

TAMPEREEN YLIOPISTO

ANTTI AUTIO

MYYTTINEN MIESNÄYTTÉLIJÄ

JA

MASKULIININEN HEGEMONIA TEATTERISSA

Teatteritaiteen maisterin opinnäyte

Maaliskuu 2016

TAMPEREEN YLIOPISTO

Yksikkö – School Viestinnän, median ja teatterin yksikkö	
Tekijä – Author Autio Antti	
Työn nimi – Title Myyttinen miesnäyttelijä ja maskuliininen hegemonia teatterissa	
Oppiaine – Subject Teatterityö	Työn laji – Level Teatteritaiteen maisterin opinnäyte
Aika – Month and year 18.03.2016	Sivumäärä – Number of pages 40
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Käsittelen opinnäytetyössäni maskuliinisen hegemonian tuottamien miesideaalien vaikutusta kokemukseen näyttelijäntyönkoulutuksesta. Keskeisiä käsitteitä ovat maskuliininen hegemonia sekä itse keksimäni termi miesnäyttelijämyytti, joita avaan johdannon jälkeen.</p> <p>”Miesnäyttelijämyytti paljastuu” -luvussa kirjoitan <i>Transfinlandia</i>-esityksestä, jossa opinnäytteeni keskeisin havainto sukupuolen performatiivisuudesta ilmentyi. Sen jälkeen kirjoitan siitä, mikä kokemukseni miehenä olemisesta oli muissa yhteisössä ennen näyttelijäkoulutusaikaa. Kolmannessa luvussa kuvaan erilaisten esimerkkien avulla opiskelun luonnetta, miehenä olemisen paineita opiskelun ensimmäisinä vuosina sekä koulutuksen rinnastumista ”miehuusriittiin”. Neljännessä luvussa kirjoitan auki kokemustani teatterissa hahmottamastani vallasta ja vallankäytöstä ja pyrin muuntamaan käsitystäni teatterin vallasta positiiviseksi mahdollisuudeksi. Pohdin myös esiintyjän kokemusta esimerkiksi fiktion sisällä ja kysyn, mitä esiintyjä voi tehdä tuottaakseen sellaista sukupuolen esittämistä, jonka takana hän voi seistä. ”Miesnäyttelijän näyttelemisen opetusproduktioissa” -luvussa käyn läpi Nätyllä esitettyjä esityksiä omien roolitöitteni kautta ja pohdin maskuliinisuuden esiintymistä niissä.</p>	
Asiasanat – Keywords maskuliininen hegemonia, miesnäyttelijämyytti, sukupuolen performatiivisuus,	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1. Johdanto	
1.1 Maskuliininen hegemonia.....	2
1.2 Miesnäyttelijämyytti.....	6
2. Miesnäyttelijämyytti paljastuu	
2.1 Transfinladia.....	9
2.2 Polkuni mieheksi.....	11
3. Miesnäyttelijämyytin vaikutus opiskelussa	
3.1 Opiskelun luonne.....	14
3.2 Miesnäyttelijämyytin tuottamat paineet opiskelussa.....	16
3.3 Näyttelijäntäyönkoulutus miehuusriittinä.....	21
4. Valta ja sukupuoli teatterissa	
4.1 Käsitykseni teatterin vallasta.....	24
4.2 Esiintymisen jälki esiintyjässä.....	29
4.3 Mitä näyttelijä voi tehdä?	31
5. Miesnäyttelijän näyttelemisen opetusproduktioissa	
5.1 Meren yllä monen värinen pilvi.....	32
5.2 Tohwelisankarin rouva.....	33
5.3 Jerusalemin tanssi.....	35
5.4 Ollin oppivuodet.....	36
5.5 Hipsterit.....	36
Lähteet.....	38

1. Johdanto

Kun mietin aihetta opinnäytteelleni, ajattelin aluksi, että en ole tarpeeksi ”mies” kirjoittaakseni tästä aiheesta. Tarpeeksi mies? Tämän ajatuksen jälkeen tiesin, että opinnäytteeni tulisi kietoutumaan tämän aiheen ympärille. Kuka olisi mielestäni tarpeeksi mies vai onko kukaan? Mikä on se miesideaali, joka ohjaa käsitystä itsestäni? Kategorisoin itseni miehen sosiaaliseen ja kulttuuriseen asemaan, mutta silti huomaan, että se ei riitä ollakseni mies, joka minun ”pitäisi” olla. Tässä opinnäytteessä tutkin kokemustani miesnäyttelijänä olemisena maskuliinisen hegemonian ja miesnäyttelijämyytin käsitteiden avulla. Maskuliininen hegemonia on etenkin kriittisessä miestutkimuksessa apuvälineenä käytetty termi, kun taas miesnäyttelijämyytti-sana on itse kehittelemäni käsite kuvaamaan oletuksia, joita minulla miesnäyttelijänä olemiseen liittyy.

Lähtökohtani oli tutkia teatteriopiskelua ja näyttelemistä kriittisen miestutkimuksen ja feminismin valossa. Jonkinlaisena hypoteesina minulla oli, että teatteri kantaisi jonkinlaista erityisen raskasta sukupuolittavaa taakkaa. Kokemukseni oli se, että miesnäyttelijäksi valmistuminen ja muovautuminen olisi jotenkin raadollista ja väkivaltaista ja että tämän tuntemuksen syyt olisivat kiinni teatterin rakenteissa ja miesnäyttelijämyytin asettamista odotuksista. Työskentelyni aikana ajattelutavassani tapahtui kuitenkin näkökulman muutoksia. Jotkin teatterikoulutuksen aikana ja sitä ennen tapahtuneet asiat ovat tuoneet minut tähän pisteeseen, näihin ajatuksiin, ja tässä opinnäytteessä avaan näitä havaintoja. Yksi keskeisimmistä tämän kirjoitusprosessin aikana huomaamista havainnoistani oli, että kokemukseni sukupuolesta ei rajaudu pelkästään teatterin parissa ilmenevään ilmiöön, vaan se liittyy laajempaan maskuliinisuuksia jäsentävään sosiaaliseen rakennelmaan eli maskuliiniseen hegemoniaan. Maskuliininen hegemonia lävistää teatteriopiskelun siinä, missä se lävistää kaikki muutkin yhteiskunnan osat.

Teatterilla on kuitenkin valtavat mahdollisuudet tutkia sukupuolta ja haastaa sitä. Ei ole sattumaa, että olen oireillut omaa miehenä olemistani nimenomaan teatterin parissa. Ehkä oireilu on tapahtunut siksi, että se on teatterissa mahdollista. Teatterilla on erikoisominaisuutenaan mahdollisuus tutkia, tuottaa ja valita. Näyttelijänä oma ruumis ja samalla sukupuolen esittäminen on koko ajan läsnä ja tutkinnan alla.

Aikaisemmin ajattelin, että teatterin parissa jotkin kokemani asiat ja raskaat tuntemukset ovat olleet epäonnistumisia. Ajattelin, että koulutuksen alussa epäonnistuin miesnäyttelijäopiskelijan roolissani ja, että syyt epäonnistumiseeni olivat omassa huonoudessani. Tässä opinnäytteessä tarkastelen näitä kokemuksiani oppimisen kautta. Mitä nämä epäonnistumiset ovat minulle opettaneet ja näyttäneet? Nämä epäonnistumiset, jotka käsitan olevan heikkouksiani, ovat omassa työskentelyssäni vahvasti kytköksissä vahvuuksiini ja työskentelenpä vahvuuteni tai heikkouteni kanssa, olen jollakin tavalla yhteydessä jatkuvasti koko psykofyysiseen kokonaisuuteeni eli minuun. Koulutus onkin ollut itselleni matka ennen kaikkea sisäänpäin, omaan itseeni, jossa kaikki elämän aikana kokemani on ollut mukana, välillä liiaksikin. Oma kokemukseni näyttelijäntyön koulutuksesta ei ole kuitenkaan se, että se olisi itsessään taakka, vaan päinvastoin. Vaikka koulutuksen luonne ja rakenteet tuovat ongelmat ja epävarmuudet näyttelijällä esiin, se antaa myös niille paikan esittäytyä ja muuntua. Tämä opinnäyte on yksi pysähdys, jossa henkilökohtaisten esimerkkien kautta kuvaan muutostani suhteessa miesnäyttelijänä olemiseen. Tässä opinnäytteessäni tutkin, minkälainen paikka teatteri on maskuliinisuuden kannalta. Tutkin myös millaista maskuliinisuutta minä itse näyttelijänä rakennan. Tämä opinnäyte on samalla osa pyrkimystäni purkaa vallalla olevia ahtaita ja hegemonisia käsityksiä miehestä ja miehuudesta.

1.1 Hegemoninen maskuliinisuus

Hegemonisella maskuliinisuudella viitataan siihen, miten tiettyssä historiallisessa ajassa ja paikassa esiintyvä kulttuurisesti idealisoitu maskuliinisuus ja siihen liittyvät arvot ja maailmankatsomus ovat hallitsevassa asemassa (Jokinen 2010, 131). Johanna Kantola kirjoittaa hegemonisen maskuliinisuuden tarkoittavan tietyn miehisyyden ideaalin johtavaa asemaa kulttuurissa ja tietyn miesluokan hallitsevaa asemaa suhteessa miesten enemmistöön ja kaikkiin naisiin (Kantola 2010, 83). Termin ottivat käyttöön alun perin sosiologit Tim Carrigan, R. W. Connell ja John Lee vuonna 1985 artikkelissaan ”Toward a New Sociology of Masculinity” (Jokinen 2000, 213). Hegemonisen maskuliinisuuden käsite tuo näkyviin sukupuolten välisten ja miesten keskinäisten hierarkkisesti määräytyneiden valtasuhteiden lisäksi sen, että maskuliinisuus ei tarkoita kaikille miehille samaa (Nieminen, 2013, 10). Kulttuurisesti hyväksytyjä tapoja olla mies esiintyy samanaikaisesti useita, vaikka niissä on tiettyjä ehdottomia määreitä. Esimerkiksi Suomessa miehet eivät käytä hameita. (Jokinen 2000, 213.)

Maskuliininen hegemonia kantaa mukanaan maskuliinisia ihanteita ja ideaaleja, joihin miehen tulee asemoida itsensä. Miestutkija Arto Jokisen mukaan (2000, 215) miehet tukevat hegemoniaa, koska se takaa tai ainakin lupaa jossain määrin kaikille miehille sukupuoleen perustuvaa valtaa. Keskeinen tekijä on valta, joka voi ilmetä monenlaisena, esimerkiksi poliittisena, sosiaalisena, fyysisenä ja taloudellisena. Jokinen huomauttaa, että hierarkian alapäässä vallan muodoksi voi jäädä esimerkiksi pelkästään väkivalta, mutta tekijä saa silti jotakin hegemonisesta maskuliinisuudesta.

Heterokulttuurin syrjityimmät miehet ovat homoseksuaaleja, mutta myös homomacho voi saada hegemonisesta maskuliinisuudesta sellaisia etuja, joita naisen on vaikeata tavoittaa. (Jokinen 2000, 215.) Naiset ovat asetettu hegemonian vallan ulkopuolelle, mutta se ei tarkoita, etteivätkö he voisivat osallistua siihen tai tukea sitä. Kriittinen miestutkimus, joka esimerkiksi tutkii ja purkaa maskuliinisen hegemonian rakenteita ja vaikutuksia, on saanut yhä enemmän vaikutteita kolmannen aallon feminismistä ja poststrukturalistisesta filosofiasta. Sukupuoli käsitetään useimmin performatiivisena ja tutkimuksen kohteeksi ovat nousseet kysymykset normatiivisuudesta ja seksuaalisuudesta. (Nieminen 2013, 11.) Judith Butler liittyy sukupuolen esittämisen kollektiivisiin ja julkisiin toistoihin, ”tyyliteltyjen tekojen sarjoihin”, joiden avulla yhteisöt pitävät kulttuurissaan yllä erilaisia vallitsevia normeja ja identiteettejä (Butler 2006, 235). En työssäni kiistä biologisten ominaisuuksien olemassa oloa, mutta totean biologian ja tieteenkin olevan diskurssien ja kulttuurin muovaamia (Pulkkinen 1998, 117). Käsittelenkin sukupuolta tässä opinnäytteessäni, muun muassa R.W. Connellin tapaan, sukupuolten välisinä suhteina ja niistä muotoutuneina sosiaalisina käytäntöinä. Nämä käytännöt hahmottuvat opinnäytteessäni sukupuolen tuottamisena, joka on sosiaalisesti määrätynyt. (Sipilä 1994 19.) Itselleni sukupuolen performatiivisuus ja toimintani julkisuus ovat teatterin kautta väistämättä keskiössä ja jatkuvan tutkinnan alaisena.

Maskuliinisuudella viitataan tässä opinnäytteessä ajassa ja paikassa ilmentyvään mieheen miellettyä ominaisuutta, elettä tai toimintaa. Arto Jokisen mukaan (2010, 129) maskuliinisuus ja feminiinisyys eivät ole universaaleja luonnonlakeja, vaan ihmisten tuottamia merkitysrakenteita sukupuolista.

”Maskuliinisuus ei ole biologiaan sidottu määre, vaan biologiseksi ymmärretyn miehen ruumiin ja ideologisesti tuotetun maskuliinisuuden välinen ero on kastroidunut.” (Nieminen 2013, 14).

Voimme esimerkiksi samoilla käsitteillä tarkastella, kuinka muun muassa naispolitiikat liittyvät maskuliinisia ominaisuuksia ruumiillisuuteensa (Nieminen 2013, 35).

Maskuliiniseen hegemoniaan liittyy olennaisesti käsitys fallogosentrismistä lävistämistä kulttuuristamme. Fallogosentrismi on Jacques Derridan logosentrismistä vaikutteita saanut käsite, joka viittaa merkitysten syntyvän ensisijaisesti yhteydessä maskuliiniseen (fallockseen) (Käiväräinen 2013, 15). Tällä Derrida tarkoittaa esimerkiksi fallogosentrismistä kielijärjestelmäämme. Fallos nähdään ensisijaisesti vallan symbolisena lähteenä. En tässä työssäni kuitenkaan keskity kuvaamaan

fallogosentrismin ilmentymistä teatterissa ja koulutuksessa. Huomioni kääntyy enemmän maskuliinisen hegemonian tuottamiin miesidealeihin.

Kuvaavaa maskuliinisen hegemonian ilmentymisessä nyky-yhteiskunnassa on miesten runsaslukuinen edustus yhteiskunnan molemmissa ääripäissä. Miehet päätyvät Suomessa naisia enemmän itsemurhaan, miehet marginalisoituvat helpommin ja tekevät valtaosan rikoksista (Julkunen 2012, 39-40). Toisaalta mies valitaan helpommin yrityksen johtopaikalle, vaikka mies- ja naisehdokkaalla olisivat samat ominaisuudet työhön (Nalbantoglu, HS, 18.2.2016).

Mikko Lehtosen (1999, 87) mukaan hegemoninen maskuliinisuus kattaa ja selittää vain osan miesten kokemuksista. Hänen mukaansa vallitsevissa miesten malleissa vaietaan monista keskeisistä miehen kokemusten puolista. Jokinen kuvaa (2010, 136) miten, jälkistrukturalistiset miestutkijat ovat kritisoineet hegemonisen maskuliinisuuden käsitettä puutteellisesta subjektin ymmärryksestä. Hän toteaa, että hegemonisen maskuliinisuuden malli on hyödyllinen tarkasteltaessa makrotasoa, mutta jättää huomioimatta sen, miten yksittäiset miehet aktuaalisesti tuottavat identiteettiään (Jokinen 2010, 136). Jiri Nieminen toteaa (2013, 11), että 2000-luvulla on kiinnitetty huomiota miesten välisiin eroihin. Intersektionaalisuudesta on tullutkin keskeinen käsite kriittisessä miestutkimuksessa. Intersektionaalisuudella tarkoitetaan sitä, että tutkimuksessa tarkastellaan, kuinka ihminen elää sukupuolen ohella useiden sosiaalisten kategorioiden, kuten etnisyyden, iän, luokan, seksuaalisen suuntautumisen ja uskonnon alaisena. (Nieminen 2013, 11.)

Mitkä asiat muodostavat identiteettini? Kun puhun miehestä, mistä silloin puhun? Stuart Hallin mukaan (1999, 23) subjekti ottaa eri identiteettejä eri aikoina, eivätkä nämä identiteetit ryhmitä yhtenäiseksi kokonaisuudeksi minkään eheän ”minän” ympärille. Tästä käsin ajatus sukupuolesta ja sukupuoli-identiteetistä pysyvänä ”totuutena” sosiaalisen ja kulttuurisen käyttäytymisen alla on kyseenalainen. En siten ajattele, että maskuliinisen hegemonian vaikutus olisi ikään kuin peittänyt tai turmellut ”todellisen” sukupuoleni tai että tässä työssä pyrkisin kulkemaan kohti ”aidompaa minua”. Työni tarkoitus on hahmottaa hegemonisen maskuliinisuuden vaikutusta näyttelijäntyössäni ja jonkin verran teatterissa ylipäättänsä. Rajaan työni käsittämään miehen esittämistä teatterissa ja maskuliinisuuden vaikutusta omassa näyttelijäidentiteetin muovautumisessani ja jätän intersektionaalisen näkökannan taka-alalle. Mutta koska henkilökohtaisuus ja oman ruumiin kokemukset ovat olennainen osa etenkin näyttelijöiden tekemää taiteellista tutkimusta, mainittakoon tämän työn osalta, että olen valkoihoinen, korkeakoulututkinnon omaava, 25-vuotias, suomalainen ja suomenkielinen heteromies.

Tunnistan myös asemani etuoikeutettuna länsimaalaisena valkoisena miehenä. Teatterissa etuoikeutettu asema näkyy esimerkiksi kirjoitettujen roolien runsautena ja laaja-alaisuutena sekä parempana työllisyysmahdollisuutena verrattuna naiskollegoihini. Esimerkiksi suomalaisessa teatterissa on naisrooleja miesrooleja vähemmän ja kilpailutilanne naisrooleja esittäviä kohtaan on kova. Naisroolit ovat kirjoitettu usein joko nuorille tai vanhoille, toisin kuin miesroolit. Esimerkiksi keski-ikäisille naisnäyttelijöille on perinteiseen draamakirjallisuuteen nojautuvassa teatterissa vähemmän töitä kuin miesnäyttelijöille. Naisroolit ovat myös miesrooleja useammin kirjoitettu tietynlaiseen ulkonäköön sidotuiksi. (Roiha, Rautiainen, Rensujeff 2015, 10-11.)

Ensisijaisesti maskuliinisen hegemonian termi on auttanut itseäni purkamaan itseäni miesnäyttelijänä kohdistuneita odotuksia. Hegemoninen maskuliinisuus termi auttaa mielestäni myös purkamaan käsitystä ”pahoista miehistä”, jotka haluavat yksioikoisesti alistaa naisia. Kaikki miehet eivät ole samanlaisia, eikä esimerkiksi naisten alistaminen ole miehiin lähtökohtaisesti sisään rakennettu tarve. Kuitenkin maskuliininen hegemonia kantaa ihanteita ja sosiaalisia olemisen tapoja, joihin on houkuttelevaa tarttua ja rakentaa oman miehuutensa. Maskuliininen valta on yhteiskunnassa legitimoitu (, tämä näkyy esimerkiksi armeijassa tai vaikkapa nykyisen hallituksen toiminnassa) ja sukupuoli on nähdäkseni osa totuttua tapaa olla sosiaalisesti vuorovaikutuksessa toisten kanssa. Moni teatterissa varmaankin vannoo tasa-arvon ja suvaitsevaisuuden nimeen, mutta silti työssään saattaa esittää sukupuolta, ihonväriä tai etnisyyttä tässä kulttuurissa ja ajassa totutulla tavalla eli stereotypioita käyttämällä. Tällöin näitä hahmoja toistetaan, representoidaan uudestaan sen sijaan, että niitä toistettaisiin toisin. Näissä tapauksissa esimerkiksi esitetyt sukupuolikuvastot vahvistavat totuttua kuvastoa, eivätkä muokkaa niitä toisenlaiseksi.

Maskuliininen hegemonia tarkoittaa totuttua ja sallittua tapaa olla. Se tarjoaa turvaa ja järjestelmän, johon asettua. Jokinen väittääkin (2010, 132), että suurin osa miehistä ei onnistu täyttämään hegemonisen maskuliinisuuden vaatimuksia kuin osittain. Miehet osallistuvat silti sen tukemiseen, koska hegemonia vaikuttaa asioiden luonnolliselta tilalta. Maskuliinisen hegemonian miesideaali ei välttämättä toteudu missään sellaisenaan, mutta käsite tarjoaa hyvä pohjan tutkia ilmiöitä, joiden vaikutukselta on vaikea välttyä.

1.2 Miesnäyttelijämyytti

Miesnäyttelijämyytti ja miesnäyttelijäideaali ovat omia termejäni, jonka olen kehittänyt apuvälineeksi hahmottamaan omaa ideaaliani näyttelijänä ja miehenä. Miesnäyttelijämyytti on käsitys siitä, minkälainen minun pitäisi olla omasta mielestäni.

myytti (kreik. *mythos*). 1. Jumalaistaru, kertomus jumalista ja jumalolennoista. –Tarunomainen asia, kertomus tai satu (sellaista joka ei ole totta). (Uusi sivistyssanakirja, 1986, 427)

Myytti on siten todeksi uskottu kertomus. En ajattele, että myytti tarkoittaisi yksiselitteisesti valhetta. Opinnäytteessäni myytit näyttäytyvät Kirsti Simonsuuren sanoin kertomuksena tai käsityksenä “ajasta, jota ei ole, mutta erilaisissa tehtävissään ihmisten ja yhteisöjen elämässä ne ovat mitä suurimmassa määrin olemassa” (Simonsuuri 1996, 17). Myytti toimii opinnäytteessäni ideaalin (eli ihanteen) yläkäsitteenä, jolloin jokainen ideaali pitää takanaan myytin eli hahmotelman siitä, mistä ideaali on muodostunut. Miesnäyttelijämyytti on ottanut ominaisuuksia sieltä täältä. Näen siinä kurssitovereitani, omaa isääni, ystäviäni ja median luomia myyttisiä ja maskuliinisia hahmoja. Tähän myyttiseen miesnäyttelijään ja siitä kumpuaviin ideaaleihin on vaikuttanut myös kaikki näkemäni ja kuulemani tarinat, valokuvat, elokuvat ja legendat teatterista ja näyttelijöistä. Miesnäyttelijämyyttini ei siten ole vain joku tietty samaistumisen tai ihannoinnin kohde, vaan se on mosaiikkimainen ja muuntuva. Myytin tuottamat ideaalit saattavat olla siten myös keskenään ristiriidassa.

Miesnäyttelijämyytti on hyvin samankaltainen kuin näyttelijämyytti, mutta koen, että jotkin teatterikentän oletukset ovat erilaisia miesnäyttelijöille kuin naisnäyttelijöille. Tällöin miesnäyttelijämyytti on itselleni vielä tarkempi määrite kuin näyttelijämyytti. Miesnäyttelijämyytti käsite syntyi tarpeesta tutkia sitä, miten itse asetun suhteessa teatterin sukupuoliseen kategorisointiin. Kandidaatin lopputyössä kirjoitin näyttelijäopiskelijamyytistä, eli ideaaleista, joita liitin näyttelijäopiskeluun. Näyttelijämyyttillä ja näyttelijäopiskelijamyytillä on paljon samaa, mutta myös eroavaisuuksia. Keskeisin ero on opiskelijan alisteinen ja vastaanottava asema suhteessa opettajiin ja opetukseen sekä oletukset, joita oletin opiskelun eri vaiheiden sisältävän.

Miesnäyttelijämyytti on hahmottomuudessaan kohtuuton enkä sitä voi koskaan saavuttaa. Joudun asemoimaan itseni toistuvissa tilanteissa suhteessa myyttiin aina uudestaan ja uudestaan. Joskus

toimin sitä vastaan ja joskus käytän sitä hyödykseni. Kandidaatin lopputyössäni lopputulema oli selkeä. Valmistun näyttelijäksi joka tapauksessa, teen näyttelijäntyötä jo nyt, joten olen siis näyttelijä. Se mitä teen, riittää. Minun ei siis tarvitse olla mitään muuta kuin sitä, mitä olen ja haluan olla.

Mutta miesnäyttelijämyytti on vahva. Se ei nujerru, vaikka sitä kuinka monesti sivuuttaa. Näyttelijä Auvo Vihro puhui *Suuri Näyttämö* -kurssin luento-osuudessa Teatterikorkeakoululla 28.5.2014, että "sitä tyyppiä pään sisällä, joka sanoo, että ei kannata tehdä noin, ei kannata tappaa väkivalloin. Sen kanssa pitää neuvotella, koska sitä ei saa oikeasti pois." (Autio, opintopäiväkirja, 28.5.2014.) Vihron kuvaama "pään sisäinen tyyppi" kuvaa mielestäni hyvin omaa miesnäyttelijämyytilä asemaa toiminnassani. Siitä ei pääse eroon, joten sen kanssa täytyy jatkuvasti neuvotella. Myytti ja ideaali ei ole myöskään yksiselitteisen huono asia. Se paikoitellen motivoi työtäni ja auttaa minua mitä uskaliaimmissa suorituksissa.¹ Kandidaatin opinnäytteessäni kuvailin näyttelijäopiskelijämyyttiä seuraavasti:

Myyttinen näyttelijäopiskelija on röyhkeä ja häikäilemätön esiintyjä...

Näyttelijäopiskelijämyytti saa minut myös tulemaan ajoissa treeneihin, opettelemaan repliikkini ja tarttumaan niihin asioihin, joita en osaa. Myytti saa minut tottelemaan ohjaajaa ja tuottamaan mahdollisimman paljon materiaalia ohjaajalle, josta ohjaaja voisi kommentoida, mihin kannattaa tarttua... Näyttelijäopiskelijämyytti estää minua tuomasta negatiivista ilmapiiriä harjoituksiin ja kiittelee minua ammattimaisuudesta, jos kysymisen sijasta vain teen. Myytti on myös vaatimaton ja se kieltää minua ylpistymästä kehuista ja harvoin edes kuulee niitä. Näyttelijäopiskelijämyytti on saanut jopa yliluonnollisia muotoja... Hän on pitkä, komea, lihaksikas, venyvä, ketterä, hyvä-ääninen, tunneherkkä, akrobaattinen, hauska, uskottava ja karismaattinen näyttelijäopiskelija, joka osaa löytää jokaisesta tilanteesta aina hyvät puolet. Myyttinen näyttelijäopiskelija tiedostaa, että oppiminen on elämänpituinen matka ja käyttää siksi aikaansa paljon meditaatiolle ja joogalle. Sofistikoituneena ja kirjojalukeneena opiskelijana hän osaa yhdistää hyvin ajassa ja teatterissa tapahtuvat ilmiöt historiaan ja kirjallisuuteen ja pystyy sukkelasti keskustelemaan seurasta riippumatta näistä aiheista. Opiskelujen aikana hän tekee myös kaikkea muuta,

¹Usein ajattelen esimerkiksi jonkin vaativan harjoitteen tai esiintymisen kohdalla, että en pysty tähän. Mutta silloin myytti pääni sisässä sanoo, että et ole kyllä mikään oikea näyttelijä, jos et tähän pysty. Sitten vaan teen sen ja pystyn siihen.

esimerkiksi ohjaa, käsikirjoittaa, harrastaa eri liikuntalajeja ja tekee musiikkia. (Autio, 2014, 8-9)

Näyttelijäopiskelijamytytti ja siitä juontuva ideaali piti siten sisällään kaiken mahdollisen, mitä pidin näyttelijänä tavoittelemisen arvoisena. Mielikuva oli itselleni selviytymiskeino, jolla opettelin myös varsin oivallisia teatteriin liittyviä käytäntöjä, kuten myöhästelemisen välttelyä ja tekstin opettelemista. Jälkikäteen huomaan, että kuvailemani näyttelijäopiskelijaideaalini ei ole täysin sukupuoleton, vaan olen kuvannut miesnäyttelijäopiskelijaa.

Miesnäyttelijämytytti sisältää kaikki samat piirteet kuin edellä mainitussa myyttisen näyttelijäopiskelijan kuvauksessa. Nykyään miesnäyttelijämytytti näyttäytyy usein turhautumana ruumistani ja liikkumistani kohtaan. Koen itseni hinteläksi ja kömpelöksi ja demonstroin sen takia omasta mielestäni huonosti maskuliinisia piirteitä, joita ajattelen, että miesnäyttelijämytyttiin kuuluu.

Miesnäyttelijämytytin olemassaolon tunnustaminen on paljastanut minulle monta mielenkiintoista kysymystä, muun muassa sen, mitkä tekijät vaikuttavat ideaaliini. Se on saanut minut pohtimaan, onko se, mitä teen jotakin sellaista, jota oikeasti haluan tehdä vai jotakin sellaista, mitä oletan muiden haluavan minun tekevän. Jakavatko muut miesnäyttelijät saman ideaalin ja myytin kuin minä?

Maskuliinisen hegemonian teorian kautta katsottuna ideaali miehestä ja maskuliinisuuksista on todellakin jaettu, vaikkakin hieman eri tavoilla riippuen paikasta ja ajankohdasta. Määrittävätkö näyttelijöiden omat ideaalit, joidenkin olemassa olevien näyttelijöiden kautta? Tällöin joillakin ihailun kohteena olevilla näyttelijöillä on enemmän valtaa määrittää sitä, minkälaisia asioita näyttelijöiltä vaaditaan. Jokinen kirjoittaa (2000,217), että ilmeisesti hegemonisen maskuliinisuuden vaatimukset ovat niin mahdottomia, ettei niitä voi tavoittaa kuin fiktion tai lähes fiktiivisiksi luokiteltavien julkisten mielikuvien kautta. Ei ole kaukaa haettu, että koen juuri näyttelijänä painetta maskuliinisuuden presentaatiolle. Ovathan useat esimerkiksi länsimaisen hegemonisen maskuliinisuuden kulttuuriset ikonit ruumiillistuneet nimenomaan näyttelijöissä. Tällä viittaa esimerkiksi Hollywood-elokuvien mieskuvastoon.

Teatteri kantaa paljon omia jälkiä, myyttejä ja ideaaleja, jotka ovat jäännöksiä historiasta. Olen ylpeä, että saan asettua teatterihistoriassa jatkumoon, mutta koen myös samalla tarvetta suhtautua kriittisesti moniin teatterissa vallalla oleviin käytäntöihin. Näitä omakohtaisia kohtaamisia on muutamia ja avaan niitä tässä työssäni myöhemmin.

2. Miesnäyttelijämyytti paljastuu

2.1 Transfinlandia

Vuonna 2014 tein kandidaatin lopputyöni taiteellisen osan Teakin ja Nätyn yhteistyöprojektissa *Transfinlandia*, jonka ohjasi Pia Peltola ja käsikirjoitti Paula Vesala. Esitys käsitteli transsukupuolisten kohtelua ja asemaa Suomessa ja kertoi yhden transsukupuolisen henkilön tarinan. Itse näyttelin päähenkilö Petraa toisella puoliajalla. Esitystä tehdessä kävimme Kristiina Puukon pitämän *drag*-työpajan, jossa tutkimme sukupuolen esittämistä ja loimme vastakkaista sukupuolta olevan hahmon. Huomasin, että naisen esittämisen kliseet olivat itselleni selvät ja helpot, mutta miehen esittäminen oli vaikeampaa. Eräs huomio oli se, että miehen esittäminen tapahtui helpoiten ylästatuksen kautta.

Petraa tehdessä vaikeaa oli koittaa karsia stereotyyppiset naisen esittämisen ilmaisutavat pois. Henkilö ei missään tapauksessa saisi olla parodia. Jäljelle jäi vain pieniä viitteitä kliseistä, esimerkiksi normaalia puhekorkeuttani korkeampi, hentoinen ääni ja asento, jossa toin rintakehääni hieman tyrkyttäen eteenpäin. Jossakin kohtaa päätin näytellä vain tilanteita ja jätin roolihahmoni uskottavuuden arvioimisen vain yleisölle. Näytelmässä oli kohtia, jossa Petra yritti vakuuttaa sukupuolenkorjausleikkauksesta päättävän virkamiehen siitä, että kokee oikeasti olevansa nainen. Niissä kohtauksissa toteutin kaikki tilanteeseen sopivat naisen esittämisen kliseet, esimerkiksi huulien töröttämisen eteenpäin, sensuellit kädet, korkean huokoisen äänen sekä erilaiset keikistelevät istuma-asennot.

Karmaisevin huomio itsestäni oli tuntemukset roolityötä tehdessä. Aluksi huomasin tuntevani oloni epämurkavaksi enkä osannut tulkita oloani silloin sen enempää. Päätelin sen johtuvan epävarmuudesta. Olo kuitenkin jatkui ja epämurkavuus tuli ennen kaikkea silloin kun näyttelin Petran osuuksia. Ajattelin silloin, että käsittelenkin tässä jotain pinnan alla ollutta fobiaa ja ennakkoluuloa. Tämä kuitenkin tuntui epäuskottavalta, sillä näytelmän teko ja siinä mukana oleminen tuntui tärkeämmältä kuin mikään pitkään aikaan.

Vasta esityskauden päätyttyä, totesin, että pahoinvointi johtui kahdesta eri syystä. Ensimmäinen syy oli epämurkavuus, joka tuli fiktion sisältä Petran kokemana ja siirtyen minuun. Silloin kun koin oloni epämurkavaksi, tämä näyttäytyi Petran tunteena ja todennäköisesti sopi siinä esitettyyn fiktion.

Toinen syy oli monitahoisempi ja siitä tuli yksi opinnäytteeni perusta. Koitin nimittäin viestittää näyttelemiselläni harjoituskaudella montaa asiaa samaan aikaan. Toisaalta näyttelin näytelmää ja fiktiota ja toisaalta pyrin näyttämään, että olen miesnäyttelijä, joka vain näyttelee henkilöä, jonka sukupuolinen identiteetti ei sovi yhteiskuntaan. Ulkoapäin katsottuna tätä ei välttämättä kukaan näin selkeästi havainnut, mutta sisältäpäin kokemus oli selkeä. Minua ikään kuin häiritsi se, että minusta ajateltaisiin, että olisin oikeasti Petra ja koin tarvetta vieraannuttaa itseni Petrasta. Minulle siis tuli tarve pitää miehuuden kulissia yllä maskuliinisen hegemonian hengessä.

Tarvetta yllytti esilläolon tilanne ja epävarmuuteni näyttelijänä. Esitys oli mittakaavaltaan suurin, missä olin siihen saakka ollut mukana. Hain tuolloin työharjoittelupaikkaa ja ajattelin, että katsomo tulisi täyttymään mahdollisista työnantajista. Mutta Petraa esittäessä en voinut nojata mihinkään mielikuvaan, joka istuisi maskuliiniseen hegemonian ideaaliin. Tähän vaikutti se, että oletin, että minua katsotaan tämän ideaalin läpi. Oletin, että hyväksyttävä tapa olla miesnäyttelijä vaatisi tämän hegemonisen maskuliinisuuden ideaalin todentamista ja esittämistä. Tämä ei ollut Petran kohdalla mahdollista, sillä Petran esittäminen astui johonkin sukupuolijaottelun ulkopuolelle. Siinä kohtaa käsitys mies- ja naisnäyttelijästä mureni. Olimme tietenkin puhuneet sukupuolen performatiivisuudesta esitystä tehdessämme. Kaksinapaisen sukupuolijärjestelmän tutkiminen havainnollistuu myös helposti sen murtumakohdissa kuten transsukupuolisuudessa. Sukupuolen performatiivisuuden ymmärtäminen tapahtui kuitenkin yllättävää reittiä eli maskuliinisen näyttelijäideaalini ja Petran kohtaamisena. Koko näytelmän ajatus oli haastaa ja purkaa yhteiskuntamme ja kulttuurimme vastakkain asettelevaa sukupuolijärjestelmää ja riisua ja paljastaa ennakkoluuloja, joita sukupuoleen liitämme. Omien arvojeni paljastuminen opetti itselleni jotakin hyvin arvokasta.

Miesnäyttelijämyytiläni tuottamat ideaalit joutuivat samassa tilanteessa myös mielenkiintoiseen ristiriitaan. Toisaalta yritin esittää myyttistä miesideaalia, joka ei esiinny feminiinisenä, ellei sitten huumorimielessä. Toisaalta miesnäyttelijämyytiläni toteuttaa käsillä olevaa tehtävää parhaalla mahdollisella tilanteeseen sopivalla tavalla eikä sorru epävarmuuteen. Ensimmäinen vaihtoehto ei tietenkään palvellut fiktiota. Onneksi tämä olotila oli vahvimmillaan harjoituskaudella ja esityksissä pyrinkin näyttelemään Petraa, enkä näyttelijää, joka esittää Petraa.

Sukupuolen ja identiteetin performatiivisuus on paljastunut itselleni vahvinten teatterissa. Transfinlandiassa sukupuolen esittäminen toi esiin myös monia muita keskeisiä havaintoja ja kysymyksiä, joita olisi mielenkiintoista tutkia laajemmassa taiteellisessa tutkimuksessa. Oli

esimerkiksi vaikeaa esittää miehenä naista siten, ettei saisi olla hauska. Onko feminiininen mies niin tabu, että sille on teatterissakin pakko nauraa tai muuten se on outoa? Miksi maskuliininen nainen ei lähtökohtaisesti naurata? Jo Nätyn ensimmäisenä kouluviikkona kirjoitin tanssitunnin työpäiväkirjaani: ”Haettiin sisäistä mieheyttä. Missä se mulla on? Tai miten se tehdään? Naisellisuus on helppo kun se on niin eteen näytettyä ja ulkoistettua.” (Autio, 5.9.2011, muistiinpano.) Livia Lekanaho kirjoittaaakin (Lekanaho 2009, 23), että näyttämö osoittautuu tärkeäksi opettajaksi, kun kysymystä sukupuolen rakentumisesta lähestytään teatterillisen performatiivisuuden käsitteen avulla. Sukupuolen esityksestä on kysymys silloinkin, kun miehet esittävät näyttämöllä miehiä ja naiset naisia.

2.2 Polkuni mieheksi

Synnyin perheeseen, jossa minulla oli äiti ja isä sekä kolme isosiskoa. Äitini on koulutukseltaan kuvataideterapeutti ja lastentarhanopettaja ja isäni on koulutukseltaan näyttelijä. Olin perheen kuopus 18 vuotta, kunnes minulle siunaantui kaksospikkuveljet isäni uudesta liitosta. En ollut mikään teatterilapsi, tuskin edes koskaan kävimme teatterissa. Isäni teki töitä muun muassa TV-sarjoissa ja mielestäni oli ihan normaalia, että isä on televisiossa. Se oli mielestäni työ muiden joukossa. Opinnäytteeni aiheen ja opiskeluni kannalta on merkille pantavaa, että isäni on myös näyttelijä. Isä on ollut samaistumisen kohde ja elämäni ensimmäinen miehenä olemisen opettaja. Isäni oli paljon töissä ja henkilöt ympärilläni olivat pääosin naisia ja tämä myöhemmin heijastui siihen, että minun oli helpompi ystävystyä esimerkiksi koulussa enemmän tyttöjen kanssa kuin poikien. Jälkikäteen olen miettinyt, että ehkä yksi syy teatterin aloittamiseen olikin se, että ”etsin” isääni sieltä. Ehkä halusin tietää, mitä hän siellä tekee. Isäni ja hänen kertomansa tarinat esimerkiksi hänen omilta teatteriopiskeluajoilta ovat olleet merkittäviä materiaaleja miesnäyttelijämyytin muotoutumisessa.

Lapsena vierastin maskuliinista uhittelua, mutta toisaalta koin, että sain lapsena esimerkiksi leikkiä hyvin erilaisia leikkejä. Leikin tyytyväisenä mekko päällä toimintasankarileluilla ja yläaste-ikäisenä sain olla suhteellisen rauhassa miehiseltä kukkoilulta, jonka olemassaolo oli kuitenkin käsin kosketeltavaa. Olin taitava muutamissa urheilulajeissa ja ehkä saavutin asemani hegemonisessa hierarkiassa sitä kautta.

Koin kuitenkin olevani outo lintu. Päästyäni Kallion lukioon Helsinkiin, kuvittelin, että en enää olisi ”omituinen” ja kohtaisin sieluntovereitani. Kokemukseni ja vastaanotto olivat kuitenkin samanlaisia. Minut äänestettiin oppilaskunnan järjestämässä *Abiturientti*-gaalan äänestyksessä ”Vuoden hipiksi”, mikä oli sama kuin olisi saanut ”vuoden friikki” -palkinnon. Taas kerran ystäväystyyn helpointen tyttöjen kanssa ja ystäväystyminen poikien kanssa tarvitsi jonkinlaisen verukkeen, syyn tutustua.

Sosiologi Tommi Hoikkalan mukaan nuorten miesten *kaverisosiaalista* käyttäytymistä punoo yhteen verbaalinen kilpailu ja kisailu sekä jonkin objektin työstäminen (Jokinen 2000, 222; Hoikkala 1996a, 5; 1996b, 365–366.) Taidelukiossa ilmiö voi saavuttaa hieman erilaisia muotoja, kuin mitä esimerkiksi Arto Jokinen kirjoittaa (Jokinen 2000, 224) maskuliinisen hegemonian ilmiöiksi miesten väliselle kaverisosiaalisuudelle. Jokisen esittää kaverisosiaalisuuden ääri-ilmiön siten, että miesporukat ovat patriarkaatin ydin, miehisen vallankäytön alue, jonka verhona toimii korostunut heteroseksuaalinen käyttäytyminen. Miehen on näytettävä yhtäältä toisille miehille kykenevänsä saamaan naisia heterokumppaneiksi ja toisaalta miehen on näytettävä, ettei hän aseta naisia kuitenkaan miesten edelle ystävinä. Näitä kaverisosiaalisuuden piirteitä vasten omia kokemuksiani on vaikea asettaa vertailuun. Hegemonisen maskuliinisuuden tutkimus nojaa myös samankaltaisiin olettamuksiin ja sen aihepiirinä ovat usein maskuliinisuuden ääri-ilmiöt kuten väkivalta. Tilastotietojen perusteella väkivallan tekijät ovat sukupuoleltaan lähes poikkeuksetta miehiä (Jokinen 2000, 21), joten väkivallan sivuuttaminen olisi vääryys. Korostankin sitä, että tässä opinnäytteessä käyn läpi kokemaani, jossa olen havainnut hegemonisen maskuliinisuuden piirteitä. Maskuliininen hegemonia rakentuukin mielikuvilla ja ideoilla, jotka eivät sellaisinaan välttämättä toteudu missään. Esimerkiksi Kallion lukion kaverisosiaalisissa poikaporukoissa naisia ei alistettu tai vähätelty.

Kallion lukiossa kaverisosiaalisuuden objekti oli teatteri ja taide. Itse aloin tehdä musiikkia ja lauluja itselleni tärkeistä ajatuksista ja tuntui, että sitä kautta sain hyväksynnän lukioyhteisössä. Tätä kautta ystäväystyyn myös miesten kanssa helpommin. Koin, että minulla oli helpompi olla ja pystyin olemaan sosiaalisesti ”oma itseni”. Minulla oli taiteen tekemiseen myös monia muita tarpeita ja koin sen jonkinlaisena tunteiden ja vaiettujen asioiden ääniväylänä. Samalla se oli keino jollakin tapaa irrottautua perinteisestä hegemonisesta kilpailusta. Ja tapa olla osana ryhmää, jotka olivat myös siitä luopuneet.

Taidelukiossa sain sivuuttaa vierastamani hegemonisen kilpailun muodon: pullistelun ja maskuliinisen uhittelun, väkivaltaleikit sekä tyttöjen objektivoimisen. Taiteen avulla kykenin

asettumaan hegemoniseen asetelmaan uudella tavalla. Taiteen avulla koin olevani uudella tavalla vapaa. Viimeistään siinä vaiheessa, kun pääsin teatterikouluun ja yliopistoon voin ajatella, että suhde maskuliiniseen hegemoniaan on sidonnainen yhteiskuntaluokkaan.

Oman yhteiskuntaluokan, joka määräytyy esimerkiksi lapselle ennen kaikkea vanhempien tulotason ja koulutusasteen mukaan, vaikutus on suuri maskuliinisen hegemonian merkityksen muotoutumisessa yksilön elämässä. Tämä johtuu siitä, että maskuliiniset ihanteet ottavat eri muotoja erilaisissa miesryhmissä. Esimerkiksi yhteiskunnallisen tai taloudellisen vallan käyttäjät saattavat olla henkilöinä hyvinkin kaukana hegemonisesta maskuliinisuuden ideaalista (Jokinen, 2000, 217). Toisaalta sosiaalisesti, taloudellisesti ja poliittisesti syrjäytyneellä miehellä ei voi olla oikein muuta valtaa kuin fyysinen väkivalta, mutta hänkin saa jotain hegemonisesta maskuliinisuudesta (Jokinen, 2000, 215). Kun ajatuksen hegemonian hajoamisesta siirtää ikäkausitarkasteluun, voi väittää, että eri ikäkaudet edustavat toisistaan poikkeavia miehisen vallan areenoita. Nuorten, keski-ikäisten ja vanhojen miesten kulttuureissa valta toimii eri tavoin, ja tämä näkyy erilaisina miehenä olemisen tapoina ja ihanteina. Kuitenkin nuorekkuus ja nuoren miehen ruumiillisuus ovat ihanteita, joita keski-ikäiset ja sitä vanhemmatkin miehet tavoittelevat. (Hänninen 2006, 70.)

Politiikan tutkija Jiri Nieminen esittää (2013, 53) meidän palanneen nykyisessä kontrolliyhteiskunnassa luokkayhteiskunnan juurille, jossa jokaisella alakulttuurilla oli oma ideaalimaskuliinisuutensa. Teatterilla ja taideyhteisöillä voisi siis ajatella olevan omat ideaalimaskuliinisuutensa ja ne saattavat poiketa muiden alakulttuurien ideaaleista. Alakulttuureilla viitataan muun muassa musiikkimaailman maskuliinisuuteen. Huomionarvoista oli se, että Kallion lukiossa löytynyt muusikon asema oli maskuliinisuudeltaan mielestäni erilaista kuin teatterillinen maskuliinisuus. Musiikin viitekehyksessä miehen esittämisen tavat näyttäytyivät huomattavan laaja-alaisilta. Tämän voi hyvin nähdä rock-kulttuurin kulttihenkilöissä, jotka ovat onnistuneesti tuottaneet sukupuolta uudella ja populaarilla tavalla. Eri muusikkojen kuten esimerkiksi David Bowien vaikutus muun muassa miesten hiusmuotiin ja vaatteisiin 70-luvun Suomessa oli osa onnistunutta feminiinisten piirteiden omaksumisen aaltoa miesten keskuudessa. (Nykänen, HS, 17.1. 2016). Tämä näkyy mielestäni tänä päivänä muusikkopiireissä maskuliinisuuksien moneutena. Teatterissa maskuliinisuuden esittäminen näyttäytyi miesnäyttelijämyyttini kautta huomattavan paljon kapeampana kuin musiikkimaailmassa.

3. Miesnäyttelijämyytin vaikutus opiskelussa

Teatteri on ollut itselleni maskuliinisuuksia ja näihin liittyviä stereotyyppioita ylläpitävä ja toisaalta myös purkava paikka. Itselleni teatteri on ollut alun perin paikka, jossa saa olla minkälainen vain ja jossa esimerkiksi tapoja olla mies on ollut erilaisia. Tämä kokemus minulla oli ennen kaikkea Helsingin Ylioppilasteatterissa, jossa sukupuolen esittämisen tapoja ja heteronormatiivisen maailmankuvan ylläpitoa purettiin jossakin määrin kollektiivisen tietoisesti. Siellä tehtyihin esityksiin ei myöskään haettu erityisesti mies- tai naisnäyttelijöitä, vaan näyttelijöitä ylipäättänsä. Ylioppilasteatterissa syntyi useita muita näyttelemiseen liittyneitä myyttejä, mutta en kokenut niiden olleen mitenkään sukupuolittuneita. Murros tapahtui siinä vaiheessa, kun monet meistä hakivat teatterikouluun ja osa, itse mukaan lukien myös pääsi sisään. Nätyllä meitä oli kuusi poikaa ja kuusi tyttöä. Olin nyt yksi miesnäyttelijöistä ja päädyin pohtimaan omia maskuliinisuuden esittämisen tapojani.

3.1 Opiskelun luonne

Miesnäyttelijämyytti on tuottanut opiskelussani odotuksia, joihin en ole pystynyt vastaamaan. Esimerkiksi tästä syystä olen kokenut opiskeluuni liittyvää painetta ja pahoinvointia. Teatteri oli itselleni aluksi pakopaikka, mutta kouluajan se onkin ollut paikka omien kipupisteiden kohtaamiselle. Omituisin piirre opiskelussa on ollut kipupisteiden kohtaaminen fiktiossa. ”Miksi mä teen tätä?” ja ”mitä helvettiä mä teen?” ovat kysymyksiä, mitä näyttelemistilanteissa usein mietin. Teatterissa olen siis suurten eksistentiaalisten kysymyksien äärellä.

Suurin kynnyksen on ollut valmius katsottavana olemiseen. Koen olevani olemassa, kun olen katsottavana. Kun minut huomataan, olen kiistatta tässä. Aina katsottavana oleminen ei tunnu hyvältä ja kouluajan alkuaikana se oli kauheaa. ”Miten tulen nähdyksi?” oli perustavanlaatuisen kysymys itselleni aikana, jolloin hain edes jonkinlaista kiinnittymispistettä. Koulun alkuaikana minulla oli olo, että muut näkevät minut, mutta itse en näe itsessäni mitään. Tämä tilanne on näyttelijälle vaarallinen. Tietämättömyys sekoittui huonoon itsetuntoon ja toisille näkyminen muuttuikin itsensä peittelyksi. Teatteri ja näytteleminen ja siihen liittyvät oletukset eli myytit, muodostivat itselleni koulun alussa kiintopisteen, jonka varaan yritin rakentaa identiteettiäni. Tätä tarvetta lisäsi nuori ikäni ja siihen kuuluneet prosessit sekä pyrkimys tulla nähdyksi jollakin oletusarvoisella tavalla.

Aikaisemmin viittasin Stuart Hallin näkemykseen identiteetin rakentuneisuuteen. ”Totuutta” ihmisestä ei näin ole eikä ihminen koskaan näyttäytyä kaikille samana. Näyttelijän oma käsitys itsestä ja siitä, miten hän näyttäytyy, ei olekaan katsojalle tai toisille merkittävä. Mutta näyttelijälle itselleen se on ehkä tärkein puoli. Koulutuksen alussa minulta puuttuivat näyttelemistilanteissa omat mielikuvat tai sitten en uskaltanut luottaa niihin. Lähestyin tilanteita siten, miten minut toivottaisiin tulla nähdyksi. Suuri kouluaihana käynnistynyt prosessi onkin ollut vapautuminen katseista ja tulkinnoista. Ainoa, mikä on tärkeää, on oma käsitys itsestä.

Teatteriopiskelussa lähes kaikki opiskelu on läsnäoloa vaativaa vuorovaikutustyötä. Ja työkaluina ja materiaaleina ovat käytössä oma keho, tunteet ja kokemukset. Koulutus on näistä syistä toisten ja itsensä kohtaamisen paikka. Omien rajojen pitäminen siinä, mitkä oman elämän ongelmat eivät kuulu opiskeluun ja mitkä tulevat väistämättä mukaan, on usein vaikeaa. Oman elämän tilanteet ja ongelmat vuotavat väistämättä työntekoon. Parhaissa tilanteissa ne toimivat vastuksina ja välillä ne tuntuvat nostavan teatterin arvoa hengähdyspaikkana, jossa murheet saavat jäädä sivuun. Joskus ne taas vyöryvät koko työskentelyn ylle ja silloin täytyy yrittää hyväksyä, että työskentely tapahtuu nyt tämän ongelman varjostamana. Usein kun näyttelemisen ei ole sujunut, olen tajunnut, että se ei olekaan johtunut jostakin työskentelytilanteesta olevasta asiasta, vaan omat henkilökohtaiset ongelmat vaikuttavat työskentelyyni.

Näyttelijäntyön opiskelu on tästä syystä samaan aikaan erittäin uuvuttavaa ja vapauttavaa enkä epäröi kutsua sitä myös terapeutiksi. Aiemmin ajattelin, että työskentely ei missään tapauksessa saa olla terapeutista eli omien traumojen tai haavojen puhdistamista. Silloin vain siirtää ongelmansa eteenpäin joillekin toisille, joille se ei kuulu esimerkiksi työtovereilleen tai katsojille. Nykyään ajattelen, että omat haavat ja vajavaisuudet ovat juuri ne kohdat, joilla saamme yhteyden toisiimme ja koemme empatiaa. Tämä on voima, jota tulisi silloin käyttää. En usko, että taidekentällä on yhtäkään toimijaa, jolla ei olisi jonkinlaista henkilökohtaista agendaa tai tarvetta tehdä taidetta. Ehkä juuri sitä kutsutaan paloksi.

3.2 Miesnäyttelijämyytin tuottamat paineet opiskelussa

Tietoisuus omasta nuoruudesta ja myös suhtautuminen nuoruuden ideaaleihin ja ihannointiin yhteiskunnassamme vahvistaa miesnäyttelijämyytin voimaa omalla kohdallani. Nyt jos koskaan minun pitäisi olla myyttini veroinen.

Mieheyden malleja on kuitenkin samaan aikaan useita ja roolimalleja tulee koko ajan lisää. Nieminen näkee (Nieminen 2013, 16) muutoksen nykyajan politiikoissa, kuten Paavo Arhinmäessä, Jussi-Halla-ahossa, Pekka Haavistossa ja ajattelee heidän medianäkyvyyksiensä kertovan mieheyden moninaistumisesta myöhäismodernissa kontrolliyhteiskunnassa. Mikko Lehtonen taas näkee (1999, 83) *medioitumisen* positiivisena ilmiönä sille, että saatavilla olevat miehen mallit eivät medioituneessa maailmassa ole peräisin yksin omasta elinympäristöstä tai kansallisesta kulttuurista, vaan mieheyttä voi ainakin periaatteessa rakentaa rakentaa paljon suuremman valikoiman varassa. Toisaalta nykyisessä estetisoivassa ja kurinalaisen ruumiillisen itsetarkkailun ajassa voimme nähdä, että ulkonäköpaineet ovat tasa-arvoistuneet ja ne ulottuvat entistä enemmän siten myös miesten elämään (Hänninen 2006, 71). Itselläni miesnäyttelijämyytin vaatimukset heijastuivat kielteisenä asenteena kehonkuvaani. Miesnäyttelijämyytti rinnastuu paljolti Sigmund Freudin “yliminän” käsitteeseen:

Freudilla primaarinarsismi korvautuu minän ja minäihanteen jakautumisella. Freudin hypoteesi on, että on vielä yksi psyykinen konstruktio, jonka tehtävä on jatkuvasti mitata etäisyyttä minän ja minäihanteen välillä. Tätä psyykkistä konstruktioita Freud (1923/1994) kutsuu esseessä *Minä ja se* yliminäksi. Sekä yliminä että minäihanne palautuvat vanhempien kriittiseen ääneen ja myöhemmin julkiseen mielipiteeseen kuten mediaan tai muihin kurinpidollisten instituutioiden tuottamiin normeihin. Freud käsittää minän kehittymisen päättymättömäksi yritykseksi palata primaarinarsismiin toisten antamien ihanteiden kautta... Yksinkertaistettuna tämän kaavan mukaan yhteiskunta tuottaa esimerkiksi sukupuolittuneita symboleita, joihin poika samaistuu yliminän painostuksesta ollakseen oikeanlainen mies. (Nieminen 2013, 45).

Miesnäyttelijämyytin vaikutukset olivat koulun alussa jokapäiväisiä ja mukana jokaisessa harjoitteessa. Perustavanlaatuinen kokemukseni oli täydellinen riittämättömyyden tunne. Tämä on opintopäiväkirjadokumentti koulun ensimmäisiltä viikoilta:

“Sisälläni huutaa valtava jättiläinen, totuutta siitä, että minusta ei ole tähän. Pohjimmiltaan tämä ei ole se mitä olen tai tulen olemaan. Ehkä väkivaltaisen polun päästä minusta on

voinut tulla muokattu hahmo, joka tuntee kaikki ympärillä olevat näyttelijän maneerit. Ja se on pelottavaa.” (Autio, 12.9. 2011)

Kouluun pääsemisen hetkestä lähtien minulla oli sellainen olo, ettei minua ole oikeasti tehty tähän. Tai, että minun pitäisi olla jotakin muuta ollakseni näyttelijä. Näyttelijästä oli muodostunut päässäni suvereeni, yliluonnollinen hahmo, jollaiseksi minun pitäisi muuttua. Kouluun pääseminen ja sen aloittaminen ei nostanut itsetuntoani, vaan se murskasi sen. Tiesin jo silloin, että koulutus on jonkinlainen transformaatio. Ajattelin, että se, joka koulutuksesta valmistuu, on täysin eri henkilö kuin se, kuka sen aloitti. Mutta en tajunnut silloin sitä, että minun tulisi löytää joka tapauksessa itsestäni myös ne asiat, joita pidän vahvuuteni ja vahvistaa niitä. Ennen kaikkea minun tulisi vahvistaa niitä erikoisominaisuuksia, jotka minulla jo on.

Olin häkeltynyt siitä, ettei elämä tuntunut erilaiselta tai korjaantunut kun olin päässyt kouluun. Olin jo muutaman vuoden ajan halunnut juuri tätä ja nyt se oli saavutettu. Huomasin olevani lahjakkaitten, kauniiden ja motivoituneiden ihmisten seassa. Enkä voinut kuvitella mahdollisuutta, että joku olisi voinut olla yhtä epävarma kuin minä. Kaikki vaikuttivat niin voimakkailta ja itsevarmoilta ja aloin itsekkin esittää itsevarmaa ja voimakasta. Ehkä moni muukin näytteli itsevarmempaa kuin oikeasti oli ja tästä syntyi vahingollinen, mutta ymmärrettävä kierre. Ilmiö on esimerkki oppimisen ja opiskelun esittämisen vaarallisuudesta. Laulun opettaja Sanni Orasmaa sanoi laulutunnilla 4.3.2015 osuvasti: “Niin kauan, kun lähtee tekemään lopputulosta ei pääse prosessiin” (Orasmaa, muistiinpano laulutunnilta, 4.3.2015).

Opiskelun esittämistä tein monesta syystä. Itsensä ja omien tietojen ja taitojen rajallisuuden paljastaminen oli varsinkin uudessa ryhmässä pelottavaa. Halusin myös todistaa olevani oikeassa paikassa enkä halunnut, että minut tuomittaisiin idioottina jo tässä vaiheessa opiskelua. Uudessa paikassa kaikki oli uutta enkä yksinkertaisesti tiennyt, miten minun olisi pitänyt olla ja mitä minun olisi pitänyt jo tietää. Esittämällä näyttelijäopiskelijaa vain näyttäytyäkseni paremmassa valossa opettajien ja kurssitovereitteni silmissä kaivoin samalla kuoppaa paitsi itselleni, myös opiskelutovereilleni, joille toiminnallani asetin myös itse virheellisiä rimoja ja oletuksia näyttelijäopiskelijalle asetetuista odotuksista.

Tämän kaltaisissa tilanteissa ideaalit vahvistuvat, vaikka kukaan ei välttämättä kokenut täysin täyttävänsä niitä. Opiskeluun liittyi etenkin alkuvaiheessa vahva kurinalaisuus ja henkilökohtaisen elämän uhraaminen koululle. Ensimmäisenä syksynä koulupäivämme venyivät usein iltamyöhään eikä koulun ohella ehtinyt tehdä muuta kuin nukkua.

Havaitsin, että kun opetusta toteutettiin kurilla, oma miesnäyttelijämyyttini aktivoitui. Kurilla tarkoitan esimerkiksi satunnaista huutamista ja raivoamista opetuksen yhteydessä sekä itsekuria, enkä niinkään näyttelijäkoulutukseeni liittynyttä suurta opiskelun työmäärää tai aikataulukuria. Huomasin, että niissä kohtaa, missä itselläni ei ole vielä tarpeeksi tietoa tai kokemusta, minkälainen asia tai ilmiö käsiteltävä aihe on, tietoni nojautui pelkkään mielikuvaan eli myyttiin. Jos mielikuvat ja myytit jäävät elämään pitkään ne muuttuvat oletuksiksi tiedosta, mutta eivät välttämättä ole tietoa. Näen miesnäyttelijämyytin tuottaneen huomattavaa itsekuria, jonka avulla vaadin itseltäni paljon. "Tämä on ala, jossa ei voi olla hetkeäkään paikoillaan ja tyytyväisenä itseensä, aina on jotenkin kesken, ja jos joskus pysähtyy ja huomaa saaneensa tehtyä asiat hyvin ja ennen muita niin huomaakin seuraavaksi olevan jäljessä." (Autio, 27.9.2011, muistiinpano).

Koulunkäyntini näyttäytyi itselleni siis jonkinlaisena kilpailuna, jossa pysähtymiselle ei jäänyt sijaa tai se näyttäytyi heikkoutena. Samaistun puheenlehtori Tiina Syrjän toteamukseen (2007, 152), että näyttelijäopiskelijat suhtautuvat omaan ruumiiseensa usein suorituskeskeisesti. Syrjä kirjoittaa, että kehonkuvassa keho näyttäytyy jatkuvien ideaalia tavoittelevien suoritusten kenttänä, joissa objekti- ja representaatiokeho saavat liian suuren osuuden (Syrjä, 2007, 158).

Näyttelijäntyönlehtori Eskola taas puhui "itseohjautuvasta näyttelijästä", jolla hän tarkoitti produktioissa itse itselleen tehtäviä antavaa näyttelijää. (Myöhemmin professori Pauliina Hulkko on käyttänyt samaa termiä liittäen sen ajatukseensa näyttelijän dramaturgiasta). Koulun alussa käsitin itseohjautuvuuden ulottuvan myös jokahetkiseen teatteriopiskeluun ja se tarkoitti itselleni vaadetta ympärivuorokautiselle harjoittelulle. Erilaisten oppiaineiden useat tehtävälisterit olivat omiaan lisäämään näyttelijäopiskelijämyytin valtaa toiminnassani. Käsitin, että näyttelijäopiskelijan aika tulisi riittää kaikkeen. Useat Nätytyn omat ja vierailevat opettajat antoivat (varmaankin toisistaan tietämättään,) tehtävälisterit, joita tuli tehdä 10-30 minuuttia päivässä. Jos näitä tehtävälisterit olisi toteuttanut orjallisesti, en olisi nukkunut öisinkään.

Ensimmäisten vuosien näyttelijäopiskelijana olemiseen liittyi myös myytti "synnynnäiseen lahjakkuuteen" ja "hyvän" näyttelemisen tavoitteluun. Kun kävin katsomassa esityksiä en osannut arvioida esityksiä ja näyttelijöitä muuta kuin hyvä-huono-akselilla. En ymmärtänyt mistä heidän näyttelemisensä koostui. Näytteleminen vaikutti jotenkin synnynnäiseltä taidolta. Tästä ymmärtämättömyydestä kasvoi kauhunsekainen toive: "voi kunpa minäkin olisin hyvä". Itselläni oli myös voimakkaat ennakkoluulot näyttelijöitä kohtaan enkä kokenut sopivani tähän näyttelijän

sosiaaliseen viitekehykseen. Ajattelin, että näyttelijät olisivat vitsailevia, tilaa vieviä, pelottavia, supliikkeja ja persoonaltaan voimakkaita.

Kouluaikana olenkin huomannut, että olen identifioinut itseni miesnäyttelijä ”poikkeuksena”. Näyttelijä Anu Koskinen hahmottaa saman asian kirjoittaessaan tunteista näyttelijöiden sukupuoli-identiteetin rakentajina (Koskinen 2013, 250). Näyttelijöiden haastatteluista paljastui, että näyttelijät identifioivat itsensä suhteessa sukupuolisiin tunneoletuksiin. Koskinen kirjoittaa, että mies- ja naisnäyttelijöillä on erilaiset tunneilmaisuuksiin liittyvät odotukset. Naisen odotettiin 1980-1990 lukujen koulutuksessa² kyynelehtivän ja miehen tuli demonstroida voimaa esimerkiksi raivon kautta. Koskisen tutkimuksen haastateltavien mukaan myös ohjaajat ja opettajat odottavat naisnäyttelijöiltä enemmän tunteiden näyttämistä ja käyttämistä. (Koskinen 2013, 243-244). Haastatteluissa hahmottuu eräänlainen klisee, jossa mies manifestoi vahvuutta ja voimaa usein raivon tunteena ja raivoon tyypillisesti liitettävänä käyttäytymisenä. Raivon avulla miesnäyttelijästä ja tämän roolihenkilöstä rakennetaan voimakasta ja potentiaalisesti uhkaavaa. (Koskinen 2013, 244) Jos näyttelijä ei pysty vahvistamaan sukupuolittunutta tunneoletusta, hän kokee itsensä poikkeuksena (Koskinen 2013, 250).

Omaan käsitykseen itsestä vaikutti paljon, se mitä kommentteja ja määritelmiä esimerkiksi opettajilta sain. Kandidaatin lopputyön taiteellisen osion produktion ohjaava opettaja sanoi, että olen herkänlainen. Tämä oli tietenkin käsitettävä näyttelijälle kehuna, mutta herkkyys ensisijaisen määrittävänä ominaisuutena miesnäyttelijälle ei vastaa hegemonista miesideaalia. Entinen Näтын professori sanoi minulle ensimmäisenä vuonna, että olisin voinut näytellä 50-luvun Suomi-filmeissä. Eli aikana, jolloin miesideaali oli hyvin toisen tyyppinen. Näiden esimerkkien tarkoitus on viestittää, että näiden kehujen ja kommenttien sisältö oli kannustava ja positiivinen, mutta ne vertautuivat miesnäyttelijämyyttiin, joka ilmentyy tässä ajassa ja paikassa. Kommentit ja omat päätelmäni niistä toistivat kokemustani ”poikkeuksena”.

”Kun näyttelijän annetaan – joko suoraan ilmaisten tai tiettyjen toistuvien ohjeiden kautta – ymmärtää, että hänen olisi sukupuolensa perusteella luonnollista tai toivottavaa tuntea tietyllä tavalla, häneen kohdistuu vallankäyttöä.” (Koskinen 2013, 250). Miesnäyttelijämyytissäni on myös sisäänrakennettuna käsitys ”luonnollisesta” ja jostakin oikeasta sukupuolen olemisen tavasta.

² Tiedän, että Koskinen kirjoittaa 80- ja 90-luvun koulutuksesta, mutta oma opettajakuntani kolmena ensimmäisenä vuotena edusti saman sukupolven opettajakuntaa kuin esimerkiksi 90-luvun Teatterikorkeakoulun opettajakunta. Turkkalainen opetuksen perintö siirtyi vahvasti vielä meidän vuosikurssillemme asti näyttelijäntäytönopettajamme Hanno Eskolan kautta.

Tämän todentaa kokemukseni siitä, että en ole tarpeeksi hyvä miesnäyttelijä tai olen erilainen miesnäyttelijä.

Liitän käsityksen “luonnollisesta” sekä “hyvästä” näyttelemisestä myös Konstantin Stanislavskin ajatukseen joistakin näyttelijöistä syntyperäisesti taitavina näyttelijöinä. (Stanislavski 1966, 326-327) Kun itse tiedostin, Stanislavskin tavoin, että en kuulu tähän onnekkaiden näyttelijöiden joukkoon, jouduinkin yrittää muuntautumaan joksikin toiseksi.

Opiskelimme ensimmäisenä vuonna Diderot`n hengessä tunneilmaisua *Tunne*-kurssilla, jota veti Hanno Eskola. Luimme Charles Darwinin *Tunteiden ilmaisu ihmisissä ja eläimissä* -kirjaa ja representoimme niissä esitettyjä tunteita emmekä käyttäneet materiaaleina omia tunteitamme. Kolmannen vuoden teatteriproduktiossa *Ollin oppivuodet* ohjaajamme Hanno Eskola pyysi, että käyttäisimme tunneilmaisussamme tunnemuistia eli taitoa, jota en itse ainakaan ole ohjatusti opetellut. Hän oletti, että me olisimme opetelleet niitä taitoja jossakin muualla. Itse en ollut koskaan opiskellut mitään vastaavaa ohjatusti. Harhainen mielikuva näyttelijäopiskelijan taidoista ja tiedoista sekä kokemus näyttelijän tunteisiin liittyvästä kommunikaatioesteestä oli siten kollektiivisesti jaettu myös ohjaajamme taholta.

Mutta väärinkäsitykset, jotka eivät johtuneet pelkästään koulutuksesta, sillä olin varustautunut kouluun myyttieni kanssa jo ensimmäisenä koulupäivänä. Teatteri kantoi mielikuvissani jo silloin rakenteellisia valtarakennelmia ja oletuksia, joille olin asettanut itseni jo valmiiksi alisteiseksi. Ajattelin, että näyttelijä on teatterihierarkiassa ohjaajan alapuolelle ja ajattelin, että työni on yrittää saada tietää, mitä ohjaaja minusta haluaa ja yrittää muuntua siitä kohti.

Ensimmäiset puoli vuotta opiskelimme niin, ettemme tehneet produktioita. Tämä toi työskentelylle rauhaa ja ainakin mahdollisuuden syventymiseen, mutta itselleni se loi myös harhan näyttelijästä, joka on ensisijaisesti näyttelijä, mutta joka ei kiinnity mihinkään produktion. Tämä tuotti itselleni hankaluuksia käsittää sitä, mitä olen opiskelemassa. Koskinen toteaa, että sukupuolen tuottamisen käytännöt toimivat kahdella tasolla: niiden avulla tuotetaan ensinnäkin nais- tai miesnäyttelijää, ja toiseksi nais- tai miespuolisia roolihenkilöitä. Yhtä aikaa toimii siis kaksi sisäkkäistä tai rinnakkaista naiseuden tai mieheyden tuottamisen tapaa. (Koskinen 2013, 251). Vertasin siis toimintaani suhteessa ”yliminän” tuottamaan miesideaaliini, mutta en produktion tekemisen sisällä vaan sekä opiskelu- että arkitilanteissa. Suurin kritiikki osui omaan kehooni ja sosiaaliseen käyttäytymiseeni. En tiennyt, miten minun olisi pitänyt koulupäivinä käyttäytyä ja minulla oli vaikeuksia kommunikoida etenkin miesopettajiemme kanssa.

Sitten kun produktiot alkoivat, kritiikki omaa toimintaani kohtaan oli sokeuttanut minut. *Meren yllä monen värinen pilvi* -tanssiproduktiossa toimin jonkinlaisena tapahtumien näkökulmahenkilönä. Vaikka tanssilehtori Ari Numminen antoi positiivista palautetta ja mainitsi pitävänsä liikekielestäni, ajattelin, että korostunut osuuteni esityksessä johtui siitä, ettei kömpelyyttäni olisi muuten voitu peittää. Ajattelin, että korostamalla minun näkökulmaani vältetään oman ruumiillisen ja liikkeellisen vajavaisuuteni aiheuttama vaivaannus yleisössä ja muutetaan se taiteelliseksi valinnaksi. Koko esityskauden nieleskelin, että näyttelijän tulee ottaa vastaan tämänkaltaiset ohjaajan valinnat ja tunnustaa oman kehonsa ehkä jopa tahattoman koomilliset piirteet ja valjastaa ne esityksen tarkoitukseen. Silloin minulle ei tullut mieleenkään, että Numminen tai kukaan muu olisi ilman vastaavia taka-ajatuksia vain pitänyt liikekielestäni.

3.3 Näyttelijäntyönkoulutus miehuusriittinä

Kun tiedostin, että valmistuessani tulen olemaan aikuinen mies, ajattelin, että tämä ei tulisi tapahtumaan ilman rajua suunnanmuutosta. Asetin itseni siten suhteeseen epäterveeseen miesideaaliini. Jälkeenpäin ajateltuna näyttää siltä, että uskoin koulutuksen toimivan minulle miehuusriitin tavoin. Arto Jokisen mukaan (2000, 210-211) kulttuurinen maskuliinisuus ansaitaan pitkälti suorittamalla miehuuskokeita ja läpäisemällä miehisiä siirtymäriittejä. Miehuus ei kuitenkin säily, vaan se vaatii jatkuvaa näyttöä. Miehen elämä voi olla sarja miehuuskokeita. En itse ole käynyt armeijaa, mutta pystyn sijoittamaan Nätyn koulutukseen paljon armeijaa muistuttavia piirteitä, kuten lujan itsekurin ja oletetut vaatimukset miehuudesta.

Militarismiin liittyy ajatus, että mieheksi tuleminen merkitsee myös alistumista. Armeijassa poika alistuu kuriin ja järjestykseen sekä fyysiseen ja henkiseen rasitukseen. Kuria ja järjestystä viedään toisinaan äärimmäisyyteen saakka, jolloin kyse ei ole järjestyksestä eikä kurista, vaan alistamisesta ja alistumisesta, joilla miehuus hankitaan. Mieheksi tulemisen initiaatio on tyypillisesti ollut initioitavan pahoinpitelyä, nöyryyttämistä ja alistamista. Siirtymäriiteissä mieheksi on kasvettu ja kasvetaan yhä häpeän kautta. (Jokinen, 2000, 188).

Vertaus on sikäli epäreilu, sillä armeija on esimerkiksi väkivaltaan ja tappamiseen myötämielisesti suhtautuva maskuliinisen hegemonian pyhättö, toisin kuin teatteri. Häpeä omasta kehosta ja

alistuminen miesideaalille ja pyrkiminen sitä kohti olivat silti tunnistettava piirre etenkin alkuaikojen opiskelussa.

Koulun alusta asti oli selvää, että teen kaiken niin hyvin kuin mahdollista ja raahaan työmoraalini korkeammalla kuin mitä se koskaan on ollut. Puolentoista vuoden sisällä väsyin kovaan tahtiin, sillä jälkeinpäin ajateltuna työskentelyni pohjalla ei lopulta ollut perustaa, ei itsetuntoa tai näkemystä siitä, mitä siitä seuraisi. Käsitykseni koulutuksen vertautumisesta miehuusriittiin muutti tässä murtumispisteessä muotoaan. Oma miehuusriittini eli muutos miehenä olemisessa kääntyikin havahtumiseksi siitä, että miesnäyttelijäideaalit tulivat taideopiskelun tielle.

Kouluajan ensimmäinen vuosi perustui erilaisten taitojen omaksumisille. Näyttelijäntäytyön-, puheen-, laulun- ja tanssin perusteet paljastivat oman ruumiini rajallisuuden. Tarinateatteri antoi mahdollisuuden avautua itsestään ja tulla nähdyksi omien ajatuksieni ja tunteitteni kanssa. Olin kuitenkin varovainen ja häpesin sanoja, joita päästin itsestäni ulos. Olin häpeissäni siitä, kuinka huono olin tanssijana, häpesin ääntäni ja kehoani. Mutta olin kuitenkin työteliäs. Jäin usein koulun jälkeen iltaisin tanssimaan ja venyttelemään mutta lopulta vain vihatakseni omaa peilikuvaani. Venyttelin itselleni selkäongelman, joka vaivaa vielä nykyään miltei päivittäin.

Näyttelijäntäytyön lehtorimme Eskola piti meille ensimmäisinä viikkoina näyttelijäntäytyön peruskurssia, joissa harjoittelimme yhdessä tekemistä sekä harjoitimme Eskolan kehittämää näyttelijäntäytyöntekniikkaa ja estetiikkaa. Emme puhuneet näyttelijän positiosta teatterissa ja yhteiskunnassa tai teatterin tehtävästä. Teimme lukuisia kohtauksia mahdollottoman tuntuista aiheista, opettelimme puhumaan ja samaan aikaan viittomaan takaperin, konttasimme rappusia, replikoimme ruotsiksi ja näyttelimme mahdollisimman monella eri ohjeistuksella ja toiminnalla päällekkäin. Eskola usein sanoi, että “on olemassa näyttelemisiä” tarkoittaen sillä sitä, että usein puhutaan näyttelemisestä yksikössä, vaikka näyttelemisen tapoja ja näyttelemisen “totuuksia” on lukuisia. En kuitenkaan tuossa vaiheessa täysin ymmärtänyt tätä viisasta kommenttia, enkä sitä, että Eskolan opeilla oli Jouko Turkasta peräisin oleva historiansa, joka taas oli syntynyt vastaliikkeeksi jollekin, mistä minulla ei ollut tuolloin hajuakaan. Silloin minulla ei ollut muita näyttelijäntäytyönopettajia kuin Eskola.

Näyttelijä Ville Sandqvist nostaa väitöskirjassaan (2013, 163) esille, että hän itse ja häntä kaksikymmentä vuotta myöhemmin Teatterikorkeakoulussa opiskellut Mikko Bredenberg eivät tienneet, mitä metodologia tai menetelmää, tyyliä tai aikakautta heidän saamansa opetus edusti, vaikka

se käytännössä johonkin nojautuikin. Oma kokemukseni Nätyn ensimmäisistä vuosista oli vastaava. Toisaalta kiinnittyminen historialliseen jatkumoon on väistämättä pirstaloitunutta ja jatkuvasti muuntuvaa, ja oman position käsittäminen suhteessa siihen vie joka tapauksessa aikaa. Kuitenkin teimme harjoitteita ensimmäisestä päivästä lähtien tietämättä, miten ne olivat muodostuneet, vailla historiallista kehystä. Itselleni ne muovaantuivat vain ”tavallisiksi” näyttelijäntyöharjoitteiksi, vaikka ne omasivat itsessään pitkän evolutiivisen prosessin ja jatkumon. Tämän asian jonkinlainen tajuaminen jo silloin ja siitä vaikeneminen lisäsi miesnäyttelijämyytin vaatimusta olettaa itseltään siinä kohtaa liikoja. Suuri osa tuostakin perimätiedosta on kirjoittamatonta ja sen takia vaikeasti ymmärrettävää. Osa paljon kirjoitetusta Turkan ajan tapahtumista elää yhä vain kertomusten ja huhujen muodossa.

Ajattelin, että näyttelijäksi kasvaminen olisi taitojen ja tietojen haltuunottoa. Ajattelin, että minun tulee opetella kaikki nämä taidot, lukea nämä ja nämä kirjat, pitää kuntoani yllä ja tulla siten hyväksi näyttelijäksi. Ensimmäisinä kouluvuosina meitä ei myöskään kehoitettu kriittisyyteen ja olin opiskelussani vilpittömän varaukseton. Jos jokin harjoite ei tuntunut mielestäni hyvältä, syytin siitä aina itseäni, en koskaan harjoitetta tai sitä, miten siihen suhtauduin tai miten harjoitus toteutettiin.

Ensimmäisen vuoden loppukeväästä Mika Eirtovaara piti meille stand up -kurssin, jossa jokaisen tuli tehdä kymmenen minuutin stand up -esitys. Muistan ensi kertaa kouluaikana kokeneeni riemua siitä, että minun omaa ajattelua tuli puhtaasti näkyväksi lavalle. Huomasin, että nautin valtavasti siitä, että sisältö on mielestäni omannäköistäni ja pystyn vaikuttamaan siihen. Vielä silloin ajattelin, että sisällön tuottamisesta nauttiminen ei olisi mitenkään eduksi näyttelijälle. En tajunnut vielä silloin, että intohimoni, jonka huomasin olevan omien esitysmailmojen luonti tai esitysprosessin sisältöön vahva vaikuttaminen, voisi olla mahdollista näyttelijän työkuvassa. Ajattelin, että minun pitää olla myös jotakin muuta, esimerkiksi ohjaaja, käsikirjoittaja tai muusikko, tehdäkseen asioita, joista eniten nautin.

Eskolasta tuli ensimmäinen suuren vaikutuksen tehnyt teatterikouluopettajani, halusin sitä tai en. Eskolan ohjeet kumisevat ajatuksissani näyttämöllä ja viitoittavat näyttämöllistä ajattelua. Näitä mielessäni kuulemiani oppeja joko kuuntelen tai hylkään ne ja teen niitä vastaan. Itsetuntoni ei murskaantunut hänen takiaan tai koulutuksen antaman opetuksen takia, vaan siitä syystä, että olin rakentanut ennen kouluaikaa koulutuksesta ja näyttelijästä mielikuvan, jota en pystynytkään vastaanottamaan. Siinä mielikuvassa, joka elää yhä, mutta paljon pienempänä, minulle itselleni jäi äärettömän vähän elintilaa.

4. Valta ja sukupuoli teatterissa

4.1 Käsitykseni teatterin vallasta

Olen aikaisemmissa luvuissa käsitellyt kokemuksiani miehen esittämisen vaikeudesta näyttelijäntyönkoulutuksessa. Tämä luku on osa pyrkimystäni emansipoitua ohjaajakeskeisestä teatterista ja myyttisistä ideaaleistani. Tässä luvussa käsittelen teatterissa ilmenevää valtaa ja pyrin kääntämään vallan alistamisen sijaan positiiviseksi voimaksi. Tällöin valta tarkoittaa taitoa ja mahdollisuutta toimia erotuksena auktoriteetista, voimasta ja väkivallasta. Vallasta tulee silloin mahdollistava tekijä ja tavoite itsessään. (Kantola 2010, 83). Feministisessä tutkimuksessa esimerkiksi yhdysvaltalainen politiikan teoreetikko Iris Marion Young on kritisoinut käsitystä, jossa valtaa voidaan omistaa ja jakaa (Kantola 2010, 81). Sen sijaan valta tulisi ymmärtää toiminnan kautta, eli valta on olemassa vain kuin sitä käytetään. Tällä en tarkoita, etteikö valta toteutuisi nimenomaan rakenteissa. Rakenteet pysyvät yllä yksilön ja yhteisöjen toiminnalla ja siten voidaan ajatella, että valtaa toteutetaan teatterissa koko ajan. Teatterissa valtaa ei voi myöskään sivuuttaa. Michel Foucault`n mukaan valtaa muodostuu kaikkiin käytäntöihin, joissa ihmiset vaikuttavat toisiinsa, eikä vallan ulkopuolista toimintaa ja kanssakäymistä ole olemassa (Kantola 2010, 84).

Esitän seuraavaksi oman käsitykseni teatterissa ilmentyvistä vallasta ja sen käytöstä. Pohdin, sitä miten olen käyttänyt valtaani näyttelijänä ja miten teatterin valtarakennelmat ovat vaikuttaneet minuun. Tietyllä tavalla ajattelen myös, että miesnäyttelijämyytillä on valtaa minuun ja siten tämänkin luvun käsittely kohdentuu sukupuolen esittämiseen ja siihen liittyviin odotuksiin.

Teatterissa valta ilmenee ainakin teatterin työhierarkiana, esityksen valtasuhteessa yleisöön sekä esityksen sisällä näyttäytyvissä valtarakennelmissä. Yleensä ajatellaan, että teatterissa hierarkian huipulla on ohjaaja, joka ohjaa harjoitustilanteita ja ehdottaa, miten toimitaan. Näyttelijän emansipaatio ohjaajakeskeisestä teatterissa hahmottuu omalla kohdallani vallan itselleen ottamisena. Ajattelen, että näyttelijän ja ohjaajan välinen valtasuhde on eräänlainen sopimus. Näyttelijänä kuuntelemalla ohjaajaa ja pyrkiessäni toteuttamaan hänen neuvojaan, minä tuen tätä sopimusta toiminnallani. Mutta samalla minulla on näyttelijänä aina valta tehdä myös toisin. Tämä konkretisoituu esitystilanteessa, jossa minua katsotaan ja minulla on valtaa vaikuttaa lavalta käsin näyttämötapahtuman kulkuun. Näyttämöllä minun ei teoriassa tarvitsisi tehdä sitä, mitä olemme

sopineet. Yleensä kuitenkin pyrin työssäni yhteistyöhön enkä ole rikkonut ohjaajan kanssa olevaa, yleensä sanatonta valtasopimusta.

Vallan itselleni ottamisen käsitys on muotoutunut opiskelussani. Nähtyn kolmen ensimmäisen vuoden jälkeen tajusin, että opetus on minua itseäni varten. Sitä ennen opiskelin lähtökohtaisesti auktoriteettieni takia enkä itselleni. Tällä tarkoitan sitä, että koin, että voisin opiskella jonkun mielestä väärin tai oikein ja pyrin toiminnallani miellyttämään nimenomaan auktoriteetteja. En kuitenkaan enää kokenut mielekkäänä auktoriteetteilleni suomaa valtaa kaikessa, mitä opiskelussa tein. Tämän muutoksen jälkeen minun oli myös helpompi tehdä yhteistyötä ohjaajien ja opettajien kanssa.

Teatteriesityksellä on myös valtaa suhteessa yleisönsä ja toisin päin. Teatterissa on yleensä katsomiseen liittyviä normeja, kuten Suomessa muun muassa se, että katsoja ei mene näyttämölle ilman esiintyjän lupaa, esityksen lopussa taputetaan tai että katsomosta ei ole soveliasta poistua kesken esityksen, vaikka ei pitäisikään näkemästään. Vallankäyttö tapahtuu näiden yhteisten(, mutta usein äänenlausumattomien) sopimusten piirissä. On täten selkeää, että esityksen ja yleisön valtasuhde on myös sopimus, jota molemmat tahot pitävät yllä. Tämä ajatus on helpottanut minua kokemaan työni mielekkäänä. Jos ajattelen esitystilanteessa, että valta on yksin minulla, silloin myös vastuu on vain minulla. Aiemmin syytin vain itseäni siitä, jos lavalla ei mennyt niin hyvin kuin halusin. Kuitenkin yleisön toiminta vaikuttaa työskentelyyni joka hetki eikä ole myöskään minun vallassani päättää, miten katsojat eri tilanteisiin reagoivat.

Mielenkiintoista esiintyjän ja yleisön valtasopimuksessa on se, ketä tai mitä yleisö päässäni edustaa. Aiemmin kuvasin, kuinka *Transfinlandia*-esityksessä oletin yleisön katsovan minua maskuliinisen miesihanteen läpi. Tuolla oletetulla katseella on valtaa minuun ja se aktivoi miesnäyttelijämyyttini. Sen lisäksi, että en voi vaikuttaa, miten yleisö reagoi, en voi myöskään tietää, mitä he oikeasti ajattelevat. Miesnäyttelijämyytin vaikutus työskentelyssäni paljastaa silloin minkälaisen moraalijärjestyksen alaisena koen tarvetta toimia (vrt. Koskinen 2013, 165).

Esityksen valta-asemaa tukee myös se, että tekijät tietävät, mitä esityksessä tulee tapahtumaan, mutta yleisö ei. Näyttelijänä pyrinkin esimerkiksi ohjaamaan katsojan katseen suuntaa. Tässä mielessä näyttämö rinnastuu esimerkiksi elokuvan kameraan. Esimerkiksi Laura Mulvey'n esittämä teoria (Vänskä 2006, 40) katseen suhteesta seksuaalisuuteen ja sukupuoleen, olisi ollut opinnäytettäni laajemmassa työssä mielenkiintoinen näkökulma aiheeseeni. Katseen suuntaaminen ja katsomisen tapa on mitä suurinta vallankäyttöä. Maskuliinisuuden hegemonian vaikutus

teatterissa näyttäytyy tässä opinnäytteessä katseen alla olemisesta ja siihen reagoimisesta. Mulvayn teoriassa mies ei alistu katseen alaiseksi vaan pyrkii ohjaamaan katseen suuntaa. (Käiväräinen 2013, 78: Mulvey 1975, 17–18.).

Tutkija Jorma Hänninen kirjoittaa (Hänninen, 2006, 71), että se miten katsotaan ja kenellä on oikeus katsoa, on ruumiinpoliittista kamppailua mieheyden määrittelyvallasta ja myös se tuottaa eriarvoisuutta miesten välille. Hän luettelee esimerkkeinä homot, mustat, sairaat, vammaiset, ylettömät, vajaat ja vanhukset, jotka voivat joutua tähän asemaan, vapaaksi riistaksi, joiden ruumiista (ja mieheydestä) kuka tahansa voi sanoa mitä tahansa. Hän viittaa myös Laura Mulvayn teoriaan siitä, että kontrollin heiketessä (miehisestä) katsojasta tulee (naisinen) katsottava. Asettuuko näyttelijä tähän samaan asemaan? Miesnäyttelijämyytin voisi siten nähdä syntyneen miehisyyden todistelun tarpeena suhteessa tähän arvioivaan katseeseen.

Esitys myös edustaa itsessään väistämättä jotakin valtarakennelmaa. Esimerkiksi fiktiossa roolihahmoilla on suhteensa ja hierarkiansa fiktion sisällä. Jos Jokin ilmiö tai esimerkiksi sukupuoli esitetään jollakin tietyllä tavalla yhä uudestaan ja uudestaan ilman perustelua, on syytä miettiä, voisiko asioita tehdä jotenkin toisin. Teatteriseurue saattaa olla työryhmänä hyvin toimiva ja sisäiseltä valtarakennelmaltaan jäseniään palveleva, mutta silti sen tuottama esitys saattaa tuottaa jotakin, esimerkiksi sukupuolen esittämisen tapaa, jota sen tekijät eivät allekirjoita. Tällöin nämä tavat juontavat juurensa perinteistä ja normittavista tavoista olla

Tuomas Timonen sanoi *Suuri Näyttämö* -kurssin luennossa stereotyyppioista, että ne edustavat aina jotakin ryhmää ja joukkoa. Niiden avulla pyritään ymmärtämään maailmaa, yksinkertaistamaan sitä. (Opintopäiväkirja, 28.5.2014). Nähdäkseni sukupuolen esittämisen ongelmat syntyvät nimenomaan stereotyyppioissa. Niillä pyritään välittämään salamannopeasti informaatiota ja mielestäni niihin turvaudutaan, sillä niiden käyttö on esimerkiksi sukupuolikuvastossa helppoa ja sallittua. Esittämällä hahmoa jonkun stereotypian kautta esiintyjä viittaa johonkin kulttuuriseen tai sosiaaliseen ilmiöön tai habitukseen. Nämä viittaukset ovat harvoin neutraaleja. Jos stereotypiaan päädytään sen takia, että se edustaa jotakin ”luontevaa”, voi esitys silloin olla heteronormatiivisen vallan jatke. Performatiivisuuden poliittisuus ilmenee ennen kaikkea mahdollisuutena toistaa sukupuolta hieman eri tavoin kuin ennen ja erilaisten esitysten olemassaolo muistuttaa siitä, että kyse on kulttuurisesta vallasta, joka toimii väittäen itseään luonnoksi. (Pulkkinen 1998, 214, vrt. Nieminen, 2013, 34). Teatteri mahdollistaa myös kaikenlaisten ideaalien yksipuolisen toiston. Jos maskuliinisen hegemonia tuottaa ideaaleja, joihin sitten asetumme, mutta nämä kuitenkin

näyttäytyvät vain fantasian eli mielen tasolla (Nieminen 2013, 50), niin teatterilla on mahdollisuudet tuoda fantasiat näkyville, yhteisesti jaettaviksi. (Helavuori 2009, 60).

Modernistisessa teatteriesityksessä katsominen on ymmärretty passiiviseksi tapahtumaksi, mutta katsominen on suuressa määrin aktiivista, sillä yhdistämme kaiken näkemämme siihen, mitä olemme nähneet, tehneet, sanoneet ja unelmoineet (Porkola 2014, 100). Katsoja joutuu suhtautumaan jollakin tavalla näkemäänsä esitykseen ja tuossa suhtautumisessa teatterin merkitys todellisuuden luoja asuu.

Teatterin haasteeksi muodostuu, että se mielletään tapahtuvan pääosin esimerkiksi fiktion sisällä eli ”todellisen elämän” ulkopuolella. Tuija Pulkkinen kirjoittaa kirjassa *Postmoderni politiikan filosofia*, että kulttuurit muodostuvat toistosta (Pulkkinen 1998, 217). Hän tuo esiin Jacques Derridan vertauskuvan teatterista toiston merkityksellisyyden tuottajana. Jos teatteri esityksissään väistämättä lainaa ja toistaa käytäntöjä ”todellisesta” elämästä, se myös toisintaa ja vahvistaa näitä. (Pulkkinen, 1998, 216.). Teatteri voidaan ajatella todellisuuden tuottajaksi samalla tavalla kuin vaikka kaikki muut mediat ja koko kulttuurimme. Martin Heidegger esittää esseessään ”*Maailmankuvan aika*”, että uutta aikaa luonnehtii maailmankuvan muuttuminen kuvaksi maailmasta (Vänskä, 2007, 56). Ihmiskeskeisessä kulttuurissamme on tärkeä tutkia, minkälaisia kuvia naisesta ja miehestä tuotetaan ja itseäni kiinnostaa ennen kaikkea, millä tavalla teatteri asettuu teoksissaan tuottaman ja rajaamaan näitä kuvia. Itselleni tämä opinnäytetyö on siten tuomista teatteria ”todellisen” elämän piiriin.

Teatterissa näyttelijöille perinteisesti asetettu sukupuoli-jako mies- tai naisnäyttelijöiksi sekä siihen asettuminen on jo sinänsä vallankäyttöä eli jonkinlaisen järjestelmän mukaan käyttäytymistä. Näyttelijä asemoi itsensä jompaankumpaan kategoriaan ja mies- ja naiskategoriat kantavat mukanaan toisistaan hyvin erilaisia oletuksia (Koskinen 2013, 241). Sukupuolijakoa ylläpidetään teatterin rakenteissa, joihin liittyy osittain käsityksemme mies- ja naisnäyttelijästä sekä mies- ja naisrooleista. Myös kokemus näyttelijänä olemisesta on siten alisteinen sukupuolelle. Sukupuolen sivuuttaminen teatterissa tuntuu olevan mahdottomuus. Pauliina Hulkon mukaan (2013, 142) sukupuoli tulee kuvatuksi joka kerta, kun joku esiintyy. Hänen mukaansa on syytä tulla tietoiseksi sukupuolen esityksestä sen sijaan, että kysymys sukupuolesta ohitetaan. Keskeistä onkin, millä tavoin ja minkälaisin keinoin sukupuolta teatterissa toistetaan ja tuotetaan. Hulkko toteaa, että ”feministinen perusargumentaatio ei Suomessa ole vielä yltänyt teatteriin saakka – mistä

varmaankin johtuu myös se, että valtateatterissa sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvaus on edelleen pääosin yksinkertaistettua ja normittavaa” (Hulkko 2013, 133, vrt. Koskinen 2013, 249).

Mielestäni ”luonnollisuuden” ja ”uskottavuuden” näkymättömät vaateet tuottavat teatterissa normittavaa sukupuolikuvausta. Näitä määreitä on kuitenkin vaikea tutkia tai saati sitten opettaa esimerkiksi koulutuksessa. Käsitys biologiasta ”luonnollisuuden” kuvaajana murtuu genealogisessa tarkastelussa. Voimme silloin ajatella sekä biologisen, että sosiaalisen sukupuolen rakennettuina eli vallitsevan kulttuurin tuotteina. (Pulkinen 1998, 176-177). Tällöin myös jonkin ”luonnollisen” ilmaisun arvostaminen ei ole koskaan neutraalia. Kuitenkin esimerkiksi oma miesnäyttelijämyyttini on kantanut ”luonnollisuutta” tai ”uskottavuutta” arvostavaa ideaalia. Olen kokenut epäonnistuvani, jos jossakin esityksessä tunnetilani ei ole ollut ”aito” tai näyttelemiseni on ollut ”ulkoista”. Omalla kohdallani näyttelijän emansipaatio kohdistuu myös näihin ideaaleihin ja arvotuksiin.

”Luonnollisuus”, ”luontevuus” tai ”orgaanisuus” ovat kaikki käsitteitä, joita teatteri kantaa mukanaan. Itse olen törmännyt sanaan ”luontevoittaminen” kahdessa eri kontekstissa. Toisaalta olen työssäni opetellut hyvin vaikeita ja monimutkaisia näyttämötoimintoja, mutta kuitenkin yrittäen saada sen näyttävän helpolta, luontevalta. Työharjoitteluproduktiossani, Teatteri Takomon *Melusta valittanut puukotettiin* -esityksen harjoituksissa ohjaaja kommentoi, että ”älä luontevoita”. Tällä käsitin hänen viittaavan jonkinlaiseen tilanteeseen sopimattomaan ”psykorealistiseen” teatteriperinteeseen. Tämä perinne on säilynyt myyttisenä katsomisen ja tekemisen tapana omalla teatteripolullani. Nämä myytit ovat pitäneet sisällään myös käsityksen ”oikeasta” miehestä ja ”uskottavasta” miehen esittämisen tavasta, johon verrattuna esittämiseni on ollut usein poikkeus.

Koen, että ajatus näyttämönä merkityksiä tuottavana paikkana myös antaa valtaa näyttelijälle. Olen alkanut ajatella teatterissa enemmän sitä, miten jotain ilmiötä tai asiaa (esimerkiksi sukupuolta) tuotetaan kuin, miten sitä näytetään tai kuvataan. Näyttämiseen ja kuvaamiseen liittyy mielestäni ongelmallinen käsitys ”aidon” havainnon rajaamisesta ja tuon rajauksen näyttämisestä. Tuo käsitys pitää mielestäni ihanteen siitä, että teatterin pitäisi olla jotain aitoa. Anu Koskinen kirjoittaa (2013, 138), että aitous ja autenttisuus ovat käsitteitä, joita on usein yhdistetty sekä tunteisiin että taiteilijuuteen. Taiteessa oletetaan tuolloin ilmenevän jotakin todellista, syvää ja alkuperäistä, vieraantumaton ihmisyttä. Samalla aitouden myytti on ristiriidassa toiseen myyttiin eli eläytymiseen joksikin toiseksi. Tällä tarkoitan Konstantin Stanislavskin alku-uran tunnemuistiin pohjautuvan hahmonrakennuksen perinteeseen, jossa ajatellaan, että näyttelijä ”katoaa rooliinsa”. Mielestäni näyttelijä ei tietenkään ole koskaan kukaan toinen, vaan representoi itseään eri tavoin. Näyttämön ”luonnollisuuden” rakentuneisuus näyttäytyy tässäkin mielessä selkeänä. Miten voi olla

samaan aikaan aito (eli ilmaista aitoja itsestään tulevia reaktioita), jos samaan aikaan esittää roolia, joka ei ole itse? Sukupuolen esittämisen osalta on mielenkiintoista, minkälaiset asiat liitetään ”aidoiksi” miehen tai naisen esittämisen tavoiksi ja mitkä taas eivät.

Yritän pohdinnallani purkaa myös muita näyttelemiseen liittyviä arvolatauksia. Näillä arvolatauksilla on valtaa omaan työskentelyyni. Ongelmaksi muodostuu se, että myyttiset ideaalit pitävät sisällään oletuksia onnistuneesta näyttelemiskokemuksesta. Esimerkiksi koulun alussa liitin esiintymiseen usein tavoittelemisen arvoisen *flow*-tilan, jolloin esiintyjänä koen unohtavani itseni. Kun keskittyy johonkin tehtävään intensiivisesti niin häiriöäännet katoavat, kaikki energia menee vallitsevan tehtävän käsittelyyn. Vaikka kyse on tietenkin illuusiosta, että itse jotenkin katoaisi, olo on vahva. Aika menettää merkityksensä ja tuntuu, että esityksessä voi tehdä mitä vaan.

Parhaimmillaan esitystilanne muodostuu meditatiiviseksi. *Flow*-tila on mielestäni samaistuttava asema katsoja-position kanssa. Kun olen katsomassa esityksiä, saatan miettiä sitä, miten esiinny katsojan roolissani, minkälaisen viestin annan ympäristölleni. Jos tehtäväni eli esityksen katsominen on tarpeeksi mielenkiintoinen, saatan silloinkin kokea unohtaneensa itseni. Näytyn esityksissä parhaimpia kokemuksia olivatkin satunnaiset *flow*-tilan kokemukset.

Kuitenkin huomasin arvottavani esityksiä sitä mukaan, olinko mielestäni päässyt tarpeeksi *flow*-tilaan vai en. Olen kääntynyt ajattelemaan, että pelkästään ”uskottavaan” tai *flow*-tilaan tähtäävässä ilmaisussa on vaara siihen, että huomio tekemisestä katoaa teoksen ja esimerkiksi sukupuolen esittämisen ulkopuolelle. Kun olen jälkikäteen katsonut Nätyllä tehtyjen esitysten taltiointeja, olen huomannut, että minulla ei silloin ollut tajua siitä, mitä esitystä olimme tekemässä. En toisin sanoen tiennyt, minkälaisia asioita esitys piti sisällään. Esityksissä päähuomioni oli pyrkiä olemaan ”uskottava” ja pääsemään *flow*-tilaan ja turhauduin jos jotain aitoa tunnetta tai *flow-tilaa* ei syntynyt.

4.2 Esiintymisen jälki esiintyjässä

Tässä kappaleessa kiinnitän huomiota sukupuolen näyttelemisen vaikutuksesta näyttelijään itseensä. Mielestäni on tärkeää, että yhteiskunnan vaikeita ja yleisiä ilmiöitä tuodaan näyttämölle, mutta teatterilla on vapaus valita, miten ne esitetään, toisin kuin muualla.

Tästä aiheesta hyvä esimerkki on Anna Paavilaisen *Play rape* –monologiesitys, joka pureutui näyttämöllä esitettäviin raiskauksiin. Paavilaisen esittämä hahmo kyllästyi teatterissa esittämiinsä

raiskauksen uhrin rooleihin, joita hän toistuvasti esitti ja käy esityksessä läpi kokemuksiaan. (Säkö, HS, 14.11.2015.) Paavilainen itse sanoi, (Rossi, Image, 19.2.2016) että tekijälleen teatteri on tietyllä tavalla totta. Toistuvat raiskaukset lavalla olivat erityisellä tavalla muokkaavia kokemuksia esiintyjälle. Samaan aikaan teatterissa muokataan sekä esiintyjän, että katsojan kokemusta väkivallasta ja sukupuolisista hierarkioista.

Mielestäni tulisikin ajatella, että kaikki teatterissa tapahtuva, fiktiokin tapahtuu todellisuuden sisällä eikä sen ulkopuolella. Kaikki, mitä fiktiossa tapahtuu, on ”totta” eli todellista: ne tapahtuvat. Jos näyttämöllä onnistuu esimerkiksi venyttämään sukupuolen esittämisen rajoja, on se tapahtunut myös todellisuudessa. Näyttämöllä tapahtuvat asiat eivät siten ole mitenkään marginaalissa, vaan jopa suurennuslasin alla, sillä tapahtumalla on suurempi todistajajoukko kuin monessa muussa todellisuuden tapahtumassa.

Esiintyjän kannalta tämä on merkittävää. Teatteri näyttäytyy siten maailman ja olemisen tapojen muokkaajana. Olen useissa rooleissa kokenut, että roolihahmo antaa ikään kuin mahdollisuuden tehdä asioita, joita en muuten tekisi. Mutta kaikki kokemukset, joita roolihahmossani koen, ovat minun kokemuksiani. Minä koen ne ja ne jäävät minuun.

Molemmat Nätyllä minua opettaneet tanssin opettajat, Ari Numminen ja Samuli Nordberg, ovat puhuneet tanssin tekniikoiden ja liikkeiden opetteluun olevan erilaisten liikeratojen ja reittien ”tallentamista” ja opettelemista ruumiille. Nämä reitit jäävät kehooni, vaikka en ajattelisi niiden olemassaoloa. Nämä reitit ovat osa ruumiinmuistiani, ja ne eivät välttämättä ole sanoilla hahmoteltavissa.

Koska ihmisen keho muotoutuu sen mukaan, mikä on sen kulloinenkin tehtävä maailmassa (Kruger 1981: 329), näyttelijän kehonkuva muuntuu erilaisten roolien ja tekstien mukaan. Näyttelijä kohtaakin kehosubjektuuden moninaisuuden jokapäiväisessä työssään ja samalla altistuu ristiriidoille, kivulle, kosketetuksi tulemiselle. (Syrjä 2007, 153)

Syrjä kirjoittaa, että kieltä voi ajatella yhtenä ihmisen luomana artefaktina tai materiaalisen toiminnan muotona, joka saa merkityksensä kehollisina käytäntöinä sosiaalisissa konteksteissa (Syrjä, 2007, ks. Burkitt 1999). Kuten vasara tai ruuvimeisseli muuttaa kokemustamme käsivarresta ja kädestä, kieli, jota käytämme, muuttaa kokemustamme kehosta. Samalla tavalla voimme ajatella, että kaikki näyttämöllä tapahtuva vaikuttaa kokemukseeni itsestäni eli samalla käsitykseeni identiteetistäni. ”Identiteetit muodostuvatkin esittämisen eli representaation sisällä, eivät sen ulkopuolella.” (Hall, 1999, 250)

4.3 Mitä näyttelijä voi tehdä?

Jiri Nieminen kirjoittaa (2013, 14), että kriittisessä miestutkimuksessa ollaan kiinnostuneempia löytämään hegemonisia maskuliinisuuksia kuin ajattelemaan vaihtoehtoisia tapoja olla mies. Hänen mukaansa kriittisen tutkimuksen ei pitäisi ainoastaan arvostella nykyisyyttä vaan antaa myös vaihtoehtoja tulevaisuuteen. Vallan rakenteita ja väärinkäyttöä on helppo paljastaa ja kritisoida. Mutta mitä yksittäinen näyttelijä voi tehdä? Itsenäisenkin näyttelijä on työhierarkiassa riippuvainen ohjaajasta (Kallio, Teatteri-lehti, 3/2009). Anna Paavilainen sanookin Ylen *Kultakuume*-radioohjelman haastattelussa (Paavilainen, Yle, Kultakuume, 2015), että olisi epäreilua syyttää miesvastanäyttelijöitä teatteriraiskauksista, vaan syyttävä sormi osoittaa enemmänkin kirjoittajien suuntaan. Kuitenkin näyttelijä joutuu tekemään asioita, jotka vaikuttavat häneen, vaikka hän ei itse seisoi näyttämöllisten päätösten takana. Näyttelijän perinteisesti alisteinen asema suhteessa esimerkiksi ohjaajaan saattaa tuottaa tilanteita, jossa näyttelijän mielipide on eri kuin ohjaajan ja ohjaajan mielipide voittaa. Opinnäytteeni turhauttavain puoli onkin se, että en välttämättä kykene tarjoamaan konkreettisia neuvoja siihen, miten näyttelijä kykenisi yksinään purkamaan sukupuolirooleihin liittyviä kapeita odotuksia.

Tämän opinnäytteen tekeminen on ollut yksi tapa tulla tietoiseksi siitä, mitä asioita väistämättä esitän, ja pohtia oman maailmankuvani suhdetta siihen. Esitysten sisältöjen ratkaiseva muuttaminen on näyttelijän asemasta hyvin hankalaa. Tätä myös vaikeuttaa se, että teatterissa kaikki toiminta asettuu suhteessa toisiin ja teen päätöksiä esitys- ja harjoitustilanteiden sisällä suhteessa toisiin ympäröiviin muuttujiin. Teatterin toiminta ja sen tuottama esitys on myös suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan. Oma toiminta ei siten näy pelkästään oman sukupuolen, tuottamisena vaan myös suhteena toisten esiintymisiin. Esityksissä ei ole pelkästään merkittävää, mitä itse suostuu tekemään vaan myös se, miten tuo toiminta vaikuttaa muihin. Identiteettimme (, eli myös sukupuoli-identiteettimme) ei siis siten ole pelkästään omassa vallassamme ja päätöksemme alaisena. ”Identiteetistä tulee ”liikkuva juhla”: se muotoutuu ja muokkautuu jatkuvasti suhteessa niihin tapoihin, joilla meitä representoidaan tai puhutellaan meitä ympäröivissä kulttuurisissa järjestelmissä” (Hall 1999, 23).

Toisin sanoen ei edes olisi mielekästä rakentaa käsikirjaa siihen, miten teatterissa tulisi käyttäytyä. Olisi esimerkiksi typerää kieltää tai moralisoida kaikkea maskuliiniseen hegemoniaan viittaavaa. Kuten sanottu maskuliinisuus ja se, miten se näyttäytyy, tulee esiin vasta ympäristönsä kautta, silloin kun se on suhteessa johonkin.

Mielestäni teatteria tulisi ajatella samaan asemaan muun mediakuvaston kanssa. Esimerkiksi elokuvan ja mainonnan asemaa maskuliinisen vallan välineenä on tutkittu jo pitkään ja esimerkiksi mainonnan sukupuolen esittämisen kritiikkiin on helppo yhtyä. Teatteri ei saisi asettaa itseään marginaaliin, vaan ymmärtää, että sillä on yhtäläinen valta (ja vastuu) kuin muullakin medialla. Suomessa teatteripiirit ovat pienet, jolloin toisten tekijöiden vaikutus toisiin on suurta.

5. Miesnäyttelijän näyttelemisen opetusproduktioissa

Tässä luvussa käyn läpi muutamia opinnäytteeni kannalta mielenkiintoisia huomioita siitä, miten olen esittänyt miesrooleja Nätyn opetusproduktioissa. Päähuomioiksi hahmottuu muun muassa se, että maskuliinisen hegemonian ideaalien kannalta sallittuja miehen esittämisen tapoja on useita. Kuitenkin koin, että näytellessäni mielestäni miesnäyttelijämyyttiä lähellä olevaa hahmoa, tunsin paineiden kasvavan. Toisaalta kun näyttelin hahmoa, joka tuntui olevan kaukana tuosta ideaalista, aloin pelätä sitä, että miehinen ”vajavaisuuteni” ja erilaisuuteni paljastuu yleisölle. Pelkäsin, että yleisön jäsenet huomaavat, että en kykenisi täyttämään maskuliinista ideaalia uskottavasti. Eräänlainen paljastumisen pelko näyttäytyykini merkittävänä tekijänä hahmotettaessa sitä, mikä tekee hegemonisesta maskuliinisuudesta taakan, jota lähes jokainen mies joutuu kantamaan harteillaan (Malmberg 2015, 7). Juha Siltala toteaa, että mikäli mies ei onnistu suorituksillaan luomaan hyväksyvää vuorovaikutusta ympäristön kanssa, on seurauksena epätoivo ja pelko siitä, ettei maailmassa ole tällaiselle (mies)yksilölle mitään paikkaa (Malmberg 2015, 7; Siltala 1994, 128). Joissakin rooleissa vältin kysymyksen uskottavuudesta tekemällä miehen esittämisestä parodiaa.

5.1 Meren yllä monen värinen pilvi

Opinnäytteeni kolmannessa luvussa kirjoitin ajattelevani, että esityksessä ruumiini ja liikkumiseni näyttäisi koomisena elementtinä suhteessa muihin. Kokemus esityksestä oli tästä syystä ristiriitainen. Muistan nauttineeni sen esittämisestä, vaikka välillä minusta tuntui, että minä esitin tanssijaa, kun muut tanssivat. Olin myös täysin epämunakavuusalueellani, sillä en ollut tanssinut

ennen Nätyä. On vaikea sanoa sitä, onko miehen esittäminen tanssin viitekehäksessä vaikeampaa vai helpompaa kuin teatterissa. Teatterissa tuntuu olevan enemmän paikkoja ”piiloutua”, kun taas tanssissa kehot luovat merkityksiä. Toisaalta esityksessämme ei ollut narratiivin luomaa painetta sukupuolittamiselle ja liikkeet, joita teimme, olivat pääosin samat sekä miehillä että naisilla. Jälkikäteen on vaikea sanoa, mitkä liikkeistä tuntuivat maskuliinisilta ja mitkä feminiinisiltä. Lantion pyörittäminen ja rintakehän ”ravistelu” koin naisellisiksi liikkeiksi, jotka nekin tuntuivat hankalilta. Häpesin omaa kömpelyyttäni, kun en kyennyt tekemään näitä liikkeitä vaivattomasti, mutta toisaalta miesnäyttelijämyyten kannalta feminiinisten eleiden tuotto ei ollut suurin huolen aihe. Esityksessä voimaa demonstroitiin liikkeellisesti nostoissa ja nopeilla spurteilla tilan halki ja paine kohdistui näiden suorittamiseen uskottavasti.

Katsoessani taltiointia esityksestä, huomasin muistuttavani sitä, miltä isäni näytti nuorena. Havaintoni osui erityisesti niihin kohtiin, joissa muistan pyrkineeni maskuliiniseen asenteen esittämiseen. Esimerkiksi esityksen puolessa välissä kävelin hitaasti yleisön eteen. Muistan tietoisesti ottaneeni tuolloin itselleni mielikuvan, että olen nuori, suoraselkäinen ja atleettinen mies, joka on lähdössä pelkäämättömänä sotaan. Kohta oli yksinkertainen, mutta muistan tunteneeni tilanteessa maskuliinisen ideaalin tuottamaa painetta. Yritin miettiä ideaaliani ja miten se seisoisi yleisön edessä mahdollisimman ylväänä.

5.2 Jerusalemin tanssi

Näyttelin Yrjö Juhani Renvallin ohjaamassa ja Ilpo Tuomarilan käsikirjoittamassa *Jerusalemin tanssi* -näytelmässä Toivo Korpelaa ja hänen poikaansa Börjeä. Näytelmä käsitteli lestadiolaisten keskuudessa syntynyttä Korpela-liikettä 1930-luvulla Tornionjokilaaksossa. Näytelmässä käsiteltiin yhteisön hurmoksellista seksuaalista vapautumista lestadiolaisesta seksuaalikäyttäytymisen normeista.

Toivo Korpela esiintyi näytelmässä vain alussa. Häneen haimme yhdessä ohjaajamme ja pukusuunnittelija Tiina Helinin kanssa Cheek-artistin kaltaista estetiikka ja liikekieltä. Idea tuli minulta ja tuntui, että sitä kautta sain jonkun väylän esittää yhteisön keulakuvaa ideaalin kohdetta. Aluksi minua huolesti se, miten kykenisin esittämään yhteisön maskuliinista johtohahmoa. Jossakin vaiheessa tajusin, että muut hahmot ympärillä tekevät palvonnan kohteen. Eli itse en voinut yksin näytellä palvonnan kohdetta, vaan kanssänäyttelijöiden reaktiot ja eleet suhteessa toimintaani tekivät Korpela hahmosta palvotun.

Tämä toi mielestäni myös vapautta olla millä tavalla vain. Mielenkiintoista on se, että tämän hahmon kohdalla väistin ”uskottavan” maskuliinisuuden esittämisen kokonaan, vaikka siihen pyrkiminen olisi ollut mahdollista. Hahmosta muotoutui jonkinlainen parodiointi rap-kulttuurin ylikorostuneesta maskuliinisuudesta eli lähinnä musiikkivideoista, joissa raha ja muskelit ovat etualalla. Parodia näyttäytyi rapkliseiden viljelynä esimerkiksi liikekielessäni. Tähän toi kontrastin 30-luvun lestadiolaisuus ja se, että en ollut ruumiinrakenteeltani bodarin näköinen.

Börje oli 15-vuotias nuori poika, joka puhui itsestään kolmannessa persoonassa. Tämä sai minut ajattelemaan häntä jälkeensä jääneenä. Hän oli rakastunut omaan äitiinsä ja näytelmän lopussa he menivätkin yhteisön painostuksesta naimisiin. Lopussa Börje myös tappoi pienen tytön ja lopulta itsensä. Börjen kohtaukset olivat itselleni ahdistavia, sillä kohtauksen tunnelmat ja aiheet olivat erittäin rankkoja enkä löytänyt aina keinoja tehdä niitä kevyemmällä tavalla. Näytelmän loppu oli kaikista vaikein. Siinä kaikki muut lauloivat ahdistavien tapahtumien päätteeksi puhdistavan ja kauniin virren, mutta itse jäin yksin tekemään näytelmän viimeisessä kuvassa itsemurhaa. Jokaisen esityksen jälkeen minulla oli ikävä ja raskas olo ja päättelin sen johtuvan näytelmän roolihahmoni kuljetuksen sisällöstä.

Näytelmässä oli kohta, jossa kaikki miehet rakentavat korkeaa rakennustornia yhteisön fallossymboliksi siniset työmiehenhaalarit puoliksi puettuna, siten että yläkroppa jäi paljaaksi, ja kaikki naiset piehtaroivat neitseelliset valkoiset yömekot päällä maalissa. Tässä näytelmän kohdassa olin Börjen hahmossa. Edustin murrosikäistä poikaa ja olin tavallaan helpottunut, sillä kaikki maskuliiniset ”temput” jäivät muiden kurssitovereiden harteille. Muiden miesten tuli esittää voimaa ja Börjen ei tarvinnut tehdä näitä samoja ”temppejuja”. Tempuilla tarkoitan esimerkiksi kurssitoverini Hannes Mikkelsenin kiipeämistä akrobaattisesti työmaatelineiden huipulle. Tai sitä, että muut nostelivat miehekkäästi painavia työmaaelementtejä pullistellen ja ähkien. Mutta samalla minut valtasi epäily, että minkälaisena minut nähdään. Koska olen tässä roolissa, niin näkeekö ohjaaja minut siten, etten pystyisi näihin maskuliinisiin tekoihin? Olenko katsojan mielestä miehenä vähemmän uskottavampi, koska en tee näitä samoja miehisyiden tekoja?

Tässä opiskelun vaiheessa epävarmuuteni kaipasi itseäni määrittäviä asioita. Opettajat ja auktoriteetit ovat avainasemassa näiden määritteiden antamisessa. En ollut myöskään tietoinen hegemonisen maskuliinisuuden termistä tuossa vaiheessa. Jälkeenpäin on helpottavaa tajuta, että olin asettanut itselleni keskenään ristiriitaiset odotukset, joita en molempia olisi pystynyt täyttämään. Börjeä esittäessä, minua vaivasi tämän luvun alussa mainitsemani paljastumisen pelko. Samalla kuitenkin ajattelin, että edustan jonkinlaista vapauttavaa poikkeumaa esityksen maskuliinisuuden esittämisessä ja olin ylpeä siitä.

Tässä näytelmässä oli kuvaavaa se, että muistikuva esityksestä oli hyvin erilainen kuin, miltä se taltioinnissa näytti. Näyttelijäopiskelijan tehtävänä oli omalla kohdallani tuolloin toteuttaa ja tehdä täysillä annetut tehtävät. En ajatellut paljoakaan, mitä olimme tekemässä, kun tanssimme eroottista tanssia *Sata salamaa* -kappaletta laulaneen Anna-Elisa Hannulan ympärillä ja hän taas kohteli fallisesti mikrofoniaan. Omituinen olo siitä kuitenkin tuli.

5.3 Tohwelisankarin rouva

Tohwelisankarin rouva oli Maria Jotunin kirjoittama ja Hanno Eskolan ohjaama näytelmä. Teimme esityksen mandariinikiinaksi ja suurin huomio meni keskittymisenä tuohon ylivoimaiselta tuntuneeseen haasteeseen. Näyttelin jylhää ja möreä-äänistä poliisimestaria Mölsää sekä keimailevaa nuorta maalaria Eliasta. Heidän esittämisenä meni lähelle miesnäyttelijämyytin ideaalien esittämistä. Keskityin siihen, että Mölsä on jyhkeä, tuima ja vähäeleinen. Elias oli liikkuvampi ja monieleisempi. Käytin mielikuvissani stereotypioita miehen esittämisestä ja toisaalta ohjaaja Eskola tilasi minulta näitä. Stereotypiat olivat hahmojen kanssa kuitenkin erilaisia. Mölsä oli kankea ja hidastempoinen virkavallan edustaja, jonka kankeudelle myös esityksessä naurettiin. Alkukohtauksen lopussa Mölsän hanskat tarrautuivat hänen huomaamattaan hänen takapuoleensa ja tässä tilanteessa Mölsän edustama jyhkeä auktoriteetti asettui naurun alaiseksi.

Eliaksen kohdalla koomillisuus oli erilaista. Elias vokotteli Lempi-nimistä sisäkköä, vaikka olikin kihloissa. Ajattelin häntä esittäessäni kujeilevaa, röyhkeää ja rentoa renttua, joka tukalissa tilanteissa ei hätäntynyt vaan otti rennosti. Hahmon koomillisuus tuli ennen kaikkea tästä asenteesta sekä repliikkitasolla. Tällöin ajattelen, että jos Mölsälle naurettiin, niin Eliaksen kohdalla naurettiin Eliaksen kanssa. Tällöin koin, että Eliaksen toiminta asettui yleisön tukemaksi. En osaa kertoa, mitä toimintani tarkoitti tuon kyseisen näytelmän kannalta, mutta huomaan tätä kautta naurattamisen olevan yksi vallankäytöllinen voimakeino. Kun asetan roolihenkilöni naurunalaiseksi, asettuu hahmoni myös sanalla sanoen naurulle alistuneeksi. Jos taas esimerkiksi kerron vitsin, jossa jokin muu kuin hahmoni on naurunalainen, olenkin silloin ylästatuksessa suhteessa naurun kohteeseen. Mielenkiintoista olisi jatkossa tutkia kuinka paljon esiintyjänä kykenen tietoisesti säätelämään tätä logiikkaa ja mitä se tarkoittaa näyttämön valtasuhteiden kannalta.

5.4 Ollin oppivuodet

Kolmannen opiskeluvuoden *Ollin oppivuodet*-esityksessä esitin pikkupoikaa nimeltä Viljami. Tämä esitys konkretisoi näyttelijän vallan ottamisen ajatuksen. Aloin nauttimaan esityksestä siinä vaiheessa, kun en yrittänyt jatkuvasti toteuttaa ohjaajamme Hanno Eskolan pyyntöjä täydellisesti. Olin ottanut ohjeet lukitsevina suoritteina enkä apukeinoina. Esityksissä en myöskään löytänyt keinoja kehittää työtäni ohjeista eteenpäin. Kun olin suorituksen tehnyt, ajattelin, että työni kohtauksessa oli siinä. Itselleni mielekkäin tapa esittää esityksiä esityskaudella on pyrkiä kehittämään toimintaani jokaisessa esityksessä eteenpäin. On erittäin nautinnollista huomata kehittyvänsä näyttämöllä ja pystyvänsä tekemään vaikeista asioista nautittavia.

Ollin oppivuodet-esityksessä ohjaaja Eskola risteytyi päässäni ”yliminän” kanssa ja arvotin tehtävissä onnistumisia sitä kautta. En toisaalta hahmottanut sitä, että näyttelijänä en pysty jatkuvasti rekisteröimään kaikkea mitä teen vaan suuri osa toiminnastani toimii automaationa. Todennäköisesti koko ajan tein sitä, mitä Eskola minulta pyysi ja olisin vain voinut siirtyä ajatuksissani eteenpäin. Sen sijaan keskityin tarkasti siihen, että teen juuri niin kuin sovimme Eskolan kanssa, vaikka välillä minusta tuntui, että tähän kohtaan toimisi jonkinlainen muu toiminta tai asia. Esityskauden puolella välissä ymmärsin, että en nauttinut lainkaan siitä mitä tein. Päätin, että teen esityksessä juuri niin kuin haluan ja ajattelen palvelevan itse esitystä. Muutokset, jotka tein eivät olleet suuria, mutta minulla oli olo, että vaikutan, että minulla on valtaa. Koin myös eettisesti tärkeäksi tehdä päätöksiä oman arvomaailmani mukaan enkä jonkun toisen.

5.5 Hipsterit

Hipsterit oli Pauliina Hulkon ohjaama esitystapahtuma, jonka materiaalin tuottamiseen myös esiintyjät osallistuivat aktiivisesti. Itse kehitin hahmon nimeltä Anatolik, joka edusti sisälläni asuvaa vihaa, joka on ottanut hipsterin muodon. Anatolik oli stadin-slangia mukaillen puhuva suorapuheinen nuori mies. Esityksessä Anatolik piti ”herkkyyden kuntosali” –nimistä työpajaa, jossa kasvatettiin omaa herkkyyttä bodaamisen keinoin. Anatolik esitti esityksessä myös ohjelmanumeron, jossa hän nosti penkinpunnerrusta 40 kilon painoilla niin monta kertaa kuin vain jaksoi ja soitti sen jälkeen kitarasoolon.

Esityksen teko oli jo sitä aikaa, kun kirjoitin tätä työtä ja tämän opinnäytteen ajatukset olivat mukana jo kyseisessä produktiossa. Hieman samalla tavalla kuin *Jerusalem*in tanssissa tein maskuliinisuudesta parodiaa viemällä sen kohtuuttomaksi. Tässä vaiheessa olin jo tietoinen

miesnäyttelijämyytin olemassaolosta ja maskuliinisen hegemonian miesihanteesta ja tutkin maskuliinisuuden esittämistä näiden ideaalien läpi. Oli myös tarkoituksenmukaista tuoda yksi ”maskuliinisen hegemonian pyhätöistä” eli kuntosali esitykseen. Yksi havaintoni Anatolikin esittämisestä oli se, että maskuliinisuus ilmentyi hänessä peitettynä tuskana ja turhautumana. Itselleni Anatolikin esittäminen tuntui välillä tältä, mutta se on ymmärrettävää, sillä hän edustihan hän oman vihani tunnetta. Ohjelmanumero saattoi ehkä ulkopuolelta vaikuttaa kevyeltä tai huvittavalta, mutta oma kokemukseni ohjelmanumeron esittämisestä oli välillä raskas ja turhautunut. Tämän ajattelin tulevan nimenomaan sisällöstä. On vaikea kuitenkin täysin tutkia sitä, mikä johtui esiintymistilanteesta ja mikä maskuliinisuuden esittämisestä. Anatolikin idea itselleni oli rakentaa hahmo, jonka huomattava pahoinvointi purkautuu vain huulenheittona ja näennäisenä keveytenä. Esimerkiksi ”herkkyyden kuntosali” –työpajassa saatoin puhua katsojille erittäin kipeitäkin henkilökohtaisia asioita, mutta samalla saatoin tehdä asioistani pilkkaa ja yritin pitää tilannetta koko ajan katsojille viihdyttävänä. Ohjelmanumeroni tarkoitus oli päästää jotakin Anatolikin patoutunutta tunnetta ulos, mutta hahmon esittämisen kokemuksena tuo teko ei kuitenkaan riittänyt helpottamaan oloa.

Ohjelmanumeron jälkeen pudotin Anatolik-hahmon pois ja esitin Eeva-Liisa Mannerin tekstin *Samuel*. Se oli tarina pojasta ja kissasta ja heidän ystävydestään. Tarinaa puhuessa asetuin välillä esittämään poikaa, kissaa ja muita tarinan hahmoja. Monologin esittäminen oli melkein joka kerta niitä harvinaisia kokemuksia, jolloin miesnäyttelijämyytti vaikutti tekemiseeni vain vaimeasti. Ajattelin ruumistani näyttämönä, jonka kaikki tapahtumat kuuluivat esittämishetkeen. Olin rakentanut itselleni tarkat ja itseäni puhuttelevat mielikuvat ja ”viritykset”, joidenka käyttämisen tekniikkaa ohjaaja Pauliina Hulkko meille opetti. Tämä oli myös ensimmäisiä kertoja Nätyn opetusproduktioissa, kun sain käyttää lavalla aikaa yksin ja oman rytmini mukaan. Esitys oli myös hyvin esiintyjälähtöinen, jolloin en ehtinyt rakentaa itselleni oletettua muuttia, johon yrittäisin ahtautua.

Painetut lähteet:

Aikio, Annukka 1986. *Uusi sivistyssanakirja*, Uusitut: Vornanen, Rauni, Otava, Helsinki

Autio, Antti 2014. *Näyttelijäopiskelijamyytin kuolema*, Tampereen yliopisto, Näyttelijäntöön laitos

Butler, Judith 2006. *Hankala sukupuoli*, alkuteos: *Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity* (1990), Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi, Tammer-paino Oy, Tampere

Hall, Stuart 1999, *Identiteetti*, suom. ja toim. Mikko Lehtonen, Juha Herkman, Tammer-Paino Oy, Tampere

Hulkko, Pauliina 2013. *Amoraliasta Riitaan -Ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Hänninen Jorma 2006. *Vanhan miehen ruumis ja hegemoninen maskuliinisuus 67–74*. *Gerontologia vol. 20 2/2006*.

Jokinen, Arto 2010. *Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus* teoksessa (toim.) Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi ja Tuija Saresma *Käsikirja sukupuoleen*, Vastapaino, Tampere

Jokinen, Arto 2000. *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere University Press. Tampere.

Julkunen, Raija 2012. *Mieskysymys suomalaisen tasa-arvopolitiikan asialistalla*, teoksessa (toim. Arto Jokinen) *Mieskysymys- miesliike, -työ, -tutkimus ja tasa-arvopolitiikka*, Tampere University Press: Tampere

Kallio, Helena 2009. *Ohjaajan valta ja eros*. Teatteri 3/2009, 4-17

Kantola, Johanna 2010. *Sukupuoli ja valta* teoksessa (toim.) Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi ja Tuija Saresma *Käsikirja sukupuoleen*, Vastapaino, Tampere

Koskinen, Anu 2013. *Tunnetiloissa, Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Acta Scenica 34 Helsinki: teatterikorkeakoulu

Lehtonen, Mikko 1999. *Maskuliinisuus, kansallisuus, identiteetti*. Teoksessa (toim.). Jokinen, Arto *Mies ja muutos: Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere University Press. Tampere

Porkola, Pilvi 2014. *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Acta Scenica 40. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Pulkkinen, Tuija 1998. *Postmoderni politiikan filosofia*. Gaudeamus, Helsinki.

Sandqvist, Ville 2013. *Minä, Hamlet Näyttelijäntöön rakentuminen*, Acta Scenica 31, Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Simonsuuri, Kirsti 1996. *Ihmiset ja jumalat - Myytit ja mytologia*, Kirjayhtymä, Helsinki

Sipilä, Jorma 1994. *Miestutkimus – säröjä hegemonisessa maskuliinisuudessa* s.17- 36, (Toim.) Jorma Sipilä ja Arto Tiihonen: *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*.

Syrjä, Tiina 2007. *Vieras kieli suussa: Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa*, Tampereen yliopisto, Näyttelijäntytön laitos

Stanislavski, Konstantin 1966. *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa*, suom. Eino Westerlund, Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo

Vänskä, Annamari. 2007. *Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria*, Teoksessa (Toim.) Anita Seppä ja Leena-Maija Rossi, *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus.

Nettilähteet:

Hekanaho, Livia 2009. *Housurooleja ja sukupuolen taivutuksia* 18-27, teoksessa (toim.) Harri Kalha, Livia Hekanaho, Pentti Paavolainen, Anna Thuring, Hanna-Leena Helavuori, *Camp – taipuisaa teatteria*: Verkkojulkaisussa: www.teatterimuseo.fi/wp-content/uploads/Taipuisaa_teatteria.pdf

Helavuori, Hanna-Leena 2009, *Kurkistus suomalaisen teatterihistorian kaappiin* s.50-63, Teoksessa (toim.) Harri Kalha, Livia Hekanaho, Pentti Paavolainen, Anna Thuring ja Hanna-Leena Helavuori, *Camp – taipuisaa teatteria*: Teatterimuseo, Verkkojulkaisussa www.teatterimuseo.fi/wp-content/uploads/Taipuisaa_teatteria.pdf

Käiväräinen, Anniina 2013. *Uuden Lilithin kapina Marie Corellin The Soul of Lilith ja naiskuvauksen ambivalentti jäljittely*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu –tutkielma, Tampereen yliopisto: <https://tampub.uta.fi/browse?value=KÄIVÄRÄINEN%2C+ANNIINA&type=author>

Malmberg, Tiina 2015. *Ei vaan voi näyttää sitä heikkoutta: Hegemonisen maskuliinisuuden fyysisen suorittamisen ihanne keski-ikäisten diplomi-insinöörien puheissa*, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikön pro-gradu tutkielma, Tampereen yliopisto. <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/97904/GRADU-1439876540.pdf?sequence=1>

Nalbantoglu, Minna 2016. Helsingin Sanomat, 18.2, *Suomalaistutkimus löysi lasikaton: Mies- ja naisjohtajien palkkaeroa eivät selitä ominaisuudet vaan syrjintä*. <http://www.hs.fi/talous/a1455689527865>

Nieminen, Jiri 2013. *Hegemonisesta maskuliinisuudesta miesten moneuteen. Kriittisen miestutkimuksen mahdollistuminen valtio-opillisessa ajattelussa*. Tampere University Press. Tampere. <http://tampub.uta.fi/handle/10024/68113>

Nykänen, Anna Stina 2016. Helsingin Sanomat 17.1.2016: *Jääkiekkoilijan takatukka on Bowien perintöä*, <http://www.hs.fi/sunnuntai/a1452832195200>

Roiha Taija, Rautiainen Pauli & Rensujeff Kaija 2015. *Taiteilijan asema ja sukupuoli, Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö Cuporen verkkojulkaisu:*
http://www.cupore.fi/documents/Taiteilijanasemajasukupuoli_v09.pdf

Rossi, Venla 2016. Image 19.2.2016: *Näyttelijä Anna Paavilainen on raiskattu lavalla yli 10 kertaa. Hän teki aiheesta näytelmän, <http://www.image.fi/image-lehti/nayttelija-anna-paavilainen-on-raiskattu-lavalla-yli-100-kertaa-han-teki-aiheesta>*

Säkö, Maria 2015. Helsingin Sanomat 14.11.2015: *Teatterin rakenteet nitisevät liitoksistaan, <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1447497387512>*

Vänskä, Annamari 2006. Vikuroivia vilkaisuja: ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus, Taidehistoriallisia tutkimuksia 35, Helsinki: Taidehistorian seura:
http://www.annamarivanska.com/web/files/lopullinen_vanskalle.pdf

Muut:

Autio, Antti 2011-2016. Opintopäiväkirjan muistiinpanot

Paavilainen, Anna 2015. Radiohaastattelu 12.11.2015, Yle, Kultakuume, juontaja: Nurmela, Airikka