin ja alkaa sulaa, jonka seurauksena jäähän aukeaa raitio, jonne osa seurueesta putoaa. Kaikki saadaan pelastettua ja näytelmän loppuessa matka jatkuu. Marja-Terttu ja Piano saavat idean mennä naimisiin, jotta heistä tulisi hallitsijapariskunta. Kaikissa tapahtumissa ovat Marja-Tertun ja Pianon lisäksi mukana Needendahlien perhe ja heidän avustajansa Saija, Pianon mummu Nancy, Arijoutsi, tanskalainen pappi sekä koiria.

Tapahtumat jatkuvat trilogian päätösosassa *New Karlebyssä*. Tämä näytelmä kertoo Pianon tarinan, joka palaa Arijoutsin ja mummunsa Nancyn kanssa Grönlannista takaisin Kokkolaan ja vanhempiensa luokse. Piano haluaa muuttua mummuksi ja siinä muutoksessa ovat mukana ystävät, vanhemmat sekä lauma täplähyeenoja. *New Karleby* on poikkeuksellinen siitä syystä, että aikaisempien näytelmien keskeisin hahmo, Marja-Terttu, on poissaoleva. Marja-Tertusta puhutaan, mutta näytelmässä hän ei ole mukana fyysisesti. Näytelmä *New Karleby* alkaa siitä, kun Arijoutsi ja Piano palaavat kahden vuoden jälkeen Grönlannista. Piano ja Marja-Terttu ovat epäonnistuneet järkiavioliitossaan ja eronneet. Arijoutsi ja Piano eivät ole enää ystäviä keskenään. Matka tuntuu traumatisoineen heidät. Uusina keskeisinä hahmoina esitellään Pianon vanhemmat Sihti ja Kaulus Larsson sekä joukko täplähyeenoja, joiden johtajana on naaras. Tässä mielenkiintoisessa laumassa miesten ainoa tehtävä on parittelu tai heidän omien sanojensa

mukaan ”pillun vonkaaminen”. Naarasjohtaja on hermafrodiitti, mikä tekee hahmosta ehdottomasti queerin. Kaikki näytelmät on kantaesitetty Tampereen Teatterissa.

Tämä Klaus ja Leea Klemolan luoma trilogia lukeutuu helposti yhden keskeisen hahmon tarinaksi. Marja-Terttu Zeppelin on kiinnostava hahmo tekstin sekä esityksen tasolla. Marja-Terttu Zeppelinin hahmo on nainen, mutta se on kirjoitettu miehen esitettäväksi. Kiinnostavuutta lisää esityksen tuoma poikkeama. Vaikken pelkkää esitystä tutkikaan, tieto on mielestäni tärkeä. Teatterissa hahmo on tarkoitettu miehen esitettäväksi. Lavalla on siis mies, joka esittää naismaskuliinisuutta. Tämä seikka on tärkeää esitellä jo aikaisessa vaiheessa sillä se vaikuttaa koko näytelmäsarjan näkökulmaan. Tämä voimakkaasti naismaskuliininen queerhahmo on alkusysäyksenä näiden näytelmien valinnalle aineistoksi. Perustelen heti näin alkuun joitain näkyvimpiä syitä. Näytelmätekstiä lukiessa voi huomata, että Marja-Terttu Zeppelinin hahmolle on kirjoitettu useita maskuliiniseksi miellettyjä piirteitä. Hän on ammatiltaan ovimies eli portsari (*Kokkola* näytelmässä) ja myöhemmin grilliyrittäjä. Hän juo paljon viinaa, on väkivaltainen, aggressiivinen sekä selkeästi joukon johtohahmo. Selkeästi naiselle hyväksytyistä käytöstavoista poikkeaa myös se, että hän haluaa harrastaa seksiä ainoastaan saadakseen sen avulla elämänhalunsa takaisin. Lisäksi hän kokee mustasukkaisia tunteuksia itseään noin puolet nuorempaa miestä kohtaan. Ja näytelmän lopussa Marja-Terttu pohtii järkiavioliiton mahdollisuutta toisen päähenkilön Piano Larssonin kanssa. Feminiiniseksi miellettyjä piirteitä etsiessä lista loppuukin lyhyeen. Marja-Tertun hahmolla ei ole oikeastaan ainuttakaan selkeästi feminiiniseksi määriteltyä piirrettä, repliikeissään, teoissaan tai toisten puheissa hänestä. Tämä seikka asettaa ajatukset hahmon naismaskuliinisuudesta aivan toiselle tasolle.

Voiko näin ollen hahmo, joka näytelmätekstissä on nainen, mutta näyttämön lavalla mies, olla naismaskuliininen? Kuten edellä on todettu naismaskuliinisuudessa yhdistyvät kehon feminiiniset ja maskuliiniset eleet. Näytelmätekstissä varsinaista kehoa ei ole, on vain tekstin tuottama representaatio. Hahmo muodostuu repliikeistä sekä parenteseista. Tarkastellessa tekstiä Marja-Tertun repliikeistä eikä muiden hahmojen häntä koskevista repliikeistä näy feminiiniseksi miellettyjä piirteitä. Ei myöskään toimintaa kuvastavista parenteseista. Näin ollen Marja-Tertun hahmoa ei voisi nimittää naismaskuliiniseksi vaan ainoastaan maskuliiniseksi.

Marja-Tertun puuttuminen tästä viimeisestä osasta vaikuttaa aluksi siltä, kuin Klemolat olisivat halunneet päättää trilogiansa normiin. Jättämällä pois queerin Marja-Tertun koko näytelmäsarja ikään kuin palaisi heteronormatiivisuuteen. Näytelmän puolella välissä selviää, ettei asia ole näin vaan Klemolat kuljettavat katsojan vielä vahvemmin normin ulkopuolelle. Piano Larsson päättää toteuttaa elinikäisen haaveensa ja ryhtyä mummuksi. Tässä häntä avustaa naapurin iäkäs taitelija Elli sekä entiset henkilöhuolinta Larssonin työntekijät. Marja-Tertun roolia horjutetaan vielä tässä viimeisessäkin jaksossa, sillä Nancy Larsson toteaa Marja-Tertun olleen transvestiitti.⁴²

Kokonaisuudessaan vasta trilogian päätösjakso tekee sukupuolesta suurimman numeron. Tässä näytelmässä taistellaan jatkuvasti sukupuolella. Kuka voi olla johtaja ja kenen tulee siivota? Sihti ja Kaulus Larsson käyvät jatkuvaa taistoa kodistaan ja sen valtiijuudesta. Hyeenat eivät voi aluksi elää ilman johtajaansa ja tämän kuoltua hakevat turvaa Kaulus Larssonista. Lopuksi he tekevät Pianon vanhasta bussista heille naisen. Tämä miesten kukkakuosein sisustama linja-auto kuljettaa lopuksi tämän koko omituisen *New Karlebyn* asukasjoukon kohti tulevaisuutta. Tässä

⁴²

Klemola Klaus & Klemola Leea, *New Karleby* 2011, 2. näytös, 5. kohtaus

näytelmässä myös leikitellään sillä, että tämä on näytelmä, joka tiedostaa olevansa teatteria. Näytelmän kahdessa kohtaa repliikissä mainitaan näytelmän olevan näytelmä.

Martti Piano Larssonin mummuksi muuttuminen ei kuitenkaan vaikuta olevan dragia sen enempää kuin Marja-Tertun rooli aikaisemmissa jaksoissa. Tämä mielenkiintoinen transgender -piirre ylittää perinteisen sukupuolen kokemuksen. Kyse ei siis ole pelkästään siitä, että mies kokee olevansa nainen vaan mies kokee olevansa tietyn ikäinen nainen. Pianon mummuksi muuttumista harjoitellaan esityksenä, jota valvoo Kokkolan teatterin entinen näyttelijätär, Pianon naapuri, Elli Frolov. Tämä korostaa sukupuolen performatiivisuutta entisestään. Kukaan ei kyseenalaista lopuksi sitä, voiko Piano Larsson olla mummu vai ei. Kukaan ei mieti sukupuolen biologista tasoa ja kyseenalaista mummuutta siitä syystä, että Pianolla on miehen sukupuolielin. Ainoastaan Kaulus Larsson vastustaa Pianon naiseksi muuttumista. Näytelmän lopussa hänkin tuntuu hyväksyvän poikansa todellisen identiteetin.

Trilogia palaa lähtökohtaansa tai oikeammin lähtöpaikkaansa Kokkolaan. Henkilöt ovat kuitenkin kulkeneet pitkän matkan. Osa on tehnyt näin myös fyysisesti. Arijoutsu Prittinen sanoo kävelleensä Grönlannissa neljäsataa kilometriä raahaten Marja-Tertun grilliä perässään. Myös trilogian kulkiessa pääosa on muuttunut. *Kokkolan* ja *Kohti kylmempää* -näytelmien näkökulmahenkilöiksi voisi määritellä Marja-Tertun ja Piano Larssonin. Tarinaa kerrotaan vuorotellen molempien näkökulmista. Kuitenkin *New Karlebyssä* Marja-Terttu on jäänyt Grönlantiin eikä häntä enää näytetä. Näkökulmahenkilöksi siirtyy Piano, joka alkaa pikkuhiljaa näyttäytyä koko tarinan päähenkilönä. Tosin *New Karlebyssäkin* Pianon lisäksi tarinaa kerrotaan myös Kaulus Larssonin näkökulmasta. Ja Tampereen Teatterin esityksessä Kaulus Larssonia

näyttelee Heikki Kinnunen, joten tässäkin näytelmässä samat näyttelijät jakavat tarinoiden kerrontavastuun.

4.1 Naismaskuliinisuudet & maskuliiniset naiset trilogiassa

Jäljitellään sukupuolta drag tulee epäsuorasti paljastaneeksi sukupuolen itsensä jäljittelevän rakenteen ja sukupuolen kontingenssin.⁴³

Kokkolassa esiintyvät naiset varioivat sukupuolen esittämistä suuresti. Marja-Terttu Zeppelin on yksi tämän työn fokuksista. Sitä hahmoa käsittelen kokonaan omassa kappaleessaan. Naishahmoja Marja-Tertun lisäksi ovat hänen tyttärensä Maura, Pianon (myöhemmin Mauran) tyttöystävä Minna Huhta, hänen äitinsä Seija Huhta, Marja-Tertun kaksoisveljen vaimo Katariina Käsäkangas sekä lentokenttäsiivoja Bertta. Naisia on siis yhteensä kuusi. Lentokenttäsiivoja Bertta esiintyy näytelmässä vain hetken. Melko pieni rooli on myös Minnan äidillä Seija Huhdalla. Tässä kappaleessa varsinaisen tarkastelun kohteeksi nousevat Marja-Tertun tytär Maura Zeppelin, Pianon tyttöystävä Minna Huhta sekä Marja-Tertun kaksoisveljen Sakun vaimo Katariina Käsäkangas.

Maura Zeppelin on neljäkymmentävuotias nainen, joka omistaa Nice-baarin Kokkolassa. Hän polttaa tupakkaa ja käyttää usein kiro sanoja puheessaan. Nämä eivät tosin ole tämän näytelmän kontekstissa muillekaan naisille vieraita piirteitä. Maura on lesbo ja rakastuu Minna Huhtaan.

⁴³ Butler 2006, 231

Maura myös suhtautuu omaan lesbouteensa alentuvasti ja vähättelee itseään tämän takia. Maura on mustasukkainen sekä käyttää rauhoittavia lääkkeitä alkoholin kanssa ja on joutunut aiemmin tästä syystä myös vatsahuuhteluun. Mauralla on useita maskuliiniseksi miellettyjä piirteitä, kuten runsas kirosanojen käyttö sekä huutaminen. Hän on myös yrittäjä ja hänellä on alaisia. Hän käyttää runsaasti päihteitä. Feminiiniseksi miellettyjä piirteitä tällä hahmolla on taas kovin vähän. Näytelmän alussa hän itkee, mitä voitaisiin pitää merkinä feminiinisydestä. Syytä itkuun ei sen kummemmin selitetä tai paljasteta.

Minna Huhta on 25-vuotias nainen. Hänen vanhempansa Seija ja Reijo Huhta esiintyvät myös näytelmässä. Näytelmän alussa Minna seurustelee Pianon kanssa. Minna kuitenkin jättää Pianon ja paljastaa rakastuneensa Mauraan. Minna on näin ollen ainakin biseksuaali, ellei lesbo. Minnalla on useita feminiiniseksi laskettavia, hoivaan liittyviä piirteitä. Hän muun muassa hoitaa Marja-Terttua ja auttaa tätä pukeutumaan, kun tämä on liian humalassa ja virtsannut housuunsa. Katariina Käsäkangas on 45-vuotias nainen. Hän on naimisissa Saku Zeppelinin kanssa. Katariina on pyörätuolissa. Saku ja Katariina suunnittelevat lapsen hankkimista ja harjoittelevat ensin nukella. Kuten muutkin hahmot tässä näytelmässä, myös Katariina käyttää runsaasti kirosanoja. Tästä hahmosta löytyy myös feminiinisiä puolia, kuten hoivaan liittyviä piirteitä. Tämän tutkielman kohdalla Katariinan vammaisuus nousee merkittävään asemaan. Katariina ei ole normaali vaan poikkeava.

Kohti kylmempää -näytelmän naiset ovat Marja-Tertun lisäksi Neardenthalin ihmiset Vuokko ja hänen tyttärensä Eva Needendahl, heidän avustajansa Saija Kunttu, Pianon mummu Nancy sekä koirina esiintyvät Saku ja Minna. Kaikki nämä naisroolit ovat joltain osin kiinnostavia tämän

tutkimuksen kannalta. Erityiseen tarkasteluun nousee Pianon mummu Nancy sekä kaksi grönlanninkoira.

Vuokko ja Eva Needendahl ovat Neanderthalin ihmisiä ja äiti ja tytär. Molemmat kuvataan todella lihaviksi. Näytelmän lopussa selviää, että tytär Eeva onkin Neanderthalin ja nykyihmisen risteytys. Vuokko on näytelmän naisista ehdottomasti epämaskuliinisin, tosin häntä on hankala kuvata myöskään feminiiniseksi. Vuokko ei kiroile, eikä käytä valtaa. Hänestä kuvastuu eniten huolehtijan ja hoivaajan rooli. Vuokko vaikuttaa myös kovin yksinkertaiselle, kuten koko Needendahlien perhe. Vuokko ei esimerkiksi ymmärrä mitä irtisanominen tarkoittaa. Vuokon mies Rainer kuvataan alussa Evan isänä, mutta näytelmässä selviää, ettei hän olekaan. Rainer on kuitenkin aikuinen mies ja Eva 14-vuotias. Eva Needendahl nousee kiinnostavaksi hahmoksi erityisesti yhden repliikin ansioista.

Piano: Miks ne tuli hakeen lapsia?

Eva: No ko mä en ottanu syliin niitä ko ne itki ei niinku joku nyt haluais tulla jonku syliin ko itkee. Vittu mä tee mitää lapsia enää mä teen poikakaverin ja lähen sen kans matkoille.

(Klemola Klaus, & Klemola Leea, *Kohti kylmempää*, 1. kohtaus)

Kyseinen dialogi koskee peliä, jota Eva on pelannut. Replikki vastustaa hoiva- ja lisääntymisviettiä. Toki täytyy ottaa huomioon, että hän on vasta neljätoistavuotias eikä neljätoistavuotiaana välttämättä haaveilla omista lapsista. Eva käyttäytyy aggressiivisesti ja käyttää runsaasti kiro sanoja. Hän muun muassa paiskaa tietokoneensa maahan. Tämä ei varmasti ole ensimmäinen kerta, sillä Evalle on hankittu juuri tästä syystä, iskunkestävä magnesiumkuorinen tietokone. Näytelmän lopussa Eva ottaa Rainerin poikaystäväkseen. Rainer suree Vuokon menetystä tämän kuoltua, muttei vastustele Evaa. Rainer ja Eva menevät yhteen jo

ennen Vuokon kuolemaa. Needendahleja voisi kuvailla normipoikkeamiksi jo heidän suuren kokonsa vuoksi. Esityksessä näyttelijöillä on yllään valtavat puvut markkeeraamassa heidän ylipainoaan. Heillä on myös erittäin outoja tapoja, joten välttääkseen ahdistuksen he sitovat avustajansa selkäänsä tuomaan turvallisuuden tunnetta. Näytelmän lopussa Vuokko jää myskihärkien jalkoihin ja tallautuu kuoliaaksi, koska on hakeutunut heidän väliinsä puristuksiin tarkoituksella

Saija Kunttu on näytelmän alussa Needendahlien perheen henkilökohtainen avustaja. Myöhemmin Piano Larsson palkkaa hänet omaan henkilöhuolintayritykseensä töihin. Saija edustaa tässä näytelmässä naista, joka asettuu heteronormiin varmasti kaikista helpoimmin. Hän on perinteisessä hoiva-ammattissa, huolehtii Needendahlien perheestä. Tämän jälkeen hän menee töihin Pianon yritykseen Henkilöhuolinta Larssonille. Tässä yrityksessä kaikki työ perustuu hoivaan ja toisista huolehtimiseen. Saija nukkuu Arijoutsin kanssa, mutta hän ei kuitenkaan ole kiinnostunut tästä. Kiinnostavaksi tutkielman kannalta tämä hahmo muuttuu siinä vaiheessa, kun Marja-Terttu pakottaa hänet tanssimaan Arijoutsin kanssa aseella uhaten. Saija innostuu aseella uhkaamisesta.

Saija: Vittu ku ois aina joku pyssyllä uhkailemassa nii ois mahtava tanssia. Ku on niinku pakko antautua vaa jotenki. Tanssitaan lisää.

(Klemola Klaus & Klemola Leea, *Kohti kylmempää*, 5. kohtaus/ 2. puoliaika)

Tämä hengenvaarasta viehättyminen tekee Saijasta kiinnostavan ja poikkeavan hahmon. Vaarasta innostuminen sotii hänen muuten huolehtivaa persoonaansa vastaan. Toisaalta näytelmän tekstistä paistaa myös toisenlainen viesti. Saija on töissä Needendahleilla, muttei ole kiinnostunut heidän

auttamisestaan vaan kokee sen vastenmieliseksi. Myös Henkilöhuolinta Larssonilla hän ei oma-aloitteisesti tee mitään. Saija tulee siis luokitelluksi hoivaajaksi ammattinsa kautta, vaikkei vaikuta olevan sellainen tekojensa perusteella.

Tärkeä hahmo tälle tutkielmalle on myös Piano Larssonin mummu Nancy Larsson. Hän on 78-vuotias nainen ja ammatiltaan prostituoitu. Nancy Larsson horjuttaa heteronormatiivisuutta monellakin tavalla. Ensinnäkin hän on vanha ja silti seksuaalinen. Toiseksi hänelle seksi ei merkitse ihmissuhdetta vaan liikesuhdetta. Vaikka hän on Pianon isoäiti ja perinteisesti häpeälliseksi lasketussa ammatissa, hän on silti yhteisön hyväksymä. Tosin Piano yrittää aluksi estää ketään ostamasta seksiä Nancyta. Näytelmän lopussa Piano suostuttelee Arijoutsia huolehtimaan mummunsa intiimeistä alueista.

Nancy kulkee myös tippatelineen kanssa, joka viittaa jonkinlaiseen sairauteen. Tätä ei kuitenkaan selitetä. Nancy, kuten monet muutkin hahmot, käyttää erittäin runsaasti kiro sanoja puheessaan. Nancy onkin näytelmässä ainoa, joka kritisoi omaa ammattiaan.

Nancy: Hyvä kaveri joo. Haavemummu oikee. Ei oo varmasti huorannukkaa ikinä. Täydellinen ihminen.

(Klemola Klaus & Klemola Leea, *Kohti kylmempää*, 4. kohtaus)

Edellisessä repliikissä Nancy puhuu Pianolle Marja-Tertusta. Hän on mustasukkainen Pianon ja Marja-Tertun hyvästä ystävyysuhteesta. Ja pelkää tästä syystä jäävänsä vaille Pianon huomiota. Nancy Larssonin mustasukkaisuus on myös yksi syy, miksi Piano ehdottaa Marja-Tertulle avioliittoa. Nancy Larsson on myös näytelmän heteronormatiivisuutta horjuttavalle hahmolle, Marja-Tertulle vaarallinen.

Klemoloiden näytelmät ovat erikoisia myös siitä syystä, että ne sekoittavat ihmisten ja eläinten välistä maailmaa. *Kokkolassa* Marja-Terttu muuttuu hetkellisesti hylkeeksi. *Kohti kylmempää* -näytelmän lopussa Vuokon uskotaan muuttuneen myskihäräksi ja osa näyttelijöistä on koiria. *New Karlebyssä* ovat hyeenat sekoittuneena ihmisten maailmaan. Koirilla on samoja nimiä, kuin *Kokkolan* henkilöhahmoilla. Kiinnostavimmat koirat ovat Saku ja Minna. Saku on naaraskoira, joka on alussa johtaja, kunnes hänet tapetaan. Minna esitellään näytelmän alussa heikkona koirana, joka järsii omaa jalkaansa niin, että luut näkyvät. Marja-Terttu uhkaa lopettaa Minnan tai sahata tämän jalan irti. Marja-Terttu kylläkin uhkailee koiria lopettamisella jatkuvasti. Näytelmän lopussa Minna nousee yllättävästi Sakun kuoleman myötä koirien johtajaksi. Jäljellä on tosin Minnan lisäksi enää Vili, joka on melko toivoton tapaus. Minna saa myös yllättäen valtaa ihmisiin nähden, sillä sille annetaan ase. Marja-Terttu kuvailee Minnaa innokkaaksi koiraksi, joka tykkää vallantunteesta.⁴⁴ Minna liikkuu näytelmän aikana alisteisesta asemasta johtavaan asemaan. Tämä liikuttelu tapahtuu ympäristön toimesta, Minna itse ei tee oikeastaan mitään. Aseen tuoman vallan mukana myös Minnan asenne muuttuu rehvaslevämmäksi ja itsevarmemmaksi. Kuitenkin Minna huolehtii Vilistä ja lohduttaa tätä. Hän ei siis ole menettänyt feminiinistä puoltaan. Voiko Minnaa luonnehtia naismaskuliiniseksi? Tämä kysymys on erittäin haasteellinen, sillä kaiken muun lisäksi tämä hahmo ei ole ihminen vaan eläin, vaikkakin ihminen sitä näyttelee. Toinen merkittävä koira tässä laumassa on Saku. Kiintoisaa on, että heti henkilöluettelossa mainitaan Sakun olevan narttukoira sekä laumanjohtaja. Tampereen Teatterin näytelmässä Sakua esittää näyttelijä Mari Turunen. Tämä koira on selvästi johtaja, jonka kielenkäyttö on rajua. Hän on selkeä pomo. Kylmän rauhallinen ja lähes välinpitämätön. Esityksessä hänet mieltää hyvin maskuliiniseksi. Hän myös virtsaa seisaaltaan. Kaikki nämä

⁴⁴ Klemola Klaus & Klemola Leea, *Kohti kylmempää*, 4. kohtaus

ominaisuudet yhdessä tekevät Sakusta naismaskuliinisen ja näin ollen hahmo horjuttaa heteronormatiivisuutta. Saku tapetaan näytelmässä ja Marja-Terttu tekee sen nahasta itselleen lakin.

New Karlebyn queer naishahmo on Afrikka, jota näyttelee Mari Turunen. Hyeenalauman johtaja, hermafrodiitti narttu, jolla on valtava miehen sukupuolielin. Urokset kutsuvat häntä pomoksi. Tämä hahmo on kiinnostava siitä syystä, että hän on selkeä johtaja, josta kaikki lauman koiraat tuntuvat olevan vahvasti riippuvaisia. Kun Afrikka kuolee, koiraat hakevat turvaa Kaulus Larssonilta. He eivät tule toimeen ilman johtajaa. Kuitenkin näytelmässä nähdään kohta, jossa Afrikka valittaa kurjasta kohtalostaan naisena, jonka täytyy pitää kaikki langat käsissään, tehdä kaikki kotityöt sekä hoitaa miesten seksuaaliset tarpeet. Vastineeksi raatamisestaan hän ei kuitenkaan saa mitään ja heti aktin jälkeen miehet menevät omiin ryhmiinsä ja hän jää yksin. Hän kokee olevansa yksinäinen ja päättääkin alkaa tyydyttää itseään omalla valtavalla peniksellään. Tämä selkeä viittaus naisen asemaan talouden perheen päävastuullisena palauttaa tämänkin hahmon täydellisesti heteronormatiivisuuteen, vaikka hänellä on moniavioinen liitto sekä kaksi sukupuolielintä.

Kuten olen jo aiemmin maininnut, merkillepantavaa on, että Tampereen Teatterin esityksissä neljää merkittävästi heteronormin vastaista roolia esittää sama näyttelijä eli Mari Turunen. Hän näyttelee Mauran, Nancyn, Sakun ja Afrikan roolit. Kaikki nämä Turusen hahmot ovat heteronormista poikkeavia tekstin tasolla. On kiinnostavaa pohtia sitä, vaikuttaako näyttelijän keho roolin tulkitsemiseen naismaskuliiniseksi. Mari Turunen on pitkä ja hoikka nainen. Hänen hiuksensa ovat lyhyet. Onko siis pitkän ja hoikan naisen keho helpommin naismaskuliininen ja tällaiset roolit sitten helpommin näyteltävissä?

Viimeinen Klemoloiden esittelemä naismaskuliininen hahmo on Sihti Larsson. Sihti on Pianon äiti ja työkseen hän ajaa ambulanssia. Nainen on kovaääninen, juo jatkuvasti ja ajaa autoakin humalassa. Sihti riitelee jatkuvasti miehensä Kaulus Larssonin kanssa. Klemoloiden naishahmojen tapaan hän myös polttaa tupakkaa ja kiroilee paljon. Hän ei ole kiinnostunut kodin hoitamisesta eikä hänellä tunnu olevan hoivaviettiä muutenkaan. Ensivaikutelmalta niin saattaisi luulla, sillä hänen ammattinsa voidaan mieltää hoiva-ammattiksi. Kuitenkin hänen työnsä itsenäisenä ammatinharjoittajana vaikuttaa kaikelta muulta, kuin perinteiseen hoivaan mielletyiltä asioilta. Sihti on myös työssä jatkuvasti perheen kustannuksella. Hän on vihainen pojalleen Pianolle, koska Piano on kaikille velkaa ja Sihti häpeää sitä. Hän ei myöskään tule toimeen anoppinsa Nancyn kanssa ennen kuin aivan näytelmän lopussa naiset löytävät solidaarisuuden tunteen, koska miehet kohtelevat heitä aina huonosti.

4.2 Marja-Terttu Zeppelin; miehen esittämää naismaskuliinisuutta

Marja-Terttu Zeppelinin ollessa niin monitasoinen ja kompleksinen hahmo, hän ansaitsee erityistä huomiota. Ensi silmäykseltä, ja lukemalta, hän on huomattavan maskuliininen. Maskuliinisuuteen liitettyjä määreitä ovat muun muassa järki, rehellisyys, aktiivisuus, aggressiivisuus, väkivaltaisuus, nopeus tai tilan hallinta (ks. esim. Halberstam 1998; Jokinen 2003; Rossi 2003). Ensimmäiseksi etsin Marja-Terttu Zeppelinin hahmosta näitä maskuliiniseksi miellettyjä piirteitä ja vertaan hahmoa näytelmän toisiin nais- ja mieshahmoihin. Näytelmät *Kokkola* ja *Kohti Kylmempää* ovat ensimmäinen ja toinen osa Leea Klemolan arktista trilogiaa (Klemola 2008, 2).

Tämä 60-vuotias päähenkilömme Marja-Terttu käyttää väkivaltaa, uhkailee ja puhuu aggressiivisesti. Hän on ammatiltaan portsari. Ammatti, joka fyysisyytensä vuoksi on helposti mielletävissä maskuliiniseksi. Hän juo viinaa, ampuu aseella ja virtsaa housuihinsa. Marja-Tertun pahoinpitelee hänen oma veljensä hänen omasta tahdostaan. Muut yhteisön jäsenet antavat tämän tapahtua.

Marja-Terttu: (menee Sakun luokse) Mää lyön sua nyt Saku. (läppäsee Sakua päähän) Sun pitää lyyä takasin!

Kuuletko sää Saku! (lyö uudelleen Sakua nyt lujaa)

Saku nousee ylös

Marja-Terttu: (itkee) Mää lyön sua nyt naamaa. (Lyö Sakua lujaa naamaan)

- - -

Marja-Terttu: (itkee) Minä aion nyt puristaa sinua kurkusta. Sanon sulle että paska veli, että mää vihaan sua, enkä oo ikinä sua rakastanu. Hakkaa jo! Anna mennä Saku! (Saku vie Marja-Tertun seinälle) no nii... nyt mennään... minä kiellän ketään suojelemasta minua... anna mennä Saku, Hakkaa! Hakkaa!

- - -

Saku: (hakkaa lujempaa) Perkeleen saatanan perkeleen Marija-Terttu saatana riittääkö (hakkaa vieläkin lujempaa) riittääkö riittääkö riittääkö!

(Klemola Leea, *Kokkola*, 8. kohtaus)

Tampereen Teatterin esityksessä Marja-Tertulla on selkeästi naisen ulkonäkö. Näyttelijälle on laitettu rinnat ja hänellä on housujensa alla alushame, joka päällään hän viettää osan aikaa näyttämöllä. Loppunäytelmässä hänellä on asunaan kokovartalo-haalari, mutta sekään ei enää saa häntä maskuliiniseksi, sillä Marja-Terttu on hameineen selkeästi naiseksi koodattu. Joka tapauksessa yleisö näkee lavalla miehen naisen asussa. Juuri se on ollut Leea Klemolan mielestä tärkeää. Jotta väkivaltatilanne on tasavertainen, eikä Marja-Tertusta tule uhria, on roolia

näyteltävä mies. Kuitenkin on otettava huomioon, että näytelmän maailmassa Marja-Terttu on nainen ja silti yhteisö sallii miehen lyödä naista. Tämä on hyvin harvinaista ja juuri tässä Marja-Tertun naismaskuliinisuus näyttäytyy voimakkaimmin. Tässä queer-ajattelun lävistämässä näytelmässä, myös näytelmän henkilöt suhtautuvat Marja-Terttuun niin itsestäänselvästi maskuliinisena, ettei lähes kukaan koe tarvetta estää tapahtumia. Ainoastaan Marja-Tertun miesystävä Vili yrittää katkaista tilanteen, mutta hänetkin vaiennetaan.

Kohti kylmempää -näytelmässä aggressiivisuus ja uhkaavuus toistuvat. Marja-Terttu on päättänyt perustaa uuden yhteiskunnan Grönlantiin ja yrittää kuljettaa grillin jään läpi koiravaljakolla yksin. Tehtävä on fyysisesti erittäin raskas, oikeastaan mahdoton. Hän on myös koko Grönlannin maisemissa esiintyvän oudon retkikunnan johtaja. Vastapainoksi Marja-Tertulle on kirjoitettu toinen päähahmoista. Martti Piano Larsson omistaa henkilöhuolinta Larssonin, yrityksen, joka huolehtii ihmisistä. Mies, jonka ammatti on perinteisen maskuliini-feminiini -jaon perusteella hyvinkin feminiininen. Hän hoivaa ja huolehtii ihmisistä. Trilogian viimeisessä osassa tästä feminiinisestä hahmosta jopa tulee nainen. Piano ja Marja-Terttu keskustelevat myös *Kohti kylmempää* -näytelmän lopussa myös järkiavioliitosta. Kumpikaan heistä ei ole seksuaalista halua kokeva ihminen.

Marja-Terttu: Minä en oo seksi-ihimisiä.

Piano: Luojan kiitos. En oo nimittäin minäkää.

(Klemola Leea, *Kokkola*, 5. kohtaus/Toinen näytös)

Piano: Tuohan kuullostaa tosi hyvältä. (tauko) Mullon Marija-Terttu ollu mielessä semmonen asia... Ootas miten mää puen tän nyt sanoiks... Mää ajattelin ehottaa sulle järkiavioliittoa.

Marja-Terttu: Oho.

Piano: Sois uessa yhteiskunnassa kaikille helepompaa jos sinä olisit mummulle miniä- Mää en jaksata tota sen mustasukkasuutta.

Marja-Terttu: Joo-o.

Piano: Rakkaudesta ei tarvi varmasti paljo puhua. Rakastan rakastan. Nii ja mietippä Marija-Terttu minkä näköinen hallitsijapariskunta me oltas. Meijän pitkät varijota ku ne heijastuu jäänpintaan semmosessa hienossa taustavalossa.

Marja-Terttu: Sois fantastista. Sois niin mahtava näky että siinä vois muilla mennä elämänhalu melekeen. Arijoutsia vois vituttaa.

(Klemola Klaus & Klemola Leea, Kohti kylmempää, 8. kohtaus/2. puoliaika)

Heteroseksuaalinen avioliitto edustaa heteronormatiivisuutta parhaimmillaan ja varsinkin aikaisemmin on ollut hyvin tavallista solmia avioliitto järkisyihin vedoten. Marja-Tertun viimeinen repliikki paljastaa, että hänen syynsä solmia tämä avioliitto olisi saada Arijoutsia mustasukkaiseksi. Marja-Tertun tunne-elämä on merkitty heteroseksuaaliseksi. *Kokkolassa* hän on yhdessä portsarikollegansa Vili Tiippanaisen kanssa. Tosi Marja-Terttu hylkää hänet näytelmän aikana. Marja-Terttu on ollut mustasukkainen veljestään *Kokkolassa* ja *Kohti kylmempää* -näytelmässä hän ”rakastuu” Arijoutsia Prittiseen. Marja-Terttu ja Arijoutsia päättävät kokeilla seksiä, koska Marja-Terttu haluaa saada elämänhalunsa takaisin useiden nöyryytysten jälkeen. Seksikokeilu ei kuitenkaan pääse päätökseen, vaan Marja-Terttu kokee alkavansa sulaa konkreettisesti. Hän myös alkaa kokea mustasukkaisuuden tunnetta Arijoutsia kohtaan, jota hämmästelee itsekin. Aivan kuin Marja-Terttu joutuisi toisen persoonallisuuden valtaan. Tässäkin seksuaalisessa kohtaamisessa rikotaan normatiivisesti naiselle soveliaaksi katsottua käyttäytymistä.

Sukupuolta ja seksuaalisuutta kouluissa tutkinut Jukka Lehtonen toteaa, että tyttöjen/naisten seksuaalinen maine on tarkkaan vartioituna. Poikkeavasta käytöksestä ja feminiinisyyden

ulkopuolelle astumisesta saa helposti huoran tai lesbon maineen, jota yritetään välttää. (Ks. esim. Lehtonen 2003, 160–164.) Marja-Terttu ehdottaa seksiä, itse asiassa orgioita, käytännöllisistä syistä. Hän ei ole kiinnostunut seksikumppanistaan ennen aktin yrittämistä millään tavalla. Näytelmien sisäisessä maailmassa Marja-Terttu ei ole outo tai poikkeava. Myös muut naishahmot käyttävät väkivaltaa, käyttäytyvät aggressiivisesti, puhuvat ronskisti sekä juovat alkoholia ja käyttävät muita päihteitä. Näin ollen voi sanoa, että Marja-Terttu ei ole näytelmissä normipoikkeama. Näytelmät poikkeavat heteronormista usealla tavalla. Ne esittävät ei-heteroseksuaalisuuden ja a-seksuaalisuuden hyväksyttävänä. Niissä kuvataan maskuliinisia naisia sekä feminiinisiä miehiä arvottomatta näitä ominaisuuksia.

Kuten jo aiemmin on mainittu, Leea Klemola on kirjoittanut *Kokkolassa* Marja-Terttu Zeppelinin roolin suoraan näyttelijä Heikki Kinnusen esitettäväksi. Sama linjaus jatkuu näytelmässä *Kohti kylmempää*. Jos näytelmä tehdään jollekin muulle näyttämölle, sen ohjaajalla on tietenkin valta päättää roolin näyttelijävalinnasta. Kuitenkin näytelmien kuuluisin ja alkuperäinen versio on juuri Tampereen Teatterin versio⁴⁵, jossa mies esittää naista. Näytelmätekstiin kirjoitetussa esipuheessa Leea Klemola perustelee valintaa seuraavasti:

”Jo hyvin varhaisessa vaiheessa, ennen kuin näytelmää oli kirjoitettu riviäkään, puhuin Heikki Kinnusen kanssa Marja-Terttu Zeppeliinin (sic) roolista. Heikki Kinnusen oivallus ”sisäisen naisen” näyttelemisestä, jolla ei ole mitään tekemistä feminiinisen tai maskuliinisen kanssa, antoi minulle täyden luottamuksen sen kaltaisen naisen mahdollisuuksiin elää näyttämöllä. Näytelmää luettaessa on ehkä hyvä muistaa, että rooli on alun perin tarkoitettu miehen esitettäväksi. Näin on siksi, etten tahtonut, että naishenkilöä, jolla on intohimo kylmiin paikkoihin, ja joka

⁴⁵ *Kokkola* on esitetty Tampereen teatterin lisäksi Kokkolan kaupunginteatterissa, jossa Marja-Tertun roolin näyttelee mies. *Kohti kylmempää* näytelmää ei ole esitetty muualla.

samalla ilmoittaa ettei ole seksi-ihmisiä, aletaan tulkitsemaan frigiditeetin kautta. Näytelmä sisältää myös väkivaltakohtauksen, jossa Marja-Tertun hakkaa hänen oma kaksoisveljensä. Koko kapakan väki sallii tämän tapahtua. En tahtonut, että Marja-Terttu tässä tilanteessa olisi auttamatta uhri. Se tosiasia, että näyttämöllä on fyysisesti kaksi miestä väkivaltatilanteessa, vaikka toinen esittääkin naista, tekee hetkestä katsomiskokemuksena tasavertaisemman.” (Klemola Leea, Kokkola, Teatteri-lehden yhteydessä jaetussa näytelmäversiossa kirjoitettu esipuhe, 3)

Klemolan perustelut valinnalle ovat erittäin hyvin argumentoituja. Varsinkin väkivalta lavalla, oli se kuinka perusteltua tahansa, konnotoi niin vahvasti naisiin kohdistuvaan väkivaltaan, että tuskin kukaan naisen kehossa olisi voinut näytellä roolin ilman niitä mielle yhtymiä. Voiko miehelle esitettäväksi kirjoitettu rooli olla naismaskuliininen? Entä kun puhutaan vain tekstintutkimuksesta eikä ajatella esitystä. Voiko kirjailijan toiveen ja alkuperäisajatuksen unohtaa ja mitä hahmolle ja sen maskuliinisuudelle silloin tapahtuu? Näihin kysymyksiin ei varmasti ole yksiselitteisiä vastauksia. Kuitenkin on selvää, että lavalla nähdään miehen keho.

Vaikka rooli olisi kuinka hyvin esitetty on vaikeaa päästä eroon ajatuksista esimerkiksi drag-hahmosta, transseksualismista tai transsukupuolisuudesta. Dragin perimmäinen ajatus on parodioida sukupuolta ja siitä Klemolan näytelmissä ei ole kyse. Ei myöskään transseksualismista tai transsukupuolisuudesta, sillä kysymys on miesnäyttelijästä, joka näyttelee hahmoa, jonka sukupuoli sattuu olemaan nainen. Ikään kuin näyttelijän keho olisi valjastettuna toiselle tehtävälle ja hän itse olisi aivan merkityksetön.

Sellaiset seksuaalisen tyylittelyn käytännöt, kuten drag, ristiinpukeutuminen ja butch/femme -identiteetit parodioivat usein ajatusta alkuperäisestä tai ensi-sijaisesta sukupuoli-identiteetistä.⁴⁶

⁴⁶ Butler 2006, 230

Kysymys naismaskuliinisuudesta muuttuu aivan toiseksi, kun siirrytään tekstin tasolta esitykseen. Tampereen Teatterin esityksessä yleisö näkee Marja-Tertun hahmossa erittäin tunnetun näyttelijän, Heikki Kinnusen. Michael L. Quinn on tutkinut tähtinäyttelemisen semiotiikkaa ja toteaa artikkelissaan seuraavaa:

Tähdet, melkeinpä luonnostaan, korvaavat tuon ”jonkun”, jonka mielestämme tunnemme näytelmän ulkopuolella. He tuovat rooliin muutakin kuin erilaisten piirteiden harmonisen sekoituksen. He lisäävät siihen fiktion ylittävän ominaisuuden, joka estää heitä sekoittumasta kokonaan näyttämöhahmoon tai draamaan.⁴⁷

Quinnin mukaan yleisön tietäessä näyttelijän yksityiselämästä asioita, nämä asiat ikään kuin puhuvat yleisölle ohi roolihahmon. Tähtinäyttelijäys toimii täten samoin, kuin Brechtin vieraannuttamisefekti.⁴⁸ Heikki Kinnunen on maamme tunnetuimpia näyttelijöitä jo vuosikymmenten takaa, joten voimme olettaa tähtinäyttelijän semioottisten lakien olevan läsnä myös tässä tapauksessa. Tämä seikka voi olla osaltaan häiritsemässä sitä yritystä, joka Marja-Tertun hahmolla on heteronormatiivisuuden horjuttamisessa. Näkeekö yleisö naismaskuliinisen naisen sijaan Heikki Kinnusen esittämässä naista tai dragshowta? *New Karlebyssä* Kinnunen esittää Kaulus Larssonin roolin ja yleisö näkee Heikki Kinnusen kehossa myös Marja-Tertun läsnäolon.

⁴⁷ Koski 2005, 44

⁴⁸ Koski 2005, 45

Kinnusen keho ei ole feminiininen eikä hänen äänensä ole korkea tai kimeä. Marja-Terttu on kuitenkin jo iäkäs nainen eikä varmasti ole mitenkään tavatonta, että nainen vanhetessaan muuttuu maskuliinisemmaksi muodoltaan ja möreämmäksi ääneltään. Mutkikkaaksi tämä muodostuu juuri siinä, että ohje näyttelijän biologisen sukupuolen valinnalle on annettu juuri tekstin esipuheessa. Ei edes varsinaisessa näytelmätekstiosiossa ole siitä mainintaa. Esipuheen voi aina jättää lukematta, eikä sitä välttämättä kaikkiin printtiversioihin ole edes painettu. Toisessa esityksessä roolin voisi siis näytellä nainen. Roolin maskuliinisuus rakentuu erilaiset maskuliiniseksi määriteltyjen piirteiden ja käyttäytymisen avulla. Naismaskuliinisuutta hahmon maskuliinisuudesta tekisi sen yhdistyminen feminiinisiin piirteisiin. Tässä kohtaa voidaan huomata, että perinteisesti feminiiniseksi miellettyjä piirteitä hahmosta ei tekstin tasolla juurikaan löydy. Marja-Tertulla on Kokkolassa parisuhde, mutta hän ei rakasta miestä vaan suorastaan halveksii tätä ja repliikissään katuu tätä suhdetta.

Marja-Terttu: Pitiki perkele mennä sekaantumaa tuommosee.

(Klemola Leea, *Kokkola*, Toinen näytös, 5. kohtaus)

Hänellä on myös tytär Maura, joka omistaa baarin, jossa Marja-Terttu työskentelee portsarina trilogian alussa. Tyttären kanssa suhde on ongelmallinen eikä esimerkiksi isästä ole minkäänlaista mainintaa. Kysymys, mikä tekee tästä hahmosta naismaskuliinisen, on erityisen problemaattinen. Jos ajattelemme naismaskuliinisuuden feminiinisten ja maskuliinisten piirteiden yhteenliittymäksi naisen kehossa, huomaamme, että Marja-Terttu Zeppelinin voi tulkita ainoastaan maskuliiniseksi lavalla ollessaan. Sillä Marja-Tertulla ei tekstissä ole feminiinisiä piirteitä. Niitä ei ole hänen kuvailussaan, ei toisten suhtautumisessa häneen eikä hänen omassa käytöksessään tai repliikeissään. Tekstin tasolla Marja-Terttu Zeppeliiniä voisi kuvata ainoastaan maskuliiniseksi.

Esityksessä feminiinisten ja maskuliinisten piirteiden yhdistyttyä, häntä voisi kutsua naismaskuliiniksi.

Tämä kaikki tietenkin vertautuu Lyytikäisen näytelmään ja Mikko Nousiaiseen. Kuten olen aikaisemmin todennut, Nousiaisen hahmot ovat myös naismaskuliinisia ja niiden naismaskuliinisuus aiheutuu näyttelijän miehen kehon yhdistyessä kirjoitettuihin feminiinisiin piirteisiin. Toisin kuin Klemoloilla, Lyytikäisen tekstissä hahmojen maskuliinisuus ei ole olemassa olevaa ympäristölleen. Sitä ei ikään kuin ole olemassa. Nämä Nousiaisen näyttelemät naiset ovat hyvin kyseenalaistamattomasti naisia. Marja-Tertun naismaskuliinisuus on näytelmien maailmassa suhteellisen hyväksyttyä. Ainoastaan hänen tyttärensä Maura tuntuu häpeävän äitiään, varsinkin tämän ollessa vahvasti humalassa. *Kohti kylmempää* -näytelmässä Marja-Tertun ulkonäköä kritisoidaan. Tämä kritiikki tapahtuu Pianon mummun, Nancyn taholta, joka on siis prostituoitu ja mustasukkainen Pianon ja Marja-Tertun läheisestä ystävyysuhteesta. Yhteisön hyväksyntä on naismaskuliinisuuden kannalta erittäin tärkeää, sillä jos se esitetään negatiivisessa valossa, se vaikeuttaa näitä sukupuolen esittämisen tapoja ja eleitä tulemasta hyväksytyksi.

4.3 Klemoloiden maailman queer-aika

Kokkolassa Marja-Terttu kuuluttaa, ettei ole seksi-ihmisiä. *Kohti kylmempää* näytelmä avaa kuitenkin Marja-Tertusta myös tämän puolen ja esittelee hänet seksuaalisena olentona. Marja-Terttu on kuitenkin yli 60-vuotias ja hänellä on seksuaalinen kanssakäyminen itseään puolet nuoremman miehen, Arijoutsin kanssa. Vaikka tämän seksuaalisen kontaktin pitäisi olla vain Marja-Tertun elämänhalun herättämistä ja näin ollen ilman perinteistä seksuaalista vetovoimaa,

rikotaan tässä kuitenkin heteronormia kahden seksikumppanin iän suhteen. Loppujen lopuksi Marja-Terttu kokee rakkautta sekä mustasukkaisia tunteita Arijoutsia kohtaan, ainakin hetkellisesti.

Marja-Terttu: Minulla tulee tunteita ihmistä kohtaan.

Piano: Sei Marija-Terttu välttämättä oo niin vakavaa.

Marja-Terttu: Kaikesta päätellen minoon rakastunu Arijoutsiin.

(Klemola Klaus & Klemola Leea, *Kohti kylmempää*, 7. kohtaus)

Näytelmän lopussa Piano Larsson sekä Marja-Terttu sopivat keskenään menevänsä naimisiin. Vaikka avioliittosuunnitelma onkin vain järkisyyhin perustuva, on syytä ottaa huomioon, että myös Piano Larsson on Marja-Terttua noin kolmekymmentä vuotta nuorempi. Kuten olen jo aiemmin tässä työssäni todennut, länsimaisessa yhteiskunnassa vanhemman naisen ja nuoremman miehen suhde on voimakkaasti normin vastainen. Heteronormatiivisuus ei salli myöskään tällaista normipoikkeamaa.⁴⁹ Tämä on siis yksi keino lisää, jolla tämä hahmo horjuttaa heteronormatiivisuuden kategoriaa. Ongelmana kuitenkin on, että suhteesta Arijoutsiin ei synny mitään ja suhde Pianon kanssa on vain taloudellinen ja järkiperäinen järjestelykysymys. Nämä suhteet eivät ehkä sittenkään vastusta heteronormia ainakaan sillä tavoin, kuin romanttinen rakkaussuhde onnellisella lopulla tekisi. Kun otamme *New Karlebyn* tapahtumat huomioon Pianon ja Marja-Tertun suhde saa uuden näkökulman. Piano haluaisi olla Marja-Tertun ikäinen nainen, joten heidän liittonsa voisi nähdä myös lesboavioliittona.

⁴⁹ Rossi 2003, 120

Marja-Terttu on osa heteronormia äitinä. Hän on täyttänyt sen tehtävän, mitä naiselta vaaditaan ja tuottanut maailmaan jälkeläisen. Lapsi on näytelmien tapahtuma-aikaan jo aikuinen ja lapsen isästä ei ole tietoa. Heteronormiin kuuluva heteroaika on alkanut vääristyä. 60-vuotias Marja-Terttu on ohittanut hedelmällisen iän ja on nyt vanhus, jolta odotetaan todennäköisesti hoivaa lapsenlapsia kohtaan. Tätä ei ole todennäköisesti kuitenkaan odotettavissa, sillä tytär Maura on lesbo eikä välttämättä hanki omia lapsia. Marja-Terttu ei myöskään asetu hoivattavan vanhuksen rooliin, vaan on itse aktiivinen. Hän on eronnut lapsensa isästä ja eroaa trilogian alussa myös miesystävästään Vili Tiippanaisesta. Hänellä on hetkellisesti tunteita itseään nuorempaa miestä kohtaan ja hän päättää avioitua toisen, itseään puolet nuoremman miehen kanssa.

Marja-Terttu on astunut heteroajasta queer-aikaan. Siihen ei riitä tietenkään hedelmällisyyden loppuminen ja hoivan puuttuminen, vaan niiden asioiden aktiivinen vastustaminen tai välinpitämättömyys oletettua heteroajakajatkumoa kohtaan. Hän on ikään kuin irtisanonut itsensä siitä oletetusta roolista, mikä 60-vuotiaalle naiselle kuuluu. Myös paikat, joissa hän viettää aikaansa, ovat todellisia queer-paikkoja näin iäkkäälle naiselle. Baari, jossa hän on portsarina sekä viettää vapaa-aikaansa juoden suuria määriä alkoholia, on ehdottomasti poikkeava paikkana vanhemmalle naiselle. Tämän lisäksi Marja-Terttu matkustaa Grönlantiin yksin, jossa hän aikoo yrittäjäksi. Syrjäisyytensä, karuutensa ja kylmyytensä vuoksi koko Grönlanti voidaan katsoa länsimaisen maailman queer-paikaksi, jonne harva omasta tahdostaan haluaa.

Jos ajattelemme koko trilogiaa lähtöisin *Kokkolasta New Karlebyhyn*, voimme helposti todeta, että viimeisin osa on sittenkin queerein, oudoin ja horjuttaa heteronormia rajuimmin. Marja-Tertun naismaskuliinisuus ja queer-subjektius on täyttä totta ja näyttelijävalinnalla tämän sukupuoli saadaan näyttämään esitykseltä. *New Karleby* ottaa kuitenkin suuremman loikan

sukupuolen esityksellisyyttä kohti tehdessään toisesta päähenkilöstään, Pianosta, vanhan naisen. Tätä tekoa näytelmässä harva kyseenalaistaa. Päinvastoin moni Pianon ystävä kannustaa ja auttaa tätä matkalla kohti mummoutta. Entinen näyttelijätär Elli valmentaa Pianoa mummuksi tulemisessa ja Piano koittaa esittää rooliaan uskottavasti. Alussa hän epäonnistuu ja muut tuntuvat olevan omissa mummun esityksissään parempia. Kuitenkin näytelmän lopussa Piano on selvästi muuttunut mummuksi, eikä kukaan kyseenalaista tätä muutosta. Tässä siirtymässä on kuitenkin kyse sukupuolen ylittävstä muutoksesta, joka näin ollen tekee Pianosta vakuuttavasti queerin hahmon. Tekemällä muutoksesta selvän roolileikin ja korostamalla sen esityksellisyyttä, Klemolat tekevät koko sukupuolesta esittävää taidetta. Kuten Judith Butler, myös Klemolat korostavat sukupuolen performatiivisuutta. Mummu-sanalla tarkoitetaan tässä tapauksessa vanhempaa naista, ei välttämättä iso-äitiä, joita mummuiksi myös usein kutsutaan.

Trilogian viimeisessä osassa nähdään myös 80-vuotias prostituoitu Nancy, joka on hengitysmaski kasvoillaan, mutta silti selvästi voimaantuu ja herää eloon hyeenamiesten ostaessa häneltä seksipalveluita. Mari Turunen tekee tässäkin näytelmässä kaksoisroolin. Hän näyttelee Nancyn lisäksi myös hyeenalauman johtajaa Afrikkaa. Hyeenat ovat tässä näytelmässä ihmisiä tai oikeammin ihmisten ja eläinten risteytyksiä jollakin selittämättömällä tavalla. Myöskään näiden outojen eliöiden olemassaoloa ei kyseenalaisteta. Johtajanaaras on kaksineuvoinen eli hermafrodiitti, jolla on molempien sukupuolten sukuelimet. Esityksessä näyttelijällä roikkuu jalkojen välistä erittäin kookas penistä muistuttava patukka. Hahmo on sanomattakin queer. Tämän lisäksi koko hyeenojen järjestelmä on heteronormia horjuttava tai sen kaatava. Hyeenamiehet ainoastaan vonkaavat ja naaras säätelee sitä, kuka saa ja kuinka usein. Näytelmän alkupuolella naaras tappaa yhden laumansa jäsenistä, koska tämä käyttäytyi niin huonosti. Naaraalla on myös lapsi, jonka isää ei tiedetä. Hän puhutteleeikin kaikkia miehiä isinään. Äiti ja

kaikki isät nauravat lapselle monestakin syystä. Yksi syy on hänen huvittava nimensä Euroloordi. Myös tämä piirre tekee naarashyeenasta kiinnostavan. Hän ei osoita mitään hellyyttä, suojeleuvaistoa tai rakkautta omaa jälkeläistään kohtaan tässä näytelmässä.

Myös Pianon vanhemmat ovat kaikkea muuta kuin heteronormatiivista maailmanjärjestystä noudattavia kansalaisia. Pianon äiti Sihti tekee jatkuvasti töitä ambulanssikuljettajana ja sen ainoana hoitohenkilökuntana. Hän ei ole koskaan kotona eikä esimerkiksi siivoa. Hän huutaa miehelleen jatkuvasti ja kiroilee. Tosin tämä käytös ei Klemoloiden näytelmissä ole millään muotoa poikkeavaa. Pianon isä, Kaulus Larsson, on rauhallisempi ja enemmän läsnä kotona. Hän joutuu hyeenalauman äitihahmoksi, kun Sihti on viskannut hyeenoiden johtajattaren ulos liikkuvasta autosta ja tämä on kuollut. Perinteiset naisen ja miehen roolit ovat siis kääntyneet ylösalaisin tässä näytelmässä, mutta niitä kuitenkin korostetaan ja niistä huomautellaan jatkuvasti. Sihti ja Kaulus käyvät keskenään kovaäänistä sotaa ja sen sodan panoksina ovat parisuhde sekä päälaelleen kääntyneet sukupuoliroolit. Heidän tapauksessaan ei siis voi puhua hyväksytyistä roolijaoista, vaan ikään kuin katsojalle haluttaisiin viestittää, ettei tämä järjestys ole oikein.

Kaiken kaikkiaan *New Karleby* jättää katsojan ristiriitaisiin tunnelmiin. Toisaalta se korostaa naisten ja miesten rooleja ja etenkin niiden erilaisuutta. Lisäksi se tekee naisista hiukan alemmassa arvossa olevia, etenkin Kaulus Larssonin todetessa useampaan kertaan muille miehille naisten poistuessa paikalta, kuinka hienoa on, kun ”hulluus” lähti. Näytelmästä puuttuu naishahmo, joka olisi katsojille mieluinen, johon voisi helposti samastua. Sihti Larsson on lähestulkoon koko ajan kiukkuinen, työtä jatkuvasti tekevä, nainen. Sihti ja Kaulus elävät viharakkaussuhteessa, jossa toista ei siedetä, mutta ilmankaan ei voi elää.

Toisaalta taas kaikkien positiivinen suhtautuminen Pianon sukupuolenvaihdosyritykseen ja sen onnistuminen antaa vahvan viestin queerin maailmanjärjestyksen oikeaoppisuudesta. Sukupuoli on ainoastaan rooli, jonka voi halutessaan vaihtaa treenaamalla toisen sukupuolen eleitä. Myös ikä kuuluu tähän samaan kategoriaan ja halutessaan voi eleitä mukailemalla performoida itseään huomattavasti vanhempaa henkilöä. Kuitenkin koko näytelmän ajan kaikuvat kommentit Marja-Tertun naismaskuliinisuudesta tai hänen kutsumisensa transvestiitiksi yrittävät palauttaa heteronormatiivisen maailman myös *New Karlebyhyn*. Ehkäpä Marja-Tertun asemaa ei onnistuta aivan täysin kaatamaan, mutta hänen loppuun asti parrasvaloissa säilymisensä kyseenalaistuu huomattavasti.

Leea Klemola avaa *New Karlebyn* ja koko trilogian tausta-ajatuksia esipuheessaan *New Karlebyn muotoutumisen prosessista*. Hän perustelee muun muassa Marja-Tertun poisjättämisen sillä, että ”Marja-Terttu oli jo muuttunut ikään kuin muiden omaisuudeksi.”⁵⁰ Tutkijat ovat tarttuneet aiheeseen, sillä se on houkutteleva, mutta Klemolan mukaan myös yleisöllä oli omat odotuksensa Marja-Tertusta. Osaksi päätökseen vaikutti se, ettei Heikki Kinnunen ollut enää kovin innostunut näyttelemään tätä roolia kolmatta kertaa.⁵¹ Klemola kirjoittaa myös, että koko trilogia on keskittynyt feminiinisen ja maskuliinisen tasapainon löytämiseen roolihahmoissa, etenkin keskeisten henkilöiden Marja-Tertun ja henkilöhuolinnan työntekijöiden kohdalla. Myös tästä syystä kolmanteen osaan eläimiksi valikoituivat täplähyeenat, joiden naaraat ovat erittäin maskuliinisia. Klemola mainitsee koko henkilöhuolinnan työntekijäjoukon tuottavan uudenlaista maskuliinisuutta hoivatyönsä kautta.⁵² Tässä tutkielmassani olen keskittynyt tältä osin ainoastaan

⁵⁰ Klemola Klaus & Klemola Leea, *New Karleby*, *New Karlebyn muotoutumisen prosessista*

⁵¹ Klemola Klaus & Klemola Leea, *New Karleby*, *New Karlebyn muotoutumisen prosessista*

⁵² Klemola Klaus & Klemola Leea, *New Karleby*, *New Karlebyn muotoutumisen prosessista*

Piano Larssoniin, mutta myös Arijoutsu Prittinen sekä Harri Lömmarkki ovat todella hoivatyön edustajia.

Klemoloiden tekstien naishahmot problematisoivat heteronormatiivisuutta myös muilla tavoin, kuin maskuliinisella käytöksellään. Kokkolassa Marja-Terttu Zeppelinin tytär Maura on lesbo. Kohti kylmempää esittelee Pianon mummon, joka on ammatiltaan prostituoitu. Se, että näissä näytelmissä on seksuaalivähemmistön edustaja sekä marginalisoitu prostituoitu, on jo paljon. Merkittävyyttä lisää se, että prostituoidun ammatissa toimii isoäiti. Tämä rikkoo pyhän äidin representaatiota melko rankalla tavalla. Kokkolassa Maura on myös yhteisönsä hyväksytty jäsen ja hänelle käy hyvin eli hän saa parisuhteen rakastamansa naisen kanssa. Myös Nancy Larsson on yhteisön hyväksymä jäsen.

Lasse Kekki tutkii teoksessaan Pervo parrasvaloissa, homoseksuaalisuuden ja queerin representointia näyttämöllä.⁵³ Kekin mukaan juuri Leea Klemolan Kokkola on merkityksellinen näytelmä, sillä siinä ensimmäistä kertaa queer-hahmo on yhteisön tunnustettu jäsen, joka säilyttää asemansa näytelmän loppuun asti.⁵⁴ Marja-Terttu on näin ollen erittäin merkittävässä asemassa representoimassa hyväksytyä naismaskuliinisuutta, jonka eleet katsojat voivat hyväksyä osaksi omaa sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen eleistöään. Marja-Tertun käytöstä kritisoi kuitenkin hänen tyttärensä Maura. Kun Marja-Terttu on virtsannut housuunsa, kukaan muu ei kiinnitä tähän negatiivista huomiota paitsi tytär.

Maura: Hyi helevetti.

⁵³ Kekki 2010, 15

⁵⁴ Kekki 2010, 19

(Klemola Leea, *Kokkola*, 1. näytös, 5. kohtaus)

Kohti kylmempää -näytelmä asettaa tämän hyväksytyin aseman todelliseen vaaraan. Pianon mummu Nancy käyttäytyy vihamielisesti Marja-Terttua kohtaan. Tällaista käytöstä on ollut jo aiemmin *Kokkolassa* muun muassa Sakun vaimon Katariinan osalta. Suuri ero on nyt yhdessä repliikissä, joka uhkaa horjuttaa koko hyväksytyin naismaskuliinisuuden asemaa.

Nancy: Eikoo kauhia asia ku sinulla on näin nuorekas mummu mutta kaikki mummut ei Martti voi olla tuommosia lesponnäkösiä löytöretkeilijöitä.

(Klemola Klaus & Klemola Leea, *Kohti kylmempää*, Toinen näytös, 4. kohtaus)

Maininta Marja-Tertun naismaskuliinisesta ulkonäöstä ja vihjaaminen hänen mahdollisesta lesboudestaan uhkaa sysätä koko hahmon marginaaliin. Kun yleisö on seurannut Marja-Tertun matkaa Kokkolasta *Kohti kylmempää* -näytelmän halki ja hyväksynyt hänen sukupuolensa suorittamisen tavan osaksi omaa hyväksytyä kategoriaa sen vuoksi, että Marja-Terttu on hyväksyty juuri sellaisena kuin hän on. Toisaalta tämän kommentin vaikutusta heikentää se, että Nancy Larsson on itse hyvin queer -hahmo ja puhuttelee katsojaa heteronormin ulkopuolelta.

5. Esiripun laskeutuessa vertailemme naishahmoja

Kaikissa näissä neljässä näytelmässä yhteisenä piirteenä ovat naishahmot, joita näyttelee mies. *New Karlebyssä* tämä naista näyttelevä mies ei tosin ole enää läsnä näyttämöllä. Erona näytelmissä on ainakin se, että Leea Klemola on ehdottomasti kirjoittanut Marja-Tertun hahmon

miehen esitettäväksi, kun taas Anna-Elina Lyytikäinen vakuuttaa, ettei näyttelijän sukupuolella ollut mitään merkitystä. Kiinnostavaa on huomata, että Lyytikäisen näytelmän esityksessä molemmat näyttelijät näyttelevät enemmän toisen sukupuolen rooleja kuin omansa. Naismaskuliinisuuksia vertaillessa on tärkeää erottaa tekstin ja esityksen taso toisistaan. Kiinnostavuutta tähän kaikkeen lisää se seikka, että naismaisuus on usein yhdistetty homoseksuaalisuuteen etenkin teatterissa, jossa muutama sata vuotta sitten nuoret miehet näyttelivät naisten roolit.⁵⁵ On siis erittäin selvää, että näitä näytelmiä on täytynyt tarkastella juuri queertutkimuksen kautta, vaikka ne eivät homoseksuaalisuutta sinänsä käsittelekään.

Tekstin tasolla, kuten jo aikaisemmin on mainittu, Marja-Terttu Zeppelin on lähes kokonaan maskuliininen ilman feminiinisiä piirteitä. Marja-Terttua ei tunnista naiseksi ilman nimeä tai sitä tietoa, että hän on nainen ja äiti. Tampereen Teatterin esityksessä Marja-Terttua näyttelee mies, jolle on laitettu peruukki sekä tekorinnat. Hänestä ei ole kuitenkaan tehty silmiinpistävän feminiinistä. Asuna hänellä on muun muassa koko vartalon peittävä Goretex-haalari. Marja-Tertun ääni on matala ja hänen kehonsa, joka on miehen keho, on melko maskuliininen, kookas ja kömpelö. Hänen liikehdintänsä ja eleensä ovat suuria, hän käyttää fyysistä voimaa ja vie paljon tilaa olemuksellaan.

Mirjamin hahmo on tekstin tasolla vaikeampi hahmotettava. Hän puhuu aggressiivisesti, mutta ei varsinaisesti käytä väkivaltaa. Mirjamin tapauksessa on helpompaa ottaa käyttöön hahmon pervouttamisen metodi ja pohtia hetki sitä, mitä Mirjami ei ole. Mirjami ei ole kiltti, hiljainen, passiivinen, hento, rauhallinen eikä hoivaava. Ainoastaan hän puolustaa pikkoveljeään vanhempiaan vastaan, mutta sekin on pikkoveljen tahdon vastaista. Mirjamia ei kuvailla tekstissä

⁵⁵

Kekki 2010, 41.

millään tavalla tyttömäiseksi ulkonäöltään. Häneen pätee täysin Judith Halberstamin kuvaus poikatyöstä (tomboy). Nämä poikatyöt ovat Halberstamin mukaan yleisiä lapsuudessa, mutta jos he vielä teini-ään jälkeen säilyvät samanlaisia, heidät aletaan kokea epänormaaleina.⁵⁶ Viimeistään teini-ässä nuoren naisen tulee jättää poikamainen käytös ja feminiinistyä. Mirjamia kohdellaan perheen taholta juuri tällä tavoin epänormaalina.

Esityksen tasolla Marja-Tertun hahmo on hyvin maskuliininen. Kuitenkin tämän hahmon kehoon, sen eleisiin ja liikkeisiin sekä puheeseen liittyy feminiinisiä piirteitä. Yhtenä sukupuolta rakentavana kategoriana voimme ajatella myös sen tiedon, mitä me jokaisesta ihmisestä tiedämme. Marja-Tertusta katsoja tietää hänen olevan nainen. Tämä tieto vaikuttaa siihen, miten me katsomme tätä representaatiota. Näin ollen Marja-Terttu on naismaskuliininen hahmo, sillä se on sekä feminiininen että maskuliininen ilman että kumpaakaan ominaisuutta yritetään peittää. Mirjami on mielenkiintoinen, mutta samalla erittäin vaikeasti analysoitava. Mirjamia näyttellee siro ja hoikka Anna-Elina Lyytikäinen, jolla on pitkät vaaleat hiukset. Toisena näyttelijänä samassa roolissa on hoikka, pitkä Mikko Nousiainen, jolla on tummat ja lyhyet hiukset. Molemmilla näyttelijöillä on samanlainen musta ihonmyötäinen puku, joka on melko neutraali. Varsinkin kun tämän roolin näyttellee kaksi eri henkilöä, on vaikea sanoa onko hahmo naismaskuliininen. Tämän hahmon naismaskuliinisuus vaihtelee ja pakenee määrittelyitä vähän samalla tavoin kuin koko käsite naismaskuliinisuudesta ja tekee siitä vaikeasti ymmärrettävän ja hahmotettavan. Vielä voidaan lisätä palettiin pohdittavaksi Piano Larssonin uusi identiteetti ja katsoa Klaus Klemolan kehoa. Keho on selkeästi miehen keho. Kuitenkin tuon kehon voisi helposti mieltää myös vanhemman naisen kehoksi. Tämä tuo mielenkiintoisen lisän siihen, kuinka ihmisten kehot saattavat vanhetessaan alkaa muistuttaa helposti vastakkaisen sukupuolen

⁵⁶

Halberstam 1998, 5–8

kehoa tai muuttua vaikeammin tunnistettavaksi. Lasse Kekin mukaan hahmoja on syytä tarkastella suhteessa heidän ympäristöönsä, näytelmän maailmaan, joka toiseuttaa heidät ja näin olen pyrkinyt juuri tekemään.⁵⁷ Kuten olen useasti maininnut, juuri muut hahmot ja heitä ympäröivä maailma tekee näistä hahmoista sitä mitä he ovat.

5.1 Naishahmojen kavalkadi; stereotyyppioita vai jotain ihan muuta?

Tässä kohden tekstiä on viimeistään aika tarkastella näissä näytelmissä esiintyviä naishahmoja kokonaisuudessaan. Teksteistä löytyy naisia runsaasti, laskentatavasta riippuen 16–18. Osa näistä naishahmoista (3) on eläimiä. Naisten ikäjakauma on myös vaikeasti laskettava, sillä esimerkiksi *Armon varassa* -näytelmässä katsoja kuljetetaan aikaan, jossa päähenkilö on ollut hyvin pieni. Vanhin hahmoista on oletettavasti Nancy Larsson. Ikää hänellä kerrotaan olevan 78 vuotta. *Armon varassa* -näytelmän isoäidin, Mamman, ikää ei mainita, joten hän saattaa olla iäkkäämpi. Yhteistä näiden näytelmien naisilla on sosiaalinen asema ainakin koulutukseen nähden. Kukaan heistä ei ole korkeasti koulutettu eikä myöskään esimerkiksi huomattavan varakas. Maura Zeppelin on tosin johtavassa asemassa, sillä hän on Nice -baarin omistaja. Naisista lähes kaikki ovat Suomen kansalaisia. Poikkeuksen tekevät Needendahlit, jotka ovat Neanderthalin ihmisiä eikä heidän kansalaisuudestaan ole varmuutta. Heidän lisäksi tähän kategoriaan voidaan laskea maahanmuuttaja täplähyeena Afrikka sekä grönlanninkoirat Minna ja Saku.

⁵⁷

Kekki 2010, 33.

Kaikki naisstereotyyppit äidistä tyttäreen, vaimosta naisystävään ja huorasta madonnaan ovat edustettuina. Äiti-tytär -parivaljakko löytyy kummaltakin kirjoittajalta sekä Klemolalta (Klemoloilta) ja Lyytikäiseltä. Huora-madonna -akselilta löytyy Nancy Larssonin vastinpariksi esimerkiksi Mirjamin uhrautuva äiti, tosin tämä nainen on todellisuudessa kaikkea muuta kuin hyvä. Toinen yritys pyhitetystä naisesta voisi olla pyörätuolissaan riutuva Katariina. Todellisuudessa hänkään ei saa kovin kirkasta sädekehää pänsä ympärille. Hyvän äidin ja naisen sädekehän pänsä päälle voisi ansaita Vuokko Needendahl, kokemalla vielä *Kohti kylmempää* -näytelmän lopuksi kuoleman.

Lyytikäisen *Armon varassa* -näytelmässä äiti on tyttärensä ankarin arvostelija. Mirjamin äiti ei hyväksy tyttärensä käytöstä ollenkaan. Myöskään tytär ei tunnu hakevan äitinsä hyväksyntää. Hän haastaa äitinsä jatkuvasti ja arvostelee tätä. Vaikea suhde on saanut alkunsa jos illoin, kun Mirjami oli lapsi. Äiti on selvästi sulkenut silmänsä lapsensa seksuaaliselta hyväksikäytöltä, joka ymmärrettävästi tulehduttaa ja katkeroittaa tämän suhteen. Klemoloiden äiti-tytär -osasto alkaa Kokkola -näytelmästä. Marja-Terttu ja Maura ovat molemmat jo aikuisia ja samassa paikassa töissä. Äiti on tässä työssään tyttärensä alainen. Jo tämä asetelma tekee parivaljakosta mielenkiintoisen ja poikkeavan. Isästä ei ole tietoa tai ainakaan häntä ei näytelmässä mainita. Maura arvostelee äitiään jatkuvasti. Marja-Terttu sen sijaan ei arvostelee tyttärtään ja osittain tuntuu haluavan hänen hyväksyntänsä. Ainakaan tytär ei ole hänelle yhdentekevä. Klemoloiden toinen äiti-tytär suhde esiintyy *Kohti kylmempää* -näytelmässä. Vuokko ja Eva Needendahlin suhde on jälleen kerran hyvin outo ja monimutkainen. Vuokko on hyvin ystävällinen eikä oikeastaan kiinnitä tyttärensä oikutteluun mitään huomiota. Oikeastaan hän ei kiinnitä tyttärensä ollenkaan huomiota. Näytelmän lopussa Tytär Eva ottaa Vuokon miehen Rainerin miehekseen. Vuokko ei vastusta tätä tekoa. Kun Vuokko ja Rainer ovat yhdessä katselemassa myskihärkiä,

Eva raivostuu molemmille ja syyttää hänen pettämisestään. Vuokko ei edelleenkään kiinnitä tyttärensä mitään huomiota.

Rainer: Voi Vuokko. Sinä se tiät miten miestä pitää miellyttää.

Vuokko: Mutten minä tätä halunnu näyttää. Eihän tuo ympyrä oo täydellinen.

Rainer: Voi Vuokko tässäkin on ihan liikaa.

Eva: (tulee) Mää arvasin tämän. Täällä tootte saatana kumpiki heti ku silimä välttää. Teijät pitäis perkele laittaa liekaan molemmat. Rainer! Housut jalakaan ja nukkumaan!

Rainer: Mulla on housut jalassa.

Eva: Huora! Ja sinä. Nuori naimaton naapurinnainen. Kasvata hame päälles ja lakkaa vikittelemästä mun miestäni. Ja jos sää meinaat viiä mun miehen saat viiä lapset kans.

(Klemola Klaus & Klemola Leea, *Kohti kylmempää*, 6. kohtaus/Toinen näytös)

Edellisestä replikoinnista voi päätellä Eevan suhteellisuudentajun kadonneen. Hän sanoo, että Vuokko saa viedä hänen ja Rainerin lapset myös mukanaan, vaikkei heillä lapsia olekaan. Kolmantena Klemoloiden äiti-tytär parina voi hyvinkin analysoida Sihti ja Piano Larssonian. Heidän suhteensa on myös hyvin kompleksinen. Sihti kärsii Pianon taakseen jättämistä veloista ja häpeää sen vuoksi poikaansa. Myös Pianon sukupuolen vaihtaminen aiheuttaa ongelmia varsinkin Sihtille.

Piano: Musta tulee mummu.

Sihti: (tulee makuuhuoneesta) Ku ei vain huoraks rupiais.

Piano: Mitä sää tuolla tarkotat?!

Sihti: Nii ettet tuolla rupia pyllistelemään porttikongissa tummelipurkki toisessa ja emalikippo toisessa käessä.

Piano: Mummu ei ollut mikään porttikonkihuora!

Sihti: Anteeks ku minä unohdin että se huora on ainua ihminen joka sinusta on vähääkään välittäny ku eihän me olla isäs kanssa muuta ku työtä tehty, riieilty ja HUPPUSILLA oli jatkot!

(Klemola Klaus & Klemola Leea, *New Karleby*, 11. kohtaus/1. näytös)

Tämä kolmas pari, niin keinotekoinen kuin onkin, on hyvin mielenkiintoinen. Piano ei vaihda ainoastaan sukupuoltaan vaan myös ikäänsä ja näin ollen hänestä tulee äitiään vanhempi nainen. Piano elää omassa queer-ajassa sekä -paikassa. Jopa koko Klemoloiden erikoisen maailmakäsityksen sisällä tämä hahmo rikkoo sääntöjä sekä siirtää raja-aitoja voimakkaimmin.

Niin sanotusti uhrautuviin naisiin näissä näytelmissä kuuluvat pyörätuolissa istuva Sakun vaimo Katariina Käsäkangas, Sihti Larsson sekä Mirjamin äiti, joka on näennäisesti heikko, mutta todellisuudessa kylmä ja julma nainen. Syylistämällä ja moittimalla muita, hän kohottaa itsensä toisten yläpuolelle.

Äiti: --- Minä vaan koetan jaksaa aina päivän kerrallaan. Ja vaikka kuinka päätä särkee ja migreeni vaivaa, ryhti huononee ja tuska hiertää sydänalaa niin silti on sinusta kannettava huolta ja keitettävä puurot Oskarille aamuisin ja autettava isää kirjoittamaan saarnat puhtaiksi. Jonkun se on siivottava ja silitettävä, ja koskaan ei kiitoksen sana kuulu. (Lyytikäinen Anna-Elina, *Armon varassa*, Oskari ja Mirjami)

Klemoloiden näytelmissä nämä itsensä uhriuttavat hahmot ovat ristiriitaisempia. Kokkolassa Katariina painostaa Sakua, joka epätoivoisesti haluaisi lapsen itselleen. Katariina on pakottanut Sakun hankkimaan heille nuken, jolla he harjoittelevat ennen lapsen hankkimista. Hän yrittää pärjätä eikä näennäisesti haluaisi itseään kohdeltavan muita heikompana, vaikka

pyörätuolipotilaana ei pysty toimimaan kuten muut. Katariina on aggressiivinen ja mustasukkainen Sakun ja Marja-Tertun suhteesta. Tästä syystä hän onkin usein sanoissaan kohtuuton.

Katariina: --- Mitä ssä nyt Saku teet? Sun siskos on ostanu sulle ja itelleen kuuskymmentävuotislahjaks mielettömän kalliin Grönlannin matkan. Mutta sulla on kolmen kuukauden ikänen laps, ja vammaan vaimo. Täähän mua tässä just kiinnostaa. Siis todella kiinnostaa. Että voinko mää tosissani sun kanssa lapsen hankkia. Erittäin hyvä tilanne.

(Klemola Leea, *Kokkola*, 8. kohtaus/1. näytös)

Tässä edellisessä tekstilainauksessa on kyse siitä, että Katariina testaa Sakun kykyä sitoutua lapsen isäksi, rakkautta häneen ja samalla testaa pystyykö Saku pistämään hänet Marja-Tertun edelle. Lasta ei siis vielä ole olemassa, vaan heillä on ainoastaan harjoittelunukke. Katariina yrittää kuitenkin estää Sakuä lähtemästä matkalle, koska ei luota Sakuun. Katariina vetoaa usein myös omaan vammaisuuteensa ja käyttää sitä aseenaan. Katariinan uhrius perustuu siis ainoastaan vammaisuudelle. Hän esittää vahvaa, mutta jos joku häntä kohtelee tasavertaisena hän huomauttaa tästä välittömästi. Hän on myös aggressiivisuutensa vuoksi siinä asemassa, ettei hänestä juuri pidetä.

Viimeinen itsensä uhriasemaan kohottavan nainen on Sihti Larsson. Hänenkin hahmonsa on ristiriitaisessa asemassa, sillä hän käyttäytyy aggressiivisesti ja on hyvin omatoiminen. Sihti kuitenkin jaksaa jatkuvasti muistuttaa muita omista kärsimyksistään.

Sihti: Eiku ku minä vain ajattelin ku minun pitäis kuitenkin olla ihmisten tuki ja turva ja olla nopiasti kolaripaikoilla nii se on vain niin kauhian vaikiaa ku kaikki ajoreiti pitäs perustaa siihen että välttelee

kaikkia niitä joille sinä oot velekaa. (tauko) Ja se on noloa ku jossain suuronnettomuuksissaki pitäis ihmishenkiä pelastaa ja melekeen aina vain helepottaa ku kattoo että joltain henki pois ku se on melekeen varma että kuka tahansa sielä on uhuri vähänkään täältäpäin Suomea nii se on joku jolle sinä oot ainaki miljoonan velekaa. Siinä äiti sitte koittaa valtimoita potkia ja väärää tippaa laittaa että jos ees sillä tavalla vois vähän sinun velekoja vähentää että... (itkee)

(Klemola Klaus & Klemola Leea, *New Karleby*, 11. kohta/1. näytös)

Tästä repliikistä käy ilmi myös se, että hän äitinä uhrautuu poikansa vuoksi, vaarantaen ihmishenkiä sekä oman ammattinsa. Hän on töissä koko ajan ja Kaulus Larsson huomauttaa asiasta useasti. Sihti kuitenkin kokee, että hän on korvaamaton ja haluaa auttaa ihmisiä. Hän myös vetoaa omaan tarpeellisuuteensa useasti.

5.2 Yhteisenä piirteenä sukupuolen häilyvyys sekä naiseen kohdistuva väkivalta

Armon varassa päähenkilön Mirjamin näyttelivät Anna-Elina Lyytikäinen sekä Mikko Nousiainen. Yksi syy päähenkilön roolin puolittamiseen oli Lyytikäisen mukaan roolin tylsyys.⁵⁸ Tämä sattuma tekee näytelmästä juuri sopivan tutkimuskohteen. Tässä kohdassa onkin aiheellista kysyä, mitä tapahtuu sukupuolelle. Lyytikäinen kuvailee päähenkilöä poikamaiseksi ja hänellä on esityksessä asunaan lyhyt nahkatakki. Lyytikäinen kertoo myös ottaneensa mallia Nousiaiselta roolin tekemiseen. Kuitenkaan esittämiseen ei haettu sukupuolistereotyyppioita eikä sukupuolen

⁵⁸ Lyytikäisen haastattelu 25.10.2010

esittämisestä keskusteltu näyttelijöiden kesken.⁵⁹ Itse tekstissä ei ole kuvauksia päähenkilön ulkonäöstä. Päähenkilön sukupuoli määrittyy voimakkaasti muun muassa nimen kautta. Näyttelijät eivät tämän hahmon kohdalla muuta myöskään ääntään, mikä olisi merkinä sukupuolesta. Molemmat puhuvat repliikit omalla äänellään, millä he samalla erottavat päähenkilön muista hahmoista, joiden roolia varten ääniä muutetaan. Sukupuolen esittäminen nousee keskiöön tässä näytelmässä juuri tätä nimenomaista näytelmää tarkastellessa. Kuin Butleria mukaillen näyttelijät esittivät mies- ja naishahmoja ristikkäin tekemällä sukupuolen näkyväksi eleillä. Lyytikäinen mainitsee haastattelussaan, että erityisesti päähenkilön sukupuoli muuttuu olemattomaksi ja katsojat näkevät tarinan ihmiskohtalosta eivätkä nuoresta naisesta.

Yltääkö tämä roolihahmo heteronormin horjuttamiseen asti sillä, että naisen roolia näyttelee mieskeho? Kuten Marja-Tertun kohdalla, myös Mirjamia näyttelee yksi maamme tunnetuista näyttelijöistä, Mikko Nousiainen, jonka tähteys varmasti asettuu tämän tehtävän tielle, kuten Heikki Kinnusenkin kohdalla. Yleisö näkee roolissa miesnäyttelijän sijaan julkisuuden henkilön. Juuri tämä tekijä saattaa vaarantaa hahmon kokonaisvaltaisen vastaanoton tai ainakin häiritä sitä. Aikaisemmin tässä työssäni olen maininnut, että juuri miehen keho on ainoa, joka tekee *Armon varassa* -näytelmän äidistä naismaskuliinisen. Ilman tätä miehen kehoa rooli saattaisi olla vain tavalliseksi, tosin melko julmaksi, kirjoitetun naisen rooli.

Se on ainakin varmaa, että näitä kategorioita hämmentämällä sukupuolesta tulee vähemmän merkittävä kategoria itsessään. Tekemällä naisista ja miehistä yhtä monikerroksisia kuin he usein arkielämässäänkin ovat, saadaan ainakin joitain stereotyyppisiä oletuksia unohdutettua. Judith Butler painotti erityisesti sitä, että feminiinisyys ja maskuliinisuus voivat kuvata kumman

⁵⁹ Lyytikäisen haastattelu 25.10.2010

biologisen sukupuolen kehoa tahansa.⁶⁰ Vaikka Butler kirjoitti jo yli 20 vuotta sitten teoriansa sukupuolen performatiivisuudesta, arkipuheen tasolla sukupuolet ovat kuitenkin edelleen melko vakiintuneina vastapoleina. Tämän vastakkainasettelun murtamiseen tarvitaan varmasti vielä selkeämmin näitä teemoja risteyttäviä näytelmäkirjailijoita sekä näyttelijöitä, avaramielisiä katsojia, avointa keskustelua sekä paljon aikaa.

Yhdeksi merkittäväksi yhteiseksi tekijäksi nousee Marja-Terttuun sekä Mirjamiin kohdistuva väkivalta. *Kokkolassa* Marja-Terttu hakkaa hänen oma veljensä Saku. Marja-Terttu pyytää Sakua lyömään itseään ja koko paikalla oleva ihmisjoukko sallii tämän tapahtua. *Armon varassa* Mirjami saa perheeltään rangaistuksen, koska on heidän mielestään käyttäytynyt sopimattomasti enoan kohtaan. Mirjamin housuihin laitetaan nokkosia. Nokkoset laittaa äiti, mutta isä ja Empu-eno ovat mukana täyttämässä rangaistusta.

Kummassakin kohtauksessa mies osallistuu naisen tai tytön pahoinpitelyyn. *Kokkolassa* asia esitetään niin, kuin olisi Marja-Terttun tahto tulla pahoinpidellyksi. Marja-Terttu halusi myös veljensä pääsevän eroon voimakkaista tunteista häntä kohtaan ja yritti katkaista heidän kaksossisarouden siteensä.

Marja-Terttu: Tähän on tultu. Jollen minä olis ollu niin hyvä sulle ja kaikin puolin ihana ihminen niin siä olisit voinu jo nuorena poikana ottaa minkä tahansa tytön iliman että ne aina vertautuu minuun epäedullisesti.

(Klemola Leea, *Kokkola*, 8. kohtaus/ 1. näytös)

⁶⁰

Butler 2006, 55.

Tämä oivallus johtaa siihen, että Marja-Terttu yllyttää Sakun pahoinpitelemään hänet. Edellinen kommentti on kuitenkin luettavissa siten, ettei näihin voimakkaisiin tunteisiin liity seksuaalisuutta vaan ainoastaan voimakas kaksossisarusten välinen tunneside. Esityksessä tässä kohtauksessa on kaksi miestä, jotka replikoivat keskenään ja todennäköisesti se vahvistaa oletusta kommentin sisaruudesta ilman seksuaalista virettä.

Kohti kylmempää näytelmässä Marja-Terttu itse ehdottaa itselleen rangaistusta. Tämä rangaistus on hänelle itselleen henkistä väkivaltaa. Kun hän on alkanut kokemaan lämpimiä tunteita Arijoutsia kohtaan, hän haluaa Arijoutsin tanssivan toisen naisen kanssa, jotta Marja-Terttu kärsisi. Perimmäisenä tarkoituksena on estää jäätikön sulaminen, jonka Marja-Terttu uskoo johtuvan hänen tunteistaan.

Marja-Terttu: Minoon ajatellu että jos te Saijan kanssa tanssisitte hitaita. Minä kattosin ja todennäköisesti kärsisin. Ensin tulis semmonen kauhia loppumaton suru. Jonka puristuksessa minä kokisin muunmuassa hylätyksitulemisen tunnetta ja yksinäisyyttä. Sitte olis vuorossa silmitön viha. Joka siitä sitte pikkihiljaa loivenis puhtaaks halveksunnaks, jossa mulle oikein kirkastuu miten paska jätkä sinä Arijoutsi oot. Ja sinä Arijoutsi voisit auttaa tätä olemalla mahdollisimman vittumainen mulukku.

(Klemola Klaus & Klemola Leea, *Kohti kylmempää*, 5. kohtaus/2. puoliaika)

Molemmissa Marja-Tertun kohtauksissa päämääränä on ollut päästä eroon tunteista miestä kohtaan. Myös tämä haluttomuus romanttisiin tunteisiin horjuttaa heteronormatiivisuutta. Marja-Terttu on siis selvästi merkattu heteroseksuaaliseksi, mutta hän pakenee heteroseksuaalista halua ja näin ollen haastaa heteronormin. Toki tämän kaiken voisi tulkita myös vanhemman naisen mukavuudenhaluksi. On varmasti mutkattomampaa elää ilman suuria tunnekuohuja. Varsinkin, jos nämä tunteet liittyvät itseä huomattavasti nuorempaan mieheen, jolla ei edes mainita olevan

vastakaikua näille tunteille. Näytelmän monimutkaisissa suhdekuvioissa on siis koko ajan vaarana tutkijalle lipsahtaa ylitulkinnan puolelle.

Äiti: Mirjami tänne ja heti. Housut alas. (Mirjami alkaa huutaa)

Emppu pidä sitä paikallaan. (Emppu pitää kiinni kirkuvasta tytöstä)

Isä: Synnit annetaan anteeksi jos olet niitä valmis katumaan. Herra armahtaa, jos kadut kunnolla.

Äiti: (sulloo nokkoset tytön housuihin muovipussin peittäessä äidin omat kädet): Isä, anna vyö!

Isä: (antaa housuistaan vyön, jonka Emppu sitoo tiukasti tytön vyötärölle pitämään housut kiinni) Kadutko sinä syntinen? Vastaa (Mirjami kiljuu hysterisesti) Ei kuulu, mitä häh.

(Lyytikäinen Anna-Elina, *Armon varassa*, Tarzan ja Jane)

Armon varassa näytelmän väkivaltaisuuden toteuttaa Mirjamin isä, äidin ja Emppu-enon yllyttäessä ja osallistuessa henkiseen väkivaltaan. Tämä kohtausta tapahtuu Mirjamin lapsuudessa, kun hänen enonsa on käyttänyt häntä seksuaalisesti hyväkseen. Eno ja Mirjami paljastuvat, mutta eno kääntää tapahtumat Mirjamin syyksi. Äiti kieltäytyy näkemästä totuutta ja kääntää isän rangaista Mirjamia laittamalla nokkospuskan tämän housuihin.

Äiti: Isää tuo nokkosijjaa! Minä en jaksa enää. Kaikkeni annan ja Mirjami vaan kiukuttelee.

Mirjami: En minä kiukuttele, kun halusin nähdä apinan,

(Isä tulee nokkosten kanssa.)

Isä: Taasko tämä pirulainen on ollut pahanteossa. Tämä on meille rangaistus synneistämme.

Äiti: Mirjami tänne ja heti. Housut alas. (Mirjami alkaa huutaa.) Emppu pidä sitä paikallaan. (Emppu pitää kiinni kirkuvasta tytöstä)

(Lyytikäinen Anna-Elina, *Armon varassa*, Tarzan ja Jane)

Vaikka näillä väkivaltakohtauksilla on yhdistävänä tekijänä miehen tekemä väkivalta naista kohtaan, on niillä myös huikeita eroja. Marja-Tertun ollessa aikuinen nainen, joka miehen kehossa esiintyessään ei jää katsojan silmissä perinteiseen pahoinpidellyn naisen rooliin. Myös tämä seikka on vaikuttanut siihen, että rooliin on haluttu näyttelijäksi mies. Mirjamia taas tässä väkivaltakohtauksessa esittää nainen. Vaikka aikuinen nainen esittää pikkutyttöä, tämä naisen keho konnotoi katsojien mielessä aina siihen valta-asetelmaan, joka naisiin kohdistuvassa väkivallassa on läsnä. Lisäksi kyseessä on seksuaalisen hyväksikäytön uhri ja lapsi.

Näin ollen näyttää siltä, että Leea Klemola onnistuisi tavoitteessaan nousta perinteisen naisen uhriasetelman yläpuolelle käyttäessään miesnäyttelijää Marja-Tertun roolissa. Ainakin *Kokkolan* ja *Kohti kylmempää* videotallenteiden perusteella voidaan sanoa, että yleisö viihtyy eikä tunne oloaan epämukavaksi, toisin kuin *Armon varassa* näytelmän väkivaltakohtauksessa. Tallenteeltakin yleisöstä voi aistia hiljaisuuden ja kauhun. Tämä hiljaisuus ja järkytys välittyi Anna-Elina Lyytikäisen mukaan myös näyttelijöille lavalle.⁶¹

Mielenkiintoisen yhtäläisyyden löytää myös *Kohti kylmempää* ja *Armon varassa* näytelmistä. *Armon varassa* näytelmän pedofilia on toki suurempaa ja näkyvämpää, mutta myös *Armon varassa* näytelmän lopussa Eva ja Rainer Needendahlin yhteiselo kuuluu tähän samaan kategoriaan. Eva on vasta 14-vuotias Rainerin ollessa 52. Vaikka he eivät olekaan sukua toisilleen, on ilmassa myös inestien tuoksu. Periaatteessa Evan ja Rainerin suhdetta voitaisiin puolustella suvun jatkamisen keinoin tai mahdollisesti länsimaisesta kulttuurista poikkeavilla lisääntymis- ja pariutumistavoilla. Kuitenkin näytelmä esitetään länsimaisessa kulttuurissa ja länsimaisille katsojille, joten näitä inestisiä konnotaatioita on mahdoton välttää.

⁶¹

Anna-Elina Lyytikäisen haastattelu 25.10.2010

5.3 Oikeanlainen nainen; transvestiitti vai huora?

Loppujen lopuksi näiden naisroolien asettelu normiin tai sen ulkopuolelle tuntuu tiivistyvän viimeiseen vastakkainasetteluun äärimaskuliinisen tai äärifeminiinisen naisen välille. Kysymys kuuluu, kuka saa olla nainen? Ääneen lausuttuna tämä vastakkainasettelu käydään Marja-Tertun ja Nancyn välillä. Näihin kahteen hahmoon tiivistyvät ääriesimerkit naisista ja naisten kehoista. Toisessa päässä maskuliininen miesmäinen keho sekä seksistä kieltäytyminen ja toisessa feminiininen keho, joka on alistettu miehelle halulle. Voiko nainen olla itsenäinen, johtajatyyppejä, joka ei ole kiinnostunut lisääntymisestä tai miehen halujen tyydyttämisestä? Vai onko naisen lopullinen paikka kuitenkin aina oikeutetummin miesten tarpeiden tyydyttäjänä? Molemmat näistä naistyypeistä ovat Klemoloiden näytelmien hahmoina yhtä arvostettuja ja pidettyjä yhteisön jäseniä. Vastakkainasettelukin on vain toispuoleinen, sillä kritiikki kohdistuu ainoastaan Nancylta Marja-Tertulle, eikä toisinpäin. Jollain tasolla myös Mirjami käy tätä taistelua äitinsä kanssa. Äiti ei hyväksy Mirjamin tapaa olla tyttö tai nainen ja Mirjami on tällöin aina Äidin kritiikin kohteena. Tässä suhteessa kritiikki on molemmin suuntaista.

Samankaltainen maskuliinisuuden ja feminiinisuuden kamppailu nähdään *New Karlebyssä* yhden roolin sisällä. Sihti Larsson taistelee itse näiden ääripäiden välillä. Kaulus sekä Nancy yrittävät saada häntä taipumaan feminiiniseen naisen rooliin, kodin hengettäreksi, tai ainakin muuttamaan itseään hiukan enemmän siihen suuntaan. Muutoskohta on näytelmässä siinä, kun Sihti ja Kaulus heittäytyvät toistensa syleilyyn ja lähtevät yhdessä tekemään sovintoa. Tämän yhdyntään päätyneen sovinnonteon jälkeen he kuitenkin riitaantuvat uudelleen ja loppujen lopuksi myös Kaulus maksaa Sihdille seksistä. Tämän voisi tulkita Sihti Larssonin taipuneen asteikolla siihen päätyyn, jossa nainen on nainen, jos hän käyttää kehoaan miesten mieliksi. Toisaalta

prostituutiossa keho on työväline, jolla on myös valtaa. Kohtauksen lopussa Sihti poistuu paikalta Nancyn kanssa. He ovat saaneet palkkansa ja Sihti kehaisee heidän olevan ”eri poikia”.⁶²

Kiinnostava seikka on myös se, että Klemolat ovat kirjoittaneet selkeästi eri sukupuolille miellettyjä piirteitä näkyväksi eri hahmoilleen. Kuitenkin esimerkiksi Piano Larsson, joka mielletään erittäin feminiiniseksi mieheksi, haluaakin muuttua naiseksi. Näin ollen feminiiniset piirteet mielletään edelleen palautuvan naisen kehoon eikä niitä voida mieheen liittää. Näissäkin näytelmissä maskuliininen nainen on yhteisön hyväksymä, mutta loppujen lopuksi feminiininen mies on jotain niin käsittämätöntä, ettei hänen anneta olla mies. Feminiinisestä miehestä on tullut nainen, jotta maailma säilyy järkkymättömänä. Oikeanlainen nainen saa olla feminiininen tai maskuliininen, mutta oikeanlaisen miehen kategoria tuntuu ahtaammalta. Feminiinisellä miehellä ei ole siinä sijaa, vaan hänet pakotetaan vielä marginaalisempaan asemaan, transgenderiksi.

⁶²

Klemola Klaus & Klemola Leea, *New Karleby*, 9. kohtaus/ 2. näytös

6. Epilogi - kenen sukupuoli on oikea

Ensimmäisenä tutkimuskysymyksenä tässä pro gradu tutkielmassani oli se, miten naisroolit ja naismaskuliinisuus horjuttavat heteronormatiivisuutta kotimaisissa näytelmissä? Matkan varrella olen pohtinut myös muita kysymyksiä, kuten mitä naismaskuliinisuus on kuka on naismaskuliininen sekä miten teatteri ylipäättään voi toimia tällaisena areenana? Olen yrittänyt tutustua queer-käsitteeseen mahdollisimman laajasti sekä ottaa sen haltuun uudella tavalla, ilman seksuaalisuuden aspektia. Olen yrittänyt johdattaa lukijan suurten tausta-ajatusten läpi. Miten tärkeää teatterissa onkaan tarjota uusia sukupuolen esittämisen tapoja ja kuinka nämä eleet voivat tässä välitilassa liittyä osaksi katsojien käsityksiä hyväksytyistä sukupuolen toistamisen tavoista. Aivan tämän tutkielman myös lopuksi haluan nostaa esille kysymyksen siitä, onko tämä kaikki edes tarpeen? Pitääkö heteronormatiivisuutta horjuttaa ja kenen etu se on? Voiko asioita tarkastella tekemättä niistä kannanottoja ja muuttamatta kaikkea poliittiseksi?

Heteronormatiivisuutta vastustavia keinoja kotimaisista draamoista löytyy melko vaivatta. Yksin pärjääviä naisia, hoivaa vastustavia naisia, homoseksuaaleja, lapsettomia pareja tai vaikkapa alkoholisteja löytyy kotimaisten näytelmien henkilögalleriasta. Heteronormatiivisuus on vaarassa ja alttiina muutokselle jatkuvasti. Tärkeintä kuitenkin näiden hahmojen olomassaolon lisäksi on ympäristön suhtautuminen näihin vastustaviin esityksiin. Jos homo näytelmässä tapetaan tai voimakas, naismaskuliininen nainen saa rangaistuksen ja hänet tuomitaan hylkiöksi tai yksinäisyyteen, ei heteronormatiivisuus ole vaarassa horjua. Jos taas heteronormia vastustavaan esitykseen suhtaudutaan positiivisesti, mutta edelleen osoitellen ja nostaen sen erityisasemaan, se

jää jälleen kerran normin ulkopuolelle. ”Me olemme suvaitsevaisia, mutta olet erilainen” -ajattelu ei edistä heteronormatiivisuuden purkamista.

Marja-Terttu Zeppelin onnistuu horjuttamaan heteronormatiivisuutta lähes täydellisesti. Muutamit kritiikit Mauran ja Nancyn taholta saattavat heikentää hänen asemaansa. Toisaalta ne, jotka kritiikkiä antavat ovat itse myös vahvasti heteronormin ulkopuolella; lesbo ja huora. Tämä vaikuttaa osaltaan siihen, että kritiikki on tehotonta. Se ei onnistu syöksemään Marja-Terttua pois parrasvaloista vaan hahmo säilyy suosiossa loppuun asti. Näin tapahtuu, kunnes Marja-Terttu on virallisesti poissa lavalta. Trilogian viimeisessä osassa viitataan Marja-Terttuun ja hänen ulkonäkönsä useasti. Pianolta kysytään, johtuuko avioliiton kariutuminen entisen vaimon maskuliinisuudesta. Naapuri huomauttaa, että naiseksi pukeutuvia miehiä vilisee nykyään joka näytelmässä. Nancy huutaa Marja-Tertun olleen transvestiitti. Nämä selvästikin katsojien iloksi tarkoitettut humoristiset kommentit uhkaavat ainoan queer-sankarimme asemaa, joka horjahtelee huomattavasti, mutta Pianon vastustelu saa sen vielä säilymään. Piano ei lähde leikkiin mukaan. Ja kaiken tämän lisäksi asettumalla itse queeriin positioon, Piano jatkaa heteronormin horjuttamista.

Koko Klemoloiden trilogia horjuttaa heteronormia täydellä voimallaan. Kuitenkin se pitää näytelmien raamit täysin normien mukaisina. Esimerkiksi *New Karlebyn* sukupuolisidonnaisuudesta vapaita rooleja kyseenalaistetaan paljon. Sihti Larsson on työtä tekevä nainen, joka ei välitä perinteisistä naisille kuuluviksi mielletyistä vastuista, kuten kodin siisteydestä tai ruoanlaitosta. Kuitenkin hänen anoppinsa arvostelee hänen kodinhoitotaidottomuuttaan ankarasti. Miniäänsä arvosteleva anoppi voidaan mieltää perinteiseksi kuvastoksi. Arvostelu on tehokasta, vaikkakin kyseessä on anoppi, joka on itse

prostituoitu. Kuten jo mainittua, koko tämä trilogian viimeinen osa pelaa hyvin paljon miesten ja naisten välisillä eroilla ja niiden vaihtumisen korostamisella. Ikään kuin tekijät olisivat tulleet varovaisiksi, eivätkä haluaisi sotkea normeja liikaa, varsinkin kun yksi keskushenkilöistä vaihtaa sukupuoltaan hyväksytysti. Toisaalta, kuten jo edellä olen todennut, Pianon sukupuolenvaihdos on vain feminiinisyden palauttamista oikealle paikalleen, naisen kehoon.

Mirjami onnistuu naismaskuliinisuuden esittämisessä myös lähes ilman kritiikkiä. Hänen ulkonäköään ei kritisoida. Ainoastaan isä huomauttaa huonosta sisustusmausta. Tämä kertoo ainoastaan perinteisen feminiinisen piirteen puuttumisesta, mutta naismaskuliinisuutta se ei kritisoi vaan päinvastoin vahvistaa sitä. Vaikka Mirjami ei ensi silmäyksellä queer-hahmoksi lukeudukaan, queer-subjekti tämä hahmo varmuudella on. Tätä hahmoa horjutetaan alusta loppuun saakka siinä kuitenkin onnistumatta. Myös Mirjami selviytyy parrasvalojen loisteessa voittajana. Hän on tässä oudossa perheessä selviytyjä, mutta onko hänen sukupuolen tuottamisen tapansa parrasvaloissa selkeänä voittajana? Voimme myös pohtia sitä kuinka vahvana queer-hahmona Mirjami edes näyttäytyy katsojalle. Lyytikäinen mainitsee haastattelussaan kuulleen kommentin roolin tuplamiehityksestä ja sen tarjoamasta tulkinnanvapaudesta katsojalle. Mirjamin tarina näyttäytyy enemmän ihmisen tarinana, kuin nuoren tytön.⁶³ Siinä tapauksessa kysymys naismaskuliinisuudesta tai naismaskuliinisuuden käsite jää väistämättä toissijaiseksi.

Tähän väliin haluan nostaa esiin myös maininnan Leea Klemolan tavasta tehdä teatteria. Klemola halusi käyttää miesnäyttelijää naisen roolissa välttääkseen tietyt konnotaatiot. Huomautettakoon myös, että esimerkiksi Kokkolassa nuoren naisen Minnan roolin tekee huomattavasti vanhempi näyttelijä Tuija Ernamo. Vastaavasti Mari Turunen näyttelee noin tuplasti itseään vanhemman

⁶³ Lyytikäisen haastattelu 25.10.2010

naisen roolin. Kummankin tekijän lähtökohta on ollut kertoa tarinoita. Näyttelijän tehtävä on kertoa ne tarinat yleisölle. Näistä esimerkeistä voimme huomata sen, että näyttelijän fyysisestä olemuksesta ja ominaisuuksista huolimatta näyttelijät voivat kertoa meille uskottavasti tarinoita. Lisäksi on myös mahdollista saada katsojat eläytymään näihin tarinoihin ja samastumaan hahmoihin. Yksi traagisimmista hetkistä ainakin tämän työn tekijälle oli Marja-Terttu katsomassa Arijoutsia tanssimassa toisen naisen kanssa. Se kosketti, vaikka Marja-Tertun roolin näyttelikin mies. Tämä tulkinta avautuu helpommin katsojalle, joka ymmärtää kielen ja tunnistaa näyttelijät. Tämä tanssi voi näyttäytyä katsojalle myös kahden miehen homoeroottisena kohtaamisena.

Queer-tutkijat ja queer-kulttuurin edustajat itse ovat useinkin kritisoineet heteronormatiivista kulttuuria sekä niitä ei-heteroseksuaaleja, jotka haluavat olla osa normia. Täytyy kuitenkin muistaa, etteivät kaikki halua lukeutua samaan kastiin tai tulla kohdelluksi osana normia. Sillä sitähän heteronormin horjuttaminen osaltaan aiheuttaisi. Jos rajat laajenevat ja heteroaika väistyy, tulee queer-aika normiksi. Ja jälleen kerran tullakseen määritellyksi tai ajatelluksi normina, jonkin muun täytyy jäädä ulkopuolelle. Jokin asia, jota vasten normi peilautuu, määrittyy epänormatiiviseksi, oudoksi, queeriksi.

Joskus queer-kulttuuriin kuuluvat haluavat olla osana niin sanottua vastavirtaa. He eivät halua omaksua heteronormatiivisia tapoja, käytäntöjä tai instituutioita kuten esimerkiksi avioliittoa. He eivät halua perustaa perhettä ja elää elämäänsä samoilla säännöillä, kuin heteronormi edellyttäisi. Osa näistä queer-kulttuurien edustajista ovat lisäksi queer-subjekteja eli heitä, jotka edustavat normipoikkeamaa jollain muulla tavoin kuin seksuaalisesti. Jos heteronormi laajenisi tai poistuisi kokonaan, tulisi näistä queereista subjekteista osa valtavirtaa.

Osa queer-kulttuurien edustajista on myös sitä mieltä, että jos joku heteronormia horjuttaa, tapahtukoon se edes normin ulkopuolelta. Palataan siis tekijälähtökohtaan. Kuinka valkoihoinen, heteroseksuaalinen, länsimaisen hyvinvointivaltion yliopisto-opiskelija matkalla kohti keskiluokkaista elämää luulee omaavansa oikeudet heteronormin horjuttamiseen? Vaikuttaako se millään tavalla, että tämän tutkielman kirjoittaja kokee olevansa queer-subjekti, queer-nainen, queer-äiti ja queer-kansalainen. Saatan olla ainakin queer queer-tutkija ja poiketa queer-tutkijoiden normista. Tämäkin kysymys on ainoastaan tullut pohdintaan tällaisen tutkimuskysymyksien myötä, sillä eihän historian tutkijankaan tarvitse olla osa historiaa tai elänyt ajassa, jota hän tutkii. Vielä mahdottomampaa on esimerkiksi matemaattisten alojen tutkijoilla olla osa omaa tutkimuskohdettaan. Näin ollen voi siis todeta, että myös normin sisäpuolelta voi tutkia ulkopuolta. Tutkimuksen tarkoituksena on tarkastella ja tehdä asioita näkyväksi, ei välttämättä muuttaa niitä. Eikä tutkimuksen tarkoitus välttämättä ole ottaa kantaa siihen, mikä on oikein ja mikä väärin. Feministisessä tutkimuksessa on usein hyvin selkeänä luettavissa tutkijan oma mielipide asioista. Toki se mielipide saattaa olla myös vastaanottajan eli lukijan vahva näkemys asioista. Toisin sanoen se on kykyä lukea oma mielipiteensä esiin neutraalistakin tekstistä. Päällimmäisenä kriteerinä tutkimuksella lienee argumentoinnin pitävyys ja riittävyys.

Palatkaamme vielä hetkeksi teatteriin ja välitilaan. Suuri tausta-ajatukseni tässä pro gradu - tutkielmassa oli sukupuolen performatiivisuus ja eleiden hyväksyntä osaksi identiteettiä välitilassa. Teatteri vaikuttaa meihin monella eri tavalla juuri tämän välitilan ajatuksen kautta. Teatteri 2000-luvun alkupuolella on tasa-arvoa ja luontoa puolustavaa. Se suhtautuu myös kriittisesti aikamme uusliberalismiin ja yhä useammat näytelmät kritisoivat yksilökeskeistä, kilpailuhenkistä kulttuuria. Teatteri puuttuu yhä useammin epäoikeudenmukaisuuksiin ja

puolustaa vähemmistöjä, ikään, sukupuoleen ja rotuun katsomatta. Ja tietysti näinäkin vuosina tehdään myös teatteria, jonka tarkoituksena on vain ja ainoastaan viihdyttää. Mutta usein myös viihteellisiksi tarkoitetuissa näytelmissä seikkailevat yhä moninaisemmat hahmot, jonka vuoksi nämäkin näytelmät muodostuvat tärkeiksi tekijöiksi katsojiensa identiteetin muovaajina. Teatteri välitilana on ajatus, joka saattaa teatterin tekijät vastuulliseen asemaan. Käsitellessä teatterissa eettisesti sekä moraalisesti kyseenalaisia tai selkeästi rikollisia aiheita, kuten esimerkiksi lapsen seksuaalinen hyväksikäyttö, on ajatus välitilasta ainakin tiedostettava. Eikä tietenkään ole sanottu, että teatteri aivopesee katsojansa, eikä heillä näytelmän katsomisen jälkeen ole enää minkäänlaista omaa kriittistä ajattelukykyä. Näkökulman valinta tai taustalla oleva ajatus on kuitenkin todella mietittävä, sillä katsojat eivät ole vain katsojia. Heistä tulee uusia ihmisiä.

Aineisto:

Klemola, Leea 2004. *Kokkola*. Tutkielmassa käytetty painos: Lasipalatsi, Helsinki 2005.

Klemola, Leea & Klemola Klaus 2008. *Kohti kylmempää*.

Klemola, Leea & Klemola Klaus 2011. *New Karleby*.

Lyytikäinen, Anna-Elina 2007. *Armon varassa*.

Haastattelu Anna-Elina Lyytikäinen, haastattelijana Johanna Tohni 25.10.2010

Viitteet:

Anttonen, Anneli & Lempiäinen Kirsti & Liljeström, Marianne (toim.) 2000. *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Vastapaino, Tampere.

Butler, Judith 2006. *Hankala sukupuoli*. Feminismi ja identiteetin kumous. Gaudeamus, Helsinki.

/Alkuteos: Butler, J. 1990. *Gender Trouble*. Feminism, and the Subversion of Identity.

Carlson, Marvin 2006. *Esitys ja performanssi*. Kriittinen johdatus. Alkuperäisteos: Performance: A Critical Introduction (2004). Like, Helsinki.

Fischer-Lichte, Erika 2002. *History of European Drama and Theatre*. Translated by Jo Riley. Routledge, London and New York. / Alkuteos: Fischer-Lichte, Erika 1990. *Geschichte des Dramas*. (vols 1 & 2) by A. France Verlag, Tübingen and Basel.

Halberstam, Judith 1998. *Female Masculinity*. Duke University Press, Durham and London.

Halberstam, Judith 2005. *In a Queer Time and Place*. Transgender Bodies, Subcultural Lives. New York University Press, London and New York.

Jokinen, Arto (toim.) 2003. *Yhdestä puusta*. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa. Tampere University Press, Tampere.

Kekki, Lasse 2010. *Pervo parrasvaloissa*. Queer-draamaa Texasista Kokkolaan. Toimittaneet Pia Livia Hekanaho & Jarmo Haapanen. Eetos julkaisu, Turku.

Koski, Pirkko (toim.) 2005. *Teatteriesityksen tutkiminen*. Like, Helsinki.

Lehtonen, Jukka 2003. *Seksuaalisuus ja sukupuoli koulussa*. Helsinki University Press, Helsinki.

McConachie, Bruce A. 1992. *Melodramatic Formations. American Theatre & Society 1820-1870*. University of Iowa Press, Iowa City.

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

Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas*. Televisiomainonta sukupuolituotantona. Gaudeamus, Helsinki.

Vänskä, Anna-Mari 2006. *Vikuroivia Vilkaisuja*. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus. Taidehistoriallisia tutkimuksia / 35. Gummerus kirjapaino Oy. Helsinki.