



LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU
Lahti University of Applied Sciences

SÄRKYVÄ TAITEILIJÄ

Näyttelijän itsetunto teatterityössä

LAHDEN
AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikki- ja draamainstituutti
Musiikkiteatteri
Opinnäytetyö
Syksy 2011
Saara Jokiaho

Lahden ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma

JOKIAHO, SAARA SOLVEIG:

Särkyvä taiteilija
Näyttelijän itsetunto teatterityössä

Musiikkiteatterin suuntautumisvaihtoehdon opinnäytetyö, 26 sivua

Syksy 2011

TIIVISTELMÄ

Käsittelen opinnäytetyössäni näyttelijän itsetuntoa. Tutkin kahta tapausta eli omia työharjoittelukokemuksiani kahdessa eri teatterissa. Vertailen työyhteisöjä ja johtamista, kuinka minut otettiin vastaan työyhteisöön, millä tavalla työyhteisössä annettiin palautetta ja miten ohjaaja kohteli työyhteisön jäseniä. Omat kokemukseni näissä kahdessa työharjoittelussa olivat hyvin erilaiset keskenään, ja vertailen tilanteita ja etsin ilmiöitä, jotka niissä eroavat. Halusin selvittää, mitkä asiat vaikuttavat esiintyvän taiteilijan itsetuntoon teatterityössä ja voinko itse vaikuttaa siihen, miten jatkossa selviän työstäni vaurioittamatta itsetuntoani.

Avainsanat: teatteri, itsetunto, näyttelijä, ohjaaja, näyttelijän työ, suoritusitsetunto

Lahti University of Applied Sciences
Degree Programme in Music

JOKIAHO, SAARA SOLVEIG:

The Fragile Artist

The self-esteem of an actor in theater

Bachelor's Thesis in Music Theatre
Autumn 2011

26 pages

ABSTRACT

In my thesis I explore the self-esteem of an actor working in theater. I examine two cases which are my practical training periods in two different theaters. I compare the work communities and leadership, how I was welcomed into the community, how feedback was given and how the director of the production treated the members of the work community. My experiences in these two training periods were very different from each other and I compare the circumstances and look for phenomena that differ. I wanted to find out what impacts the self-esteem of a performing artist and if there is a way for me to influence the way I get through future work without causing damage to my self-esteem.

Key words: theater, self-esteem, actor, director, acting

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	NÄYTTELIJÄ	3
2.1	Minkälaista on näyttelijän työ	3
2.2	Näyttelijän työyhteisö	4
2.3	Näyttelijä ja ohjaaja	4
3	ITSETUNTO	6
3.1	Mitä on itsetunto	6
3.2	Yksityinen ja julkinen itsetunto	7
3.3	Näyttelijän itsetunto	8
4	TAITEILIJAN TYÖSSÄÄN	10
4.1	Klassikkoteos suuressa teatterissa	10
4.1.1	Helenaksi Helenan paikalle	11
4.1.2	Eriarvoistaminen	12
4.1.3	Riitänkö koskaan?	14
4.2	Uutta eurooppalaista musiikkiteatteria	15
4.2.1	Minut valittiin rooliin	16
4.2.2	Daphnen sopivat saappaat	19
5	MITKÄ SEIKAT VAIKUTTIVAT ITSETUNTOONI	20
5.1	Oman taustani vaikutus	21
5.2	Ohjaajan merkitys	22
5.3	Kuinka selvitä särkymättä?	24
5.4	Mitä opin?	25
	LÄHTEET	27

1 JOHDANTO

Näyttelijän työ on vaikea laji. On tehtävä työtä omalla kehollaan, omia tietojaan ja kokemuksiaan käyttäen. On antauduttava ohjattavaksi ja otettava neuvoja vastaan, niiden mukaan aloitettava alusta tai muutettava jo tehtyä. On osattava erilaisia taitoja, löydettävä näytelmän ja roolihahmon sisin ja ydin, tehtävä ne näkyviksi ja koettavaksi yleisölle, joka pitää tai ei pidä lopputuloksesta.

Olen vasta alkutaipaleella urallani näyttämötaiteen parissa, mutta olen ehtinyt jo kokea, kuinka monenlaista tämä työ voi olla. Opintojeni aikana tein työharjoitteluni kahdessa eri teatterissa, joissa pääsin kokeilemaan siipiäni ensin pääroolissa ja sitten suuressa sivuroolissa.

Koen olevani hyvin onnekas, sillä opin näistä kokemuksista hyvin paljon. Jäin kuitenkin pohtimaan, miksi kokemukseni poikkesivat niin suuresti toisistaan, miksi minä koin itseni ja taitoni niin eri tavoin näissä kahdessa. Mikä sai itsetuntoni hajoamaan kappaleiksi ensimmäisessä, ja mikä sai minut luottamaan kykyihini toisessa? Onko kyseessä kasvu taiteilijana, erilainen palautteenantokulttuuri vai erilaisten suhde ohjaajan ja itseni välillä? Halusin selvittää, mitkä asiat vaikuttavat esiintyvän taiteilijan itsetuntoon teatterityössä ja voinko itse vaikuttaa siihen, miten jatkossa selviän työstäni vaurioittamatta itsetuntoani.

Menetelmäni on tapaustutkimus. Tapaustutkimuksessa kerätään tarkkaa, yksityiskohtaista tietoa yksittäisestä tai jopa muutamasta toisiinsa suhteessa olevasta tapauksesta luonnollisissa tilanteissa (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997, 125). Opinnäytetyötutkimuksessani tutkin kahta tapausta eli omia työharjoittelujani kahdessa eri teatterissa. Vertailen työyhteisöjä, johtamista ja sitä, kuinka minut otettiin vastaan työyhteisöön ja miten ohjaaja kohteli työyhteisön jäseniä. Omat kokemukseni näissä kahdessa työharjoittelussa olivat hyvin erilaiset keskenään, ja vertailen tilanteita ja etsin ilmiöitä, jotka niissä

eroavat. Esitän teatterit, teokset ja ihmiset tässä työssä peitenimillä, koska tutkimukseni perustuu vahvasti omiin kokemuksiini, eikä työni näin ollen sisällä yksiselitteistä faktatietoa kyseisistä teattereista, teoksista tai kokemuksiini liittyvistä ihmisistä.

Tapaustutkimuksessa on yleensä tavoitteena tapauksen tai tapausten kuvailu ja havainnointi, eikä niinkään syy-seuraussuhteen etsiminen (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997, 125). Yritän kuitenkin lisäksi selvittää työssäni, miksi löytämäni erot aiheuttivat minussa niin erilaisia tuntemuksia, erityisesti taiteilijan itsetuntoon liittyen. Käytän tässä apuna itsetuntoon ja näyttelijöiden vastaaviin kokemuksiin liittyvää kirjallisuutta.

Stanislavskin sanoin: ”Niin’, ajattelin silloin, ’meidän taiteemme on lyhytaikaista, mutta sen sijaan se on aikalaiselle kaikista taiteista tärkein. Mikä voima! Sitä vaikutusta ei luo vain yksi ihminen, vaan yhtä aikaa kokonainen ihmisryhmä – näyttelijät, taiteilijat, ohjaajat ja musiikkimiehet; ei vain yksi taide, vaan yhtä aikaa monet ja mitä erilaisimmat: draama, musiikki, maalaustaide, lausunta, tanssit jne. Tällöin teatterin vaikutuksesta ei nauti ainoastaan yksi ihminen, vaan samalla kertaa kokonainen ihmisjoukko, jonka yhteinen joukkotunne kehittyy huipentamaan vaikutustehon.” (1966, 409.)

2 NÄYTTÉLIJÄ

2.1 Minkälaista on näyttelijän työ

Näyttelijän työtä on ilmentää näytelmäkirjailijan luomaa hahmoa näyttämöllä käyttäen työvälineinä omaa kehoaan, ilmaisuaan ja ääntään. Eri koulukuntien mukaan vaihtelee suositus siitä, kuinka suuresti tulisi käyttää omaa henkilöhistoriaansa ja tunnemuistiaan apuna hahmoa luodessa, mutta uskoisin olevan väistämätöntä, että käytössä on aina oma persoona jossain määrin. Oma keho ja ääntä ei mielestäni ole mahdollista pitää vain työvälineenä. Saision mukaan herkkyys on näyttelijän tärkeimpiä työvälineitä, ja tämän herkkyyden paljastaminen tekee näyttelijästä haavoittuvaisen. (2004, 27.) Stanislavskikin toteaa näyttelemisen perustuvan näyttelijän omille alitajuisille tunteille ja vaistolle, intuitiolle (2011, 25).

Näyttelemisessä, kuten laulamissakin, on vaarana, että näyttelijä tulkitsee ohjeet ja kritiikin itseään eikä työtään koskevaksi, varsinkin uran alkuvaiheessa, kun oma taiteilijaidentiteetti ja varmuus ammattitaidosta eivät ole vielä muodostuneet ja vahvistuneet. Saisio kirjoittaa näyttelijän olevan työssään jatkuvasti alistainen arvosteluille, määrittelyille ja vertailulle (2004, 9).

Konsantin Stanislavski kehitti 1900-luvun alussa näyttelijäntyön järjestelmän, jota on kuvailtu eläytymisjärjestelmäksi. Stanislavskin järjestelmä pyrkii opastamaan näyttelijää totuudenmukaiseen, syvään ja täydelliseen realistiseen luomistyöhön, tiivistää suomentaja loppusanoissaan Stanislavskin kirjassa ”Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa” (1966, 447).

Suomentajan loppusanoissa kerrotaan Stanislavskin lausuneen sairavuoteellaan ennen kuolemaansa: ”Näyttelijän työ on mitä vaikeinta ja väsyttävintä. Se nielee koko ihmisen, jos hän suhtautuu siihen huolellisesti ja rehellisesti. – – Näyttelijän työssä ihmiset kasvavat; jos taas taiteen muuttaa ammatiksi, karriääriksi, ihminen

lankeaa siveellisesti. Todelliseksi näyttelijäksi aikovan ihmisen täytyy valmistautua suureen, vaikeaan elämäntehtävään.” (Stanislavski 1966, 448.)

2.2 Näyttelijän työyhteisö

Teatterissa työskennellessään näyttelijällä on välittömänä työyhteisönään useita muita näyttelijöitä ja ohjaaja. Musiikinäytelmän ollessa kyseessä ohjaajan lisäksi työryhmää on johtamassa usein myös kapellimestari ja koreografi. Kapellimestari on näytelmän musiikillisten asioiden johtaja, ja koreografi vastaa puolestaan liikkeestä ja asemoinnista näyttämöllä. Ohjaaja on niin ikään vastuussa näytelmän tulkinnasta ja kokonaisuuden hallinnasta. Teatterityöyhteisö voi olla lähes tasavertainen, vastuualueista huolimatta, tai hyvinkin hierarkkinen, jolloin korkeimmassa asemassa on ohjaaja, seuraavaksi kapellimestari ja koreografi, ja alaisina on joukko näyttelijöitä. Esimerkiksi laitosteatterissa eri näytelmissä voi olla eri ohjaaja, jolloin työryhmän dynamiikka aina jonkin verran muuttuu.

Laitosteatterissa teatterinjohtaja muodostaa kuhunkin produktion oman työryhmänsä muun muassa teatterin omista näyttelijöistä, näyttämö- ja puvustushenkilökunnasta, teatterin vakituisesta tai vierailevasta ohjaajasta, lavastus- ja puvustussuunnittelijoista ja vierailevista näyttelijöistä, kirjoittavat luovaa työtä taiteellisesta ja taloudellisesta näkökulmasta tutkineet Eikhof ja Haunschild. (2007, 528.)

2.3 Näyttelijä ja ohjaaja

Elsa Saision kirjassa ”Katseen alaiset” käsitellään paljon näyttelijän suhdetta ohjaajaan. Hänen mukaansa näyttelijä on hyvinkin riippuvainen ohjaajan hyväksynnästä. Jos näyttelijä kokee saavansa ohjaajan hyväksynnän ja rakkauden, hän pystyy Saision mukaan parhaimpaansa: uskaltaa ottaa riskejä ja heittäytyä, ilman pelkoa naurun alaiseksi joutumisesta. Jos ohjaaja taas ei osoita hyväksyntäänsä, saattaa näyttelijä ryhtyä ylisuorittamaan kelvatakseen ja mennä

pahimmassa tapauksessa lukkoon, jolloin heittäytyminen ja riskien otto eivät ole mahdollisia. Kun näyttelijälle on selvää mikä ohjaajan visio näytelmästä on, hän pystyy omalla työskentelyllään pyrkimään samaa lopputulosta kohti. (2004, 17–19.)

Anna-Elina Lyytikäisellä puolestaan on kokemusta sekä näyttelijänä että ohjaajana. Näyttelijänä hän kokee olevansa haavoittuvainen ja pelkää ohjaajaa, mutta ohjaajana hän on täysin näyttelijän puolella. Hän ihmettelee, kuinka voi itse unohtaa näyttelijänä ollessaan sen, että ohjaaja tahtoo kaikille parasta ja pyrkii luomaan vain onnistunutta esitystä. Näin Lyytikäinen kuvailee kokemustaan ohjaajana: ”Voi, kun ne näyttelijät tietäisivät, miten paljon se ohjaaja niistä välittää. [...] Ne olisivat paljon rohkeampia ja varmempia. Joka jutussa välittää niistä hankalistakin näyttelijöistä [...] Se on ollut ihanaa.” (Saisio 2004, 55.)

Stanislavski taas kertoo kokemuksistaan ohjaajien kanssa aloittelevana amatöörinäyttelijänä seuraavasti:

”Ohjaajat selittävät kyvykkäästi, mitä he aikovat saavuttaa, *mitä* näytelmäkappale *tarvitsee*; heitä kiinnostaa vain lopputulos. He arvostelevat huomauttaen myös, mitä *ei tarvita*. Mutta *miten* päästä toivottuun tulokseen, siitä he vaikenevat.

’Tuntekaa voimakkaammin ja syvemmin; eläytykää’ – he puhuvat.

Tai:

’Ette eläydy! Täytyy eläytyä! Yrittäkää tajuta!’

Niin yrität ja ponnistat kaikin voimin, pinnistät, solmit suolesi solmuun, kuristat kurkkusi käheäksi, pullistat silmäsi, pyrit nääntymykseen saakka suorittamaan tämän pakkotyön, karkotat tunteen jonnekin mahaasi ja väsyit siinä määrin, ettei sinulla ole voimia ohjaajan vaatimuksesta toistaa kohtausta.” (1966, 117.)

Ajat ovat kenties muuttuneet 1900-luvun alusta, jolloin Stanislavski elämästään kirjoitti, mutta taiteilijat tuntuvat yhä kamppailevan samojen tuntemusten kanssa roolihahmoa luodessaan.

3 ITSETUNTO

3.1 Mitä on itsetunto

”Itsetunto on tunnetta, että olen hyvä”, toteaa Liisa Keltikangas-Järvinen yksinkertaisesti (1994, 17). Itsetunto koostuu kuitenkin useista eri osa-alueista, ja sen kokemus on täysin subjektiivinen. Itsetunto voi myös olla yhdellä osa-alueella parempi kuin toisella, eikä oikeastaan voi määritellä, onko itsetunto kokonaisuudessaan hyvä tai huono. Kaiken lisäksi jokaisella on käsityksensä itsetunnosta ja sen määritelmästä, eikä se välttämättä ole samanlainen kuin muiden. Puhekielessä itsetunnon synonyymeja ovat muun muassa itsevarmuus, itsearvostus, itseluottamus ja omanarvon tunto. Keltikangas-Järvinen kuvailee itsetunnon olevan itseluottamusta ja itsensä arvostamista. Itsetunto on myös kykyä arvostaa muita ihmisiä, ja siihen liittyy epäonnistumisten ja pettymysten sietämistä. Itsetunto on ihmisen keskeinen voimavara ja sen kehittyminen on yhteydessä melkein kaikkeen, mitä ihmiselle tapahtuu. (1994, 242.)

Menestyminen elämässä ja työssä voi myös vaikuttaa itsetuntoon. Menestys merkitsee jokaiselle ihmiselle ainakin jossain määrin eri asiaa. Jokaisella on erilaiset arvot ja erilainen käsitys siitä, mikä tekee omasta elämästä menestyksekkään. Toiselle menestys voi tarkoittaa jatkuvaa etenemistä työelämässä, toiselle onnellista kotia ja perhe-elämää. (Einhorn 2005, 158.)

Samoin näyttelijöistä joku voi esimerkiksi kokea olevansa menestynyt vain, jos saa jatkuvasti päärooleja, toinen tehdessään paljon erilaisia ja erikokoisia rooleja, ja kolmas taas saa onnistumisen kokemuksensa esimerkiksi hyvänä äitinä tai isänä olemisesta.

3.2 Yksityinen ja julkinen itsetunto

Taiteen aloilla, varsinkin näyttämötaiteessa ja musiikin alalla, julkinen ja yksityinen itsetunto voivat olla suuressa roolissa, koska työ on kaikkien nähtävillä tekohetkellä.

Itsetunto voidaan jakaa kahteen eri luokkaan: yksityiseen itsetuntoon ja julkiseen itsetuntoon. Yksityinen itsetunto tarkoittaa käsitystä joka ihmisellä on itsestään ja siihen vaikuttavat elämäkokemukset, onnistumiset ja epäonnistumiset. Julkinen itsetunto on sitä itsetuntoa, jota haluamme näyttää muille. Aistimme herkästi, mitä meiltä odotetaan, ja alamme käyttäytyä odotusten mukaan. (Viljamaa 2006, 226–227.)

Keltikangas-Järvisen mukaan yksityinen itsetunto on ihmisen varsinainen itsetunto. Julkiseen itsetuntoon vaikuttavat myös kulttuuri ja se sosiaalinen ympäristö, jossa ihminen elää. Kulttuurin normit määräävät, saako ihminen esimerkiksi kehua itseään, olla ylpeä omasta menestyksestään ja suorituksistaan ja olla tyytyväinen itseensä, vai tulisiko hänen mieluummin vähätellä itseään. Nämä kaksi itsetunnon puolta voivat olla ristiriidassa toistensa kanssa, jos mitä ihminen kokee olevansa ja mitä hän näyttää ulospäin ovat hyvin kaukana toisistaan. Suuri ero näiden kahden välillä voi aiheuttaa ahdistusta. Sitä tasapainoisempi ihminen on, mitä lähempänä julkinen ja yksityinen itsetunto ovat toisiaan. Jos julkinen ja yksityinen itsetunto ovat tasapainossa, siitä muodostuu käsite hyvä itsetunto. (Keltikangas-Järvinen 1994, 24–25.)

Myös menestyksen voi jakaa julkiseen ja sisäiseen, kuten itsetunnon edellä: kun ihminen itse kokee menestyvänsä, puhutaan sisäisestä menestyksestä, ja ulkoinen menestyminen taas tarkoittaa sitä, kuinka muut ihmiset määrittelevät jonkun ihmisen menestystä. Esimerkkinä näiden ristiriidasta toimivat vaikka urheilukilpailut, joissa toiseksi tullut poika on ylittänyt omat odotuksensa ja kokee menestyneensä kilpailuissa, vaikka ei tullutkaan ensimmäiseksi, kun taas hänen isänsä ajattelee pojan hävinneen kilpailun, koska ei suoriutunut voittajaksi. (Einhorn 2005, 153–154.)

On siis mahdotonta määritellä tarkasti toisen ihmisen menestystä ulkoapäin. Näyttelijän omaan menestyksen kokemukseen vaikuttaa itsetunto: hyvällä itsetunnolla varustettu voi kokea olevansa yleisesti ottaen menestyvä, vaikka vastoinkäymisiä joskus kohtaisikin, kun taas huono itsetunto voi aiheuttaa jatkuvaa tyytymättömyyttä ja tarvetta suorittaa yhä enemmän ja jopa saada muut ihmiset tuntemaan, ettei hänen menestyksensä ole minkään arvoista. Toisaalta menestykset voivat myös tulla iloisina yllätyksinä, jos itsetunto on huono. (Einhorn 2005, 157.)

Vaikka itsetunnon perustukset rakentuvatkin pääosin lapsuuden ja nuoruuden aikana, ei aikuinenkaan vältty itsetunnon muutoksilta. Oma minuus ja itsetunto ovat mahdollisesti vahvistuneet, mutta ihminen ei koskaan saavuta täydellistä riippumattomuutta ympäristöstä ja kokemuksista, vaan niillä on edelleen merkitystä hänen itsetunnolleen. Keltikangas-Järvisen mukaan hyvänkin itsetunnon saattavat murtaa epäonnistumiset ja vastoinkäymiset eri elämän alueilla, mutta onneksi vastaavasti itsetunto voi aikuisiässä myös vahvistua (1994, 124).

3.3 Näyttelijän itsetunto

“Itsetunto rakentuu siitä, kuinka hyvin tuntee työssä pystyvänsä toteuttamaan itseään. Vastuu ja luottamus synnyttävät itsetuntoa. Jokainen teatterissa haluaa oman tilan, josta on vastuussa ja jokainen haluaa kunnioitusta sitä, kuinka tilasi hoidat”, kirjoittaa Janne Reinikainen Teatteriblogin kirjoituksessaan Itsetunto ja tulos (2010).

Näyttelijän itsetunnosta puhuttaessa on hyvä muistaa, ettei itsetunto tosiaan ole vain yksi asia, vaan monesta palasesta koostuva elementti, joka muuttaa muotoaan riippuen elämäntilanteesta, ympäristöstä ja jopa mielentilasta. Keltikangas-Järvisen kirjassa ”Hyvä itsetunto” itsetunnon vaihteluun annetaan hyvä esimerkki esiintymisvuoroaan jännittävästä esiintyjästä. Esiintyjä on hetkellisesti kokonaan vailla itseluottamusta. Kuitenkin esityksen kuluessa hänelle tulee tunne esityksen

sujuvuudesta, ja hän saa muutamassa minuutissa takaisin itsevarmuutensa. Epäonnistuminen ja onnistuminen vaikuttavat tietysti itsetuntoon, samoin kuin esiintyjän hetkelliset itsetunnon menetykset. (1994, 31.)

Itsetunnon kenties keskeisimmät osa-alueet ovat suoritusitsetunto, eli ihmisen itselleen asettama tavoitetaso ja luottamus omiin kykyihin, osaamiseen ja selviytymiseen, sekä sosiaalinen itsetunto, joka liittyy enemmän ihmissuhteisiin ja sosiaalisen suosion tunteeseen. Molemmat ovat osa ihmisen yleistä itsetuntoa, eikä kumpaakaan voida eriyttää täysin omaksi yksikökseen. (Keltikangas-Järvinen 1994, 26.) Näin ollen uskon ettei myöskään niin kutsuttua työminää voida koskaan irrottaa täysin erilleen ihmisen minäkuvasta.

Voidaan väittää, että näyttelijälle hyvä itsetunto on tärkeä suoja, sillä hyvä itsetunto auttaa kestämaan pettymyksiä ja epäonnistumisia, joita jokaiselle taiteilijalle lähes väistämättä tulee eteen, ilman että itsetunto vaurioituu jokaisen pettymyksen kohdalla. Keltikangas-Järvinen kiteyttää, että jos ihminen tekee jonkin asian huonosti, se ei tarkoita, että hän on huono ihminen (1994, 22). Keltikangas-Järvisen mukaan itsetuntoon vaikuttavat välittömästi niin epäonnistumiset ja pettymykset kuin onnistumisetkin. Epäonnistumiset vaikuttavat kenties suuremmin, ja itsetunnon palauttamiseen tarvitaan jopa useampi onnistumisen kokemus. (1994, 30.) Samasta puhuu myös näyttelijä Ilkka Heiskanen: ”Jos ei kuule harjoitusten aikana riittävästi ’hyvä hyvä hyvää’, niin alkaa helposti vaipua siihen, että ei tästä tule yhtään mitään. Ja jos esitys onkin hyvä ja saakin positiivista palautetta, niin on aivan että mitä ihmettä, miten niin? Sitä on hirveän riippuvainen kannustuksesta.” (Tola 2007, 102.)

4 TAITEILIJÄ TYÖSSÄÄN

Opintojeni aikana suoritin työharjoitteluni kahdessa eri teatterissa. Ensimmäiseen työharjoitteluun lähdin kauas kotoa toisen vuosikurssin puolelsvälissä, ja kyseessä oli suuren ammattiteatterin ja oppilaitosten yhdessä toteuttama nuorisoproduktio, jossa kukaan esiintyjistä ei saanut palkkaa. Toisen harjoittelun alkaessa olin juuri päättänyt kolmannen eli toiseksi viimeisen vuosikurssin, ja harjoittelu tapahtui lähempänä kotiani keskisuudessa ammattiteatterissa. Nimikkeeni oli näyttelijäharjoittelija, ja sain sen mukaista korvausta näytöksistä, jotka jatkuivat koko viimeisen opiskeluvuoteni ajan.

4.1 Klassikkoteos suuressa teatterissa

Ensimmäisessä työharjoittelussani roolini oli naispääosa Shakespearen tragediaan pohjautuvassa klassikkomusikaalissa nuorista rakastavaisista, joiden rakkautta yhteisö ei hyväksy. Musiikki on monipuolista ja haasteellista ja vaatii etenkin pääosien esittäjiltä hyvää laulutekniikkaa ja laajaa äänialaa, naispääosalta korkeaa sopraanoääntä. Suojatakseni asianomaisia kutsun teatteria tässä työssä nimellä Teatteri Topaasi, ja lainaan roolihahmojen nimet Shakespearen näytelmistä.

Lähdin Topaasiin viikon varoitusajalla. Lokakuussa 2008 sain puhelun musiikkiteatterilinjan yliopettajalta, joka kutsui minut työhuoneeseensa käymään. Sain tietää, että Teatteri Topaasin ja paikallisten oppilaitosten välisenä yhteistyönä toteutettavan klassikkomusikaalin jo valitusta miehityksestä oli erotettu kaksoismiehityksen toinen Helenan esittäjä, koska hän oli liian vanha kummankaan Romeon vastaanäyttelijäksi, ja nyt tarvittiin kiireesti uutta Helenaa tilalle. Ilmeisesti naispääosat oli miehitetty ensin, sen jälkeen etsitty miespääosien esittäjät ja todettu, että esiintyjien ikäero oli liian suuri. Ohjaaja oli yliopettajan entinen oppilas toisesta oppilaitoksesta ja tiesi pyytää tätä lähettämään sopivaksi katsomansa henkilön koe-esiintymään. Aiheesta oli pidetty palaveri, ja musiikkiteatterilinjan opettajakunta oli päättänyt lähettämään minut.

Olin aivan kauhuissani – onnellinen ja kauhuissani. Oletan päätökseen vaikuttaneen nuoren tytön olemukseni lisäksi aikaisemmat klassisen laulun opintoni. Kyseinen rooli vaatii hyvin laajaa äänialaa, erityisesti kauniisti soivia korkeita säveliä. Olin edellisen vuoden ajan keskittynyt täysin toisenlaisen äänenkäytön harjoitteluun, enkä ollut lainkaan varma, kuinka selviäisin alle viikon kuluttua alkavista koelauluista. En saanut nuotteja etukäteen, ”saat sitten täällä”, sanottiin. Lainasin kuitenkin teoksen nuottikirjan kirjastosta ja harjoittelin kappaleita kotona elokuvaversioiden soundtrackin kanssa sekä ylimääräisillä laulutunneilla seuraavina päivinä.

Harjoitusten aloitus oli osaltani erikoinen: ensin koelaulut kymmeneltä aamulla, ja kaksi mahdollista tulosta – maitojunalla kotiin tai koko viikko harjoituksia Topaasissa. Onneksi olin hankkinut nuotit itse ja harjoitellut, sillä lopulta lauloin lähes kaikki Helenan kappaleet koelaulutilanteessa. Ohjaaja ja kapellimestari puuttuivat jo itse tilanteessa korkeiden sävelten laatuun, ja vakuuttelin niiden olevan vain vailla aktiivista harjoitusta.

4.1.1 Helenaksi Helenan paikalle

Sain odottaa päätöstä yli vuorokauden, vaikka asian piti olla samana päivänä selvä. Kun vihdoinkin sain puhelimitse ilmoituksen, se oli sisällöltään suurin piirtein seuraava: ”No niin, pohdittuamme asiaa olemme päättäneet ottaa sinut Helenan rooliin, niitä korkeita ääniä täytyy kyllä vielä työstää.” Niinpä jäin ensimmäiselle harjoitusjaksolleni Topaasiin.

Harjoitusjakso oli ensimmäinen vain minulle. Muut olivat harjoitelleet harvakseltaan jo joitakin viikkoja, joten tupsahdin joukkoon kesken ryhmäytymisprosessin. En tuntenut ryhmän työtapoja enkä ohjaajan mieltymyksiä. Olin pohtinut roolianalyysiä ja hahmoni luonnetta ja olemusta, ja yritin parhaani mukaan olla ajan tasalla. Tietämättäni tein kaiken väärin, sillä ohjaaja halusikin aloittaa puhtaasta, eleettömästä ilmaisusta. Sain ohjeeksi lähinnä

”ei noin”, ”vähemmän”, ”lue ilman äänen sävyjä”, ”älä sävytä laulua”, ei vibraattoa”, ja ”yksinkertaisemmin”.

Kaiken kaikkiaan minun haluttiin esittävän pikkutyttöä ja laulavan pikkutytön äänellä, vaikka olin jo 26-vuotias nainen ja roolihahmoni Helenakin jo teini. Ilmeisesti vision taustana oli Shakespearen alkuperäisteos, jossa Helena on 14-vuotias. Viattomuutta ja puhtautta haettiin sekä ilmaisuun että lauluun.

”Aikamoista höykytystä tämä elämä välillä. Keho on niin väsynyt ja äärimmilleen viritetty ettei laulamista tule juuri mitään. Oon niin ylikierroksilla ja väsynyt että tarvisin aikaa tunnustella mun roolihahmoa sisältä osatakseni olla se. Pitää varmaan opetella hakemaan se ennen treenejä, tai vapaa-ajalla niin selkeesti että se on helpompi sitten löytää. jos vain esitän [Helena] niin ohjaaja huomaa heti ja piiska viuhuu, ei noin, ei, vähemmän, älä yritä vaan ole.” (Oma blogini 19.1.2009.)

4.1.2 Eriarvoistaminen

Produktio oli toteutettu Teatteri Topaasin ja paikallisten oppilaitosten yhteistyönä. Paikkakunnalla on tanssin ja musiikin koulutusta ammattikorkeakoulutasolla, mutta ei varsinaista koulutusta näyttelijäntyöhön. Näin ollen minä ja vastaparini olimme ainoat, joilla oli teatterialan koulutusta, Lahden ammattikorkeakoulun Musiikki- ja draamainstituutin musiikkiteatterilinjalta. Olimme molemmat vasta opintojemme alussa, Romeo ensimmäisellä vuosikurssilla ja minä toisella.

Ihmettelin erityisesti lauluun liittyviä ohjeita, sillä minulta vaadittiin kevyttä ja suoraa äänenlaatua, kun taas toisen miehityksen Helena sai laulaa klassisella tekniikalla, eli ääntä soittaen ja runsaalla vibraatolla.

Näin jälkikäteen tarkasteltuna tuntuu ilmiselvältä, että erot esiintyjien kohtelussa johtuivat paljolti tästä erosta: teatteriopintoja tehneiltä vaadittiin enemmän, tarkempaa työtä ja mukautumiskykyä, kun taas vain lauluopintoja tehneet päästettiin helpommalla. Mukana oli myös sellaisia, joilla ei ollut lainkaan ammattiopintoja teatterin, musiikin tai tanssin saralta. Periaatteena siis oli, että mitä vähemmän alan opintoja, sitä enemmän sai ohjaajalta kannustusta. Tämä

kuulostaa loogiselta tavalta käsitellä eri taustaisia ihmisiä, mutta työryhmän sisällä eriarvoistamisella voi olla huonot seuraukset. Prosessin ollessa käynnissä oli vaikeaa analysoida erilaisen kohtelun syitä, ja tulkitsinkin itseeni kohdistuvien suurempien vaatimusten tarkoittavan, että minulla oli enemmän korjattavaa. Minä ja vastaanäyttelijäni saimme enemmän laulullisia ohjeita, ja ymmärsin sen siten, että lauluni on keinoa eikä kelpaa.

Ohjaajan tavoitteena oli kenties yrittää saada meistä ulos paras mahdollinen lopputulos vaatimalla enemmän ja enemmän, mutta omalla kohdallani vaikutus oli harjoituskaudella päinvastainen. Reagoin menemällä lukkoon ja jännittymällä, minkä jälkeen laulamista tuli entistä vaikeampaa. Sujuvaan äänentuottoon tarvitaan rento keho, jolloin tarvittavat lihakset ovat vapaat toimimaan. Tämä vaikeutti entisestään mainittujen korkeiden äänien laulamista.

Pari kuukautta ennen ensi-iltaa lauloin korkean c:n epäonnisesti eräässä harjoituksessa, ja sain siitä palautetta. Pelkäsin epäonnistuvani uudestaan, ja pyysin lupaa laulaa sen sijaan vaihtoehtoisen sointuun sopivan sävelen, enkä yrittänyt korkeaa c:tä enää uudestaan. Oman kokemukseni mukaan äänialan ääriäänien käyttöönotto vaatii harjoittelua. Toistojen jälkeen niistä tulee varmempia, kun suoritukseen tarvittavat lihakset vahvistuvat ja suoritus jää lihasmuistiin ja automatisoituu. Luultavasti olisin kahdessa kuukaudessa helposti saanut vaadittavan sävelaskelen lisää ambitusta, jos olisin saanut rauhassa harjoitella.

Pelkäsin jo alussa menettäväni roolini, kuten edeltäjälleni oli käynyt, joten pyrin olemaan mahdollisimman mukava ja sopeutuvainen työntekijä. Nielin kaiken kritiikin enkä kyseenalaistanut saamiani ohjeita. Otin vastaan kaiken mitä tuli, oman hyvinvointini hinnalla. Ohjaajalla ja kapellimestarilla ei siis ollut aavistustakaan, kuinka pahalta minusta tuntui.

Kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa eriarvoistaminen huipentui vain minulle ja Romeolleni järjestettyyn lauluharjoitukseen. Tarkoituksena oli puhdistaa laulustamme ”jatsit” pois. Tällä viitattiin Romeon tapaan tulla äänelle alakautta, ja minun sävyttämiseeni ja vibraattoni. Harjoittelimme aikamme, kunnes minä

purskahdin itkuun. Kerroin vihdoin, että minusta tuntui siltä, että vaikka kuinka yritin, en pystynyt sellaiseen suoritukseen kuin minulta toivottiin, ja että uskoin, etteivät ohjaaja ja kapellimestari vain pitäneen ääneni luontaisesta sävystä, enkä kyennyt sitä kylliksi muuttamaan. Itkin ja tärisin, kun annoin puolen vuoden aikana keräämäni ahdistuksen tulla ulos, ja ohjaaja oli hyvin yllättynyt. Hänellä ei tosiaan ollut ollut aavistustakaan, että ajattelin niin, ja vakuutti, ettei kyse ollut siitä, että olisin huono ja että äänessäni olisi jotain vikaa. Keskustelun jälkeen minun oli parempi olla.

”En tiedä onko se edelleenkaan muhun tyytyväinen, mutta enää en välitä. Minä olen tämmönen ja teen parhaani. Ja siitä lähtien mun on ollut helpompi ja parempi olla ja oon pystynyt heittäytymään [Helenaksi] ja elämään sen vaiheet ihan eri tavalla. Vihdoinkin. Ja ensi-iltaan on vielä kaks viikkoa!” (Oma blogini 11.4.2009.)

4.1.3 Riitänkö koskaan?

Rauhan sain tekemiseeni kolmessa vaiheessa: kun ensimmäisen kerran koin sisäistäneeni roolini, kun oma laulusuoritukseni kelpasi itselleni ja kun roolisuoritukseni kelpasi läheisilleni.

Jossain vaiheessa minusta tuntui, etten ollenkaan saa kiinni roolihahmostani ja tarinasta. Hain tunteita omasta tunnemuististani ja fyysisyyden kautta, kuten olin koulussa oppinut. Eräissä harjoituksissa teimme kohtausta, jossa Helena ja Miranda riitelevät, koska Romeo on juuri tappanut Mirandan rakastetun. Kohtauksen loppupuolella Helena laulaa, että vain rakkaudella on merkitystä, ja minut valtasi suunnaton suru Mirandan menetetyn rakkauden tähden. Minun ei tarvinnut kuin ajatella Mirandan tuskaa. Silloin koin ensimmäisen kerran, että tiedän mitä teen ja että osaan elää Helenan osan.

Äänitin ensimmäisen orkesteriharjoituksemme, ja kuuntelin sen harjoitusten jälkeen. Järkytyin siitä, että lauluni oli kaunista ja kuulosti hyvältä. Olin monta kuukautta uskonut, etten osaa laulaa enkä näytellä, ja nyt tajusin, että olin ollut väärässä.

”Tajusin laulavani hyvin, mikä tuli oikeasti mulle yllätyksenä. Hajosin siitä ihan totaalistesti yheksi illaksi. Jotenkin tuntui niin katkeralta, että olen viis kuukautta ihan suotta [...] antanut itsetuntoni hapertua.” (Oma blogini 11.4.2009.)

Toiseen esitykseeni tuli katsomaan kaksi tärkeää ihmistä, jotka molemmat ovat myös musiikkiteatterialalla. Jännitin heidän reaktiotaan, koska tiesin heidän tuntevan minut ja maneerini sekä tietävän muutenkin teatterista ja laulamisesta paljon. Esityksen jälkeen sain tietää, että molemmat olivat liikuttuneet ja nauttineet esityksestä suuresti ja olivat suunnattoman ylpeitä minusta ja Romeosta. Olin häkeltynyt.

Seuraavassa esityksessä minulla oli vapautunut olo, kuin olisin vihdoinkin uskonut ansaitsevani paikkani. Unohdin murehtia suoritustani ja olin läsnä. Väliajalla ohjaaja tuli pukuhuoneeseeni ja halasi minua ja sanoi, että nyt olen löytänyt juuri sen, mitä on haettu. En muista hänen kehuneen minua sitä ennen. Kun lakkasin yrittämästä, olin vihdoinkin tarpeeksi.

”En enää yrittänyt liikaa kun uskoin vihdoinkin että kelpaan ja riitän, ja väliajalla ohjaaja tuli pukuhuoneeseen silmät kosteina halaamaan ja sanomaan että olin täydellinen ja ihana ja just noin, nyt oot löytänyt sen! Aloin itkeä, kun olen koko kauden odottanut ja odottanut siltä positiivista palautetta ja sit sain sitä sylikaupalla kerralla. Huh. Nyt riitän! Ja taidan jopa uskoa sen itsekin.” (Oma blogini 11.5.2009.)

4.2 Uutta eurooppalaista musiikkiteatteria

Seuraavassa työharjoittelussa roolini oli suuri sivuosa brittiläisen kirjailijan 1930-luvulla kirjoittamaan jännitysromaanin perustuvassa uudessa eurooppalaisessa musikaalissa, joka toteutettiin keskisuudessa teatterissa. Roolihahmoni kappaleet olivat monipuolisia ja edellyttivät sekä laajaa äänialaa että vahvaa mezzosopraanoääntä. Kutsun teatteria tässä työssä nimellä Teatteri Safiiri, ja annan roolihahmoille keksityt nimet.

Teatteri Safiriin hain työharjoitteluun lähettämällä itse hakemuksen sähköpostitse. Liitin mukaan myös äänitteen laulustani ja kuvallisen ansioluettelon. Minut kutsuttiin koe-esiintymään teatterille, ja pyydettiin, että laulan sekä kappaleen Somewhere Over the Rainbow että jonkin omavalintaisen kappaleen. Koe-esiintymisessä minua oli kuuntelemassa teatterinjohtaja, joka toimii myös ohjaajana, sekä kapellimestari. Lauloin pyydetyn kappaleen sekä englanniksi että suomeksi, ja sitten hyvin erityylisten ja erilaista äänialaa esittelevän suomenkielisen kappaleen. Herrat olivat etukäteen lukeneet ansioluetteloni ja kyselivät aikaisemmista töistäni. Juttelimme myös työilmapiiristä, ja he vitsailivat olevansa Idols-tuomareita. Lopuksi tarjouduin vielä esittämään valmistamani monologin, ja he ilahtuivat ehdotuksestani. Koe-esiintymisessä oli mukava tunnelma, vaikka minua jännittikin hyvin paljon. He kertoivat minulle etsivänsä musikaaliin näyttelijää miespääosan, herra Jonesin, siskoksi, jolla on teoksessa paljon laulettavaa ja melko iso rooli. Harjoitukset alkaisivat neljän kuukauden kuluttua. Lähtiessäni he vielä sanoivat, että tilanne näyttää hyvältä minun kannaltani, mutta he ilmoittavat vielä seuraavana päivänä, saanko roolin vai en.

4.2.1 Minut valittiin rooliin

Sain ilmoituksen tekstiviestitse kuitenkin jo samana iltana. ”Kiitos koe-esiintymisestäsi. Haluamme tarjota sinulle Daphnen roolia musikaalista. Terveisin [...], teatterinjohtaja”, oli tekstiviestin sisältö.

Ostin saman tien kirjan, johon musikaali perustuu, ja luin sen taustatyönäni. Sain postitse käsikirjoituksen ja musikaalin nuotit noin kuukautta ennen harjoitusten alkua. Tein roolihahmostani analyysin käsikirjoitukseni takasivulle näyttelijäntyöntunneilla oppimallani tavalla. Arvioin hänen suhtautumisensa muihin hahmoihin ja hänen luonteenpiirteensä. Käytin lähteinäni sekä käsikirjoitusta että lukemaani alkuperäisteosta muistaen samalla, että voin hyvinkin joutua muuttamaan niitä harjoitusten alettua.

Ensimmäiseksi Safiirissa oli koko työryhmän yhteinen lukuharjoitus, jossa luimme käsikirjoituksen läpi ja keskustelimme teoksesta. Suuri osa meistä oli nähnyt erään toisen teatterin version teoksesta tai lukenut kirjan tai nähnyt siitä vuonna 1940 tehdyn elokuvan. Keskustelimme näkemyksistämme, roolihahmoistamme ja siitä, mistä pidimme ja mistä emme pitäneet toisen teatterin versiossa. Ohjaaja kertoi oman visionsa mukailevan ainakin tunnelmassa elokuvaversiota. Minut yllätti iloisesti se, että sain esittää mielipiteeni siinä missä muutkin, eikä kukaan kiinnittänyt erityistä huomiota siihen, että olen ”vain” harjoittelija tai ”vain” musiikkiteatterin opiskelija enkä koulutettu näyttelijä. Havaitsin työryhmässä erilaisia persoonia ja tapoja ilmaista mielipiteitä, mutta tunsin pystyväni hyvin toimimaan kaikkien kanssa.

Seuraava vaihe olivat musiikkiharjoitukset. Olin harjoitellut Daphnen lauluosuudet huolellisesti lauluopettajani avustuksella jo ennen harjoitusten alkamista, ja hän rauhoitteli jännitystäni ennen ensimmäisiä musiikkiharjoituksia toteamalla, että minut on jo valittu kyseiseen rooliin: enää en koe-esiinny vaan harjoittelen. Yhteistyö kapellimestarin kanssa oli mukavaa ja sujuvaa. Hän antoi suoraa palautetta, tarkkoja ohjeita, hänen kanssaan pystyi neuvottelemaan esimerkiksi tekstin rytmityksestä, ja ennen kaikkea hän muisti sanoa, jos oli tyytyväinen esiintyjien laulusuorituksiin harjoituksissa. Hän antoi minulle ensemble-kappaleissa korkeimman äänen, sillä äänialani oli näyttelijöistä korkein, vaikka roolini olikin mezzosopraanorooli. Erään suuren kuoronumeron loppusoinnussa korkein ääni oli kolmiviivainen cis, joka on puoli sävelaskelta korkeampi kuin Topaasissa epätoivoa aiheuttanut c. Tällä kertaa työryhmän ilmapiiri oli rohkaiseva, ja vaikka en vielä alkuharjoituksissa aina onnistunut korkean sävelen laulamissa täydellisesti, kapellimestari vain naurahti ja totesi, että eiköhän se ensi-iltaan mennessä sieltä tule. Juuri niin siinä kävikin, ja viidenkymmenen esityskerran kuluessa ylärekisterini vahvistui niin, että saatoin muokata kyseistä säveltä haluamallani tavalla, esimerkiksi loppua kohden voimistuen, ja seuraavana kesänä kesäteatteriesityksessä pystyin laulamaan vielä puolisävelaskelta korkeammalle.

Toisin kuin Topaasissa, minun kohtauksiani ei harjoiteltu kovinkaan paljon. Ohjaaja antoi paljon vastuuta näyttelijöille ja keskittyi suurten näyttämökuvien muodostamiseen. Välillä näyttelijät ryhtyivät kalastelemaan häneltä neuvoja esimerkiksi näytellen kohtauksensa tahallaan eri tavalla kuin aikaisemmin. Osa näyttelijöistä myös ryhtyi neuvomaan muita niin sanotusti kulisseyksissä. Itse koin osan neuvoista hyödyllisiksi, ja vinkkejä kokeilemalla saikin sitten ohjaajan kiinnittämään huomiota muuttuneeseen kohtaukseen. Jos koin oloni hyvin epävarmaksi jonkin kohtauksen kanssa, saatoinkin pyytää apua myös koreografilta, jolla oli hyvä draaman taju.

Koreografi ja kapellimestari pitivät harjoituksissa hyvää mieltä yllä, vitsailivat ja antoivat sekä hyvää että rakentavaa palautetta ensemblelle ja solisteille. Harjoituksissa oli mukavaa olla, ja koin että saamani rooli oli minulle juuri sopivan kokoinen ja että taitotasoni oli siihen varsin riittävä. Oli helppoa astua Daphnen saappaisiin, eikä tarvinnut kannatella koko esitystä harteillaan, kuten pääosan esittäjästä voi joskus tuntua.

Suhteeni vastaanäyttelijöihini olivat hyvät. Aviomiestäni esittävä nuori mies oli iloinen ja asenteeltaan rento. Joskus tuntui että otan työn vakavammin kuin hän, mutta se on ehkä vierailevan näyttelijän osa. Freelance-näyttelijä tuntuu olevan juuri niin hyvä kuin hänen viimeisin roolisuorituksensa, kun taas kiinnitetty näyttelijä on enemmän turvassa, koska kuuluu vakinaiseen henkilökuntaan.

Eniten yhteisiä kohtauksia minulla oli kuitenkin naispääosan, rouva Jonesin kanssa. Hänen kanssaan oli todella helppoa ja luontevaa työskennellä, sillä hän ei sooloile näyttämöllä vaan työskentelee vastaanäyttelijänsä kanssa, kuten minun mielestäni kuuluukin. Hänen kanssaan näytellessä ei tarvinnut olla huolissaan omasta osuudestaan, riitti kun keskittyi kohtaukseen ja häneen. Tässä ehkä auttoi sekin, että Daphnen tehtävä näytelmässä on olla nuoren rouva Jonesin tukena, joten keskittyminen häneen oli varsin luontevaa.

4.2.2 Daphnen sopivat saappaat

Kaiken kaikkiaan viihdyin Teatteri Safiirissa erinomaisesti. Jo harjoituskaudella olin kotiin mennessäni niin iloinen, että suorastaan pompin ympäriinsä samalla kun kerroin läheisilleni, mitä harjoituksissa oli tehty. Näytöskaudella minulle ei tullut missään vaiheessa riittämätön olo, vaikka jännitystä näytöksissä riittikin. Osan näytöskaudesta aviomiestäni esittäneen miehen polvi oli loukkaantunut, ja koreografiamme muuttuivat, ja osan kaudesta rouva Jonesin esittäjän ääni oli huonossa kunnossa, ja sovitimme lauluja uudestaan niin, että minä lauloin enemmän. Lisäjännitystä toivat katsomossa istuneet ohjaajat ja teatterinjohtajat, joiden läsnäolo hermostutti, koska tunsin koe-esiintyväni samalla tulevia töitä varten. Työryhmän hengen ja teoksen kiinnostavuuden takia Teatteri Safiiriin oli kuitenkin aina mukavaa mennä töihin.

“[...] on ollut tähän mennessä ehkä kivoin työpaikkani. Olen saanut olla oma itseni ja pyrkiä parhaimpaani, ja erityisesti harjoituskaudella oli vapaus tehdä virheitä, etsiä ja löytää. Toivon että saan tehdä siellä töitä tulevaisuudessakin!” (Oma blogini 27.3.2011.)

5 MITKÄ SEIKAT VAIKUTTIVAT ITSETUNTOONI

”Todelliseksi näyttelijäksi aikovan ihmisen täytyy valmistautua suureen, vaikeaan elämäntehtävään. Jos hän on kykenemätön tähän, poistukoon teatterista”, kerrotaan Stanislavskin sanoneen. Hän sanoi kuitenkin myös, että ihminen kasvaa tehdessään näyttelijän työtä. (1966, 448.) Koenkin kasvaneeni roolieni myötä sekä ihmisenä että näyttelijänä. Uskon myös oppineeni paljon yhteistyön tekemisestä erilaisten ihmisten kanssa sekä sen, ettei näyttelijän työtä voi tehdä käyttämättä ruumiinsa lisäksi myös omia tunteitaan ja reaktioitaan. Näin ollen uskon myös, ettei minun tarvitsisi Stanislavskin mielestä poistua teatterista.

Kokemukseni työharjoitteluista eri teattereissa olivat hyvin erilaiset: työryhmä oli toisessa keski-ikältään hyvin nuori, toisessa paljon vanhempi, ensimmäisessä roolini oli pääosa, toisessa sivuosa, ohjaajista toinen oli mies ja toinen nainen. Olivatko nämä tekijät merkittäviä, ja kuinka suuri tekijä on oma taustani taiteen parissa?

Erilaisiin kokemuksiini on varmasti vaikuttanut se, missä vaiheessa opintojani olen ollut. Ensimmäinen työharjoitteluni aikaan olin toisella vuosikurssilla, ja seuraava harjoittelu alkoi kolmannen opiskeluvuoden päätyttyä, ja näytökset jatkuivat koko neljännen lukuvuoden ajan. Toiseen harjoitteluun lähtiessäni ja valmistautuessani minulla oli reilusti enemmän opintoja takana, toisin sanoen reilusti enemmän työkaluja ja taitoa tehdä roolityö ja vastata ohjaajan toiveisiin. Työskentely pääroolissa suuressa teatterissa oli varmasti myös opettanut minulle paljon itsestäni näyttelijänä, joten sekin oli lisännyt valmiuksiani selvitä seuraavasta työstä. Kokemukset olisivat voineet olla hyvinkin erilaisia, jos ne olisivat sattuneet tielleni päinvastaisessa järjestyksessä. Varmaa on, että molemmat prosessit edesauttoivat kasvuani taiteilijana, mikä auttaa varmasti tulevissa töissäni.

Muusikko Mato Valtosen sanoin: ”Kun itsetuntosi on hyvä, olet valmiimpi kohtaamaan kritiikin tekemisistäsi. Ja sitä maailmassa piisaa. Karavaani kulkee ja

koirat haukkuvat. Se helpottaa myös epäonnistumisten kestämisessä. Niitäkin tulee, mutta älä pelkää, ne kuuluvat luovaan maailmaan.” (Valtonen & Gaedt 2011, 54.)

5.1 Oman taustani vaikutus

Uskon työharjoittelujeni aikana kokemiini itsetunnon muutoksiin vaikuttaneen myös taustani klassisen musiikin opiskelijana. Vaikutukset saattavat tuntua yhäkin, mutta uskoakseni vähenevässä määrin, kun varmuuteni osaamisestani musiikkiteatterin alalla kasvaa.

Olen aloittanut taiteelliset opintoni lapsena baletilla ja viulunsoitolla, ja jatkanut klassisen musiikin parissa myös ensimmäiset ammatilliset opintoni suorittaen klassisen laulun C-tutkinnon. Klassisessa taiteessa vallitsee hyvin tiukka säännöstö, jonka mukaan kukin vaihe opinnoista on suoritettava, toisin kuin teatterissa, jossa voi olla hyvinkin hankalaa määritellä oikeaa ja väärää tapaa suoriutua erilaisista tehtävistä.

Balettitunnit aloitin ennen kouluikää ja lopetin kahdeksanvuotiaana, kun ankara opettaja sai minut jokaisella tanssitunnilla itkemään. Viulua sen sijaan soitin täysi-ikäiseksi asti suorittaen tutkintoja suomalaisen musiikkiopistojärjestelmän mukaisesti. Joka kevät tuli suorittaa jokin tutkinto, ja jos ei ollut ajankohtaista suorittaa jotain määritellyistä kurssitutkinnoista, suoritettiin vapaamuotoisempi vuositutkinto eli matinea tai oppilasilta, joka kuitenkin arvosteltiin hyväksytyksi tai hylätyksi. Kurssitutkinnoissa oli tarkemmin määritelty soitettava ohjelmisto ja vaatimustaso, ja suoritus arvioitiin numeerisesti.

Viulunsoiton lopettaminen oli minulle kova paikka. Aloitin samaan aikaan laulutunnit, mutta koin, että en voisi enää koskaan osata mitään niin hyvin kuin osasin soittaa viulua. Viulunsoiton lopetettuani sain myös kotoa neuvon alkaa miettiä, mitä oikeasti haluaisin tehdä ammatikseni, ja jättää musiikin tekemisen vähemmälle.

Kaksi vuotta myöhemmin pääsin Helsingin konservatorion perustutkintokoulutukseen aloittamaan laulun ammattiopinnot. Uskoin silti voivani olla jopa parempi laulajana kuin viulistina vasta sen jälkeen, kun laullinen osaamiseni oli pisteytetty sellaisessa tutkinnossa, jota en ollut viulua soittaessani tehnyt. Samalla koin suorituskeskeisyyteni jo silloin raivostuttavana ominaisuutena itsessäni, ja uskon tutkintokeskeisen opiskelujärjestelmän opettaneen tämän ajattelutavan minulle.

”Jossakin kohtaa nuoruuttasi sinulle luultavasti suositellaan turvallista työtä sen sijaan, että uneksit jotakin typerää. Tällaiset lannistavat ’elämän ohjeet’ ovat vakavia esteitä toiminnallesi ja ajattelullesi”, sanotaan teoksessa ”Sinun luovuutesi, omistajan käsikirja” (Valtonen & Gaedt 2011, 55).

5.2 Ohjaajan merkitys

Uskon, että menneisyyteni lisäksi myös ohjaajilla ja heidän työskentelytyyleillään oli suuri vaikutus siihen, millaisena koin kunkin työharjoitteluni. Safiirin ja Topaasin produktioiden ohjaajat olivat mielestäni lähes toistensa vastakohtia.

Topaasissa ohjaajana oli nuori nainen, jolla oli hyvin aktiivinen ote ohjaamiseen. Harva ele tai repliikki jäi vaille käsittelyä, joihinkin kohtauksiin etsittiin oikeaa dynamiikkaa pitkäänkin. Harjoitusperiodi oli myös paljon pidempi, ja työryhmä keski-ikänsä huomattavasti Safiirin työryhmää nuorempi. Usein ohjaaja saattoi säännätä näyttämölle havainnollistamaan fyysisesti, mitä pyynnöillään tarkoitti, ja teetti usein sopivaa tunnelmaa tavoittelevia harjoituksia.

Safiirissa ohjaajana oli rauhallinen vanhempi mies, josta mieleeni tuli jostain syystä pitkään ammattiaan harjoittanut lastenlääkäri. Hän antoi ohjeensa vakaalla rauhallisella äänellä paikaltaan istuen ja puuttui lähinnä kokonaisuun näyttämökuviin ja kohtauksiin, joiden ei katsonut olevan kehittymässä haluamaansa suuntaan. Hän antoi näyttelijöille paljon vastuuta omien hahmojensa

ja kohtausten luomiseen. Usein häneltä sai palautetta vain, jos kokeili kohtausharjoituksessa jotain erilaista kuin aiemmissa harjoituksissa.

Minä olen luonteeltani yleisesti ottaen iloinen, reipas ja avoin. Pidän siitä, että tiedän, mihin pyritään, ja pyrin välttämään konflikteja. Haluaisin tulla kaikkien kanssa toimeen, ja huomaan helposti jännitteet ryhmän sisällä. Topaasin työharjoittelussa minusta tuli arka ja sulkeutunut, enkä uskaltanut ilmaista mielipiteitäni enkä vaatia yhdenmukaista kohtelua. Nielin ohjeet ja kritiikin mukisematta, enkä uskonut pystyväni toivottuun suoritukseen.

Sen sijaan Safiirissa olin iloinen ja nauravainen, kenties liiankin puhelias ja hassutteleva harjoituksissa. Luotin omiin kykyihini ja tekemääni roolianalyysiin, ja koin olevani riittävän hyvä. Saamani palautteen koin koskevan tekemääni työtä, enkä omaa persoonaani tai taitojani.

Tony Dunderfeldt kertoo polarisaatioilmiöstä kirjassaan ”Henkilökemia” (1998). Ihminen saattaa reagoida vahvasti ulos- tai sisäänpäin suuntautuneeseen ihmiseen korostaen itsessään toista ääripäätä, esimerkiksi puheliaan ihmisen seurassa toinen muuttuu hiljaisemmaksi. Polarisaatio selittäisi erilaiset sosiaaliset roolini suhteessa eri ohjaajiin. Väittäisin, että loppujen lopuksi olen itse enemmän ulospäin suuntautuvaa tyyppiä, jolloin Teatteri Safiirin ohjaajan hillitty sisäänpäin kääntynyt ilmaisu vain vahvasti omaa identiteettiäni avoimena ja raisuna näyttelijänä, kun taas Topaasin ohjaajan omaani vahvempi ulospäin suuntautunut ilmaisu sai minut sulkeutumaan kuoreeni.

”Introvertti oikein kaivautuu omaan sisäisyyteensä, ja ekstrovertti alkaa yhä hurjemmin toimia ja tulistua. Molemmat pitävät toisen tapaa toimia täysin vieraana itselleen, tilanteeseen sopimattomana ja loppujen lopuksi ’aivan hulluna’.” (Dunderfeldt 1998, 41.)

5.3 Kuinka selvitä särkymättä?

”Miten saisi oman minäkuvansa jotenkin vakiintumaan positiiviseksi? On niin outoa kuulla ylistävää ja kiitollista palautetta katsojilta, ihanaa tottakai, mutta jotenkin on vaikea uskoa sitä, vaikka vilpittömästi sitä annetaan. Vaikea uskoa olevansa onnistunut, hyvä ja valovoimainen, kun on koko talven luullut olevansa kaikin puolin jotenkin kehno.” (Oma blogini 21.5.2009.)

Useimmilla meistä lienee pyrkimyksenä olla hyvä työntekijä. Pitäisikö silloin miellyttää kaikkia: työnantajaa, työtovereita, asiakkaita eli teatterissa yleisöä? ”Minäkin haluaisin olla hyvä näyttelijä, mutta en ole varma mitä se tarkoittaa”, pohtii Antti Holma blogikirjoituksessaan (2011). Holma pohtii hyvän näyttelijän käsitettä ja tulee siihen tulokseen, että se tarkoittaa eri asioita eri ihmisille. Yhdelle hyvä näyttelijä on vanha legenda, joka yhä vain tekee työtä näyttelijänä, toiselle se voi olla television sketsisarjan hahmo tai päivittäissarjan ihanin henkilö. Työnantajalle hyvä näyttelijä on työntekijä, joka tulee ajallaan paikalle harjoitukseen henkilökohtaisista ongelmistaan huolimatta. (2011.) Kukaan meistä ei voi olla kaikkia näitä, mutta jokainen meistä voi pyrkiä olemaan hyvä työtoveri, jos tunnistamme omat toimintatapamme ja pyrimme kunnioittamaan muita.

Dunderfeldt antaa kirjassaan myös ohjeita erilaisten ihmistyyppien onnistuneisiin kohtaamisiin. Hänen mukaansa kaikenlaiset ihmiset kaipaavat toisiltaan samoja asioita taustasta ja temperamenttityypistä riippumatta. Useimpien toiveet voi rajata neljään asiaan. Dunderfeldt uskoo, että ihmiset toivovat toisiltaan kuulluksi tulemista, kunnioitusta, voimavarojen tukemista ja yhteistyötahtoa. Näiden neljän toteutuessa päästään jo melko positiiviseen lopputulokseen. (1998, 87–92.) Suurin osa näistä toteutui Teatteri Safiirissa, ja jos jotain kaipasi, niin kysymällä asia selvisi. Topaasissa sen sijaan uskon jääneeni paitsi useampaa edellämainituista. Mitä paremmin tunnen itseni, sen helpompaa minun on työyhteisössä pyrkiä huomioimaan myös muut.

Anna-Elina Lyytikäinen uskoo, että kaikki ohjaajat välittävät näyttelijöistään valtavasti välittämättä siitä, ovatko he hyviä vai huonoja. Lyytikäinen uskoo, että jos näyttelijät tietäisivät ja muistaisivat tämän, he olisivat paljon rohkeampia ja varmempia ja välttyisivät pahimmilta epävarmuuksilta. (Saisio 2004, 55.) Uskon itsekin, että rohkeus ja hyväksytyksi tulemisen kokemus antavat hyvät kannukset entistä parempaan suoritukseen, kun saa pyrkiä parhaimpaansa pelkäämättä epäonnistumista.

5.4 Mitä opin?

Tutkittuani omia kokemuksiani lukemieni kirjojen valossa olen tullut siihen tulokseen, että kokemuksissani on ollut kyse muutoksista suoritusetunnossa, eli luottamuksessa omiin kykyihin, osaamiseen ja selviytymiseen. Kolaukset suoritusetunnossa saattavat silti tuntua paljonkin laajemmin, sillä se ei ole täysin itsenäinen osa-alue, vaan osa suurempaa kokonaisuutta eli itsetuntoa. (Keltikangas-Järvinen 1994, 26.)

Suuressa osassa ensimmäisessä harjoittelukokemuksessani olivat työntekijöiden erilainen kohtelu ohjaajan taholta ja epävarmuus siitä, oliko rooli tosiaan annettu minulle vai voidaanko se vielä ottaa minulta pois. Olen myös vakuuttunut siitä, että tulokset olisivat voineet olla hyvinkin erilaisia, jos harjoitteluiden järjestys olisi ollut toinen tai jos roolini olisivat olleet yhtä suuret. Lienee luonnollista, ettei pienempi rooli aiheuttanut minulle yhtä suuria paineita kuin musikaalin päärooli.

Uskon Tony Dunderfeldtin tavoin, että missä tahansa työyhteisössä voi tulla toimeen, kun muistaa ottaa toiset ihmiset huomioon kuuntelemalla ja kunnioittamalla heitä ja osoittamalla yhteistyötahtoa. Omalta osaltani voin edistää onnistuneita kohtaamisia esimerkiksi pyrkimällä kuuntelemaan, mitä ohjaaja todellisuudessa sanoo, sen sijaan että loukkaantuisin kritiikistä, sekä kertomalla ajoissa, jos jokin tuntuu minusta pahalta.

Myös minä tahdon olla hyvä näyttelijä, hyvä työntekijä, mutta se ei tarkoita, että minun pitäisi oman hyvinvointini kustannuksella miellyttää jokaista. Tämän uskon kuvailemiäni teatteritöiden ja musiikkiteatterialan koulutuksen opettaneen minulle. Olen tämän prosessin aikana tullut varmemmaksi omasta taiteilijaidentiteetistäni, ja odotan innolla tulevia haasteita.

Yhteistyötahtoa peräänkuuluttaa myös Konstantin Stanislavski:

”Ohjaaja puolestaan huolehti koko ajan siitä, että taiteilija, näyttelijät ja muut esityksen valmistajat eivät hajaantuisi luomispyrkimyksissään. Tämä on kaiken kollektiivisen työn välttämätön ehto. Sille on tarpeen keskinäinen myötämielisyys ja tarkka toiminta yhteisen päämäärän hyväksi. [...] Ihmisten jotka rakastavat ja ymmärtävät sitä mitä he yhdessä luovat, täytyy osata sopeutua keskenään.”

(Stanislavski 1966, 363.)

LÄHTEET

Dunderfeldt, T. 1998. Henkilökemia. Helsinki: WSOY.

Eikhof, D. R. & Haunschild, A. 2007. For art's sake! Artistic and economic logics in creative production. *Journal of Organizational Behavior*, 28, 523–538.

Einhorn, S. 2005. Aidosti kiltti. Helsinki: Otava.

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 1997. Tutki ja kirjoita. Helsinki: Tammi.

Holma, A. 2011. Hyvä. Blogikirjoitus Teatteriblogissa [viitattu 10.10.2011].
Saatavissa: <http://www.teatteriblogi.fi/?p=225>

Keltikangas-Järvinen, L. 1994. Hyvä itsetunto. Helsinki: WSOY.

Reinikainen, J. 2010. Itsetunto ja tulos, blogikirjoitus Teatteriblogissa [viitattu 10.10.2011]. Saatavissa: <http://www.teatteriblogi.fi/?p=113&cpage>

Saisio, E. 2004. Katseen alaiset. Helsinki: WSOY.

Stanislavski, K. S. 1966. Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa. Porvoo: WSOY.

Stanislavski, K. 2011. Näyttelijän työ. Helsinki: Tammi.

Tola, P. 2007. Miksi näyttelen? Helsinki: Ajatus Kirjat.

Valtonen, M. & Gaedt, M. 2011. Sinun luovuutesi, omistajan käsikirja, Helsinki: Tammi.

Viljamaa, J. 2006, Itsetunto kuntoon. Ala-Honkajoki: Messon.