

**”Taide on just sitä, että sä hallitset ne hetket.”**  
**NÄYTTELIJÖIDEN AJATUKSIA ROOLIN RAKENTAMISESTA**

Sirkka Lintula

Pro Gradu- tutkielma

Taidekasvatus

Humanistinen tiedekunta

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

Ohjaaja Tarja Päätaalo

Toukokuu 2014

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistinen tiedekunta	Laitos Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Sirkka Lintula	
Työn nimi "Taide on just sitä, että sä hallitset ne hetket." NÄYTTTELIJÖIDEN AJATUKSIA ROOLIN RAKENTAMISESTA	
Oppiaine Taidekasvatus	Työn laji Pro Gradu- tutkielma
Aika Toukokuu 2014	Sivumäärä 69
<p>Tiivistelmä</p> <p>Minua kiehtoivat tutkia ammatin näyttelijän kokemuksia näyttelijäntyöstä. Aiemmat tutkintoni Teatteritaiteen ohjaaja ja myöhemmin suoritettu sitä vastaava AMK-tutkinto sekä muutamat työkokemuksistani liittyvät teatteritaiteeseen. Kiinnostukseni alaan on säilynyt vahvana. Tämän tutkimuksen tavoitteena on selvittää, millaista on näyttelijän roolin rakentamisen prosessi ja mitä taitoja näyttelijä käyttää roolia rakentaessaan sekä miten tietty rooli vaikuttaa näyttelijän työtapoihin.</p> <p>Tutkimus edustaa laadullista tutkimusta ja tutkimusmenetelmänä käytettiin teemahaastattelua. Tutkimuksessa tarkastellaan neljän Suomen eturivin näyttelijän mielipiteitä ja kokemuksia näyttelemisestä. Aineisto kerättiin vuonna 2013 ja aineiston analyysissä on käytetty kvalitatiivista sisällönanalyysia. Työssä nojaututtiin hermeneuttiseen ja ymmärtämiseen pyrkivään ajattelutapaan tulkittaessa teemahaastattelujen sisältöä ja merkitystä. Tutkimus on luonteeltaan eksploratiivinen.</p> <p>Kaikki tutkimuksen haastatellut painottivat tärkeänä faktojen etsimistä roolihenkilöstä sekä sitä, että näyttelijän roolin rakentamisen prosessissa täytyy tietää roolihenkilöhahmojen keskinäiset suhteet. Lisäksi he kaikki painottivat erityisesti ohjaajan ja tiimin merkitystä prosessissa ja tekstin lukua roolin rakentamisessa. Näyttelijät käyttivät aktiivisesti ajattelutyötä rakentaessaan roolihenkilönsä fyysistä ilmaisuja. Tutkimuksen kaikki näyttelijät painottivat vuorovaikutusta vastaanäyttelijöihin.</p> <p>Puolet haastatelluista näyttelijöistä käyttivät puhtaasti omia kokemuksiaan materiaalin keräämisessä ja toiset kaksi rakensivat rooliaan keräämällä materiaalia muita ihmisiä tarkkailemalla. Kaikki tutkimuksen haastateltavat ilmaisivat rakastamista ja empatian tuntemista pahaa roolihahmoa kohtaan.</p> <p>Tietyn roolin vaikutuksesta näyttelijän työtapoihin yksi tutkimuksen haastateltava toi esiin yleisön silmien avaamisen epäkohdille, opettamispyrkimyksen ja vaikuttamisen nähtyihin epäkohtiin. Toisella näyttelijällä tietty roolityö oli vaikuttanut siten, että hän käytti kuuloaistia hyväkseen näytellessään. Sama näyttelijä oli kokenut oman kehon ja iän rajoittavana tekijänä tiettyssä roolityössään. Kolmas tutkimuksen haastateltava kykeni itsenäisesti tutkimaan tietyn roolin maailmaa tekstin takaa. Hänelle oli tärkeää saada oma mielipide selville, jotta hän kykeni olemaan roolihenkilönsä vaikean asian takana. Lisäksi monologia tehdessään tämä sama tutkimuksen haastateltava selvitti itselleen muiden näkymättömien vastaanäyttelijöiden suhteet.</p> <p>Halusin kunnioittaa ja suojella tutkimukseen osallistuneiden näyttelijöiden yksityisyyttä, joten he esiintyvät anonymyminä tässä tutkimuksessa.</p>	
Asiasanat Näyttelijä, näyttelijätyö, roolin rakentaminen, teemahaastattelu	
Säilytyspaikka	
Muita tietoja	

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Faculty Faculty of Humanities	Department Department of Art and Culture Studies
Author Sirkka Lintula	
Title "The art is just that you master the moments." ACTOR'S THOUGHTS ABOUT BUILDING UP A ROLE	
Subject Art education	Level Master's graduate thesis
Month and year May 2014	Number of pages 69
<p>Abstract</p> <p>I was interested in studying professional actor's experiences on her/his work. My previous degrees, Drama Instructor and Bachelor of Art as well as some of my work experiences are related to theatre. My fascination to this field has remained strong.</p> <p>The goal of this study is to research how actors feel when they are processing and building up a role and how a certain role influences actor's methods.</p> <p>This study represents qualitative research and theme interview was used as the research method. Four forefront Finnish actors' opinions and experiences were examined in the thesis. The material was collected in the year 2013 and qualitative content interpretation was used in the analysis of the material. The work is based on hermeneutical approach and the main idea in the interpretation was to strive to understand the contents and meanings of the theme interviews. This study is explorative by nature.</p> <p>All the actors in this study emphasized searching the facts in the role character and also that when building up a role you have to know the mutual relationships of the role characters. In addition, they all stressed especially the director's and the team's significance and reading the text in the role build up process. The actors used actively their mental capacity when they were building up their role character's physical expression. All the actors in the study emphasized interaction with other actors.</p> <p>Half of the interviewed actors used purely their own experiences in collecting material while the other half built up their role collecting by observing other people. All the interviewees in the study expressed loving and feeling empathy to their bad role character.</p> <p>As an example on how one's role can have an impact on actor's methods one interviewee brought out the opening the eyes of audience to drawbacks, aiming to teach and have an impact on the audience. A certain role had affected another actor so that she took advantage of her auditory sense. This actor had experienced her own body and age as a limiting factor in a certain role. The third interviewee in the study was independently able to examine the world hidden behind the words in a certain role. It was important for him to find out his own opinion so that he was able to stand by his role's hard affair. In addition, when this actor had a monology to work on, he found out the relationships of the unseen actors by himself.</p> <p>I wanted to respect and to protect the privacy of the actors who participated in the study. That is why they appear anonymous in this study.</p>	
Keywords Actor, the acting, building up the role, the research method	
Depository	
Additional information	

## Sisällysluettelo

<b>1 JOHDANTO</b> .....	<b>5</b>
<b>2 NÄYTTELIJÄNTYÖN SUUNTAUKSIA</b> .....	<b>7</b>
<b>2.1 Vanhojen mestareiden vaikutus</b> .....	<b>7</b>
<b>2.2 Denis Diderot</b> .....	<b>9</b>
<b>2.3 Konstantin Stanislavski</b> .....	<b>12</b>
2.3.1 Stanislavskin järjestelmä .....	12
2.3.2 Toiminta-analyysi .....	15
2.3.3 Stanislavskin käsitysten vaikutus .....	17
<b>2.4 Bertolt Brecht</b> .....	<b>18</b>
2.4.1 Eepinen teatteri.....	18
2.4.2 Eepisen teatterin teoria .....	19
2.4.3 Vieraannuttaminen ja sen keinot .....	20
2.4.4 Näyttelijän työ eepisessä teatterissa.....	23
2.4.5 Brechtin käsitysten vaikutus.....	24
<b>3 TUTKIMUSSTRATEGIA JA TUTKIMUKSEN TOTEUTUS</b> .....	<b>26</b>
<b>3.1 Laadullinen tutkimus</b> .....	<b>26</b>
<b>3.2 Teemahaastattelu tutkimusmenetelmänä</b> .....	<b>27</b>
<b>3.3 Esihaastattelu</b> .....	<b>29</b>
<b>3.4 Käytännön järjestelyt teemahaastatteluissa</b> .....	<b>29</b>
<b>3.5 Haastatteluun osallistuneet</b> .....	<b>31</b>
<b>3.6 Haastatteluaineiston analyysimenetelmä</b> .....	<b>32</b>
<b>4 TULOKSET JA TULOSTEN TARKASTELU</b> .....	<b>35</b>
<b>4.1 Millainen prosessi roolin rakentaminen on?</b> .....	<b>35</b>
4.1.1 Tekstiin perehtyminen, taustatyö ja ohjaajan visio .....	35
4.1.2 Faktojen etsiminen roolista ja roolianalyysi .....	40
4.1.3 Alitajunta roolin rakentamisessa .....	42
4.1.4 Fyysinen ilmaisu .....	44
4.1.5 Vastanäyttelijät ja vuorovaikutus .....	48
<b>4.2 Millaisia taitoja näyttelijä käyttää roolia rakentaessaan?</b> .....	<b>51</b>
4.2.1 Materiaalin kerääminen .....	51
4.2.2 Tunteet.....	53
4.2.3 Roolin rakentaminen – empatia .....	55
4.2.4 Läsäolo .....	57
<b>4.3 Miten tietty rooli vaikuttaa työtapoihin?</b> .....	<b>60</b>
<b>5 POHDINTA</b> .....	<b>63</b>
<b>LÄHTEET</b> .....	<b>67</b>

## 1 JOHDANTO

Tutkimuksessani tarkastelen neljän suomalaisen eturivin näyttelijän kertomuksia näyttelijäntyöstä ja roolinrakentamisen prosessista. Tutkimus keskittyy erityisesti haastattelemieni näyttelijöiden kokemuksiin näyttelijäntyöstä. Pysin lähestymään tutkimuskohdetta ilman ennalta määrättyjä hypoteeseja. Olen kiinnostunut siitä, miten näyttelijä rakentaa roolinsa ja miten joku tietty rooli vaikuttaa näyttelijän työtapoihin.

Minulla ei ollut ennakkokäsityksiä aloittaessani tätä tutkimusta, vain aito halu saada tietää, miten nämä Suomen eturivin taiteilijat toimivat työssään. Olen siis päätenyt tutkimusaiheeni valintaan henkilökohtaisesta kiinnostuksesta. Koen aiheen haastavana ja mielenkiintoisena, ja tunnen aihepiiriä jossain määrin omien kokemuksieni kautta teatteri-ilmaisun ohjaajana harrastajateatterityössä. Tutkimuksessani keskityn näyttelijäntyöhön.

Haastatteluaineiston lisäksi olen käyttänyt alan kotimaista ja kansainvälistä kirjallisuutta opinnäytetyötä tehdessäni. Teoreettisena viitekehyksenä käytän erilaisia näkemyksiä näyttelijätyön roolin rakentamisesta. Kuvaan Diderot'n, Brechtin ja Stanilavskin näkemyksiä laajemmin. Merkittävin lähde on ollut Hounin (2000) väitöskirja Näyttelijäidentiteetti Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista.

Tavoitteena on hahmottaa, millaista on näyttelijän roolin rakentamisen prosessi. Tutkimus edustaa laadullista tutkimusta ja tutkimusmenetelmänä käytin teemahaastattelua. Aineisto kerättiin keväällä vuonna 2013 haastatteleamalla. Aineiston analyysissä on käytetty kvalitatiivista sisällönanalyysia. Tutkimus on luonteeltaan eksploratiivinen.

Teemahaastattelujen avulla pyrin hahmottamaan, miten näyttelijät rakentavat roolin. Kartoitan neljän ammattinäyttelijän mielipiteitä ja kokemuksia näyttelemisestä. Tämän työn tutkimusongelma voidaan tiivistää seuraaviin tutkimuskysymyksiin:

1. Millainen prosessi roolin rakentaminen on?

2. Millaisia taitoja näyttelijä käyttää roolin rakentamisessa?

3. Miten tietty rooli vaikuttaa työtapoihin?

Sovellan hermeneuttista ajattelua ja toteutan tutkimusstrategiaa siten, että tarkastelen teemahaastattelujen avulla saatuja näyttelijöiden kokemuksia. Tutkimuskysymysten avulla pyrin sekä jäsentämään haastatteluaineistoa että löytämään niihin vastauksia. Strategian luonteeseen kuuluu pohdiskeleva ja ymmärtämiseen pyrkivä ote. Keskeistä on tutkijan avoimuus: tutkimuskohdetta pyritään lähestymään ilman ennalta määrättyjä oletuksia tai hypoteeseja ja määritelmiä.

Tutkielmasta on tarkoituksella jätetty pois haastateltavien henkilötiedot ja muu haastateltavien identifioimiseen johtava tieto. Anonyymiyys mahdollisti aineiston kirjoittamisen moninaisuuden. Anonyymiyys mahdollistaa lukijalle tilan lukea näyttelijöiden haastatteluotteita ja pysyä aiempien mahdollisesti näyttelijöistä syntyneiden mielikuvien ulkopuolella.

Tarkastelen opinnäytetyön aluksi viitekehysluvussa näyttelijäntyön suuntauksia Diderot'n, Stanislavskin ja Brechtin näkemysten ydinkohtia. Tämän jälkeen esittelen tutkimuksen toteutusta ja aineiston keruuta. Lopuksi esittelen saamiani tuloksia ja pohdin niitä asettamiini tutkimuskysymyksiin nähden.

## 2 NÄYTTELIJÄNTYÖN SUUNTAUKSIA

### 2.1 Vanhojen mestareiden vaikutus

Valitsin työn teoreettiseen viitekehykseen Diderot'n, Stanislavskin ja Brechtin varsin erilaiset näkemykset näyttelijäntyön roolin rakentamisesta. Nämä näkemykset ovat edelleen nähtävissä suomalaisessa teatterissa ja näyttelijöiden työtavoissa. Myös temahaastattelun kysymykset tein Diderot'n, Stanislavskin ja Brechtin näkemyksiin nojautuen. Tässä viitekehysluvussa esittelen heidän näkemystensä ydinkohdat niitä tutkimusongelmiini peilaten.

Valistuksen ajalla tunnettu Diderot kirjoitti näyttelijäntyön ohjelman, joka on viimeisinä vuosikymmeninä otettu esiin myös suomalaisessa teatteritaiteessa. Niemen (1984, 151.) mukaan Diderot piti näyttelijän luomiskyvyn lähteenä tietoista tarkkailua ja tutkimusta. Tämä ei sulje pois taiteellisuutta, mielikuvitusta eikä huumoria. Diderot ja Stanislavski näkivät teatteritaiteen paljolti eri tavoin.

Stanislavski perehtyi perusteellisesti 1700-luvun teatterihistoriaan mm. Diderot'n ajatteluun (Niemi 1984, 23). Stanislavskin fyysisten tekojen metodi on jäänyt hänen varhaisempien käsitteiden, kuten esimerkiksi tunnemuistin varjoon. Stanislavski oli eri linjalla kuin Diderot ja hänen päämääränään oli kokeva ja tunteva näyttelijä, ei esittävä näyttelijä. Stanislavski piti yleisön liehittelijöinä näyttelijöitä, jotka hakivat yleisöön kontaktia esimerkiksi näyttelemällä suoraan yleisöön päin. Stanislavski päätyi metodinsa kehittelyn viimeisimmässä vaiheessa vasta liikkeen ja tunteen symbioosiin. (Pätsi 2010, 10.)

Diderot'lla ja Brechtillä oli teatterinäkemyksissään yhtäläisyyksiä. Brecht käytti Diderot'n tapaan suoraan yleisöön päin näyttelemistä. Niemeä (1984) mukaillen Brechtiä ärsytti Stanislavskin järjestelmässä sen käsitteellinen hämäryys ja henkisyiden korostaminen ja taiteellisen työn luovuus ja pyhyys sekä näyttelijän muuttuminen. Brechtin eläessä esiin nousseen materialistisen marxilaisen maailmankatsomuksen näkökulmasta Stanislavskin sielun ja hengen korostaminen tuntui Brechtistä vieraalta (Niemi 1984, 178.)

Stanislavski pelkäsi tutkimustyönsä tulosten, järjestelmän opetusten ja johtopäätösten vääristymistä mikäli hänen kirjojaan aletaan julkaista yksittäisinä niteinä. Jos julkaisujen välillä kuluu vuosia, tieto vääristyy tai muuttuu eikä kokemus välitykään sellaisena kuin hän oli sen tarkoittanut. Repo (2011a, 10) toteaa näin käyneenkin, ei vain Suomessa vaan myös Euroopassa ja Amerikassa. Ennakkoluulot Stanislavskin järjestelmää kohtaan ovat levinneet laajalle. Terminologian vaikea käännettävyys muille kielille on aiheuttanut paljon väärinkäsityksiä, epämääräisiä tulkintoja ja hämmennystä. (Repo 2011a, 10.)

Stanislavskin kehittämä dynaaminen harjoitusmenetelmä sai aikaan mullistuksen perinteisessä venäläisessä näyttelemistyyliissä. Hänen johtamansa Taiteellinen Teatteri lakaisi jo ensimmäisen toimintavuosikymmenensä aikana kaiken mahtipontisen retoriikan ja epäaitouden näyttämön takaovesta ulos (Wickham 1992, 220-221). Stanislavski käytti tuolloin ajankohtaista Freudin teoriaa roolin työstämisessä: alitajunta ja aikaisemmat näyttelijän omat kokemukset sekä tunteet olivat roolin rakentamisessa merkittäviä. (Cohen 1986, 102.)

Ero realistisen ja sitä aiemmin vallinneen naturalistisen teatterin välillä on se, että naturalistinen teatteri kopioi todellisuuden sellaisenaan näyttämölle, kuin taas realistinen teatteri keskittyy johonkin olennaisiksi katsomiinsa osiin. Realistinen teatteri ei imitoi tai jäljennä todellisuutta. Se pyrkii ilmaisussaan siihen, että näyttelijät kokevat joka kerta roolihenkilönsä tunteet tuoreena, kuin aidossa elämässä. (Pätsi 2010, 23.)

Stanislavskin viimeiset neuvostoaikana kehittämät ajatukset ja niiden materialistisempi luonne sekä fyysiseen toimintaan pohjautuva hahmotustapa ei ole etäällä Brechtin eepisen teatterin näyttelemisen periaatteista. Stanislavski ei kuitenkaan perustele henkilöidensä toimintaa yhteiskunnallisesti vaan lähinnä psykologisesti. Brechtin mielestä pohjimmiltaan yhteiskunnallista sairautta on hoidettava yhteiskunnallisin keinoin, niiden syihin pureutuen. Yhteistä Stanislavskille ja Brechtille on kuitenkin se, että he näkivät teatterin tekemisen yhteiskunnallisen merkityksen huomattavana. Samoin he olivat yhtä mieltä siitä ettei teatteri saavuta tavoitteitaan ilman taiteellisuutta, runon ja luonnollisuuden yhdistämistä sekä todellisuuden kuvaamista vastakohtien moninaisuutena. (Niemi 1984, 178-179.)



Sandqvist (2013, 240) kirjoittaa väitöskirjassaan, että sekä Stanislavski että Brecht pyrkivät tuomaan kehon tähän ja nyt. Mutta muuttuessaan menetelmiksi ne tuntuvat menettävän tämän perustavanlaatuisen ominaisuuden: olla tässä ja nyt. Sovelluksina ne teoretisoituvat ja irtoavat kehosta. Sandqvist jatkaa, että välitettyinä ne muuttuvat fiktioksi, sanoiksi ja käskyksi. Olemisesta tulee esittämistä ja menetelmästä teoreettinen sovellus. Ne on aina iskostettava kehoon uudestaan jonkun uuden menetelmän avulla. Aina tämä kehossa oleminen tulee idästä: Stanislavski käytti joogaa ja esikuvana hänellä oli sama kiinalainen näyttelijä Mei Lanfang kuin Brechtilläkin. (Sandqvist 2013, 249.)

Brechtiläinen teatteri voidaan nähdä naturalistisena, luonnontieteisiin nojaavana ja ihmiskäsitykseltään behavioristisena. Stanislavskin realistinen teatteri eroaa brechtiläisestä eepisestä teatterista siinä, että se pohjaa ihmistieteisiin ja näkee psykologian sekä tunne-elämän merkityksellisinä vaikuttajina näyttelijäntyössä ja laajemminkin teatteritaiteessa. Stanislavskin ja Brechtin teatteritaiteen käsityksissä havaittavat erot johtunevat heidän erilaisista tieteenfilosofisista lähtökohdistaan.

Seuraavassa kuvaan Diderot'n, Brechtin ja Stanislavskin ajatuksia laajemminkin teatteritaiteen näkökulmasta, pyrkien samalla kuitenkin tuomaan esiin heidän ajatuksiaan näyttelijän työstä.

## **2. 2 Denis Diderot**

Ranskalainen filosofi ja taidekriitikko Denis Diderot (1753-1784) käsitteli dialogimuotoisessa kirjassaan Näyttelijän paradoksi vuonna 1773 sitä, onko näyttelemine pelkkää tekniikkaa vai onko se myös eläytymistä. Diderot'n teos on julkaistu postuumisti vuonna 1830. Teoksessa Diderot pohti mikä on näyttelijän ja mikä on roolihenkilön tunne. Hänen mielestään näyttelijöiden on esiinnyttävä täysin tietoisina ja kontrolloituina. Keskeisin idea Diderot'n ajatuksissa on, että suuri tunneherkkyys synnyttää keskinkertaisia näyttelijöitä. Keskinkertainen tunneherkkyys synnyttää joukoittain huonoja näyttelijöitä ja tunneherkkyuden täydellinen puuttuminen on loistavan näyttelijän edellytys, mutta nerokkaat näyttelijät eivät tietenkään koskaan myönnä tunneherkkyuden puuttumista. (Sarkola 1987, 6.)

Diderot kirjoittaa: ”Käsitystäni tukee se, että näyttelijät jotka näyttelevät tunnepohjaisesti ovat epätasaisia. Heiltä ei voi odottaa mitään yhtenäisyyttä. Heidän ilmaisunsa on joskus vahvaa, joskus heikkoa, joskus suurenmoista. He epäonnistuvat huomenna siinä missä tänään loistivat ja loistavat siinä missä edellisenä päivänä epäonnistuivat. Kun taas näyttelijä, jonka ilmaisu perustuu ajatteluun ja ihmisluonnon tutkimuksen, parhaan mahdollisen esikuvan toistamiseen, mielikuvitukseen, muistiin, hän on kaikissa esityksissä yksi ja sama, aina yhtä erinomainen. Hän on punninnut, rakentanut, opetellut ja suunnitellut kaiken mielessään.” (Diderot 1987, 15-16.) Diderot’n (Pätsi 2010, 10) mukaan parhaimmat näyttelijät ovat tietoisia toiminnoistaan näyttämöllä, mutta he eivät tunteile esityshetkellä. Diderot’n keskeinen ajatus on että kokemus ja tutkiskelu ovat toiminnan kulmakivet sekä niille, jotka tuottavat jotain, että niille, jotka arvioivat näitä tuotoksia. (Diderot 1796, 369.)

Diderot toteaa, että hillitön, raivokas ihminen ei saa meitä valtaansa, siihen kykenee vain se, joka hallitsee itsensä. Hän kuuntelee itseään silloinkin kun järkyttää teitä, ja koko hänen lahjakkuutensa ei perustu tunteeseen, vaan kykyyn toistaa tunteen ulkonaiset merkit niin tarkasti, että erehdytte niistä. Nämä tunteet jäävät teihin. Näyttelijä ei ole itse tuo kuvaamansa henkilö, hän näyttelee sitä ja näyttelee hyvin, että koette hänet siksi. Illuusio on katsojia varten, näyttelijä tietää hyvin, ettei hän itse ole esittämänsä henkilö (Diderot 1987, 17, 19-20.)

Roolityön tutkimisen ja onnistumisen kannalta on toivottua, ettei näyttelijän tarvitse tehdä käsittelemätöntä persoonallisuutensa pirstomista. On väärin pakottaa kaikki näyttelijät yhteen ainoaan muottiin, mikä lisää näyttelijöiden määrää teattereissa tai johtaa siihen että melkein kaikki näytelmät näytellään huonosti. Näyttelijöiden välisestä vuorovaikutuksesta Diderot (1987, 25) kirjoittaa, että hyvä näyttelijä on rakentanut suuren roolikuvan, mutta hänen on pakko luopua ihanteellisesta roolikäsityksestään voidakseen näytellä muiden näyttelijöiden kanssa näyttämöllä. Näyttelijöiden välisessä vuorovaikutuksessa on merkityksellisintä se, että näyttelijät tukevat toisiaan. Lopputuloksena on kaksi roolihenkilöä, jotka ovat oikeassa suhteessa toisiinsa. Lukuisia harjoituksia tarvitaan sen takia, että erilaisten näyttelijälahjakkuuksien välille rakentuu tasapaino, niin että tuloksena on yksi yhtenäinen toiminta. (Diderot 1987, 24-25.)

Diderot (1987, 34) esittää, että näyttelijän on hyvä tarkkailla kaikkia ilmiöitä. Tunneherkkä ihminen on hänen havaintojensa kohteena, hän tutkii tätä ja harkitsee mitä pitää lisätä tai

vähentää parhaan mahdollisen roolihenkilön luomiseksi. Diderotin (1987, 36) mielestä varmin tapa näytellä huonosti on joutua esittämän omaa luonnettaan. Näyttelijällä on oltava noiden erilaisten roolien vaatimat kasvot. Luonto on antanut hänelle vain yhden, hänen omat kasvonsa. Muut ovat taiteen ansiota. (Diderot 1987, 39.) Diderot'n laajemman taiteellisen ajattelun kulmakivi oli luonto. Se ei tee mitään väärin. (Diderot 1796, 360.) Diderot (1987,40) pitää hyvän näyttelijän lahjakkuutta suuressa arvossa: hän on harvinainen, yhtä harvinainen ja ehkä suurempi taiteilija kuin kirjailija.

Millainen on hyvä näyttelijä ja mitä on todellinen lahjakkuus? Se on lainatun mielen ulkoisen merkkien tarkkaa tuntemusta, kykyä vedota kuulijoiden ja katsojien aisteihin ja pettää niitä jäljittelemällä noita merkkejä. Jäljittely tehdään niin, että kuva laajenee katsojan mielessä ja muuttuu omaksi kokemukseksi. Hän joka parhaiten tunnistaa ja täydellismimmin toistaa parhaan mahdollisen roolin ulkoiset merkit, on suuri näyttelijä. (Diderot 1987, 51.) Näyttelijä ei sano eikä tee mitään täsmälleen samoin elämässä kuin näyttämöllä, joka on oma maailmansa (Diderot 1987, 56). Tunneherkkyys ja tunteminen ovat eri asioita. Toinen on luonteenominaisuus ja toinen tahdonalaista toimintaa. Ihminen kykenee tuntemaan voimakkaasti, mutta ei kuitenkaan osaa esittää sitä. (Diderot 1987, 62.) Suuren roolin koko alueen hallitseminen vaatii kylmää harkintaa, syvällistä pohdintaa, hienoa makua, tuskallista tutkimustyötä, pitkää kokemusta ja muistin poikkeuksellista kirkkautta (Diderot 1987, 62-63).

Kirkkopelto (2011) kirjoittaa, että Joseph Roach näkee historiallisena alkupisteenä erityisesti Denis Diderot'n (1713-1784) näyttelijän taitoa ja fysiologiaa koskevat pohdinnat. Kirkkopelto esittää Roachin summaavan "käsitteitä", jotka syntyvät tai omaksuvat modernin muotonsa Diderot'n esseessä. Näitä "käsitteitä" ovat tunnemuisti, mielikuviutus, luova tiedostamaton, ryhmänäytteleminen, kaksoistietoisuus, keskittyminen, julkinen yksinäisyys, hahmoruumis, roolin partituuri ja spontaanisuus. Kirkkopelto huomauttaa Roachia lainaten, että olemme Diderot'lle velkaa käsityksemme näyttelijän taiteesta määriteltävissä olevana roolin luomisen prosessina. Hän jatkaa Roachiin viitaten, että se, joka maltaa palata Diderot'n tekstin ääreen on helppo jakaa Roachin tekemä huomio. Esiin tulevat melkein kaikki ne kysymykset, joihin myöhempi moderni näyttelijäpedagogiikka (oppi taiteilija-näyttelijäksi kasvamisen periaatteista ja keinoista) on pyrkinyt vastaamaan. Kirkkopellon mukaan Roachin näkemys vuosisataisesta näyttelijäpedagogisesta perinteestä palasi Diderot'hon, mutta pätee vain

Konstantin Stanislavskiin ja hänen kehittelmänsä psykorealisticseen näyttämistapaan ja sitä vastaavaan koulutukseen. (Kirkkopelto 2011,184.)

## 2.3 Konstantin Stanislavski

Konstantin Stanislavski (1863-1938) oli venäläinen näyttelijä, ohjaaja, teatteripedagogi ja –teoreetikko. Stanislavskin luodessa ”järjestelmänsä” hän käytti omia ja myös muiden monien huomattavien taiteilijoiden, tanssijoiden, psykologien ja puhetaiteen tuntijoiden kokemuksia. Hän halusi saada selville, voisiko määrittelemällä näyttelijäntyön elementit luoda näyttelijäntyön tekniikan. (Repo 2011a, 7-9.)

### 2.3.1 Stanislavskin järjestelmä

Stanislavski halusi pitää ”järjestelmänsä” lainausmerkeissä, koska hän ei halunnut siitä tulevan muuttumatonta dogmia. Käytän lainausmerkkien tilalla kursiivia.

Stanislavski loi opetus- ja koulutustyölleen järjestelmän (*Stanislavskin järjestelmä*). Se on työmetodi, joka mahdollistaa näyttelijälle luoda roolin muodon, paljastaa siinä ihmisluonnon ja ilmentää sen luonnollisesti näyttämöllä taiteellisessa asussa. Järjestelmän tavoitteena oli luova näyttämöllinen sielutila. Luovan olotilan lähtökohtana on eläytyminen. (Niemi 1984, 21-24.)

*Psykotekniikalla* Stanislavski pyrki auttamaan näyttelijää sellaiseen olotilaan, jossa näyttelijän alitajuinen luova prosessi voi syntyä. Psykotekniikka opettaa suorittamaan tietoisesti ja loogisessa järjestyksessä kaikkien luonnollisten prosessien vaiheet. (Repo 2011b, 62-63.) Näyttämötoiminnassa on kaksi tärkeää osatekijää: toisaalta sisäisen ja ulkoisen välinen yhteys toisaalta arkitodellisuuden ja näyttämötodellisuuden suhde. Ulkoisten fyysisten toimintojen johdonmukaisuudesta ja mielekkyydestä syntyy realismi ja uskottavuus. Näytelmän fyysisten toimintojen tulee kehittyä yhtä loogisesti kuin todellisen elämän tilanteissa. Fyysisen ja sielullisen, ulkoisen ja sisäisen toiminnan välinen raja on Stanislavskinkin mukaan hämärä. Inhimillisen toiminnan alueet sekoittuvat toisiinsa. Arkitodellisuuden ja näyttämötodellisuuden yhdistäminen vaatii voimakasta sisäistä toimintaa, mielikuvitusta ja

keskittymistä, kokonaisuuden rakentumista osatehtävistä ja se edellyttää näyttelijöiden välistä vuorovaikutusta. (Niemi 1987, 27-28.)

Kokevan näyttelijä työn perusta on uskottavuus: jokainen näyttämöllä toteutettavan tapahtuman täytyy Stanislavskin mukaan johtaa loogisuuteen ja johdonmukaisuuteen, joka tuntuu todelta. Todentaju luo uskottavuutta; ja molemmat yhdessä herättävät voimakkaan tunne- ja aistielämyksen. Repo (2011b, 63) lainaa Venetsianovan teosta näyttelijän työ K.S. Stanislavskin termeinä ja määritelmänä 1961: Todellisen taiteen täytyy opettaa, miten tietoisesti herättää itsessään alitajuinen luova luonto tietoista luomistyötä varten. Psykotekniikalla tarkoitetaan paljolti työskentelyä tietoisien kautta alitajuiseen. Tietoisuus antaa suunnan, jota alitajuinen toiminta jatkaa. Psykotekniikka antaa mahdollisuuden toteuttaa stanislavskilaisen teatteritaiteen keskeistä pääperiaatetta: käynnistää tietoisien ajattelun avulla näyttelijän alitajuinen luova työ. Se, mikä todellisuudessa luontuu ja tapahtuu itsestään ja luonnollisesti, valmistellaan näyttämöllä psykotekniikan avulla. (Repo 2011b, 63-64.)

*Annetut olosuhteet, piiloteksti, jos-käsite ja tunnemuisti* ovat Stanislavskin käyttämiä keskeisiä käsitteitä ja välineitä. Stanislavskin vuosikymmenien työ perustui näyttelijän ja roolihenkilön sisäisen maailman tutkimiseen. Stanislavski loi näyttelijän tekniikan työkaluja, joista annetut olosuhteet ja piiloteksti ovat filosofisia luonteeltaan, tunnemuisti ja kuvitteellinen jos-käsite taas ovat psykologisia. (Pätsi 2010, 32.)

*Annetut olosuhteet* ovat näytelmän faktoja eli juoni, tapahtumapaikka ja aikakausi. Annetuissa olosuhteissa ulkoista muotoa edustavat lavastus, puvustus, valaistus ja äänimaailma. Ohjaajalle ja näyttelijälle ne merkitsevät yhteistä mielikuvaa koskevia leikkimielisiä sääntöjä. Annetut olosuhteet tulisi näytelmää valmistaessa ja työstettäessä miettiä työryhmässä yhdessä selkeiksi, jotta kaikilla olisi yhteiset pelisäännöt. Stanislavskin mielestä näyttelijä ei pelkästään näyttele vaan on oma itsensä näytelmän annettujen olosuhteiden ja tehtävien sisällä. (Pätsi 2010, 32-33.)

*Piilotekstin* kautta käy ilmi roolihenkilön tahto ja pyrkimys. Tästä sisäisestä puheesta etsitään roolihenkilön ilmaisujen merkitys tekstin pinnan alta. Tämä tarkoittaa sitä, mitä roolihenkilö haluaa todella sanoa olemuksellaan ja vuorosanoillaan. Stanislavskin mielestä näyttelijän ajatukset ja tunteet roolihenkilönä ovat merkityksellisemmät kuin yksinomaan roolihenkilölle

kirjoitettu teksti. Piilotekstin merkitystä Stanislavski perusteli sillä, että normaalissakin elämässä ihmiset sanovat julki vain osan ajatuksistaan. Piiloteksti avautuu kohtausten tai koko näytelmän kautta, vastaanäyttelijän työskentelyssä, myös annettujen olosuhteiden eli näytelmän faktojen avulla. (Pätsi 2010, 33.)

Stanislavskin maagiseksi mainittu *jos-käsite* päästää näyttelijän sisäistämään roolihenkilön maailman annettujen olosuhteiden sisällä. Näyttelijä pääsee toiselta aikakaudelta, toisesta kulttuurista tai ympäristöstä olevan roolihenkilön sisälle kysymällä itseltään: Mitä minä tekisin tässä tänään ja nyt, jos olisin samaisessa tilanteessa kuin roolihenkilöni on? Näyttelijän on osattava vastata tähän kysymykseen tai muutoin hänellä on huomattavia hankaluuksia toteuttaa rooli uskottavasti. On hyvä muistaa, että *jos* on aina kysymys, johon näyttelijän on haettava henkilökohtainen vastaus. (Pätsi 2010, 34.)

Konstantin Stanislavski ohjeisti näyttelijän antamaan itsensä ehdoitta teoksen toteuttajaksi. Stanislavskin tunnetuimpia metodeja oli tunnemuistin käyttäminen näyttelijäntyössä. Näyttelijän tuli käyttää muistojaan ja niihin liittyviä tunnetiloja roolia rakentaessaan. Stanislavski korosti näyttelijän olevan taiteilija, joka tarvitsi yhteentörmäyksen todellisuutensa, elämäkokemuksensa ja roolin todellisuuden välille, jotta näistä edellämainituista syntyisi taidetta. Näyttelijän tuli tarkkailla itseään ja lisäksi kohdattava elämä ja vastattava elämän asettamiin haasteisiin. Hänen mukaansa näyttelijä ei voinut välttyä todellisuuskuvien törmäyksiltä. Kuitenkin nämä törmäykset veivät eteenpäin näyttelijänä. “Joka ei ole antanut taiteelle kaikkea, ei ole antanut sille mitään.” (Rantala 1988, 221-222.)

Stanislavskin *tunnemuisti* tarkoittaa tunne-elämyksiin perustuvaa muistia. Repo (2011b, 100) käyttää tunnemuistista emotionaalisen muistin ja aistimuistin käsitteitä. Kehittäessään tunnemuistin käsitettä Stanislavski käytti mallinaan psykologi Theodule Ribotin tunneperäisen muistin teoriaa. Teorian mukaan esimerkiksi ulkoinen ääni, kosketus tai tuoksu, herättää muiston jostakin aiemmin tapahtuneesta asiasta. Muisto eletään ikään kuin uudelleen. Muistikuvaan kuuluvat parhaassa tapauksessa kaikki viisi aistia. Stanislavski ymmärsi, että näyttelijä voi tietoisesti herättää mielessään näytelmään tarvittavia tunteita tunnemuistin avulla. Roolihenkilö ja näyttelijä yhtyvät kokonaisuudeksi silloin, kun näyttelijä löytää ja ottaa käyttöönsä aiempia omia tunnemuistojaan roolihenkilön vahvistamiseksi. (Pätsi 2010, 33-34.) Tunnemuisti on olennaisinta sisäisen luomistyön aineesta, ja kun ne kyetään

elävöittämään syntyä usko omien tekojen aitouteen, johdonmukaisuuteen ja totuuteen. Syntyä varmuuden ja itseluottamuksen tila, jota Stanislavski kutsuu *minä olen* -tilaksi. Tämä tila aktivoi alitajunnan luovaan työhön. (Niemi 1984, 25.) Repo (2011b, 100-101) kirjoittaa Novitskajaa lainaten: ”Emotionaalinen muisti on välttämätön näyttelijän luomistyössä, koska näyttämöllä hän elää uusituilla tunteilla, siis tunteilla, jotka hän on joskus kokenut, jotka ovat tuttuja hänelle elämäkokemuksesta. Nämä joskus elämässä koetut tunteet muodostuvat näyttämöllä kuin aikaisemmin eletyn heijastukseksi näytelmän peilistä.” Lisäksi tunnemuisti kehittää näyttelijän empaattisia kykyjä asettua roolihenkilön asemaan. Tunnemuisti ja annetut olosuhteet auttavat näyttelijää havaitsemaan sen, minkälainen roolihenkilö on. Tätä Stanislavski kutsui sisäiseksi näkemiseksi. (Pätsi 2010, 34.)

### 2.3.2 Toiminta-analyysi

Stanislavskin aiemmin suosima useita kuukausia kestänyt ryhmässä tehty näytelmäanalyysi sai myöhemmin väistyä toiminta-analyysin tieltä. Tämä analyysi on tallennettu kirjalliseen muotoon Stanislavskin kuoleman jälkeen ja se kokoaa yhteen hänen metodinsa vaiheet yhdeksi kokonaisuudeksi. (Pätsi 2010, 37.) Stanislavski käytti toiminta-analyysia harjoitusmenetelmänä. Toiminta-analyysin metodi on tapa muuntaa yksi taidemuoto – näytelmä – toiseksi taidemuodoksi eli teatteriesitykseksi. (Repo 2011b, 119.)

Toiminta-analyysin metodissa on kaksi vaihetta: analyysi järjellä ja analyysi keholla. Metodi lähtee siitä, että pöydän ääressä tehtävän tekstianalyysin jälkeen siirrytään analysoimaan näytelmän tapahtumia toiminnan kautta. Analyysi keholla tehdään *fyysisten tekojen metodin* avulla, josta käytetään myös nimitystä *etydimetodi*. Se on harjoitustekniikka, jonka avulla näyttelijä voi kehittää loogisen sarjan fyysisiä tekoja roolihaamolleen, roolin läpi kulkevan toiminnan. (Repo 2011b, 119.)

*Etydimetodin* tarkoituksena on luoda todelliset fyysiset ja näyttämölliset olosuhteet tehdä rooli- ja näytelmäanalyysi. Tekemällä, toimimalla, näyttämällä, tekojen kautta, ei teoreettisesti vaan improvisoimalla etsitään roolin sisäinen elämä ja ajatukset sekä luodaan ihmissuhteet ja niihin vaikuttavat tekijät. (Sandqvist 2013, 239.) Näyttelijän keskeinen tehtävä on improvisointiharjoitusten avulla löytää roolihaamon tavoittelemat päämäärät näytelmän

tapauksissa. Ohjaaja toimii näyttelijän apuna ja innoittajana sekä suuntaa improvisaatiota kohti tavoitetta, kirjailijan aihetta ja suunniteltua päätehtävää. Kun teot ovat oikein ajateltuja ja läpi elettyjä näyttämötilanteissa, tunteet ja kaikki muu asettuvat kohdalleen itsestään. Nämä teot ovat roolintehtäviä, jotka edelleen voidaan jakaa osatehtäviksi. Yksi tehtävä merkitsee sitä, jonka roolihahmo suorittaa hetkessä, ei jotakin, joka suuntaisi tulevaisuuteen. Roolin päätehtäväksi sanotaan tulevaisuuden päämäärää, johon roolihahmo pyrkii näytelmän kuluessa. (Repo 2011b, 119-120.) Improvisaatioharjoituksissa näyttelijät käyvät omin sanoin ja omina itsenään läpi näytelmän kohtaukset. Luonnostelussa voidaan luoda myös näytelmän ulkopuolisia, varsinaiseen tekstiin kuulumattomia kohtauksia, joiden avulla voidaan löytää roolihenkilöiden elämään liittyvät aukkokohtat. Improvisaatioita verrataan kirjailijan kirjoittamaan tekstiin ja siinä esiintyviin faktoihin. Improvisointivaihetta jatketaan niin kauan kunnes improvisoiduista tilanteista on saatu riittävä määrä tietoa ja vaihtoehtoja roolihenkilöiden toimintaan, roolihenkilöiden keskinäisiin suhteisiin ja olosuhteisiin joissa he elävät. (Pätsi 2010, 37.)

Seuraavaksi siirrytään käyttämään omien sanojen sijaan näytelmän kirjoittajan tekstiä ja sovitaan tarkemmin roolihenkilöiden toiminnasta näyttämöllä. Vasta tämän jälkeen Stanislavskin näyttelijät saivat luvan opetella näytelmän tekstin ulkoa. Stanislavskille tekstin mekaaninen toistaminen oli välttävää. Hänen mielestään näyttelijä hallitsee etydimetodin vasta sitten, kun hän osaa toimia oikeassa rytmisessä. Oikeassa rytmisessä ja annetuissa olosuhteissa toteutettavat fyysiset toiminnot eivät ole enää pelkästään tekoja, vaan niistä tulee psykofyysisiä toimintoja. (Pätsi 2010, 38.)

Näyttelijäntyössä on useita suuria ja erilaisia osa-alueita. Teksti on usein teatterintekijöille ja varsinkin näyttelijöille lähtökohtana näytelmään. Repliikkien kautta näyttelijän on kyettävä jäljittämään se elämäkokonaisuus, joka on näytelmän roolihenkilön puheen taustalla. Stanislavskin mukaan mikään inhimillinen ei saa olla näyttelijälle vierasta, vaan näyttelijän pitää ymmärtää asioita, joita hän ei pidä hyväksyttävänä. Näyttelijässä yhdistyvät sekä materiaali, tekijä että näyteltävä teos. (Rantala 1988, 37-39.)

Stanislavski painotti koko uransa ajan sitä, että näyttelijäntyön lähtökohtana on tietyn *ammattillisen etiikan* sisäistäminen. Näyttelijälle se tarkoitti kurinalaista harjoittelua ja kykyä työskennellä ryhmässä. (Pätsi 2010, 30.)



Stanislavski omaksui naturalistiselta teatterilta ns. *neljännen seinän periaatteen*. Se tarkoittaa sitä, että näyttelijät eivät esiinny yleisölle, vaan toisilleen ja etsivät yhteyttä toisiinsa ja pyrkivät vapautumaan yhteydestä katsomoon. Näyttelijän tehtävät keskittyivät rampin tuolle puolen, hänen oli irrottauduttava katsomosta ja kiinnitettävä huomionsa siihen, mitä on näyttämöllä. Yhteys katsojaan saavutetaan tiedostamatta ja vastaanäyttelijän kautta. (Niemi 1984, 30.) Näyttelijä on epäsuorasti yhteydessä katsojiin vastaanäyttelijöiden välityksellä. Stanislavski nimitti tätä olotilaa *julkiseksi yksinäisyydeksi* (Stanislavski 2011, 148). Stanislavskin (2011, 324) mukaan tyyneyden tilassa säteilyä ja sen vastaanottamista tuskin havaitsee. Mutta intensiivisten elämysten, ekstaasin ja korostuneiden tunteiden aikana säteily ja sen vastaanottaminen tuntuu selvemmin kummassakin osapuolella. Näyttelijä voi päästä julkisen yksinäisyyden tilaan sisäkkäisten *tarkkaavaisuuden piirien* avulla. Tila auttaa näyttelijää esiintymään luontevasti ja vapautuneesti ja unohtamaan yleisön läsnäolon. Näyttelijän ollessa aito ja läsnä, julkisen yksinäisyyden palkintona on säteily näyttämöllä ja näytelmän tapahtumat etenevät uskottavasti ja totuudenmukaisesti. (Niemi 1984, 30.)

### 2.3.3 Stanislavskin käsitysten vaikutus

Modernin teatterin aikakauden aloitti Stanislavski. Hän kehitti näyttelijäntyön teoriaa ja tekniikoita. Stanislavskin tavoitteena oli vapauttaa tunneilmaisua, jota kaavamaiset eleet rajoittivat. (Pätsi 2010, 17.) Tunnemuistista tuli suosittu amerikkalaisessa elokuvanäyttelemisessä metodinäyttelemisen nimellä. Metodinäytteleminen pohjasi Stanislavskin järjestelmän alkuaikojen oppeihin. Hollywood- elokuvassa suosittiin lähikuvia ja kohtaukseen vaadittavat tunteet tuli tuottaa nopeasti. Actors' Studio on Amerikan kuuluisin tunnemuistiin erikoistunut koulu, jossa monet kuuluisat elokuvanäyttelijät saivat oppinsa. (Pätsi 2010, 17, 34.)

Ihmisen käyttäytymistä hallitsevat samat lähtökohdat: olosuhteet, ristiriidat, tunteet ja tavoitteet sekä toiminnan liikkeellepanevat tekijät: järki, tahto ja tunne. Näiden ilmentämistä näyttämöllä Stanislavski aidosti ja uskottavasti opetti. Hän eritteli näyttelijän työn elementtejä, löysi välineitä ja keinoja näyttelijän ja ohjaajan työhön sekä niiden opettamiseen. Stanislavskin periaate oli ”*Tietoisen psykotekniikan kautta alitajuiseen luomistyöhön*”. Hänen

järjestelmänsä antaa tyyliuunnasta riippumatta työkaluja kaikille esiintyjille, yhtä hyvin televisio- ja elokuvatyöskentelyyn, radioon ja estraditaiteeseen kuin draamateatteriin, oopperaan ja musiikkiteatteriin. Järjestelmä antaa työkaluja ensisijaisesti näyttelijälle, ohjaajalle ja kirjailijalle, mutta myös kaikille muille teoksen luomiseen osallistuville taiteentekijöille. Se mahdollistaa uskottavan ja katsojan elämää koskettavan sekä rikastuttavan teoksen luomisen. Todellisesta taideteoksesta voidaan puhua silloin, kun näyttelijän lisäksi katsojasta tulee *kokija* ja esitys tai elokuva jatkaa elämäänsä näytöksen jälkeen katsojan omassa elämässä. (Repo 2011a, 13-14.)

## 2.4 Bertolt Brecht

Toinen huomattava 1900-luvun alun teatteri uudistaja oli Bertolt Brecht (1898-1956). Hän edusti ei-emotionaalista perinnettä esiintymisessä. Hänelle näyttelijä oli tarinankertoja. Brecht vastusti Stanislavskin järjestelmää sekä täydellistä muuntautumista roolihenkilöksi. Tunteiden käyttö, eläytyminen ja muuntautuminen ovat ajankohtaisia harjoitusvaiheessa. Hänen mukaansa esitystilannetta ei saanut jättää ailahtelevien tunteiden varaan. (Ojala 1995, 172-173.)

### 2.4.1 Eepinen teatteri

Brecht näki luomansa eepisen teatterin olevan sukua aasialaiselle teatterille, keskiaikaiselle mysteerinäytelmille ja espanjalaiselle teatterille. Eepinen teatteri ei ole uusi tyylikeino eikä Brechtin keksintö, vaikka 1900-luvun alussa sitä käyttivät vain harvat teatteriohjaajat. 1960-luvulla eepinen teatteri nousi vasemmistolaisten taiteilijoiden keskuudessa suureen suosioon. Brecht halusi, että katsoja joutuu seuraamaan sivusta epäkohtia näyttämöllä ja myöhemmin katsoja haluaa vaikuttaa nähtyihin epäkohtiin omassa elämässään. (Pätsi 2010, 114-115.) Tavoitteena on, että katsoja ei jää passiiviseksi kuluttajaksi, hän ei ole holhottavissa tai pakotettavissa. Brechtin mukaan pyrkimyksenä on, että katsojalle esitetään joukko inhimillisiä tapahtumia ja katsoja itse jäsentää ne mielessään. Katsojan opettamispyrkimys on eepisen teatterin eräs keskeisiä lähtökohtia ja se vahvistui jatkuvasti brechtalaisessa teatterissa. Tavoitteena oli kasvattaa uusi yleisö teatteria varten sekä yleisöä teatterin avulla.

Brechtin mukaan yleisö oli opetettava ajattelemaan yhteiskunnallisesti, tulemaan tietoiseksi oman aikansa ongelmista ja olosuhteista. (Niemi 1984, 151-152; Wickham 1992, 232.)

Brechtin teatterikäsityksen on nähty polveutuvan naturalismista ja siinä on keskeistä järjen ja luonnontieteen tulosten painottaminen ennen tunnetta. Brecht omaksui behavioristien mekanistisen ihmiskäsityksen, jonka mukaan tutkimisen arvoista ja tutkittavissa on vain ihmisen ulospäin näkyvä käyttäytyminen. Ihmisen muuttamisesta ja muutettavuudesta kehittyi eepin teatterin oleellinen esityseräite – uusi näytteleminen. Siinä roolihahmo syntyy katsojan silmien edessä eikä asetu hänen nähtäväkseen valmiina ja viimeisteltynä, jossa näyttelijä ei elä osaansa, vaan esittää sen kuin ulkopuolinen: viileästi, kertoen, eepisesti. Viime vuosinaan Brecht käytti teatterinäkemystään ”dialektinen teatteri” – nimitystä. Eepistä teatteria voidaan käyttää kattavana yleiskäsitteenä silloin kun tarkastellaan brechtiläisen teatterin ominaispiirteitä. (Niemi 1984, 150-153.)

#### 2.4.2 Eepin teatterin teoria

Eepin teatterin teoria näyttää ensi katsomalta draamallisen teatterin vastakohtalta. Brecht on kuitenkin huomauttanut, että vastakohtien jyrkkyys on liioittelua, paremminkin kyseessä ovat painotuserot. Näkemysten erilaisuuden taustalla ovat usein pikemminkin yhteiskunnallis-maailmankatsomukselliset seikat. (Niemi 1984, 153-154.) Niemen (1984, 153-154) mukaan draamallisen ja eepin teatterin erottavina tekijöinä voidaan nähdä:

##### *Draamallinen teatteri*

- 1 toimii
- 2 vie katsojan mukaan näyttämötapahtumaan ja käyttää hyväkseen hänen aktiivisuutensa
- 3 tarjoaa tunteita
- 4 välittää elämyksiä
- 5 katsoja joutuu toiminnan sisään
- 6 käytetään suggestiota
- 7 säilötään tunteet
- 8 ihminen oletetaan tutuksi

##### *Eepin teatteri*

- kertoo
- tekee katsojasta tarkkailijan ja herättää hänen aktiivisuutensa
- pakottaa ratkaisuihin
- välittää tietoa
- katsojalle näytetään
- käytetään väitettä
- kehitetään ymmärtämistä
- ihminen on tutkimuskohde

9 ihminen on muuttumaton	ihminen on muuttuva ja muutettavissa
10 jännitys kohdistuu toiminnan tulokseen	jännitys kohdistuu toiminnan kulkuun
11 kohtausta liittyy toiseen	kukin kohtausta erikseen
12 suoraviivainen eteneminen	kaartaen etenevä
13 millainen maailma on	millainen maailmasta tulee
14 mitä ihmisen pitäisi	mitä ihmisen täytyy
15 vietit ohjaavat ihmistä	vaikuttimet ohjaavat
16 ajattelu määrää todellisuutta	yhteiskunnallinen todellisuus määrää ajattelua

Perinteisessä teatterissa näyttelijöiden ja katsojien vuorovaikutus perustui paljolti eläytymiseen. Brecht vastustaa eläytymistä, koska se on mahdollista vain silloin, kun ihmiskunta ja maailma nähdään muuttumattomina. Jos ihmiskunnan teot nähdään muuttuvina ja vaihtoehtoisina, eläytymistä ei voi tapahtua. Brecht pohti päiväkirjoissaan ristiriitaa katsojan eläytymisen ja kriittisyyden välillä. Perinteisessä eläytymiseen perustuvassa yleisö on esittäjien armoilla. Yleisön eläytyminen on riippuvaista näyttelijöiden eläytymisestä. Lopputuloksena voi olla kahlitseva näyttämön lumous, jossa kehittyy vain niitä tunteita, jotka näyttämöltä käsin sallitaan ja tehdään mahdollisiksi. (Niemi 1984, 155.)

### 2.4.3 Vieraannuttaminen ja sen keinot

Vieraannuttaminen tarkoittaa sitä, että teatterin esittämän tapahtuman ja sen esitystavan välille on aiheutettu ristiriita. Seurauksena on, että katsoja näkee tavanomaisen asian ensin outona, kunnes tunnistaa sen jälleen, mutta tällä kertaa uudesta näkökulmasta. Eeppisessä teatterissa näkökulman etäännytyttä edistetään vieraannuttamisefektillä. Näyttelijät esittävät tapahtumat hämmästellään ja ihmetellen näytelmän juonta ja roolihenkilöitä. Lisäksi näyttelijöiden tulee näytellä kevyesti ja luonnollisesti. Vieraannuttamisefektin tarkoituksena on vieraannuttaa kaikkien tapahtumien taustalla oleva yhteiskunnallinen *gestus*. (Pätsi 2010, 116.) Gestuksella tarkoitetaan esimerkiksi 1) ihmisen perusasennetta, 2) yksittäisen ihmisen tiettyihin tapahtumiin liittyvää eleiden ja puheiden kokonaisuutta ja 3) useiden ihmisten keskeinen, eristettävissä olevan tapahtuman sisältämä moninaisten eleiden ja puheiden kokonaisuus 4) jokaiselle

tapahtumalle ja henkilölle, jopa koko näytelmällekkin voidaan luoda perusele joka luonnehtii kokonaisuuteen ja määräytyy sosiaalisen kehitystapahtuman mukaan (Niemi 1984, 163). Vieraannuttamisen tavoitteena on saada katsoja huomaamaan näytelmässä vallitsevat epäkohdat ja muuttamaan niitä oikeassa elämässä toimimalla yhteiskunnan parantamiseksi (Pätsi 2010, 116).

Brechtin (1965) mukaan näyttelemistekniikassa käytetään vieraantumisefektiä. Katsoja saa näin tilaisuuden suhtautua kriittisesti näyttämöllä näkemäänsä. Vieraantumisefektin käyttäminen vaatii näyttämön ja katsomon puhdistamista ”maagisesta”. Näyttämölle ei yritetä luoda tietynlaista atmosfääriä lavasteiden ja valojen avulla. Näyttelijän täytyy ilmaista, että kysymyksessä on esittävä toiminta. Näyttelijä voi kuvata eläytymiskeinoja kuvatessaan roolihenkilöä ja sen käyttäytymistä. Eläytymiskeinoja voi käyttää sen verran mitä tavallinen ihminen käyttää esittäessään toisen ihmisen käyttäytymistä. Näyttelijä eläytyy rooliinsa ennen esitystä ja roolianalyysin harjoitusten aikana. (Brecht 1965, 82-83, 85.)

Vieraannuttamismenetelmän merkitys eepissä teatterissa ulottuu laajemmalle kuin vain itse teatteritapahtumaan: sillä pyritään nimenomaan teatterin yhteiskunnalliseen vaikutukseen. Eepin teatterin ja formalistien vieraannuttamiskäsitteellä oli se ero, että Brecht käytti vieraannuttamista poliittisiin tarkoituksiin, formalistit puolestaan eettisiin tarkoituksiin (Pätsi 2010, 116). Surrealistien ihmetys muistuttaa formalistien vieraannuttamista. Brechtillä vieraannuttamismenetelmä ei perustu omaksuttuihin teatterikokemuksiin, vaan vastakohtaisuuksien ymmärtämiseen kaikessa yhteiskunnallisessa muutoksessa. Vieraannuttamisen dialektiikkaan sisältyy Brechtin teatterikäsitteiden syvin uudistus. Se tarkoittaa historiallisen näkökulman omaksumista teatterin tekemisen lähtökohdaksi: asiat nähdään muuttuvina ja ihminen on se mikä on pikemminkin olosuhteidensa kuin oman toimintansa vuoksi. (Niemi 1984, 158, 159 ; Pätsi 2010, 116.)

Vieraannuttamisella pyritään muuttamaan katsojan tottumuksia, ei pelkästään tyydyttämään katsojaa. Tavoitteena oli katsojan älyllisen oppimisen ja kriittisen kummastelun tuottaman ilon lisäksi saada katsoja kokemaan esitys samalla taiteellisenä ja viihteellisenä. Keskeisenä keinona tämän tavoitteen saavuttamiseksi on näyttelijän ilmaisukeinojen uudistaminen. Esitykseen vaikuttavat lisäksi musiikki, lavastus ja muut visuaaliset ainekset sekä esitettävä teksti. (Niemi 1984, 162.)

Gestus on lisäksi läheistä sukua näyttämöllisen kuvan käsitteelle, mutta se perustuu muuttumisen eikä staattisuuden korostamiseen. Brecht kiinnitti huomiota säkeiden muotoiseen vuoropuheeseen ja vaati säkeiden lopuilta täsmällisyyttä. Säkeen loppuja ei – vieraannuttamisen hyväksikään – saa esittää improvisoiden vaan ehdottomina ja ainoina. Tekniikan kehitys mahdollisti lavastuksen uusien tehtävien toteuttamisen. Lavastuselementit ovat tarpeellisia havainnollistamaan yhteiskunnallisia tapahtumia ja ne toimivat tukena näyttämöllä toimivien henkilöiden käyttäytymiselle. Kun ympäristö koetaan muuttuvaksi ja muutettavaksi, on lavastuksessa hyvä siirtyä helposti liikuteltavien, paloista koottavien rakennelmien käyttöön. Niemi (1984, 164) kirjoittaa, että hyvä lavastus on Brechtin mielestä lausuma todellisuudesta. Brecht halusi saada puvut ja muun tarpeiston näyttämään käytetyiltä, näyttämötila ei saanut näyttää pelkästään siltä kuin kaikki olisi kokeilematonta ja uutta. (Niemi 1984, 163-164.)

Valaistukseen tarvittiin kirkasta tasaista valoa, sen tavoitteena oli saada katsoja pysymään valveilla ja varuillaan sekä muistuttaa katsojalle, että ollaan teatterissa. Brecht mielestä valaistuksen tuli olla mukana alusta alkaen, rakentamassa kokonaisuutta esineitten ja henkilöitten kanssa. Musiikilla on Brechtin mielestä teatterissa ideologinen tehtävä. Musiikki saattaa ottaa kantaa esitettäviin teemoihin, eikä se jää pelkäksi säestäväksi ainekseksi. Myös musiikille ovat ominaisia samanlaiset eleet kuin henkilöiden toiminnoille ja muulle näyttämötapahtumalle. Musiikin tehtävänä on eleiden tekeminen helpoksi ja musiikki edellyttää esittäjiltään tietoista eleistämistä. (Niemi 1984, 163-166.)

Vieraannuttamiseksi voidaan saada aikaan Brechtin mukaan myös silloin kun

- luovutaan pyrkimyksestä maagiseen ilmapiiriin
- ei luoda ilmapiiriä näyttämölle
- ei ilmaista puherytmillä tunnetilaa
- tunnetilan purkauksista luovutaan
- ei yritetä hypnotisoida katsojia transsitilaan
- ei yritetä esittää näytelmää tässä ja nyt- tilanteena
- puhutaan suoraan yleisölle

- esitetään nykyajan arkipäivän tapahtumat historiallisina tapahtumina, jolloin näyttelijä ja katsoja huomaavat selkeämmin tapahtuman yhteiskunnalliset epäkohdat. (Pätsi 2010, 116-117.) Luettelossa mainitut keinot ovat toissijaisia vieraannuttamisessa.

#### 2.4.4 Näyttelijän työ eepissä teatterissa

Vieraannuttamismenetelmä koostuu tulkinnallisista ristiriidoista ja vaihtoehdoista, joita näyttelijän ei tule peittää, vaan korostaa. Brecht ei halunnut, että näyttelijä ja rooli yhdistyvät. Hänen mielestä näyttelijä ei muuntau esittämäkseen henkilöksi, eikä unohda omaa itseään. Hän näyttää avoimesti ja julkisesti näyttelemisensä. Tärkeää on tuoda näkyviin myös ne teot, joita näyttelijä ei tee, myös mahdollisuudet, joita hän ei käytä, siten että hänen toimintansa on yksi mahdollisista vaihtoehdoista. Tulkinnan peruskaavaksi hahmottuu ”ei näin – vaan näin” -asetelma. Tällä kontrolloidaan henkilön kehitys sen mukaan, mitä hän tekee eikä sen mukaan, mitä hän on. Eläytymistä ei pyritä poistamaan kokonaan, se jää ikään kuin harjoitusvaiheen keinoksi, jonka avulla näyttelijä selventää itselleen välimatkaa itsensä ja esittämänsä roolihenkilöön sisältyvien tulkintavaihtoehtojen välillä. Brecht antaa näyttelijän suhtautua kirjoitettuun näytelmään vapaasti. Teksti on näyttelijälle raaka-ainetta, jota hän voi vastustaa tai parantaa. Eeppiseen teatteriin Brecht omaksui kiinalaisesta näyttelijätäiteestä monia käsityksiä, esimerkiksi vieraannuttamisen, erityisesti neljännen seinän illuusion torjumisen. Näyttelijä on tietoinen siitä, että hän on katsottavana, eikä katsojakaan voi kuvitella olevansa näkymättömänä seuraamassa todellisia tapahtumia. Brechtin mukaan näyttelijä tarkkailee koko ajan omaa näyttelemistään. Hän suhtautuu näyttelemiseensä kuin johonkin outoon, jolloin hänen esittämänsä asiat vaikuttavat hämmästyttäviltä ja irtautuvat itsestäänselvyydestä. Pätsi (2010, 115) kirjoittaa, että eepissä teatterissa näyttelijä on ikään kuin hyvä tarinankertoja, joka imitoi muita henkilöitä. Eeppinen näyttelijä esittää muita henkilöitä, hän ei muuntau roolihenkilöksi vaan esittää henkilöhahmon teknisesti, ulkoisesti. Brechtiläinen näyttelijä ottaa kunnon etäisyyden rooliinsa; hän ei yritä muuntaa näyttelemäkseen henkilöksi, vaan hän yrittää edustaa häntä, osoittaa, millainen tämä henkilö on. Näyttelijän tehtävänä on näytellä tämä henkilö näyttelijäryhmän jäsenenä. Näytelmän henkilöksi muuttuminen tarkoittaa sitä, että ryhdymme toimimaan vastavuoroisesti sillä tavoin kuin tämä henkilökkin toimisi. (Niemi 1984, 159-160 ; Pätsi 2010,115 ; Cohen 1986, 200, 202.)

Kun ihmistä ei kuvata hänen luonteensa, vaan tekojensa perusteella, on tärkeää että esitys ei johda yksilöllisten, vaan yhteiskunnallisten johtopäätösten tekoon. Eleisiin perustuva näyttelemine on tärkeämpää kuin sisäistä ilmaisua korostava näyttelemine. Eleisiin ja miimisyteen, ulkonaiseen ilmeikkyyteen perustuva näyttelemine on aina ollut osa näyttelijän perustekniikkaa. Brecht kuitenkin korottaa sen teknisestä myös sisällölliseksi periaatteeksi. Gestuksen havainnollisuudessa ei tavoitella yksiselitteisyyttä. Sen osien ei tarvitse sulautua yhteen, mutta kokonaisesityksessä sen merkitsevyys perustuu näyttelijöiden yhteistoimintaan. Brecht suosittelee näyttelijöille harjoitusvaiheessa jopa roolien vaihtamista. Tämän tavoitteena on, että toisen roolia valmisteltaessa selvenisi myös oman roolin kannalta ratkaiseva yhteiskunnallinen asenne ja ele. (Niemi 1984, 162-163.)

#### **2.4.5 Brechtin käsitysten vaikutus**

Brechtin näytelmät kuuluvat edelleen monien teattereiden ohjelmistoon. Ohjaajille hänen teoriansa ovat olleet merkittävimpiä kuin näyttelijöille. Brechtin perustamaa Berliner Ensemblea on pidetty yhtenä aikanaan maailman parhaimmista teatteriryhmistä. Suomessa Brechtin teatterikäsitykset ovat herättäneet sekä epäluuloisuutta että kannatusta. Pätsi (2010, 117) kirjoittaa, että ohjaaja Ralf Långbackan mielestä brechtiläistä teatteria ei voi tehdä, ellei koko teatterityöryhmällä ole pyrkimys vaikuttaa näytelmän kautta yhteiskuntaan ja ellei heidän maailmankatsomuksensa ole marxilainen. Niemi (1984) mainitsee Långbackan varoittaneen tekemästä Brechtin opeista uskontoa, mutta tärkeintä mitä teatterista voi Brechtiltä Långbackan mukaan oppia, on tapa suhtautua todellisuuteen. Niemi (1984) jatkaa Långbackan huomauttaneen, että Brechtin teatterin estetiikka on Suomessa käsitetty päälle liimatuksi kaavaksi. Tällä tavoin päädytään tilanteeseen jossa Brechtin teatteri tulee vaarattomaksi. (Pätsi 2010, 117; Niemi 1984, 185.)

Augusto Boalin ”sorrettujen teatterin” teoreettisena lähtökohtana on ollut Brechtin halu muuttaa yhteiskuntaa teatterin avulla. Boalin teatterin tavoitteena on saada katsoja muuttamaan maailmaa omalla toiminnallaan sen jälkeen, kun hän on nähnyt teatterin keinoin esitettävän yhteiskunnallisia epäkohtia. Myös Dario Fon ja Franca Ramen kantaa ottavat näytelmät jatkavat omalta osaltaan Brechtin perintöä. Suomessa on myös vasemmistolaisaiteilijoita,



jotka ovat 1960-luvulta lähtien vaikuttaneet teatterikenttään. Esimerkiksi ohjaaja Kaisa Korhonen on sanonut, että hänen tärkeimmät Brecht-vaikutteet tulevat Brechtin lavastajan Kaspar Neherin luomista näyttämömaailmoista. (Pätsi 2010, 117; Niemi 1984, 184-185.

### 3 TUTKIMUSSTRATEGIA JA TUTKIMUKSEN TOTEUTUS

#### 3.1 Laadullinen tutkimus

Tässä opinnäytetyössä näyttelijöiden kokemuksia ammatissaan on tarkasteltu laadullisen tutkimuksen keinoin. Kvalitatiivinen tieto on elävää kuvausta luonnollisista tapahtumista, tilanteista tai ihmisten kokemuksista ja tunteista. Rikkaan aineiston ja siitä saadun tiedon avulla pyritään tutkittavan ilmiön mahdollisimman kokonaisvaltaiseen ymmärtämiseen ja tulkintaan. Laadullisen tutkimuksen avulla saatu tieto on monipuolista ja usein asiayhteyteen olennaisesti kätkeytyvää. Se herättää ajatuksia ja vastauksia tukien tulkintaa. Kvalitatiivinen tieto kuvaa tutkittavien ilmiöiden ainutkertaisuutta ja toisaalta epävarmuutta.

Kvalitatiiviselle aineistolle on ominaista ilmaisullinen rikkaus ja monitasoisuus. Olennaista laadullisessa aineistossa on sen rikkauden ehtymättömyys. Kvalitatiivisen tutkimuksen aineisto on kuin palanen tutkittavaa maailmaa. Tuloksilla on arvoa erityisesti silloin, kun tiedetään se, että miltä kulmalta tutkittava palanen on lohkaistu. Se on näyte tutkimuksen kohteena olevasta kielestä ja kulttuurista.

Minulle laadullinen tutkimus oli luontevin lähestymistapa tutkimuksessa, jossa pyrin analysoimaan monipuolista näyttelijöiden teemahaastattelu-aineistoa. En voinut etukäteen tietää, mitä kaikkea aiheesta voi nousta esille haastatteluissa. Laadullisella tutkimusotteella voin antaa tilaa haastateltavien omille ajatuksille ja kaikille vivahteille. Toivoin löytäväni materiaalista vastauksia, jotka avaisivat näyttelijän roolin rakentamisen prosessia.

Hermeneuttinen ajattelu kiehtoo minua korostaessaan merkityksiä sisältävien kokonaisuuksien kokonaisvaltaista, laaja-alaista ymmärtämistä ja tulkintaa. Hermeneutiikassa ihmisten toiminta nähdään intentionaalisenä päämäärähakuisena ja siten myös toiminnan ja sen tulosten nähdään sisältävän erilaisia merkityksiä. Tieto ymmärretään hermeneutiikassa jatkuvana tulkintojen prosessina, jossa tulkinnat ja tieto uusiutuvat jatkuvasti. Tiedon muodostumisen prosessia kuvataan hermeneuttiseksi kehäksi: yksityiskohtien tulkinta vaikuttaa kokonaisuuden tulkintaan ja tutkimusotteesta tehtyjen tulkintojen uudelleentulkitseminen tuottaa yhä laajenevaa ymmärrystä tutkittavasta kohteesta. Pyrin työssäni käyttämään hermeneuttista ajattelutapaa tulkitessani teemahaastattelujeni sisältöä ja

merkityksiä. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 47-48; Menetelmäpolkuja humanisteille <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/>).

### **3.2 Teemahaastattelu tutkimusmenetelmänä**

Valitsin teemahaastattelun tutkimusmenetelmäksi, koska sen avulla saan tuotettua näyttelijöiden omaan kokemukseen pohjautuvaa tietoa. Teemahaastattelua käytetään myös silloin, kun halutaan syventää tietoa jostakin asiasta. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 35.) Hirsjärvi, Remes & Sajavaaran (2009, 200-202) mukaan haastattelun etuna on se, että sen avulla saadaan joustavasti huomioitua haastateltavat ja kerättyä tietoa eri tilanteissa. Tämän tutkimuksen haastattelut tehtiin yksilöhaastatteluina ja niiden teemana olivat haastattelemani näyttelijöiden kokemukset roolin rakentamisesta. Hirsjärven & Hurmeen (2006, 61) mukaan yksilöhaastattelu on yleisimmin käytetty menetelmä ja se on myös helpoin aloittelevalle haastattelijalle. Ruusuvooren & Tiittulan (2005, 22) mukaan teemahaastattelulla on erityinen tarkoitus ja erityiset osallistujaroolit: haastattelija on tietämätön osapuoli, kun taas haastateltavalla on tietoa asiasta. Haastatteluun ryhdyttiin minun aloitteestani, ja tutkijana myös ohjasin keskustelua tiettyihin puheenaiheisiin, teemoihin. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 61 ; Ruusuvuori & Tiittula 2005, 22.)

Teemahaastattelulle on ominaista, että haastateltavat ovat kokeneet jonkin tietynlaisen tilanteen tai ovat asiantuntijoita alallaan. Haastattelemani näyttelijät ovat asiantuntijoita ammattinsa kautta. Teemahaastattelu suunnattiin tutkittavien henkilöiden subjektiivisiin kokemuksiin. Teemahaastattelulla oli mahdollista tutkia yksilön ajatuksia, tunteita, kokemuksia ja myös sanatonta kokemustietoa. Teemahaastattelulla tutkien korostui haastateltavien oma elämymaailma. Haastattelu toi tutkittavien näyttelijöiden äänen kuuluviin. Teemahaastattelussa saatu tieto on aina sidoksissa siihen tutkimusympäristöön, josta tutkimuksessa ollaan kiinnostuneita. Laadullisessa haastattelussa korostuvat kokemukset tutkittavasta tilanteesta sekä kyky ja halukkuus keskustella aiheesta. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 47-48 ; Kylmä & Juvakka 2007, 79–80.)

Kokemus on näkemystä erilaisista asioista ja valmiutta hallita käytännön tilanteita. Kokemuksen subjektina pidetään yleensä yksilöä. Kokemukset voivat olla voimakkaita

elämyksiä: ne voivat vahvistaa ja joskus myös horjuttaa tai muuttaa kokijan omaa identiteettiä. (Kotkavirta 2002, 15-16.)

Kokemuksen tutkimisen ehtona voidaan pitää sitä, että tutkijana miellän myös itseni samanlaiseksi kokevaksi olennoksi kuin tutkimani ja haastatteleman näyttelijät. Laadullinen tutkimustyö on yleensä aina tutkijan tulkintaa eli subjektiivista. Kokemuksen tutkiminen ei tuota yleispätevää ymmärrystä tutkimuskohteesta, mutta se liittyy aina vahvasti yksittäisiin, tutkimukseen osallistuvien omiin kokemuksiin. (Perttula 2006, 140, 143-144, 154.)

Teemahaastattelu kohdentui tiettyihin aihepiireihin eli teemoihin. Teema-aiheita oli tekemissäni haastatteluissa neljä kappaletta:

Näyttelijän ammatti ja näyttelijäntyö

Roolin rakentamisen prosessi

Roolityö

Haastateltavan henkilötiedot

Teema-aiheiden luettelossa roolin rakentamisen prosessi ja roolityö olivat keskiössä ja niillä oli pääpaino. Valitut teema-alueet olivat sopivan väljiä, siten että tutkittavan ilmiön todellinen monipuolisuus paljastuisi. Teemahaastattelun luonteeseen kuuluu myös se, että tutkijan lisäksi tutkittava toimii tarkentajana. Haastateltava ikään kuin omilla vastauksillaan tarkensi ja syvensi teema-alueita. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 66-67 ; Eskola & Vastamäki 2001, 26-27.) Minun tehtäväni haastattelussa oli varmistaa, että kaikki etukäteen päätetyt teema-alueet tulivat käytyä haastateltavan kanssa läpi. Teema-alueiden järjestys ja laajuus vaihteli hieman haastattelusta toiseen.

Tavoitteenani opinnäytetyön tekijänä on ymmärtää kokemuksellinen ilmiö sellaisena kuin se haastateltaville ilmenee ja kuvata se siten, että kokemuksellinen ilmiö säilyttää oman merkitysyhteytensä muuttumatta tutkijan merkitysyhteydeksi. Tutkijana pyrin välttämään luontaista tapaani ymmärtää asioita etukäteen ymmärryksen mukaan ja korvaamaan sen tieteellisellä asenteella. (Lehtomaa 2006, 163-164.)

### 3.3 Esihaastattelu

Teema-alueiden varmentamiseksi päätin tehdä esihaastattelun. Vasta tämän jälkeen laadin lopullisen haastattelurungon. Esihaastattelun tarkoituksena oli testata haastattelurunkoa, ja sen avulla pystyin arvioimaan myös haastattelun keskimääräisen kestoajan. Minulla oli mahdollisuus tehdä esihaastattelu Jyväskylän kaupungin teatterin lämpiössä Jyväskylän kaupungin teatterin eturivin näyttelijän kanssa helmikuun lopussa vuonna 2013. Esihaastattelu oli minulle opettavainen ja sain hyvän kokemuksen teemahaastattelusta aloittelevana haastattelijana. Esihaastattelu osoitti minulle myös kuinka paljon haastatteluun on varattava aikaa. Kuvasin esihaastattelun videolle haastateltavani suostumuksella.

Olen jälkepäin analysoinut omaa osuuttani esihaastattelusta ja ottanut opiksi siinä esiin tulleita asioita, joita minun tuli muistaa tulevissa tutkimukseni varsinaisissa haastatteluissa. Esihaastattelun myötä pohdin edelleen teemoja ja tarkentavia kysymyksiä sekä tein niihin muutoksia. Esihaastattelu osoitti sen, että tallennus (videointi) on tarpeellinen, jos haastateltava sen suinkin sallii. Minun ei tarvinnut tehdä muistiinpanoja koko ajan, vaan kykenin keskittymään haastattelutilanteessa haastateltavan sanatarkkaan kuunteluun ja havainnointiin. Minulla on ollut myös tallennuksen myötä mahdollista palata uudelleen haastattelutilanteeseen.

Varsinaista kysymysluettelo en haastatteluissa käyttänyt, vaan laadin tarkentavia lisäkysymyksiä sisältävän teema-aiherungon tarvittaessa käytettäväksi. Teemahaastattelun luonteeseen kuuluu se, että haastateltava ikään kuin omilla vastauksillaan tarkentaa ja syventää teema-alueita. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 66-67.)

### 3.4 Käytännön järjestelyt teemahaastatteluissa

Hirsjärven ja Hurmeen (2000) mukaan aikuisten keskimääräinen haastattelu-aika teemahaastatteluissa on 1–2 tuntia. Ennen varsinaisia haastattelujen käynnistämistä (videointia) käytin hieman aikaa vapaamuotoiseen keskusteluun haastateltavien kanssa. Tämän tarkoituksena oli tutustuttaa meidät toisiimme ja auttaa haastattelulle välttämättömän luottamuksellisen ilmapiirin luomisessa. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 74-75.)

Hirsjärven & Hurmeen (2000, 92) mukaan haastattelun tallennus kuuluu teemahaastatteluun. Mäkisen (2006, 94) mukaan nauhoitukseen tai videointiin on saatava aina haastateltavalta lupa. Kerroin haastateltavilleni, miksi haluan videoida haastattelun, miten nauhoituksia tullaan käyttämään, miten niitä säilytetään ja miten ne hävitetään, kun niitä ei enää tarvita. Haastateltavani antoivat jo puhelinkeskusteluissamme luvan tallennuksen tekemiseen. Jotta haastattelutilanne olisi mahdollisimman luontevaa ja vapaata keskustelua, opettelin teema-aiherungon etukäteen ulkoa. Näin tehden vältyin turhalta papereiden selailulta haastattelu tilanteessa. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 92 ; Mäkinen 2006, 94.)

Tutkimusaineistoni koostuu neljän suomalaista näyttelijän haastatteluista. Tutkimusaineistoni kohteeksi he valikoituivat siten, että halusin haastatella kahta naisnäyttelijää ja kahta miesnäyttelijää. Kriteerinä pidin sitä, että näyttelijät ovat kokeneita näyttelijöitä, joten nuorimmat näyttelijät rajasin tarkoituksella ulkopuolelle. Halusin kuitenkin valita eri-ikäisiä näyttelijöitä haastatteluun. Ikäjakaumaltaan haastateltavat olivat 34 – 76-vuotiaita. Yhdistävänä tekijänä näillä näyttelijöillä on se, että he ovat toimineet ammatissaan vuosia ja ovat tunnetusti laadukkaita työssään. He ovat saaneet hyviä arvosteluja ja he työskentelevät Suomen arvostetuimmissa teattereissa. Haastatteleman näyttelijät ovat tehneet töitä myös median eri välineissä, ja he ovat jo tätä kautta tunnettuja ammattilaisia. Heidän työskentelyään on voinut seurata eri näyttämöillä.

Soitin näyttelijöille henkilökohtaisesti. Samalla puhelinsoitolla kerroin näyttelijöille tutkimukseni tarkoituksesta sekä tavoitteista. Puhelinkeskustelussa annoin tutkittavien päättää haastattelupaikasta, vaikka olin itse luomassa haastattelutilannetta. Haastateltavat saivat valita itselleen mieluisat tapaamispaikat. Sovittuamme ajankohdan ja paikan haastattelulle puhelimesta, lähetin vielä sen jälkeen jokaiselle haastateltavalleni sähköpostia. Sähköpostissa kerroin puhelimitse sopimamme ajankohdan, haastattelupaikan ja teemahaastatteluaiheet.

Teemahaastattelut toteutin kahden kesken kasvotusten Helsingissä maaliskuussa vuonna 2013. Minua tietysti jännitti näyttelijöiden tapaaminen ja haastattelut. Minulla oli haastateltavista mielikuvia, jotka olivat rakentuneet median ja näkemieni roolitöiden kautta. Haastattelemillani näyttelijöillä oli varma käsitys omasta näyttelijäntyöstään. Jokaisella heillä

vaikutti olevan vahva ote omaan tekemiseensä. Yhden haastattelun tein haastateltavan kotona sekä kolme haastattelua hotellihuoneessa. Yksi näyttelijä valitsi haastattelupaikakseen oman kotinsa. Kodissa tehty haastattelu toi minulle mielikuvia ja tunnelmia haastateltavasta näyttelijästä. Haastattelupaikkana koti oli persoonallinen, intiimi sekä häiriötön. Haastattelupaikkana hotellihuone oli minulle ja kolmelle haastateltavalleni uusi ympäristö. Se mahdollisti rakentamaan suhteemme siihen tilaan ilman aiempia yhteyksiä. Haastattelupaikka oli optimaalinen ja kommunikointi oli mahdollisimman häiriötöntä.

Tallennusmenetelmänä käytin videointia. Haastateltavani suostuivat jo puhelinkeskusteluissamme tallennukseen. Kaikki haastattelut kestivät noin tunnin. Haastattelujen nauhoittaminen säilytti keskusteluista olennaiset seikat, kuten haastateltavien sanatarkan puheen ja äänenkäytön. Tein haastateltavista huomioita haastattelutilanteen aikana ja kirjasin huomioni heti kunkin haastattelun jälkeen.

### **3.5 Haastatteluun osallistuneet**

Tässä työssäni keskeistä on pyrkimys ymmärtää ja tulkita näyttelijöiden roolinrakentamisen prosessia heidän kokemustensa kautta haastattelujen avulla. En käytä haastateltavien omia nimiä, vaan haluan säilyttää heidän anonyymisyytensä. Käytän tutkimuksessa tutkittavista kirjain merkintöjä (A, B, C, D). Pitkällisen pohdinnan tuloksena päädyin tähän ratkaisuun. Tutkimuksissa on melko yleistä säilyttää tutkittavien anonyymisyys. Kukaan haastattelemistani näyttelijöistä ei kieltänyt nimensä käyttämistä. Näyttelijän ammatti on julkinen ja tarkoitukseni ei ole tarjota näyttelijöille paikkaa tutkimuksellisessa julkisuudessa. Olen ollut tietoinen haastattelemieni näyttelijöiden henkilöllisyydestä. Anonyymisyys mahdollisti minulle aineiston kirjoittamisen moninaisuuden. Lisäksi anonyymisyys mahdollistaa lukijalle tilan lukea näyttelijöiden haastatteluista lainausotteita ja pysyä aiempien mahdollisesti näyttelijöistä syntyneiden mielikuvien ulkopuolella.

Tutkimuksen lukijaa auttaa se, että olen lisännyt tulosten esittelyyn näyttelijöiden suoria haastatteluotteita. Hirsjärven, Remeksen & Sajavaaran (2009) mukaan se lisää tutkimuksen validiutta. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 233.) Tuloksissa olen tulkinnut näyttelijöiden haastatteluja, ja lisännyt mukaan heidän omia lainauksiaan. Tutkimuksen luotettavuutta lisää

tarkka litterointi, jonka tein haastattelut tehtyäni, ja asioitten ollessa vielä tuoreena muistissani. Olen ottanut tuloksissa huomioon koko aineiston ja tulosten on mahdollisimman pitkälti heijastettava tutkittavien ajatuksia. Olen tuloksissa pyrkinyt pääsemään mahdollisimman lähelle tutkittavien omaa ajatusmaailmaa. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 185.) Aineistoni on runsas, vaikka haastateltavina oli vain neljä henkilöä.

Tutkimukseni näyttelijöistä kaksi on naista ja kaksi on miestä. Heidän ikänsä sijoittuu 34 – 76 ikävuoden välille. He ovat kaikki käyneet Suomen Teatterikorkeakoulun. Näyttelijät ovat Suomen menestyneimpiä näyttelijöitä. He ovat työllistyneet ja vakiinnuttaneet paikkansa ammattikentässä. He ovat kaikki tehneet monipuolisesti näyttelijän töitä laitosteattereissa, ryhmissä, televisiossa, elokuvissa, radiossa jne.

Käydessäni läpi haastatteluaineistoa olen pyrkinyt laadullisen tutkimuksen periaatteita noudattaen etsimään aineistosta esiin nousevia asioita. Tutkimuksessa haastatelluilla näyttelijöillä oli mahdollista myös näyttää liikkeitä ja eleitä haastattelutilanteessa. Olen päätenyt käyttämään sulkeita luettavuuden helpottamiseksi ja selkiyttämiseksi näyttelijöiden lainauksissa, esimerkiksi (näyttää). Liikkeiden ja eleiden sanallistaminen osoittautui yllättävän ongelmalliseksi.

Haastatteluaineistosta olen poiminut tutkimusongelmaani sivuavia yksittäisiä huomioita ja olen pyrkinyt esittämään kokonaiskuvan käsiteltävästä ilmiöstä. Kokonaiskuva on subjektiivinen ja kulloinkin käytettävän näkökulman ohjaama. Olen pyrkinyt etsimään ja tarkastelemaan näyttelijän roolin rakentamisen prosessia, näyttelijän käyttämiä taitoja roolin rakentamisessa sekä sitä miten tietty rooli vaikuttaa näyttelijän työtapoihin. Olen pyrkinyt tarkastelemaan näitä keskeisiä piirteitä mahdollisimman objektiivisesti ja noudattaen tutkimukseni kysymysasettelua.

### **3.6 Haastatteluaineiston analyysimenetelmä**

Kylmä & Juvakan (2007) mukaan laadullisessa tutkimuksessa aineistoa tarkastellaan usein mahdollisimman avoimesti esimerkiksi kysymällä aineistolta, mitä se kertoo tutkittavasta ilmiöstä. Analyysin myötä aineisto muuttuu haastatteluaineistosta tutkittavan ilmiön



teoreettiseksi kuvaukseksi. (Kylmä & Juvakka 2007, 66.) Tuomen & Sarajärven (2004) mukaan sisällönanalyysi on perusanalyysimenetelmä ja sitä voidaan käyttää kaikissa laadullisissa tutkimuksissa. Useat eri nimillä kulkevat laadulliset tutkimukset perustuvat sisällönanalyysiin, jos sillä tarkoitetaan kirjoitettujen, kuultujen tai nähtyjen sisältöjen analyysiä. (Kylmä & Juvakka 2007, 66 ; Tuomi & Sarajärvi 2004, 93.)

Yleensä ymmärtämiseen pyrkivässä lähestymistavassa käytetään laadullista analyysiä. Laadullisissa tutkimuksissa tavallisimmat analyysitavat ovat teemoittelu, tyypittely, sisällönerittely, diskurssianalyysi ja keskusteluanalyysi. Tärkeintä on valita analyysitapa, joka tuo parhaiten vastauksen tutkimistehtävään tai tutkimusongelmiin. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 229.)

Sisällönanalyysin tavoitteena on kuvata tutkimusmateriaali tiivistetyssä, pelkistetyssä ja yleisessä muodossa. (Kyngäs & Vanhanen 1999, 4-5.) Latvalan, Vanhasen & Nuutisen (2003) mukaan sisällönanalyysissä on olennaista, että tutkimusaineistosta löydetään samankaltaisuudet ja erilaisuudet. (Kyngäs & Vanhanen 1999, 4-5 ; Latvala, Vanhanen & Nuutinen 2003, 23.)

Useimmiten aineiston laadullinen analyysi alkaa jo haastatteluvaiheessa. Tutkija tekee haastattellessaan havaintoja, tulkitsee ja jaottelee materiaalia toistuvuuden ja erityistapausten perusteella. Aineistoa analysoitaessa työskentelytapoja on useita, eikä ole olemassa yhtä ainutta oikeaa ja muita ehdottomasti parempaa analysointitapaa (Hirsjärvi & Hurme 2006, 136.) Kvalitatiivisissa tutkimuksissa aineiston käsittely ja analysointi pitäisi aloittaa mahdollisimman pian aineiston keruuvaiheen jälkeen. Tällöin aineisto vielä inspiroi tutkijaa ja aineistoa on mahdollista täydentää tai selventää. (Hirsjärvi & Hurme 2006, 136 ; Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 223-224.)

Haastatteluja tehdessäni huomasin mielessäni vertailevan haastateltavieni vastauksia. Tein joitakin tarkentavia lisäkysymyksiä, jotta haastattelut olisivat mahdollisimman samanlaisia ja mahdollistaisivat vastausten vertailemista. Haastattelujen muistiinpanot, aineiston käsittelyn ja pintapuolisen analysoinnin tein heti haastattelujen jälkeen. Tarkemman analyysin tein sitten, kun olin saanut kaikki haastattelut litteroitua kirjalliseen muotoon ja lopullisiin

tuloksiin pääsen vasta tutkimuksen loppuvaiheessa. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 223-224.)

Litteroituani aineiston mahdollisimman sanatarkasti, se oli vielä luettava useaan kertaan, jotta siitä alkaisi syntyä ajatuksia ja kysymyksiä. Sisällönanalyysissä luokitellaan aineistoa, mutta tutkijan tulee myös tulkita aineisto ja saattaa se synteesin tasolle, jotta ilmiö tulisi käsitellyksi ja ymmärretyksi mahdollisimman syvällisesti. Synteesissä luodaan kokonaiskuva tutkittavasta ilmiöstä ja esitetään se uudessa perspektiivissä. Analyysin perusta on aineiston kuvaileminen eli pyrkimys kartoittaa henkilöiden ja tapahtumien ominaisuuksia tai piirteitä. (Hirsjärvi & Hurme 2006, 143-145.)

Tässä työssä käytän kvalitatiivista sisällönanalyysiä. Aineiston analyysimenetelmänä on teemoittelu ja induktiivinen sisällönanalyysi sekä päättely, jossa keskeisten teemojen antia pyrin tiivistämään sekä liittämään mukaan tulkintoja ja lyhyitä sitaatteja haastatteluista. Työn analyysivaiheessa olen pyrkinyt kehämäiseen työskentelytapaan, joka pohjaa hermeneuttiseen tutkimusmetodiin. Pyrin tulkitsemaan ja ymmärtämään ilmiötä se mahdollistaa tutkijan oman näkökulman mukana olon.

Pyrin saamaan esiin tutkittavaan ilmiöön liittyvien erilaisten kokemusten kirjon näyttelijöiden haastatteluihin perustuen. Yritän löytää vastaukset esittämäni tutkimusongelmaan ja –kysymyksiin näyttelijöiden teemahaastatteluja tulkitsemalla ja aiemman aiheeseen liittyvän kirjallisuuden perusteella. Tutkimus on aineistolähtöinen ja luonteeltaan eksploratiivinen eli alustava ja kartoittava.

Aineisto on esitelty Tulokset ja tulosten tarkastelu luvussa 4.

## 4 TULOKSET JA TULOSTEN TARKASTELO

### 4.1 Millainen prosessi roolin rakentaminen on?

#### 4.1.1 Tekstiin perehtyminen, taustatyö ja ohjaajan visio

Roolin rakentamisessa näyttelijä A:lla on lähtökohtana ensin tekstin lukeminen. Ohjaajan antaman informaation ammatillinen laatu tulevasta tehtävästä vaikuttaa hänen innostumiseensa.

”Onko ohjaaja valmistettavan näytelmän päällä eli tietääkö mitä tekee. Ihanaa olla siinä duunissa kun se ohjaaja on niin sen asian päällä. Mun ei tarvi stressata, teen vain oman hommani.” (Näyttelijä A).

Näyttelijä A haluaa tuntea, että ohjaaja tietää mistä näytelmässä on kyse ja ohjaajalla on selvä visio siitä, mitä tullaan tekemään. A:n mielestä on helpompaa näyttelijälle, jos ohjaaja osaa tehtävänsä ja sen myötä näyttelijä saa enemmän vaihtoehtoja. A painottaa myös luottamuksen tärkeyttä ammatissaan ohjaajaan ja näyttelijän välillä sekä näyttelijöiden välillä.

Heti alussa näyttelijä B:n täytyy tietää mikä näytelmä on ja mikä rooli on kyseessä.

”Jos se on joku historiallinen näytelmä ja jos rooli sattuu olemaan historiallinen henkilö, niin silloin täytyy tehdä taustatyötä. Että millainen se henkilö oikeesti on ja mitkä on ajankuvat, mitä on tapahtunut silloin maailmalla ja mitä siinä maassa ja siinä paikassa, missä tämä tapahtuu. Kaikki pitää selvittää. Ja sitten se esittämistapa mitä käytetään, jos se on farssi historiassa niin silloin se on erilainen. Ne pitää selvittää. Sitten yhdessä löytää ohjaajan kanssa se, että mihin suuntaan sitä ajetaan.” (Näyttelijä B).

Näyttelijä B kertoo, että ohjaajan painotus näytelmään sekä myös näytelmän lähestymistapa täytyy tietää. Jos näytelmä on historiallinen ja rooli on historiallinen henkilö, niin silloin näyttelijä B:n mukaan täytyy tehdä taustatyötä. Hänen mukaansa täytyy tutkia seuraavia asioita: Millainen se roolihenkilö on? Mitkä ovat ajankuvat? Mitä on tapahtunut maailmalla? Mitä on tapahtunut siinä maassa ja siinä paikassa, missä tämä näytelmä tapahtuu? Näyttelijä B painottaa, että pohjustustyö kannattaa tehdä hyvin, koska se helpottaa roolin rakentamista.

”Tietysti asiathan selviää matkan varrella aikanaan, mutta pohjustustyö kannattaa tehdä nimenomaan hyvin, koska se helpottaa roolin rakentamista. Kun tietää ajankuvan ja mitä silloin tapahtui ja millainen sen roolihenkilön oma historia on ollut.” (Näyttelijä B).

Näyttelijä B puhuu edellä olevissa haastatteluotteissa tausta- ja pohjustustyöstä ja hän tarkoittaa sillä muuta kuin itse näytelmätekstin lukemista.

Näyttelijä D kertoo, että roolin rakentamisen prosessi riippuu näytelmästä, onko se monologi vai ensemble työtä. Molemmat rakennetaan eri lailla hänen mukaansa. Näyttelijä D:n mukaan ensin täytyy ohjaajan kanssa selvittää seuraavat asiat: aikakausi ja tyyli. Hän kertoo, että jos näytelmä on esimerkiksi klassikko tai epookki niin täytyy tarkasti lukea sen ajan kirjallisuutta, ottaa selville miten silloin ajateltiin, mitkä olivat moraali ja arvomaailma siihen aikaan, mikä oli yleistä silloin. Näyttelijä D pitää tärkeänä myös taustatyön tekemistä.

Näyttelijä C kertoo roolin rakentamisen prosessin riippuvan siitä, miten esitystä aletaan työstämään. Hän pitää työssään siitä, että hän saa olla itse prosessissa mukana jo silloin, kun näytelmää kirjoitetaan. Tämä työtapa on jo ensimmäinen askel roolin työstämiseen. Hän kertoo eräästä näytelmän tekovaiheesta, miten kaksi vuotta ideoitiin, tavattiin ja prosessoitiin näytelmää ja sen pohjalta käsikirjoittaja kirjoitti tekstin. Hänelle näytelmän maailma ja kenttä tulivat tutuksi ja se helpotti roolin haltuun ottoa. Hän ymmärsi, miksi roolihenkilö puhuu näytelmässä eri tilanteissa tietyllä tapaa sekä hän ymmärsi näytelmän kokonaisuuden, mitä milläkin kohtauksella halutaan tuoda esiin. Hänen mukaansa tällainen työtapa palvelee mainiosti esityksen tarkoitusta ja sanomaa.

Näyttelijä C kertoo myös toisesta ja työlämmästä työtavasta, mitä hän tapaa esimerkiksi laitosteattereissa. Tässä näyttelijä tulee mukaan viimeisenä, jolloin on jo valmiina esim. puvustus, lavastus ja kaikki muu. Tässä työtavassa hänen on luettava tekstiä ja yritettävä ymmärtää ja hahmotettava kokonaisuutta. Hän lukee artikkeleita, jotka liittyvät näytelmän teemaan tai aiheeseen ja hän keskustele ohjaajan kanssa. Lisäksi hän tutustuu käännökseen huomatakseen onko käännösvirheitä. Näyttelijä C:n mielestä näyttelijän on otettava huomioon rooli työskentelyssään olosuhteet. Hän painottaa, että kokonaisuuden ymmärtäminen on yksi askel roolin rakentamisen prosessissa ja hän pyrkii aina kokonaisuuden ymmärtämiseen. Kun kokonaisuus on hänellä hallussa hän paloittelee tekstin kohtauksittain.

Näyttelijät käyttivät sanoja etsiminen, tausta- tai pohjatyön tekeminen kertoessaan tekstiin perehtymisestään, se tarkoittaa useimmiten muihin teksteihin tutustumista ennen kuin itse näytelmätekstin lukemista ja analysointia. Kaikilla näyttelijöillä vaikuttaa ensimmäiseksi olevan tärkeää selvittää itselleen kyseessä oleva näytelmä, sen aikakausi ja tyyli. He perehtyvät näytelmän teemaan, aikakauteen ja tutkivat tehden huolellista taustatyötä näytelmästä ja roolihenkilöistä. Analysointi on näytelmätekstin lähilukua ja analyysi on logiikan rakentamista oman näyttelijäntyön tulkinnan tueksi. Analyysilla pyritään ymmärtämään näytelmätekstin eri tasot ja löytämään tulkintamahdollisuudet. Kirjailija on todennäköisesti miettinyt tarkkaan henkilöittensä käyttäytymisen syyt, tavat ja repliikit. Näyttelijän täytyy tavallaan purkaa kirjailijan kerimä vyyhti auki, jotta hän ymmärtäisi sen ja kykenisi taivuttamaan sen omaan tulkintaansa. Tutkimuksen näyttelijät etsivät kirjoittajan näkökulman merkitystä näytelmän tekstistä. Samasta näytelmän tekstistä saa erilaisia tulkintoja ilmaisemalla sen eri tavoin ja valitsemalla erilaisia näkökulmia.

“Se liittyy siihen etsimiseen ja riippuu millainen rooli se on. Siihen täytyy löytää se, ja sitten pitää olla jotenkin suhteessa kaikkien yhteiseen ettei synny montaa tapaa esiintyä. Se on aina hyvin hankalaa, jos siellä näytellään hyvin monella eri tavalla.” (Näyttelijä B.)

Yleensä teatteria tekee iso joukko ihmisiä ja on hyvä sopia yhteisistä lähtökohdista ja yhteisistä pyrkimyksistä, jotta kaikki tähtäisivät suunnilleen samanlaiseen lopputulokseen eli tulkintaan. Olisi hyvä sopia yhteisestä tavasta lukea tekstiä ja olisi analysoitava tekstiä yhdessä. Näyttelijä B ja C painottivat, että kokonaisuuden ymmärtäminen on heille tärkeä askel roolin rakentamisen prosessissa. Kaikki tutkimuksen näyttelijät kertoivat, että he keskustelivat ohjaajansa kanssa työnalla olevasta näytelmästä. Näyttelijät halusivat jo alussa tietää ohjaajan tulkinnan ja painotuksen tehtävästä näytelmästä.

Ohjaaja lukee sekä analysoi käsikirjoituksen ja välittää näytelmätekstistä syntyneet omat tulkintansa näyttelijälle. Ohjaajan tekemä roolijako näytelmässä sanelee sen, miten näyttelijöiden roolihenkilöt ovat keskenään näytämöllä. Näyttelijä toteuttaa ohjaajan tekemät näytämölliset valinnat katsojille oman näyttelijäntyön tulkinnan avulla. Näyttelijältä vaaditaan näytelmässä oman roolihenkilönsä mukaista ilmaisua. Näyttelijä A:lle ohjaajan ammattitaidolla näytti olevan merkitystä, osaako ohjaaja esitellä tulevan näytelmän ammattimaisesti ja innostavasti. Näyttelijä B korosti, että ohjaajan painotus täytyy tietää heti

alussa. Näyttelijä C kertoi ihanne tapauksesta ja myös työlämmästä työtavasta, jossa hän joutui tekemään enemmän taustatyötä saadakseen kokonaisuuden haltuunsa. Hän mainitsi keskustelujen ohjaajan kanssa olevan tällöin tarpeellisia ja tärkeitä.

”Sitten tietysti täytyy oppia lukeen ohjaajia. Meidän (näyttelijöiden) täytyy olla hirveen tarkkana, että mitä ne ajaa takaa. Esimerkkinä voin sanoa, että joku ohjaaja sanoo mulle, että sulla on ihan väärä sävy. Mikä helkutin sävy mitä sä haluat? Hän tarkoittaa, että mulla on väärä ajatus ja kun mä nappaan sen ajatuksen mitä hän ajaa takaa niin sitten se sävykin tulee. Tää on semmonen vaikeus näyttelijöille lukee ohjaajia. Kun joku ohjaaja, joka tekee ulkonaisen kautta, tekee niin sanotusti asemia ja määrää että: ”Nyt katsot tännepäin ja nyt käsi noin ja ole ylväästi sitten käännyt tänne ja juokse lujaa tonne.” Näyttelijän pitää olla kauheen joustava eri ohjaajien kanssa ja yrittää lukee myöskin niiden tätä kehon kieltä. Joku ohjaaja sanoo (näyttää mutisten) ota tästäkin nyt selvää, mutta pitää vain ottaa selvää. Ja joku ohjaaja ei kato sinnepäinkään se kuuntelee vaan ajatusta, että meneeks ne ajatuslinkit oikein ja sitten se voi sanoa: ”Joo tässä mättää jokin”. Ja sitten katotaan, että mikä siinä mättää siinä ajatuksessa. Se antaa ite rakentaa ne niin sanotut asemat, sen kävelykuvion tai mitä tahansa siel tehdäänkin, että se ei puutu siihen, kunhan tää ajatuskuvio on oikein.” (Näyttelijä D.)

Näyttelijä D:n mukaan näyttelijän on hyvä oppia lukemaan eri ohjaajien kehon kieltä, koska jokaisella ohjaajalla on hänen mukaansa omanlaisensa tyyli ohjata. Näyttelijän olisi hyvä olla tarkkana siitä, että mitä ohjaaja ajaa takaa. Näyttelijän on hyvä olla joustava eri ohjaajien kanssa ja näyttelijän olisi hyvä yrittää lukea eri ohjaajien kehon kieltä. Kehon kieli näytti kiinnostavan näyttelijä D:tä, koska se on usein tärkeämpi henkilöiden välisissä suhteissa kuin pelkkä verbaalinen puhe.

Ohjaajan on osattava arvioida näyttelijäntyötä, hänen on vakuutettava näyttelijä näytelmän tekemisestä ja hänen on osattava kannustaa motivoituneita näyttelijä tekemään parhaansa näytelmän harjoitusvaiheen aikana. Ohjaajalta vaaditaan taitoa havainnoida, tulkita ja analysoida työryhmänsä työskentelyä. Työryhmän johtajana ohjaajalta vaaditaan näytelmän päävastuunkantoa ja hyviä vuorovaikutustaitoja. (Albright, Halstead & Mitchell, 1955, 327-330.)

Näytelmä etenee ennalta sovitun käsikirjoituksen mukaan harjoitusvaiheista ensi-iltaan ja esityksiin. Stanislavskin mukaan näyttämöllä ei esitetä arkielämää vaan taidetta, ja taiteen perustana on kirjailijan sepittämä teos. Hänen mukaansa teatteritapahtuma ja siihen valmistautuminen tarkoittaa koko persoonallisuuden läpikäyvästä prosessista, henkisen ja fyysisen luovan koneiston yhteistyötä. (Niemi 1984, 27-32.)

Näyttelijä A:n mukaan roolin rakentamisen prosessi vaatii keskittymistä, uskallusta olla huono, häpeän tunteista luopumista, eikä saa kontrolloida itseään eikä sensuroida tunteitaan.

Houni (2000) löysi haastattelemiensa roolityöstä yhtenä elementtinä tekstin tasolla liikkumisen. Hounin tutkimuksen näyttelijät kirjoittivat muistiin, mitä roolihahmo sanoo muista näytelmän henkilöistä, ja mitä muut näytelmän henkilöt puhuivat roolihahmosta. Tekstin tasolla liikkuminen oli hänen tutkimuksen useimmilla näyttelijöillä roolin rakentamisen ensimmäistä vaihetta. Näyttelijöistä osa halusi opetella näytelmän tekstin (repliikit) heti ulkoa ja osa taas etsiä merkitystä näytelmäkirjailijan näkökulmasta. (Houni 2000, 204-205.)

Tässä tutkimuksessa kukaan tutkimuksen näyttelijöistä ei puhunut Hounin mainitsemasta repliikkien käsin muistiin kirjoittamisesta eikä roolihahmojen muiden mielipiteiden ylös kirjaamisesta mitään. Tekstin tai repliikkien ulkoa osaamisesta ja tekstin työstämisestä puhuivat tämän tutkimuksen näyttelijöistä A, B ja D.

Näyttelijä A kertoo eräästä näytelmän harjoitteluprosessistaan. Näytelmä perustui tekstiin ja siinä oli paljon puhetta hänen roolihenkilöllään. Hän oppi tekstin käsittelyn ja puheen luontevuuden itselleen tässä näytelmän harjoitteluprosessissa.

”Miten puhua siten, että yleisö tajuaa mitä mä sanon ja kuitenkin sillä tavalla että se tuntuu luontevalta mulle. Rooli tietysti vaikutti siihen, että mä jouduin enemmän miettimään tekstin kautta.” (Näyttelijä A.)

Näyttelijä B kertoo, että nuorena hän osasi tekstin heti ulkoa, jopa niin että lukuharjoituksissa hänellä oli jo melkein rooli valmiina. Hänen mielestään rooli valmistui tällöin liian aikaisin, ilman prosessointia. Vanhempana hän antaa roolin tulla hitaammin siten, että prosessi

itsestään tekee työtä sen jutun (näytelmän) eteen. ”Näytelmän syntyminen ja roolin syntyminen on prosessi.” (Näyttelijä B.)

Näyttelijä D kertoo, että roolin ulkoluku hidastuu vanhemmiten.

”Pitää hirveesti enemmän pöntätä päähän sitä (tekstiä), koska sitä ei saa sillä tavalla ulkoa lukien päähänsä.” (Näyttelijä D.)

Hän kertoo, että muistia auttaa paljon fysiikka, se auttaa muistamaan ja muistamista. Näyttelijä D puhuu krapan muistista ja hän ilmeisesti tarkoittaa lihasmuistia. Näyttelijä D:n käytännön ongelmana on suuren tekstimäärän ulkoa opetteleminen sanatarkasti. Näyttelijä esiintyy vuoroiloin ja hänen on opeteltava samanaikaisesti useita rooleja. Ammattinäyttelijälle on roolien nopean mieleen panamisen kyvyn kehittäminen tärkeää.

#### **4.1.2 Faktojen etsiminen roolista ja roolianalyysi**

”Täytyy kaivaa syy, että miksi? Roolin faktat ovat roolin luuranko. Ei se ole mikään fakta. Miksi toi sanoo, että tämä henkilö on kaunis? Ahaa ajattelen, että sillä on joku taka-ajatus, jos se on mies niin ehkä se haluaa mennä mun kans sänkyyn tai jotakin muuta semmoista. Sitä rupee miettimään tällä tavalla sitä ihmistä. Tai jos se on nainen niin onko se kateellinen, onko mussa jotakin semmosta mitä se kadehtii?” (Näyttelijä D.)

Näyttelijä D painottaa tärkeimpänä faktojen etsimistä roolihenkilöstä. Hän on tarkka vastaanäyttelijöiden roolihenkilöhahmojen mielipiteistä rakentaessaan lihaa roolin ympärille. Näyttelijä D kysyy: Miksi? Mielipiteistä muodostuu pikku hiljaa sen roolihenkilön luonne. Hän käy kaikki muiden vastaanäyttelijöiden roolihenkilöhahmojen mielipiteet lävitse ja niistä muodostuu se hänen näyttelemänsä minä. Hän kertoo, että se miten hän itse pystyy muodostamaan sen roolihenkilönsä, syntyy hänen mukaansa tästä näytelmästä tekevästä ryhmästä. Hänen pitää itse ymmärtää se ja hän kerää oman roolihenkilöhahmonsensa ajatusmaailman, sen miten hän suhtautuu muihin ja sen mukaan hän aloittaa näyttämään ulos mitä hän haluaa. Myös näyttelijä B painottaa, että roolin rakentamisen prosessissa täytyy tietää näytelmässä olevien kaikkien roolihenkilöhahmojen keskinäiset suhteet.



Näyttelijän tehtävänä on roolin rakentamisen prosessissa tehdä roolianalyysi. Roolianalyysi tehdään roolista ja se on kirjailijan kirjoittaman roolihahmon tutkimista. Roolianalyysiin sisältyy roolihenkilön tarina, tausta, nykyisyys, suhde muihin näytelmän henkilöihin, unelmat tulevasta, tavoitteet, päämäärät ja kenties myös roolin psykologinen pohja, temperamentin valinta, roolin tavat, asenteet ja rytmi. Roolianalyysia tehdessään näyttelijällä on hyvä olla mielessään, että roolianalyysi on hänen ilmaisunsa apuväline hänen rakentaessaan elävää ihmistä. Elävä ihminen on yllättävä ja aina vaikeasti selitettävissä ja analysoitavissa. Näyttelijät toivat haastatteluissa esille, että he ensin keräävät roolihenkilönsä kaikki tosiasiat ja ajatusmaailman. Se tarkoittaa sitä, että he keräävät kaikki ne tosiasiat, joita he kutsuivat faktoiksi, jotka teksti roolista antaa.

”Mä myöskin pidän salaisuuksia. Jokaisessa roolissa on mielenkiintoista, että siinä on jokin salaisuus. Kaikkea ei ihan näytä ja yleisö tajuaa sen, yleisö nappaa ne salaisuudet sieltä. Se on mun mielestä tässä näyttelemisessä kaikkein jännintä se, että yleisö tajuaa kaikki ajatukset, vaikka puhuu toista ja tekee toista. Ne (yleisö) aistii sieltä.” (Näyttelijä D.)

Näyttelijä D kertoi pitävänsä salaisuuksia näytellessään näyttämöllä ja yleisö ymmärtää ne hänen salaisuutensa. Näyttelijä D:llä näyttäisi olevan piirteitä stanislavskilaiseen suuntaan. Hän on tutkinut, ajattellut ja hän on määritellyt fyysisen toimintansa näyttämöllä. Näyttelijä D paljastaa täsmällisen fyysisen toimintansa kautta roolihahmonsa sisäisen tilan ja yleisö ymmärtää. Tavallaan tässä syntyy sisäisen ja ulkoisen yhteys. Stanislavskilaisuutta on se, että oikeassa rytmisissä ja annetuissa olosuhteissa toteutuvat fyysiset toiminnot eivät ole enää tekoja vaan niistä tulee psykofyysisiä toimintoja.

Repo (2011b) kirjoittaa Stanislavskin toiminta-analyysimetodin olevan kaksivaiheinen: analyysi järjellä ja analyysi ruumiilla. Analyysi ruumiilla suoritetaan etydimetodin avulla, minkä avulla näyttelijä voi kehittää loogisen sarjan fyysisiä tekoja omalle roolihahmolleen, roolin läpitunkevan toiminnan kautta. Tekstianalyysin jälkeen analysoidaan näytelmän tapahtumia toiminnan kautta. Näyttelijän tavoitteena on improvisointiharjoitusten avulla löytää roolihenkilönsä sisäinen elämä, ajatukset, ihmissuhteet, niihin vaikuttavat tekijät, teot ja toiminnat, joiden kautta roolihenkilö tavoittelee päämääräänsä esitettävän näytelmän tapahtumissa. Kun teot on oikein ajateltu ja eletty läpi näyttämötilanteessa, tunteet ja muu kaikki asettuvat paikoilleen itsestään. Teot ovat roolin tehtäviä ja roolin päätehtäväksi

sanotaan tulevaisuuden päämäärää, johon roolihahmo pyrkii näytelmän kuluessa. (Repo, 2011b. 119.)

Stanislavski päätyi pohdiskelujensa tuloksena siihen, että tunnetta ei saa näytellä, vaan sitä täytyy lähestyä, ja se syntyy itsestään, jos näyttelijä ajattelee ja toimii näyttämöllä. Stanislavski vaati näyttelijää tarkasti määrittelemään mitä hän tekee. Jokainen teko sisältää kysymyksen ”Mitä teen?” ja Miksi teen?” Näyttelijän avatessa kysymystä ”Mitä varten?”, hän määrittelee päätehtävää, joka syntyy fyysisistä teoista. Näyttelijän alkaessa fiksata fyysisiä tekoja ja määritellä käyttäytymisen logiikkaa, joka syntyy tutkimisen tuloksena, se herättää näyttelijässä elävät tunteet. Roolihahmon sisäisen tilan voi paljastaa täsmällisesti toiminnan kautta ja katsoja uskoo siihen. Samalla syntyy yhtä aikaa sisäisen ja ulkoisen keskinäinen yhteys. (Repo, 2011b ,120.)

#### **4.1.3 Alitajunta roolin rakentamisessa**

”Mä mietin, ajattelen, annan aikaa, en pakota. Sitte alitajunta tekee aika paljon työtä. Yritän olla auki, läsnä ja kontaktissa.” (Näyttelijä A.)

Näyttelijä A:n käyttämä alitajunta käsite voi viitata psykoanalyttiseen käsitykseen ihmisen psyykeestä. Sigmund Freud loi käsitteistön ihmisen mielen kolmijakoisuudesta ja erityisesti tiedostomattoman käsite viittaa yksilön sisäiseen maailmaan. Näyttelijä A:lla voi ajatella olevan piirteitä stanislavskilaisen järjestelmän käyttämisestä.

Näyttelijä A luottaa alitajunnan tekevän töitä ja hän antaa rauhan sen työskentelylle. Hän miettii, ajattelee, antaa aikaa eikä pakota. Hän yrittää olla auki, läsnä ja kontaktissa tapahtumissa näytelmän roolihenkilöiden välillä. Näyttelijä A:lle on voinut jo tekstintyöstäminen ja roolihahmoon samaistuminen antaa materiaalia, jonka hän työstää ja luo näkyväksi oman intuition tai alitajunnan avulla. Intuitio on mielen aktiivista toimintaa ja mitä ilmeisemmin näyttelijä A tuottaa roolityöhönsä alitajunnan/intuition kautta viimeistelyä.

Stanislavskin (2011) tekniikan yksi tavoite on saada alitajunta toimimaan. Toinen tavoite on se, että näyttelijä oppii antamaan alitajunnalle rauhan silloin, kun se on alkanut työskennellä. (Stanislavski 2011, 785.) Stanislavskin mukaan näyttelijän täytyy tietoisesti herättää itsessään

alitajuinen luova luonto tietoista luomistyötä varten. Psykotekniikalla hän tarkoitti työskentelyä tietoisien kautta alitajuiseen. Tietoisuus antaa suunnan, jota alitajuinen toiminta jatkaa. Stanislavskin keskeinen päämäärä oli käynnistää tietoisien ajattelun avulla näyttelijän alitajuinen luova työ. (Repo, 2011b, 63-64.) Stanislavskin (2011) mukaan: “Se mikä elämässä tapahtuu itsestään, tarvitsee näyttämöllä usein psykotekniikkaa. Se opettaa toteuttamaan tietoisesti, loogisessa järjestyksessä kaikki orgaanisten prosessien myös kommunikointiprosessin momentit ja vaiheet.” Niissä tilanteissa, joissa prosessi ei tapahdu spontaanisti, alitajuisesti, se täytyy Stanislavskin mukaan rakentaa tietoisesti erillisistä vaiheista loogisessa järjestyksessä. “Silloin kun tätä työtä ei tehdä kaavamaisesti ja ulkoisesti vaan sisäisestä ärsykkeestä, säteilyn ja sen vastaanottamisen avulla, näyttelijä on menossa kohti totuutta.” (Repo, 2011b, 63-64 ; Stanislavski 2011, 338, 785.)

Stanislavskin mukaan näyttämöllä toteutettavan tehtävän täytyy johdattaa loogisuuteen ja johdonmukaisuuteen. Hänen mukaansa todentaju luo uskottavuuden ja herättää tunne- ja aistielämyksen. Tietoisuus antaa suunnan, jossa alitajuinen toiminta jatkaa työtä. Tätä ominaisuutta näyttelijä käyttää psykotekniikassa. Se antaa mahdollisuuden käynnistää tietoisien avulla näyttelijän alitajuinen luova työ. Stanislavski korosti, että järki vetää mukaansa tunteen, tunne synnyttää halun, pyrkimyksen ja tahdon toimintaan. (Repo, 2011b, 63, 69.)

Stanislavskin (2011) mielestä psykotekniikan perustehtävä on saattaa näyttelijä sellaiseen tilaan, jossa hänen luova alitajuntansa pääsee toimimaan. Tietoisuus antaa suunnan, jossa alitajuinen toiminta jatkaa työtä. Stanislavskin mukaan joka kerta, kun toiminnot syntyvät spontaanisti, näyttelijän tahdosta riippumatta, luonto ja alitajunta tulevat mukaan työhön. Psykotekniikan avulla näyttelijä voi herättää kokemisen, osaa viljellä tunteita ja antaa niille fyysisen muodon. (Stanislavski 2011, 428-430, 449.)

Houni (2000) löysi tutkimuksessaan näyttelijöiden roolin rakentamisen prosessissa intuitiivisen viimeistelyn vaiheen. Hänen tutkimuksen haastateltavat olivat luoneet intuition kieliopin. Sen välityksellä näyttelijät omaksuvat näytelmähenkilöiden kertomuksia osaksi ammattitaitoaan. (Houni 2000, 204, 207, 283.)

”Kun sä oot siin läsnä ja auki niin sittenhän siin oikeesti tapahtuu jotain asioita ja lähtee viemään johonkin suuntaan.” (Näyttelijä A).

Westonin (1999) mukaan läsnä oleva näyttelijä ajattelee oikeita ajatuksia ja tuntee oikeita tunteita. Näyttelijä lainaa roolihenkilölleen omaa alitajuntaansa. Tämä tarkoittaa sitä, että roolihenkilö tekee erilaisia valintoja yleisön katsoessa. Näyttelijä elää elämäänsä enemmän alitajunnasta kuin tietoisuudesta. (Weston 1999, 84-85.)

Niemen (1984) mukaan se, mitä näyttelijän mielessä tapahtuu esityksen aikana, on sidoksissa siihen, mikä on näyttelijän roolihenkilön osuus näyttämöllisissä vuorovaikutuksellisissa tapahtumissa (Niemi, 1984, 95.) Näyttelijän luoman roolihenkilön sisäinen maailma vaikuttaa siihen, millaisia ajattelu- ja tulkintaprosesseja näyttelijä käy mielessään lävitse esityksen aikana.

#### **4.1.4 Fyysinen ilmaisu**

Näyttelijät käyttivät kertoessaan roolin fysiikan tai fyysisten toimintojen hahmottamisesta ilmaisuja: toiminta, tekeminen, itsensä tuominen rooliin, fyysinen ilmaisu ja fyysinen tekeminen ajattelun kautta.

Näyttelijä A haluaa löytää rooliin asioita siten, että roolihenkilö olisi kuin oikea ihminen ja hänessä olisi paljon erilaisia nyansseja. Hän kertoo löytävänsä aineksia rooliin tekemällä. Sairaana ollessaan hän etsi eri tavoin rooliinsa juttuja, koska hän ei voinut olla fyysinen. Tätä ”eri tavoin” etsimistä hän ei haastattelussaan määritellyt tarkemmin. Tämä toinen työtapatoimi hänen mukaansa erittäin hyvin. Parantuneena hän yhdisteli sairaana oivaltamiaan asioita fyysiseen tekemiseen ajatuksen kautta yhteen. Näyttelijä A painottaa, että roolin rakentaminen on ajattelutyötä.

Näyttelijä B:n mielestä pohjatyö on tehtävä ensin hyvin ja sitten löydettävä ohjaajan kanssa, mihin suuntaan näytelmää ”ajetaan”. Roolin rakentamisen prosessista hän kertoo, että kun nämä edellä olevat asiat on selvitetty niin seuraavaksi hän ”tuo” omaa itseään rooliin. Rakentaessaan roolia hän miettii, miten ihminen liikkuu, kävelee, hymyilee, nauraa, suuttuu ym. Hän etsii roolihenkilöä siten, että hän ajattelee ja tarkkailee ihmisiä, liikuntaa, kymmentä

erilaista henkilöä, miten he liikkuvat fyysisesti eri tavalla. Sen jälkeen hän kokeilee ja vaihtelee liikkumistapoja. Joskus hän kertoo ottavansa kymmenen eri muunnosta ja puhuvansa samalla repliikkiä. Hän kertoo siinä olevan mukana eri eleitä, jotka samalla vaihtelevat. Hän painottaa, että oma pohja on kaikista tärkeintä ja aina pitää itsensä kautta tehdä, jotta roolihenkilöstä tulisi rehellinen. Näyttelijä B etsii roolihahmonsa fyysiseen olemukseen erilaisia ihmisen liikkumistapoja ajattelemalla ja tarkkailemalla sekä hän kokeilee erilaisia tapoja oman kehonsa kautta rakentaessaan roolihahmoaan.

Näyttelijä C kertoo luottavansa siihen, ettei hän lähde rakentamaan roolikaarta. Roolikaari on roolihenkilössä näytelmän kuluessa tapahtuva kehitys ja muutos. Silloin kun etsitään roolikaarta, analysoidaan ja tarkkaillaan roolikehitystä. Etsittäessä roolikaarta kiinnitetään huomiota siihen, miten ja missä kohdin roolihenkilö muuttuu. Joidenkin mielestä se auttaa näyttelijää tekemään roolissaan eroja henkilön eri vaiheiden välille. Näyttelijä C:n mielestä luonne ja rooli rakentuvat toiminnalla.

”Kohtaus kerrallaan ja siellä on oma sisältönsä, jota tekee. Sitten tehdään seuraava kohtaus, unohtaen sen, mitä siellä on aikaisemmin ollut. Tietenkin sieltä jotain jää sinne harteille, että se (roolihenkilö) on erilaisessa tilanteessa, mutta että ei jää sen vangiksi, että luo roolilleen semmoisia, että tämä (roolihenkilö) on ujo ja sitten mä oon koko ajan ujo. Ujokin ihminen voi yhtä äkkiä raivostua. Se niin kuin kahlitsee jotenkin mieltä, mä oon huomannut sen.”  
(Näyttelijä C.)

Näyttelijä C ei luokittele eikä määrittele rooliaan valmiiksi liian paljon miettimällä, että minkälainen roolihenkilö on. Hänen mielestään toiminnot tuovat roolille sen, miten roolihenkilö esimerkiksi raivostuu ja mitkä asiat häntä satuttavat. Tehdessään roolia hän syöttää itselleen toimintoja ja sen myötä roolille voi tulla joku ele, kuin ulkoinen olemus, mikä voi muuttua yhtä äkkiä. Hän korostaa, että ajatus ei saa olla katkennut suhteessa krooppaan. Esimerkiksi jos hän puhuu jollekin, niin eleiden täytyy tulla ajatuksen myötä. Hän painottaa, että eleet eivät ole pääasia, vaan että eleet tulevat jatkona ajatuksesta. Hän kertoo eräästä roolityöstään, jossa roolin ulkoinen muutos tuli siten, että hän ymmärsi roolihenkilön tuovan näytelmän tärkeän sanoman. Hän oivalsi roolin viattomuuden ja yksinkertaisuuden ja hän lähti tekemään viatonta, jolloin vähitellen roolin olemus muuttui ja kädet tulivat mukaan.

Hän haki roolihenkilöä kehittämällä käsiensä liikkeitä. Tässä roolissa roolihenkilöllä olivat kädet kiinni kyljissä. Näyttelijä C:llä ajatus tuo eleitä tai toimintaa roolihenkilölle.

Westonin (1999) mukaan näyttelijän keskittyessä fyysiseen suoritukseen hänen keskittyminen voi johdattaa kohtauksen emotionaalisten ongelmien jäljille. Fyysinen toiminta vie näyttelijän huomion repliikeistä, koska Westonin mukaan vuorosanat nousevat toiminnasta. Hän jatkaa, että kun näyttelijällä on yksinkertaisia ja fyysisiä tehtäviä niin stressin taso putoaa ja näyttelijä voi koota keskittymisensä ja löytää varmuutensa. (Weston 1999, 65-66.)

Wilson (1997) kirjoittaa, että näyttelijän keskeisimpiä tehtäviä on luoda rooliinsa toimintaa ja sitä kautta synnyttää roolilleen luonne. Hänen mukaansa näyttelijän osaamiseen kuuluu tehdä roolinsa fyysisesti näkyväksi. Wilson jatkaa, että näyttelijällä on hyvä olla kyky pukea ajatuksensa roolihenkilöstä teoksi, joita hän voi näytellä. Jäin pohtimaan näyttelijää, jonka roolihahmo on täysin fyysisesti liikkumaton. Miten tässä tapauksessa näyttelijä saa synnytettyä roolihahmolleen luonteen ja kykenee näyttelemään, mikäli Wilsoniin on uskomista. Näyttelijällä on hyvä olla näkemystä ja tietoa ihmisen käyttäytymisestä. Wilsonin mukaan lisäksi näyttelijällä on hyvä olla kyky hallita liikkeensä, jotta yleisön huomio ei kohdistu häneen silloin, kun sen tulisi kohdistua muualle näyttämöllä. Wilson (1997) kirjoittaa, että näyttämöllä liikkumisen tulee vaikuttaa motivoituneelta. Motivaation ei tarvitse hänen mukaansa suuntautua johonkin päämäärään vaan se saattaa olla pelkästään ilmaisevaa. Hänen mielestään näyttelijän yhtenä keskeisenä tehtävänä on varmistaa, että ohjaajan toiveet yleisön huomion kohdistamisen osalta täytetään. Voi olla näinkin joissakin kohtauksien vaihdoissa, mutta liekö se näyttelijän tärkein tehtävä näyttämöllä? (Wilson 1997, 112, 117.)

Myös näyttelijä D:n mielestä fyysinen ilmaisu on tärkeää. Hän käyttää fyysisiä ilmaisutapoja ja hänen täytyy saada olla mukana tilanteessa, niin fyysiset toiminnot tulevat ilmaisuun ja ulos itsestään.

”Moni on sanonut harjoituksissa, että oi kun sä teit noin, niin se oli kiva. Miten mä tein? No sillai kun sä teit äsken. Sitten mä rupeen miettimään, että miten mä tein äsken? Niin ei se meekän enää samalla lailla. Se tulee sitten miten sen ajattelee, miten sen sähköttää ulospäin itsestään. Mielenkiintoista, se ei lopu koskaan sen ihmisen tutkiminen.” (Näyttelijä D.)

Hänen mukaansa pienet asiat merkitsevät eleitä myöten. Hän kertoo, että niistä pikku hiljaa muodostuu se ihminen, jota näytetään.

Martin Kurténin (1982) mukaan roolityö lähtee fyysisten toimintojen etsimisestä. Jos roolihahmon fyysinen käyttäytyminen on loogista, syntyvät tunteet ja mielentilat eli sielullinen elää ja vasta tämän jälkeen alkaa roolin karakterisoiminen. (Ollikainen & Rantala 1982, 76.) Stanislavski (2011) opetti roolin ulkomuodon fyysisestä hahmottamisesta (ruumiillistamisesta) ilman roolin ulkoista muotoa ei sisäinen luonteenominaisuus eikä mielenlaatu välity katsojalle. Hänen mukaansa näyttelijän tulee roolia rakentaessaan kiinnittää huomiota ruumiiseensa, ääneensä, kävelyynsä ja tapaansa puhua. (Ollikainen & Rantala 1982, 76; Stanislavski 2011, 454.)

”Me näytetään sen (roolihenkilön) tunteet. Me näytetään minkälainen se ihminen on, ei me näytellä sitä. Me näytetään se.” (Näyttelijä D.)

Näyttelijä D käyttää edellä olevassa haastatteluotteessa näyttelemisestään ”näytetään” sanaa. Hän inhoaa käyttää sanaa näytellä, koska hänen mukaansa Suomen kieleen ja näytellä sanaan on tullut negatiivinen sävy. Hänen mukaansa ihan kuin näyttelijä teeskentelisi.

”Ihmiset sanovat yksityiselämässään, että ei se oikeasti, se vain näyttelee.” (Näyttelijä D.)

Houni (2000) kirjoittaa lainaten Müller-Freienfelsia, että hyvä näyttelijä ei teeskentele, eikä koskaan ilmaise mitään, mitä hän ei sisimmässään koe. Hyvä näyttelijä löytää ilmaisun esittämästään roolista käsin. (Houni 2000, 43.)

Näyttelijä D kertoo roolin rakentamisen olevan hänellä Stanislavskin oppisuunnan mukaista:

”Ensin tulee ajatus, se tuo tunteen, ja tunne tuo jonkun minkä tahansa reaktion. Aika tavallista tälläkin hetkellä on mennä tätä kautta.” (Näyttelijä D.)

Näyttelijä D ajattelee roolihenkilönsä ajatuksia ja ne tuovat hänelle tunteen. Hän kokee itse tunteen ja tunteen kokemisesta syntyy reaktio tai toiminta näyttämöllä. Hän luottaa tunteen tuoman reaktion tuovan aitoa näyttelemistä eikä teatreellista teeskentelyä. Hän ei ajattele tunnetta, vaan roolihenkilönsä ajatuksia. Jos hän ajattelisi tunnetta niin saattaisiko olla niin, että hän pusertaisi itsestään tunnetta ulos väkisin.

Stanislavskin (2011) mukaan näyttämöllä toiminta on oleellista. Hänen mukaansa draamataide ja näyttämötaide rakentuvat toiminnalle ja aktiivisuudelle. Näyttämöllä on

henkilö ja edessämme tapahtuu toimintaa ja näyttelijästä tulee toimiva henkilö. Stanislavskin mukaan näyttämöllä täytyy toimia sisäisesti ja ulkoisesti. Hän jatkaa, että näyttämötoiminnan tulee olla sisäisesti perusteltua, loogista ja johdonmukaista sekä todellisuudessa mahdollista. (Stanislavski 2011, 81 - 82, 90.)

Näyttelijä D:n mielestä rooliin voi mennä monta muuta kautta, ei ole yhtä oikeaa tapaa tehdä juttua, löytää sitä ydintä. Sen voi hänen mukaansa löytää montaa kautta. Ulkonaisen kautta voi rakentaa: esimerkiksi ohjaaja tai lavastaja ja pukusuunnittelija suunnittelevat hahmon valmiiksi.

”Hahmon kautta voi löytää sen henkilön ajatusmaailman.” (Näyttelijä D.)

Hän korostaa ulkonaisen kautta menemisessä sitä, että sisin on aina sama.

”Mun mielestä se on sitä, mennään sinne minkä tahansa systeemin tai metodin kautta niin enemmän tai vähemmän se ydin on sama. Eli sun täytyy olla ja ajatella niin kuin se ihminen (roolihenkilö) ajattelee.” (Näyttelijä D.)

Stanislavski opetti: kun teot ovat oikein ajateltuja ja läpi elettyjä näyttämötilanteessa, tunteet ja kaikki muu asettuvat kohdalleen. Näyttelijä D:llä vaikuttaa olevan stanislavskilaisen toiminta-analyysin piirteitä.

#### **4.1.5 Vastanäyttelijät ja vuorovaikutus**

Näyttelijä A:n mukaan roolin rakentamiseen vaikuttavat vastanäyttelijät ja heidän ”vaihtumisensa”. Hänen mukaansa näyttelijä ei ole koskaan yksin, vaan hän tekee aina suhteessa johonkin muuhun. Näyttelijät joutuvat ehkä työskentelemään vaihtuvien ja uusien henkilöiden kanssa. Tällöin he joutuvat rakentamaan vuorovaikutuksen uudelleen toimivaksi. Näyttelijät ovat vuorovaikutuksessa esiintyessään roolihenkilöinä ja näyttelijöinä toisilleen sekä katsojille näyttämöllä.

Näyttelijä B kertoo, että harjoitusvaiheessa vaikuttaa eniten suhde toisiin. Hän painottaa, että näyttelemisen perusasia on kuuleminen ja kuunteleminen. Hän korostaa, että itse ei ole tärkeä vaan muut (näyttelijät) ovat tärkeitä ja nämä muut nostavat toisiaan, jokainen rooli nostaa toista roolia ylöspäin. Näistä hänen mukaansa tulee ”hehku”. Hän kertoo, että ensimisen



(ensemble - näyttöleminen on kuuntelemisen toinen nimi) luominen on hänestä hienoin asia mitä voi teatterissa tapahtua, kaikki ”puhaltavat yhteen hiileen”. Näyttelijä B tarkoittanee tällä ilmauksella yhdessä tekemistä yhteistyössä.

”Kun kaikki tekevät yhteistä työtä, niin se on hienoa. Kukaan ei ole yksistään tärkeä, vaan kaikki ovat tärkeitä. Aina autetaan toista ja jos siellä on jotain niin ei saa alkaa nonsaleeraamaan toista.” (Näyttelijä B.)

Näyttelijä B puhuu ideaalista tilanteesta, jossa kaikki osapuolet toimivat ammattitaitoisesti ja jokaisen ryhmässä toimivan on tehtävä oma osuutensa. Diderotilaisittain ajatellen näytelmä on kuin hyvin järjestetty yhteiskunta, jossa jokainen joutuu uhraamaan omia oikeuksiaan kokonaisuuden hyväksi.

Näyttelijä C:lle on tärkeää vastaanäyttelijöiden kanssa vuorovaikutuksessa harjoitella oikeassa tilanteessa kohtauksia.

”Sitten kun lähdetään varsinaisesti sitä tekemään. Tehdessä ne tilanteet ja sen vastaanäyttelijän tapa tehdä vie sitä johonkin suuntaan.” (Näyttelijä C.)

Näyttelijä C painottaa sitä, että rooli rakentuisi tilanteiden kautta harjoituksissa vastaanäyttelijöiden kanssa. Hänen mielestä kotona hänen yksin ajatellessaan kohtausta, se tekee kohtauksesta keinotekoisen suorituksen, koska siitä puuttuu yhteinen tilanne, eikä kohtaus koskaan kehity eteenpäin. Näyttelijä C:lle vaikuttaa olevan mielekästä ja merkityksellistä teatterin tekeminen yhdessä toisten kanssa.

Näyttelijä D:n mukaan näyttelijän on otettava huomioon omassa roolityöskentelyssään muut ihmiset, koska hänen mukaansa hänen ajatukset eivät tule ilmi elleivät ne mene jonkun (vastaanäyttelijän) kautta jolle hän sanoo ja miten hän sanoo. Hän painottaa vuorovaikutusta kaikkein tärkeimpänä asiana. Hänen mielestään näyttelijällä pitää olla psykologinen vaisto. Hän kertoo, että jos on ryhmä, jossa kaikki eivät ole samalla tasolla, niin hänen mukaansa näyttelijän tulee ottaa huomioon se, että minkälaisia nuo muut ihmiset ovat. Hänen mukaansa näyttelijän pitää olla skarppina (terävänä) myös siinä, että minkälaisia vastaanäyttelijät ovat yksityisinä ihmisinä.

Stanislavski (2011) käyttää sanaa yhteys kuvaillessaan, kommunikaatiota (vuorovaikutusta) vastaanäyttelijän kanssa. Tutkimuksen näyttelijöistä B piti näyttelemisen perusasiaana kuulemista ja kuuntelemista. Näyttelijä A korosti, että näyttelijä tekee aina suhteessa johonkin muuhun. Näyttelijä D kertoi, että ajatukset eivät tule ilmi elleivät ne mene jonkun vastaanäyttelijän kautta. He kaikki tavallaan puhuivat stanislavskilaisesta yhteydestä, kuuntelemisesta. ”Kahden ihmisen tarvitsee vain kohdata ja samassa heidän välilleen syntyy keskinäinen yhteys.”( Stanislavski 2011, 309.) Stanislavski kehoitti näyttelijöitä puhumaan ajatukset toiselle ja varmaistamaan, että ne tavoittavat toisen näyttelijän tietoisuuden ja tunteet. Hänen mielestä katsoja näkee ja ymmärtää näyttämöllä tapahtumat silloin kun roolihenkilöt kuuntelevat toisiaan. Stanislavskin mukaan näyttelijän tulee pitää huolta jatkuvasta yhteydestä vastaanäyttelijöihinsä omien tunteidensa, ajatustensa ja tekojensa avulla, jotka ovat näyttelijän esittämien roolien tunteiden, ajatusten ja tekojen mukaisia. (Stanislavski 2011, 306, 308-311.) Silloin kun näyttelijät kuuntelevat toisiaan ja heillä on yhteys toisiinsa, he näyttelevät yhteen toinen toistaan innostaen. Tähän päästäkseen näyttelijöiden yhteyden on toimittava, heidän on oltava tietoisia toisistaan. (Stanislavski 2011, 306, 308-311.)

Westonin (1999) mukaan kuunteleminen on paras tekniikka itsensä ankkuroimiseksi hetkeen. Hänen mielestä kuunteleminen rentouttaa ja yhteyden tunteminen rentouttaa ja estää ylinäyttelemisen sekä saa esityksen tuntumaan luonnolliselta. Näyttelijöiden kuunnellessa toisiaan jotakin voi tapahtua, koska silloin he vaikuttavat toisiinsa. Tällöin kuunteleminen on erityistä huomion keskittämistä toiseen. (Weston 1999, 104-105.)

Eepisen teatterin näyttelijä esittää muita henkilöitä eikä hän muuntaudu roolihenkilöksi vaan hän esittää henkilöihahmon teknisesti ikään kuin ulkoisesti. Kuitenkin näyttelijän tehtävänä on eepisesä teatterissa näytellä tämä henkilö näyttelijäryhmän jäsenenä.

Näyttelijä B kertoo, että näyttelijöiden tulee löytää jotenkin yhteys, yhteinen sävel ettei synny montaa tapaa esiintyä. ”Se on aina hyvin hankalaa, jos siellä näytellään monella eri tavalla.” (Näyttelijä B.)

Diderotilaisen (1987) ajattelutavan mukaan näyttelijöiden välisessä vuorovaikutuksessa on merkityksellistä se, että näyttelijät tukevat toisiaan. Hänen mukaansa harjoituksia tarvitaan siksi, että erilaisten näyttelijöiden välille rakentuisi tasapaino ja tuloksena olisi yhtenäinen

toiminta näytellessä. (Diderot 1987, 25.) Näyttelijä B:n ajatustavassa voidaan aistia diderotilaisuuden jyvää.

Houni (2000) jäsensi tutkimuksessaan näyttelijöiden suhteesta ryhmään kolme suhtautumistapaa, joita hän nimitti rinnallatekijöiksi, yhdessä tekijöiksi ja jotakin varten tekijöiksi. Nämä kolme Hounin ryhmittelyä eivät sulje pois ajatusta, että näyttelijät voisivat työuransa eri vaiheissa liikkua näissä kaikissa suhtautumistavoissa. (Houni 2000, 221, 250-252.) Teatteri liittyy useat ihmiset luovaan yhteistyöhön ja yhteistyö luovien ihmisten ryhmässä on mahdollisuus omaan tekemiseen. Ryhmässä toimiminen ja vuorovaikutus on näyttelijän työkontekstia.

## **4.2 Millaisia taitoja näyttelijä käyttää roolia rakentaessaan?**

### **4.2.1 Materiaalin kerääminen**

Tutkimuksen näyttelijät käyttivät sanoja imurointi, keräileminen, etsintä, lukeminen ja tarkkailu kertoessaan ihmisten havainnoimisesta.

Näyttelijä A käyttää roolihenkilölle ilmaisussaan omia ajatuksia ja omia tunteita. Hänen mukaansa se on muutoin ulkokohtaista, eikä sitä voi muutoin tehdä. Hän tuo rooliin sen mitä hän itse on. Hän kertoo, että hän voi imuroida (havannoida toisia ihmisiä) ja ottaa erilaisia ajatuksia toisilta, mutta sitten kun hän adaptoi (lainaa) toisilta niin se on erilaista. Se ei ole hänen mielestään edes matkimista, koska ihminen tekee sen itsensä kautta. Hänellä on omat ajatukset oman itsensä kautta ja omat elämäkokemukset, jotka hän tuo rooliin. Kaikki on aina hänen sisältään, kaikki tulee hänestä.

Repo (2011b) kirjoittaa stanislavskilaisesta mielikuvien keräämisestä, että näyttelijä kerää materiaalia rooliaan varten tavatessaan erilaisia ihmisiä, muistellessaan omia kokemuksiaan sekä elämyksiään. Mielikuvien kerääminen on sisäisen materiaalin valmistelua, jolle rooli rakentuu. Mielikuva on sanallisen toiminnan elementti ja se kiinnittyy mielikuvien myötä välittyen vastaanäyttelijälle sanoina. (Repo 2011b, 113-114.)

Näyttelijä B kertoo myös etsivänsä ja miettivänsä erilaisten ihmisten liikkumista tehdessään roolia. ”Koska niitäkin on tuhat tapaa, pitää kokeilla montaa tapaa etsiessään ja se etsiminen on kaikkein kivointa.” (Näyttelijä B.)

Näyttelijä C kertoo ”ryöstöviljelevänsä” myös omia lapsiaan. Hän keräilee huomioita itsestään eri tilanteissa. Hän havainnoi ja keräilee materiaalia itselleen televisio-ohjelmista, elokuvista, kiertävistä sähköposteista ja lapsiltaan.

”Jos on joku poikkeuksellinen muistikuva niin silloin sitä voi laittaa tähän. Totta kai se on oma tapa ajatella asioita ja kai se tulee roolityöskentelyynkin jollain tavalla mukaan.” (Näyttelijä C.)

Näyttelijä C kertoo eräässä roolissa näytellessään äidin roolia ajatelleensa omia lapsiaan ja millaisia he olivat olleet pieninä. Hän liitti replikoidessaan ajatuksiaan omista lapsistaan roolihahmolleen.

”Äkkiä kesken kohtauksen mä liitän niitä siihen. Kun se äiti puhuu sille pojalleen, että paljon onnea vaan niin yhtä äkkiä se puhuukin sille pojalleen. Silloin kun sä olit pieni, niin mä kysyin, että mikä susta tulee isona ja se sano että inkkari.” (Näyttelijä C.)

Näyttelijä D painottaa ja pitää tärkeänä tietoja, mitä hän lukee (tarkkailee ja keräilee) eri ihmisistä ja mitä hän voi käyttää hyväkseen eri roolihahmoillaan.

Diderotn (1987) mielestä näyttelijän on hyvä tarkkailla kaikkia ilmiöitä. Varsinkin tunneherkkä ihminen on diderotilaisen näyttelijän havaintojen kohteena. Parhaan mahdollisen roolihenkilön luodakseen näyttelijä tutkii ja harkitsee mitä lisää tai vähentää roolihenkilönsä. (Diderot 1987, 34.)

Näyttelijä voi tarkkailla toisia ihmisiä ja käyttää havaintojaan ihmisten käyttäytymisestä karakterisoidessaan heitä fyysisesti esimerkiksi tulkitessaan roolihahmoa, joka on erilainen kuin hän itse. Havaintojen käyttämistä näyttelijän materiaalina kutsutaan työskentelemiseksi ulkoa sisäänpäin. Tällöin näyttelijä etsii henkilön fyysistä olemusta. (Weston 1999, 177.)

Houni (2000) löysi tutkimuksessaan useimpien näyttelijöiden korostavan muiden ihmisten ja itsensä tarkkailua eräänlaisena materiaalin keräämisenä. Houni toteaa, että tarkkailua voitaneen pitää yhtenä lähtökohtana oman roolityön rakentamisessa. (Houni 2000, 201.)

Lasse Pöysti sanoo osuvasti materiaalin hankinnasta seuraavaa: ”Näitä huomioita ei kerätä varastoon kuin kellarin hyllyille josta sitten haetaan tarvittaessa sopiva purkki. Ei, ne jäävät alitajuntaan ja tulevat tarvittaessa yksin tai yhdistelminä, tietoisesti tai tiedottoman valinnan nostamina.” (Pöysti 1991, 269.) Muiden ihmisten ja itsensä tarkkailu sekä jäljittely ovat näyttelijöiden inspiraation kannalta merkittäviä ja tärkeitä roolin luomisessa. Näyttelijä voi etsiä yksilöitä, joita hän voi jäljitellä enemmän tai vähemmän.

#### 4.2.2 Tunteet

Näyttelijä B kertoo, että hänen täytyy olla tietoinen siitä mitä hän tekee. Kuitenkaan tietoisuus ei estä häntä heittäytymästä täysin mukaan.

”Tunne on mulle se tärkein työkalu. Tunne, sen mä painan läpi oli mikä tahansa, että sitä tulee, se on silleen että, kun se on aito niin se on silleen, että siitä ne muut ovat kateellisia.” (Näyttelijä B.)

Näyttelijä B käyttää tunne ja aito sanoja kuvatessaan omaa näyttelemistään. Hän asettaa tunteen aitouden vaatimuksen itselleen. Hänestä on taitoa osata käyttää tunnetta näytellessään, jopa niin, että toiset näyttelijäkollegat voivat kadehtia tätä hänen taitoaan. Näyttelijä B:n omat kokemukset ovat hänen roolihahmonsa rakennuspalikoita. Näyttelijä B projisoi omia tuntemuksiaan ja mielikuviaan roolihahmonsa tuntemuksiin. Roolihahmon tunteet voivat olla näyttelijän todellisia tunteita.

Näyttelijä C kertoo tavastaan reagoida tunteellisesti.

”Mä huomaan, että mun tapa reagoida on, että mulla tulee kyneleet. Mutta se ei ole sitä, että tämän roolihenkilön pitäisi tässä itkeä, vaan se voi olla niin iso ilo tai niin iso joku tunne, hämmästyminen, niin se menee jonkun liikutuksen puolelle. Se voi olla välistä pahasta ja välistä hyvästä.” (Näyttelijä C.)

Diderotilaisen ajattelutavan mukaan tunnepohjaisen näyttelijän ilmaisu on epätasaista. Ilmaisua on joskus vahvaa, joskus heikkoa ja joskus suurenmoista. Diderotin mukaan parhaat näyttelijät eivät tunneille näyttämöllä esityshetkellä vaan he ovat tietoisia toiminnoistaan. He ovat punninneet, rakentaneet, opetelleet ja suunnitelleet kaiken mielessään. (Diderot 1987, 15-16.) Tunneherkkyyden puuttuminen on diderotilaisittain ajatellen loistavan näyttelijän edellytys.

Diderot'n käsityksen mukaan näyttelijä C:n suuri tunneherkkyys näyttelijänä voisi ehkä olla keskinäistä näyttelemistä. (Diderot 1987, 15-16.)

Näyttelijä D kertoo ettei ajatuksia voi muutoin ilmaista kuin vain ajattelemalla. Kunnolla ajateltu ajatus näkyy hän korostaa. Hänen mukaansa ei ole olemassa mitään poppakonsteja eikä mitään muuta, vaan näyttelijän täytyy tietää, mitä hän ajattelee. Sitten siihen tulee ilman muuta fyysinen ilmaisu mukaan.

”Stanislavskin mukaisesta, sieltä se aika paljolti se mun pohja kyllä tulee. Mutta kun siihen tulee niin muutakin. Ainoa, mikä on varma tässä ammatissa, on joko falski tai ei ole falski. Ammatti-ihminen näkee heti, että se näyttää falskeja tunteita, ei käy. Mut jos sä et oo falski niin siinä se on.” (Näyttelijä D.)

Näyttelijä D kertoo, että näytellessä on monta asiaa päässä yhtä aikaa ja kuitenkin se on aito tunnetila, siinä missä se on. Hän korostaa, että siinä se ero on; näyttämisen ja näyttelijäntyön sekä hysterian ja suggestion ero. Hän painottaa, ettei koskaan saa päästää itseään näyttämöllä hysteeriseen tilaan.

”Salaman nopeasti pois, jos on tarvis ja toinen tunnetila takasin. Tää kontrolli pitää osata! Jos sä et opi tätä tunnetilassa veivaamista ylös ja alas, niin sä tuut hulluks. Taide on just sitä, että sä hallitset ne hetket.” (Näyttelijä D.)

Brechtiläinen tekniikka on sitä, että harjoituksissa tehdään tunnetilat voimakkaasti. Kun on esitystilanne, niin silloin vain toistetaan ne tunnetilat. Brechtiläisen ajattelutavan mukaan eläytymistä ei pyritä kokonaan poistamaan, vaan se jää harjoitusvaiheen keinoksi.

Westonin (1999) mukaan näyttelijä, joka yrittämällä yrittää tuntea jotakin ei ole uskottava. Silloin yleisö kääntää huomionsa pois tarinasta. Hän korostaa, että näyttelijällä täytyy olla tunteet käytössään. Hänen mielestään tunteet ja mielihoitteet ovat näyttelijöiden alaa. Näyttelijän tärkeä osa lahjakkuutta on kyky olla emotionaalisesti liikkuvainen ja avoin eri tunnevahteille. Jotain tahatonta voi tapahtua sisäisesti; muisto, assosiaatio tai jokin idea voi pulpahtaa näyttelijän mieleen kesken esitystä. Näyttelijän tulisi reagoida eri ärsykkeisiin roolisuorituksensa kannalta. Hänen tulee kohdata tunteet ja olla vastaanottavainen virikkeille. (Weston 1999, 37-39, 88.)

### 4.2.3 Roolin rakastaminen – empatia

Pahat roolihenkilöt ovat näyttelijä B:n mielestä mielenkiintoisia.

”Omaa rooliaan pitää rakastaa, vaikka henkilö olisi vihattu. Pitää löytää siitä ihmisestä (roolihenkilöstä) myös hyvää. Kukaan ei ole pelkästään paha! Jokainen on äitinsä poika, ollut alun perin ja miksi se muuttuu? Meissä jokaisessa on olemassa hyvä ja paha. Ja kyllä se sieltä löytyy. Sen takia kun se löytyy täältä (näyttää itseään) niin myös pystyy rakastamaan sitä pahaa ihmistä.” (Näyttelijä B.)

Kantavaa roolin rakentamisen prosessissa on näyttelijä B:n mielestä se, että hän rakastaa roolihahmoaan. Rakastaminen onnistuu siten, että hän poistaa lopputuloksen ajatukset. Hän korostaa, että pahan roolin näyttelemisessä ei riitä, että näyttelee pahaa pahan vuoksi, vaan näytelmään pitää sisältyä myös ne hetket, kun roolihenkilöllä on inhimillisiä huolia. Sankari, joka tekee inhimillisiä valintoja ja tuskailee ongelmiansa parissa vetoaa mielestäni enemmän katsojaan, ainakin kirjoittajaan.

Näyttelijä D puhuu myös roolin rakastamisesta. Hänen mielestään taitoa on rakastaa omaa roolihenkilöään.

”Vaikka se olis kuinka paskamaisen hirvee ja ihan karmee. Niin sun pitää jollakin tavalla, vaikka sä et rakastais sitä ihmistä, niin sä rakastat sitä, että sä saat näyttää (näytellä) sitä. Sä saat näyttää miten tällainenkin ihminen ajattelee, koska jokaisen paskamaisenkin ihmisen allakin on joku pieni vastasyntynyt viaton lapsi. Miksi se on tullut, miksi se on käynyt tämmöisen matkan, että siitä on tullut noin paskamainen tyyppi? Sun täytyy rakastaa sitä pientä vastasyntyntä, jolla on isot mahdollisuudet, mutta on kasvanut vinoon.” (Näyttelijä D.)

Näyttelijät B ja D kertoivat rakastavansa roolihenkilöään, myös pahaa roolihahmoa näytellessään. Näin tehden he rakentavat eheän roolihahmon ja asettuvat heidän oman roolihenkilönsä puolelle.

Näyttelijä C painottaa, että näyttelijäntyössä näyttelijäntyön yksi ja ensimmäinen iso askel on empatia ja myötätunto. Hänen mukaansa näyttelijän pitää ymmärtää toisten ihmisten tunteita.

Hän voi ymmärtää, miksi henkilö teki jotain kamalaa (murhan), vaikkei näyttelijällä itsellään ole kokemusta sellaisesta. Näyttelijä voi ymmärtää empatian ja myötätunnon avulla, miltä siitä roolihenkilöstä tuntui. Myös näyttelijä A mainitsee, että vaikeatkin teemat (”en oo tappanu ketään”), joista hänellä ei ole itsellään kokemusta hän pystyy jotenkin löytämään itsestään.

Näyttelijä B:n mukaan taitoa on löytää roolihenkilöön ristiriita. Hänen mielestään se on yksi tärkeimmistä asioista. ”Se alkuperäinen ristiriita ja sieltä se alkaa niin kuin aukeamaan ja se tulee sieltä kukkana. Samalla ollaan suhteessa toisiin muihin paikalla oleviin henkilöihin.” (Näyttelijä B.)

Näyttelijä C kertoo, että taitoa roolityössä on se, että hakee tietoisesti poikkeavaa tapaa ajatella, poikkeavaa tapaa reagoida. Hänen mielestään teatterissa pitää olla myös kiinnostavaa. Hän painottaa, että roolissa täytyy olla eri tasoja.

”Ja siten, että pystyy näyttelemään että siinä, että sitä vastaan on hirvee suru ja että ei itke, vaikka itkettää ja yrittää olla kauhean iloinen ja positiivinen ja nauraa.” (Näyttelijä C.)

Tässä hänen kertomassaan kohtauksessa oli ristiriitaa. Näyttelijä C:n mukaan surua ja epätoivoa hän näyttelee ilolla ja rakkaudella. Hän korostaa, että näyttelijällä pitäisi olla taitoa analysoida, missä kohtaa repliikin voi leikata roolihenkilön henkilökohtaisista tunteista yleisempään, siten että säilyttää roolihenkilönsä uskottavana.

Molemmat näyttelijät B ja C pitävät tärkeänä ristiriidan löytämisen taitoa roolihenkilönsä.

Stanislavski (2011b) ymmärsi, että näyttelijä voi tietoisesti herättää mielessään näytelmään tarvittavia tunteita tunnemuistinsa avulla. Tunnemuisti on sisäisen luomistyön ainesta, kun näyttelijä kykenee sen elävöittämään, syntyy usko omien tekojen aitouuteen, johdonmukaisuuteen ja touuteen. Stanislavski kutsui varmuuden ja itseluottamuksen tilaa minä olen- tilaksi. Tämä tila aktivoi alitajunnan luovaan työhön. (Repo, 2011b, 100-101.) Tunnemuisti kehittää näyttelijän empaattisia kykyjä asettua roolihenkilön asemaan. Tunnemuisti ja annetut olosuhteet auttavat näyttelijää havaitsemaan sen, minkälainen roolihenkilö on. Stanislavski kutsui tätä sisäiseksi näkemiseksi. (Repo, 2011b, 100-101 ; Pätsi, 2010, 34.)



#### 4.2.4 Läsnäolo

Näyttelijä A painottaa läsnäolon olevan tärkeää. Hänen mukaansa hyvä näyttelijä tekee vastaanäyttelijän työstä paljon helpompaa.

”Se on siinä hetkessä olemista ... sun pitää uskaltaa olla hetkessä. Se on sitä, että uskaltaa ottaa kiinni impulsseista, omistaan ja muitten näyttelijöiden.” (Näyttelijä A.)

Näyttelijä D kertoo ettei ole mitään muuta konstia kuin keskittyä rauhassa saavuttaakseen läsnäolon. ”Keskityn siihen, ei ole muuta keinoa, keskittyä hetkeen rauhassa. Unohtaa oma itsensä, ajatella niin kuin se roolihenkilö ajattelee, joka sä olet. Se roolihenkilö ajattelee näin ja rauhoitat itsesi.” (Näyttelijä D.)

Näyttelijä C painottaa tärkeimpänä läsnäoloa ja hän kertoo tekevänsä töitä sen eteen ihan jokaisessa esityksessä. Hän korostaa, että hänen täytyy tehdä ensin kokonaisuuden hahmottaminen, jotta hän pääsee läsnäoloon.

”Oikeastaan siihen läsnäoloon pääseminen ja näyttelijäntyö on niiden esteiden poistamista, mitkä niin kuin estää mua olemasta läsnä.” (Näyttelijä C.)

Hän kertoo, että jos hän ei ymmärrä miksi roolihenkilö toimii näin tai hän ei ymmärrä jotain kohtauksesta niin hänen mukaansa näyttelemisessä on silloin paperin maku. Näyttelijä C häpeilee ja turvautuu omiin keinoihin kesken kohtauksen näyttämöllä. Tämä kertoo hänelle, että hän on epävarma ja hän ei tiedä mihin päin vie sitä hetkeä ja roolihenkilöä. Tällöin näyttelijä C ei pysty olemaan ihan täysin läsnä. Turkan ”open your mind”, ”avatkaa mielenne” hän on ymmärtänyt olevan rauhallisen kirkkaan läsnäolon hetken.

”Kun on lavalla niin pystyy samanaikaisesti reagoimaan yleisöön, vastaanäyttelijään ja kuuntelijaan.” (Näyttelijä C.)

Tästä seuraa, että hän pystyy kuljettamiseen ja vuorovaikutukseen yleisön kanssa aidosti. Hänen mukaansa vuorovaikutus liittyy läsnäoloon. Hän kertoo pelon olevan yksi este läsnäololle. Lavalla menee energiaa pelon poistamiselle ja taistelulle pelkoa vastaan.

”Pelko on esteenä tarinan kuljetukselle ja sille ihmisen olemiselle siinä roolihenkilön olemiselle.” (Näyttelijä C.)

Näyttelijä C ei tiedä miten pelon poistaa, jokaisella on yksilöllinen tie. Hän kertoo, että joskus pelkoa ei saa poistettua ja se on inhottava tilanne, kun hän ymmärtää pelon hallitsevan häntä näyttämöllä. Voin kuvitella ymmärtäväni miten pelottavaa näyttelemisen voi tuolloin olla. Näyttelijä on haavoittuvana valokeilassa kaikkien ihmisten edessä. Hän on puhaltanut elämää roolihenkilöönsä. Hän on laittanut kasvonsa, kehonsa, äänensä, ajatuksensa ja tunteensa näyttille. Hänellä on jano kokea tavoittaneensa ytimen ja hän janoaa saada tuntea varmuutta sekä arvostusta. Brittonin ( 2010, 38, 48) mukaan näyttelijän tulee kokea olevansa turvassa, jotta ajatus esteiden poistamisesta olisi mahdollista.

”Mä yritin ymmärtää, että mitä semmoinen ihminen, kun se kuulee harhoja että miten se kuulee ne? Mulle oli hirveen ratkaisevaa, kun mä sain tietää, että se todella kuulee ne. Että se ei todellakaan ole mitään, että kun näyttelee hullua niin että se pelkäisi ääniä. Vaan se on normaali olotila sille ihmiselle. Ja se tuottaa niinko monitasoista näyttelemistä joskus. Koska silloin on vapaa tavallaan siitä, että mun täytyy esittää hullua. Niin se vapauttaa siihen open your mindiin ja läsnäoloon.” (Näyttelijä C.)

Hän tarkoittaa ”open your mind”-tilan tarkoittavan olla aistit auki näyttämöllä. Näyttelijä C toteaa, että nykyään hän käsittää sen siten, että hän pystyy näyttämöllä ollessaan samaan aikaan hallitsemaan tekstiä, kuulemaan ja tuntemaan vastaanäyttelijän, reagoimaan impulsseihin ja aistimaan yleisön. Hän kykenee myös antamaan tilanteen viedä siten, että tarinankerronta säilyy. Hänen mielestään sellainen tila tulee läsnäolosta, jolloin hän näkee kirkkaisesti tunnetiloissa. Oivalluksen hetkiä tulee hänelle roolityössä. Monitasoisuus ei synny hetkessä hän kertoo, ja joskus se jää aika ohueen pintaan, ettei hän löydä niitä. Hän ei tarkoita sitä, että hän olisi kauhean syvällinen tai olisi jossain tunnetilassa koko ajan. Vaan hän tarkoittaa, että se on yllättäviä reagointeja tai pauseja tai että ne eivät ole rakennettuja, vaan ne tulevat sen roolihenkilön tavasta ajatella tai ymmärtää roolihenkilöään. Samalla hetkellä hän lavalla ollessaan pystyy elämään siellä myös näyttelijänä. Jos näyttelijä C:tä kutittaa päästä ja hän raapii päätä sen takia, koska häntä näyttelijänä kutittaa, se ei hänen mukaansa haittaa.

”Katsojaa ei haittaa se (raapiminen), koska se ihminen on jo niin sen kanssa siellä. Omat ruumiilliset elintoiminnot voi ottaa siihen läsnäoloon mukaan. Se on mielen vapauttamista ja läsnäoloa ja se synnyttää semmoista monitasoista roolityötä.” (Näyttelijä C.)

Stanislavski (2011) nimitti näyttelijän luovaa olotilaa näyttämöllä ”minä olen” - tilaksi. Tilan synnyttää fyysisten toimintojen ja tuntemusten logiikka ja johdonmukaisuus, jotka johdattavat näyttelijän totuuteen. Totuus herättää näyttelijän uskon ja kaikki nämä yhdessä synnyttivät ”minä olen”- tilan. Hän opetti, että tässä tilassa näyttelijä tuntee olevansa aidosti läsnä, elävänsä, tuntevansa ja ajattelevansa roolinsa mukaisesti näyttämöllä. ”Minä olen”- tila johtaa elämykseen, tunteeseen ja kokemiseen. (Stanislavski 2011, 250.)

Westonin (1999) mukaan jotain tahtatonta voi tapahtua sisäisesti; muisto, assosiaatio tai idea voi pulpahtaa näyttelijän mieleen kesken esityksen. Hän jatkaa, että näyttelijän tulisi reagoida eri ärsykkeisiin roolisuorituksensa kannalta. Hänen tulee kohdata tunteet ja olla vastaanottavainen virikkeille. Pelkoa voi käyttää Westonin mukaan näyttelemisessä hyväkseen. (Weston 1999, 88.)

Hounin (2000) mukaan näyttelijän ammattitaidon kriteerinä pidetään aitouden tai vaikuttavuuden läsnäoloa roolisuorituksessa. Katsojat muodostavat mielipiteitä teatteriesityksestä omien kokemustensa kautta. Voimme arvostaa näyttelijää, jos koemme hänet todelliseksi ja aidoksi. (Houni 2000,184.) Rantasen (2006) mukaan näyttelijä palvelee valloittaen yleisön ja hänen kutsumuksensa velvoittaa luomaan katsojalle elämyksen. Katsoja arvioi ja palautteellaan määrittelee näyttelijän arvoa. (Houni 2000, 184 ; Rantanen 2006, 54-55.)

Näyttelijä C korostaa, että aidoimmillaan näyttelijän ja yleisön energiataso kohtaa.

”Me eletään yhtä aikaa tätä hetkeä. Siksi teatteri on olemassa, elävä ihminen puhuu elävän ihmisen edessä ja ne yhtä aikaa kokee jonkun joko tunteen tai on.” (Näyttelijä C.)

Tavallaan näyttelijä on tulkki ja hänen työstään riippuu se, miten sanoma välittyy näyttämöltä yleisölle. Roolihahmo on näyttelijän vastuulla ja rooli on alisteinen koko näytelmälle ja sen logiikalle. Teatterin tekemisen tavoitteena on taiteellisesti korkeatasoinen esitys - näytelmä. Esitys, joka saa katsojassaan aikaan kokemuksen tai jopa elämyksen.

### 4.3 Miten tietty rooli vaikuttaa työtapoihin?

Näyttelijä B kertoo eräästä tekemästään roolityöstä, jolloin hän vaistosi näyttämöllä yleisön olevan hänen kämmenellään. Hän näki yleisöstä, että he nauravat täysillä mukana ja samalla hän tiesi, että kohta yleisölle tulee vaikeuksia, koska kohta oli tulossa vaikea kohtaus. Kohtaus oli sellainen, missä vaimo raiskataan miehensä ja lastensa silmien edessä.

”Se hetki – kun näkee kuinka kyyneleet alkavat valua (yleisössä). Ja sitten kun taas purkaa sen (napsauttaa sormiaan) ja taas ollaankin iloisia. Mä pyydän aina, että jätetään valoa yleisöön, että mä nään sinne (yleisöön).” (Näyttelijä B.)

Näyttelijä B kertoo näkevänsä, että yleisössä on istumassa miehiä, jotka on raahattu teatteriin. Siellä miehet istuvat kädet rinnan päällä puuskassa vaivaantuneina. Hän näkee miten pikku hiljaa se jää alkaa purkautua. Näyttelijä B kertoo sen olevan hienon hetken lavalla, kun hän on pystynyt murtamaan vastustuksen ja kynnyks on madallettu ja nämä miehet ovat tulleet teatteriin. Hänen mielestään näyttelijän tehtävänä on avata ihmisten silmät näkemään.

”Näyttelijä näyttää niin kuin teatterin tehtävä on, avata ihmisten silmät näkemään, mikä tää maailma on ja mitkä olis vielä mahdollisuudet viedä sitä eteenpäin, tulevaisuuteen.” (Näyttelijä B.)

Näyttelijä B:llä vaikuttaisi olevan piirteitä eepisestä teatterista. Haastatellessani häntä huomasin hänen näyttävän viileästi ja hyvin viimeisteltäviä roolihahmojaan, joita hän vaihtoi sormiaan napsauttamalla roolihahmosta toiseen. Hänen kertoi yleisön olleen hänen kämmenessään, mikä voi tarkoittaa sitä, että yleisö oli riippuvainen näyttelijä B:n tekniikasta. Eepisessä teatterissa keskeistä on, että jännitys kohdistuu toiminnan kulkuun sekä herättää katsojaa ja hänen aktiivisuuttaan.

Näyttelijä B kertoi haluavansa jättää yleisöön valoa ja ehkä hänen tavoitteenaan oli saada katsoja pysymään varuillaan ja valveilla. Brechtiläisen teatterin pyrkimyksenä on katsojan opettamispyrkimys. Ehkä näyttelijä B halusi, että katsoja joutui seuraamaan vaikeita kohtauksia näyttämöllä ja ehkä myöhemmin katsoja vaikuttaisi nähtyihin epäkohtiin. Eeppisessä teatterissa katsojat ovat tarkkailijoita, jotka on tarkoitus herättää ajattelemaan ja toimimaan. Tavoitteena on saada heidät muuttamaan käyttäytymistään ja ryhtyä jopa rakentamaan uutta maailmaa. (Brecht 2000, 23.)

Näyttelijä C kertoo esimerkin eräästä tekemästään roolityöstä, joka oli hänen mukaansa aika ulkoisen kautta tehty roolityö. Hän lähti siitä, että roolihenkilön tarkkin ja tärkein aisti oli kuulo. Aisti vaikutti roolin fyysiseen olemukseen. Hänen roolihenkilönsä reagoi aina korvat edellä. Tämä reagointi tapa tuotti omanlaisensa puhettavan roolihenkilölle. Puhetapa oli katkonaista ja ujoa.

”Silleen, että se ensin kuulee ja, jos se vaikuttaa sen koko olemukseen, että se rupee vähän (näyttää) ja se on hyvin pieni. Mutta kun tiedostaa itse sen, siitä muodostuu yks sen hahmon oleellinen piire.” (Näyttelijä C.)

Hänen mukaansa roolin olemukseen tulivat piirteet lisänä ja ne rupesivat viemään roolia.

Toisena esimerkkinä näyttelijä C kertoo eräästä roolityöstään, mitä he tekivät ensemblena. Näyttelijä C kertoi olevansa aikuisen naisen mitoissa, sehän oli naurettavaa hänen mielestään, että hän esittää nuorta viatonta tyttöä. Kukaan ei usko sitä hän kertoi.

”Silloin mun oma kroppa, mun oma ikä vaikutti siihen rooliin, koska se rooli oli nuoren tytön rooli.” (Näyttelijä C.)

Näyttelijän ammatin haasteena näyttää olevan näyttelijän suhtautuminen omaan kehoonsa ja ikäänsä. Meidän kaikkien ihmisten kehot muuttuvat ja vanhenevat ajan myötä. Ojalan (1995, 176-177) mukaan kehittyäkseen näyttelijän on uskottava itseensä ja suhtauduttava työhönsä kriittisesti.

Näyttelijä C kertoi lähteneensä ajatuksesta, että roolihahmon täytyi olla jälkeenjäänyt, jotta hän kykenee säilyttämään roolihahmon viattomuuden. Hän kertoo lähteneensä tekemään viattomuutta ja sen kautta loppua, että roolihenkilö ei aivan ymmärrä kaikkea, vain lapsentasolla ymmärtää. Hän jatkaa, että roolihenkilö ei kuitenkaan ole niin jälkeenjäänyt ettei hän pystyisi puhumaan hienoja lauseita.

”Sitten samalla hetkellä, kun se (roolihenkilö) puhuu niin se itte niin kuin näkee niitä ja saa oivalluksen. Sitten mä otin jonkun mun oman pikkulapseni tai siis oman lapsiminäni käyttöön, jotta siihen saa semmosen niin kuin nousun.” (Näyttelijä C.)

Hän kertoo ettei hän heti pystynyt repliikkejä paloittelemaan. Vaan se taito tulee hänelle, sitten, kun hän ymmärtää jo kokonaisuutta ja kun hän ymmärtää roolihenkilöään. Näyttelijä C toteaa, että kun kohtaustila, mitä on harjoiteltu on jo muuttunut vähän ”lihaksi ja vereksi”.

Näyttelijä D kertoo, miten yksi hänen tekemänsä roolityö vaikutti hänen työtapaansa. Hän tutkii asiaa, jotta hän sai selville, mitä mieltä hän itse on asiasta.

”Kyllä sitä joskus joutuu niin kuin muuttamaan omia ajatuksiaan aika paljon, kun joku viisaampi on kirjoittanut jotain ja täytyy miettiä. Vaikka on ite muka miettinyt, mutta sitten kun on pakko seistä jonkun asian takana, niin silloin joutuu miettiin, että voinko mä olla tämän asian takana.” (Näyttelijä D.)

Näyttelijä D osaa itsenäisesti tutkia ja nähdä millainen maailma on repliikkien takana, vaikka teksti ei välttämättä anna siihen suoria vastauksia. Hän osaa ratkaista oman roolinsa eli rakentaa oman roolihenkilönsä mahdollisimman hyvin kokonaisuutta palvelevaksi. Monologi on ehkä tehokkain ja vaativin tapa kehittää näyttelijäntaitoja.

Näyttelijä D kertoo monologin tekemisen tavan lähtevän enemmän hänen omalta pohjalta, koska hänen täytyy olla toisella tavalla asioitten takana, koska ei ole muita näyttelijöitä tukemassa, vaan hänen täytyy itse löytää roolihenkilönsä ajatukset omasta itsestään kokonaan. Näyttelijä D korostaa, että suhde muihin vastaanäyttelijöihin on tärkeä monologia tehdessä, koska täytyy itse löytää suhde monologin muihin näkymättömiin vastaanäyttelijöihin. Hän jatkaa, että vaikka hän puhuisi itsestään, niin hän peilaa itseänsä toisten roolihenkilöiden kautta.

Haastatteluissa tuli esille, että näyttelijöillä on monia erilaisia kokemuksia siitä, miten jokin tietty rooli oli vaikuttanut heidän työtapoihinsa. Jokaisella näyttelijällä vaikuttaa olevan itselle ominainen työtapa.

## 5 POHDINTA

Tutkimukseni tavoitteena oli saada kuva näyttelijän roolin rakentamisen prosessista. Hain vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Millainen prosessi roolin rakentaminen on? Millaisia taitoja näyttelijä käyttää roolia rakentaessaan? Miten tietty rooli vaikuttaa työtapoihin?

Työni edustaa laadullista tutkimusotetta ja tutkimusmenetelmänä oli teemahaastattelu. Aineiston analyysimenetelmänä käytin kvalitatiivista sisällönanalyysia. Työssäni nojauin hermeneuttiseen ja ymmärtämiseen pyrkivään ajattelutapaan tulkitessani teemahaastattelujeni sisältöä ja merkityksiä.

Seuraavassa pohdin oleellisia tutkimuskysymyksiini saamiani vastauksia ja niistä tekemiäni tulkintojani. Tämän vaiheen pohdinnat edustavat työssäni hermeneuttisen kehän viimeistä kokonaisuuteen pyrkivää tulkintaa.

*Millainen prosessi roolin rakentaminen on?*

Näyttelijöistä kaksi painottivat tekstiin perehtymisessä selvemmin tarkkaa taustatyötä ajan kuvineen. Kaksi näyttelijää painotti tärkeänä faktojen etsimistä roolihenkilöstä sekä sitä, että näyttelijän roolin rakentamisen prosessissa täytyy tietää roolihenkilöhahmojen keskinäiset suhteet.

Kaikki näyttelijät painottivat erityisesti ohjaajan ja tiimin merkitystä prosessissa ja teksin lukua roolin rakentamisessa. Ohjaajan merkitys on merkittävä roolin rakentamisessa. Ohjaajalla on taiteellinen visio näytelmästä ja jokainen näyttelijä luo oman roolin näytelmän kokonaisuuteen. Ohjaaja voi antaa tiukat rajat, millä tavalla näyttelijä luo roolin näytelmään. Jotkut ohjaajat taas antavat haastateltavien mukaan enemmän vapauksia näyttelijälle roolin rakentamiseen.

Kaikki näyttelijät käyttivät aktiivisesti ajattelutyötään rakentaessaan roolihenkilön fyysisistä ilmaisua. Yksi näyttelijöistä etsi roolihenkilöä ajattelemalla ja tarkkailemalla ihmisten fyysisiä toimintoja sekä kokeili niitä oman kehonsa kautta. Toinen näyttelijä korosti, että ajatus ei saa katketa suhteessa hänen omaan kehoonsa hänen luodessaan toimintaa roolihenkilölleen.

Kolmas näyttelijä pitää siitä, että voi käyttää fyysisiä toimintoja näytellessään. Hän ajattelee roolihenkilönsä ajatuksia, jotka tuovat hänelle tunteen ja tunne tuo hänelle reaktion eli minkä tahansa toiminnan näyttämöllä. Tavallaan kaikki haastatteleman näyttelijät toimivat näyttämöllä joko sisäisesti ajattelemalla perustellen toimintaansa tai ulkoisesti fyysisesti toimimalla.

Kaikki haastatellut näyttelijät painottivat tärkeänä vuorovaikutusta muihin vastaanäyttelijöihin. Eräs haastateltava puhui myös samalla tasolla olemisesta. Tulkintani mukaan hän tarkoitti, että ollaan samalla aaltopituudella tai jos ei, niin sitten tulee toisen näyttelijän ottaa toinen vielä tarkemmin huomioon, jotta kyetään näyttelemään samalla tasolla. Läsnaolossa, tässä ja nyt -tilanteessa näyttää olevan tärkeää se, että kuuntelevatko ja kuulevatko näyttelijät toisiaan eli ovatko he aidossa vuorovaikutuksessa keskenään. Ottamalla roolihenkilönsä haltuunsa näyttelijät kykenevät rakentamaan luovan luottamuksen tunnelman ja silloin he voivat saada innostavan yhteyden toisiinsa.

*Millaisia taitoja näyttelijä käyttää roolia rakentaessaan?*

Puolet haastatelluista näyttelijöistä käyttivät puhtaasti omia kokemuksia materiaalin keräämisessä ja edustavat siten stansilavskilaista ajattelua. Toiset kaksi näyttelijää keräsivät muita ihmisiä tarkkailemalla materiaalia oman roolinsa rakentamiseen.

Kaksi näyttelijää painotti tunteiden merkitystä ja toinen heistä reagoi hyvin voimakkaasti menneen tunteissaan jopa liikituksen puolelle. Liika tunteilu roolin ilmaisussa on Diderot'n mielestä korkeintaan keskinkertaista näyttelijäntyötä. Eräs haastateltava oli sitä mieltä ettei pidä päästää näyttelemistään liikituksen puolelle, vaan näyttelijän pitää pystyä siirtymään tunnetiloista toisiin kontrolloidusti ja tietoisesti. Sama näyttelijä korosti tunteiden ilmaisussa ajattelua. Mutta toisaalta hänellä oli stanislavskilaiseen ajatteluun perustuvaa tunteiden merkityksen korostamista ja toisaalta brechtiläisen eppisen teatterin harjoitusvaiheen aikana työstettyjen tunteiden pelkkää toistamista esityksessä.

Kaikki näyttelijät ilmaisivat haastatteluissa rakastamista ja empatian tuntemista pahan roolihahmon kautta. Tuoko hyvän ihmisen näytteleminen helpommin roolihenkilön rakastamisen ja empatian tunteet esiin? Kahdella vanhemmalla näyttelijällä oli hyvin



identtinen ajatus pahasta ihmisestä: olosuhteet lapsen ja nuoren kehitysvaiheissa ovat tehneet hänestä pahan. Tällainen ajattelu auttaa näyttelijää ymmärtämään ja jopa rakastamaan paha roolihahmoaan. Nuoremmat näyttelijät lähtivät siitä, että vaikei heillä ole itsellään kokemusta pahoista asioista, he voivat empatian avulla ymmärtää paha roolihahmoaan ja löytää itsestään pahan roolin esittämiseen tarvittavan ilmaisun.

Näyttelijän tuki ja turva on luotettava, avoin, rakentava ja tarkka palaute työryhmältä ja ohjaajalta. Silloin kun näyttelijä on läsnä, hän on rentoutunut, varma ja valpas toimintaan näyttämöllä. Hän kykenee reagoimaan ympäristöönsä ja omaan sisäiseen maailmaansa sekä vastaanäyttelijöiden käyttäytymiseen. Näyttelijällä täytyy olla yhteys omiin tunteisiinsa, jotta hän voi olla läsnä tässä ja nyt. Eräällä näyttelijällä oli havaittavissa stanislavskilaisia tunteen korostamisten ja ”minä olen”-tilan piirteitä. Läsnaolo oli erään näyttelijän mielestä merkityksellistä siinä että hän uskaltaa olla hetkessä ja ottaa kiinni muiden näyttelijöiden impulseista. Toinen näyttelijä pääsi läsnäoloon keskittymällä rauhassa ja miettimällä roolihenkilönsä ajatuksia.

#### *Miten tietty rooli vaikuttaa työtapoihin?*

Yhdellä haastateltavista tietty roolityö oli vaikuttanut siten, että yleisöä herätellään näkemään mikä tämä maailma on ja mitkä ovat vielä mahdollisuudet viedä sitä eteenpäin. Sama näyttelijä toi tässä yhteydessä ilmi selvästi esiin brechttiläisen eepisen teatterin tradition näyttämön tilanteeseen ja omiin työtapoihinsa. Hän kertoi yleisön silmien avaamisesta epäkohdille, opettamispyrkimyksestä ja toivotusta vaikuttamisesta näihin epäkohtiin.

Toisella haastateltavalla tietty roolityö oli vaikuttanut siihen, että hän käytti kuuloaistia hyväkseen näytellessään, jopa niin että hänen roolihenkilönsä puheesta tuli katkonaista ja ujoa. Sama näyttelijä oli kokenut myös oman kehon ja iän rajoittavana tekijänä eräissä roolityössään. Hän joutui näyttelemään nuorta tyttöä aikuisena naisena.

Kolmas haastateltu näyttelijä kykeni itsenäisesti tutkimaan tietyn roolin maailmaa tekstin takaa, jotta hän sai selville oman mielipiteensä työn alla olevasta vaikeasta asiasta. Hänelle oli tärkeää saada oma mielipide selville, jotta hän kykeni olemaan näyttelemänsä roolihenkilön vaikean asian takana. Lisäksi monologia tehdessään tämä sama näyttelijä selvitti itselleen

muiden näkymättömien vastaanäyttelijöiden suhteet, koska monologissa ei ole muita vastaanäyttelijöitä tukemassa hänen näyttelijäntyötään.

Kolmannen tutkimuskysymyksen osalta haastateltavien vastaukset jäivät suppeiksi. Haastateltavilla oli kiire töihin tai perheensä luo. Näyttelijöillä oli huomattavissa haastatteluväsymystä viimeisen tutkimuskysymyksen kohdalla.

#### *Mahdollinen jatkotutkimus ja tutkimuseettinen kannanotto*

Tekemäni teemahaastatteluun perustuva tutkimus näyttelijän roolin rakentamisesta on luonteltaan alustava. Työni pohjalta olisi mielenkiintoista tehdä jatkotutkimus, jossa esimerkiksi vertaillaan nais- ja miesnäyttelijöiden tai nuorempien ja vanhempien näyttelijöiden käsityksiä ja kokemuksia roolin rakentamisesta. Määrällisellä ja strukturoidulla kyselytutkimuksella tutkittaisiin laajemmin näyttelijöiden käsityksiä ja kokemuksia roolin rakentamisesta.

Henkilötietolaki säätelee tutkimusetiikkaa velvoittavimmin, esimerkiksi miten yksityisyyden kunnioittaminen tutkimuksessa toteutetaan. Tietosuojalainsäädännön tarkoitus on varjella ihmisten yksityisyyttä. Tutkimuksen kohteeksi päässyt ihminen voi tunnistaa itsensä myöhemmin tutkimuksesta ja kokea, että hänen yksityisyyttään on loukattu. Kaikki haastattelemani näyttelijät olisivat sallineet nimiensä näkyvän opinnäytetyössäni, mutta halusin kunnioittaa ja suojella heidän yksityisyyttään. (Henkilötietolaki (523/1999.)

## LÄHTEET

- Albright, H. D, Halstead, W-P. & Mitchell. (1955). *Principles of Theatre Art*. Cambridge massachusetts: The River Side Press.
- Brecht, B. (1965). *Aikamme teatterista*. Epäaristotelelaisesta dramatiikasta. Suom. Rand, M. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Brecht, B. (2000). Teoksessa: Brecht Sourcebook. Edited. Martin, C. and Bial, H. London: Routledge.
- Britton, J. (2010). ”*The pursuit of pleasure.*” Theatre, Dance and Performance Training. Vol. 1 (1). 2010.
- Cohen, R. (1986). *Näyttelemisen mahti*. Suom. Maija-Liisa Märton, Tampereen yliopiston näyttelijäntöön koulutusohjelman julkaisuja sarja B1. Koillismaan Kirjapaino Oy: Tampere.
- Diderot, D. (1796). *Huomautuksia maalaustaiteesta*. Teoksessa Reiners, Seppä & Vuorinen 2009 Estetiikan klassikot, sivut: 360-370. Gaudeamus Helsinki University Press: Helsinki.
- Diderot, D. (1987). *Näyttelijän paradoksi*. Suom. Marjatta Ecarè, Näytelmäkatkelmat suom. Aale Tynni. Valtion Painatuskeskus: Helsinki Teatterikorkeakoulu.
- Eskola, J. – Vastamäki, J. (2001). *Teemahaastattelu: opit ja opetukset*. Teoksessa Aaltola, Juhani – Valli, Raine (toim.) 2001: Ikkunoita tutkimusmetodeihin I: Metodien valinta ja aineiston keruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Hirsjärvi, S & Hurme, H. (2000). *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsjärvi, S. – Remes, P. – Sajavaara, P. (2009). *Tutki ja kirjoita*. 13–14., osin uudistettu painos. Helsinki: Tammi.
- Houni, P. (2000). *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Väitöskirja. Teatterikorkeakoulu, Helsinki: Yliopistopaino.

- Kirkkopelto, E. (2011). *Psykofyysinen kriisi* teoksessa *Nykynäyttelijän taide horjutuksia ja siirtymiä*. Toim. Slide, M. Kirjoittajat: Hulkko, P., Kirkkopelto, E., Slide, M., Tapper, J., Tervo, P. ja Tuisku, H. Teatterikorkeakoulu, Helsinki: Maahenki Oy.
- Kotkavirta, J. (2002). *Kokemuksen ehdot ja hahmot*. Teoksessa Haaparanta – Oesch. (toim.) 2002. *Kokemus*. Tampere: Tampereen yliopistopaino. 15–36.
- Kyngäs, H. – Vanhanen, L. (1999). *Sisällönanalyysi*. *Hoitotiede* 11 (1). 3-11.
- Kylmä, J.– Juvakka, T. (2007). *Laadullinen terveystutkimus*. Helsinki: Edita Prima Oy.
- Latvala, E. – Vanhanen-Nuutinen. (2003). *Laadullisen hoitotieteellisen tutkimuksen perusprosessi: sisällönanalyysi*. Teoksessa Janhonen, Sirpa – Nikkonen, Merja (toim.) 2003. *Laadulliset tutkimusmenetelmät hoitotieteessä*. 2., uudistettu painos. Helsinki: WSOY.
- Lehtomaa, M. (2006). *Fenomenologinen kokemuksen tutkimus: haastattelu, analyysi ja ymmärtäminen*. Teoksessa Perttula – Latomaa (toim.) 2006. *Kokemuksen tutkimus: Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen*. Helsinki: Dialogia Oy.
- Mäkinen, O. (2006). *Tutkimusetiikan ABC*. Helsinki: Tammi.
- Niemi, I. (1984) (1987). *Nykyteatterin juuret*. 2. Painos. Tammi: Helsinki.
- Ojala, R. (1995). *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. (toim.) Porvoo: WSOY.
- Ollikainen, A. & Rantala, R-S. (1982). *Roolin rakentamisen ulkoiset keinot ja näyttelijäntyön etiikka Stanislavskin työssä*. Teatterikorkeakoulun koulutuskeskus: Helsinki.
- Perttula, J. (2006). *Kokemus ja kokemuksen tutkimus: Fenomenologisen erityistieteen tieteenteoria*. Teoksessa Perttula – Latomaa (toim.) 2006. *Kokemuksen tutkimus: Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen*. Helsinki: Dialogia Oy.
- Pätsi, M. (2011). *Näyttelijän tekniikoita*. Kolofon Baltic: Viro.
- Pöysti, L. (1991). *Jalat maahan*. Otava: Keuruu.
- Rantala, R-S. (1988). *Näyttelijä – auteur, näkökulmia Stanislavskilaisuuteen*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Rantanen, M. (2006). *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina – näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja –uupumuksesta*. Väitöskirja.
- Repo, K. (2011a). *Alkusanat* teoksessa Stanislavski, K. *Näyttelijän työ*. Tammi: Falun.
- Repo, K. (2011b). *Johdatusta Stanislavskin järjestelmään ja toiminta –analyysin metodiin. Stanislavskin järjestelmä – tapa ajatella, Väärinkäsitysten kautta eläväksi metodiksi*. Teatterikorkeakoulun teatteritaiteen maisterin tutkinnon opinnäytetyön (2008) pohjalta muokattu ja päivitetty versio 2011.
- Ruusuvuori, J. & Tiittula, L. (toim.) (2005). *Haastattelu tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*.

Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

Sandqvist, V. (2013). *Minä, Hamlet. Näyttelijäntyön rakentuminen*. Väitöstutkimus. Acta Scenica 31. Teatterikorkeakoulu esittävien taiteiden tutkimuskeskus. Edita Prima Oy: Helsinki.

Sarkola, A. (1987). *Alkusanat* teoksessa Diderot. Näyttelijän paradoksi. Valtion Painatuskeskus: Helsinki Teatterikorkeakoulu.

Stanislavski, K. (2011). *Näyttelijän työ*. Suom. Repo, Kristiina. Tammi: Falun.

Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2004). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä.

Weston, J. (1999). *Näyttelijän ohjaaminen*. Suom. Päivi Hartzell. Gummerus: Jyväskylä.

Wickham, G. (1992). *Teatteri historia*. Suom. Kalevi Nyytjä. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 24. Painatuskeskus: Helsinki.

Wilson, G. (1997) *Esittävän taiteen psykologia*. Suom. Anne topi. Kuopion yliopiston painatuskeskus: Kuopio.

Nettilähteet:

Menetelmäpolkuja humanisteille <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmäpolkuja/>, viitattu 18.2.2013.

[http://www.slidefinder.net/t/teemahaastattelu\\_haastattelusta-analyysiin-helena-hurme/hurme/10165548](http://www.slidefinder.net/t/teemahaastattelu_haastattelusta-analyysiin-helena-hurme/hurme/10165548) , viitattu 9.3.2013.

<https://www.finlex.fi/laki/ajantasa/2004/20040516>, viitattu 21.4.2014.