

# **I'm gonna be wounded**

Päähenkilön naiskuva Frank Wedekindin *Kevään heräämisessä* ja sen  
musikaaliadaptaatiossa

Iiris Känä

Maisterintutkielma

Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma

Teatteritiede

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Marraskuu 2021



## Tiivistelmä

**Tiedekunta:** Humanistinen tiedekunta

**Koulutusohjelma:** Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma

**Opintosuunta:** Teatteritiede

**Tekijä:** Iiris Känä

**Työn nimi:** I'm gonna be wounded - Päähenkilön naiskuva Frank Wedekindin *Kevään heräämisessä* ja sen musikaaliadaptaatioissa

**Työn laji:** Maisterintutkielma

**Kuukausi ja vuosi:** Marraskuu 2021

**Sivumäärä:** 47

**Avainsanat:** Frank Wedekind, Spring Awakening, Kevään herääminen, Wendla, naiskuva, väkivalta, musikaali

**Ohjaaja tai ohjaajat:** Hanna Korsberg

**Säilytyspaikka:** Helsingin yliopiston kirjasto

**Muita tietoja:**

**Tiivistelmä:**

Tutkielmassani analysoin Frank Wedekindin näytelmää *Kevään herääminen* ja siitä tehtyä musikaaliadaptaatiota. Analyysini kohteena on teosten yksi päähenkilöistä, Wendla, jonka naiskuvaa pohdin kolmen sekä näytelmästä, että musikaalista löytyvien avainkohtien avulla. Keskeisimpänä lähteenäni hyödynnän Judith Butlerin teoriaa sukupuolen performatiivisuudesta, josta hän puhuu muun muassa kirjoissaan *Bodies That Matter* (1993) ja *Gender Trouble* (1999). Tutkin, miten sukupuolen performatiivisuus näkyy Wendlassa ja miten se vaikuttaa hänen tarinaansa. Wendlan kokemaa väkivaltaa tutkin käyttäen apunani Kara Reillyn kirjoitusta James Robert Allardin ja Mathew R. Martinin toimittamasta teoksesta *Staging Pain, 1580-1800: Violence and Trauma in British Theater* (2009). Tutkimukseni on tekstianalyysia ja kuuluu draaman tutkimuksen alaan.

Analyysissäni huomasin, kuinka Wendla toteuttaa niitä sukupuolen performatiivisuuksia, joita hän on oppinut äidiltään, mutta hänestä on löydettävissä kapinahenkeä muuttua asioita. Teosten naiskuva on raadollinen ja todentuntuinen, koska Wendla on monitasoinen hahmo, eikä yksiselitteinen. Hän on nuori ihminen, joka etsii vastauksia hämmentäviin ja pelottaviin asioihin, joita hän ei ymmärrä. Hänen tarinakaarensa on se, joka aloittaa ja sulkee näytelmän ja musikaalin, tehden hänestä hyvin olennaisen hahmon, joka on tutkimisen arvoinen.

# Sisällys

## 1. Johdanto

- Ajankuva
- Adaptaatiosta
- Naiskuvasta

## 2. Mama who bore me - Wendla ja tietämättömyyden ongelma

## 3. There is love in heaven - Wendla väkivallan uhrina

- Piiskaus

## 4. Heartache without end - Wendlan kohtalo

## 5. Yhteenveto

## Lähteet

# 1. Johdanto

Mitä yhteistä on 1890-luvun ja 2000-luvun nuorilla? Hyvin paljon, mikäli *Spring Awakening – Kevään herääminen* -näytelmää on uskominen. Saksalaisen Frank Wedekindin (1864-1918) vuonna 1891 kirjoittama näytelmä onnistui kuvaamaan murrosikäisten nuorten päänsisäistä myllerrystä niin hyvin, että siitä pystyi melko pienillä muokkauksilla tekemään sata vuotta myöhemmin ajankohtaisen musikaalin. Wedekindin näytelmä *Kevään herääminen (Frühlings Erwachen)* herätti aikanaan pahennusta sen teemojen vuoksi, joita olivat muun muassa nuorten seksuaalisuus, itsemurha, teiniraskaus ja abortti. Näytelmää yritettiin esittää monia kertoja, mutta se päättyi useimmiten sensuroiduksi ja kielletyksi, ei ainoastaan 1900-luvun vaihteessa, vaan Britanniassakin vielä 1960-luvulla.<sup>1</sup>

Säveltäjä Duncan Sheik ja käsikirjoittaja sekä laulujen sanoittaja Steven Sater toivat vuonna 2006 näytelmästä musikaaliversion Broadwaylle. Se oli menestys ja voitti kahdeksan Tony Award -palkintoa, mukaan lukien parhaan musikaalin palkinnon. Musikaali herätti suurta kiinnostusta ja sitä päädyttiin 2000-2010 -luvuilla esittämään ympäri maailmaa. Suomessakin musikaali on toteutettu kahteen kertaan, Helsingin Kaupunginteatterissa vuonna 2009 ja Tampereen Työväen teatterissa vuonna 2017.

Tässä tutkielmassani tutkin *Kevään heräämisen* molempia versioita, alkuperäistä näytelmää (tästä eteenpäin *Kevään herääminen*) ja sen musikaalidaptaatiota (tästä eteenpäin *Spring Awakening*) ottaen selvälle miten teoksissa käsitellään naiskuvaa, ja naista väkivallan uhrina. Tarkastelun kohteeksi otan naispäähenkilön, Wendla Bergmanin, joka on teksteissä 14-vuotias tyttö. Työni kuuluu draaman tutkimukseen.

*Kevään heräämisen* molemmissa versioissa käsitellään samoja nuoriin, seksuaalisuuteen ja murrosikään liittyviä teemoja. Erilaisuudet genremuutoksen myötä ovat suurimpana musikaalin luonnollisesti mukanaan tuoma musiikki ja laulut. Musikaaliin on myös muutettu joitain kohtauksia, joitain enemmän kuin toisia, ja lisätty kokonaan uusiakin kohtauksia. Tekstin ja laulujen sanoittaja Steven Sater kertoo musikaalin käsikirjoituksen sisältävän teoksen *Spring Awakening* esipuheessa, kuinka he halusivat laajentaa sitä matkaa jonka etenkin kolme päähenkilöhahmoa, Melchior, Wendla ja Moritz käyvät tarinan aikana.<sup>2</sup>

---

1 Thorpe 2009.

2 Sater & Sheik 2007, 11. Huom! Sivunumeroinnissa käytetty lähteistä löytyvän verkkosivun numerointia.

Tutkielmani keskittyy Wendlan kokemaan matkaan. Tutkimuskysymyksenäni on millaisia naiseuden performatiivisuuksia Wendlasta näytetään ja miten ne vaikuttavat hänen kohtaloonsa. Musikaalin alussa Wendla tunnustelee uutta kehoaan ja yrittää saada äitinsä kertomaan totuuden siitä, miten lapsia syntyy. Epätietoisuuden vuoksi hän päätyy harrastamaan seksiä asioista paremmin perillä olevan nuoren Melchiorin kanssa ja tulee raskaaksi. Wendlan äiti, tuohtuneena ja peläten tyttärensä maineen puolesta, järjestää tälle suoritettavaksi abortin, johon Wendla menehtyy. Nämä kolme avainkohtaa otan lähilukuina tarkempaan analyysiin. Kohtaukset löytyvät molemmista teoksista ja vertailen niiden tapaa kuvata Wendlaa, ja sitä mitä nämä kohtaukset kertovat hänestä tyttönä ja naisena. Otan tarkasteluun yksityiskohtaisia esimerkkejä, koska mielestäni yksityiskohtaisuuksien kautta paljastuu, miten hahmoa kuvataan tai miten kyseinen hahmo rakentuu.

Näytelmätekstinä käytän vuoden 1980 englanninkielistä teosta, jonka Edward Bond on kääntänyt alkuperäisestä saksasta. Musikaalista on julkaistu sen käsikirjoitus kirjana, josta otan sen tekstit. Analyysin kohteina ovat molempien teosten tekstit, mukaan lukien musikaalin laulujen sanoitukset. Hyödynnän sukupuolen ja naiskuvan kuvaamisen pohdinnoissani Judith Butlerin teoriaa sukupuolen performatiivisuudesta. Tutkin myös merkityksiä, joita esitys saa aikaan, kun naista kuvataan seksuaalisen väkivallan uhrina, käyttäen tässä apunani Kara Reillyn tekstiä James Robert Allardin ja Mathew R. Martinin toimittamasta teoksesta *Staging Pain, 1580-1800: Violence and Trauma in British Theater*.

Kevään heräämistä on tutkittu pääasiassa ulkomailla, mutta näissäkin tapauksissa tutkimus on keskittynyt enemmän sen maskuliiniseen kuin feminiiniseen puoleen. Tästä esimerkkinä Stephanie E. Libbonin kirjoitus *Anxious Masculinity in Frank Wedekind's Spring Awakening*.<sup>3</sup> Elizabeth Herelik puolestaan on kirjoittanut väitöskirjan *“Masculine Stirrings,” “The Bitch of Living,” and “Bodily Filth”: Representations of Adolescence and Adolescent Sexuality in Spring Awakening and its Adaptations*.<sup>4</sup> Hän kuitenkin keskittyy pääasiassa siihen miten nuoria on kuvattu historiallisen aikajakson kautta. Tutkimuksia jotka koskevat Wendlan kokemuksia ovat muun muassa Sara Brooke Christianin opinnäyte *Wendla, Lulu and Wedekind: A new Historicism Approach to the Examination of Context in Spring Awakening and The Lulu Plays*, jossa hän pohtii Wendlan kuoleman syitä ja sen tarpeellisuutta ja Anouk Abelsin opinnäyte *So, Let That Be My Story. The adaptation of taboos from*

---

3 Libbon 2010.

4 Herelik 2012.

*Frühlings Erwachen: Eine Kindertragödie to Spring Awakening: A New Musical.*<sup>5 6</sup> Abels tutkii työssään tabujen käyttöä molemmissa teoksissa, mutta laajasti pohtien monien muidenkin hahmojen tarinoita, kuin vain Wendlan. Loren Hiser on myöskin kirjoittanut seksin näyttämisestä esityksissä ja niiden erilaista tapaa kuvata Wendlan ja Melchiorin välistä seksikohtaa.<sup>7</sup>

Haluan tutkia tätä aihetta, sillä vaikka näytelmää onkin käsitelty paljon, Wendlan tarina kiehtoo minua, enkä ole löytänyt yksityiskohtaista tutkimusta hänen naiskuvastaan tai sukupuolen performatiivisuudesta. Myöskin Wendlan tarinan väkivaltaiset puolet ovat jääneet usein taka-alalle tutkimuksissa, vaikka ne ovat mielestäni varsin selvästi esillä ja tuovat Wendlaan ja hänen analyysiinsä lisää sisältöä. Wendlalla ei ole loppujen lopuksi kovin paljoa repliikkejä, varsinkaan *Kevään heräämisessä*, mutta hänen kohtauksensa ovat merkityksellisiä aihepiiriensä vuoksi. Paljon on myös tulkittavissa Wendlasta siitä, miten muut ihmiset hänen ympärillään häneen suhtautuvat tai reagoivat häneen. Wendla on keskeinen hahmo, josta uskon voivan helposti ammentaa analysoitavaa.

Johdannossa kerron tarkemmin ajankuvasta, jota näytelmässä ja musikaalissa kuvataan. Sitten pohdin adaptaatiota käsitteenä, sillä *Spring Awakening* on luonnollisesti adaptaatio näytelmästä, mistä syystä koen hyödylliseksi tarkastella sitä lähemmin. Seuraavaksi esittelen Judith Butlerin pohdintoja sukupuolesta ja miten ne vaikuttavat analyysiini Wendlan naiskuvasta. Sitä seuraavat analyysikappaleeni, minkä jälkeen tuon loppupäätelmäni esiin yhteenvedossa.

## Ajankuva

### *Moritz*

*I've gone through the encyclopaedia from A to Z. Words—nothing but words, words! Not one single straightforward explanation. O this feeling of shame! What good is an encyclopaedia if it doesn't answer the first questions about life?*<sup>8</sup>

---

5 Christian 2016.

6 Abels 2011.

7 Hiser 2015.

8 Wedekind 1980, 6. Huom! Englanninkielinen käännös, kääntäjänä Edward Bond.

Tässä luvussa kerron tarkemmin ajasta, jossa Wedekind kirjoitti näytelmänsä ja miten tuon ajan maailmankuva ja yhteiskunnallinen asenne vaikutti *Kevään heräämiseen* ja sen sanomaan.

Moritzin ylläoleva tuskainen pohdinta sukukypsyudesta ja lisääntymisestä kuvaa hyvin aikaa, johon tarina sijoittuu. Lapset eivät saaneet tietoa heitä vaivaavista uusista asioista, koska vanhemmat vaikenivat ja tietoa ei ollut muualta saatavilla.

Myös Wendla yrittää saada äitiään kertomaan kuinka lapsia tulee maailmaan. *Kevään heräämisessä* tämä tapahtuu toisessa näytöksessä, kun taas *Spring Awakeningissa* kohtaaminen on koko musikaalin ensimmäinen, antaen näin heti käsityksen siitä, millaisessa maailmassa tarinan nuoret elävät.

Teoksen raadollisuus ja totuudenmukaisuus sopivat maailmanaikaan, jossa Wedeking kirjoitti näytelmänsä 1800-luvun lopulla. Naturalismi oli taiteissa voimakkaimmillaan 1880-1890-luvuilla.

Näin ollen *Kevään heräämisen* kirjoitusajankohta osuu myös tähän vaiheeseen. Naturalismi oli tyyliuuntana voimissaan, ja vaikka Wedekind kirjoittaakin naturalistisella tyyllillä, häntä pidetään myös ekspressionismin edelläkävijänä. Hänen hahmojaan pidettiin liian eloisina hillitylle naturalismille.<sup>9</sup> J.L. Styan kuvailee Wedekindia pahamaineisena tabujen rikkojana, joka kirjoitti ekspressionistisella tavalla parikymmentä vuotta ennen sen saapumista ja joka toi lavalle käsittämättömiä aiheita.<sup>10</sup>

Näiden käsittämättömien teemojen vuoksi *Kevään herääminen* joutuikin sensuurin hampaisiin heti ilmestyttyään. Saksassa oli jo valmiiksi meneillään voimakas sensuuriaika 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa.<sup>11</sup> Näytelmä sallittiin takaisin lavoille 15 vuotta ilmestymisensä jälkeen vuonna 1906 ja silloinkin vain leikkausten kanssa, mutta se kiellettiin taas sodan aikana. Monet muutkaan Wedekindin teokset eivät säästyneet sensuurilta, esimerkiksi *Die Büchse der Pandora* ja *Totentanz* nähtiin vain privaattiesityksinä.<sup>12</sup> Ensimmäinen sensuroimaton englanninkielinen versio *Kevään heräämisestä* nähtiin vasta vuonna 1974.<sup>13</sup>

Vahva sensuurin käyttö kertoo vallalla olleista yhteiskunnallisista ja moraalisisista ilmapiireistä.

Ajankuvasta kertovat myöskin muun muassa puhumattomuus seksistä, siveellisyys ja häpeä, joka koituu esiaviollisesta seksistä. Puhumattomuus yleisellä tasolla johtaa siihen, että perheen sisälläkään ei voida keskustella asioista, asia joka käy hyvin ilmi Wendlan yrittäessä saada äitinsä puhumaan.

Wedekind selvästi arvostelee vahvasti näitä kasvatustalleja. Näin tehdessään hän myös pyrkii

---

9 Barnett 2008, 203.

10 Styan 1981, 16-17.

11 Patterson, 1981, 26.

12 Patterson 1981, 28.

13 Styan, 1981, 20.

nolaamaan aikuiset, jotka tyrannimaisesti pakottavat ideaalejaan nuorille.<sup>14</sup> Wendlan äiti ei kerro lisääntymisestä, koska hänet on kasvatettu niin ja häntä nolottaa puhua asiasta. Seuraukset ovat pahoja, jopa kuolemanvakavia nuorille.

David Barnett kirjoittaaakin, kuinka miltei kaikki tarinan lapset kohtaavat surua oman seksuaalisen tiedonhalunsa edessä aikuisten vanhentuneiden moraalikäsitysten vuoksi. Nämä sukupolvien väliset näkemuserot ovat hänen mukaansa se syy, miksi teos säilyttää suosionsa nykypäivänäkin.<sup>15</sup>

Ehkäpä musikaalintekijät Sater ja Sheik näkivätkin tämän potentiaalin toimia nykyajassa.

*Spring Awakeningin* käsikirjoituksen alussa mainitaan kuinka tapahtumat sijoittuvat saksalaiseen pikkukaupunkiin 1800-luvun lopulla, mutta laulaessaan nuoret ottavat nykyaikaisen nuoren käytöksen ja maneerit.

Steven Sater kirjoittaa : *...we had a strong idea: our young characters live in the shadow of social convention, but their inner worlds are utterly electric.*<sup>16</sup> Rock- ja pop-henkisen musiikin myötä nuorten on luontevaa kuvata tuntemuksiaan niin, että ne välittyvät nykypäivän nuorille. He tekevät eräänlaisen aikahypyn nykypäivään, sitoen yhteen sekä näytelmän vuosisadan takaisen sanoman ja nykypäivän nuorten kohtaamat samankaltaiset ongelmat, osoittaen, että maailma muuttuu hitaasti.

Vaikka nuorten sisäinen maailma pysyykin samankaltaisena, ihmisten suhtautuminen musikaalin teemoihin ei ollut 2000-luvulla niin erilaista kuin voisi olettaa. Siinä missä 1800-luvun arvostelijat ja suuri yleisö eivät välittäneet näytelmän raskaista aiheista ja teatterit päätyivät lopettamaan sen esittämisen, nykyään annetaan kyllä tilaa näille aiheille, mutta niihin suhtaudutaan silti hieman shokeeraavina. Iltalehti kutsui otsikossaan musikaalia ”kohumusikaaliksi” ja totesi heti ensimmäisessä lauseessa, kuinka *insestiä ja masturbointia sisältävä musikaali* on tulossa ensi-iltaan.<sup>17</sup> Samoin The Guardian kuvasi esitystä huomiota herättävästi sanoin *Banned sex play*.<sup>18</sup> Teosten rajuja teemoja ja sensuurin täyttämää historiaa halutaan siis tuoda esiin markkinoinnissa. Vaikka nämä aiheet eivät olekaan ennenkuulumattomia nykypäivän teatterikatsojalle, pyritään niillä silti herättämään kiinnostusta. Insesti ja masturbointi ovat kuitenkin varsin pienessä osassa, ja seksiäkin on vain yhdessä kohtauksessa, mutta niillä toivotaan silti olevan shokeeraava vaikutus. Ehkäpä emme sittenkään ole niin kaukana 1800-luvun sensuuria vaativista katsojista kuin voisimme kuvitella.

---

14 Mathäs 2013, 6.

15 Barnett 2008, 202-203.

16 Sater & Sheik 2007, 24.

17 STT 2009.

18 Thorpe 2009.



## Adaptaatiosta

*Before long, we found ourselves altering the structure, even the substance, of our source material, to account for the places those songs had taken us.*<sup>19</sup>

Ylläoleva lainaus on musikaalin käsikirjoittajan Steven Saterin kertomaa hänen ja säveltäjä Duncan Sheikin adaptaatioprosessista. Tässä luvussa tarkastelen adaptaatiota tarkemmin. *Spring Awakening* on adaptaatio, joten on mielekästä pohtia tarkemmin, mitä se tarkoittaa ja miten adaptaatio vaikuttaa teokseen.

Adaptaatio tarkoittaa jonkin asian muuttamista toiseen muotoon. Se on toistoa ilman kopioimista.<sup>20</sup> Adaptaatiolla viitataan useimmiten siihen kun muunnetaan tarina kirjasta elokuvaksi tai toisinpäin. Tällöin tietysti suuriakin muutoksia tulee huomattavasti enemmän kuin mitä näytelmästä musikaaliksi muunnettaessa. Adaptaatioissa tuodaan usein esiin myös alkuperäisen teoksen kommentaaria tai pohdintaa. Julie Sandersin mukaan tämän tarkoituksena on yleensä tarjota vaihtoehtoinen näkökulma tai antaa ääni sellaisille hahmoille, jotka eivät alkuperäisessä teoksessa päässeet näkyville.<sup>21</sup> Suurin syy sille, että Wedekindin näytelmästä haluttiin muokata musikaali, oli ehkäpä nimenomaan halu antaa enemmän ja kuuluvampaa ääntä nuorille. 2000-luvulla nuorten henkinen pahoinvointi oli yleinen puheenaihe mediassa, ainakin Suomessa, joka teki siitä hyvin ajankohtaisen.

Adaptaatiot pyrkivätkin toisinaan yksinkertaisesti tuomaan teoksia nykypäivään ja ymmärrettävämmiksi nykyajan katsojille.<sup>22</sup> Teoksen saavutettavuus on myöskin usein rahallisessa mielessä olennainen asia. Teoksen muodosta riippuen, oli kyseessä sitten kirja, Broadway-musikaali tai elokuva, teos voi saavuttaa eri määrän ihmisiä. Taloudelliselta kannalta esimerkiksi elokuva saavuttaa enemmän ihmisiä kuin Broadway-esitys ja siten on myös tuo enemmän rahaa.<sup>23</sup>

Hutcheon mainitsee, kuinka näytelmän adaptointi musikaaliksi tai oopperaksi muuttaa kertomisen muodon näyttämisen muodoksi. Tällä on luonnollisesti vaikutuksia esityksen kulkuun. Musikaalin lauluissa voidaan laajentaa hahmojen tunteita ja ajatuksia, jolloin dialogia ei välttämättä tarvita niin

---

19 Sater & Sheik 2007, 11.

20 Hutcheon & O'Flynn 2013, 7.

21 Sanders 2006, 18-19.

22 Sanders 2006, 19.

23 Hutcheon & O'Flynn, 2013, 5.

paljoa.<sup>24</sup>

Osa adaptaatioiden viehätystä on niiden intertekstuaaliset merkitykset, jotka ovat katsojille avattavissa.<sup>25</sup> Tämä pätee toki vain katsojiin, jotka tuntevat alkuperäisen teoksen. En usko, että *Spring Awakening* oli samalla tavalla tuttu nimi tavalliselle teatterikatsojalle, kuin mitä monia kertoja adaptoidut klassikonäytelmät ovat.

*Spring Awakening* -musikaalin tekijät arvatenkin näkivät alkuperäisestä tekstistä sen potentiaalin pärjätä nykyajan katsojien keskuudessa. Vaikka teemat eivät olleetkaan enää niin shokeeraavia tai tabuja, oli musikaalin saama huomio paljolti sen raskaissa teemoissa, ja siinä kuinka poikkeuksellisia ne olivat, ei ainoastaan musikaaleissa ylipäätään, vaan juuri nuorista kertovassa musikaalissa. Raadolliset aiheet saivat adaptaatioissa seurakseen nykyajan pop- ja rock-musiikista inspiroituneita kappaleita. Musikaaleissa musiikin on sanottu olevan kuin hahmojen alitajuntaa ja musiikin kuvastavan sitä mitä he eivät sanoin kerro.<sup>26</sup> Nykyajan musiikki mahdollistaa myös nuorten samaistumisen näihin 1800-luvulla eläviin teineihin. Adaptaatioissa on kyse myös kokemuksen siirtämisestä seuraaville sukupolville, tai siitä, että saamme pitkittää sitä nautintoa, jonka saimme aikanaan alkuperäisestä teoksesta.<sup>27</sup> *Spring Awakening* ei ehkä olisikaan nykynuorille tuttu teos ilman musikaaliadaptaatiota.

Yleinen harhaluulo on että adaptaation pitäisi olla mahdollisimman uskollinen alkuperäiselle teokselle ollakseen "hyvä".<sup>28</sup> Sandersin mukaan parhaimpiin tuloksiin usein päästään kuitenkin juuri sellaisissa hetkissä, joissa ei pyritä olemaan uskollisia.

*Spring Awakeningin* tapauksessa uskollisuus sen tekstissä toteutuu mielestäni suurelta osin, mutta musiikin tuoma lisä on niin merkittävä, että se luonnollisesti muuttaa koko genren. Musiikilla on saatu uutta tarttumapintaa hahmoihin ja heille on annettu enemmän luonnetta ja sanottavaa kuin mitä alkuperäisessä. Sater nimenomaan halusi laulujen erottautuvan puhutusta maailmasta, koska niissä käytetään nykyajan sanastoa, kuten stereo.<sup>29</sup> Hän ei myöskään halunnut laulujen johdattavan juonta eteenpäin, vaan olevan enemmänkin hahmojen päänsisäistä pohdintaa.<sup>30</sup>

Saterin mukaan heidän tarkoituksensa oli aluksi seurata uskollisesti Wedekindin tekstiä, mutta hänen

---

24 Hutcheon & O'Flynn, 2013, 44-45.

25 Hutcheon & O'Flynn 2013, 117.

26 Hutcheon & O'Flynn 2013, 60.

27 Sanders 2006, 24-25.

28 Sanders 2006, 20.

29 Sater & Sheik 2007, 49.

30 Sater & Sheik 2007, 12.

mielestään he päätyivät muuttamaan alkuperäistä tarinaa melko lailla: *Before long we found ourselves altering the structure, even the substance of our source material.*<sup>31</sup> Itse ajattelen että vaikka monenlaisia muutoksia mahtuukin mukaan, esimerkiksi näytelmän loppu on erilainen, niin tärkein on säilynyt. Sanoma pysyy samana, kohtaukset tapahtuvat melko lailla samassa järjestyksessä ja samalla sisällöllä kuin alkuperäisessä. Hutcheonin mukaan on kuitenkin luonnollista, että tarinat kehittyvät ja muuttuvat adaptaatioiden myötä ja aikakin usein tekee tehtävänsä niiden muuttumisessa.<sup>32</sup> Sanders myös huomauttaa: *The process of adaptation is constant and ongoing.*<sup>33</sup> Muutoksilla halutaan ehkäpä korostaa jotain tiettyä sanomaa, jota tuodaan esiin. 1800-luvulla tehdyssä näytelmässä voi olla myös sellaisia asioita, jotka eivät oikein enää käy järkeen nykyihmiselle, mistä syystä joitain kohtia tai dialoginpätkiä on muutettu. Analyyseissani vertailen näytelmän ja musikaalin eroavaisuuksia ja sitä kautta pääsen myös pohtimaan miksi näitä eroja löytyy ja miksi adaptaatiossa on päätetty ottaa erilainen suunta kuin alkuperäisessä.

Tarina herättää kysymyksen, miksi musikaalin tekijät kokivat tärkeäksi tehdä juuri tästä näytelmästä adaptaation ja tuoda sen osittain nykypäivään. Sater kertoo ajatuksen lähteneen liikkeelle 2000-luvun alussa, mutta Yhdysvaltojen kouluampumisten myötä se alkoi tuntua entistä tärkeämmältä.<sup>34</sup> Sater ilmeisesti koki, että nuorten huomiotta jääneet avunhuudot ansaitsivat purkautumuskeinon musikaalista. Nuorten kokeman väkivalta, kaikenlaisissa muodoissaan, ja etenkin Yhdysvalloissa onkin ollut viime vuosina suosittu aihe populaarikulttuurissa. Nuoret saattavat nähdä itsensä tarinan hahmoissa ja kokea, että joku ymmärtää heitä, tai että heidän tuskansa ei ole niin vähäpätöistä kuin mitä jotkut saattavat väittää. Näytelmä ja musikaalihan osoittavat sangen suorasti sen, mitä voi pahimmillaan käydä, jos nuorten ongelmia ei kuunnella. Yksi päähenkilöistä, Moritz, päätyykin itsemurhaan.

Mutta miksi Sater ja Sheik halusivat tehdä musikaalin nimenomaan Spring Awakeningista, eivätkä omaa musikaalia samankaltaisilla teemoilla? Uskoisin teoksen ajattomuuden olevan yksi isoimmista syistä. Monet nuorten sanomat asiat voisivat olla kuin nykynuoren suusta. Lisää syitä voisi löytyä sen suhteesta aikaisempaan teokseen. On ihmisiä, joille *Kevään herääminen* on tuttu teos ja se houkuttelee haluamaan nähdä siitä tehdyn musikaalin. Näytelmän pahamaineisuus on myöskin hyvä markkinointikeino, kuten Suomessakin huomattiin, joka taas tuo Wedekindistä tietämättömiä teatteriin.

---

31 Sater & Sheik 2007, 11.

32 Hutcheon & O'Flynn 2013, 31.

33 Sanders 2006, 24.

34 Sater & Sheik 2007, 11.

## **Naiskuvasta**

### ***Wendla***

*I'm just so happy at being a girl.*<sup>35</sup>

Wendla on sekä näytelmässä että musikaalissa keskeinen naishahmo, jolle osuu tarinan edetessä kova kohtalo. Hän on utelias, kiltinoloinen nuori tyttö, joka joutuu tilanteeseen, joka asettaa hänet yhteiskunnan silmissä häpeälliseen tilanteeseen.

Otaksun Wendlan naissukupuoliseksi hahmoksi, joka on kiinnostunut miehistä sanojensa ja tekojensa perusteella. Tätä otaksuntaa voi toki kyseenalaistaa, koska kyseessä on 14-vuotias tyttö, joka ei ole vielä täysin ymmärtänyt seksuaalisuutta.

Alkuperäisen teoksen kirjoittamisen aikoihin seksuaalinen identiteetti ei ollut käsitteenä vielä olemassa, ainakaan siinä muodossa, jossa sen nykyään tunnemme. Sukupuoli nähtiin puhtaan kaksijakoisena miehiin ja naisiin. Ja koska kyseessä on melko uskollinen adaptaatio, voisimme siten tehdä päätelmän että Wendla on naissukupuolinen molemmissa tapauksissa. Tätä tukee myös Wendlan puheet *Kevään heräämisessä*:

### ***Wendla***

*That's a matter of taste, Martha. I'm happy because I'm a girl. Believe me I wouldn't change places with a king's son. - But I still only want boys!*

### ***Thea***

*That's stupid, so stupid, Wendla!*

### ***Wendla***

*But surely, child, it must be a thousand times more ennobling to be loved by a man than a girl!*<sup>36</sup>

Mitä tulee naiskuvaan ja sen representaatioon *Kevään heräämisessä* ja *Spring Awakeningissa*, käytän

---

35 Wedekind 1980, 10.

36 Wedekind 1980, 9.

apunani Judith Butlerin teoriaa sukupuolen performatiivisuudesta. Butler kirjoittaa:

*...gender is not a fact, the various acts of gender creates the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all.*<sup>37</sup>

Sukupuolen performatiivisuus ei nimestään huolimatta viittaa sukupuolen esittämiseen, vaan on enemmänkin alitajuista toimintaa. Se ei ole tahdonalaista, emmekä voi hallita sitä esittämekö vai emme.<sup>38</sup> Tekstissäni tulen käyttämään sanaa *performatiivisuus*. Butlerin mukaan kyseessä on rituaali, jota toistetaan jatkuvasti.<sup>39</sup> Se ei myöskään ole pysyvää, vaan jotain joka muokkautuu ajan ja elämäkokemusten myötä.<sup>40</sup> Biologisen sukupuolen, *sex*, lisäksi ihmisellä on sukupuoli-identiteetti, *gender*, joka on kulttuurisesti muodostunut.<sup>41</sup> Kulttuureissa kehittyi usein tietynlainen näkemys sukupuolesta ja se määrittää sen, millaiset sukupuolen performatiot otetaan vastaan hyvin tai osana normia. Butlerin mukaan niitä, jotka “epäonnistuvat” sukupuoli-identiteettinsä esittämisessä, yhteiskunta rankaisee.<sup>42</sup> Ja koska sukupuolta voi “esittää väärin”, kuka tahansa voi rikkoa sen sääntöjä. Rikkominen taasen voi järkyttää koko sitä systeemiä, jota pideämme todellisena, normaalina tai biologisena faktana. Sukupuolen normien rikkominen rikkoo sitä illuusiota, että olisi vain kaksi sukupuolta.<sup>43</sup> Gender on osa arkisia kehollisia liikkeitä, eleitä ja tekoja, jotka auttavat meitä esittämään ja luomaan illuusiota identiteetistämme.<sup>44</sup> Kehoon ei ole valmiiksi kirjattuna kulttuurista koodia, jonka mukaan se osaa toimia, vaan asiat pitää oppia.<sup>45</sup> Toisaalta jatkuva performatiivisuuden toistaminen tarkoittaa sitä, että se on altis muutoksille.<sup>46</sup> Performatiivisuuden normit ovatkin muuttuneet suuresti jopa vuosikymmenten aikana.

Tapamme “esittää” sukupuoltamme riippuu omista kokemuksistamme, sillä kaikki performatiivisuudet imitoivat aiempia esityksiä. Samoin performatiivisuuden hetkiä tulee jatkuvasti toistaa, jotta niissä olisi tehoa.<sup>47</sup> Sukupuoli-identiteetti ei ole jotain mikä on ihmisen sisimmässä, vaan se on pintapuolista ja se tulee esiin performatiivisuuden hetkellä.<sup>48</sup>

---

37 Butler 1988, 522.

38 Blencowe 2013, 164.

39 Butler 1993, 95.

40 Butler 1988, 519.

41 Butler 1999, 9.

42 Butler 1988, 522.

43 Blencowe 2013, 164.

44 Butler 1988, 519.

45 Butler 1988, 526.

46 Blencowe 2013, 164.

47 Butler 1993, 107.

48 Blencowe 2013, 163.

Sukupuolen performatiivisuus ei kuitenkaan ole täysin ongelmaton, tai kaikkien sukupuolentutkijoiden hyväksymä ajatus. Teoriaan on kaivattu enemmän moninaisempaa ja laajempaa kuvaa ihmisistä. Samoin monet ovat kritisoineet performatiivisuuden viittaavan siihen, miten esimerkiksi luovuus ja politiikka ovat kulttuurisen maailman aikaansaamia.<sup>49</sup> Huomionarvoista on sekin, että Butlerin tekstit ovat 80-luvun lopulta ja 90-luvulta, jolloin sukupuolen moninaisuudesta ei vielä puhuttu. Hänen esimerkkinsä rangaistuksista, joita voi kohdata sukupuolen väärin esittämisestä, eivät myöskään ole nykypäivänä yhtä voimakkaita ainakaan länsimaisessa kulttuurissa.

Butler sopii *Kevään heräämisen* tutkimiseen, koska teksteissä on mielestäni sellaisia hetkiä, joissa sukupuolen osuus nousee esiin ja ne vaikuttavat Wendlan kokemuksiin. Pohdin analyysissäni näitä ajatuksia hyödyntäen miten Wendlan sukupuolen performatiivisuus näkyy kohtauksissa ja miten häntä kuvataan naisena. Koen, että Wendla on sukupuolensa performatiivisuuden suhteen oman aikakautensa vanki, koska 1800-luvun lopulla vaihtoehtoja ei paljoa ollut. Hänen odotetaan toistavan samaa naiseuden kuvaa, jota hänen äitinsä suorittaa. Häneltä odotetaan taitoa olla hyvä vaimo, tuoda lapsia maailmaan ja kasvattaa heitä. Butlerin mukaan perheissä voi olla sukupolvia kestäviä performatiivisuuden tapoja, joita siirretään aina eteenpäin. Näitä tapoja opitaan toistamaan erinäisten rangaistusten tai palkitsemisen kautta. Näin ollen yksittäisen ihmisen performatiivisuuden tapa harvoin on omaperäinen tai uniikki, vaan se on voinut olla olemassa jo ennen hänen syntymäänsä.<sup>50</sup> Normista poikkeaminen olisi 1800-luvulla koettu häpeälliseksi ja vaikeuttanut oikeutta olla osa yhteiskuntaa. Kaikki kolme näytelmän päähenkilöä saavat huomata, kuinka asioiden eri lailla tekeminen tai kyseenalaistaminen ei ole sallittua. Moritz kärsii, kun vaikeneminen ja asioista puhumattomuus johtavat hänet aina vain pahempaan epätoivoon. Melchiorin puolestaan ajatellaan tietävän ikäisekseen aivan liikaa seksistä, ja koska hän on saanut Wendlan raskaaksi, ratkaisuna hänet lähetetään nuorten rangaistuslaitokseen.

Wendlaa kuvataan esittämässä omaa sukupuoltaan melko stereotypisilla tavoilla. Sekä näytelmässä että musikaalissa Wendla keskustelelee pojista muiden tyttöjen kanssa ja musikaalissa he kikattaen puhuvat yhden heistä pussaamisesta. Tämä näkyy selkeänä kontrastina siihen, mitä pojat molemmissa tarinoissa keskenään tekevät. He ovat koulussa tai tullessaan toistensa luo kylään juovat teetä ja keskustelevat seksin lisäksi kirjallisuudesta. Toisaalta nämä olivat asioita, joita nuorten tyttöjen oletettiin tekevän

---

49 Blencowe 2013, 168.

50 Butler 1988, 526.

ja tarinan nuoret eivät tiedä muusta, joten on vaikea sanoa missä määrin heidän tekonsa ovat täysin heidän omiaan. Toisaalta sukupuolen esittämiseen kuuluu kuitenkin se, että se on alitajuntaista, emmekä tee tietoisia valintoja esittäessämme. Tästä syystä voi mielestäni sanoa, että vaikka Wendla monessa asiassa ehkä toistaakin edeltäjiensä naiseuden esittämisen muotoja, ne ovat hänelle myös luonnollisia. Wendla näytetään pääasiassa “kilttinä tyttönä”, mutta hänestä löytyy kuitenkin myös epäsovinnaisempi puoli, joka ei haluaisi välittää yhteiskunnan asettamista säännöistä ja kulkea enemmän omaa polkuaan. Hän ei ole valmis nielemään mitä tahansa, jota aikuiset yrittävät jakaa totuutena ja kyseenalaistaa niitä. Hän myös kertoo ystävilleen, kuinka hän iloitsee siitä, että hän on tyttö, eikä poika ja hänen ystävänsä tuntuvat pitävän tätä kummallisena. Ehkä siksi, että miesten tiedettiin elävän vapaampaa elämää ja saivat käydä koulua ja naisten maailma oli auttamattomasti rajatumpi.

Entä miten Wendlan sukupuolen esittämiseen mahtaa vaikuttaa se, että molempien teosten tekijät ovat kaikki miehiä? Kyseessä on siis mitä suurimmissa määrin miesten kehittämä kuva naiseudesta ja tyttöydestä. Tämä on hyvin tuttu asia esittävien taiteiden alalla, sillä esimerkiksi suurin osa *Hollywood*-käsikirjoittajista ja ohjaajista on miehiä.<sup>51</sup> Löytyykö *Kevään heräämisestä* ja *Spring Awakeningista* siis male gazea? Molemmat teokset alkavat samalla avauskohtauksella, jossa Wendla haluaa ylleen lyhyen mekon, jota hänen äitinsä ei halua hänen enää pitävän, koska se on lasten mekko. Teksteissä on kuitenkin selvä ero. Siinä missä Wedekind kirjoittaa Wendlan ja äidin keskustelevan mekosta, kun taas musikaalin käsikirjoituksessa lukee: *She gently explores her newly maturing body, pulls on a near-transparent schoolgirl dress.*<sup>52</sup> Tässä on mielestäni melko erilainen sävy ja mielikuva, jonka se tuo mukanaan. Miltei-läpinäkyvä koulutyttö mekko on, jos ei aivan pornografista, niin ainakin nuoren tytön vartalolla herkutteleva ilmaus. Äiti myöskin mainitsee mekon olevan lastentarhamekko, mikä herättää kysymyksen sen tarpeellisuudesta olla läpinäkyvä. Vartalon koskettelu puolestaan näyttäytyy itse lavaversiossa selkeänä, kuten näkyy esimerkiksi alkuperäisen Broadway-version esityksestä Tony Awardseissa.<sup>53</sup> Musikaalin Wendlan ja Melchiorin seksikohtauksessa “kuuluisaa” on myöskin se, että Wendlan paljaat rinnat paljastetaan. Käsikirjoituksessa on kohtaukseen useampi näyttämöohje, jossa mainitaan rintojen koskettamista, mekon avaamista ja alushousujen alta tunnustelua, mutta paljaista rinnoista ei ole mainintaa. Kyseessä lienee kuitenkin ohjaajan, eikä käsikirjoittajien idea.<sup>54</sup>

51 Bakhtiari & Salimi 2014, 188.

52 Sater & Sheik 2007, 32.

53 Spring Awakening performs at the 2007 Tony Awards. 2007. 0:13-0:45.

54 Lea Michele Sings “On My Own” and Talks Going Topless in SPRING AWAKENING. 2014. 0:04-0:42.

Näytelmässä vastaavia ei oikeastaan ole. Ainoa, jossa on hieman samaa tyyliä, kuin musikaalin tekstissä, on kohta ensimmäisessä näytöksessä, jossa Wendlan äiti tulee kotiin hyvien uutisten kanssa ja kutsuu Wendlaa. Tämä ilmestyy oviaukkoon alushameessa.<sup>55</sup> Tällaisen maininnan otaksuisin kuitenkin enemmän olevan tarkoitus vain kuvata kuinka Wendlan äiti keskeyttää tämän juuri kun hän oli pukeutumassa, eikä niinkään vetää huomiota Wendlan asuun.

Tämänkaltaisista lähtökohdista lähdän siis tutkimaan Wendlan naiskuvaa. Hänen sukupuolensa vaikuttaa valitsemisani kolmessa avainkohdassa olennaisesti siihen, miten häneen suhtaudutaan, miten hän käyttäytyy ja näiden asioiden kautta siihen millaiseksi hänen kohtalonsa muokkautuu.

---

55 Wedekind 1980, 21.



## 2. Mama who bore me – Wendla ja tietämättömyyden ongelma

### *Wendla*

*I'd rather not have been fourteen if I'd known you'd make my dress so long.*<sup>56</sup>

*Kevään herääminen* ja *Spring Awakening* alkavat Wendlan ja tämän äidin keskustelusta Wendlan mekon sopivasta pituudesta. Ylläolevasta sitaatista käy hyvin ilmi Wendlan toive pysyä nuorena ja huolettomana. Hän haluaa voida pitää pienten tyttöjen mekkoja, eikä murehtia miltä se muiden silmään näyttää. Tässä luvussa analysoin tätä Wendlan ja äidin välistä keskustelua Wendlan tarinakaaren aloittavana kohtauksena.

Näytelmä ja musikaali alkavat molemmat hyvin samankaltaisesta tilanteesta. Wendla haluaisi päälleen mekon, jota hänen äitinsä (Frau Bergmann alkuperäisessä ja Frau Bergman musikaalissa) pitää liian lyhyenä juuri 14 vuotta täyttäneelle tytölleen, onhan tämä jo nuori nainen ja kasvanut pituutta. Näytelmässä kohtaus päättyy melko pian tämän keskustelun jälkeen, kun taas musikaali jatkaa jo kohti yhtä sen olennaista teemaa, sitä kuinka yksin nuoret ovat seksiin ja seksuaalisuuteen liittyvien asioiden kanssa. Wendla yrittää saada äitinsä kertomaan kuinka lapsia tulee maailmaan ja joka vastahakoisen suostumisen jälkeenkin päättyy lopulta valehtelemaan. Wendla jää siis epätietoisuuteen ja uskomaan valheeseen, joka on hyvin olennainen hänen tarinansa myöhempien tapahtumien vuoksi. Tämä keskustelu löytyy myös näytelmästä, mutta se tulee siinä huomattavasti myöhemmin. Selkeyden vuoksi yhdistän kuitenkin nämä kaksi keskustelua näytelmästä, jotta ne vastaisivat mahdollisimman hyvin musikaalin alkukohtausta. Näytelmän jälkimmäisessä kohtauksessa ei viitata mihinkään aiempaan kohtaukseen, joten sen sijoittaminen toiseen paikkaan ei mielestäni ole haitallista analyysin kannalta. On merkittävää, että tämä kohtaus on valikoitunut sekä näytelmän että musikaalin avauskohtaukseksi, koska silloin se asettaa sävyn koko teokselle. Se kertoo meille teemasta ja ajankuvasta sekä antaa vihjettä tulevasta ja nuorten kokemista konflikteista.

*Spring Awakeningin* käsikirjoituksessa Wendlan kuvaillaan tutkailevan aikuistuvaa vartalooaan samalla kun hän laulaa laulun *Mama Who Bore Me*. Hän laulaa:

*Mama who gave me*

---

<sup>56</sup> Wedekind 1980, 1.

*No way to handle things*

*Who made me so sad*<sup>57</sup>

Wendla kuvaa sitä, kuinka hän ei saa äidiltään apuja muutoksen keskellä, vaikka niitä kaipaisikin. Myöhemmin laulussa viimeinen lause muuttuu *Who made me so bad*. Tämä lause taasen tuntuu viittaukselta myöhempiin tapahtumiin, joissa Wendla päätyy tietämättömyyttään harrastamaan seksiä Melchiorin kanssa.

*Some pray that, one day, Christ will come-a-callin'.*

*They light a candle, and hope that it glows.*

*And some just lie there, crying for him to come and find them.*

*But when he comes, they don't know how to go...*<sup>58</sup>

Wendlan laulu tuntuu kertovan valmistautumattomuudesta. Se, että äiti ei kerro hänelle tärkeitä asioita, jättää hänet yhtä hämmentyneeksi ja tietämättömäksi kuin Kristuksen toista tulemistä odottavat. Sanoilla voidaan viitata myös ajankohdan ja Wendlan elämänpiirin uskonnollisuuteen. Uskonnollisuus, ankarat kasvatukseen ja puhumattomuus asioista tulevat teoksissa moneen kertaan ilmi. *Spring Awakening*issa nuoret mainitsevat muun muassa uskomuksen siitä, kuinka masturbointi voi sokeuttaa.<sup>59</sup> Myös musikaalin toisen näytöksen alkaessa Wendla ja Melchior pukevat vaatteita takaisin päälleen ja lavan toisella puolella pappi pitää saarnaa, korostaen nuorten teon vääryyttä tuon ajan ihmisten silmissä. Hän lausuu: *...in what ways have we honored, or dishonored, our father and mother? In what ways have we strayed – in soul, in body – from all the wise instruction of our clergymen, our teachers?*<sup>60</sup> Mielestäni tämä osoittaa kuinka musikaalissa halutaan korostaa uskonnollisuuden merkitystä sen ajan yhteiskunnassa, koska se ei välttämättä ole nykypäivänä niin itsestäänselvää.

Musikaalin alkukohtauksessa Wendlan äiti kutsuu päiväkotimekoksi asua, jota Wendla haluaisi pitää. Wendla toteaa haluavansa pitää sitä, koska tuntee itsensä siinä keijukaiseksi. Tämä kuvastaa sitä, kuinka Wendla on vielä lapsi mieleltään, eikä ymmärrä äitinsä vihjailuja siitä, kuinka tämä on jo “puhjennut

---

57 Sater & Sheik 2007, 32.

58 Sater & Sheik 2007, 32.

59 Sater & Sheik 2007, 49.

60 Sater & Sheik 2007, 84.

kukkaan.”<sup>61</sup>

Nuoren naisen ruumis on usein monenlaisissa yhteyksissä, kuten taiteissa, yhdistetty johonkin puhtaaseen tai neitseelliseen. Wendlan kehon voi tulkita kuvaavan näissä alkukohtauksissa lapsuuden viattomuutta, joka on kuitenkin matkalla kohti aikuisuutta ja joka kohtaa asioita, joita se ei ole valmis ymmärtämään. Ja lopulta Wendlan keho päätyy kärsimään siitä, miten aikuiset toimivat, koska he eivät auta.

Wendlan äiti kertoo haikaran käyneen hänen siskonsa luona ja Wendla alkaa kysellä miten lapsen tulo oikeasti tapahtuu. Hän sanoo, että häntä nolottaa kysyä, mutta ei tiedä keneltä muultakaan kysyisi. Äiti lupaa kertoa, kun Wendla uhkaa kysyvänsä nuohoajalta asiasta, mutta äiti välttelee keskustelun aloittamista viimeiseen asti. Asia on hyvin vaikea äidille selittää, hän peittää Wendlan pään esiliinalla, jotta hänen ei tarvitse nähdä tämän kasvoja, käyttäytyen itse melko lapsenomaisesti. Takeltelun jälkeen hän ei lopulta edes päädy kertomaan totuutta tyttärelleen. Hän sanoo, että saadakseen lapsen naisen täytyy rakastaa miestänsä koko sydäimestään. Wendla tuntuu yllättyneeltä, että muuta ei tarvita, mutta keskustelu jää siihen ja ymmärrämme Wendlan hyväksyvän tämän selityksen. Valot sammuvat ja *Mama Who Bore Me Reprise* alkaa. Muutkin musikaalissa esiintyvät tytöt osallistuvan lauluun, kuvaten miten tavallista tämä nuorille olikaan. Wendlan äidin vaitonaisuus ei ollut poikkeus, vaan monet muutkin nuoret tytöt jäivät vaille opastusta.

Wedekindin näytelmä alkaa hyvin samalla tavalla. On Wendlan 14. syntymäpäivä ja äiti sovittaa hänelle pitkää mekkoa, koska tämä on hänen mukaansa jo niin iso, ettei voi kulkea lyhyen mekon kanssa. Äidin tapa ratkoa murrosikäisen nuoren kehon muutokset suurentamalla mekkoa kuvannee 1800-luvun lopun asennetta siitä, kuinka asioista ei puhuttu, vaan toivottiin asioiden sujuvan omalla painollaan.

Äidin mukaan Wendla kehittyy nopeammin kuin muut tytöt ja ihmettelee missä tilanteessa Wendla tuleekaan olemaan kun muutkin tytöt ovat kehittyneet. Wendla vastaa tähän: *Who knows – possibly I shall not be at all*, viitaten, että on mahdollisesti kuollut. Näytelmän kirjoittamisen aikoihin lausahdus oli todennäköisesti normaali, koska kuolleisuus oli paljon korkeampi ja kulkutaudit tavanomaisia. Sen voi kuitenkin tulkita merkityksellisenä. Wendla vaikuttaa ennustavan kohtalonsa ja lausahdus enteilee näytelmän loppua.

---

61 Sater & Sheik 2007, 33.

Äitikin ihmettelee mistä Wendlan päähän tulee moisia ajatuksia. Wendla vastaa: *They come to me in the evening when I can't sleep. It doesn't make me the least bit sad, and I go to sleep better then. Is it a sin to think about such things, mother?*<sup>62</sup>

Tähän äiti ei vastaa mitään, mutta antaa kuitenkin periksi lyhyen mekon suhteen. Wendlan melankoliset ajatukset kertonevat kuitenkin tavallisista murrosikäisten ajatuksista. On huomionarvoista, että äiti ei vastaa tähän Wendlan kysymykseen, sillä hän ei välttele vain seksiin liittyviä kysymyksiä, vaan kaikkeen, mitä voisi pitää epäsovinnaisena tai epäsovivana. Wendla jätetään yksin hyvin monenlaisten ongelmien ja pohdintojen kanssa.

Wendlan äiti kertoo Wendlan siskon saaneen kolmannen lapsensa ja ilmoittaa tämän sanomalla haikaran käyneen. Wendla kyselee näkikö äiti kun haikara toi pojan ja mahtoiko haikara tulla ikkunasta vai savupiipusta. Tähän äiti käskee kysyä siskoltaan vastausta, mutta Wendla sanoo kysyvänsä nuohoajalta, koska tämä varmasti tietää jos haikarat tulisivat savupiipusta. Äidin kieltäessä tämän Wendla pyytää äitiään kertomaan totuuden. Häntä nolottaa kysyä, mutta hän ei myöskään suostu enää uskomaan haikaraan.

### **Wendla**

*I'm listening.*

### **Frau Bergmann**

*(ecstatically).*

*But I can't, child! I can't be responsible! I'd deserve to be put in prison - to have you taken away from me...*<sup>63</sup>

Tästä huomaa hyvin, kuinka seksistä puhuminen jopa oman lapsen kanssa oli tuohon aikaan suorastaan pöyristyttävä ajatus. Spring Awakeningissäkin äiti toteaa pyyntöihin: *Wendla, child, you cannot imagine that I could-* ja hän pohtii mitä on tehnyt ansaitakseen tämän keskustelun.

Wendlan pitkän anelun ja rouva Bergmannin vastusteluiden ja selvän epämukavuuden jälkeen tämä suostuu kertomaan:

---

62 Wedekind 1980, 1.

63 Wedekind 1980, 23.

***Frau Bergmann***

*To have a child - the man - to whom you're married – you must – love – love, you see - as you can only love your husband. You must love him very much with your whole heart – in a way that can't be put into words! You must love him, Wendla, in a way that you certainly can't love at your age... Now you know.*

***Wendla***

*(getting up).*

*Well, good heavens!*

***Frau Bergmann***

*Now you know what a testing time lies before you!*

***Wendla***

*And that's all?*

***Frau Bergmann***

*As God is my witness!*<sup>64</sup>

Tämän jälkeen äiti vaihtaa kiireesti puheenaihetta ja Wendla tuntuu hyväksyvän tämän selityksen, sillä hän ei kysele enää enempää. Kohtaus loppuu tähän.

Äiti ei voi sitä vielä tietää, mutta tämä on hänen kohtalokas virheensä, joka on pohjana Wendlan kohtalolle. On oletettavaa, että Wendla ei päätyisi menemään niin pitkälle Melchiorin kanssa, jos hän tietäisi totuuden. Wendla kuitenkin kaikesta uteliaisuudestaan huolimatta antaa kuvan tottelevaisesta lapsesta, joka todella uskoo siihen, mitä hänen äitinsä hänelle kertoo. Tämä äidin vastahakoisuuden kuvaaminen on sellaista aikuisten naurettavaksi tekemistä ja porvariston ideaaleille nauramista, josta Mathäs mainitsi.<sup>65</sup>

Millainen sitten on Wendlan naiskuva? Mitä Butlerin teoriaan tulee, Wendla osoittaa merkkejä sukupuolen performatiivisuuden normista poikkeamisesta. Hän erkanee siitä tavasta, johon hänen

---

64 Wedekind 1980, 24.

65 Mathäs 2013, 6.

äitinsä on kasvanut ja jota tämä on yrittänyt opettaa Wendlalle. Wendlan tullessa murrosikään hän alkaa ajatella asioita eri tavalla ja haluaa tehdä asioita omalla tavallaan. Äiti tuntuu yllättyvän täysin siitä että Wendlaa kiinnostaa tällaiset asiat. Wendlalla mainitaan kuitenkin näytelmässä isosisko, jolla on jo omia lapsia. Äidin yllättyvä reaktio voisi ehkä kertoa siitä, että isosisko ei kysellut tällaisista asioista, ainakaan niin suoraan tai niin vaatiin kuin Wendla. Häntä voinee siis kutsua tradition rikkojaksi. Wendla tuntuu myös olevan melko tietämätön siitä naiseuden kuvasta, jota hänen odotetaan ilmaisevan julkisesti. Hän ei näe mitään väärää lyhyen mekon käyttämisessä, vaikka onkin kasvamassa aikuiseksi ja äitinsä mukaan “puhjennut kukkaan”.<sup>66</sup> Hän haluaisi pitää sellaisia vaatteita kuin haluaa välittämättä siitä mitä muut ajattelevat. Tästä olisi voinut myös alkaa eräänlainen tradition muutos mitä Wendlan perheen naiseuden performatiivisuuteen tulee, jos hän olisi jäänyt henkiin. Hän olisi ehkä alkanut kyseenalaistaa äitinsä kasvatusta ja muuttanut sitä miten suhtautuu murrosikäisen uteluihin omien lastensa kohdalla.

Wendla näyttäytyy myöskin mietiskelevänä, ehkä jopa hieman melankolisena hahmona, joka ajattelee toistuvasti omaa kuolemaansa. Hän on kuitenkin myös huolestunut tyttö, joka tarvitsee äitinsä lohdutusta ja vakuuttelua.

Wendlan matkan alussa meille siis selviää, että hän on utelias ja nokkela tyttö, joka haluaisi kulkea omanlaistaan polkua. Hänen maailmansa on kuitenkin yhteiskunnan ja äidin sääntöjen värittämä, josta hän ei niin vain pääse eroon. Hänellä kun ei ole minkäänlaisia resursseja, kuten esimerkiksi pojilla, jotka lukevat kirjoja. Näistä kirjoista Melchiorkin on oppinut seksistä ja tehnyt omat päätelmänsä. Wendlalle ei siis jää muuta mahdollisuutta kuin luottaa siihen mitä hänelle kerrotaan. Ja tämä luotto kerrottuun on se, joka johtaa hänen kannaltaan seuraavaan kohtalokkaaseen asiaan, jonka Melchior tekee ja josta kerron seuraavassa luvussa.

---

66 Sater & Sheik 2007, 33.

### 3. There is love in heaven - Wendla väkivallan uhrina

#### *Wendla*

*O God, if only someone could come and I could throw my arms round his neck and tell!*<sup>67</sup>

Näytelmän ja musikaalin nuorten elämään kuuluu tavanomaisten murrosiän muutosten aiheuttamien ongelmien lisäksi myös väkivalta. Vaikka sekä *Kevään heräämisessä* että *Spring Awakeningissa* käsitellään tällaisia aiheita, ne eivät siitä huolimatta ole raakoja tai väkivallalla mässäileviä teoksia. Suurin osa väkivaltaa tapahtuu joko näyttämön ulkopuolella tai tulee ilmi henkilöhahmojen keskusteluista. Väkivaltaa löytyy Wendlan kokemusten lisäksi myöskin yhden sivuhenkilön, Marthan, kotielämästä. Martha kuvailee näytelmässä muille tytöille, mitä hänen vanhempansa tekevät hänelle. Isä lyö häntä vyöllä, eikä äiti estä tätä, koska he tuntuvat Marthan mukaan nauttivan siitä. Molemmissa teksteissä viitataan myös siihen, että Marthan isä käyttää tätä seksuaalisesti hyväkseen. *Spring Awakeningissä* Martha ja toinen väärin kohdeltu hahmo Ilse laulavat kokemuksistaan laulun *The Dark I Know Well*. Tässä luvussa käsittelen yhtä näytelmän kuvaamaa väkivallan tekoa. *Kevään heräämisessä* melko suorasti ilmaistaan, että Melchior raiskaa Wendlan heinäviinillä. *Spring Awakeningissä* tätä kohtausta muutettiin enemmän konsensuaaliseksi tapahtumaksi, sillä Wendla ja Melchior haluttiin kuvata rakastavaisina. Molemmista teoksista löytyy kuitenkin myös kohtausta, jossa Melchior piiskaa Wendlaa tämän pyynnöstä. Tätäkin kohtausta käsittelen luvun lopussa hieman, koska se sitoo yhteen teemaa Wendlasta väkivallan uhrina.

Traagisissa tarinoissa kipu on jossain muodossa hyvin yleistä. Teatteri mahdollistaa tuskan näkemisen ja kokemisen hahmojen kautta, joita kohtaan tuntee myötätuntoa. Kirjan *Staging Pain* mukaan kivusta tuli olennainen osa varhaista eurooppalaista teatteria, koska se on draamallisesti muokattavissa ja on jotain tarttuvaa katsojiin. Teatterilla on mieletön kyky muuttaa ja kertoa tuskasta.<sup>68</sup>

Kara Reilly kirjoittaa kuinka naisten alkaessa esiintyä teatterissa heiltä, etenkin jos he esittivät naissankaria tragediassa, odotettiin alastomuutta etenkin raiskauskohtauksissa.<sup>69</sup> Elizabeth Howea mukailleen hän kuvailee kuinka raiskauksesta tehtiin keino tehdä neitseellisestä, koskemattomasta

---

67 Wedekind 1980, 28.

68 Allard & Martin 2009, 1.

69 Reilly 2009, 139.

naishahmosta seksuaalinen olento.<sup>70</sup> Raiskaukset nähtiin eroottisina kuvauksina, joissa katsojat saivat tirkistellä hyveellisen naisen paljastamista.<sup>71</sup>

Kevään heräämisessä raiskaus nousee näytelmän avainasemaan, koska siten seksistä ja lasten saamisesta tietämätön Wendla tulee raskaaksi, asia, joka myöhemmin johtaa hänen kuolemaansa. Kohtaus on melko lyhyt, varsinkin *Kevään heräämisessä*. Wendla löytää Melchiorin heinävintiltä ja Melchior käskee tätä poistumaan, mutta Wendla ei suostu. Hetki eskaloituu hyvin nopeasti siihen, että Melchior alkaa suudella Wendlaa. Näytelmässä ei suoraan sanota vuorosanoissa tai näyttämöohjeissa mitä tapahtuu, mutta se on pääteltävissä, että Wendlan suostumus aktiin on vähintäänkin hyvin kyseenalainen. Kohtaus päättyykin Wendlan sanoihin “Älä, älä”.

**Melchior**

*The hay smells so good. The sky outside must be as dark as the grave. All I can see is the bright poppy on your breast – I can hear your heartbeat...*

**Wendla**

*Don't kiss me, Melchior! Don't kiss me!*

**Melchior**

*Your heart – listen to it beating.*

**Wendla**

*You love each other - when you kiss – no, no!*

**Melchior**

*O, believe me, there's no such thing as love! It's all self, all ego. I don't love you anymore than you love me.*

**Wendla**

*Don't! Don't, Melchior!*

**Melchior**

*Wendla!*

---

70 Reilly 2009, 139.

71 Reilly 2009, 139.



## **Wendla**

*O, Melchior! Don't, don't.*<sup>72</sup>

Myös musikaaliversion alkuvaiheissa, sen workshop-versiossa Wendla suostumus oli varsin epäselvää.<sup>73</sup> Lopullinen musikaaliversio on kuitenkin sensuellimpi, jossa Wendlan näytetään epätietoisuudestaan huolimatta antavan luvan. Musikaalin käsikirjoitukseen on kirjoitettu hänen epäröivän, mutta lopuksi sanovan “Kyllä” ja laittavan itse Melchiorin käden paljaalle rinnalleen. Steven Sater itse kuvailee Melchiorin tekoa näytelmässä “treffiraiskauksena” (“*date-rape*”), ja kertoo kuinka halusi tehdä Wendlasta ja Melchiorista enemmänkin rakastavaiset. Hän halusi näyttää kuinka raiskaamisen sijaan Melchior rakastelee Wendlaa ja auttaa tätä huomaamaan oman seksuaalisuutensa.<sup>74</sup> *Spring Awakening*issa kohtaaminen onkin melko lailla pidempi, etenkin varsinaista seksiä edeltävä toiminta. Arvelisin tekijöiden halunneen korostaa kohtauksen merkityksellisyyttä sillä tavalla. Kohtauksen alussa Wendla löytää Melchiorin heinävintiltä, kuten näytelmässäkin, ja vaikka Melchior ilmaiseekin halua olla yksin, hän alkaa keskustella Wendlan kanssa. He pyytävät anteeksi toisiltaan tapahtumia, jotka sattuiivat heidän viimeksi kohdatessaan. Kyseessä on piiskauskohaus, josta kerron kohta tarkemmin. Wendla painaa Melchiorin pään rintaansa vasten ja Melchior suutelee Wendlaa. Wendla hämmentyy aluksi.

## **Wendla**

*Wait – stop. I can't. We're not supposed to.*

## **Melchior**

*What? (No response.) Not supposed to what? Love?*

Wendla esittää vielä pari vastustusta, huomauttaen että heidän ei pitäisi tehdä mitä he tekevät. Melchior kysyy miksi ei.

## **Melchior**

*Then, why? Because it's good? (No response.) Because it makes us “feel” something?*<sup>75</sup>

---

72 Wedekind 1980, 26-27.

73 Isherwood 2006.

74 Sater & Sheik 2007, 13.

75 Sater & Sheik 2007, 79.

Tämän jälkeen näyttämöohjeissa Wendla vetää Melchiorin luokseen ja suutelee tätä. Hetkeä myöhemmin Melchior koskettelee Wendlaa alusvaatteiden alta ja tämä tuntuu antavan suostumuksen tähän.

**Wendla**

*Now, there – now, that's...*

**Melchior**

*Yes....?*

**Wendla**

*Yes.*

Kohtauksen aikana muut tarinan nuoret kerääntyvät Wendlan ja Melchiorin ympärille. He laulavat laulun *I Believe*, joka on hyvin kevyt ja kaunis melodialtaan ja jossa lauletaan:

*Oh I believe,*

*There is love in heaven.*

*All will be forgiven.*<sup>76</sup>

ja

*Peace and joy be with them,*

*Harmony and wisdom...*<sup>77</sup>

Sanoitukset *all will be forgiven* tuntuvat korostavan ajatusta, että Melchior ja Wendla molemmat tietävät tekevänsä jotain kiellettyä. Harmonian ja onnen toivottaminen saa myöskin heidän toimintansa vaikuttamaan kahden rakastavaisen rakastelulta.

Tässä on mielestäni musikaalin suurin tekemä muutos. Kuten aiemmin mainitsin, muutokset ovat adaptaatioissa väistämättömiä. Kohtauksen muuttaminen ei loppujen lopuksi muuta näytelmän tai musikaalin loppua ja hahmojen kohtaloa ollenkaan, mutta se antaa selvän eron siihen millaisena katsoja

---

<sup>76</sup> Sater & Sheik 2007, 80.

<sup>77</sup> Sater & Sheik 2007, 82.

kokee Wendlan ja Melchiorin välisen suhteen. Hutcheon huomauttaa, että isot muutokset adaptaatioissa voivat vaikuttaa siihen, miten tarinaa tulkitaan esimerkiksi ideologiselta kannalta. Ja nämä muutokset johtuvatkin usein siitä hetkestä ja kulttuurista, jossa adapaation teon hetkellä elämme.<sup>78</sup> Eli johtuiko muutos siitä, että raiskaus nähtiin liian rajuna esitettäväksi musikaalissa, jonne odotettiin paljon nuorisoa esitystä katsomaan? Nuorten välisellä rakkaustarinalla on helpompi saada kannattajakuntaa, etenkin nuorten keskuudessa, kuin väkivallalla. Vai oliko syynä kenties pelko, että katsojat menettäisivät myötätuntonsa ja mielenkiintonsa Melchiorin hahmoa kohtaan? Wendla ei loppunäytelmässä vaikuta erityisemmin kärsivän Melchiorin teosta ja on alun järkytyksen jälkeen iloinen raskaudestaan ja ajatuksesta kasvattaa lapsi yhdessä Melchiorin kanssa. Tämä huomioon ottaen minusta muutos vaikuttaisi olleen tekijöiden mielestä niin sanotusti helpointa selittää, miksi Wendla suhtautui tekoon niin kevyesti.

Saterin mukaan he halusivat nähdä Wendlan heräävän hämmentyneenä naiseuteensa ja iloitsevan uudesta puolesta itsestään, jonka hän on löytänyt.<sup>79</sup> Tämä sopii moderniin maailmaan, jossa naisen nautinto ja naisen oma seksuaalisuus on huomattavasti merkittävämmässä asemassa kuin vaikkapa muutama vuosikymmen sitten, saatika näytelmän kirjoittamisen aikoihin.



*Wendla (Lea Michele) ja Melchior (Jonathan Groff) Spring Awakeningin Broadway-versiossa.*

*Kuva: Joan Marcus*

<sup>78</sup> Hutcheon & O'Flynn 2013, 28.

<sup>79</sup> Sater & Sheik 2007, 15.

Vaikka Wendla antaakin musikaalissa suostumuksensa, ongelmalliseksi muodostuu kuitenkin hänen ymmärryksensä taso tilanteesta ja sen mahdollisista seurauksista. Kun Wendlalle myöhemmin paljastuu, että hän on raskaana, hän ei voi ymmärtää miten se on voinut tapahtua, kun hän ei ole naimisissa. Musikaalissa hän kuvailee vihaiselle äidilleen kuinka halusi vain olla lähellä Melchioria:

**Frau Bergman**

*Wendla, what have you done?*

**Wendla**

*I don't know. Truly, I don't.*

**Frau Bergman**

*Oh, I think you know. And now I need his name.*

**Wendla**

*His name? But what are you...*

*(Abruptly realizing) That? How could that...? I just wanted to be with him...To hold him and be close to him--<sup>80</sup>*

Jos Wendla ei ollut tietoinen mitä tapahtui, voiko hänen suostumustaan asiaan pitää riittävänä? Wendla ei tunnu erityisemmin kärsivän tapahtuneesta kummassakaan versiossa jälkikäteen. *Kevään heräämisessä* hänellä on lyhyt kohtaaminen yksinään kotinsa puutarhassa, jossa hän tuntuu käyvän hämmentynyttä, yksinäistä monologia ja toivoo että voisi kertoa jollekin tapahtuneesta: *O God, if only someone could come and I could throw my arms round his neck and tell!*<sup>81</sup> Johtuuko selkeä kärsimyksen puute siitä että hän ei ymmärrä? Vaikka musikaalin lopussa Wendla on iloinen lapsesta, hän on silti luonnollisesti vihainen äidilleen koska tämä ei kertonut miten lapsia tehdään. Vaikka musikaalissa ei kuvatakaan Melchiorin tekoa enää yksiselitteisesti raiskauksena, Wendla ei kuitenkaan ymmärrä mitä tapahtuu. Voiko hän näin ollen antaa suostumuksensa johonkin jota hän ei täysin ymmärrä? Reilly mainitsee omassa kirjoituksessaan, kuinka Shakespearen *Titus Andronicus* -näytelmässä Lavinian tuskaa ei pidetä aitona, koska hän pysyttelee hiljaisena. Siinä missä Ophelialla on keinoja löytää sanoja, joilla ilmaista tuskaansa.<sup>82</sup> Wendlakaan ei ilmaise tuskaa, mutta se ei tarkoita

---

80 Sater & Sheik 2007, 102.

81 Wedekind 1980, 28.

82 Reilly 2009, 142.

etteikö hän tuntisi sellaista. Wendla tuntuu jatkavan elämäänsä normaalisti tapahtuneen jälkeen. Hänellä ei kuitenkaan ole ennen äitinsä kanssa käymää keskustelua tarinan loppua kohden paljoakaan vuorosanoja, eli mahdollisuutta kuvata hänen tuntemuksiaan ei juuri ole. Katsoja jää siten helposti siihen oletukseen, että hän on kunnossa, vaikka todellisuudessa hän voisi kärsiä hiljaisuudessa. Tämä voisi toisaalta myös sopia hänen sukupuolen performatiivisuuteensa. Hän tietää että hänen kuuluu esittää normaalia, teeskennellä että mitään ei tapahtunut, koska tietää että siinä oli jotain kiellettyä. Kuten aiemmin mainitsin, Wendla sanoo näytelmässä kuinka haluaisi kertoa jollekin, mutta ei voi. Hän pyrkii pitämään yllä sitä kiltin tytön kuvaa, joka hänellä aikaisemmin oli. Puhumattakaan siitä, että tuona aikana henkilökohtaista kärsimystä ei ehkä ollut soveliasta ilmaista julkisesti vaan arvostettiin enemmänkin tyyneyttä ja omista asioista huolehtimista.

Mitä tulee Wendlan naiskuvaan, niin hän on ikään kuin kahden vaiheilla. Hän on naiseutta lähestyvä ja musikaaliversiossa hän myös kokee mielenkiintoa seksiä Melchiorin kanssa kohtaan, mutta hän on samalla vain lapsi. Lapseus käy ilmi ei vain iästä, mutta myös naiiviudesta. Toisaalta naiivius johtuu tiedon puutteesta. Olisiko musikaalin Wendla halunnut tehdä saman Melchiorin kanssa, jos olisikin tiennyt mitä todella tekee ja mihin se voi johtaa? Mielestäni ei, koska Wendla tuntuu antavan kiltin ja uskovaisen kuvan itsestään. Musikaalissa halutaan ehkä enemmänkin näyttää miten käy kun nuoret rakastuvat luonnollisesti vailla yhteiskunnan tuomia rajoituksia ja oletuksia siitä mitä heidän kuului tehdä ja minkä ikäisinä.

Nuoren naisen ruumis on usein monenlaisissa yhteyksissä, myös taiteissa yhdistetty johonkin puhtaaseen tai neitseelliseen. Reillyn mukaan esimerkiksi kuningatar Elizabethin kehoa on symbolisesti liitetty kuvaamaan poliittista tilannetta.<sup>83</sup> Wendlan kehon voi tulkita kuvaavan teoksissa lapsuuden viattomuutta, joka kohtaa asioita, joita se ei ole valmis ymmärtämään. Wendlan keho päättyy kärsimään siitä, miten muut, ja etenkin aikuiset toimivat, miten he eivät anna Wendlalle oikeutta päättää itse omasta kehostaan.

Musikaalissa on myös toisen näytöksen alussa, rakastelun jälkeen kohtaus, jossa Wendla ja Melchior laulavat rakastavasti toisilleen. Raiskaus ei olisi näin ollen sopinut kuvaan. Tässä laulussa *Guilty Ones* he laulavat yhdessä:

---

83 Reilly 2009, 140.

*Something's started crazy--*

*Sweet and unknown.*

*Something you keep*

*In a box on the street –*

*Now it's longing for a home...*

--

*And now our bodies are the guilty ones,*

*Who touch,*

*And color the hours;*

*Night won't breathe*

*Oh how we*

*Fall in silence from the sky,*

*And whisper some silver reply...*

--

*This is the reason for dreaming* <sup>84</sup>

Laulussa tuntuu korostuvan hämmennys, mutta myös tunteikkuus. *Fall in silence from the sky* kuulostaa siltä, että nuoret palaavat pikkuhiljaa takaisin maan pinnalle rakastelun jälkeisestä huumasta. *Sweet and unknown* kuulostaa positiiviselta asialta. Sellaiselta, joka on tuntematonta, mutta jota haluaa tutkiskella. Lauseessa *Now it's longing for a home* annetaan taasen ymmärtää, että Wendlakin ehkä haluaa säilyttää tämän tunteen, jonka tapahtuneesta sai. Tämä kaikki tekee asiasta entistä vain romanttisemman.

Mathäs kuvailee kuinka Melchior on nuorista kehittynein ja tietävin asioista, mutta hänkään ei kykene hallitsemaan seksuaalisia tai aggressiivisia tekojaan. Mathäsin mukaan tämän vuoksi Melchior raiskaisi Wendlan vasten tahtoon.<sup>85</sup> Tämä on mielestäni outo väittäjä. Vaikka Melchior onkin nuori ja hänellä on vaikeuksia hallita impulssejaan, hän kuitenkin tietää mitä tekee. Jo Melchiorin ensimmäisessä kohtauksessa hän keskustelelee Moritzin kanssa seksuaalisesta heräämisestä ja hän osoittaa tietävänsä enemmän kuin muut ikätoverinsa. Myös jos ajattelemmme musikaali-Melchioria, jonka motiivina tuntuu

---

84 Sater & Sheik 2007, 84-85.

85 Mathäs 2013, 9.

olevan halu tuottaa Wendlalle nautintoa, hän ilman muuta tietää mitä tekee. Hän ei toki välttämättä ajattele mahdollisia seurauksia siinä hetkessä, mutta hän silti tietää seksistä ja sen seurauksista enemmän kuin Wendla. Minusta on siis väärin sanoa, että Melchior raiskasi Wendlan vasten tahtoaan, koska hänellä on runsaasti enemmän tietoa kuin hänellä. On vaikea väittää Melchiorin tekoa tahattomaksi etenkin kun *Kevään heräämisen* Wendla selvästi vastustelee häntä.

Wendlan ja Melchiorin välistä kanssakäymistä tutkiessa tulee mieleen Teresa de Laurentiksen narratiivien malliin keksimä konsepti *quest-based model*. Erilaisissa narratiiveissa käy usein niin että mies on se joka suorittaa tarinan kannalta olennaista tehtävää tai etsintää ja nainen voi olla ainoastaan tuon etsinnän kohde, ei itse etsijä.<sup>86</sup> Vaikka Melchior, Moritz ja Wendla mielletään kaikki tarinan päähenkilöiksi, onko Melchior kuitenkin se “oikea” päähenkilö, jonka tarinaa ja kohtaloa seuraamme tai meidän kuuluisi seurata? Mitä jos Wendla onkin vain hänen tekojensa kohde, jolla näytämme millainen Melchior on ja miten hän toimii tietyissä tilanteissa. Wendla on tietyllä tapaa kuitenkin passiivinen hahmo, jolle enemmänkin tapahtuu asioita, kuin että hän suoraan pyrkisi tekemään niitä. Tästäkin huolimatta haluan ajatella Wendlan olevan yhtä lailla päähenkilö kuin Melchiorkin. Hän ei ehkä ole aktiivinen, mutta hänen kehityskaarensa on merkittävä monella tasolla. Hän ei ole ainoastaan muiden tekojen uhri, vaan hän on nuori, nokkela tyttö matkalla naiseuteen ja etsimässä omaa tietään. Hänen tarinansa on traaginen, mutta sillä on tärkeä merkitys näyttää meille miten teot vaikuttavat toisiin ja miten oma itsekkyyys tai pelkuruus voi päätyä jopa toisen tuhoksi.

## Piiskaus

### *Wendla*

*I dreamed I was a clumsy little girl, who spilt my father's coffee. And when he saw what I had done, he yanked out his belt and whipped me.*<sup>87</sup>

Wendlan kohtaama väkivalta ei jää ainoastaan *Kevään heräämisen* raiskaukseen. Näytelmä ja musikaali kuvaavat hyvin samankaltaisella tavalla kohtauksen, jossa Wendla pyytää Melchioria piiskaamaan häntä.

Ennen kuin siirryn tähän kohtaukseen, on huomionarvoista kiinnittää huomiota lauluun, jonka Wendla

<sup>86</sup> Aston 1995, 39.

<sup>87</sup> Sater & Sheik 2007, 67.

ja Melchior laulavat toisilleen musikaalissa hieman ennen tätä kohtausta. Wendla ja Melchior laulavat yhdessä kappaleen *The Word of Your Body*, joka kuulostaa melodialtaan rakkauslaululta. He laulavat siitä kuinka haluamisen tunteet nousevat heissä esiin.

*Haven't you heard the word of my wanting?*<sup>88</sup>

Laulu on kaunis, mutta sen sanoituksissa kerrotaan, ilmeisesti kuvaannollisesti siitä kuinka rakkaus voi sattua. Kertosäe kuuluu:

*O, I'm gonna be wounded.*

*O, I'm gonna be your wound.*

*O, I'm gonna bruise you.*

*O, you're gonna be my bruise.*<sup>89</sup>

Wendla ja Melchior laulavat molemmat näitä sanoja. Heissä herää jokin aavistus siitä, että rakkaus tai rakastuminen ei ole helppoa ja he tulevat vielä satuttamaan toisiaan jollain tavalla. Sanoitukset tuntuvat vertauskuvalliselta kuvaamaan henkistä satuttamista, mutta voisivat olla myös viittausta tulevaan kohtaukseen. Kappaleesta tulee lyhyt kertaus myös piiskauskohtauksen päätyttyä, sitoen tätä ajatusta voimakkaammin yhteen.

*Kevään heräämisen* piiskauskohtauksessa Wendla, joka on järkyttynyt Marthan paljastuksesta kuinka hänen isänsä lyö häntä, alkaa kertoa Melchiorille unestaan. Unessa hän oli köyhä kerjäläinen, joka ei onnistunut saamaan riittävästi rahaa kadulla. Isä suuttui siitä niin paljon, että otti vyönsä ja piiskasi sillä Wendlaa. Melchiorin mukaan niin käy vain tarinoissa. Wendla kertoo kuinka Marthaa piiskataan melkein joka päivä. Hän on siitä niin vihainen, ettei pysty ajattelemaan mitään muuta. Wendla tuntuu hyvin myötätuntoiselta Marthaa kohtaan, mutta hän selvästi käsittelee asiaa omalta kannaltaan. Hän on kaikesta päätellen elänyt hyvässä kodissa, jossa väkivaltaa ei ole tarvinnut pelätä. Marthan paljastus onkin eräänlainen käännekohta Wendlalle, kun hän alkaa ymmärtää, mitä kaikkea heidän turvallisen oloisessa elämässä voi tapahtua. Mielestäni Wedekind on tässä pyrkinyt kuvaamaan nuoren ihmisen vaikeutta käsitellä vaikeita asioita. Wendlaa on ehkä suojeltu liikaakin. Seksi ei ole ainoa asia, mistä hänet on pidetty pimennossa. Hän ehkä myös tuntee jäävänsä jonkin ulkopuolelle, koska ei tiedä miltä

---

88 Sater & Sheik 2007, 58.

89 Sater & Sheik 2007, 58.



lyömiseksi tuleminen tuntuu. Ehkä siksi hän pyytääkin Melchioria lyömään häntä. Hän kokee että ei ole kokenut elämässään mitään merkittävää, joten hän haluaa tuntea mitä vain.

**Wendla**

*I haven't been hit in my whole life, Melchior – not even once. I can hardly imagine what it's like to be beaten. I've beaten myself to find out what it does to you. It must be a horrifying feeling.*<sup>90</sup>

Wendla poimii maasta kepin ja pyytää Melchioria lyömään itseään sillä. Tämä kieltäytyy useamman kerran. Wendla pyytää uudestaan ja uudestaan, kunnes Melchior lyö tätä kepillä. Wendla sanoo, ettei tunne mitään ja vaatii Melchioria lyömään kovempaa. Melchior lyö kovempaa ja Wendla huutaa:

*You're only stroking me! Stroking me!*<sup>91</sup>

Melchior suuttuu lopulta, kutsuu Wendlaa ämmäksi (*bitch*), heittää kepin pois ja käy Wendlan kimppuun nyrkein. Wendla alkaa kiljua ja Melchior lyö häntä uudestaan kyyneleet valuen. Sitten hän juoksee metsään itkien, jättäen Wendlan yksin.

Musikaalissa Wendla aloittaa keskustelun hyvin samalla tavalla, kertoen unesta, mutta tällä kertaa hän läikyttää kahvia ja isä suuttuu siitä niin, että piiskaa häntä. Wendlan motiivi halussaan tulla piiskatuksi tulee selkeämmin ilmi kuin näytelmässä, koska tämä sanoo, että hän ei ole koskaan tuntenut *mitään*.

**Wendla**

*But I've never been beaten- my entire life. I've never...felt...*

**Melchior**

*What?*

**Wendla**

*Anything.*<sup>92</sup>

Kohtaus etenee muuten samaan tapaan, Wendla pyytää toistuvasti ja Melchior kieltäytyy useamman kerran. Lopulta tämä lyö tätä kepillä pari kertaa kevyesti, sitten kovempaa. Wendlaan sattuu mutta hän valehtelee ettei tunne mitään ja käskee Melchioria lyödä kovempaa. Isoin ero on tehty Melchiorin käytöksessä hänen suuttumisensa jälkeen. Siinä missä *Kevään heräämisen* Melchior alkaa lyödä

---

90 Wedekind 1980, 15.

91 Wedekind 1980, 16.

92 Sater & Sheik 2007, 68.

nyrkein, *Spring Awakeningin* Melchior heittää Wendlan maahan niin kovaa että hän alkaa itkeä. Näytelmäohjeissa lukee Melchiorista: *Suddenly, he realizes what he's done. He stumbles, sobbing, into the woods.* Samaan tapaan kuin raiskauskohtauksessa, Melchiorin käytöstä haluttiin lieventää. Tässä annetaan myös ymmärtää, että hän ei tajuaisi mitä tekee suutuspäissään ennen kuin on liian myöhäistä. Tämä nojaa siihen impulssiajatukseen, josta Mathäs kirjoitti, mutta samaan tapaan kuin toisessakin kohtauksessa, tämä ei tee hänen teostaan sen hyväksyttävämpää.

On myös tärkeää mainita, että Wendlakaan ei toimi reilusti Melchioria kohtaan. Hän miltei pakottaa Melchiorin lyömään itseään ja niin he onnistuvat satuttamaan toinen toisiaan. Sater kuvaileekin heinävintti-kohtauksen muuttamista osittain myös kuvaamaan sitä kuinka Wendla ja Melchior pyytävät siinä toisiltaan anteeksi.

*We worked hard to flesh out a fuller scene between them, to let our would-be lovers struggle to make sense of what they have so brutally done - to offer one another forgiveness, before they fall into each other's arms.*<sup>93</sup>

Mathäksen mielestä Wendlalla on masokistisia tendenssejä. Tämä kuvaa hänen mukaansa sitä kuinka Wendla ei ole täydellinen enkeli, vaan hän on todellinen ihminen.<sup>94</sup> Tämä on mielestäni hyvä havainto, sillä tällä tavalla Wedekind on ehkä halunnut tehdä Wendlasta todellisemman. Kirjallisuudesta löytyy paljon esimerkkejä nuoresta tytöstä, josta annetaan liian kiltti, liian täydellinen kuva. Wendlassa on kuitenkin onnistuttu tuomaan esiin hänen haavoittuvuutensa, naiiviutensa ja hänen pelkonsa ja tuskansa.

Tässäkään asiassa ei pidä unohtaa, että Wendla on silti väkivaltaisen käytöksen uhri. Ja sellaisena hänen kuvauksena on miltei valitettavan kliseinen. Naisen rooli uhrina tai kärsijänä on klassinen esimerkki, joka on toistunut antiikin Kreikan tarinoista aina vaikkapa nykypäivän Bond-elokuvaan asti. Tarina antaa loppujen lopuksi Wendlalle kovin vähän mahdollisuuksia puolustautua tai toimia oman päänsä mukaan. Vaikka *Spring Awakeningissa* on pyritty tuomaan esiin Wendlaa, joka ei vain ole sivustakatsoja, vaan myös osallistuva osapuoli esimerkiksi hänen ja Melchiorin välisissä hetkissä, hän ei silti tunnu olevan hahmo, jolla on hallinta tilanteessa. En silti ajattele, että Wendla olisi heikko tai että hänen kärsijän osansa olisi kaikki mitä hänestä saa irti, tai mitä hänestä on haluttu kertoa. Wedekindin teksti on niukkasanaisempaa kuin musikaalin käsikirjoitus, mutta uskoisin hänen silti halunneen kirjoittaa Wendlasta varhaiskypsän, jopa hieman kapinoivan hahmon. Wendlan lopun traagisuutta on silti vaikea määritellä minään muuna kuin uhrin osana. Seuraavassa luvussa kerron

---

93 Sater & Sheik 2007, 15.

94 Mathäs 2013, 6.

Wendlan viimeisimmistä kohtauksista ja miten musikaalin tekijät pyrkivät tekemään hänestä muutakin kuin uhrin.

## 4. Heartache without end - Wendlan kohtalo

### *Wendla*

*O mother, why didn't you tell me everything?*<sup>95</sup>

Tässä käsittelemässäni kohtauksessa Wendlalle selviää, että hän on raskaana. Hän on sairastunut ja hän äitinsä kanssa uskovat kyseessä olevan jotain aivan muuta kuin raskaus, kunnes lääkäri saapuu paikalle. Tämä on merkittävä kohtaus, koska tässä Wendlan kohtalo sinetöidään lopullisesti.

Wendlan ja Melchiorin yhteisen yön seuraukset paljastuvat teosten toisen näytöksen loppua kohden. Molemmissa lääkäri vierailee Wendlan luona tämän oireiden vuoksi ja tämän raskaus paljastuu. Kevään heräämisessä kohtaus alkaa, kun Dr. von Brausepulver (englanninkielisessä käännöksessä Dr. Lemonade) rauhoittelee Wendlaa ja tämän äitiä, että hän paranee kyllä varmasti ja määrää tälle pillereitä otettavaksi. Lääkärin poistuessa Wendlan äiti saattaa hänet ovelle. Wendla kertoo siskolleen Inalle, kuinka tuntee toisinaan olevansa kunnossa, mutta sitten oireet saavat hänet tuntemaan kuin hän kuolisi pian. Äidin palatessa Ina poistuu ja Wendla jää kaksin äitinsä kanssa. Wendla kysyy mistä he keskustelivat lääkärin kanssa, mutta äiti ei kerro. Tämä yrittää vakuuttaa, että Wendlalla on vain anemia (*chlorosis*) ja hän paranee pian. Wendla alkaa kuitenkin hätääntyä, koska on vakuuttunut, että hänellä on turvotus (*dropsy*) ja että hän kuolee.

### *Wendla*

*It won't get better. I have dropsy. I'm going to die, mother. O mother, I'm going to die.*

### *Frau Bergmann*

*You won't have to die, Wendla. You won't have to die... Merciful heaven, you won't have to die.*

### *Wendla*

*Then why d'you cry so much?*

### *Frau Bergmann*

*You won't have to die, child! You haven't got dropsy. You have a baby, Wendla! You have a baby! O, why have you done this to me?*<sup>96</sup>

---

95 Wedekind 1980, 50.

96 Wedekind 1980, 50.

Aluksi Wendla ei voi käsittää miten hän voisi olla raskaana, koska ei ole naimisissa, mutta pikkuhiljaa hän alkaa ymmärtää. Hän kysyy äidiltään, miksei tämä kertonut hänelle kaikkea. Äiti vastaa pitkällä puheella, jossa hän ilmaisee epäuskoaan ja epätoivoaan. Hän uskoo, että jos ne nyt toimivat kunnolla, Jumala antaa heille anteeksi. Sitten oveen koputetaan ja äiti toteaa, että rouva Schmidt tuli juuri oikeaan aikaan. Tähän päättyy viimeinen kohtaus, jossa Wendla on mukana *Kevään heräämisessä*. Viimeisessä kohtauksessa Melchior, rangaistuslaitoksesta karanneena, löytää Wendlan haudan hautasmaalta, jossa lukee, että tämä kuoli anemiaan.

Näytelmän keskivaiheilta löytyy kohtaus, joka jossain määrin ennakoi tätä kohtausta. Frau Bergmann kertoo Wendlalle, että hänen siskonsa Ina on saanut pojan. Tähän Wendla vastaa ilahtuneena:

*A boy! O that's wonderful! That's what her chronic influenza was!*<sup>97</sup>

Ilmeisesti Wendlalle oli kerrottu siskonsa sairastavan influenssaa, koska ei haluttu tämän tietävän raskaudesta. Samaan tapaan äiti nyt uskottelee Wendlalle että tällä on pian paraneva anemia.

Työstettävää on melko vähän aiempiin kohtauksiin verrattuna, mitä tulee Wendlan kuvaamiseen tässä kohtauksessa. Näytelmätekstissä on hyvin vähän näyttämöohjeita, joten suurin osa dialogia jää luonnollisesti tulkinnan varaan. On kuitenkin muutamia avainkohtia. Ensinnäkin Wendlan viattomuutta ja naiiviutta tuodaan jälleen vahvasti esille. Katsojalle ei pitäisi jäädä mitenkään epäselväksi, että Wendla on viaton ja hän on muiden toiminnan uhri. Tämä on myös se vaihe, jossa äiti näyttää itse tunnustavan sen, että heidän kuuluu tietoisesti esittää jotakin. Ei ainoastaan kunnollisena keskiluokkaisena perheenä, vaan myös kunniallisina naisina. Avioliiton ulkopuolella syntynyt lapsi olisi ollut häpeällistä, joten asia pitää korjata nopeasti ja salassa. Äidin toimintaan sopii Butlerin esittämä huomio, kuinka *genderissä* on loppujen lopuksi kyse kulttuurisesta selviytymisestä. Ja selviytyäkseen *genderinsä* esittämisestä tarvitaan strategioita, jotta ei kohtaisi rangaistuksia.<sup>98</sup> Entä miten puolestaan näkyy Wendlan sukupuolen performatiivisuus? Lähinnä Wendla tuntuu tuovan tiedostamatta esiin samaa naiiviutta ja tietämättömyyttä, joka on ollut hänen osansa koko näytelmän ajan. Tämä osa on langetettu hänelle aikuisten vaikenemisen vuoksi, joka taas on nuoruuteen liittyvää. Molemmat sukupuolet jätettiin vaille tietoa, eivät vain tytöt. Ehkäpä tämä äidin tahtoon alistuminen ja se, että hän ei loppujen lopuksi paljoa tohdi vastustaa äitiään näinkään suuressa asiassa, vaan tottelee häntä edelleen, on osa hänen sukupuolen esittämistään. Hän on oppinut olemaan kiltti tyttö, joten hän

---

97 Wedekind 1980, 21.

98 Butler 1988, 522.

toistaa tätä samaa kuviota vieläkin. Hän on pelokas lapsi, mutta luonteeltaan myös sovitteleva ja riidanhaluton. Wendlan osoittaa myös aitoa rakkautta äitiään kohtaan, vaikka tämä onkin tuottanut hänelle pettymyksen: *I've never loved anyone in the world except you, you, mother!* Tähän äiti vastaa: *My precious.*<sup>99</sup>

Toisaalta voisiko kuvitella rakkauden äitiä kohtaan olevan vain jotain mitä hän olettaa, että hänen kuuluu tehdä. Näytelmä on kuitenkin, kuten Styan sanoo, suora hyökkäys porvarillisen perheen moraalisuutta ja etenkin sen tekopyhyyttä nuorten seksuaalisuutta kohtaan. Pyrkimyksenä oli saada katsojat tuntemaan myötätuntoa nuoria kohtaan. Näytelmä herätti omana aikanaan raivoa, koska katsomossa istuvat aikuiset näkivät itsensä tyhminä kuvattavien aikuisten rooleissa.<sup>100</sup> Aikuisista haluttiin tehdä naurunalaisia, mutta ei sydämettömiä hahmoja, jotka eivät rakasta lapsiaan. Vanhemmat tuntuvat kuvittelevan tekevänsä oikein salaamalla asioita lapsilta, jotka he mieltävät liian nuoriksi tekemään "aikuisten asioita". Äidin haluttomuudesta keskustella vaikeista asioista huolimatta äidin ja Wendlan suhde tuntuu lempeältä ja aidolta. Heillä on erimielisyyksiä, kuten mitä mekkoa Wendla saa pitää ja äiti tuntuu hämmentyneeltä joistain Wendlan ajatuksista, mutta hän ei kuitenkaan suutu tälle. Näin ollen tuossa pienessä hetkessä tuntuu kuitenkin olevan aitoa tunnetta mukana niin Wendlan kuin äidinkin osalta.

*Spring Awakeningin* kohtaaminen on monelta osin samanlainen, mutta siinä on tiettyjä eroavaisuuksia, jotka antavat sille erilaisen merkityksen. Ensinnäkin kohtaaminen alkaa siitä kun Wendla lukee Melchiorilta saamaansa kirjettä äidin ja Dr. Von Brausepulverin jutteleessa. Melchior kertoo kirjeessään kuinka on hänen ja Wendlan vastuulla rakentaa uudenlainen maailma. Vaikka vanhemmat ihmiset sanoisivat mitä, Melchiorin täytyy saada levätä päätänsä Wendlan rintaa vasten ja heidän täytyy antaa toistensa hengittää jälleen siinä paratiisissa, jossa he olivat.<sup>101</sup> Tämä entisestään korostaa Wendlan ja Melchiorin välistä rakkaussuhdetta.

Dr. Von Brausepulver rauhoittelee Wendlaa ja tämän äitiä kertomalla että tämä paranee kyllä pian. Lähtiessään hän pyytää äidin sivuun ja kuiskaa tälle Wendlan olevan raskaana ja lähtee. Wendla, autuaan tietämättömänä ihmettelee, miksi hänen äitinsä näyttää yhtäkkiä kummalliselta. Äidin ensimmäinen kysymys on: *Wendla...? What have you done? To yourself? To me?*<sup>102</sup>

Kun äiti kertoo Wendlalle tämän olevan raskaana, tämä vastaa uutiseen samalla tavoin kuin

---

99 Wedekind 1980, 50.

100 Styan 1981, 19.

101 Sater & Sheik 2007, 101.

102 Sater & Sheik 2007, 102.

näytelmässä, hämmentyneenä, koska hän ei ole naimisissa. Kun äiti vaatii saada tietää pojan nimen, Wendla alkaa ymmärtää. Hän yrittää selittää ymmärtämättömyyttään, kertoen kuinka halusi vain olla lähellä poikaa ja pidellä häntä.<sup>103</sup> Samoin kuin *Kevään heräämisessä*, Wendla kysyy äidiltään miksei tämä kertonut kaikkea. Tässä tekstissä Wendlan äiti kuitenkin läimäisee Wendlaa kasvoihin, antaen huomattavasti vihaisemman kuvan äidistä kuin näytelmässä. Hän käskää kertoa, kuka poika oli ja Wendla alkaa itkeä, kun kuulee Melchiorin nimen. Hän antaa Melchiorin kirjeen äidille. Äidin lukiessa kirjettä Wendla alkaa laulaa kappaletta *Whispering*. Laulu alkaa surullisella melodialla ja Wendla laulaa siitä kuinka hän ei toiminut oikein ja kuinka perhettä kohtaa häpeä. Hän vaikuttaa myös itse hyvin surulliselta siitä, mitä on tapahtunut.

*Listening*

*To the souls in the fool's night*

*Fumbling mutely with their rude hands*

*And there's heartache without end*

-----

*Little Miss didn't do right.*

*Went and ruined all the true plans-*

*Such a shame, such a sin.*

Loppua kohden laulu saa kuitenkin toiveikasta sävyä ja Wendla tuntuu laulavan mahdollisuudesta saada lapsi hyvänä asiana, uutena alkuna.

*Listening...*

*For the hope, for the new life-*

*Something beautiful, a new chance.*

*Hear, it's whispering, there, again...<sup>104</sup>*

Kohtaus päättyy tähän lauluun. Seuraavassa kohtauksessa Melchior saa Wendlan kirjeen ja hänelle paljastuu että Wendla on raskaana. Kirjeessään Wendla ilmaisee toiveestaan, että he rakentavat parempaa maailmaa yhdessä lapsensa kanssa. Wendla päätti siis pitää lapsen ja haluaa kasvattaa sen

---

103 Sater & Sheik 2007, 102.

104 Sater & Sheik 2007, 105.

Melchiorin kanssa.

*Whispering*-laulussa on avattu huomattavasti enemmän Wendlan ajatuksia, kuin mitä näytelmästä saamme irti. Hutcheon mainitsee, kuinka näytelmän adaptointi musikaaliksi tai oopperaksi muuttaa kertomisen muodon näyttämisen muodoksi. Tällä on luonnollisesti vaikutuksia esityksen kulkuun. Musikaalin lauluissa voidaan laajentaa hahmojen tunteita ja ajatuksia, jolloin dialogia ei välttämättä tarvita niin paljon.<sup>105</sup> Wedekind jättää Wendlansa hämmennyksen tilaan, paljastamatta mitä tämän päässä pyörii tai mihin ratkaisuun tämä olisi päättynyt. Musikaalintekijät ovat päättäneet tehdä selväksi, että heidän Wendlansa haluaa lapsen. Tällöin, kun Wendla kuolee aborttiin, se ei ole vain hänen epäonninen ja epäreilu kuolemansa, vaan myös sen tulevaisuuden mistä hän haaveili itselleen ja lapselleen.

Wendlan ja äidin välisessä kohtauksessa merkittävää on se, että Wendlan äiti ajattelee ensimmäisenä itseään. Hän kysyy, miksi teit tämän *minulle*, eikä osoita suurta huolta Wendlan kohtalosta. Äiti myöskin vaikuttaa ajattelevan aborttia heti epätoivoisen puheensa aikana, niin että päätös on tehty, kun rouva Schmidt sattuu ilmestymään ovelle. Wendla on toki vasta lapsi, mutta äiti päätyy tähän ratkaisuun ilmeisesti kysymättä tai sanomatta Wendlalle paljon muuta. Emme toki saa selville, millainen keskustelu heidän välillään olisi voinut tämän hetken jälkeen, mutta voimme olettaa, että se ei erityisemmin poikkeaisi aiemmista. Tähän vedoten arvelen, että Wendla jätettiin varsin suureen epätietoisuuteen siitä, mitä hänelle oltiin tekemässä ja mitkä sen riskit olivat.

Ei ole mitenkään uutta, että nuori nainen päätyy tarinassa kaltoin kohdelluksi. Mitä uutta Wendla hahmona meille sitten tuo? Mielestäni olennaista on se, kuinka tavallinen hän on. Hän ei ole pyhimyksellinen, mutta ei myöskään tyypillinen ”langennut nainen”. Wedekind on alunperin, kuten myös Sater ja Sheik myöhemmin, onnistunut tekemään hänestä hahmon, jota kohtaan katsoja tuntee myötätuntoa. Se ei kumpua siitä, että Wendla on täydellinen ihminen, vaan siitä että häneen voi samaistua. Kukapa murrosiän kokenut ei muistaisi niitä uteliaisuuden ja epävarmuuden tunteita, joita Wendlakin kokee? Seksuaalinen herääminen ja rakastuminen ensi kertaa ovat monilla vahvoina muistijälkinä. Tästä syystä musikaalintekijätkin varmaan halusivat muuttaa Wendlan ja Melchiorin suhteen romanssiksi, jotta heihin parina, mutta myös yksilöinä, olisi helpompi samaistua. Samaistuminen on teatterissa usein olennaista, jotta esitys herättäisi suuria tunteita. *Kevään herääminen* ja *Spring Awakening* ovat molemmat suurten tunteiden esityksiä, sekä rajujen aiheidensa vuoksi, että myös niiden tarjoaman laajan samaistumisohjan vuoksi.

---

<sup>105</sup> Hutcheon & O'Flynn, 2013, 44-45.



Wendlan äidistä puhutaan usein tekopyhänä hahmona, joka oman häpeänsä vuoksi ei halua puhua Wendlalle seksistä. Ajattelen, että asialle voi kuitenkin olla toinen selitys. Mielestäni on täysin mahdollista, että äiti haluaa suojella lastaan. Wendlalla on kaikesta päätellen nuorin lapsi, koska hänellä mainitaan ainoastaan yksi isosisko, eikä nuoremmista ole mainintaa. Äidin motiivi voidaan siis nähdä varsin luonnollisena yrityksenä pitää oma lapsi vielä lapsena. Toki hänen vastauksensa Wendlan kysymykseen lapsien maailmaan tulemisesta kuului: *Wendla, child, you cannot imagine that I could-*.<sup>106</sup> Tämä vaikuttaa hänen pöyristyneisyydeltään siitä, kuinka hän ei voi käsittää nuoren, tai ehkäpä kenen tahansa, puhuvan moisista asioista. On kuitenkin mahdollista tulkita asia niin, että äiti ei voi sanoa sellaista, koska Wendlalla on vielä niin nuori. Wedekind on kuitenkin mitä ilmeisimmin pyrkinyt juurikin nolaamaan vanhempia ja arvostelemaan heidän vanhentuneita ajattelutapojaan, koska se tuntui olevan hänen kirjoituksilleen tyypillistä. Mutta puhtaasti tekstiä analysoimalla asia on mielestäni tulkittavissa toisellakin tavalla. Äiti vaikuttaa lopussa vihaisuudestaan huolimatta myös aidosti yllättyneeltä, että hänen 14-vuotias tyttärensä olisi ajautunut moiseen tilanteeseen.

Musikaalissa on myös varsinaisen kohtauksen jälkeen lyhyitä välähdyksiä siitä mitä Wendlalle tapahtuu. Hän esiintyy myös musikaalin viimeisessä kohtauksessa. Nämä asiat eivät siis tapahdu varsinaisen tutkittavan kohtauksen sisällä, mutta ovat silti mielestäni tärkeitä mainita Wendlan tarinakaaren ymmärtämiseksi. Ensin näemme kuinka äiti vie Wendlaa rouva Schmidtin luo. Äiti kysyy toimenpiteen turvallisuudesta, johon Schmidt vastaa: *We do what we can.*<sup>107</sup> Seuraavassa välähdyksessä äiti johdattaa Wendlaa kadulla eteenpäin ja Wendla kysyy mihin he ovat menossa. Äiti ei vastaa. Schmidtin ottaessa Wendlaa sisään tämä hätäntyneenä kysyy äitiään.

**Wendla**

*Mama?!!*

**Frau Bergman**

*I'll be there with you every moment.*

*(As Schmidt takes hold of Wendla, Frau Bergman lets her go. Schmidt leads Wendla off.)*

**Wendla**

---

106 Sater & Sheik 2007, 33.

107 Sater & Sheik 2007, 107.

*Mama, don't leave me! Mama???!..* <sup>108</sup>

Äiti lähtee ja Wendla jää huutamaan äitiään. Wendla luottaa äitiin, joka pettää hänet. Vaikka äiti uskookin tekevänsä oikein, hän asettaa loppujen lopuksi kuitenkin aseman ja maineen korkeemmalle kuin tyttärensä tervyeden.

Sater kertoo kuinka aluksi *Whispering* oli huomattavasti surullisempi kappale, jolloin Wendlasta jäi tarinan lopussa uhri. Kappaletta kuitenkin muutettiin niin, että Wendla kokee muutoksen sen aikana, alkaen luottaa tulevaisuuteen, jolloin hän ei jää uhriksi.<sup>109</sup> Olen samaa mieltä siinä, että koska Wendla ottaa ohjat omiin käsiinsä ja tekee päätöksen ilman muiden vaikutusta, hän ei ole enää puhumattomuuden kulttuurin uhri. Mutta Wendla pakotetaan silti aborttiin, johon hän kuolee. Tämä tapahtuu selvästi täysin vastoin hänen tahtoaan ja ehkäpä jälleen ilman hänen tietoaan siitä, mitä hänelle ollaan tekemässä. Wedekind jättää auki sen mahdollisuuden, että ehkä äiti onnistui suostuttelemaan Wendlan aborttiin, mutta *Spring Awakeningin* Wendlan tapauksessa ei ole epäselvää miten tämä tapahtuu. Hän jää mielestäni silti uhriksi, mutta painotus sen suhteen, minkä uhri hän varsinaisesti on, muuttuu.

Viimeisessä kohtauksessa Melchior suuntaa hautausmaalle tapaamaan Wendlaa. Hän on innoissaan ajatuksesta saada lapsi Wendlan kanssa, kunnes löytää tämän hautakiven. Melchior vaipuu syvään epätoivoon ja aikoo tappaa itsensä, kunnes Moritzin ja Wendlan aaveet ilmestyvät hänelle ja estävät häntä. Kaikki kolme laulavat yhdessä kappaleen *Those You've Known*. Lavalle saapuessaan Wendla laulaa:

*Those you've pained,*

*May carry that still with them...*

*All the same,*

*They whisper: "All forgiven."* <sup>110</sup>

Vihjataanko sanoituksissa, että Wendla olisi kuitenkin kantanut kaunaa Melchiorille siitä mitä he

---

108 Sater & Sheik 2007, 108.

109 Sater & Sheik 2007, 15.

110 Sater & Sheik 2007, 111-112.

tekivät ja nyt hän antaa sen anteeksi? Aiemmin on kuitenkin annettu ymmärtää, että Wendla ja Melchior käyvät romanttista kirjeenvaihtoa. Viimeisessä kirjeessään Wendla myös toivoo kasvattavansa lapsensa Melchiorin kanssa, joten anteeksianto ei tunnu toimivan tässä yhteydessä. Toisaalta voidaan ajatella, että Melchior syyttää itseään Wendlan kuolemasta, koska on osittain hänen syytään, että Wendla päätyi raskaaksi. Ehkä Wendla haluaakin sanoa Melchiorille, että hän nimenomaan ei kannata kaunaa. Kohtaus on kokonaisuudessaan kaunis. Wendlan ja Moritzin aaveiden kadotessa paikalta Melchior vannoo kertovansa heidän elämästään eteenpäin ja että vaikka he ovatkin poissa, heitä ei tulla unohtamaan.

Näin päättyy Wendlan tarina *Kevään heräämisessä* ja *Spring Awakeningissa*. Uhrina tai ei, miten asian haluaakaan ajatella, mutta yhtä kaikki merkityksellisenä. Hänen kohtalonsa on hyvin olennainen osa tarinaa. Se herättää myötätuntoa ja surua muissa ja se toimii kimmokkeena Melchiorille kun tämä yrittää päättää oman elämänsä.

Aikaisemmassa luvussa pohdin, onko Melchior tarinan "oikea päähenkilö" ja Wendla toimii vain peilinä sille, miten hän käyttäytyy tietyissä tilanteissa. Se, että *Kevään herääminen* alkaa Wendlan kohtauksella ja päättyy tämän kuolemaan, ei mielestäni ole sattumaa. Hän on päähenkilö, jonka tarinan kaari kuljettaa koko esitystä ja jonka kuolema päättää tarinan. Melchiorin käytöstä ja pohdintaa näytetään enemmän, mutta Wendla on tarinan sydän, jonka ympärillä asiat tapahtuvat.

## 5. Yhteenveto

Mitä Wendlan tarina meille opettaa? Ehkäpä sen että uteliaisuus ja inhimillisyys asuu meissä kaikissa, iästä ja kasvatuksesta huolimatta. Se kertoo myös kuinka nuoria ei voi ikuisesti pitää nuorina ja tietämättöminä. Heitä ei voi suojella siltä, mitä maailmassa tapahtuu, vaikka tarkoitusperät olisivatkin hyvät. Wendlan äiti sortuu oman häpeänsä vuoksi pidättämään tietoa ja suojelemaan Wendlaa. Hän olettaa Wendlan toimivan niin kuin hän opettaa. Mutta nuoret saavat tietoa muualta ja se tieto kulkee eteenpäin nuorelta toiselle, aivan niin kuin nykypäivänäkin. Uskon, että juuri tämän vuoksi Spring Awakening koetaan niin ajankohtaiseksi teokseksi, vaikka sen kirjoittamisesta onkin jo yli sata vuotta. Wendlan kokemat vääryydet ovat epäreiluja, mutta samankaltaisia asioita tapahtuu tänäkin päivänä. Wendla opettaa meille, että kaikki ei aina ole sitä, miltä päällisin puolin näyttää. Kun nuori tyttö päätyy raskaaksi, syytös osuu usein hänen kohdalleen, eikä ajatella asiaan johtaneita seikkoja. Äitiä, joka ei suostunut kertomaan totuutta tyttärelleen. Poikaa, joka raiskasi hänet. Ja niitä seurauksia, jotka hänen on kohdattava teosta. Teosta, johon hän päätyi joko vahingossa tai uteliaisuudesta ja rakkaudesta, riippuen siitä kumpaa teosta tutkimme.

Tutkimuskysymyksenäni oli millaisia naiseuden performatiivisuuksia Wendlasta näytetään ja miten ne vaikuttavat hänen kohtaloonsa. Wendla toteuttaa hyvin pitkälti äidiltään oppimaa performatiivisuuden tapaa, mutta murrosikää lähestyessään alkaa raivata omaa tietään. Olennaisimpana havaintona on mielestäni Wendla kangistuneiden tapojen ja sääntöjen rikkojana. Hänestä olisi voinut kasvaa uudenlaista ajattelutapaa edustava nainen, joka kehittää uusia sääntöjä, eikä vain sokeasti toista muilta opittuja tapoja. Emme kuitenkaan koskaan saa tätä selville, koska Wendlalta viedään mahdollisuus tulevaisuuteen.

Butlerin teoria sukupuolen performatiivisuudesta sai pohtimaan teoksia aivan toiselta kannalta kuin miten aiemmin olen tekstejä analysoinut. Esimerkiksi ajatus Wendlasta oman aikansa ajattelutavan vankina ja niiden sääntöjen rikkojana tuli vasta tämän teorian kautta esiin.

Uskon Butlerin ajatusten olevan hyvä lähtökohta naiskuvaan liittyvään analyysiin, sillä se tarjoaa monipuolisen näkökulman mieltä sukupuolta, ei vain tietoisina, vaan tiedostamattomina tekoina ja sitä miten aiempien sukupolvien teot vaikuttavat meihin vielä vuosiakin myöhemmin.

Toisena tutkimuskysymyksenäni pohdin, miten teoksissa käsitellään naiskuvaa, ja naista väkivallan uhrina. Naiskuva on teoksissa mielestäni raaka ja aidontuntuinen. Kuten aiemmin mainitsin, Wendla ei

ole täydellinen, mutta ei myöskään paha, vaan hän on todellinen nuori ihminen. Hän ei ehkä aina käyttäydy niin kuin voisi odottaa, mutta sekin on osa hänen aitouttaan. Väkivallan uhrina Wendla kokee vääryyttä, mutta hän myös oppii olennaisia asioita siitä, miten käsitellä omaa hämmennystä ja tuskaansa. Näin käy esimerkiksi piiskaushetkessä, jota hän myöhemmin pyytää Melchiorilta anteeksi, koska hänen ei olisi pitänyt vaatia sellaista tekoa häneltä.

Wendlan hautakivessä lukee *Blessed are the pure in heart*,<sup>111</sup> mikä on lainaus Raamatusta. Teksti saattoi olla usein käytetty hautakivissä tuohon aikaan, mutta se tuntuu myös viestiltä. Ikään kuin Wendlan vanhemmat halusivat poistaa asioita Wendlan elämästä ja kiillottaa sitä mielikuvaa, joka aikuisilla oli nuorista ihmisistä. Toisaalta ajattelen, että se kuvaa sitä, mitä Wendla todella oli. Jos asiaa katsoo tuon ajan kristillisestä näkökulmasta, joka oli varsin tiukka, Wendla oli tehnyt syntiä. Raiskauksesta tuskakin erityisemmin puhuttiin, joten sekään ei olisi toiminut Wendlan puolustuksena. Mutta vaikka Wendlaa haluaisi katsoa näinkin kapean ja julman linssin läpi, hän oli mielestäni kuitenkin sydämeltään puhdas, koska hän teki kaiken vilpittömästi, etsien totuutta ja vastauksia mieltään painaviin ongelmiin. Oli kyseessä sitten vaikeus käsittää väkivaltaa tai seksuaalisuutta, hän suhtautui asioihin lapsenomaisesti. Hän halusi kokea ja tuntea, eikä tarkoittanut teoillaan pahaa muille. Hän ei ollut täydellinen, mutta hän ei ollut pahansuopa eikä tietoisesti pyrkinyt rikkomaan sääntöjä. Butlerin ajatuksia mukaillen, Wendla rikkoi sukupuolensa performatiivisuutta ja joutui kärsimään yhteiskunnan rangaistuksesta.<sup>112</sup> Wendla tuntui ennen näytelmän ja musikaalin tapahtumia permoineen sukupuoltaan sillä tavalla kuin hän oli oppinut äidiltään ja esimerkiksi vanhemmalta siskoltaan. Tavalla, joka koettiin sosiaalisesti hyväksyttäväksi ja joka oli kulkeutunut ehkä jopa useammankin sukupolven ajan. Hän kuitenkin osoitti merkkejä halusta muuttaa tätä performatiivisuuden tapaa. Tietämättään hän päätyy myös rikkomaan sitä yhteiskunnalliselta kannalta hyvin merkittävällä tavalla. Raskaana oleva naimaton nainen, vieläpä 14-vuotias, oli niin suuri häpeä, että oma äiti ei voinut antaa asian tulla tietoon. Sillä, että hän oli mahdollisesti väkivallan uhri, ei ollut merkitystä. Asia piti korjata nopeasti. Halusi Wendla aborttia tai ei, se päättyi hänen kuolemakseen. Mielestäni ei ole liioiteltua sanoa, että tästä syystä hänen kohtalokseen kävi yhteiskunnan vaatima tietynlainen sukupuolen performatiivisuus, josta ei uskallettu joustaa.

Adaptaatio *Spring Awakening* on monilta osin uskollinen adaptaatio, mutta sen tekemät erot ovat hyvin

---

111 Wedekind 1980, 53.

112 Butler 1988, 522.

olennaisia eroja. Siinä, raiskaako Melchior Wendlan vai harrastavatko he yhdessä seksiä, on valtaisa ero. Se vaikuttaa muun muassa siihen, kuinka arvioida Melchioria hahmona kokonaisuudessaan tai Wendlan reaktioita tapahtuneeseen. Ymmärrän, että musikaalintekijöille tällainen oli parempi ratkaisu, koska raiskaus olisi ollut todella raskas aihe myytäväksi ja esiteltäväksi nuorille suunnatussa musikaalissa. Mielestäni tutkielmassani oli hyvä pohtia näitä molempia kohtauksia omilta kanteiltaan, sekä päätöstä muuttaa kohtausta näin olennaisesti, sillä se antaa koko musikaalille erilaisen tunnelman.

Tämä on yksi näkökulma Wendlan sukupuolen performatiivisuuteen ja siitä miten se vaikuttaa hänen elämässään. Wendlan tarinasta olisi kuitenkin vielä paljon kirjoitettavaa. Etenkin Wedekind kirjoittaa vuorosanoja tavalla, joka antaa runsaasti tulkinnan mahdollisuuksia. Verrattain vähäisestä vuorosanojen määrästä huolimatta Wendla on hahmo, jolla on paljon sanottavaa.

# Lähteet

## Julkaistut lähteet

Allard, James Robert & Martin, Mathew R. 2009. Introduction. Teoksessa *Staging Pain, 1580-1800. Violence and Trauma in British Theater*. Toim. James Robert Allard and Mathew R. Martin. Farnham & Burlington: Ashgate.

Aston, Elaine 1995. *An Introduction to Feminism and Theatre*. London: Routledge.

Bakhtiari, Mohammad Javad & Salimi, Fariba Hossein Nia 2014. Evolution of the female roles in the US (Case study: The Hollywood movies in the late 1970s and early 1980s). *International Journal of Women's Research* 3 (2), 185-203. [https://ijwr.ut.ac.ir/article\\_60803.html](https://ijwr.ut.ac.ir/article_60803.html) Viitattu 26.10.2021.

Barnett, David 2008. Naturalism, expressionism and Brecht: Drama in dialogue with modernity, 1890-1960. Teoksessa *A History of German theatre*. Toim. Simon Williams & Maik Hamburger. New York & Cambridge: Cambridge University Press.

Blencowe, Claire 2013. Performativity. Teoksessa *Gender. The Key Concepts*. Toim. Mary Evans & Carolyn H. Williams. London & New York: Routledge.

Butler, Judith 1988. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal* 40 (4), 519-531. Washington D.C: The Johns Hopkins University Press.

Butler, Judith 1993. *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. London & New York: Routledge.

Butler, Judith 1999. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.

Hiser, Loren 2015. Sex Sells Some But Abstinence Advertises More Attractively: Spring Awakening, Sex Education and the Persistence of Hypocrisy. *Etudes* 1 (2).

<http://www.etudesonline.com/uploads/2/9/7/7/29773929/etudessept2015hiser.pdf> Viitattu 26.10.2021.

Hutcheon, Linda & O'Flynn, Siobhan 2013. *A Theory of Adaptation*. 2. painos. Abingdon: Routledge.

Isherwood, Charles. *Sex And Rock? What Would the Kaiser Think?* Julkaistu 11.12.2006. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2006/12/11/theater/reviews/11spri.html> Viitattu 27.10.2021

Lea Michele Sings "On My Own" and Talks Going Topless in SPRING AWAKENING. Youtube-videopalvelu, julkaistu 08.07.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=vxsQDsFgx5I> Viitattu 27.9.2021.

Mathäs, Alexander 2013. The End of Pathos and of Youthful Innocence. Schiller, Wedekind and Schnitzler. *Journal of Austrian Studies* 46 (4), 1-22.

Marcus, Joan. Valokuva. <https://www.playbill.com/article/look-back-at-jonathan-groff-lea-michele-and-more-in-the-original-broadway-production-of-spring-awakening> Viitattu 20.10.2021.

Patterson, Michael 1981. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul.

Reilly, Kara 2009. Lavinia's Rape: Reading the Restoration Actress's Body in Pain in Ravenscroft's *Titus*. Teoksessa *Staging Pain, 1580-1800. Violence and Trauma in British Theater*. Toim. James Robert Allard & Mathew R. Martin. Farnham & Burlington: Ashgate.

Sanders, Julie 2006. *Adaptation and Appropriation*. Abingdon: Routledge.

Sater, Steven & Sheik, Duncan 2007. *Spring Awakening*. New York: Theatre Communications Group. <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/detail.action?docID=478369>



Viitattu 3.11.2021.

Spring Awakening performs at the 2007 Tony Awards. Youtube-videopalvelu, julkaistu 13.06.2007.

<https://www.youtube.com/watch?v=xEYV5bNMZVo> Viitattu 29.9.2021.

STT 2009. *Kohumusikaali ensi-iltaan torstaina*. Julkaistu 03.02.2009. Iltalehti.

<https://www.iltalehti.fi/helsinki/a/200902039024557> Viitattu 5.1.2021

Styan, J.L 1981. *Modern Drama in Theory and Practise Volume 3. Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Thorpe, Vanessa 2009. *Banned sex play now a teenage hit*. Julkaistu 31.1.2009. The Guardian.

<https://www.theguardian.com/stage/2009/jan/31/spring-awakening-sex-theatre-stage>

Viitattu 8.1.2021.

Wedekind, Frank 1980. *Spring Awakening*. (*Frühlings Erwachen*, 1891). Käänt. Edward Bond.

London: Methuen Drama.

## Julkaisemattomat lähteet

Abels, Anouk 2011. *So, Let That Be My Story. The adaptation of taboos from Frühlings Erwachen: Eine Kindertragödie to Spring Awakening: A New Musical*. Master Thesis, MA Literary Studies.

Christian, Sara Brooke 2016. *Wendla, Lulu and Wedekind: A new Historicism Approach to the Examination of Context in Spring Awakening and The Lulu Plays*. Texas State University. Master Thesis. <https://digital.library.txstate.edu/bitstream/handle/10877/6060/CHRISTIAN-THESIS-2016.pdf?sequence=1> Viitattu 3.11.2021.

Hereik, Elizabeth 2012. "Masculine Stirrings," "The Bitch of Living," and "Bodily Filth":

*Representations of Adolescence and Adolescent Sexuality in Spring Awakening and its Adaptations”*.

Ohio State University. Master Thesis. [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_olink/r/1501/10?clear=10&p10\\_accession\\_num=osu1337202956](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_olink/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=osu1337202956)

Viitattu 3.11.2021.

Libbon, Stephanie, E. 2010. Anxious Masculinity in Frank Wedekind's Spring Awakening. *Culture, Society & Masculinities* 2 (2), 165-180. <https://web.p.ebscohost.com/abstract?direct=true&profile=ehost&scope=site&authtype=crawler&jrnl=19415583&asa=Y&AN=57463927&h=Bf1sXXFBzMeyPhDRKzvdis%2fMK7UKUCvakq4g5cjM2fpqYNAJlkG3mWVudXsiV%2bLteT80%2bDL2iJqktxb%2f6QYsqA%3d%3d&crl=c&resultNs=AdminWebAuth&resultLocal=ErrCrlNotAuth&crlhashurl=login.aspx%3fdirect%3dtrue%26profile%3dehost%26scope%3dsite%26authtype%3dcrawler%26jrnl%3d19415583%26asa%3dY%26AN%3d57463927>

[direct=true&profile=ehost&scope=site&authtype=crawler&jrnl=19415583&asa=Y&AN=57463927&h=Bf1sXXFBzMeyPhDRKzvdis%2fMK7UKUCvakq4g5cjM2fpqYNAJlkG3mWVudXsiV%2bLteT80%2bDL2iJqktxb%2f6QYsqA%3d%3d&crl=c&resultNs=AdminWebAuth&resultLocal=ErrCrlNotAuth&crlhashurl=login.aspx%3fdirect%3dtrue%26profile%3dehost%26scope%3dsite%26authtype%3dcrawler%26jrnl%3d19415583%26asa%3dY%26AN%3d57463927](https://web.p.ebscohost.com/abstract?direct=true&profile=ehost&scope=site&authtype=crawler&jrnl=19415583&asa=Y&AN=57463927&h=Bf1sXXFBzMeyPhDRKzvdis%2fMK7UKUCvakq4g5cjM2fpqYNAJlkG3mWVudXsiV%2bLteT80%2bDL2iJqktxb%2f6QYsqA%3d%3d&crl=c&resultNs=AdminWebAuth&resultLocal=ErrCrlNotAuth&crlhashurl=login.aspx%3fdirect%3dtrue%26profile%3dehost%26scope%3dsite%26authtype%3dcrawler%26jrnl%3d19415583%26asa%3dY%26AN%3d57463927)

[%3d&crl=c&resultNs=AdminWebAuth&resultLocal=ErrCrlNotAuth&crlhashurl=login.aspx%3fdirect%3dtrue%26profile%3dehost%26scope%3dsite%26authtype%3dcrawler%26jrnl%3d19415583%26asa%3dY%26AN%3d57463927](https://web.p.ebscohost.com/abstract?direct=true&profile=ehost&scope=site&authtype=crawler&jrnl=19415583&asa=Y&AN=57463927&h=Bf1sXXFBzMeyPhDRKzvdis%2fMK7UKUCvakq4g5cjM2fpqYNAJlkG3mWVudXsiV%2bLteT80%2bDL2iJqktxb%2f6QYsqA%3d%3d&crl=c&resultNs=AdminWebAuth&resultLocal=ErrCrlNotAuth&crlhashurl=login.aspx%3fdirect%3dtrue%26profile%3dehost%26scope%3dsite%26authtype%3dcrawler%26jrnl%3d19415583%26asa%3dY%26AN%3d57463927) Viitattu 20.8.2021.