

Elina Saarela

# TYTTÖ TEATTERISSA

Kuinka näyttelen tyttöä?

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta  
Teatteritaiteen maisterin opinnäyte  
Maaliskuu 2019

# TIIVISTELMÄ

Elina Saarela : Tyttö teatterissa: Kuinka näyttelen tyttöä?

Maisterin opinnäyte

Tampereen yliopisto

Teatteritaiteen tutkinto-ohjelma

Maaliskuu 2019

---

Tässä opinnäytteessä tarkastelen tytön näyttelemistä, sukupuolen esitystä sekä sen rakentumista niin jokapäiväisessä elämässä kuin teatterin näyttämöllä. Opinnäytteen lähtökohtana on ollut ennen kaikkea kiinnostukseni sukupuolen esityksiin ja niiden ilmentymiseen teatterissa. Pysin tässä työssäni ymmärtämään, milloin ajattelen sukupuolta näyttämöllä. Pohdin muun muassa sitä, missä vaiheessa esityksen harjoituksia näyttelemäni henkilöihahmon sukupuoli korostuu minulle. Lähestyn näyttelijäntekniikkaani, näyttelemiäni henkilöihahmoja ja samaani näyttelijänkoulutusta tyttöyden ilmiön näkökulmasta. Käytän lähteenäni teatterin asiantuntijoiden lisäksi muun muassa tyttötutkimusta. Pysin myös jäsentelemään omaa näyttelijäntekniikkaani ja sen keskeisimpiä termejä. Pysin opinnäytteessäni ymmärtämään, milloin ajattelen sukupuolta näyttämöllä. Pohdin muun muassa sitä, missä vaiheessa esityksen harjoituksia näyttelemäni henkilöihahmon sukupuoli korostuu minulle.

Tutkin jo näyttelemiäni tyttö- ja poikahahmoja esitysesimerkkien avulla. Näitä esimerkkejä ovat muun muassa työharjoitteluni *Saituri*, taiteellinen opinnäytteeni *Peruskiviä* sekä työskentelyni esityksessä *Rakastunut Shakespeare*. Lisäksi käsittelen työskentelyäni *Oma maa* -elokuvassa. Kun pohdin näyttelemiäni henkilöihahmoja, sekä niiden mahdollisia merkityksiä suhteessa aikaisempiin tytön esityksiin, käytän hyödykseni tyttötutkimuksessa käytettyjä tyttömatriisia ja -jatkumoa.

Pohdin tytön esittämiseen kuuluvaa eleellisyyttä ja mahdollisia uusia ilmaisumuotoja näytellä tyttöä. Lisäksi pohdin stereotyyppisiä kuvia ja tulkintoja tytöistä. Lähestyn stereotyyppioita sekä niitä kyseenalaistaen että yrittäen nähdä niiden mahdollisuuksia. Stereotyyppien mahdollisuuksia pohdin erityisesti silloin, kun kirjoitan henkilöihahmon harjoittelemisesta. Tarkastelen myös itseäni työryhmän jäsenenä. Pohdin tällöin muun muassa työryhmissä ottamiani (tyttö)positioita.

Lopuksi haaveilen uudesta työstä. Toivon näkeväni tulevaisuudessa erilaisia ja monimuotoisia tyttöjä teatterissa ja mediassa. Pohdin lopuksi myös sitä, miten voisin olla osana luomassa tämänlaisen tytön esitystä.

Avainsanat: tyttöys, sukupuolen esitys, näyttelijäntekniikka, pojan esitys, eleellisyys, stereotypia

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

# Sisältö

1. Johdanto.....	1
2. Näyttelijäntekniikkani.....	4
2.1 Tekniikka .....	4
2.2 Ruumis.....	5
2.3 Rooli, roolihenkilö ja henkilöhahmo .....	7
2.4 Näyttelijändramaturgia .....	8
2.5 Viritys .....	8
2.6 Tehtäväpohjainen näytteleminen.....	11
3. Tyttö tutkimuksessa .....	14
3.1 Tyttö tutkimus .....	14
3.2 Tyttöyden historiaa .....	16
3.3 Tyttöruumis .....	19
4. Kuinka näyttelen tyttöä? .....	22
4.1 Henkilökohtainen historiani tyttönä.....	23
4.2 Tyttöyden eleellisyyttä ja arkkityyppejä.....	25
4.3 <i>Saituri</i> .....	28
4.4 <i>Oma maa</i> .....	33
4.5 Tyttötyöpaja ”Unelmien tyttö” .....	35
5. Kuinka näyttelen poikaa? .....	37
5.1 <i>Peruskiviä</i> .....	37
5.2 <i>Rakastunut Shakespeare</i> .....	40
6. Lopuksi – eli mitä toivon tulevaisuudelta .....	43
Lähteet.....	45

## 1. Johdanto

Mietin pitkään opinnäytteeni aihetta valitessani, miksi haluaisin kirjoittaa tyttöydestä. Miksi juuri minä kirjoitan tyttöydestä? Pohdin, olisiko minulla oikeastaan sanottavaa asiasta. Olenko oikeutettu sanomaan asiasta mitään? Olenhan jo ohittanut tyttöyden iän. Kun aloin kuitenkin ajatella tarkemmin kiinnostustani aiheeseen, ymmärsin että kokemusta ja ajatuksia olikin runsaasti. Kuitenkin ajattelen, että kaikki sanottavani aiheesta on keskeneräistä ja muutoksessa – kuten tyttöyskin on. Tytöt ovat kesken, he ovat muutoksen keskellä. He muuttuvat ajan mukana ja muokkaantuvat ajan mukaisiksi. Tutkimukset tytöistä, teatterista ja näyttelemisestä menevät jatkuvasti eteenpäin, joten tiedän tämän opinnäytetyöni varmasti vanhenevan. Tämä työni siis pyrkii olemaan kiinni omassa ajassa, vaikka se on väistämättä kiinni myös historiassa sekä pohtii mahdollisia tulevaisuuksia. Opinnäytteessäni pyrin pohtimaan tytön esitystä, kuinka tyttöjä näytellään sekä omaa sukupuoltani niin esitys- kuin harjoitustilanteissa.

Päädyin alun perin aiheeni ääreen, koska halusin tutkia maisterinopinnoissani sukupuolen esittämistä. Pohdin, miten sukupuolta näytellään ja millä tavoin se rakennetaan, nimenomaan teatterissa. Aihe rajautui vähitellen tyttöyteen. Eräänä sysäyksenä tarkemman aiheeni valintaan toimi syksyllä 2017 Oulun teatterissa tekemäni työharjoittelu. Näyttelin Kari-Pekka Toivosen ohjaamassa Molièren *Saiturissa* Marianeaa. Mariane on Harpagonin eli Saiturin tuleva morsian, joka ennen saiturin kosintaa on tehnyt salaisen kihlauksen tämän pojan Cléanten kanssa. Kun luin käsikirjoituksen ensimmäisen kerran, havainnoin Marianeaa seuraavien määrittelyiden kautta: ”*pehmeä, viehättävä, vilpitön*”, ”*hänellä on vakaa vienous*”, ”*ihastuttava yksilö*”. Tai: ”*Hänet on kuin tehty rakkauden kohteeksi.*” Nämä adjektiivit ja lausahdukset, jotka olivat muiden henkilöhahmojen määrittelyjä Marianesta, synnyttivät minulle mielikuvan pehmeästä, herkästä ja nuoresta naisesta. Mielikuvani sisälsi siis mielestäni perinteisesti feminiinisiksi miellettyjä piirteitä. Marianesta tehdyt määrittelyt herättivät minussa myös sellaisia kysymyksiä, kuten että miksi hänestä puhutaan ylistävillä ja pehmeillä adjektiiveilla. Mietin, kuvaileeko näytelmä syntyäikansa naista vai sisältääkö se pikemminkin aikalaismiesten ajatusten kuvailua. Pohdin myös, haluaisinko näytellä tämän nuoren naisen juuri niin kuin se on kirjoitettu aikoja sitten. Vai voisinko näytellä naista toisin ja tehdä sen vieläpä niin, että käyttäisin hyväkseni teatterin konventionaalisia naiskuvia? Halusin käyttää stereotyyppisiä naisen tulkintoja hyödykseni, vaikka suhtautumiseni stereotyyppisiin naiskuviin oli ollut negatiivinen siihen asti. Olisiko minun siis mahdollista käyttää näitä stereotyyppisiä kuvia apuvälineenä näyttelemisessä ja erilaisissa pyrkimyksissäni siinä?

Henkilökohtainen kosketukseni opinnäytteeni aiheeseen on, että olen kokenut, mitä on olla tyttö. Tyttöys on siis minulle ruumiillinen kokemus, jonka muistan. Olen elänyt tyttöihmisenä Suomessa. Lisäksi olen nähnyt tytöistä paljon kuvia, lukenut tytöistä sekä muokannut omaa tyttöyttäni aktiivisesti. Olen myös näytellyt aikuisiällä teatterissa sekä tyttöä että poikaa, muiden sukupuolten ja olioiden lisäksi. Kokemukseni tyttönä olemisesta ovat mielestäni oleellisia käsitellessäni tätä aihetta, ja siksi avaen jonkin verran omaa historiaani. Tämä on oleellista, jotta lukija ymmärtäisi minkälaisesta asemasta havaintojani kirjoitan.

En muista mitään tiettyä hetkeä, jona tajusin sukupuoleni. Kasvoin neljä vuotta vanhemman isoveljen kanssa. Käytin päiväkodissa hänen vanhoja vaatteitaan. Rakastin pukeutua erilaisiin vaatteisiin ja koristella itseäni. Kotona pukeuduin prinsessamekkoihin, isoäidin vanhoihin leninkeihin, isän flanellipaitoihin. Leikin Barbeilla ja keijufiguureilla. Vietin kesät mökillämme maaseudulla. Veljelläni oli siellä seuranaan paras ystävä, ikäisensä poika. Halusin aina mukaan poikien leikkiin, ja lähes aina minut päästettiin. Välillä jäin leikeistä ulkopuolelle. Silloin en kokenut, että se olisi johtunut sukupuolestani, vaan ennemminkin koin sen liittyvän ikääni ja pienempään kokooni.

Soitin pianoa ja harrastin tanssia päiväkotikäisenä. Hiukseni olivat pitkät ja vaaleat. Osasin käyttäytyä hyvin ja miellyttävästi. Samalla olin se, joka karkasi päiväkodin pihalta metsään ja palasi sisään polvet ruvella, koska olin halunnut nähdä puun oksalla istuvan ötökän lähempää. Koulumentyäni aloin pelata jalkapalloa. Koulun välitunneilla juttelin mielikuvitusystävillä ja eläimille ystäväni Anin kanssa. Suurimmat esikuvani olivat Ronja Ryövärintytär ja Peppi Pitkätossu. Rakastin myös *Pienen runotyön* Emilyä. Juuri he valikoituivat esikuvikseni, koska luin paljon kirjoja. Haluaisin siis sanoa nyt kirjoittaessani tätä, että en antanut sukupuoleni määritellä tekemisiäni lapsena. Lapsena en ollut tietoinen sukupuolittuneista toimintatavoista, mutta olin hyvin tietoinen siitä, että minä olin tyttö.

Ajattelen, että 'tyttö' on aina konstruktio. Tyttöys on samaan aikaan sekä kokemuksellista että ulkoa päin määriteltyä. Se on sekä sosiaalista että henkilökohtaista. Tämä opinnäyte pyrkii olemaan oma jälkeni pohdinnoistani tytöistä näyttämöllä, kuinka heitä näytellään sekä erilaisista tytöistä ympärilläni. En voi käsitellä tai ymmärtää kaikkea, mitä tyttö- ja sukupuolentutkimukseen sisältyy, enkä pyrikään siihen. Koska teatteri mahdollistaa leikin ja kuvittelun, voin nähdäkseni kuitenkin tuoda sinne niin monta tyttöä kuin ikinä haluan. Kysynkin, minkälaista tyttöyden (ja ihmisen) esittämistä itse toivon. Miten näyttelijä rakentaa sukupuolta tietoisesti tai tiedostamattomasti ollessaan teatterin näyttämöllä? Millaisia voisivat olla tavat, joilla tulevaisuudessa käsitellen tyttöyttä teatterissa?

Se, mitä haluan tällä opinnäytetyölläni ehdottaa, on että tyttö voi olla monenlainen. Mielestäni tämänkaltaista tyttöyden moninaisuutta oli erityisellä tavalla näkyvissä syksyllä 2018 Tampereen Työväen Teatterissa näkemässäni *Billy Elliot* -musikaalissa. Huvittavaa ja paljastavaa on, että se tapahtui nimenomaan juuri esityksessä, jonka päähenkilönä on poika. Miksei minulle ole tullut samanlaista kokemusta tyttöahmojen kohdalla? Ehkä tämä kertoo jotakin totutusta tavastani katsoa esityksiä ja samaistua mieshenkilöihin. Kyseisessä esityksessä on kohta, jossa kaksi noin 11-vuotiaasta poikaa laulavat dueton ja muun muassa steppaavat. En muista tarkalleen, mistä pojat kohtauksessa laulavat, mutta laulukappaleen aikana he pukeutuvat mekkoihin ja tanssivat. Pojat kirkuvat ja ovat yhtäkkiä kuin tyttöjä, yrittämättä kuitenkaan varta vasten olla sellaisia. Tällainen vahingossa syntynyt poikien tyttöys – tai ehkä androgynisyyskin, jonka minä katsojana tulkitisin – oli erityisen voimaannuttavaa. Se tuntui voimaannuttavalta siksi, että tarinan sankarit olivat hetkellisesti kuin pienet tytöt (tai siis pojat) ilman, että asialle naurettiin ilkeästi ja vähätellen ulkopuolelta – siis näyttämöltä, fiktion sisältä tai katsomosta.

Tarkastelen tyttöyden ilmenemistä opinnäytteessäni eri esimerkkien kautta. Näitä ovat muun muassa työskentelyni taiteellisessa ammattiharjoittelussa *Saituri*, *Oma maa* -elokuva sekä taiteellinen opinnäytteeni *Peruskiviä*. Lisäksi käytän materiaalina keskusteluja, joita kävin kurssitoverieni kanssa heille järjestämäni työpajan ”Unelmien tyttö” pohjalta. Sivuan myös työskentelyäni esityksessä *Rakastunut Shakespeare*, joka sai ensi-iltansa keväällä 2019 – samaan aikaan, kun kirjoitin opinnäytettäni. Näiden esimerkkien avulla pyrin avaamaan ajatteluni suhteessa tyttöyden ilmiöön sekä omaan näyttelemiseeni. Keskeisinä keskustelukumppaneina ja lähteinä käytän toisten naistekijöiden kirjoittamia teoksia, kuten Karoliina Ojasen, Heta Mularin ja Sanna Aaltosen toimittamaa kirjaa *Entäs tytöt?*, Judith Butlerin kirjaa *Hankala sukupuoli* sekä Pauliina Hulkon väitöstutkimusta *Amoraliasta Riitaan: ehdotuksia näyttämön materiaalisiksi etiikaksi*.

## 2. Näyttelijäntekniikkani

Tässä luvussa avaan käsitteitä ja termistöä, jotka koen opinnäytteeni kannalta oleellisiksi. Tämä on tärkeää, koska haluan luoda merkityksellistä termistöä ja välttää väärinymmärryksiä. Yritän tässä luvussa myös tarkemmin selittää käsitystäni näyttelemisen tekniikasta sekä sitä, millaista tekniikkaa itse käytän. Tämä tulee kuitenkin olemaan vain pyrkimys, sillä uskon oman tekniikkani löytymisen vasta alkaneen.

### 2.1 Tekniikka

Koulutukseni aikana Nätyllä (Tampereen yliopiston näyttelijäntaiteen koulutus) olen tutustunut moniin, eri ihmisten erilaisiin ajatuksiin näyttelemisestä ja sen tekniikasta. Näihin olen tutustunut niin käytännössä kuin teoriassa omien lehtoriemme tunneilla, vierailevin opettajien intensiivikursseilla ja seuraten näyttelijäntaideiltapäiviämme, jotka ovat näyttelijöiden haastatteluja luentomaisessa asetelmassa. Koen, että tekniikka on terminä laaja, ja sillä voidaan mielestäni tarkoittaa niin teknistä tapaa opetella repliikit kuin kokonaisvaltaista tapaa käsittää oma näyttelemisensä. Tekniikkaa ovat myös puhe- ja laulutekniikka sekä erilaiset erikoistaidot, joita voi kehittää tai harjoittaa, kuten esimerkiksi tanssitaiteo. Tässä työssä viitataan sanalla tekniikka jonkun kokoamiin näyttelemisen keinoihin, kuten esimerkiksi Konstantin Stanislavskin, Vsevolod Meyerholdin, Michael Chekhovin ja Sanford Meisnerin kehittämiin metodeihin. Mielestäni näyttelijän tekniikat ovat olemassa ennen kaikkea toiston helpottamiseksi sekä niihin hetkiin, kun näyttelijänä tuntee olevansa ”lukossa”. Koen kuitenkin myös, että lähestymiseni näyttelemiseen on tekniikkaani. Minulle tekniikat ovat keino helpottaa omaa näyttelemistä ja päästä eteenpäin lukkotilanteissa, joissa valintoja on hankala tehdä tai olo on kertakaikkisesti epämukava. Itse asiassa mielestäni jokainen näyttelijä kokoaa ja kehittää tällaisia teknisiä keinoja, omalla tavallaan. En opinnäytteessäni syvenny erityisesti kenenkään muun kehittämään tekniikkaan, vaan keskityn enimmäkseen omaan tekniikkaani sekä sen mahdolliseen muotoutumiseen ja tulevaisuuteen.

Tutustuessani koulutukseni aikana eri tekniikoihin olen pyrkinyt muodostamaan kaikesta oppimastani omaa tekniikkaani. Informaatiota on kuitenkin tullut jatkuvasti lisää ja sen myötä mahdollisuuksia ajatella toisin. Tämä on ollut loistavaa, koska se on haastanut ja laajentanut käsitystäni näyttelemisestä. Ajatukseni ovat kuitenkin myös olleet täynnä sekalaisia käsitteitä, jotka risteilevät ja yhdistyvät keskenään toisiaan muistuttaen, mutta toisistaan myös hiukan poiketen. Samalla olen yrittänyt löytää omaa termistöä ajattelutavalleni näyttelemisestä ja käyttämistäni tekniikoista.

Tämän etsinnän ansiosta olen saattanut usein koulun aikana sekoittaa itseäni – ehkä välillä turhaankin – mistä on näytellessä seurannut monia solmuja ja lukkotiloja. En ole kyennyt tekemään valintoja. Näin jälkeempäin olen hyvin kiitollinen solmuista, sillä ilman niitä en ymmärtäisi ajoittaista tekniikantarvettani.

Kuten edellä totesin, oma tekniikkani on vasta muotoutumassa. Huomaan kuitenkin, että kokeiltujen keinojen ja tekniikoiden variaatio on olemassa ruumiissani. Omaksun hitaasti asioita ja erilaisten tilanteiden tullessa vastaan huomaan ehkä yllättävästikin turvautuvani johonkin jo kokeilemaani tekniikkaan. Tämän uskon olevan sen ansiota, että olen ruumiillisesti testannut erilaisia keinoja lähestyä näyttelemistä. Tekniikka ei siis ole minulle vain taitojen harjoittelamista, vaan myös jotain syvempää analyttistä otetta näyttelemisestä. Se on näyttelemiseni ymmärtämistä näyttämöltä käsin. Lisäksi tekniikat ovat minulle lainattavissa ja rajattomia. Tekniikkani ei seuraa kenenkään ”koulukuntaa”, vaan haluan itse muodostaa omaa tapaani näytellä ja käsittää omaa ilmaisua. En kuitenkaan usko muodostavani mitään uutta, vaan pikemminkin nojaan kaikkeen jo luotuun ja sanoitettuun.

## 2.2 Ruumis

Kysymys omasta sukupuolestani, miten sen koen ja mitä katsojat siitä olettavat, on mielestäni tärkeä pohtiessani tytön näyttelemistä ja sukupuolen rakentumista näyttämöllä. Koska ruumis on sukupuolittunut, on näyttämöllä aina läsnä myös sukupuoleni – halusin sitä tai en. Voin tarpeen tullen häivyttää sukupuolta, mutta se on silti aina mukana. Vaikka kokisin itse ruumiistani ja sukupuolestani jotain, ilmenevät ne aina suhteessa esityksen kokonaisuuteen ja kontekstiin. Helena Sederholm kirjoittaa, että taiteen vastaanottajilla (katsojilla) on yleensä ennakoasenteita ja odotuksia, joiden pohjalta he projisoivat kuvaan, tekstiin tai esitykseen merkityksiä ja siten kykenevät hahmottamaan sekä tulkitsemaan sitä (Sederholm 2011, 99). Hulkon mukaan näyttämö on lähtökohtaisesti sukupuolittunut ja sukupuolitettu. Sukupuoli ja sukupuolisuus ovat siellä aina läsnä joko ääneen lausuttuina tai lausumattomina. Hän kirjoittaa, että näyttämöllä esiintyvä ruumis ei sisällä mitään puhdasta, alkuperäistä sukupuolta, johon erilaisia sukupuolen sosiaalisia esityksiä tai variaatioita voisi heijastaa. Hänen mukaansa biologinen sukupuoli tulisi teatterissa ymmärtää esityksenä muiden joukossa, ovathan sukupuolen rakentuneisuus ja sen esityksellisyys jo lähtökohtaisesti keinotekoisia ja esitettyä. (Hulkko 2013, 141–142.) En voi irrottaa sukupuolta ruumistani, joten sen tiedostaminen on olennaista sekä näyttelemiselleni ja olemassaololleni.



*Ruumis* on siis työssäni tärkeä termi, koska ruumiillisuus on sekä näyttelijyyden että sukupuolen kannalta olennaista. Olen valinnut käyttää sanaa ruumis sanan keho sijasta. Osasyynä tähän on se, että olemme koulutuksemme aikana usein käyttäneet erilaisissa reflektiutilanteissa sanaa ruumis. Jokainen opiskelija tekee tietenkin omat terminologiset valintansa, mutta yhteisen kielen perustana olemme käsittäkseni käyttäneet sanaa ruumis.

Minulle ruumis on kokonaisvaltaista olemista ja ajattelua. Koska ihmisolentona en koe voivani ikinä irtautua ruumiistani, en pidä ruumista ja mieltä erillisinä. En siis käsitä niin, että ajatteluni tapahtuisi erillisenä ruumiistani jollakin mielen tasolla, vaan ennemminkin koko ruumiissani. Lisäksi ruumiin ja mielen erottelu vahvistaisi ajatusta, että mieli on arvokkaampaa kuin ruumis. Mielestäni sanan keho käyttäminen ylläpitää tätä dikotomiaa, joten pyrin välttämään sitä.

Ruumis on lihamöhkäle, joka on alisteinen ainakin painovoimalle. Sitä voi harjoittaa ja huoltaa. Ruumiini on tärkein ilmaisuväyläni. Koulutuksen kautta olen saanut keinoja tutkia ruumistani erilaisesta näkökulmasta. Näytyn opetussuunnitelmassa nämä keinot ja harjoittaminen on esitetty *esiintyvän ruumiin* harjoittamisena. Opetussuunnitelmassa lukee, että ruumiin tietoisuutta, tuntoisuutta, kuntoa ja taitoja harjoittamalla opiskelija oppii tunnistamaan sen mahdollisuudet ja haasteet (Teatterityö OPS 2014). Koulutukseni mahdollistama esiintyvän ruumiin harjoittaminen, siihen tutustuminen ja jatkuva omiin tarkkoihin ruumiinhavaintoihin kannustaminen ovat auttaneet synnyttämään minusta näyttelijän, joka on kiinnostunut ruumiistaan ja ympäristöstään. Tämä kiinnostuminen auttaa minua sekä nauttimaan näyttämöllä että löytämään itselleni uusia tehtäviä suhteessa harjoiteltavaan tai esitettävään materiaaliin. Kiinnostuminen helpottaa omaa keskittymistäni, joka taas auttaa minua näyttämään tarkemmin tai vapautuneemmin.

Esiintyvän ruumiin harjoittelusta saadut keinot ovat kannustaneet minua ymmärtämään ruumiinliikkeitä myös proprioseptisesti eli aistien ruumiinasentoja ilman, että katson tai tunnustelen materiaalista ruumistani. Tällaiseen havaitsemiseen apukeinoja on löytynyt etenkin chi kung -harjoittelusta ja Alexander-tekniikasta. Proprioseptinen ruumiin tunnuksileminen on auttanut minua luomaan itselleni *kuvitteellisen ruumiin*, jota voin havaita. Tähän ruumiiseen voin vaikuttaa mielikuvituksellani. Kuvitteellista ruumista ei voi nähdä, eikä sitä voi koskettaa, mutta voin aistia sen. Tämä ruumis on rajaton, toisin kuin kosketettava materiaallinen ruumiini. Voin esimerkiksi kuvitella laajentavani kuvitteellisen ruumiini käden kokonaisen huoneen kokoiseksi, ja vaikuttua sitten tästä kuvittelusta materiaalisella ruumiillani. Myös opintojen aikana opiskelemissani Chekhov-tekniikassa on samankaltainen ajatus kuvitteellisesta ruumiista, jota kutsutaan ”energiakehoksi”.

Näyttelijänä esiinnyn aina omalla ruumiillani, lihallani. Ruumiini on työvälineeni ja näyttelijändramaturgiani perusta. Avaan näyttelijändramaturgiaa terminä laajemmin sen omassa alaluvussa. Ruumiini ja kaikki, mitä se on kokenut, on esillä näytellessäni. Hulkko kirjoittaa esiintyvän ihmisen lihan manifestoivan yhtä aikaa sekä sitä, miten se on elossa tässä ja nyt näyttämöllä, että sitä, mitä kaikkea ja miten ihminen on ja on ollut elämässään. Hulkolle ruumis tarkoittaa teatterissa esiintyjän konkreettista, omassa materiaalisuudessaan tuntevaa, aistivaa ja ymmärtävää ruumista. (Hulkko 2013, 90–91.) Ruumiini on aina ilmaiseva. Se kantaa mukanaan minun historiani, vaikka se näyttelisi mitä vain. Tämä on mielestäni hyvin oleellista ymmärtää omassa näyttelijäntyössäni.

### 2.3 Rooli, roolihenkilö ja henkilöhahmo

Rooli, roolihenkilö ja henkilöhahmo, miten erotan nämä samankaltaiset termit toisistaan? Käyttäessäni sanaa rooli, tarkoitan ihmisten ottamia erilaisia rooleja tai persoonia, joita heillä on muun muassa erilaisissa sosiaalisissa ympäristöissä. Saatan esimerkiksi ottaa uutena henkilönä työryhmässä tyttömäisiä rooleja epävarmuudestani tai innostuksesta johtuen. Roolihenkilö on minusta se, mitä näyttelijä harjoitus- ja esitystilanteissa rakentaa. Roolihenkilö on siis se, minkä avulla näyttelijä rakentaa ja harjoittelee henkilöhahmoa sekä ottaa sillä hetkellä monia eri rooleja testiin. Tässä opinäytteessä en kuitenkaan useimmiten viittaa roolihenkilöön, vaan puhun ennemmin henkilöhahmon rakentamisesta. Henkilöhahmoksi käsitän näytelmään kirjoitetun henkilön, joka toteutuu myös näyttelijän ruumiillistamana ja toimii fiktiivisessä tilassa. *Dramaturgiakirjassa* (Numminen et alii 2018) henkilöhahmo määritellään ihmiskuvaukseksi, joka ei pyri olemaan kaikin osin realistinen, varsinkin sellaisissa lajityypeissä kuten komedia, farssi tai satu. Henkilöhahmo saattaa edustaa näissä jotain yhtä ominaisuutta, kuten saituutta tai luulosairautta. Sen sijaan kirjan kirjoittajien mukaan termiä *henkilö* voidaan käyttää uskottavuuteen ja kokonaisvaltaisuuteen pyrkivässä ihmiskuvauksessa. Henkilöön on historiallisesti liitetty ajatus syvyysuunnasta ja yksilöllisyydestä, ja henkilöön kuuluu kompleksisuus sekä sisäinen ristiriitaisuus. (Numminen et alii 2018, 213.) Itse valitsen kuitenkin käyttäen sanaa henkilöhahmo tässä työssä myös tällaisista kokonaisvaltaisista henkilöistä, jotta pystyn erottelemaan fiktiiviset henkilöt esimerkiksi kansanäyttelijöistäni. Selvennän tämän siksi, koska pidän tärkeänä, että tyttöyttä käsittelevässä työssä tarkastelen näyttelemiäni henkilöhahmoja kompleksisina ja moniulotteisina kokonaisuuksina.

## 2.4 Näyttelijändramaturgia

Näyttelijändramaturgia on termi, joka on esitelty minulle koulutuksessani. Minulle näyttelijändramaturgia ja itseohjautuvuus näyttelijänä tarkoittavat omaa ajatteluani näytellessäni ja sen sanallistamista näyttämöltä käsin. Niihin liittyy kyky kommunikoida asiantuntevasti toisten taiteilijoiden kanssa ja kyky ymmärtää sekä dramaturgian kokonaisuutta että sen yksityiskohtia. Näyttelijändramaturgia on erityistä ajattelua, joka käsitykseni mukaan on jokaisella näyttelijällä hieman erilainen. Koen, että Näytellä saatu koulutukseni kannustaa luottamaan omaan näyttelijändramaturgiaan. Tämä luottamus auttaa minua arvostamaan omaa ammattiani, luovuuttani ja ajatteluani. Ja se on tärkeää, jotta osaan teatterissa nähdä itseni omasta näyttelijänpositiostani käsin. En esimerkiksi ole näyttelijänä vain toteuttamassa jonkun visiota, vaan kanssaluomassa sitä.

*Nyky näyttelijän taide* -kirjassa (Silde et alii 2011) Hulkko tiivistää termin historiaa ja omaa suhdettaan siihen. Hän kirjoittaa näyttelijändramaturgiasta lainaten muun muassa teatteriohjaaja ja -pedagogi Eugenio Barbaa. Barban näyttelijändramaturgiassa näyttelijän logiikka nousee näyttelijän henkilöhistoriasta, henkilökohtaisista tarpeista, kokemuksesta, eksistentiaalisesta ja ammatillisesta tilanteesta, tekstistä, roolihahmosta tai hänelle annetuista tehtävistä sekä suhteista ohjaajan ja muiden kollegojen kanssa. Barban mukaan näyttelijän tehtävä ei ole vain hahmon psykologian oikeuttaminen, vaan hänen tulee kehittää omaa dramaturgiaansa fyysisten ja psyykkisten toimintojen kautta. Näyttelijändramaturgia osoittaa näyttelijän autonomian niin yksilönä kuin taitelijana. (Barba 2010, lain. Hulkko 2011, 27.) Hulkon omassa työssä näyttelijändramaturgia tarjoaa tavan jäsentää ja sanallistaa näyttelijän harjoituksissa tekemää työtä suhteessa muiden esitysmateriaalien ja esityskokonaisuuksien harjoitteluun. Hän kirjoittaa pyrkivänsä näyttelijändramaturgian kautta synnyttämään dramaturgisen keskustelun näyttelijöiden harjoituksissa synnyttämästä työstöstä. Samalla on mahdollista saada näkyviin se, millaisin keinoin näyttelijä rakentaa esityksen kulkua sen ”sisältä käsin”. (Hulkko 2011, 27.)

## 2.5 Viritys

*Viritys* ja *virittäminen* ovat mielestäni olleet suuressa osassa koulutuksessani. Voisinkin sanoa, että nykyään viritysten käyttäminen on oman muodostuvan tekniikkani pohja. Minulle viritykset tarkoittavat itselle ja omalle ruumiille asetettuja tehtäviä, joista *vaikutun* ruumiillani. Vaikuttumisella tarkoitan luvan antamista ruumiilleni vaikuttua valitsemastani virityksestä kuvitteluni kautta. Vaikuttaminen on myös eräänlainen sysäys virityksen toteutumiseen. Termi *viritys* on peräisin *Näyttelijän taide ja nykyaika* -tutkimushankkeen lopputuloksena syntyneessä kirjasta *Nyky näyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä*, jonka mainitsin jo aikaisemmassa alaluvussa. Kirjassa viritys määritellään

psykofyysiseksi (mielen)liikkeeksi tai liikesarjaksi, jolla herätetään ja otetaan käyttöön ruumiin psykofyysisissä voimavaroja. Kirjan mukaan virittäminen on viritysten keksimistä ja tekemistä. Viritys vie aina jollain tavalla virittyneeseen aistimilliseen tilaan, jota kirjassa kutsutaan *väliseksi*. Jotta väliseen päästään, on viritys vietävä ”tappiin”, eli tehtävä se niin, että se tuntuu. Virityksen näkyminen lopullisessa ilmaisussa on näyttelijän oma taiteellinen valinta. (Silde et alii 2011, 211–212.) Itse en käytä omassa työssäni termiä välinen, mutta teen kuitenkin viritykset niin, että ne tuntuvat, jotta löydän niistä juuri sen ominaisuuden, jonka toivon toistavani. Tuntuvasti tekeminen auttaa myös säätelemään virityksen volyyymiä lopullisessa ilmaisussa, eli siinä, mitä ja miten valitsen näyttää virityksestä.

Koulutukseni aikana viritykset ovat olleet väylä ymmärtää muita näyttötelemisen tekniikoita, joita olemme opiskelleet. Esimerkiksi tutustuessamme kurssini kanssa Chekhov-tekniikkaan Lenard Pettin joulukuussa 2016 pitämällä intensiivikurssilla huomasin ajattelevani myös hänen opettamaansa tekniikkaa viritysten kautta, vaikka tuolla kurssilla käytimme ruumiin vaikuttumisesta eri termejä. Itse käsitän virityksen ja virittymisen hyvin laajana ja kokonaisvaltaisena tapahtumana. Se on ruumiillista vaikuttamista erilaisilla nyansseilla. Voin siis virittyä mielikuvasta, tunnelmasta (tilanteen, esitystilan, työryhmän tai tekstin herättämästä tunnelmasta), miljööstä tai fiktiivisestä tilanteesta. Joskus myös havaitsen virityksen vasta jälkeenpäin, jo näyteltyäni.

Minulla viritykset syntyvät yleensä harjoituksissa tehtävistä harjoitteista, tekstistä, yhdessä keskustelluista teemoista, oman henkilöhahmon ”kokonaiskuljetuksesta” ja myötätunnostani häntä kohtaan – eli kuinka käytän omaa henkilökohtaista empatiatajuani henkilöhahmon tilanteisiin, pyrkien silloin ymmärtämään häntä. Ne voivat syntyä myös näyttämölle rakennetuista tilanteista, suhteista kanss näyttelijöihin sekä suhteesta näyttämöön ja tilaan. Tekniikkana viritykset ovat minulle avuksi nimenomaan näyttämön toimintojen toistamisessa. Esimerkiksi esityksessä *Rakastunut Shakespeare* on kohta, jossa henkilöhahmoni Viola järkyttyy. Järkytyksen tunne tuntuu minusta siltä, kuin verisuonissani kuohuisi. Valitsen viritykseksi mielikuvan verisuonien kuohumisesta – sen sijaan, että ajattelisin esimerkiksi järkytyksen tunnetta sinänsä. Joskus, kun näyttelen kohtausta, viritys käynnistyykin asiaa sen kummemmin ajattelematta. Edellä kuvatun virityksen olen rakentanut suhteessa kanss näyttelijäni repliikkiin. Kun kanss näyttelijäni sanoo minulle repliikkinsä ”Minut on ostettu aviopuolisoksi teille”, viritys ikään kuin valahtaa kuvitteellisen ruumiini läpi. Joinain päivinä tämä tapahtuu harjoituksen ansiosta automaattisesti, mutta toisinaan tämä automaatio ei tapahdu. Sellaisina hetkinä keskityn viritykseen entistä yksityiskohtaisemmin, yrittäen kuitenkin pysyä kohtauksen tilanteessa läsnä – eli pystyen edelleen pitämään harjoitellun rytmin yllä ja olemaan vuorovaikutuksessa kanss näyttelijöideni kanssa. Keskittyessäni viritykseen muistan paikantaneeni virityksen

aiheuttaman kuohunnan tuntemuksen päähäni. Tarkennettuani virityksen paikan pystyn keskittymään tähän tuntemukseen antaen kuvitteellisen ruumiini vaikuttua tuntemuksesta ja mielikuvasta. Sitten voin laajentaa viritystä koko kuvitteellisen ruumiini verisuoniin, jotka virtaavat laajemmalla alueella. Tämän jälkeen pyrin säätelemään vaikuttumisen kautta ilmaisuni volyyymiä. Suhteutan volyymin kohtaukseen käyttäen näyttelijändramaturgista ajattelua. Kyseisessä kohtauksessa en esimerkiksi anna virityksen juurikaan vaikuttaa ääneeni, mutta hengitykseeni sen sijaan annan.

Esityksessä *Rakastunut Shakespeare* olen käyttänyt virittymiseen edellä kuvailemani kaltaisia ruumiillisia tehtäviä, jotka ovat syntyneet näyttelemäni henkilöhahmon reaktioista fiktion tilanteisiin. Lisäksi olen valmistautunut esitykseen virittymällä erilaisilla musiikkikappaleilla, jotka edustavat minulle vapautta, kuten Babylon Berlin -sarjan tunnuskappale *Zu Asche Zu Staub*. Valmistautuessa olen myös pyrkinyt havaitsemaan ympäristöstäni jotakin kaunista, minkä jälkeen sanon tämän havainnon itselleni ääneen. Viritykset ovat minulle rajattomia ja muuttuvia, vaikka välillä pyrin luomaan niitä itselleni loogisesti suhteessa esityksen kuljetukseen ja esityksen materiaaleihin. Voin kuitenkin vaihtaa virityksiä kesken esityskauden, valita olla käyttämättä niitä tai luoda täysin uusia hetkessä. Nykyään virittyminen ei ole minulle pelkästään jo päättämieni viritysten ylläpitämistä – mitä se aluksi, asiaa opiskellessani oli – vaan se on näyttelemiseni tarkentamista ja syventämistä.

Toisinaan virityn ikään kuin herkistymällä. Herkistymällä aisteilleni tai valitsemalleni viritykselle koen olevani enemmän läsnä hetkessä ja näyteltävässä tilanteessa. Yleensäkin pelkkä herkistymisen ajattelu kuljettaa väristykset ruumiissani päästä varpasiin ja sisältä ulospäin aina iholle asti. Tämän ruumiillisen tuntemuksen saan usein Chekhov-tekniikasta tutulla valopalloharjoitteella (oma nimitys). Siinä luodaan käsiä yhteen hieromalla käsien väliin valopallo mahdollisimman yksityiskohtaisesti. On mietittävä, minkä värinen, kokoinen ja laatuinen valo on. Valoa voi laajentaa ja supistaa sekä liikutella vapaasti. Tämä on minulle rutiiniksi muodostunut harjoite, jota käytän usein ennen esityksiä. Harjoite auttaa minua herkistymään ja keskittymään. Herkistyminen voi tapahtua myös niin, että ajattelen herkistyväni iholle kuvittelemalleni kosketukselle, tuntemukselle sisäelimistä tai jollekin hetkessä syntyvälle viritykselle. Kuvitteellinen ruumiini auttaa minua vaikuttamaan ja herkistymään näistä asettamistani tehtävistä.

Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimusryhmä kirjoittaa viritysten yhteydessä myös *horjutuksesta*, joka on minullekin olennainen osa virityksiä. Horjutus on heidän mukaansa itselle tai toiselle annettu yllättävä psykofyysinen sykäys, joka tuottaa hallittua epätasapainoa (Silde et alii 2011, 215). Minulle horjutus tarkoittaa (virityksestä) irti päästämistä ja itseni yllättämistä. Se on mahdollisuus häiritä keskittymistäni hallitusti ja toivotusti. Lisäksi koen horjuttavani itseäni silloin, kun uskallan luottaa virityksiini ilman, että alan sommitella niitä tarkasti. Esimerkiksi tehdessäni keväällä 2018

Veikko Sinisalo -kilpailuun tyttöjä ja naisia käsittelevää runoesitystä horjutin itse itseäni, koska olin ainoa näyttelijä näyttämöllä. Runoesityksessä rakensin horjutuksia muun muassa tietoisien rytmien rikkomisen, yleisöltä tulleiden katseiden ja äänien, tilasta syntyneiden ääni-impulssien ja kuvitteellisen tilani yksityiskohtien avulla. Horjutin esitykselle suunnittelemani rytmiä – ollen auki mahdollisuudelle, että se saattaisi ulkoisen ääni-impulssin takia muuttua. Ajattelin itseni ikään kuin näyttämöllä olevaksi klovniksi, joka pysähtyy kommentoimaan yleisön reagoiteja esimerkiksi katseella. Saatoin pysäyttää runon, jos kuulin naurua tai yskäisyjä. Käänsin katseen ääntä kohti ja pyrin löytämään ihmisen, josta se oli lähtöisin ja suuntasin sen jälkeen puheeni tälle henkilölle. Koska tämä ei ollut harjoiteltua toimintaa, koin horjuttavani esitykselle suunniteltua rakennettani.

Horjuttaminen saa minussa usein aikaan jotain yllättävää, ehkä jopa vapauden hetkiä näyttelijänä. Kyky yllätyä, varsinkin jossakin toistettavassa muodossa, on minulle tärkeä osa horjumista. En aina ole näytellessäni tietoinen tekemistäni horjutuksista. Pystyn helpommin havaitsemaan horjutuksia, kun analysoin näyttelemistäni jälkeenpäin. Horjutuksen tekemisen mahdollisuus on kuitenkin loistava keino, etenkin jos näyttelemistäni joskus tuntuu suorittamiselta tai epäkeskittyneeltä. Voisin myös yli näyttelijäntekniikkani ajatella sitä, miten horjutan tyttöä ja tytön kuvaa. Ehkäpä tuonnempana käsittelemäni sukupuolen toisin toistaminen onkin sen horjuttamista.

## 2.6 Tehtäväpohjainen näytteleminen

Käytän tässä työssäni myös käsitettä tehtäväpohjainen näytteleminen. Tehtäväpohjaisella näyttelemisellä tarkoitan sitä, että esityksen harjoituksissa näyttelijä antaa itselleen tehtäviä. Näiden tehtävien tarkoitus on auttaa näyttelemistä, keskittymistä ja läsnäoloa. Tehtäviksi voin ajatella toimintoja, kuten että kävelen vain esitystilan reunoja pitkin. Minä käsitän tehtäviksi kuitenkin myös mielikuvien kehittämisen, viritysten keksimisen ja niiden ylläpitämisen. Tehtävät annan suhteessa esityksen materiaaleihin, joita minulle ovat muun muassa (näytelmä)teksti, esitystila, mahdolliset laulukappaleet tai muu musiikki, valot, äänet, lavastus, puvustus, rekvisiitta sekä näyttelijät. Tehtävien antaminen on näyttelijändramaturgiaani. Ajattelen näin siksi, että tehtävät auttavat minua pysymään kiinnostuneena esityksen kokonaisuudesta ja uuden luomisesta. Tehtävät ovat myös usein suhteessa esityksen kokonaisuuteen, ja esitystä luotaessa ne auttavat minua jäsentämään omaa ajatteluaani. Tehtäväpohjainen näytteleminen on erityisen olennaista silloin, kun harjoittelen esitystä, jossa materiaalina ei ole esimerkiksi juonipohjainen näytelmäteksti, jossa on selkeärajaiset henkilöahmot.

Tehtäväpohjainen työskentely auttaa minua asennoitumaan erilaisiin positioihin harjoittelu- ja esitystilanteissa. Sen avulla voin esimerkiksi näytellä samassa esityksessä sekä henkilöahmoa, jolla

on olemassa psykologinen kuljetus, että useita muita henkilöihahmoja tai olla osana kuoroa. En hämmenny tehtävästäni kuorolaisena, koska voin siinä asettaa itselleni tehtäväksi ajatella vaikkapa ruumiini suhdetta näyttämöllä oleviin geometrisiin kuvioihin, jotka muodostuvat lattiaan suhteestani kanssanäyttelijöihini. Tämä ei sekoita toisen näyttelemäni henkilöihahmon psykologista kuljetusta, enkä pyri järkeistämään toimintojani kuorolaisena toisen näyttelemäni henkilöihahmon kautta. Phillip Zarrilli kuvaa samankaltaista näyttelemistapaa seuraavasti:

Monenlaisista tehtävistä ja monentyyppisestä ilmaisusta koostuvassa esityksessä näyttelijä saattaa samaan aikaan esittää psykologisesti realistisia henkilöihahmoja ja liikkua esityksen kuluessa roolista sisään ja ulos. Hänen näyttelemisensä voi perustua useiden eri roolien ja persoonien jaksotetulle esittämiselle, jolloin esitetyt roolit ja toimintajaksot edellyttävät myös erilaisen yleisösuhteen kehittämistä osana näyttelijän scorea. Näyttelijä voi lisäksi esiintyä ilman roolia ja henkilöihahmoa toteuttaen erilaisia tehtäviä tai muodostaa pelkästään osan jostakin kuvasta. (Zarrilli 2009, 7, lainaus Hulkko 2013, 111.)

Hahmotan näyttelemisen useimmiten tehtäväpohjaisena, mistä seuraa, että luon esityksiin näiden tehtävien kuljetuksia. Näin teen eron ”henkilöihahmon kaaren” näyttelemiseen. Kaaren ajattelu henkilöihahmolle on minusta kummallista, koska yleensä näytelmässä tutustumme henkilöihahmon elämään vain murto-osan aikaa. Mielestäni henkilöihahmon elämä jatkuu myös näytelmän tilanteiden ulkopuolellakin. Siksi on hassua ajatella tämä kerrottu hetki jonkun elämästä kaarena, jossa on alku ja loppu, kun se oikeastaan on jatkuva kaaren ulkopuolellakin. Silloin, kun en ajattele ehyttä henkilöihahmon kaarta, vaan pikemminkin eräänlaista, tehtävästä toiseen siirtyvää kuljetusta, pystyn käyttämään suuremmalla skaalalla ajattelua ja näyttelijändramaturgiaani.

Kuljetuksella taas tarkoitan sitä, miten kaikki näyttämön toiminnot esityksen aikana ketjuuntuvat. Kuljetus voi olla niin yhden henkilöihahmon kuljetus, yhden näyttelijän suorittamien tehtävien kuljetus, kuin esityksen kokonaiskuljetus. Sana kuljetus on mielestäni käyttökelpoinen sen vuoksi, että se ei liitä omaa ajattelua ja näyttämöllä tekemiäni valintoja henkilöihahmon tunne-elämään, tilanteeseen tai kokemukseen. Tämä auttaa minua tarvittaessa liukumaan esityksessä positioista toiseen, enkä ole pakotettu ilta toisensa perään elämään jonkun henkilöihahmon elämää.

Eläytyminen henkilöihahmon tilanteeseen voi kuitenkin olla yksi tehtävistä. Useimmin silti rakennan henkilöihahmon kuljetuksen mieluummin psykofyysisenä ketjuna tehtäviä ja toimintoja, joista vaikuttua, kuin psykologisoituna elämänkaarena. Vaikka henkilöihahmon psykologian ja sisäisen maailman ymmärtäminen ovat esimerkiksi tekstin analyysivaiheessa oikein tervetulleita, niin

näyttämöllä jotain tiettyä yhteiskohtausta näytellessäni samanlainen analysoiminen saattaa lukita minua. En koe näytteleväni keskittyneesti, jos yritän ajatella kaikkia näyttämön tapahtumia loogisesti. Pyrinkin näytellessä pikemminkin keskittymään tilanteeseen, jota näyttelen.

Itselleni on kaikkein nautinnollisinta näytellä tilanteiden kautta, koska ne usein synnyttävät vaistomaisesti erilaisia suuntia näytellä. Tilanteella tarkoitan tapahtumaa, joka on henkilöiden välinen tai fiktiivisen tilan määrittämä. Tilanteiden kautta pystyn tunnistamaan erilaisia taktiikoita, joilla esittämani henkilöahmo yrittää päästä tahtomaansa. Jusa Peltoniemi määrittelee tilanteen siten, että se vastaa kysymyksiin: kuka, mitä, missä, milloin ja miksi (Peltoniemi 2018, 71). Jos näytelmätekstissä ei kuitenkaan ole tilanteita, mikä on ominaista etenkin uusille näytelmäteksteille, niin tehtävien asettaminen on ollut minulle merkittävä apukeino näytellä. Pyrin siis ratkaisemaan näyttämöllä olemistani merkitykselliseksi tehtävien kautta. Jos taas näytelmäteksti ei tekstin tasolla tarjoa valmiita tilanteita, ohjaaja ja näyttelijät saattavat esitystä harjoiteltaessa synnyttää niitä yhdessä.



### 3. Tyttö tutkimuksessa

Kuten jo johdannossani totesin, tyttö on konstruktio – yhtä aikaa kokemuksellista ja ulkoa päin määriteltyä. Siihen liittyy mielestäni paljon ennakkokäsityksiä ja parkkiintuneita tapoja ajatella kaikkia tyttöjä samanlaisina ja -oloisina olioina ja ihmislapsina. Lähestyn tässä luvussa tyttöyden määritelmää tyttötutkimuksen näkökulmasta. Samalla luon työlleni teoriapohjaa, jota pyrin esityksistä kirjoittaessani hyödyntämään.

#### 3.1 Tyttötutkimus

Aloittaessani opinnäytettäni keväällä 2018 ensimmäinen kysymykseni oli, mitä tyttöys oikein on. Etsin vastauksia tyttötutkimuksesta, jota ilokseni on 1980-luvun jälkeen tehty varsin paljon. Tyttötutkimus tutkii tyttöyden ilmiötä hyödyntämällä muun muassa Judith Butlerin perusajatusta sukupuolesta kulttuurisesti tuotettuna ilmiönä. Karoliina Ojanen kirjoittaa, että tyttötutkimuksessa käsitellään seuraavanlaisia kysymyksiä: Mitkä ehdot ja normit määrittävät tyttöyden rakentumista? Miten tytöt itse ja toisaalta tyttöyden kulttuuriset representaatiot rakentumista muodostavat? Ojasen mukaan siinä pohditaan myös, miten tyttö kulttuurisena kategoriana ja tytöt toimijoina sijoittuvat yhteiskunnalliseen sukupuolijärjestykseen. (Ojanen 2011, 11.) Pyrin kuljettamaan samoja kysymyksiä mukana pohtiessani tytön esitystä ja sen rakentumista näyttämöllä opinnäytteeni taiteellisessa osassa *Peruskiviä* ja työharjoittelussani *Saituri*. Samalla tarkastelen, millaisista palasista tyttöys rakentuu tai voisi rakentua.

Butlerin mukaan sukupuoli tuotetaan tietovaltarakenteissa, jotka saavat muotonsa erilaisina tekoina. Tekoja toistettaessa jäljitellään kollektiivisesti hyväksytyjä eleitä. Koska sukupuoli Butlerin teorian mukaan on siis toistuvasti tehtyjä tekoja, sitä on mahdollista toistaa myös toisin. (Butler 1999, lainaus Ojanen 2011, 11.) Toisin toistaminen on minulle vielä uutta, mutta haluan tutkia sitä näyttelemisessäni. Sukupuolen esittämisessä toisin toistamisen mahdollisuus avaa lisää vaihtoehtoja luoda uutta tyttöä, naista, sukupuolta, miestä, oliota. Toisin toistamisena ajattelen esimerkiksi sitä, että tyttöä näytellessäni poikkean vallitsevan tyttökuvan käyttäytymismallista.

On siis niin, että tyttöys on historiallinen, jatkuvasti liikkeessä oleva prosessi, ja sen vuoksi siitä on ikään kuin aina neuvoteltava uudestaan. Ojasen mukaan se on kulttuurinen konstruktio, jossa ovat esillä perinteiset sukupuolioletukset ja konventionaaliset sukupuolen esittämisen ja tekemisen tavat (Ojanen 2011, 12). Eli tyttöyttä tehdään ja toistetaan, aivan kuten sukupuoltakin. Tulkitsen Ojasen väitteestä, että tyttöys on jatkuvassa muutoksessa, jolloin se on historiallista, kiinni ajassa. Nähdäkseni tyttöyttä koskevaa neuvottelua käyvät sekä tytöt itse omaa tyttöyttään muodostaessaan, että

kasvattajat ja ympäristö. Näin myös se, miten tyttöjä esitetään teatterin näyttämöllä, voi vahvistaa vanhaa tai luoda uutta kuvaa työstä. Voidaan esimerkiksi vahvistaa kuvaa ongelmallisesta työstä tai työstä, joka on heikompi suhteessa poikaan. Tai ehkä luodaan uudenlaista tyttöä, joka voi olla vaikkapa huonosti käyttäytyvä, outo, iso ja hauska. Kurssitoverini Mikko Kauppila totesi kerran, että tytöt (ja pojat) ovat toukkavaiheessa, jatkuvassa muutoksessa sukupuolensa etsimisessä.

Toukka on joksikin tulemisen odottavassa tilassa, vaikkei sitä itse varmaan tiedostakaan. En olisi itse tätä voinut paremmin ilmaista. Koen kuitenkin, että aikuiset – minä mukaan lukien – yrittävät teatterissa usein tiivistää tyttöyden jonkinlaiseen ytimeen. He voivat tehdä sen esimerkiksi niin, että toistavat esityksiä, joihin on totuttu. Tämänkaltaisissa esityksissä saatetaan rajoittaa sitä, mitä kaikkea tyttöys on tai voisi olla. Toivonkin tyttöyden saavan näyttämöllä enemmän tilaa ja valtaa.

Ojanen kirjoittaa, että ihmisen normiksi määrittyy usein yhä mies, minkä vuoksi tyttömäisyyden korostamiseen liitetään kulttuurisesti oletus tyttöyden vähempiarvoisuudesta (mt., 12). Tämä vähempiarvoisuus tulee esiin esimerkiksi sellaisessa havaitsemassani yleisessä oletuksessa, että jos jotakin ei pidetä vakavasti otettavana, sen sanotaan olevan ”tyttöjen juttuja”. Näitä juttuja voivat olla sitten vaahtokarkit ja poikabändit tai vakavastikin harrastettu cheerleading. Tämä väheksyminen antaa minulle näyttämöllä pontta löytää tyttöjen juttuihin voimaa ja vahvuutta.

Haluaisin näytellä ja nähdä erilaisia tyttöjä, jotta yleistyksiä eri sukupuolille (muka)tyypillisestä käytöksestä voitaisiin purkaa. Ojaseen mukaan käsitys yhtäältä tytöille ja naisille, toisaalta pojille ja miehille tyypillisestä käytöksestä liittyy nimenomaan kaksijakoiseen sukupuolijärjestykseen. Hän kirjoittaa, etteivät maskuliiniseksi ja feminiiniseksi koodatut toiminnan tavat kuitenkaan ole sidottuja tietynmuotoisiin ruumiisiin tai johdettavissa niistä. (mt., 12.) Leena-Maija Rossi kirjoittaa, että maskuliinisuus ja feminiinisyys ovat kulttuurisesti vaikutusvaltaisia sopimuksia, mutta samalla epämääräisiä ja määrittelyä pakenevia käsitteitä. Minulle maskuliinisuus ja feminiinisyys ovat ennen kaikkea laatuja, jotka voivat ilmetä kaikissa oloissa. Suomenkielisessä arkipuheessa maskuliinisuus suomentuu miehisyudeksi, feminiinisyys naisellisuudeksi. Rossin mukaan nämä määreet sitoutuvat lujasti ja kaksijakoisesti anatomisiin sukupuolin: maskuliinisuus miehiin ja miesruumiisiin, feminiinisyys naisiin ja naisruumiisiin. Rossi kuitenkin lisää, että yhtäältä termien käsitteellinen liukkaus ja toisaalta sukupuolten ja sukupuoli-identiteettien jatkuva muuntuminen voivat auttaa termien uudelleenmäärittelyä. (Rossi 2011, 109.)

Haluaisin itsekkin osallistua tällaiseen uudelleenmäärittelyyn. Vaikka määreet arkikielessä ovatkin kiinni anatomisissa sukupuolisissa, haluaisin käsitellä niitä näiden ulkopuolisina, kaikille mahdollisina laatuina. Tällä laadulla tarkoitan ominaisuuksia, jotka ovat jokaisessa ruumiissa olemassa

olevia mahdollisuuksia. Kun laadut erotetaan sukupuolitetuista ruumiista, edesauttaa se mielestäni sukupuolten esitysten joustavuutta yli totuttujen stereotyyppisten sukupuoliroolien.

Erilaisia olemislaatuja voi hahmottaa esimerkiksi Chekhov-tekniikan avulla. Eräässä siihen sisältyvässä harjoitteessa kuvitellaan henkilö(hahmo)t voidaan nähdä keppinä, pallona, ilmapallona tai huivina. Jokaiselle esinelaadulle kuuluu ominaisuuksia, jotka näyttelijä tulkitsee esimerkiksi esineen liikkeistä, kun niitä liikutetaan. Näyteltäessä ruumis kuvitellaan vaikkapa kepinkaltaiseksi ja sitten toimitaan sen mukaan. Käsitän maskuliinisuuden ja feminiinisuuden samankaltaisina laatuina, ominaisuuksina, jotka kuka tahansa voi omaksua ruumiiseensa liikkuttamaan sitä. Näin laaduista on mahdollisuus virittyä.

Kandidaatin opintovuosieni aikana Tuija Liikkanen piti Nätyllä Sukupuolen esittämisen voileipäpöytä -nimisen kurssin, jolla tutkimme sukupuolen esittämistä. Yritin sen aikana tutkia naisellisuutta ja miehisyyttä erillään maskuliinisuudesta ja feminiinisydestä. Pysin ajattelemaan naisellisuuden ja miehisyyden ulkokohtaisina ominaisuuksina, kuten pukeutumisena, meikkaamisena ja asentoina. Feminiinisuuden ja maskuliinisuuden yritin ajatella nimenomaan laatuina, kuten esimerkiksi liikkeen laatuina (esimerkiksi kaarevan ja pehmeän liikkeen feminiinisenä, kulmikkaan maskuliinisenä) ja eleinä.

En kuitenkaan haluaisi määritellä tarkasti esimerkiksi, minkälainen liikkeellisyys kuuluu maskuliinisuuteen. Koin ajoittain ajatteluni laaduista hankalaksi selittää muille. En osannut aina esimerkiksi sanallisesti erottaa tarkasti naisellisuuden ja feminiinisuuden eroja kurssilaisilleni. Yrittäen yksinkertaistaa ajatustani nyt, ajattelen naisellisuuden ja miehisyyden olevan sukupuolen esitystä, eli toistuvia tekoja. Feminiinisyys ja maskuliinisuus taas voivat auttaa näissä esityksissä, mutta voivat myös irrottautua niistä täysin erillisiksi. Ollessaan erillisiä ne voivat olla apuna jossakin muussa ilmaisussa myös täysin ilman yhteyttä sukupuoleen. Myös tyttöä näytellessäni voin siis olla sekä feminiininen että maskuliininen, koska ne ovat tytölle mahdollisia laatuja. Onneksi tyttötutkimus tarjoaa mahdollisuuksia tytön esittämiseen myös näiden laatuojen tuolle puolen.

### 3.2 Tyttöyden historiaa

Artikkelissaan *Menneisyyden tytöt ja tyttöjen tarinat: Marginaalista haastajiksi* Saara Tuomaala kirjoittaa, että 1900-luvun agraarikulttuurissa tytön keskeinen tehtävä oli tulla perheenemännäksi ja äidiksi. Tyttö oli kuitenkin myös hoivaaja sekä työvoimaa, joka kykeni tarvittaessa samoihin töihin kuin mies. Tuomaala kuvaa, miten Suomessa 1800-luvun loppupuolen kaupungistuminen ja laajenevat työmahdollisuudet toivat ihmiset maalta teollisuuden, rakennustöiden, palveluammattien ja

toimistotehtävien pariin. Kaupunkilainen elämäntapa soi naimattomille nuorille naisille maaseutua enemmän yksilöllisiä vapauksia. Näissä ympäristöissä syntyi termi moderni tyttö sekä ajatus tytydestä ylipäättään. Tytöt itse osallistuivat elämänvalinnoillaan syntyneen tyttöihanteen esittämiseen paitsi työelämässä ja koulussa, myös vapaa-ajan harrastuksissa sekä tyylivalinnoillaan.

Tuomaala kirjoittaa, että moderni tyttö ilmestyi julkiseen tilaan huivin sijaan hattuun pukeutuneena. Hän kulki alus- ja urheiluhousuissa, lyhyissä hameissa, meikattuna ja hiukset lyhyiksi leikattuina, jopa tupakoiden kuin miehet. Tämän mahdollisti kaupunkilaisen elämäntavan mallit ja virikkeet, kuten palkkatyöläisyys ja koulutus, elokuvat ja muu media sekä uudet yksilön vapautumista korostavat aatteet ja ideologiat. Tuomaalan mukaan tyttöjen asema julkisessa keskustelussa oli kaksijakoinen. Yhtäältä he synnyttivät uusia mahdollisuuksia, toisaalta uhkasivat yhteiskunnan järjestystä ylittäen totuttuja rajoja. 1900-luvun alussa nuorten naisten seksuaaliseen vapautumiseen liitettiin korostuneesti huoli ja vaara, jotka herättivät pahennuksena. Huoli muotoiltiin julkiseksi keskusteluksi siveydestä ja siveellisyydestä, jolloin se kulminoitui erityisesti työläisnaisten ja -tyttöjen epä-siveellisyyden pelkoon ja tämän pelon synnyttämiin aggressioihin. Tuomaala kuvaa, miten modernista sukupuolisuudesta ja seksuaalisuudesta käydyt keskustelut punoutuivat tyttöjen ja nuorten naisten käyttäytymiseen, normiodotuksiin, tunne-elämään ja heteroseksuaalisten suhteiden problematiikkaan. (Tuomaala 2011, 55–67.) Juuri tyttöjä koskevat normiodotukset ovat oleellinen asia mieltiessäni tytön näyttelemistä. Nämä odotukset ovat väistämättä määrittäneet tyttöjen esityksiä myös teatterissa.

Tyttöjen tila suomalaisessa yhteiskunnassa on siis sadan vuoden aikana muuttunut itsenäisemmäksi. Heidät on ryhmänä otettu yhteiskunnan osaksi. Vaikka tyttöjen pukeutumistavat voivat tuntua pinnalliselta tavalta lähestyä heidän historiaansa, väitän, että sillä mitä tytöillä on päällään, on merkitystä. Vaihtoehtojen mahdollistuminen tuntuu tuoneen tytöille erilaisia tapoja ilmaista itseään vaikkapa juuri pukeutumisella. Pukeutuminen housuihin on esimerkiksi tuonut paljon vapautta jo pelkästään naisten ja tyttöjen kävelemiseen ja vaikka juoksemiseen.

Mia Österlund kirjoittaa artikkelissaan *Kaunokirjallisuuden tyttölaboratorio* (2011), että 1990-luvulla tyttötutkimuksessa keskusteltiin *uusista tytöistä*. Hänen mukaansa uusilla tytöillä tarkoitettiin tuolloin itsevarmoja, tilaa haltuun ottavia, ääntä käyttäviä, päämäärätietoisia (keskiluokkaisia) tyttöjä, jotka ovat uhka pojille ja perinteiselle sukupuolijärjestykselle. Tämä termi kuitenkin jätti osan tytöistä ulkopuolelle, joten siihen suhtauduttiin myös kriittisesti. (Österlund 2011, 104.) Kun opin näytteessäni käytän termiä uusi tyttö, en viittaa tyttötutkimuksesta löytämäni määritelmään, vaan tulevaisuuden mahdolliseen, vielä olemassa olemattomaan tyttöön.

1990-luvun alusta löytyvät myös termin *girl power* juuret. Artikkelissaan *Tyttöjä mediassa, tyttöinä mediassa* Marjo Laukkanen ja Heta Mulari kirjoittavat, että tuolloin yhdysvaltalainen *riot grrrl* -liike nosti esiin tyttöjen omaehtoista kulttuurituotantoa. Se järjesti tapahtumia ja kirjoitti omaa agendaansa, jossa erityisen keskeistä oli tyttö-sanan uudelleen merkityksellistäminen ja politisoiminen. *Girl*-sana korvattiin karjumiseen viittaavalla sanalla *grrl* ja *Girls kick ass* -henkiset iskulauseet täyttivät ensin feministiset fanzinet ja myöhemmin myös kaupalliset tyttöjen lehdet. Ilmiön kaupallistuesssa *girl poweria* markkinoitiin näkyvimmin brittiyhtye *Spice Girlsin* kautta. (Laukkanen & Mulari 2011, 182.)

Muistan itsekin leikkineeni lapsena *Spice Girlsejä*. Ilmiö oli huipussaan, kun minä olin päiväkotikäinen. Olen siis kasvanut *girl powerin* sanomaan, jonka mukaan tytöt saavat ottaa tilaa. Tämä ilmiö antoi vahvoja tyttöesikuvia eniten popkulttuurin musiikkimaailmaan. Se jätti kuitenkin ulkopuolelle muita esikuvia, esimerkiksi poliittisesti aktiiviset tytöt. Olen iloinen, että nykyään nuorilla tytöillä (ja pojilla, ja minulla) on yhtenä esikuvanaan ruotsalainen 16-vuotias ympäristöaktivisti Greta Thunberg. Kuten tunnettua, Thunberg on joka perjantai koulusta lakossa kiinnittääkseen huomiota ilmastolakeihin ja vaikuttaakseen päättäjiin. Hän aikoo jatkaa lakkoaan aina perjantaisin, kunnes Ruotsin ilmastopoliittikka on linjassa vuonna 2015 solmitun Pariisin ilmastopöytäkirjan kanssa. Tämä lettupäinen tyttöoletettu on puhunut vaikutusvaltaisille ihmisille maapallon tilasta ja ehdolla Nobelin rauhanpalkinnon saajaksi. Hän on esikuvana samalla sekä herkkä että hyvin vahva. Nähdäkseni hänellä on valtaa tyttöytensä ansiosta, ja siitä huolimatta. Minulle on erityisen tärkeää, että Thunberg laittaa hiuksensa kahdelle letille, jotka reunustavat hänen kasvojaan. Tämä ulkonäöllinen ele on mielestäni länsimaisen normin mukaisesti pikkutyttöle oletettu ulkonäkö. Se on tekona merkittävä, kun otetaan huomioon, että Thunberg puhuu painavista ilmastoasioista tärkeiden päättäjien kanssa. Thunbergia on verrattu Peppi Pitkätossuun, joten ehkä hän onkin nykyisyyden kapinoiva ja vahva tyttö. Minä olen kiitollinen hänen asettamastaan esikuvasta. Hän on uusi tyttö ja luo uutta suuntaa olemalla aktiivinen ja omapäinen toimija, mitä kohti itsekin haluan tyttöjen kuvan kulkevan.

1990-luvun loppupuolella median puheenaiheena olivat myös niin sanotut kovat tytöt. Laukkasen ja Mularin mukaan kovaan tyttöyteen liitettiin ongelmakäyttäytymistä alkoholinkäytöstä ja rikollisuudesta seksuaaliseen holtittomuuteen. Kovan tytön mediakuva on pitkälti ollut uudenlaisella voimalla juhlivien tyttövoimatyttöjen kääntöpuoli. Sen toinen nimi voisikin olla ongelmatyttö. Nähdäkseni 2000-luvun alun kirjallisuudessa ja elokuvissa tällaisia ongelmatyttönarratiiveja esiintyy paljon. Laukkasen ja Mularin mukaan esimerkiksi elokuvissa *Mean Girls, 13 – thirteen, Espoon viimeinen*

*neitsyt ja Sisko tahtoisin jäädä* voidaan seurata kiltin tytön muuttumista ongelmatyöksi. Näissä tarinoissa tärkeitä teemoja ovat alkoholikokeilut ja pyrkimykset päästä eroon neitsyydestä. (Laukkanen & Mulari 2011, 187.)

Teini-ikäisenä myös minä katsoin näitä tarinoita elokuvista ja luin niitä kirjoista. Ne olivat kiehtovia, koska niissä tehtiin jotain kiellettyä. Ne vaikuttivat minuun ja käytökseeni paljonkin. Laukkanen ja Mulari väittävät sähköisen median, eli elokuvan ja television, toimivan usein äärimmäisyyksien logiikalla – niinpä niiden välittämät tyttöyden esitykset uhkaavat heidän mukaansa monipuolisuudesta huolimatta yhä pelkistyä voimaantuneiden tyttöänkareiden ja apua tarvitsevien uhrien ääripäihin (mt., 187). Koska toivon tyttöydestä monimuotoisia esityksiä, tarvitsevat äärimmäiset kuvaukset mielestäni rinnalleen myös toisenlaisia esityksiä. Tytöt tarvitsevat esikuvikseen myös risti-riitaisempia henkilöitä. Koska tytöt luovat aktiivisesti myös omaa tyttöyttään, ehkä yhtenä vaihtoehtona voisi olla se, että tytöt saisivat itse olla mukana luomassa sisältöä eri medioihin. Norjalaisesta nuorten televisiosarjaa *Skam* tehtäessä toimittiin juuri näin. Aikuiset tekijät ottivat käsikirjoittamiseen mukaan teini-ikäisiä nuoria. Sarja on menestynyt monissa maissa, ja minäkin löysin siitä paljon samaistuttavaa. Koin, että sarjassa nuorten ongelmiin ei suhtauduttu moralisoivasti, ylhäältä käsin. Yksi keino tuoda erilaisia tyttöjä näkyviin medioissa olisi se, että heitä itseään kuunneltaisiin tarkemmin ja enemmän sisällöntuotossa. Voisin nähdä tätä samaa kuuntelemisen keinoa käytettävän myös teatterissa.

### 3.3 Tyttöruumis

Österlund kirjoittaa, että tytön ruumista on länsimaisessa kirjallisuudessa kuvattu yhtäältä liikkeessä – tanssivana, nauravana, kiipeävänä ja vapaana – mutta toisaalta myös kahlittuna, alistettuna, hallittuna, nälkiintyneenä, kontrolloituna ja häpeällisenä. Tyttöyksiä voidaan hänen mukaansa erilaisten kirjallisten käsitteiden avulla kuvata monin tavoin liioitellen, eli tytöt voivat olla muun muassa erityisen tyttömäisiä tai poikamaisia. (Österlund 2011, 223.) Kirjallisuudessa käytetyt tytön kuvat vertautuvat hyvin teatterissa esitettyihin kuviin. Monissa näytelmissä on kirjoista tuttuja ikonisia tyttöänkareita, joista olen jo maininnutkin Astrid Lindgrenin tyttöhahmot Peppi Pitkätossu ja Ronja Ryövärintytär. Myös Österlundin kirjallisuudesta löytämät kuvaukset tytön ruumiista ovat melkein kuin valmista näyttämötoimintaa. Voisiko tyttöön näiden määreiden lisäksi löytyä esimerkiksi jotain venkoilua, vinksallaan oloa? Österlundin listasta puuttuu myös monia muita kuvailuja, kuten voimakas ja kykenevä tyttö. Tytön toimijuus voikin mielestäni olla jotain, joka minun on

määriteltävä aina itse uudelleen näytellessäni tyttöä. Minun on näyttelijänä ratkaistava esimerkiksi se, kuinka näyttelen todella aktiivisen tytön.

Artikkelissaan *Tyttötutkimuksen näkökulmia ruumiillisuuteen* Elina Oinas kirjoittaa tyttöihin kohdistuneen historiallisesti enemmän ruumiillista kontrollia kuin poikiin. Oinaksen mukaan tytöt ovat olleet yksi keskeisimpiä ruumiillisuustutkimuksen kohteita, nimenomaan siitä syystä, että tytön ulkonäkö, pukeutuminen ja olemus ovat aina olleet erityisen tarkkailun ja kontrollin kohteina. Hän toteaa, että tytön ruumiissa kiteytyy monta kiinnostavaa seikkaa: muutos, herkkyys, viattomuus, seksuaalisuus, häpeä, välttely, halu ja nautinto. Nuori ruumis tuo hyvin esiin sen, miten sosiaalista ruumiillisuus on. Esimerkiksi 10-vuotiaan tytön uudet, kasvavat rinnat herättävät hänessä itsessään ja hänen ympäristössään ajatuksia ja tunteita, jotka on ladattu kulttuurisilla merkityksillä. Tästä syystä tyttöyttä onkin Oinaksen mukaan usein tutkittu juuri ruumiin ja sen muutosten kautta. (Oinas 2011, 304–307.) Tyttötutkijat korostavat, että tytön ruumista tutkittaessa on otettava huomioon yksityinen, tytön oma kokemus, mutta myös ruumiin aktiivinen muutos samoin kuin kulttuuriset merkitykset, jotka värjäävät tuota kokemusta ja muiden siihen kohdistamia katseita. Muuttuva ruumiillisuus saattaa muun muassa tehdä kipeää, ja tätä kivun kokemusta leimaa yhteiskunnallinen merkityksenanto. Myös kipua tulee siis tulkita kulttuurisen merkitysjärjestelmän sisällä. (mt., 313.)

Minun mielessäni tytön ruumiin muutokseen ja kipuun liittyvät esimerkiksi kuukautiset. Tänäpäivänä, 5.2.2019, tätä opinnäytettä kirjoittaessani luen uutisen Nepalilä ”menkkamajoista”. Menkkamajat, eli *chhaupadi*, ovat savisia majoja, jonne tytöt ja naiset eristetään kuukautisten ajaksi. Chhaupadi juontaa juurensa vuosisatoja vanhoista hinduperinteistä. Kuukautisten uskotaan tekevän naisista liikkaisia ja jopa kirottuja, eivätkä menstruovat naiset saa sen takia koskea miehiin, karjaan ja tiettyihin ruoka-aineisiin, kuten maitoon, tai käyttää samoja käymälätiloja kuin muut. Kuukautismajat ovat Nepalissa lailla kiellettyjä, mutta joissain kylissä niitä käytetään edelleen. Majoissa naiset ja tytöt altistuvat kylmälle, vaarallisille eläimille ja raiskauksen uhalle. Lukemassani uutisessa lukee, että viimeisen kuukauden aikana majoissa on kuollut neljä naista. (Helsingin Sanomat 5.2.2019.)

Nähdäkseni kuukautiset määrittävät tytön ruumista ennen kaikkea sosiaalisen suhtautumisen takia. Nepalilä esimerkki on äärimmäinen, vanhanaikainen ja naisvihamielinen. Samanlaista ei käsittäkseni ole länsimaisessa kulttuurissa ollut viimeisen sadan vuoden aikana, mutta kuukautisiin suhtaututaan mielestäni edelleen häpeillen – näin tekevät niin itse tytöt kuin ulkopuolisetkin. Teatterissa kuukautisten käsitteleminen näyttämöllä tuntuu minusta olevan edelleen harvinainen asia. Toisaalta tätä opinnäytettä kirjoittaessani Valtimonteatterin esitys *Syklit* on voittanut Thalia-esityspalkinnon. Esitys käsittelee nimenomaan kuukautisia ja naisen ruumiillisuutta. Kuukautisia käsitellään nähdäkseni vielä enemmän musiikin ja esitystaiteen kuin teatterin parissa. Esimerkiksi rapduo SOFA on

tehnyt kuukautisista kappaleen nimeltä ”Puolukoita”. Haluaisin itse käsitellä kuukautisia myös teatterissa ja näin ehkä päästä eroon ajatuksesta, että kuukautisista ei voi puhua. Haluaisin käsitellä kuukautisia juuri valtateatterissa, koska ne ovat osa niin monen ihmisen elämää ja aivan turhaan tabu.

Tämän tyttötutkimusta käsittelevän luvun lopuksi esittelen vielä tyttömatriisin. Tyttömatriisia pidän opinnäytteeni kannalta tarpeellisena, koska sen avulla voin nojata tähän matriisiin muodostamaan jatkumoon käsitellessäni omia valintojani tytön näyttelemisessä. Österlundin mukaan tyttömatriisin avulla on mahdollista tutkia tyttöyden rakentumista ja kuvailuja länsimaisessa kaunokirjallisuudessa sekä keskittyä fiktiivisten tyttöjen moninaisiin asemiin suhteessa heitä ympäröivään maailmaan. Näitä erilaisia asemia voidaan luonnehtia tyttömatriisin avulla. Matriisi mallintaa kolmea tyttöyden perustyyppiä, joka ovat *kiltti tyttö*, *poikatyttö* ja *huono tyttö*. Tyttömatriisi on siis työkalu, jonka avulla voidaan osoittaa, miten sukupuolta rakennetaan ja kuinka tytöt itse tekevät tyttöyttään. Matriisin kautta tyttöjä lähestytään oman tyttöytensä aktiivisina määrittelijöinä. Tyttömatriisin lisäksi on olemassa tyttöjatkumo, jossa pohditaan erilaisia kirjallisuuden ja muun tallennetun kulttuurin tyttökuvia. (Österlund 2011, 224.) Kärjistämällä olemassa olevia tyttökuvia matriisi rajaa ne selkeämmiksi kuviksi, minkä vuoksi käytän sitä havainnoidessani näyttelemistäni. Matriisi auttaa minua ymmärtämään, minkälaisiin aikaisempiin tytönkuviin saatan tyttöä näytellessäni vertautua. Tyttöjatkumo taas auttaa minua sekä ymmärtämään paremmin itse matriisia että havainnoimaan aikaisempia tytön esityksiä ja kuvia. Käytänkin myös tätä jatkumoa hyödykseni tuonnempana opinnäytteesäni.



#### 4. Kuinka näyttelen tyttöä?

Tässä luvussa pohdin, mitkä ehdot ja normit määrittävät tyttöyden rakentumista teatterin näyttämöllä ja omassa työssäni näyttelijänä. Käyn esitysesimerkkien kautta läpi tytön esittämistä ja rakentumista näyttelemisessäni. Yritän tulevaan tähdäten pohtia, minkälaisia esityksiä ihmisestä, ja erityisesti tytöstä, haluan näyttämöllä luoda. Väitän, että näyttämölle asetetut asiat, samoin kuin niiden muodostamat kollaasit, voivat joko vahvistaa vallalla olevaa (valtakulttuurista, kuvia, hierarkioita) tai parhaimmillaan luoda uudenlaista, parempaa yhdessä olemisentapaa. Teatteri voi siis paitsi toistaa omasta historiasta omaksumiaan kuvia ja toisintaa itsestäänselviä kuvia myös ehdottaa uusia ja erilaisia malleja vaihtoehtoisesta elämäntavasta. Se voi vahvistaa valtarakenteita tai yrittää purkaa niitä. Nähdäkseni se, minkälaisia kuvia sukupuolesta esitetään ja millaisia tarinoita kerrotaan, vaikuttavat käsityksiimme niin tekijöinä kuin katsojina.

Mietin, mikä on tytön funktio tarinoissa. Miksi olisi niin tärkeää, että tytöt ovat toimivia henkilöitä? Tytöt ovat minulle tutumpia kirjallisuuden ja elokuvien kertomista tarinoista. Loppujen lopuksi en edes muista, kuinka paljon olen teatteriesityksissä nähnyt tyttöähahmoja. Tuntuu kuitenkin, että teatteriesityksissä olen nähnyt ennen kaikkea siveitä ja sensuroituja kuvauksia tytöistä. Tällaisia ovat esimerkiksi isänsä tahtoon suostuva tyttö, niaava ja mielipiteitä mukaileva tyttö tai taustalla seisova tyttö. Vastapainona näille ovat naismaskuliiniset tyttöähahmot, jotka kyllä tuntuvatkin voimaannuttavilta. Minua ilahduttaisi nähdä teatteriesityksissä myös sellaisia tyttöjä, jotka ovat röyhkeitä sosiaalisissa tilanteissa ja ”huonosti käyttäytyviä”. Tyttöjä, jotka erittävät näyttämöllä eritteitä, kuten räkää ja kuolaa, voivat röyhkäistä vääränä hetkenä, ovat rumia, mutta joita ei käyttäytymisensä vuoksi leimata alhaiseksi. Huonosti käyttäytyvillä tyttöähahmoilla haluaisin tuoda esiin erilaista ruumiillisuutta kuin kontrolloitu tyttöruumis. Räkiviä tyttöähahmoja olisi tärkeä mielestäni nähdä, jotta räkeminen ei eleenä kuuluisi vain poikahahmoille, kuten se mielestäni edelleen kuuluu.

Mielestäni tytöt tarvitsevat siis uudenlaisia esikuvia, jotka ovat toiminnallisia, outoja, vinksahanteita, hyviä, huonoja, eritteitä erittäviä ja välillä ruumiintoiminnoiltaan häpeilemättömiä. Tällaisia esimerkkejä löydän yhdysvaltalaisesta *Broad City* -televisiosarjasta ja saksalaisesta *Wetlands – Kos-teikkoja* -elokuvasta. Molemmissa näen naisia – tai nähdäkseni tyttöjä – jotka muun muassa käyttävät huumeita, väittävät vastaan, koskettelevat genitaalejaan ja räkivät. Tämä kaikki toiminta on minusta tytöille uutta – varsinkin, kun sitä ei näissä teoksissa millään tavalla tuomita. Lisäksi tyttöjen yksityisen käytöksen näkyväksi tekeminen tuntuu minusta tärkeältä, koska koen nähneeni paljon nimenomaan tyttöjen kontrolloitua sosiaalista käyttäytymistä. Näkemiini yksityisen käytöksen

esityksiin taas koen liittyneen paljon ”tunteikkuutta”, kuten esimerkiksi itkemistä. Toivonkin näkeväni myös muunlaista yksin olemista kuin itkua. Lisäksi pidän tärkeänä, että esimerkiksi tyttöjen masturbaatiota voidaan esittää. Tämä on mielestäni tärkeää, jotta tyttöjen seksuaalisuuteen liitetyt tabut poistuisivat.

#### 4.1 Henkilökohtainen historiani tyttönä

Vaikka jo opinnäytteen johdannossa kuvasin lyhyesti historiaani tyttönä, pidän aiheen tarkempaa selkeyttämistä tässä yhteydessä tärkeänä. Identifioin itseni naiseksi, joinakin hetkinä ehkä edelleen tytöksi. Lapsena olin tyttö, joka sai luvan liikkua feminiinisten ja maskuliinisten toimintojen rajapinnoilla. Olin tyttö, joka leikki barbeilla, prinsessamekoilla, koruilla, pullonkorkeilla, eläinten kanssa, autoilla ja pelasi jalkapalloa. Kiinnostuin yksityiskohdista ympärilläni, kuten monet muut lapset. Ei kummempaa. Kun menin kouluun, suhtautumiseni omaan sukupuoleeni muuttui. Ulkopuolinen, muun muassa koulukavereilta ja medialta omaksumani katse sekä uudet oletukseni sukupuolesta määrittelivät minut uudestaan. Oletin, että minun tulisi käyttäytyä erityisen hyvin ja olla hiljaa, koska olin tyttö. Välitunneilla pelasin jalkapalloa, leikin piilosta ja kiroilin. Kun oppitunti jatkui, palasin hyvin käyttäytyväksi pärjääjäksi. En kokenut täyttäväni tyttöyden määreitä. Lopulta jäljelle jäi oikkuinen tyttö: ei ihan kelpo tytöksi ja liian tyttö jalkapalloilijaksi. Maailmani kapeni. Haaveeni jalkapalloilijan urasta kaatuivat jo varhain realiteetteihin, joiden mukaan ”naisjalkapalloilija ei voi elättää itseään Suomessa mitenkään”. Näin sanoi rakas isäni, joka kuitenkin luotti minuun ja taitoihini aina. Hän varmasti halusi minun parastani, mutta kommentti muovasi tulevaisuuden haaveitani. Kasvoin ajatukseen, että minun pitää olla aina kahdeksan kertaa parempi kuin miesten. Koin tarpeelliseksi olla jalkapallossa – ja kaikessa muussakin – parempi kuin kukaan. Ainakin parempi kuin kukaan poika.

Olin läpi kouluvuosieni luotto-oppilas ja ”kymppin tyttö”, enkä halunnut oikeastaan ikinä vaarantaa sitä asemaani ainakaan koulussa. Olin vastuullinen ja tunnollinen. Sain aina hyviä arvosanoja, ja se oli minulle tärkeää, vaikka se tuotti myös paljon kilpailuhenkisyttä. Mutta minä *halusin* olla myös kova tyttö: minulle ei kiitos pinkkiä, pitsiä, hörhelöä, mekkoja tai pehmoleluja. Todistelin kovuuttani ja pärjäävyyttäni tummilla vaatteilla, tupakoimisella ja musiikkimaun muuttamisella grungeen. Leikkasin hiukseni lyhyiksi. Ystäväni vertasivat lyhythiuksista ulkonäköäni söpöön poikaan. Nämä määritelmät vaikuttivat itsetuntooni. Halusin olla kaunis aikuinen nainen. En söpö poika tai oikkuinen tyttö. En halunnut olla kesken. Inhosin kömpelöä ruumistani, vaikka se pystyikin tanssimaan, juoksemaan ja leikkimään. Siinä ei kuitenkaan ollut naiseutta vielä, vaikka se oli ylikasvanut tytön ruumiiksi verrattuna luokan muihin tyttöihin. Kuukautiseni olivat alkaneet jo 11-vuotiaana, ja minut

kategorioitiin osittain – ja ainakin terminologisesti – jo sukukypsäksi naiseksi. Se oli mielestäni täysin ristiriitaista, olinhan edelleen lapsi. Olin keskellä tyttöruumiin muutosta ja kasvua. Kaikki muutos tuntui liian nopealta.

Asettaessani näin jälkikäteen nuoren itseni tyttömatriisin mallintamiin tyttökuviin, huomaan, että yläasteikäisenä tyttönä en löytänyt paikkaani poikatyttöydestä enkä kiltistä tytöstä. Kilttiin tyttöön liitän tässä vaaleanpunaisen värin ja huomiota herättämättömän käytöksen, vienon hymyn, mekot, glitterit, pastellisävyt, sateenkaaret. Murrosikäisenä vieroksuin prinsessamekkoja, joita olin esikouluikäisenä rakastanut. Olin kuitenkin tyttö, joka vuorasi seinänsä julisteilla, supatteli tyttöystävien kanssa, kirjoitti päiväkirjaa, soitti pianoa, leikki hiuksillaan ja mietti, mitä mieltä muut ovat hänestä. Lukioikäisenä korostin sukupuoltani. En esimerkiksi ikinä unohtanut mainita, että olen tyttö, jos menestyin koulussa tai jalkapallossa paremmin kuin poika. Maailmassani oli kaksi sukupuolta, ja koin olevani heikommassa. Siinä sukupuoleessa, jonka piti taistella paikastaan olla olemassa ja saada tilaa.

Aloin kokea, ettei naisellisuus, jonka myös liitän tyttöyteen, ollut vakavasti otettavaa. Ja minä halusin olla vakavasti otettava kaikessa, mitä tein. Naisellisuuteen liitin silloin tietynlaisen pukeutumisen, avoimesti tunteiden näyttämisen, avoimuuden ja herkkyyden. Tutustuessani näyttelijäopintojeni aikana feministisiin teorioihin ja ajattelutapoihin aloin pitää naisellisuutta ja feminiinisyyttä suuremmassa arvossa. Aloin myös nähdä epäkohtia siinä, että nämä ominaisuudet eivät voi olla vakavasti otettavia ominaisuuksia yhteiskunnassa, joka nähdäkseni suosii patriarkaalisia valtarakenteita. Tästä johtuen olen löytänyt uudelleen rakkauteni prinsessamekkoihin. Olen esimerkiksi tuntenut itseni voimakkaaksi teatterin näyttämöllä, kun päälläni on ollut suuri, tilaa vievä mekko. Haluaisin, että tulevaisuudessa naisellisia ja feminiinisiä ominaisuuksiani voitaisiin mieltää positiivisiksi ja älykkäiksi. Ajatustani on vahvistanut Chimamanda Ngozi Adichien esseekirjassaan *Meidän kaikkien pitäisi olla feministejä* kuvailema kokemus pukeutumisestaan opetustilanteeseen, jossa oli ryhmä jatko-opiskelijoita:

Pelkäsin, ettei minua otettaisi vakavasti, jos näyttäisin liian naiselliselta. [...] Pukeuduin hyvin vakavahenkiseen, miehekkääseen ja rumaan jakkupukuun. Surullista kyllä ulkonäkökysymyksissä mittapuuna ovat miehet. Monien mielestä nainen otetaan sitä todennäköisemmin vakavasti, mitä epänaisellisemmalta hän näyttää. Neuvotteluun menevä mies ei mieti, vaikuttaako hänen asunsa siihen, miten häneen suhtaudutaan, mutta nainen miettii. [...] Olen päättänyt, etten pyytele enää anteeksi naisellisuuttani. Ja haluan, että minua kunnioitetaan juuri niin naisellisena kuin olen. (Adichie 2012, 36.)

Olen myös tehnyt päätöksiä, joiden avulla pyrin olemaan monenlainen nainen. Tahdon, että minulla on mahdollisuus näyttää miltä haluan. Olen kyllästynyt siihen, että ihmiset yllättyvät, jos olen älykäs, ”vaikka” olen vaaleahiuksinen nainen. Olen myös kyllästynyt omiin ennakkokäsityksiini itsestäni vaaleahiuksisena naisena. Olen kyllästynyt, että valta ja älykkyys näyttäytyvät vain tietynlaisien sukupuolten esityksien ja ilmenemisten kautta. Olen kyllästynyt jatkuvasti todistelemaan osaamistani. En halua, että tytöt ja nuoret naiset joutuvat tulevaisuudessa todistelemaan olemassaoloaan vain sukupuolensa takia. Tietenkin nuoreen ikään ylipäätään liitetään kokemattomuutta, ja ehkä joissakin tilanteissa siihen liittyy myös tarve todistella osaamistaan. Toivon kuitenkin, että tyttötely, joka kantaa mukanaan todella negatiivisia konnotaatioita – kuten toisen aliarvioimista, vähättelyä ja latistamista – muuttuisi jopa kehuksi.

#### **4.2 Tyttöyden eleellisyyttä ja arkkityyppejä**

Liitän tyttöyteen eleellisyyttä, jonka itse miellän stereotyyppiseksi. Siihen sisältyy sellaisia toimintoja kuin hiusten sukiminen, kikattaminen, liian kovaa puhuminen, nopeasti vaihtuvat suunnat painossa ja asennossa, pomppiminen, vilkuilu, toisen ihmisen koskettelu ja sukiminen. Nämä toiminnot viestivät siitä, että tyttö haluaa tilanteessa pienentää itseään tai väistää ja pysytellä näkymättömissä, olla kuuliainen. Niihin voi myös sisältyä kapinointia hyvin käyttäytymistä kohtaan. Lisäksi tytön eleellisyys saattaa liittyä ikään tai ikävaiheeseen, liitetäänhän tyttöys nuoreen ikään. Voisinkin nähdä, että tyttöjen eleet ovat osin ikäsidonnoisia, jopa ”ikäistettyjä”. Yksi stereotyyppinen luonnehdinta tytöistä on esimerkiksi se, että he jakavat toisilleen salaisuuksia. Tästä on nähdäkseni syntynyt ele tytöistä kuiskimassa toistensa korvaan asioita niin, että käsi peittää suun. Ele on toistunut jokapäiväisessä elämässäni, mutta olen nähnyt sen usein myös ikään kuin tyttöyden merkinä teatterin näyttämöllä.

Minkälaisia eleitä tyttöys voisi teatterissa esitettynä pitää sisällään? Miten lähestyisin tytön näyttelemistä ennakkoluulottomasti, jos minua vaikkapa pyydettäisiin näyttelemään tyttöä ilman sen tarkempia määreitä – siis ilman määreitä esimerkiksi tarkemmasta iästä, maantieteellisestä asuinpaikasta, tilanteesta, perhetaustasta? Testasin asiaa kokeilemalla itse. Ainoa tehtävä, jonka asetin itselleni, oli lukea kaunokirjallista proosatekstiä ääneen niin, että eläydyn tytöksi. Aloitin kokeilun. Painoni vaihtui jalalta toiselle ja ikään kuin kiemurtelin. Tilanne alkoi tuntua kiusalliselta. Tartuin moniin ärsykeisiin ympäristöstä. Käytin ärsykkeet virikkeenä vaihtaa asentoa tai katsoa esimerkiksi jostain kuuluneen äänen suuntaan. Puheeni alkoi kiihtyä lauseiden lopussa, enkä jaksanut keskittyä lukemiseen, koska kiinnostuin niin paljon muista huoneessa olevista yksityiskohdista. Jälkeenpäin

kokeilua reflektoidessani tulin siihen johtopäätökseen, että olin näytellyt yleisesti 'lasta'. Päättelin näin sen perusteella, että tein nopeita fokuksen vaihtoja ja kiinnostuin ympäristöstä. Kärsimättömyys ja levottomuus, jotka syntyivät myös tästä tehtävästä, liitän yleisesti lapseen tämän sukupuolesta riippumatta. Tyttöyttä tässä tehtävässä olisi tulkintani mukaan ollut halu käyttäytyä kontrolloidusti sitä huolimatta, että keskittyminen vaelteli. Toisaalta, olisinko pojaksi asettuneena jaksanut yrittää loppuun asti lukea? Ja olisinko silloin ollut röyhkeämpi? Tämä ajatusketju kertoo mielestäni omista ennakkoluuloistani ja totunnaisista ajattelutavoistani suhteessa sukupuolitettuihin käytöstäpoihin. Päättelin, että tulevaisuudessa tehtävänannossa olisi hyvä määritellä ainakin tytön ikä tarkemmaksi.

Tein saman tekstin kanssa uuden tehtävän tarkemmilla määrittelyillä. Tehtäväksi asetin 10-vuotiaaksi tytöksi eläytymisen ja tilanteeksi riidan tytön ja äidin välillä. Silmäni tuntuivat olevan lautasen kokoiset, ja koitin tulkintani mukaan vakuutella riidan toista osapuolta käyttäen lauseiden lopussa nousevaa intonaatiota. Pudistelin toistuvasti päätäni ja suuni maiskahti äänen kanssa auki useaan otteeseen. Virityin kuvitellusta tilanteesta sekä siitä, mitä näin ympärilläni. Lopetin tehtävän ja reflektoin. Nyt kaikki tuntui mielestäni todella stereotyyppiseltä. Näyttelin jotain olemassa olevaa havaintoani, joka oli peräisin joko omasta lapsuudestani tai kummityöstä tekemistäni havainnoista. Nousevan intonaation tulkitsin näsäviisasteluksi, jota ainakin itse tein tuon ikäisenä paljon. Molemista tekemistäni tehtävistä voisin päätellä, että tyttö olisi hyvä kuvata näyttämöllä myös muilla keinoilla, kuin puhtaasti näyttelijän tilanteessa tekemillä valinnoilla. Tällaisia keinoja voisivat olla esimerkiksi puvustus, tekstiin sisältyvä kuvailu (kuten parenteesit), eleet ja muut sukupuolen esityksen merkit. Ulkoiset tekijät voivat auttaa katsojaa ymmärtämään henkilöahmon sukupuolta, jos tämä koetaan tarpeelliseksi. Nämä valinnat ovat tietenkin riippuvaisia siitä, kuka esitystä tekee ja kenelle. Onko katsojan sitten tärkeää ymmärtää henkilöahmon sukupuoli, ja jos on niin miksi? Sukupuolen esitys riippuu erilaisista sitä koskevista päätöksistä, siitä, mitä esityksellä valitaan henkilöahmosta tuoda esiin. Tekijät päättävät, millaista merkitystä näyteltävän henkilöahmon sukupuolella esityksen kokonaisuuden kannalta on. Viime kädessä kaikki riippuu siitä, mitä sukupuolen esityksellä halutaan luoda tai tuoda esiin.

Edellä kuvailemani kokeilut todistivat minulle, että näytellessäni tyttöä tämän eleellisyytensä on sidoksissa nimenomaan ikään. Tyttö on erilainen kuin aikuinen henkilö, joten näyttämöllä hänen eleellisyytensä on mielestäni enemmän lapsenomaista, vaikka hänet olisi määritelty teini-ikäiseksikin. En halua ehdottaa erityistä listaa sopivista eleistä, koska nähdäkseni jokainen näyttelijä synnyttää esittämänsä tytön eleet itsestään. Tärkeintä tytön eleiden luomisessa näyttämöllä on se, että

huomioi mahdolliset stereotyyppiset eleet, ja valitsee, tekeekö valintansa niiden mukaisesti tai niitä vastaan, vai toimiiko aivan toisin.

Kirjoittaessani omasta näyttelemisestäni käytän hyödyksi jo esittelemääni tyttömatriisia ja tyttöjätkumoa. Yritän ymmärtää, minkälaista tyttömatriisin kuvaa kukin näyttämölle rakentamani henkilö-hahmo ilmentää. Apunani tässä käytän myös listaa, jonka Hulkko esittelee väitöstutkimuksessaan. Listassa hän on hahmotellut kuusi erilaista tapaa, joilla naisia on hänen mukaansa suomalaisella näyttämöllä esitetty:

1. Pyhimys. Viaton, seksuaalisesti kokematon tyttö. Usein kiihkouskovainen. Laiha tai poikamainen. Hänet idealisoidaan ja esitetään usein tasa-arvoisena miehen rinnalla. Häidin tuskin seksuaalinen. Hän on myös itsetuhoinen. Myöhemmässä vaiheessa hänestä tulee Hysterinen.
2. Vakaa. Vakava suomalainen tyttö. (Häidin tuskin seksuaalinen), niin kutsuttu Elovana-tyttö, tyttö kaurapuuromainoksesta. Nämä kaksi ensimmäistä tyyppiä voivat sekoittua, ja molemmat sisältävät vahvoja suomalaiskansallisia ja folkloristisia merkitysvivahteita.
3. Typerys. Hän voi olla sievä muttei varmasti seksikäs.
4. Lutka. Hänellä on usein miesmäisiä ominaisuuksia, jotka viettävät kysymykseen hänen todellisesta sukupuolisesta suuntautuneisuudestaan. Puhtaasti naisellista Lutkaa ei Suomessa juuri tunneta. Maatalousyhteisössä heitä vielä oli, ja siellä heillä oli lisäksi yliluonnollisia voimia, joita epäiltiin käytettävän vastakkaista sukupuolta vastaan. Lisäksi Lutka voi olla poliittiselta ajattelutavaltaan epäilyttävä, vasuri tai anarkisti – kuten Leppäsen Aune Väinö Linnan trilogiassa ja Edvin Laineen siitä tekevässä elokuvassa Täällä Pohjantähden alla.
5. Humoristi, aseksuaali. Hän on usein lihava. Tämä hahmo sekoittuu joskus Lutkaan.
6. Hysterinen, alkuvoimainen nainen. Hän on suomalaisen näyttämön ainoa älyllinen ja yksilöllinen naiskuva. Valitettavasti hän on erittäin itsetuhoinen ja sen tähden häidin tuskin toimintakykyinen. Usein juonenkulku sisältää hänen hulluksi tulemisensa. (Hulkko 2013, 143–144.)

Hulkko toteaa itse listansa olevan yleistävä, yksinkertaistava ja provokatiivinen. Hänen mukaansa se ei myöskään välttämättä pidä kattavasti paikkaansa. Hulkolle se kuitenkin tarjoaa mahdollisuuden tutkia naiskuvaa tunnistettavien stereo- ja arkkityyppien kautta. (mt., 144.)

Lähden nyt tekemiäni esityksiä ja niissä näyttelemiäni henkilöahmoja esimerkkeinä käyttäen pohdimaan, miten ne suhteutuvat Hulkon tekemään jaotteluun sekä tyttöjatkumoon ja -matriisiin. Tiedostan, että aihetta käsitellessäni voi olla vaarana synnyttää stereotyyppisiä ja kärjistyksiä, jopa karikatyyreja. Samaan aikaan tiedostan myös, että minulla on tapana rakentaa näyttelemiäni henkilöahmoja arkkityyppien ja esikuvien kautta. Tällaisia arkkityyppejä voi tietenkin pitää stereotyyppisinä tulkintoina kokonaisista henkilöistä, mutta itse en koe niitä sellaisiksi.

Arkkityypit – silloin kun ne käsitetään vielä laajemmin kuin Hulkon listalla – eivät minulle ole negatiivisia kuvia. Pikemminkin arkkityyppien käyttäminen sukupuolen esittämisessä vertautuu jokapäiväisiin sukupuolen performatiivisiin tekoihin. Joskus käytän näytellessäni myös stereotyyppisiä tulkintoja. Stereotypialla tarkoitan jonkin ihmisryhmän käytöksen, ominaisuuksien tai toimintatapojen yleistämistä – en niinkään ennakkoluuloisia asenteita, joita termiin myös liitetään. En siis yritä varoa arkkityyppien ja stereotyyppien käyttöä, jos koen kontekstin sallivan sen. Esimerkiksi jokin epärealistinen lajityyppi, kuten farssi, sallii stereotyyppisen ilmaisutavan mielestäni paremmin kuin vaikkapa arkirealismi. Kuitenkin myös tyylitellyssä esitystavassa on helppo humpsahduttaa vahvistamaan vahingollista stereotypiaa. Vahingolliseksi stereotyyppiä koen esimerkiksi sellaisen käsityksen, että ”kunnon mies” ei itke tai näytä muita tunteitaan kuin raivoa. Tällainen humpsahdus voi olla mahdollista esimerkiksi silloin, kun näytelmäteksti itsessään pitää sisällään ennakkoluuloisia stereotyyppioita. Arkkityyppien käyttäminen henkilöahmon rakennuksessa on hyvin herkkää työskentelyä, ja pyrin olemaan hyvin tarkka siinä, etten tule huomaamattani vahvistaneeksi vahingollisia stereotyyppioita.

Mielestäni se, että valitsen henkilöahmon perustaksi arkkityypin, on itsessään yksi osa henkilöahmon rakentamista. Minulle arkkityypin valinta toimiikin eräänlaisena pohjavirityksenä esityksen harjoitusvaiheessa. Jo tästä syystä on tärkeää havainnoida tyttöä ja -jatkumon sekä edellä esittelemäni listan tarjoamia kärjistyksiä arkkityyppejä ja malleja. Haluan myös tunnistaa käyttämäni kuvat välttyäkseni vahingossa näyttelemästä henkilöahmoa yleistäen tai muulla tavoin stereotyyppisesti. Tapaani käyttää niin sanottuja esikuvia käsitellen tarkemmin kirjoittaessani työskentelystäni *Saiturissa*.

### 4.3 *Saituri*

Tein ammattiharjoitteluni Oulun kaupunginteatterin esityksessä *Saituri*. Näytelmän on kirjoittanut Molière vuonna 1668. Meidän esityksemme ohjasi Kari-Pekka Toivonen, silloinen Oulun teatterin johtaja. Esitys oli ensi-illassa lokakuussa 2017, minkä jälkeen siitä oli kaikkiaan 33 näytöstä.

Esityksessä näytteli myös kolme kurssikaveriani. Harjoittelulle asettamani tutkimuskysymykset koskivat omia ennakkoluulojani tyyllilajia (farssi) kohtaan, naisen esitystä ja esittämistä sekä rytmin käyttöä näyttelijäntyössäni.

Näyttelin esityksessä Marianeana. Marianeana havittelivat vaimokseen niin Saituri kuin hänen poikansa. Näiden ristikkäisten halujen ja naimakauppojen synnyttämät väärinkäsitykset ja yllätykset ovat nähdäkseni yksi pohjavire koko näytelmässä. Ennen harjoituskauden alkua olin huolissani esityksen naiskuvasta, koska komedia, ja ohjaajan toimesta määritelty farssin tyyllilaji, olivat minulle vieraampia lajeja teatterissa. En ollut aiemmin näytellyt farssissa, ja mielikuvani siitä olivat syntyneet näkemäni perusteella. Aiemmin näkemäni farssit leikkivät mielestäni pinnallisilla, yksiulotteisilla ja stereotyyppisillä ihmiskuvilla ja tilannekomiikalla – nimenomaan väärinkäsitysten kautta syntyvillä tilanteilla. Pohdin myös, minkälainen olisi naisen tila ja rooli tällaisessa tyyllilajissa. Mielikuvassani farssissa naisen rooli oli olla täydentämässä miehen tarinaa ja luomassa kuvaa ihmisryhmästä. Pohdin esitystä harjoitellessani, voisinko käyttää stereotyyppisiä naisen kuvia näyttelemisessäni ilman, että tulisin vahvistaneeksi esimerkiksi sitä, että nainen näyttäytyy vähemmän älykkäänä kuin mies.

En myöskään halunnut välttämättä näyttellä juuri näytelmän tapahtuma-ajan naista, tai omaa mielikuvaani sen ajan naisesta. Tähän mielikuvaan sisältyi kohtaloonsa alistuva, hiljainen nainen, kun oli kyse neitsyt-hahmosta. Mielikuvassani hänen vastakohtansa muodosti rääväsuinen, kovaääninen huora-hahmo. *Saiturissa* naishahmoja on kolme. Esittämäni Mariane näyttäytyy minulle neitsyenä; hän on viaton, puhtoinen, halun kohde. Hulkon listassa hän olisi pyhimyshahmo. *Saiturin* toinen naishahmo on Elise: äitimäinen huolehtija, järjen ääni, jota ei kuunnella. Hän olisi listan mukaisesti vakaa naishahmo. Kolmantena on parittaja Frosine, joka on hahmona lutkan ja humoristin sekoitus. Hän on juonitteleva ja noitamainen hahmo, joka on lisäksi rahanahne. Jokaisesta henkilöhahmosta voi löytää omaa tahtoa ja halua. Minun nähdäkseni Molière on kirjoittanut näytelmään aikansa naisten turhaumaa. Turhauma on tulkintani mukaan syntynyt naisen asemasta yhteiskunnassa ja valinnanvapauden puuttumisesta. Molière oli siis kirjoittanut henkilöhahmolleni paljon omaa tahtoa, joka ei vain pääse toteutumaan.

Harjoituskaudella keskittymiseni meni suureksi osaksi viritysten synnyttämiseen ja sen ajattelemiseen, miten näyttelijänä pärjään. Hain kovasti paikkaani työryhmässä ja yritin raivoisasti vain käyttää kaikkia oppimiani näyttelijäntyön tekniikoita hyödykseni. Aloin liian myöhään – suhteessa ensi-iltaan – miettiä sitä, miten voisin tuoda esiin Marianen omaa tahtoa. Tästä johtuen näyttelemiseeni syntyi tietynlainen metataso vasta esityskaudella. Metatasolla tarkoitan sitä, että esittämäni henkilöhahmo on tietoinen omasta asemastaan ja roolistaan sekä kommentoi eleellisesti niitä eri tilanteissa. Aloin esityskaudella tutkia Marianen erilaista olemista vaihtelevissa sosiaalisissa tilanteissa.



Pohdin, kuinka hän käyttäytyisi tuttunsa seurassa, yksin, ihastuksen läsnä ollessa tai muodollisessa tilanteessa. Kysyin, minkälaisia rytmisiä vaihteluita voisin löytää näiden olemisen tilojen vaihtumiseen. Mietin, mitä haluaisin paljastaa yleisölle, mitä itselleni näyttelijänä. Tai mitä esittämälleni henkilöahmolle ehkä voisi paljastua hänestä itsestään.

Esityksen puvustus oli aluksi minulle uutta ja pelottavaakin. Minulla oli korsetti ja mekko, joka jätti rintakehäni paljaaksi. Olin näytellyt aikaisemminkin korsetissa, mutta tässä esityksessä korsetti ja mekko yhdistelmänä korostivat rintojani enemmän kuin aikaisemmin. En itse henkilökohtaisesti pukeudu niin, että ihoani paljastuisi oikein mistään. Rintani eivät myöskään rakenteellisista syistä koskaan ole lähellä toisiaan, joten tämä uusi ruumis, joka syntyi vaateen puristuksen takia, tuntui todella oudolta. Myös korsetin historia, naisten rintojen seksualisointi ja naisen ruumis halun kohteena surrasivat ajatuksissani samalla, kun pukukopissa kiristettiin korsettini nyörejä. Myhäilin kohteliaita hymähdyksiä kehuille vartaloni siluetista korsetissa. En kuitenkaan näyttelijänä oikein osannut suhtautua kommentteihin ja lähinnä ajattelin vain, pulpahtavatkohan rintani tahattomasti näyttämöllä esille.

Epävarmuuteni rintojeni esillepanosta pysyi mukana lähes koko esityskauden. Tämä on ehkä selitettävissä sillä, että rintojen seksualisointi vaikuttaa minuun naisnäyttelijänä. Kirjoittaessaan rintojen seksualisoinnista Rossi tuo esiin, miten nainen alkaa kaiken näkemänsä rintaikonografian kautta ymmärtää, että rinnat kuuluvat kaikille, mutta etenkin miehille. Rossin mukaan rintoja korostavien asentojen loputon esittäminen on hyvä esimerkki sukupuolen merkitysten muotoutumisesta ja rakentumisesta toistuvan esittämisen ja normatiivisen suorittamisen varassa. Hän ottaa esimerkiksi nuoret rinnat, jotka on tuettu ja kuvattu profiilista ja joilla myydään kaikenlaisia tuotteita. Rossi kirjoittaa, että ”oikeanlaiset” rinnat yhdistettynä runsaisiin pitkin hiuksiin (naisruumiissa sallittu ja toivottu karvoitus) sekä tarpeeksi symmetrisiin, huolellisesti ehostettuihin kasvoihin muodostavat keskeisen koodiston tavanomaiselle naiskauneudelle. (Rossi 2011, 17, 19.) Rintojen näkymisessä näyttämöllä ei sinänsä ole minulle mitään erikoista, mutta neitseellisen naisen näytteleminen seksuroidut rinnat esillä – mutta kuitenkin tarpeeksi häveliäästi – tuntui tarpeettomalta. Pohdin esiintyesäni myös seksualisoitua kuvastoa ja sen jatkumoa, johon puvustuksen takia asetuin. Ajatus kuvastoon putoamisesta ahdisti minua.

Johdannossa kerroin tehneeni listan siitä, mitä näytelmän muut henkilöt henkilöahmostani puhuvat. Tein omia päätelmiäni heidän käyttämistään adjektiiveista. Tulin siihen johtopäätökseen, että Marianella on selkeä asema yhteisössä, jossa hän elää. Hänet on huomattu, ja hän ylläpitää jonkinlaista hyvää mainetta, koska on arvokkaasta suvusta. Vain muutaman kadulla tapahtuneen vilkaisun perusteella Mariane kuvaillaan laajasti. Eihän kukaan kosijoista edes tunne Marianeaa kovin

henkilökohtaisesti ennen kosintaansa! Tulkitsin siis, että Mariane on tehnyt tämänlaisen vaikutuksen ulkomuodollaan, kävelyllään, asennoillaan ja käyttäytymisellään.

Itse halusin tehdä Marianesta dynaamisen ja rytmisen henkilöahmon. En jostain syystä löytänyt hänestä yhtä paljon mahdollisuuksia sellaiseen kuin näytelmän mieshahmoissa oli. Yritin hurjasti olla hauska omalla komiikantajullani ja rytmilläni. Varastin paljon eleitä populaarikulttuurin komediasarjoista ja komedianäyttelijöiltä – muun muassa *Frendit*-sarjasta ja Buster Keatonilta. Eräs suora varkaus oli ”hidas tajuaminen”, jonka varastin *Frendien* Joey-hahmolta, jota näyttelee Matt LeBlanc. Marianella hidas tajuaminen tapahtuu, kun hän kuulee Cléanten puhuvan hänestä ”tulevana äitipuolenaan”. Kuvittelen tiedon ensin iskevän Marianeen kuin vatsaan tulevana nyrkin isku, joka kääntää minut kohti yleisöä. Tämän jälkeen laajennan silmiä hitaasti suuremmaksi ja jatkan tätä laajenemisluketta ruumiissani. Tämän eleen olen käsittänyt liittyvän jonkin älyämiseen varsinkin komiikassa, joten varastan sen täysin ”teknisesti” kohtaukseen. Koska käännän reaktion yleisöön, reaktio pysyy yksityisenä roolihenkilölleni. Näyttämöltä käsin siis tulkitseen, että vaikka näytänkin reaktion yleisölle, teen sen pois päin muista henkilöahmoista, jolloin se tulkitaan henkilöahmoni yksityisenä eleenä.

Lähtiessäni näyttelemään Marianeaa etsin hänelle ensin esikuvan viritykseksi. Kuten jo mainitsin arkkityypeistä kirjoittaessani, käytän tällaista keinoa joskus, varsinkin jos luon karikatyyrimäistä henkilöahmoa. Pohtiessani näytelmän henkilöahmoa saatan ajatella tälle esikuvaa tai arkkityyppejä, joko avuksi näyttelemiseeni teknisesti tai ymmärtääkseni, mihin tyttöjätkumossa henkilöahmo saattaa kuulua. Koska esityksen tyylilaji oli farssi, käytin sarjakuvamaisuutta yhtenä virityksenä. Sarjakuvamaisella tarkoitan ääri viivaisia henkilöitä, kulmikasta reagoitua, selkeitä liikkeen suuntia, yksiselitteisiä reaktioita ja nopeita rytmivaihdoksia. Koska halusin pohjakseni tämänlaisen hahmon, valitsin henkilöahmoni esikuvaksi vuonna 2000 ilmestyneessä elokuvassa *Blondin kosto* esiintyvän fiktiivisen henkilön nimeltä Elle Woods. Elokuvassa Woodsia näyttelee Reese Witherspoon. Mielestäni *Blondin kosto* pyrkii purkamaan blondiuden stereotypiaa luomalla kuvan stereotyyppisestä tyhmästä, kevytkenkäisestä ja materialistisesta blondista, josta elokuvan aikana kasvaa välkky opiskelija. Pidänkin tätä elokuvaa nykyään tärkeänä feministisenä tekona, koska se purkaa stereotyyppisiä naisrooleja käyttäen näitä samoja rooleja sisältävää kuvastoa hyväksi pyrkimyksessään. Koen, että tämä elokuva yhdistää feminiinisiksi ja maskuliinisiksi ajateltuja käytöstapoja ja ominaisuuksia erilaisiin sukupuolitettuihin ruumiisiin. Esimerkiksi blondi nuori nainen, joka näyttää aluksi pinnallisena ja kevytkenkäisenä (feminiinisinä pidettyjä piirteitä), onkin rationaalinen, järjestelmällinen ja tilaa ottava (maskuliinisena pidettyjä piirteitä). Tämä on ehkä tyypillinen

blondin naisen juonikuljetus amerikkalaisessa elokuvassa, mutta silti Woods esikuvana toi minulle *Saiturissa* rohkeutta olemaan välillä myös stereotyyppinen näyttämöllä.

Voisin nähdä tämän mainitsemani elokuvan pyrkimyksen olleen stereotyyppien kyseenalaistaminen. Näytellessäni Mariane pyrkin myös itse sekä hyödyntämään että kyseenalaistamaan stereotyyppiä. Sederholm kirjoittaa vakiintuneiden normien kyseenalaistuksesta todeten, että matkinta voi olla yksi kyseenalaistavan esityksen taktiikka. Matkinta tarkoittaa sellaisen mallin jäljittelemistä, joka on jo itsessään jäljitelmä tai jolla ei ole olemassa alkuperäistä esikuvaa. Hänen mukaansa matkintaa käytetään muun muassa, kun halutaan parodioida jotain, joka on olemassa vain ihmisten mielessä. Matkinta sallii vaihtuvien identiteettien kokeilemisen ja esittämisen, eli toisin toistamisen. Vaikka toistetut mallit olisivat itsessään stereotyyppiä, ne voivat olla vastakohta senhetkiselletodellisuudelle, jos ne onnistuvat horjuttamaan vallitsevia samaistumismalleja. (Sederholm 2011, 99.) Mariane näytellessäni löysin metatason, jonka voisin nähdä olevan juuri tällaista matkintaa. Siinä Mariane kommentoi omaa asemaansa korostamalla eri tilanteissa tytön roolia, jota esittää. Eli näyttelijänä korostin tällaisissa hetkissä sukupuolen stereotyyppisiä käytösmalleja.

Yritin rakentaa Marianesta voimakastahtoista ja paikkansa tietävää naista, joka osaa käyttää sukupuoltaan hyödyksi. Halusin esittämäni henkilöhaamon olevan aikakautensa normeihin nähden viisas nainen. En ajattele, että näytelmän tapahtuma-aikana naiset eivät olisi olleet viisaita, vaan päinvastoin: heidän on täytynyt olla ovelia, koska naisen mahdollisuudet esimerkiksi itsenäisyyteen ovat olleet nykyistä kapeampia. Halusin löytää Marianeen samanlaista oveluutta. Näin Marianen naisena, joka osaa näyttellä sukupuolen roolin tarvittaessa, mutta joka halutessaan onkin jotain päinvastaista. Näyttelin siis samaan aikaan sekä kommentoivaa tasoa, jonka kohdistin yleisölle, että sukupuolen roolin esitystä, jota näyttelin fiktiivisissä tilanteissa samalla tavoin kuin esittämäni henkilöhaamo mielestäni sitä tekisi.

Mariane on nainen, mutta nuoren ikänsä takia hän on mielestäni myös tyttö. Oli siis oma valintani näyttellä häntä tyttömäisesti. Tämä valinta tarkoitti minulle sitä, ettei Mariane kaikissa tilanteissa toiminut aikuismaisesti. Lisäksi hänellä oli tyttömäisiä eleitä, kuten piruetit, hiusten sukiminen ja alaspäin katsominen nolostuessa. Tyttömäinen tuntu syntyi myös hänen naivista ja rohkeasta suhtautumisestaan rakkauteen. Koin, että etenkin kommentoivan tason löytyminen sai aikaan sen, että Marianesta tuli tyttö, joka korosti omaa sukupuoltaan esittämällä sitä muille. Eli tällöin Mariane rakensi itse tyttöyttä. Sukupuolta korostaessaan Mariane kohensi ryhtiään ja alkoi miellyttää muita käyttäen näin sukupuoltaan hyväksi muodollisissa sosiaalisissa tilanteissa. Yritin näillä eleillä hakea Marianelle tietoisuutta omasta sukupuolestaan ja asemastaan. Yksin ollessaan tai Frosinen seurassa

hän siis venkoili enemmän kuin joukkokohtauksissa, joissa hän pyrki kontrolloimaan olemistaan. Marianen tyttöyttä siis vahvistivat:

1. Ulkoiset keinot, kuten puku ja kampaus, sekä kirjoitettu henkilöahmo ja hänen repliikkinsä.
2. Näytelmän repliikkien sisältö, eli muiden määrittelyt hänestä.
3. Omat näyttelijändramaturgiset ratkaisuni ja niihin liittyvä eleellisyys.
4. Omat näyttelijäntekniset ratkaisuni ja niistä seuraavat eleellisyttä ja tulkintaa koskevat valinnat.

#### 4.4 *Oma maa*

*Oma maa* on Markku Pölösen ohjaama elokuva, jota kuvattiin kesällä 2017. Elokuva sijoittuu jatkosodan jälkeiseen Suomeen, ja se keskittyy sotaveteraanin, Veikon, ja kaupunkilaisnaisen, Annin, rakkaustarinaa. Keskiössä on myös sodan jälkeinen jälleenrakentamiseen. Tarkalleen ottaen se sijoittuu vuosiin 1946–1952. Näyttelin elokuvassa maalaistyttö Juulia, joka on evakko Karjalasta. Tytöksi määritin Juulin ennen kaikkea hänen ikänsä takia. Käsikirjoituksen perusteella hän näyttäytyy myös vahvasti suhteessa isäänsä, ja elokuvan tarinassa häntä kohdellaan nuorena perheenjäsenenä. Tämän tulkitsin perheen isän Vertin tavasta hiljentää Juuli esimerkiksi ”Suus kii, tyttö” -kommenteilla, kun Juuli sanoi jotain isänsä sanaa vastaan.

Lähestyin henkilöahmon näyttelemistä sitä kautta, että hän on kotoisin maalta. Tämän lähestymistavan valitsin, koska mielestäni käsikirjoituksessa korostetaan hänen ja hänen koko perheensä koti-seutua. Pohdin myös, mitä kaikkia taitoja Juulille on jo käsikirjoitukseen kirjoitettu. Tekstin mukaan hän on tottunut soutamaan, olemaan eläinten kanssa, viljelemään maata ja tekemään ruumiillista työtä. Hän tulee perheestä, joka on ollut omavarainen, vaikkakin kiinni yhteiskunnassa – viimeistään joutuessaan evakkoon. Juuli kuuluu työläisluokkaan, joka on määrittelevä tekijä suhteessa yhteiskuntaan. Henkilöahmona hän mielestäni määrittyy suhteessa pääpariin, mutta myös suhteessa vanhempiinsa sekä sitä kautta, että hänellä on romanttinen suhde perheen rengin kanssa.

Koska Juuli on kotoisin maalta, aloin rakentaa hänestä villiä tyttöä. Tämä johtunee siitä, että liitän villit tytöt metsään. Myös henkilöahmolle kirjoitetut vuorosanat synnyttivät minulle tällaista kuvaa. ”Kassoha, siin onkii nyt sit kaks pilluu päällekkäin!”, ovat Juulin ensimmäiset vuorosanat, jotka hän sanoo elokuvan päähenkilölle Veikolle. Lopulliseen elokuvaan repliikki ei päätynyt. Rivon sanan käyttäminen tuntemattomalle henkilölle synnytti minulle ajatuksen, että tämä tyttö ei välitä niinkään sosiaalisista käyttäytymistavoista – tai sitten hän ei vain ole kovin tietoinen niistä.

Muutenkin elokuvassa tuotiin kontrastisesti esiin maalaisten ja kaupunkilaisten väliset erot. Elokuvan maailmassa kaupungissa tehtiin töitä leipomossa, pohdittiin talousasioita, käyttäytyttiin siveästi ja mietittiin mainetta. Maalla oltiin omaehtoisia ja tehtiin ruumiillista työtä aina uupumiseen asti. Tulkintani mukaan sosiaaliset käyttäytymistavat olivat maalla ronskimpia, eikä ollut aikaa oman maineen miettimiseen.

Hain henkilöhaamoon villiyyttä muun muassa tarttumalla moniin impulsseihin kasvoillani. Koin tästä syntyvän ilmaisuuni jonkinlaista kontrollittomuutta, jonka liitin villimpään tyttöön. Juulin keskittyessä valitsin siristää silmiä, mistä syystä myös nenä meni kurttuun. Tämä oli yksi henkilöhaamon reaktioista ulkopuolisiin impulsseihin. Tyttöjätkumossa Juuli asettuisi siis jonkinlaiseksi villikkotyöksi, kuten Ronja Ryövärintytär. Hulkon listan mukaan Juuli on toimijuudensa vuoksi kenties vakaa tyttö.

Työksi Juulia merkkasi tekstin määrittelyjen lisäksi ajanmukaiset naisen vaatteet. Yritin kuitenkin rakentaa Juulista pikemminkin maskuliinista henkilöhaamoa. Päätin esimerkiksi, että hän ei juurikaan hymyile, vaan on ennemminkin juro. Jurous on yksi ominaisuus, jonka liitän maskuliinisuuteen. Juuli myös seisoo leveästi, koska se on käytännöllistä ruumiillisessa työssä. Lisäksi hän ei välitä sosiaalisista tilanteista, vaan saattaa yhtäkkiä kaivaa nenäänsä kaikkien nähden. Hän lähestyy asioita käytännöllisesti, ei niinkään käyttäytymisen ehdoilla. Hän ärsyttää isäänsä tahallaan aina, kun löytää siihen tilaisuuden.

Juulia näytellessäni tein havainnon, että liitän ujouteen ja ihastumiseen tyttöyden eleitä. Näitä eleitä ovat kulmien alta vilkuileminen ja alaspäin suunnattu hymy. Tästä havainnosta johtuen kysyin itseltäni, liittyvätkö nämä eleet omaan ruumiiseeni ja kokemuksiini, vai johonkin totuttuun ja toistuvaan kuvaan. Kysyin myös itseltäni, miksi liitän juuri nämä eleet tyttöyteen. Mietin, voisivatko nämä eleet ihmisen sukupuolesta riippumatta olla nolostumisen ja ihastumisen eleitä.

Tavat, joilla ratkaisin Juulin elokuvassa *Oma maa*, eivät välttämättä vielä luo elokuvaan uudenlaista tyttökuvastoa. Tähän uuden tyttökuvaston luomiseen olisin tarvinnut asiasta enemmän tietoa omien valintojeni vahvistamiseksi. Jos näyttelisin Juulin henkilöhaamon nyt, en tosin muuttaisi valintojani. Mielestäni Juuli oli ristiriitainen henkilöhaamo, tai ainakin sellaisena hän näyttäytyi minulle, kun näyttelin häntä. Ristiriitaisuus on yksi ominaisuus, jota kaipaam tyttöjen esityksiin enemmän, koska se luo mielestäni kompleksisempaa ja moniulotteisempaa henkilöhaamoa. Joka tapauksessa se, miten minä näyttelijänä elokuvassa *Oma maa* näyttelin tyttöä, on vain yksi elokuvan monista henkilöhaamoista ja suhteesta sen muihin henkilöhaamoihin.

#### 4.5 Tyttötyöpaja ”Unelmien tyttö”

Pidin marraskuussa 2018 kurssikavereilleni työpajan otsikolla ”Unelmien tyttö”. Vaikka tiedän, että tyttöys on sekä kokemuksellista että ulkoapäin määriteltyä, lähdimme työpajan osallistujien kanssa tutkimaan ainoastaan tyttöyden kokemuksellista puolta. Toimin itse vetäjänä sekä löyhästi osallistujana. Työpaja oli hyvin nopeasti järjestetty, ja se pyrki tuottamaan kokemuksellista tietoa tätä opinnäytettä varten.

Osallistujina oli kaksi naisoletettua ja yksi miesoletettu vuosikursiltani. Työpaja pidettiin Näтын harjoittelusalissa, jonne olin vienyt erilaisia esineitä. Siellä oli muun muassa vaaleanpunaisia höyhenpuuhkia, yksisarvispuku, vaahtosammutin ja säkkituoleja. Tilasta löytyi jo valmiiksi peilejä ja verhoja. Aluksi lämmittelimme musiikin tahdissa ja herättelimme ruumista itse valituin tehtävänasetteluin. Lämmittelyn jälkeen johdattelin osallistujat kiinnostumaan tilasta avoimin mielin. Seuraavana tehtävänä oli kiinnostua tilasta ikään kuin tyttönä. Tytön iän sai itse määrittää. Tehtävänä oli myös kohdata muita tyttöjä tilassa. Tavoitteena oli tarkastella omia mielikuvia sanasta ’tyttö’ sekä sen synnyttämästä ilmaisusta ja ruumiillisesta kokemuksesta. Tämän tavoitteen keskustelimme auki ennen tehtävän aloittamista. Tehtävän loputtua refleктоimme tehtyä tehtävää osallistujien kanssa. Tämän jälkeen toistimme tehtävän, tällä kertaa kiinnostuen tilasta poikina.

Reflektiossa miesosallistuja kertoi etsineensä tyttötehtävän aikana jotain venkuraa tyttöoliota tahallaan, toimien ensimmäisiä mielikuviansa vastaan. Näitä mielikuvia hän ei eritellyt. Tyttö ei hänellä assosioitunut tyttölapseen, vaan yläasteikäiseen tyttöön. Hänelle tyttölapsi on lapsi, jolle sukupuolella ei ollut niinkään väliä. Toinen naisosallistujista kertoi, että hänen oli vaikea erottaa tyttöä omasta ruumiistaan, sillä tehtävän aikana hänellä oli noussut mieleen omia lapsuusmuistoja. Hän olisi tehtävää tehdessään toivonut voivansa häivyttää oman lantionsa keinumisen ja kokevansa ruumiinsa sellaisena kuin se oli lapsena. Hän ei halunnut yläasteikäisen ruumista, koska oli itse sen ikäisenä kokenut olevansa todella tietoinen ruumiistaan. Hän huomasi olleensa tehtävän aikana pikkutarkka ja pieni, koska halusi siistiä ja järjestää kaiken. Minulla oli osallistujana tehtävässä sama havainto, kiinnostuin todella pienistä yksityiskohdista, kuten höyhenen rakenteesta ja sen tavasta liikkua pudotessaan. Nainen kertoi myös miettineensä, miten toimia mielikuviaan vastaan, mutta luopuneensa ajatuksesta sitten ja antaneensa itselleen luvan tutkia senhetkistä kokemusta tyttöydestä.

Poikatehtävän aikana osallistujat yllättyivät omista ennakkoluuloistaan poikuutta kohtaan. Tehtävän aikana mieleen nousivat esimerkiksi homofobiset ajatukset tilanteessa, jossa osallistujat olivat fyysisesti lähekkäin. Läheisyys toi mieleen ”homoläppää”, jonka osallistujat valitsivat olla puhumatta ääneen tehtävän aikana. He mainitsivat koko asian vasta reflektiossa. Homoläpällä oletin heidän

tarkoittavan poikien välisen läheisyyden negatiivista erotisointia ja sen kommentointia. Poikatehtävän aikana osallistujille syntyi myös vahva ryhmäytymisen tarve. Ikä meni kaikilla osallistujilla tällä kertaa lähemmäs teini-ikää. He kertoivat, että poikana ollessa ajatukset eivät keskittyneet ruumiiseen, toisin kuin tyttötehtävässä. Siinä ruumiilla ei ikään kuin ollut niin paljon väliä. Itse koin tehtävän päinvastoin. Poikana halusin esitellä ruumistani muille ja vedin mahani esiin, mitä en normaalisti ikinä häpeän takia tee. Kollektiivisena kokemuksena oli, että poika teki paljon ja etsi tekemistä enemmän kuin tyttö. Synnyttämänsä tytön työpajalaiset olivat kokeneet tarkkailevammaksi.

Minulle työpajan päämääränä oli löytää erilaisia eleitä ja antaa osallistujille mahdollisuus tutkia omaa tyttöyttä. Valitsin pojaksi muuntautumisen tehtäväksi sen vuoksi, että poika on mielestäni eräänlainen tytön variaatio, ei niinkään vastakohta. Ehkä muotoilemani tehtävänasettelu kuitenkin loi jonkinlaista vastakkainasettelua tytön ja pojan välille. Uskon tämän johtuvan siitä, että annoin työpajassa vain kaksi tehtävää ja niitä refleктоitiin myös eroja vertaillen, ehkä jopa korostaen. Työpajan havainnot jäivät vielä ohuiksi ja pintapuolisiksi, mutta halusin silti avata niitä opinnäytesäni. Lisäksi koin työpajan järjestämisen tärkeäksi, koska aikomukseni on järjestää se uudestaan myös tulevaisuudessa.

Työpaja osoitti, kuinka tyttö ja poika ovat vielä toukkavaiheessa, sillä heillä ei vielä ole pysyvästi sukupuolta. En väitä, että myöhemmin ihmisellä tarvitsisi olla pysyvää ja selkeää sukupuolta. Mutta ainakin minulle sukupuolen etsiminen liittyy olennaisesti tyttöyteen ja poikuuteen – näin ei tietenkään kaikilla välttämättä ole. Tyttöillä ja pojilla sukupuoli on häilyvä ja se on muutoksessa kohti jotakin. Sukupuoli ja seksuaalisuus hakevat muotoaan, joten tyttöys ja poikuus ovat tästä syystä ehkä myös sallivampia. Ne sallivat muutoksen ja poukkoilevan, ristiriitaisen olemisen – muotoaan hakevan olemisen. Miksi minusta siis tuntuu, että tytöistä ja pojista näkemäni esitykset ovat kovin yksipuolisia?

## 5. Kuinka näyttelen poikaa?

Tässä luvussa käsittelen pojan näyttelemistä tarkastelemalla työskentelyäni taiteellisessa opinnäytteessäni *Peruskiviä* sekä Oulun teatterin esityksessä *Rakastunut Shakespeare*. Keskityn tapaani toimia työryhmissä ja siihen, kuinka edelleen koen joissain tilanteissa olevani nimenomaan tyttö. Puran myös ajatustani tyttöydestä näyttelijäntyöllisenä virityksenä, ja pohdin, miten voisin sitä hyödyntää.

### 5.1 *Peruskiviä*

*Peruskiviä* oli maisterin opinnäytteeni taiteellinen osa. Opinnäytteen taiteellisessa osassa on tavoitteena soveltaa ilmiölähtöistä tutkivaa otetta näyttelijäntaiteeseen ja asettaa tutkimuskysymys, jonka kautta voi reflektoida taiteellista työtään. Päämääränä on ammatillisen osaamisen syventäminen sekä oman taiteellisen erityislaadun tunnistaminen. *Peruskiviä* esityksen harjoittelu ja esitys itsessään olivat osa Nätyllä järjestettyä opintojaksoa Uusi eurooppalainen näytelmä. Valitsimme kyseisellä kurssilla yhdessä sille osallistuvien opiskelijoiden, lehtori Mikko Kannisen ja opintojaksolla neuvonantajana olleen dramaturgi Jukka-Pekka Pajusen kanssa näytelmätekstin, josta lähdimme harjoittelemaan esitystä. Valinta tehtiin viiden näytelmän joukosta, joihin kaikkiin tutustuttiin huolella. *Peruskiviä* on Jan Neumannin kirjoittama näytelmä vuodelta 2010. Näytelmässä seurataan viiden ihmisen kohtaloa ennen terrori-iskua. Päivänkulku ennen terrori-iskua toistuu näytelmässä viisi kertaa, alkaen uuden henkilöhahmon kohdalla aina ikään kuin alusta, eli hetkistä ennen iskuja. Tulkintani mukaan näytelmä kertoo yhteiskunnan peruskivistä, sillä sen keskeisiä henkilöhahmoja ovat eläkeläinen, opiskelija, perheenäiti, uranainen ja yrittäjämies. Näytelmän teksti on alun perin koostettu devising-metodilla. Siinä työryhmä luo yhdessä tekstimateriaalin erilaisia harjoitteita sekä kirjoitus- ja improvisaatiotehtäviä käyttäen tai millä ikinä tavalla työryhmä päättääkään materiaalia kerätä.

Kun *Saiturissa* yhtenä tutkimuskysymyksenäni oli stereotypian hyväksi käyttäminen naista näytellessä, *Peruskivissä* olisin halunnut tutkia naisen stereotypiaa vastaan näyttelemistä – eli ehkäpä toisin toistamista. En kuitenkaan päätenyt näyttelemään yhtäkään henkilöhahmoa, joka olisi tekstin tasolla määritelty naiseksi tai tytöksi. Näyttelin oman tulkintani mukaan paitsi sukupuoletonta kertojaa myös konduktööriä ja opiskelija Benjamin Ullrichia, joka tekstin tasolla määritellään miesoletetuksi. Tutkimuskysymyksenäni upottaminen tähän esitykseen ja työskentelyyni siinä tuntui keinoitekoiselta, koska en ollut valinnut projektia suoranaisesti suhteessa tyttöyden ilmiöön. Kirjoitin työpäiväkirjaani harjoituskauden alussa tuskastuneen kysymyksen siitä, miten ihmeessä saisin tutkimuskysymyksenäni liitettyä opinnäytteeni taiteelliseen osaan. Päätin muotoilla



tutkimuskysymystäni uusiksi. Mitä jos näyttelisin esittämiäni henkilöitä tyttöinä, vaikka niitä ei olisi määritelty sellaisiksi? Mitä jos joka tapauksessa virittyisin ”tyttöruumiista”?

Käytin tyttöviritystä esittämääni konduktööriin. Harjoitusten alussa olin näytellyt häntä narisevalla äänellä ja painavan tuntuisella ruumiilla, jolla oli hankaluuksia edetä kuvitteellisessa junassa. Tästä tulkitsin, että konduktööri on isokokoinen miesoletettu. En kuitenkaan halunnut pitäytyä tässä valinnassa, vaan yritin tehdä henkilöihahmon näyttelemisestä tytön leikkimän leikin. Tämä viritys teki konduktööristä nopealiikkeisemmän ja ympäristöönsä reaktiivisemmän sekä nauravaisemman. Se auttoi minua niin sanotusti keventämään ilmaisuani. Tätä edesauttoi se, että virityksessäni tyttö oli äärimmäisen ylpeä leikistään ja omasta roolistaan leikissä, eli konduktöörin esittämisessä. En myöskään muuttanut ääntäni enkä eleitäni mitenkään merkittävästi. Tyttö tuntui liikuttavan ruumistani leikkisästi, mutta saatuun rooliinsa vakavasti suhtautuen. Samanlaista tyttöyden viritystä käytin näytellessäni kertojaa. Kertojana pyrin suhtautumaan puhumaani tekstiin innostuneesti, kuin se olisi nuorelle tytölle jotain uutta tietoa. Kertojan tyttöys oli kuplivuutta, koska tunsin tyttövirityksissä pirskahtelevani jotain uutta ilmaisuja. Se oli myös lapsenomaisuutta, joka auttoi keveyden ja kiinnostumisen synnyttämiseen. Yksi kertojalle asettamani tehtävä oli havaita tyttöyttä laatuna ympärilläni, minussa ja muissa. Tämä epäkonkreettinen ja abstraktilta tuntuva tehtävä aiheutti minussa tarkkaavaisuutta ja kiinnostusta ympäristöstäni kohtaan.

Näytellessäni Benjamin Ullrichia, 23-vuotiasta kirjallisuustieteiden opiskelijaa Saksan suurkaupungissa, lähestyin häntä aluksi tekstin määritelmien kautta. Benjamin eli Benni on radikalisoitumassa oleva nuori mies, jonka vallitseva ominaisuus on hänen omaa elämäänsä ja jatkuvaa kulutuskasvua kohtaan tuntemansa maailmantuska. Mielestäni tekstin tasolla tämä maailmantuska määrittää Benniä painokkaimmin.

Olen alkanut pohtia, missä vaiheessa projektia kysymys sukupuolen esittämisestä nousee minulle merkittäväksi. Olen tehnyt havainnon, että mitä tietoisemmaksi olen tullut sukupuolen monimuotoisuudesta, sitä tärkeämmäksi kysymys sukupuolen esittämisestä näyttämöllä on minulle muodostunut. Aikaisemmin en ole välttämättä sen kummemmin ajatellut henkilöihahmoni sukupuolta ja pyrkinyt jopa häivyttämään sen – ikään kuin jonkinlaista neutraalia tavoitellen. Sukupuolen neutraalius on kuitenkin hankala käsite, ja teatterissa sen tavoitteleminen tuntuu itsehuijaukselta. Nykyään (henkilöihahmon) sukupuoli on minulle harjoituksissa tärkeä kysymys aina siihen asti, kun sen merkitys käsitellään yhdessä työryhmän kanssa.

Bennin henkilöihahmon sukupuoli oli minulle merkittävä alusta alkaen. Pohdin, missä määrin olisi tärkeää, että katsoja pystyisi tunnistamaan tämän sukupuolen. Olisiko siis henkilöihahmon

sukupuolella merkitystä, tai sillä, että häntä näytteli naisoletettu näyttelijä? Mietin, millä näyttäisimme tai merkitsisimme sukupuolta ja olisiko sitä edes tarpeellista merkata? Kävimme harjoitusten varhaisessa vaiheessa, melkein heti roolituksen lukkoon lyömisen jälkeen läpi näitä kysymyksiä. Seuraavassa kappaleessa avaan kysymyksistä syntyneitä valintoja.

Esityksessä myös Bennin tyttöystävä Ute oli roolitettu ”ristiin”. Häntä näytteli vuorotellen Mikko Kauppila ja Juho Rantonen, molemmat kurssitovereitani. Bennin parasta kaveria Olea taas näytteli kurssikaverini Katariina Havukainen. Kun näin moni henkilöahmo oli ristiinroolitettu, niin voidaan tietenkin kysyä, oliko sukupuolella enää merkitystä. Tai ehkä voidaan pikemminkin kysyä, millaisia merkityksiä sillä oli. Ehkäpä viimeiset kysymykset suuntautuvat ennen kaikkea yleisölle, joka loppujen lopuksi päätti, millaista sisältöä sukupuoli kohtauksissa synnytti. Valintamme näiden henkilöahmojen roolituksessa oli myös dramaturginen valinta.

Näytelmän Kertojat kuvailevat Benniä ja hänen kämppekavereitaan tarkasti, määrittäen samalla joko kaisen sukupuolen joko nimen perusteella tai tyttö- tai poikaliitteellä. Pohdimme työryhmässä, pitäisikö miesoletettujen näyttelijöiden pukea mekko ylleen merkiksi naisen sukupuolesta. Se tuntui kuitenkin epämukavalta ja väärään suuntaan vievältä johtuen koomisesta traditiosta, jossa nauretaan sille, että mies pukeutuu naiseksi. Päädyimme pukemaan naisia esittäville miehille villapaidan ja farkut sekä sovimme, että huulirasvan laittaminen kohtauksessa olisi yksi sukupuolta synnyttävä ele ja merkki. Omaa sukupuoltani häivyttiin puvustuksella. Pitkät hiukseni peitettiin pipolla, ylläni oli löysät farkut ja takki, kaulassa huivi. Mielestäni ruumiini näkyvät ääriviivat sumentuivat vaatteiden takia, joten koin niiden häivyttävän myös ruumiini sukupuolta. Myös hiusten peittäminen loitonsi omaa sukupuoli-identiteettiäni, sillä koen hiuksiin liittyvän paljon sukupuolitettuja assosiaatioita.

En harjoitusten alussa tiennyt, aionko näyttellä ainoastaan henkilöahmoni asiaa ja tahtoa, vaiko myös hänen tekstin tasolla ilmenevää sukupuoltaan. Koska tutkimuskysymykseni kuitenkin liittyi sukupuoleen, valitsin näyttellä poikaa. Valitsin Bennin henkilöahmolle asentoja, jotka ovat mielestäni (stereo)tyypillisiä parikymppisille, länsimaisessa kulttuurissa eläville pojille. Seisoin jalat levälään ja työnsin lantiotani eteen. Nakkelin päätäni taaksepäin ja sivuille ja istuin haarat laajasti levitettyinä. Leukani oli koholla niin, että saatoin katsoa kanssanäyttelijöitäni nenänvartta pitkin. Vein ruumiini painopistettä normaalia alemmas ja kuvittelin painovoiman pitävän häntäluutani alempana kuin se normaalisti on. Asento on minulle tuttu chi kung -harjoittelusta. Koen sen harjoittelussa oleeni hyvin kontaktissa lattiaan ja pyrin henkilöahmossani samaan tuntemukseen. Viritin hiphop-tanssille tyypillisistä asennoista, joissa kontakti lattiaan ja matala asento ovat tärkeitä. Madalsin ääntäni hieman, mutta en merkittävästi. Luotin puvustuksen tuottamaan vaikutelmaan sukupuolesta. Kuitenkin ainakin eräälle katsojalle henkilöahmoni oli näyttäytynyt androgyyninä, ennemmin

asiana kuin sukupuolisena henkilönä. Tästä päättelen, että vaikka häivyttän oman sukupuoleni merkkejä, se ei poista sukupuoltani täysin. Ehkäpä juuri ristiriita oman sukupuoleni ja esittämäni henkilöahmon tekstin tasolla määritellyn sukupuolen välillä on aiheuttanut androgyynin vaikutelman. Tämän katsojakommentin kuultuani jäin kuitenkin pohtimaan, minkälainen on androgyyninen hahmo näyttämöllä. En osannut vastata tähän. Mutta ymmärsin, että sukupuoli näyttämöllä tuntuu minusta aina esitykseltä.

Huomasin prosessin aikana olleeni työryhmässä erityisesti tyttöroolissa silloin, jos joku esimerkiksi puhui päälleni. Hermostuin tästä ja hiljensin ääntäni, kun sain puheenvuoron. Puhuin niin hiljaa, että sen kyllä kuuli, mutta kaikkien oli hiljennyttävä ja nojattava hieman eteenpäin kuunnellakseen asiaani. Näen tämän tapana käyttää valtaa tilanteissa, joissa koin, etten muuten saa ääntäni kuuluviin. En muista, oliko minulla näissä tilanteissa edes mitään järkevää asiaa. Vaikka tein kaiken täysin tiedostaen, niin samaan aikaan ärsyynnyin itseeni suunnattomasti. Kysyin itseltäni, miksi alan pienentää itseäni, kun olen jo monta vuotta opetellut argumentoimaan ja vaatimaan myös ääneen puheenvuoroa. Tein havainnon, että muutun tytönkaltaiseksi työtilanteissa aina, kun olen epävarma tai en osaa jotain samalta istumalta. Sen sijaan, että pyytäisin apua, haluan paeta tilanteesta. Esimerkiksi monologia harjoiteltaessa en yhtäkkiä uskaltanut olla katseen alla alkuunkaan, koska olin epävarma. Tämä on varmaankin monelle näyttelijälle tunnistettavaa, mutta näissä hetkissä minä tunsin itseni tytöksi, joka alkaa väittää vastaan ja haluaisi väistää tilannetta. Koen olevani myös tyttö, kun innostun asioista vilpittömästi. En siis yhdistä tyttöyteen pelkästään käyttäytymiseeni kuuluvia väistäviä eleitä. Olikin mielenkiintoista tutkia, miten positioin itseni työryhmässä tyttönä. Se paljasti käytöstapoja, jotka juontavat pitkälle lapsuuteen. Huomasin myös, että nimenomaan pojan esittäminen paljasti minulle enemmän omasta sukupuolestani ja sen esityksestä.

## **5.2 Rakastunut Shakespeare**

Olin keväällä 2019 mukana Oulun teatterin esityksessä *Rakastunut Shakespeare*. Esityksen käsikirjoituksen ovat tehneet Marc Norman ja Tom Stoppard, ja se on teatterille tehty sovitus samannimisestä, vuonna 1999 ilmestyneestä elokuvasta. Esityksen ohjasi Tuomas Parkkinen, ja sen ensi-ilta oli helmikuussa 2019. Kirjoittaessani tätä työtä näytöksiä on ehtinyt olla alle kymmenen, joten keskityn reflektioissani esityksen harjoituskauteen.

Näyttelen esityksessä Viola de Lessepsiä, joka on 1500-luvulla elävä, hyvästä suvusta lähtöisin oleva nuori nainen. Viola haluaisi näyttelijäksi, mutta naiset eivät hänen aikanaan saa näytellä. Niinpä hän näyttelemään päästäkseen pukeutuu mieheksi. Samaan aikaan Viola rakastuu William

Shakespeareen, joka on ennen tämän tapaamista ollut luovuutta vailla. Heidän rakkaustarinansa kulkee näytelmässä rinnan Romeon ja Julian kirjoittamisprosessin kanssa. Tyttöyden ilmiötä ajatellen tätä esitystä on ollut herkullista harjoitella. Olen rakentanut henkilöahmoa, jonka kokonaiskuljetus näytelmässä on aikuistuminen, eli tytön mahdollinen vaihe. Lisäksi henkilöahmoni näyttelee esityksen fiktion sisällä poikaa. Nämä kohtaukset ovat koomisesti herkullisia, sisältäväthän ne draamallista ironiaa, eli niissä yleisö tietää enemmän, kuin fiktiivisessä tilassa olevat henkilöt.

Yritin harjoituskaudella keksiä erilaisia tapoja toistaa tytön esitystä toisin. Mietin, olisiko se toisin toistamista, jos näyttelisin hienosta suvusta tulevaa tyttöä suurella näyttämöllä kirjaimellisesti huojuvasti ja kömpelösti. Entä riittäisikö toisin toistamiseksi se, että teen vastoin jotain totuttua kuvaa? Minulla on esimerkiksi mielessäni tietynlainen kuva, miten näytellä tulevaisuudesta haaveilevaa tyttöä. Tähän kuvaan liittyy kevyt ilmaisu, huokailu ja ylöspäin – kenties tähtitaivaalle – tuijottelu. Esityksessä on kohtaus, jossa Viola haaveilee runoudesta, seikkailusta ja rakkaudesta. Seison kohtauksessa keskellä suurta näyttämöä. Puhuessaan allani oleva nostolava nousee ylös nostaen minut kolmen metrin korkeuteen. Käsikirjoituksen perusteella voisin mielestäni tehdä nimenomaan edellä kuvailemani haaveilevan tytön, vaikken aivan tiedä, mistä tämä on vaikutelma minulle tekstistä syntynyt. Valitsin kuitenkin näytellä kohtauksessa röyhkeästi tilaa vieden. Liikun paljon ja käteni harovat laajalti ympärilläni olevaa ilmaa, kun puhun rakkaudesta. Pudotan ääntäni tavallista matalammalle. Pyrin haaveilemaan innokkaasti ja aktiivisesti enkä passiivisesti käsiini nojaillen – ainakaan tässä kohtauksessa. Halusin kuitenkin tuoda henkilöahmooni ominaisuuksia myös perinteisestä kuvastosta, joten yritin löytää häneen monia erilaisia puolia. En osaa sanoa vielä, miten tämä näyttäytyy katsojalle.

Näytellessäni Violaa teen samalla tavoin kuin *Saiturissa*, eli keskityn erilaisiin sosiaalisiin tilanteisiin, joita näytelmän kohtauksissa ilmenee. Mietin, miten Viola käyttäytyy ollessaan yksin, miten imettäjänsä seurassa, kuningattaren hovissa tai ihastuksensa kanssa. Esimerkkinä Violan erilaisista käyttäytymisistä toimii esityksen ”parvekekohtaus”. Siinä Shakespeare tulee tanssiaisten jälkeen tapaamaan Violaa, joka on yksin parvekkeella. Viola haluaisi jäädä parvekkeelle keskustelemaan Shakespearen kanssa, mutta imettäjä kutsuu häntä talon sisältä ja käskää poistumaan parvekkeelta. Kaksi henkilöä, joihin henkilöahmollani on täysin erilainen suhtautuminen, tuovat kohtaukseen kaksi sosiaalista tilannetta. Violan vastatessa Shakespearelle valitsen puhuvani hieman korkeammalta ja kiinnitän huomiota ruumiini asentoihin tarkemmin, ikään kuin esiinnyn enemmän. Violan vastatessa imettäjälle valitsen romauttaa ruumiini ja huudan vastauksen karheammalla ja tiiviillä äänellä. Yritän Shakespearen suuntaan puhuessa ilmaista sitä, kuinka tyttö rakentaa omaa käytöstään sukupuoli-odotusten mukaisesti. Joskus näen tämänkaltaisten valintojen teatterin näyttämöllä

vahvistavan ei-toivottua kuvaa tytöistä. Tässä esityksessä olen kuitenkin valinnut leikkiä näillä taktiikoilla. Näin pystyn törmäyttämään nykyistä esittämistapaani ja vanhan ajan kuvastoa. Ajattelen, että nykyään tytöt rakentavat tietoisesti, aktiivisemmin ja rohkeammin omaa sukupuoltaan ja käyttäytymistään verrattuna Violan aikakauden tyttöihin. Viola on siis sekoitus sekä fiktion kuvaaman ajan tyttöä että nykytyttöä.

Erilaisten sosiaalisten tilanteiden virittämän käyttäytymisen rinnalle syntyi vielä yksi uusi esittämistaso. Se muodostuu, kun Viola esittää teatterissa Thomas Kentiä, eli hänen poikahahmoaan. Siinä varioin äänenkäyttöäni. Valitsen käyttää matalaa ääntä aina, kun Viola pystyy näyttelemään poikaa niin sanotusti suvereenisti. Kun hän on epävarma tai yllätty, nostan ääntäni. Näissä tilanteissa esittämäni henkilöahmo lisäksi pelkää jäävänsä kiinni huijauksestaan. Näytellessäni *Rakastunut Shakespeare* -esityksessä poikaa tavoittele uskottavuutta. Äänen madaltaminen on keskeinen siinä käyttämäni eleellinen valinta. Muut valitsemani eleet sijoittuvat etenkin tilanteisiin, joissa Viola pelkää jäävänsä kiinni. Näitä eleitä ovat tekoviiksien laittaminen parempaan asentoon, keskivartalon kiemurtelu ja hihojen nykiminen alaspäin.

Pojan esitykseni on viitteellistä, koska mielestäni tässä esityksessä tärkeintä on mielestäni ollut tuottaa yleisölle tietous siitä, että kyseessä on tyttö esittämässä poikaa. Viitteellisyydellä tarkoitan, että en ole pyrkinyt vaikuttamaan pojalta. Yleisön kanssa jaettu tieto, jota fiktion maailmassa olevat henkilöahmot eivät jaa, antaa mahdollisuuksia koomisiin tilanteisiin, joihin Viola/Thomas Kent huijauksensa takia ajautuu. Kentiä näytellessäni olenkin juuri näiden koomisten elementtien takia löytänyt paljon tilaa leikille. Leikillä tarkoitan tässä kevyempää ilmaisua sekä erilaisten näyttelemisen keinojen rohkeaa varioimista ja käyttöä.

*Rakastunut Shakespeare* -esityksessä en ole löytänyt mielestäni vielä tarpeeksi sellaista ei-kontrolloitua olemista ja senkaltaisia eleitä tytön esitykseeni, joita olisin toivonut löytäväni. Olen sen sijaan löytänyt ilmaisuuni jonkinlaista röyhkeyttä. Röyhkeyden löytäminen tyttöhahmoihin tuntuu tärkeältä, koska silloin heistä tulee isommin tilaa ottavia henkilöitä. Röyhkeys itsessään on tytön esityksissä tärkeää, koska se tuntuu olevan edelleen sallitumpaa poikahahmoille. Jatkankin tutkimistani kevään aikana olevalla esityskaudella ja pyrin löytämään Violaa näytellessäni uudenlaisia eleitä tytölle.

## 6. Lopuksi – eli mitä toivon tulevaisuudelta

Kirjoittaessani tätä opinnäytettä tiedän olevani pohdinnoissani vasta alussa. Tiedän, että ajatteluni jatkuu ja kehittyy, onhan se tehnyt niin jo tämän työn kirjoittamisen aikana. Yksi syy kirjoittaa opinnäytteessäni tytöistä on ollut kyllästyminen. Olen kyllästynyt siihen, että taiteessa ihmisen normi on edelleen usein mies. En jaksa tarinassa samaistua mieheen. Haluan, että voin samaistua moniulotteisesti erinäköisiin ja -sukupuolittuneisiin ruumiisiin niin elokuvassa, teatterissa, televisiossa, mediassa kuin kirjallisuudessa. Haluan nähdä ihmisinä kaikki ihmiset. Haluaisinkin löytää sukupuolien esittämiselle uuden suunnan, joka mahdollistaisi sen, että ihminen voi olla oikukas, vink-sallaan, vahva, romahtava, feminiininen, maskuliininen, sukupuoleton, toukka tai mitä ikinä – sukupuolisesta esityksestään riippumatta.

Minä toivon, että jo huomenna näyttämöllä voidaan nähdä tyttöjä, jotka eivät määrity sen perustella, millaisessa suhteessa he ovat mieheen – eli isään, aviomieheen tai mieheen rakkauden kohteena. Haluan nähdä tyttöjä, jotka määrittyvät itse: omasta halustaan ja tahdostaan, suhteestaan vanhempiin, ystäviinsä, metsään, kaupunkiin, seksuaalisuuteensa. Toivon näkeväni muitakin tyttöjä kuin pelokkaita ja kapinoivia tyttöjä, muita kuin kovia tyttöjä ja uhrityttöjä. Toivon näkeväni sekä feminiinisiä tyttöjä että maskuliinisia tyttöjä. Ristiriitaisia, kompleksisia ja moniulotteisia tyttöhahmoja. Myös niitä tyttöjä, joita ei komenneta hiljenemään tai olemaan säädylisempiä, jotta pääsevät naimisiin. Tyttöjä tästä ajasta, tulevasta ja menneestä. Tyttöjä, joista ei koskaan tule naisia. Haluan myös nähdä naisia, jotka vasta aikuisiällä saavat kokea olevansa tyttöjä. Haluan erilaista tyttöyttä. Haluan, että ihmisillä olisi mediassa ja taiteessa erilaisia malleja samaistua naisruumiiseen ja tyttöruumiiseen, tai erottautua niistä. Haluan, että taiteesta löytyisi erilaisia samaistumisen pintoja kaikille ruumiille.

Haluaisin nähdä tyttöjä, joita ei paheksuta tai pienennetä. Haluan, että tytöt voivat voimautua tunnistettavista kuvistaan. Mutta miten he voivat tunnistaa asioita, jos me oletamme vanhojen pölyttyneiden esitysten pohjalta ja yksiulotteisesti, minkälainen tyttö on? Me tarvitsemme vahvoja, herkkiä, tyhmiä, viisaita, toimeliaita, toimeettomia, hölmöjä, ihastuvia, masentuneita, isoja, pieniä, kaiken värisiä ja oloisia tyttöjä. Tämä on vaatimus kaikelle tarinankerronnalle ja representaatioista vastuussa oleville, ei vain teatterille.

Tämä uusi tyttö, jota toivoisin, tarvitsee myös minua taiteilijana ja näyttelijänä. En halua tyytyä vanhoihin kuviin. Jotta en tyytyisi, vaatii se minulta tottumusteni haastamista ja itsevarmuutta siinä. Jos näyttelijänä pyrin vain pärjäämään, tulen vahingossa vahvistaneeksi vanhoja teatterin perinteisiä

tyttökuvia, jotka jo tunnen. Tämä valinta johtuu siitä, että pelkästään pärjätessäni nojaan helposti tuttuun ja turvalliseen – johonkin, jonka yleisö tai ohjaaja ottaa minulta vastaan, jolloin koen tulevani hyväksytyksi. Pärjäämisestä syntyvä paniikki estää minua ajattelemasta uusia mahdollisuuksia.

Haluankin näyttelijänä pystyä muuntautumaan johonkin, joka on vasta muotoutumassa ajatuksena, ja ehdottaa sitä näyttämöllä. Eli haluan uskaltaa ehdottaa myös keskeneräistä ajatusta, muotoa, hahmotelmaa. Haluan näytellä ihmisiä, eli myös tyttöä, moniulotteisesti. En halua tyytyä tuttuun, joka ”menee läpi”. Ilokseni voin jo nyt huomata, miten olen koulutukseni aikana kasvanut taiteilijana ja näyttelijänä. Koen tämän kasvun näkyvän siinä, että en enää toistuvasti mieti, pystynkö, osaanko tai pärjäänkö. Pikemminkin mietin, miten teen – ja miten tekisin toisin. Mietin siis enemmän taiteellisia valintojani kuin pärjäämistä ja virtuositeetin tavoittelua.

Se, mitä siis haluan tällä opinnäytetyölläni ehdottaa, on monenlainen tyttö. Teatteri mahdollistaa meille leikin ja kuvittelun, sinne voi siis tuoda niin monenlaisia tyttöjä kuin ikinä halutaan. Teatterissa tarvitaan mielestäni tilaa keskustelulle ja lisää tiloja, jotka mahdollistavat leikin. Leikki on mielestäni avoinna jatkuvasti uudelle neuvottelulle. Leikki ja leikillisuus voisivatkin minulle olla väyliä löytää uudenlaisia tapoja näytellä ihmistä, siis myös tyttöä.

Monenlainen tyttö muodostuu tietämyksestä ja kiinnostuksesta. Uudenlaista sukupuolen (ja tyttöyden) esitystä pystytään luomaan, kun taiteen tekijä on tietoinen sukupuolesta, sen eri esityksistä, sen esittämiseen liittyvistä riskeistä ja mahdollisuuksista. Jos uudenlaista kuvastoa sukupuolesta syntyy tarpeeksi ja se saa toistoa, monenlaisesta työstä tulee jokapäiväistä kuvissa ja teoissa, joita toistetaan. Tämä tarkoittaa monenlaisuutta niin sukupuolella kuin muissakin diversiteeteissä.

Onneksi minusta tuntuu, että tämä kaikki tosiaan on tulevaisuutta – ja jotain jo käsillä olevaa. Itseleni sivistys ja kiinnostuminen auttavat luomaan uudenlaisia kuvia näyttämölle niin tytöistä kuin muistakin olioista. Jatkuva kiinnostumisen tila onkin ratkaisuni olla näyttelijä tulevaisuudessa. Toivon pitäväni siitä kiinni.

## Lähteet

- von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita (toim.). 2002. *Kauneuden sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus.
- Butler, Judith. 1999. *Hankala sukupuoli*. Suomentanut Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Hulkko, Pauliina. 2012. *Amorialiasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Laukkanen, Marjo & Mulari, Heta 2011. ”Tyttöjä mediassa, tyttöinä mediassa.” Teoksessa Karoliina Ojanen et alii (toim.). *Entäs tytöt?: Johdatus tyttötutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 173–213.
- Numminen, Katariina & Kilpi, Maria & Hyrkkänen, Mari (toim.). 2018. *Dramaturgiakirja: kaikki järjestyy aina*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Ngozi Adichie, Chimamanda. 2014. *Meidän kaikkien pitäisi olla feministejä*. Suomentanut Sari Karhulahti. Helsinki: Otava.
- Oinas, Elina 2011. ”Tyttötutkimuksen näkökulmia ruumiillisuuteen.” Teoksessa Karoliina Ojanen Heta Mulari, Sanna Aaltonen (toim.). *Entäs tytöt?: Johdatus tyttötutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 305–343.
- Ojanen, Karoliina 2011. ”Katsaus tyttötutkimuksen suomalaiseen historiaan ja keskusteluihin.” Teoksessa Karoliina Ojanen et alii (toim.). *Entäs tytöt?: Johdatus tyttötutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 9–45.
- Ojanen, Karoliina & Mulari, Heta & Aaltonen, Sanna (toim.). 2011. *Entäs tytöt?: Johdatus tyttötutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Rossi, Leena-Maija 2002. ”Esteettisen ideaalien sukupuolipolitiikkaa: Mainoskuvat halun, identiteettien ja ihanteiden tuottajina” Teoksessa Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä (toim.). *Kauneuden sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus, 107–132.
- Sederholm, Helena 2002. ”Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen” Teoksessa Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä (toim.). *Kauneuden sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus, 76–107.
- Silde, Marja et alii (toim.). 2011. *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki Oy.



Tuomaala, Saara 2011. ”Menneisyyden tytöt ja tyttöjen tarinat – Marginaalista haastajiksi?” Teoksessa Karoliina Ojanen et alii (toim.). *Entäs tytöt?: Johdatus tyttötutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 45–89.

Zarrilli, Phillip B. 2009. *Psychophysical Acting: an intercultural approach after Stanislavski*. London & New York: Routledge.

Österlund, Mia 2011. ”Kaunokirjallisuuden tyttölaboratorio.” Teoksessa Karoliina Ojanen et alii (toim.). *Entäs tytöt?: Johdatus tyttötutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 213–249.

Verkkolähteet:

Rimaila, Elisa 2019. ”Neljä kuollut Nepalissa kuukauden sisällä kuukautisiin liittyvän perinteen takia.” Helsingin Sanomat 4.2.2019. <https://www.hs.fi/ulkomaat/art-2000005989632.html>\_(Viitattu 5.2.2019).