

S T A D I A

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

KAKSOISELÄMÄNI TEATTERITAITEEN PALVELUKSESSA

Ammatti-identiteettini rakennuselementit

Esittävän taiteen koulutusohjelma
Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Opinnäytetyö
13.11.2006

Jani Honkaselkä



Koulutusohjelma Esittävä taide		Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisun ohjaaja	
Tekijä Jani Honkaselkä			
Työn nimi Kaksoiselämäni teatteritaiteen palveluksessa. Ammatti-identiteettini rakennuselementit			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 13.11.2006	Sivumäärä 35	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyössäni pohdin ammatti-identiteettini rakennuselementtejä näyttelijän, ohjaajan ja työryhmän kannalta. Mitä näyttelemine ja ohjaaminen ovat minulle. Mitä ongelmia kohtaan näyttelijyyden ja ohjaajuuden symbioosista, mitä vaikeuksia liittyy näyttelemiseeni ja ohjaamiseeni erikseen, ja miten tärkeänä koen vastuu-, valta- ja luottamusasiat. Pohdin luottamuskäsitteen yhteydessä myös itseluottamusta. Kaiken taustalla kulkee ajatus itselleni hyvin tärkeistä sukujuuristani ja niiden kahtiajakoisuudesta. Miten savolaisuuteni ja karjalaisuuteni kamppailevat keskenään tai tukevat toisiaan ja ovat osaltaan vaikuttamassa ammatti-identiteettiini.</p> <p>Perusajatuksena on tarkastella asioita perinteisen teatterin ja ammattimaisesti työskentelevän ryhmän näkökulmista. Lähdän liikkeelle lapsuudesta ja sen vaikutuksesta ammatti-identiteettiini rakentumiseen. Pohdin myös koulutustani ja sitä millaisena teatterintekijänä haluan tulevaisuudessa tulla nähdyksi. Tuon tarkasteluun näistä näkökulmista myös viimeisimmän ohjaukseni Harri Virtasen <i>Kiinteistöväälittäjä vastoin tahtoaan</i> (2005) sekä viimeisimmän roolityöni Arto Paasilinnan ja Kristian Smedsin <i>Jäniksen vuodessa</i> (2006).</p> <p>Päädyn työssäni siihen, että minulle on tärkeää kuulua erilaisiin yhteisöihin, joissa voin toteuttaa ammatillista identiteettiäni. Ammatti-identiteettiini muodostuu monesta toisiaan tukevasta elementistä. Ne puolestaan muodostavat läsnä- ja poissaolevan suhteen, joka lopulta tekee minusta sen mitä olen. Olen <i>teatterintekijä</i>, jolla on muuttuvalla teatterikentällä edellytykset muokata ammatillista identiteettiään tilanteen ja erilaisten projektien vaatimalla tavalla.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Kaksoiselämäni teatteritaiteen palveluksessa. Ammatti-identiteettiini rakennuselementit			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat identiteetti, kahtiajakoisuus, näyttelijyys, ohjaajuus, vastuu, valta, luottamus, itseluottamus			



Degree Programme in Performing Arts		Degree Bachelor of Performing Arts	
Author Jani Honkaselkä			
Title My Double Life in Art. The Elements of My Professional Identity			
Type of work Final Project	Date 13 November, 2006	Pages 35	
<p>ABSTRACT</p> <p>In my thesis I discuss the elements of my professional identity from the perspective of an actor, a director and a team. What are acting and directing to me? What are the problems in the symbiosis of acting and directing? What are the difficulties in acting and directing and how important are the issues related to responsibility, power, trust and confidence in my work? I also discuss the concept of self-confidence. Behind all of this, there is also the thought of my ancestry and its dualism, how my roots from my father's and mother's side are struggling against each other or supporting each other, and how they affect my professional identity.</p> <p>The basic idea in the present thesis is the perspective of the traditional theatre and a professional team. Also the childhood influence on my professional identity is being considered. Education is discussed at the end. Moreover, a discussion on the kind of future theatre maker I want to be considered as, is included. I also try to handle all these topics through Harri Virtanen's <i>Kiinteistövälittäjä vastoin tahtoaan</i> (2005), which I directed, and my latest role in Arto Paasilinna's and Kristian Smeds' <i>Jäniksen vuosi</i> (2006).</p> <p>The conclusion of the present thesis is that it is very important for me to be a member of different communities, in which I can express my professional identity. My professional identity is formed by many elements that support each other. Such elements in their own right form an intricate relationship, which at the end, makes me what I am. In conclusion, I am a theatre maker, who in an alternative field of theater has opportunities to form the professional identity, as different situations and projects require.</p>			
Work / Performance / Project My Double Life in Art. The Elements of My Professional Identity			
Place of Storage University of Art and Design Library, Aralis Library and Information Centre, Helsinki			
Keywords identity, duality, acting, directing, responsibility, power, trust, confidence, self-confidence			

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	1
2	TEATTERI OSANA IDENTITEETTIÄNI.....	3
2.1	Miksi päädyin teatterialalle?.....	3
2.2	Koulutus.....	6
2.2.1	Tiellä näyttelijäksi.....	6
2.2.2	Ohjaajaidentiteetti nostaa päätään.....	7
2.3	Näyttelemisestä.....	10
2.4	Ohjaamisesta.....	14
3	VUORON VIERAISSA.....	19
3.1	Ohjaaja näyttelee.....	19
3.2	Näyttelijä ohjaa.....	20
4	VASTUU, VALTA JA LUOTTAMUS TEATTERIN TEKEMISESSÄ.....	22
4.1	Vastuu työryhmässä.....	22
4.1.1	Ohjaajan näkökulma.....	22
4.1.2	Näyttelijän näkökulma.....	24
4.1.3	Työryhmän vastuu taiteestaan.....	25
4.2	Valta.....	26
4.3	Luottamus.....	29
5	LOPUKSI.....	31
	LÄHTEET:.....	36

Aina uudelleen meidän on kysyttävä itseltämme:

”Kuka sinä olet tässä, tällä kalliolla?”

Muut kertovat meille, miltä näytämme.

Keitä olemme, se meidän on tiedettävä itse.

– Lassi Nummi –

1 JOHDANTO

Yksi ihmiselämän - ja varmasti myös teatterielämän - suurimmista myyteistä on kenties se, että ihmisten pitäisi osata päättää mitä tai keitä he ovat. Olen itse aina tuntenut olevani jollakin tasolla kahtiajakautunut persoona, en tosin skitsofreenisessä mielessä. Ensinnäkin olen syntynyt Savossa, mutta tiennyt jo lapsena, että sukuni juuret ovat vanhassa Karjalassa. Olen kastettu luterilaiseksi, mutta kääntynyt myöhemmin karjalaisuuteni innoittamana ortodoksiksi – en niinkään uskonnollisista syistä, vaan karjalaisten perinteiden vuoksi.

Myös ammatti-identiteettini on ollut viimeisten viiden vuoden aikana jonkin asteisessa kriisissä. Olen ollut teatterin riivaama jo siitä asti, kun näin lapsena ensimmäisen teatteriesityksen *Fedja-setä, kissa ja koira* Kuopion kaupunginteatterissa noin kuuden vanhana. ”Virallisesti” aloitin näyttelijänurani vuonna 1981, kun aloin valmistaa luokkakavereideni kanssa pienoisenäytelmiä, joita esitettiin aamuisin ennen koulun alkua. Noista ajoista lähtien halusin tulla näyttelijäksi, ja lopulta pyrin kouluttautumaan alalle erilaisten näyttelijäntöön kurssien kautta.

Opintoni Stadiassa ovat vieneet näyttelijähaaveeni kriisin partaalle. Ohjaaminen on nimittäin astunut kuvioihin mukaan varsin vahvasti. Ensimmäinen ohjauskokemukseni

tosin sijoittuu aikaan ennen Stadiaa, mutta koulutuksessa olen tietoisestikin pyrkinyt valitsemaan kursseja, jotka ovat olleet ohjaajantyöpainotteisia. Näin olen voinut kehittää aluetta, josta minulla on ollut vähemmän kokemusta. Kuitenkin innostus ohjaamiseen on saanut minut pohtimaan näyttelijä- ja ohjaajaidentiteettejäni, ja jopa yrittämään päättää kumpaako haluan enemmän olla.

Juuri tästä päättämisen tarpeesta olen tehnyt itselleni ehkä liiankin suuren ongelman. Vaikka kokisinkin tällä hetkellä enemmän olevani karjalainen, savolaisuuttani en voi kuitenkaan koskaan kieltää. Vaikka olenkin nykyään ortodoksi, en voi kieltää sitäkään, että minut on kastettu luterilaiseksi ja olen kasvanut luterilaisuuden ympäröimänä. Tällaisia asioita voi ylipäättään olla varsin hankala päättää. Ehkä muut tekevät sen puolestani aina tilanteen mukaan. En voi valita, että nyt lakkautan savolaisuuteni. Enkä usko että ikinä pystyn – tai edes haluan – lakata näyttelemästä tai ohjaamasta. Miksi minun siis pitäisi päättää, mikä ammatti-identiteettini on – siis olenko näyttelijä *vai* ohjaaja? Näyttelijätaustaani en siis voi kieltää. Ohjaaja-identiteettini vahvistuu koko ajan, joten sille on myös annettava tilaa. Ja totta puhuen, tämän päivän teatterikentässä lienee vain suuri rikkaus, jos minulla on eväät ja mahdollisuus tehdä molempia asioita.

Tässä työssäni pohdin millaisista elementeistä ammatti-identiteettini rakentuu. Ajatusteni pohjalla on lähtökohtaisesti niin sanottu perinteinen teatteri, joka tällä hetkellä kiinnostaa minua sekä näyttelijänä että ohjaajana. Perinteisellä teatterilla tarkoitan tässä tekstilähtöistä aristoteelista puhedraamaa.¹ Tarkastelen itseäni sekä näyttelijän että ohjaajan näkökulmasta ja yritän samalla kartoittaa, millä tavoin nämä kaksi puoltani tukevat tai häiritsevät toisiaan ja tekevät minusta teatterin ammattilaisen. Tarkastelen aiheitani yleisesti sen kautta millaisena ohjaajana ja näyttelijänä itseni näen. Ja myös sitä kautta, että mitä näyttelijä-Jani tekee kun ohjausprosessi on meneillään? Ja mitä ohjaaja-Jani tekee, kun näyttelijäprosessi on meneillään? Tuon näistä näkökulmista tarkasteluun myös viimeisimmän ohjaukseni *Kiinteistövälittäjä vastoin tahtoaan* (2005) sekä viimeisimmän roolini näytelmässä *Jäniksen vuosi* (2006).

1 Näytelmässä on tarina, jossa on alku, keskikohta ja loppu. Juoni on selkeä, ja siinä on käännteitä, käännekohtia ja loppuhuipennus.

Aluksi käyn läpi lapsuuden vaikutusta uravalintaani, mistä on luontevaa siirtyä taipaleelleni kohti ammattilaisuutta eli koulutukseeni. Pohdin myös näyttelemistä ja ohjaamista ylipäätään. Mitä ne minulle ovat ja millaisia ongelmia niiden parissa kohtaan. Käsittelen myös näyttelijä- ja ohjaajaminäni välistä ”valtataistelua” tai ”salarakassuhdetta” eli millä tavoin toinen puoleni on aina läsnä toista tehdessäni. Paneudun myös minulle hyvin tärkeisiin asioihin teatterissa ja elämässä yleensä, eli vastuu-, valta- ja luottamuskysymyksiin. Lopuksi pohdin millaisena teatterintekijänä haluan tulla nähdyksi muiden ammattilaisten joukossa.

2 TEATTERI OSANA IDENTITEETTIÄNI

2.1 Miksi päädyin teatterialalle?

On mielenkiintoista pohtia, mistä olen saanut kipinän teatteriin. Oliko lapsuudessa joitakin seikkoja, jotka ”ajoivat” minua kohti esittävää taidetta? Onko minulla esiintyminen geneeissä? Vai oliko elinympäristöni otollista maaperää kiinnostukseni ja teatteri-identiteettini syntyyn?

Näin aikuisen näkökulmasta ajateltuna on helppo tarkastella savolaisuuden ja kotipaikkani merkitystä teatteri-identiteettini muokkautumisessa. Alle kouluikäisenä minulla oli seurakunnan päiväkerhossa tapana viihdyttää tyttöjä kertomalla tarinoita ja laulamalla heille, mistä syystä sainkin lempinimen Temppuilija-Jani. Pienellä paikkakunnalla oli toinen toistaan persoonallisempia kylänmiehiä, tarinakertojia ja vanhan kansan ”viära-leukoja”. Pienestä pitäen jouduin tai etsiydyin – eli karkasin kotoa – kuuntelemaan ukkojen turinointia Shellin baariin tai leipomon metsään. Seuratessani noita äijiä, jotka koko ränsistyneillä olemuksillaan elävöittivät kertomuksiaan, sain elämäni valtavasti materiaalia – ja taipumuksen toistaa ja kertoa tarinoita. Alle kouluikäisen pojan suusta kuultuna nämä ronskit tarinat eivät tosin välttämättä ajaneet asiaansa, mutta ehkä niillä on kuitenkin myöhemmin ollut suuri vaikutus persoonani ja sitä kautta ammatti-identiteettini muokkautumisessa.

Lapsuudessa oli vahvasti esillä myös karjalaisuus. Isäni puolen suku on lähtöisin Salmista Laatokan rannalta. Isoisälläni oli kaiken kaikkiaan 15 sisarusta ja isälläni kuusi sisarusta, joten vaikka meitä onkin vain yksi suku, meitä on varsin paljon. Kaikki Honkaselät ovat siis sukua keskenään, ja se on mielestäni tehnyt meistä suvun, joka on juuristaan hyvin tietoinen ja ylpeä. Olemme aina tunteneet valtavaa yhteenkuuluvuutta. Nykyään järjestämme jopa sukukokouksia noin joka toinen vuosi, johon kaikki kanta-vanhempiemme jälkeläiset ovat tervetulleita.

Kaikki setäni ja tätini ovat yhä hyvin läheisiä, ja jo pienenä olin heidän kanssaan paljon tekemisissä. En koskaan ehtinyt nähdä isoisovanhempiäni, mutta heidän karjalainen ja ortodoksinen vaikutuksensa oli aina vahvasti läsnä. Isoisäni kertoi tarinoita Karjalasta ja opetti karjalanmurteen sanoja, vanhin setäni opetti minua laulamaan ”isojen poikien lauluja”. Tämä karjalainen iloisuus ja avoimuus on myös vahva osa minua, ja olen jo pienenä tuntenut olevani enemmän karjalainen kuin savolainen. Uskon että karjalaisuus on myös omalta osaltaan, tai yhdessä savolaisuuden kanssa, ollut muokkaamassa ammatti-identiteettiäni.

Suvussani ei ole lisäksi yhtään näyttelijää, eikä edes teatterin harrastajaa, lukuun ottamatta yhtä serkkuaani, joka harrasti teatteria nuorempana. Esiintymiskykyä kylläkin löytyy sekä isäni että äitini suvusta, varsinkin musiikin puolelta. Joskus olen leikkillisesti kysynyt, että olenko kenties adoptoitu, koska olen sukuni ainoa teatteri-ihminen. Ehkä esiintyminen musiikin kautta on kuitenkin yksi viite geenien vaikutukseen. Kenties minulla esiintymislahjat ovat vain ”jalostuneet” eteenpäin teatteriin? (ei sillä, että pitäisin musiikkia ja laulua yhtään vähempiarvoisena!) Joka tapauksessa minua on niin vanhempieni kuin muidenkin sukulaisten taholta aina kannustettu haaveissani. Ehkä ei ole mitään suoranaista äänestä sparrausta esiintynyt, mutta kukaan ei ole ainakaan koskaan kyseenalaistanut uravalintaani, ja se on ollut hyvin tärkeää hiljaista hyväksymistä.

Vesannon seurakunnan järjestämä lasten teatterimatka Kuopion kaupunginteatteriin, näytelmään *Fedja-setä, kissa ja koira* 1980-luvun taitteessa oli luultavasti ratkaiseva tekijä uravalintani kannalta. Näyttelijöiden toiminta lavalla oli jotain niin taianomaisen lumoavaa, että minäkin halusin tehdä samaa. Vaikka olen ollut silloin alle kouluikäinen, muistan hyvin jopa joitakin yksityiskohtia tuosta esityksestä. Sen on täytynyt olla pienelle pojalle suuri elämys, sillä yhä vieläkin kun ajattelen tuota hetkeä katsomossa,

tuntuu että jokin teatterin henki on tullut ja vetänyt osan sielustani sille näyttämölle. Eikä se henki ole jättänyt minua ikinä rauhaan.

Koulutaipaleeni alettua näin ala-asteen näytelmäkerholaisten tekemiä juttuja ja innostuin itsekin valmistamaan näytelmiä. Aluksi ensimmäisellä luokalla näytelmäkerhon pukuvarastoa hyödyntäen teimme muutaman kaverini kanssa pienen näytelmiä, joita esitettiin aamulla ennen tuntien alkua. Yleensä aiheet tulivat minulta, joten minä myös määräsin miten jutut tehtiin. Saatoinkin keksiä jutun samalla kun kerroin siitä ”työryhmälle”. Jos tarinan päähenkilö oli tyttö, en suostunut siihen, että joku tytöistä näytteli roolin, vaan minä tein sen peruukki päässä. Näistä esimerkeistä voi jälkikäteen huomata, että luultavasti jo tuolloin kylvettiin myös ohjaajaidentiteettini siemen. Näyttelemisestä kasvoi kuitenkin elämää suurempi asia, ja konkreettinen päätös alalle suuntautumisesta juontaa juurensa siihen hetkeen, jolloin kaverini pyynnöstä tein valintani ja jätin partion kesken lähtiessäni mukaan ala-asteen näytelmäkerhoon. Näyttelijän ammatista tuli suurin haaveeni.

Unelmamme ja haaveemme pyrkivät kertomaan meille, minkälaisia me olemme tulevaisuudessa, jos uskallamme niitä kuunnella. Ne ovat osa meissä olevaa luovuuden liikettä. Unelmamme kutsuvat meitä syntymään siksi mitä emme vielä ole, mutta juuri siksi ne pelottavat meitä. Se, mistä unelmoimme ja mikä meitä pelottaa, on meissä olevaa tulevaisuutta. (Hellsten 2000, 174.)

Tommy Hellsten (2000, 97) puhuu myös siitä, että tarvitsemme lisäksi sisäistä sankaruutta, jotta nämä sisällämme olevat unelmat ja haaveet saavat syntyä. Ne ovat osa persoonallisuuttamme, joka ei ole vielä saanut syntyä. Identiteettimme muodostuu sitä mukaa, kun tulemme nähdyiksi. ”Sankari on ihminen, joka kuuntelee vakavasti omia sisäisiä haaveitaan. Hän kuuntelee niitä niin vakavasti, että alkaa liikkua niiden suuntaan.” (Hellsten 2000, 98.) Minä kuuntelin vakavasti näitä ääniä, ja toden totta sisäistä sankaruutta olen tarvinnut liikkeessäni kohti teatterin ammattilaisuutta.

2.2 Koulutus

2.2.1 Tiellä näyttelijäksi

Näyttelijöiden muodollinen koulutus ei ole vain hyödytöntä, se on haitallista. (Mamet 2002, 27.)

Unelmat ja haaveet siis kutsuivat minusta esiin teatteri-ihmisen. Ne ovat osa persoonallisuuttani. Mutta ne yksin eivät tietenkään ole riittäneet luomaan minulle näyttelijä- tai ohjaajaidentiteettiä. Olen tarvinnut ilmapiirin, jossa olen voinut tulla nähdyksi. Koulutus alalle on mahdollistanut tällaisen ilmapiirin luomisen. Helppo olisi tietysti takertua David Mametin ajatukseen, että koulutus on hyödytöntä tai haitallista ja uskoa, että pelkkä lahjakkuus riittää. Moni itsensä tiedostava nuori taiteilijan alku luultavasti erehtyy joskus näin ajattelemaankin. Mamet (2002, 27) myös toteaa, että ”yleisö opettaa näyttelemään, ja yleisö opettaa kirjoittamaan ja ohjaamaan”. Tämän voin taatusti allekirjoittaa, mutta en kuitenkaan ole täysin samaa mieltä kouluttautumisen haitallisuudesta. Ainakin minulle koulutuksesta on ollut se hyöty, että se on heti alkuun karistanut turhat luulot kaikkivoipaisen lahjakkuuden avulla pärjäämisestä. Mutta ennen kaikkea se on ollut se ilmapiiri, jossa olen saanut itseluottamusta ja olen voinut tulla nähdyksi.

Minun tieni teatterin ammattilaiseksi on ollut pitkä ja kivinen. Ala-asteen näytelmäkerhossa uhosin meneväni aina askeleen pidemmälle, lopulta Hollywoodiin asti. Eteninkin kyllä määrätietoisesti kohti unelmiani siirtymällä aina ”korkeammalle” asteelle. Ensin harrastusmielessä ja lopulta halusin kouluttautua alalle heti kun se olisi mahdollista. Näytelmäkerhosta siirryin kansalaisopiston teatterikerhoon joskus 1980-luvun lopulla ja sieltä heti lukion jälkeen vuonna 1993 puhe- ja näyttämölinjalle Keski-Suomen Opistoon, kunnes urani tuntui saavuttavan lopullisen läpimurtopisteensä Lahden kansanopiston teatterilinjalla 1995. Silloin olin löytänyt tieni sellaiseen ilmapiiriin, jossa todella tulin nähdyksi, ja sekä minä ihmisenä että sitä kautta näyttelijäidentiteettini saivat syntyä. Tuon vuoden mittaisen kurssin aikana kasvoin

ihmisenä valtavasti. Aloin ensimmäistä kertaa elämässäni seurustella vakavasti, sain paljon arvostusta näyttelijänä ja ymmärsin, että osaan todella myös laulaa. Koulutus avasi lukkoja ja antoi eväitä ymmärtää, että minun työkaluni tulisi olemaan minä itse, ja että se tarvitsee yhä enemmän harjoitusta. Mikään ei enää tuntunut mahdottomalta ja Teatterikorkeakouluun (TeaK) pääsy oli minulle päivän selvä asia. Sitten kohtasin sarjan epäonnistumisia.

Kansanopiston jälkeisenä keväänä pääsin TeaK:in pääsykokeissa pidemmälle kuin koskaan. Mutta se ei riittänyt sisäänpääsyyn. Seuraavana vuonna yritin uudestaan ja jälleen tyrmäys. Aloin epäillä kykyjäni ja lahjakkuuttani. Yritin kuitenkin vielä neljä kertaa ennen kuin uskoin, ettei heillä ole aikomustakaan ottaa minua sisään. Unelmani olivat murskana. Olin varma, ettei minusta ole näyttelijäksi, koska minulla ei ole kykyjä eikä tarvittavaa ulkonäköä siihen. Halusin luovuttaa, koska tunsin, ettei ilmapiiri ollut enää suotuisa ylläpitämään näyttelijäidentiteettiäni. Vaikka itsetuntoni ja -luottamukseni laskivat jatkuvasti, en kuitenkaan koskaan suostunut uskomaan, että kyse olisi lahjakkuuden tai kykyjen puutteesta, ja se kaiketi on ajanut minua eteenpäin ja pitänyt minut yhä tiukasti kiinni teatterialalla. Hakeuduin uusille lyhytkursseille: opiskelin välillä filosofiaa Snellman-korkeakoulussa (1998–1999), sitten kameranäyttelemistä Koulutusstudio Alexiksessa (1999–2000) ja teatteritiedettä yliopistolla (2001–2002), kunnes lopulta syksyllä 2002 päädyin Stadian esittävän taiteen koulutusohjelmaan, ja jouduin päivittämään pikkupojan haaveitani.

2.2.2 Ohjaajaidentiteetti nostaa päätään

Päätös Stadiaan hakeutumisesta syntyi tarpeesta käytännön teatterityön opiskeluun yliopiston teoreettisen teatterivuoden jälkeen. Luennot yliopistolla olivat erittäin mielenkiintoisia ja yliopisto-opiskelu muutenkin ihan mukavaa, mutta tentit ja esseet eivät kuitenkaan olleet ihan minua varten. Halusin käytäntöä ja siksi Stadia tuntui olevan varteen otettava vaihtoehto. Siellä oli tarjolla myös mahdollisuus ohjaamiseen, jota olin jo kerran kokeillut ennen Stadiaa helsinkiläisessä Ilves-Teatterissa vuonna 2001. En ollut mitenkään tietoisesti hakeutunut produktion, mutta kun kyseiselle jutulle tarvittiin ohjaajaa, hyppäsin yllättävän spontaanisti uuteen kokeiluun ja tarjouduin ohjaamaan sen. Lopputulos oli olosuhteisiin nähden ihan hyvä (käsikirjoitus

valmistui vasta vähän ennen ensi-iltaa, pari näyttelijää puuttui ennen harjoitusten alkua jne.). Prosessin aikana myös huomasin, että löysin aika helposti oman ”tyyliini” ohjaajana. Tuo tyyli on mielestäni säilynyt siitä lähtien, tietenkin jonkin verran kehittyneenä. Tätä käsittelen myöhemmin hieman tarkemmin.

Kyseinen kokeilu oli minulle nimenomaan hyvä harjoitustyö tutussa ympäristössä ja tuttujen ihmisten kanssa. En koe sitä mitenkään taiteen riemuvoittona ohjaajanurallani, mutta joka tapauksessa se vakuutti minut siitä, että minun ei tarvitse rajoittaa osaamistani pelkästään näyttelemiseen. ”Työn johtaminenkaan” ei tuntunut mitenkään vaikealta ja saavutin tarvittavan auktoriteettiaseman ilman valtataisteluita. Oli myös jollakin kierolla tavalla vapauttavampaa olla vastuussa koko projektista, kuin pelkästään omasta yksittäisestä panoksesta näyttelijänä.

Pääsin Stadiaan esiintyjän suuntautumisvaihtoehdolla, mutta lopultahan tällä valinnalla ei ole ollut koulutuksessamme juurikaan merkitystä. Toisaalta se on ainakin minun kohdallani jossain määrin hajottanut selkeän opintosuunnitelman löytämistä, koska kouluun päästyäni halusin kuitenkin enemmän esiintyä. Toisaalta se on myös antanut mahdollisuuden suunnata energiaa muihin kuin näyttelijäntyön kursseihin. Koska olin jo kokenut epäonnistumisia tielläni näyttelijäksi, halusin myös asettaa ammatti-identiteettini uuteen valoon. Mietin oliko näytteleminen todella se mitä haluaisin työkseni tehdä. Vai oliko ohjaaminen sittenkin minun juttuni? Ehkä olikin siunaus, että en koskaan päässyt teatterikorkeakouluun? Ehkä Väänänen ja kumppanit näkivät sisääni ja tiesivät, etten koskaan kykenisi ”jumittumaan” mihinkään teatteriin pelkästään näyttelijän ominaisuudessa? Ehkä he raadissa ollessaan pyörittelivät vuosi toisensa jälkeen päätään ajatellen: ”Eikö tuo ikinä tajua...?”

Stadia avasi minulle uusia ovia ammatti-identiteettini löytymisessä. Tai jotta asia ei kokonaan menisi koulun kunniaksi, tarkennan: minä löysin Stadiasta ne ovet, jotka minun kuului avata. Avaimet olivat olleet mukanani koko ajan. Lopultakin lähes 20 vuoden jälkeen ymmärsin, että minusta ei tule näyttelijää. Ei ainakaan sanan varsinaisessa merkityksessä näyttelijää, joka on kiinnityksellä jossakin talossa ja toistaa samoja esityksiä ja samoja rooleja vuodesta toiseen. Karu kuva sinänsä näyttelemisestä, mutta minulle se on pitkälti nykyään juuri sitä. Toisto, varsinkaan pitkällä aikavälillä, ei ole minua varten. Se tappaa motivaationi ja luovuuteni. Näyttelemistä en silti ole koskaan ajatellut hylkääväni, mutta haluan tehdä muutakin kuin sitä. Teatteri-ilmaisun

ohjaajan koulutus onneksi mahdollistaa laaja-alaisemman ammattilaisuuden, kuin Teatterikorkeakoulu olisi näyttelijäkoulutuksellaan mahdollistanut.

Ohjaamisesta löysin uudenlaisen tavan lähestyä näytelmiä. Minulle oli jo varsin selvää, että työskentelytapani ohjaajana tulisi olemaan tekstilähtöinen. Kaksi käymääni ohjaajantyönkurssia keskittyi nimenomaan aristoteeliseen tekstistä käsin lähtevään analyysiin. Vaikka olinkin aina arvostanut hyviä, älykkäitä tekstejä ja kokenut ”megalomaaniset” puhenäytelmät itselleni läheisiksi mutta haasteellisiksi, olin yllättynyt kuinka suuren työn tekstin perusteellinen analysointi vaatii.

Loistava esimerkki on Jorma Kairimon kurssilla tehty demo Edward Albein *Kuka pelkää Virginia Woolfia?* -näytelmästä. Olen aina pitänyt kyseistä näytelmää jopa kaikkien aikojen parhaana tekstinä sen mahtavien roolihahmojen ja dialogin vuoksi. Mutta kun teksti pilkottiin kohtauksiin ja kohtaukset jaksoihin, etsittiin avainrepliikit ja kaikki mahdolliset merkitykset, avautui minulle aivan uusi maailma. En ole koskaan rakastanut analysointia ja tekstin äärellä istumista, vaan enemmänkin olen halunnut tutkia asioita toiminnan kautta. Mutta se miten lukemalla ja analysoimalla voi mistä tahansa tekstistä saada niin paljon irti, vakuutti minut siitä, että haluan nimenomaan ohjata niin sanottuja hyvin kirjoitettuja näytelmiä. (‘well-made play’).²

Voisi kuvitella, että valmiiksi analysointi rajoittaisi liikaa tekemistä eikä antaisi toiminnalle sijaa, mutta minusta tuntuu että nimenomaan se tuntui avaavan minulle mahdollisuuden moniin erilaisiin toiminnallisiin kokeiluihin. Analysointi ja suunnitelmat toimivat perustana, jonka päälle voi lähteä rakentamaan materiaalia, ja mikäli homma ei toimi, aina voi palata suunnitelmiin. Ja mielestäni yleisö pystyy näkemään näyttelijäntyössä ja koko näyttämöllepanossa sen, että joku on oikeasti tehnyt ajatustyötäkin. Mutta onko analysoinneista hyötyä näyttelijäntyössä?

² ‘Well-made play’-termillä tarkoitetaan näytelmää, jossa on mm. erittäin tiivis juoni ja loppuhuipennus tapahtuu lähellä näytelmän loppua. Juoni paljastuu pikkuhiljaa näytelmän edetessä monien vihjeiden kautta. Termi on peräisin 1800-luvulta ja sitä käytti ensimmäisenä Eugene Scribe. (Wikipedia.)

2.3 Näyttelemisestä

Näyttelijöinä tunnemme itsemme suuren osan aikaa pahoinvoiviksi, hämmentyneiksi, syyllisiksi. Olemme eksesissä ja häpeämme sitä. Olemme hämmentyneitä, koska emme tiedä mitä tehdä ja meillä on liikaa tietoa, jonka pohjalta ei kuitenkaan voi toimia. Ja tunnemme syyllisyyttä, koska meistä tuntuu, ettemme tee työtämme. Tuntuu, ettemme ole oppineet työtämme kunnolla. Tuntuu että muut osaavat oman työnsä, mutta me olemme epäonnistuneet. (Mamet 2002, 11.)

Tämä Mametin sitaatti voisi olla suoraan omasta harjoituspäiväkirjastani. Näyttelijänä kohtaan jatkuvasti tällaista ahdistusta. Mikään ei riitä minulle itselleni, ja tuntuu etten ole tarpeeksi hyvä tehdäkseni sitä työtä. Mitä kauemmin olen näytellyt, sitä vaikeampi on kohdata yleisö, koska pelkään jopa sitä. Näyttelemisen ei enää ole nautinnollista. Tuntuu nimenomaan siltä, että olen epäonnistunut.

Vielä joitakin vuosia sitten nautin lavalla ja yleisön edessä olosta. Tuntui etten malta odottaa kulisseissa, niin valtava palo oli päästä näyttämölle. Lähdin juttuihin mukaan aina kun joku tarjosi minulle roolia. Miksi sitten nykyään koen vain ahdistusta? Ja silti lähdän juttuihin mukaan? Onko Mamet sittenkin oikeassa, että koulutus on haitallista? Näen kyllä jonkin yhteyden useiden vuosien opiskelussa siihen, että näyttelemisen ei ole enää mielekästä, en tunne siihen enää paloa. Se on muuttunut työksi, jota teen rutiinilla. Kenties on niin, että koulutuksen myötä olen alkanut liikaa tiedostaa ammattilaisuuttani, ajattelemaan liikaa sitä millainen minun näyttelijänä *pitäisi* olla, enkä vain luottaa siihen, että tämä mitä olen, riittää. Näyttelemisestä on tullut minulle ongelma, ja suurin ongelma olen minä itse, se että seison itseni tiellä. Mutta miksi lähdän juttuihin mukaan tästä ahdistuksesta huolimatta; siihen en osaa yksiselitteisesti vastata. Kenties se teatterin henki, joka kaappasi minut Kuopiossa aikoinaan, ei halua antaa minun luovuttaa. Ehkäpä opin parhaiten juuri ”päästä seinään paukuttamalla”?

Rooliin valmistautuessani olen yleensä lähtenyt liikkeelle roolianalyysistä. Jos ohjaajantyötäni helpottaa syvälinen analyysi, niin näyttelijäntyötä se ei useinkaan helpota, päinvastoin. Se on minulle sitä Mametin mainitsemaa liikaa tietoa, jonka pohjalta ei voi toimia. Joskus on ollut lähellä käydä niin, että syvälinen analyysi on tuhonnut koko roolityöni, sillä olen mennyt tukkoon kaikesta ”tiedosta”. Jos viitataan

Aristoteleen ajatuksiin, että taide *jäljittelee* elämää (Aristoteles 1998, 11), niin silloin voisi löytää liiallisen analyysin perusongelman: elämähän ei voi käsikirjoittaa valmiiksi kaikkine käänteineen, koska elämä ei ole ennustettavissa. Jos ihminen ei voi tietää mitä kaikkea huomenna tapahtuu, miten roolihenkilökään sitä voisi tietää? Näyttelijä joka jäljittelee elävää ihmistä ei voi myöskään tietää kaikkea; pitää pystyä antamaan roolilleen mahdollisuuksia reagoida asioihin, eikä tehdä valmista kaavaa.

Totta kai jonkinlainen analyysi roolista riippuen on paikallaan, mutta liian tarkkaan etukäteen mietitty rooli lukitsee sen kehittymistä siihen suuntaan mikä on ”luonnollista” ja näytelmälle edullista. Mamet puhuu *illuusiosta*. ”Näyttelijä on näyttämöllä välittääkseen näytelmän yleisölle. Siinä on koko hänen työnsä. -- Kun hän puhuu yksinkertaisesti ja yrittää saavuttaa enemmän tai vähemmän kirjailijan hahmotteleman kaltaisen päämäärän, yleisö näkee näyttämöllä *illuusion* henkilöstä. Luodakseen tämän illuusion näyttelijän ei tarvitse kokea yhtään mitään.” (Mamet 2002, 15.) Näytelmäkirjailija on siis tehnyt analyysin jo valmiiksi, näyttelijän ei sitä enää tarvitse tehdä. Eikä näyttelijän tarvitse Mametin mukaan tuntea mitään.

Mametin näkemykset edustavat melko ristiriitaisia ajatuksia perinteisten koulukuntien rinnalla ja sotivat omiakin ”oppejani” vastaan. Perinteisen teatterin tekijänä olen oppinut tekemään roolianalyysin, miettimään roolihenkilöni tunne-elämää, käymään läpi roolin kaarta näytelmässä, tuntemaan roolihenkilön tunteita ja käyttämään omia kokemuksiani ja tunteitani näyttämöllä. Tehnyt siis kaikkea sitä, mitä Mamet pitää näyttelijäntyön kannalta turhana ja jopa haitallisena. Itse en suhtaudu asiaan näin jyrkästi, sillä kaikessa edellä mainitsemassani on puolensa. Näin olen ainakin aiemmin onnistunut löytämään roolille perustan, jonka ympärille olen voinut lähteä kehittämään henkilöä. Silti tunnustan Mametin ajatusten toimivuuden käytännössä.

Nykyään koen vapauttavammaksi, jos pystyn rakentamaan roolini harjoituksissa, luovassa ympäristössä; en kotona paperin äärellä. Myös omien tunteiden käyttäminen on vaikeaa. Jos roolihenkilön esimerkiksi pitäisi tuntea suurta vihaa, tuntuu keinotekoiselta yrittää saada itselle aikaan suuri vihan tunne. Mutta voiko pelkkä kirjailijan kirjoittama teksti välittää katsojalle sen vihan tunteen, ellei näyttelijä itse tunne vihaa? Esimerkkinä voisin käyttää Kristian Smedsin Arto Paasilinnan kirjasta dramatisoimaa näytelmää *Jäniksen vuosi*, jota keväällä ja syksyllä 2006 esitettiin

Teatteri Naamio ja Höyhenessä. Näyttelin päähenkilöä toimittaja Vatasta, joka katoaa jäniksenpoikasen kanssa metsään.

Roolin työstäminen oli alusta alkaen hankalaa. Yritin päästä roolihenkilön nahkoihin monesta suunnasta, mutta Vatanen tuntui olevan liian samankaltainen kuin minä itse. Tuntui että näyttelin itseäni, enkä oikein saanut harjoituskaudella rooliin mitään otetta. Kun Smeds itse oli katsomassa yhtä näytöstämme, kerroin tämän esityksen jälkeen hänellekin. Hän sanoi osuvasti, että voihan siinä paljon itseäänkin näytellä, mutta voihan siinä myös näytellä koko sukupolvensa tuntoja. Se kommentti helpotti suhtautumistani rooliin, mutta joka tapauksessa minulla oli kuitenkin kaiken aikaa tunne, että se mitä lavalla teen, ei riitä. Etten tee tarpeeksi työtä roolin eteen tai etten ole uskottava, ilman että lisään tekstiin jotakin ylimääräistä itseni ulkopuolelta. Teksti oli kuitenkin hyvä ja roolihahmo oli hyvin selkeästi kirjoitettu, eli sen olisi pitänyt riittää pitkälle, jos Mametia on uskomisen. Ehkä riittämättömyyden tunne osittain tuli myös siitä, että näytelmän sivuroolit olivat niin karikoituja ja hauskoja, että Vatasen tavallisuus niiden rinnalla tuntui korostuvan aivan liikaa. Mutta olisiko riittänyt, että olisin Mametin (2002, 32) ajatusten mukaan vain avannut suuni, seissyt suorana ja sanonut sanat rohkeasti - mitään lisäämättä, mitään kieltämättä ja pyrkimättä kenenkään (itseni, tovereideni, yleisön) manipulointiin?

Kun tarkastelen näin jälkeenpäin niitä hetkiä, jolloin yritin näytellessäni kontrolloida itseäni ja pyrkiä kuvittamaan repliikkejä, huomaan että silloin menin metsään. (Enkä nyt tarkoita sitä siinä hyvässä mielessä, miten Vatasen pitikin mennä jäniksen kanssa metsään...) Lisäämällä asioita yritin manipuloida itseäni ja yleisöä uskomaan, että minä olen oikeasti osaava näyttelijä, enkä ole lavalla vain omana itsenäni. Se ei toiminut silloin, eikä se toimi koskaan, sen tiedostan kyllä. Mutta mistä syystä sitä silti tekee, vaikka tietääkin sen vievän näyttelemistä väärille urille? En osaa vastata tähän yksiselitteisesti, mutta luulen sen johtuvan siitä epävarmuudesta ja itseluottamuksen puutteesta, joka aiheuttaa sen, että näyttelen – kuten jo edellä mainitsin – niin kuin minun jonkin valmiin näyttelijämallin mukaan *pitäisi* näytellä. Vielä kun osaisin sanoa, mistä tämä käsittämätön ”malli” oikein tulee! Ja mistä kaikesta syntyy se itseluottamuksen puute, joka aiheuttaa näitä ongelmia? Tätä käsittelen tarkemmin myöhemmin.

Täytyy kuitenkin todeta, ettei näyttelemiseni koko ajan ole veitsi omalla kurkulla olemista. Parhaimmillaan voin kokea nautinnollisiakin – tai ainakin tyytyväisyyden hetkiä lavalla. *Jäniksen vuodessakin* niitä oli paljon, varsinkin kun esitykset jatkuivat kesätaun jälkeen. On selvää, että tarvitsen paljon esityksiä, ennen kuin alan olla sinut roolini ja epävarmuuteni kanssa. Joka tapauksessa niissä esityksissä, joissa voin vain olla lavalla ilman, että minun tarvitsi puristaa itsestäni jotakin ulos, saatoin kokea onnistumisen hetkiä. Jonkinlaisena vastauksena kysymykseeni, että riittääkö kirjailijan kirjoittama teksti välittämään katsojalle oikean tunteen tai tunnelman ilman näyttelijän kuvitusta, sanon: usein se riittää.

Jäniksen vuodessa minulla oli esimerkiksi lopussa pitkä monologi, jossa Vatanen viimein purkaa pahan olonsa ja kertoo, miksi vihaa elämäänsä ja kaikkea ympärillään. Mitä vähemmän tunsin itse vihaa ja mitä vähemmän kuvitin tekstiä, sitä enemmän saatoin tuntea ympärilläni katsojien liikituksen. He saivat itse mahdollisuuden tuntea, ja kokea kenties monologin koskettavan heidän omaa elämäänsä, ilman että minä näyttelijänä annoin heille kaiken valmiina. Johtopäätöksenä tästä voin siis todeta, että kuten Mamet sanoo, näyttelijänä minun ei *tarvitse* tuntea mitään, mutta jatkan ajatusta: minusta *voin* myös tuntea, jos se helpottaa työskentelyäni.

Yksi tyypillinen piirre näyttelemistäni ajatellen on ongelma hyvän palautteen hyväksymisessä. *Jäniksen vuodestakin* sain paljon hyvää palautetta, ja jopa neljä kriitikkoa, jotka näkivät esityksen, antoivat positiivista palautetta kritiikkeissään. Eräs Stadian alemman vuosikurssin opiskelija sanoi minulle kerran, että minulla on koulussa hyvän näyttelijän maine. Olin kommentista suorastaan yllättynyt ja häkeltynyt, vaikka olinkin saanut kaikista koulussa tekemistäni rooleista paljon positiivista palautetta. Kenties negatiivisen palautteen antaminen ylipäätään on ollut koulussamme vaikeaa, mutta vaikka näin olisikin, pointti on siinä, etten jostain syystä usko itseeni kohdistuvaa positiivista palautetta. Tai ainakin sen muistaminen on äärimmäisen vaikeaa. Pyrin välittömästi vähättelemään itseäni ja ahdistun taas siitä, etten riitä itselleni. Edes kriitikon sana ei riitä pitkälle.

Miksi ihmeessä seison itseni tiellä? Onko se jotakin tiedostamatonta toimintaa uusien pettymysten estämiseksi? Jos vähättelen itseäni ja sabotoin työtäni, en ainakaan putoa liian korkealta? Toivon todellakin jonakin päivänä löytäväni keinon väistyä hetkeksi tien sivuun ja antaa itselleni tilaa. Sillä parhaimmillaan näytteleminen on sitä taikaa,

jota aistin Kuopion Kaupunginteatterissa *Fedja-sedästä* noin 26 vuotta sitten. Kun minulla on hyvä olla näyttämöllä, eikä mitään tarvitse väkisin puristaa, on nautinnollista olla yhteisessä tilassa yleisön kanssa ja kokea heidän henkinen läsnäolonsa. Seuraavaksi tutkin onko ohjaajuuteni kamppailua samanlaisen ahdistuksen kanssa.

2.4 Ohjaamisesta

Tähän asti tärkein ja suurin ohjaustyöni on Harri Virtasen näytelmä *Kiinteistövälittäjä vastoin tahtoaan*, jonka tein ohjauksen opinnäytetyönäni Stadiaan keväällä 2005. Yritän seuraavaksi tarkastella sen kautta ohjaajuuttani ja nostan esimerkeiksi joitakin asioita harjoituskaudelta kuvatakseni jo aiemmin mainitsemaani ohjaustyyliäni.

”Tyyli” ei välttämättä ole paras mahdollinen sana, mutta joka tapauksessa kysymys on tavastani ohjata. Ensimmäinen suurin ero rooliin ja ohjaukseen valmistautumisessa on jälkimmäisen vaatima huomattavasti pidempi suunnittelu-aika. Rooliin alan valmistautua yleensä kuukautta, paria ennen ensi-iltaa. *Kiinteistövälittäjän* suunnittelun ja analysoinnin aloitin noin vuotta ennen ensi-iltaa. Siinä ajassa ehdin lukea tekstiä yhä uudestaan ja uudestaan, jakaa näytökset kohtauksiin, kohtaukset jaksoihin ja analysoida kaikki läpi. Tein hyvinkin tarkat suunnitelmat niin sanotulle ohjaajanlakanalle, joka oli itselleni ennen kaikkea turvaopas, johon voin palata tarpeen vaatiessa. Jo ensimmäisessä ohjaukskokeilussani lähdin työstämään juttua hyvin pitkälti samalla tavoin. *Kiinteistövälittäjää* tehdessäni olin toki saanut Stadian ohjaajantyökurssilta ja demo-ohjauksista paljon työkaluja tyyliäni kehittämiseen, mutta jonkinlainen pohja oli jo olemassa. Muun muassa seuraavalla tavalla toimittiin *Kiinteistövälittäjässä*:

Kun tarkat suunnitelmat olivat valmiit, alkoi käytännön työ näyttelijöiden kanssa. Näytelmässä on kaksi 30-vuotiasta miestä, jotka ovat lapsuuden ystäviä, mutta aikuisina ovat riitautuneet ja ajautuneet erilleen. He kohtaavat muutaman vuoden jälkeen squash-hallin pukuhuoneessa ja välien selvittely on väistämätön. Henkilöiden välille tarvittiin siis kaksintaistelumeininkiä, joten ihan ensiksi vietettiin yhdessä aikaa katsomalla kaksi elokuvaa (*Hyvät, pahat ja rumat* sekä *Fight Club*), jotka mielestäni kuvasivat hyvin näytelmän maailmaa ja henkilöiden välisiä suhteita. Sitten alkoi varsinainen harjoittelukausi, jonka aluksi sovittiin yhteiset pelisäännöt, joiden puitteissa edetään. Se

on mielestäni hyvä tehdä aina, ettei ainakaan pääse syntymään tilannetta, että joku ei ole tiennyt miten saa tai ei saa toimia. Sitten alkoi parin viikon improvisaatiojakso, jolloin haettiin yhdessä henkilöiden välisiä suhteita lapsuudesta, teini-ikästä ja aikuisiästä, ja näin pyrittiin löytämään syitä välien rikkoutumiseen. Kun olimme improvisoineet ja löytäneet näyttelijöiden välille yhteisymmärryksen ja rooleille hyvän perustan, alkoi kohtausten harjoittelu. Jokaisen harjoituskerran aluksi tehtiin yhteiset lämmittelyt ja teksti käytiin läpi lämmittelyn aikana. Usein lämmittelynä toimi superpallolla pelattu ”käsiquash”.

Tarkoista suunnitelmista huolimatta en harjoitustilanteessa kuitenkaan aluksi lähtenyt syöttämään näyttelijöille valmiita ohjeita suunnitelmani mukaan, vaan kohtauksia alettiin harjoitella hyvinkin vapaan improvisaation kautta. Ainoa tarkka ohje kummallekin näyttelijälle oli aluksi se, että ”tämä on sinun penkkisi, tämä sinun, lähdetään kokeilemaan.” Kuitenkin minulla oli visio siitä, miltä mikäkin kohtaus näyttäisi, joten pyrin ohjaamaan näyttelijöitä siihen suuntaan vaivihkaa. Pidemmälle mentäessä aloin ihan suoraankin antaa heille tarkkoja raameja, joiden sisällä heidän tuli pysytellä, ja lopulta asemat lyötiin lukkoon. Noin viikkoa ennen ensi-iltaa halusin laittaa näyttelijät aivan eri tilaan ja purkaa hetkeksi kaiken mitä oli tehty. Vein heidät erääseen leikkipuistoon ja annoin heille ohjeeksi tehdä läpimeno välittämättä mistään tehdyistä asemista tai ohjeista. Näyttelijät saivat näin mahdollisuuden revitellä kunnolla ja katsoa millaista raamien ulkopuolella on.

Läpimeno oli erittäin palkitseva niin minulle kuin näyttelijöillekin ja paradoksaalisesti kaikkien sääntöjen ja raamien hetkellinen purkaminen teki seuraavasta läpimenosta entistä tarkemman. Näyttelijät myös löysivät rooleihinsa paljon uusia suuntia. Tämän ”revittelyläpimenon” jälkeen saatoin todeta, että minun työni alkaa jo olla tehty, ja aloinkin pikkuhiljaa luovuttaa juttua näyttelijöille. Oli helpottavaa tietää, että juttu oli kasassa jo hyvissä ajoin ennen ensi-iltaa, ja että voimme keskittyä läpimenoihin ja lopulliseen hiomiseen, mutta myös levätä ilman suurta puristusta. Seuraava Anne Bogartin sitaatti kuvaa hyvin samalla tavalla sitä, miten olen ohjaajanurani alusta lähtien halunnut toimia ohjaajana.

Näyttelijät ja ohjaajat rakentavat yhdessä viitekehyksen, joka sallii loputtomasti uusia vitaalin elinvoiman virtoja, emotionaalisia hankaluuksia ja yhteyksiä toisiin näyttelijöihin.-- Paradoksaalisesti juuri rajoitukset, tarkkuus ja täsmällisyys tarjoavat vapauden mahdollisuuden. Muodosta tulee säiliö, jonka sisällä näyttelijä voi löytää loputtomasti variaatioita ja tulkinnan vapautta. (Bogart 2004, 55–56.)

Näyttelijöille tarkkojen raamien sisällä toimiminen oli heidän mukaansa hyvin rankkaa, mutta esitysten alettua erittäin palkitsevaa, koska heillä oli tuttu ja turvallinen säiliö, jonka sisällä he voivat vapaasti varioida. Voinen sanoa, että tarkat suunnitelmani ja se että vaadin näyttelijöiltä paljon, toimivat nimenomaan siinä mielessä, että näytelmästä tuli hyvin dynaaminen, ja palautteen mukaan kaikessa tarkkuudessaankin improvisoidun oloinen, ikään kuin sitä ei olisi ohjattu lainkaan. Tällainen kommentti oli melkein parasta mitä voin odottaa, koska siihen olimme pyrkineetkin. Näin ei tietenkään ollut yksin minun ansiostani, sillä minulla oli hyvät näyttelijät, jotka kykenivät antamieni tarkkojen rajoitusten sisällä löytämään variaatioita ja vapautta ja saamaan aikaan toimivan esityksen. Katson mielelläni itsekkin esityksiä joista näkyy, että joku on todella miettinyt asioita ja jopa yksityiskohtiin on kiinnitetty huomiota.

Jos minun on näyttelijänä vaikea uskoa positiivista palautetta, niin ohjaajana se on ollut minulle varsin helppoa. Olisiko sitten syynä se, että en varsinaisesti ole itse arvosteltavana, kuten näyttelijänä, vaan kokonaisuus on se, mistä palaute tulee? Ohjaajana voin helpommin hyväksyä kritiikin, koska voin aina perustella ainakin itselleni, miksi olen minkäkin ratkaisun tehnyt. Näyttelijänä olen haavoittuvampi kritiikistä, koska vaikka ohjaus olisi muuten kuinka onnistunut, aina on mahdollisuus, etten saa roolistani irti sitä, mitä ohjaaja on hakenut. Huonosta roolityöstä ei voine ainakaan pääasiallisesti syyttää ohjaajaa. En voi tietenkään väittää, että saisin välttämättä aina kaiken hakemani irti ohjauksistanikaan, mutta uskoisin eron palautteen hyväksymisessä löytyvän kuitenkin edellä mainitusta seikasta.

Ohjatessani asetan itselleni, työryhmälle ja koko projektille tavoitteita, joista pyrin pitämään tiukasti kiinni. Jokaista harjoituskertaa varten laadin esimerkiksi tavoitteet siihen, mihin asti milloinkin edetään ja mitä kohtauksista täytyy saada irti (esimerkiksi rytmi, aksentit, käänteet). Näitä tavoitteita en lausu ääneen näyttelijöille, vaan johdatan

heidät tavoitteisiin harjoitusten edetessä. Koko projektia ajatellen on olemassa päätavoite, eli mitä esimerkiksi haluan tällä esityksellä sanoa elämästä. Kaikki nämä tavoitteet pyritään tekemään aikataulussa ja yhteisten pelisääntöjen vallitessa. *Kiinteistövälittäjässä* onnistuin mielestäni hyvin tavoitteissani. Aikataulussa pysyttiin, kukin hoiti oman osuutensa työstä ja taiteelliset tavoitteet saavutettiin. Esityksestä tuli tarkka, dynaaminen ja improvisoidun oloinen. Tarkka ennakkosuunnittelu mahdollisti itselleni vapaamman käytännön työskentelyn ja antoi tilaa myös improvisaatiolle harjoituksissa. Kun minulla oli päätavoite jokaiselle harjoituskerralle olemassa, oli suhteellisen helppo viedä harjoituksia eteenpäin.

Ohjaaminen ei kuitenkaan ole niin ruusuista kuin näistä esimerkeistäni voisi kuvitella. Harjoituksiin liittyy usein ahdistusta, kun en osakaan artikuloida näyttelijöille sitä mitä haen. Vaikka olisinkin asennoitunut olemaan avoin kaikille ehdotuksille ja ideoille, paljon kehumani ennakkosuunnitelmat saattavat nousta liian suureen rooliin ja minun on vaikea luopua omista visioistani. Silloin saattaa ärtymys nostaa päätään, minkä kanssa joudun sitten taistelemaan, jotta en purkaisi sitä näyttelijöihin. Ohjaajana usein kuvittelee, että minun pitäisi vastuunkantajana pystyä perustelemaan kaikki ratkaisuni tai osata aina vastata kysymyksiin, joita näyttelijät esittävät. *Kiinteistövälittäjän* pitkän prosessin aikana oli suunnaton helpotus huomata, että minun ei tarvitse aina osata vastata kaikkiin kysymyksiin. Ohjaaja voi mielestäni sanoa: ”en tiedä”. Tällaisessa tilanteessa voi tietenkin ottaa asian käsiteltäväksi yhdessä, selvittää sen seuraavaksi kerraksi tai sitten esittää näyttelijälle vastakysymyksen: ”mitä sinä ajattelet?”. Tai sitten on yksinkertaisesti vain hypättävä tyhjyyteen ja katsottava mitä tapahtuu, vaikka olisi kuinka epävarma. Bogart (2004, 58) kertoo omasta epävarmuudestaan:

Kun olen epävarma, etsin rohkeutta loikata juuri sillä hetkellä: artikuloida jokin asia, vaikka en olisi varma että se on oikein tai edes tarkoituksenmukaista. Pelkällä aavistuksella varustettuna yritän sukeltaa ja kesken sukelluksen pyrin olemaan niin artikuloitu kuin suinkin. -- Pelottavan epävarmuuden keskellä yritän luottaa hetkeen ja osoittaa selkeästi. -- Teen parhaani. Teen päätöksiä ennen kuin olen niihin valmis. Juuri yritykseen artikuloida on sekä sankarillinen että välttämätön.

Henkilöohjaus vaatii tällaista artikuloinnin sankaruutta. Välillä tuntuu, että ohjaajalla pitäisi olla myös psykologisia ja pedagogisia taipumuksia. Kun pattitilanne tulee eteen,

on joskus vaikea tietää miten näyttelijää voi lähestyä ja miten häntä voi auttaa. Sinänsä tämä on mielenkiintoinen seikka, sillä luulisi, että paljon näytelleenä tietäisi millaista apua ohjaajalta odottaa ongelmatilanteessa. Totta kai näyttelijät ovat erilaisia ja jokainen odottaa ja ottaa apua vastaan eri tavalla. Ei siis voi olettaakaan, että samat toimintamallit pätsisivät kaikkiin meihin herkkiin taiteilijoihin. Silti ohjaajana haluaisi osata antaa mahdollisimman paljon tukea aina, kun näyttelijät sitä tarvitsevat. Ohjaamisen ydin lienee seuraavassa sitaatissa.

Ohjaamisessa on lopultakin kysymys siitä, että Psykologia muutetaan Toiminnaksi.

– Elia Kazan –

Kriisiyttäminen on sana, jonka kohtaan usein ohjaustilanteissa. Kriisit kuuluvat luovaan työhön, niitä ei voi välttää. Itse olen kriisien kanssa liian varovainen. En pidä ylipäättään riitelemisestä tai huutamisesta. Kuitenkin näytelmää harjoitellessa ollaan usein pitkiä aikoja samojen ihmisten kanssa samassa tilassa ja saman lyhyen kohtauksen äärellä, jolloin sekä näyttelijöille että ohjaajalle saattaa patoutua sisään negatiivisia tunteita. Silloin on mielestäni tärkeää, että ohjaaja työryhmän vastuuhenkilönä tunnistaa ja tietoisesti kriisiyttää tilanteen, jotta kaikki saavat purkaa mahdollista paha oloaan. *Kiinteistövälittäjässä* pyrin välttämään kriisejä mahdollisimman paljon, mutta joskus ne oli pakko kohdata. Joskus ohjaajana vain on pakko lakata olemasta kiinnostunut esimerkiksi näyttelijöiden henkilökohtaisista ongelmista – kuten väsymyksestä – ja tehtävä selväksi, että valituksien aika ei ole harjoituksissa, se aika on harjoittelemista varten.

Kun tarkastelen *Kiinteistövälittäjän* harjoituspäiväkirjaani, huomaan että ohjaajana olen varsin vaativa. Jo edellä mainitsemastani harjoitusajan käyttämisestä harjoitteluun olen tarkka. Hauskaa saa toki olla harjoitusten lomassa, mutta turha asian vierestä puhuminen syö vain energiaa ja vie kallista harjoitusaikaa hukkaan. Odotan myös että näyttelijöillä on teksti hallussa ennen harjoitusten alkua, kuitenkin niin, ettei merkityksiä yms. ole mietitty liian tarkasti valmiiksi, jotta he voivat myös antautua ohjattaviksi. Odotan että näyttelijät tekevät itse työtä roolinsa eteen myös omalla ajallaan; miettivät rytmiä, aksentteja, konflikteja yms. Nämä eivät varmasti ole millään

tavalla omaperäisiä tapoja, pyrin vain kaikin mahdollisin tavoin suhtautumaan omaan työhöni ammattimaisesti ja samalla odotan sitä myös koko työryhmältä.³

Olen samaa mieltä Bogartin (2004, 95) kanssa siitä, että ohjaaminen on intuitiivista. Näyttelemisenkin on sitä. On tärkeää, että voi luottaa visioihinsa, ja että uskaltaa seurata niitä epätoivon hetkilläkin.

Ohjaaminen on tuntemista, toisten ihmisten, näyttelijöiden, suunnittelijoiden ja yleisön kanssa samassa huoneessa olemista. On kyse tuntumasta aikaan ja paikkaan, hengityksestä, vastaamisesta käsillä olevaan tilanteeseen täysillä, kyvystä sukeltaa ja rohkaista sukellusta tuntemattomaan oikealla hetkellä. (Bogart 2004, 95.)

3 VUORON VIERAISSA

3.1 Ohjaaja näyttelee

Mä oon kuten luulet, aivan kuin tuulet mä käännyn, mä väännyn, mä muualle haikaan, aikaa ja eilistä tuijotan peilistä. Pakenen töihini, öihini vangiksi jään. Se kaikki saa sut vielä väsymään...

– Maija Vilkkumaa: *Mä jään* –

Tässä luvussa tarkastelen ilmiötä, joka on seurannut minua teatterityössäni jo vuosikausia. Mitä tarkoittaa se, että kun näyttelen, ohjaajaminäni huutelee jostain ulkopuolelta ja pyrkii dominoimaan tekemisiäni, ja kun ohjaan en malta pysyä pois lavalta ”näyttelemästä eteen”? Molemmissa tapauksissa haikailen toisen perään.

³ Tässä on huomioitava, että esimerkkinä ohjaamisesta ovat nimenomaan ammattilaistyöryhmän näkökulmasta ajateltuja, harrastaja- tai lapsiryhmissä toimintatapani olisivat luultavasti erilaisia. Kuten mitä ilmeisimmin myös erilaisista lähtökohdista rakentuvissa produktioissa. (esim. devising)

Eräs Stadian opettajani ilmaisi osuvasti, että ilmiössä on kyse jonkinlaisesta salarakassuhteesta tai pettämisestä. Hän kertoi miten ohjatessaan jotakin juttua, hänellä on usein pakottava tarve kirjoittaa itseltään salaa, ja päinvastoin. Kuitenkin aina on tunne, että pettää jompaakumpaa. Itselläni tällainen ”pettäminen” ilmenee vahvemmin silloin kun näyttelen. Ohjaajaidentiteettini vahvistuu ja alan katsella asioita ulkoapäin. Ohjaaja-Jani alkaa huudella asemia, katseensuuntia ja miettiä liikkeen rytmejä yms. Kokemukseni mukaan tästä on joissain tilanteissa hyötyä, mutta toisissa tilanteissa myös haittaa. Hyötyä näkisin tämän tarjoavan muun muassa tilan ja itseni hahmottamisessa suhteessa koko näytelmään ja vastaanäyttelijöihin. Haittapuolina ovat lähes samat asiat, sillä sellainen itseohjautuvuus ja -tietoisuus vie energiaa näyttelemiseltä. Ohjaaja on kuitenkin olemassa ohjaamista varten. Tietenkään ajatteleva näyttelijä ei missään nimessä ole huono asia. On hyvä hahmottaa laajempiakin kokonaisuuksia, mutta toisaalta näyttelemisessä on jo ihan tarpeeksi työtä ilman, että tarvitsee huolehtia ohjaajan asioista.

Mainitsemani ”pettäminen” ilmenee myös siten, että näyttelijänä saan usein paljon ideoita jutuista, jotka haluaisin ohjata. Tulen ikään kuin kateelliseksi ohjaajalle, joka ”saa” ohjata ja toteuttaa visioitaan käytännössä. Alan salaa itseltäni miettimään, mitä haluaisin tehdä näyttämölle, ketä haluaisin siihen mukaan ja missä tilassa haluaisin esityksen toteuttaa. Useimmiten nämä näyttelijäprosessin aikana haaveillut ja suunnitellut ohjaukset jäävät tosin toteutumatta. Silloinhan jäisin kiinni salasuhteestani...

3.2 Näyttelijä ohjaa

Ohjausprosessin aikana käyn kamppailua näyttelijäminäni kanssa. Se kun mielellään haluaisi astua lavalle aina kun mahdollista. *Kiinteistövälittäjässä* tämä kahtiajakoisuus korostui vielä enemmän, sillä kun ensimmäisen kerran törmäsin tekstiin 90-luvun puolivälissä, halusin ehdottomasti näytellä jommankumman roolin. Päädyin kuitenkin ohjaamaan tekstin, koska se oli hautunut mielessäni noin 10 vuotta, ja tunsin että ohjaajana pääsisin syvemmälle näytelmän maailmaan. Mutta sitten olin kuitenkin näyttelijöille salaa kateellinen, koska he saivat tehdä loistavat roolit ja minä vain

”katselin sivusta”. Kahtiajakoisuutta vielä pidemmälle vietyinä: näytelmän kaksi miestä olivat vanhoja ystävyksiä, joiden välit olivat menneet poikki muutamaa vuotta aiemmin. Toteutuksessamme pohdimme vaihtoehtoja sille, onko toinen loppujen lopuksi toisen luoma kuvitteellinen henkilö; toinen minä, jonka kanssa käydään loppumatonta vääntöä. Olin siis tekemisissä monen kahtiajakoisen ulottuvuuden kanssa yhtä aikaa. Olin ohjaaja, joka ohjasi kahta näyttelijää, ja joka halusi myös näytellä roolia, joka halusi kehittää itselleen toisen persoonan, jonka kanssa käydä taistelua!

Paljon näytelleenä minun on monta kertaa helpompi selittää asioita ”eteen näyttämällä”. Eli olen nimenomaan usein lavalla näyttelemässä. Esimerkiksi jonkin rytmin tai liikkeen selittäminen on tällä tavoin helpompaa. Monet ovat sitä mieltä, että se on vihoviimeinen juttu, mitä ohjaajan kannattaa tehdä. Olen ristiriitaisesti samaa mieltä varsinkin silloin, kun olen itse näyttelijänä. Silloin haluan itse luoda ohjeiden mukaan oman ilmaisuni. Mutta ohjaajan itsekkästä näkökulmasta katsottuna siinä on myös puolensa. Joskus artikulointi, se mitä haluan sanoa, on vain yksinkertaisempaa ja nopeampaa fyysistäen. Joillekin näyttelijöille tämä sopii. Varsinkin silloin kun eteen näyttäminen toimii suuntaa antavana. Kun pystyn näyttämään, mitä toivoisin näkeväni, näyttelijä voi tehdä sen omalla kehollaan pyrkien tavoittamaan ajatuksen, ei pelkkää fyysistä mallia. Ja toisaalta, jos tavoite saavutetaan eli idea saadaan toiminnaksi, silloinhan eteen näyttäminen ei voi olla pahasta. Esa Saarista siteeratakseni: ”Kaikki mikä toimii, on ok.”

Jos tätä ”salarakassuhdetta” sitten peilaa siihen, mistä ammatti-identiteettini rakentuu, voisi kai ajatella, että kamppailu tai dialogi molempien puolieni kanssa on se, mistä teatteriminuuteni muodostuu. Kuten aiemminkin jo totesin, en voi kieltää kummankaan puoleni olemassaoloa, molemmat ovat aina ”läsnä”. Näytellessäni pyrin pitämään ohjaajaminäni kurissa, ja ohjatessani yritän pitäytyä ohjaamisessa, vaikka molemmissa tapauksissa joudun kuuntelemaan myös toista. Kuten Stuart Hall sanoo, läsnä olevasta asiasta ei voi mitenkään päästä eroon. ”Minuus rakentuu vain tällaisessa poissa- ja läsnä olevassa kiistasuhteessa johonkin muuhun, johonkin toiseen, ’todelliseen minään’, joka on sekä paikalla että poissa.” (Hall 1999, 11.) Näyttelijä- ja ohjaajaidentiteettini ovat molemmat läsnä yhtä aikaa. Siitä on siis sekä hyötyä että myös haittaa, silloin kun tarkoitus on tehdä vain toista. Olen kuitenkin ymmärtänyt, että tätä kahtiajakoisuutta vastaan on turha tapella. Molemmat puolet ovat olemassa, ja niin kauan, kuin kykenen hyödyntämään niiden symbioosia saavuttaakseni toivotun lopputuloksen, olen tyytyväinen tästä monipuolisuudesta.

4 VASTUU, VALTA JA LUOTTAMUS TEATTERIN TEKEMISESSÄ

Seuraavaksi pohdin kolme asiaa, jotka mielestäni ovat tärkeitä asioita ammattilaisuudessa ja elämässä ylipäätään. Vastuu, valta ja luottamus liittyvät oleellisesti toisiinsa, ja ne ovat itselleni olleet tärkeimpiä rakennuspalikoita koko elämäni ajan ammattilaisuuden ulkopuolellakin. Pyrin pohtimaan näyttelijän ja ohjaajan näkökulmasta omaa vastuutani suhteessa työryhmään ja työryhmän vastuuta työstään. Syntykö valta automaattisesti, kun saan vastuuta? Vai onko valta-asema ansaittava erikseen? Kuinka pitkälle ulottuu vastuuni ohjaajana ja onko näyttelijällä vastuuta muusta kuin itsestään. Pohdin myös tuoko valta vastuuta vai vastuu valtaa ja mitä on luottamus. Luottamusteemaa käsittelen myös itseluottamuksen kannalta. Mistä itseluottamuksen puute syntyy, miten se ilmenee työssäni ja onko sille kenties tehtävissä jotakin.

4.1 Vastuu työryhmässä

4.1.1 Ohjaajan näkökulma

Mikä on minun vastuuni ohjaajana? Miten saavutan ”työnjohtajan” asemiani työryhmässä? Millä tavalla ohjaajanvalta ilmenee perinteisen teatterin kentällä? Ensinnäkin olen vastuussa siitä, että minulla on näkemys siitä, mitä olen tekemässä. Kun olen valinnut itseäni kiinnostavan tekstin, josta haluan tehdä esityksen ja jolla haluan sanoa jotakin, työtapa lähtökohtaisesti kutsuu minusta esiin ”työnjohtajan”. Valitsen itselleni näyttelijät ja muun työryhmän, joille esittelen ohjaussuunnitelmani. Kun he lupautuvat juttuun mukaan, he myös hyväksyvät silloin kyseisen ohjaussuunnitelmani ja sitoutuvat työskentelemään ohjauksessani. Minun täytyy työnjohtajana olla harjoitusten alettua hyvin valmistautunut ja ilmaista se myös muulle työryhmälle, jotta heille syntyy turvallinen ilmapiiri työskennellä ohjauksessani. Kun he näkevät, että olen ajatellut asioita ja kertonut heille mihin he ovat tulleet mukaan, he voivat turvallisesti luovuttaa vastuun minulle.

Kun olen näin lunastanut tämän vastuun itselleni, työryhmä voi tarpeen tullen luottavaisin mielin turvautua apuuni – vaikka minulla ei välttämättä aina olisikaan vastausta valmiina. Suunnitelmat voivat aina muuttua ja kaikkea voi tapahtua, joten minulle on tärkeää, että tekemiselle on olemassa raamit. Olkoonkin että improvisointi ja hyppyt tuntemattomaan kuuluvat myös oleellisena osana toimintatapoihini, jokin perusta on hyvä olla olemassa. Ei telttakaan pysy pystyssä ilman tukikaaria.

Vastuuni ohjaajana ja työjohtajana on myös sitä, että pidän *itseni* vastuullisena. Minun tehtäväni on vetää harjoituksia, pitää huoli aikatauluista ja esityksen valmistumisesta. En voi luovuttaa vastuuta tietoisesti näyttelijöille, ja huoli on pidettävä myös siitä, etteivät näyttelijät tai kukaan muukaan *vie* vastuuta minulta. Joskus näyttelijät saattavat alkaa keskenään sopia asioita tai ohjata itseään ja toisiaan, joko harjoitustilanteessa tai sen ulkopuolella. Tällainen pitää tunnistaa ja minulla on ohjaajana vastuu siitä, että kyseistä tilannetta ei pääse syntymään. Se ei ole eduksi kenellekään. Toisaalta minulla on myös vastuu pysyä omalla tontillani, varsinkin jos olen jakanut vastuuta muille, esimerkiksi tuottajalle, valosuunnittelijalle tai lavastajalle. Totta kai minulla on viime kädessä vastuu koko esityksestä, joten kaikkiin osa-alueisiin on pystyttävä vaikuttamaan. Toivomukset ja näkemykset tulee esittää, mutta kun työt on jaettu, pitää myös pystyä luottamaan siihen, että hommat hoidetaan ilman jatkuvaa valvontaa.

Entä miten pitkälle ohjaajan vastuu sitten ulottuu? Olenko vastuussa työryhmästä harjoitusajan ulkopuolella? Tarkoitan tällä esimerkiksi sitä, että jos harjoituksissa syntyy kriisitilanteita, mikä on minun vastuuni tilanteiden purkamisessa? Näkisin asian niin, että ohjaajana minun on tunnistettava kriisit, selvitettävä mistä asia johtuu, ja pyrittävä silloin rauhoittamaan harjoitustilanne asian selvittämiseksi. Ei pidä esimerkiksi pitää tiukasti kiinni harjoitusaikataulusta, jos jokin ongelma todella vaatii selvittämistä. On eduksi koko prosessille, jos kriisit selvitetään heti, kun sellaisia ilmenee, vaikka sitten harjoitukset siltä illalta pitäisi sen takia keskeyttää.

Voi myös olla, että jokin yksittäinen harjoitus saattaa aiheuttaa näyttelijälle ongelman. Joskus on käynyt niin, että harjoituksissa on improvisoitu jotakin, missä näyttelijä on päässyt liian syvälle rakentamansa roolihenkilön sisälle, jolloin hänen omat tunteensa ovat sekoittuneet ja hänelle on aiheutunut pahaa mieltä. Tällainen tilanne voi harjoitusten edetessä jäädä ohjaajalta huomaamatta, mutta näyttelijä ei pääse pahasta olostaan irti, vaan joutuu viemään sen kotiin. Onko ohjaaja silloin vastuussa teettämiensä harjoi-

tusten vaikutuksista? Tämä on hieman kaksipiippuinen juttu, mutta olen sitä mieltä, että lähtökohtaisesti ohjaaja on vastuussa harjoitusajasta, ei näyttelijöiden yksityiselämästä. Totta kai ohjaaja voi aina tehdä jonkin purkavan ja keventävän harjoituksen jos hän huomaa, että se on tarpeen. Mutta näen kuitenkin asian niin, että aikuisina ihmisinä kannamme vastuun omista päistämme. On myös ammattilaisuutta osata erottaa omat tunteensa roolihenkilön tunteista ja pitää näytelmän maailma erillään todellisesta maailmasta.

4.1.2 Näyttelijän näkökulma

Näyttelijän vastuu työryhmässä on varsin erilainen kuin ohjaajan. Ensinnäkään kenenkään näyttelijän ei pitäisi olla päävastuussa prosessista; viitaten jo edellä mainitsemaani seikkaan, että ohjaajan pitäisi osata pitää huolta vastuustaan. Näyttelijän vastuulla on tietenkin itsestään selvästi oppia repliikkinsa ajoissa. Mikään ei ole niin rasittavaa ja energiaa kuluttavaa sekä ohjaajalle että toisille näyttelijöille, kuin näyttelijä joka kulkee teksti kädessä vielä vähän ennen ensi-iltaa. Se on suorastaan röyhkeää muita kohtaan. Ensinnäkään sellaisen näyttelijän kanssa vastaanäyttelijä ei voi olla missään kontaktissa, eikä sellainen näyttelijä itse pysty keskittymään muuhun kuin vuorosanojensa lukemiseen. Repliikkien opetteleminen ei voi tapahtua pelkästään harjoituksissa. Roolia pitää siis itse työstää omalla ajallaan. Ohjaajalla on yleensä näkemys rooleista, mutta vastuu roolista ja sen luomisesta on kuitenkin näyttelijällä. Ohjaaja voi auttaa näyttelijää siinä, mutta ei voi tehdä roolia hänen puolestaan.

Näyttelijän täytyy siis olla aktiivinen omalla ajallaan, mutta tietenkin myös harjoituksissa. Hänen vastuunsa muita työryhmäläisiä kohtaan tarkoittaa myös heidän ammattitaitonsa arvostamista. Jos ajatellaan ensemble-lähtöistä tekotapaa, kukaan näyttelijä ei voi olla harjoituksissa tai esityksissä pönkittämässä omaa narsismiaan. Eivätkä ohjaaja ja vastaanäyttelijät voi olla olemassa häntä varten, vaan hän on olemassa osana työryhmää koko taiteellista prosessia varten. Näyttelijän vastuulla ei ole ajatella, että mitä muut voivat tehdä minua auttaakseen, vaan mitä minä voin tehdä auttaakseni muita. Silloin kaikkien pitäisi kaiken järjen mukaan saada toisiltaan apua ja tukea. Näyttelijän siis täytyy pystyä kuuntelemaan, sekä ohjaajaa että vastaanäyttelijöitään.

4.1.3 Työryhmän vastuu taiteestaan

Teatterintekijänä minun on tärkeää myös ajatella vastuutani tekemästani taiteellisesta työstä. Se mitä esityksilläni tuon yleisön nähtäväksi, tuo nähtäväksi samalla myös minut, ammatti-identiteettini. Voisi siis tässäkin yhteydessä ajatella, että ammatti-identiteetti ja identiteetti yleensä syntyy suhteessa muihin ihmisiin; muuhun työryhmään ja ennen kaikkea yleisöön. Taiteeni kohdatessa yleisön, myös minä taiteentekijänä tulen näkyväksi, se on ympäristö jossa saan syntyä. Yleisö sitten muodostaa oman käsityksensä ammatti-identiteetistäni, hyvässä tai huonossa.

Mitä sitten työryhmän vastuuseen liittyy? Voisin lähteä liikkeelle siitä, että yleisöä ei koskaan pidä aliarvioida. Olipa sitten kyse lastenteatterista tai mistä tahansa teatterista. Työryhmän täytyy kunnioittaa itseään, luottaa siihen, että se mitä yhdessä on luotu, on se minkä takana seistään. Tämä on asia, jonka yleisö näkee ja kuulee. Silloin kun koko työryhmä seisoo tosissaan katsojien edessä, yleisö ainakin tietää, että heitä arvostetaan katsojina. Mielestäni työryhmän asenne on se mikä ratkaisee. Vaikka yleisö ei pitäisi esityksestä tippaakaan (tyylilajista, aihepiiristä yms.) ainakin heille muodostuu kuva siitä, että työryhmä suhtautuu työhönsä ammattitaidolla ja tekee kaiken täysillä. Vaikka näyttelijät olisivat yleisön mielestä kuinka huonoja tahansa, loppujen lopuksi tuomio tulee aina siitä, miten esitys tuodaan yleisölle arvioitavaksi. Huonokin näyttelijä voi olla hyvä, silloin kun hän yrittää kaikkensa. Leipääntynyt ja yleisöä aliarvioiva näyttelijä saa katsojan ärsyntyneeseen, eikä sellainen katsoja voi muodostaa enää hyvää kuvaa esityksestä, vaikka sillä muuten olisikin edellytyksiä toimia.

Ylipäättään vastuu on minulle pitkälti työn hoitamisesta kunnolla. Vaikka minulla olisi motivaatio-ongelmia, teen sen mitä minun kuuluukin tehdä. Ei bussikuskikaan voi jättää osaa reitistään ajamatta, jos ei huvita. Vastuuseen kuuluu, että jokainen työryhmässä tietää paikkansa. Yhteisestä projektista huolehditaan yhdessä toisia arvostaen. Hoidetaan silti oma osuus ja annetaan toisille tilaa tehdä oma osuutensa.

4.2 Valta

Sanotaan että valta tuo vastuuta ja vastuu tuo valtaa. Ajattelen valtaa lähinnä ohjaajan kannalta, sillä ohjaajantyössä joutuu käyttämään valtaa. Mutta on asia erikseen, miten valtaa käyttää. ”Valta on väline jolla palvellaan muita, se ei ole päämäärä sinänsä. Jos se sellaiseksi tehdään, silloin se on pantu palvelemaan pelkästään omia tarkoitusperiä ja tavoitteita.” (Hellsten 2000, 124–125.)

On siis tärkeää ymmärtää, ettei ohjaajan valta ole sitä, että saan käskä ja komentaa näyttelijöitä ja saada heidät tekemään kaiken mitä haluan. Vallan täytyy olla vastuullista. Ja kun olen vastuullinen ohjaaja, saan tarvittavan ohjaajan vallan ilman sen tavoittelemista.

Todellinen valta on siis vaikutusvaltaa. Kun ihminen on saanut vaikutusvaltaa siksi, että hän on palvellut yhteisöään, hänen asenteensa valtaan on toinen, kuin sellaisen, joka on pyrkinyt valtaan sen itsensä vuoksi. -- Sen tähden hän voi siitä milloin tahansa luopuakin, koska hän ei siihen takerru. (Hellsten 2000, 131.)

Ohjaamiseen liittyy aina vallasta luopuminen, vaikka Hellsten edellä mainitussa sitaatissa tarkoittaakin hieman eri asiaa. Usein kuitenkin vallasta luopuminen tulee todettua ihan ääneenkin, kun esitys alkaa olla ensi-iltaa vaille valmis. Ohjaajana ikään kuin luovutan jutun näyttelijöille, teen vallanvaihdoksen. Juttu voi alkaa pyöriä myös ilman minun jatkuvaa läsnäoloani eli valta ja vastuu ovat silloin näyttelijöillä. Vastuuni ja valtani ohjaajana eivät tietenkään katoa esityskaudella mihinkään, vaan yhä on mahdollista ja tarpeenkin antaa palautetta esityksistä ja tehdä mahdollisesti myös muutoksia.

Ohjaajan valta itsessään on vastuun lisäksi näyttelijöiden ja muun työryhmän kunnioittamista. En ole itsevaltiainen, jolle näyttelijät ovat alaisia tai ”karjaa”, kuten Alfred Hitchcock joskus totesi. Työryhmäläisten tulisi olla ohjaajan kanssa tasavertaisia yhteistyökumppaneita. Lopulliset päätökset tekee ohjaaja, mutta työryhmän hyväksi, ei

itsensä. Asioista pitää aina voida keskustella ja niihin pitää olla mahdollista vaikuttaa muidenkin kuin ohjaajan. Valta ja vastuu ovat yhteistä ”omaisuutta”.

Ohjaaminen voi olla joskus myös julmaa ja väkivaltaista. Anne Bogartin (2004, 55) mielestä taide ja päättäväisyys on väkivaltaista. Hän käyttää esimerkkinä erään ohjaajan harjoituksissa tiettyyn kulmaan asettamaa tuolia.

Tuolin asettaminen näyttämölle tiettyyn kulmaan tuhoaa kaikki muut mahdolliset valinnat, kaikki muut vaihtoehdot. Kun näyttelijä tavoittaa harjoituksissa spontaanin, intuitiivisen tai intohimoisen hetken, ohjaaja lausuu kohtalokkaat sanat 'pidä se', ja tuhoaa kaikki muut mahdolliset ratkaisut. -- Mutta sisimmässään näyttelijä tietää myös, ettei improvisaatio vielä ole taidetta. Vasta kun jotakin on päätetty, työ voi todella alkaa. (Bogart 2004, 55.)

Mutta tämä väkivaltaisuus on asia, jonka näyttelijät ja ohjaaja joutuvat hyväksymään. Kun he tietävät vastuunsa ja paikkansa ryhmässä, he ymmärtävät, että tällainen väkivalta kuuluu työskentelyyn, se on jopa tarpeen. Ohjaaja sinänsä ei ole väkivaltainen, vaan päätökset joita hän tekee, ovat väkivaltaisia. Olen kyllä eri mieltä Bogartin kanssa siitä, että improvisaatio ei ole taidetta. Varmasti silloin kun puhutaan tarkkojen raamien ja muotojen luomisesta, improvisaatio ei vielä ole sitä. Mutta tästä yhteydestä irrotettuna improvisaatio omana lajinaan on mielestäni taidetta.

Mitä sitten ovat näyttelijöiden väliset valtasuhteet? Ja mikä on näyttelijän valta ylipäätään suhteessa produktioon tai ohjaajaan? Näyttelijöiden väliset valtasuhteet saattavat olla erilaiset jos kyseessä on ryhmä, joka koostuu sekä ammattilaisista että harrastajista. Tällaisessa tilanteessa saattavat ammattilaiset suhtautua harrastajiin kuin heillä olisi enemmän valtaa produktiossa. Näin ei lähtökohtaisesti pitäisi olla. Tietysti paljon riippuu myös siitä, miten yhteiset pelisäännöt on aluksi luotu. Voisin myös kuvitella, että jos näyttelisin samassa produktiossa esimerkiksi Esko Salmisen kanssa, mieluusti antaisin hänelle enemmän valtaa vaikuttaa asioihin. Tuskin menisin häntä ainakaan neuvomaan, vaan ennemminkin odottaisin neuvoja häneltä. Luultavasti hänellä olisi myös melkoisesti valtaa suhteessa minuun, jos ohjaisiin häntä?

Onko siis niin, että mitä kokeneempi näyttelijä tai isompi tähti, sitä enemmän hänellä on valtaa suhteessa muihin näyttelijöihin ja ohjaajaan? Luultavasti on näinkin, mutta ei välttämättä. On varmasti kokeneitakin ammattilaisia, jotka ainakin osaavat käyttää kokemustaan kokemattomampien tukemiseen. Olen aiemmin puhunut myös siitä, että näytellessäni ohjaajaminäni alkaa usein nostaa päätään. Sehän tarkoittaa silloin useimmiten myös sitä, että haluamattanikin alan astelemaan ohjaajan tontilla, vaikka en olisikaan häntä kokeneempi. Mikäli en ole asiasta tietoinen ja pyri hallitsemaan ohjaajaminääni, saatan horjuttaa ohjaajan valta-asemaa sitä tarkoittamatta. Vaikka ohjaajaminän läsnäolosta on itselle hyötyä näyttelijäntyössä, ei se välttämättä palvele ohjaajaa tai muita näyttelijöitä. Toki minulla on näyttelijänä oltava oikeus esittää oma näkemykseni roolistani ja näytelmästä, mutta se miten asian esittää, on eri asia. Kokemukseni mukaan ei ole viisasta haastaa tai kyseenalaistaa ohjaajaa harjoitustilanteessa ja muiden läsnä ollessa, vaan tällaiset asiat on pyrittävä hoitamaan kahden kesken. Työskentely ei voi olla valtataistelua.

Minulla on myös joitakin kokemuksia näyttelijänä siitä, että ohjaaja ja muu työryhmä ovat olleet jonkin verran minua kokemattompia. Tällöin on saattanut syntyä itsellekin epämiellyttäviä tilanteita, kun on yrittänyt pysytellä omalla tontillaan, mutta myös kokenut olevansa pakotettu puuttumaan ohjaajan asioihin. Tällainen esimerkki löytyy erään kurssin päätteeksi tehdystä loppuesityksestä. Mukana oli koko kurssimme, mutta eräs heistä ei ollut muun ryhmän kanssa samoilla linjoilla oikeastaan mistään. Hän oli jatkuvasti myöhässä harjoituksista ja kyseenalaisti lähes kaiken, mitä ohjaaja sanoi. Lopulta tilanne kärjistyi siihen, että hän haukkui harjoituksissa kaikkien läsnä ollessa ohjaajan ideat aivan lyttyyn, jolloin itselläni niin sanotusti ”hirtti kiinni”. Huusin kyseiselle henkilölle, että nyt riittää, jutussa ei ole mikään pakko olla mukana, ja että hän voi aivan hyvin häipyä produktiosta saman tien. Näin tapahtuikin, mutta kun purkaukseni laantui, olin itsekin hämmentynyt käyttämästäni hyvin voimakkaasta vallasta. Toisaalta muu työryhmä ohjaaja mukaan lukien olivat loppujen lopuksi hyvin kiitollisia minulle purkauksestani, sillä sen jälkeen kun ”häiriötekijä” oli poistettu, ei harjoittelussa ollut enää ongelmia.

Mutta siitä huolimatta käytin valtaa, joka ei kuulunut minulle. Toisaalta lopputulos eli se, että yksi työryhmäläisistä ”erotettiin”, ei olisi ollut edes ohjaajan vallassa, koska kyseessä oli kurssimme lopputyö. Näin kuitenkin tapahtui, ja vaikka ”ryöstinkin” vallan muulta ryhmältä ja ohjaajalta, se oli eduksi työllemme. Minun olisi tuskin tarvinnut tätä

valtaa ottaa, mikäli ohjaaja olisi ollut kokeneempi ja kyennyt käyttämään asemaansa häirikön hillitsemiseen. Eikä kokemattomuus ja tilanteen eteneminen mainittuun pisteeseen ollut hänen vikansa. Kyseinen ”häirikkö” vain käytti itse vääränlaista valtaa ohjaajaan ja kuvitteli saavansa sillä tavoin koko työryhmän toimimaan itselleen edullisella tavalla. Jonkun oli siis tehtävä sille loppu. Tällaista näyttelijän valtaa en onneksi ole sen koommin joutunut käyttämään.

4.3 Luottamus

Vastuusta ja vallasta syntyy myös luottamus ja päinvastoin. Kun näyttelijät luottavat ohjaajaan, he luovuttavat hänelle vallan ja vastuun työryhmän vetämisestä. Kun ohjaaja luottaa näyttelijöihin ja muuhun työryhmään, hän voi keskittyä vastuuseensa. Toisin sanoen molemminpuolinen luottamus mahdollistaa oman työn tekemisen, eikä tarvitse kantaa vastuuta itselle kuulumattomista asioista. Samoin itseluottamus vahvistuu, kun voi luottaa toisiin ja tietää heidän luottavan minuun.

Luottavassa ilmapiirissä on mahdollista tehdä yhteistyötä yhteisen päämäärän saavuttamiseksi. Asioista voi yhdessä keskustella, hakea ratkaisuja, kokeilla ja käyttää myös Bogartin mainitsemaa väkivaltaa. Jos luotan toisen ammattitaitoon, kunnioitan häntä silloin niin ammatillisena kuin yksityishenkilönäkin ja ansaitseen hänen kunnioituksensa. Ilman keskinäistä luottamusta produktioilla ei ole mahdollisuuksia syntyä eikä menestyä. Keskinäinen luottamus saa aikaan turvallisuuden tunteen, joka puolestaan antaa mahdollisuuden luovaan työhön. Mutta on oleellista muiden lisäksi luottaa myös itseensä. Olen nyt puhunut ryhmän keskinäisestä luottamuksesta, seuraavaksi pohdin hieman itseluottamusta. Miten itseluottamuksen puute ilmenee työssäni, niin ohjaajana kuin näyttelijänä?

Itseluottamuksen puute on asia, jonka kanssa joudun painimaan tuon tuostakin. Lieneekö se sitten kaikkien taiteenalojen ominaispiirre? Epäilemättä ihmiset kärsivät itseluottamuksen puutteesta alasta ja elämänalueesta riippumatta, mutta monien kollegoiden ja omien kokemusteni mukaan varsinkin taidealan ammatilliset ovat hyvin herkkiä tässä suhteessa. Epävarmuus liittyy luovaan työhön.

Millä tavoin itseluottamuksen puute ilmenee näytellessäni ja ohjatessani? Ensinnäkin näyttelijänä tunnen epävarmuutta ja itseluottamukseni on hukassa useammin kuin ohjaajana. Kuten jo aiemmin olen todennut, minun on esimerkiksi vaikea hyväksyä positiivista palautetta näyttelijäntyöstäni. Vähättelen jatkuvasti itseäni ja kykyjäni, vaikka tiedän että se on turhaa ja tarpeetonta. Tunnustan kuitenkin sen, etten ole lahjaton tai huono näyttelijä. Mutta miksi minun sitten pitää aina vetää mattoa omien jalkojeni alta? Vielä Lahden kansanopiston teatterilinjalla uskoin keuhuihin ja ajattelin, että kaikki on mahdollista. Epäonnistumiset Teatterikorkeakoulun pääsykokeissa söivät itseluottamustani. Aloin ajatella, ettei minua valita, koska olen huono, lahjaton tai muuten epäkelpo. Vaikka jatkoinkin näyttelemistä, en enää uskonut siihen, että voisin saada arvostusta ammattilaisten joukossa. Kansanopistossa olin jo päässyt ”maineen” makuun (Lahden teatteri-harrastajat kutsuivat teatterilinjaa ’fame-linjaksi’ sen kovan tason ja kovan asenteen vuoksi), mutta useiden ikävien pääsykoekokemusten jälkeen aloin kaikesti ”palata takaisin” maan pinnalle?

Tunnustan että tässäkin on ristiriita. Harrastaja-aikoinani itseluottamukseni oli nimittäin korkeammalla ja nautin näyttelemisestä. Ja mitä lähemmäksi ammattilaisuutta pääsin takaisin, sitä enemmän kohtasin ongelmia sen kanssa. Nyt kun olen kuitenkin jo vuosikausia näytellyt myös ammattimaisesti; saanut siitä rahaa ja positiivista palautetta, ollut ammattiryhmissä mukana työskennellen rautaisten ammattilaisten kanssa, olen kaikesti ollut pakotettu siihen, etten aja itseluottamustani väkisin alas. Mutta taistelua se silti on. Harjoituskaudella kun rakennan roolia, olen jatkuvassa epävarmuudessa sen kanssa. En luota siihen, että roolityöni kantaa tai että karismani riittää tekemään minusta mielenkiintoisen katsoa. Arvioin itseni ikään kuin valmiiksi, jotta en putoaisi liian korkealta, jos tulee huonoa palautetta.

Itseluottamuksen puutteesta johtuen saatan myös kesken esityksen joutua taistelemaan sisäisen kriitikkonni kanssa. Jos jokin ei ole näyttämöllä sujunut suunnitelmien mukaan tai tulen tehneeksi jonkin virheen, alan lietsoa epäonnistumaan omalta kohdaltani koko loppuesityksen. Onneksi olen tällaisissa tilanteissa ainakin tähän asti kyennyt säilyttämään malttini ja hoitamaan esitykset loppuun ilman, että tuo epäonnistumisen lietsominen on toteutunut. On tietysti osa ammattitaitoa kyetä tekemään työnsä näyttämöllä, vaikka jokin suurikin virhe tapahtuu. Useinhan ne ovat asioita, joita eivät huomaa muut kuin itse ja vastaanäyttelijät. Enkä tunnu olevan yksin näiden ongelmien

kanssa, sillä hyvin moni opiskelijatoverini on kohdannut tai kohtaa toistuvasti tällaisia taisteluita.

Ohjaajana itseluottamukseni on toistaiseksi ollut vahvempi kuin näyttelijänä. Totta kai ohjaajanakin joutuu sietämään epävarmuutta ja itseluottamus saattaa välillä olla alhaalla. Mutta esimerkiksi *Kiinteistövälittäjää* ohjatessani tällaisinakin epävarmuuden hetkinä minulla oli koko ajan luottamus siihen, että juttu tulee onnistumaan. Usein tietysti epäilin, onko jokin tekemäni yksittäinen ratkaisu hyvä tai oikea, mutta kokonaisuus tuntui aina olevan hallussani. Ehkä päinvastoin kuin olettaisi, kokemattomuuteni ohjaajana verrattuna näyttelijyyteeni ei ole vielä saanut minua epäilemään kykyjäni ohjaajana. En ole vielä muodostanut mitään ”mallia”, jonka mukaan minun *pitäisi* ohjata. Molemmista tähän astisista ohjauksistani olen saanut hyvää palautetta, ja moni kehotti minua jatkamaan ohjaamista, joten olen tuntenut, että minulla on edellytyksiä tehdä sitä. Ehkäpä vuosien päästä, kun olen tehnyt useita ohjauksia, rima nousee ja itseluottamukseni joutuu kovalle?

Itseluottamus on kuitenkin hyvin tärkeä asia tällä alalla. Minulla on vielä paljon opittavaa sen kanssa, etten yritä tehdä itsestäni huonompaa kuin olen. Täytyy oppia kuuntelemaan ja ottamaan vastaan palautetta. Ehkä kyse ei olekaan siitä, opinko ottamaan vastaan positiivista palautetta muilta, vaan siitä, että opin arvioimaan itseäni paremmin. Jos opin luottamaan intuitiooni ja hyvään oloon tekemästäni työstä, silloin olen jo pitkällä. Totta kai jokaisen ihmisen tarvitsee peilata itseään ja tekemisiään muiden kautta, mutta pitää myös uskoa itseään. Vaikka suhteemme muihin tekeekin meistä sen mitä olemme, täytyy myös tuntea itsensä. Joku suuri näyttelijä sanoikin joskus näyttelemisestä suurin piirtein näin, että ennen kuin voimme olla joku muu, meidän täytyy olla oma itsemme.

5 LOPUKSI

Edellä olen nyt pohtinut ammatti-identiteettini rakennuselementtejä näyttelijän, ohjaajan ja työryhmän kannalta. Mitä ongelmia kohtaan näyttelijyyden ja ohjaajuuden symbioosista, mitä vaikeuksia liittyy näyttelemiseeni ja ohjaamiseeni erikseen ja miten tärkeänä koen vastuu-, valta- ja luottamusasiat. Perusajatuksena on ollut tarkastella asioita perinteisen teatterin ja ammattimaisesti työskentelevän ryhmän näkökulmista.

Olen päätenyt pohdinnassani siihen, että ammatti-identiteettini koostuu monista rakennuselementeistä. Olen todennut että lapsuuskokemukseni ovat vaikuttaneet uravalintaani. Olen kasvanut savolaisten tarinankertojien keskellä, saanut vaikutteita karjalaisista ja ortodoksisista juuristani ja oppinut jäljittelemään ja kertomaan näitä tarinoita eteenpäin. Ensimmäinen teatterikokemukseni *Fedja-setä, kissa ja koira* Kuopion kaupunginteatterissa 80-luvun alussa teki minuun niin suuren vaikutuksen, että tempauduin mukaan teatterimaailmaan, enkä ole sen otteesta ikinä vapautunut. Innostuin ensimmäisenä kouluvuoteni näyttelemisestä, mutta jo noihin aikoihin alkoi syntyä ohjaajaidentiteettini, kun ala-asteen näytelmäkerhossa tehtiin näytelmiä minun ideoitieni pohjalta. Nälkä kasvoi syödessä ja etenin määrätietoisesti kohti uusia teatteriryhmiä. Teatterin harrastajasta kasvoi teatterin opiskelija, jonka itsetunto oli välillä huipussaan, mutta epäonnistumiset Teatterikorkeakoulun pääsykokeissa palauttivat maanpinnalle ja välillä jopa sen allekin.

Uusi suunta löytyi lopulta Stadian esittävän taiteen koulutusohjelmasta, kun asetin ammatti-identiteettini uuteen valoon. Näyttelijäidentiteettini on ollut vahvimmin esillä aivan viime vuosiin asti, mutta nyt rinnalla tasavertaisena ”kumppanina” kulkee ohjaajaidentiteettini. Itseluottamukseni ohjaajuuden suhteen on noussut positiivisten ohjauskokemusten ja palautteen ansiosta, ja olen löytänyt ohjaamisesta uuden tavan ilmaista itseäni joutumatta hylkäämään rakastamaani alaa. Näyttelemistä olen jatkanut epävarmuudestani ja ahdistuksestani huolimatta, ja olen ohjaamisen kautta löytänyt siihenkin uusia ulottuvuuksia. Ellen olisi löytänyt itsestäni ohjaajaa, luultavasti en olisi kauan enää jatkanut näyttelemistä. Ellen olisi koskaan näytellyt, en luultavasti olisi myöskään koskaan kyennyt ohjaamaan. Eroja suhtautumisessani näyttelemiseen ja ohjaamiseen löytyy huomattava määrä, mutta silti ne tuntuvat myös tukevan toisiaan. Samoin savolais-karjalaisuuteni ja ortodoksisuuteni tukevat toisiaan ja ovat tärkeitä asioita elämässäni. Ne tukevat myös ammatti-identiteettiäni ja uskonkin, että ilman niitä en voisi myöskään olla teatterialan ammattilainen.

Olen lisäksi myös todennut, että hyvin tärkeitä elementtejä ammatti-identiteetissäni ovat valta-, vastuu- ja luottamuskysymykset. Perinteisen teatterin kentällä koen vastuun ja vallan suhteen muodostuvan melko automaattisesti. Vastuunkantajalle annetaan lupa vallankäyttöön, ja oikeanlaisen vallan käyttäjä ymmärtää oman vastuunsa käyttämästään vallasta. Kun vastuu on jaettu ja kukin ymmärtää mitä valta ja oma vastuu työryhmässä

merkitsee, syntyy keskinäinen luottamus. Kun kaikki nämä asiat ovat tasapainossa, työskentely niin ohjaajana kuin näyttelijänäkin onnistuu turvallisen ilmapiirin vallitessa. Ne mahdollistavat vapaan luomistyön, siten että jokainen työryhmäläinen voi keskittyä omaan työhönsä ja yhteisen päämäärän saavuttamiseen. Olen myös pohtinut itseluottamusta ja sen puutteen aiheuttamia ongelmia työskentelyssäni. Kaikki nämä elementit ovat siis osa ammatti-identiteettiäni, mutta millaisena ammattilaisena sitten haluan tulla nähdäksi? Haluanko että minut nähdään näyttelijänä vai ohjaajana? Haluanko että minut nähdään karjalaisena vai savolaisena teatterintekijänä? Taiteilijana vai taiteentekijänä?

Lopultakin sana ”teatterintekijä” voisi kuvata parhaiten ammatti-identiteettiäni, koska sekä ohjaan että näyttelen. Karjalaisuuden tai savolaisuuden korostaminen ei ole ammattikentällä kuitenkaan mitenkään olennaista, sillä se ei ammattilaisuuttani sinänsä mitenkään muuta. Niille joille tulen työni kautta näkyväksi, lienee yhdentekevää olenko savolainen, karjalainen tai vaikkapa lappalainen. Ellen sitten lähesty esityksiäni jotenkin heimoperimäni hengessä. ”Taiteilija” on myös sana, johon liittyy mielestäni niin paljon stereotyyppioita ja odotuksia, että haluaisin ennemmin tulla nähdäksi taiteentekijänä kuin taiteilijana. Jos teatteri on taidetta, ja koen olevani teatterintekijä, silloin olen kaikesta myös taiteentekijä.

Taiteen- ja teatterintekijänä olen toisaalta mieluummin vanhan ylläpitäjä kuin uuden luoja. Tarkoitan sitä, että ainakin toistaiseksi haluan nimenomaan tehdä perinteistä teatteria, enkä lähteä luomaan mitään uusia teatterin tai esittämisen muotoja tai teatteriteorioita. Mutta toisaalta haluan perinteisen teatterin kentällä kokeilla uutta, sillä kyllä perinteisistäkin tavoista tai vaikka klassikkoteksteistä voi – ja pitääkin – aina löytää jotain tuoretta. Eihän kukaan haluakaan tehdä täsmälleen samanlaista esitystä, kuin joku on jo tehnyt. Haluan myös ajatella, että voin olla avoin kaikille kokeiluille ja tehdä muutakin kuin perinteistä teatteria. Ja olenhan minä tehnytkin, ei minulle tuota ongelmaa poiketa ”linjastani”.

Avoimuutta erilaisiin työskentelytapoihin tämä ala vaatiiikin, eikä mitään tiettyä linjaa kannata kynsin hampain säilyttää. Identiteetti tuntuu joka tapauksessa olevan asia, joka ei ole pysyvä, se on jatkuvassa muutoksessa ja muokkautuu kulloisessakin ympäristössä ja suhteessa muihin ihmisiin. On mahdotonta ja tarpeetontakin pyrkiä löytämään jokin yksi pysyvä identiteetti, sillä teatterikenttä meille teatteri-ilmaisun ohjaajille on alati

muuttuva. Työt ovat usein projektiluonteisia, jolloin suhteessa kuhunkin projektiin ja työryhmään identiteetin on muokkautettava. Näyttelijäidentiteetti ja ohjaajaidentiteetti vuorottelevat tekemieni töiden mukaan. Luonnollisesti haluan tulla nähdyksi näyttelijänä silloin kun näyttelen ja ohjaajana silloin kun ohjaan.

Karjalaiset juureni ja ortodoksisuuteni ovat tällä hetkellä pinnalla henkilökohtaisessa elämässäni ja tulevat varmasti aina olemaankin tärkeitä ja sitä kautta läsnä myös ammatissani. Karjalaisuus on minussa se, mistä syntyy iloisuus, avoimuus ja luovuus, mutta kuitenkin myös vastuuntunto ja ylpeys juuriani ja paikkaani maailmassa kohtaan. Minusta tuntuu, että minulla on karjalaisena suurempi tietoisuus yhteenkuuluvuudesta johonkin kansalliseen perinteeseen kuin savolaisena ja se varmuus tuntuu olevan lähempänä ohjaajaidentiteettiäni.

Mutta yhtäläillä savolaisuus paistaa minusta läpi ja tuo oman mausteensa ammatti-identiteettiini, tosin vähän eri tavalla. Savolaisuuteni on tällä hetkellä enemmän staattista ja jonkinlaisessa uneliaassa tilassa. Se tuo mieleen lapsuuteni Vesannolla, eikä niin ollen ole täysin elävänä läsnä tässä päivässä. Savolaisuuteenhan liitetään yleensä kierous ja huolettomuus. Sanotaan että savolaisen kanssa vastuu on kuulijalla, joten siinä mielessä vastuuasiat, joista työssäni olen puhunut, sopisivat yhteen savolaisuuden ja näyttelijäminäni kanssa. Vastuu kokonaisuudesta on enemmän muilla, kuin minulla itselläni. Mutta huolettomuus ei kuulu kuitenkaan näyttelijäidentiteettiini, ainakaan tällä hetkellä. Epävarmuus kylläkin, joten luovuus ei juuri nyt kuvaa savolaisuuttani eikä näyttelijäidentiteettiäniäkään.

Olen teatterintekijä, jolla on omat ahdistuksensa ja ongelmansa suhteessa ammattiini ja ammatti-identiteettiini. On kuitenkin hyväksyttävä, että nämä ongelmatkin, muun muassa epävarmuus, staattisuus ja itseluottamuksen puute ovat osa teatterintekijä Honkaselkää. Jos hieman jopa kliseisesti ”valmennan” lopuksi itseäni, niin teenpä tulevaisuudessa mitä tahansa, pärjääminen muuttuvalla teatterikentällä vaatii paljon henkilökohtaista työtä. Se mahdollistaa kehittymisen. Jos mukana on aimo annos nöyryyttä alaa ja muita kohtaan, on mahdollista päästä pitkälle. Nöyryyden lisäksi tai vastapainoksi tarvitsen myös lujaa taistelutahtoa, sillä kilpailu töistä on varmasti kovaa.

Kaiken keskellä on kuitenkin tärkeää muistaa, kuka tätä työtä tekee: minä. Ja minä tarvitsen muiden lisäksi tukea myös itseltäni. Ei pidä olla itselleen liian ankara, ei pidä

tuomita liian helposti itseään, eikä vaatia itseltään liikaa. Täytyy kunnioittaa sitä instrumenttia, joka minulle on annettu ja käyttää sitä sen tekemiseen minkä koen tärkeäksi – luottaen itseeni ja intuitiooni.

Ihmisille on tärkeää saada kuulua johonkin. On tärkeää että heidät hyväksytään osaksi jotakin yhteisöä. Silloin kun ilmapiiri on hyväksyvä, jokainen saa yhteisönsä jäsenenä tulla näkyväksi ja olla vapaasti sitä mitä on. Minulle on tärkeää saada kuulua teatterimaailman, teatterintekijöiden, karjalais-savolaisten ja ortodoksien joukkoon. On tärkeää että minut tunnustetaan näiden yhteisöjen täysivaltaiseksi jäseneksi. Mutta on myös tärkeää, että minä itse tunnustan itselleni sen ja annan rohkeasti itselleni luvan kuulua näihin yhteisöihin. Ehkä itseni hyväksyminen on tärkein avain myös itseluottamukseni palautumiseen. Jotta voi antaa muiden hyväksyä minut, minun täytyy ensin itse hyväksyä itseni.

Joka tapauksessa kaikista näistä jopa ristiriitaisistakin elementeistä muodostuu minuuteni tai identiteettini, niin ihmisenä kuin teatterialan ammattilaisena. Kaikki ammatti-identiteettini elementit ovat poissa- ja läsnä olevassa suhteessa toisiinsa. Minun ei tarvitse omaksua jotakin yksittäistä identiteettiä, vaan voin muokata sitä suhteessa ympäristööni ja muihin ihmisiin. Tarvitsen myös tiettyä erillisyyttä, etten ”katoa” toisiin ihmisiin, ja jotta voin seistä omilla jaloillani. Tärkeintä on, että minä itse tiedän, kuka minä olen ja mitä puoltani milloinkin haluan korostaa. Minun ei siten tarvitse stadialaisena myöskään tuntea alemmuutta teatterikoululaisiin tai muihin ammattilaisiin. Koulutustaustani ei pidä antaa ratkaista tulevaisuuttani, vaan ammattitaitoni ja haluni tehdä tätä työtä ratkaiskoon sen. Haluan edelleen näytellä, mutta myös ohjaamista pyrin tekemään ja kehittämään yhä enemmän. Voin huoletta olla ylpeä siitä, että minusta löytyy useampia puolia, jotka kenties tekevät minusta teatterin ammattilaisen, jolla on varaa olla myös yllätyksiä täynnä.

Ihminen on luotu elämään yhteydessä toisiin. Ihmisen syvin tarve on hänen rakkauden tarpeensa. Ihmisen on saatava kuulua johonkin ja liittyä johonkin. Ilman kuulumista johonkin hän on kuin kasvi vailla kasvualustaa. Jokainen ihminen tarvitsee emotionaalisen lähiyhteisön, sellaisen, jossa hän saa olla oma itsensä ja kasvaa omaksi itsekseen. -- Ihmisen identiteetti muotoutuu rakkaudellisessa ja totuudellisessa vuoro-vaikutuksessa. (Hellsten 2000, 210.)

LÄHTEET:

- Aristoteles 1998. Runousoppi. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Bogart, Anne 2004. Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Suom. Annette Arlander. Helsinki: Like ja Teatterikorkeakoulu.
- Hall, Stuart 1999. Identiteetti. Suom. & toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hellsten, Tommy 2000. Saat sen mistä luovut. Elämän paradoksit. Helsinki: Kirjapaja Oy.
- Houni, Pia 2000. Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista. Helsinki: Acta Scenica 5.
- Mamet, David 2002. Tosi ja epätosi. Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle. Suom. Vuokko Kellomäki. Helsinki: Terra Cognita.
- Wikipedia. Well-made play. 2006. [WWW-dokumentti]
<http://en.wikipedia.org/wiki/Well-Made_Play> (luettu 31.10.2006).