

Vincent Kinnunen

# KIELI NÄYTTÄMÖLLÄ

Indeksinen kieli ruumiinesityksen materiaalina

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

Teatteritaiteen kandidaatin opinnäyte

Toukokuu 2024

# TIIVISTELMÄ

Vincent Kinnunen: Kieli näyttämöllä – indeksinen kieli ruumiinesityksen materiaalina  
Teatteritaiteen kandidaatin opinnäyte  
Tampereen yliopisto  
Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta  
Teatteritaiteen tutkinto-ohjelma  
Toukokuu 2024

---

Tässä opinnäytteessä tarkastelen näyttelijäntaidettani kielen näkökulmasta. Yhdistelen havaintojani esiintymisestä kielen tutkimukseen, erityisesti sosiolingvistiikan kolmannen aallon variaationtutkimukseen. Havaintojani läpileikkaavat sukupuolentutkimuksen normikriittiset kysymyksenasettelut.

Reflektoin ääneni merkityksen lisääntymistä virittymisessäni näyttelijänä, ja esitän havaintojani siitä, miten erityisesti omasta arkipuheestani poikkeavat puheenparret auttavat minua tuottamaan tarkkaa ilmaisua näyttämöllä.

Tarkastelen kielen repertuaareja näyttelijän materiaalina erilaisissa teatteriesityksissä, kuten lastenteatteriesityksessä, historiallisessa draamaesityksessä ja vieraskielisessä nykyteatteriesityksessä, ja havainnoin esitysten näyttelijändramaturgisia valintoja variaationtutkimuksen käsitteillä, kuten kieleilyllä ja koodinvaihdolla. Esitän pohdintojani kielen ja näyttelijän uskottavuudesta tarkastelemalla murteellisen teatteriesityksen saamaa vastaanottoa kieli-ideologioiden näkökulmasta.

Opinnäytteen keskeisenä löydöksenä on kielen indeksisen rakentumisen soveltaminen laajemminkin (näyttelijän) ruumiinesityksiin sekä sukupuolen performatiivisuuteen. Tarkastelen, miten tällainen ruumiillistunut indeksisyys toteutuu näyttelijän ruumiin osittamisen tekniikoissa ja miten performatiivisilla käytänteillä on todellisia ruumista muokkaavia vaikutuksia.

Esitän, että kielellisen merkityksenannon ymmärtäminen on näyttelijälle hyödyllistä, koska tämän tehtävänä on ruumiillistaa ja näyttämöllistää erilaisia merkityksiä. Kielitieteiden käsitteistöllä voi olla paikkansa tällaisen ymmärryksen rakentumisessa taiteellisessa tutkimuksessa.

Avainsanat: kielen indeksisyys, variaationtutkimus, näyttelijä, näyttelijändramaturgia, performatiivisuus, queer, ruumiillisuus, esitys, viritys

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

# SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO.....	1
2. ERITYISEN TUNTUINEN ESIINTYMINEN .....	3
2.1. Äänen ja tunnun merkityksen lisääntyminen.....	3
2.2. Erityinen ääni, kieli ja puhe .....	5
3. KIELELLISET RESURSSIT TEATTERIESITYKSISSÄ .....	8
3.1. Kielen repertuaarit lasten komediaesityksessä.....	8
3.2. Merkitys, joka ei johda toimintaan.....	12
3.3. Repertuaarit työkaluna draamaesityksessä .....	14
4. KÄYTÄNTEISSÄ SYNTYVÄT IDENTITEETIT .....	17
4.1. Uskottava kieli.....	18
4.2. Monikollinen subjekti.....	21
5. PÄÄTÄNTÖ .....	25
LÄHTEET.....	27

# 1. JOHDANTO

Mieleeni on jäänyt ensimmäisen opiskeluvuoteni ensimmäisillä viikoilla dramaturgian luennolla professori Pauliina Hulkon tokaisema lause "näyttämön kieli on aina erityistä". Olen palannut ajatukseen useasti opiskeluni aikana, sillä *erityisyys* on tuntunut kiinnostavalta välineeltä tarkastella minua kiehtovia teemoja, kuten kieltä ja uskottavuutta näyttelijäntaiteessa.

Ajatus siitä, että näyttämön kielellä on lupa olla erityistä, tuntui minusta jollain tapaa vapauttavalta. Liitin vaistonvaraisesti erityisyyteen sellaisia määreitä kuin kohotettu, keinotekoinen, esitetty ja epäuskottava. Ajattelin, että useimmissa tapauksissa tällaiset luonnehdinnat omasta näyttelijäntyöstäni olisivat kuitenkin epäimartelevia, sillä kokemukseni oli, että näyttelijän onnistumisen keskeisenä mittarina pidettiin usein tämän *uskottavuutta*.

Uskottavuus – mihin, mistä, mitä? Minua turhautti tällainen kysymys, joka implikoi, että näyttelijä merkityksellistyy vain suhteessa johonkin itseään syvempään totuuteen, kuten *omaan itseen*. En ollut koskaan ymmärtänyt, mitä omalla itsellä tarkoitetaan. Kaikenlaiset essentialisoivat määritelmät horoskoopeista sukupuoleen olivat olleet minulle aina hankalia. Sitä paitsi opiskelin *muodonmuutoksen ammattilaiseksi*. Olin muuttanut uuteen kaupunkiin ja aloittanut yliopistolla; tuntui, että olin totisesti muuttanut muotoani, taas.

Pohdin, miksi sanan tasolla *esitetty* tuntui *todellisen* vastakohtalta, kun ruumiin kokemukseni oli jotain muuta. Tarkoittiko esittäminen välttämättä teeskentelyä? Miksi dragia *esittäessäni* tunsin kuitenkin jotain *aitoa*?

Tässä opinnäytteessä reflektoin ensimmäistä kolmea vuottani näyttelijäntaiteen opinnoissa. Esittelen havaintoja omasta näyttelemisestääni työpäiväkirjamerkintöjen ja produktioesimerkkien avulla, ja yhdistelen pohdintojani kielen-, teatterin- ja sukupuolentutkimukseen. Kaikkea havainnointiani pohjustaa kokemus siitä, miten muodonmuutoksen ammattilaiseksi opiskeleminen on onnistunut muokkaamaan ruumiillisia olemisen

ja kokemisen tapojani. Opiskelu Nätyllä on osoittanut minulle, miten erilaisilla ruumiin ja kielen käytänteillä on mahdollista tuottaa uudenlaisia ruumiinesityksiä ja todellisuuksia.

Toisessa luvussa pyrin sanallistamaan näyttelemistäni kielen, äänen ja puheen kannalta. Pohdin, miten nämä tekijät auttavat minua esiintyessäni. Esitän muuttunutta ajatteluani äänen ja ruumiin suhteesta toisiinsa sekä havainnon siitä, että omasta arkipuheestani poikkeavat puheenparret auttavat minua tuottamaan tarkkaa ilmaisua näyttämöllä.

Kolmannessa luvussa esittelen opintojaksoilla tuotetuista teatteriesityksistä tekemiäni kielellisiä havaintoja, sekä tapoja, joilla olen valjastanut kieltä näyttelemisen materiaaliksi. Lähestyn kieltä sen indeksisyyttä tukevien teorioiden avulla (mm. Lehtonen 2015) ja tarkastelen teatteriesitysten kielellisiä repertuaareja *rekisterin* ja *kieleilyn* käsitteiden kautta (ks. Agha 2005, Lehtonen 2015). Kielitieteissä lähestymistapani edustaa sosiolingvistiikan variaation tutkimuksen kolmatta aaltoa, jonka mukaan kielellinen variaatio ei ainoastaan heijasta tiettyyn kategoriaan kuulumista tai sosiaalista merkitystä, vaan kielenkäyttäjät tuottavat näitä merkityksiä aktiivisesti (Eckert 2012, 93–95). Jos kielellisen varioinnin voi nähdä olevan ainakin osin tarkoituksellista, on se mielestäni kiinnostavassa analogiassa näyttelijän työhön ja siten kenties sovellettavissa tämän työkaluksi.

Neljännessä luvussa pohdin, miten kielen indeksinen rakentuminen voisi toteutua laajemminkin ruumiinesityksissä, toisin sanoen mitä voisi olla ruumiillistunut indeksisyys. Kerron kokemuksistani näyttelijän ruumiin osittamisen tekniikoista, ja nojaan ajattelussani vahvasti esimerkiksi Judith Butlerin (1990) sukupuolen performatiivisuuden teoriaan. Esitän, että performatiivisilla käytänteillä on todellisia ruumista muokkaavia vaikutuksia, ja että tämä on myös oman näyttelijäntekniikkani ytimessä.

## 2. ERITYISEN TUNTUINEN ESIINTYMINEN

Näyttelijäntaiteen opintojeni ensimmäisten vuosien aikana ruumiilliset olemisen ja kokemisen tapani ovat olleet muutoksessa. Nimitän tätä psykofyysiseksi harjaantumiseksi. Viikoittain toistunut chi kung -harjoittelu on opettanut minua herkistymään ruumiini tuntoisuuksien äärelle: harjoitellessani olen oppinut kiinnittämään huomiota vaikkapa ruumiinasentojeni mikrotason epäsymmetrioihin, joita arjessa tuskin koskaan panisin merkille. Tällaisen *omaan ruumiiseeni* huomionsa kiinnittävän harjoittelun lisäksi kokemustani ovat muokanneet lukemattomat harjoitteet, joiden pyrkimyksenä on ollut vaikuttaa, mukautua ja kurottautua kohti *jotain toista*. Huomaan arjessani, että ruumiini reagoi nykyään herkemmin ja voimakkaammin erilaisiin kohtaamiinsa ärsykkeisiin. Ajattelen, että koko psykofyysinen kokonaisuuteni on kehittynyt alttiimmaksi vastaanottamaan ja virittymään.

Tässä luvussa pyrkimykseni on avata joitakin perusteita siitä, miten tuntoisuuden merkitys näyttelemisessäni on lisääntynyt. Käytän tämän sanallistamisen teoreettisena viitekehyksenä Nykynäyttelijän taide -tutkimuksen (Silde ym. 2011) ehdottamaa käsitteistöä, kuten näyttelijäntekniikka ja -dramaturgia sekä virittäminen. Etenen tuntoisuudesta kohti kokemuksiani siitä, miten kieli ja erilaiset puheenparret vaikuttavat ruumiiseeni.

### 2.1. Äänen ja tunnun merkityksen lisääntyminen

Kun opintojeni alkuvaiheessa *aloin näytellä*, tein sen useimmiten puhtaan fyysisistä lähtökohdista. Tunnuin unohtavan ääneni: sen, että silläkin voi näytellä.

Asetin ruumiini ja ääneni hierarkiaan tai vähintäänkin kronologiaan: ensin virittyä ruumiini, ja vasta sitten ääni virittyä tästä ruumiintunnusta. Uskon tällaisen tahattoman toisijaistamisen tapahtuneen minussa siitä syystä, että pyrin esiintymisessäni kohti jonkinlaista fyysistä ideaalia; tavoittelin ruumiillisesti mahdollisimman ilmaisuvoimaista näyttelemistä. Tätä tavoitetta pidän toki edelleen hyvänä, ja siksi käsitykseni ilmaisuvoimasta onkin laajentunut "fyysisyyden" lisäksi myös äänen, puheen ja kielen alueille.

Ajattelen, että aiempi turhan suoraviivainen lähestymistapani ruumiillisuuteen on johtunut osin länsimaisen kulttuurin silmäkeskeisyydestä (okulasentrismistä), osin suomalaisesta näyttelijän fyysistä rasiitusta ihannoivasta perinteestä. Kenties olen ollut siinä väärinkäsityksestä, että ääni olisi jotain ruumiista erillistä. On totta, että ääntä on hankala paikantaa. Se kun soi samanaikaisesti sekä ruumiin sisällä että sen ulkopuolella (ks. Jarman-Ivens 2011, 31–33). Oma ääneni kulkee ilma- ja luujohtoisesti korviini ja samalla voin tunkea sen resonation vaikkapa rintakehässäni. Tuottamani ääni koskettaa myös toista ihmistä, ja soi välillämme olevassa ilmatilassa. Harjaannuttuani tunnistamaan ruumiillisia tuntemuksiani kolmen kandidatuoteni aikana totean, että äänen tuottaminen on ehdottomasti ruumiillista tekemistä, ei jonkinlaista siitä irrallista mekaanista toimintaa.

Samuel Kujala (2021) kertoo teatteritaiteen maisterin opinnäytteessään kokemuksestaan virittymisen ja äänen suhteesta. Kujala kuvailee, että saattaa näytellessään kokea ruumiissaan voimakasta virittyneisyyttä ja kokea ruumiinsa asennot, eleet ja liikkeet mielekkäiksi ja loogisiksi suhteessa niistä syntyviin mielikuviin. Tästä huolimatta mikään Kujalan suusta pääsevä ääni tai repliikki ei tunnu sopivalta, vaan ennemminkin kokonaisuuden rikkovalta tai pilaavalta. Kujala kokee, ettei hänen äänensä näyttele yhtä tarkasti ja monipuolisesti kuin ruumis muuten. Kujalan kuvaus äänellä näyttelemisen vaikeuksista on varsin hyvin omiin kokemuksiini osuva, ja kuvailen kokemustani tarkemmin seuraavalla lautasantenniesimerkillä:

Ensimmäisen vuoden syksyllä ruumiillisen dramaturgian opintojaksolla Esa Kirkkopelto teetti meillä harjoitetta, jossa omasta kädestä viritettiin lautasantenni. Antennin välityksellä oli mahdollista kuunnella maailmankaikkeudesta ääniä, jotka sitten tulivat suusta ulos. Käsiantennini välitti minulle ääniaaltoja avaruudesta, ja nämä äänet olivat selvästi ei-inhimillisistä lähteistä peräisin. Ongelma syntyiikin, kun yritin välittää näitä ei-inhimillisiä ääniä inhimillisellä äänen tuottosysteemilläni. Olin turhautunut, koska en kerta kaikkiaan pystynyt tuottamaan ruumiillani niin ufoa ääntä kuin mielikuvissani kuulin ja olisin halunnut.

Koin siis äänelläni näyttölemisen epätarkemmaksi kuin muulla ruumiilla näyttölemisen. Lautasantennissa tämä ero piirtyi esiin erityisen hyvin, koska mielikuvani kädestäni antennina muodostui vaivattomasti todella voimakkaaksi ja tarkaksi. Jostain syystä minun oli helpompi uskoa käteni olevan lautasantenni kuin ääneni kuulostavan joltakin tarkemmin määrittelemättömältä oliolta. Opintopäiväkirjaani kirjoitin: "juju on et siihen täytyy uskoa."

Luulen, että minun oli vaikeampi uskoa ääntäni ainakin siitä yksinkertaisesta syystä, että olin harjaantuneempi työskentelemään fyysisen kehoni kuin ääneni kanssa. Keho tuntui konkreettisuudessaan hallittavalta ja tutulta, kun taas ääni oli jotain vieraampaa ja materiaalisuudeltaan vaikeammin tavoitettavaa.

Ehdotuksessa nykynäyttölemisen uudeksi kieliopiksi todetaan, että esiintyjän ruumis vaikuttaa sitä helpommin, mitä psykofyysisesti harjaantuneempi se on (Silde ym. 2011, 212). Tätä harjaantumista minulle on tapahtunut kandidatuusien aikana eritoten esiintyvän ruumiin harjoittamisen opintokokonaisuuden ansiosta, johon on kuulunut äänityöskentelyä laulun ja puheen saralla sekä esimerkiksi liikkeen opetusta. Kaikkea tätä opetusta on nähdäkseni läpileikannut ajatus, jossa huomiota pyritään kiinnittämään ruumiin tuntemuksellisiin tapahtumiin. Esimerkiksi laulunopetuksessa minuun on iskostettu ajatus, että laulaessa hyödyllisintä on kiinnittää muistijälki äänen tuottamisen tuntoisuuteen, ei kuulokuvaan, koska oma ääni kuulostaa itselle erilaiselta kuin muille. Äänen tuntoisuuden tutkiminen on tehnyt siitä minulle materiaalisempaa, ja siksi myös hallittavampaa ja helpommin käsitettävää.

## **2.2. Erityinen ääni, kieli ja puhe**

"Kun tekee valinnan puhumisen tavasta, kaikki tuntuu heti helpolta. Karjalankannaksen murre, intonaatio, venytykset, rajageminaatiot menee heti ruumiiseen. – Alkaa tuottaa näyttölemistä." (Työpäiväkirja 1.11.2023)

Kuten todettua, harjaantuneisuuteni myötä olen alkanut kyseenalaistaa fyysisen kehon ja äänen erillisyyttä. Olen oppinut siihen, etten enää näytellessäni käsittele niitä ainoastaan aiemmin kuvaamieni hierarkian tai kronologian logiikoilla. Ja vaikka joskus toiminkin kronologian mukaan, olen todennut juuri kronologian päittäin kääntämisen itseleni varsin toimivaksi työskentelytavaksi: ensisijaisesti ääneen keskittyminen ja sillä virittäminen vaikuttavat tehokkaasti muuhun ruumiiseeni.

Työpäiväkirjan muistiinpanossa kuvaamani tilanne liittyy kolmantena opintovuonna tekemäämme *Hyvästi Mansikki* -esitykseen ja siinä näyttelemääni Hemmin rooliin. Muistiinpano on harjoituskauden alkuvaiheesta, ja olin sen aikaan tehnyt ensimmäisiä kokeilujani siitä, miten näyttelisin Hemmiä. Onnistuin luomaan joitakin mielekkään tuntuksia fyysisiä virityksiä, mutta huomasin, että aina harjoitustauon jälkeen minun oli jotenkin vaikea palauttaa niitä mieleeni. Sen sijaan keskittymällä Hemmin ääneen, hänen puheenparteensa ja kieleensä, huomasin edellisen harjoituksen muistijälkien palautuvan toimintaani vaivattomasti. Hemmi minussa "käynnistyi" helposti tällä tavalla.

Hemmin "kiinnittäminen" puheeseen oli mahdollista osin, koska *Hyvästi Mansikin* näytelmätekstin kieli oli *erityistä* niin ilmiselvällä tavalla. Näytelmä sijoittui 1940–1960-lukujen Pohjois-Karjalaan, ja kertoi kaupungistumisesta. Niinpä näytelmän kielessä tuntuivat vahvasti sen historiallisuus ja maaseudun murteet sekä niiden vastinparina kaupunkilaiset puhuvat.

Kirjoitettu kieli oli siis heti luettaessa tunnistettavissa joksikin omasta arkikielestäni poikkeavaksi. Tämä puolestaan johti siihen, että ääneksi ja puheeksi muutettuna tämä erityinen kieli tuotti myös erityistä ruumiillisuutta. Hemmin kannakselainen puheenparsi *viritti* minua. Sen puhuminen vaati konkreettisesti erilaisia suun asentoja kuin mihin olin tottunut, ja suuri näyttämö puolestaan asetti omat vaatimuksensa sille, että äänen piti olla esimerkiksi arkista kantavampi. Tämä teki puhumisestani välittömästi kohottunutta ja erityisen tuntuista. Kun tunnistin tämän, lähdin tarkoituksella vielä seuraamaan tästä syntyneitä ruumiillisia impulsseja ja vahvistamaan niitä, virittämään itseäni kuin itseään ruokkivalla kehällä. Tämä kohottunut ja erityinen ruumiintila oli eduksi esiinty-

miselleni, sillä siinä tunsin olevani myös erityisen vastaanottavainen kanssanäyttelijöideni ehdotuksille.

*Hyvästi Mansikissa* kielen erityisyys oli ilmeistä. Haluaisin silti uskoa, että myös sellaisen kielen, joka ei ole niin ilmeisellä tavalla erityistä, olemus muuttuu jollakin tavalla näyttämöllä, tullessaan esityksi. Käytän näyttämö-käsitettä metonymisesti tarkoittamaan esityksen tapahtumaa, en siis konkreettista teatteritalon lavaa, sillä haluan välttää tulkinnan, että vaikkapa elokuvan kielen olisi mahdollista olla jotakin "autenttista", kun taas teatterin näyttämöllä kieli olisi realistisimmillaankin "ylinäyteltyä" tai muuten teennäistä. Erityisyys ei ole mediumiin tai tyyliin sidottua, vaan sitä määrittelee mielestäni nimenomaan esityksen tapahtuma.

### **3. KIELELLISET RESURSSIT TEATTERIESITYKSISSÄ**

Olen näytellyt nätyvuosieni aikana niin monella kielellä, etteivät sormeni riitä laskemaan. Näihin lukeutuvat paitsi suomi, englanti, ruotsi, saksa ja latvia, myös murteet kuten Karjalankannaksen 1940-lukulainen murre, Rauma ja Imatra sekä näiden perään vielä varmasti kymmenet erilaiset hienosyisemmät *kielen rekisterit* ja puheenparret. Osaa näistä kielistä koen ymmärtäneeni hyvin, osaa heikommin, osaa ainoastaan ruumiin tasolla. Kaikenlaisille kielille yhteistä on, että ne rakentavat esiintyvään ruumiiseeni omaa logiikkaansa, joka vaikuttaa näytellessäni tekemiini valintoihin, ja auttaa osaltaan tuottamaan kulloiseenkin tilanteeseen sopivaa näyttelijädramaturgiaa.

Käsitän kielen toisaalta ulkopuolelta minuun tulevana ja vaikuttavana voimana, toisaalta jonakin, jonka voin ottaa haltuuni tietoisesti ja käyttää luomaan todellisuutta esityksen sisällä. Tässä minua on auttanut kielen indeksisyyden, erityisesti sosiaalisen indeksisyyden ymmärtäminen. Heini Lehtosen (2015, 36) mukaan sosiaalisella indeksisyydellä tarkoitetaan kielen kykyä luoda assosiaatioita kielen käyttäjien tunnistamaan sosiaaliseen ryhmään. Tämä assosiaatio luo kielelle omaa kontekstisidonnaista merkitystään.

Seuraavissa luvuissa käsitelen kielen indeksisyyttä ja merkityksenantoa teatteriesityksissä, joita olemme vuosikurssini kanssa tehneet kandidatuusvuosien aikana. Esitysten kielellinen materiaali on ollut kysymyksiäni ajatellen rikasta, sillä olemme työskennelleet sekä valmiin että itse tuotetun tekstin kanssa, ja suhtautumistapamme teksteihin on vaihdellut draamallisesta ei-draamalliseen.

#### **3.1. Kielen repertuaarit lasten komediaesityksessä**

Toisen opintovuoden syksyllä teimme *Kauhua ja ketsuppia* -nimisen commedia dell'arte -esityksen alakouluikäisille. Improvisoimme pienryhmissä kohtauksia, jotka sitten kirjoitimme puhtaaksi esitystekstiksi samoissa ryhmissä. Improvisaatioiden muistinvaraisen litteroinnin ja pienryhmien vähäisen keskinäisen kommunikaation takia vastuu kie-

lellisistä valinnoista oli epämääräinen ja hajautettu. Tämä tuotti tilanteen, jossa vielä ensi-iltaviikollakaan esityksen kieli ei ollut koherenttia: kielen rekisterit vaihtelivat ilman logiikkaa ja yleiskielen eheyden rikkoivat satunnaiset puhekielisyydet. Koin tämän lyövän säröä esityksen luomaan maailmaan ja vaikeuttavan omaa roolityötäni.

"Tiina sano et johtuu usein pyrkimyksestä luontevoittaa tekstiä. Sillon mennään yleensä aina metsään. – – Siit ei kuitenkaan tuu luontevaa tollee. Ja lisäksi se LAISKISTAA. Laiska kieli ei oo fyysistä. Se vaikuttaa ruumiiseen." (Työpäiväkirja 16.11.2022)

Tunnistan yliopistonlehtori Tiina Syrjän kuvaaman näyttelijän halun luontevoittaa puhumaansa tekstiä. Olen tehnyt tätä paljon eritoten psykologiseen realismiin, arkisuuteen, tähtäävissä näyttelijäntehtävissä. Reaktiona uskottavuuden vaatimukseen olen muovannut käsikirjoituksen minulle tarjoamia vuorosanoja, "laittanut niitä omaan suuhun sopiviksi". Opintojeni myötä, kun olen alkanut ymmärtää kielen olevan keskeinen näyttelemisen materiaali, olen alkanut karsastaa tätä tapaa.

Miksi kielen pitäisi olla oman suuni mukaista, kun useimmiten olen samaan aikaan pyrkinyt luomaan eheän illuusion fiktiivisestä roolihenkilöstä, joka nimenomaan on joku muu kuin minä itse? Kun nyt ajattelen yritelmiäni laittaa kieltä "omaan suuhuni sopivaksi", näen ristiriidan. Ajattelen, että ajatusharha kumpuaa normittavista ja binäärisistä standardikielen ideaaleista. Käsittelen kieli-ideologioita ja kielen uskottavuutta tarkemmin luvussa neljä.

Käytimme *commedia dell'arte* -hahmojen työstämisessä naamion (mask) ja vastanaamion (counter mask) käsitteitä. Vahvan karakterisoidusta tyylilajista huolimatta, tai ehkä juuri siksi, jokaisen hahmon persoonallisuuden ajatellaan rakentuvan useista "puolista", ja naamiot ovat konkreettinen tapa tehdä nämä identiteetin palaset näkyviksi. "Tavallisen naamion" avulla näyttelijä pyrkii esittelemään katsojalle hahmon "julkista puolta" ja vastanaamiolla puolestaan hahmon jonkinlaista salaista tai pimeää puolta. Nämä persoonallisuuden eri puolet tulevat näkyviksi paitsi hahmon ruumiissa myös tämän kielessä.

*Kauhussa ja ketsupissa* valtaosan ajasta hahmot esittelivät julkista puoltaan, ja kielen osalta tämä naamio näyteltiin käyttämällä puheessa standardisoitua, yleiskielistä rekisteriä. Vastanaamioon taas liittyi olennaisesti yleiskielen *koodinvaihto* esimerkiksi 2020-luvun puhekieliseen tai murteelliseen kielen rekisteriin. Koodinvaihdolla tarkoitetaan kielen tai kielimuodon vaihtumista toiseksi samassa puhetilanteessa tai tekstissä (Wiklund & Kurhila 2021). Nämä kielelliset horjautukset olivat myös keskeinen komiikan elementti esityksessä, kuten seuraavasta esimerkistä käy ilmi.

"Muistatko, kun lensimme lohikäärmeillä? Hirveä vihollisten parvi, kaksipäisiä lepakoita, ne tulevat kohti, mutta vain yksi miekan sivallus: kaikki kuoli." (Litterointi *Kauhua ja ketsuppia* -esityksen videotallenteesta)

Tässä Capitano-hahmon vuorosanassa kurssitoverini Leo Ikhilor vahvasti näyttelämään koomista käännettä rikkomalla yleiskielisen rekisterin juuri viimeisen lauseen kohdalla, jossa hän toteutti myös ruumiin tasolla selkeän muutoksen erilaiseen, pudotetumpaan näyttelämisen tapaan. Ajattelen, että komiikka ei olisi toiminut yhtä purevasti, jos viimeinen lause olisi kongruoinut kielioppisääntöjen mukaisesti "kaikki kuolivat".

Näen, että Capitanon lauseen tasolla tapahtuvat koodinvaihdot olivat *kieleilyä* (eng. *linguaging*). Kieleily on tarkastelutapa, jolla pyritään korostamaan sitä, etteivät ihmiset puhu kokonaisia ja yksittäisiä kieliä, vaan kieli nähdään staattisen ja essentiaalisen sijaan dynaamisena ja kommunikaatioon resursseja luovasti käyttävänä (ks. Lehtonen 2015, 28). Käytän kieleilyn käsitettä toisaalta variaationtutkimuksen ehdottamana tarkastelutapana tulkitessani vaikkapa henkilöahmon taktiikoita fiktion sisällä, toisaalta soveltamalla sitä näyttelijändramaturgiseksi työkaluksi ja verbiksi.

Toisen kurssitoverini Jussi Matias Korhosen Guccinella-hahmossa kieleily näyttäytyi yksittäisissä sanavalinnoissa tapahtuvana koodinvaihtona. Guccinellan puhumasta yleiskielestä särähti korvaan sanavalintoja, kuten *skeida*, *duunata*, *fressi* ja *bro*. Tämä oli olennaisessa osassa luomassa Guccinellan hahmoa, sillä nämä korostetun nykyaikaiset ja tietynlaiseen sosiaaliseen persoonaan assosioituvat sanavalinnat kontrastoituivat niin vahvasti sekä Guccinellan omasta että muiden hahmojen puheesta.

Kieleilyn ja sen myötä komiikan toimimisen kannalta oli mielestäni olennaista, että kielelliset valinnat läpi esityksen olivat loogisia. Koska kielen tyylillisillä valinnoilla ilmaistaan erotteluja itsen ja muiden välillä (Lehtonen 2015, 48–50), olisivat epäloogisuudet puheenparsissa nähdäkseni sotkeneet hahmojen persoonallisuuksien eroja. Jos yleiskieli murtuu vahingossa, syö se tarkoituksella rakennettujen koodinvaihtojen yllätyksellisyyttä ja komiikan tehokkuutta.

Nyt tarkasteltuna voin nähdä, että työryhmänä tekemämme kielelliset valinnat syntyivät intuitiivisesti ilman niistä käytyä neuvottelua. Standardisoitu yleiskieli muodostui esityksen "neutraaliksi" kielen rekisteriksi, koska sitä vasten oli ilmeisintä kontrastoida "ei-neutraaleja" kielen rekistereitä.

On perusteltua väittää, että tulimme näin vahvistaneeksi valtavirtaista diskurssia, jonka mukaan standardisoitu kieli on oikeaa kieltä ja esimerkiksi murteet jonkinlaisia sille alisteisia väännöksiä (ks. Piippo ym. 2016). Pidän tällaisten representaatioiden tuottamista lähtökohtaisesti haitallisena, mutta nähdäkseni *commedia dell'arte* onkin juuri ilmeisimmän ja stereotyyppisimmän taidetta, joten kenties onnistuimme tyylilajissa.

Toisaalta valintamme voidaan tulkita juuri kritiikiksi normitettua kieltä kohtaan. Kenties vastanaamiossa paljastuva murteellinen kieli olikin hahmon luontevinta puhetta, jotain, jota hän on kieltä normittamaan pyrkivien asenteiden vuoksi joutunut peittelemään. Kuitenkin Guccinellan sanavalintojen kohdalla minun on vaikea tehdä tätä tulkintaa, sillä hänen sanavalintansa tuntuvat perusluonteeltaan niin performatiivisilta. Toisaalta ajattelen, että Guccinellan hahmoa ei olisi ollut olemassa ilman näitä performatiivisia sanavalintoja. Voisi siis ajatella, että Guccinellan subjektiviteetti syntyi *skeidasta* ja *duunaamisesta*. Tällöin ne olivat jotakin hänen olemassaoloonsa perustavalla tavalla kuuluvaa, ja siksi hyvinkin luontaista ja autenttista.

### 3.2. Merkitys, joka ei johda toimintaan

Katariina Numminen kirjoittaa artikkelissaan Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa: "Draamassa puhe on toimintaa, kun taas nykyteatterissa puhe voi olla erillään toiminnasta, puhe on vain sanoja, sanoja, sanoja." (Numminen, 2010, 24).

Kolmannen opintovuoden syksynä teimme vieraalla kielellä näyttelemisen opintojaksolla esityksen latviankielisen *Frankenšteina kompleks* -näytelmän pohjalta latvialaisten ohjaajaopiskelijoiden kanssa. Näytelmäteksti oli nähdäkseni nykyteatteria siinä mielessä, että sen idea ei perustunut yksinomaan psykologis-realistisesti kuvattujen ihmisten väliseen draamaan. Ajattelin, että tämä oli hyvä lähtökohta esitykselle, koska suhde kieleen oli tässä tapauksessa niin poikkeuksellinen. Jos draamassa näyttelijän tehtävä on tehdä sana sitä merkitseväksi toiminnaksi, olisi tällaisesta tehtävästä voinut tulla hankala kielen kanssa, jonka kaikkia nyansseja en millään pystyisi ymmärtämään.

Draaman jälkeisessä teatterissa (Lehmann 1999) suhde tekstiin on erilainen. Nummisen (2010, 24) mukaan tämän voi hahmottaa katkoksenä kielen ja todellisuuden välillä. Tekstin merkitys ei sellaisenaan välttämättä muutu näyttelijän toiminnaksi, eikä näyttelijän puheen enää välttämättä tarvitse olla selkeää, kuuluvaa ja merkityksellistä. Kun kieltä ei ole alistettu vain kommunikaation välineeksi, puheen ei-merkitykselliset ulottuvuudet nousevat esiin.

Latvia-produktiossa kokemukseni oli, ennakko-oletusteni vastaisesti, että minua ohjattiin toistuvasti näyttelemään tekstin semanttisen merkityksen mukaisesti. Tämä oli vaikeaa, koska en lähtökohtaisesti ymmärtänyt, mitä puhuin. Olimme saaneet käsikirjotuksesta englanninkielisen käännökseen (joka sekin on minulle pitkälti vieras kieli), mutta en lauseen tasolla välttämättä aina tiennyt, mitä mikäkin sana tarkoittaa. Merkityksen sijaan olin tekstiä ulkoa opetellessani kiinnittänyt muistini esimerkiksi lauseiden melodisuuteen, rytmiin, ja niihin tuntemuksiin, joita latviankielisten sanojen puhuminen suussani ja muualla ruumiissani sai aikaan. Tämä oli tarkoitukseni; halusin haastaa itseni väistämään sanan valmista merkitystä ja silti tulla nähdyksi näyttelemässä jotakin merkityksellistä. Tavoittelin tilaa, jossa sanan merkitys olisi läsnä korkeintaan assosiaa-

tion tasolla, esimerkiksi niin, että latviankielinen sana muistuttaisi minua jostakin suomenkielisestä sanasta.

Käsittäakseni hankaluudet semantiikan parissa johtuivat eroista latvialaisten ja meidän suomalaisten opiskelijoiden suhtautumisessa tekstiin, kenties draaman ja draaman jälkeisyyden hankauksesta kahden eri teatteriperinteen välillä. Käytännöllisistä (en ymmärrä mitä puhun) ja tutkimuksellisista (haluan oppia, miten tämä vaikuttaa näyttelemiseen) syistä johtuen olin vastahakoinen ohjaajan valinnalle esittää kohtaukset psykologinen draama lähtökohtana. Koko harjoitukseen osallistunut pienryhmämme sai ohjaajalta toistuvasti palautetta siitä, että tekemisemme oli *"too illustrative"*, liian kuvittavaa. Käsitän tämän tarkoittaneen sitä, että näyttelemisestämme puuttui jonkinlainen sielu ja psykologis-realistinen uskottavuus siten kuin se useimmiten ymmärretään. Tämä oli varmasti totta, sillä kokemukseni sisältä käsin oli saman suuntainen. Tunsin, että näyttelemisessäni ei ollut oikein mitään itselleni uskottavaa tai mielekkään tuntuista – jotain, johon tarttua. Ohjaus psykologista realismia kohti tuntui perustavalla tavalla ontolta, koska minulla ei ollut kielellistä tunnesidettä siihen, mitä sanon.

Hans-Thies Lehmannin mukaan draaman jälkeisen teatterin keskeisiä piirteitä on *musiikillistuminen* (Lehmann 1999, 161–162). Tekstin semanttisten merkitysten sijaan esiin nousevat sen musiikilliset ulottuvuudet. Tämä ei tarkoita musiikin lisääntymistä esityksessä, vaan logiikkaa, jolla tekstiä käytetään. Äänen prosodiset ominaisuudet, kuten melodia, rytmi ja volyyymi, sekä puheen tuottamat ruumiilliset tuntemukset ja näistä virityminen tulevat olennaisiksi. Näihin kielen ominaisuuksiin, pystyin kiinnittymään helpommin kuin siihen, mitä toimintaa latviankielinen vuorosana minulle ehdotti perinteisessä draamanlukumielessä.

Latvian kielen kanssa prosodian kanssa työskenteleminen oli luonteva ja monella tapaa ainoa mahdollinen työskentelytapa. Kokemukseni mukaan se on mahdollista silti myös tekstien kanssa, joita ymmärrän semanttisella tasolla. Esimerkiksi toisen opintovuoden keväällä työstämässäni suomenkielisessä monologissa rakensin näyttelijändramaturgiani pitkälti virittämällä ruumistani ja puhettani äänen tuntoisuuteen ja kuulokuvaan vaikut-

tavilla manipulaatioilla. Näyttelemisen syntyi siitä, että puhuin tekstiä käsivartta samalla purren, tai siitä, että ruumiillistin mielikuvaani hiljattain kuolleesta sukulaismummostani ja pyrin imitoimaan hänen persoonallista puhetapaansa. Se, miksi päädyin tällaisiin virityksiin oli pääosin assosiatiivisen prosessin tulos, joka kenties syntyi tekstistä syttyneiden mielikuvieni pohjalta. Ajattelen, että näyttelemiseni ei näitä prosessin varhaisen vaiheen mielikuvia lukuun ottamatta ollut kytköksissä tekstin tarjoamiin merkityksiin (pois lukien se, että puhuin tekstiä kuuluvalla äänellä, enkä pyrkinyt vaikeuttamaan viestin välittymistä esimerkiksi painottamalla sanoja jollain epätyypillisellä tavalla). Koska katsojat olivat pääosin suomea ymmärtäviä, voin luottaa, että kirjailijan tarkoittamat merkitykset pääsivät oikeuksiinsa, vaikka oma keskittymiseni esiintyjänä oli jossain aivan muualla kuin tekstin merkityksessä.

### **3.3. Repertuaarit työkaluna draamaesityksessä**

Kun kolmannen opintovuoden syksyllä aloimme tehdä suomenkielisen näytelmätekstin pohjalta *Hyvästi Mansikkia*, suhtautumistapa tekstiin oli hyvin erilainen kuin Latvia-produktiossa. Tehtävänä oli nyt ruumiillistaa näytelmän draama ja siten tehdä näyttämöllä näkyväksi kirjailijan ehdottama tarina. Kaikki työskentelyni oli nyt alisteista tekstille; näyttelijäntehtäväni oli puhaltaa henkiin psykologisesti uskottava henkilöahmo, murteellinen kieli, ihmisten väliset jännitteet, kirjailijan ehdottamat tunnelmat ja narratiivit. Kerron seuraavaksi, miten käytin kielellisiä resursseja valmiin draamatekstin kanssa työskennellessä.

Hemmi: "Mie lähen heti huomen, tahi tänä iltan, tästä helvetist johonkii muuhu helvetii." (Hyvästi Mansikki -näytelmä)

Huomioni henkilöahmoni repliikissä kiinnitti sana "tästä", joka on kirjoitettu virkkeen muihin sanoihin verrattuna yleiskielisen makuisesti koko pituudessaan. Omalle korvaleni olisi ollut luontevampaa, että sana olisi kirjoitettu lyhennettynä "täst". Yksittäinen ä-kirjain tuntui ylimääräiseltä, se koetteli virkkeen logiikkaa ja rytmiä, eikä varsinkaan

tuntunut uskottavalta. Minulla oli kiusaus muokata sana omaan suuhuni sopivammaksi, mutta kieltäydyin tästä, koska olin *Mansikissa* päättänyt suhtautua näytelmän tarjoamaan kieleen vakavasti ja opetella sen pilkuntarkasti.

Perustelin minua vaivanneen ä-kirjaimen lausumisen koodinvaihdoksella, ja sain lopulta tällä tavoin synnytettyä itselleni repliikkiin myös syvyyttä ja ajatuksia, toisin sanoen lisää materiaalia näyteltäväksi. Koska alemmistatuksinen kulkumies Hemmi puhutteli lauseella korkeastatuksista ökytalon porvari Junnua, päätin, että Hemmin jännitys tulisi näkyväksi epäluontevan tästä-sanavan avulla. Koska Hemmiä jännitti sanoa lause Junnulle, hänen takeltelunsa tuli näkyväksi siinä, että kesken lauseen hän yritti puhua virallistemmin, ikään kuin "herrojen kielellä". Tällaiseen tahattomaan koodinvaihteluun olin törmännyt omassa elämässäni juuri tilanteissa, joissa puhuja yrittää vakuuttaa itsestään jotain tai on muuten paineen alla.

Koodinvaihdon kaltaiset kielen tilanteiset variaatiot ovat kokemukseni mukaan ilmiö, joka tunnistetaan arkipäivässä paremmin kuin näyttämöllä. On tuttua, että oma kielenkäyttö muuntuu esimerkiksi osallistujien tai paikan mukaan. Kuitenkin esityksen kontekstissa kielelle asetellut uskottavuuden ja luontevuuden vaatimukset saattavat domioida havaintokenttää, ja kielellinen variaatio aletaan nähdä herkemmin virheenä. Näyttämöllä puhuttava kieli on tästä syystä usein sujuvaa ja yhdenmukaista. Olen päästänyt itseni esiintyjänä usein liian helpolla, kun en ole tunnistanut kielen nyanssia, vaan "ratkaissut" tilanteen muuttamalla kieltä jotenkin "enemmän omakseni", ja tullut samalla latistaneeksi vuorosanan ilmaisuvoiman koko potentiaalissaan.

Koska kieli on tällaisessa jatkuvassa liikkeessä, voikin olla perusteltua hakea kielen määritelmää tai sen perusluonnetta juuri tästä vaihtelusta (Dufva ym. 2011, 29). Yksikielisyyden ideaalit ja niiden tuottamat ilmiöt kuten yhdenmukaisten ja toisistaan erillisten kansalliskielien vakiintumiset saavat aikaan illuusion, että kieltä olisi luontevinta tarkastella esineenä tai staattisena ominaisuutena. Esineen sijaan olen opetellut tarkastelemaan kieltä dynaamisena, jatkuvasti itsensä uudelleen luovana prosessina ja perfor-

manssina. Kieli on toimintaa ja tekemistä, uuden rakentelua. Se kykenee luomaan myös kontekstinsa sisällä aina uusia merkityksiä, mistä esitän seuraavaksi havaintoni.

*Hyvästi Mansikin* jälkeen toteutetussa *Tiikeriooppera*-esityksessä esitin säveltäjäopiskelija Veliä. Näytelmä oli niin ikään draama, ja se sijoittui 1970-luvun Teatterikouluun. Toteutuksemme oli näytelmän aikakaudelle uskollinen; pyrimme jälleen ruumiillistamaan eheitä, realistisia ja uskottavia aikakauden ihmisiä.

Tulkintani Velistä ihmisenä oli jotakin tämän suuntaista: omissa oloissaan puurtava, taiteilijasielu, porukassa vetäytyvä, feminiininen, herkkä. Tekstin tasolla Veli oli vähäsainainen, enkä tulkinnut hänen käyttävän aggressiivista kieltä kovin tyypillisesti tai muutenkaan ilmaisevan tunteitaan räiskyvällä temperamentilla. Siksi näytelmän loppupuolella Velin repliikki "Helkatti, tää on mahtavaa!" oli mielestäni kiinnostava.

Helkatti-sana esiintyi näytelmässä Velin vuorosanan lisäksi vain kerran, näytelmän toisen mieshahmon Martin vuorosanassa esityksen alkupuolella. Niinpä ajattelin, että kyseessä täytyy olla jokin erityisesti miesten puheenparteen kuuluva piirre. Ajattelen, että Velin lausuma *helkatti* oli katsojalle viittaus Martin aiempaan repliikkiin, ja koska sanaa käyttivät vain miehet, tämä sana alkoi esityksen sisällä tuottaa omaa sosiaalista indeksisyyttään, tuottaa miessukupuolta (Lehtonen 2015, 37). Toistuessaan sana alkoi luoda assosiaatiota tiettyyn sosiaaliseen ryhmään – tässä tapauksessa miessukupuoleen – ja toimia mieheyden indeksinä, osana sukupuolen esitystä.

Koin sukupuolen esittämisen "ulkoistamisen" tällä tavoin itselleni mielekkääksi. Koska minulle oli luontevaa esittää Veliä monella tapaa feminiinisillä tavoilla, pystyin luottamaan, että tämänkaltaiset kielelliset merkityksenannon käytänteet olivat osaltaan (puvustuksen, epookin, sukupuolitetun Veli-nimen lisäksi) rakentamassa henkilöahmostani miestä, kuten näytelmäteksti ehdotti.

## 4. KÄYTÄNTEISSÄ SYNTYVÄT IDENTITEETIT

Velin helkatti-sana on opettanut minua ymmärtämään logiikoita, joilla esitys alkaa itsensä sisällä tuottaa viittauspisteitä ja uusia merkityksiä. Indeksisyys soveltuu näyttelijän työkaluksi nähdäkseni hyvin, sillä tämän kaltaisen hyvin pragmaattisen roolin rakentelun voi perinteisestikin nähdä olevan näyttelijän työn ytimessä: näyttelijä rakentaa "roolin" käyttämällä hyväksi parhaiksi näkemiään materiaaleja, kuten fyysisiä eleitä ja kielellisiä resursseja. Koska näyttelijänä tehtäväni on tehdä kieltä ruumiilliseksi, käsitän kielen laveasti kaikenlaisena diskursiivis-materiaalisena merkityksen tuottamisen ja tunnistamisen toimintana, siis myös vaikkapa ruumiinkielenä, joka osaltaan on tuottamassa sukupuolen performanssia (ks. Butler 1990).

Näkökulma, jossa edeltävää subjektia, jotain perimmäistä totuutta, ei ole olemassa vaan se tuotetaan performatiivisesti kielellis-ruumiillisilla käytänteillä, on nähdäkseni keskeinen esiintymisen ontologian kannalta. Kun kieli, sukupuoli tai identiteetti nähdään olemisen sijaan tekemisenä, tullaan mielestäni horjuttaneeksi kaikenlaisia essentialisointia tulkintoja, jotka tuottavat keinotekoisen ja autenttisen dikotomiaa. Tätä uskottavuuden kysymystä käsittelen kieli-ideologioiden avulla luvussa 4.1 *Hyvästi Mansikin* murre esimerkkinäni.

Erilaisten performatiivisten ja kohottuneidenkin ruumiin ja kielen käytänteiden sallitaan tapahtuvan näyttämöllä ja fiktiossa, mutta yhtä lailla nämä pienet esitykset tapahtuvat fiktioiden ja konkreettisten näyttämöiden ulkopuolella jokapäiväisessä arjessa. Esiintyminen – jonkinlaisen ruumiinesityksen tuottaminen – ei välttämättä olekaan ainoastaan näyttelijälle varattua toimintaa.

Marja Silde kuvaa väitöskirjassaan, kuinka Helsingin 1980-luvun futuristiklubbaajien performatiiviset ruumiinesitykset haastoivat vallitsevia käsityksiä "modernin, porvarillisen subjektin syvyydestä, vilpittömyydestä, luonnollisuudesta, todesta ja autenttisuudesta, kuin myös erillisyydestä, autonomiasta ja vaikuttumattomuudesta" (Silde 2018, 168). Futuristiklubbaajien toiminta liikkuu nähdäkseni kiinnostavalla esiintymisen rajapinnal-

la. Teatterin konteksti tai katsoja-esiintyjä-suhde ei yksiselitteisesti ollut läsnä, vaikka ruumiit ilmiselvästi *esiintyivät* ja korostivat kaikkea keinotekoisista ja tuottamalla tuotettua, näyttelijän tavoin tietoisesti rakentelivat ruumiinesityksiä käyttämällä erilaisia merkityksenannon keinoja.

Väitän, että näillä *keinotekoisilla* performansseilla on *todellisia* ruumista muokkaavia vaikutuksia, ja ajattelen tämän olevan myös oman näyttelijäntekniikkani ytimessä. Ehdotuksessa nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi (Silde ym. 2011, 216) kuvataan tunteen näyttelemistä "kannatelluksi, teknisesti tuotetuksi ja ylläpidetyksi tilaksi." Ajattelen, että samaan aikaan kun tämä tila on teknisesti tuotettu, on se kuitenkin tosi ja ruumiin kokemusta muokkaava. Käsitän virittämisen jonkinlaisena itseni tietoisena ja suostumuksellisena manipuloimisena, joka parhaimmillaan alkaa käynnistytyään ruokkia itse itseään, kunnes päätän lopettaa ja "astua ulos" tekniikan vaikutuspiiristä.

Aihetta voi lähestyä myös "teknisen näyttelijän" käsitteen kautta. Jos näyttelijää kuvailaan tekniseksi, tämä luonnehdinta usein kantaa jonkinlaista väheksyvää merkitystä. Jos kuitenkin hyväksytään, että – ehkäpä tekniseksi ja ulkokohtaisiksi luonnehdittavat – performatiiviset käytänteet ovat osa subjektien jokapäiväistä elämää, pohja teknisyyden ja autenttisuuden dikotomialta häviää. Samalla kyseenalaistuu se, mitä minä esityksen katsoja-kokijana pidän uskottavana tai "aitona".

#### **4.1. Uskottava kieli**

Opinnäytettä kirjoittaessani olen ymmärtänyt, että kieleen ja sen uskottavuuteen liittyvät kysymykset ovat painaneet mieltäni oikeastaan varhaisista nuorisoteatteriajoista asti. Väitän, että kieli on helppo kohde tarttua harjaantumattomallekin tekijälle tai katsojalle näyttelijää tai esitystä analysoitaessa. Myös kansanlingvistikissä kielitietoisuustutkimuksissa on todettu, että kieli herättää herkästi voimakkaita tunteita (ks. Piippo ym. 2016), ja että kielen kommentoimisen ja sen arvottamisen voidaan nähdä olevan osa kielen käyttämistä (Hiidenmaa 2003, 12).

Tämä näkyi myös *Hyvästi Mansikista* saamassamme katsojapalautteessa: niistä huomattavan monessa nostettiin esille esityksessä puhuttu murre (murre nimenomaan yksikössä, vaikka dialektologisesti tekstistä oli erotettavissa pohjoiskarjalaisen murteen lisäksi kannakselaista murretta, puhumattakaan tekstin muista puheenparsista). Palaute oli usein tämän suuntaista: murteessa oli virheitä, ei ollut uskottavaa, ei istunut nuoren näyttelijän suuhun, keinotekoisia, karikatyrisoivaa. Tulkitsen tämän kaltaisten luonnehdintojen kumpuavan niin kutsutuista normatiivisista ja autenttisista kieli-ideologioista, jotka ovat osa monen kielenkäyttäjän kielitietoisuutta (ks. Tammilehto 2023, Riikonen 2021). Kieli-ideologiat ilmenevät normeina, jotka ovat usein binäärisiä: "aito" ja "epäaito", "puhdas" ja "epäpuhdas", "me" ja "muut" (Tammilehto 2023, 6). Kieli nähdään mustavalkoisten ideaalien läpi, ja variaation mahdollisuudet ovat rajatut.

Ajattelen, että kun kielelle asetellaan näin tiukkoja raameja, samalla myös kielen käyttöjä tulee herkästi essentialisoiduksi. Muodonmuutoksen pian valmistavana ammattilaisena en usko tällaiseen pysyvään identiteettiin tai muihinkaan muuttumattomiin määritelmiin piirun vertaa.

Autenttisen kieli-ideologian vastakohtana voidaan pitää heteroglossista kieli-ideologiaa, jonka konkretisoitumana käsitän edellä esittelemäni kieleilyn. Heteroglossinen suhtautuminen ei näe kielellä yhdenmukaista lingvististä muotoa, vaan suhtautuu siihen käytänteinä ja korostaa sen moninaisia ilmaisullisia ja kommunikatiivisia ulottuvuuksia (Pietikäinen 2012, 425). Kielellä luodaan aktiivisesti identiteettiä, tai tarkemmin: identiteettejä. Koska kieli elää ihmisten välisissä suhteissa, on se jatkuvasti muuttuvaa eikä koskaan vakiintunutta.

*Hyvästi Mansikissa* pyrkimykseni oli saavuttaa "uskottavaa" kielellistä ilmaisua, ja ennen edellä kuvailemiani palautteita ajattelin myös saavuttaneeni tämän tavoitteen. Palautteet saivat minut epäröimään. Puhuinko väärin, teinkö huolimattonta työtä murteen kanssa? Uskottavan murteen kysymyksestä tuli nopeasti myös laajempi representaation kysymys: sorruinko eksploitaatioon tai muuten vain yksipuoliseen maalaiskuvaukseen

Hemmiä ruumiillistaessani? Ajatuskelani havainnollistanee sitä, miten tiiviissä suhteessa kieli on identiteetteihin.

Saimme myös toisenlaisia palautteita, jotka olivat edellisille oikeastaan päinvastaisia. Niiden mukaan onnistuimme puhaltamaan henkiin menneen ajan henkilöt nimenomaan kunnioittavalla otteella, alentumatta pinnalliseen koketeeraukseen. Esityksen tällä tavalla kokeneiden katsojien perusteluissa korostui nähdäkseni jotain, joka puuttui toisista palautteista: murteen suhde ruumiillisuuteen. Nämä katsojat olivat "ostaneet" esityksen kielen, koska sen suhde henkilöhahmojen fyysiseen habitukseen oli nähtävissä, ja tämän linkin ansiosta kieli tuntui uskottavalta, henkilöiden "omalta".

Mary Bucholtz (2003, 408) esittää ajatuksen näin: *from authenticity to authentication*. Bucholtzin mukaan kielen ja identiteetin kohdalla ei pitäisikään puhua aidosta, vaan aidon efekteistä, jotka syntyvät aitouttamisen (*authentication*) taktiikkojen lopputuloksena. Kiinnittämällä huomionsa taktiikoihin ja prosessiin Bucholtz haluaa korostaa, että uskottavuus ei ole jotain valmiina annettua, vaan ennemminkin ansaittua. Sen sijaan, että aito (uskottava) olisi kohteelleen olemuksellinen ominaisuus, on se jatkuvasti neuvoteltujen sosiaalisten käytänteiden tulos, sillä kieli ja muut intersubjektiiviset symbolit rakentavat identiteettejä aktiivisesti.

*Hyvästi Mansikin* kielellisen uskottavuuden saama eripurainen vastaanotto on mielestäni osoitus Bucholtzin kuvaamasta uskottavaksi tulemisen prosessista. Esityksen murteen uskottavuus katsojalle lunastui sen mukaisesti, minkälaisia vaatimuksia katsoja itse sille asetti. Jos murretta arvioi vain normatiivisten ja autenttisten kieli-ideologioiden asteikolla, mielikuva onnistuneesta murteesta 2020-luvun kaupunkilaisten näyttelijäopiskelijoiden puhumana ei kenties voi kuin epäonnistua. Jos sen sijaan kykenee katsojana asettelemaan itselleen uudenlaisia, vaikkapa puheen ruumiillisuuteen liittyviä odotushorisontteja kielelle, voi käsitys uskottavasta laajentua.

Kandivuosiени aikana olen huomannut itsessäni tällaisen muutoksen katsojana. Mitä syvällisemmin olen alkanut ymmärtää merkityksenannon toimintaperiaatteita, sitä laajemmalla skaalalla pystyn hyväksymään erilaisia kielellisiä valintoja näyttämöllä. Vas-

taanottavaisuuteni variaatiolle on kasvanut, kun en tulkinnoissani nojaa ainoastaan binäärisiin ja autenttisiin kieli-ideologioihin.

Kaunokirjallisen murteen koettua autenttisuutta tutkinut Laura Tammilehto toteaa, että koetun autenttisuuden rajat eivät ole yhtenäisiä, vaan ne muodostuvat osin henkilökohtaisen ja osin yhteisöllisen ideologisen ajattelun pohjalta. Tammilehto esittää myös, että kaunokirjallisuuden fiktiivisessä kontekstissa nämä rajat voivat joustaa, jos esimerkiksi tarina koetaan erityisen uskottavaksi (Tammilehto 2023.) Esiintyvän taiteen kontekstissa yksi tällainen rajaa joustava tekijä voi nähdäkseni olla kielestä vaikuttava esiintyvä ruumis.

## 4.2. Monikollinen subjekti

Kuten olen kuvailut, lähestyn vaikkapa *Tiikerioopperan* Velin "roolin rakentumista" prosessina, jossa erilaiset diskursiivis-materiaaliset resurssit kohtaavat toisensa. Tämän prosessin lopputulos saattaa näyttäytyä tai tuntua jonkinlaisena eheänä kokonaisuutena, tai sitten sen voi lopputuloksessaankin asti käsittää vain kokoelmana erilaisia hetkestä toiseen muuttuvia vaikutelmia ja olotiloja. Kuten kielen käyttäminen on "kielen palojen" (ks. Lehtonen, 2015) käyttämistä, käsitän ruumiini samanlaiseksi osittaiseksi ja monikolliseksi toimijaksi.

Kuvailen seuraavaksi tiivistetysti Esa Kirkkopellon Käärme ja oksa -harjoitetta: Suljetaan silmät. Viritetään käsivarsi heiluttelemalla sitä koko pituudeltaan satunnaisesti. Pyritään muodostamaan autonominen, harjoittelijan tahdosta riippumaton liike. Kuvitellaan, että käsivarsi on puun oksa, ruokitaan mielikuvaa kuvittelemalla oksan ominaisuuksia mahdollisimman yksityiskohtaisesti. Avataan silmät, katsotaan käsivartta, joka on nyt puun oksa. Oikeannäköisyyden sijasta tavoiteltavaa on (hetkittäinen) oikeantuntoisuus. Ravistellaan oksa pois. Seuraavaksi toistetaan sama kaava, mutta kuvitellaan käsi käärmeeksi. Tämän jälkeen tutkitaan oksan ja käärmeen rajaa vuorottelemalla näitä mielikuvia edestakaisin. Viimeisessä vaiheessa kuvitellaan käsi puun oksaksi, jota pitkin

käärme kiemurtelee. Tämä vaihe on todennäköisesti hankalampi, ja sen tarkoituksena on kiinnittää huomio ulkoisen muodon sijaan tuntemuksellisuuteen. Lopuksi käsivarsi palautetaan totunnaiseen tilaansa ravistelun avulla. (Kirkkopelto 2020, 125.)

Olen kokenut, että harjoitteessa katsoja- ja tekijäpositiot sekoittuvat kiinnostavalla tavalla. Harjoitteen onnistuessa saatan kokea itseni enemmän katsojaksi kuin tekijäksi, minkä koen olevan jotenkin nurinkurista. Pääosaan uskottavuuden syntyemisessä ei asetu virtuoottinen käden hallinta tai muu taianomainen näyttelijäntekniikka, vaan katsojajaminän asennoituminen. Käsivarren uskottava muuntautuminen oksaksi tai käärmeeksi edellyttää minulta katsojana uteliasta ja vastaanottavaista asennetta. Aiemmin esittelemääni Bucholtzin aitouttamisen ajatusta soveltaen: olisi kummallista ajatella, että käden uskottavuus oksana olisi valmiiksi annettua ja kädelle olemuksellista. Uskottavuus syntyy harjoitteen aikana katsojassa nimenomaan prosessinomaisesti, välillä heikompana ja toisinaan vahvempana kokemuksena.

Katsomistapojen tutkimisen lisäksi Kirkkopellon harjoite on minulle esimerkki tavasta lähestyä näyttelemistä *ruumiin osittamisen* ajatuksen avulla, jota harjoittelimme Ruumiillisen dramaturgian opintojaksolla ensimmäisen vuoden syksyllä. Teimme tätä käytännössä esimerkiksi teippaamalla lattiaan pätjän maalarinteippiä. Tämä teipinpätkä merkitsi rajaa näyttämön ja kulissin välillä. Esiintyjä sai tutkia rajaa asettamalla näyttämölle esimerkiksi vain päänsä, jalkansa tai nenänpäänsä. Tällöin vain tämä näyttämöllä oleva ruumiinosa esiintyi, eikä muun ruumiin tarvinnut tehdä kummempaa.

Nopeasti syntynyt johtopäätös kuitenkin oli, että useimmiten esiintyjän koko ruumis vaikutti tämän yhden ruumiinosan esiintymisestä. Koska teippi ei todellisuudessa peittänyt katsojien näkymää esiintyjän muuhun ruumiiseen, katsojalle avautui kiinnostava hallinnan mahdollisuus kokemukseensa. Katsoja saattoi päättää katsoa vain esiintyvää ruumiinosaa, tai hän saattoi päättää katsoa koko ruumista. Miten vain esitystä katsoikin, harjoitus teki monikollisen esiintyvän ruumiin ja osittamisen tekniikat konkreettisiksi.

Koen osittamisen tekniikat itselleni mielekkäiksi tavoiksi työskennellä. Työpäiväkirjassani aprikoin asiaa seuraavasti:

Olen läpi elämäni ollut huono vastaamaan kaiken sorttisiin kysymyksiin siitä, kuka olen tai millainen olen, tai tunnistamaan hetkiä jolloin olisin "oma itseni". Kaikenlaiset ulkoiset määrittelyt horoskoopeista alkaen saavat minut voimaan pahoin ja koen monien niistä saaman viihteellisenkin arvon omalla kohdallani enemmän tai vähemmän väkivaltaisena. Tähän vaikuttanee oma elämäkokemukseni; se, että olen löytänyt itseni niin usein jostain välistä tai ulkopuolelta niin sukupuolekseni kuin vaikkapa suhteessa perheeseeni tai ympäröiviin yhteiskunnan kokoihin voimiin. Opiskelujen aikana psykofyysiset voimavarani ovat kehittyneet niin suuriksi, etten voi olla ottamatta muodonmuutoksen kokemuksiani vakavasti. Ruumiini ja identiteettini on monta, ja varmaankin tästä syystä olen kokenut virittämisen ja osittamisen tekniikat itselleni toimiviksi tavoiksi näytellä. Ne tarjoavat hajanaisen pervolle<sup>1</sup> ruumiilleni kovin konkreettisen tavan lähestyä näyttelijän transformaatiota osittaisina prosesseina. (Työpäiväkirja 4.4.2024)

Olen kokenut, että herkästi heräävä antipatiani eheinä esitettäviä identiteettejä kohtaan on näyttelijän ammatissa hankala ominaisuus, koska niin usein esiintyjäntehtäväkseni lankeaa rakentaa kokonainen, psykologinen ja kyseenalaistamatonta sukupuolikokemuksista ilmentävä roolihenkilö draamaan. Näitä esiintyjäntehtäviä olen lähestynyt erilaisilla osittamisen tekniikoilla, esimerkiksi ajatellen näytteleväni ensisijaisesti tilannetta, enkä niinkään henkilöä.

Eetu Viren kuvaa nähdäkseni samanlaista käytänteisiin ja suhteisiin huomionsa kiinnittävää tapaa lähestyä henkilöä, kuin miten Bucholtz kuvasi kieltä: "[Bertolt Brechtille ja William S. Burroughsille] Taiteen tarkoituksena on tuoda esiin relaatiot, jotka ovat ensisijaisia termeihinsä nähden ja tuottavat vaikutuksinaan erilaiset 'persoonat'" (Viren 2021, 225). Palaan esimerkkiini *Kauhua ja Ketsuppia* -esityksestä: koska hahmojen erityispiirteet rakentuivat paljolti erilaisten kielen rekistereiden varaan, syntyivät hahmot relaatioissa toisiinsa. Kielellisten valintojen tuli olla loogisia, jotta hahmojen erillisyydet toisiinsa piirtyivät esiin tarkasti.

Myös Ehdotus nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi (Silde ym. 2011, 218) esittää lähestymistavaksi kohtaukseen tämänkaltaista eheän identiteetin ensisijaisuuden vastaista

---

<sup>1</sup> Tunnistan siinä määrin itsessäni *rappeutuvan suomen* kieli-ideologisia asenteita, että käytän pervo-sanaa Lasse Kekin ehdotuksen mukaisesti suomennoksena queerille (ks. Rossi & Sudenkaarne 2021)

tilanteisuutta: "Ruumiin monikollisuus toteutuu teknisesti niin, että kohtaaminen esityksessä tapahtuu *olotilojen*, ei esimerkiksi esiintyjien tai roolihahmojen *välillä*. – – Esiintyvä ruumis on lähtökohtaisesti moneksi jakautunut ja jakautuva laitos."

Ajatus monikollisesta subjektista on ristiriitaisuudessaan pervo, ja ehkä siksi se onnistuu tavoittamaan jotain oleellista siitä, mitä näyttelijänä haluan tuottaa maailmaan. Päättän käsittelylukuni palauttamalla ajatuksen monikollisesta subjektista vielä kieliopin tasolle:

Pari viikkoa ennen opinnäytteeni palautusta luin uutisista, että Ylioppilaskunnan Laulajat *avaa* kuorolaulullaan vappupiknikin. Sen jälkeen luin, että ennen tätä piknikkiä Ylioppilaskunnan Laulajat *toivat* tervehdyksensä presidenttiparille. Monikollinen subjekti jo standardikielen tasolla tekee todeksi sen, ettei ole olemassa vain yhtä oikeaa tapaa olla uskottava lause, vaan predikaattiin voi kongruoida monella tapaa, riippuen siitä käsittääkö Ylioppilaskunnan Laulajat yksiköllisenä vai monikollisena subjektina, riippuen siitä miten häntä päättää katsoa. (Työpäiväkirja 2.5.2024)

## 5. PÄÄTÄNTÖ

Olen opinnäytteessäni pyrkinyt selittämään näyttelijäntaiteeni ruumiillista ja vaikeasti sanoiksi taipuvaa tietoa muotoon, joka olisi mahdollista ymmärtää myös subjektiivisen kokemukseni ulkopuolella. Ymmärrettävyyteni tueksi olen hakenut havaintoihini konkretiaa kielentutkimuksen käsitteistöstä ja sukupuolentutkimuksesta. Ajattelen, että opinnäytteeni tekee oppimisprosessiani näkyväksi myös muotonsa tasolla. Kun olin valinnut aiheekseni "kielen", lähdin liikkeelle äänestä ja puheesta, koska ajattelin kielen liittyvän jotenkin ainakin niihin. Tämän jälkeen käsitykseni kielestä on kehittynyt laajemmaksi ymmärrykseksi merkityksenannon systeemeistä. Työni mukailee tätä kronologiaa.

Yleisen antropomorfismin manifestissaan (2004) Esa Kirkkopelto esittää, että kuvataiteet, musiikki, runous ja tanssi ovat viime vuosisatojen aikana onnistuneet "murtautumaan" nonfiguraatiivisen esittämisen tilaan, mutta teatterille vastaavanlaista vaatimusta ei ole koskaan esitetty. Syynä tähän on se, että teatteri on "sitoutunut perustavan ilmaisuvälineensä, inhimillisen toimijan, ennalta oletettuihin rajoituksiin".

Ajattelen, että osaltaan nämä ennalta oletetut rajoitukset ovat vaatimuksia uskottavasta murteesta, odotuksia valmiina annetusta sukupuolesta ja käsityksiä siitä, että näyttelijän puheen tärkein tehtävä on välittää informaatiota, jonka tehtävä puolestaan on johdattaa jonkinlaisen perimmäisen totuuden äärelle. Näitä vastaan olen opetellut katsomaan näyttelijää ja esitystä omana itsenään arvokkaana taideteoksena, en vain välittäjänä jollekin itseään tärkeämmälle.

Kuten kielenkin määritelmää (ks. luku 3.3), voi mielestäni ruumiin määritelmää hakea sen esitysten tilanteisesta vaihtelusta. Kieleily ja koodinvaihto osoittavat, että kieltä käytetään hyppelemällä rekisteristä toiseen. Samalla tavalla ajattelen ruumiini hyppivän asennosta ja ruumiinesityksestä aina uuteen, ja luovan uusia merkityksiä paitsi ympärillään myös itsessään. Tällöin ajatus subjektin aitoudesta ja uskottavuudesta muuttuu mahdottomaksi, ironiseksi.

Palaan vielä johdannossa esittämäni pohdintaan *omasta itsestä*. Philip Auslanderin mukaan Jacques Derridan esittämällä logosentrismillä – pyrkimyksen jäljittää kielen ja ajattelun perimmäinen totuus ja merkitys – kritiikillä on runsaasti käyttöä esiintymisen tutkimuksessa. Auslander kertoo anekdootin: näyttelijää oli ylistetty sanomalla, että roolityössään tämä oli "paljastanut itsestään" jotakin "niin syvällistä, että sitä pitäisi kutsua sielun paljastamiseksi". Auslander iskee takaisin: "With what authority can such a statement be made?" (Auslander 2003.)

Uskon sielun ja jonkin selittämättömän läsnäoloon taiteessa, mutta ajattelen, että vastauksia näihin kokemuksiin ei pidä etsiä minkäänlaisesta essentialismista, sillä niin suuri osa kokemuksesta muodostuu kulloisessakin merkityksiä tuottavassa indeksisessä kentässä. Ajattelen myös, että vaatimukset esiintyjän uskottavuudesta ja autenttisuudesta tulevat herkästi vahvistaneeksi normaalin ideaalia. Kuten olen osoittanut, näihin vaatimuksiin vastaaminen ei ole yksiselitteistä, ja erityisen hankalaksi se muuttuu, kun puhutaan millä tahansa tavalla normia koettelevista esiintyjänruumiista. Ideaaliin verrattuna tällaiset ruumiit ja kielet näyttämöllä ovat väkisinkin kohottuneita ja erityisiä.

# LÄHTEET

- Agha, Asif. 2004. Register of Language. *A Companion to Linguistic Anthropology* (toim. Alessandro Duranti). Oxford: Blackwell.
- Auslander, Philip. 2003. "Just be your self": Logocentrism and Difference in Performance Theory." *Acting (Re)Considered* (toim. Phillip Zarrilli). Routledge. s. 53–61
- Bucholtz, Mary. 2003. Sociolinguistic nostalgia and the authentication of identity. *Journal of sociolinguistics* 7(3) s. 398–416.
- Butler, Judith. 1990. Hankala sukupuoli. Suomentaneet Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi 2008. Helsinki: Gaudeamus.
- Dufva, Hannele; Aro, Mari; Suni, Minna; Salo, Olli-Pekka. 2011. Onko kieltä olemassa? Teoreettinen kielitiede, soveltava kielitiede ja kielen oppimisen tutkimus. *AFinLA-e: Soveltavan kielitieteen tutkimuksia, 2011; nro 3*, s. 22–34.
- Eckert, Penelope. 2012. Three waves of variation study: The emergence of meaning in the study of variation. *Annual Review of Anthropology* 41 s. 87–100.
- Hiidenmaa, Pirjo. 2003. *Suomen kieli – who cares?* Helsinki: Otava.
- Jarman-Ivens, Freya. 2011. *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kirkkopelto, Esa. 2004. *Yleistetyn Antropomorfismin manifesti*. <https://www.eurozine.com/yleistetyn-antropomorfismin-manifesti/>. Viitattu 15.11.2023.

- Kirkkopelto, Esa. 2020. *Logomimesis: Tutkielma esiintyvistä ruumiista*. Julkaisusarja Paradeigma. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Kujala, Samuel. 2021. *Kammottava, nautinto ja hallinta näyttelijän äänessä*. Maisterin opinnäyte. Tampereen yliopisto.
- Lehmann, Hans-Thies. 1999/2005. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Riitta Virkkunen 2009. Helsinki: Like.
- Lehtonen, Heini. 2015. *Tyylitellen: Nuorten kielelliset resurssit ja kielen sosiaalinen indeksisyys monietnisisessä Helsingissä*. Helsingin yliopisto.
- Numminen, Katariina. 2010. Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene* (toim. Annukka Ruuskanen). Helsinki: Like.
- Pietikäinen, Sari. 2012. Kieli-ideologiat arjessa: Neksusanalyysi monikielisen inarinsaamenpuhujan kielielämäkerrassa. *Virittäjä*, 116(3).
- Piippo, Irina; Vaattovaara, Johanna & Voutilainen, Eero. 2016. *Kielen taju: Vuorovaikutus, asenteet ja ideologiat*. Helsinki: ArtHouse.
- Riikonen, Ida. 2021. *"Kokonainen kielestä kantapäähän": Näyttelijäopiskelijoiden kielitietoisuudet ja kieliasantuntijuus*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Rossi, Leena-Maija & Sudenkaarne, Tiia. 2021. "Queer" kotiutui: mitä tapahtui "pervolve"? *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen Seuran lehti*, 15(1-2), s. 66–69.
- Silde, Marja (toim.); Hulkko, Pauliina; Kirkkopelto, Esa; Tapper, Janne; Tervo, Petri & Tuisku, Hannu. 2011. *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki.

Silde, Marja. 2018. *Poseeraamisia ja itsensä ylittämisiä: Habituksen esteettinen muokkaaminen 1980-luvun Helsingin kaupunkikulttuurin murroksessa*. Helsingin yliopisto.

Tammilehto, Laura. 2023. Murteen koettu autenttisuus kaunokirjallisuudessa. *Virittäjä*, 127(4).

Viren, Eetu. 2021. *Vallankumouksen asennot: Brecht, Benjamin ja kysymys estetiikan poliitisoimisesta*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Wiklund, Mari & Kurhila, Salla. 2021. Koodinvaihdot ja prosodia: Tapaustutkimus Kanadassa asuvan ulkosuomalaisen puheesta. *Virittäjä*, 125(2).

## **MAINITUT ESITYKSET**

*Hyvästi Mansikki*. kirj. Jouko Puhakka, ohj. Pauliina Hulkko. Ensi-ilta 17.1.2024 Tampereen Työväen Teatterissa.

*Kauhua ja Ketsuppia*. kirj. työryhmä, ohj. Davide Giovanzana & Tiia-Mari Mäkinen. Ensi-ilta 23.11.2022 Teatterimontussa.

*Frankenšteina komplekss*. kirj. Kārlis Krūmiņš, ohj. Endīne Bērziņa, Sandija Dovgāne, Jēkabs Nīmanis, Andris Zeļonka. Ensi-ilta 25.8.2023 Teatterimontussa.

*Tiikeriooppera*. kirj. Sara Koironen, ohj. Bálint Barcsai. Ensi-ilta 3.4.2024 Tampereen Työväen Teatterissa.