

Roolista toiseen

Harrastajanäyttelijäisyys etnologis-antropologisena tutkimuskohteena

Reetta Kivinen

Etnologian ja antropologian maisterintutkielma

Kevät 2018

Historian ja etnologian laitos

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department Historian ja etnologian laitos
Tekijä – Author Reetta Kivinen	
Työn nimi – Title Roolista toiseen. Harrastajanäyttelijyys etnologis-antropologisena tutkimuskohteena.	
Oppiaine – Subject Etnologia ja antropologia	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2018	Sivumäärä – Number of pages 79 + 1
Tiivistelmä – Abstract <p>Oppinnäytteeni tutkimuskohteena on näyttelijän näkökulma harrastajateatteriin kulttuurisena ilmiönä. Tarkoitukseni on tarkastella teatteriharrastajan kokemusta näyttelijyydestä performatiivisena ja merkityksiä tuottavana toimintana. Tutkimukseni taustalla vaikuttavat performanssi- ja rituaaliteoriat, joihin perustuvia performanssin, rituaalin ja roolin käsitteitä olen käyttänyt aineiston analyysin keskeisenä työvälineenä. Suomalaisessa etnologiassa ja antropologiassa harrastajateatteria ei ole performanssinäkökulmasta aiemmin juurikaan tutkittu.</p> <p>Tutkielmaa varten olen tehnyt etnografista tutkimusta omassa harrastajayhteisössäni. Aineisto koostuu yksittäiseen näytelmäprojektiin osallistuneiden harrastajanäyttelijöiden teemahaastatteluista sekä haastatteluja täydentävästä havainnointimateriaalista. Aineiston analyysivaiheessa olen nostanut haastattelumateriaalista esiin tutkimuskysymysten kannalta olennaisia teemoja lähiluvun ja teemoittelun avulla. Tavoitteenani on ollut dialogisen tiedon tuottaminen yhdessä tutkittavien kanssa.</p> <p>Näyttelijyyteen liittyvät performanssit toimivat monella tasolla ja ovat vahvasti yhteydessä teatterin liminoidiin tilaan, jossa toimintaa ohjaavat arjesta poikkeavat normit ja odotukset. Näiden lisäksi harrastajien kannalta merkityksellisiä teemoja tutkielmassa ovat kehollisuus, yhteisöllisyys, harrastusmotiivit sekä näyttelijyys voimavarana. Näytelmän harjoitusprosessin tuloksena teatterin lavalle rakentuu arjesta irrallinen hetkellinen kulttuuri, jossa näyttelijä ei ole täysin oma itsensä, mutta ei myöskään kokonaan itsensä ulkopuolella. Tutkimustulokset antavat viitteitä myös teatteriharrastuksen ja hyvinvoinnin sekä harrastajanäyttelijyyden ja identiteetin välisestä yhteydestä, mikä avaa mielenkiintoisia jatkotutkimusmahdollisuuksia.</p>	
Asiasanat – Keywords: harrastajanäyttelijät, harrastajateatterit, performanssit, rituaalit, roolit, yhteisöt, yhteisöllisyys, teatteriantropologia, ruumiillisuus, etnografia	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällys

Tiivistelmä

1. Johdanto	1
1.1 Harrastajasta tutkijaksi	1
1.2 Tutkimuskysymykset.....	3
1.3 Teatteri etnologian ja antropologian tutkimuskohteena	5
1.4 Oman yhteisöni tutkijana.....	7
2. Metodit ja aineistot.....	10
2.1 Menetelmänä etnografia	10
2.2 Aineiston keruu, säilytys ja yksilönsuoja	13
2.3 Analyysimenetelmät	17
3. Käsitteet ja teoriat	20
3.1 Performanssi	21
3.2 Rituaali	24
3.3 Näyttelemisen ja roolit.....	27
4. Teatteri rajatilana	30
4.1 Harrastajanäyttelijyyden performansseja	30
4.2 Rituaalien teatteri	36
4.3 Näyttelijän keho ja teatterin tila	44
5 Harrastajien teatteri	50
5.1 Teatteriharrastajien yhteisö	51
5.2 Harrastajanäyttelijän motiivit.....	56
5.3 Näyttelijyys voimavarana.....	62
6. Harrastajanäyttelijyys kulttuurisena ilmiönä	68
Lähteet.....	73
Liitteet	80

1. Johdanto

1.1 Harrastajasta tutkijaksi

Tässä opinnäytetyössä käsittelen harrastajateatteria kulttuurisena ilmiönä näyttelijän näkökulmasta. Lähestyn aihetta tarkastelemalla yksittäisen näytelmäprojektin aikana kerättyä aineistoa performanssi- ja rituaaliteorioiden käsitteistöä apuna käyttäen. Nyky-yhteiskunnassa teatterin näkyvin muoto ovat yleisölle suunnatut draamalliset esitykset. Teatterin tekeminen ei ole vain ammattilaisten etuoikeus, sillä se kokoaa yhteen myös paljon aktiivisia harrastajia eri ikäluokista ja ammattiryhmistä. Suomessa teatterin tekeminen on suosittu harrastus, ja pelkästään Suomen Harrastajateatteriliittoon kuuluu yli 500 harrastajateatteria¹. Harrastajien tapauksessa tekemistä ei ohjaa ammattilaisuus tai toimeentulo, vaan motiiveja ja tekemisen tapoja on lähes yhtä monta kuin harrastajia. Tästä syystä halusin keskittyä tutkimaan nimenomaan harrastajateatteria ja pyrkiä löytämään joitakin teatteriharrastajia yhdistäviä tekijöitä. Perinteisesti teatteri on asettunut ainakin mielikuvien tasolla yhdeksi ns. ”korkeakulttuurin” muodoksi, mutta harrastusmuotoisena se on käytännössä kaikkien saatavilla olevaa populaarikulttuuria. Etnologian ja antropologian näkökulmasta mielenkiintoista on teattereiden ja niissä toimivien yhteisöjen muodostamat alakulttuurit, joissa sosiaalisesti hyväksytyinä pidetyt vuorovaikutuksen ja ilmaisun tavat saattavat poiketa yhteiskunnassa yleisemmin vallitsevista normeista. Harrastajateatterin kulttuurisella kentällä oma tutkimukseni kohdistuu ennen kaikkea harrastajien kokemuksiin sekä harrastukselle annettuihin merkityksiin.

Merkkejä draamaksi, teatteriksi tai esitykseksi kutsutusta ilmiöstä on löydettävissä maailman eri kansojen keskuudessa niin pitkälle historiaan, kuin tutkijoiden tietämys yltää. Todisteet antavat viitteitä siitä, että muun muassa tanssiminen, laulaminen, naamiot ja tarinoiden esittäminen ovat olleet olemassa ihmisen rinnalla. (Schechner 1988, 68.) Eurooppalaisen teatterin juuret ovat kreikkalaisessa tragediassa, joka puolestaan sai alkunsa osana Dionysoksen kunniaksi järjestettyjä uskonnollisia rituaaleja (Schechner 1988, 1). Aikojen kuluessa teatteri on muuttanut muotoaan ja samalla sen kirjo on monipuolistunut huomattavasti. Nykypäivän teatteriesitysten ei tarvitse noudattaa samaa kaavaa

¹ Suomen Harrastajateatteriliiton www-sivut, <http://www.shtl.fi/>

kuin antiikin klassisten näytelmien, vaan esitysten muoto voi vaihdella oopperasta balettiin ja puhenäytelmistä pantomiimiin. Samalla eri kulttuureissa vallitsevat esittävien taiteiden muodot vaikuttavat globalisaation myötä toisiinsa yhä enemmän. Lisäksi teatteritaiteen elementtejä hyödynnetään esittävien taiteiden lisäksi muillakin elämän osa-alueilla, esimerkiksi opetuksessa. Näyttelijä ja antropologian professori William Beeman onkin todennut, että rajanveto teatterin ja muun toiminnan välillä on vaikeaa, sillä teatteri on osa monia performanssin genrejä ja päinvastoin. (Beeman 1993, 369.)

Näyttämöllä nähtävä esitys koostuu aina useista elementeistä, jotka yksittäisinä eivät kerro meille mitään, mutta kokonaisuuden osana antavat esitykselle ja tarinalle elämän. Jos jokin osa otetaan pois, esitys ei välitä sitä sanomaa, jota sen alun perin on ollut tarkoitus välittää. Tämän kokonaisuuden yhtenä osana toimii näyttelijä, jonka tehtävänä on välittää yleisölle ohjaajan tulkinta draamatekstistä ja siihen sisältyvistä merkityksistä. Näyttelijä tekee luovaa työtä, mutta kuitenkin ohjaajan, tekstin, teatterin ja työryhmän asettamissa puitteissa. Teatteritaiteen tohtori Anu Koskisen mukaan näyttelemisen on näyttelijän näkökulmasta konkreettista toimintaa ja käytännöllisiä ratkaisuja, jota kuitenkin tehdään kaikilla psykofyysisen kokonaisuuden osilla. Samalla se on tajua omasta paikasta esityksen kokonaisuudessa sekä sosiaalista, toisille ja toisten kanssa tehtävää toimintaa. (Koskinen 2013, 20–21.) Olen myös itse sitä mieltä, että näyttelemisen on hyvin kokonaisvaltaista ja kokemuksellista toimintaa. Sekä tätä tutkielmaa varten tekemiäni haastattelujen että aiemman harrastuskokemukseni perusteella totean kuitenkin, että näyttelijän tapa työskennellä – ainakin harrastajien keskuudessa – on hyvin yksilökohtainen. Yhdelle roolihahmon tunteisiin eläytyminen voi olla näyttelijäntyön lähtökohta, toiselle tärkeintä on hahmon ominaisuuksien ilmentäminen kehollisuuden ja fyysisen toiminnan kautta. Palaan sekä näyttelemisen käsitteeseen että harrastajanäyttelijöiden käyttämiin roolin rakentamisen keinoihin tarkemmin myöhemmissä luvuissa.

Oma aktiivinen teatteriharrastukseni alkoi lukion draamaopintojen aikana, kun neljän tytön voimin anoimme opetusryhmän perustamista. Opetussuunnitelmaamme kuului teoriaopintojen lisäksi muun muassa harrastajateatteriprojekteihin osallistuminen sekä omien pienimuotoisten näytelmäesitysten valmistaminen. Lukiomme teki tiivistä yhteistyötä läheisen harrastajateatterin kanssa, ja myöhemmin jatkoin toimintaa teatterissa myös vapaa-ajallani toimimalla muun muassa kuiskaajana. Tieto ensimmäisestä roolistani on jäänyt kirkkaana mieleeni: ollessani matkalla ylioppilaskokeeseen itsekin teatteria harrastava opettajani nykäisi minua hihasta ja vihjaisi, että erääseen kesäteatteriesitykseen

kaivattaisiin näyttelijää sivuosaan. Otin yhteyttä näytelmän ohjaajaan vielä samana päivänä ja sovin tapaamisesta. Teatterilla minua odotti lämmin vastaanotto, kun jo saapuessani minua kohdeltiin kuin ryhmän jäsentä. Vaikka jännitin esiintymistä kovasti, harjoituskauden aikana saamani työryhmän tuki auttoi minua selviämään ensimmäisistä näytöksistä kunnialla. Joka esityksessä tunsin ylittäneeni itseni vain astumalla lavalle yleisön eteen, ja onnistumisen kokemukset vahvistivat haluani jatkaa näyttelemisen parissa. Ensimmäisen kesän jälkeen olen näytellyt kotikaupungissani yhteensä kolmen eri harrastajateatterin toteuttamissa projekteissa, ja vaikka teatterin harrastamiseen ehti myöhemmin tulla opiskelukiireiden kasautuessa lähes kahden vuoden tauko, olen nyt maisterintutkielmaa laatiessani onnistunut jatkamaan rakkaan harrastuksen parissa.

Olin kokeillut harrastajateatterin tutkimista jo kandidaatintutkielmassani, mutta epäröin sen soveltuvuutta maisterintutkielmaan. Teatteria on toki mahdollista tarkastella kulttuurisesti monesta eri näkökulmasta, mutta osaisinko etäännyttää itseni rakkaasta harrastuksesta tutkijan roolin vaatimalla tavalla? Maisteriseminaarin ensimmäisten tapaamisten aikana olin koko ajan varmempi siitä, että päätyisin kohdistamaan tutkimukseni nimenomaan teatteriaiheeseen, ja yhteisissä keskusteluissa sain vahvistusta myös sille ajatukselle, että itselle tuttu kenttä voisi tutkimuksessa olla haasteen lisäksi myös rikkaus. Kentälle pääseminen oli omassa tapauksessani suhteellisen helppoa, koska olin jo valmiiksi mukana erään harrastajateatterin näytelmäprojektissa. Toisin sanoen olin tutkimani yhteisön täysivaltainen jäsen jo ennen tutkimustyön aloittamista. Tutkittavien myönteinen suhtautuminen tutkimusprojektiin sinetöi päätökseni. Työryhmän jäsenistä yksikään ei ilmaissut olevansa asiaa vastaan, kun eräissä harjoituksissa kerroin opinnäytteen tekemisestä ja mahdollisuudesta kerätä aineistoa kyseisen projektin puitteissa. Päinvastoin, osa näyttelijöistä vaikutti jopa innokkaalta osallistumaan tutkimukseen.

1.2 Tutkimuskysymykset

Tämän tutkielman tarkoituksena on selvittää, *millainen on teatteriharrastajan kokemus näyttelijyydestä performanssina sekä merkityksiä tuottavana toimintana*. Tutkimuksen kohteeksi valikoituivat tarkemmin juuri harrastajanäyttelijät, jotka vapaaehtoisina työryhmän jäseninä osallistuvat sekä näytelmän rakentamiseen että valmiin tuotoksen esittämiseen yleisölle. Tutkiessani

näyttelijyyden kokemusta harrastajateatterissa pyrin avaamaan ilmiötä sitä konkretisoivien apukysymysten kautta.

Millaisia ovat näyttelijäntyöhön liittyvät performanssit? Yleisölle esitettävää näytelmäkokonaisuutta voidaan itsessään pitää eräänlaisena performanssina, mutta siihen liittyy paljon muutakin performatiivista toimintaa. Monenlainen toiminta lavalla ja sen ulkopuolella näytelmäprojektin aikana näyttäytyy performatiivisena, kun tarkastelun lähtökohdaksi otetaan harrastajanäyttelijän oma kokemus. Sen lisäksi, että näyttelijä esiintyy osana teatterin työryhmää, hän aloittaa roolihahmonsa rakentamisen joskus jopa kuukausia ennen ensimmäistä yleisölle esitettävää näytöstä. Roolihahmon rakentamiseen on olemassa lukemattomia eri tapoja, ja oletankin näyttelijän henkilökohtaisen roolityöskentelyn olevan olennainen osa sekä harjoituskauden aikaisia että yleisön lavalla todistamia performansseja. Performanssin käsitettä määrittelen tarkemmin tämän tutkielman kolmannessa luvussa.

Millainen kokemus roolihahmona esiintyminen on harrastajanäyttelijälle? Välittääkseen roolihenkilönsä tunteet, ajatukset ja persoonallisuuden piirteet yleisölle näyttelijän tulee hyödyntää ilmaisunsa kaikkia osa-alueita parhaansa mukaan. Lavalla ollessaan näyttelijän tulee olla tietoinen paitsi vuorosanoistaan myös äänenkäytöstään, kehonkielestään ja kontaktistaan muihin näyttelijöihin. Tutkijana olen erityisen kiinnostunut siitä, pyrkivätkö haastatteleman näyttelijät eläytymään rooleihinsa ja toimimaan lavalla ollessaan henkilöhahmoinaan, vai kokevatko he esittävänsä roolia vain ulkoisesti. Oletan esiintymistilanteen olevan näyttelijälle kokemuksena kokonaisvaltainen, koska se edellyttää sekä henkisen keskittymiskyvyn että fyysisen suorituskyvyn valjastamista näytelmän tarkoitusperien toteuttamiseen.

Mitkä seikat näyttelijät itse kokevat teatteriharrastuksessaan tärkeiksi ja millaisia ovat harrastamiseen kannustavat motiivit? Teatteri vetää puoleensa elämäntilanteeltaan ja taustoiltaan erilaisia harrastajia. Monet tuntemani harrastajanäyttelijät ovat toimineet teatterin parissa vuosia, osa jopa kymmeniä vuosia. Syyt valita harrastukseksi juuri teatteritoiminta voivat olla yksilöllisiä, mutta tässä tutkielmassa tavoitteenani on löytää joitakin sellaisia teatteriharrastukseen motivoivia tekijöitä, jotka yhdistävät erilaisia harrastajia. Koska tutkimani harrastajaryhmä on suhteellisen pieni, ei tuloksia voi yleistää koskemaan kaikkia teatteriharrastajia. Ne saattavat kuitenkin antaa viitteitä siitä,

mitkä tekijät tekevät teatteriharrastuksesta mukaansatempaavan. Erään haastateltavan sanoin: ”Moni eläköityy monta kertaa, mutta ei oikeesti pääse mihinkää” (tutkimushaastattelu II).

Tutkimustyöni aineistonkeruu keskittyy yksittäiseen harrastajateatteriin yhden teatteriprojektin ajaksi, mutta tutkielman kenttää ei voi yksiselitteisesti määritellä vain tiettyyn paikkaan tai aikaan sidotuksi. Kentän käsitteen merkitys etnologiassa ja antropologiassa on muuttunut ratkaisevasti viime vuosikymmenten aikana. Perinteisen eksoottisen ja kaukana sijaitsevan kenttäkäsitteen sijaan tutkija voi tehdä kenttätöitä myös omassa yhteisössään, eikä tutkimusaiheiden enää kuulu olla kotikulttuuriin nähden erityisiä tai erilaisia. (Fingerroos & Jouhki 2014, 80–83.) Omaa tutkimustyötäni voidaan kutsua oman yhteisöni sisällä toteutetuksi, sillä olen toiminut tutkittavan yhteisön jäsenenä koko tutkimusprojektin ajan. Haastateltavani ovat hekin kaikki osallistuneet samaan projektiin, mutta hyödyntävät haastatteluvastauksissa myös aiempia kokemuksiaan ja ajatuksiaan näyttelijyydestä. Projektin aikana kokoontumisia ja harjoituksia on ollut myös teatterin ulkopuolella. Keskustelua on käyty ryhmän kesken kasvotusten, puhelinsovelluksen viestiketjussa sekä sosiaalisessa mediassa. Onkin perusteltua sanoa, että kenttänäni toimii koko näytelmäprojekti, ei vain kyseinen teatteri näyttelijöineen.

1.3 Teatteri etnologian ja antropologian tutkimuskohteena

Teatteri on tutkimuskohteena hyvin monialainen. Teatteritaiteen tutkimiselle on olemassa omat tieteenalansa, mutta siihen on kohdistettu myös esimerkiksi pedagogista ja taidehistoriallista tutkimusta (ks. esim. Heikkinen 2002; Siren 2017). On paitsi luonnollista myös tärkeää, että teatterin kaltaista laajaa ja ihmisen toiminnan eri osa-alueita monipuolisesti koskettavaa aihetta tutkitaan monesta näkökulmasta ja monen tieteenalan voimin. Kulttuurintutkijoiden töissä teatteria on käsitelty paljon. Teatteriantropologiasta (tutkimuksen näkökulmasta ja lähtökohtaisesta tieteenalasta riippuen engl. joko *theatre anthropology* tai *anthropology of theatre*) on muodostunut jopa omia tutkimushaarojaan (vrt. esim. Barba 1995; Beeman 1993). Kansainvälisen teatteriantropologian koulun ISTA:n perustaja Eugenio Barba on keskittynyt teatteriantropologian haaraan, jonka tutkimuskohteena on ihmisten sosiokulttuurinen ja fysiologinen käyttäytyminen esiintymistilanteissa (Barba & Savarese 1991, 8). Antropologisen teatteritutkimuksen ei kuitenkaan tarvitse rajoittua pelkästään esitystilanteisiin. Barban mukaan teatterin tarkasteleminen vain lopullisen esitystuotteen

perusteella on verrattavissa etnosentrismiin. Kokonaiskuvaa täydentävät näkökulmat jäisivät näin kokonaan tutkimuksen ulkopuolelle, sillä lavan tapahtumat ovat vain pieni osa teatteria. Näyttelijöiden yksilölliset luovat prosessit, työryhmän väliset suhteet sekä taitojen ja ajattelutapojen verkosto ovat se perusta, jolle yleisön näkemä esitys rakentuu. (Barba 1995, 11.)

Beemanin mukaan antropologit ovat perinteisesti tutkineet esitystaidetta lähinnä saadakseen lisätietoa siihen liittyvistä tai sen kanssa risteävistä muista instituutioista, kuten politiikasta, uskonnosta, etnisyydestä ja sukupuolesta. Kesti jonkin aikaa ennen kuin teatteri- ja esitystaide sellaisinaan pääsivät tutkimuksen kohteeksi. Tämän jälkeenkin suurin osa tutkimuksesta on keskittynyt Kaakkois-Aasiaan sekä Japaniin, Kiinaan ja Lähi-Itään. Muiden kulttuurialueiden teatteriperinteitä on tutkittu huomattavasti vähemmän, ja myös länsimaista teatteriperinnettä on tutkittu yllättävän niukasti, poikkeuksena nykyteatteri. (Beeman 1993, 370–376.) Useimmissa aihetta käsittelevissä tutkimuksissa teatterin eri osa-alueita käsitellään samassa yhteydessä rituaalin kanssa. Yksi tunnetuimmista teatteria käsitelleistä antropologeista on Victor Turner (ks. esim. Turner 1982), jonka rituaaleihin keskittyvissä tutkimuksissa on paljon yhteyksiä teatterin eri ilmiöihin. Tätä yhteyttä on omasta puolestaan vahvistanut ja selkeyttänyt performanssitutkimuksen professori Richard Schechner (esim. Schechner 1985). Heidän esittelemiään teorioita käytän myös oman tutkielmani pääasiallisena teoreettisena pohjana.

Suomessa valtaosa teatteriin liittyvistä tutkimuksista julkaistaan muilta kuin kulttuurintutkimuksen alalta. Nimenomaan harrastajateatteria käsitteleviä väitöskirjoja on tehty muun muassa kasvatustieteissä (esim. Sinivuori 2002), sosiologiassa (esim. Hohenthal-Antin 2001) ja kirjallisuudentutkimuksessa (esim. Pietilä 2003). Kulttuurintutkijoiden töissä harrastajateatteria tarkastellaan usein työkaluna tai tietyn päämäärän saavuttamisen välineenä. Esimerkiksi Blacojević Gordana (2017) kirjoittaa harrastajateatterinäytelmän vaikutuksesta vähemmistökuulttuurin säilymiseen, kun taas Roxana Waterson (2010) tutkii traumaattisten kokemusten käsittelyä teatterin keinoin. Suomalaisessa etnologiassa ja antropologiassa teatteri, etenkin harrastajateatteri, on jäänyt verrattain vähälle huomiolle. Tämä vaikuttaa teatteriharrastuksen suosion huomioon ottaen yllättävältä. Jyväskylän yliopiston etnologian ja kulttuuriantropologian oppiaineesta on kuitenkin julkaistu kaksi teatteria käsittelevää pro gradu -työtä. Salli Ritola (2014) tarkastelee revyyteatterissa ilmenevää eksoottisuutta ja eroottisuutta valokuva-analyysin keinoin. Jari Määtän (2000)

ryhmäidentiteettiä ja pienkulttuuria käsittelevässä maisterintutkielmassa tutkimuksen kenttänä on harrastajateatteri Tartossa.

Performanssi- eli esitystutkimusta on suomalaisella tutkimuskentällä tehnyt näkyväksi teatteritaiteen professori ja tutkija Annette Arlander (ks. esim. 2009; 2015). Performanssia on tutkittu paitsi teatteritieteen (esim. Unt 2012) ja taiteiden (esim. Irwin 2007) myös median (esim. Dufva & Halonen 2016) ja jopa psykoanalyysin näkökulmasta (esim. Erkkilä 2008). Schechnerin ja Turnerin muotoilemaa performanssiteoriaa soveltavaa etnografista tutkimusta ei kuitenkaan ole Suomessa vielä juurikaan julkaistu. Tässä valossa on huomattavaa, että tätä tutkielmaa laatiessani Jyväskylän yliopistossa odottaa julkaisuaan Pirjo Nenolan kuoroharrastusta käsittelevä väitöskirja, jonka teoriatausta perustuu performanssi- ja rituaaliteorioille. Harrastajateatteria performanssinäkökulmasta käsittelevälle tutkimukselle vaikuttaisi olevan hyvin tilaa kulttuurintutkimuksen kentällä. Oman tutkielmani tieteellinen merkitys perustuukin *performanssi-* ja *rituaaliteorioiden* soveltamiseen teatteriin kohdistuvassa etnologisessa ja antropologisessa tutkimuksessa. Vaikka pyrkimykset performanssitutkimuksen ja kulttuuriantropologian välisen yhteyden kartoittamiseksi olivatkin suurimmillaan jo Richard Schechnerin ja Victor Turnerin yhteistyön aikaan 1980-luvun tienoilla², uskon tuon yhteyden olevan käyttökelpoinen lähtökohta tutkimukselle vielä nykypäivänäkin. Tutkimustyöni yhteiskunnallinen merkitys puolestaan liittyy harrastus- ja vapaaehtoistoimintaan liittyvien motiivien ja merkitysten selvittämiseen. Tutkielmassa sivuan myös kulttuuriharrastuksen ja *hyvinvoinnin* välistä yhteyttä, joka toivoakseni korostaa harrastusmahdollisuuksien säilymisen tärkeyttä paitsi yksilöllisellä myös yhteiskunnallisella tasolla.

1.4 Oman yhteisöni tutkijana

Tutkiessani harrastajateatteria olen valinnut tutkimuksen kohteeksi yhteisön, jonka jäsenenä toimin myös tutkimuksen ulkopuolella. Millainen sitten oikeastaan on positioni *oman yhteisöni tutkijana*? Etnografisen kenttätyön perusta on päästä mahdollisimman lähelle tutkimuskohdetta. Pirjo Rautiainen kuitenkin muistuttaa, että kenttätyö on kaksijakoista. Toisaalta osallistuvaa kenttätyötä

² Sekä Turner että Schechner kertovat vaikuttuneensa toistensa töistä, ks. esim. Turnerin esipuhe teoksessa Schechner 1985.

tekevä tutkija pyrkii muodostamaan läheisen suhteen tutkittavaansa, mutta toisaalta tarvitaan myös reflektiota, joka vaatii tutkijalta itsensä etäännyttämistä tutkimuskohteestaan. (Rautiainen 2007, 5.) Tämä minun on huomioitava myös omassa tutkimustyössäni koko tutkimusprosessin ajan.

Harrastajateatteria voisi luonnehtia omanlaisekseen kulttuuriksi, jossa toimiminen edellyttää tarvittavan *hiljaisen tiedon* hallintaa. Sosiaali- ja yhteiskuntapolitiikan tutkijat Sakari Hänninen, Jouko Karjalainen ja Tuukka Lahti lukevat hiljaisen tiedon yhdeksi *toisen tiedon* ilmenemismuodoista. Toisella tiedolla tarkoitetaan vahvojen, virallisten instituutioiden rakentamaa ja ylläpitämää *virallista tietoa* haastavaa ja sitä täydentävää tietoa. Siinä missä virallinen tieto pyrkii esittämään eräänlaisen julkisen totuuden kuvaamastaan asiasta, on toinen tieto mahdollisimman yksityiskohtaista, kokemuksellista, paikantunutta ja pohdiskelevaa. Näyttäytyessään toisen tiedon osana hiljainen tieto tarkoittaa sellaista kokemusta ja osaamista, jota on vaikea selittää tai tulkita, mutta johon ihmiset käytännöissään ja toiminnoissaan nojaavat. (Hänninen, Karjalainen & Lahti 2006, 4–5.) Toisin sanoen hiljainen tieto on ihmisen henkilökohtaiseen kokemukseen perustuvaa tietoa, joka on sitoutunut tilanteeseen ja toimintaan ja jonka sisältöä on vaikea kuvata yksiselitteisesti ulkopuoliselle (Suhonen 2017, 6). Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö hiljaista tietoa voisi oppia muilta. Teatteriyhteisön hiljainen tieto on luonteeltaan jaettua, ja harrastajat opettavat toisiaan jatkuvasti yhteisen tekemisen kautta. Outi Fingerroos ja Ulla-Maija Peltonen (2006, 12) korostavat toisen tiedon ja hiljaisen tiedon merkitystä muistitietotutkimuksessa toteamalla, että ”muistitietotutkimuksen ydin on toisessa tiedossa, sen kuuntelemisessa ja tavoittamisessa”. Vaikka toteuttamieni haastattelujen tavoitteena ei olekaan muistella tiettyä aikakautta tai tapahtumaa haastateltavien elämässä, sisältää haastatteluaineisto runsaasti haastateltavien muistelu- ja kokemukserontaa esimerkkitapausten ja spontaanien muisteluhetkien muodossa. Haastateltavien kertomuksia ja pohdintoja analysoimalla toivon pääseväni käsiksi teatteriharrastusta koskevaan toiseen tietoon ja hiljaiseen tietoon.

Teatteriharrastajana minulla on jo valmiiksi verrattain paljon työryhmä- ja roolityöskentelyyn tarvittavaa tietotaitoa, eikä ryhmän jäsenenä toimiminen vaadi erillistä opettelua. Se, että teatteritoimintaan osallistuminen on minulle tuttua ja mukavaa, tuo kuitenkin väistämättä mukanaan myös tutkimuksellisia haasteita. Näyttelijänä minun on tarpeen uppoutua roolityöskentelyyn ja näytelmän rakentamiseen lopputuloksen onnistumiseksi. Tutkijana minun on kuitenkin tarkasteltava omaa ja koko työryhmän toimintaa tarpeeksi etäältä tulkintojen tekemiseksi. Oman kulttuurini

tutkijana minun on osattava kyseenalaistaa myös itsestään selvänä pitämäni toimintaa. Tieteellisen näkökulman säilyttäminen intensiivisen tekemisen lomassa on varmasti haastavaa, mutta onnistuessaan myös hedelmällistä.

Tasapainoilllessani projektin aikana kahden roolin – tutkijan ja näyttelijän – välillä *refleksiivisen paikantamisen* merkitys korostuu. Outi Fingerroos kirjoittaa, että etnografia voidaan nähdä prosessina, johon kuuluvat olennaisina osina myös tutkimustekstin kirjoittaminen, tutkijan oma persoona ja prosessin aikana tehtävät valinnat ja rajaukset. Näiden lähtökohtien auki kirjoittaminen on refleksiivisen paikantamisen tärkein ja vaativin tehtävä. Refleksiivinen paikantaminen ei sisällä vain tutkijan subjektiviteettiin kiinnittyvää itsereflektiota, vaan myös metodologisten ja epistemologisten valintojen avaamista tutkimustekstissä. Paikantamisen tulee olla olennainen osa koko tutkimusprosessia, mitä voidaan kuvata jakamalla refleksiivisyyden kenttä neljään osaan: itsereflektioon, metodologiseen reflektioon, epistemologiseen reflektioon sekä tutkimuksen sitoumusten reflektioon. (Fingerroos 2003b.)

Tutkimuksenteon aikana olen itse tutkimani yhteisön jäsen, joten omat kokemukseni teatterin tekemisestä ovat nousseet yhdeksi tulkintojen tekemisen välineeksi. Sen sijaan, että pyrkisin täysin irrottautumaan teatteriharrastajan roolistani tutkimustyön ajaksi, hyödynnän aiheesta aiemmin kartuttamaani tietoa esimerkiksi haastattelutilanteissa ja aineiston analyysissä. Mitä ilmeisimmin yhteyteni tutkimusaiheeseen on vaikuttanut myös teorioiden ja metodien muototutumiseen. Kandidaatintutkielmaa tehdessäni opin, että teatterin tarkasteluun on mahdollista avata uusia näkökulmia rituaaliteorian kautta, ja rituaaliteoriaan tutustuessani taas kohtasin Schechnerin kirjoituksia performanssista, joista sittemmin rakentui yksi tärkeimmistä maisterintutkielmani teoreettisista lähtökohdista. Mitä tutkimusmenetelmiin tulee, etnografisen tutkimuksen tekeminen tuntui luontevalta valinnalta harrastajanäyttelijöiden kokemusten ja käsitysten selvittämiseen. Kokemuksellisuus on itselleni yksi olennaisimpia ja merkityksellisimpiä teatteritaiteen ja sen tekemisen piirteitä. Sen lisäksi, että jokainen katsoja kokee ja tulkitsee teatteriesitystä oman yksilöllisen tilanteensa, historiansa, mielentilansa ja kiinnostuksensa mukaan, henkilökohtainen kokemukseni ja samalla tutkimuksellinen oletukseni on, että myös näyttelijä toimii sekä teatterin tekijänä että sen kokijana.

2. Metodit ja aineistot

2.1 Menetelmänä etnografia

Rautiaisen (2007, 1) mukaan laadulliset tutkimusmenetelmät ja kenttätyö ovat tärkeä osa etnologiatieteiden identiteettiä. Etnologisen ja antropologisen tutkimustyön perustana toimivista tutkimuksen tekemisen tavoista käytetään nimitystä *etnografinen tutkimusmenetelmä*. Etnografinen tutkimus on ensisijaisesti kvalitatiivista tutkimusta, jonka tarkoituksena on ymmärtää tutkittavaa ilmiötä. Etnografian käsite juontuu kreikan kielestä, jossa *ethnos* tarkoittaa ”kansaa” ja *graphia* ”kuvaamista” (Fingerroos 2003b). Kirjaimellisesti etnografia tarkoittaa kansojen kuvaamista. Etnografia ei nimestään huolimatta kuitenkaan ole pelkkää aineiston ja tutkimuskohteen kuvailua, vaan se voidaan käsittää myös laajempaan ajatteluun ja tutkimuksen tekemistä ohjaavana metodologiana. Kirjoittamistyön lisäksi etnografia liittyy läheisesti myös aineiston tulkintaan ja tietoteoriaan. (Blommaert & Jie 2010, 5.) Etnografinen tutkimus voidaan nähdä kokemalla oppimisena sekä kokemusten kuvauksena kirjoittamalla, silloin kun sillä halutaan viitata kokonaiseen antropologiseen tutkimusmenetelmään. Tällöin se sisältää sekä ymmärtämään pyrkivän tutkimusotteen että kulttuurin sisäpuolisuutta korostavan näkökulman. (Fingerroos 2003b.) Clifford Geertz on todennut, että etnografian olennainen piirre on sen pyrkimys kohteensa *tiheään kuvaukseen*, jossa ei kuvata vain tutkimuskohteeseen liittyviä pinnallisia faktoja, vaan avataan merkitysrakenteita. Etnografinen tieto on siten kahdesti konstruoitua, tutkijan rakentama konstruktio tutkimuskohteensa rakentamista konstruktioista. (Geertz 1973, 5–9.)

Silloin kun etnografinen tutkimus perustuu tutkijan itse keräämiin ja tallentamiin aineistoihin sekä niistä tehtyihin tulkintoihin, voidaan sitä nimittää *empiiriseksi* eli *kokemusperäiseksi tutkimukseksi*. Onkin sanottu, että kenttätyön tekijä on itse itsensä tärkein työkalu. Ehdottoman olennaista etnografisessa tutkimuksessa on aineiston luominen vuorovaikutuksessa tutkittavien kanssa. (Fingerroos & Jouhki 2014, 84.) Julian Murchisonin (2010, 219) mukaan etnografiaa tulisikin lähestyä yhteistyönä tai dialogina – vaikka tutkija tutkimuksen tekijänä on ikään kuin etulyöntiasemassa, tulisi hänen olla avoin ajatuksille ja palautteelle tutkittavien suunnalta. Etnografiseen tutkimukseen sisältyvät tiedon keräämisen ja käsittelyn prosessit ovat myös olennainen osa tutkimustyön tuloksena rakentuvaa tietoa (Blommaert & Jie 2010, 10). Omassa työssäni olen

pyrkinyt soveltamaan dialogista kenttätyön metodia. Fingerroosin mukaan kenttätyön dialogisuus tarkoittaa sitä, että tutkija on koko tutkimusprosessin ajan aktiivinen toimija. Tutkijan subjektiviteetti on osa sekä haastatteluja että niistä muodostuneita aineistoja, minkä seurauksena aineisto on sekä tutkijan itsensä että tutkittavien näköinen ja samalla alisteinen erilaisten kontekstuaalisten tekijöiden vaikutuksille. (Fingerroos 2003a, 203–204.)

Itse olin sisällä tutkittavassa ryhmässä jo ennen tutkimuksen aloittamista, joten tiedostan oman näkökulmani aiheeseen olevan tietyllä tavalla suuntautunut. Välttyäkseni kirjoittamasta tutkimusta vain omasta näkökulmastani, pyrin kiinnittämään huomiota aineiston dialogisuuteen jo ennen varsinaista aineistonkeruuvaihetta. Valittuani tutkimukseni kohteeksi harrastajanäyttelijät toteutin tutkimusaihetta kartoittavan esihaastattelun, jossa keskustelin melko vapaamuotoisesti teatteriharrastuksesta yhden samassa projektissa mukana olleen näyttelijän kanssa. Vasta esihaastattelun jälkeen hahmottelin alustavia tutkimuskysymyksiä ja laadin tutkimuksessa käytettävän haastattelun teemarungon taustateorioiden ja esihaastattelussa esiin nousseiden teemojen pohjalta. Varsinaisten tutkimushaastattelujen aikana annoin tutkittaville mahdollisuuden tuoda esiin itselleen tärkeitä aiheita myös tutkimusteemojen ulkopuolelta. Tämä vaikutti myöhempään tutkimustyöhön esimerkiksi siten, että yksittäiset teemat saivat lopullisessa tutkimuksessa suuremman tai pienemmän roolin, kuin olin alun perin ennakoanut.

Etnografia on induktiivinen tieteen tekemisen tapa, eli konkreettisista havainnoista pyritään tekemään teoreettisia johtopäätöksiä. Yleistyksiä voidaan pyrkiä tekemään teoriaan nojaten, jolloin toisaalta johtopäätökset ovat riippuvaisia valitusta teoriasta. (Blommaert & Jie 2010, 12.) Karen O'Reillyn mukaan induktiivinen lähestymistapa tutkimuksen tekemiseen on yksinkertaisimmillaan sitä, että tutkija pyrkii aloittamaan tutkimuksen teon mahdollisimman avoimin mielin ja ilman ennakkoletuksia. Näin menetellen teorialle annetaan mahdollisuus "nousta esiin" aineistosta. Useimmat etnografisen tutkimuksen tekijät kuitenkin tiedostavat, että on käytännössä mahdotonta irtautua täysin kaikista ihmisten toimintaa koskevista ennakkokäsityksistä. (O'Reilly 2005, 26.) Folkloristi Satu Apo toteaa myös, että tutkimusteemat ja sisältöluokat eivät omin voimin "nouse" aineistosta, vaan niiden esiintulo on tutkijan päättelyn ja tulkinnan tulos. Tutkija tulkitsee kulttuurisia ilmiöitä yksilöllisten hahmottamisen tapojensa kautta. Kaksi eri tutkijaa saattavat siis nostaa samasta kohteesta esiin keskenään erilaisia merkitysrakenteita. (Apo 2001, 28–30.) Historiantutkija Jorma Kalela (2000, 15) huomauttaa, että tutkijalla on sitä suurempi riski olettaa tutkittavien hahmottaneen todellisuuden

samoin kuin tutkija itse, mitä lähempänä tutkijan omaa kulttuuria tutkimuskohde on. Haastattelujen aikana osa tutkittavista kuvasi hyvin samanlaisia kokemuksia, mitä itsellenikin on teatteriharrastuksen parissa ollut. Toisaalta jotkut haastateltavat tarkastelivat harrastustaan selvästi eri kannalta kuin minä, avartaen näin myös omaa käsitystäni harrastukseen liittyvistä ilmiöistä. Dialogisista pyrkimyksistäni huolimatta on aiheellista huomauttaa, että tässä tutkielmassa esittämäni näkemykset ja esiin nostamani teemat ovat vain yksi näkökulma aineiston tarkasteluun, eikä niitä tule tulkita pyrkimyksinä koko teatterin kenttää koskeviin yleistyksiin.

Tutkijan valinnat taustateoriasta ja tutkimusmenetelmistä lähtien vaikuttavat siihen, millaista tietoa tutkimuksen tuloksena muodostuu. Johanna Uotinen (2008, 142) toteaa, että tutkija muodostaa omassa tutkimuskäytännössään aina omanlaisensa välineistön mahdollisista tutkimuksellisista menetelmistä ja lähtökohdista. Oman tutkielmaprosessini aikana sain konkreettisesti kokea myös sen, kuinka tutkijan omat tutkimusprosessin aikaiset tunteet ja kokemukset vaikuttavat suoraan tutkimuksen etenemiseen ja mahdollisesti siihen, millaisia tuloksia tutkimuksesta saadaan. Kuten Suvi Hänninen (2004, 1) toteaa, ”[k]enttätyö ei suinkaan ole pelkkää metodien teknistä soveltamista, haastatteluja, havainnointia, valokuvausta ja kenttämuistiinpanoja. Kenttätyö on elämää kentällä, täynnä kokemuksia ja tunnetiloja suhteessa informantteihin ja tutkijan persoonaan.” Tutkimusprosessin aikana yksityiselämässä kohtaamani vastoinkäymiset ja niistä seuranneet tunnekuohut vaikuttivat tutkimuksen etenemiseen hyvinkin konkreettisesti. Opinnäytteen työstäminen pysähtyi välillä kokonaan, kun tutkijaminäni ulkopuoliset asiat vaativat kaiken energiani. Jälkeenpäin ajatellen uskon, että nuo kokemukset vaikuttivat omalla tavallaan myös niitä seuranneisiin tutkielman teon vaiheisiin. Hännisen (2004, 13) mukaan tunnetilojen kirjaaminen tutkimusprosessin aikana on hyödyllistä ja auttaa tavoittamaan autenttisia tilanteita ja tunnelmia aineiston analyysivaiheessa. Ehkä omalla kohdallani tutkijapersoonan hautautuminen siviilipersoonan tunnetiloihin johtui kokemattomuudesta. Joka tapauksessa tiedostan, että kaikki tutkimusprosessin käänteet ovat muokanneet työtäni nykyiseen muotoonsa, ja jos jokin olisi mennyt toisin, olisivat tuloksetkin mahdollisesti hieman erilaisia. Uskon, että tämä sama pätee ainakin jollain tasolla kaikkeen laadulliseen tutkimustyöhön.

O’Reillyn (2005) mukaan etnografisessa tutkimuksessa huomioitavia eettisiä ulottuvuuksia ovat avoimuus, suostumus, tutkittavien informointi, valta-asetelmat, luottamuksellisuus sekä niin tutkijan kuin tutkittavienkin oikeudet ja velvollisuudet. Tutkimus- ja analyysimenetelmien auki kirjoittaminen

ovat tutkimuksen läpinäkyvyyden ja sitä kautta uskottavuuden edellytys. Käytännöt, joiden avulla tutkija muuttaa empiirisen tutkimusmateriaalin analysoiduksi tutkimusaineistoksi, vaikuttavat myös siihen, miten ja millaisena informantit näkyvät tutkimustekstissä (Uotinen 2008, 135). Yksi tapa kunnioittaa tutkittavia tutkimuksessa on varmistaa heidän *äänensä* kuuluminen tutkimustekstissä. Uotisen mukaan ääni on ”tutkimuksellinen käsite, jonka avulla on mahdollista tehdä selväksi se, että tutkimukseen osallistuneet ihmiset ovat tutkimuksen subjekteja.” (Uotinen 2008, 147.) Huolimatta tutkijan pyrkimyksistä nostaa tutkittavien ääni esiin aineistosta, tutkimuksen kirjoittaja on aina valta-asemassa tutkittaviin nähden, sillä tutkimuksen lopullinen muoto ja tulokset ovat tuloksia hänen valinnoistaan (Olesen 2011, 136). Kyse ei olekaan vain informanttien äänestä, vaan myös tutkijan toimijuuden vaikutukset – hänen oma äänensä – on otettava huomioon. Äänen kunnioittamisella on vahva yhteys tutkimustiedon ja informanttien toimijuuden asettamiseen oikeaan kontekstiin. (Uotinen 2008, 148.)

Arja Kuula jakaa tutkimuksenteon eettiset periaatteet ihmistieteissä kolmeen osa-alueeseen: 1) Tutkittavan itsemääräämisoikeuden kunnioittaminen, 2) vahingoittamisen välttäminen ja 3) yksityisyys ja tietosuojat. Vaikka tutkimuseettiset normit eivät sido tutkijoita laillisesti, ovat erityisesti yksityisyyttä koskevat normit yhteneviä lainsäädännön kanssa. (Kuula 2006, 58–65.) Tämän tutkielman julkaisuvuonna voimaan astui myös uusi EU:n tietosuojat-asetus (GDPR), jonka myötä läpinäkyvyys nostetaan henkilötietojen keräämisen ja käsittelyn edellytykseksi.³ Tutkimuseettiset seikat huomioiden pyrin seuraavaksi kuvaamaan aineistoni keruuprosessia sekä aineistoon soveltamani analyysimenetelmiä mahdollisimman tarkasti.

2.2 Aineiston keruu, säilytys ja yksilönsuoja

Tutkielmaani varten olen tehnyt etnografista kenttätyötä, jonka tarkoituksena on ollut tuottaa sekä haastattelu- että havainnointiaineistoja. Haastattelut toteutettiin yksittäisen näytelmäprojektin puitteissa siten, että haastattelin yhteensä kuutta projektissa mukana olevaa näyttelijää. Jari Eskola ja Jaana Vastamäki määrittelevät haastattelun tutkijan ehdoilla tapahtuvaksi keskusteluksi, jossa selvitetään vuorovaikutuksessa haastateltavilta häntä kiinnostavat asiat. Teemahaastattelussa

³ Tietosuojavaltuutetun toimiston [www](http://www.tietosuojavaltuutetun.fi)-sivut, ”Guidelines on transparency under regulation 2016/679”.

kysymyksille ei ole asetettu tarkkaa muotoa tai järjestystä, vaan haastattelijalla on tiedossaan etukäteen määritellyt teema-alueet, joiden puitteissa keskustelu etenee siinä järjestyksessä ja laajuudessa, jollaisen haastattelijan ja haastateltavan yhdessä luontevasti muodostavat. (Eskola & Vastamäki 2010, 26–29.) Itse kirjoitin haastattelurungon kysymysmuotoiseksi, jotta saatoin antaa haastateltaville mahdollisuuden tutustua kysymyksiin etukäteen⁴. Käytännössä kysymysten muoto, järjestys ja laajuus kuitenkin vaihtelivat haastattelutilanteen mukaan. Pysin sopimaan haastattelut haastateltavien ehdoilla. Haastattelupaikaksi valikoitui useimmissa tapauksissa sen teatterin tilat, jossa näytelmäprojekti toteutettiin. Aina teatterille ei ollut kuitenkaan mahdollista päästä, esimerkiksi toisen ryhmän harjoitusten takia. Näin ollen yksi haastatteluista toteutettiin haastateltavan työpaikalla ja yksi yliopistolla. Eskola ja Vastamäki (2010, 29–30) toteavat, että haastattelut on paras toteuttaa sellaisessa tilassa, joka ei ole liian muodollinen, jossa on mahdollisimman vähän ulkoisia häiriötekijöitä ja jossa haastateltava ei koe oloaan epävarmaksi. Tässä tarkoituksessa teatterin tilat olivat erittäin käyttökelpoiset, koska ne olivat sekä haastattelijalle että haastateltavalle tuttua, ”neutraalia” maaperää.

Haastattelut olivat kestoltaan noin tunnin mittaisia, joskin pituudet vaihtelivat aikataulusta ja haastateltavan puheliaisuudesta riippuen. Kuulan mukaan tutkittavan itsemääräämisoikeuden kunnioittaminen edellyttää, että tutkittavalla on mahdollisuus päättää tutkimukseen osallistumisestaan. Tämä on mahdollista vain, jos he saavat riittävästi tietoa tutkimuksesta, koska muutoin vapaaehtoista päätöstä osallistua tutkimukseen ei voi tehdä. (Kuula 2006, 61–62.) Jokaisen haastattelun alussa informoin haastateltavaa suullisesti tutkimustyön luonteesta ja anonymiteetista, sekä muistutin haastateltavan oikeudesta halutessaan keskeyttää osallistumisensa. Haastateltavilla oli mahdollisuus kysyä tutkimukseen liittyvistä asioista sekä ennen haastattelua että sen jälkeen. Lisäksi haastateltavat allekirjoittivat tutkimussuostumuksen, jossa tutkimukseen liittyvät tiedot ja tutkittavien oikeudet oli listattu myös kirjallisesti. Havaitsin, että joidenkin haastateltavien kohdalla nämä ns. ”viralliset” aiheuttivat lievää jännittämistä haastattelun alussa, mutta usein tilanne rentoutui viimeistään muutaman haastattelukysymyksen jälkeen. Haastattelut olivat sisällöllisesti äärimmäisen mielenkiintoisia paitsi tutkimuksen myös harrastajaminäni kannalta. Useimmat haastateltavat olivat itseäni kokeneempia teatteriharrastajia, ja koinkin välillä olevani itse enemmän oppilaan kuin haastateltavan tutkijan asemassa. Haastattelut nauhoitettiin yliopiston nauhurilla, josta nauhat siirrettiin tietokoneelle kuunneltaviksi ja litteroitaviksi.

⁴ ks. Liite 1: Tutkimushaastattelujen teemalista.

Haastatteluaineiston tueksi keräsin havainnointiaineistoa harjoituskauden aikana kenttämuistiinpanojen muodossa. Informoin tutkittavaa ryhmää suullisesti tutkielman tekemisestä ja aineiston keruusta teatterin tiloissa ennen havainnoinnin aloittamista. Sisällytin havainnointiaineistooni vain valmiiksi anonyymia tietoa, josta yksittäiset työryhmän jäsenet eivät olleet tunnistettavissa. Esimerkiksi harjoituksissa käytyjä keskusteluja en tallentanut lainkaan tai pyrin kuvaamaan niitä mahdollisimman yleisellä tasolla yksilöitä erittelemättä. Teatterilla muistiinpanoihin käytettävä aika oli rajallinen, koska huomiotani vaati havainnoinnin lisäksi myös tekemiseen osallistuminen ja oma roolityöskentelyni. Tästä syystä merkitsin kentällä ollessani tärkeimmät huomiot ja ajatukset muistiinpanoina puhelimeeni, ja kotona kirjoitin muistiinpanot tietokoneella puhtaaksi omaksi tiedostokseen.

Havainnointiaineiston keruu osoittautui yllättävän haastavaksi. Ensinnäkin harjoitusten tapahtumat uhkasivat välillä tempaista tutkijan mukaansa niin, että muistiinpanojen tekeminen olisi ollut helppo unohtaa kokonaan. Toiseksi muistiinpanoja tehdessä jouduin kysymään itseltäni, mitä niihin tulisi sisällyttää. Koska harjoitus- ja esitystapahtumien kulku oli itselleni tuttua ja turvallista tekemistä, oli välillä vaikea erottaa, millaiset asiat olisivat tutkimukseni kannalta olennaisia ja siten kirjaamisen arvoisia. Toisaalta tutkittavan yhteisön sisäpiiriin kuulumisen sai minut todennäköisesti havainnoimaan eri asioita, kuin mitä täysin yhteisön ulkopuolinen havainnoija olisi pitänyt olennaisina. Tutkimustyön edetessä ja tutkimuskysymysten tarkentuessa koin keräämäni havainnointiaineiston käyvän tutkimustulosten kannalta yhä vähemmän ja vähemmän merkittäväksi. Rajatessani tutkimuskohteekseni harrastajanäyttelijöiden omakohtaiset kokemukset ja heidän harrastukselleen antamansa merkitykset ymmärsin, etten voisi löytää etsimiäni vastauksia näyttelijöiden toimintaa ja teatterin tapahtumia havainnoimalla, vaan minun olisi kerättävä tarvitsemani tieto suoraan tutkittavilta haastattelujen muodossa. Tästä syystä havainnointiaineiston merkitys valmiin tutkielman kannalta jäi lopulta vähäiseksi, ja tutkielman analyysityö perustuikin lähes yksinomaan haastatteluaineistolle.

Jokaisella tutkijalla on velvollisuus noudattaa tietosuojalainsäädäntöä, joka pitää sisällään sekä huolellisuus- että suojaamisvelvoitteen. Huolellisuusvelvoitteella tarkoitetaan sitä, ettei tutkija saa tutkimusta tehdessään loukata tutkittavien yksityisyyden suojaa. Suojaamisvelvoitteen perusteella tutkittavien henkilötiedot tulee suojata niin, etteivät asiattomat pääse niihin käsiksi. (Kuula 2006, 64.)

Tutkimusaineistoa säilytetään tutkimuksen aikana yliopiston verkkoasemalla. Näin aineisto on opiskelijatunnukseni takana, eikä ulkopuolisten ole mahdollista päästä siihen käsiksi. Samoin teknologiaan liittyvät riskit pienenevät, kun esimerkiksi tietokoneen rikkoutuminen tai katoaminen ei johda aineiston menettämiseen tai leviämiseen.

Ennen haastattelunauhojen tallentamista verkkoasemalle olen pakannut ne omalla tietokoneellani erillisen ohjelman avulla .rar -tieostoiksi, jotka olen suojannut erillisellä salasanalla. Nauhurille haastattelunauhat on tallennettu .wav -muotoisina parhaan mahdollisen äänenlaadun varmistamiseksi. Tekstinkäsittelyyn käytän Microsoft Word -ohjelmaa, joten tekstitiedostot, kuten kenttämuistiinpanot ja haastattelujen litteroinnit, säilytetään työstövaiheessa .docx -muodossa. Tekstit on muunnettu .pdf -muotoisiksi mahdollisimman laajan yhteensopivuuden mahdollistamiseksi sen jälkeen, kun niihin on tehty kaikki tarvittavat muokkaukset. Aineiston järjestämisessä on käytetty apuna tiedostonimiä. Haastattelunauhat on nimetty päivämäärän mukaan numerosarjoilla, joista käy ilmi vuosi, kuukausi ja päivä, esimerkiksi 20171011.wav. Litterointitiedostoihin liitetään sama numerosarja, esimerkiksi litterointi20171011.docx. Aineiston mahdollisesta arkistoinnista ja pitkäaikaissäilytyksestä olin aluksi yhteydessä kahteen eri museoon, joista kumpikaan ei lopulta osoittanut kiinnostusta aineistoni tallentamiseen. Näin ollen aineistoa säilytetään kokonaisuudessaan tutkielman valmistumisvuoden loppuun asti, minkä jälkeen tunnistelliset haastattelunauhat hävitetään.

Haastattelujen yhteydessä olen kerännyt tutkittavien yhteystietoja, jotta voin tarvittaessa ottaa heihin yhteyttä ja informoida tutkielmaan liittyvistä asioista. Katsoin siis velvollisuudekseni rekisteriselosteen laatimisen ennen haastatteluaineiston keräämistä. Arkaluonteista tietoa ei tutkimusaiheeni puitteissa ole tarpeen kerätä, ja mahdollisesti haastattelujen aikana esiin nousevat arkaluonteiset seikat poistetaan aineistosta. Henkilötietolain (523/1999)⁵ mukaan arkaluonteisiksi tiedoiksi lasketaan henkilötiedot, jotka kuvaavat rotua tai etnistä alkuperää, poliittista tai uskonnollista vakaumusta, ammattiliittoon kuulumista, rikostaustaa, terveydentilaa, seksuaalisuutta tai sosiaalihuollon piiriin kuulumista.

Kuten aineiston kuvauksesta voi päätellä, omassa tutkielmassani ilmeisimmät eettiset kysymykset koskevat tutkittavien informointia, haastattelulupia, henkilötietorekisteriä sekä henkilötietojen

⁵ Lähde: Oikeusministeriö, Finlex.

suojaamista. Yllä mainitsin keinoja, joilla olen pyrkinyt varmistamaan tutkittavien mahdollisimman kattavan ja pitävän anonymiteetin. Tunnistan kuitenkin yhden selkeän tutkimusasetelmasta johtuvan heikkouden. Olen itse tutkittavan yhteisön jäsen ja kirjoitan sekä julkaisen maisterintutkielmani omalla nimelläni, joten asiaan perehtyneen ei ole vaikea arvata tai selvittää sen teatterin ja näytelmän nimeä, jonka puitteissa tutkimustyötä on tehty. Teattereiden ohjelmistossa pyörivien näytelmien työryhmät ovat usein julkisesti nähtävillä teatterin nettisivuilla sekä erilaisissa näytelmään liittyvissä painotuotteissa (esim. käsiohjelmat, lehtiartikkelit). Tämän huomion olen haastattelujen yhteydessä esittänyt myös haastateltaville. Haastatteluaineiston purkamisessa ja aineistositaattien valinnassa tulee näin ollen noudattaa erityistä varovaisuutta henkilötietojen anonymisoinnista huolimatta.

Tutkimusaineistoa kerätessäni olen pohtinut myös tutkijan läsnäolon merkitystä tutkimustulosten kannalta. Armi Pekkala muistuttaa, että ei ole olemassa arvovapaata tiedettä tai tutkijaa vaan kaikki tutkijan valinnat ohjautuvat tämän omien arvojen ja velvollisuuksien pohjalta. Kenttätyöaineiston rakentumiseen vaikuttavat olennaisesti myös tutkijan olemus, teot ja toiminnot. (Pekkala 2003, 88–91.) Tutkimuskenttänäni toimii näytelmäprojekti, johon olisin osallistunut joka tapauksessa. Harjoitusten aikana osallistuin toimintaan pääsääntöisesti yhtenä näyttelijöistä, enkä kirjoittanut kenttämuistiinpanoja esimerkiksi katsomossa muiden harjoittellessa. Toisin sanoen havainnointini ei ollut erityisen näkyvää, enkä myöskään huomannut, että pelkkä tietoisuus tutkimuksestani olisi haitannut tutkittavia. Näin ollen en usko läsnäoloni tutkijana vaikuttaneen ratkaisevasti havainnoitavien elämään. Haastattelut sen sijaan eivät ole tavanomaisia harjoitustilanteita, vaan selkeästi tutkimuksentekoa varten järjestettyjä ja rajattuja tapahtumia. Haastattelijana pyrin mahdollisimman tasa-arvoiseen keskustelutilanteeseen, jossa tutkijan roolia ei korosteta. Tässä uskon aiemmasta teatteriharrastuksestani olevan apua, sillä haastateltavat pääsevät jakamaan ajatuksiaan ja kokemuksiaan täysin ulkopuolisen tutkijan sijaan toisen harrastajanäyttelijän kanssa.

2.3 Analyysimenetelmät

Geertzin mukaan etnografinen analyysi pyrkii merkitysrakenteiden lajitteluun ja niiden sosiaalisen perustan tunnistamiseen (Geertz 1973, 9). Omassa tutkielmassani tavoittelen ymmärrystä harrastajateatterista etsimällä vastauksia tutkimuskysymyksiin haastateltavien jakamista kokemuksista. Sovellan keräämääni haastattelutekstiin *lähilukua* ja järjestän näin

tutkimuskysymysten avulla esiin nostamiani aiheita *teemoittelun* avulla. Haastatteluaineiston tallentamisen jälkeen ensimmäinen vaihe sen käsittelyssä on ääninauhojen litterointi. Uotinen kuvaa, kuinka analyysiprosessi alkaa jo tutkimusmateriaalin niin kutsutussa raakakäsittelyssä, kun tehdyt haastattelut käydään lävitse jo haastatteluja tehdessä ja nauhoja litteraatioiksi purettaessa. Vaikka tämän vaiheen merkitys analyysiprosessin kannalta unohtuu helposti, helpottuu perusteellisen analyysityön aloittaminen, kun haastattelumateriaali on jo työstetty aktiivisen työskentelyn taustalla. (Uotinen 2008, 143.) Haastattelujen ääninauhoja litteroidessani huomasin itsekkin rekisteröiväni kohtia, jotka erityisesti liittyivät tutkimuskysymyksiini. Vaikka en ollut edes aloittanut aineiston varsinaista jäsentämistä, oli minulla jo jonkinlainen käsitys siitä, millaisia teemoja haastatteluissa oli käsitelty sekä haastattelukysymysten puitteissa että niiden ulkopuolella.

Jyrki Pöysä on avannut lähiluvun taustoja kulttuurintutkimuksellisen aineiston analyysimenetelmänä. Lähilukemisen juuret ovat alun perin kirjallisuudentutkimuksessa. Teoskeskeinen lähiluku hylättiin tutkimuksen metodologisena ideaalina, kun analyysi itsessään alettiin ymmärtää yhtenä ideologian muodoista muun muassa marxilaisen ja feministisen kirjallisuudentutkimuksen myötä. Viime vuosina lähilukua on alettu jälleen hyödyntää kulttuurintutkimuksessa, ja sitä käytetäänkin esimerkiksi tukemaan teoreettisten käsitteiden empiiristä ankkuroimista. Samalla käsite on väljentyntä tarkoittamaan tutkimuksesta ja tieteenalasta riippuen melkein mitä hyvänsä positiiviseksi koettua tarkan analyysin käytäntöä. (Pöysä 2015, 26–27.) Douglas Fisherin ja Nancy Freyn (2014, 3) mukaan lähiluvun prosessi alkaa aina kysymyksenasettelusta tai tutkimuskohteen rajaamisesta. Tutkimustekstejä lukevalla tutkijalla on siis jo aloittaessaan jonkinlainen ennako-oletus siitä, millaisia asioita hän on tekstistä etsimässä. Tarkoituksena ei suinkaan ole lukea koko tekstiä yhtä tarkalla intensiteetillä, vaan tavoitteena on löytää suuresta tekstimassasta olennaiset asiat, jotka auttavat tutkimusongelman ratkaisemisessa (Fisher & Frey 2014, 4–5).

Uotinen kirjoittaa, että tietoisien analyysivaiheiden alussa materiaaleja voi käydä läpi kevyesti merkkailten samalla lupaavalta vaikuttavia kohtia. Perusteellisen analyysityön alkuun päästään, kun aineistoa ryhdytään lukemaan erilaisin periaattein ja yhdistelmin pitäen mielessä tutkimuskysymykset ja pyrkien suhteuttamaan aineistoa niihin. (Uotinen 2008, 144.) Vielä konkreettisemmän kuvauksen lähiluvun etenemisestä tarjoaa Pöysä, jonka mukaan lähiluku merkitsee ennen kaikkea useammassa vaiheessa tapahtuvaa lukemista. Ensimmäisellä lukukerralla teksti pyritään hahmottamaan ikään kuin yksityiskohdista kokonaisuuteen päin tekstin kokonaismerkitystä

hakien. Tällainen tulkinta on perusluonteeltaan refleктоimatonta ja automaattista – osa tekstin merkityksistä johdetaan huomaamatta aiemmista kokemuksista. Uudet lukukerrat ovat luonteeltaan ensimmäisen lukukerran tuottamaa tulkintaa syventäviä tai jopa kiistäviä. On mahdollista, että ensimmäisellä lukukerralla syntynyt vaikutelma tekstistä on virheellinen tai jotain olennaista jää huomaamatta. Ideaalitulanteessa lähiluvun jokaisen tekstiin palaamisen myötä huomio kohdistuu tekstissä ainakin osittain eri asioihin kuin ensimmäisellä lukukerralla. Esiin nousee yksityiskohtia, jotka ensimmäisellä lukukerralla jäivät kokonaisuuden hahmottamisen vuoksi huomioimatta. Sopiva aikaväli, kuten välissä nukuttu yö, edesauttaa tekstin alitajuista prosessoitumista, jonka vaikutuksen havaitsee palatessaan uudelleen tekstin pariin. (Pöysä 2015, 30–31.)

Järjestän ja analysoin haastatteluaineistosta lähiluvun kautta esiin nousseita aiheita teemoittelun avulla. Saaranen-Kauppinen ja Puusniekka (2006) määrittelevät teemoittelun yhdistävien tai erottavien seikkojen etsimiseksi aineiston tekstimassasta. Tarkoitukseni on teemoitella aineisto siinä esiintyvien keskeisten aiheiden mukaan analyysini pohjaksi. Jari Eskolan ja Juha Suorannan mukaan tutkija voi nostaa aineistosta esiin tutkimuskysymyksiin liittyviä teemoja, jolloin tiettyjen aiheiden esiintymistä aineistossa on mahdollista vertailla. Pelkkä aihepiireittäin järjestettyjen sitaattien kerääminen ei kuitenkaan riitä, vaan onnistunut analyysityö edellyttää teorian ja empirian vuorovaikutusta. Käytännössä tämän tulisi näkyä valmiissa tutkimuksessa siten, että teoriaa ja aineistoa on nähtävissä tutkimustekstissä lomittain. (Eskola & Suoranta 2014, 175–176.) Toisin sanoen teemojen erittely aineistositaatteineen antaa tutkimuksen kohteesta vain peruskuvauksen, ja vasta tutkijan tekemät tulkinnat täydentävät tekstin ymmärtäväksi ja selittäväksi (Apo 2001, 30).

Palasin aineiston analyysityön aikana säännöllisesti myös teoriakirjallisuuden pariin, jotta aineistosta tehtävät tulkinnat säilyttäisivät kytköksensä teoriaan. Haastatteluaineisto tarjoaa lähes loputtomat mahdollisuudet tulkinnoille eri näkökulmista. Kuljettamalla teoriaa aineiston rinnalla koko analyysiprosessin ajan toivoin löytäväni aineistosta juuri niitä teemoja ja merkityksiä, jotka olivat tutkimuskysymyksen kannalta olennaisia. Eskola kuvaa teemoittelun avulla etenevää analyysiprosessia niin, että ensimmäisellä järjestelykerralla aineistosta ei juuri karsita mitään, vaan se järjestetään tutkimusteemojen mukaan. Aineistosta aletaan tehdä tulkintoja, kun sitä luetaan moneen kertaan eri teemojen näkökulmista. Muistiinpanojen tekeminen omista ajatuksista on tärkeää, ja samalla aineistoon voi liittää myös esimerkiksi teoreettisia kytkentöjä, ideoita ja pohdintoja. Analyysin tehtävä on ikään kuin järjestää ja tiivistää aineisto sellaisella tavalla, että mitään olennaista

ei jää pois, vaan sen informaatioarvo kasvaa. (Eskola 2015, 194–197.) Aineistoa analysoidessani olen ottanut ensimmäisen luku- ja järjestelykerran lähtökohdaksi tutkimuskysymyksiin perustuvat teemat, minkä jälkeen pyrin löytämään aineistosta myös muita, haastatteluista esiin nostettavia teemoja.

Ruusuvuori, Nikander ja Hyvärinen muistuttavat analyysin validiteetin ja reliabiliteetin pohdinnan tärkeydestä. Kaikki valinnat, rajaukset ja analyysin tekemistä ohjaavat periaatteet tulisi kirjoittaa auki. Tutkimuksen tekijän on syytä kysyä itseltään, onko valittu aineisto käypää vastaamaan osuvasti tutkimuskysymyksiin, ja onko tutkimuksessa aineistosta esitetty tulkinta perusteltu. (Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen, 2010.) Kalelan (2000, 109) mukaan tutkimusprosessin lähtökohtien ja ennakko-oletusten huolellinen erittely on edellytys sille, että tutkimuskohteelle voidaan tehdä sen ansaitsemaa oikeutta. Omassa tutkielmassani halusin antaa tutkimuskysymyksille mahdollisuuden tarkentua tai muuttua vielä aineiston analyysivaiheessakin, etenkin jos aineistosta olisi löydettävissä teemoja, joita en itse alkuperäisessä kysymyksenasettelussani tullut ajatelleeksi. Tutkielman analyttinen kehys tarkentui vasta kun sain tarkemman käsityksen siitä, millaista aineistoa haastatteluista syntyi ja millaisia aiheita informantit puheessaan käsittelivät. Analyysia tulisikin aina kirjoittaa aineisto edellä, vaikka tutkimustyötä tukevat teoriat ja tutkimuskysymykset on ainakin alustavasti valittu ennen aineiston keräämistä. Murchisonin (2010) mukaan etnografisessa kirjoittamisessa teoreettiset ideat tulee pitää mielessä koko tutkimusprosessin ajan, mutta kirjoittamisen suunnan on oltava konkreettisesta aineistosta kohti teoreettista analyysin tasoa. Näin toteutuu etnografisen tutkimuksen pyrkimys induktiiviseen tiedon muodostukseen.

3. Käsitteet ja teoriat

Tutustuin ensimmäistä kertaa Richard Schechnerin performanssiteoriaan kandidaatintutkielmaa kirjoittaessani. Tuolloin tutkimukseni kohteena olivat erilaiset harrastajateatteriprojektiin liittyvät rituaalit, ja olin päätenyt käyttämään analyysini tukena Victor Turnerin rituaaliteoriaa. Teorioiden välillä on useita yhteneväisyyksiä, ja tutkijat ovat ammentaneet omiin tutkimuksiinsa yhteisistä keskusteluistaan (ks. esim. Schechner 2013, 17–20; Turner 1982, 15–16). Performanssia ja rituaalia onkin vaikea määritellä täysin toisistaan irrallisina. Tässä tutkielmassa nostan performanssiteorian

tärkeimmäksi teoreettiseksi pohjaksi aineiston analyysille, mutta rituaaliteoria toimii sitä täydentävänä ja tukevana näkökulmana. Näyttelijyys harrastajateatterissa on laaja ilmiö, josta on vaikea muodostaa kokonaiskuvaa ilman analyysia ohjaavia teoreettisia käsitteitä. Tässä luvussa avaan tutkimusanalyysini lähtökohdaksi valittuja performanssi- ja rituaalitutkimuksen käsitteitä, jotka auttavat liittämään yksittäisten näyttelijöiden kokemuksellisen näkökulman laajemmin kulttuurisen teatterintutkimuksen kontekstiin. Tutkimukseen valittujen käsitteiden avulla on tutkittavaa ilmiötä voidaan lähestyä ikään kuin pala kerrallaan, jolloin ne auttavat kohdistamaan huomion tutkimuskysymysten kannalta olennaisiin teemoihin. Lisäksi käsitteistö antaa nimiä ilmiöille, joita tutkittavat aineistossa omin sanoin kuvaavat, ja näin mahdollistaa aineiston tarkastelun myös merkitystasolla.

3.1 Performanssi

Suomeksi englanninkielinen sana *performance* voidaan kääntää monin eri tavoin. Tilanteesta ja kontekstista riippuen se voi tarkoittaa muun muassa esitystä, suorituskykyä, saavutusta tai tekoa. Anette Arlanderin mukaan käsitteet *performance theory* ja *performance studies* on usein suomennettu esitysteoriaksi ja esitystutkimukseksi, mutta joskus myös performanssiteoriaksi ja performanssitutkimukseksi. *Esitystutkimus* saatetaan terminä mieltää *performanssitutkimusta* laajemmaksi alueeksi, koska esityksen käsite on tuttu myös arkikielestä. Toisaalta tutkimuksenteon yhteydessä voitaisiin puhua myös *esittämisestä*, koska tutkimuksen painopiste on toiminnassa. (Arlander 2015, 7.)

Entä kuinka performanssi sitten määritellään? Schechnerin (1988, 85) mukaan käsitteen tarkka määrittely on hankalaa, koska sen erottavat toisaalla teatterista ja toisaalla arkielämästä vain mielivaltaiset rajaukset. Arlander huomauttaa, että se, miten englanninkielinen termi *performance* ymmärretään, vaikuttaa myös eri kulttuurien käsitykseen esitys- tai performanssitutkimuksesta. Suomeksi käännettynä sillä voidaan viitata esitykseen, esittämiseen ja performanssiin. Toisaalta myös esitys on käsitteenä monitulkintainen – se voi merkitä esittelyä, esiintymistä, esittämistä, performanssia, presentaatiota sekä representaatiota, teeskentelyä tai ehdotusta. Yleensä esitys-termin sivumerkitykset painottuvat nimenomaan yleisölle esittämiseen tai jonkin asian edustamiseen sen sijaan, että sillä viitattaisiin suorittamiseen, tekemiseen, toteuttamiseen tai aikaan saamiseen.

Jälkimmäiset puolestaan ovat performance-käsitteen olennaisia merkityksiä. (Arlander 2015, 16.) Omassa tekstissäni *esitys* ja *näytös* viittaavat teatterin lavalla esitettävään näytelmäkokonaisuuteen, johon kuuluvat varsinaisen esitystapahtuman lisäksi näytöksen tunnelma ja ilmapiiri sekä tietoisuus tilanteen hetkellisyydestä. *Teatteri-* tai *näytelmäprojektilla* viitataan näytelmäesityksen tuottamisen prosessiin, joka alkaa työryhmän kokoamisesta ja päättyy viimeisen esityksen jälkeen. *Performanssi* puolestaan on tutkimuksellinen käsite ja apuväline, joka voi asiayhteydestä riippuen viitata niin teatteriesitykseen kuin esimerkiksi näyttelijän yksilösuoritukseen tai työryhmäroolin tuottamiseen.

Performanssiteoriassa on kaksi olennaista näkökulmaa. Ensimmäinen on ihmisen yksilöllisen ja sosiaalisen toiminnan tarkasteleminen yhtenä performanssin genrenä. Toinen on performanssien – teatterin, tanssin ja muiden taidemuotojen – tarkasteleminen sosiaalisena vuorovaikutuksena. (Schechner 1985, 296.) Turner toteaa performanssin olevan sosiaalisen elämän perusaines. Hän jakaa performanssit sosiaalitieteiden ja humanististen tieteiden tuottaman tiedon perusteella sosiaaliin ja kulttuuriin performansseihin. Sosiaalisilla ja kulttuurisilla performansseilla on omat tyyppinsä ja genrensä. Nämä genret eroavat toisistaan paitsi eri kulttuureissa, myös niiden sosiokulttuuristen kenttien laajuuden ja rakenteen mukaan, joissa ne muodostuvat. (Turner 1988, 81–82.) Omassa tutkielmassani tarkastelun kohteena ovat ensisijaisesti kulttuuriset performanssit. Tutkimuksen taustaoletuksena on, että kulttuuria tuotetaan performanssien kautta ja että teatteriympäristössä ilmenevät performanssit rakentavat uutta teatterikulttuuria.

Mikä sitten erottaa teatterin muista performanssin muodoista? Beeman nostaa Schechnerin ja Turnerin tutkimusten ohjaamana esiin kaksi teatterin erityispiirrettä, jotka eivät ole välttämättä läsnä muissa performanssin muodoissa. Ensimmäinen on havainnoivan ja arvioivan yleisön läsnäolo, sillä ilman yleisöä teatteriesityksillä ei ole tarkoitusta. Toinen on teatterin fokusoituminen symboliseen todellisuuteen. Näyttelijät edustavat itsestään ja arkiminästäään irrallisia hahmoja, ja näytelmän esityksellinen tapahtumakehys on irrallinen arkielämän kontekstista. Toisin sanoen teatteriesitys rajataan selvästi erilliseksi ympäröivästä todellisuudesta. (Beeman 1993, 379.) Turnerin mukaan teatteri on kulttuurisen performanssin genreistä voimakkain, mutta kuitenkin vain yksi monista. Kuitenkin teatteri saattaa olla muihin performatiivisiin genreihin verrattuna lähellä elämää, sillä konventioistaan ja spatiaalisista rajoituksistaan huolimatta se on alun alkaenkin tarkoitettu esitettäväksi silmiemme edessä. Performanssi ei ole irrallaan refleksiivisyydestä, ja koska teatteri on niin lähellä elämää mutta kuitenkin peilikuvan päässä siitä, se sopii hyvin esimerkiksi sosiaalisen

konfliktin kommentointiin. (Turner 1982, 104–105.) Helena Saarikoski toteaa kulttuurin ”tulevan” sitä jatkuvasti tuottavissa esitettävissä teoissa sen sijaan, että se ”olisi” pysyvissä rakenteissa. Yhtäältä kulttuuriset esitykset tuotetaan niiden rakenteiden kehyksissä, joissa ne ovat ymmärrettäviä. Toisaalta jokainen kulttuurinen esitys on aina uusi ja omaan suuntaansa rakenteita muokkaava. (Saarikoski 2015, 48.)

Schechnerin (2013, 2) mukaan performanssi tulee tulkita ihmisen toiminnan jatkumona, johon kuuluvat rituaali, leikki, urheilu, viihde, esittävät taiteet ja jokapäiväiset suoritukset. Näiden lisäksi performanssi käsittää myös sosiaalisten, ammatillisten, sukupuolisten, etnisten ja luokkajärjestelmien mukaisten roolien tuottamisen ja edelleen parantamisen shamanismista leikkaussaliin sekä median ja internetin. Kärjistetysti voidaan siis sanoa, että kaikkea ihmisen toimintaa on mahdollista tarkastella performanssina tai performanssin kaltaisena toimintana (engl. *as-performance*). Performanssien laaja kirjo on ikään kuin jatkumo, jonka kategoriat sulautuvat toisiinsa. Ei ole selkeää tapaa erotella esimerkiksi arkielämää sosiaalisista ja perherooleista, sosiaalista roolia työroolista tai lavalla näyttelemistä lavan ulkopuolella näyttelemisestä. (Schechner 2013, 170–171.) Catherine Bell on todennut performanssiteoriasta, että vaikka se tuntuu suhtautuvan kriittisesti perinteisiin rituaalintutkimuksen kategorioihin, sen tapa erotella performanssin eri muodot kuten rituaali ja teatteri toisistaan erillisinä genreinä toistaa hyvin perinteistä jaottelun kaavaa (Bell 1992, 38). Oman tutkimustyöni perusteella olennainen piirre performanssiteoriassa on, että performanssin eri muotoja ei ole mahdollista yksiselitteisesti erotella. Genrerajat ovat liukuvia, ja tarkastelun tasosta riippuen eri performanssin muodot voivat olla olemassa rinnakkain tai lomittain. Tutkimuksen kohteena olleessa teatteriympäristössä yksittäistä näytöstä voidaan pitää performanssina, joka kuitenkin on vain osa esitystapahtuman kaaren rituaalinomaista muotoa. Tarkastelukulmaa laajennettaessa teatteriesityksen muodostama ”rituaali” sisältyy yksittäisen näyttelijän rooliin ja suoriutumiseen työryhmän osana, eli tämän ”performanssiin”. Schechner on myös viitannut koko näytelmän tuottamisen projektiin performanssiketjuna, jossa teatterin tekniikoiden harjoittelua seuraavat näytelmäharjoitukset, ensi-iltaa edeltävät lämmittelyharjoitukset, esitykset, rauhoittumisvaihe ja jälkiseuraukset. Itse esityksiä edeltävät sekä sitä seuraavat prosessin vaiheet eivät ole performanssiin nähden ulkopuolisia jatkumon osia, vaan sisältyvät performanssiin. (Schechner 1985, 16–19.)

Olennainen osa Schechnerin esittämää performanssin määritelmää on sen olemus *käyttäytymisen toisintona* (engl. ”restored behavior”). Käsitettä on hankala kääntää luontevasti suomeksi, mutta

perusajatus on, että performanssit ovat esitettävää toimintaa, jota harjoitellaan ja kerrataan. Harjoittelua ei tapahdu vain esittävien taiteiden parissa, vaan myös arkielämässä, kun kulttuurikohtaisia käyttäytymismalleja opitaan ja harjoitellaan vuosien ajan. Yksilön sosiaalisten roolien suorittaminen perustuu tälle oppimiselle, eli toisinnetulle käyttäytymiselle. (Schechner 2013, 28–29.) Toivoakseni performanssin käsitteen tarkastelu käyttäytymisen toisintojen näkökulmasta auttaa ymmärtämään sen laaja-alaista osaa kaikilla sosiaalisen elämän osa-alueilla. Esiintyminen ja esittäminen eivät suinkaan kuulu vain teatterin lavalle, eikä teatterissakaan performansseja löydy ainoastaan näyttämöltä. Teatterin tekemiseen sisältyvät performanssit luovat omaa erityistä kulttuuriaan, joka puolestaan sanelee sen piirissä toimivien harrastajien käyttäytymistä. Toimiessaan tarkastelun tasosta riippuen yhteiskunnan, harrastajateatteriyhteisön tai yksittäisen näytelmäryhmän jäsenenä harrastajanäyttelijä on samanaikaisesti monen eri performanssin osa. Schechnerin teorian puitteissa näyttelijän toiminta ja suoriutuminen koko näytelmäprojektin aikana on perusteltua nähdä performanssina. Tavallaan näyttämöllä tapahtuva yksittäinen esitys on performanssi itsessään, mutta samalla osa laajempaa ”näyttelijöiden performanssia.”

3.2 Rituaali

Rituaali määritellään käyttäytymistieteissä toimintana, joka liioittelun, tiivistämisen, toiston ja rytmin avulla muutetaan spesifiä tarkoitusta palveleviksi käyttäytymisen sarjoiksi (Schechner 1995, 228.) Antropologiassa rituaalin käsite on monitulkintaisempi, ja aihetta onkin käsitelty useissa alan tutkimuksissa. Mary Douglas kuvaa rituaaleja symbolisena toimintana, joka on olennainen osa sosiaalista vuorovaikutusta. Sosiaaliset rituaalit luovat todellisuuden, joka on riippuvainen rituaaleistaan – esimerkiksi ystävyysuhde ei ole osa sosiaalista todellisuutta ilman ystävyiden ylläpitämiseen liittyviä rituaaleja. Arjessa rituaalit toimivat ikään kuin viitekehyksinä, ja erityisesti merkitty aika tai paikka asettaa toiminnalle tiettyjä odotuksia. (Douglas 1994, 63–64.) Rituaalista puhtautta ja saastumista käsittelevässä teoksessaan Douglas toteaa, että rituaalin keinoin symboliset järjestelmät tuodaan julkisesti näkyviksi. Näiden järjestelmien avulla erilliset kokemukset saavat merkityksiä ja ne voidaan liittää toisiinsa. (Douglas 1994, 2–3.) Bell kehottaa meitä tarkastelemaan ihmisen toiminnan *ritualisaatiota* sen sijaan, että pyrkisimme tarkasti erottelemaan rituaalisen toiminnan ei-rituaalisesta. Tällä hän viittaa siihen, kuinka ihmisten eri sosiaalisen toiminnan muodot erottelevat itsensä muihin toimintoihin nähden. Ritualisaatio tarkoittaa siis hänen mukaansa

toiminnan erottelemisen kulttuurisia strategioita, joiden avulla tehdään ero pyhän ja maallisen välille. (Bell 1992, 74.)

Tässä tutkielmassa keskityn ensisijaisesti Turnerin ja Schechnerin kuvauksiin rituaalin luonteesta sekä sen suhteesta performanssiin. Turnerin mukaan rituaalin voi ymmärtää toimintaa säätelevien sääntöjen sijaan myös performanssina. Säännöt rajaavat rituaalista prosessia, mutta samalla rituaalinen prosessi ylittää nuo rajat. Performanssi, esiintyminen, tarkoittaa jonkin esille tuomista, täytäntöön panemista tai toteuttamista, mutta samalla saattaa syntyä jotakin uutta. Performanssi muuttaa itse itseään, ja performanssin sääntöjen rajoissa tapahtuvan toiminnan ”flow” ja vuorovaikutus voivat edistää ennennäkemättömiä oivalluksia tai jopa luoda uusia symboleja ja merkityksiä. Nämä saatetaan sisällyttää seuraaviin performansseihin. (Turner 1982, 79.) Tässä yhteydessä rituaalin tutkimus sivuaa Mihály Csíkszentmihályin kuvailemaa optimaalista kokemusta eli flow-tilaa, jossa ihminen syventyy toimintaansa niin, että ympäröivän maailman merkitys katoaa (Csíkszentmihályi 2005, 19). Douglas kiinnittää myös huomionsa siihen, että vaikka rituaalit auttavat meitä keskittämään huomiomme tiettyihin asioihin, ne ovat myös ulkoisten symbolien ohjaamaa luovaa toimintaa. Ei riitä, että sanomme rituaalin vain tehostavan jonkin sellaisen kokemista, minkä olisimme kokeneet joka tapauksessa. Keskittämällä huomiomme tietyn kehyksen mukaisesti rituaalit muuttavat havaintokykyämme ja sitä kautta muokkaavat kokemuksiamme. (Douglas 1994, 64–65.)

Folkloristi ja antropologi Arnold Van Gennep on tutkinut rituaalisia siirtymiä ja siirtymäriittejä, ja hänen mukaansa siirtymäriiteillä on näennäisestä monimuotoisuudestaan huolimatta pohjanaan sama universaali rakenne (1992, 191). Lähtökohtana Van Gennepin teorialle on, että tietyissä kulttuureissa pyhä on läsnä lähes kaikissa elämänvaiheissa ja pyhän ja maallisen välinen erottelu on niin vahva, ettei yksilö voi siirtyä näiden kahden tilan välillä ilman välivaiheita. Yksilön elämänkaari on kuitenkin täynnä siirtymiä. Sosiaalisesta ryhmästä toiseen siirtymiseen liitetään aina erityisiä toimenpiteitä, joilla pyritään turvaamaan yhteisön vakaus säätelemällä ja vartioimalla siirtymätilanteita. Siirtymiin liittyvien seremonioiden tarkoitus on näin ollen sallia yksilön siirtyminen tarkasti määritellystä asemasta toiseen. (Van Gennep 1992, 1–3.) Van Gennep jakaa siirtymäriitit rakenteellisesti kolmeen vaiheeseen: irtautumisvaiheeseen, siirtymävaiheeseen ja liittymävaiheeseen (1992, 11). Siirtymävaiheesta käytetään myös nimitystä *liminaalivaihe*.

Turner (esim. 1982, 24) käyttää myös Van Gennepin jaottelua rituaaliteoriasensa pohjana. Turnerin mukaan liminaalisuus on väliaikainen rajapinta, jossa ainakin osittain kääntyvät pääläelleen ne yhteiskuntajärjestyksen ominaisuudet, joista kulttuurinen ”kosmos” koostuu. Liminaalin tilan merkitys on kuitenkin erilainen eri yhteisöissä. Esiteollisissa sosiaalisissa ryhmissä liminaalisuus tarjoaa suotuisan asetelman suoraan, välittömään ja täysvaltaiseen identiteettien kohtaamiseen, koska yhteiskuntarakenteen ja sosiaaliset roolit ovat hetkellisesti menettäneet merkityksensä. Teollisissa yhteiskunnissa tällaisen kohtaamisen kuvailu, ymmärtäminen ja toteutuminen liittyvät vapaa-aikaan. Heimoyhteisöissä liminaalisuus on funktionaalista, työn tai toiminnan puitteissa pakollista. Moderneissa ja postmoderneissa yhteiskunnissa vapaa-aika mahdollistaa suuren määrän vapaavalintaisia ja liminaalin kaltaisia, *liminoideja*, esiintymisen genrejä. Esimerkkeinä voidaan mainita esimerkiksi taide, draama ja urheilu. Vaikka liminaalinen rituaali ja liminoidi toiminta tapahtuvat erilaisessa kontekstissa, palvelevat modernien yhteiskuntien symboliset teot tai vapaa-ajanvietteet samoja tarkoituksia kuin rituaalit perinteisissä yhteisöissä. (Turner 1982.) Edmund Leach jatkaa Turnerin ajatusta liminaalisuudesta ja toteaa, että valta asettuu sosiaalisten kategorioiden rajapinnoille. Liminaalisessa tilassa, jossa sosiaaliset erot hälvenevät yhdessä koettuun *communitasin* tunteeseen, on samanaikaisesti läsnä sekä ihmeiden että katastrofien mahdollisuus. (Leach 1982, 157–158.) Tämän tutkimuksen kohteena olevassa yhteisössä liminaalin kokemus liittyy harrastustoimintaan, joten käytän tämän kokemuksen kuvaamiseen ensisijaisesti liminoidin käsitettä.

Schechner kirjoittaa liminaalista ja liminoidista performanssin olennaisena osana. Hänen mukaansa liminaaliset rituaalit ovat muodonmuutoksia, jotka muuttavat pysyvästi yksilön olemusta tai asemaa. Liminoidit rituaalit, jotka aiheuttavat väliaikaisen muutoksen, ovat siirtymiä. Siirtymässä yksilö astuu sisään kokemukseen, liikuttuu tai vaikuttuu kokemastaan, ja palaa sitten takaisin lähtöpisteeseensä. Esteettiset esiintyjät kouluttautuvat, harjoittelevat ja kertaavat päästäkseen hetkellisesti ”itsensä ulkopuolelle” ja uppoutuakseen siihen, mitä esittävät. Teatterissa näyttelijät eivät vain teeskentele lavalla ollessaan vaan elävät kaksoisnegatiivia. Esiintyessään näyttelijä ei ole oma itsensä, mutta ei myöskään roolihahmonsa. (Schechner 2013, 72.) Liminoidisuus on siis merkittävä osa teatterin tekemistä, etenkin näyttelijöille, jotka roolihahmoina esiintyessään ovat ikään kuin todellisuuksien välitilassa. Tutkijana olen erityisen kiinnostunut siitä, tiedostavatko näyttelijät itse toimintansa liminoidin luonteen vai kokevatko he sillä olevan edes merkitystä.

3.3 Näytteleminen ja roolit

Päästäksemme lähelle aitoa ymmärrystä harrastajanäyttelijän kokemuksesta, on myös tarpeen tarkastella, mitä näyttelijä teatterissa tekee. Mitä oikeastaan on *näytteleminen*? Schechner kuvailee näyttelemistä esiintymisen (*performing*) alakategoriana. Näytteleminen koostuu fokusoidusta, selvästi merkitystä ja rajatusta käyttäytymisestä, jonka spesifinä tarkoituksena on näyttäminen (*showing*). Yhdessä ääripäässä on ei-näytteleminen, jossa esiintyjä ei kuvaa ”toista” tai mitään tiettyä hahmoa. Toisessa ääripäässä ”toinen” on niin voimakas, että se saattaa ottaa esiintyjän valtaansa, kuten nähdään esimerkiksi transsitilassa. (Schechner 2013, 174.) Teatteritaiteen tutkija Michael Kirbyn mukaan yksinkertaisimmat näyttelemistä määrittävät tekijät voivat olla joko fyysisiä tai emotionaalisia. Esiintyjä näyttelee, jos hän tekee jotakin simuloidakseen, kuvatakseen tai imitoidakseen. Tunnetila ei ole näyttelemisen kannalta välttämätön. Näytteleminen alkaa pienimmistä, yksinkertaisimmista teoista, joihin liittyy teeskentely. Näytteleminen voi kuitenkin olla olemassa myös emotionaalisenä ilmiönä. Esiintyjän esiintyessä omana itsenään, näyttelemistä voi tapahtua vain emotionaalisessa esitystavassa. Näyttelemistä voi olla tietoisuus yleisöstä, siihen reagoiminen ajatuksia, tunteita ja persoonallisuuden piirteitä heijastamalla, sekä näiden alleviivaaminen ja teatralisoiminen yleisöä varten. (Kirby 1987, 6–7.) Näyttelemistä ei esiinny vain teatterin lavalla ja elokuvissa, vaan myös mediassa ja jokapäiväisessä arjessa. Teatterissa tapahtuva näytteleminen on arjesta erotettua toimintaa, jonka tarkoituksena on kertoa tarinoita, tarjota kokemuksia ja välittää tunteita. Näyttelemistä on montaa laatua, jotka ovat riippuvaisia näytelmän tyyli- ja lajista, näyttelijän roolista ja ympäröivästä kulttuurista. Barban mukaan esiintyjän fyysinen ja vokaalinen läsnäolo muovautuu erilaisten periaatteiden mukaan kuin arjen itseilmaisu, ja tämä arkielämän ulkopuolinen tapa ilmaista asioita muodostaa näyttelijän teknisen taidon, tekniikan. Näyttelijä itse voi käyttää tekniikoita joko tietoisesti tai tiedostamattaan, mutta ne ovat yhtä kaikki läsnä teatterin tekemisen käytännöissä. (Barba 1995, 9.)

Teatteria tutkittaessa *roolin* käsitteellä voidaan viitata eri tason ilmiöihin. Ehkä ilmeisin on näyttelijän lavalla omaksuma rooli, *roolihahmo*. Yksilöiden *sosiaalisten roolien* huomioiminen on myös perusteltua, kun halutaan selvittää näyttelijän teatteriharrastukseen liittyviä kokemuksia. Yksittäisellä harrastajanäyttelijällä on lavaroolinsa lisäksi tiettyjä rooleja esimerkiksi näytelmän työryhmässä, teatterin jäsenenä sekä oman ammattikuntansa tai ikäryhmänsä edustajana. Nähdäkseni nämä roolit vaikuttavat yksilön tapaan olla vuorovaikutuksessa muiden kanssa ja toteuttaa harrastustaan. Sosiaalitieteiden piirissä arkielämän rooleista on kirjoittanut kattavasti Erving Goffman (1971, 85),

jonka mukaan sosiaalistuminen edellyttää, että yksilö oppii tarpeeksi käyttäytymisen ja ilmaisun malleja täyttääkseen ainakin likimain hänelle lankeavat sosiaaliset roolit. Goffman kirjoittaa, että ihmisjoukossa kukin yksilö pyrkii huomioimaan muiden tavoitteet ja arvioimaan tilannetta, minkä pohjalta hän lähtee hahmottelemaan omaa toimintaansa. Vuorovaikutuksella hän viittaa siihen vastavuoroiseen vaikutussuhteeseen, joka syntyy kahden yksilön välittömästä yhdessäolosta ja joka säätelee kummankin käyttäytymistä niin, että kummankin toiminta heijastuu toisen toimintaan. (1971, 20, 25–26.)

Goffmanin tarkastelun kohteena ovat ennen kaikkea arjessa omaksumamme roolit, mutta hän käyttää tekstissään esittämisen ja roolin käsitteitä melko vapaasti verraten arkielämän esitystilanteita myös teatteriin. Vaikka henkilökohtaisesti vierastankin hieman mielikuvaa arkielämässä tapahtuvan roolien ottamisen tarkoitushakuisuudesta, on arjen ja teatterin välisten rinnastusten tekeminen mielestäni hedelmällinen tapa tarkastella teatteriharrastukseen sisältyviä rooleja. Teatteriroolien ja arkiroolien välillä on kuitenkin löydettävissä paljon yhteisiä piirteitä. Teatteriesityksellä on myös samoja tavoitteita kuin Goffmanin kuvaamalla arkielämän roolisuorituksilla, ennen kaikkea saada katsoja uskomaan näyttelijän luomaan todellisuuteen. Esityksen Goffman määrittelee laajasti kaikiksi yksilön tiettyssä tilanteessa toteuttamiksi toiminnoiksi, joilla pyritään vaikuttamaan muihin jollakin tavalla. Ennalta vakiintuneen toimintamallin, jota yksilö esityksellään toteuttaa, hän nimeää ”osaksi” tai ”rutiiniksi” (engl. ”part” ja ”routine”). Sosiaalinen suhde syntyy, kun sama esittäjä eri tilanteissa esittää samalle katsojakunnalle saman osan. Sosiaalinen rooli puolestaan tarkoittaa yksilön oikeudet ja velvollisuudet toteuttavaa käyttäytymistä. Sosiaaliseen rooliin voi näin ollen sisältyä useampia osia, joita yksilö esittää eri tilanteissa. (Goffman 1971, 26.) Goffmanin mukaan tiettyä osaa esittäessään yksilö epäsuorasti vaatii havainnoijiaan suhtautumaan vakavasti luomaansa vaikutelmaan. Tarkastellessamme yksilön omaa suhtautumista siihen vaikutelmaan, jonka hän pyrkii muissa synnyttämään, on äärivaihtoehtoja kaksi: esittäjä voi joko täysin eläytyä osaansa uskoen vilpittömästi näyttämölle tuomaansa todellisuuteen tai sitten esittäjä ei itse lainkaan omaksu omaa rutiiniaan. (Goffman 1971, 27.) Näyttelijöiden tavat rakentaa roolihahmoja vaihtelevat paljon myös teatterissa toisten pyrkiessä eläytymään rooliinsa ja toisten etääntymään hahmostaan. Näyttelijän roolityöskentelyyn liittyy kuitenkin aina tietoisuus näyttelemisestä, kun taas arjessa saatamme ”esittää” roolia sitä itse edes täysin tiedostamatta.

Goffmanin kuvaus kiinnittää huomiota myös roolien riippuvuuteen muista ihmisistä, esityksen havainnoijista. Ryhmässä ihmiset hankkivat tietoa uusista yksilöistä perustuen muun muassa näiden ulkomuotoon ja esiintymistapaan, joiden perusteella henkilöön sovelletaan ennakkoluuloja ja yleistyksiä (Goffman 1971, 11). Teatterissa tätä ajatusta hyödynnetään roolihahmojen esittelyssä. Uuden hahmon astuessa lavalle näytelmän aikana katsojat todennäköisesti tekevät ainakin joitakin johtopäätöksiä sen perusteella, miltä hahmo näyttää ja kuinka hän suhtautuu muihin lavalla oleviin hahmoihin. Roolihahmosta pyritään tarkoituksella rakentamaan katsojien mieliin tietynlainen kuva, mikä mahdollistaa myös tuon mielikuvan rikkomisen draamallisena tehokeinona. Goffmanin mukaan esittäjä voi toimia siitä lähtökohdasta, että hänen katsojakuntansa tulkitsee hänen käyttäytymisensä vähäisetkin eleet merkeiksi jostakin oleellisesta. Tällä käteväällä tavalla on myös kääntöpuolensa, sillä kun katsojat ovat virittyneet panemaan merkille ja tulkitsemaan viitteitä, he voivat erehtyä tulkitsemaan jonkun seikan toisin kuin on ollut tarkoitus tai antamaan merkityksiä myös lipsahduksille. (Goffman 1971, 61.) Oman kokemukseni mukaan harrastajateatterissa esityksestä tehtävät tulkinnat ovat harvoin näin pienestä kiinni, mutta on totta, että katsojan tulkinta saattaa jäädä erilaiseksi kuin ohjaaja ja näyttelijät olivat sen alun perin ajatelleet. Siksi näyttelijän on tärkeä noudattaa harjoituksissa sovittua kaavaa roolihahmonsä esittämisessä – ajattelematon ele lavalla voi vaikuttaa ratkaisevasti katsojille syntyvään mielikuvaan roolihahmosta, kohtauksesta tai jopa koko näytelmän tulkinnasta. Tietysti erilaiset tulkinnat eivät automaattisesti ole huono asia, sillä yksi teatteritaiteen ominaisuuksia on tulkinnallisuus, jolloin katsojalle syntyneitä mielikuvaa teatteriesityksestä voi aina pitää jollakin tasolla ”oikeana”.

Vielä yksi teatteriin rinnastettava piirre Goffmanin kuvailemissa arkielämän rooleissa on *julkisivu*. Käsitettä esitys on Goffmanin mukaan käytetty kuvaamaan sitä henkilön toimintaa, joka sijoittuu tiettyjen havainnoijien piiriin, sikäli kun se jollain tavalla vaikuttaa havainnoijiin. Julkisivulla Goffman viittaa siihen esityksen osaan, joka säännönmukaisesti ja kiinteästi määrittelee tilanteen sitä havainnoiville. Toisin sanoen julkisivu siis tarkoittaa sitä viestintävälineistöä, jota yksilö esityksessään tiedostaen tai tiedostamattomasti käyttää. (Goffman 1971, 32.) Mielestäni on perusteltua yhdistää Goffmanin julkisivu Barban (1995) näkemykseen näyttelijän tekniikasta. Arjessa yksilöllä on käytössään tiettyjä opittuja ilmaisun, viestinnän ja vuorovaikutuksen tapoja, jotka muodostavat yksilön sosiaalisen julkisivun. Samat työkalut valjastettuna teatteritaiteen käyttöön ovat osa näyttelijän ammattitaitoa, tekniikkaa. Yksi huomionarvoinen ero arkielämän ja teatteritaiteen roolien ja esitysten välillä on mielestäni se, että arjessa esityksillä pyritään lähes aina ylläpitämään ja

mahdollisesti vahvistamaan sosiaalisia normeja, kun taas teatterin lavalla normien asettamien rajojen rikkominen on sallittua, jopa odotustenmukaista.

4. Teatteri rajatilana

Tässä luvussa tarkastelen aineistoa suhteessa taustateorian keskeisimpiin käsitteisiin, performanssiin ja rituaaliin. Tavoitteenani on vastata tutkimuskysymykseni ensimmäiseen osaan: millainen on teatteriharrastajan kokemus näyttelijyydestä performanssina? Ensimmäisessä alaluvussa keskityn kuvaamaan, millaisia performansseja teatteriharrastukseen näyttelijän näkökulmasta sisältyy. Toisen alaluvun aiheena ovat teatteriharrastuksen ja rituaalin väliset yhtymäkohdat, jotka havainnollistavat näyttelijän kokemusta roolissa toimimisesta ja esiintymisestä. Nostaessani performanssin ja rituaalin käsitteet analyysityön välineeksi, havaitsin niiden paikoitellen kytkeytyvän selkeästi aineistossa esiintyviin viittauksiin näyttelijän kehollisuuteen ja teatterin tilaan. Keho ja tila suhteessa teatterin rituaalin kaltaisiin piirteisiin ovatkin kolmannen alaluvun aiheena. Teatteriharrastukseen ja näyttelijyyteen liittyvät teemat ovat monin paikoin lomittaisia ja toisiinsa kietoutuneita. Vaikka olen selkeyden vuoksi pyrkinyt erottelemaan teemat omiksi alaluvuikseen, tulee lukija varmasti huomaamaan, on yhtä teemaa vaikea käsitellä kattavasti täysin muista irrallisena.

4.1 Harrastajanäyttelijyyden performansseja

Performanssitutkijoiden mukaan teatteri voidaan erottaa omaksi ainutlaatuiseksi performanssin genrekseen, eikä se ole suoraan verrattavissa muihin esittäviin taiteisiin kuten lauluun ja tanssiin. Beeman (1993) mainitsee teatterin genren erityispiirteiksi yleisön läsnäolon ja esitysten edustaman symbolisen todellisuuden. Haastateltavat eivät kertomuksissaan ilmaisseet aivan yhtä analyttistä näkökulmaa teatterin erityisyyteen, mutta eroja muihin esiintymisen tapoihin nostettiin kuitenkin esiin.

I1: Mä oon harrastanu laulamista. – – Niitäki mä ehkä jännitin jotenki sillo enemmän, koska siinäki on jotenki kyse enemmän itestä, ja omasta esiintymisestä. Se on kans erilaista, mut musiikki on jotenki jäänyt nyt sillai vähän taka-alalle. Et mä tein lastenteatteria, siinä tuli taas musiikkiteatteria, se oli musta kauheen kivaa koska tuotiin kaks samanlaista mut erilaista elementtiä yhteen. Mutta se on musta erilaista esiintyä, joku biisi jonka on vaa valinnu ku sitte vaikka roolihahmo laulaa jonku hassun [laulun]. Mutta siis sillä lailla, et.. nii. Neki on musta taas eri, mää koen ne erilaisina esiintymismuotoina. Tai se että mä tykkään piirtää, ku mä oon jotenki ehkä visuaalinen ihminen tai mä tykkään visualisoida kaikki, niin ni seki on taas erilaista. Mä en hirveesti tykkää esim näyttää mun töitä tai laittaa esille, koska must tuntuu et neki on taas musta itestä jotenki, semmosia kuvia. Että teatteri on kuitenkin jotenki etäännyttävintä, sillei itsestä, harrastuksena sitte ku se on se valmis työ, ku sit taas jotku muut. Vaikka sä saatat itkeä lavalla tai sulla on tunteita lavalla, nii silti se o jotenki etäisin. Voiko se... voi sen ehkä sanoa sillä lailla. ⁶

H: Joo, kuulostaa ihan niinku.. nyökkäilin että oon samaa mieltä. Mutta sillei jännä, ku sit toisaalta ku mietti että näyttelijänä kuitenkin monesti joutuu... ku opettelee ilmasemaan vaikka eri tunteita lavalla nii niitä pitää jotenki hakee niistä omista kokemuksista tietyllä tapaa, mutta sit sä kuitenkin koet, ko sillon esiintymistilanteessa mäki koen, et se on semmonen jonkinlainen suoja tai niinku etäännyttävä tekijä, se roolihahmo siinä.

Haastateltavan puheessa laulaminen ja toisaalta kuvataide eroavat teatterin tekemisestä erityisesti sen perusteella, miten suuri etäisyys esityksen ”lopputuotteella” koetaan olevan omaan itseen. Merkittäväksi eroksi näyttelemisen ja muunlaisen esiintymisen välille muodostuu roolihahmo, jonka avulla näyttelijän on mahdollista etäännyttää itsensä esitystilanteesta. Lavalla tarkastelun kohteeksi asettuu itsen sijaan näytelmätekstiin, ohjaukseen ja harjoitusprosessiin perustuva roolihahmo. Tutkielmaa varten toteutettujen haastattelujen perusteella teatteriharrastajat kokevat näyttelijän minuuden ja näytelmässä esiintyvän roolihahmon välisen yhteyden hieman eri tavoin. Kuvailen näitä kokemuksia tarkemmin teatteritaiteen liminaalisuutta käsittelevässä luvussa.

Suurelle yleisölle ilmeisin teatteriin liittyvä performanssi on valmiin näytelmän esitystilaisuus. Goffmanin (1971) tavalla määritellä sosiaalinen rooli ja esitys on selkeä yhteys teatteritaiteen käytäntöön. Teatteriesityksen tarkoituksena on pyrkiä vaikuttamaan katsojiin, ja tämä vaikutus saavutetaan näyttelijöiden toteuttamien toimintojen kautta. Jokainen näyttelijä toteuttaa ikään kuin

⁶ Taatakseni haastateltavien anonymiteetin olen nimennyt heidät satunnaisessa järjestyksessä koodein I1, I2, I3, I4, I5 ja I6. Näin ollen lukijan on mahdollista erottaa informantit toisistaan saamatta kuitenkaan viitteitä henkilön muista ominaisuuksista, kuten sukupuolesta tai iästä.

omaa performanssiaan kanssaosallistujien – tässä tapauksessa muiden näyttelijöiden sekä valo- ja äänitekniikkojen – kanssa. Näyttelijällä voi olla samassa näytelmässä yksi tai useampi roolihahmo, jotka ennalta vakiinnutettuina toimintamalleina vastaavat Goffmanin osaa tai rutiinia. Erilliset osat tai roolihahmot muodostavat näyttelijän sosiaalisen roolin näytelmän työryhmässä. Teatteriharrastukseen sisältyy kuitenkin paljon muutakin kuin pelkkiä esitystilanteita, kuten eräs haastateltava seuraavassa toteaa:

I1: Se mitä yleisö näkee ni se on vaan se pieni osa sitä työtä, mitä ollaan tehty. Että ku se harjottelukausi pitää niin paljon sisällää. Mä ite koen, et se roolin tekeminen on mulle, ei nyt mielekkäämpää mut tärkeempää siinä prosessissa ku sitte se et pääsee esiintymään ja pääsee esille. Että se esiintymine on vaan sitte plussaa et pääsee näyttämään et mitä on tehty. Mut.. En tiedä miten tärkeänä osana, mut on se tärkeä osa koska me, vaikka se on meitä harrastus nii me kuitenkin pidetään teatteria yllä ja jotenki luodaan rahaa, vaikuttaa siis sillä lailla et pidetään pystyssä. Et pystytään jatkamaan ja tarjoamaan se harrastus. Nii onhan se tärkeä osa. Ja se on hienoa et sinne pääsee näyttelemään. Mutta, joo.. mut ei se oo tärkein mun mielestä, vaan se sisältö et mitä luodaan ja tuodaan esille. – – Mut sitte ku siit tulee vaan sitä semmosta esiintymistä tai siis sillä lailla et vaan jos on pakko, niin siitä tulee taas epämiellyttävää ja sit se ei enää ookaan semmonen harrastus vaan siit tulee semmone ehkä, miten sen vois sanoo... mut sitte siitä tulee vähä niiku työ. Mistä ei vaan saa rahaa. [nauraa]

Kyiseiselle harrastajalle yleisölle esiintyminen mahdollistaa harrastuksen ja teatterin toiminnan jatkuvuuden lipputulojen avulla, mutta ei missään nimessä ole harrastuksen merkityksellisin osa. Goffmanin kuvailemiin osan ja roolin käsitteisiin yhdistettynä aineistosta voisi päätellä, että haastateltavan kannalta valmiin roolin sijaan olennaisempaa on roolin ja sen eri osien rakentamisen prosessi. Tämä kaikki tapahtuu vuorovaikutuksessa muun työryhmän kanssa pääosin harjoituskaudella, mutta jatkuu osittain myös esityskauden loppuun asti. Ensi-illasta eteenpäin yleisö tulee mukaan yhdeksi vuorovaikutuksen osapuoleksi.

Näyttelijäntyöstä on löydettävissä päällekkäisiä performanssin tasoja, kun performanssi määritellään Schechnerin (2013) tapaan käyttäytymisen toisintona. Me kaikki toisinnamme jatkuvasti aikaisemmin oppimiamme toiminta- ja käyttäytymismalleja kaikessa sosiaalisessa toiminnassa. Näyttelijä voi tietoisesti tai tiedostamatta sisällyttää roolihahmoonsa arjessa omaksumiaan tai muualla havainnoimiaan toimintamalleja. Mutta mikä oikeastaan on niiden toimintojen lähde, joita yleisö teatteriesityksessä havainnoi? Seuraavassa katkelmassa haastateltava kuvaa hahmon rakennusprosessia suhteessa näyttelijän ja ohjaajan väliseen vuorovaikutukseen.

I5: Sillon ku reenit on ihan alussa ja niinku rooli on sillä lailla vielä aika vapaasti muokattavissa ennen kun sitä sitte ohjaajan toimesta aletaan suitsimaan johonkin suuntaan, niin *kyl mä sillon ku mä niitä tekstejä ekoja kertoja luen, nii mun omasta niinku tunnemaailmasta ja kokemuksista sen siihen tekstiin sillon laitan*. Et sitten ku se, sitte ku se roolin rakentuminen, riippuu tietyst ohjaajasta, mut jos oletetaan et ohjaajalla on hyvin selkeä näkemys siit et minkä tyyppisen roolin hän haluaa nähdä siellä lavalla, ja tyyppin, niin silloin, sitte se oma tunne ja se käsitys nii sittehän se saattaa hälvetä aika nopeastikin. *Ja sitte esityksissä ja näin nii sittehän se on harjoteltu, ja sillä lailla etäännytetty*. – – Mut kyl mä sillon ihan aluks, aluks että mä, kun se tosissaan on vielä niinku aika, siin on paljon ilmaa, niin kyl mä sillon sitä yritän sieltä mun omista tunnekokemuksista ettiä.⁷

Haastateltavan kokemus on, että etenkin harjoitusprosessin alkuvaiheessa roolihahmoon ja näytelmätekstiin haetaan ominaisuuksia ja tunnelmia näyttelijän omasta kokemusmaailmasta. Mitä tarkemmin ohjaaja osallistuu hahmon rakentamiseen ja ilmaisuun, sitä vähemmän näyttelijä kokee roolihahmon piirteiden ja tunnetilojen olevan itsestä haettuja. Näyttelijäntyössä Schechnerin ajatus käyttäytymisen toisinhoista toimii näin ollen vähintään kahdella eri tasolla. Yhdellä tasolla kyse on käyttäytymisen toisintamisesta, kun roolihahmon lavalla esittämä toiminta on rakennettu arkielämässä opituista käyttäytymismalleista. Näyttelijä saattaa esimerkiksi muistella tilanteita, joissa on kokenut tietyn tunteen erityisen vahvana, silloin kun haluaa roolihahmonsa ilmentävän tuota samaa tunnetilaa. Itselle esitetyt kysymykset saattavat olla myös tietoisia: ”Mitä tekisin, jos olisin itse roolihahmon tilanteessa?” Schechner kirjoittaaakin draamallisten esitysten olevan erityisellä tavalla merkittyä tai kehystettyä, arkielämästä irrallista toimintaa, ”kahdesti toisinnettua käyttäytymistä” (engl. *restored restored behavior*). Tämä erottaa esitykset arkielämästä, jossa käyttäytymisen toisinnot ovat kaiken toiminnan kattavia mutta useimmiten tiedostamattomia. (Schechner 2013, 35.) Toinen toisinnettun käyttäytymisen taso nousee siis esiin teatteriesityksen harjoitusprosessin aikana, kun tekoja, manereita ja fraaseja harjoitellaan tietyn näytelmän ja yksittäisen roolisuorituksen puitteissa ja sitten toisinnetaan esityksissä.

Valmiissa esityksessä nähtävät toiminnot eivät siis ole toisintoja arkielämästä, vaan lavalla nähtävien eleiden ja toimintojen lähde on harjoitustapahtumissa. Haastateltavan sanoin ”ja sitte esityksissä ja näin nii sittehän se on harjoteltu, ja sillä lailla etäännytetty.” Näyttelijän esityksessä lavalla esittämät toiminnot eivät ole jotakin, jota näyttelijä itse tekisi vastaavassa tilanteessa, vaan mitä ohjaajan kanssa

⁷ Olen käyttänyt kursivoiteja joissakin aineistokatkelmassa painottamaan niitä kohtia, joihin tekstissä erityisesti viitataan tai jotka kiteyttävät käsiteltävän teeman kannalta olennaisen asian erityisen hyvin. Painotukset ovat siis tutkijan, eivät tutkittavan omia.

on sovittu hahmon tekevän ja mitä harjoitusprosessin aikana on opittu. Joskus näyttelijä voi kuitenkin huomaamattaan sisällyttää esitykseen myös omia manereitaan, jotka säilyvät helposti hahmosta ja näytelmästä toiseen, jollei niitä tarvittaessa korjata ohjaajan toimesta. Teatteriesityksissä nähtävät toiminnot ovat joskus pitkänkin harjoitusprosessin tulos, mutta joitakin toiminnan ja käyttäytymisen tapoja on hyvin vaikea muuttaa edes harjoittelun tuloksena.⁸ Tämän tutkimuksen kohteena olleen näytelmäprojektin aikana sain seurata läheltä, kuinka ohjaaja ohjeisti näyttelijöiden fyysistä ilmaisua eri tavoin riippuen heidän omista arkisista olemisen ja viestinnän tavoistaan. Esimerkiksi yksi näyttelijä sai ohjeen olla huolella valittuja kulkusuuntia ja eleitä lukuun ottamatta mahdollisimman liikkumatta, kun taas toista kehoitettiin lisäämään muun muassa hermostumisesta tai innostuksesta kieliviä eleitä näytelmätekstin viestin vahvistamiseksi. (Ote kenttäpäiväkirjasta.)

Entä jos performanssi ymmärretään esityksen lisäksi suoritusta tai onnistumista merkitsevänä käsitteenä? Taiteisiin liittyy olennaisesti teosten arviointi erilaisilla asteikoilla. Schechnerin mukaan ihmiset osaavat joka puolella maailmaa erottaa ”hyvän” taide-esityksen ”huonosta”, vaikka kriteerit hyvän ja huonon taiteen arvioimiseksi tai ylipäättään toiminnan taiteeksi määrittely vaihtelevatkin kulttuurista, ajanjaksosta ja tilanteesta toiseen (Schechner 2013, 32). Teatteritaiteessa kriitikot ja katsojat arvioivat näytelmän omista lähtökohdistaan hyväksi tai huonoksi, mutta mikä tekee näytelmästä näyttelijän kannalta onnistuneen? Eräs haastateltava vastaa kysymykseen teatteriharrastuksen huonoista puolista seuraavasti:

I5: Se on varmaa vähän niinku missä tahansa harrastuksessa, että onhan siin sitte tietysti justiisa tämän kolikon se toinen puoli, että sitte ku se ei vaikka joku juttu onnistu niin hyvin, kun täähä on sillä lailla niinku, ainakin omalle kohdalleni, nii sillei herkkä kun oma mieli ja keho on se instrumentti, ni sitte vaikka joko esityksessä tai reeneissä niin, jos ei vaikka pääsekkää siihe tasoon tai siihe ilma-suun kun edellisenä iltana, niin ottaahan se päähän aika lailla. Semmone, sitte myös semmose epävarmuuden ja keskeneräisyyden ja semmosen niinku huonommuuden sieto, niin se on ehkä huonointa, koska se on tunteena tosi inhottava. Se jos epäonnistuu. Vaikka, kun tehdään teatteria niin yleisö ei ehkä huomaakaan sinun epäonnistuneesi, mutta sitte ku sulla on itellä mielessä se että mitenkä se menee niin sanotusti parhaimmillaan, nii sitte se on kelju se tunne.

⁸ Itselleni omakohtainen esimerkki tästä ilmiöstä oli, kun omat vanhempani ensimmäistä kertaa näkivät minun esittävän suuttunutta teatterin lavalla ja totesivat nähneensä kasvoillani saman ilmeen, jonka olen hermostuessani ottanut kasvoilleni jo pikkutyöstä asti. Sittemmin olen pyrkinyt kiinnittämään huomiota paitsi omiini myös kansanäyttelijöitteni tapoihin ilmaista asioita lavalla.

Mitä ilmeisimmin näyttelijän on mahdollista kokea paineita suoriutumisestaan lavalla yleisön edessä, ja epäonnistumisen tunne voi syntyä, vaikka näytelmän suhteen kaikki sujuisikin suunnitelmien mukaan. Kuitenkin haastateltava tiedostaa, ettei jokainen suoritus voi olla paras mahdollinen, ja nimeää vaihtelevuuden sietämisen osaksi harrastuksen luonnetta. Tässä tapauksessa esityksen ja näyttelijän yksilösuorituksen kriittisin mittari ovat luultavasti harrastajan itsensä suhteellisen korkealle asettamat odotukset. Schechner hyödyntää painotuseroja teatteritaiteen erottelemiseksi sitä lähinnä olevista performanssien muodoista: tanssi painottaa liikettä, urheilu kilpailua, rituaali osallistumista ja todellisuusrajojen yli kommunikointia, ja teatteri painottaa kerrontaa ja imitaatioita (Schechner 2013, 33). Nämä painotuserot selittävät osaltaan myös eroja eri esitysmuotojen arviointikriteereissä. Näytelmäesityksen aikana teatterikatsoja oletettavasti arvioi kokemaansa sen perusteella, millaista tarinaa näytelmä kertoo ja miten uskottavasti näyttelijät osiaan esittävät. Katsojan kokemus onnistuneesta esityksestä ei kuitenkaan välttämättä vastaa näyttelijän kokemusta, koska näyttelijä tarkastelee jokaista esityskertaa suhteessa aiempiin suorituksiinsa.

Yksi onnistumisen mittari näyttelijälle voi aineiston perusteella olla näytelmän todellisuuteen ja omaan roolihahmoon uppoutumisen taso. Yleisö ei välttämättä erota teknisesti taitavan näyttelijän suorituksesta sitä, miten kokonaisvaltaisesti tämä eläytyy roolihahmoonsa, mutta näyttelijän omalle kokemukselle sillä voi olla suurikin merkitys.

I3: ... se on ehkä ainoit, ainoita draamoja, mitä oon tehny, missä siis se oli niinku [tiettyyn tilanteeseen] perustuva. Et siinä näytteli rakastunutta ja vihasta ja petettyä ja, ja jätettyä ja semmosia isoja tunteita. Nii ni siinä jotenki tuli semmone olo, että onnistu välittämää jotai herkkää tai että niinku, ja siinä tuli vahvasti se tunne, että nyt niinku mää en oo oma itteni vaan nyt se hahmo puhuu, tai jotenki semmone. Kauheen vahva semmone, onnistumisen olo, että pääs jotenki irti, irti omasta tekemisestä, ja se oli nyt hahmon tekemistä tai hahmon ajatuksia tai jotenki. Se on selkee semmone onnistumine.

Eräs mielenkiintoinen seikka ylläolevassa katkelmassa on se, että haastateltavan kertomuksessa onnistunut hahmoon eläytyminen vaikuttaisi edellyttävän omasta minuudesta irtautumista. Epäilemättä jokainen näyttelijä arvioi omaa suoritustaan yksilöllisen kriteeristön mukaan, mutta kuten aiemmin ehdin jo viitata, oman persoonan ja roolihahmon minuuden välinen tasapainoilu vaikuttaa haastattelujen perusteella olevan merkittävä osa-alue harrastajienkin näyttelijäntyössä. Tämän havainnon myötä lähestymme Turnerin rituaalien yhteydessä julkituomaa ja Schechnerin performanssitutkimukseen yhdistämää ajatusta esiintyjän roolista jonkinlaisena välitulana, jossa yksilö on ainakin osittain oman minuutensa ulkopuolella, mutta ei myöskään täysin ole joku muu.

Seuraavaksi käsitellenkin teatteriharrastuksen yhteyksiä rituaaliteoriaan ja erityisesti liminoidin käsitteeseen.

4.2 Rituaalien teatteri

Tämän tutkielman teorialuvussa kävi ilmi, kuinka teatteritaide ja sen tekeminen omaavat lukuisia rituaalinomaisia piirteitä. On kuitenkin tarpeen muistaa, että kaikki kulttuuriset esitykset eivät automaattisesti ole rituaaleja, saati siirtymäriittejä, eivätkä noudata van Gennepin alun perin hahmottelemaa siirtymäriittien kolmivaihemallia. Turnerin vahvasti julkituomaa ajatusta rituaalista performanssin perustana on kritisoitu muun muassa esittämällä, että leikki olisi vielä rituaaliakin perustavanlaatuisempi kulttuurista performanssia määrittävä genre (Lewis 2008, 46). Liminaalisuuden yhdistäminen kaikkeen rituaalisuuteen on kriitikoiden mielestä turha yleistys, ja edelleen kolmivaiheinen rakenne ei itsessään riitä tekemään toiminnasta rituaalista (Lewis 2008, 49–50). Tutkielmani pyrkimyksenä ei suinkaan ole väittää, että teatteria ja sen parissa toimimista tulisi pitää itsessään rituaalina. Enemmän kyse on siitä, että teatteriharrastuksen tarkasteleminen *rituaalin kaltaisena toimintana* avaa näkökulmia, joita muutoin voisi olla hankala selittää ja avata tyydyttävällä tavalla. Totta on, että tutkittavat itse eivät tuo esiin teatterin tekemistä rituaalisena toimintana, eivätkä kaikki mainitse myöskään leikkiä teatterin ominaispiirteenä. Kuitenkin haastateltavien kertomukset kokemuksistaan teatterin tekemisen ja näyttelemisen parissa muistuttavat suuresti Turnerin ja Schechnerin kuvauksia rituaalisesta välitilasta, liminaalista. Tätä tutkielmaa varten keräämäni aineiston valossa vahvimmat yhtymäkohdat rituaaliin ovatkin löydettävissä teatterin kokemuksellisesta luonteesta sekä sen liminaalin kaltaisesta eli liminoidista olemuksesta.

Victor Turnerin mukaan rituaaleissa ja yleisemmin kulttuurisissa esityksissä ilmenevän kokemuksen luonne on moniääninen. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että yksilö kokee kunkin rituaalin ainutlaatuisella tavalla riippuen asemastaan sen esityksessä eli performanssissa. Esimerkiksi teatteriympäristössä yleisö ja näyttelijät paitsi kokevat myös tulkitsevat kokemaansa eri tavalla. (Turner 1982, 107-110.) Teatteriharrastus voi myös muuttaa tapaa, jolla harrastaja kokee teatterin toimiessaan katsojan roolissa. Seuraavassa katkelmassa haastateltava kuvaa sitä, kuinka teatterin harrastaminen on vaikuttanut hänen kokemuksiinsa teatterikatsojana.

I4: Kyllä siis vuoden aikana aina vähintään toistakymmentä esitystä tulee katottua, ellei jopa enemmänki. Se on yks tapa kanssa kun, se on vähän sama juttu ku aikanaan kuuntelin musiikkia enemmän ja lauloin, oli bändi jossa lauloin, nii tota sitä tuli sitte seurattua sitä laulajaa aina ku meni tota keikalle, nii seurasi mitä se tekee ja sitte kavereita joka soitti rumpuja, se seurasi mitä rumpali tekee, nii tää on niinku semmonen juttu, että ku menee teatteriinkin katsomaan esitystä niin siitä on tosi hyvä, tosi hyvä tavallaan ottaa niinku oppia, ja siitä mitä siellä lavalla tapahtuu. Itse koen ainaki sillä lailla. – – Tää nyt saatto kuulostaa siltä et mä meen sinne analysoimaan sitä näytelmää – – mutta tota, se on pikemminkin se että mä poimin sieltä yksittäisiä jotain pieniä juttuja jotka, siis mä yritän nähdä jotain sellasta, mikä on yritetty tehdä niin salaa, mutta tarkoituksella, että sitä ei välttämättä huomaa. Niinku joku kellon vilkasu nopeesti tai, tai jonkun tyyppinen käsien, käsien liikuttaminen tai... näitä pieniä asioita tekee tavallaan siitä tekemisestä ja olemisesta luontevaa, niin ne on semmosia juttuja, mitkä tehdään niin pienesti, että niitä ei välttämättä huomaa, niin mä yritän bongata niitä sieltä. Ja sitte jos väliajalla pääsen sanomaan, että huomasitko ku tapahtui sitä ja tätä ja joku muu ei oo huomannu, ni sitte mä oon keskittynyt liikaa siihen. [nauraa]

H: [nauraa] Tai ehkä se on just se, että kun teatteriesityshän, katsojahan on siinä kokemassa ikään ku sitä esitystä, nii se kokemus on jokaiselle sitte omanlaisensa. Mikä mun mielestä on kyllä yks teatterin hienouksista, että sitä, sitä ei, väittäisin että kaks katsojaa ei voi sitä ihan samalla tavalla kokea, jotain näytelmää tai esitystä. Et ku sieltä kuitenkin aukee erilaisia merkityksiä tai tuntemuksia ehkä eri tavalla, riippuen siitä omasta historiasta ja elämäkokemuksesta. Näin mä ainaki haluaisin ajatella.

Haastateltava painottaa, ettei hänellä teatteriesitystä katsomaan mennessään ole tarkoituksenaan analysoida näytelmää, mutta toteaa kuitenkin kiinnostavansa aiempaa enemmän huomiota etenkin näyttelijäntyön tekniikkiin yksityiskohtiin ja siihen, millaisilla näyttämöllisillä ratkaisuilla näytelmän työryhmä viestii ja kuljettaa kertomaansa tarinaa. Lisäämällä haastateltavan ymmärrystä teatterin tekemisestä teatteriharrastus on samalla antanut hänelle ikään kuin työkaluja näytelmäesityksen tulkitsemiseen. Katkelman lopussa haastattelija esittää oman huomionsa siitä, kuinka yksittäisen katsojan kokemus tietystä teatteriesityksestä on aina omanlaisensa, koska lavan tapahtumille annetaan merkityksiä oman kokemushistorian perusteella. Aineiston perusteella sama pätee myös teatterin tekijöihin, erityisesti näyttelijöihin. Jokaisella näyttelijällä on oma näkökulmansa näytelmäesitykseen paitsi roolihahmojensa myös henkilöhistoriansa ja arkinensa kautta, vaikka roolihahmoja rakennetaan ja näytelmän kohtauksia harjoitellaan yhteisvoimin vuorovaikutuksessa sekä muiden näyttelijöiden että ohjaajan kanssa. Kokemus onkin yksityinen ja yksilöllinen ilmiö, ja samaan tapahtumaan osallistuvilla tai samalla tavoin käyttäytyvillä ihmisillä voi kaikilla olla toisistaan suuresti poikkeava kokemus samasta tilanteesta (Schechner 2013, 97).

Aineistoon sisältyvissä harrastajien näyttelijäntyötä kuvaavissa kokemuskertomuksissa esiintyi toistuvia viittauksia näytelmän todellisuuteen eräänlaisena välitilana. Teatterin liminoidi kulttuuri ilmeneekin näyttelijöiden kokemuksissa konkreettisimmillaan sellaisen roolihahmon suorittaman toiminnan kautta, joka asettuu arkielämän totuttuja toimintatapoja tai sosiaalisia normeja vastaan. Havainto tukee Turnerin (1982) kuvausta liminaalisuudesta tilana, jossa tietyt yhteiskuntajärjestyksen osat voivat kääntyä pääläelleen. Sama pätee myös liminoidiin teatteriin, jossa voidaan näytelmän puitteissa mennä sinne, mihin arkielämässä ei mennä; näytelmän maailma ja roolihahmon mieli ovat jotain muusta elämästä poikkeavaa ja irrallista. Liminaalin kaltaiset eli liminoidit kokemukset tulivat näkyviksi esimerkiksi silloin, kun keskusteltiin näyttelijän tavasta rakentaa roolihahmoa.

H: Kun sä lähet tekemään hahmoa, niin haetko sä sit jotenki, ku sä sanoit, äsken aika vahvasti erotit minuuden siitä roolihahmosta, et haetko sä sit niinku ollenkaan mitään tunnetiloja tai kokemuksia omasta menneestä vai yritätkö sä rakentaa sen hahmon jotenki täysin itses ulkopuolelle?

I4: Aa, siis mä haen lähestulkoon kaiken minuudesta ja omista kokemuksista. Tää on, tää on aika monimutkane aihe selittää, en oo välttämättä ite myöskään koskaan sanoiks pukenu tätä. Mutta siis aina kun se on mahdollista, niin mä kaivan tavallaan omista kokemuksista, omista aa... omista lähtökohdista sen mitä siihen hahmoon pystyy tuomaan, mutta sitte mä tota... siis mulla on mielipiteitä eri asioista, mutta sitte mä pystyn projisoimaan niin et se hahmo on eri mieltä niistä asioista. Ja, ja tota, miten tää puetaan sanoiks? Tällei niinku hassusti sanottuna *näyttämöllä on aina minä, mutta näyttämöllä ei oo koskaan minä*. Mutta se, että mikä niitte ero sitte o, nii se on, *se mitä sinne näyttämölle rakennetaan, nii se rakennetaan niillä kaikilla, kaikilla legopalikoilla mitä minuudessa on käytettävissä, mutta ne laitetaan sitte semmoseen järjestykseen mikä on se toivottu järjestys*. – – Mutta sitte se, että miten mä rakennan sen itseni kautta, siis mä en vie omia mielipiteitäni näyttämölle, vaan mä vien omia kokemuksia näyttämölle, ja omia tunteita, kaikkee tällasta. – – Nii, se on pakko jättää se oma, oma tavallaa lähtökohta, se o jätettävä jonnekkin muualle silloin ku vie näyttämölle sitä hahmoa. Mutta sitten se taas, että siihen hahmoon saa jotain syvyyttä, nii *ei tyhjästä voi vaa vetää sitä, mitä ihminen on kokenu, vaan se on pakko, pakko kaivaa siitä, mitä ite on kokenu*. Koska muitten kokemuksii on hankala päästä käsiksi.

Schechnerin mukaan ainakin euroamerikkalaista koulukuntaa edustava näyttelijä ottaa itsensä roolihahmonsa lähtökohdaksi, mutta saavuttaessaan näytelmän flown syventyy tilaan, jota Schechner kutsuu nimellä ”ei minä–ei ei minä” (engl. ”not me–not not me”). Toisin sanoen roolissa oleva näyttelijä ei ole oma itsensä, mutta samanaikaisesti hän ei myöskään ole ”ei-oma-itsensä”. Schechner

vertaakin näyttelijää transsissa esiintyjiin, jotka ovat usein tietoisia tekemisistään myös transsitilan aikana, ja jotka valmistautuvat ja harjoittelevat esityksiään varten. Näiden kahden eri performanssin väliset erot ovat siis enemmän nimeämisen ja rajaamisen tavoissa ja kulttuurisissa odotuksissa kuin varsinaisissa performanssin prosesseissa. (Schechner 1985, 127.) Kuten aineistokatkelmastakin on nähtävissä, näyttelijä ei voi täysin irrottautua minuudestaan esittäessään roolia, mutta lavalla hän ei myöskään toimi omana itsenään. Haastateltavan mukaan näyttelijän minuus on roolihahmon pohja, mutta minuuden osat järjestetään uudelleen näytelmän vaatimalla tavalla. Näin ollen hahmonrakennusprosessin tuloksena syntyy uusi ”itse” – roolihahmon minuus, johon kuuluvat myös tälle ominaiset kommunikoinnin ja tunneilmaisun muodot.

Näytelmän luomassa kulttuurissa on luvallista kokea ja ilmaista tunteita, jotka arjessa ovat kiellettyjä tai normien vastaisia. Kulttuuriantropologi Monique Scheerin mukaan tunteita voidaan tarkastella kulttuurisina käytänteinä. Tunteiden ilmaisu noudattaa kulttuurisidonnaista käsikirjoitusta, ja eri alueiden käytännöt voivat poiketa toisistaan. (Scheer 2012, 204–205.) Toisin sanoen kulttuuri asettaa normit, jotka määrittävät, millaiset tavat ilmaista tunteita ovat sosiaalisesti hyväksytyjä. Teatterin näyttämö on paikka, jossa näitä kulttuurisia rajoja on soveliasta rikkoa.

H: – – sä tavallaan haet itsestäsi, omista kokemuksistasi ja omista tunteista niitä tapoja ilmaista asioita, mut sit kuitenkin se on niin erillinen itsestä, että sä voit lavalla tehdä, käytännös tehdä ihan...

I3: Mitä vaan. – – Ois kauhee mielenkiintosta tehdä joskus joku semmone pahisrooli, tai siis joku semmone. Et koska kyllähä ne kaikki ajatukset etti itte itsestään, *jos näyttelet rakastunutta nii kyllä sä niinku vaa rakastut siihe vastaanäyttelijää jollaki tavalla, et koska se o vähä pakko tehdä nii*, pakkoha se o ettiä sieltä vastaanäyttelijästä se, että sit siinä vaa rupee näkee semmosia puolia mitkä o viehättäviä tai muuta vastaavaa. Nii sit olis kauhee mielenkiintosta tehdä sillei niinku joku sarjamurhaajan rooli, että niinku tulisko siinä vähä vastaavaa, et ai hui minä en tiennyt että minussa on tämmöinen pimeä puoli. Tai että kokeilla myös sitä toista suuntaa, että *turvallisesti niinku löytää itsestään myös negatiivisia asioita*, tai päästää ne valloillee.

Tunteiden herättäminen ja välittäminen yleisölle on ehkäpä yksi näyttelijäntyön haastavimpia puolia. Scheer (2012, 214–215) toteaa, että vilpittömän kommunikoinnin ja tunteiden välittämisen saavuttaminen riippuu vahvasti kulttuurisesti välittyneistä ruumiillisista esitystavoista, kuten äänensävy, kasvojen ilmeet sekä kehon liikkeet ja eleet. Teatteriesityksissä tunnetilojen fyysiset ilmaisutavat ovat korostuneita. Schechnerin (1985, 117) mukaan epätavallinen kehollinen ilmaisu on yksi teatterin erityislaatuista todellisuutta merkitsevä tekijä. Haastateltavan mukaan näyttelijä

kuitenkin etsii roolihahmon kokemat tunteet itsestään välittääkseen tunnekokemuksen yleisölle. Harrastajanäyttelijä saattaa näin ollen keskittyä tunteiden fyysisten ilmaisutapojen sijaan kokemaan roolihahmonsa tunnetilat, jolloin lavalla nähtävä tunne on ainakin jossakin määrin aito. Tässä valossa esimerkiksi ilmaus ”näytellä rakastunutta” vaikuttaa jo itsessään ristiriitaiselta – jos näyttelijä onnistuu eläytymään roolinsa ja kokee esiintyessään aitoja tunteita, missä kulkee näytelmän ja tosielämän raja?

Tutkimusaineiston tarkastelun perusteella olen päätenyt siihen oletukseen, että todellisten tunteiden kokeminen mahdollistuu näytelmän liminoidissa tilassa. Turnerin (1982) mukaan liminaali rituaali on tila, jossa sosiaalisten normien rajat on mahdollista ylittää turvallisesti ja vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä järkyttämättä. Samalla tavoin näyttelijän arkiminää koskevat rajoitukset hälvenevät hänen ilmentäessään rakentamaansa roolihahmoa teatterin luomassa liminoidissa kulttuuritodellisuudessa. Teatteria harrastamattomalle joidenkin rajojen ylittäminen näytelmäharjoitusten tai esitysten yhteydessä voi tuntua oudolta, mutta kuten eräs haastateltava osoittaa, näyttelijän tehtävä on suhtautua näihin rajanylityksiin ”ammattimaisesti”.

I1: Rooli ja sinä itse on niin eri asia. Että että, emmä jotenki nää sitä mitenkää ongelmana. Vaikka se ehkä joilleki voi ollaki.

*H: Ja ehkä, ku yleensähan just nämä kommentit tulee nimenomaan ihmisiltä – – kellä ei oo kokemusta siitä niinku tekemisestä tai ketkä ei oo jotenki niin paljon sisällä siinä, että.. Emmä tiiä, ku mä, mää jotenki hahmotan sen myös sillei *et ku se lava on vähän niinku eri maailma kun tää, nii se ei, ne ei niinku sekotu keskenään.**

*I1: Et emmä niinku, niinku harjottele jotai pussaamista lavan takana tai siis se ei mitenkää kuulu meidän keskusteluihin tai muuta, et *se on vaan semmonen yks juttu, mikä pitää, se on vähän niinku et mun pitää kävellä pisteestä aa pisteeseen bee*, mut sit se onki tämmöne. Ei se oo mulle mitenkää. – – Että se on niinku pakko erottaa se oma itsensä siitä, että ei oo mitään tekemistä.. että että, koska kuitenkin *voi olla myös tosi kyseenalaisia näytelmiä tai joku kyseenalainen rooli, et se ei edusta yhtään itteä.* Että mua joskus kiinnostais tehdä joku semmonen, ei nyt pahis, mut semmonen joka ei oookaa vältämättä pelkkää hyvää.*

Haastateltavan puheessa roolihahmo ja näyttelijäminä ovat selkeästi kaksi eri persoonaa, ja hahmo voi tarvittaessa tehdä asioita, jotka näyttelijältä ovat arjessa kiellettyjä. On kuitenkin huomattava, että rajoja rikkova toiminta tapahtuu vain lavan rajojen sisäpuolella, ja useimmiten vasta harjoitusprosessin loppuvaiheessa ja esityksissä, kun näytelmän on aika muuttua illuusioksi

todellisuudesta. Näyttelijän näkökulmasta roolihahmon toiminta voi näyttäytyä vain ”asioina, jotka pitää tehdä”, jolloin arjessa suuriakin merkityksiä kantavat teot kuten romanttinen kanssakäyminen ovat näyttelijälle itselleen ikään kuin merkityksettömiä.

Aineiston perusteella näytelmän liminoidi todellisuus tarkoittaa siis näyttelijän kannalta jatkuvaa tasapainoilua eläytyvän, minuudesta irtautumaan pyrkivän roolityöskentelyn sekä tietoisien ja omasta persoonasta käsin tapahtuvan hahmon rakentamisen välillä. Erilaisia työskentelytapoja voidaan hyödyntää harjoitusprosessin eri vaiheissa. Näyttelijän esiintyessä ei välttämättä voida tyhjentävästi perustella, onko lavalla toimiva henkilö näyttelijä itse vai hänen roolihahmonsaa. Seuraten Schechnerin (1985) ajatusta siitä, että esiintyjä on samanaikaisesti ”ei minä” ja ”ei ei minä”, uskon näyttelijän minuuden olevan joustava ja jatkuvassa muutoksen tilassa esiintymishetkellä. Tässä luvussa esillä olleissa katkelmissa kaksi haastateltavaa ilmaisivat kiinnostuksensa sellaisten roolien tekemiseen, joiden kokivat olevan mahdollisimman kaukana omasta persoonastaan, koska uskoivat löytävänsä roolien avulla itsestään uusia puolia. Eräs haastateltava puolestaan puhui minuuden legopalikoista kuvaillessaan hahmon rakentamisen prosessia. Muun tutkimusaineiston tukemana nämä ajatukset kuvaavat hyvin sitä ilmiötä, jonka voidaan ajatella olevan näyttelijän kyky korostaa tai häivyttää tiettyjä minuutensa puolia lavalla sekä tarvittaessa yhdistellä niitä uudella tavalla luodakseen uusia ja itsestään poikkeavia roolihahmoja. Näyttelijän minäkuva ja ”itse” ovat tietynlaisessa vuorovaikutuksessa roolihahmon minuuden kanssa. Näyttelijä ei rakenna roolihahmoaan tyhjästä, vaan hyödyntää omaa tietoisuuttaan ja käytössään olevia toimintamalleja luodessaan erilaisia versioita näytelmäkirjailijan tekstissään kuvailemasta henkilöstä. Samalla roolihahmot voivat vaikuttaa näyttelijän käsitykseen itsestään ja tuoda esiin sellaisia minuuden puolia, joiden olemassaolosta näyttelijä ei ole aiemmin ollut tietoinen.

Teatterin etäisyys arjesta mahdollistaa myös sellaisten aiheiden esiin tuomisen ja käsittelyn, joista on vaikea puhua julkisesti. Raskaita aiheita käsitellään tarinan keinoin ja joskus myös symbolisen ilmaisun kautta, mutta näyttelijä voi silti kokea aiheen tai roolihahmon kuvaamisen epämiellyttävänä. Eräs harrastaja pohti haastattelun aikana, miten epämiellyttävän roolin tekeminen ja etenkin siinä onnistuminen vaikuttaisi käsitykseen omasta itsestä.

I5: - - se oiski aika, toisaalta aika mielenkiintosta. [nauraa] Tehä. Tehä, että tota miltä se tuntuis olla oikein todella inhottava ihminen. – – Mutta sitten tietysti en tiedä sitä, että miten se menis – – et jos mä joutusin esimerkiks esittää jotain sellasta roolia, jossa lasta kohdeltais kauheen

kaltoin, olis vaikka joku sadistinen [vanhempi] tai mikä vaan, ni se saattas olla semmonen niinku, se on ehkä semmonen epämukavuusalue mihin mä en välttämättä, niinku haluais mennä. – – Koska sit siinä tavallaan niinku kuitenkin joudutaan, kun rooli rakennetaan niin sitä sä joudut kuitenkin kaivaa sielt jostain. Nii sit olishan se kauheen jotenki pelottavaakin – – ja sit varsinki jos sen niinku onnistus tekemään, nii en tiedä..

H: Vielä pelottavampaa.

I5: [nauraa] Mitä mieltä sitä olis sit itestänsä. Että ai minusta löytyy tämmönen puoli.

Haastateltavan mukaan on olemassa roolihahmoja, joita hän ei haluaisi tehdä, koska joutuisi etsimään näiden negatiivisia tai pelottavia ominaisuuksia omasta persoonastaan. Tähän mennessä tehtyjen havaintojen perusteella on ehkäpä perusteltua sanoa, että näyttelijä vie näyttämölle osia itsestään ja näitä osia käytetään roolihahmojen rakentamiseen. Vaikuttaisi kuitenkin olevan yksilöllistä, kuinka henkilökohtaisiksi roolihahmojen lopulliset piirteet koetaan. Toinen haastateltava kokee, että lavalle vietyinä näistä minuuden osista tulee kontekstistaan irrallisia, eivätkä ne enää lainkaan edusta näyttelijää itseään.

I4: Joo, siis mä oon itekki ollu monta kertaa eri mieltä asioista, mitä näytelmissä tuodaan esiin, mutta siis ei se tarkoita etteikö niitä asioita pitäis pystyä käsittelemään siinä. Se on se syy, minkä takia ne on siellä, että... tai siis mitenkä sanotaa että eri mieltä jostaki asiasta, pikemminki... aa siis sanotaa näin että oon esittäny hahmoja, jotka ovat tehneet asioita, jotka oisivat minulle vastenmielisiä oikeessa elämässä. Esimerkkinä. Mutta, mutta tota, *ne on vähän niinku työkaluja pikemminki. Ei, ei se ole osa minuutta, mitä tota, mitä se hahmo tekee. Se mitä mä vien sinne näyttämölle on osa minuutta.* Nyt menee mielenkiintoseks. [nauraa] – – Esimerkiks näytelmän sanomana saattaa olla erilaisuus, erilaisuuden sietäminen, kiusaaminen, syrjiminen, rasismi, tällöisiä aiheita. *Ja ihan yksinkertasena esimerkkinä, että jos oon saattanu näytellä hahmoa, joka on ollut rasisti, niin se ei ole, se ei jaa minun maailmannäkemyistä. Mutta sen pystyy siitä huolimatta näyttämöllä tekemään, koska sen tietää että se on semmonen vähän niinku... leikki on ehkä huono sana mutta siis, no okei, leikkiähän se on. Niinku englannin kielessäki play.*

Rinnastaessaan teatterin leikkiin haastateltava tulee samalla korostaneeksi teatterin irrallisuutta ”tosielämästä”. Kuten olen tähän mennessä pyrkinyt osoittamaan tarkastelemalla teatterin liminoidia luonnetta, teatteritaiteen leikillisuus mahdollistaa arjen sosiaaliset normit ylittävän toiminnan, koska sekä näyttelijät että yleisö tietävät, etteivät lavan tapahtumat suoraan edusta todellisuutta. Näin on mahdollista luoda hahmoja, jotka ovat joskus jyrkässäkin ristiriidassa näyttelijän oman persoonan kanssa. Teatterin siis tiedostetaan olevan ennalta sovittua ja harjoiteltua ”leikkiä”. Leikki on olennainen performanssin piirre. Schechnerin mukaan performanssi

voidaan ainakin joissain tapauksissa määritellä leikin kyllästäväksi rituaaliseksi käyttäytymiseksi. Performanssin osina rituaali ja leikki täydentävät toisiaan, sillä siinä missä rituaali on vakavaa ja autoritaarista leikki on joustavaa ja anteeksiantavaa. Leikkiin liittyy vahvasti yhtä aikaa sekä refleksiivisyys että flown kokemus. (Schechner 2013, 89–91.) Samoin kuin rituaalisen liminaalin käsite auttaa hahmottamaan teatterin luonnetta arjesta irrallisena välitilana, leikin ja flown käsitteet voivat auttaa ymmärtämään näyttelijän kokemusta tämän esiintyessä roolihahmonaan. Schechnerin mukaan (1988, 98) leikki ikään kuin järjestää performanssia tehden siitä käsitettävää ja ymmärrettävää.

Csikszentmihályin mukaan esimerkiksi leikki, taide ja rituaalit on suunniteltu edistämään optimaalista kokemusta eli flow-tilaa. Niissä toiminta erottuu selkeästi niin sanotusta ensisijaisesta todellisuudesta, jolloin ne tarjoavat mahdollisuuden keskittymiseen ja paneutumiseen tavalla, joka synnyttää iloa toiminnan itsensä tähden. Taiteiden ja tanssin tavoin teatteri synnyttää mielikuvituksen, esittämisen ja naamioitumisen keinoin tunteen, että olemme enemmän kuin todellisuudessa olemmekaan. Flow-toiminnalle ominaista on, että se synnyttää luovan tunteen johonkin uuteen todellisuuteen kohoamisesta. (Csikszentmihályi 2005, 115–116.) Vaikka näyttelijän voi olettaa olevan esiintyessään tietoinen ympäristöstään ja yleisöstään, on Csikszentmihályin kuvailemalla flow-kokemuksella paljonkin yhteistä näyttelijöiden kertomusten kanssa. Haastateltavien kuvauksissa esityksen aikana saavutettu mielentila saattaa säilyä vielä jonkin aikaa näytöksen päättymisen jälkeen, erityisesti näytelmäprojektin merkittävissä käännekohtissa kuten ensi-illassa.

II: Ja jotenki se ensi-illan huuma on aina se. Musta tuntuu et nää juhlat menee aina siihen et mä jotenki oon jossain toisessa ulottuvuudessa, koska siihen jotenki jää jumiin siihen fiilikseen, fiilikseen ku tota loppuu se esitys, ja sit onki ihan et mä tein sen, mä tein sen. Musta tuntuu et mä vaan istun ja syön ja kuuntelen muita, mut sitte mä oonki yhtäkkiä... vaikka mulle harvoin käy sillei, mutta, mut siinä on semmone oma juttunsa. Ja sen takia mä varmaan sitä teatteria teenkin et mä saan semmosta, semmosta adrenaliinia, ryöppyjä välillä.

Haastateltavan kokemaa tunnetilaa on kenties haastava pukea sanoiksi, mutta ”huuman” ja ”toisen ulottuvuuden” kaltaiset ilmaisut tuntuvat viittaavan samankaltaiseen tilaan, jota Csikszentmihályi nimittää flowksi. Odotusten mukaisesti sujuvan teatteriesityksen aikana näyttelijän tarkkaavaisuus ja voimavarat on suunnattu nykyhetkeen ja omasta roolista suoriutumiseen parhaalla mahdollisella tavalla. Csikszentmihályin (2005, 68) sanoin tällaisessa optimaalisen kokemuksen tilassa tietoisuuteen saapuva informaatio on tavoitteiden mukaista, psyykkinen energia virtaa ilman ponnistuksia, eikä yksilöllä ole tarvetta kantaa huolta tai asettaa omaa riittävyyttään kyseenalaiseksi.

Näyttelijöiden lavalla kokema flow on edullista paitsi heidän oman kokemuksensa myös esityksen lopputuloksen kannalta, sillä herpaantumattoman keskittymisen ja näytelmän maailmaan uppoutumisen aikaansaama energia välittyy myös yleisölle. Esitys perustuu katsojien ja työryhmän väliselle yhteisymmärrykselle tapahtumien leikillisyydestä, ja kun kaikki osallistujat ovat valmiita ainakin väliaikaisesti uskomaan lavalle rakentuvaan todellisuuteen, näytelmän tarina herää niin sanotusti henkiin.

4.3 Näyttelijän keho ja teatterin tila

Roolihenkilöä rakentaessaan näyttelijä hyödyntää oman minuutensa ja kokemushistoriansa kontekstistaan irrotettuja osia – esimerkiksi luonteenpiirteitä, reaktioita ja tunnetiloja. Ensin näyttelijän tehtävänä on muodostaa eheä mielikuva esittämästään hahmosta, minkä jälkeen tämän teot, ajatukset ja motiivit on vielä onnistuttava välittämään yleisölle. Tässä vaiheessa näyttelijän ruumiista tulee hänen tärkein työkalunsa. Brittiläinen antropologi Brenda Farnell kirjoittaa, että ihmisen ruumiillisen toiminnan järjestelmät ovat monisyiset ja täynnä sosiaalisia ja kulttuurisia merkityksiä. Jotkin toimintamallit opitaan jo lapsuudessa ja ne pysyvät arjessa tavaksi muodostumisen ja taitojen kehittymisen myötä toimijan aktiivisen tietoisuuden ulkopuolella. Uusia erityisiä ruumiillisen toiminnan ja ilmaisun tekniikoita opitaan elämän varrella jatkuvasti riippuen muun muassa iästä, etnisestä taustasta, perinteistä, sukupuolesta, yksilöllisistä taidoista, olosuhteista ja valinnoista. Merkitykselliseen toimintaan ja opittuihin taitoihin sisältyy valtavat määrät ruumiillistunutta tietoa (engl. *embodied knowledge*). (Farnell 1999, 343.) Näyttelijät hyödyntävät työssään tietoisesti erilaisia fyysisen ilmaisun tapoja ja tekniikoita, jolloin oman kehon tuntemus ja hyväksyminen on tärkeää. Yksi haastattelemistani näyttelijöistä kertoo teatteriharrastuksen kehollisuudesta seuraavasti.

I3: Kyllä mä uskon et se tuo vähän itsevarmuutta ja se tuo semmosta jotai... Ku siit kehosta on tullu työkalu tai semmone, nii sit se, *on vaa jotenki helpompi olla omassa kehossa, koska sä oot joutunu miettimää omaa kehoa eri kannalta*, että missä mun kädet on ja miten mä pidän käsiä ja tällain esimerkiks, tai jotai tämmöstä. Mutta kyllähä se siis, itsevarmuuttaha se tuo iha varmasti. Esiintymisvarmuutta. *Jollai lailla ehkä semmosta oman ittes hyväksymistä, koska uskallat laittaa ittes arvostelulle alttiiks*. Koska, musta sehä nyt ehkä teatterissa on pahinta, että sieltä voi joku sanoo että olitpa paska. – – Se pitää hyväksyä, että kritiikkiä voi tulla ja se voi olla tosi suoraa, voi mennä tosi henkilökohtasuuksii, vaikka se sanoja ei välttämättä tajua sitä. Mutta kyllähä siinä on sitte oman, oman itsensä kanssa tekemisissä jollai tavalla, että. Vaikka

se ois kuinka rooli, niin oman, oman kehon kautta se tulee. – – *Että nii, kyllä se minun keho siellä on, ja kaikki mitä siellä tapahtuu ni se on minua, vaikka se ois toisen hahmon kautta.* – –
Ja sit mun mielestä ihan myös semmosta oman kehon hyväksyntää, tai sit jotenki sellasta, et hei mä oon tämmöne, tai mä oon tän näköne, ja mulla on tällaset pitkät raajat mitkä heiluu kun mä selitän. [nauraa]

Teatteriharrastuksen myötä haastateltava on joutunut pohtimaan omaa suhtautumistaan kehoonsa, ja sitä kautta saanut myös tietynlaista itsevarmuutta. Lavalle astuessaan näyttelijä asettaa samalla itsensä, paitsi rakentamansa roolihahmon myös näyttelijäpersoonansa ja kehonsa, alttiiksi yleisön arvostelulle. Tällöin myös yleisöltä saatu palaute voi tuntua erityisen henkilökohtaiselta, sillä vaikka katsoja itse ajattelisi arvioivansa näytelmän hahmoja ja tarinaa, näyttelijä kokee näytelmän henkilöt ja lavan tapahtumat itsensä kautta. Myös Farnellin (1999, 344) mukaan kehollisuus ja ruumiillinen toiminta ovat olennainen ja intiimi osa yksilön olemusta, kieltä ja ylipäätään olemassaoloa sosiaalisen vuorovaikutuksen kentällä.

Kehomme siis määrittää tapaamme olla, mutta se vaikuttaa olennaisesti myös muiden mielikuviin meistä. Muun muassa kehollisuuteen ja fenomenologiaan erikoistunut yhteiskuntatieteilijä Jaana Parviainen viittaa performatiivisen ruumiillisuuden käsitteellä sellaisiin fyysisiin ominaisuuksiin liittyviin stereotypioihin, jotka yhdistetään tiettyihin ammatteihin, ammatillisiin kykyihin tai hierarkkisiin asemiin työorganisaatioissa. Esimerkiksi pituudella, painolla, ihonvärillä, iällä ja sukupuolella näyttäisi olevan yhteys siihen, keiden työtä arvostetaan ja keiden ei. Tämä pätee jopa sellaisissa ammateissa, joissa fyysistä voimaa ja kuntoa ei varsinaisesti tarvita. Performatiivisessa ruumiillisuudessa on tavallaan kyse eräänlaisesta arkipäivän fysiologiasta⁹, sillä ruumiillisiin ominaisuuksiin pohjautuvat ennakkoluulot vaikuttavat työelämässä edelleen vähintäänkin intuitiivisesti. Ne, jotka ruumiillisten piirteidensä takia sopivat ammatissa vaadittaviin stereotyyppisiin malleihin hyvin, eivät välttämättä edes tunnista näitä ammatissa edellytettäviä ruumiillisia ominaisuuksiaan. Tästä huolimatta työntekijät ovat aina ruumiillisten piirteittensä johdosta eriarvoisessa asemassa rakentaessaan uskottavaa ammatillista roolia työorganisaatioissa. (Parviainen 2015, 280–282.) Oman tutkimukseni perusteella harrastajateatterissa on mahdollista ottaa enemmän vapauksia roolihenkilöiden fyysisten ominaisuuksien suhteen kuin vaikkapa ammattiteatterissa, koska alkuperäisen näytelmätekstin kustannuksella tehdään usein joka

⁹ Fysiologia on tutkimusala, jonka mukaan ihmisen materialististen piirteiden kuten kallon muodon perusteella voidaan tehdä päätelmiä yksilön kyvykkyydestä ja älyllisistä lahjoista. Tieteenalana fysiologia julistettiin rasistiseksi pseudotieteeksi jo 1800-luvulla. (Parviainen 2015, 280.)

tapauksessa enemmän kompromisseja. Tuntuu luonteelta ajatella, että yksilön soveltuvuuden tiettyyn rooliin määrittää enemmän esimerkiksi persoona ja esiintymiskokemus kuin fyysinen olemus. Tästä huolimatta ainakin yhdellä haastattelemani näyttelijällä oli kokemusta ”typecastingista” eli prosessista, jonka tuloksena näyttelijä identifioituu – usein tahtomattaan – vain tietyn tyyppisiin rooleihin.

I6: Ah, yks semmonen stereotypia mikä on vähän niinku haitannu itteeni, niinku mikä on henkilökohtane, öö niin niin tota, mä oon prosentuaalisesti ollu enemmän mukana komedianäytelmissä kun draamanäytelmissä, elikkä semmosta tietylaista typecastingia, et niinkun tämän ulkoisen habitukseni, minun olemuksen, minun niinkun tämmösen miten mää tuon itteeni julki ja miten mää puhun siviilissä, nii sen perusteella mut on ehkä castatty semmosiin niinkun comedic relief -rooleihin. – – Sitte itellä mikä on tämmöne niin sanotusti fyysinen juttu, mikä on niinku muotoutunu vähä ongelmaks tässä niinku just casting-hommassa, et – – ku ohjaaja on kuullu mun naurun, koska mulla on hyvin omalaatuinen nauruääni, nii sit se on ollu et toi on niinku maukkain teatterinauru, minkä mä oon ikinä kuullu. Ja sit ku mä oon nauranu, ja se mun nauruääni naurattaa yleisöä, nii se on niinku entistä enemmän korostanu tätä, et tää tyyppi on nauravainen comedic relief, ja sit just se et siitä taas siviilielämäs, et hei kerro vitsi ku sulla oli hyvä nauru.

Mitä ilmeisimmin fyysiset piirteet voivat myös harrastajateatterissa vaikuttaa ihmisten mielikuviin ja sitä kautta esimerkiksi näyttelijälle tarjottaviin rooleihin. Tässä tapauksessa oma kehollinen ilmaisutapa ja olemus voidaan kokea rajoittavaksi tekijäksi, mikä voi pahimmillaan vähentää harrastuksen nautittavuutta.

Onneksi tutkimusaineistosta on löydettävissä todisteita myös päinvastaisesta ilmiöstä. Teatteriharrastus voi edesauttaa oman kehon koetuista rajoitteista vapautumista, etenkin jos yksilö ei ole täysin sinut oman kehonsa kanssa tai tuntee epävarmuutta omista ruumiillisen olemisen ja ilmaisun tavoistaan.

I1: Jotenki mulle on tosi vaikea niinku tehdä asioita, tai mää en koe olevani kauheen fyysinen ihminen, tai siis sillai *mä koen olevani kauheen kömpelö, ja muuta, nii must se on jotenki hienoa aina sitten nähä, että mä kuitenkin löyän ne eri elementit*. Mä tykkäsin, lukiossa ku mä olin semmonen katsastusvirkaileija joka oli tosi semmonen seksikäs ja semmonen viettelevä jotenki, tuntu ite sillon kauheen vieraalta, ja muuta, mut se oli jotenki ihan älyttömän hauska tehdä semmosta hahmoa. Ja jotenki mitä kauempana se on itestä nii sitä kiinnostavampi se on myös tehdä. Ja varsinki se fyysisyys on aina ollu mulle semmonen haaste, niin ni, se on myös

kiinnostavin. Et vaikka mä turhaudun siihen eniten nii se on myös se kiinnostavin osa aina siinä mun tekemisessä omasta mielestäni, itselleni, tehdä sitten et miten siitä saa semmosta luontevaa ja kivaa.

Haastateltava kokee omien sanojensa mukaan itsensä kömpelöksi, mutta kertoo nauttivansa itselleen uusien ruumiillisen ilmaisun ja olemisen tapojen löytämisestä teatteriroolien kautta. Fyysisen ilmaisun kokeminen haastavaksi motivoi omien rajojensa ylittämiseen ja ylläpitää mielenkiintoa harrastusta kohtaan. Omaan ruumiillisuuteensa tutustuminen ja erilaisten kehollisten ilmaisutapojen löytäminen voi vaikuttaa myös yksilön minäkuvaan ja henkiseen hyvinvointiin. Teatteri-ilmaisun fyysisyyttä tarkastellessa olisikin hyvä pitää mielessä kehon ja mielen yhteys. Esiintyminen, oli se sitten tietoista tai tiedostamatonta, on aina kokonaisvaltainen kokemus. Näyttelijän keho ei ole pelkkä työkalu, vaan kuten Farnell (1999, 348) huomauttaa, ruumis tulisi käsittää puhtaasti biologisen tai mekaanisen objektin sijaan sosiaalisena ja kulttuurisena kokonaisuutena.

Kehollinen ilmaisu on vahvasti yhteydessä aiemmin kuvattuun näyttelijän roolin rakentamiseen. Rooliminän ja itsen erittelyssä voidaan hyödyntää ruumiillisia keinoja, ja samoin saman näyttelijän eri roolihenkilöt erotetaan toisistaan fyysisyyden keinoin.

I3: Sen [hahmon] piti olla niinku iha eri maailmasta – – nii sit jotenki tajus sen, et mun pitää keksiä sille tapa kävellä. No sit mä vaihoin sen jotenki sillei et se niinku seiso kantapäillä ja piti käsiä tota lanteilla, siis niinku jotenki rinta auki ja siis semmonen koska sen pitää olla niinku rohkee ja itsevarma, mitä mä itte en oo yhtää, nii sit se oli äärimmäisen vaikeeta. [nauraa] Mut sit siinä tapahtu semmone oivallus, että jos mulla oli lavalla epämukava olo, ni – – sit mä vaan otin sen, sen [hahmon] minkä mä olin keksiny, nii sit mulle tuli heti turvalline olo, että mä tavallaan pääsin ihan asennon vaihtamisella takas siihe hahmoo. Nii sit sen kautta oon niinku aina ruennu keksimää et sillä hahmolla olis joku maneerit tai joku tapa kävellä tai joku tapa seisoa tai jotenki, et se aina niinku, se on selkeesti erilaine ku edelline hahmo. Että – – nyt mää en oo täällä [omana ittenäni] vaan nyt mä oon täällä hahmossa. – – Ja se on myös helppo riisua se rooli pois sillä että sit ku vaa heittää sen maneerin pois nii sit on taas oma ittesä.

Kuten haastateltava edellä kuvaa, kehollisen ilmaisun keinoista voi epävarmoina hetkinä hakea myös turvaa. Roolihenkilöille annetut maneerit, eleet ja fyysiset piirteet toimivat ikään kuin ankkureina, joiden kautta hahmoja merkitään ja rakennetaan näytelmän aikana. Kehollisuus ja fyysisen ilmaisun keinot saavat näin arjesta poikkeavia merkityksiä. Barban mukaan kehoa käytetään hyvin eri tavalla päivittäisessä kontekstissa kuin näytelmäesitysten kaltaisissa järjestäytyneissä performansseissa. Arjessa ruumiillisen toiminnan kehyksenä toimivat esimerkiksi kulttuuri, sosiaalinen status ja

ammatti. Esityksissä on olemassa tästä erillinen kehon tekniikka. Näyttelijän esiintymistaitojen eli tekniikan kivijalka onkin kehon tarkoituksenmukainen käyttö erityisellä ja arjesta poikkeavalla tavalla. (Barba 1995, 15.) Arjen ylittävä kehollisuus voidaan teatteriympäristössä nähdä myös yhtenä näytelmän liminoidissa kulttuurissa olemisen tapana. Käyttäessään kehoaan roolihahmon ilmentämisen edellyttämällä tavalla näyttelijä siirtyy ainakin osittain teatterin luomaan välitilaan, vaikka kokisikin henkisesti olevansa vielä täysin tai lähes täysin ”oma itsensä”. Toisin sanoen näyttelijän psykofyysisen kokonaisuuden osat – keho ja mieli – voivat tietyssä hetkessä sijaita eri asteisissa liminoidin tiloissa.

Läheisessä yhteydessä näyttelijän kehollisuuteen, ja samalla myös aiemmin kuvattuun liminoidiin, on teatterin tila. Aineistossa korostuvat erityisesti tilojen rajat, kun haastateltavat kuvaavat kokemuksiaan lavalla ja sen ulkopuolella. Joillakin harrastajilla näytelmän todellisuus ja erilaiset rooliminit rajautuvat selkeästi esiintymistilaan eli lavaan.

I6: Että tota kuitenkin ku lavalle mennää nii se heitetään se, tai minä ainaki heitän sen niinku siviiliminän vähäks aikaa narikkaan, että mä oon sitte se hahmo siinä ja sitte ku esitys loppuu nii mä puen taas sen oman siviiliminän päälle ja... Se lavahahmo ei kommentoi tuota, eikä välitä nii siitä, siitä mitä kulissien takana tapahtuu.

Haastateltavan tapa puhua arkiminän ”narikkaan heittämisestä” ja ”päälle pukemisesta” on mielenkiintoinen, koska se luo vaikutelmaa arkiminästä ikään kuin ylimääräisenä kuorena, joka tulee riisua ennen kuin roolihahmoon on mahdollista eläytyä. Haastateltavalle arkiminän ja teatteriroolien erottelu ja niiden välillä siirtyminen vaikuttavat vaivattomilta prosesseilta, jotka paikallistuvat lavan ja kulissien väliselle kynnykselle. Teatteritilan jaottelu vastaa Goffmanin (1971) kuvausta julkialueesta ja taka-alueesta. Julkialueella yksilön toimintaa säätelevät tarkat vaatimukset ja tämän käytöksen odotetaan olevan kulloiseenkin rooliinsa nähden moitteetonta. Näissä tilanteissa yksilö useimmiten korostaa sosiaalisen roolinsa edellyttämiä puolia käytöksestään. Julkialueen vastapainona toimii tiettyyn esitykseen yhteydessä oleva taka-alue, jossa käyttäytymisen julkisuudessa torjutut piirteet pääsevät ilmenemään. Taka-alue pidetään esitystä seuraavilta katsojilta salassa, ja siellä esiintyjä voi luopua roolinsa julkisivusta ja esityksen herättämät vaikutelmat voidaan tarkoituksellisesti saattaa kyseenalaisiksi. (Goffman 1971, 119–126.) Tätä tutkimusta varten kerätyssä aineistossa julkialueena toimivat teatterin näyttämö ja katsomo, taka-alueena puolestaan lavan takaiset kulissit ja näyttelijöiden pukeutumistilat. Näyttämöllä näyttelijän odotetaan ilmentävän vain ja ainoastaan roolihahmonsa toimintaa ja ajatuksia, mutta kulisseissa roolin edellyttämät

ilmaisun keinot väistyvät näyttelijän oman persoonan tieltä. Goffmanin (1971, 134) mukaan esittäjän pyrkimystä tiettyjen vaikutelmien luomiseen on hedelmällisintä tarkastella tämän siirtyessä taka-alalta katsojien eteen tai toisin päin, sillä näissä hetkissä voidaan havainnoida esiintyjän astumista roolihahmoonsa ja siitä pois.

Kaikkien tutkittavien puheessa teatteritilan jakaminen lavaan ja lavan ulkopuoliseen maailmaan ei ollut kuitenkaan niin yksiselitteistä. Arkiminälle vieraat eli roolihahmolle kuuluvat ilmaisun ja olemisen tavat voivat ulottua varsinaisen esiintymistilan ulkopuolelle.

I3: En määhän nyt kyllä mitenkään sillei [kulisseissa] niinku oo siin hahmossa, mutta sit just jos on vaikka joku niinku opetellu kävelyn, niinku vaikka tossa [erästä hahmoa] ku teki, nii sit oli semmone jännä tapa kävellä. Nii kyllä sen sitte niinku, se pitää aina vähä hakea. Ja sitte tota kohtauste välillä nii kyllä sitä sit niinku piti sen fysiikan siinä ihan sen takia, et sit ku meet lavalle nii ei tarvii siinä sillei laittaa jalkoja, että mite näähän nyt olikaa. [nauraa] – *Et ei nyt puhu hahmon vuorosanoja, mutta kyllä siinä vähä yrittää pysyä siinä hahmossa, just niinku väliajalla ja.*

Näytelmän maailmaan kuuluvat yksityiskohdat, kuten roolihenkilön minuuden osat, näyttäisivät ulottuvan ainakin ajoittain esiintymislavan ulkopuolelle. Missä oikeastaan kulkee ”tosielämän” ja teatterin raja? Näytelmän liminoidi kulttuuri rakentuu teatterin lavalle harjoitusten myötä ja on vahvimmillaan esityksissä. Mitä pidemmällä harjoitusprosessia ollaan, sitä irrallisemmaksi arkimaailmasta lava muuttuu. Tutkimusaineiston perusteella teatterin luomaa kulttuurista todellisuutta ei voida kuitenkaan yksiselitteisesti rajata erilliseksi ajalliseksi ja tilalliseksi kokonaisuudeksi. Useimmiten teatteriharrastus ja näytelmän todellisuus rajautuvat näyttelijöiden näkökulmasta harjoitus- ja esitystilaan sekä tiettyihin ajankohtiin, mutta joissain tapauksissa voi olla hankala määrittää, missä arkielämän tila päättyy ja teatterin tila alkaa.

I5: No jos mullon mahdollisuus, mahdollisuus käydä tekstiä läpi vaikka kotona yksin rauhassa, niin silloin toki sen myös saatan päästellä sillä tunteella omassa olohuoneessani. Mutta käytännössä kun elämässä on niin paljon kaikkea, ni kyllä se roolin rakentaminen ja se, ne siihen liittyvät tunteet ja tuntemukset ja se koko.. nii kyllä *se ikkuna on vaan se, se hetki ku sä sinne teatterille meet, ja siitä hetkestä ku se teatterin ovi sulkeutuu.* Että joskus jos on prässätty jotaki kohtausta todella niinku uudestaan ja uudestaan ja uudestaan ja uudestaan, niin että alat olla jo kello kymmenen illalla niin poikki, niin silloin *kieltämättä saattaa olla että sen verran kun sä pääset kotiin, niin sitte sun täytyy pikkusen sitä vielä karistella siinä kotimatalla.*

Ensin haastateltava toteaa, että teatterin maailma rajautuu melko selkeästi konkreettiseen teatteritilaan ja harjoitusten ajankohtaan. Tämän jälkeen hän kuitenkin myöntää, että etenkin raskaiden harjoitusten jälkeen näytelmää ja roolia voi joutua ”karistelemaan” vielä teatterilta lähdön jälkeenkin. Entä jos näyttelijä kotonaan harjoittelee itsenäisesti ja roolihahmoonsa eläytyen, omaksuen tämän tunteita ja ajatuksia arkiympäristössään; onko hän silloin arkielämän vai teatterin määrittämässä tilassa? Tältä kannalta ajateltuna teatterin tilaa ei välttämättä ole mielekästä rajata vain konkreettiseen rakennukseen. Tutkimusaineistoni perusteella voidaan todeta, että teatterin ja näytelmän ”tila” voi olla paitsi fyysinen paikka myös mielentila. Riippumatta siitä, miten laajalle alueelle katsomme teatterin ulottuvan, se on turvallinen liminoidi tila, joka mahdollistaa ja kannustaa luovaan ajatteluun ja toimintaan. Näytelmän todellisuus ei voi aina seurata käsikirjoitusta pilkuntarkasti, vaan se elää jatkuvasti näyttelijöiden kautta esityksen tilassa. Näytelmän roolihenkilöt, näytelmäteksti, ohjaukselliset ratkaisut ja näyttämötila yhdessä muodostavat esityksen sosiaalisen todellisuuden kulttuuriset puitteet, jotka ohjaavat ja rajoittavat näyttelijöiden toimintaa.

5 Harrastajien teatteri

Edellisessä luvussa esittelin teatteriharrastukseen liittyviä teemoja, jotka valaisivat erilaisia teatterissa esiintyviä performanssin muotoja sekä näyttelijän kokemusta näytelmän liminoidissa tilassa. Seuraavaksi tavoitteenani on vastata tutkimuskysymykseni toiseen osaan: millaisena teatteriharrastus näyttäytyy, kun sitä tarkastellaan merkityksiä tuottavana toimintana? Aloitan nostamalla aineistosta esiin teemoja, jotka näyttelijöiden mielestä ovat teatteriharrastuksen kannalta tärkeitä. Tarkoitukseni on antaa haastateltavien itsensä kertoa, mikä saa teatterin tekijät omistautumaan harrastukselleen, ja peilata tarkastelun tuloksia tutkimuksen tueksi valitsemaani teoriataustaa vasten. Lopuksi pyrin kuvailemaan, millaisia merkityksiä teatteriharrastus saa haastateltavien elämässä. Tässä luvussa käyttämäni yhteisön, motiivin, hyvinvoinnin ja identiteetin käsitteitä ei ole poimittu taustateoriasta, vaan olen nostanut ne esiin aineistosta performanssi- ja rituaaliteorian ohjaaman analyysityön kautta.

5.1 Teatteriharrastajien yhteisö

Ensimmäinen harrastajien puheessa selkeästi esiin nouseva teema on yhteisöllisyys. Antropologi Vered Amit toteaa, että yhteisön käsitteellistämisen tavat kulttuurintutkimuksen piirissä ovat muuttuneet aikojen saatossa ja että nykytutkimus pitää yhteisöä pikemmin sosiaalisuuden piirteenä tai muotona konkreettisen ihmisjoukon sijaan. Yhteisöllisyys muodostuu aistillisista, ruumiillistuneista ja emotionaalisesti latautuneista kytköksistä, joihin liittyvä tunne johonkin kuulumisesta koetaan samanaikaisesti sekä hyvin yksilöllisenä että kollektiivisena. Yhteisöllä on myös kuviteltu tai symboliikkaan pohjautuva puolensa, mutta sen todellista tunnearvoa on vaikea selittää ilman toteutuneita sosiaalisia suhteita. Yhteisön tunteisiin vetoava vaikutus ja sen tarjoamat mahdollisuudet empatian ja ykseyden kokemiseen perustuvat kuvitellun yhteisön käsitteen sekä niiden todellisten sosiaalisten suhteiden ja käytänteiden vuorovaikutukseen, joiden kautta se ilmenee. Yhteisö ei voi koskaan kattaa koko sosiaalista todellisuutta, vaan se on aina vain yksi monista mahdollisista kuulumisen muodoista. (Amit 2002, 3–18.) Teatteriharrastuksen yhteisöllisyydestä kysyttäessä haastateltavat kokivat sen poikkeuksetta olennaiseksi osaksi harrastajateattereiden toimintaa, osaltaan jopa sitä määrittäväksi tekijäksi.

H: Onko teatteri sun mielestäsi sitten yhteisöllinen harrastus?

I1: *Sen pitäis olla. Et jos se ei oo tai se ei tunnu siltä nii, se voi olla sitte jotenki et se ei toimi oikein.* Että että, on se. Ja se vaatii jotenki sitä ryhmätyötä. Mut se on myös siitä hieno et jotenki hyväksyy myös erilaiset yksilöt, et mäki oon tutustunu hirveesti erilaisiin ihmisiin just teatterin kautta. Että monesti voi olla jossakin harrastuksessa aika samanlainen, samanlainen ikähaarukka ja samaa sukupuolta vaikka kaikki, mut *teatterissa jotenki tapaa ne, sen erilaisuuden ja eri ikäryhmät mitä ei välttämättä tapais sitte muualla.* Ja jotenki luonne asettuu sivuun, varsinki kun tehään näyttelijäntyötä. Että että, ei oo pakko olla räpävitön ja suurisuinen tai... tai ettei katota sillei, kieron voiko sanoo. Mut siis sillä lailla voi olla mitä haluaa ja sitte lavalla pitää olla sitte jotai muuta. – – Mut semmone vapaus ehkä on, tai pitäis olla ainaki, mun mielestä ku lähtee tätä tekemään ja semmone turvalline ympäristö et *se on musta tärkeintä, et kaikilla on turvallinen olla.*

Haastateltavan mukaan yhteisöllisyys kuuluu teatteriharrastukseen jopa siinä määrin, että sen puuttuessa jokin ei ”toimi oikein”. Yksittäiseen näytelmäprojektiin liittyvän tiiviin ryhmätyöskentelyn lisäksi yhteisöllisyyttä edesauttaa salliva mutta turvallinen ilmapiiri, jossa tavoitteena on, että kaikki harrastajat kokevat saavansa olla oma itsensä. Aineistossa teatteriharrastajien joukko näyttäytyy monenkirjavana. Teatteriharrastus ei ole riippuvainen

esimerkiksi iästä, ammattikunnasta tai yhteiskuntaluokasta. Selkeimmän harrastajateatterin ulkopuolelle rajautuvan ihmisryhmän muodostavat ne, joilla ei ole mahdollisuutta sovittaa arkirytmäänsä harjoitus- ja esitysaikataulujen mukaisesti, esimerkiksi vuorotyöntekijät. Nämä rajoitukset koskevat kuitenkin näyttelijöiden lisäksi lähinnä ohjaajia ja tekniikan ajajia, joiden läsnäolo näytöksissä on välttämätöntä. Palaan teatterin tekemisen aikataulullisiin haasteisiin vielä harrastusmotiivien yhteydessä.

Harrastajateatterin yhteisöllisyys merkitsee ainakin useimmille harrastajille myös uusien sosiaalisten suhteiden solmimista. Harrastuksen parissa tavattujen ihmisten kanssa voidaan viettää aikaa myös teatterin ulkopuolella, ja joskus työryhmän kesken käydään esimerkiksi syömässä tai katsomassa jonkin toisen ryhmän tai teatterin esitystä. Toisaalta jo harjoituksissa yhdessä vietetty aika on usein riittävä vähintäänkin tuttavasuhteen syntymiselle. Tuttavuuden perusteena on tässä tapauksessa kaikille harrastajille yhdistävänä tekijänä toimiva teatteritoiminta. Yksi haastateltava kuvailee teatteriharrastuksen parissa syntyviä ihmissuhteita seuraavasti:

I1: Jotenki, kyllä nyt aina ku näkee nii moikkaa ja sit mä saatan käyä jonku tietyn porukan kanssa vaikka syömässä. Et sitte on niitä, joihi pitää enemmän yhteyttä ja muuta. Et on tullu sillei ystäviä ja hyviäki ystäviä sitä kautta. – – Jotenki, siinä ollaan niin tiukasti yhdessä et siinä jotenki, se ois hassua et ei muodostuis yhtään, niinku kavereita ees sitä kautta, että. Mä laskin kun mä olin täällä [tietyissä roolissa], nii mulle tuli sata uutta kaveria facebookissa – – et se verkosto on kauheen iso ja laaja, et siinä on vaan hyvät ja huonot puolensa, mutta siis sillä lailla että, sitte ku pääsee sinne sisälle nii vähä uppoaa sinne ihmismassaan. [nauraa] Paljon on porukkaa. Ja se on jotenki rikkaus, varsinki [tietyissä kaupungissa], et sulla on vähä niinku vapaus valita.

Kertomuksen perusteella sosiaalinen piiri voi harrastuksen myötä laajentua nopeastikin, mitä entisestään edesauttaa teatteriryhmien viestinnän keskittyminen sosiaaliseen mediaan. Tuttavuuksien lisäksi harrastuksen parissa solmitaan myös tiiviimpiä ystävyysuhteita. Käytännössä sen, kuinka paljon aikaa harrastajalla on mahdollista viettää teatteriyhteisössä varsinaisten harjoitus- ja esitysaikojen ulkopuolella, määrittää harrastajan elämäntilanne. Esimerkiksi työssäkäyvät ja perheelliset harrastajat eivät välttämättä voi omistaa teatterille yhtä paljon aikaa, kuin vaikkapa itse oman viikkoaikataulunsa päättävät opiskelijat. Sen lisäksi, että teatteriharrastuksen parissa yhdessä vietetty aika edesauttaa ystävyysuhteiden muodostumista jo itsessään, teatterin tekemisellä voi olla positiivinen vaikutus harrastajien sosiaalisiin suhteisiin myös teatterin ulkopuolella.

Haastateltavien joukossa oli myös tapauksia, joissa teatteriyhteisö kattoi lähes koko sosiaalisen piirin. Tällöin teatterista tulee vahvasti arkea määrittävä tekijä, kun yhteisössä ollaan mukana jopa päivittäisellä tasolla.

I3: Must itse asias tuntuu, että mulla ei oo muita ku teatterituttuja. Koska mä oon siis tullu [tänne] opiskelemaa, meijä luokalla oli ehkä yks [paikkakuntalainen], nii ni siis kaikki koulukaverit on muuttanu pois täältä, että mä oon melkei nyt ainoita. Ja jotka on jääny kaupunkii nii sit se kaveripiiri on vaihtunu aika lailla, teatterikaveripiiri, ni suurin osa, tai lähes kaikki ystävät tai kaverit jollai lailla teatterin kautta löytyny. – – Sit tulee semmone, siis tulee paine siitä, että koska on paljon teatterituttuja, nii sitte että tavallaa pitäs käyä kattomassa kaikki esitykset, koska oli esitys mikä tahansa nii siellä on yks puolitettu, ja jostai jotenki semmone. Ja sit ku itte tekee, nii sitte tulee semmone olo, että mun pitää käyä kattomassa, että muutki tulis kattomassa mun juttuja. Nii sit tekee itte itelleen semmosen ansan tai semmosen, et sit pitää joskus vähä miettiä että joo no, ei se nyt noi mee.

Vahvaa yhteisöllisyyttä on useimmissa tapauksissa syytä pitää yhdessä tekemisen ja ryhmätyöskentelyn kannalta hyvänä asiana. Yllä oleva katkelma osoittaa, että asialla voi olla myös kääntöpuoli. Teatteriharrastuksen tiivis yhteisöllisyys voi synnyttää myös sosiaalista painetta aktiiviseen osallistumiseen ja alan sekä muiden työryhmätuotantojen seuraamiseen. Oman kokemukseni mukaan näyttelijä, joka esimerkiksi pitää taukoa harrastuksestaan, ei varsinaisesti ole vaarassa jäädä kokonaan yhteisön ulkopuolelle, mutta kynnyks palata harrastuksen pariin voi ajan myötä kasvaa. Tämä on toki täysin yksilökohtaista ja voi liittyä enemmän harrastajan oman epävarmuuden aiheuttamiin tuntemuksiin kuin yhteisön odotuksiin. Käytännön esimerkkinä mieleeni nousee tilanne, jossa itse olen teatteriympäristössä jäänyt keskustelun ulkopuolelle sen siirtyessä esitykseen tai produktion, jota allekirjoittanutta lukuun ottamatta kaikki keskustelijat ovat olleet joko rakentamassa tai vähintäänkin katsomassa. Yksittäisten näytelmäprojektien työryhmät muodostavat omia yhteisöjään laajan teatteriyhteisön sisällä.

Oivallus harrastajateatterin yhteisöllisyyden tasoista syntyi erään haastattelun aikana, kun keskustelun aiheena oli ryhmätyöskentely ja luottamuksen rakentaminen.

I4: Teatteri ku on niin vahvasti kaikkee muuta ku yksilösuoriutumista, nii se yhteisöllisyys ehkä korostuu siinä. Samalla tavalla ku joukkuelajeissa. – – Se koko porukka on tavallaan, ku ne on

nimenomaan just ne, jotka on tajunnu et maailmassa on tää yks juttu, mitä ne haluaa tehdä, ni se tekee semmosta yhteenkuuluvuutta, varsin vahvasti.

H: Mm. Ja sit jotenki mulla tuli tosta mielee seki, että teatterissa se ehkä on vähä vielä eri, eri tasoilla se yhteisöllisyys toimii. Et on aina se tietyn projektin työryhmä, on vaikkapa niinku oma porukka, sitte o, voi olla tietty teatteri, mut sitte ku on kaupunki, jossa on paljon teattereita, nii sitten on vielä se tämä kaikkien teattereiden niinku yhteinen teatteriharrastajien yhteisö. Et justii monet näyttelijäthän tekee moneen teatteriin.

I4: Joo. Se on iha totta, että kyllä siinä semmoset tasot menee, ja se on ihan luonnollista sikäli, että tota iso osa kuitenkin teatteriesityksen tekemisestä alkaa siitä luottamuksen rakentamisesta, ja sit siinä vaiheessa kun on luottamus niin hyvällä tasolla että ruetaan tekemää iha tosissaa jotai juttua, ja sit tulee hyvä juttu, nii tota se, se rakentaa sen niinku projektiryhmän tavallaa yhtenäiseksi. Enemmän yhtenäiseksi ku sitte sen koko muun skenen.

Keskustelun perusteella harrastajateatterin yhteisöllisyys toimii ainakin kolmella tasolla. Yhteisön pienimpänä yksikkönä voidaan pitää yksittäisen projektin työryhmää, joka yhdessä rakentaa, harjoittelee ja toteuttaa näytelmäesityksen. Aineistokatkelmassa haastateltava vertaa teatterityöryhmää urheilujoukkueeseen, jonka jäseniä yhdistää yhteinen päämäärä ja halu yhdessä tekemiseen. Työryhmän jäsenten välinen luottamus ja yhteiset onnistumisen kokemukset saavat ryhmän tiivistymään vielä laajempaa teatteriyhteisöäkin yhtenäisemmäksi kokonaisuudeksi. Tällainen ruohonjuuritason yhteisöllisyys ilmenee useimmiten tietyn näytelmäprojektin aikana, sillä projektin päätyttyä työryhmän jäsenet yleensä jakautuvat uusiin projektityöryhmiin. Joskus edellistä näytelmää yhdessä työstäneitä näyttelijöitä päättyy uudelleen samaan projektiin, jolloin saattaa ainakin väliaikaisesti muodostua pienempiä työryhmän sisäisiä ryhmiä, ”klikkejä”, jotka tosin usein hälvenevät projektin edetessä ja työryhmän tiivistyessä yhdeksi kokonaisuudeksi. Nämä pienryhmät voivat edesauttaa koko työryhmän toimintaa, jos niiden jäsenet tuttujen näyttelijöiden kanssa toimiessaan pääsevät nopeammin niin sanotun ryhmäytymisvaiheen ohi. Toisaalta ne voivat vaikuttaa heikentävästi ryhmien ulkopuolisten jäsenten työskentelyyn tai kokemukseen työilmapiiristä.

I2: Se [työryhmä] vaikuttaa tosi paljon. Että että jos siinä on semmone kannustava ilmapiiri ja semmone niinku että niinku oikeesti tekee hyvällä fiiliksellä sitä näytelmää nii kyllä mää suoriudun sillon paljon parempi, että jos siin o semmone jotai vaikka työryhmän kesken jotai klikkejä joillai, et ei tuu toimee nii kyllä mun mielestä se ihan niinku työelämässäki että työryhmä vaikuttaa koko, tai sillei että työryhmän ilmapiiri vaikuttaa kyllä kaikkeen mun mielestä.

Työryhmästä seuraavan, institutionaalisen yhteisöllisyyden tason muodostavat yksittäiset teatterit. Harrastajateattereiden välillä voi olla suurtakin vaihtelua jäsenten ja vuosittaisten ensi-iltojen määrän suhteen. Teatteri kokoaa eri näytelmien työryhmät saman katon alle ja määrittää usein ainakin jollakin tasolla toteutettavien näytelmien tyyliä ja linjaa. Yksi haastateltavista kertoo, kuinka tiettyyn teatteriin kuulumisella oli ennen harrastajan kannalta suurempi merkitys kuin nykyään ja teatterit ikään kuin kilpailivat keskenään sekä harrastajista että katsojista.

I3: Mun mielestä niinku se ei ehkä oo iha muutaman vuoden juttu, vaa ehkä semmosen niinku kymmenen vuoden juttu. Että vaikka sillo, millo oon teatteria alotellu, nii silloin puhuttiin teatterihuoraamisesta, elikkä just mennään naapuriteatteriin. Että kaikkien näyttelijöitten pitäs olla yhen teatterin alla. Mun mielestä siitä ei oo puhuttu enää pitkää aikaa, että se o jotenki iha loogista, että ihmiset menee niinku teatterista toisee. – – Eikä oo mun mielestä semmosta vastakkaiasettelua teattereitte välillä, että kaikki niinku, kaikki ajaa mun mielestä vähän niinku yhteistä etua, että se on teatterikentän etu, et on monta eri toimijaa, ja monta eri juttua, että ei sillei savusteta yhtä pihalle, että tuo vie meiän katsojat. – – Siihe mahtuu erilaista teatteria, mu mielestä niinku nyt vaikka [tietyn kaupungin] alueella nii kaikilla teattereilla on iha selkeesti oma linja, että [tuo teatteri] tekee paljon semmosta ei niin kokeilevaa, [tuo] tekee jo aavistuksen kokeellisempaa, [tuo] tekee sit jo ihan todella kokeellista, tai niinku että se on kirjavampi silloin se koko kenttä.

Ennen oli normaalia, että harrastaja oli vain yhden teatterin jäsen ja toimi tietyn teatterin projekteissa. Haastateltavan kertoman perusteella harrastajateatterin yhteisöllisyys on kuitenkin muuttanut luonnettaan ja sen piirit ovat laajentuneet. Tekemisen tavat ovat erilaisia kuin ennen, eikä harrastajilta enää edellytetä sitoutumista yksittäiseen teatteriin. Tämän seurauksena koko teatteriyhteisö on yhtenäisempi, kun eri teattereiden välillä ei ole selkeää kilpailuasetelmaa. Yhteisöllisyyden kolmantena tasona voidaankin työryhmän ja teatterin sisäisen yhteisöllisyyden lisäksi tarkastella myös kaikki eri teattereissa toimivat harrastajat kattavaa teatteriyhteisöä. Teatteriyhteisöön kuuluminen erottaa harrastajan ei-harrastajasta ja määrittää omalta osaltaan harrastajan identiteettiä myös teatterin ulkopuolella. Teatteriharrastajien yhteisöä voisi näin ollen nimittää identiteettiä rakentavaksi yhteisöllisyyden tasoksi. Yllä mainitut kolme tasoa ovat suoraan löydettävissä haastatteluaineistosta, mutta on syytä muistaa, etteivät ne kata kaikkia mahdollisia harrastajateatterin yhteisöllisyyden muotoja. Eri tilanteissa korostuvat erilaiset ja eritasoiset yhteisöllisyydet. Esimerkiksi, jos teatteria tekevien harrastajien lisäksi yhteisön jäseniksi luetaan myös ne henkilöt, jotka harrastavat teatteria vain katsojan roolissa, kasvaa tarkasteltavan yhteisön koko merkittävästi. Toisaalta harrastajanäyttelijöidenkin yhteisön sisällä on mahdollista joko rajata tai häivyttää erillisiä

ryhmiä vertailukohdasta ja tarkastelun tasosta riippuen. Oman yhteisönsä voisivat muodostaa vaikkapa improvisaatioteatterin harrastajat tai tietyn kaupungin teattereiden toimijat.

5.2 Harrastajanäyttelijän motiivit

Nimensä mukaisesti harrastajateatteritoiminta on tekijöidensä harrastus.¹⁰ Jari Metsämuuronen määrittelee harrastuneisuuden suhteellisen pysyväksi omaehtoiseksi suuntautumiseksi, joka ilmenee yksilön positiivissävyisenä toimintavalmiutena. Harrastus puolestaan on harrastuneisuuden kohteena oleva asia, laji, tekniikka, väline tai osa-alue. (Metsämuuronen 1995, 21–22.) Toisin sanoen harrastus on toimintaa, jota ihminen tekee ulkoisten kannustimien sijaan toiminnan itsensä vuoksi. Mielestäni on perusteltua olettaa, että myös harrastajanäyttelijät kokevat teatterin tekemisen nautittavana ja hyvinvointia edistävänä. Mutta millaiset asiat motivoivat hakeutumaan teatterin pariin? Entä mitä teatterin tekijät kokevat saavansa harrastukseltaan?

Joillekin harrastajille tärkein teatterin tekemisen motiivi on edellisessä luvussa käsitellyn yhteisöllisyyden kokeminen. Harrastaja voi kokea yhdessä tekemisen itseisarvona, etenkin jos teatteritoimintaan osallistuminen toimii vastapainona yksin olemiselle. Yksi haastateltavista kuvailee, kuinka ihmisiin ja projekteihin kiintymisestä ja sen jälkeen irtautumisesta on tullut osa harrastuksen kiertokulkua.

I3: Sen takia tekee teatteria, että siinä on se ryhmä. Ja niinku, varsinki ku – – teki yksin töitä, kotona paljon, nii sitte huomaa et kaipas ympärille semmosta yhteisöä, tai semmosta. No työryhmää. Et *vastapainona semmoselle yksinäiselle tekemiselle, must se on se teatterin tekemisen niiku avain, avainjuttu, että oot yhteisössä ja tehää yhdessä ja mennää yhdessä jonnekki maailmaan*. Ja se o musta parasta että sit yhtäkkiä kaikki aikuiset leikkii, että nyt ollaa jossaki paikassa x ja sitte se jossai vaiheessa loppuu, ja sit se o kauhee maailmanloppu ja [nauraa] sydän särky ja ne ihmiset niiku katoaa ja me ei nähä enää ikinä. Sit menee viikko ja kukaa ei ees muista. Et aina toistuu se sama. Rakastut työryhmii ja rakastuu vastaanäyttelijöihi ja siihe maailmaa ja siihe näytelmää ja siihe hahmoo, ja sit se loppuu ja se on ku parisuhde päättyis. [nauraa] – – *On se aina surkeeta et se loppuu, koska sit se häviää se sen hetken kaveriporukka*.

¹⁰ Tähän poikkeuksen tekevät ohjaajat, jotka ammattilaisina voivat saada työstään palkkaa.

Harrastajanäyttelijän kertomuksessa projektin päättymisen näyttäytyä raskaana ja surumielisenäkin aikana, kun työryhmän jäsenet jatkavat eri teille joissain mahdollisesti pitkänkin yhteistyöjakson jälkeen. Projektin päättymistä seuraa aikanaan uusi projekti uusine ihmisineen, ja sama tutustumisen, yhdessä toimimisen, kiintymisen ja erkaantumisen prosessi toistuu. Haikeista hetkistä huolimatta yhteinen aika koetaan niin palkitsevana, että se motivoi palaamaan harrastuksen pariin yhä uusien projektien muodossa. Tiivis yhteistyö ja yhteiset onnistumisen kokemukset voivat myös synnyttää tunteen siitä, että yksilöllä on mahdollisuus olla mukana jossain itseään suuremmassa.

I4: Mun mielestä parasta teatterin tekemisessä on se, niinku monessa muussaki asiassa, että siinä saa olla osana jotai, jotai paljon suurempaa ku mitä itse olet. Elikkä siinä kykenee tekemää jotai sellasta mihinkä ei yksistään pystyis. Se o ehkä noin niinku mikä kiteyttää sen niinku ydinajatuksen siitä mun mielestä. – – Se on nyt mun näkökulmasta, määhä en tekis teatteria jos mä en tykkäis nimenomaan siitä sen tekemisestä.

Teatterissa luodaan ryhmätyön avulla jotakin, jota yksilön ei ole mahdollista toteuttaa yksin. Ryhmä kokee yhdessä näytelmäprojektin aikaiset ilot ja surut, haasteet ja onnistumiset.

Yhdessä tekemisen lisäksi teatteriharrastajia motivoi uuden oppiminen. Haastateltavien kertomuksista käy ilmi, että harrastuksen parissa on mahdollisuus kehittyä jatkuvasti, eikä kukaan voi sanoa osaavansa kaikkea teatterin tekemiseen tai näyttelijäntyöhön liittyvää.

I5: Mutta koko ajan, siis sehän on tässä harrastuksessa yks hienoimpia puolia myös se, et ei koskaan oo valmis. Ei koskaan voi sanoa että nyt minä osaan, nyt minun ei tarvitse enää opetella, nyt minulla on ne kaikki taidot, että nyt minä vaan niinku niillä brassailen ja niitä, niitä käytän. Että koko ajan voi, voi viilata ja yrittää vähän enemmän ja... Elämäkokemus tuo aina tiettyä semmosta, ilmaisuun varmaan, se ilmaisu muuttuu kahessakymmenessä vuodessa jonkunlaiseksi.

H: Kyllä varmasti. Täytyy olla jonkinlainen tahto itsensä kehittämiseen, että jaksaa harrastaa.

I5: Mm. Nii kyllä, kyllä.

Kuten yllä olevasta katkelmasta ilmenee, itsensä kehittäminen on ainakin osalle harrastajista tärkeä teatterin tekemiseen kannustava tekijä. Useimmat tutkittavat kertoivat haastavista tilanteista selviämisen synnyttävän kokemuksen itsensä ylittämisestä, mikä puolestaan motivoi jatkamaan harrastusta ja etsimään uusia haasteita. Aineiston perusteella itsensä haastaminen tavalla tai toisella vaikuttaisi siis olevan olennainen osa näyttelijäntyötä. Näytelmäprojektin loppuun saattaminen koetaan palkitsevampana, kun suoritusten eteen on nähty paljon vaivaa tai näyttelijä kokee pärjänneensä oman mukavuusalueensa ulkopuolella.

Harrastustoiminnan ei kuitenkaan aina tarvitse olla vain haastavaa. Csíkszentmihályin mukaan flow viittaa käsitteenä siihen, miten ihmiset kuvaavat mielentilaansa silloin, kun tietoisuus on sopusointuisessa järjestyksessä ja ihminen haluaa tehdä jotakin pelkästä tekemisen ilosta. Harrastukset, pelit, taide ja urheilu mainitaan esimerkkeinä flow-tilan tuottavista toiminnoista. (Csíkszentmihályi 2005, 22.) Teatterin tekeminen on harrastajille usein myös itsessään palkitsevaa, ja näyttelijät nauttivat teatterityöskentelystä niin paljon, etteivät kaipaa tekemisen lisäksi muita kannustimia. Csíkszentmihályin (2005, 109) sanoin flow on autoteelinen eli sisäisesti palkitseva kokemus, jossa elämä saa oikeutuksensa nykyhetkessä sen sijaan, että se olisi riippuvainen jostakin oletetusta tulevasta hyödystä. Oletukseni on, että näyttelijä saavuttaa flown uppoutuessaan tekemiseen ja eläytyessään rooliinsa. Yksi haastateltavista kuvailee näytelmän maailmaa tavalla, joka muistuttaa Csíkszentmihályin kuvauksia flow-tilasta.

I3: Mitä vahvemmi se näytelmä on jossai tilassa, nii sit se toimii mulle aina paremmi. Ja sitte musta se o, se kiinnostaa mua ohjaajana ja se kiinnostaa mua näyttelijänä, se kiinnostaa mua katsojana, et *mitä vahvemmin se on poissa tästä maailmasta, nii sit se on aina kiinnostavaa, ja sit se on kiinnostavaa jotenki mennä sinne.* Että aluks luetaan vaa paperia ja sit ne o vaa niinku sanoja, ja sit se rupee siitä muuttumaa, ja sit tapahtuu joku loksahus jossaki vaiheessa et tää on se juttu, ja sit se syvenee, ja sit se vielä muuttuu ja... Tai mä oon ohjaajana niinku hirveen maailmalähtöne, tai mä oon jotenki pihalla alussa, ennenku mä jotenki tajuan sen näytelmän oman logiikan, ja sit on turvalline olo ohjaajana. Niin sitä varmaa on näyttelijänä vähä sama. *Sit ku rupee hahmottamaa sen niinku sisäsen logiikan, nii sit on, se on aika huumaavaa se tunne, että nyt niinku ollaa jossai.* Ja sit se, ei kauhee vahvaa tunnetta, mä oon aina niinku lavalla hirveen tietone ittestäni, mutta jos ees tulee vähä semmone olo, että olipa aito tunne, tai mistä tää... must, mä oo joskus itkeny lavalla sillei iha oikeesti, et mä yllätyi kesken kohtauksen, [nauraa] apua, kyynel.

Teatterissa näyttämölle rakennetaan uusi todellisuus näytelmätekstin pohjalta, ja näyttelijät pääsevät roolihahmojensa kautta ikään kuin elämään tuossa teatterin luomassa kulttuurissa. Haastateltava kertoo olevansa esiintyessään samaan aikaan tietoinen itsestään, mutta samalla kokevansa esimerkiksi tiedostamatta esiin nousevia tunnetiloja. Näyttämöllä näyttelijän tulee keskittää koko tarkkaavaisuutensa esityssuoritukseen, mutta samalla pysyä avoimena näytelmän todellisuuden puitteissa syntyvien uusien yhteyksien, merkitysten ja tunteiden kokemiselle. Voisi sanoa, että teatterin vaikuttavuus näyttelijän kokemusnäkökulmasta perustuu ainakin osittain sen luomille maailmoille ja todellisuuksille. Uskon Schechnerin (2013, 72) viittaneen samaan ilmiöön kirjoittaessaan teatterista liminoidina rituaalina, jonka osallistujat liikkuvat ja vaikuttavat

kokemastaan siirtymästä. Harrastajan kannalta merkittävää on, että teatterin maailmoissa elämisen kokemus on niin kiinnostava, miellyttävä tai silmiä avaava, että se voi nousta koko harrastustoimintaa motivoivaksi tekijäksi.

Itsensä ylittämisen kokemuksia seuraavat onnistumisen tunteet ja toisaalta myös näytelmien eri todellisuuksien kokeminen ovat haastateltavien kertoman perusteella johtaneet parempaan itsetuntemukseen ja joissakin tapauksissa myös itsensä arvostamiseen.

I6: Mutta että niinku isoin asia, mikä teatterilla on niinku ollu, tai mist on oppinu, nii periaatteessa itestään, että sanotaan et ennenkö mä aloin niinku teatteria tekemään enemmän, nii mulla oli sillei aika huono itsetunto ja itseluottamus, ja vähän tavallaan ehkä vaikka mä oon aina ollu sillei sosiaalinen niin mä olin aika semmone syrjäänvetäytyvä, niin jotenki teatteri on sit murskannu sen kuoren siitä. Et niinkun oppinu itsestään ennen kaikkea. – – Monta kertaa niinku on, tai on oppinu tämmösiä niinku uusia asioita itestään, et herrajestas niinku, mä pystyn tähä mihi muutki. Nii se on niinku, se on ehkä se isoin semmone. Teatteri on opettanu elämästä ja itestä.

Itseluottamuksen ja sen myötä itsetunnon kasvun voi todennäköisesti olettaa olevan yhteydessä parempaan henkiseen hyvinvointiin. Teatteriharrastuksen parissa opitaan haastateltavan sanoin ”elämästä ja itestä”, mikä auttaa omien kykyjen arvioimisessa ja arvostamisessa myös teatterin ulkopuolella. Näyttelijöiden itsetuntemus voi olla seurausta myös itsetutkiskelusta, joka saattaa olla osa esimerkiksi roolityöskentelyä.

I5: Teatterin tekemisessä parasta minulle on omien rajojen rikkominen. Se uuden oppiminen ja se semmonen, semmonen että pääsee sinne mihin ei yksin tulisi koskaan lähdettyä. Se on ehkä parasta. Koska ihmisen on hyvä värittää vähän yli rajojen, eikä pysyä siinä tutussa ja turvallisessa. Mä väitän että se niinku tekee ihmisen mielelle hyvää. – – Ja sitte se sellanen niinku, sellanen niinku just se, että sä esimerkiks pystyt vaikka ilmasee jotai sellasta, tai käydä sen prosessin aikana jossai sellasissa tunteissa tai löytää itsestäs jotain uusia piirteitä, mitä sä et arjessa koskaa niinku, ei sun tarvii, etkä sä edes välttämättä halua. Niin semmonen itsetuntemushan lisääntyy tällasten kokemusten kautta vääjäämättä. Ja sehän on ihan, kenelle tahansa tekisi joskus hyvää kääntyillä vähän sisäänpäi ja katsoa että mitä sieltä löytyy. Mm.

Teatterirooleja tehdessään näyttelijä tulee usein rikkoneeksi paitsi sosiaalisia ja yhteiskunnallisia normeja myös omia rajojaan. Pyrkinessään tulkitsemaan roolihenkilönsä ajatuksia ja tunteita, näyttelijä peilaa hahmon piirteitä omaan minuuteensa. Kuten haastateltavakin toteaa, tällaisessa tilanteessa on mahdollista löytää itsestään puolia, joiden olemassaolosta ei aiemmin ole ollut edes tietoinen. Itsestä

oppimisen lisäksi teatterin tekeminen voi lisätä harrastajiensa hyvinvointia myös esimerkiksi yhteenkuuluvuuden ja onnistumisen kokemusten myötä. Kaikenlainen hyvinvoinnin lisääntyminen puolestaan on selkeä motiivi harrastuksen jatkamiselle.

Teatterin parissa oppimista voi tapahtua muutoinkin kuin eläytymisen ja itsetutkiskelun kautta. Itsensä ja muiden ihmisten lisäksi näyttelijä voi niin halutessaan oppia paljon myös ympäröivästä maailmasta ja sen ilmiöistä. Näytelmän aiheesta, hahmoista ja tapahtumaympäristöstä riippuen esitys saattaa edellyttää esimerkiksi uusien taitojen opettelemista tai lisätiedon hankkimista tarkkaan rajatusta aiheesta. Tiedonhankinta ja taitojen opettelu eivät ole haastatteluaineistossa yhtä vahvasti esillä kuin parantunut itsetuntemus, mutta osalle harrastajista ne voivat olla aivan yhtä merkittäviä harrastusmotiiveja.

I4: Mä oon hirveen kiinnostunu ympäröivästä maailmasta. Tota, jos mä en ymmärrä jotai, nii mua alkaa suorastaan ärsyttää. [nauraa] Ja sen takia mää sitte aina otan selvää, aina jostai asiasta jos kuulen jotain uutta. Ja tota se on, teatterissa käsitellään yleensä tosi laajasti erilaisia ilmiöitä maailmassa ja erilaisia asioita, nii siinä tavallaan pääsee jotenki lähemmäs niitä tiettyjä juttuja mikä aina millonki on kohallaa.

Haastateltavan mukaan teatterin ominaispiirre oppimisen kannalta on, että sen avulla päästään tarvittaessa erityisen lähelle kiinnostuksen kohteena olevaa asiaa tai ilmiötä. Esimerkiksi jos näyttelijän esittämä roolihahmo edustaa tiettyä ammattikuntaa, näyttelijän voi olla tarpeen tutustua näytelmätekstissä mahdollisesti esiintyviin alan käsitteisiin. Näyttelijä saattaa myös joutua pohtimaan hahmonsa ammatin tai taitojen vaikutusta tämän olemukseen ja toimintaan, ja samalla hän tulee tarkastelleeksi hahmoaan ja näytelmän aihetta monipuolisesti eri kannoilta. Oppimismotivoituneelle tai luonteeltaan uteliaalle harrastajalle tiedon etsiminen ja näytelmään soveltaminen voi olla hyvin palkitsevaa.

Tutkimusaineiston perusteella teatteriharrastukselle on siis löydettävissä monenlaisia motiiveja. Tässä yhteydessä on mainittu teatterin yhteisö, uuden oppiminen, flow-kokemukset ja arkimaailmasta poikkeavat todellisuudet sekä itsetunnon ja minäkuvan kehittyminen ja niiden kautta lisääntynyt hyvinvointi. Siitä huolimatta, että teatteriharrastus koetaan mielekkäänä ja motivoivana, aineistosta nousee paikoitellen vahvasti esiin myös sen kuormittavuus. Selkeimmäksi haasteeksi tutkittavat nimeävät ajankäytölliset seikat, jotka nousivat esiin jokaisessa haastattelussa. Yleinen mielipide on, että teatteriharrastukselle on uhrattava paljon aikaa, mikä vaikuttaa väistämättä muuhun arkeen.

I1: – – [teatteri] sitoo hirveesti. Et sitte ku lähtee mukaan nii pahimmassa tapauksessa se voi olla puol vuotta, ja parhaassa mutta myös huonossa tapauksessa se voi olla pari kuukauttakin. Että se vaatii hirveesti aikaa. Ja ku se ei oo vaan et mä tuun teatterille ja mä teen työtä vaan täällä, vaan mä teen työtä myös esimerkiks tuolla kotona, mä luen repliikkejä ja sit se ajatustyö on koko ajan läsnä. Et ehkä se aika on se isoin miinus. Mut onhan se myös sillei raskasta, välillä, varsinki nuo ensi-iltaviikot nii, kyllä sitä aina tulee itkettyä [nauraa] sillo viimeisellä viikolla. Mutta mutta, on se palkitsevaakin. Mutta aika on ehkä se huonoin puoli.

Luultavasti ilmeisin ajankäytöllinen haaste teatteriharrastuksessa on harjoitus- ja esityskertojen suuri määrä. Projektin alkuvaiheessa tapaamisia on yleensä harvakseltaan, mutta ensi-illan lähestyessä myös harjoitustahti tiivistyy ja lopulta harjoituksia voi olla viitenä tai jopa kuutena päivänä viikossa. Kuten haastateltavakin toteaa, teatteriprojektin kokonaiskesto vaihtelee yleensä parista kuukaudesta puoleen vuoteen. Harjoitusten lisäksi näyttelijältä edellytetään vähintäänkin vuorosanojen opettelua harjoitusaikojen ulkopuolella. Näin ollen teatteriin liittyvä tekeminen ja ajatustyö ovat läsnä harjoituskauden aikana jatkuvasti. Teatterin tekijöiden harrastustoiminta limittyy tiiviisti arkielämään, minkä johdosta harrastaja itse ei ole ainut, johon teatteriprojektien aikataulut ja vaatimukset vaikuttavat.

I5: Onhan tää sellainen harrastus, niinku varmaan moni muukin, vaikka metsästys voisi olla sellai, että tota kyllä tää vaatii niinku siltä perheeltä, esimerkiksi, jonku verran joustoa, et on tää siinä mielessä niinku ainaki perheellisenä niin koko perheen harrastus, että tota, kun nää esiintymis- ja reeniajat on aika, ilta-aikoja ja aika paljon käytetään aikaa siihen ja... sitte saattaa olla semmosia kohtia, niinku jos harjottelee tekstiä vaikka nii toivoisi että siellä olisi mahdollisimman hiljaista, että.. mut seki on varmasti yks sellanen yksilöllinen että miten sä sen sun oman arjen järjestät. – – Mä sanosin että kyllä tää jossain mielessä nii sitten niinku täytyy, täytyy tai niinku koskee sitte sitä koko perhettä.

Haastateltava tuo esiin huomionsa siitä, että teatteriharrastus vaatii joustavuutta myös näyttelijän läheisiltä ja perheenjäseniltä. Harrastajat voivat joutua jakamaan viikonpäivien tunnit perheen ja ystävien, työn sekä teatterin kesken.

5.3 Näyttelijäyys voimavarana

Teoriaa ja käsitteitä avaavassa luvussa nostin esiin Beemanin (1993) huomion siitä, ettei teatteriesityksellä ole tarkoitusta ilman yleisöä. Harrastajanäyttelijöiden kanssa toteutettujen haastattelujen valossa väite näyttäytyy hieman ristiriitaisena. On totta, että yleisölle esitettävä näytelmä on lähes jokaisen teatteriprojektin lopullinen tavoite ja teatteriesitykset rakennetaan lähtökohtaisesti yleisöä varten. Kuitenkin näyttelijöille ja muille teatterin tekijöille itselleen teatteriharrastuksen merkitykset löytyvät muistakin tekijöistä kuin yleisön läsnäolosta. Yleisön läsnäolo ehkä erottaa teatterin ja muut esittävät taiteet muista performanssin genreistä, mutta ei riitä avaamaan niiden merkitystä tekijöilleen. Valmis esitys on teatteritoiminnan tavoite ja harjoitusprosessin huipentuma, mutta silti se on vain osa kokonaisuutta. Seuraavaksi tarkastelen sitä, millainen merkitys teatterilla on harrastajille itselleen, kuinka harrastus kytkeytyy haastateltavien elämään, ja mitä teatteriharrastus antaa näyttelijöille. Tarkoitukseni on osoittaa, ettei teatteri ole harrastajilleen pelkkää hupia ja ajanvietettä, vaan että harrastus näyttäytyy näiden lisäksi haastatteluaineiston valossa myös voimavarana.

Ennen teatteriharrastuksen tarkastelua voimavarana on syytä lyhyesti kuvata näytelmäprojektin kulku pääpiirteissään, koska monet esiin nostetuista teemoista liittyvät projektin eri vaiheisiin. Tutkimuksen kohteena ollut projekti jakautui näyttelijöiden näkökulmasta pisimmillään noin kymmenen kuukauden aikavälille alkaen työryhmän kokoamisesta ja päättyen viimeiseen esitykseen. Kaikki näyttelijät eivät olleet mukana alusta asti, ja osa alussa mukana olleista joutui jättäytymään pois ennen ensi-iltaa, joten työryhmän kokoonpano muuttui useaan otteeseen projektin aikana. Aktiivinen harjoituskausi alkoi noin neljä kuukautta ennen ensimmäistä näytöstä ja harjoituskertoja oli vaihtelevalla intensiteetillä kahdesta kuuteen kertaa viikossa. Harjoitustahti tiivistyi ensi-iltaa kohden tuntuvasti, ja viimeiset viikot olivat erityisen intensiivisiä. Yksi projektin selkeitä käännekohtia oli ensi-ilta, joka merkitsee samanaikaisesti näytelmäesityksen valmistumista tietyllä tasolla, mutta josta eteenpäin näytelmä alkaa kehittyä ja muovautua lopulliseen muotoonsa, joka saavutetaan viimeisessä esityksessä. On aiheellista muistaa, että näytelmä elää koko esityskauden ajan, eivätkä esityskerrat ole pelkkää harjoitusprosessin tulosten mekaanista toistoa. Harjoitusten ja esitysten lisäksi näytelmäprojektin aikana järjestettiin työryhmän yhteisiä kokoontumisia. Ensi-iltapäivän esityksen jälkeen vietettiin ensi-iltajuhlaa, jossa juhlistettiin esityksen valmistumista. Viimeisen esityksen jälkeen työryhmä kokoontui viettämään näytelmän ”hautajaisia”, joissa projekti ikään kuin sinetöitiin päättyneeksi yhdessäolon, musiikin, ruoan ja juoman merkeissä.

Näytelmäprojektin aikataulua tarkastellessa käy ilmeiseksi, että teatteriharrastus vaatii työryhmän jäseniltä sitoutumista. Teatteriharrastajien motiiveja käsittelevästä kappaleesta voidaan havaita, että harrastajanäyttelijät kokevat teatterin tekemiseen kuluvan ajan yhdeksi harrastuksen suurimmista haasteista. Edellytystä sitoutumiseen ei kuitenkaan tarvitse kokea negatiivisena asiana. Yksi projektin näyttelijöistä kuvailee teatteriprojektiin osallistumista seuraavasti:

I4: Kaikki illat ja viikonlopuhan siihen menee. [nauraa] Varsinkin jos yhtää enempää tekee. Mutta se on vähän kakspiippunen juttu, että onko se nyt se asia mitä haluaa niillä illoillaan ja viikonlopuillaan tehdä. Ei se välttämättä iha aina ole, mutta aika usein se omalla kohalla on. – – Se, en varsinaisesti koe sitä huonoks puoleks, mutta se on paljon sitouttavampi ku moni muu harrastus. Että tota, siihe lähtemine voi olla sikäli haaste, että siinä täytyy sitoutua esityskautee ja täytyy sitoutua harjotuksii, ja ei voi mennä vaan pelkästää oman aikataulun mukaan, vaan se on osa sitä ryhmä, ryhmähengen luomista, että tavallaan saahaan aikaan jotai, jotai yhdessä, muun muassa se harjotusaikataulu.

Haastateltava kertoo teatterin olevan juuri sitä, mitä hän haluaakin vapaa-ajallaan tehdä, eikä näin ollen koe jäävänsä paitsi mistään harrastuksensa takia. Hän tuo myös esille sen, että harjoitus- ja esityskauteen sitoutuminen on osa näyttelijöiden keskinäisen ryhmähengen rakentumista. Kaikki työryhmän jäsenet joutuvat joustamaan omissa aikatauluissaan yhtä lailla. Teatterin kuormittavuus on tiedostettua, ja näyttelijät saavat tukea toisiltaan sekä ohjaajalta vertaistukea stressaavinakin aikoina. Eräs toinen tutkittava ilmaisee mielestäni hyvin sen, kuinka väsyminen on useimmille harrastajille tuttua ainakin silloin tällöin, eikä sitä pidä automaattisesti tulkita haluttomuutena toiminnan jatkamiseen.

I1: Et siinä jotenki pitää olla sydäntä mukana siinä harjotuskaudellaki, vaikka välillä ärsyttää ja itkettää ja... – – Kaikissa tulee jossaki vaiheessa, tai saattaa olla vaa yks näytös, mut on mulla ollu kerran semmone, semmone proggis et mä vähän laskin että montako näytöstä vielä ja kuinka pitkään kestää että tää nyt loppuu ku määhän nyt teen, ja mun pitää tehdä vielä tää ja tää, ja sit tää loppuu. – – Siinä jotenki se meni siihen vaan esiintymiseen, eikä siihen et se ois ollu semmosta syvempää tekemistä, mikä on musta kaikissa harrastuksissa ja työssäki tärkeetä. Et siihen tulee se syvempi elementti. Et se ei oo vaa semmosta suorittamista. Mutta voi, musta se on ihan normaalia ja jos sitä ei koskaan tuu nii sitte on kyllä yli-ihmine. Jos ei ikinä.

Jaksamiseen vaikuttaa olennaisesti myös tekemisen sisältö. Teatterilla toimiminen koetaan mielekkääksi ja se antaa harrastajalleen jotakin, joten väliaikainen kuormittavuus ei riitä tekemään kokemuksesta epämiellyttävää. Tämä kuitenkin edellyttää, että tekemisessä on mukana

haastateltavan kuvaama ”syvempi elementti”. Harrastustoiminnan tulisi kuitenkin olla ensisijaisesti sisäisesti palkitsevaa, eikä ulkoisten vaatimusten sanelemaa suorittamista. Tekemiseen tulee voida uppoutua. Csíkszentmihályin kuvaileman optimaalisen kokemuksen tavoin ihmisen täytyy tiettyyn päämäärään pyrkiessään keskittää tarkkaavaisuutensa käsillä olevaan tehtävään ja unohtaa siksi aikaa kaikki muu. Tällöin tietoisuudessa vallitsee järjestys, kun psyykinen energia kiinnittyy realistisiin tavoitteisiin ja taidot vastaavat toiminnan mahdollisuutta. (Csíkszentmihályi 2005, 22.) Toisin sanoen teatterin tekeminen koetaan niin palkitsevana, ettei siihen käytettyä aikaa katsota menetetyksi, vaan päinvastoin harrastajilla on halu omistaa vapaa-aikaansa teatterin tekemiselle.

Arkielämän performanssit, erityisissä sosiaalisissa tilanteissa esiintyminen ja teatterin lavalla yleisölle näyttelemine asetuvat osaksi samaa performanssin jatkumoa (Schechner 2013, 170). Harrastajanäyttelijän esiintymiskokemuksesta tekee omanlaisensa paitsi yleisön läsnäolo myös näyttelijän tavoite imitoida ja esittää toista henkilöä. Teatterissa näyttelijä ei kuitenkaan ole ainut performanssin suorittaja. Tarkastellessani näytelmäesitystä rituaalinomaisena tapahtumien sarjana saatoin havaita, kuinka jokaisella osallistujalla lipunmyyjästä äänimieheen ja katsojaan on oma roolinsa, josta hänen odotetaan suoriutuvan tietyllä tavalla. Samoin kuin näyttelijöiden odotetaan esiintyvän lavalla roolihahmojaan ilmentäen, katsojien odotetaan saapuvan saliin tiettyyn aikaan, seuraavan esitystä sitä häiritsemättä tai siihen puuttumatta ja poistuvan väliajan ajaksi sekä esityksen päätyttyä. Erityisesti esitystilanteisiin sidotut teatteriharrastukselle annetut merkitykset liittyvät haastatteluaineiston perusteella useimmin esiintymisjännityksen ja samalla itsensä voittamiseen, ryhmätyöskentelyyn sekä liminoidiin flow-tilaan. Harrastajanäyttelijälle näytelmäesitys on tilanne, jossa koetaan tunnetiloja ja ihmissuhteita ainakin itsen ulkopuolella, mutta kuitenkin jatkuvassa yhteistyössä ja vuorovaikutuksessa toisten esiintyjien kanssa.

Yhteistyö ja yhteisöllisyys näkyvät teatterissa laajemminkin kuin vain työryhmän yhteistyönä esitystilanteissa. Edellisessä luvussa toin esille, kuinka harrastajateatterin yhteisöllisyys toimii monella tasolla. Tämä yhteisöllisyys on monelle harrastajanäyttelijälle teatteritoiminnan tärkeintä antia. Satunnaiselle teatterikatsojalle tuntemattomaksi jäävät taustajoukot ovat näyttelijän näkökulmasta ja esityksen onnistumisen kannalta olennaisen tärkeä osa näytelmän rakentumista.

II: Käsiohjelmasta ei yleensä lueta niitä sieltä, katota lavastajia että, yleensä sieltä katotaa just se ohjaaja ja näyttelijät, mut siel on aina hirveästi sitä muuta populaa. Ja siellä on ne lavastuksen suunnittelijat mut sit siellä on myös ne rakentajat, jotka rakentaa ne. Et se ei oo aina semmosta

ykselitteistä että kaikki nousee yhdessä yössä, vaan siel on hirveesti työtä taustalla. Mä pidän sitä kauheen tärkeänä, ja sitä että *se on yhtenäinen ja tasavertanen työryhmä, et siellä on kaikki samanarvoisia omilla työpanoksillaan.* – – Ja sit mä haluun ajatella sillei et ryhmä kantaa, tai siis yritän ajatella nykyään kaikessa mitä teen, mut *varsinki täällä että, et vaikka kävis jotaki tai sattus jotai nii mulla ois silti se ryhmän tuki tai turva.* Et on mulle käyny sillei pari kertaa, et on unohtunu joku osa repliikistä tai joku lyhyt repliikki unohtunu vaikka kokonaan. Nii et sitte siellä on joku, ja sitte *mä oon kuitenkin ite myös valmis sillei jonku muun puolesta ottamaan kopin.*

Teatterityöryhmän kanssa toimimiseen liitetään ajatuksia ryhmähengestä, tasa-arvosta ja toisten tukemisesta. Yhteiset onnistumisen kokemukset tiivistävät ryhmää entisestään, mikä puolestaan mahdollistaa uudet onnistumiset. Positiivinen kierre saattaa kannustaa aktiivisempaan harrastamiseen tai johtaa uusien ystävyysuhteiden muodostumiseen. Yhteisöllisyyden eri muotojen ilmeneminen käytännössä on tilannesidonnaista ja riippuu tarkasteltavasta yhteisön tasosta. Esimerkiksi työryhmän kanssa koettu ruohonjuuritason yhteisöllisyys on nähtävissä paitsi harjoitusten ja esitysten aikana myös näytelmäprojektiin kuuluvissa juhlissa ja tapaamisissa. Teattereiden institutionaalinen yhteisöllisyys on havaittavissa jäsenille tarkoitetuissa yhteisissä tapahtumissa sekä siinä, että osa teatteriharrastajista pitää tärkeänä ainakin oman teatterin tuottamien näytelmien seuraamista katsojan roolissa. Identiteettiä rakentava yhteisöllisyys on yhteydessä näyttelijän käsitykseen itsestään teatteriharrastajana ja voi vaikuttaa yhteenkuuluvuuden kokemusten kautta myös minäkuvaan laajemmin.

Joillekin harrastajille tekemisen kannustimeksi riittää pelkkä harrastuksen tuoma hyvä olo ja mielihyvä, ja teatteri tarjoaakin malliesimerkin Csíkszentmihályin (2005) kuvaamasta optimaalisesta kokemuksesta, jossa ihminen tekee jotakin pelkästä tekemisen ilosta. Työryhmän jäsenten välisissä keskusteluissa painottuvat samanaikaisesti sekä tekemisen haasteellisuus että nautinnollisuus. Aineiston perusteella on kuitenkin käynyt ilmi, että monet teatteriharrastukseen liittyvät motiivit ja siitä saatavat opit ovat merkityksellisiä laajemminkin harrastajan elämän kannalta. Tiivis yhdessä tekeminen esimerkiksi opettaa yhteistyötaitoja, lavalla esiintyminen kehittää verbaalista ja fyysistä ilmaisua, ja roolihahmojen elämään paneutuminen sekä tekstin että tekemisen kautta edistää minuuden tutkiskelua ja itsetuntemusta.

I1: Musta *se antaa jotenki niinku voimiaki ku on tämmöne harrastus.* Että et se on semmonen kantava voima elämässäki että pääsee tekemään, ja muuta. Semmosta *henkistä pääomaa*, ehkä. Ja kauheen opettavaista ja täytyy jotenki haastamaan itensä jatkuvasti, mitä en oo välttämättä

kokemu jossai [muussa] harrastuksessa. – – Vaikka vihaan haasteita välillä, mut se että niistä oppii iha älyttömästi. Se on semmosta ittensä ylittämistä ehkä. Ja *jotenki se on ehkä omassa ilmasussaki auttanu*, auttanu sillei yleisestiki että on helpompi ilmasta itteään ja muuta.

Teatteriharrastuksen parissa koetut ja opitut asiat vaikuttavat yksilön minäkäsitykseen ja sitä kautta mahdollisesti myös itsetuntoon. Haastateltavan mukaan harrastus kartuttaa ”henkistä pääomaa”, joka välittyy myös elämään teatterin ulkopuolella. Toisin sanoen teatteri edistää harrastajiensa *hyvinvointia*. Antropologien Gordon Mathews ja Carolina Izquierdo mukaan hyvinvointi on onnellisuutta hedelmällisempi tutkimuksen kohde. Onnellisuus on lähtökohtaisesti erilaista eri yhteiskunnissa ja kulttuurisissa konteksteissa, mutta kuitenkin se ei ole täysin kulttuurispesifi. Nykypäivänä vaikutteita onnellisuuteen voidaan saada vieraistakin kulttuureista toiselta puolelta maapalloa. Siinä missä onnellisuus on subjektiivista ja täysin kokijansa määriteltävissä, hyvinvoinnissa on kyse usean elämän osa-alueen kokonaisuudesta. Onnellisuus, terveys ja toimeentulo muodostavat kokonaisuuden, jolla hyvinvointia yleisesti ottaen mitataan. Hyvinvointi käsitteenä sisältää sekä objektiivisen että subjektiivisen ulottuvuuden, ja sen avulla onnellisuutta voidaan tutkia sekä erilaisissa kulttuurisissa konteksteissa että irrallisempina, mahdollisesti yhteiskunnallisella tasolla vertailtavana ilmiönä. Toisaalta esimerkiksi elämänlaadun käsitteeseen verrattuna hyvinvointi ottaa huomioon myös yksilön sisäisen mielentilan ja henkilökohtaisen kokemuksen. (Mathews & Izquierdo 2009, 1–4.)

Teatteri ei suoranaisesti edistä harrastajiensa taloudellista tilannetta eikä fyysistä terveyttä, ja näin ollen sen välittömimmät vaikutukset ovat havaittavissa harrastajien subjektiivisessa onnellisuudessa. Teatteriharrastus vaikuttaa myös näyttelijöiden kuuntelu- ja vuorovaikutustaitoihin (ks. Brandenburg 2008, 30), ja voi näin edistää heidän ryhmätyöskentelytaitojaan. Vahvistamalla harrastajien vuorovaikutus- ja ryhmätyötaitojen lisäksi heidän itsetuntoaan ja minäkuvaansa teatteri voi parantaa suoriutumismahdollisuuksia myös työn, koulun ja ihmissuhteiden parissa. Näin ollen on perusteltua sanoa, että teatteri edistää ainakin epäsuorasti harrastajiensa kokonaisvaltaista hyvinvointia.

Tutkimusaineiston perusteella vaikuttaa siltä, että teatteriharrastuksen suurin vaikutus harrastajien elämään piilee sen kyvyssä edistää harrastajien hyvinvointia sekä muokata ja vahvistaa yksilön *identiteettiä*. Stuart Hallin mukaan identiteetti on strateginen ja tarkastelukulmasta riippuvainen käsite, jota ei pidä käsittää vakaana ja pysyvänä itsen ytimenä. Identiteetti ei myöskään ole todellinen tai kollektiivinen itse muiden pinnallisempien minuuksien alla, joka yhdistäisi tietyn kulttuurin

jäsenet muuttumattomaksi yksiköksi. Identiteetit eivät koskaan ole yhteneväisiä, vaan pirstaleisia ja erilaisten risteävien diskurssien ja asemointien kautta rakennettuja. (Hall 1996, 3–4.)

Kulttuuriteoreetikko ja kielitutkija Kimani Njogu puolestaan kirjoittaa, että ihmisen identiteetti on jatkuvaa neuvottelua ajassa ja tilassa. Yksilöllä ei ole vain yhtä identiteettiä, vaan useita perustuen esimerkiksi sukupuoleen, ikään, etniseen taustaan tai ammattiin. Jossain määrin saman etnisen identiteetin omaavat ihmiset voivat muuttua tyystin erilaisiksi, kun tarkastelun kohteeksi nostetaan vaikkapa uskonnollinen tai ammatillinen identiteetti. Näiden eroavaisuuksien tiedostaminen yhtenäisessäkin joukossa tarkoittaa myös, että yksilöiden väliset erot ovat yhtä tärkeitä kuin heitä yhdistävät tekijät. (Njogu 2008, xv.) Harrastajateatterissa yhteisöllisyys, roolityöskentely ja karttavat taidot nivoutuvat yhteen jatkuvasti kehittyväksi minäkuvaksi ja kuulumisen tunteeksi, jonka pohjalta harrastaja neuvottelee identiteettiään niin teatterin sisällä kuin sen ulkopuolellakin. Teatteriharrastus voi olla tärkeä osa näyttelijän identiteettiä, mutta kuten tässä tutkielmassa on aiemmin aineiston pohjalta käynyt ilmi, on harrastajateattereiden jäsenkirjo niin laaja ja moninainen, että kaikkia harrastajia yhdistävien piirteiden löytäminen on lähes mahdotonta – pois lukien kiinnostus teatteritaiteeseen ja sen tekemiseen.

Njogun mukaan identiteettiä tuotetaan performanssin kautta joko mielessä tai näköpiirissä sijaitsevalle yleisölle. Yksilöiden esittämänä identiteetti on niiden käyttäytymismallien tarkoituksellista ja kommunikatiivista ilmaisua tai tukahduttamista, jotka liitetään tiettyyn sosiaaliseen rooliin tai identiteettiin. Identiteettiä voidaan pitää dynaamisena kuulumisen prosessina, joka ajoittain konkretisoituu institutionaalisissa kehyksissä. (Njogu 2008, xvi.) Harrastajateatteri ohjaa jäsentensä toimintaa teatterin piirissä sekä yhteisönä että instituutiona. Jos teatteri on osa harrastajansa jokapäiväistä elämää, on aiheellista pohtia, missä määrin yksilön identiteetti teatterin tekijänä vaikuttaa muihinkin identiteetin osiin.

I3: Mutta kyllä sitä melkei koko ajan jossaki on mukana. Jos ei muute, nii sitte tuotannossa. Et kyllä se ny teatteri aika päivittäistä on. Tai mä luule et sit jos tulis semmone hetki, että ei oo mitää tulossa, nii rupeisko se sitte vähä ahistamaa, että nyt niinku. Koko aja melkei semmoses tilanteessa, että vaikka vuoden päästä saattas olla ohjauspaikka tulossa tai sellasta, että koko ajan on. Toki sit tekee muuta teatteria, hallitustöitä ja tommosia, ni se on koko aja läsnä.

Teatterilla identiteetin tuottamisen yleisönä ovat muut harrastajat sekä esityksiä seuraava yleisö. Mitä suurempi osa harrastajan vapaa-ajasta kuluu teatterin parissa, sitä suurempaa osaa hänen ajastaan

hallitsee teatterin sosiaalinen kulttuuri. Teatteriharrastus voi muodostua myös muiden ihmisten silmissä yksilöä määrittäväksi tekijäksi. Kuitenkin myös harrastajan teatteri-identiteetti muuttuu ajan kuluessa, eikä pitkään näyttelemistä harrastanut välttämättä tarkastele itseään ja harrastustaan samalta kannalta, kuin vasta-alkaja. Kaiken kaikkiaan teatteriharrastuksen vaikutuksia yksilön identiteettiin on tutkimusaineiston perusteella mahdotonta kiistää, mutta ilman jatkotutkimuksia sitä ei voi myöskään tyhjentävästi selittää.

6. Harrastajanäyttelijyys kulttuurisena ilmiönä

Tämän tutkielman tavoitteena on ollut tarkastella teatteriharrastajan kokemusta näyttelijyydestä sekä selvittää teatterin merkitystä harrastajanäyttelijälle. Edellä kuvatun aineiston analyysin perusteella voidaan todeta, että teatteri on monelle harrastajalleen tärkeää ja merkityksellistä toimintaa. Entä mitä voidaan sanoa teatteriharrastuksen kulttuurisista merkityksistä? Kulttuurintutkija Johan Fornäs (1995, 1) toteaa, että havaintojen ymmärtäminen ja tulkinta, toisin sanoen symbolisten merkitysten antaminen, on ihmisyyden keskeinen piirre. Mikko Lehtosen mukaan koko arkemme konteksti muodostuu elämäämme jäsentävistä kulttuurisista merkitysympäristöistä. Kokemusten pohtiminen ja jakaminen, tarinoiden kertominen ja ympäristöä koskevien oletusten tuottaminen ovat ihmisten keinoja tehdä maailmaa itselleen merkitykselliseksi. (Lehtonen 1996, 14–16.) Oman tutkielmani puitteissa tutkittavien voidaan sanoa tuottaneen teatteriharrastuksen merkityksiä haastattelupuheessaan. Teatteriharrastuksen kulttuuriset merkitykset hahmottuvat näin ollen tutkielmassa esiteltyjen tulosten pohjalta. Apo (2001, 29) kuitenkin huomauttaa, että merkitysrakenteita voidaan hahmottaa tutkimusaineistosta vain tutkijan tulkinnan kautta. Haastateltavien ei voida sanoa tuottaneen tässä tutkielmassa esiteltyjä merkityksiä yksin, vaan olen itse tutkijana vaikuttanut siihen, mitkä merkitysten muodot on nostettu tarkastelun ja tulkinnan kohteeksi.

Tutkimuskysymyksiin vastatakseni olen lähestynyt aineistoa performanssi- ja rituaaliteorioiden näkökulmasta pyrkien kuitenkin säilyttämään tutkittavien oman äänen tutkimuksen edetessä. Aineiston perusteella voidaan todeta, että teatterin piirissä tuotetut performanssit ilmenevät

monitasoisina ja monimuotoisina. Teatteri koetaan muista esiintymisen tavoista poikkeavaksi sen luomien arjesta poikkeavien vuorovaikutuksen ja ilmaisun normien kautta. Johtopäätöksenä voidaan sanoa, että näyttämölle muodostuva liminoidi tila on eräänlainen hetkellinen kulttuuri – vuorovaikutusta, siirtymiä sekä roolien ottamista ja niistä luopumista täynnä oleva toimintakehys, joka jokaisen näytöksen päätteeksi katoaa vain rakentuakseen seuraavaa esityskertaa varten uudelleen. Useimmiten pysyvä elementti on konkreettinen teatteritila, jossa kulttuuria tuotetaan ja toteutetaan. Esiintymistilan tarjoama konteksti voi tosin olla myös altis muutokselle, jos näytelmää esitetään useammassa kuin yhdessä paikassa tai jos tilallisia ratkaisuja muutetaan olennaisesti kesken esityskauden.

Yleisölle esitettävä näytelmäkokonaisuus koostuu näyttelijöiden näyttämöllä toisintamasta käyttäytymisestä ja toiminnasta, jonka juuret ovat arjen sosiaalisessa kulttuurissa, mutta joka on harjoitusprosessissa irrotettu kontekstistaan ja rekonstruoitu näytelmän ja näyttelijän kuvaaman roolihahmon edellyttämällä tavalla. Jatkuvasti muuttuvasta ja kehittyvästä luonteestaan huolimatta näytelmäesityksen kulttuuri pitää sisällään tiettyjä liminoidiin tilaan perustuvia säännönmukaisuuksia, jotka määrittävät esityskertojen välisiä yhtäläisyyksiä. Esiintyessään näyttelijä ei ole oma itsensä, mutta ei myöskään täysin itsensä ulkopuolella. Haastateltavat eivät kuvanneet eläytyvän näyttelemisen liminoidia kokemusta eksplisiittisesti, mutta viittasivat toistuvasti eri roolien ”välissä” olemiseen sekä rooliminän ”pukemiseen” ja ”riisumiseen”. Teatteriesityksen sisäisessä hetkellisessä kulttuurissa rikotaan arjesta tuttuun normien, tunnekokemusten ja jopa identiteettien rajoja. Näytelmän todellisuus tarjoaa näyttelijälle mahdollisuuksia väliaikaisesti olla kuka tahansa ja tehdä lähes mitä tahansa. Näyttelijän kulloinenkin rooli määräytyy näytelmän tekstin ja ohjaajan kanssa tehtyjen sopimusten mukaan, mutta elää näytelmän kulttuurin sallimissa rajoissa. Yhteys harrastajan omaan minuuteen kuitenkin säilyy myös liminoidin siirtymäkokemuksen ajan, sillä useimmat haastateltavat tiedostivat myös sellaisten roolien olemassaolon, joita eivät pystyisi tai edes haluaisi tehdä.

Kulttuurin elinehto on sitä toteuttava yhteisö, sillä mikään kulttuuri ei selviä ilman sitä toisintavia toimijoita. Omassa aineistossani yhteisön merkitystä ei voi kyllin korostaa, koska se toimii paitsi teatteriharrastuksen mahdollistajana myös sen luoman kulttuurin ainoana sosiaalisena toimintaympäristönä ja kontekstina. Haastateltavien mukaan yhteisöllisyys on niin olennainen osa teatteriharrastusta, että ilman sitä ei näytelmien rakentaminen ja esittäminen olisi mahdollista.

Teatteriyhteisön sisällä solmitaan myös uusia ystävyysuhteita, joiden vaikutus harrastajien elämään voivat olla kauaskantoisia niin teatterissa kuin sen ulkopuolellakin. Teatteri nousi merkittäväksi tekijäksi harrastajien elämässä myös silloin, kun keskustelun aiheena olivat teatterin tarjoamat opit ja positiiviset kokemukset. Useampi haastateltava oli sitä mieltä, että teatteriharrastuksen parissa koetut haasteet ja onnistumiset ovat vaikuttaneet heidän käsitykseensä itsestään ja omasta pystyvyydestään. Itsetuntemuksen ja sosiaalisten taitojen kehittäjänä teatterin voidaan sanoa olevan hyvinvointia edistävä tekijä harrastajiensa elämässä. Liminoidien kokemusten, yhteisön tuoman yhteenkuuluvuuden ja syventyneen itsetuntemuksen myötä teatteriharrastus on monille näyttelijöille myös vahvasti identiteettiä rakentava ja muokkaava tekijä.

Tutkimustyöni perusteella aineisto vaikuttaa yhtenäiseltä performanssi- ja rituaaliteorioiden esittämien ajatusmallien kanssa, etenkin kun teoriasta poimittuja käsitteitä käytetään analyysin työvälineinä. Silti koen, että tutkittavien kokemus teatteriharrastuksesta on laajempi ja ennen kaikkea merkityksellisempi ilmiö, kuin mitä pelkkien performanssi- ja rituaaliteorioihin perustuvien käsitteiden kautta on mahdollista ilmaista. Kattavin kuvaus harrastajanäyttelijyydestä saavutetaan luultavasti silloin, kun hyödynnetään eri tieteenalojen vahvuuksia. Teatteritutkimuksesta tuttujen käsitteiden ja teorioiden avulla päästään hyvin alkuun teatteriharrastuksen kokonaiskuvan hahmottamisessa, mutta yksilökohtaisten merkitystasojen saavuttamiseksi on hedelmällisintä hyödyntää laajempaa kulttuurintutkimuksellista otetta. Omassa tutkielmassani performanssiteoria käsitteellistää ja antaa kontekstin etnografisen analyysityön tuloksena aineistosta esiin nousseille teemoille, kuten liminaali/liminoidi, kehollisuus, yhteisö ja hyvinvointi. Tutkielma toimii esimerkkinä siitä, kuinka performanssi- ja rituaaliteorioita voidaan soveltaa teatteritaiteen ja sen tekijöiden tutkimiseen kulttuurisesta näkökulmasta käsin.

Opinnäytetyöni tutkimusasetelmaan liittyi omat rajoituksensa. Ensinnäkin tutkimus- ja analyysityön kohteena ovat olleet kuuden harrastajanäyttelijän haastattelut, joiden keskeinen sisältö käsittelee jokaisen harrastajan yksilöllistä kokemusta teatteritoiminnasta ja näyttelijäntyöstä. Näin ollen tutkimustulosten ei voida olettaa olevan yleistettävissä koskemaan koko harrastajakuntaa, mikä ei tosin olekaan tämän tutkielman tarkoitus. Tutkimustyöni tulokset tarjoavat kuvauksen yksittäisen teatteriprojektin ajaksi kootun harrastajaryhmän kokemuksista, ja niiden esittämä totuus on auttamatta relativistinen. Toinen merkittävä rajoite liittyy positiooni oman kulttuurini tutkijana. Teatteriharrastajana ja työryhmän sisäpiiriläisenä minuun suhtauduttiin tutkimuksen aikana ”yhtenä

meistä”, ja minun kanssani keskusteltiin samalla kielellä ja samoja termejä käyttäen kuin kenen tahansa harrastajan. Tästä huolimatta on mahdollista, että informanttien ymmärrys teatterimaailman ilmiöistä ei vastaa omaani, tai että omat käsitykseni ovat vaikuttaneet tutkimustulosten analyysiin ja tulkintaan.

Kaiken kaikkiaan pidän tutkielman lopputulosta onnistuneena, kunhan otetaan huomioon tutkijan position ja kontekstisidonnaisuuden tulkinnoille asettamat rajoitukset. Tutkimusasetelman rajoituksista huolimatta uskon, että tutkimustulokset hyödyttävät paitsi harrastajia itseään myös muita teatterin kulttuurisesta tutkimisesta kiinnostuneita. Aineiston analyysityön perusteella tehdyt johtopäätökset avaavat mielenkiintoisia mahdollisuuksia jatkotutkimukselle. Yhtäältä tutkimusta olisi mielekästä jatkaa teatteriharrastuksen ja hyvinvoinnin välisestä suhteesta. Teatterin hyvinvointia tukevia vaikutuksia voitaisiin esimerkiksi vertailla harrastajien ja ammattilaisten välillä. Samoin voitaisiin kartoittaa niitä keinoja, joiden avulla teatterin keinoja hyödynnettäisiin tarkoituksellisesti sellaisten ihmisten kohdalla, joiden hyvinvointia voitaisiin tukea harrastustoiminnan kautta. Teatteritoiminnan vaikutuksesta hyvinvointiin olisi mahdollista tehdä myös kulttuurienvälistä vertailua, edellyttäen että tutkimusta tehtäisiin kuhunkin kulttuuriin sopivilla käsitteillä ja työkaluilla. Mathews ja Izquierdo (2009, 9) huomauttavat, että hyvinvointia kuvaavat länsimaiset käsitteet ovat riittämättömiä hyvinvoinnin ymmärtämiseen eri yhteiskunnissa, ja siten sopimattomia kulttuurinvälisen vertailun lähtökohdaksi. Toisaalta myös harrastajanäyttelijän identiteetti sekä minuuden rajat tai rajattomuus voisivat tutkimusteemoina avata uusia näkökulmia sekä teatteriharrastukseen että harrastajaidentiteetin muodostumisen tapoihin. Lainaamalla käsitteitä ja näkökulmia esimerkiksi psykologisesta antropologiasta voitaisiin kartoittaa, miten yksittäisen näyttelijän sopeutuminen teatterin kulttuuriin vaikuttaa niihin prosesseihin, jotka muokkaavat identiteetin rakentumista ja motivaatioiden muodostumista.

Tämän tutkielman työstäminen on ollut minulle paitsi opinnäytetyön tekemistä myös henkilökohtaista matkantekoa omiin sekä kanssaharrastajieni kokemuksiin ja käsityksiin teatteriharrastuksesta ja näyttelijyydestä. Teatteriyhteisössä ei ole millään tavalla yllättävää, että suurin osa keskusteluista liittyy jollain lailla teatteriin ja sen tekemiseen, mutta kuten moni haastateltavakin totesi, tätä tutkimusta varten tehdyissä haastatteluissa esiintyneiden teemojen kaltaisia aiheita ei tule useinkaan edes ajatelleeksi, saati sitten keskustelleeksi muiden harrastajien kanssa. Mieltäni lämmitti, kun haastateltavat sanoivat jälkikäteen haastattelun tekemisen olleen

mukavaa ja valaisevaa, sillä oma kokemukseni käymistämme keskusteluista oli samanlainen. Tutkielman tekeminen on tuntunut vuoroin antoisalta ja vuoroin vaivalloiselta, ja prosessin etenemistä ovat hidastaneet välillä henkilökohtaisen elämän kuohut ja välillä kolmivuorotyö. Kokonaisuutena koen kuitenkin saaneeni arvokasta kokemusta etnografisen tutkimuksen suunnittelusta ja toteutuksesta. Tutkimuksen teemat ja tutkimuskysymykset ovat muovautuneet prosessin aikana useaan otteeseen. Uskon tämän mahdollistaneen tutkielman dialogisuuden toteutumisen, kun tutkimuksen raamit ovat joustaneet suhteessa haastateltavien yhdessä tutkijan kanssa tuottamaan aineistoon.

Dialogi tutkittavien kanssa sekä haastatteluaineiston analyysityö ovat saaneet minut tarkastelemaan itselleni ennestään tuttua ja rakasta harrastusta uusin silmin. Tutkimuksen perusteella näyttelijöiden harrastukselleen antama arvo sekä siihen liittyvät merkitykset tulevat näkyviksi, kun teatteria tarkastellaan hetkellistä kulttuuria tuottavana tekemisen muotona. Teatteri tarjoaa puitteet sosiaaliselle kanssakäymiselle, yhdessä tekemiselle, arjesta palautumiselle, esillä olemiselle, itsetutkiskelulle ja luovuuden toteuttamiselle. Samalla se on myös vahvasti identiteettiä rakentava ja vahvistava tekijä. Harrastajanäyttelijyyttä voidaan kulttuurisena ilmiönä kutsua kokonaisvaltaiseksi sekä sen tuottamien kokemusten että yksilöön kohdistuvien vaikutusten näkökulmasta. Näyttelijyyden kokemuksesta on etnologis-antropologisia tutkimusmetodeja hyödyntäen mahdollista saada suhteellisen kattava käsitys. Lopuksi on kuitenkin todettava, että luultavasti ainoa keino todella ymmärtää teatterin tekemisen monia ulottuvuuksia on kokea se itse.

Lähteet

Tutkimusaineistot

Haastattelut: Kuuden (6) harrastajanäyttelijän teemahaastattelut, aiheena teatteriharrastus.

Haastateltavat nimetty tunnistein I1, I2, I3, I4, I5 ja I6. Haastattelut on toteutettu vuosina 2017–2018. Haastattelijana Reetta Kivinen. Haastattelut on nauhoitettu ja litteroitu. Tekijän hallussa.

Kenttäpäiväkirja: Tutkijan muistiinpanoja työryhmän kokoontumisista, näytelmäharjoituksista sekä esityksistä. Merkintöjä aikaväliltä 10/2017–01/2018. Tekijän hallussa.

Kirjallisuus

Amit, Vered 2002. *Realizing Community: Concepts, Social Relationships and Sentiments*. London: Routledge.

Apo, Satu 2001. *Viinan voima – Näkökulmia suomalaisten kansanomaiseen alkoholiajatteluun ja -kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Arlander, Annette 2009. *Esseitä performanssista ja esitystaiteesta: Essays on live art and performance art*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Arlander, Annette 2015. *Mikä esitystutkimus?* Teoksessa Arlander, Anette, Erkkilä, Helena, Riikonen, Taina & Saarikoski, Helena. ”Esitystutkimus”. 7–25. Helsinki: Partuuna.

Barba, Eugenio 1995. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London: Routledge.

Barba, Eugenio & Nicola Savarese 1991. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London: Routledge.

Beeman, William O. 1993. *The Anthropology of Theater and Spectacle*. Annual Review of Anthropology 22: 369–393.

Bell, Catherine 1992. *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press.

Blommaert, Jan & Jie, Dong 2010. *Ethnographic fieldwork: A beginner's guide*. Buffalo: Multilingual Matters.

Brandenburg, Cecilia von 2008. *Kulttuurin ja hyvinvoinnin välisistä yhteyksistä: näköaloja taiteen soveltavaan käyttöön*. Helsinki: Opetusministeriö.

Csikszentmihályi, Mihály & Hellsten, Ritva 2005. *Flow: Elämän Virta : Tutkimuksia Onnesta, Siitä Kun Kaikki Sujuu*. Helsinki: Rasalas.

Douglas, Mary 1994. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge.

Dufva, Hannele & Halonen, Mia 2016. *Svetlana Rönkkö ja Tove Hansson: vieraan aksentin performanssi mediahumorin resurssina*. Teoksessa Solin, Anna, Vaattovaara, Johanna, Hynninen, Niina, Tiililä, Ulla & Nordlund, Taru (toim.). ”Kielenkäyttäjät muuttuvissa instituutioissa - The language user in changing institutions”. AFinLAN vuosikirja 2016 (pp. 145-162). Suomen soveltavan kielitieteen yhdistyksen julkaisuja, 74. Jyväskylä: Suomen soveltavan kielitieteen yhdistys.

Erkkilä, Helena 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Eskola, Jari 2015. *Laadullisen tutkimuksen juhannustaiat – Laadullisen aineiston analyysi vaihe vaiheelta*. Teoksessa Valli, Raine & Aaltola, Juhani. ”Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2”. 185–206. Jyväskylä: P-S Kustannus.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 2014. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Eskola, Jari & Vastamäki, Jaana 2015. *Teemahaastattelu: opit ja opetukset*. Teoksessa Valli, Raine & Aaltola, Juhani. ”Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1”. 27–44. Jyväskylä: P-S Kustannus.

- Farnell, Brenda 1999. *Moving Bodies, Acting Selves*. Annual Review of Anthropology 28: 341–374.
- Fingerroos, Outi 2003a. *Karjalainen – heimolainen vai uusheimolainen?* Teoksessa Laaksonen, Pekka, et al. Tutkijat Kentällä. 194–207. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Fingerroos, Outi 2003b. *Refleksiivinen paikantaminen kulttuurien tutkimuksessa*. Elore. 10(2), 1–12. Joensuu: Suomen kansantietouden tutkijain seura.
- Fingerroos, Outi & Jouhki, Jukka 2014. *Etnologinen kenttätyö ja tutkimus: metodin monimuotoisuuden pohdintaa ja esimerkkitapauksia*. Teoksessa Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto, Eerika. ”Moniulotteinen Etnografia”. 2. painos. 79–108. Helsinki: Ethnos ry.
- Fingerroos, Outi & Peltonen, Ulla-Maija 2006. *Muistitieto ja tutkimus*. Teoksessa ”Muistitietotutkimus – Metodologisia kysymyksiä”. 7–24. Helsinki: SKS.
- Fisher, Douglas & Frey, Nancy 2014. *Close Reading and Writing From Sources*. Newark: International Reading Association.
- Fornäs, Johan 1995. *Cultural theory and late modernity*. London: Sage.
- Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Goffman, Erving 1971. *Arkielämän roolit: oikeille jäljille rooliviidakossa*. Porvoo: WSOY.
- Gordana, Blacojević 2017. *The role of amateur theatre King David in the preservation of Jewish culture and tradition*. Glasnik Etnografskog Instituta SANU, 65(2), 335-352.
- Hall, Stuart 1996. *Who needs 'identity'?* Teoksessa Du Gay, Paul & Hall, Stuart. ”Questions of Cultural Identity”. 1–17. Los Angeles: Sage.
- Heikkinen, Hannu 2002. *Draaman Maailmat Oppimisalueina: Draamakasvatuksen Vakava Leikillisuus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Hohenthal-Antin, Leonie 2001. *Luvan ottaminen: Ikäihmisen teatterin tekijöinä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Hänninen, Sakari, Karjalainen, Jouko & Lahti, Tuukka 2006. *Toinen tieto – kirjoituksia huono-osaisuuden tunnistamisesta*. Stakes.

Irwin, Kathleen 2007. *The ambit of performativity: How site makes meaning in site-specific performance*. Helsinki: University of Art and Design.

Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.

Kirby, Michael 1987. *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Koskinen, Anu 2013. *Tunnetiloissa: Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla Opiskelleiden Näyttelijöiden Käsitykset Tunteista Ja Näyttelijöiden Tunnetilakäytännöistä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kuula, Arja 2006. *Tutkimusetiikka: Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.

Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma: Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.

Mathews, Gordon & Izquierdo, Carolina 2009. *Anthropology, happiness, and well-being*. Teoksessa Mathews, Gordon & Izquierdo, Carolina. ”Pursuits of Happiness: Well-being in Anthropological Perspective”. 1–19. New York: Berghahn Books.

Metsämuuronen, Jari 1995. *Harrastukset ja omaehtoinen oppiminen: sitoutuminen, motivaatio ja coping: teoreettinen tausta, rakenneanalyysi ja sitoutuminen*. Helsinki: Helsingin yliopiston opettajankoulutuslaitos.

Murchison, Julian 2010. *Ethnography essentials: Designing, conducting, and presenting your research*. San Francisco: Jossey-Bass.

- Määttä, Jari 2000. *Teatteri Kamakas: Lyhytaikainen pienkulttuuri identiteettiprosessien näyttämönä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Nenola, Pirjo (tulossa). *Kuorolaulaminen Suomessa. Etnografinen tutkimus performanssista*. Etnologian ja antropologian väitöstutkimus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Olesen, Virginia 2011. *Feminist Qualitative Research in the Millenium's First Decade: Developments, Challenges, Prospects*. Teoksessa Denzin, Norman & Lincoln, Yvonna. "The Sage Handbook of Qualitative Research". 129–146. Thousand Oaks: SAGE.
- O'Reilly, Karen 2005. *Ethnographic Methods*. London: Taylor & Francis Group.
- Parviainen, Jaana 2015. *Työn performatiivinen ruumiillisuus ja ammatillinen kehonrakennus*. Teoksessa Arlander, Anette, Erkkilä, Helena, Riikonen, Taina & Saarikoski, Helena. "Esitystutkimus". 276–286. Helsinki: Partuuna.
- Pekkala, Armi 2003. *Tutkijan eettiset ongelmat*. Teoksessa Laaksonen, Pekka, Knuuttila, Seppo & Piela, Ulla. "Tutkijat kentällä". 85–108. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pietilä, Elina 2003. *Sivistävä huvi: Suomalainen seuranäytelmä vuoteen 1910*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pöysä, Jyrki 2015. *Lähiluvun Tieto: Näkökulmia Kirjoitetun Muistelukerronnan Tutkimukseen*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Ritola, Salli 2014. *Toiseuden Lumo: Eksoottisuus Ja Eroottisuus Revyyteatteri Punaisen Myllyn Esityksissä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Ruusuvuori, Johanna, Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti 2010. *Haastattelun Analyysi*. Tampere: Vastapaino.
- Saarikoski, Helena 2015. *Victor Turner ja kertomalla esitetyt lavatanssikokemukset*. Teoksessa Arlander, Anette, Erkkilä, Helena, Riikonen, Taina & Saarikoski, Helena. "Esitystutkimus". 27–52. Helsinki: Partuuna.

Schechner, Richard 1985. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Schechner, Richard 1988. *Performance Theory*. New York: Routledge.

Schechner, Richard 1995. *The Future of Ritual: writings on culture and performance*. Routledge.

Schechner, Richard & Brady, Sara 2013. *Performance Studies: An Introduction*. Abingdon: Routledge.

Sinivuori, Timo 2002. *Teatteriharrastuksen merkitys: Teatteriharrastusmotiivit ja taiteellinen oppiminen teatteriesityksen valmistusprosessissa*. Tampere: Tampere University Press.

Siren, Eero 2017. *Nukketeatteri Ja Näyttelijän Maailma: Taiteellinen Elämäkertani*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Suhonen, Katri 2017. *Hiljaisen Tiedon Siirtämisen Menetelmiä*. Helsinki: Kirkkohallitus, 2017.

Turner, Victor 1982. *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor 1988. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

Unt, Liina 2012. *Landscape as playground: The environmental experience of landscape as fictional and real in a performance*. Espoo: Aalto University, School of Science.

Uotinen, Johanna 2008. *Juoksuhiikka ja tilkkutäkki – Laadulliset tutkimuskäytännöt ja äänen kunnioittaminen*. Teoksessa Fingerroos, Outi & Kurki, Tuulikki. ”Ääniä arkistosta: Haastattelut ja tulkinta”. 132–150. Helsinki: SKS.

Waterson, Roxana 2010. *Testimony, trauma and performance: Some examples from Southeast Asian theatre*. *Journal of Southeast Asian Studies*, 41(3), 509-528.

Sähköiset lähteet

Hänninen, Suvi 2004. *Kenttätöön Kaanon Ja Kaaos: Metodit Ja Emootiot Uskontoetnografiassa*. J@rgonia: Kulttuurin Tutkimuksen Portaali 2(4).

<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/20062/jargonia4.pdf?sequence=3> (viitattu 22.02.2018)

Oikeusministeriö, Finlex. Henkilötietolaki.

<https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1999/19990523> (viitattu 30.05.2018)

Rautiainen, Pirjo 2007. *Kenttätöön lähteillä: katsaus kvalitatiivisen tutkimuksen perusteisiin*. J@rgonia: Kulttuurin Tutkimuksen Portaali 5(13).

<http://urn.fi/URN:NBN:fi:ju-20095111562> (viitattu 22.02.2018)

Saaranen-Kauppinen, Anita. & Puusniekka, Anna 2006. *KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto.

http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_4.html (viitattu 02.11.2017)

Suomen Harrastajateatteriliiton www-sivut.

<http://www.shtl.fi/> (viitattu 16.02.2018)

Tietosuojavaltuutetun toimiston www-sivut.

<http://www.tietosuojafi.fi/index/euntietosuojauudistus.html> (viitattu 26.02.2018)

Liitteet

Liite 1

Tutkimushaastattelujen teemalista

Taustatiedot

- Miten olet päätynt teatteriharrastuksen pariin?
- Millaisissa rooleissa olet toiminut harrastajateatterissa?

Näyttelijä työryhmän ja yhteisön jäsenenä

- Miten tärkeänä osana näyttelijyyttä pidät esiintymistä?
- Miten muu työryhmä vaikuttaa työskentelyysi näyttelijänä?
- Millainen merkitys yhteisöllä on teatteriharrastuksessa?

Motiivit

- Mikä teatterin tekemisessä on parasta?
- Onko teatteriharrastuksessa huonoja puolia?

Näyttelijyyden anti ja haasteet

- Millaisia asioita olet oppinut harrastuksesi parissa?
- Tuleeko mieleesi erityisiä onnistumisia tai haasteita, joita olet kohdannut näyttelijänä?
- Oletko törmännyt näyttelijöitä/teatterintekijöitä koskeviin ennakkoluuloihin tai stereotypioihin?

Lisäksi

- Tuleeko mieleesi muita teatteriharrastukseen liittyviä seikkoja, jotka haluaisit tuoda esille?