

# Saa suorittaa!

Suorittaminen näyttelijäntaiteessa – ja kuinka taistella sitä vastaan

PANU POUTANEN



**TIIVISTELMÄ**

**PÄIVÄYS: 19.4.2022**

<p><b>TEKIJÄ</b> Panu Poutanen</p>		<p><b>KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA</b> Teatteriopettajan koulutusohjelma</p>	
<p><b>TUTKIELMAN NIMI</b> Saa suorittaa!</p>		<p><b>KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET)</b> 72</p>	
<p><b>TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI</b></p> <p>-</p>			
<p>Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.</p>	<p>Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/></p>	<p>Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.</p>	<p>Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/></p>
<p><i>Saa suorittaa!</i> on tutkielmani näyttelijän suorittamisesta. Tutkimuskysymykseni on: Mitä suorittaminen on, ja miten siihen pitäisi näyttelijäntaiteen opettajana suhtautua? Olen pyrkinyt kirjoittamaan työni siten, että näyttelijäntaidetta tuntematon lukija pystyy seuraamaan sitä vaivatta.</p> <p>Aloitan kertomalla aluksi muutamia esimerkkejä tilanteista, joissa olen havainnut näyttelijöillä suorittamista. Ensinnäkin avaankin tarkasti yhden kokemuksen omassa työssäni näyttelijänä, ja sen jälkeen muutaman katsojakokemuksen. Kolmanneksi kerron pari esimerkkiä suorittamisesta opettajan näkökulmasta. Esimerkkien lisäksi puran hiukan taustalla olevaa ajattelua niistä.</p> <p>Kolmannessa luvussa pohdin suorittamista sanana, yhteiskunnallisena ilmiönä ja suorittamista teatterin kontekstissa. Mitä suorittamisesta puhutaan näyttelijöiden keskuudessa? Kerron lyhyesti myös omasta suorittajataustastani ja miksi suorittaminen on alkanut minua kiinnostaa.</p> <p>Neljännessä luvussa avaankin muutamia näyttelijän kannalta tärkeitä käsitteitä, kuten kontekstia, toimintaa ja materiaalien suhteisuutta. Kirjoitan auki näyttelijän tehtävää ja avaankin työnkuvaa yleisellä tasolla. Yritän kuljettaa lukijaa mukani pohiessani, miksi suorittaminen voi olla näyttelijälle epäedullista. Löydän yhteyksiä läsnäolon, reagoinnin, mielen, tietoisuuden, henkisten arvomerkitsevien ja näyttelijän näkymättömyyden välillä etsiessäni hyvän näyttelijäntaiteen ominaisuuksia.</p> <p>Viidennessä luvussa kerron häpeätutkija Brené Brownin tutkimuksista. Haavoittuvaisuus nousee minulle keskeiseksi käsitteeksi hyvän näyttelijäntaiteen yhteyteen. Voidaksemme elää eheää ja merkityksellistä elämää, meidän on uskallettava olla haavoittuvia.</p> <p>Haavoittuvaisuus on rohkeutta ja edellyttää epävarmuutta, riskinottoa ja emotionaalista suojaantumusta. Katsojat haluavat nähdä näyttelijän haavoittuvaisuutta, sillä silloin taideteoksen henkinen arvomerkitseminen koetaan. Avaan Brownin tutkimusta hänen kirjansa <i>Uskalla haavoittua</i> kautta. Puhun häpeästä, riittämättömyydestä, luottamuksesta, haavoittuvaisuudesta, suojausmekanismeista ja strategioista suojausiamme vastaan. Luvun lopussa esittelen Brownin määritelmän rakkaudesta ja hänen kymmenen tienviittaansa eheään elämään.</p> <p>Kuudennessa luvussa minulla on muutamia ehdotuksia näyttelijäntaiteen opettajalle, joka haluaa vaalia opetuksessaan haavoittuvaisuutta. Kyseessä ei ole kattava listaus, vaan keskeneräisiä ehdotuksia tutkimukseni päätteeksi.</p> <p>Erityisesti seuraavien henkilöiden ajatuksia käytän työssäni: Brené Brown, Hannu-Pekka Björkman, Yoshi Oida, Tiina Pirhonen, Kaisa Korhonen, Elina Reenkola, David Mamet, Jerzey Grotowski.</p>			
<p><b>ASIASANAT</b></p> <p>Suorittaminen, näyttelijäntaide, haavoittuvaisuus, häpeä, rohkeus, paljaus, teatteri, teatteriopettajat, pedagogiikka, häpeänsietokyky, luottamus, riittämättömyys, perfektionismi, suoritusyhteiskunta, suorituspaineeet, näyttelijät, rakkaus, eheys</p>			

HALUAN KIITTÄÄ KAIKKIA NIITÄ IHMISIÄ, JOTKA OVAT  
TUKENEET MINUA KIRJOITUSPROSESSINI AIKANA.  
JOKAINEN YSTÄVÄLLINEN SANA ON PAINUNUT  
MIELEENI JA AUTTANUT MINUA USKOMAAN, ETTÄ MINÄ  
RIITÄN.

Panu Poutanen

# SISÄLLYSLUETTELO

---

1. JOHDANTO	4
1.1. <i>Aineisto ja tutkimusmenetelmät</i>	5

---

2. HAVAINTOJA	7
2.1. <i>Näyttelijänä - Knalli ja Hyytelö</i>	7
2.2. <i>Katsojana</i>	11
2.3. <i>Opettajana</i>	13

---

3. SAA SUORITTA!	17
3.1. <i>Suoritus sanana</i>	17
3.2. <i>Suoritusyhteiskunta</i>	19
3.3. <i>Suorittaminen teatterialalla</i>	21
3.4. <i>Minä suorittajana</i>	23

---

4. SUORITTAMINEN JA NÄYTTELIJÄ	26
4.1. <i>Näyttelijän tehtävä</i>	26
4.2. <i>Toiminta</i>	28
4.3. <i>Onko kysymys reagoinnista?</i>	32
4.4. <i>Suorittamisen vastakohta</i>	36

---

5. HAAVOITTUVAISUUS	41
5.1. <i>Suuri uskallus</i>	42
5.2. <i>Haavoittuvaisuus</i>	43
5.3. <i>Luottamus</i>	46
5.4. <i>Häpeä ja suojaimekanismit</i>	47
5.5. <i>Häpeä vai syyllisyys?</i>	49
5.6. <i>Riittämättömyys</i>	50
5.7. <i>Suuren uskalluksen strategiat</i>	52
5.7.1. <i>Ilon tukahduttaminen</i>	52
5.7.2. <i>Perfektionismi</i>	53
5.7.3. <i>Turruttaminen</i>	54
5.8. <i>Kymmenen tienviittaa eheään elämään</i>	56

---

6. EHDOTUKSIA OPETTAJALLE	58
6.1. <i>Kohtaaminen</i>	58
6.2. <i>Palaute</i>	60
6.3. <i>Rooli ja näyttelijä</i>	61
6.4. <i>Väistely</i>	62
6.5. <i>Tunteet näyttelijäntyössä</i>	62

6.6.	<i>Näyttelemisen vaiheet</i>	63
6.7.	<i>Aika ja suorittaminen</i>	64
6.8.	<i>Opettajan suorittaminen</i>	65
6.9.	<i>Tarpeet</i>	66
<hr/>		
7.	LOPUKSI	67
8.	LÄHDELUETTELO	68

# 1. JOHDANTO

Tammikuussa 2022 kutsuin luokkakaverini Pyry Äikään näyttelijäntaiteen opinnoista saunomaan kanssani Pengerkadun asuntoni ullakkosaunaan. Kerroin opinnäytetyöni aiheesta, suorittamisesta, ja kysyin, mitä ajatuksia se hänessä herättää. Pyrylle tuli ensimmäisenä mieleen suorittamisesta pyrkimys tehdä rooli mahdollisimman hyvin. Suorittava näyttelijä ikään kuin yrittää saada kympin roolistaan tai tehdä sen oikein. Pyry käytti vertauskuvaa ”puristaa mailaa”, ja tunnistin ilmiön hyvin. Olen törmännyt elämäni aikana harrastajateattereissa, kouluissa ja työelämässä lukuisiin näyttelijöihin, joilla tietynlaiset piirteet pistävät silmään. Olen havaitsevinani heissä tunnollisuutta, täydellisyyden tavoittelua, armottomuutta itseään kohtaan ja kilpailuhenkisyttä. Ei haluta missään tapauksessa epäonnistua. Näillä ihmisillä on usein taustana hyvää koulu-, musiikki-, urheilu- tai muuta menestystä. Tuntuu, että he ovat oppineet menestymään elämässään tietyllä tavalla ja päätyneet ikään kuin sattumien kautta teatterin pariin. Koska teatterissa ei ole oikeita ja vääriä valintoja, vaan pikemminkin loputon mahdollisuuksien kirjo, nämä ihmiset löytävät teatterista ehtymättömän täydellisyyden tavoittelun lähteen. Minä olen itse yksi tällainen ihminen.

Ajatus tutkielmaani on saanut alkunsa kauan sitten tekemistäni havainnoista, joissa olen nähnyt näyttelijää katsoessani pikemminkin tehtävää suorittavan yksilön kuin roolihenkilön tai asian, jota hän yrittää näytellä. Olen miettinyt, mistä siinä on kysymys. Suoritus vaikuttaa tekniseltä, ja näen sen suunnitelmallisuuden tavalla, joka ei mielestäni ole tarkoituksenmukaista. Tunnistan suorittamista myös omassa työssäni näyttelijänä. Kutsun opinnäytetyössäni tätä näyttelemisen tapaa suorittamiseksi, ja olen lähtenyt tutkimaan, mistä suorittamisesta on kysymys. Sanan ”suorittaminen” voi ymmärtää monella tavalla jo pelkästään suomenkielisessä näyttelijäntaiteen keskustelussa. Olen havainnut, että suorittaminen voi olla suorituskeskeistä, kilpailuhenkistä ja kuten Pyry kuvaili, ”mailaa puristavaa” sorttia. Toisaalta suorittaminen voi yhtä lailla olla kevyttä mutta teknistä, ennalta päätettyä ja -arvattavaa. Mikä yhdistää näitä kahta havaintoa? Suorittava näyttelijä ei ole mielestäni parhaimmillaan, ja siksi suorittamisesta olisi suotavaa päästä eroon. Tässä opinnäytetyössä tutkin, Mitä suorittaminen on näyttelijäntaiteessa. Mistä se voisi johtua ja miten siihen pitäisi näyttelijäntaiteen opettajana suhtautua?

Olen 35-vuotias Teatterikorkeakoulusta vuonna 2015 valmistunut näyttelijä. Olen valmistumiseni jälkeen ollut töissä viisi vuotta Kouvolan Teatterissa, ja nyt viimeistelen opintojani teatteriopettajan maisteriohjelmassa ennen paluutani Kouvolaan.

Näyttelijöiden opettaminen alkoi kiinnostaa minua etenkin sen jälkeen, kun kuudennella hakukerralla pääsin Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön koulutusohjelmaan. Halusin jakaa muille alalle pyrkiville sitä tietoutta, jota olin oman hakumatkani aikana kerryttänyt. Ensimmäisen kerran opetin syksyllä 2010, ja olen sen jälkeen jatkanut opettamista säännöllisen epäsäännöllisesti. Olen pyrkinyt kerryttämään näyttelijän ammatin sisällöllisiä taitoja ja tietoutta sekä teatterityöni että opettamisen kautta. Olen erilaisten opetuskokemusten myötä todennut, että minua kiinnostaa eniten ammattilaisten tai ammattiin tähtäävien näyttelijöiden koulutus. Tämän tutkielman tavoitteena on syventää osaamistani niin näyttelijänä kuin opettajana ja mahdollisesti tuottaa hyödyllistä tietoa näyttelijäntaiteen ja teatteripedagogiikan puolelle. Olen pyrkinyt kirjoittamaan helppolukuisen ja tunnistettavan työn, jota näyttelijäntaidetta tuntematon lukija pystyy vaivatta seuraamaan.

## 1.1. Aineisto ja tutkimusmenetelmät

Tutkimukseni pohjaa omiin havaintoihini ja kokemuksiini teatterialalla. Olen tutustunut näyttelijäntaidetta koskevaan kirjallisuuteen ja pyrkinyt analysoimaan alalla käytyä keskustelua sekä yhdistämään sitä omiin havaintoihini. Kokemusteni ja kirjallisuuden lisäksi käytän materiaalina myös joitakin keskusteluja näyttelijöiden kanssa.

Aloittaessani tätä prosessia, minulla ei ole ollut selkeää kuvaa siitä, mitä suorittaminen on. Oli vain havaintoihini perustuvia mielikuvia siitä. Olen pohtinut, miten suorittaminen on minulle näyttäytynyt tekijän, katsojan ja opettajan näkökulmista. Jatkan läpi työn asian pohtimista, eikä minulla ole aina ollut selkeää kuvaa siitä, mihin suuntaan minun kannattaisi työssäni lähteä seuraavaksi. Aloitin lukemalla näyttelijäntaiteen kirjallisuutta, mutta se tuntui minusta liian sattumanvaraiselta suhteessa aiheeseeni, enkä saanut sisäistä tutkijaani liikkeelle. Päätin jatkaa kirjoittamalla rohkeasti omista havainnoistani, ja toivoin löytäväni sitä kautta oikeita kysymyksiä ja reittejä. Tällä tavalla pääsin liikkeelle, mutta mahdollisten reittien määrä

tuntui runsaalta. Olen monesti huomannut kysyväni itseltäni: Miten tämä nyt mitenkään liittyy suorittamiseen? Millä tavalla tämä on oleellista? Minusta tuntui, että minulla oli käsissäni kymmenittäin erilaisia langanpäitä, joita yritin yhdistää suorittamisen monipolviseen ilmiöön. Prosessi on ollut minulle hankala ja eteneminen välillä työn takana. Kunnes kuvioon astui Brené Brown, ja suorittaminen alkoi aueta minulle uudella tavalla hänen tutkimuksensa kautta.

Toisessa luvussa kerron omista kokemuksistani näyttelijänä, katsojana ja opettajana tilanteissa, joissa olen havainnut suorittamista. Näiden esimerkkien kautta toivon, että lukija pystyy tunnistamaan ilmiön, jota olen lähtenyt tutkimaan. Suorittamista ei ole nähdäkseni vain yhtä lajia, ja siksi toivon tämän luvun avaavan sen erilaisia ilmentymiä.

Kolmannessa luvussa avaam suorittamista sanana ja yhteiskunnallisena ilmiönä. Analysoin teatterialalla käytyä keskustelua suorittamiseen liittyen ja kerron myös omasta suorittamistaustastani.

Neljännessä luvussa siirryn analyysiin suorittamisesta näyttelemisen kontekstissa. Pohdin, mikä on näyttelijän tehtävä, avaam muutamia keskeisiä näyttelijäntaiteen käsitteitä ja yritän ymmärtää, miksi suorittaminen voi haitata näyttelemistä.

Viidennessä luvussa käsittelem haavoittuvaisuutta, häpeää ja pelkoa enimmäkseen Brené Brownin tutkimuksiin nojaten. Mitä haavoittuvaisuus tarkoittaa näyttelijäntaiteen kontekstissa? Mitä ovat suojamekanismit haavoittuvaisuutta vastaan? Miten häpeää vastaan voi taistella?

Kuudennessa luvussa pohdin, miten suorittamiseen voisi suhtautua näyttelijäntaiteen opettajan näkökulmasta. Mitkä voisivat olla keskeisiä suorittamista vähentäviä keinoja? Pysin ehdottamaan joitain ratkaisuja, huolimatta siitä, että ne saattavat tuntua hieman kömpelöiltä. Haluan tarjota edes jotain konkreettista näyttelijäntaiteen opettajille suorittamiseen liittyvän tutkimukseni lisäksi.



## 2. HAVAINTOJA

Tässä osiossa kerron omista kokemuksistani suorittavasta näyttelemisestä ensin näyttelijän työssäni, sitten katsojana ja kolmanneksi opettajan näkökulmasta.

Esimerkkien lisäksi olen hiukan avannut havaintojani ja pyrkinyt sanallistamaan, mistä kussakin kuvaamassani suorittamistilanteessa voisi olla kysymys. En pyri vielä tässä vaiheessa syvempään analyysiin suorittamisesta. Voisin sanoa raaputtavani hiukan pintaa, jotta työstäni tulisi kronologisesti lukien eheä prosessi.

### 2.1. Näyttelijänä - Knalli ja Hyytelö

Keväällä 2019 teimme Kouvolan Teatteriin James Matthew Barrien koko perheen klassikonäytelmää *Peter Pan*, jonka Perttu Leinonen ohjasi ja dramatisoi Juha Kukkosen dramatisoimasta Peter Panista. Esitin näytelmässä merirosvohahmon lisäksi Knallia, joka oli yksi Kadonneista pojista. Näytelmän alkupuolella oli kohtaus, jossa Kadonneet pojat esiteltiin. Minulla oli kohtauksessa repliikkipari, johon olin näyttelijänä suunnitellut toimintaa.

*PÖRRÖ: Ei mun porukat mua koskaan löytäny.*

*KNALLI: Ei munkaan. Isä oli lekuri ja tää knalli on kaikki mitä siltä jäi ennenku se lähti taivaallisiin lääkintäjoukkoihin. Ja ainoa mitä mä äidistä kunnolla muistan on sen vihreän plyyshitakin tuoksu.*

*HYYTELÖ: Kuoliks sun äitikin?*

*KNALLI: Ei ku se oli sellanen järjestöihminen. Se kuulu ainaski rotareihin, naisvoimisteluseuraan ja marttakerhoon. Ei se kotiin paljo ehtiny.*

Suunnitelmiini kuului kuvitella vihreän plyyshitakin tuoksu samalla kun lausuisin repliikin, ja jäädä sitten haistelemaan tuoksua silmät kiinni ja nokka pystyssä. Harjoituksissa kaikki muut Kadonneet pojat tulivat mukaan haistelutalkoisiin, paitsi

Hyytelö, jota esitti kollegani Veli-Matti Karén (lempinimeltään Vema). Hyytelö omasi jonkin verran ilonpilaajan ominaisuuksia, mutta oli tällä kertaa täysin vilpittön kysymyksessään ”*Kuoliks sun äitikin?*” Vema oli harjoitusten aikana saanut kiinni ideastani ja piti muita poikia katsoen pienen tauon ennen kuin kysyi vilpittömästi (Hyytelön ominaisuudessa) Knallin äidistä. Sen jälkeen näyttelin, että Knalli vedätti Hyytelöä tahallaan ja vasta parin sekunnin kuluttua sanoin ”*Ei ku se oli sellanen järjestöihminen.*” Ilmaisussani oli pilkallista ”*Heti luuli, kumihuuli*”-estetiikkaa. Tämän jälkeen Vema tönäisi minua samalla kun jatkoin repliikkiä.

Tarjosin tähän lyhyeen, muutaman sekunnin pituiseen hetkeen siis tilannetta, jossa Hyytelön kustannuksella naurettaisiin vilpittömälle väärinymmärrykselle. Yleisöllä oli tekstin perusteella sama tieto kuin Hyytelöllä: Knalli oli juuri puhunut isänsä kuolemasta ja jatkoi samasta ajatuksesta muistoihin äidistään. Väärinymmärryksen mahdollisuus oli olemassa ja jopa todennäköinen. Vitsin lisäksi tämä lyhyt hetki kertoi Kadonneiden poikien dynamiikasta ja valtasuhteista.



Kadonneet pojat esittelevät itsensä punk-henkisellä biisillä. Taustalla vasemmalta kotoaan paenneet lapset, Jukka ja Mikko. Puussa vasemmalla roikkuu Veman esittämä Hyytelö ja keskellä esittämäni Knalli. Kuva: Tavaton media

Minulla on tapana ampua näytelmät täyteen tämän tyyppisiä pieniä ”tarjouksia”, toki aina tyyllilajiin suhteutettuna. Kuten näyttelijöiden yrittämille vitseille usein käy, tämäkään ei vajaan kolmenkymmenen esityksen aika kirvoittanut yleisössä mainittavia hymähdyksiä tai naururemakoita. Nämä vitsit ovat kuin kalaverkkoja tai katiskoja, joita heitetään veteen, ja suurin osa niistä nostetaan tyhjinä, ilman nauravia kaloja. Mitä parempi vitsi on tekstinä, sitä vähemmän sen onnistuminen riippuu näyttelijästä. Jos taas vitsi ei ole hyvä, vaatii se näyttelijältä enemmän osaamista naurattaakseen. Oman kokemukseni mukaan näyttelijä tottuu nopeasti siihen, että vitsien onnistumisprosentti on matala: kaikki vitsit eivät ole niin hyviä, että niille naurettaisiin ääneen.

Niin ajattelin tästäkin esimerkkikohdasta, kunnes sitten esityskaaren loppupuolella tulin kipeäksi ja palasin esitykseen puolikuntoisena – mikä oli vuonna 2019 vielä tavallista. Menin yllä kuvattuun kohtaukseen, haistelimme kuvitteellista, vihreää plyysitakkia ja jostain syystä – ehkä mieleni hitaudesta johtuen – parin sekunnin tauko Hyytelön repliikin jälkeen olikin erilainen ja sai aikaan naurunremakan. Luultavasti vastasin hitaammin, mutta ennen kaikkea uskon, etten suorittanut suunnitelmaani kuten ennen. Oikeasti meinasin unohtaa sanoa repliikkini. Yleisö näki siis autenttisen tilanteen, joka yhdistettynä todelliseen suunnitelmaani sai heidät nauramaan. Koska tilanne oli täysi vahinko, oli sen tekninen muistaminen melkein mahdoton tehtävä. Innostuin kuitenkin myöhemmissä esityksissä korjailemaan tuota hetkeä, etsimään samoja elementtejä kuin vahingossa aiheutetussa, mutta harmikseni en jäljellä olevien esitysten aikana koskaan onnistunut saamaan samaa reaktiota yleisöstä. En osannut jäljentää sitä, mitä tapahtui. Varmaa oli ainoastaan se, että kyseisen vitsin kyllä saisi toimimaan paremmin. En vain tiennyt miten.

Vitsin toimivuudessa oli mielestäni kysymys suorittamisesta. Toteuttaessani suunnitelmaani en osannut tehdä oikeita asioita tai häivyttää tekniikkaani tarpeeksi, jotta tilanne olisi naurattanut. Periaatteessa ajatukseni tilanteesta oli ihan toimiva, mutta en keskittynyt koomisuuden kannalta oikeisiin asioihin. Saatoin näyttäytyä yleisölle Panuna, joka yrittää olla hauska. Saatoin pilata vitsin yllätyksellisyyden näyttelemällä, liikaa, väärässä kohdassa tai väärällä tavalla. Uskon, että yleisö kyllä siitä huolimatta ymmärsi tilanteen. Se ei vain naurattanut, koska se ei ollut yhtä yllättävä, kuin

vahingossa aiheutetussa tilanteessa. Näyttelemiseni näyttäytyi luultavasti suorittamisena ja yleisö näki ennemminkin teknisyyden, kuin oikean tilanteen.

Tämän tapaukseni jälkeen olen pohtinut rytmiä, näyteltävää toimintaa ja tekniikan häivyttämistä.

1. Rytmia yritinkin korjata jäljellä olevissa esityksissä. Ajattelin toimivuuden olevan siitä kiinni – ja siitä se ainakin osittain onkin kiinni. En vain onnistunut löytämään oikeaa rytmiä, tai sitten olisin tarvinnut muutakin korjausta. Kun meinasin unohtaa repliikkini, tauko oli todennäköisesti pidempi kuin alkuperäisessä suunnitelmassani.
2. Näyteltävässä toiminnassa kerroin Knallina ”vedättäväni” Hyytelöä. Kuultuani repliikin ”*Kuoliks sun äitiki?*” avasin silmäni, käänsin pääni Vemaa kohti ja lyhyen naurunpidättelyn jälkeen purskahdin nauramaan samalla kun lausuin repliikkini. Tässä on monta asiaa, jotka voivat toimintana pilata vitsin. Luulen, että vahinkovedossa oli olennaista se, etten oikeastaan näytellyt mitään tauon aikana. Unohdin sanoa repliikkini ja katsoin Vemaa. En vihjaillut mihinkään suuntaan, joten yleisöllekin tyrmäykseni ”*Ei ku se oli sellanen järjestöihminen.*” tuli varmasti yllätyksenä. Alkuperäisessä suunnitelmassani yritin näytellä huijaamista, mutta vitsi alkoi toimia vasta silloin, kun en näytellyt. Tilanne vaikutti autenttisemmalta ja siitä tuli tilannekomiikkaa.
3. Tekniikan häivyttämisellä voi myös olla suuri vaikutus. Vaikka häivyttäminen ja näyteltävän toiminnan valitseminen kulkevat usein käsi kädessä, voi häivyttämällä paikata sellaista toimintaa, joka helposti näyttäytyy teknisenä. Tekemissäni toiminnoissa saattoi olla tekninen maku: plyysitakin haistelussa, silmien avaamisessa, pään kääntämisessä, naurun pidättelyssä ja seuraavassa repliikissäni ”*Ei ku se oli sellanen järjestöihminen.*” Mikä tahansa näistä saattoi –tai ne kaikki saattoivat olla liian aksentoituja, suunnitelmallisia ja irti todellisesta tilanteesta näyttämöllä. Ne eivät vaikuttaneet todelta. Vaikka parhaani mukaan yritin jäljentää koomista rytmiä ja tilannekomiikkaa, yleisö näki yritykseni läpi.

Kuvailemassani tilanteessa suorittaminen ei ollut paineista, puristavaa todistelua tai selviytymistä. Se oli pikemminkin kevyttä, mutta luultavasti vitsin kannalta liian teknistä – tai sitten teknisesti liian ilmeistä. Minulle on ollut tärkeää ymmärtää, ettei tutkimani suorittaminen ole vain ja ainoastaan ”mailan puristamista”, vaan myös yllä kuvailemaani teknisyyttä, oman ammattitaidon kehittämistä ja hiomista.

## 2.2. Katsojana

Yhtä tarkan esimerkin antaminen katsojan näkökulmasta on haastavampaa, sillä ensiksikin katsojan on vaikeampaa muistaa jokaista näyttämöllä todistamaansa hetkeä niin tarkasti, ja toiseksi se olisi myös eettisesti arveluttavampaa. En haluaisi nostaa valokeilaan näyttelijää, joka näyttäytyy tutkimukseni kannalta epäedullisesti edustajana sellaiselle laadulle, jota haluaisin välttää. Päädyin tästä syystä kertomaan esimerkkejä yleisemmällä tasolla, josta produktio tai tekijä ei ole jäljitettävissä.

Ensimmäinen esimerkki: Katson kohtausta näyttämön sivusta. Olemme tekemässä komediaa, ja seuraan yhden keskeisen roolin esittäjää. Hän näyttää suurielisesti, fyysistään äänenpainojaan äärimmäisen ilmeikkäästi. Hän ilmeisesti tykkää tämänlaisesta isosta ilmaisusta, koska hän on tehnyt niin jo useammassa produktiossa. Katsojana minulle jää siitä kuitenkin alleviivattu olo. Vähän kuin vitsissä, jossa silmänisku tehdään tarkoituksella niin näkyvästi, ettei se jää keneltäkään huomaamatta. Minulle ei katsojana jää mitään tulkinnanvaraa, mitään pähkinää, mitään twistiä, mitään piilotettua. Repliikki ja ilmaisu kielivät samasta asiasta. Tärta på tärta, eli kakkua kakun päälle. Huomaan tylsistyväni, koska kaikki on jo valmiiksi pureskeltu. Esteettinen laatu on niin voimakas, että se ajaa kaiken muun yli.

Tunnistin kyseisessä näyttelijässä voimakkaan halun tehdä hyvin. Hän oli kunnianhimoinen ja vaati itseltään paljon. Hän sanoi nostavansa hattua koomikoille, ja kuvaili komedian olevan erittäin vaikea laji. Hän halusi vilpittömästi ymmärtää ja kehittyä siinä. Erään toisen prosessin aikana hän kysyi minulta, olisiko minulla mitään ohjeita hänelle, näyttelijäkollegana. En ehkä osannut silloin juurikaan auttaa, mutta taisin sanoa jotain siitä, että ”*vähempikin riittää.*” Minusta tuntui, että hän keskittyi pakonomaisesti yleisön hauskuuttamiseen ja valitettavasti laihoihin tuloksiin. Hän joskus sanoikin ihmetelleensä, miksei enää onnistunut naurattamaan ihmisiä kuten ennen. Ehkä hän oli alkanut suorittamaan hauskaa?

Oli mahdollista, että hän oli saanut aiemmin ihmisiä naurattamalla kipeästi kaipaamaansa hyväksyntää. Näyttelemällä oli mahdollista tulla hyväksytyksi, ja nauraminen oli yleisön tunnustus siitä. Kun nauruja ei aina tullutkaan, hän mahdollisesti yritti paikata tilannetta tekemällä isommin ja yrittämällä kovemmin. Siitä saattoi tulla

hänelle kierre, joka johti lopulta päinvastaiseen lopputulokseen, kuin mihin hän halusi. Tunnistan itsekin, että jos onnistun naurattamaan yleisöä, sisäinen lapseni hykertelee riemusta. Nauruihin jää koukkuun ja niiden saamisesta voi tulla jopa itsetarkoituksellista suorittamista. Minulle sanottiin monta kertaa näyttelijäntaiteen opinnoissani, että ”älä yritä olla hauska.” Kesti kauan aikaa ymmärtää, mitä se tarkoitti.

Kerron toisen esimerkin. Katson näytelmää katsomon puolelta. Näytelmän alussa on kohta, jossa pääosan esittäjä tulee paikalle ja vaikuttaa pidättelevän itkua. Mikään kohtauksessa tai kohtauksissa sen jälkeen ei anna katsojalle ymmärrystä, miksi henkilö vaikuttaa olevan niin murtunut. Loppupuolella näytelmää näyttelijälle tulee kohta, jossa hän päästää irti pidättelystä ja antaa itkun tulla. Silloin ymmärrän, että hän oli suorittanut tunnetilaansa vain kyseistä kohtausta varten. Hän oli ennen esitystä psyykannut itsensä itkun rajamaille, ja kannatteli saavuttamaansa tunnetilaa läpi näytelmän. Kannattelu näkyi myös kohtauksissa, joissa sitä ei olisi mielestäni pitänyt olla.

Suomalaisessa teatteriperinteessä arvostetaan kovasti näyttelijän tunteita. Syitä tähän on varmaankin useita. Pidättyväinen sosiaalinen kulttuurimme estää meitä kokemasta ja tuntemasta arjessamme täysvaltaisesti. Tunteita on opittu kätkemään, piilottamaan ja salaamaan. Meillä on sananparsia ”Kell’ onni on, se onnen kätkeköön” ja ”Miehet eivät itke.” Ehkä siksi arvostamme sekä katsojina että näyttelijöinä niitä hetkiä, kun näyttämöllä tunnetaan voimakkaasti. Näyttämöllä tapahtuu vapauden manifesti, siellä näyttelijällä on vapaus ajatella (Poutanen 2015, 31). Myös Stanislavskin vaikutus itänaapurissa ja Jouko Turkan perintö Teatterikorkeakoulussa ovat vaikuttaneet teatterikulttuuriimme ja tunteiden arvostamiseen voimakkaasti.

Edellisten lisäksi minulle on kertynyt läjäpäin muita esimerkkejä suorittamisesta. Joku näyttelijä saattaa piiloutua aggressiivisuuden taakse rooleissaan, toinen näsäviisaaksi ja erehtymättömäksi pätijäksi. Kunhan ei paljasta itseään tai ihmisen ristiriitaisuutta, on suojassa arvostelulta –näin kuvitellaan. Oma työ yritetään tehdä varmaksi ja virheettömäksi, jotta välttyisi arvostelulta. Toimimme samalla tavalla myös arjessamme. Monet näyttelijät tekevät näyttämöllä sinänsä ihan perusteltuja valintoja ja toimintoja, mutta suorittavat niitä koreografisesti ja teknisesti itsensä ulkopuolelta.

Toiminnasta puuttuu jokin autenttinen ihmisyyden ja vuorovaikutuksen skaala. Se on vain harjoittelemalla opittu kaava, joka pyrkii kyllä jäljittelemään totuutta, mutta epäonnistuu siinä väärän reseptin takia. Ainekset saattavat olla oikeat, mutta sopan valmistamistapa keuhko. Yleisö on jo niin tottunut suorittamiseen, että hyväksyy sen teatterille ominaisena piirteenä. Olen kuullut, että monille teatterissa työskenteleville näyttelijöille on sanottu kameratuotantojen koekuvauksissa ensimmäisen oton jälkeen ”Nii, sä oot näytelly teatterissa? Vähemmän teatteria...” Minullekin on sanottu näin muutamaan otteeseen. Videota on onneksi mahdollista editoida, jolloin suorittamista on mahdollista leikata piiloon.

### 2.3. Opettajana

Oli kevät 2016. Opetin Ilves- ja Kellariteatterilla noin viittätoista nuorta teatterintekijää, joilla oli pian edessään pääsykokeet näyttelijäntaiteen korkeakouluopintoihin Tampereella ja pian sen jälkeen Helsingissä. Mainostin kolmipäiväistä kurssia pääsykoepreppauksena, jossa sisältönä oli pääsykoetehtävien tekeminen, kokeista ja näyttelemisestä keskusteleminen sekä improvisaatiotehtävät.

Ennen Teatterikorkeakoulun pääsykokeita oli Tampereen yliopiston näyttelijäntaiteen koulutusohjelman, Näty:n pääsykokeet. Meillä oli ensimmäisen vaiheen tehtävät tiedossa ja harjoittelimme niitä joka päivä kurssilla. Yksi tehtävä oli yhden sivun mittainen kohtaaminen, jossa oli roolihenkilöt A, B ja C. Hakijan oli opeteltava kaikkien roolihenkilöiden repliikit, eikä teksti varsinaisesti ohjannut mihinkään tiettyyn tilanteeseen, vaan se jätettiin selkeästi hakijoiden päätettäväksi. Teimme tehtävää siten, että sekä tilanne että roolihenkilöiden esittäjät vaihtuivat koko ajan. Tämän kaltainen pääsykoetehtävä on vaikea, mutta erottaa uskoakseni tehokkaasti työnsä tehneet hakijat niistä, jotka vain kokeilevat onneaan. Haasteena hakijalle on sopeutua nopeasti uusiin tilanteisiin kahden muun hakijan kanssa, käyttää mielikuvitustaan tilanteen luomiseksi ja vahvistamiseksi, sekä erityisesti tekstin opettelu. Koska teksti ei antanut juurikaan viitteitä tilanteeseen, oli sitä opeteltava aika kylmän teknisesti ulkoa - sekoittamatta repliikkejä keskenään.

Huomasin kurssin ensimmäisestä päivästä lähtien nopeasti, ketkä olivat opiskelleet tekstiä hyvin. Yritin pitää yllä turvallista ilmapiiriä, jossa epäonnistuminen oli mahdollista. Kohtausta sai mennä harjoittelemaan vaikka paperi kädessä, mutta puhuin jatkuvasti tekstin opetteluun tärkeydestä siitäkin huolimatta. Jokainen sai määritellä itse oman panostuksensa kurssilla, ja harjoitella sai riippumatta siitä, paljonko oli ehtinyt tekstiä opetella. Suurin osa yritti ilman paperia, jotkut harvat paperin kanssa. Huomasin, että lähes kaikilla repliikit menivät sekaisin keskenään. He saattoivat muistaa esimerkiksi A:n repliikit hyvin ja oikeissa kohdissa, mutta kun piti vaihtaa seuraavalla kierroksella toiseen henkilöön, saattoivat B ja C mennä iloisesti sekaisin. Harjoituksissa tuli lukuisia mokia, ja oppilaani pääsivät harjoittelemaan myös asennettaan niiden kohtaamiseen.

Yksi oppilaista oli kuitenkin opetellut repliikit niin hyvin, että hän teki repliikkitasolla tuskin lainkaan virheitä. Hänen mielensä pysyi kirkkaana kaikissa oman ryhmänsä kierroksissa, kun roolit ja tilanteet vaihtuivat. Hänen selkeytensä repliikkitasolla ja tilanteen näyttelemisessä olivat ihailtavalla tasolla. Kaikesta näki, että hän oli tehnyt kovasti töitä tehtävän eteen. Kurssin viimeisenä päivänä nostin hänet esimerkiksi siitä, miten hyvin teksti kannattaa opetella. Toki lisäsin, ettei oppilaiden kannata opetella tekstiä hyvin *minua* varten, vaan *heitä itseään* varten, jotta mahdollisuudet päästä jatkoon olisivat maksimaaliset. Vaikka tämän ”priimuksen” kova työnteko näkyi selvästi, silti minua jäi jokin vaivaamaan hänen tekemisessään. Suorittaminen näkyi. Oikein tekeminen näkyi. Hän osasi tehtävän niin hyvin, että se näyttäytyi minulle teknisenä.

Pari vuotta myöhemmin tapasin hänet uudestaan kurssillani. Yhdellä tauolla puhuimme näyttelemisestä ja palasin tähän samaan havaintoon suorittamisesta. Kehuin häntä siitä kehityksestä, mitä olin hänessä nähnyt, ja sanoin ”*Seuraava askel sulle vois olla se, ettet ole niin hyvä. Ettet tee pelkästään oikein, vaan näytät sitä omaa persoonaa myös. Mokaa, heittäydy. Että kaikki näkee, kuka sä oot. Sä osaat tosi hyvin teknisesti näitä asioita, ja näkee, että sä teet paljon töitä, mut se teknisyytä ei oo niin kiinnostavaa. Sä oot.*” Sinänsä huvittavaa, että ohjeistin oppilastani olemaan vähän huonompi. Vaikka opettajana ajattelin tämänkaltaisen väliintulon olevan pieni riski, tuntui sen sanominen sillä hetkellä hyvältä ja rehelliseltä vaihtoehdolta vaikenemisen sijaan.



Näyttelemineen on täynnä paradokseja. Toisaalta kohtaaminen on opeteltava, mutta toisaalta se ei saisi näyttää ainoastaan opetellulta. Edellä mainittu oppilas ei ole todellakaan ainoa, jonka kohdalla olen pohtinut suorittamista. Hänen tekemisensä ei tuntunut puristeiselta ollenkaan. Hän ei tuntunut olevan ankara itseään kohtaan tai kilpailevan muiden kanssa. Pikemminkin hän tuntui tekevän juuri niin kuin olin opettanut, mutta silti kiinnitin huomiota hänen suorittamiseensa. Ehkä hän oli liian turvassa osaamisensa kanssa.

Teknisen osaamisen jälkeen tuntuu olevan tärkeää, että näyttelijä on vaarassa. Hyvällä tavalla vaarassa. Tuntemattoman äärellä, riskiä ottaen, heittäytyen, jopa vähän tekniikkaa rikkoen tai kapinoiden. Tämän kaiken vaarallisuuden voi tehdä roolin suojassa, mutta kuitenkin äärimmäisen henkilökohtaisesti. Oikein tekeminen on tylsää, riskinotto ja heittäytyminen taas kiinnostavaa. Mitä riskinotto, vaara ja heittäytyminen tarkoittavat näyttelijäntyössä?

Toisessa opetusharjoittelussani, tekstilähtöisellä kurssillani eräs oppilaistani toi esitettäväksi monologin, joka oli dramatisoitu tekstiviestistä. Hän oli saanut tekstiviestin vanhalta teatterintekijältä, ja halusi tehdä siitä monologin. Tämä vanha tekijä tiesi mistä puhui, kun oli kirjoittanut näyttelemisestä ”*On paha, jos tekniikka näkyy, mutta vielä pahempi, jos sen puute.*” Tekniikka on hänen mukaansa jotain, jota ei katsojana ole tarkoitus nähdä, vaan unohtaa. Silti tekniikan näkyminen olisi parempi vaihtoehto, kuin sen puuttuminen kokonaan. Omassa opetustyössäni olen kuitenkin nähnyt enemmän teknisyyttä kuin sen puutetta, ja siksi teknisyydestä yli pääseminen on ollut minulle kiinnostava kysymys. Haluan yksinkertaisesti auttaa oppilaitani pääsemään pidemmälle. Miten se voisi tapahtua?

Kerron toisenlaisen esimerkin suorittamisesta teatteriproduktiosta, jota olin ohjaamassa. Harjoittelimme ensimmäistä kertaa kohtausta, jossa kaksi näyttelijää esitti järjestäytyneen rikollisuuden käytyreitä. Kirjoitettuja repliikkejä ei ollut, vaan kohtausta harjoiteltiin improvisoiden. Tilassa ollut roolihenkilö oli mokannut keikalla todella pahasti ja tilaan tuleva henkilö oli määrätty ylemmältä johtoportaalta mestaamaan tämä toinen. Tilanteesta teki dramaattisen se, että he olivat myös rakastavaisia. Mestaamaan

lähetetty henkilö joutui siis tekemään mahdottoman valinnan: pelastaako itsensä, vai yrittäisivätkö he paeta yhdessä mafiaa, joka lähtisi varmuudella heidän peräänsä.

Kohtauksen pohja on peräisin harjoitteesta näyttelijäntaiteen opintojeni improvisaatiokurssilta. Kohtauksen idea oli käsittääkseni tuoda näyttelemiseen panoksia ja äärimmäisen draamallinen tilanne. Olen aika ajoin käyttänyt tehtävää myös opetuksessani ja lopputuloksena on ollut erilaisia, mutta koskettavia kohtauksia. Niin kävi nytkin. Näimme hienon kohtauksen, jossa pari päätti yrittää pakenemista yhdessä. Näyttelijät liikutuivat kyyneliin. Ja sitten pääsemmekin suorittamiseen: seuraavalla harjoituskerralla näyttelijät olivat pettyneitä itseensä, kun eivät saavuttaneet samanlaista tunnetilaa kuin ensimmäisellä kerralla. He sanoivat tämän onnekseni ääneen, jolloin pystyin auttamaan heitä keskittymään hyödyllisempiin asioihin. Oman tunnetilan ei kannata olla tavoite, eikä sitä tarvitse arvottaa aitouden perusteella. Sen sijaan kannattaa keskittyä ulospäin suuntaamiseen, vaikuttamaan vastaanäyttelijään, olla tilanteessa, olla läsnä. Tunteet tulevat sitten, jos ovat tullakseen.

Näin, kuinka jokin prosessi lähti näyttelijöissä liikkeelle. Vastaavanlaista prosessia olen itsekkin käynyt läpi, ja monella tasolla käyn edelleen. Olen saanut lukuisia kertoja itseni kiinni pettymyksestä omaan tunnetilaan. Sitä tapahtuu kovin helposti, mutta sitä vastaan pitää taistella. Tunnetilan suorittaminen johtaa siihen, että näyttelijä käpertyy ja keskittyy itseensä. Siksi näen, ettei se ole näyttelijälle edullista.

Toivon, että lukija saa näiden esimerkkien avulla kiinni siitä, miltä näyttelijän suorittaminen voi tuntua tekijänä, katsojana tai opettajana. Esimerkkejä on lisää yllin kyllin, mutta tärkeintä tässä vaiheessa on todeta, ettei suorittamista ole vain yhtä laatua. Se voi olla täydellisyyden tavoittelua, mutta se voi olla myös liiallista keskittymistä teknisiin toimintoihin. Kaikkia esimerkkejä yhdistää mielestäni se, että näyttelijä on keskittynyt työssään epäolennaiseen, omaan suoriutumiseensa. Mihin siis pitäisi keskittyä?

### 3. SAA SUORITTA!

Saa suorittaa! Tämä lause on tullut minulle muutamissa yhteyksissä eteen, viimeisimpänä Helsingin Kellariteatterin pääsykokeissa, kun valintaraadin puheenjohtaja heitti sen ilmoille lähettäessään kokeissa työskentelevät jäsenet omiin tehtäviinsä. Tällä sarkastisella heitolla oli kai perimmäinen tarkoitus kommentoida kokeiden valta-asetelmia ja muistuttaa meitä kaikkia siitä, ettemme ottaisi kokeita liian tosissaan. Raatilainen, joka sanoisi hakijalle tosissaan ”Saa suorittaa”, olisi pyrkimyksiemme irvikuva. Emme missään tapauksessa halunneet kasvattaa hakijoiden suorituspainetta entisestään. Vaikka tämä lause oli vitsiksi tarkoitettu, se kertoo minusta teatterialan ilmapiiristä jotain olennaista: teatterissa on vallalla suorittamisen kulttuuri, jota ala on sisältä päin lähtenyt kommentoimaan Saa suorittaa! -lauseella. On pääsykokeita, koekuvauksia ja ”aukkareita.” Esityksen jälkeen läheisiltä kysytään usein ”No, mitäs pidit?” Teoksia arvioidaan sekä katsojien että kriitikoiden toimesta. Televisiossa on useita formaatteja, joissa kisataan paremmuudesta esiintymisen keinoin. Näyttelijät kilpailevat teatteri- ja elokuvarooleista. Varsinkin kamerapuolella valintaprosesseissa on usein lukuisia näyttelijöitä, jotka lopulta joutuvat pettymään. Näyttelijät kohtaavat elämänsä aikana valtavan määrän kilpailua ja arviointia. Ei ihme, että alalla on suorituspainetta. Kenessä on sitä jotain?

Tässä luvussa pohdin suoritusta sanana, avaan hiukan suorittamista yhteiskunnallisessa ja teatterin kontekstissa ja kerron myös omasta taustastani suorittajana.

#### 3.1. Suoritus sanana

Mietitäänpä hetki suoritus-sanaa. Sitä käytetään Suomessa monessa yhteydessä. On maksutapahtumiin viittaavia suorituksia, työsuorituksia, näyttelijän suorituksia, urheilusuorituksia, kurssisuorituksia ja totta kai huippusuorituksia! Ihmisillä ja koneilla on suorituskykyä. Suoritus on se, mikä suoritetaan. Suoritus on teko, aikaansaannos tai suorittamisen tulos. Synonyymejä suorittamiselle ovat tulos, saavutus ja teko.

(suomisanakirja.fi/suoritus.)

Minulle herää tästä ajatus, että suorituksella on tavallaan kaksi muotoa: yksi, joka on fakta ja toinen, joka on arvio. Maksusuoritteet ja kurssisuoritusmerkinnät ovat

todistettavissa olevia asioita, joilla ei ole laadullista arvoa. Kurssista voi kyllä saada erilaisia arvosanoja, mutta suoritusmerkintä on vain merkintä sinänsä – sen joko on saanut, tai ei ole. Maksusuoritetta ei ole useinkaan tapana kommentoida arvioiden, esimerkiksi ”Olipas jumalaisen hieno maksusuoritus!” Laadullinen suoritusmuoto taasen, vaikkapa urheilusuoritus tai näyttelijän suoritus, tuntuu sitä vastoin olevan olemassa nimenomaan sen subjektiivisesti arvoitettavan merkityksen takia. Jos näyttelijän roolisuoritusta kommentoidaan, siihen liitetään aina jokin adjektiivi. *Hieno roolisuoritus!* Tai sitten ”*näyttelijät suoriutuivat upeasti rooleistaan...*” Urheilun puolella törmään silloin tällöin esimerkiksi seuraaviin kommentteihin: ”*Nyt on vahvaa suorittamista!*” tai ”*Aika heikko suoritus.*” Törmäsin kirjoitusprosessini aikana jopa ”*Nyt on päällikkötason suorittamista*” -kommenttiin. Suorittaminen tuntuu sisältävän usein jonkin sisäänrakennetun odotuksen siitä, että suoritus on mahdollista tehdä hyvin – ja pitäisikin. Hyviä suorituksia ihaillaan. Suorituspainee selättäessään suorittaja voittaa haasteet ja onnistuu suorituksessaan. Tätä laadullisen merkityksen sisältävää suoritusta arvioidaan lähes poikkeuksetta hyvä–huono-akselilla.

Ponnistan hetkeksi englannin kieleen, jossa suoritus-sanalle vastine on *performance*. Kun *performance*-sanaa kääntää, löytyy sille muun muassa seuraavia vastineita: esitys, saavutus, suorittaminen, suoritus, esiintyminen, tehokkuus, suorituskyky, näytäntö, suoritusaste, suorite, suoritusarvot, toimintakyky, performanssi (sanakirja.org). Englannin kielessä suoritus-sana on paljon monipuolisemmin integroitunut teatterikieleen. ”*Tonight’s performance was amazing!*” *Performance* sisältää sekä suorituksen, esityksen että näytelmän. Tämän takia keskustelu suorittamisesta Suomessa saattaa saada oman, kylmemmän sävynsä kuin ehkä muualla maailmassa. *Suoritus* kuulostaa mekaanisemmalta kuin *performance*, eikä siinä ole kaikkia samoja merkityksiä. Wordnikin ensimmäinen määrittely *performance*-sanalle on ”The act of performing or the state of being performed”, ja *perform*-verbille ”To begin and carry through to completion; do.” (wordnik.com.) Huomaan, että *act* ja *performance* kulkevat käsi kädessä, suoritus on teko, joka aloitetaan ja viedään loppuun. ”To take action in accordance with the requirements of; fulfill.” Suorituksella on vaatimuksensa, jotka voidaan täyttää. (wordnik.com.) Kielieroista huolimatta näen suorittamisen universaalina ilmiönä. Olisi kiinnostavaa tutkia eroja yksilökeskeisten ja yhteisökeskeisten kulttuurien välillä, mutta rajaan työtäni sen osalta.

### 3.2. Suoritusyhteiskunta

Usein kuulee sanottavan, että elämme suoritusyhteiskunnassa. Lausahdus nousee esiin yhteyksissä, joissa ihmiset toteavat elämän olevan suorituksia toisensa perään –lähes jokaisella elämän osa-alueella. Ihmiset ovat kyllästyneitä suorittamaan, mutta samaan hengenvetoon ymmärtävät sen kuuluvan nyky-yhteiskuntamme rakenteisiin erottamattomasti. Vähän kuin ”Paska systeemi, mutta minkäs teet?” Suoritusyhteiskunta voisi aiheena olla helposti usean väitöskirjan kokoinen tutkimus. Tässä alaluvussa avaan hieman suorittamista yhteiskunnallisena ilmiönä, mutta pidän sen tiiviinä, jotta suorittamiselle jää enemmän aikaa näyttelijäntyöllisessä kontekstissa.

Heti synnyttyämme meitä aletaan kasvattamaan sisään siihen järjestelmään, mikä meitä ympäröi. Sama systeemi, joka on meidät luonut, myös kasvattaa meidät. Meille opetetaan käyttäytymismalleja, rakenteita ja elämän lainalaisuuksia. Meistä on määrä tulla jotakin, kasvaa joksikin. Kaikissa yhteiskunnissa on ajatus siitä, mitä arvoja ja taitoja meidän on opittava tullaksemme täysivaltaiseksi kansalaisiksi. Mitä monimutkaisemmaksi ja suuremmaksi yhteisöt kasvavat, sitä laajemman kirjon kohtaamme myös erilaisia arvoja, joita yhteisömme vaalii. Opimme tiedostaen ja tiedostamattomasti, mitä yhteisössämme tuetaan ja mitä vältellään. Arvot voivat ehdottomasti olla myös ristiriidassa keskenään, mutta jokaisesta yhteisöstä löytyy kosolti yhteisiä arvoja. Täyttäessämme yhteiskuntamme vaatimuksia ja edustaessamme sen arvoja, koemme yhteisössä hyväksyntää. Jos taas olemme vajavaisia tai epäonnistumme vaatimusten suhteen, koemme häpeää.

Yksi suuri yhteisöllinen raami on valtio. Suomessa syntyvät kasvavat ensin vanhempiansa toimesta, sitten mukaan alkaa tulla muita ihmisiä ja organisaatioita: perheenjäsenet, päivähoito, peruskoulu, kaveripiirit, harrastukset, toisen asteen opinnot, yhteisöt, ammatilliset opinnot ynnä muuta. Meitä arvioidaan läpi elämämme, sanoin, numeroin, rahalla, tunteilla. Meitä kiitetään onnistumisistamme ja torutaan virheistämme. Opimme erottamaan oikean ja väärän ja elämään niin, että osaisimme valita niiden välillä. Eri yhteisöt suoltavat kuitenkin meille keskenään ristiriitaisia vaatimuksia. Koulu palkitsee hyvistä suorituksista hyvillä numeroilla, mutta samaan

aikaan muut oppilaat saattavat torjua koulussa menestyviä. Urheiluyhteisössä saatetaan arvostaa kurinalaisuutta ja tunteettomuutta, kun taas näytelmäkerhossa pelleilyä ja tunteilua – tai päinvastoin.

Kun suoritamme, me yritämme saavuttaa vaatimukset, jotka meitä kohtaan on asetettu. Vähitellen alamme asettamaan vaatimuksia itsellemme, ulkopuolisten vaatimusten rinnalle tai ilman niitä. Jonkin asian tietynlainen suorittaminen saattaa olla tavoitteena vain omalle itselle, eikä sitä välttämättä vaadi kukaan muu. Me sekä ylläpidämme että välitämme eteenpäin suorittamiskulttuuria

Yhteiskuntamme on rakentunut pitkälti suorituksille. Meiltä edellytetään hyödyksi olemista yhteiskunnalle, ja sille yleisin muoto on työnteko ja sitä kautta verojen maksaminen. Suomessa ei arvosteta ihmisiä, jotka eivät tuota verotuloja yhteiskunnalle. Sosiaaliturvan varassa eläviä ilkutaan jatkuvasti keskustelupalstoilla ja populistien retoriikassa. Omaan asemaansa yhteiskunnassa on mahdollista viestiä ulospäin materiaalisin keinoin muun muassa pukeutumisella, asumisella (sijainti, koko, sisustus), omistuksilla (esim. auto tai paljutynnyri), syömisellä (jokiravut vs makaroni). Esittelemme myös sosiaalista pääomaamme ahkerasti niin tosielämän tapahtumissa kuin sosiaalisessa mediassa. Julkisuus nähdään saavutuksena: kun olemme ylittäneet uutiskynnyksen, olemme merkityksellisiä, meitä tarvitaan, meistä ollaan kiinnostuneita. Esittelemme arvojamme ja identiteettiämme päivityksin, ulostuloin ja kommentoimalla asioita. Olemalla kiireisiä suojaudumme arvostelulta. Joutenoloa ei arvosteta, ja ihmiset kokevat siitä syyllisyyttä.

Mitä varten me suoritamme? Mitä menestyminen tarkoittaa yhteiskunnassamme? Menestymistä mitataan usein asemalla, rahalla, kuuluisuudella ja kiireisyydellä. Elämme yksilökeskeisessä yhteiskunnassa, jossa meidän kuuluu kiittää kohti unelmiamme. ”Tee, mitä rakastat” ja ”Jokainen on oman onnensa seppä” kajahtaa usein ilmoille Suomessa. Pitäisi mennä kohti unelmia, tienata tarpeeksi rahaa elääkseen, menestyä, elää täysillä ja nauttia samalla elämästä. Jokainen meistä määrittää oman suhteensa niihin lukemattomiin odotuksiin, joita ympäristömme meille asettaa. Eihän niitä ole usein mihinkään kirjoitettu. Ne vain tuntuvat meissä: Pitäisi, pitäisi, pitäisi...

### 3.3. Suorittaminen teatterialalla

Nykyään ilmenee paljon arvokkaita ulostuloja siitä, miten ihmiset ovat kyllästyneet suorittamiseen teatterialalla, vaikka eivät itse käyttäisi kyseistä sanaa suoraan. Helsingin Sanomat haastatteli maaliskuussa vuonna 2022 Samuli Niittymäkeä otsikolla *Kun mikään ei riitä*. Niittymäki kertoi vaikeasta päätöksestään jättäytyä pois Kaupunginteatterin *Bolla*-esityksestä ja oivalluksistaan sen jälkeen. ”*Se kertoo jotain mun mielentilasta, että kun tuli ensi-ilta, niin kuvittelin, että jos teen 25 tuntia vuorokaudessa töitä roolin eteen, niin pystyn hallitsemaan sitä mitä musta kirjoitetaan.*” Samuli on palkittu, arvostettu ja kysytty näyttelijä. Mutta edes ylistävät arvostelut eivät olleet hänelle tarpeeksi ylistäviä. Mikään ei riittänyt. Hän koki häpeää itsekkäistä ajatuksistaan, sillä teatteri on myös ryhmätyötä. *Bolla* myi täysiä saleja, mutta päätös jättää rooli oli tehtävä: ”*Luulen, että kysymys on hallinnasta. Ja että olen nyt ekaa kertaa elämässäni pystynyt vähän päästämään irti. Tähän asti olin täyttänyt kalenterini ja päiväni niin, että kun vain teen tätä työtä, niin tämä pysyy hallinnassa. Mutta ei elämää voi hallita.*” (Kangasniemi 2022.)

Samulin ajatukset ovat hyvin tunnistettavia. Suorittamisessa on kysymys pitkälti kontrollista ja hallitsemisesta. Toivomme, että kun vain tekee tarpeeksi töitä, olemme turvassa arvostelulta ja häpeältä. Mutta se ei ole tie onneen ja täyttymykseen, vaan tyhjiyteen ja uupumiseen, kuten Niittymäki myös haastattelussa hyvin kuvaa: ”*Sellainen ’keskity, keskity, keskity’, hirveä ankaruus itseä kohtaan. Ajatus etten ansaitse mitään lämpöä itseltäni enkä muilta, jos en anna koko ajan kaikkeani. Siinä vain käy niin, että ei edes anna enää mitään, kun on niin lukossa ja tyhjä.*” (Kangasniemi 2022.)

Ulostulot aiheesta ovat saaneet varauksetonta positiivista palautetta kollegoilta, jotka kokevat huojennusta ja ovat iloisia siitä, että aiheesta puhutaan. Minäkin menin kiittämään Samulia haastattelustaan koulun ruokalassa. Sanoin: ”*On tärkeätä, että tästä puhutaan.*” Todella moni on myös sanonut opinnäytetyöni aihetta tärkeäksi ja kiinnostavaksi. Vaikka en ole ensimmäisenä astialla, ei aihetta ole todellakaan käsitelty loppuun. Ja tuskinpa tullaan koskaan käsittelemään. Uskon, että suorituskeskeisyys on nyt kasvanut sellaisiin mittoihin yhteiskunnassamme, että sitä aletaan kyseenalaistamaan.

Suorittamista esiintyy teatterialalla paljon, erityisesti mitattavaan taitoon perustuvissa osa-alueissaan. Lahden ammattikorkeakoulusta valmistunut näyttelijä Anssi Valikainen puhui opinnäytetyössään alaan liittyvästä epäonnistumisesta. ”*Musiikkiteatterissa laulu ja tanssi ovat tärkeimpiä elementtejä ja mielestäni pääasiassa taito- ja tekniikkalajeja: suorituksia on helpompi arvioida ja epäonnistumiset ovat helpommin nähtävissä kuin esimerkiksi näyttelijäntyössä.*” (Valikainen 2012, 2)

Myös Lahden AMK:sta valmistunut näyttelijä Satu Lemola on sivunnut esiintymisjännityksen kautta suorittamista. Hän nimeää yhtenä syynä esiintymisjännitykseen epäonnistumisen pelon. (Lemola 2015, 29.) Turun AMK:sta valmistunut musiikkipedagogi Pinja Niemenrinne toteaa, että esiintymisjännitys on sosiaalisen tilanteen pelkoa ja pitää mahdollisena, että siinä on kysymys suorittamisesta (Niemenrinne 2016, 10).

Näyttelijä Saara Jokiahoo haastateltiin *Musikaalimatassa*-podcastissa suorittamispainesta ja niiden selättämisestä. Hänen mukaansa musiikin ja tanssin puolella on vahvat perinteensä ja niissä on helpompi mitata oikein tai väärin tekemistä. Jokiahoo kertoo taistelleensa jo vuosia oikein-väärin-asteikkoa vastaan. Kaikki muut tyyllilajit tuntuvat hänen työssään huomattavasti paineettomammilta, kuin hänen leipälajissaan musiikkiteatterissa. Hän kuvaili kokemuksesta, jossa erään musikaalin ensi-ilta ei antanut hänelle mitään iloa, se oli enää vain suoritus. (Haajanen & Liitiä 2022.)

Teatterikorkeakoulun näyttelijäntaiteen koulutusohjelmasta löytyy useita töitä, joissa suorittaminen on aiheena tai vähintään asiasanana. Alisa Salonen kuvasi maisterin opinnäytetyössään *Suorittajan tarina* sitä, miten hänen balettitaustansa kahlitsi häntä ja muovasi hänestä perfektionistin ja suorittajan (Salonen 2013, 11–12). Salonen kertoo myös, että itseensä ja muihin luottaminen mahdollisti hänelle pelon väistymisen, jonka jälkeen hän ”*uskalsi mennä tulta päin, olla haavoittuvainen ja epäonnistuva*” (Salonen 2013, 13–14).



Suomessa näyttelijöiden suorittamiseen liittyy yksi kiinnostava ilmiö koskien sitä, ketkä Suomessa kokevat oikeudekseen näytellä tai kutsua itseään näyttelijöiksi. Opettaessani korkeakouluihin pyrkiviä nuoria, havaitsen heissä samaa ajattelua kuin aikoinaan itsessäni hakiessani: vasta koulu on portti tulla tunnustetuksi näyttelijänä, vasta silloin on lupa kutsua itseään näyttelijäksi. Moni kouluttamaton näyttelijä tuntuu olevan omaksunut tapoja väheksyä itseään, he ikään kuin pyytävät anteeksi sitä, että näyttelevät ilman koulutusta. Olen kuullut ulkomailla kouluttautuneiden näyttelijöiden vaikeuksista työllistyä Suomessa. Tunnen useita ammattikorkeakoulun käyneitä näyttelijöitä, jotka tuntevat alemmuutta koulutuksestaan, koska heidän valmistumisnimikkeensä on muusikko, eikä näyttelijä. Kaikkien näiden ihmisten joukossa on aiheellisesti kyseenalaistettu näyttelijän käsitettä ja onneksi asia on hiljakseen muuttumassa. Tunnistan Suomessa vahvan jännitteen korkeakoulun käyneiden ja sen käymättömien näyttelijöiden välillä. Uskon kyseisen jännitteen luovan turhia suorituspaineita monille näyttelijöille, ja se näkyy usein todisteluna, itsensä tai toisten väheksyntänä ja haitallisena vertailuna - siis suorittamisena.

Suorittaminen, suorituspainet ja suorituskeskeisyys liittyvät visusti näyttelijöiden työhön. Niiden kanssa on opittava elämään, tavalla tai toisella. On kuitenkin selvää, että alalla puhutaan paljon suorittamisesta ja siitä halutaan eroon. Suorittamisesta ei uskoakseni voi tai tarvitse koskaan päästä täysin eroon, mutta suorittamista voi olla liikaa tai vääränlaista. Se voi olla haitallista tekijälle itselleen, mutta myös heikentää näyttelemisen laatua.

### 3.4. Minä suorittajana

Johdannossa sanoin olevani itse yksi ”tällainen ihminen.” Ihminen, jolla on suorittamiseen liittyviä ominaisuuksia ja taustaa. Olin peruskoulussa erittäin hyvä kouluaineissa. Yläasteen päättötodistukseni keskiarvo oli lukuaineissa 9,8 ja kaikissa aineissa 9,3. Olen ollut tarkka, siisti ja järjestelmällinen. Opetin ala-asteella pikkuveljeäni matematiikassa – kun hän oli vasta viisivuotias. Säästin parin kymmen viikkorahoistani 1200 markkaa, saadakseni Nintendo 64 -pelikonsolin itselleni joululahjaksi (Se tosin oli myyty loppuun). Myin ala-asteen opettajilleni suolasieniä ja trokasin vironlaivoilta karkkia kavereilleni neljänkymmenen prosentin voitolla.

Arkistoin digitaaliset valokuvani kansioittain ja nimesin ne kaikki kuvatekstein. Olen pelannut koko elämäni lauta- ja videopelejä, joissa voittaminen on keskeinen tavoite. Vaikka en ihan kuvailisi itseäni urheilijanuorukaiseksi noilta ajoilta, harrastin jalkapalloa enkä ollut huono muissakaan lajeissa. Olen ollut aina tarjoushaukka: kierrän eri kaupoissa hakemassa haluamiani tuotteita tarjoushintaan. Olen saanut itseni kiinni sanomalehtien niittien lajittelemisesta metallinkeräykseen.

Nämä ovat vain satunnaisia esimerkkejä elämästäni, mutta poimin ne, jotta lukija saa käsitystä tietyistä suorittamiseen liittyvistä piirteistäni. Minun ei ole tarkoitus käsitellä kattavasti omaa suorittamistaustaani, mutta käytän omaa elämääni kuitenkin esimerkkinä yhdelle taustalle, josta suorittaminen sai hyvän kasvualustan. Kun tietynlaiseen järjestelmällisyyteeni yhdistettiin se, että jouduin pettymään elämässäni tärkeissä asioissa kuten rakkauselämässä ja kouluun pääsemisessä, oli soppa valmis. Analysoin puutteitani ja yritin korjata niitä. Suoritin parempaa Panua. Yksi merkittävimpiä ja vaikeimpia suorituksia teatteriurallani on ollut Teatterikorkeakouluun pääseminen vuonna 2010. Se oli minulle taisteluvoitto, kun edellisestä seitsemästä korkeakouluhausta kuusi oli päätyneet karsintaan heti ensimmäisessä vaiheessa (jos TeaK:n ensimmäistä, kirjallista vaihetta ei oteta lukuun). Pääsykokeissa toistumiseen putoaminen oli lähellä saada minut luovuttamaan, mutta jatkoin yrittämistä jääräpäisesti. Ehdin jo miettiä, haluanko enemmän päästä siihen kouluun vai tulla näyttelijäksi. Itsetuntoni sekä näyttelijänä että ihmisenä oli pitkälti sidottu onnistumiseen kokeissa.

Ei liene sattumaa, että näyttelijäntaiteen opinnäytetyössäni kuvailin luokkamme vitsailleen täydellisen näyttelijän käsitteestä läpi opintojen (Poutanen, 2015, 12). Olin itse varmaankin yksi vitsin suurimpia ylläpitäjiä. Uskoisin, että tällä tavalla pyrimme purkamaan täydellisyyden tavoittelun paineita, joita kukin meistä omalla tavallaan koki. Naureskelimme täydellisyydelle, mutta samalla tavoittelimme sitä. Opintojeni aikana ja varsinkin niiden jälkeen työelämässä vastustukseni suorittamista kohtaan kasvoi. Aloin kyllästyä siihen, että määritin arvoani näyttelijänä suhteessa johonkin epämääräiseen kuuluisuuden saavuttamiseen. Väsyin myös siihen, että minun piti jatkuvasti todistella arvoani ammattilaisena. Huomasin eläväni jatkuvasti tulevaisuudessa ja pidin nykyhetkeä vain välivaiheena kohti jotain suurempaa ja täydellisempää elämää. Miten

olisin voinut elää paremmin tässä hetkessä ja nauttia paremmin ammatistani, jota olin niin pitkään tavoitellut? Kenelle minä elämäni suoritin? Kenelle minä suoritin täydellistä näyttelijää?

Täydellisyys rupesi näyttäytymään minulle epätäydellisyytenä, koska se hävitti ihmisen ja inhimillisyyden kirjon. Huomasin olevani jatkuvasti vähemmän kiinnostunut tekniikkaan painottuvista näyttelijän taidoista. Tekniikka sinänsä ei ollut kiinnostavaa, vaan jokin muu sen takana. Haaveilin niistä hetkistä, joissa näyttelemisen tuntui ihanalta, kokonaisvaltaiselta ja vapaalta. Jolloin olisin turvassa, vailla paineita ja suorittamista. Yritin aina luoda parhaat mahdolliset olosuhteet niiden hetkien mahdollistumiseksi, mutta aina se ei ole ollut helppoa tai edes omasta yrityksestäni kiinni.

Ajatellessani arvostettuja näyttelijöitä, huomaan ajattelevani ikääntyneitä ja kokeneita näyttelijöitä. He ovat karismaattisia, itsevarmoja ja pelkäämättömiä, sinut itsensä kanssa. He ovat jalat maassa. Hei eivät ole suorittajia, eivät teknisesti ällistyttäviä, tai ainakaan teknisyyksi ei jää päällimmäisenä mieleen. Vaikka ikä ja kokemus eivät aina takaa suorittamattomuutta, näen selvän yhteyden niiden välillä: suorittamista tuntuu olevan enemmän nuorilla kuin vanhemmilla näyttelijöillä. En kuitenkaan halunnut jäädä vain odottelemaan kokemukseni karttumista, vaan halusin ymmärtää (Kuitenkaan liikaa suorittamatta sitä!) mitä kokeneemmat näyttelijät ovat oivaltaneet näyttelemisestä. Onko minun mahdollista suorittaa näyttelijänä vähemmän ja onko minun mahdollista vähentää oppilaideni suorittamista?

## 4. SUORITTAMINEN JA NÄYTTELIJÄ

Tässä luvussa pohdin näyttelijän tehtävää taiteessa. Avaan muutamia keskeisiä käsitteitä, kuten kontekstia, toimintaa ja materiaalien suhteisuutta samalla kun yritän ymmärtää suorittamista. Lähestyn suorittamista reagoinnin ja läsnäolon kautta ja lopulta päädyn tutkimaan suorittamista sen vastakohtasta. Tämän luvun tarkoitus on kertoa pohdintani myötä lukijalle, miksi suorittaminen ei ole hyväksi näyttelemiselle.

### 4.1. Näyttelijän tehtävä

Mikä on näyttelijän tehtävä? Näyttelijän työnkuvien kirjo on valtava. Näyttelijä voi tehdä töitä teatterin lisäksi esimerkiksi elokuva-, sarja- ja tv-tuotannoissa. Näyttelijä voi toimia ääninäyttelijänä, äänikirjanlukijana, mainoskasvona, viihdetaitelijana tai vaikkapa muusikkona. Ei ole tavatonta, että näyttelijät puhtaasti näyttelemisen lisäksi soveltavat osaamistaan. Monet käsikirjoittavat, juontavat, ohjaavat, vetävät teatteriryhmiä tai opettavat.



Poseerauskuva Kouvolan teatterin *Näytelmä, joka menee pieleen* -farssista. Tässä kontekstissa lupasimme yleisölle naurutakuun. Takana vasemmalta Raimo Rätty, Hannele Laaksonen ja Jussi Puhakka. Edessä keskellä luonnollisessa asennossa allekirjoittanut.

Kuva: Tavaton media.

Jokaisessa toimenkuvassa on omat lainalaisuutensa ja olosuhteensa. Näyttelijän voi juontotehtävässä olla tärkeää rytmittää tapahtumaa tai vaikka äänestystuloksien julkistamisessa tiivistää jännitystä. Mainoksessa oleva näyttelijä yrittää tehdä tuotteesta mahdollisimman houkuttelevan. Komediasa näyttelijän on tarkoitus naurattaa, ja niin edelleen. Olen käyttänyt sanaa *konteksti* kuvaamaan suhteisuutta, jota näyttelijän täytyy ottaa työssään huomioon. *Konteksti* tarkoittaa sanakirjan mukaan *yhteyttä*, jossa voi olla etuliite, esimerkiksi *asiayhteys* (suomisanakirja.fi/konteksti).

Kun mietimme, mikä on näyttelijän tehtävä, on vaikeaa löytää vastausta ilman kontekstia. Kontekstina pidän sekä *työnkuvan kontekstia* että niitä lukemattomia pieniä tai suuria *näyttelijäntyöllisiä konteksteja*, joita näyttelijät jatkuvasti käyttävät työssään. Työnkuvan kontekstista esimerkki voisi olla puherooli suurella näyttämöllä Kansallisteatterissa, ja näyttelijäntyöllinen konteksti voisi olla vaikkapa roolihahmon kiinnijääminen valehtelusta. Ihminen voi jäädä valehtelusta kiinni ja reagoida siihen monella eri tavalla. Näyttelijä valitsee oman tietonsa ja kokemuksensa pohjalta tilanteeseen sopivan kontekstin valehtelemisesta. Hannu-Pekka Björkman sanoi näyttelijäntaiteen opinnoissani, että näyttelemineen on ”*Mielen sisäistä toimintaa totuuden havaitsemiseksi*” (Poutanen 2015, 35). Näen kirkkaan yhteyden totuuden ja kontekstin välillä: kontekstin takana on totuus elämästä. Hyvin näytelty konteksti aiheuttaa katsojassa tunnistamisen kokemuksen: Tiedän tuon tilanteen!

Jotta voisimme määritellä näyttelijän tehtävän, olisi tärkeää löytää jokin yhteinen nimittäjä, oli sitten kyseessä mikä konteksti tahansa. Silloin voimme pohtia, millä tavalla suorittaminen häiritsee tehtävän toteutumista – jos ollenkaan. Uskon, että on mahdollista löytää kaikille työnkuville yhteisiäkin nimittäjiä. Teatteriohjaaja Kristian Smeds on sanonut, että näyttelijän tehtävä on olla tunnekokemuksen kantaja (Poutanen 2015, 40). Ajatus on mielestäni osuva ja lisäksi työnkuvia laajasti kattava. Toinen teatteriohjaaja Kaisa Korhonen kuvaa keskustelukirjassa *Kiihottavasti totta*, että ”*Teatterissa ihminen on sekä kuvauksen kohde, että väline. Siksi näyttelijä ei pääse koskaan pakoon omaa toteutumistaan*” (Helavuori & Korhonen 2008, 30). Löydän tästä yhtymäkohtia Smedsin ajatukseen, mutta eri sanoin ja näkökulmin. Teatteri on ihmisen kuvaamisen taidetta, ja näyttelijä sen keskeinen väline. Missä kontekstissa näyttelijä työtään tekeekään, on hän aina ihmisyyden tulkitsija ja välittäjä.

Jos näyttelijän tehtävä on olla ihmisyyden tulkitsija ja välittäjä, miten tehtävän voi suorittaa? Välittykö ihmisyyt aina samalla tavalla tai samalla voimakkuudella? Mustavalkoisesti ajateltuna se voi toteutua tai olla toteutumatta. Todellisuudessa kuitenkin, kuten Korhonen yllä kuvaa, kokonaan toteutumatta se tuskin koskaan jää: ihminen toteutuu aina jollakin tasolla näyttelijän kautta. Näkisin, että suorittavan näyttelijän ja yleisön välillä on jokin este. Jokin tekemisen laatu, joka vie katsojan huomion ja häiritsee katsojan ja näyttelijän välistä yhteyttä. Korhonen mainitsee, että katsoja tietää aina, onko roolihahmossa ”joku kotona” vai ei, ja siksi näyttelijä on kiinnostunut siitä, lävistääkö hänen välittämänsä ajatus hänen persoonansa (Helavuori & Korhonen 2008, 30). Täsmälleen samasta asiasta tuntuu puhuvan Hannu-Pekka Björkman: ”Näyttelijästä näkee nopeasti, onko sisällä jotain, onko hän tietoinen siitä mitä itsessään kantaa” (Vänttinen 2012). Suorittavan näyttelijän rooliin uppoutuminen jää jollakin tapaa vajaaksi ja estää näyttelijää toteuttamasta tehtävänsä välittäjänä täysimääräisesti. Suorittava näyttelijä näyttelee itsensä vieressä, ja tekeminen näyttäytyy ulkokohtaiselta. En näe transformaatiota, vaan ihmisen, joka yrittää sitä. Tällöin pystyn samaan kyllä aikaan lukemaan näytelmän juonta, mutta huomioni keskittyy enimmäkseen näyttelijän teknisiin valintoihin.

## 4.2. Toiminta

Joka tapauksessa suoritus tarkoittaa *tekoa*, kuten luvussa 3.1. mainitsin. *Teon* synonyymi on *toimi*, josta johdetaan sana *toiminta*. Toiminta on näyttelijäntaiteessa minulle keskeinen termi ja myös erittäin yleisesti käytetty (vrt. englanniksi *act*). Huomaa, että käänös englannista näyttelijälle (*actor*) voisi olla myös toimija. Nähdäkseni kaikki, mitä näyttelijä tekee, on toimintaa. Tällä toiminnalla on suunta, jokin tavoite. Tavoite asetetaan toteutuvaksi yleensä vastaanäyttelijän kautta, mikäli sellainen on. Tällöin *toiminnan suunta* on vastaanäyttelijään, vastaanäyttelijää kohti. Kaikella toiminnalla pyritään vaikuttamaan vastaanäyttelijään (oikeammin hänen esittämäänsä roolihenkilöön) siten, että tavoite voisi toteutua.

Teatteriohjaaja David Mametin mukaan toiminta on yritys saavuttaa päämäärä (Mamet 2002, 92). Näyttelijä Judith Weston on kirjoittanut kirjassa *Näyttelijän ohjaaminen*, että

näyttelijää kannattaa ohjata verbeillä, sillä ne kertovat, mitä roolihenkilö tekee. Kaikki verbit eivät kuitenkaan ole yhtä käyttökelpoisia, ja siksi Weston kutsuu käyttökelpoisia verbejä *toimintaverbeiksi* (action verbs), joissa joku tekee jotain toiselle. (Weston 1999, 50.) Hyvässä kohtauksessa roolihenkilöiden tavoitteet risteävät, ja heidän toimintansa aiheuttaa esteitä kummallekin. Näin näyteltäessä ei päästä heti maaliin, vaan matkalle tulee esteitä, joita roolihenkilöt pyrkivät ohittamaan. Tästä syntyy erilaisia konflikteja, valtataistelua, käännteitä ja lopputulemia.

Toiminnan voi mieltää konkreettisimmillaan aktiivisena, tiedostettuna tekona. Pyykkien kuivumaan ripustaminen voisi olla tämän kaltaista toimintaa. Pyykin ripustamisenkin voi jakaa pienempiin osiin (pyykin tuominen narun luo, nostaminen pyykkikorista, pyykkipoikien kiinnitys) ja pienemmät osat voivat kaikki sisältää suuria tai hyvinkin pieniä eleitä (hengityksen rytmi, silmien liike, pään kääntyminen). Jos näyttelijän toiminta on pyykin ripustamista, olisi kohtauksenkin hyvä tukea pyykin ripustamista esimerkiksi siten, että roolihenkilö ei jaksaisi laiskuuttaan ripustaa niitä itse, vaan yrittäisi saada naapurin Börjeä tekemään sen hänen puolestaan. On myös mahdollista, että pyykin ripustamisen tarkoitus kohtauksessa on vain ilmaista vaikkapa ajan kuvaa, esimerkiksi kertomalla 1920-luvun kyläyhteisöstä. Silloin tämän toiminnan suunnan tärkein tehtävä ei välttämättä ole toteutua toisen kautta. Kunhan ripustat pyykit. Yhtä kaikki, sekin on fyysistä toimintaa ja kertoo jotain roolihahmosta ja tilanteesta.

Jotta näyttelijä voisi välittää katsojalle ylipäätään mitään, toiminnan on oltava jollakin tavalla aistittavaa. Näyttelijäntaidetta seurattaessa tärkeimmät aistit ovat näkö- ja kuuloaisti. Me tulkitsemme näyttelijää hänen fyysisten toimintojensa perusteella, sekä sen, mitä me hänestä kuulemme. Näyttelijöiden keskuudessa puhutaan paljon ajatuksen näkymisestä. On tärkeää, että ajatus näkyy, jotta yleisöllä on pääsy henkilön ajatusmaailmaan. Näyttelijän, opettajani Tiina Pirhosen sanoin: ”*Yleisön täytyy pystyä tulkitsemaan henkilöiden mielenliikkeitä*” (Kuورانne-Autelo & Kumpulainen 2008, 34). Väitän, että ajatuksen näyttäminen on aina fyysistä toimintaa, näyttelemistä. Tästäkin Pirhonen on kanssani samaa mieltä. ”*Ei riitä, että ajattelee, jonkun muunkin on todettava se*” (Kuورانne-Autelo & Kumpulainen 2008, 35). Vaikka näyttelijä voi toimia aktiivisesti, katsojana me tulkitsemme näyttelijää myös tiedostamattoman kehonkielen kautta, tai jopa silloin kun hän ei tee yhtään mitään.

Kuvitelkaamme esitys, jossa näyttelijä seisoo esirippujen avautuessa keskellä näyttämöä tunnin verran. Hän ei tee mitään muuta kuin seisoo. Verhot menevät kiinni ja näytelmä loppuu. Vaikka tämä esitys on äärimmäisen yksinkertainen, me luomme siitäkin kukin oman tulkintamme. Useimmat katsojat kokisivat varmuudella pitkästyvänsä. Jos tämä samainen tunnin esitys sisältäisi puolen tunnin kohdalla toisen toiminnan, vaikkapa käden nostamisen tervehdyksen merkiksi, esitys olisi varmasti useimmille edelleen tappavan tylsä. Siitä huolimatta jokainen varmasti muistaisi saman hetken esityksestä: sen hetken, kun käsi nousi. Se hetki olisi esityksen isoin käänne ja kohokohta. Se on se hetki, kun jotain tapahtuu. Juuri tätä tapahtumista on mielestäni teatterissa kiinnostava seurata. Tapahtumat ovat aina suhteessa toisiinsa; jos esityksen näyttelijä nostaisi käden kymmenen kertaa minuutissa, ei kukaan muistaisi puolen tunnin kohdalla nostettua kättä, vaan sen, että kättä nostettiin jatkuvasti, tarkemmin kuusisataa kertaa. Tulkinta on jälleen kerran erilainen.

Tätä toimintojen *suhteisuutta* näyttelijä käyttää työssään jatkuvasti. Se on dramaturgista työskentelyä. Näyttelijän dramaturgiasta puhuu myös Pauliina Hulkko. Hänen mukaansa kyse on verrattain uudesta murroksesta, jossa näyttelijä vapautuu kapeasta työroolistaan kohti laaja-alaisemmin ajattelevaa näyttämöllistä dramaturgia, joka ottaa huomioon näyttämön materiaalien suhteisuuksia (Teatterikorkeakoulu 2011, 24–28). Kun mukaan laitetaan kaikki näyttämömateriaalit (muut näyttelijät, lavastus, tila, puvut, äänet, valot ja teksti/puhe), suhteisuuksia on läsnä tuhansittain. Jokaisella materiaalilla on suhde toiseensa tilassa ja ajassa. Se, miten katsojana pystymme tätä monimutkaista kokonaisuutta lukemaan, on hyvin yksilökohtaista. Koemme ja havainnoimme eri asioita. Kuitenkin katsojat löytävät jaettuja merkityksiä nähdystä teoksesta. Tämä ilmiö, jaettujen merkityksien syntyminen, kertoo siitä, että materiaalit eivät ole tasa-arvoisia keskenään, vaan alisteisia toisilleen. Jokin asia nousee keskiöön, ja kaikki ovat siitä ainakin jokseenkin samaa mieltä. Tämän alisteisuuden määrittäminen on taiteilijan työn ytimessä. Taiteilija yrittää hyödyntää materiaalien suhteisuuksia ja alisteisuuksia mahdollisimman universaalisti. Taideteokset harvemmin ovat sattumanvaraisia, vaan valintojen sarjoja.



Teatteri on poikkitaiteellinen taidelaji, jossa työryhmässä on usein lukuisia taiteilijoita, ja siksi se on usein ryhmätyötä. Jokainen taiteilija tuo teokseen oman sarjansa valintoja. Itse olen työskennellyt enimmäkseen tekstivetoisen teatterin parissa. Teksti on ollut yksi määrittelevimpiä materiaaleja ja näyttelijä sen keskeisin välittäjä. Lihallisen instrumenttini ja tekstin välinen suhteisuus on ollut oman työni kannalta merkittävin suhteisuus. Pelkästään tekstin ymmärtäminen ja tulkitseminen näyttämölle on näyttelijälle iso työ ja täynnä lukemattomia mahdollisuuksia. Toimintojen, tekojen, eleiden ja repliikkien kautta näyttelijä yrittää hahmottaa työnsä suhteen kokonaisteokseen ja yrittää palvella sitä tarkoituksenmukaisesti. Se, miten näyttelijä tämän yhteistyössä muiden kanssa tekee, on näyttelijän taidetta.

Suorittamisen suhde toimintaan on ilmeinen. Kun olen katsojana nähnyt suorittamista, minusta tuntuu, että näen nimenomaan toiminnat ja valinnat, joita näyttelijä on työssään tehnyt. Näyttelijä rakentaa roolityönsä kuljetuksen toimintojen varaan joka tapauksessa, mutta katsojana haluaisin keskittyä tarinaan ja materiaalien suhteisuuksiin – siihen, mitä teos minulle kertoo. Jos näen tilanteen sijaan näyttelijän suorittamassa, on kysymys nähdäkseni samasta ilmiöstä, josta näyttelijä Yoshi Oida puhuu *Näkymätön näyttelijä* -kirjassaan. Hänelle näyttelemine ei ole läsnäolon tai tekniikan esittelyä, vaan ennemminkin näyttelemisen kautta paljastetaan ”jotain muuta” – jotain, mitä yleisö ei arkielämässä kohtaa. Tämä ei Oidan mukaan ole fyysisesti näkyvää, mutta katsojan mielikuvituksen avulla se ilmestyy hänen mieleensä. Ilmestyminen on mahdollista vain siten, ettei yleisöllä ole aavistustakaan, mitä näyttelijä tekee. Näyttelijä on kyettävä unohtamaan. Näyttelijän pitää kadota. Samaan yhteyteen Oida kertoo esimerkin Kabukiteatterista, jossa on ele nimeltään ”katsoo kuuta”. Siinä näyttelijä osoittaa taivaalle etusormellaan. Yksi näyttelijä tekee osoittamisen siten, että yleisö nauttii hänen teknisestä mestaruudestaan ja toinen näyttelijä siten, että yleisö näkee kuun. Oida sanoo pitävänsä jälkimmäisestä: siitä, joka osaa olla näkymätön. (Oida & Marshall 2004, 17.)

Oidan mainitsemasta ilmestymisestä puhuu myös Björkman: ”*Kuten Tarkovski sanoo, taiteessa ja näyttelijän työssä toimii näyn ja ilmestyksen logiikka, intuition ja assosiaatioiden kytkennät*” (Vänttinen, 2012). Tarkovskin sanat intuition ja assosiaatioiden kytkennöistä tuntuvat olevan samaa asiaa kuin suhteisuudet näyttämöllä,

josta puhuin aiemmin. Katsojana meille ilmestyy mieliimme se, miten näyttämön suhteisuudet meitä liikuttavat. Näyttelijän osuus on tässä tärkeä. Näyttelijän tehtävä on toimia ihmisyyden välittäjänä. Tätä tehtävää ei voi toteuttaa ilman toimintaa, koska välittäminen ei onnistu ilman havaittavia tekoja. Jos näyttelijä toimii siten, että näen *suhteisuuden*, on näyttelijä mielestäni onnistunut. Jos taas näyttelijä toimii siten, että näen vain *hänen oman toimintansa*, on näyttelijä alistanut muut materiaalit. Onko näyttelijä silloin epäonnistunut? En tiedä, mutta jokin minussa haluaisi sanoa, että on. Onhan mahdollista, että näyttelijän on tarkoituskin alistaa muut materiaalit ja saada katsoja näkemään hänen toimintansa. Ehkä asia ratkeaa alistaa-sanan kautta. *Alistaa* sisältää jo suhteisuuden itsessään. Alistamisella on kohde, objekti. Alistaessaan toisen materiaalin, näyttelijä on suhteessa siihen. Korjaisin siis aiempaa lausettani: Jos näyttelijä toimii siten, että näen vain *hänen oman toimintansa*, *riippumatta* muista materiaaleista, on näyttelijä mielestäni epäonnistunut tehtävässään.

Jos näyttelijä toimii *riippumatta* muista materiaaleista, on kysymys mielestäni suorittamisesta. Uskoakseni tässä on erilaisia asteita, muitakin kuin suorittaa tai ei suorita. Näyttelijän työhön kuuluu kuitenkin oleellisesti toiminta – se on välttämätöntä. Toiminta sovitaan yhteistyössä muiden, usein esimerkiksi ohjaajan kanssa. Toimintoja harjoitellaan ja ne suoritetaan sovitusti. Monesti näyttelijöiden keskuudessa puhutaan niin sanotuista ”pujottelukepeistä”, joiden avulla näyttelijä laskettelee roolihahmonsa kehityskaaren teoksen aikana. Toiminnat ovat näitä pujottelukeppejä. Kun ensimmäinen toiminta on suoritettu, lasketaan seuraavalle kepile. Keppejä voi näytelmän aikana olla jopa tuhansittain, riippuen laskentatavasta ja roolityön koosta. On ymmärrettävää, että näyttelijä lähtee helposti suorittamaan näitä kepillä kepile laskuja, nojaamaan koko roolityönsä niiden varaan. On selvää, että joku määrä suorittamista on oltava. Pelkästään tekninen laskettelu ei kuitenkaan riitä minulle alkuunkaan. Mikä olisi riittävä määrä suorittamista?

#### 4.3. Onko kysymys reagoinnista?

Minua tuntuu häiritsevän suorittamisessa syy-seuraus-suhde. Tällä on varmaan paljon tekemistä sen kanssa, mihin näyttelijän keskittyminen menee. Jos keskittyminen on liikaa itsessä ja omassa suorituksessa, eikä suuntaudu ulos, saattaa näyttelijä helposti

paljastua, sen sijaan, että roolihenkilö paljastuisi. Näen näyttelijän päättäneen reaktionsa kohtaukseen, sen sijaan, että näen roolihenkilön reagoivan. Tämä on sama asia, kuin materiaalien suhteisuuksien puuttuminen.

Annan esimerkin suhteisuuden puuttumisesta: Kuvitellaan, että roolihenkilö A:n näyttelijä on näennäisessä suhteessa toiseen roolihenkilöön B. Henkilö B suorittaa toiminnon, johon A:n on määrä reagoida. A kuitenkin reagoi ja toimii tavalla, joka ei ole todellisessa suhteessa B:n toimintaan. Tämä johtuu siitä, että A:n näyttelijä tietää jo etukäteen B:n toiminnat, koska on harjoitusten kautta oppinut ne. Hän turvautuu harjoituksissa sovittuihin toimintoihin, mutta hän vain näennäisesti kuuntelee ja sovitulla repliikki-iskulla näennäisesti reagoi. Hän ei siis reaaliaikaisesti ole läsnä ja havainnoi B:n toimintaa, vaan hän näyttelee tekevänsä niin. A:n näyttelijästä saattaa tuntua, että hän tekee kaiken oikein, mutta todellisuudessa hän unohtaa olla läsnä, jolloin oikea suhteisuus voisi syntyä. Täsmälleen tästä ilmiöstä on uskoakseni kysymys Knalli ja Hyytelö -esimerkissäni. Sen kerran, kun oikeasti olin läsnä unohtaessani repliikin, sovitut toiminnat rupesivat toimimaan halutulla tavalla. Unohdukseni osui vitsin kannalta juuri oikeaan kohtaan ja tilanteen konteksti oli riittävän totuudenmukainen naurattaakseen yleisöä.



Ullariikka (vasemmalla) opettaa Laajasalon kansanopistossa. Menossa on lastenteatterikurssi. Ulliksen jälkeen vasemmalta oppilaat Evita Pakkala, Siiri Lamminsivu ja Aarne Lehti.  
Kuva: Susanna Heinonen

Keskustelin ohjaavan opettajani Ullariikka ”Ullis” Koskelan kanssa Zoomissa opinnäytteeni aiheesta tammikuussa 2022. Ullis on opettanut pitkään Laajasalon kansanopiston näyttelijäntaiteen linjoilla, ja olin pyytänyt häntä ohjaavaksi opettajaksi hyvän keskusteluyhteytemme takia, mikä syntyi ensimmäisen opetusharjoitteluni aikana Laajasalon opistossa. Olin lähettänyt hänelle ensimmäisiä tekstejäni ja keskustelimme sen pohjalta vapaasti. Ullis oli juuri tullut opettamasta ja oli pohtinut tunnilla oppilaastaan, että ”Malттаako hän laskeutua läsnäoloon?” Kirjoitin lauseen heti ylös. Läsnäolo. Millä tavalla se liittyy suorittamiseen?

Keskustelumme jatkui ja aloimme puhumaan näyttelijän tekniikasta. Näyttelemineen on Ulliksen mukaan pitkälti tekniikkaa, mutta mitä se tekniikka oikeastaan on? Heitin esimerkin taidosta, joka on mielestäni tekniikkaa: Jos näyttelijä tietää, että hänen on pian reagoitava esimerkiksi sisään tulevaan roolihenkilöön, hänen kannattaa asemoida itsensä siten, että hän joutuu kääntymään päinvastaiseen suuntaan nähdäkseen tämän. Tällöin hän saa reaktion näyteltyä paljon helpommin, niin sanotusti ”saa reaktion ilmaiseksi” ja lisäksi hän ohjaa yleisön katsetta oikeaan suuntaan kääntymällä. Ullis sanoi, että esimerkkinäni oli ehdottomasti näyttelemisen tekniikkaa. Mutta on myös tekniikoita, metodeja ja järjestelmiä näyttelijäntyön avuksi. Stanislavski kirjoitti omansa, Meyerhold samaten, on Tšehov-tekniikkaa, on Meisneria ja niin edelleen. Oli sitten kyse kokonaisesta tekniikasta tai teknisestä yksityiskohdasta, näitä asioita teatterikouluissa opetetaan yhtenäisen tekemisen kautta. Tekniikkaa tarvitaan toimintoihin, mutta ainakaan minulle se ei vielä riitä. Eikä se tunnu riittävän Björkmanillekaan, kun hän kuvailee tekniikan olevan vain kymmenen prosenttia näyttelijäntyöstä (Vänttinen 2012). Mitä loput yhdeksänkymmentä prosenttia voisivat olla? Oidan mukaan hyvässä näyttelemisessä on kaksi puolta: tekninen mestaruus sekä vapaa ja liikkuva mieli (Oida & Marshall 2004, 50). Mitä vapaa ja liikkuva mieli tarkoittaa?

Ullis heitti keskustelun lomassa, että ”Ottaa aikaa päästää irti opitusta suorittamisesta.” Tämä ajatus tukee havaintoani, että suorittamista näkee vähemmän vanhemmilla näyttelijöillä. Ikä ja kokemus kulkevat käsi kädessä suorittamattomuuden kanssa. Voisikohan karismalla olla jotain tekemistä tämän kanssa? Björkmanin mukaan ”*Vaatii*

*suurta rohkeutta olla läpinäkyvä ja tuoda näyttämölle koko inhimillisyytensä. Mutta jos sen uskaltaa tehdä, kokemus vahvistaa itseään – syntyy se mitä kutsumme karismaksi”* (Vänttinen 2012). Totesimme Ulliksen kanssa, että näyttelijä tarvitsee toistoa. Hän on havainnut, että valmistuneella näyttelijällä menee noin kaksi vuotta, että hän rentoutuu. Vaikka tämä onkin yleistys ja suurpiirteinen arvio, se on äärimmäisen kiinnostava. Miksi juuri kaksi vuotta? Ullis kertoi, että Martti Suosalo oli sanonut ”Kehtaamisessa kestää aikaa.” Jasper Pääkkönen taas sai tehdä paljon töitä ja lopulta löytyi rentous. Rentous? Kehtaaminen? Ovatko nämä suorittamisen vastakohtia? Ulliksen mukaan rentous on läsnäoloa, että on aina läsnä. Kyllä! Mieleni alkoi yhdistää lankoja kiihkeästi havaintojeni välillä. Minua on nimenomaan häirinnyt jokin vääränlainen läsnäolo, jokin suunnitelmallisuus ja ennakkoon päätetty kuvio, joka ei oikeasti tapahdu siinä hetkessä. Sanon keskustelun päätteeksi:

*”Mä rupesin nyt miettimään, ku Vesa Vierikko sano koulussa, että näyttelemine on reagointia. Niin häiritseekö mua oikeastaan se, että suorittava näyttelijä ei reagoi? Näennäisesti näyttelijä on muka läsnä, mut todellisuudessa se on vaan päättäny kaiken etukäteen, eikä elä hetkessä. Jos ei ole läsnä, niin ei voi reagoida. Reagointi olis vähän niiku isompi käsite, jonka alle läsnäolo kuuluu. Johtaako kaikki tiet kuitenkin siihen reagointiin?”*

Ullis nyökkäsi ja sanoi: ”Nyt sä alat olla asian ytimessä.”

Suorittava näyttelijä saattaa siis keskittyä niin paljon itseensä ja toimintoihinsa, että hän unohtaa kaikista tärkeimmän: läsnäolon. Todellinen reagointi ei ole mahdollista ilman läsnäoloa ja kuuntelua, kontaktia. Kun kontaktia muihin ei ole, impulsseja ei pysty tunnistamaan, eikä niihin reagoimaan. Katsojana tunnistan tämän helposti, ja etäänny seuraamaan teosta teknisenä suorituksena – koska sitä se silloin suorittamisen kautta on. Oidan mukaan näyttelijän ongelma on saada ”läsnäolonsa” säilymään yleisön edessä. Vaikkei yleisö osaisikaan pukea sitä sanoiksi, vaistoaa se esittäjän energian, ja se on teatterin yksi tärkein mielihyvä. (Oida & Marshall 2004, 56.) Katsojan etäänntyminen ei oman taidenäkemykseni mukaan ole useinkaan hyvä asia, ellei kyse ole teatteriohjaaja Bertolt Brehtiin liitetystä vieraantumisesta. Vieraannuttamis-efektissä, eli V-efektissä, katsojaa pyritään hyvinkin tarkoituksellisesti vieraannuttamaan näytelmän todellisuudesta ja muistuttamaan oikean elämän todellisuudesta (Hotinen 2002, 1–2). Katsoja saattaisi tällöin tulla muistutetuksi seuraavista asioista: olen katsoja, istun tällä

tuolilla, tässä teatterissa ja katson tuota ihmistä, joka näyttelee tässä näytelmässä, mutta on nyt oma itsensä. Etäännyksenkin voi suorittaa teknisesti, ja olenkin katsojana lähes poikkeuksetta todennut Brechttiläisten vieraannuttamisten ongelmana läsnäolon kysymyksen: on vaikeaa pudottaa roolihahmonsa ja näyttellä silti sovitusti, aivan kuin kohtaus tapahtuisi tässä ja nyt. Olen monesti inhonnut omaa näyttelemistäni yrittäessäni edellä mainittua. Olen silloin ymmärtänyt, että jään housut kintuissa kiinni siitä, ettei tämä todellakaan tapahdu hetkessä. Se on vain huonoa valehtelua. Toisaalta senkin voi tehdä läpinäkyväksi ja tarkoituksenmukaiseksi. Näitä näytelmän tasoja etsitään ja haastetaan teatterissa jatkuvasti, ja keskusteluun alkavat tietysti sekoittumaan myös makuasiat.

#### 4.4. Suorittamisen vastakohta

Tähän kirjoitusprosessiin liittyvissä opinnäyteseminaareissa opiskelijakollegani muutamaan otteeseen kysyivät, mikä voisi olla suorittamisen vastakohta. Vastasin spontaanisti kolmella sanalla: rohkeus, paljaus ja antautuminen. Yllätyin ehkä itsekin vastauksestani, sekä sen nopeudesta että sisällöstä. Jäin pohtimaan sanojen merkityksiä ja toisaalta sitä, ovatko nuo kolme sanaa jaettuja arvoja näyttelijäntaiteessa. Onko rohkeus arvo tai edellytys hyvälle näyttelijäntaiteelle? Äkkiseltään haluaisin vastata, että tietenkin!

Näyttelijäntaiteen opinnäytetyössäni *Mielen voima* olin näiden arvojen perässä. Huomaan, että tässä työssä minulla on jälleen saman niminen alaluku ”Näyttelijän tehtävä”, kuin seitsemän vuotta sitten. Kysymys näyttelijän tehtävästä näyttää olevan minulle edelleen keskeinen. Jotta voin määritellä hyvää näyttelemistä, minun on ymmärrettävä sen päämäärät.

Oida mainitsee näyttelijän päämääräksi mielen vapauden (Oida & Marshall 2004, 54). Myös *Mielen voimassa* totesin, että kaikki näyttelijän tekniikat pyrkivät samaan päämäärään, näyttelijän vapauteen (Poutanen 2015, 33). Minulla oli tarve ymmärtää sitä hetkeä, jolloin vapaa näyttelijä ja katsoja kohtaavat. Minulle ei riittänyt mikä tahansa kohtaaminen, vaan laadullisesti sellainen, jonka aikana koen olevani yhtä katsojan kanssa.

*”Minulla on palava halu tehdä laadukasta taidetta. En pysty tyhjentävästi selittämään, mitä se tarkoittaa tai mistä se on kiinni, mutta tiedän, miltä se minusta tuntuu. Se on lähimpänä pyhyiden kokemusta mitä voin kuvitella. Energia tihenee. Se on kokonaisvaltaista, mielen ja tietoisuuden avaamista julkisesti. Julkisuus tekee teosta minulle rohkean. Näissä tapauksissa katsojien vastaanotto ja kokemukset ovat olleet yhteneviä oman kokemuksen kanssa.” (Poutanen, 2015, 42.)*

Kuvailemani kokemus ei toteudu työssäni näyttelijänä jatkuvasti, mutta pyrin siihen, että se mahdollistuisi. Tutkin tämän kaltaista näyttelijän tilaa seminaarityössäni syksyllä 2020. Kutsuin sitä *luovaksi tilaksi*, ja päädyin siihen, että se on sama tila kuin psykologi Mihály Csíkszentmihályin luoma flow-käsite. Flow:ssa on kyse tietoisuuden järjestyksestä, ja flow-tilan vastakohtana on psyykkinen entropia(=haje), tietoisuuden epäjärjestys.

*”Yksi merkittävimmistä tietoisuuteen haitallisesti vaikuttavista voimista on psyykkinen epäjärjestys, toisin sanoen informaatio joka on ristiriidassa aikomusten kanssa tai estää toteuttamasta niitä. Nimitämme tätä olotilaa monin eri nimin riippuen siitä, miten sen koemme: tuska, pelko, raivo, levottomuus tai mustasukkaisuus. Kaikki nämä epäjärjestyksen muodot pakottavat tarkkaavaisuuden suuntautumaan väärin kohteisiin, niin ettemme ole enää vapaita käyttämään sitä oman valintamme mukaan. Psyykkinen energia muuttuu hajanaiseksi ja tehottomaksi.” (Csíkszentmihályi 2005, 64.)*

Flow-tilassa näyttelijä olisi siis vapaa. Vapaa suuntaamaan tarkkaavaisuutensa valintansa mukaan. Vapaa ilmaisemaan tarkoituksenmukaisesti, koska tietoisuus on järjestyksessä. Kun palaan *Mielen voimassa* kokemukseeni laadukkaasta taiteesta, mainitsen sen olevan ”kokonaisvaltaista, mielen ja tietoisuuden avaamista julkisesti.” Yhteys tietoisuuden järjestykseen on ilmeinen.

Näyttelijänä koen maksimoivani tarkoitukseni ollessani tässä tilassa. Silloin mahdollistuu henkisten arvomerkityksiä välittyminen katsojalle. (Poutanen 2015, 41.)

Arvomerkityksestä puhuu teologi Paul Tillich, joka jakaa taiteen kokemisen kolmeen eri jaksoon:

*Ensin kohtaamme muodon, sitten oivallamme sisällön ja kolmanneksi sen sisäisen henkisen arvomerkityksen. Jälkimmäinen ei kuitenkaan ole automaatio tai itsestäänselvyys, sillä henkinen merkitys voi jäädä myös salatuksi, lukituksi. Kun arvomerkitys avautuu, ”se koetaan tuonpuoleisen pyhyiden voimakkaana läsnäolona”.* (Björkman 2011, 159–160.)

Tillichin ajatus on minulle hyvin tärkeä ja merkityksellinen, nimenomaan siksi, että se kirkastaa minulle sen, miksi flow-tila on tavoittelemisen arvoinen. Ei riitä, että meillä on näyttelijät ja teksti – muoto ja sisältö, vaan taiteessa haluamme myös kokea pyhyiden voimakkaan läsnäolon. Siksi on merkityksellistä -ei niinkään *mitä*, vaan *se, miten* näyttelijä näyttelee. Mikä on se läsnäolon laatu, jota näyttelijän olisi harjoitettava? Mitä tarkoittaa se teko, jonka näyttelijä tekee avatessaan tietoisuutensa ja mielensä katsojille? Tähän antaa teatteriteoreetikko ja -ohjaaja Jerzey Grotowski kiehtovan ja tyydyttävän vastauksen:

*”Kyse on kuvitteellisen hahmon käyttämisestä eräänlaisena trampoliinina, instrumenttina, jonka avulla voidaan tunkeutua syvälle jokapäiväisen naamion alle. Kyse on persoonallisuutemme intiimien alueiden koskettamisesta, jotta ne voitaisiin ”uhrata” Kyse on hurjuudesta, joka ei rajoitu koskettamaan ainoastaan näyttelijää, vaan myös katsojaa, kun tämä tietoisesti tai tiedostamattaan ottaa tällaisen teon näyttelijältä vastaan. Se on kuin kutsu, johon katsojan tulisi vastata samalla tavoin.”* (Grotowski 2006, 45.)





Kouvolan teatterin jännitysnäytelmä *Mustapukuinen nainen*. Näytelmässä oli monia kohtauksia, joissa olin usein flow-tilassa.

Kuva: Tavaton media

Grotowski puhuu yhtä lailla näyttelemisestä parhaimmillaan tekona, joka on rohkea ja paljastaa näyttelijän persoonallisuuden intiimimpiä alueita jaettavaksi. Kyse on hurjuudesta, koska tämä teko vaatii näyttelijältä suunnatonta rohkeutta. Myös Oida kirjoittaa samasta asiasta: ”*Tahdomme yleisön tuntevan, että jokaisen hetken takana on 'enemmän': että kaikessa mitä teemme tai sanomme tiivistyy pitempi ajanjakso tai syvempi inhimillinen kokemus*” (Oida & Marshall 2004, 46). Mikä on siis rohkeutta ja mikä estäisi meitä olemasta rohkeita ja syvempiä?

Jos yhdistän Tillichin ajatuksen omiin katsojakokemuksiini suorittavasta näyttelijästä, näyttäisi siltä, että suorittava näyttelijä kykenee välittämään muodon ja sisällön, mutta henkinen arvomerkitys jää välittymättä. Jokin estää minua tavoittamasta suorittavan näyttelijän sisintä, koska hän ei uskalla paljastaa itsestään koko ihmisyyttään. Suorittava näyttelijä ei usein ymmärrä suorittavansa, eikä siksi ymmärrä, mitä itsensä paljastaminen edes tarkoittaa.

Mistä suorittaminen sitten johtuu? Löytyykö kaikelle suorittamiselle loppujen lopuksi sama syy? Mitä rohkeus edellyttää näyttelijältä?



Kouvolan teatterin *Anu Pentik* -näytelmä, jossa esitin Topi Pentikäistä nuorempana. Näytelmässä oli muutama hyvin draamallinen kohtaus, jossa yleisön energian saattoi aistia kuten aiemmin kuvailemassani "pyhyiden kokemuksessa".

Kuva: Tavaton media

## 5. HAAVOITTUVAISUUS

Pohdintani suorittamisen äärellä alkoivat löytää uusia uria, kun tielleni osui yhdysvaltalainen sosiaali-alan tutkimusprofessori, häpeätutkija Brené Brown. Susanna Hast vinkkasi minulle Brownin TED-Talk –videoista, kun puhuimme epäonnistumisen pelosta ja sen suhteesta suorittamiseen. Näillä asioilla tuntui olevan vahva yhteys. Aloitin katsomalla vuonna 2010 nauhoitetun, 56 miljoonaa katselukertaa (2022) saaneen, kaksikymmentä minuuttisen esitelmän *The Power of Vulnerability* ja ahmin heti perään *Listening to Shame* – videon, jossa hän esiintyi kaksi vuotta edellisen jälkeen. *The Power of Vulnerability* tuli suosituksi hyvin nopeasti, ja pian Brown saikin matkustaa pitkin Yhdysvaltoja esitelmöimässä tutkimuksistaan. *Listening to Shame* – videon kohdalla minun täytyi pysäyttää video kirjoittaakseni ylös seuraavaa:

*”Haavoittuvuus (ei ole heikkoutta)*

*Emotional risk -> Emotionaalinen riski*

*Exposure -> Paljastuminen*

*Uncertainty -> Epävarmuus”*

ja

*”Haavoittuvuus on meidän tarkin/täsmällisin mitta rohkeudelle.”*

Jokin lokahti paikoilleen päässäni aivan kuin rikostutkijoilla tv-sarjoissa: juuri sinä hetkenä, kun he tajuavat ratkaisevan yhteyden todisteen ja epäilyn välillä. He herättävät nukkuvan kollegansa keskellä yötä kertoakseen oivalluksestaan. Kääntelin kouluvihkoni sivuja taaksepäin tarkistaakseni vastauksiani suorittamisen vastakohtaan. Löysin opinnäyteseminaarin muistiinpanoista kohdan, jossa luki: *suorittaminen vs rohkeus, paljaus ja antautuminen*. Tajusin, ettei kyseessä voinut olla sattuma. Sanat olivat lähes identtisiä! Häpeällä ja suorittamisella oli oltava olennainen yhteys.

Näiden oivallusten myötä tämän lopputyön keskeisimmäksi teokseksi valikoitui Brownin *Uskalla haavoittua* –kirja. Lukiessani sitä havaitsin nopeasti kulttuurieron Suomen ja Yhdysvaltojen välillä. Hänen kuvailemansa asiat eivät tuntuneet aina tunnistettavilta tai ainakaan yhtä suurilta Suomessa kuin Yhdysvalloissa. Kirjassa on tunnistettava self-help-vivahde, ja Brown käyttää paljon tarinoita esimerkkeinä. Kirja

on helppolukuinen ja sopii siksi myös omiin pyrkimyksiini työni helppolukuisuudesta. Sisältö on minulle tärkeintä: haavoittuvaisuus on työni kannalta näyttelijäntaiteen ytimessä.

## 5.1. Suuri uskallus

Brené Brown puhuu kirjoissaan ja esitelmissään suuresta uskalluksesta (daring greatly). Hän viittaa Yhdysvaltain presidenttiin Theodore Rooseveltin puheeseen Sorbonnen yliopistossa Pariisissa 23. huhtikuuta 1910, joka tuli kuuluisaksi epäonnistumisen ja onnistumisen välisen välttämättömyyden kuvauksesta. Hänen puheensa mukaan merkitystä ei ole sillä, kuka huomaa toisen epäonnistumisen ja osoittaa sen. Kunnia kuuluu ihmiselle, joka ottaa riskin kummankin lopputuleman, onnistumisen ja epäonnistumisen välillä -ja silti uskaltaa suuresti. Brown sanoo, että kaikki, mitä hän on tutkinut haavoittuvuudesta, voidaan tiivistää tähän opetukseen. Haavoittuvuus tarkoittaa sitä, että ymmärtää epäonnistumisen ja onnistumisen välttämättömyyden elämässä ja laittaa itsensä likoon siitäkin huolimatta. (Brown, 2013, 10–11.)

Jos suuren uskalluksen laittaa näyttelijäntaiteen kontekstiin, tarkoittaa se ensinnäkin sitä, että uskaltaa mennä ihmisten eteen huolimatta siitä, millainen vastaanotto tulee olemaan. Uskaltaa näytellä tietämättään, onnistuuko näyttelemään hyvin. ”*Luova näyttelijä uskaltaa kokeilla ilman tietoa siitä, mihin kokeilu johtaa*” (Kuورانne-Autelo & Kumpulainen 2018, 26). Pelkästään onnistumista tavoitteleva näyttelijä sortuu kuitenkin suorittamiseen. Suuri uskaltaminen tarkoittaa myös sitä, että uskaltaa näyttää henkilökohtaisen itsensä, joka vilkuttaa roolin takaa: Tässä minä olen, tällainen on ihminen, paljaana ja haavoittuvaisena. Björkman on sanonut, ettei osaa näytellä, ellei ole itsensä keskellä, sillä sieltä tulee hänelle kaikki, lapsuudesta. Hänelle parhaat hetket syntyvät, kun käyttöön saadaan koko henkinen ja fyysinen historia. (Vänttinen 2012.) Haavoittuvaisuudesta ja paljaudesta tulee helposti mieleen liuta mielikuvia, jotka helposti liittävät traumaattisiin kokemuksiin tai surullisiin tunteisiin. Haluan korostaa, ettei haavoittuvaisuudessa ole kysymys mistään tietystä tunteesta tai tilanteesta, jossa näyttelijä esimerkiksi itkee järkyttävää lapsuuttaan yleisölle. Roolin takaa vilkuttaminen voi olla yhtä hyvin naurun pidättelyä silkasta yleisön naurunpurskahduksen ilosta.

Silloin olisi mahdollista näyttää esimerkiksi se sisäinen pieni lapsi, joka tykkää leikkiä ja naurattaa.

## 5.2. Haavoittuvaisuus

*”Kyllä, olemme täysin paljaita ollessamme haavoittuvaisia. Kyllä, olemme kidutuskammiossa, jota kutsumme nimellä epävarmuus. Ja kyllä, otamme suunnattoman emotionaalisen riskin, kun annamme itselle luvan olla haavoittuvaisia. Mutta riskien ottaminen, epävarmuuden uhmaaminen ja avautuminen emotionaaliselle suojattomuudelle eivät koskaan, missään tilanteessa ole heikkoutta.”*

(Brown 2013, 39.)

Haavoittuvaisuudesta keskusteltaessa on hyvä tarkastella hieman sanan haavoittuvaisuus määritelmää ja etymologiaa. Merriam-Webster -sanakirjan (merriam-webster.com) mukaan englanninkielen sana *vulnerability* on johdettu latinankielen sanasta *vulnerare*, joka tarkoittaa ”haavoittaa”. Määritelmään sisältyvät myös ilmaisut ”haavoitettavissa oleva” ja ”avoin hyökkäykselle” tai ”vahingoittumiselle”. Sanaa *weakness* (heikkous) Merriam-Webster-puolestaan kuvailee kyvyttömyydeksi sietää hyökkäyksiä tai haavoittumisia, Jo kielitieteellisestä näkökulmasta katsottuna on selvää, että kyseessä on kaksi täysin eri käsitettä, ja voitaisiin jopa väittää, että heikkous on usein lähtöisin haavoittuvaisuuden puutteesta -kun emme myönnä, miten ja missä asioissa olemme herkkätunteisia, meillä on suurempi riski tulla loukatuksi. (Brown 2013, 46.)

Suomennokset englannista haavoittuvaisuuden ja heikkouden kohdalla tuntuvat hyvin osuvilta, enkä koe niissä olevan mitään merkittävää eroavaisuutta. Huomaan kuitenkin tehneeni jo tähän mennessä useasti pienen kirjoitusvirheen ja kirjoittaneeni ”haavoittuvuus”, sen sijaan, että kirjoittaisin ”haavoittuvaisuus”. Ne ovat synonyymejä ja kääntyvät molemmat englanniksi *vulnerability*, mutta silti haavoittuvaisuus tuntuu enemmän potentiaaliselta haavoittuvuudelta, ja haavoittuvuus olisi hiukan enemmän jo toteutumaan päin oleva sana, sen lisäksi että jostain syystä se tuntuu sopivan fyysisen haavan yhteyteen paremmin. Käytän Brownin kirjan kääntäjän ehdotusta (haavoittuvaisuus) jatkossakin.

Kuten viidennen luvun alussa kirjoitin, Brown määrittelee haavoittuvaisuuden epävarmuudeksi, riskinotoksi ja emotionaaliseksi suojattomuudeksi. Haavoittuvaisuus on kiihkeästi haluamiemme tunteiden ja kokemusten kehto. Rakkaus, joukkoon kuuluminen, ilo, rohkeus, empatia ja luovuus syntyvät haavoittuvaisuudesta. Haavoittuvaisuus on lähde esimerkiksi empatialle. Brown sanoo myös, että haavoittuvaisuus tekee henkisestä elämästämme syvempää ja mielekkäämpää. Suurena vaarana on, että alamme pitämään tunteita heikkoutena tai vieraannumme niistä. (Brown 2013, 41.)

Jos hylkäämme haavoittuvaisuuden ja siitä kumpuavat tunteet heikkoutena, hylkäämme samalla koko tunne-elämämme. Saatamme turruttaa tunne-elämämme suojautuaksemme epäonnistumisilta, mutta samalla menetämme mahdollisuutemme vahvistaviin tunteisiin ja onnistumisen kokemuksiin. Voimme suojautua rakkauselämän pettymyksiltä siten, ettemme osoita rakkauttamme, uskalla yrittää tai uskalla näyttää tarvitsevamme toista. Silloin suljemme myös portit siltä, että joku toinen saisi koskaan rakastaa meitä. Sama logiikka pätee näyttelijän ja katsojan väliseen yhteyteen: jos näyttelijänä en kutsu katsojaa mukaan teatterimatalle oman haavoittuvuuteni äärelle, ei katsoja koskaan pääse sinne suojauksieni läpi. Luultavasti hän alkaa itsekin katsomaan esitystä omien suojauksiensa läpi. Jos taas olen auki katsojalle, se on – kuten Grotowski aiemmin kuvasi, ”*kuin kutsu, johon katsojan tulisi vastata samalla tavoin*” (Grotowski 2006, 45). Illuusio haavoittumattomuudesta tai suojautuminen potentiaaliselta epäonnistumiselta ja pettymykseltä eivät suinkaan toimi tehokkaana suojakilpenä, vaan kaivavat päinvastoin maata juuri sen reaktiotavan alta, joka olisi tarjonnut todellista suojaa (Brown 2013, 47). Jos yritän olla täydellinen näyttelijä ja tehdä roolini äärimmäisen hyvin saadakseni kehuja, tulen vain näyttäneeksi epävarmuuteni ja pelkoni epäonnistumisesta. Katsojat tuntevat eron haavoittuvaisuuden illuusion ja todellisen haavoittuvaisuuden välillä, vaikka eivät osaa sitä sanallistaa tai edes toivoa. Brown onkin tiivistänyt haavoittuvuuden ydintä näin:

*-Haluan kokea toisten haavoittuvaisuuden, mutta en halua itse olla haavoittuvainen.  
-Haavoittuvaisuus on rohkeutta toisissa, mutta riittämättömyyttä minussa.*

*-Toisten haavoittuvaisuus vetää minua puoleensa, mutta omani inhottaa minua.*

(Brown 2013, 48.)

Tähän on helppo yhtyä. Esimerkiksi kun herkistymme, meillä on tapana pyytää anteeksi kyyneliämme, mutta ainakin minusta itsestäni tuntuu, ettei itkevällä henkilöllä koskaan ole mitään anteeksipyydettävää. Pirhonen kirjoittaa, että yleensä kun oppilas pelkää menettävänsä kontrollin, hän pelkää menettävänsä sosiaalisen statuksensa suhteessa muuhun ”laumaan”. Toisin sanoen hän pelkää tulevansa laumansa hylkäämäksi. Usein, kun oppilas on kertonut jostain suuresta salaisuudestaan, jota itse pitää häpeällisenä, hän onkin yllätynyt siitä, että monet ovat miettineet aivan samanlaisia ajatuksia.

(Kuuranne-Autelo & Kumpulainen 2018, 35.) Me kaikki tunnistamme näitä tilanteita.

Katsojan pitäisi Brownia mukaillen ajatella näyttelijän haavoittuvuudesta pelkästään hyvää, vaikkei hän itse uskaltaisi näyttää omaa haavoittuvuuttaan. Hän katsoo haavoittuvaista näyttelijää mielellään ja pitää häntä rohkeana. Näytteleminen on tietysti mielessä myös altruistinen, epäitsekkäs teko. Altruismi on oppi, jonka mukaan teon moraalisuus määritellään sen mukaan, tuottaako se hyvää muille ([fi.wikipedia.org/wiki/Altruismi](https://fi.wikipedia.org/wiki/Altruismi)). Huomaa, että altruismin vastakohta on kiinnostavasti egoismi. Näyttelijällä voi siis olla monelle katsojalle tärkeä tehtävä: uskaltaa suuresti, jotta katsojan ei itse tarvitse. Näytelmän aikana minulla on näyttelijänä aistit auki yleisön suuntaan – yritän aistia sen, ovatko he mukana, olenko päässyt yhteyteen yleisön kanssa. Hyvä yhteys tarkoittaisi sitä, että he ovat vaikuttuneet haavoittuvaisuudestani ja vastanneet kutsuuni reagoimalla vapaasti, vailla arvottamista. Yhteys tai yhteydetömyys näyttäytyy usein ääninä ja fyysisinä toimintoina – tai niiden puutteena. Nauruna, itkuna, tuhahduksina, asentoina, asennon vaihtamisina, katsekontaktina ja niin edelleen. ”Yleisö pidättää hengitystään” on hyvä esimerkki tilanteesta, jossa yleisö on hyvin yhteydessä teokseen. Satapäisiin yleisöihin mahtuu satoja eri yhteyksiä, mutta mitä useampi katsoja vastaa kutsuun, sitä välittömämmältä yhteys tuntuu näyttelijästä. Tätä yhteyden laatua on vaikea aistia, mutta se on näyttelijälle tärkeää. Näyttelijät kokevat onnistuneensa, jos yleisö on mukana. Tästä hyvänä osoituksena on sarkastinen vitsi, jossa näyttelijä haukkuu näyttämöltä poistumisen jälkeen yleisöä ”paskaksi” jos he eivät reagoineet hänen repliikkiinsä. Vitsissä nauretaan näyttelijän irvikuvalle, joka löytää syyn epäonnistumiseensa aina

itsensä ulkopuolelta. Todellisuudessa näyttelijä soimaa vitsillä itseään, koska yhteydettömyyttä ei koskaan voi laittaa yleisön piikkiin – se on tekijöiden vastuulla. Jos taas katsojat ovat reagoineet isosti, näyttelijä saattaa kuvailla heitä ”ihanaksi yleisöksi”.

### 5.3. Luottamus

Haavoittuvaisuus perustuu vastavuoroisuuteen ja edellyttää rajoja ja luottamusta. On eri asia paljastaa itsestään kaikki esimerkiksi pakon edessä tai yltiöpäisesti.

Haavoittuvaisuuden osoittaminen ei ole kaiken kertomista, ei oman pahan olon purkamista tai harkitsematonta lörpöttelyä tai kohupaljastuksia. Haavoittuvaisuus on sitä, että jaamme tunteemme ja kokemuksemme ihmisten kanssa, jotka ovat ansainneet oikeuden kuulla niistä. Haavoittuvaisuus ja avoimuus ovat Brownin mukaan olennainen osa luottamuksen syntyprosessia. (Brown 2013, 52.) Luottamus ja turvallisuus ovat elinehtoja luovuudelle. Haavoittuvaisuus ilman rajoja taas johtaa erillisyyteen, epäluottamukseen ja vetäytymiseen. Rajaton paljastelu saattaa olla Brownin mukaan jopa keino suojautua todelliselta haavoittuvaisuudelta, jos sitä käytetään tyydyttämättömien tarpeiden käsittelyyn, huomiota saadakseen tai osallistuakseen yleiseen kauhisteluun. (Brown 2013, 53.) Siksi näen, että haavoittuvaisuuden täytyy olla vuorovaikutuksellista. Luottamusta ei rakenneta vain yhdellä lauseella, vaan jatkuvasti ja tunnustellen. Kyseessä on kuitenkin muna vai kana -tyyppinen ilmiö: meidän on tunnettava luottamusta voidaksemme olla haavoittuvaisia, ja meidän on oltava haavoittuvaisia voidaksemme luottaa (Brown 2013, 53). Siksi näkisin, että sekä näyttelijälle että opettajalle on tärkeää pysyä haavoittuvaisena ja harjoituttaa luottamusta muihin ihmisiin – nähdä heidät luottamuksen arvoisina. Näyttelijällä on vastuu välittää ihmisyyttä, ja siihen on vain yksi reitti: haavoittuvaisuus. Haavoittuvaisuus on reitti parempaan yhteyteen. Sama pätee opettajaan. Opettajan täytyy ajatella, että oppilaat ovat luottamuksen arvoisia, tai muuten opettamisessa ei ole mitään mieltä. Haavoittuvaisuus hyödyttää sekä näyttelijäntaidetta että sen opetustilannetta.

*”Jos haluamme olla täysillä mukana, yhteydessä toisiin, meidän on oltava haavoittuvaisia. Jotta voisimme olla haavoittuvaisia, meidän on kehitettävä häpeänsietokykyä.”* (Brown 2013, 68.)



## 5.4. Häpeä ja suojamekanismit

Häpeä estää meitä olemasta rohkeita, eli haavoittuvaisia. Häpeä koetaan epämiellyttävänä tunteena, ja siksi kehitämme koko elämämme ajan suojakilpiä, panssareita, haarniskoja ja naamioita, joilla suojaudumme häpeältä. Brown kirjoittaa, että jos hän ohjaisi näytelmää, joka käsittelisi haavoittuvaisuutta vastaan käyttämiämme aseita, valitsisi hän tapahtumapaikaksi koulun ruokalan ja roolihenkilöiksi 12–14 -vuotiaat itsemme. Brownin mukaan tuossa iässä me alamme kokeilemaan erilaisia suojautumismekanismeja. Aluksi haarniskat tuntuvat epämukavilta ja istuvat huonosti, mutta vähitellen opimme mukauttamaan niitä muotoihimme ja lopulta niitä on vaikea enää havaita – niistä on tullut toinen ihomme. (Brown 2013, 118–119.)

Suojautumiskeinot, haarniskamme ja naamioimme, ovat juuri niitä esteitä, joita näyttelijän on kyettävä riisumaan itseltään. Suorittava näyttelijä saattaa yrittää jopa kaikin keinon olla riisumatta haarniskaansa, yrittämällä olla täydellinen ja kritiikin saavuttamattomissa. Suorittaminen tapahtuu hyvin usein alitajuisesti, emmekä edes tunnista suojauksiamme. Arjessamme kuitenkin kohtaamme näitä naamioita niin paljon, ettei niiden katsominen teatterissa ole enää sen arvoista. Me emme mene teatteriin katsomaan suojautuneita näyttelijöitä, me menemme katsomaan heidän vapauttaan ja rohkeuttaan, heidän haavoittuvaisuuttaan.

Brown ei tietenkään ole ainoa häpeää tutkinut ihminen. Psykoanalyytikko Elina Reenkola kirjoittaa *Nainen ja häpeä* -kirjassaan täsmälleen samasta asiasta.

*”Vaikka häpeän muodot ovat muuttuneet, sen ydintä ovat edelleen oman haavoittuvan minuuden, avuttomuuden ja arkojen rakkauden toiveiden ja läheisyyden kaipuun paljastuminen. Häpeä näistä voi olla niin sietämätön tunne, että ihminen kehittää erinäisiä mekanismeja, joilla voi välttää tuntemasta sitä.”* (Reenkola 2014, 168.)

Siinä missä Reenkola puhuu häpeästä sisäisenä sammakkona, Brown puhuu riiviöistä kuiskimassa korvaan. Marshall Rosenbergin kehittämässä rakentavan ja myötäelävän vuorovaikutuksen kommunikaatiometodissa, NVC:ssä (Nonviolent communication),

puhutaan sisäisistä, tuomitsevista äänistä, joista puhutaan toisinaan myös sakaaliääninä. (Reenkola 2014, 158–159; Brown 2013, 72; Rosenberg 2015, 287.) Häpeää on siis monelta suunnalta jäsenneily tapahtumana, jossa sisäinen ääni kuiskaa korvaamme tuomitsevia lauseita, kuten ”*Olisi pitänyt olla vain hiljaa, nyt kaikki näkevät, miten naurettava olen.*” Reenkola sanookin häpeän viriävän nimenomaisesti sisäisenä konfliktina ihmisen paljastaessa intiimejä halujaan ja haaveitaan (Reenkola 2014, 8). Jos alistumme sisäisten äänien valtaan, opimme vähitellen välttelemään tilanteita, joissa se alkaa puhumaan meille. Välttäessämme häpeällisiä tilanteita, olemme omaksuneet suojamekanismit ja haarniskamme osaksi minuuttamme. Jos emme ole valmiita sietämään häpeää, emme ole valmiita olemaan haavoittuvaisia.

Reenkola mainitsee häpeän käsittelymekanismeiksi vetäytymisen, välttämisen, hyökkäyksen itseään tai toista kohtaan, lohkomisen ja fetissin, erotisoimisen, täydellisen suorituksen, huumorin ja itsemurhan (Reenkola 2014, 159–167). Brown taas on jaotellut suojamekanismit kolmeen yleisimpään strategiaan, ilon tukahduttamiseen, perfektionismiin ja turruttamiseen (Brown 2013, 122). Lisäksi Brown esittelee monia muita vähemmän käytettyjä mekanismeja. Miten tahansa suojamekanismit halutaankin nähdä, yhteistä kaikille teorioille on, että häpeään paras vastalääke on empatia. Häpeä on väistämätöntä, me kaikki koemme sitä. Ainoa keino taistella häpeää vastaan on yrittää *sietää* sitä, kokea häpeä aidosti ja rohkeasti uhraamatta omia arvojaan. Häpeänsietokyvyssä on lopulta kyse kyvystä siirtyä häpeästä empatiaan. (Brown 2013, 81.) NVC-metodista puhutaan kirahvikielenä, jossa kirahvi vertauskuvallisesti suurella sydämellään ja pitkällä kaulallaan pystyy näkemään paremmin toisen ihmisen tarpeita (Rosenberg 2015, 36). Pitkä kaula on myös haavoittuvainen, mutta vain kurottamalla voimme olla myötätuntoisia. Sisäisille äänillemme täytyy antaa empatiaa, myötätuntoa.

Häpeä saa voimansa puhumattomuudesta. Brownin mukaan häpeä rakastaa perfektionisteja, koska heidät on helppo pitää hiljaisina. Jos vain olemme riittävän tietoisia häpeästä nimetäksemme sen ja puhuaksemme siitä, olemme käytännössä vieneet siltä aseet. (Brown 2013, 73.) Siksi häpeästä puhuminen voi olla yksi merkittävimmistä keinoista näyttelijälle ja opettajalle olla haavoittuvainen. Kun puhumme häpeästä, se saa myötätuntoa ja alkaa hälvetä. Lopulta häpeä häviää

kokonaan. Kun saamme selätettyä häpeän, voimme entistä rohkeammin luottaa itseemme ja toisiimme, olla haavoittuvaisia ja uskaltaa suuresti.

Brown sanoo, että empatiaa saadaksemme meidän on ensin tiedettävä, minkä kanssa olemme tekemisissä. Hän listaa neljä häpeänsietokyvyn elementtiä. Vaiheet eivät aina seuraa toisiaan tässä järjestyksessä, mutta lopulta ne johtavat aina empatiaan ja paranemiseen:

1. *Häpeän tunnistaminen ja sen laukaisijoiden ymmärtäminen*
2. *Kriittisen tietoisuuden harjoittaminen*
3. *Ulospäin suuntautuminen*
4. *Häpeästä puhuminen*

Brown puhuu häpeänsietokyvystä strategiana, jonka avulla suojelemme yhteyttä itseemme ja meille tärkeisiin ihmisiin. Tämä sietokyky vaatii kuitenkin ajattelua, ja siksi häpeällä on valtava etulyöntiasema. Kun koemme häpeää, limbinen järjestelmämme käytännössä kaappaa aivomme valtaansa. Toisin sanoen aivojen etuotsalohko, jossa kaikki ajattelu, analysointi ja strategioiden laatiminen tapahtuu, väistyy aivojemme primitiivisen taistele tai pakene -osan tieltä. (Brown 2013, 81–82.)

## 5.5. Häpeä vai syyllisyys?

Näyttelemisen tai sen opettaminen ei ole tietenkään pelkästään ruusuilla tanssimista. Ihmiset väsyvät, hermostuvat, epäonnistuvat ja tekevät virheitä pitkissä prosesseissa. Oman henkilökohtaisen elämän tilanteet ja myllerrykset tulevat aika ajoin vaikuttamaan kaikkien meidän tekemisiimme. Niin näyttelijälle kuin opettajallekin on tärkeää sietää myös epämieluisia kokemuksia ja hyväksyä niiden olemassaolo. Kuten kaikessa opettamisessa, sisällön lisäksi opetamme myös vuorovaikutustaitoja ja elämää. Vaikeat hetket voi siksi ottaa vastaan kiitollisuudella, sillä ne opettavat meitä tulemaan toimeen keskenämme. Näyttelijän työn kannalta yksi keskeisimpiä kohtaamistilanteita on ohjaustilanne, jossa näyttelijän toimintoja ohjataan. Näyttelijälle on tärkeää erottaa itsensä tekemästään työstä, sillä oma keho toimii sekä tekijänä että työn kohteena. Jos

tekijä ja kohde menevät sekaisin, kokee näyttelijä ohjaustilanteen häpeällisenä saadessaan työhönsä muutosehdotuksia. Häpeä herättää tällöin usein puolustautumista tai vastahyökkäyksiä.

Häpeä on eri asia kuin syyllisyys: syyllisyyttä kokeva ihminen ajattelee ”tein jotain paha” ja häpeää kokeva ihminen ajattelee ”olen paha” (Brown 2013, 78). Opettajana haluaisin, että oppilaani pystyisivät vastaanottamaan palautetta syyllisyyden kautta, eivätkä häpeän. Siksi minun onkin pyrittävä aina kommentoimaan työskentelyä eikä heitä ihmisinä. Syyllisyys saattaa kuulostaa negatiiviselta, mutta se tarkoittaa myös syyllisyyttä positiivisiin asioihin. Syyllisyys on tässä yhteydessä pikemminkin neutraali käsite, vaikka se voi aiheuttaa tunteita. Jotta näyttelijä uskaltaa olla syyllinen omaan työhönsä, on hyvä harjoitella epäonnistumista ja toisaalta onnistumista. Jos työskentelyilmapiiri on turvallinen, näyttelijä oppii, ettei epäonnistumisesta seuraa mitään paha, mitään häpeällistä. Siksi epäonnistumista kannattaa lähestyä kannustaen ja myötätuntoisesti.

*”Kun häpeästä tulee johtamismenetelmä, ihmiset lakkaavat osallistumasta täysipainoisesti. Jos epäonnistuminen ei ole sallittua, voimme unohtaa oppimisen, luovuuden ja innovatiivisuuden.”* (Brown 2013, 24.)

## 5.6. Riittämättömyys

Oman kokemukseni mukaan yksi aikamme suurimpia vitsauksia on pelko olla liian tavallinen. Olen keskustellut lukuisten oppilaiden kanssa, jotka pohtivat huonon pääsykoemenestyksen takia omia mahdollisuuksiaan koskaan päästä korkeakouluun opiskelemaan näyttelemistä. Pohdinta on sydäntä särkevää, mutta yhtä aikaa tunnistettavaa. Kaikki eivät voi päästä haluamaansa kouluun. Samoja asioita pohdin minäkin pudotessani useita kertoja, ja vieläpä samasta vaiheesta. Kuten aiemmin kuvailin, pyrin analysoimaan heikkouksiani ja kehittymään niissä. Se tarkoitti paljolti myös häpeän kokemista ja itseni vertailua muihin. Koen edelleen ajoittaista, suurta riittämättömyyttä näyttelijänä. Vaikka olen saanut myös paljon onnistumisen kokemuksia urallani, pelkään edelleen olevani keskinkertainen näyttelijä. Pelkään, että minulla on valheellinen kuva omasta osaamisestani. Pelkään, etten työllisty

freelancerina ja pelkään, etten osaa näyttellä tarpeeksi hyvin opettaakseni sitä. Juuri mainitsemani ajatukset ovat mielikuvia ja käsityksiä itsestäni. Jos Brown tarkastelisi mietteitäni haavoittuvaisuusobjektiivin läpi, hän näkisi minussa häpeään perustuvan pelon siitä, että olen liian tavallinen (Brown 2013, 31). Tavallisuuden pelkoni saa minut suorittamaan hyvää näyttelijyyttä ja todistelemaan muille, että ”*Minähän muuten osaan.*”

*”Riittämättömyyden murehtiminen on nykykulttuurimme versio trauman jälkeisestä stressihäiriöstä. Se syntyy, kun olemme joutuneet kokemaan liikaa, ja sen sijaan, että kerääntyisimme yhteen parantuaksemme (mikä edellyttää haavoittuvaisuutta), olemme vihaisia ja peloissamme ja hyökkäämme toistemme kimppuun.”* (Brown 2013, 36.)

Riittämättömyydelle voi mieltää kolme osatekijää: häpeän, vertailun ja vetäytymisen. Jos riittämättömyyttä kokeva oppilas (tai opettaja) tarkastelee opetustilannetta näiden kysymysten kautta, voi tunnettaan ymmärtää paremmin.

**Häpeä:** Käytetäänkö pilkkaamisen ja vähättelyn pelkoa keinona johtaa ja/tai pitää ihmiset ruodussa? Onko oman arvontunto sidottu suorituksiin, tuottavuuteen tai käskyihin alistumiseen? Ovatko syyttäminen ja sormella osoittelu normeja? Rehottavatko nolaaminen ja nimittely yhteisössä? Entä suosikkijärjestelmä? Onko täydellisyydentavoittelu ongelma?

**Vertailu:** Terve kilpailu voi olla hyödyllistä, mutta onko avoin tai peitelty vertailu ja paremmuusjärjestykseen asettaminen jatkuvaa? Onko luovuus tukahdutettu? Pakotetaanko ihmiset yhteen kapeaan muottiin sen sijaan, että heidän ainutlaatuiset lahjansa ja kykynsä tunnistettaisiin? Onko kulttuurissa vallalla jokin tietty ihanteellinen olemisen tapa tai yhdenlainen lahjakkuus, jota käytetään kaikkien arvokkuuden mittarina?

**Vetäytyminen:** Pelkäävätkö ihmiset ottaa riskejä tai kokeilla uusia asioita? Onko helpompi pysytellä hiljaa kuin jakaa toisten kanssa tarinoita, kokemuksia ja ideoita? Tuntuuko siltä, ettei kukaan oikein kuuntele tai välitä? Kamppailevatko kaikki tullakseen nähdyiksi ja kuulluiksi? (Brown 2013, 37.)

Ihmisten välistä vuorovaikutusta onkin hyvä tarkastella yllä olevien kysymysten kautta. Opettajana näiden riittämättömyyttä lisäävien keinojen vähentäminen on olennaista, kun haavoittuvaisuutta tavoitellaan. Riittämättömyyttä voi silti olla vaikea aistia, sillä olemme hyviä sen peittämässä. Tarkastelemalla omia opetusmenetelmiään ja opetustilanteessa vallitsevaa vuorovaikutusta, opettaja pystyy kantamaan vastuuta haavoittuvaisuudesta. Helppoa ja yksinkertaista se ei tietenkään ole. Asioista kuitenkin kannattaa puhua, ja sen jälkeen sitten ”Practice what you preach”.

## 5.7. Suuren uskalluksen strategiat

Brown on määritellyt suuren uskalluksen strategioita meidän suojakilpiämme vastaan. Käsittelen tässä alaluvussa niitä kolmea suojaustamme, jotka Brown on määritellyt meille kaikille yhteisiksi, sekä niiden vastalääkkeitä. Vaikka muitakin suojausmekanismeja on, keskityn näihin kolmeen yleisimpään suojakilpeen. Koen, että muut Brownin mainitsemat suojakilvet ovat jossain määrin variaatioita näistä kolmesta mekanismista. Loppujen lopuksi kaikki suojaukset ovat seurauksia samasta asiasta, häpeästä.

### 5.7.1. Ilon tukahduttaminen

Ilo on yksi vaikeimmin tunnettavissa oleva tunne. Kun kadotamme kyvyn tai halukkuuden olla haavoittuvaisia, suhtaudumme iloon varautuneesti ja pahaa aavistaen. Varaudumme pahimpaan jo varmuuden vuoksi, ikään kuin onnea tai onnistumista seuraisi aina onnettomuus. Juuri ilon hetkinä koemme olevamme kaikkein haavoittuvaisimpia, silloin kun kaikki on hyvin, rakastamme tai jotakin hyvää tapahtuu meille. (Brown 2013, 122–124.) Ilon tukahduttamista kuvaa äärimmäisen hyvin monien omaksuma lause: pessimisti ei pety.

Brown ehdottaa vastalääkkeeksi ilon tukahduttamiselle kiitollisuuden harjoittamisen. Kukaan meistä ei ole immuuni haavoittuvaisuuden epämiellyttävyydelle. Toivottamalla ilon tervetulleeksi ja suhtautumalla pelkoihimme ilon menettämiseksi pikemminkin muistutuksena kuin varoituslaukauksina, meillä on mahdollisuus olla kiitollisia ilomme hetkistä. Siinä missä onnellisuus on olosuhteisiin liittyvä tunne, on ilo puolestaan kiitollisuuden harjoittamiseen liittyvä henkinen tapa toimia maailmassa. Siksi kiitollisuutta täytyy harjoittaa. Riittämättömyys ja pelko saavat meidät

tukahduttamaan ilon. Olemme oppineet, että ilolle antautuminen on pettymykselle altistumista. Riittämättömyyden vastakohta on *tarpeeksi* ja kiitollisuuden harjoittaminen keino todentaa, että kaikkea on tarpeeksi ja me itse olemme tarpeeksi. (Brown 2013, 128.) Hyvänä esimerkkinä kiitollisuuden harjoittamisesta pidän *Minun sydämeni on täysi* -harjoitetta. Harjoitteen voi tehdä esimerkiksi ennen näyttämölle menoa. Silmät suljetaan ja kädet laitetaan rintakehälle sydämen kohdalle. Sen jälkeen ajatellaan kiitollisuutta ja sitä, että oma sydän on täysi. Asennossa hengitetään syvään ja ollaan kiitollisia siitä, että kohta saa näytellä täysin rinnoin. Harjoitteen on opettanut minulle näyttelijä, opettajani Elina Knihtilä.

Ilo tulee luoksemme aivan tavallisina hetkinä. Se on vaarassa jäädä meiltä huomaamatta, kun meillä on liian kiire tavoitella jotain ihmeellistä. Siksi kiitollisuutta pienistäkin ilon hetkistä on hyvä harjoituttaa.

### 5.7.2. Perfektionismi

Brownin tutkimuksissa on käynyt ilmi, ettei yksikään ihminen ole pitänyt iloaan, menestymistään tai eheyttään sen ansiona, että on täydellinen (Brown 2013, 132). Perfektionismi on pohjimmiltaan hyväksynnän hakemista. Useimpia perfektionisteja kehuettiin nuoruudessaan heidän saavutuksiensa ja suorituksiensa vuoksi, kuten kirjoitin vastaavasti luvussa 3.2. Arvosanat, hyvät tavat, sääntöjen noudattaminen, ihmisten miellyttäminen, ulkonäkö, urheilu – niitä me olemme oppineet suorittamaan. Olemme alkaneet uskomaan, että olemme sitä, mitä saamme aikaan (ja vieläpä miten sen teemme). On tervettä kehittyä suhteessa omaan itseensä. Perfektionismissa taas on kysymys toisista: mitä he ajattelevat? Se on siis huijaamista. Perfektionismi ei ole keino välttää häpeää, vaan yksi häpeän muoto. (Brown 2013, 133–134.)

*”Perfektionismi ei ole sama asia kuin erinomaiseen lopputulokseen pyrkiminen. Perfektionismissa ei ole kyse terveistä saavutuksista ja kasvusta. Perfektionismi on puolustautumistoimenpide. Se on uskomus, että jos teemme asiat täydellisesti ja näytämme täydellisiltä, voimme minimoida tai välttää syyllisyyden, arvostelun ja häpeän tuottaman kivun.”* (Brown 2013, 133.)

Perfektionismia vastaan Brown ehdottaa vastalääkkeeksi säröjen arvostamista. Meidän täytyy luopua ajatusmallista *mitä muut ajattelevat?* ja kulkea kohti *olen tarpeeksi* -ajatusmallia. Se tie vaatii häpeänsietokykyä ja myötätuntoa itseään kohtaan. Puhumalla auki omaa epätäydellisyyttämme ja ottamalla tarinamme omiksemme, pystymme kohtaamaan koko ihmisyyden kirjon ja totuuden itsestämme. Täydellinen ei saa olla hyvän vihollinen. Myötätunto itseään kohtaan koostuu kolmesta elementistä, *lempeydestä itseään kohtaan, yhteisestä ihmisyydestä ja tietoisesta läsnäolosta*. Meidän täytyy kohdata lempeästi itsemme epäonnistumisen hetkellä. Epäonnistumiset ovat yhteisiä kaikille ihmisille, niiden jakaminen on osa yhteistä eheytymistä. Meidän on kohdattava kielteiset tunteet ilman tukahduttamista, mutta myöskään liioittelematta. (Brown 2013, 135–136.)

### 5.7.3. Turruttaminen

Turruttaminen koskee meitä kaikkia. Yleisin turruttamisstrategia on Brownin mukaan *järkyttävä kiire*. Ajattelemme, että jos pysyttelemme tarpeeksi kiireisinä, totuus elämästämme ei saa meitä kiinni. Turruttamista voi olla myös esimerkiksi päihteet, syöminen, työnteko, sosiaalinen media, tietokonepelit, televisio ja kehonrakennus. Turruttaminen on jotain, mitä teemme joka päivä – se ei siis ole vaarallista sinänsä. Silloin, kun turruttamisesta tulee pakonomaista tai kroonista, alamme lähestyä riippuvuutta. Haavoittuvaisuuden turruttaminen on erityisen vahingollista, koska se vaimentaa kielteisten tunteidemme lisäksi myös kokemuksemme rakkaudesta, ilosta, joukkoon kuulumisesta ja empatiasta. Tunteita ei voi turruttaa valikoivasti. (Brown 2013, 141.)

Häpeän lisäksi myös ahdistus ja erillisyys aiheuttavat turruttamista. Ahdistus on epävarmuuden, ylivoimaisten ja keskenään kilpailevien ajankäyttöömme kohdistuvien vaatimusten sekä sosiaalisen vaivaantuneisuuden aiheuttamaa. Erillisyys on masennusta, yksinäisyyttä, eristyneisyyttä, vetäytymistä ja tyhjyyttä. (Brown 2013, 142.)

*”Häpeä iskee meihin ahdistuneisiin, jotka tunnemme itsemme pelokkaiksi, romahtamispisteessä oleviksi ja kykenemättömiksi hallitsemaan yhä vaativampaa elämäämme, ja ahdistuksen tekee sietämättömäksi uskomuksemme, että jos vain*



*olisimme fiksumpia, vahvempia tai parempia, pystyisimme hallitsemaan kaiken. Turruttaminen on tapa paeta sekä epävarmuutta että riittämättömyyttä.”* (Brown 2013, 143.)

Suuren uskalluksen strategiana turruttamista vastaan Brown nimeää *selkeät rajat, todellisen lohdun löytämisen ja sielun vaalimisen* (Brown 2013, 145). Brownin tutkimuksessa eheät ihmiset olivat vieneet tarpeeksi-käsitteen aivan uudelle tasolle. He harjoittivat tietoista läsnäoloa ja kohtaamista, mutta he olivat myös asettaneet elämässään tiukat rajat. Kysymys on siitä, ettei yritä löytää keinoja ahdistuksen lievittämiseksi, vaan yrittää muokkaa elämänsä sellaiseksi, ettei ahdistaisi. Muokkaus tapahtuu asettamalla rajoja. (Brown 2013, 146–148.) Erillisyyttä torjuessamme tarvitsemme yhteyttä muihin ihmisiin. Tarvitsemme keskinäistä nähdystä ja arvostetuksi tulemisesta, joukkoon kuulumista. Jotta voimme kokea näitä tuntemuksia, meidän on asetettava rajoja. Meidän on käytettävä vähemmän aikaa ja energiaa sellaisten ihmisten huijaamiseen ja miellyttämiseen, joilla ei ole meille väliä. (Brown 2013, 149.)

Mikä siis erottaa toisistaan lohduttamisen ja turruttamisen? Kyse ei ole siitä, *mitä* teet vaan se, *miksi* sen teet. Voimme juoda, syödä ja katsoa tv-sarjan kaikki tuotantokaudet putkeen ilman, että se on turruttamista. Mutta jos pakenemme sillä epämiellyttäviä tunteitamme, se on turruttamista. Turruttamisen tunnistaminen vaatii itsetutkiskelua. Kannattaa myös kuunnella erittäin tarkasti, mikäli läheiset ihmisemme sanovat olevansa huolissaan turruttamisen kaltaisista tavoistamme. (Brown 2013, 150.)

Sielun vaalimisella Brown tarkoittaa ymmärrystä siitä, että me ihmiset olemme erottamattomasti yhteydessä toisiimme meitä suuremman voiman välityksellä – voiman, jonka juuret ovat rakkaudessa ja myötätunnossa. Oman arvontunton löytämisessä on kysymys siitä, että oivallamme olevamme arvokkaita ja pyhiä. (Brown 2013, 154.)

## 5.8. Kymmenen tienviittaa eheään elämään

Lukiessani alla olevat kymmenen kohtaa, ajattelin niiden sopivan erittäin hyvin näyttelijän harjoitushuoneen seinätauluksi. Brown määritteli aiemmassa kirjassaan *The Gifts of Imperfection* nämä kohdat tienviitoiksi eheään elämään. Eheäksi Brown kutsuu niitä ihmisiä, jotka sietävät häpeää ja uskovat olevansa arvokkaita sekä rakastamisen arvoisia. Heidän tavoitteenaan on elää elämää, jota määrittelevät rohkeus, myötätunto ja yhteys toisiin.

1. *Aitouden vaaliminen: luopuminen sen miettimisestä, mitä ihmiset ajattelevat*
2. *Myötätuntoisuuden vaaliminen itseä kohtaan: luopuminen perfektionismista*
3. *Sietokyvyn vaaliminen: luopuminen turruttamisesta ja voimattomuudesta*
4. *Kiitollisuuden ja ilon vaaliminen: luopuminen riittämättömyysajattelusta ja pimeään pelosta*
5. *Intuition ja luottavaisuuden vaaliminen: luopuminen varmuuden tarpeesta*
6. *Luovuuden vaaliminen: luopuminen vertailusta*
7. *Leikin ja levon vaaliminen: luopuminen uupumisesta status-symbolina ja tuottavuudesta oman arvon mittarina.*
8. *Tyyneyden ja hiljaisuuden vaaliminen: luopuminen ahdistuksesta elämäntapana.*
9. *Mielekkään työn vaaliminen: luopuminen itseän kohdistuvista epäilyistä ja siitä, millainen pitäisi olla*
10. *Naurun, laulun ja tanssin vaaliminen: luopuminen viileydestä ja kontrolloinnista. (Brown 2013, 18–20.)*

Asiat, joita listassa käsketään vaalimaan, ovat hyvinkin keskeisiä sanoja näyttelemisen kontekstissa. Näytteleminen on leikkimistä, se on heittäytymistä, iloa ja tunteiden liikkumista. Se on intuitiivinen vuorovaikutuslaji. Näyttelijänä täytyy sietää keskeneräisyyttä, epävarmuutta ja tuntematonta. Itseensä täytyy luottaa. Täytyy uskaltaa ja rohjeta. Täytyy olla empatiakykyä, ymmärtää ihmisluontoa ja toista. Näytteleminen on kokonaisvaltainen, psykofyysinen taidemuoto, joka vaatii myös lepoa, jotta energiaa voi taas uhrata taiteen alttarille.

*The Gifts of Imperfection* -kirjasta löytyy myös Brownin määritelmä rakkaudesta:

*”Vaalimme rakkautta, kun annamme kaikkein haavoittuvaisimman sisimpämme tulla*

*syvästi nähdyksi ja tunnetuksi ja kun kunnioitamme tuosta halukkuudesta kasvavaa henkistä yhteyttä osoittamalla luottamusta, kunnioitusta, ystävällisyyttä ja kiintymystä.*

*Rakkaus ei ole jotain, jota annamme tai saamme; se on jotain, jota hoivaamme ja kasvatamme; yhteys, jota voidaan vaalia kahden ihmisen välillä ainoastaan silloin, kun se on olemassa kummankin sisällä – voimme rakastaa toisia vain yhtä paljon kun rakastamme itseämme.*

*Häpeä, syyttäminen, kunnioituksen puute, pettäminen ja kiintymyksen osoittamatta jättäminen vahingoittavat juuria, joista rakkaus kasvaa. Rakkaus selviää näistä loukkauksista vain, jos ne myönnetään ja parannetaan ja jos niitä ei tapahdu kovin usein.”*

(Brown 2013, 111.)

Halusin nostaa rakkauden esiin, sillä koen opettamisen olevan rakastavaa kasvattamista. Kohtelemalla jokaista oppilasta, kuin haluaisin itseäni kohdeltavan, vaalin rakkautta. Vaikka opettaisin näyttelemistä, suurin osa sisällöstä tulee olemaan ihmisyyden opettamista (eikä vain siksi, että näyttelijä on ihmisyyden välittäjä). Mikä tahansa onkaan opetussisältönä, on ihmisuus aina läsnä opettajien ja oppilaiden välillä. Kaikissa väleissä, katseissa, sanoissa, eleissä, tunteissa ja yhteyksissä. Rakastamalla oppilaitani, vaalimalla rakkauttani heitä kohtaan, opetan rakkautta. Rakkaus on henkisen yhteyden rakentamista, vastavuoroista kunnioitusta ja kiintymystä. Rakkautta on mahdotonta vaalia, jos ei osaa rakastaa itseään häpeämättä. Siksi häpeän sietäminen ja sen myötätuntoinen kohtaaminen johtaa lopulta rakkauteen, turvallisuuteen ja luottamukseen. Rakkaus on valitettavan usein piilotettua arjessamme, mutta me kaikki janoamme sitä. Näyttelijänä minulla on mahdollisuus toimia rakkauden vaalijana ollessani haavoittuvainen. Sellaisiksi näyttelijöiksi minä haluan oppilaitani opettaa.

## 6. EHDOTUKSIA OPETTAJALLE

Tässä luvussa pyrin ehdottamaan (välillä) varsin konkreettisesti, kuinka lähestyä näyttelijäntaiteen opettajana suorittamista. Yleisesti ottaen vastalääke suorittamiseen on haavoittuvaisuus. Haavoittuvaisuus edellyttää häpeänsietokykyä, ja häpeä häviää puhumalla siitä. Uskoisin, että monet esittelemäni menettelytavat ovat johdettavissa myös opettajan yleiseen työkalupakkiin. Haavoittuvuus ei ole pelkästään näyttelijänpetuksen omistama asia, vaikkakin keskeinen siinä.

Kerron nämä ehdotukset minä-kertojana. Se tuntuu luontevimmalta tavalta puhua omista menettelytavoista. Opettaminen on monimutkaista ja jokaisen ajatuksen auki kirjoittaminen mahdoton tehtävä. Opettajana olen vielä suhteellisen nuori tekijä. Jos tiivistän kaikki opetuspäiväni peräkkäin, puhumme noin puolen vuoden rupeamasta. Minulla ei ole kovinkaan paljon pitkien opetussuhteiden tuomaa kokemusta, mutta en pelkää. Kaikki tulee aikanaan.

Tämän lopputyön kirjoittamiseen oleva aika on käymässä vähiin. Oivalluksia on tapahtunut paljon, ja pystyn tulevaisuudessa soveltamaan niitä varmasti paljon moniulotteisemmin, kuin tämän luvun ehdotuksissa. Nämä alaluvut tarjoavat pieniä esimerkkejä ja ehdotuksia niiden miljoonien mahdollisuuksien ja vaihtoehtojen seasta, joita opettajat työssään tekevät. Nämä ehdotukset tulevat vähän kuin bonuksena varsinaisen tutkimukseni päälle. Tunnistan ehdotuksissa kömpelyyttä, koska ne ovat kirjoitettu yleiselle tasolle. Olkoon tämä tunnustus osa omaa häpeänsietoprosessiani. Näytän keskeneräisyyteni ja haavoittuvaisuuteni opettajana.

### 6.1. Kohtaaminen

Oppilaiden ensimmäinen kohtaaminen opettajan kanssa on monella tapaa tärkeä hetki. Tulen paikalle ajoissa, ja teen tilasta siistin ja tarkoituksenmukaisen opetukselle. Kun oppilaita alkaa tulemaan paikalle, tervehdin heistä jokaista ja aloitan tutustumisen heihin heti. Yritän opetella nimiä avoimesti –näytän myös, jos unohdan nimen tai lausun sen väärin. Näiden epäonnistumisien kautta näytän haavoittuvaisuuteni, mutta myös osoitan tinkimättömän halun muistaa heidät kaikki henkilökohtaisesti. Jos aikaa

ennen tunnin alkua on, voin kysyä muitakin asioita, esimerkiksi missä he asuvat tai mitä heille kuuluu. Tällä kaikella pyrin viestimään heille, että olen heistä kiinnostunut ja he ovat minulle merkityksellisiä. Toivon sen herättävän luottamusta.

Jatkan luottamuksen rakentamista läpi opetuksen. Kerron itsestäni. Kerron, mistä olen tähän tullut ja miksi heidän opettamisensa on minulle tärkeää. Aistin tilannetta. Jos koen, että luottamusta on alkanut syntymään, voin avata heille jotain arkaluontoisempaa elämästäni. Esimerkiksi korkeakouluihin hakevia kiinnostaa kuulla, kuinka käsittelin pettymystäni pudottuani niin monta kertaa kokeissa. Mitä ajattelin, miltä tuntui ja miten toimin huolimatta häpeästä. Saatan avata typerimmätkin ajatukseni heille (ja niitä riittää!). Kun osoitan jatkuvasti heidän olevan näiden tietojen ja luottamukseni arvoisia, he alkavat ennen pitkää luottamaan minuun ja toisiinsa. Minulla ei ole salaisuuksia. Valitsen silti, mitä asioita itsestäni kerron ja rakennan luottamuksen taloa pala kerrallaan. Kehun oppilaita, jos he tekevät vastaavia, rohkeita tekoja. On kuitenkin parempi tehdä itse aloite ja näyttää esimerkkiä, kuin odottaa sitä oppilailta ensin.

Haavoittuvaisuutta voi olla myös liikaa tai vääränlaista. Kysymys on koko ajan vastavuoroisuudesta ja tasapainosta, kuten luvussa 5.3. kirjoitin. Haavoittuvaisuus ei ole pahan olo purkamista tai tarkoita kaiken kertomista koko ajan. Opetustilanne vaatii tasapainon sisällön ja haavoittuvaisuuden välille. Haavoittuvaisuutta voi olla myös ilman, että kukaan kertoo yksityisestä elämästään sinänsä mitään. Haavoittuvaisuus voi ilmentyä esimerkiksi ihmisten kohtaamisen läpinäkyvydessä – siinä, että myöntää virheensä tai näyttää ilonsa ja koko tunneskaalansa.

Vältän kaikin keinoin keskinäisen luottamuksen rikkomista. Mitä haavoittuvaisemmaksi suhteeni ryhmän jäseniin kasvaa, samalla kasvaa myös vastuuni olla luottamuksen arvoinen. Minulla voi olla käsissäni valtava määrä tietoa ryhmästä lyhyenkin prosessin jäljiltä. Sen väärinkäyttäminen voi olla äärimmäisen tuhoisaa.

Suomen Kuvalehti teki vuoden 2022 huhtikuussa jutun kahden koreografin työskentelytapoihin liittyvistä epäasiallisesta käytöksestä. Heidän kanssaan työskennelleet tanssijat kuvasivat, että aluksi luotiin luottamuksellinen ilmapiiri ja jaettiin ryhmän kanssa hyvinkin yksityisiä asioita. Vähitellen mukaan tuli tanssijoihin

kohdistuvaa kontrollia ja epäluottamusta. Tanssijat tunsivat, että aiemmin jaettuina henkilökohtaisia asioita voitaisiin käyttää heitä vastaan. Kritisoida ei enää saanut, pelkästään positiivista palautetta sai antaa. Osa tanssijoista kertoi, että he olivat tarvinneet ammattiapua tilanteen käsittelyyn ja tilanteista johtuneen oireilun helpottamiseen. (Helin, 2022.) Tapaukset kuulostavat järkyttäviltä. Haavoittuvainen ilmapiiri vaatii jatkuvaa ylläpitoa, ja sen rikkomisella voi olla kauaskantoiset jäljet.

Pyrin siis välttämään viimeiseen asti syyttelyä, vähättelyä, nolaamista, hierargista vertailua, suosikkien muodostamista, pelolla johtamista, nimittelyä ja ihmisten arvottamista suoritusten perusteella. Jokainen oppilaani on yhtä tärkeä ja arvokas riippumatta suorituksistaan, taidoistaan tai keskinäisestä opettaja–oppilas-suhteesta. Tämä on kaiken opettamisen lähtökohta: pedagoginen rakkaus.

## 6.2. Palaute

Palautteen antaminen on tärkeässä osassa, kun haluamme edistää haavoittuvaisuutta ja luottamusta. On vaikea taistella sitä asiaa vastaan, että oppilaat haluavat tulla nähdyiksi ja saada henkilökohtaista palautetta. Enkä oikein tiedä, miksi pitäisikään. Pyrin siihen, että annan palautetta tasapuolisesti ja yhtä rehellisesti kaikille oppilaille. Yksi tehokas keino vähentää luottamusta ja edistää eriytymistä on jättää asioita sanomatta tai alkaa kohtelevaan oppilaita eri tavalla suojellakseen heitä. Tällainen käytös herättää kummastusta ja epäluottamusta. Silloin oppilaat miettivät, miksi eivät ole opettajan tiedon arvoisia. Oppilaat aistivat nopeasti sen, onko palaute totuudenmukainen. Siksi minun on annettava palautetta aina parhaan ymmärryksen mukaan ja niin rehellisesti mutta lempeästi kuin mahdollista. Kysyn myös, mitä oppilaani ajattelivat tekemisestään. Siten minulla on mahdollisuus päästä lähemmäksi jokaisen henkilökohtaista prosessia.

Palautteen kautta johdan keskustelukulttuuria ja ohjaan oppilaiden huomiota palautteeni kohteisiin. Mitä laaja-alaisemmin annan palautetta, sitä laaja-alaisemmin oppilaani ajattelevat. Rakennan dialogisuutta vähitellen ja pyrin oppilaiden jakavan havaintojaan myös toisilleen. Siten teatterista tulee yhteinen tutkimuksen kohde, ja he oppivat välittämään tietoaan toisilleen. Havaintojen jakaminen yhdessä koetusta harjoitteesta lisää ryhmän sisäistä koheesiota. Annan rakentavaa palautetta oppilaille myös heidän

antamastaan palautteesta toisilleen tai minulle.

### 6.3. Rooli ja näyttelijä

Puhun opetuksessani sopivissa vaiheissa näyttelijän ja roolin välisestä suhteesta. Pyrin aktiivisesti tuomaan esiin, että rooli ja näyttelijä ovat eri asioita, mutta ne menevät helposti ristiin, koska näyttelijän keho toimii aina sekä subjektina että objektina. Roolia muokataan ja näyttelijä suorittaa muokkauksen. Näyttelijän työhön kuuluu muokata rooliaan, yleensä ohjaajan tai opettajan kanssa. Näyttelijän kanssa on mahdotonta tehdä yhteistyötä, jos hän ei suostu ohjattavaksi. Tuon esille omia tilanteitani, joissa rooli ja minä menivät sekaisin. Sanon, että sitä voi tapahtua loppuelämän ajan, mutta jos pystyy reflektoimaan omaa toimintaansa, tulee todennäköisesti kehittymään siinä.

Loukkaantumalla muutosehdotuksista näyttelijä ottaa tilan ja vallan itselleen ja saa siten muut varpailleen. Pahimmassa tapauksessa ohjaaja lakkaa ohjaamasta näyttelijää.

Käytän alla olevaa tekemääni kaaviota havainnollistamaan näyttelijän ja roolin välistä suhdetta kummassakin tilanteessa: silloin kun ajattelen roolityön olevan minuuteni muokkaamista ja silloin kun ajattelen roolityön olevan työni muokkaamista.

#### Mitä muokataan? Minua vai roolityötäni?

Minä olen roolihenkilöni.  
"Jos mä tekisin näin?"



Epäonnistuminen



Olen huono näyttelijä.  
**Häpeä**

Minä näyttelen roolihenkilöäni.  
"Jos tää tekis näin?"



Epäonnistuminen



Näyttelin huonosti.  
**Syällisyys**

Jos näyttelijä ajattelee roolityön olevan minuutensa muokkaamista, käsittää hän aina työskentelyn häpeän tai kunnian kysymyksenä. Jos taas näyttelijä ajattelee muokkaavansa tekemäänsä työtä, käsittää hän työskentelyn syyllisyyden kautta.

Syyllisyys tarkoittaa tässä yhteydessä neutraalia käsitettä. Kaaviossa lukee epäonnistuminen, mutta sen tilalla voi olla myös onnistuminen, palaute ohjaajalta tai muu vastaava tapahtuma. Tärkeämpää kaaviossa on osoittaa ratkaiseva ero häpeän ja syyllisyyden välillä. On paljon hyödyllisempää kokea syyllisyyttä kuin häpeää toiminnastaan, sillä ensimmäinen ei murena itsetuntoa ja mahdollistaa haavoittuvaisena olemisen epäonnistumisesta huolimatta. Häpeä taas lamauttaa ja lisää puolustuskeinojen käyttöä tai vetäytymistä.

## 6.4. Väistely

Joskus oppilaani tuntuvat väistelevän tehtäviä, joissa he kokevat epävarmuutta. He saattavat tehdä vain sellaisia tehtäviä, joissa he tietävät onnistuvansa. Kannustan tässä rehellisyyteen ja avoimuuteen. Puhun oppimisesta prosessina, joka etenee spiraalimaisesti. Tarvitsemme oppiaksemme onnistumisen, mutta myös epäonnistumisen kokemuksia. Niihin kannattaa suhtautua avoimesti. Onnistumiset saavat riemastuttaa ja epäonnistumiset saavat harmittaa. Molemmat tukevat oppimista. Yritän kehittää turvallista ilmapiiriä, jossa epäonnistumisestakin voidaan keskustella avoimesti. Yhteisen oppimisen kannalta on tärkeää, että olemme myötätuntoisia itseämme ja toisiamme kohtaan. Täydellisyyden tavoittelua ei kannata harrastaa ja siksi epävarmuuden sietämistä kannattaa harjoitella tehtävien avulla. Puhun oppilaille: *olkaa aina rehellisiä*. Olkaa rehellisiä poissaoloistanne, olkaa rehellisiä epävarmuudestanne. Häpeä häviää puhumalla. Kehun oppilaita heidän epävarmoina hetkinään, kehun heitä, kun he menevät ensimmäisenä tekemään uutta harjoitetta. Kehun heitä, kun he valitsevat menevänsä viimeisenä tekemään, jos he ovat yleensä ensimmäisten joukossa. Kehun heitä rohkeudestaan, kun he kertovat häpeästään. Tällä tavalla onnistunut suoritus ei ole ainoa tapa saada positiivista palautetta.

## 6.5. Tunteet näyttelijäntyössä

Yritän purkaa oppilailleni tunteisiin ja tunneyöskentelyyn liittyviä tabuja näyttelijäntyössä. On kovin tavanomaista, että liikuttumisen tunnetta pidetään suomalaisessa näyttelijäntyössä saavutuksena ja tunneherkkyys hyvänä ominaisuutena. Huono ominaisuus se ei mielestäni missään tapauksessa ole, mutta tunteiden jahtaaminen päämääränä johtaa vain oman näyttelemisensä arvottamiseen ja



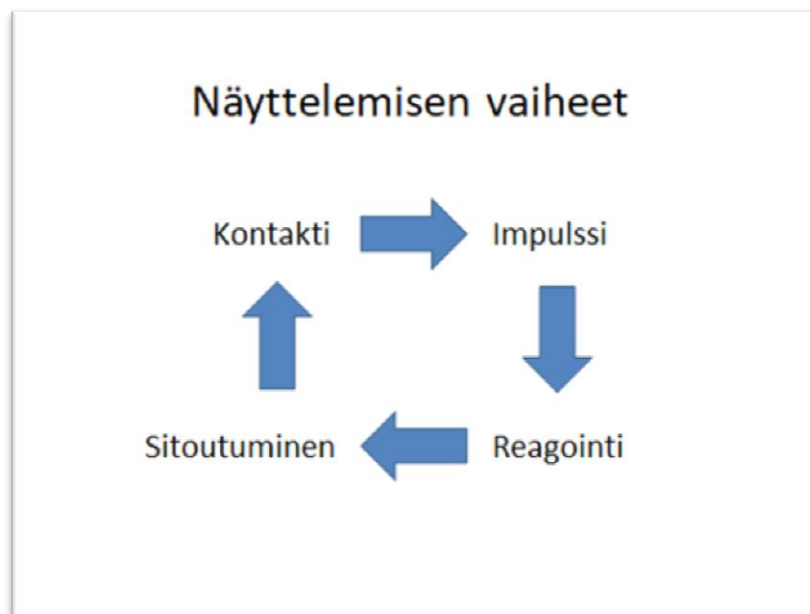
itsekeskeisyyteen. Silloin ei ole läsnä näyteltävässä tilanteessa, vaan suorittaa tietyn tunnetilan saavuttamista -yksin. Mamet on sanonut osuvan provosoivasti, että olotilaa metsästävä näyttelijä kykenee ajattelemaan vain kahta asiaa: a) En ole vielä saavuttanut vaadittavaa tilaa, eli on yritettävä ankarammin tai b) Olen saavuttanut vaaditun tilan, kuinka taitava olenkaan! (Mamet 2002, 18). Ensimmäinen tarkoittaa tunnetilan suorittamista ja toinen itseensä käpertymistä.

Uusille näyttelijäopiskelijoille suurien tunteiden kokeminen näyttämöllä voi olla äärimmäisen voimaannuttava kokemus. Se voi olla uutta, jännittävää ja kiinnostavaa. Tätä riemua ei tarvitse tukahduttaa, ja yritänkin olla mukana heidän matkassaan, kun he löytävät teatterista uusia ulottuvuuksia. On kuitenkin tärkeä suhtautua tunteisiin pikemminkin sivutuotteena kuin päämääränä. Meistä tuntuu aina joltain. Se, miten näyttelijöinä kykenemme olemaan läsnä ja mielikuvittelemaan tilanteita, määrittelee kohtauksesta syntyviä tunteita. Emme voi näyttellä vaikutelmaa. Vaikutelma syntyy näyttämön materiaalien kompositioista, ei pelkästään näyttelijän tunteesta.

Muistutan oppilaita säännöllisesti myös siitä, että näyttelemisen on fyysistä toimintaa. Toiminnoilla pyritään vaikuttamaan toisiin roolihenkilöihin, suuntaamalla. Tunteet eivät ole toimintoja, vaikka ne värittävätkin niitä.

## 6.6. Näyttelemisen vaiheet

Käytän seuraavaa luomaani kaaviota jäsenelläkseni oppilailleni näyttelemisen vaiheita:



Kaikki alkaa kontaktista, yhteydestä. Kontaktista itseen, tilaan, vastaanäyttelijään, yleisöön näyttelijäntyöllisen kontekstin mukaan. Se tarkoittaa läsnäoloa ja kuuntelua. Kun kuuntelemme, huomaamme että mieleemme tulvii impulsseja, ärsykyksiä – kymmeniä, ellei jopa satoja joka hetki. Näyttelijänä meidän on tunnistettava näitä impulsseja ja käännettävä ne itsellemme havainnoiksi. Havainto voi olla tunne kehossa, avaruus tilassa, kyynel vastaanäyttelijän kasvoilla tai vaikkapa katsojan hymy. Riippuen siitä, mistä kaikkialta impulsseja kerkeää tunnistamaan. Impulssit vaikuttavat meissä ja niistä seuraa reaktioita. Näyttelijän toiminta on tämä reaktio. Kun on ollut kontaktissa, tunnistanut impulssin ja reagoinut siihen, jäljelle jää enää sitoutuminen omaan tekemiseensä. Sitoutumista voi harjoitella, mutta se vaatii rohkeutta heittäytyä. Tekemisen kautta itseluottamus kasvaa, ja sitoutumisesta alkaa tulla intuitiivista taitoa. Sitoutuminen on haavoittuvaiseksi asettautumista, riskin ottoa ja uskoa itseen ja kollegoihin epävarmuudesta huolimatta. Koko tämä kaavio voi tapahtua lukemattomia kertoja sekunnissa tai pidemmässä mittakaavassa –miten se tapahtuu, se ei ole relevanttia. Kaavion tarkoitus on osoittaa oppilaille tärkeimmät vaiheet näyttelemisessä. Sitoutumista voisi laittaa oikeastaan jokaisen vaiheen väliin ja muitakin välivaiheita voi olla. Pääasia on, että kuhunkin vaiheeseen kykenee sitoutumaan läsnäolevana ja haavoittuvaisena.

## 6.7. Aika ja suorittaminen

Suorittamisesta kannattaa puhua ja sitä pystyy sanallisesti purkamaan osiin. Suorittamisen purkamista ei kuitenkaan kannata suorittaa tuholaisentorjujan elkein, vaan ymmärtää, kuinka syvällä se on meissä ja yhteiskunnassamme. Suorittaminen ei ole aina paha asia, vaan sopivassa määrin se auttaa näyttelijää rakentamaan roolityötään. Suorittamisesta luopuminen vaatii aikaa ja toistoa. Harjoittelemalla oppilaat saavat itsevarmuutta ja alitajuisesti päästävät suorittamisesta irti vaihe kerrallaan. Räikeisiin tapauksiin voi tuki myös puuttua, mutta välillä viisautta voi olla myös ajan ja armon antaminen. Kaikki tulee aikanaan.

Oppilaiden iällä ja kokemuksella on suuri merkitys suorittamisen havainnointiin. Parikymppiset ajattelevat elämästä eri tavalla kuin teinit. Kolmikymppiset ovat

kymmenen vuotta kokeneempia kuin parikymppiset. Suorittamisesta puhumista on hyvä harjoittaa viisaudella suhteessa oppilaiden vastaanottokykyyn ja kokemukseen. Opettaja voi onneksi oppilaiden iästä huolimatta harjoittaa vastuullista pedagogiikkaa, joka ei aiheuta häpeää tai riittämättömyyden tunteita. Rakkaus, myötätunto ja lempeys ovat ratkaisevassa osassa, kun turvallista ilmapiiriä luodaan.

## 6.8. Opettajan suorittaminen

Opettajakin voi suorittaa. Jokaiselle opettajalle osuu eteen huonoja opetuspäiviä. Vaikka täydellisyys on täysi mahdottomuus, ei hypoteettisesti ”täydellinen” opettaja ole kuitenkaan virheetön opettaja. Virheisiin suhtautuminen avoimesti ja rehellisesti on osa haavoittuvaista opetustyötä.

Minun ei tarvitse tietää kaikkea. Teen vaikeiden asioiden pohtimisesta avointa, ja teen sitä dialogisessa prosessissa. Voin vastata vaikeaan kysymykseen esimerkiksi ”Hyvä kysymys, en osaa sanoa. Osaako joku muu pohtia aiheita?”

En myöskään ole vastuussa kaikesta. Voin yrittää ottaa vastuuta ilmapiiristä, työskentelytavoista, konflikteista, sisällöstä ja monesta muusta asiasta, mutta en voi täysin hallita sitä. Minun ei tarvitsekaan hallita. Voin kehittää ja käyttää harjoitteita, jotka tukevat opettamistani. Voin suunnitella oppitunnit, mutta pidätän vapauden muuttaa niitä opetustilanteessa. Jos minulla on tarkka aikataulu, otan huomioon myös keskustelun merkityksen opetuksessani ja suunnittelen myös sille aikaa. Tärkeintä on olla läsnä opetustilanteessa. Tärkeintä on aistia, mikä juuri nyt on tärkeää sen sijaan, että suorittaa väkisin suunnitelmaansa.

Minulle on ollut haastavinta hyväksyä se, ettei opetustilanne ole vain omalla vastuullani. Otan joskus liian suuren kakkupalan ilmapiirin luomisessa. Harjoitutan armollisuutta ja myötätuntoa itseäni kohtaan. Riittää, että olen yhteydessä oppilaihini ja kuuntelen. Haluamani ilmapiiri välittyy joka tapauksessa kauttani. Sen sijaan, että määrittelen ennakkoon laadullisia tavoitteita omassa toiminnassani, yritän asettaa tavoitteeksi kohtaamisen ja vuorovaikutuksen.

## 6.9. Tarpeet

Aiemmin mainitsemani NVC-tekniikka on auttanut minua ymmärtämään, kuinka tarvitsevia me ihmiset olemme. Olen vasta raaputtanut pintaa, mutta haluan opettajana kehittyä muun muassa NVC:n kautta näkemään paremmin oppilaani tarvitsevinä ihmisinä, joiden tunteet syntyvät aina jostain tarpeesta. Kaikki epämiellyttävät tunteet ja konfliktit ovat aina seurauksia tyydyttämättömistä tarpeista. Oppiminen on varmasti tehokkaampaa, kun tarpeemme tyydytetään. Näyttelijäntaiteen opettaminen ei kuitenkaan voi olla vain tarpeidemme ja tunteidemme syynäämistä. Yritän opettajana löytää sopivan tasapainon oppilaiden tarpeiden ja kollektiivisen oppimisprosessin välillä.

Haluan myös kehittää käytäntöjä ja harjoitteita, joissa käytän luvussa viisi mainitsemiani strategioita ja ajatuksia haavoittuvaisuuden edistämiseksi. Niiden käytäntöön laittaminen on pidempi prosessi, mutta tulen varmasti hyödyntämään niitä jo seuraavalla opetuskerralla (joka on neljän päivän päästä!). On kiinnostavaa tarkkailla, mitä tämän lopputyön kirjoittaminen aiheuttaa minussa käytännön opetustyössä.

## 7. LOPUKSI

Tämän tutkielman kirjoittaminen on ollut eheyttävä ja valaiseva kokemus. Aluksi eteneminen oli hidasta ja väistelin työn tekemistä. Häpesin saamattomuuttani ja teki mieli luovuttaa. Haavoittuvaisuuden käsitteen kautta suorittaminen alkoi avautua minulle ja kirjoittamisesta tuli päivä päivältä mielekkäämpi kokemus. Nyt työ on tehty ja on aika päästää irti.

Olen ymmärtänyt, että minulla ei ole muuta keinoa elää tässä maailmassa, kuin haavoittuvaisuuden kautta. Se on ollut osa minua jo pitkään. Palattuani viiden vuoden tauon jälkeen Kouvolasta Teatterikouluun opiskelemaan toista teatteritaiteen maisterin tutkintoani, olen kokenut suurta kuulumattomuutta ja häpeää siitä, kuka minä olen. Helsinki ja sen teatteripiirit olivat muuttuneet valtavasti viidessä vuodessa. Olen pohtinut viimeiset kaksi vuotta mitä tässä maailmassa on tapahtunut. Prosessi on kesken, mutta yksi suurimpia oivalluksiani on ollut se, että minun täytyy uskaltaa siitä huolimatta. Minun täytyy olla haavoittuvainen voidakseni elää täyttä ja eheää elämää. Haavoittuvaisuus tarkoittaa myös sitä, että minun täytyy hyväksyä ne hetket, kun riskinotto ei kannattanut ja tulen haavoitetuksi. Mutta vain uskaltamalla elämä on elämisen arvoista.

Meillä kaikilla on tarpeita. Koen, että ahdistus ja erillisyyden kokemus ovat lisääntyneet nykyajassa hurjasti, eikä koronapandemia ole auttanut siihen yhtään. Olen ollut surullinen todistaessani, kuinka moni ihminen tarpoo tahtomattaan yksin tässä maailmassa. Yhdessä oleminen, yhteydestä iloitseminen, ystävälliset sanat, ilo ja huolettomuus ovat katoavaa luonnonvaraa ihmisten välillä. Olemme niin kuormittuneita elämäämme, että olemme jatkuvasti puolustuskannalla tai valmiina hyökkäämään. Välillä on loppunut ymmärrys kesken, kun katsoo miten ihmiset kohtelevat toisiaan. Me tarvitsemme tähän maailmaan roppakaupalla lisää rakkautta.

Sitä minä opettajana haluan opettaa.

## 8. LÄHDELUETTELO

- Björkman, Hannu-Pekka (2011). *Kadonneet askeleet*. Kirjapaja, Bookwell, Porvoo.
- Brown, B. & Siitonen, L. (2013). *Uskalla haavoittua: Elä rohkeasti täydellä sydämellä*. Basam Books.
- Csikszentmihalyi, M. & Hellsten, R. (2005). *Flow: Elämän virta: tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu*. Helsinki: Rasalas.
- Grotowski, J. (2006). *Kohti köyhää teatteria*. Like, Otavan Kirjapaino, Keuruu.
- Haajanen L. & Liitiä S. (2022) *Musikaalimatassa: Saara Jokiaho ja suorituspainet ja niiden selättäminen*. <https://soundcloud.com/musikaalimatassa-podcast/saara-jokiaho-suorituspainet-ja-niiden-selattaminen-vuoroin-vieraissa?fbclid=IwAR0l4d24A7HmIRVOaR-Hy7dfusx29wUu0j6-Rx7vScRQic2Qq01APoi7TB8>
- Helavuori, H. & Korhonen, K. (2008). *Kiihottavasti totta*. Like.
- Helin V. (2022) *Tanssia ilman rajoja*. Suomen kuvalehti. <https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/tyoskentelysta-jai-pitkaksi-aikaa-pelkotiloja-tunnnettujen-tanssiryhmien-entiset-tyontekijat-kertovat-epaasiallisesta-kohtelusta/>
- Hotinen, J. (2002). *Tekstuaalista häirintää: Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Verkkomateriaali: Milloin vieraantuminen lakkasi?* Like.
- Kuورانne, M. & Kumpulainen, S. (2018). *Kesken: Näyttelijänkoulutuksen rakentuminen opettajien kokemana*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Lemola, S. & ammattikorkeakoulu, L. (2015). *Vapiseva haavanlehti: Kuinka päästä eroon vahingollisesta esiintymisjännityksestä*. Lahden ammattikorkeakoulu.
- Niemenrinne, P. & ammattikorkeakoulu, T. (2016). *Laulaminen ja esiintymispelko: Laulajien kokemuksia jännittämisestä ja hallintakeinoista*. Turun ammattikorkeakoulu.
- Oida, Y., Marshall, L. & Sipari, L. (2004). *Näkymätön näyttelijä*. Like.

Poutanen, P. & Teatterikorkeakoulu, N. k. (2015). *Mielen voima: Pohdintaani näyttelijäntaiteesta*.

Reenkola, E. (2014). *Nainen ja häpeä*. Minerva.

Rosenberg, M. B. & Hartikainen, T. (2015). *Rakentava ja myötäelävä vuorovaikutus: Nonviolent communication (NVC)*. Basam Books.

Teatterikorkeakoulu, Hulkko, P., Kirkkopelto, E., Silde, M., Tapper, J., Tervo, P. & Tuisku, H. (2011). *Nykynäyttelijän taide: Horjutuksia ja siirtymiä*. Maahenki.

Valikainen, A. & ammattikorkeakoulu, L. (2012). *Eikäku...!: Opinnäytetyö epäonnistumisen hyväksymisestä*. Lahden ammattikorkeakoulu.

Vänttinen P. (2012) *Teatterikorkea-lehti: Ilman mysteeriä ei ole mitään*. Teatterikorkeakoulu.

<http://web.uniarts.fi/teatterikorkealehti/component/content/article/49-teatterikorkea-2-2012/artikkelit/130-2-ilman-mysteeria%CC%88-ei-ole-mita%CC%88a%CC%88n.html>

Weston, J. & Hartzell, P. (2011). *Näyttelijän ohjaaminen: Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä elokuvaan ja televisioon* (3. p.). Nemo: TAIK.

**Kannen kuva:** Tavaton media. Knalli (Panu Poutanen) näytelmässä Peter Pan.

**Kaikilta kuvissa esiintyviltä, tunnistettavilta olevilta ihmisiltä on kysytty lupa kuvien käyttämiseen.**

