

Kenneth Siren

Riittävän miehekäs meritähdeksi

Teatteria ja tanssia muunsukupuolisen näkökulmasta

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Tutkinto

Koulutusohjelma

Opinnäytetyö

Päivämäärä

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Kenneth Siren Riittävän miehekäs meritähdeksi - teatteria ja tanssia muunsukupuolisen näkökulmasta 44 sivua + 1 liite 5.12.2014
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Teatteritoiminnan suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja(t)	Yliopettaja Helka-Maria Kinnunen
<p>Opinnäytetyö esittelee muunsukupuolisen kirjoittajan kokemuksia teatteriharrastuksen parissa. Työssä tuodaan esiin teatteriin ja tanssiin vaikuttavia sukupuolinormeja ja niiden vaikutusta osallistujan minä- ja kehonkuvaan. Tutkimus esittää ongelmaksi koulu- ja harrastusympäristössä tapahtuvan ohjaamisen kirjoittamattomat arvolutaukset.</p> <p>Tavoitteena on dokumentoida muunsukupuolisen teatterin harrastajan ja -tekijän kokemuksia esittävien taiteiden parissa ja perustella sukupuolivähemmistöjen huomioimisen tarpeellisuutta taideopetuksen ja -harrastuksen parissa. Työ tuo esiin sitä vallankäyttöä, jota sukupuolitetut kehot kokevat ja argumentoi laajemman sukupuolen moninaisuuden representoimisen ja ymmärtämisen puolesta.</p> <p>Laadullinen työ nojaa teatteritutkimuksen ohella sukupuolentutkimukseen. Muunsukupuolisuus käsitteenä avataan, ja mies-naiskahtiajaon ulkopuolelle jäävien sukupuolten kirjoja esitellään. Työssä viitataan transsukupuolisten kanssa tehtyyn tanssiterapian tutkimukseen, jolla löydettiin olevan positiivisia vaikutuksia, ja perustellaan vastaavan teatteri-ilmaisun toiminnan mielekkyyttä trans- ja muunsukupuolisen identiteetin vahvistumisen kannalta.</p> <p>Työssä analysoidaan liikkeellisiä suorituksia esittävän taiteen koulutusohjelman opetuksesta ja <i>Hippaa hyvinvoinnin kanssa</i> -esityksestä. Keskeinen löytö on kirjoittajan kokemus oman kehon sukupuolittumisesta: keho vastaakin kokemusta. Kehollisuus esityksessä, ilman ei-normatiivisen sukupuolen nimeämistä, koetaan myös voimaannuttavaksi.</p>	
Avainsanat	sukupuoli, transsukupuolisuus, muunsukupuolisuus, devising, liike, harrastajateatteri, reflektio, vähemmistöt, valta, ilmaisutaito, kehollisuus, mieskuva, prosessi

Author(s) Title Number of Pages Date	Kenneth Siren Masculine Enough for a Starfish - a gender-fluid perspective on theatre and dance 44 pages + 1 appendix 5 December 2014
Degree	Drama instructor
Degree Programme	Performing arts
Specialisation option	Drama
Instructor(s)	Helka-Maria Kinnunen, Principal Lecturer
<p>This dissertation describes experiences of the gender-fluid author in an amateur theatre setting. Gender norms in theatre and dance are analyzed in this paper, as are their effect on participant's self- and body image. The paper problematizes the unwritten ideological implications carried by direction in school and amateur theatre environments.</p> <p>The purpose is to document the experiences of a gender-fluid theatre enthusiast and artist, and to argue why gender-variant minorities must be taken into consideration in art education and avocation. Questions of power and authority pertaining to gendered bodies are articulated, as are arguments for greater understanding and representation of gender diversity.</p> <p>The qualitative study incorporates theatre studies and gender studies. Gender-fluidity is defined, and the spectrum of non-binary gender identities is touched upon. A case study that found positive experiences among transgender adults participating in dance therapy is referred to in this paper, and reasoning is given as to why similar drama activities would work in strengthening transgender and non-binary identities.</p> <p>In this final paper, movement practiced and performed during the author's drama studies, and in the play <i>Playing Tag with Well-Being</i>, is analyzed. A pivotal finding is the author's experience of his own body's genderedness: the body matches the experience. Embodiment in performance, without defining nonconforming gender identity, is also found to be empowering.</p>	
Keywords	gender, transgender, gender-fluid, non-binary, devising, movement, amateur theatre, self-reflection, minorities, authority, drama, embodiment, portrayal of men, process

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Sukupuoli-identiteetti ja sen problematisointi teatteriharrastuksen parissa	4
2.1	Sukupuoli	4
2.1.1	Muunsukupuolisuus	6
2.2	Omat taustani teatterin parissa	8
2.3	Teatteri ja sukupuolen problematisointi	9
2.4	”Tee vähemmän, ole vaan” – vääränlainen keho teatterissa	12
3	Teatterin ja tanssin positiiviset mahdollisuudet sukupuoli-identiteetin rakentumisessa	17
4	Sukupuoli ja oman kehon omistajuus <i>Hippaa hyvinvoinnin kanssa</i> -esityksessä	23
4.1	Keho esityksessä	25
4.1.1	Alkutanssi	26
4.1.2	Ryömimiskohtaus	29
4.1.3	Nimellinen sukupuoli esityksessä	35
5	Päätelmät	38
	Lähteet	40
	Liitteet	
	Liite 1. This Morning -haastattelu alkuperäiskielellä	

1 Johdanto

Sukupuolia on useampia kuin kaksi.

Teatteri ja esittävät taiteet voivat tuoda esiin sitä, mitä ei ole totuttu näkemään. Ne ovat kautta aikain osallistuneet yhteiskunnalliseen keskusteluun kannanottoina, provokaatioina ja kulttuurin vahvistajina ja kyseenalaistajina. Kuitenkin teatterin maailma sisältää paljon piilotettuja arvoja ja vallankäyttöä, jotka voivat tiedostamattomina vaikeuttaa ja estää normista poikkeavien ihmisten näkökulmien esiintuomisen. Kulttuuriharrastuksien tiedetään lisäävän ihmisen hyvinvointia, ja mikä olisikaan parempaa kuin luova itseilmaisuus teatterin parissa. Harrastajan törmätessä kirjoittamattomiin sääntöihin voi käteen kuitenkin jäädä esimerkiksi huono kehonkuva – tuskin se mitä toivottiin. Taiteessa ja taiteella erilaiset vähemmistöt ovat voineet tulla näkyviksi, mutta se ei tarkoita, että taideaineissa tai -harrastuksissa otetaan vähemmistöt huomioon.

Opinnäytetyössäni tarkastelen omia kokemuksiani tutkimusmateriaalina retrospektiivisesti. Olen vuonna 1989 syntynyt teatteri-ilmaisun ohjaaja -opiskelija pääkaupunkiseudulta. Olen harrastanut teatteria ala-asteelta lähtien ja myöhemmin toiminut nuorten teatterin ohjaajana ennen opintojeni alkamista. Olen juridisesti ja ulkonäköni puolesta mies, mutta määrittelen itseni muunsukupuoliseksi.

Tutkimukseni on laadullinen (Metsämuuronen 2006). Työni on autoetnografinen: olen sekä oman sosiaalisen ympäristöni osa että sitä ja omaa toimintaani analysoiva taho. Kirjoitan omaa elämäni auki tutkimuksena ja tutkin omaa elämäni: osittain siitä syystä, etten ole löytänyt vastaavia kokemuksia käsittelevää kirjallisuutta. (Muncey 2010, 2–3). Otteeni on refleктоiva ja puhun muutenkin reflektiosta. Ymmärrän reflektion Munceyn (2010, 16) mukaan: ihminen kykenee ”ottamaan askeleen taaksepäin” itsestään ja tarkastelemaan itseään ja omaa toimintaansa useasta näkökulmasta. Ihminen kykenee tarkastelemaan näin oman toimintansa ja kokemusmaailmansa lisäksi muiden toimintaa ja kokemusmaailmoita kuin ominaan. Pysin introspektioon ja reflektioon, joista ensimmäinen toimii keinona palata tutkittavaan kokemukseen tai tapahtumaan ja jälkimmäinen keinona ottaa siihen etäisyyttä ja tulkita sitä (Kinnunen 2008, 20). Pysin muodostamaan kokemuksistani ymmärrettävän narratiivin, jossa sekä haavoittuvaisuuteni että voimallisuuteni erottuvat.

Asetan omat kokemukseni ja reflektion keskiöön siksi, ettei muunsukupuolisten kokemuksia teatterin ja tanssin kentällä ole paljoa dokumentoitu tai tutkittu. Toivonkin opinnäytetyöni olevan jonkinlainen avaus tällaiselle keskustelulle. Koen tarvetta tälle keskustelulle ja peräänkuulutan kattavampaa tutkimusta näiltä aihealueilta. Tulevaisuudessa toivon itse tekevänä asian tiimoilta laajempaa tutkimusta, jossa trans- ja muunsukupuolisten ihmisten kokemuksia saadaan kartoitettua esittävien tai liikkeellisten kulttuuriharrastusten parissa.

Palaan tutkimuksessani usein näyttelijä ja akateemikko Mark Evansin artikkeliin *Playing with history: personal accounts of the political and cultural self in actor training through movement* (Evans 2014). Hän uskoo, ettei esiintyjän liikkeellisyiden harjoittaminen liity pelkästään esiintyjän omaan kokemukseen kehollisuudesta vaan pitää sisällään myös poliittista ja kulttuurista arvolutausta. Liikkeellisyys tuo esiin esiintyjän kehoon/kehossa vaikuttavaa asenneilmapiiriä, vallankäyttöä ja tietoa. Esiintyjän kokemus liikkumisesta muotoutuu ja saa merkityksiä sen myötä, miten liikkeeseen suhtaudutaan siinä sosiaalisessa ja kulttuurisessa ympäristössä, jossa hän on. Evansille kulttuurin harjoittaminen tarjoaa impulsseja muutokseen ja muuttumiseen; liikettä harjoiteltaessa sekä kehon fenomenaalinen (kokemuksellinen) että semioottinen (tietoa luova, merkityksiä ja symboleja välittävä) potentiaali ovat läsnä. Näihin kehon oluttuvuuksiin panostetaan muun muassa reflektion keinoin. Opettajan/ohjaajan tehtävänä on olla keskusteleavassa vuorovaikutussuhteessa oppilaan/esintyjän kanssa ja kutsua ja provosoida toista ymmärtämään liikkeellisyiden harjoittamisen perusteet. Näin oppilas/esintyjä voi luoda perustan omalle liikkeellisyydelleen, jatkokehittää sitä suhteessa oppimaansa, ja vahvistaa omaa identiteettiään niin esiintyjänä kuin ihmisenäkin. (Evans 2014.)

En paneudu niinkään Evansin väitteiden filosofiseen puoleen työn laajuuden takia. Sen sijaan rinnastan hänen kokemuksiaan ja ajatuksiaan omiini. Teatterin ja esitystaiteen tutkimus sekä sukupuolentutkimus nousevat opinnäytetyössäni esiin mosaiikkimaisesti, tarpeen mukaan.

Luvussa 2 tarkastelen sukupuolen käsitystä sekä trans- ja muunsukupuolisuutta ylipäättään ja pohdin oman sukupuoli-identiteettini kipukohtia teatteriharrastuksen parissa. Jälkimmäistä käsittelen suhteessa sekä teatteritaiteessa vallitseviin sukupuoliisiin stereotyyppioihin että tapoihin, joilla minua on harrastajana ohjattu. Koska analysoin pääsääntöisesti omia kokemuksiani, tuon myös omaa taustaani esiin.

Luvussa 3 keskityn teatterin ja nykytanssin parissa saamiini hyviin kokemuksiin, joiden väitän olleen avainasemassa oman, aikuisen sukupuoli-identiteettini rakentumisessa. Rinnastan kokemuksiani erityisesti M. Eve Hananin tanssiterapian tutkimukseen sekä Anton Krylovin ajatuksiin teatterista identiteetin vahvistajana. Perustelen teatterin mahdollisuuksia transihmiselle Lauri Rauhalan holistiseen ihmiskäsitykseen nojaten.

Luvussa 4 tarkastelen sukupuoli-identiteetin ja sukupuolittuneen kehon näkymistä keväällä 2014 ohjaamassani esityksessä *Hippaa hyvinvoinnin kanssa*. Vaikkei sukupuoli ollutkaan esityksen teema, se ja oma keho olivat hyvin keskeisiä aiheita minulle tekijänä. Analysoin esityksen liikkeellistä kohtausta Smithin ja Watsonin omaelämäkerrallisuuden teorian kautta. Pyrin antamaan esimerkin työskentelystä ja teoksesta, jossa muunsukupuolinen esiintyjä toimi omien ehtojensa mukaan.

Koen aiheen ajankohtaiseksi, sillä sukupuolivähemmistöjen oikeudet ja näkyminen ovat yhä enemmän esillä yhteiskunnassamme. Esimerkkinä voidaan tarkastella kaupunginvaltuutettu Leo Straniuksen kesäkuussa 2014 Helsingin kaupunginvaltuustoon jättämää ehdotusta tyttöjen ja poikien koululiikunnan yhdistämisestä. Helsinkiläisten nuorten vaikuttamisjärjestelmä Ruudin ydinryhmä sanoi lausunnossaan kannattavansa ehdotusta, muun muassa siksi että ”Nykyinen jako perustuu liian heteronormatiiviseen maailmankuvaan eikä ota huomioon esimerkiksi transsukupuolisia nuoria” (Ruudin ydinryhmä 2014).

Lokakuussa Opiskelijoiden Liikuntaliiton puheenjohtaja Hanna Huuromen kirjoitti tyttöjen ja poikien koululiikuntatuntien yhdistämisen palvelevan trans- ja muunsukupuolisia lapsia. ”Tulevassa tasa-arvolaisissa sukupuolivähemmistöjen syrjintäsuoja tulee lain piiriin, ja laki laajenee koskemaan perusopetusta.” (Huuromen 2014.) Toivon opinnäyte-työni antavan työkaluja opettajille, ohjaajille ja ryhmänvetäjille sukupuolivähemmistöön kuuluvan yksilön ohjaamiseen. Opettajalla/ohjaajalla on näissä asioissa suuri valta vaikuttaa osallistujan kehon- ja minäkuvaan, joko sitä vahvistaen tai kahliten.

Kirjoittamishetkellä ajankohtaisina esimerkkeinä mainittakoon myös seuraavat: Amnestyn ihmisoikeustyön johtaja Niina Laajapuro ja Ihmisoikeusliiton pääsihteeri Päivi Mattila vaativat hallitusta poistamaan lisääntymiskyvyttömyyden ja naimattomuuden juridisen sukupuolen vahvistamisen kriteereistä (Laajapuro & Mattila 2014), ja Vihreiden nuorten ja opiskelijoiden liitto ViNO vaatii kolmannen sukupuolen tunnustamista Suomessa

(ViNO 30.11.2014). Teatteritaiteella on mahdollisuus (ja vastuu) representoida transihmisten todellisuuksia ja mahdollisuuksia. Esittävät taiteet ovat tekijöilleen keino ottaa kantaa asian puolesta. Asiallisiin esityksiin ja prosesseihin tarvitaan kuitenkin tietämystä sukupuolen moninaisuudesta.

2 Sukupuoli-identiteetti ja sen problematisointi teatteriharrastuksen parissa

2.1 Sukupuoli

Aluksi: mikä trans ja mikä cis? Kielessämme on tapana kutsua etuliitteellä *trans-* niitä ihmisiä, joiden sukupuoli ei vastaa heille syntymässä ulkoisten sukupuolisten tunnusmerkkien mukaan määritettyä sukupuolta. Transmies voi olla siis mies, joka on syntymässä määritelty naiseksi. Etuliitteen *trans-* alle voidaan katsoa kuuluvan myös ne ihmiset, joiden sukupuoli ei ole mies eikä nainen, vaan jokin muu. Etuliitettä *cis-* käytetään kuvaamaan syntymässä tietyn sukupuoliseksi määriteltyä ihmistä, joka kokee olevansa kyseisen määritelmän mukainen. Syntymässä mieheksi määritelty mies, joka kokee olevansa mies, on cismies. (Aarnipuu 2008, 88.)

Sukupuoli voidaan määritellä monella tapaa. Ilmeinen ja yksinkertainen tapa lienee katsoa henkilön anatomista sukupuolta. Tällöin huomio on perinteisesti kiinnittynyt siihen, onko henkilöllä penis vai ei (esimerkkinä Freudin teoria tyttöjen peniskateudesta ja poikien kastratiopelosta (Freud 1920, 262–276)). Sukupuolta on kuitenkin jo pitkään tarkasteltu monimutkaisena yksilöllisten kokemusten, biologisten erojen ja yhteiskunnallisten rakenteiden vyyhtinä, milloin mistäkin näkökulmasta. Judith Butler esitti teoksessaan *Hankala sukupuoli* (1990), että sukupuoli ei ole olemista vaan performatiivisten tekojen narratiivi. On olemassa tiettyjä kulttuurisesti vakiintuneita eleitä ja toimintoja, jotka esittämällä henkilö tulkitaan tietyn sukupuoliseksi.

Nykyenglannissa ero fyysisen sukupuolen (*sex*) ja sosiaalisen sukupuolen (*gender*) välillä on näkyvä jo kielessä. Suomessa sukupuolelle on vain yksi sana, jolloin *gender*-sanan painotuksia haetaan määreillä sosiaalinen ja kulttuurinen sukupuoli (Rossi 2010, 22). Esimerkiksi queer- ja feministisessä filosofiassa 1960-luvulta lähtöisin olevaa jakoa fyysisen sukupuolen ja sosiaalisen sukupuolen välillä on analysoitu ja problematisoitu.

Gender–sex-jaon on nähty ongelmallisesti esittävän, että on olemassa jokin yhteinen ominaisuus tai kriteeri, joka yhdistää kaikkia tiettyyn *genderiin* kuuluvia ihmisiä, ja jonka täten tulee täytyä, jotta ihminen voisi kuulua kyseiseen ryhmään. (Mikkola 2011.) Toisaalta keskittyminen biologiseen *sexiin* ei ole myöskään yksinkertaista, koska osa ihmisistä syntyy intersukupuolisina (henkilön fyysiset sukupuoliset tunnusmerkit ovat epäselvät tai ristiriitaiset). Anne Fausto-Sterling (2000) arvioi määrän olevan 17 lasta tuhannesta – tosin erot eri maantieteellisten alueiden geeniperimässä näyttävät vaikuttavan yleisyyteen.

Itse näkisin, että ihmisen jakaminen dualistisesti kahteen erilliseen palikkaan – keho ja mieli – rajoittaa karkeasti kykyämme ohjata ja ymmärtää toimintaamme. This Morning -ohjelmassa käyty keskustelu havainnollistaa asiaa arkikielellä:

Gayle King: ”Annetaan ihmisten tutustua sinuun, Laverne, koska sinä synnyit poikana -”

Laverne Cox: ”Minut määriteltiin syntymänhetkellä pojaksi, on mitä sanon mieluummin.”

King: ”Selvä.”

Cox: ”Koska me synnymme sellaisina kuin olemme. Ja ajattelen, että tämä sukupuoli (*gender*) asia on jotain, jolla joku asemoi sinut. Joten minut määriteltiin syntymässä pojaksi, mutta olen aina tuntenut olevani tyttö.” (This Morning, USA 2014. Käännös oma, alkuperäiskielellä liitteessä 1.)

Karkean mieli ja keho -jaon kautta myös transsukupuolisten kohdalla on ajateltu heidän syntyneen *vääriin* kehoihin. Varsin yleinen tapa puhua transsukupuolisuudesta on ollut määrittää henkilön keho sukupuolen perusteella sukupuolelle itselleen kuuluvaksi vähentäen henkilön itsensä omistajuutta omasta kehosta. Yläpuolella esitetty keskustelu Kingin ja Coxin välillä viittaa yleiseen ajatukseen, jossa transsukupuolisen henkilön identiteetin (keho-, tai identiteetti ylipäätään) katsotaan muuttuneen, korjautuneen, olleen lähtökohtaisesti erilainen. Cox korjaakin asetelmaa esittämällä oman kokemuksensa identiteettinsä pysyvyydestä.

Yksi tapa ymmärtää ihmistä kokonaisvaltaisesti ja kokonaisuutena, *holistisesti*, on psykologi Lauri Rauhalan mukaan tarkastella häntä dualistisuuden sijasta kolmijakoisena: tajunnallisena, kehollisena ja situationaalisena. *Tajunnallisuudella* tarkoitetaan psyykkis-henkistä olemista: ihminen kokee elämyksiä, kuten havaintoja tai tunteita. Ihminen nimeää asioita, suhteuttaa niitä toisiinsa ja luo näin *merkityssuhteita*. ”Merkityssuhteet muodostavat verkostoja, joista syntyvät *maailmankuvamme* sekä käsitykset itsestämme.” *Kehollinen* olemassaolo kattaa orgaaniset tapahtumat. Rauhala erottaa kehol-

lisesta elintoimintojen tulkitsemisen ja niiden rinnastamisen tajunnan toimintaan, keskittyy niiden fyysiseen ja struktuuriseen yhteyteen ja korostaa, että tajunnan tekemät tulkinnat orgaanisista tapahtumista ovat paljon häilyvämpiä kuin elinten ja elintoimintojen keskinäinen informaatio. *Situationaalisuus* tarkoittaa ihmisen olemassaoloa omassa elämäntilanteessaan. Situationaalisuus koostuu *komponenteista*, joista osa on *kohtalonomaisia*, osa *itse valittuja*. Ensin mainittuja voivat olla ihonväri, biologinen sukupuoli tai vaikka kohdalle osuva syysmyrsky, jälkimmäisiä esimerkiksi harrastukset, ystävät ja ammatti. Komponentteja on myös *konkreettisia*, kuten virukset, ilmastolliset olot ja kodin ulkoiset puitteet, ja *ideaalisia*, kuten yhteiskunnan normit tai taidesuuntaukset. (Rauhala 2005, 32–44.)

Rauhala painottaa situationaalisuuden olevan hyvin tärkeä tekijä *identiteetin muodostuksessa*, koska olemme aina osa jotakin yhteiskuntaa, joka on komponenttiryhmä. Suhteemme näihin komponentteihin määräävät, millaisia ominaisuuksia, funktioita tai asemeja meillä on tai nähdään olevan. (Rauhala 2005, 44–45.) Uskon, että ihmisten näkeminen pääsääntöisesti heteroseksuaalisina cismiehinä ja cisnaisina liittyy vahvasti tarpeeseen suhteuttaa toiset itseensä yhteiskunnassa vallitsevien normien mukaisesti, osana cis- ja heteronormatiivista kulttuuria. Kaikki, mikä poikkeaa normista, on automaattisesti jossakin asemassa, johon liittyy toiseus, ja se vaikuttaa normista poikkeavien henkilöiden olemassaolon tasoihin niin kehollisesti, tajunnallisesti kuin situationaalisesti.

2.1.1 Muunsukupuolisuus

Muunsukupuolisuus tai transgender-termillä kuvataan usein suomen kielessä ihmistä, joka elää mieheyden ja naiseuden rajalla, välillä tai ulkopuolella. Hän saattaa kokea olevansa sukupuoleton, sukupuoleltaan määrittelemätön tai omanlaisensa yhdistelmä naisellisena ja miehisenä pidettyä ruumiillisuutta, tyyliä ja persoonan piirteitä. (Transtukipiste.)

Agender. Androgyne. Bigender. (Nonbinary) Butch. Crossdresser. Demigirl. Demiguy. Epicene. (Nonbinary) Femme. Gender fluid. GenderFuck. Girlfag. Guydyke. Intergender. Neutrois. Pangender. Pomosexual. Third Gender. Trigender. Transmasculine. Transfeminine. (Genderqueer Identities 2013.)

Halusin ottaa tähän Transtukipisteen määritelmän, koska se on mielestäni kattava ja helposti lähestyttävä, ja Genderqueer Identities -sivuston listan genderqueer-identiteettien nimityksistä kuvaamaan asian monimuotoisuutta ja jopa monimutkaisuutta. Lista ei yritäkään olla kaikenkattava; siitä puuttuvat muun muassa *nonbinary*, *trans** ja *other-gendered*, jotka muuten esiintyvät sivulla. Sanastoa myös syntyy jatkuvasti lisää, kun ihmiset

määrittävät itseään, sukupuoltaan ja sukupuolta yleisesti uusin termein, mies-naiskaksijakoisuuden ulkopuolelta. Ei-länsimaisissa kulttuureissa on olemassa historiallisesti vakiintuneita termejä kuvaamaan muitakin sukupuolia kuin miestä ja naista, esimerkiksi Pohjois-Amerikan eri intiaaniheimojen *nádleehé*-, *tainna wa'ippa*- ja *winkte*-henkilöt, jotka usein niputetaan *two-spirit*-käsitteen alle (Lang 2010, XV), Etelä-Aasian *hijrat* (Bihar Prabha 16.4.2014) ja Polynesian *fa'afafinet* (Schmidt 2001). Maininnan ansaitsevat myös monet itsensä mies-naiskaksijakoisuuden ulkopuolelle asettavat henkilöt, jotka eivät halua määritellä sukupuoltaan alkuunsaakaan.

Palatakseni *gender*–*sex*-jakoon, pidän erottelua fyysisen ja sosiaalisen sukupuolen välillä käteväenä. Kätevällä tarkoitan seuraavaa: niin valitettavana kuin sitä pidänkin, länsimaissa on vakiintunut tapa ajatella ja käsitellä sukupuolta, ja se on mies-naiskahtiajako. On helppoa kommunikoida aluksi termein ”fyysinen sukupuoli/*sex*” ja ”sosiaalinen sukupuoli/*gender*”, kun lähdetään avaamaan ajatusvyyhtiä muunsukupuolisuuden merkityksestä.

Omalla kohdallani voisin nimittää keskustelun ensimmäistä askelmaa *transaskelmaksi*: tässä välitetään tieto siitä, ettei ihminen ole sukupuolisesti sitä miltä vaikuttaa. Toista askelta nimitän *muunsukupuolisuusaskelmaksi*: nyt välitetään tieto siitä, että henkilö ei täysin asetu mies-naiskaksinaisuuden käytäntöihin. Tarkastelemalla termejä voimme löytää niistä ristiriitaisuuksia ja ongelmia, mutta kommunikaatiossa, tiedon välittämisessä, ne ovat hyviä työkaluja. Kolmatta askelta nimitän *henkilökohtaiseksi askelmaksi*: nyt voidaan kuvailla henkilön sukupuolisuutta hänelle itselleen oikeaksi tuntuvalla tavalla tuoden esiin sen ristiriitaisuuksia ja varmuuksia ja koettaen löytää oikeanlaisia ilmaisutapoja.

Monelle muunsukupuoliselle oman sukupuolen määrittelemisen sanallisesti voi olla epämiellyttävä asia. Sanastoa voidaan haluta vakinaistaa, tai vakiintumassa oleva sanasto voidaan kokea hankalaksi. Mielestäni keskustelussa sukupuolesta tulisi päästä tasolle, jossa sukupuolen kokemuksen arvo ei vähenny siksi, ettei sille ole tarkkoja, helposti ymmärrettäviä termejä. Myös ristiriitaisuus pitäisi mielestäni ymmärtää sukupuoleen kuuluvaksi, ei sen arvoa tai paikkansapitävyyttä vähentäväksi asiaksi.

Nyt kun puhun sukupuolisuuden esiintuomisesta, on myös tarpeen huomioida, että trans- ja/tai muunsukupuolisella henkilöllä ei välttämättä ole mitään tarvetta kommuni-

koida omaa trans- ja/tai muunsukupuolisuuttaan muille millään tavalla. Sukupuolen esiintuominen ja siitä keskusteleminen ovat jokaisen oma asia. Transmies tai -nainen voi myös kokea, ettei trans-etuliite ole heille mielekäs tai heidän identiteettiinsä kuuluva osa; he ovat vain miehiä ja naisia, jotka ovat trans- vain siksi, että yhteiskunta keskittyy cisnormatiivisesti anatomisiin sukupuoliominaisuuksiin.

Itse koen olevani nimenomaan muunsukupuolinen. Olen käyttänyt sukupuolestani sekä termejä transgender (= transsukupuoliseksi itsensä mieltävä), intergender (= sukupuolten välissä) ja genderfluid (= sukupuolen liukuvana mieltävä). Voisin käyttää myös sanaa non-binary (=ei kaksinapainen, eli mies-naisjaon ulkopuolelle sijoittuva). Kysymys sanoista on ristiriitainen: niihin keskittyminen pahimmassa tapauksessa sivuuttaa yksilön oman kokemuksen moninaisuuden, mutta toisaalta korostaa yksilön itsemääräämisen ja oman itsensä omistajuuden voimaa. Niiden merkitys korostuu oman identiteetin esiinpiirtämisessä - itselläni erityisesti silloin, kun kohtaa sanan tai luonnehdinnan, jota ei koe omakseen.

Jos kuvailen sukupuolen kokemustani verbaalisesti, sanoisin, että se on jonkinlainen alati jatkuvan muotoutumisen tilassa oleva kokonaisuus, joka seikkailee jossain miehuuden, naiseuden ja jonkin muun välillä. En oletakaan tämän muotoutumisen tilan päättyvän mihinkään lopulliseen vastaukseen, vaan pysyvän niin sanotusti *fluidina*, liukuvana¹. En myöskään koe, että sukupuoleni määräytyy yksinomaan fyysisen kehon, ympäristön tai kulttuuristen sukupuolen kuvaajien mukaan, vaan on pääsääntöisesti kokemus omasta itsestä, johon kaikki edellä mainitut ja varmasti muutkin tekijät voivat vaikuttaa. Omalta kohdaltani en allekirjoita Judith Butlerin teesiä siitä, että sukupuoli ei ole olemista vaan tekemistä, koska koen sukupuolen olevan jokin asia, joka pohjimmiltaan vain *on*.

2.2 Omat taustani teatterin parissa

Minua on pienestä pitäen kannustettu taiteellisuuteen, ja suurin osa harrastuksistani onkin liittynyt teatteriin, kuvataiteisiin tai musiikkiin. Kasvoin perheessä, jossa vanhemmat ja isovanhemmat tanssivat paljon, ja olen jo lapsena matkinut television edessä 90-luvun ohjelmien taustatanssijoita. Olen iltatahti. Perheen pikkutaiteilija, joka sai järjestää muille perheenjäsenille esityksiä.

¹ Itse olen käyttänyt *fluidista* kuvaavaa käännöstä virtaava.

Olen aloittanut teatteriharrastuksen 9-vuotiaana ala-asteen ilmaisutaitokerhossa. Siitä olen jatkanut seurakunnan ilmaisutaidon kerhon osallistujaksi ja ohjaajaksi, sekä harrastajateatterin esiintyjäksi ja nuortenryhmän ohjaajaksi. Kävin ilmaisutaito- ja mediapainotteisen lukion ja hain ja pääsin myöhemmin Metropolia AMK:n teatteri-ilmaisun ohjaajan opintoihin esittävän taiteen koulutusohjelmaan.

Olin vilkas, puhelias ja ulospäinsuuntautunut lapsi, mutta olin koko peruskouluni ajan enemmän tai vähemmän koulukiusattu ja syrjitty. Uskon, että perheeni kannusti minua teatteriharrastuksen pariin, koska se vastasi heidän näkemystään minusta taiteellisena lapsena ja tarjosi koulusta erillisen sosiaalisen ympäristön. Ja niin kuin monien muidenkin kohdalla, teatteri tarjosi sekä pakopaikan ahdistavasta kouluympäristöstä että mahdollisuuden kokeilla erilaisia rooleja – ja tuoda esiin erilaisia puolia itsestä sopivan roolin turvissa.

2.3 Teatteri ja sukupuolen problematisointi

Samaistun hyvin vahvasti kaikkeen, mitä seuraavassa Evansin tekstinpätkässä sanotaan:

Kehooni vaikuttavat ulkopuoliset voimat olivat ilmeisiä vain silloin, kun kuri oli tarpeen tai sitä pidettiin. Kuria käytettiin tavalla, joka edisti yhdenmukaisuutta ja korosti kömpelyyttäni, epäonnistumistani, loukkaantumistani ja haluttomuuttani henkilökohtaisena ongelmana, ei jonain, jolla oli laajempia implikaatioita tai poliittisia resonansseja. Jos epäonnistuin, se johtui siitä, etten ollut tarpeeksi 'mies' tai etten ollut tarpeeksi lahjakas. En ikinä kyseenalaistanut sitä, miksi koulutus oli rakennettu tavalla, jossa epäonnistuminen oli aina osoitettu sisäänpäin kohti yksilöä itseään. (Evans, 2014, 145. Käännös oma.)

Siinä missä nuoremmalla iällä teatteriharrastus toimi vapauttavana turvasatamana, murrosiässä kokemukseni muuttui: roolit, joita lukiossa tai harrastajateatterissa esitin, muuttuivat aikuisten miesten rooleiksi, joissa oletettiin tietynlaista miehistä olemusta. Niin kauan kuin teatteri oli pääsääntöisesti toiminut itseilmaisun ja leikillisten kokeilujen maailmana, olin pystynyt toimimaan hyvin sukupuolisesti moninaisella tavalla: esitin mies- ja naisyhdenaloja, ristiinpukeuduin, esitin ei-inhimillisiä olentoja tai eläimiä ja niin edelleen. Nyt siellä törmäsi kommentteihin, kuten ”ei hätää, kyllä sinun hartiat vielä kasvavat tuosta” ja ”sinun kannattaisi leikata hiukset lyhyeksi ihan muutenkin”. Monet näytelmät sijoittuivat ajallisesti menneisyyteen (1600–1970), jolloin minusta, pitkästä (mies)hujo-

pista haluttiin kaivaa sellaista perinteistä suomalaista urhokuvaa, jota näkee lähinnä voimakkaasti maustettujen sulatejuustojen paketeissa. Hanna-Leena Helavuori kirjoittaa heteromaskuliinisten sankareiden nousseen esille 1970-luvun suomalaisessa teatterissa erityisesti Kalle Holmbergin ja Jouko Turkan ohjauksissa.

Suomalainen kansanteatteri oli teatterihistorian kanonisoimien *Pohjalaisten, Seitsemän veljeksien, Olviretken, Tuntemattoman sotilaan* miesten kansanteatteria. Tyhjällä näyttämöllä nähtiin yksinäisen miehen eksistentiaalista sankaruutta ja kärsimystä tai mieskollektiivin uhoa. (Helavuori 2009, 50)

Helavuoren mukaan 1960-luvun suomalaisen teatterissa oli esillä erilaista mieskuvaa: liioiteltua, häpeilemättömän kevytmielistä, ristiinpukeutuvaa, dandyä, seksuaalisuudella leikittelevää. Tämän jälkeen teattereissa alettiin nähdä sukupuolellisia ääripäitä: ”itkevää, hysteerisiä naista, lihallisia kypsiä naisia” ja ”hikoilevaa, punttisalilla käynyttä urheilijamiestä”. (Helavuori 2009 50–51.)

Kiinnostavaa on sukupuolen esittämisen muutos suhteessa yhteiskunnan muutokseen: 60-luvun puolivälistä 70-luvun alkuun homoseksuaalisuus, transvestisuus ja transsukupuolisuus olivat vahvemmin näkyvillä suomalaisessa mediassa. Vuonna 1966 Iltasanomat uutisoi sensaatiohakuisesti Helsingissä piilevän homoseksuaalipesä; osittain tämän jutun aiheuttaman kohun seurauksena alettiin vaatia homoseksuaalisuuden poistamista rikoslaista. Ensimmäinen seksuaalivähemmistöjen yhdistys, Psyke ry, perustettiin 1968. Samoihin aikoihin alettiin Helsingissä pyörittää vähemmistöjen tanssi-iltoja - nähtiinhän tanssi ihmisoikeutena. Hymy-lehti, jonka levikki oli 60-luvulla valtava, esitteli suomalaisille juttuja kuten *Olin miesten rattopoika*, *Olemme onnellinen pari* ja *Rakastan miestä joka pukeutuu naisen vaatteisiin*. Homoseksuaaliset teot säädettiin laillisiksi 1971. (Mus-tola, luento 21.11.2014) Onko teatterin siirtyminen pois sukupuolella ja seksuaalisuudella leikittelystä heijastellut homojen ja transihmisten suurempaa näkyvyyttä yhteiskunnassa?

Voin vetää yhteyden siitä, että tämä lihallisuutta pursuava, sukupuoleltaan selkeä esiintyjä on saanut esiintulonsa teattereissa 70-luvulla, siihen miten paljon se on oman kokemukseni mukaan ollut esillä 90-luvun lopun ja 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen harrastajateatteritoiminnassa. Ohjaajat ja opettajat, joita kohdalleni tuolloin sattui, ovat olleet sen ikäisiä, että oletan heidän nähneen ja sisäistäneen 70–80-lukujen teatteries-tetiikkaa ja -konventioita. Siinä missä teatteri taidemuotona ottaa harppauksia eteenpäin eniten mainstreamin ulkopuolella, kokeilevan teatterin parissa, se myös laahaa perässä harrastaja- ja koulukontekstissa.

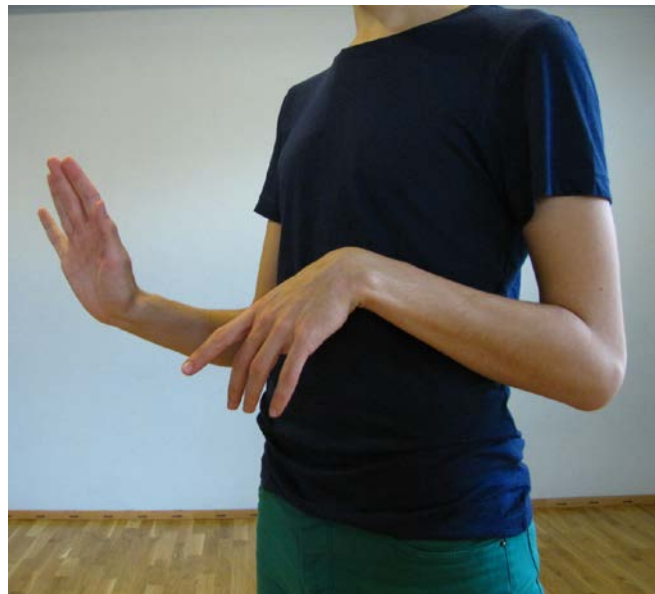
Helavuori (2009, 52) kirjoittaa teatterin olleen varhaisvaiheessa Suomen ja suomalaisuuden takomo, ja mainitsee erityisesti naisnäyttelijöistä leivotun fennomaani-ihanteiden ruumiillistumia. Koen, että kesäteatteritoiminnassa on edelleen nähtävillä jonkinlainen itsevalvottu hyväksytyjen Suomi-kuvien esittäminen: ydinperheet, naapurikateus, liallinen ja komediallinen alkoholinkäyttö, tiukat emännät, lupsakat isännät, vaaleat nuoret immet, edellä mainitut vetreät urhot tukkimetsällä. Tässä näyttäytyy jonkinlainen representaation representaatio: näyttämöllä ei yritetäkään esittää (representoida taideterminä) todellisuutta, vaan sitä mielikuvaa (representaatiota psykologian terminä), jonka ihmiset ovat omaksuneet. Tämä tuttuuteen rajattu todellisuus tarjoaa varmasti kosketuspintaa ja turvallisuuden tunnetta joillekin ihmisille, mutta itseään etsivälle, alkoholia hyvin vähän käyttävälle uusioperheen intergenderille se oli hieman vieraannuttava todellisuus.

Evans (2014) käyttää termiä peruspraktiikka (*foundational practices*, käänös oma) niistä taidoista ja tavoista, jotka välittyvät esiintyjille ei niinkään henkilökohtaisista tarpeista tai pyrkimyksistä vaan siksi, että ne kuvaavat kulttuurisidonnaisia kehollisuuteen liittyviä sosiaalisia normeja. Kulttuurisidonnaiset metodit ja tekniikat nojaavat peruspraktiikkaan, ja se välittyy eteenpäin näiden mukana niiden kehitystä muokaten ja kantaa ideologisia väitteitä ja olemuksia. (Evans 2014, 149.) Yksinkertaistaakseni Evansin ajatusta: suomalaisen miesesiintyjän kehoilta peruspraktiikka vaatii jämmäkyttä, vaikutelmaa kehollisen työn historiasta ja uskottavan humalatilän esittämisen taitoa. ”Kouluttajan haaste onkin identifioida ne peruspraktiikat, joihin hänen käyttämänsä tekniikat ja metodit nojaavat”, kirjoittaa Evans. Tämän jälkeen niiden luonnetta ja ideologioita voidaan arvioida kriittisesti ja kehittää näin uusia toimintatapoja. (Emt. 2014, 149.)

Entä se tanssi, jota muun muassa Kikan videoiden innoittamana opettelin? Tanssiharrastuksesta kieltäydyin toistuvasti, vaikka tanssinkin paljon salaa huoneessani. Tiedostin jo nuorena tanssivani feminiinisesti. Pidin miesten liikekieltä perinteisissä pari- ja kilpatansseissa sekä show-tanssissa tylsempänä kuin naisten ja koin aina halua esittää naisille suunnattuja koreografioita ja osioita sekä harjoitella naisartistien ja -tanssijoiden konserteissa ja videoilla esittämiä liikesarjoja. Tähän ei liittynyt tuntemusta siitä, että tanssimalla kuin nainen olin nainen tai että se mitä tein oli itsessään naisellista. Olen jo lapsena (n. 8 v.?) miettinyt, että on jonkinlainen tapa, jolla naisten on hyväksyttävää tanssia, ja tapa, jolla miesten on hyväksyttävää tanssia, ja se tapa, jolla minä halusin tanssia (ja tanssinkin) oli se, mikä katsottiin naisille sopivaksi. Vasta aikuisiällä olen harrastanut tanssia ohjatusti. Kuulen joskus kommentteja, kuten ”eikun miehenä voit tehdä

tämän tällä tavalla jämäkästi”, ja nykyään vastaan niihin leikkisällä ”eikun mä olen Shakira” -kommentilla ja jatkan sitä liikekieltä, jota olin käyttämässä.

2.4 ”Tee vähemmän, ole vaan” – vääränlainen keho teatterissa





Kuvasarja 1. "Vääränlaisia" käsien asentoja. Tällaiseen käsien elekieleen puututtiin toistuvasti eri produksioissa. Kuvat: Saara Kempainen.

Ylläolevat kuvat esittävät minulle ominaisia tapoja käyttää käsiäni puhuessani. Käsieni liikekieli on pysynyt hyvin samanlaisena todella nuoresta lähtien, ja siihen on aina kiinnitetty huomiota syystä tai toisesta. Huomionarvoinen sana minulle on *ominainen*. Liikutan käsiäni kun mietin, kun puhun, nytkin kun kirjoitan opinnäytetyötä. Se on minulle ominainen tapa *olla*. Lavalla se tietysti näyttäytyy *jonain*: käsiään pehmeästi liikutteleva mies voi olla esimerkiksi juonitteleva neuvonantaja – tai stereotyyppinen homo, usein koomisesti esitetty. Ei urhoollinen jääkäri tai heterosydänkäpy. Vaikka itselleni kysymys sukupuolesta oli keskeinen, kysymys seksuaalisuudesta korostui suhteessa muihin ihmisiin. Feminiininen kehonkieleni näyttäytyi ensisijaisesti homoseksuaalisuutena.

Lukiossa erään roolihahmon nimi oli Mies. Vastanäyttelijäni hahmon nimi oli Nainen. Siinä missä Naisen hahmon luomiseen löydettiin tekoja ja sanoja, kuten *sipsutus*, *keimaileva* ja *hössöttävä* (joita kaikkia voisi problematisoida myös sukupuolen tutkimuksen näkökulmasta), muistan Miehen hahmon luomisen tapahtuneen pitkälti omia ominaisuuksiani ja maneerejani karsimalla. Enhän pelkästään huitonut käsilläni, vaan myös kannattelin painoani toispuoleisesti toisella lonkalla ("ei näin"), liikutin lanteitani paljon ("ei näin"), ääneni korkeus heittelehti asiasisällön ja tilanteen mukaan ("ei näin, plus aika nasaali ääni"), ja kasvoni saattoivat olla milloin missäkin ilmeessä ("vähemmän ilmeitä, kiitos").

Miehen ja naisen representaatioissa on muutenkin nähtävillä ajatusmaailma, jossa mies on perusasetus, jonkinlainen neutraali ihmiskuva, ja nainen saadaan lisäämällä miehen kuvaukseen lisäosia – esimerkiksi hame tai lapsi (Wade 2013). Näitä nimitetään sukupuolen merkitsijöiksi (englanniksi *gender signifier*). Aiheesta on käyty keskustelua viime vuosina konsoli- ja tietokonepelien kohdalla. Vaikka myös miessukupuolen merkitsijöitä on (kasvojen karvoitus, isot lihakset), Anhult kirjoittaa naissukupuolen merkitsijöitä käyttävän paljon voimakkaammin naishahmojen sukupuolittamisessa: siinä missä mieshahmolle riittää yhdestä muutamaan merkitsijää, naishahmo poseeraa houkuttelevasti, käyttää vaaleanpunaista väriä, lähettää lentosuukkoja, pukeutuu tiukkoihin ja paljastaviin asuihin, on pitkätukkainen ja vahvasti meikattu suurine silmineen ja huulineen. Tällöin naisen rooli usein latistuu pelkän stereotyyppisen naiseuden kuvaamiseksi. (Anhult 2012.)

Renzettin ja Curranin tutkimuksessa vanhemmat lukivat lapsilleen ääneen kirjoja, joiden hahmot olivat sukupuoleltaan määrittelemättömiä ja neutraaleja. Tutkimuksessa havaittiin, että lukiessaan vanhemmat määrittelivät suurimman osan hahmoista miehiksi tai maskuliiniseksi, poikkeuksena ne hahmot, jotka olivat hoivaavia tai toisista välittäviä – ne määriteltiin feminiineiksi/naisiksi. (Renzetti, 1992, Mikkolan 2011 mukaan.) Teatterissa voidaan nähdä tämä ilmiö nimenomaan tilanteissa, joissa mieshahmot esitetään normatiivisina ja jotakuinkin neutraaleina, ja perifeeriset nais- ja/tai vähemmistöihahmot värittävät miessankarin tai -antisankarin tarinaa karikatyyrisoituine piirteineen.

Näissä murrosikäni sijoittuvissa produktioissa minua hämmensi eniten saamani ohjauksellinen palaute, kuten ”tee vähemmän”, ”älä tee niin paljon” ja ”eikun ole vaan”. Ohjaamisen tapaa ei ikinä missään produktiossa tai ympäristössä nimetty. Uskon, että se on aina tapahtunut jonkinlaisena ohjaajan omana tapana, jossa hän on yhdistellyt erilaisia metodeja ja vaikutteita. Voin vain spekuloida jälkikäteen, että esimerkiksi ole vaan -ohjaaminen on saattanut liittyä Suomeen 90-luvulla rantautuneeseen hahmoterapeuttiseen metodiin, jota käytettiin näyttelijöiden koulutuksessa ja ohjaajantyön välineenä (Jänicke 2010, Heinon 2013 mukaan). Hahmoterapia on eksistentiaalinen työskentelymenetelmä persoonallisuuden kehittämiseksi. Pääpainona on asiakkaan kokemus itsestään ja tavoitteena oppia näkemään elämäntilanne sellaisena kuin se on, ja tunnistamaan omat lukot ja toistuvat käyttäytymismallit. Yksi hahmoterapian kulmakivistä on *tässä ja nyt -oleminen*, jossa huomio tarkennetaan toistuvasti olemiseen tässä ja nyt, käsillä olemaan hetkeen. (Stigzelius 2010, 27, 55–56.)

Ollessamme läsnä emme piiloudu, vaan tulemme selkeästi näkyville kaikin kehomme, mielemme ja sielumme keinoin: kokonaisena, elävänä, valppaana ja olemustamme pienentämättä. (Emt. 2010, 56)

Tällä on voitu, spekuloin edelleen, hakea realistisuutta ja parempaa läsnäoloa. Perusidealtaan hahmometodi kuulostaa oikein toimivalta ja hyödylliseltä.

Ole vaan -ohjaamisen seurauksena läsnäoloni ei kuitenkaan parantanut, päinvastoin: jäin jumittamaan omaan itseeni. Vaikka se ei varmasti ollut kenenkään intentio, minulle jäi kuva siitä, että tapani *olla omassa kehossani* oli vääränlainen – teinhän itse asioita omista lähtökohdistani itselleni ominaisella tavalla. ”Ole vaan” tarkoitti siis kaikkea muuta kuin ”ole vaan”, ja miehinen olemus määriteltiin vain sen kautta, mitä se *ei* ole. Tästä seurasi, että mielestäni ymmärsin esiintyjyyden tarkoittavan oman itsensä piilottamista ja että miesesiintyjän pitäisi vain tietää itse, mikä se jokin miesominaisuus on.

Koska työtapoja ei selvennetty, niiden käsittely erillisinä kokonaisuuksina oli vaikeaa. Päädyin ajatukseen, etten vain ole hyvä näyttelemään, ja koin esiintymisen raskaaksi ja kahlitsevaksi – epämukavuus työtavan kanssa siirtyi epämukavuudeksi oman kehon kanssa. Päätin olla esiintymättä, vaikka halusinkin pysyä teatterin maailmassa ohjaajan tai työpajan vetäjän roolissa.

Ne produktiot, joissa olin nuorena mukana, toimivat pääsääntöisesti jommallakummalla seuraavista periaatteista:

- a. Mikäli tehdään näytelmää, jossa on valmis käsikirjoitus, aloitetaan työskentely opettelemalla omia vuorosanoja. Kun tehdään kohtausta, ohjaaja kertoo mistä tullaan sisään ja mitä toimintaa kohtauksessa pitäisi tapahtua, ja esiintyjä lähtee toteuttamaan tätä tehtävänantoa omien mielikuviansa pohjalta. Ohjaaja nostaa sanallisesti esiin hyvin menneitä asioita ja asioita, joita pitäisi muuttaa.
- b. Mikäli tehdään näytelmää/esitystä, jossa ei ole valmista tekstiä, lähdetään ohjaajan johdolla tuottamaan materiaalia eri keinoin. Kun materiaali on luotu, se annetaan ohjaajalle, joka tekee siitä mieleisensä version, ja kohtausta tehtäessä kaikki on kuin kohdassa a.

Kummassakaan työtavassa ei itsessään ole mitään väärää, mutta ongelmakohtana näen sen, kun ei-ammattilaisesiintyjä lähtee täyttämään (usein ei-ammattilais)ohjaajan mieli-

kuvaa kohtauksesta (ja hahmosta ja tunnetilasta ja niin edelleen). Joskus mielikuvat kohtaavat: tällöin usein sanotaan, että esiintyjä sopii rooliin tai että hän on lahjakas tai karismaattinen. Kun mielikuvat eivät kohtaa, ollaan tilanteessa, jossa ohjaaja yrittää usein saada esiintyjän suorituksen vastaamaan toivettaan.

Tässä ei myöskään ole mitään väärää. Erilaiset esitykset vaativat erilaisia suorituksia – en oleta teatterin olevan vain ihanaa itseilmaisua ja minän juhlaa. Mutta harrastajateattereissa, nuortentoiminnassa ja kouluproduktioissa on usein vähän aikaa, ja ryhmäkoot voivat olla suuria. Ohjaajat eivät ole superihmisiä. Oppilaat/ohjattavat eivät ole ammattilaisia. Vaalitaanko silloin ohjaajan taiteellisen vision toteutumista vai ohjattavan kokemuksen mielekkyyttä?

Tämän kysymyksen äärellä kuulutankin ohjaajan ammattitaitoa, varsinkin kun ollaan tekemisissä nuorten, identiteetiltään kehittyvien ihmisten kanssa. On tärkeää, että ujo nuori saa keinoja sosiaaliseen kanssakäymiseen. On tärkeää, että hukassa oleva nuori saa jonkin fokuksen, vaikkapa osavastuun esityksen visuaalisesta ilmeestä. On tärkeää, että ei-normatiivisen identiteetin omaava nuori kokee teatterin identiteettiään vahvistavaksi, ei uhkaavaksi. Näen, että harrastajateattereissa ja nuorten ryhmissä osallistujien positiiviset kokemukset ovat tärkeämpiä kuin taiteellinen lopputulos.

Evans painottaa liikkeellisen toiminnan pohjalla vaikuttavien sosiaalisten ja poliittisten asenteiden avaamista oppilaalle. Muutoin vaarana on toiminnan muuttuminen kaukaiseksi ja vaikeaselkoiseksi tavalla, joka minimoi oppilaan oman kehon elettyjen ja eletävien sosiaalisten ja poliittisten aspektien arvon. Sen sijaan, että oppilas sysättäisiin nopeasti vallitseviin ammatillisiin tapoihin ja tottumuksiin, opastaminen reflektioon ja kokemukseen sellaisesta liikkeellistä peruspraktiikasta, joka on heidän omista kulttuurillisista ja sosiaalisista lähtökohdistaan peräisin, voi toimia voimaannuttavana verrokkina tuleville työtavoille. Tämän mahdollistuminen vaatii opettajalta tietämystä ja reflektiotaitoja sekä halun hyväksyä se yksinkertaiselta vaikuttava tosiasia, että oppilaat tietävät asioita omista kehoistaan ja että heidän kokemuksensa ovat tosia. (Evans 2014, 150, 153.)

Teatteri-ilmaisun ohjaaja -koulutus antaa todella hyvät lähtökohdat sille, että niin ryhmän kokemukset kuin taiteellinen lopputulos onnistuvat. Jalkanen kirjoittaa teatteri-ilmaisun ohjaajan (vastedes TIO) olevan vastuussa taiteellisesta lopputuloksesta harrastajien parissa työskenneltäessä. Harrastajanäyttelijöille TIO tarjoaa mahdollisuuden kehittyä

näyttelijöinä ja ihmisinä. Harrastajilta ei voi vaatia sellaista mitä he ovat kykenemättömiä tai halukkaita antamaan – sen sijaan ”taiteellisesti kunnianhimoisten tavoitteiden luominen ohjaajan puolelta toimii kuitenkin hyvänä kannustimena näyttelijöille ylittää itsensä”. (Jalkanen 2011, 10.)

TIO-koulutuksessa Evansin peräänkuuluttama reflektio, sekä omakohtainen että ohjattulle ryhmälle opastettu, on ollut läsnä koko opintojeni ajan. Toiminta voi olla reflektiivistä, ja reflektio toimintaa (Kinnunen 2008, 60). Pohtiessaan taiteilijan tutkimustyötä Kinnunen (2008, 61) kirjoittaa vakavan reflektiivisen otteen pyrkivän tietoiseen kontekstualisointiin, vaatien suhdetta muihin ja kiinnittymiskohtaa maailmaan. TIO:n vetämässä ryhmätyökentelyssä näen tämän parhaassa tapauksessa toteutuvan niin, että yhteinen toiminta (produktio, teksti, työpaja, leikit ja harjoitteet tms.) tarjoaa kontekstualisoinnin kiinnittymispinnan, johon kiinnittyen ja josta irtaantuen osallistujat voivat reflektoida sekä omaehtoisesti että ohjatun toiminnan kautta. Muncey (2010, 16) mainitsee empatian ja muiden ihmisten kokemusten ymmärtämisen olevan mahdollista siksi, että ihminen voi asettaa itsensä refleksiivisesti toisen osaan. Taiteellisessa ryhmäprosessissa näen kaikki mahdollisuudet siihen, että reflektion avulla tutkitaan sekä itseä että muita, rakentaen yhteyksiä erilaisten kokemusmaailmojen välillä.

3 Teatterin ja tanssin positiiviset mahdollisuudet sukupuoli-identiteetin rakentumisessa

Ansiokkaimpia löytämiäni tutkimuksia transsukupuolisista osallistujista liikkeellisen esiintymisen parissa on M. Eve Hananin (2010) tanssi- ja liiketerapian tutkimus. Kuusi tutkimuksessa noussutta yhteistä teemaa olivat:

- a. oman yksilöllisen minän esiintuomisen tärkeys,
- b. yhteisöllinen vertaistuki edellä mainitun toteutumisessa,
- c. kehon kokemukset suhteessa väkivaltaan ja syrjintään,
- d. sukupuolittuneen liikkeen tutkiminen ja harjoittaminen,
- e. kehon tietoinen työstäminen itseilmaisun välineenä,
- f. transitiioon liittyvä ilo, vapautuminen ja juhlistus. (Transitio tarkoitti osalle osallistujista lääketieteellistä sukupuolenkorjausprosessia, osalle elämistä omakseen tuntemansa sukupuolen jäsenenä ilman kehollisia tai hormonaalisia muutoksia.)

Otanta oli pieni: kuusi henkeä (neljä naista, kaksi miestä. Iät 39–63 v.). Pienestä otannasta huolimatta tutkimus tuo esiin arvokasta tietoa laadullisella menetelmäsuuntauksellaan. Tutkimus tapahtui neliosaisena tanssi- ja liiketerapian kurssina sekä henkilöhaastatteluina. Kaikki osallistujat ovat joko läpikäyneet tai aloittaneet transitioprosessin. Transitiio näyttäytyy osallistujien haastatteluissa hyvin positiivisena asiana, ja he sanovat tyytyväisyytensä ja elämänlaatunsa parantuneen. Haastatteluista on luettavissa myös negatiivisia kokemuksia, kuten pahoinpidellyksi tuleminen, työpaikan menetys ja pari- ja ihmissuhteiden kariutumiset.

Hanan toteaa, että osallistujat innostuivat refleктоivasta työskentelystä sukupuolittuneen liikkeen parissa ja kannustivat toisiaan itseilmaisuuksiin. Kurssin päätteeksi hän pyysi osallistujia suunnittelemaan ja esittämään kolme liikkeellistä kuvaa. Ensimmäinen kuva merkitsi ”Missä olin [suhteessa omaan kehooni]”, toinen kuva ”Missä olen nyt [--]” ja kolmas kuva ”Minne olen menossa [--]”. Hän kuvaa liikkeitä sanallisesti ja Labanin liikeanalyysin² liikelaatujen mukaan: ensimmäisissä kuvissa oli nähtävissä muun muassa kahlittua liikelaatua ja liikelaatujen puutteita. Kolmansissa kuvissa keveyttä, virtaavuutta ja muutenkin avoimen ja rauhallisen näköistä liikettä. Hän kuvaa osallistujien esittäneen liikkeelliset kuvansa vaivattoman ja luottavaisen oloisina, vaikka liikkeet fyysisesti olivatkin vaativia. (Hanan 2010.)

Krylov taas kuvaa teatterin mahdollisuuksia paremman itsetunnon rakentajana näin:

1. Oman tarinan kertominen on oman identiteetin kuulluksi tulemistä. (Identiteetin jatkuvuuteen vaikuttamista)
2. Itsensä esittäminen on oman identiteetin nähdyksi tulemistä. (Identiteetin erotuvuuteen vaikuttamista)

Nämä asiat lisäävät itsensä kokonaisvaltaista tuntemista, eli itsetuntoa. (Krylov 2013, 42.)

Krylov (2013, 39) kirjoittaa postdraamallisen teatterin mahdollistavan esiintyjän identiteetin esiintuomisen tässä ja nyt, tekstin ja juonen sijaan.

Näyttäytyminen on radikaalia toimintaa, joka pakottaa paikoin väkivaltaisestikin seisomaan itsensä takana ja ottamaan tilaa haltuun. Ele voi olla voimaannuttava

² Laban Movement Analysis on järjestelmä, joka on kehitetty arvioimaan ja kuvaamaan liikettä. Siinä mainitaan kahdeksan liikelaatujen vastaparia: *Free* ja *Bound*, *Direct* ja *Indirect*, *Strength* ja *Lightness*, ja *Suddenness* ja *Sustainment*. (Dell 1977, Hananin 2010 mukaan.) Näistä käytetään erilaisia suomennoksia. Itse olen tottunut seuraaviin: virtaava ja kahlittu, suora ja epäsuora, painava ja kevyt, äkkinäinen ja pitkäkestoinen (usein myös nopea ja hidas, vaikka se onkin huono tapa).

ihmiselle, joka esim. kokee sen hetken identiteettinsä laitostumisen tai marginaalisuuden kautta. (Emt. 2013, 40)

Teatteri tarjoaa paikan, jossa näyttäytyminen ja itsensä takana seisominen voivat voimistaa henkilön sukupuoli-identiteettiä ja itsetuntoa. Mielestäni Hananin tanssiterapiatutkimuksen positiiviset kokemukset ovat saavutettavissa myös teatterin avulla, kunhan liikeilmaisuun ja kehollisuuteen keskitytään teatterin viitekehyydessä. Ei riitä, että ”nautinto, itseluottamus, ilmaisukyky, kuri, merkityksellisyys ja valta” ymmärretään vain enemmistöjen kehojen kautta, täytyy toimia tavoilla, jolla edellä mainitut saavat näkyä myös vähemmistöjen kehoissa (Evans 2014, 154).

Jonkinlainen käännekohta itselleni oli esiintyjyyden kurssi Metropoliassa vuonna 2010. Kurssilla esitettiin ja harjoiteltiin kohtaus Federico García Lorcan *Veren häät* -näytelmästä. Kohtauksessa esitin Leonardoa, rakkaudennälkäistä nuorta miestä. Lähdin tähän roolityöhön vastahakoisesti ja aikaisempien negatiivisten kokemusteni pohjalta, ja prosessi olikin minulle epämiellyttävä (pitkälti myös asenteestani johtuen. Saamani ohjaus oli teknistä ja osaavaa). Oloni tuntui vieraalta ja kehoni jumahtaneelta – en luonut kehollani minkäänlaista liikkeellisyttä tai olemusta, kahlitsin vain minulle ominaisia tapojani.

Samalla kurssilla harjoiteltiin myös nykytanssia ja tutustuttiin kehonhuollon perusteisiin. Oman kehon tutkiminen tapahtui tanssin lehtori ja koreografi Metsälintu Pahkinin johdolla omaehtoisessa ja tutkimusmatkailevassa ilmapiirissä. Kehoja ei erityisesti arvotettu, niihin tutustuttiin. Puhuttiin lihasryhmistä, ei sukupuolittuneista käytösmalleista. Tehtiin erilaisia mielikuviin ja liikkumiseen liittyviä harjoitteita. Olen kirjoittanut työpäiväkirjaani seuraavaa:

Tajusin tänään äärettömän tärkeän osan itsessäni. Asian, jonka olen auttamatta tiennyt jo vaikka kuinka kauan, mutta joka ei ole vain iskeytnyt tajuntaani kunnolla ennen tätä päivää: minun kehoni on myös naisellinen osa minua. Ei vain niin, että ooh olen mies ja nainen miehen ruumiissa, vaan että hoo! minun kehossanikin on naiseuden alueita ja se antaa naisellisia impulsseja. (Siren, työpäiväkirja 31.8.2010.)

Nyt jälkikäteen tarkastellen valitsemani kieli (*ooh* ja *hoo!* mukaan lukien) tuntuu koomiselta, koska kyseessä on ollut todella tärkeä tajuaminen: hetki, jolloin jokin osa identiteettiäni on loksahnut kohdalleen. Aiemmin olin ajatellut, että olen muunsukupuolinen henkilö miehen kehossa. Tämä johti muun muassa vähättelevään asenteeseen suhteessa omaan kehoni – mielihän se oli, joka oli oikeanlainen ja tärkeä. Nyt tajusin, että kehoni oli aivan samaa sukupuolta kuin minä, että myös kehoni oli *minä*.

Valitettavasti en ole dokumentoinut sitä, missä tilanteessa tai harjoitteessa tämä oivallus on syntynyt, mutta muistelen sen olleen lattialla tehtäviä mielikuvaharjoitteita, joissa osallistuja keskittyy liikuttelemaan itseään musiikin soidessa. Vahvasti mieleeni on jäänyt esimerkiksi seuraava pieni liikekokonaisuus:





Kuvasarja 2: Metsälintu Pahkinin ”meritähtikoreografiasta”. Esitetty uudelleen omien muistikuvien pohjalta. Kuvat: Saara Kemppainen.

”Meritähtikoreografian” (ei virallinen nimi) alkuvaiheessa esiintyjät etenevät lavan takaosasta etuosaan pyörien lattiaa pitkin. Liikesarjassa on liike, jossa kehon keskustan lihaksilla vedetään keho sikiöasentoon muistuttavaan kippuraan selän mennessä kyfoosiin. Sitten kippura avataan keskustan lihaksia käyttäen, selkä suoristuu lordoosiin, ja esiintyjä pääsee etenemään kierähtämällä, jonka jälkeen sykli alkaa alusta kyfoosiin vetäytymisellä. Kyseessä on sukupuolittamaton liike, joka ei ole suoranaisesti esittävää eikä eksplisiittisesti välitä mitään sosiaalista viestiä. Mies- ja naisesiintyjien osa on sama, eikä sukupuoli korostu suorituksessa. Tämän osion suorittaminen tapahtui rauhalliseen tahtiin, omaan hengitykseen ja keskustan lihaksiin keskittyen. Mitään yhteistä mielikuvaa ei ollut, mutta itselläni oli vahvoja kuvia merenpohjissa myllertävistä eläinyhdyskunnista ja kylmien vesimassojen sykäyksistä.

Tämä oivallus itsessään ei ratkaissut ongelmallista suhdettani esiintymiseen, mutta se on ollut äärimmäisen tärkeä – sen seurauksena saatu omistajuuden tunne omasta kehosta, oman kehon arvostaminen ja moninaisen sukupuolisuuden hyväksyminen omassa kehossa ovat säilyneet mukanani tähän päivään asti. Se on myös tehnyt esiintymisestäni kehollisempaa – en enää taistele oman kehoni impulsseja vastaan tai yritä piilottaa niitä, vaan annan niiden näkyä ja muokkaan niitä toivottuun suuntaan.

Luvun loppuksi koen tärkeäksi huomauttaa, että vaikka oma kokemukseni päättyi onnellisesti oman kehon arvostamiseen ja hyväksymiseen osana omaa identiteettiä, en missään nimessä tarjoa teatteria ja liikkeellistä ilmaisua vaihtoehtoisena hoitomuotona sukupuolen korjausprosessille. Kokemukseni muunsukupuolisena lienee huomattavasti erilainen verrattuna henkilöön, joka kokee olevansa nimenomaan vastakkaista sukupuolta kuin sitä johon hänet on syntymässä määritelty. Transsukupuolinen ihminen saattaa kokea psyykkistä kipua, vihaa, ahdistusta ja vierautta kehostaan ja vääriltä tuntuvista ruumiinosistaan. Moni kokee voimakasta sukupuoliristiriitaa, joka vaatii sukupuolen korjaamista. (Aarnipuu 2008, 72–73).

Haluan palata Rauhalan holistiseen ihmiskäsitykseen ja situationaalisuuden tärkeyteen identiteetin muodostumisessa. Hän kirjoittaa sosiaalityön kohdistuvan ensi sijassa *situatation kohtalomaisen rakenteeseen*. ”Pyritään lieventämään sellaista situaation kovuutta, jota asianomainen ei itse ja yksin pysty korjaamaan” (Emt. 2005, 141). Tämän ymmärrän suhteessa teatteriin ja transsukupuolisuuteen niin, että teatterissa tarjotaan toimintatapoja, joiden kautta osallistuja voi kokea positiivisia ja rakentavia kokemuksia. Näin teatterilla voidaan lieventää esimerkiksi sukupuoliristiriidan kanssa elämiseen liittyvää kovuutta silloin, kun sukupuolen korjausprosessi on kesken. Kyseinen prosessi on muutenkin pitkä ja usein turhauttava (Aarnipuu 2008, 72), ja siihen liittyy paljon konkreettisia muutoksia läpikäyjän kehossa. Käsitykseni mukaan tutkimusvaiheen ja prosessin aikana kehosta puhutaan, mutta mitään liikkeellistä tai kehon ilmaisullisia mahdollisuuksia tutkivaa toimintaa siihen ei sisälly.

Haluaisinkin tutkia, millaisia vaikutuksia kehollisuuteen ja reflektioon orientoidulla teatteri-ilmaisun harjoittamisella on sukupuolen korjausprosessiin hakeutuvien, sitä läpikäyvien tai sen läpikäyneiden ihmisten hyvinvointiin. Ei terapiamuotona eikä hoidon vastineena, vaan sekä identiteetin vahvistumisen mahdollistajana että osallistujan situaation kovuuden lieventäjänä. Hyvin ohjatussa teatteritoiminnassa epäonnistuminen on yhtä sallittua onnistumisen kanssa. Taiteellinen prosessi voikin rönsyillä moniin suuntiin, tehdä kokeiluja juuri siellä mihin kulloinkin halutaan huomio kohdistaa, ja tarjota erilaisille osallistujille täysin erilaisia kiinnittymiskohtia ilman vaadetta tiettytyyppisestä lopputulemasta.

4 Sukupuoli ja oman kehon omistajuus *Hippaa hyvinvoinnin kanssa* -esityksessä

Tässä luvussa keskityn *Hippaa hyvinvoinnin kanssa* -esityksen (tästäedes Hippa) prosessikuvaukseen. Tuon esiin, millaista oman kehon omistajuutta prosessissa koin, millaiset sukupuoleen liittyvät vaikutteet esityksessä näkyivät tai eivät näkyneet ja millaista kehollista liikeilmaisua esityksessä nähtiin. Pohjimmiltaan haluan käyttää ohjaustani esimerkiksi esityksestä ja harjoitusprosessista, jossa muunsukupuolinen esiintyjä on saanut käyttää kehoaan muunsukupuolisuutensa mukaisesti.

Tein Hipan Keväällä 2014 osana työharjoitteluani ohjaajantyön alueella Metropolia AMK:n esittävän taiteen koulutuksessa. Hippa tehtiin ohjaajalähtöisellä devising-työskentelyllä.³ Työryhmässäni oli kaksi ihmistä: minä, 24-vuotias teatteri-ilmaisun ohjaaja-opiskelija, ja Peppiina, 18-vuotias teatteriharrastaja. Olin ohjannut Peppiinaa nuorten teatteriryhmässä vuosia aiemmin, ja olimme sen jälkeen pysyneet Facebook-kavereina. Olin huomannut hänen päivityksistään, että häntä kiinnostivat samat aihepiirit kuin itseäni (mm. HLBT-oikeudet, ympäristö, politiikka).

Pyysin häntä mukaan devising-työtavoin toteutettavaan esitykseen. Premissi, jonka esitin Peppiinalle pyytäessäni häntä mukaan juttuun, oli esitys, jossa kerrotaan omista kokemuksista ja koetetaan innostaa ihmisiä johonkin positiiviseen elämänmuutokseen. Tässä vaiheessa esityksen teema ei ollut vielä selvillä, mutta tyylillisesti olin päättänyt, että esiintyisimme omilla nimillämme ja omien arvojemme mukaisesti.

Sananen prosessimme alusta: Kokosimme yhteen meitä kiinnostaneita artikkeleja, online-videoita ja kuvasarjoja, ja jaoin aiheet kategorioiksi, joista muodostui nelikenttä:

³ Devising on tapa tehdä esityksiä, joille yhteistä ovat ei-tekstilähtöisyys ja ryhmäprosessoiva työtapa. Esityksen lopullinen ilme ja rakenne muodostuvat harjoitusprosessissa. (Koskenniemi 2007, 17.) Devisingiin liitetään usein sana ryhmälähtöisyys, joka ymmärretään usein niin, että materiaali (kohtaukset, vuorosanat, liikemateriaali yms.) tuotetaan ryhmässä. Itse käytän sen rinnalla usein sanaa ohjaajalähtöisyys, jonka määrittelen niin, että devising-työskentelyä ohjaa ohjaaja (tässä tapauksessa minä), joka valitsee ne harjoitteet ja työskentelyn muodot, joita käytetään. Ohjaaja toimii osana työryhmää ja osallistuu harjoitteisiin ja materiaalin muodostamiseen siinä missä muutkin, ja osa ohjauksellisista ja dramaturgisista päätöksistä tehdään ryhmäprosessissa, mutta lopullinen vastuu niin taiteellisesta lopputuloksesta kuin osallistujien prosessin onnistumisesta on ohjaajalla. Tämä on mielestäni hyvä tapa harrastajien kanssa, sillä se johdattelee osallistujan reflektoivaan luovaan työhön, mutta pitää vetovastuun teatterialan ja ryhmänvetämisen ammattilaisella.

keho, sukupuoli, seksuaalisuus ja hyvinvointi. Myöhemmin vaihdoimme hyvinvoinnin ihmisten väliseksi suhteiksi, ja siirsimme hyvinvoinnin nelikentän keskustaan, kaikkea toimintaa yhdistäväksi tekijäksi. Niin hyvinvointi löysi tiensä esityksemme teemaksi.

Lähdimme käsittelemään aiheita käsitteinä ja universaaleina ongelmina, emme itsemme kautta. Pohdimme rasismia, joita kumpikaan meistä ei ole suoranaisesti itse kohdannut. Katsoimme kuvakoostetta Shanghain saastesumusta. Pohdimme köyhyyttä universaalina ongelmana, emme omien kokemustemme kautta. Samaan aikaan halusin rakentaa lavalla näkyviin oman identiteettini *kokemuskerrontana*, ympäristönsä kanssa suhteessa olevana entiteettinä, jota rakennetaan näkyväksi emotionaalisen puheen ja muistojen avulla (Houni 2000, 23–24). Halusin esitellä niin kehoani, seksuaalisuuttani kuin sukupuoltani omaehtoisesti. Tavoitteinani olivat sekä julistuksellisuus ja provokatiivisuus että oman itsen tuominen esiin ymmärrettävänä ja hyväksyntää vastaanottavana kokonaisuutena.

En kuitenkaan tietoisesti tuonut esiin näitä tavoitteitani, itselleni tai kanssaesiintyjälleni. Vasta harjoituskauden loppupuolella aloimme tietoisesti painottaa enemmän henkilökohtaista lähestymistapaa. Innoittajana tähän toimi Mari Martinin väitöskirja *Minän esitys: Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman työstämisestä näyttämölle*.

Henkilökohtainen on minun koettua elämääni. Pohtiessani henkilökohtaista minun ei tarvitse kuvata muiden henkilökohtaisuutta, vaan voin keskittyä siihen, mitä henkilökohtainen on minulle, ja miten sen ymmärrän. (Martin 2013, 46.)

Kun lakkasimme hakemasta universaaleja joka tilanteen ratkaisuja ja käänsimme huomionme henkilökohtaisiin kokemuksiimme, löysimme samalla jotain samaistuttavaa – sanomamme oli sitä puhuttelevampaa, mitä lähempää todellista elämäämme se oli ammennettu. Sitä mukaa, kun esitykseemme tuli lisää henkilökohtaista materiaalia, provokatiivisuus ja julistuksellisuus vaihtuivat avoimuudeksi ja kysymysten esittämiseksi.

4.1 Keho esityksessä





Kuvasarja 3: Ensimmäisessä kuvassa osio stripparitanssista. Toisessa kuvassa ”Aino-liike”. Kolmannessa kuvassa ryömintää. Kuvat: Saara Kempainen.

4.1.1 Alkutanssi

Halusin tanssia esityksessä. Kuten aiemmin kirjoitin, tanssi oli ollut minulle aina rakas, salainen harrastus. Nyt halusin tehdä sitä julkisesti. Tiesin myös Peppiinan pitävän tanssista (hänen taustansa oli flamencoharrastuksessa).

Esitys alkoi tanssinumerolla, jonka koreografia oli osittain suunnittelemani ja osittain yhdessä tehty. Tanssi oli tarkoituksellisen kepeä. Se tanssittiin iamamiwhoami-yhtyeen [goods](#)⁴ -kappaleen tahtiin, joka on elektronista poppia. Kappaleen tempo on 120 iskua minuutissa, joka on hyvin tavallinen dance pop -tempo. Tanssi oli kepeä siksi, että halusin esityksessä tanssia edes yhdessä kohdassa sellaiseen musiikkiin, josta itse pidän, jota itse kuuntelen jatkuvasti; osittain siitä näkökulmasta, että pop-musiikki ja pop-koreografiat ovat mukamas vähemmän arvokkaita kuin taidemusiikki ja taiteelliset nykytanssi-koreografiat.

Helavuori luonnehtii nykyteatterin esiintyjän työtä sanoilla ”ei-mitään, läpinäkyvyys, välittömyys, kökköys, kömpelyys [ja] luonnosmaisuus” (Helavuori 2010, 103). Hän ei avaa

⁴ Hyperlinkki viralliseen musiikkivideoon: https://www.youtube.com/watch?v=l3G_Y3allis

kökköyttä, mutta minä inspiroiduin siitä ja otin sen käsitteeksi taiteelliseen työhöni. Määrittelen kökköyden niin, että tehdään tai sanotaan jotakin tavalla, joka ei pyri vaikuttamaan taidokkuudellaan tai esteettisyydellään vaan tunnistettavuudellaan ja arkisuudellaan. Kökköä on kertoa huono vitsi, joka naurattaa itseä; hienoa ei ole vitsi itsessään, vaan se että me kaikki nauramme joskus huonoille vitseille. Kökköä on yrittää seistä esityksessä käsillään ja epäonnistua siinä – ei siksi, että tarkoituksella epäonnistui vaan siksi ettei oikeasti osaa. Hienoa siinä on se, että me kaikki yritämme joskus tehdä kehoillamme jotakin, johon ne eivät fyysisesti juuri sillä hetkellä kykene. (Esityksessä oli tällaiset kohtaukset.) Kökköys on lähellä campia. Campissä hyvä maku asetetaan outoon valoon, sille voidaan naureskella yhteisestä sopimuksesta, ja sen tilalle tuodaan ironisia, parodisia tai absurdeja merkityksiä (Kalha 2009, 3). Kalhan mukaan camp näkee kauneutta ja oivallusta siellä, mihin sitä ei ole tarkoitettu – tässä mielessä yhdistän sen kökköyteen. Erona näen, ettei kökköys ole ironista, vaan pyrkii rehellisyyteen ja kauas nokkeluuksista ja ymmärtävistä silmäniskuista.

Varsin kökkö koreografiamme alkaa lantionkeinutuksella: se petaa odotuksia koko esityksellä olemalla samaan aikaan vähän rahvaanomainen ja leikkisä – ja hyvin minun näköiseni. Esityksen alku on jännitteinen tilanne: lantionkeinutus rikkoo ennako-odotukset korkealentoisesta vakavasta taiteesta, jos jollakulla sellaisia oli. Valinta oli ilmiselvää ja siihen liittyi voimaantumista ja iloista kapinaa: minä teen esityksen, minä keinutan pyllyä, koska minä keinutan pyllyä muutenkin, ja se on vähän tyhmää, ja se on juuri oikein. (Peppiina joutui harjoittelemaan lantionkeinutusta esitystä varten. Vastapainona eräs toinen osa koreografiasta vastaa hänelle hyvin luontaista yläraajojen isolaatioliikettä.)

Kappaleen kertosäkeessä oli myös kohta, jota Peppiina luonnehti käsikirjoituksessa sanoilla ”Kentsun stripparifantasia” (tätä ei mainittu kaikissa esityksissä). Kohdassa Peppiina ja minä suoritamme samaa koreografiaa. Peppiina seisoo, minä olen polvillani. Polvilla olemiseen liittyi myös kapinaa: muistan murrosiästäni hetken, jolloin olen matalassa mökkisaunassa polvistunut pestäkseni hiukseni (olen 188 cm pitkä). Isäni kivahti: ”Miehet eivät polvistu. Eikös ne oo homoja, jotka niin tekee...” Tällaiset yksittäiset kommentit painuvat mieleen, ja sitten kymmenen vuoden päästä niiden pohjalta voi tehdä taiteellisia ratkaisuja: minähän tanssin polvillani.

Haluan korostaa, että ”stripparifantasiassa” vaatteita ei riisuta, eikä liikehdintä millään tavalla yritä suoranaisesti osoittaa, että tässä esitetään stripparia. Siinä heilutellaan käsiä, pyöritetään lanteita, pyöritään ja taivutetaan ylävartaloa eri suuntiin. (Kts. Kuvasarjan

3 ensimmäinen kuva. Kuvassa seisomaversio.) Kohtaa avattiin alun perin käsikirjoituksessa niin, että sanon: ”Mä katoin, kun luokan tytöt kokeilivat seksuaalisuuttaan näin. Mä teen tän nyt tälleen aikuisena. Mä oon tämmöinen vanha strippari.” Poistimme kuitenkin kommentin, koska se ei istunut lopullisen kohtauksen rytmiin.

Stripparifantasia on kuitenkin Hippa-esityksessä juurikin tästä syystä: muistan nuoruudestani naispuolisten luokkatoverieni luoneen yhdessä erilaisia hyvinkin seksuaalisia koreografioita ja tanssitapoja, joita en itse normien takia saanut kokeilla. Nyt kokeilin. Oli hauskaa.

Sivuhuomiona: Se, millaista seksuaalisuutta yhteiskunta tarjoaa teini-ikäisille ja sitäkin nuoremmille tytöille, on hyvin problemaattinen asia, enkä halua vähätellä sitä sanoessani ”oli hauskaa”. Voi hyvinkin olla, että osa entisistä luokkakavereistani, jotka ovat tanssineet seksuaalisella tavalla, eivät ole pitäneet sitä hauskana vaan tehneet sen ryhmäpaineen alaisina. (Yhteiskunta tarjoaa toki tiettyntyyppistä seksuaalisuutta myös pojille, joka on myös ongelmallista.) En ylipäättään väitä, että kokemukseni seksuaalisesta tanssista on verrannollinen itseäni kymmenen vuotta nuoremmen teini-ikäisen kokemukseen. Tanssi ammensi tästä muistosta lähinnä samasta syystä kuin polvilla oleminen: tätä ei saanut tehdä – nyt teen. Aiemmin olen suhtautunut hivenen negatiivisesti siihen, että taiteilija käyttää yleisöään jonkin oman halunsa toteuttamisen oikeuttamiseen, mutta tämän esityksen kohdalla se tuntui hyvin oikeutetulta: halusimmehan kannustaa yleisöämmekin tekemään asioita, joita he empivät tehdä vaikka haluaisivat.

Alkutanssissa on muita lyhyitä kohtia, joissa leikittelemme sukupuolirooleilla. Esimerkiksi kohta, jossa minä teen lihasharjoite lankkua, koska niinhän miehet tekevät, ja Peppiina käy jumpassa ja ottaa selfien, koska niinhän naiset tekevät. Viitatessamme sukupuolirooleihin tällaisin pienin elein, pyrimme viestimään kasvoillamme epämukavuutta tai neutraaliutta. Tällä yritimme välttää edellä mainitsemani campmäisen nokkeluuden ja itsetietoisien ironian.

Stripparifantasian keskellä on lyhyt yksittäinen liike, joka oli sekä minun että Peppiinan suosikkeja. Nimesimme sen ”Ainoksi”. Olin nähnyt Aki Suzuki Spiritsin [Aino – Kalevala](#)⁵-esityksen. Tehdessäni koreografiaa tein liikkeen, josta minulle tuli heti mieleen kyseinen esitys – en muista, oliko liike jopa kyseisessä esityksessä. Minä ja Peppiina nimesimme

⁵ Hyperlinkki esityksen viralliselle sivulle: <http://www.akisuzukispirits.com/en/>

liikkeitä muutenkin mielikuvien pohjalta. Aino-liike on hitaampi ja pidätetympi, kuin sitä edeltävät tai seuraavat liikkeet. (Kts. Kuvasarjan 3 toinen kuva.) Siinä nojataan ylävartalolla kierteisesti vasempaan. Yläraajat nousevat pehmeästi: vasen kätkee kasvot ja oikea nousee kauemmas kehosta merkiten kieltäytymistä ja torjumista (torjunnalla ei ole suoranaista, fyysistä kohdetta). Kasvojen ilmeet ovat rauhaisat, katse on käännetty maahan. Tämä rauhallinen torjuminen tuntui hyvin voimakkaalta eleeltä hyvin feminiinillä tavalla. Pidin itse kyseistä hetkestä siksi, että se tapahtuu keskellä kepeän ja keskinkertaisen seksuaalista tanssia. Pieni, pidätetty hetki: kieltäytyminen.

Huomaan, että analyysissäni korostuvat hetket, jolloin liikutin kehoani mielestäni feminiinillä tavalla - nojaten joko omaan kokemukseeni (Aino-liike) tai yhteiskunnan määrittämään naiskuvaan (stripparitanssin leikkisä seksuaalisuus). Esityksessä oli myös hetkiä, jolloin tein kehollani hyvin maskuliinisen tuntuista asioita, kuten argentiinalainen tango, jonka alkupuoliskolla nautin latino-miehen machoudesta (tangon keskivaiheilla tosin vaihdamme roolit ympäri, ja Peppiina omaksuu machoroolin ja vie). Naiseus (kokemuksellinen tai näennäinen) korostuu analyysissäni luultavasti siksi, että miehisyyden kokemukset ja miehiset tavat käyttää kehoani ovat arkiympäristöissäni hyväksytympiä.

4.1.2 Ryömimiskohtaus

Esityksessä oli kohtaus, jossa ryömin katsojien tuolien seassa noin kahdeksan minuuttia. (kts. Kuvasarjan 3 kolmas kuva.) Käytän seuraavassa kappaleessa sekaisin imperfektiä ja preesensia: imperfektiä kuvaamaan harjoitus- ja esityskauden kulkua ja preesensia kuvaamaan kohtauksen sisäistä toimintaa ja kokemuksellisuutta.

Sain idean kohtaukseen jo ennen treenikauden alkua, kun olin varannut itselleni tanssitalan, jonka äänentoisto ei toiminut. Hiljaisuudessa päätin liikkua lattiaa pitkin huoneen poikki mahdollisimman monella erilaisella keskinkertaisella tavalla (käytän tästä verbiä ”ryömiminen”, vaikka osa liikkeistä on kiemurtelevia, osa pyöriviä, rullaavia, heijaavia yms.). Pidin ideasta heti. Käytin siitä aluksi nimitystä *Keskivertoa huonompi/paskempi tanssiesitys*.

Annoin itselleni kaksi sääntöä:

1. Liian helppoa liikettä ei saa tehdä.
2. Liian vaikeaa liikettä ei kannata tehdä.

Myöhemmin lisäsin tähän vielä kolmannen säännön:

3. Kun sinua alkaa nolottaa ja mielesi tekee nopeuttaa, hidasta.

Toistin yhtä etenemistapaa tai liikettä vain kerran. Saattoi olla, etteivät kaikki etenemistavat vieneet minua eteenpäin tai ettei jokin liike toiminut. Silloin annoin itselleni luvan epäonnistua kyseisessä liikkeessä ja kokeilla toista. Lähtiessäni liikkumaan otin impulsseja ensin omasta kehostani: Työnnän jalkani tuonne. Liu'utan käteni tuosta välistä. Saanko vietyä jalkani tuosta välistä – ai en. Sitten vienkin käden tuonne.

Ennen kuin pääsin huoneen poikki aloin poimia mielestäni mielikuvia: geometrisia muotoja. Yritin liikkua eteenpäin kuin kolmio, kuin neliö ja niin edelleen. Huomionarvoisaa minulle oli se, etten yleensä ole geometrisesti ajatteleva ihminen. Jos olisin kirjoittanut ylös ennako-odotuksiani siitä, millaisia mielikuvia tällaisessa liikehinnässä mieleeni pulpahtaisi, olisin kuvitellut niiden olevan perhosia, vedenliikkeitä ja putoavia lehtiä – mielikuvia luonnosta. En kuitenkaan yrittänyt muokata mielikuviani minkäänlaisiksi, ja ne pysyivät myöhemminkin geometrisiin muotoihin liittyvinä.

Kohtauksen järjeistäminen tuntui pitkään haastavalta, mutta ajattelin silti, että jotain tärkeää oli siinä läsnä. Tiesin heti, että halusin ryömimisen tapahtuvan fyysisesti lähellä katsojia. Tämä tuntui itsestään selvältä mutta myös haastavalta idealta. Suunnittelin päässäni, että katsomon läpi voisi kulkea C-kirjaimen muotoinen kapea polku, jota pitkin ryömisin.

Kerroin ryömimiskohtauksesta Peppiinalle heti harjoituskautemme alussa. Näytin sen kuitenkin hänelle vasta useiden harjoituskertojen jälkeen, selitellen ja anteeksipyydellen, hermostuneena. Esitin sen ensimmäisellä kerralla neljässä minuutissa, kiirehtien. Peppiina piti kohtauksesta: sain tästä itsevarmuutta kohdella sitä vakavasti otettavana, oikeana, liikkeellisenä teatterikohtauksena. Lakkasin nimittämästä sitä aiemmin mainitsemallani itseironisella ja defensiivisellä nimellä; nyt se oli rehellisesti *Ryömimiskohtaus*. Kohtauksessa kiteytyi jotain henkilökohtaisuuteen ja kehollisuuteen liittyvää.

Sidonie Smith ja Julia Watson (2001, 49) kuvaavat omaelämäkerrallista subjektia kuudella teoreettisella käsitteellä: *Memory* (muistaminen), *Experience* (kokemus), *Identity* (identiteetti), *Space* (tila) ⁶, *Embodiment* (kehollisuus), ja *Agency* (toimijuus). Smith ja Watson kirjoittavat omaelämäkerran näkökulmasta, mutta törmäsin käsitteisiin Mari Martinin soveltaessa niitä teatterikontekstissa (Martin 2013, 47). Nämä teoreettiset käsitteet auttoivat minua purkamaan sitä, minkä koin ryömimiskohtauksessa ansiokkaaksi. Minulle käsitteet avautuivat suhteessa fyysiseen työskentelyyni, erityisesti suhteessa oman kehon omistajuuteen.

Kokemus on jotain, joka minulla on. Se voi olla kulttuurisidonnaista, mutta sen intiimiys ja välittömyys saavat sen tuntumaan minulle omalta. Kokemus on aina tulkinta menneestä tapahtumasta, ja toisaalta määrittää paikkaamme kulttuurisidonnaisina kokijoina. (Smith & Watson 2001, 24–28.) Lattialla ryömiminen, sanattomana, on kokemus, jossa intiimiys ja läheisyys uudelleenkirjoittavat esiintyjän ja katsojan välisen suhteen. Näyttämön ja katsomon välinen turvallinen etäisyys, länsimaissa hyvin tyyppillinen, rikkoutuu, ja tilanteessa tapahtuu jonkinlainen aistittavissa oleva rajapinnan ylitys ja valtasuhteen muuttaminen. Ihmiset kohtaavat toisiaan yleensä joko seisten tai istuen, kasvojen, silmien ollessa samalla korkeudella. Tältä kohtaamisen tasolta poistuminen herättää lähes automaattisesti ihmetystä, närää ja jopa aggressiota. (Pahkin, luento 17.1.2014, tekijän muistiinpanojen pohjalta.) Kaikissa esityksissä kohtaus tapahtui joko hiljaisuudessa tai parin hermostuneen kommentin saattelemana ("Sen paita likaantuu, viel musta").

Peppiina katsoo ryömintääni neutraalina lavalla seisten. Kun olen päässyt ryöminnäksäni sovittuun pisteeseen, hän sanoo:

Tässä vaiheessa Kentsulta rupeaa yleensä ideat loppumaan, eli me voitais antaa sille joitain mielikuvia, joita se voi sisällyttää tähän sen liikehdintään. Tänään mä haluaisin kuulla _____ ja _____.
mikä tahansa asia asia, johon liittyy liikettä

Eli sanokaapa jokin _____. Joo, ja sitten jokin _____. Ja saanks mä vielä toiset? Eli joku _____ ja joku _____? No niin, kuulitko Kentsu, sisällytä nämä tohon sun tanssiin. (Siren & Purtilo 2014, käsikirjoitus.)

Sovitussa pisteessä olen jo poistunut katsojien jalkojen juuresta ja palaan kohti keskilaavaa. Ideani ovat oikeasti loppumassa – osittain ehkä siksikin, että odotan Peppiinan ot-tavan pian puheenvuoronsa. En tiedä etukäteen minkä kategorian sanoja hän yleisöltä

⁶ Space esiintyy vuoden 2010 toisessa painoksessa.

pyytää. Kun hän on saanut vastauksia, hän pyytää minua sisällyttämään ne ryömintääni yhdyssanoina.

Viimeisessä esityksessä kategorioista ”hyönteinen” ja ”kulkuneuvo” päädyttiin ”sudenko-rentopolkupyörään” ja ”perhoslossiin”. Ilmaisin usein kasvoillani tai kädenliikkeillä hämmennystäni tai huvittuneisuuttani. Eräessä esityksessä repesin nauruun. En peiteltyt reaktioitani tässä vaiheessa. Ennen kuin lähdän suorittamaan sanapareja, noteeraan Peppiinan joko vilpittömästi tai sarkastisesti, sen hetkisen tunnetilan mukaan. Suoritan sanaparit samalla rauhalla kuin muunkin ryöminän. Jos liikehdintä tuntuu erityisen koomiselta tai tyhmältä, annan sen näkyä kasvoillani. Lopuksi etenen muutamalla miellyttävällä asennolla päätepiteeseen, nousen venytellen polvilleni, hengähdän selkä yleisöön päin ja nousen seisomaan.

Peppiina: No miltä tuntuu?
Kentsu: Vähän hävettää. (Siren & Purtilo 2014, käsikirjoitus.)

Sanon ylläolevan kepeällä äänellä, katsomatta Peppiinaa, ja kipitän hypähtelevin askelin hakemaan vesipulloa. Tämä kirvoitti kaikissa esityksissä koväänisen naurun katsojista. Uskon sen johtuneen siitä, että kohtaaminen on tietyllä tapaa painostava, ehkä hieman myötähävettävä katsojillekin – voin kuvitella heidänkin hengähtävän purkaessani kohtaamisen luoman asetelman. Yhteinen kokemus muuttuu taas.

Osallistamalla katsojat vaikuttamaan ryöminän muotoon siirrämme osan kehoni omistajuudesta heille. Toisaalta minä olen vallankäyttäjä, joka liikahtee lähellä heidän kehojaan, toisaalta he saavat määrittää minun kehoani. Lisäksi siinä tuodaan näkyviin itseäni miellyttävä mielikuva-ajattelu: kehoni asennot ja liikekieleet muuttuvat erilaisten mielikuvien myötä. Tämä on epäsuora viittaus kokemuksiini sukupuolen virtaavuudesta: tapani olla omassa kehossani muuttuu tuntemusteni mukaan. Silti se ei tunnu vieraalta, vaan minun keholtani. Vaikka tätä ei sanotakaan esityksessä ääneen, en usko, että olisin voinut sanallisesti selittää tätä kokemusta kehossani olemisesta merkityksellisesti samalla tavalla kuin pystyin fyysisesti esittämään sen.

Minä, subjektina ja esiinpiirtyvänä identiteettinä, olen fyysisesti *tilassa* (Smith & Watson 2010, Martinin 2013, 47, mukaan). Jos pohdin tilaa myös kokemuksena ”omasta tilasta”, ryömimiskohtauksessa tulen hyvin lähelle katsojia, luultavasti heistä monen käsityksen omasta tilasta rikkoen. Tämän koen nostavan esiin sen, että myös he ovat tilassa, eivät pimeydessä penkkeihin hautautuneina (esityksessämme yleisö istui valaistussa tilassa).

Kun esitin kohtauksen ensimmäisen kerran Peppiinalle, katsoin häntä silmiin ohimennen, sen aikaa kun kasvoni olivat sopivasti häntä kohti. Kun käänsin päätäni, katseeni ei pysynyt hänessä, vaan seurasi liikkeen mukana. Kokeilimme myös versioita, joissa välttelyn hänen katsettaan tai katson häntä intensiivisemmin, ajatuksella ”minä katson sinua takaisin!”. Olimme yksimielisiä siitä, että oikea valinta on olla hakematta ja välttelemättä katsekontaktia: katson katsojaa sen ajan, kun se on helppoa. Saatan pitää katseen katsojassa, vaikka tämä katsoisi pois. Henkilökohtaiseen tilaan ei liity pelkästään fyysinen läheisyys vaan katse ja katsominen, joka voidaan kokea miellyttäväksi tai tungettelevaksi.

Subjektiiivisuus on *kehollisuutta*. Kehoni kantaa mukanaan muistoja ja siihen vaikuttavat kulttuurilliset normit, jotka määräävät mitä asioita kehoni on oikeus kertoa ja mitä ei. (Smith & Watson 2010, 37–40.) Ihmisen kyky hahmottaa omaa kehoaan on usein rajoittunut arkiasentoihin rutinoitumisen seurauksena. Liikkumisesta on kadonnut kokeileminen ja löytämisen riemu; siitä on tullut tapa päästä määränpäähän, tapa toteuttaa annettu tehtävä. (Whitehouse 1958, 3.) Vaikka ryömimiskohtauksella nimenomaan on päämäärä (katsomon läpi menevän käytävän kulkeminen), se on muutoin ennalta määrittämätöntä ja kokeilevaa.

Essi Kausalainen mainitsee keho- ja kiputaidetta käsittelevässä esseessään taiteen, jossa ruumista ei haavoiteta vaan käsitellään jo haavoittuneena, hauraana:

Kyseessä ei olekaan enää taiteilijan henkilökohtainen rajainkoitos, vaan yhteinen, tärkeäksi koettu kohtaaminen, jossa haavaa jaetaan. Ruumis ei ole vain esiintyjän ruumis, vaan jaetun tilan ruumis, ruumiiden välit. [--] Haava on jaettu haava, ihmisen haavoittuvaisuus. (Kausalainen 2009, 70.)

Haluan painottaa, että Kausalainen kirjoittaa nimenomaan performanssitaiteen kehyksessä. Silti näen siinä paljon sitä, mitä haluan pitkittyneellä ryöminälläni tuoda ilmi: tärkeää ei ole minun kehoni, tärkeää on suhde sen ja sen kanssa saman tilan jakavien kehojen välillä. Oman arvonsa tuo mielestäni se, että vaikka olenkin näennäisesti nuori ja terve, ”parhaassa iässä”, kohtauksessa olen keskinkertaisesti puolelta toiselle löpsähtelevä keho, joka ähisee vaivalloisesti eteenpäin tavalla, jolla yleensä vain vauvat tai sairaat liikkuvat. Jotain kapinahenkeä oli tässäkin: minutkin on pahoinpidelty ulkonäköni johdosta, ja nyt heittäydyn ryömimään ihmisten jalkoihin hyvinkin haavoittuvaisena. Joka

ikinen yleisön jäsen suhtautuu kehooni jollakin tavalla, ja uskaltaisin väittää, että monelle se tapahtuu edes alitajuntaisella tasolla heidän omien kehollisten kokemusten kautta.

En ole päättänyt ennalta mitä ryömintäni tarkoittaa. Suullisen katsojapalautteen perusteella kohtauksen oli voinut nähdä täydellisenä alistumisena, ja kommenttina vähäosaisuudesta, päihdeongelmallisista perheistä tai yhteiskunnan välinpitämättömyydestä. Osa katsojista kertoi kohtauksen tuntuneen rauhalliselta, maadoittuneelta ja meditatiiviselta, osa ahdistavalta. Osa pohti lattian puhtautta.

Koen, että alati individualistisemmaksi muuttuvassa yhteiskunnassamme halutaan näyttää mallisuorituksia ihmisistä, oli kyseessä sitten menestyminen tai jonkinlainen ”onnistunut epäonnistuminen” (esim. ihana renttu, tosi-TV-tähti). Kaikkialta pursuaa myös neuvoja siihen, miten jokainen voi tehdä itsestään vielä vähän paremman. Minä haluan näyttää yleisön jäsenelle haurauden, keskinkertaisuuden ja kökköyden itsessäni, jotta hän voisi paremmin hyväksyä haurauden, keskinkertaisuuden ja kökköyden itsessään.

Neljäs Smithin ja Watsonin käsite, jonka näen ryömimissoolossa, on *toimijuus* (Smith & Watson 2001, 42). Katsoja näkee minut aktiivisena toimijana, joka tekee itsenäisiä päätöksiä. Ihmisillä on tapana korostaa omia valintojaan ja oman toimijuutensa merkitystä, jolloin he myös vastavuoroisesti pitävät muita ihmisiä korostuneen vastuullisina näiden valinnoille ja toimijuudelle.

Aristoteleen runousopin mukaan draama on ensisijaisesti toimintaa. Kirjoittaessaan tragediasta hän mainitsee sen olevan merkityksellisen toiminnan kokonaisuus, ja toiminnan viittaavan toimijoihin, joille muodostuu tekojensa kautta sekä luonteenpiirteet että ajatukset. Toiminnot taas nähdään näin muodostuvien hahmojen valossa. (Aristoteles n. 335 eaa./2012, 187.) Teatteri on minullekin ensisijaisesti tekoja. Arvioin toimijoita (esim. roolihahmoja) heidän tekojensa kautta ja toisinpäin. Teen tätä toiminnan ja toimijuuden rishtiin arviointia myös tekijyyden metatasolla: Millaiselta esiintyjä vaikuttaa roolissaan? Missä vaikuttavat menevän esiintyjän oman olemuksen ja roolisuorituksen rajat? Ja myös hyvin karkeasti: miltä esiintyjä näyttää? Onko hän mielestäni karismaattinen, tai täyttääkö hän jonkin muun kriteerin, jonka asetan hänen suoritukselleen? Tekijä ei ole vain suorituksensa vaan aina jossain suhteessa suoritukseensa sitä tehdessään.

Kun olen itse katsojana, mietin usein tekijöiden intentioita esitystä katsoessani: yksinkertaisimmillaan muodossa ”miks toi tekee noin?”. Päädyn myös usein katsojana keksimään tämän kaltaisiin kysymyksiin vastauksen - usein täysin hatarien ensivaikutelmien perusteella ilman mitään todellisuuspohjaa. Tämä ajattelutapani korostuu mitä kauemmas perinteisestä roolityöskentelystä mennään ja on erityisen läsnä silloin, kun esiintyjät ilmoittavat olevansa omia itsejään. Edellyttään esiintyjän esillä oleminen tällöinkin tietoisia toimintoja, joihin hän itse voi olla jonkinlaisessa suhteessa (jonka minä voin katsojana aprikoida näkeväni).

Oletan katsojien olettaneen ryömimiselläni olleen joitakin merkityksiä, jotka oli tarkoitus ymmärtää. Jokin syy siihen, miksi ryömin. Toiminnan epämääräisyydellä saavutettiin mielestäni se, ettei toiminnan syy avaudu sitä kautta, että ”aa tota toi esiintyjä ajoi takaa”, vaan pikemminkin katsojien omien olettamusten kautta. Tällöin korostuu se, miten he kohtauksen lukevat, ei minun toimijuuteni tai sen lähtökohdat. Esiin nousevat myös kysymykset siitä, pitääkö katsojan ymmärtää tekijän intentio ja pitääkö tekijän osana esitystä perustella tekemisensä ymmärrettävästi. Mielestäni ei ja ei.

Kaksi jäljelle jäävää käsitettä ovat *muistaminen* ja *identiteetti*, joiden kautta en lähtenyt hahmottamaan ryömimiskohtausta.⁷ Smith ja Watson kirjoittavat etteivät nämä teoreettiset käsitteet ole toisistaan täysin eroteltavissa, vaan ne implikoivat toinen toistaan (Smith & Watson 2001, 49). Kohtelen niitä kuitenkin erillisinä paloina, koska sillä tavalla ne auttoivat minua rationalisoimaan ryömimiskohtausta sekä tutkimaan esityksen henkilökohtaisuutta muutenkin.

4.1.3 Nimellinen sukupuoli esityksessä

Käsikirjoituksessamme oli pitkään seuraava kohta:

Peppiina: ”Runo sukupuolesta!”
 Kentsu: ”Öö – niitä on monia, ei vain kaksi. Jos et tiennyt, googlaa. Tulet viisaammaksi! No tää oli maailman paras runo -”
 Peppiina: ”Hienoa. Näin sä sait tähän näitä joitain sun transajatuksia.” (Siren & Purtilo 2014, käsikirjoitus.)

⁷ Tässä korostuu taiteellisen prosessin sallivuus: voin käyttää sieltä täältä löydettyjä teoreettisia kehyksiä työni tukena niin paljon, kun tuntuu sopivalta.

Ensimmäisissä esityksissämme Peppiina sanoi lyhyen runoni jälkeen ”hieno runo oli”, ja kohta jatkui, ja myöhemmissä esityksissä koko kohta ei ole. Se poistettiin, koska se vaikutti liian humoristiselta ja vähän tyhmältä. Esityksessä on myös pitkäkö monologi, jossa sanon seuraavaa:

Mä oon lapsesta asti kirjoittanut lauluja. Ne on vaan semmosia tapoja käsitellä asioita. Ja niissä mä aina puhun merestä ja vedestä ja jäästä. Koska on helpompi puhua merestä ja vedestä ja jäästä, ja puroista, jotka juoksee sinne mereen, ja aavoista ja tyrskyistä ja lahdelmista ja meriheinään kietoutumisesta ja tuulen mukana hyppelevästä suolasta, kuin ... mistään oikeesta. Kun vesi aina asettuu johonkin olomuotoon, ja virtaa pois. (Siren & Purtilo 2014, käsikirjoitus.)

Tämä puhe vedestä ja sen muuntautumiskyvystä viittaa kokemukseeni sukupuoli virtaavuudesta. Asia ei kuitenkaan erottune tekstistä suoranaisesti ihmisille, jotka eivät tiedä kokemuksestani. Syy jättää sukupuolen spesifinen esittely pois henkilökohtaisesta monologista johtui pääsääntöisesti kahdesta asiasta: monologin kuvaileva, vedellisiin mielikuviin perustuva tyyli olisi keskeytynyt intergender-luennolla, joka olisi heikentänyt tekstillä välitettävää emotionaalisen sisältöä, ja se olisi tehnyt monologista vähemmän samaistuttavan, siirtäen painopisteen pois yksinäisyydestä (jota varmasti kaikki ovat joskus kokeneet) muunsukupuolisuuteen (jota suurin osa ihmisistä ei ole kokenut).

Yksi tärkeä syy nimellisen sukupuolen poisjäämiseen on myös se, että työskentelyn myötä alkuperäinen nelikenttä (keho, seksuaalisuus, sukupuoli ja ihmisten väliset suhteet) alkoi tuntua rasisiteelta. Kun työskentelyymme tuli enemmän henkilökohtaisuutta ja rehellisyyttä, pääpaino todellakin oli hyvinvoinnissa ja meitä pohdituttavissa kysymyksissä. Sukupuoleni esittely jäi taka-alalle, kun esitykseen tuli enemmän sisältöä muista aiheista. Esitykselle löytyi tietty dramaturgia, joka toimi toisiaan seuraavina kohtauksina, ja loppuvaiheessa tärkeimmäksi työkaluksi nousi tekstin poistaminen (yksittäisistä vuorosanoista kokonaisuksi kohtauksiin). Intergenderiyden mainitsemiselle ei löytynyt sopivaa kohtaa.

Vaikka uskonkin tekemieni dramaturgisten ratkaisujen olleen esityksen kannalta oikeita, se ettei muunsukupuolisuuttani eksplisiittisesti mainita, on jäänyt jollain tavalla hampaankoloon. Muunsukupuolisuus on asia, josta moni ei tiedä, joten sen representoiminen vaatii nimenomaan sen itsensä presentoimista: ”tätä tämä tarkoittaa.” Ellei katsoja ole tietoinen muunsukupuolisuudesta, se jää helposti huomaamatta, jos se tuodaan esille toisen asian siivellä, ilman selkeää määrittelyä.

Toisaalta, kuten aiemmassa kappaleessa mainitsin, pystyin käyttämään kehoani hyvin moninaisesti sukupuolittuneilla tavoilla. Tämä on sukupuolisuuteni presentoimista ja representoimista, vaikkei muunsukupuolisuutta käsitelläkään nimellisesti. Vaikka katsoja näkisikin minut miespuolisena esiintyjänä, feminiinillä tavalla seksuaalinen aloitustanssi tai neutraali ryömiminen esittävät silti väitteitä miehen kehosta näyttämöllä.

Lisäksi yksi tärkeimpiä asioita ymmärtää Hippa-esityksen sukupuolen esittämisestä on se, että lopulta se olikin minulle itselleni tarkoitettu esiintyjyyttä arkailleen teatterin-tekijän rajanylitys. Tapa tuoda esiin oma muunsukupuolinen keho ja korvata aiemmat negatiiviset kokemukset voimauttavien omaehtoisin keinoin, ei tapa esitellä muunsukupuolisuutta käsitteenä ja ilmiönä cissukupuoliselle yleisölle. Tanssiessani ja ryömiessäni tuon esiin kehoani sellaisena kuin se on, jolloin se pitää sisällään kokemukseni muunsukupuolisuudesta riippumatta siitä, esitänkö jotain tieteen tahtoen sukupuolittunutta. Samoin monologini merestä ja jäätä pitää sisällään minun sukupuoleni, samoin pitävät kaikki muutkin henkilökohtaiset asiat, jotka esityksessä tuon ilmi.

Jotta esitys vahvistaisi esiintyjän identiteettiä, sen ei tarvitse esitellä kyseistä identiteettiä katsojille näkyvällä tavalla. Tehtäessä sukupuolen moninaisuutta representoivaa taidetta voidaan tehdä poliittinen valinta osoittaa ja selittää sukupuolen moninaisuus niille katsojille, jotka eivät sitä muuten näkisi, tai jättää se osoittamatta, jolloin pääpaino on tekijän omassa kokemuksessa. Tärkeää on muistaa, ettei transsukupuolisuutta sisältävää taidetta tule tehdä vain cissukupuolisille ihmisille (karkeasti sanoen: ”Tämä tässä on trans. Katso.”). Vaikka selittäminen, epäkohtien esiintuominen ja pyrkimys ymmärtämisen lisäämiseen voivat olla poliittisesti ja yksilötasolla hyvin vaikuttavia ja kunnioitettavia pyrkimyksiä, ne voivat myös lisätä vastakkainasettelua (me ja ne, me ja muut, niiden ongelmat – ei meidän).

Transihmisillä on myös muita kokemuksia ja tunteita, kuin ”transkokemuksia ja -tunteita”, ja heidän käsitteleminen vain heidän toiseutensa kautta suhteessa valtaväestöön on arveluttavaa. Transsukupuolisuutta sisältävät ja käsittelevät taide ja taiteilijat saavat olla olemassa myös omin lupinensa, ilman vaadetta cissukupuolisille tulkkaukseen. Hippa-esityksen prosessissa minä koin identiteettini vahvistuneen muunsukupuolisena esiintyjänä ilman, että identiteettini piti selittää auki ja hyväksyttää muilla ihmisillä. Kehollani, eli minulla, oli lupa tehdä ja olla sellaisena kuin se on.

5 Päätelmät

Luvussa 2 tarkastelin sukupuolta ja omaa kipuiluani teatteriharrastuksen parissa. Transihmiset eivät ole mikään mytologinen ”olen joskus kuullut niistä” -ihmisryhmä, vaan käyvät peruskoulussa, harrastuksissa ja liikunta- ja kulttuurisetelien tarjoamissa riennoissa. Mielestäni on täysin turha ojentaa kättä mies-naisdikotomian puolesta puhuvien väitteiden suuntaan, joten väitän sukupuolen moninaisuuden ymmärtämisen kuuluvan jokaisen kurssivetäjän (ja ylipäättään ihmisen) yleissivistykseen. Kun toimitaan opettajien tai ohjaajien alaisuudessa, toimintaan liittyy aina vallankäyttöä. Hyvän opettajan ja ohjaajan ammattitaitoon kuuluukin sensitiivisyys sukupuoli-identiteettiä koskeissa asioissa.

Ja mitä teatteritaiteen sukupuolirooleihin tulee, ammattilaisilta toivoisin halukkuutta tuoda esiin normista poikkeavaa sukupuolisuutta. Teatterissa palataan aina kysymykseen siitä, minkälaista toimintaa näytetään ja ei näytetä – ja eiköhän ne humaltuneet tukkijätkät ole jo nähty...? Mahdollisuudet siihen, mitä toimintaa ja näkökulmia esitoidaan näyttämöllä, ovat rajattomat. Harrastajapiireihin vaadin ohjaajan ammattitaitoa, sillä teatteriharrastuksen tarkoitus on kehittää osallistujaa paitsi esiintyjänä myös ihmisenä.

Luvussa 3 keskityin oman identiteettini vahvistumiseen liikeilmaisun myötä. Esittelin myös Hananin tutkimuksen, jossa joukko transihmisiä oli osallistunut tanssi- ja liiketerapian kurssille ja kokenut yhteisöllisyyden tunteen ja identiteettinsä vahvistuneen. Väitin tulosten olevan mahdollisia myös teatteri-ilmaisun parissa, kunhan ei-normatiivisen sukupuolen kokemuksellisuus sallitaan.

Luvussa 4 tarkastelin *Hippaa hyvinvoinnin kanssa* -esityksen prosessia. Esityksen liikeellisyys, samoin kuin osion 3 ”meritähtikoreografia”, antavat esimerkin yksinkertaisista tavoista, joilla minä käsittelin sukupuolisuuttani ja kehollisuuttani teatterissa. Sukupuolen käsittelemiseen ei tarvita sukupuolen sanoittamista ja sen esittelemistä tai esittämistä – yksinkertainen hyörintä lattialla mielikuvien kera voi riittää! Taiteentekijän kannalta kysymykseksi muodostuu se, miten ja mille yleisölle sukupuolta esitetään ja miten.

Jatkossa asiasta pitäisi tehdä laajempaa tutkimusta. Kiinnostavaa olisi mielestäni tutkia sellaisia trans- ja/tai muunsukupuolisia aikuisia, jotka eivät ole nuorina harrastaneet liikeellistä ilmaisua tai esittäviä taiteita, sekä trans- ja/tai muunsukupuolisia lapsia ja nuoria, joiden identiteetin rakentumista voitaisiin seurata pitkittäistutkimuksin. Arvokasta olisi

tutkia sukupuolen korjausprosessissa olevia transihmisiä, joiden keho on muuttuvassa tilassa. Voidaanko ohjatulla liikeilmaisua sisältävällä toiminnalla luoda positiivisia kokemuksia? Mielikuvien ja liikkeellisen ilmaisun voisi olla loistava keino kehittää transsukupuolisen ihmisen kehosuhdetta, mutta tähänkin vaaditaan jatkotutkimusta.

Lopuksi voin vaan sanoa, että yhteiskunta kehittyy, taide ja taiteen opetus kehittykööt sen mukana – ja mieluummin edellä: jäänmurtajina, keskustelunavaajina ja suunnannäyttäjinä.

Lähteet

Aarnipuu, Tiia 2008. Trans – sukupuolen muunnelmia. Helsinki: LIKE.

Anhult Anjin, 2012. Significant Other – Gender Signifiers in Video Games. <http://howtonotsuckatgamedesign.com/wp-content/uploads/significant-other-gender-signifiers-in-video-games.pdf> (Luettu 20 marraskuuta 2014.)

Aristoteles n. 335 eaa./2012. Runousoppi. Teoksessa Heinonen Timo, Kivimäki Arto, Korhonen Kalle, Korhonen Tua, Reitala Heta, Aristoteles 2012. Aristoteleen runousoppi – Opas aloittelijoille ja edistyneille. Kustannusosakeyhtiö Teos: Juva.

Bihar Prabha -verkkolehti 16.4.2014. Supreme Court's Third Gender Status to Transgenders is a landmark. <http://news.biharprabha.com/2014/04/supreme-courts-third-gender-status-to-transgenders-is-a-landmark/> (Luettu: 3. joulukuuta 2014.)

Butler, Judith 1990. Gender Trouble. <http://autof.files.wordpress.com/2010/02/butler-judith-gender-trouble-feminism-and-the-subversion-of-identity-1990.pdf>

Evans, Mark 2014. Playing with history: personal accounts of the political and cultural self in acotr training through movement. Theatre, Dance and Performance Training, vol. 5(2), 2014, 144-156. London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Fausto-Sterling, Anne 2000. The Five Sexes: Revisited. Sciences, July-August. The New York Academy of Sciences. <http://www.aissq.org/PDFs/Five-Sexes-Revisited-2000.pdf> (Luettu 8. marraskuuta 2014.)

Freud, Sigmund 1920. A General Introduction to Psychoanalysis. USA: Horace Liveright, Inc. <http://www.gutenberg.org/files/38219/38219-h/38219-h.htm>

Genderqueer Identities 2013. Genderqueer Identities & Terminology. <http://gender-queerid.com/gq-terms> (Luettu 3 joulukuuta 2014.)

Hanan, M. Eve 2010. Embodying Identity: A Qualitative Case Study of Dance Movement Therapy for People Transitioning Genders. Drexel University.

Helavuori, Hanna-Leena 2009. Kurkistus suomalaisen teatterihistorian kaappiin. Julkaisussa Camp! - Taipuisaa teatteria. 2009. Helsinki: Teatterimuseo. http://www.teatterimuseo.fi/wp-content/uploads/Taipuisaa_teatteria.pdf

Helavuori, Hanna 2010. Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa? Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) 2010. Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: LIKE.

Houni, Pia 2000. Näyttelijäidentiteetti: Tutkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista. Väitöskirja. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Huumonen, Hanna 2014. Moninaisuus on otettava huomioon liikunnassa. Helsingin Sanomat, MieliPide. <http://www.hs.fi/mielipide/a1414559195308> (Luettu 8 marraskuuta 2014.)

Jalkanen, Eija 2011. Ai mikä? Teatteri-ilmaisun ohjaaja? : teatteri-ilmaisun ohjaaja käsitteenä. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/32341/jalkanen_teatteri-ilmaisunohjaaja.pdf?sequence=1

Kalha, Harri 2009. Camp: Mitä? Missä? Milloin? Julkaisussa Camp! - Taipuisaa teatteria. 2009. Helsinki: Teatterimuseo. http://www.teatterimuseo.fi/wp-content/uploads/Taipuisaa_teatteria.pdf

Kausalainen, Essi 2009. Haavoittuva Ruumis. Toimittanut: Arlander, Annette. Esseitä performanssista ja esitystaiteesta. Helsinki: Yliopistopaino.

Kinnunen, Helka-Maria 2008. Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa. Väitöskirja. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Koskenniemi, Pieta 2007. Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä. Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Krylov, Anton 2013. Teatteri identiteetin rakentajana. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu. http://www.theseus.fi/xmlui/bitstream/handle/10024/65284/Teatteri%20identiteetin%20rakentajana%20LOP.VERS%2017102013_PDF.pdf?sequence=1

Laajapuro, Niina ja Päivi Mattila 1.12.2014. Hallituksen translakiesitys annettava pikaisesti <http://www.hs.fi/paivanlehti/01122014/mielipide/Hallituksen+translakiesitys+annettava+pikaisesti/a1417317085571> (Luettu 2 joulukuuta 2014.)

Lang, Sabine 2000. Men as Women, Women as Men. University of Texas Press.

Martin, Mari 2013. Minän esitys: Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman työstämisestä näyttämölle. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Metsämuuronen, Jari 2006. Laadullisen tutkimuksen käsikirja. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Mikkola, Mari 2011. Feminist Perspectives on Sex and Gender. Artikkelikokoelmassa Stanford Encyclopedia of Philosophy. The Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and Information (CSLI), Stanford University. <http://plato.stanford.edu/entries/feminism-gender/#ProSexDis>. (Luettu 8 marraskuuta 2014.)

Muncey, Tessa 2010. Creating Autobiographies. Lontoo: SAGE Publications Ltd.

Rauhala, Lauri 2005. Ihmiskäsitys ihmistyössä. Helsinki: Yliopistopaino.

Rossi, Leena-Maija 2010. Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Toimittaneet: Saaremaa, Tuija; Rossi, Leena-Maija; Juvonen, Tuula 2010. Käsikirja sukupuoleen. Tampere: Vastapaino.

Ruudin ydinryhmä 2014. Ydinryhmän lausunto koululiikuntatuntien yhdistämisestä perusopetuksessa. 19.9.2014. <http://ruuti.munstadi.fi/ydinryhman-lausunto-koululiikuntatuntien-yhdistamisesta-perusopetuksessa/> (Luettu: 8.11.2014.)

Salmela, Johanna 2005. Organisaation arvot arjessa. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Schmidt, Johanna 2001. Redefining Fa'afafine: Western Discourses and the Construction of Transgenderism in Samoa. Intersections: Gender, History and Culture in the Asian

Context, 6, elokuu 2001. <http://intersections.anu.edu.au/issue6/schmidt.html> (Luettu 11.11.2014)

Smith, Sidonie & Watson, Julia. 2001. Reading Autobiography. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Stigzelius, Hans 2010. Olla ja esittää? Tampereen yliopiston näyttelijäntöön laitos.

This Morning 2014. CBS. 28. elokuuta 2014.

Transtukipiste. Muunsukupuolisuus. <http://transtukipiste.fi/muunsukupuolisuus/> (Luettu: 3. joulukuuta 2014)

ViNO 30.11.2014. Vihreät nuoret: Suomessa on tunnustettava kolmas sukupuoli! <http://www.vino.fi/blog/2014/11/30/vihreat-nuoret-suomessa-on-tunnustettava-kolmas-sukupuoli/> (Luettu 2 joulukuuta 2014)

Wade, Lisa 2013. Stick Figures and Stick Figures Who Parent. <http://thesocietypages.org/socimages/2013/03/02/stick-figures-and-stick-figures-who-parent/> (Luettu 20 marraskuuta 2014)

Whitehouse, Mary 1958. The Tao of the Body. Los Angeles: Analytical Psychology Club of Los Angeles.

Julkaisemattomat lähteet:

Mustola, Kati 21.11.2014. Kaapista sateenkaarilipun alle – suomalaisten seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen historiaa. Luento. Meidän historiamme – Seta 40 vuotta ja Transtukipiste 20 vuotta -juhlavuotisseminaari. Balderin sali, Helsinki.

Pahkin, Metsälintu 17.1.2014. Tekijän muistiinpanot jäähyväisluennosta. Metropolia AMK, Helsinki. Tekijän hallussa.

Siren, Kenneth 31.8.2010. Työpäiväkirja. Tekijän hallussa.

Siren, Kenneth & Purtilo, Peppiina 2014. Hippaa hyvinvoinnin kanssa -käsikirjoitus. Tekijän hallussa.

This Morning -haastattelu alkuperäiskielellä

Litterointi oma. Esitetty 28. elokuuta 2014, CBS, USA

Gayle King: "Let's let people know about you, Laverne, 'cause you were born a boy -"

Laverne Cox: "I was assigned male at birth is the way I like to put it."

King: "Alright."

Cox: "'Cause we were born who we are. And I think the gender thing is something someone imposes on you. So I was assigned male at birth but I always felt like a girl."

