

Näyttelijäidentiteetti

Tulkintoja omaelämäkerrallisista
puhenäkökulmista

Pia Houni



Näyttelijäidentiteetti

Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista

Pia Houni

A C T A S C E N I C A 5

Näyttämötaide ja tutkimus

- Scenkonst och forskning
- Scenic art and research

Teatterikorkeakoulu

- Teaterhögskolan
- Theatre Academy

Pia Houni

Näyttelijäidentiteetti

Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista

Väitöskirja

Teatterikorkeakoulu, näyttelijäntöön laitos

Julkaisija: Teatterikorkeakoulu

© Teatterikorkeakoulu ja Pia Houni

Kansi: Mary Ann Lindholm

Kannen kuva: Terho Aalto

Taitto: Tanja Nisula

ISBN: 952-9765-23-1

ISSN: 1238-5913

Painopaikka: Yliopistopaino, Helsinki 2000

Sisällys

ALUKSI	9
1 Miksi tutkia näyttelijöiden omaelämäkertapuhetta identiteetin näkökulmasta?	11
Tutkimuksen rakenne	21
2 Näkökulmia tutkimukseeni	22
Identiteetti tarinoiden resurssina	22
Traditiosta postmoderniin	28
Näyttelijän ammatin mielikuvat	33
Taiteilijaidentiteetti	37
Elämäntyylipolitiikka	40
Näyttelijän ja roolin suhde	42
Elämäkertatutkimus	45
Omaelämäkerrallinen kertominen	53
Ajallispaikalliset muistot	61
TUTKIMUKSEN METODOLOGISET TIENVIITAT	69
3 Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen näyttelijät	71
Tutkimuskysymykset	71
Tutkimuksen näyttelijät	75
4 Omaelämäkertahaastattelu	81
Haastattelujen kulku: kertomisen hetki	84
Ensivaikutelma	86
Haastatteluvuorovaikutus	89
Kuunteleminen	93
Aineiston analysointi, lukeminen ja kirjoittaminen	99
Aineiston lukemiskerrokset	108
Tutkimuksen kirjoittaminen	117
Tutkimuksen pätevyys	121
OMAEIÄÄKERRALLISET IDENTITEETTITARINAT	129
5 Näyttelijät ammattikentässä	131
Teatteri taiteena	133
Näyttelijät ryhmäkuvassa	140
6 Näyttelijäksi tulemisen reittejä	155
Lapsuuden muistikuvia	158
Teatteriperhe ja ei-teatteriperhe	159
Ennustettavuuden mallitarina	161
Vanhempien ja muiden merkittävien henkilöiden tuki	166
Teatteriopintojen aika	176

7 Näytteleminen: liikkuva kuvitelma	184
Näytteleminen ilmaisuna	185
Tekniikan vaatimukset	185
Transformaatio	187
Tunteiden kierteen	188
Merkittävät näyttelijähenkilöt	190
Persoonallinen tie	194
Ammatin tekemisen ambivalenssi	197
Terapeuttinen ammatti	198
Roolin rakentamisen metodi	201
Tekijän ja roolin suhde	209
Näyttelijän asemoituminen suhteessa ryhmään	213
Rinnallatekijät: "jokainen hoitakoon oman osuutensa"	215
Yhdessätekijät: "luova yhteistyö on oman ilmaisun tukena"	217
Jotakin varten tekijät: "teatterin kautta välitty..."	219
8 Elämäntieteen käännekertomukset	222
Kohti onnistunutta ammattilaisuutta	225
Kohti vapautunutta ammattilaisuutta	231
LOPUKSI	241
9 Kertoen tuotetut identiteetit	243
Omaelämäkertapuheen narratiiviset juonet ja puhekehykset	245
Identiteettien aktualisointi puhenäkökulmissa	247
Näyttelijöiden moninainen identiteettityö	253
Ajatuksia jatkotutkimukseen	255
Lähteet	257
Liitteet	268
Tiivistelmä	282
English abstract	284

Kiitokset

Viime keväänä löysin paperipinoistani novellin, jonka olin kirjoittanut 11.03.1983. Novellin nimi oli ”Yö, kirjoitan väitöskirjaa”. Olin tuolloin 17-vuotias. Novellin päähenkilö valvoo läpi yön kirjoittaen väitöskirjaa. Yön aikana syntyy vain kolme lausetta, mutta huoneistossa tapahtuu sitäkin enemmän surrealistisia liikahduksia. Tuskin aavistin tuohon aikaan, että vuosia myöhemmin olisin kirjoittamassa kiitoksia väitöskirjaani. Elämäni on kuitenkin usein pukeutunut rohkeisiin hyppäyksiin. Käsillä oleva väitöskirjatyö on yksi näistä yllättävistä hyppyistä. Tätä kirjoittaessani en voi kuin yhtyä Søren Kierkegaardin oivalliseen huomautukseen: ”Uskallus johtaa turvallisen jalansijan kadottamiseen lyhyeksi hetkeksi – uskalluksen puute elämän kadottamiseen.” (suom. Torsti Lehtinen 29.10.2000)

Tutkimusta kirjoittaessani olen samalla kirjoittanut itseäni uudelleen monella tavalla. Tässä prosessissa on ollut mukana monia minulle tärkeitä ihmisiä, monia elämän vahvistajia. Olen kiitollinen monelle matkaan saattajalle. Kiitän tukimiestä vasemmalta, dosentti Tommi Hoikkalaa kannustuksesta ja rohkaisusta työn alkumetreillä sekä monesti sen jälkeen. Sydämellinen kiitokseni kuuluu myös professori Pentti Paavolaiselle vuosia kestäneestä yhteistyöstä, lukuisista innostavista keskusteluista, ryhdin ojentamisesta ja vahvasta tuesta.

Väitöskirja-aiheeni ei olisi koskaan onnistunut ilman työssäni mukana olevia näyttelijöitä. Kirkkain kiitokseni kohdistuukin Teille kahdelletoista näyttelijälle, jotka annoitte minulle aikaa, kerroitte muistojanne ja ajatuksianne. Toivottavasti löydätte työstäni tarinoita, jotka innostavat teitä luomaan lisää identiteettien taidetta. Kiitos vielä kerran!

Kiitän lämpimästi Teatterikorkeakoulun jatko-opiskelijoita yhteisistä keskusteluista ja terävistä kommenteista. Erityisesti kiitän sinua Leena Rouhiainen upeista keskustelustamme ja tutkijaidentiteetin ihmettelemisestä. Samalla muistan lämmöllä VEST-ryhmän (Esittävien taiteiden tohtorinkoulutusohjelma) tutkijoita yhteisistä vuosista.

Vaikka tutkimustyö on usein yksinäistä puurtamista, on se myös rikasta vuoropuhelua. Erityisesti haluan kiittää työni ohjaajia YTT Klaus Weckrothia ja VTT Anni Vilkkoa. Olen kiitollinen sinulle Klaus työni alkukipinäiden sytyttämisestä. Kiitos Anni, että annoit omaa osaamistasi, tietoa ja tukea minulle. Lisäksi kiitän professori Liz Stanleyä ja professori Vivien Gardneria

Manchesterin yliopistosta unohtumattomista yhteistyöhetkistä. Kunnioittaen kiitän dosentti Tiina Rosenbergiä Tukholman yliopistosta ja dosentti Matti Hyväristä Tampereen yliopistosta, että otitte tutkimukseni tarkastettavaksi. Teidän tarkat, vaativat ja kannustavat korjausehdotukset veivät työni sisältöä merkittävästi eteenpäin. Sinulle Matti olen erityisen kiitollinen, että jaksoit puristaa korjausehdotuksia viime hetkeen saakka ja kannustaa minua istumaan työni ääressä. Kannan kuitenkin itse täyden vastuun työni lopputuloksesta.

Merkittävänä sidoksena väitöskirjatyöhön liittyvät myös materiaaliset ja taloudelliset resurssit. Haluankin erityisesti kiittää koulun henkilökuntaa, atk- ja kirjastoihmissa yhteistyöstä ja mutkien suoristamisesta. Kiitän tutkimusaineistoni litteroinnista suomalaisten näyttelijöiden osalta FM Kirsi Soikkela ja englantilaisten näyttelijöiden osalta fil.yo Minna Lydmania. Kirjan kielivirheiden siivoamisesta kiitän FM Kati Saloa. Kannen suunnittelusta kiitän valokuvaaja Terho Aaltoa. Suuret kiitokseni kuuluvat ystävälle ja loistavalle taittajalle Tanja Nisulalle. Tanja, sinun kanssasi yhteistyö on iloa – ei enää työtä laisinkaan. Kiitos, että puristit tiukassa aikataulussa esteettisen lopputuloksen. Kiitos vielä suunnittelija Monica Anderssonille ja tiedottaja Jaana Simulalle sekä koululle työni ottamisesta julkaisusarjaan. Tutkimustani ovat rahoittaneet opetusministeriön tukema Vesttohtorinkoulutusohjelma, Suomen Akatemia, Neto-projekti (Näyttämötaiteen ehdot ja toteutuminen) ja Teatterikorkeakoulun rehtorin apuraha.

Lämmin kiitokseni Nuorisotutkimusseuran tutkijoille vuosia kestäneestä yhteistyöstä ja innostavasta ilmapiiristä.

Minussa värähtää monta ääntä, kun ajattelen teitä monia minulle rakkaita ystäviä ja kollegoita. Teitä kaikkia on mahdotonta nimetä tai erotella teidän merkitystänne elämässäni. Ilman teitä ei olisi minuakaan. Kiitän teitä kärsivällisyydestänne, luottamuksestanne, läheisyydestänne ja älykkyyydestänne. Sinua Erja Anttonen katson ja kiitän monista yhteisistä hetkistä, joiden aikana olemme pohtineet elämän polkuja. Sydämellinen kiitokseni myös sinulle Soili af Forselles minulle hyvin tärkeistä keskusteluistamme. Kiitokseni kohdistuvat myös teille Taekwon-Do ystäväni monen vuoden yhteisestä matkasta kamppailu-urheilun parissa.

Lämmin huokaukseni Marja, Mikko, Juhana ja Anu Myllyniemelle yhteisistä muistoista ja Miniteatterissa vietetyistä hetkistä. Ne ovat antaneet voimaa minulle.

Monen vuoden ajan olen ollut kiitollinen Marja, Arto, Pasi ja Leena Aaltojärvelle lämmöstä ja huolenpidosta. Ilman teidän tukeanne työni ei koskaan olisi tullut valmiiksi. Sanaton kiitokseni teille kaikille!

Syvä kiitokseni Hämeenlinnan ortodoksiselle kirkkokuorolle ja Isä Markku Aromalle hengellisen kodin vahvistamisesta.

Hiljaisten ja äänekkäiden hetkien alla en aina tiedä kumpi meistä puhuu, minä vai sinä ystäväni Kirsi Soikkeli. Olemme vuosia kestäneessä ystävytydessä oppineet yhteisen kielen, jonka kielioppia on vaikea määritellä. Olet ollut aina minua lähellä, jakanut, tukenut, iloinnut ja itkenyt sanoja ja niiden takana olevia tunteita. Lämmin, kiitollinen suudelmani sinulle!

Vastalahjaksi arjen, teatterin ja musiikin intohimoista kiitän sinua Juha Spide Kuhlström. Jaksoit työni loppumetreillä antaa tukea ja luottamusta. Luovuit yhteisestä ajastamme ja ymmärsit poissaoloani. Olen sinulle helmeilevän kiitollinen.

Kauneimmat kiitokseni haluan antaa elämäni valolle, omalle tyttärelleni Inalle, joka on kasvanut väitöskirjatyöni rinnalla. Ina, olet jaksanut äidin väsymystä, kiirettä ja vaatimuksia. Olet antanut minulle monta unohtumatonta hetkeä ja ilon läikähdyksiä arkiseen puurtamiseen. Kiitos, että olet jaksanut aina ymmärtää.

Omistan tämän työni sinulle Ina!

Perjantai-illan tummassa hämäryydessä ”Se on viisautta”

17.11.2000

Pia Houni

ALUKSI

1 Miksi tutkia näyttelijöiden omaelämäkertapuhetta identiteetin näkökulmasta?

The story was a lie, of course, all the stories we tell ourselves are lies, but it was a good lie, a sustaining lie, and, above all, a single and comprehensible lie. / / So I must carve an sculpt, I must select and discard, I must hold fast to the narrative. Perhaps I am indulging myself, lying, writing the autobiography of a nobody, for nobody but myself. It often feels that way. (Lott 1996, 132, 174.)

Tässä tutkimuksessa tarkastelen kahdentoista suomalaisen ja englantilaisen näyttelijän omaelämäkerrallisen puheen välityksellä identiteetin monimuotoista kysymystä. Tutkimuksessani ymmärrän omaelämäkertapuheen subjektin tuottamaksi tarinaksi, jossa kertoja tulkitsee, ymmärtää ja konstruoi itseänsä narratiivisesti. Ymmärrän työssäni omaelämäkerrallisen puheen suuntautuvan sekä itselle että tois(i-)elle. Tässä kielellisessä identiteettityössä subjekti ei ole staattinen tai valmis; omaelämäkerrallinen puhe sekä konstruoi identiteettejä että pyrkii määrittelemään subjektin paikan suhteessa tähän (Fornäs 1998). Tämä identiteettien näkökulma on liikkeessä olevaa ja siten vaikeasti paikallistettavissa. Tästä näkökulmasta katsoen näyttelijöiden ammatin voi symbolisesti nähdä identiteettien fragmentaariseksi symboliksi, roolien vaihtamiseksi, uuden kokeilemiseksi. Korostan kuitenkin sitä että näyttelijän työssä vaihtuvat roolit mutta henkilö, joka ne toteuttaa, voidaan määritellä samaksi.

Kysynkin tässä tutkimuksessani sitä, *millaisia identiteettejä näyttelijät tuottavat omaelämäkerrallisessa puheessa, miten he määrittelevät itseään sekä millaisia merkityksiä he antavat ammatilleen*. Olen siis kiinnostunut siitä, tuottavatko kertojat jotakin yhtenäistä identiteettikuvaa (jolla en tarkoita yhtä valmista identiteettiä) ja millaisia erilaisia identiteettien ulottuvuuksia heidän tarinoistaan on tulkittavissa.

Michael Chekhov (1953) kirjoittaa kirjansa 'To the actor. On the technique of acting' alussa huomion lukijalle: "the technique of acting can never be properly understood without practicing it." Tällä kommentillaan Chekhov virittää monien taiteilijoiden ajatuksen siitä, että jotakin taidemuotoa ei voi ymmärtää tekemättä/

harjoittamatta sitä itse. Onhan ilmeistä, että yhteinen ammatti tai yhteinen tekeminen mahdollistaa kokemuksellisen jakamisen asiaan vihkiytyneiden kanssa. Miten, milloin ja millä tavalla tulemme ymmärretyiksi suhteessa toisiin ihmisiin, on hyvin monipolkuinen maasto. Perusajatuksena voisikin olla, voiko näyttö-lemisen prosessia ymmärtää muut kuin toiset näyttelijät. Oletan, että näyttelijät vastaisivat tähän: ”Ei voi”. Itse vastaisin siten, että aina on mahdollista ymmärtää ja oppia, mutta näyttölemiseen liittyvät kokemuksellisuudet avautuvat varmasti vain hänelle, joka itse harjoittaa tätä ammattia.

Minä en ole näyttelijä, enkä siis Chekhovin näkemyksen mukaan voi koskaan täysin ymmärtää näyttölemisen tekniikkaa tai siihen liittyviä kokemuksia. Tässä tutkimuksessani en kuitenkaan ole kiinnostunut näyttölemiseen liittyvistä tekniikoista, enkä määrittele tutkimukseni näyttelijöiden taiteellisia saavutuksia.

Ennen kuin puran ajatuksiani tästä pidemmälle, on syytä kristallisoida myös oma käsitykseni näyttelijöistä. Olen mielikuvayhteiskunnan – mediasukupolven – kasvatti, ja näyttelijöihin liittyvä julkinen kilpi ei ole voinut olla vaikuttamatta myös minuun. Minulla on ollut mahdollisuus, länsimaalaisena ihmisenä, tutustua näyttelijän ammattikenttään sekä ammattikirjallisuuden ja konkreettisen teatterin tekemisen kautta, että lukuisien medioiden välityksellä. Käsitykseni näyttelijän ammatista on siis hyvin länsimaalainen, kansainvälinen ja vahvasti julkisuuteen perustuva.

Työssäni en tarkastele näyttelijöiden ammattitaitoa heidän toimiessaan näyttämöllä, enkä aseta omia kokemuksiani näyttölemisen kenttään. Katseeni kohdistuu näyttelijöihin reunalta, sivusta, viereltä, heidän oman puheensa kautta. *Olen siis kiinnostunut siitä, miten he itse konstruoivat elämänsä tapahtumia. En siis tutki heidän näyttelijänä olemistaan, heidän persoonaansa.*

Miksi siis tutkia näyttelijöiden omaelämäkertapuhetta identiteetin näkökulmasta? Miksi aiheeni on tärkeä? Herbert Rubin & Irene Rubin (1995, 52–53) esittävät muutaman näkökulman siihen, miksi tutkimus yleensä voi olla tärkeä. Se voi tehdä näkymättömät ongelmat näkyviksi tai antaa äänen äänettömille. Se voi myös tehdä ongelmat ymmärrettävämmiksi tai tuoda esille ratkaisemattomia ongelmia tarkastelun kohteeksi. Tutkimus voi olla tärkeä myös siksi, että se ehdottaa ratkaisuja negatiivisten kausaali-*ketjujen* katkaisemiseksi. Omassa tutkimuksessani ei kuitenkaan ole kysymys yhteiskunnallisesta lähtökohdasta, vaan tutkimuksellisesta. En perustele tutkimusvalintaani sillä, että kukaan ei ole sitä vielä tehnyt.

Oma tutkimustehtäväni ei siis lähde ongelmakeskeisestä asettelusta, vaan sen keskeinen ydin on tarkastella näyttelijöitä tutkimuksellisesti uudenaikaisesta nä-

kökulmasta ja sitä kautta avata ammattiryhmään, sen kulttuuriin ja puhetapoihin liittyviä rakenteita. Omassa tutkimuksessani en kuitenkaan ota kantaa siihen, mitä teatteri tai näyttelijät ovat vaan pikemminkin siihen miten haastattelemani näyttelijät luovat kuvaa teatterista ja näyttelijyydestä osana identiteettiä.

Yksi tärkeimpiä perusteita näyttelijöiden identiteetin tutkimiselle liittyy näyttelijöiden työhön, johon sisältyy kaiken aikaa toisen ihmisen identiteetin tietynlainen omaksuminen ja näyttämöllinen esittäminen. Näyttelijät työskentelevät vaihtuvissa ympäristöissä, useimmiten vaihtuvan työryhmän kanssa. Heillä ei myöskään ole takuita tulevaisuudesta. Näyttelijän työn voi nähdä paradigmaattisena esimerkkinä nykyisestä identiteetin liikkuvuudesta, identiteettityöstä. Näyttelijät ovat ikään kuin identiteetin ammattilaisia, joiden elämässä yksityisyys sekoittuu jatkuvasti julkisuuteen.

Perustelen tutkimusvalintaani seuraavista lähtökohdista:

1. Olen tehnyt tutkimustani Teatterikorkeakoulun jatko-opiskelijana, joka on ollut rikas ja monitasoinen kenttä tutkimuksen tekemiselle. Teatterikorkeakoulu, kuten muutkin taidekorkeakoulut ovat vahvistamassa omaa paikkaansa jatko-opinnoissa sekä tutkimuksen kentässä. Taidekorkeakoulujen jatkotutkinnot ovat sangen nuoria, vasta 1980-luvun lapsia. Tämä ei kuitenkaan ole yksiselitteinen prosessi. Tieteellinen ajattelu rakentuu pitkälti kaanoniin, ajan myötä kehittyvään ajatteluun, tiedon kasvamiseen ja ennen kaikkea rikkaaseen dialogisuuteen oman traditionsa kanssa. Näin tapahtuu myös taiteessa: uusi ja yllättävä syntyy aina suhteessa traditioon. Taidekorkeakoulujen tutkimus liikkuu jossakin välimaastossa. Sillä ei ole vielä selkeää traditiota, vaikka sen tutkimuskohteena onkin usein "traditionaaliset toiminnot". Ilkka Niiniluoto (1990, 286) kirjoittaa, että tieteen (perustutkimus) ja taiteen yhdistää se, että niiden tuotteilla (tieto, taideteokset) on itsessään arvoa (totuus, informaatio, kauneus jne.), joka ei riipu niiden välinearvosta.

Oman tutkimukseni kannalta tässä tutkimusympäristössä työskentely on ollut mielenkiintoista. Tradition lyhytikäisyys on haastanut minua luottamaan omaan kirjoittamiseen ja omaan ajatteluun (mikä ei ole ollut helppo tehtävä). Olen useita kertoja kaivannut muita tutkimuksia, joihin olisin voinut viitata tai tukeutua omien näkökulmien vahvistamiseksi. Tradition vapaus on kuitenkin ollut myös mahdollisuutta "hengittää" ilman tiukkaa yhtä ainoata tieteellistä paradigmaa. Näyttelijöiden tutkiminen yhteisössä, jossa useat ovat koulutukseltaan näyttelijöitä, on ehdottomasti ollut työni kannalta rikasta. Uskoisin, että harvalla tutkijalla on mahdollisuutta viettää tutkittavan viiteryhmän läheisyydessä aikaa ja olla näin

elävässä vuorovaikutuksessa tutkimuksen eri vaiheissa.

Olen siis ensisijaisesti kirjoittanut työni tähän taidekorkeakoulujen kontekstiin. Työssäni olen suhteellisen laajasti esitellyt metodologiaan liittyviä polkujani. Perustelen valintaani juuri tutkimusympäristöni asettamilla vaatimuksilla. Olen omalta osaltani pyrkinyt tuottamaan ja luomaan tähän kenttään metodologisia askeleita.

2. Tutkimukseni empiirisenä aineistona on näyttelijöiden haastatteluja kahdesta maasta, Suomesta ja Englannista. En ole kuitenkaan valinnut näitä kahta maata vertaillakseni niiden välisiä yhtäläisyyksiä tai eroja vaan pikemminkin olen katsonut samanlaisuutta ja erilaisuutta aineistossani. Perustelen kahdesta maasta keräämääni aineistoa siten, että niiden kautta olen pyrkinyt näkemään jotakin olennaista juuri näyttelijäidentiteetistä. Olen siis hyödyntänyt kaksikielisyyden ja kahden kulttuurin välillä liikkumista polarisaationa ymmärtää ja katsoa teatterialan ammatillisuutta, kuten myös omaelämäkerrallisuutta. Näyttelijöiden omaelämäkerrallisen puheen tutkiminen on mielekästä: koska vastaavanlaisia etnografisia tutkimuksia ei ole tehty. On varsin yllättävää, miten vähän näyttelijöitä on tutkittu, vaikka näyttelemiseen liittyvää kirjallisuutta sekä näyttelijähaastatteluja ja elämäkertoja onkin runsaasti. Näyttelijästä tai näyttelijäpersoonallisuudesta on kirjoitettu sängen mielenkiintoisia tekstejä, mutta ne eivät ole varsinaisia tutkimuksia. Oma tutkimukseni ei siis sitoudu automaattisesti teatterin tutkimuksen kaanoniin, pikemminkin se omalta osaltaan tuottaa sitä. Tutkimusasetelmani ovat poikkitieteelliset; työni ei ole selkeästi taiteentutkimusta. Tarkemmin sen voisi määritellä poikkitieteelliseksi **taiteilijatutkimukseksi**.

3. Oman tutkimukseni lähtökohdat ovat siis varsin erilaiset kuin teatterin tutkimuksen kentässä on tähän asti ollut. Lähtökohtani ei ole tutkia suoranaisesti teatteriesitystä tai näyttelijätaidetta, vaan näyttelijöiden puhetta ammatistaan. Teatterintutkimuksen kentässä huomiota on kohdistettu pääasiassa teatterin toiminnan edellytysten historialliseen tutkimiseen. Tämän lisäksi tutkimuksen kiinnostuksen kohteena ovat olleet teatteri toimintatapojen ja organisaatioiden kokonaisuutena, esitysanalyysi ja teatterin vastaanotto. (Niemi, 1988, 49–56.) Taiteilijatutkimuksen kohdalla ote on ollut pääsääntöisesti psykoanalyttista tulkitsemista, jonka rinnalle on viime vuosina noussut fenomenologinen tarkastelutapa (esim. Wilshire 1982, Russel-Parks 1989). Sosiologian suuntaan kulkevista tutkimuksista on mainittava Sharon Mastin (1986) tutkimus 'Stages of Identity: A Study of Actors', jossa tutkija on tehnyt havainnoinnin ohella haastattelututkimuksen näyttelijäksi opiskelevista sekä näyttelijänä toimivista henkilöistä.

4. Taiteilijatutkimus on ollut viime vuosisadalla psykologisen viitekehyksen sisällä tapahtuvaa. Osaltaan Sigmund Freudin (1856–1939) lähtökohdat tulkita taiteilijoita on viitoittanut tätä tutkimusparadigmaa. Freudin tutkimukset mm. Leonardo da Vincista ovat tuottaneet keskustelua taiteilijoiden lapsuuden merkityksestä suhteessa ammatin valintaan sekä käsitystä taiteilijan ulkoisen ja sisäisen maailman välisestä liikkeestä (ks. esim. Gedo 1983). Tämä *kahtiajakautunut taiteilijakuva* on käsitykseni mukaan muokannut käsitystä yksityisen ja julkisen taiteilijaelämän piirteistä, joita reunustavat elämäntyyli- ja poliittisiin liittyvät oikeutuksensa. (esim. Hernberg 1989, Lepistö 1991.) Vaikka ymmärränkin tämän jaottelun varsin kirkkaasti, en voi ottaa sitä valmiiksi annettuna näkökulmana. Omaelämäkerrallinen puhe pyrkii mielestäni aina rikkomaan tätä rajaa. Toisaalta myös näyttelijän työ ja henkilö ovat toisensa läpäiseviä. Niiden erottelu vaikuttaa keinotekoiselta. Yksityinen ja julkinen puhe on kertomusta erilaisissa puheyhteyksissä. Näyttelijätaiteen ja kertomuksen tuotantoehtona voikin nähdä sen, että työ on yksilöllisyyttä ryhmässä toisin kuin esim. solistimuusikoilla, kirjailijoilla tai säveltäjillä.

Psykologisoivaa lähtökohtaa tarkentaa ja tuottaa usein tekstit, joissa näyttelijöiden kohdalla viitataan identiteetin tai persoonallisuuden heikkouteen (esim. Krohn 1949, 1965) ja korostetaan *vaillinaista identiteettikäsitystä*. Tätäkin näkökulmaa on vaikea hyväksyä yksiselitteisesti lähtökohdaksi näyttelijäidentiteetille. Ymmärrän psykologisoivan ja kenties romantisoivan näkökulman käyttökelpoisuuden taiteilijatutkimuksessa. Se voi olla lähtökohta näyttelijän taiteelle. Katson sen kuitenkin vahvistavan valmiiksi tuotettua, determinoitua käsitystä taiteilijana olosta. Se ei välttämättä ole enää muotti, johon taiteilijat sovitetaan vaan malli, johon he myös itse yrittävät sovittautua. Tätä vaillinaisen identiteetin retoriikkaa vahvistetaan käsityksillä, joissa tyyppitellään tai etsitään piirteitä, joilla näyttelijöitä kuvataan. Tästä oivallisena esimerkkinä on seuraavat tekstilainaukset:

Taiteilijassa täytyy olla joitakin erikoispiirteitä, jotka poikkeavat yleisestä sielunrakenteesta. Voisimme ainakin sanoa, että eräät yleiseenkin sielunrakenteeseen kuuluvat ominaisuudet ovat taiteilijassa voimakkaammin kehittyneet ja toiset heikommin esillä. Jotta esteettisen arvoelämyksen ohjaama välitön intuitio ja mielikuvituksen toiminta, hahmottumisprosessi voisi vapaasti ja estottomasti suorittaa taiteellista luomistyötä, täytyy taiteilijan olemukseen sisältyä tavallista suurempaa herkkyyttä, hermoston labiilitteettia, niin ettei se ole jokapäiväisesti karkea, liian raskas eikä tavalliseen käytännölliseen harrastuspiiriin sidottu. Esteettinen asennoituminen jo edellyttää, että muut suhtautumistavat käytän-

nöllinen, tiedollinen ja moraalinen eivät ole yhtä paljon etualalla. (Krohn 1965, 189.)

Matkiminen on yksi näyttelijän piirteistä. Eikä hän malta olla kertomatta tarinoita. Näyttelijän tunnistaa siitä, että sillä on taito kertoa tarinoita. Ei niinkään tarinoida vitsejä, vaan kyky tarinoida, vangita, viedä juttua eteenpäin, löytää punktit, tauottaa ja korottaa. (Kinnunen 1997, 31.)

Oma lähtökohtani onkin kysyä, löytyykö jokin muu tapa ymmärtää asiaa ja miten näyttelijät itse määrittelevät itseään. Tämä on teatterintutkimuksen kannalta myös olennainen seikka; millaisia teoreettisia tulkintamalleja kierrätämme ja käytämme sekä miten tai millaiseksi tutkimus myös osaltaan muokkaa tätä kenttää.

5. Psykoanalyttinen taiteilijatutkimus, kahtiajakautunut taiteilijakuva ja vaillinaisen identiteetin käsitys saavat minut näkemään essentialistisen lähtökohdan, joka osoittaa myös identiteetille jonkin ytimen tai aitouden olemassaolon. Pekka Kaunismaa (1997, 222) toteaa, identiteetin näkökulmasta on olennaista nähdä se tahdonvaraisena projektina suhteessa ”olemiseen”, ei siis ”olemisen” heijastumana, eksistentiaalisena tasona.

Ensinnäkin essentialistinen lähtökohta johtaa pyrkimykseen löytää ja ymmärtää ihmisen elämä jonkinlaisena kokonaisuutena (tästä esim. elämäkertakirjallisuuden näkeminen elämän tilinpäätöksenä, kokonaisena tuotoksena). Toiseksi ihmisellä on pyrkimys käsittää itsessään olevan jonkinlainen ”aito sisin” tai ”ydin”. Näitä ohjaisi elämänsäkaaren kulkuun sisältyvä ”ulos kuoriutuminen” tai ”esiin tuleminen”. Tony Dunderfelt (1997) huomioi, miten ihmisen elämänsäkaaren aikana ihmisen yksilöllisyys pyrkii pääsemään esiin ja kohtaa lapsuudessa ja nuoruudessa sisäistetyt psyykkiset rakenteet. Tämä on itsensä etsimistä, kuten hän toteaa. (mt. 22.) Myös Kari E. Turunen (1996) kirjoittaa, että ”minä” on vaikea kysymys, vaikka se on ihmiselle yksi tärkeimmistä kysymyksistä. Jollain tavoin minä avautuu, voimistuu ja terävöityy koko kehityksen ajan. Minäkokemus näyttää kuoriutuvan esille muusta kokemuksesta vähin erin. Ihminen kyselee eri ikävaiheissa eri tavalla kuka tai mikä minä olen. (mt. 68-69.)

Dunderfeltin (mt.) ja Turusen (mt.) näkemyksistä on tulkittavissa ajatus ihmisen sisällä olevasta identiteetistä tai yksilöllisyydestä, joka vain ajan (ikäntymisen) myötä tulee näkyviin ja saa merkityksensä yksilön elämässä. Ihmisen käsitys itsestään kokonaisuutena tai valmiina, aidon sisimmän kantajana olisi siis elämänsäsaatossa vain esiin piirtyvä, kenties staattinen kuva. Kenneth Gergen (1994, 202-203) kyseenalaistaa tämän täyden itseyden käsityksen ja painottaa meidän tari-

nankertoja-otettamme elämään. Gergen (mt.) täsmentää, ettei meillä ole vain yhtä tarinaa, jota kerromme, vaan voimme konstruoida suhteitamme varioivilla tavoilla, kertoa ja uudelleen kertoa elämäntarinaamme.

Madan Sarup (1996, xv) korostaa myös monien teorioiden lähtevän ajatukselta, että identiteetti on determinoitu. Esimerkkeinä tällaisista lähtökohdista hän mainitsee mm. sosialisiaation ja ideologian. Ennen kaikkea erilaiset instituutiot näyttelevät suurta determinoijan roolia. Vivien Burrin (1995) kirjoittaa: jos sosiaalinen maailma, ihmiset mukaan lukien, on sosiaalisen prosessin tuotosta, mitään annettua tai determinoitua luontoa ei ole. Ei ole olemusta ihmisten tai asioiden sisällä. Traditionaalinen psykologia olettaa usein jonkinlaisen esi-anne-*tun*/valmiiksi annetun sisällön ihmiselle. Sosiaalinen konstruktionismi välttää essentialistisen ajattelun. Myös Sarup (1996, xv, xvi) korostaa, että hyödykeestetiikka määrittelee meidän kehomme ja seksuaalisuutemme, mutta identiteetti ei ole determinoitu, koska vasta-identifikaatiot vaikuttavat myös jatkuvasti.

Essentialismin näkökulmassa yhdistyy ajatus valmiiksi annetusta persoonallisuudesta ideaan ihmisen aidosta, sisäisestä ytimestä. Tämä ydin tai aitous vaikuttaakin olevan yksi oleellinen kokemuksemme liittyen identiteettiin tai persoonaan. Käsittäkseni idea liittyy yhteen ainutlaatuisen olemuksen kanssa, joka erottaisi *minut* toisesta ihmisestä. Tämä erottelu tapahtuisi paitsi ainutlaatuisen geneettisen perimän seurauksena syntyneestä erityisestä ulkomuodosta, myös ennen kaikkea ”sisäisestä” ytimestä, jonka löytäminen, tunnistaminen tai rakentaminen on eräs persoonaksi tulemisen diskurssiivinen taso.

Sosiaalisen konstruktionismin näkökulmaa aidon ytimen löytämiseen tarkoittaa osuvasti Klaus Mäkelän (1997) viittaus Goffmanin ajatukseen siitä, että ihminen saattaa olla risukasa ja sipuli, joka esittää itseään vailla ydintä, mutta hänen tulee saada esittää itseään vapaasti. Sipuli-metafora viittaa ennen kaikkea ytimen puuttumiseen. Omaelämäkerrallinen kertominen pyrkii usein tavoittelemaan koherenttia kuvaa juuri yksilön keskiöstä vastaamalla kysymykseen: ”Kuka minä olen?” Omassa työssäni ehdotan näkökulmaa, jossa kertomisen kautta yksilö konstruoi vastausta tähän kysymykseen. Valmiiksi annettua identiteettiä ei ole, vaan sitä muokataan, tarkennetaan ja paikannetaan kulttuuristen kertomusten avulla. Elämän tapahtumien jäsentely tapahtuu pitkälti myös valmiiden mallitari-*noiden* kautta (Hänninen 1999) ja identiteettimme suhde sosiaaliin rakenteisiin voi olla myös rajoittava (Sarup 1996, 40).

Omasta elämästä kertomisen ja identiteetin konstruoinen näkökulmasta näiden kulttuuristen puhetapojen- ja mallien omaksuminen on olennaista. Ymmär-

rän niiden olevan merkittäviä rakenteita tarinoissa, joissa yksilö jäsentää itseään. Kuten Vilma Hänninen (1999) on todennut, nämä kulttuuriset mallitarinat ovat osa yksilön sisäistä tarinavarastoa, jota hyödynnetään uusien elämäntilanteiden edessä; ne voivat tarjota ratkaisumalleja. Myös Amia Lieblich & Rivka Tuval-Mashiach & Tamar Zilber (1998,8-9) toteavat, että elämäkerta rakentaa ja kuljettaa mukanaan yksilöllisiä ja kulttuurisia merkityksiä. Elämäkertojen tutkija ei kohdista huomiotaan pelkästään kertojan yksilölliseen tarinaan vaan myös kulttuuriin ja sosiaaliseen maailmaan.

6. On uskaliaasta väittää, että mielikuvayhteiskunta ja näyttelijän ammatti sopivat erityisen hyvin yhteen. Uskallan kuitenkin väittää, että näyttelijän ammatti toimii aktiivisena merkitsijänä tässä koordinaatistossa. Näyttelijän ammatin julkisen luonteen lisäksi sen muuttuvat toiminta-areenat ovat yhä enemmän kytkettynä mielikuvayhteiskunnan symbolijärjestelmiin. Näyttelijän ammatti on yksi niistä ammattiryhmistä, jotka toimivat agentteina yksityisen ja julkisen välisessä rajojen liudentumisessa. Ammatin julkinen kuva, imago on noussut yhä merkittävämmäksi. Tämä julkinen kuva tarjoaa myös meille (yleisölle) identiteetin rakentamisen pinnan.

Identiteetin rakentamisesta on tullut elämänprojekti. Postmoderni on itsერიittonen sosiaalinen tila, jossa identiteetin määrittely korostuu. Tämä tarkoittaa käsittääkseni sitä, että traditiossa identiteetin rakentaminen ymmärrettiin selkeämmin sukupolvelta toiselle siirtyväksi prosessiksi, kuin se ymmärretään myöhäismodernissa kulttuurissa.

Postmoderni tai myöhäismoderni keskustelu virittää identiteetin kokonaisuuskäsitykseen ajatuksen ihmisestä monien minuuksien tai identiteettien kantajana, toteuttajana ja rakentajana.¹ Postmodernista keskusteltaessa korostetaan

1. On huomattava myös teoreettisen ja empiirisen välinen suhde. Psykologia ja sosiologia ovat epistemologisesti empiirisiä tieteitä, kun taas filosofis-eksistentiaaliset lähtökohdat tarkastella ihmistä ovat muovanneet maailmasuhdettamme jo vuosituhansia. Tämän tiedonkäsityksen, kuten myös taiteiden lähtökohta on eksistentiaalinen. Postmodernissa näkökulmassa on kiinnitetty usein huomiota siihen, ettei sillä ole empiiristä "todistusvoimaa". Sitä voitaneenkin pitää juuri näkökulmana tarkastella kulttuurisia muutoksia/ilmiöitä, ei niinkään osoittaa niitä empiirisesti relevanteiksi. Näihin keskusteluihin kytkeytyvästä poikkitieteellisyydestä haluan nostaa esille jo 1800-luvulla vaikuttaneen Søren Kierkegaardin (1813-1855), jonka ajattelun vaikeutena pidettiin juuri psykologisen, filosofisen ja teologisen ajattelun sekoittumista. (ks. Liehu 1989, Lehtinen 1990, Alex 1998).

usein identiteetin moninaisuutta. Jos asetan näyttelijät tämän pluraliteetin ja mediavirran leikkauskohtaan, kysyn, onko näyttelijän identiteetti automaattisesti pirstaleinen? Omaelämäkerrallinen kertominen antaa relevantin mahdollisuuden tarkastella näitä kysymyksiä. Sitä voidaan pitää myös yhtenä reflektiivisen yhteiskunnan heijastumana; omaelämäkerta on eräs keino yksilölle "päivittää" itseymmärrystään. (Giddens 1991). Samalla se on kuvausta kulttuurimaisemasta, aikalaismuistojen kollaasia.

Siirryn vielä lopuksi tarkentamaan työni perusteita kulttuuritutkimuksen kehässä. Tutkimukseni kartasto rakentuu siis poikkitieteellisesti. Ajatteluuni ja tulointoihini ovat vaikuttaneet monet erilaiset lähtökohdat, joista olen yhdistänyt soveltuvia osia oman työni käyttöön. Tutkimuksessani lähestyn näyttelijöiden omaelämäkertatarinoita seuraavien näkökulmien siivittämänä. Perusymmärryksenä tutkimuksessani on käsitys *kulttuurista kommunikaationa*, joka on muuttuva ja dynaaminen prosessi. Yksilön identiteetti ja toiminta tapahtuu aina suhteessa sosiaalista maailmaa vasten, joka on kulttuurisesti konstruotua. Ymmärrän myös näyttelijän työn ja taideteoreettisen ajattelun olevan modernisaation ja historiallistumisen prosessia, joka tapahtuu kulttuurisessa horisontissa. (ks. Berger & Luckmann 1994, Lehtonen 1994, 246-255, Alasuutari 1994b, Fornäs 1998, 13-18.)

Käsitteenä "kulttuuri" on monimerkityksinen ja kulttuuritutkimus voidaan sitoa erilaisiin lähtökohtiin tai koulukuntiin, tunnetuimpana esimerkkinä Brittiläinen kulttuuritutkimus (esim. Williams 1988, Hall 1992, Grossberg 1995, Lehtonen 1996, Karvonen 1999). Kulttuuritutkimus tutkii yhteiskunnan, kulttuurin ja elämäntapojen muodostamaa sosiaalista todellisuutta, ihmisten tuottamaa ja uusintamaa todellisuutta. Kulttuuritutkimus tutkii erityisesti maailman merkityksellistämisen käytäntöjä ja tapoja. Se tutkii sitä, miten ihmiset antavat merkityksiä asioille ja miten he määrittelevät todellisuutensa. Se, miten todellisuus määritellään, määrää ihmisten käyttäytymistä ja siten sosiaalisen tai kulttuurisen todellisuuden laatua. Sen voi ymmärtää verkostoiksi, joissa kommunikaatiota ei käsitetä viestien siirtämiseksi tilassa, vaan yhteiskunnan tuottamiseksi ja uusittamiseksi ajassa.

Kulttuuritutkimuksessa yhteiskuntaa ei nähdä homogeeniseksi kokonaisuudeksi, vaan sen katsotaan koostuvan erilaisten ihmisryhmien vuorovaikutuksesta. Nämä eri ihmisryhmät ovat asemoituneet todellisuuteen eri tavoin. Toisin sanottuna ihmiset kohtaavat todellisuuden eri tavoin ja heidän relationaalinen suhteensa todellisuuteen muodostuu erilaiseksi. Näin asioiden merkitys voi olla erilainen eri ihmisille. (Karvonen 1999.)

Työssäni *näyttelijät* ovat kulttuurin, erityisesti teatteritaiteen, edustajia. Yksilö ja kulttuuri ovat vuorovaikutussuhteessa toisiinsa ja yksilö rakentaa omalla toiminnallaan kulttuuria. Kulttuuri käsitteenä rakentuu sekä taiteesta että yhteiskunnasta arvoineen, normeineen, tottumuksineen ja tapoineen, jotka muodostavat elämäntavan (Roos 1986). Näyttelijän työ on esiintymistä, esittävää ja ihminen on ”luonut” esittäviä rakenteita ja traditioita elämäänsä vallitsevan kulttuurin välityksellä. Ihmisten erilaiset riitit, seremoniat, suullisen perinteen siirtyminen, karjalaiset itkuvirsien laulajat tai shamanistit edustavat esiintyvää perinnettä, joka on näyttelijänä olemisen kaltaista. Niihin on kytkeytynyt tekniikka ja tausta, joka usein on siirtynyt isältä pojalle ja koulutusprosessi on ollut pitkäaikaista ja määrätietoista. Erityisesti shamanismissa on yhteyksiä nykymaailman käsitykseen näyttelijästä. Shamaanin tavoin näyttelijä pukeutuu hahmonsa tunnusomaisiin vaatteisiin. Hän maskeeraa itsensä muistuttamaan hahmoa, jota esittää ja luo näin riitin, joka auttaa rooliosuuden sisäistämisessä. Shamaanin on välttämätöntä eläytyä toiseen persoonallisuuteen ja työntää oma henkilökohtainen tausta piiloon. (Hirn, 1998, 13–18.)²

2. Teatterihistoria kuvaa näyttelijän ammattia ja esityksiä useimmiten antiikin kreikasta lähtöisin olevaksi. John Russel Brownin (1995) mukaan ensimmäiset teatterifestivaalit pidettiin n. 2600 BC. Egyptissä. Eurooppalainen teatteri ja vuosituhannen alun englantilaiset pyhät näytelmät olivat siis huomattavasti edellä siitä mitä esim. Suomessa tapahtui. Englantilaiset näyttelijät tekivät 1600-luvulla vierailuja Ruotsiin, mutta Suomi ei vielä tässä vaiheessa ollut kulttuuristen virtausten vastaanottaja. Myös Baltian puolella tämä vuosisata oli aktiivisen teatterielämän aikaa. Suomen teatterielämän kannalta käännekohdan toi Pietarin perustaminen. Keisari Annan hallintokausi 1730–40 avasi mahdollisuuden myös Suomen etelärannikolle olla kiertävien esiintyjien ohikulkupaikkana. Merkkipaaluna onkin Turku 1735, jonne ensimmäiset kiertävät esiintyjät sekä idästä että lännestä saapuivat. Tässä vaiheessa esiintyvien taiteilijoiden ohjelmistoon kuuluivat erilaiset sirkustempot, voimanäytökset sekä *comedia dell'arte* tyyppiset lyhyet esitykset. (Hirn 1998, 19–22.)

Suomalainen teatterihistoria on monipolkuista ja vaihtelevaa, eikä näyttelijän ammatti tai näyttämötaide ole vakiintunut maahamme kovinkaan yksiselitteisesti. Aina 1800-luvun lopulle saakka eurooppalaiset ja pohjoismaalaiset teatteriryhmät sekä taiteelliset virtaukset vaikuttivat Suomeen, mutta kotimaiset ja erityisesti suomenkieliset tuotannot kohtasivat monia vaikeuksia. Näistä Hirn (1998) mainitsee mm. keisarillisen perheen kuolemantapauksien aiheuttamat katkot, koleraan kulkutaudinomaisen leviämisen sekä alkeelliset kulkuvälineet seurueen ja rekvisiitan kuljettamiseen.

Tutkimuksen rakenne

Kirjoitus ei ilmaise itseä, vaan kiihottaa tyhjyyteen; minän raunioilta levittäytyvät ekstaasin aallot (Ihanus 1995, 31-32).

Käsillä oleva työ pyrkii ensisijaisesti olemaan opinnäytetyö.

Luvussa 1 perustelen, miksi olen halunnut tutkia näyttelijöiden omaelämäkerrallisia tarinoita.

Luvussa 2 pohdin tutkimukseni yleisiä näkökulmia ja lähtökohtia, jotka ovat työni taustalla. Näitä ovat identiteetin monitulkintainen maailma, näyttelijöihin liittyvät mielikuvat ja elämäkertatutkimus.

Luvussa 3 esittelen tutkimukseni tehtävät sekä tutkimuksessani mukana olevat näyttelijät.

Luvussa 4 kirjoitan auki empiiriseen aineistooni liittyvät työskentelyvaiheet.

Luvussa 5 pohdin tutkimusaineistoni valossa sitä, miten teatteri määrittänyt näyttelijöiden tarinoiden kautta taiteena ja miten näyttelijät puhuvat itsestään ryhmänä.

Luvussa 6 kirjoitan siitä miten haastattelemanı näyttelijät ovat tulleet näyttelijöiksi, miten vanhemmat ovat heitä tukeneet ja kokoan kertojien teatteriopintojen aikaisia muistoja.

Luvussa 7 syvennän näyttelijöiden kertomuksia näyttelemisestä ilmaisuna, roolin rakentamisesta sekä tekijän ja roolin suhteesta. Lisäksi pohdin myös näyttelijöiden asemoitumista suhteessa ryhmään.

Luvussa 8 kuvailen tutkimusaineistoni kautta näyttelijöiden elämänsä käännepätkertomuksia.

Luvussa 9 pohdin näyttelijöiden kertoen tuotettuja identiteettitarinoita, kiertäen yhteen tutkimuksessani tekemiäni tulkintoja.

2 Näkökulmia tutkimukseeni

Identiteetti tarinoiden resurssina

Olenko minäkään yksi? Eikö minussa ole ainakin yksi joka toimii, ja toinen joka tarkkailee? Ja vielä kolmas, joka tarkkailee noita kahta muuta...kenties ääretön tarkkailijoiden jatkumo, joista seuraava on aina edellistä tietoisempi. Nämä voivat valvoa minussa samanaikaisesti, mutta ei sekään joka toimii, ole vain yksi. Eikö hän vaihdu tilanteesta toiseen, ajasta toiseen? Olenko minä yhtä kaikkien menneisyyteni minöjen kanssa? Eikö jokaisessa ole kokonaisia kansakuntia? (Krohn 1993, 78)

Tässä luvussa tarkastelen sitä, miten kertojat itse määrittelevät ja käyttävät identiteetin käsitettä ja millaisia vaihtoehtoja identiteetin substanssiin haastateltavani tuottavat. Tämä on myös yksi keskeinen sosiaalisen konstruktionismin ja diskurssi-analyysin lähestyminen; miten ihmiset itse määrittelevät ja käyttävät käsitteitä (esim. Gergen 1999, Jokinen & Juhila & Suoninen 1999). Ymmärrän tässä yhteydessä identiteetin käsitteen käyttämisen tarinoiden resurssina, jonka ympärille on mahdollisuus kietoa vaihtuvia merkityksiä.

Tutkimuksessani tähän identiteetin näkökulmaan oivallisen tienviitan antavat haastattelemani näyttelijät omaelämäkertatarinoissaan. Vaikka en houkuttellut heitä määrittelemään identiteettiä, puolet haastateltavistani käyttävät itse identiteetin käsitettä. Voin ryhmitellä kertojien käyttämät identiteetin resurssit seuraavasti: Identiteettikäsitettä voi kytkeä reflektiivisesti kielellisiin ilmauksiin, representaatioihin. Yksi haastateltavistani tiivistää osuvasti identiteetin olevan provokatiivinen käsite. Tällä kommentillaan kertoja tulee samalla tönäisseeksi post-modernia identiteettikeskustelua, joka painottaa läpi elämän kestäväää aktiivista ja tietoista identiteettityötä. /.../ *But identity is quite a provocative word, I think I've become more sure of my identity, in a way as I worry less about it/.../* (E.3.n).

Tämän lähtökohdan jälkeen löydän ensimmäisenä kertojien puheesta identiteetin käyttöyhteyden suhteessa ammattiin, työhön ja toimintaan. Yksinkertaisimmillaan se on kommentti: *"I'm an actress."* (E.4.n.). He kytkevät identiteetin konkreettisesti näyttelijän työhön, jolloin he puhuvat ammatti- tai näyttelijä-identiteeteistä.

Mä luulen, että se on semmonen lakipiste, missä mun ammatillinen identiteetti oli kypsynyt, niin kuin siihen asti mä hain sitä aika pitkälle, mitä se on ja nimenomaan näyttelijänä. (S.3.n)

Toisena havaitsen kertojien liittävän identiteetin tilan ja paikan (jossakin) käsitteen yhteyteen. Kertojien puheessa identiteetin käsitteen voi myös liittää maantieteelliseen tai kulttuuriseen ympäristöön: omalla syntymäkaupungilla tai kaupungilla, jossa työskentelee on oma identiteettinsä. Tähän samaan yhteyteen kertojat liittävät myös kansallisen identiteetin, kuten *“olen suomalainen”* (S.2.m.). Yksi näyttelijä kuvailee: *“.../And so I felt have some special identity, because I had been born in Stratford. /.../”* (E.4.n)

Kolmantena identiteetin luokitteluna on kertojien ikä. *“I’m fifty years old”* (E.6.m.)

Neljäntenä näkökulmana näyttelijät sitovat identiteetin käsitteen myös kokemuksellisuuteen. Tämä on omaan persoonaan liittyvää yksilöllisyyttä ja itseluotua identiteettityötä. He kuvaavat tällöin identiteettiä aktiivisena rakentamisena, muuttavana liikkeenä, prosessina, joka tarkentuu oman elämänkulun aikana ja johon voi liittyä myös kehollisesti identifioitavia piirteitä. Miesnäyttelijä kertoo erilaisista näyttämön ulkopuolisista töistä ja tätä kautta hankkimistaan taidoista.

“.../En mä tarte sitä välttämättä lavalla, eikä se tarttekaan olla niin, vaan että mä löydän jotain muita asioita, jotka rakentaa sitä identiteettiä./.../” (S.2.m)

Haastattelemani näyttelijät määrittävät itseään ujoksi suhteessa uusiin tilanteisiin. Kertojat tarkentavat itseään useimmiten perfektionisteiksi. Seuraavassa poiminta yhden kertojan tavasta määritellä itseään:

“.../kun mä olen aina ollut semmonen ujo, niin kuin uusissa tilanteissa, /.../ kun mä olen perfektionisti, ja mä olen just, /.../ kun mä olen tämmönen ihminen myöskin, joka ei osaa ottaa rennosti kovinkaan pitkään, /.../Mä olen aina niin kuin, mä en osaa vain mennä paikalle ja hoitaa hommaani ja lähteä pois. Mä tein viime keväänä yhden Maikkarin sarjan, ja mulla melkein tuli mahahaava, kun mä en niin kuin osannut taas, mun täytyy varmaan opetella myös se tekotapa, ettei ihan turhista ota itselleen paineita. (S.5.n.)

Viidentenä identiteetin luokitteluna esitän kertojien puheesta kohdat, joissa he tarkastelevat identiteettiään toisten tekemien määrittelyjen kautta. Näissä määrittelyissä korostuu erityisesti identiteetin vuorovaikutteisuus. Seuraava esimerkki tiivistää tätä identiteetin substanssia:

Mä olen välillä hankala, mä tiedän sen, siis mua pidetään varmaan helvetin hankalana, mutta itse asiassa toiset sanoo, että mä olen hirveen helppo, mä olen helppo aina silloin, kun asiat jotenkin, kun kohdellaan oikeudenmukaisesti, kun asiat sillei... En mä tiedä, mä olen ehkä vaikea sen takia, että mä en alistu ihan kaikkeneköiseen. (S.3.n.)

Kun pysähdyn tarkastelemaan näitä näyttelijöiden käyttämiä identiteettimaisemia, voin havaita useimpien esimerkkien sisältävän emotionaalisesti lautauneita kytköksiä. Identiteetti on provokatiivinen termi, mutta kertojilla on kokemus, tunne suhteessa siihen. Kertojat käyttävät käsitteitä, kuten tulla varmemmaksi ja olla vähemmän huolestunut, omasta identiteettityöstään. Toisaalta ammatilliseen identiteettiin liittyvässä kokemuksessa kertojat toteavat tunteesta, jossa tietää saavuttaneensa kypsyyttä. Ympäristöön ja tilaan liittyvä identiteetti on ennen kaikkea tunne, kokemus erityisesti jostakin, joka on muovautunut suhteessa tähän ympäristöön. Jos tarkastelen vielä neljättä ja viidettä näkökulmaa kertojien tarjoamasta identiteettimaisemasta, havaitsen sen olevan erityisesti emotionaalista puhetta. Tämä emotionaalinen puhe tarjoaa identiteetille vuorovaikutuksellisen pinnan suhteessa itsen ja toisiin.

Näillä lähtökohdilla on merkitystä sekä kertojien omalle identiteetin määrittelylle että tavalleni ymmärtää aineistoni lukemista ja tulkitsemista. Edellä kuvaamani esimerkit myös tarkentavat ymmärrystäni siitä, että omaelämäkerrallisen identiteetin konstruointi on ensisijaisesti *kokemuskerrontaa*, joka värityy emotionaalisilla muistoilla. Norman Denzin (1984, 104) tarkentaa ihmisten kiinnittyvän tilanteisiin tunteilla. Aika, tila ja oleminen ovat jäätäneet emotionaalisiin tilanteisiin; nämä tulevat osaksi henkilön emotionaalista elämäkertaa.

Näiden näyttelijöiden tarjoamien näkökulmien avulla voin tarkentaa identiteetin olevan kulttuurisesti kontekstualisoituva prosessi, jossa yksilö kirjoittaa itsensä vahvasti esille toimintansa (ammattinsa) ja oman kokemuksellisuutensa kautta. Identiteetit ovat jotakin (sisältöjä), mutta myös jossakin (konteksteihin sidottuja). Identiteetin voi nähdä myös yläkäsitteenä, joka voidaan määritellä tarkoittamaan niitä velvollisuuksia ja ominaisuuksia, joita toimija olettaa itselleen, toisille toimijoille tai muut toimijat olettavat hänelle. Identiteetit muotoutuvat siis omanlaisikseen kussakin diskurssissa ja repertuaarissa. Erilaiset merkityssysteemit mahdollistavat erilaisten minuuksien ja sitä kautta myös toimintojen esiin tulemisen. Ne kutsuvat meitä tietynlaisiksi ihmisiksi. (Jokinen & Juhila & Suoninen 1993a, 38-39.)

Tätä ajatusta identiteetistä on siivittänyt myös Erving Goffmanin (1971, 270-

273) näkökulmat arkielämän rooleista. Goffman pohtii yksilöä esittäjänä ja rooli-hahmona. Roolihahmossa yksilön esittämä hahmo ja hänen minänsä yleensä vas-taavat toisiaan. Näiden yhdistelmän ajatellaan asustavan jossakin esittäjän ke-hossa. Tässä prosessissa keskeistä on saada yleisö uskomaan ja omaksumaan tämä esittäjän minä. Esittäjä on taas Goffmanin mukaan se yksilön osa, joka huolestu-neena kohdistaa huomiota näyttämöllepanoon.³ Goffmanin kaksijakoinen nä-kemys yksilöstä keskittyy mielestäni vain siihen vuorovaikutuksen näkökulmaan, jossa yksilö olettaa ominaisuuksia itselleen suhteessa katsojiin. Tässä ei kuiten-kaan ole tarkentumassa identiteetti, kenties vain osa sitä. Goffman (1971) antaa tässä viitteitä myös identifioimisen käsitteeseen.

Tutkimukseni identiteettiliikettä kuvastaa parhaiten Vivien Burrin (1995) huo-mautus identiteetistä tekstinä, Johan Fornäsin (1998) reflektiivisyyden näkökul-ma, Stuart Hallin (1999) toteamus identiteetin rakentamisesta eron kautta sekä vuorovaikutuksellisuudesta⁴ (Gergen 1994). Omassa tutkimuksessani lähestyn identiteetin käsitettä omaelämäkerrallisesta ja kulttuurisesta perspektiivistä.⁵

3. Erving Goffmanin (1971) teatterimetaforat ovat hänen itsensä mukaan retorista manööveriä, jonka avulla hän pyrkii täsmentämään ihmisten päivittäisiä yhteiselämän tilanteita, joita ihmiset pyrkivät hallitsemaan. Goffman on tietoinen väitteestä, että koko maailma on vain näyttämö ja asettaa teatterin näyttämön tapahtumat keinotekoiseksi illuusioksi toisin kuin arkielämässä. (ks. myös Goffman 1986, 124–155.)

4. Vuorovaikutuksellisuudella tarkoitan Gergeniin (1994) viitaten, että ilmaisu ei ker-ro vain sisäisistä tunteista, vaan se on suhdetta toiseen ihmiseen.

5. Identiteetin käsitettä hämmentää ennen kaikkea sen kytkeytyminen arkipuheessa psykoanalyttisiin mielikuviin. Vuosisadan vaihdetta voidaan pitää merkittävänä vai-heena sille tietämykselle, joka meillä on tällä hetkellä ihmisen mielen liikkeistä ja nii-den käsitteellistämisestä. Useat tutkijat ovat viitanneetkin eräänlaiseen psykopuhuntaan, siihen miten me yhä enemmän kuvaamme tapahtumia, tunteita psykologisin termein (esim. Burr 1995, 24, Gergen 1999). Esimerkkinä tästä Vivien Burr esittää mm. käsit-teen huolehtiminen (caring). Tämän päivän kielessä olla huolehtivainen ihminen merkit-see kuvausta siitä, millainen ihminen sinä olet, ei enää sitä millaiseen toimintaan olet sitoutunut. Myös Tim Lott kuvaa kirjassaan ”The Scent of Dried Roses” (1996) tarkasti-sitä, mitä psykoanalyysin tuleminen merkitsi sodanjälkeisessä arjessa, Englannissa. Hän kuvailee sitä, miten ihmiset sankoin joukoin riensivät terapiaan ja ”ottivat haltuunsa” psykologisen käsitteistön purkaa ja pohtia tunteitaan, kokemuksiaan ja elämäänsä. Psykoanalyttisistä terminologiasta on tullut osa kulttuurista diskurssia. Psykoanalyyt-tisen näkemyksen rinnalle on noussut useita muita mielenkiintoisia ihmisen persoonal-lisuutta tarkastelevia näkemyksiä. Näistä mainittakoon esim. 70–80-luvulla suosituksi noussut elämäankaaripsykologia tai 1980–90-lukujen vaihteessa tutkijoiden näkökul-

Ymmärrän identiteetin muotoutuvan vuorovaikutuksessa toisten kanssa ja se on konstruoitu diskursseissa, jotka ovat kulttuurisesti tarjolla (ks. Burr 1995).

Näyttelijöiden tavoista määritellä identiteetin käsitettä tulee esille, että käsite liikkuu moneen suuntaan ja sitä on mahdollista liittää vaihtuviin yhteyksiin. Asetan identiteetin käsitteen tutkimukseni yhdeksi näkökulmaksi. Identiteetti-käsitteen ympärille avautuu loputon joukko käsitteitä, kuten itseys, minuus, persoonallisuus, ihanneminä, subjekti jne. (ks. Weckroth 1991, 102-103, Aaltojärvi 1997). Nyky-suomen sivistyssanakirjassa (1994) identiteetti määritellään identtisyudeksi, samuudeksi, yhtäpitävyydeksi, henkilöllisyydeksi. Myös Dieter Hoffmann-Axthelm (1993) huomioi identiteetin identifioimisen koodiston, kuten henkilöllisyystodistuksen, passin, ajokortin jne. Madan Sarup (1996) huomauttaa identiteetin ja passin suhteesta, että sitä kautta voi määrittää asioita henkilöstä, mutta se ei sano vielä mitään kyseisestä henkilöstä. Sarup ehdottaakin, että identiteetti on paljon muutakin kuin henkilön passi. Ennen kaikkea se on henkilön oma käsitys itsestään. Se on kertojan konstruktioita identiteetistään.

Henkilön oma käsitys itsestään voidaan nähdä myös suhteessa subjektiin. Kaikki ihmisen pohtiminen on subjektin määrittystä, vaikka subjekti asetetaan eri-laisissa teoreettisissa viitekehyksissä eri asemiin. (Lyytikäinen 1995, 7.) Subjektiviteetit, kuten myös identiteetit, ovat vaikeasti määriteltävissä, koska ne ovat jakaantuneita ja moniulotteisia. Ne ovat aina suhteessa vallitseviin kulttuureihin ja niissä tapahtuviin muutoksiin, minkä vuoksi myös modernin näkökulman ymmärtäminen on oleellista. Kulttuuriset murrokset määrittävät niitä asemia, joista subjektia tai identiteettiä pyritään määrittelemään. Subjektien suhde teksteihin on keskeinen: niiden kautta subjektit peilaavat itseään. Identiteettityö käynnistyy subjektien laatiessa itsestään kertomuksia. Tämä itsetarkastelu muokkaa identiteettien virtaa, joissa aika ja tila ovat kaksi perustavaa aspektia identtisuuden suhteen. (Lyytikäinen 1995, 7-11, Fornäs 1998, 265-280.) Gergen (1994, 187) täsmentääkin, että nykyinen identiteettimme on elämäntarinan tulosta.

Identiteetti käsitteenä myös kategorioi ja käsitteellistää erilaisten yhteiskunnallisten merkkien tajuntaa, joihin/joista ulos yksilö voidaan kirjoittaa tai joihin/joista ulos yksilö kirjoittautuu. Tarkoitin tällä kirjoittautumisella kahta kerrosta. On identiteettejä, joihin yksilö kirjoitetaan, kuten kansallinen identiteetti

maksi noussutta sosiaalista konstruktionismia, jonka lähtökohtana pidetään mm. Meadin 1934 julkaisemaa 'Mind, Self and Society' kirjaa sekä Berger & Luckmannin vuonna 1966 julkaistua teosta 'The Social Construction of Reality'. (ks. Burr 1995.)

(syntymäkulttuuri, sukupuoli). Toisaalta on kategorioita, joihin/joista ulos yksilö voi itse kirjoittautua (ammatti, perhesuhteet, tyyli). Stuart Hall (1999, 28) täsmentää tätä ajatusta toteamalla, että identiteetti vaihtelee sen mukaan, kuinka subjekti puhutellaan tai kuinka se esitetään. Identifikaatio ei ole automaattista: se voidaan saavuttaa tai menettää. Näitä identifikaatioita on mahdollista tunnistaa pitkällä aikavälillä sekä yksilöstä että ryhmästä, kuten Johan Fornäs (1998, 277) huomauttaa.

Tässä näkökulmassa lähestytään identiteettiä sosiaalisesti ja erityisen fragmentaarisesti, mikä näkyy myös useissa viime aikojen tutkimuksissa. Niissä identiteetti käsitetään juuri henkilöön liittyvänä sosiaalisena fragmenttina, kuten kansallinen identiteetti tai sukupuoli-identiteetti. Tarkoittaako tämä sitä, että yksilöllä ei ole vain yhtä identiteettiä, vaan useita? Vai onko kysymyksessä identiteetin eri osat? Onko identiteetti osiensa summa.

Omassa työssäni minua kiinnostaa identiteetin käsite suhteessa postmoderniin keskusteluun viittauksellisesti. Erityisesti keskustelu modernista ja postmodernista on nostanut identiteetin uudenlaisen tarkastelun kohteeksi, jopa keskustelujen keskeiseksi sisällöksi.⁶ Tämä keskustelu on myös muuttanut identiteetin perinteistä merkitystä tai tulkintatapaa.⁷ Persoonallisen tai minäidentiteetin rinnalla käytetään edellä esittämiäni identiteetin erilaisia määritelmiä mm. sosiaalinen identiteetti ja kulttuurinen identiteetti. Nämä käsitteet ovat maallanneet identiteetille myös uudenlaiset kasvot. Puhuttaessa identiteetistä ei tarkoiteta enää vain yksilön sisäistä kehitystä ihmisenä vaan moniulotteisia sosiaalisen toiminnan sfärejä, joissa yksilöt liikkuvat ja toimivat. Puhun työssäni siis näyttelijäidentiteetistä omaelämäkerrallisessa perspektiivissä.

6. Tarkemmin sanoen voisi todeta olevan menossa identiteetin uudelleen määrittely.

7. Eräs mielenkiintoinen tarkastelumatka identiteetin ja minuuskin maailmaan on Weckrothin (1991) esittämä analyysi Dostojevskin "Idiootista", jonka kautta Weckroth tarkastelee seitsemää minuuden aluetta. Pirandellon (1921) näytelmässä "Kuusi Henkilöä etsii tekijää" on samaa logiikkaa. Kuusi Henkilöä etsivät kirjailijaa, joka kirjoittaisi heidät näytelmään. Kuuden Henkilön tematiikka voidaan nähdä ihmisen minuuksina, jonka perusproblematiikka liittyy etsimiseen, oman tarinan kirjoittamiseen, oman identiteetin kirjoittamiseen. Moniminäisyys voi kulkea yksilön eripuolien tarkastelussa (Weckroth), se voi olla yksilön näkemistä hänen ulkopuoleltaan toisten kautta (Pirandello) tai yksilön sisäisen maiseman tarkastelua, jossa eri ikävaiheet, sukupuolet ja todellisuudet risteilevät, kuten Jussi Parviainen (1994) kuvasi näytelmässään "Moniminä".

Traditiosta postmoderniin

Tässä luvussa tarkennan ajatustani identiteettikeskusteluista, puhuttaessa traditionista postmoderniin siirtymisessä. Identiteetin tematiikkaan postmoderni näkökulma on viritänyt monenlaisia kuvauksia. Aloittaessani tutkimustani pohdin sitä, miten näyttelijän ammatti liittyy tuohon identiteettikeskusteluun ja totesin sen olevan metaforisesti ”fragmentaarisuus”-kide. Näyttelijän ammatista voisi luonnehtia minuuden lähdeluetteloksi. Toisaalta näyttelijöillä on legitiimi mahdollisuus kokeilla ja vaihtaa erilaisia identiteettejä, mikä näyttää olevan postmodernin keskustelun yksi näkökulma. Tämä on tietysti ajatusleikkiä. Tärkeän erotuksen tähän tekee se, että erilaisten roolien ja identiteettien rakentaminen on näyttelijälle vakavasti otettava työ ja taiteellisen ilmaisun muoto, kun taas muille se asettuu suhteessa arkisiin käyttöyhteyksiin.

Keskustelu tradition ja postmodernin välisestä suhteesta on siis vaikuttanut tutkimukseni perusasetteluun. Tämä keskustelu toimii kulttuurisena kehyksenä, johon käyttämäni teoreettinen materiaalia tavalla tai toisella liittyy: se ammentaa näköaloja juuri myöhäismodernin keskusteluista. Useat viimeaikaiset identiteettikeskustelut ovat tiivistyneet ajatukseen tradition murtumisesta. Tradition tarjoamat paikallaan olevat asemat identiteetille ovat siirtyneet ja muuttuneet. Traditionta määritellään yhteiskunnallisena, poliittisena ja kulttuurisena ilmiönä. Postmoderni sen sijaan tiivistyy usein ajan kuvaukseksi.

Tämä sama näkökulma on fokusoitunut myös taiteeseen kohdistuvassa tutkimuksessa. Erkki Seväsén (1998) mukaan taiteen ja tieteen tutkimuksen lähestymisen lisäksi kulttuurin ja taiteen organisaatiot, tuotanto ja produktiot ovat lähentyneet kaupallisuutta, talouselämää ja valtiota. Seväsén näkemyksen mukaan tämä läheneminen on osa postmodernia kulttuuria. Taide on kytkeytynyt osaksi liiketoimintaa ja mediakulttuuria, jotka käyttävät taiteen ilmaisukeinoja. (mt. 68–71.)⁸ Jos asetan näyttelijät tälle postmodernille näyttämölle, he voisivat työnsä kautta toimia hyvinkin oivallisena symbolisena viitteenä koko postmoderniin keskusteluun. Tarkoitän tällä sitä, että näyttelijät ammattiryhmänä ovat mediateknologian suosimia agentteja.

Modernin tilan voi tunnistaa Zygmunt Baumanin mukaan pakottavasta tarpeesta

8. Tästä esimerkkinä tulee mieleen juuri populaarikulttuurin tutkimus. Teatterin alalta esille tulee ammattiryhmien kartoitukset (Karhunen, 1993, Pesonen 1994) tai Jumalan Teatterin yhteiskunnallisen ilmiön tulkinta (Seppänen 1995).

kantaa huolta järjestyksestä ja läpinäkyvyydestä. Postmodernia leimaa hulluuttaminen yhteisöön tai identiteettiin. (Bauman 1996, 267-269.) Bauman huomauttaa kuitenkin osuvasti, että identiteetin etsintä voi olla yksi kaivattu kokonaisuus, jonka perään haikaillaan. Ehkä tämä on ollut se puuttuva kokonaisuus, joka tällä kertaa on heijastettu toiselle, minän valkokankaalle. (mt. 269.)

Modernin ja postmodernin määrittelemisestä Zygmunt Bauman (1996, 191-193) toteaa, että postmoderni kuvaa osuvasti Euroopan vauraiden maiden yhteiskunnallista tilannetta, joka on kehittynyt 1900-luvulla. Postmoderni on termi, joka pakottaa kiinnittämään huomiota jatkuvuuteen ja epäjatkuvuuteen. Nämä epäjatkuvuus ja jatkuvuus ovat nykyisen yhteiskunnallisen tilanteen ja sitä edeltäneen tilanteen välinen muodostuma, monimutkaisen suhteen kahdet kasvot. Moderni yhteiskunnallisena tilanteena sai alkumuotonsa Euroopassa 1600-luvulla ja kehittyi lopulliseen muotoonsa 1800-luvulla. Modernia yhteiskuntaa luonnehtineet tunnusmerkit on hylätty postmodernissa. Postmodernin voi näin katsoa olevan kehittynyt moderni joka tiedostaa todellisen luontonsa, modernina itseään varten. Postmodernia tilaa kuvaavat institutionalisoitu pluralismi, monimuotoisuus, kontingenssi ja ambivalenssi. Baumanin mielestä on myös ymmärrettävä se, ettei postmoderni ole mikään modernin väliaikainen poikkeama, vaan se on itseään tuottava, itseään ylläpitävä ja loogisesti itseriittoinen sosiaalinen tila, jota luonnehtii sen omat erityispiirteensä. Tästä herää väistämättä kysymys, millaisen kulttuurisen heijastuspinnan tämä tarjoaa identiteetille.

Postmodernin käsite lanseerattiin sosiaalitutkimukseen osaltaan taidekeskustelun piiristä. Teatterissa postmodernia tulkittiin ja se nähtiin erilaisten esitysten formaattien muuttumisena tai sisällöllisinä muutoksina. Postmodernin periodin sanotaan käynnistyneen vuonna 1977 Charles Jeneksen julkaisusta 'The Language of Post-Modern Architecture', joka toi esille enemmän eklektisen lähestymisen, minimalismin, kansainvälisen tyylin suunnittelussa. Postmodernismi asetti merkitykset eli määritteli termejä kuten merkityksellinen, alkupeäinen, dekonstruktio, diskurssi, ideologia jne. Representaatio ja todellisuus nähdään samanaikaisina, koska representaation konventiot tai kieli on opittu ja keksitty. Me koemme ne todellisina. Tästä syystä alkuperäisyyden ajatus joutuu koetukselle. Ajatuksemme ovat konstruoituja elämän kokemustemme representaatiosta. On siis naiivia kuvitella työn tekijän ohjaavan (suuntaavan) sen muotoja tai kontrolloivan sen tarkoitusta. Identiteetin juuret genressä ja seksuaalisuudessa ovat korostuneet myös postmodernin käsityksen yhteydessä. (Stango 1994, 271-293, ks. myös Sarje 1989, Birringer 1991.)

Tutkimuksen kentässä postmodernille on etsitty lukuisia erilaisia selitysmalleja. On puhuttu postmodernista yhdessä modernin kanssa. Sitä on kuvattu pirstaloitumisena, moniäänisyytenä ja irrallisuutena. Identiteetti nähdään usein dynaamisena, liikkuvana ja yksilöllä katsotaan olevan mahdollisuus vaihtaa ja muovata näitä identiteettejä. Keskeistä näyttää olevan se, että postmodernin käsite sidotaan moderniin yhteiskunnalliseen muutokseen, johon kytketään teknologian, populaarikulttuurin ja elämäntavan muutokset. Postmoderni kulttuurinen konteksti on kenttä, jolla traditionaalinen identiteetin rakentaminen ei näytä olevan mahdollista. Esim. Anthony Giddens (1993) viittaa siihen, että traditionaalinen identiteetin rakentaminen oli emotionaalista turvallisuutta traditiosta, johon kytkettyä. Kun tätä turvallisuutta ei enää ole, identiteetin rakentamisesta tulee elämänprojekti, eikä sen muodot ole enää pysyviä tai itsestään selviä. Käsittäakseni tämä traditionaalinen malli viittaa juuri tiettyjen elämänrakenteiden pysyvyyteen, jolloin kasvavalla yksilöllä on mahdollisuus konstruoida itselleen selkeitä ja rajattuja identiteetin elementtejä. Yksinkertaistaen voisi sanoa, että traditio tarjosi selkeitä malleja aikuistumiselle ja aikuisena olemiselle. Postmodernin pluralistisuus taas murtaa näitä selkeitä reittejä ja tarjoaa moniulotteisen valintojen verkoston.

Postmodernin identiteettikeskustelun yksi muoto on puhe kiihtyvistä teknologiasta ja sen vaikutuksesta yksilöön. Zygmunt Bauman (1995, 126) kirjoittaa: "Not all city life is modern; but all modern life is city life. For life to turn modern means to become more like life in the city." Baumanin sitaatissa viitataan erityisesti kaupunkikulttuurin merkitykseen yksilön elämäntyyliin. Kontekstin ja yhteiskunnallisten rakenteiden nopea muuttuminen heijastuu väistämättä myös yksilöön: identiteetti ei ole vain jotakin, vaan se on aina myös jossakin. Tähän yksilön identiteettityöhön ei ole vielä historiallista perspektiiviä, mutta aikalaisdiagnoosia ja analyysia on silti mahdollista tehdä. (Sevänen 1998.)

Postmoderni on kuitenkin ajan kuvaus, ei yhteiskunta. Postmoderni lumous pyrkii kuvaamaan elämän fragmentoitumista, yksilön elämänpolitiikkaan liittyviä muutoksia, joiden kautta ihminen joutuu etsimään uudenlaisia strategioita elämälleen.⁹ Tod Sloan (1996, 7) nostaa esille modernin elämän ongelmista: kes-

9. Bauman esittää vuonna 1995 julkaistussa kirjassaan 'Life in Fragments' jo lähes instituutioksi tulleet (niin paljon näitä on siteerattu) näkemyksensä identiteetistä. Hän esittelee erilaisia identiteettityyppejä suhteessa historialliseen kontekstiin. Lyhyesti mainittuna nämä ovat: pyhiinvaeltaja (the pilgrim), pyhiinvaeltajan perilliset eli kulkuri (the stroller), maankiertäjä (the vagabond), turisti (the tourist) ja pelaaja (the player).

keiset käsitteet ovat historia, identiteetit ja elämänprojekti. Nämä kolme ole-
misen aspektia ovat yhtäaikaaisesti tuhottu, katkaistu; ne ovat kyseenalaisia ja ar-
vaamattomia. Tässä näkökulmassa on kyse myös lokaalin ja globaalin välisestä suh-
teesta, joka nostaa tulkinnallisen merkityksen muuttumisen myös suhteessa yk-
silön ja kollektiivin välille. Postmodernissa näkökulmassa näitä erotteluja on usein
kuvattu mm. hetkellisyiden ja elämyksellisyyden käsitteillä: yksilö elää historiatonta
aikaa ja elämänprojekti on vain hetkellisiin nautintoihin sidottua.¹⁰

Baumanin (1995) mukaan modernin mentaliteetin hengen totuudeksi nousee
käsitys elämän laadusta. Yhteiskunnalliset muutokset ovat nostaneet tämän
keskiöön sekä itsesuojelun/selviytymisen että tähän liittyen täydellisyysden ta-
voittelun näkökulmasta. Postmodernit elämänstrategiat, kuten elämän laadun
idea, ovat opastaneet heuristiseen ”pidä mahdollisuudet auki” -näkemykseen,
sitoutumisen välttämiseen ja tarkemmin sanoen varovaisuuteen tulevaisuuteen
kiinnittymisessä. Jos modernissa identiteetin ongelma oli, kuinka konstruoida
identiteettiä ja pitää se vakaana, postmodernin identiteetin ongelma on ensisi-
jaisesti, kuinka välttää fiksaatiota ja pitää mahdollisuudet auki. Modernin ajan
sana oli *luominen* ja postmodernissa se on *kierrätys*.

Postmodernia identiteettikeskustelua on siivittänyt pitkälti huomiot sen em-
piirisen lähtökohdan puuttumisesta. Omaelämäkertatutkimuksessa onkin todettu,
että tämä nykyajan kuvaus ei voisi toimia lähtökohtana tarkastella ihmisen elämän-
tarinan kuvausta (ks. Vilkkö 1997). Dominic Strinati (1995, 223-235) toteaa post-
modernin kulttuurin tunnuspiirteinä mm. arkkitehtuurin, elokuvan, television,
mainokset, pop- musiikin jne. Näyttelijät ovat yksi ammattiryhmä, joka näkyy tässä
kentässä, toteuttamassa ja kierrättämässä mielikuvia. Esimerkkinä Strinati (mt.
233) antaa tunnetun mainoksen: ennen Guinness suositeltiin hyvänä meille. Nyt
näemme vain näyttelijän jossakin hämärässä asettelussa juomassa lasin Guinnessia
ilman positiivisia ehdotuksia. Miksi meidän pitäisi toimia mainoksen mukaan?

Julkisuuden kautta näyttelijät antavat toisille eli katsojille narraatioiden ja
identiteetin heijastuspeilin. He ovat myös ammattiryhmä, joka suvereenisti pur-
jehtii kutistuneen maapallon käsitteen sisällä. He eivät ole enää lokaalisia, vaan
ennen kaikkea globaalisia julkisuuden hahmoja. Tämä on myös yksi identiteetin
muuttumista koskeva keskustelunaihe, lokaalin ja globaalin välinen jännite. Hal-
lin (1999, 62-63) kansalliset identiteetit edustavat kiinnittymistä paikkoihin,

10. Mielenkiintoinen huomioni on se, että jo lähes vuosisata sitten Søren Kierkegaard
kuvaamansuuntaisesti yksilön elämäntyylä, joka todentuu esteettisellä tasolla.

tapahelmiin, symboleihin ja historioihin. Tätä kiinnittymistä kutsutaan usein partikulaariseksi. Näiden universaalimpien identifikaatioiden välillä on jännite; samaistua esimerkiksi ”ihmisyyteen” ennemmin kuin ”englantilaisuuteen”. Näyttelijän ammatti voi edustaa myös monipolkuisen identiteetin maisemaa. Näyttelijät voivat kokeilla, vaihdella ja kierrättää identiteettejä, muovata niistä fragmentteja kulloiseenkin tarinaan sopivaksi. Tätä seikkaa postmoderni keskustelu tuo esille. (ks. Kosonen 1998, 105–110.)

Nykykulttuurin, kenties elämyshakuinen-elämäntyö rakentaa kuitenkin mielenkiintoisen jännitteen sille tosiasialle, että omaelämäkerrallisessa puheessa ihmisen tärkeimmät etsinnät ja tulkinnat kerrotaan pienissä kohtaamisissa, elämän muistoissa, jotka paikoitellen ovat hyvinkin arkisia. Ajan kuvauksena ”metanarraatio” tarkentuu mielestäni kahden ääripään kohtaamisena: toisaalta globaalin elämäntyölin, suurten näyttämöiden akselin ja toisaalta yksittäisten elämäntapahtumien arkisena läsnäolona.¹¹

Tämän individualistisuuden keskellä yksilöt etsivät edelleen kollektiivisuutta, ei ideologiana, mutta hetkellisenä kollektiivisena mielihyvinä, jota kulttuurin eri käyttömuodot voivat tarjota. Sen myötä yksityisyys tulee yhä enemmän julkiseksi, jolloin individualistinen kertomus yhä selvemmin kyseenalaistuu. Tätä yksityisyyden julkisuutta tarjoavat mm. sukupuoli, taide, populaari ja media. Postmoderni kulttuurikeskustelu ja identiteetin eroosio tarjoavat sokaisevan polarisaation kentän: haastattelemani näyttelijät toimivat aktiivisina taiteen tekijöinä tämän kaltaisessa kulttuurissa.

11. Yksi mielenkiintoinen huomio piirtyy esille näistä lähtökohdista: kollektiivisissa ideologioissa, kuten marxismissa, yksilön identiteetille tarjoutui selvärajainen kenttä. Tästä suurten kertomusten murtumisen jälkeisestä individualismin korostamisesta on tullut myös keskeinen postmodernin keskustelun kysymys. Dominic Strinati (1995, 238–239) puhuu kollektiivisen ja persoonallisen identiteetin eroosiosta, jolla hän tarkoittaa identiteetin tulkinnan ristiriitaisuutta suhteessa persoonalliseen tai kollektiiviseen. Aiemmin varma kollektiivinen identiteetti on johtanut persoonallisen identiteetin fragmentoitumiseen. Tämä liittyy argumenttiin, jossa olemme todistaneet (valtaisan) tradition katoamista ja antaneet korkeasti arvotetut viittauskehykset niille termeille, joilla ihmiset pystyvät määrittelemään itseään ja paikkaansa yhteiskunnassa: jonka suhteen he tuntevat varmaksi persoonalliset ja kollektiiviset identiteettinsä. Traditiota edustivat yhteiskuntaluokka, ydinperhe, paikallisyhteisöt, naapurit, uskonto jne. Talousglobalisaatio on yksi esimerkki. Sijoitukset, tuotannot, markkinat ovat ottaneet paikkansa kansallisessa tai paikallisessa yhteisössä, ja tämä on yksi tärkeimmistä syistä traditionaalisen identiteetin suureen eroosioon.

Näyttelijän ammatin mielikuvat

There were three dogs: a philosopher's dog, a mathematician's dog and an actor's dog. Each was given a pile of bones. The philosopher's dog arranged the bones in a circle and ran around it whining; the mathematician's dog arranged the bones in series and growled at anyone who approached; the actor's dog ate all the bones, fucked the other two dogs, and asked if he could go home early. (Harrop 1992, 29.)

Tämä John Harropin (1992) kirjassaan 'Acting' kirjoittama vitsi kuvaa ironisesti joidenkin näyttelijöiden itsetuntemusta, kuten Harrop sanoo. Tämä vitsi kuljettaa mukanaan myös mielenkiintoisen kulttuurisen mielikuvaverkoston: asettamalla näyttelijät filosofin ja matemaatikon rinnalle vitsi paljastaa ihmisten mielikuvissa olevia yleisiä suhtautumistapoja.

Seuraavassa kolmessa luvussa pohdin kirjallisuuden kautta näyttelijän ammattiin liittyviä luonnehdintoja ja mielikuvia. Tarkennan tämän ennen kaikkea ammatin ympärille kytkeytyviksi mielikuviksi: 1. taiteilija(-n)identiteetin pohdinnaksi, 2. näyttelijöiden "erityisen" persoonallisuuden kuvailuun eli elämäntyyli-politiikkaan sekä 3. tekijän ja roolin suhteeseen liittyviksi käsityksiksi. Olen valinnut nämä kolme mielikuvien näkökulmaa tarkastelun kohteeksi, koska myös tutkimusaineistonani olevat näyttelijät rakentavat merkityksiä näille näkökulmille. Toisaalta nämä kolme näkökulmaa ovat varsin yleisiä diskursseja näyttelijöistä. Vaikka näitä mielikuvia ei tietääkseni ole tutkittu eikä moniinkaan lähteisiin voi viitata, pyrin avaamaan käsityksiäni näistä teemoista. Katseeni kohdistuukin siihen, *miten käyttämässäni kirjallisuudessa tuotetaan näyttelijää?*

Mielikuvilla tarkoitan Erkki Karvosta (1997, 1999) myötäillen kahdensuuntaista prosessia. Toisaalta mielikuvia, tai pikemminkin imagoa, jota henkilöt (esim. näyttelijät) pyrkivät pitämään yllä ammatistaan julkisessa kontekstissa. Tässä on mukana ajatus siitä, että on olemassa jokin julkinen kuva ja sen takana todellinen aito persoona. Toisaalta yleisö muodostaa ja rakentaa yleistyneitä mielikuvia jonkin ammatin ympärille. Erityisen tärkeäksi tämä on muodostunut tällä vuosikaudalla, mielikuvayhteiskunnan kontekstissa, jossa ainoa vapautumisen mahdollisuus rakentuu juuri identiteettipolitiikkaan ja eristää toimintapyrkimyksiä elämäntyyli-ryhmiä. Mielikuvayhteiskunta terminä liittyy pääasiassa markkinoinnin ja television läpimurtoon. (Karvonen 1997.)

1900-luku ja postmoderniksi ajaksi kuvattu jakso on muuttanut näyttelijän työ-kulttuuria: teknologian kehittyminen on mahdollistanut paitsi matkustamisen myös elokuvan ja television välityksellä ammatin ja julkisen kentän laajentumi-

sen.¹² Samanaikaisesti tämä on merkinnyt taiteen kentän laajentumista. Erilaiset lajityypit on hyväksytty taiteeksi ja on syntynyt uusia lajeja ja alalajeja esim. happening, performanssi, maataide, graffitit ja videotaide jne. Kamppailu populaari- ja korkeakulttuurin välillä on muovannut erilaisia väyliä, joiden kautta taide on kulttuurisena arvo- ja merkkipäätelmänä lähentynyt populaarikulttuuria, esim. pop-taide, tv-näytelmät ja tv-elokuvat jne. Lyhyesti voi sanoa, että näyttelijät ovat taiteilijaryhmä, joka tarjoaa konkreettisen ”peilin” katsojille. (Esim. johonkin rooliin rakastutaan niin paljon, että esittäjä sekoitetaan tähän ihmiseen). Ammatin kuvaa, erityisesti julkista kilpeä, kiillottavat varsinaisen teatteri- ja elokuvatyön lisäksi lukuisat lehtiartikkelit ja televisiohaastattelut sekä osaltaan myös elämäkertakirjallisuus.

Nykykulttuurissa ymmärrämme näyttelijän pääasiassa lukuisten mielikuva-yhteiskunnan kautta konstruoituvien ajatusmallien avulla (Karvonen käyttää tästä skeeman käsitettä). Tarkoitin tässä yhteydessä ajatusmallilla erilaisten kokemusten, havaintojen ja tulkintojen myötä muistiin syntyneitä rakenteita, eränläisiä ajattelukuvioita, jotka muokkaavat mielipiteitämme ja asenteitamme. Kun tunnistamme jonkin kohteen, oletamme sille toiminnan tai tyylin, johon pyrimme sijoittamaan kohteen. Oletuksemme voivat olla väärä, mutta ne viittaavat johonkin olennaiseen kohteesta. Ajatusmallit viittaavat siis abstraktiin tietorakenteeseen, joka muodostuu osatekijöistä, niiden keskinäisestä järjestyksestä ja suhteesta toisiinsa. (Karvonen 1999, 53–55).¹³ Ajatusmalli-käsitteen avulla

12. Merkittävää on juuri 1800- ja 1900-luvun vaihteen tallentamistekniikan kehittyminen, jonka avulla hetkelliset elämykset kyettiin siirtämään suurelle joukolle. Modernin kuvaa tarkentaa erityisesti tekniikan lisääntyvät mahdollisuudet, mikä heijastuu suoraan myös näyttelijän taiteeseen. Erilaiset tähtikiertueet ovat mahdollisia valtamerialusten ja rautateiden takia. Esim. Sarah Bernhardt (1844–1923) ja Cinstant-Benoit Coguelin (1841–1909) tekivät kiertueita. Näyttelijän julkisuus on siirtynyt lokaalista globaaliseksi, minkä vuoksi julkisen imagon ylläpitämisestä on tullut yhä merkittävämpi asia.

13. Ajatusmallissa (skeemassa) on pitkälti kyse myös abduktiopäättelystä; oletamme havaitsemillemme asioille päätely-yhteyksiä, vaikka asian ei tarvitse olla olettamallamme tavalla, kuten Karvonen (1999, 60) toteaa. Hyvä esimerkki abduktiopäättelystä on myös Agejevin (1936/1998) kirjassaan 'Kokaiiniromaani' kuvaama kohta yksilön mielen abduktiosta, jonka ei välttämättä tarvitse edes kohdistua konkreettiseen ulkoiseen kohteeseen. Agejev kirjoittaa: ”Elämäni oli kummallista. Kokiessani onnen tunnetta minun ei tarvinnut kuin ajatella sitä, että onni ei kestäisi kauan, niin se katosi. Onnen tunne ei kadonnut siksi, että tunteen aikaansaaneet ulkoiset olosuhteet olisivat muuttuneet, vaan

lähestyn näyttelijän ammattia ja väitän, että näyttelijöihin liittyvät ajatusmallimme ovat pääsääntöisesti tämän vuosisadan ja erityisesti mielikuva-yhteiskunnan kulttuurisia konstruktioita.¹⁴

Lainaan suoraan Karvosen (1999) tiivistämää ajatusta julkisen kuvan rakenteesta. Tässä sitaatissa olennaista on paitsi mielikuvan määrittäminen myös sen kaksisuuntaisuus. Ensinnäkin havaitsijan / katsojan / yleisön tekemät skeemat kohteesta, jotka perustuvat pitkälti oletuksille. Toisaalta myös toimijoiden kyky ja mahdollisuus vastata näihin odotuksiin eräänlaisina kulttuurisina ”mallitaringoina”, pitäen yllä ennako-oletuksia, joiden todentuminen ei välttämättä perustu mihinkään. Karvonen kirjoittaa:

Imago tai mielikuva on ymmärrettävissä kognitiiviseksi tietorakenteeksi (skeema), joka on eräänlainen odotusrakenne tai teoria siitä, millainen kohde tyypillisesti ja oletusarvoisesti on. Tietorakenteet ovat syntyneet henkilön aikaisemmasta kokemuksesta kulttuurin jäsenenä. Havaitsemisessa empiirisesti ilmenevä informaatio suhteutuu tietorakenteisiin niin kuin osa suhteutuu kokonaisuuteen. Informaatio toimii vihjeenä, jonka pohjalta kohteesta päätellään kaikenlaista. Informaatio on myös avain, joka aktivoi tietorakenteen, jota sovitetaan kohteeseen. Tällöin kohteeseen ladataan suuri joukko oletuksia, joita ei (vielä) voitu todentaa. Havaitseminen on teoreettista: kohteesta etsitään vahvistusta tietorakenteessa ilmenevälle hypoteesille tai ennakkoluulolle. Näin ihmisten tarkkaavaisuus on selektiivistä: huomataan vain ennako-oletuksia tukevat seikat. Ihmisten voi olla vaikea nähdä kohteessa muuta kuin mitä heidän tietorakenteensa edellyttävät. Mielikuvilla on suodatinvaikutus. (mt. 61)

Väitän, että näyttelijöihin kohdistuvat mielikuvat perustuvat pitkälti kaksisuuntaisesti: Yleisö muodostaa näyttelijöistä mielikuvia, mutta näyttelijät myös itse pyrkivät vahvistamaan näitä odotuksia. Tässä on syytä erottaa toisistaan näyttelemine (jolla tarkoitan narratiivista maisemaa, konkreettista ammatin toteutumista, roolihahmoa) ja näyttelijäidentiteettiä. Ne sekoittuvat usein toisiinsa yleisön mielikuvissa. Näyttelijän ammattiin liittyvät mielikuvat ovat usein stereotyyppisiä, kun taas näyttelemine taiteenlajina on ammattikunnan sisäi-

siksi, että ne tulisivat väistämättä pian muuttumaan. Ja samalla hetkellä kun tiedostin tämän, onni katosi – ja onnen aikaansaaneet ulkoiset olosuhteet, jotka olivat yhä olemassa, alkoivat vain ärsyttää.” (mt. 18.)

14. Oletan, että teatterialan tutkijat ja asiantuntijat muodostavat käsityksiään laajemmasta historiallisesta perspektiivistä kuin tämän vuosisadan näyttelijäkäsitys on. Tällä erottelulla tarkoitan lähinnä ”normaalaa” teatteritaiteen kuluttajaa eli katsojaa.

nen tai salattu tieto, jolla yhteenkuuluvuus ja ammatin toteuttaminen suhteessa toisiin, tässä tapauksessa yleisöön, mahdollistuu.

Mielikuvayhteiskunnan tai postmodernin näkökulman kautta näyttelijä sijoittuu vaihtuvien ja moninaisten organisaatioiden toimijaksi. Tarkoitin tällä erityisesti sitä, että journalismin ja kuvallisen kulttuuriin lisääntyminen on mahdollistanut myös näyttelijöille uudenlaisia työmahdollisuuksia. Kuten Sevänen (1998, 203, 216) toteaa taiteen ja arjen välisen etäisyyden osittain kadonneen, korkea / matala raja on madaltunut. Niinpä kulttuurituotteiden vastaanotto tai kulutus tapahtuu nykyisin usein arkisissa elämismaailmoissa tai arkisten toimintojen (kotityöt, työmatkat) yhteydessä, ilman sen kummempaa keskittymistä niihin. Voidaankin puhua kuluttajan kokemistavasta, eräänlaisesta affektiivisesta kokemisesta¹⁵, kuten Lawrence Grossberg (1995, 40–42) asian ilmaisee.

Näyttelijöiden kannalta tämä on merkittävä asia. Yleisön affektiiviset kokemistavat määrittävät myös kulutusta. Tarkoitin tällä sitä, että teatterissa käynnin rinnalla elokuvat, radio, televisio ja aikakauslehdet ovat niitä areenoita, joilla näyttelijät tekevät työtään, vahvistavat ja ylläpitävät julkista imagoaan. Karvonen (1997) toteaaakin, että imagosta alettiin keskustella Yhdysvalloissa 1950-luvulla. Tätä murrosaikaa on usein kutsuttu postmoderniksi. Erityisen merkittävää tässä oli television läpimurto ja markkinoinnin tehostuminen. Suomessa vastaava läpimurto alkoi 1970-luvulla mutta tapahtui varsinaisesti vasta 80-luvulla. (mt. 11, 18.)

Imagon voi ymmärtää myös tietoisesti rakennettuna *julkisivuna*, jolla pyritään luomaan tietynlainen mielikuva subjektista. Näyttelijöiden kohdalla tämä ”julkisivu” ymmärretään vastakuvana *esiripun takaiselle* elämälle. Samanaikaisesti imagon tärkeyden kanssa yksityisyyden alueet ovat tulleet yhä merkityksellisemmiksi.

Näyttelijät toimivat yleisölle identifikaation kohteina, sekä tiedollisesti että elämyksellisesti. Yleisön ei siis välttämättä ole tarvinnut koskaan käydä teatterissa tietääkseen kuka tai millainen näyttelijä on. Näyttelijät ”virtaavat” arkeemme erilaisten väylien kautta. Myös toimittajat rakentavat näyttelijöiden imagoa. He tulkitsevat asioita ja esittävät ne sitten kaikelle kansalle. Toimittajien asema imagonrakentajina on keskeinen, koska se kuva ja käsitys, joka yhteiskunnassa jostakin vakiintuu, ei ole lähteiden vaan suuressa määrin journalismin aikaansaamaa.

15. Lawrence Grossberg (1995, 268) määrittelee affektin; tiettyihin kohteisiin sijoitetuksi energiaksi. Affektilla kuvataan sitä, miten ja kuinka paljon eri kohteilla on ihmisille väliä ja kuinka paljon he panostavat niihin. Affektia kuvataan myös haluksi, tahdoksi, tuntemistavaksi, intohimoksi, huomioksi tms.

Toimittajat esittävät asioita toisin kuin lähteet ovat tarkoittaneet. (Karvonen 1999, 314.) Tämä on oletettavasti monelle näyttelijälle tuttu kokemus. Toisaalta myös se, miten toimittajat määrittelevät näyttelijöitä (komea, seksikäs, hento, lahjakas jne.) muokkaa ja ohjaa yleisiä mielikuvia näyttelijöistä. Näyttelijän ammatin *julkinen luonne* on aina kerännyt ympärilleen erilaisia puheita. Uskallan kuitenkin väittää, että tämä mielikuvayhteiskunnan konteksti on mahdollistanut laajemmalle yleisölle yhä monivärisempien mielikuvien syntymisen näyttelijöistä. Tarkoitin tällä esim. laajan yleisön mahdollisuutta lukea näyttelijöihin liittyviä haastatteluja tai saada kosketusta heidän työhönsä television tai elokuvan välityksellä, eikä siihen tarvita välttämättä teatterissa käyntiä. Nämä ovatkin kulttuurisen muovautumisen areenoita, joissa yleisö/katsojat voivat peilata sekä itseään, että mielipiteitään erilaisista näyttelijöistä.

Näyttelijän ammattiin liittyy siis ainakin kolme laajaa mielikuvien rypästä. Ensimmäkin taiteilijaidentiteettiin liittyvät käsitykset. Toisaalta elämäntyyliin liittyvät mielikuvat sekä varsinaisesti roolityöhön liittyvät huomiot, esim. rooliin ”kiinni tai sen päälle” jäämisestä.

Taiteilijaidentiteetti

Tässä luvussa tarkennan yleisiä kuvauksia taiteilijaidentiteetistä. Lähtöajatukseni on kahtiajakoinen taiteilijakuva. Taiteilijoiden kohdalla on ollut varsin yleistä jaotella identiteetti kahtia: toisaalta henkilökohtaiseksi tai yksityiseksi identiteetiksi ja toisaalta julkiseksi tai sosiaalseksi identiteetiksi. Erving Goffmanin (1971) ajatuksessa yksilöstä esittäjänä ja roolihahmona on samansuuntaista kahtiajaottelun ontologiaa. Tämä on näkynyt paitsi elämäkertakirjallisuuden *paljastamisen* ajatuksena, myös tavoissa käsitellä taiteilijoita tutkimuksessa. (ks. esim. Lepistö 1991, Hernberg 1989). Olen ymmärtänyt, että jaottelun taustalla on oletus yksityisyyden ja julkisen erilaisesta merkityksestä sekä psykologisesti jaotellusta ihmisen sisäisen ja ulkoisen maailman erillisyydestä. Tässä taustalla on myös jaottelu persoonalliseen ja sosiaaliseen identiteettiin. Persoonallisella identiteetillä ymmärretään usein kokemuksien erityisyyttä ihmiselle ja niiden yksityistä reflektiota. Sosiaalisella identiteetillä taas ymmärretään hahmojen tai roolien heijastusta meihin toisten kautta ja tavoissa, joilla sosiaaliset maailmat ilmentävät itseään meidän kauttamme. (Stevens 1996, 19–20.)

Vaikka ymmärränkin tämän jaottelun mielekkääksi, en ota sitä lähtökohdakseni omassa työssäni. Pikemminkin katson, että persoonallisen ja sosiaalisen identi-

teetin erottelu on monimutkaista. Jos kytken ihmisen työn (taiteilijan työn) suhteessa hänen elämäänsä laajemminkin, joudun tämän kahtiajaottelun kanssa merkilliseen asemaan. Tarkoitin sitä, että jos ymmärrän työn yksilön elämässä määrittävän häntä laajemminkin kuin irrallisena osana, kahtiajaottelu tarjoaa rajaavan näkökulman. Jos asettuisin suhteessa jompaan kumpaan, minun olisi kohdistettava huomiota vain toiseen ja rajattava toinen pois. Samalla tekisin sitoumuksen poissaolevaan näkökulmaan ja kuljettaisin sitä joka tapauksessa mukana. Kuten Kenneth Gergen (1994) tiivistää osuvasti toteamalla, että jos sanon toiselle ihmiselle ”I love you”, se ei raportoi sinun sisäistä tilaasi, vaan se on olemisen tie suhteessa toiseen ihmiseen. Samankaltaisen huomion tekee Nico H. Frijda (1986, 251–252) pohtiessaan tunteiden ilmaisun situationaalisuutta. Hän huomioi, että sanonta ”I am angry” viittaa situationaaliseen ilmaisutapaan, kun taas ”I feel angry” korostaa emotionaalista tilaa.

Myös useiden tutkimusten mukaan ihminen käyttää elämästään suhteellisen paljon aikaa, vaivaa ja panostusta ammatillisen statuksen saavuttamiseen sekä itsensä toteuttamiseen. Ihmiset kuvaavat myös työnsä kautta tyytyväisyyttä tai tyytymättömyyttä elämäänsä ja itsensä toteuttamisen mahdollisuuksia yleisemminkin (Csikszentmihalyi 1997).¹⁶ Ei siis ole merkityksetöntä mihin aikamme ja kiinnostuksemme kohdistamme, ei ainakaan identiteetin näkökulmasta.

Arto Haapala (1991) asettaa kysymyksen taiteellisen työn ja henkilön välille, eikä näe perusteita tälle jaottelulle. Haapalan mukaan taiteilijana oleminen määrittää mitä olennaisemmalla tavalla ihmistä itseään. Erityisesti tämä korostuu siinä, jos haluamme ymmärtää taidetta tekevää henkilöä kokonaisuudessaan. Silloin meidän on oltava perillä myös hänen taiteilijana olemisestaan. Haapala toteaa, että ihmisessä on muitakin puolia, mutta sellaiset määreet kuin taiteilijuus tai tiedemiehenä oleminen ja ylipäätään ammatilliset seikat, ovat ihmisen kokonaisuutta ajatellen hyvin keskeisiä. Ihmisen työ, oli se mitä tahansa, on yksi kaikkien tärkeimmistä puolista ihmisen olemisessä: Eri aspektien erottaminen toisistaan omaksi erilliseksi alueekseen antaa väärän kuvan monista osatekijöistä rakentuvasta ihmillisestä eksistenssistä. Hyväksyn Haapalan näkemyksen taiteellisen työn ja arkipersonan jaottelun keinotekoisuudesta, mutta en näe sen suoraan johtavan

16. Erityisen tarkan esimerkin työn fokuksesta yksilön elämästä antaa viimeaikainen nuorisotutkimus, jossa työn tai sen puuttuminen asetetaan yksilön elämänhallinnan, identiteetin ja yhteiskunnallisen määrittymisen keskiöksi. (ks. esim. Nuorisotutkimus 2000 julkaisusarja 1/95, 2/95, 3/97, 5/98 tai Nyysölä & Pajala 1999.)

ymmärrykseen henkilöstä kokonaisuudessaan. Korostan Haapalan viitettä monista osatekijöistä muodostuvasta inhimillisestä eksistenssistä, jota käsitteellistetään kielen avulla ja joka ei koskaan ole kokonainen tai valmis.

Erityisesti taiteilijoiden kohdalla tämä on oleellinen näkökulma, sillä useilla taiteenalojen edustajilla on ennen varsinaista ammatillista koulutusta jo pitkä alan harrastus- ja kouluttautumisreitti takanaan. Minun on myös pakko kysyä: jos identiteetti jaetaan näiden kahden suunnan kesken ja ammatillinen toimiminen edustaa sosiaalista identiteettiä, niin tarkoittaako tämä sitä, että henkilökohtaisen tai yksityisen identiteetin osuus elämästämme olisi suhteellisen rajattu, määrittelemätön tai täysin *salainen* alue? Identiteetin voi siis nähdä yhtenä, kahdella jakaantuneena tai mahdollisimman monena. Omassa tutkimuksessani olen hylännyt tämän yksityisen ja julkisen jaottelun työni lähtökohtana. Katson näyttelijän ammatin olevan erityisesti toimintaa, jossa tätä rajatilaa ylitetään jatkuvasti. Onhan tekijöillä jatkuva dialoginen suhde oman elämänsä tapahtumien, kokemusten ja tunteiden sekä roolityöskentelyn kanssa. (ks. Houni 1999.) En myöskään tavoittele haastattelimieni näyttelijöiden identiteettikäsitystä kokonaisuuden ymmärtämisen näkökulmasta, koska katson sen olevan mahdoton tehtävä.¹⁷

Traditionaalinen psykologia katsoo sosiaalisten ilmiöiden, kuten asenteiden ja motivaation selitystä ihmisen sisältä päin. Sosiologit ovat perinteisesti selittäneet tätä sosiaalisten struktuureiden kautta. Tällaisia ovat esim. talous, perhe, avioliitto jne. Sosiaalisessa konstruktionismissa heijastetaan näitä molempia positioita ja huomio kohdistuu sosiaaliseen toimintaan yhdistyneen ihmiseen ja heidän vuorovaikutukseensa toistensa kanssa. Selitykset löytyvät pikemminkin vuorovaikutusprosessista, joka on sosiaalista toimintaa. Keskeistä on, kuinka tietyt ilmiöt tai tiedon muodot aktivoituvat ihmisten vuorovaikutuksessa. Tietoa ei nähdä jonakin, jota ihminen on, vaan jonakin jota ihmiset tekevät yhdessä. (Burr 1995.)

Käytäntöjä luonnehtiva ominaisuus on siis prosessuaalisuus. Käytännöt ovat olemassa vain jatkuvassa tekemisessään ja tuotannossaan. Toimintatavat ovat alttiita muuttumaan ja muovautumaan. On todennäköisempää, että käytännöt muuttuvat, kuin pysyvät samana vuodesta toiseen. Ne muotoutuvat muuttuvia olosuhteita ja toisia käytäntöjä vastaaviksi. Käytäntö on makrotason käsite verrattuna

17. esim. Stuart Hall (1999,16) korostaa, että ”suurten kertomusten” perusta puheesta yhtenäisestä ja kokonaisesta minästä ei pidä kutiaa. Toisaalta painopiste ei myöskään ole ”minimaalisissa minäkäsityksissä.”

yksittäisen ihmisen yksittäiseen tekoon; ihminen polarisoi itseään suhteessa käytäntöihin ja liikkuu näin ollen jatkuvasti sosiaalisissa ympäristöissä. Tämä polarisoiminen ja liikkuminen on yksi tärkeimmistä yksilön ja käytäntöjen välisestä suhteesta. Käytäntö on jotakin, jota joukko ihmisiä harjoittaa enemmän tai vähemmän vakituisesti, kuten näyttelijä ammattiaan tai yksilö omaelämäkerrallista kertomista. Yksittäiset teot tehdään näiden käytäntöjen puitteissa. Säännönmukaiset käytännöt ohjaavat ihmisiä, vaikka toisin tekeminen voi olla lähtölaukaus käytännön muutokselle, joka taiteen tekemisessä ymmärretään usein luovuudeksi. Käytännöt ovat siis sopimuksenluonteisia ja valinnanvaraisia. (ks. Karvonen 1999.)

Elämäntyyli politiikka

Siirryn nyt tarkentamaan ajatustani, joka liittyy usein yleisön mielikuvissa näyttelijöiden elämäntyyliin. Näyttelijän elämäntyyliin liittyvillä mielikuvilla on aina ollut paikkansa yleisön keskuudessa. Näyttelijöiden kiertue-elämään, sosiaaliin asemaan, alkoholin käyttöön, epäsäännölliseen työhön tai parisuhteiden vaihtelevuuteen liittyvät ajatusmallit suhteessa valtaväestöön ovat kirjoittautuneet osaksi kulttuurista puhetta, joka elää edelleenkin media- (tai arki-) retoriikassa.

Näyttelijän ammattiin, elämäntyyliin ja persoonaan liittyvät mielikuvat eivät ole pelkästään mediayhteiskunnan ja sitä kautta mielikuvayhteiskunnan tuotetta. Ammatin julkinen luonne on mahdollistanut myös julkisten mielikuvien muodostamisen jo paljon aiemmin. Sven Hirn (1998) kertoo kirjassaan 'Alati kiertueella' mielenkiintoisen huomion näyttämötaiteesta vuodelta 1751. Silloiset vierailijat Suomessa saivat huomiota osakseen erityisesti oikeudenkäyntiasiakirjoissa. Tämän vierailun yhteydessä näyttelijöistä löytyy mainintoja, jotka käsittelevät tappeluita, velkaantumista, juopottelua ja haureutta. Hirn huomauttaakin, että tästä on helppo tehdä johtopäätös, että teatteriseurueiden jäsenet olivat siivotonta ja säädytöntä joukkoa. On kuitenkin huomattava, että ajan tapoihin kuului riidellä oikeudessa vähäpätöisistäkin asioista, eivätkä näyttelijät poikenneet yleisesti kaavoista, kuten Hirn huomauttaa. (mt. 1998, 25.)

Vaikka Hirn asettaakin näyttelijöiden kiertue-elämään liittyvät säikeet ajan käytäntöihin, ne näyttävät silti elävän omaa elämäänsä ja asiayhteys menettää merkityksensä.

Myös Eino Krohn (1949, 41-42) kirjoittaa näyttelijöiden sosiaalisen aseman heikkoudesta ja maineesta. Näkökulma on aikaansa sidottu, mutta se ilmentää edelleen vallalla olevia käsityksiä. Hänen mukaansa viime vuosisadan puoliväliin

saakka on säilynyt ennakkokäsityksiä näyttelijän sosiaalisesta ja moraalisesta alamittaisuudesta. Krohnin mukaan tämä johtuu osittain siitä, että näyttelijäkunnan keskuudessa, sekä meillä että muualla, on esiintynyt ilmiöitä, jotka eivät ole vaikuttaneet positiivisesti yleisön silmissä. Huomattavana tällaisena seikkana Krohn pitää levinnyttä alkoholin väärinkäyttöä näyttelijöiden keskuudessa. Tätä alkoholin liittämistä näyttelijöiden elämäntyyliin värittää aikalaispuhe: 1900-luvun alkupuolella yleisön suhde alkoholiin on ollut täysin erilaista kuin se tänä päivänä on. Krohn (mt.) selittääkin tässä aikalaispuheessaan alkoholin ja näyttelijöiden suhdetta vahvasti persoonallisuuteen liittyvänä piirteenä. Ilmiötä voidaan selittää taiteilijan sielullisessa olemuksessa piilevänä vaarana; hän voi joutua hillitsemättömien voimien vietäväksi juuri yksityiselämässään. Näyttelijän hallitseva minä on suuntautunut taiteelliseen luomiseen ja on sen vuoksi sangen avuton näiden voimien edessä. Yksityselämässään hän ei kykene samalla tavalla hallitsemaan elämänsä kuin taiteessaan. Taiteilija on tästä syystä usein yksityisihmisenä rikkinäinen ja ristiriitainen ja hänen sielullinen rikkautensa vaikuttaa tyydyttymättömänä, levottomana kaipauksena, joka saavuttaa täyttymyksensä vain taiteessa. Hän ei siis kestä arkipäivän tyhjyyttä, harmautta ja etsii ulospääsyä esim. alkoholin avulla.¹⁸

Aino Rätty-Hämäläinen (1982, 163–164) kuvaa samansuuntaisesti taiteilijoita todeten heidän olevan sielulliselta rakenteeltaan herkkiä, ja he ovat virittäytyneet täysin toisille aaltopituuksille kuin säännöllistä päivätöitä tekevät. Vuosisadan alkupuolella näyttelijää ei mielletty taiteilijaksi, jollei hän rikkonut kaikkia elämän raja-aitoja. Näyttelijän oli siis koettava elämän hurjin ilo ja syvin tuska. Hänen oli kärsittävä ja kahlattava elämän pohjamudat voidakseen ja osatakseen ilmentää erilaisia tunteita ja ihmiskohtaloita näyttämöllä. Vähitellen alettiin kuitenkin ymmärtää, että herkän taiteilijan sisimmässä on kaikki valmiina ja kuvittelukyvyyn tulisi olla vireä ja laaja, jotta se riittää ilman konkreettisten kokemusten tukea luomistyöhön. Kuten Jouko Turkka kirjoittaa: ”Mutta tullakseen taiteilijaksi, saavuttaakseen vielä tähteyden, täydellisen itsestään tietämättömyyden, täyden itsetiedostuksesta irrottautumisen on naisen saatava ensin ratkaiseva yhteys lapsuuteensa, yhteys lapsenomaiseen kerrostumaan sisällään, siihen infantiilin loogiikkaan joka luovuus on.” (mt. 282)

18. Francis Sparshott (1982, 866) huomauttaakin kriittisesti siitä, että vaikka taiteilijat ovat spesialisteja ilmaisussa, ovatko he sitä ihmisenä olemisessa. ”...if artist are specialist in expression, are we to say that artist are specialists in being human?”

Aapo Similä (1949, 127) korostaa, että näyttelijät ovat sittenkin rakastettavia lapsekkuudessaan, haihattelevaisuudessaan ja ennen kaikkea köyhyydessään. ”He näyttävät kestävästi rasituksia ja puutetta ja käyskentelevät sittenkin keikarimaisesti puettuina jaloin otsin, hymyhuulin, puhuen huolitellusti artikuloiden vähäpätöisistä asioista.”

Sukupuolisesta maisemasta teatterissa Sven Hirn (1998) kuvaa mielenkiintoisesti autonomian alkuvaiheiden (1809–1827) teatterihistoriaamme viitaten Kunnikaallisen teatterin ryhmään. Tällöin näyttämötottumusta hankittiin käytännön työskentelyn kautta. Teatterinjohtaja ja kokeneet näyttelijät opastivat nuoria näyttelijöitä. Vasta-alkajille tarjottiin ylläpitoa muttei rahapalkkaa. Teatteriyhteisö oli täysin miesten hallinnassa. Naisia kuitenkin pyrki enemmän näyttämölle kuin miehiä, ja kilpailu oli heidän keskuudessaan kovempi. Tasa-arvottomuus heijastui kuitenkin kaikkialle. Näytelmät olivat miesten kirjoittamia ja pääosat olivat heille varattuja. Naisnäyttelijät olivat riippuvaisia johtajista, suosijoista ja rakastajista. Naisnäyttelijän asemaan liittyi kuitenkin erivapauksia, avioerot tai lukuisat rakkaussuhteet eivät tuhonneet näyttelijättären uraa. Kunnikaalliset teatterin ryhmän jäsenet menivät usein naimisiin keskenään, koska kiertue-elämä ei tarjonnut muita vaihtoehtoja. Lapset kulkivat yleensä seurueen mukana ja valikoituivat tätä kautta itsekin näyttelijän ammattiin. Ammatti ei kuitenkaan periytynyt niin selvästi sukupolvelta toiselle kuin sirkusartistien keskuudessa.

Näyttelijän ja roolin suhde

Tässä luvussa tarkastelen lisää sitä, miten käyttämässäni kirjallisuudessa tuotetaan näyttelijää, millaiseksi näyttelijän ja roolin suhde muokkautuu kulttuurisissa mielikuvissa. Katsoja ja yleisö voi pohtia sitä, miten näyttelijä kykenee asettumaan rooliin ja pääsemään siitä ulos; vahingoittamatta omaa psyykettään. Näyttelijät itse nimittävät tätä usein myös ammattitaidoksi, vaikka mitään vedenpitävää toimintamallia ei olekaan luotu: Kyse on sekä yleisistä, sosiaalisista, toimintatavoista että jokaisen henkilökohtaisesta luovasta prosessista. Näyttelijän ja roolin suhteeseen liittyy myös paljon metaforiikkaa: rooli edustaa toista persoonallisuutta, identiteettiä, jota on mahdollisuus rakentaa tai johon voi paeta.

Melko äärimmäisenä esimerkkinä tästä voisi mainita Peter Sellersin. Hän (Roger Lewis 1995) kertoo elämäkerrassaan:

I have no personality of my own, you see. I could never be a star because of this. I'm a character actor. I couldn't play Peter Seller the way Gary Grant plays Gary Grant, say - because I have no concrete image of myself. I look in the mirror and what I see is someone who has never grown up - a crashing sentimentalist who alternates between great height and black depths. You know, it's a funny thing, but when I'm doing a role I feel it's the role doing role, if you know what I mean. When someone tells me, 'You were great as so-and-so' I feel they should be telling this to so-and-so and when I finish a picture I feel a horrible sudden loss of identity. (p.xvii)

Peter Sellersin kuvaus itsensä ja identiteettinsä kadottamisen tunteesta kuvauksen loputtua kuljettaa lukijan helposti tulkintaan identiteetin puuttumisesta. Sellers myös viittaa siihen, ettei hänellä ole konkreettista kuvaa itsestään. Kuitenkin hän samassa sitaatissa määrittelee itsensä luonnonäyttelijäksi, murskaan-tuneeksi sentimentaalikoksi, joka vuorottelee mielialoissa. Kyse ei kenties olekaan identiteettiongelmasta vaan määrittelypositiosta. Sellersin kokemus voi viitata tyhjyyden kokemukseen, joka usein valtaa ihmisen luovan ponnistelun jälkeen. Toisaalta Sellers voi elää tätä "mallitarinaa" myös konkreettisena ruumiillisen initiaation muodossa. Gergen (1991, 155) huomauttaa, että identiteetti-ongelmainen on se, jolla on selvä, lopullinen ja selkeärajainen identiteetti. Samaa tarkoittaa myös Hall (1999, 23) todetessaan, että yhtenäinen, loppuunsaatettu, varma ja johdonmukainen identiteetti on fantasiaa.

Richard Müller-Freienfels (1945, 241-242) kirjoittaa kirjassaan 'Ihmistuntemus ja ihmisten käsittely' näyttelijän psykologiasta. Hän toteaa, että roolin käsitteen olemme omaksuneet näyttelijältä. Tämän vuoksi Müller-Freienfelsin mukaan on syytä tarkentaa, että hyvä näyttelijä ei teeskentele. Tällä hän tarkoittaa sitä, että hyvä näyttelijä ei koskaan ilmaise mitään, mitä hän ei sisimmässään koe. Hyvä näyttelijä ei siis etsi ilmaisuja, vaan hän löytää sen esittämästään roolista käsin. Lisäksi Müller-Freienfelt toteaa, että keskinäiset näyttelijät esittävät kaikenlaisia rooleja ja suuri näyttelijä esittää vain omia roolejaan eli rooleja, jotka sopivat hänelle ja pohjimmiltaan hän aina myös esittää itseään. Näyttelijöiden luonnollisuus on myös näyteltyä, liioiteltua, mutta katsojat eivät huomaa näyttämöllä tapahtuvaa liioittelua. Näyttelijät osaavat monessa suhteessa teeskennellä vähemmän kuin muut ihmiset: huomaamme heti, mitä heidän mielessään liikkuu, koska heidän ammat- tiinsa kuuluu kaiken sisäisen esittäminen näkyvällä tavalla, vieläpä liioitellen.

Eino Krohn (1949, 31-44) kirjoittaa, että näyttelijän mielikuvitus on kuitenkin eräässä suhteessa omalaatuinen. Mielikuvituksessa eläytyminen toisen ihmisen si- simpään vaatii erikoista sielullista rakennetta. Tuohon rakenteeseen kuuluu eri-

tyisen kehittynyt tunneherkkyys ja tunnevoima. Näyttelijän sielussa elää siis voimakas taipumus heittäytyä tuntemaan ikään kuin hänellä olisi nämä tai nuo sisäiset ongelmat, sielulliset virikkeet jne. Näyttelijä voi siis helpommin kuin maallikko herättää eloon tarpeelliset sielunvoimat, kun hän eläytyy taiteelliseen tehtävään. Krohnin realismin representaatio tulee hyvin esille, hänen todetessaan, että taiteilijapersoonallisuuden laadusta riippuu kyky tavoittaa ja heijastaa aikansa monimutkaisimpia ihmisiä. Tämän vuoksi suuret näyttelijät ovat kehittyneitä kulttuuri-ihmisiä ja henkisesti rikkaita, kuten myös suuret kirjailijat.

Arvi Kivimaan (1952, 216) mukaan näyttelijän persoonallisuuden ja taiteen välillä vallitsee läheinen yhteys. Kivimaa kysyykin: "Miten toinen niistä voisi jalostua, jos toinen jää kehittymättömäksi?" Näyttelijän taide saa jatkuvasti katteensa näyttelijän omasta henkilöllisyydestä ja jos tätä ei tapahdu, yleisö on herkkä havaitsemaan teeskentelyn ja totuudellisuuden välillä. Näyttelijän persoonallisuuden ja hänen taiteensa tulee olla yhtäpitäviä. Tämä identiteettivaatimus on tärkeä erityisesti aitous kunnioittavalle näyttämötaiteelle. Kivimaan mukaan näyttelijä ei voi jättäytyä innoituksen varaan, vaan tämä psykologinen arvoitus, luova silmänräpäys jää näyttelijän työssä taiteilijan tietoisesti kontrolloitavaksi.

Itse asiassa näyttelijän ammatin keskeinen elementti, roolin rakentaminen ja siihen liittyvä metodinen prosessi, on taustalla vaikuttamassa usein hyvinkin erilaisiin käsityksiin sekä teatterista taiteen muotona että tekijöistä persoonana. Tästä esimerkkinä voisoin mainita kaksi keskeistä vaikuttajaa. Toinen on ranskalainen Denis Diderot (1713-84), joka oli filosofi, kirjailija ja dramaturgi. Hänen tunnetuin teoksensa 'Näyttelijän paradoksi' (1987/1840) tiivistää keskeisen käsityksen: suuren näyttelijän perusominaisuus on hyvä arvostelukyky. Hänen tulee olla kylmä ja rauhallinen tarkkailija ja siksi Diderot vaatii häneltä ajattelukykyä, eikä lainkaan tunneherkkyttä.

Toisen esimerkkinä, Konstantin Stanislavskin (1865-1938), näyttelijäntyön käsitys (1951/1926) tiivistyy lähes päinvastaiseen näkemykseen. Stanislavskin näkemyksen mukaan näyttelijän tulee käyttää omia tunteitaan ja kokemuksiaan roolityössä. Hänen peruskäsitteensä onkin emotionaalinen muisti. Stanislavskin näyttelijäntyön teoreettiset lähtökohdat ovat se perusta, jolla tänäkin päivänä näyttelijät tekevät työtään ja puhuessaan metodista he usein viittaavat tähän. Itse asiassa Stanislavskissa näyttää tiivistyvän taitekohta "luonnollisen" näyttelemisen (esim. Eleonora Duse) ja "harjoitetun" näyttelemisen välillä. Näitä käsitteitä erottaa deterministinen näkemys luonnon valinnan (syntymälahjakkuuden) ja koulutuksen välisestä jännitteestä.

Esimerkkini edustavat hyvin sitä kirjallisuutta, joka on melko vahvasti roman-
tiikan taiteilijäkäsityksen värittämää; se on edelleen yksi vahva diskurssiivinen
käsitys tarkastella näyttelijöitä. Tätä kirjallisuutta värittää myös persoonallisuus-
psykologinen lähtökohta etsiä yhteneväisiä piirteitä taiteilijoille ja näyttelijöil-
le.¹⁹ Taiteilijan tehtävänä on olla hänen ulkopuolella olevien voimien välittäjä, jolle
boheemi tai kontrolloimaton oleminen on sallittua. Tämä puhe- ja tulkintatapa elää
myös vahvasti näyttelijöiden keskuudessa. Näyttelijät – elämäntyyliyhdyksenä –
pyrkivät erottumaan toisista (kenestä) ja samalla etuoikeutus ”poikkeavuuteen”
tulee legitimoiduksi.

Käsitys vakaan identiteetin poissaolosta sekä erilaisissa rooleissa elämisestä
piirtyy vanhemman kirjallisuuden näkökulmasta mielenkiintoiseksi, ja toimii
yhtenä näkökulmana työhöni. Tämä kirjallisuus vahvistaa myös kahtiajakautunutta
taiteilijakuvaa (julkinen ja yksityinen). Se herättää myös kysymään elääkö tämä
retoriikka edelleen näyttelijöiden keskuudessa heidän puhuessaan omasta työs-
tään? Romanttinen ja psykologisoiva ote ymmärtää taiteilijoita elää edelleen vah-
vasti keskusteluissa, mutta muuttuneet työmarkkinat muokkaavat kenttään myös
toisenlaisia säikeitä. Elämäkertatutkimus avaa yhden mahdollisuuden tarkastel-
la taiteilijaa suhteessa omaan aikaansa. Näyttelijöihin kytkeytyvät mielikuvat ei-
vät kuitenkaan ole ”todellisuus”, vaan pikemminkin aikansa kulttuurista puhet-
ta, jonka välityksellä muovaamme jostakin ryhmästä käsityksiä. Käsitys identi-
teetistä on siis sidottu sekä puheeseen että vallitseviin kulttuurisiin spiraaleihin.
Tämä on monimutkainen prosessi ja vaikeasti hahmoteltavissa.

Elämäkertatutkimus

Ja kylän elämä rajoittui suurin piirtein kolmeen perusasiaan: puuhun, kultaan ja
leirin kylmään varjoon. Emme osanneet kuvitellakaan, että tulevaisuutemme
saattaisi ulottua näitä kolmea alkuainetta pidemmälle. (Makine 1999, 19.)

Luvussa 2 olen tähän mennessä tarkastellut identiteetin käsitteen moniulottei-
suutta sekä näyttelijän ammattiin liittyviä mielikuvia. Näiden kahden, laajan nä-
kökulman siivittämänä siirryn vielä kolmanteen, työni kannalta merkittävään

19. Oivallisen esimerkin tästä tarjoaa myös Eino Leinon (1902) kirjoittama kirja 'Suomalainen näyttämötaide', jossa Leino kuvailee mittavan joukon suomalaisia näyttelijöitä. Hän piirtää esille jokaisesta näyttelijästä eräänlaisen potretin, johon liittyy ylistäviä persoonallisuuden piirteitä sekä puutteita näyttelijäntyössä.

lähtökohtaan, eli elämäkertatutkimuksen ja omaelämäkerrallisen kertomisen kartastolle. Taiteilijoiden elämäkertakonventiota muokkaa ainakin kaksi näkökulmaa. Ensimmäinen liittyy lapsuuden korostamiseen, usein psykologisoivasta lähtökohdasta. Toisena on taiteilijoiden tai muidenkin luovien yksilöiden elämäkertojen keino muokata heidän kiinnostavuuttaan ja erinomaisuuttaan, kenties enemmän kuin sitä on todellisuudessa ollut. Esimerkkinä tästä Csikszentmihalyi (1996, 26) kuvailee Leonardo da Vincia tai Thomas Edisona: ”Jos olisimme tavanneet heidät juhlassa, olisimme pian todenneet miten tylsää seuraa he ovat ja jättäneet heidät seisomaan yksin nurkkaan.”

Näyttelijöiden elämäkertagenre on varsin mielenkiintoinen. Oman elämäntarinan julkinen esittäminen vahvistaa taiteilijoiden asemaa taiteen kentässä.²⁰ Se on kuvannut paitsi taiteilijaksi tulemisen taivalta myös jännittävää ja julkista elämää.²¹ Se on mahdollistanut myös oman version kirjoittamisen tai kertomisen ja omien aikalaismuistojen tallentumisen. Näyttelijät ovat olleet yksi niistä ammattiryhmistä, joilla on ollut oikeutus elämäkertaan tai joiden elämäkertoja olemme halunneet lukea. Luultavasti on olemassa myös joukko elämäkertoja, jotka eivät ole löytäneet tietänsä kirjastoihin ja arkistoihin vaan ovat yksittäisten ihmisten hallussa.²²

Näyttelijöiden omaelämäkertoja ovat kirjoittaneet näyttelijät itse tai heistä on kirjoitettu elämäkertoja. Norman Denzin (1989, 10–11) määrittää omaelämäkerran henkilön itsensä kirjoittamaksi tai ensimmäisessä persoonassa kertomaksi tarinaksi, jossa hän rakentaa ja luo elämänsä; se on köyhän miehen historia. Liz Stanley (1992) kirjoittaa oma- ja elämäkerran käsitteiden jaottelusta juuri subjektin näkökulmasta. Elämäkertatutkimuksessa aineiston muotoutumisen kannalta relevantti metodologinen kysymys onkin se, kuka kirjoittaa omaelämäkerran

20. Käytän tässä synonyymisesti näyttelijän ja taiteilijan käsitettä. Olen kuitenkin täysin tietoinen siitä, että monille näyttelijöille taiteilijan käsite ei ole itsestäänselvyys, kuten oma tutkimusaineistonikin osoittaa.

21. Ks. Gimnes (1992, 74 ref. Makkonen 1993) kirjoittaa juuri itsetuntemukseen keskittyvistä omaelämäkerroista. Hän toteaa, että on tarinoita, joissa sisäistä tapahtumista korostetaan ulkoisten yli tai tarinoita, joissa kuvataan jännittävää ulkoista elämää. Nämä ovat esimerkkejä kahdesta erilaisesta omaelämäkerran haarasta.

22. Yritin tarkistaa tätä asiaa mm. Teatterimuseon ja Suomalaisen Kirjallisuuden seuran arkistosta. Niistä ei kuitenkaan löytynyt varsinaisia julkaisemattomia elämäkerrallisia käsikirjoituksia. Teatterimuseosta kuitenkin tuotiin esille ajatus, että tällaisia käsikirjoituksia voisi olla yksittäisten ihmisten hallussa.

ja elämäkerran. Aineiston syntymisen ja erityisesti representaation näkökulmasta tämä on oleellinen kysymys.²³

Näyttelijöiden elämäkertaperinnettä ovat tyypillisimmillään elämäkerrat, joissa näyttelijän lapsuutta ja näyttelijäksi tulemistä kuvataan yksityiskohtaisesti. Kerronta on tarkkaa kronologista esittämistä. Näyttelijöiden elämäkertakirjoissa pääpaino on usein teatterielämän ja oman uran rikkailla kuvauksilla. Ne ovat aikansa taidekulttuurin heijasteita. (esim. Lasse Pöystin elämäkerrat). Tarinoissa kuvataan myös roolisuorituksia kronologisesti ja useissa näistä kirjoista ansioluettelo onkin liitetty kirjan loppuosaan (esim. Eeva-Kaarina Volanen 1985, Billy Whitelaw 1995, Esko Salminen 1997). Joidenkin näyttelijöiden tarinoissa kulkee myös vahvasti yhteiskunnallisuuden tulkkina oleminen, paikoin jopa humoristinen ääni. (esim. Heikki Kinnunen 1997).

Pääpiirteittäin voisi sanoa, että näyttelijöiden oma- ja elämäkertakirjallisuus on varsin kirjavaa. Kun elämäkerran kirjoittajana on joku muu kuin näyttelijä itse, tarina ”värityy” tai konstruoituu eräänlaisena kirjoittajan ihailuna tai ylistyksenä näyttelijää kohtaan. Useimmiten vaikuttaa siltä, että kirjoittajan on vaikea pysytellä vaihtuvassa positiossa tai tulkita asioita erilaisista näkökulmista.

Elämäkertakirjallisuudessa lapsuuden heijastuksia on selitetty mm. valituksi tulemisen kautta. ”Valituksi” tulemisen selitysmalli lepää ennen kaikkea klassisen taidekäsityksen yhteydessä (ks. Sparshott 1982) ja sitä hallitsee romanttinen taiteilijaretoriikka. Kuten Rätty-Hämäläinen (1982) toteaa näyttelijöiden kohdalla, että huipulle pääsy onnistuu vain harvoilta. Se onnistuu vain niiltä, joilla on sitkeyttä kehittää lahjojaan ja taiteen kipinä Jumalan armosta. Valituksi tuleminen tiivistyy myös osuvasti Raamatun Jeremian kirjassa, jossa kuvataan Jeremian kutsumista. Tämä suuren kertomuksen keskeinen ajatus on siinä, että ”tehtävä” on annettu ja sen toteuttaminen on välttämättömyys.²⁴ Valituksi tule-

23. Nykysuomen sivistyssanakirjan (1994) mukaan subjekti tarkoittaa toimivaa, tajuavaa tai ajattelevaa oliota. Lawrence Grossbergille (1995) subjekti tarkoittaa yksilöiden identiteettejä, joita määrittävät ne asemat, joita he voivat ottaa yhteiskunnan eri kulttuurisilla kartoilla. Ideologiset subjektit ovat asemia, joista yksilöt voivat kokea maailman merkitykselliseksi. Affektiiviset subjektit puolestaan ovat asemia, joista yksilöt voivat järjestää panostuksensa.

24. ”Minulle tuli tämä Herran sana: - Jo ennen kuin sinut äidinkohdussa muovasin, minä valitsin sinut. Jo ennen kuin sinä synnyit maailmaan, minä pyhitin sinut omakseni ja määräsin sinut kansojen profeetaksi. Mutta minä vastasin ’Voi, Herra, Jumalani, en minä osaa puhua, minä olen niin nuori’ - Älä sano, että olet nuori, vaan mene, minne

misen mallitarinan voi mm. löytää tästä kulttuurihistoriallisesta taustasta.

Jeremian valituksi ja kutsutuksi tuleminen on eräänlainen metaforinen kuvaus useimpien taiteilijoiden ja näyttelijöiden kokemuksesta ammattiin tulemiselle. Tämä on myös romanttisen taiteilijakäsityksen näkemys. Ammatin valinta näyttää olevan jotakin, johon yksilö ei ole pelkästään omilla valinnoillaan vaikuttanut, vaan sitä siivittää eräänlainen pakko tai velvollisuus taiteen tekemiseen. Se on ennen kaikkea eksistentiaalisesti määrittyvä asia.

Ernst Kris & Otto Kurz (1979) tuovat esille kaksi näkökulmaa taiteilijoiden lapsuuden ja nuoruuden, ehkä myyttiseenkin, tarkasteluun. Tässä korostuu ennustettavuuden mallitarina, joka nojaa psykoanalyttiseen diskurssiin. Henkilön ennustettavuuden merkit ovat nähtävissä jo lapsuudessa. Lapsuuden tapahtumat heijastuvat yksilön kehitykseen; ne demonstroivat varhaista kohtalon vaikutusta. Toisaalta voidaan tarkastella ennustettavia merkkejä, jotka ovat ai-
nutlaatuisen, varhaisen täydellisyyden todisteita. Mielenkiintoista on se, että metafysiset elementit tai kohtalonomaisuus kytkeytyvät useimmiten klassiseen musiikkiin tai kuvataiteeseen, ei niinkään teatteriin. (ks. Lepistö 1991, Csikszentmihalyi 1997.)

Kenties tätä näkemystä voi lähestyä ainakin kahdesta suunnasta; ensinnäkin valituksi tuleminen ilmiönä johtaa väistämättä taiteen sisällön tai päämäärän asettamiseen.²⁵ Jos henkilö on kohtalonomaisesti, jumalallisesta armosta, valittu taiteen luomiseen, hänen luomisprosessinsa tulisi olla suhteessa Jumalaan, siis kuten Leo Tolstoi (2000/1898) määrittelee kaiken taiteen tarkoituksena olevan Jumalan kunnian osoittaminen. Tämä johtaa väistämättä sublimin, ylevän, esille tulemiseen, johon yksittäinen ihminen itsellään olisi liian pieni. Musii-

ikinä sinut lähetän, ja puhu, mitä minä käsken sinun puhua. Älä pelkää ketään, sillä minä, Herra, olen sinun kanssasi ja suojelen sinua. Sitten Herra ojensi kätensä, kosketti suutani ja sanoi minulle: -Minä annan sanani sinun suuhusi. Minä asetan sinut tänä päivänä kansojen ja valtakuntien yläpuolelle. Sinun tulee repiä ja särkeä, tuhota ja hävittää, rakentaa ja istuttaa.” (Jer.1:4-10)

Kiitokset Jarmo Kuituselle tästä Jeremian kirjan muistuttamisesta!

25. Valituksi tulemisen teemaan haluan lisätä näkemyksen siitä, että yksilö voi omien moraalis-eettisten valintojen kautta päätyä taiteen ja korkeamman (esim. kristillisen) näkemyksen yhteensovittamiseen. Tässä näkökulmassa yksilö ottaa itse moraalisen vastuun oman taiteensa merkityksestä ja heijastuksesta kulttuuriin. Häntä ei siis ole valittu, vaan hän itse valitsee. Tästä hyvänä esimerkkinä mm. kuvataiteilija Ina Colliander, ohjaaja Kristian Smeds tai kirjailija Feodor Dostojevski.

kin ja kuvataiteen historia osoittaa lukuisia esimerkkejä tämän ajatusraken-
nelman todentumisesta. Teatteri sitä vastoin ajautuu helposti ”rahvaanomaisen”
ja ”kansan taiteen” kenttään. Osaltaan tästä syystä, myös taiteilijan käsite ei aina
näytä soveltuvan näyttelijöihin.²⁶ Kuten Heikki Kinnunen (1997, 30) toteaa:

Jostain käsittämättömästä syystä minua ei ole koskaan kiehtonut se, että ruvetaan
isolla T:llä Taiteilijoiksi. Ei tässä nyt, jumalauta sentään, ollaan mitään Jumalia. En
minä rupea näyttämään kansalle, että ’ymmärrättekö mitä te olette’. Vaikka isoa
teettä itse, Taidetta, minä kyllä peräänkuulutan – ettei sitä rahvaanomaisteta vää-
rällä lailla.

Lapsuudesta etsitään ja tulkitaan merkkejä henkilön ainutlaatuisuudesta ja elä-
män perspektiivin ennustettavuudesta; miksi juuri hänestä tuli näyttelijä, mi-
ten hänen erityislaatuisuutensa ja lahjakkuutensa olivat nähtävissä jo lapsuudes-
sa? Lapsuuden ja kouluajan kuvaukset edustavat eräänlaista muistelutyötä siitä
sosiaalisesta ympäristöstä, jossa kertoja on kasvanut ja tästä kontekstista noste-
taan esille reittejä kohti ammattia.

Mielenkiintoisena osoituksena tästä ovat esim. Kari Uusikylän (1994) tutkimuk-
set siitä, millainen lapsuus ns. luovien alojen taiteilijoilla on ollut. Tematiikka on
väistämättä kiehtova ja mielenkiintoinen. Uusikylä ei kuitenkaan problematisoi
sitä, miten paljon tutkittavat henkilöt aikuisena konstruoivat itselleen lapsuutta,
joka sopii tai selittää heidän ammatillisen uransa ja luovuuden.

Metafyysisen selitysmallin rinnalle voi nostaa psykoanalyttisen näkemyksen
luovuuden teorioista.²⁷ Esim. Sigmund Freudin (1984) mukaan luova yksilö
sublimoi alemmat viettitarpeensa sosiaalisesti hyväksyttävään muotoon, esimer-
kiksi taiteen avulla. Psykoanalyttinen lähtökohta ymmärtää taiteilijan mielen mai-
seman suhteessa hänen työhönsä, työn teemat ja ideat nousevat tästä (usein ali-
tajunnasta). Esimerkkeinä käytetään usein kuvataidetta, musiikkia ja kirjallisuutta
(ks. Gedo 1983, 9–25). Hypoteettisesti lapsuuden lähtökohdissa voi siis olla sa-
moja elementtejä kuin esim. rikollisen elämänreitillä, mutta luova yksilö kyke-
nee muuttamaan lapsuuden ahdistuksen sosiaalisesti hyväksyttävään muotoon.
Luovuuden kytköstä ihmiselämässä on selitetty myös symbioosin käsitteen kaut-

26. Tosin tästäkin löytyy poikkeuksia; esimerkiksi Ida Aalberg, jonka elämäkerran nimi
”Näyttelijä Jumalan armosta” kuvaa metafyysisiä aspekteja (Heikkilä 1998).

27. Psykoanalyttinen lähtökohta on useimmiten liitetty taiteilijoiden elämäkerta-
tutkimuksen yhteyteen (ks. Esim. Gedo 1983, Neuman 1974).

ta. Kun lapsi joutuu irtautumaan äidistään ja symbioosikokemus rikkoutuu, ihmisen pyrkii palauttamaan itsensä tähän kokemukseen yhä uudelleen. Tästä näkökulmasta katsottuna esim. luova toiminta tai taiteen tekeminen ovat tämän symbioosikokemuksen toisintamista (ks. esim. Kurkela 1994, Vuorinen 1997). Raila Leppäkoski-af Hällström (1992) on kirjoittanut:

Oma kokemukseni sekä itsestäni että kollegoistani on, että taiteen tekeminen on jotakin, johon nämä ihmiset ovat päätyneet sisäisestä pakosta. Taiteilijalla ei kärjistetysti ole muita keinoja selviytyä elämästä kuin taiteensa. Usein tämä ilmenee kommunikaatiokatkoksena minän ja muun maailman välillä, jolloin taide on se väline, joka palauttaa tämän ihmiselle välttämättömän tunteen yhteydestä tai kommunikaatiosta muihin ja maailmaan. (mt. 275)

Taiteilijoiden elämäkerrat kuljettavat siis mukanaan konventioita, kuten lapsuuden korostamisen, ulkoisen mielenkiintoisen elämän ja subjektiviteetin esille nostamisen sekä *esiripun takaisen* maailman paljastamisen. Siirryn lyhyesti kytkeämään taiteilijaelämäkertojen näkökulman elämäkertatutkimukseen yleisesti.

Taiteilijat eivät ole ainoita henkilöitä, joiden elämäkeroilla on oikeutuksen-sa. Jokaisella ihmisellä on elämätarina, elämän historia, jota kannamme mukamme nykyhetken jokaisessa toiminnassa. Muistoja, kokemuksia ja kollektiivisia arvoja pidetään yllä kertomalla niitä toisille. (Atkinson 1998.) Viime vuosikymmenien aikana perinteisten taiteilija-, tiede- ja uskonnollisten elämäkertojen rinnalle on nostettu kiinnostus myös ”tavallisten ihmisten” elämäkertoihin.²⁸ Suomalaiset sosiologit ovat aktiivisesti keränneet elämäkertoja mm. erilaisten kilpailujen avulla; näistä keskeisiä ovat Satasärmäinen nainen vuonna 1990-91 sekä Eläköön mies -kilpailu vuonna 1992-93 (Piela 1993, Roos & Peltonen 1994). Myös klassikoiksi ovat nousseet J.P. Roosin 1980-luvulla tekemät tutkimukset suomalaisten elämäkeroista. (Roos 1988) Merkittävä elämäkertojen keräys on ollut myös Katarina Eskolan & et all. (1998) ”Elämysten jäljillä” -kilpailu, jossa kerättiin taide-elämäkertoja sekä tekijöiden että kokijoiden näkökulmasta.

Erityisen mielenkiintoisesti tämä näkökulma avautuu tarkastelemalla

28. En katso tarpeelliseksi tässä yhteydessä toistaa elämäkertatutkimuksen historiallisia jalanjälkiä, koska niistä on kirjoitettu useissa eri yhteyksissä. Elämäkertatutkimuksen traditiosta ks. esim. Plummer (1983) ”Documents of life: An Introduction to the Problems and Literatur of a Humanistic Method” tai J.P. Roos (1988) ”Elämäntavasta elämäkertaan”.

kerronnallisuuden traditionaalista funktiota. Yhteisöissä tarinan kerronta on ollut keskeistä. Se on ollut tiedon ja diskurssien siirtämistä sukupolvelta toiselle. Kertomuksellisessa yhteydessä ihmiset ovat konstruoineet sekä yksilöllistä että kollektiivista identiteettiä, kontekstualisoineet kertomuksiaan vallitsevaan sosiaaliseen kulttuuriin samalla luoden sille merkityksiä. (Atkinson 1998, Aro 1996, Finnegan 1992.) Joku ammattiryhmä, kuten näyttelijät, voidaan rinnastaa yhteisöön, jonka sisällä kertomukset siirtyvät sukupolvelta toiselle.

Kerronnallinen perinne ei nykykulttuurissa ole ainoastaan suullinen, vaan elämäkerrallista tietoa tallentuu paitsi erilaisissa kirjoitetuissa tarinoissa myös valokuvissa, esineissä, matkakirjoissa, päiväkirjoissa, kirjeissä, ruokaresepteissä jne. (ks. Pascal 1960, Plummer 1983, Makkonen 1993 jne.) Näyttelijöiden kirjoitetuissa elämäkertakirjoissa tarinan lomaan on sisällytetty mm. valokuvia henkilön elämän ja uran varrelta. Tekstin ja kuvien yhdistäminen paikallistaa siten kertojan tarinan kiinteämmin sille kuuluville elämänalueille.²⁹

Elämäkertakirjallisuus on yksityisyyden julkistamista, joka on ikivanha kirjallisen esityksen tapa: joka on säilyttänyt muotonsa muuttuneessa yhteiskunnassa. Elämäkertakirjallisuuden ensimmäisenä merkittävänä kirjana pidetään Augustinuksen "Tunnustuksia", joka on eräänlainen itseyyden kuvaus.³⁰ Taiteilijaelämäkertojen alkulähteenä taas pidetään mm. Lysippuksen elämäkerta, jossa kuva-

29. Eräs mielenkiintoinen tarinan muoto on myös elämäkertaikonit. Pia Lillbroända (1997) on tutkinut karjalaisen ihmeidentekijän Aleksanteri Syväriläisen elämäkertaikonit. Ikonissa Aleksanteri Syväriläinen esitetään kuvallisessa muodossa ikonin keskellä ja häntä kehystävät 37 pientä elämän tapahtumien kuvaa. Lillbroända toteaa työssään, että 1600-luvulla Venäjällä maalattiin paljon elämäkertaikoneja, koska kansa ei monin paikoin osannut lukea ja pyhien ihmisten elämästä haluttiin kertoa ihmisille. Erityisen mielenkiintoinen huomio tässä työssä on se, miten nopeasti myös elämäkertaikonien konventio alkoi vakiintua; pyhään ihmiseen liittyvät elämänvaiheet kuvattiin ikoneissa hyvin samankaltaisina.

30. Roos (1988, 141) viittaa Bahtinin (1978) huomioon "...että kreikkalaisessa kirjallisuudessa elämäkerta oli merkittävä genre, mutta muotona, joka ei erottanut toisistaan yksilöllistä, yksityistä henkilöä ja julkista. Siten erossa elämäkerran ja omaelämäkerran välillä ei ollut järkeä. Augustinuksen Tunnustuksissa tämä on totta mitä tulee Augustinuksen suhteeseen Jumalan kanssa. Hänen "yksityinen" elämänsä ei ollut kiinnostavaa, koska Jumala tunsikin sen. Bahtinin mukaan Augustinuksen omaelämäkerta on sellaisen vanhan tradition myöhäinen edustaja, jossa "sisäisessä" ja "ulkoisessa" ei ollut mieltä. Toisaalta sen voidaan kuitenkin katsoa sisältävän joitakin individualiteetin moderneja elementtejä (syyllisyyttä, vastuuta), jotka aiemmista omaelämäkertoista puuttuivat."

taan Lysippuksen taiteilijauran valintaa.³¹ Moderneja elämäkertoja edustavat mm. Goethen ja Rousseau'n tarinat. Vuosisadan vaihteen yhtenä merkkipaaluna pidetään vuonna 1918 ilmestynyttä puolalaisten tutkimusta "Polish Peasant in Europe and America (ks. esim. Pascal 1960, Weintraub 1978, Kris & Kurz 1979, Hyvärinen 1994, 1998).³²

Elämäkertojen uudelleen tulemisen aikaa on pääasiassa 1970–1980-luku (Roos 1988). Tämän jälkeen elämäkertatutkimus on vakiinnuttanut asemaansa yhä kasvavassa määrin. Elämäkertatutkimus sekä suomalaisessa että kansainvälisessä valokeilassa on erityisen mielenkiintoista sen poikkeittieteellisyyden vuoksi. Antropologian ja sosiaalitieteiden lisäksi erityisesti feministinen tutkimus on kohdistanut huomiota elämäkertatutkimukseen. Feministisen tutkimuksen keskeistä kirjallisuutta edustaa mm. Liz Stanley'n vuonna 1992 julkaisema teos 'The auto/biographical I'.³³

Tämä näkyy myös näyttelijöiden elämäkertakirjallisuuden lisääntymisenä. Vuosisadan alusta lähtien on ilmestynyt kirjallisuutta, jossa kerrotaan näyttelijöistä, esim. Eino Leinon (1902) Suomalainen näyttämötaide. Kuitenkin 190-luvulle asti, kirjat olivat kokoomateoksia, joissa käsiteltiin näyttelijän elämää. Vasta 1960–1970-luvulla elämäkerralliset kirjat tulivat suosituiksi (Räty-Hämäläinen

31. Kirkkoisä Augustinuksen (354–430) elämäkertaa pidetään ensimmäisenä "tunnus-tuksellisena" kirjana, jonka hän kirjoitti n. 400-luvulla. Lysippos oli Sikyonista kotoisin oleva kreikkalainen kuvanveistäjä, joka eli 300-l. jälkipuoliskolla eKr. Hän oli klassisten ihanteiden viimeinen toteuttaja, mutta samalla perinteen uudistaja realismin hengessä. Hänen kuuluisin teos on 'Kaapija'.

32. Augustinuksen omaelämäkerta on mielenkiintoinen paitsi kirjallisuuden muotona, myös kristillisen elämäntavan konventiona, eräänlaisena totuuden/moraalin äänenä. Pyhien ihmisten omaelämäkerrat ovat myös vahva traditionaalinen perinne ortodoksissa kirkossa. Näiden elämäkertojen opetukset ja kristillinen maailmankuva toimivat paitsi esikuvina joka päiväisessä elämässä, myös liturgisten toimitusten oleellisena sisältönä raamatun ohella.

33. Feministinen tutkimusote elämäkertatutkimukseen näkyy myös monissa julkaisuissa kirjoissa ja antologioissa, puhumattakaan väitöskirjoista (esim. Franklin 1992, Epstein 1991, Kaskisaari 1995, Järvelä 1996, Vilkkio 1997). Elämäkertatutkimuksen aalto näkyy myös lukuisissa pro gradu -tutkielmissa (esim. Saarimaa 1995, Ylöstalo 1995, Parviainen 1996, Okumiya 1997). Aiheen ympäriltä on myös syntynyt, erityisesti sosiologian piirissä, tieteellisiä julkaisusarjoja. Näistä mainittakoon Josselsonin & Lieblin'in toimittama "The Narrative Study of Life" kirjasarja, jonka ensimmäinen osa ilmestyi vuonna 1993.

1982).³⁴ Näyttelijöiden kohdalla elämäkertakirjallisuuden voi ymmärtää myös yhtenä keinona rakentaa itseään osaksi julkista kenttää. Toisaalta näyttelijöiden ammatin julkinen luonne myös herättää lukijoissa kiinnostusta, kuten Rätty-Hämäläinen (1982) toteaa (ja samalla virittää yksityisen ja julkisen välisen mysteerin): ”Lukijat viihtyvät tällaisten teosten parissa sen vuoksi, että näyttelijä paljastaa arkimiehensä ja kotiroolinsa, kertoo perhe-elämästään, läheisistään sekä menestyksen ja tappion kausistaan.” (mt. 160.)

Elämäkertatutkimuksen suosio ei toistaiseksi ole suuresti saavuttanut eri taiteenalojen edustajia, vaikka elämäkertakirjallisuudella on varsin keskeinen asema taiteilijoiden ammattikuvan muovaajana. Elämäkertakirjallisuus on perinteisesti *paljastanut* taiteilijoiden yksityisyydestä jotakin salattua, esiripun takaista elämää. Elämäkertakirjallisuus on osaltaan vaikuttanut taiteilijoiden, näyttelijöiden ammatin mielikuviin, mutta siihen on osallistunut myös moni muukin kulttuurinen diskurssi. Pohdinkin seuraavassa luvussa erityisesti omaelämäkerrallista kertomista.

Omaelämäkerrallinen kertominen

Ihmisellä on tarina, mytologia, historia ja me olemme tarinan henkilöitä, elämänuran, kohtalon. Meille on kerrottu, mikä on meidän osanamme. Jos sepittää itselleen kertomuksen, on petkuttaja. On elettävä jonkun toisen, mutta ei tiedä kenen tarinassa. Ihminen on itselleen henkilö kertomuksessa. (Kinnunen 1984)

Tässä luvussa tarkennan ja määrittelen omaelämäkerrallisen kertomisen. Norman Denzin (1989, 10–11) määrittelee omaelämäkerrallisen kertomisen ’tulkitseva elämäkerta’ -käsitteellä (interpretive biography), jolla hän tarkoittaa elämäkertaa, joka kokoa yhteen eletyn elämän representaatioita kirjallisuuden, kertomusten jne. avulla. Tarkennuksen vuoksi Denzin määrittelee omaelämäkerran henkilön itsensä kirjoittamaksi tarinaksi, jolla on suhde identi-

34. Tämän jälkeen omaelämäkertakirjallisuutta on julkaistu maassamme tasaisesti, mutta ei suurissa määrin. Tässä on selvästi eroa esim. Englantiin, jossa on varsin suosittua näyttelijöiden, ohjaajien tai näytelmäkirjailijoiden omaelämäkertojen tuottaminen. Tämä kirjallisuus on myös varsin suosittua, jos sitä mitataan esim. best seller listoilla. Esimerkkinä näistä kirjoista voisi mainita Alan Bennettin (1994) kirjan ”Writing Home” tai Maureen Lipmanin (1993) kirjan ”When’s it Coming out?”

teettiin. Koska edellisessä luvussa toin esille elämäkertatutkimuksen kartastoa ja identiteetin käsitteen monimuotoisuutta. Pysähdyn tässä luvussa tarkentamaan käsitystäni identiteetistä, ennen kaikkea omaelämäkerrallisesta identiteetistä.³⁵ Tässä kappaleessa esittelen siis sitä taustateoriaa, jota vasten ymmärrän aineistoni kokonaisuutena. Tarkennan sosiaalisen konstruktionismin näkökulmaa ymmärtää tutkimuskohdettani ja taiteilijaidentiteettiä sekä pohdin kerrotun elämän ja ajallisaikallisten muistojen suhdetta identiteettiin.

Elämäkerran tai omaelämäkerran käsite viittaa siihen, kuka kertoo tai puhuu tarinaa: kenen näkökulmasta tai representaatiosta kertomisessa on kyse (Stanley 1992). Toisaalta taas tarinan ja elämän yhteys on kaksisuuntainen; elämä muotoutuu eräänlaiseksi tarinaksi, jota kerromme tai toisaalta tarinat muuttuvat osaksi elämäämme. Niiden kautta jäsenämme omia elämän kokemuksiamme.

Käsite omaelämäkerta kantaakin mukanaan kolmen elementin yhteyden: itseyden (autos-self), elämän (bios-life) ja kerronnan (graphy-teksti).³⁶ Myös Erkki Vainikkala (1998) on huomauttanut, että painopiste voi olla joko elämässä, itsessä tai kertomisessa. Omaelämäkerrallinen kertominen kantaa mukanaan kulttuurisesti muotoutuneita/muotoutuvia säännöstöjä ja diskursseja. Tähän liittyvä käsitteistö on myös tutkimuksen kentässä monipolkuinen.³⁷

35. Pekka Sulkusen (1992) mukaan tutkimus tarvitsee kahdenlaista teoriaa. Ensinnäkin taustateoriaa, jota vasten aineistoa tarkastellaan. Aineisto muodostaa kokonaisuuden, tapauksen, joka tutkimuksen edetessä asetetaan kirjallisuudesta peräisin olevaan teoreettiseen yhteyteen ja tuloksia tulkitaan sen taustaa vasten. Toisena tarvittavana teoriana on tulkintateoria, joka käsittää kysymykset, joihin etsitään vastauksia sekä valintojen tekeminen siitä mitä etsii. Nämä kysymykset edellyttävät tulkintateoriaa, joka ohjaa tutkijan valintoja ja sitä mitä hän aineistosta etsii.

36. Marianne Gullestad 1996 huomauttaa, että huomion kohdistaminen itseyden (autos) lisäksi huomion elämän (bios) käsitteeseen on tärkeää. Tällä hän tarkoittaa sitä, kuinka elämäkokemuksia käytetään luodessamme itsemme representaatioita. Samansuuntaisesta seikasta minulle huomautti Klaus Weckroth 1995 näyttelijöiden puheen kohdalla, tuoden esille kysymyksen siitä, millaisilla seikoilla näyttelijät pitävät yllä ja rakentavat itseään omaelämäkerrallisessa puheessa.

37. Puhutaan elämäntarinasta (life story) tai elämän historiasta (life history), jotka kantavat mukanaan konnotatiivisia kytkentöjä erilaisiin aika tai kertomistapoihin, kuten myös elämäkerran käsite tekee. Myös elämänkulun tai elämänniivan käsitteet ovat melko yleisesti käytössä. Kun taas syntymähistorian käsitteeseen törmää lähinnä arkipuheessa vanhempien ikäpolven puheessa. Joka tapauksessa käsitteiden sisällölliset merkitykset viittaavat samaan toiminnalliseen tapahtumaan, yksilön henkilökohtaisen elämän tapahtumien tallentumiseen erilaisin dokumentein tai tutkimusmenetelmin. Kä

Omaelämäkerta määritellään usein minämuotoiseksi, kronologiseksi proosa-kertomukseksi, jossa kirjoittaja kertoo minämuodossa omasta elämästään kirjoittamishetkestä käsin painottaen omaa henkilökohtaista kehitystään (Makkonen 1993). Tässä kirjoitetussa muodossa heijastuvat taustalla suullisesti kerrotun elämäntarinan ainekset, aiemmin kerrotut ja jäsenyneet tapahtumakuvaukset ja niiden tulkinnat, kuten Anni Vilkkö toteaa (Vilkkö 1997, 74). Vilkolle (1997) elämäntarina tarkoittaa osaa kielellisestä ja historiallisesta todellisuudestamme. Jokaisella on elämäntarina ja se ilmaistaan joko suullisesti tai kirjallisesti, kokonaistarinoina tai osien kuvauksina. Tähän laaja-alaiseen taustaan luontuu käsite kulttuurisesti käsitetty omaelämäkerta. Sen ominaisuuksiin kuuluvat jäsennys- ja ilmaisuusäännöt sekä tiedon siirtäminen.

Omassa tutkimuksessani ymmärrän kerrotun elämän myös kokemuskerrontana, jossa erilaiset identiteetit aktualisoituvat. Tästä näkökulmasta katsottuna identiteetissä ei varsinaisesti ole kysymys itseämme koskevien faktojen kuvailemisesta vaan pikemminkin itsensä tunnistamisesta sekä itselle että toisille. Eri-laisten identiteettien aktualisoinnissa me arvioimme itseämme erilaisten symbolien, kielellisten ilmausten, ”myyttien”, kertomusten ja kulttuuristen representaatiotapojen välityksellä. Teemme tulkintoja itseystämme, itsestämme, eikä identiteetti ei ole samuutta ja kaltaisuutta sellaisenaan, vaan näitä tulkintoja. (Kaunistmaa 1997, 222.)

Käsitteet nivoutuvat kategorioiksi ja osaltaan niitä määritellään identifioimisella (Turunen 1998).³⁸ Richard Jenkins (1996) kirjoittaa, että identiteetti ei ole vain jossakin tuolla. Sen täytyy aina olla vakiintunut. Keskeistä on se että luokitellessa ihmisiä tai asioita, yksilö yhdistyy jonkin tai jonkun kanssa. Tämä on lähtökohta tarkastella sitä, miten itse identifioimme itseämme ja toinen toisiamme. *Identifioiminen* onkin identiteetin rinnalla tärkeä käsite, koska identiteetit ovat aina sosiaalisia. Identiteetti on liikkuva ja muuttuva, edes kuolema ei voi sitä pysäyttää.³⁹ (mt.4.

sitteiden käyttö näyttää usein liittyvän eri tieteenalojen tapaan hahmottaa ihmisen omaelämäkerrallista kerrontaa.

38. Esim. pysyviä käsitekategorioita todellisuus, esine, kohde, syy, vaikutus, aika, tila, suhde, mieli, käsite, ajatus, tieto, havainto, ilmiö, kokemus, minä, sinä, tahto, osa, kokonaisuus, tapahtumia, muutos, todellinen, välttämätön, mahdollinen, olemassaolos, ei, aine jne. Satunnaisia käsitekategorioita edustaa taas esim. tuoli, koivu, uuni, aurinko jne. (Turunen 1998.)

39. Jenkins (1996) viittaa kuoleman jälkeisellä identiteetillä esim. siihen, miten kuolleen ihmisen identiteettiä voidaan määritellä esim. marttyyrikuolemallä.

ks. myös Fornäs 1998.) Identiteetin määritelmä voi olla staattinen, eikä se kuvaa näin sen potentiaalista liikettä (Sarup 1996, 97). Identiteetin liikkuvuuden kohdalla pysähdyn myös miettimään sen merkitystä. Käsittääkseni tämä potentiaalinen liike ei voi kuitenkaan olla mielivaltainen. Ihmisellä on pyrkimys jäsentää itseään suhteessa sosiaaliseen todellisuuteen ja tässä prosessissa on aina mukana vakiintuvia elementtejä. Miten paljon erilaiset vakiot muuttuvat tai ihminen pyrkii niitä muuttamaan elämänsä aikana, on varmasti vaikeasti määriteltävä asia, ainakin määrällisesti. Omaelämäkerrallinen kertominen on narratiivisen juonen hahmottamista. Yksilö pyrkii jäsentämään sen avulla identiteettinsä pysyvyyttä ja liikkuvuutta. Vaikka hänellä onkin vapaus kertoa tarinaansa toisessa yhteydessä toisin, on kertomuksessa aina mukana pysyviä piirteitä, joiden avulla voimme tunnistaa kertojan. Siten omaelämäkerrallinen kertominen ei koskaan voi olla täysin fragmentaarisuuteen rakentuvaa. Kertomisella on aina suhde myös yleisöön: valtaosalle ihmisistä omaelämäkerrallinen kertominen on kiinnostavaa ja sitä halutaan saattaa kuulijoiden/lukijoiden tietoisuuteen.

Stuart Hall (1999, 247-248) korostaa identifikaation käsitteen nousevan esille pohdittaessa subjektien ja diskursiivisten käytäntöjen välisiä suhteita. Hall huomauttaakin, että identifikaation käsite on yhtä mutkikas kuin identiteetin käsite.⁴⁰ Hall (1999, 247-248) täsmentää, että arkikielessä identifikaation ajatellaan rakentuvan jollekin havainnolle yhteisestä alkuperästä tai yhteisistä piirteistä toisen/toisten ihmisten, jonkin ihanteen kanssa sekä tältä pohjalta rakentuvalla luonnolliselle, piiriinsä sulkevalle solidaarisuudelle ja yhteenkuuluvuuden tunteelle. Nykysuomen sivistyssanakirja (1994, 166) tarjoaa identifikaation selitykseksi: tunnistus, tunnistaminen, samastus, identifioiminen, samastuminen.

Hallin (mt.) näkemyksen mukaan identifikaation merkitykset juontuvat sekä diskurssiivisesta että psykoanalyttisista repertuaareista, vaikka ne eivät rajoitu kumpaankaan. Hallin mukaan diskurssiivisessa lähestymistavassa identifikaatio nähdään vastoin tämän määritelmän "naturalismia" konstruktiksi, prosessiksi, joka ei sulkeudu vaan on liikkeessä. Sitä ei ole määrätty, vaan se voidaan voittaa,

40. Hall (1999, 247-248) täsmentää, että arkikielessä identifikaation ajatellaan rakentuvan jollekin havainnolle yhteisestä alkuperästä tai yhteisistä piirteistä toisen/toisten ihmisten, jonkin ihanteen kanssa ja tältä pohjalta rakentuvalla luonnolliselle, piiriinsä sulkevalle solidaarisuudelle ja yhteenkuuluvuuden tunteelle. Tässä Stuart Hallin tarjoamassa näkökulmassa lepää myös oleellinen asetelma suhteessa tutkimuskysymyksiini!

menettää, sitä voidaan pitää yllä tai se voidaan hylätä. Identifikaatio ei kuitenkaan ole vailla määrittäviä olemassaolon ehtojaan, kuten ylläpitämiseen tarvittavia materiaalisia ja symbolisia resursseja. Tästä huolimatta identifikaatio on ehdollista ja perustuu sattumanvaraisuuteen, kuten Hall väittää. Identifikaatio on artikulaation, sulkeutumien tuottamisen ja ylimääräytymisen prosessi, joka on (kuten kaikki merkityksellistämisen käytännöt) eron leikin alainen. Tämän prosessin vakauttaminen edellyttää sitä, mikä jää sen ulkopuolelle eli itseään määrittävää ulkopuolta.

Pyriessäni ymmärtämään Hallin (1999) tarjoamaa uudenlaista identifikaation lukutapaa herää väistämättä kysymys siitä onko identifikaatio- tai identiteetti-prosessi sidottu vain ja ainoastaan artikulointiin, merkityksellistämisen käytäntöihin ja kulttuurisiin symboleihin. Mitkä ovat ne alueet, jotka jäävät tämän kaiken ulkopuolelle? Tätäkin olennaisemmaksi havaitsen kysymyksen pysyvyyden tai tietoisuuden läsnäolosta yksilön identiteettiprosessissa. Olen työssäni pohjautunut juuri postmodernin näkökulman kautta tradition murtumisen prosessia suhteessa identiteettiin. Mutta onko yksilön identiteettitarina murtunut samankaltaisesti yhteiskunnallisten muutosten kanssa? Miten subjekti sijoittuu tässä transformaatiossa?

Yhden näkökulman tähän keskusteluun tarjoaa Johan Fornäs (1998, 274) tarkentamalla itsetarkastelun olevan aina tekstien välittämää. Tämä tarkoittaa sitä, että subjektit rakentavat itsensä uudelleen ymmärrettävässä muodossa laatimalla itsestään kertomuksia eri symbolisten muotojen teoksissa, teksteissä ja diskursseissa. Fornäsin mukaan: "Subjektiivinen kokemus tulee merkitseväksi vasta kertomisen kautta, kun kokemuksellisuus saa ajallisen rakenteen alkuineen, keskikohtineen ja loppuineen. Tämä prosessi on oleellista subjektiviteetin kehittämisen kannalta, koska lataamme itsemme merkityksillä ja alamme ymmärtää keitä olemme luomalla elämäkertoja, kertomuksia henkilöhistoriastamme. Tätä kautta subjektiviteetti liittyy reflektiivisyyden kulttuuriin ja kommunikaatioon; keskeistä on taito muotoilla subjektille identiteetti erilaisissa minuutta tematisoivissa kommunikatiivisissa teoissa."

Yhtenä tämänkaltaisena kommunikatiivisena tekona on omaelämäkerrallinen kertominen, jonka kysymyksenä on mm. Anna Makkosen (1993, 15) mukaan: Miten minusta on tullut sellainen kuin olen? Kirjoitustilanteessa on läsnä kaksi hahmoa, peiliin katsova ja peilistä katsova, kertoja ja kerronnan kohde, joka puolestaan on sarja kuvia: "minä" eri-ikäisenä, erilaisissa tilanteissa ja elämänvaiheissa. Minä-kerronta, ensimmäisessä persoonassa kirjoittaminen, on

autobiografian hallitseva muoto. Makkosen ajatusta mukaillen voisi todeta oma-elämäkerrallisen kertomisen ontologian olevan juuri kehityskertomuksen omaisen ja sen diskurssiivinen valinta lepää juuri minä- muotoisessa kertomistavassa.

Minä- muotoisissa kertomuksissa eksistentiaalinen projektio syntyy helpommin jo muodon puolesta, kun sekä kerronta että keskeinen fokalisaatio liittävät tapahtumat välittömästi yhden henkilön näkökulmaan, yhteen tietoisuuteen. Minää ei siis pidä rajoittaa vain ilmaisutekniseksi kysymykseksi, näkökulmaksi, jonka varaan fiktiivinen esitys voidaan rakentaa. Minä on monella tavalla jakaantunut: itse asiassa se subjektina syntyy jakaantumalla. (Vainikkala, 1998, 440.)

Burr (1995) huomauttaa, että jokaisen ihmisen versio tai kuvaus minusta on syntynyt suhteessa sinuun, joka on luotu ja konstruoitu suhteessa sinuun (mt. 28, ks. myös Sarup 1996). Burr (1995) huomauttaa siitä, että kieli on enemmän kuin jokapäiväisen vuorovaikutuksen keino. Kun ihmiset puhuvat toisilleen, maailma tulee konstruoiduksi. Tästä syystä kieli saa esittävän muodon ja se on aktiivinen.⁴¹ Identiteetille tuotetut/annetut merkitykset ovat aina suhteessa kulttuuriin. Narratiivisella identiteetillä voisi olla nk. implisiittinen sisäislukija, jolle tarinaa tuotetaan. Tarkastellessa identiteetin identifioitavia (havaittavia) ominaisuuksia, voisi vastaavasti olettaa, että esittävillä symboleilla olisi aina impli-

41. Identiteetin kohdalla voisi puhua myös narratiivisesta identiteetistä. Toisaalta käsite kuvaa hyvin näkökulmaani, toisaalta se luo käsityksen siitä, että jossakin taustalla, sivussa, vieressä olisi myös jokin muu identiteetti. Narratiivisuus (laajasti ymmärrettyinä, visuaalisena tai verbaalisena) rakentaa kuitenkin identiteetille esittävän luonteen; voisin siis puhua esittävästä identiteetistä. Esittävä identiteetti voisi kuvata identiteetin näkyväksi pyrkivää olemusta (ks. Goffman 1971, 270). Lindqvist (1999, 35-36) kirjoittaa oivallisesta: "syntymä on elämän näyttämölle astumista ja kuolema sieltä poistumista. Elämän yhtenä keskeisenä tarkoituksena voidaan pitää näkyväksi tuleamista. Persoonana näkyväksi tuleminen edellyttää itseluottamusta, esiin astumista ja rohkeutta panna oma itsensä likoon. Se on mielen sisällä olevan näkymättömän maailman tuottamista näkyväksi yksilön itseilmaisun kautta. Elämän näyttämöllä meille on tarjolla lähes rajattomasti rooleja, Tarkoituksena ei ole valita niistä vain yhtä, vaan oman tarinamme puitteissa seikkailla roolista toiseen oppien sitä kautta uusia asioita sekä itsestä että muista. Jokainen uusi maisema houkuttelee meistä esiin uusia rooleja."

Itsensä määrittely, muistojen / ajan näkyväksi tekeminen ja erottautuminen muista on identiteettityössä keskeistä. Identiteetillä on aina sosiaalinen luonne; sitä esitetään suhteessa ympäröivään. Identiteetit ovat siis toimintaa ja prosesseja, kuin tuotteita ja teoksia, kuten Fornäs täsmentää (1998, 281).

siittinen katsoja tai visuaalinen lukija. Identiteetillä voisi näin ollen olla kertova sekä havaituksi tarkoitettu merkitsemistapansa.

Virginia Woolf (1986/ 1907-1936) kuvaa osuvasti elämäkerrallista kirjoittamista. ”Tässä tuleekin eteen eräs muistelmien kirjoittajan ongelma-seikka, joka pilaa niin monta muistelmateosta, ja minä olen sentään lukenut monia. Ne jättävät pois henkilön jolle kaikki tapahtui. Se johtuu siitä että ihmistä on aina niin vaikea kuvata. Joten ne kertovat: ”Sitä ja sitä tapahtui”, mutta ne eivät kerro millainen oli se ihminen, jolle kaikki tapahtui. Ja tapahtumat merkitsevät kovin vähän ellemme ensin tiedä kuka ne koki.” (mt. 85.) Tulkintani mukaan Woolf korostaa kertovan subjektin, eräänlaisen subjektiivisuuden merkitystä: ulkoisilla tapahtumilla ei ole jännitettä, jos emme tiedä kenelle ne ovat tapahtuneet tai kuka ne on kokenut. Woolf korostaa siis itsestä (autos) kertomisen tärkeyttä, koska pelkkä kirjoitus (graphie), joka esittää elämän (bios) ei ole mielekäs. Samalla Wolfin kommentista voi lukea myös kritiikin elämäkertakirjallisuutta kohtaan: kirjoittajalle on vaikeata kuvata kirjoittamaansa henkilöä. Virginia Wolf (1986/1907-1936) ilmaisee asian seuraavasti:

Voidakseen kertoa elämäntarinan kokonaisuudessaan omaelämäkerran kirjoittajan täytyy keksiä keino kirjata muistiin olemassaolon molemmat tasot – tapahtumien ja toiminnan nopea kulku; yksittäisten ja juhlallisten, tiivistyneitten tunteitten hetkin hidas avautuminen. (mt. 24.)

Jaottelua kirjoitetun ja puhutun omaelämäkerran välille ei olekaan syytä tarkasti rajata. Anni Vilkkio (1997) korostaa sitä, että kertoja suorittaa tietoiset tai alitajuiset valintansa saadakseen lukijansa/kuulijansa ymmärtämään sanomaansa mahdollisimman hyvin. ”Kirjoittaen kertominen merkitsee sitä, että yleiskielellisyydestä, kirjakielisyydestä ja kirjallisen kerronnan malleista tulee ’luonnollisia’ elämäntarinan elementtejä, vaikka kerronta tuntuisikin pohjimmaiselta luonteeltaan olevan lähempänä kirjoitettua puhetta kuin kirjallisuusinstituution piirissä tuotetun tekstin ominaisuuksia.” Myös Matti Hyvärinen (1994) huomauttaa, että kirjoitettu kulttuuri on läsnä kaikkialla ja näin ollen omaelämäkerrallista puhetta voidaan kutsua ”puhutuksi kirjoitukseksi”.

Omaelämäkerrallisessa puheessa yksilön tarina on sidoksissa paitsi aikaan myös sosiaaliseen tilaan eli kontekstiin. Identiteetti ei ole vain jotakin vaan se on myös jossakin. Omaelämäkerrallisessa puheessa yksilö rakentaa tarinaansa paitsi kertomuksellisia maisemia ja itse tarina rakentuu kertomisen kontekstiin. Ker-

tomisen keskiössä on muistamisen/muistojen mosaiikki, jonka suojassa kertoja tulkitsee ja valikoi elämänsä tapahtumia antaen niille merkityksiä. Kertomis-
hetkellä syntyikin eräänlainen potretti – kuvallinen visio – siitä, millaisena ker-
toja haluaa itsensä nähtävän ja ymmärrettävän. Tämä potretti ei kuitenkaan oma-
elämäkerrassa ole pysähtynyt kuva, kuten kuvataiteessa sen ymmärrämme, vaan
se on muuttuva, tarkentuva, täsmentyvä esitys juuri tämän yksilön elämästä. Ken-
ties juuri narratiivisuuden luonne antaa sille tämän plastisen muodon. Se on kie-
len ja tarinoiden mahdollisuus.

Myös elämäнкаaritutkimus antaa viitteitä sille, että yksilön narraatiot muuttuvat
ja saavat väriyksiensä kullekin ikäkaudelle, tai pitäisikö sanoa kokemuskaudelle,
ominaisilla tavoilla. Narratiivisen identiteetin kohdalla herää usein kysymys siitä,
mikä on elämän ja siitä kerrotun version suhde. Onko se totuus yksilön elämästä?
Käsitän tarinan kertomisen sekä ajalliseen muotoon sitoutuneena että konteks-
tualisuuteen sidottuna; ihmisellä on mahdollisuus kertoa elämäntarinaansa
enemmän kuin yhden kerran tai suhteessa yhteen kontekstiin. Se on yksilön toi-
minnan muoto, jota hän voi uusintaa läpi elämänsä. On todettava kuitenkin, että
täysin samoja faktuaalisia tapahtumia ihminen ei voi uusintaa, mutta niiden tul-
kintaa on mahdollisuus uusintaa, toistaa ja kierrättää. Pascal (1960) huomaut-
taakin, että omaelämäkerta tarjoaa paremman lähtökohdan tarkastella persoo-
nallista totuutta ja henkilökohtaisia suhteita kuin kuviteltu kirjallisuus tekee.

Tarinan ja elämän suhteesta on esitetty varioivia käsityksiä. Kenneth Gergen
(1994, 202–203) korostaa sitä, että elämme tarinoiden kautta. Kerromme niitä
identifioidessamme toisia ja itseämme. Gergen painottaa myös traditionaalista
näkemystä valmiista identiteetistä. Jos ihminen asetetaan suhteessa elämän tari-
naan, jos itseydet realisoituvat sosiaalisissa suhteissa, on syytä uskoa, että yhtä ta-
rinaa ei ole. Pikemminkin esille piirtyy narratiivisten muotojen variaatioita, kos-
ka voimme rakentaa elämäkokemuksiamme monella eri tavalla. Me konstruoim-
me ja uudelleen konstruoimme itsekertomuksemme vaikuttavien suhteiden
suuntaan. Tarinoilla on aina kollektiivinen luonne. Dan McAdams (1993) ottaa
selkeän kannan kerronnan ja identiteetin suhteen. Hän sanoo, että elämäntarina
on yksilön identiteetti, henkilökohtainen myytti, johon elämän merkitys pu-
noutuu. Samalla hän esittää myös ajatuksen siitä, että elämässä on valmiita malli-
tarinoita, joihin me yritämme sovittaa.

Ajallispaikalliset muistot

Omaelämäkerrallisessa kertomisessa yhdistyvät muistojen ja tunteiden verkostot emotionaaliseksi tarinoiksi, jotka kiteyttävät ne merkittävät asiat, jotka tekevät meistä jokaisesta yksilöllisen persoonamme. Niitä kertomuksia me kerromme kuvatessamme itseämme toisille. Emotionaaliseksi kertomukseksi yhdistyneinä muisto ja tunne tukevat yksilöllistä identiteettiä rakentaen jokaiselle omat ainutlaatuiset voimansa ja heikkoutensa. (Whybrow 1998, 37.) Tämä kertomus ei kuitenkaan ole pysyvä tai staattinen, vaan se on aika- ja kulttuurisidonnainen, kuten Vivien Burr (1995) huomauttaa.

Tietomme ja kertomuksemme kytkeytyvät siis kiinteästi ajallispaikallisiin⁴² muistoihin. Ajalla ei ole tekemistä vain kellojen tai ajoituksen kanssa, se jäsentää myös tärkeysjärjestyksiä. Se on suhteessa palautumattomiin muutoksiin, talletukseen ja identiteettiin syklisessä ja lineaarisessa prosessissa. Sitä käytetään myös kontrolloituna kuten resursseja. (Adams 1995, 15.) Aikasuhde on myös erilainen ihmisen elämän eri vaiheissa; nuorena ihmisen aikasuhte suuntautuu enemmän tulevaisuuteen, kun taas vanhempana se kohdistuu menneeseen. Gergen (1994, 197–201) täsmentää, että nuoret kertovat elämästään kuin tyypillisestä television draamasarjasta, kun taas vanhemmat ihmiset kertovat elämästään kuin seuraten sateenkaaren värejä. Subjektiiivinen aika voi varioida myös eri sosiaalisten, etnisten tai psykologisten ryhmien välillä (von Franz 1992).

Tätä ajallispaikallista yhteyttä tavoittelemme kielen avulla. Ihminen on toimiva ja ulkoisen ja sisäisen välinen vuoropuhelu tarkentuu narratiivisesti. Mielikuvitus on eräänlainen voimavara, käyttövara tässä prosessissa. Kieli on osa tätä toimintaa, representaatiota. (Stevens 1996, 19–20, Warnock, 1994.) Ymmärrän identiteetin konstruoinen ennen kaikkea narratiivisesti; omaelämäkerrallinen kertominen on identiteetin rakentamista, sen tulkitsemista, jakamista ja ymmärrettäväksi tekemistä. Identiteetti paikallistuu ennen kaikkea kertomuksiin, jotka ovat kulttuurisen tietoisuuden representaatioita (Siikala, 1989) ja joiden kautta identifioimme itseämme sekä toisia (Gergen & Gergen 1993, 17). Jokaisessa kulttuurissa on ajatusmallinsa sekä kerronnalle että kerrotun ymmärtämiselle ja tulkinnalle. Omaelämäkerta on yksi kertomuksen muoto. (Siikala 1989, 101, ks.

42. Käytän ajallispaikallisen käsitettä mukaillen John Campbellia (1995, 2) hänen yhdistäessään menneen, tilan ja itseyden ajallispaikallisella viitekehyksellä (the spatiotemporal).

Burr 1995, Jenkins 1996, Michael 1996, Vilkkio 1997.)

Eletty, samoin kuin kerrottu elämä tunnistetaan usein myös sykleissä, neljässä vuoden ajassa, syntymästä kuolemaan, elämänmatkana. Ajan malli varioi perspektiivimme ja kiinnostuksemme mukaan annetuissa hetkessä. Vuodenai-kojen ajallinen kuvasto liikkuu useimmiten kertojan tarinassa siten, että hän käyttää aikakäsitettä samanaikaisena tilan määrittelynä, esim. puhumalla viime talvesta ja lapsuuden kesästä. (Järvelä 1996, 66-75, ks. myös Adams 1995.)

Useimmille ihmisille aika kuitenkin ilmentää sekä kelloon liittyvää että keholliseen vanhenemiseen kohdistuvaa ymmärtämistä; nämä molemmat seikat jäsentävät ajan ymmärtämistämme arjessa. Mekaanisen kellon ja ajan mittaami-nen jäsentää paitsi jokapäiväistä elämää myös käsitystämme eteenpäin liikku-misesta ja kausaalisuudesta. Tämän pohjalla on myös biologisen ajan kokemu-nen, erityisesti oman kehon kautta. Koska tätä kehollista aikaa ei voi suoranai-sesti mitata (ja sekin on yksilöllistä) meillä on tapana jäsentää sitä suhteessa ikäämme. Tästä syystä ikä on, kuten Fornäs (1998, 288 ref. Kristeva) toteaa, ajan kulumisen kokemusten kanssa subjektiviteetin rakentumisessa kaikkein syvin ulottuvuus. Esimerkkinä tästä Fornäs (mt.) mainitsee äidin ja lapsen suhteen, jossa he tavallisimmin jakavat luokan, etnisyyden ja muut keskeiset identiteetin alueet, mutta he eroavat aina iän suhteen.⁴³

Kehollinen ja biologinen aikasuhte on ihmisen olemassaolon peruskokemus. Onhan se erityisen subjektiivinen ja ainutlaatuinen jokaisen kohdalla. Tämä kokemuksellisuus muovaa meitä ymmärtämään ja asettamaan itsemme suhteessa jonkinlaiseen aikakäsitykseen. Aika ja tietoisuus kuuluvat yhteen paitsi kokemuk-sellisesti myös havaitsemisen kautta. Ajalla ja ajan kokemisella on eräänlainen universaali luonne. Oleellista on kuitenkin ymmärtää, ettei ole olemassa vain yhtä ajan ymmärtämisen ja kokemuksen tapaa, vaan on useita päällekkäisiä ja rinnak-kaisia aikoja. Aika on sidottu kulttuuriin ja se on vain perspektiivi todellisuu-teen, yksi näkökulma. (Salmi 1996.)

Myös Adams (1995, 12-42) korostaa kokemuksiemme olevan temporaalisesti ajassa ja tilassa. Yhtenä näkökulmana hän tarkentaa käsitettä "minun aikani" (my time), joka ei ole vain suhteessa itseän, vaan suodattuu myös sosiaalisen toiminnan kautta. Tällä Adams tarkoittaa "minun aikani" määrittävän kielen ja organisoidun

43. Johan Fornäsin (1998) mukaan ikä on ensimmäinen eroa tekevä kokemus (nuori/vanha) ja toisena erottavana tekijänä on sukupuoli (erityisesti poikalasten kohdalla), vrt. identiteetin rakentuminen erojen kautta, jota myös Stuart Hall (1999) korostaa.

kollektiivisen elämän kautta, kellon rytmin mukaan. Jokapäiväinen kieleemme on täynnä viittauksia aikaan, kuten kellon aika, talviaika, oikea aika, jne. Sosiaalisen konstruktionismin yhtenä lähtökohtana onkin ymmärtää kertomuksen suhde elämään siten, että kertomus tuottaa seurauksia sosiaaliseen todellisuuteen, rakentaa sitä, eikä referentiaalisista viittauksista olla kiinnostuneita. (Gergen 1994, 185.) Samansuuntaisen huomion on kiteyttänyt Sarup (1996) todeten, että tarinan merkityksen fokuksien sijasta huomio tulisi kiinnittää siihen, mitä tarina tekee (mt 39).⁴⁴

Omaelämäkertatutkimuksessa aika käsitetään useimmiten mennyt-, nykyhetki- tuleva jatkumona, jossa kertomisen tai kirjoittamisen hetki paikantuu eräänlaisena leikkauspisteenä. Jos kokemuksiamme voi tarkentaa temporaalisiksi, ajallisaikallisuudessa oleviksi, niin kertomisen aktissa aika figuroi suhteessa tarinan juoneen. Kertomisen aktissa painopiste on ennen kaikkea menneessä ja siitä kertomisesta. Mennyt esittää tärkeää osaa yksilön itsereflektiassa, koska sen kautta menneen uudelleen kokoaminen tapahtuu, kuten Sarup (1996, 40) toteaa. Menneen, nykyhetken ja tulevan yhdistäminen on eräs verbaalinen perusta omaelämäkerralliselle aikamallille. Muistoilla on informatiivinen suhde kertojaan. (Järvelä 1996, 61–62.) Nykyhetki on ladattu sekä henkilöhistoriallisella menneisyydellä että ennakoidulla tulevaisuudella. Nykyhetkeä voi kuvata pisteeksi menneisyyden ja tulevaisuuden välissä. Kokemushistoria on läsnä niissä tavoissa, joilla ihminen kokee nykyhetkensä. Menneisyyttä ei voi muuttaa, mutta sitä voi tulkita uudelleen, mikä mahdollistaa näin monenlaisten tarinoiden muodostamisen. Muistaminen palvelee nykyhetken tarpeita ja siten myös tulevaisuuteen suuntautumista. Tulevaisuuden muotoileminen on ennustamisen ja mielikuvituksen yhdistelmä. (Hänninen 1999, 58–59.)

Tila-aikasuhde ohjaa kerronnan ajattelua ja yleisin asetelma on lineaarinen kerronta. Lineaarinen temporaalijärjestys on konventio, jossa sisäisesti koherentti merkkien systeemi tulee esille, mutta se ei ole maailma itsessään (Gergen 1994, 191). Ennen kaikkea tämä näkökulma asettuu käsitykseen tapahtumien peräkkäisyytenä, mutta samalla myös käsitykseen, että yksilö jäsentäisi käsitys-

44. Erityisen hyvän esimerkin tästä tarinan sosiaalisesta vaikuttavuudesta antaa Pentti Paavolaisen (1999) toimittaman kirjan 'Aikansa häikäisevä peili' saama julkisuus. Kirjan ilmestymisen aikaan 5.10.1999 Ilta-Sanomat kirjoitti etusivun lööpin, jossa muutaman näyttelijän tarinoista irrotettiin kommentteja, joiden lävitse teatterikoulutusta haluttiin tarkastella. Tämä on tietysti tyypillistä markkinoivaa journalismia, mutta todennäköisesti se muokkasi ja vahvisti useiden lukijoiden käsityksiä siitä, miten asiat ovat.

tään ajasta ja kokemuksistaan lineaarisesti. Tässä ajattelutavassa lomittuu toisiinsa ainakin kaksi aikamallia: ulkoisesti mitattavissa oleva aika sekä sisäinen aikakokemus. Vainikkala (1998, 445) toteaa on erotettava toisistaan ulkoisten tapahtumien aika ja subjektiivisen tietoisuuden aika. Sisäisen aikakokemuksen kannalta menneisyys ei ole mitattavan matkan päässä, vaan tietoisuuden aspektina nykyisyydessä, samassa tilassa.⁴⁵ Mielestäni on kuitenkin mielekästä kysyä mitä tämä nykyisyydessä oleminen tarkalleen ottaen on ja millaista kokemuksellista aikaa se yksilölle edustaa. (ks. esim. Pascal 1960.) Omaelämäkerrallisen kertomisen ja muistojen näkökulmasta kokemuksellinen aika voi lineaarisuuden sijasta olla myös syklistä. Kerronnan aktissa mennyt-nykyhetki-tulevaisuus voidaan ajatella peräkkäisinä tai ne voivat olla samanaikaisesti läsnä. Tämä on eräänlaista regression ja progression dialektiikkaa, jossa yksilö jäsentää identiteettiään (Fornäs 1998).⁴⁶

45. Oivallinen esimerkki tästä voisi olla se, että fyysisesti ihminen on läsnä jossakin ajallispaiikallisessa positiossa, jonka voi havaita: esim. istuessani ja kirjoittaessani tätä. Samanaikaisesti voin kuitenkin tehdä "aikamatkoja" erilaisiin suuntiin ja paikkoihin. Voin siis olettaa, että kertoessaan omaelämäkerrallista puhettaan yksilöllä on mahdollisuus liikkua ajallistilallisessa ulottuvuudessa myös kielen ilmaisurepertuaarien ulkopuolella.

46. Søren Kierkegaard (1964/1844, 108-123) kirjoittaa ajasta, erityisesti hetken/ silmänräpäyksen näkökulmasta. Kierkegaardille ihminen on paitsi sielun ja ruumiin synteesi, myös ajallisen ja ikuisen synteesi. Hetken/silmänräpäyksen käsite on kuvainnollinen, se viittaa ajatukseen ettei mikään ole niin nopea kuin silmänräpäys ja samalla yhteismitallinen ikuisuuden sisällön kanssa. Kierkegaard korostaakin sitä, että jaoteltaessa aika menneisyyteen, tulevaisuuteen ja nykyhetkeen jokainen nykyhetki on ajan kannalta jatkuvaa ohimenoa, häipymistä ja prosessia. Puhdasta abstraktiota menneisyyden ja tulevaisuuden välillä. Kierkegaardin mukaan ei voida postuloida: jos niin tehdäänkin eli jos ajasta jähmetetään erilleen nykyhetki, jähmettyy samalla koko ajan suksessio 'illusoriseksi' näkemykseksi äärettömyydestä, sisällyksettömäksi ei-miksikään. Kierkegaard määrittelee ajan äärettömäksi, ohimeneväksi jatkuvuudeksi. Ikuisuus saa puolestaan ajalle vastakkaisen määritelmän: ikuisuus on äärettömästi läsnä oleva. Aikaa tavataan ajatella visuaalisesti päättymättömänä jatkuvuutena; ikuisuus puolestaan tavataan ajatella päättyneeksi jatkuvuudeksi, ohimenneeksi nykyhetkeksi. Silmänräpäys leikkaa nykyhetkessä menneisyyden ja tulevaisuuden erilleen toisistaan; tulevaisuus on kuitenkin ikuisuuden kannalta erityisen merkitsevä ajan määre. Tietyissä mielessä tulevaisuudella on suurempi merkitys kuin menneisyydellä tai nykyisyydellä. Tulevaisuus on kokonaisuus, jos-ta menneisyys on vain osa.

Tulevaisuuden aicasuhteesta katso myös Vilma Hännisen väitöskirja (1999) 'Sisäisen tarina, elämä ja muutos' sekä Martti Lindqvistin (1999) kirja 'Keskeneräisyyden puolustus'.

Virginia Woolf (1986/1907-1936) kirjoittaa osuvasti muistojen liikkuvuuden suhteesta siihen, miten oma minuus voi vaihtua, kun sitä peilaa kokemuksellisesti menneen ja nykyhetken välillä.⁴⁷

Siten muisti, jo itsessään eletyn hetken pysyvän laadun tae, on korvaamaton hetken mittasuhteitten laajentaja; muisti on väline, jonka avulla yksilö rakentaa niitä henkilökohtaisesti merkityksellisiä kuvioita, joihin hän ankkuroi elämänsä ja jotka varjelevat sitä "umpimähkäiseltä, piittaamattomalta varstaniskulta. /.../ Niinpä sisällytän niihin nykyhetken – ainakin sen verran nykyhetkeä että se voi toimia korokkeena jolla seistä. Olisi mielenkiintoista asettaa vastakkain nuo kaksi ihmistä, nykyinen minäni ja silloinen minäni. Ja lisäksi nykyhetki vaikuttaa vahvasti tuohon menneisyyteen. Vuoden kuluttua en kirjoittaisi kuten nyt. (mt 27, 98.)

Kokemuskerronta on eräänlaista muistojen uudelleen tulkintaa, jonka seurauksena muistot ikään kuin syntyvät, aktualisoituvat tai tulevat narraatioiksi. Ne syntyvät yhden tason itsekuvaamisen teoriasta (ks. esim. Parfit 1984). Osakseen tästä syystä emotionaaliset muistot eivät aina kulje "käsi kädessä" faktuaalisten muistojen kanssa.⁴⁸ Tätä kuvannee parhaiten se, että monet emotionaaliset

47. Englantilainen kirjailija Virginia Woolf (1882-1941) on itsessään mielenkiintoinen lähtökohta tarkastella ihmisen identiteettiin liittyviä huomioita. Hän taisteli koko elämänsä maanis-depressiivistä sairautta vastaan. Hän pohtii teoksissaan sairautta ja sen suhdetta luomisprosessiin. Woolf teki itsemurhan kävelemällä taskut kiviä täynnä järveen. Maanis-depressiivisyys on eräs niistä myyttisistä sairauksista, joita luoviin ihmisiin liitetään. (Whybrow 1998.)

48. Tällä erottelulla en tarkoita, että faktuaaliset muistot olisivat vailla tunteita (olettaen, että ne havainnoidaan juuri kertomisen kautta). Selvennän tätä seuraavalla esimerkillä: 1. Näyttelijä X teki Hamletin roolin v. 1979 Kotkan Kaupungin teatterissa = Lause ilmoittaa faktatiedon, joka on ajallisaikallisesti sidottu. 2. Hamletin näytteleminen avasi hänelle kokemuksen itsessään olevasta hyvästä ja pahasta = Lause viittaa edelliseen faktatietoon, mutta sisältää emotionaalisen kokemuksen [jotta lukija voi ymmärtää tämän, oletan, että meillä on kulttuurisesti jaettu kokemus emootioita ilmaisevista käsitteistä, kuten hyvä, paha jne.]. 3. Näyttelijä X kertoo, miten pienuuden kokemus on aina pelottanut häntä = Lause viittaa muistoihin, mutta sen ajallisaikallisuutta ei voi tämentää [mikä on ollut alkuperäinen kokemus], vaikka kokemuksen voi toistaa/kohdata aina uudelleen.

Ymmärrän Johan Fornäsin (1998) tarjoaman regression ja progression dialektiikan juuri mahdollisuutena "siirtyä" muistojen reiteillä ja samalla eksistoida tulevan veto-voiman läsnäolossa. Näiden kokemusten ja emootioiden tulkinta, suhteutuu narraatioissa ja ne merkityksellistävät identiteettiämme. Omaelämäkerrallisen kertomisen

muistomme kytkeytyvät voimakkaisiin aistielämyksiin, kuten tuoksuihin, maisemiin, valoon jne. ja niihin liittyviä faktuaalista ajallisaikallisuutta on usein vaikea jäljitellä. Vaikuttaa siltä, että näillä molemmilla tavoilla on oma merkityksensä itsemme rakennusaineina. Toisaalta voimme kytkeä muistomme konkreettiseen paikkaa, esim. lapsuuden metsään ja samalla voimme kuljettaa mukanaamme vaikka kaneliin liittyviä muistoja, jotka ovat kontekstivapaita.

Millaisista muistoista puhumme omaelämäkertatutkimuksen yhteydessä? Mielestäni nämä kaksi muistojen struktuuria yhdistyvät siinä mielenkiintoisella tavalla. Toisaalta ihminen kertoo elämänsä tapahtumia ja antaa niille merkityksiä, toisaalta yhdestä teemasta saattaa tarina siirtyä toiseen teemaan, aivan kuin yllättäen, vailla narratiivista juonta. Tätä kutsuisin eräänlaiseksi muistojen assosioititietjuksi. Kertominen on usein kronologista, vaikka kokemus itsessään ei sitä olisi, koska pyrimme tulemaan ymmärretyiksi sekä itsellemme että toisille. Se osoittaa, että muistotkaan, kuten sisäinen aikamme, eivät ole lineaarista tai kronologista, vaan pikemminkin syklistä. Whybrow (1998) huomauttaa muistojen oikeellisuudesta: Ihminen muokkaa muistojaan unelmiensa mukaiseksi. Tai kyseessä on eräänlainen muistojen valinta. Omaelämäkerrallisessa puheessa yksilö valitsee kerrottavaksi niitä muistoja, jotka ovat olleet merkittäviä. Martti Lindqvist (1999) huomauttaa siitä, että unohtaminen on myös tärkeätä suhteessa muistoihin, sillä muistot voivat heijastella myös unohduksia. Myös Virginia Woolf täsmentää tätä ajatusta:

... sillä se mitä ihminen ei muista on yhtä tärkeää, kenties tärkeämpääkin. Jos muistaisin yhden kokonaisen päivän, pystyisin kuvailemaan – edes pinnallisesti – millaista elämäni oli lapsena. Valitettavasti ihminen muistaa vain poikkeuksellisen. Ja on ilmeisesti mahdotonta sanoa miksi jokin asia on poikkeuksellinen ja jokin toinen ei. Miksi olen unohtanut niin monia asioita joiden on täytynyt olla – niin ainakin olisi luullut – mieleen painuvampia kuin ne jotka muistan? (Wolf 1986/1907-1936, 91)

Yksi hyvä esimerkki ajan kokemuksellisuudesta (jossa faktuaalisen ja emotionaalisen muistojen sekoitus on läsnä) löytyy mielestäni Proustin tekstistä. Lähes jokaisessa lauseessa hän viittaa erilaisiin ajan kokemiseen tai tekemiseen viittaaviin suhteisiin. Niitä on mahdotonta ulkoisesti määritellä, mutta ne kuvaavat

ajallisaikalliset muistot liittyvät 1. & 2. esimerkkeihin, 3. esimerkki määrittelee kohteen (tunteen, kokemuksen) merkityksen kertojalle. Kolme esimerkkiäni kuvaavat muistojen ja kertomisen toisiinsa kytkeytyvää, liikkuvaa suhdetta.

kokemuksellista laatua erittäin osuvasti. Vaikka tekstilainaus on varsin pitkä, otan sen mukaan tähän, koska sen lyhentäminen tai tiivistäminen ei välittäisi koko kirjallisen ilmaisun monivärisyyttä.

Pitkät ajat menin varhain nukkumaan. Toisinaan silmäni kynttilän tuskin sammuttua painuivat kiinni niin nopeasti etten ehtinyt edes ajatella: 'Nyt minä nukahdan.' Ja puoli tuntia myöhemmin heräsin siihen ajatukseen, että piti yrittää nukkua; aioin panna pois kirjan jota yhä luulin piteleväni, aioin puhalttaa valon sammuksiin; nukkuessani olin koko ajan miettinyt sitä, mitä vastikään olin lkenut, mutta mietteeni olivat kääntyneet hieman kummallisiksi – tuntui että minä olin se mistä teoksessa puhuttiin: kirkko, kvartetto, Frans I:n ja Kaarle V:n val-tataistelu. Vielä herättyä tämä uskomus viipyi minussa muutaman hetken; järkeäni vastaan se ei sotinut, mutta painoi suomuina silmiäni ja esti niitä havaitsemasta että kynttilä ei enää palanut. Sitten se alkoi käydä käsittämättömäksi niin kuin uudelleen synnyttyä muistumat aikaisemmasta olemassaolosta; kirjan aihe erkani minusta, olin vapaa paneutumaan siihen tai olemaan paneutumatta; samassa sain näköni takaisin, ja minua hämmästytti kovin että ympärillä oli täysi pimeys, joka hiveli ja lepuutti silmiä, mutta kenties vielä enemmän mieltä, joka koki sen perusteettomaksi, käsittämättömäksi, todella pimeäksi. Mietin mitä kello mahtoi olla; kuulin junien vihellyksen, väliin kaukaa väliin läheltä, ja niin kuin metsän etäisyyksiä kartoittava linnunlaulu se hahmotti minulle koko laajuudessaan aution maaseudun, jolla matkalainen kiirehti lähintä asemaa kohti; ja kapea tie jota hän kulkee, painuu muistiin koska häntä elähdyttävät uudet seudut, tavanomaisesta poikkeavat toimet, juuri käyty keskustelu ja hyvästelyt oudon lampun alla, jotka yhä seuraavat häntä hiljaisessa yössä, ja paluuhetken edessä oleva ihanuus. (Proust 1984/1919, 5.)

TUTKIMUKSEN METODOLOGISET TIENVIITAT

3 Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen näyttelijät

Tässä luvussa tarkennan tutkimuskysymykseni sekä esittelen tutkimuksessani mukana olevat näyttelijät. Robert Atkinsonin (1998, 75 ref. deVries & Lehman 1995) mukaan jokaisen elämäkerran keskeiset kysymykset ovat: Kuka minä olen (who am I), joka viittaa tarinan sisältöön; kuinka minä olen (how am I), joka muodostaa rakenteen ja miksi minä olen (why am I).⁴⁹ Nämä ovat kysymyksiä, joita kertoja asettaa itselleen ja joiden avulla hän hahmottaa merkityksellisiä asioita. Näihin kolmeen kysymykseen voisi myös lisätä kysymyksen, missä minä olen, joka kontekstualisoi kertojien elämäkerrallisia muistoja. Tässä yhteydessä en kuitenkaan pohdi kertojien itselleen asettamia kysymyksiä vaan työhöni liittyviä tutkimuskysymyksiä. Voin määrittää kysymisen aktin olevan työn eri vaiheissa muotoutuva prosessi, joka kuljettaa työtäni eteenpäin.⁵⁰

Tutkimuskysymykset

Steinar Kvalen (1996) mukaan tutkimuksessa on kahdenlaisia kysymystyypppejä. Ensinnäkin on tutkimuskysymykset, jotka ovat teoreettisesti johdettuja sekä näistä muotoutuvat haastattelukysymykset. Ken Plummerin (1983) mukaan taas elämäkertatutkimuksen metodologisessa paradigmassa voi erotella neljä erityyppistä kysymysasettelua. Ensimmäisenä ovat sosiaalitieteen kysymykset, toi-

49. Atkinson jättää pois kysymyksen 'Kuinka minusta tuli minä?' (ks. esim. Makkonen 1993)

50. Tieteellisen päättelyn rakenne ajatellaan olevan sellainen, että se vastaa miksi-kysymykseen (Haaparanta & Niiniluoto 1991, 72). Tutkimuskysymysten luonne on itsellään mielenkiintoinen pohdinnan kohde. Kysymysten esittäminen asettaa oletuksen vastaamisesta, mikä johtaa suoraan nk. tutkimustulosten äärelle. Vaikka laadullisen tutkimuksen luonteeseen kuuluukin kuvaileminen ja monitulkintaisuuden läsnäolo, kysymykset asettavat tutkijan sulkemaan tietyn määrän avoimuutta pois, ja suuntaamaan kysymykset kohti tehokasta vastauksien etsimistä. Metodikirjallisuus esittelee tutkimuksen eri työvaiheisiin liittyviä kysymyksiä, vaikka niiden perusteellisempi pohdinta jää usein ohueksi.

sena tekniset kysymykset, kolmantena eettiset ja poliittiset kysymykset ja neljantenä henkilökohtaiset kysymykset. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa nämä eivät tietenkään ole selvästi eroteltavissa toisistaan, vaan ne kulkevat usein rinnakkain. Kysymysasettelut jakaantuvat pääsääntöisesti kolmeen vaiheeseen: tutkimuksen priorisoinnit työn alkuvaiheessa, kysymykset läpi tutkimuksen sekä kysymykset tutkimuksen lopussa. (mt. 85, 131.) Plummerin näkemys neljän ongelman - alueen huomioimisesta tutkimuksessa on erityisesti metodologiaan liittyvää, ei siis ainoastaan haastattelumetodiin kohdistuvaa.

Oman tutkimukseni lähtökysymykset kytkeytyvät pääasiassa näyttelijän identiteetin problematiikkaan, erityisesti omaelämäkerrallisesta näkökulmasta. Liikun identiteettien maailmassa, etsin niiden areenoita ja merkityksiä. Identiteetin käsitteen voi ymmärtää kategorisoivan erilaisten yhteiskunnallisten merkien tajuntaa, joihin yksilö voidaan kirjoittaa tai joihin/joista ulos yksilö kirjoittautuu. On siis identiteettejä, joihin yksilö kirjoitetaan kuten kansallinen identiteetti (syntymäkuultuuri, sukupuoli). Toisaalta on kategorioita, joihin/joista ulos yksilö voi itse omassa puheessa kirjoittautua (ammatti, perhesuhteet, vrt. terapiakeskustelu, omaelämäkerta jne.).

Tutkimuskysymykseni tiivistävät jo jotakin keskeisestä työni aiheesta eli identiteetistä. Kysymyksissäni tähyän ajatusta narratiivisuuden läsnäolosta: sen suhteesta omaelämäkerralliseen puheeseen. Kysymykseni ovat eräänlaista mikro-sosiaalista prosessia, jossa identiteetti on kiistetty, neuvoteltu ja turvattu (Gergen 1999, 101).

Varsinaiset tutkimuskysymykseni tiivistän seuraavasti:

Asetan tutkimukselleni kaksi tehtävää. Varsinaisten tutkimuskysymysten ohella kirjoitan melko laajasti tutkimusaineistoni keräämiseen liittyviä huomioita. Yksi työni tavoitteista on ollut kokeilla aineiston keräämistä strukturoimattomalla omaelämäkertahaastattelulla. Tämä on metodologinen tehtävä. Asetan toisen tutkimustehtäväni seuraavasti: etsin näyttelijöiden omaelämäkerrallisesta puheesta ydintä ja tutkin miten tämä ydin mahdollisesti hajaantuu ja miten tätä pidetään yllä.⁵¹ Tämän näkökulman kautta kohdistan huomioni näyttelijöiden tapaan rakentaa identiteettiään.

Tutkimuskysymykseni asetan pohjalle tai maaperälle, kuten Stuart Hall (1999, 247-248) kuvailee identifikaation käsitteen yhteydessä. Hän toteaa, että arki-

51. Tämän ajatuksen tarkentamisesta ja kiteyttämisestä olen kiitollinen YT Klaus Weckrothille.

kielessä identifikaation ajatellaan rakentuvan jollekin havainnolle yhteisestä alkuperästä tai yhteisistä piirteistä toisen/toisten ihmisten – jonkin yhteisen ihanteen – kanssa. Myös tältä pohjalta rakentuu luonnollinen, piiriinsä sulkeva solidaarisuus ja yhteenkuuluvuuden tunne. Tarkoitin tällä viittauksella sitä, että asettaessani kysymykseni yhteisölliseen (näyttelijät) muotoon tuon esille oletukseni yhden ammattiryhmän muodostamasta ”piiristä”. Stuart Halliin (mt.) nojaten ymmärrän identifikaation tässä yhteydessä myös oletuksien mahdollisuudelle: näyttelijät ammattiryhmänä voivat konstruoida puheessaan yhteisiä piirteitä, rakentaa havaintoja yhteisestä alkuperästä.

Tutkimuskysymykseni tiivistän seuraavasti:

1. Millaista identiteettiä / ja miten näyttelijät konstruoivat identiteettiään omaelämäkerrallisissa puheessa?
2. Onko tarinoista löydettävissä yhteinen identiteettikuva ja millaisia erilaisia identiteettejä näyttelijät rakentavat vaihtuvissa kehyksissä?
3. Millaisia merkityksiä näyttelijät tuottavat työkentästään ja ammatistaan? Millaisia puheen sisältöjä itsen määrittelyssä on?

Näyttelijät tarjosivat minulle kertomuksen siitä, miten heistä tuli näyttelijöitä. Haastattelujen lähtöasetelma, omaelämäkerrallinen kertominen, oletettavasti johdatti haastateltavat vastaamaan tähän kysymykseen (vrt. Hyvärisen 1994, samansuuntainen huomio taistolaistarinoiden syntyisestä).

Varsinaisia haastattelukysymyksiä minulla ei ollut etukäteen suunniteltuna. Liikuin hyvin pitkälti haastattelutilanteen ehdoilla. Tämä on metodisesti erilainen lähtökohta perinteiseen haastattelututkimukseen verrattuna, jossa tutkimuskysymysten avulla muokataan haastattelukysymykset. Vaikka en ollut valmistellut haastattelukysymyksiä, minulla oli näyttelijän ammatin suhteen etukäteistietoa, jota pystyin käyttämään hyödynni haastattelujen aikana, silloin kun haastattelu näytti loppuvan tai haastateltava odotti minulta kysymyksiä. Haastattelumetodiani kuvaa parhaiten **itseohjautuvan puheen** käsite, jolla tarkoitan kertojien mahdollisuutta valita puheen suuntia, aiheita ja teemoja. Käyttämäni haastattelumetodi kuitenkin ole yksisuuntaista puheen tuottamista. Tästä syystä olenkin tarkastellut omien kysymysteni suhdetta tarinan muodostumiseen. Vaikka tarjosin metodillani haastateltavilleni itseohjautuvuuden mahdollisuuden, tutkimukseni asetelmat muodostivat reunaehdot tälle puheelle. Käyttämäni metodi rajaa myös pois tietoa, jota muilla keinoilla olisi ollut mahdollista hankkia. Käyttämälläni käsitteellä nojaudun kuitenkin sosiaalisen konstruktionismin lähtökohtaan alleviivata vuorovaikutuksen ja prosessin keskeisyyttä tutkimuksessa.

Erving Goffmann (1971) onkin todennut, että yksilö rakentaa arkielämän roolejaan suhteessa vaihtuviin tilanteisiin. Myös haastattelutilannetta ja tarinan syntymisen ehtoja voidaan pitää yhtenä tällaisena vaihtuvana hetkenä; millaisia mahdollisia ”rooleja” näyttelijät siinä esittävät minulle. Käytänkin Goffmanin ajatuksia tienviittoina pohtiessani juuri haastattelutilanteita.

Steinar Kvale esittää haastattelurungon sisäisen jännitteen kulkemisen juuri suunnitellun haastattelun kautta. Se edustaa ajattelua, miten haastattelu alkaa lämmittelykysymyksillä kulkien kohti varsinaista aihetta tullen lopetuskysymyksiin. (esim. Kvale 1996, Atkinson 1998.) Kvalen näkökulman voin ymmärtää ainakin kahdella tavalla. Haastattelutilanne noudattaa skriptiä, jossa toteutuu lämmittelykysymyksistä aiheeseen siirtyminen sekä jäähdyttelypuheeseen päätyminen. Toisaalta tämä rakenne voi olla tutkijan tarkasti suunnittelema kysymysten sarja, jossa toteutetaan tuota skriptiä. Itseohjautuvan puheen metodiani ohjaa haastattelutilanteen sanelemat ehdot: minä kutsun näyttelijät haastatteluun. Tilanne on arkipuheen tavoittelua, mutta etukäteen sovittu haastattelutilanne eroaa aina spontaanista keskustelusta: se asettaa puhujat tietyn toimintamallin sisälle.

Omassa työssäni olen siis pyrkinyt aineiston keräämiseen ilman temaattisia kysymyksiä. Tämän tyyllisen haastattelun tekeminen vaatii avointa ja joustavaa mieltä. Tutkija joutuu tilanteeseen, jossa ei ole käsikirjoitusta hänen roolistaan. (Plummer 1983, 94–95.) Haastateltava tuottaa ja ohjaa ensikädessä tarinan syntymistä: haastattelijä tarkentaa ja osallistuu tähän narratiiviseen dialogiin sen muodostamilla ehdoilla. Vaikka haastattelutilanne vaikuttaakin olevan dialogista kanssakäymistä, on siinä kuitenkin selvä roolijako: toinen on pääsääntöisesti kertoja ja toinen kuuntelija, kuten Atkinson (1998) huomauttaa.

Kenneth Gergen (1993) korostaa sitä, että elämme tarinoiden kautta, kerromme niitä identifioidessamme toisia ja itseämme. Tarinoilla on aina kollektiivinen luonne. Minulle tämä näkökulma antoi mahdollisuuden pohtia näyttelijöiden kollektiivista puhetta sekä puheen suhdetta kerronnan kulttuuriin; miten he ovat tottuneet puhumaan itsestään. Millaiseksi he rakentavat ammattipuheensa sisällön. Tämä on eräänlaista sosiaalisen todellisuuden rakentumista valmiiksi mallitarinoiksi, joihin me sitten yritämme sovittautua.

Kollektiivisen tai ammatillisen puheen ohella huomioni kohdistui siihen, miten haastateltavani kertovat, kuvaavat ja tulkitsevat itseään. Dan MacAdams (1993) puhuu siitä, että elämätarina on yksilön identiteetti, henkilökohtainen myytti, johon elämän merkitys punoutuu. Tai kuten Anthony Paul Kerby (1991) huomauttaa yksioikoisesti, että minä olen minä, minä itse, enkä kukaan toinen.

Tutkimuksen näyttelijät

Tutkimuskysymysteni viitoittamana päädyin näyttelijöiden omaelämäkertatarinoiden äärelle, olettaen niiden tarjoavan tutkimuskysymyksiini mielenkiintoisia ja uudenlaisia sisältöjä. Esittelen tässä tutkimukseni empiirisen aineiston eli *keitä haastateltavani ovat* sekä *missä haastattelut tehtiin*.

Tutkimukseni empiiriseksi aineistoksi rakentui 12 näyttelijän omaelämäkerrallinen haastattelu.⁵² Kutsuin haastateltavat kutsukirjeillä tutkimukseeni (LIITE 1). Näistä näyttelijöistä kuusi on englantilaisia ja toiset kuusi näyttelijää ovat suomalaisia. Naisten osuus haastateltavista on suurempi, sillä kummastakin maasta aineistooni kuuluu neljä naisnäyttelijää ja vain kaksi miestä. Kokonaisuudessaan aineistoni siis koostuu kahdeksan naisnäyttelijän ja neljän miesnäyttelijän haastatteluista. Aktiiviuran, sukupuolen, iän jne. seikkojen lisäksi myös monet käytännön tekijät sanelivat valintojani. Tällaisia tekijöitä ovat mm. aikataulu ja näyttelijöiden halukkuus olla mukana tutkimuksessa. Tommi Hoikkala (1993) puhuu siitä, että aineiston edustajia voidaan pitää oman ryhmänsä potentiaalisina edustajina. Tutkimusjoukko edustaa myös reuna-ehdojen kontekstualisuutta. Olen kiinnostunut juuri tämän näyttelijän/näyttelijöiden puheesta, koska katson sen olevan tutkittavan asiani kannalta merkityksellistä (Jokinen & Juhila & Suoninen 1993a, 34–35).

Oman tutkimukseni näyttelijöitä voi ainakin tästä näkökulmasta kuvata ryhmänsä edustajina, koska he tekevät aktiivisesti työtä monella erilaisella ammatillisella alueella. Näyttelijät ovat kuitenkin hyvin heterogeeninen joukko (kuten varmaan voi sanoa monen muunkin ammattiryhmän kohdalla) ja yksiselitteistä edustavuutta on vaikea todentaa, koska ammatinharjoittajien määrän ero on Suomen ja Englannin välillä melko suuri. Suomen Teatteriliittoon kuului (vuonna 1998) 1622 jäsentä ja englantilaiseen Equityn n. 50 000 jäsentä.⁵³

Valitessani näyttelijöitä haastatteluun käytin apunani ammattiluetteloita (Suomalaiset teatterintekijät 1993, Spotlight 1995/96), joiden avulla pyrin valitsemaan mukaan sellaisia näyttelijöitä, joista ei ollut vielä kirjoitettu elämäkertoja. Pääsääntöisesti haravoin näyttelijäntyön aktiivisten ammattilaisten kenttää ja

52. Litteroituna tekstinä näiden kahdentoista näyttelijän haastattelut olivat reilut kuusisataa sivua tekstiä.

53. Molemmat ovat näyttelijöiden ammattiliittoja.

pyrin valitsemaan eri ikäisiä näyttelijöitä.⁵⁴ Yhdistävänä tekijänä haastatteluun valituilla näyttelijöillä on se, että kaikki ovat jo toimineet ammatissaan ja saavuttaneet julkisuutta. Heidän työskentelyään voi säännöllisesti seurata eri näyttämöillä. Aineistoni näyttelijöiden ikäjakautuma on 30–50 vuotta. Olen tarkoituksella jättänyt pois nuoremmat näyttelijät, koska halusin haastateltavillani olevan enemmän kokemusta näyttelijän työstä. En myöskään ottanut mukaan ketään jo työtänsä lopettanutta näyttelijää. En kokenut mielekkääksi lähestyä tarinoita ”elämän tilintekona”, vaan oletuksena dynaamisuudesta; aineistoni tarinat ovat haastatteluhetken sidottuja ja muutaman vuoden kuluttua tarinoissa olisi toisenlaisia reflektiivisiä pohdintoja. Valitsin haastateltavat näyttelijät ’keskeltä’ aktiivista työuraa. En kuitenkaan asettanut tällä mitään arvoitusta siihen, että ikä tai roolien määrä korreloisi suhteessa elämätarinan laatuun.⁵⁵

Myös aineistoni näyttelijöiden suhdetta julkisuuteen on vaikea yksiselitteisesti arvioida: näyttelijöiden ikäjakama, pääasiallisen työkontekstin erilaisuus sekä eri kulttuurit muodostavat jokaiselle hyvin yksilöllisen suhteen julkisuuteen. Asiaa vaikeuttaa myös se, miten määritellä julkisuutta: ymmärretäänkö se mediajulkisuutena vai jonaain muuna. Näyttelijän ammatti itsessään on jo julkinen, sillä on suhde yleisöön, mutta tämän hetken mediayhteiskunnassa julkisuus ymmärretään useimmiten mediakonteksteissa toimimiseksi ja esillä olemiseksi. Uskaltaisin väittää, että näyttelijöiden yhteydessä julkisuutta ei määritellä sillä, kuinka monessa näyttämöllisessä yleisösuhteessa he ovat olleet, vaan sillä kuinka mielikuvat ja imagot näyttelijöistä rakentuvat mediayhteiskunnan organisoiduissa verkostoissa (ks. Karvonen 1997). Näyttelijöiden on siis tästä perspektiivistä katsottuna paitsi konstruoitava julkisivuaan (Goffman 1971) myös oltava fotogeenisiä eli kuvauksellisia suhteessa sosiaalisiin katseisiin (Karvonen 1997, 150).

Haastattelemani näyttelijät ovat kaikki tehneet töitä myös median eri välineissä ja ovat tätä kautta ”lunastaneet” julkista kuvaansa. Näyttelijöitä valitessani tämä ei kuitenkaan ollut valintani kriteeri, vaikka onkin auttanut minua tunnistamaan näyttelijöitä. Näyttelijöiden työllisyys on myös yksi oleellinen seikka, jonka avulla julkisuus tulee säädellyksi. Ammattia on vaikea harjoittaa ilman työtilanteita tai julki-

54. Suomalaisten näyttelijöiden osalta valintoja pohti kanssani Pentti Paavolainen Teatterikorkeakoulusta ja englantilaisten näyttelijöiden osalta valintoja teki kanssani Vivien Gardner Manchesterin yliopiston draamalaitokselta. Käytin hyväkseni myös heidän tuntemustaan ja tietämystään teatterikentästä.

55. Näyttelijän ammatti on ollut kokoava käsite haastateltavilleni.

suuden mahdollisuudet sekä näyttämöllisesti että mediayhteiskunnan strategioissa tulevat merkityksettömiksi, jos näyttelijä ei saa työtilaisuuksia. Derek Layder (1984) on jaotellut työtilanteiden mukaan näyttelijöitä kolmeen ryhmään. Ensinnäkin on eliitti, joita näyttelijöiden keskuudesta on 5%. He ovat näyttelijöitä, jotka ovat tähtiä tai joilla on nimeä yleisesti julkisuudessa sekä ammattiryhmän sisällä. Toisena on ulompi rinki, jotka ovat säännöllisesti työllistettyjä näyttelijöitä. Heidät tunnetaan ja heillä on yhteydet työtä tarjoaviin henkilöihin. Näitä näyttelijöitä on 15% ammattikunnasta. Kolmantena ryhmänä Layder erottaa ammattikunnasta näyttelijäryhmän eli massan (80%), jotka ovat tuntemattomia ja suurimman osan ajasta työttömänä. He tekevät myös runsaasti ei-ammattillista työtä.

Pohtiessani tutkimusaineistoni näyttelijöitä Layderin jaottelun mukaan, voin todeta, että haastattelemani näyttelijät kuuluvat pääsääntöisesti ensimmäiseen ja toiseen ryhmään: osa haastattelemistani näyttelijöistä voidaan luokitella eliittiin kuuluvaksi ja osa ulompaan rinkiin kuuluvaksi. Tärkeätä on kuitenkin korostaa sitä, että puhuessani näyttelijöistä, huomioni ja tulkintani kytkeytyvät haastattelemiini näyttelijöihin. En siis puhu yleisesti kaikista näyttelijöistä: vaan nimenomaan tutkimuksessani mukana olevista näyttelijöistä.⁵⁶

Tutkimusaineistoni koostuu siis kahdentoista näyttelijän omaelämäkerrallisesta haastattelusta. Koska en käytä haastateltavieni omia nimiä, vaan säilytän heidän anonymisyytensä, kuvailen lyhyesti tutkimuksessani mukana olevia näyttelijöitä. Tutkimuskäytännöissä on melko yleistä säilyttää tutkittavien anonymisyys, varsinkin sellaisten tutkimusaineistojen kohdalla, joissa tutkija pyrkii ”suojaamaan” informanttejaan. Omassa työssäni kukaan haastattelemistani näyttelijöistä ei kieltänyt nimensä käyttämistä, mutta pitkän pohdinnan jälkeen päädyin kuitenkin tähän ratkaisuun. Onkin mielenkiintoista kysyä, ketä ja miltä tutkija suojelee anonymisyyden valinnalla. Tähän teemaan on kiinnittänyt huomiota mm. Laura Aro (1996, 56)) ja Katarina Eskola (1998, 55). Myös Atkinson (1998) kirjoittaa tästä eettisyydestä elämäkertatutkimuksen yhteydessä. Hän korostaa, että

56. Layderin (1984) tutkimuksen aineistona ovat englantilaiset näyttelijät, joita on määrällisesti enemmän kuin suomalaisia näyttelijöitä. Toisaalta taas englantilainen työkulttuuri on toisenlainen kuin suomalainen, koska pitkäaikaisten kiinnitysten tarjoama turvallisuus ei ole mahdollista kuten Suomessa. Suomessa keskustelu näyttelijöiden työttömyydestä on noussut erityisesti esille vasta 90-luvun alkupuolella, kenties lisääntyneiden free lance -työtapojen yhteydessä. Työttömyysluvut ovat kuitenkin suhteellisesti alhaisempia kuin Englannissa. (ks. Karhunen 1993, 99-102, Pesonen 1994, 115-117.)

eettinen asenne on muutakin kuin anonyymisyyden huomioimista: se on tutkimuksen intention säilymistä läpi tutkimuksen. Omassa työssäni keskeinen intentio on ollut ymmärtää ja tulkita näyttelijöiden omaelämäkerrallisia tarinoita identiteetin viitekehyksessä, ei välttämättä tarjota haastateltaville paikkaa tutkimuksellisessa julkisuudessa.

Omassa työssäni huomasin näyttelijöiden tunnettavuuden myös heijastuvan omiin tapoihini tulkita ja konstruoida heidän tarinoitaan. Tarkalleen ottaen tarkoitoin sitä, miten representoin heitä omassa tutkimuksessani. Vaikka itse olen tietoinen haastattelemieni näyttelijöiden henkilöllisyydestä, anonyymisyyden säilyttäminen mahdollisti aineiston uloskirjoittamisen monimuotoisuuden. Päättyessäni anonyymisyyden säilyttämiseen, totesin sen mahdollistavan lukijalle enemmän ”tilaa” lukea näyttelijöiden tarinoita, pitäytyä aiempien mielikuvien ulkopuolella. Tätä ajatustani tarkensi Karvosen (1997, 293) toteamus siitä, että mielikuvalla voidaan viitata tiedostavan toimijan (tässä yhteydessä työni lukijan) mitä tahansa koskeviin käsityksiin (esim. haastattelemiani näyttelijöitä kohtaan), jotka ovat syntyneet ymmärtävissä ja tulkitsevilla yhteyksillä olevien kanssa.

Käytän tutkimuksessani tutkittavistani kirjain ja numeromerkintöjä: aakkosia ilmaisemaan maakontekstin (S= suomalainen, E= Englantilainen) ja sukupuolen (n=nainen, m=mies) sekä numeroita (1, 2, 3 jne.) kertomaan haastattelujärjestyksen. Seuraavien lyhyiden kuvailujen kautta lukija voi kontekstualisoida näyttelijöitä ammatti- ja sosiaaliseen kenttään, sekä aineiston tulkintojeni yhteydessä seurata näyttelijöiden tarinoita.

Tutkimusaineistoni suomalaiset näyttelijät

Tutkimukseni suomalaisista näyttelijöistä käytän seuraavia merkintöjä haastattelusitaattien yhteydessä: (S.1.n), (S.2.m), (S.3.n), (S.4.n), (S.5.n) ja (S.6.m).

Tutkimukseni suomalaisista näyttelijöistä neljä on naista ja kaksi miestä. Heidän ikänsä sijoittuu n. 30–50 ikävuoden välille. Osa heistä on käynyt Suomen Teatterikoulun ja osa Teatterikorkeakoulun. Nämä näyttelijät ovat kaikki nk. ”eturiivin” näyttelijöitä. He ovat säännöllisesti työllistettyjä ja vakiinnuttaneet paikkansa ammattikentässä. He ovat kaikki tehneet monipuolisesti näyttelijän töitä mm. laitosteattereissa, ryhmissä, televisiossa, elokuvissa, radiossa jne.

Tutkimukseni englantilaiset näyttelijät

Tutkimukseni englantilaisista näyttelijöistä käytän seuraavia merkintöjä haastattelusitaattien yhteydessä: (E.1.n), (E.2.n), (E.3.n), (E.4.n), (E.5.m) ja (E.6.m).

Myös englantilaisista näyttelijöistä neljä on naista ja kaksi miestä. Heidän ikänsä sijoittuu myös n. 30-50 ikävuoden välille kuten suomalaisilla näyttelijöillä. Heistä ainoastaan yksi on vailla virallista ammattikoulutusta. Englantilaiset näyttelijät ovat kouluttautuneet näyttelijän ammattiin eri paikoissa. Osa on käynyt teatterikoulua Lontoossa, osa on esim. opiskellut yliopistossa kirjallisuutta- ja draamaa. Heidän elämänvaiheensa näyttelijänä ovat vaihtelevia, koska he kaikki ovat freelance näyttelijöitä. Englantilaisten näyttelijöiden työkuultuuria kuvaa se, että monenlaisten työpaikkojen lisäksi useimmat heistä työskentelevät myös eri kaupungeissa.

Siirryn nyt esittelemään tutkimusaineistoni syntymistä eli sitä, *missä keräsin aineistoni*. Haastattelutilanteet eli aineiston keräämisen katson olevan eräänlaisia lavastuksen rakentamista. Erving Goffmanin (1971, 23-88) mukaan lavastukset kuuluvat osana esityksiin, eräänlaisen julkisivun rakentamiseen. Henkilökohmainen julkisivu on ne osat, joita me läheisimmin samaistamme esittäjän henkilöön, kuten arvo, virkamerkit, sukupuolien, ilmeet, eleet jne. Lavastus on tätä vasten taustaseikkoja, joiden lomassa tai joiden edessä toteutuu inhimillisen toiminnan kiinnostuskohdat. Ne voivat olla maantieteellisesti kiinteitä tai lavastus voi myös seurata esiintyjän mukana.

Tavatessani näyttelijät minulla oli tietysti heistä joukko mielikuvia, jotka olin rakentanut median välityksellä tai näkemieni roolitöiden kautta. Valitsemani näyttelijät edustavat ammattiaan moniäänisesti, monivärisesti ja he ovat vahvoja omassa työkentässään. Jokaisella vaikuttaa olevan luja ote omaan tekemiseensä, koko ammattiinsa ja ennen kaikkea itseensä sen edustajana. Haastattelutilanteet toimivat aina tutkijavetoisesti, vaikka haluankin kuvata niitä vuorovaikutukselliseksi keskusteluiksi. Minä olen tutkijana valinnut haastattelun aiheen ja luonut mahdollisuuden haastattelutilanteeseen. (vrt. Kvale 1996.)

Annoin tutkittavien päättää haastattelupaikan, vaikka minä olinkin tutkijana luomassa haastattelutilannetta, ja sitä kautta määrittelin tutkittavilleni informaation ja keskustelun aiheen. Oman aineistoni haastattelulavastukset olivat hyvin erilaisia ja ne loivat haastattelutilanteeseen oman tunnelmansa. Kuvailen lyhyesti erilaisia haastattelun lavastuksia.

Useimmiten naisnäyttelijät valitsivat haastattelupaikakseen oman kodin, jos sa he näyttivät viihtyvän hyvin. Itse asiassa haastateltavieni kodeissa tekemät haastattelut toivat myös minulle mielikuvia ja tunnelmia haastattelemastani näyttelijästä voimakkaammin kuin jossakin yleisessä paikassa toiminen. Edustaahan koti henkilölle jotakin persoonallista, intiimiä ja henkilökohtaista.

Kodin lisäksi he valitsivat myös muita itselleen tuttuja paikkoja. Tämä tuli esille erityisesti ravintoloiden tai kahviloiden kohdalla, jossa heitä tervehdittiin tai jossa he itse vaihtoivat henkilökunnan kanssa kommentteja. Ainakin tämä julkinen paikka toimi heidän sosiaalisena kontekstina, jossa he pystyivät osoittamaan minulle haastattelijana erottuvansa ”kenestä tahansa asiakkaasta”. Tällä tavoin ”näyttelijä ravintolassa” skripti sai korostetun luonteensa.

Näiden lisäksi tein kaksi haastattelua työhuoneissa. Toisen omassani ja toisen Englannissa draamalaitoksen professorin työhuoneessa. Työhuone haastattelu-paikkana oli myös mielenkiintoinen. Itse vierastin omaa työhuonettani, kuvittellen sen tuovan ”tutkimuksellisen” otteen jotenkin konkreettisesti esille. Vaikka tätä ei ollutkaan syytä välttää, koin oman työhuoneeni kenties itselleni toimivaksi ympäristöksi, en niinkään haastateltavalleni. Työhuone yliopistolla toimi paremmin, koska se oli sekä minulle, että haastateltavalleni uusi ympäristö ja sitä kautta pystyimme molemmat rakentamaan suhteemme tähän tilaan, ilman aiempia yhteyksiä. Itse asiassa tämä haastattelu-ympäristö oli ainut paikka, joka oli sekä minulle että haastateltavalleni aiemmin ankkuroimaton.

Jokaisen haastattelun jälkeen kirjasin päiväkirjaani erilaisia havaintojani ja tunnelmiani kyseisestä tapaamisesta. Jokainen haastattelupaikka toi omat virityksensä vuorovaikutuksen syntymiseen. Näitä tilanteiden vaikutuksia on hankalaa avata yksityiskohtaisesti, varsinkaan niiden mahdollista heijastumista kerrottujen tarinoiden sisältöihin. (LIITE 2).

4 Omaelämäkertahaastattelu

Tässä luvussa esittelen tutkimusaineistoni keräämiseen liittyvää metodologiaa. Aluksi tarkastelen omaelämäkertahaastattelua aineiston keräämisen metodina. Tämän jälkeen erittelen haastattelujen kulkua: kertomisen hetkeä, ensivaikutelman syntymistä, haastatteluvuorovaikutusta sekä kuuntelemista. Tämän jälkeen tarkennan aineiston analysointiini liittyviä työvaiheita, aineiston lukemista ja sen kirjoittamista.

Omassa työssäni valitsin aineiston keruumetodiksi omaelämäkertahaastattelun, vaikka näyttelijöiden kirjoitettuja elämäkertoja olisi ollut saatavilla.⁵⁷ Toisten kirjoittamissa elämäkeroissa haastattelu on yleisin aineiston keräämisen muoto, vaikka niiden teoreettis-analyttiset lähtökohdat ovatkin erilaisia kuin tutkimuksellisessa asetelmassa.⁵⁸ Minua kiehoi ajatus haastatteluhetkeen liittyvästä tarinan tuottamisesta. Tässä jäsentyy myös oleellisesti ero autobiografisen itsen ja biografisen toisen välillä. Tätä tilaa on pyritty sitomaan yhteen tietäjän (tietämisen subjektin) ja tunnetun (tietämisen objektin) kesken, mutta välissä on aina tilaa kielen monimerkityksellisyyden, intersubjektiivisten kokemusten, havaitsemisen ja henkilökohtaisten merkitysten vuoksi. Tämä tila rakentaa kaikki erot ihmisen käyttäytymisen selittämiseen ja ennustamiseen. Tästä huolimatta autobiografinen itse ja biografinen toinen voivat yhdistyä samassa kulttuurisessa kontekstissa ja koskettaa toisiaan, mutta ne eivät voi suluttautua toisiinsa ja nähdä toistensa silmillä. (Campbell 1988, 47.) Tätä tilaa kuvastaa sosiaalisen konstruktionismin korostama vuorovaikutuksen prosessimaisuus, jonka voisi nimetä myös *kolmanneksi*. Kolmas liittyy tekijöihin, joilla tila täytetään ja jotka otetaan huomioon (Ollila 1997).

Haastattelu on näyttelijöille tuttu tilanne. Halusin välttää leimautumisen ”journalistiseksi” haastattelijaksi, josta kerroin näyttelijöille tapaamisen yhtey-

57. Kvale (1996) muistuttaa siitä, että metodi tarkoittaa tietä kohti maalia. Tässä yhteydessä on huomioitava maalin käsite aineiston kasautumisen maalina, ei lopullisen totuuden löytämisen maalina, johon termin konnotaatio saattaa viitata. Norman K. Denzin (1989, 27) määrittelee metodin ymmärtämisen tieksi maailmasta.

58. Ne pyrkivät yksityiskohtaiseen elämäkerran kuvaamiseen, ei niinkään tarinan tulkitsemiseen ammattiryhmän tai teoreettisen ulottuvuuden kautta.

dessä. Korostin siis sitä, että haastatteluni ei ole verrattavissa heidän ennestään tuntemaan toimittajien haastattelutapaan. Korostin samassa yhteydessä tutkimukseen liittyviä eettisiä seikkoja, sekä anonymiteetin mahdollisuutta. Näyttelijät ovat puheen ammattilaisia, joten oletin heidän kykenevän tuottamaan tarinoita haastattelumetodilla.

Tutkimusmetodologian kehittymisen myötä on mielenkiintoinen huomio se, että palataan etsimään yhden ihmisen tarinaa ja siihen kytkeytyviä merkityksiä. On korostettu sitä, että marginaalisuuden kautta voidaan ymmärtää jotain oleellista kulttuurista (Alasuutari 1994a). On myös huomioitu, että toisen ihmisen haastattelun kautta voi auela maailma, johon lukijat tutkijan tekemän tekstin välityksellä voivat liudentua, verrata ja reflektoida tyylisiin: tämä muistuttaa omia ratkaisujani ja kokemuksiani. Voidaan puhua kulttuurisesta kokemuksesta ja tiedosta, joka yleistyy tätä kautta (Hoikkala 1993).

Tutkimukseni omaelämäkerrallista haastattelua kuvaa hyvin Steinar Kvalen (1996) keskustelun käsite. Kvalen mukaan keskustelun muotoina ovat arkipäivän puhe, kirjallisuus ja ammatillinen puhe. Tutkimushaastattelua voi kuvata internäkömäksi (InterView), eräänlaiseksi tilaksi, joka syntyy vuorovaikutuksessa toiseen ihmiseen. Keskustelu ei edusta pelkästään spesifiä empiiristä metodia, vaan se on myös eräänlainen tiedon malli, koska ihmisten maailma on keskustelujen reaalisuutta. Tässä reaalisuudessa rakentuvat paitsi kielipollisesti ymmärrettävä yhteinen kieli, myös vuorovaikutukseen liittyvät kulttuuriset säännöt. (Kvale 1996:5, 19-37, Coffman 1971.) Herbert J. Rubin & Irene S. Rubin (1995) esittävät haastattelua keskustelevalle kumppanuudeksi. Atkinson (1998) huomauttaa kuitenkin, että haastattelu on kuin keskustelu, mutta se ei ole sitä. Kertojan ja kuuntelijan roolit tulisi erottua haastattelun yhteydessä. (mt.32).⁵⁹ Kuljetan työssäni sekä keskusteluun että haastatteluun viittaavia käsitteitä synonyymisesti; olen tietoinen haastattelumetodini asetelmasta minun ohjaamana, mutta myös itseohjautuvan puheen lähtökohdasta aineistoni tuottamisessa.

59. Keskustelun ja haastattelun käsitteiden yhteydessä jään todella pohtimaan niiden sisältämiä konnotaatioita. Onko niin, että keskustelun käsite kuljettaa mukaanaan konnotaation "vähemmän tärkeästä" tai "epäsystemaattisesta", joka ei perinteisesti olisi sopiva tutkimukseen. Se tuottaa myös käsityksen kahden henkilön (tai useamman) välisestä tasa-arvoisuudesta. Sitä vastoin haastattelu mielletään tutkijalähtöiseksi, tutkijan ohjaamaksi; viittaahan termi siihen, että tutkija on se, joka esittää kysymykset joihin haastateltavan kuuluu vastata.

Tein haastatteluja pitkälti tilanteiden ehdoilla ja annoin haastateltaville mahdollisuuksia aiheiden valintaan. Perustelen työskentelytapani sekä itseohjautuvan puheen merkitystä seuraavasti:

Ensinnäkin halusin tavoittaa tarinankerronnan osana arkea, en niinkään ”juhlallisena” tuotoksena. Tarkoitin, että kerromme arjen tilanteiden keskellä tarinoita itsestämme, jotka kantavat mukanaan spontaania kerronnan muotoa, joka syntyy suhteessa toiseen ihmiseen. (haastattelun käytöstä kts. Öberg 1991, Ehn 1992, Hyvärinen 1994, Aro 1996, Raehalme 1996.⁶⁰)

Toisaalta tarinoiden kertominen on osa tradition siirtymistä. Se ei pelkästään yhteisöllisten tapojen ja tottumusten siirtämistä, vaan myös puheen ja kielen mallien luomista, ajattelun välineiden tarkentamista. Tällainen kertomisen perinne ei kosketa pelkästään kyläyhteisöjä vaan myös yhteisöllisen puheen siirtymistä esim. jonkin ammattiryhmän sisällä. (Finnegan 1992, Aro 1996.)

Kolmantena näkökulmana valintaani vaikutti se, että näyttelijät ovat puheen ammattilaisia, tarinankertojia. Heille haastattelutilanne on tuttu mm. julkisuuden kautta. Tarinankerronta on myös näyttelijöiden keskinäisen vuorovaikutuksen tärkein keino ja liittyy myös itse työn tekemiseen. Halusin välttää myös iltapäivälehtien tyylistä haastattelua. Korostin tätä myös haastateltaville. Kerroin heille, että minulla ei ole valmiita kysymyksiä haastattelua varten, vaan toivoin heidän kertovan täysin vapaasti elämätarinaansa. Tämä vapauden käsite tässä yhteydessä on varsin suhteellinen ja osaltaan ristiriitainen: keskustelutilanteissa oli läsnä sekä tutkijavetoisuus että kertojien vapaus omaelämäkerrallisen tarinan tuottamiseen ilman valmistavia kysymyksiä.

Neljäntenä näkökulmana valintaani vaikutti kiinnostus metodologiseen pohdintaan siitä, miten ja millaiseksi näyttelijöiden omaelämäkerrallinen puhe muodostuu, kun sen rakenteellisia ehtoja ei systemaattisesti rajata tai ohjata. Minua kiehoi ajatus siitä, että haastattelu tuotetaan spontaanisti, eikä aloituksen perusteella voi ennustaa sen suuntaa. Tässä kohdassa olen täysin tietoinen

60. Haluan tässä yhteydessä mainita erikseen Haruna Okumiyian 1997 mielenkiintoisen elämäkertahaastattelun metodiin liittyvän tutkimuksen. Tutkimuksessaan Okumiya kokeili kolmen erilaisen haastattelutekniikan käyttämistä elämäkerran keräämisessä. Eräänä huomiona hänellä oli se, että avoimet kysymykset (open-ended interviewing) sitoivat positiivisesti sekä haastattelijaa että haastateltavat haastattelutilanteessa. Okumiyian huomio oli se, että tämän haastattelun analysointi oli työläämpää verrattuna toisiin, koska sisältö oli reflektiivisempää verrattuna muihin haastatteluihin.

elämäkertatarinan kulttuurisesta käsikirjoituksesta, sen formaalista muodosta, joka oli myös haastateltavillani kulttuurista omaisuutta.

Tämä tarinan tuottamisen liike, joka on tuttu meille jokapäiväisen elämämme tilanteista, on mielestäni juuri se tila, jossa aika ja oma ääni rakentuvat kerronnalliseen muotoon ja jonka syntymisen ehtona on suhde toiseen ihmiseen. Kenneth Gergen (1994) tiivistää tämän osuvasti: vuorovaikutus on paikka, jossa identiteetti luodaan. Valitsemani haastattelutapa ei kuitenkaan ota ontologisesti kantaa 'aitouden' tai 'todellisuuden' puolesta. Valitsemani haastattelutekniikka ei tuota aidompaa tai todellisempaa puhetta kuin mikään muukaan tekniikka. Kuten aineistostani käy ilmi, osalle haastateltavia spontaanissa tilanteessa kerrottu tarina on kuin 'moneen kertaan kerrottu' juttu ja osalle koko tilanne puhua itsestään tuntuu olevan hämmentävä.

Haastattelujen kulku: kertomisen hetki

Siirryn nyt tarkastelemaan tutkimusaineistoni keräämiseen liittyviä huomioita. Haastattelutilanteita olin valmisteellut kutsukirjeiden ja niihin liittyneiden keskustelujen kautta (puhelinkeskustelu haastatteluajan ja -paikan sopimisen yhteydessä). Tämä oli selkeästi minun ohjaamaani aluetta. Nämä saatekirjeet ja keskustelut olivat omaa sisäanajoaani, joka mahdollisti haastattelun tekemisen tilan. Saatekirjeiden avulla näyttelijät saattoivat mieltää minut tutkijaksi, joka tekee työtään Teatterikorkeakoulussa. Englantilaiset näyttelijät myös tiesivät, että olen vierailevana opiskelijana Manchesterin yliopiston draamalaitoksella. Molemmissa saatekirjeissä myös avainhenkilöiden merkitys on vaikuttanut haastattelumahdollisuuteen. Tulin haastattelemaan kutsumiani henkilöitä näyttelijänä, mutta omaelämäkerrallisuuden näkökulman kautta annoin heille luvan puhua myös muusta kuin heidän ammatistaan.

Pohdin tutkimusaineistoni haastattelujen kulkua sosiaalisena vuorovaikutuksena, jossa todentuvat omat koodistonsa. Hyödynnän tässä yhteydessä erityisesti Erving Goffmanin ajatuksia soveltaen niitä muuhun metodikirjallisuuteen sekä omaan tutkimusaineistooni. Goffmanille (1971) tässä yhteydessä tärkeitä ovat kolme seikkaa; *ensivaikutelman luominen*, *lavastus sekä haastattelutilanteen interaktio* (ks. myös Karvonen 1997). Suullisesti syntynyt omaelämäkerta poikkeaa kirjoitetusta sikäli, että tutkijana olen ollut läsnä tarinan syntymisen hetkellä, vaikuttaen sen muotoutumiseen. Olen saanut "ensikäden" kuulijakontaktin tarinan syntymiseen kerronnan aktissa.

Omaelämäkertahaastattelussa tarinan syntyminen on sidottu ajallis-paikkalliseen kerrontaan ja tarina olisi toisenlainen kerrottuna jossakin muussa yhteydessä. Ennen kaikkea kertomisen suhde kerrontahetkeen, kertojan elämäntilanteeseen tai kenelle tarinaa kerrotaan heijastuu tarinan rakentumiseen. Kuten kirjailija Leena Krohn (1993, 84) tiivistää osuvasti kertomishetken luonnetta: ”Ja silti eri tilanteissa astuu esiin kunkin tilanteen vaatima minä. Jokainen henkilö, jonka kanssa olen vuorovaikutuksessa, pakottaa minusta esiin uudelleen räätälöidyn minän. On henkilöitä, joiden kanssa emme halua olla kanssakäymisessä; emme niinkään siksi, että emme pidä hänestä, vaan siksi, että emme pidä itsestämme hänen seurassaan. Ja on toisia henkilöitä, joita luulemme rakastavamme sen vuoksi, että he houkuttelevat meistä esiin sen minän, jota vihdoinkin voimme rakastaa.”

Kerrottu tarina ei kuitenkaan ole fiktio vaan kerrottua elämää. Jos tarinan kertomisen hetki nähdään pelkästään menneen ja tulevaisuuden leikkauspisteenä, se saa helposti katoavaisen luonteen. Vaikka yksilön tulkinnat omista elämäkokemuksistaan voivat muuttua syklisesti elämän rientäessä eteenpäin, ei tapahtumia tai niiden heijastuksia voi kuitenkaan muuttaa. Saman kokemuksen, tapahtuman tai muiston erilaiset kerrontaversiot eivät siis hävitä itse tapahtuman ydintä, sitä pistettä, jota tulkitaan ja jolle annetaan merkityksiä.

Kertomisen hetki luo puitteet tarinan syntymiselle; tarina jatkuu kertomishetken jälkeenkin. Toisaalta viittaukset muuttuvaan tarinaan heijastelevat myös ihmisen kokemuksellisuutta itsestään ja sitä miten se on alati liikkeessä olevaa. Yksi haastateltavistani tiivistää tarinansa lopussa:

Se, mitä me nyt puhuttiin, on tämä, tämän hetken, ja sanotaan, että melko viiden-
nen päivän kohdalla mulla alkaa harjoitukset, ja mä olen täysin toinen, totta kai.
Mulle on syntynyt lapsi, satanut paljon vettä, ensimmäiset lumet, lakat jäätyvät.
Silloin tilanne on toinen, ja niin se pitää ollakin. (S.2.m)

Aineiston muovautumista ja omia tulkintojani ovat ohjanneet haastattelutilanne sekä aineiston analysoinnin eteneminen. Ensimmäinen impressionistinen kuva haastateltavistani muodostui haastattelutilanteen yhteydessä ja toinen vahva kuva aineiston ensimmäisten lukemiskertojen jälkeen. Goffman (1971) kirjoittaa myös tästä ensivaikutelman merkittävydestä. Yksilö ilmaisee itseään ja muut saavat hänestä vaikutelmia (mt. 11–26). Näihin impressioihin vaikuttavat tietysti monet yksittäiset asiat, joita on hyvin vaikea erotella ja tulkita.

Ensivaikutelma

Erving Goffman (1971) kirjoittaa ensivaikutelman rakentuvan ilmaisukeinoista, jotka ovat suoria (sanasymbolit) tai epäsuoria (teatraalisia, yhteyden sävyttämiä). Hän korostaa ensivaikutelman merkittävyyttä arkielämässä. Tämä on pohjana myös sosiaalisen roolin syntymiselle, jolla Goffman tarkoittaa yksilön käyttäytymistä, joka toteuttaa tiettyyn asemaan kuuluvat oikeudet ja velvollisuudet (mt. 11–26). Ennen haastattelujen aloittamista keskustelin näyttelijöiden kanssa puhelimesta ja sovimme haastatteluajankohdasta. Tässä syntyi ensimmäinen kontakti ja jokainen haastattavakseni suostunut näyttelijä antoi minun ymmärtää heidän olevan kiinnostuneita tutkimuksestani sekä halukkaita osallistumaan haastatteluun.

Varsinainen ensivaikutelma syntyi tavatessamme sovitussa paikassa ennen haastattelun tekemistä. Nämä kohtaamishetket olivat oleellisia haastattelun kannalta, koska niiden aikana (esim. matkustaessamme näyttelijän kotiin) syntyi sekä ensivaikutelma että lämmittelypuhe. Tätä voi pitää jo eräänlaisena valmisteluna haastattelua varten. Vaikka varsinaisesta haastattelusta onkin eroteltavissa aiheeseen johdatteleva osuus (Vilkko 1990, 94): johdattelua rakennettiin jo ennen haastattelun alkamista. Varsinaisten nauhoitettujen haastattelujen ulkopuolella, sekä ennen haastattelua että niiden jälkeen kävin näyttelijöiden kanssa monia mielenkiintoisia keskusteluja, jotka eivät ole tallentuneet kuin oman muistini varaan. Katson tämän olleen haastattelutilanteen kehys ja vuorovaikutus pikemmin kuin varsinaisen tiedon menettämistä. Jari Eskola ja Juha Suoranta (1996) kiinnittävät huomiota siihen, että omaelämäkerrasta voi jäädä paljon mielenkiintoista ja tutkimuksen kysymyksen asettelu kannalta keskeistä pois. Tämä ei kuitenkaan ole suurin ongelma, sillä omaelämäkerta rakentuu siitä, miten oma elämä kertojan näkökulmasta on kertomushetkellä hahmotunut. Asetelma kantaa mukanaan implisiittisen oletuksen yksilön yksityisen ja julkisen välisestä rajasta ja omaelämäkerrallinen konstruktio nähdään osaltaan tätä rajaa rikkovana.

Haastatteluiden alkaminen on eräänlaista matkaan saattamista, jota kirjoittaen tuotetuissa omaelämäkerroissa vauhditetaan erilaisilla saatekirjeillä ja aloituksilla. Tarinan aloitukseen voi liittyä myös tiivistämistä kysymykseen: ”Kuka minä olen?” Tämän jälkeen kertoja pääsee raottamaan oman elämänsä sisältöä (Vilkko 1997, 145–149, ks. myös Atkinson 1998, 43). Haastatellen kerättyssä aineistossa matkavalmisteluja tehdään suoranaيسissa vuorovaikutustilanteessa. Haastattelutilanteessa kertojat pohtivat lämmittelynomaaisesti sitä, miten aloittaisivat tarinan tai määrittelevät oman positionsa suhteessa haastatteluun. Omassa työssäni

tilanne vaihteli hieman tapauskohtaisesti. Kun nauhuri käynnistyi, osa aloitti tarinan kertomisen heti, tarkentamatta kysymyksiä.

Where shall I start, mmm, I come from a completely non-theatrical background. I was brought up in this town, in fact. (E.1.n)

Joidenkin haastateltavieni kohdalla tein aloituskysymyksen, mutta en läheskään kaikkien kohdalla. Aloituskysymykseni olivat melko väljiä. Jonkun haastateltavan kohdalla korostan näyttelijän tarinan kertomista ja ohjasin tarinan alkamaan ammatillisesta puheesta.

Pia: Sä voit aloittaa, mistä susta tuntuu parhaimmalle aloittaa kertomaan. Lähinnä siis tästä näyttelijän näkökulmasta.

Joidenkin haastateltavieni kohdalla aloitin samantyyllisellä kysymyksellä, mutta he pyysivät minua kysymään lisäkysymyksiä, jotta pääsivät kertomisen vauhtiin. Huomaan, että haastattelujen aloituksissa olen tuonut emotion käsitteen esille. Kenties olen pyrkinyt sillä ilmaisemaan haastattelun väljyyttä ja ohjaamaan haastateltavaa valitsemaan aihetta tai hälventämään omaa haastattelujännitystäni.

Pia: Then you can start, when you're feeling you start

I: It would be helpful actually if you would start with a couple of questions to get me going. (E.2.n)

I'm not being very interesting, I find it quite hard just to talk about myself, maybe if you say something that you're more interested in I can give you more. (E.4.n)

Useimmat näyttelijät pohtivat aluksi miten kertoa tarinaa tai minkälainen on heidän positionsa tässä yhteydessä. Elämästä kertominen on puhetta itselleen, mutta samanaikaisesti puhetta myös oletetuille toisille.⁶¹ Tarinan kertomisen muodot ja sisällöt ovat kulttuurisidonnaisia. Jokainen kertoo tapahtumia itsestä käsin, jolloin samatkin tapahtumat voivat saada eri versioita kertojan mukaan (Atkinson 1998). Toisaalta elämme sosiaalisessa todellisuudessa, joka koostuu valmiista kulttuurisista mallitarinoista, joita emme ole luoneet itse, vaan pikem-

61. Viitataan tällä implisiittiseen sisäislukijaan.

minkin yrittämme sovittautua niihin (Mac Intyre 1999). Tämä tarkoittaa aina myös sitä, että henkilökohtainen elämätarina ei ainoastaan konstruoi yksilön minä-suhdetta vaan se määrittelee ja tulkitsee myös vallitsevia sosiaalisia käytäntöjä.

Identiteetin näkökulmasta näyttelijän ammatti on melko tiukka identifioimisen kulttuurinen symboli. Se on ammatillinen status, jolla yksilö on sidottu yhteisön jäseneksi. Professionaalinen kulttuuri kantautuu mukana vaihtuviin sosiaalisiin konteksteihin. Kaikki haastateltavani saapuivat haastattelutilanteeseen näyttelijänä, ei isänä, äitinä, kaverina, laulajana tms. Tästä hyvänä esimerkkinä on myös se, miten jotkut haastateltavistani pyrkivät tarkentamaan haastattelunsa aluksi erilaisia professioidensa kategorioita.

Haluat sä, miltä saralta, siis haluatko sä nimenomaan mun suhdetta minuun näyttelijänä, vai se, että, minussa, ne on kaksi eri asiaa, ymmärrätkö, että jos mä kerron itsestäni, niin, se on vähän niin kuin jokainen ihminen kertoo itsestään, ja suhde ammattiin ja sitten näyttelijään on eriävä. Mä väitän, että siellä kuitenkin on kaksi eri maailmaa. Kun olen kotona lasten kanssa, minä en ole näyttelijä. (S.2.m)

Sen, mitä mä haluan sanoa ihan ekaks, että kun mulla on tavallaan niin kuin kaksi ammattia, niin mulla itse asiassa on ollut hyvin erilainen lähestymistapa niihin, laulajaan, muusikkoon ja näyttelijään. Mä haluaisin rajoittaa tämän nimenomaan, että puhutaan näyttelemisestä, koska ne on tosiaan ollut aika erilaisia. (S.3.n)

Tämän kaltaisten aloituskommenttien jälkeen tarinat lähtevät kulkemaan omalla painollaan. Useimmiten tarinan kokonaisjännite muotoutuu siten, että aluksi haastateltavat puhuvat melko pitkiä repliikkejä, jonka jälkeen tulee eräänlainen pysähdys, hengähdys ja tässä vaiheessa tarinaa vaihdamme tiheämmin kysymyksiä ja vastauksia keskenään. Yleensä tämän jälkeen tarina saa uuden vauhdin alleen ja kulkee kohti loppuaan haastateltavan hoitaessa puhumisen. Tarinan loppupuolella on havaittavissa toinen jakso, jossa minun kysymyksieni ja kommenttieni tahti tiivistyy. Sitä voisi kuvata tarinan jatkamisen yrityksenä, vaikka moni oleellinen asia on jo kerrottu. Tässä on myös heijastuma ajankäyttöön. Useimmiten tarinan loppumisen merkkejä ilmaantui reilun kahden tunnin haastattelun jälkeen. Tämä asetti minut kysymään: Onko tämän pituinen aika se, minkä sisällä ihminen ennättää kertomaan jo melko paljon itsestään, samalla tämä aika edustaa eräänlaista väsymisen kynnystä. Esimerkiksi Roos (1988, 144) on todennut, että kolmesta neljään tuntiin kestävä haastattelu pitäisi riittää tutkimukseen, jossa kerätään useampia tarinoita.

Omien kysymysteni lisäksi myös haastateltavat tekevät kysymyksiä, joko kommentteina itselleen tai kysymyksinä minulle. Erityisesti englantilaiset näyttelijät tekivät suoria kysymyksiä minulle. Tulkitsen sen johtuvan osaltaan siitä, että edustan toista kulttuuria, jolloin he halusivat myös minulta vertailevia tietoja haastattelun aiheista. Toisaalta kyseessä voi olla myös brittiläinen kohteliaisuus-sääntö. Siirryn nyt pohtimaan lähemmin haastattelutilanteiden vuorovaikutusta.

Haastatteluvuorovaikutus

Seuraavassa tekstiosuudessa tarkennan huomioitani haastatteluvuorovaikutuksesta. Haastattelujen edetessä ensivaikutelman ja lavastuksen merkitys olivat vaikuttamassa haastateltavieni tarinoiden syntyymiseen. Niihin vaikuttivat erityisen paljon myös tilanteiden vuorovaikutus sekä konkreettiset kysymykset ja kommentit, joita tein haastattelujen aikana. Pearce & Cronen (1980) tarkastelevat CMM (Coordinated Management of Meaning) teoriassaan erilaisten kysymys-tyyppien heijastusta vuorovaikutukseen. Heidän kehittämänsä mallia on sovellettu myös terapiakeskusteluun interventiivisen haastattelun muodossa (Tomm 1993).

Omaelämäkertahaastattelussa haastattelijat 'esittävät' kertomuksiaan haastateltavalle. Goffman (1971, 260-262) kuvailee, että henkilön astuessa toisen eteen, hän esittää hyväksyttäväksi tilanteen arvioinnin, joka voi päteä tai häiriintyä. Omassa tutkimuksessani voisin katsoa sen olevan eräänlainen näyttämö; osallistuminen tutkimukseen on eräs julkinen konteksti, jolla itseänsä voi rakentaa. Interaktio on myös kahden yhteistyö (Atkinson 1998) ja elämäkerrallinen kertominen on itsensä puhumista paitsi itselleen myös toiselle/toisille. Vuorovaikutuksessa kerrottu tarina on samalla sosiaalisen todellisuuden rakentamista. Se on toiminnan muoto, jossa ihminen esittää kohti toista tai toisten ympäristössä (Pearce & Cronen 1980).

Omassa tutkimuksessani myös kahden eri kielen ja tapakulttuurin alueella liikkuminen toi esille omat, paikoin erilaiset mielikuvat. Näissä impressioissa, jotka vaikuttavat voimakkaasti myös haastattelun luonteeseen, dialogiseen tarinan tuottamiseen, pääosassa on minun henkilökohtainen tapani tulkita ja kohdata ihmisiä. Pyrkimykseni kirjoittaa ja kuvata tunnelmia haastateltavistani koin hyvin problemaattiseksi. Haastattelemiani näyttelijän puhe muuttui minun tulkintasapluunani siivilöimäksi puheeksi ja siitä muodostui aivan uudenlaiset käsitys- ja merkitysmailmat. Tarkemmin asiaa voisi kuvata katseen suunnan vaihtumiseksi: haastattelutilanteessa puheen suunta kulki vuorovaikutuksellisenä. Tämän jälkeen katse aineistoon on ollut minun katsettani, minun lukemisen ja tulkinnan suun-

ta: haastatteluaineisto on muuttunut kohteeksi, vaikka tutkimukseni metodologian tarkoituksena ei ole missään vaiheessa olla objektiivista.

Aktiivinen haastattelija tulee esille siinä, että hän pyrkii tuottamaan omien kysymystensä kautta narratiivisen tuotoksen, kuten Holstein & Gubrium (1995) huomauttavat. Omaa haastattelutekniikkaani voi pitää aktiivisena kysymysten intentionaalisen luonteen vuoksi, niiden tarkoituksena oli kuljettaa tarinaa eteenpäin. Toisaalta passiivisuus korostui siinä, että en tarttunut läheskään kaikkiin kertojan tuottamiin kohtiin kysymyksilläni vaan annoin runsaasti tilaa kertojan omille valinnoille.

Haastattelutilanne on ennen kaikkea vuorovaikutuskonteksti, jossa keskustelupuheenvuorot suhteutuvat keskustelun kulkuun. Puheenaiheiden rajaukset, kannanotot ja keskustelijoiden väliset suhteet eivät ole autonomisia: ne rakentuvat ja tarkentuvat suhteessa keskusteluun. Haastattelijan kysymykset ovat olennaisia ja ne ovat yhtä tärkeitä ottaa analyttisen suurennuslasin alle kuin haastateltavan puhekin. (Jokinen & Juhila & Suoninen 1993a, 31–32.)

Erilaisilla kysymystyypeillä on tarinan rakentumisessa siis ratkaiseva merkitys ja niiden heijastus on refleksiivinen. Refleksiiviset kysymykset pyrkivät suoraanaisesti vaikuttamaan tarinan sisältöön ja niiden kautta etsitään tarinasta huomioita ja rakennetaan tarinaa eteenpäin. Tarkastelen aineistossani kysymyksieni luonnetta, vaikka painopisteeni ei olekaan keskustelututkimuksessa: kysymykset ovat kuitenkin osa diskursseja, joilla kertomuksia luodaan. Tarkoitan tässä yhteydessä pääsääntöisesti minun tekemiäni kysymyksiä haastattelun kuluessa. Peter Öberg (1991, 299) toteaa, että litteroiduissa omaelämäkerroissa haastattelijan kommentit ja kysymykset voidaan usein poistaa ilman, että se muuttaa kertomuksen rakennetta tai kertojan omaa logiikkaa.

Erottelen seuraavassa esimerkkien siivittämänä erilaisia kysymystyyppejäni, joita tein haastattelutilanteissa; omat kommenttini ja kysymykset syntyivät kuuntelemisen perusteella. Erottelan kolmenlaisia kysymystyyppejä: *kommenttikysymykset*, *tarkentavat kysymykset* ja *suuntaa vaihtavat kysymykset*. Näiden lisäksi haastatteludialogeissa on tulkittavissa eräänlaista keskustelunomaisuutta, joka sijoittuu pääasiassa haastattelun loppupuolelle. Näillä keskustelunomaisilla kommentteilla on ensisijaisesti ”jäähdyttelyn” funktio haastattelussa.

Haastattelutekniikassani suurin osa repliikeistäni on lyhyitä kommentteja, joiden tarkoituksena on saada tarina kulkemaan eteenpäin tai vahvistaa tunnelmaa siitä, että kuuntelen toisen puhetta. Tavoittelin tällä juuri kertojan tarinaa ja omaa taustalla olemistani. Tämän tyyppisiä vuoropuheita ovat myötäävät kommentit

(kyllä, joo, aivan, yes, ok, you know ...) tai vahvistavat kysymykset (tarkoitatko että, kerrotko lisää, do you mean, will you please tell me more...). Kutsun näitä *kommenttikysymyksiksi*, koska niiden funktiona on tarinan joustava eteenpäin kuljettaminen; ne myös vahvistavat minun kuuntelijan asemaani ja miten olen mukana kertojan tarinassa. Näiden kysymystyyppien perusluonteena on sirku-laarisuus, eräänlainen yleinen uteliaisuus tapahtumien yhteenkuuluvuudesta (Pearce & Cronen 1980, Tomm 1993).

Haastattelutilanteessa mukana olemisesta syntyi yksi mielenkiintoinen episodi haastateltavani kanssa. Itse asiassa tämä dialogin osa on hieman humoristinen, sillä haastateltavani leikittelee huumorintajullani. Samalla hän ottaa hetkeksi ohjaavan roolin haastattelun suhteen, tapahtuu eräänlainen osien vaihto. Tilanne on mielenkiintoinen, sillä tämä on ainut keskustelun pätkä aineistossani, jossa minun henkilökohtainen kokemukseni (haastattelutilanteen tai aiheen ulkopuolinen) tulee esille. Selityksiä tälle tilanteelle voi hakea useista suunnista, mutta ensisijaisesti se vahvistaa sitä, miten jokainen haastattelutilanne on aivan omalaatuinen vuorovaikutussuhde. Seuraavassa dialogin osa, jossa haastateltavani epäilee minun tipahtaneen kärryiltä ja nukahtaneen kuuntelemaan hänen tarinaansa. Tällä huomautuksella kertoja myös pyrkii keventämään haastattelun kulkua.

H: you look very tired

P: I feel like I'm getting sick now

H: Do you? After what I've been saying?

P: No, no, not at all. I woke up before six in the morning because my throat was so sick that I couldn't swallow at all, or something, you know.

H: How sick?

P: I don't know, this is something very strange. I've been working so much, maybe it's coming from that, you know, but that's the point, maybe, that I'm not very tired because

H: No, you don't, I was just, I'm only joking, I'm joking, I'm sorry, I'm probably sending you into a coma, Oh X [sanoo nimensä P.H.] shut up! Next question! I'm sorry. So, do we have, do you want a break? (E.5.m)

P: Yeah

Tarinoissa tulee esille myös teemoja tai seikkoja, joista haluan lisää tietoja ja oletan haastateltavan lopettavan aiheesta. Myös nämä kysymykset ovat sirku-laarisia ja kommenttini ovat näissä osuuksissa hieman pidempiä ja tarkempia. Pyrin tekemään jatkavia ja täydentäviä kysymyksiä: Kysymys on edellisen repliikin aiheen alainen. Pyrkimykseni on saada haastateltava jatkamaan samasta aiheesta eteenpäin.

Kutsun näitä *tarkentaviksi kysymyksiä*. Seuraavassa on yksi esimerkki tämänkaltaisesta dialogista. Haastateltavani kertoo omasta vapautumisen kokemuksesta, jota minä pyydän tarkentamaan ja hän sitten lähtee pohtimaan asiaa laaja-alaisesti.

H: /.../ Mä voin omalta kohdaltani ainakin sanoa, että semmoinen sisäinen vapaus on löytynyt vasta lähempää neljääkymmentä ja sen jälkeen.

Pia: Mitkä tapahtumat tai työt ovat niitä, mitä olet tehnyt tai muuta, mitkä olisi ehkä juuri siihen vaikuttanut. Onko sulla ikään kuin merkkipaaluja vai miten niitä voisi sanoa?

H: Ne ei mun mielestä liiku tällä tavalla, että "se näytelmä, se ohjaus, se työ", vaan ne liittyy mun omaan elämään. /.../ (S.1.n)

Näiden lisäksi haastatteluista on eroteltavissa *suuntaa vaihtavat kysymykset*, joissa kysymykseni tuo esille uuden aihepiirin ja muuttaa näin haastattelun suuntaa. Näitä kysymystyyppejä voisi kuvata refleksiivisiksi kysymyksiksi. Ne kantavat mukanaan sirkulaarisia oletuksia, mutta ne herättävät pohtimaan havaintojen ja tekojen vaikutuksia tai mahdollisia uusia teemoja (Pearce & Cronen 1980, Tomm 1993). Esimerkiksi haastateltavani pohtii lapsuuttaan ja siihen kytkeytyvää arkuuttaan. Hän kertoo, ettei olisi uskaltanut lapsena esiintyä toisten edessä niin kuin useimmat muut ovat tehneet. Hän päättää oman repliikkinsä seuraavasti:

H: /.../ Mulla ei ole mitään semmosta. En varmaan olisi uskaltanut seistä kenenkään edessäkään tekemässä mitään. (S.1.n)

Minä otan suuntaa vaihtavan asetelman ja palaan kouluajan teeman, josta hän on aiemmin puhunut. Tulkitsen siis hänen edellisen kommenttinsa päättyneeksi tai minua on jäänyt askarruttamaan aiemmin esillä ollut asia, koska kuljetan omalla kysymykselläni tarinan suuntaa toisaalle. Minä siis esitän seuraavan kysymyksen:

Pia: Jos ajattelet aikaa koulussa, se oli hyvä, kun sä kerroit äsken, se eka tunti, mikä muu. Tuleeko sulla mieleen semmosia tapahtumia tai juttuja, jotka on vaikuttanut siihen?

H: Meillä oli ensinnäkin mun mielestä hirveen hyvä kurssi. /.../

Kuten dialogista käy ilmi, kertoja aloittaa uudelleen kuvailemaan koulu aikaansa, omia muistojaan ja kokemuksiaan suhteessa siihen. Suuntaa vaihtavat kysymykseni ovat

siis vahvimmat kannanottoni tarinan rakentumiseen ja ovat tästä näkökulmasta tärkeitä. Jos edellisiä kommenttityyppejäni voisi luonnehtia keskustelunomaiseksi myötäämiseksi, suuntaa vaihtavat kysymykset konstruoivat tarinan sisältöä usein merkittävällä tavalla. Näiden kysymysten syntyminen ehtona ovat tilanteet, joissa haastateltava ei näytä keksivän mitään erityistä tarinan jatkamiseksi, tai tarina vaikuttaa juuttuneen paikoilleen tai haluan palata johonkin aiheeseen, josta oli aiemmin puhuttu ja joka kuulostaa minusta tärkeältä. Erityisesti tämä uusi teema, tai johonkin jo kerrottuun teemaan palaaminen, vaikuttaa tarinan sisäiseen aikaan ja muovaa tarinan narratiivista struktuuria.

Kaikkia kysymystyyppejäni voisi yleisesti luonnehtia reflektiiviseksi. Kysymykseni syntyivät haastattelutilanteen interaktiossa ja minä olen osa tätä prosessia. Se kantaa mukanaan sirkulatiivisen oletuksen, jota luonnehtii yleinen uteliaisuus ”ongelmaan” (tutkimusaiheeseeni) liittyvien tapahtumien yhteenkuuluvuudesta. Sirkulaarisessa vuorovaikutusprosessissa osallistujat yhdessä luovat merkityksiä. Toimintaa ja merkitysten rakentumista määrittävät monikerrokiset toiminta- ja merkityssäännöt, jotka ohjaavat hetkestä toiseen kommunikoiden henkilöiden toimintaa. (Pearce & Cronen 1980.) Tämä lähtökohta määrittää ajatteluni siitä, että elämäntarinan kertojalla on pyrkimys rakentaa yhtenäinen kertomus itsestään. Tämän intention faktualisoiminen on tapahtunut vuorovaikutusprosessissa minun kanssani: tarina on kietoutunut teemasta toiseen yhteisessä ajallisessa kohtaamisessa.

Kuunteleminen

Siirryn nyt tarkastelemaan haastattelujen kulkuun liittyvää kuuntelemista. Haastattelutilanteiden kohtaamista määrittää ensisijaisesti kuunteleminen. Kuuntelemisen voi ymmärtää tutkimuksessa monella tavalla: jo oma haastattelumenetelmän käyttäminen on yksi valinta suhteessa kuuntelemiseen. Asetin itselleni siis kuuntelemisen haasteen aineiston keräämismetodin yhteydessä. Tutkimushaastattelussa reflektiivisena kuuntelemisena toimivat pitkälti kuuntelijan omat havainnot, tulkinnat ja prosessit, joiden läpi esitettävät kysymykset muotoutuvat.⁶²

62. Tässä yhteydessä tuon esille strukturoidun haastattelun. Millainen kuuntelija tutkija on tämänkaltaisen kysymyspatterin kanssa? Onko vastauksilla oikeastaan merkitystä itse haastattelutilanteessa, koska kuunteleminen perustuu vain tutkijan odotukseen esittää seuraava kysymys?

Haastattelien kerätyssä aineistossa kuuntelemisen merkitys korostuu, vaikka sitä on pohdittu vähäisesti. Rubin & Rubin (1995) tarkentavat kuuntelemisen merkitystä seuraavien huomioiden kautta. Keskustelusuhde syntyy eettisten valintojen kautta, joiden lisäksi yhteisen kielen löytäminen on oleellista. Tällä yhteisellä kielellä he tarkoittavat paitsi lausuttuja sanoja, myös sanomattomia asioita. Tarkkaa-vainen kuunteleminen voi ohjata löytämään jotakin aiemmin sivuutettua tai kokonaan vaiettua. Itse hyödynsin mm. suuntaa vaihtavia kysymyksiä kohdissa, joissa halusin palata uudelleen jo ohitettuun aiheeseen. Atkinsonin (1998, 33-35) mukaan kuunteleminen on todistajan läsnäoloa sanotulle. Hyvänä kuuntelijana oleminen on kuin kaksisuuntainen radio, vaikka kuinka kovasti yrittäisit, vain yksi ihmisen kerrallaan voi puhua. Hyvä kuunteleminen on oppijana olemisen taidetta sekä antamisen lahja.

Hyvän kuuntelemisen/kuuntelijan kriteereitä on vaikea määritellä, koska ne eivät näy litteroidussa tekstissä muuten kuin dialogin vaihtoina tai sisällöllisinä seikkoina. Kuunteleminen on mielestäni myös läsnäoloa, jota on vaikea kirjoittaa auki.⁶³ Vaikka omassa tutkimuksessa olenkin pohtinut erilaisten kysymystyyppien heijastumista tarinaan, ne eivät kuitenkaan kerro kaikkea.

Kysymykseni tuovat esille omia puutteitani haastattelijana; en ole aina osannut kuunnella jotakin kiinnostavaa aihetta ja olen saattanut sivuuttaa sen. Toisaalta olen osannut kuunnella kertojan väsymistä tai tarinan ehtymistä ja tehdä ratkaisuja omien kysymysteni avulla. Useiden peräkkäisten haastattelujen tekemisen yhteydessä kuunteleminen joutuu myös koetukselle; jokainen ihminen synnyttää oman vuorovaikutustilanteen, joka haastaa erilaiseen kuuntelijan positioon. Kuuntelemisen kokemuksia voin purkaa vain omalta osaltani. En voi paikantaa sitä, miten haastateltavat ovat kokeneet minut kuuntelijana, mutta tällä on varmasti ollut merkitystä vuorovaikutustilanteissa. Toisaalta haastatteluhetkellä olin varannut aikaa vain kuunnellakseni juuri kertojan tarinaa kutsumalla hänet tutkimukseeni, ja osoitin kuuntelemisen tärkeyden ja kiinnostavuuden.

Elämäkerrallisen tutkimusnäkökulman polttavin kysymys lieneekin, miten toinen voi tietää tai ymmärtää toisen elämää. Jack Campbell (1988) ja Richard Jenkins (1996) puhuvat siitä, että mielikuviutus ja empaattisuus ovat tienä kohti ymmärtämistä. Olemme vuorovaikutuksessa kirjoitetun elämäkerran kanssa, vertaamme itseämme ja toisia elämäkerran sisällä ja löydämme itseämme toisen yhteisöstä,

63. Herakleitos on kehottanut ihmistä kuuntelemaan katselemisen sijasta.

kuten löydämme itseämme elämäkerroista joita luemme. Osa omaelämäkerrallista itsestä on toisten kirjoittamaa, kuten me kirjoitamme itsemme toisten elämäkertoihin. (Campbell 1988, Kaskisaari 1995, Vilkkö 1997.)

Elämäkertahaastattelujen yhteydessä on usein puhuttu onnellisuusmuurista, sen rikkomisesta useiden haastattelukertojen kautta. Tätä kautta on mahdollisuus päästä nk. syvähaastattelun tasolle. Toisaalta on myös väläytetty huomioita juuri ”pinnallisen” aineiston rikkaudesta. (Hyvärinen 1994, Kortteinen 1982, 1992.) Mielestäni on vaikeata määritellä syvyyden tai pinnan suhdetta. Tätä käsittejakoa hämmentää myös metodi- ja tutkimuskirjallisuuden terminologinen viidakko. Useissa yhteyksissä törmää siihen, että tutkija kutsuu teemahaastattelua syvähaastatteluksi tai kysyttäessä ihmisten yksityiselämään liittyviä seikkoja, ne tulkitaan automaattisesti syväluotaavaksi puheeksi ihmisen elämästä.

Haastattelun yhteydessä näiden kysymysten avaaminen lähtee lopulta tutkijan omista tulkinnoista, hänen tavastaan määritellä syvyyden ja pinnan suhdetta. Peruserperiaatteena näen sen, että yksi asia voi olla toiselle ”syvä” ja toiselle taas ”pintaa”. Eettinen konstruktio kysymyksen ympärillä rakentuu pitkälti tiedon laadullisuuden ymmärtämisestä tutkimuksen yhteydessä. Omassa tutkimuksessani en ota kantaa haastateltavan puheen syvyysarviointeihin, vaan pikemminkin kohdistan huomiota sille alueelle, joka syntyy tarinassa faktuaalisen tapahtuman ja siihen suhteessa olevan itsereflektoinnin tilana. Tämä tarkoittaa kertomuksen kahta funktiota: referentiaalinen suunta on tapahtumia selostava ja evaluatiivinen suunta kerrotun merkitystä arvioiva (ref. Vilkkö 1990, viittaa Labov & Waletzky 1967, 13, 41). Tarina on siten suhteessa aikaan ja paikkaan, joka määrittää sekä tutkijan että tutkittavien responssia. Erityisesti tätä tilaa voi tarkastella myös mentaalisenä mahdollisuutena aineiston syntyemiselle. Itse haastattelutilanteen jälkeen tutkijan itsereflektoinnilla on merkitystä sille tulkintojen verkostolle, jonka hän muodostaa aineistostaan. (Ks. Silverman 1985, 1988.)

Haastattelutilanteisiin mennessäni olin asettanut itselleni rajoitteita puhumisen suhteen. En halunnut kommentoida haastateltavieni puhetta kovinkaan paljon tai määrittää merkittävästi heidän kertomuksiaan. Tätä oli kuitenkin käytännössä lähes mahdotonta toteuttaa, kuten omat kysymystyyppini osoittavat. Osassa haastatteluista näyttelijät tuottivat tarinaa melko itsenäisesti, lähes puolet haastatteluajasta syntyi melko yksin haastateltavan puheesta ja minun hyvin lyhyistä kommenteistani. Mutta toisissa haastatteluissa tarina muotoutui minun kysymysteni ja huomautusteni pohjalta. Tämä asetti minun kysymään, miten niiden näyttelijöiden, jotka tarvitsivat minun kysymyksiäni tarinan rakentamiseen,

identiteettiverkosto konstruoitui, suhteessa niihin haastatteluihin, joissa omaelämäkerrallinen puhe vaikutti syntyvän lähes ilman minua.⁶⁴ Osalle haastateltavistani tarinan kertominen vaati siis enemmän viitoittavia kysymyksiä. Heidän omien sanojensa mukaan oli ajoittain vaikea puhua itsestään ja työstään. Kenties journalistisen haastattelun varjo tarkkoine kysymyksineen heijastui tähän kommenttiin. Haastateltavat odottivat määriteltyjä kysymyksiä minulta. Toisaalta taas identiteetin heijastuspinta vuorovaikutuksessa on eri kertojilla erilainen: toiset tarvitsevat kysymyskehityksiä omille kertomuksilleen. Taustalla voi olla myös kertojien epävarmuus siitä, mitä minä haastattelijana odotin heiltä.

Jouduin siis pohtimaan, olisinko tarvinnut etukäteen kysymyksiä joistakin tarkoista aihealueista. Valmiit aiheet olisivat rakentaneet struktuurin, joka olisi ollut valmiiksi minun muotoilemani ja olisin menettänyt haastattelujen erilaisuuden rikkauden. Valmisteltujen kysymysten esittäminen olisi toiminut määrittäjänä haastateltaville, eikä tutkittavien ”oma ääni” olisi tullut riittävästi esille (ks. Hyvärinen 1994). Joka tapauksessa tutkittavien ”oma ääni” on aina minun konstruktio, joka muotoutuu aineiston kanssa työskennellessä. Ennen tutkimusaineiston keräämistä en pyrkinyt määrittelemään yksiselitteistä identiteetin ja ammattikuvan mallia, vaan kvalitatiiviselle tutkimusotteelle uskollisena pyrin aineistovetoiseen teorian syntymiseen. Aineistovetoinen teorian syntyminen tarkoittaa pääsääntöisesti empiirisen aineiston ja teoreettisen kirjallisuuden vuorottelua, jossa tutkija pyrkii etsimään ja nostamaan empiirisestä aineistosta merkittäviä seikkoja ja tulkitsee niitä teoreettisen kirjallisuuden kanssa. Valmiiden teemojen tai kysymysten kautta olisin jo osaltaan rakentanut teoreettista kuvaa identiteetistä, tehnyt valintoja sen suhteen, määrittänyt sen ennalta. ”Esitietoinen”⁶⁵ suhtautumiseni asiaan auttoi myös itseäni asettumaan haastattelutilanteeseen avoimin mielin ja välttämään liiallista ohjailevuutta.

Määrittämisen ja täydentämisen teemaa voi lähestyä myös kysymällä tarinoiden ’mustien aukkojen’ tai hiljaisuuden merkitystä: mitä haastateltavat jättävät kertomatta, sitä ei oteta huomioon (Öberg 1991, Juhila 1999). Oman aineistoni suhteen en halunnut lähteä täydentämään näitä puuttuvia kohtia, koska näkökulmani ei ollut pelkästään tarinan faktojen etsiminen, vaan kokemuskerronta,

64. Tästä huomiosta olen erityisen kiitollinen Liz Stanleyille.

65. Tarkoitan tässä yhteydessä esitietoisella sitä kulttuurista ja tiedollista kokemusta, joka minulla oli ennen haastattelujen tekemistä. Tarkoitan myös sitä, että teoreettinen näkökulmani omaelämäkerrallisuuteen ja identiteettiin oli/on nähdä niiden välillä yhteys.

jossa haastateltava voi itse määrittää tarinansa sisältöä.

Haastatteluun liittyvät tekniset seikat, kuten nauhurin toiminnan seuraaminen olivat tilanteissa läsnä. Ne eivät vieneet huomiota itse keskustelunomaisuuden toteutumisesta. Valitut haastattelupaikat olivat toimivia: ne mahdollistivat keskittyneen olotilan. Yhden haastattelun tein omassa työhuoneessani ja se vaikutti itseeni epämukavasti. Kenties työhuoneeni edusti liiaksi minun toiminta-alueeni ja olisin halunnut pitäytyä enemmän haastateltavien ehdoilla tässäkin seikassa. (ks. esim. Plummer 1983, 96-97.) Haastattelujen tekemisessä en kokenut suuria eroja kahden eri maan välillä. Pääsääntöisesti voisin sanoa, että Suomessa minulla oli enemmän ennakkokuvia haastateltavistani, koska tiesin heidät kaikki entuudestaan. Englannissa tätä puolta ei ollut, koska haastattelemani näyttelijöiden julkisen kuva ei ollut niin vahvasti mielessäni. Itse haastattelutilanteessa englantilaiset näyttelijät kyselivät myös minulta hyvin paljon kysymyksiä, mikä selittyy yleisellä kiinnostuksella suomalaisen teatterielämään ja mahdollisuutena käyttää minua tiedon lähteenä.

Omien tunteiden heijastuminen aineiston laatuun ei ole käsi kädessä kulkeva prosessi, vaan tutkijan moninainen läsnäolo on osa rikasta tutkimusmatkaa (Kleinman & Copp 1993, 38-39). Erilaiset tutkimusaiheet vaativat tutkijaa olemaan läsnä erilaisista näkökulmista. Tämä on tietysti eettisesti hyvin vaikea kysymys; onko oma tutkimusaiheeni läsnäolon ja kuuntelijan näkökulmasta helpompi kuin esim. syöpäpotilaiden tai lasten haastattelu olisi ollut? Tai miten paljon tutkijan omat kokemukset suhteessa tutkimusaiheeseen asettavat hänet työstämään omia tunteitaan? (ks. Kleinman & Copp 1993.)

Tässä kohdassa minun on pysähdyttävä pohtimaan, miten paljon omat käsitykseni tutkijan asemasta haastattelutilanteessa vaikuttivat. Vaikka tilanteisiin meninkin ensisijaisesti tutkijana (tai haastateltavani odottivat minua tässä "asussa"), se ei vie pois kaikkea muuta mitä olen. Sherryl Kleinman ja Martha A. Copp (1993, 32) toteavat: Odottamalla itsemme ilman tunteita kaikissa tilanteissa on epärealistista. Jos kohtaamme epämiellyttäviä tunteita haastattelutilanteissa, erityisesti haastateltavia kohtaan, olemme kasvokkain pahimman pelkomme kanssa: että olisimme epäempeattisia tai epäpäteviä.⁶⁶

66. Jaana Hallamaa (15/1999, 34) kirjoittaa Yliopistolehden kolumnissaan tutkijakuvan kärjistyksistä seuraavasti: "Tutkija on monipuolinen huippukyky, joka on alalleen ja asialleen antautunut, työtä pelkäämätön voimanpesä, joka yltää saavutuksesta toiseen ja kerää mainetta ja kunniaa (tuotospisteitä unohtamatta) sekä laitokselleen että koko

Haastattelujat olivat suhteellisen pitkiä intensiivisen kuuntelemisen kannalta ja niiden jälkeinen väsymystila oli hyvin konkreettinen. Jokaisen haastattelun jälkeen pohdin sitä, miten haastattelu onnistui. Jokaisella tutkijalla on varmasti odotuksia ja mielikuvia haastattelun kokonaismuodosta, haastattelujen onnistumisesta. Kuunnelllessani näyttelijöiden omaelämäkerrallista puhetta ajatukseni oli tarinan ja kerronnan yhteys identiteetin rakentamisessa (Gergen 1991, Gergen & Gergen 1993, Goffman 1971), mutta kuuntelemisen ja myöhemmin aineiston lukemisen suhde osoittautui hyvin erilaiseksi.

Joidenkin haastattelujen jälkeen minulla oli tunne, että en ollut onnistunut saamaan riittävästi haastateltavastani irti. Tämä oli välitön kokemus joidenkin haastattelutilanteiden jälkeen. Pysähdyin miettimään, millainen oli odotukseni haastateltavieni tarinoista. Aloittaessani työskentelyn litteroitujen haastattelujen parissa, tämä ensivaikutelmani muuttui ratkaisevasti, ja kuuntelemalla ohuiksi tulkitsemani tarinat saivat monivärisen ja kerronnallisen sisällön. Kenties törmäsin huomioon, että kuuntelemisen ja kirjoitetun tekstin lukemisen valikoimisen prosessit ovat erilaisia. Kuuntelemisen asemassa olin suoranaisesti läsnä vuorovaikutuksessa, kun taas lukiessani aineistoa suhteeni siihen muodostui toisenlaiseksi. Olennaista on se, että jälkepäin näkee asioita, joita olisi toivonut oivaltaneensa haastattelutilanteissa.

Vuorovaikutuksen ja tarinoiden rakentumisen kannalta on huomionarvoista se, että minä voin purkaa tilanteeseen liittyneitä kokemuksia ja tapahtumia, mutta haastateltavieni palaute minulle jää usein haastatteluhetkeen liittyväksi. Eräänä palautteena haastattelutilanteista minulle oli se, miten haastateltavani kommentoivat tilannetta omien tarinoidensa lopussa. Osa kommentoi tutkimustani, todeten sen mielenkiintoiseksi.⁶⁷ Yksi haastateltavistani tiivistää:

yliopistolle. Hän välittää innostuneesti tutkimustoimintansa merkittäviä tuloksia vaikuttamaan suomalaiseen yhteiskuntaan. Kansainvälinen tiedeyhteisö tietää, tuntee ja muistaa hänet eikä hänen alastaan voi enää puhua mainitsematta hänen saavutuksiaan. Tällainen on oikea tutkija.” On helppo yhtyä Hallamaan mielikuvavisioon ja kysyä, kuka tutkijoista täyttää tämän mielikuvan vaatimukset ja mikä on sen arvojärjestys yhteiskunnassa, saati miten tämänkaltaiset mielikuvat vaikuttavat konkreettisesti tutkimustyössä, esim. aineiston keräämisessä.

67. Tämä haastattelujen lopuksi tehty palaute minulle on samansuuntainen kuin kirjoitettujen elämäkertojen yhteydessä olevat saatekirjeet, joilla kirjoittajat saattelevat ja ohjaavat tarinansa ohessa lukijaa (-oita) (esim. Vilkkio 1997, 167–179).

Se, mitä sä rupeet tekemään, mitä sä olet tekemässä, mun mielestä ihan helvetin jännää, että jos sä saat sen jonkinnäköiseen, sillai, että, se olisi joskus jännää nähdä sun dispositio, että millä sä aiot lähtee purkamaan, koska se on niin kohteen toteemi, että. Hienoa, että sä teet semmosta. (S.2.m)

Toisille näyttelijöille taas itsestä puhuminen tuntui mukavalta tai ylelliseltä. Kenties tilanteen rauhallinen ilmapiiri ja minun roolini istua kuuntelemassa heijastui juuri näin. Kukapa ei olisi innostunut puhumaan itsestään, varsinkin, jos toinen kuuntelee mielenkiinnolla. Toisaalta näyttelijöille myös tämä asetelma saattoi olla identiteettiä vahvistava kokemus itsestä merkittävänä ja haastattelun arvoisena näyttelijänä.

I've enjoyed it. It's quite a luxury to sit and talk about yourself, really. Because usually in social conversation you talk about yourself for a bit and then you say 'What about you?'. So to be able to sit and just talk about me. (E.1.n)

Erään haastattelun lopussa tarkentui kommentti, jolla kertoja tiivistää koko haastattelun. Kertoja viittaa siihen, että hänen kertomansa tarina on yhdenmukainen hänen itsensä kanssa, sen kanssa miten hän näkee itsensä.

I think I've said most of it, actually, I mean that's me, really. No, I think that's most of how I see myself, really. (E.6.m)

Aineiston analysointi, lukeminen ja kirjoittaminen

Edellisessä luvussa pohdin tutkimusaineistoni keräämiseen liittyneitä vuorovaikutusseikkoja. ”Ensikäden” kosketus aineistooni muotoutui näiden kokemusten saattamana. Siirryn tässä raportoimaan sitä, mitä tein aineistolleni. Tutkimusaineistoni lukemiseen, tulkittamiseen ja kirjoittamiseen oma asemani ja katseeni vaihtui kuuntelijan asemasta tekstityöläiseksi. Elämäkertojen keräämiseen on liittynyt paitsi kiinnostus ymmärtää ja tulkita ihmisten tapaa rakentaa oman elämänsä tarinallista kokonaisuutta ja elämän sisältöjä myös elämäkerta-aineistoihin liittyvät metodologiset pohdinnat. Viimeaikaisissa tutkimuksissa on ollut mielenkiintoista myös se, miten erilaisista lähtökohdista elämäkertoja voidaan lukea; ne voivat ryhmittyä tutkijalle ammatillisten tai ideologisten pohdintojen kartaksi tai niitä luetaan temaattisesti esim. seksuaalisuuden, alkoholin käytön tai itsemurhan näkökulmasta (esim. Alasuutari, Hyvärinen 1994, Järvelä 1996,

Kaskisaari 1995, Plummer 1983, 1995).⁶⁸

Omassa työssäni en ole valinnut rajattua teemaa lukea aineistoa, vaan olen lähestynyt sitä kehämäisesti. Tarkastelen työssäni identiteetin käsitettä sosiaalisen konstruktionismin valokeilassa. Sosiaalisen konstruktionismin kehyksen määrittelyssä nojautun Vivien Burrin (1995) ja Kenneth Gergenin (1994, 1999 ks. myös Juhila 1999) ajatuksiin.⁶⁹ Keskeiset teoreettiset lähtökohdat nojautuvat ajatukseen kielen ja sen kohteiden suhteesta sekä kielellisestä toiminnasta tilannesidonnaisuutena. Tämän lisäksi korostuu kulttuurisuuden läsnäolo, jossa muodostuu toistojen kautta yhteisymmärryksen ontologioita. Keskeistä on vuorovaikutuksen ja prosessin tärkeys, joiden vakiintuneita kuvaamistapoja ja kulttuurisia käytäntöjä arvioimalla voi tuottaa toisenlaisia ääniä. Omassa tutkimuksessani konstruktionismi viittaa erityisesti sosiaalipsykologiseen sosiaaliseen konstruktionismiin: ymmärrän omaelämäkerrallisen konstruktion tai konstituomisen erityisesti yksilön tai ryhmän prosessiksi suhteessa kulttuuriseen kontekstiin.⁷⁰

Luen tutkimusaineistoani sosiaalisen konstruktionismin viitoittamana ja empiirisen aineistoni analysoiminen on **temaattista analysointia**, jossa olen hyö-

68. Erilaisten lukemistapojen kautta hahmottuu myös elämäkertatutkimuksen teoreettinen kenttä, millaista merkityksien ja tulkinnan problematiikkaa tutkimukset representoivat; millaisia ontologioita, epistemologioita ja tutkijan positiota määrittäviä näköaloja tutkimusasetelmat kuljettavat mukanaan.

69. Sosiaalisen konstruktionismin käsitteen ympärille voidaan hahmotella ainakin seuraavanlaisia merkitysyhteyksiä. Konstruktionismin käsite viittaa kuvataiteeseen, erityisesti venäläiseen konstruktivismin haaraan, non-figuratiiviseen taiteeseen. Toisaalta käsite konstruktio merkitsee ajatusrakennelmaa, käsitettä tai mielikuvaa ja konstituoida on määrittämistä, asettamista, analysointia tai tulkitsemista. Erilaisissa teoreettisissa yhteyksissä käsitteet ovat saaneet kuitenkin erilaisia painotusarvoja ja sitä kautta myös merkityssisältöjä. Mike Michael (1996) on kehittänyt kirjassaan 'Constructing Identities' sosiaalisen konstruktionismin lähtökohdasta "actor-network theory" viitekehyksen, joka korostaa erilaisten verkostojen sekä epäihmisyden merkitystä identiteetille. Tässä kirjassaan Michael asettaa kriittisiä kysymyksiä sosiaaliselle konstruktionismille suhteessa identiteettiin ja itseyyteen. (ks.mt 11-12.) Sosiaalisen konstruktionismin ja diskurssianalyysin suhteesta Arja Jokinen (1999, 39-40) kirjoittaa erityisesti merkityksellistämisen tapojen näkökulmasta, jotka ovat sekä vakiinnuttamisen että moninaisuuden ja muuttumisen tuotosta. Sosiaalisen konstruktionismin ja konstruktivismin eroja pohtii esim. Malcolm Payne (1999, 25), joka määrittää konstruktionismin sosiaalisten suhteiden ensisijaisuus on tiedon muodostamisessa ja selityksessä kuinka nuo suhteet kontribuoivat tiedon muotoon, kun taas konstruktivismissa objektiivinen tieto voidaan ymmärtää vain suhteessa tiedon tarkoitukseen.

dyntänyt erilaisia lähtökohtia. Ymmärrän työssäni diskurssiivisen lähtökohdan suhteessa kieleen sosiaalisena konstruktiona ja kulttuurisena representaationa, en kuitenkaan noudata tiukkalinjaista diskurssianalyysiä (ks. esim. Jokinen & Juhila & Suoninen 1999). Aineiston käsittelyssä olen hyödyntänyt Steinar Kvalen (1996) ja Robert Atkinsonin (1998) ehdottamia työvaiheita mukauttaen niitä omaan tutkimukseeni sopiviksi sekä tukeutunut Jaber F. Gubrium & James A. Holsteinin (1997, 1995) ajatuksiin kysymisen luonteesta. Aineistoni analysoinnissa ja tulokinnassa lähtökohtani ovat erityisesti kulttuuristen merkitysten etsimisessä (ks. Hoikkala 1989, 1993; Alasuutari 1994a).

Steinar Kvale (1996, 187–209) jäsentää tutkimusaineiston analysoinnin ja tulokinnan mallit kuudeksi vaiheeksi, joista kolme ensimmäistä liittyvät haastattelutilanteen analysoimiseen. Metodikirjallisuus korostaa tutkijan ja tutkittavien dialogisuutta, mutta käytännössä tutkimuksen eteneminen on tutkijasta lähtevää. Hän on siis tutkimuksen keskeisessä positiossa. Hän määrittää pääsääntöisesti haastattelun ja tutkimuksen etenemistä. Kvalen mukaan ensimmäisenä vaiheena on haastateltavan oma kuvaus elämästään. Tällä Kvale tarkoittaa spontaaneja kommentteja kokemuksesta ja tunteista, jotka liittyvät tutkimusaiheeseen. Omaelämäkertahaastattelu antaa oivallisen maaperän tämänkaltaisille spontaaneille kommentteille, varsinkin kun haastattelukysymykset eivät ole liiaksi rajaavia tai ohjaavia.

Toisena vaiheena on haastateltavan kuvaukset suhtautumistapansa muuttumisesta läpi haastattelun eli uusien merkityksien syntyminen haastattelun aikana. Täl-

70. Vuonna 1973 K.J. Gergen julkaisi paperin 'Social psychology as history', jossa hän pohti tiedon historiallista ja kulttuurista erityisyyttä. Sosiaalisen konstruktionismin lähtökohtiin on vaikuttanut myös postmoderni ajattelu, erityisesti taiteilijoiden tapaa kuvata totuuden merkitystä. Vivien Burr (1995) esittää kirjassaan 'An Introduction to Social Constructionism' tiivistetysti näkökulmia siitä, miten sosiaalinen konstruktionismi eroaa traditionaalisesta psykologiasta. Hän esittää seitsemän erilaista teoreettista väitettä konstruktionismin tueksi. Burrin esittämät seitsemän näkökulmaa ovat: antiessentialismi, antirealism, historiallinen ja kulttuurinen tiedon erityisyys, kieli esi-ehtona ajattelulle, kieli sosiaalisen toiminnan muotona, vuorovaikutuksen ja sosiaalisten käytäntöjen korostaminen sekä prosessin tärkeys. Burrin mukaan tutkija, joka hyväksyy työssään yhden tai useamman näistä näkökulmista, voi kutsua työtään sosiaalisesti konstruktionismiksi. (Burr mt., 5–9.) Malcolm Payne (1999) tarkentaa sosiaalisen konstruktionismin juuret olevan fenomenologisessa sosiologiassa [Schutz 1962], symbolisessa interaktionismissa [Blumer 1969], etnometodologiassa [Garfinkel 1967], nimeämisen teoriassa [Beker 1963, Lemert 1972].

laisina voitaisiin pitää esim. jonkin teeman toistumista haastattelun aikana: si-
joittamalla samaa teemaa vaihtuviin puheen konteksteihin kertojat ikään kuin
tarkentavat näkemystään aiheesta. Kolmantena analysoinnin kohteena on
merkitysytkeyksien esille nostaminen, jotka tutkija palauttaa haastateltavalle haas-
tattelun aikana. Erityisesti nämä huomiot tulevat esille kysymyksissä, joita tutkija
esittää haastateltaville. Olen omassa työssäni kiinnittänyt tähän huomiota erittele-
mällä omien kysymysteni ja vuorovaikutuksen heijastumista tarinan syntymiseen.

Kvalen (mt.) esittämät kolme ensimmäistä haastatteluvaihetta kohdistavat pai-
nopistettua tutkijan kysymyksille ja kuuntelemiselle. Kvale liittää nämä vaiheet
tutkimusaineiston keräämisen yhteyteen, joita hän jo kutsuu eräänlaiseksi
analysoinniksi.

Haastattelutilanteeseen liittyvien vaiheiden jälkeen Kvale nostaa esille litteroin-
nin. Litteroinnilla Kvale tarkoittaa kolmea erilaista työskentelyvaihetta. Ensimmäisenä on aineiston kirjoittaminen eli struktuurin jäsentäminen (structuring),
joka usein on tietokoneella tehtävä työ. Kun kaikki haastatteluni oli nauhoitettu ne
litteroitiin sanatarkasti auki⁷¹. Litteroinnin jälkeen analysointipuuni tarkentui
kokonaisten tarinoiden eli tekstien tasolle siirtymisestä.⁷² Lähetin litteroidut
haastattelut näyttelijöille ja pyysin heitä vielä kertaalleen kommentoimaan tekstiä.
Pääosin näyttelijät olivat tyytyväisiä tarinoihin, eivätkä he halunneet juurikaan
korjata puhettaan. Muutamin paikoin he tarkistivat ja korjasivat tekstissä ilmene-
viä nimiä. Paikoitellen he myös esittivät kohtia, joita eivät halunneet julkisuuteen.
Osa näyttelijöistä jätti myös korjaamatta pieniä yksityiskohtia, joita litteroinnissa
oli jäänyt epäselväksi.⁷³ Tämä ei ole kuitenkaan vaikeuttanut aineistoni analysoinnin
tekemistä tai sen tulkintaa. (ks. Kvale 1996, Plummer 1983.)

71. Käytin litteroinnissa tutkimusavustajia. Suomalaisten näyttelijöiden haastattelut
litteroi minulle Kirsi Soikkeli ja englantilaisten näyttelijöiden haastattelut Minna
Lydman. Litteroinnissa haastattelut kirjoitettiin auki sisällön osalta mahdollisimman
tarkasti. Litteroinnissa ei kuitenkaan huomioitu taukoja, huokaisuja tai muita vastaa-
via keskusteluanalyysin tuntemia keinoja. Näyttelijöillä oli kuitenkin mahdollisuus
täydentää haastattelujaan siinä vaiheessa, kun he lukivat litteroidut tekstit. Kukaan ei
kuitenkaan tuonut esille tässä vaiheessa uutta tietoa tai merkittäviä muutoksia haas-
tatteluihin. Näyttelijöiden täydentämät kohdat olivat pääsääntöisesti nimien yms. seik-
kojen korjaamista, jotka olivat litteroinnissa jääneet epäselväksi.

72. Korostan tässä yhteydessä, että analysointipuun rakentuminen oli useiden lukemis-
kertojen tulosta, ei siis yhtäläinen yhden lukemiskerran kanssa.

73. Tekstilainauksien yhteydessä olen merkinnyt näitä puutteellisia kohtia.

Työni elämäkerrallinen tutkimusote ei ole itsellinen metodi. Se on sosiaalisen todellisuuden merkitysverkosto, joka tuotetaan annetuissa olosuhteissa. Haastattelu toimii metodina, välineenä konstruoida haastateltavien tarinoita.⁷⁴ Haastattelun kerätty elämäkertamateriaali muuttuu tekstiksi litteroinnin kautta ja tutkijana luen sitä pääsääntöisesti narratiivisena tekstinä, kulttuurituotteena. Luen sitä myös naisena, suomalaisena ihmisenä 90-luvun lopussa. Ensisijaisesti asetun henkilökohtaisesti suhteessa tutkimusaineistooni. Tämä henkilökohtainen suhde tutkimusaineistooni tarjoaa minulle mahdollisuuden lukea haastateltavieni tarinoita myös omista lähtökohdistani käsin.⁷⁵ Eletyn ja koetun elämän siirtyminen tekstiksi siirtää sen samalla tämän elämän kuvauksen tasolle. Muutos tapahtuu ennen kaikkea siinä, että enää ei ole kyseessä eletyn elämän suora heijastus vaan kuvaus siitä. (Apo 1990, Vilkkio 1997.) Mielestäni tarinassa ei ole pelkästään kyseessä menneen elämän kuvaaminen, vaan tarinan tuottamisen hetki on ihmiselle oman elämänsä konstruoinnin piste. Tässä hetkessä hän pyrkii rakentamaan omista kokemuksistaan, muistoistaan ja tunteistaan itseään jäsentävää narraatiota. Sillä ei siis välttämättä tarvitse olla suoranaista eletyn elämän kuvauksen luonnetta. Tarinassa tuotetaan paljon myös tulkinnallista asioiden välistä yhteyttä, jolla ei välttämättä ole faktuaalista luonnetta. Näiden metodologisten kysymysten näkökulmasta elämäkerran konstruktio kuljettaa mukanaan ontologisia ja epistemologisia näköaloja suhteessa tutkimuksen tekemiseen ja tiedon luonteeseen (ks. Stanley 1992).⁷⁶

74. On melko vaikea tarkastella elämäkertaan itsellisenä metodina, vaikka sitä tutkimuksellisessa mielessä voi pitää lähestymistapana. Näen sen eräänlaisena kulttuurisena metaterminä, jonka sapluunalla yksilö pyrkii jäsentämään olemassaoloaan ja kontekstualisoimaan sitä vallitsevaan sosio-kulttuuriseen todellisuuteen.

75. Kirjoitetun ja puhutun omaelämäkerran välisestä suhteesta on kirjoittanut Vilkkio (1998) viitaten kirjoitettujen elämäkertojen kohdalla ”kirjoitettuun puheeseen”. Myös Hyvärinen (1994) toteaa, että kirjallisen kulttuurin läsnäolo antaa oikeutuksen ”puhuttu kirjoitus” käsitteen käyttämiseen. Omaelämäkerrallinen haastattelu on jo tutkijan ensimmäinen ”lukumatka aineistoon”, mikäli hän tekee haastattelut itse. Tämä poikkeaa sikäli kirjoitetuista tarinoista, että niissä tutkijan ensimmäinen kosketus aineistoon on jo kirjallisessa muodossa. Haastattelussa tutkija kuuntelee tarinan eli saa tätä kautta ensimmäisen kosketuksen aineistoon. Haastattelututkimuksessa tutkija operoi kahdella tasolla aineistonsa kanssa, sekä kuuntelijana että lukijana!

76. Atkinson (1998) käy kirjassaan ”The Life Story Interview” esittelyn luontoisesti läpi useita erilaisia teoreettisia lähtökohtia tarkastella elämäkerta-aineistoa. Aineiston monitasoiseen luonteeseen viitaten Atkinson toteaa sen olevan mahdollisuuksien

Omaelämäkerta-aineisto antaa mahdollisuuksia monenlaisiin analysointi- ja tulkintakehikkojen rakentamiseen. On mahdollista keskittyä aineiston narratiiviseen rakenteeseen, kohdistaa huomiota tarinan käännekohtaan tai etsiä rajatusta näkökulmasta sisällön tarjoamia merkityksiä. Gubrium & Holstein (1997) pohtivat analysoinnin kysymyksen asetteluja *miksi* (why) -kysymyksen siivittämänä tuoden esille *miksi*-kysymyksen keskeisyyden sosiaalitutkimuksessa. Kausaalisten ketjujen tai laadullisen tutkimuksen jähmettyminen *miksi*-kysymyksen äärelle ei yhdistä rikkaalla tavalla makro- ja mikrotasojen tulkintoja. Selitykset kulkevat käsi kädessä kuvailun kanssa. Gubrium & Holsteinin näkökulman mukaan analysoinnissa on mahdollista lähestyä *miksi*-kysymystä ainakin kahdesta eri suunnasta. Toinen voi keskittyä tarinan narratiiviseen struktuuriin ja pyrkii vastaamaan pääsääntöisesti *miten* (how) -kysymykseen ja toinen on tarinan sisällöllinen tulkinta, joka etsii vastauksia *mitä* (what) -kysymykseen: Nämä kysymykset toimivat avauksina miksi-näkökulmaan. (mt. 195-204.)

Campbell (1988) on huomauttanut, että elämäkerran muoto on yhtä tärkeä kuin sen sisältö. Tärkeää on siis se, millaisia muodollisia seikkoja kertoja käyttää hyväkseen rakentaessaan tarinaansa. Myös Hyvärinen (1998) toteaa, että mitä/miten tietoisia kysymyksiä aineistolle esitetään, on suhteessa tapaan, jolla näihin kysymyksiin vastataan.

Oman aineistoni kanssa olen tarkastellut tarinoiden **narratiivisia juonia**, vaikka aineistoni analysoinnin pääpaino on sen sisällössä, siinä miten näyttelijät *määrittävät itseään*.⁷⁷ Koska yhtä ja oikeata lukutapaa aineistolle ei ole (Hyvärinen

kenttä aina psykologisesta ja sosiologisesta tutkimuksesta, kielitieteelliseen tai uskonnollis-filosofiseen tarkasteluun saakka. Keskeistä on teoreettisen funktion merkitys ja se miten tätä taustaa vasten aineistoa kerätään ja tulkitaan. Elämäkerrallinen tutkimusote asettaa tutkijalle ainakin kahdensuuntaisen haasteen; aiheen tarkastelu on perin tuttua omista lähtökohdista käsin ja samanaikaisesti se on moniulotteinen ihmistutkimuksen alue. Elämäkerrallinen konventio määritty historiallisesta perspektiivistä, mutta sillä on aina ulottuvuuteensa nykyhetken sosiaaliseen kontekstiin. Tästä näkökulmasta katsottuna voisi olettaa, että esim. kyläyhteisön suullinen perintö poikkeaa nykykulttuurissa elävän kaupunkilaisen tarinankerronnasta. Myös oma positioni tulkita ja tilkitä tutki-musaineistoani on sidoksissa omaan kulttuuriin taustaani ja omaan historialliseen aikaani.

77. Aineistoni analysoinnin lähtökohdat ovat kvalitatiivisen tutkimuksen perusperiaatteista nousevaa; käsiteltävä ja tulkittava tieto on minulle ensisijaisesti sisällöllistä konstruktia eikä määrällistä ymmärtämistä. Metodologian opaskirjat voivat kuljettaa tutkijaa melko pitkälle kohti aineiston käsittelyä, mutta viime kädessä ratkaisut

1994), oma lukijapositioni valinta kytkeytyy pääsääntöisesti narratiiviseen ja konstruktionistiseen lukutapaan.⁷⁸ Tarkoitan tällä sitä, että lukukokemukseen heijastuksen on tehnyt haastattelujen tekeminen, kuuntelijana oleminen ja vasta tämän jälkeen tekstin äärelle siirtyminen. Konstruktionistinen lukuote asettaa minut osalliseksi tutkimuksen eri työvaiheista, tavasta ymmärtää näiden vaiheiden konstituoituminen relationaalisesti. Lukemisprosessin kohteena olevan tutkimusaineiston työstämiseksi ja analysoinnin helpottamiseksi jokainen tutkija rakentaa omat työvälineensä, tapansa koodata, merkitä jne. aineistoa. Anni Vilkkonen (1997, 189) on oivallisesti huomauttanut siitä, että eri lukemiskertojen kerrostumat eivät ole takeena tekstin ”paremmalle” luennalle ”oikeamman” tulkinnan mielessä. Vaikka lukemisen eri kerrokset tuovat mukanaan uusia kerrostumia, merkityksiä ja mahdollisesti edellisten hylkäämistä, tutkija ei väistämättä pääse lähemmäksi omaelämäkertojan tarkoittamaa merkitystä. Atkinsonin (1998, 67) korostaa sitä, että elämätarinat pitäisi lukea yksinomaan kokonaisuuksina. Ne ovat tarinamonien mielenkiintoisten ja tärkeiden osien etenemisessä, mutta tarinan merkitys on kokonaisuudessa, ei sen osissa.⁷⁹ Tämä ei kuitenkaan sulje pois sitä, ettei osia voisi analysoida irrallaan kokonaisuudesta. Haastateltavan puhetta on mah-

ovat hyvin yksilöllisiä, tutkimuksen aiheesta ja tavoitteista riippuvaisia. Omassa työssäni aineiston analysoinnin eri kerrokset ovat jäsentäneet ja tuottaneet tietoa aineistosta, jonka kautta olen pyrkinyt aineiston tulkinnan ratkaisuihin. Kvale (1996) huomauttaa analysoinnin eettisestä asenteesta; se ohjaa tutkijaa valitsemaan kysymyksiä siitä, kuinka syvälle ja kriittisesti haastatteluja analysoidaan, millaisen äänen haastateltaville antaa. Kyse on ennen kaikkea representaatiosta; käsitellessäni ja tulkitessani aineistoa olen tehnyt jatkuvasti valintoja, joiden kautta muokkaan haastattelemieni ihmisten puhetta ja tätä kautta piirrän lukijalle kuvia heistä.

78. Matti Hyvärinen (1998) on hahmotellut elämäkertatutkimuksen neljä erilaista lukemisen käännettä. Ensimmäisenä on lingvistinen käänne, toisena retorinen käänne, kolmantena narratiivinen käänne ja neljäntenä konstruktivistinen käänne. Nämä eivät ole kronologisesti toisiaan seuraavia käännteitä, vaan sijoittuvat lomittain 1980–90-luvuille ja ovat avauksia, joiden kautta kenttä on laajentunut.

79. Fornäs (1998, 226 ref. Ricoeur 1976, 78) viittaa siihen, että joskus voidaan erottaa ensijaisia merkityksiä, jotka ovat suhteellisesti todennäköisempiä tulkintayhteisössä. Toissijaisia merkityksiä voidaan puolestaan luoda metaforisilla siirtymillä. Viitaten Ricoeurin tekstiin hän tuo esille, että teksti voidaan aina konstruoida useammalla kuin yhdellä tavalla. Mutta ei pidä paikkansa, että kaikki tulkinnat olisivat samanarvoisia. Teksti esittää rajoitetun joukon mahdollisia konstruktioita ja on mahdollista väittää jonkin tulkinnan puolesta tai sitä vastaan, siis kyseenalaistaa tulkintoja ja toimia näin niiden välisenä tuomarina sekä etsiä yhteisymmärrystä.

dollista tarkastella erilaisten näytteiden avulla. Kokonaistarina muuttuu irrotetuiksi osiksi ja tekstiä luetaan valitulla lukutavalla (ks. Hoikkala 1993, 1994). Vaikka analysointiani ohjasikin yhteisen nimittäjän etsiminen, tavoitteeni oli etsiä samanlaisuuksia ja erilaisuuksia: kunnioittaa aineiston kirjavuutta ja moniäänisyyttä. (ks. Apo 1990, Mäkelä 1990, ks. myös Hyvärinen & Peltonen & Vilkkö 1998)⁸⁰

Tämä kirjavuus ja vaihtelevuus kontekstualisoituu kieleen. Kielen, todellisuuden ja kulttuurin suhde identiteettiin tiivistyy siten diskurssiivisesti. Diskurssit ovat historiallisesti tuotettuja tapoja puhua kohteistaan, erityisiä diskursseja, joilla nimeämme objekteja. Diskurssi viittaa erityiseen tapaan representoida, merkityksellistää ja inhimillistää todellisuutta. *Diskurssit ovat merkityssysteemejä*, jotka kytkeytyvät identiteetin, itsellisyyden, persoonallisuuden, sosiaalisen vaihdon ja valtasuhteiden kanssa. Diskurssit siis edustavat esim. merkityksiä, metaforia, representaatioita, tarinoita, lausuntoja, joilla tuotamme yhdessä erityisiä versioita tapahtumista. Oleellista on huomata kuitenkin se, että yhden objektin ympärillä, kuten tapahtuman, henkilön jne., tuotetaan joukko erilaisia diskursseja. Merkityssysteemit eivät siis ole pysyviä tai välttämättä yhdenmuukaisia eri kertojien kesken. Pikemminkin ne edustavat tai rakentavat kohteitaan erilaisilla tavoilla. (Suoninen 1993b, 60–63, Lehtonen 1994, 32–37, Burr 1995, 46–49, ks. myös Hoikkala 1993.)⁸¹ Tämä antaa oivallisen lähtökohdan suhteessa

80. Huomioni on kohdistunut myös kielen pienimpiin yksikköihin, kuten persoonapronomien käyttöön. Diskurssiivisessa lähestymisessä tätä voi kutsua pieneksi konteksti-yhteydeksi. Se on sanojen yhteys lauseeseen tai yksittäisen teon rakentuminen suhteessa toimintaepisodiin. Yksittäinen sana voi saada erilaisia merkityksiä eri tilanteissa. Se mikä sanan merkityspotentiaali realisoituu, riippuu kulloisestakin lausekontekstista. (Jokinen & Juhila & Suoninen 1993, 30–31.) Omaelämäkertatarinoissa kertoja yleensä rakentaa päähenkilön, joka puhuu ensimmäisessä persoonassa (minä, I, me) ja jonka oletetaan identifioituvan todellisen henkilön kanssa. Haastattelemani näyttelijät siirtävät usein puheen myös sinä-muotoon (you), ikäänkuin ottaakseen ”etäisyyttä” omiin kokemuksiin ja tunteisiin. Kertojat käyttävät myös usein monikon ensimmäistä muotoa, asettaen näin itsensä osaksi näyttelijä- tai taiteilijaryhmää. Olen pohtinut myös sinä-muotoisen puheen merkitystä. Yksikön toisen persoonan käyttöön liittyy aineistoni kaksikielisyyden vuoksi tulkinnallisia ongelmia, jonka vuoksi tätä ei ole tutkimuksellisesti relevanttia käsitellä. Yksikön kolmannen persoonan kohdalla huomioin myös he-muotoiset lauseet, mikäli niitä esiintyy aineistossa.

81. Vivien Burr (1995, 49–50) huomauttaa siitä, että käsitteet kuten mielipide (opinion) tai asenne (attitude) ovat essentialistien persoonallisuuden malleja. He kutsuvat meitä katsomaan ihmistä sisäisesti, joka determinoi tai ainakin vaikuttaa siihen, mitä ih-

identiteettiin, jonka ymmärrän myös rakentuvan tarinoissa, representaatiossa, vaihtuvissa merkityssysteemeissä.

Omassa tutkimuksessani ymmärrän diskurssiivisen lähestymisen joukoksi oletuksia asettaa kieli ja kertominen lähtökohdaksi. Näitä ovat seuraavat viisi lähtöoletusta: kielen käytöllä on sosiaalista todellisuutta rakentava luonne, useat rinnakkaiset ja keskenään kilpailevat merkityssysteemit ovat olemassaolevia ja merkityksellinen toiminta on kontekstisidonnaista. Näiden lisäksi lähtökohtana on oletus toimijoiden kiinnittymisestä merkityssysteemeihin sekä kielen käytön seurauksia tuottava luonne. (Jokinen, Juhila & Suoninen 1993a, 17–18.) Ymmärrän työssäni diskurssiivisuuden olevan kulttuurista prosessia, joka heijastelee yksilön tapoja käyttää kertomuksia oman elämänsä jäsenyyksinä.⁸²

Tapamme ymmärtää maailmaa tulee toisilta ihmisiltä, menneisyydestä ja nykyhetkestä. Synnymme maailmaan, jossa on valmiiksi kehyksiä ja kategorioita, joissa ihmiset jo ovat. Kieli on keino ja väline, jolla kulttuuria jaetaan. Tästä syystä

minen on, ajattelee tai sanoo. Tämänkaltaisella essentialismilla ei ole sijaa sosiaalisessa konstruktionismissa. Ne eivät ole manifesteja ihmisen yksityisestä elämästä, pikemminkin ne ovat manifesteja diskursseista, tapahtumien representaation esille tulemistä sosiaalisen elämän alueella.

82. Diskurssiivisessa lähestymisessä on muutamia ”lainalaisuuksia”, joihin tutkimusaineiston kanssa työskentely kohdistuu. Olen omassa tutkimuksessani soveltanut näitä vain viittauksenomaisesti. Ne ovat toimineet minulle lukemisen kehyksenä, ei suoranaisena diskurssianalyysiotteena. *Diskurssit liittyvät objekteihin*: jonkin asian nimeäminen antaa tälle (objektille) olemassaolon. Toisinaan objektia ei olisi olemassa diskurssin ulkopuolella ja toisinaan diskurssi määrittää objektin uudella tavalla. Diskursseilla on myös ekstrasurssiivinen luonne, koska ne ovat suhteessa instituutioihin, sosiaaliin prosesseihin ja yhteiskunnallisiin rakenteisiin. (Lehtonen 1994, 35.) *Diskurssi sisältää toimijat*: diskurssin kyky kutsua meitä tietynlaisiin persoonallisuuden positioihin (esim. kuulijan/lukijan ymmärtän jne.) (Suoninen 1993 ref. Parker 1992). Diskurssista toiseen voidaan myös liikkua, mutta ei koskaan sen ulkopuolella. Kaikki diskurssit sisältävät käsityksen todellisuudesta, ja ne tuottavat puhuvalle tai kirjoittavalle subjektille position, josta käsin todellisuus muokataan. (Lehtonen 1994.) *Diskurssi on yhtenäinen merkityssysteemi*: metaforat, analogiat ja kuvat, joita jokin diskurssi piirtää todellisuudesta ovat kartoitettavissa yhtenäisenä kokonaisuutena. Diskurssi viittaa toisiin diskursseihin: ne voivat siis aina kommentoida toisiaan (Suoninen 1993 ref. Parker 1992). Diskursseilla on interdiskurssiivinen ulottuvuus (Lehtonen 1994). Diskurssi reflektoi omaa puhetapaansa: ne kommentoivat omia käsitteitään diskurssien rajat eivät ole selkeitä ja tutkijan itse nimeämät käsitteet (sana-valinnat) liittyvät analysoijan moraliisiin ja poliittisiin valintoihin. (Suoninen 1993, 60–63 ref. Parker 1992, Lehtonen 1994, 35, Burr 1995, Jokinen & Juhila & Suoninen 1999.)

kieli on tarpeellinen esiehto ajattelulle. Se mahdollistaa myös resiprokaalisen identiteettiverkoston muodostumisen. (Burr 1995, Gergen 1994.) Vaikka ilmaisemmekin itseämme kielellisillä käsitteillä, ne eivät suoranaisesti ole identiteettini (minä), koska periaatteessa ne voisi vaihtaakin. On kenties vaikeaa hyväksyä käsitteiden ja ajattelun suhteellisuus, koska ne kytkeytyvät niin vahvasti identiteettiin. Turunen (1998, 20, 26–27) kutsuukin yksilön ajatuksien suhdetta identiteettiin käsitteellä ajatusidentiteetti, jolla hän tarkoittaa ajatuksia joihin identifioidumme ja jotka siten muodostavat yksilön ajatusidentiteetin. En käytä Turusen tarjoamaa käsitettä, mutta liitän sen sisällön käsittämään sosiaalisen ulottuvuuden läsnäoloa. Me olemme ympäristömme kuvia. Identiteetti-ajatuksien avulla yksilö kokee hallitsevansa todellisuutta, persoonansa koostuneeksi. Identiteetti-ajatuksia myös hallitsevat yksilöä.

Kieli maailman esittämisen ja sosiaalisen yhteydenpidon välineenä palvelee tietynlaista maailmassa oloa: se ilmentää tietynlaista suhtautumista maailmaan. Yhtäältä kieli heijastelee sitä todellisuutta, jossa kieltä käyttävä ihmisryhmä elää. Toisaalta kieli toimii myös päinvastaisessa suunnassa sosiaalisen todellisuuden tuottajana: se panee ihmiset näkemään maailman jonkin ryhmän käyttämien kielellisten merkityksellistämisen tapojen läpi. (Karvonen 1999.) Käsitteet ovat vahvassa suhteessa maailmankuvaamme: erilaiset käsitteet nivoutuvat kategorioiksi ja ovat pysyvästi maailmankuvamme osia. Ne ovat peruspilareita. (Turunen 1998, 21.) Vaihtuvissa diskursseissa liikuttaessa kertojat haastavat myös minua erilaisiin positioihin. He kutsuvat minua kuulijaposition, mutta millaiseen positioon he kutsuvat oletettuja lukijoita?

Aineiston lukemiskerrokset

Tarkennan tässä luvussa aineistoni lukemiskerroksia ja niiden kautta syntyneitä aineistoni koodauksia ja jäsentelyjä. Ymmärrän omassa tutkimuksessani aineiston lukemiskerrokset laajasti analysointipuuun rakentamiseksi.⁸³ Syvenevän analysointisuhteen rakentamisen kirjoitettuihin tarinoihin aloitin aineiston

83. Tutkimusaineistostani muodostui minulle joukko ”reppumatkaajia”, joita kuljetin mukanani vaihtuvissa paikoissa. Tarinoiden lukeminen ei siis enää ollut sidottua yhteen paikkaan (kuten haastattelutilanteessa kuunteleminen oli), vaan tekstiä oli mahdollista lukea vaihtuvissa paikoissa, vaihtuvassa ajassa. (ks. Houni 1999.)

lukemisella, kuten Eskola ja Suoranta ehdottavat: aluksi on syytä lukea aineistoa useampaan kertaan, koska oma aineisto tulisi tuntea mahdollisimman hyvin. (mt. 1996.) Tässä vaiheessa lukeminen on kuin novellin tai näytelmän lukemista: pyrin ymmärtämään tarinoita kokonaisuuksina. Aluksi luin tarinoita haastattelujärjestyksessä, mutta myöhemmin vaihdoin järjestystä ja katsoin miten aineisto resonoi minulle tätä kautta. Satu Apo (1990) kutsuu aineistojen analysoinnin aloitusvaiheessa aineiston kokonaista tarinaa yksiköksi. Puhuessani tutkimuksessani tarinasta/tarinoista tarkoitan sillä jokaisen kertojan kokonaista yksiköä. **Tarina** on minulle sekä työni alkuvaiheessa että läpi tutkimukseni siis yhden kertojan tarinan yksikkö. Tässä vaiheessa hahmotin tarinoiden narratiivisia juonia, sekä pohdin haastatteluvuorovaikutuksen eri elementtejä.

Näiden lukemiskertojen jälkeen kirjoitin tarinoista lyhyitä sisältöselostuksia, joihin merkitsin viereen rivinumeroinnin, joiden kautta pystyin palaamaan takaisin kokonaiseen tarinaan. Nämä sisältöselostukset ovat tulkinnallisia muistiinpanoja (Sulkunen 1992), tai kuten Apo (1990) tätä työskentelyvaihetta kutsuu sisältöselostuksen eli semanttisen makrostruktuurin tekemistä. Tässä vaiheessa tutkija tekee yksiköstä referaatteja oman tutkimuskiinnostuksensa ohjaamana. Keskeistä on se, että kaikki yksiköt on työstetty samalla tavalla. Näitä referaatteja tutkija voi käyttää hyödyksi aineiston analyysin tuloksia kirjoittaessaan. Tarkensin tässä prosessissa aineistoni kertojien erilaisia tapoja tuottaa tarinoitaan ja kirjasin **narratiivisia juonia**. Tämän työvaiheen rinnalla aloitin aineistoni tarkemman koodaamisen eli **temaattisen analyysin**.

Koodaaminen ei ole yksiselitteistä, koska puheen alueet voivat vaihdella hyvinkin paljon. Joku puhuu hyvin rajatusti jostakin teemasta, kun taas toisen puheessa aiheesta toiseen hyppääminen saattaa tapahtua kesken lauseen. Yritin tulkinnassani pysyä kuitenkin puheen kyseisen kohdan pääaiheessa ja koodata tekstiä tämän mukaan.⁸⁴ Kutsun näitä kertojien tuottamia teemoja **puhekehyksiksi**, joilla tarkoitan tapaani ryhmitellä ja koodata aineistoa. Tämänkaltainen

84. Koodaamiseen on Jari Eskolan & Juha Suorannan (1996) mukaan olemassa ainakin kaksi periaatteellista lähtökohtaa; aineistolähtöinen, ilman teoreettisia etukäteisoletuksia tai teoreettisesti perusteltu näkökulma, jossa hyödynnetään tietoisesti jotakin teoriaa. Oma koodaamiseni tapahtui tämän jaottelun mukaan aineistovetoisesti (tutkijalähtöisesti) ja sitä voi kuvata myös juonen segmentoimiseksi ja niiden semanttiseksi kuvaamiseksi. Tässä prosessissa tutkija etsii yhteisiä nimittäjiä, toistuvia tapahtumia ja näiden yhdistelmiä. (Apo 1990, 65, Sulkunen 1992.)

koodaaminen on mielestäni tekstin ja puheen teknistä jäsentämistä, joka auttaa materiaalin eteenpäin työstämisessä, sen tutuksi tekemisessä jne. Se myös avaa pääsyn tarinoiden sisällölliseen maisemaan.⁸⁵ Tässä prosessissa on tulkinnallisia elementtejä mukana: Mistä asioista tarinoissa puhutaan? Miten eri tapahtumat jäsentyvät tietyn kehyksen piiriin? Aineiston tulkinta tapahtuu pääsääntöisesti oman kulttuurisen ymmärryksen valossa, jota tarkennan ja käsitteellistän teoreettisella kirjallisuudella. Kuten Sulkunen (1992) on huomauttanut, että aineistoa lähestytään aina ensikäden tulkintojen mukaan. Tämä on melko suoraa puhetta asioista, jotka heti ymmärrämme. Asioiden keskinäiset suhteet, merkitukset jne. vaativat jo tarkempaa tutkimista ja vertailua.⁸⁶

Näiden työvaiheiden jälkeen tarkensin analysointipuutani kohti merkityksien etsimistä eli teemojen sisältöjen yhtäläisyyksien ja eroavaisuuksien tarkasteluksi. Etsin ja tulkitsin sitä, miten näyttelijät tuottivat, rakensivat ja ylläpitivät näitä teemoja. Kutsun tätä työvaihetta **puhenäkökulmien**⁸⁷ tulkinnaksi. Kun kirjoitan työssäni **kertomuksista**, tarkoitan juuri puhekehysten sisällä liikkuvia puhenäkökulmia: tällä teen erottelua suhteessa tarinan käsitteeseen. Tässä yhteydessä jouduin pohtimaan puheen funktiota erilaisten merkityskenttien yhteydessä sekä suhteessa puheen kehyksiin. Puheen muuttuessa kirjoitetuksi tekstiksi se samalla ottaa

85. Koodit toimivat osoitteina, mahdollisuutena palata helposti aineistoon. (Sulkunen 1992.) Käytin puhekehysten koodauksessa aakkosia kuvaamaan samanlaista temaattista aluetta. Lisäsin aineistooni myös aakkosten viereen juoksevan numeroinnin, jolloin kykenin paikallistamaan sen suhteen sekä kokonaiseen tarinaan, että sosiaalisen näytännön sisäiseen liikkuvuuteen. (esim. A.1., A.2. jne. B.1., B.2. jne.) Nimesin näitä juoksevia numeroita hyvin lyhyesti, kuten A.16. roolin rakentaminen D.5. mitä roolit ovat opettaneet. Näihin yhdistyi myös hyvin narratiivinen rakenne.

86. Sulkunen (1992) ehdottaakin, että esim. haastattelurunko voi toimia aineiston jäsenyyksenä tai lähtökohtana voi olla jokin aineistoa loogisesti jäsentävä käsitteiden sarja sekä myös indeksit voidaan yhdistää yhteiseen otsikkoon. Itselläni ei ollut haastattelurunkoa. Aineiston jäsenyyksien koodaamista varten rakentui aineistovetoisesti, ensimmäisen haastattelun kautta lumipalloeftin mukaisesti. Ensimmäinen haastattelu tuotti peruskoodauksen rungon, joka sitten tarkentui toisten haastattelujen kautta jne. Tematisointini runko rakentui tällä systeemillä.

87. Tommi Hoikkala (1993, 25–26) ehdottaa resurssin käsitettä, koska resurssien rajat ovat dynaamisia. Tätä ei kuitenkaan pidä sekoittaa analyysiyksikköön, kuten Hoikkala huomauttaa. Ymmärrän työssäni puhenäkökulman samansuuntaisesti; kertoja tuottaa objektien (temaattinen analyysini) ympärillä erilaisia diskurssiivisia puhenäkökulmia, jotka voivat olla pysyviä tai vaihtuvia, tarkentuvia tai epäselviä. Puhenäkökulmat asettavat kertojan myös määrittelemään puheessa olevaa teemaa, antamaan sille merkityksiä.

diskursiivisen luonteen, joka realisoituu tekstissä: olen tutkijana kiinnostunut ensisijaisesti teksteistä, en tekstien laatijoiden persoonasta. Huomioni kohdistuu siis kertojien prosesseihin ja sisältöihin tuottaa identiteettiään tarinoissa, ei niinkään heidän yksilölliseen olemukseensa. (vrt. Suoninen 1993a ja 1993b.)

Narratiiviset juonet

Kuvailen seuraavassa lyhyesti kertojien tarinoista rakentamiani narratiivisia juonimalleja, jotka tiivistin lyhyiden sisältöselostuksien avulla. (LIITE 3). Aineistoni paloitteleminen temaattisesti ei anna yksityiskohtaista mahdollisuutta esittää narratiivisten juonten kulkemista aineistolainauksissani. Aineistoni analysointi käynnistyi kuitenkin näiden kokonaisten tarinoiden tarkastelulla ja ymmärtämisellä. Tämä tarinoiden kokonaisuuksien ymmärtäminen on kuitenkin kulkenut mukana myös temaattisten tulkintojen yhteydessä: kertojien tarinoiden irrotetut osat ovat ymmärryksessäni liimautuneet osaksi kokonaisuutta.

Omaelämäkerrallisen puheen narratiivisen juonen avulla kertoja jäsentää omia elämäkokemuksiaan.⁸⁸ Juoni merkitsee usein tarinan jäsentämistä tapahtumasta toiseen: kertoja muokkaa sen avulla omaa elämänkulkuaan. Struktuurin käsite sen sijaan pitää sisällään juonen, mutta myös temaattisuuden ja muodon. (ks. Hawthorne 1985, Prince 1987, Mc Adams 1993.) Atkinsonin (1996) ehdottaa elämäkertaa aineiston yhteydessä kysymystä, *miten minä olen*, jolla hän viittaa tarinoiden rakenteeseen. Omaelämäkerrallisen puheen rakenne noudattelee ajallista ja juonellista kerrontaa, joka on usein hyvinkin kirjallista. Riippuen tavasta, miten ihminen jäsentää omaa elämäänsä, hän kuitenkin puheessaan sitoutuu tavalla tai toisella elämäkerrallisen kertomisen konventioon. Tarkoitin tällä erityisesti sitä, että omaa elämää tarkastellaan erilaisten vaiheiden (usein iän määääämien) kautta.

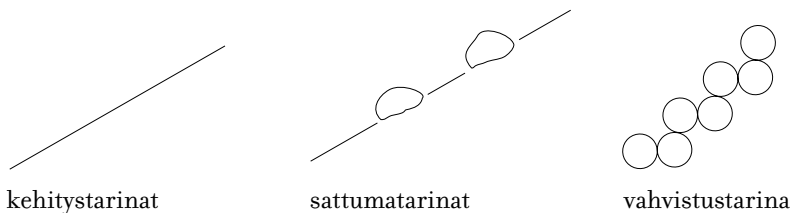
Norman K. Denzin (1989, 17–20) tarkentaa omaelämäkerrat konventionalisoiduiksi tarinoiksi, joissa narratiivinen esittäminen täyttää useita valmiiksi annettuja malleja. Näitä malleja Denzin erottelee yhdeksän. Omaelämäkerrallisen tarinan konventioihin kuuluu toisten olemassaolo, sekä genren ja luokan tärkeys ja vaikutus. Ne noudattavat useimmiten perhealoitusta tai niiden kautta

88. Klassisena juonimalleina esitetään yleensä romanssi, komedia, tragedia ja satiiri. Näiden juonimallien lisäksi narratiivisen struktuurin yhteydessä puhutaan usein miesten ja naisten tarinoiden välisistä eroista. Miesten on todettu kertovan usein ”hyvä tarina” selkeällä juonella ja naisten tarinoissa ominaista on ollut vaihtelevat dimensiot. (ks. esim. Tuval–Mashiach 1998, 88–89, MacAdams 1993, Gergen 1994, 41)

määrittyvät aloituskohdat. Tarinat tarkentuvat myös tunnetuista kertojista ja havaitsijoista. Ne edustavat objektiivista elämän merkitsijää, oikeita ihmisiä oikeassa elämässä. Omaelämäkerralliseen kertomiseen kuuluu myös käännekohtakokemukset sekä totuudelliset lausunnot erotuksena fiktiosta.

Kirjoitetut näyttelijöiden elämäkerrat ovat rakentuneet usein perinteisen konvention mukaan. Tarinoissa lähdetään liikkeelle lapsuuden perheestä tai joissakin tapauksissa myös isovanhemmista. Tätä kautta luodaan tarinaan peruskon teksti, josta kerronta lähtee liikkeelle. Elämäkerrat kulkevat useimmiten myös kronologisen iän mukaan ja värittävät kerrontaa teatterityön muistoilla.

Tunnistan tutkimusaineistostani kolme narratiivista juonta, joita kertojat käyttävät. Ymmärrän ne työssäni identiteetin tuottamisen yhdeksi reunaehdoksi: kertojat asettelevat ja järjestelevät elämänsä tämän juonen avulla tarinaksi. Kutsun näitä malleja **kehitystarinoiksi** (S.3.n, S.4.n, S.5.n, S.6.m, E.1.n, E.4.n), **sattumatarinoiksi** (S.1.n, E.2.n, E.5.m, E.6.m) ja **vahvistustarinoiksi** (S.2.m, E.3.n) (vrt. Gergen 1994, 195; Tuval-Mashiach 1998, 90). Näillä erotteluilla viitataan kertojien tapaan asettaa eri tavoin elämänsä tapahtumia (ks. Gergen 1994). Kuvaan näitä narratiivisia juonia seuraavasti:



Tutkimusaineistossani **kehitystarinat** rakentuvat selkeästä perusrakenteesta. Kokonaisrakennetta ohjaa kulttuurinen malli siitä, miten omaelämäkerta tulisi rakentua: se on kronologinen kertomus lapsuudesta nykyhetkeen. Tämä on eepin kerronnan perusmalli, biografinen perusjuoni (Scholes & Kellogg 1966). Tarinoiden luonnossa kuva pyrkimys ymmärtää menneen "tienä" näyttelijän ammattiin tulemiselle. Kaikissa näissä tarinoissa kertojat antavat merkityksiä lapsuudelle. Jokainen näistä näyttelijöistä on harrastanut lapsuudessa aktiivisesti asioita, joilla on ollut merkitystä näyttelijäksi tulemiselle. He ovat näytelleet, tanssineet, kirjoittaneet tarinoita ja osallistuneet teatterikerhoihin. He rakentavat tarinansa juonen avulla identiteetilleen mallitarinan, joka on ollut ennustettava reitti näyttelijän ammattiin tulemiselle. *Määrittelen kehitystarinoiden kertojien identiteetin*

reunaehdoiksi kausaalisen elämäntapahtumien vahvistamisen ja selkeyden etsimisen.

Sattumatarinoissa kertojien aloituksena on usein tarkka nykyhetken kuvaaminen, ajan ilmiön tai oman työkontekstin määritteleminen, he tarkentavat oman kertomispositionsa. Tämän jälkeen tarina etenee lapsuuden ja teatteriopintojen kautta kohti aikuisuutta. Erityisen huomattavaa on se, ettei kukaan näistä näyttelijöistä aseta kovin suurta painoarvoa lapsuuden merkitykselle suhteessa näyttelijän ammattiin. Näille näyttelijöille lapsuus esittäytyy tarinassa vain lyhyenä mainintana. Heillä ei ole taustalla erityisiä harrastuksia, joiden kautta näyttelijän ammattiin valikoituminen olisi ollut itsestään selvää. Kertojat nostavat elämäntapahtumiensa lähtökohdaksi oman kasvamisen, itsensä vahvistamisen näyttelijän ammatissa. *Sattumatarinan juonimalli tarjoaa identiteetille viitteen, jossa määrittelen identiteetin konstruoinen olevan yllätyksellistä, palkitsevaa ja osaltaan epävarmuuteen kiertyvää.*

Vahvistustarinan kertojat haastavat minua kuuntelemaan usein laajojakin pohdintoja näyttelijänä olemisesta tai omasta suhteestaan elämään, kulttuuriin tai valitsemaansa työhön. Kertojat korostavat vahvistustarinan laadulla elämäntapahtumiensa oikeutusta ja omaa selviämistään. Kertojat pyrkivät vetämään minua haastattelussa myös mukaan tarinan dialogeihin, ei niinkään määrällisesti, vaan laadullisesti. Näille näyttelijöille lapsuuden kulttuurinen maisema piirtää suhdetta teatteriin, mutta he eivät korosta sen merkitystä ammatin valinnan näkökulmasta samoin kuin kehitystarinan kertojat. Vahvistustarinan kertojille lapsuuden ja teatterin suhde näyttäytyy pikemminkin havaintojen ja kokemusten aikana, jolla on heijastusta ammatin kulttuuriseen luonteeseen. *Nimeän vahvistustarinoiden juonen mahdollistavan reunaehdot identiteetille, joka tuotetaan kiinnittymisenä, toistona, etsimisenä.*

Puhekehykset

Tarkennan seuraavassa puhenäkökulmien koodamista. Kutsun näitä sosiaalisia näyttämöitä puhekehviksi (LIITE 4).⁸⁹ Näitä voisi kuvata Karvosta (1999, 241 viit-

89. Näyttämömetafora on pääsääntöisesti tullut käyttöön Goffmanin (1971, 1974) töiden kautta. Goffman viittaa käsitteellä arjen vaihtuviin tilanteisiin, joihin sidoksissa yksilö vaihtelee, ottaa haltuun ja toteuttaa erilaisia arkielämän rooleja. Teatteriin kytkettyvässä työssäni metaforan käyttö on problemaattinen, mutta sosiaalisen näyttämön käsite kuvaa kuitenkin osuvasti ajatusta vaihtuvista sosiaalisista konteksteista, joissa yksilö määrittelee itseään.

taus Goffmaniin) mukaillen tilannemääritelmäksi: se on jotakin, jonka perusteella osallistujat konstruoivat ja ylläpitävät tietynlaista sosiaalista todellisuutta. Puhekehykset ovat samankaltaisia kuin esim. Atkinson (1998) tai Dan P. MacAdams (1994) ehdottavat elämäkerrallisiksi, sosiaalisiksi ympäristöiksi.⁹⁰ Haastattelemani näyttelijät tuottavat tarinoissaan vaihtuville sosiaalisille näyttämöille kertomuksia. He odottavat lukijan tunnistavan nämä sosiaaliset alueet, mutta näiden tarkempi sisällöllinen tulkitseminen tuottaa myös rikkaita, vaihtuvia merkityksiä.

Nämä ovat eräänlaisia konteksteja, joissa puhetta tuotetaan. Kontekstin käsite ei ole yksiselitteinen. Tässä yhteydessä ymmärrän sen kahdesta suunnasta: ensinnäkin se on suhteessa aikaan ja paikkaan, toiseksi puhun kulttuurisesta kontekstista. Ajalla ja paikalla tarkoitan tässä yhteydessä kertomishetkeä sekä aineiston tulkintahetkeä. Kulttuurisella kontekstilla tarkoitan omia tapojen, stereotyypioiden ja yhteiskunnallisen ilmapiirin tuntemusta, joita olen hyödyntänyt omassa tulkinnassani. Tarkemmin sanottuna, kertojien tuottavat teemat ovat myös minulle tuttuja. Kertojat argumentoivat ikään kuin näkymättömälle yleisölle ottaen huomioon mahdollisesti esitettävän kritiikin. Kertojat voivat tuottaa samalaista tai erilaista kuvaa kuin stereotyyppisesti voitaisiin odottaa. (Jokinen & Juhila & Suoninen 1993a, 30, 33.) Puhekehysten sisällä liikkuminen vaihtelee kertojien kesken. Toiselle lapsuudesta puhuminen on merkityksellisempää kuin toiselle. Joku kertoja keskittyy itsereflektiiviseen pohdintaan, kun taas hänen kollegalleen oman uran tarkka kertominen on keskeistä tarinassa.

Käytän aineistossani puhekehyksistä⁹¹ aakkosia, joilla olen kuvannut saman koodaukseni kohtia aineistossani.

90. Atkinson (1998, 43–53) jaottelee omaelämäkerralliset kysymykset seuraavien aihealueiden alaisuuteen: birth and family of origin, cultural setting and traditions, social factors, education, love and work, historical events and periods, retirement, inner life and spiritual awareness, major life themes, vision of the future, closure questions. MacAdams (1994, 258–259) luokittelee kahdeksan avaintapahtumaa, jotka ovat: peak experience, nadir experience, turning point, earliest memory, an important childhood memory, an important adolescent memory, an important adult memory, other important memory. Csikszentmihalyi (1997, 13) kuvaa taas kolmea toiminnan kontekstia, jotka ovat seuraavat: 1. vieraiden kanssa (työkaverit, opiskelijat), tämä on julkinen alue, jossa yksilön toiminta arvioituu toisten kautta, kun yksilö kilpailee resursseista, on tärkeä kenttä yksilön potentiaalisen kehittämiselle 2. perheyhteisö tai nykyisten rakenteiden kautta joku muu ydinryhmä, joka kokemuksen kannalta on uniikki 3. yksinäisyyden, eristäytyneisyyden konteksti.

91. Kehyksen (frame) käsite viittaa Erving Goffmanin (1986) ajatteluun, jossa yksilö rakentaa itseään suhteessa vaihtuviin kehyksiin. Hieman synonyymisesti diskurssianaly-

Ammattipuhe (theatre talk) [aineistossani koodausaakkosella A]

Näyttelijä puhuu omasta ammatistaan, seurailee siihen liittyviä yleisiä ja yksityisiä linjoja. Hän kuvailee suhdettaan teatterimaailmaan, kertoo jonkin esityksen ja roolin rakentamisesta. Tässä alueessa puhe liikkuu nykyisyydessä tai lähi-menneessä. Aikamuotona on usein preesens tai imperfekti.

Läpikulku (life review) [aineistossani aakkosella B]

Tähän alueeseen kuuluvat haastateltavan puheen elämäkertakertaus. Tarkoitin tällä pääsääntöisesti luettelomaista kertausta rooleista, työpaikoista tai muista vastaavista asioista. Tässä alueessa puhe kulkee elämäkerran päävaiheiden kertamisessa. Tässä alueessa liikutaan yleensä menneessä aikamuodossa.

Lapsuus (childhood) [aineistossani aakkosella C]

Tähän alueeseen liittyy lapsuus ja nuoruusmuistoja, omakohtaisia tunnelmia ja kokemuksia sekä tarinoita vanhemmista ja lapsuuden perheestä. Puhe kulkee menneessä aikamuodossa.

Itsereflektio (self-reflective) [aineistossani aakkosella D]

Itsereflektiivistä pohdintaa, omien kokemusten ja ajatusten tarkempaa pohdintaa. Tätä aluetta voisi kutsua myös yksityiseksi, sillä siihen voi liittyä aiheita mistä tahansa muusta alueesta ja tässä itsereflektiivisessä puheessa haastateltava antaa näille tunnoilleen tulkintoja ja merkityksiä. Puhe kulkee sekä menneessä että nykyisessä riippuen asiayhteydestä.

Opiskeluaika (drama school) [aineistossani aakkosella E]

Teatteri(korkea)koulumuistot tai draamaopinnot. Opiskelu näyttelijän ammattiin on haastateltavia yhdistävä elämänvaihe. Tässä on kuitenkin eroavuuksia siten, että suomalaisista näyttelijöistä kaikki ovat käyneet teatterikoulun, mutta englantilaisten kohdalla tilanne on hieman toinen. Puhe kulkee menneessä muodossa.

Tuleva (future) [aineistossani aakkosella F]

Tulevaisuuskoodaus, joka tulee esille vain muutamien haastateltavien kohdalla. Merkitsee haastatteluhetkestä eteenpäin asioiden pohtimista ja tulevaisuuden

sisä kehyyksen rinnalla käytetään repertuaarin käsitettä, jolla viitataan vaihtuviin ja muuttuviin repertuaareihin, joissa identiteettiä konstruoidaan. (ks. Jokinen & Juhila & Suoninen 1993, Suoninen 1992, 1993, Hoikkala 1994.)

Tässä työskentelyvaiheessa nimesin tulkintojani aktualisoituvista identiteeteistä. Etsin aineistostani erilaisia puhenäkökulmien vaihteluita, joilla haastattelemani näyttelijät rakentavat identiteettejä. Tässä vaiheessa myös aineiston merkitysyksiköt tulivat yhä oleellisemmiksi. (ks. myös Jokinen 1999, 39–40).⁹² Vivien Burria (1995, 51) mukaillen kertojan tarinassa tulee esille identiteetin määrittäjiä, kuten ikä, sukupuoli, koulutus jne. Jokainen näistä näkökulmista rakentuu diskurssiivisesti: ne määrittävät itse itseään sekä toisia. Ne luovat myös konnotaatioita, jotka ohjaavat sitä mitä meidän tulee tai ei tule tehdä. Myös millaisina mielikuvina katsomme aktiivisesti kulttuurimme kautta itseämme sekä toisia. Olen tutkimuksessa kiinnostunut myös siitä, millaisia merkityksiä kertojat tuottavat kokemuksistaan⁹³ omaelämäkerrallisissa puheissaan.

Jokaisella puheella on myös **funktionsa**. Funktioilla tarkoitetaan kaikkia niitä mahdollisia seurauksia, joita kielen käytöllä voi olla. Kielen käytön vaihtelevuus (variability) on tulkittavissa suhteessa eri merkityssysteemeihin (diskursseihin tai repertuaareihin), joihin toimija kulloinkin tukeutuu. Se on myös suhteessa koko ajan muuntuviin vuorovaikutustilanteisiin, joissa kielen käytön funktiot kulloinkin tuotetaan. Ilmaisun merkitys liittyy eri tilanteissa eri merkityssysteemeihin ja erilaisiin kielen käytön tilannekohtaisiin funktioihin. (Suoninen 1993b, 48–49.)

92. Merkityksen määrittelystä Heiskala (1995, 281–284) esittää seuraavanlaisia vaihteluita:

1. Mikä on elämän merkitys? Tämä on katektinen merkitys. Vastaukset viittaavat aina emotionaalisesti liikuttaviin asioihin ja usein johonkin, jota pidetään pyhänä. (esim. Freud.)
2. Mikä oli Markun kommentin merkitys? Tämä on intentionaalinen merkitys, joka perustuu tulkinnan yhteydessä merkityksen muodostajan päämääriin tai tarkoitukseen. (esim. Mead, Schutz, Berger & Luckmaan, Garfinkel, Goffman.)
3. Mikä on värin 'ruskea' merkitys? Rakenteellinen merkitys. Tämä on strukturalistien tai uusstrukturalistisen lähestymistavan lähtökohta, jossa merkityksen ei katsota välittömästi viittaavaan intentioniin, vaan merkitys syntyy suhteiden verkostossa. (esim. de Saussure, Derrida)

Saarenheimo (1997) on todennut, nämä inhimilliset merkitykset syntyvät tai synnytetään kulttuurisissa puhekäytännöissä. Siinä mielessä ne eivät ole yksityisiä ja subjektiivisia, vaan julkisia ja yhteisiä. Puhuessaan elämästään ihmiset käyttävät kulloiseenkin tilanteeseen sopivia puhetapoja. Oleellisinta on kuitenkin toimijoiden näkökulma, ei kielellisten referenssin tarkastelu. Merkitykset ovat sosiaalisesti opittuja, ei universaaleja tai idiosynkraattisia. (Pearce & Cronen 1980.)

93. Kokemuksilla tarkoitin tässä sitä, että omaelämäkerrallinen puhe on kokemukserrontaa, joka kytkeytyy emotionaalisuuteen (ks. Denzin 1984).

Tulkintani yhteydessä pohdin viittaamisen käytäntöjä. Mihin väitteeni ovat suhteessa, keitä otan keskustelukumppanikseni aineiston tulkintojen yhteydessä. Kertojat voivat viitata yleisesti puhuttuihin olosuhteisiin, mutta tutkijan näkökulmasta se on ongelmallista, koska hän joutuu tarkemman määrittelyn kohteeksi (ks. Juhila 1999). Erityisesti teatterin kentässä tämä referentiaalisuus on problemaattinen. Näyttelijöiden arkeen liittyy runsaasti seikkoja, jotka ovat ”yleisesti tiedossa olevia tosiasioita”. Mutta missä ja miten ne todentuvat? Tämä on myös tutkimuksen näkökulmasta helposti ansa; tutkijana voi helposti sortua niiden samojen kulttuuristen mielikuvien ja diskurssien valtaan (toistamiseen), joita omassa tutkimuksessaan parhaillaan yrittää avata, tulkita ja ymmärtää. Tämä on eräänlaista referentiaalista viittauskäytäntöä; sitä kertoja tuottaa tarinassaan, mutta sen kanssa olen paininut myös aineiston analysoinnissa. Tarkoitan tällä sitä, mihin viittauksiin sijoitan argumenttini. Väitteeni ovat suhteessa asettamaani tutkimustehtävään: näyttelijöiden tapaan rakentaa identiteettiä.

Tutkimuksen kirjoittaminen

Siirryn tässä luvussa kirjaamaan tutkimuksen kirjoittamiseen liittyviä tien- viittojani. Korostan tätä kirjoittamiseen liittyvää prosessia, koska ymmärrän sen olevan varsin keskeinen työvaihe tutkimuksen tekemisessä. Tutkimusraportin kirjoittaminen on useimmiten monessa kerroksessa tapahtuva prosessi. Kirjoittaminen ei ole pelkkää asioiden raportointia, vaan se viimeistelee ja tuo esille valitsemillaan tavoilla tutkimuksen.

Tätä kautta pääsen tarkastelemaan Burrin (1995) esittämää ajatusta anti-realismista. Burr väittää, että tietomme on suoraan johdettavissa reaalista. Voidaan sanoa, että me konstruimme oman versiomme todellisuudesta. Kun hyväksymme historiallisen tai kulttuurillisen relativismin tietoisuuden muotoina, siitä seuraa, että käsityksemme totuudesta tulee ongelmalliseksi. Ei voi olla objektiivisia faktoja. Tieto rakentuu suoraan lähtökohdasta, josta katsomme asioita ja se palvelee joi- takin kiinnostuksia mieluummin kuin toisia. Totuuden etsiminen on ollut tieteen lähtökohta, ja siksi sosiaalinen konstruktionismi eroaa tästä käsityksestä. Totuuden luonne ei määrity referentiaalisina viittauksina vaan kertomuksen suhteesta elämään (Gergen 1994). Ymmärrän tämän totuuden työssäni seuraavasti: oma kirjoittamisen konstruoi ja tuottaa versioita tutkimusaiheestani.

Pohtiessani aineistoni kirjoittamiseen liittyviä seikkoja, pysähdyin mietti- mään erityisesti: Miten vältän omalla kirjoittamisella kahtiajakoisen taiteilija-

kuvan muodostumista? Mitä sosiaalinen representatio tarkoittaa työssäni eettisestä näkökulmasta? Kirjoittamisen tyyli suhteessa eettisiin kysymyksiin tai suhteessa haastateltavien puheen tulkintaetäisyyteen on askarruttanut minua erityisen paljon.⁹⁴ Tarkoitin tällä puheen tulkintaetäisyydellä ensisijaisesti kirjoittamisessa esiin tulevaa omaa ääntäni. Koska olen käynyt dialogista neuvottelua haastattelemini näyttelijöiden kanssa, ensin itse haastattelutilanteessa ja tämän jälkeen aineistoa lukiessani, olen joutunut miettimään, millä tavalla olen itse läsnä tässä kirjoitusprosessissa. Puhun siis etäisyydestä.

Vaikka lukukokemukseni ovatkin olleet vaihtelevia, enkä ole voinut välttyä monilta emotionaalisilta kokemuksilta lukemisen yhteydessä, kysyn itseltäni, miten tämä heijastuu kirjoittamiseen. Koska en ole näyttelijä, en voi asettaa itseäni tulkitsijana ja kirjoittaja kaiken jakavaksi kollegaksi. Tämä osaltaan vieroittaa minua kirjoittamistyylistäni: en siis voi nyökytellen pusertaa sanojen rivistöjä kuvaamaan täydellisesti jaettua kokemusta, vaikka niitä mahtuisikin sekaan. Minulle lankeaa siis oman tulkintani varjo. Koska olen valinnut kirjoittamiseeni temaattisen kirjoittamistavan ja liimaan eri haastateltavien puheesta esimerkki-kohtia yhteen, joudun väistämättä kirjoittamisspiraaliin, jossa puhun usein näyttelijöistä yhteisenä ryhmänä. Tämä on ollut myös tutkimuskysymyksieni ohjaama valinta. Olenhan alunperin kysynyt aineistolta yhteisiä ja erottuvia identiteettien kuvia. Haluan kuitenkin korostaa sitä, että tämä aineiston käsittelytapani ei ole sulkenut pois yksittäisen kertojan ääntä. Olen pyrkinyt kunnioittamaan sitä läpi kirjoittamisen. Jokaisen haastattelemani näyttelijän tarina on ainutlaatuinen ja kohtaaminen ainutkertainen. Ilman heidän tarinoitaan tutkimukseni ei koskaan olisi saanut muotoansa.

Tarinat olen analysoinut pääsääntöisesti kertojien henkilökohtaisina, kokonaisina kertomuksina, mutta kirjoittamisprosessissa olen tuonut ulos kollektiivisen/-t tarinan/-t (vrt. Richardson 1998, 367). Kaikkien kahdentoista tarinan kirjoittaminen kokonaisuudessaan ei olisi ollut mielekäästä minun tai lukijan kannalta. Olisin voinut valita aineistosta muutaman tarinan tapauksina, mutta valitsen aineiston hyödyntämisen kokonaisuudessaan, koska se oli laadullisesti ja määrällisesti mahdollista tehdä.

”Kollektiivisen kirjoittamisluonteen” yhteydessä pohdin myös sen suhdetta

94. Erityisesti feministinen tutkimus on nostanut esille erilaisia kirjoittamisen vaihtoehtoja, mm. sinä- muotoisen aineiston raportoinnin (ks. esim. Kaskisaari 1995, Hanifi 1998).

identiteettiin, muokkaanko näin yhden tai yhtenäisen ryhmäidentiteetin haastattelemistani näyttelijöistä tai pahimmassa tapauksissa näyttelijöistä yleensä? Kirjoittamisen yhteydessä olen pyrkinyt vaihtuvien näkökulmien kautta tuomaan esille myös vaihtuvien muistojen, vaihtuvien identiteettien merkitystä: tarkastelemaan identiteetin pysyvyyttä ja liikkuvuutta.

Robert Atkinson (1998, 74-76) esittää neljä keskeistä huomion kohdetta, johon omaelämäkerrallisen tutkimuksen valokeilan tulisi kohdistua. Nämä ovat ääni, ilmaisu (voice), monimutkaisuus (complexity) ja eettisyys (ethics). Atkinson tarkoittaa kertojan äänellä erityisesti autenttisuutta. Onko tutkijalla mahdollisuus saada kertojien autenttinen ääni vai sen mitä tutkittavat luulevat tutkijan haluavan? Tutkijan kysymykset ohjaavat tarinaa, mutta tästä huolimatta huomio on kertojan tarinassa. Siihen tutkijan on kohdistettava katseensa. Atkinson (s.21) kirjoittaa myös positiosta. Elämäkertahaastattelua voi lähestyä tieteellisesti, mutta ensisijaisesti se pitää tuoda ulos taiteena. Jos liitän nämä vaatimukset tutkimusraportin kirjoittamiseen, havahdun huomaamaan, että autenttisen äänen mahdottomuudesta. Tämä ”romantisoitu” äänen antaminen on tutkimusraportissa mahdoton. Näyttelijöiden tarinoiden käsittely, tulkinta ja kirjoittaminen on minun konstruktioita, minun ääniäni. Tutkittavien ääni kuuluu autenttisenä aineistossa vain lyhyiden puhesitaattien muodossa.

Omaelämäkerrallisessa puheessa ja sen tulkitsemisessa kohtaavat erilaiset sosiaaliset representaatiot, jotka muokkaavat käsillä olevaa tietoa. Sosiaalisen representaation käsite viittaa sellaiseen tietämykseen, joka on tullut laajalti ja populaaristi omaksutuksi. Kyseessä on siis jonkinmoisten ”kansankäsitysten” muodostuminen.⁹⁵ Serge Moscovici (1984, 9) on kiinnostunut representaatioiden kiertokulusta yhteiskunnassa. Tavallisesti representaatiot eivät ole henkilön itsensä ajattelemia, vaan pikemminkin ne ovat jälleen-ajateltuja (re-thought), jälleen-lainattuja (re-cited), ja jälleen-esitettyjä (re-presented). Kyse on kierrätyksestä, uusiokäytöstä, jossa eri lähteistä saatuja symbolisia aineksia käytetään hyväksi omassa käsitysten ja esitysten tuotannossa. Representaation elämäkaareen kuuluu, että se ensin koetaan uutena, erikoisena ja uhkaavanakin, jonka jälkeen se omaksutaan arkikäyttöön, ja lopulta siitä tulee itsestäänselvyys, jonka käyttöä ei enää edes huomata. Representaatioihin liittyy myös niiden unohtami-

95. ks. luku 5, jossa kirjoitan diskurssiivisesta lähestymisestä ja pohdin referentaalisuuden heijastuksia.

nen ja häviäminen. Representaatiot elävät kertomisten ja jälleenkertomisten sarjassa yhteiskunnallista elämäänsä. Siis lyhyesti voidaan todeta, että ajattelun maneerit ja ajattelumme kohteet riippuvat representaatiosta.

Kieli on representaation systeemi, ja on mahdotonta representoida toisia ja itseä täysin kielen kautta. Se on tietoisuuden ja kommunikaation vaatimus. Jotkin huomiot ovat aina ongelmallisia, koska ei voi olla varma siitä, miten ihmiset ymmärtävät sitä, mitä on tuotettu. On erilaisia mahdollisuuksia representaatiolle, kuten kieli puhuttuna ja kirjoitettuna sekä mielikuvat, fyysinen keho ja nonverbaalisuus, äänet, musiikki. Ennen kaikkea on kuitenkin huomattava se, että representaatio on ongelmallinen, ei ongelma. (Stanley 1996.)

Katz Rothman (1996) esittää kaksi mielenkiintoista näkökulmaa representaatiosta. Ensimmäisenä on ajatus siitä, että haastateltavat esitetään ikään kuin potrettina, representationaalisenä taiteena. Tässä prosessissa on löydettävä valikoidut käsitteet sekä piirrettävä monen tilanteen kuva. Toisaalta tutkijan representaatio on myös poliittista: tutkijan äänen avulla tapahtuu haastateltavan kuvaus maailmassa, joka lukee ja kuulee tutkijan puheen.

Representaatioon liittyy tutkimuksen eri vaiheissa tutkijan valinnat, jotka ovat aina kertojien tarinoiden jäsentämistä ja sitä kautta äänen ja kuvan muovaamista heistä. Eräs tähän liittyvä pohdinta on erityisesti pysäyttänyt minua. Vaikka tutkija palauttaa usein litteroidut haastattelut tai aineiston tulkintoja tutkittaville, tutkija määrittelee viime kädessä sen kielellisen maiseman, jossa työ liikkuu. Tarkoitin tällä sitä, että tutkijan käyttämät käsitteet saattavat kirjoitettua raporttia lukiessa, tuntua kertojista vierailta ja oudoilta. Ne ovat tutkijan konstruktioita.

Keskeistä tutkijan näkökulmasta on huomioida ja ymmärtää omien tunteiden, ymmärryksen, valintojen reflektiivisyys ja pyrkiä tuomaan niitä esille myös tutkimusraportin kirjoittamisen yhteydessä. (ks. esim. Kleinman & Copp 1993, Kvale 1996.)

Aineiston kirjoittamisasuun on syytä tehdä seuraavat huomautukset:

Haastattelulainaukset kulkevat tekstissäni sisennettyinä, kapeina tekstialueina ja erottuvat näin minun tulkinnoistani tai muun kirjallisuuden lainaamisesta. Olen paikoitellen muuttanut tekstissä nimiä tai muita tietoja, mutta näissä kohdissa olen merkinnyt sen sulkujen sisälle. Tekstilainauksien yhteydessä []-merkkien sisällä olevat kommentit ovat minun lisäyksiani ja olenkin laittanut nimikirjaimeni P.H. vielä tarkentamaan asiaa.

Tekstilainauksissa kulkee myös muita merkkejä, joita lukijan on syytä tietää. Jos olen tehnyt kertojan repliikissä hyppäyksiä, olen merkinnyt ne /.../-merkillä. Jois-

Tekstilainauksissa kulkee myös muita merkkejä, joita lukijan on syytä tietää. Jos olen tehnyt kertojan repliikissä hyppäyksiä, olen merkinnyt ne /.../-merkillä. Joissakin kohdin xxx merkki viittaa siihen, että puheessa on epäselvä kohta, jota litteroinnissa ei ole kyetty selvittämään, eikä näyttelijä ole omaa tarinaansa lukiesaan sitä korjannut. Tekstilainauksien kieltä ei ole varsinaisesti korjattu, mutta kesken jäävien lauseiden kohdalla lause on katkaistu pilkulla. Tämä voi lukijasta ajoittain olla epäselvää, mutta litteroinnissa ei ole muokattu haastateltavien puhetta.

Tutkimuksen pätevyys

Tässä luvussa arvioin tutkimukseni ajattelun kehittymistä, sen toteutumista ja luotettavuutta tutkimukseni aikana. Omassa tutkimuksessani liitän tutkimuksen pätevyyden eettisiin askeliin, joista olen pyrkinyt olemaan tietoinen työni eri vaiheissa. Tarkoitin näillä eettisillä vaiheilla Kvalea (1996, 111) mukaillen tematisointia, suunnittelua, haastattelutilannetta, litterointia, analysointia, toteennäyttöä sekä raportointia.

Atkinson (1998) korostaa eettisyyden merkitystä ennen kaikkea sitä kautta, mitä tutkijan on eettisesti viisasta tehdä. Tutkijan tulee varmistaa, että alkuperäinen intentio ja valmis työ säilyttää yhteyden. Tutkimus ei kuitenkaan ole tutkimussuunnitelman toteuttamista, vaan vaatii kertomuksen käänteitä ja uudelleen orientoitumista. Kvale (1996) taas huomauttaa analysoinnin eettisestä asenteesta, että se ohjaa tutkijaa valitsemaan kysymyksiä siitä, kuinka syvälle ja kriittisesti haastatteluja analysoidaan ja millaisen äänen haastateltaville antaa. Omassa tutkimuksessani äänen antaminen kertojille ei ole ollut yhteiskunnallista, vaan tutkimuksellista. Tätä lähtökohtaa rajoittaa se, että tutkimus on minun konstruktiotani, tulkintoja kertojien tarinoista. Haastateltavieni ääni kuuluu tutkimuksessa minun valintojeni kautta, minun saattelemana, ei autenttisena äänenä.

Vaikka kutsunkin tutkimustani aineistovetoiseksi, olen kirjoittanut raporttini hyvinkin perinteiseen formaattiin. Tätä mallia rasittaa raportin alkuosassa olevat laajat lähtökohtien keskustelut ja metodologiset pohdinnat. Toisenlainen ratkaisu olisi voinut osoittaa tiukemmin aineistolähtöisyyttä kuin tekemäni valinta.

96. Tiedonhankintaa koskevaa eettistä normia kutsutaan Mengele-tapaukseksi, keskitysleireillä julmia kokeita tehneen lääkärin mukaan. Tutkittavien tiedon suojaa taas kutsutaan Manhattan tapaukseksi, amerikkalaisen projektin mukaan, joka loi perustan ensimmäiselle atomipommille. (Mäkelä 1987, 180.)

Tutkimusaineiston keräämisen yhteydessä tein itse selväksi haastateltavilleni, mistä tutkimuksessani on kysymys. Lähetin heille myös litteroidut haastattelut ja olen heidän puhettaan julkaistessa ottanut huomioon kohdat, joita he eivät itse halunneet julkisuuteen. Tutkimukseni eri työvaiheissa olen myös pitänyt yhteyttä heihin ja välittänyt tietoa siitä, missä vaiheessa työni on. Haastatteleman näyttelijät ovat siis voineet vaikuttaa itse tarinoiden esille tulemiseen. Näistä toimenpiteistä huolimatta subjekti-objekti-suhdetta ei voi hävittää sosiaalitutkimuksesta niin kauan kuin objektivoivia valtasuhteita on yhteiskunnallisessa todellisuudessa. Rehellisintä voi olla puhua siitä, että tutkimus ajaa joitakin ryhmäintressejä muita intressejä vastaan. Erääksi kriteeriksi nousee se, miten hyvin tutkimus edistää tutkittavien pyrkimyksiä. Tutkittavien on saatava käyttöönsä kaikki se tutkimusta koskeva tieto, joka tutkijalla on. Tutkijan on välitettävä harhaanjohtamista ja välitettävä aina oikeata informaatiota. (Mäkelä 1987, 184-185, ks. Rubin & Rubin 1995.)

Klaus Mäkelä (1987, 194-195) on todennut näiden pulmien korostuvan kvalitatiivisessa aineistossa, jossa tutkimus perustuu tarkoin dokumentoitujen yksittäistapausten yksityiskohtaiseen analyysiin. Pelkkä anonymisyys ei riitä, vaan on varmistettava ettei tutkittavien lähiympäristö kykene heitä tunnistamaan.

Omassa tutkimuksessani jouduin pohtimaan anonymisyyden teemaa erityisen tiukasti. Haastatteleman näyttelijät eivät kieltäneet oman nimensä käyttämistä. Aluksi ajattelin, että pidän mukana heidän nimensä, mutta analysointi- ja lukemiskerroksien kautta päädyin kuitenkin anonymisyyden säilyttämiseen mahdollistaakseni näyttelijöiden julkisiin mielikuviiin liittyvän irtaantumisen. Kvale (1996) ja Atkinson (1998) korostavat myös tutkimuksen eettisiä aspectteja, joita tutkijat tiedostavat, mutta erityisesti niiden huomioiminen suhteessa esim. representaatioon jää usein vähemmälle huomiolle. Tutkijan tulee pohtia sitä, mitkä on viisasta tehdä. Kuinka varmistaa, että alkuperäinen intentio ja valmiin työn yhteys säilyy?

Tässä yhteydessä rakentuu eräänlainen narratiivinen etiikka, josta Maija-Riitta Ollila kirjoittaa (1997, 143-188) seuraavansuuntaisesti. Narratiivinen etiikka rakentuu siitä, että asiakokonaisuudesta kerrotaan tarina, joka rajaa näkökulman, mutta myös viettelee kuulijan tai lukijan katsomaan asiaa juuri tarjoutuvasta näkökulmasta. Kuulija (lukija) ottaa paikkansa tarinan sisällä sen sijaan että arvioisi tapahtumia ulkopuolelta. Tätä ajatustaan Ollila tarkentaa kohtaamisen etiikalla (Rendezvous-etiikka), jossa tarkastelun kohteena on erilaisten kohtaamistilanteiden vaikutus ihmisen persoonallisuuden muovautumiseen. Mitä tämä kohtaami-

nen on tutkimusraportin kirjoittamisessa? Se on kirjoittamisen viettelystä, politiikkaa ja tasapainoilua, jossa haastateltavani ovat läsnä vain kirjallisessa muodossa ja siten alisteisia neuvottelukumppaneita lopputuloksen suhteen.

Kysymysten johdattamana kohti ymmärtämistä

Tieteellisen päättelyn rakenteen ajatellaan olevan sellainen, että se vastaa miksi-kysymykseen (Haaparanta & Niiniluoto 1991, 72). Tutkimuskysymysten luonne on oleellinen huomion kohde. Tutkimuskysymykset sisältävät tutkimuksen epistemologisia ja ontologisia oletuksia, mutta ne johtavat tutkijan myös kasvavan tiedon äärelle; onhan kysymysten esittämisen akti jo pyrkimys etsintään. Kysymysten esittäminen asettaakin oletuksen vastaamisesta, mikä johtaa suoraan nk. tutkimustulosten äärelle, joita sitten arvioidaan luotettaviksi. Vaikka laadullisen tutkimuksen luonteeseen kuuluukin kuvaileminen ja monitulkintaisuuden myöntäminen, kysymykset asettavat tutkijan kuitenkin olemaan tarkkana tämän avoimuuden suhteen; tutkimuksen muodostaa juuri tiedon muotoileminen ja tulosten esittäminen (tässä tutkimus eroaa ratkaisevasti taiteen tekemisestä).

Tutkimuskysymyksissäni muotoilin valmiiksi joitakin oletuksia. Näissä kysymyksissä oletin, että ihmisellä on jonkinlainen identiteetti, koska asetin sen keskeisesti esille. Toisaalta kysymykseni ja tutkimusasetelmani oli viritetty siten, että ymmärsin omaelämäkerrallisella puheella ja identiteetin rakentamisella olevan jotakin yhteyttä.

Laadullisen tutkimuksen luotettavuutta koskevassa keskustelussa on erotettavissa kaksi selkeää perusjuonta. Toisessa perinteessä keskustelua käydään teknisellä, tutkimusmetodiikkaan liittyvällä tasolla, toisessa epistemologisella, tietoteoreettisella tasolla. Omassa tutkimuksessani yhdistän molempia näkökulmia: pohdin tutkimusaineiston keräämiseen ja analysointiin liittyvää luotettavuutta, mutta kiinnitän huomiota myös siihen, miten haastateltavien puheesta on mahdollista tulkita ja muodostaa tutkimuksellista tietoa.

Yhtenä yhtenäisenä näkökulmana näihin voisi nähdä ”vastaavuuden” (credibility) periaatteen. Tässä näkökulmassa tutkija pyrkii osoittamaan, että tutkimuksen tuottamat rekonstruktiot tutkittavien todellisuuksista vastaavat alkuperäisiä konstruktioita. (Tynjälä 1991, 390.) Tämä onkin yksi oleellinen asia lähestyä tutkimuksen totuusarvoa: kyse on tulkinnoista, nimenomaan todellisuuksien tulkinnoista, ei yhdestä totuudesta. Oma lähtökohtani ymmärtää tulkintojen moninaisuutta tutkimuksen yhteydessä on huomion kiinnittäminen jollaiseen yksittäiseen kertojaan ja samalla koko aineistoon. Se, mitä kertoja on tuot-

tanut omaelämäkerrallisessa puheessaan on hänen subjektiivinen totuutensa. Näillä kertomuksilla on aina kulttuurinen heijastuspinta. Johan Fornäs (1998, 267) toteaa subjektien olevan yksilöllisesti ainutlaatuisia ja niistä ei voi rakentaa yleisiä malleja. Siis yleinen totuus tai sen määrittely-yritys tutkimuksessa on tulokseton. En väitä omassa työssäni totuuksia subjekteista, vaan keskustelen kertojien tarinoiden, puheen äärellä.

Fornäs (mt. 267) jatkaa, että mikä on pätevää toiselle, ei tavoita sitä, mikä on tärkeää toiselle. Tutkimus muodostuu teoreettisesta tasosta, abstraktioista. Nämä abstraktiot tulisi ymmärtää opastaviksi valokiiloiksi, ei ilmiöiden täsmällisiksi kuvauksiksi. Lieblich & Tuval-Mashiach & Zilber (1998, 171) korostavat, että narratiivinen materiaali, kuten todellisuus itsekin, voidaan lukea, ymmärtää ja analysoida äärimmäisen erilaisilla tavoilla. Tämä vaihtoehtojen kirjo ei kuitenkaan tarkoita epäpätevyyden indikaatiota, mutta korostaa tämän materiaalin rikkauden manifestia ja erilaisten lukijoiden herkkyyden laatuja.⁹⁷

Oman tutkimusaineistoni valossa korostan ymmärrän yleisten mallien rakentamisen ongelmallisuuden. Tutkimusaineistoni osoittaa kuitenkin, että haastatteleminen näyttelijöiden puheessa pätee kulttuurinen sääntö kahden maan välillä. Vaikka en olekaan tehnyt vertailuja näiden kahden maan kesken, osoitan työssäni merkittäviä yhtäläisyyksiä kertojien tarinoissa.

Tässä monitulkintaisuuden kentässä piilee relativismin vaara. Välttääkseni tätä nostan esille omat pohdintani työstäni ja työtapojen auki purkamisesta. Omassa tutkimuksessani käytän hyväksi Lieblichin & Tuval-Mashiachin & Zilberin (1998, 173) tarjoamaa näkemystä laadullisen tutkimuksen arvioinnista. He jakavat nämä kriteerit neljään osaan:

Ensimmäisenä on laajuus eli todisteiden vertailtavuus. Tämä tarkoittaa haastattelun laatua, kuten myös vuorovaikutuksen sekä analysoinnin laatua. Keskeistä on tarjota lukijoille ehdotuksia vaihtoehtoisista selityksistä, joita lukijat voivat arvioida. Toisena on koherenttius eli tapa, jolla eri vuorovaikutuksen osat luovat täyden ja tarkoituksellisen kuvan. Koherenttisuutta voidaan arvioida sisäisesti: kuinka termit sopivat yhteen sekä ulkoisesti: nimellisesti vastaan voimassaolevaa teoriaa ja viimeaikaista tutkimusta.

Kolmantena on ymmärtäminen eli alkuperäinen ja innovatiivinen ymmärrys tarinan esittämisessä ja sen analysoimisessa. Lähellä tätä kriteeriä on kysymys

97. Kiitokseni myös tutkija Leena Rouhiaiselle ajatuksien avaamisesta suhteessa totuuskäsitykseen.

siitä, miten lukeminen, ”toisen” elämäntarinan analysoiminen suhteutuu vertailuun ja ymmärrykseen suhteessa lukijan omaan elämään. Neljäntenä on säästäväisyys eli kyky osoittaa analysoinnin pohja käsitteiden tarkkuudella ja eleganssilla sekä esteettisellä vetovoimalla. Tämä suhteutuu kirjoitetun tai suullisesti esitetyn tarinan kirjalliseen meriittiin ja sen analysoimiseen.

Tutkimukseni intertekstuaalista laajuutta ja vertailtavuutta olen pyrkinyt parantamaan sillä, että tarjoan ajoittain lukijoille erilaisia tulkintaselityksiä. Kirjoittaessani ja tulkitessani haastateltavieni puhetta olen myös asettanut heidät keskustelemaan keskenään. Tarkoitin aineiston sisällä olevia erilaisia ajatuksia, mielipiteitä saman aiheen ympäriltä. Tehdessäni tulkintoja puhun ensisijaisesti aineistoni sisäisestä ”todellisuudesta” ja sen referentiaalisesta maailmasta, jota olen katsonut teoreettisen kirjallisuuden avulla. En siis puhu jostakin yleisestä todellisuudesta, teatterin tai kulttuurin todellisuudesta

Olen kirjoittanut työssäni yksityiskohtaisesti auki aineiston keräämisen työvaiheita sekä vuorovaikutukseen liittyneitä huomioitani. Olen mm. tarkastellut omien haastattelukysymyksieni suhdetta tarinoiden muotoutumiseen. Haastattelumetodini oli itseohjautuvaa puhetta, jota pyrin ohjailemaan mahdollisimman vähän. Tämä ei vuorovaikutuksessa koskaan ole täysin mahdollista, vaan haastattelija osallistuu aina aktiivisena jäsenenä keskusteluun. Omassa haastatteluasetelmassani olisin halunnut tuottaa uudet käsitteet haastattelija-haastateltava tilalle. Ymmärrän nämä käsitteet toimintaa suuntaaviksi. En kuitenkaan löytänyt tilalle yhtä käyttökelpoisia termejä. Jotkut metodikirjat ehdottavat keskustelukumppani-käsitettä. Se on myös harhaanjohtava, koska tutkimushaastattelussa on aina kyseessä asetelma, jossa toinen on kutsunut toisen läsnäolijaksi ja siten ohjaa yhteistä puhetta. Tutkimukseni metodologiaa käsittelevässä luvussa viittasin myös kysymättä jääneiden kysymysten merkitykseen. Aineiston analysoinnin yhteydessä huomioni kohdistui kohtiin, joissa jätin kysymättä kenties jotakin olennaista tai mielenkiintoista työn kannalta. Luotan siihen, että nämä kysymättä jääneet kohdat ovat haastattelutapani tuotetta ja kuvaavat siten myös vuorovaikutuksen avointa luonnetta.

Oman ymmärtämisen kasvamista on vaikea arvioida. Kuten aiemmin kirjoitin, jokainen haastateltavani on tehnyt asioista omat tulkintansa ja minä lähestyn heidän puhettaan omasta suunnasta. Olen pyrkinyt läpi tutkimukseni olemaan sensitiivinen omille tulkinnoilleni ja ymmärrykseni kasvamiselle. Olen lukenut aineistoani useita kertoja läpi ja etsinyt yhä uudelleen kertojien merkityksiä sekä tarkentanut omaa tapaani analysoida aineistoani. Erilaisten lukukerrosten avulla

olen hahmottanut tietoni kasvamista: se minkä olen jollakin lukukerralla ymmärtänyt, on saattanut muuttua tai tarkentua seuraavalla kerralla. Olen siis jatkuvasti kysynyt aineistoltani sen erilaisia intentioita ja merkityksiä. Aineistotulkintojani ovat lukeneet myös monet näyttelijät, jotka ovat voineet kommentillaan auttaa ymmärrystäni eteenpäin. Nämä henkilöt ovat tarjonneet heijastuspinnan tutkimuksessani mukana oleville näyttelijöille; heidän kauttaan olen voinut tarkentaa tutkimukseni näyttelijöiden laatua sekä heidän kertomuksien suhteellisuutta.

Käsitteiden säästäväisyyttä ja tarkkuutta olen tutkimuksessani tarkentanut siten, että kuvailen ja selitän lukijalle, mitä tarkoitan käsitteillä, joita hyödynnän aineiston analysoinnissa. Kertojien oma kieli luo myös omat merkityksensä ymmärtää aineistoa. Olen houkutellut lukijaa mukaan tähän pohdintaan, koska käyttämiemme verbaalisten käsitteiden tulkinnat ovat monimuotoisia ja kulttuurisidonnaisia. Tähän olen joutunut ottamaan kantaa kaksikielisen aineistoni takia: kykenenkö ymmärtämään englantilaisten näyttelijöiden käyttämien käsitteiden merkityksen omasta suomalaisuuden taustastani käsin? Käsitteiden tarkkuuteen liittyy myös teoreettinen lähtökohtani pohtia vakaata modernia suhteessa liikkuvaan postmoderniin. Katse tämän keskustelun läpi osoittaa miten vaikeasti vakaan modernin määritelmä on suhteessa omaelämäkerralliseen puheeseen. Vaikka käytänkin tätä keskustelua perustana ja pohjana tutkimukselleni, ymmärrän sen vaikeuden. Olen pyrkinyt työssäni kytkemään postmodernin, liikkuvan identiteetin ajatuksen pysyvyyden ja liikkuvuuden akselille. Pohdin tutkimusaineistoni valossa miten kertojat tuottavat identiteetilleen pysyvyyttä ja toisaalta liikkuvuutta. Tässä monimuotoisessa kohtaamisessa kiteytyy mielestäni modernin ja postmodernin käsitteillä operoiminen.

Lisää itsereflektioita

Yhteistä laadullisen tutkimuksen luotettavuuskriteereitä tarjoaville lähtökohdille on keskustelu tutkijan suhteesta empiiriseen aineistoon. Monet tutkijat pyrkivätkin määrittelemään omaa identiteettiään suhteessa keräämäänsä aineistoon (esim. Lepistö 1992, Kaskisaari 1995).

Tutkimukseni alussa määrittelin omaa suhdettani teatteriin ja sitä kautta näyttelijöihin. Otaksun taiteilijatutkimusta leimaavan asenteen, että sen tärkeys tai hyödyllisyys on mitattavissa suhteessa taiteilijan aseman konkreettiseen parantamiseen. Ymmärrän näkökulman. Ymmärrän asian myös toisinkin: Jokainen taiteilijatutkimus vahvistaa omalta osaltaan taiteen alan toteutumista kentässä, se tarjoaa taiteilijoille mahdollisuuden jäsentää omaa taidettaan tutkimuksen väli-

tyksellä ja tätä kautta ymmärtää kulttuurista kirjoa alan ympäriltä. Taiteilijatutkimus voi tarjota myös konkreettisen näköalapaikan, josta katsottuna alan koulutus, työmarkkinat ja prosessit asettuvat uudenlaisen ymmärryksen järjestykseen.

Omaa tutkijapositioniani ja asemaani kuvaa parhaiten Kvalen (1996) käyttämä termi matkaa (as a traveler). Matkaa - metafora kuvaa matkan tekemistä kerrotussa tarinassa ja kotiin palaamista. Kvalen mukaan matka ei ainoastaan johda uuden tiedon äärelle, vaan matkaa voi itsekin muuttua. Matkan aikana haastatteli voi löytää uusia teitä itseymmärrykselle, itsereflektiivisyydelle. Kvalen mukaan matkaa - metafora edustaa kuitenkin postmodernia konstruktivistista ymmärtämistä haastattelun lähestymistavasta sosiaalitutkimuksessa; se on humanisoiden ja taiteen lähiympäristöä.

Anni Vilkkonen (1997) kuvaa myös taitavasti samansuuntaisia asetelmia omassa tutkimuksessaan. Vilkkonelle elämäkertojen äärellä oleminen ei ole vain yksisuuntainen prosessi vaan eräänlaista kättelyä, kohtaamista kirjoittajan kanssa. Vilkkonen nostaa ajatuksen myös kirjoittamisen tasolle käyttäessään me - muotoa kuvaamaan paitsi tarinan kirjoittajaa ja itseään tutkijana myös naisia tai ketä tahansa lukijaa sukupuoleen katsomatta.

Yksi tutkimukseni pulma on ollut asettuminen pois determinoidusta identiteettikäsitteestä. Usein jostakin pois siirtyminen on samalla siihen sitoutumista. Asettuminen sosiaalisen konstruktionismin näkökulmaan on vaatinut minulta myös jatkuvaa tarkkaavaisuutta: psykologisoivan kielen välttämistä.

Tutkimusaineistoni olisi voinut muodostua sisällöltään vieläkin rikkaammaksi, jos olisin rohkeammin kyseenalaistanut näyttelijöiden puhetta. Rajoitusta tähän teki mm. aiemman tutkimuksen puuttuminen. En osannut asettaa työtäni aiempaan ketjuun tai edes pyrkiä murtamaan joitakin aiempia tuloksia oman aineistoni välityksellä. Nyt nämä murtamisyritykset ovat samalla tämän tradition luomista.

Tutkimukseni rajoitteiksi katson myös anonymisyyden säilyttämisen. Alun perin suunnittelin tarinoiden kirjoittamista kokonaisuudessaan auki, mutta anonymisyyden ohjaamana päädyin temaattiseen esittämiseen. Anonymisyyden säilyttäminen antoi mahdollisuuden raikkaaseen tulkintaan, mutta rajoitti aineiston aukikirjoittamista. Kokonaistarinoiden kautta olisin todennäköisesti esittänyt samoja sisältöalueita kuin olen nyt tehnyt, mutta niiden kirjoittaminen olisi jäsentynyt toisin.

Aineistoni lukemisen yhteydessä pysähdyin miettimään myös uudelleen haastattelun mahdollisuutta. Haastattelujen sisällöistä nousi esille teemoja, joita oli-

si ollut mielenkiintoista vielä tarkentaa lisähaastatteluilla. Totesin tämän vaihtoehdon metodologisesti mielenkiintoiseksi, mutta päädyin siihen, että haluan säilyttää haastatteluaineiston kokonaisuudessaan ”samankaltaisesti syntyneenä” ja jonkin yksittäisen näyttelijän lisähaastattelu olisi muovannut aineistoani toisenlaiseen suuntaan. Kvale (1996) esittää myös mahdollisena työvaiheena kuvailujen ja tulkintojen sisällyttämisen toimintaan. Tällä tarkoitetaan esim. tutkimustulosten heijastumista toiminnan muutoksiin eli siihen, miten ne voivat vaikuttaa konkreettisessa toiminnassa tutkittavien keskuudessa ja elämässä. (mt. 187-209.) Tämä toiminnallisuus toteutuu kenties konkreettisesti toimintatutkimuksen yhteydessä. Tutkimustulokset voivat heijastua ja vaikuttaa tutkittavien keskuudessa monella tavalla: ne voivat muuttaa toimintamalleja tai lisätä käsitteitä ja tietoa tutkittavasta aiheesta.

OMAELÄMÄKERRALLISET IDENTITEETTITARINAT

5 Näyttelijät ammattikentässä

Ilolla tunnustamme, että me palvelemme – ei vain omaa runouttamme, vaan myös kaikkia Musoja, ja että meidän pyhätössämme uhrataan kaikilla alttareilla. Me huudamme avuksemme kaikkia jumalia ja jumalattaria, me tahdomme käyttää hyväksemme kaikkia näkyväisen ja näkymättömän maailman voimia ja me yritämme taiteemme tehokeinoin elävöittää kaikkia inhimilliseen elämään kuuluvia muotoja. (Snellman 1938, 7.)

Kahdessa seuraavassa luvussa osoitan, miten haastatteleman näyttelijät tuottavat ammattikenttäänsä kertoessaan teatterista taiteena ja asettaessaan oman ammattinsa yhteiseen kuvaan. Tarkastelen näissä luvuissa osaa koodaamastani ammattipuhekehyksen sisällöstä. Olen ryhmitellyt tähän puhenäkökulmia, joissa kertojat puhuvat näyttelijätaiteesta viitoittaen ammattikenttäänsä yleisellä tasolla, tuottaen tyypillistä puhetta omasta taiteen alastaan. Kertomukset omasta ammattikentästä ovatkin yksi näyttelijäretoriikan alue.

Kenneth Gergenin (1994, 205–206) mukaan ihmiset voivat kuvata itsensä monin eri tavoin riippuen suhteellisesta kontekstista. Tässä yhteydessä näyttelijät kontekstualisoivat kertomuksensa näyttelijänä toimimiseen. Puhetta sijoitetaan ammatin yhteiskunnalliselle akselille ja osaltaan tästä syystä kertomisen muotona on usein me-muoto. Tämä vahvistaa identiteetin liikkumista minäkerronnan ja me-kerronnan suhteissa: oma individualistinen taiteilijakuva rakentuu yhteiseksi ammattiryhmäksi.

Kertojat paikallistavat itsensä osaksi ammattiryhmäänsä sekä määrittelevät ammatinsa luonnetta julkisessa perspektiivissä. Kertojien puheen funktioksi ymmärränkin ammatistaan yleisellä tasolla puhumisen. Tämä tuottaa kentän sille, että kutsuin haastateltavani mukaan näyttelijöinä. Tuottaessaan ammatistaan ja ammattiryhmästään yleisiä käsityksiä kertojien puheessa on havaittavissa tradition ja nykyhetken kohtaaminen. Näyttelijät puhuvat tämänhetkisestä teatterikäsityksestään, mutta sisällöt ovat entuudestaan hyvinkin tunnettuja: niissä vilahtaa ammatin traditionaalinen retoriikka. Tämä kytketäänkin ammatti-puheen puhekehykseen.

Haastateltavani eivät pääsääntöisesti vertaa ammattiaan muihin taiteilijoihin, pikemminkin he korostavat oman taiteenalan vaatimuksia, maalaavat kuvia siitä. Tästä yleisestä määrittelystä oman tekemisen tarkentamiseen kiteytyy esille

näyttelijän ammatin ominaisuus: näyttelemisen kutsuu esille tekijän vahvan läsnäolon ja omien kokemusten hyväksikäyttämisen.

Näyttelemisen vertaamista toisiin taideammatteihin yksi haastatteleman miestenäyttelijä kuvaa lyhyesti ja tuo esille sen, ettei halua jäädä pohtimaan erityisen tarkasti teatterin taideluonnetta. Kertoja korostaa, että näyttelijän ammatti on aivan samanlaista kuin muutkin ammatit, mutta tekee kuitenkin lopuksi eron todeten näyttelijän ammatin olevan raskaampaa kuin joku toinen ammatti. Kertojalla on praktinen ote työhön ja sitä kautta hän määrittelee omaa kokemustaan työn raskautesta. Luen kertojan kuvailusta auki myös näkökulman, joka liittyy perinteiseen näyttelijän ammatin ymmärtämiseen ”kansankulttuurin” näkökulmasta erottuen siten korkeakulttuurisista arvoista. Tekijä ottaa näin vahvasti ”työläisen” aseman; on turhaa analysoida teatteria enempää, riittää kun hän suhtautuu asiaan käytännöllisesti. Kertoja määrittelee teatterin suhteessa elämään *peili* -metaforan kautta, joka on muidenkin kertojien käyttämä termi. Näyttelemisen käytännön läheisyys tiivistyy oivallisesti kertojan kommentissa, että hän opettelee roolin ulkoa ja rupeaa näyttämään. Sijoitan kertoja-praktisen käsityksen juuri tuohon kansanomaisuuteen, käsitykseen näyttelemisestä palkkatyönä.

Etä kyllähän se teatteri on tietysti, se on peili tästä elämästä, josta heijastuu pahin. Se on semmosia kysymyksiä, mitä mä hirveesti mielelläni niin kauheesti puhu siitä, että ikään kuin, mikä on teatterin tarkoitus, mikä on hyvää teatteria, ja mitä sä siitä saat. Mä lähdän kyllä hyvin yksinkertaisesti siitä, että opettelen roolin ulkoa ja rupeen näyttämään. Ei se sen ihmeempää, tämä on ihan samanlaista työtä kuin mikä muukin työ tahansa, paitsi että monta kertaa meillä on, tämä on helvetin paljon raskaampaa. (S.6.m)

Puhuessaan ammatistaan yleisesti kertoja määrittelee sitä palkkatyön, käytännön läheisyyden saattelemana. Sama kertoja sijoittaa kuitenkin ammattinsa luonteen tarinassaan toisaalla taiteilijakehykseen. Kun kertoja on tarinassaan kohdassa, jossa hän kuvaa omaa keskittymistään näyttämölle menemisestä, hän tarkentaa omaa tarvettaan keskittyä yksin. Samalla hän ihmettelee kuinka muut näyttelijät voivat lämpiössä kertoa kaikenlaisia juttuja ja toisella korvalla kuunnella, koska oma kohta on. Kun hän korostaa omaa vetäytymistä ja keskittymistä suhteessa työhön, tunnistan kertojan puheesta hänen arvostuksensa omaa ammattitaitoansa kohtaan ja itsensä sijoittamisen taiteilijaksi muiden vakavasti otettavien taiteilijoiden joukkoon. Kertoja käyttää siis vaihtuvaa näyttelijäntaiteen määrittelemistä riippuen siitä, mistä suunnasta hän puhuu. Kertojan näkökulma

ammattikenttäänsä voi tarkentua praktisen palkkatyön ja taiteilijakehityksen näkökulmasta.

.../ Mä otan aika vakavasti tämän homman. Mä lähten kyllä sieltä. Mutta se on henkilökohtainen kysymys varmasti hyvin monelle. Että pystyy keskittymään siihen, että lähtee, mutta kyllä ne näyttelijät sitten kuitenkin, jotka on jotain, ei niitä tapaa tuolla jossain... Joku Salminen, mä en koskaan näe sitä missään yleisellä paikalla, se on aina omissa oloissaan myöskin ja Seela Sella on aina omassa huoneessaan jne. Että kyllä me vaadimme sen ja haluamme sellasen keskittymisen tähän hommaan, että mä voin antaa jotain yleisölle ja antaa itsestäni mahdollisimman paljon irti. Että työmoraali on aika korkea. Se on tämmöstä. (s.6.m)

Näyttelijät lähtevät siis tarkastelemaan omaa ammattiaan ilman suurempaa vertailuasettelmaa toisiin taiteenlajeihin. Näyttelijän sijoittuminen osaksi teatterin kenttää tiivistyy kirkkaasti englantilaisen naisnäyttelijän kommentissa. Tunnistan kertojan puhettavassa myös arvostuksen näyttelijäntaiteen keskeisyydestä. Kertoja määrittelee näyttelijät teatterin sydämeiksi.

I believe that actors are at the heart of everything theatrewise. You know, I think, now we have amazing designers, and lighting designers and external things to help actors but actually in the end of the day I think the actor's really all there is. (E.1.n)

Näiden kertojien tarinoista käyttämäni lainaukset ja tulkinnot tiivistävät jotakin keskeistä siitä, mistä tulen seuraavaksi kirjoittamaan. Näyttelijät määrittelevät teatterin elämän peiliksi. He tuottavat ammattinsa kuvaa sekä palkkatyön että taiteilijatyön näkökulmasta. Kertojat määrittelevät näyttelijät teatteritaiteen sydämeiksi. Kiteytän ja laajennan näitä näkökulmia aineistoni valossa kahdesta suunnasta: Miten näyttelijät puhuvat teatterista taiteena ja miten he asettavat näyttelijät esille ammattiryhmänä? Miten kertojat tuottavat merkityksiä ammattikentästään ja mitä tämä ammatillinen konteksti merkitsee heidän identiteetilleen?

Teatteri taiteena

Tässä luvussa tarkennan tulkintojani kertojien puheesta, jossa he määrittelevät teatteria taiteena. Osoitan, että kertojat käyttävät kulttuurista kierrätystä hyväkseen määritellessään teatteria, konstruoidessaan ammattikenttäänsä taiteen näkökulmasta. Kertojat valitsevat näkökulmakseen kaksi metaforaa, joiden kautta he rakentavat tätä teemaa. Kuvatessaan ja kertoessaan teatterista, oman ammattinsa

kentästä, näyttelijät tuottavat käsityksiä taiteestaan – kiteyttävät taidelajinsa idean. Huomioni kohdistuu siihen, että tutkimuksessani mukana olevat näyttelijät eivät määrittele teatteria kovinkaan tarkasti tai pysähdy miettimään sitä taiteen kentässä, saati suhteessa toisiin taidemuotoihin.⁹⁸ He tuottavat ainakin kahdenlaista merkitysaluetta kuvatessaan teatteria taiteena. Ensinnäkin kertojat asettavat teatterin reflektiiviseen suhteeseen elämän kanssa, määrittelevät sen mimeettistä luonnetta. Toisaalta kertojen puheessa korostuu yleisön läsnäolo, jossa näyttelemisen saa oikeutuksensa. Jos yritän jäljittää näyttelemisen tai teatterin essenssiä näistä merkityksenannoista, juuri elämän refleksiivisyys ja yleisön läsnäolo ovat ne ajattomat merkit, jotka tarkentavat meille ymmärryksen siitä, mitä teatteri on taiteena.

Näyttelijät kuvaavat teatteria eräänlaisena peilinä elämästä, reflektioiden kenttänä. Tämä peili -metafora noudattaa traditionaalista näkemystä (Wilshire 1982, 5). Peili viittaa elämään ja reflektiivisyyteen. Peili -metaforan käyttäminen teatterin ja elämän suhteesta puhuttaessa viittaa katsomisen elementtiin, jota teatteri taidemuotona on. Tässä on läsnä taiteilijapuheen retoriikka ja osaltaan myös romanttinen taiteilijäkäsitys. Se eroaa kuitenkin klassisesta romanttisesta taiteilijäkäsityksestä, jossa tekijän taiteen katsotaan olevan ikkuna hänen sieluunsa. Näyttelijöille tämä ikkuna ei ole kohtisuoraan heidän sieluunsa vaan elämään laajemmassa mielessä.

Englantilainen naisnäyttelijä korostaa tätä refleksiivisyyden merkitystä käyttäessään peili -metaforaa. Teatteri voi olla mitä voimakkain peili ihmisille.⁹⁹ Tätä oletusta kertojan puheessa tukee se, että hän olettaa ihmisten rakastavan reflektioita itseltään. Kertojan näkemykseen nojaten oletan tämän olevan teatteritaiteen lähtökohta ja se eroaa individualistisesta taiteilijan omien tunteiden kuvaamisesta. Tähän liittyä myös toinen teatterin lähtökohta: se on esittämishetkeen sidottua toimintaa. Seuraavassa kertojan lainauksessa hän määrittelee nämä kaksi näkökulmaa.

98. Teatteri käsitteen yhteydessä on todettava myös sen rinnalla kulkevat käsitteet draama ja performance. Draaman käsitteellä viitataan pääsääntöisesti kirjoitettuun tekstiin, kun taas performance viittaa viime vuosina suosituksi tulleisiin erilaisiin esittäviin muotoihin, jotka eivät noudata perinteisen teatterin muotoa. (ks. esim. Carlson 1996, Sevänen 1998.) Draamalla on myös pedagoginen sävähdys, esim. drama school.

99. Ymmärrän työssäni metaforan kielikuvaksi, jolla on vertaileva luonne. Fornäs (1998, 224, ks. myös Gergen 1999) viittaa metaforalla signifikaation alueita yhdistävänä tekijänä, joka saa meidät ajattelemaan uusilla tavoilla tekstejä, itseämme, toisiamme ja maailmaa. Symbolinen viestintä siis kytkeytyy näihin monimerkityksisiin metaforiin; niiden merkitykset ovat siinä mitä ne tekevät, eikä niinkään siinä mitä ne ikään kuin a priori ovat.

People love to see reflections, we're all looking for reflections of ourselves./.../, but the thing about theatre is that they're really there in front of you. And it can be the most powerful mirror to people. Because it's everything, it's completely absorbing, the persons in front of you breathing, and the moment is really now and it's really happening. (E.2.n)

Esitystilanteen ”tässä ja nyt” toiminta määrittää samalla subjekteja ja ympäristöjä (ks. Eskola 1994). Monimuotoiset maailmat rakentuvat ja kohtaavat tässä toiminnan konseptiossa. Aitouden, vapauden ja minuuksien liikettä teatteritoiminnassa voidaan tarkastella ainakin teatterin ja todellisuuden suhteena, mutta näkökulma voi rakentua myös taiteen omaehtoisuuteen. Koko 1900-luvun teatteriestetiikan keskeinen kysymys on ollut se, että näyttämö nähdään mielikuvituksen ja taiteen todellisuutena, joka ei suoranaisesti kopioi teatterin ulkopuolista todellisuutta. Jos teatterin tekijät asettavat teatterin metaforaksi elämän, he samalla paikallistavat itsensä taiteilijoiksi, joiden tehtävänä on välittää tätä elettyä, elettyä elämää.

Teatteri onkin eräänlaista jäljittelyn, mimesiksen taidetta, joka tuo esille jäljittelyn, kuten Bruce Wilshire (1982, ix) määrittelee. Tällä hän viittaa teatterin ja elämän suhteeseen. Haastattelemani näyttelijät korostavat vahvasti teatterin olevan heijastuksia, kuvia ja reflektioita elämästä. Teatteri on tarjonnut metaforisen kentän tulkinnoille sosiaalisen elämän teatraalisuudesta, erityisesti 1900-luvulla. Tämä on johtanut suoraan käyttäytymisen ymmärtämiseen erityisesti psykologien ja sosiologien keskuudessa. Yhtenä mielenkiintoisena teoreettikkona tässä keskustelussa on ollut Erving Goffman (1971), jonka kirja sosiaalisen elämän rooleista on avannut tätä näkökulmaa. Hänen mukaansa ihminen esittää erilaisia rooleja vaihtuvissa tilanteissa.¹⁰⁰ Bruce Wilshire (1982) on esittänyt kritiikkiä Goffmania kohtaan erityisesti näyttämön ja sen ulkopuolisesta suhteesta. Wilshire (1982, xv) korostaakin, että on oleellista tehdä ero näyttelijä taiteilijana, näyttelijä näytelmähenkilönä sekä näyttelijä ihmisenä välille. Teatteri-

100. Müller-Freienfels (1945, 234-240) kirjoittaa myös elämästä roolileikkinä. Hän korostaa sitä, että jokainen tilanne pakottaa esille roolin. Rooleihin vaikuttaa paitsi persoonallisuus myös tilanne eli sosiaaliset olosuhteet. On tyypillisiä rooleja, joita jokainen esittää. Näitä tyypillisiä rooleja ovat perherooli, ammattirooli ja seurapiiri-rooli. Oppiaksemme tuntemaan jonkun ihmisen meidän on seurattava hänen erilaisia rooleja, koska yhden roolin perusteella ei voi vielä tuntea toista ihmistä. Erään lisä-äänen tähän keskusteluun on antanut Berger & Luckmanin (1967) kirja todellisuuden sosiaalisesta rakentumisesta, jonka keskeinen ajatus on se, että valmiiksi kirjoitettua todellisuutta ei ole, vaan se rakennetaan ja tuotetaan. (ks. myös Carlson 1996, 34-55.)

metaforien käyttö voi johtaa siihen, että näyttelijä näytelmähenkilönä heijastuu näyttämön ulkopuoliseen vuorovaikutukseen suhteessa toisiin ihmisiin.

Näyttelijöille teatterin ja elämän suhde vaikuttaa olevan mutkattomampi kuin mitä teoreettinen kirjallisuus pyrkii kuvaamaan. Vesa Vierikko (1995) sanoo: "Teatteri noudattaa jotenkin ihmisen logiikkaa ja näyttelijät ovat yleensä liki satapro-senttisesti ihmisiä, ei nyt ihan, mutta lähes. Teatteri on niin lähellä elämää, että onko se edes taidetta. Vai onko se vain manipuloitu liikkuva kuvitelma livenä?" Tai kuten Leea Klemola ilmaisee asian näin: "Kaikki se tieto mitä minä elämässä tarvitsen, on koko ajan ulottuvillani. On kyse vain siitä, kuinka rohkeasti minä uskallan sitä näh-dä. /.../ En voi olla teatterissa sen viisaampi, en ymmärrä enemmän siellä kuin mitä ymmärrän sen ulkopuolella. Se on mahdotonta. Teatterityö on lopulta vain tulosta-mista. Sen elämän tulostamista, mitä me elämme." (Ollikainen 1995, 204, 214.)

Teatteri liikkuvana kuvitelmana asettaa näyttelijät tarinan kertojiksi, joiden estetiikka määrittyy suhteessa tähän. Näyttelijät asettuvat tässä kertojiksi; suh-teessa kertomisen, draaman henkilön esittämisen sekä kertomusten elämisen välille. Teatteri on siis jäljittelevää taidetta, jossa taiteen estetiikka todistaa mielikuvituksen taidetta. Ilmaisua ja mielikuvitus ovat jäljittelyn konseptit, ku-ten Sparshott (1982, 283–284) kuvailee. Modernissa näyttelijässä yhdistyykin mimeettinen rituaalisuus tarinan kerrontaan (Harrop, 1992, 5).

Näyttelijät siis määrittelevät ammatin luonteen elämän reflektioksi peili-metaforan avulla. Miten tämä näyttelemisen keskeinen elementti sitten toteu-tuu? Näyttelijöille se on sitä, miten olla samanaikaisesti itsensä ja joku toinen eli suhde yleisöön. Teatterin esittävä luonne kiinnittyy analogiaan näyttelijän ja näyttämöllä esitettävän roolin välille (Carlson 1996, 4, Colin 1996, 2). Tämä vah-vistaa myös tekijöiden sovittautumista oman aikansa taidekertomukseen. Ylei-sön edessä seisominen voi olla pelkistettynä naurettavan yksinkertaista, mutta tämä "teeskentely" on myös taidemuodon ydin. Useimmat haastateltavistani ker-tovat näyttelemisestä katsomalla sitä "ulkoapäin" ja ihmettelemällä, miten hu-moristinen prosessi se on.

It's a silly thing, isn't it, acting? It's laughable, you stand in a room and pretend to be someone else, very very funny process, it is. (E.6.m)

Tämä kommentti palautuu ennen kaikkea yleisösuhteeseen. Siinä rakennetaan yleisön läsnäolo, vaikka sitä ei suoraan määritellä. Näytteleminen saa merkityk-sensä tai oikeutuksensa yleisön läsnä ollessa. Teatterin toteutumisen yhtenä eh-

tona on ennen kaikkea ”katse” eli yleisön läsnäolo, ja sitä kautta muovautuvat tekemisen ehdot. Jerzy Grotowski (1993) kirjoittaa: Näyttelijä lähtee matkalle, joka artikuloituu ääni- ja elemerkkeinä. Myös katsoja saa kutsun osallistua tähän tapahtumaan. Lyhyesti esitettynä näyttelijän ammatin oikeutus perustuu juuri suhteeseen yleisön kanssa. Ilman yleisöä ei ole näyttelijää.

Löydän tutkimusaineistostani peili-metaforan ohella toisen keskeisen käsitteen, jonka avulla kertojat määrittelevät ammattikuvaansa. Puhuessaan yleisösuhteesta näyttelijät käyttävät *leikki*-metaforaa kuvaajana. Jos peili-käsitteen avulla kertojat paikallistavat teatterin taidemuotoa, niin leikkikäsitteen avulla he kuvaavat itse näyttelemisen prosessia. Leikki on suhteessa yleisöääntöihin ja ammatin sisäiseen käsitykseen toiminnasta. Teatteria pidetään usein myös leikinä, jossa vallitsee näyttelijöiden ja katsojien välinen sopimus: leikitään ketkä ovat näyttelijöitä ja ketkä katsojia. Leikissä on yhteiset säännöt, jotka ovat tunnistettavissa. Oleellista on kai esiintyjän sekä katsojan selkeät roolit, jotka erottuvat toisistaan. Esitystilanteessa muodostuvat merkitykset, hetken leikistä, todellisuuden eritasoisiin representaatioihin. Ne muodostavat sekä näyttelijöille että katsojille identiteetin rakentamisen yhteisen areenan.¹⁰¹ Diderot (1987/1840) sanoo: Näyttelijä ei ole itse tuo kuvaamansa henkilö, hän näyttelee sitä niin hyvin, että katsojat kokevat hänet siksi. Illuusio on vain katsojia varten, koska näyttelijä itse tietää, ettei ole esittämänsä henkilö.¹⁰²

Leikki-metaforan käyttäminen näyttelemisen yhteydessä kuvaa rajojen suhdetta tekijöihin (leikki antaa vapautuksen sosiaalisen toiminnan rajoista), mutta sen

101. Weckroth (1991, 52–53) esittää kaksi erilaista näkemystä ihmisen toiminnan muuttamisesta. Ensimmäisessä vaikuttaja on autoritaarinen suhteessa objektiin. Objekti on subjekti ainoastaan suhteessa tavoitteeseen tai kohteeseen ja tätä kautta ihanteeseen. Toisena vaihtoehtona on samanarvoisempi malli. Siinä minäsubjekti ei vaikuta sinuun, vaan rakentuu ’meidän’ suhteeksemme todellisuuteen. Mielestäni Weckrothin malleja voisi soveltaa teatteriesityksen ja katsojien vuorovaikutussuhteeseen seuraavasti: Vaikuttajana toimii näyttelijä. Hänen toimintansa kohdistuu objektisubjektiin eli katsojiin, jotka ovat kohteena myös toimijoita. Katsojat ovat kuitenkin objekteja Weckrothin esittämän mallin mukaan. Siinä vaikuttava näyttelijäsubjekti muuttuu ’meidän’ suhteeksemme todellisuuteen, jossa näyttelijät – katsojat ankkuroidut erilaisiin objekteihin eli erilaisiin esitystilanteisiin. Tällaisessa esitystilanteessa muodostuu nykyhetken vuorovaikutus, meidän konstruoima maailma, teatterin maailma sekä sen ulkopuolinen maailma.

102. Näyttelijä Ville Sandqvist huomautti seminaarissa 18.10.99, että illuusio on myös näyttelijälle. Näyttelijä Maaria Rantanen taas viittasi siihen, että näyttämöllä on uskottava olevansa se henkilö. Kiitokset huomioista.

suhde elämän ja teatterin peili-ajatukseen on mielestäni ristiriitainen. Tarkennan tätä ajatustani Huizingan (1984/1938, 9, 16) ajatuksella: ”Leikissä on mukana sel-laista, mikä ei kuulu välittömiin elämäntarpeisiin, vaan luo elämään mielekkyyttä. Jokainen leikki merkitsee jotakin. Leikissä on kysymys sellaisesta elollisen olen-non toiminnasta, jota ei biologisesti eikä loogisesti voi tyhjentävästi määritellä. Leikin käsite jää aina merkillisesti kaikkien niiden ajatusmuotojen ulkopuolelle, joilla muuten voimme ilmaista henkisen ja sosiaalisen elämän rakennetta.” Tämä Huizingan ajatus osoittaa leikki- metaforan käytön mahdollisuudet. Se kuvastaa jotakin sellaista, mitä ilman näyttelemisestä toimintana on vaikea kuvata.¹⁰³

Jos tarkastelen leikin käsitettä tarkemmin, edelleen Huizingan (mt. 17-24) nojaten, ymmärrän sen paitsi osuvana terminä määritellä vaikeaselkoista näyttelemisen prosessia myös itse toiminnan luonnetta määrittelevänä tekijänä. Leikki on vapaata toimintaa. Jos leikki muodostuu pakolliseksi, sitä ei voi kutsua enää leikiksi. Voiko näyttelmistä pitää vapaana toimintana? Huizinga korostaa myös, että leikki ei ole ”tavallista” eli ”varsinaista” elämää. Se on siitä irtautumista ti-lapäisen aktiivisuuden ilmapiiriin, jolla on oma tarkoituksensa.

Huomaan mielenkiintoisen jännitteen peili- ja leikki- metaforan kesken. Ylei-sölle luodun illuusion voi nähdä myös eräänlaisena leikkinä, kuten myös rooli-ajatuksen (vertauksena lasten roolileikkeihin), mutta tämän siirtäminen elämä-suhteeseen tai peili- metaforan yhteyteen on mielestäni problemaattinen. Tarkennan ajatustani seuraavasti: Jos peili- metaforan avulla kertojat asettavat itsensä taiteilijoina elämän välittäjän, sen reflektiivisten pintojen välittäjäksi, he leikki- metaforassa kuvaavat itsensä prosessin tekijöiksi, joilla on mahdolli-suus tähän ”lapsenomaiseen” tekemiseen, ”varsinaisesta” elämästä irrottautu-miseen. Kyse ei ole suoranaisesti elämän ”materiaalilla” leikkimisestä, vaan sen representaatioprosessista, joka toteutetaan leikinomaisesti. Tämä perspektiivi sijoittuu mielenkiintoisesti näyttelijöiden puheeseen palkkatyönä tai taiteili-jan työnä. Toisaalta kertojat kuvaavat ammattiaan vakavana ja vaativana työnä, toi-saalta prosessi suhteessa yleisöön on leikinomaista tekemistä. Kertojat eivät itse tee suurta eroa vakavan työn ja leikin välillä. Pikemminkin tätä puhetta ohjaavat tuotantoehdot, sen rajoittavat ja muovaavat vaihtoehdot (Hyvärinen, Peltonen, Vilkkö 1998, 18). Tunnistan näyttelijöiden puheesta sekä peili- että leikki-me-

103. Dosentti Tiina Rosenberg huomautti minulle, että leikin käsite teatterin yhteydessä on peräisin Friedrich Schillerin esseestä 'Die ästhetische Erziehung des Menschen'.

taforien kohdalla käsitteiden tuotantoehdot tulevaksi kulttuurisena kierrätyksenä. Ne ovat jälleen lainattua ja uudelleen puhuttua kertomusta teatterista tai teena sekä näyttelijäntaiteen prosessista (Moscovici 1984, 9).

Teatteri on selittävää toimintaa, kuten Colin (1996, 5) tiivistää, ja voimme lukea sen elementtejä eräänlaisina merkkeinä, jotka saavat merkityksensä kulttuurisessa identiteetissä. Yksi haastateltavistani näyttelijöistä kuvaa ammatin lähtökohdaksi inhimillisyyden, jonka kautta tehdään kuvituksia. Tähän ontologiaan kertoja liittää väläyksen oman itsen käyttämisestä erilaisten elämänalueiden kuvaajana. Kertoja myös mainitsee sen, että näyttelemistä on vaikea yksilöidä. Wilshiren (1982) erottelut näyttelijästä taiteilijana, näytelmähenkilönä ja ihmisenä kytkeytyvät yhteen tämän kertojan kommentissa. Näyttelijä taiteilijana on elämänalueiden kuvaaja, joka yhdistää näytelmähenkilön osaksi persoonaansa. Kertoja määrittelee myös tämän prosessin helpottuvan vanhenemisen myötä. Tämä vahvistaa kertojan omaelämäkerrallisuuden läsnäoloa ammatin tekemisessä.

/.../mun mielestä meidän ammatin peruslähtökohta on, että me ollaan ihmisiä, inhimillisiä olentoja, jotka tehdään inhimillisistä asioista erilaisia kuvituksia ja käytetään omaa itseämme erilaisten elämänalueiden kuvaajina. Se on ihan mielettömän vaikea yksilöidä noita asioita sillä tavalla. /.../ Se on musta ihana asia näyttelijän ammatissa, että kun vanhenee, niin kaikki se elämäkokemus, mitä on käyttänyt, niin se ruokkii hirveesti tätä työtä ja on helpompi ymmärtää niitä roolihenkilöitä. (S.4.n)

Kanssani keskustelleet näyttelijät eivät siis pysähdy filosofisoimaan tai merkityksellistämään teatteria suurin sanakääntein, vaan pikemminkin he kierrättävät tuttuja metaforia, joita he hyödyntävät antaessaan merkityksiä ammatilleen. Tämä muokkaa myös kertomisen tuotantoehtoja. Haastattelemani näyttelijät käyttävät kansanomaista lähestymistapaa. Yksin kirjoitetussa kirjassa olisi kenties käytössä ylevämpi rekisteri. Kertojilla on maanläheinen ote omaan työhönsä elämän ilmiöiden esittäjinä, ja tätä määrittelyä tuetaan kommentailla, joihin lukijana voisin todeta: "Tämän olen kuullut aikaisemminkin."¹⁰⁴ Asetun kysymään todentavatko kertojat valmiiksi annettua ammattikuvaa? Kun kertojat tekevät oman ammattikenttänsä määrittelyä yleisellä tasolla, eivätkä tuota yksi-

104. Todetessani tämän tarkoitukseni ei ole arvottaa oikeata tai väärää puhumisen tapaa. Huomioidessani tämän näkökulman mielessäni on kuvia toisista taiteenalan edustajista esim. kuvataiteilijoista tai tanssijoista, jotka tulkitsevat ja merkityksellistävät omaa työtään paitsi omaelämäkohtaisella otteella, usein myös kommentoiden omaa taiteen alaansa.

tyiskohtaista pohdintaa taidemuodostaan, he kohdistavat mielestäni puhetta ”tavalliselle yleisölle”, kertovat ammatistaan siten, että tieto on kaikkien ymmärrettävissä, ei ainoastaan oman alan asiantuntijoiden. Kenties näyttelijän ammatin olemukseen luonnistuu sen toteuttaminen ilman laajoja teoreettisia pohdintoja. Wilshire (1982, 5) esittääkin tähän liittyen visaisen kysymyksen teatterin yhteydessä: ”Kuinka taide voi olla samanaikaisesti luovaa ja toisaalta uudelleen tuottavaa tai mimeettistä.”

Tutkimukseni näyttelijät kontekstualisoivat itsensä ammattikenttään tuttujen metaforien ja näkemysten kautta. He tarjoavat minulle mahdollisuuden ymmärtää, mitä teatteri on. Samalla kun he luovat minulle kontekstin, he haastavat minua kysymään tekijöiden asettumisesta tähän kenttään. Ovatko näyttelijät siis; elämän reflektiivisia kuvittajia, jotka pitävät peiliä katsojien edessä? Seuraavaksi pysähdyn tarkentamaan sitä, miten työssäni mukana olevat näyttelijät määrittelevät itseään julkisessa positiossa, ryhmäkuvassa tai ammattiryhmänä. Onko sellaista edes mahdollisuus määritellä? Keneksi näyttelijät määrittävät omassa puheessaan?

Näyttelijät ryhmäkuvassa

Tässä luvussa kirjoitan siitä, miten näyttelijät konstruoiutuvat ammattiryhmänä ja miten kertojat määrittelevät itseään ryhmänä eli miten he tuottavat yhteistä näyttelijäidentiteettiä. On syytä huomioda se, että yhden ammattiryhmän sisällä on monenlaisia tyylejä tai tapoja määritellä omaa ryhmäänsä. Tästä moniäänisestä rikkaudesta huolimatta osoitan aineistoni avulla, että tutkimukseni näyttelijöiden kertomuksien yhteisenä piirteenä on määritellä oma ammattiryhmä erottuvaksi toisista. Esitän myös, miten kertojat rakentavat tätä erottautumisen puhetta, ja millaisilla näkökulmilla sitä tuotetaan ja pidetään yllä.

Kuvatessaan näyttelijän ammatin vaatimuksia ja tekemisen kokemuksellisuutta itselleen, näyttelijät määrittelevät itsensä osaksi taiteenlajinsa kenttää. Identiteetti merkitsee tässä yhteydessä sosiaalista tilaa, paikkaa tai representaatiota, joka muodostuu ryhmien vastakkainasettelujen kautta, kuten Kaskisaari (1995) tarkentaa. Näyttelijät ovat tietoisia niistä mielikuvista, joita heidän ammattiinsa liittyy. Samalla he muotoilevat ammattinsa erityisyyttä suhteessa muihin, tekevät erottelua.

Kuten aiemmassa kappaleessa toin esille, näyttelijät eivät vertaa ammattiaan toisiin taiteenalan tekijöihin. Kenties tämä on ymmärrettävää, koska näyttelijän ammatin vertaaminen kuvataiteilijoihin tai kirjailijoihin, jotka useimmiten ovat esteettisen tai taiteilijälähtöisen kirjallisuuden esimerkkeinä, ei suoranaisesti ole

yksinkertaista. Näyttelijät ovat useimmiten sidottuja ryhmässä työskentelemiseen, eikä mitään yksiselitteistä taiteilijamallia ole tulkittavissa. Tämä lähtökohta myös vahvistaa ryhmätyöskentelyn merkitystä kertojien puheessa ja samalla yhteisen identiteettikuvan tarkentumista.

Lukiessani aineistostani ulos näyttelijöiden tapaa määritellä itseään ryhmänä, yhtä taiteilijamallia on mahdotonta esitellä. Sen sijaan kertojille ”sisäinen laatu” on näyttelijäpuheen osa, jonka avulla pidetään yllä näyttelijäihannetta. Se muodostuu kertojien mukaan tunteiden ja tekniikan hienovaraisesta soinnista rooli-suorituksessa.

Määritellessään näyttelijöiden ryhmäidentiteettiä kertojat käyttävät pääsääntöisesti me-muotoista ilmaisua. Tämän kaltainen kollektiivinen näkökulma identiteettiin tiivistyy silloin, kun identiteettiä koskevia ominaisuuksia annetaan jollekin ryhmälle (Kaunismaa 1997, 221) tai sen itselleen antamia määrittelyjä ymmärretään vasten kulttuurisia mallitarinoita (esim. McAdams 1993). Ennen kaikkea on kyse kuulumisen tematiikasta, johon kytkeytyy ajatus vapautumisen mahdollisuudesta, joka on ennen kaikkea identiteettipoliittikkaa. Yksilön muutospyrkimykset jäsenyivät elämäntyyliryhmiksi, joissa yhdistävää ihmiskäsitystä tai kehitysihannetta vierastetaan. Yhdistävät ihmiskuvat ovat elämäntyylin jäsentävän ryhmän erottautumista meiksi ja heiksi. (Bauman 1995, Kaunismaa 1997.)

Käsitykset siitä, miten jokin ammattiryhmä pitää yllä, tuottaa ja uusintaa käsitksiään ammatistaan on eräs erottautumisen kenttää vahvistava toiminnan muoto.¹⁰⁵ Omaelämäkerrallisessa puheessa tulkitsen tämän olevan ennen kaikkea merkityksiä, joilla näyttelijät luovat kuvaa ammatistaan ja määrittelevät ammattiryhmäänsä. Määritellessään ammattinsa ryhmäidentiteettiä kertojien näkökulma liikkuu kahdessa suunnassa; ensinnäkin he asettuvat kuvaamaan ja vahvistamaan ryhmänsä sisäistä kuvaa (samanlaisuus) ja toisaalta taas erottautumista muista julkisessa sfäärissä (erottautuminen). Kukin maailmaan asemoitunut ih-

105. Hegemonian käsite viittaa poliittisen vallan analyysiin, mutta kulttuurisia prosesseja ei voida tarkastella ainoastaan tämän linssin läpi, kuten Johan Fornäs (1998, 84–85) huomauttaa. Hegemonia muotoillaan artikulaation eli niveltämisen prosesseissa, joissa useat voimat ja diskurssit liittyvät yhteen. Artikulaatio on jäsentämisen käytäntö, jossa toisiinsa nivelletään aineksia, joilla ei ole välttämättä aiempaa keskinäistä suhdetta. Se on teoreettinen ja historiallinen käytäntö, jolla tuotetaan erityinen suhteiden rakenne, kuten Grossberg (1995, 268) asiaa tarkentaa. Ammattiryhmän kohdalla tämä hegemonia on ennen kaikkea kamppailua symbolisella valtakentällä suhteessa toisiin ammattiryhmiin.

misryhmä pyrkii tekemään oman asemansa mahdollisimman hyväksi, ja tässä pyrkimyksessään se törmää toisten ryhmien vastaaviin puuhiin. Yhteiskuntaryhmien kamppailu ulottuu kielen, retoriikan, tulkinnan ja todellisuuden määrittely-alueelle. Kukin taho pyrkii määrittelemään todellisuuden omista lähtökohdistaan. (Karvonen 1999, Hall 1999.)

Identiteetin määrittelemisen on ensisijaisesti keinoja ja symboleja, joilla ”me” erotumme ”toisista”. Kollektiivisen identiteetin määrittelemisestä on kyse silloin, kun pyritään muovaamaan käsitystä siitä, ”keitä me olemme”. Tämän määrittelyn ytimen muodostavat symboliset koodit, joiden avulla ryhmä tai yhteisö voidaan tunnistaa. Ne sisältävät myös sosiaalisesti jaettuja tapoja kuvastaa yhteenkuuluvuutta ja yhteisön ominaisuuksia. (Kaunismaa 1997, 220.)¹⁰⁶

Kollektiivinen identiteetti rakentuu ryhmän käsityksistä siitä, kuinka ihmiset ovat samanlaisia toistensa kanssa ja miten he uskovat asioiden yleisesti olevan. Määritellössään ”meitä” ihmiset määrittelevät ”toisia” ja päinvastoin; kyse on näkökulman funktiosta. Keskeiset käsitteet tässä määrittelyssä ovat samanlaisuus ja erilaisuus. Ryhmäidentiteetti¹⁰⁷ rakentuu kollektiivisista ryhmän sisäisistä määrittelyistä. Vaikka ryhmän jäsenet eivät tuntisikaan toisiaan, he kykenevät tunnistamaan toisensa jäseniksi. (Jenkins 1996, 80-89.)

Yksi ryhmäidentiteetin tai kollektiivisen identiteetin näkökulma näyttää liittyvän ennen kaikkea käsitteen yhteisö (community) ympärille. Yhteisö viittaa diskurssina romanttiseen, intellektuelliin, eurooppalaiseen traditioon, joka johdattaa menneen elämän merkityksellistämiseen turvallisena ja myötäilevänä. Yhteisö-käsite viittaa myös jokapäiväiseen termiin, miten ihmiset organisoivat elämäänsä ja sosiaalisten suhteiden laatua. (Jenkins. 1996, 105.) Näyttelijöiden ammattikentän sisällä kuuluminen yhteisöön voi monelle sen jäsenelle tarkoittaa myös kuulumista ”teatteriperheeseen” (teatterilaisten perheeseen). Sosiaaliseen ryhmään kuuluminen ei kuitenkaan ole kaikille näyttelijöille itsestään selvää. Yksi haastateltavani kertoo, ettei hän ole kovinkaan innostunut teatteriperheen ajatuksesta. Kiinnitän huomiota siihen, että kertoja liittyy tämän teatterilaisten

106. Kaunismaa (1997, 221) viittaa siihen, että yksilöllistä identiteettiä rakentavien diskurssien viittauskohde on minä, sinä tai hän ja kollektiivista identiteettiä rakentavien me, te tai he.

107. Tässä yhteydessä käytän kollektiivisen identiteetin käsitettä synonyymisenä ryhmäidentiteetin kanssa, sillä erotuksella, että pyrin viittaamaan ryhmäidentiteetillä tietyn ammattiryhmän yhteisesti tunnistettavaan identiteettiin.

perheen käsitteen sosiaalisuuteen ja bailaamiseen. Hän kuitenkin vahvistaa, että tästä luopuminen ei ole ollut hänelle yksin jäämistä, pikemminkin kertoja sijoittaa itsensä muiden ystävien joukkoon. Kertoja nostaa kuitenkin esille tämän näkökulman ja samalla vahvistaa sen merkitystä näyttelijäpuheessa. Teatterilais-ten perheeseen kuulumisen tai siitä ulos kirjoittautuminen on osa ammattikuvaa.

/.../ mä en ikinä ollut mikään bailaajatyyppi sillä lailla, että mun olisi tarvinnut olla sosiaalisesti jotenkin, olla sosiaalisesti hirveesti tekemisissä./.../ kun tehdään töitä niin tehdään töitä ja sitten mä niin kuin bailaan omissa porukoissa. /.../ mua inhottaa tämä teatterilaisien saatana keskenään, niin kuin ei ketään muita kavereita. Suurin osa mun kavereista tai itse asiassa melkein kaikki parhaat kaverit, on ihan muilta alueilta./.../ yleinen suuri teatteriperhe on musta ihan paskaa, eikä semmosta tarvii olla. (S.3.n)

Mielikuvayhteiskunnassa näyttelijöihin liittyy useita mielikuvia, jotka rakentuvat osaltaan journalismin kautta. Näyttelijöiden julkinen asema mahdollistuu osaltaan heistä kirjoittavien toimittajien kautta. (ks. Karvonen 1999.) Suomalainen miesnäyttelijä tiivistääkin osuvasti kommentissaan taiteilijoiden erilaisuutta ja mielikuvayhteiskunnan suhdetta. Kertoja käyttää tässä taiteilijuuden käsitettä, jolla hän voi viitata paitsi näyttelijöihin, myös kaikkiin muihin taiteenalan ammattilaisiin. Kertoja on varsin tietoinen tästä julkisesta erilaisuuden kuvasta ja hän pitää sen myös voimassa omalla toteamuksellaan, että taiteilijat ovat erilaisia:

/.../ on syntynyt semmonen ihmeellinen harhakäsitys, joka on luotu, lähinnä nämä, jotka meistä elää, toisin sanoen, jotkut lehdet, myytit, kuvat, jotka liittyy tähän julkiseen ammattiin. No, näin syntyy joku ihmeellinen kuva, jossa taiteilijat ovat jollain tavalla poikkeavia, mitä he herra paratkoon ovat, mutta ei sillä painotuksella, mitä ne lehdet kirjoittaa. (S.2.m)

Tässä esimerkissä tulee esille näyttelijän tapa asemoida suhdettaan journalismiin. Identiteetin rakentamiseen kuuluu journalistien kuvan torjuminen, vaikka samanaikaisesti sen kanssa kuuluu olla tekemisissä. Kertojat tuottavat ammatinsa suhdetta lähiryhmiin, joiden kanssa ammatti liittoutuu, mutta joista heillä on mahdollisuus kirjoittautua ulos. Teatterilaisien perheeseen sitoutumattomuus on kertojan valinta suhteessa ryhmään, kun taas erilaisuuden tuottaminen suhteessa journalismiin määrittäytyy taiteilijoiden poikkeavuuden mielikuvan kautta. Kertoja hyväksyy tämän poikkeavuuden.

Ennen kuin lähden tarkastelemaan tätä erilaisuuden tematiikkaa tarkemmin,

pysähdyn hetkeksi edellisessä tekstinäytteessä kertojan käyttämään taiteilija-käsitteeseen. Näyttelijäksi nimeämisen lisäksi myös taiteilija-käsite on kertojille relevantti. Taiteilija-käsitteellä on mahdollista tehdä viittaussuhde taiteen kenttään laajemminkin ja välttää rajaamista pelkästään yhden taiteen-lajin piiriin. Taiteilijan käsite ei vaikuta olevan tutkimukseni näyttelijöille itsestään selvä, vaikka edellä mainittu kertoja tuokin sen esille. Osa haastateltavistani kutsuu itseään taiteilijoiksi, osalle käsite on vieras ja osa torjuu sen käyt-täen mieluiten vain näyttelijä-käsitettä.

Bruno S. Frey ja Werner W. Pommerehne (1989) määrittelevät taiteilija-käsitteen kahdeksan erilaisen kriteerin mukaan: 1) taiteelliseen työhön käytetty aika, 2) taiteellisesta työstä saadut tulot, 3) julkinen maine taiteilijana, 4) toisilta taiteilijoilta saatu tunnustus, 5) taiteellisen työn laatu, 6) jäsenyys taiteilija-järjestöissä, 7) alan opinnot, 8) subjektiivinen itsemäärittely (mt.146-147 ref. Karhunen 1993, 27.) Vaikka tutkimusaineistoni näyttelijät täyttävätkin lähes kaikki edellä esitetyt vaatimukset, useimmat valitsevat viimeisen kohdan eli subjektiivisen itsemäärittelyn ja päätyvät kuvaamaan itseään näyttelijöiksi, ei taiteilijoiksi, esim. *"mä en miellä itseäni taiteilijaksi"* (S.1.n). Tässä kertojat tekevät eroa korkeakulttuuriseen taiteilijoiden puhetapaan, vahvistavat työn, palkkatyön keskeisyyttä. Tässä erottautumisen puhetavassa on tunnistettavissa myös "kansanomaisuus", joka näyttää olevan yleistä näyttelijäpuhetta.

Yksi naisnäyttelijä tiivistää ytimekkäästi itsemäärittelyn suhteessa kertomiseen. Hän ikään kuin haastaa kertomisen ja määrittelemisen mielekkyyttä viittaamalla näyttelijöistä valmiiksi rakennettuun kuvaan. Hän määrittelee hyvät näyttelijät vapaiksi ihmisiksi ja sitä kautta myös vapaiksi kertomaan itsestään, mutta hän ei määrittele yhtä pysäytettyä kuvaa. Tällä hän tiivistää myös identiteetin liikkuvuuden luonteen, joka on viimeaikaisen teoriakeskustelun ydintä. (ks. Esim. Gergen 1994, Fornäs 1998). Samalla kertoja viittaa näyttelijöiden tapaan toimia tarinankertojina. Hän siis määrittelee heitä ammatillisesti. Onhan tarinoiden kertominen myös näyttelijöiden keskinäisen vuorovaikutuksen tärkein keino: heidät voi nähdä "vilpittömyyden" esittämisen ammattilaisina.

Kertoja asettuu tarkentamaan oman puheensa, näyttelijäpuheen, liikkuvuutta. Kertoja tuottaa sitä pysäytetyn kuvan näkökulmasta, toteamalla näyttelijöiden puheen olevan usein jaarittelua. Kertoja tekee erottautumista tästä puhetyylistä korostaen omien näkökulmien liikkuvuutta. Hänelle on selvää ammatillisen puheen totuus, jonka hän kykenee lukemaan näyttelijöiden haastatteluista. Toisaalta hän vahvistaa käsitystä "vapaudesta", jopa niin pitkälle, ettei halua antaa itse yhtä

valmista mielipidettä asioista. Kuitenkin kertoja suostui omalla elämätarinallaan tutkimukseeni. Litteroituun haastatteluun hän myös tarkensi useisiin kohtiin tietoja, varmistaen näin myös minun tietämystäni ja ymmärtämystäni, mutta ei muuttanut esittämiään mielipiteitä, johon myös tarjoutui mahdollisuus.

Because really good actors are very free people, I think. Because if you construct a particular story about yourself, it means that you might be made rigid by it. /.../ Also you can get very attached to ideas of yourself, can't you – 'I am an artist'. It's very funny, because you read actors talking about their work or talking about themselves, half the time you think it's so much waffle. Because we like to talk, everybody likes to talk and we like to – some actors xxx exercise, really. There's nothing wrong with that. But as soon as I hear myself give an opinion, I can immediately give the opposite. I can go that well, OK, it isn't true. In the end, people come to see the work. And that's interesting or not. (E.2.n)

Tähän mennessä olen tarkastellut neljän kertojan esimerkkien valossa erotautumisen puhetapoja. Olen kuvannut näitä erottautumisen puhenäkökulmia erilaisista sidoksista ulos kirjoittautumisella. Kertojat ovat tuottaneet näitä näkökulmia teatteriperheen ja toimittajien muokkaaman julkisen kuvan avulla sekä irtiottona taiteilija-käsitteeseen ja näyttelijäpuheen tyyliin. Siirryn nyt tarkastelemaan näyttelijöiden ryhmäsidoksia, kollektiivisuuden puhenäkökulmista.

Asettelemalla näyttelijöitä me-kerronnan avulla ryhmäkuvaan joudun pohtimaan myös kollektiivisuuden merkitystä. Kollektiivisuus voidaan käsittää jonakin yhteisenä ja yleisenä (common), joka voi olla todellista tai kuviteltua, triviaalia tai tärkeää, vahvaa tai heikkoa; ilman jonkinlaista yleisyyttä ei voi olla kollektiivistakaan, kuten Jenkins (1996, 104) huomauttaa.¹⁰⁸ Kollektiivisen identiteetin muotoutuminen ei edellytä valmiin ryhmän olemassaoloa, vaan se voi olla tärkeä tapa muodostaa ryhmiä (Kaunismaa 1997, 223). Näyttelijöille kollektiivisuus määrittyy suhteessa ammattiryhmään, vaikka heillä ei välttämättä ole yhtä yksittäistä ja pysyvää yhteisöä, useimmilla pikemminkin vaihtuvia yhteisöjä. Erääksi ryhmäidentiteettiä sitovaksi määritelmäksi voi muodostua poikkeavuuden ja vapauden lisäksi viittaus yhteiskuntaluokkaan tai asemaan, jossa rahan kautta muodostuu erottautuminen "toisista". Englantilainen naisnäyttelijä tuo esille näyttelijöiden kokeman taloudellisen tasa-arvoisuuden, mikä oletettavasti on näkyvämpää englantilaisessa luokkatietoisessa yhteiskunnassa kuin Suomessa.

108. ks. Benedict Anderson 1991 (1983).

I mean actors are very good company, it's a great level they're class wise and financially nobody has any problems about who's earning more than anybody else, who's richer than anybody else, what class, what background, what ethnic background they're from – all those things that are usually a problem in an other walk of life. (E.1.n)

Haastattelemani näyttelijät rakentavat erottautumisen merkitysaluetta poikkeavuuden, vapauden ja suvaitsevaisuuden puhetavoilla. John Harrop (1992, 26) määrittelee näyttelijöitä myös vastuuntunnottomiksi lapsiksi, jotka turvaavat kasvami- sen ja joilla ei ole omaa identiteettiä.¹⁰⁹ Itse asiassa tässä Harropin luomassa määritelmässä yhdistyy kaksi voimakasta näkökulmaa ja mielikuvaa näyttelijöihin: Ensimmäkin viittaus ”lapsitaiteilijaan”, jota ekspressiivinen taiteilijakuva edustaa (Sparshott 1982) ja toisaalta viittaus vaillinaiseen identiteettiin. Nämä näkökulmat vaikuttavat olevan näyttelijöitä vahvasti määrittäviä, kuten tutkimuksen alussa viittasin tuohon vaillinaisen identiteetin käsitykseen. Löydän leikin käsitteen uudelleen kertojien puheesta kollektiivisuuden yhteydessä. Tässä yhteydessä leikkiä ei liitetä varsinaisesti näyttelemiseen, vaan jopa näyttelijöihin henkilöinä, persoonana.

Osa haastateltavistani näyttelijöistä kuvaa lapsuutensa yhteydessä leikkimisen ja mielikuvituksen merkitystä suhteessa ammatin valintaansa. Lapsuuden ja leikin suhde on legitimoitunutta suhteessa ikään. Vanha sanonta ”leikki on lapsen työtä” antaa tilan tälle toiminnalle lapsuudessa, mutta näyttelijän ammatin perspektiivistä se saa suuremman painoarvon. Leikin käsitteen siirtäminen aikuisuuden ja ammatin tekemisen kenttään vaatii yhteiskunnallisesti toisen tilan. Näyttelijät määrittelevät tällä ammattiryhmäänsä. Koska leikkiminen ei ole normaali aktiviteetti aikuisten maailmassa, näyttelijöillä pitää olla lupa yhteisöltä tehdä sitä, kuten Harrop (1992, 31) asian ilmaisee. Yhteiskunnan pitää legitimoida leikkiminen teatteriin kuuluvaksi.

En usko, että minkään muun taiteellisen ammattiryhmän kohdalla leikkimisen käsite elää niin vahvasti kuin näyttelijöiden kohdalla. Jos näyttelemine on leikkimistä, niin mitä muuta se on? Jussi Snellman (1938, 11) toteaa hieman pat-

109. Tämä vaillinaisen identiteetin näkökulma on varsin yleinen tapa tulkita taiteilijoita, erityisesti psykoanalyttisesta näkökulmasta (ks. esim. Lepistö 1991, 60). Itse asiassa psykoanalyttinen lähtökohta on ollut varsin keskeinen taiteilijatutkimuksessa ja muiden teoreettisten sovellutusten tekeminen on jäänyt vähemmälle huomille tekijälähtöisessä näkökulmassa. Teostulkinnoissa sen sijaan on sovellettu useita erilaisia teoreettisia viitekehyksiä.

eettisessä ja ajan retoriikkaa käyttävässä kirjoituksessaan näyttelijöiden olevan pakostakin huolettomia hetken lapsia. Näyttelijät ovat kasvattaneet itsensä välittömästi ja herkästi vastaamaan jokaisen ajatuksen ja tunteen vaikutukseen ja olemaan kaikessa mukana koko olemuksellaan. Yksi kertoja viittaakin näyttelijöiden elämäntyyliin, joka viehättää monia ihmisiä, vaikka ammatin turvattomuutta ei moni voisi kestää. Ammatin realisuus tiivistyy leikkimisen tarpeeseen. Kertojan lainaus kuvaa yhtä kollektiivisuuden tuottamisen näkökulmaa. Kertoja kuvaa monien ihmisten pitävän näyttelijöiden elämäntyylistä, mutta ei siihen liittyvästi epävarmuudesta. Kertoja pitää yllä näyttelijöihin liittyvää ideaalia, näyttelijät voivat toteuttaa jotakin, mitä monet haluaisivat ilman alttiutta sattumalle.

I think it's because a lot of people would like the lifestyle, or they think that they would. Actually I don't think most of them could take the insecurity probably. But nevertheless, we are all children and we like to play, so it's that really. (E.2.n)

Traditionaalisesti identiteetti on nähty sellaisena, että kypsä ihminen on hän, jonka identiteetti on kristallisoitunut, täysi ja valmis (Gergen 1994, 202). Tätä näkemystä vasten tuotettuna taiteilijat/näyttelijät "lapsina" -, "lapsenomaisina" - kuvailut antavat mahdollisuuden juuri noiden rajojen rikkomiselle. Harrop (1992) tiivistää asian: Näyttelijöitä ei voi tuomita "normaaliuden" standardeilla. Näyttelijä ei ole "normaali", hänelle on annettava ja hänen tarvitsee pitää yllä paikkaansa ulkopuolisena. (mt. 31, 114.)¹¹⁰ Tässä vilahtaa myös psykoanalyytinen diskurssi taiteilijan erilaisuudesta. Tarjoan tähän sosiaalisen konstruktionismin näkemyksen. Se antaa mahdollisuuden tarkastella tämänkaltaista taiteilijaihannekuva toisesta suunnasta. Kertojat hyväksyvät lapsenomaisuuden retoriikan. Se antaa mahdollisuuden tuottaa joitakin ulottuvuuksia identiteetille. Se voi olla osa selkeää identiteettiä, mutta se voi tuottaa myös seurauksia, joilla identiteettiä pidetään enemmän liikkeessä. Lapsenomaisuuden retoriikka tarjoaa kertojille identifioimisen kategorian, joka ei ole yksi ja selkeä. Se mahdollistaa relativistisen identiteettistrategian. Identiteetti voi olla koherentti yh-

110. Pysähdyn hetkeksi ihmettelemään tätä "normaalin" määritelmää, jota Harrop käyttää. Sen binaarisena oppositiona olisi epänormaalin käsite, johon kirjoittaja ei kuitenkaan viittaa. Myös position määrittäminen ulkopuolisena ihmetyttää; ulkopuolisena yhteiskunnassa vai missä? Näyttelijän ammatin status on mielestäni sangen korkea, kuten haastatteleman näyttelijätkin tuovat esille; eikö näyttelijän asema kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti ole silloin sangen keskeinen?

destä suunnasta, ja liikkuva toisesta suunnasta. Leikin ja lapsenomaisuuden puheella kertojat ottavat ammatilleen tilan, jossa perinteiset odotukset aikuisuuden identiteetistä saavat mahdollisuuden olla liikkeessä.

Lasse Pöysti (1991, 254) kuvailee näyttelijän luonnetta erikoiseksi ja poikkeavaksi. Tämä kommentti kenties tarkoittaa juuri tuota edellä esittämäni näkökulmaa. Hän toteaa omasta kokemuksestaan, että on joskus helpottavaa lukea tutkimuksia näyttelijöistä, ettei suotta lankea tuhoavaan itsehalveksuntaan huomattaessaan merkillisten luonteen vajavaisuuksien tai erikoisuuksien jatkuvan läpi vuosikymmenien koskaan paranematta. Pöysti tuottaa näyttelijäkuvaaja juuri tuota traditionaalista näkökulmaa vasten. Postmodernista näkökulmasta ”luonteen vajavaisuudet” tai ”erikoisuudet” puhetapoina kytkevät henkilön monitasoisia identiteetin mahdollisuuksia sekä niiden relaationaalista suhdetta. Ne antavat meille myös mahdollisuuden todeta: kenenpä luonteesta ei löytyisi vajavaisuuksia tai erikoisuuksia, joita voidaan nimetä ja määritellä?

Mielenkiintoista on siis se, millaista kuvaa haastateltavani konstruoivat näyttelijöistä ihmisinä. Tämä ei ole yksiselitteistä. Yksi haastateltavistani tiivistää asian määrittelyn vaikeuden: *“Well I think, I mean actors are all very different people, I think, some are very highly conventional people and some are very bohemian, but there’s all kinds I think in the profession, all kinds.”* (E.6.m) Tässä yhteydessä ”toiset” viittaavat ilmeisesti ”valtavirtaan”, joka on kulttuurisena muotona määrittelemätön, kohdentamaton tai olematon (Fornäs 1998). Tässä on jotakin, jota voin tulkita myös Goffmanin (1971, 155–158) ajatuksella, että jokaisen esitysryhmänyleistavoitteena on ryhmän esityksestä syntyneen tilanteen arvioinnin ylläpitäminen. Goffmanin mukaan tätä ryhmäytymistä vahvistaa ja pitää yllä informaation kontrolloimiseen liittyvät seikat. Hän erottelee kolme näkökulmaa tähän ryhmävahvistukseen. Ensinnäkin on salaisuudet, joita hän kutsuu ”synkiksi”. Tämä on tietoa, jonka ryhmän jäsenet tietävät, mutta se sotii vahvasti sitä kuvaa vastaan, jota ryhmä yrittää saada syntymään katsojakunnan mieliin. Toisena on ”strategiat”, jotka liittyvät toimiin, joilla estetään katsojien etukäteen tilanteisiin mukautuminen. Kolmantena on ryhmän ”sisäiset” salaisuudet. Niiden tunteminen leimaa yksilön ryhmän jäseneksi ja saa ryhmän kokemaan etäisyyttä ja erilaisuutta suhteessa niihin yksiköihin, joilla ei ole tietoa.

Näyttelijät tuottavat pluralistista erottautumisen retoriikkaa sekä yksilöllisenä kategorioista ulos kirjoittautumisena että kollektiivisina määrittelyinä. Tunnistan kahdessa seuraavassa lainauksessa näyttelijöihin usein liitettävän narsismin diskurssin, jota kertojat pitävät yllä. Yksi haastateltavistani näyttelijöistä tiivistää

näyttelijöiden itsekkyyttä ja halua olla keskipisteenä, ihmisten rakastamana:

I think what most actors do, they want people to like them. /.../ I mean, when I feel that people don't, don't love me, I think like 'Fuck you! I don't care.' But that's a bad attitude, that's a very bad attitude. /.../ And I think actors are being very selfish, actors are, essentially, I think, pretty selfish people. /.../ they like to be the centre of attention, they like people looking at them. (E.5.m)

Toinen kertoja määrittelee ammatin vaarallisuuden käsitteen kautta ja tiivistän sen kiehtovuuteen. Näyttelijöiden elämäntyylillä määrittäytyä usein julkisen ja yksityisen rajatilassa, mikä näyttää merkitsevän eri yhteyksissä erilaisia asioita. Sen lisäksi, että ammatti on eräänlaista julkisuutta, yleisöä kiinnostaa jatkuvasti myös ”näyttämön takainen” elämä. Yksi haastateltavistani määrittelee näyttelijät siviili-elämässä tarinankertajiksi, mutta palauttaa tämän suhteen kuitenkin ammatilliseen kontekstiin, olennaisen tekemiseen:

Ja mä näen jotenkin, että siinä on tämän kiehtovuus, sen vaarallisuus ja sen vaikeus, koko tämän ammatin. Se, että me kenties sitten siviilielämässä ollaan hirveitä hölösuita ja puhutaan ja kerrotaan ja enemmän tai vähemmän boheemisia tai värikkäitä, on tietynlainen yksi rikka rokassa, siihen nähden, mitä tapahtuu ja tulisi tapahtua näyttämöllä. (S.2.m)

Ammattiryhmän sisäiset määrittelyt ovat yksityisen esittämistä avoimella areenalla, niiden julkiseksi tekemistä. Klassisessa julkisessa sfäärissä porvarilliset kansalaiset kehittivät foorumeita keskustellakseen henkilökohtaisista kannoistaan julkisesti. Erilaisten tyylien tuottamisessa on aina tiettyyn rajaan saakka luotu siltä yksityisen ja julkisen välille. Tämä viittaa yksilön identiteettityöhön, kollektiivisten sosiaalisten muotoilujen ja symbolisten muotojen väliseen refleksiivisyyteen.¹¹¹ Henkilökohtaiset elämäntyylit asettavat yksityisimmän julkiseen valoon.

111. Fornäs (1998,252) tarkentaa reflektiivisyyden käsitteen viittaamaan ensisijaisesti kuvallis-visuaaliseen ilmiöön, jolla hän tarkoittaa sitä, että peilikuvat nähdään pikemminkin kuin kuullaan ja ihmiset peilaavat identiteettejään useimmiten konkreettisista kuvista (kuten peilikuvasta tai lukemalla ja katselemalla joukkoviestimiä). Reflektiivisyys voi olla myös äänellistä, kuten verbaalinen kirjoitus tuo paperilla esille potentiaalisen diskurssiivisen muotoutumisen ja etääntymisen kokemuksen suhteessa tekstiin. Näyttelijät myös tarjoavat konkreettisen visuaalisen kartaston katsojille peilata omia identiteettejään.

Julkinen ja yksityinen eivät ole kaksi vastakkaista ja eroteltavaa aluetta vaan yhä monimutkaisemman kokonaisuuden ääripisteitä. (Fornäs 1998, 116.) Jenkins (1996, 109) tarkentaa myös tätä ajatusta kuvaamalla sitä, mitä ihmiset tekevät. Tekeminen on asioiden mielekkyyden jakamista ja jaetut symbolit sukeltavat universaalisti esille. Yhteisö on aina julkista tekemistä, jossa sen symboliset arvot on tuotettu ja uudelleen tuotettu. Suomalainen miesnäyttelijä määritteleeekin tämän yksityisen ja julkisen rajan liudentumisen näyttelijäidentiteetin kohdalla seuraavasti:

/.../ mä luin just yhtä kirjaa, joka kertoo minästä ja minuuden erosta ja sikäli se on taiteilijalle erityinen, koska hän on julkisuuden hahmo, joka siis näyttää itseään julkisesti. (S.2.m)

Kun kertojat pohtivat julkisuuden vahvaa heijastumista työhönsä, kysyn tässä kohdassa sitä, miten kertojat määrittelevät näitä julkisia kasvoja kertomuksissa.¹¹² Aapo Similä (1949) kirjoittaa taiteilijan julkisuuden kautta syntyvästä luulotaudin vaarasta:

Olkoon taiteilija esittävä tai luova, niin pian kuin hän on ensi kerran nähnyt nimensä sanomalehdessä tai mainosplakaatissa, silloin on hänen henkilönsä vaarassa saada tartunnan luulotautiin, jonka symtoomeina esiintyvät itserakkaus ja suuruudenhulluus. Kun tauti on puhjennut selvästi näkyvälle asteelle, pysyy potilas itsepäisesti harhamielteissään, kuvitelleen olevansa tärkeä, jopa välttämättömä tekijä yhteiskunnan monimutkaisessa ihmiskoneistossa. Vastoinikäymisten kohdatessa hän luulottelee olevansa marttyyri ”väärin ymmärretty”, edellä aikansa kulkeva tien osoittaja. Käräivällisesti hän odottaa ”aikaansa”, joka useimmille ei koskaan tule – ei kuolemankaan jälkeen. (mt. 102–103.)

Similän määritelmä viittaa varmasti siihen, mistä me arkikielellä puhumme, että jollekin on ”noussut julkisuus päähän”. Julkisuus on myös yksi diskursiivinen keino, jolla näyttelijät vahvistavat ammattinsa kenttää ja luovat samanlaisuuden ja erottautumisen kenttää yhä selkeämmäksi. Haastatteleman näyttelijät vaikuttavat olevan hyvin tietoisia oman ammattinsa julkisesta arvostuksesta. Oman ammattitaidon arvostaminen on keskeinen asia, kuten seuraavasta näyttelijän tekstilainauksesta käy ilmi.

112. Käsité julkisen kasvot viittaa imagon (Karvonen 1997) tai sosiaalisten kasvojen (Goffman 1971) säilyttämiseen.

What most actors probably would like is – they want to be taken seriously, so we want to be seen as xxx. Because if you can do that, you can do everything else. I don't know if that's necessarily true, but there's a kind of feeling like that. (E.2.n)

Useimmat tutkimukseni näyttelijöistä korostavat ammattinsa erottumista erityisesti ammattiin kohdistuvien mielikuvien kautta. He kertovat, että monet ihmiset ihailevat näyttelijöitä ja haluaisivat salaa tähän ammattiin. Jälleen kerran kertojat vahvistavat oman ammattinsa kollektiivista sidosta pitäen yllä itsestään kuvaa toteuttamassa sellaista ammattia, jota monet haluaisivat tehdä.

'We'll do anything to xxx' and you know, we were just reminding ourselves that a lot of people secretly would love to work in the theatre, we're actually privileged. Xxx is as well about how actors are regarded in this society, which is on the one hand are quite xxx and on the other hand they treat them with a certain amount of contempt, or envy. (E.2.n)

/.../ everybody wants to be actor – I mean, you know – if you'd spend time at a social gathering long enough you can guarantee that at least two or three people going to – eventually in the conversation – say 'I'd like to do what you're doing, I really want to be an – I always wanted to be an actor' and all these people flooding into the drama schools and flooding out of the drama schools and there's such a tiny percentage of them that are good enough or going to make anything of it. (E.1.m)

Yksi haastateltavistani herättää kuitenkin myös vastakkaisen näkökulman tähän ihailuun. Hän ei kuitenkaan viittaa yleisesti ammatin ihailuun vaan pikemmin siihen, että ihmiset eivät pidä näyttelijöistä heidän epäluotettavuutensa ja erikoisen ammatin takia. Kertoja asettuu dialogiseen leikkiin vastakkaisten asetelmien suhteen. Toisaalta ihmiset rakastavat näyttelijöitä, toisaalta vihaavat heitä. Näin kertoja määrittelee asian:

/.../ actors are still cast as untrustworthy people. I think it hasn't chanced since the 16th century./.../ People don't like them. They are untrustworthy because they're in a very funny profession and people can't quite come to terms with it. (E.5.m)

Mielikuvayhteiskunnan ja moderniteetin vahvin ilmentymä tulee aineistossani esille juuri siinä, miten näyttelijät kontekstualisoivat omaa julkisuuttaan mediavälitteisesti. Kukaan näyttelijöistä ei tuo esille varsinaisesti teatteriin liittyvää julkisuutta, vaan ammatin ja julkisuuden oikeutus rakentuu ennen kaikkea tele-

vision välityksellä. Tämä on tietysti merkittävä seikka näyttelijöiden ammattikuvan kannalta, mutta sillä on merkitystä myös katsojien kannalta. Mediavälitteistyden kautta katsojille tarjotaan kulttuurisia mallitarinoita, elämän ratkaisumalleja, joita katsojat voivat hyödyntää omassa elämässään ja johon peilata identiteettiään (Hänninen 1999).¹¹³

Tämä vahvistaa näkemystä, jonka esitin tutkimukseni alussa näyttelijöiden muutuneista työtilanteista suhteessa julkisuuden liittymisestä mediakulttuuriin. Kenties aiemmin paikallisesti tunnettu näyttelijä on tänä päivänä ennen kaikkea kansallisesti ja kansainvälisesti julkisuutta saanut tekijä. Tämä näyttää sisältävän hyvin paljon arvoitusta, vaikka näyttelijät eivät sitä juurikaan problematisoi. Seuraavat esimerkit tiivistävät osuvasti ja keskenään dialogisesti tätä julkista kuvaa. Aineistosta ottamistani tekstilainauksista tulkitsen tämän dialogisuuden vastakkainasettelujen leikiksi, kuten äskeisessä lainauksessakin. Näyttelijät määrittelevät ammatinsa näkyvyyden median välityksellä. He sijoittavat itsensä siihen mukana olevaksi, mutta samanaikaisesti torjuvat sitä.

/.../ joku ihailee mua sen takia, että olen lehdissä tai että mä olen siinä teatterissa, vaan että se, mitä mä teen siellä lavalla, että se herättää ihmisiä, se on mulle tärkeitä tai laulaminen. (S.3.n)

/.../ monethan näyttelijät ajatellaan sen mukaan olemassaoleviksi, että paljonko he on tv:ssä. (S.4.n)

Because I've done mostly television. I think I've just got one of those faces. So – I like that. I tell you, I don't like – I don't, I'm in the wrong business, I like my anonymity, I don't like people to – I don't like people looking at me – and staring, and trying to think about where they know me from. I find that very limiting. I don't like that, I don't find that I'm being myself, it's – it's quite hard for me to deal with. (E.5.m)

But an actor's status, here is very, people respect you for different, just for being on television, you know, you're famous, or because you've been on the telly. You see in newspapers and things like that when people are being interviewed out on the street, especially you see it in the third world, everyone, you know, wanting to look at the camera. (E.5.m)

113. Nykykulttuurin yhteydessä onkin väläytetty kuvia siitä, että ihmiset tuntevat paremmin tv-sarjojen henkilöahmojen elämän, kuin naapureiden tai sukulaistensa elämän. Samanaikaisesti nämä henkilöahmot sekoitetaan kyseistä roolia näyttelevään ihmiseen.

Julkiset kasvot ja julkisuudessa oleminen on yksi reunaehdoista näyttelijöille, ja osaltaan tästä syystä he tuottavat tarinoissaan tähän liittyvää puhetta. Kertojilla on kahdensuuntainen suhde julkisuuteen: toisaalta se viehättää, toisaalta sitä vieroksutaan. Tulkitsen näiden vastakkaisten näkökulmien tarjoavan kertojille mahdollisuuden korostaa omaa julkisuuttaan, johon he eivät kuitenkaan halua "narsistisesti" sitoutua. Suomalainen miesnäyttelijä kuvailee suhdettaan julkisuuteen monisuuntaisesti. Aluksi hän pohtii sitä, että julkisuus viehättää häntä. Kertoja katsoo julkisuuden olevan myös tärkeä ammatin kannalta. Lopulta hän päätyy omaan pohdintaansa miettimään sitä, välittääkö hän oikeastaan siitä julkisuudesta. Tämä kyllä-ei-puheen hallinta näyttää olevan osa pätevän näyttelijän identiteettiä.

No, en mä voi kieltää, ettenkö tykkäisi siitä, julkisuudesta. Kyllä me kaikki sen verran narsisteja ollaan, rakastamme, rakastetaan että meidät huomataan. Kyllä mäkin nautin, en mä sitä voi kieltää. Mutta kyllä mä mieluummin olen kuitenkin syrjään, mä olen kuuntelija, mä olen katselija, mä olen yksin joukossa. Kyllä mä tykkään mennä paikkaan, mutta mä tykkään myös lähteä sieltä aika äkkiä pois. / .../ sitten tuli ihmisiä, että "olen kyllä nähnyt sua nyt niin paljon telkkarissa, sä oot ollu hirveesti telkkarissa". Se on siinä mielessä tärkeää, että yleisö muistaa sen. Että sä näyt. Se on erittäin tärkeää, mutta tuota, en mä tiedä, onko se mulle sitten niin hirveen tärkeää. (S.6.m)

Haastattelemillani näyttelijöillä on vahvat käsitykset ammatin julkisesta luonteesta: he identifioivat itsensä siihen, eikä kukaan kyseenalaista sitä. He myös vahvistavat lapsitaiteilijan ja leikin metaforiikkaa ja sitä kautta aktualisoivat ammattilaisuuden identiteettiään. Tätä ammattilaisena identifioitumista pidetään yllä erottautumisella sidosryhmistä tai valtavirrasta. Kokonainen sosiaalinen struktuuri, teatteri, palvelee tämä erottautumisen hegemoniaa. Tämä erottautumisen kuvaaminen ja piirteet konstruoivat identiteettiä – ei siis voi väittää, että näyttelijöillä olisi vaillinainen identiteetti. Ammattinsa jälleen lainatuilla puhenäkökulmilla postmodernissa ajan kuvassa kertojat konstruoivat itselleen identiteettiä ammattikentässä. Käsitykset sisäisestä ja ulkoisesta persoonallisuudesta ja romantisoivat käsitykset näyttelijöiden hallitsemattomasta sisäisestä ja samalla yksityisestä elämästä pyrkivät tuottamaan näyttelijä-identiteettiä, jota kertojat toisaalta pitävät yllä ja toisaalta murtavat. Ammatin ympärillä tehdään monesta suunnasta yksityisen ja julkisen välisen rajan ylityksiä. Puhetavoissa kertojat murtavat tätä kahtiajakautunutta taiteilijakuva.

Näyttelijäksi tulemista voidaan lähestyä kaksoisprojektina. Elämänhistoriallisessa syvyyssuunnassa etenee yksilöllinen identiteetin muotoutuminen ja konstruoituminen taidemaailman kulttuuristen mallien edellyttämäksi sosiaalseksi identiteetiksi. Tätä sosiaalista identiteettiä voidaan tarkastella myös julkisena identiteettinä. Ilman julkisuutta ja yleisöä näyttelijän ammatilla ei olisi elinmahdollisuutta. Julkisuus muodostuu kentäksi, jossa yksilöt eri näkökulmista tuottavat ja koodaavat ulkopuolellaan olevaa todellisuutta. Jännitteen muodostaa se, että 'minä' muuttuu tässä 'meiksi', joksikin yhteisöllisyydeksi. (Lepistö 1991, 32-34.)

Vaikka julkinen kenttä voidaankin nähdä eräänlaisen sosiaalisen identiteetin toteutumisen paikkana, näyttelijät tarjoavat tähän kenttään paitsi taideteoksen myös itsensä. Pöysti (1991, 252) huomauttaa: "Näyttämötaiteilija poikkeaa muista taiteilijoista siinä että hän on itse oma sellonsa, jopa paljolti oma partituurinsa ja sormituksensa."

6 Näyttelijäksi tulemisen reittejä

Lastenkaltaisten on taiteen valtakunta. (Lehtinen 1989, 27)

Tässä luvussa asetun tarkastelemaan tutkimuksessani mukana olevien näyttelijöiden kertomuksia lapsuus- ja nuoruusajasta. Tulkitsen tässä yhteydessä näyttelijöiden tarinoissa koodaamaani puhekehystä, johon sijoitin heidän lapsuus- ja nuoruuspuheensa. Osoitan, miten näyttelijät rakentavat kertomuksia näyttelijäksi tulemisen erilaisista poluista, sekä millaisilla näkökulmilla he tuottavat näitä polkuja.

Edellisessä luvussa (luku 5) tulkitsin kertojien puhetta ammattikentästään ja ammatistaan, sitä miten he aktualisoivat ammattilaisuuden identiteettiä suhteessa näihin konteksteihin. Sen voi ymmärtää myös puheeksi omasta työkentästään, oman ammattikuvan vahvistamiseksi. Tämä on yksi omaelämäkerralliseen puheeseen kuuluva teema, jota voidaan tarkentaa sillä, miten tähän ammattiin on päädytty. Kaikkien haastatteliemieni näyttelijöiden tarinoista onkin luettavissa vastaus kysymykseen, miten minusta tuli näyttelijä. Tarinoiden sisällöt voιν jakaa kahteen elämänkulun ikäjaotteluun. Ensinnäkin lapsuuden ja nuoruuden puhe, jonka kautta rekonstruoidaan kuvaa näyttelijäksi tulemiselle. Toisaalla on aikuisuuden ikävaihe, jossa pohditaan näyttelijänä ja ihmisenä olemista. Aineistostani tulkitsen, että erityisesti lapsuuskertomuksissa ikä muistetaan yllättävän tarkasti, mutta siirryttäessä kohti aikuisuutta ikä vaikuttaa pikemminkin muuttuvan vuosikymmeninä ilmaistavaksi seikaksi, jota värittää elämäнкаарipsykologiasta tuttu diskurssi. Lapsuuden vaiheita kuvataan vuosittaisina tapahtumina, mutta siirryttäessä kohti aikuisuutta ikä muuttuu vuosikymmeniksi. (ks. Dunderfelt 1997, Vuorinen 1997.)

Puhuessaan lapsuudestaan kertojat tuottavat merkityksiä lapsuuden ja nuoruuden elämänvaiheestaan käyttäen ainakin neljää kulttuurista puhenäkökulmaa hyödykseen. He jäsentävät omaa lapsuustaustaansa 1. teatteriperhe/ ei-teatteriperhe näkökulman välityksellä. Kertojat muokkaavat myös 2. ennustettavuuden puhetta sekä pohtivat 3. vanhempiensa tai muiden merkittävien henkilöiden tukea omalle ammatin valinnalleen. Nuoruuspuheessa taas siirrytään 4. teatteriopintojen aikaan, jolloin vahvistetaan näyttelijäksi tulemisen koulutuksellista polkua.

Taiteilijoiden elämäkertapuheessa ammattiin tulemisen reitti on yksi tärkeimmistä kulttuurisista konventioista, johon tarinaa sidotaan. Tämä on myös yleisesti elämäkertatutkimukseen liittyvä sementti (Denzin 1989). Se on myös elämän-

kulun kannalta keskeinen kertomus; kertoja tuottaa haastattelutarinaansa näyttelijän positioista ja tätä kontekstia konstruoidaan ammattiin saapumisen kertomuksella. Taiteilija nähdään oman kulttuurinsa tuottajana, jossa hän käyttää erityisenä agenttina omaa ilmaisua (esim. Langer 1986, Brecht 1991, Benedetti 1993). Näyttelijän ammattiin hakeutumisessa ilmaisua leimaa Leppäkoski-af Hällströmin (1992, 275) mukaan sisäinen pakko. Tämä psykoanalyttinen diskurssi vilahtaa kertomuksien taustalla yhteisesti jaettavana selitysmallina ammattiin tulemiselle. Tunnistan tässä myös taiteilijoiden elämäkertakonvention läsnäolon; lapsuuden- ja nuoruuden muistoja kiinnitetään ammatin näkökulmaan, ja sille haetaan jatkuvuutta omasta elämän historiasta.

Pysähdyn vielä hetkeksi pohtimaan lapsuuden tai nuoruuden kerrontaa oma-elämäkerrallisissa puheessa, siten kuin itse sitä luen ulos aineistostani.¹¹⁴ Kun aikuinen (kuten haastattelemani näyttelijät ovat kerrontahetkellä) muistelee kasaa yhteen palasia omasta lapsuudestaan tai nuoruudestaan on kyseessä usein ajallisesti kaukana olevat muistot. Tämä ei välttämättä tarkoita sitä, että tapahtumat olisivat unohtuneet, vaan niiden kerronta ja tulkinta on aina tästä aikuisuuden perspektiivistä lähtevää. Kyseessä on eräänlainen ”kuviteltu lapsuus” (Gullestad 1996). Aikuisuuden perspektiivistä kerrottu, uudelleen tulkittu lapsuus ei ole vain aikajakso menneessä, vaan lapsuuden elävää rekonstruointia. Oleellista ei ole se mitä unohdamme vaan se, mitä muistamme. Kerrottuun tarinaan valikoituneet muistot rakentavat kertomishetken kuvaa kertojan lapsuudesta. (mt. 19–21.) Lapsuuden kohtaaminen aikuisuuden perspektiivistä on myös mielikuvituksen käyttöä, jolla suhdetta ulkoisen ja sisäisen välillä tehdään ja jonka alakategoriana muisti toimii. (Warnock 1994). Myös Virginia Woolf (1986/1907–1936) kirjoittaa:

Mutta nämä kaksi väkevää muistoa ovat merkillistä kyllä kumpikin perin yksinkertaisia. Oikeastaan en ole edes tietoinen itsestäni, vaan vain tunnetilastani. Olen pelkkä säiliö täynnä hurmiota, täynnä lumoa. Ehkä se on tyypillistä kaikille lapsuudenmuistoille, ehkä se selittää niiden voiman. Myöhemmin lisäämme tunteisiin paljon sellaista mikä tekee niistä monimutkaisempia ja siten heikentää niiden voimaa, tai ellei voimaa niin irrallisuutta, puhtautta. (mt. 88.)

114. En siis sulje tietoisuudestani pois psykoanalyttisten selitysmallien toimivuutta. Itse kuitenkin luen aineistoani konstruoiden näkökulmia, joilla haastateltavani tuottavat lapsuus- ja nuoruuskertomuksiaan. Ymmärrän lapsuuden omaelämäkerrallisissa puheessa eräänlaiseksi narratiiviseksi retrospektioksi, jonka sisältöä on mahdollisuus vaihtaa suhteessa erilaisiin tilanteisiin ja suhteessa erilaisiin kuulijoihin. Se on aina kertomishetkestä nousevaa.

Huomioni kohdistuu erityisesti tuohon Woolfin käyttämään puhtauden käsitteeseen. Kun ihminen aikuisena katsoo ja tulkitsee lapsuuttaan ja nuoruuttaan, hän pyrkii konstruoimaan siitä kokonaisuutta, ennen kaikkea kuvaa, joka suodattaa mahdollisuuden ymmärtää aikuisena tehtyjä valintoja ja ratkaisuja, kuten ammatin valintaa. Toisaalta esim. elämäkertojen lukijat saattavat tunnistaa itsessään myös uteliaisuuden, joka liittyy kertojien lapsuuteen.

Mihaly Csikszentmihalyi (1997) kertoo kirjassaan 'Creativity' mielenkiintoisen tapauksen retrospektion peilistä yksilön tarinassa. Eräs kuvataiteilija kertoi lapsuudestaan vuonna 1963, että se oli ollut lähestulkoon normaali, jopa idyllinen. Csikszentmihalyin mukaan hänen kertomuksestaan ei ollut luettavissa mitään taiteilijoiden elämäkertoihin liittyviä konflikteja. Kymmenen vuotta myöhemmin samalla taiteilijalla oli ongelmia ammatillisesti; hänen taulunsa eivät myyneet hyvin ja hän sai kritiikkiä osakseen. Nyt hän kertoi lapsuudestaan, että hänen isänsä oli rankaiseva ja äitinsä omistushaluinen. Ensimmäisen kertomuksen kauniit kesäpäivät olivat vaihtuneet tosiasiaan, että hän lapsena kasteli usein sänkynsä. Kymmenen vuotta toisen kertomuksen jälkeen taiteilijan oli urallaan epäsuosittu, hänellä oli kaksi sotkuista avioeroa, huume- ja alkoholiongelmia. Nyt hänen kertomuksensa lapsuudesta sisälsivät kuvauksen isän alkoholiongelmaista, fyysisestä riippuvuudesta ja tyranniasta. (mt. 172–173.)

Tämän kertomuksen kautta Csikszentmihalyi kysyykin, mikä versio kertomuksista on lähimpänä totuutta. Hän ehdottaa näkemystä siitä, että elämäkerta-kirjallisuuden mallit luovien ihmisten lapsuudesta pätevät myös muihin kertojiin (esim. tutkimushaastatteluun taiteilijoiden kohdalla). Ajattelen osittain samoin, mutta Csikszentmihalyin esimerkkitarinassa tulee esille myös kontekstin vaihtuva merkitys. Teamana vanhemmat ovat mukana, mutta kertojan oma elämäntilanne ja tulkinnan lähtökohdat muuttavat kertomusta. Mielestäni tarinan todellisuuden pohtimisen rinnalla on oleellisempaa se, mistä positiosta kertoja tuottaa tarinaa (kenelle tarinaa kerrotaan ja milloin) sekä tämän näkökulman avulla käsitys kokonaisidentiteetin (jos se ymmärretään vähäkään staattiseksi) murtaminen.¹¹⁵

115. vrt. Vappu Lepistö (1991, 111) huomiot taiteilija Pohjolan haastattelusta: Lepistö toteaa, että haastattelutilanteen ainutlaatuisuuden illuusio hälveni, hänen huomattessaan 1970-lehtihaastatteluista Pohjolan samankaltaista avoimuutta. Samalla esille huomio siitä, että osa tarinan aineksista muuttuu, osa pysyy samana. Lepistö pysähtyykin esittämään kysymyksen: kumpi on olennaisempaa, se mikä pysyy muuttumattomana vai se mikä muuttuu?

Lapsuuden muistikuvia

Siirryn nyt tarkastelemaan kertojien tarinoiden lapsuuspuhetta ja näkökulmia, joilla he rakentavat tätä ikävaihettaan suhteessa näyttelijän ammattiin. Taiteilijoiden elämäkertojen yhteydessä lapsuudella on usein erityinen painotus. Lapsuus nähdään reittinä kohti aikuisuutta ja ennustettavuuden läsnäolo antaa sille oman painoarvonsa. Samansuuntaisesti kertovat myös haastattelemani näyttelijät. Tässä yhteydessä painotan uudelleen, että näyttelijän ammatti on se positio, josta kertojat lapsuuttaan tulkitsevat. He tuottavat omaelämäkerrallista puhetta ensisijaisesti näyttelijöinä ja se myös määrittää katsetta lapsuuteen.

Jos liitän tutkimuksessani mukana olevat näyttelijät luovien ja menestyvien ihmisten kategoriaan, joudun lukijana näyttelijäelämäkertojen odotushorisonttiin (vrt. Layderin jaottelu 1984). Tarkoitin tällä sitä, että tämä odotushorisontti uhkaa määrittää ajatuksiani juuri tämän kaltaisen kategorian (luovat & menestyneet ihmiset) lapsuuskertomuksista. Tulkinnot näyttävät tällöin liittyvän joko teoreettiseen kehykseen tai tutkimusasetelmien muovaamaan tietoon. (ks. Lepistö 1991, Uusikylä 1994, Raipia & Vaismaa 1994, Raehalme 1996.) On mahdotonta sulkea itsestään pois tätä odotuksen horisonttia, jossa ennustettavia tai kausaalisia linkkejä ei huomioisi. Olen pyrkinyt kuitenkin avaamaan tätä näkökulmaa tuomalla esille myös kilpailevia selitysmalleja suhteessa aineistooni, katsomalla miten näyttelijät käyttävät puheessaan erilaisia näkökulmia ja miten se kytkeytyy identiteetin käsitteeseen.

Haastattelemini näyttelijöiden lapsuuden ja nuoruuden taustat ovat erilaisia. Näiden näyttelijöiden kohdalla ei todellakaan voi puhua yhteneväisestä taustasta, jonka turvin näyttelijän ammattiin hakeudutaan. Löydän kuitenkin ainakin kaksi merkitysaluetta, joilla kertojat liikuttavat ammattiin hakeutumistaan. Osalle näyttelijöistä ammattiin tulo on ollut itsestään selvää, kun taas osalle se on ollut pikemminkin sattumien kollaasi. Haastateltavani kertovat joko hyvin yksityiskohtaisen selvityksen varhaislapsuuden harrastuksien merkityksestä tai rakentavat ammattiin hakeutumisen toisenlaisen reitin. Ero harrastamisen ja vakavasti tekemisen välillä on kuitenkin huomion arvoista. Taiteenkentässä tunnetaan lapsitähdet ja lahjakkuudet, jotka ovat muovanneet meille käsitystä erityisyydestä. Kukaan haastateltavistani ei kuitenkaan kuvaile itseään lapsitähtenä, vaikka osa heistä onkin esiintynyt jo varsin nuorena. Haastateltavani eivät siis halua määritellä itsestään kuvaa erityisen lahjakkaana tai poikkeuksellisena lapsena.

Näyttelijöiden kohdalla tämä lapsuuden ja nuoruuden ”nerokkuuden” korostaminen ei kenties ole niin yleistä kuin muissa taiteenaloissa, vaikka esim. Suomessa on aina ollut lapsitähtinäyttelijöitä (esim. Lasse Pöysti, Esko Salminen, Jaana Oravisto, Harri Hyttinen, Paavo Westerberg jne.). Näyttelijäksi tuleminen ei välttämättä tarvitse lapsuudesta alkaneita systemaattisia harjoituksia, vaan tie ammattiin voi alkaa paljon myöhemminkin (vrt. Raehalme 1996). Tämä potentiaalinen mahdollisuus antaa näyttelijän ammattiin tulemiseen mahdollisuuden pitäytyä korkeakulttuurisesta nerouden tai valituksi tulemisen diskurssista.

Teatteriperhe ja ei- teatteriperhe

Näyttelijän ammatti on myös eräs sukupolvelta toiselle siirtyvistä ammateista. Omassa tutkimuksessani vain neljä näyttelijää edustaa teatteriperhettä¹¹⁶. Loput kuvaavat taustaansa hyvin kirjavasti, jopa teatterinvastaiseksi. Näyttelijöiden lapsuuden kuvauksista voi tiivistää ainakin sen johtopäätöksen, että mitään yhtä näyttelijäksi tulemisen reittiä ei ole, eikä myöskään tiukkaa ikäkonventiota siitä, missä elämänvaiheessa tai iässä asiaan liittyviä taitoja tulisi harrastaa. Näyttelijöiden muistellessa tarinoita lapsuudestaan, taustalla välähtää kuitenkin kulttuurinen käsikirjoitus siitä, mihin oma tarina pitää sitoa. Kenties kulttuurinen odotus lapsuuden ennustettavuudesta tai erityislaatuisuudesta nostaa näkökulmaa usein implisiittisesti esille. Toisaalta tämä kulttuurinarraatio voi liittyä juuri taiteilijaelämäkertojen konventioon. Kertojilla on mielessään käsitys siitä, miten omaa näyttelijäksi tulemisen tietä on tarkasteltava.

Kertoessaan lapsuudestaan näyttelijät kiinnittävät usein tarinansa alkuvaiheessa puheensa teatterin ja perheen väliseen linkkiin; tulevatko he teatteriperheestä vai eivät. *“I come from a completely non-theatrical background”* (E.1.n), kuvastaa hyvin ei-teatteriperheiden näyttelijöiden näkemystä. Lapsuuden perhettä ei määritellä teatteriin liittyvänä kulttuurikontekstina tai ponkaisulautana ammattiin. Kertojat kuitenkin mainitsevat asian ja korostavat odotusta, joka liittyy näyttelijöiden ammattiin. Ammattiin liittyvä sukupolvisiirtymä on merkittävä. Se on yksi ammattikentän legitimointisilmukka. Kertojat ovat tietoisia oman ammattialansa kentstä, kuka tulee tai ei tule teatteriperhetaustasta. Yksi kertoja asettaakin oman teat-

116. Tässä on syytä tarkentaa, että tarkoitan teatteriperheellä tässä yhteydessä vanhempia teatterin ammattilaisena. Toisaalla työssäni näyttelijät viittaavat myös teatteriperheeseen, jolla he tarkoittavat teatterilaisten perhettä (ks. luku 5).

terisuhteensa tähän lapsuuspuheeseen. Hän välittää ajatuksen siitä, ettei ollut käynyt edes teatterissa ennen Teatterikouluaikaa. Tästä tavasta rakentaa lapsuusperheen näkökulmaa luen myös ”pystymetsästä” tulevan taiteilijakuvan.

Mulla ei ole kotona ollut minkäänlaista, mä olen työläisperheen kasvatti, mun äiti on siivooja ja isä on rakennussekatyömies. Kotona ei ollut mitään sellaisia virikkeitä. Mä en teatterissakaan käynyt ennen kuin tulin Teatterikouluun. (S.1.n)

Jos näyttelijä ei ole suoranaisesti teatteriperheestä, voi taustalta löytyä vaikka toisen vanhemman harrastus. Kertoja olettaa näyttelemisen olleen myös hänen äitinsä toive ja kytkee omat tunteensa tähän yhteyteen. Olennaista tämänkin kertojan puheeseen on oman lapsuuden taustan määrittäminen ei-teatteriperheeksi.

I wasn't born in a theatre family. I was born into a Force's family. My father was in the Royal Air Force. And we used to be posted all over. I lived in Germany for a while. We used to move every three or four years. /.../ My mother was an amateur actress and would have liked to be an actress, probably. I recognise now that I'm feeling some parental thing as well. (E.2.n)

Lapsuuden perhe näyttää toimivan yhtenä sosiaalisena kehyksenä tarkastella omaa ammatinvalintaa. Mielenkiintoista on se, että teatteriperheen lapset eivät juurikaan nosta esille tätä sosiaalista sidostaan heidän taustastaan, pikemminkin siitä löytyy vastustuksen ääni. Kenties teatteriperheiden lapsille näyttelijäperheen arki ei ole ollut kovin ruusuista tai heillä on siitä ainakin realistinen kuva. Toisaalta teatteriperheen lapsille sukupolvisidos ja viitoitettu identiteettipolku näyttelijän ammattiin on itsestään selvää. Kertojat saattavat määrittää irtiottoa omasta teatteriperhetaustastaan ja samanaikaisesti sitoutua siihen. Suomalainen miesnäyttelijä käyttää tässäkin yhteydessä leikin käsitettä pitäen yllä leikinomaista elämänasennetta ja vahvistaen tähän liittyvää identiteettikuvaa. Englantilainen naisnäyttelijä korostaa teatterikulttuurin läsnäoloa, teatterilaisten perheen läsnäoloa lapsuudessaan. Kertoja kytkee vahvasti omat kokemuksensa tähän ja määrittelee omat vaihtoehtonsa vähäiseksi. Kertojat kytkevät avoimuuden ja annetun rinnastukset yhteen suhteessa lapsuuden perheeseensä. Seuraavat tekstilainaukset kiteyttävät kertojien teatteriperheen muistoja identiteettiviittoina.

Mutta se niin kuin lähtökohdista, että mulla ei ollut sillä tavalla selvää, että minusta tulee näyttelijä, enkä nähnyt mitään päiväunia näyttelijän autuudesta tai ammatin autuudesta. Musta se kyllä enemmän oli yhtä leikkiä. Leikkiä tosissaan. Ja se sopii mun luonteenpiirteeseen, en mä ole jättänyt sitä vieläkään. (S.2.m)

Well, I didn't have much choice in a way, because my parents were both in the theatre, and so I grew up, as probably my sister has said, we grew up with a lot of theatre around us, so that was a kind of influence. (E.4.n)

Suhtautuminen näyttelijän ammatin ja lapsuudenperheen väliseen yhteyteen kuvaa ammatillista sukupolvisidonnaisuutta; mikäli taustalla on teatteriperhe, sen turvin voi määrittää yhden säikeen omasta ammatinvalinnastaan. Onhan näyttelijän ammatti yksi niistä ammateista, joissa ammatti näyttää siirtyvän sukupolvelta toiselle, puhutaanhan yleisesti teatterisuvuista. Myös oman aineistoni neljän näyttelijän teatteriperhe kertoo tämän sukupolvisiirtymän reaalisuudesta näyttelijöiden keskuudessa.

Ennustettavuuden mallitarina

Perhetausta toimii haastateltavillani näyttelijöillä vain yhtenä sosiaalisena kehyksenä. Monet haastateltavistani kuvaavat ammattiin tulemista eräänlaisena sattumien tai mahdollisuuksien avautumisena, joka sitten johti ammatin äärelle. Tämä sattuman selityspuhe toimii oivallisena vastakuvana ennustettavuuden mallitarinalle; se on siitä ulos kirjoittautumista. Kukaan kertojista ei varsinaisesti kerro Jeremian tavoin valituksi tulemisesta tai suuremmasta tehtävästä, jonka tunnistan elämäkertakirjallisuudesta (ks. luku 2). Tämä ”tehtävän” luonne on pikemmin säie, jota konstruoidaan oman uran varrella myöhemmin, eikä sitä sidota välttämättä lapsuuspuheeseen.

Kertojat, jotka järjestelivät lapsuusmuistojaan ennustettavuuden mallitarinan kehyksessä, käyttävät usein *taipumuksen* käsitettä. Tämä taipumus tulee esille lapsuuden monipuolisessa harrastamisessa, mielikuvitusleikeissä ja innostuksessa saada esittää. Käsitteenä taipumus on mielenkiintoinen. Se ikään kuin viittaa lahjakkuuteen tai luovuuteen, vaikka näyttelijät eivät suoranaisesti käytä näitä termejä. Taipumuksen kautta voi kuitenkin lukea auki niitä piirteitä, joita kertojan mukaan hänessä on lapsena ollut ja jotka ovat olleet merkittävä ”tien näyttäjä” näyttelijän ammattiin. Kuten yksi kertoja määrittelee taipumuksen suhteessa geneettiseen perimäänsä; hän sitoo taipumuksen käsitteen juuri näyttelemiseen.

Kyllähän se periaatteessa se näyttelemisen taipumus on aika lapsesta saakka ollut olemassa. Semmonen mielikuvitusleikkien harrastaminen ja tämmönen. Siitä huolimatta, että vanhemmat oli näyttelijöitä, niin mä en usko, että sillä on siten kuitenkaan ollut mitään muuta merkitystä kun se, että siinä on jonkinlainen perinne, geneettinen perinne, mutta... Se, mitä mä en itse enää muista, on se, että mä olin sotalapsena veljeni kanssa Ruotsissa, semmosena kaksivuotiaana lähetettiin. Me ei nyt oltu kovin kauan siellä, mutta sen verran kuitenkin, että opin puhumaan siellä. Kun mä tulin sieltä Ruotsista, niin mä en osannut suomen sanaa enkä ymmärtänyt yhtään mitään. En tuntenut äitiä enkä mitään. (S.4.n)

Osa näyttelijöistä käyttää melko yksityiskohtaisesti aikaa pohtiessaan lapsuutensa suhdetta teatterin maailmaan ja ennen kaikkea rooleihinsa, joita esitti lapsena. Heille näyttelijäksi tuleminen on ollut itsestään selvää ja he pyrkivät näin pitämään yllä ennustettavuuden mallitarinaa. Lapsuuden roolihahmoilla vaikuttaa olevan tärkeä merkitys näyttelijäksi tulemiselle, koska lapsuuden maisemaan ei näytä muuta mahtuvan kuin intensiivinen leikki rooleilla ja aktiivinen harrastaminen teatteriryhmissä ja omien tarinoiden kertominen. McAdams (1993, 68) kirjoittaa tästä lapsuuden narratiivisesta maailmasta ja sen heijastuksista yksilöön. Hänen mukaansa voima ja rakkaus ovat kaksi suurta teemaa tarinoissa, koska ne ovat sopusoinnussa kahden keskeisen psykologisen motivaation kanssa elämässä. Tarinoiden henkilöt yrittävät suorittaa sitä, mitä me yritämme suorittaa elämässä. Rooleilla leikkiminen edustaa maailmaa, jonne on mahdollista ”vetäytyä” realistisesta sosiaalisuudesta (Uusikylä 1994). Näyttelijöiden kertomuksissa ja ammattiin kulkemisessa roolileikkien voima ja rakkaus on kertojen mukaan siirtynyt konkreettiseksi ammatin tekemiseksi eikä ole jäänyt vain lapsuusmuistojen maailmaan.

Mielenkiintoinen havainto on myös se, että kertojat muistavat hyvin yksityiskohtaisesti oman ikänsä ja siihen liittyvän ilmaisullisen vaiheen. Ikää käytetään vahvistamaan lapsuuden ennustettavuuden tarkkuutta ammattiin tulemiselle. Erityisesti kehitystarinan tarinan kertojat tuovat esille ikänsä ja eri vaiheisiin liittyvät harrastukset tai mielikuvitusroolinsa. Ikä kulkee näillä kertojilla tarinan jäsentäjänä aina nuoruuteen saakka, jonka jälkeen se ikään kuin saa vähempi-arvoisen merkityksen. Saresma (1998, 234) toteaa näyttelijätarinan kohdalla elämän kronologisuudesta, että se on tarkkaa järjestystä lapsuudesta aina teatterin ammattilaiseksi tulemiseen saakka. Toisaalta voi todeta, että lapsuuden ikävuodet suhteessa aikuisuuteen eivät ole tasa-arvoiset ja niiden merkitys voi korostua. Kulttuurissamme vallitsee myös implisiittinen odotus iän ja tekojen suhteen:

mitä varhaisemmassa vaiheessa yksilö suorittaa jonkin teon tai toiminnan, sen katsotaan olevan merkki lahjakkuudesta tai pätevyydestä.

Ammattihaave voi kirjoittautua myös ystäväkirjaan, johon kertoja muistaa kirjoittaneensa toiveensa. Tämän näyttelijän, kuten muutamien muidenkin kohdalla tarinassa korostuu muutto maalle ja sen seurauksena yksinäisyys, joka on ruokkinut mielikuvituksellisia leikkejä. Yksinäisyys tai yksin leikkiminen onkin ollut yksi selityspersusta luovien ammattien taustalla (ks. Ruth 1985, Uusikylä 1994). Tässä tarinassa kertoja korostaa tämän muuton tärkeää merkitystä kehitykselle. Muuton seurauksena on avautunut mentaalinen maisema, jolla on nykyhetkestä katsottuna merkitystä omalle ammatille. Kuvaus tiivistää kertojan tavan määrittellä itsensä päättäväiseksi lapseksi, joka ahkeralla harrastamisella ja lukemisella on avannut itselleen mahdollisuuden ymmärtää, että hän haluaa tulla näyttelijäksi. Kertoja, joka ei ole teatteriperheen lapsi, muistelee omaa lapsuuttaan tarkasti ja korostaa sitä, että jo lapsena hänen ammattihaaveensa oli varsin selvä. Kertoja pitää yllä ennustettavuuden mallitarinaa sitoen sen lapsuuden roolileikkeihin ja tarkkaan ikävaihekuvaukseen. Näitä näkökulmia ylläpitäen kertoja määrittelee omalle näyttelijäidentiteetille viitoitetun polun.

Mä tiesin kauheen lapsena, pienenä, että musta tulee näyttelijä tai siis mä haluan näyttelijäksi. Olinko mä neljä vai viisi, kun oli näitä kirjoja, mihin kirjoitetaan musta tulee, silloin se oli filmitähti tai näyttelijä tai elokuvanäyttelijä, kuitenkin, se oli semmonen haave jo silloin. Tietysti monihan haluaa siinä iässä, eli viisivuotiaana. /.../ itse asiassa semmonen homma, mikä nelivuotiaana on aika tärkeä kehitykselle, me muutettiin kaupungista ei nyt maalle mutta pois päin ja mulla ei ollut oikein kavereita ja silloin mä rupesin hirveesti leikkimään itsekseni. Mulla oli tämmösiä kaikkea, mä esitin, mulla oli lastenhoitaja, joka hoiti mua kotona, niin mä esitin sille kaikkia tämmösiä kuvaelmia ja muita, mä rupesin tätä mielikuvitusta käyttämään todella paljon siinä vaiheessa. Mä muistan sen sieltä hirveen hyvin. /.../ Mä opin lukemaan neljä vuotiaana, kirjoittamaan viisi vuotiaana, ja että mä rupesin myös kirjoittamaan kaikkea omaa, tämmösiä näytelmiä tai miksi niitä sanotaan, kuvaelmia, ja luin ihan hirveesti, ihan siis, se oli järjetöntä, varsinkin sen takia kun oli aika paljon yksin, luki siis hirveitä määriä kirjoja. (S.3.n)

Myös englantilainen naisnäyttelijä, joka kuvailee ja kertoo lapsuutensa roolivalikoimasta ja omista harrastuksistaan, tiivistää aineistoni muiden kehitystarinoiden kertojien narratiivista juonta lapsuuskertomusten osalta: tarkkaa ikämuistia, erilaisia mielikuvitusleikkejä ja harrastuksia. Myös hän tuo esille huomioita siitä, että erilaiset roolit mahdollistivat todellisuudesta pakenemisen, halun olla

joku muu kuin itse. Kertojan mukaan se on ollut luonnollinen tie näyttelijäksi tulemiselle. Postmoderni ajatus tradition murtumisesta sukupolvisiirtymänä ei useimpien näyttelijöiden kohdalla näytä todentuvan, pikemminkin löydän näiden kertojien lapsuuspuheesta hyvinkin vahvan sidoksen lapsuudenperheen kulttuuriseen taustaan ja sen siirtymisestä kertojien omaksi pääomaksi, ammattin valinnaksi.

Tämä näyttelijä sitoo määritellesään itsensä vahvasti erilaisiin roolihahmoihin ja ihmisiin, jotka liittyvät teatteriin. Tarinansa alussa hän rakentaa myös lapsen muistikuvan näyttelijöistä kovaäänisinä ihmisinä. Kertoja on teatteriperheen lapsi, ja tällä muistolla hän tuo esille jo lapsuudessa tulleen konkreettisen kosketuksensa näyttelijöihin. Puhuessaan aiemmin teatteriperheestä kertoja korosti, ettei ammattiin tulemiselle ollut vaihtoehtoja. Tässä yhteydessä kertoja tuo esille oman haaveensa balettitanssijaksi tulemisesta ennen yhdeksän ikävuoden leikkausta, jolloin hän tiesi tulevansa näyttelijäksi. Mielenkiintoista on huomata myös se, että hän ei kerro vanhempiensa erosta, kuten sisarensa, vaan isä näyttäytyy tarinassa eräänlaisena agenttina tai hahmona hänen omalle mielikuvitusmaailmalle. Tämä todentaa myös saman perhepiirin sisarusten erilaista tapaa kertoa omaelämäkerrallista puhetta: kertojan puheeseen valikoituu muistoja hyvinkin erilaisista suunnista. Toisaalta myös saman perheen lapsetkin konstruoivat lapsuuspuheeseen erilaisia näkökulmia, jotka ovat kertojalle merkityksellisiä.

Olen ottanut tekstilainauksen varsin pitkänä, jotta lukijalle välittyisi kuva siitä, miten kertoja siirtyy muistoissa kronologisesti eteenpäin pitäen samalla yllä ennustettavuuden mallitarinaa, kulttuurista lapsuuden maisemaa sekä tarkkoja muistojaan erilaisista rooleista. Kertoja aloittaa lapsuusmuistonsa siitä, että hän määrittelee itsensä ujoksi lapseksi, jota näyttelijät usein taputtivat päähän ja kysyivät, haluaako hän näyttelijäksi. Kun kertoja muistelee lapsuusvaihettaan näyttelijän ammattiin tulemisen näkökulmasta, hän tekee balettitanssijan ja näyttelijän ammatin välillä kuvailevaa erottelua. Hän käyttää käsitteitä äänekäs (noisy), kaunis (beautiful) ja tavallinen (ordinary).

But I think from very early age, I think about nine, I really knew that I wanted to be an actress. I was a very shy little girl before that, I was very very shy and I couldn't speak to people. I thought actors were very big, loud people. I didn't like them, they were always patting me on the head and saying 'Are you going to be an actress' and I'd go 'No no no', and I wanted to be a ballet dancer, because they were silent, and you could see them on the stage, but they didn't make any noise and they were very beautiful, and they were kind of like a fantasy, it didn't seem

like real life, and to me that was much better than being an actress, which was, like what my mother did, it was ordinary, you know. (E.4.n)

Tämän muiston jälkeen kertoja palaa uudelleen aikaan, jolloin hän oli yhdeksänvuotias ja yllättäen tajusi, että hän pitää teatterista. Hän kuvailee sitä, miten ymmärsi, että teatteri antaa mahdollisuuden olla joku muu kuin itse. Tämä on kokemus, jota kertoja pitää oman näyttelijän uransa alkuna. Kertomuksessa retrospektiivisyyden vahvuus tulee oivallisesti esille. Kertoja tulkitsee omaa lapsuuttaan yksityiskohtaisesti. En kuitenkaan voi olla miettimättä, miten yhdeksänvuotias lapsi asettaa itselleen kysymyksen siitä, että hän haluaa olla joku toinen henkilö. Kertomishetkellä oman lapsuuden tulkinta antaa mahdollisuuden määritellä omien muistojensa pätevyys ja merkitsevyys. Kertoja tarkentaa ajatustaan olla joku muu pohtimalla omaa mielikuvitustaan. *“I had a very vivid imagination when I was a little girl. I was always pretending that I was other people.”* (E.4.n) Kertoja palaa usein vahvistamaan tätä mielikuvituksen keskeisyyttä omassa lapsuudessaan. Näin hän pitää yllä muistojen merkittävyyttä näyttelijän ammatin kannalta. Kertoja painottaa mielikuvituksen yhteydessä haluaan “olla joku muu”. Tällä konstruoinnilla kertoja ikään kuin vakuuttaa, että hänen taipumuksensa toteuttaa näyttelijän ammattia on ollut olemassa jo lapsuudessa.

Kertojan mielikuvitus tiivistyy tarkkaan erittelyyn erilaisista rooleista ja henkilöistä, joita hän kuvitteli lapsena olevansa. Tämä englantilainen näyttelijä käyttää muita enemmän aikaa määrittelemällä lapsuusleikkien roolivalikoimaa. Hän muistelee, että kolmevuotiaana hän oli Mini Halta. Kertojan ollessa seitsemänvuotias hänen isänsä luki hänelle tarinan prinssi Sigurdista ja tämän seurauksena Mini Halta sai jäädä, ja kertoja muuttui prinssi Sigurdiksi. Kertoja korostaa muistossaan sitä, miten vahvasti hän uskoi rooliinsa ja halusi olla tämä tarinan hahmo, eikä oma itsensä. Tämän muistoryypään merkitys tiivistyy näyttelijän tulkitessa tapahtumia siten, että ne olivat “luonnollinen askel” kohti näyttelijän ammattia.¹¹⁷

117. Jos näistä ihmisistä olisi tullut jonkin muun ammattiryhmän edustajia, he eivät muistelisivat Mini Halta tai prinssi Sigurd tarinoita lapsuudestaan. Todennäköisesti silloin korostuisivat muut muistot ja toisenlaiset leikit.

/.../ I was Prince Sigurd of Sweden for about six years, all the time, in my head, I wasn't really me X [X muutettu nimen tilalle P.H.], the little schoolgirl, I was Prince Sigurd of Sweden, absolutely obsessed by it. And I think that sort of, it was always in my head to be somebody else, so it was a natural step to then becoming an actress. /.../ (E.4.n)

Näyttelijäksi tulemisen reiteillä ”luonnollinen tie” on metafora, jolla vahvistetaan viitoitettua identiteettipolkua, jota kertojat haluavat pitää yllä. He vahvistavat paitsi sukupolvisiirtymän läsnäoloa myös ennustettavuuden mallitarinaa. Tämä mallitarina määrittyy kertojien puheessa legitimoinniksi näyttelijän ammattiin. Tätä mallitarinaa pidetään yllä lapsuuden harrastuksien, roolileikkien tarkalla kuvaamisella, näihin kytkeytyvät lapsuuden eri ikävaiheet. Olennaista kertojien puheessa on myös taipumuksen korostaminen, jota vahvistetaan mielikuvituksen konstruktiolla. Näissä kertomuksissa vilahtaa takana paitsi psykoanalyttinen diskurssi, myös taiteilijoiden elämäkertajallisuuden konventio. Nämä diskurssit ovat keinoja vakuuttaa ja pitää yllä ammattiin tulemisen relevanttiutta. Ne eivät kuitenkaan ole kaikille kertojille itsestään selviä malleja, vaan he kirjoittautuvat myös niistä ulos. Kertojat ovat tietoisia näiden tarinoiden läsnäolosta, ne toimivat kertojille heijastuspintana.

Vanhempien ja muiden merkittävien henkilöiden tuki

Siirryn nyt tulkitsemaan haastattelemieni näyttelijöiden kuvauksia vanhempiensa tuesta ja muiden merkittävien henkilöiden tuesta. Kertojat eivät dramatisoi suhdettaan vanhempiinsa, mutta haluavat kertoa tarinoissaan myös vanhempiin liittyviä kertomuksia. Lapsuuspuheen kohdalla nämä muistot tiivistyvät juuri vanhempien läsnäoloon ja tukeen suhteessa omaan tekemiseen. Näyttelijöiden omaelämäkerrallisesta puheesta on melko vaikeata tehdä relevantteja merkitysviivoja lapsuudesta suhteessa ammatinvalintaan, vaikka he itse etsivätkin tätä retrospektiivistä yhteyttä. Maaria Linko (1998, 326) toteaa kuvataiteen ja käsityön taitajien tarinoiden äärellä, että useat heistä haaveilivat jo lapsena taiteilijan urasta tai taideopiskelusta, mutta vanhemmat kannustivat hyvin harvoin siihen suuntaan. Omassa tutkimusaineistossani kertojien vanhempien asennoitumisesta tai tuesta voi tehdä ainoastaan yhden yhdenmukaisen tulkinnan: kukaan haastattelemistani näyttelijöistä ei kuvaa vanhempien tukea ja kannustusta positiivisena tai merkittävänä omalle ammatinvalinnalleen. Kenenkään kohdalla ei tarinoissa ”anneta kiitosta” vanhemmille. Tämä on täysin toisensuuntainen huo-

mio, kuin Panu Raipian & Mikko Vaismaan (1994) toteamus heidän haastattelimestaan näyttelijöistä. He toteavat näyttelijöiden olevan kiitollisia kasvatusperiaatteistaan ja vanhempien osoittamasta kiinnostuksesta. Jos pidän tätä tulkintani keskiössä, niin aineistossani haastateltavien näyttelijöiden vanhempien asennoituminen vaihtelee jonkin verran tapauskohtaisesti. Eräs aineistoni kannalta mielekäs tapa tarkastella vanhempien tukea on tarkastella teatteriperheen ja ei-teatteriperheen taustasta tulevia näyttelijöitä. Teatteriperheiden lapsilta ikään kuin odotetaan kannanottoa suhteessa ammattiin. Toisenlaisesta taustasta tulevat peilautuvat sitä vastoin tätä kannanottoa vasten.

Näyttelijöiden lapsuuspuheen kytkemisestä suhteessa vanhempien tukeen en löydä erityistä tutkimusta, johon nojata omassa tulkinnessani, mutta esim. Mihaly Csikszentmihalyi (1997) kuvailee kirjassaan useiden eri alojen tutkijoiden ja taiteilijoiden haastattelujen kautta mm. heidän lapsuuttaan ja suhdetta vanhempiinsa. Pääsääntöisesti vaikuttaa siltä, että nuoret, jotka ovat päätyneet tieteen eri aloille, ovat saaneet vanhemmiltaan jo varhain innostusta ja tukea omille harrastuksilleen ja ajattelunsa kehittämiseksi. Taiteen eri aloille hakeutuneilla nuorilla vanhempien tuki näyttää olevan lähes päinvastaista. Vanhemmat eivät juurikaan ole innostuneita lastensa taiteenalan ammattiin suuntautumisesta. Näkemykseni mukaan vanhempien osittain negatiivinen asennoituminen taiteenalan ammatteihin voi heijastaa yleisiä mielikuvia ammatista: kunnon työ ja taiteellinen työ erotetaan usein toisistaan. Toisaalta voin tunnistaa tästä myös taiteenalan ammattien selitysmallin, yksin tekevän lapsen diskurssin. Yksi haastateltavistani korostaa omaa ammattinsa lähtökohtaa ja vanhempien suhtautumista ”kunnon työ” -käsitteeseen. Määrittelen kertojan vanhemmat *sovinnaisen työn taustajoukoksi*.

When I was acting, I had no burning ambition to be an actor. My family are not in the theatrical business. My father is a headmaster and my mother is a nurse. Nothing at all, they always considered, you know. You're going to have a proper job and I don't think, personally I don't think my mother is, I don't think either of them, especially my mother has got used to the idea, because it's not a proper job. So, anyway, I went to school, I did my exams, and then all my friends went to college. (E.5.m)

Englantilaisen naisnäyttelijän tarinassa pelko vanhempien suhtautumisesta näyttelijän ammatin valintaan tulee esille maantieteellisyyden kautta. Nuoren mahdollinen meneminen teatterikouluun (drama school) on vaikea asia, ei pel-

kästään ammatinvalinnan takia vaan mahdollisen Lontooseen muuton takia. Taustalla heijastelee ristiriita pohjoisen ja etelän välisestä jännitteestä, joka on Englannissa huomattavasti dramaattisempi kuin Suomessa. Kertojan muuttaminen Lontooseen olisi ollut tästä näkökulmasta katsottuna kodin ja ympäristön pettämistä. Tämän näyttelijän vanhemmat edustavat sukupolvea, jossa kotiseudun merkitys korostuu ja muutto pohjoisesta Lontooseen olisi ollut vanhemmille ”suljettu kirja”, kuten hän asian ilmaisee.¹¹⁸ Kertoja ei saa vanhemmiltaan tukea, vaikka kouluaikana äiti olikin laittanut hänet ilmaisutaidon tunneille. Äidin motiivina ei kuitenkaan ollut näyttelijän ammatti vaan kunnollisen puheen oppiminen. Vanhempien vaikutus saattaa heijastua siihen, että tämä näyttelijä ei koskaan mennyt Lontooseen teatterikouluun, vaan mahdollisuus ammattiin avautuu lähellä kotia sijaitsevasta teatterista. Tunnistan kertojan puheesta vanhemmat *sovinnaisen työn taustajoukoksi*, jossa perinteiset arvot ja kotiseudun merkitys korostuvat.

I went for drama exams, should do affectionately and I go back and tell my mum and dad and they say, what, how? Perhaps just go to London and perhaps to drama school. And that was again, it was completely closed book to them, how would I go to London, who would I live with in London, nobody knew anybody in London. (E.1.n)

Tämä on mielenkiintoinen näkökulma erityisesti näyttelijöiden kannalta. Näyttelijän ammattiin ei vaadita systemaattista harjoittelua varhaislapsuudessa, kuten esim. klassisen musiikin kohdalla vaaditaan vanhempien panosta esim. soitinhankintojen ja opettajavalintojen kohdalla. Vaikka useimmat tutkimuksessani mukana olevista näyttelijöistä ovatkin aktiivisesti harrastaneet taiteeseen liittyviä asioita lapsuudessaan ja nuoruudessaan, eivät vanhemmat ole heitä systemaattisesti kuljettaneet harrastuksiin tai edes tarjonneet vaihtoehtoja. Vanhemmat eivät ole toimineet valmentajina (ks. Hoikkala 1993) tai kannustajina uralle. Useimmat ovat saaneet kulkea tietään melko yksinäisesti, jopa vanhempien vastuksen tai ennakkoluulojen kohtaamana.

Näyttelijöiden puheesta en löydä samankaltaista vanhempien tukea, kuin muista taiteen tai tieteen aloista näyttää piirtyvän esille. Musiikin opiskelussa vanhem-

118. Rätty-Hämäläinen (1982, 115) kirjoittaa näyttelijän ammatin ihailusta ja pelosta työtä kohtaan. Vanhemmat eivät ole suvainneet ammattia ja lapset ovat jopa karanneet kotoa pyrkieessään ammattiin. Tämä on voinut olla konkreettista joskus aikojen saatossa (esim. 1800-luvulla), mutta on jättänyt jälkensä myös tämän hetken ajatteluun.

pien aktiivinen panos on tärkeä ja heille annetaan kiitosta, kuten Ulla-Britta Broman-Kananen toteaa omassa tutkimuksessaan.¹¹⁹ Samansuuntainen ote on myös Outi Raehalmeen (1996) väitöskirjassa, jossa hän kommentoi lahjakkaiden tyttöjen vanhempien panostusta ja sen positiivista merkitystä heidän uralleen.

Teatteriperheiden lapsien kohdalla ammatin toteuttamisen ehdot ovat voineet heijastua myös suhtautumisessa omien lasten tukemiseen. Perinteisesti juuri naisen uran ja työn yhdistäminen on ollut hankalaa teatterissa, jossa naisnäyttelijöille on saatettu asettaa ehtoja roolien saannin ja lapsien teon suhteen. (esim. Rätty-Hämäläinen 1982, 61.) Toisaalta teatteriperheiden lapsilla aktiivinen taiteilijamaailma on aina ollut ulottuvilla ja osa arkista lapsuuden maisemaa, minkä vuoksi perheen ja harrastamisen maailmat eivät välttämättä erotu toisistaan. Niinpä näyttelijän ammattiin hakeutuminen ja vanhempien tuki on voinut ikään kuin tapahtua melko neutraalina liukumisena. Useimmiten näyttää siltä, että teatteriperheen lapsilla vanhempien asenteen neutraalius tai jopa torjuvuus voi johtua heidän omista realistisista käsityksistään ja kokemuksistaan ammatista. Yksi naisnäyttelijä toteaa vanhempien suhtautumisen olleen kantaa ottamatonta. Määrittelen kertojan vanhemmat *neutraalina taustajoukkona*.

Mutta sitten se, että mä halusin näyttelijäksi, ei ne mitään kauheeta meteliä nostanu äiti ja isä siitä, mutta ne vaan sitten, että itsepäs olet valintasi tehnyt. Mutta ei mitään valmennusta tullut eikä ohjeita eikä semmosta. (S.4.n)

Toisaalta teatteriperheen lapsella on ollut mahdollisuus tarkastella näyttelijävanhempiensa arkea ja pohtia omaa ammatinvalintaansa tätä kokemusta vasten. Suomalainen miesnäyttelijä kuvaa vanhempien antamaa esimerkkiä liiasta työntekemisestä. Hänen muistoissaan vanhemmat määrittivät poissaolevina vanhempina. Kertojan puheessa välähtää vanhempien asemaan asettuminen, hän tulkitsee vanhempiensa liian työntekemisen vieneen heiltä mahdollisuuden nauttia omasta työstään. Vanhemmat asettuvat kertojan tarinassa *poissaolevaksi taustajoukoksi*.

Mulla on ollut hyvä seura tai esimerkiksi isää ja äitiä, mun mielestä, että niitä virheitä, mitä ne teki joskus, niin oli nimenomaan tämä, että ne teki liikaa, suht

119. Kyseessä on Ulla-Britta Broman-Kananen väitöskirjatutkimus, joka on valmistunut Sibelius-Akatemiassa. Tutkimuksessaan hän tulkitsee klassisen musiikin opettajien omaelämäkertoja.

hyvin tuloksin, mutta että ne ei kerennyt oikein koskaan itse nauttii siitä, eikä löytäneet sitä riemua, vaan se oli joka saatanan ilta, että vittu, taas on mentävä, ja kun tämä on niin etuoikeutettu ammatti, niin siinä täytyy olla tekemisen iloa, haluamisen, jakamisen riemua, muuten ei tule. (S.2.m)

Erityisesti näyttelijäperheen lapset kertovat osuvasti vanhempien poissaolosta. Yksi haastattelemani näyttelijä, jonka vanhemmat tulkitsen poissaoleviksi vanhemmiksi, kytkee heidän poissaolonsa erityisesti omaan puberteetti-ikään. Kertoja käyttää käsitettä *paha mieli* kuvatakseen muistojensa emotionaalisuutta. Hän selittää myös tätä vanhempiensa poissaoloa *näyttelijöiden kuukautiset*-käsitteellä, joka viittaa ensi-illan läheisyyteen.

Se oli erittäin oleellinen asia, sillä olen näyttelijän lapsi, niin minä en missään nimessä halunnut tähän ammattiin, ja mitä vanhemmaksi mä olen tullut, sitä enemmän mulla on paha mieli siitä lapsuudesta. Ei missään muussa suhteessa, vaan lähinnä ihan yksinkertaisesti siitä, että isä ja äiti ei koskaan olleet kotona. Ja mä näin, miten paljon se riso niitä, että ne itse olivat vielä semmosia työnarkomaaneja, jotka tekivät niin paljon sitä hommaa, että silloin kun minä olisin tarvinnut jossain puberteetissa, ja jossain tämmösessä, olisin tarttenut sitä apua omassa ongelmissani, niin he eivät olleet paikalla, ja jos olivat paikalla, niin heillä oli niin sanotut näyttelijän kuukautiset, eli oli ensi-ilta tulossa. (S.2.m)

Myös toinen haastattelemistani näyttelijöistä kuvailee teatteriperhetaustastaan vanhempien poissaoloa. Samalla kertoja piirtää tarinassaan mielenkiintoisen huomion myös perheen julkisista kasvoista, jotka pidettiin yllä. Perheen tuli näyttää naistenlehtikelpoiselta, pitää yllä julkista kuvaansa (vrt. Goffmanin käsite sosiaaliset kasvot). Tämän näyttelijän luona keskustellessamme kiinnitin myös huomion siihen, miten he halusivat tehdä minun vierailuni mukavaksi ja positiiviseksi. Vaikka kertojan kuvaus naistenlehtikelpoisesta perheestä näyttää olevan aikalaissidoksessa ja saavan kertojalta myös hieman tarkkaa kritiikkiä, se kuvastaa myös näyttelijöiden elämään mahdollisesti liittyvää julkisen ulkosivun ylläpitämistä. Tämä voi olla myös sukupolvikysymys: Miten eri näyttelijäsukupovek näyttäytyvät tai puhuvat julkisuudessa. Tässä tekstilainauksessa löytyy mielenkiintoinen lenkki 1960-luvun ja 90-luvun välillä. Teatteriperhe on pyrkinyt 60-luvulla näyttämään naistenlehtikelpoiselta, julkisuuden kasvot on pidetty yllä. Samankaltaista tematiikkaa löytyy 90-luvun journalistisesta kuvasta, joka on kuitenkin murtunut sillä, että perheen sisäiset asiat ovat tulleet yhä enemmän julkisiksi. Keskustelukumppanini kertoo vanhempien tuesta ja suhteesta seuraavasti:

Sillä tavalla oli sitten, että vanhemmat oli hirveesti poissa, että mun isä meni aina aamulla aikaisin ensin radioon, ja sitten sieltä teatteriin ja yleensä teatterista taas radioon, ja radiosta sitten taas näytökseen. Jos se iltapäivällä sitten kävi kotona, se kuorsas hetken ja sitten se lähti taas. Että ne oli kyllä aina poissa. Että me lapset, me on erilaisten kotiapulaisten kanssa kasvettu. Siihen aikaan oli varaa pitää kotiapulaista, joka huolehti. Meitäkin oli kolme lasta. Jonkun sitä huushollia piti hoitaa. En mä mitenkään muista, että me ois oltu jotenkin taiteilijaperhe tai jotenkin hirveen taiteellisia tai taiteellisia hienoja harrastuksia. Kyllä se oli sitä samaa arkea, kun missä muussa hyvänsä. Sen mä vaan muistan, että äiti oli semmoinen, kun äiti oli kotona, niin sen tukka hapsotti ja se oli tohveleissa, mutta sitten kun se lähti ulos, se oli hirveen laitettu. Silloin näyttelijän piti kuitenkin olla ulospäin hyvin siisti henkilö. Että siihen aikaan ainakin ulospäin kullissit piti olla oikein hienot. Semmoinen naistenlehtikelpoinen perhe. (S.4.n)

Näyttelijöiden kertomuksissa vanhempien tuen puute tai julkisivun säilyttäminen ja ristiriitaiset muistot eivät kuitenkaan sulje pois valintoja suhteessa vanhempiin. Kertoessaan vanhemmista yhdessä näyttelijät piirtävät esille heidät erilaisina taustajoukkoina. Maininnat äidistä ovat lyhyitä, joko yhdessä isään liittyen tai mainintoja äidin ammatista. Isään tiivistyy kuitenkin erilaisia muistoja, sekä positiivisia että negatiivisia. Lapsuuden muistoissa isän merkitys heijastelee myös vahvasti psykoanalyttistä diskurssia. Csikszentmihalyi (1997) kirjoittaa luovuuden ja poissaolevan isän yhteydestä. Hän korostaa tosiasiassa sitä, että poissaoleva isä heijastelee monen luovan ihmisen taustalla. Isän poissaolo voi olla drastinen kokemus kuoleman vuoksi tai isä voi olla poissa perheen piiristä myös monella muulla tavalla. (mt.167-172, ks. myös Vilkkio 1997.)¹²⁰

Omassa tutkimusaineistossani kukaan näyttelijöistä ei puhu isän tai äidin kuolemasta, mutta poissaolevat vanhemmat tulevat esille. Kuten englantilainen miesnäyttelijä kertoo, että hän ei koskaan saanut isän siunausta näyttelijän ammatille, mutta kunnioittaa isän kuolemaa suhteessa omaan ammattiinsa (isän kuolema sijoittuu aikuisuuteen ei lapsuuden aikaan). Isän kuoltua hän ottaa käyttöönsä tämän nimen. Tähän on paitsi kertojan omat emotionaaliset syynsä, myös se käytännön seikka, että englantilaisten näyttelijöiden ammattijärjestössä Equityssä jokainen näyttelijä saa esiintyä vain kertaalleen käytössä olevalla nimellä, jotta yleisö voi tunnistaa nimestä näyttelijän aina samaksi henkilöksi. Kyseisen näyt-

120. Poissaolevasta tai kuolleesta vanhemmasta on lukuisia esimerkkejä. Eräänä sellaisena on näyttelijä Esko Salmisen äidin kuolema pojan ollessa 11-vuotias. (ks. Salmisen elämäkerta Kinnunen 1997, 17.)

telijän oma nimi oli jo kertaalleen käytössä ammattiliitossa ja hän joutui ottamaan itselleen toisen nimen käyttöön, päätyen isänsä nimeen.

But my dad only died in 1993, and he wasn't pleased that I became an actor. He said I wasted my university education. Well, to me it was a great release but he didn't see it that way. He thought that being a social worker was what I ought to continue to do. But neither of them had any connection with the theatre, so it was completely alien to my parents. But I called myself after my father. (E.6.m)

Lapsuuden muistojen emotionaalisuus ja tulkinnallisuus on osuvasti esillä haastattelemieni sisarusten tarinoissa. Heidän kertomuksissaan tulkitsen, miten eri tavalla he rekonstruoivat lapsuutensa maisemaa. Kumpikin tuo esille poissaolevan isän. Heidän isänsä ei ole kuollut, mutta vanhemmat ovat eronneet sisarusten ollessa varsin nuoria. Toinen näyttelijä kertoo tosiasiana sen, että äiti unohti kertoa vanhempien erosta ja mainitsi vain, että isä työskentelee Kanadassa. Toisen sisaruksista tiivistää heidän teatteriperheensä taustaa, todeten, että omalle ammatille ei juurikaan ollut vaihtoehtoja, koska teatteri oli heidän ympärillään lapsuudessa. Kertoja määrittelee isän poissaoloa häpeä käsitteen kautta.

Because I think – looking at it – to do with how I felt about myself when I was little, I always assumed that for xxx I felt very secure at home, and comfortable, but then there was also huge inadequacy and shame and – my dad lived apart from my mum and my mum failed to mention the fact that they were separated. She just said he works in Canada (E.3.n)

Molempien sisarusten kertomukset jatkuvat tästä mielenkiintoisella tavalla. Toinen näyttelijä kuvailee tarkasti lapsen havaintoja ympäristöstä, suhteessa ympärillä oleviin ihmisiin. Hän kertoo myös tekstinäytteen loppuosassa tulkintansa siitä, että halusi paeta todellisuutta. Fiktiivinen ja narratiivinen maailma tarjoaa hänen tulkintansa mukaan eräänlaisen ”pakopaikan” perheen arjesta. Oletettavaa on myös se, että sisarusten lapsuusaikana vanhempien eroaminen ei ole ollut yhtä yleistä kuin se on tänä päivänä. Isän puuttuminen perheestä on voinut aiheuttaa myös sosiaalisesti kiperiä tilanteita. Kertojan puheessa kiinnitän huomiota myös siihen, miten osuvasti hän määrittelee ihmisille puhumisen monimuotoisuuden. Kertoja tarkentaa, että erilaisissa sosiaalisissa yhteyksissä puhutaan eri tavalla. Hän liittää tämän vaihtuvien diskurssien maailman oman lapsuusmuistonsa kehykseen ja peilaa häpeän-käsitteen sitä vasten.

/.../ when I was about nine said 'Have you got a dad?', he was going around and asking everybody, and I couldn't say yes or no, because neither was true, because he existed, so I didn't want to deny him, but he wasn't an everyday father. So I think, to do with things like that, middle class English upbringing, where there's again that hypocrisy, where people say, they put on a big, very friendly look and a smile and say 'Lovely to see you', when maybe a cat's just dying or something's burning in the oven and it has to do with class thing, that people won't say 'This is my reality, I've accepted my reality, therefore I expect you to be able to, and if you can't then that's your loss', but there's a whole kind of xxx different pretend identities, personas, and different ways of speaking to the piano teacher or the milkman or the neighbour, a slightly different tune in my mum's voice when she was talking to different, so that, I think it had to do with that reason that I knew there was something false in xxx near, that I needed to escape to a truth. (E.3.n)

Vaikka näyttelijät muistelevatkin vanhempiaan erilaisina taustajoukkoina, he eivät varsinaisesti selitä sen avulla omaa ammatin valintaansa. Pikemminkin yksin tekevän lapsen diskurssia pidetään yllä ja väritetään vanhempien tuen puuttumisella. Vaikka vanhempien tuki näyttää puuttuvan ja muistoissa läikähtää yksinäisyyden ja selviytymisen varjot, joukossa on myös muutama positiivinen muisto. Eräs naisnäyttelijä kuvailee isän kannustusta positiivisesti. Tämä kommentti on aineistossani ainut suora ilmaisu isän kannustuksesta ja tuesta. Kertojan mukaan sillä on ollut merkitystä hänen omalle innostukselleen ja harrastuksien jatkumiselle.

No, jotenkin mun isä on aina ollut hirveen kiinnostunut tanssista ja tanssinut itsekin ja silloin kun se huomasi, että mua rupee vetää toi näytelmäkerho enemmän, niin se aina toisti, mä en jäänyt silloin balettikerhosta pois eli mulla oli niin kuin kaksi harrastusta, jotka vei aika paljon aikaa, niin päällekkäin. /.../ Mutta mun isä aina toittotti mulle, että älä lopeta sitä, että jos sä nyt näyttelijäksi aiot, niin siitä on hyötyä ja kannattaa kaikkea ja musiikkia, mä soitin nokkahuilua, tommosta puista alttoa myös. (S.5.n)

Päätäväisyys tai kiinnostus näyttelijän ammattiin on voinut syttyä myös hyvin pienistä virikkeistä, kuten kitarasta. Eräs haastateltavani kuvailee tarinassa, kuinka kitarasta tulee ilmaisun symboli. Isän ostama kitara on ollut mahdollisuuksien avaaja. Tarinassa tulee esille myös kulttuurinen esikuva, Tapio Rautavaara, joka on herättänyt lapsen kiinnostuksen, ja jonka "jalanjälkiä" hän on halunnut kulkea. Tässäkin tarinassa tulee vahvasti esille näkökulma siihen, miten asiat alkoivat, mikä oli se sykäys, impulssi, voima tai tapahtuma, josta koko tuleva ura on lähtenyt käyntiin.

Kyllä tietysti, homma lähtee siitä, että olen oikeastaan esiintynyt jo pienenä, pienen ikäni, jostain 10-vuotiaasta lähtien, mä lauloin, siskoni kanssa. Ja ja, hän soitti hanuria, haitaria ja pianoa, ja semmonen perhe, vanhempani olivat semmosia, että tykkäsivät musiikista, ja äitini soitti, isäni kyllä vaan kuunteli musiikkia. Tuota, ensimmäisen kitaran hankin esimerkkien kautta tietysti, Tapio Rautavaara oli silloin sellanen suunnanantaja, X:ssä [nimi muutettu P.H.] esiintymässä siihen aikaan kun tuli Rautavaara ja Helismaa, kulki kertomassa pitkin Suomen pikku kyliä, ja pitivät näitä iltamiansa siellä. Mä olin tämmösessä yhdessä alle 10-vuotiaana. Kun tultiin sieltä pois, silmäni kiintyivät Rautavaaran hopeanväriseen kitaran, ja mä sanoin isälle, että mä haluan tollasen kitaran kun tolla Rautavaaralla. Mä sain sellasen kitaran, mutta en hopeanväristä, mutta joka tapauksessa kitaran sain. (S.6.m)

Olen tähän saakka tarkastellut näyttelijöiden lapsuuspuheessa kertomuksia vanhempien tuesta ja puuttuvan isän merkityksestä. Tämän lisäksi luen aineistostani muistoja, jotka liittyvät koulu-aikaan ja joista on tunnistettavissa **muut merkittävät henkilöt**. Perheen lisäksi muut merkittävät henkilöt vilahtavat usein ihmisten elämäkertapuheessa. Koulun liittyvät muistot määrittävät paitsi tapahtumien myös henkilöiden kautta. Keskustelukumppanina olevat näyttelijät eivät kerro vuolaasti koulua ajoistaan, mutta tuovat esille kuitenkin sen, että koulu on tarjonnut ideoita ja muiden aikuisten kannustusta ja tukea.

Uusikylän (1994,87) tiivistyksen mukaan luovilla yksilöillä on ristiriitoja siinä, eristäytyäkö yhteisöstä vai pysyäkö sosiaalisena. Näiden yksilöiden varhaisemmista vaiheista (lapsuudesta ja nuoruudesta) voi ainakin tiivistää, että he ovat usein perheen esikoislapsia ja kokeneet epätavallisia tilanteita. He ovat myös kasvaneet stimuloivassa, ideoita ja kokemuksia tuottavassa ympäristössä ja viihtyneet paremmin kirjojen kuin ihmisten parissa. Heidän kuvataan oppineen enemmän koulun ulkopuolella kuin koulussa. Osa haastattelemistani näyttelijöistä korostaakin kertomuksissaan sopeutumattomuuttaan koulun.

Koulutuksen näkökulmasta katsottuna myös teatteriin liittyvät viralliset opinnot aloitetaan vasta täysi-ikäisenä, eikä ennen tätä vaadita muodollista alaan liittyvää koulutusta. Näyttelijöiden kohdalla puhutaan esiintymisestä koulun juhlassa tai erilaisissa harrastajateattereissa toimimisesta (Laakso 1980). Näyttelijöiden kohdalla nuoruuden harrastukset voivat toimia ammattiin valmentavina, mutta eivät ole edellytys sen toteutumiselle.

Monet näyttelijöistä ovat saaneet kipinän ja innostuksen koulussa, opettajien tukemana. Ainakin suomalaisessa kulttuurissa harrastajateattereiden määrä ja aktiivisten äidinkielten opettajien vaikutus heijastuu myös näyttelijöiden

tarinoissa. He ovat kodin ulkopuolisia vaikuttajahahmoja, joiden merkitys muistetaan omassa tarinassa. Samansuuntaista näkemystä vaikuttaa löytyvän myös englantilaisesta kulttuurista.

We had a wonderful drama teacher, who loved we would have it. She was called Mrs. Longbottom. And she encouraged me and I think a lot of the other students probably found me a bit of a pain in the ass because I was constantly wanting to perform. (E.1.n)

Sitten mä olen teatteriin tullut ihan siten, että koulun seinällä oli tällainen lappu /.../ se tarttu mun hihaan sitten ja menin sinne kursseille ja ensimmäistä kertaa mut pistettiin improvisoimaan. (S.1.n)

Koulun positiivinen asenne voi kääntyä myös päinvastaiseksi. Liian innokas nuori on voitu työntää sivuun ja hänelle ei ole annettu mahdollisuutta, kuten yksi englantilainen näyttelijä kuvaa omia kokemuksiaan. Koulun ja sitä kautta muiden merkittävien henkilöiden tärkeyttä kuvaa se, että kertojan muistoihin on piirtynyt jälki opettajan suhtautumisesta. Kertojan omaelämäkerrallisessa puheessa, näyttelijän positiosta katsottuna, tällä muistolla on merkitystä hänelle. Kertoja korostaa opettajan tekemää määrittystä hänen taidoistaan.

While at school I always wanted to act, but at school I didn't do English, English literature, I did economics, and only English students were allowed to be actors in school plays and also you had to have a proper English accent, what we call standard English and I didn't. So I couldn't do school plays. /.../ I never had the confidence to say, I want to act in that, I want to be in that, because it was other kids that did that, not me. And as I said, I tried to do it, but the teachers told me, No you can't, you're not the right sort of person. (E.6.m)

Näyttelijöiden lapsuuden muistikuvissa rakentuvat näyttelijäksi tulemisen reitit ovat erilaisia, mutta ei moneen suuntaan hajoavia. Kertojien puheesta löydän yhteisiä selitysmalleja, kuten ennustettavuuden mallitarinan, jonka konventiota pidetään yllä. Määrittelen myös kertojien vanhempien tuen sovinnaiseksi taustajoukoksi, neutraaliksi taustajoukoksi sekä poissaolevaksi taustajoukoksi. Kertojat sitovat identiteettiään näihin näkökulmiin ja pitävät yllä yksin tekevän lapsen diskurssia.

Teatteriopintojen aika

Tässä luvussa siirryn kertojien lapsuus- ja nuoruuspuhekehyksessä koodaamiini muistoihin, joissa he kuvaavat teatteriopintojen aikaa. Tätä nuoruuden ikävaihetta kertojien puheessa kuvastavat parhaiten teatteriopintojen aika. Ovathan haastattelemani näyttelijät pääsääntöisesti (yhtä poikkeusta lukuun ottamatta) käyneet teatterikouluja tai hakeutuneet teatteriin nuorina (tai nuorina aikuisina). Huomioni kohdistuu aineistossani kuitenkin siihen, miten ”vaiettu” ikävaihe nuoruus on. Useimmat sivuuttavat sen vain ohimennen tai mainitsevat nuoruuden juuri teatteriopintoihin liittyen. Nuoruutta kuvaillaan yleisesti voimallisena vaiheena ammatin näkökulmasta, ei niinkään ammatin ulkopuolelta. Tämä on mielenkiintoinen seikka, jos nuoruus nähdään deterministisesti identiteetin kannalta mielenkiintoisena elämänvaiheena. Kuten McAdams (1994) toteaa identiteetin rakentumisen alkavan juuri nuoruudesta ja sitä leimaa voimakas ideologisuus. Määritän oman tutkimusaineistoni kohdalla nuoruuden kuitenkin kertojien elämänkulussa teatteriopintojen ajanjaksoksi. Tämä ajanjakso kronologisena ikänä sijoittuu kaikilla muilla kertojilla paitsi yhdellä varhaisaikuisuuden ikävaiheeseen eli 17–30 ikävuoden välille. Kronologisella iällä ei tässä yhteydessä ole kuitenkaan suurta merkitystä. Tarkastellessani kertojien identiteettien problematiikkaa juuri näyttelijyyden positioista voim ymmärtää teatteriopinnon elämänvaiheena ennen ammattiin valmistumista tai siirtymistä. Näin se asettuu kertojien identiteettipuheeksi, jossa nuoruutta määritellään näyttelijyyden näkökulmasta, ei kronologiseen ikään sidottuna kehitysvaiheena.

Monien taidealojen ammattiin legitimoitumisen väylänä on alan koulutus. Näyttelijäksi tulemisen yhtenä porttina voidaan tietysti pitää teatteriopintoja. Nämä opinnot eivät kuitenkaan ole ammattiin mikään itsestäänselvyys tai välttämättömyys. Leo Tolstoi (2000/1898) ennusti kirjassaan ’Mitä Taide on’, ettei tulevaisuuden taide ole kaupallista. Tätä taidetta ei arvostele vain erityinen luokka rikkaita ihmisiä vaan koko kansa. Ammattitaiteilijat katoavat ja taidekoulut lakkautetaan, sillä koulutusopetus pysähtyy siihen, mistä taide alkaa. Erkki Sevänen (1998) korostaa, ettei kaikissa taidealoissa koulutusta tarvita. Esimerkkeinä ajattelin, että graffiti, performance tai näyttelijän taiteessa on mahdollisuus läpäistä itsensä kentälle ilman koulutusta, kun taas klassisen musiikin alueella se on melko mahdotonta.

Teatterin kohdalla koulutusta on alettu arvostaa, vaikka se ei olekaan ainut tie ammattiin. Näyttelijäksi on mahdollista kouluttautua myös harjoittelijasopimusten kautta. Taideoppilaitoksiin, kuten teatterialan kouluihin on vaikea päästä ja hakijat

joutuvat usein pyrkimään useita kertoja. (Räty-Hämäläinen 1982, Lepistö 1991, Karhunen 1993.)

Lukiessani näyttelijöiden kertomuksia niistä voin havaita sen, että jo varhain ilmaisia harrastaneet näyttelijät ovat tavalla tai toisella alkaneet kouluttaa itseään kohti ammattia. Useimmilla on takana tanssin, musiikin, puheopin ja näytelmäkerhojen toimintaa. Niitä ei voi kuitenkaan verrata esim. säännöllisiin soitto-tunteihin, jotka ovat perusta musiikin ammatillisuudelle (esim. konservatorioihin tai Sibelius-Akatemiaan pyrittäessä vaaditaan musiikin kurssisuorituksia). Aineistossani ne näyttelijät, jotka eivät ole lapsena aktiivisesti harrastaneet näitä aloja, ovat useimmiten lukioaikana päätyneet teatteriin liittyvien harrastuksien pariin. Rimpeläinen-Karvonen (1997) on todennut tutkimuksessaan taidekoululaisista, että taiteellisesti lahjakkaat ja luovat yksilöt eroavat persoonallisuuspieriteiltään muista yksilöistä siinä, että he ovat elämyshakuisempia, ulospäin-suuntautuneempia ja ahdistuneempia. Kirjoittajan mukaan elämyshakuisuus liittyy elämysten ja kokemusten hankkimiseen taiteen, musiikin, matkustelun ja epäsovinnaisen elämäntyylin kautta.

Nuoruuden ikävaiheessa poikkeuksen aineistossani tekee yksi näyttelijä, joka on ensimmäisen kerran näytellyt vasta 30-vuotiaana ja varsinainen näyttelijäksi tuleminen ura on käynnistynyt tämän jälkeen. Tähän poikkeukseen on syytä pysähtyä hetkeksi. Kyseessä on yksi englantilainen näyttelijä, joka hakeutui draamakouluun vasta hieman ”vanhempana”. Tämän jälkeen hän on ollut hyvin työllistettynä erilaisissa teatteriryhmissä. Tämä on myös koulutuspoliittinen ero Suomen ja Englannin välillä. Suomalaisessa teatterikoulutusjärjestelmässä tämänikäisen henkilön on lähes mahdotonta päästä opiskelemaan näyttelijän ammattia. Suomen kaksi valtakoulutusväylää (Teatterikorkeakoulu ja Tampereen yliopiston näyttelijäntyönlaitos) satsaavat selvästi hyvin nuoriin opiskelijoihin. Englannissa on mahdollisuus opiskella eri paikoissa, joten koulutusrakenteiden vertailu on melko hankalaa. Englannissa draamakoulut toimivat useimmiten yliopistojen alaisuudessa ja opiskelupaikkoja on suhteessa Suomeen hyvin paljon. Tästä näkökulmasta katsottuna ammattikentän koulutustausta ja koulutus päämäärät ovat monivärisempiä kuin meillä.

Aineistossani suomalaisten ja englantilaisten näyttelijöiden välillä on huomattavia eroja juuri teatteriopintojen kohdalla. Haastattelemistani suomalaisista näyttelijöistä kaikki ovat käyneet Teatteri(korkea)koulun. Tämä ei kuitenkaan esim. vanhemman näyttelijäpolven kohdalla ole mitenkään itsestäänselvyys, sillä näyttelijän ammattiin on tultu ja tullaan varmaan edelleenkin myös koulutuksen

ulkopuolelta: virallinen koulutus ei ole ammatin legitimoinnin kannalta tarpeellista. Englantilaiden näyttelijöiden koulutustaustan kohdalla on enemmän eroja; joku ei ole käynyt draamakoulua laisinkaan, osa on opiskellut yliopistossa kirjallisuutta ja sen ohella draamaopintoja ja jotkut ovat käyneet arvostetun draamakoulun. Teatteriopintojen merkityksen suhteessa näyttelijäksi tulemiselle määrittelee englantilainen näyttelijä toteamalla opintojen olevan järjestys, jonka kautta ammattiin tullaan. Samalla hän kertoo olleensa seitsemäntoistavuotias päästessään ammattiopintoihin.

I just always knew that I was going to be an actress, and in order to be an actress you have to go to drama school, and so I couldn't possibly think of the alternative, although I was very nervous and wondered if I was good enough. I just never doubted, of course, I'd have to go some way, and I did, I think I was very lucky, because I was very young. I was only seventeen, and normally people are a bit older. (E.4..n)

Työelämään astuminen koulutuksen jälkeen on siirtymävaihe, jota kertojat vahvistavat lähes poikkeuksetta kommentilla ”työ tekijäänsä opettaa”. Tällä he näyttävät tarkoittavan sitä, että teatteriopintojen jälkeen alkaa toinen koulutusvaihe, joka on työelämään siirtyminen. Tämä on astumista taiteen kenttään itsenäisenä tekijänä. Osalle tämä mahdollistuu jo koulutuksen aikana, jos on saanut työtarjouksia, mutta osalle tämä askel tapahtuu vasta koulutuksen jälkeen (vrt. Lepistö 1991). Ymmärrän kuitenkin näyttelijöiden puheen koulusta työelämään astumisesta myös sisällöllisenä: ammattia oppii parhaiten tekemällä sitä ja erilaiset työtilanteet tarjoavat tähän mahdollisuuden. Toisaalta myös työympäristö tarjoaa sosiaalisen verkoston, joka koostuu mahdollisesti eri ikäisistä ja uransa eri vaiheissa olevista näyttelijöistä. Koulusta valmistunut nuori näyttelijä (homogeenisestä ryhmästä tullut) saa mahdollisuuden todentaa taitojaan. Tämänkaltaisilla huomioilla näyttelijät ottavat mielestäni myös etäisyyttä suhteessa koulutukseen ja tekevät eräänlaista itsenäistymisprosessia suhteessa kouluun. Näyttelijän ammatti tai taiteellinen työ on laadultaan sellaista, että koulutus voi antaa siihen työvälineitä, mutta se ei valmista ketään taiteilijaksi. ”Tunne ja oivallus” lähtevät itsestä, eikä koulutus voi antaa tätä. Teatterikoulutuksen yhtenä näkemyksenä onkin ollut ”taiteellisen identiteetin” etsiminen koulutusvaiheessa.

Leppäkoski-af Hällström (1992, 276) on korostanut sitä, että taidealojen koulutuksessa tarjotaan paikka ja maailma, jossa vahvistetaan joskus keinotekoisesti ja hysteerisestikin taideidentiteettiä ja korostetaan taiteen tekemisen olevan

kansallisesti yhtä tärkeää, kuin se on yksilölle henkilökohtaisestikin. McAdams (1993, 93) tuo esille koulutuksen merkityksen suhteessa identiteettiin. Hän huomii, että voimakas humanistisen tieteen opetussuunnitelma voi korostaa identiteetin kehittymistä kannustamalla kriittiseen pohdintaan elämästä ja nostamalla esille vaihtoehtoisia näkemyksiä toiminnasta, tunteista ja uskomuksista. Haastattelemistani näyttelijöistä ei kukaan korosta tai puhu siitä, että he olisivat löytäneet oman taiteellisen suuntansa tai identiteettinsä koulutusvaiheessa. Pikemminkin koulutus tarjoaa työvälineitä. Identiteetin rakentaminen ja oman taiteellisen äänen löytyminen ovat aktiivisten tekojen avulla tapahtuva prosessi, eikä koulutus passiivisena vastaanottamisena voi tätä tuottaa. ”Tunteen ja oivalluksen” kokemukset näyttävätkin tulevan esille kertojien omaelämäkerrallisissa puheessa paljon myöhemmässä vaiheessa, konkreettisen työn tekemisen kautta.

I think a good drama school training is a very good advantage and training the voice and the body, good things, can be very good. But there are other ways to be apprenticed on the job, there are other ways of learning your craft. But you've got an advantage if you come from a good drama school, I think. You don't start to learn the job until you leave, anyway, so. (E.2.n)

Jos ei työ opeta sua, niin ei sua voi kukaan muukaan opettaa. Sä voit jotain kikkoja, jotain tiettyjä teknisiä juttuja, äänesi ja liikuntasi hyväksi tehdä. Mutta itse tunne ja oivallus, niin kyllä se täytyy lähteä itsestäsi. (S.4.n)

Mielenkiintoista on myös kertojien opiskeluaikojen muistojen kirjavuus. Useimmille englantilaisille näyttelijöille opiskeluaika värityy positiivisena ja antoisana elämänvaiheena, mahdollisuuksien kenttänä. Vaikka en varsinaisesti vertaile suomalaisia ja englantilaisia näyttelijöitä, opiskelumuistojen kohdalla tämä eroavuus tulee voimakkaasti esille.¹²¹ Kouluaika piirtyy kertojan muistoissa myös positiivisena ”taiteilijaelämän” rakentumisena. (vrt. Vuorisen 1997 kommentti siitä, miten nuoruuden aikaiset juhlat voivat muuttua myöhemmin muistojen voimavaraksi).

And, you know, in drama school they teach you everything, stage fright, work on voice, work on body, dancing, movement, all sorts of work on text. All sorts of stuff. But we didn't perform to the public until the third year /.../ The facilities

121. Vrt. Pentti Paavolainen (toim.) 1999 kirja 'Aikansa häikäisevä peili', jossa eri vuosikymmenien suomalaiset teatteriopiskelijat muistelevat opiskeluaikaansa.

there were brilliant, really nice, city of London, lots of money. I got, everyone got a grant in those days, there were no loans. So the facilities were terrific. It was a brilliant time. Great time. And of course, you know, then you start getting into the, this early acting life. /.../ And of course drugs, people smoke in parties, you know, getting actor's life, going to the parties, great, lovely. And you're always in work, you always got a project. (E.5.m)

Suomalaisten näyttelijöiden teatterikoulumuistot kantavat mukanaan paljon ahdistusta, vastustusta ja antimieliäloja koulun toimintaa kohtaan. Ennen kaikkea suomalaisten näyttelijöiden opiskelumuistoissa piirtyy esille henkilögalleria; kertoja on pääroolissa, mutta lukuisat sivuhenkilöt ja ajan vaikuttajat tulevat sivurooleissa vahvasti esille. Suomessa on ollut vain yksi koulu ja siten yhteinen julkisuus. Henkilögallerian ylläpitäminen on järkevä sidos julkiseen kenttään. Englantilaisille näyttelijöille tämä ei ole olennaista, koska nimiä ja koulutusväyliä on useita. Suomalainen näyttelijä korostaa, seuraavassa esimerkissäni, suhteiden verkostoa, joka on kertojalle merkityksellinen oman elämänsä kannalta.

/.../ Ja Teatterikoulu oli mulle aika tuskien taival, koska se oli hyvin metodinen ja hirveen määrätietoinen ja mulle hyvin rajottava. Yhtäkkiä mä en saanutkaan leikkiä niitä leikkejä, vaan nyt ei vielä tehdä tätä harjoittelmaa, se tulee kolmannella kurssilla, ja mua nyt kiinnosti tehdä monitasotehtäviä ym. Ja se teatterikoulu oli muuten hirveä tuskien taival lukuunottamatta, että siellä oli jo silloin muutamia hirveen mielenkiintoisia, toisenlaisia kurssikavereita /.../ Me hämmästeltiin, kuin toi saatana voi tehdä noin. (S.2.m)

Erittäin mielenkiintoinen havainto kertojien nuoruusmuistoissa on tarinoiden laajuus. Englantilaiset (jotka ovat käyneet draamakoulua) sivuuttavat kouluajan ohimennen, lyhyesti ja positiivisesti kuvaillen. Suomalaiset näyttelijät pohtivat teatteri(korkea)kouluaikaa yksityiskohtaisemmin aina kouluun pyrkimisen muistelemisesta, oppitunteihin ja valmistumiseen. Tämä näyttää vahvistavan koulutuksen "porttimaisuutta" ja sen merkitystä teatteritaiteen kenttään. Teatterikoulutuksessa vaikuttavat vahvasti ne samat henkilöt ja esikuvat, jotka ovat kohteina esillä myös julkisessa kuvassa. Tästä syystä koulutuksesta näyttää rakentuvan näyttelijöiden puheessa myös "ajankohta" - ja "koulukunta" -blokkeja. On oleellista ja tärkeitä milloin ja kenen aikana on oman koulutuksensa käynyt. Tämä korostaa koulutuksen ja ammatillisten valmiuksien saamista kisälli-oppipoikasysteeminä. Meillä onkin tapana puhua suomalaisista näyttelijätyypeistä juuri taustavaikuttajien kautta. Suomalaisten näyttelijöiden näyttelijäidentiteetti si-

toutuu vahvasti tähän näyttelijäsukupolvien ketjuun ja omaa paikkaa koulutus- ja työelämään siirtymisen ketjussa vahvistetaan merkittävien henkilöiden kautta.

Tämä ilmiötä ei näytä esiintyvän englantilaisilla näyttelijöillä, joiden koulutusmahdollisuudet ja vaikuttajahahmot ovat sekä määrällisesti että maantieteellisesti laajemmat. Englantilainen koulutus on myös standardia ja se ei välttämättä kytkeydy henkilöiden mukana vaihtuviin sisältöihin. Toisaalta englantilaisten näyttelijöiden koulutusmahdollisuuksien monimuotoisuus näyttää kytkevän identiteetin itsellisyyteen.

Englantilainen näyttelijä, joka ei ole käynyt draamakoulua, pohtii ammattitaidon hankkimista töiden kautta. Ne näyttelijät, jotka ovat opiskelleet näyttelemistä yliopistossa, muiden opintojen ohella, eivät juurikaan muistele tarinoissaan näitä opintoja. Ne eivät nouse opiskeluajan merkittäväksi seikaksi. Onkin oleellista kysyä, sivutaanko nämä muistot siksi, ettei niiden korostaminen tue kertojan pyrkimystä identiteettikuvan rakentamisesta, jota hän pyrkii konstruoimaan minulle tutkijana vai liittykö tähän opintojen vaiheeseen jotakin, joka halutaan sivuuttaa. Toisaalta koulutusvaiheelle ei anneta merkittävää kertomisen paikkaa omaelämäkerrallisessa puheessa, jos sitä pidetään vain yhtenä välivaiheena ammattiin tulemisessa.

Suomalaisten kertomuksissa teatteriopintoihin liittyvien harjoitustuntien muistot piirtyvät vahvasti emotionaalisina kokemuksina. Kertoja kuvailee erälle harjoitustunnille menoa, jossa ryhmä ei tiedä mitä tulee tapahtumaan. He ovat ”huuli pyöreänä” ja ”paskajäykkänä” ensimmäisellä tunnilla koulussa. Kertojan muistossa tunnin tarkoitus ei selvinnyt, vaikka opettaja oli sitä selvittänyt myöhemmin. Kokemus tiivistyy absurdiin tunnelmaan, joka on jäänyt kertojan mieleen. Se tuo esille myös yleisesti opettajien tarkan läsnäolon kertojan muistoissa.

Uskomattomin kokemus koulussa, joka on jäänyt mieleen, kun meillä oli ensimmäinen oppitunti. Se oli kansallisteatterin vintillä, koulu oli siihen aikaan siellä.. siellä oli ns. aurinkoluokka ihan korkeella, pieni luokka. X [nimi muutettu P.H.] oli meidän puheopettaja, meillä oli ensimmäinen oppitunti teatterikoulussa, ja me ollaan kaikki siellä huuli pyöreänä ja paskajäykkänä. X, joka on hirvittävän lyhyt ja laiha nainen, tulee sisään, ja sitten sanoo: no niin, aloitetaan, ja sitten rupee pomppimaan niin kuin kumipallo, niin, että kaikki joutuivat tekemään sitä samaa, se ei selittänyt mitään, se ei puhunut mitään, me ruvettiin vain pomppimaan ja päästelemään jotain ihme ääniä. Se oli jotain niin järkyttävää, että tää on jotain... että mihin mä olen tullut. Tietysti hän sitten ehkä jälkeenpäin selitti jotain. Se hetki on jäänyt mieleen. Se oli niin absurdia. (S.1.n)

Koulumuistojen yhteydessä kertojat toivat opettajan esille merkittävänä toisena henkilönä. Nämä suomalaisten näyttelijöiden opiskeluajan muistoissa määrittävät henkilögalleriat ja suhdeverkostot vahvistavat uudelleen itselle merkittävien henkilöiden läsnäoloa muistoissa. Kuten seuraava tekstilainaus osoittaa, luettelee kertoja nimeltä näitä ihmisiä ja samalla kytkee itselleen tärkeän muiston päästä osalliseksi näiden henkilöiden kenttään, olemaan mukana.

Meillähän oli Vilho Ilmari, Inkeri Rantasalo, Matti Aro, Sirkka-Liisa Heiskanen, Jalkanen ja siellä oli paljon hyviä opettajia, että sieltä nyt sai kyllä alkua tälle tai-paleelle aika hyvin. Ja sitten kun sain olla avustamassa Kansallisteatterissa, että se oli se, suurinta, mun mielestä suurin. Siellä mukana, että sitten se lähti. (S.6.m)

Kun kertojat peilaavat koulumuistoja retrospektiivisesti, ne saavat ennen kaikkea evaluoivan sävyn. Kertojat pysähtyvät miettimään, miten koulu sopi itselle ja mitkä ovat ne värit, joita siitä on kantanut mukanaan ja miten ne ovat heijastuneet omaan työkasitykseen. Muistoissa pohditaan koulutuksen sopivuutta itselle, omalle persoonalle. Osa on kokenut kouluajan sopivan itselleen ja toisille se on ollut tuskien taival. Erityisesti kouluajan reflektoinnissa tulee esille itsensä määrittelemisen suhteessa koulutukseen. Kenties tässä vaiheessa näyttelijä alkaa muodostaa käsitystään suhteestaan teatteritaiteeseen, ja koulu toimii eräänlaisena samaistumisen tai peilautumisen kontekstina (Vuorinen 1997).

Se mulle koulutuksena sopi hirveen hyvin. Ja mä sain silloin, meillä oli siihen aikaan, että ei saanut tehdä ulkopuolisia töitä, että mä olin muistaakseni, teinyhden leffan kakkosen kurssilla, sillai vapaa-aikanani, ja sitten kolmosella kesäteatterissa mä olin kaksi kesää. (S.3.n)

Sitten mä olin älyttömän hyvän ajan Teatterikoulussa. /.../ kahtena ekana vuonna ei saa esittää mitään, kun tehdään näitä pieniä kohtauspätkiä ja sitten koulun vai oliko ne kurssin sisäisiä demonstraatioita. Meillä oli siis Eila Rinne opettajana, Jack Witikka, ketähän meillä oli. Mutta Rinteen Eila oli kuitenkin vastuussa ja aivan mielettömän hyvä, tiedätkö semmosta, että luokassa touhutaan jotain ihan hienoviritystä. /.../ Mä tiesin, että sen neljän vuoden aikana sieltä pitää repiä niin paljon irti kun saa, koska sen jälkeen taas ne maksaa. (S.5.n)

Näyttelijöiden opiskeluajan muistoissa piirtyy esille ristiriitaisia tunnelmia, mutta opiskelu aika nähdään kuitenkin ammattiin tulemisen reittinä. Se on työvälineiden kasaamista. Ammattiin siirtyminen on kuitenkin vaihe, jossa nämä

työvälineet joutuvat ”uudelleen koulutukseen”, sillä monen kertojan muistoissa juuri työ on paras opettaja. Tämä näkökulma toimii varmasti monen ammatin kohdalla, mutta erityisesti sen ymmärtää näyttelijöiden kohdalla. Ammatin harjoittaminen antaa lisää työvälineitä ja monipuolisuutta, vahvistaa taitajan positiota. Käytännön raja opiskeluajan ja työelämään siirtymisen suhteen on kuitenkin liukuva. Se on ollut myös muuttuva eri aikoina. Eri vuosikymmenien saatossa oppilaitosten suhde opiskeluajan työskentelyyn on vaihtunut, kuten kertojat tarkentavat. Joidenkin opiskeluaikana koulun ulkopuolisia töitä ei ole sallittu, toisille ne ovat avautuneet hitaasti. Nykyään monet näyttelijät työskentelevät opiskeluaikana jo lähes ammattilaisen tavoin.

Kertoessaan teatteriopintojen muistojaan näyttelijät peilaavat identiteetilleen heijastuspintaa ammatin yhdestä legitimointirenkaasta. Näyttelijäksi tuleminen reittinä koulutusvaihe on merkittävä, mutta taiteenalan kannalta se ei ole ehdoton vaatimus. He tuottavat samankaltaisia käsityksiä siitä, mitä koulutus on merkinnyt heidän uralleen: se on väylä ammatille, mutta varsinaisesti työ on paras ammattiin opettaja. Kertojien puheessa eroavuudet ovat tulkintani mukaan itsensä sitomisessa erilaisiin koulumuistoihin. Suomalaiset näyttelijät sitovat identiteettipuhettaan teatterisukupolviin ja henkilögalleriaan, jota värittää ahdistuneiden kokemusten määrittely. Englantilaiset näyttelijät korostavat omaa itsellisyytään ja tarkentavat koulutusajan ”näyttelijäelämän” opettelemisena.

7 Näytteleminen: liikkuva kuvitelma

Kun katsojat, kuulijat vain saavat tartunnan samasta tunteesta jonka tekijä on kokenut, niin se juuri on taidetta. // Taide on inhimillistä toimintaa joka käsittää sen että tietyin ulkoisin merkein yksi ihminen välittää kokemiaan tunteita tietoisesti toisille, ja toiset ihmiset saavat noista tunteista tartunnan ja eläytyvät niihin. (Tolstoi 2000/1898, 79.)

Tässä luvussa tulkitson näyttelijöiden kertomuksia, joissa he tarkentavat oman ammattilaisuutensa sisältöjä. Tarkastelen tässä yhteydessä ammattipuheen kehykseen koodaamiani puhenäkökulmia, joissa kertojat tuottavat erityisesti näyttelemiseen liittyviä sisältöjä. Olen jäsentänyt näyttelemiseen liittyvän puheen omaksi luvuksi erotuksena kertojien puheesta, jossa he konstruoivat näyttelijän ammattikuvaa sekä käsityksiään omasta ammattiryhmästään (ks. luku 5). Perustelen valintaani kertojien puheen funktionaalisuudella; puhuessaan ammatistaan yleisesti kertojat liikkuvat usein me - muodossa ja heijastelevat puhettaan julkisiin mielikuviin, kun taas kertomukset näyttelemisestä siirtävät puheen minä - muotoiseen työskentelyprosessien konkreettiseen kuvaamiseen. Kertojien puheen funktiona onkin oman näyttelijälaadun määrittely.

Kirjoitan tässä yhteydessä näyttelemisestä seuraavan jäsentelyni mukaisesti. Määrittelen kertojien tarinoiden pohjalta näyttelemisen työprosessin neljän keskeisen näkökulman avulla. 1. Kertomukset näyttelemisestä ilmaisuna, 2. puheet roolin rakentamisen metodista, 3. tekijän ja roolin suhteen pohdinnat sekä 4. näyttelijöiden kuvaukset ryhmästä eli miten he määrittelevät suhdettaan ryhmässä toimimiseen. Näyttelijöiden työkuultuuriin liittyvä puhe valottaa yksityiskohtaisesti sitä maisemaa, jossa he määrittelevät itseään tekijöinä sekä toteuttavat ammatillisia intentioitaan. (ks. Mast 1986, Russel - Parks 1989.)

Näyttelijän ammattitaidon yhtenä kriteerinä tai tavoitteena voitaneen pitää ”aitouden” tai ”vakuuttavuuden” läsnäoloa roolisuorituksessa. Kun katsomme teatteriesitystä muodostamme siitä mielipiteitä omien kokemustemme kautta. Usein tämän mielipiteen ja arvostelun keskeinen kriteeri on se, miten todellinen (siis miten aito) näyttelijä on tai miten todelliseksi hänet koetaan. Kuten Harrop (1992) asian esittää, johtaa näyttelijän dualistisuuden problematiikka kysymään, mitä tässä arvostellaan. Näyttelijä tuo itsensä roolin kautta esille, mutta ei ainoastaan minuuttaan. Tähän dilemmaan kätkeytyy käsityksemme hyvästä näyttelijästä, joka

näin on sidoksissa käsitykseemme ”elävästä elämästä”. Voimme identifioida näyttelijän tähän elämään liittyvien merkkien ja tunnistettavissa olevien asioiden kautta.

Näyttelemisen ilmaisuna

Tässä luvussa osoitan, miten näyttelijät toteuttavat ajatusta näyttelemisestä ilmaisuna. Puhuessaan ilmaisullisuudesta kertojat heijastelevat niitä ammatin yleisiin laatukategorioihin ja puhuvat niiden välityksellä myös itselleen asettamista laatuvaatimuksista. Viritän tässä luvussa myös ajatuksen ekspressiivisestä näyttelijäkuvasta. Nojaan tässä ajatuksessani Francis Sparshott (1982) kirjaan ’The Theory of the Arts’. Tässä kirjassaan Sparshott kirjoittaa taiteesta ilmaisuna, joka erityisesti ekspressiivisellä taiteen linjalla voidaan katsoa muodostuvan vaikutelmasta (impression), intuitiosta (intuition), ilmaisusta (expression) ja ruumiillistamisesta/muotoamisesta (externalization). Puhuessaan näyttelemisestä ilmaisuna keskustelukumppanini näyttävät pääsevän itselleen oleellisten aiheiden äärelle. Näyttelemisen pohtiminen ilmaisuna on oletettavasti kertojille keskeisempää kuin teatterin pohtiminen taiteena.

Tulkitsen ja jäsenän näyttelijöiden puheesta seuraavat neljä merkitysrypästä, joilla kertojat konstruoivat näyttelemistä ilmaisuna. Ensinnäkin on *tekniikka*, toisena on *itsensä siirtäminen* tai antaminen roolihahmolle. Kolmantena on *tunteiden* merkitys ja neljäntenä on *merkittävien näyttelijähenkilöiden* kautta esille tulevat laatumerkitykset. Tämän jälkeen ehdotan kolmea näkökulmaa, joita kertojat käyttävät pitäessään yllä ammatin laatuvaatimuksia: tekniikan, transformaation sekä tunteiden yhdistelmää. Kirjoitan näistä seuraavien alaotsikoiden alla, persoonallinen tie, ammatin tekemisen ambivalenssi ja terapeutin ammatti.

Tekniikan vaatimukset

Puhuessaan näyttelemiseen liittyvistä tekniikan vaatimuksista kertojat sitovat niitä taitamisen/taitojen määrittelymiseen. Teatterikirjallisuudesta on löydettävissä lukuisia joukko näitä näyttelijän ammatille asetettuja vaatimuksia. Taitamisen kategorisoinnit ovat eräänlaisia kollektiivisia määritelmiä, ammattikunnan sisäisiä laatuvaatimuksia. Sosiaalinen kategoria ei yleisesti tarvitse olla salainen sen jäsenille, mutta ei ole mitään estettä siihen etteikö näin myös voisi olla. Kategorian jäsenyys ei ole suhde jäsenten kanssa. Kategorisointi voi olla merkityksellisempi kategorioitsijalle kuin niille, joita kategorioidaan. Kategorisoin-

nin kriteerit, erityisesti tyyliin liittyvät voivat olla ulkoisten ehtojen, vaatimusten aikaansaamia, pikemmin kuin sen jäsenten omaa määrittelyä. (Jenkins 1996, 83-87.) Näyttelijän taitojen kategorisoinnissa tämä voi näyttäytyä siten, että määrittelevät kategoriat eivät välttämättä ole aukikirjoitettuja vaatimuksia, vaan ne voivat olla myös implisiittisiä ohjeita. Toisaalta vaatimuksia tuotetaan aikaan ja taidekäsitukseen sidottuna. Näyttelijän taiteen kohdalla tämä kategorisointi on hyvän ja huonon näyttelemisen määrittämistä, johon tekijä ei voi yksiselitteisesti identifioitua. Se on pikemminkin sisäisen laadun ja ulkoisten määritelmien vuorottelemista, ihannekuvia, joita tekijät pyrkivät tavoittelemaan.

Teknisten vaatimusten kohdalla kirjallisuudesta löytyy useita ”vaatimuslistoja”, joita näyttelijöiden tulisi omaksua. Haastattelemani näyttelijät rakentavat puheessaan myös tämänkaltaisia vaatimuksia. Kertajat eivät korosta teknisiä vaatimuksia yksistään, vaan ne sidotaan muihin pyrkimyksiin. Pelkkien teknisten taitojen korostaminen näyttelijäpuheessa asettaisi kertajat ulos leikin metaforisuudesta, jota vasten näyttelijät tuottavat ammatin sisäistä käsitystä.

Englantilainen naisnäyttelijä (E.4.n) määrittelee tekniikan tärkeyden vastakohtien avulla: tekniikan puutteet, laiskuus ja syvällisyyden kadottaminen täsmentävät tekniikan merkitystä. Tämän jälkeen hän peilaa itselleen asettamiaan vaatimuksia, täydellinen itsensä siirtäminen ja yksityiskohtien oikein tekeminen. Kertoja käyttää persoonamuotoa he (they), jolla hän viittaa toisiin näyttelijöihin, joihin hän ei itseään liitä. Pyrkiessään omien vaatimusten täyttämiseen hän määrittää ideaalin näyttelemisen täydelliseksi muuntautumiseksi sekä yksityiskohtien oikein tekemiseksi. Vastakohtien avaamisella voin tulkita, että kertojalle hyvän näyttelijän kategoriaan kuuluisi tekniikan hallitseminen, aktiivisuus ja syvällisyys.

I find it very hard to watch people acting who are lazy, for instance, and just missing opportunities to make something deeper and more interesting. /.../ They work off a kind of personality, where basically they're the same and they don't have much technique. And that's fine for them, but for me, I like to completely transform myself and get the details right. (E.4.n)

Tutkimukseni näyttelijät kuvaavat hyvän/huonon näyttelemisen ehtoja samansuuntaisesti kuin kirjallisuuden kategoriat kuvaavat. Vaatimuksissaan he asettavat itsensä ja omat ammatilliset ideaalinsa tätä vasten. On mielenkiintoista havaita, että haastattelemillani näyttelijöillä vaikuttavat olevan vaativat ja selkeät ammatilliset kriteerit; miten he pyrkivät tekemään työtään tai millaisia odotuksia he asettavat itselleen. John Harrop (mt. 1992, 46-51.) kirjoittaa hyvän näyt-

telijän ja vähemmän hyvän näyttelijän kategorioiden laatueroista ennen kaikkea liikkeiden ja eleiden taidollisuutena suhteessa tilaan ja aikaan. Hän määrittääkin, että kontrolli, yhteys, talous, variaatio, täyttäminen, ajoitus ja kohdistaminen ovat kaikki tarvittavia taitoja näyttelijälle. Puhuessaan tekniikan vaatimuksista näyttelijöiden selostuksista tulkitseen yhden Sparshott:n (1982) asettaman oletuksen ekspressiiviselle tekijäkuvalle, ruumiillistamisen ja muotoamisen. Tekniset vaatimukset asettavat näyttelijöiden kertomusten perusteella heille mahdollisuuden ruumiillistamisen laatukategorian toteuttamiselle.

Transformaatio

Toisena merkittävänä näyttelemisen ilmaisuun liittyvänä vaatimuksena nimeän kertojien puheesta transformaation. Puhuessaan teknisistä vaatimuksista kertojat viittaavat transformaation oletukseen. Transformaatiossa on ymmärtääkseni kyse teknisten vaatimusten yhdistymisestä prosessiin, jossa tekijä ja rooli mahdollistuvat suoritukseksi, jota näyttelijät tavoittelevat. Tämä siirtäminen on tekijän ja roolin sulautumista, ammattilaadun toteutumista. Denis Diderot:n (1987/1840) määrittely näyttelijän luomasta illuusiosta pitäytyy käsitykseen siitä, että hän [näyttelijä] ei ole itse tuo kuvaamansa henkilö, vaan hän näyttelee sitä niin hyvin, että katsoja kokee hänet siksi. Illuusio on katsojaa varten ja näyttelijä tietää hyvin, ettei hän itse ole tuo henkilö. ”Suuri tunneherkkyys synnyttää keskinkertaisia näyttelijöitä, keskinkertainen tunneherkkyys joukoittain huonoja näyttelijöitä ja tunneherkkyuden täydellinen puuttuminen on loistavan näyttelijän edellytys”, kuten Diderot tiivistää. Tunneherkkyuden määrittäminen lienee melko vaikeata, mutta transformaation vaatimus ammattitaidon ihanteelle on keskeinen haastateltavieni näyttelijöiden keskuudessa. Seuraava kertoja (E.5.m) viittaa myös joukkoon näyttelijöitä (some people), jotka eivät kykene tekemään tätä transformaatiota ja esittävät itseään. Hänen mukaansa näytteleminen on näyttelemistä sitten, kun tekijä pystyy muuttamaan itsensä fyysisesti tai emotionaalisesti.

/.../ there are some people who just play themselves in roles. There are some people who just, you know, play an extension of themselves. Who are just able to tweak the knobs a bit more and, and they get something. I mean I always liked the idea, or I always thought, I mean that was quite recently, as well, that acting was not acting unless you changed yourself, physically, or emotionally./.../ there's no right or wrong way how to do it, as long as it works for you. I'm a believer, I believe as long as it works for you, and you're able to work with the other people, then that is fine. (E.5.m)

Kertoja määrittelee, että tekemisen ydin on se, että työ toimii ensin itselle ja tämän jälkeen toisille. Tämä ajatus on myös keskeinen Leo Tolstoin (2000/1898) tartuttavuuden ajatuksessa. Tällä hän tarkoittaa sitä, että saavutettu aitouden vaikutelma syntyy, kun vastaanottaja tuntee, että taiteilija itse innostuu omasta tuotteestaan ja tekee sitä ensisijaisesti itseään varten eikä ainoastaan vaikuttaakseen muihin. (ks. Vuorinen 1993, 300–305.)

Tunteiden kierteen

Tekniikan ja transformaation yhteys tiivistyy näyttelijöiden puhuessa tunteistaan. Tunnistan heidän tunnekertomuksissaan romantiikan taiteilijamyytin diskursusin. Keskeistä tässä puheessa on totuudellisuuden, vilpittömyyden tai aitouden käsitteiden käyttäminen. Kertojat liittävät tämän näyttelijän ”illuusion”, jonka sekä yleisö että näyttelijä hyväksyvät (Harrop 1992, 44, 9). Tämä totuudellisuuteen pyrkiminen on kriteeri, jonka näyttelijät asettavat itselleen. Tunteet ja totuus ovat keskeiset kertojien asettamat vaatimukset: ne ovat ”toisen puolen näyttämistä”, kuten seuraavista tekstilainauksista käy ilmi. Tämä ”totuuden” etsintä on mielenkiintoinen konstruktio näyttelijöiden kertomuksissa. Ymmärrän sen ensisijaisesti laatuvaatimukseksi, jota pidetään yllä totuuden käsitteellä, kuten englantilainen miesnäyttelijä ja toisessa aineistolainauksessa naisnäyttelijä korostavat.

/.../ it means that you often have to show truthfully that you have emotions, you'd rather people didn't know you had, you have to be able to play that truthfully, even though it's embarrassing. (E.6.m)

I think part of really good acting is not minding people seeing a naked emotion or you being, dredging up things from inside yourself. And having the courage to do that is often the difference between an exceptionally good actor and a good actor, somebody that actually will go for it, will not mind that, does not mind people seeing them naked, as it were, emotionally, or crying or you know, showing another side of them that maybe you didn't notice there. (E.1.n)

Romantiikan taidekäsitys kilpistyy kertojien tunnekonstruktioissa. Tunnistan niistä myös Sparshott:n (1982) tarjoamaa käsitystä intuitiosta ja ilmaisusta ekspressiivisessä taidelinjassa. Kertojat pitävät yllä tunteiden kierteitä näyttelijän työssä korostaen juuri aitouden ja rehellisten tunteiden näyttämistä. Asettaessani

nämä ilmaisun laatuvaatimuksen kategoriaan ymmärrän tämän olevan näyttelijä-taiteen sisäistä puhetta. Identiteetin perspektiivistä tämä kokemukseronta on mielenkiintoinen taso. Identiteetti on käytännössä sitä, mitä ihmiset tekevät, ja se pitää sisällään samanlaisuutta, kuten myös erilaisuutta (Jenkins 1996, 119). Tämä vahvistaa työni alussa (luku 2) esille tuomiani kirjallisuusviitteitä näyttelijöiden ”erityisestä sielunmaisemasta”. Näyttelijät ovat omaksuneet tämän romantisoivan puhettavan ja käsitteellistävät omaa tekemistään ja siihen liittyviä laatuvaatimuksia tämän kaltaisella psykologisella diskurssilla.

Viitoitan tätä lyhyellä viittauksella romantiikan taustaan. Romanttinen taideliike (kukoisti 1800-luvun ensipuoliskolla ja sen jälkeenkin) nosti esille käsityksen taiteilijan asemasta näkijänä. Romantikkojen mukaan taide kurkotti pinnan taakse, ihmisen ja koko maailman sisäiseen elämään, jota ei voi ymmärtää kuin tunteen ja välittömän intuition avulla. Taiteilija on näkijä, profeetta ja salattu viisauden välittäjä, joka kykenee ymmärtämään ikuisen ajallisessa ja äärettömän rajallisessa. Taiteilija tavoittelee ihannetta, joka on liian ylevä toteutettavaksi, ja siksi hänen teoksensakin ovat klassismin mittapuun mitattuina epätäydellisiä ja suhteettomia. *Keskeisenä taiteilijan kykynä pidettiin mielikuvitusta*. Se ei ollut romantikolle vain aikaisemmin kerätyn aineksen uudenlaista yhdistämistä vaan kyky saavuttaa tärkeitä *totuuksia*. (Sparshott 1982, 284–370, Lepistö 1991, 45–65, Vuorinen 1993, 228–229.)¹²²

Romantiikan käsitys taiteesta oli *ilmaisua*. Ilmaisuteorian myötä aikaisempi imitaatioteoria jäi varjoon, eikä hyvältä taideteokselta enää edellytetty uskollista luonnon jäljittelyä. Samanaikaisesti kiinnostuttiin taiteilijasta ihmisenä. Teosta pidettiin ikkunana hänen sieluunsa, ja teoksen arvon mittapuuksi asetettiin vilpittömyys. Tunnetta pidettiin analysoimattomana ja teoksen erittelyä turhana: tunte voidaan tajuta vain *eläytymällä*. Romantiikan näyttelijäihanne korosti voimakkaita tunteita, mutta samalla ajateltiin niihin sisältyvää psyykkistä riskiä. Jatkuvan voimakkaiden väkivaltaisten tunteiden läpikäymisen ajateltiin lisäävän näyttelijöiden tasapainottomuutta siviilissä. Romantiikka merkitsi uskoa ideaalimaailman olemassaoloon: kaikkea hallitsee jokin universaali ja jumalallinen ja taiteilijan tehtävä on olla välittäjänä tuon ikuisen ja tämänpuoleisen välillä. (Vuorinen 1993, 288–

122. Tähän on syytä huomauttaa myös siitä, että kauneuden käsite muuttui romantiikan myötä. 1800-luvulla alettiin kattoterminä käyttää ’kauniin’ ohella ’esteettistä’. Antiikissa ja keskiajalla kauniin ja hyvän käsitteet olivat lähes identtiset (Vuorinen 1993, 286). Michael Chekhov (1953, 13) määrittelee neljä laatua, joita taiteilijan tulee laittaa taiteeseensa. Nämä ovat vapaus (easy), muoto (form), kauneus (beauty) ja kokonaisuus (entirety).

289, ks. myös Paavolainen 1993/1994.)¹²³ Romantiikan ajan taiteilijamyyttiin liittyi myös voimakkaasti köyhyyden lähtökohta sekä boheemimyytti. Lähes kaikkien taiteenalojen piirissä elää näitä 'kertomuksia' siitä, mitkä ympäristölliset tekijät ovat vaikuttaneet ja rakentaneet taiteilijaidentiteettiä. (Lepistö 1991.)

Merkittävät näyttelijähenkilöt

Haastattelemieni näyttelijöiden kohdalla romantiikan taiteilijakuva avartaa nykyhetken ammattivaatimukset kertomuksissa, joissa puhutaan merkittävistä näyttelijähenkilöistä. Romantiikan ilmaisupainotteiseen taiteilijäkäsitykseen modernin heijastuksen muodostaa myös ohjaajakeskeinen, kilpailupainotteinen ja tekniikkatietoinen näytteleminen.

Sevänen (1998 ref. Lash 1992, 6-7) viittaa käsitykseen 1800-luvun realismista ja 1900-luvun alkupuolen modernismista ja postmodernismista erilaisina merkityksellistämisen järjestelminä tai kulttuureina. Taiteen realismi oli mahdollinen kolmen perustavan eriytymisprosessin pohjalta. Kulttuurin täytyi muodostaa sosiaaliseen nähden oma, erillinen alueensa. Realismi edellytti esteettisen (taide) ja teoreettisen (tiede) arvoalueen eriytymistä toisistaan, kun taide ja tiede saivat omat pätevyyyden mittapuunsa. Kolmantena realismin mahdollisti kulttuurin sisäinen eriytymisen maallistuneeseen ja uskonnolliseen alueeseen. Toisen maailmansodan jälkeinen aika on paitsi teatteritaiteessa, myös taideinstituutioiden kannalta merkittävä ajanjakso. Teatterikentässä nousi esille eksistentialismi ja erityisesti ohjaajahahmot Bertolt Brecht (1898-1956), Jerzy Grotowski (1933-1999) ja Peter Brook (1925-) Grotowski toi esille ehdottoman totuuden etsimisen, näyttelijän intensiteetin, paljaan yleisön edessä olemisen. (Sevänen 1998.)

Merkittävien näyttelijähenkilöiden kautta kertojat palaavat jälleen työnsä laatuvaatimuksiin. Ajatus suurista näyttelijöistä elää vahvasti näyttelijöiden keskuudessa. Tietoisuus siitä, että ammatin historia kuljettaa mukanaan tähtinäyttelijöitä, on eräänlainen historiallinen peili, johon oma tekeminen voidaan asettaa. Erään kohdistuksen tähän antaa haastattelemieni näyttelijöiden viittaukset omiin ihannenäyttelijöihinsä. Kertojien ihannenäyttelijöiden joukkoon kuuluu pääasiassa amerikkalaisia elokuvanäyttelijöitä, kuten Al Pacino, Dustin Hoffman tai Anthony Hopkins. Eräälle englantilaiselle näyttelijälle omana esikuvana on eng-

123. Ajatuksen taiteesta tunteen ilmaisuna kiteyttivät varsinaiseksi teoriaksi Eugene Veron ja Leo Tolstoi (ks. Vuorinen 1993).

lantilainen naisnäyttelijä Judi Dench. Tärkeä huomio tässä ihannenäyttelijöiden listassa on elokuvanäyttelijöiden suosio, mikä kertonee myös näyttelijän ammatin kansainvälistymisestä, globaalisen taiteen kentän olemassaolosta. Näissä ihannenäyttelijöissä korostuvat mielikuva- ja mediayhteiskunnan heijastukset. (ks. Houni 1999, vrt. Myös Vihma - Purovaara 2000, 68.)

Taiteen tekeminen on aina sidoksissa vallitsevaan kulttuuriseen kontekstiin ja sen edustamiin esteettisiin näkemyksiin. Eri aikakauden taiteelliset vaatimukset ja näyttelijäihanteet heijastuvat myös ammatin luonteeseen. Näyttelijöiden kertomuksissa piirtyy itsensä asettaminen näihin ammatin vaatimuksiin. Haastateltavani pyrkivät täyttämään hyvän näyttelijän kategorian asettamat vaatimukset, vaikka ne ovatkin ulkoisia ehtoja, ovat ne myös jäsenen (-ten) itsensä määrittelyä.¹²⁴

Schybergin (1949) tekemä jaottelu itsenäisiin luoviin näyttelijöihin ja ohjattaviin näyttelijöihin näyttää todentuvan erityisesti tähtinäyttelijöiden ja massan käsitteiden kautta. Eräs haastateltavistani viittaa tarinassaan Eleanora Duseen, jonka avulla hän pohtii suuren näyttelijän olemusta. Kun tämä haastateltavani näyttelijä luki oman litteroidun haastattelunsa, hän oli kirjoittanut mar-

124. Laatu kategorisointeja hyvän näyttelijän määrittelemiseksi löytyy teatterikirjallisuudesta lukuisia. Muutamana esimerkkinä seuraavat maininnat: W. Shakespearen (1564-1616) näytelmässä 'Hamlet' päähenkilö Tanskan prinssi Hamlet antaa ohjeita teatteriseurueen näyttelijöille, jotka ovat tulleet hänen vanhempiansa luokse esittämään "todellisuudessa" tapahtunutta murhaa ja näin paljastamaan valheen kasvot. Hamlet kuvailee näyttelijöille neuvoja siitä, miten heidän tulisi esittää roolinsa. Hamlet toteaa:

"Esitä puhe niin kuin minä tein sen äsken, selkeästi ja kevein korostuksin, sillä jos messuat niin kuin monet näyttelijät tekevät, voisi yhtä hyvin huutokauppias pamista säkeeni julki. Äläkä myöskään huido käsiäsi ilmaan, näin, vaan käytä eleitä varoen, sillä juuri silloin kun esitetään rajua tunteenpurkausta, intohimon myrskyä tai peräti hurrikaania, täytyy näyttelijän hallita esitystään niin että puhe käy sulavasti. Minua loukkaa kun kuulen miten joku peruukkipäinen pöllö repii intohimon riekaleiksi ja huutaa korvat lukkoon permantorahvaalta /.../ Sillä kaikki liioittelu on vierasta näyttelemisen olemukselle: näyttelijän tehtävänä on aina ollut ja on vastakin pitää peiliä luonnon kasvojen edessä, näyttää aikakaudelle ominainen henki ja tavat /.../ On näyttelijöitä joita olen kuullut älyttömästi kehuttavan, mutta joiden puhe ja käytös ei ollut kristityn eikä pakanan eikä ihmisen ylimalkaan: he rehentelivät ja mölysivät niin, että luulin turvemoukan ihmisiä rustanneen, niin tökerösti he apinoivat ihmistä." (Shakespeare 1981/1600-1608, 65.)

Tony Cole ja Helen Krich Chinoy (1954) esittelevät useiden nimekkäiden teatterin tekijöiden näyttelijöille asettamia vaatimuksia. Osa näistä vaatimuksista on kirjoitettu

ginaaliin minulle lyhyen selvityksen Eleanora Dusesta: *"She was an italian actress a notable interpreter of Ibsen (died 1920?). She was a contemporary of Sarah Bernhardt. Duse was famous for her "inner" quality rather than the more fashionably exhibitionist style."* (E.2.n)¹²⁵ En osaa sanoa tarkalleen, mikä oli tämän näyttelijän motiivi kirjoittaa omaan haastatteluunsa tämä tarkennus, mutta oletan, että hän halusi varmistaa minun tietoni ja samalla korostaa Duseen merkitystä itselleen. Kertoja määrittelee *läpinäkyvyyden* käsitteellä suuret näyttelijät. Tämä läpinäkyvyys viittaa oivallisesti siihen romantiikan käsitykseen, että taiteilijan työ on ikkuna hänen sieluunsa. Kertoja kuvailee, että läpinäkyvyys on sitä, että voi nähdä mitä tekijän sisällä on.

Hamletin tavoin näytelmien sisään, osa taas suorina ohjeina näyttelijöille. Cole ja Chinoy toteavat kirjassaan 'Actors on acting', että Shakespearen menestyksestä näyttelijänä ei tiedetä, mutta näytelmissään hän loi näyttelijän uran lukuisilla ohjeillaan (mt. 78). Näyttelijät ja ohjaajat ovat konstruoineet ammattitaidon vaatimuksia ja ihanteita näissä teksteissä, jotka ovat muuttuneet suhteessa aikaan ja paikkaan. Näyttelijäihanteiden kategoriat näyttävät asettavan tekijöille ideaaleja, ammatin potentiaaleja. Ne muokkaavat ja rakentavat kategorioita hyvistä ja huonoista näyttelijöistä. Kuten Lasse Pöystin (1991) mukaan huomattavia näyttelijöitä voi jakaa neljään kuvailevaan luokkaan: näyttämisenäyttelijät, eläytyjänäyttelijät, komelijanttarit sekä persoonallisuusnäyttelijät (mt. 253). Samansuuntaista rakennetta löytyy monista muistakin teatterikirjallisuuden perusteksista. Dennis Diderot (1987/1840) jakaa näyttelijöitä, periaatteenaan ei sydän, vaan pää ratkaisee kaiken. Diderot kuvaa näyttelijöitä kolmella tavalla. Tärkein on suurin eli nerokas näyttelijä. Tämä näyttelijätyyppi edustaa kylmää ja rauhallista tarkkailijatyyppiä, eikä häneltä vaadita tunneherkkyyttä. Toisena tyyppinä ovat tunneherkät näyttelijät. Diderotin mielestä tällainen näyttelijä ei voisi esittää samaa roolia kahta kertaa yhtä suurella menestyksellä. Diderot kysyykin, jos näyttelijä on näytellessään oma itsensä, kuinka hän voi lakata olemasta oma itsensä? Kolmantena näyttelijätyyppinä erottuvat kahden edellisen ulkopuolelle jäävät näyttelijät. (mt. 11–18.) Jerzy Grotowski (1993) määrittelee kaksi näyttelijätyyppiä: pyhän näyttelijän ja kurtisaaninäyttelijän. Kurtisaaninäyttelijän kohdalla on kyse taitojen parantamisesta ja pyhän näyttelijän kohdalla vastusten ja esteiden voittamisesta. Pyhän näyttelijän tekniikka on induktio- ja eliminointitekniikka. Kurtisaaninäyttelijän kohdalla kyse on yleisestä kaavasta, reseptistä, joka pakottaa tietynlaisiin harjoituksiin. Totaalinen keskittyminen metodina on erityisen tärkeää. Grotowski huomauttaa kuitenkin siitä, ettei keskittymisellä ole mitään tekemistä narssimin ja omista kokemuksista nautiskelemisen kanssa. Grotowskin (1993) keskittymisen ei kohdistu siihen, mitä voisimme kuvailla sanalla 'minä', vaan siihen mitä voimme kuvailla sanalla 'sinä'.

125. Eleonora Duse (1859–1924), italialainen näyttelijätär, jonka työskentelyä on kuvattu hienovaraiseksi ja analyyttiseksi.

Sara Bernhardt (1845–1923), ranskalainen näyttelijätär, jonka harvinaisen kaunis ääni ja dramaattinen lavasäteily teki suuren vaikutuksen.

Samalla hän viittaa ikään korostaen vanhemmilla näyttelijöillä olevan tämänkaltaista kykyä. Tässä on samaa ikääntymiseen liittyvää kypsyysden läsnäoloa, jota myös toinen naisnäyttelijä nostaa esille pohtiessaan teatteria taiteena (ks. luku 5).

The greatest actors are transparent. They forget self on the stage. They can take their person and ego away away away, so you just really see what's inside. And it's wonderful when you see people do it. Usually it's older actors. It's very interesting activity, highly self-centered, but actually the best work is in people who forget self. It's more or less. (E.2.n)

Müller-Freienfels (1945) kirjoittaa, että yleisöllä on usein käsitys, että hyvän näyttelijän on osattava esittää mitä hyvänsä roolia yhtä hyvin. Hänen mukaansa keskin-kertaiset näyttelijät esittävät kaikenlaisia rooleja, suuri näyttelijä esittää esittää vain omia roolejaan, toisin sanoen rooleja, jotka sopivat hänelle (ammatin hierarkinen mahdollisuus). Tavallaan hän myös esittää itseään. Esimerkkinä tästä Müller-Freienfels käyttää Eleonora Dusetta, todeten hänen olleen aina 'Duse', näyttelijä hän Kamelianaista¹²⁶ tai Hedda Gableria¹²⁷. (mt. 241). Näyttelijän mysteeri tai salaisuus näyttää siis kietoutuvan vahvasti hänen identiteettiinsä, karismaansa tai lavasäteilyynsä. Tässä ei siis välttämättä ole kyse älyllisestä tai tietoisesta prosessista. Yksi haastateltavistani toteaa, ettei näyttelemine ole älyllistä harjoittamista; *"acting is not an intellectual exercise"* (E.2.n), mutta joku toinen näyttelijä selittää älyllisyyden nimenomaan tekstin ymmärtämiseen liittyvänä seikkana.

I like to think about things, acting is both, it's a kind of a craft activity, really, because you are making something, but also it's intellectual, because you have to understand a text, or understand other peoples' psychology or understand human situations. (E.6.m)

Ammattitaidon määrittelyssä korostuvat siis tekniikka ja tunteet. Nämä näyttelijän elementit, itseilmaisu (self-expressive) ja itsensä häivyttäminen (self-effacing) (Harrop 1992, 7) näyttävät nousevan keskeisiksi kriteereiksi. Ne polarisoituvat erityisesti jaotteluun hyvä ja huono näyttelijä, jota aikakauden esteettiset näkemykset ja teatterikirjallisuus muovaavat ja joita näyttelijät omassa puheessaan haluavat pitää yllä. Niihin he kiteyttävät näyttelemisen prosessin.

126. Alexandre Dumas (1803-70) Kamelianainen v. 1852 (La Dame aux Camelias)

127. Hedda Gabler on norjalaisen näytelmäkirjailijan Henrik Ibsenin (1828-1906) näytelmä. Ensi esitys oli Münchenissä 1891.

Kertojille tämä vaikuttaa olevan oman ”sisäisen laadun” ymmärtämistä ja kehittämistä. Hyvän näyttelijän kategoriaan kertojat liittävät myös tähtinäyttelijät, jotka Layderin (1982) jaottelun mukaan olisivat eliittiä: kapea ja pieni joukko näyttelijöitä ammatin kentässä.

Miten haastattelemanä näyttelijät sitten pyrkivät vastaamaan näihin laatuvaatimuksiin? Samanaikaisesti kun he ovat tietoisia ammattinsa erilaisista laatuvaatimuksista ja määrittelevät omaa suhdetta niihin, asetun kysymään ammatin mielekkyyttä tai haasteisiin vastaamisen voimavaroja. Tämä kiteyttää kertojien omaelämäkerrallisesta puheesta identiteettiin liittyviä reittejä, jotka kytkeytyvät ammatin keskiöön. Tässä on jotakin oleellista ammatissa toimimisen näkökulmasta. Samanaikaisesti kun fyysinen kokemus olemassaolon ja tekemisen läsnäolosta muokkaa suhdetta ympäristöön ja aikaan, se avaa myös mahdollisuuden toisenlaiselle kokemisen tavalle.

Leena Krohn (1993, 84) tiivistää tätä mielikuvaa osuvasti:

Aistit ja muistot ovat yhteyksiä ympäristöön ja aikaan, mutta samalla ne antavat ihmiselle hänen olemassaolonsa ja minuutensa. Ihminen ei halua kipua, mutta hänen on oltava kykenevä tuntemaan myös sitä. Sillä ihminen, joka ei tunne kipua, ei myöskään tunne olevansa olemassa. Eikä hän tiedä, että muutkin ovat olemassa. Todellisuudentunne, tietoisuus olemassaolosta edellyttää alttiutta myös kivulle ja kärsimykselle. Se on hinta, joka itseystä (ja myös yhteisyydestä) maksetaan. (mt.84.)

Suhteessa ajallisuuden kokemukseen tässä on erotettavissa kahdella tasolla liikuminen. Ensinnäkin näyttelijät kokevat ammattinsa, tekemisen identiteetin vahvasti suhteessa kulttuuriseen kenttään, ammatin erilaisiin vaatimuksiin. Kun huomio kohdistuu tämän toteuttamiseen oman fyysisen ja aistillisen kokemisen näkökulmasta, avautuu toisentasoinen ajallisaikallinen kokeminen, joka on täysin erilainen kuin sosiaaliset säännöt ja odotukset. (Melucci 1998, 179–180.)

Persoonallinen tie

Luvussa 5, jossa olen tulkinnut näyttelijöiden kertomuksia ammattikentässä, nostin esille tulkintani tekijöiden persoonallisesta tiestä. Kertojat käyttävät paljon ”sisäisen laadun” käsitettä, jota he viitoittavat suunnalla ”persoonallisesta tiestä”. Haastattelemanä näyttelijät korostavat tämän tien löytämistä ja työn rakentumista oman persoonallisuuden kautta. Metaforana tie on usein liitetty elä-

mään, mutta tässä kohdassa kertojat liittävät sen ammatillisuuteen (ks. Hoikkala 1994, Vilkkio 1997, Järvelä 1996). Kulkiessa tällä ammatillisella tiellä mahdollistuu esimerkiksi "se tulee semmoinen" esille tuleminen, minkä ymmärrän viittaukseksi juuri sisäisyyteen ja laatuun. "Sisäinen laatu" on ymmärrettävissä ainakin kahdesta suunnasta: a) Se viittaa näyttelijän laadun kategorisointeihin sekä tähtinäyttelijöihin, joiden sisäinen laadullisuus on "leimaatekevä" ominaisuus b) toisaalta tekijän henkilökohtaisuuteen taiteen kentässä.¹²⁸

Työ ja oman uran eteneminen on paitsi kytkeytymistä kenttään myös henkilökohtaisten valintojen ja taitojen kooste. Seuraavassa esimerkissä kertoja nostaa esille tie- metaforan kautta myös oikean ja väärän tien kulkemisen (ks. Lähtenmäki 1995, Rantanen 1999). Näiden välinen raja vaikuttaa ohuelta. Näyttelijän on opittava tunnistamaan itsensä "oikealla" tavalla, jotta työn laadullisuus toteutuisi. Kertoja (S.1.n) myös viittaa siihen, että väärällä tiellä on mahdollisuus esim. alkoholismiin yhtenä uhkakuvana. Kertoja tuo esille asetettuja vaatimuksia, joiden edessä tulisi olla hyvä itsetunto (nöyryys säilyttäen). Itselleen asetettu vaatimus kertojan puheessa on oman työtavan tunteminen, joka mahdollistaa potentiaalisen, oikean tien toteutumisen.

Pitkällä tähtäimellä jokaisen näyttelijän tie on kyllä se oman henkilön. Sieltähän se tulee semmoinen. /.../ jos jonkun ihmisen perushahmo on siis jonkun sorttinen, kyllä se aina sen oman persoonansa tavalla tai toisella tuo. Se pitää ihmisen oikeestaan itsekin oivaltaa. Oman itsensä suhde siihen työhön, ja tavallaan se oma laatunsa. Jos ei itse tunne itseään, eikä sitä omaa tapaansa, ja sitä kautta sitten työtapaansa, sinne voi eksyä sellaisten vaatimusten alle, jotka asetetaan väärin. Itsetuntemus pitää kehittyä aika vahvaksi. /.../ Näyttelijän pitää antaa arvo itselleen. Sieltä tulee niin kuin hirveesti semmosta oikeeta, jos on liian heikko itsetunto, nöyrä pitää olla, mutta jos on heikko itsetunto, se voi aiheuttaa semmosia pelkokiiloja, että niistä ei sitten, niistä tulee nimittäin se tie, jossa pikku hiljaa jostain kehittyä alkoholisti taikka, rupee näkemään sellasen vääränlaisen tien. (S.1.n)

128. Teatterikirjallisuus sisältää lukuisan joukon määritelmiä näyttelijöille. Näitä syntyy näyttelijä- ja ohjaajahaastattelujen kautta, joista on julkaistu sekä kirjoja että lukuisia lehtiartikkeleita. Eräänä esimerkkinä voisi mainita Eino Leinon vuonna 1902 julkaistun kirjan Suomalaisesta näyttämötaiteesta, jossa hän esittelee lukuisan joukon eturivin näyttelijöitä. Kuvatessaan näitä näyttelijöitä Leino määrittelee heidän valovoimaisuuttaan tai puutteitaan. Tämän kaltaiset diskursiiviset määrittelyt ovat itsellään varsin mielenkiintoisia, jos pysähtyy miettimään niiden merkityssisältöjä tai sitä, miten ne muokkaavat ammatin kulttuurista kenttää. Tästä näkökulmasta en ole kuitenkaan löytänyt varsinaisia tutkimuksia.

Näyttelijöiden elämäntyylisiin on usein liitetty alkoholin käyttö, kuten edellä tuli esille tekstilainauksessa, jossa näyttelijä puhui oikean ja väärän tien tematiikasta. Osaltaan on etsitty ammattiin liittyviä ongelmia, joilla juomista on selitetty (Räty-Hämäläinen 1982, 163). Toisaalta taas elämyshakuisuuteen liittyvä luovuus saattaa todentua sosiaalisesti hyväksytyssä muodossa tai se voi saada destruktiivisen muodon (Rimpeläinen-Karvonen 1997, 282). Näyttelijät eivät tarinoissaan juurikaan puhu alkoholista. He vain viittaavat siihen yleisesti. Muusta taiteilijoihin liittyvästä kirjallisuudesta tätä voi löytää lisää. Eira Hernberg (1989, 69-70) kuvaa kirjailija Tito Collianderin suhdetta alkoholiin. Collianderin muistelmissa ja kaukokirjallisessa tuotannossa syntyy humalan ylistystä. Humala siirtää arkisen todellisuuden sivuun, vetää pois sosiaalisten velvoitteiden verhon ja paljastaa varsinaisen todellisuuden. Elämänhistoriallisessa aineistossa alkoholi on mukana erityisesti taiteellisen luomisprosessin – totuuselämyksistä keskeisimmän – kuvauksessa. Juominen on, ellei suorastaan yhtä kuin luominen, niin ainakin luomista edistävää ja osa monimuotoista luomisenprosessia.

Näyttelijöille alkoholin käyttö, ainakin tämän hetken työkuultuuriassa, voi olla kohtalokas asia uran kannalta. Englantilainen miesnäyttelijä kertoo siitä, miten kova kilpailu näyttelijöiden välillä on ja työhaastatteluun meneminen esim. krapulassa voi olla kohtalokasta, samoin kuin työn ja alkoholin sotkeminen keskenään. Hän ilmaisee asian hienosti ”kuoleman suudelman” käsitteellä.

And also, if you've got a problem with a drink or alcohol. Or alcohol and drugs. That's the kiss of death for your career. (E.5.m)

Näyttelijän persoonallinen tie, henkilökohtaisuus näyttää rakentuvan ammatin keskiöön. Tämän voi ymmärtää oman taiteellisen laadun löytämiseksi. Haastattelemani näyttelijät kuvailevat henkilökohtaisen tien löytämisellä juuri tämänkaltaista prosessia, eikä niinkään Pöystin (1991) toteamusta näyttelijän mysteerin pohjalla olevasta itsetehostuksesta. Pöysti viittaa siihen, että näyttellessä henkilö haluaa kiinnittää toisten huomion puoleensa, kohota muiden yläpuolelle. (mt. 254-255.) Tämä voi olla euforinen kokemus, kuten eräs haastateltavani kuvaa ja samalla täydentää edellisiä kertoja. Kertoja pitää yllä ammattiin liittyvästä riippuvuuden kokemuksesta, joka kertojalle on osa ammattiin kiinnittymistä

Se on niin rankkaa se duuni, kun sitä tekee. Se on kivaa, se lähtee suhun kuin huume, siihen lähtee, se on saatanan jännää, ja sitä ei tahdo päästää ja millä sitten päästää pois. (S.2.m)

Ammatin tekemisen ambivalenssi

Vaikka kertojat kuvailevat henkilökohtaisen tien löytämistä ja ammatin hurmiollista kokemista, he vaikuttavat seisovan kahden ilman välissä. Ammatin tekemistä määritellään ambivalenssina: viehättävyys ja vaativuus tarkentavat kertojien kielimaisemaa tässä näkökulmassa. Tämä ambivalenssi kärjistyy juuri itsensä alttiiksi asettamisesta. Näyttelijän ammatti vaatii haastateltavieni mukaan itsensä riskeeraamista ja eräänlaisen kontrollin poistamista. Samalla he kuvaavat omaa antautumisen ja antamisen prosessia, jossa ulkopuolisen ihmisen kommentit voivat olla todella murskaavia.

Useimmiten näyttelijät kokevat kriitikon tällaisena henkilönä. He kuvailevat pitkäaikaista sitoutumista työhönsä sekä miten kriitikko voi ikään kuin ”yhdellä lauseella” lyödä työn lyttyyn. Useimmat haastateltavistani näyttelijöistä suhtautuvat melko nuivasti kriitikkoihin. He kuvailevat kriitikoiden ammattitaidon ja paneutumisen puutetta. Osa kaipaa ”vanhojen aikojen” hyviä kriitikoita, jotka osasivat asiansa. Tämä viha-rakkaus suhde kriitikkoihin on yksi erottautumisen puhetavasta: toisaalta kriitikoista otetaan irti ottoa, toisaalta he ovat välttämättömiä ammattikentässä.¹²⁹ Useimmilla näyttelijöillä on myös kokemuksia sekä positiivisten että negatiivisten arvostelujen vaikuttavuudesta omaan työhönsä joko sitä tukevana tai lamaannuttavana. Puhe kriitikoista on taidekentän valtakurssia, jossa tekijät ja arvostelijat määrittelevät toisiaan. Toisaalta kriitikon paikka esityksen legitimoinnissa julkiseksi, esim. sanomalehden välityksellä, on oleellinen osa taidemaailmaa. Yksi suomalainen naisnäyttelijä tiivistää ammatin vaikeuden itsensä materiaalina käyttämiseen, itsensä peliin laittamiseen. Hänen mukaansa kriitikko voi murskata yhdellä lauseella näyttelijän.

/.../ Ja sitten toisaalta onhan tämä ihan helvettiä välillä, koko ajan tekemisissä oman itsen kanssa, sillä tavalla, että mä ajattelen sitä, että miten sitä itse rakentaa noita juttuja, miten niin kun sydän verellä sitä tekee ja miten paljon itsensä laittaa peliin, sitten tulee joku vitun paskapää, okei, joku arvostelija, tai joku muu ihminen, tullaan niin kuin ja lyödään lauseella lyttään koko työ. (S.3.n)

Haastattelemani näyttelijät kokevat kuluttavana itsensä riskeeraamisen ja työhön antautumisen. He tuottavat merkityksiä, joissa tarkentuu jälleen vastakkain-

129. Katso myös luku 5, jossa tulkitsen näyttelijöiden puheesta erottautumisen puhetapoja.

asettelu mielenkiintoisen ja haastavan työn sekä sen kuluttavuuden välille. Näyttelijän ammatin yhtenä laatuna haastateltavat kuvaavat tekijän kykyä heittäytyä rohkeasti. Tässä on viittausta myös suurten näyttelijöiden tai tähtinäyttelijöiden ammatilliseen laatuun: heistä on löydetävissä tätä uskallusta, rohkeutta ja sisäisen kvaliteetin esille tulemistä. Tässä rohkeudessa on myös varjopuolensa tai kääntöpuolensa. Samalla, kun ammatti näyttää tarjoavan mahdollisuuksia, se verottaa voimavaroja. Suomalainen naisnäyttelijä tiivistää ammatin pyörivän koko ajan oman itsen kanssa. Tähän toinen näyttelijä vetää myös rajan; on vaaraksi pyöriä liiaksi oman persoonansa ympyröissä. Kertojat eivät määrittele tarkemmin, missä raja todella kulkee. Kenties se on ”veteen piirretty viiva”.¹³⁰ Kertojat määrittelevät henkilökohtaisen tien löytämistä ja sen kadottamista. Tällä tiellä kulkeminen ja oman itsensä suhteuttaminen ammattiin piirtyy osuvasti seuraavassa kommentissa, jossa kertoja käyttää käsitettä riskeeraaminen. Tämä riskeeraaminen näyttää tulkintani mukaan olevan se näkymätön viiva.

/.../ koska tämä on kuluttava ammatti. Jos se lähtee liikaa pyörimään aina semmosen oman persoonan, taiteen ympyröissä, niin mä luulen, että se on aika vaarallista /.../ mutta kyllä se aina on semmonen iso henkinen prosessi, jossa sä joudut antamaan, koska sun on annettava itsestäsi, sä joudut riskeeraamaan itsestäsi. Kyllä siinä, jos pitkälle pääsee, se on aina jonkinlaista itsensä paljastamista. (S.1.1.n)

Terapeuttinen ammatti

Tämä henkilökohtaisen tien löytäminen ja itsestään riskeeraaminen ”palkitaan” sillä, että ammatti toimii myös terapeuttisena kokemuksena. Haastatteleman näyttelijät korostavat kuitenkin, että ammatti ei ole terapia-ammatti, vaikka se tarjoaaikin mahdollisuuden käsitellä omia elämäkokemuksia. Teatteri myös mahdollistaa erilaisten tunteiden jaettavaksi tekemisen, luo niille kontekstin. Tämä ei kenties ole niin helppoa yhteiskunnan muilla alueilla. Teatterin säännöt mahdollistavat sen, mitä sosiaaliset arkielämän roolit muuten kahlitsevat. Harrop (1992, 27) huomauttaa, että näyttölemisen viehättävyys on kenties siinä, että näyttelijällä on lupa tehdä

130. Tässä voi astua esille myös narsismin vaara. Tosin tutkija Torkel Uldall (1997) toteaa väitöskirjassaan mm. näyttelijöiden vahvasta narsismin läsnäolosta. Hänen mukaansa näyttelijöiden narsismi ei ole taustalla hahmottava varjo, vaan heidän persoonassaan läsnäoleva.

näyttämöllä sitä, mikä on kiellettyä ”normaalissa” yhteiskunnassa.

Seuraavissa tekstilainauksissa kertojat konstruoivat tätä terapeuttisuuden kokemusta ammatissaan. Pysähdyn tutkijana ihmettelemään mitä terapeuttisuus merkitsee oman näyttelijän ammatin kautta toteutettuna. Onko se omien tunteiden käsittelyä, itsensä syvenevää tuntemista, tiedostamista? Ensimmäinen kertoja kuvailee sitä mahdollisuutena näyttää negatiivisia tunteita. Hän viittaa äidin rangaistukseen kuvainnollisesti. Näytteleminen mahdollistaa esim. vihan tunteiden näyttämisen ja se on hyväksyttyä. Todellisessa elämässä tästä saisi rangaistuksen. Kertojan piirtämä kaksijakoinen kuva näyttelemisestä ja todellisesta elämästä viittaa teatterin leikinomaisuuteen, ei siis siihen, että näytteleminen ei olisi todellista elämää.

I think with me it was a way of showing negative emotions, that you would not be able to do without your mother being cross with you, and it was easier, if you're an actor, you can show anger or whatever, and people will just think that it's very good acting, instead of, if you do it in real life, you get punished. (E.4.n)

Toinen kertoja jatkaa terapeuttisuuden käsitettä sitoen sen mahdollisuuteen painiskella oman identiteettinsä kanssa. Hän myös viittaa siihen, miten tärkeää se olisi myös muille ihmisille. Samalla hän luo kuvan narsismista, halusta näyttää jotakin, johon myös Lasse Pöysti viittaa (Pöysti 1991). Kertoja tuottaa samalla käsitystä identiteetin aktiivisesta prosessista. Hänelle näytteleminen mahdollistaa oman identiteetin aktiivisen työstämisen, sen prosessimaisuuden.

/../ se on myös terapeuttista. Siellä saa turpaansa ja lujaa, ja hyvin. Voi kun se tekis kaikille muillekin hyvää, että pääsis painiskelemaan ja tappelemaan oman identiteetin, oman olemassaolonsa oikeutuksen kanssa. Ilman että siellä nyt mässäilee. En mä halua mennä sinne omaa itseäni levittelemään, mutta joku tietty narsismi siellä on, sinne menossa ja se kai on ihan selvä. (S.2.m)

Kolmas tekstilainaukseni kuvaa myös osuvasti tätä positiivista kokemusta näyttelijän ammatista. Sillä kertojat tuottavat ekspressiivistä ammattikuvaa. Kertoja huomauttaa, että näytteleminen mahdollistaa estojen ja tunnevelkojen käyttöönoton. Näytteleminen avaa mahdollisuuden kohdata näitä tunteita itsessään. Samalla hän korostaa sitä, miten onnekkaita ja etuoikeutettuja näyttelijät ovat saadessaan tehdä tätä ammattia ja saadessaan mahdollisuuden ihmisen tunnekartaston ymmärtämiselle. Kertoja vahvistaa samanlaisuuden puhetta pitäen yllä käsitystä näyttelijän ammatin oikeutuksesta suhteessa muihin. Heillä on kerto-

jan mukaan mahdollisuus tehdä työtä, jota muutkin tahtoisivat. Tämänkaltaisen erottelun kertojat tekevät myös suhteessa leikin käsitteeseen.

/.../ I think this is what's so wonderful about the job. To be able to release – within the work – to release so many inhibitions and emotional debts that people often don't even know that they've got. And I think it is – I think gets rid of an awful lot of neuroses, really, 'cause you're able to do all that, perform all that. And I think we are terribly lucky, the job in every respect, apart from the rejection and the fact it is difficult to get work. I think we are very lucky, I mean I think it is an amazingly privileged job to be doing, really. (E.1.n)

Näyttelijät siis kuvaavat ammattinsa etuoikeutta ja vaativuutta ambivalenssina. Kenties tästä syystä useimpien uran johonkin vaiheeseen on liittynyt myös pohdintoja ammatista luopumisesta. Nämä luopumiskuvaukset ovat usein lyhyitä mainintoja, eräänlaisia pysähdyspaikkoja, joiden seurauksena kertojat ovat todenneet ammatin itselleen rakkaaksi ja tärkeäksi, ja luopuminen näyttää olevan lähes mahdotonta. Näin englantilaiset naisnäyttelijät tiivistävät asian:

Should I do something else? You know, I would rather probably be doing something else that was more use to people or – nursing, or, you know, something a bit more worthwhile. But then in the end of the day, I think, well I actually love the job and I love the people so much that I don't know if I'd ever really move on to anything else. (E.1.n)

/.../ when my daughter was a very little baby, for about a year I couldn't bear the idea of acting. I thought it was lying, I thought it was pretending and all kind of xxx, and then suddenly xxx a nice job xxx, and I found that I enjoyed doing that a lot more after she was born that I did before. (E.3.n)

Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan näyttelijöiden kuvauksia roolin rakentamisen metodeista. Ennen sitä tarkennan tässä vielä edellisen luvun keskeisimmän tulkintani, koska sillä on oleellinen yhteys myös näyttelijöiden kertomuksiin roolityöskentelystään.

Puhuessani näyttelemisestä ilmaisuna kuvasin aluksi näyttelijätaiteen ihanteita. Ne luovat historiallisen aikajanan oman tutkimukseni kertojille, koska he ovat opintojensa ja työnsä kautta varsin tietoisia näistä teatterin konventioista. Konstruoidessaan näitä ihanteita he valitsevat keskeisen identiteettiin liittyvän seikan, erottelun. He tarkentavat itseään suhteessa hyvä/huono kategorioihin. On huomattava, että kukaan ei määrittele itseään huonoksi näyttelijäksi, vaan kaikilla

on vahva ote siihen, että he myös itse toteuttavat hyvän näyttelijän kriteereitä.

Näitä kriteereitä ja laatuvaatimuksia he toteuttavat 1) tekniikan 2) transformaation 3) tunteiden läsnäolon sekä 4) ihannenäyttelijöiden tarjoamien mielikuvien avulla. Näiden yhteisenä summana näyttelijät etsivät omaa sisäistä laatuaan, joka on persoonallinen tie. Kertojat pitävät yllä ekspressiivistä ammattikuvaa, jossa on viitteitä romantiikan taiteilijakäsitykseen. Tällä persoonallisella tiellä kulkiessaan näyttelijät kohtaavat kertomuksiansa mukaan vahvasti emotionaalisia sekä refleksiivi-syyttä vaativia kokemuksia. Kertoessaan itsetunnosta, alkoholista, riippuvuudesta, narsismista jne. he samalla vahvistavat näiden – usein näyttelijöiden elämäntyyli- ja politiikkaan liittyvien mielikuvien – olemassaoloa. Ammatin voimavarat kiteytyvät kertomuksissa siis akselille persoonallinen tie, jonka kautta kertojat pohtivat ammattiin liittyvää ambivalenssia sekä terapeuttisuutta.

Roolin rakentamisen metodi

On todella jotakin, mitä ei voi ilmaista. Se ilmenee, se on mystistä./.../ Mistä ei voi puhua, siitä on vaiettava. (Wittgenstein 1961, s. 88 [6.522][7])

Edellisessä luvussa pohdin näyttelijöiden kertomusten kautta heidän tapaansa määritellä näyttelemistä ilmaisuna ja elementeistä, joista se koostuu. Kuvattaessaan näyttelijän ilmaisullisuutta kertojat antavat merkityksiä tekniikalle, transformaatiolle, tunteille sekä näyttelijäihanteille. Viritin näiden merkityksien läpi, nojaten Sparhott:n käsityksiin (1982), ajatuksen *ekspressiivisesta näyttelijäkuvasta*. Jatkan tämän näkökulman pohtimista tässä, jossa haastateltavani purkavat roolin rakentamisen metodia. Näyttelemisen ammattitaito kiteytyy keskeisesti roolit-yössä. Se on ammatin sisäistä tietoa, jolla tekijät toteuttavat ammattitaitoaan.

Näyttelijöiden roolin rakentamisen prosessissa tiivistyy eräs näyttelijöiden itselleen määrittelemä yhteinen piirre: muiden ihmisten tarkkailu. Useimmat tutkimukseni näyttelijöistä korostavat tätä itsensä ja toisten tarkkailua eräänlaisena materiaalin keräämisenä. Sitä voitaneen pitää yhtenä lähtökohtana oman roolityön rakentamisessa. Tässä näyttelijät varmasti yhdistyvät kirjailijoihin, joiden työskentelyn yhtenä innoituksena on ympärillä olevan elämän tarkkanäköinen havainnointi. Lasse Pöysti tiivistääkin osuvasti ajatuksen tästä tarkkailusta.

Näyttelijän luovuuden kehittämisprosessiin kuuluu luonnollisesti myös yhteismittainen materiaalin hankinta, ihmisten seuraaminen. Luulen että näyttelijät

tekevät sitä yhtä luonnollisesti kuin metsänhoitaja arvioi kesämökkisi puiden kuutiomäärän kun kutsut hänet rapukesteille. Hän tuskin huomaa tekevänsä niin. Emme me näyttelijätkään huomaa että noteeraamme ympäristössämme: kumman koukussa olevat kädet vaikka ihan nuoret, vaappuu kävellessään vaikka jalat on ihan suorat, tuo käheys ei ole äänihuulissa, se on psyykkistä, kauniit silmät mutta katsoo aina sivuun, ainakin lausetta aloittaessaan jne. loputtomiin. Näitä huomioita ei kerätä varastoon kuin kellarin hyllyille josta sitten haetaan tarvittaessa sopiva purkki. Ei, ne jäävät alitajuntaan ja tulevat tarvittaessa yksin tai yhdistelminä, tietoisesti tai tiedottoman valinnan nostamina. (Pöysti 1991, 269.)

Roolin rakentaminen ja valmistaminen on luova prosessi, jonka työvaiheet pyrkivät muovaamaan valmiin lopputuloksen eli roolihahmon.¹³¹ Näyttelijöiden kohdalla tämä prosessi on erityisen moniulotteinen. Näyttelijä on oman työnsä instrumentti, kuten he itse itseään kuvaavat ja tätä kautta näyttelijä on suhteessa roolin rakentamiseen kenties eri tavalla kuin muissa luovissa ammateissa. (vrt. Haavikko & Ruth 1985.) Näyttelijänä toimimisen problematiikka tiivistyy siihen, että näyttelijän on oltava yhtäaikaan itsensä ja joku toinen tehdessään taidetta (Harrop 1992).

Näyttelijän on oman persoonallisuutensa varassa rakennettava roolihenkilönsä. Tässä prosessissa oma subjektiivinen identiteetti muodostaa erilaisten tekniikoiden avulla 'toiseuden' tilan, roolihenkilön identiteetin. Näyttelijä käyttää materiaalianaan itseään rakentaen roolisuorituksessaan sisäisen näyttämöllisen tilan sekä ulkoisen näyttämöllisen tilan. Yksityisen identiteetin ja roolityön identiteetin dialektiikka rakentaa näyttelijän ammatillista identiteettiä. (Benedetti 1993, Pfister 1988, Harrop 1992, O'Toole 1992, Salosaari 1973.)

Teatterin fundamentaalinen elementti on näyttelijän dualismi ja petollisuus, kuten Harrop (1992) toteaa. Näyttelijä on oikea (real) henkilö, mutta elää epärealistisella tavalla. Mitä maailmaa me siis arvotamme ja tuomitsemme merkitesämme hyvää näyttelijää? Katsoessamme näyttelijän esittämää roolia me reflektimme käsityksiämme 'hyvästä' näyttelijästä. Toisaalta näyttelijä on tarinankertoja. Jos hän on yksinkertainen tarinankertoja, näyttelijä puhuu omalla persoonallaan. Mutta moniulotteinen tarinankertoja ja mimeettiset rituaalit yhdessä

131. Jan-Erik Ruth (1985, 48) viittaa uutta luoviin näyttelijöihin, että he esittävät roolinsa uskottavasti, mutta tuovat esittämäänsä hahmoon samalla uusia ulottuvuuksia. Kunnianhimoiset näyttelijät tekevät usein myös perusteellisia esitöitä ennen uutta roolihahmoa. He saattavat haastatella ihmisiä, jotka ovat tunteneet esitettävän henkilön tai he saattavat elää jonkin aikaa sellaisessa ihmisryhmässä, josta heidän rooli-hahmonsa on lähtöisin.

luovat teatteriin roolit. Kun näyttelijä sanoo näyttämöllä 'minä', hän tarkoittaa 'minä, Hamlet', hän ei tarkoita 'minä, itse' (Harrop 1992)

Dualismiin liittyvä erottamisen ongelma, mikä on näyttelijää, mikä on roolia (Mast 1986, Russel-Parks 1989, Harrop 1992). Itse asiassa tässä liikutaan akselilla henki-lö – näyttelijä – rooli. Roolin valmistamisen prosessissa kiteytyy henkilön ja roolin välinen suhde, jossa näyttelijäisyys on ammattitaitoa, kuten se on paikallistettavissa myös sosiaalisesti määritetyksi. Sandqvistin (1995) mielestä tämä ristiriita on näyttelijän luova voima. Sandqvist kirjoittaa, että esittäjän ja roolin välistä suhdetta ei pidä sotkea näyttelijän ja roolityön ristiriitaisuuksiin. Mielestäni nämä terminologiat konstruoivat määriteltyä identiteettiä, näyttelijän identiteettiä, joka tavallaan kadottaa henkilöllisyyden, 'minän' konseption.

Tämä näyttäisi myös vahvistavan dualistisuutta, osoittaen identiteetin rakentumista, ulkoisten identifioitavissa olevien rakenteiden kautta, jollaisina mm. nimet ja käsitteet voidaan nähdä (Hoffmann-Axthelm 1993). Tähän kytkeytyy myös yksilön vapauden tematiikka. Peruslähtökohta on se, että yksilöllä on vapaus valintoihin, joita erilaiset ympärillä olevat rajoitukset alkavat ohjata. Ja tämän vapauden ohjaamisen keskeinen piirre ei ole se, mitä minä teen, mitä minulla on, vaan se mitä minä olen. (Baumann 1997.)

Kertojat määrittelevät roolityön prosessissa aitouden ja uskottavuuden keskeiseksi seikaksi. Olennaista tässä on mielestäni kysymys: kun näyttelijä on todellinen ja esittää vapautuneesti ja aidosti, täytyykö hänen piirtää käyttöönsä omat kokemukset, omat emotionaaliset muistonsa? Stanislavskilta (1865-1938) peräisin oleva käsite tunnemuisti (jonka hän oli lainannut ranskalaiselta psykologilta Ribotilta 1839-1916) on myös Harropin (1992) lainaama käsite. Tunnemuisti pitää implisiittisesti sisällään käsitteen siitä, että rooli on oikea henkilö, mutta ei näyttämöhenkilö ja maskit (ilmiasu) luodaan esityksen draamallisia tarkoituksia varten. Tunnemuisti siis aktivoituu henkilön elämästä kohti roolihahmoa ja hän ikään kuin "puhaltaa eloon" roolihahmon. Tässä yhdistyvät tulkintani mukaan ammattitaidon eli ilmaisun kolme elementtiä: tekniikka, transformaatio sekä tunne. Miten nämä järjestyvät, toteutuvat konkreettisessa työssä? Harropin (1992) argumentit rakentuvat seuraavanlaiseen järjestykseen. Ensimmäisenä ovat näyttelijän ja roolin emotionaaliset ja psykologiset maskit; jos näyttelijä ei näyttele omilla emotionaalisilla responsseilla, hän ei ole rehellinen. Toisena on roolin totuus; esteettinen rakennelma ja rooli palvelevat todellista henkilöä. Tämä hämmennys johtaa usein siihen, että näyttelijä sanoo esim. "En voinut esittää Othelloa. En kyennyt tappamaan Desdemonaa". Tämä tematiikkaa liikkuu usein juuri tunteiden tasolla.

Tunteet ovat ensisijaisesti hänen, mutta hän ei ole mustasukkainen tai surullinen. Tämä on Othello tai joku muu roolihahmo. (Harrop 1992.)

Tämänkaltaisissa määritelmissä rooli ja tekijä näyttävät kietoutuvan toisiinsa. Rooli ja todellisuus vuorottelevat tai ovat samanaikaisesti läsnä. Näyttämön to-
tuus, kuten Diderot (1840/1987) sen 1700-luvulla määritteli, on toiminnan, puheen, äänen, liikkeen, olemuksen ja eleen suhteuttamista parhaaseen mahdolliseen esikuvaan, jonka kirjailija on kuvitellut ja jota näyttelijä liioittelee (mt. 22-23). Roolin tulee rakentaa ja palvella esitystä, ei näyttelijän tunteita. Näytelmäkirjailija luo loogisen rakenteen esityksen toiveiden, halujen, tarpeiden ja roolin tunteiden käyttövoimaksi.

Roolin valmistaminen ja vastaanäyttelijän kanssa työskentely on transformaatio-
prosessia. Tämä transformaation vaatimus asettaa myös ehdot luovan prosessin erilaisille vaiheille. Teatteri onkin luomisprosessissa paitsi tekijän yksilöllisiä valintoja ennen kaikkea ryhmätyötä. *"I think the creative process starts as soon as you get a script, personally, for an actor."* (E.5.m) Tässä ryhmätyössä on keskeistä juuri suhde vastaanäyttelijään. *"vaan se kaikki pitää löytyä suhteessa vastaanäyttelijään ja suhteessa niihin tilanteisiin, mikä sitä rakentaa."* (S.1.n)

Haastattelemilleni näyttelijöille on vuosien työkokemuksen kautta muodostunut erilaisia metodeja rakentaa rooliaan. Vaikka yksittäiset työvaiheet voivatkin vaihdella eri näyttelijöillä, erilaisin painotuksin, löydän näyttelijöiden roolityöstä kolme keskeistä elementtiä, joilla tätä prosessia konkretisoidaan: ensimmäisenä on *tekstin tasolla liikkuminen*, tämän jälkeen tekijät muokkaavat *roolin ulkoiset puitteet* ja lopuksi on *sisäinen intuitio*, joka viimeistelee roolin.¹³² Mitään yksiselitteistä mallia ei varmaankaan ole esitettävissä tästä prosessista, vaikka nämä kolme elementtiä vaikuttavatkin olevan yhteisiä työvaiheita haastattelemilleni näyttelijöille.¹³³

Haastattelemilleni englantilaisille näyttelijöille tekstin tasolla liikkuminen on erityisen tarkkaa. He tuovat sen esille yksityiskohtaisesti. Joku esittää oman metodin myös vaihtuvan tekstin mukaan. Yleisesti tekstin tasolla liikkuminen on kuitenkin erilaisten analysointitekniikoiden käyttämistä. Tällaisina näyttelijät toteavat esim. listan kirjoittamista siitä, mitä oma roolihahmo sanoo tekstissä muista hen-

132. Stanislavski (1951/1926) kirjoittaa kolmesta elementistä; äly - tunne - tahto.

133. Harrop (1992) kuvailee Freudiin viitaten näyttelijän työtä kolmena vaiheena; oraalisenä, anaalisena ja fallisena vaiheena, joka on ennen kaikkea yleisön kanssa "eroottisen" virityksen tekemistä. Myös teatterikirjallisuudessa on lukuisa joukko malleja eri työvaiheisiin liittyen.

kilöistä, tai mitä muut kyseisestä roolihahmosta sanovat. Erilaisissa teksti-
tulkinnoissa näyttelijät pyrkivät siis rakentamaan käsitystä oman roolihahmonsa
maailmasta ja suhteesta tekstin viitekehyksessä. Tekstin tasolla liikkuminen on siis
useimmille näyttelijöille työskentelyn ensimmäinen vaihe. Osa näyttelijöistä ha-
luaa opetella vuorosanat mahdollisimman nopeasti ulkoa, toiset taas korostavat sitä,
että teksti avaa analyttisen ikkunan näytelmään, jolloin katse kohdistuu näytelmä-
kirjailijaan. Suhteessa tekstiin vallitsee kuitenkin aluksi hämmennys, epätietoi-
suus näytelmäkirjailijan tarkoituksesta ja käsityksistä. Näitä yritetään selvittää eri-
laisilla tulkintamahdollisuuksilla. Seuraavat aineistolainaukset kiteyttävät tekstin
tasolla alkavaa roolin rakentamisen prosessia.

*/.../ vaikka olen lukenutkin sen kerran, mutta en vielä tiedä yhtään mitään, mitä
siellä on, kaikkea, mitä siellä vaaditaan. (S.2.n)*

*/.../ I will learn it as fast as I possibly can, because I can't make any progress until
I do. (E.1.n)*

*/.../ Sitten on toinen asia, kun mä rupeen syventyy, mä rupeen kattomaan sitä
työtä sillä tavalla, että hän, joka sen on kirjoittanut, mitä hän on ajatellut, miksi
se on kirjoittanut, mitä se yrittää vittuilla tai minkä takia se on päätenyt tähän ja
tähän muottiin. (S.2.n)*

Tekstin tasolta näyttelijät kertoivat siirtyvänsä roolin identifioimisen tasolle eli
erilaisten ulkoisten puitteiden näkyväksi tekemiseen. Näytelmäkirjailija kirjoit-
taa instrumentille – näyttelijän vartalolle, äänelle, jaloille, käsivarsille, hiuksille jne.
Tämä kaikki on näyttelijän fyysisen potentiaalisuuden sanakirjaa. Tätä kaikkea voi
vaihdelta eri aikoina ja eri esityksissä, mutta instrumenttia ei voi vaihtaa. (Harrop
1992.) Kun haastatteleman näyttelijät kuvaavat roolihahmonsa fyysistämistä, he
kuvaavat erilaisia yksityiskohtaisia elementtejä, joilla pyrkivät löytämään rooli-
hahmolle tunnistettavat piirteet. Näitä tunnistettavia piirteitä rakennetaan ker-
tojen mukaan materiaalin keräämisellä tai erilaisilla tuotteilla (esim. vaatteilla).
Näiden ulkoisten puitteiden keräämisen näyttelijät mainitsevan olevan roolihah-
mon ”tunnustelua”, ja sitä kautta tekijät korostavat oikean ja väärän toteutuksen
mahdollisuutta. Näyttelijöiden roolityön ulkoisten puitteiden rakentamiseen ker-
tojat liittävät materiaalin keräämisen ja sen avulla roolihahmon näkyväksi luomisen.
Seuraavat aineistoesimerkkini tarkentavat tätä kertojen kuvaamaa työvaihetta.

/.../ sitten alkaa valintojen teko. Ruetaan valitsemaan ja rakentamaan sitä valmista tuotetta, toisin sanoen mä sanoisin, että ainakin puolet, mun kohdalla melkein... ainakin 70 prosenttia on materiaalin keruuta. Mä kerään siihen niin hirveen paljon matskua, sen ajatuksen kulusta; mitä ajatuksia, mitä ajatuksia, mitä mielikuvia. (S.2.n)

Just, I mean physical, external things are sometimes quite useful, like you know, as soon as I can if it's a costume piece will get into a part of the costume, at least a part of the costume or the right shoes or, but that's fairly superficial, really, I mean, it is very hard, I don't know what the process is in my case, I can't actually put it into words except to say that I just know myself, if it's going well and if it isn't, I know when I'm being particularly good and when I'm being particularly bad and if I hit it early on then /.../ And I don't have any particular process, I don't research particularly unless it's a historical piece when I feel it's important. /.../ Some I know – some actors spend hours and hours on their own trying to do it and I can't do that. All that I can do on my own is learn it, really. (E.1.n)

Roolin rakentaminen onkin eräänlaista sosialisatioprosessia kielen ja ajatuksen maailmasta, identifioitaviin seikkoihin siirtymistä sekä näiden toimivaksi yhdistelmäksi tekemistä. Kaksi edellä tulkitsemaani roolin rakentamisen vaihetta; tekstin analysoiminen ja roolihahmon ulkoiset puitteet ovat seikkoja, joista näyttelijät puhuvat vaihtelevasti, mutta osoittaen niiden konkreettisuuden omassa ammattitaidossaan. Ne ovat käsitykseni mukaan työvälineitä, joita koulutuksen ja työn tekemisen kautta näyttelijät muovaavat itselleen sopivaksi. Ne ovat myös kulttuuristen kertomusten omaksumista omaksi sisäiseksi tarinaksi (ks. Hänninen 1999). Haastattelemilleni näyttelijöille ne ovat eräänlaisia ”riittejä”, joiden avulla valmistetaan tietä kohti taiteellista lopputulosta. Ennen tämän lopputuloksen saavuttamista kertojat kuvailevat kolmatta vaihetta, joka on kenties vaikeimmin verbalisoitavissa. Haastattelemillani näyttelijöillä tätä kokoavaa vaihetta kuvataan *intuition* tai *alitajunnan* käsitteillä. He eivät kuitenkaan puhu inspiraatiosta, joka vilahtaa usein taiteilijatutkimuksissa (esim. Haavikko 1985 231–235).¹³⁴

134. Intuition ja alitajunnan käsite viittaa tämän vuosisadan aikana muovautuneeseen käsitykseen ihmisen tiedostamattoman merkityksestä, ennen kaikkea luovuuden lähteenä. Sen taustalla Sigmund Freudin (1991/1911–1924) luomaa metapsykologian teoriaa, joka on kehys psykoanalyttiselle käsitykselle ihmisen psyykestä. Sitä pidetään edelleenkin vahvana lähtökohtana ymmärtää ihmisen persoonallisuuden monimuotoisuutta. Freud loi käsitteistön ihmisen mielen kolmijakoisuudesta. Hän nosti esille tietoisien, esitietoisien ja tiedostamattoman käsitteet, joita hän kuvasi persoonallisuuden struktuurina erityisesti käsitteillä id, superego ja ego. Erityisesti tiedostamattoman käsite

Intuition olemassaolo tai alitajunnan, kuten monet haastateltavistani kuvaavat, on siis varsin keskeinen selitysmalli oman roolityön viimeistelylle. Liitän tämän psykoanalyttiseen diskurssiin, jonka sanavarastoa kertojat hyödyntävät kuva- tessaan monimuotoista sisäistä prosessiaan. Sparshott (1982, 320-321) kuvaa in- tuition yhteyttä taiteilijan kokemuksiin. Hän korostaa kuitenkin, että ilmaisu ei tarkoita, mitä taiteilija ihmisenä on tuntenut tai kokenut, mutta tunteiden mo- nimuotoisuus liittyy siihen, mitä tekijä tuottaa intuition kautta. Hän ilmaisee tunteiden mahdollisuutta ja näkee ne tietyllä tavalla. Tämä mahdollisuus on välit- tömästi aktuaalinen, koska tarkastelu ottaa huomioon sen mahdollisuuden, jol- loin se on tarkastelu itsessään: mutta se on koettua, ei suhteessa hänen elämänsä kulkuun, mutta suhteessa hänen työhönsä taiteilijana.

Yksi haastateltavani tiivistää selostaessaan intuitiota, että asiat, joita ei pysty määrittelemään tulevat alitajunnan kautta käyttöön. Sparshott:n (1982, 321) mu- kaan tämä on intuitiota, monimuotoinen muoto visioista ja tunteista. Kertoja kuvailee intuitiivista tuntumaa henkilöön ja vapautumista ja rentoutta myös eräänlaisena ehtona, keinona alitajunnan toiminnan mahdollisuudelle.

viittaa vahvasti yksilön sisäisen maailmaan. Näiden lähtökohtana Freudilla oli kaksi tärkeintä viettiä eli kuoleman ja elämänvietti. Id on viettienergian lähde, mielihyvän ja tuskan välttämisen lähde. Superego edustaa hyvän/huonon kategorioita, yhteiskun- nan hyväksymiä arvoja. Nämä arvokategoriat syntyvät vuorovaikutuksessa kodin kans- sa ja ne uhkaavat egoa. Ego taas on idin ja superegon pyrkimysten sovittamista ympä- röivään todellisuuteen. Ihmisen kognitiiviset prosessit tapahtuvat tässä (havaitsemi- nen jne.) (Niemi & Nurmi & Varvas 1984, Neumann 1974, Jung 1964, Freud 1991/1911- 1924, 1993/1913-1940.)

Analyttisen psykologian kehittäjänä tunnettu Carl Gustav Jung (1875-1961) korosti myös erityisesti persoonan ja kollektiivisen piilotajunnan merkitystä. Jung keskittyi ihmisten unien kerrontaan ja niiden tulkitsemiseen. Hänen mukaansa ihmisen narraatiot ovat arkkityyppejä, jotka muodostuvat kollektiivisessa piilotajunnassa ja sitä kautta vai- kuttavat yksilön elämän tasolla. Tällaisia arkkityyppejä ovat mm. käsitykset viisaasta van- hasta miehestä tai Suuren Äidin (The Great Mother) myytit, jotka ovat kulkeneet läpi historian (antiikista saakka) ihmisen kollektiivisessa piilotajunnassa ja heijastuvat käsityksiimme ja maailmasuhteeseemme tälläkin hetkellä. Myös Jungin oppilaana ollut Eric Neumann (1905-1936) on jatkanut erityisesti alitajunnallisten myyttien tutkimista sekä alitajunnan yhteyttä taiteeseen. Freudin, Jungin ja Neumanin teksteissä esimerkki- taiteilijoina vilahtaa pääasiassa kuvataiteilijoita tai säveltäjiä ja näyttelijöistä ei juuri- kaan puhuta.

/.../ tulee joku semmonen, ehkä sitä sanotaan sitten intuitioksi, vai mikä se onkin, jonkun sortin, se ei välttämättä ole käsityskään, mutta joku tuntuma, joku semmonen intuitiivinen tuntuma omaan henkilöön ja siihen kyseiseen tehtävään. /.../ Ja siihen intuitiivisesti syntyy jo jonkun sortin oma käsitys, /.../ se on yksi päämäärä, että yrittää pitää itsensä hirveen vapaana, /.../ Yleensä on osottautunut, että semmonen ensimmäinen tuntuma on loppujen lopuksi se, että mihin se sen harjottelun päättyessä, se on kuin uudestaan löytynyt. /.../ Rentous on musta yksi oleellisimpia asioita. /.../ mutta jos sä pystyt pitämään itsesi vireänä ja valppaana, niin, alitajunta nappaa kaikki sellaiset oleelliset pointit, /.../ Sitten jotain oleellista on semmosessa ajatuksessa, joka liittyy mun mielestä nykyään elämään muutenkin, että ei ole kiire mihinkään. (S.1.n)

Ilmaisu ja intuitio ovat identtisiä, kuten Sparhott (1982, 332) täsmentää. Intuitio ei ole passiivinen, mentaalinen varasto, vaan mielen aktiivista toimintaa, jossa yksittäinen teko luo ahnehtimista ja otteita luomiseen. Voisin tulkita tätä myös siten, että tekstin analysoiminen ja roolihahmon identifioiminen ovat jo ”syöttäneet” materiaalia, joka sitten työstetään näkyväksi intuition avulla. Intuitio ei siis ole mystinen tai näkymätön varasto, josta pulpahtelee asioita ulos, vaan tunteet määrittävät havaitsemista ja havaitseminen määrittää tunteita, kuten Sparshott (1982, 322) asian ilmaisee. Vaikka roolin valmistaminen on henkilökohtainen prosessi, se on myös kiinteässä suhteessa toisiin ihmisiin eli ryhmässä työskenteleviin henkilöihin. Intuition ehdoksi voi myös rakentua suhde toisiin näyttelijöihin, kuten yksi haastateltavistani tuo esille. Hän käyttää myös sisäisen monitorin käsitettä kuvaamaan intuition merkitystä.

Most of it comes in rehearsal once I've learnt it, it comes from other actors and how you respond to them and how you react off them. And just a feeling inside, your instinctive feeling about whether that was true and on course or not and I can't really put it more, any better than that, really. I mean it's as simple and as complicated as that in a way. /.../ I only have my own monitor inside me to know when I'm being better than all right or when I'm average or when I'm bad. (E.1.n)

Myös suomalainen miesnäyttelijä selostaa suhdettaan näyttelijätovereihin siten, että viimeisessä vaiheessa alkaa paljastamaan toisille, miten itse on muotoillut rooliinsa. Tätä vaihetta hän ei näe helppona, koska prosessi tapahtuu samankaltaisesti kaikilla ryhmän näyttelijöillä.

/.../ ollaan siinä viimeisessä vaiheessa, että ruvetaan läpimeno, ja ruetaan saamaan se kpropan se koko juttu, niin tulee nämä viimeiset, että ruvetaan paljastamaan

kavereille, mitä kautta mä rupeen tätä tekee. Ja se on yks helveti, koska siinä kaikki muut tekee kanssa. Pääasia, että se valmistuu, jos se on valmistuakseen. (S.2.m)

Roolin rakentamisen erilaiset vaiheet näyttäytyvät minulle näyttelijöiden kertomuksissa ensisijaisesti jokaisen näyttelijän omaksi prosessiksi, vaikka sillä onkin suhde muihin ryhmässä työskenteleviin ihmisiin sekä ammattitaitoon yleisestikin. Roolin tekeminen on kertojien mukaan ekspressiivistä ja näyttelijä muokkaa säännöllisesti taidettaan, jota intuitiivisuus värittää. Haastatteleman näyttelijät ovat useissa kohdissa viitanneet leikkiin ja lapsena olemiseen työssään, mutta lapsen intuitioiden ilmaisu on luonnollinen merkki hänen olostaan. Tämä ei kuitenkaan päde enää aikuisella taiteilijalla. Hänen intuitionsa, taidetyönsä, ovat totuutuksia, eivät jäännöksiä, kuten Sparshott (1982, 365) huomauttaa. Tämä vahvistaa ekspressiivisen ammattikuvan ylläpitämistä, jossa vaikutelma, intuitio, ilmaisu ja ruumiillistaminen ovat prosesseja roolin rakentamisessa. Vaikutelmat korostavat läpinäkyvyyden läsnäoloa, kun taas intuitio ja ilmaisu kytkeytyvät tunteiden ja transformaation kierteisiin. Tekniikan vaatimukset ruumiillistuvat paitsi edellisten yhdistelminä myös roolin ulkoisten puitteiden avulla.

Tekijän ja roolin suhde

Edellisessä luvussa kirjoitin näyttelijöiden kolmivaiheisesta metodista rakentaa uutta roolia. He kertoivat roolin työstämisen olevan tekstialkuista ja roolin ulkoisten puitteiden asettelun kautta intuition avulla viimeistelyyn suuntautuva prosessi. Siirryn nyt pohtimaan tutkimusaineistoni valossa tekijän ja roolin suhdetta. Kertomuksissa kuvastuu vahvasti tekijän ja ammatin läpäisevyys, ja osoitan kertojien pohdintojen kautta, millainen jaottelu tekijän ja roolin välillä on. Näyttelijät kuvaavat rikkaasti ja moniulotteisesti omia kokemuksiaan suhteessa rooli-hahmoon, ennen kaikkea kokemuksellisuutta ja tunteita. Tässä luvussa korostan ammatin terapeutista luonnetta sekä roolin ja omien kokemusten rinnakkaiselo näyttelijöiden kertomuksien avulla. Kertojat korostavat myös sitä, miten rooli elää tekijänsä sisällä ja myös työn ulkopuolella. Erottelen kaksi merkityksen antoa, joita kertomuksissa käytetään: näitä ovat *itsetutkiskelu* ja *läpäisevyys*.

Kaikki haastateltavani kertovat ja pohtivat roolin ja itsen suhdetta erityisen emotionaalisesti. Käsitettävä tunne (emotion) käytetään yleensä ilmaisemaan yksilön subjektiivisia kokemuksia. Jokaiselle kertojalle näyttää Stanislavskin ajatus tunnemuistista olevan toimiva ja pätevä asennoituminen omaan työhönsä. Kertojat

kuvailevat roolin perusteiden lähtevän ennen kaikkea omasta kokemuksesta, elämäntilanteista ja tunteista, joita on mahdollista hyödyntää työssä. Ajatus näyttää toimivan myös terapeutisesti: näytteleminen mahdollistaa ”tiettyjen asioiden” läpikäymisen roolin kautta. Tätä subjektiivista kokemusta kertojat verbalisoivat eri näkökulmista, mutta käsitteellisesti voin nimetä ne itsetutkiskeluksi ja läpäisevyydeksi. Näitä molempia käsitteitä kertojat ovat tuottaneet puhuessaan ammat-
tiinsa liittyvästä ilmaisusta sekä roolin rakentamisen prosessista.

Yksi aineistoesimerkkini kertoja ei täsmennä, mitä nämä ”tietyt asiat” ovat. Hän voi viitata tarkasti esim. roolityössä tehtyihin asioihin, jotka olisi pitänyt tämentää työn aikana, jolloin hän pohtisi ammattitaitoa. Kertoja kuitenkin viittaa asioihin, jotka vaivaavat elämässä. Hän tuo esille, että roolien kautta näitä ”tiettyjä asioita” on mahdollisuus käydä läpi. Tulkintani kallistuu väistämättä siihen, että kertoja viittaa emootioiden kartastoon, joita on mahdollisuus itsessään käsitellä roolityöskentelyn kautta. Tunnistan kertojan puheessa yhtymäkohdan aiempaan tulkintaani roolityöstä mahdollisuutena identiteetin aktiiviselle prosessoinnille. Tässä prosessissa korostuu näyttelijän ammatin terapeuttisuus.

/.../ kyllä mulla on sillä lailla, että jos mä en ole käsitellyt tiettyjä asioita niin lop-
puun jonkun roolin kautta mitä mä olen tehnyt, kyllä ne vaivaa sua ihan toisella
tavalla tässä elämässä. Että kyllä niin kuin tietyt asiat mä olen käynyt läpi roolien
kautta. (S.3.n)

Itsetutkiskelun tuo esille myös toinen haastateltavani käyttäen samanlaista kuvai-
lua kuin edellinen kertoja; roolien kautta mahdollistuu tämä itsetutkiskelu. En
voi olla pysähtymättä myös tähän liikettä kuvaavaan käsitteeseen – roolien kautta
– joka tuo mieleeni ennen kaikkea sen, että näyttelijä ”vierailee” roolissa, tekee
eräänlaista läpikulkumatkaa. Hän ei siis pysähdy käsittelemään emotionaalista
itsetutkiskelua roolissa vaan nimenomaan roolin kautta. Tunnistan jälleen leikin
käsitteen heijastumisen kertojan korostaessa lapsellisuuden mahdollisuutta.

/.../ koko ajan mulla on semmonen itsetutkiskelu roolien kautta ollut ihan, ja
toinen on se, että saa olla lapsellisempi, kuin mitä on. (S.5.n)

Myös englantilainen näyttelijä kuvailee tätä itsetutkiskelun liikettä mielenkiin-
toisesti viitaten siihen, että rooli syntyy omasta yksityiselämästä. Suhteessa rooli-
hahmoon tapahtuu oppimisprosessia, joka on kaksisuuntaista. Kertoja tuo esille
myös kirjailijan, jonka tekstistä voi oppia. Kertoja asettaa kirjailijan asemaan,

jossa hänen on mahdollista ruokkia näyttelijää. Tunnistan myös hieman vastakaisen sävyn edellisiin kertoihin, jotka korostavat varsin aktiivista ja tietoisista oman elämän läsnäoloa roolityössä. Seuraavassa aineistolainauksessa kertoja kuitenkin asettaa tämän oman elämän käytön alitajunnan tasolle, jolla hän viittaa intuitiiviseen vuorovaikutukseen itsensä ja roolityön välillä.

I think subconsciously I take on the role in my private life. But it's not a conscious thing, it's just something that creeps into everyday life and you think 'Oh God, this is like the character, I'm learning from this character or this character's learning from me, in a way.' So it's like a two-way thing and I think that does happen, but it's not, it's more of a subconscious thing, it's a, and yes, if something is very very well observed and very well written by a really good writer, then you do learn, you are learning from that. (E.1.n)

Kun näyttelijät tuovat esille intuition ja alitajunnan merkityksen, he myös korostavat sitä, että roolihahmoon liittyvät kokemukset ja tunteet tulevat ennen kaikkea omasta kokemusmaailmasta. Näyttelijä on siis työnsä instrumentti holistisesti, eikä vain identifioitavien piirteiden kautta. Tämä asettaa ehtoja näyttelemiselle. Roolihahmon maailma lähentyy vaatimuksiin tekijän omaa maailmaa.

/.../ jos sun roolihenkilön pitää kokea esim. pettymystä tai suurta surua, niin kyllähän se on mun oma suruni, minkä siinä käyttää, tai ilonaihe. Tunteet, mä en ymmärrä, mistä ne muualta vois tulla, kun kiinnostuskohdat on ihan omat. /.../ Ne kulkee oikeestaan koko ajan käsikädessä, että kyllä se jokaisessa tehtävässä, ei-hän ne mitkään tunteet tai tuntemukset ole mistään irrallisia, vaan nehan liittyy kaikkiin ihmissuhteisiin, kokemuksiin ja toiveisiin ja pettymyksiin. Kyllä niitä rinnakkain koko ajan käsittelee. (S.1.n)

You can't play a character, you can't play more intelligent than yourself, you can't play more emotional than yourself, you can't play a spiritual connection than the one you've got. It's always you, it's always you, it's always how expanded you are as a human being and it's your job to work on it. Of course xxx you have very good experiences to you. But it's always you, always. (E.2.n)

I'm xxx that person and attacking that person, then my conscience is clear, I'm left free to just achieve the objective. Yes, it's a battle for me, it's a battle of self-consciousness. (E.3.n)

Roolin valmistaminen elää tekijänsä elämässä myös työn tai harjoitusten ulkopuolellakin. Se vaikuttaa siis kaksisuuntaisesti: tekijä käyttää omaa kokemusmaailmaansa

hyväksi roolihahmoa valmistaessaan, mutta roolihahmo myös luo ”oppimisreittejä” takaisin. Joskus näyttelijä joutuu tekemään myös omia henkilökohtaisia valintoja kulloisenkin roolityön puitteissa. Esimerkkinä tästä mainitsen englantilaisen miesnäyttelijän, joka päättyy pitäytymään seksistä roolihahmonsa hyväksi ja toteaa hieman humoristisesti sen olleen vaikeata tyttöystävälle. Kertoja tiivistää myös sen huomion, joka minussakin tulkitsijana kasvoi yhä voimakkaammaksi lukiessani näitä roolin ja tekijän suhteita koskettelevia kertomuksia. Miten se, että näyttelemisen vaatii jatkuvaa itsetutkiskelua ja läpäisevyyden läsnäoloa vaikuttaa ja heijastuu ihmiseen? Miten tekijä voi aina uudestaan kohdata voimakkaita ja merkityksellisiä tunteita? En ole varsinaisesti kiinnostunut tästä kysymyksestä, vaan kohdistan huomiota siihen, miten näyttelijät puhuvat tästä vuorovaikutuksesta.

Yksi englantilainen miesnäyttelijä tarjoaa minulle näkökulman; tämänkaltaisen käyttäytyminen joka ilta vaikuttaa itseän ja ihmisiin ympärillä. Hän kertoo esimerkiksi suhteesta tyttöystävään, mutta se ei himmennä suhdetta roolityöskentelyyn, vaan kertoja korostaa sitä, miten tekijän täytyy investoida itsestään niin paljon kuin pystyy rooliin. Vaikka tämä voi vaikuttaa naiivilta koulutuskäsitykseltä, se on elinvoimainen tapa toteuttaa rooleja. Monet näyttelijät kuvailevat samantyyppistä konkreettista tekemistä, jonka kautta he hakevat itselleen oikean vireen rooliin. Tässä kiteytyy *läpäisevyyden* ajatus. Kertojat vahvistavat oman elämän materiaalin käyttöä roolityöskentelyssä. He mukauttavat ruumiinsa itselleen asettamiin vaatimuksiin. He pitävät kertomuksissaan yllä antautumisen puhetta, jossa näyttelemisen ei ole vain työtä, vaan elämää jäsentävä prosessi. Puhuessaan näyttelijän ammatista kertojat saattavat liittää sen palkkatyöhön, joka ei juuri eroa muusta työstä. Puhuessaan näyttelemisestä ja siihen liittyvästä maisemasta kerronnassa on toinen ”ääni”. Se on ammattiin antautumista. Tunnistan siis kertojien puheesta palkkatyön (kansanomaisen diskurssin) ja romanttisen taiteilijäkäsityksen vuorottelun. Seuraavat aineistolainaukset tiivistävät tämän tekijän ja roolin läpäisevyyden, näyttelemiseen investoimisen.

/.../ if you're behaving like that every night it's going to have some influence and effect on you, and the people around you. /.../ There was one character that I had to be stressed out for – so I got to, got to go without sex for six weeks, which was very difficult for my girlfriend, she didn't like it. I felt that it was necessary – for my character. I mean xxx, maybe that's taking it to extremes – but personally, for me, it worked, the xxx worked and, and I think it was a nice piece of work. So, to immerse yourself in the character, I do like that, I do like that. Maybe it's a security for me, I don't know, maybe I'm more, you hear about

actors who are, who are more comfortable about playing other people than they are about playing themselves. And sometimes, sometimes I would say that maybe that is true, about me. /.../ Everything that you've gone through you can possibly use, then that way form the character that you're playing. Invest as much of yourself as you possibly can in a role. (E.5.m)

/.../ se vaikuttaa aina se rooli, jota sä teet, sillä hetkellä. Se on se, mikä sussa elää, se toinen ihminen./.../ Sekä että se on ilo ja rasite, että aina se ottaa selkänahasta pois, mutta se antaa myös. Vaikka mä tässä joudun luovuttamaan, antamaan, niin sitten myöskin sitä saa samalla. Se on vähän niin kuin rakastelemista, jos sä annat niin sä saat. Että tuota, se on semmosta vuorovaikutusta. (S.6.m)

Kertojien tarinoissa roolityöskentely piirtyy kaksisuuntaisena prosessina, jossa roolityöskentely tarjoaa oppimisreittejä ja mahdollisuuksia itsetutkiskeluun. Läpäisevyys on tulkintani mukaan kertojille kuin silkkipaperi, jonka lävitse tekijä tulee näkyviin. Itsetutkiskelu, monimuotoisina elämänvalintoina näyttää tarjoavan mahdollisuuden läpäisevyyden onnistumiselle. Läpäisevyyden ajatus on myös seikka, jota kertojat määrittelevät suhteessa näyttelijäihanteeseen. Tämän he asettavat myös itselleen tavoitteeksi, hyvän näyttelemisen, hyvän roolisuhteen edellytykseksi. Tämänkaltaisen roolityöskentely näyttää tarjoavan myös identiteetin konstruoimiselle kentän, jossa tekijät voivat antaa itsensä välineeksi roolille ja siten vahvistaa tavoitteitaan.

Näyttelijän asemoituminen suhteessa ryhmään

Tässä luvussa pysähdyn tarkastelemaan näyttelijöiden kertomuksia suhteestaan ryhmässä toimimiseen, joka on konkreettinen viitekehys heidän luovalle prosessilleen. Kuten Diderot (1840/1987) esittää, että näytelmä on kuin hyvin järjestetty yhteiskunta. Jokainen joutuu uhraamaan omia oikeuksiaan kokonaisuuden hyväksi. (mt. 24-25.) Ryhmäprosessin keskeinen sidos on ensisijaisesti vuorovaikutus. Antti Eskola (1990, 136) kirjoittaa attraktioon vaikuttavista tekijöistä, joista yksi on paikallinen läheisyys. Se tarkoittaa lähekkäin joutumista ja sen seurauksena syntyvää vuorovaikutusta, joka selventää yksilöiden välillä olevia suhteita suuntaan tai toiseen. Toinen merkittävä seikka on samankaltaisuus, jossa vuorovaikutus on palkitsevaa. Nämä näkökulmat suhteessa näyttelijöiden ammattiin ovat erityisen mielenkiintoisia, koska useimmiten he joutuvat työskentelemään uusien, vaihtuvien henkilöiden kanssa ja rakentamaan tämän vuorovaikutuksen toimivaksi, jotta työn tavoitteet voitaisiin toteuttaa. Omat tavoitteet

suhteessa toiseen (-iin) ihmisiin muodostuvat siten tärkeäksi, mutta myös huomiot toisen ihmisen tavoitteista; kun oma tavoite ja toisen tavoite kohtaavat, ne takaavat positiivisen yhdessäolon (Csikszentmihalyi 1997, 81).

Kuten olen aiemmin tuonut esille rakentuvat näyttelijäntyytön ehdot ja toteutuminen ryhmäprosessissa. Näyttelijät kuvaavat roolin valmistamista ja suhdetta rooliin oman "itsensä" kautta syntyväksi. Vaikka aiemmin työssäni olen viitannut tähtinäyttelijöihin, jotka nousevat ryhmästä erilliseksi, uskon kuitenkin, että ryhmä, yhteisö (community) mahdollistaa luovan kontekstin, jossa myös luova aktiiviteetti on mahdollinen. Voisinkin sanoa, että näyttelijän laatu pääsee esille suhteessa työyhteisöön ja sitä kautta yleisöön. Toisaalta se kuvastaa näyttelijöiden omaa asennetta ja yksilöllistä tarvetta sitoutua eri tavoin ryhmään. Tutkimusaineistoni näyttelijät sijoittavat oman tekemisen intentionsa suhteessa ryhmään. Ryhmässä toiminen on myös työkonteksti, jossa työn kytkeytyminen sosialisatioon tuottaa identiteettejä, jotka ovat ennalta määrättyjä sekä selkeäprofiilisia (Berger & Luckman 1994, 185). Ryhmään kytkeytyminen on myös eettisiä valintoja: mitä ryhmältä odotetaan ja mitä sille ollaan valmiita itse antamaan?

Näyttelijät eivät voi kirjoittautua kovin yksityiskohtaisesti yhteen työyhteisöön, pikemminkin se on vaihdon ja kierrätyksen areenoilla liikkumista. Osalle näyttelijöistä mahdollistuu samojen tekijöiden kanssa työskentely useamman kerran tai monen vuoden ajan, mutta tämä ei ole mahdollista kaikille. Yhtenä näkökulmana voisi ajatella, että näyttelijöiden työyhteisöjen vaihtuvuus on eräänlaista modernin markkinatalouden struktuuria, jossa työtehtävät sijoittuvat hetkelisyyteen ja tätä kautta yhteisöllisyyden, tai kohtaamisten rakentuminen voi olla fragmentaarista sekä episodista. Tässä tarkentuu identiteetin eroosio, tekijöiden tulkinnan mahdollisuudet suhteessa persoonalliseen ja kollektiiviseen (Strinati 1995). He asettavat yksilölliset näyttelijän tavoitteensa suhteessa julkiseen ryhmään.

Käsitteet fragmentaariset ja episodiset kohtaamiset ovat Zygmund Baumanin (1995) käyttämiä käsitteitä. Fragmentaarisuudella hän viittaa kohtaamisiin, joissa ihmisen monimuotoisesta itseydestä vain osa on sitoutunut kohtaamiseen. Episodisella kohtaamisella hän viittaa niihin tilanteisiin, joissa kohtaamisella ei ole mennyttä historiaa tai tulevaisuutta. Niiden merkitys on aukko jatkokertomusleikissä. Tunnistan näyttelijöiden työpuheessa yhdistyneinä näitä molempia kohtaamisen piirteitä, mutta näiden lisäksi tekemisen yhteinen intentio tai pyrkimys siihen altistaa pyrkimiseen yhteisöllisyyden kokemuksesta. (mt. 49.)³⁵ Tätä kolmatta näkökulmaa kutsuisin yhtäjaksoisuuden kohtaamiseksi. Siinä ihmiset sitovat itseyt-

tään toimimaan ryhmän vaatimusten puolesta ja tätä kautta kohtaaminen muuttuu yhtäjaksoiseksi ja sille kirjoittautuu yhteistä historiaa.

Olen tarkentanut haastatteleman näyttelijöiden kohtaamisten ja ryhmässä toimimisen kertomuksia kolmen käsitteen kautta. Nimeän nämä kolme näkökulmaa käsitteillä *rinnalla*, *yhdessä* ja *jotakin varten tekijät*. Näillä käsitteillä kuvaan, miten näyttelijät sijoittavat itseään omassa puheessaan suhteessa ryhmään. Olen vapaasti lainannut nämä käsitteet Zygmunt Baumanilta (1995), vaikka hän antaakin käsitteille erilaisen yhteyden ja merkityksen.

Rinnallatekijät: ”jokainen hoitakoon oman osuutensa”

Osa haastattelemistani näyttelijöistä korostaa omaa individualismiaan suhteessa ryhmään. He eivät sitoudu ryhmään täysin tai eivät ainakaan korosta kertomuksissaan sen keskeisyyttä omassa työskentelyssä. Heille teatterin tekeminen näyttää olevan työtä, jossa ollaan mukana, mutta johon ei loppuun asti sitouduta. Kertojat konstruoivat käsitystä teatterista palvelupaikkana itselleen, niin kauan kuin se on toimiva konteksti. Rinnallatekijät-käsite kuvaa kertomuksia, joissa tekijä ei paikanna itseään kiinteäksi osaksi esitystä, vaan esitys ikään kuin palvelee häntä ja hänen toteuttamispyrkimyksiään.

Toistensa rinnalla (being-aside) toiminnan kenttä ei ole tyhjä, vaan heidän pitää jakaa resursseja; se mitä toinen tekee tai saattaa tehdä, epäsuorasti, determinoi tarkoitusten mahdollisuutta. Rinnalla oleminen, toisten valikoiminen, johtaa yhdessä olemisen modaalisuuteen. (Bauman 1995, 50.) Tämä modaalisuus eli tapaa ilmaiseva yhteisöllisyyden muoto näyttää olevan joillekin näyttelijöille tekemisen intentiona ennen kaikkea oman suorituksen ja oman tekemisen korostamista. Tarkoitan tällä sitä, että ryhmä ja työyhteisö määrittävät sen avulla, että oma tekeminen ja oma onnistuminen ovat sidoksissa siihen. Kuten ensimmäisestä tekstilainauk-

135. Bauman (1995) pohtii kirjassaan ”Life in Fragments” erilaisia yhteisöllisyyden muotoja. Tällaisina hän esittää mm. paikallaan olevan yhteishengen (the stationary togetherness), joiden ympäristönä ovat rautatieasemat ja lentokentät. Temperoitu yhteisöllisyys rakentuu (tempered togetherness) ennen kaikkea toimistoyhteisyydessä. Manifestinen, silminnähtävä (manifest togetherness) yhteisöllisyys paikantuu protestimarsseissa, jalkapallo-otteluissa sekä diskoissa. Postuloitu, oletettu (postulated togetherness) yhteenkuuluvuuden tunne on aina mielikuvituksen työtä, jota koti-ikävä kannustaa. Metayhteishengen (meta-togetherness) kasvupohjana ovat pubit, lomarrannat, tanssihallit. Se on ensisijaisesti yrityksen ja erehdyksen maaperä.

sestä käy ilmi, miesnäyttelijä kuvailee turvattomuuden kokemuksen sopivaksi itselleen, eikä hänellä ole pyrkimystä sitoutumiseen. Sitoutumattomuus ulottuu niin pitkälle, että hän ei edes halua ”upota laivan” mukana, vaan vetää itsensä pois. Tässä yhteydessä kertojan tuottama turvattomuus ei kytkeydy ammatin epävarmuuteen, vaan saa luovan tulkinnan. Kertoja yhtyy turvattomuuden käsitteeseen ja sitä kautta määrittelee itselleen reitin suhteessa ryhmään.

/.../ Ja se turvattomuus, mikä siitä sitten tulee, että ei kuulu mihinkään yhteisöön tai kollegioon, niin se on minulle soveliaampaa. Mä tykkään siitä enemmän./.../ pääasia, että se valmistuu, jos se on valmistuakseen. Mun ongelmani on ollut, ja on kai vieläkin, on se, että mulla on kyky niin sanotusti vetää itseni kuiville, joka ei ole hirveen kiva, että jos mä huomaan yhtäkkiä, että tämä on uppoava laiva, niin mä en uppoo sen kanssa, kun mä keksin jonkun kikan, jolla mä saan itseni vedettyä kuiville tai tunnistettavampaan, tai jotain muuta. Ja se ei aina ole hirveän hyvä, niin kun jättää produktion. (S.2.m)

Nostan esille myös toisen kuvauksen rinnallatekijäksi tulkitsemani kertomuksen. Kertoja konstruoi tämän näkökulman korostaen, että jokaisen ryhmässä toimivan on hoidettava oma osuutensa. Teatteri taiteen muotona on tietysti ideaalisessa tilassa silloin, kun kaikki osapuolet toimivat ammattitaitoisesti, mutta huomioni kohdistuu siihen, että kertoja korostaa osa-alueiden merkitystä, ei niiden yhdes-
sä toimimisen tärkeyttä. Tässä voi korostua myös vastuurationaalisuus. Kertojalle jokaisen ottama vastuu on keskeistä suhteessa ryhmään.

/.../ mulle uran huippu ei koskaan voi olla se, mitä mä en itse ajattele, että se on helvetin hyvää tai missä mulla on paha olla, vaikka se olisi kenen muun mielestä urani huippu. Että mulle on paljon tärkeempi ollut joku oma juttu. /.../ Mä tuppaan ottaa vähän liikaa vastuuta siitä kokonaisuudesta ja mulle on liian tärkeää se, että mä en voi keskittyä omaan työhöni, jos mä näen, että niin moni muu asia mättää koko ajan. /.../ parasta työtä tulee aina silloin, kun on jokainen osa-alue, kun jokainen ihminen vastaa omasta osa-alueestaan. (S.3.n)

Rinnallatekijöiksi nimeämäni näyttelijät neuvottelevat itselleen paikan ryhmässä, jossa heidän oma työpanos on merkittävä suoritus, mutta joka ei ehdoitta nojaa toisten kanssa yhdessä tekemiseen. Heidän puhetapaansa ilmaisee osuvammin toteamus ”jokainen hoitakoon oman osuutensa”. Heidän kertomuksistaan piirrän käsityksen tiiviistä ryhmätyöstä uloskirjoittautumisen, mutta samalla myös vastuurationaalisuuden.

Yhdessätekijät: ”luova yhteistyö on oman ilmaisun tukena”

Teatterin tekeminen yhdessä on näyttelijöiden kertomuksissa useimmille mieluisin tekemisen muoto. En tiedä edustaako se ideaalisinta teatterin tekemisen tapaa, mutta ainakin taiteenmuotona, kulttuurisena objektina, teatteri on ryhmätyötä. Yhdessätekijöiksi nimeämilleni näyttelijöille suhdetta ryhmään määritellään kristallisoituvaksi silloin, kun itsensä ilmaiseminen on osa toimivaa ryhmää ja se tuottaa yhteenkuuluvuutta toisten kanssa. Yhdessätekijöiksi kutsumillani (being with) näyttelijöillä keskeistä väittämää on keskinäinen riippuvuus, joka muodostaa vuorovaikutuksen. Kentällä toimiminen muodostuu siten teemaltaan relevantiksi. (Bauman 1995, 50.)

Yksi naisnäyttelijä kuvaa yhteistyön merkitystä maailmankuvan käsitteen kautta. Yhdessä tekeminen muokkautuu myös yhteisten, humanien asioiden katsoamisesta. Kertoja esittää oman työnsä ideologisena lähtökohdaltaan, mutta toteutuksena se on kollektiivisuuteen sidottua. Taustalla häivähtää myös boheeminen ajatus yhteenkuuluvuudesta.

/.../ on kauheen pitkälle sama, tavallaan tapa ajatella asioista tai reagoida asioihin, maailmankuva, niin kuin humanimpi, sanoisinko. /.../ se koko ryhmä kiinnostu, jotenkin rupes miettii sitä, että se oli totaalista ryhmätyötä. (S.5.n)

Yhdessä tekemisen vastapeilinä voi toimia myös ajatus omasta monologin tekemisestä, jolloin tulisi seisoa näyttämöllä yksin ja ryhmän konkreettinen tuki puuttuisi. Kertoja tähdentää, että yksin näyttämöllä seisominen olisi onnetonta. Tulkitsen kertojan puheesta vasta-ajatuksen: yhdessä tekeminen tuottaa onnellisuuden määrityksen.

/.../ mutta esimerkiksi näitä yhden naisen monologijuttuja, musta tuntuu hirveen onnettomalta olla yksin siellä näyttämöllä. Mä en mitenkään pysty motivoimaan itseäni tai ei ainakaan ole tullut semmosta eteen, että ton maailman mä haluan nyt ihmisten eteen luoda./.../ Sehän on se yhdessäolo yleisön ja näyttelijäkavereiden kanssa, se on se yhteinen jaettu kokemus, jolla sitten jaksaa tehdä tätä. (S.4.n)

Määritellessään omaa suhdettaan ryhmään, näyttelijät myös tuovat esille omaa tekemisen laatuaan ja samalla rakentavat identiteettiään. Englantilainen näyttelijä määrittää itseään ryhmäihmiseksi ja toteaa, että on onnellisimmillaan yhdessä työtä tehdessä. Hän nostaa esille myös ajatuksen suurena tähtenä olemi-

sesta, mitä tulkitsem myös sanomattomaksi ajatukseksi siitä, että suuren tähden yhteistyö ja ryhmässä toimiminen ei olisi samanlaista kuin hänellä nyt on. Kertoja määrittelee itsensä ihmiseksi, jolta puuttuu egosentrisyyttä ja parhain työn tulos syntyykin ryhmässä. Kertoja tiivistää kollektiivisuuden merkityksen omassa kertomuksessaan myös ryhmän latuun; hän määrittelee oman ammattitaitonsa toteutumisen ryhmän taitojen mukaan. Kertoja asettaa odotuksen ryhmälle, jonka pitäisi tukea hänen omaa onnistumistaan.

I'm very much a company person, I'm not terribly ambitious to be a star. I just do love to work and I'm very much – I'm happier if I'm with company of people and wanting to be part of a company, I don't particularly want to be on my own. I don't think I'm egocentric really at all, I think I'm just happiest working with people I'm happy to be working with – you know, getting as much as possible out of the work, really. I don't have any burning ambitions to be a huge star, I mean I won't be, now, I don't think, but you never can tell in this job, you never know what's around the corner. /.../ Again, getting back to this company thing, I'm really, like every actor only as good as the people that I have around me, if they're superb then the chances are you will be as well, but if they're xxx bad, you get very cross and bad-tempered and irritable and wound up about that but there's nothing you can do about it and consequently you won't be as good as you should be either. (E.1.n)

Yhdessätekijät korostavat kertomuksissaan ryhmässä työskentelyn myös innostavaksi ja haastavaksi. Vaikka ryhmässä voi olla myös kilpailua, ei se vaikuta häiritsevästi. Näyttelijät kuvaavat ryhmässä olemista luovana mahdollisuutena toteuttaa omaa tekemistään. Tulkitsem kertojien puheesta kollektiivisuuteen liittymisen myös suhteessa aikaan. Seuraavista aineistolainauksista on tulkittavissa, että ryhmään sitoutuminen ei tarkoita ajallisesti vuosikausia kestävästä liitosta. Pikemmin kertomuksissa häivähtää postmoderni ajatus kierrätyksestä, jossa mahdollisuudet pidetään auki. Yhteistyö luovien ihmisten ryhmässä on mahdollisuus. Se antaa aina uudestaan värilaatikon, joka avaa mahdollisuuksia omaan tekemiseen. Kertojien puheesta on ymmärrettävissä kollektiivisuuden liitos, jota vasten individualismia pidetään yllä. Toteamus ”luova yhteistyö on oman ilmaisun tukena”, kristallisoituu seuraavissa esimerkeissä.

/.../ it's always group work, really unless you're doing a one person show. You are always a part of a group, which I mean in any group lots of feelings arise from that competition, you like some of them and you dislike others. /.../ So it's always fascinating to get to work in a group or a new group. It always moves you on. /.../ The group xxx is fascinating, absolutely fascinating, the fascinating thing about

the job, I think. You make opinions, naturally you make assumptions about people in the first few days, you can't help it. It's very interesting to see where you've moved by the end. You can be surprisingly fond of people that you've disliked to begin with. (E.2.n)

And then work again is a wonderful way to xxx through the eyes, you can enter a whole continent of a play, where suddenly – and often when change starts to happen in me and working creatively with a group of people, coincidence xxx, lots of things will connect, it's like being given a new set of paintbox, to suddenly find that I've got the material that I was just looking for, to begin to express what I was – that I just was dreaming in my awareness about myself, and here now this play or this part gives me the opportunity. And I think, that's what I appreciate about (E.3.n)

Jotakin varten tekijät: "teatterin kautta välittyy..."

Näyttelijät, jotka kokevat ja asennoituvat teatterin tekemiseen "jotakin varten" neuvottelulla, asettavat suhteensa ryhmään ja työhön teatterin laajempaan viite-kehykseen. Tarkoitin tällä sitä, että puhuessaan suhteestaan ryhmään, he myöntävät teatterin yhteiskunnallisten mahdollisuuksien toteuttajaksi. Onkin mielenkiintoista kysyä, mikä on kulloisenkin ajan vallitseva käsitys teatterin ja yhteiskunnallisen äänen kantaaottavuudesta. Erityisen voimakkaana tämän kaltaisten siltojen esille tuleminen on tietysti ollut poliittisen teatterin vaiheessa. Tutkimuksessani kertojat näyttävät neuvottelevan sekä teatterin ja näyttelemisen että yhteiskunnallisen kehityksessä, jossa on mahdollisuus välittää katsojille jotakin "enemmän".

Jotakin varten (being-for) oleminen muodostuu yhtenäisyydestä. Se on mystinen unelmien vuodatus identiteetin taakasta, mutta seostus niistä arvokkaista laadullisista elementeistä, jotka ovat täysin riippuvaisia muutoksen ja identiteetin aineksien suojelusta. Olla jotakin varten on yhdessä olemisen transsendenttinen teko. (Bauman 1995, 51.)

Haastattelemieni näyttelijöiden keskuudessa olen erottanut kolme näyttelijää, joiden tekemisen intentio pohjautuu jonkin "suuremman" välittämiseen teatterin avulla. He eivät määrittele tätä kovinkaan tarkasti, pikemminkin se on eräänlaista itsensä totaalista antamista omaan tekemiseen, jossa näyttelijä palvelee yleisöä tai mahdollisesti esityksen sisällöstä esille kantautuvia teemoja. Nämä kertojat korostavat suhdettaan yleisöön. He haluavat antaa itsensä ja taiteensa täydellisesti yleisölle. Suomalainen miesnäyttelijä korostaa suhdettaan yleisöön, jossa on ollut mahdollisuus saada kontakti. Kertoja jatkaa tässä lainauksessa juuri mahdollisuuttaan toteuttaa välittämisen tematiikkaa suhteet-

sa teatteriin. Kertojan puheesta tulkitsen, Sparshott:n (1982) näkemykseen viitaten, välittäjänä olemisen.

/.../ niin kuin joku hiljainen hetki saattaa katsomossa, on saanut katsomon kuuntelemaan hiljaiseksi, niin se on upee hetki. /.../ Että kyllä me vaadimme sen ja haluamme sellasen keskittymisen tähän hommaan, että mä voin antaa jotain yleisölle ja antaa itsestäni mahdollisimman paljon irti. Että työmoraali on aika korkea. Se on tämmöstä. (S.6.m)

Myös tämän englantilaisen naisen kertomuksessa itsensä antaminen välittyy voimakkaasti. Kertoja käyttää totuuden käsitettä tarkentamaan ja kuvaamaan omaa suhdettaan näyttelämiseen. Samalla hän määrittelee, ettei näyttelijä ole antamassa vain itseään vaan palvelemassa jotakin suurempaa. Kertoja asettaa itselleen aitouden vaatimuksen, jonka avulla hän täsmentää omaa välittäjänä olemistaan.

It's all that I can offer, and I think if you offer it with your absolute self, with your real soul, so then it's not just something that you do, when you're just entertaining people, but you really really try to define the essence of yourself, that you try to transform yourself, I think the more I talk about it the more it is about transforming oneself and through that making the truth finer, getting to the absolute heart of things. /.../ you're there to serve something bigger than yourself, it's not just about serving yourself /.../ I'm arrogant enough to think they're there to serve me; but to have an interesting creative life is more more important than just becoming very successful at one thing. (E.4.n)

Samansuuntainen näköala piirtyy seuraavan kertojan täsmennyksestä, että hän on aina tahtonut välittää jotakin suurempaa teatterin välityksellä. Teatteri ei ole kertojalle pelkästään näyttelijäntyötä vaan jotakin enemmän. Luvussa 5 tulkitsemani näyttelijäpuheet korostivat näyttelijää eletyn/elettävän elämän välittäjänä. Määritellessään positiotaan suhteessa ryhmään kertojat todentavat näyttelijälle laajemman käsityksen. Nyt kertojat asettavat näyttelijän itseään suurempien asioiden välittäjäksi.

/.../ mulla on voimakkaampi tarve välittää jotain kokonaisuutta kuin jotain asiaa. Se on aina ollu semmonen niin kuin päälause. /.../ mulle teatteri on enemmän kuin vain sitä näyttelijäntyötä. (S.1.n)

Zygmunt Bauman (1997, 29–48) pohtii vapautta lähtökohtana ajatus, että vapaus tarkoittaa kykyä päättää ja valita. Tämä johtaa siihen, että olen vastuussa tekemisistäni. Vapaus ei kuitenkaan näyttäydy näin yksinkertaisesti, vaan se on aina riippuvainen useista ulkopuolisista, vapautta määrittävistä ja rajoittavista osatekijöistä. Näitä tekijöitä on Baumanin mukaan mm. kilpailu, ympäristön tarjoamat voimavarat sekä syntyperä. Olennaista on se, että aiemmat tekoni määräävät nykyistä vapautta. Vapaus ei ole täydellistä, koska henkilön aiemmat teot määräävät sen, millainen henkilö nyt on. Jos ajattelen näyttelijöiden valintoja suhteessa ryhmään, heidän tapansa puhua ryhmästä korostaa kertojan neuvottelua suhteessa työryhmään. Samalla kun kertojat neuvottelevat itselleen näkökulman ja position suhteessa ryhmään, he rajoittavat myös vapauden kokemusta. Baumanin (mt.) mukaan riippuvuus suhteessa ryhmään määrittänyt joukkona käytännön taitoja, joihin ihminen vaivatta turvautuu päivästä toiseen. Merkittävät toiset muodostuvat viiteryhmäksi, johon omaa käyttäytymistä verrataan tai johon sitoudutaan.¹³⁶ Tämä viiter ryhmä korostuu osaltaan vastakkainasettelujen kautta eli vertailuviiteryhmän avulla.

Määritellessäni kertomuksien perusteella näyttelijöiden positioiksi rinnalla-tekijät, yhdessätekijät, jotakin varten tekijät, korostan vapautta näiden valittujen ryhmäkuvien sisällä. Tämä ei kuitenkaan ole staattinen tila. Haastattelemieni näyttelijöiden kertomuksissa tuotetut ryhmäasemat ovat kertomishetkeen sidottuja. Uskallan väittää, että useimmilla näyttelijöillä varioivat kolme määrittelemääni positiota. Oman uransa tai vaihtuvan työryhmän kulussa he voivat asemoida itseään joskus rinnallatekijöiksi, toisinaan taas yhdessätekijäksi tai jotakin varten tekijäksi. Haastatteluissani kertojat kuitenkin puhuivat varsin loogisesti jostakin asemastaan suhteessa ryhmään, myös tarinoidensa eri kohdissa. Identiteetin näkökulmasta tämä on myös olennaista: pitäytymällä tiettyssä akselissa, he samalla pyrkivät säilyttämään identiteettikuvaa, omaa tekemisen laatuaan.

136. Viiteryhmäkäsité: ryhmät joihin yksilö tuntee erityistä vetoa ja mielenkiintoa, joihin hän mielellään samastuu ja vertaa itseään tai joiden arvot ja normit hän pyrkii omaksumaan ovat viiteryhmiä. Käsité syntyi 1940-luvun alussa ja ajan saatossa sen ympärille on kehittynyt kokonainen viiteryhmätutkimus.

Viiteryhmä kuvaa sitä mekanismia, jonka kautta ryhmien attraktiovalinnoilla on vaikutusta yksilön asenteisiin ja hänen minäkuvaansa (Eskola 1990, 143)

8 Elämänkulun käännekertomukset

Minulle ei mikään ole vaarallisempaa kuin muistaminen. Kun muistan jonkin elämäntilanteen, on itse tilanne jo lakannut olemasta. Väitetään, että ero elvyttää rakkauden. Niin se tekeekin, mutta vain runollisessa mielessä. Muistoissa eläminen on täydellisintä elämää, mitä ajatella saattaa, muistot ravitsevat meidät runsaammin kuin kaikki todellisuus, ja niissä on turvallisuus, joka todellisudesta puuttuu. Muistiin palannut tapahtuma on jo siirtynyt ikuisuuteen eikä edellytä enää ajallista mielenkiintoa. (Kierkegaard 1997/1843)

Kenneth Gergenin (1993, 26) mukaan käännekokemukset ovat elämän draamallisia huippuja, jotka kristallisoivat identiteetin. Tässä luvussa tarkastelen näyttelijöiden kertomuksia elämänsä käännekokemuksista. Millaisia heidän muistonsa ovat elämänkulkunsa käännekokemuksista. Tulkitsen tässä luvussa itsereflektiiviseen puhekehykseen koodaamiani puhenäkökulmia. Nämä näkökulmat tiivistävät näyttelijöiden ammattilaisuuden identiteettiä, persoonallisen tien vahvistumista. Käännekokemuksien avulla osoitan, miten kertojat pyrkivät tuottamaan identiteetille jäsenyyksiä ”ulkoisen” avaintapahtuman ja siihen suhteessa olevan arvioinnin suhteen. Kertomuksien funktiona voikin pitää näitä ”paikaltaan siirtymisen” lausumia, joiden kautta kertojat etsivät koherenttiutta identiteettikertomuksiin. Avainkokemuksella tarkoitetaan elämän taitekohtaa, huippukohtaa tai vastaavaa voimakasta kokemusta, joka muuttaa, murtaa tai uudelleen ohjaa ihmisen elämää (ks. Atkinson 1998, McAdams 1993, Denzin 1989).

Elämäkertatutkimuksessa näistä huipuista puhutaan usein tarinan käännekohtana tai avainpisteenä. Tällä tarkoitetaan pääasiassa yksilön elämänhistoriaan liittyvää kokemusta, jota yksilö kertomuksessaan pysähtyy miettimään, arvioimaan ja tulkitsemaan. Näitä kokemuksia voi tulkita myös vaihekertomuksina, elämänkulun siirtyminä (Vilkko 2000). Käännekohdan (turning point) keskeinen ajatus on hetki tai tapahtuma, jolloin elämän juoni kääntyy.¹³⁷ Yksi määrittely käännekohdalle löytyy Gerald Princen (1987) kokoamassa ’Dictionary of Narratology’ kirjasta, jossa hän vertaa käännekohtaa kriisin käsitteeseen. Tämänkaltaisesta tapahtumasta avainkokemuksessa on kyse;

¹³⁷ Vrt. aallonpohjakokemukset (Mc Adams 1993).

käännekohdan jälkeen elämä ei ole koskaan enää sama (ks. Hyvärinen 1994).¹³⁸

Omassa tutkimuksessani kertojat tiivistävät omaelämäkerrallisen käännekokemuksen kautta jotakin oleellista elämänsä kuluksaan: *Käännekohdan kautta he ovat löytäneet taiteelliselle ilmaisulleen oman värinsä ja laatunsa*. He ovat kokeneet onnistumisen kokemuksia tai selvinneet ”kriisitilanteista”. Näissä näkökulmissa kiteytyy myös ”huippukokemus”, jossa omien rajojen tai rajoitteiden murtuminen on tapahtunut. Tarkemmin voisi sanoa, että kertojat ovat pystyneet sellaisen näyttelijäntyön suoritukseen tai työmuotojen uudistamiseen, johon he eivät olleet aiemmin pystyneet. Tämä onkin käännekertomuksien keskeinen ydin suhteessa näyttelijöiden identiteettiin. Samanaikaisesti mielessäni herää ajatus tämänkaltaisen kokemuksen tarpeellisuudesta näyttelijöille. Haastattelutilanteissa en etsinyt ja ohjannut kysymyksilläni avainkokemuksesta kertomista, mutta löydän niiden keskeisyyden aineistostani. Avainkokemukset ovat kertojille emotionaalisten muistojen kiteytymiä, joiden merkitykset liimataan osaksi henkilökohtaista ilmaisua.

Lukiessani näyttelijöiden omaelämäkerrallisia käännekokemuksia hyödynsin Anni Vilkon (1997, 104–108 ref. Labov & Waletzky 1973/1967) kuvaamaa omaelämäkerran kerrontaskeeman kuutta vaihetta. Tämän mallin rakenne on lyhyesti esitettynä seuraava: aluksi kertoja esittelee lyhyesti, mistä on kyse (johdattelu). Sitten hän määrittelee tapahtumat, puitteet ja olosuhteet (tausta), jonka jälkeen hän tuo esille varsinaisen tapahtuman (mutkistava toiminta). Näiden vaiheiden jälkeen on vuorossa edellisiin tapahtumiin reagoiminen (ratkaisu), jota vasten kertoja sitten arvioi sekä tulkitsee reaktioitaan (evaluaatio) ja tätä kautta palaa nykyhetkeen ja johtopäätöksiin (päättäminen).

On syytä tarkentaa, että osa kertojista paneutuu käännekohden kertomiseen huolellisesti ja he uhraavat sille kertomuksessaan aikaa. Keskeistä on, että kertojat eivät vain kuvaa tapahtunutta, vaan samalla rakentavat kerronnallisia versioita siitä. Kerronnassa on läsnä menneen jäsentäminen, jonka kautta tulevaisuutta luodaan. Kaikki elämän tapahtumat eivät ole yhtä oleellisia tai kertomisen arvoisia kuin avainkokemus on.

138. Käytän tässä avainkokemusta ja käännekohta synonyymisesti. Ymmärrän käsitteisiin liittyvien konnotaatioiden merkityserot: avainkokemus voi viitata erityisesti emotionaaliseen tapahtumaan, kun taas käännekohta kiinnittyy elämäntapahtumien kulkuun. En kuitenkaan katso tarpeelliseksi erotella näitä toisistaan, koska aineistossani olevat kertomukset kytkeytyvät tulkintani mukaan molempiin suuntiin.

Seuraten Mihaly Csikszentmihalyin (1996, 1997) ajatusta huippukokemuksesta, ymmärrän sen keskeisyyden kertojien tarinoissa. Huippukokemuksella (flow) hän tarkoittaa yksilön elämässä tapahtuvaa odottamatonta kokemusta.¹³⁹ Metafora ”flow” on termi, jolla monet ihmiset kuvaavat elämänsä parhaita hetkeä. Toimintoja, jotka mahdollistavat huippukokemuksen, voidaankin kutsua ”huippuaktiviteetiksi” (flow activities), kuten Csikszentmihalyi (mt.) ehdottaa. Tämänkaltaista toimintaa, verrattuna normaaliin elämään, mahdollistaa henkilölle tavoitteiden fokusoinnin, joka on selkeää ja sopusointuista. Näyttelemistä voisi kutsua tällaiseksi ”huippuaktiviteetiksi”. On siis oletettavaa, että ennen käännekokemusta, kertojat ovat avanneet ”tietä” omalla toiminnallaan tälle kokemukselle.

Toinen keskeinen piirre huipputoiminnalle on sen mahdollistama välitön palaute. Palaute tekee selväksi, kuinka hyvin toiminta on onnistunut. Huippukokemuksen saavuttaminen aktiviteetistä huolimatta ei ole kuitenkaan itsestään selvää. Sen toteutumiseksi on Csikszentmihalyin (mt.) mukaan yksilön toiminnassa onnistuttava kaksi tärkeää elementtiä: haasteiden ja taitojen samanaikainen, ennen kaikkea ”korkealla” oleva kohtaaminen. Kun tavoitteet ovat selkeät, palaute relevanttia ja haasteet sekä taidot balanssissa, yksilön huomio tulee täysin kohdistuneeksi. Kun psyykinen energia kohdistuu täysin huippukokemukseen, yksilön mielessä ei ole tilaa irrelevanteille ajatuksille. Tietoisuus itsestä katoaa ja yksilö tuntee itsensä voimakkaammaksi kuin yleensä. Myös ajan taju katoaa: tunti vaikuttaa kulkevan ohitse minuutissa. Huippukokemuksessa yksilön mieli ja keho yhdistyvät harmoniseksi kokemukseksi. Huippukokemus (flow) tulee siis mahdolliseksi, kun yksilö tekee suosikkiaktiviteettiään. (Csikszentmihalyi 1997, 29–32, 35.)

Csikszentmihalyi huomauttaa kuitenkin, että huippukokemus ei ole sama asia kuin onnellisuuden kokemus. Useimmiten huippukokemuksen jälkeen ihminen tuntee onnellisuutta kokemuksesta, mutta ei samanaikaisesti sen kanssa. Onnellisuus, joka seuraa huippukokemusta, on yksilön oma merkityksenanto ta-

139. Csikszentmihalyi (1996, 11–113) tarkentaa flow eli huippukokemuksen ihmisten kuvailujen perusteella seuraavasti: toiminnassa on selkeät tavoitteet jokaisella askeleella, kokemuksesta nousee esille sen välitön palaute, balanssi mahdollisuuksien ja taitojen suhteen, toiminta ja tietoisuus ovat yhdistettynä, häiritsevät tekijät ovat suljettu pois tietoisuudesta, ei ole epäonnistumisen pelkoa, itsetietoisuus katoaa, ajan taju vääristyy ja toiminta tulee itseohjautuvaksi.

pahtuneelle. (1996, 123-124, 1997, 32.) Tämä onnellisuuden kokemus huippu-kokemuksen jälkeen on eräänlainen emotionaalinen arviointi tapahtuneesta. Se antaa kehittymisen mahdollisuuden haasteiden ja taitojen oppimiseen. Huippu-kokemuksen jälkeen tapahtuu siis samansuuntainen arviointi, kuin elämäkerta-kirjallisuuden kuvaama käännekohdan jälkeinen evaluointi on.

Näyttelijät puhuvat oman ammattinsa luonteesta oman itsensä kautta ja keskittyvät määrittelemään omaa persoonallista tietään. Samoin myös taiteelliset huippukokemukset ovat ennen kaikkea henkilökohtaisia valospotteja, joilla omaa olemista ja tekemistä tarkastellaan. Monien kertojien tarinoissa huippu-tapahtumaa edeltävät tietyt "asetelmat": kertoja kokee jonkinlaisen kriisitilanteen tai elämänvaiheen, johon tämä huippukokemus ikään kuin "astuu" murtaen tilanteen ja samalla avaten uudenlaisen elämäntulkinnan mahdollisuuden.

Kohti onnistunutta ammattilaisuutta

Siirryn nyt tarkentamaan näyttelijöiden käännekokemuksia, joita yhdistää onnistuminen ja ammatillinen vakiinnuttaminen omassa työssä. Tarkennan aineistoesimerkkieni avulla niiden kertojien muistoja, joiden avainkokemus rakentuu konkreettisen tekemisen ja työtehtävien luomaan kokemuksentään.

Elämänkulkumallissa ammattiin tulemiselle tarjoaa yhden siirtymävaiheen koulutukseen pääseminen. Näyttelijöiden kohdalla tämä on huomionarvoista. Näyttelijän ammatti on myöhäismodernissa kulttuurissa muuttunut koulutuskeskeiseksi, ja ammatti kytkeytyy osaksi koulutusinstituutioita. Yhdelle näyttelijälle teatterikouluun pääseminen onkin elämänsä käännöskokemus. Se on mahdollisuus näyttelijäksi tulemiselle, sysäys näyttelijäidentiteetin aktiiviselle rakentamiselle. Tämä englantilainen näyttelijä, joka pyrki teatterikouluun vasta aikuisena, tiivistää onnistumiskertomuksensa monien vuosien haaveen ja toiveen toteutumisena. Hänelle teatteriopinnat ovat olleet omaelämäkerrallisesta näkökulmasta käännekohta. Hän sanoo: *"I think I'd still think that drama school was a turning point. Oh yes, it has been, definitely."* (E.6.m). Tämän kertojan kohdalla vahvistuu myös postmodernin ikäkonvention murtuminen: koulutus ei tarkoita pelkästään nuoruuden ikävaiheeseen liittyvää ammattiin tulemistä, vaan mahdollisuus tasaveroiseen koulutukseen mahdollistuu myös aikuisuudessa. Tämä on yksi tyypillinen myöhäismodernin tarjoama ikäperustaisuuden murtunut rooli ja merkitys: yksittäisen ihmisen elämänvaiheet eivät välttämättä sitoudu normaalielämänsä instituutioihin, vaan variaatiot lisääntyvät. (ks. Vilko 2000.)

Huomioni kiinnittyy myös suomalaisen miesnäyttelijän kertomukseen teatterikouluun pääsemisestä. Kertoja kuvailee kokemusta yllätyksenä, minkä tulkit sen onnistumisen avainkokemukseksi. *”Se tuli mulle yllätyksenä, että mä pääsin sinne. Enkä mä silloin ajatellu niin hirveesti sitä hommaa, että, se kiinnosti mua, ja en mä silloin tiennyt onko tämä kuiteska sitä/.../ Mä pääsin sinne sinne teatterikouluun oikeestaan kesken kokeiden, että siellä oli kaksi kaveria, jotka hyväksyttiin sinne kesken.”* (S.6.m) Kertojan tarinassa, hänen kertoessaan pitkästä ammattitiestään, ei mikään toinen muistojen kohta korostu yhtä vahvana kuin teatteriopintoihin hyväksytyksi tuleminen. Mielenkiintoinen huomio näiden kahden miesnäyttelijän kohdalla on se, että englantilainen näyttelijä määrittelee muistonsa käännekohdaksi, mutta suomalaisen näyttelijän kohdalla tämä ei saa samanlaista painoarvoa. Kuitenkin löydän niistä yhteisen säikeen: molemmat kertojat ovat aiemmin tarinassaan korostaneet näyttelijän ammattiin pääsemistä haaveena. Tämän toiveen toteutuminen saa kertojien muistoissa merkittävän painotuksen. Kertojat konstruoivat identiteetille olennaisen pisteen. Se on ammattiin pääsemisen portista kulkeminen.

Teatteriopintoihin pääseminen on kertojille elämänmuutos, jota he määrittelevät myös onnekkouden ja sattuman akselilla; se on heille yllätyksellistä. Sen sijaan seuraavassa esimerkkitapauksessani kertoja ottaa aktiivisen otteen suhteessa työympäristöönsä ja haluaa etsiä siihen muutosta. Kertojan käännekokemuksesta piirtyy esille ammatillinen vakiinnuttaminen, minkä ymmärrän olevan olennaista näyttelijöiden elämänsä aikana koulutuksen jälkeen. Tämä näyttelijä on tehnyt työtänsä pääasiassa Pohjois-Englannissa, mutta kertoo työkentän laajentamisyhteydestä Lontooseen. Hän muutti perheensä kanssa Lontooseen pariiksi vuodeksi ja yritti tehdä töitä siellä. Hän oli kertomuksensa mukaan saavuttanut asemansa pohjoisessa, mutta Lontoon ammatillisen statuksen vuoksi, hän halusi kokeilla omia mahdollisuuksiaan siellä. Hän kertoo: *”We decided that was the place to be, that we ought to go to London, because that is where the actors xxx was cast.”* (E.1.n). Lontoossa työmarkkinat eivät kuitenkaan auenneet, *”but hardly worked, I mean it was really a struggle”* (E.1.n). Kertoja muistelee, että Lontoossa asumisen aikana kaikki työntekijät tulivat pohjoisesta, joten he päättivät muuttaa takaisin.

Takaisin muuton jälkeen hän sai kahden vuoden ajaksi työsuhteen teatteriin Manchesterissä, josta muodostui hänelle merkittävä kokemus uran kannalta. Hän työskenteli itselleen merkittävän ohjaajan kanssa ja yhteistyö oli erittäin palkitsevaa ja rikasta. Tunnistan kertojan puheesta avainkokemuksen. Hänen määri-

tellessään kokemusta avaukseksi, jollaista ei aiemmin tiennyt olevan. Kertoja arvioikin tämän työvaiheen kokemusta seuraavasti:

This opened up so many areas that I hadn't thought about, the exploration of character, progression, development from scratch of a character for a writer who was then going to go away and write it for you. (E.1.n)

Tämän kahden vuoden rikas työkokemus, jota kertoja muistelee, ei kuitenkaan sulje pois häivähdyistä Lontoon kokemuksesta. Kertoja poimii tarinassaan uudelleen muistoja tästä elämänvaiheestaan ja jää tarkentamaan kokemustaan minulle. Ajatukseni yhdistyy väistämättä myös tämän näyttelijän nuoruuden kokeemukseen. Muistellessaan lapsuuteen ja nuoruuteen liittyvää elämänvaihettaan, kertoja kuvasi mahdollisuutta mennä Lontooseen teatteriopintoihin. Tämä oli kuitenkin täysin mahdoton asia hänen vanhemmilleen (ks. luku 6). Kertoja huomauttaa, että lapsuuden perheen tausta ja historia on vahvasti sidottu pohjoiseen. Tämä tulee myös myöhemmin tarinassa esille näyttelijän kuvatessa omaa kykyään esittää rooleja, joissa tarina ja roolihahmot ovat sidottuja Pohjois-Englannin kulttuuriseen kontekstiin. Hänelle se on tuttu maisema, jota hän osaa kuvata myös työssään hyvin.

Kertoja sitoo identiteettiään akselille Pohjois-Englanti – Lontoo monesta eri suunnasta. Nuoruuden kokemuksen kautta hän rakentaa käsityksen sidoksesta vanhempiensa arvomaailmaan. Toisaalta hän aikuisena kokeilee itse ammatillista mahdollisuutta Lontoossa, jonka kautta päätyy takaisin kotiseudulleen. Oma vakiintumisen kokemustaan hän vahvistaa ja pitää yllä oman ammattitaitonsa korostamisella, tietyn lokaalisen kulttuurin tuntemuksella.

Tämä ei kuitenkaan asetu kertojan tarinassa vakaaksi, vaan hän palaa pohtimaan menettikö ammatillisesti jotakin: olisiko Lontoossa työskentely tarjonnut hänelle vieläkin laajemman ammatillisen profiilin? Hän sijoittaa oman kokemuksensa laajempaa kontekstiin tarkentaen, että useimmat näyttelijät eivät Lontoossa saa töitä. Kertojan oma valinta takaisin palaamisesta on mahdollistanut hänelle tasaisesti töitä ja oman ammattinsa harjoittamisen.

/.../ there still always this question mark about, Could I have been up for, pushed in to perhaps bigger, higher profile work, if I'd lived in London, but it's really hard to say because a lot of actors live in London never work at all and I work a lot, do you know what I mean, it's quite difficult to know whether it's been a good thing or not. (E.1.n)

Kertoja tarkentaa tätä monesta suunnasta rakentuvaa identiteettiä vahvistamalla oman valintansa oikeutusta suhteessa näyttelijän ammatin epävakaisuuteen: identiteetin asemoiminen on ammatillista vakiinnuttamista. Tulkitsen myös valinnan määrittelyn tuovan esille turvallisen työuran vahvistamisen. Kertoja korostaa ammatin tekemisen säännöllisyyttä ja oman uran turvallisia puitteita.

Kun kertoja arvioi tarinassaan omaa elämänkulkuaan, hän tuottaa ammatillista vakiinnuttamista ympäristön ja onnekkisuuden avulla. Kun kertoja nostaa tarinansa alkupuolella esille helppouden ja onnekkisuuden teeman, hän kytkee sen nuoruuteensa ja mahdollisuuteen tehdä teatteria.

Kertojan uran ja identiteetin muotoaminen tapahtuu onnekkaiden mahdollisuuksien kautta, jotka kehittävät kertojaa ihmisenä ja näyttelijänä ymmärtämään itseään yhä paremmin. Kertojan käännekokemus vahvistaa tätä. Kertojalle avainkokemus on tapahtunut juuri erilaisen tekemisen seurauksena, kertojan ollessa aktiivisena toteuttajana. Kertoja ei kuitenkaan aseta itseään tähän aktiivisen tekijän paikkaan, pikemmin hän tarkastelee omaa elämänkulkuaan onnekkisuuden saattelemana.

Onnekkisuuden selityspuhe tulee esille myös näyttelijän kertoessa erilaisista työtehtävistä, erityisesti suuresta televisiosarjasta. Tämän televisiosarjan tekeminen toimii kontekstina pohtia oman uran käynnistymistä onnekaalla tavalla ja ennen kaikkea työtehtävien tekemisen mahdollisuutena. *"I must say, it all seemed to come very easily/.../"* (E.1.n) Samassa yhteydessä haastattelemani näyttelijä nostaa oman kokemuksensa yleisemmälle tasolle. Viitaten muihin nuoriin näyttelijöihin, joiden uran aloittaminen on vaikeaa ja monimutkaista, ellei heillä ole valmiina runsaasti kontakteja kuten teatteriperheiden lapsilla. Hän tiivistääkin tämän yleisen pohdinnan siihen, että monet kysyvät häneltä; *"How did you start?"* ja hän vastaa heille: *"But when I look back, it all happened so incredibly easily/.../"* (E.1.n)

Onnekkisuuden teema levittäytyy läpi kertojan tarinan mainintoina, jotka kytkeytyvät pääsääntöisesti onnistuneiden töiden tekemiseen. Kuljettaessaan tätä puhetta kohti nykyhetkeä hän pysähtyy pohtimaan itsensä työntämistä erilaisiin töihin. Hän toteaa myös uudelleen: *"So I was incredibly lucky, really."* (E.1.n) Kertojan käännekokemuksessa ammatillisuuden vakiinnuttaminen on aktiivinen prosessi. Mutta pohtiessaan elämänkulkuaan onnekaana hän näyttää korostavan ammattiin nousemista ilman turhia ponnistuksia.

Siirryn nyt aineistoesimerkkeihini, joissa kertojat tuottavat onnistunutta ammattilaisuutta roolityöskentelyyn liittyvillä käännekokemuksilla. Englantilai-

nen miesnäyttelijä kertoo ammatillisesta avainkokemuksestaan erään televisio-ohjelman kuvauksissa. Muistellessaan roolityötään hän kertoo näyttelevänsä miestä, joka on lyönyt tyttärtään, joka putoaa portaita alas ja kuolee. Käsikirjoituksen loppuosassa mies on kuulusteluissa yrittäen kieltää tekonsa, vaikka muut tietävät hänen olevan syyllinen. Tähän roolisuorituksen loppukohtaukseen tiivistyy kertojan muistossa merkittävä avainkokemus. Kuulustelutilannetta näytellessä kertoja saavuttaa ammatillisen tunnekokemuksen, joka vaikuttaa vahvasti myös toisiin. Kertoja kuvailee tätä vahvasti emotionaalista kokemusta. Hän käyttää käsitteitä liikuttava ja shokeeraava, jotka tiivistävät emotionaalista näkökulmaa.

And the emotional, the emotional trigger had released within me, and that was very pleasurable, I mean to cry, to actually cry about it xxx. I feel real emotion towards that character that I played, because it was an accident, it was not done, with any intent. And that was very moving, and that was shocking, two xxx at the same time, and, it was a closed set, as well, xxx, (E.5.m)

Tunnistan kertojan puheesta Chikszentmihályin (1996) tarjoaman välittömän palautteen kokemuksesta, kun kertoja jatkaa tilanteen muistelemista. Oma roolisuoritus vaikuttaa voimakkaasti katsojiin (jotka seuraavat kohtausta monitorista), jotka osoittavat omien tunteidensa kautta palautetta näyttelijälle. Hän onnistuu roolityöskentelyssään, saavuttaa tavoitteet. Kertoja määrittelee oman kokemuksensa olevan mahtava, erittäin hyvä. Samalla hän tiivistää näyttelijän kokemuskenttää onnistuneen roolityön merkityksestä.

/.../ and I came out and everyone was watching it on a monitor, and we just did it, it was done on one take, which was really nice. And to come out and see that people are really moved and crying, as well, it was, made great, you know, I felt very good about it. (E.5.m)

Tapahtuman jälkeen kertoja arvioi ja pohtii omaa näyttelijänä olemistaan sekä emotionaalisten kokemusten tärkeyttä hänelle itselleen. Hän myös kertoo, että tämänkaltaisia tilanteita ei synny kovin usein, kenties kerran viimeisen kymmenen ja puolen vuoden aikana. Tämä merkittävä kokemus tiivistää kertojan näyttelijäidentiteetistä roolityön tavoitteen yleisösuhteeksi, jonka kertoja värittää erityisesti emotionaalisella aspektilla. Hän ei korosta omaa taitoaan vaan kykyään herättää tunteita katsojissa. Se on ammatillinen palkkio. Tunnistan kertojan puheesta myös ”välittäjänä” olemista, ja tunnekartaston käyttämisen tär-

keyttä. Kertoja kytkeekin tämän identiteetin suhteeksi toisiin ihmisiin. Hän kristallisoii kokemuksen *“that’s vital for me”*. (E.5.m)

/.../ That was, for me, Pia, when I feel something within me, when I actually make contact with someone, not physical but, you know, when I’m actually working with someone, then that is, that’s very, that’s vital for me./.../ I like to feel emotionally moved, that something stirs inside of me, and that’s only happened once in the last ten and a half xxx. /.../ so that’s really important for me. (E.5.m)

Toinen esimerkkitapaukseksi valitsemani roolityöskentelyyn liittyvä avainkokemus on näyttelijän kuvailu suhteestaan Shakespearen rooleihin. Kertoja on tehnyt ennen Desdemonan roolia monia Shakespearen rooleja. Hän korostaa sitä, että kieli on vaikeata ja monet nuoret näyttelijät pelkäävät Shakespearen näytelmiä. Hänelle tämä kirjallinen maailma on kuitenkin erittäin tuttu, koska hän on kasvanut sen kanssa, kuten hän itse kytkee oman suhteensa tähän. Kertoja rakentaa näiden taustatietojen avulla pohjaa omalle kokemukselle. Hän määrittelee omat taitonsa, oman paikkansa suhteessa Shakespearen rooleihin. Tiivistän kertojan avainkokemuksessa erityisesti roolisuhteen keskeisyyden. Kertoja kuvaa käännekokemusta Desdemonan roolissa tapahtuneeksi kokemukseksi. Tässä roolissa hän löytää yllättäen uudenlaisen suhtautumistavan. Desdemonan roolin kertoja määrittää itselleen tärkeäksi, mutta tällä kertaa dialogisuus oman elämän kanssa liittyy rooliin uuden tason. Kertoja tarkoittaa eroa poikaystävästä ja kipeää elämänvaihettaan. Tulkitsen tämän viittauksen kertojan puheessa myös vuorovaikutteisena roolin kanssa. Rooli tarjoaa paikan ja mahdollisuuden koskettaa omia kokemuksia. Yhdistän tähän haastattelemieni näyttelijöiden puheen ammatin terapeuttisuudesta, mahdollisuudesta käsitellä omia tunteita roolityössä (ks. luku 7).

I was doing Othello, I was Desdemona and I loved the part, I always wanted to play Desdemona. I didn’t really know why, I just had a kind of funny feeling that it was right, and I was going through a very unhappy time in my life. I was splitting up from my boyfriend, so I was in a lot of pain, but it was very cathartic to play, somehow she becomes transcendent, she’s a very brave woman who never stops loving/.../ And I thought that was a remarkable truth that I learned from that. (E.4.n)

Kertoja jatkaa muistoaan tarkentamalla katharsiksen kaltaista näyttelemisen kokemusta kuvaamalla upeasti *“näkymättömän oven”* avautumista itsensä ja rooli-

hahmon välille. Kertojan puheessa toistuu totuuden käsite, jota muutkin näyttelijät käyttävät puheessaan. Tässä aineistoesimerkkikohdassa kertoja kuitenkin tuo esille totuuden lähes spirituaalisena tai eksistentiaalisena kokemuksena. Ymmärtääkseni kertoja pyrkii määrittelemään tämänkaltaista kokemusta eli itsetietoisuuden katoamista (Csikszentmihalyi (1996).

I felt as if an invisible door had just opened and suddenly it was my speech, it was mine, there was no other way that I could imagine that character speaking except in those works, it was absolutely familiar. And I'm sure it has something to do with the profound truth, almost on a spiritual level about recognising that she was very strong, the power of love. And of course with a lot of characters. (E.4.n)

Huomioni kohdistuu myös siihen, miten kertoja yhdistää itseään roolihahmoon. Hän kertoo itsestään "I" muodossa, mutta muuttaa tarinan sujuvasti "she" muotoon kesken lauseen puhuessaan roolityöstään. Tässä samassa lauseessa tapahtuvassa liukumisessa tulee mielestäni esille jotakin ilmavaa näyttelijän työstä, oma persoona ja rooli voivat "virrata" toistensa kautta, synnyttäen kertojan kuvaamia huippukokemuksia. Identiteetin konstruoinen kannalta tämä on mielenkiintoinen raio. Kertojan identiteetti tarkentuu hänen muistossaan juuri läpäisevyydeksi suhteessa rooliin. Hän määrittelee itseään ja kokemuksiaan sidottuna roolityöhön. Käännekokemus näyttää kilpistävän, asemoivan, kertojan identiteetin juuri roolityöskentelyn ytimeen. Kertojan elämänsä tässä siirtymä kietyy oman elämäntilanteen ja tietyn roolityön kohtaamiseksi, minkä kautta onnistunut ammattilaisuus kietyy (ks. Vilkkio 2000).

Kohti vapautunutta ammattilaisuutta

Tässä luvussa ryhmittelen näyttelijöiden käännekertomuksia, joissa he painottavat kiireettömyyden kokemusta sekä ohjaajakeskeisyyttä. Kutsun näitä kertomuksia yhteisesti vapautumisen kokemukseksi suhteessa ammattilaisuuteen. Näyttelijät, jotka painottavat avainkokemuksen lopputuloksena kiireettömyyden kokemusta, kertovat usein eräänlaisesta "aallonpohjasta" ennen varsinaista käännekokemustaan. Kenneth Gergen (1999, 104-105) kuvailee kipukertomuksien (aallonpohjakertomukset) malleja kolmella tavalla: palauttamiskertomukset, kaaoskertomukset sekä vierailijakertomukset. Kun näyttelijät kuvaavat uupumusta kohti käännekokemusta siirtyvänä tilana, he hyödyntävät palauttamiskertomuksen retoriikkaa. Tarkoitin tällä sitä, että uupumus, aallonpohja tai vastoinkäyminen on

eräänlainen tila, josta/jonka kautta on mahdollisuus palauttaa elämässään jotakin olennaista uudennaisella sisällöllisellä merkityksellä. Ne kertojat, joilla käännekohtaan tulemista määrittää ohjaajakeskeisyys, hyödyntävät osaltaan vierailijakertomuksen retoriikkaa. Tällöin he asettavat ohjaajan ”vierailijaksi” suhteessa omaan elämäänsä, roolityöskentelyynsä ja siihen liittyviin kokemuksiin. Molempia näyttelijöiden näkökulmia yhdistää samankaltainen kokemus, jonka he määrittelevät vapautumiseksi. *Yhteisenä teemana näyttää siis olevan jonkinlaisen vapautumisen löytäminen aiempaan elämäntilanteeseen verrattuna.* Vapautumiskertomuksissa näyttelijän siviilielämän tapahtuma(-t) nousevat kerronnassa työkokemuksen rinnalle tasaveroisiksi tai jopa tärkeämmäksi tapahtumaksi.

Aloitan esimerkillä näyttelijän kertomuksesta, jossa hän kuvaa avioeroprosessin kautta löytyvää vapauden ja kiireettömyyden kokemusta, jonka hän arvioi heijastuvan myös työhönsä. Hän puhuu ja arvioi tätä avioerokokemusta elämässään, mutta ei kerro tapahtumasta yksityiskohtaisesti tarinassaan. Kertoja asettaa avioeron yksityiskohdat vain tienviitaksi ja korostaa sen aiheuttamaa muutosta omassa elämässään. Kertoja konstruoi kiireettömyyden diskurssin, jonka hän liittää pelottomuuden kokemukseen. Hän antaa itselleen luvan kokea tunteita. Tämä esimerkki tiivistää osuvasti monien kertojien samansuuntaisia käännekokemuksia. Niistä avautuu ”lupa” kokea, määritellä ja tulkita itseään uudella tavalla. Kertojan kokemuksessa piirtyy esille avioeron tarjoama elämän siirtymävaihe, joka mahdollistaa vapautumisen kokemuksen.

/.../ mä puhuin sulle aikaisemmin siitä, että oikeestaan vasta tämän eron jälkeen on tullut elämään semmonen, että ei mulle ole kiire mihinkään, ei tämä ole mikään niin kuolemanvakavaa, että jos mä tiedän, mikä mä olen, niin, mä voin ihan rauhallisesti istua tässä, ei mulla ole mitään hätää, ei mua kukaan uhkaa mistään, mulla ei ole mitään, minkä suhteen mun pitää kiristellä. Jos mulla on paha mieli, mulla saa ihan olla paha mieli, vaikka monta päivää. (S.1.n)

Vapauden kokeminen voi määritettyä elämänvaiheen kuvauksena, tai se voi liittyä yleisesti näyttelijän ammatin positiivisuuteen. Lyhyt esimerkkini osoittaa, miten keskeisesti tämä vapaus viehättää, vaikka se ei suoranaaisesti ole vapautumista. Vapauden kokemuksen etsiminen näyttää olevan näyttelijäidentiteetille keskeistä. Yhdistäessään vapauden näyttelijöiden työaikaan ja arjen rutiineihin kertoja samalla määrittelee itseään käyttäen vertauskuvana leijonaa:

I can work very hard for short bursts and then I like to laze around, you know, like lions, I suppose, one fast move and then slop around in the sun all day, that suits me. (E.2.n)

Tämä ei ole ainut näkökulma tai edes pinnallinen seikka, vaan ennen kaikkea kertojat liittävät sen itsensä löytämisen kokemukseen. Se on kasvamista, jonka ensimmäisiä retrospektiivisiä merkkejä kirjoitetaan jo omiin koulumuistoihin, vapauden kokemiseen lapsuuden perheestä tai opiskelun tuomasta totuuden etsimisen motivaatiosta.

Edellisen aineistositaatin siivittämänä kuljen kohti seuraavia aineistolainauksia, joissa kertojat määrittelevät kiireettömyyden oman tekemisen kokonaisuuden oivaltamiseksi. Kertomisen kaari kulkee tulkintani mukaan seuraavasti: Aluksi näyttelijät puhuvat kovasta työn tekemisestä, joka pysäyttää heidät määrittelemään uupumusta, väsymistä. Tämän uupumisen kokemuksen he kytkevät oman tekemisen laadun ja määrän pohtimiseen. Tässä prosessissa tiivistyy käännekohta ja näkökulman vaihtuminen suhteessa omaan työhön. *Tarinoissa on yhteistä juuri se, että puristuksissa ollessaan kertojille avautuu uudelleen arvioimisen paikka.* Tapahtumakuvaukset viittaavat myös urasta luopumisen mahdollisuuteen, mutta näytteleminen pitää heitä, – omien sanojensa mukaan – kiinni.

Seuraava esimerkkini on suomalainen miesnäyttelijä, joka kertoo käännekohtansa taustaksi, että hän näytteli kahdeksan vuotta putkeen ja kolme viimeistä vuotta tästä oli enemmänkin viinaa ja tuskaa, eikä se ollut enää kivaa. Hän käyttää kertomuksensa metaforana ”tyhjennettyä kaivoa” kuvatakseen omaa tunnettaan tästä elämänvaiheestaan. Hän yrittää löytää avainta, jolla ratkaista tilannetta. Kertoja ratkaisee tilanteen ottamalla itse muutossuunnan, kuten hän kertoo. Hän muutti pois maasta ja valitsi hetkeksi täysin toisen työn kuin näyttelemisen. Tämän matkan kokemuksen kertoja tiivistää ajatukseen: minuuden osasten yhteen loksahdamiseksi. Samalla hän käyttää myös kiireettömyysdiskurssia, vapautumisen kokemus on pyrkimys tuottaa yhtenäistä identiteettikuvaa.

/.../mihin mä nyt olen päässyt, on että, minuuden tietyt osaset ovat loksahaneet kohdalleen sillä tavalla, että mun ei tarte koko ajan juosta niin perkeleesti. (S.2.m)

Kertoja palaa myöhemmin tarinassaan arvioimaan tapahtumaa uudelleen toden, että muutos tapahtui juuri teatterin ulkopuolella. Matkansa aikana hän sai heijastekohtaa omaan luomiseensa ja kykeni katsomaan omaa tekemistään ulko-

puolelta, kuten hän itse korostaa. Samalla hän määrittelee omia taitojaan; kokemuksen rikkaus heijastuu näyttelijän työn osaamiseen. Kertojan arvioinnissa tiivistyy se, että näyttelijän elämään liittyy muutakin kuin näyttämöllä oleminen ja pelkästään ammatin ympärille rakennettu identiteetti on kiinnijäämistä, jolloin ei näe mitään muuta. Kuitenkin kertoja samalla sitoo oman kokemuksensa kiertyväksi ammatin ympärille. Hän myös määrittää näyttelijän ammattia toisaalla tarinassaan vertaamalla sitä huumeeseen, josta ei tahdo päästä pois (ks. luku 7). Kertoja asemoi identiteetin rakentamisen tähän liikkeeseen, mahdollisuuteen hakea irtiottua näyttelijäntyöstä, mutta samalla sitoutua siihen yhä laadukkaammalla tavalla.

Arvioidessaan omien sirpalekokemusten jälkeistä elämänkulkuaan – kuten kertoja sitä itse nimittää – hän pohtii omaa kypsymistään, erityisesti omien kunnianhimoisten tavoitteiden laukeamisena. Hän muistelee omien tavoitteiden asettamista tarinassaan ja omaa ennakkoluulottomuuttaan uusissa tilanteissa. Tästä ulostumista hän kuvailee seuraavasti:

Se kypsyminen on alkanut vasta noin neljäkymppisenä, jolloin semmonen, mitä mä sanoisin, päämääräkoheltaminen on nyt ohi. Mä en enää lähde vaan heittäytymään sen takia, että mä haluaisin heittäytyä. (S.2.m)

Kertojan muistoissa vilahtelevat erilaiset työyhteisöt ja elämänvaiheet, joissa kaikissa hän näyttää valitsevan odotusten kannalta epätavallisia vaihtoehtoja. Hän testaa omia rajojaan näyttelijänä ja myös ihmisenä. Kertoja määrittelee näitä ”turvattomuuteen” tehtyjä hyppäyksiä juuri mahdollisuutena katsoa, mitä saa itsestään irti. Kertoja on myös tietoinen itsensä määrittelemisen vaaroista, kuten hän seuraavassa osoittaa:

/.../ olen erittäin hyvä näyttelijä, mutta en niin kova kuin mitä mielihalu, /.../ mä kai katson itseni olevan aika pitkälle koomikko, niin sikäli täytyy olla varovainen, että jos leimaa itsensä; mä olen vähän tämmönen hupakko, toinen asia on tää, että mikä se, että, niin, sen asian kanssa saa olla vähän varovainen. (S.2.m.)

Kertojan käännekokemusta värittää hänen tarinassaan myös yleisesti kulkeva turvattomuuden ja ennakkoluulottomuuden pohdinta. Tulkittessani tätä kertojan tarjoamaa turvattomuuden kaarta, voin lukea siitä ulos myös sopeutumattomuutta. Kertoja työskentelee tilanteissa, joissa hän ei välttämättä itse sopeudu toisten kanssa tekemiseen, kuten hän kuvailee kouluaikaansa tai suhdettaan ryhmään. Hän

tuottaa henkilökohtaisena myyttinä turvattomuuden sidosta, eräänlaista itsetekemisen mallia, jossa turvattomuudesta muodostuu tapa olla suhteessa itseensä. Kertoja identifioi tätä itselleen positiivisena, mutta sopeutumattomuuden lisäksi asian esille nostamisen ja korostamisen voisi tulkita myös kaipaukseksi toisten yhteyteen ja yhteenkuulumiseen.

Kertoja konstruoi näistä vaihtuvista elämänpalasista omaa riippumattomuuttaan, josta on tullut voimavara ja tapa tehdä työtä. Samalla tästä kertojan turvattomuudesta ja sitoutumattomuudesta on tullut sopeutumattomuutta – kohteensa oma riippuvuus. Vapautuminen ja kiireettömyys kilpistyvät kertojan tarinassa oman ammatillisuuden vahvistumiseen. Kertojan identiteetti kytkeytyy turvattomuuden säikeeseen, jonka hän kääntää itselleen sopivaksi. Tämän näkökulman voimavaran kertoja tiivistää seuraavasti:

Ja se turvattomuus, mikä siitä sitten tulee, että ei kuulu mihinkään yhteisöön tai kollegioon, niin se on minulle soveliaampaa. (S.2.m)

Seuraavassa aineistoesimerkissäni jatkuu samansuuntainen kerronta kuin aiemmissa esimerkeissäni. Haastattelemani naisnäyttelijä kuvaa ensimmäistä työvuottaan todelliseksi käännekohdaksi, jonka aikana hän oppi oman tekemisensä rytmin. Tulkitsen kertojan tarinassa kilpailuyhteiskunnan heijastuksen, työtarjouksista putoamisen pelon ja siihen vastaamisen kovuuden. Kertoja sanoo, että kieltäytyminen voi johtaa pelkoon, ettei työtarjouksia enää tule.

Kun oli tämä pelko, että jos kieltäytyy, niin sitten ei enää, tämä on varmaan helvetin yleistä, sitten ei enää kukaan kysy, joka paikkaan niin kuin näin. (S.3.n)

Kertoja ottaa tähän käännekokemukseensa reflektiivisen otteen sitoen sen suhteessa oman elämänsä tapahtumiin. Kertomuksessaan hän kuvaa näitä tapahtumia monina vaikeina asioina, joita hänelle tämän vuoden aikana tapahtui. Tähän vuoteen hän listaa eron poikaystävästään ja kiinnityksen teatterin musikaaliin, jonka ohjaajan kanssa ei löydy hedelmällistä yhteistyötä. Kertoja määrittelee tätä ajanjaksoa elämässään hyvin ”alisteiseksi”. Kertoja etsii kausaalisia yhteyksiä tapahtumille; monet vaikeat asiat johtavat allergian ja äänivaikeuksien esille tulemiseen. Näiden kokemusten summana hän kertoo pysähtyvänsä miettimään, eteneekö oma ura toivotulla tavalla.

/.../ se on jotenkin mun oma vika, että mä olen jotenkin huono, ja sitten rupes, kun mulla muutenkin meni päin persettä se vuosi noin niin kuin yksityiselämässä, niin sitten mulla rupes tulemaan näitä, pölyallergiat ja muut laukes tietenkin, koska oli, se on aina tämmösissä tilanteissa, ja sitten mulla rupes tulemaan jotta näitä äänivaikeuksia, koska se allergia meni niin pahaksi, ja sitten tämä tilanne sen laukas, kyllä mä sen tiedän, mä keikuin siinä saatanan hirveessä musiikallissa, mitä mä vihasin muutenkin, siis vuoden, mutta silloin mä päätin sen vuoden jälkeen, mulla oli onneksi vain vuoden sopimus, sitten että jatketaanko /.../ jos sulla on näin paha olla, niin eihän tämä voi olla oikee. (S.3.n)

Kuvaamansa käännekokemuksen ja elämänvaiheensa seurauksena kertoja päättyy ajatukseen, että oppi tunnistamaan monenlaisten töiden kautta omaa epäonnistumistaan. Tämä on avannut kertojalle mahdollisuuden ymmärtää, että hän on näyttelijä, joka ei pysty tekemään seitsemää työtä päivässä päällekkäin, vaan keskittyminen muutama juttuun tuottaa ammatillisesti hänelle parhainta tulosta. Vapautumiskokemus tiivistyy kertojan tapaan korostaa omalle identiteetilleen liikkumatilaa, mahdollisuutta ymmärtää oma tekemisen tapa ja asemoida itsensä työnsä valikoijaksi.

Läpi tarinansa kertoja kiteyttää vapaus- ja totuuskäsitteet määrittellessään itsetuntoansa. Itsetunnon kanssa oleminen ei ole jatkuva, pysyvä olotila, vaan kertoja joutuu kamppailemaan omien narujensa kanssa, kuten hän asian ilmaisee. Vahvuuden ja vapautumisen kasvaminen on antanut voimaa, mutta taustalla voi hämmöttää epävarmuus sen kestävydestä. Kertoja käyttää riippumattomuuden diskurssia keskeisenä tapana rakentaa itseään. Kertoja tuottaa identiteettiään jatkuvana tasaisena kehityksenä. Tätä vahvuuden ja itsetunnottomuuden välistä olotilaa kuvastaa hyvin seuraava esimerkki.

/.../ Se on järjetön juttu, mutta tavallaan mä olen helvetin vahva, mutta sitten mussa on joku semmonen puoli, mikä siis saattaa jos joku osaa oikeesta narusta vetää, niin mä menen ihan itsetunnottomaksi, se on ihan käsittämätöntä./.../ (S.3.n)

Myös toinen suomalainen naisnäyttelijä tiivistää tarinansa avainkohdan liittyvän työuupumiseen ja sitä kautta oman tekemisen löytämiseen. Hän kertoo tehneensä töitä kymmenen vuotta ilman lomaa ja yhdistää vielä äitiyden siihen. Kertoja kuvailee omaa väsymistään ja sitä kautta syntyneitä päätöksiä ryhtyä freelance-näyttelijäksi, minkä hän aluksi luulee olevan ratkaisu tilanteeseensa. Kertoja pohjustaa omaa valintaansa emotionaalisten väittämien kautta. Valinta freelance-näyttelijäksi ryhtymisestä ei kuitenkaan kertojan mukaan onnistunut, vaan sii-

hen liittyi marginaalissa, pois työmarkkinoilta, oleminen. Kertoja tekee valinnan palata uudelleen vanhaan työpaikkaansa.

/.../ todennäköisesti mulla oli semmonen pään tyhjennys kerta kaikkiaan. Ja hirveä masennus, että mua ei tarvii kukaan, mua ei halua kukaan, koska ei tullut keikkoja, koska mä en ollut kenellekään kertonut, että mä olen käytettävissä. Se oli niin kuin, siinä oli semmonen pieni kolmenkymppin katastrofi, minkä mä kävin sen kevään aikana läpi, ja koska mä jotenkin selvisin siitä hengissä, ja menin sitten syksystä takaisin. (S.5.n)

Vaikka kertoja palaakin entiseen työpaikkaansa, hän tekee sen kuitenkin uusin ehdoin, omaksumallaan freelance-mentaliteetilla, kuten hän korostaa. Tämä entuudestaan tuttu työpaikka ei enää ollut ainoa vaihtoehto, vaan irtioton jälkeen hän pohtii omaa väsymistään juuri liian tutuksi käyneeseen ryhmään ja sen työmuotoihin: uuden näytelmän edessä ollut mitään yllättävää, esimerkiksi roolijakojen suhteen. Tunnistan tämän kertojan käännekokemuksesta myös irtioton ja sitoutumisen tiiviin suhteen identiteetin määrittäjänä. Kertoja asemoi identiteettinsä kiireettömyyden löytämisen ja uudenlaisen työskentelytavan omaksumiseen suhteessa tuttuun työympäristöön. Tunnistan tämän kertojan puheesta, kuten muistakin esimerkeistä, palauttamiskertomuksen retoriikkaa, vakuuttelua ja ylläpitoa siitä, miten vaikeat ja usein aallonpohjaksi määritellyt kokemukset ovat palauttaneet kertojat kokemaan vapautumiskokemuksen.

Siirryn vielä lopuksi tarkastelemaan näyttelijöiden kertomuksia, joissa ohjaajakeskeisyys on läsnä käännekokemuksessa. Mielenkiintoinen kokonaisuus muodostuu englantilaisen näyttelijän kertomuksesta erään produktion ympäriltä ja siitä, miten tästä polveilevasta produktiosta muodostuu hänelle taiteellinen käännekokemus. Tämänkaltaiset käännekohtamuistot kytkeytyvät sivuhenkilöön, joka useimmiten on ohjaaja.

Kertoja taustoittaa tapahtumaa roolityöllä Lorcan näytelmästä Veren Häät (Blood Wedding). Tätä työtä varten hän päättää matkustaa Espanjaan pohtimaan näytelmää ja valmistautumaan rooliaan varten. Ensimmäisenä iltanaan Barcelonassa hän menee baariin odottamaan esityksen, jota suunnitteli menevänsä katsomaan, alkua. Baarissa hän ryhtyy puhumaan naisen kanssa, joka osoittautuu myös englantilaiseksi. Näyttelijä kertoo olevansa teatteri-ihminen ja menossa katsomaan jotakin esitystä samana iltana. Nämä kaksi näyttelijää eivät tunne entuudestaan toisiaan. Keskustelun aikana tulee selville, että molemmilla on tulossa ensi-ilta täysin samana päivänä Englannissa. Yllättäen selviää, että he ovat muka-

na samassa näytelmässä: toinen esittää äitiä ja haastattelemani näyttelijä morsianta tässä näytelmässä.

Näyttelijän palattua kotiin harjoitukset alkavat ja näytelmän ohjaaja osoittautuu yhteistyökyvyttömäksi, kuten kertoja tarkentaa. Kertoja kuvaa tätä ensi-kontaktia ohjaajan kanssa kauhun ja paniikin tunteiden heräämisinä. Hän määrittää suhteensa ohjaajaan luottamuspulaksi ja yhteistyö ei suju. Kertoja toteaa harjoitusvaiheen tilanteista seuraavasti:

/.../ every time we got to a big difficult bit, he'd say 'All right, let's sit down and look at the text and my heart filled with horror when I realised that he was going to be of no help at all, and I was getting more and more tense. (E.3.n)

Harjoitusvaiheen kauhun ja epäonnistumisen tunteet kasvavat, ja kertoja määrittää ajatuksiaan produktiosta poishyppäämisinä: *"I felt as though I was on the edge of a cliff and I kept going away from it and then thinking I've got to jump, no I can't, it's too far"* (E.3.n). Hän tarkentaa omaa kokemustaan verraten sitä pieneen rottaan, joka on juuttunut kiinni. Hän pohtii monesta suunnasta tilannetta ja toteaa itselleen, että hänen ei tarvitse tehdä tätä produktiota, jos näyttelemine ei ole enää tyydyttävää. Kertoja kääntää puhetta itselleen todeten tämän olevan viimeinen työ. Luodessaan versiota tapahtuneesta kertoja sijoittaa ohjaajan vierailijaksi, johon hän voi suhtautua uloskirjoittautumisella. Harjoituksiin mennessään hän kertoo pitävänsä mielessään ajatuksen viimeisestä työstä ja toteaa elämänsä olevan mukavampaa ilman tämänkaltaista kidutusta. Kertoja tiivistää tilanteen: *"I don't know quite what it was, must have been an anxiety if I'd fail"* (E.3.n) kommenttiin.

Tämän "nurkkaanajetun" tilanteen kautta kertomus nousee kohti uusia tapahtumia, joissa tapahtuu jotakin mielenkiintoista ja odottamatonta. Kertoja toteaa, että löysi yllättäen vapautumisen tien ahdistuksen painosta. Hän kertoo, että mennessään harjoitushuoneeseen hän olisi voinut syyttää ohjaajaa tämän kyvyttömydestä ja pelottavuudesta, mutta yllättäen hän huomaa, ettei ohjaaja olekaan kauhistuttava, ja tunne kääntyy huippukokemukseksi. Kuten hän tilanteen määrittelee: *"Oh, this is the most important part of my life ever"* (E.3.n) Tapahtuman jälkeen kertoja arvioi ja tulkitsee tapahtumia omassa kertomuksessaan. Tapahtuman tulkinnat liikkuvat kahteen suuntaan. Kertoja viittaa lapsuutensa taustaan, määrittämättä sitä tarkasti, ja samalla hän kytkee sen ammatilliseen suorittamiseen. Tässä kohdassa kertomuksessa tiivistyy ennen kaikkea kertojan tapa kuvata

kokemustaan viittaamalla oman tilan löytämiseen. Kertoja kuvailee sitä, että paineiden ja vaatimusten asettaminen tukahduttaa, mutta tilan antaminen itselleen vapauttaa työhön uudenlaista voimaa. Tulkit sen kertojan määrittelyistä keskeisen viestin: itselleen asettamien vaatimusten sekä toisten kiinnittämien nimittarojen viidakosta on löydettävä oma tapansa tehdä työtä. Yhdistän kertojien tarinoissa tämänkaltaisen kokemukseronnan myös vahvistuksena sille, miten tärkeänä he pitävät persoonallisen tien löytymistä näyttelijän työssä (ks. luku 7). Kertoja itse arvioi omaa näyttelemistään suhteessa käännekokemukseen. Hän määrittelee ja korostaa identiteettiään aktiivisena prosessina. Tulkit sen kertojan puheesta mielenkiintoisen kiteytymän. Kertoja toistaa: *“this is my identity, this is the job and this is the part”* (E.5.n) ja tiivistää tässä jotakin olennaista näyttelijöiden identiteeteistä. Samalla kertoja kuitenkin vahvistaa vapautumisen kokemusta kirjoittautumalla irti aktiivisesta identiteettityöstä todeten, että on joukko määrittelyjä, joita muut ihmiset antavat näyttelijöille.

I’ve always been an actress and I’ve always tried to be a really really good actress, you know, I said: Fuck it!, if it hurts then I don’t have to suffer it. And that could also have something to do again with how I was brought up, you know, when the chips are down you have to get nine out of ten or better. So I think that the less pressure I put on myself then there’s more of me free to xxx, to work, to be both. I feel less needy of, I mean it’s always nicer to say: Oh yes, I’m doing this at the moment, to give a kind of smokescreen of this is my identity, this is the job and this is the part. But as time goes by, equally I feel less of, it’s simpler xxx, it’s like giving you a card than to say This is how you spell my address, and so. Yes, there have been times when I’ve used work to do my identity xxx, but now I think xxx whatever that is, is the beginning of the end, and then there’ll be labels that other people put on actor. (E.3.n)

Viimeinen esimerkkini on suomalaisen näyttelijän käännekertomuksesta, jossa kertoja sitoo myös ohjaajan avainhahmoksi omalle kokemukselle. Hän kertoo tarinassaan työprosessista ohjaajan kanssa ja liittää oman elämäntilanteensa tähän työvaiheeseen mukaan. Kertoja on raskaana harjoituksien aikana. Kertomuksen keskeisen kohdan muodostaa kuvaus, jossa kertoja muistelee ohjaajan vaatimuksia, joilla hän ”ajoi” näyttelijän fyysisesti hyvin tiukoille. Rankat harjoitukset johtavat tilanteeseen, jossa kertoja saa keskenmenon. Tämä menetys avaa kuitenkin tilan, jossa käynnistyy taiteellisesti omien näyttelijän rajojen rikkominen, uudenlainen vapautuminen. Tätä kokemusta kertoja tuottaa kuvatessaan häpeän katoamista omasta työskentelystään. Hän toistaa useaan kertaan häpeän

tunteen katoamista ja vapautumista näyttämöllä. Kertoja tarkentaa oman persoonallisen tien löytymistä ja identiteetin rakentamista toisaalta menetyksen ja toisaalta löytämisen suhteena. Hän asemoi käännekokemuksen kautta itselleen identiteettiä, joka mahdollistaa laadullisesti uudenlaisen näyttelijyyden.

/.../ meillä oli vierailemassa venäläinen xxx ohjaaja./.../ Meitä oli siinä vissiin kahdeksan näyttelijää, niin hän oli ihan uskomattoman vaativa /.../ Siinä oli vielä sillä tavalla, että mä odotin lasta ja meillä oli niin rankat nämä harjoitukset, että mulla tuli keskenmeno. Mä olin viikon poissa siitä produktiosta sairaalassa, sitten mä menin taas vähän ennen ensi-iltaa mukaan siihen./.../ Hän niin hirveesti tavallaan kiusasi, mä ajattelin, että siinä on jotakin samaa, täytyy olla, kuin Turkassa. Se, että ihminen menee niin siihen asiaan sisälle, että kaikki tämmöset itsetarkkailut jää pois, että sitten se pelkkä tunne tulee sieltä. /.../ Mutta sen ohjauksen puitteissa multa katosi semmoinen, että mä en pätkeäkään hävennyt itkeä näyttämöllä, kerta kaikkiaan näyttää sitä semmosta oikeen tunteen syvälle menevää ihmistä. Silloin mä yhtäkkiä tajusin, että mua ei pätkeäkään hävetä, että suu vääränä itkeä ulvon näyttämöllä, oikein oikeesti. että niin kovasti on uskoa siihen tilanteeseen, että tämä on totta. /.../ Sen jälkeen mä en ole yhtään hävennyt, mä en ole pelännyt mitään suuria tunteenpurkauksia näyttämöllä. Sitä ennen ehkä ei kukaan avannut sitä osastoa minussa. (S.4.n)

Kiireettömyyskokemuksien kautta käännekokemustaan määrittävien kertojien tarinoissa yhdistyy kuvailut kiihkeästä teatterin tekemisestä, jonka kautta he osoittavat oppineensa löytämään oman tyylinsä ja omat voimavaransa. He vahvistavat identiteettiään irtiottona ja samalla sitoutumisena, mutta korostavat palauttamisretoriikalla myös oman työnsä valikoidun asemaa, oman tilan merkitystä.

Ohjaajakeskeisten kokemusten kautta identiteettiään rakentavat käyttävät samansuuntaista kahden vahvan elementin samanaikaista läsnäoloa, ahdistuksen tai menetyksen ja löytämisen suhdetta. Ohjaaja asetetaan vierailijaksi, jonka kautta oma käännekokemus on mahdollistunut, tai joka kerrotaan avainhenkilöksi omissa muistoissa.

Näitä kaikkia kertomuksia yhdistää näkökulma oman persoonallisen tien etsimisestä ja sen vahvistumisesta. Monet heistä pitävät sitä tärkeänä näyttelijän työlle. Ajatus siitä, mihin näyttelijät tarvitsevat käännekokemusta kristallisoituu juuri tässä. Käännekokemus näyttää kertojien tarinoissa olevan avain uudenlaisen näyttelijyyden löytymiseen, ja tätä identiteettiä pidetään yllä määrittelemällä oma tila ja vapautuminen.

LOPUKSI

9 Kertoen tuotetut identiteetit

Taiteellinen prosessi, kuten tieteellinen tutkimus, on todellisuuden havaitsemista, arviointia, ymmärtämisyritystä ja tulkintaa vailla lopullista tilaa. Todellisuus saa erilaisia (totuuden-, moraalinen-, kauneuden) halun kasvoja. Taiteen ja tieteen projektiot muokkaavat maailmaa myös niiden omien tuntemattomien piirteiden kuvajaisiksi. Taiteen seikkailuissa ja tieteellisessä ihmettelystä ihminen on löytöretkellä uusien, esiin sulkeutuvien objektien ja ilmiöiden universumissa uusien ja ikivanhojen. (Ihanus 1995, 208–209.)

Olen tutkinut suomalaisten ja englantilaisten näyttelijöiden omaelämäkerrallisessa puheessa konstruoituvia identiteettejä. Olen työssäni kohdistanut huomion näyttelijäidentiteettiin. En kuitenkaan ole tarkastellut näyttelijöiden persoonallisuutta tai näyttelijäidettä, vaan olen tulkinnut näyttelijöiden tapoja rakentaa identiteettejä omaelämäkerrallisessa puheessa.

Johan Fornäs (1998, 281) kirjoittaa identiteettien liikkuvuudesta ja muuttuvuudesta todeten identiteetin olevan muotoilemisen työtä, jota subjekti tekee yhteistyössä muiden subjektien kanssa (kuten vanhemmat, ystävät jne.). Identiteetti on siis itsessään teos, kuten taideteos ymmärretään. Mutta kuten monet taideteokset ymmärretään pysyvinä, identiteetit eivät ole mitenkään täysiä tai suljettuja tuotoksia. Identiteetin eräänlainen avoimuus ei viittaa ainoastaan siihen, että sen merkityksiä voidaan tulkita uudelleen uusilla tavoilla vaan, niiden perustava materiaalisuus ja muotosuhteet eivät ole koskaan valmiita. *Identiteetit voivat siis muuttua ja muuttuvat jatkuvasti huolimatta niiden osittaisesta pysyvyydestä.* Ihminen ei siis ole subjektinakaan yhtenäinen ja yksi vaan monien subjektiuksien kokoelma, kuten Karvonen (1999, 302) huomauttaa.¹⁴⁰

Tutkimukseni keskeinen ajatus liittyy omaelämäkerrallisen puheen käsitteeseen. Omaelämäkerrallinen puhe on kertojan tuottamaa tarinaa, jossa hän kuvaillee, tulkitsee, arvioi ja määrittelee oman elämänsä tapahtumia. Nämä ajallisia paikall-

140. Ajatteluuni omaelämäkerrallisesta puheesta on heijastuksensa värittänyt myös Søren Kierkegaardin (1998/1846) pohdinnat ihmisen eksistenssitilasta sekä dialektiikasta, jolla Kierkegaard korostaa ristiriitojen pysyvyyttä. Erityisesti Kierkegaardin ajatus siitä, että identiteetti ja eksistenssi ovat läsnä ihmisessä samanaikaisesti on huomionarvoinen (ks. Thiels 1999).

liset muistot kytkeytyvät kulttuuriin tai niistä on luettavissa kulttuurisesti tunnistettavia piirteitä. Näin ollen omaelämäkerta ei ole ainoastaan kertojan henkilökohtainen selvitys, vaan se muokataan vuorovaikutteisesti suhteessa vallitseviin konteksteihin. Omaelämäkerrallinen puhe on kertojan identiteetin rakentamista tai määrittelemistä samanaikaisesti itselleen ja kuulijoille. Omaelämäkerrallisen tarinan konstruointi ymmärrettävään muotoon tapahtuu kulttuurisen ymmärryksen avulla; jokaisella on oma tarinansa, jossa rakentaa myyttiään. Luomme niitä kirjalliseen muotoon, kuten McAdams (1993, 50–51) huomauttaa. Tämä kirjallinen muoto, artikuloitu kulttuurimme, muodostuu yhteisesti jaettavista merkityksistä ja tulkinnista.

Identiteetti on monitulkintainen käsite. Käsitteen liikkuvuus ja monimerkityksisyys asettaa sen tulkinnalle suuria haasteita. Identiteetin moninaisista substansseista oivallisen esimerkin antaa oma tutkimusaineistoni. Haastattelemani näyttelijät käyttävät identiteetin käsitettä monivärisesti. Ryhmittelin tutkimusaineistoni kautta identiteetin käytölle ainakin viidenlaisia resursseja. Näitä olivat ammatti, tila / paikka, ikä, persoonaan liittyvät kokemukset (itsetuotetut) sekä toisten antamat määritykset.

Näyttelijät tarjoavat itsekäyttämillään identiteetti-käsitteillä suunnan merkityksille, joita pohdin työssäni. Olen ymmärtänyt identiteetin käsitteen tekemiseksi, jonkin asian toteuttamiseksi, joka on kulttuurisesti symboloitu, ja se kontekstualisoituu johonkin. Identiteettiin kytkeytyy myös kokemuksellinen suunta; ne asiat joita kirjoitamme/joihin kirjoittaudumme (identifioinnit ja symbolit) saavat merkityksensä kokemukseronnan ja tietoisuutemme välityksellä.

Identiteetin kaksitahoinen kysymys liittyy siihen, onko identiteetti yksi kokonaisuus vai joukko erilaisia, vaihtuvia identiteettejä. Korostan omassa tutkimuksessani kertomisen ja muistojen ajallisaikallisuutta, joka luo heijastuksensa kertojien tarinoihin. Kertojien tarinat eivät ole yksiselitteisiä ja niitä on mahdollisuus lukea erilaisista näkökulmista. Tarinat ovat kompleksisia, monikasvoisia ja ne rakentuvat vaihtuvista komponenteista. Lieblich & Tuval-Mashiach & Zilber (1998, 168) tarjoavat näkemystä, jossa näistä eri komponenteista voisi muodostua kokonaisuus. Kerronnan aktissa on mahdollisuus tuottaa tarinan kokonaisuutta, etsiä elämän tapahtumille kerronnallista juonta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita kokonaista identiteettiä. Kerronnan tarjoo oman elämän, erilaisten toiminta-alueiden ja sisältöjen, kuvittamista, jossa erilaiset identiteetit aktualisoituvat. Nämä identiteetit voivat olla suhteessa toisiinsa ristiriitaisia tai sopusointuisia. Ne ovat liikkeessä, täydentyvät ja muuttuvat: tarinat voivat saada erilaisia kerronnallisia versioita suhteessa yleisöön.

Tähän asettuikin työni kannalta yksi olennainen taso: kysymys vakaasta, kiinteästä näyttelijäidentiteetistä suhteessa liikkuvaan, fragmentaariseen identiteettiin. Näyttelijän ammatin olemukseen (myös läpi historian) näyttää liittyvän myöhäismodernille tyypillisiä kuvauksia. Ammatti on perustaltaan sidottu vaihtuviin työkonteksteihin ja sitä värittää epävarmuus ja vaihtuvuus. Näyttelijäntaide puolestaan on jatkuvaa identiteettityötä, jossa tekijät luovat kertomuksia roolihahmoistaan. Sen sijaan näyttelijöiden omaelämäkerrallisten tarinoiden suhde vakaaseen, kiinteään moderniin ja liikkuvaan postmoderniin on ongelmallinen. Näyttelijöiden tarinoissa vakautta tai kiinteyttä näyttää edustavan ensisijaisesti pyrkimys oman taiteellisen tason, laadun ja tien löytämiseen. Tekijät etsivät vakaata ammattilaisuutta ja pitävät yllä ekspressiivistä taiteilijakuva. Sen sijaan liikkuvuutta edustaa jatkuva sitoutumisen ja irtiottojen välinen liike, oli kyse sitten suhteesta työryhmään tai muihin sosiaalisiin sidoksiin.

Yhtenä paikalleen asettuvana, näyttelijän elämäkerrallisena mallitarinana, voisin pitää kehitystarinan tapaista kertomusta. Tässä kertomuksessa lapsuus väriytyy muistoilla, joista voimme ymmärtää ennustettavat merkit näyttelijän ammattiin tulemiselle. Teatteriperheen lapsena oleminen vahvistaa tätä mallitarinaa. Kokonaisuudessaan tarina olisi viitoitettu oman uran ja menestyksen eteenpäintyöntyvä malli, johon liittyy hyvän elämän ja itsensä kehittämisen akselit: oman taiteilijuuden kypsyminen. Omassa tutkimusaineistossani tämä mallitarina heijastelee taustalla. Kertojat kuitenkin osoittavat tarinoissaan, että tämä mallitarina ei ole toimiva yksilön kohdalla; pikemminkin oma elämä rakentuu vaihtuvista, yllättävistä, mutta myös kiinteistä ja turvallisista kertomuksista.

Omaelämäkertapuheen narratiiviset juonet ja puhekehykset

Tutkimukseni näyttelijöiden omaelämäkerrallisessa puheessa aktivoituu kolme laajaa tarinoiden jäsentämisreittiä. Kertojat tarjoavat muistojaan siitä, miten näyttelijäksi tullaan ja puhuvat näyttelijänä olemisesta ja toimimisesta. Näitä yhdistävät puheet elämänprojektista, joka sitoo kertojen muistoja yhtenäiseksi juoneksi.

Käsitteellä **kehitystarina** kuvaan juonia, joissa kertojat hyödyntävät ennustettavuuden mallitarinaa, joka on yleinen taiteilijaelämäkerrroissa. Heidän tarinansa rakenne alkoi lapsuudesta ja vahvisti muistojen ketjulla tulemista näyttelijän ammattiin. **Sattumatarinoiksi** kutsun kertomisen tapaa, jossa kertoja aloitti kertomisen nykyhetkestä eikä korostanut lapsuuden merkitystä ammattiin tulemiselle. Pikemminkin ammatin valinta oli ollut erilaisten sattumien yhteen-

sovittamista. Kolmantena narratiivisena juonena ovat **vahvistustarinat**, joissa kertojat poimivat elämänkulustaan muistoja, jotka kertojien mielestä vahvistivat heidän nykyistä asemaansa ja tilannettaan näyttelijänä. Ymmärrän työssäni nämä narratiiviset juonet ensisijaisesti kertojien keinoiksi järjestellä elämänkulkuun kerrottavaan, tarinalliseen muotoon. Samalla ne tarjoavat viitekehyksen sille, miten kertojat hahmottavat elämänsä ja muistojaan. Kehitystarinat tarjoavat selkeän mallitarinan omalle identiteetille. Sattumatarinoiden kautta järjestellään usein oman elämän yllätyksellisyyttä, etsitään elämänkulun – usein irrallisiltakin näyttäviä – osia yhteen. Vahvistustarinoiden juonessa kertojat järjestelivät muistojaan usein assosiatiivisesti. Heille valintojen variaatiot ovat olennaisempia kuin yhden koherentin tarinan tuottaminen.

Tulkitsen työssäni myös kertojien elämäkerrallisia puhekehyksiä, elämänpiirejä, joihin kertojat sijoittavat kertomuksiaan: näitä on tunnistettavissa elämäkertapuheesta yleisestikin (ks. esim. Atkinson 1998, McAdams 1994, Csikszentmihalyi 1997). Tutkimuksessa, jossa tutkija etsii valmiiksi muotoiltujen kysymysten kautta kertomuksia, hän voi ohjata näiden puhekehysten esille tulemistä. Omassa työssäni itseohjautuvan puheen metodi avasi kertojille mahdollisuuden tuottaa kertomusten sisältöalueita.

Valitsin aineiston keräämiseksi haastattelumenetelmän ilman strukturoituja kysymyksiä. Kutsun tätä **itseohjautuvaksi puheeksi**. Halusin asettaa näkökulman metodologisesti siihen, muotoutuuko itseohjautuvasti kerrottu omaelämäkerrallinen tarina rakenteeltaan samankaltaiseksi kuin kirjoittaen tai strukturoiden tehdyissä tutkimuksissa. Löysin näyttelijöiden tarinankerronnasta runsaasti piirteitä, joita muutkin elämäkertatutkimukset ovat tuottaneet, esim. työn keskeisyys tarinassa tai käännekokemusten arviointi. Kontekstualisoin tutkimuksessani mukana olevien näyttelijöiden tarinat tulkinnassani kuuteen sosiaaliseen puhekehykseen. **Ammattipuheessa** kertojat pohtivat teatteriin ja näyttelyyn liittyviä tulkintojaan. **Itsereflektion** kehykseen sijoittuu kertojien omien kokemusten ja elämänprojektin analyysia ja pohdintaa. Näiden lisäksi **lapsuuden-** ja **opiskeluajan** puheeseen liittyvät muistot lapsuuden perheestä ja ammattiin hakeutumisesta sekä teatteriopinnoista. Kertojien omaelämäkertapuheesta on eroteltavissa myös **läpikulku**-puhetta, joka on elämäkulua kertaavaa, usein maininnalla ohitettuja tapahtumia. Joidenkin kertojien puheessa on tarinan loppupuolella puhetta **tulevasta**, viittauksena työsuunnitelmiin. Nämä sisältöalueet ovat varsin suppeat tutkimusaineistossani, eikä niiden tarkemmalle käsittelylle ollut perusteita.

Identiteettipuheessaan näyttelijät määrittelevät itseään usein perfektio-

nisteiksi ja vaativiksi tekijöiksi. He kuvailevat itseään myös ujoiksi tai pohtivat omaa arkuuttaan ja rentouden etsimistä. Nämä itsemäärittelyt kertovat myös jotakin oleellista näyttelijöiden ammattikentästä. Työ asettaa taidollisia vaatimuksia, joihin nykynäyttelijä joutuu ankarasti vastaamaan pitääkseen oman paikkansa ja arvostuksensa tekijänä. Kenties myös oletus näyttelijöistä ”jokerina” tai suvereenina tilanteiden hallitsijana asettaa kertojat polarisoimaan itseänsä toiseen suuntaan. Nämä odotukset eivät välttämättä ole näyttelijälle mitään ”piirteitä”, joita näyttelijän tulisi täyttää, vaan ammatin vaatimuksiin on mahdollisuus kasvaa ja suhteutua hyvinkin erilaisista lähtökohdista. Kyse on siitä, millaista näyttelijäkuva ammattiryhmän sisällä tai julkisuudessa pidetään yllä.

Identiteettien aktualisointi puhenäkökulmissa

Näyttelijöiden tarinoissa identiteettien konstruoimisen keskeinen ydin tarkentuu oman työn eli näyttelemisen ympärille. Tämä oli myös minun tulkintani ja lukemiseni polttopiste, jonka avulla ja johon palaten ymmärsin aineistoani, tutkimuksessani mukana olevien näyttelijöiden puhetta. Tätä ydintä vahvistaa osaltaan tutkimusasetelmani: kutsuin kertojat mukaan näyttelijöinä ja siten houkuttelin näyttelijyyden kerronnan keskiöön. Tätä tukee myös ajatus työn yleisestikin merkittävästä asemasta ihmisten elämäkerrallisessa puheessa. Työ jäsentää elämänkulkua: se luo raamit sille, miten ihminen määrittelee itseään tai miten hän suhteuttaa elämänsä muut kokemukset sitä vasten. Väitän, että erityisesti taiteilijoiden kohdalla työn keskeisyys identiteettiprosessissa on yksilöä erityisen voimakkaasti määrittävä tekijä. En kuitenkaan määrittele tätä ammatti-identiteetin käsitteen avulla, koska ymmärrän identiteettiprosessin ylittävän tämänkaltaiset kategorisoinnit.

Näyttelijän ammatti on sinällään erityinen, että se toimintana on pysynyt lähes muuttumattomana läpi moderniksi ymmärretyn ajanjakson. Teknologian tai automaation kehittyminen on mahdollistanut näyttelemiselle uudistuvia puitteita, mutta itse näyttelemisen käsikirja on pysynyt ytimeltään samana. Työ määrittää tekijän asemaa tuotteistajana yhteiskunnan areenoilla, ja se kytkee tekijän sellaisten asioiden suhteeseen kuin työn ilo tai tyytyväisyys sekä suhteeseen yhteiskunnan jäsenenä.

Esitän tutkimuskysymyksissäni näköaloja, jotka tiivistyvät juuri näyttelijöiden identiteettien problematiikkaan. Tutkimusaineistoni tulkinnan ja kirjoittamisen olen jäsentänyt myös tästä näkökulmasta. Kuvaan tutkimuksessani erilaisia identi-

teetin aktualisoitumisen tapoja, puhenäkökulmia, joita kertojat tuottivat tarinoissaan. Niiden avulla tarkennan erilaisten kertomusten yhteydessä muodostuvia positioita. Näillä vaihtuvilla positioilla tarkoitan ensisijaisesti sitä, että omassa tarinassaan kertoja voi luoda erilaisia identiteetin asemia, tuottamisen tapoja. Niiden lävitse kertoja rakentaa omia muistojaan. Identiteetit eivät ole staattisia pisteitä kertojien omelämäkerrallisissa puheissa vaan liikkeessä olevia kertomuksia. Ne voivat olla läsnä samanaikaisesti, lomittain, peräkkäin ja sykleittäin. Ne ovat kertojan omaelämäkerrallisuuden eräänlaisia ajatusmatkoja, paikaltaan siirtymisiä (Stuart Hall 1999, 13), joita kertoja ei voi paeta tai joista hän ei pääse pois. Identiteetin kollektiivinen ja yksilöllinen taso läpäisevät toisensa näissä asemissa. Korostan, että identiteetti ei ole ainoastaan yksilöllinen vaan kulttuurisesti yhteinen (Gergen 1994, 209). Identiteettipuheessaan näyttelijät tuottavat näyttelijäkulttuuria. Myös kahden kulttuurin yhteinen kielikuvasto vahvistaa identiteettien kulttuurista sidosta, yhteisesti jaettavia puhetapoja ja oman elämänkulun jäsentämisen tapoja.

Näyttelijät määrittelevät teatteria taidemuotona suhteessa elämän kerrontaan ja he tarkentavat näyttelijät eli oman **ammattiryhmänsä** tähän kenttään. Haastattelemilleni näyttelijöille teatteri on elämän peilinä olemista, sen reflektiivisiä heijastamista. Näyttelijät ovat tämän eletyn/elettävän elämän välittäjiä, kuten kertojat toteavat. Teatterin tekeminen tiivistyy leikki- metaforan ympärille, sekä yleisösuhteeseen. Peili- ja leikkimetaforat (jälleen lainattuja metaforia, jotka jättävät vähän tilaa yksilölliselle liikkuvuudelle) ovat puheen tuotantoehdot. Ne rajoittavat ja muovaavat vaihtoehtoja. Kertojat tuottavat vakavan työn puhetta, sitovat työnsä palkkatyönkehukseen ja toisaalta korostavat leikin vapausnormistoa.

Konstruoidessaan näyttelijän **ammatin kollektiivista kuvaa** kertojat tuottavat vahvasti yhdenmukaisen piirteen: erottumisen toisista. Kertojat vahvistavat ammatillista ryhmäänsä vertaamalla näyttelijöitä ”toisiin”, positioivat ryhmänsä erilliseksi. Vertauskohteen jäseniä he eivät kuitenkaan määrittele. Tämä erottelu vahvistuu paitsi ryhmän määrittelyllä, myös leikin esille tuomisena sekä ”julkisen elämäntyylin” esille nostamisena. Tämän ryhmänä todentumisen voisi siis osuvasti kiteyttää Goffmanin (1971, 255) toteamukseen, että ihmisenä olemisen dramaattisia aineksia ovat ”yhteiset näyttämölliset ongelmat”, huolenpito siitä, miltä asiat näyttävät, aiheelliset ja aiheettomat häpeän tunteet, vastakkaisarvoinen asenne omaan minään ja katsojiin.

Näyttelijät käyttävät erilaisia erottautumisen puhetapoja, joilla he rakentavat

identiteettiään. Oman ammattiryhmän sisäisiä erottautumispuhetapoja ovat: kertomukset teatterilaisten perheestä, toimittajien tuottama taiteilijoiden kuva, taiteilijan käsite sekä näyttelijäpuheesta ulos kirjoittautuminen. Kutsun työssäni samanlaisuuden puheeksi puhenäkökulmia, joissa kertojat tuottavat erottautumista toisista, valtavirrasta, ja samalla vahvistavat näyttelijäidentiteettiään. Näitä samanlaisuuden puhenäkökulmia ovat: toiset näyttelijät, näyttelijät toteuttamassa sellaista monien ihmisten toiveita, leikin liittäminen näyttelijäpersoonaan, julkinen arvostus ja julkisuudessa oleminen. Kertojat korostavat myös näyttelijän sisäistä laatua, joka välittyy katsojille; se on tunteiden ja tekniikan hienovaraista sointia rooli-suorituksessa.

Tunnistin näiden erottautumis- ja samanlaisuuden puheiden taustalla psykoanalyttisen sekä narsismin diskurssin, joita kertojat pitävät yllä. Samalla korostan sitä, että kertojat tuottavat puheellaan näyttelijäidentiteettiä, joka on tunnistettavissa, eikä vaillinaisesta identiteetistä voi tämän ammattiryhmän kohdalla puhua. Tämä on pikemminkin vahvaa taiteilijaretoriikkaa, jolla taiteilijaa legitimoidaan suhteessa kulttuuriin. Tämä retoriikka tarjoaa jäsenilleen myös turvallisuutta sekä vahvistaa kulttuurista representaatiota jonkin ammattiryhmän erosta suhteessa muihin.

Näyttelijäksi tulemisen reittiä kertojat rakentavat lapsuuden muistojen kautta. Kertojien **lapsuusmuistoissa** ei esiinny yhtä kertomusta tai lapsuuden erityisyyden korostamista. Kuitenkin tulkitsen osan näyttelijöistä käyttävän ennustettavuuden mallitarinaa apuna omassa lapsuuden retrospektiossaan. Tätä mallitarinaa he vahvistavat taipumuksen käsitteellä. Lapsuuden muistikuvia kertojat rakentavat kontekstualisoiden niitä teatteriperheeseen ja ei-teatteriperheeseen. Tämä on tulkintani mukaan näyttelijän ammatin sukupolvikysymys, jota vasten kertojat asettivat lapsuusmuistonsa. Kertojien puheesta on tradition vahva läsnäolo juuri sukupolvisiirtymisenä; toisaalta se on ammatin siirtymistä perheiden sisällä tai opintojen vaiheessa teatterisukupolveen liittymistä. Ennustettavuuden mallitarinaa hyödyntävät näyttelijät tuottavat sitä kertomalla lapsuuden harrastuksista, tarkoista muistoista eri ikävaiheissa, yksin leikkimisestä sekä mielikuvituksen keskeisyydestä. Näiden avulla kertojat vakuuttivat, pitivät yllä ammattiin tulemisen relevanttiutta.

Muistellessaan vanhempiensa tukea omalle näyttelijäksi valikoitumiselleen, kertojat tuottavat yksin tekevän lapsen diskurssia. He antavat merkityksiä vanhemmilleen, poissaolevalle isälle tai opettajille merkittävinä henkilöinä. Määrittelen aineistoni perusteella kertojien vanhempien aseman heidän pu-

heessaan kolmella tavalla: sovinnaiseksi, neutraaliksi ja poissaolevaksi tausta-joukoiksi.

Teatteriopinnoista puhuminen korostaa kertojien kykyä saada paikka teatteri-opinnoissa, sekä osoittaa itsenäisyyden, päätöksien tekemisen ja kyvykkyyden läsnäoloa. Kertojat määrittelevät koulutuksen väylänä ammattiin ja korostavat, että vasta työ opettaa ammatin. Taidekoulutus on kertojille sekä positiivisten että ahdistavien kokemusten aikaa. Ennen kaikkea taidekoulutuksen merkityksissä tulkitaan erilaisia työvälineitä, joita koulutus on antanut. Tähän taidollisten normistojen viereen kirjoittautuu myös habitukseen tai henkilögalleriaan liittyviä muistoja.

Näyttelijöiden omaelämäkerrallisessa puheessa keskeisen sijan saa pohdinnat **roolityöskentelystä** ja **ryhmässä toimimisesta**. Jaottelen näyttelemiseen liittyvän puheen kolmeen alueeseen: näyttelemisen ilmaisuna, roolin rakentamisen metodit (roolityöpuhe) sekä tekijän ja roolin suhde (roolisuhde). Näyttelijöiden suhteesta ryhmään jäsenmän myös kolme suhtautumistapaa, joita nimitän rinnallatekijöiksi, yhdessätekijöiksi ja jotakin varten tekijöiksi.

Rakentaessaan käsitystä näyttelemisestä ilmaisuna, kertojat tuottavat sitä tekniikan eli taitamisen näkökulmasta, itsensä siirtämisen eli illuusion kautta, tunteiden eli totuuden merkityksestä. Kertojat yhdistävät näitä vielä merkittäviin näyttelijähenkilöihin ja korostavat läpäisevyyden merkitystä. Näiden puheiden kautta kertojat pitävät yllä näyttelijäidentiteetin elementtejä. Näitä identiteetin rakentamisen tapoja ovat puheet persoonallisen tien korostamisesta, ammattiin liittyvän ambivalenssin sekä terapeutin ammatin pohdinnoista. Kertojat viritävät näissä näkökulmissa romanttista taiteilijadiskurssia, joka lävistää heidän kertomuksiaan samanaikaisesti, kun he tuottavat palkkatyön näkemystä ammatinsa ympärille. Tätä ristiriitaista jännitettä kertojat vaihtavat tarinoidensa eri kohdissa. Puhuessaan ammatistaan yleisesti kertojat pitävät yllä työkehystä vertaamalla työtään mihin tahansa muuhun työhön. Puheen siirtyessä näyttelijän ammatin erityisyyteen sitä sidotaan romanttiseen taiteilijadiskurssiin. Tässä on jotakin näyttelijän ammatille tyypillistä. Toisaalta sillä on kansanomaisen luonne, se on työtä töiden joukossa, mutta samanaikaisesti näyttelijätaiteen vaatimukset nostavat kertojat ekspressiiviseksi taiteilijaksi, jonka identiteettiä kirjoitetaan romanttiseen käsitykseen tekijän ilmaisuvoimasta ja sisäisestä laadusta.

Tämä kiteytyy erityisesti roolityöpuheessa. Vaikka jokaisella kertojalla on omat keinonsa luoda uutta roolia, tunnistan heidän puheestaan kuitenkin yhteiset kolme työvaihetta: tekstin tasolla liikkumisen uuden roolityön alussa, roolin ulkoisten puitteiden rakentamisen sekä sisäisen intuition läsnäolon viimeistelytyössä. Erityisesti puhuessaan sisäisestä intuitiosta he käyttivät psykoanalyttistä terminologiaa apunaan. Kertajat ovat luoneet intuition kieliopin, jota he käyttivät hyväkseen.

Taitelijatutkimuksessa viitataan toisinaan kahtiajakautuneeseen identiteetti-käsitykseen taiteilijasta ja henkilöstä. Tämä on myös elämäkertajallisuuden vahvasti tarkentama kuva, jossa taitelijan yksityisyydestä pyritään rakentamaan myyttinen kuvaus, sen ohessa mitä myyttiä hän jo taiteilijana kantaa (vrt. Csikszentmihalyi 1997). Tässä on mukana myös 1900-luvun psykologinen käsitys ihmisen identiteetin jakamisesta sisäiseen ja ulkoiseen; tätä representoi usein ajatus salaisesta sisäisestä ja julkisesta ulkoisesta.

Tutkimukseni näyttelijöiden kohdalla tämä jaottelu ei ole toimiva. Kertoessaan tekijän ja roolin suhteesta näyttelijät vahvistavat identiteettiään työn ja henkilön läpäisevyydellä; siinä on kyse elämästä, joka "virtailee". Sisäisen ja ulkoisen voi tässä yhteydessä nähdä pikemminkin suuntana, jota yksilö aktualisoi; hän voi liikkua sekä sisäistä että ulkoista maailmaa kohden, mutta niitä ei voi erottaa toisistaan. Erityisesti näyttelijöiden kohdalla persoonallisen ja sosiaalisen identiteetin kahtiajako ei ole toimiva, vaan omaelämäkerrallinen puhe ja näyttelijän ammatti ovat kertojille jatkuvaa vuorovaikutusta ympäristön ja toisten ihmisten kanssa. Korostan siis, että näyttelijän ammatin luonteeseen kuuluu oman itsensä, omien kokemustensa ja tunteidensa käyttäminen roolityöskentelyssä. Näyttelijät määrittävät tämän prosessin itsेतutkiskeluksi.

Oma aineistoni osoittaa, miten henkilökohtaiset kokemukset, tulkinnat ja ymmärtäminen sekoittuvat puhuttaessa työstä, rooleista tai ammatista. **Itse-reflektiivisyys** ei ole vain omien sisäisten tunteiden tilittämistä, vaan se läpäisee tarinoiden sisällöt kauttaaltaan. Vahvistan työssäni käsitystä näyttelijän vahvasta identiteettivarastosta, josta hän "lainaa" roolihahmolleen, mutta jota ilman hän ei voisi toteuttaa ammattiaan. Ruth (1985, 48) viittaa Henry (1965) toteaa: "Vahvasti luovasta näyttelijästä on sanottu, että hänellä täytyy olla niin joustava persoonallisuus, että hän voi joksikin aikaa luopua kokonaan itsestään".

Näyttelijällä on uuden roolin yhteydessä mahdollisuus esittää rooli oman kertomuksensa ja tunteidensa pohjalta. Näyttelijä oppii roolihenkilön oman (sisäisen) kertomuksen ja identiteetin itselleen esittäessään henkilöä. Tämä mah-

dollistuu, koska kertomukset ovat kulttuurisia (eivät vain yksilöllisiä). Monet kilpailevat kertomukset ja identiteetit ovat läsnä ihmisen elämässä. Näyttelijän taitona on tunnistaa näitä kertomuksia ja kokeilla niiden elämistä näytelmän puitteissa. Näyttelemineen on identiteettien, kertomusten, omaksumista. Tästä näkökulmasta katsottuna näyttelijöiden ammatti ja identiteetti ovat erityisen mielenkiintoinen kytkettyä postmoderniin keskusteluun.

Näyttelijän ammatti sitoutuu useimmiten vaihtuviin työryhmiin ja ammatin luonteeseen kuuluu olla yksilöllisesti luova yhteisössä. Teatteri siis syntetisoi usean ihmisen luovan yhteistyön. Tutkimukseni näyttelijät valitsevat erilaisia näkökulmia neuvotella ja asemoida oman suhteensa ryhmään. Nimeän yhden näistä näkökulmista ja näin ollen näyttelijät **rinnallatekijöiksi**, joiden puheesta tulkitseen vastuurationalisuuden. He kirjoittautuvat ulos ryhmästä. Toisena ovat **yhdessä-tekijät**, joiden puheessa tuotettiin kollektiivisuutta, boheemisuutta ja jopa individualismia, jossa tulkitseen olevan postmodernia hetkellisyttä. Osa yhdessä-tekijöistä korosti yhdessätekemisen tärkeyttä, mutta se ei välttämättä merkitse sitoutumista yhteen ja samaan työryhmään. Kolmantena ovat **jotakin varten -tekijät**, jotka asemoivat suhteensa ryhmään välittäjänä olemiseksi. He korostavat teatterin olevan väylä suurempien asioiden välittämistä varten. Kolme ryhmittelyäni eivät sulje pois ajatusta siitä, että tekijät voisivat työuransa eri vaiheissa liikkuu näissä kaikissa suhtautumistavoissa. Tarinoidensa kertomishetkellä he kuitenkin tuottivat puhetta, joka selkeästi viittaa johonkin näistä nimeämistäni suunnista.

Tutkimuksessani mukana olevien näyttelijöiden oma laadullinen ääni ja itsensä määrittäminen tarkentuu heidän muistoissaan **käännekokemuksesta**. Käänne-kertomuksissa korostuu selvästi puheen funktionaalisuus: kertojat eivät vain kuvaa tapahtunutta, vaan samalla rakentavat versioita tapahtumista. Käännekokemusten avulla kertojat asemoivat muistojaan johonkin, kristallisoivat identiteettiään. Näissä käännekokemuksissa tarkentuu kohti onnistunutta ammattilaisuutta ja kohti vapautunutta ammattilaisuutta kulkevat elämänsä arvioinnit.

Käännekokemusten merkitys näyttelijöille on tulkintani mukaan seuraava: Näiden "paikaltaan siirtymisten" seurauksena kertojat pitävät yllä persoonallisen tien tärkeyttä näyttelijäidentiteetilleen, ja he tuottavat laadullisesti uudenlaista näyttelijäsuhdetta itsensä kanssa. Tämän mahdollistaa oman tilan ja vapautumisen kokemisen keskeisyys käännekokemusten arvioinnissa.

Näyttelijöiden moninainen identiteettityö

Katseeni 1990-luvun näyttelijöihin asettaa heidät taiteen kenttään, jossa sekä taiteen käsitteessä että taidetta ylläpitävissä järjestelmissä on tapahtunut toisen maailmansodan jälkeen muutoksia. Näillä muutoksilla tarkoitan sitä, että taiteen ala ja sisältö ovat muuttuneet sekä laajentuneet. Taiteen kenttään on tullut uusia lajeja, joita legitimoidaan taiteeksi (Sevänen 1998, 249). Näyttelijöiden kohdalla tämä muutos on heijastusta erityisesti työmarkkinoiden muutoksesta ja työvälineiden (elokuvan ja television) laajentumisesta ja siten uudenlaisten taidevaatimusten esille astumisesta. Tutkimukseni näyttelijät määrittävätkin näyttelijät olemassa oleviksi mediajulkisuuden kautta. Tämä julkisuus antaa heille kasvot, mutta samalla luo kilpailuhenkisen työkuulttuurin, jossa julkisuuden arvolla mitataan ammatillista osaamista.

Työni lähtökohtana on ollut yhden kokonaisen ja valmiiksi saatetun identiteettikäsitteen kyseenalaistaminen (ks. Gergen 1994). Pikemminkin olen tulkinnut näyttelijöiden kohdalla heidän erilaisia diskurssiivisia tapojaan konstruoida identiteettejä: ottaa käyttöön erilaisia identiteettejä. Kertojien puheessa nämä eri identiteetit eivät ole näyttelijöiden piirteitä, tai typologioita. Ne ovat elämänprojektia, jota tuotetaan sekä itselleen että toisille tarkentamalla kulloisenkin tilanteen vaatimaa identiteettikuvaa. Neuvottelut identiteetin pysyvyyden ja liikkuvuuden akselilla ovat viime aikoina olleet monensuuntaisia. Karkama (1998) toteaa:

Sekä populaarissa tieteellisessä keskustelussa että arkikielessä on tullut tavaksi puhua yksilön identiteetin hajoamisesta ja ihmisen pirstoutumisesta ikään kuin ihminen olisi jossain yhteiskunnallisessa tilanteessa ollut ehjä ja kokonainen persoonallisuus./.../ Viime vuosina käyty identiteettiä koskeva keskustelu on perustunut paljolti siihen väärään uskomukseen, että voisi olla olemassa ihminen, jolla on täysin ehjä identiteetti, tai ihminen, jolla ei ole identiteettiä lainkaan./.../ Ajankohdasta ja yksilön elämästä riippuu, milloin samuus ja milloin taas eroavuus vallitsee. Liberalistinen individualismi korostaa eroavuuden merkitystä, mutta sisällyttää ideologiaansa myös ajatuksen, että jokaisella yksilöllä on vakio-ominaisuudet, kyvyt ja taipumukset, luonne, jota hän voi kyllä kehittää, mutta jonka rajoja hän ei koskaan voi ylittää. Käytännössä individualistinen eron idealisointi johtaa egoismin hyväksyntään. Yleensäkin nykyinen yhteiskunnallinen tilanne suosii eroavuutta ja muuttaa samastumiset väliaikaisiksi ja ohimeneviksi. (mt. 28-29)

Näyttelijän, kuten muiden taiteilijoiden, keskeisenä tarpeena on löytää tämä persoonallinen tie. Tämän tien rakentaminen on eroavuuden ja samastumisen välistä liikettä. Kertojat kuitenkin pyrkivät tarkentamaan tämän tien pysyvyyttä. Se määrittää heidän näyttelijänä toimimistaan. Dan McAdams (1993, 86) kuitenkin epäilee, että uniikin itseyden luominen olisi läntisen yhteiskunnan huomio, joka saattaa olla äskettäin syntynyt idea. Joka tapauksessa läpi tutkimusaineistoni näyttelijät toistavat, etsivät ja tarkentavat suhdettaan omaan työhönsä, jossa aktualisoituu tämä ”persoonallisen tien” löytäminen. Tämän voi tulkita olevan myös oman yksilöllisyyden etsimistä, ja ymmärrän sen olevan taiteilijalle myös hänen ”käyntikorttinsa”, mahdollisuutensa erottua muista.

Näyttelijöille tämä alku- ja omaperäisyys on etsinnän kiintopiste. Se on myös ammattiin liittyvä arvostus, mikä tulee esille siinä että, teatteri- ja elokuvahistorian merkittävät näyttelijät merkitään idoleiksi. Näyttelijäihanteiden määrittelyssä kertojat korostavat juuri omaperäisyyden ja sisäisen laadun merkitystä. Suuren näyttelijän ominaisuus on mm. läpinäkyvyys.

Tutkimusaineistoni tarinat edustavat myöhäismodernin keskustelua ainakin seuraavien näkökulmien kautta. Kertojien tarinoissa korostuu ja on tulkittavissa yksilön esillä oleminen. Kertojien tarinoissa korostuu oman identiteetin keskeisyys. Kertojien elämäkokemukset sijoittuivat kaupunkikulttuuriin. Näyttelijöiden tarinoissa teatterin tekeminen kuvataan vahvasti kaupunkiin, omaan aikaansa sidotuksi, jossa ammatin historiallisuus on kuitenkin läsnä. Vaikka tekijät toteuttavat ammattiaan tämän päivän mediaviritteissä kulttuurissa, he samalla nojaavat romantiikan taiteilijakäsitykseen. Kertojat ovat tietoisia retoriikasta, jolla näyttelijät toteuttavat ja pitävät yllä romantiikan taiteilijakuva. Tämän kuvan ja nykyculttuurin työkontekstin välinen jännite asettaa kertojat tarkentamaan yhä uudelleen omaa asemaansa.

Aineistoni osoittaa, että näyttelijäksi tuleminen ja näyttelijänä toimiminen on monipolkuinen mutta ei määrätön toiminnan verkosto. Ammatissa toimimisen, kypsymisen ehdot toteutuvat suhteessa sosiaaliseen ryhmään. Tämä määrittelee kertojien ammatin toteuttamisen reunaehdot. Näyttelijät etsivät omaa tietään ja siihen liittyvää vapautta. Tutkimusaineistoni perusteella voin todeta, että tämä vapaus on hyvin suhteellinen käsite. Jopa näyttelijöiden jakaminen laito-teattereissa työskenteleviin ja freelance – näyttelijöihin ei poista tätä sidottua vapauden kuilua. Jokainen näyttelijä vaikuttaa olevan, ainakin uransa ensi vuosikymmeninä, täysin sidoksissa erilaisten sosiaalisten organisaatioiden muokkaamaan käsitykseen näyttelijästä, sekä siitä miten kukin näyttelijä ohjau-

tuu työkentässä eteenpäin. (vrt. Baumann 1999.)

Läpi tutkimusaineistoni voin tulkita identiteetin eroosion (Strinati 1995) läsnäolon. Haastattelemieni näyttelijöiden tarinat rakentuvat joukosta erottautumisista, ristiriitaisuuksista suhteessa persoonalliseen tiehen ja suhteessa kollektiiviseen ammattikäsitteeseen. Kertojat tuottavat identiteettiään sitomalla itsenä osaksi ammattikulttuuria, tuottaen ja vahvistaen sitä. Näyttelijät työskentelevät monimuotoisissa yhteisöissä, määrittelevät ambivalenssia ja irrallisuutta. Samalla he kuitenkin asemoivat identiteetilleen pysyviä kulmia. Kertojien identiteettityössä onkin nähtävissä sekä tradition läsnäoloa, pyrkimystä koherentin identiteetin ylläpitoon että identiteetin liikkuvuutta, pluralismia. Identiteetit voivatkin olla toisaalta pysyviä, toisaalta liikkuvia.

Ajatuksia jatkotutkimukseen

Tutkimukseni aikana on syntynyt monia ajatuksia, joihin olisi ollut mielenkiintoista porautua tarkemmin, mutta se ei ole tässä työssä ollut mahdollista. Näyttelijöiden elämäkertojen systemaattinen kartoitus ja analysointi antaisi enemmän perustietoa aikakausien näyttelijäihanteista ja ammattikentän muotoutumisesta juuri näyttelijöiden näkökulmasta. Toisaalta olen lukenut omaa tutkimusaineistoani vain valituista lähtökohdista käsin. Aineiston lukeminen uudelleen, toisella tavalla, antaisi mahdollisuuden myös tuottaa uutta tietoa saman aineiston sisästä.

Metodologisesti olennaista olisi viedä eteenpäin juuri tutkimushaastatteluun liittyvää kuuntelemista ja sitä miten näyttelijät erilaisissa puheyhteyksissä tuottavat käsityksiä ja merkityksiä ammatistaan. Sosiaalisen konstruktionismin ja diskurssianalyysin lähtökohdat antavat mielestäni kehittämisen arvoisia työvälineitä taiteilija- ja näyttelijätutkimukseen, vaikka niitä ei toistaiseksi tässä kentässä juuri ole käytetty.

Erityisen mielenkiintoinen on romantiikan näyttelijäkäsityksen ulottuminen nykyhetkeen. Miten käyttökelpoista tai mahdollista tämän näyttelijäkuvan toteuttaminen on nykykulttuurin näkökulmasta? Mediaviritteinen työympäristö tulee varmasti ajan saatossa muokkaamaan näyttelijän taiteilijakuva uudella tavalla; on kenties uudelleentulkinnan aika.

Nykykulttuurin näkökulmasta mielenkiintoinen tutkimuskohde olisi myös se näyttelijäkuva, jota media tuottaa, kierrättää ja muokkaa. Kuinka kaukana tai lähellä se on näyttelijöiden arkea? Kuinka paljon se myös tuottaa mielikuvia, joita

kohden esim. nuoret alalle aikovat ihmiset suuntaavat tai josta opetus pitää kiinni? Toteuttavatko nämä kulttuuriset verkostot yksilöllistä, persoonallista näyttelijän tietä vai lopultakin kokonaista ammattiryhmää? Onko näyttelijöiden kohdalla kyseessä jakaantuminen muutamaa harvaan ”tähteen”, jotka media tuottaa ja jossa loput sijoittuvat harmaaseen ammatin massaan? Näyttelijöiden näkökulmasta nämä kysymykset oletettavasti kohdistuvat omiin mahdollisuuksiin vaikuttaa ammattikentässä.

Jatkopohdintojen kannalta keskeisiä näyttävät olevan tutkimuksessani esille tulevat kertomukselliset tasot: Miten näyttelijän ammattiin tullaan? Miten ammattia toteutetaan ja mitä ammatti merkitsee elämänprojektina? Millaista on ”hyvä” elämä näyttelijänä toimimisen näkökulmasta tai mitä on näyttelijän etiikka? Identiteetti on elämänprojekti tai elämänprojektin voi nähdä identiteetin tekemisenä. Kenties ei olekaan syytä etsiä identiteettijärjestyksiä, vaan huomioida niitä välejä, aukkoja, jotka ilmenevät noissa järjestyksissä.

Lähteet

- Aaltojärvi, Pia 1997. Kuka täällä puhuu – minäkö? Teoksessa: Julma-projekti (toim.) Ajan henki. Antologia minun omista minuuksistani. Tampereen Yliopisto. Tiedotus-opin laitos. Julkaisusarja C 22/1997: Tampere.
- Adam, Barbara 1995. Timewatch. The Social Analysis of Time. Polity Press. The Great Britain.
- Anderson, Benedict 1983. Imaged Communities. London: Verso.
- M.Agejev 1998 (1936). Kokaiiniromaani. *Roman s kokainom* (1990). Suom. Nikkilä, Anton. Pariisilainen kustantamo julkaisi kirjan ensimmäisen kerran 1936. LIKE: Helsinki. (M. Agejev on salanimi. Kirjailijan oikea nimi oli Mark Levi (1889-1973).)
- Alasuutari, Pertti 1994a. Laadullinen tutkimus. Gummerus Kirjapaino Oy: Jyväskylä.
- Alasuutari, Pertti 1994b. Kulttuurintutkimus ja kulturalismi. Teoksessa Kupiainen & Sevänen (toim.) Kulttuurintutkimus. Tietolipas 130. SKS: Helsinki.
- Alex, Ben 1998. Søren Kierkegaard. Ajattelijan elämä. suom. Lehtinen, Torsti. Kirjapaino: Helsinki.
- Apo, Satu 1990. Kertomusten sisällön analyysi. Teoksessa Mäkelä (toim.) Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Gaudeamus: Helsinki.
- Aro, Laura 1996. Minä kylässä. Identiteettikertomus haastattelututkimuksen folklorena. SKS: Helsinki.
- Atkinson, Robert 1998. The Life Story Interview. Qualitative Research Method Series Vol. 44. Sage: The United States of America.
- Bauman, Zygmunt 1994. Pyhiinvaeltajan perilliset. Helsingin Sanomat. 13.011.1994, D56.
- Bauman, Zygmunt 1995. Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality. Blackwell: Great Britain.
- Bauman, Zygmunt 1996. Postmodernin lumo. suom. Vainonen, Jyrki. Vastapaino: Tampere.
- Bauman, Zygmunt 1997. Sosiologinen ajattelu. 2. painos. suom. Vainonen, Jyrki. Vastapaino: Tampere.
- Benedetti, Jean 1993. Johdatus Stanislavskiin. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja n:o 16. Painatuskeskus Oy: Helsinki
- Bennett, Alan 1994. Writing Home. Feber & Faber: London.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas 1994. Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Like: Helsinki.
- Birringer, Johannes 1991. Theatre, Theory, Postmodernism. Indiana University Press.
- Brecht, Bertolt 1991. Kirjoituksia teatterista. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja n:o 14. Valtion painatuskeskus: Helsinki.
- Brown, John Russel (ed.) 1995. The Oxford Illustrated History of Theatre. Oxford University Press: Great Britain.
- Bullock, Alan & Stallybrass, Oliver & Trombley, Stephen 1977. The Fontana Dictionary of Modern Thought. 2dn edition. Fontana Press: London
- Burr, Vivien 1995. An Introduction to Social Contructionism. Routledge: Great Britain.

- Campbell, Jack 1988. *Inside Lives: The Quality of Biography*. Sherman, R. & Webb, R. (eds.) *Qualitative Research in education: Focus and Methods*.
- Campbell, John 1995. *Past, Space and Self*. A Bradford Book: The MIT Press: the United States of America.
- Carlson, Marvin 1996. *Performance*. Routledge: Great Britain.
- Chekhov, Michael 1953. *To the Actor*. Harper & Row: the United States of America.
- Cole, Tony & Chinoy, Helen Krich 1954. *Actors on acting*. Crown Publishers: New York.
- Colin, Counsell 1996. *Signs of Performance*. An introduction to twentieth-century theatre. Routledge: Great Britain.
- Csikszentmihalyi, Mihaly 1996. *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. Harper Perennial: New York.
- Csikszentmihalyi, Mihaly 1997. *Finding Flow. The Psychology of Engagement with Everyday Life*. Basic Books: New York.
- Denzin, Norman K. 1984. *On Understanding Emotion*. Jossey Bass Publishers the United States of America.
- Denzin, Norman K. 1989. *Interpretive Biography. Qualitative Research Methods Volume 17*. SAGE: the United States of America.
- Diderot, Denis 1987 (1840). Näyttelijän paradoksi. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja N:o 17. Valtion Painatuskeskus: Helsinki.
- Dunderfelt, Tony 1997. *Elämäkaaripsykologia*. 2. painos. Wsoy: Porvoo.
- Ehn, Billy 1992. *Livet som intervjukonstruktion*. Tigerstedt & Roos & Vilkkö (red.) *Själviografi, Kultur, Liv*. Brutus Östlings Bokförlag Symposium: Stockholm.
- Epstein, William H. (ed.) 1991. *The Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism. Volume 1*. Purdue University Press. The United States of America.
- Eskola, Antti 1990. *Sosiaalipsykologia*. 10. painos. Tammi: Helsinki
- Eskola, Antti 1994. *Sosiaalitieteen muuttuvat tekstit ja käytännöt*. Teoksessa Weckroth & Tolkki-Nikkonen (toim.) *Jos A niin...* Tammer-Paino: Tampere.
- Eskola, Katarina (toim.) 1998. *Elämysten jäljillä. Taide ja kirjallisuus suomalaisten omaelämäkerroissa*. Tietolipas 152. SKS: Helsinki.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1996. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Lapin yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja C 13. Lapin yliopistopaino: Rovaniemi.
- Finnegan, Ruth 1992. *Oral Traditions and the Verbal arts. A guide to research practices*. Routledge: Great Britain.
- Fornäs, Johan 1998. *Kulttuuriteoria*. suom. Lehtonen, Mikko, Hazard, Kaarina, Blom, Virpi, Herkman, Juha. Vastapaino: Tampere.
- Franklin, Sarah & Lury, Celia & Stacey 1991. *Off-Centre. Feminism and Cultural Studies*. Harper Collins Academic Cultural Studies Birmingham Series.
- Freud, Sigmund 1984. *Leonardo da Vinci: a memory of his childhood*. ARK: London
- Freud, Sigmund 1991 (1911-1924). *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. The Penguin Freud Library Volume 11. Penguin Books: Great Britain.
- Freud, Sigmund 1993 (1913-1940). *Historical and Expository Works on Psychoanalysis*. The Penguin Freud Library Volume 15. Penguin Books: Great Britain.
- Frijda, Nico H. 1986. *The Emotions*. Cambridge University Press: the United States of America.

- Cedo, John F. 1983. *Portraits of the Artist. Psychoanalysis of Creativity and Its Vicissitudes*. The Guilford Press: the United States of America.
- Gergen, Kenneth J. 1991. *The Saturated Self*. A Division of Harper Collins Publishers, Inc: The United States of America.
- Gergen, Kenneth J. & Gergen, Mary M. 1993. Narrative and the self as relationship. In Gergen, Kenneth K. (ed.) *Refiguring Self and Psychology*. Dartmouth: Great Britain.
- Gergen, Kenneth J. 1994. *Realities and Relationships*. Soundings in Social Construction. Harvard University Press: the United States.
- Gergen, Kenneth J. 1999. *An Invitation to Social Construction*. Sage: Great Britain.
- Giddens, Anthony 1991. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Polity Press: Cambridge.
- Giddens, Anthony 1993. *Sociology*. 2.ed. T.J. Press: Great Britain.
- Coffman, Erving 1971. *Arkielämän roolit. Oikeille jäljille rooliviidakossa*. suom. WSOY: Porvoo.
- Goffman, Erving. 1986. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Northeastern University Press: the United States of America.
- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyä populaarikulttuurissa*. suom. Koivisto, Juha, Lehtonen, Mikko, Puoskari, Ensio, Uusitupa, Timo. Vastapaino: Tampere.
- Grotowski, Jerzy 1993. *Hän ei ollut kokonainen*. suom. Puukko, Martti. Painatuskeskus Oy: Helsinki.
- Gubrium, Jaber F. & Holstein, James A. 1997. *The New Language of Qualitative Method*. Oxford University Press: Oxford.
- Gullestad, Marianne (ed.) 1996. *Imaged Childhoods. Self and Society in Autobiographical Accounts*. Scandinavian University Press: Norway.
- Haapala, Arto 1991. *Taiteilija: Mielikuvien todellisuus*. Teoksessa: Nieminen (toim.) *Mielikuvat ja todellisuus. Nykyaikaisen museon julkaisusarja 1/1991*. Helsinki.
- Haaparanta, Leila & Niiniluoto, Ilkka 1991. *Johdatus tieteelliseen ajatteluun*. Helsingin yliopiston filosofian laitoksen julkaisuja No 3 1986. Helsinki.
- Haavikko, Ritva & Ruth, Jan-Erik. (toim.) 1985. *Luovuuden ulottuvuudet*. 2. painos. W&G: Espoo.
- Hallamaa, Jaana 1999. *Mielikuvia ja ihanteita*. Kolumni. Yliopisto 15/1999, 47 (vsk.). Yliopistopaino: Helsinki.
- Hall, Stuart 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Vastapaino: Tampere.
- Hall, Stuart & de Gay, Paul (eds.) 1996. *Questions of Cultural Identity*. Sage: Great Britain.
- Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. suom. Lehtonen, Mikko, Herkman, Juha. Vastapaino: Tampere.
- Hanifi, Riitta 1998. *Musiikin tekijän ja kokijan tarina. Musiikista kirjoittaminen oman elämän kuvaajana*. Teoksessa Eskola, Katarina (toim.) *Elämysten jäljillä. taide ja kirjallisuus suomalaisten omaelämäkertoissa*. Tietolipas 152. SKS: Helsinki.
- Harrop, John 1992. *Acting. Theatre Concepts Series*. Routledge: London and New York.
- Hawthorn, Jeremy 1985. *Studying the Novel: An Introduction*. Routledge: Great Britain.
- Hirn, Sven 1998. *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870*. Helsinki

- University Press: Helsinki.
- Heikkilä, Ritva 1998. Ida Aalberg: näyttelijä jumalan armosta. WSOY: Porvoo.
- Heiskala, Risto 1995. Todellisuuden merkityksellinen rakentuminen ja keinotekoiset yhteiskunnat. Teoksessa Eskola & Mäkelä & Suoranta (toim.) Ihmistieteiden 1990-luvun metodologiaa etsimässä. Keskustelua kasvatustieteiden ja sosiaalitieteiden 1990-luvun metodologiasta. Lapin yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja C 8 Katsauksia ja puheenvuoroja. Lapin yliopiston monistuskeskus: Rovaniemi.
- Hernberg, Eira 1989. Aitoa ihmistä etsimässä. Ihmisenä olemisen ongelma Tito Collianderin tuotannossa. SKS. Mänttä.
- Hoffmann-Axthelm, Dieter 1993. Identity and reality: the end of the philosophical immigration officer. In Lash & Friedman (eds.) *Modernity and Identity*. T.J. Press Ltd: Great Britain.
- Hoikkala, Tommi 1989. Nuorisokulttuurista kulttuuriseen nuoruuteen. Gaudeamus: Helsinki.
- Hoikkala, Tommi 1993. Katoaako kasvatustieteiden tutkimus? Gummerus: Jyväskylä.
- Hoikkala, Tommi 1994. Mies, kasvatustieteiden tutkimus. Teoksessa Roos & Peltonen (toim.) *Miehen elämää*. Kirjapaino Oy West Point: Rauma.
- Holstein, James A. & Gubrium, Jaber F. 1995. *The Active Interview*. Qualitative Research Methods Volume 37. SAGE: the United States of America.
- Houni, Pia 1999. Tutkija ja reppumatkaajat – näyttelijöiden omaelämäkertatutkimuksen äärellä. Teoksessa Houni & Paavolainen (toim.) *Taide, kertomus ja identiteetti*. Acta Scenica 3. Yliopistopaino: Helsinki.
- Huizinga, Johan 1984 (1938). *Leikkivä ihminen*. suom. Salomaa, Sirkka. 3. painos. WSOY: Juva.
- Hänninen, Vilma 1999. Sisäinen tarina, elämä ja muutos. Acta universitatis Tamperensis 696. Vammala.
- Hyvärinen, Matti 1994. Viimeiset taistot. Vastapaino: Tampere.
- Hyvärinen, Matti & Peltonen, Eeva & Vilkkio, Anni 1998. Johdanto. Teoksessa Hyvärinen & Peltonen & Vilkkio (toim.) *Liikkuvat erot. Sukupuoli elämäkertatutkimuksessa*. Vastapaino: Tampere.
- Hyvärinen, Matti 1998. Lukemisen neljä käännettä. Teoksessa Hyvärinen & Peltonen & Vilkkio (toim.) *Liikkuvat erot. Sukupuoli elämäkertatutkimuksessa*. Vastapaino: Tampere.
- Jenkins, Richard 1996. *Social Identity*. Routledge: Great Britain.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1993. Diskurssianalyysin aakkoset. Vastapaino: Tampere. (Jyväskylä)
- Jokinen, Arja 1999. Diskurssianalyysin suhde sukulaistraditioihin. Teoksessa Jokinen & Juhila & Suoninen. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Vastapaino: Tampere.
- Josselson, Ruthellen & Lieblich, Amalia (eds.) 1993. *The Narrative study of Lives*. Volume 1. Sage: Newbury Park.
- Juhila, Kirsi 1999. Kulttuurin jatkuvasti rakentuvat kehät. Teoksessa Jokinen & Juhila & Suoninen. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Vastapaino: Tampere.
- Jung, Carl J. 1964. *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. suom. Rutanen, Mirja. Otava: Helsinki.

- Järvelä, Maria-Liisa 1996. "Why Hath This Lady writ Her Own Life...?" Auto/biography from Feminist Perspectives. *Nothern Gender Studies* 2. Universities of Oulu and Lapland.
- Karhunen, Paula 1993. Näyttämötaiteilija Suomessa. tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1980–90-luvun vaihteessa. Taiteen Keskustoimikunnan julkaisuja n:o 17. Painatuskeskus Oy: Helsinki.
- Karkama, Pertti 1998. Kulttuuri ja demokratia kirjoituksia kulttuurin nykytilasta. Tietolipas 161. SKS: Vaasa.
- Karvonen, Erkki 1997. Imagologia. Imagon teorioiden esittelyä, analyysiä, kritiikkiä. *Acta Universitatis Tamperensis*. 544. Taju Tampere: Vammala.
- Karvonen, Erkki 1999. Elämää mielikuvayhteiskunnassa. Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa. *Gaudeamus*: Tampere.
- Kaskisaari, Marja 1995. Lesbokirja. Vastapaino: Tampere.
- Kaunismaa, Pekka 1997. Keitä me olemme? Kollektiivisen identiteetin käsitteellisistä lähtökohdista. *Sociologia* 3/1997. Vol 34.
- Kierkegaard, Søren 1964 (1844). *Ahdistus*. suom. Weckroth, Eila & Weckroth, Johan. Gummerus: Jyväskylä.
- Kierkegaard, Søren 1998 (1846). *Päätävä epätieteellinen jälkikirjoitus*. 3. painos. suom. Lehtinen, Torsti. WSOY: Porvoo.
- Kinnunen, Heikki & Korpeinen, Reijo 1997. *Kansalainen Kinnunen eli Heikki sikseen*. WSOY: Juva.
- Kinnunen, Raila 1997. *Elämä Eskona*. "Still going wrong". WSOY: Juva.
- Kivimaa, Arvi 1952. *Näyttämön lumous*. Otava: Helsinki.
- Kerby, Anthony Paul 1991. *Narrative and the Self*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis.
- Kleinman, Sherryl & Copp, Martha A. 1993. *Emotion and Fieldwork. Qualitative Research Methods, Volume 28*. Sage: Newbury Park, London, New Delhi.
- Kortteinen, Matti 1982. *Lähiö: tutkimus elämäntapojen muutoksesta*. Helsinki.
- Krohn, Eino 1949. *Näyttelijän sielu*. Teoksessa Krohn (toim.) *Teatteritaide*. Suomen Teatterikoulun julkaisuja N:o 1. K.J.Gummerus Oy: Jyväskylä.
- Krohn, Eino 1965. *Esteettinen maailma*. 2. painos. Otava: Keuruu.
- Krohn, Leena 1993. *Tribar. Huomioita inhimillisestä ja ei-inhimillisestä*. WSOY: Juva.
- Kris, Ernst & Kurz, Otto 1979. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*. New Haven and London Yale University Press. The United State of America.
- Kvale, Steinar 1996. *InterViews. An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Sage: the United States of America.
- Kosonen, Päivi 1998. *Muodottomat ja sukupuoliottomat? Georges Perecin ja Nathalie Sarrauten katkonaiset kirjailijaomaelämäkerrat*. Teoksessa Hyvärinen & Peltonen & Vilkkonen (toim.) *Liikkuvat erot. Sukupuoli elämäkertatutkimuksessa*. Vastapaino: Tampere.
- Kurkela, Kari 1994. *Mielen maisemat ja musiikki*. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamikkaa. 2. painos. Sibelius-Akatemia: Helsinki.
- Laakso, Erkki 1980. *Yhdeksän näyttelijää kymmenestä...on esiintynyt koulujen juhlassa lapsuus- ja nuoruusvuosinaan*. Teatteri 8/1980, 30 vsk.

- Langer, Susanne K. 1986 (1953). *Feeling and form: a theory of art developed from Philosophy in a new key*. New York Charles Scripner's Sons.
- Layder, Derek 1984. *Sources and Levels of Commitment in Actors' Career*. *Work and Occupations*, Vol. 11 No.2, May 1984 147-162. Sage: Great Britain.
- Lehtinen, Torsti 1990. *Søren Kierkegaard. Intohimon, ahdistuksen ja huumorin filosofi*. Kirjapaja: Helsinki.
- Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Vastapaino: Tampere.
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma: Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Vastapaino: Tampere.
- Leino, Eino 1902. *Suomalainen Näyttämötaide*. Helsingissä Eero Erkon kustannuksella. Päivälehdessä kirjapaino: Helsinki.
- Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija Taidemaailmassa*. Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Priima-Offset: Helsinki.
- Leppäkoski af-Hällström, Raila 1992. *Näkökulmia kulttuuristamme. Teatterikorkeakoulu. Kirjoituksia 1990-1992*. Yliopistopaino: Helsinki.
- Lewis, Roger 1995. *The life and Death of Peter Sellers*. Arrow: Great Britain.
- Lieblich, Amia & Tuval-Mashiach, Rivka & Zilber, Tamar 1998. *Narrative Research. Reading, Analysis and Interpretation*. *Social Research Methods Series Vol 47*. Sage: the Unites States of America.
- Liehu, Heidi 1989. *Søren Kierkegaardin teoria eksistenssitäsoista*. Helsingin yliopiston filosofian laitoksen julkaisuja No 2. Yliopistopaino: Helsinki.
- Lillbroända, Pia 1997. *Aleksanteri Syväriläisen elämäkertaikonin ikonografia maalarien lukumäärä. julkaisematon pro gradu -tutkielma*. Helsingin yliopisto, taidehistorian laitos.
- Linko, Maaria 1998. *Paperille, kankaalle ripustan unelmani, pelkoni, vihani. Yksilöllistä elämää kuvataiteen ja käsitöiden kautta*. Teoksessa Eskola (toim.) *Elämysten jäljillä. Taide ja kirjallisuus suomalaisten omaelämäkerroissa*. Tietolipas 152. SKS: Rauma.
- Lipman, Maureen 1993. *When's it coming out? The Thoughts of Chairperson Mo*. Warner Books: London.
- Lott, Tim 1996. *The Scent of Dried Roses*. Viking: England.
- Lindqvist, Martti 1999. *Keskeneräisyyden puolustus*. Otava: Keuruu.
- Lyytikäinen, Pirjo 1995. *Johdatus subjektiin*. Teoksessa Lyytikäinen (toim.) *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Tietolipas 139. SKS: Helsinki.
- Lähteenmäki, Satu 1995. "Mitä kuuluu – kuka käskää? "Yksilöllinen urakäyttäytyminen ja sitä ohjaavat tekijät suomalaisessa liiketoimintaympäristössä – vaihemaallin mukainen tarkastelu. Turun kauppakorkeakoulun julkaisuja Sarja A-1: 1995. Turku.
- MacIntyre, Alasdair 1999 (1981) *After Virtue*. 2nd edition. Duckworth: Great Britain.
- Makkonen, Anna 1993. "Lukijani, lähdetkö mukaani?" *Lajitietoisuus naisten omaelämäkerroissa*. Piela, Ulla. (toim.) *Aikanaisia. Kirjoituksia naisten omaelämäkerroista*. SKS. Tietolipas 127. Tammerpaino Oy: Tampere.
- Mast, Sharon 1986. *Stages of Identity: A Study of Actors*. Gower: Great Britain.
- McAdams, Dan P. 1993. *Stories we live by. Personal myths and the making of the self*.

- William Morrow and Company Inc.: the United States of America.
- Melucci, Alberto 1998. Inner Time and Social Time in a World of Uncertainty. In *Time & Society* Vol. 7 (2): 179-191. Sage.
- Michael, Mike 1996. *Constructing Identities. the Social, the Nonhuman and change*. Sage: Great Britain.
- Moscovici Serge 1984. The Phenomenon of Social Representations. In Farr & Moscovici (eds.) *Social Representations*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Mäkelä, Klaus 1987. Yhteiskuntatieteellisen tiedonhankinnan eettiset säännöt ja tietosuojat. Teoksessa Mäkelä (toim.) *Tieteen vapaus ja tutkimuksen etiikka*.
- Mäkelä, Klaus 1990. Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Gaudeamus: Helsinki.
- Mäkelä, Klaus 1997. Esipuhe. Teoksessa Goffman, Erving. 1997. *Minuuden riistäjät. Tutkielma totaalisista laitoksista*. suom. Tarkka, Auli & Suominen, Riitta. 2. painos. Marraskuun liike: Lohja.
- Müller-Freienfels, Richard 1945. Ihmistuntemus ja ihmisten käsittely. Käytännön psykologiaa jokaiselle. suom. Lehtovaara, Arvo ja Ahlman, Erik. 2. painos. WSOY: Porvoo.
- Neumann, Erich 1974. Art and the creative unconscious. transl. Ralph Manheim. Bollingen Series LXI. Princeton University Press: the United States of America.
- Niemi, Irmeli 1988. Teatterintutkimuksen nykysuuntauksat. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja n:o 2. Teatteri ja historia.
- Niemi, Pekka & Nurmi, Jari-Erik & Varvas, Marja 1984. Johdatus persoonallisuuden psykologiaan. 2. painos. Psykologian opintomonisteita. Turun yliopisto.
- Nieminen, Reetta 1985. Eeva-Kaarina Volanen. Tämä rooli. W&G: Espoo.
- Niiniluoto, Ilkka 1990. Maailma, minä ja kulttuuri: emergentin materialismin näkökulma. Otava: Helsinki.
- Nuorisotutkimus 2000. Sarjajulkaisut 1/1992, 2/1995, 3/1997, 5/1998. Nuorisotutkimusseura. Helsinki.
- Nyky-suomen sanakirja 8. 1990. Kirjoittanut Kalevi Koukkunen, 367-368. WSOY: Porvoo.
- Nyky-suomen sivistyssanakirja. Vierasperäiset sanat 1994. Nyky-suomen laitos (toim.) 18. painos. SKS. Wsoy: Porvoo.
- Nyyssölä, Kari & Pajala, Sasu 1999. Nuorten työura. Koulutuksesta työelämään siirtyminen ja huono-osaisuus. Gaudeamus: Tampere.
- Ollila, Maija-Riitta 1997. Moraalin tuolla puolen. 2. painos. WSOY: Juva.
- O'Toole, John 1992. *The Process of Drama*. Routledge: London and New York.
- Okumiya, Haruna 1997. *The Dynamics of Life History Interviewing with Women: A Comparison of the Open-ended, Semi-Structured and Structured Interviewing Approaches*. A dissertation submitted to the University of Manchester for the degree of MA (Econ) in the Faculty of Economic and Social Studies.
- Ollikainen, Anneli 1995. Kaksi keskustelua näyttelemisestä. 1. keskustelu: Roolin ohjaimissa. Keskusteleva näyttelijä...Vesa Vierikko. 2. keskustelu: Teatterityö on tulostamista. Keskusteleva näyttelijä... Leea Klemola. Teoksessa Ojala (toim.). *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. WSOY: Porvoo.

- Paavolainen, Pentti 1993/1994. Eurooppalaisen teatterin historiaa monimuoto-opetuksena. Teatterikorkeakoulu. Avoin Korkeakouluopetus. Moniste.
- Paavolainen, Pentti (toim.) 1999. Aikansa häikäisevä peili. Like: Helsinki.
- Pascal, Roy 1960. Design and truth in autobiography. Routledge and Kegan Paul. London.
- Parviainen, Jussi 1994. Moniminä. Näytelmä.
- Parviainen, Mervi 1996. Isä itseyden rakentaja: isäkokemukset naisten omaelämä-kerroissa. Julkaisematon pro gradu -työ. Psykologian laitos. Joensuun Yliopisto.
- Payne, Malcom 1999. Social Construction in Social Work and Social Action. In Jokinen & Juhila. Constructing Social Work practices. Aldershot Ashgate cop.
- Parfit, Derek 1984. Reasons and Persons. Clarendon Press: Great Britain.
- Pearce, Barnett W. & Cronen, Vernon E 1980. Communication, Action and Meaning. The Creation of Social Realities. Praeger: the United States of America.
- Pesonen, Pia 1994. Näyttelijä ja muutos. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja n:o 23. Yliopistopaino: Helsinki.
- Pfister, Manfred 1988. The Theory and Analysis of Drama. University Press: Cambridge.
- Piela, Ulla (toim.) 1993. Aikanaisia. Kirjoituksia naisten omaelämäkerroista. SKS. Tietoliipas 127. Tammerpaino Oy: Tampere.
- Pirandello, Luigi 1921 (1867-1936). Sei personaggi in cerca d'autore. Suom. Jokinen, Ulla-Kaarina. Moniste. Teatterikorkeakoulu.
- Plummer, Ken 1983. Documents of Life: An Introduction to the Problems and Literature of a Humanistic Method: Contemporary Social Research 7. Great Britain.
- Prince, Gerald 1987. Dictionary of Narratology. Scolar Press: the United States of America.
- Proust, Marcel 1984 (1919). Kadonnutta aikaa etsimässä. Swannin tie. Combray. Suom. Peltonen, Pirkko & Nurminen, Helvi. Otava: Keuruu.
- Pöysti, Lasse. 1991. Jalat maahan. Otava: Keuruu
- Raamattu 1992. Suomen Piippiaseura. Harper Collins Manufacturing: Glasgow.
- Raehalme, Outi 1996. Lahjakas nainen tohtoriopiskelijana. Acta Universitatis Tamperensis ser A vol. 509. Vammala.
- Raipia, Panu & Vaismaa, Mikko J. 1994. Mistä on näyttelijät tehty. Tutkimus näyttelijöiden lapsuuden koti- ja kouluoloista. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Kasvatustieteen tiedekunta. Hämeenlinnan opettajakoulutuslaitos. Tampereen Yliopisto.
- Rantanen, Maaria 1999. Näyttelijän työuupumuksen monet kasvot. Teoksessa Houni & Paavolainen (toim.) Taide, kertomus ja identiteetti. Acta Scenica 3. Yliopistopaino: Helsinki.
- Richardson, Laurel 1998. Writing. A Method of Inquiry. In Denzin, Norman & Lincoln, Yvonna (eds.) Collecting and Interpreting Qualitative Materials. Sage: Thousand Oaks.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1995. Kerronta, representaatio, minä. Teoksessa Lyytikäinen (toim.) Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta.
- Rimpeläinen-Karvonen, Marita 1997. Elämyshakuisuus, ekstraversio ja taidekoululaiset. Psykologia 32 (4), s. 277-283.
- Roos, Jea-Pekka 1988. Elämäntavasta Elämäkertaan. Elämäntapaa etsimässä 2. Tutkijaliitto. Gummerus: Jyväskylä.

- Roos, Jeja-Pekka & Peltonen, Eeva 1994. *Miehen elämää*. Tietolipas 136. SKS. Kirjapaino West Point. Rauma.
- Roos, Jeja-Pekka 1986. *Elämäntapateoriat ja Suomalainen elämäntapa*. Heikkinen (toim.) Kymmenen esseetä elämäntavasta. 2. painos. Esan Kirjapaino Oy: Lahti.
- Rothman, Katz 1996. *Bearing Witness: Representing Women's Experiences of Prenatal Diagnosis*. *Feminism & Psychology*. Vol 6(1): 52-55. Sage: London, Thousand Oaks and New Delhi.
- Rubin, Herbert & Rubin, Irene S. 1995. *Qualitative Interviewing. The Art of Hearing Data*. Sage: the United States of America.
- Russel-Parks, Shelley Mc 1989. *A Phenomenological Analysis of the Actor's Perceptions during the creative act*. UMI: the United States of America.
- Ruth, Jan-Erik 1985. *Luovuuden kehitys elämänkaaren aikana*. Teoksessa Haavikko & Ruth (toim.) *Luovuuden ulottuvuudet*. 2. painos. W&G: Espoo.
- Räty-Hämäläinen, Aino 1982. *Esiripun takaa. Mitä on olla näyttelijä suomalaisessa teatterissa*. Tammi: Helsinki.
- Saarimaa, Minna 1995. *Aikuisopiskelijan omaelämäkerrallinen kirjoitustaito*. Julkaisu-maton Pro gradu -työ. Psykologian laitos. Jyväskylän Yliopisto.
- Saarenheimo, Marja 1997. *Jos etsit kadonnutta aikaa. Vanhuus ja oman elämän muisteleminen*. Vastapaino: Tampere.
- Salmi, Hannu 1996. *"Atoomipommilla kuuhun!"*. tekniikan mentaalihistoriaa. Edita: Helsinki.
- Salosaari, Kari 1973. *Näyttelijä ja näyttämöllinen kuva*. Karonen & Sihvo & Tiitinen (toim.) *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 27*. Forssan Kirjapaino Oy: Forssa.
- Sandqvist, Ville 1995. *Paradoksaalinen ammatti: näyttelijä. Näyttelijäntyön historia-sta, teoriasta ja käytännöstä*. Teoksessa Ojala (toim.) *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. WSOY: Porvoo.
- Saresma, Tuija 1998. *Dialogeja taidetarinoiden naisten kanssa: Näyttelijän, elokuva-harrastajan ja lausuntataiteilijan omaelämäkerrallisia esityksiä*. Teoksessa Eskola (toim.) *Elämysten jäljillä. Taide ja kirjallisuus suomalaisten omaelämäkertoissa*. Tietolipas 152. SKS: Rauma.
- Sarje, Kimmo 1989. *Romantiikka ja Postmoderni*. Valtion painatuskeskus. Kuvataide-akatemia. Helsinki.
- Sarup, Madan 1996. *Identity, Culture and the Postmodern world*. Edinburg University Press: Great Britain.
- Scholes, Robert & Kellog, Robert 1966. *The Nature of Narrative*. Oxford University Press: the Unites States of America.
- Schyberg, Frederik 1949. *Skådespelarkonst*. Gleerups Lund: Lund.
- Shakespeare, William 1981. *Hamlet*. suom. Manner, Eeva-Liisa. Tammi: Helsinki.
- Siikala, Anna-Leena 1989. *Kertomus, kerronta, kulttuuri*. Teoksessa Hoikkala (toim.) *Kieli, Kertomus, Kulttuuri*. 2. painos. Painokaari Oy. Helsinki.
- Silverman, David 1985. *Qualitative Methodology and Sociology*. Gower: Brookfield.
- Silverman, David 1988. *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. Sage: London.
- Similä, Aapo 1949. *Taiteilija ja tavallinen ihminen. Rajankäyntiä taiteilijakutsumuksesta*.

- Kulttuurikriisin tarkkailua taiteessa. 2. painos. Kustannus-Osakeyhtiö Kivi: Oulu.
- Seppänen, Janne 1995. Tehtävä Oulussa. Tulkintoja jumalan teatterin avantgardesta. Tampere University Press: Tampere.
- Sevänen, Erkki 1998. Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit. SKS: Vaasa.
- Sloan, Tod 1996. *Damaged Life. The Crisis of the Modern Psyche*. Routledge: Great Britain.
- Snellman, Jussi 1938. Me näyttelijät. Julkaissut Suomen Näyttelijäliitto täyttäessään kaksikymmentäviisi vuotta. K.F. Puromiehen Kirjapaino Oy: Helsinki.
- Sparshott, Francis 1982. *The Theory of the Arts*. Princeton University Press: the United States of America.
- Spotlight 1996. Barry, Christine (ed.). Founded 1927. England.
- Stangoa Nikos (ed) 1994. *Concept of Modern Art. From Fauvism to postmodern*. Thames and Hudson: Singapore.
- Stanislavski, Konstantin 1951 (1926). Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi. Työväen näyttämöiden liitto: Jyväskylä
- Stanley, Liz 1992. *The Auto/biographical I*. Manchester University Press. Great Britain.
- Stanley, Liz 1996. *Ethics: PhD. Workshop*. Luentomuistiinpanot. Kevät 1996. Manchesterin yliopisto
- Stevens, Richard 1996. *Understanding the Self*. Sage: London.
- Strinati, Dominic 1995. *An introduction to theories of popular culture*. Routledge: Great Britain.
- Sulkunen, Pekka 1992. WPindex 1.0: kevyt ratkaisu aineiston analyysiohjelma. Gaudeamus: Helsinki.
- Suomalaiset teatterintekijät 1993. toim. Seppälä, Riitta & Tainio, Ilona. Suomen Teatterijärjestöjen keskusliitto ry. Tammi: Helsinki.
- Suoninen, Eero 1993a. Mistä on perheenäidit tehty? Haastattelupuheen analyysi. Teoksessa Jokinen & Juhila & Suoninen. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Vastapaino: Tampere.
- Suoninen, Eero 1993b. Kielen käytön vaihtelevuuden analysoiminen. Teoksessa Jokinen & Juhila & Suoninen. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Vastapaino: Tampere.
- Suoninen, Eero 1999. Näkökulma sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen. Teoksessa Jokinen & Juhila & Suoninen. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Vastapaino: Tampere.
- Taylor, John Russel 1993. *Dictionary of the Theatre*. 3rd edition. Penguin Book: London
- Thielst, Peter 1999. Elämä ymmärretään taaksepäin, mutta se täytyy elää eteenpäin. Kertomus Søren Kierkegaardista. suom. Lehtinen, Torsti. Wsoy: Helsinki.
- Tolstoi, Leo 2000 (1898). Mitä on taide? suom. Anhava, Martti. Kustannusosakeyhtiö Taide: Vammala.
- Tomm, Karl 1993. Interventiivinen haastattelu. Mannerheimin Lastensuojeluliitto 2. painos. Jyväskylä.
- Turkka, Jouko 1994. Häpeä. Otava: Keuruu.
- Turunen, Kari E. 1996. Elämäankaari ja kriisit. Atena: Jyväskylä.
- Turunen, Kari E. 1998. Minusta näyttää – johdatus reflektiiviseen filosofiaan. Atena: Jyväskylä.
- Tynjälä, Päivi 1991. Kvalitatiivisten tutkimusmenetelmien luotettavuudesta. Kasvatus

- 22, 5-6, 387-398.
- Uldall, Torkel 1996. Det Kgl. teater: selvbiografi og narcissisme. Scenekunstnernes psyker, identitet og vilkår gennem 200 år. Julkaisematon väitöskirja.
- Uusikylä, Kari 1994. Lahjakkaiden kasvatus. Opetus 2000. WSOY: Juva.
- Vainikkala, Erkki 1998. Minä, lukijani, kaltaiseni! Ajatuksia kerronnasta, autobiografiasta ja Likasta. Teoksessa Eskola (toim.) 1998. Elämysten jäljillä. Taide ja kirjallisuus suomalaisten omaelämäkertoissa. SKS. Tietolipas 152. Rauma.
- Vihma-Purovaara, Tiina 2000. Rakas vihattu ura. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja no.35. Tampere.
- Vilkko, Anni 1997. Omaelämäkerta kohtaamispaikkana. Naisen elämän kerronta ja luenta. SKS: Tampere.
- Vilkko, Anni 2000. Elämänkulku ja elämänkulkukerronta. Teoksessa Heikkinen & Tuomi (toim.) Suomalainen elämänkulku. Kirjayhtymä: Tammi.
- von Franz, Marie-Louise 1978. Time. Rhythm and repose. Thames and Hudson: Golborne.
- Vuorinen, Risto. 1997. Minän synty ja kehitys. WSOY: Porvoo.
- Vuorinen, Jyri 1993. Estetiikan klassikoita. Tietolipas 126. SKS. WSOY: Juva.
- Warnock, Mary 1994. Imagination & Time. Blackwell. Great Britain.
- Weckroth, Klaus 1991. X voi olla kuka tahansa. Hanki ja Jää: Tampere.
- Weintraub, Karl Joachim 1978. The Value of the Individual. Self and Circumstance in Autobiography. The University of Chicago Press.
- Williams, Raymond 1988. Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus. Vastapaino: Tampere.
- Wilshire, Bruce 1982. Role Playing and Identity. The limits of theatre as metaphor. Indiana University Press: Bloomington.
- Whitelaw, Billy 1995. Billy Whitelaw...who he? Sceptre: Great Britain.
- Whybrow, Peter C. 1998. Mielen naamiot. Depressio, mania ja muut mielialahäiriöt. Otava: Keuruu.
- Woolf, Virginia. 1986 (1907-1936). Elettyjä hetkiä. Schulkkind (toim.) suom. Ripatti, Kaarina. Kirjayhtymä: Hämeenlinna.
- Ylöstalo, Pekka 1995. Alkoholistin elämä ja omaelämäkerta. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos. Tampereen Yliopisto.
- Öberg, Peter 1991. Suullinen haastattelu ikääntyneiden elämäkertatutkimuksessa. Gerontologia 5(4).



31.05.1995
Helsinki

Arvoisa Näyttelijä _____ !

Olen jatko-opiskelijana Teatterikorkeakoulun, Näyttelijäntutkimuslaitoksella. Olen tehnyt aiemmin tutkimuksia mm. ilmaisutaidosta sekä erilaisia nuorisotutkimuksia. Teen väitöskirjaani VEST -ohjelmassa eli Esittävien Taiteiden Tutkimusohjelmassa (Teatterikorkeakoulun, Sibelius-Akatemian ja Helsingin Yliopiston yhteinen tohtorinkoulutusohjelma). Väitöskirjani aiheena on Näyttelijän identiteetti. Tarkoitukseni on tehdä omaelämäkerrallisia haastatteluita suomalaisista näyttelijöistä. Olen kutsunut haastateltavaksi näyttelijöitä; laitosteattereista, erilaisista teatteriryhmistä ja free lance näyttelijöistä. Pyytäisin sinua kertomaan elämäntarinasi, jota käyttäisin myöhemmin aineistonani, jonka kautta pohdin erityisesti ammatillisen identiteetin rakentumista. Tutkimus on luottamuksellinen. Työni aikataulu on tiukka. Tarkoitukseni on saada kaikki haastattelut valmiiksi alkusyksyn aikana.

Kutsun sinut haastateltavakseni. Toivon, että voisit osallistua työhöni omalla tarinallasi. Voit olla mukana myös ilman omaa nimeä tai nimesi kanssa, aivan kuten haluat. Tarkoitukseni on tehdä haastattelut kahdessa osassa, jos aika ei kerralla riitä taltioimaan kaikkea tarinaasi liittyvää.

Toivon, että otat yhteyttä minuun, ja voimme keskustella tutkimuksestani lisää.

Yhteistyöterveisin

Pia Aaltojärvi
Tutkija, Teatterikorkeakoulu
p. 7739 3366 työhuone
739 447 koti

Lisätietoja antavat :

Kari Heiskanen
professori
Näyttelijäntutkimuslaitos
Teatterikorkeakoulu
7739 3294

Pentti Paavolainen
va. Apul.professori
Ohj. / Dram. laitos
Teatterikorkeakoulu
p. 7739 3213

PL 148
STURENKATU 2, 00511 HELSINKI
HELSINKI
PUHELIN 90-773 931
TELEFAX 90-7739 3200
JAMPERE
PUHELIN 931-227 333
TELEFAX 931-227 919

Department of Drama

The University of Manchester, Oxford Road, Manchester M13 9PL
Telephone 0161-275 3347/8 Admissions enquiries 0161-275 3348
Fax 0161-275 3349 (from abroad +44-161-) E-mail drama@man.ac.uk



THE UNIVERSITY
of MANCHESTER

26.02.1996

Dear

I am a PhD student from Finland. I am doing my doctoral research work at the Theatre Academy in Helsinki. I have a graduate school place in the VEST-program, Finland's performance arts research doctoral school. This programme has PhD students from the Theatre Academy, Sibelius Academy and University of Helsinki. I have to complete my research by 1998.

At the moment I am a visiting student in University of Manchester Sociology Department. I am working under Dr. Liz Stanley and Viv Gardner from the Drama Department.

My research topic is 'Identity and the Actor'. I am not trying to prove any whole or even, single identity theory or model (eg. psychological or psychoanalytical theory) I am interested in actors' life stories and how they tell them. I think that actors have a very special chance to look at themselves through the different roles they play.

In the last year I have interviewed a group of Finnish actors. All of them are well known, popular and professional actors in Finland. They work in different media; theatre, television, film, radio etc.

I am also very interested in doing interviews here in England. I would like to invite you to take part in my research. You don't have to prepare in any way, just give your time to me and my research. My method is very informal. I normally meet my subjects for two hours or so at a place where we can have a relaxed conversation. I then invite the subject to talk. I do not have a fixed set of questions. Part of my research entails analysing the ways in which people elect to tell their stories.

I look forward to hearing from you,
Your Sincerely,

Pia Aaltojarvi

Dr. Liz Stanley
Sociology Department

Viv Gardner
Drama Department

Please contact to me in my home address: 12 Albert Road
Wilmslow Cheshire, SK9 5HT
Tel. 01625 - 533 585 (in the evening)
Or you can leave a message on Viv Gardner's answerphone: 0161 275 3355

Aineiston keräämisen paikat

Otteita tutkimuspäiväkirjasta

(S.1.n)

Ensimmäisen haastattelun tein 3.07.1995 näyttelijän kodin puutarhassa. Haastateltava oli ehdottanut itse tätä paikkaa haastattelun tekemistä varten. Olin hieman myöhässä, koska en heti löytänyt oikeata taloa. Tutkijan on siis hallittava kartanlukutaito. Haastateltavani ei kuitenkaan ollut hermostunut myöhästymiseeni, vaan tunnelma oli alusta alkaen rauhallinen ja mukava. Siirryimme istumaan puutarhaan pöydän äärelle ja haastateltava poltteli tupakkaa. Tilanne vaikutti ”kotoisalta” ja kesän vihreys loi haastattelun kontekstin levolliseksi. Parhaiten tilannetta kuvanee se, että paikoitellen unohdin olevani tekemässä tutkimushaastattelua.

(S.2.m)

Toisen haastattelun tein 5.07.1995 Ravintola Elitessä (Helsinki), Tauno Palon kantapöydässä. Koska oli iltapäivä ravintola oli rauhallinen. Haastateltavani valitsi tämän paikan, koska tunsi sen ennestään ja oli ilmeisen ”kotonaan” tässä ympäristössä. Haastatteluun toi oman jännityksensä se, että haastateltavani odotti viestiä vaimonsa mahdollisesta synnytyksen käynnistymisestä.

(S.3.n)

Kolmannen haastattelun tein 9.07.1995 samassa paikassa kuin toisenkin haastattelun eli Ravintola Elitessä Helsingissä. Haastattelu tapahtui myös iltapäivällä, joten saimme keskustella rauhallisessa ympäristössä.

(S.4.n)

Neljännän suomalaisen näyttelijän haastattelun tein 11.07.1995 haastateltavan kodin puutarhassa pääkaupunkiseudulla. Matkustin junalla tapaamiseen ja haastateltavani oli minua vastassa, jonka jälkeen siirryimme hänen kotiinsa. Haastateltava oli järjestänyt haastattelutilanteen huolellisesti. Hän tarjosi minulle ruokaa ja huolehti minun viihtyvyydestäni.

(S.5.n)

Viides haastatteluni tapahtui 16.08.1995 minun työhuoneellani Teatterikorkeakoulussa. Sopiessamme haastattelupaikkaa haastateltavani sanoi, että hän voisi tulla mielellään minun työhuoneelleni. Epäröin hetken, koska aiemmat haastateltavani olivat halunneet valita itselleen tutun ympäristön haastattelun tekemiselle. Vaikka huoneeni on rauhallinen ja viihtyisä, minun toimintakontekstissa oleminen tuntui varsin oudolta.

(S.6.m)

Viimeisen suomalaisnäyttelijän haastattelun tein 14.09.1995 Ravintola Kappelissa Esplanadilla. Tapasimme aamulla kello 10.00 Kauppatorin kahvikojualla, koska haastateltavani oli ehdottanut minulle, että noutaisin hänet sieltä. Tämän jälkeen menimme istumaan ravintola Kappeliin, jossa saimme rauhallisen nurkkauksen keskustelua varten.

(E.1.n)

Suomalaisten ja englantilaisten näyttelijöiden haastattelujen välillä oli muuta-
man kuukauden tauko, koska tässä välissä siirryin tekemään tutkimustani Eng-
lantiin ja käytännön järjestelyt veivät aikaa. Ensimmäisen englantilaisnäyttelijän
haastattelun tein 30.04.1996 Oldhamissa perheen keittiössä. Tapasin näyttelijän
juna-asemalla, josta hän kävi noutamassa minut. Istuessamme perheen keittiössä
pysähdyn miettimään miljöön vaikutusta itse haastattelutilanteeseen. Keittiös-
sä tiivistyi perheen teatteriura valokuvina ja kirjoina. Keittiön takkatuli, lattialla
lepäävät koirat ja laulava Kanarialintu loivat puitteet, jonka keskellä haastatelta-
vani istui suuressa korituolissa näyttäen nauttivan tilanteesta.

(E.2.n)

Toisen englantilaisnäyttelijän haastattelun tein 1.10.1996 Boltonissa teatterin
kahviossa. Haastateltavani oli ehdottanut tätä tapaamispaikka, koska työsken-
teli parhaillaan kyseisessä teatterissa. Haastattelupaikka oli ehkä hieman levo-
ton, mikä saattoi heijastua myös keskusteluun.

(E.3.n)

Kolmatta haastattelua varten matkustin junalla Manchesteristä Lontooseen ja
olimme sopineet haastateltavani kanssa tapaamisen 2.10.1996. Haastattelua var-
ten matkustimme heidän kotiinsa rautatieasemalta. Perheen kodissa oli menos-
sa remontti, mutta haastattelua varten istuimme rauhalliseen ja kodikkaaseen
makuuhuoneeseen.

(E.4.n)

Neljäs haastatteluni Lontoossa tapahtui 3.10.1996 Maison Bertaux Cafe'ssa, joka
sijaitsee lähellä Piccadilly Circusta. Haastateltavani työskenteli parhaillaan lä-
heisessä teatterissa ja ehdotti tätä hänen vakiopaikkaansa haastattelun tekemis-
tä varten. Haastateltavani tunsii kahvilan omistajan ja he vaihtoivat humoristi-
sesti ranskaksi joitakin kommentteja.

(E.5.m)

Viides näyttelijähaastatteluni tapahtui Manchesterissä 20.03.1997, jossa Lon-
toossa vakituisesti asuva haastateltavani teki parhaillaan töitä. Haastattelua var-
ten saimme käyttöömmä George's Taylorin (draamalaitoksen professori) työ-

huoneen yliopistolta. Työhuone oli molemmille vieras ympäristö, mutta erittäin rauhallinen ja viihtyisä ympäristö tehdä haastattelua.

(E.6.m)

Viimeisen englantilaisen haastattelun tein samana päivänä kuin edellisen eli 20.03.1997. Olimme sopineet tapaamisen kahvilaan teatterin lähelle, mutta se osoittautui levottomaksi paikaksi, koska oli ilta. Haastateltavani ehdotti, että kävelemme heidän kotiinsa ja teemme haastattelun siellä. Tämä kaupunkiasunto on perheen työtilaisuuksien varalla oleva, ei siis heidän varsinainen kotinsa. Huoneisto oli mukava ja viihtyisä, melko modernia pienkerrostalorakentamista.

Narratiiviset juonet (lyhyet sisältöselostukset)

Esimerkkitarinat

Kehitystarina

- A.1. aloittaa määrittelemällä itsensä, on muusikko ja näyttelijä, valitsee keskusteluun näyttelijän
- C.1. aloittaa lapsuudesta, näyttäminen on ollut toiveammatti
- E.1. teatterikorkeakouluun meneminen itsestään selvää
- C.2. pienen kaupungin teatteriryhmä
- E.2. teatterikorkeakouluun pyrkiminen
- A.2. taistelemisen oman äänen kanssa
- E.3. kommentoi teatteriopintoihin pyrkimistä, joka ei avautunut ensi kerralla
- D.1. pohtii itsetuntoa
- B.1. muutto Helsinkiin ja teatteriryhmässä toimiminen
- D.2. törmäys teatteriryhmän kanssa, joka oli kolaus itsetunnolle
- E.4. uusi yritys teatteriopintoihin, tippuminen
- B.2. pyrkii yliopistoon ja opiskelee puoli vuotta siellä, mutta tietää, että teatteri on häntä varten
- D.3. ahdistus tilanteesta, mutta saa vahvistusta itsetunnolleen
- E.5. uusi valmistautuminen kouluun
- B.3. muistoja puhutunneista
- E.6. teatterikorkeakoulun pääsykokeet, pääsee sisälle
- D.4. pohtii toisten opiskelijoiden kautta omia taitojaan
- E.7. koulu on rankka kokemus, mutta sopii hyvin
- B.4./D.5. koulusta työelämään siirtyminen, otti liikaa töitä itselleen, samalla kulkee kohti avainkokemusta
- D.6. pohtii epäonnistumisen merkitystä itselleen
- B.5. julkisuuden merkitys ei ole olennaista, jos on itse tyytyväinen
- D.7. oma tyytyväisyys on tärkeää
- B.6. muistoja työstä, joka ei ollut itselle sopivaa
- D.8. analysoi itselleen uran huippua ja omien tärkeiden töiden arvostamista
- B.7. muistoja työtehtävistä, jotka ovat olleet itselle tärkeitä

- B.8. toinen teatteriryhmä, jossa teki mielenkiintoisen työn
- B.9. musiikin tekemisestä
- D.9. kokemus muusikkona olemisesta, kritisoi ihmisten tapaa kategorisoida
- A.3. monien töiden päällekkäin tekeminen on vaikeaa
- D.10. oikeaa on se työ, mikä tuntuu oikealta
- B.10. kertoo levytyksestä ja elokuvaroolista
- D.11. kokemus elokuvasta nosti pintaan vanhoja muistoja, jotka eivät ole positiivisia
- C.3. kertoo lapsuuden vuodesta, jolloin sairasti vakavasti
- B.11. muistelee jo mainittua työtä, joka toi mieleen oman isän kuoleman
- D.12. teatterin tärkeys on saada ihmiset kokemaan jotakin
- D.13. tärkeintä on se mitä tekee lavalla, ei muunlainen ihailu
- B.12. viittaa parhaaseen työkokemukseen
- D.14. esityksen tärkeys suhteessa omaan vahvuuteen
- A.4. kritiikistä
- B.13. kultainen vuosi ja siihen liittyvät tapahtumat
- D.15. kultainen vuosi merkitsi identiteetille paljon
- B.14. kokemus työtehtävästä, joka oli todella huono
- D.16. analysoi suhdettaan tähän huonoon kokemukseen
- B.15. luettelee eri työtehtäviä
- D.17. tarkentaa omaa ehdottomuuttaan
- A.6. tarkentaa edellistä työprosessia
- D.18. itselleen tärkeät asiat
- A.7. työtehtävä
- A.8. suhde ohjaajiin
- A.9. paras työ tulee, kun kaikki keskittyy omaan alueeseen
- B.16. vierailutyö toisessa kaupungissa
- A.10. kamera ja lavatyöskentelyn eroja
- A.11. vierailutyö (edellinen)
- A.12. eri töiden keskinäinen suhde
- A.13. käsillä oleva työtehtävä
- D.19. käsikirjoituksessa pitää olla kiinnostavia asioita, oma naisnäyttelijän laatu
- B.17. työtehtävä
- A.14. oikeudenmukaisuus työssä
- D.20. oikeudenmukaisuuden merkitys itselle

- D.21. oma viha
- D.22. sosiaalinen verkosto
- D.23. omien oppimisreittien pohtiminen
- A.15. roolin rakentamisen metodi
- A.16. näyttelemisestä
- D.24. oman isän kuolema
- D.25. oppiminen rooleista
- A.17. teatteri on julma ala
- A.18. teattereiden etiketit
- A.19. freelance näyttelijänä voi siirtyä jutusta toiseen
- A.20. rajojen rikkominen työssä
- A.21. lopetuskommentit

Sattumatarina

- A.1. aloitustarkistus, kysyy mitä haluan tietää
- C.1. lapsuuden perhe ei ollut teatteriperhe
- C.2. meni kouluun ja siellä draamakurssille
- D.1. ei tiennyt mihin ammattiin haluaisi, normaali työ ei kiinnostanut, määrittelee itsensä leijonaksi horoskoopissa, haluaa olla huomion keskipiste, tämä ehkä johdatti teatteriin
- E.1. meni teatterikouluun Lontoossa, kouluajan elämäntapa oli hauskaa
- B.1. ensimmäinen työpaikka
- E.2. on nyt 32 vuotias ja oli 21 vuotias kun valmistui näyttelijäksi
- B.2. mainitsee filmityöstä
- A.2. ryhmässä työtä tehdessä pitää olla kontrollia
- A.3. arvostelee tämän hetken työn ohjaajaa
- A.4. kertoo palkasta ja rahasta yleensä
- D.2. oma aika on tärkeätä, muistelee omia matkojaan
- A.5. puhetta rahasta, ystävistä
- A.6. viittaa muihin töihin, joita joutunut tekemään teatterin rinnalla
- A.7. agentit, joita on ollut ennen nykyistä ja tämän hetkinen agenttisuhde
- A.8. kertoo kiertueesta, jonka tehnyt Englannissa
- A.9. julkisuuden kasvot ei viehätä, vertaa itseään Al Pacinoon
- D.3. kuvausta oman työn ja elämän erottamisesta, pohtii omaa tekemistään
- A.10. palaa nykyiseen produktioon
- A.11. traditio

- A.12. ryhmässä asioiden pitää olla organisoituja
- D.4. kokemus tärkeästä roolityöstä, josta muodostui avainkokemus
- A.13. näyttelijät haluavat olla pidettyjä
- D.5. omien tunteiden hyväksikäyttö roolityössä
- D.6. roolin suhde itseän, kun työ on tehty, rooli on ohitse, siinä kulkee linja
- A.14. Shakespeare
- A.15. televisio/teatterityö erojen pohdintaa
- A.16. määrittelee näyttelijöiden luonteenlaatuja, heidän itsekkyytään
- A.17. tarina ystävien kodista
- A.18. katselemalla muita voi oppia
- A.19. ei yhtä suosikkinäyttelijää, palasia monista
- D.7. pohtii sitä, miksi yleensä näyttelee
- A.20. pohdintaa identiteetistä
- A.21. kritiikistä
- A.22. näyttelijät ja tekninen henkilökunta
- A.23. ammatin luovuudesta
- A.24. palaa tämän hetken produktioon
- A.25. tulevia unelmia
- A.26. asenne opettajana olemiseen on negatiivinen, koska opettaja nähdään pudonneena näyttelijänä
- A.27. näyttelee joskus potilastilanteita lääketieteen opiskelijoille
- A.28. näyttelijän julkinen status ja kuuluisuus kiehtoo ihmisiä
- A.29. näyttelijöiden terveyden merkitys suhteessa työhön on erittäin tärkeää, pohtii lopuksi vielä rahan merkitystä

Vahvistustarina

- A.1. kertoja määrittelee itsensä, puhe näyttelijästä ja itsestä on kaksi eri maailmaa
- A.2. pohtii ammatin kiehtovuutta ja vaarallisuutta
- D.1. oman tärkeän kokemuksen löytyminen, avainkokemus
- C.1. kertoo olevansa näyttelijän lapsi
- E.1. teatterikoulu, tuskien taival
- B.1. työ opetti näyttelijäksi
- D.2. vertaus lapsiin ja leikkimisen totuuteen
- D.3. ikävaiheet, identiteetti on lapsuus, nuoruus, kypsyminen
- A.3. käsite jota pohtii, näyttelijän sähköinen salaisuus

- B.2. Strindberg näytelmä kymmenen vuotta sitten
- A.4. roolin kummitleminen
- A.5. määrittelee itseänsä koomikoksi
- A.6. puhetta julkisuuden merkityksestä
- E.2. teatterikoulumuistoja
- A.7. suhde rooliin, ensin yleisiä huomioita, joita siirtyminen omiin kokemuksiin
- A.8. suhde toisiin näyttelijöihin, salaisuuden luukku, rakastuminen näyttämöllä
- A.9. Esko Nikkarinen
- A.10. terapeutin ammatti
- B.3. monologi esityksen analysoimista
- D.4. kertoo matkasta, joka on ollut avainkokemus matka
- A.11. kritiikki, mitä merkitsee
- D.5. identiteetti, kertoo pelkäävänsä pysähtymistä
- A.12. keho, ruumiin ja sielun sopusointu, näyttelijöiden bodaaminen
- D.6. lapset näyttävät mallia alttiiksi panemisesta, uskollisuudesta
- A.13. Forrest Gump, vertaus lapsiin
- D.7. metaforinen kuvaus kasvusta, vertaa ihmistä puun ja sen oksien kasvamiseen
- D.8. kokemus itsestä, sirpaleisuus, palaa matkakokemukseen
- A.14. näyttelijän narsismista
- D.9. pohtii aloittamisen vaikeutta ja itsetekemisen riemua
- A.15. taiteen tekeminen, uskallus mennä hankaliin asioihin
- A.16. erään teatterin sirkus
- D.10. esimerkkinä halu opiskella uutta kieltä, into hypätä uusiin asioihin
- E.3. teatterikoulumuisto
- A.17. laitosteattereissa työskentelevien katkeruus
- D.11. haluaa itse olla oma pomo
- A.18. roolin rakentamisen vaiheet
- B.4. Heikki Kinnunen
- A.19. omasta metodi on ollut se, että tekee välillä jotain muuta
- D.12. kertoo yhdestä ulkomaan matkasta, joka oli repäisevää halua irrottautua kaikesta
- A.20. näyttelijän ammatista, toisten tarkkailemista, työhön väsymistä
- C.2. vanhempien liiallinen tekeminen on ollut varottava esimerkki

- A.21. kärsimyksestä, taiteilijoiden kärsimysmyytti
- D.13. omasta ulkoisesta kuvasta, kritisoi kategorisointia
- A. 22. kirjailijoiden elämän pohdintaa
- A.23. näyttelijän ammatti etuoikeutettu, voi siirtää itsensä kautta käsityksiä muille
- A.24. kulttuuri-identiteetin määrittelyä
- B.5. SAK
- D.14. ei ole vaimo vielä synnyttänyt
- A.25. puhe on kontekstiin sidottua, tämän haastatteluhetken paikallistamista
- A.26. Heikki Kinnunen

LIITE 4

Analysointipuu: aineiston koodauksen puukehykset

Olen poiminut aineistostani esimerkkejä koodauksesta, jotka liittyivät puhe-
kehysten merkitsemiseen aineistossani.

Ensimmäisenä on aineistokoodauksen kartta, josta näkyy eri puhekehysten si-
joittuminen kertojan tarinassa. Olen valinnut yhden kertojan tarinan esimer-
kiksi.

Toinen esimerkkini on koodauksen sisällöistä: poimintoja useista tarinoista.
Koodauksien kohdalla kirjoitin aineiston marginaaliin myös lisäkommentteja ja
”ensikäden” tulkintoja kyseisestä kohdasta. Olen jättänyt ne kuitenkin pois tästä
esimerkkien yhteydestä. Olen poiminut nämä esimerkit eri kertojien tarinoista
ilman kertojakoodausta. Annan esimerkinäytteen jokaisesta puhekehyksestä.

1. Esimerkki aineistokoodauksen ryhmittelystä yhden kertojan
tarinassa (S.2.m)

rivinumero	A ammatti- puhe	B kertaus	C lapsuus	D itse- reflektiot	E teatteri- opinnot	F tulevaisuus
7-40	A.1.					
41-70	A.2.					
70-199				D.1.		
200-230			C.1.			
230-297					E.1.	
297-314		B.1.				
314-326				D.2.		
326-385				D.3.		
385-431	A.3.					
431-456		B.2.				
457-488	A.4.					
488-515	A.5.					
515-699	A.6.					
699-707					E.2.	
707-738	A.7.					
738-787	A.8.					
787-796	A.9.					
796-820	A.10.					

821-886		B.3.	
886-971			D.4.
972-1088	A.11.		
1089-1194			D.5.
1195-1243	A.12.		
1243-1261			D.6.
1261-1297	A.13.		
1297-1392			D.7.
1393-1481			D.8.
1481-1505	A.14.		
1506-1569			D.9.
1570-1578	A.15.		
1578-1587	A.16.		
1587-1604			D.10.
1606-1623			E.3.
1624-1647	A.17.		
1648-1714			D.11.
1715-1815	A.18.		
1816-1849		B.4.	
1850-1856	A.19.		
1857-1875			D.12.
1875-1897	A.20.		
1897-1911		C.2.	
1911-1948	A.21.		
1949-1966			D.13.
1966-1990	A.22.		
1991-2035	A.23.		
2036-2248	A.24.		
2248-2281		B.5.	
2282-2300	A.25.		
2314-2323	A.26.		

2. Esimerkkejä puhekehysten sisällöistä (puhenäkökulmat):

A.2. näyttelijän salaisuus /.../ Mä luin just äsken yhden ruotsalaisen toimittajan kirjoittaman artikkelin, jossa hän kertoi, että hän rakastaa näyttelijöiden salaisuutta ja kykyä tuoda esiin omaa salaisuuttaan, ja miten se kalastetaan, miten se metsästetään, kuka sallii paljastaa omaa salaisuuttaan. **ME** Ja mä näen jotenkin, että siinä on tämän kiehtovuus, sen vaarallisuus ja sen vaikeus, koko tämän ammatin. Se, että me kenties sitten siviilielämässä ollaan hirveitä hölösuita ja puhutaan ja kerrotaan, ja enemmän tai vähemmän boheemisii tai värikkäitä, on tietynlainen yksi rikka rokassa, siihen nähden, mitä tapahtuu ja tulisi tapahtua näyttämöllä. Mä ehkä sanoisin näin, että sekä hyvässä että huonossa, mitä

enemmän tulee kokemusta siinä ammatissa, niin sitä enemmän sitä tulee vähän niin kuin taloudelliseksi.

A.2. tähtikultti H: /.../ Mä en oo koskaan kokenut ... mä koin hirveen vieraaks sen vaiheen, kun aloitettiin hirveen voimakkaasti korostaa tämmöstä näyttelijän tähtikulttia ja yksilöllisyyttä ja ikään kuin taitoa sinänsä, vaikka enhän mä niitä kiellä, mutta se oli mun historiassa hirveen iso murros. **A.3. oman työn motto** Mä olen aina mieltänyt itseni tässä työssä jonkun... mulla on voimakkaampi tarve välittää jotain kokonaisuutta kuin jotain asiaa. Se on aina olla semmonen niin kuin päälause. Mutta tietysti siinä on hirveesti muotoutunut sitten se, että miten sitä – liittyhän siihen kaikkea: kyky ja taito ja vapautuneisuus, ja eihän ne sulje pois sitä.

tarkentava kysymys Pia: Osaatko sä paikallistaa sitä ihan aikaa?

B.1. koulun loppu H: Osaan mä sillä viisiin, että silloin kun mä olen tullut teatteriin, Kalle Holmberg oli /.../

C.2. ensikontaktit, koulu, taipumus /.../ I was brought up in this town, in fact. But from quite an early age I showed a lot of attitude for acting: school xxx to do: it kind of took me by surprise really because it just happened. My mother sent me to elocution lessons xxx not for any other reason, she just felt it would be quite nice if I spoke properly. /.../

D.4. matka ja sen heijastus/.../ Mä väitän kuitenkin, että suurin muutos parempaan tapahtui itse asiassa ihan teatterin ulkopuolella, että nimenomaan sillä mun matkallani, kun mä olin tekemässä jotain muuta, mutta silloin mulla oli yhtäkkiä heijastekohtaa, siihen luomiseen, ettei ollut siinä puuhassa koko ajan, ja pysty vähän ulkopuoliselta kantilta näkemään sitä maailmaa, sitä taidetta, omaa suhdetta siihen, käydä uudelleen läpi omat etiikkansa ja omat moraalinsa, nähdä oman funktion./.../

E.1. draamakoulu /.../ So I went to drama school, I auditioned to get into drama school xxx in London. And maybe not as many people were applying for it as there are in Finland, but I think about 2500 and 25 passed, so that's about 100 to 1 ./.../

F.1. oma unelma /.../ I'd like to do movies - you know, everyone needs to go to America, I think that's the pinnacle of everyone's career. /.../

Näyttelijäidentiteetti

Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista

Tässä väitöskirjatyössäni olen tutkinut suomalaisten ja englantilaisten näyttelijöiden omaelämäkerrallista puhetta. Kysynkin, miten haastattelemani näyttelijät rakentavat identiteettiään omaelämäkerrallisessa puheessa. Tutkimusaineistoni koostuu kahdentoista näyttelijän tarinasta, joita luen ja tulkitSEN sosiaalisen konstruktionismin näkökulmasta. Ymmärrän tutkimuksessani omaelämäkerrallisen puheen kertojan tuottamaksi tarinaksi, jossa hän konstruoi identiteettiään ajallis-paikallisessa suhteessa.

Identiteetti on monitulkintainen käsite ja se toimii tarinoiden resurssina. Haastattelemani näyttelijät kytkevät sen ammattiin, tilaan ja paikkaan, ikään, persoonaan liittyviin kokemuksiin sekä tarkastelevat sitä toisten antamina määrityksinä. Näyttelijät rakentavat identiteettiään puhuessaan teatterista, lapsuudesta, näyttelijän työstä, rooleista ja käännekokemuksista.

Onko identiteetti yksi kokonaisuus vai joukko vaihtuvia identiteettejä? Tähän asettuu työni yksi keskeinen ajatus: kysymys vakaasta näyttelijäidentiteetistä suhteessa liikkuvaan, fragmentaariseen identiteettiin. Tutkimusaineistoni kautta osoitan, miten näyttelijöiden identiteettityö kytkeytyy kahteen suuntaan: psykanalyttiseen diskurssiin ja romanttiseen taiteilijakuvaan, sekä myöhäismoderniin liittyvään keskusteluun identiteetin liikkuvuudesta.

Näyttelijöiden tarinoissa identiteetin vakautta tai kiinteyttä edustaa pyrkimys määritellä oma taiteellinen taso ja laatu. Kertajat pyrkivät pitämään yllä ekspressiivistä ammattikuvaa. Sen sijaan liikkuvuutta korostaa jatkuva sitoutumisen ja irtiottojen välinen liike, oli sitten kyse suhteesta työryhmään tai muihin sosiaalisiin sidoksiin.

Haastattelemilleni näyttelijöille teatteri edustaa heijastuksia elämästä ja he asettavat itsensä tämän elämän kertojiksi, sen välittäjiksi. Näyttelijän ammatti sidotaan kertojen puheessa palkkatyöhön, mutta samalla he korostavat leikin vapausnormistoa. Ammattiryhmänä näyttelijät pitävät yllä erottautumista ”toisista” ja vahvistavat näyttelijäidentiteettiä etuoikeutetun ammatin välityksellä.

Lapsuuskertomuksissaan näyttelijät painottavat yksin tekävän lapsen diskurssia ja asettavat vanhempansa taustajoukoiksi. Kutsun tutkimuksessani kertojen tapoja määritellä vanhempiensa asemaa joko sovinnaiseksi, neut-

raaliksi tai poissaolevaksi taustajoukoksi.

Teatteriopinnot ovat avanneet kertojille väylän näyttelijän ammattiin tulemiselle ja työ mahdollistaa julkiselle kentälle astumisen. Näyttelijät määrittelevät ammattitaitoaan roolin rakentamisen prosessissa. Tämä prosessi on kolmivaiheinen: tekstin tasolla liikkuminen, roolin ulkoiset puitteet ja intuitiivinen viimeistely. Kertojat ovat luoneet intuition kieliopin, jonka välityksellä he omakusvat näytelmähenkilöiden kertomuksia osaksi ammattitaitoaan ja luovat samalla identiteettien taidetta. Osoitan työssäni roolityöpuheen ja tekijöiden rooli-suhteiden kautta, että taiteilijatutkimuksissa vilahdava käsitys kahtiajakautuneesta identiteettikäsityksestä ei ole toimiva näyttelijän ammatista puhuttaessa. Pikeminkin näyttelijän ammatti vahvistaa henkilön ja roolin läpäisevyyttä: sisäisen ja ulkoisen välisenä aktiivisena liikkeenä.

Näyttelijät korostavat läpi omaelämäkerrallisen puheen persoonallisen tien löytämistä ja yhtenä mahdollisuutena siihen on elämänkulun käännekokemukset. Näiden käännekokemusten kautta näyttelijät ovat löytäneet omalle taiteelliselle ilmaisulle värinsä. Käännekokemukset vahvistavat kulkemisen kohti onnistunutta ja vapautunutta ammattilaisuutta.

Haastattelemieni näyttelijöiden tarinat rakentuvat joukosta erottautumisia sekä ristiriitaisuuksia suhteessa persoonalliseen tiehen ja suhteessa kollektiiviseen ammattikäsitkseen. Kertojien identiteettityössä on nähtävissä tradition läsnäoloa, pyrkimystä koherentin identiteetin ylläpitoon sekä toisaalta identiteetin liikkuvuutta, pluralismia. Identiteetit voivatkin olla toisaalta pysyviä, toisaalta liikkuvia. Identiteetti ei ole ainoastaan yksilöllinen, vaan kulttuurisesti yhteinen ja vuorovaikutus on paikka, jossa tämä identiteetti luodaan.

Avainsanat: Näyttelijät, Identiteetti, Omaelämäkerta, Omaelämäkertahaastattelu, Roolityöpuhe, Taiteilijatutkimus

The Identity of an Actor

Interpretation of autobiographical discursive perspectives.

This dissertation examines the autobiographical discourse of Finnish and British actors and the way the actors interviewed construct their identity in it. The material consists of the life stories of twelve actors read and interpreted from the social constructionist perspective. Autobiographical discourse is here understood as being a narrative produced by the speaker and construing his/her identity in time and place.

Identity is a concept open to many interpretations and serves as a resource for narrative. The actors interviewed connected it with their profession, time and place, age and self-experiences and examined it as defined by others as well. Actors construct their identity in speaking of the theatre, childhood, acting, roles, and profound experiences.

Is identity a single entity or a host of changing identities? This is one of the main issues addressed in this study. How does the permanent actor identity stand in relation to the shifting, fragmentary identity? Analysis of the material shows that actors' identity work is done in two directions: psychoanalytic discourse and the romantic image of the artist, and the late modernist debate on shifting identity.

The permanence or consistency of identity is represented in the actors' narratives by a striving to define their own artistic level and quality. The narrators sought to maintain an expressive professional image. Inconsistency is, by contrast, underlined by a constant shift between association and disassociation, be it with the working team or other social reference groups.

For the actors interviewed, the theatre represents reflections of life, and they see themselves as narrators or mediators of this life. The acting profession is bound in their discourse to paid employment, but they simultaneously stress the liberty norms of play. As a professional group, actors dissociate themselves from "others" and reinforce their actor identity via association with a privileged profession.

In their childhood narratives the actors stressed that they were the sole authors of their childhood discourse and backgrounded their parents. The actors' ways of defining their parents' status are accordingly denoted here as conventional, neutral or absent.

Studying drama served as a means for the narrators to become professional actors, and work as a way of entering the public domain. The actors specified their professional skill within the process of role construction. This process is in three phases: operating at the level of text, the outward confines of the role, and intuitive polishing. The narrators had devised a grammar of intuition for incorporating the narratives of the characters in the play as part of their professional skill and creating an identity art in the process. The study demonstrates via the role work discourse and the actors' role relations that the bipartite identity concept sometimes mentioned in studies of artists does not apply in speaking of professional actors. Rather, acting strengthens the permeability of the individual and the role: the interaction between the internal and external.

Throughout their autobiographical discourse the actors stressed the importance of mapping out a personal way. One means of doing this is to take the experiences constituting turning points in life. Through them, the actors have given their artistic expression a distinctive colour of its own. These experiences support the progress towards successful, emancipated professionalism.

The narratives of the actors interviewed were constructed via a host of dissociations and of conflicts in relation to the personal and the collective professional concept. The narrators' identity work contains evidence of the presence of tradition, a striving to maintain a coherent identity yet also a shifting identity and pluralism. Identities may be both lasting and temporary at the same time. Identity is not only personal but culturally shared as well, and interaction is the place where this identity is created.

Keywords: Actors, Identity, Autobiographies, Autobiographical Interview, Role Work Discourse, artist research

transl. Susan Sinisalo

Identiteetti - työ - rooli

Näyttelijöiden omaelämäkerralliset identiteettitarinat

Näyttelijän ammatti on identiteettityötä. Näyttelijät rakentavat rooleja, omaksuvat näytelmähenkilöiden kertomuksia osaksi omaa ammattitaitoaan. Myöhäismodernissa ajan kuvassa näyttelijän ammatti edustaa kiteytynyttä näkökulmaa identiteettien pysyvyydestä ja liikkuvuudesta. Mutta miten näyttelijät rakentavat identiteettiään omaelämäkerrallisessa puheessa? Tässä kirjassa suomalaiset ja englantilaiset näyttelijät asettuvat puhumaan omasta elämästään. Tarinoissa kohtaavat toisensa teatteri, lapsuus, näyttelijän työ, roolit ja käännekokemukset. Näyttelijät muokkaavat identiteettiä tarinoiden resurssina ja tarjoavat luettavaksi moniulotteisen näyttelijäidentiteetin.



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERH ... GSKOLAN