

TAMPEREEN YLIOPISTO

Vera Veiskola

MIKÄ ON NÄYTTELIJÄ?
Havaintoja näyttelijyydestä yhteiskunnassa,
teatterissa ja ihmisessä

Teatteritaiteen maisterin opinnäyte
Maaliskuu 2016

TAMPEREEN YLIOPISTO

Yksikkö – School Viestinnän, median ja teatterin yksikkö	
Tekijä – Author Vera Veiskola	
Työn nimi – Title Mikä on näyttelijä? Havainnot näyttelijyydestä yhteiskunnassa, teatterissa ja ihmisessä	
Oppiaine – Subject Teatteritaide	Työn laji – Level Maisterin opinnäyte
Aika – Month and year Maaliskuu 2016	Sivumäärä – Number of pages 38
Tiivistelmä – Abstract <p>Opinnäytteessäni pyrin purkamaan näyttelijä-sanana osiin ja hahmottamaan, mitkä osa-alueet näyttelijyydessä ovat minulle juuri nyt olennaisia. Ensimmäisessä osassa tarkastelen näyttelijän monimuotoista työnkuvaa ja perinteisen teatterityön ulkopuolelle laajentunutta toiminnan kenttää. Pyrin purkamaan latautuneeksi kokemaani näyttelijä-sanana ja sen synnyttämiä konnotaatioita. Pyrin myös hahmottamaan näyttelijän sosiaalista asemaa ja kategorista paikkaa yhteiskunnassa. Lisäksi tarkastelen näyttelijyyden ja näyttelijän työnkuvan eroavaisuuksia vakiintuneessa valtionosuusteatterissa ja vapaalla kentällä toimivassa teatteriryhmässä perustuen kokemuksiini ammattiteatteriharjoittelussa Joensuun kaupunginteatterissa sekä työskentelyyni vuonna 2013 perustetussa Meriteatterissa.</p> <p>Toisessa osassa tarkastelen näyttelijyyden kokonaisvaltaista vaikutusta ihmisen ajattelutapaan ja identiteettiin. Avaan olennaisiksi kokemiani toiminta- ja työskentelymalleja, jotka olen sisäistänyt teatterityössä ja -opinnoissani sekä kokemustani niiden siirtymisestä arkielämän toimintamalleiksi. Käsitelen näyttelijän kykyä kääntää näyttelijäntyöstä käytetyt termit itselleen ja omalle keholleen mahdollisimman käyttökelpoiseen muotoon. Pohdin, mikä osa ihmisestä on erotettavissa näyttelijäksi ja mikä ei-näyttelijäksi.</p>	
Asiasanat – Keywords Näyttelijä, sosiaalinen asema, jakautuminen	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Mikä on näyttelijä?

Havaintoja näyttelijyydestä yhteiskunnassa, teatterissa ja ihmisessä

Sisällysluettelo

Johdanto	1
Mikä on näyttelijän tehtävä	1
OSA I Jakautuva näyttelijä	
1 Yhteiskunnan tarpeisiin jakautuva näyttelijä	4
2 Näyttelijän sosiaalinen asema	7
2.1 Historiallista näkökulmaa	9
2.2 Sosiaalinen hahmo	10
3 Benedettin kahtia jakautunut näyttelijä	11
3.1 Kaksijakoisuutta Meriteatterissa	16
4 Erilaisiin teattereihin jakautuva näyttelijä	17

OSA II Näyttelijän pään sisällä	
5 Näyttelijä ajattelee teatteristi	22
6 Henkilögalleriat	26
6.1 Henkilögallerian ongelmat	28
7 Näyttelemisestä puhumisen vaikeus	30
7.1 Näyttelijä kääntäjänä	31
8 Mitä näyttelijä ei ole eli kuinka pysyä järjissään?	34
Lopuksi	37
Lähteet	39

Johdanto

Olen valmistumassa näyttelijäksi kuluvana keväänä 2016 Nätyltä, Tampereen yliopistosta. Teatteri ja näytteleminen ovat minulle suuria intohimoja ja rakkauksia enkä ole toistaiseksi juuri joutunut kyseenalaistamaan tai tarkastelemaan kriittisesti ammatinvalintaani. Nyt valmistumisen kynnyksellä on kuitenkin hieman yllättäenkin tullut ajankohtaiseksi kysyä, mitä oikein olen tekemässä.

Näyttelijäisyys on suuri ja tärkeä osa identiteettiäni, mutta mitä se oikeastaan tarkoittaa? Mikä on näyttelijän tehtävä ja merkitys yhteiskunnassa? Mitä minä väitän olevani, kun sanon olevani näyttelijä? Mistä me puhumme, kun puhumme näyttelijästä? Mitä minä haluaisin sanan tarkoittavan ja kuinka elän ja työskentelen sen mittaisesti?

Minulla on kokemus, että olen rikastunut opintojeni aikana. Olen kerännyt taitoja, harjoittelun tapoja, opetellut itsekritiikkiä ja sen riisumista, pitkäjänteistä, väsymätöntä työskentelyä ja lepäämistä, olen kasvattanut ja hionut teatteria itsessäni, pyrkinyt mahdollisimman moninaiseen psyykkiseen ja fyysiseen muuntautumiseen, kestävyuteen, luovuuteen. Olen pakannut itseni täyteen toimintamalleja ja mahdollisuuksia ja tunnen olevani valmis menemään kaikkien rikkauksieni kanssa ulos maailmaan. Mutta mitä tällä kaikella sitten tekisi?

Minua vaivaa se, että näyttelijän yhteiskunnallista tehtävää ei saa pelkistettyä yhdeksi selkeäksi ajatukseksi. Jokainen ymmärtää, että yhteisö tarvitsee lääkärin, jotta sairaita pystytään hoitamaan ja lääkitsemään. Samoin vaikkapa luokanopettajan ammatin merkitys on yhteiskunnassamme itsestäänselvä: lukutaito ja opiskeluvalmiudet ovat ajassamme kiistatta tärkeitä selviytymisvälineitä. Miksi yhteiskunta tarvitsee näyttelijöitä? Kuinka minä olen työlläni hyödyksi, kuinka edistän yleistä hyvinvointia?

Mikä on näyttelijän tehtävä?

Näyttelijän tehtävä on kertoa tarinoita. Näyttelijän tehtävä on tehdä meidät ja meidän sosiaaliset toimintamallimme ja valtarakenteemme meille itsellemme näkyviksi. Näyttelijän tehtävä on inspiroida, tuoda toivoa ja mielihyvää. Näyttelijän tehtävä on maalata suuntaviivoja kohti parempaa elämää ja yhteiskuntajärjestystä.

Ajatukset ovat suuria ja ikiaikaisia, voin allekirjoittaa ne kaikki, mutta oikeastaan nämä määritykset koskevat enemmän teatteria tai taidetta ylipäänsä. Tarkennan vielä näyttelijään. Yhteen pieneen näyttelijään ja yritän uudestaan määritellä hänen tehtävänsä tässä maailmanajassa:

Näyttelijän tehtävä on ymmärtää esitys, jota on tekemässä. Näyttelijän tehtävä on toimia sijaiskärsijänä. Näyttelijän tehtävä on välittää tietoa helposti vastaanotettavalla tavalla. Näyttelijän tehtävä on tarjota katsojalle samaistumispinta, jonka kautta katsoja voi käsitellä omia tunteitaan ja asenteitaan.

Ei riitä. Kaikkien ihmisten pitää ymmärtää työ, jota ovat tekemässä. Enkä totuuden nimessä ajattele, että näyttelijän pääasiallinen tehtävä olisi välittää tietoa, vaikka se toki osa ammattia onkin. Nämä kaikki asiat ovat tosia, mutta eivät edes latteasti ja yksipuolisesti määritä sitä, mitä näyttelijän tulisi tehdä. Ne leikkaavat vain yhden ohuen siivun näyttelijän yhteiskunnallisesta tehtävästä tai ovat niin yleismaailmallisia, että ovat yhdistettävissä keneen tahansa ihmiseen.

Onko siis todella niin, että minä en tiedä, mikä on näyttelijän tehtävä? Minä olen näyttelijä, mutta en tiedä mitä sellaisen tulisi tehdä. Tai ainakaan en kysyttäessä osaa vastata.

Sanotaan, että näytteleminen on käsityöläisammatti. Tottakai on. Se on paljolti teknisen taidon opettelemista, kehon hallintaa, toistoa, kertovia ja kuvittavia yksityiskohtia. Kädet ja niillä näyttäminen, näkyväksi tekeminen on minulle tärkeä osa ammatinkuvaa, olen siis konkreettisesti käsityöläinen. Mutta se ei ole koko totuus. Jos käsityöläisyys erottaa näyttelijän taiteilijuudesta, suurista yhteiskunnallisista visioista ja vastuusta pyrkiä kohti parempaa ja oikeudenmukaisempaa maailmaa kaikin käytettävissä olevin keinoin, se ei riitä kuvaamaan näyttelijäntyötä.

Sanotaan myös, että näytteleminen on asiakaspalvelutyötä. Totta sekin. Näyttelijä on riippuvainen yleisöstä. Näyttelijäntyötä ei oikeastaan ole, jollei joku sitä jossain vaiheessa katso. Lisäksi näyttelijä on viime kädessä vastuussa katsojalle. Vastuussa siitä, minkälaista kuvaa välittää, millaiseen paikkaan kuljettaa katsojan ja miten tuo hänet tästä luodusta paikasta pois. Lopulta teatterissa on paljolti kyse näyttelijän ja katsojan välisyydestä ja koska näyttelijä yleensä tietää tilanteesta katsojaa enemmän, on hänellä suuri vastuu katsojan turvallisuuden tai turvattomuuden tunteen ohjailusta ja viihtymisestä. Mutta näyttelijä ei ole pelkästään hauskuuttaja. Näyttelijän on haastettava katsoja, tehtävä asioita, jotka eivät miellytä eivätkä viihdytä ja luovat katsomoon turvallisuudentunteen sijaan tervettä pelkoa. Ei voi taistella oikeuden puolesta näyttämöllä, jos pelkästään palvelee. Teatteri ei voi toimia vain niin, että katsoja pyytää ja näyttelijä toteuttaa. Uusien reittien ja muotojen etsiminen vaatii myös röyhkeyttä näyttelijältä. Katsojaa saa ja pitää myös haastaa ja ärsyttää eikä tällöin voi puhua pelkästään palvelemisesta.

Nykypäivän näyttelijä ei ole yksi, vaan monta. Erilaiset teatterit ja erilaiset työt vaativat näyttelijältä aivan erilaista ammattitaitoa ja asiantuntijuutta. Näyttelijän tehtävät ovat moninaiset ja vaihtelevat laajasti pelkästään teatterityön sisällä. Tämän lisäksi näyttelijät opettavat, vetävät erilaisia ilmaisupajoja ja harrasteryhmiä, toimivat juontajina ja ”isäntinä ja emäntinä” erilaisissa tilaisuuksissa ja medioissa, pitävät työyhteisöille kehittämis- ja virkistytymispäiviä. Listaa voisi jatkaa pitkälle. Näyttelijän työnkuva on laajentunut ja laajentuu moniin suuntiin eikä työtä ja sen merkitystä ehkä pystykään pelkistämään muutamaana sanaan. Tämä merkitsee näyttelijälle suurta valinnan mahdollisuutta. Näyttelijä saa ja joutuu jatkuvasti valitsemaan, mihin energiansa suuntaa, mitä ammattitaidollaan tekee. Näyttelijyyttä ei kenties pysty enää perustelemaan pelkästään työnkuvalla, vaan näyttelijän identiteetti on paljolti korvien välissä, sisältäpäin hahmottuvassa ammatti-identiteetissä ja ajatusmalleissa.

Tässä opinnäytteessäni pyrin määrittämään näyttelijä-sanana merkitystä pilkkomalla näyttelijyyttä osiin ja tarkastelemalla minulle tällä hetkellä olennaisia palasia siitä. Olennaisuuden perustelen sillä, että näitä asioita olen viime vuosina toistuvasti pysähtynyt pohtimaan. Olen törmännyt monenlaisiin oletuksiin siitä, millainen näyttelijä on ja mikä häntä motivoi. Nämä oletukset ovat sekä omiani, muiden näyttelijöiden, teatterissa muissa tehtävissä toimivien sekä teatteriin sen kummemmin liittymättömien ihmisten puheista poimittuja. Sana näyttelijä tuntuu usein herättävän vahvoja konnotaatioita ja koen tarpeelliseksi pohtia omaa suhdettani sanaan ja sen merkityksiin. Ensimmäisessä osassa tarkastelen yhteiskunnan ja teatterin sosiaalisia rakenteita, jotka vaikuttavat näyttelijään ja näyttelijyyteen. Pohdin, millaisessa sosiaalisessa asemassa näyttelijä meidän yhteiskunnassamme on. Millaiset vaiheet näyttelijän historiassa vaikuttavat siihen, kuinka nykypäivän näyttelijä nähdään? Minkälaiset mahdollisuudet näyttelijällä on vaikuttaa työhönsä ja työympäristöönsä? Ovatko perinteiset teatterin rakenteet näyttelijälle turva vai kahle? Toisessa osassa keskityn tutkimaan, mikä määrittää näyttelijän sisäpuolelta. Millä perusteella joku identifioituu tai identifioidaan näyttelijäksi? Millaisia ajatusmalleja näyttelijä toteuttaa ja miksi ne vuotavat myös työajan ulkopuoliseen elämään? Viime aikoina olen kokenut erittäin tärkeäksi löytää itsestäni asioita ja osa-alueita, jotka eivät ole näyttelijyyttä. Yksi olennainen tapa hahmottaa näyttelijyyttä on pohtia, mitä se ei ole ja kuinka siitä voi halutessaan riisuutua.

OSA I Jakautuva näyttelijä

Kreikan kielen näyttelijää tarkoittava sana *hypokrites* merkitsee suoraan käännettynä tulkitsijaa, tulkkajaa. Englannin kielen sana *actor* tarkoittaa toimijaa. Suomen kielen sana näyttelijä taas juontuu sanasta näyttää ja vielä vanhemmasta sanasta nähdä. Verbiä näytellä on käytetty Agricolan suomessa merkityksessä ”näyttää usein, toistuvasti.” Vuodesta 1845 se on otettu teatterin käyttöön Pietari Hannikaisen toimesta. (Häkkinen 2004.) Jos tässä yhteydessä laskee yhteen verbit toimia ja näyttää, saa summaksi näyttelijän, joka toimii niin, että saa näytettyä jotakin - tekee toiminnallaan jotakin näkyväksi. Tulkinta taas viittaa näyttelijän toimenkuvassa kahteen suuntaan. Näyttelijä sekä tulkitsee materiaalia, tekstiä, maailman ilmiöitä omasta käsitysmaailmastaan käsin että tekee niistä yleisölle tulkinnan, jolloin hän tulee toimineeksi eräänlaisena tulkkina, välittäjänä materiaalin ja yleisön välissä. Ollakseen tehtävänsä mittainen, näyttelijän tulee täyttää ainakin nämä verbit. Tulkita, toimia, näyttää, tulkata.

1. Yhteiskunnan tarpeisiin jakautuva näyttelijä

Mitä näyttelijä sitten näyttää? Minkälainen materiaali on mielekästä tehdä näkyväksi ja kuka mielekkyyden määrittää? Kenen palveluksessa näyttelijä on? Näyttelijän käytössä oleva väline, teatteri, on voimakas ja loppumattoman joustava, käyttökelpoinen melkein millaisissa olosuhteissa tahansa. Teatterin avulla saa tehtyä näkyväksi mitä tahansa ja näytettyä asiat millaisessa valossa haluaa. Mutta mihin näyttelijän tulee tätä välinettä ja tärkeitä verbejään käyttää?

Nykyään näyttelijän ammatinkuva samoin kuin toimeentulo on pirstaloitunut pieniksi palasiksi laajalle alueelle. Näyttelijän ammatista on tullut tee se itse- ammatti, joka voi sisältää monenlaisia tehtäviä ja lähentyä yhteiskunnan eri toimialueita kulkien kauas perinteisestä teatterityöstä. Teatterin soveltavat muodot ovat ehkä lähimpänä entisaikojen kiertäviä teatteriryhmiä, jotka kulkivat esiintymässä siellä, missä ihmiset olivat. Esimerkiksi vanhainkodeissa, sairaaloissa tai vankiloissa kiertävät esitykset tuovat taidetta, vaihtelua ja keskittynyttä vuorovaikutusta paikkoihin, joissa niitä ei arjessa välttämättä ole saatavilla. Tällöin näyttelijäntyö lähenee sosiaali- tai mielenterveystyötä. Varsinkin, jos kyseessä on jokin soveltavan teatterin muoto, jossa käytetään esimerkiksi yleisön tarinoita ja kokemuksia esityksen materiaalina tai otetaan yleisö mukaan tekemään esitystä. Tämä ei kuitenkaan poissulje esityksen taiteellisuutta tai itseisarvoa taideteoksena eikä näyttelijän roolia näyttelijänä ja taiteilijana.

Jussi Lehtonen kertoo toteuttamastaan hoitolaitoskiertueesta ja kirjoittaa, että hänen roolinsa esityspaikalle saavuttaessa on nimenomaan näyttelijän ja taiteilijan rooli, ja se on vieläpä tärkeä osa esitystä ja esitystilannetta. Lehtonen kuvaa potilaan tai vangin ja ulkopuolelta tulevan taiteilijan suhteen olevan tasa-arvoisempi kuin hoitohenkilökunnan ja laitoksessa asuvan ihmisen suhde, joka on välttämättä asetelmana hierarkkinen. Tällaisessa työkuvassa näyttelijä on siis taiteilija ja vähintään yhtä olennaisesti ihminen, joka kohtaa toisen ihmisen, ulkopuolinen, johon voi turvallisesti heijastaa tunteita ja omaa elämäänsä. ”Olen huomannut esiintyjän roolini lähestyvän sitä, mitä pastori, sosiaalityöntekijä tai virikeohjaaja potilaalle tai vangeille ajoittain edustaa. Henkilöä, joka kohtaa potilaan tai vangin ensisijaisesti yksilönä.” (Lehtonen 2010, 28.)

Eikö näin sitten tulisi olla aina? Eikö näyttelijyyden ja teatterin ytimessä ole kohtaaminen, ihmisyyden ja inhimillisyyden kunnioittaminen ja esiintuominen? Valitettavasti teatterityössä tämä ei mielestäni ole lainkaan itsestäänselvää. Kuten Lehtonen kirjoittaa teatterista on tullut kulutushyödyke, joka kilpailee kaupallisen viihteen ja vapaa-aikatarjonnan kanssa katsojista, jotka toimivat kuluttajina (Lehtonen 2010, 132). Eritoten vakiintuneissa valtionosuusteattereissa esityksiin kohdistuu tuottavuuden vaade, joka vääristää helposti teatterin ja siinä sivussa näyttelijän työkuvan tunnistamattomaksi. Esityksen näytäntökautta saatetaan lyhentää jo ennen ensi-iltaa heikon ennakkomyynnin takia. Tällöin kyse ei ole enää teatterista, vaan markkinoinnista, mielikuvamyynnistä ja kilpailukyvystä. Tällaisessa tilanteessa näyttelijästä tulee osanen koneistoon, jonka tehtävä on tuottaa. Jos näyttelijä lavalla ollessaan katselee katsomoon, jossa on esityksen tuottavuuden kannalta liian vähän yleisöä, ja hänen takaraivossaan tykyttää esityksen aikana huoli teatterin taloudesta, pyörii teatteri väärän asian ympärillä. Tottakai näyttelijän ammattitaitoon kuuluu kyetä pitämään ulkopuoliset huolet poissa esitystilanteesta, mutta jatkuva taloudellinen paine vaikuttaa työskentelyilmapiiriin, harjoitustilanteisiin, sisällöllisiin ratkaisuihin ja muunmuassa näyttelijöiden työssäjaksamiseen ja valuu näin ollen myös esityksiin.

Teatterin kilpailuasema muihin vapaa-ajanviettomahdollisuuksiin nähden ajaa teatteria usein yhä viihteellisempiin ohjelmistovalintoihin ja näin ollen näyttelijän roolista tulee viihdyttäjän rooli. Viihteessä ja viihdyttämisessä ei sinänsä ole mitään väärää, viihteellä on teatterista keskusteltaessa turhankin negatiivinen kaiku. Viihteessä on sananmukaisesti kyse viihtymisestä. Viihde on mainio tapa puhkaista urautunut arki ja tarjota uudenlaista ajattelua. Naurava ihminen on vastaanottavainen ja viihteen keinoin voidaan käydä monenlaista keskustelua ja käsitellä vaikeasti kohdattavissa olevia asioita. Esimerkiksi näyttelijöiden sota-aikana tekemät rintamakiertueet ovat varsin viihteellisestä sisällöstään huolimatta tai juuri sen vuoksi olleet erittäin merkittäviä.

Näyttelijän rintamalle tuoma esitys on puhkaissut reiän väkivallan ja pelon täyttämään todellisuuteen, tarjonnut sotilaille hetkellisen pakopaikan ja kenties mahdollisuuden tunteiden käsittelyyn, inhimillisyyden ja ihmisyyden kokemukseen. (ks. esim. Niiniluoto, Maarit 1994) Mutta kun viihdyttämiseen nykyajassa liittyy miellyttämisen elementti, asetelma jossa näyttelijä ja koko teatteritalo ovat yleisön edessä polvillaan ja viestittävät: ”Teemme mitä tahansa, kunhan vain lipputulot nousevat”, ollaan ajauduttu melko kauas vilpittömästä ihmisten välisestä kohtaamisesta. Silloin ei voi puhua taiteellisesta vapaudesta ja näyttelijän rooli viihdyttäjänä eriytyy taiteilijan roolista. Näkipä viihteen ja viihdyttämisen missä valossa hyvänsä, viihdyttäminen on kiistämättä yksi näyttelijän työnkuvista.

Näyttelijän rooli esityksen tekijänä on monimuotoistunut ulos näyttelijän perinteisestä tehtävästä rakentaa roolihahmo tekstin pohjalta. Tai ehkäpä se on lähentynyt sellaista työnkuvaa, joka näyttelijällä on ollut ennen ohjaajan ammatin syntyä. Varsinkin vapaalla kentällä toimivat ryhmät tekevät paljon ryhmälähtöisiä esityksiä, joissa oman työnkuvan rajoja laajennetaan ja vastuuta jaetaan uudella tavalla. Hanna Helavuori käyttää artikkelissaan *Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?* ilmaisua *monoliittisen tekijyyden murentuminen* kuvatessaan uudenlaista tehtäväjakoa ja työprosessia esitystä valmistettaessa (Helavuori 2011,108). Mielestäni ilmaisu on osuva. Totutusti ohjaajan kannettavana ollut vastuu murentuu tai murennetaan eri kokoisiksi ja muotoisiksi paloiksi, joita ryhmän jäsenet poimivat ja rakentavat niistä jonkin aivan uuden muotoisen työtavan. Yhdestä tulee monta ja monesta muodostuu uudenlainen kokonaisuus. Usein ryhmälähtöisessä työskentelyssä esityksen lähtökohta on jossain muualla kuin valmiissa näytelmätekstissä. Materiaalia kerätään ja työstetään monin tavoin, jolloin näyttelijän toimenkuva laajentuu tutkimiseen, dokumentointiin ja suunnitteluun, haastattelujen tekoon, kirjoittamiseen ja dramaturgian rakentamiseen, alueille, joilla näyttelijän ei perinteisesti ole nähty toimivan.

Nykyteatterin yhtenä olennaisena näyttelijän toimialueeseen vaikuttavana osa-alueena haluan mainita poliittisen dokumenttiteatterin, jossa aihepiirit ja materiaalin kerääminen ja kokoaminen esitykseksi vaatii näyttelijältä aivan uudenlaista materiaalinhallintaa. Dokumenttiteatterin alueella yleistynyt toimittajien ja teatterin ammattilaisten yhteistyö venyttääkin näyttelijää kohti toimittajuutta ja teatteria kohti journalismia. Poliittinen dokumenttiteatteri edellyttää näyttelijältä laaja-alaista aiheen hallintaa, politiikantuntemusta ja ymmärrystä siitä, kuinka valtarakenteet muodostuvat meillä ja muualla, missä ja mistä asioistamme päätetään. On seurattava valppaasti yhteiskunnallisia liikahduksia, oltava kriittinen niin hallinnon kuin lähteiden suhteen ja huolehdittava eettisyydestä materiaalin käytössä. Toisin kuin fiktio ja fiktiiviset näytelmätekstit,

dokumentaarinen materiaali koskee todellisia henkilöitä ja vanhenee väistämättä nopeasti. Teatteri ottaa siis jalansijaa yhtenä kriittisistä medioista, vallan vahtikoirista, joiden yhteiskunnallisesti erittäin kunnianhimoiseksi tehtävä on tuoda päivänvaloon kaikki kyseenalainen toiminta, jota päätöksenteossa valtakunnan tasolla harjoitetaan. Tällöin näyttelijä on tärkeä poliittinen toimija, jolla on valta vaikuttaa kansalaisiin ja kenties saada aikaan konkreettisia muutoksia mielipiteissä ja yhteiskunnan toiminnassa.

2. Näyttelijän sosiaalinen asema

Näyttelijyys ei ole pelkästään näyttelijäntyötä, se on myös kategorinen paikka yhteiskunnassa, sosiaalinen asema, jota sisältäpäin muovaa näyttelijä itse ja joka toisaalta muotoutuu ulkoapäin, yhteiskunnan olosuhteiden ja tarpeiden mukaan. Yritän ymmärtää, mitä näyttelijyys on joskus ollut, millaisena hahmona näyttelijä on käsitetty, jotta voisin hahmottaa, mitä näyttelijyys on nyt. Haluan tietää, millaisesta jatkumosta olen ottamassa paikkaa.

Koen, että sana näyttelijä on vahvasti latautunut. Se kantaa mukanaan monenlaista historiallista painolastia ja värityy eri aikakausien näyttelijä- ja taiteilijakuvilla. Sanassa näyttelijä kaikuu aika, jolloin monien, eritoten naisnäyttelijöiden oli turvauduttava mesenaattiin tai varakkaaseen rakastajaan, jotta ammattia oli taloudellisesti mahdollista harjoittaa. Näyttelijän ammatissa naiset ja miehet työskentelivät suhteellisen tasa-arvoisesti rinnakkain ja lähekkäin aikana, jolloin naisten yhteiskunnallinen paikka oli pitkälti kotona ja äitiydessä.

”Näyttelijätär on monina aikakausina ollut käytöksestään tai elämäntavoistaan riippumatta automaattisesti kunniaton nainen, koska hän on ”valehdellut ammatikseen” ja ”näytellyt itseään rahasta”. Näyttelijättärien kunniallisuutta on epäilty myös siksi, että he ovat liikkuneet perinteisesti miehisen vallan kentällä, julkisuudessa.” (Suutela 2005, 8.)

Näyttelijä saatetaan nähdä myös vahvan taiteilijamyytin läpi. Rappiollista elämää viettävänä, halvassa viinissä marinoituna, iloluontoisena, mutta traagisena hahmona, joka uhraa elämänsä taiteen alttarille. Nykyään näyttelijä käsitetään usein yltiösosiaalisena, reippauden ja toimeen tarttumisen ilmentymänä, joka rakastaa esiintymistä ja hymyilee itsensä läpi tilanteesta kuin tilanteesta. Kääntöpuolena tässä hymyssä on raadollinen kilpailuhenkisyys ja oman edun tavoittelu, narsistisen, pakonomaisesti esille pyrkivän ihmisen kuva. Usein kohtaa myös käsityksiä, joiden mukaan näyttelijäntyö ei ole työtä, vaan jonkinlaista harrastustoimintaa tai puuhastelua. Kandidaatin opinnäytteessäni kirjoitan, että vältän näyttelijä-sanana käyttöä: ”Yhäkin kerron

mielummin opiskelevani teatteria kuin näyttelijäksi. Sana näyttelijä on ollut niin vahvasti latautunut, että ajatus sen liittämisestä omaan identiteettiin on tuntunut mahdottomalta.” (Veiskola 2014, 18.) Nytemmin olen oppinut sanomaan, että olen näyttelijä. Työ on erottamaton osa identiteettiäni eikä sanan väistely suojaa sen kummemmin minua kuin ammattianikaan. Edelleen kuitenkin huomaan, etten uusia ihmisiä tavatessani mielelläni tuo esille, mitä alaa opiskelen. Hämmäntävänä usein ihmisillä on valmis lokero, johon näyttelijä asetetaan. Toisille syttyy silmiin ihailu ja innostus: ”Näkeekö sua sit telkkarissa?” Toiset katsovat epäilevästi kulmien alta: ”Ai sellasta voi opiskella? Siis yliopistossa?” Pari kertaa olen kuullut, että on pelottavaa olla näyttelijän seurassa: ”Kun sähän voit esittää mitä vaan, ei voi tietää, mitä sä oikeasti olet!”

En tunnista itseäni näistä käsityksistä tai entisaikojen pelkistyneistä näyttelijäkuvista ja koen näyttelijyyteeni ja näin ollen minuun kohdistuvan stereotyyppisen luokittelun hämmäntävänä. Motivaationi työhöni on työssä itsessään ja sen merkityksellisyydessä katsojalle ja tekijöille, ei julkisuudessa tai kiehtovassa mystisyydessä. Minulle tämä on itsestäänselvää ja helposti kuvittelen, että työni luonne on yhtä selkeä myös muille. Tuntuu nurinkuriselta ajautua oikomaan oletuksia, jotka eivät liity minuun tai työhöni vaan yleiseen näyttelijästereotypiaan. Tilanteet, joissa joudun selittämään itseäni ammattini kautta, turhauttavat. Olen löytänyt itseni vaivaantuneena kumoamasta mielikuvia, joiden mukaan näyttelijä on tai hänestä ammattinsa myötä tulee jonkin asteinen alkoholisti, prostituoitu, narsisti, lumoava, huoneen valaiseva persoonallisuus tai julkista omaisuutta, jonka yksityisyydelle ja koskemattomuudelle on hieman väljemmät säännöt kuin muiden ihmisten. En halua uhriuttaa itseäni tai näyttelijöitä yleisesti enkä väitä, että tällaiset käsitykset tai kommentit erityisesti vaikeuttaisivat elämääni tai vaikuttaisivat identiteettiini näyttelijänä. Koen ne kuitenkin kiusaannuttavina ja ennen kaikkea hämmäntävinä, mutta myös kovin kiinnostavina. Kuinka paljon ennakkoluuloja ja latauksia ammattiani kuvaava sana pitääkään sisällään. Mitä merkityksiä siinä kaikuu meidän yhteiskunnassamme, mistä ne juontavat juurensa?

Totuuden nimessä etsin itsekkin esikuvia menneiden aikojen taiteilijamynteistä ja näyttelijöistä. Minullakin on oma romantisoitu ja ruusuinen ihanteeseen sekoittuva stereotyyppi näyttelijästä. Nautin ajatuksesta, että asetun jatkumoon, jossa teatterin naiset ovat kunniansa kustannuksella toteuttaneet intohimoaan näyttämöllä ja etulinjassa puolustaneet naisen oikeutta itsensä kehittämiseen ja tasa-arvoiseen työntekoon. Jos itse baarin pöydässä lokeroisin näyttelijät yhtenä ryhmänä jonkinlaisiksi ihmisiksi, väittäisin heidän olevan lahkolaisia, kiihkomielisiä uskonnonharjoittajia. He jaksavat loputtomiin jauhaa, kyseenalaistaa ja ihmetellä uskontonsa opinkappaleita. He menevät ilta toisensa jälkeen toimittamaan saman rituaalin, jossa käsittelevät

ihmiselämän vaikeutta ja merkitystä, pyrkivät naiivilla uskolla löytämään totuuden tai ymmärryksen palasia. He nauttivat oman väkensä puheenparresta ja liikkuvat usein laumoina. He haaveilevat maailmasta, jossa koko ihmiskunta ammentaa elinvoimaa heidän uskostaan ja löytävät sen kautta siltoja toistensa luo.

2.1 Historiallista näkökulmaa

”Näyttelijät ja näyttelijättäret, joita tämä dynaaminen ja ärsyttävä taiteenlaji tarvitsee elääkseen, nousevat maailmanhistoriasta esiin aivan yhtä kaltoinkohdeltuina. Vaikka heitä joinakin aikoina on palvottu kuin jumalia tai kuninkaallisia ja vaikka heistä on usein tehty ruumiillisen kauneuden ja sukupuolisen vetovoiman ikoneita, heitä on silti toisina aikakausina inhottu ja halveksittu loisina, porttoina ja kulkureina. He ovat tavallisesti saattaneet varjoon taidemaalarit, kuvanveistäjät, muusikot, arkkitehdit ja runoilijat, jos ajatellaan, missä määrin heidän ammattinsa ja käytöksensä on herättänyt yhteiskunnassa rakkautta, kateutta ja vihaa.”(Wickham 1985,11.)

Näyttelijä-sanana lataus ja moneen suuntaan viettävät konnotaatiot selittyvät osittain sillä, että näyttelijän ammatin tai siihen verrattavan position sosiaalinen asema ja arvostus ovat aikojen saatossa heilahdelleet yhdestä ääriäidasta toiseen, ihailusta halveksuntaan, merkittävydestä mitättömyyteen. Näyttelijyyden historia on kirjava. Näyttelijän ammatin kehitymisestä on erilaisia tulkintoja ja tässä tarkastelen sitä Glynne Wickhamin kirjoittamaan Teatterihistoriaan nojaten. Ensimmäiset näyttelemistä muistuttavaa toimintaa harjoittaneet ihmiset ovat olleet uskonnollisten menojen suorittajia, heimopappeja tai vastaavia yhteisön jäseniä, jotka ovat olleet yhteydessä jumalolentoihin. Rituaaleissa tanssi on usein ollut suuressa roolissa ja niillä on pyydetty turvaa ja ravintoa, taisteltu tauteja ja nälkää vastaan. Rituaaleilla on ollut myös tärkeä, yhteisöä lähentävä merkitys. Ainakin Euroopassa, Kiinassa ja Intiassa ensimmäiset tiedot näyttämötaiteesta löytyvät uskonnollisten rituaalien yhteydestä. (Wickham 1985.) Tällaisessa yhteydessä näyttelijän esi-isät ja -äidit ovat olleet tärkeitä, yhteisön arvostamia hahmoja.

Näyttelijyyden ja näyttelijän ammatin kehittyessä näyttelijään ja teatteriinkin on suhtauduttu moninaisilla ja usein äärimmäisillä tavoilla. Teatteria on käytetty poliittisena ja uskonnollisena pelivälineenä, se on haluttu valjastaa vain yhden aatteen edustajaksi, sillä on pyritty ohjaamaan kansan katse pois valtakunnan ongelmista ja hetken kuluttua se on kielletty kokonaan. 1500-luvun Englannissa kiertävät ammattimaiset näyttelijäseurueet olivat yleisiä ja suosittuja, kunnes valtio

halusi ryhmät tarkkaan valvontaansa. Kiertäviin näyttelijöihin alettiin soveltaa lakia ”Maankiertäjien, Irtolaisten ja Työtävierovien kulkurien rankaisemiseksi.” Heistä tuli siis lainsuojattomia. (Wickham 1985,118.) Välillä teatteria on pidetty paholaisen ylistyksenä ja näyttelijää pahuuteen langenneena. 1600-luvun Ranskassa näyttelijät olivat yhteiskunnan hylkiöitä, eikä heitä haudattu kristillisin menoin (Wickham 1985,155). Toisinaan teatteri on ollut pyhää ja harhauttanut paholaisen pois tekijänsä ja katsojansa kimpusta. Esitysten sisältöä ja näyttelemisen tapaa on pyritty hallinnon taholta määrittämään, on ollut oikean- ja vääränlaista teatteria ja oikean- ja vääränlaisia näyttelijöitä. Näyttelijän arvoa on länsimaissa nostanut se, että yleensä vain hyväosaisilla on ollut varaa nauttia näyttelijän työn tuloksista. Menestyneille näyttelijöille on maksettu ja maksetaan huimia korvauksia työstään ja toisaalta suurimmalle osalle ammatinvalinta on merkinnyt ja merkitsee jonkinasteista köyhyyttä. (Houni, Ansio 2013.)

Nämä moninaiset suhtautumistavat teatteriin ja näyttelijään ja niiden suitsemis- ja kieltoyritykset kertovat siitä, kuinka suuri valta teatterilla on ollut. Näyttelijät ovat voineet levittää tietoa ja kritisoida hallintoa. Teatterilla on tavoitettu myös lukutaidottomat kansalaiset ja syrjäseudut, sillä on pystytty vaikuttamaan tunteisiin ja muokkaamaan mielipiteitä. Mielikuva viekkaasta ja valheellisesta näyttelijästä on myös ymmärrettävä. Sen lisäksi, että näyttelijä tekeytyy joksikin, mitä ei ole, hän kykenee sanomaan yhtä ja tarkoittamaan toista. Juuri tiukan sensuurin ja valvonnan takia alatekstit ovat kehittyneet olennaiseksi osaksi teatteria. Näyttelijäseurue voi näennäisesti esiintyä kuningasta ylistäen, mutta katsoja pystyy lukemaan rivien väliin sijoitetun kritiikin ja ylimystölle naureskelun.

2.2 Sosiaalinen hahmo

Antiikin Kreikassa näyttelijät olivat lavalla edustamansa asian palveluksessa. Esityksissä käsiteltiin erilaisten ajatusten törmäyksiä: aikaan ja yhteiskuntaan liittyviä ongelmia ja konflikteja.

Sirkushuveja tarjoavassa Rooman valtakunnassa taas teatteri oli viihteellisempää, se joutui kilpailemaan monien muiden viihdemuotojen kanssa, joilla pyrittiin pitämään kansa iloisena ja kylläisenä. Näissä olosuhteissa syntyi näyttelijän tähtikultti. Näyttelijä ei siis ollut näyttämöllä pelkästään edustamassa ilmiötä tai henkilöä vaan hän oli läsnä myös yksityishenkilönä, yleisö tunsu suositut näyttelijät ja ihaili heitä. (Suominen 16.1.2015)

Nykyaikaiseen näyttelijän ammatti ei rajoitu pelkästään työhön, jota näyttelijä tekee. Ammatinkuva sisältää myös sosiaalisen, julkisen hahmon. Tämä hahmo on jonkinlainen välimuoto työntekijä-näyttelijästä ja yksityishenkilöstä. Käytän siitä nimitystä sosiaalinen hahmo. Näyttelijän

sosiaalinen hahmo ei tule tunnetuksi pelkästään onnistuneesta roolityöstä tai upeasta puhetekniikasta, vaan tuo esille myös yksityishenkilön arvomaailmaa, huumorintajua, pukeutumista ja tyyliä, ehkä synnyinseutua, kotoista murrealuetta ja tietoa siitä, kuinka näyttelijästä on tullut näyttelijä, mikä hänen kasvutarinansa on. Kuitenkin tämä hahmo on eri kuin oikea yksityishenkilö sen takana. Julkinen kuva ei kerro, millainen ihminen todella on kyseessä, mitä hän pelkää ja millaista hammastahnaa hän käyttää. Emme oikeasti tunne henkilöä, vaikka sosiaalinen hahmo luo illuusion, että näin olisi. Näyttelijät ovat nykyään television keskustelu- ja viihdeohjelmissa paljon esillä nimenomaan näyttelijöinä. Lauantai-illan hauska perheohjelma ei sisällä sketsejä tai kevyttä fiktiota vaan seuraa, kuinka näyttelijät selviytyvät heille asetetuista tehtävistä. Sosiaalinen media on tuonut julkisuuden kauttaaltaan arkisemmaksi asiaksi. Suurin piirtein jokaisella kansalaisella on sosiaalinen hahmo, jota hän itse ylläpitää. Tämä koskee myös näyttelijää. Enää ei tarvitse olla erityisen kuuluisa tai näkyvästi julkisuudessa ollakseen julkinen. Sosiaalinen hahmo on saavutettavampi ja lähempänä yksityishenkilöä kuin entisten aikojen tähtinäyttelijän julkisuuskuva. Näyttelijän ammattiin kuuluu sosiaalisen median myötä enenevässä määrin ruohonjuuritason julkisuuskuvan luominen ja sosiaalisen hahmon mielikuvamainonta, jota tulee tehneeksi, vaikka ei toimintaansa markkinoinniksi mieltäisikään.

3. Benedettin kahtia jakautunut näyttelijä

Jean Benedetti kirjoittaa näyttelijän kahdensuuntaisesta roolista. Benedettin mukaan näyttelijän ammattitaidon perusoletuksena ovat tekniset taidot, kuten puhe, itsensä hahmottaminen tilassa sekä ulosannin selkeys ja ymmärrettävyys. Ymmärrettävyys perustuu pitkälti tekniseen osaamiseen ja näyttämötekniikan kanssa toimimiseen. Näiden perustaitojen lisäksi näyttelijän tulee Benedettin mukaan hallita sosiaalinen konteksti, jossa toimii. Näyttelijä tunnistaa esitykseen, esittämisen tapaan ja häneen itseensä kohdistuvat vaatimukset ja odotukset. Benedetti määrittää näyttelijän asemaa yhteiskunnassa kaksijakoiseksi. Näyttelijä on ja ei ole ”yksi meistä.” Hän jakaa ja peilaa yleisönsä arvoja tarjoten samaistumispintaa ja toisaalta tuo esiin kriittisiä näkökulmia suhteessa samaiseen yleisöön ja samoihin arvoihin. Näyttelijä on osa yhteisöä ja yhteiskuntaa, mutta hänen täytyy myös pystyä asettumaan yhteisön ulkopuolelle, katsomaan omaa elinpiiriään kriittisenä taiteilijana ja tuomaan näkyväksi sen epäkohtia. (Benedetti 2007, 1-5).

Näyttelijän roolin ja tehtävän voisi toki jakaa paljon useampaan osaan näkökulmasta riippuen. Erilaiset työtehtävät, -ympäristöt ja -tavat synnyttävät näyttelijälle erilaisia rooleja ja siirtävät painopistettä näiden välillä. Koen kuitenkin Benedettin jaottelussa yhtäläisyyttä oman tämänhetkisen näyttelijäkuvani kanssa ja keskityn tässä tarkastelemaan näyttelijän tasapainoilua

juuri näiden kahden puoliskon välillä sekä sovellan omaa kokemustani eri puoliskojen tehtävää ja toimialuetta hahmottaessani.

Näkisin, että Benedettin jaottelussa toinen puoli, yhteisön sisällä oleva näyttelijä, jota voisi yleistäen kutsua ”tavalliseksi kansalaiseksi” ymmärtää yhteiskunnan rakenteet ja konventiot nimenomaan niiden yksilökohtaisten vaikutusten myötä, elää kuin kuka tahansa yhteisön jäsen. Hän tietää, millaista on työskennellä tai olla työtön, opiskella, olla köyhä tai varakas, sairas tai terve tässä yhteiskunnassa. Hän tuntee sosiaalisen pelikentän sisältä käsin. Ulkopuolelta katsovan näyttelijän velvollisuus taas on ymmärtää rakenteet ja politiikka, joiden vuoksi tavallisen kansalaisen asema on juuri se, mikä on. Ulkopuolisen kriitikko-näyttelijän tulee nähdä laajemmin, ajatella avarammin, tehdä kokeiluja ja luoda vaihtoehtoja. Hänen täytyy olla valmis kritisoimaan sekä rakenteita ja poliittista päätöksentekoa niiden takana että niissä elävää kansalaista eli itseään ja kansalaisen toimintaa näissä rakenteissa. Liikkuupa näyttelijä siis elämässään ja yhteisössään miten tahansa, hän toimittaa aina kaksijakoisen roolinsa jompaakumpaa puolta.

Valmistuvana näyttelijänä koen Benedettin esittämän kaksijakoisuuden vaatimuksen suurena ja haastavana tehtävänä. Teatterin opiskeleminen tai sen harjoittamisen arki tuntuu olevan luonteeltaan ja rytmiltään omiaan häivyttämään sekä laajemman yhteiskunnallisen hahmotuskyvyn että näyttelijän tehtävän edustaa ketä tahansa, olla kuka tahansa yhteiskunnan jäsen. Usein tuntuukin, että en saa täytetyksi vaatimuksen kumpaakaan puolisko.

Teatterikouluaiikana näyttelijäopiskelija näkee ennen kaikkea koulun harjoitussalit. Koulun seinien sisälle muodostuu kaikkein todellisin todellisuus, se missä tärkeät muutokset, kasvaminen, oivallukset, ristiriidat ja suuret ponnistukset tapahtuvat. Muodostuipa yhteisö näiden seinien sisällä millaiseksi tahansa, se on vuosien ajan päivittäin läsnä, siitä tulee tiivis ja olennainen osa näyttelijäopiskelijan maailmaa, jopa identiteettiä. Harjoitussaleissa muodostuu kokonainen universumi, jossa näyttelijäopiskelija elää monta vuotta. Parhaassa tapauksessa harjoitussaliuniversumi on turva. Sen seinät erottavat maailmasta tilan, jonka sisällä tapahtuu ihmeellisiä asioita, oppiminen on päivittäistä eikä virheistä rangaista. Tässä universumissa kiteytyykin jotakin olennaista teatterin yhteisöllisestä voimasta.

Kautta aikojen teatteri on hyväksynyt riveihinsä erilaiset ja oudot. Se on tarjonnut perheenkaltaisen yhteisön niille, joilla sitä ei välttämättä ole ollut. Teatteriryhmät ovat toimineet huonoina aikoina lain ulkopuolella, varattomina ja henkensä kaupalla. Teatteri on ammentanut voimaa toimintaansa

sisältäpäin ja tiivistynyt kiinteäksi yksiköksi, jota ei ulkopuolelta saa hajotettua. Tässä rikkumattomuudessa on teatterin vahvuus, sankaruus ja voittamattomuus, mutta siinä piilee myös itseensä kääpymisen vaara, joka on tässä ajassa ehkä teatterin suurin uhka. Jussi Lehtonen sanoi syksyllä 2014 Tampereen yliopistolla järjestetyssä taiteilijataapaamisessa kokeneensa, että suomalainen teatteri toimii yhteiskunnan ulkopuolella ja riittää itselleen (Opintopäiväkirja 7.11.2014). Tiivistähtisen työskentelyn ja vahvan yhteisöllisen luonteensa takia teatteri muodostaa helposti ja jopa huomaamatta kehän, jonka sisällä teatteriväki tekee toisilleen esityksiä, ruokkii itse itseään ja tulee eristäneeksi itsensä siitä maailmasta, jossa sen tulisi toimia.

Minulle opiskeluvuosien harjoitussalikupla on ollut ensiarvoisen tärkeä oppimisen ja kasvamisen mahdollistaja. Olen ollut tavattoman onnekas saadessani kehittää taitojani tiiviissä, perheen kaltaisessa yhteisössä ja tulla sen taholta yhä uudelleen hyväksytyksi kulloisenkin keskeneräisyyteni kanssa. Turvassa ihminen kehittyy varmemmaksi ja keskinäisellä luottamuksella ja kunnioituksella valmistetut esitykset ovat kokemukseni mukaan palkitsevimpiä niin työryhmälle kuin katsojallekin. Tiivis harjoitussalitodellisuus on teatterille luonteenomainen ja ainakin minulle jonkinlainen ihanne työyhteisöstä. Se ei kuitenkaan ole aivan ongelmaton. Tämän turvallisen ja miellyttävän kuplan sisältä näyttelijän pitäisi murtautua ulos lunastamaan paikkansa ”yhtenä meistä”. Omalta kohdaltani koen toisinaan olevani varsin puutteellinen henkilö tekemään oikeutta ja edustamaan ”ketä tahansa”, näkemään yhteiskunnan sisältäpäin. Koen itse asiassa olevani suhteellisen vieraantunut siitä todellisuudesta, jossa vaikkapa ikätoverini elävät. En ole tehnyt elämässäni juuri mitään muuta työtä kuin teatteria. Lähipiirini koostuu lähestulkoon pelkästään ihmisistä, jotka toimivat teatterin tai kulttuurin parissa joko työkseen tai harrastuksena. En jaa muiden yliopisto-opiskelijoiden kokemusta siitä, kuinka yksinäiseltä ja irralliselta opintojen aloittaminen tuntuu ja toisaalta, kuinka ihanan vapaata ja omaehtoista se oikeastaan on. Minun opintoni ovat alusta saakka tarkasti aikataulutettua yhteisöllisyyden juhlaa pienessä, kotoisassa ryhmässä. Näyttelijän maailmassa työ harvoin on jotakin, jota tehdään tietty aika vuorokaudesta, jotta on varaa elää oikeata, työn ulkopuolella tapahtuvaa elämää. Kokemukseni mukaan näyttelijälle työ on usein juuri se oikea elämä, tapa olla maailmassa. Näyttelijäisyys, näyttelijäntyö ja niihin liittyvä jatkuva itsensä kehittäminen, kulloiseenkin produktioon syventyminen, fiktiivisten tai todellisten, näyttämölle muodostuvien maailmojen tutkiminen ja työn läpivalaisemat ajattelumallit muodostavat kokonaisuuden, jonka parissa on mahdollista viettää kaikki aikansa ja koko elämänsä. Sen lisäksi, että teatteri riittää itselleen, saattaa käydä niin, että teatteri ja näyttelijäisyys riittävät näyttelijälle. Teatterin todellisuudesta saattaa ymmärrettävästi tulla näyttelijälle läheisempi ja todellisempi kuin sen ulkopuolella eletävästä elämästä. ”Teatteri ja näytteleminen nähdään elämäntapana, jossa

jatkuvasti peilataan omaa kokemusta, muita ihmisiä ja ympäristöä. Tästä tarkkailijan asemasta rakentuu myös erillisyyden kokemus muuhun ympäristöön.” (Rantanen 2006, 56.) Niinpä näyttelijällä on suuri vastuu purkautua teatterin ja näyttelijyyden kuplasta ulos maailmaan. Voidakseen olla ”yksi meistä” yhteiskunnassa eli tehdä työnsä hyvin, näyttelijän on välttämättä oltava muutakin kuin näyttelijä, laajennettava kokemusmaailmaansa teatterin ja näyttelijyyden ulkopuolella ei-näyttelijänä.

Toinen puoli Benedettin kahtia jakautuneesta näyttelijästä on ulkopuolinen tarkkailija, joka pystyy ottamaan asioihin etäisyyttä, katsomaan yhteiskuntaa matkan päästä ja tekemään kriittisiä havaintoja. Hän hahmottaa yhteiskuntaa tilallisesti ja ajallisesti, ymmärtää, kuinka se toimii ja kuinka tällaisiin toimintamalleihin on päädytty. Erillisestä asemastaan näyttelijä näkee syy-seuraussuhteet ja hänen velvollisuutensa on tehdä havaintonsa näkyväksi kaikille, näyttää, miten nyt toimimme ja kuinka voisimme toimia. Brechtin mukaan teatteriesityksen tulee ehdottaa yhteiskunnalle toimintamalleja. Kuvaillessaan eepistä teatteria hän kirjoittaa, että teatterilla tulee olla käytännöllinen lähestymistapa yhteiskunnan epäkohtiin. Sen tulee esitellä vaihtoehtoisia toimintatapoja, tarjota useita näkökulmia. ”Ihmisten toiminnasta tuli käydä ilmi, että se on juuri sellaista kuin se on ja että se voisi samalla olla myös toisenlaista” (Brecht 1991,113). Brechtin näkemys teatterista opettajana ja sivistäjänä on ehdoton ja piilottelemattoman arvottava. Benedettin kahtia jakautuneen näyttelijän yhteiskuntaa ulkopuolelta tarkastelevalle puoliskolle se voi kuitenkin tarjota tavoitteen tai ihanteen näyttelijästä, joka ”opettaa viihdyttävästi ja viihdyttää opettavasti.” Ihanteellinen näyttelijä on ikään kuin lapsi, joka muiden sopeutuessa vallitseviin olosuhteisiin näkee selvästi ja uskaltaa kysyä, miksi keisarilla ei ole vaatteita. Pystyäkseen toteuttamaan vastuullista tehtäväänsä näyttelijän on hankittava tarvittava sivistys ja hahmotuskyky yhteiskunnallisiin asioihin lukemalla, seuraamalla uutisointia ja ajan ilmiöitä, olemalla utelias, kyselemällä ja kyseenalaistamalla ja tarttumalla rohkeasti aina uusiin ja outoihin aihekokonaisuuksiin ja kierrättää ne sitten oman kokemusmaailmansa, kehonsa ja ymmärryksensä kautta näyttämölle. Ulkopuolisen näyttelijän on pysyttävä ulkopuolella, etäännyttävä itsensä kyetäkseen tarkastelemaan kokonaiskuvaa. Mitä etäisyys sitten tarkoittaa? Uskon, että etäisyyden luo paljolti työ itse, teatterin tekeminen. Teatteri on loistava väline hahmottaa valtarakenteita: näyttämö kärjistää ja pelkistää vaikeasti hallittavia kokonaisuuksia ja tekee ne näkyväksi ja käsitettäviksi. Tätä tehdessään näyttelijä tulee perehtyneeksi käsittelemänsä aiheeseen monipuolisesti ja laajasti voidakseen muokata materiaalista esityksen - ymmärtääkseen, mikä on tärkeää näyttää ja mikä ei.

Ulkopuolisen tarkkailijan rooli tuo kuitenkin painetta näyttelijälle. Toisinaan tuntuu, että näyttelijän

pitäisi ymmärtää kaikkea. Yleissivistyksen taso kirjallisuuden, historian, politiikan, psykologian, muiden taiteenalojen ja suurin piirtein kaiken mahdollisen suhteen pitäisi olla korkea. Kaikesta pitäisi olla hyvät perustiedot, joita pystyy tarvittaessa syventämään ja soveltamaan. Tarkkailija-näyttelijän tulisi olla kaikkien alojen asiantuntija, hallita tietoa laajalta alueelta ja pysyä tarkkanäköisenä, huomata, että keisarin uusia vaatteita ei ole.

Siinä, missä ulkopuolinen kriitikko-näyttelijä tarvitsee kykyä etäännyttää itsensä, sisältä katsovan näyttelijän on oltava lähellä. Yhteisön sisällä elävän näyttelijän on oltava herkkä ja aistittava tarkasti ympäristö, jossa elää. Tähän näyttelijä tarvitsee empatiakykyä. Voidakseen edustaa ”ketä tahansa” täytyy samaistua, imeä itseensä tarinoita, joita ei välttämättä sanoiteta tai kerrota ääneen. Sisällä oleva näyttelijä aistii, mitä muutokset, epäoikeudenmukaisuudet tai onnistumiset tarkoittavat ihmisen elämässä. Siinä, missä ulkopuolelta katsova näyttelijä näkee ahneet poliittiset päätökset ja hyväveliverkostot, jotka johtavat luokkaistuneeseen yhteiskuntaan ja pienituloisen väestönosan kasvuun, sisällä oleva näyttelijä näkee äidin, jolla ei ole varaa lapsen talvivaatteisiin. Sisällä oleva näyttelijä pyrkii ymmärtämään kokemuksia, toiveita, pelkoja ja tunnelmia, omiaan ja kanssaeläjiensä, ja tuomaan ne näyttämölle kehossaan tekoina, ääninä, sanoina.

Näyttelijän tulee siis pyrkiä viemään teatteria lähemmäs katsojia, murtautua ulos kuplautuneesta teatteritodellisuudesta, mennä ihmisten joukkoon ja tehdä esityksiä heidän maailmastaan sillä sosiaalisella kielellä ja koodistolla, joka heille on tuttu. Näyttelijän tulee kyetä tekemään havaintonsa näkyväksi tavalla, joka on ymmärrettävä, samaistuttava ja koskettava. Kaksijakoisuus on tärkeää juuri siksi, ettei esityksestä tule ulko- tai yläpuolelta annettua ohjeistusta, katsojan älyllisesti tai emotionaalisesti aliarvioivaa saarnaa. Katsojan on tunnettava, että näyttelijä on kuin hän, saman yhteisön osanen. Toisaalta näyttelijä, joka ei hallitse rakenteita, joissa toimii, ei pysty laajentamaan taidettaan samastuttavuuden yli, jolloin esitys ei tarjoa katsojalle mahdollisuutta nähdä itseään ja ympäristöään laajemmasta perspektiivistä. Ollessaan lähellä katsojaa, etsiessään yhteistä kosketuspintaa ja samaistuttavuutta näyttelijän tulee samanaikaisesti hahmottaa laajempi kuva, olla tietoinen valinnoista ja niistä viesteistä, joita esitys yhteiskunnallisessa kontekstissa antaa. Ulkopuolisen ja sisällä olevan näyttelijän on toimittava tasapainossa, vuoroteltava ja annettava toisilleen tilaa niin harjoitusprosessin eri vaiheissa kuin esityksessäkkin. Jos esimerkiksi sisäpuolelta katsova näyttelijä haluaa näyttää, millaista on äidin ja lapsen talvi ilman talvivaatteita, millaiseksi heidän suhteensa kehittyi ja mitä kylmyydessä ja sairaudenpelossa eläminen on, ja ulkopuolelta katsova näyttelijä haluaa osoittaa, missä on tehty epäoikeudenmukainen päätös, kuinka faktoja on vääristelty mediassa tai kuinka joku tällä nimenomaisella hetkellä nauttii paratiisisaarella

verorahoista, joilla talvitakki olisi voitu ostaa, tarvitaan tasapainoa. Molempien puoliskojen on annettava toimia. Harjoituksissa molemmille on annettava mahdollisuus tutkia omaa toimialuettaan ja tehdä löytöjä. Esityksessä katsojalle on tarjoiltava sekä samaistuttava, koskettava henkilökohtainen hetki, että iso kuva syy-seuraussuhteista. Lopullinen työnjako kahden puoliskon välille löytyy esityksen dramaturgiasta, tyyllilajeista ja tavoitteesta. Toisinaan näiden kahden puolen toteuttaminen tuntuu paradoksilta. Tehtävät vetävät kahteen suuntaan ja niiden mahdollisesti ristikkäiset vaatimukset tuntuvat mahdottomilta toteuttaa. Toisinaan taas puoliskot nivoutuvat saumattomasti yhteen, yhdeksi kokonaiseksi tehtävänsä täyttäväksi näyttelijäksi.

3.1 Kaksijakoisuutta Meriteatterissa

Minulla on Benedettin esittämästä kaksijakoisuudesta myös erittäin onnistunut kokemus. Vuonna 2013 perustimme ystäväieni kanssa teatteriryhmän, Meriteatterin, jonka kotipaikka on Röölan satama Naantalissa. Meriteatterin kolme ensimmäistä produktiota ammentavat vahvasti Röölan historiasta ja paikallisten tarinoista. Rööla on pieni yhteisö, jossa kalastus, sillilaivat ja -tehdas ovat tuoneet toimeentulon ja muovanneet saaristolaisen elämänmuodon. Ennen ensimmäistä Meriteatterin esitystä en tiennyt tästä maailmasta mitään. En ollut viettänyt paljoa aikaa meren läheisyydessä ja tietämykseni kalastuksesta perustui lähinnä ahventen onkimiseen. En myöskään tuntenut paikallista väkeä, en elämänrytmiä tai kirjoittamattomia sosiaalisia sääntöjä. Tulin siis saaristolaistodellisuuteen aivan ulkopuolelta.

Ensimmäisen produktion harjoitusaikana perehdyimme melko perusteellisesti Röölan historiaan, puhetapaan, ihmisiin ja heidän tapaansa suhtautua maailmaan. Imin itseäni parissa viikossa valtavan määrän tietoa sillinkalastuksesta, pirtun salakuljetuksesta, nuottakalastuksesta, paikallisen väestön sukujuurista ja keskinäisistä suhteista. Olen itsekkin kotoisin pienestä kylästä, ja se ehkä auttoi hahmottamaan yhteisön lainalaisuuksia ja tapoja, joiden juuret ulottuvat pitkällekin historiaan ja olosuhteisiin. Meille löytyi nopeasti paikka yhteisössä, olimme piristävää, vähän hassua kulttuuriväkeä, jotka olivat kiinnostuneita vanhoista tarinoista ja ostivat päivittäin munkkeja Röölan puodista. Meitä autettiin ja meihin tutustuttiin.

Uskon, että ulkopuolinen asema auttoi produktion tekemisessä huomattavasti. Kun katsoo jonkin yhteisön toimintaa tietämättömänä ja vailla ennakkokäsityksiä, saattaa nähdä hyvin selvästi hierarkiat, roolit, arvot, saavutukset ja taakat, joita yhteisö kantaa. Sellaisia asetelmia taas on helppo siirtää lavalle ja nähdä dramaturgisina kokonaisuuksina. Myös puheenparteen, eleisiin ja ilmaisuihin on helppo tarttua, kun ne ovat vieraita, poikkeavat siitä, mikä itselle on ”normaalista”, totuttua.

Rööläläinen tapa ilmaista mielihyvä tai tyytyväisyys tapahtuu mitä mielikuvituksellisimmilla negaatioilla. Tämä tunneilmaisun piirre siirtyi esityksiin niin tekstin tasolla kuin näyttelemisen tavassa. Ensimmäisessä produktiossamme ”Merimies, muija, kalamiehen koira” on rakkauskohtaus, joka alkaa sillä että sillimies Kalle Aaltonen ja minun esittämäni sillitehtaan tyttö Selma Ranta tapaavat satamassa. Kalle Aaltonen esittelee itsensä:

”- Mää olen Aaltonen”

Selman todellinen reaktio tähän on innostunut. Hän on nähnyt Aaltosen laivan saapuessa ja on korviaan myöten ihastunut ja otettu huomiosta. Aaltosta kohtaan Selma kuitenkin käyttäytyy kylmäkiskoisesti, mittaa tätä päästä varpasiin ja toteaa hieman kulmiensa alta:

”-Kyl mää tierän. Mää olen Selma.”

Mielihyvää ja intoa pitää toki väläyttää, jotta yleisö pysyy mukana, mutta Selman torjuva vastaus sai yleisössä aikaan lämpöisen naurahduksen. Samaa negaatiota käytämme toisen produktiomme ”Laulu on meren laulu” kohtauksessa, jossa hyvät ystävykset tapaavat vanhuksina viidenkymmenen erillään vietetyn vuoden jälkeen. Suurena ystävyuden ja rakkauden tunnustuksena toinen ystävyksistä toteaa vakavin kasvoin: ”Ei se mikkä huono ole, jos sää olet tääl kans.” Yleisön reaktio oli jälleen lämmin ja koskettunut. Rööläläiset tunnistivat itsensä ja ymmärsivät meidän nähneen heidän kulttuurinsa. Olimme siinä määrin sisäpiiriläisiä, että tavoitimme katsojamme ja meillä oli lupa tuoda lavalla näkyväksi heidän erityiset tapansa. Olimme kesän ajan sataman väkeä ja meidät tunnettiin jo ennen kuin astuimme lavalle. Uskon, että paikallisten katsojien oli helpompi sekä tulla teatteriin että ottaa esitys vastaan, koska olimme jo jossain määrin ”yksiä meistä” emmekä oma irrallinen yksikkömme. Tällöin vältimme myös näyttäytymästä uhkaavina tai ylimielisinä kaupunkilaisina, jotka ottavat yhteisön tarinat käyttöönsä ikään kuin ylhäältäpäin. Yhteisöön mukaan solahtaminen sekä nosti meissä suuren tarpeen kunnioittaa tarinoita ja tehdä niille oikeutta että sai yhteisön ymmärtämään, että pyrkimyksemme ovat kunnialliset ja kunnioittavat.

4. Erilaisiin teattereihin jakautuva näyttelijä

Näyttelijäntyöstä ja ammattitaidosta suuri osa on sosiaalista kanssakäymistä, erilaisten teattereiden erilaisiin rakenteisiin ja lainalaisuuksiin sopeutumista. Näyttelijän työtehtävät ja asema työyhteisössä ovat erilaisia riippuen siitä, millainen teatteri on kyseessä. Ymmärtääkseni näitä eroavaisuuksia vertailen tässä kokemuksiani työskentelystä Meriteatterissa ja Joensuun kaupunginteatterissa, jossa tein ammattiteatteriharjoittelun syksyllä 2015. En halua tässä arvottaa näitä hyvin erilaisia työyhteisöjä ja -ympäristöjä paremmuusjärjestykseen, vaan tarkastella, kuinka laajasti ja millä tavoin näyttelijän työnkuva niiden välillä varioi.

Meriteatterissa, joka alun alkaen koostui ohjaajasta ja kolmesta näyttelijästä, kaikki on tehtävä itse. Ryhmämme ensimmäinen tehtävä oli raivata itselleen toimitila vanhasta sillivarastosta, jossa oli rökkiöittäin tavaraa, vanhaa kalastukseen liittyvää arvokasta museotavaraa, homehtunutta lastulevyä, pölystä ja haisevaa silliverkkoa jne. Raivasimme tilan tyhjäksi, pesimme seinät ja asfalttilattian, josta nousi hienoinen silliliemen tuoksu. Harjoitusvaiheessa haalimme lavastusta tilassa olevista tavaroista, kyselimme räsymattoja kylän mummoilta, etsimme vaatteita kirpputoreilta ja ohjaajan sukumökin vintiltä. Lounaaksi valmistimme linssekeittoa tai kananmunia pienellä keittolevyllä ja värjöttelimme villapidoissa lämmittämättömässä teatteritilassamme. Ohjaaja-käsikirjoittajan hioessa tekstiä sävelsimme ja harjoittelimme lauluja, ajoimme autolla tai pyörillä ympäri saarta tiputtelemassa flyereita postilaatikoihin. Sijoitimme valtaosan budjetista kahteen rakennuslamppuun ja jatkojohtoihin, joilla tehtiin esityksen valot. Katsomon perusta rakennettiin trukkilavoista, jotka ohjaaja kävi kinuamassa silloin vielä toiminnassa olevalta sillitehtaalta. Ystävät ja kylänmiehet ja -naiset auttoivat rakennuspuuhassa, lainasivat työkaluja ja kantoivat lautatavaraa. Myöhemmin vuosina olemme ottaneet toimintaa melko lailla helpottavia askeleita. Riveihimme on liittynyt tuottaja ja lounas saadaan sataman ravintolasta. Lounasruokaa lukuunottamatta kaikki kuitenkin tehdään edelleen itse: lippuvaraukset, lavastus, puvustus, valot, markkinointi - niin ja tietysti ne esitykset.

Näyttelijänä nautin siitä, että saan rakentaa esityksen kaikki osa-alueet omin käsin. Kun seisoo lavalla yläpuolellaan katossa aaltoileva silliverkko, jonka kiinnikkeet on itse sahanut laudanpätäkistä ja ripustanut paikalleen ruuvi kerrallaan, näyttelemisen on toisenlaista. Sitä ikään kuin tietää esityksestä enemmän, tietää tarkemmin mistä on kyse. Itse tehtyyn näyttämöön ja puvustukseen liittyvä tieto on erilaista kuin esityksen maailmaan perehtyminen vaikkapa kirjallisuuden kautta. Se on kehollista luottamusta ja varmuutta ympäristöön, jossa toimii. Hanna Helavuori sanoi suuren näyttämön kurssilla keväällä 2013, että näyttämö on paikka, jota näyttelijä asuttaa (Opintopäiväkirja 27.5.2014). Helavuoren sanavalinta viehättää minua. Näyttämö on näyttelijälle eräänlainen koti, oma leikkikenttä, jonka hän tuntee ja jossa on lupa toimia vapaasti ja impulsiivisesti. Se, että osallistuu näyttämön rakentamiseen, edesauttaa tätä tunnetta. Itse tehdyllä näyttämöllä oleminen tuntuu enemmän oikeutetulta, paikalta, jonka minä saan ja haluan asuttaa.

Harjoittelu Joensuun kaupunginteatterissa valotti aivan toisenlaisena näyttelijänä toimimista. Olin hyvin hämilläni, kun lavasteina toimivat liikuteltavat korokkeet piti harjoituksissa siirtää pari metriä sivuun ja tehtävää tulivat toimittamaan näyttämömiehet. Reaktioni oli kahtalainen. Toisaalta oli

mahtavaa, että minun ei tarvinnut kuljetella lavasteita edestakaisin, minuahan kohdeltiin kuin prinsessaa! Toisaalta tuli tunne, etteivät lavasteet oikein kuuluneet minulle. En tiennyt, mihin saan koskea. Toimialueeni raja oli minulle epäselvä ja vasta esityskaudella aloin tuntea näyttämön lavastuksen ”kodikseni”.

Kenties suurin ero työskentelykokemuksessani oman ryhmän ja vakiintuneen valtionosuusteatterin välillä on, että isossa talossa jokaiselle työlle on erillinen tekijä. Tavallaan se on ihanaa. En ollut uskoa onneani, kun sisäistin uudet olosuhteet. Minun ei tarvinnut huolehtia siitä, että paidan helma on liian pitkä, että korokkeesta törröttää naula tai hakea julisteita painosta. Nopeassa vaihdossa sain heittää vaatteet lattialle josta pukija nosti ne siististi rekkiin odottamaan, että tarvitsisin niitä taas. Kun kerran mainitsin harjoituksissa, että tarvitsisin pianoa laulujen harjoitteluun, oli seuraavana päivänä töihin tullessani pukuhuoneeseeni kannettu piano ja piuhat teipattu turvallisesti kulkemaan pitkin lattialistaa. Ennen esitystä en lämmittelyn lomassa parsinut kenenkään edellisessä esityksessä revenneitä housuja vaan join kaikessa rauhassa kahvia lämpiössä. Tämän miellyttävän leppoisuuden varjopuolena koin kuitenkin pientä ulkopuolisuuden tunnetta suhteessa itse esitykseen.

Vakiintuneessa valtionosuusteatterissa produktion luonteeseen yleensä kuuluu, että siinä vaiheessa, kun näyttelijä tulee harjoituksiin, markkinointi on jo käynnissä, lavasteet ja puvut tai ainakin tarkat suunnitelmat ja materiaalihankinnat tehty, valo- ja äänisuunnitelmat hahmoteltu. Isoissa teatteritaloissa näyttelijät ovat hyvin harvoin mukana esitysten suunnittelussa. Se ei olisi aikataulullisesti tai taloudellisesti mahdollistakaan, sillä suunnitteluvaiheessa näyttelijät ovat kiinni muissa produktioissa. Harjoitusten alkaessa esitystä on kuitenkin saatettu tehdä jo kuukausia. Näin ollen näyttelijä tulee prosessiin mukaan kesken ja tietämättömänä suunnittelijoiden jo pitkällä olevista visioista, jotka vaikuttavat merkittävästi esitykseen, ovat jo sisällöllisiä ratkaisuja. Näin ollen näyttelijälle on jo harjoitusten alkaessa olemassa valmista sisältöä, joka hänen täytyy omaksua, jossa hänen on opeteltava toimimaan ja johon hänen on oma työnsä ja omat ratkaisunsa sovitettava. Parhaimmillaan valmiit hahmotelmat keventävät näyttelijän työskentelyä. Osa työstä on jo tehty hänen puolestaan ja on näyttelijän ammattitaitoa solahtaa jo olevassa olemaan maailmaan. Jos kommunikaatio suunnittelijoiden kanssa on toimivaa ja siihen on aikaa, näyttämön maailman omaksuminen ja sieltä käsin esityksen työstäminen voi olla helppoa. Pahimmassa tapauksessa saattaa kuitenkin käydä niin, että näyttelijä juoksee kiinni valmista mielikuvaa eikä pääse tuottamaan omaa materiaaliaan, luomaan omia lainalaisuuksiaan näyttämölle. Näyttelijän voi olla vaikea kyseenalaistaa olemassa olevaa suunnittelua tai tuoda esille omia sisällöllisiä ehdotuksiaan, jos ne ovat ristiriidassa suunnittelevan työryhmän jo tehdyn työn kanssa. Esityksen kannalta olisi tärkeää, että näyttelijä saisi luoda omanlaisensa suhteen näyttämöön ja esityksen sisällöllisiin

ratkaisuihin. Näyttelijä on viime kädessä se, joka välittää esityksen viestiä yleisölle ilta illan jälkeen ja esitys luonnollisesti kärsii, jos näyttelijä ei ole sinut tämän viestin tai sen esille tuomiseen käytettävien keinojen kanssa. Sinuiksi pääsee vain tutkimalla, kokeilemalla ja kyseenalaistamalla. On paitsi näyttelijän kannalta epämiellyttävää, myös esityksen kannalta vahingollista, jos näyttelijän pitää varoa valmiiden visioiden varpaille astumista.

Eräs näyttelijän kannalta olennainen kysymys onkin, milloin pitää olla hiljaa ja sopeutua ja milloin pitää avata suunsa. Jokainen näyttelijä tietää sen tunteen, kun pyörittelee harjoitustilanteessa jotakin esityksen kannalta olennaiseksi kokemaansa kysymystä tai ajatusta ja miettii, koska on oikea aika tuoda se ohjaajan tai työryhmän tietoon vai onko parempi mennä ajatuksen kanssa kotiin ja koittaa ratkaista se itse. Entistä vaikeammaksi tilanteen tekee, jos kyseenalaistaa ohjaajan näkemystä ja kenties suunnittelevan työryhmän pitkään tekemää työtä. Näyttelijällä on vastuu tuoda ajatuksensa julki silloin, kun ne liittyvät siihen, kuinka esitys nähdään, millaisia viestejä se antaa. Usein esteeksi kuitenkin nousee tunne, ettei halua hidastaa harjoituksia, tehdä itsestään numeroa tai saada itselleen hankalan mainetta. Jopa nykyaikaisella, itseohjautuvalla ja itseään arvostavalla näyttelijällä voi olla vahva mielikuva visionääri-ohjaajasta ja toteuttaja-näyttelijästä. Oman mielikuvansa ja olosuhteiden luoman hierarkian purkaminen tasa-arvoiseksi kanssakäymiseksi alastuksesta käsin on vaikeaa ja vaatii rohkeutta ja itsetuntoa. Tällaisissa tilanteissa on tietenkin olennaista, millainen ilmapiiri työryhmässä on ja eritoten, millainen on näyttelijän ja ohjaajan suhde. Ihannetilanteessa pelisäännöt ja harjoittelu- ja kommunikaation tavat voidaan puhua varhaisessa vaiheessa auki, jolloin epävarmuus ja varpaille astumisen pelko ja vaara vähenevät. Raskas rakenne, joka erottaa näyttelijän suunnitteluvaiheesta, tuo kuitenkin painetta ja hierarkisuutta harjoitteluun ja vaikuttaa näyttelijän asemaan ja vaikutusmahdollisuuksiin.

Vapaassa ryhmässä, jossa tekijyys on jaettu kaikille ryhmän jäsenille, näyttelijän kuulluksi tuleminen on itsestäänselvä, luonteva osa työtappaa, se on ikään kuin kirjoitettu sisään itse työntekoon. Rakenteesta riippumatta jokaisessa ryhmässä on toki oma dynamiikkansa ja ryhmässä työskentely vaatii tarkkailua, on varmistettava, että jokaista ääntä kuullaan. Kokemukseni mukaan suuren rakenteen puuttuminen kuitenkin helpottaa ryhmän tasa-arvoista ja tasapainoista toimimista. Jos näyttelijä on itse rakentanut penkin, jota esityksessä käyttää, hän tuntee sen ominaisuudet paremmin ja on ikään kuin oikeutetumpi käyttämään sitä haluamallaan tavalla. Hän on myös vapaa kritisoimaan rakentamaansa rekvisiittaa, jos huomaa siinä puutteita. Sama pätee yhdessä tehtyihin dramaturgisiin tai muihin sisällöllisiin ratkaisuihin. Jos työ on tehty yhdessä, on jokaisella ryhmän jäsenellä yhtäläinen oikeus puuttua mahdollisiin ongelmakohtiin tai tuoda esiin kehitysehdotuksia.

Yhteinen työ on jatkuvasti kaikkien muokattavissa ilman pelkoa, että tulee kritisoineeksi jonkun henkilökohtaista työpanosta.

Minua mietityttää myös, onko näyttelijällä rakenteellisesti raskaammassa teatterissa mahdollisuus vaikuttaa teatterin linjauksiin, ohjelmisto- ja ohjaajavalintoihin, jotka lopulta ratkaisevat, minkä työn kimpussa näyttelijä aikansa käyttää. Suuressa teatterissa on yksinkertaisesti enemmän hoidettavia asioita, enemmän vastuualueita ja päätöksentekoa kuin pienessä itsenäisessä ryhmässä. Näin ollen kaikki eivät voi olla mukana jokaisessa päätöksessä, kaikkea ei voi tehdä yhdessä ja demokraattisesti. Näyttelijät ovat niin työllistettyjä, että työaika menee harjoituksiin ja esityksiin ja muu on jätettävä muille työntekijöille.

”(–) toisaalta näyttelijät haluavat vaikuttaa työolosuhteisiinsa ja työtään koskeviin päätöksiin, toisaalta he eivät tunnu haluavan vastuuta päätöksistä tai niiden toteuttamisesta. Tämä voi selittyä sillä, että näyttelijäntyö itsessään on hyvin stressaavaa ja vastuullista, kokonaisvaltaista antautumista edellyttävää toimintaa. Aikaa, intoa ja voimavaroja ei välttämättä riitä työyhteisön asioiden ratkaisemiseen varsinaisen työn lisäksi. ”(Rantanen 2006,195.)

On siis kaiketi todettava, että näyttelijäisyys on erilaista erilaisissa rakenteissa. Osa näyttelijän ammatinkuvaa on hyväksyä nämä lainalaisuudet ja sopeutua kulloiseenkin rakenteeseen. Uskon, että mitä enemmän kokemuksia on erilaisista työyhteisöistä ja -ympäristöistä, sitä enemmän niiden parhaita puolia oppii hyödyntämään. Vaikka sopeutuminen on olennainen osa työn sujuvuutta, täytyy näyttelijän toisaalta osata ja uskaltaa kyseenalaistaa. Jos jokin rakenne toimii paremmin kuin toinen, sen voi sanoa ääneen ja sitä kohti voi pyrkiä. Rakenteita ei kannata jäädä vaalimaan rakenteiden vuoksi, vaan käyttää niitä teatterin parhaaksi ja tehdä työnsä sekä niiden kanssa että niistä huolimatta.

OSA II Näyttelijän pään sisällä

Toimiipa näyttelijä millaisessa rakenteessa tahansa, määräytyypä hänen sosiaalinen asemansa millaiseksi hyvänsä, vallitseva yhteiskunnassa suojele tai kielteinen ilmapiiri kulttuuria ja taiteilijoita kohtaan, olipa näyttelijän vaikutusvalta merkittävä tai häviävän pieni, näyttelijä on näyttelijä. Tällä tarkoitan sitä, että vaikka vallitsevat olosuhteet, asenteet ja ulkopuolelta tapahtuva määrittely vaikuttavat näyttelijän työskentelyyn, työn määrään ja työolosuhteisiin ja -tapoihin, ne eivät riitä määrittämään näyttelijän näyttelijyyttä. Näyttelijyys on jotakin identiteetissä olevaa, se tuntuu olevan enemmän kuin osiensa summa. Näyttelijyyttä ei riitä määrittämään se, että ihminen näyttelee. Ihminen voi toimia näyttelijänä määrittymättä tai määrittämättä itseään näyttelijäksi. Toisaalta ihminen voi olla näyttelijä, vaikka tekisi pääasiassa työkseen jotakin aivan muuta. Draamaterapeutti Sue Jennings kysyy, mikä työssä houkuttaa näyttelijän identifioitumaan näyttelijäksi silloinkin, kun ei ole harjoittanut ammattiaan kuukausiin tai vuosiin (Jennings 2009, 232). Jennings arvelee, että näyttelijää viehättää sosiaalinen leikki tai peli, jota yleisö ja näyttelijä leikkivät yhdessä. Jenningsin mukaan näyttelijä mieltää itsensä vieraaksi ja muukalaiseksi ja leikin jakaminen poistaa tämän ulkopuolisuuden tunteen.

Itse olen taipuvainen ajattelemaan, että ihminen ei voi lakata olemasta näyttelijä. Pohdittaessa, mikä näyttelijä on, on välttämättä tarkasteltava näyttelijän ajattelua, sitä kuinka näyttelijä hahmottaa todellisuutta ympärillään. Vaikka näyttelijä ei harjoittaisi ammattiaan, hänen ajattelunsa on näyttelijän ajattelua. Näyttelijyys ei kuitenkaan ole valmis muotti, jonka täytettyään ihminen on näyttelijä. Näyttelijyys määrittyy sen mukaan, kuinka näyttelijä valitsee toimia. Näyttelijyys on juuri sitä, mitä näyttelijä tekee, kuinka hän ajattelee ja kuinka ajattelunsa valjastaa. Tässä on mallina Sartren ajatus, jonka mukaan ihminen määrittää ihmisen alkaessaan toimia. Ei ole erikseen olemassa mitään ihmisyyttä, jota tulisi tavoitella ja jonka rajojen mukaan tulisi elää, vaan ihminen määrittää ihmisen ja ihmisyyden joka hetki olemassaolollaan ja valinnoillaan (Sartre 1965,13). Näyttelijyyteen sovellettuna ajatus on kehämäisestä muodostaan huolimatta riemastuttavan vapauttava. Ei ole yhtä valmista näyttelijyyttä vaan joka hetki uudelleen määrittyvä näyttelijä. Tähän ajatukseen nojaten näyttelijällä on kaikki valta vaikuttaa.

5. Näyttelijä ajattelee teatteristi

Näyttelijän työhön ja näyttelijyyteen liittyy jatkuva uteliaisuus ihmisen psykologiaa ja toimintaa kohtaan. Tällainen mielenkiinto on minussa ja kenties kaikissa ihmisissä sisäänrakennettua. Se on

ehkä pohjimmiltaan hengissä selviämistä varten kehittynyt vaisto. Uudessa, mahdollisesti vaikeassa tilanteessa ihminen asettuu ikään kuin tilanteen ulkopuolelle ja tarkastelee itseään. Muistan, kun seitsenvuotiaana pyörriin ensimmäisen kerran. Sain haavan polveeni ja äitini puhdistaa sitä pyörriin kylpyhuoneen lattialle. Kun tulin tajuihini, olo oli kammottava. Polveen sattui, verta valui pitkin lattiaa, maailma pyöri, korvissa humisi ja oksetti. Kaiken tämän keskeltä muistan innokkaan, ihmettelevän ajatuksen: Nyt minä tiedän! Tältä siis tuntuu pyörtyä! Tämä kiinnostus ja ihmettely, selviytymiskeino tai persoonallisuuden piirre, miksi sitä tahtookaan kutsua, on sittemmin tullut tutuksi monenlaisissa haastavissa tai raskaissa ja toki myös erityisen onnellisissa elämänvaiheissa. Teatteriin kasvamisen myötä siitä on muodostunut myös osa näyttelijyyttä. Teatteri on ruokkinut tätä mielenkiintoa ja mahdollistanut sen valjastamisen mielekkääseen työntekoon tai ehkä juuri se on alunperin ohjannut minut teatterin pariin.

Tällainen tarkkailija, jonkinlainen utelias näyttelijäminä tuntuu olevan yleinen kokemus näyttelijöiden keskuudessa. Olen keskustellut aiheesta kollegoiden kanssa ja moni tunnistaa itsessään tarkkailijan, joka aktivoituu erityisissä hetkissä. Ollessani rakastunut, surullinen, järkyttynyt, häpeissäni tai peloissani jokin osa minussa tarkkailee ja tallentaa kehon painopisteitä, fyysisiä tuntemuksia, ilmeitä, eleitä ja äänensävyjä. Joskus kun olen ollut oikein vihainen ja huutanut tunteitani ulos, olen samanaikaisesti ihailnut, kuinka helposti ja vaivattomasti ääneni toimii ja pyytänyt kehoani muistamaan, kuinka se juuri siinä hetkessä ääntä tuottaa. On kliseistä väittää, että näyttelijä suhtautuu elämäänsä materiaalina enkä suoranaisesti niin ajattelekaan. Mutta näyttelijän itsestään ja ympäristöstään tekemät havainnot eivät ole pelkästään häntä itseään varten, ne ovat aina myös mahdollista materiaalia ja tiedonhankintaa työtä varten. Näyttelijä ajattelee teatteristi. Arviolta kymmenen vuotta sitten näin televisiossa ohjelman, jossa näyttelijät kertoivat työstään ja elämästään. Eräässä jaksossa oli vieraana Seela Sella ja hän kertoi hetkestä, jolloin oli saanut tiedon miehensä kuolemasta. Hän oli puhunut seisaaltaan puhelimesta ja järkyttävän uutisen kuultuaan ajatellut: Jalat! Miksi kukaan ei ole sanonut, että se tuntuu jaloissa!

Teatteriopintojen myötä tämä tarkkailija on laajentanut toimialuettaan. Tarkkailun kohteena eivät enää ole ainoastaan sisäiset liikkahdukset ja tuntemukset vaan koko ympäröivä maailma ihmisineen ja ilmiöineen. Tarkkailija poimii talteen kaikkea käyttökelpoista: omaperäisen kävelytyylin, peitellyn hermostuksen hammaslääkärin odotushuoneessa, kadulla liukastuneen säikähtäneen ilmeen ja yrityksen käyttäytyä kuin mitään ei olisi tapahtunut, erikoisen puhevian–loputtomasti pieniä, kiinnostavia eleitä, toimintoja, reaktioita, jotka tekevät ihmisistä tunnistettavia ja inhimillisiä. Lisäksi tarkkailija huomaa ilmiöitä. Se koettaa päästä selvyYTEEN, miksi tamperelaiset

yliopisto-opiskelijat erottaa helsinkiläisistä yliopisto-opiskelijoista, mitä teini-ikäisen maailmassa tapahtuu juuri nyt, mistä uimahallin saunassa yleensä keskustellaan. Tarkkailija huomaa, että naisen ihannevirtalo on nykyään aivan erilainen kuin kymmenen vuotta sitten, että pikkuvauvat puetaan yhä useammin ekologisista materiaaleista tehtyihin vaatteisiin, että on edelleen hyvin harvinaista nähdä kahden miehen suutelevan kadulla, että siivoojien käyttämät puhdistusliinat ovat kehittyneemmän materiaalinsa ansiosta tehokkaampia kuin 2000-luvun alussa. Se tiedostaa, mitä termiä tai hokemaa poliitikot juuri nyt käyttävät vedotakseen kansaan ja lobatakseen edustamia asioita. Nämä ovat aivan arkisia, subjektiivisia havaintoja maailmasta, joita jokainen tekee ja näyttelijälle ne ovat myös materiaalia. Havaintoa seuraa usein ajatusleikki siitä, kuinka jonkin henkilön tai ilmiön toisi näyttämölle, mitä pitäisi korostaa, mitä jättää pois. Näyttelijän päässä on tämän tästä ajatus: ”Mitenkähän tuon laittaisi lavalle?” Sanakäänteet ja sananlaskut hahmottuvat toiminnaksi ja kuviksi, kadullakävelijöiden askelrytmit ja niiden luomat vaikutelmat tallentuvat jonnekin myöhempää käyttöä varten. Mikä tahansa havainto saattaa olla käyttökelpoinen ja tarpeellinen tulevissa töissä. On aina hyvä mennä harjoitukseen niin, että mukana on havaintoja, joihin voi lavalla viitata ja jotka kiinnittävät esitystä teatterin seinien ulkopuoliseen maailmaan.

Ihminen tulee taitavaksi siinä, mitä tekee, ja usein toistetut toimintamallit automatisoituvat. Olen huomannut, että teatterissa hyväksi havaitut toimintamallit siirtyvät siviilielämään. Yksi teatterissa selkärankaani iskostunut toimintamalli on, että jos ei lavalla tiedä, mitä tekisi, tekee jotain. Kun poimii tekstistä tai näyttämötilanteesta jonkin toiminnan, vaikka kuinka irrationaalisen, keho ja mieli aktivoituu ja tilanteesta ulee luovempi ja harjoituksesta tuottoisampi. Toiminta johtaa toimintaan. Koska toimin näin työtilanteessa, olen alkanut toimia niin myös muussa elämässä. Jos olen levoton, en tiedä mihin tarttua tai en saa tehtyä päätöksiä, alan tehdä jotain, vaikka näennäisesti merkityksetöntä tai hyödytöntäkin. Toiminta saa ajatukset järjestykseen ja vapauttaa suoriutumisen paineesta. Keskittytyäni hetkeksi johonkin, mihin tahansa toimintaan, voin palata alkuperäisen ongelman pariin ja yleensä se tuntuu jäsennellymmältä tai minulla on intuitio, johon perustuen pystyn tekemään ratkaisun.

Teatterin yksi perussääntöjä on ”älä tyrmää”. Tätä tyrmäämättömyyttä on hoettu ja harjoiteltu jo teini-iän harrastajateatterista lähtien. En toki uskalla väittää, että osaisin johdonmukaisesti olla tyrmäämättä ketään, mutta joitakin tyrmäämättömyyden perussääntöjä huomaan noudattavani myös työtilanteiden ulkopuolella. Jos minulla on eriävä mielipide keskustelussa, en aloita vastaargumenttia sanalla ei. Jos vierustoveri sanoo ravintolassa ruoan olevan herkullista, en vastaa hänelle: ”Ei ole, se on mautonta,” vaan ”minä kaipaisin hieman enemmän mausteita.” Näin ollen

melko merkityksettömässäkin keskustelussa voi tuoda ilmi, että kunnioittaa toisen mielipidettä, vaikka itse on toista mieltä. Huomaan odottavani myös muilta ihmisiltä saman säännön noudattamista riippumatta siitä, ovatko he teatteriväkeä vai eivät. Teatterissa oppimistani toimintamalleista on siis tullut minulle yleisiä toimintamalleja.

Teatteristi ajattelemisen toimii ymmärtämisen välineenä. Näyttämöllä asiat tulevat näkyviksi ja paljastuvat ja joskus maailmaa ja ihmisiä on paljon helpompi ymmärtää, kun hahmottelee niitä lavalle. Kerron esimerkin: minulla on ystävä, kutsuttakoon häntä vaikka Mariaksi. Marialla on läheinen työtoveri, Kaisa. Maria ja Kaisa työskentelevät tiiviisti yhdessä ja viettävät myös paljon vapaa-aikaa toistensa seurassa. Kaisalle tarjoutuu mahdollisuus uuteen, itsenäiseen projektiin, joka vie paljon aikaa ja voimia. Kaisa tarttuu mahdollisuuteen ja Kaisan ja Marian yhteinen työ- ja vapaa-aika vähenee. Maria aloittaa uuden projektin toisen työtoverin, Saaran kanssa. Kuullessaan projektista Kaisa pitää ideaa huonona ja riskialttiina, kehottaa vakavasti Mariaa luopumaan siitä ja suuttuu ja loukkaantuu. Kun Maria ei toimi hänen neuvojensa mukaan. Tässä kohden Maria kertoo tilanteesta minulle ja ihmettelee ystävänsä käytöstä. Hän kyseenalaistaa uutta projektiaan ja miettii, onko se todella huono ja kannattiko siihen ryhtyä. Keskusteltuani Marian kanssa alan huomaamattani päässäni hahmotella tilannetta näyttämölle. Maria ja Kaisa istuvat eturampissa. Heillä on kasa papereita, joita he lajittelevat. Joku tuo Kaisalle paljon suuremman paperipinon, jota hän lähtee raahaamaan kohti takanäyttämöä. Maria huomaa nollassa seisoskelevan Saaran, jolla on myös paperipino ja menee tämän luokse. He alkavat lajitella papereita yhdessä. Kaisa katsoo takanäyttämöltä Saaran ja Marian yhteistyötä. Hän on yksin ja hänen paperipinonsa on painava. Tilanne on aivan selvä: kyse on mustasukkaisuudesta.

Tämä on toki vain keittiöpsykologiaa, en voi mitenkään tietää, mitä asianomaisten päässä todellisuudessa liikkuu, mitkä heidän tilanteensa ja vaikuttimensa ovat. Luultavasti olisin vetänyt tilanteesta samat johtopäätökset ilman ajatusleikkiä tilanteen näyttämölle asettelusta. Olennaista onkin, että minun ajatteluni kulki juuri teatterikontekstin kautta. En tietoisesti valinnut tehdä mielikuvaharjoitetta, en aktiivisesti aloittanut ajatusleikkiä. Se oli ja on aivoilleni itsestäänselvä ja luonteva tapa ajatella asioita. Kyseinen esimerkki koski yksityiselämän tilannetta, mutta samanlainen ajattelu on sovellettavissa suurten poliittisten kuvioiden ja valta-asetelmien hahmottamiseen.

6. Henkilögalleriat

Käytän työssäni ajattelutapaa tai apuvälinettä, jota kutsun henkilögalleriaksi. Henkilögallerian käyttö kuvaa mielestäni hyvin sitä, kuinka näyttelijän ajattelu toimii, kuinka näyttelijä jatkuvasti katsoo ympäröivää todellisuutta teatteristi ja muovaa sitä näyttämön käyttöön. Toisissa kulttuureissa ja teatteritraditioissa henkilögalleriat ovat teatterin lähtökohta, tärkeä osa tarinankerrontaa ja näyttelijän ammattitaitoa. Minä en ole kasvanut hahmosidonnaiseen teatteritraditioon, mutta silti huomaan käyttäväni eräänlaista hahmovalikoimaa, joka auttaa ilmiöiden näkyväksi tekemisessä. Uskon, että hahmottamalla tapaan käyttää henkilögalleriaa, hahmotan myös näyttelijän tapaa katsoa maailmaa ja tehdä näkemästään teatteria.

Aristoteleen aikaisen näyttelijän tuli hallita liuta tunteita ja tavat, joilla ne kuului ilmaista. Antiikin Kreikassa näyttelijällä oli esiintyessään naamio, joten kyse oli selkeistä eleistä ja äänenkäytöstä, jotka yleisö tunnisti ja tiesi niiden edustavan tiettyä tunnetta, tilannetta tai henkilöä. Aristoteles on määritellyt tunteet ja niiden ilmenemistavat Retoriikka-teoksessaan. (Aristoteles 1997) Vaikka kyseessä on puhetaitoa opettava ja kuvaava teos, Aristoteles tulee tunne- ja hierarkiamäärittelyissään luoneeksi kuvauksen aikansa sosiaalisista säännöistä ja avanneeksi antiikin Kreikan ihmiskuvaa. Aristoteles pystyy muutamalla lauseella selittämään, millainen on vanha, nuori, surullinen, onnellinen, köyhä tai varakas ihminen. Vaikka kuvauksia ei ole lähtökohtaisesti kirjoitettu ohjeeksi näyttelijälle, ne on helppo lukea sellaisina. Kreikkalaisessa tragediassa hahmot olivat näyttämöllä nimenomaan edustamassa jotakin asiaa: nuoruutta, varakkuutta, valtaa jne. Tragediassa käsiteltiin arvojen ja valtarakenteiden ristiriitoja, ei henkilökohtaisia konflikteja. (Benedetti 2007,8.) Näin ollen oli tärkeää, että yleisö ymmärsi, mitä kukin hahmo edusti ja siksi hahmojen pelkistäminen ja kärjistäminen oli varmasti tarpeen.

Samantapaisia säännöstöjä on syntynyt tai synnytetty teatterin ja näyttelijän käyttöön muuallakin. Commedia dell'Arten hahmoista on määritettävissä yleensä ainakin nimi, status, alkuperä, pukeutuminen, rekvisiitta, liikkumistavat eri tilanteissa, eleet, puhetapa, luonteenpiirteet ja suhteet muihin hahmoihin. Joidenkin hahmojen kohdalla on olennaista mainita myös eläin, jota hahmo muistuttaa tai johon se pohjaa. (Rudlin 1994.) Osa näistä hahmoista perustuu suoraan johonkin historialliseen tapahtumaan tai todelliseen ihmisryhmään. Esimerkiksi Zanni on alhainen ja huononoinen palvelija, maahanmuuttaja, jolla ei ole kunnollista asemaa hahmoyhteisössä. Rudlinin mukaan Zannin alkuperä on Venetsian valloittamassa Bergamossa. Sikäläinen köyhä talonpoikaisväestö ei pystynyt saamaan tuotteistaan tuottavaa korvausta, sillä maahan virtasi halpaa, orjatyövoimalla tuotettua tavaraa Kreikasta, Turkista ja Lähi-idästä. Niinpä nälkää näkevät

bergamolaiset koittivat elättää itsensä Pohjois-Italiassa laukunkantajina tai autonkuljettajan apulaisina. Zannin hahmon taustalla on siis kokonaisen alistetun ja kodistaan ajatun kansan traaginen historia. Joka kerta, kun näyttämölle astuu Zanni, sinne astuu myös koko tuon nälkäisen joukon kohtalo ja heidän tämänhetkinen kurja yhteiskunnallinen asemansa ilman, että näyttelijä sitä mitenkään näyttelee. Hahmojen mukana voi siis tuoda isoja ilmiöitä näyttämölle keskustelemaan keskenään. Uskon, että katsojan ei tarvitse tietää yksityiskohtia hahmon taustasta tai tuntea sen historiaa ymmärtääkseen, mitä hahmo edustaa. Hahmot kantavat mukanaan kulttuurista perimätietoa, joka välittyy, vaikka niitä ei ennalta tuntisikaan.

Psykologi Carl Jung käytti termiä arkkityyppi. Hän kuvasi arkkityyppien olevan yleismaailmallisia, kollektiivisen alitajunnan ajatuksia, joissa menneiden sukupolvien kokemusperintö esiintyy tiivistyneessä muodossa. (Jung & Franz 1964.) Arkkityyppiä esiintyy myyteissä, uskonnoissa, saduissa ja unissa. Arkkityyppien kaltaisia tunnistettavia asemansa edustajia löytää myös klassikkonäytelmistä. Kun vaikkapa Dorine, talon tyttären nokkela kamaripalvelija astuu näyttämölle Molièren näytelmässä Tartuffe, on katsojalle heti selvää, kuka on kyseessä. (Moliere 1959) Henkilö, jolla ei ole valtaa kuin kuninkaalla tai talon isännällä, mutta jolla on älyä ja kekseliäisyyttä ja joka luultavasti tulee tarinassa sanomaan viimeisen sanan. Uskon, että näyttelijät käyttävät tiedostaen ja tiedostamattaan arkkityyppiä apuna työssään. Henkilögalleria-termillä en viittaa suoraan arkkityyppihin, mutta arkkityyppiä, niiden variaatioita ja moderneja muunnelmia varmasti löytyy henkilögallerian hahmoista.

Meidän kulttuurissamme ei ole tarkkaan määritettyä eleistöä, ei äänenkorkeutta tai intonaatiota, jolla näyttelijän tulee tietty asia ilmaista, jotta se ymmärretään. Surua tai kateutta ei tarvitse esittää tietyin liikkein ja ilmein, jotta kieli katsojan kanssa olisi yhteinen. Moderni, länsimainen näyttelijä on ilmaisussaan vapaa. Hyväksymme myös sen, että katsoja saa olla hämmentynyt, hänen ei tarvitse ymmärtää kaikkea näkemäänsä eikä pystyä ennustamaan, kuinka tietty hahmo toimii. Olen kuitenkin sitä mieltä, että henkilögalleriat elävät ja vaikuttavat meidänkin ajassamme ja teatterissamme. Olen huomannut käyttäväni jossain määrin ”valmiita” hahmoja, jotka uskon yleisön tunnistavan jo siitä hetkestä, kun hahmo astuu näyttämölle. Vaikka hahmot osittain pohjaavat arkkityyppihin, lainaavat niiden tunnuspiirteitä tai ottavat niistä inspiraatiota, saavat ne jokaisessa ajassa näyttelijän käsittelyssä uusia muotoja. Ajan ilmiöt tuottavat uusia hahmoja ja uudenlaista tunnistettavuutta. Hahmot ovat ikään kuin hahmotelmia jostakin ihmisryhmästä, viittauksia ihmisiin tai ilmiöihin. Yleispätevää nykyajan henkilögalleriaa on varmasti mahdoton määrittää hahmojen muuntautumisen ja väliaikaisuuden vuoksi. Meidän aikamme henkilögalleriasta voisivat löytyä

esimerkiksi näyttävä, bodattu ja rintava blondi, kovapintainen, tyylikäs ja itsenäinen menestyjä mies tai -nainen, rastatukkainen, luonnonkuituihin pukeutuva luomuäiti, huonoryhtinen, introvertti nuori mies, joka ei ole lukenut yhtään kirjaa, mutta pystyy minuuteissa hakkeroitumaan suuryrityksen tietosuojauksen läpi. En tiedä, kokevatko kollegani käyttävänsä henkilögalleriaa työssään tai tunnistavatko edes tällaisten hahmojen olemassaoloa, mutta omalta kohdaltani tiedän käyttäväni joitakin valmiita mielikuvia hahmoista, jotka on näyttelijänä helppo hahmotella lavalle ja joiden olemukseen pääsee vaivattomasti käsiksi. Yleensä ymmärrän myös nopeasti näiden hahmojen dramaturgisen paikan, niiden tehtävän esityksessä.

Yksi esimerkki käyttämästäni henkilögallerian hahmosta oli Hanno Eskolan ohjauksessa Ollin Oppivuodet vuonna 2014. Roolini oli neiti Andersson, tiukka ja uskonnollinen vanhapiika, jota lapset kutsuivat siirappimamselliksi, koska hän myi kaupassaan siirappia. Tällainen tarkka ja kiukkuinen, opettajatarmainen hahmo, jonka maailmassa kaiken tulee olla säänneltyä ja säädyllistä, joka kauhistelee kaikkea uutta ja totutusta poikkeavaa, on ehdottomasti yksi henkilögallerian hahmoista. Siirappimamsellin tekeminen oli sanalla sanoen helppoa ja kivutonta. Jo ensimmäisellä lukukerralla sain hahmosta otteen. Ymmärsin, miksi se oli näytelmään kirjoitettu, mihin sitä tarvittiin ja sain vahvan mielikuvan siitä, kuinka ryhtyisin sitä toteuttamaan. Kun hahmo on poimittu henkilögalleriasta, se on alusta asti jollain tapaa valmis. Kuin paperinukke, jota voi pukea ja riisua loputtomiin tai jonkinlainen muotti, hahmotelma, johon voi pohjata ja jota voi venyttää ja muokata haluamaansa suuntaan. Näin ollen pääsen näyttelijänä tavanomaista nopeammin leikkimisvaiheeseen, voin katsoa kuinka pitkälle ja mihin suuntaan hahmoa voi venyttellä, kun ääriä ovat kerran ovat jo olemassa. Näyttelijän kannalta kenties herkullisimmillaan nämä hahmot ovat sivuhahmoja, joiden pääasiallinen tehtävä on edustaa esityksessä jotakin päähenkilön tai juonen kehittymisen kannalta tärkeää asiaa. Neiti Anderssonin tehtävä on Ollin oppivuosisissa ennen kaikkea edustaa konservatiivisuutta ja kuria suhteessa Ollin maailmaan ja vasta sitten, jos lainkaan, olla kolmiulotteinen, itsenäinen hahmo, jolla on oma henkilöhistoria. Näin ollen hahmon edustaman ilmiön tai näkökulman saa tuoda lavalle todella räikeänä, karrikoiduna, jopa stereotyyppisenä.

6.1 Henkilögallerian ongelmat

Stereotyyppien tuominen näyttämölle ei kuitenkaan ole ongelmatonta. Henkilögallerian hahmot ovat valmiita, tunnistettavia mielikuvia, asioista, ihmisistä tai tilanteista, jotka yleisö ja näyttelijät jakavat. Ja kuten edellä mainitsin, dramaturgian kannalta hahmon voi toisinaan tuoda lavalle hyvin kaksiulotteisena, vain edustamaan jotakin juonenkuljetuksen kannalta tärkeää asiaa. Näyttelijän ja koko työryhmän pitää kuitenkin olla hyvin tietoinen, miten hahmo ja sen edustama asia näytetään.

Jos näyttelijä päästää itsensä helpolla ja tuo lavalle valmiin, kaksiulotteisen mielikuvan vaikkapa tummaihoisesta maahanmuuttajasta tai seksuaalisen vähemmistön edustajasta, tulee hän tehneeksi rassistisen, sovinnistisen, ylimielisen tai yksinkertaisesti tyhmän esityksen. Näyttelijän ei tule vahvistaa olemassaolevia stereotyyppioita, jos ne ovat loukkaavia tai epäkunnioittavia. On aina oltava tietoinen, missä valossa ”helppo” henkilögalleriasta poimittu hahmo edustamansa asian tai ihmisryhmän näyttää. Saattaa olla myös niin, ettei näyttelijän koskaan tule vahvistaa olemassaolevia stereotyyppioita, näyttäytyvätpä ne millaisina hyvänsä, vaan pyrkimyksenä tulee aina olla jonkin erilaisen puolen näyttäminen, valmiin mielikuvan valottaminen uudesta kulmasta. Näyttelijällä saattaa olla houkutus turvata hahmon tunnistettavuuteen liikaa ja tyytyä toistamaan jotakin ennalta arvattavaa ja loppuunkaluttua mielikuvaa, joka ei tuo esitykseen mitään lisäarvoa ja tylsistyttää niin esiintyjää kuin katsojaa. Parhaillaan henkilögallerian hahmoilla pystyykin nimenomaan yllättämään ja ravistelemaan jämähtäneitä käsityksiä. Näyttelijä voi tietoisesti tuoda lavalle stereotyyppisen, kaksiulotteisen mielikuvan ja laittaakin hahmon sitten toimimaan tavalla, joka on odotustenvastainen eikä mahdu stereotyyppisen hahmon muottiin. Tai hahmoa voikin syventää, tehdä siitä kokonaisen henkilön ja näyttää, mikä osa hahmosta on se mielikuva, jonka me tunnistamme ja mitä me emme näe, mitkä ovat hahmon toiminnan syyt. Tällainen hahmon kokonaisvaltaistaminen vaatii toki dramaturgisen paikan, sellaista ei voi tehdä esityksen kustannuksella vain tehdäkseen hahmolle oikeutta.

Hahmojen aika- ja kulttuurisidonnaisuus tulee myös tiedostaa, kun etsitään yhteistä tunnistuspintaa yleisön kanssa. Jokin hahmo, joka on oman sukupolveni teatteriorientoituneille edustajille tunnistettava, saattaa toisena aikana syntyneelle tai erilaisessa ympäristössä eläneelle olla täysin vailla merkitystä. Henkilögalleriaan luottamisessa piilee siis sisäpiirivitsin vaara.

Ajankohtaistettuna hahmot kuluvat loppuun ja vanhenevat nopeasti. Keväällä 2011 esitin Teatteri Vanha Jukossa Raija-Sinikka Rantalan ohjauksessa ”Ampuuhan ne hevosiakin” uskonnollista järjestöä edustavaa rouvaa, joka yritti omaan moraalikäsitteeseensä nojaten keskeyttää meneillään olevan tanssikilpailun. Tyyppinä ja dramaturgiselta tehtävältään rooli edusti jotakuinkin samaa asiaa kuin neiti Andersson Ollin oppivuosissa. Ohjaaja pyysi minua tekemään roolin ”päiviräsäsesti” ja toteutin ohjeen parhaani mukaan. Tuolloin, vuonna 2011 ajatus tuntui vielä kiinnostavalta. Sittemmin olen nähnyt lavalla niin paljon päiviräsäsmäisiä henkilöitä, etten missään nimessä lähtisi viemään hahmoa siihen suuntaan, vaan etsisin jonkin tuoreemman kulman.

Onko hyvän näyttelijän siis nykyäänkin hallittava ajalle ominainen sosiaalinen henkilögalleria, joka

peilaa yhteiskunnassa meneillään olevia ilmiöitä? Vai onko koko ajatusmalli työkalu kohti latteaa näyttelemistä ja yleisiä käsityksiä vahvistavia esityksiä? Uskon näyttelijöiden ainakin toisinaan käyttävän tällaista työkalua, poimivan uutisista ja kaupunkikuvasta informaatiota ja materiaalia omaan henkilögalleriaansa. Kaikki eivät välttämättä toimi kovin tietoisesti tai näe asiaa samanlaisena joukkona valmiita ”hahmomuotteja”, jollaiseksi itse asian hahmotan. Näyttelijän on kuitenkin pystyttävä suhteellisen nopeasti synnyttämään lavalle hipstereitä, pissiksiä, blogiäitejä ja päiviräsäsiä tai mitä tahansa ajankohtaisia ilmiöitä, jotka tarvitsevat edustuksen esityksessä ja silloin on hyvin käytännöllistä, jos näyttelijällä on hihassaan valmiita myyttisiin arkkityyppeihin tai juuri käsillä oleviin ilmiöihin perustuvia ”hahmopohjia.” Työkalun käyttämisen ehtona kuitenkin on, että näyttelijän on aina tunnettava tarkasti vastuunsa siitä, mitä näyttää ja missä valossa. Tämä on mielestäni osa näyttelijän ammattitaitoa, tapa jäsentää maailmaa näyttämölle ja toisaalta myös tapa nähdä, mitä ympärillä tapahtuu.

7. Näyttelemisestä puhumisen vaikeus

Syksyn 2014 aikana Nätyllä toteutetuissa taitelijavierailuissa kävi hyvin selväksi, kuinka vastahakoisesti, vajavaisesti ja suurpiirteisesti näyttelijät puhuivat näyttelemisestä. Haastattelijana toiminut teatteritaiteen professori Pauliina Hulkko yritti uudestaan ja uudestaan kaivaa vieraista esiin, mitä näyttelijä tekee näyttelemisen hetkellä. Vastaukset olivat haaleita, eivätkä ne millään muotoa riittäneet täyttämään näyttelemisen käsitettä. Usein vieraat myös turhautuivat kysymykseen ja omien vastaustensa riittämättömyyteen. Tilanne oli miltei jokaisen vieraan kohdalla sama, ja tunnistan myös itsessäni haluttomuuden ja kyvyttömyyden näyttelemisestä puhumiseen. Minusta on kovin mielenkiintoista, että näyttelijöillä ei ole sanoja tai halua käyttää niitä näyttelemisen hetken kuvaamiseen, ja oletan ilmiön kertovan jotakin näyttelijöistä ja heidän suhteestaan työhönsä. Anu Koskinen pyrki vastaamaan kysymykseen näytellessään. Hän näytteli valkokankaalle heijastetun esitystaltioinnin kanssa simultaanisti ja selitti, mitä teki ja miksi. Hän todella yritti sanallistaa näyttelemistä ja purkaa sitä osiin, mutta en ollut selitykseen ollenkaan tyytyväinen. Näin, että hän oli tekemässä kuvailemiaan asioita, hahmon logiikka oli selkeä ja toiminnat perusteltuja. Minulle ne eivät silti riittäneet selvittämään näyttelemisen tapahtumaa. Taiteilijavierailujen yhteydessä Hulkko kysyi meiltä opiskelijoilta, liittyykö näyttelemiseen salaisuus, jota ei tule paljastaa. Onko näyttelemisen hetkessä jotakin niin pyhää tai ehkä myyttistä, ettei sitä saa lausua ääneen?

Riippuu tietenkin siitä, kuinka pyhän määrittää. Ehkä näyttelemisen salaisuus ja pyhyiden tuntu ovatkin seurausta juuri siitä, että sanat selittävät sitä kovin vajavaisesti. Ajattelen näyttelijöiden kyvyttömyyden puhua näyttelemisestä johtuvan kahdesta asiasta. Ensimmäinen on se, että

näyttelemine ei ole kielellinen tapahtuma. Sanat eivät ole näyttelemisen kieli. Näyttelemine on ennen muuta kehollinen, aistillinen, kokemuksellinen ja intuitiivinen tapahtuma, johon vaikuttavat sadat pienet ja suuret yksityiskohdat, joiden yhteyksiä sanat selvittävät vain näennäisesti. Ikään kuin yrittäisi kuvata kolmiulotteista asiaa kaksiulotteisin keinoin, astian tilavuutta senttimetreillä. Suure (näyttelemine) ja mittayksikkö (sanat) eivät kohta.

Toinen puhumisen vaikeutta selittävä syy on, että näyttelemisessä tapahtuu päällekkäin valtava määrä asioita. Se hetki, kun näyttelijä näyttelee, on kokonaisvaltainen kokoelma läsnäolevaa tilannetta, ajattelua, tietoisia ja tiedostamattomia valintoja, kehon intuitioita ja tunteuksia, näyttelijän henkilöhistoriaa ja suhdetta muihin läsnäolijoihin, sitä onko ennen esitystä syönyt hyvin vai huonosti ja muita yksityiskohtia, jotka kaikki ovat osa näyttelemisen tapahtumaa. Näyttelijän ammattitaitoa on antaa kaikkien näiden asioiden olla läsnä tilanteessa ja poimia niistä joitakin näyttelemisen tueksi tai vastavoimaksi. Jokainen näyttämöllä tapahtuva hetki on ainutkertainen, sillä tilanne tai näyttelijä eivät koskaan ole sama kuin edellisessä esityksessä. Kaikista näistä pienistä vaikuttimista ja valinnoista ei kuitenkaan voi olla tietoinen sen jälkeen, kun näyttelemisen hetki on ohi, ja kaikkia näitä hetkeen vaikuttavia asioita, ja niiden suhteita toisiinsa ei voi puhua auki. Kyseessä on suunnilleen samanlainen yritys, kuin että yrittäisi nimetä muurahaiskeosta jokaisen muurahaisen ja ymmärtää, kuinka niiden väliset suhteet, sijainnit ja liikkeet vaikuttavat toisiinsa vaikkapa vain yhden sekunnin aikana. Jos tämä olisikin mahdollista, se ei silti ole kovin mielekästä.

Vaikka väitän, että näyttelemistä on mahdotonta ja turhaa koittaa sanoilla selittää kattavasti auki, siitä voi toki irrottaa palasia, joita voi analysoida hyvinkin tarkasti. Näyttelijäntyötä voi pilkkoa pieniksi paloiksi, joista voi keskustella, ja joita voi opettaa ja opiskella. Näyttelijän on tietenkin voitava kommunikoida työtilanteessa ohjaajan ja muun työryhmän kanssa työstään. Silloin näyttelijän on toimittava kääntäjänä.

7.2 Näyttelijä kääntäjänä

Näyttelijäntyön sanoittaminen tuntuu usein alleviivaavan sitä, että sanat ovat symboleja, yhteisesti sovittuja merkkejä, jotka viittaavat johonkin asiaan. Ne eivät kata esimerkiksi toimintoa tai laatua kokonaan, vaan antavat sille jonkinlaiset suuntaviivat. Kattavaa sanastoa siitä, mikä termi kuvaa minkäkinlaista näyttelemisen osa-aluetta, sävyä tai piirrettä, ei ole eikä voi ollakaan. Erilaiset näyttelijät hahmottavat lavalla toimimistaan hyvin eri tavoin ja käytettyihin sanoihin liittyvät assosiaatiot voivat eri näyttelijöiden kohdalla erota toisistaan ratkaisevasti. Ohjaajat näkevät yleensä

sen, mikä lavalta näkyy ja ohjaavat sitä. Näin toki tulee ollakin, sillä se, mitä ohjaaja näkee, on luultavasti myös se, mitä joku muu katsoja näkee. Se, mitä näyttelijä tekee, mihin hän keskittyy, saattaa kuitenkin olla jotakin aivan muuta. Koen, että yksi suhteellisen suuri osa-alue näyttelijän ammattitaidossa on kulloinkin käytössä olevien termien ”kääntäminen” omalle näyttelemisen ja kehon kielelle. Sanat luovat todellisuutta ja niihin liittyy vahvoja tunteita, mielikuvia ja fyysisiä tuntemuksia. Siksi näyttelijän tulee osata oma näyttelemisen kielensä, hallita sen suhde sanoihin. Yhteisen kielen etsiminen on toki niin ohjaajan kuin näyttelijöiden tehtävä, ja usein ohjaajat löytävätkin yksilöllisiä reittejä näyttelijän ohjaamiseen. Melko usein kuitenkin löydän itseni tilanteesta, jossa ohjaaja käyttää sanaa, joka on minulle epämääräinen tai epämiellyttävä tai synnyttää aivan eri asioita kuin ohjaaja toivoo tai itse toivon.

Teatteritaiteen professori Pauliina Hulkko käyttää opetuksessaan sanaa virittyminen tai virittyminen. Se, kuinka Hulkko sanaa perustelee, millaisia harjoitteita sen ympärillä tehdään, on mielestäni hyvin ymmärrettävää ja järkeenkäyvä. Hulkko kuvaa virittymistä näin: ”Virittyminen on paitsi dramaturgian edellytys, myös osa sitä” ja ”Lisäksi tilan pitää mahdollistaa suuri ilmaisun ja ajattelun kirjo sekä ruumiillisuuden pluralismi” (Hulkko 2011, 36). Uskon ymmärtäväni, mitä virittymisellä tarkoitetaan ja jaan Hulkon näkemyksen virittymisestä osana dramaturgiaa ja myös näyttelijän ammattitaitoa. Silti sana virittyminen assosioituu minun kehossani varmaankin soittoharrastuksestani johtuen väistämättä viulun virittämiseen–metallisiin kieliin, jotka kiristetään sille taajuudelle, jolta niiden kuuluu soida. Tämä ajatus taas synnyttää minussa kireyttä, ahdistusta, joka kumpuaa jostakin lapsuuden kevättutkintojen virityshetkestä eikä siis palvele sitä tarkoitusta, joihin sanalla tässä yhteydessä viitataan. Kehollisena mielikuvana kireät metallikielet ovat ehkä jossain tilanteessa käyttökelpoiset, mutta eivät yleisesti palvele tarkoitusta, jossa keho ja mieli tulisi saada vastaanottavaiseen ja valppaaseen tilaan. Sanan synnyttämä assosiaatioketju on niin henkilökohtainen ja irrationaalinen, että en voi missään nimessä sen perusteella väittää, että termi olisi yleisesti käyttökelvoton tai vaatia yhteiseen käyttöön jotakin toista termiä. Järjellä ajateltuna termi on oikein mielekäs. Minussa se kuitenkin aiheuttaa ei-toivotun reaktion, joten minun täytyy kääntää se oman kehoni kielelle. Käytän virittymisen tilalla sanaa, jonka Hulkko itsekin kuvauksessaan mainitsee: mahdollistaminen. Annan keholleni ja mielelleni mahdollisuuden kuunnella ja toimia ja käytän Alexander-tekniikan tunneilla oppimiani entä jos-lauseita. Entä jos kuuntelen tilaa rintakehäälläni? Entä jos kasvan selkäpuolelta oikein suureksi? Pysin tilaan, jossa minun on mahdollista toimia intuitiivisesti ja impulsiivisesti keho edellä, ilman liiallista järkeilyä. Sanan vaihtaminen toiseksi ilman varsinaista merkityssisällön muuttumista kuulostaa omiinkin korviini hiusten halkomiselta, mutta se fyysinen ero, jonka kehossani tunnen sanojen virittyminen ja

mahdollistaminen välillä on huomattavan suuri. Tärkeintä joka tapauksessa on, että käyttämällä omaa sanaani pääsen lähemmäksi sitä päämäärää, jonka Hulkon virittäytyminen asettaa.

Kääntäjänä toimiminen on osa näyttelijän taiteilijuutta, sillä se tekee näyttelijästä itsenäisemmän. Kääntäessä ohjeen vastaanottaminen ei ole lammasmaista mielikuvan toistamista, ”tilaukseen” vastaamista, vaan se on prosessi, jolla näyttelijä tekee tekemisestään omaa, ohjaa itseään. Se on myös luovaa ja mielikuvitusta vaativaa toimintaa. On ensin ymmärrettävä, mikä on kohtauksen tai tilanteen vaatimus, mitä tulisi saada näkyväksi, mikä on ohjaajan näkemys. Sitten on keksittävä, millä toimilla, sanoilla, mielikuvilla, tuntemuksilla saa itsensä toimimaan (näyttelemään) tilanteen vaatimalla tavalla. Nämä tilanteet ovat aina uusia, ja pyörä pitää joka päivä keksiä uudestaan. Siksi mitään päteviä yleistyksiä ei voi tehdä. Joitakin nyrkkisääntöjä rohkenen kuitenkin tehdä omasta käännöstyöstäni. Jos pyydetään energiaa, kannattaa tarkentaa suunnat. Mitä hahmoni on tekemässä ja miksi? Energia syntyy asioiden kirkastamisesta, suuntaamattomasta energiasta tulee lavalla kohkaamista, joka on vastenmielistä niin näyttelijälle kuin katsojalle. Jos pyydetään rauhaa, kannattaa keskittyä puheeseen. Rauhattomuuden tunne tulee helposti epämääräisestä artikulaatiosta. Kun pyrkii rauhoittamaan tilannetta, alkaa helposti puhua hiljempaa ja eritoten silloin artikulaation on oltava tarkkaa. Taitavan kääntämisen edellytyksenä on oman kehon, omien ominaisuuksien, haasteiden ja taipumusten tunteminen.

Näyttelijäntyön sanoittamisen vaikeuteen liittyy se, että sanoittajat ovat usein katsomon puolella toimivia ohjaajia tai tutkijoita. Tämä on sikäli hyvin ymmärrettävää, että näyttelijän on vaikea sanallistaa toimimistaan lavalla juuri silloin, kun huomio on lavalla toimimisessa. Kuitenkin on niin, että ulkopuolelta tapahtuva termittäminen kuvaa sitä, mikä katsomoon näyttäytyy, tai minkälainen tapahtuma tai tilanne katsojan ja näyttelijän välille syntyy eikä välttämättä sitä, mitä näyttelijä tekee.

Otan tästä esimerkiksi Brechtin termin vieraannuttaminen. Se on teatterintekijöille tuttu ja tarpeellinen, paljon käytetty termi ja vieraannuttamiseen on olemassa monia Brechtin esittämiä näyttelemisen keinoja (Brecht 1991, 152-160). Itse sana kuitenkin kuvaa sitä, mitä esityksen ja yleisön välillä tapahtuu. Se on katsomon puolelta luotu termi ja hyvä sana kuvaamaan ilmiötä, jossa yleisö palautetaan tietoisesti itsestään ja esitystilanteesta. Sana on tärkeä apuväline, kun haluamme puhua teatterista, mutta se ei kerro näyttelemisestä, vaan siitä, mihin näyttelemisellä pyritään. Vieraannuttaminen voi tarkoittaa näyttelijälle esimerkiksi rytminmuutosta, äkkipysäystä, intensiivistä kontaktinottoa yleisöön, äänenvoimakkuuden nostoa tai laskua, esitettävän roolin

tiputtamista tai vaihtamista toiseen, yleisölle puhumista näyttelijänä jne. Näyttelijälle vieraannuttaminen on siis tavoite, ei toiminto.

Olen taipuvainen ajattelemaan, että näyttelijäntyön kannalta ei ole olennaista löytää sanoja, jotka kattavasti selittäisivät näyttelemisen, avaisivat, mitä näyttelemisen hetkenä tapahtuu. Sanoja tarvitaan kommunikoimiseen, siihen, että löydetään yhteiset tähtäimet ja merkitykset esitykselle. Näyttelijälle riittää, että puhutaan hyvin konkreettisista asioista: toiminnoista, eleistä, välimatkoista, temposta, puheen laadusta, liikkumisen tavasta, sävyistä ja kuvista. Kaiken muun näyttelijä pystyy täyttämään, kun antaa itselleen siihen mahdollisuuden, jokaista häivähtävää ajatusta tai tuntua on tarpeetonta puhua auki. Näyttelemisen salaisuus lienee jossakin empatiakyvyn ja rytmitajun alueella, pienissä päätöksen ja toisaalta päättämättömyyden hetkissä. Ehkäpä katsomon puolella luodut, katsojan näkökulmasta syntyneet termit ovatkin näyttelijälle aivan riittävät. Lopultahan on tärkeää se, mitä katsomoon näyttelijän tekemisestä näkyy.

8. Mitä näyttelijä ei ole eli kuinka pysyä järjissään?

Rajanveto minän ja näyttelijäminän välillä on usein vaikeaa tai mahdotonta. Näyttelijä läpäisee laajasti elämän osa-alueita, kietoutuu arvomaailmaan ja arkeen niin kokonaisvaltaisesti, että toisinaan on vaikea löytää itsestään sitä osaa, jonkinlaista ydintä tai palasta, joka ei ole näyttelijä, ainakaan ensisijaisesti. Aiemmin tarkkailijaksi kutsumani osa minussa on vaikea saada pois päältä, lepotilaan. Joskus havahdun tilanteisiin, joissa en tiedä, teenkö joitakin asioita siksi, että haluan vai siksi, että näyttelijä minussa kokee tarpeelliseksi tehdä niin. Jos lähden lenkille, en ole pelkästään minä, joka tahtoo metsään vaan myös näyttelijä, joka pitää huolta työkyvystään. Jos nukun päiväunet, en ole vain väsynyt minä vaan myös näyttelijä, joka lepää ollakseen työtä varten mahdollisimman hyvässä vireystilassa. Jos lähden ulkomaille, en ole vain minä, joka nauttii matkustamisesta vaan myös näyttelijä, joka laajentaa ymmärrystään todellisuudesta, tarkkailee ja imee itseensä vieraita tapoja, kieliä, eleitä, ajattelu- ja toimintatapoja. Minulla on outo kokemus, että näyttelijäminä tekee samat asiat kuin minäkin, mutta hieman paremmin ja tarkemmin. Näyttelijäminä on loputtoman kiinnostunut ja valpas, hyödyntää kaiken ja ajattelee kaiken suhteessa teatteriin.

Keväällä 2015 sairastuin jonkinasteiseen työuupumukseen. Sain fyysisiä oireita, kärsin unettomuudesta, pahoinvoinnista, näköhäiriöistä ja kiputiloista. Olin aivan voimaton ja keskittymiskykyäni muuttui olemattomaksi. Tällöin koin näyttelijäminän itsessäni erittäin voimakkaasti. Ehkä minulle oli tarpeen hetkeksi ulkoistaa itsestäni se osa, joka priorisoi aina

teatterin eikä hallinnut ajankäyttöään ja jaksamisensa rajoja. Vaikka olin lopenuupunut ja halusin vain nukkua, näyttelijäminä jatkoi eteenpäin, ei päästänyt irti kunnianhimoista ja töiden loppuunsaattamisesta. Sen suitsiminen oli suuri ja opettavainen työ. Tässä pohdintojani aiheesta viime kesältä:

”Näyttelijäminän paras ja pahin puoli on, että se jaksaa enemmän kuin minä. Se on epäitsekkäämpi, kunnianhimoisempi ja ehdottomampi kuin minä. Näyttelijäminä tekee työtilanteessa parhaansa. Antaa itsestään kaiken mahdollisen ohjaajan, muiden näyttelijöiden, katsojan, harjoitustilanteen tai esityksen käyttöön. Näyttelijäminällä on yksi prioriteetti: tehdä teatteria ja tehdä sitä niin hyvin kuin vain kulloisenakin hetkenä on mahdollista. Näyttelijäminä ei epäröi mennä kuumeessa lavalle tai kiivetä huojuvalle korokkeelle. Näyttelijäminän päässä on tällaisten tilanteiden varalle hätäsuunnitelma: Jos tuo koroke kaatuu, otan vasemmalla kädellä tuosta seinästä tukea, jotta tulen jaloilleni alas. Jos taju lähtee tämän monologin jälkeen, minulla on kaksi kohtausta aikaa toipua seuraavaa lavalle tuloa varten. Ja näyttelijäminä on supersankari. Siihen voi luottaa hurjissakin tilanteissa, se kestää painetta ja ristiriitoja, sopeutuu uuteen tilanteeseen sekunneissa, kestää virheet, korjaa niitä lennosta, kestää kehonsa ja äänensä julkisuuden ja jopa nauttii katsottavana olemisesta tai ainakin taidokkaasti esittää nauttivansa, ottaa mukisematta vastaan niin asianmukaisen kuin kohtuuttoman arvostelun, ei koskaan sorru syyttämään olosuhteita, ei tuo henkilökohtaista elämäänsä työtilanteeseen, mutta on silti työssään henkilökohtainen.

Sitten siellä jossain mukana olen minä. Minä, joka ei ole supersankari. Minä, jota salaa kiinnostaa toisinaan kirja ja kahvikuppi enemmän kuin teatteri. Minä, jonka lihaksia heikottaa. Minä, joka ei pidä esiintymisestä vaan pelkää kuollakseen katsottavana olemista. Minä, joka ei ole erityisen nopea ja sopeutuvainen vaan verkkainen ja muutokseen penseästi suhtautuva. Minä, joka sairastaa flunssia ja saa usein jälkitauteja. Minä, johon sosiaalinen tilanne ja ilmapiiri vaikuttavat vahvasti. Minä, joka ei halua uhrata terveyttään ja pelkää kehonsa rikkoutumista, sydänlihastulehdusta, ylikuntoa, syömishäiriötä, masennusta. Minä, joka ymmärtää, että elämässä on muutakin kuin teatteri. Minä, joka toisinaan priorisoi sen muun.” (opintopäiväkirja 5.8.2015.)

Väsyyksien syövereissä koin pakonomaista tarvetta piirtää raja minän ja näyttelijäminän välille. Aloin aktiivisesti etsiä hetkiä, jolloin en ollut yhtään näyttelijä, vaan ainoastaan minä. Oli pelottavaa

huomata, että sellaisia hetkiä ei juuri ollut. Hiljalleen aloin kuitenkin löytää joitakin asioita, jotka sopivat minulle, mutta eivät näyttelijäminälle:

Näyttelijä ei ole yksin. Näyttelijä on työssään jatkuvasti sosiaalisessa kanssakäymisessä työtovereidensa ja yleisönsä kanssa. Näyttelijä etsii ja omaksuu jatkuvasti uusia työtapoja ja kommunikoinnin keinoja, etsii reittejä ihmisten välille niin työyhteisön keskuudessa kuin lavalta katsomoon. Työn luonteeseen kuuluu uusiin ihmisiin tutustuminen, välisyyksien tutkiminen ja etsiminen. Näyttelijä pyrkii myös hahmottamaan omaa sosiaalista käyttäytymistään ja joustavuuttaan pohtiessaan, kuinka hän työstään suoriutuu.

Sen sijaan ei-näyttelijä voi olla epäsosiaalinen erakko. Ei-näyttelijä sulkee maailman ulkopuolelle, sammuttaa puhelimen ja jättää uutiset lukematta. Hän jättää menemättä kauppaan vain siitä syystä, että välttyy kohtaamasta kassatyöntekijän. Ei-näyttelijä ei ole kiinnostunut teatterista. Hän ei välttämättä katso edes elokuvia tai televisioita, jotta ei vahingossa tule tehneeksi dramaturgisia tai näyttelijäntyöllisiä havaintoja, joista saattaa olla hyötyä näyttelijälle.

Näyttelijä ei luovuta. Näyttelijä ei anna periksi eikä kulje siitä, mistä aita on matalin. Näyttelijä asettaa riman korkealle, kohtaa pelkonsa, venyttää toimialueensa rajoja ja painelee pää pystyssä epämukavuusalueelleen. Näyttelijä on aina valmis ottamaan vastaan uusia haasteita, hän innostuu uusista työtavoista ja näkee ne mahdollisuuksina. Näyttelijä hallitsee stressinhallintakeinot ja hengittelee itsensä raskaiden ensi-iltasumien ja pitkien työpäivien läpi pysyen verraten rauhallisena ja hyväntuulisena. Näyttelijä ei pura kiirettään tai vähäisiä yöuniaan työtovereiden niskaan, mutta ymmärtää ja kannustaa, kun stressi näkyy heidän käytöksessään. Sairastuminenkaan ei saa näyttelijää menettämään hermojaan. Silloin hän pitää itsestään erityisen hyvää huolta, syö erityisen terveellisesti ja hallitsee levon ja työn suhteen ilman pakokauhua töiden tehdyksi tulemisesta.

Ei-näyttelijä luopuu ja luovuttaa. Hän tekee vain sen, mikä on pakko eikä aina sitäkään. Hän käyttää aikansa hyödyttömiin asioihin, ei sopeudu olosuhteisiin vaan piirtää tarkasti omat rajansa ja pysyytelee niiden sisäpuolella, mielellään kaukana laidasta, jossa odottavat haasteet ja uutuudet. Muutoksiin ei-näyttelijä suhtautuu varauksellisesti eikä tahdo tuhjata energiaansa uuden kokeilemiseen, jos vanha tapa on käyttökelpoinen. Sairastuessaan ei-näyttelijä heittäytyy täysin toimintakyvyttömäksi, makaa vuoteessa, valittaa ja säälii itseään. Kiireisenä aikana ei-näyttelijä lahjoo itseään liiallisilla määrillä sokeria ja kahvia ja tilaisuuden tullen luovuttaa mahdollisimman paljon vastuuta jollekin toiselle vailla omantunnon tuskia.

Opiskellessani Lahden Kansanopiston teatterilinjalla 2008-2009 opettajani Jouni Leikkonen kertoi meille opetus kautensa päätteeksi, kuinka tullaan hyväksi näyttelijäksi. Ohje oli kaksivaiheinen ja kuului näin:

1. Mieti, millainen on hyvä näyttelijä.
2. Ala tehdä töitä tullaksesi sellaiseksi.

(opintopäiväkirja 18.12.2008)

Tämä on yksi pisimmälle kantaneista neuvoista, joita olen näyttelijäksi kasvaessani saanut. Tärkeää siinä on se, että ”hyvä näyttelijyys” ei määräydy ulkoapäin, vaan minä määritän sen itse. Ajan myötä ajatteluni tarkentuu eri asioihin ja näkökulmani muuttuu, joten myös hyvä näyttelijä vaihtaa muotoaan ja priorisoi eri asioita. On helpottavaa, kun voi kysyä, millainen minä tänään, näissä olosuhteissa olisin hyvänä näyttelijänä? Tällöin on aina jotakin, mihin pyrkiä ja jos jokin pyrkimys alkaa tuntua tarpeettomalta, epäolennaiselta tai toisinaan jopa saavutetulta, voin aina itse ohjata toimintaani kohti sen hetkistä hyvää näyttelijyyttä. Hyvään näyttelijyyteen kuuluu olennaisesti myös hyvä ei-näyttelijä. Toista ei voi olla ilman toista ja näiden kahden välinen tasapaino ja vuorottelu vaihtelevat päivästä ja työtilanteesta toiseen.

Lopuksi

Pyrkimys määritellä näyttelijyys ja tarkastella näyttelijä-sanalla sisältöä juuri siltä paikalta, missä nyt olen, on ollut tarpeellista. Siirtyessäni opintojen jälkeen työelämään vaihdan näkökulmaa ja erilaiset osa-alueet ja piirteet omassa näyttelijyydessäni ja näyttelijyydessä yleensä tulevat nousemaan tärkeiksi ja ajankohtaisiksi. Tässä työssä käsittelemäni ajatus- ja toimintamallit tulevat kehittymään ja käsitykseni ja kiinnostukseni painopisteet suhteessa näyttelijäntyöhön ja näyttelijyyteen saattavat ja saavat muuttua. Olen kuitenkin iloinen siitä, että minulla on tässä työssä koottuna ja dokumentoituna joitakin ajatuksia, joihin voin jatkossa palata, ja joihin voin suhteuttaa ajatteluni kehittymistä.

Koen edelleen kiinnostavana sen, minkälaisia odotuksia ja oletuksia sana näyttelijä kantaa, niin omassa ajattelussani kuin ihmisissä yleisemmin. Vaikka tässä työssä olen käsitellyt näyttelijän historiaa ja siihen olennaisesti liittyvää sosiaalista asemaa hyvin lyhyesti, koen aiheen pariin suurta viehtymystä ja tulen varmasti jatkossakin pohtimaan näyttelijän nykyistä yhteiskunnallista ja sosiaalista asemaa suhteessa näyttelijyyden historiaan. Tutkimalla entisajan näyttelijöitä ja näyttelijyyksiä pyrin löytämään paikkani jatkumossa. Minulla on tarve kiinnittyä perinteeseen,

tavoittaa ja omalta osaltani jatkaa jotakin, joka on aikanaan aloitettu tanssimalla tulen ympärillä. Benedettin esittämä jako samaan aikaan yhteisön sisä- ja ulkopuolella toimivasta näyttelijästä käsitteellistä ja konkretisoi minulle näyttelijän yhteisöllistä paikkaa ja jatkossa voin tarkastella omaa työskentelyäni aktiivisesti myös tämän jaon kannalta ja kenties tietoisemmin pyrkiä toteuttamaan sen molempia puolia.

Vaikka etsin tukea ja heijastuspintaa näyttelijyyden perinteestä, en tahdo kahlita ja rajata näyttelijyyttä tai itseäni näyttelijänä jonkinlaiseksi. Haluan nähdä näyttelijän laajan toimintakentän yhteiskunnassa ennen kaikkea mahdollisuutena ymmärtää maailmaa monimuotoisesti. Teatterimuotoinen ajattelu on minun keinoni kehittyä. Teatterilla on kyky luoda väyliä erilaisten ihmisten välille ja häivyttää asenteiden muodostamia kommunikaation esteitä. Uskon, että näyttelijän toimialue tulee laajentumaan ja monimuotoistumaan entisestään ja haluan antaa itselleni mahdollisuuden toimia näyttelijänä juuri siten ja sellaisissa tehtävissä kuin olosuhteet ja oma mielenkiintoni kulloisessakin tilanteessa osoittavat tarpeelliseksi. Pyrkimyksessäni vastata alun perin asettamaani kysymykseen ”Mikä on näyttelijä?” jää voimakkaimpana kaikumaan Sartren ajatus joka hetki itsensä määrittävästä ihmisestä. Näyttelijään voi kohdistua odotuksia ja vaatimuksia yhteiskunnan tai markkinoiden taholta. Teatteria on valjastettu yhden aatteen palvelukseen historiassa useaan otteeseen ja siihen tullaan varmasti pyrkimään jatkossakin. Näyttelijä ei kuitenkaan ole se, mitä häneltä vaaditaan. Näyttelijä ei ole sitä, mitä se on joskus ollut tai mielikuva siitä, mitä näyttelijän tulisi olla. Näyttelijä ja teatteri ovat juuri sitä, mitä me haluamme niiden olevan. Näyttelijä muodostuu sellaiseksi kuin sen tekee.

”Tässä voimakkaasti pirstoutuneessa maailmassa meillä [teatteriväellä] on ainutlaatuinen mahdollisuus kommunikoida niin oman maamme rajojen sisä- kuin ulkopuolellakin. Muistuttaa niistä, joita piinataan, niistä, joita halveksitaan, muistaa sukulaisuutemme kaikkien muiden elävien ihmisten kanssa—tämän pitäisi olla meidän tehtävämme. Sellaista kutsutaan solidaarisuudeksi.” (Bandler&Backström 1992, 239.)

Lähteet:

Aristoteles. 1997. *Retoriikka*. Suom. Simo Knuuttila, Ilkka Niiniluoto, Holger Thesleff. Tampere: Tammer-paino Oy

Bandler, Vivica & Backström, Carita 1992. *Vastaanottaja Tuntematon*. (Addressaten okänd, 1992) Helsinki: Otava

Benedetti, Jean. 2007. *The Art of the Actor: The essential history of acting, from classical times to the present day*. New York: Taylor & Francis Group

Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. (Schriften über Theater; herausgegeben von Werner Hecht, Henschelverlag, 1967) Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen, Outi Valle, Liisa Ryömä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Helavuori, Hanna. 2011. ”Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?” Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja: 2000-luvun uusi skene*. Helsinki: Like

Houni, Piia. Ansio, Heli. 2013. *Taiteilijan työ: Taiteilijan hyvinvointi taidetyön muutoksessa*. Helsinki: Työterveyslaitos

Hulkko, Pauliina. 2011. ”Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan” Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nyky näyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*” Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Häkkinen, Kaisa. 2004. *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Helsinki: WSOY

Jennings, Sue. 2009. *Dramatherapy and Social Theatre: Necessary Dialogues*. East Sussex: Routledge

Jung, Carl G. & Franz, M.-L. 1991. *Symbolit: Piilotajunnan kieli*. (Man and His Symbols, 1964) Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava

Lehtonen, Jussi. 2010. *Samassa valossa: Näyttelijäntyö hoitolaitoskiertueella*. Helsinki: Avain

Molière. 1959. *Komedioja: Tartuffe*. O.Manninen. Porvoo: WSOY

Niiniluoto, Maarit. 1994. *On elon retki näin, eli miten viihteestä tuli sodan voittaja: viihdytyskiertueita, kotirintaman kulttuuria ja Saksan suhteita vuosina 1939-1945*. Helsinki: Kirjayhtymä

Rantanen, Maaria. 2006. *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina: Näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja -uupumuksesta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Rudlin, John. 1994. *Commedia dell`Arte: an actors handbook*. London: Routledge

Sartre, Jean-Paul. 1965. *Esseitä I: Eksistentiaalismiäin on humanismia*. Helsinki: Otava

Suominen, Niko. ”Teatterihistoria.” Tampereen Yliopisto, Tampere 9.1- 30.1.2015

Suutela, Hanna. 2005. *Impyet: Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like

Wickham, Glynne. 1992. *Teatterihistoria*. Suom. Kalevi Nyytjä. Helsinki: Painatuskeskus