

Niitä, jotka kuljettaa valoa

Näyttelijän luova rooli osana taiteellista työryhmää

TELLERVO JALAS

TIIVISTELMÄ

PÄIVÄYS: 27.3.2026

TEKIJÄ

Lilja Tellervo Jalas

KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA

Näyttelijäntaiteen koulutusohjelma

KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI

Niitä, jotka kuljettaa valoa: Näyttelijän luova rooli osana taiteellista työryhmää

KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ

40

TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI

Bakkhantit, ensi-ilta: 13.3.2025, työryhmä: Ohjaus: Ruusa Tapper (taiteellinen opinnäyte, TeM), Teksti: Ruusa Tapper ja Kasimir Koski, Dramaturgia: Kasimir Koski, Lavastus- ja pukusuunnittelu: Anna Pietilä, Valo- ja videosuunnittelu: Elli Maria Kujansuu, Äänisuunnittelu: Io Pettersson, Esiintyjät: Tellervo Jalas (taiteellinen opinnäyte, TeM), Aino Sihvonon (taiteellinen opinnäyte, TeM), Meri Luukkanen, Selina Ukkonen, Anna Airola (Q-teatteri), paikka: Q-teatteri, Puoli-Q, Tunturikatu 16, 00100 Helsinki

Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa.
Lupa on ajallisesti rajoittamaton.

Kyllä
Ei

Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa.
Lupa on ajallisesti rajoittamaton.

Kyllä
Ei

Kirjallisessa opinnäytetyössäni käsittelen näyttelijäidentiteettiin liittyviä kysymyksiä, joita olen opiskeluaikani Teatterikorkeakoulussa pohtinut. Erittelen ennen kaikkea näyttelijän roolia taiteilijana ja taiteellisen sisällön tuottajana.

Työssäni yritän problematisoida ohjaajan ja näyttelijän suhdetta ja koulussa oppimaani työnjaon mallia, jossa ohjaaja ohjaa, ja näyttelijä näyttelee. Pyrin paikallistamaan näyttelijänä sisäistämiäni työskentelyn rakenteita ja pohdin, miten voisin purkaa niitä työssäni. Tavoitteenani on uudelleenajattella teatterintekemisen malleja ja löytää niistä sellaisen muodon, jossa voisin toteuttaa itseäni näyttelijänä ja taiteilijana. Opinnäytetyötäni varten olen haastatellut kahta näyttelijän koulutuksen saanutta taiteilijaa, jotka ovat päättäneet toteuttamaan itseään teatterin ja taiteen kentällä monipuolisesti ja muissakin ammatillisissa rooleissa kuin näyttelijöinä. Haastateltavat ovat Noora Dadu ja Samuli Niittymäki. Haastattelumateriaalit kulkevat mukana opinnäytteen alusta loppuun. Ajatteluni tukena käytän Oo Conditin ja Pia Hounin näyttelijäidentiteettiä ja näyttelijän taiteilijuutta käsitteleviä väitöstutkimuksia sekä erilaisia taidemaailmaa käsitteleviä kirjallisia ja audiovisuaalisia lähteitä.

Opinnäytteeni koostuu viidestä luvusta. Työ alkaa johdannolla, jossa käyn tiivistetysti läpi opinnäytteeni keskeisimmät teemat. Toisessa luvussa käyn läpi lähtökohtiani: sitä miten alun perin päädyin Teatterikorkeakouluun sekä tunnelmiani nykytilanteessa, jossa viimeistelen viidettä vuottani opintojen parissa. Lisäksi esittelen haastateltavani sekä tutkimukselliset kiinnostuksen kohteet, joihin etsin varsinaisissa käsittelyluvuissa vastauksia. Kolmannessa ja neljännessä luvussa käsittelen näyttelijän taiteellista työtä. Ensin puran näyttelijäminää, esiintyvää ruumistani sekä katseita ja odotuksia, joita siihen kohdistuu. Tämän jälkeen käsittelen ohjaajuutta sekä näyttelijää suhteessa ohjaajaan. Erittelen sitä, millaisiin ammatillisiin rooleihin ohjaajat ja näyttelijät perinteisesti jaetaan. Pohdin tarvettani hahmottaa kokonaisuuksia sekä sitä, millaisia ennakkoluuloja minulla on suhteessa ohjaajiin. Lisäksi käsittelen viimeisintä Teatterikorkeakoulussa tekemääni produktiota ja sen herättämää kipinää. Lopuksi summaan ajatuksiani, ja yritän sanallistaa sitä, millaisella mielellä viimeistelen opintojani. Hahmotan todelliseksi sitä suuntaa, jota kohti haluan tulevaisuudessa pyrkiä ja sanallistan kaikkea sitä, mitä opintoni ovat antaneet minulle.

ASIASANAT

Näyttelijäidentiteetti, taiteellinen työryhmä, näyttelijäntaide, näyttelijäntyö

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	4
2. NÄYTTÉLIJÄN IDENTITEETISTÄ	6
2.1. <i>Odotuksista</i>	6
2.2. <i>Rosoja</i>	8
2.3. <i>Tutkimukselliset kiinnostuksen kohteet</i>	12
3. TOIMIVAT KÄDET	15
4. OHJAAVA PÄÄ	25
5. LOPUKSI	33

Lähteet

Teosluettelo

1. JOHDANTO

Teatterikorkeakoulussa olen opiskellut näyttelijäntaiteen koulutusohjelmassa ja ollut välillä hämilläni roolistani taiteilijana. Mikä on tonttini?

Taiteellisen opinnäytetyöni tein *Bakchantit*-näytelmässä teatteri Puol-Q:ssa, joka oli Teatterikorkeakoulun ohjauksen koulutusohjelman ja Q-teatterin yhteistuotanto. Produktiota tehdessäni huomasin pyöritteleväni jatkuvasti samoja ajatuksia suhteessa omaan tekemiseeni. Mitä minä teen täällä, mikä on roolini taiteellisessa työryhmässä? Haluan kirjallisessa opinnäytteessäni jatkaa näiden kysymysten pyörittelyä, tutkia taiteilijuuttani ja näyttelijän positiota teatteriproduktiossa ja alalla laajemmin.

Ennen opintojani Teatterikorkeakoulussa olin opiskellut näyttelijäntaidetta kansanopistoissa ja tehnyt teatteria harrastelijaryhmissä useamman vuoden ajan. Olin tottunut itseohjautuvaan tekemiseen, ottamaan vastuuta ja ratkaisemaan itsenäisesti näyttämöllisiä, jopa ohjauksellisia, kysymyksiä.

Olen opintojeni aikana miettinyt paljon ohjaajan ja näyttelijän välistä suhdetta. Millainen on näyttelijän rooli sisällöntuottajana, autonomisena taiteilijana? Onko sitä? Millaisia asioita kuuluu ja millaisia ei kuulu näyttelijän työnkuvaan? Entä ohjaajan? Vastauksia on varmasti yhtä monia, kuin on produktioitakin, mutta haluaisin löytää niitä lähinnä itselleni. Mikä on minulle mielekkäin tapa toimia näyttelijänä? Miltä se näyttää? Mitä haluan ja mitä en halua tehdä? Mitä on näyttelijän *taide*?

Löytääkseni vastauksia ja uusi näkökulmia kysymyksiini, haastattelin opinnäytetyötäni varten kahta alalla jo pidempään toiminutta taiteilijaa, Noora Dadua ja Samuli Niittymäkeä. Kysyin heiltä, millaisia ajatuksia heillä on näyttelijän identiteettiä ja työnkuvaa koskien. Halusin haastateltavien olevan taiteilijoita, jotka ovat koulutukseltaan näyttelijöitä, mutta päätyneet toteuttamaan itseään monipuolisemmin ja useammassa ammatillisessa roolissa teatterintekijöinä. Ammatillaisia, jotka ovat pohtineet ja problematisoineet uransa (opinto- ja työuran) aikana jollain tavalla näyttelijän taiteelliseen rooliin liittyviä kysymyksiä.

Kirjallinen opinnäytteeni koostuu viidestä luvusta. Johdannossa esittelen aiheeni ja pohjustan opinnäytteeni lähtökohtia. Toisessa luvussa *Näyttelijän identiteetti* syvennyn teemoihin lähemmin näyttelijän identiteetin kautta ja esittelen tutkimukselliset kiinnostuksen kohteeni. Käsittelen haastatteluita kolmannessa luvussa *Toimivat kädet*, jossa kirjoitan käsistä ja näyttelijän suorittavasta, ruumiillisesta roolista. Neljännessä luvussa *Ohjaava pää* käsittelen ohjaavaa roolia, ajattelua ja siitä mitä pohdin sen voivan olla. Lopuksi käsittelen näyttelijän ja ohjaajan roolien yhtymäkohtia, joissa mielestäni molempien pitäisi näkyä.

2.NÄYTTELIJÄN IDENTITEETISTÄ

Käsittelen tässä luvussa ensin näyttelijäntyöhön kohdistuneita odotuksiani. Sen jälkeen pohdin lyhyesti, millaisia ristiriitaisia tunteita näyttelijän asemaa ja työnkuvaa kohtaan minulle on opintojeni aikana kehittynyt. Lopuksi esittelen edellisten pohjalta tutkimukselliset kiinnostuksen kohteeni.

2.1. Odotuksista

Ensimmäiset kokemukseni teatterin lavalla olivat ala-asteen luokanopettajamme iltapäivisin pitämässä draamakerhossa. Näyttelin draamakerhonopettajan kirjoittamassa kantaesityksessä hermostunutta mummoa, joka tuli huutamaan ulkona leikkiville naapurin pojille, että olisivat hiljempaa. Keräsimme äitini kanssa kotona mummoahmolleni sopivan puvustuksen: harmaan trenssitakin, koomisen isot silmälasit, huopahatun ja ukkini vanhan kävelykepin. Harjoittelin kotona repliikkini huolellisesti ja esityspäivänä en pystynyt keskittymään koulussa, kun jännitin innolla jo illan teatteriesitystä. Esitys alkoi ja odotin verhoissa lavan oikealla sivulla poikien huutoa, joka oli merkki mummolle porhaltaa kiihtyneenä lavalle ojentamaan remuavia lapsia. Merkki tuli ja pyyhälsin trenssinhelmat heiluen kävelykeppi ojossa lavalle yleisön hirnuessa.

Hermostunut hahmoni oli suurmenestys. Esitys oli ohi ja saimme raikuvat aplodit. Jopa korkeampien luokkien pelottavat isot pojat taputtivat ja hurrasivat meille. Ja me kumarsimme. Innostuin kumartamisesta ja suosionosoituksista niin paljon, että vieressäni kumarteleva luokkatoverini valitti, kun riuhdoin hänenkin kättään. Taittelin itseäni kaksinkerroin niin antaumuksella, että silmälasit lensivät päästäni kaaressa alas katsomoon. Riemukas näytelmä sai loppunsa itkuun, kun silmälasit hajosivat jumppasalin lattialle ja äitini torui minua kotiin päästessäni. Mutta lannistukseni ei kestänyt kauaa. Illalla sängyssä kertosin päässäni vielä kokemaani ja hykertelin muistellessani päivän tapahtumia.

Sinä päivänä ymmärsin jotain. Ymmärsin, että olin kokenut jotain uutta, jotain tärkeää. Näin heidän kasvonsa ja loistavat silmänsä, kuulin ilahtuneet kiljahdukset ja hallitsemattomat röhähdykset. Ymmärsin, että näytin hauskalta laseissa ja isossa takissa.

Ymmärsin, että kun hyppelin selkä kumarassa ja hölmistynyt ilme kasvoillani, niiailin ja ojentelin käsiäni painottaakseni roolihahmoni dramaattista olemusta, pystyin hauskuuttamaan, viihdyttämään, vangitsemaan yleisön katseet. Ymmärsin, että he katsoivat minua ja nauroivat. Eivät pilkallisesti tai kiusantahtoisesti. Ymmärsin, että he kuuntelivat, mitä suustani tuli ja nojasivat etukenossa kohti lavaa kuullakseen lisää. Ymmärsin olevani heihin yhteydessä, ymmärsin viestiväni jotain ja tulin ymmärretyksi sellaisena, kuin olin tarkoittanutkin. En ollut kahdeksanvuotias, en ollut tyttö, en ollut kakkosluokkalainen, en ollut tyhmä, en ollut viisas, en liian iso tai kovaääninen, olin hermostunut mummo ja näytin hassulta. Ymmärsin, että pitkä peittävä takki ylläni ja kasvoni lasien taakse kätkeytyinä, olin näkyvämpi kuin koskaan. Minut nähtiin ja hullaannuin. Minut oli nähty. Ymmärsin lavalla olevani vapaa muista, vapaa itsestäni.

Jos ajattelen nyt, pian näyttelijäksi valmistuvana näitä odotuksiani, havaitsen, ettei loppujen lopuksi näyttelijäntaiteellisten pyrkimysteni taustalta taida paljastua mitään jaloa tahtoa muuttaa yhteiskuntaa tai pelastaa maailma. En vain halunnut olla yhdentekevä, halusin, että minulla on väliä. Ja lavalla ollessani, minua ei voitu ohittaa. Raila Leppäkoski af-Hällström kuvailee ymmärtämättömäksi tulemisen kokemusta "...kommunikaatiokatkoksena minän ja muun maailman välillä, jolloin taide on se väline, joka palauttaa tämän ihmiselle välttämättömän tunteen yhteydestä tai kommunikaatiosta muihin ja maailmaan." (Leppäkoski af-Hällström 1992, 275) Toki ajattelen, että yhteyteen ja kommunikaatioon pyrkiminen on itsessään jo tärkeää ja arvokasta, mutta minulle on tullut Teatterikorkeakoulunopintojeni aikana tunne, että se ei enää riitä. Pelkkä lavalle pääseminen ei enää riitä. Olen alkanut kaivata jotain muuta ja kun yritän hahmottaa, mitä se on, pääni menee jumiin. Haluan edelleen olla tressitakkinen hermostunut mummo, jonka sanoja kuunnellaan, mutta haluan samalla myös, että voin seisoa mummon sanojen takana. Puhuminen ei enää riitä, haluan tehdä asioita, joista todella olen ylpeä. Teatterikorkeakoulussa olen oppinut puhumaan. Nyt pitää selvittää, mitä haluan sanoa.

Keskustelin Noora Dadun kanssa lapsuudenunelmista ja lähtökohdista. Siitä, mitä näyttelijyydestä unelmointi hänelle nuorena tarkoitti. Dadu kuvailee, mitä ajatteli silloin ammattinäyttelijyyden olevan: *Luulen, että ihan alkujaan halusin olla ihan tavallinen näyttelijä, joka saa tehdä kivoja rooleja ja tulee taitavaksi. Saa yleisön nauramaan ja*

ehkä itkemään ja on jotenkin tykätty ja voi olla siellä taikamaailmassa. (Dadu, 2025)

Samaistun Dadun haaveeseen olla 'tavallinen näyttelijä' ja yritän itsekin päästä sen alkulähteelle. Mistä oikeastaan edes haaveilin? Ovatko unelmani ja kiinnostuksen kohteeni muuttuneet ja millä tavalla?

Tunnistan itsessäni tarpeen, haaveen hahmottaa kokonaisuuksia, olla sikaria poltteleva Hemingay, joka jurottaa eikä tanssi kenenkään pillin tahtiin.

2.2. Rosoja

Aloittaessani opinnot Teatterikorkeakoulussa olin opiskellut kolme vuotta kansanopistoissa erilaisilla teatterin ja näyttelijäntaiteen linjoilla. Olin tottunut kansanopistojen olosuhteisiin. Pieniin tiloihin, kouralliseen ihmisiä ja niukkoihin resursseihin. Ajattelin ymmärtäväni, miten teatteria tehdään, ja millaisista elementeistä tekeminen koostuu. Dadu kuvailee omia lähtökohtiaan Teatterikorkeakoulua aloittaessaan jokseenkin samankaltaisesti

Hain kouluun viisi kertaa, niin oma identiteetti alko olla jo aika taiteellinen, tai jotenkin se oma taiteilijuus oli jo tosi pinnassa. Ja siinä vaiheessa, kun mä pääsin kouluun, niin mä olin varmaan enemmän taiteilija kuin edes nyt. Siis, että mä olin todella ylimielinen. Tai se oli myös mustavalkoista aikaa, tavallaan semmoista, että mä olin ehkä siirtynyt semmoisesta jostain näyttelijä-, toteuttaja- ja miellyttäjähahmosta täysin semmoiseen näyttelijä, tekijä- ja valitsijahahmoon.
(Dadu, 2025)

Tunnistan Dadun kuvaileman siirtymän näyttelijä- ja toteuttajahahmosta näyttelijä- ja tekijähahmoon. Ja ehkä siksi koin hämmennystä, kun Teatterikorkeakoulun opintojeni alkaessa havaitsin kokonaisuuksien olevan poikkeuksellisen taitopainotteisia. Tuntui, että otin taiteellisessa ajattelussani ja ajassa askeleen taaksepäin, kohti jotain, josta olin pyrkinyt pois päin. Takaisin kohti *toteuttajaa, suorittajaa, yleisnäyttelijää*, joka pystyy kaikkeen ja odottaa verhoissa käskyjä ja suorittaa ajattelematta, miksi tai miten.

En ehkä ennen tiennyt, mitä on Chekov-tekniikka tai osannut seistä käsilläni, miekkailla tai beltata. Mitä jos kukaan ei ikinä pyydä minua beltaamaan, enkö sitten vain tee sitä? Opiskelinko sen taidon turhaan? Olen iloinen kaikista oppimistani taidoista, mutta en edelleenkään tiedä, mitä haluan niillä tehdä.

Etsiessäni vastauksia, huomaan kysyväni itseltäni, mikä oikeastaan edes on näyttelijä ja kuka päättää mitä näyttelijän työkuvaan kuuluu ja ei kuulu, kuka nämä asiat on päättänyt? Oo Condit kirjoittaa väitöstutkimuksessaan siitä, millaisiksi näyttelijän ja ohjaajan työkuvat ovat nykypäivänä muotoutuneet ja ovatko roolit olleet aina samanlaisia. Tutkimuksen luvussa *How not to be a puppet* (miten olla olematta nukke) Condit kirjoittaa seuraavalla tavalla (oma suomennos):

Näyttelemisen käsitetään roolin(part) esittämisenä, osana olemisena ja kokonaisuuteen sovittautumisena, jonka oletetaan avautuvan kokonaisuudessaan yleisölle tai ohjaajalle yleisön edustajana. Täten näyttelijän näkökulma ymmärretään osittaiseksi ja puutteelliseksi verrattuna ohjaajan tai yleisön näkökulmaan. Näyttelijä ei voi nähdä koko kuvaa, isompaa kokonaisuutta, mikä on tietenkin totta niin kauan kuin taidemuoto sitoutuu panoptisen näkymän ihanteeseen. (Condit 2026, 8)¹

Conditin tekstiä lukiessani ymmärrän, että näyttelijäkuva, johon olen turhautunut, liittyy opiskelemaani tapaan tehdä työtäni. Se on vain yksi muoto, mutta mielestäni kaikkein yleisin. Teatterikorkeakoulussa tehtävät produktiot on lähtökohtaisesti järjestetty hyvin perinteisellä tavalla, niin, että ohjaaja yhdessä suunnittelijaopiskelijoiden kanssa luo produktion raamit ja lopuksi näyttelijät sovitellaan valmiiksi suunniteltuun kokonaisuuteen. Ohjaaja ajattelee ja näyttelijä toteuttaa. Toinen sanoo ja toinen tekee. Tällaisessa kokonaisuudessa näyttelijäopiskelijana jään hämilleni työkuvastani. Työskentelyssä osani näyttelijänä on olla ohjaajan työkalu, samalla tavalla, kuin valosuunnittelijalla on valonsa ja pukusuunnittelijalla pukunsa, ohjaajalla on näyttelijänsä. Ruumiit, joita hän ohjailee.

¹*Acting is conceived as playing a part, being part of and fitting into a whole, which supposedly opens up in its entirety to the audience or the director as the audience's proxy. From this it follows that the actor's perspective is understood as partial and incomplete in contrast to the director/audience's point of view. The actor cannot see the full image, the big picture, which is of course true, as long as the artform subscribes to the ideal of a panoptic view. (tekijän luvalla sitoitu työversio, Condit 2026, 8.)*

En koe olevani turhautumiseni kanssa yksin. Dadu kertoo omasta polustaan ja hankaluudestaan ymmärtää näyttelijän ammattia. Hän kokee olleensa turhautunut valmistumisen kynnyksellä ja sen jälkeen:

Meillä oli Joannan (Haarti) kanssa paljon sellaista yhteistä kapinaa ja myös paljon taiteellista keskustelua ja visioita, ajatuksia, ideoita, mutta se lähti kapinasta. Siitä, että ei ymmärrä sitä näyttelijäroolia eikä ymmärrä sitä tekijyyttä, että miksi meidän potentiaalista vain osa on käytössä tässä kontekstissa, tässä konseptissa, tässä systeemissä. (Dadu, 2025)

Samaistun Dadun kokemukseen tuhlatus potentiaalista. Tuntuu, että Teatterikorkeakoulunkin toistama malli teatteriproduktion rakentamisesta ohittaa näyttelijän taiteellisen työn ja ajattelun kokonaan.

Näyttelijänkoulutuksen sisällöissä ei mielestäni aina onnistuta ottamaan huomioon yliopiston perimmäistä tehtävää, uuden tieteellisen ja taiteellisen tiedon tuottamista. On hetkiä, kun opinnoissamme tyydytään toistamaan vain kentällä jo olemassa olevia, vanhanaikaisia teatterintekemisen malleja haastamatta tai uudistamatta niitä.

Näyttelijämuotti, johon olen opintojeni aikana yrittänyt itseäni tunkea, on aina tuntunut ahtaalta. Keskustellessani Samuli Niittymäen kanssa siitä, millainen on kuva menestyneestä näyttelijästä, hän tunnistaa ajatukseni, että kaikkien tulisi haluta samoja asioita ja tunnustaa samanlaisia määreitä menestykselle. Niittymäki kokee tällaisen ajattelun olleen pinnalla juuri opintojen aikana. Nykyään hän näkee alan monimuotoisempana:

Semmoinen joku oivallus on tullut, että vaikka mä olen valmistunut samasta koulusta kuin monet ystäväistä, niin silti musta tuntuu, että me kaikki ollaan vähän eri alalla kuitenkin. Koulussa mulle helposti tuli semmoinen ajatus, että me ollaan samalla alalla ja samantyyppisiä töitä pitää tehdä. Ja kuuluu haluta jotain. (Niittymäki, 2025)

Ajatus siitä, että kaikkien pitäisi haluta samoja asioita, tuntuu ääneen sanottuna erikoiselta. Ehkä olen ajatellut, että menestyksellä on yhdet kasvot ja kaikkien täytyy haluta näyttää samalta. Mistä käsitys menestyksestä tulee?

Niittymäki myös muistelee kouluajoja, jolloin unelmoi asioista, joita myöhemmin saavutti ja vasta sitten pystyi toteamaan, etteivät ne olleetkaan niitä, joita loppujen lopuksi halusi tehdä.

Just esimerkiksi se Kansis (Kansallisteatteri), että mä olin unelmoinut siitä silloin opiskeluvuosina. Muistan, että joskus olen päiväkirjaan kirjoittanut, että jos mä sinne joskus pääsisin, niin sitten kaikki on valmista.

Ja sain tehdä kaksi vuotta heti kandin jälkeen kansallisteatterissa hommia ja sitten vielä kaksi vuotta sen jälkeen. Niin ehkä siinä tuli semmonen jonkin tyyppinen, ei mikään romahdus, mutta joku uupuminen siihen, että tätäkö tää nyt sitten on.

Mutta luulen, että piti saada kokea se, että tajusi, että itse asiassa haluankin nyt taas tuonne. Siinä mielessä olen kiitollinen siitä matkasta. (Niittymäki, 2025)

Kouluvuosieni aikana olen ymmärtänyt sen minkä jo ala-asteen draamakerhossa tiesin. Eihän näyttelyminen ole vaikeaa. Ei näyttelyminen koskaan silloin ollut tuskallista tai haastavaa. Näyttelemisen olosuhteet voivat olla vaikeat; katseen alla oleminen voi olla vaikeaa, tiukat puvut ja häikäisevät valot voivat olla vaikeita, työryhmän sisäiset ihmis- ja valtasuhteet voivat olla vaikeita. Näyttelijäntöiden saaminen ja näyttelijäksi pääseminen on objektiivisesti vaikeaa.

Mutta näyttelyminen ei ole vaikeaa. Itseasiassa, se on helppoa. Paikoittain jopa aika hauskaa. Parhaimmillaan huumaavaa, addiktoivaa, elämää suurempaa. Lavalla olen kokenut tunteita, joidenlaisia en ole vielä muualta löytänyt. Kuinka paljon tekijyyttäni ja autonomiaani olen valmis uhraamaan niiden vuoksi?

2.3. Tutkimukselliset kiinnostuksen kohteet

Rakastan näyttelystä, mutta suhteeni näyttelijäntaiteeseen on kriisissä. Riittääkö rakkaus ilman ymmärrystä, jos en kunnioita näyttelijäntyötä, eikä näyttelijäntyö tule minua vastaan? Olen alkanut epäilemään sopivuuttani alalle.

Väitöskirjassaan *Näyttelijänidentiteetti, Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhunäkökulmista* (2000) Pia Houni on haastatellut ammattinäyttelijöitä siitä, miten he itse itsensä näkevät ja millaisista asioista he kokevat näyttelijän identiteettinsä rakentuvan. Yksi Hounin haastattelemissa näyttelijöistä kokee jo pelkästään sanan 'identiteetti' olevan hankala ja provokatiivinen. Hän uskoo tulleen sitä varmemmaksi identiteetistään mitä vähemmän hän on keskittynyt huolehtimaan siitä. (Houni 2000, 22)

Ajatus tuntuu hölmön nerokkaalta. Pysähdyn siihen. Voiko se tosiaan olla niin yksinkertaista? Siis niin, että mitä vähemmän keskityn identifioitumaan näyttelijäksi, sitä vähemmän asia vaivaa minua? Mutta miksi se tuntuu niin hankalalta? Lakkaanko siis vain yrittämästä olla näyttelijä? Päästänkö silloin jostain irti lopullisesti? Unelmasta, jota olen niin kauan jahdannut? Onko se luovuttamista? Murskaanko lopullisesti sen pienen trenssitakkisen silmälasipäisen hermostuneen mummon haaveet? Miksi minua itkettää?

Houni ajattelee näyttelijän identiteetin tutkimisen olevan kiinnostavaa juuri näyttelijäntyön 'kummallisen luonteen' takia. Työn, johon hän kuvailee sisältyvän "...kaiken aikaa toisen ihmisen identiteetin tietynlainen omaksuminen ja näyttämöllinen esittäminen. Näyttelijät työskentelevät vaihtuvissa ympäristöissä, useimmiten vaihtuvan työryhmän kanssa. Heillä ei myöskään ole takuita tulevaisuudesta." (Houni 2001, 13) Houni näkee näyttelijän identiteetin luomisen tärkeyden korostuvan etenkin nyky-yhteiskunnassa: "Identiteetin rakentamisesta on tullut elämänprojekti. Postmoderni on itseriittoinen sosiaalinen tila, jossa identiteetin määrittely korostuu." (Houni 2001, 18) On oltava jotain, ja osattava sanallistaa se niin itselleen kuin muillekin. Oltava jotain, jonka kaikki voivat ymmärtää, jotain valmista. Ajattelen kuitenkin, että alun alkaen kiinnostuin näyttelijyydestä ammatin omituisen moninaisen, määrittelyjä karttavan, luonteen vuoksi.

Uskon siis, että monipuolisuuden kaipuu oli yksi syistä, miksi alun perin kiinnostuin näyttelijänammattista. En halunnut päättää, mikä minusta aikuisena tulee. Näyttelijänä ajattelin kykeneväni välttämään valitsemisen. En halunnut tyytyä yhteen elämään. Halusin elää lukemattomia elämiä. Kertoa kaikkien tarinat.

Itseni määrittely on aina tuntunut minulle vaikealta, jopa ahdistavalta. Ajattelin näyttelijöiden välttävän ammatinvalintansa puolesta määrittelyiltä siviilielämässäänkin. Ajattelin näyttelijän olevan nollaihminen tai -piste. Neutraali *ei kukaan*, kuori, jonka voi aina täyttää tarpeen mukaan, yhä uudelleen ja uudelleen. Huomaan erehtyneeni. En saa ajatuksiani hiljennettyä, suutani kiinni tai silmiäni sammumaan. Minua voi ohjata, mutta ei ohjelmoida. Mikä siis olen ja mitä on taiteeni?

Condit painottaa väitöstutkimuksessaan, ettei niin sanottu länsimainen teatterikaan ole yhdenmuotoinen, vaan muotoja on monia. Hän tunnistaa silti taiteellisessa ajattelussaan joitain sisäistettyjä teatterintekemisen malleja: "Näyttelijänä huomaan kulkevani yhä uudelleen tuttuja reittejä, juuttuvani ennakoitaviin uriin ja pysymään käsikirjoitusten oteessa, joita olen elänyt, oppinut ja sisäistänyt." (Condit 2026, 38)²

Haluan opinnäytteessäni kyseenalaistaa käsityksiä, joita olen opintojeni aikana sisäistänyt. Ennen kaikkea haluan purkaa perinteisen teatterin tekemisen muotoa, jossa ohjaajan ja näyttelijän välinen suhde on hierarkkinen. Siinä ohjaaja näyttäytyy ajattelevana *päänä* ja näyttelijä tekevinä *käsinä*. Minkälaisia yhtymäkohtia voisni löytää näistä tehtävistä? Minkälaisia kompromisseja niiden välillä? Miten taiteellisessa (yhteis)työssä voisi hahmottaa uusiksi ajattelun ja toiminnan suhteen niin, ettei vain yksi pohdi ja toinen tee? Kirjailija Olga Tokarczuk kirjoittaa teoksessaan *Vaeltajat* (2007) *ruumiin* ja *sielun* yhteydestä:

"Pohjimmiltaan ruumis ja sielu ovat osa jotain suurempaa, jotain yhteistä, ne ovat saman substanssin eri olomuotoja, aivan niin kuin vesi voi olla sekä nestettä että kiinteää ainetta." (Tokarczuk 2007, 223)

Mikä on minulle se isompi yhteinen; ruumis, johon *pää* ja *kädet* ovat kiinnittyneet?

²As an actor I find myself retracing familiar lines, caught in predictable grooves, gripped by scripts I have lived, learned and internalised. (tekijän luvalla sitaoitu työversio, Condit 2026, 8.)

Yritän tässä opinnäytetyössäni kääntää katseeni sisältä ulospäin ja siksi olen haastatellut taiteilijoita, jotka ovat kouluttautuneet näyttelijöiksi, mutta päätyneet tekemään uraa monipuolisesti etenkin teatterin kentällä ja toimineet teatterintekijöinä muissakin rooleissa kuin näyttelijänä. Päädyin aikaisemmin näkemieni ja lukemieni teosten pohjalta kysymään haastateltaviksi Noora Dadua ja Samuli Niittymäkeä.

Molemmat haastattelut olivat noin tunnin mittaisia, ja kumpikin haastateltavista antoi suostumuksen esiintyä opinnäytetyössäni nimellään. Olin kerännyt haastatteluja varten kysymyspatteriston, mutta itse haastattelutilanteet olivat luonteeltaan keskustelevia. Nauhoitin haastattelut haastateltavien luvalla puhelimeeni ja litteroin ne niiltä osin kuin vastaukset liittyivät opinnäytteeni aiheeseen. Olen jonkin verran myös stilisoinut valitsemiani haastatteluvastauksia pyrkien kuitenkin säilyttämään mahdollisimman tarkasti niiden alkuperäisen sisällön.

Muokkasin patteristoani myös aina tilanteen mukaan kommentoiden ja esitin myös jatkokysymyksiä. Lisäksi olin valinnut joitakin kohdennettuja kysymyksiä liittyen tiettyihin esityksiin tai kirjallisiin teoksiin, joiden tekotavoista ja taiteellisista motiiveista halusin tietää enemmän

Haastattelut on nauhoitettu marras-joulukuussa 2025 ja nauhoitukset on sovittu poistettaviksi opinnäytetyön palautuksen jälkeen heinäkuussa 2026. Kysymykseni käsittelivät näyttelijäidentiteetin, työryhmissä työskentelemisen, työnhaun ja sen vastaanottamisen, itseohjautuvuuden ja kirjoittamisen teemoja.

3.TOIMIVAT KÄDET

Tässä luvussa kirjoitan käsistä ja näyttelijän suorittavasta, ruumiillisesta roolista. Kävin syksyllä 2026 osana maisteriopintojani Marjo-Riikka Mäkelän ja Hanna Bergholmin vetämän läheisyyden koreografian -kurssin. Minulle kurssilla käsitellyistä teemoista nousi tärkeimmäksi, se, miten *roolihaamo ja oma henkilökohtainen persoona erotetaan toisistaan fyysisesti ja emotionaalisesti*. (kurssimateriaaleista) Pohdin sitä, miten haastavaa roolihenkilön ja omien tunteiden (ja kehollisten tuntemusten) erottaminen voi olla. Lainaan kehoani roolihenkilölleni. Kasvoistani tulee roolihenkilöni kasvot, jaloistani hänen jalkansa, vaikka määritänkin itselleni rajat, joista minulla on oikeus pitää kiinni.

Tarkoitan tällä sitä, että *käsistä ja ruumiista* pitäisi hahmon kautta tulla taiteellisen ajatteluni työkaluja. Mutta kuka oikeastaan ajattelee ja kenellä on valta työhöni? Näyttelijän asema on erikoinen. Ruumiini on lavalla, ruumiini, jonka lainaan roolihenkilölleni. Lainattu ruumiini on lavalla riepotelevana. Sitä *ohjataan*. Minun käteni, hänen käsinään, minun kyyneleeni hänen itkunaan, hymyni hänen ilonaan. Teen itseni ja työryhmän kanssa joka päivä uusia sopimuksia, jotta voin suostua siihen. Mutta miten? Olenko muistanut aina tehdä sopimuksen itseni kanssa, vai olenko syöksynyt lavalle, paiskannut itseni katseen alle huomionkipeänä ja auki raavittuna?

Mielestäni lavalla oleminen vaatii ehdotonta läsnäoloa ja siksi näyttelijänä on tärkeää kyetä olemaan miettimättä, millainen vaikutelma katsomossa syntyy. Usein puhutaan näyttelijän kaksoistietoisuudesta. Itse ymmärrän kaksoistietoisuuden käsitteen niin, että näyttelijän tulee pystyä keskittämään ajatuksensa kahteen asiaan yhtä aikaa; roolihenkilöön, joka on täydellisen läsnä tunteilleen ja tilanteelle, sekä näyttelijään, ammattilaiseen, joka on läsnä konkreettisesti tapahtumassa, kun hän esimerkiksi liikkuu tilassa, niin ettei putoa lavalta katsomoon. Näiden erottaminen ei ole helppoa ja rajan etsiminen on hankalaa.

Conditin mukaan *näyttelijöitä saatetaan kehottaa olemaan ajattelematta sitä, miltä he näyttävät "ulkopuolelta", koska pelätään, että ulkoinen itsetietoisuus voi johtaa vääränlaiseen itsetietoisuuteen. Tämä puolestaan voi estää näyttelijän sisäisiä*

prosesseja: kykyä asettua täysin hahmoon, sitoutua tilanteeseen, olla spontaani ja reagoida vaistonvaraisesti näyttämöllisiin tapahtumiin. (Condit 2026, 8)³

Näyttelemine ei mielestäni onnistu, jos näyttelijä keskittyy siihen, miltä hänen ruumiinsa näyttää lavalla. Tässä kohtaa alan törmätä ongelmiin. Kuinka tietoinen näyttelijä saa, tai hänen annetaan, olla siitä, mitä hän representoi, mitä hän esittää, miltä hänen ruumiinsa lavalla näyttää? Kuka päättää siitä, mitä halutaan näyttää ja milloin siinä onnistutaan ja milloin ei?

Pöytälaatikkoon ei voi näytellä.

Näyttelijä ilman toisia on nukke, joka odottaa että lapsi poimii sen lattialta ja alkaa leikkimään.

Olen osallistunut opintojeni aikana moniin erilaisiin työryhmiin. Maisterivaiheessani olen alkanut pohtia lähemmin niiden dynamiikkoja ja rooliani työryhmän sisällä syntyvässä ajattelussa. Olen opintojeni aikana huomannut, että suhtautumiseni näyttelijäntaiteeseen on muuttunut vähätteleväksi. Sitä voisi kuvata jopa arvostuksen puutteena. Olen miettinyt, mistä se johtuu.

Fran Lebowitz kiteyttää asian Martin Scorsesen ohjaamassa dokumenttielokuvassa *Public Speaking* piikikkääseen tyyliinsä:

Kirjailijoiden täytyy tietää asioita. Heidän täytyy tietää asioita elämästä. /- -/.aloilla, joilla täytyy tietää jotain, ei ole lapsineroja—tästä syystä on olemassa lapsinäyttelijöitä. Ala, jolla ei ole hyötyä tietää mistään mitään. (Lebowitz 2010, 2:50)⁴

Lebowitzin väite on tietysti hänelle ominaiseen tapaan provokatiivinen ja humoristinen, mutta jään miettimään sitä. Näyttelijän ei tarvitse osata kirjailijan tapaan kielellistä ajatteluaan. On selvää, että kirjallinen ja taiteenfilosofinen muototietoisuus ei ole tärkeää esimerkiksi lapsinäyttelijälle. On myös totta, että näyttelijäksi voi ryhtyä

³Actors may be discouraged from thinking about how they appear 'on the outside', due to concerns that external self-awareness may lead to a wrong kind of self-consciousness which then inhibits the actor's inner processes: their capacity to fully inhabit a character, commit to a situation, be spontaneous, and react instinctively to staged events. (tekijän luvalla sitaoitu työversio, Condit 2026, 8.)

⁴Writers have to know things. They have to know things about life. /- -/, in fields where you have to know something, there are no child prodigies, hence the child actor. A field where you are not well served by knowing anything. (Lebowitz 2010, 2:50)⁴

oikeastaan kuka vaan ja vaikka täysin ilman minkäänlaista koulutusta. Olen itsekin kokenut vaikeaksi sanallistaa sitä, millaisista asioista taidokas ja onnistunut näyttelijäsuoritus koostuu. Tietysti olen eri mieltä Lebowitzin kanssa siitä, etteikö näyttelijän tarvitsisi ”tietää asioita”, mutta tunnistan sen, että ne asiat, taidot, joita näyttelijällä tulee olla, ovat todella vaikeasti määriteltävissä ja muodoltaan erilaisia, kuin esimerkiksi ohjaajan kielellinen tai käsitteellinen ajattelu.

Olen myös miettinyt, johtuuko näyttelijäntaidetta vähättelevä asenteeni siitä, että työni on jotain, mitä koen osaavani — ja jos *minä* osaan sen, se ei voi olla vaikeaa? Onko se siis vain tylsää, tuttua itseinhoa? Olenko vain yksinkertaisesti ollut niin pitkään aidosti taitavien ja virtuottisten näyttelijäopiskelijoiden ympäröimänä, että olen sokeutunut sille, mitä kaikkea me osaamme?

Teimme eräällä maisterikurssilla kurssin päätteeksi loppudemon, jossa kokosimme yhteen kurssilla käsitellyjä asioita yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Osa demosta koostui sooloista, joita me opiskelijat olimme valmistelleet kurssin alkua varten.

Demokokonaisuutta koostaessamme alkoi mielestäni vaikuttaa siltä, että kaikkien soolot eivät mahtuisi mukaan, jotta koherentti, rytmiltään dynaaminen kokonaisuus saataisiin muodostettua, joten ehdotin, että minun sooloni voitaisiin ihan hyvin jättää pois, jotta kokonaisuus toimisi paremmin. Näin myös tehtiin. Myöhemmin keskustelin kurssin opettajan kanssa, ja hän kiitteli minua siitä, että olin suostunut luopumaan omasta osuudestani toimivamman kokonaisuuden eteen. Jäin miettimään asiaa ja sitä, miksi minulle tuntui siinä tilanteessa helpolta ja ilmiselvältä, että kohtaukseni pitäisi poistaa, eikä vähempi näyttämöaika harmittanut ollenkaan. Vaikka kyse oli vain yhden kurssin päätösdemosta, ymmärsin jotain siitä, mikä näyttelijöissä, siis myös itsessäni hiertää. Esimerkiksi, teimme keväällä 2024 kandin lopputyötä *Maratontanssit* Helsingin Kaupunginteatterin pienelle näyttämölle. Ohjaaja, näytelmä sekä roolit oli valittu valmiiksi, eikä meillä näyttelijäopiskelijoilla siis ollut vaikutusvaltaa siihen, minkä näytelmän tai roolin kandin lopputyössämme esitämme. Ensimmäisessä käsikirjoituksen läpiluvussa kävi ilmi, että koko näytelmän ensimmäisen puoliajan roolihahmoni tulisi olemaan vanha ulkomaalaiseksi määritelty tehdastyöntekijä, jolla ei ollut yhtäkään repliikkiä. Käännellessäni käsikirjoituksen sivuja tunsin turhautumisen kasvavan ja kyynelten kihoavan silmiin. Tunteet, joita nousi pintaan, tuntuivat hankalilta käsitellä. Olenko todella näin turhamainen ja huomionkipeä? Itkettääkö minua tosiaan, kun en saa

tarpeeksi repliikkejä ja näyttämöaikaa? Sätin itseäni, koitin ymmärtää ohjaajaa, joka oli mahdottoman tehtävän edessä joutuessaan keksimään kahdelletoista herkälle näyttelijäopiskelijalle tasavertaiset roolit. Olihan kyseessä koko luokan yhteinen kandin taiteellinen lopputyö.

Yritin suhtautua teokseen ensemblekokonaisuutena ja muistuttaa itselleni, että tällaista on yhdessä tekeminen. Palaan maisterissa käymäni kurssin demoon ja siihen, miten astuin syrjään. Suhtaudun nyt ymmärtäväisemmin kandilopputyötään tekevään Tellervoon. Helsingin Kaupunginteatterilla oli jättimäinen tuotanto, jossa oli iso ensemble näyttelijöitä, valtavat kaupunginteatterin puitteet ja koneistot, jotka itselleni näyttäytyivät jopa vanhoihin kaavoihin kangistuneilta. Tuollaisessa perinteisessä mallissa yhden näyttelijän tekijyys on hetki parrasvaloissa, joka joko annetaan tai ei. Kaiken muun joku muu on päättänyt puolestani. Jos siis lava-aikani on ainoa panos, jonka voin teokseen tuoda, ei ole ihme, että olen harmissani, kun siitä leikataan – toisin kuin maisterikurssimme demossa, jossa olin paitsi näyttelijä myös teoksenrakentaja, aktiivinen osa ja ääni siinä, mitä lavalle tulee ja mitä ei. Valintani olivat näkyvillä koko teoksessa, ei vain niissä hetkissä, kun kasvoni ovat valaistuna ja suunnattuina kohti yleisöä.

Näiden minua vaivanneiden ajatusten johdattamana keskustelin Niittymäen kanssa siitä, millaista on työskennellä produktioissa, jotka ovat hänen itse ohjaamiaan ja käsikirjoittamiaan. Hän kuvaili vastauksissaan, miltä näyttelijän asema voi tuntua silloin, kun hän ei ole vain yhdessä roolissa, vaan on itse vastuussa useammasta esityksenteon osa-alueesta. Linaan seuraavaksi osuuden käymästämmme keskustelusta:

Niittymäki: Demosin jossain treeneissä, että se voisi olla jotain tällaista. Sitten tanssin tavallaan siihen kappaleeseen, sen tempossa ja musta tuntui siinä kokeilussa jo, että nyt tämä ei toimi. Tein sen silti loppuun ja kysyin kommentteja. Sitten yksi suunnittelija sanoi, että ”No, ihan rehellisesti, niin musta toi näytti siltä, että olisin takas ala-asteella kattomassa jotain myötähäpeällistä joulukuvaelmaa.” Ja olen miettinyt pitkään, tai edelleen olen sitä mieltä, että jos olisin näyttelijänä jossain proggiksessa ja ohjaaja olisi tilannut multa, että tanssit tuohon biisiin. Ja joku suunnittelija sanoisi tolleen, niin mä ottaisin viikon saikun ja olisin silleen, että pitääkää tunkkinne. Mutta koska olin myös se ohjaaja, niin arvostinkin sitä rehellisyyttä. Että joo, mustakin se tuntui väärältä.(Niittymäki 2025)

Minä: Niin, aika kiinnostavaa. Tavallaan oli helpompi suhtautua siihen palautteeseen, jos ei ole pelkästään näyttelijän asemassa vaan myös ohjaajan asemassa, niin sitten voi olla helpompi katsoa sitä omaa tekemistä ikään kuin ulkopuolelta.

Niittymäki: *Ehkä, niin. Se oli outo, ettei ottanut sitä henkilökohtaisesti vaan just sen teoksen kannalta. Että no niinpä ja hyvin sanottu, että siltä se vähän tuntuikin.*
(Niittymäki 2025)

Minä: Mietin, että liittykö se johonkin semmoiseen, että tavallaan näyttelijällä on helposti aika pieni osa-alue siitä teoksen tekemisestä. Tai en mä tiedä, tuli vaan mieleen silleen, että onko se... Sitten jos osa-alue on pelkästään se, että nyt sä tanssit tähän tahtiin, ja sitten joku sanoo, että tyhmää toi sun tanssiminen, niin sitten se on aika paljon... Sitten se, että no tää on mun ainoa tehtävä täällä. Mä epäonnistun siinä yhdessä tehtävässä, mikä mulla oli.

Niittymäki: *Niin. Ja mä luulen, /- -/ että siinä tilanteessa, että mä olisin ollut vain näyttelijänä, niin hän (tanssimista kommentoinut suunnittelija) ei varmaan olisi sanonut sitä.* (Niittymäki 2025)

Huomaan jääneeni keskustelun jäljiltä pohtimaan, onko niin, että Niittymäelle on helpompi suhtautua näyttämöllisiin tapahtumiin ulkokohtaisemmin silloin, kun hän on ollut itse myös vastuussa, päättämässä siitä, mitä näyttämölle loppujen lopuksi päätyy?

Peilaan tätä omaan epävarmuuteeni sanallistaa ajatteluani näyttelijänä. Muistelen esimerkiksi välillä tilannetta, jossa oman vuosikurssini suunnittelijaopiskelija kertoi, mitä heille oli opetettu näyttelijöiden kanssa työskentelystä. Suunnittelijoita varoitettiin näyttelijöiden ”tunteellisuudesta ja ”herkkydestä”. Heitä kehoitettiin työskentelytilanteessa joko puhumaan näyttelijöille yksinkertaisin termein tai suosiolla välttää puhumista kokonaan, jotta näyttelijät eivät ”hämmenny”. Vaikka naureskelimme yhdessä asialle, ymmärrän myös tällaisen varoittelun pointin. Näyttelijä on etenkin harjoitustilanteessa herkässä asemassa, näyttelijän ruumis on kommentoinnin kohteena. Työtä, jossa ei ole oikeaa tai väärää – toki kaikki taiteellinen työ on sellaista, enemmän

tai vähemmän – on vain mielipiteitä. Mielipiteitä siitä, miten vääntelen naamaani ja kehoani. Siitä miten painotan sanoja, siitä kostuvatko silmäni vai eivät.

Näyttelijä ja koomikko Julia Louis-Dreyfus kuvailee podcast-haastattelussa näyttelijäntaiteen (etenkin komediassa) häpeällistä perusluonnetta ja sitä, miten hän toivoo näyttävänsä esiintyessä ”hölmöltä”:

Eräänlainen arvokkuuden puute on se suunta, jota kohti menet. Tavallaan niin sen täytyy mennä. Mutta se voi olla tuskallista kahdella tavalla. Ensinnäkin, jos epäonnistut siinä, se on nöyryytys, jolla ei ole pohjaa—pelkkää syvää häpeää. Ja vaikka onnistut, mukana on silti nöyryytyksen elementti, koska sinun täytyy näyttää hölmöltä. On hienoa menestyä siinä, mutta silti samalla se tuntuu vähän kiusalliselta.
(Louis-Dreyfus 2019, 18:28)⁵

Tulkitsen Louis-Dreyfusin ajatusta niin, että näytteleminen vaatii tietynlaista itsensä nolaamisen mahdollisuuden jatkuvaa hyväksymistä. Tunnistan myös Louis-Dreyfusin kuvaileman halun *to look a fool*, näyttää hölmöltä. Näyttämöllä koen vapauden, yhteyden kokemuksen syntyvän juuri siitä, että en anna itseni olla viileä ja vetäytynyt. Viileys ja vetäytyvyys on helppoa ja tylsää (myös turvallista, arjen Tellervon, siviiliminän annan harrastaa viileyttä ja vetäytyvyyttä) auki ja läsnä oleminen ja on paljon vaikeampaa.

Sisäänpäinkääntyneisyys ei kiinnosta minua lavalla ollenkaan. Sen sijaan ajattelen radikaalia läsnäoloa, tapitusta ja jännitettä ruumiidemme, esiintyvien ja katsovien, välillä. Kannattelu on sitä, että yksi saa istua yleisössä ja nojata taaksepäin, kun toinen ei luovuta hetkeksikään. Taiteellisessa ajattelussani luovuttaminen merkitsee yhteyden katkaisemista. Siinä tapahtuu siirtyminen meistä suljettuun kokemukseen, päähäni. Mikä sitten on tätä yksityistä, vain minua, jotain, jota ei tarvitse jakaa ja jota ei ole kiinnostavaa jakaa?

Näyttelijäntaiteen opinnoissa puhutaan usein roolihahmon suojaavuudesta. Roolihahmo, jonka näyttelijä omaksuu, suojaa näyttelijää, ihmistä roolihahmon takana. Yritän ajatella havoittuvaisuutta ja suojausta oman työni kohdalla. Ainoa rooli, joka voi

⁵*A lack of dignity is where you are sort of headed. I mean, you have to do that. But it can be kind of agonizing in two ways. One is if you fail doing that it's a humiliation that has no bottom, it's just deep humiliation and if you succeed there is still an element of humiliation because you know, you have to look a fool. It's great to have success doing that but it's still kind of wincy at the same time.* (Louis-Dreyfus 2019, 18:28)

suojella minua on *Tellervon* rooli. Näyttelijänä muut ovat minulle alastomampia. Rooli ei suojaa, vaan paljastaa. *Tellervo* olen rakentanut 27 vuotta, muita parhaimmillaan muutaman kuukauden. *Tellervo* on tarkoin rakennettu jalokivihaarniska, se suojaa katseelta, peittää jotain näkymättömiin. Muut hahmot, jotka ovat elossa vain hetken tai hetkiä, ovat savuverhoja, joiden läpi voi nähdä, kun silmät tottuvat hämääseen. Mutta jos haarniska vetäytyy ylleni lavalla, savuverho häviää ja olen suojassa. Suojassa epäonnistun.

Pohtiessani suojaavaa haarniskaani mieleeni muistuu, miten näyttelijä Kristen Stewart puhuu New York Timesille antamassaan haastattelussa näyttelijän position alistuvasta luonteesta. Hän kuvailee esiintymisen olevan perusluonteeltaan haavoittuvaa, noloa ja epämaskuliinista. *Ei ole mitään uhmakasta siinä, että ehdottaa olevansa jonkun toisen ideoiden suukappale. Se on luonteeltaan alistuvaa. Oletko koskaan kuullut metodinäyttelijästä, joka olisi ollut nainen?* (Marchese 2025)⁶

Tulkitsen Stewartia niin, että patriarkalisessa yhteiskunnassa, jossa pojat kasvatetaan miehiksi, johtajiksi ja päättäjiksi, miesten voi olla lähtökohtaisesti vaikeampaa tulla hyviksi näyttelijöiksi ammatin alistuvan luonteen vuoksi. Naisille (ja muille) alistuminen on jotain, mitä lapsesta asti on opetettu, joten teatterissakin on helpompi hyväksyä asetelma, jossa joku käskee ja minä toteutan. Stewartin haastattelun luettuani, mietin omaa kamppailuani perinteisen näyttelijäkuvan kanssa. Onko minussa ja Stewartin mainitsemissa metodinäyttelijämiehissä kuitenkin jotain samaa? Sama tarve olla kontrollissa, sama turhautuminen, kun tunnistaa kapean toimijuutensa? Metodinäyttelijä etsii turvaa ja toimijuutta roolihahmonsa täydellisestä omistajuudesta, minä etsin turvaa ja toimijuutta yrittämällä tunnistaa valinnan mahdollisuuksia. Haluan löytää rohkeutta tehdä valintoja. Löytää kontrollia valintojen kautta, valita olla näyttelijä, valita hakea tai olla hakematta töitä, jotka kiinnostavat ja eivät kiinnosta, valita työryhmiä, produktioita, työrooleja. Valita suostua tai olla suostumatta.

Haluan valita päästää lavalla yksityisen valumaan esiin. Milloin päästän kannatellun lavan valumaan yksityiseeni? Jotta näyttelijä jaksaisi työssään, on oltava taktiikoita ravistella näyttämö, roolihenkilö itsestään irti päivän päätteeksi. Itselläni ei aina niitä

⁶*Performance is inherently vulnerable and therefore quite embarrassing and unmasculine. There's no bravado in suggesting that you're a mouthpiece for someone else's ideas. It's inherently submissive. Have you ever heard of a female actor that was method?* (Marchese 2025)

ole. Esimerkiksi, vuonna 2023, kun olin opinnoissani toisella vuosikurssilla, teimme kotimaisen kantaesityksen kurssilla näytelmän nimeltä *Vastalahjat*. Roolihenkilöni kyseisessä näytelmässä oli ihana, rakastin häntä. Hän oli nuori, innokas, kömpelö fyysisessä olemisessaan, mutta myös ihmissuhteissaan ja sosiaalisessa kanssakäymisessä. Hän oli hupsu, purskahteleva, ylitsevuotava, tunteellinen ja kaottinen. Oli motivoivaa esittää tuota herkullista hahmoa, mutta aina harjoitusten ja esitysten jälkeen kotiin päästessäni huomasin omituisen olon jääneen päälle. Roolihenkilön epävarmuudet alkoivat sekoittua omiini. Tunsin roolihenkilöni kömpelön olemuksen vuotavaan omaan tapaani hahmottaa ruumiinkuvaani. Roolihenkilöni haki epätoivoisesti näytelmässämme ihastuksenkohteensa hyväksyntää ja huomiota. Huomasin arjessani tulevani epävarmaksi ihmissuhteissani, vihaavatko kaikki minua? Huomasin vasta näytöskauden loputtua, miten paljon esittämäni, omaksumani roolihenkilö oli päässyt vaikuttamaan minuun.

Teatteriproduktiossa näyttelijällä, toisin kuin muilla työryhmän jäsenillä, ei ole mahdollisuutta asettua katsomon penkkiin tarkastelemaan työnsä jälkeä. Condit kuvailee näyttelijän ja ohjaajan työnkuvia osuvan ironisesti:

näyttelijän kyky luottaa – asettua ohjaajan katseen alle ja vertauskuvallisesti ohjaajan käsiin – voidaan nähdä edellytyksenä sille, että näyttelijä voi toteuttaa roolinsa kunnolla: olla luova, leikkisä, “avoin” ja “täysin läsnä” (mitä se sitten tarkoittaaakin). (Condit 2026, 8)⁷

Näyttelijällä voi olla kokemus siitä, että on ”läsnä” ja auki leikille, mutta mitä se merkitsee ohjaajalle? Osaavatko ohjaajat todella aina luoda rehelliset ja turvalliset puitteet niille?

Conditin jaottelussa näyttelijä on “sisältä käsin kokija ” ja ohjaaja “ulkopuolelta katsoja”. Condit jatkaa:

Kun (jos) näyttelemine tarkoittaa osallistumista kokonaisuuteen, jota pitää koossa ohjaajan visio, näyttelijän on tukeuduttava ohjaajan katseeseen, ohjaajan kykyyn välittää tämän visio sekä hänen taitoonsa ohjata näyttelijää roolinsa läpi. Tässä

⁷*the actor's ability to trust, to place themselves under the directorial gaze and metaphorically in the director's hands can be considered prerequisites for the actor to play their part properly: for the actor to be creative, playful, 'open' and 'fully present' (whatever that means). (tekijän luvalla sitaoitu työversio, Condit 2026, 8)*

asetelmassa ohjaajan yksisuuntainen katse voidaan tulkita näyttelijä-ohjaaja-suhteen varsinaiseksi perustaksi. (Condit 2026, 8)⁸

Jotta Conditin ehdottama työnjako voi toimia, näyttelijän on antauduttava ohjattavaksi. Nimitän sitä antautumiseksi, jopa alistumiseksi, mutta en ajattele siinä olevan mitään väärää tai ongelmallista, kunhan työjako on kaikille osapuolille selkeä alusta asti. Esimerkiksi Niittymäki sanoo jopa toivovansa sitä projekteissa, joihin hänet on palkattu nimenomaan näyttelijäksi:

Nykyään jos menen näyttelijäksi johonkin, niin en haluaisi tehdä mitään muuta kuin näytellä. Huomaan että jos, ohjaaja kysyy mitä mieltä olen, niin luultavasti tulee 18 ideaa ja mä sanon ne kaikki. Mä tavallaan toivoisin, että multa ei edes kysytä. Sitä tuntuu, että mä harjoittelen tällä hetkellä varsinkin teatterissa. (Niittymäki, 2025)

Työroolien selkeys ja tarkkarajaisuus tekee mielestäni työskentelystä myös joskus suoraviivaisen tehokasta. Varsinkin työryhmän koon ollessa suuri, olen kokenut niiden selkeät rajat henkisen ekonomian kannalta välttämättömäksi. Kuten jo aiemmin sanoin, en usko perinteisessä alistuvassa työnkuvassa olevan mitään lähtökohtaisesti väärää tai kamalaa, kunhan saa itse valita ja olla tietoinen siitä, että valjastaa taitonsa jonkun toisen, eli usein juuri ohjaajan, visiolle.

Keskustelen Dadun kanssa työryhmien muodostumisesta ja siitä, miten erilaisia teatterin tekemisen muotoja voi etsiä. Dadulla on paljon kokemusta itseohjautuvuudesta ja omien teosten tekemisestä, mutta hän tunnistaa myös hankaluuksia kollektiivisiin produktioihin osallistumisessa:

No, tykkään siitä, että on vaihtelua. Kollektiiviset prosessit voi olla tosi antoisia, mutta ne on myös usein tosi kuormittavia tai totaalisia. Niissä on aina se kysymys, että samalla kun tehdään produktiota, niin luodaan työtapaa. Se on valtavaa työskentelyä. Se on ihan siis kreisiä hommaa, semmoista pyörän keksimistä uudestaan suunnilleen. Luodaan koko työtapa. Niin sellaisen jälkeen on aika ihanaa

⁸*When (if) acting is participating in a composite whole held together by the director's vision, the actor must rely on the gaze of the director, their capacity to communicate that vision, and their skill in guiding the actor through their part. In this set up, the director's unilateral gaze may be construed as the very basis of the actor-director relationship. (tekijän luvalla sitaoitu työversio, Condit 2026, 8)*

tehdä jostain valmiista tekstistä jotain ja joku ohjaa ja saa olla ihan näyttelijä ja tauolla voi vaan jauhaa paskaa eikä illalla tarvitse miettiä ollenkaan. Paitsi opetella ehkä jotain repliikkejä. Että sitten se on tosi nautinnollista, kun se rooli on selkeä. Mutta luulen, että jos sellaista tekisi pelkästään, niin sitten alkaisi kaivata jotain muuta. (Dadu, 2025)

Samaistun Dadun ajatukseen. Monipuolisuuden kaipuu ulottuu Dadulla (ja koen, että itsellenikin) vaihtelun tarpeeseen työnkuvassa. Tunnistan taiteellisessa tekemisessäni tarpeen hahmottaa kokonaisuuksia, tendenssejä, joita mielestäni pidetään lähtökohtaisesti hyödyllisempinä ohjaajalle, kuin näyttelijälle.

4.OHJAAVA PÄÄ

Soittotaito ei riitä.

Haluan tehdä musiikkia.

Olen läpi näyttelijänopintojeni ollut hämilläni ohjaaja-näyttelijä-suhteesta. Millainen sen kuuluisi olla ja millainen se parhaimmillaan on? Ehkä kyse on vain omista kokemuksistani ja siitä, ettei itselläni ole ollut sellaisia ohjaajia, joiden kanssa olisin todella kokenut taiteellisten näkemysteni kohtaavan. Samalla haluan tietysti myös todeta, etten loppujen lopuksi ole työskennellyt ohjaajien kanssa kovinkaan paljon. Myös koulukonteksti on omanlaisensa. Kaikki opiskelevat, ja siksi taidekoulussa on — ainakin periaatteessa — tilaa myös kokeilla ja tehdä virheitä, olla kesken. Se merkitsee — tai jälleen kerran sen ainakin pitäisi merkitä — erilaisten tekniikoiden ja taktiikoiden kokeilemista sekä omien ja työryhmien rajojen ja dynamiikkojen tunnustelua. Tämä kaikki on mahdollista siksi, ettei taloudellista suorituspainetta ole.

Yritän ajatella ohjaamista tilanteiden kautta. Dadu kuvailee mielestäni erityisen tarkasti kahta ohjattavana olemiseen liittyvää tunnetta: sitä, kun oma ääni haihtuu ja toisaalta sitä, kun yhteinen rytmi tai ”kieli” löytyy. Dadu kertoo yhdessä näyttelijäkollegansa Joanna Haartin kanssa tekemistään produktioista, jotka käsittelivät näyttelijän ja ohjaajan suhdetta:

Ne (produktiot) liittyi siihen, miten oma ääni katoaa, jos se katse, jolla sua katsotaan, on kontrolloiva tai tahtoo sinulta jotain muuta kuin sinut. On myös tosi monenlaisia ohjaajia, on myös ohjaajuutta, jossa se vahvistuu. Löytyy yhteinen kieli. Tai se ei olekaan väkivaltaista, kun siirtyy aivan toisenlaiseen olomuotoon. Se vaatii jotain perustavanlaatuista, kunnioitusta ja antautumista. Siis ohjaajalta myös. Ei ainoastaan näyttelijän tehtävä ole antautua. Se on kiinnostava prosessi. (Dadu, 2025)

Ohjaamisessa on kyse myös yhteisen löytämisestä ja kunnioittamisesta. Condit puhuu katseesta, jolla on valtaa puuttua näyttelijän työhön. Conditin mukaan ”...se vaikuttaa siihen, miten näyttelijä työskentelee, mitä hän voi tehdä, miten hänet voidaan nähdä ja

millä tavoin hän voi ottaa paikkansa. Katse tuntuu. Kun jokin tapa katsoa on tervetullut, se voi tuoda luovaa iloa; kun ei, se voi olla musertavaa." (Condit 2026, 39)⁹

Ajattelen, että pahimmillaan näyttelijä halutaan pitää pimennossa. Vain ohjaaja on perillä visiosta ja tavoitellusta lopputuloksesta ja yrittää johdattaa työryhmän perässään kohti sitä. Keskustelen Dadun kanssa siitä, miten yleensä näyttelijät eivät keskenään keskustele roolityöstään tai siihen liittyvistä ajatuksista, jotta kukaan ei vain vaikuttaisi liikaa toisten työskentelyyn. Tästä syntyy joskus tilanne, jossa työskentelyä ei pureta auki. Ohjaukseen liittyikin usein piilevä ajatus: mitä enemmän näyttelijä ajattelee ja tulee tietoisiksi työstään, sitä herkemmin hän menee oman päänsä sisälle, eikä ole läsnä tilanteessa ohjattavana, muovattavana. Myös Dadu kuvailee tätä eräänlaista mystifioimisen tapahtumaa:

/- -/ joku mystifiointi vähän niin, että jos näyttelijä alkaa puhua, jos näyttelijä alkaa katsoa sitä teosta ikään kuin ulkopuolelta, niin se kadottaa sen sisätilan, mikä helposti käy hetkeksi, mutta ei se ole pysyvä prosessi. Mutta ajattelen, tai /- -/ välillä on sellainen olo, että onko niin, että pelätään sitä näyttelijän ajattelua, koska pelätään, että se kääntyy tavallaan se sisäinen katse niin, että sen sijaan, että se kohdistuisi sisältä ulos, se kohdistuukin ulkoa sisälle?

Luulen, että siinä tietyllä tapaa mennään vähän ojasta allikkoon, että se tarkoitus on hyvä. Että ei kannata puhua pälä-pälä, niin sen tarkoitus on varmaan vahvistaa sisäistä katsetta ja omaa intentioita ja myös kontaktia. Siten, että sen sijaan, että purkaisit sitä tilannetta auki, niin katsot, että mitä siinä tilanteessa on. Ja myös törmäyskohtiin ja energioihin. Mutta siis onhan se ihan pimeä ajatus, että me pelättäisiin tietoisuutta ylipäätään. Ehkä tällä hetkellä tämä koko yhteiskunta, koko maailma pelkää tietoisuutta. Me pelätään katsoa itseämme. Ja siinä on sikäli totuus pohjaa, että kyllähän siinä usein käy niin, että kun alkaa analysoida ja purkaa tilannetta auki, niin hetkeksi kadottaa sen. (Dadu, 2025)

⁹A look that has the power to intervene in my work affects how I work. It affects what I can do, how I can be seen, and how I take place. A look is felt. When a way of looking is welcome, it can bring creative joy, when not, it can be crushing. (tekijän luvalla sitaoitu työversio, Condit 2026, 39)

Jään pohtimaan, miten näyttelijän oma ajattelu pääsisi näkyviin esiintyvien ruumiiden välillä prosessissa, jossa hänelle ei tarjota mahdollisuuksia tuoda tai sanallistaa ajatteluaan osana taiteellista työtä? Millä tavoin työryhmälähtöisessä työskentelyssä voisi uudelleenajotella jäsenten rooleja ja avata väyliä yhteiseen ajatteluun? Miten näyttelijäntaidetta voisi oppia *katsomaan* uudelleen?

Ihailemani ohjaajat ovat niitä, jotka keräävät ympärilleen osaavan työryhmän ja antavat sitten työryhmänsä tehdä sen, minkä parhaiten osaavat; työnsä. Ajattelen, että yksi ohjaajan tärkeimmistä tehtävistä on olla koollekutsuja, siis tuoda tekijät yhteen ja antaa taian tapahtua. Joidenkin kokemusteni pohjalta herää kuitenkin kysymys sisällöntuottamisesta ja siitä, kenellä on oikeus ottaa luotu materiaali nimiinsä.

Kokemukseni mukaan, ohjaaja on se, jota tullaan kiittämään esityksen jälkeen teoksen taiteellisista ansioista — silloinkin, kun on todellisuudessa kyse muiden tekemästä työstä. Näyttelijöiden ja suunnittelijoiden ajattelu jää usein kokonaisuudessa hahmottamatta. Syy ei tietysti ole pelkästään ohjaajan. Systeemi on vain rakennettu niin. Historia on luonut auteur-hahmon, tekijän, usein nimenomaan keski-ikäisen miehen tai nuoren neropojan, joka on jonkin erityisen ominaisuutensa ja näkemyksensä myötä vastuussa taiteellisesta kokonaisuudesta ja jolle annetaan kunnia sekä suosionosoitukset silloin, kun siihen on aihetta. Ajatus ei yksinkertaisesti heijastele teatterin todellisuutta, sillä se perustuu pohjimmiltaan asiantuntijarajat ylittävään yhteistyöhön.

Pöytälaatikkoon ei voi näytellä. Teatteritaide ja siihen liittyvä ajattelu eivät koskaan tapahdu yhden pään toimesta. Näyttelemistä ei voi tehdä yksin, sitä ei voi luoda vain itselleen, tallettaakseen ja saattaakseen sen myöhemmin valmiina julki. Se tapahtuu aina toisten kesken, hetkessä, eikä siitä jää fyysistä jälkeä. Esiintyminen on esillä olemista, eikä sitä voi tehdä yksityisesti. Samalla juuri siinä piilee taiteenlajin kauneus. Jotain syntyy ruumiiden ja kokemusten välillä, se on hetkessä ja sitten katoaa.

Eräs vuosikurssini dramaturgiopiskelija problematisoi osuvasti tapaa, jolla esimerkiksi *dramaturgia* usein kreditoidaan käsiohjelmassa nimellä. Tapa on epärehellinen, sillä kaikki näyttämölle valmistuneen teoksen osa-alueet kontribuoivat esityksen *dramaturgiaan*, suunnittelusta näyttelijäntyöhön. Parempi tapa olisi kreditoida *dramaturgi*, eli ammatillinen rooli työryhmässä. Condit kirjoittaakin, ettei teatterin

katse koskaan "palaudu mihinkään yksittäiseen henkilöön tai identiteettiin, vaan se jakautuu merkityksenmuodostuksen topologioihin, kehoihin, suhteisiin ja representaatioihin. Silti näyttelijälle katsotuksi tuleminen on osa teatterin aistimaailmaa, yksi työn perusehdoista."(Condit 2026, 39)¹⁰

Jään pohtimaan tätä dramaturgiaan, tekijyyteen ja katseeseen liittyvää ongelmaa. Miten se liittyy ohjaamiseen? Ehkä juuri sen johdattamana kysyin haastateltaviltani, miten he kokevat ohjaamisen tulleen osaksi heidän taiteellista identiteettiään.

Niittymäki kertoi Teatterikorkeakoulun monologikurssin olleen hänelle merkittävä kokemus:

En ollut (ennen opiskelua Teatterikorkeakoulussa) tehnyt mitään, ei ollut tavallaan mitään pohjaa mihin nojata. Ei edes semmoista, että teatteri on mulle yhteisöllistä tai teatteri on mulle, että mä haluan ohjata tai mä haluan jotain. Mä olin aika ahdistunut sen kolme vuotta. Mut sit se monologikurssi, pelkäsin sitä hirveästi ja sitten siitä jäi sellainen olo, että jotenkin ylitti itsensä tai voitti itsensä ja muistan, että sitä monologia oli tosi ihana tehdä. Siitä jäi joku sellainen, että haluan tehdä jotain itsenäistä joskus. (Niittymäki, 2025)

Tulkitsen, että Niittymäki kuvaa tällä ”itsenäisellä tekemisellä” juuri sisällön suunnittelijan ja toteuttajan roolien yhteensulautumista, siis ajattelun ja käytännön yhdistymistä. Näyttelijän ja ohjaajan roolia samassa ruumiissa.

Dadu taas mainitsee Teatterikorkeakoulun pääsykokeita varten valmistellut tehtävät innoittavaksi alkusysäykseksi:

Ne oli hyviä provokaatioita. En varmaan omia sooloesityksiä ollut tehnyt edes ennen pääsykokeita. Muistan jo kolmansien pääsykokeiden soolon, johon valitsin Eeva-Liisa Mannerin yhden pitkän proosarunon monologitekstiksi niin sehän on järkyttävällä tavalla määrittänyt mun esiintyjyyttä ja tekijyyttä tähän päivään asti. (Dadu, 2025)

¹⁰But ‘theatre’s gaze’ does not return to any individual or identity, rather it is distributed across sense-making topologies, bodies, relations, representations. Yet for an actor being looked at is part of theatre’s sensorium, a condition of what we do. (tekijän luvalla sitaoitu työversio, Condit 2026, 39)

Dadu kuvailee, miten Mannerista ja pääsykoekokemuksista muodostui hänelle opintojen ajaksi jonkinlainen oma taiteellisen ajattelun muoto, rytmi tai katse, jonka kautta hänen tekijyytensä alkoi hahmottua:

Siinä oli myös tuollaisia oppaita, joita matkan varrelle tuli, että jos sai jostain tekstistä tai äänestä tai materiaalista kiinni niin sitten tavallaan tarrasi siihen. Ja kiinni saamisella tarkoitan, että sen äärellä syttyy joku oma katse tai oma rytmi tai ainakin innostus tulee näkyviin, niin musta tuntuu, että niiden kainalossa se oma tekijyys on myös päässyt vahvistumaan ja kasvamaan. (Dadu, 2025)

Ilahdun Dadun mainitessa Eeva-Liisa Mannerin. Kävin itse Niittymäen mainitseman monologikurssin kolmantena vuotenani ja valmistin monologini Eeva-Liisa Mannerin elämää käsittelevästä Helena Sinervon teoksesta *Runoilijan Talossa*. Dadun kuvailema tapa *saada kiinni* jostain – mistä vaan – materiaalista resonoi. Kun olen ollut hukassa omissa opinnoissani, itseni kanssa, olen löytänyt turvaa taiteesta. Kirjailija David Shields kuvailee teoksessaan *Reality Hunger* rohkeimmiksi taiteilijoiksi niitä, jotka "tuntevat itsensä ja uskaltavat jakaa persoonansa katastrofin maailman kanssa". (Shields 2011, 186)¹¹ Shields sanoittaa teoksessa osuvasti sitä, mitä taiteessa on *se*, josta Dadun kuvailemalla tavalla *saa kiinni*: "Se, mihin reagoit missä tahansa taideteoksessa, on taiteilijan kamppailu omaa rajallisuuttaan vastaan". (Shields 2011, 181)¹² On kaunista yrittää, on kaunista olla auki, on kaunista päästää maailma sisään.

Dadun opintopolussa on Eeva-Liisa Mannerin lisäksi muitakin yhteneväisyyksiä omani kanssa. Ylioppilasteatterissa kehittyneen vahvan taiteilijaidentiteetin myötä näyttelijäntaiteen opinnot eivät olleet Dadulle itsestänselvyys. Kerron Dadulle omasta taustastani kansanopistoissa ja harrastelijateattereissa. Koitan sanallistaa turhautumistani välillä yksipuoliselta tuntuviin näyttelijäntaiteenopintoihin ja kysyn, miltä hänelle tuntui siirtyä Ylioppilasteatterin maailmasta Teatterikorkeakoulunopintoihin. Dadu kertoo, miten opintojensa aikana poukkoili erilaisten vaihtoehtojen ja ammatillisten roolien välillä:

¹¹*I know of nothing more difficult than knowing who you are and having the courage to share the reason for the catastrophe of your character with the world*

¹²*What you respond to in any work of art is the artist's struggle against his or her own limitations.*

Toi on tosi keskeinen kysymys mulle, se varsinkin kiteytyi siihen ohjaajan, dramaturgin ja näyttelijän roolien eristämiseen toisistaan. Kun ne oli jo itselle tavallaan limittäin. Silloin kun pääsin koulun, niin hain myös D:lle (dramaturgian koulutusohjelma). Joku sellainen kysymys oli alusta asti, että haluaisinko kuitenkin kirjoittaa, että joku pitää valita ja se valinta tuntui hullulta. Mutta minulla ne ongelmat ehkä liittyivät enemmän ylipäättään siihen, että millainen näyttelijäihanne tai -ideaali silloin oli ilmassa. (Dadu, 2025)

Mietin, millaisia työn rakenteita tällaisen moniulotteisen roolin ympärille voisi etsiä tai luoda. Itsensä työllistäminen kiinnosti Dadua alusta asti. Hän hakikin ilman aiempaa kokemusta työparinsa kanssa apurahaa ja esityspaikkaa omalle produktiolle:

En yhtään tiennyt, osaanko kirjoittaa apurahahakemusta. Mutta sitten join kaksi lasia punkkia ja kirjoitin törkeän hakemuksen, jossa lupasin, että me ratkaistaan kaikki. Ei ole mitään asiaa, mitä me ei voitaisi ratkaista. Ja me selvitetään mikä on kuolema ja näin. Ihan siis semmoinen törkeä. Ja sitten me saatiin siihen kymppitonni tai jotain.

Ja kyllä mä laajensin sitä tekijyyttä myös kouluaikana, että olin vuoden OD-puolella (ohjauksen ja dramaturgian koulutusohjelmat). Se oli ihan älyttömän tärkeä vuosi. Ja se oli itseasiassa aika järkytys. Tajusin vasta sen vuoden aikana. En siis siirtynyt OD:lle, mä olin näyttelijänä, mutta olin ainut näyttelijä sillä koko kurssilla.

Mä vasta silloin tajusin, kuinka vähän näyttelijäpuolella käytiin sisällöllistä keskustelua. Ja tajusin myös, että varmaan ennen sitä vuotta kukaan ei ollut koskaan kysynyt mun mielipidettä mihinkään. Niin kuin aidosti mun maailmankuvallista mielipidettä. Ohjaajat ja dramaturgit debatoivat.

Meillä saattoi olla itkuisia riitoja vaikka siitä, että onko ihmisellä oikeus tappaa itsensä. Siis niinkun ihan valtavia taidekeskusteluja, jotka ei tavallaan ole sen valtavampia kuin mikä tahansa keskustelu, mutta se, että se on koulukontekstissa, että siinä on opettaja mukana, että meitä tavallaan ohjataan ajattelemaan ja kuuntelemaan toisiamme, perustelemaan mielipiteitämme. (Dadu, 2025)

Dadun kuvailu vahvistaa tunnetta siitä, että olen opintojeni aikana kaivannut keskustelemaa ilmapiiriä, nimenomaan sanoittamisen harjoittamista. Miten voin oppia

tietämään mitä haluan, jos minulla ei näyttelijänä ole kieltä puhua siitä? Jos kieli on varattu vain dramaturgeille ja ohjaajille?

Jään makustelemaan Dadun ja Niittymäen ajatuksia ja opinnäytteeni alussa esittämiäni kysymyksiä. Olen maisterivaiheessa saanut kokea käytännössä sen, miten työryhmälähtöistä nykyteatteriteosta voidaan rakentaa ja ajatella.

Keväällä 2025 vuosikurssini lavastuksen opiskelija Anna Pietilä ja Dramaturgian opiskelija Kasimir Koski lähestyivät minua suunnittelemansa lopputyöproduktion merkeissä. Tarkoitus oli työskennellä työryhmälähtöisesti ilman valmista käsikirjoitusta työskentelyssä syntyvien havaintojen, ajatusten ja aiheiden pohjalta. Työryhmään tuli mukaan myös samalta vuosikurssilta äänisuunnittelijaopiskelija Io Pettersson, sekä näyttelijäopiskelija Toni Nikka. Työskentelimme syksyllä 2025 etänä. Kehittelimme pidemmälle aiheitamme, *toivekkuutta kauppa- ja korkeakoulussa*, ja hahmottelimme, millaisia asioita esityksemme tulisi käsittelemään ja miten. Helmikuussa 2026 alkoi lähityöskentelyperiodi, jossa lihallistimme esityksen yhdessä keräämiemme lähteiden (haastattelumateriaaleja, esseitä, elokuvia) ja keskustelujemme pohjalta. *Hanke*-produktiossa työskentely perustuu horisontaaliseen yhteistyöhön: etsimme työryhmämme kesken meitä kutsuvia työskentelytapoja ja esityksen tekemisen malleja. Jokainen on ollut aktiivisessa sisällöntuottajan roolissa ja laajentanut tekijyyttään koulutusohjelmansa kaavojen ulkopuolelle esimerkiksi siten, että äänisuunnittelija on näyttelijöiden kanssa lavalla, yhtenä kolmesta esiintyjästä.

Hanketta tehdessäni olen huomannut, kuinka paljon kontekstia rakennetuista esityksistä näyttelijäopiskelijoilta jää saamatta. Ohjaaja ja suunnittelijat käyvät palavereissa näyttämöhenkilökunnan ja rakentavan tiimin kanssa. He joutuvat jatkuvasti perustelemaan, selittämään ja sanallistamaan ajatuksiaan ja tarpeitaan tuottavalle tiimille saadakseen produktion rakentamiseen tarvitsemansa resurssit käyttöön. Kun esityksen varsinainen harjoitusperiodi alkaa, heillä on jo valtavasti tietoa esityksestä, kontekstia, josta näyttelijät jäävät kokonaan paitsi. Kaikki näyttelijät ovat erilaisia, mutta itse huomaan, että asetelma tuntuu minulle epätasa-arvoiselta. Minulle tulee tunne, että en näyttelijänä ole osa esitystä rakentavaa kokonaisuutta. Olen myös kateellinen taidosta osata sanallistaa omaa tekemistään ja perustella omia taiteellisia näkemyksiään ja valintoja.

Condit kirjoittaa tutkimuksessaan ”roolin näyttelemisestä” *playing a part*. Jäin pohtimaan englannin kielen sanaa ’part’=rooli=osa. Suomeksi ”roolin näytteleminen” ei sisällä merkitystä, jossa näyttelijä on ”osa jotain” *part of*. Pidän englanninkielisestä ilmauksesta, *part of a play*; osa näytelmää tai leikkiä.

Huomaan, että minulle on tehnyt todella hyvää *Hanke*-produktion yhteydessä joutua sanallistamaan sitä, millaisista asioista näyttelijäntaide ja tekemiseni lavalla koostuu. Olen joutunut palaamaan perusasioiden äärelle. En voi ottaa itsestänselvyytenä kaikkia niitä taitoja, joita olen omaksunut. Näyttelijäntaide on yksinkertaisimmillaan näyttämöllisen tilanteen kannattelu. On annettava ihmisten katsoa itseäsi ja tunnettava itsensä tilassa, toisten silmät ihollaan. Ja antaa itsensä olla siinä. Ruumis tilassa. Toisten ruumiiden kanssa. Ja taiteellista ajattelua ei voi erottaa siitä, antaa kokonaan jonkun toisen, esimerkiksi yhden ohjaavan pään, haltuun, nuketettavaksi.

Hanke-produktion dramaturgianopiskelijan ohjaava opettaja esitteli termin *pedestrian*-esiintyminen, joka kuvaa äänisuunnittelijan tapaa olla näyttämöllä kontrastina näyttelijäopiskelijoiden kohotettuun lavalliseen olemiseen. *Pedestrian* merkitsee arkista tai tavanomaista, ikään kuin esiintyjä olisi kuka tahansa jalankulkija, joka on heitetty lavalle, eli ei koulutettu näyttelijä, joka on vuosia opiskellut lavalla olemista ja katseen alla olemista. Millaista yhteistä olemisen tapaa me kolme, kaksi koulutettua esiintyjää ja yksi *pedestrian*-esiintyjä voimme lavalla etsiä? Täytyykö meidän löytää esiintymiseemme täysin yhtenäinen laatu, vai voimmeko mahdollistaa yhteen esitykseen useamman ehdotelman siitä, miten lavalla voi olla?

Tutkimusmatka oli äärimmäisen mielenkiintoinen ja lopullisessa esityksessä löysimme mielestäni kiinnostavan maaston, jossa kaikki esiintyjät pääsivät tuomaan esiin vahvuuksiaan, demppaamatta omaa olemistaan tai joutumatta revittelemään liiaksi mukavuusalueensa ulkopuolelle. Olin todella tyytyväinen lopulliseen luomaamme esityskokonaisuuteen ja sen luomisprosessi herätti myös minussa toiveikkuutta. Huomasin, että limittyneet ammatilliset roolit eivät sulkeneet toisiaan pois.

5.LOPUKSI

En voi olla miettimättä, millaiselle alalle tulen valmistumaan ja millaisen uran luon. *Hanke*-produktion parissa työskentely rohkaisi, mutta sen kaltainen työskentely tuntuu utopistiselta. Ei todelliselta työltä, jota voisi tehdä palkkaa vastaan.

Puran Dadulle tulevaisuuteen ja perinteisen näyttelijän työnkuvan kapearajaisuuteen liittyvää ahdistustani. Yritän selittää, mikä näyttelijäntyössä tuntuu minulle vastenmieliseltä. Varsinkin edelleen opiskellessani.

Rakastan esiintymistä, rakastan näyttelemistä, mutta en ymmärrä mitä varten opiskelen sitä. Näyttelijäntaidetta ei mielestäni ole mielekäästä opiskella viittä vuotta, jos työtä päätyy toteuttamaan vain sellaisessa muodossa, jota on toteutettu jo pitkään. Että teoksia tehdään niin, että ohjaajalle tulee ”säkenöivä idea” ja hän kerää ympärilleen tiimin suunnittelijoita, joiden kanssa hän luo teoksen suunnittelijapalaverissa kuntoon. Vasta lopuksi kerrotaan rivien väleistä näyttelijöille, mitä ollaan porukalla mietitty ja yritetään saada heidät taivuteltua ja sitoutettua suunniteltuun teokseen.

Haluan puhua Dadulle kärjistetyksi, jotta pääsen suoraan kiinni hänen ajatuksiinsa. Suoriutuakseen muovailtavan savinuken tehtävästä ei tarvitse käydä viiden vuoden yliopisto-opintoja. Havainnollistan turhautumistani työnkuvan köyhyyteen ja kysyn, mitä järkeä on suorittaa akateeminen tutkinto, jos se mitä käytännössä tulen tekemään, on lukea paperista vuorosanani ja ilveillä lavalla. Kerta toisensa jälkeen uusi partaukko istuu katsomossa kertomassa miten minun pitää seistä. Dadu näkee asian monipuolisempana:

Ajattelen, että sekin työskentely on aina suhteessa johonkin syvällisempään prosessiin. Ja se voi olla antoisaa. Mulla se vaatii sitä, että mulla on tietoisia tutkimisia tai uutta luovia, just kapasiteettia vaativia prosesseja. Niin sitten ne vuotaa niihin muihinkin töihin. Ja näyttelijät, jotka on kiinnityksellä jossain, jotka tekee annettua roolia roolin perään, nii se voi olla niille syvällistä ja antoisaa. Niille se prosessi tapahtuu jossain toisessa kohtaa, vaikkei se tapahtuisi produktiossa, mutta silti se on olemassa siellä.

Koska on näyttelijöitä, jotka on leipääntyneitä ja on näyttelijöitä, jotka kuljettaa valoa produktiosta toiseen ja se on sairaan kiinnostavaa, että mikä sen

tekee. Luulen, että se liittyy myös tosi paljon siihen, miten asettuu työryhmään. Miten pyhittää tavallaan sen vuorovaikutuksen, ihan sen arkisen olemisen. Sen, että ollaan toisten ihmisten kanssa, tehdään yhdessä, ollaan jonkun jännän äärellä. Että se ei tavallaan liity niinkään siihen, mihin asentoon mut tänään laitetaan, vaan se liittyy siihen mitä siellä tilassa vaalitaan, minkälaisen leikin äärellä pysytään. (Dadu, 2025)

Dadun kuvailema valo, jota taitavat näyttelijät kantavat esityksestä toiseen liikuttaa minua ja minua alkaa hävettää yksinkertaistettu karkea puheeni. Huomaan pelkääväni leipääntymistä, katkeroitumista, pelkään, että jumitun, nukahdan ja herään kaksikymmentä vuotta myöhemmin, enkä ymmärrä mihin kaikki aika katosi. Näyttelijäntaide on minulle tärkeää ja siksi en halua tuhjata vuosia opiskelemiani taitoja valjastamalla ne asioihin, jotka eivät yhtään kiinnosta minua. Taideammatteihin viitataan usein intohimoammatteina. Työnä, jota *saa* eikä *joudu* tekemään. Intohimoammatti on provosoiva käsite, mutta tunnistan kuitenkin mieltäväni näyttelijäntaiteen myös omaksi intohimokseni siksi, että näyttelijäksi pääseminen, näyttelijäntöiden saaminen, on niin vaikeaa, että jos en olisi intohimon ohjailema sekopää, en edelleen hakkaisi täällä päätäni seinään.

Koomikko, laulaja, näyttelijä, ohjaaja, monitaiteilija Bo Burnham vastasi haastattelussa kysymykseen, minkälaisia ohjeita hän antaisi nuorille taidealoista haaveileville faneilleen. Burnhamin vastaus on jäänyt kummittelemaan mieleeni:

"Sinun täytyy vain vetää syvään henkeä ja luovuttaa. Järjestelmä on viritetty sinua vastaan, kova työsi ja lahjakkuutesi eivät tule palkitsemaan sinua. Äläkä ota neuvoja kaltaisiltani ihmisiltä, joilla on käynyt uskomaton tuuri – me olemme erittäin jäävejä. /- -/ Se, että Taylor Swift kehottaa sinua seuraamaan unelmiasi, on kuin lottovoittaja sanoisi: 'muuta koko omaisuutesi rahaksi ja osta lottokuponkeja, se toimii!'"¹³
(Burnham 2016, 00:11–00:40)

¹³“You’ve gotta just take a deep breath and give up. The system is rigged against you; your hard work and talent will not pay off. Don’t take advice from people like me who have gotten very lucky, we are very biased. /- -/ Taylor Swift telling you to follow your dreams is like a lottery winner saying, “liquidize your assets, buy Powerball tickets, it works!” (Burnham 2016, 00:11–00:40)

Arvostan Burnhamin rehellisyyttä. Ala, kenttä, jolle olen valmistumassa, näyttäytyy minulle kammottavana. Se tuntuu kylmältä, pinnalliselta, epärealistiselta, julmalta, en koe itseäni osaksi sitä. Kaikki se on ollut alusta asti selvää ja silti, olen hakenut ja hakenut ja haen edelleen. Ja vaikka minulle on yritetty puhua järkeä, suositeltu alanvaihtoa, jos kaikki on kerta niin hirveää, en osaa luovuttaa. Päätän uskoa intohimoon ja jatkaa hakemista, etsimistä.

Niittymäki muistelee, miten hänen Teatterikorkeakouluopintojensa aikana silloinen näyttelijäntaiteen professori Vesa Vierikko oli aikanaan kehottanut nuoria näyttelijöitä tekemään kaikki heille tarjottavat työt: *Tai varmaan se sanoi, että näyttelijän kannattaa tehdä kaikki työt, mitä tarjotaan, jotta löytää sen oman juttunsa.* (Niittymäki, 2025) Vaikka hän toteaa olevansa Vierikon kanssa asiasta samaa mieltä, hän myös sanoo, että on uransa alusta asti ollut valikoiva tekemiensä töiden suhteen. *Jossain vaiheessa käytin sanaa nirso, mutta se ei pidä paikkansa, kun se liittyy johonkin sellaiseen intuitioon.* (Niittymäki, 2025) Hän on siis alusta asti voinut luottaa sisäiseen ääneensä, intuitioonsa töitä valitessaan.

Ehkä ajattelen juuri tuota ”omaa juttua”, sitä, että näyttelijänä, en pysty tarpeeksi vaikuttamaan tekemiäni töiden sisältöihin. Niittymäki kertoo olevansa todella tarkka töistä, joita hän valitsee ja on myös jättäytynyt joistakin produktioista pois, mikäli on ymmärtänyt työn olevan sellainen, jossa hän ei pysty olemaan mukana. Dadulle töiden valitseminen liittyy taas pitkälti representaatiokysymyksiin:

Se oli vasta paljon myöhemmin, kun mä aloin enemmän valitsemaan(töitä). Ja sitten, kun mä aloin valitsemaan, niin ne liittyy usein enemmän just noihin representaatio- ja identiteettikysymyksiin, että mä aloin ainakin sanoa ei sellaisille töille, joiden mä koin tuottavan mulle paha oloa. Lähinnä niin valikoin. (Dadu, 2025)

Näyttelijä on usein erikoisessa asemassa töidenhakutilanteessa. On täysin normaalia, että hän hakee töitä lähtökohtaisesti sukupuolen ja iän perusteella ja vasta roolitusprosessin edetessä alkaa vähitellen selvittää, mistä produktiossa mahdollisesti on kyse. Näin ollen mielestäni näyttelijän taiteellisilla ominaisuuksilla ja vahvuuksilla ei aina ole ensisijaista merkitystä.

Niittymäki on löytänyt itselleen optimaalisen työskentelytavan: *Joka vuosi teen yhden esityksen. Tarvitsen tilaa, aikaa ja vapautta näiden kehittelyyn.* (Niittymäki, 2025) Keskustelusta Niittymäen kanssa minulle jää rauhallinen ja toiveikas olo. Hän on selkeästi tunnistanut näyttelijänammattin hiertymäkohtia ja tehnyt töitä löytääkseen sellaisen ammatillisen tavan toteuttaa itseään, joka tuntuu hänelle tahdiltaan ja muodoltaan oikealta. Ehkä koulutetuille näyttelijöillekin on todellakin olemassa monenlaisia uria, vaihtoehtoja opetettujen mallien ja jumahtaneiden taiteellisten ajattelutapojen tuolla puolen.

Uskon, että kokemieni kitkojenkin jälkeen saamallani koulutuksella on arvonsa. Että loppujen lopuksi arvokkain asia mitä Teatterikorkeakoulun kaltainen instituutio voi tarjota on kurssikaverit, kollegat ja opettajat, joiden kanssa ajatteluni on kohdannut. Ystävät, kanssaopiskelijat, -tekijät, -taiteilijat, -ajattelijat ja -keskustelijat. He ovat lenkkikavereita, kaljallakävijöitä, muusia, vihamiehiä, innoittajia ja kuuntelijoita. He potkivat pyllylle, taputtavat selkään, kaivavat kuoppia ja nostavat niistä. Ehkä loppujen lopuksi, Teatterikorkeakoulu on ollut se ultimaattinen koollekutsuja, joka on tuonut meidät hetkeksi yhteen. Koonnut meidät saman katon alle ja taas sylkäissyt ulos, mutta tällä kertaa yhdessä.

Kävin tammikuussa 2026 professori Elina Knihtilän vetämän mestarikurssin. Kurssilla meille tuli puhumaan vieraileva luennoitsija, tutkija, evoluutiobiologi Aura Raulo, joka piti kahden päivän luentokokonaisuuden taiteen evolutiivisista lähtökohdista. Luennon lomassa, kävi ilmi, kuinka vaikeaa ylipäättään on määrittellä, mitä on taide ja kuka on taiteilija? Mikä on taiteilijan tehtävä ja millaisia vastuita taiteilijalla on? Raulo määritteli taiteilijalle yhden vastuun, yhden tehtävän – lähteä ulos ja kohdata maailma. (kurssimuistiinpanot 16.1.2026) Olen Raulon kanssa samaa mieltä. Muuta tehtävää ei ole. On lähdettävä ulos ja kohdattava maailma, koettava se. Muuta vaihtoehtoa ei ole.

Lebowitz sanoo, että kirjailijan täytyy *know things*, tietää asioita. (Lebowitz 2010, 2:50) Itse olen sitä mieltä, että jokaisen taiteilijan täytyy tietää asioita ja kohdata maailma. Muuta vastuuta ei ole. Sängynpohjaltani en löydä maailmaa, vaikka kuinka kaivan. Ulos täytyy mennä, koreografi Deborah Hay käskee: *Turn your fucking head*, käännä päätäsi, muuta perspektiiviäsi. (Schouweiler&Michèle 2012)

On pakko olla utelias. On pakko. Muuten ei kannata tehdä ainakaan taidetta. Shields puhuu *Reality Hunger* -teoksessaan arkisista löydöksistä ja paikoista: "Löydetyt esineet, sattumanvaraiset luomukset ja valmiiksi tehdyt asiat kumoavat taiteen ja elämän välisen eron. Arkinen on ihmeellistä, kun sen näkee oikein." (Shields 2011, 117)¹⁴ Kysymys on katsomisen tavassa, täytyy löytää kulma, josta maailmaa tarkkailla. Muutos ei siis tapahdu tarkkailun kohteessa, vaan näkökulmassa. Shields jatkaa taiteen 'löytämistä': "Taidetta ei tehdä; se löydetään". (Shields 2011, 117)¹⁵ Mitään uutta ei voi tehdä, mutta voi löytää. Aura Raulo puhui luennossaan asioiden välisyyksistä, rihmastoista. Asiat itsessään eivät ole kiinnostavia, vaan niiden välisyydet. Minä en ole kiinnostava lavalla, sinä et ole kiinnostava katsomossa, mutta se mitä meidän välillämme tapahtuu, ruumiidemme välillä on. Jotain kiinnostavaa ja uutta.

Aina uutta.

¹⁴*Found objects, chance creations, ready-mades abolish the separation between art and life. The commonplace is miraculous if rightly seen.* (Shields 2011, 117)

¹⁵*You don't make art; you find it* (Shields 2011, 117)

Lähteet

Burnham, Bo. 2016. ”Bo Burnham’s Inspirational Advice: Give Up Now | CONAN on TBS”. *Team Coco*. YouTube-video, 1:33. Julkaistu 29.6.2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=q-JgG0ECp2U>.

Condit, Oo. 2026 “HOW TO BE A MEDIUM” [Work version while in examination, 2026-01-22] (last edited: 2026)

Houni, Pia. 2000 Näyttelijäidentiteetti, *Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Väitöskirja, Teatterikorkeakoulu. Helsinki: Yliopistopaino

<https://taju.uniarts.fi/server/api/core/bitstreams/44f5533c-ec2c-4f26-a418-8f8a4675689c/content>

Leppäkoski af-Hällström, Raila. 1992. ”Näkökulmia kulttuuristamme.” *Teoksessa Kirjoituksia 1990–1992: Theatre Academy*, toimittanut Pekka Vääntinen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja Yliopistopaino.

Louis-Dreyfus, Julia. 2019. *Conan O’Brien Needs a Friend*, “Julia Louis-Dreyfus”, Team Coco (in association with Earwolf), 22.7.2019. Podcast, 1:02:52

<https://open.spotify.com/episode/69RlhcjveqmA5WiVB0yqmu?si=6bee06ccee954078>

Marchese, David. 2025. “Kristen Stewart Wants to Blow Up the Myth of the Brilliant Male Actor”, *The New York Times*, julkaistu 6.12.2025, päivitetty 8.12.2025

<https://www.nytimes.com/2025/12/06/magazine/kristen-stewart-interview.html>

Schouweiler, Susannah ja Steinwald, Michèle. 2012. ”Deborah Hay: Turn Your F’ing Head!”, *Walker Art Magazine*, julkaistu 11.9.2012

<https://walkerart.org/magazine/deborah-hay>

Scorsese, Martin. 2010. *Public Speaking*. HBO Documentary Films.

Shields, David. 2011. *Reality Hunger: A Manifesto*. 1st Vintage Books edition. New York, N.Y.: Vintage Books.

Tokarczuk, Olga. 2012. *Vaeltajat*, Suomentanut Tapani Kärkkäinen. Helsinki: Otava.
Alkuteos: *Bieguni*. (Wydawnictwo Literackie, Kraków. 2007)

Teosluettelo

Bakkhantit 2025

Teksti: Ruusa Tapper ja Kasimir Koski

Dramaturgia: Kasimir Koski

Ohjaus: Ruusa Tapper (taiteellinen opinnäyte, TeM)

Lavastus- ja pukusuunnittelu: Anna Pietilä

Valo- ja videosuunnittelu: Elli Maria Kujansuu

Äänisuunnittelu: Io Pettersson

Esiintyjät: Tellervo Jalas (taiteellinen opinnäyte, TeM), Aino Sihvonen (taiteellinen opinnäyte, TeM), Meri Luukkanen, Selina Ukkonen, Anna Airola (Q-teatteri)

Paikka: paikka: Q-teatteri, Puoli-Q

Ensi-ilta: 13.3.2025

<https://www.uniarts.fi/tapahtumat/bakkhantit/>

Hanke 2026

Koollekutsunta: Kasimir Koski, Anna Pietilä

Esitysdramaturgia ja teksti: Tellervo Jalas, Kasimir Koski, Toni Nikka, Io Pettersson, Anna Pietilä

Esiintyjät: Toni Nikka, Tellervo Jalas, Io Pettersson, Helsingin Gaykuoro Out 'n loud

Skenografia: Anna Pietilä

Äänisuunnittelu: Io Pettersson

Ohjaus: Kasimir Koski

Paikka: Kuvataideakatemia Valkoinen studio

Ensi-ilta: 19.3.2026

<https://www.uniarts.fi/tapahtumat/hanke/>

Maratontanssit (Ammutaanhan hevosiakin) 2024

Perustuu Horace McCoy'n romaaniin

näyttämölle sovittanut: Ray Herman

Englannin kielestä suomentanut: Esko Elstelä

Ohjaus ja dramaturgia: Heidi Räsänen

Koreografi: Antti Lahti

Rooleissa: Youssef Asad Al-Khatib, Nomi Enckell, Patrik Hvitsjö, Tellervo Jalas, Meri Luukkanen, Toni Nikka, Ronja Orasta, Jessica Penttilä, Lauri Qvick, Aapo Salonen, Aino Sihvonen, Veeti Vekola

Paikka: Helsingin Kaupunginteatterin pieni näyttämö

Ensi-ilta: 16.4.2024

<https://hkt.fi/e-program/maratontanssit/>

Vastalahjat 2023

Näytelmäkirjailija: Juulia Terho

Ohjaus: Ismael Peura

Lavastus: Pinja Kokkonen & Ella Snellman

Äänisuunnittelu ja musiikki: Miia Junes

Valosuunnittelu: Pinja Kokkonen

Pukusuunnittelu: Ella Snellman

Video: Miia Junes, Pinja Kokkonen, Ismael Peura, Ella Snellman

Näyttämöllä: Tellervo Jalas, Ronja Kuoppamäki, Lauri Qvick

Paikka: Studio 3, Teatterikorkeakoulu

Ensi-ilta: 13.4.2023

<https://www.uniarts.fi/tapahtumat/vastalahjat/>