

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Teatteri

2011

Tiina Paananen

# ”EI KENENKÄÄN ÄITI”

– naisohjaaja teatterissa



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

Turun ammattikorkeakoulu

Esittävä taide | Teatteri

Kevät 2011 | 31

Marja Kangas

Tiina Paananen

## ”EI KENENKÄÄN ÄITI” — NAISOHJAAJA TEATTERISSA

Opinnäytetyössäni käsittelen naisohjaajan paikkaa kotimaisella teatterikentällä. Miten naisohjaaja poikkeaa miesohjaajasta, minkälainen on naisohjaajan työrooli tai millaisia ovat naisohjaajan työtä koskevat odotukset?

Työn alussa avaan lyhyesti feminismin käsitettä ja perehdyn teatterihistorian feministiseen luentaan. Luenta käsittelee antiikin Kreikkaa, Shakespearen aikakautta, 1700-luvulla elänyttä näytelmäkirjailija Susanna Centlivrea sekä salonkeja henkilökohtaisen teatterin tilana. Feministinen näkökulma esittelee naisen asemaa teatterihistoriassa uudella tavalla. Lisäksi luon katsauksen suomalaisen naisohjauksen historiaan.

Opinnäytettäni varten haastattelin kuutta suomalaista naisohjaajaa, joiden ajatuksia työrooleista, sukupuolesta ohjaajuudessa ja naisohjaajan asemasta teatterikentällä luonnehdin kolmessa pääluvussa. Mitä naisohjaaja saa ja ei saa tehdä? Pohdin haastateltavien kanssa miehistä ja naisellista dramaturgiaa, kotimaisen teatterin heteronormatiivisuutta sekä hyviä johtajainnaisuuksia. Samalla päädyn myös hahmottamaan omia kokemuksiani ja toimintamallejani valmistuvana teatteri-ilmaisun ohjaajana.

ASIASANAT: (esittävä taide, teatteri, ohjaajat, naiset, naisen asema, feminismi, sukupuolierot, heteronormatiivisuus)

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Theater

Spring 2011 | 31

Marja Kangas

Tiina Paananen

## “NOBODY’S MOTHER” —FEMALE DIRECTOR AT THE THEATER

In my thesis I concentrate on the position of female directors in the domestic theater field. What is the difference between man and woman as a director, what is the female director's working role like or what are the expectations concerning the work of a woman director?

At the beginning of my thesis I open briefly the concept of feminism and introduce a feminist reading of theater history. This reading deals with ancient Greece, Shakespeare's era, the 1600th century playwright Susanna Centlivre and salons as a space of personal theater. The feminist point of view presents the position of women in theater history in a new way. In addition I overview the short history of Finnish female directors.

For my thesis I interviewed six Finnish female directors whose ideas of working roles, gender in directing and position of female director in the field of theater I examine in three main chapters. What are the do's and do not's of women in theater? We discuss about feminine and masculine dramaturgy, heteronormativity of the domestic theater and good leadership. At the same time I perceive my own experiences and patterns of work as a graduating drama instructor.

KEYWORDS: (performing arts, theater, directors, women, position of women, feminism, sex/gender distinctions, heteronormativity)

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>6</b>
<b>2 FEMINISMISTÄ</b>	<b>7</b>
<b>3 HERSTORY — HISTORIAA NAISNÄKÖKULMASTA</b>	<b>8</b>
3.1 Antiikin Kreikka (500 eaa.) ja Shakespearen aikakausi (1585—1613)	8
3.2 Rohkea Centlivre	9
3.3 Salongit (1600–1700-luvut)	10
<b>4 SUOMALAISEN NAISOHJAAJUUDEN HISTORIASTA</b>	<b>12</b>
4.1 Kohti itsenäisyyttä	12
4.2 Joukkojen vuosikymmen	13
<b>5 TYÖROOLI</b>	<b>14</b>
5.1 Työroolien erot	14
5.2 Äiti-ohjaaja	16
<b>6 SUKUPUOLI OHJAAJUUDESSA</b>	<b>19</b>
6.1 Naisistuva teatterikenttä	20
6.2 Mies- ja naisohjaajan erot	21
6.3 Suomalainen heteronormatiivisuus	21
6.4 Heteronormatiivisuuden vastavoimat	22
<b>7 NAISOHJAAJAN DO'S JA DONT'S</b>	<b>24</b>
7.1 Itkeminen	25
7.2 Johtajaominaisuudet	26
7.3 Naisohjaajan lokero	27
7.4 Minä?	28
<b>8 YHTEENVETO</b>	<b>29</b>

## LIITTEET

Liite 1. Kysymysliiuska

Liite 2. Tilasto

# 1 JOHDANTO

Valitsin aiheekseni naisohjaajat, koska minua kiinnosti tutkia sukupuolten eroja teatterityössä. Onko sukupuolella merkitystä suhteessa aihevalintoihin, työtäpöihin tai työn arvostukseen? Aikaisemmin olin perehtynyt näyttelijä-tutkija Helena Kallion seksuaalista häirintää käsittelevään kyselyyn, jonka kohderyhmänä olivat näyttelijät. Kyselyn mukaan häirintä oli tabu ja tapa. Jos näyttelijöillä häirintäkokemukset olivat yleisiä, halusin tietää, miten oli ohjaajien laita. Lisäksi minua kiinnostivat naisohjaajien kokemukset johtajuudesta. Oliko naisohjaajilla työrooli ja jos oli, niin millainen? Oletusarvo naisohjaajasta on usein ”hyvä jätkä”. Itse käsitän luonnehdinnan siten, että nainen joutuu häivyttämään feminiinisyttöään ollakseen uskottava. Juuri tällaisten oletusten todenperäisyyteen halusin työssäni tarttua.

Materiaalia keräsin haastatellen, sekä sähköpostitse että kasvotusten. Haastattelun pohjana oli kysymysliuska, joka on työni liitteenä. Luonnollisesti, tavatessa haastateltavien kanssa, keskustelu rönkyi enemmän, koska oli mahdollista tehdä jatkokysymyksiä. Haastateltavia valitessa pyrkimyksenäni oli saada mukaan eri ikäryhmien edustajia. Lopullinen valinta tapahtui suurelta osin aikataulujen yhteensopivuuden ja henkilökohtaisen kiinnostuksen motivoimana. Haastattelin Ritva Siikalaa, Maiju Sallasta, Sirkku Peltolaa, Satu Rasilaa, Fiikka Forsmania ja Saana Lavastetta. Leea Klemola kieltäytyi osallistumasta kyselyyn, mutta luonnehti vastauksessaan ohjaajantyötään varsin osuvasti. Käytän runsaasti sitaatteja, koska halusin, että naisohjaajien ääni kuuluisi myös tekstissä.

Lisämateriaalina käytän Sue-Ellen Casen kirjaa *Feminism and Theatre*. Teatterintutkijana Case tuo erilaisen, naislähtöisen, näkökulman teatterihistoriaan ja länsimaisen teatterin traditioon. Työn alkuun olen myös liittännyt katsauksen suomalaisen naisohjaajuuden historiaan.

## 2 FEMINISMISTÄ

Ensimmäinen kokemukseni feminismistä liittyy lukioaikoihini. Olin tietotekniikan kurssilla ja vanhankantainen miesopettaja nimitti naispuolista opiskelutoveriani femakoksi. Feministi ja emakko, siis femakko, päättelin. Muistaakseni naisoppilas oli tölväissyt opettajan metodeja tai muuten sukupuolivammautunutta käytöstä. Joka tapauksessa, nimittely oli asiaton ja mauton. Muistan kantaneeni kaunaa kyseiselle opettajalle, kun asianomainen tyttö otti asian vastaa kuin ”mies”, antaen tokaisun mennä toisesta korvasta sisään ja toisesta ulos. Minulle feminismi on tiedostamista ja pyrkimystä tasa-arvoon.

Feminismin käsitteen avaaminen lyhyesti ja selkeästi opinnäytteen rajoitteissa ei ole aivan helppo tehtävä. Tämän vuoksi käytän lähteenä wikipediaa, joka tarjoilee tiiviin kategorisoinnin aiheesta. Työssä tullaan viittaamaan feminismiin, joten on hyvä käydä feminismin historia lyhyesti läpi. Wikipedian mukaan feminismi tähtää naisten yhteiskunnallisen aseman parantamiseen ja sukupuoliroolien muuttamiseen. Feminismin historiassa puhutaan kolmesta aallosta. (Wikipedia 2011.)

Ensimmäinen aalto tähtäsi selkeiden yhteiskunnallisten epäkohtien korjaamiseen. Järjestäytynyt toiminta alkoi 1800-luvulla Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Liike ajoi naisten äänioikeutta, oikeutta opiskella yliopistossa, omistusoikeutta: asioita, jotka tuntuvat nykyään itsestäänselvyyksiltä. Tavoitteena oli naisten suurempi itsemääräämisoikeus, vapautuminen holhouksesta. Feministien mielestä naisille kuuluivat samat oikeudet kuin miehille. Tätä suuntausta nimitetään usein myös tasa-arvofeminismiksi tai liberaalifeminismiksi. Suomessa naisasian kannattajat järjestäytyvät naisasialiike Unioniksi. (Hagner 2006, 14—93; Wikipedia 2011.)

Feminismin toinen aalto sai alkunsa 60-luvulla Yhdysvalloissa, jossa naiset osoittivat mieltään mm. palkkaeroja ja pornografiaa vastaan. Naisliike radikalisoitui Yhdysvalloissa ja eräissä Länsi-Euroopan maissa naisten vapautusliikkeeksi. Naisten koulutus ja työssäkäynti lisääntyi voimakkaasti. Suomeen toinen

aalto rantautui viiveellä, aktivoituen kohti 1970-lukua. Toisen aallon feminismi korosti naisten eroa miehistä, erityisesti radikaalifeministit. Radikaalifeminismi nosti esiin naisen seksuaaliset oikeudet, seksuaalisen häirinnän ja raiskaukset sekä oikeuden aborttiin. Marxilais-feministit puolestaan toivat näkyville naisten palkattoman kotityön ja yleensä ottaen huonomman palkkauksen. (Case 2008, 62—94; Wikipedia 2011.)

Feminismin kolmas aalto sijoittuu 80-luvulle. Kyseessä ei ollut enää yhteinen liike, vaan joukko erilaisia ajattelutapoja ja liikkeitä. Voidaan siis puhua feminismeistä. Aikaisemmista kahdesta aallosta kolmas aalto erosi siten, että alettiin puhua eroista naisten välillä ja naisissa. Naiset eivät olleet enää yksi yhtenäinen samoilla attribuuteilla toimiva joukko. Valkean heteronaisen lisäksi oli olemassa eri rotuja, yhteiskuntaluokkia sekä bi- ja lesbonaisia. Post-modernit feministit kiinnittivät huomiota esimerkiksi kieleen ja sen tapoihin todentaa ja uusintaa sukupuolta ja seksuaalisuutta. (Wikipedia 2011.)

### **3 HERSTORY — HISTORIAA NAISNÄKÖKULMASTA**

Kappaleen otsikko viittaa englanninkieliseen sanaan his-story, historian kirjoitus on miehistä. Varsinkin teatterin historiasta on vaikea löytää naisia. Perustuvatko esimerkiksi näytelmien naiskuvat todellisiin naisiin, vai liitettiinkö niihin ominaisuuksia, joita naisilla toivottiin tai uskottiin olevan? Kriittisen teatterintutkimuksen professori Sue-Ellen Case tarjoaa kirjassaan *Feminism and Theatre* mielenkiintoisia näkökulmia naisten teatterihistoriasta. Case purkaa Antiikin Kreikan (500 eaa.) ja Shakespearen ajan (1585—1613 jaa.) teatteria sekä nostaa esille joitakin teatterin tuntemattomia naispioneereja.

#### **3.1 Antiikin Kreikka (500 eaa.) ja Shakespearen aikakausi (1585—1613)**

Länsimaisen teatterihistorian kaanonissa naiset ovat loistaneet lähinnä poissaolollaan. Antiikin Kreikassa näyttelemisen ja teatteritoiminta oli tarkoitettu vain miehille. Naisen toimintapiiri oli koti ja oikeastaan nainen oli miehen omaisuutta.

Teatteri oli julkista, kodin ulkopuolista elämää ja kuului siksi miehille. Näyttelijät olivat miehiä ja he esittivät myös naisroolit. Näytelmien nainen oli miesten luoma, jolla ei ollut oikeastaan yhteyttä perhe- ja kotiyksikköön sidottujen, ”oikeiden” naisten elämään. Näytelmien naiskuvat noukittiin jumaltaruston historiasta. Sukupuolet olivat vastakohtaisia, lukittu konfliktiin ja lopussa mies nujersi naisen. Nainen vailla miehen järkevää johtajuutta oli vaarallinen. Naamiointi, elekieli ja intonaatio yhdessä tyypittelivät näyttämöllä naista tiettyyn suuntaan, joka soveltui patriarkaaliseen yhteiskuntaan. (Case 2008,7—19.)

Kuten antiikin teattereissa, Shakespearen Englannissa naisrooleja esittivät yleensä pojat. Naisten fyysinen olemus rinnastettiin seksuaalisuuteen ja seksuaalisuus prostituutioon. Nainen näyttämöllä houkuttelisi miehiä epäsiveelliseen käytökseen. Seksuaalisuuteen liitetyn olemuksensa vuoksi nainen voitiin jälleen sulkea pois myös julkisesta elämästä. Siveellisyysperiaatteen mukaisesti teatteri ei voinut olla ruumiillista, joten se kehitti puhuttua kieltään. (Case 2008,19—27.)

Shakespearen teatteri näytelmineen ja niissä piilevine roolileikkeineen on sukupuolen käsitteen kannalta mielenkiintoista. Vaikka naisen todentaminen julkisesti oli jälleen miesten käsissä, tahallisen tai tahattoman homoerotiikan vuoksi se oli epäuskottavaa. Poika esittää naista, joka tekeytyy mieheksi, rakastuu mieheen sala-asuisena miehenä, joka on nainen, mutta jota esittää poika. Ei ihme, että aikansa transvestismi herätti lopulta puritaanien pahennuksen. Päinvastoin kuin kreikkalaisessa teatterissa, katsojakunnassa oli myös naisia. Valitettavasti ei ole tietoa, miten naiskatsoja koki katsomansa näytelmät. Pojan käyttämisellä vältettiin seksuaalinen uhka, mutta tuskin katsova nainen koki samaistumista. Tosin Aristoteleen mukaan nainen oli siihen kykenemätön. Shakespearen teatterissa nainen näyttäytyi kauppatavarana, joka siirtyi omistajalta toiselle. (Case 2008,19—27.)

### 3.2 Rohkea Centlivre

1600- ja 1700-luvuilla naisilla oli jo enemmän mahdollisuuksia vaikuttaa näyttämön naiskuvaan. Tuon aikaisessa Englannissa oli naisnäytelmäkirjailijoita, jotka



tienasivat kirjoittamalla elantonsa. Heidän mieskollegoillaan tilanne oli päinvas-  
tainen, näytelmien kirjoittaminen oli lähinnä vapaa-ajan huvitusta. Teatteri oli  
kuitenkin edelleen miesten maailma. Rohkeampia naiskuvia näyttämölle toi Su-  
sanna Centlivre, joka oli viettänyt osan elämästään naamioituneena mieheksi.  
1600- ja 1700-luvuilla tuonkaltainen valinta ei ollut naisilla lainkaan tavaton.  
Miehenä Centlivren onnistui suorittaa yliopisto-opintoja, jotka muuten eivät ol-  
leet naisille mahdollisia. Hän kunnostautui mm. miekkailussa, logiikassa ja reto-  
riikassa. Eittämättä miehenä eläminen tarjosi enemmän vapautta ja mahdolli-  
suuksia seikkailuihin, joista sai ammennettua materiaalia näytelmiin. Toisin kuin  
Shakespearen draamoissa, Centlivrella sukupuoliroolin vaihdokset olivat synki-  
ä ja epätoivoisia. Kiinnijäämisen uhka oli kenties todellisempi. Naiset joutuivat  
naamioitumaan saavuttaakseen vapautta ja valtaa toimia haluamallaan tavalla.  
Centlivren näytelmissä kohtaukset todennäköisesti perustuivat todellisten nais-  
ten kokemuksiin. (Case 2008, 39—41.)

Casen teosta lukiessani mietin, kuinka naisen esittämisen tavat ovat muuttu-  
neet. Pikainen kanavapujottelu television viikonlopputarjonnasta osoittaa, että  
naishahmot ovat edelleen suhteellisen arkkityyppisiä. Viaton naisuhri, joka on  
kykenemätön auttamaan itseään, lempeä ja kannustava äitihahmo tai madon-  
namainen, pyhä äiti, vamppi tai noita, jonka kyky ajatella johtaa vain juonittelui-  
hin tai kauniimpien lajitovereiden turmioksi. Nainen esitetään harvoin itsenäise-  
nä toimijana. Vaikeuksien voittamiseksi tarvitaan miehinen väliintulo, kuten  
draamoissa 500 eaa.

### 3.3 Salongit (1600–1700-luvut)

Naisteatterin kaanonissa joutuu etsimään teatterillisen ja esittävän ilmaisun  
vaihtoehtoisia muotoja. Jos näyttämölle pääsy oli naisilta kielletty, vastaavat  
ilmaisulliset intressit toteutuivat ehkä jossain muualla. Kirjassaan Case käsitte-  
lee henkilökohtaista teatteria. Case kirjoittaa salongeista henkilökohtaisen teat-  
terin tilana. Salongin emäntä oli näytelmäkirjailija ohjatessaan keskustelua, oh-  
jaaja roolittaessaan keskustelun vierailaan. Hän auttoi luomaan ”kohtauksia”  
esitellessään mielenkiintoisia ihmisiä toisilleen ja päättäessään dialogin tempon.

Lisäksi emännälle lankesivat puvustajan ja lavastajan roolit, koska hän päätti kotinsa koristelusta, menusta ja illan pukukoodista. Salongit olivat tosin enimmäkseen eliitin naisten hallitsevia paikkoja, muutamia poikkeuksina. (Case 2008, 46—47.)

1900-luvulla Natalie Barney laajensi henkilökohtaisen teatterin käsitettä. Barney oli rikas amerikkalainen, joka eli maanpaossa Pariisissa. Barney'n salongissa ja puutarhassa esitettiin pieniä näytelmiä, kuvaelmia ja henkilökohtaisia esityksiä, joiden elementteinä olivat kotiympäristö ja ystävät. Barney oli lesbo, jonka salongissa juhlistettiin naisen seksuaalisuutta ja usein osanottajat olivat pelkäämään naisia. Barney'n teatteri oli lesbo-feminististä ennen 1970-lukua, jolloin feministinen teatteri varsinaisesti syntyi. (Case 2008, 50—53.)

Barney'n viettelyt olivat usein jo itsessään performatiivisia. Kaikenlaisen lesbouden symbolit ja merkit olivat tuolloin tabuja. Natalie Barney teki suhteistaan julkisia ja lesboudestaan kulttuurillisesti näkyvää. Barney valitsi ensimmäisen julkisen viettelynsä kohteeksi tunnetun pariisilaisen prostituoidun Liane de Pougyn, joka oli luvattomien heteroseksuaalisten suhteiden symboli. Barney ja Pougyn loivat suhteestaan eräänlaisen kertomuksen, jota esitettiin julkisilla paikoilla, skandaalinkäryisesti. Kertomus huipentui kohtaukseen, jossa he ajoivat avovaunuilla pitkin Bois de Boulognea. Barney oli pukeutunut hovipojaksi ja istui Pougyn jaloissa. (Case 2008, 50—53.)

Natalie Barney oli 1900-luvun esittävän taiteen naispioneeriksi. Hänen salongissaan naiset esiintyivät naisille, mistä tuli myöhemmin tärkeä elementti 1970-luvun feministisessä teatterissa. Vaikka esitykset tapahtuivat Barney'n henkilökohtaisessa tilassa, hänen kodissaan, olivat ne kuitenkin vakavasti otettavia, esteettisiä töitä. (Case 2008, 50—53.)

Henkilökohtainen teatteri pohjusti tietä vuosisadan uudelle taidemuodolle, joka loi leikkauspisteen feminismiin ja teatterin välille — naisten performanssitaiteelle. (Case 2008, 53.) Mietinkin, onko performanssi- ja esitystaide enemmän naislähtöistä kuin perinteinen teatteri. Esitykset rikkovat yleensä traditionaalisen

teatterin kaavaa, ovat henkilökohtaisempia ja rohkeampia. Niitä ei säätele niinkään teatterin konstruktio tai konventio.

Jos tarkastellaan Casen tuottamaa naisteatterin historiankirjoitusta, naiset ovat hivuttautuneet teatterin traditioon pikkuhiljaa. Aivan ensimetreiltä lähtien naiset ovat joutuneet hyväksymään miesten luomia naiskuvia ja ottamaan miehen roolin hyvin konkreettisella tasolla. Kun traditio ei ole tarjonnut tarpeeksi ilmaisullista vapautta, tarve esityksellisyyteen on löytänyt uusia ilmenemismuotoja.

## 4 SUOMALAISEN NAISOHJAAJUUDEN HISTORIASTA

Halusin liittää työhöni katsauksen suomalaisen naisohjaajuuden historiaan. Valittavasti kirjoitettua historiaa kotimaisista naisohjaajista ei ole. Etsin tietoa Teatterikorkeakoulun kirjastosta, josta kerrottiin, että ulkomaisista naisohjaajista löytyisi kyllä tutkimuksia. Teatterimuseon tietopalvelun tutkija, Päivi Laine, totesi saman ja toivotti tervetulleeksi kaivelemaan arkistoja. Tietoja naisten varhaisista ohjauksista löytyisi varmasti eri teattereiden arkistoista ja ohjelmalehtisistä. Laine veikkaisi, että varhaisimmillaan 1800-luvun lopulla teatteriseurueiden johtajina oli naisia, jotka todennäköisesti myös ohjasivat. Opinnäyttemateriaalia kartoittaessa törmäsin satunnaisesti juuri naisteatterinjohtajiin ja näyttelijöihin, jotka ohjasivat, kuten Mia Backman, Elli Tompuri ja Ella Eronen, vain muutamia mainitakseni.

Aukot naisten historiassa eivät ole tavattomia, vaan pikemminkin tavallisia. Harmittavaa, että sellainen löytyi suomalaisten naisohjaajien kohdalta. Toivon, että joku tutkija päätyisi aiheen pariin, sillä tämän opinnäytteen puitteissa en voi tehdä niin perusteellista työtä kuin olisi tarpeen. Suomalaisen naisen historian kannalta olennaisimmat vuosikymmenet olivat 1800-luvun ja 1900-luvun vaihde sekä 1970-luku, siitä syystä pitäydyn kyseisissä vuosikymmenissä.

### 4.1 Kohti itsenäisyyttä

1800-luvulla teatteri tarjosi naisille mahdollisuuden itsenäisyyteen. Tosin teatterin mahdollisuudet olivat avoimia vain porvarisperheiden tyttärille. Enimmäk-

seen naiset näyttelivät, jonka jälkeen aukeni mahdollisuus toimia alan opettajana. Naiset eivät kuitenkaan taistelleet miesten kanssa työmahdollisuuksista, sillä avioitumisen jälkeen oli tyypillistä ainoastaan keskittyä perheeseen ja vaimon rooliin. Äitiys oli naisen rooleista merkittävin. (Suutela 2005.)

Kotimaisen naisliikkeen määrittäviä piirteitä olivat porvarillisuus, säätyläisyys ja suomenmielisyys. (Hagner 2006, 28). Fennomaanisuus näkyi myös teattereiden ohjelmistovalinnoissa. 1800-luvun loppu ja 1900-luvun alku on suomalaisen naisen historiassa tärkeä ajanjakso, koska naiset saivat yhtäläisen äänioikeuden ja naisten asemaa edistettiin monin tavoin. Ensimmäiset naiskansanedustajat valittiin ja naiset saivat oikeuden korkeakouluopintoihin. (Hagner 2006, 14—93.)

#### 4.2 Joukkojen vuosikymmen

70-luvulla myös teatterin merkitys suomalaisessa yhteiskunnassa kasvoi. Maalittamuuton ansiosta yleisöpohja laajeni ja näytösmäärät kasvoivat. Teattereita rakennettiin ja korjattiin. Teatterialan ammatit monipuolistuivat ja henkilökuntaa voitiin rekrytoida enemmän.

Naisten mahdollisuudet vaikuttaa oman elämänsä kulkuun olivat suuremmat muun muassa e-pillerin vuoksi. Opintolaina- ja päivähoitojärjestelyiden kehittyminen oli aluillaan. 70-luvulla huomattiin, että Suomeen oli kasvanut koulutettu sukupolvi ja tasa-arvoistuvassa yhteiskunnassa tarvittiin myös naisten intellektuellia panosta, myös teatterissa. (Suutela 2005, 7—14.)

1970-luku oli joukkojen vuosikymmen. Tehtiin työtä suuremman hyvän puolesta. 70-luvulla teatteri oli myös ennen kaikkea poliittista sekä kulisseyttä että rampin molemmin puolin. Tutkijatohtori Hanna Suutelan kirjassa, Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet, osa haastatelluista naisohjaajista toteaa kysymyksen sukupuolesta olleen heille tuolloin yhdentekevä. Sukupuoli oli identiteetin osa, näennäisesti muuttumaton ja annettu. Tasa-arvokeskustelu käsitteli naisia joukkona, ei yksilöinä. Teatteriohjaajan rooli alkoi olla 70-luvulle tultaessa yhä näkyvämpi, joukot tarvitsivat ideologisen kokonaisuudelleen kapellimestarin ja myös teatteri-

talot alkoivat profiloitua näkyvien ohjaajiensa mukaan. Teatteriohjaajasta tuli yhteiskunnallinen intellektuelli, joka sai huomiota julkisessa keskustelussa. (Suutela 2005, 7—14, 194—213.)

## 5 TYÖROOLI

Käytän työssäni ilmaisua työrooli. Ajattelen, että työrooli poikkeaa jollain tavoin ihmisen siviiliminästä ja muuntuu työskentelytilanteiden vaateisiin. ”Ohjaajan valta-asemastaan käsin niin nainen kuin mieskin voivat toimia sekä naisellisesti että miehisesti hyvin ja huonosti.” (Kallio 2009.)

Edeltävä kommentti tulee Pasi Lampelan, miesohjaajan suusta. Ohjaaja on työryhmän esimies ja vallankäyttäjä. Lampelan mukaan kyse on siitä, miten valtaa käytetään, ei siitä, kuka sitä käyttää.

90-luvun teatterisukupolvi pyrki eroon autoritäärisestä ohjaajakuvasta. Pyrkimyksessä auttoi uuden draaman läpimurto sekä ammattiroolien yhdistyminen. Ohjaajan työnimikkeen alla valta kulkee vastuun kanssa käsikkäin. Lampelan mukaan tärkeää ohjaajalle on syvällinen itsetuntemus ja ryhmädynamiikan taju. (Kallio 2009.)

### 5.1 Työroolien erot

Lampelan työskentelyä viereltä seuranneena todistan, ettei auktoriteetin koaamiseksi tarvittu machoilua tai raivareita. Ohjaaminen oli johdonmukaista, lempeää ja konfliktitonta. Prosessin rauhallisuus ja kitkattomuus aiheutti minulle assistenttina jopa päävaivaa. Työryhmä ei juuri kyseenalaistanut ohjaajan näkemystä. Mietin, mikä on hänen salaisuutensa. Onko miehen yleensäkin vain helpompaa lunastaa ohjat? Itse Lampela perusteli prosessin rauhallisuutta siten, että hän tietää, mitä haluaa ja toteutusvaihetta oli edeltänyt vankka pohjatyö. Työskentely oli kronologista, edeten pikkuhiljaa pienistä jaksoista suurempiin kokonaisuuksiin. Ohjaaja oli myös määritellyt itselleen, mikä kuuluu hänen

työhönsä ja mikä ei. Hän ei esimerkiksi kuluttanut aikaa näyttelijäntyön liialliseen hiomiseen, vaan katsoi sen kuuluvan näyttelijälle itselleen.

Kauppätieteiden tohtorin Piia Lepistö-Johanssonin naisjohtajia käsittelevä tutkimus käsittelevä väittää, että nais- ja miesjohtajien toimintamalleissa on eroja. Miesjohtaja saattaa korostaa valta-asemaansa, kun naisjohtaja toimii matalalla profiililla. Naisjohtajan toiminnan keskiössä on ryhmätyö. (Lepistö-Johansson 2009.) Naisohjaaja on myös naisjohtaja, jonka harteilla on parhaimmillaan suuren joukon työpanos. Sekä teatterissa ja kaupallisella alalla esimiesasemassa oleva nainen on vallankäyttäjä.

Myös taideala kaupallistuu. Asenneilmasto Suomessa tuntuu muuttuvan siihen suuntaan, että kulttuurikentältä penätään tulostavuita. Esimerkiksi teatterinjohtaja ei ole enää automaattisesti itse taiteilija. Esimerkiksi Turun kaupunginteatterissa on ammattijohtaja, ja ehkä tämä yleistyy muuallakin. Ohjelmistosuunnittelussa joudutaan miettimään katsojalukuja, ei pelkkää taiteellista kokonaisuutta.

Teatterissa työn päämäärä on kollektiivisen taideteoksen synnyttäminen. Kokonaisuus on monen asian summa, mutta laivalla on vain yksi kapteeni, ohjaaja.

Lepistö-Johanssonin tutkimuksen perusteella Lampelan ihanteita hyvästä ohjaajasta voitaisiin luonnehtia ”naiselliseksi”. Naisohjaajia taas luonnehditaan usein ”hyviksi jätkiksi” tarkoittaen, että naisohjaaja on hyväksynyt miehisen identiteetin.

Onko niin, että teatterissa miesohjaaja kaivaa itsestään esiin feminiinisiä ominaisuuksia ja nainen maskuliniteettia? Seuraavassa kaksi ohjaajaa, Satu Rasila ja Fiikka Forsman kuvailevat omia työroolejaan. Rasila painottaa tietynlaista roolittomuutta, keskittymistä tilanteeseen. Forsmanin roolittomuus on taas jonkinlaisen sukupuolettoman olemuksen löytämistä.

En halua esittää ohjaajaa. Ajattelen, että työrooli on keskittymisen tila. Työrooli on riisuttu versio siitä, mitä olen lähimmilleni. Työrooli on enemmänkin tilannetta, jota, työtilanteen lukemista optimaalisella tavalla. (Rasila 2010.)

Jossain vaiheessa halusin vapautua tisseistä. En tahdo ohjaustilanteessa tulla katsotuksi naisena, enkä jaksa tussata itseäni naiseksi. Minusta tulee töissä joku

griippi, metsien mies, tai huolittelematon öttiäinen siltojen alta. Hilpeä havainto on se, kun ensi-iltaan naiseksi pukeutuessaan tulee hieman transvestiitti olo. Tukka-kin tuntuu peruukilta, kun on pannut korkokengät jalkaan ja tullut ulos kaapista. (Kallio 2009.)

Fiikka Forsman, jonka edeltävä kommentti on poimittu Helena Kallion valtaa käsittelevästä artikkelista, kertoi haluavansa jättää ruumiinsa kotiin ja viedä töihin pelkän pään. Oletusarvo naisohjaajasta tai -johtajasta lienee se, että pukeutumisella viestitetään uskottavuutta, ei naiseutta. Onhan mahdollista, että sukupuoli-eroilla olemuksella leikkittely tuo vapautta, kun voi jäädä ”välille”. On kuitenkin vaikea kuvitella miesohjaajan tuntevan halua vapautua työtilanteessa sukupuolestaan tai ruumiillisuudestaan.

Forsman itse kertoi olevansa luonteeltaan poikatyttö, joka on viettänyt nuoruutensa poikaporukoissa. Toisaalta hän myös myöntää sukupuoli-eroilla olemuksella olevan ohjaustilanteessa seksuaalisuuden väistämistä. Ohjaajana hän ajattelee olevansa pesäpallomailan varressa, palauttamaan jokaisen pallon, oli lähettäjä sitten mies tai nainen. (Forsman 2011.)

Itse olen sitä mieltä, että sukupuolta ei voi riisua pois itsestään. Se on olemassa, vaikka sitä ei ajattelisi tai tiedostaisi. Luulen, että naisella impulssit, jotka saavat tiedostamaan oman sukupuolen, tulevat usein ulkoapäin.

## 5.2 Äiti-ohjaaja

Feministi-kirjailija Simone de Beauvoir esitteli ”toisen” käsitteen kirjassaan *Toinen sukupuoli*. Mies ja nainen ovat vastakkaisessa ja hierarkkisessa suhteessa toisiinsa. Mies nähdään kahtiajaossa normina, josta nainen, ”toinen” poikkeaa. Mieheen normina liitetään positiivisia miellelyhtymiä ja ominaisuuksia, jotka naiselta nähdään puuttuvan. ”Toinen” on alisteinen miesnormille. Näin ollen nainen on aina tuomittu jäämään ”toiseksi” ja vähemmäksi. Länsimaisessa ajattelussa olemme olemassa suhteessa toisiin ja suhteessa itseemme. Esimerkiksi äiti on aina jonkun äiti, kukaan ei voi olla äiti itsekseen. Perinteisesti naisen olemassa-olo määritetään suhteessa toisiin, kuten lapsiin, perheeseen ja mieheen — ei suhteessa häneen itseensä. (Lepistö-Johansson 2009, 89—90.)

Teatterissa työtilanne on erilaisten tiedostamattomien ja tiedostettujen impulssien, halujen, energioiden ja projektoiden hetteikkö. Kaikki, minkä voidaan olettaa olevan ihmisessä ja ihmisyydessä, on läsnä myös teatterissa. Työtilanteessa osa suodattuu toiminnan käyttöenergiaksi, osa ei. Tyypillistä on, että ohjaajan ja näyttelijän välille projisoituu jotain samankaltaista kuin vanhemman ja lapsen suhteeseen. Ohjaaja, varsinkin nainen, ei halua olla työssään ”äiti”.

Äiteyttä osin jopa odotetaan, kertoi ohjaaja Maiju Sallas. Naisohjaajan luullaan olevan järjestelmällinen ja perillä kaikesta, kuten äidin. Sallas kertoo olevansa muistamaton, ja joskus hajamielinen, eikä halua paapoa ketään. Herääminen teatterin sukupuolittuneisuuteen tapahtui jo opiskeluaikana Berliinissä 80-luvun lopulla. Naisena kaikki piti perustella tarkemmin ja osata asiat paremmin. Naisia pidetään hitaasti, mutta varmasti etenevinä puurtajina. Mies saa olla näkijä ja teatterin messiaan paikka on toistaiseksi ollut miehelle varattu. Mielenkiintoista on se, että kriitikot, jotka nostavat miehen jalustalle, ovat naisia. Se, mikä miesohjaajalla luokitellaan loistavaksi suoritukseksi, suhteutuu naisohjaajalla keski-verroksi. Räikein sukupuolten välinen ero ohjaajilla näkyy palkkauksessa. Ohjaajien vuotuisessa keskipalkkavertailussa naisohjaaja tienaa produktion suuruudesta riippumatta noin 400 euroa vähemmän. (Sallas 2011.)

On vaikea erottaa, millainen osuus sukupuolisuuden kokemuksista työelämässä johtuu pelkästään tyttöjen erilaisesta kasvatuksesta ja ympäristöstä, milloin kokemus syntyy työtilanteen aiheuttamana. Kokija on kuitenkin subjekti ja kokemus subjektiivinen. Yritämme Sallaksen kanssa jäljittää, mistä tunne siitä, että ”pitäisi osata paremmin” syntyy. Odotetaanko ”paremmin osaamista” naiselta, vai onko kyseessä oma tulkinta, joka johtuu tyttöjen erilaisesta kasvatuksesta? ”Pojat on poikia”, sanotaan ja sallitaan raisumpi käytös, kun taas työiltä odotetaan kiltteyttä. Sallakselle sanottiin: ”Olisit hyvä ohjaaja, jollet olisi noin kiltti.” Näyttelijä-ohjaaja Leea Klemola kommentista välittyi mielestäni vallankäyttäjän vastuu, mutta muuten hän tuntuu olevan ilahduttavan vapaa sukupuolittuneisuudesta.

Sukupuoli ei näyttele minkään valtakunnan osaa ohjatessani. Kertakaikkiaan. Näin on aina ollut. Olen ihminen, joka on nainen, mutta ennenkaikkea kyseisen ohjaamani näytelmän erikoisasantuntija, jolla on



valtaa siksi, että minä olen se joka katsoo näyttelijöitä eivätkä näyttelijät itse itseään näe. Ohjaajuus on minulle lupa rakastaa ehdoitta, ja velvollisuus jakaa kaikki se tieto mitä minulla on jotta näyttelijät voisivat nauttia. [ — —] Kysymys on mielestäni inhimillisyydestä. Minä en luojan kiitos ole saanut minkäänlaista ohjaajakoulutusta, mistä kukaan ohjaaja ei näytä koskaan toipuvan. Myöskään en ole koskaan kokenut minkäänlaista sukupuolestani johtuvaa ainuttakaan ongelmaa ohjatessani, en suhteessa mies-tai naisnäyttelijöihin. (Klemola 2011.)

Vaikuttaa siltä, että sukupuolinormit istuvat tiukassa. Johtajuus on perinteisesti ollut miehinen alue, joten ei ole yllättävää, että naisohjaaja kokee painetta. Ehkä tarve osata kaikki paremmin syntyy osittain tästä. Nainen joutuu todistamaan pystyvänsä johtamaan tai toimimaan miehisellä reviirillä. Näytelmäkirjailija-ohjaaja Sirkku Peltola luonnehtii työrooliaan seuraavassa.

Rooli vastaa tilanteisiin ja haasteisiin. Ohjaan paljon esim. Työväen Teatterin suurelle näyttämölle, jossa produktion kuluessa voi olla useita kymmeniä, jopa yli sata alaista. Eri prosessin vaiheissa on oltava selkeä ja tiedettävä, mitä haluaa. Tahtomisen ja pohditun asian tulee myös näkyä, jotta työt etenevät. Ohjaajan roolin on oltava luottamusta herättävä, jotta hyvin erilaiset ihmiset voivat uskoa työhönsä. Näyttelijöiden kanssa kommunikoidessani roolini on hyvin lähellä ns. privaattiroolia, jos sellaista edes ihmisellä on. Tässä roolissa olen hyvin avoin, rehellinen ja keskeinen voimani on huumorintaju. Nauran estoitta myös itselleni ja vajavaisuudelleni. (Peltola 2011.)

Sirkku Peltolan aseena joukkojen hallinnassa on johdonmukaisuus ja selkeys. Näyttelijöitä ohjatessa Peltolan rooli muuttuu. Leea Klemolalla on näyttelijän koulutus, minkä hän selkeästi kokee vapauttavana. Uskoisin, että kyse on myös vahvasti ikä- ja mentaliteettieroista. Ei ole olemassa opintojen tuottamaa mallia siitä, miten työ tulisi tehdä. Jokainen ohjaaja on lopulta yksilö, joka löytää itselleen sopivimman työtavan ammatissa toimiessaan. Iän ja kokemuksen karttuessa myös itsevarmuus kasvaa. Toivon teatteri-ilmaisun ohjaajaksi valmistuvana naisena ja ammatissani vielä jokseenkin untuvikkona huomaavani, että työskentelen tasa-arvoisesti suhteessa mieskollegoihin.

## 6 SUKUPUOLI OHJAAJUudessa

Onko miesten ja naisten ohjaamistavoissa merkittäviä eroja? Voiko ohjaajuutta yleensä sukupuolittaa? Vaikuttaako sukupuoli työn saamaan palautteeseen tai arvostukseen?

Maiju Sallas puhui haastattelun aikana ”naisellisesta dramaturgiasta”. Sallaksen mielestä miesten ja naisten ajattelumallien ero on selkeä, jolloin dramaturgiakin on erilaista. Naisellinen dramaturgia pyrkii pois sankaridraamoista, on usein ei-lineaarisesti etenevää. Jos miehinen dramaturgia nähdään janana, naisellinen muodostaa ympyrän. Myös aiheen käsittely voi olla kerroksittaisempaa. Sallas on itse panostanut työssään naisiin. 80 prosenttia hänen ohjauksistaan perustuu naiskirjailijoiden teksteihin. Naisohjaajat ja -aiheet ovat kuitenkin marginaalissa, mikä näkyy palautteessa. Esimerkiksi Sallaksen Turun kaupunginteatterille ohjaamassa Hamburger Börsissä päähenkilö on nainen. Tapahtumat sijoittuivat ravintolan keittiöön ja esityksen aihepiirinä on naisjohtajuuden kuvaus, mitkä koettiin mitättöminä. Nainen tai tyttö, tai voitaisiinko sanoa naisen elämänpiiri, ei herätä samanlaista kunnioitusta tai suitsutusta kuin vastaava miehinen. (Sallas 2011.)

Fiiikka Forsman on huomannut mies- ja naisohjaajien töiden kritiikeissä eroja. Lehtiarvostelun ”osaava nainen” kuulostaa siltä, kuin määrittely kyseenalaistaisi naisen osaamisen yleensä. Miehen työstä tehdyssä arvostelussa saatetaan nostaa esiin ”näkemysellisyyttä” tai sanoa, että mies hallitsee alansa. (Forsman 2011.)

Kuinka moni nainen haluaa visionäärin asemaan? Satu Rasila tuo esille raskaan Turkan perinteen, mielikuvan keinoista, joilla auteur-asemaan päästään. Keinot pönkittävät kliseistä, miehistä maailmankatsomusta, hajota ja hallitse - johtamistapaa. (Rasila 2010.) Oletan, että naisohjaajat ovat riisuneet osittain työstä kaiken gloorian sekä tähtikultin ja keskittyneet olennaiseen: esityksen valmistamiseen.

## 6.1 Naisistuva teatterikenttä

Teatteriala naisistuu. Näin väittää ainakin näytelmäkirjailija ja näyttelijä Pirkko Saisio Teatteri-lehden artikkelissa. Saision mukaan ohjauksen ja dramaturgian laitoksilla opiskelevat ovat nykyään enimmäkseen naisia. Soitin Teatterikorkeakoulun opintoneuvojalle Hannele Ylöselle ja pyysin tilastoa ohjaajatyönlaitoksesta valmistuneiden sukupuolijakaumasta. Tilasto on ajalta, jolloin Teak on ollut korkeakoulu, vuodesta 1979. Ohjaajiksi opiskelee vuosikurssillaan yleensä 2-4 henkilöä. Vuoteen 1996 asti jakauma on ollut enimmäkseen miesvoittoinen, tarkoittaen, että naismäärä ei ole ylittänyt miesten määrää, joinakin vuosina vuosikurssilta ei ole valmistunut yhtään naista. Vuonna 1996 laitokselta on valmistunut 3 naista, mutta ei yhtään miestä. Vuoteen 2005 asti valmistuneita on ollut joko enemmistö naisia ja lukemat ovat olleet tasan. Kuinka moni sitten jättää opintonsa kesken tai työskentelee ilman loppututkintoa, jää arvoitukseksi. On myös todennäköistä, että vuosikurssi ei valmistu samanaikaisesti, eli vuosittain saattaa valmistua henkilöitä, jotka ovat aloittaneet opintonsa eri aikoihin. Pirkko Saision mielestä alalle valmistuvat naiset eivät määrästään huolimatta ole saaneet aikaan muutosta.

Suomalainen teatteri on edelleen niin helvetin maskuliinista touhua. Helsingin suurin teatteritapahtuma seuraavan puolen vuoden aikana on *Tuntematon sotilas*, ja se peräti kahteen kertaan. *Seitsemän veljestä* on Tapaus koska tahansa, missä tahansa. Sama toistuu uusissa nuorten tekijöiden ryhmissä, vaikka naiset ovat nykyään enemmistönä Teatterikorkeakoulun OD-laitoksella. Esityksissä luodataan nuorten miesten ongelmia, ja naiset ovat pelkkiä tyttöystäviä, joilla ei ole näyttämöllä lainkaan omaa substanssia. (Mäkinen 2007.)

Yhdysvaltain ulkoministeri Madeleine Albright totesi osuvasti, että helvetissä on erityinen paikka naisille, jotka eivät auta toisiaan. Pirkko Saisio, jonka kommentti on edellä, kertoo, ettei koe olevansa vastuussa suomalaisten naisnäyttelijöiden työllistymisestä, mutta kirjoitti silti *Kuumeeseen* pelkkiä naisrooleja. Saisio luonnehtii tekoaan teatteripoliittiseksi julkilausumaksi. (Mäkinen 2007.) Totuus on karvas: jos teattereissa työskentelevät naiset eivät käsittele naisia teksteissään, kirjoita naispäärooleja tai tarjoa mitään naisyleisöille, on turha itkeä marginalisoitumista.

## 6.2 Mies- ja naisohjaajan erot

Haastatteluissa kävi ilmi, että mies- ja naisohjaajien väliset erot ja tasa-arvo koetaan sekä sukupolvi- että ikäkysymyksenä. Vaikuttaa, että haastattelemilleni naisille vallankäyttö on nimenomaan vastuuta ja moraalista. Kukaan ei missään nimessä halua käyttää valta-asemaansa väärin tai epäreilusti. Ikä tuo lisää varmuutta sekä uskoa itseän ja omiin kykyihin. Työtilanteessa ollaan rennompia ja vapautuneempia. Osalla tähän liittyy meriittien ansaitseminen, ei tarvitse enää ”vakuuttaa”. Ohjaaja Sirkku Peltola mielestä uran alkuvaiheessa oli selkeästi työskenneltävä kovemmin. Kun arvostus oli ansaittu, sukupuolen merkitys vähenee. (Peltola 2011.)

Se, että naisen täytyy työskennellä lujemmin saavuttaakseen auktoriteetin, on yhteiskunnallinen tosiasia. Ei tarvitse kuin seurata hiukan poliittista keskustelua, huomatakseni, että sukupuolten väliset mittarit on säädetty eri taajuuksille. Jonkinlainen rakennemuutos on ehkä tulossa. Kuulin sattumoisin radiosta, että noin 60 prosenttia yliopistoista valmistuneita on naisia. Ehkä olisi hyödyllistä perustaa jonkinlaisia ”tissiliigoja”, koska naisilla ei perinteisesti ole ”hyvä veli”-kerhoja.

Satu Rasila väittää, että naisohjaajilla sukupuoli näkyy aihevalinnoissa tai näkökulmassa. Miehet rakentavat näyttämölle panoraamakuvia, kun naiset syventävät yhden kuvan sisällä. Rasilan mielestä sukupuoli näkyy enemmän vanhempien sukupolvien töissä. (Rasila 2010.) Ehkä sukupuolet ovat liikkuneet lähemmäksi toisiaan

## 6.3 Suomalainen heteronormatiivisuus

Maiju Sallaksen kanssa käydyssä keskustelussa päädyimme pohtimaan sukupuolien monimuotoistumista. Sallaksen mielestä sukupuoli on nykyään sateenkaari, jolle mahtuvat kaikki transgendereistä nais-naiseen ja mies-mieheen. (Sallas 2011) Feministien joukossa sukupuolen käsite on aina aiheuttanut päänsäryä. 1970-luvulla sukupuolet jaettiin biologiseen ja sosiaaliseen. Käsiteparia biologinen/sosiaalinen on kritisoitu heteronormatiivisuudestaan. Hete-

ronormatiivisuus olettaa, että sukupuolijärjestelmä on kaksinapainen ja heteroseksuaalinen. (Koivunen & Liljeström 1996.) Itse pidän sateenkaari-ilmaisua osuvana. Tuntuu, että nykyisin sukupuoli-identiteetin lokeroiminen on lähes mahdotonta. Suomessakin on jo queer-teatteriryhmiä, jotka ilahduttavasti sekoittavat pakkaa. Haluan ajatella, että taiteellisessa työskentelyssä ollaan lähinnä yksilöitä. Satu Rasilan mielestä työ henkilöityy joka tapauksessa.

Tasa-arvon täydellinen toteutuminen ei tunnu olennaiselta alalla joka on niin pieni, että henkilöityy joka tapauksessa. Jokaisen käsiala on jokaisen oma, ja sitä ei voi kukaan varastaa, sillä se on henkilökohtaisessa kiinni; elämäkokemuksessa, taustassa, ajattelussa. (Rasila 2010.)

Jos kerran taiteellisessa työssä päästään yksilötasolle, vailla sukupuolileimaa, tai ainakin tilaan, jossa naiseuttaan tai mieheyttään ei jatkuvasti tunnusta, niin mikä sitten estää tasa-arvoa toteutumasta? ”Teatterin pitäisi olla paikka, jossa sukupuolen merkitystä ja yhteiskunnan heteronormatiivisuutta voi kyseenalais-  
taa, mutta näyttääkin olevan juuri päinvastoin. Teatteri laahaa jäljessä.” (Säkö 2006)

Helena Kallio on näyttelijä-tutkija, joka tunnetaan seksuaalista häirintää teattereissa käsittelevästä tutkimuksestaan. Tutkimuksen kohteena olivat näyttelijät. Tutkimustulos aiheutti keskustelua, sillä yksiselitteisesti kävi ilmi, että häirintää oli runsaasti. Kallion viittaama heteronormatiivisuus tarkoittaa, että hän toivoisi sukupuoleen voitavan suhtautua uudella tavalla. Teatteri-lehden artikkelissa Kallio mainitsee seuraavaa: ”Minua kiinnostaa hakea havaintoa, joka rikkoo sukupuolikäsitykset. Sukupuolisen identiteetin kyseenalaistaminen on mielestäni myös poliittisesti tärkeää.” (Säkö 2006.)

#### 6.4 Heteronormatiivisuuden vastavoimat

Näyttämöilmaisussa on naista tarkoittavaa ilmaisua ja estetiikkaa, eleitä ja stereotyyppioita. Ranskalainen kriitikko Monique Wittig ja lesbonäyttelijä Sandy Zeig ovat tutkineet sukupuolen ilmentymistä lavalla. Lesbonäyttelijä kohtaa näyttämöllä haasteita: mieskatsoja ei ehkä näe häntä naisena, eikä hän pyri vetämään puoleensa miehen katsetta. Tällöin lesbonäyttelijä horjuttaa sukupuolen heteronormatiivisia rakenteita olemuksellaan. Sekä feminiininen että maskuliini-

nen elekieli ja puvustus voi tuntua oudolta, koska kumpikaan ei vastaa esiintyjän ja katsojan välisessä dialogissa täysin omaa suuntautuneisuutta. Zeig ja Wittig ovat pioneereja sukupuolivapaan näyttämöestetiikan luomisessa. Zeig esitti Wittigin näytelmässä naispuolista Don Quijotea, joka herätti huomiota erikoisella sekoituksella feminiinisiä ja maskuliinisia eleitä tai oli kummankin sukupuolen elemaailman ulkopuolella. Zeigin mukaan naiselle sopivat eleet ovat orjan eleitä, jolloin vastaavat maskuliiniset eleet ovat isännän eleitä, eikä kumpikaan sovi vapaalle yksilölle. (Case 2008, 80).

Zeig ja Wittig laajensivat työtään myös näyttelijäntyön ja liikkeen työpajoihin, joissa osanottajat pyrkivät eriyttämään sukupuolittuneen ele- ja liikekielen sekä oman henkilökohtaisen tapansa liikkua. Työskentelyllään Zeig ja Wittig pyrkivät purkamaan sukupuolisia eleitä. Tavoitteena on, että näyttelijä tulisi tietoisiksi sosiaaliseen sukupuoleen liittyvästä liikemateriaalista ja voisi halutessaan etäännyttää itsensä siitä. Zeig ja Wittig ajattelivat, että heidän työskentelynsä hyödyttäisi erityisesti lesbonäyttelijää ja yleensä homoseksuaalista dramaturgiaa, mutta havainnot sukupuolittuneesta elekielestä varmasti hyödyttävät ja edesauttavat kaikkia esittävän taiteen genrejä. (Case 2008, 80).

Perinteinen draama perustuu käsitykselle vastakkaisista sukupuolista ja niiden välisten ristiriitojen selvittämiseksi, minkä perinteinen loppuratkaisu on avioliitto. (Case 2008, 80). Asettelu sisältää pakollisen heteroseksuaalisuuden. Homoseksuaalisista lähtökohdista nostetut kysymykset ovat minusta mielenkiintoisia, koska ne purkavat useimpien draamojen ja kokonaisten esitysten sukupuolikäsityksiä. Katsojan luentaa dominoi nykyisin televisiokerronta, joka on kouluttanut tietoisuutta draaman rakenteesta, mutta myös lukinnut sen tiettyihin malleihin. Katsoja osaa odottaa käännteitä ja konfliktia, ehkä jopa ennakoida niiden tuleamista. On odotettavissa, että draama syntyy vastakohtista, ristiriidoista ja konflikteista. Vastakkainasettelu itsessään tuottaa yleistyksiä, naishahmo rakennetaan tietyillä luonnehdinnoilla, mitkä itsestään uusintavat olemassaolollaan käsitystä siitä, millainen nainen on ja millainen naisen tulisi olla.

Fiiikka Forsman vastustaa heteronormatiivisuutta näytelmien naiskuviissa siten, että pyrkii löytämään traditionaalsiin naishahmoihin jonkinlaisen mutkan tai kier-

totien. Esimerkiksi Kolmen iloisen rosvon Justiinasta hän kieltäytyi tekemästä pullantuoksuista, kaulinkätistä tättiä. ”En yksinkertaisesti voinut välittää tyttökatsojille sellaista naiskuvaa.” (Forsman 2011.)

Teatteriammattiin valmistuvana tuntuu kimurantilta ajatella saamaani informaation tuottamaa kaksoistavoitetta. Toisaalta tuntuu, että pitäisi purkaa sukupuolittuneita valtarakenteita, vastustaa seksuaalisointia, mutta samalla olla ennen kaikkea yksilö ja sulkea koko sukupuolikysymys ulos itsestään. Jo Kalle Holmberg totesi, että viulu on huono vasara. Itse myönnän olevani osittain kaupallisen naiskuvan uhri, tai kaupallinen naiskuva on osa minua. Olen joka kevät laihdutuskuurilla, ostan mielelläni kosmetiikkaa ja vaatteita, laukkuja, kenkiä, jotka ovat kaikkea muuta kuin mukavia. Ohjaamani näytelmän harjoituksiin menin pukeutuneena hameeseen ja meikattuna. Minua auttoi, että olin ulkoisesti huoliteltu, kun harjoitustilanne tuntui kaoottiselta. Harjoitusprosessin aikana en kokenut, että auktoriteettiani olisi kyseenalaistettu ulkoisen olemukseni myötä.

## 7 NAISOHJAAJAN DO'S JA DONT'S

Mitä naisohjaaja ei saa tehdä? Voiko nainen itkeä työtilanteessa? Sallitaanko naiselle raivon, epätoivon tai väsymyksen kyyneleet?

Jos ajattelee ohjaajuutta nimenomaan naissukupuolen kautta, niin ehkä tilannetta vähiten hyödyttäviin asioihin kuuluisi esimerkiksi jatkuva romahdusmainen itkeminen ja liiallinen, prosessia hidastava, ymmärtävä psykologisointi työryhmän sisäisiin jännitteisiin liittyen. (Rasila 2010.)

Ohjaaja Saana Lavasteen mukaan juuri nuo perinteisen naisellisiksi mielletyt emootiot, kuten itku tai intuitiivinen suhtautuminen asioihin tai henkilökohtaisuus ovat pelottavia auktoriteettihahmossa. Tosin Lavasteen mielestä vihainen nainen voidaan kokea pelottavammaksi kuin vihainen mies. (Lavaste 2011.)

Koen, että niissä ominaisuuksissa, jotka naisohjaajilla nähdään negatiivisina, näyttäytyy myös se, millaista johtamiskulttuuria arvostetaan. ”Ole johdonmukai-

nen ja hallittu, älä eksy sivupoluille”, ajattelen. Mielestäni kuitenkin intuitiivisuus ja henkilökohtaisuus saattaisivat juuri olla niitä asioita, jotka rikastuttavat työprosessia. Eikö ohjaaja usein valitse nimenomaan sellaisia aiheita, jotka koskettavat häntä? Omissa ohjauskokemuksissani olen päätenyt kokeilemaan näyttämöllä asioita, joiden takana on intuitiivinen valinta. Yleensä syntyy jotain uutta ja raikasta. Eikö yksi taiteen pyrkimyksistä ole juuri tuo?

## 7.1 Itkeminen

Maiju Sallaksen mukaan kyöneleet ovat sallittuja. Hän kertoi itkeneensä tilanteissa, joissa oli ollut esimerkiksi turhautunut tai henkilökohtaisessa elämässä tapahtuneen menetyksen vuoksi. Useimmiten kyöneleitä ei huomattu, kun niin kävi, ohjaaja sai osakseen lohdutusta. Esimiehenä ei tietenkään ole viisasta näyttää privaattiväsymystä, mutta tunteenpurkaukset teatterityöskentelyssä ovat melko tavallisia ja sallittuja. (Sallas 2011.)

Taiteellisen opinnäytteeni aikana erosin poikaystävästäni, mutta harjoittelu jatkui normaalisti. En halunnut perua harjoituksia henkilökohtaisista syistä johtuen, eikä se olisi silloisella aikataululla ollut järkevääkään. Itkin harjoituksissa suhteellisen usein. En voinut kontrolloida itkua, joten kerroin, mistä tunteenpurkaukseni johtui ja kehotin näyttelijöitä jatkamaan harjoituksia. Koin, että itkemistäni enemmän työryhmän luottamusta olisi vähentänyt se, että olisin pidätellyt itseäni tai perunut harjoituksia. Jälkeenpäin ajattelen, että se oli ilmapiirille jopa hyväksi. Ehkä esimerkilläni näytin, että avoimuus ja tunteiden näyttäminen on ok. Työryhmä oli pieni, viisi näyttelijää, joten saatoin jakaa heille henkilökohtaisen asian ilman, että se olisi synnyttänyt tilanteen ulkopuolisia keskustelukerhoja. Kun näytin, että minulle oli tärkeää viedä työtä eteenpäin, vaikka olinkin henkisesti hajalla, sitoutti näyttelijöitä projektiin. En missään nimessä olisi itkenyt silloin, kun tekniikka ja lavastusryhmä olivat paikalla. Luulen, että se olisi herättänyt hämmennystä ja vaivaantuneisuutta. Vaikutelma olisi varmasti ollut juuri senkaltaisen, että en hallitse tilannetta tai produktiota. Suhde näyttelijöihin on erilainen, intiimimpi. Ja ohjaaja on vain ihminen.



Ohjaaja on produktion silmät ja katsojan edustaja. Jos näyttelijäntyo saa itkemään tai nauramaan, kertoo se siitä, että näyttelijä välittää jotain, mikä on esittävässä taiteessa aika oleellista.

## 7.2 Johtajaominaisuudet

Miehen ”hyvät” ominaisuudet, esimerkiksi jämäkkyys, turvallisuus, luotettavuus ja suoraviivaisuus, liitetään edelleen myös hyvän johtajuuden odotuksiin. Ohjaaja Saana Lavaste ruotii johtajuuskokemuksiaan: ”Jos johtaja toimii liian rönsyilevästi tai emotionaalisesti, helposti kysytään, että voiko tähän luottaa, että mennäänäs nyt asiaan!” (Kemppi 2011).

Onko naisella sitten vähemmän vapauksia taiteellisen prosessin suhteen? Ohjaaja Aila Lavasteen mukaan asenneilmapiiri on muuttunut jopa sovinistisemmaksi. Naisellisiksi mielletyille ominaisuuksille, kuten intuitiivisille ja kerroksittaisille toimintatavoille on entistä vähemmän tilaa. Saana Lavasteen mukaan on tärkeä pitää kiinni omasta persoonallisuudestaan. ”Olkoon se sitten aggressiivisuutta ja vahvuutta tai epäselvyyttä ja itkeskelevyyttä. On tärkeää, ettei katko tai silvo itseään, jotta voisi olla hyväksytty hoitamassaan roolissa.” (Kemppi 2011.)

Aila ja Saana Lavaste, äiti ja tytär, vertailevat johtajuuskokemuksiaan Teatteri-lehden artikkelissa. Aila Lavasteen mukaan naisia arvioidaan eri asteikolla kuin miehiä. Sama käytös hyväksytään mieheltä, mutta naiselta ei. Vahva nainen hämmentää ja pelottaa edelleen. Ailan mukaan naisiin kohdistuva sorto toteutuu hiljaisena asenneilmastona, jota on vaikea sanallistaa tai todentaa. Se on eräänlaista ylenkatsetta. (Kemppi 2011.)

Miehin ylenkatse sai Aila Lavasteen ottamaan hyvä jätjän roolin. Saana Lavasteen mielestä on tärkeä olla oma itsensä, koska hyvänä jätjänä voi olla aivan yhtä vaikeaa kuin naisellisena naisena.

Naisille myös viestitään, että on oma vikanne, jos ette pidä puolianne. Epävarman naisen tulee itse muuttua, ei työelämän vakiintuneiden kuvioiden. (Kemppi 2011.)

### 7.3 Naisohjaajan lokero

Minkälainen tyypittely sijoitetaan naisohjaajaan? Tai minkälainen hänen odotetaan olevan? Haastateltujen mukaan naisohjaajiin liitetään seuraavia adjektiiveja: tunnollinen, ”pienten” esitysten tekijä, luotettu puurtaja, mahdollistaja, organisaattori, tukija, kuuntelija.

On luontevaa odottaa naiselta lahjakkuuden lisäksi luotettavuutta, ahkeruutta ja täsmällisyyttä sekä vielä hyviä sosiaalisia taitoja. Yleistäen miehelle sallitaan lahjakkuuden höysteeksi helpommin suurpiirteisyyttä edellä mainituissa asioissa ilman että häntä pidetään hankalana tai epäluotettavana. Tällaiset miehet tavallisesti korjaavat puutteensa ns. voittajaluonteella ja valloittavalla karismalla ja ongelmien tilkitsijoina pyörivät ketkämpä muutkaan kuin fanittavat ja tunnolliset naiset. (Lavaste 2011.)

Naisohjaajalta odotetaan hirvittävästi! Kaikki nämä ominaisuudet tulevat tietenkin odotetun lahjakkuuden plussaksi. Saana Lavasteen luonnehdintaan ”ongelmien tilkitsijästä” sopivat myös kaikki edellä mainitut ominaisuudet. Kun luen tuota listaa, ajattelen täydellistä assistenttia, sihteeriä tai äitiä. Henkilöä, joka on valmistautunut kaikkeen, laukussa on aina puhdas nenäliina ja särkylääkettä, ihmistä, joka pitää huolta siitä, että koneiston jokainen ratas pyörii ja se on rasvattu. Luonnehdinnasta ei tule mieleen taiteilija. Lisäksi ajattelen enemmän alaista kuin työnjohtajaa.

En tiedä olenko kovin väärässä, jos väitän, että naisohjaaja joutuu häntä loke-roivien ominaisuuksien avulla saavuttamaan asemansa, kun miehelle se lahjoitetaan. Päädyn ajattelemaan, että miehellä on käytössään kokonainen maatila ja sen työvälineet, kun naisella on aitaus.

”Ritva-kiltti, kyllä sinun on otettava huomioon sukupuolesi.” (Siikala 2011). Näin estettiin ohjaaja Ritva Siikalan hakeutuminen johtajaksi hänen nuoruudessaan. Olen ymmälläni, mikä naisesta johtavassa asemassa tekee niin vaarallisen, että se pyritään estämään niin monin ilmeisin ja vähemmän ilmeisin keinoin?

Tiettyyn pisteeseen asti naiset ovat tasa-arvoisia, mutta sitten pää kopsahtaa henkiseen lasikattoon. Neroja, visionäärejä, shamaaneja, tiennäyttäjiä, rakastettuja kapinallisia ”enfant terrible” - näitä rooleja ei naisille myönnetä. Ensimmäinen näkemäni poikkeus on Sofi Oksanen eikä hänkään ole ensisijaisesti teatterilainen. (Lavaste 2011.)

Satu Rasilan mielestä on olemassa feminiininen ja maskuliininen ohjaustapa, joka ei riipu sukupuolesta. Feminiininen ohjaus on keskustelevaa ja tasa-arvoista, kun taas maskuliinisuus on toiminnallista ja autoritääristä. Rasilan mukaan naiset olivat aikaisemmin pienten näyttämöiden ohjaajia, mutta sekina on purettu jo vuosikymmen sitten.

Saana Lavasteen mukaan naisohjaajien tapana ei ole julistaa, vaan kysyä. ”Sekä – että on epäseksikkäämpää kuin joko – tai.” (Lavaste 2011.)

Lavaste mainitsee, että ”eräillä miesohjaajilla on leegio vaikutusvaltaisia faneja: toimittajia, päättäjiä, mielipidevaikuttajia. En ole koskaan nähnyt vastaavaa ilmiötä naispuoleisen ohjaajan kohdalla.” (Lavaste 2011.) Lavasteen kommentit ovat mielestäni todenmukaisia, koska auteur tai tähti ei voi olla ilman seuraajia tai fanittajia. Hyvää palautetta ja lisätöitä kaipaa varmasti jokainen, mutta toisaalta hypetys on lopulta työn ulkopuolista kosmetiikkaa. Kaiken nostatuksen jälkeen työ on kuitenkin tehtävä ja työn tekeminen on usein aika arkista ja epäromanttista. Sitä en osaa arvioida, onko työryhmä helpommin käsiteltävissä, kun ohjaajaksi saapuu joku ”nimekäs”. Tuskin, koska ihmisten kohtaamisessa henkilöiden väliset kemiat ovat usein vaikeasti ennustettavissa.

#### 7.4 Minä?

Jos palaan vielä itseeni ja luvun alussa esitettyihin adjektiiveihin, kuten tunnollinen, luotettava, ahkera, mahdollistaja, organisaattori, tukija, kuuntelija, huomaan, että yhdistän monet itseeni. Osa on sellaisia, joista koen, että tuonkaltainen minun pitäisi olla ja osa sellaisia, jollainen olen jo. Tunnen, että minun täytyy sisällyttää itseeni kyseisiä adjektiiveja siksi, että olen vastuussa. Valta on minulle ennen kaikkea vastuuta lopputuloksesta ja muista ihmisistä ryhmänjohtajana. Perusluonteeltani olen hyvin epäjohdonmukainen ja kaoottinen. Tapani ajatella perustuu vahvasti assosiaatioille, eikä lineaarisuudelle. Jos ajattelee taiteellista prosessia, jollainen teatteriesityksen valmistaminenkin on, luulisi, että nimenomaan assosiativisuus, kaoottisuus ja epäjohdonmukaisuus olisivat asioita, joilla päätyisi löytämään jotain uutta. Nykyisin teatteri on hyvin tuotantokeskeistä. Maiju Sallaksen tapa aloittaa uuden esityksen prosessi kuulosti minusta

inspiroivalta. Sallas kertoi lähtevänsä ”tutkimaan asioita yhdessä”. (Sallas 2011). Luonnehdinnassa yhdistyy hyvin kaksi taiteelle ja teatterille olennaista asiaa: tutkiminen, joka johtaa jonkun uuden asian löytämiseen ja ”yhdessä”, teatterin kollektiivinen luonne.

Adjektiivit nivoutuvat myös naiseuteen liitettyihin helmasynteihin: kiltteyteen ja suorittamiseen. Taidetta ei voi suorittaa. Että voi olla visionääri, täytyy olla visio ja visio täytyy uskaltaa tuoda julki sekä seisoa sen takana. Mikään perinteisessä tyttölapsen kasvatuksessa ei valmista häntä teatteriohjaajan ammattiin tai yleensä esimiesammattiin.

## 8 YHTEENVETO

Naisten panos kanonisoidussa teatterihistoriassa on niin pieni, että tekee mieli kyseenalaistaa koko esittävän taiteen maailma ja yleensäkin sen estetiikka. Teatterikoulutukseen kuuluu vahvasti ajatus siitä, että opiskelija tiedostaa oman tekijänlaatunsa ja hahmottaa omaa paikkaansa teatterimaailmassa, joka sisältää mielestäni myös esittävän ja teatteritaiteen kaanonin. Naisopiskelijan ja naisohjaajan hahmotus itsestään on haastavampaa. Eräs haastatelluista naisista kertoi, että hänestä tuli naisohjaaja vasta teatterikorkeakoulussa. Ylioppilasteatterissa ohjatessaan hän ei kokenut, että hän määrittäisi erityisesti sukupuolensa kautta. Naisohjaaja istuttaa itsensä, mielestäni varsinkin laitosteatterissa, traditioon, jonka pelisäännöt perustuvat miesten luomalle rakenteelle. Ei ole ihmeellistä, jos nainen kokee roolipainetta. Tarkoitin tällä sitä, että nainen tiedostaa käsityksen rooleista, kuten esimerkiksi ”hyvä jätkä” tai naisellinen nainen, miesohjaajilla ei ole samankaltaista tyypittelyä. On vain ohjaajia.

Opinnäytteeni on aikaansaanut jokusen väittelyn ja paljon tiedostavia keskusteluja naispuolisten kollegojen kanssa. Olemme miettineet, miten hahmotamme itseämme teatterikentällä ja työelämässä. Tutkielmani jälkeen ymmärrän parem-

min omia toimintamallejani ryhmässä ja ryhmänvetäjänä. Työrooli ei ole sitä, että muokkaisin itseni johonkin muottiin, vaan kuten Saana Lavaste osuvasti määritteli, eräänlaista työhygieniaa. Kun tiedostan, mitkä ominaisuudet ja vaatimukset tulevat ulkomaailmasta, kotikasvatuksesta, itsestäni ja mitkä ovat oletusarvona sukupuolestani, voin päättää, mitä niistä haluan täyttää.

Valitettavaa on, että usein suurinta sovinnismia harjoittavat naiset toisiaan kohtaavat. Omien opintojeni alkuvaihetta värittivät juuri tuollaiset kokemukset. Luulen, että heteronormatiivisuuden ylläpitoon osallistuvat aktiivisesti molemmat sukupuolet.

Itse olen alkanut kasvattaa pikkuhiljaa hampaita suuhuni. Sen lisäksi, että olen kuuntelija ja tukija, voisin olla myös päättäjä ja toimija. Totuus on, että miehisillä toimintamalleilla tuntuu pääsevän työssään helpommin eteenpäin. Luokkatoverini puki sen sanoiksi: ”Älä ole toinen nainen vasemmalta.”

Opinnäytetyössä syyllistyy helposti kärjistyksiin ja yleistyksiin. Oma aiheeni on niin laaja että 30 sivussa raapaisee vain pintaa. Mikään ei loppujen lopuksi ole täysin mustavalkoista. Sukupuolen takana on kuitenkin yksilö, uniikki ja omanlaisensa.

## LÄHTEET

- Case, S. T. 2008. *Feminism and Theatre*. Houndsmill: Palgrave.
- Hagner, M. & Försti, T. 2006. *Suffragettien sisaret*. Helsinki: Unioni naisasialiitto.
- Kallio, H. 2009. Ohjaajan valta ja eros. *Teatteri* 3/2009, 14—17. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.
- Kemppi, E. 2011. Samaa Sukua. *Teatteri* 2/2011, 8—12. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.
- Koivunen A. & Liljeström M. 1996. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Mäkinen, E. 2007. Särmikäs täti tekee mitä tahtoo. *Teatteri* 4/2007, 8—13. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.
- Lepistö-Johansson, P. 2009. *Making Sense of Women Managers' Identities through the Constructions of Managerial Career and Gender*. Lappeenranta: Digipaino.
- Suutela, H. 2005. *Impyetyt, näyttelijättäret suomalaisen teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like.
- Suutela, H. & Palander, M. 2005. *Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet*. Helsinki: Like.
- Säkö, M. 2006. Helenan evankeliumi. *Teatteri* 5/2006, 9—12. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.
- Ylönen Hannele. *Ohjauksen koulutusohjelmasta valmistuneiden sukupuolijakauma 1979 — 2005*. Teatterikorkeakoulu.
- Viitattu, 3.5.2011. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Feminismi>
- Forsman, Fiikka. 5.5.2011. Haastattelu.
- Klemola, Leea. 21.3.2011. Sähköposti.
- Lavaste, Saana. 5.4.2011. Sähköpostihaastattelu.
- Peltola, Sirkku. 21.3.2011. Sähköpostihaastattelu.
- Rasila, Satu. 17.6.2010. Sähköpostihaastattelu.
- Sallas, Maiju. 29.3.2011. Haastattelu.
- Siikala, Ritva. 13.4.2011. Sähköpostihaastattelu.

## LIITE 1

### Kysymysliuska

- 1) Onko sinulla työrooli?
- 2) Jos on, kuvaile millainen?
- 3) Jos ei ole, luonnehdi lyhyesti työskentelytapaasi.
- 4) Koetko, että ammattialallasi nainen joutuu työskentelemään kovemmin saavuttaakseen "kannuksensa"?
- 5) Mitä naisohjaaja ei saa tehdä?
- 6) Millainen on naisohjaajan "fakki"?
- 7) Vaikuttaako naiseus ohjaajuuteesi?
- 8) Millaisia reaktioita herättää se, että olet nainen esimiesasemassa?
- 9) Oletko kokenut sukupuolestasi johtuvaa syrjintää?
- 10) Jos olet, millaista?

## LIITE 2

### Ohjauksen koulutusohjelma

Teatteritaiteen maisterin tutkinnon suorittaneiden sukupuolijakauma

ohjauksen koulutusohjelma	180/160	<b>180+120</b>
ohjauksen maisteriopinnot	40	<b>120</b>

Vuosikurssi/ opintojen aloitus vuosi	Valm. Miehet	Valm. Naiset
79	1	1
80	0	0
81	1	1
82	1	1
83	2	1
84	2	0
85	1	0
86	1	0
87	1	1
88	2	0
89	1	0
90	1	0
91	1	2
92	1	1
93	1	1
94	1	1
95	2	1
96	0	3
97	2	2
98	0	2
99	0	4
2000	1	2
2001	1	1
2002	1	1
2003	1	1
2004	1	2
2005	1	2
<b>Yht.</b>	<b>28</b>	<b>31</b>