

Karoliina Reunanen

**Näyttelijän luovan työn fenomenologia ja Marcus Grothin
hahmoterapeuttinen teatterinäkemys**

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto, marraskuu 2009

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

REUNANEN, Karoliina: Näyttelijän luovan työn fenomenologia ja Marcus Grothin
hahmoterapeuttinen teatterinäkemys

Pro gradu -tutkielma, 140 s. + 16 liitesivua

Teatterin ja draaman tutkimus

Marraskuu 2009

Kykyä tuottaa roolihenkilön tilanteeseen sopivia tunteita tai jäljitellä niitä pidetään konventionaalisesti näyttelijäntyön uskottavuuden edellytyksenä. Vakiintuneet käsitykset näyttelijäntyöstä rakentuvat Stanislavskin ja Diderot'n kaltaisten vaikutusvaltaisten teatteriajattelijoiden teorioille. Teoriaperinne ohjaa teatteriajattelua ja näyttelijäntyön koulutusta, mutta vastaavatko näyttelijöiden subjektiiviset kokemukset luovasta työstä teatterin konventioita?

Marcus Groth on näyttelijä, ohjaaja ja hahmoterapeutti, joka on toiminut Teatterikorkeakoulun (TeaK) näyttelijäntyön professorina vuosina 1998–2000. Hänen hahmoterapeuttinen teatterinäkemysensä haastaa tunteiden näyttelemisen perinteiset lähtökohdat. Groth ajattelee, ettei näyttelijän tarvitse tuottaa tunteita tai oppia erityistä tekniikkaa niiden uskottavaksi ilmaisemiseksi. Hänen mielestään näyttelijä voi olla läsnä sille, mitä henkilökohtaisesti näyttämöhetkessä tunteekin. Kiinnostava ja elävä roolihahmo syntyy tämän läsnäolon sivutuotteena. Vaikka Grothin teatterinäkemys herättää keskustelua teatterin tekijöiden kesken ja sitä sovelletaan aktiivisesti suomalaisen käytännön teatterityöhön, on sitä kuitenkin tutkittu sangen vähän. Näyttelijän luovan työn kokemuksesta on niin ikään olemassa hyvin vähän tutkimustietoa. Tässä tutkimuksessa selvitetään *mitä näyttelijän luovan toiminnan aikana tapahtuu kokemuksellisesti, ja miltä osin näyttelijöiden kokemukset luovasta työstä kohtaavat Grothin teatterinäkemysen.*

Tutkimusta varten on haastateltu kuutta TeaK:n käynnyttä näyttelijää ja Marcus Grothia. Kolme haastatelluista näyttelijöistä on Grothin entisiä oppilaita, kun taas toiset kolme eivät olleet milloinkaan olleet Grothin opetuksessa. Haastatteluaineisto on käyty läpi fenomenologisella analyysimenetelmällä, minkä jälkeen näyttelijöiden luovan työn kokemuksia on verrattu sekä keskenään että Grothin teatterinäkemysensä kanssa. Havaintoja on edelleen tarkennettu poikkitieteellisessä diskussiossa, jossa pohdinnan peilipintoina toimivat tutkimuskysymysten kannalta relevantit teoriat teatterin tutkimuksen, luovuuden tutkimuksen ja kognitiotieteiden alueilta.

Tutkimuksen päälöydöksenä esitetään näyttelijäntyön kokemuksellisen jatkumo, joka ulottuu vaatavuudesta sallivuuteen. Vaativa näyttelijä pyrkii ilmaisussaan tarkkaan toistoon esitysillasta toiseen. Salliva näyttelijä puolestaan antaa ilmaisunsa ja näyttämökokemuksensa muuttua eri esitysilltoina. Sallivampien näyttelijöiden kokemus luovasta työstä noudattaa monin paikoin Marcus Grothin teatterinäkemysensä esittämiä ajatuksia. Kuitenkaan kaikki sallivat näyttelijät eivät ole Grothin entisiä oppilaita. Näiden havaintojen pohjalta nousee hypoteesi, että näyttelijät kokevat työnsä eri tavoin jatkumolla vaatavuudesta sallivuuteen, ja tämän kokemuksen taustalla vaikuttavat ensisijaisesti yksilölliset kognitiiviset taipumukset, ja vasta toissijaisesti saatu näyttelijäntutkimus.

Asiasanat: Gestalt, hahmometodi, hahmoterapia, kognitio, luova kokemus, luovuuden fenomenologia, luovuus, läsnäolo, Marcus Groth, näyttelijäntutkimus, tunteet

SISÄLLYSLUETTELO

	Sivu
1. JOHDANTO.....	1
1.1 Tutkimuksen tausta, tarkoitus ja tutkimuskysymykset.....	1
1.2 Tutkimuksen rakenne.....	5
2. TAUSTA JA KIRJALLISUUSKATSAUS.....	7
2.1 Teatterin ja hahmoterapian leikkauspinnassa.....	7
2.1.1 Hahmoterapiasta.....	7
2.1.2 Marcus Groth Teatterikorkeakoulun historiallisella jatkumolla.....	9
2.1.3 Tutkimuksia hahmoterapiasta teatterissa.....	12
2.2 Teatteriteorioita näyttelijäntyöstä.....	16
2.2.1 Näyttelijäntyö, tunteet ja kognitio.....	17
2.2.2 Stanislavskin järjestelmän nykytulkintoista ja Grotowskin via negativasta..	27
2.3 Luovuuden tutkimuksesta.....	33
2.3.1 Luovuus käsitteenä.....	34
2.3.2 Luovuuden tutkimuksen haasteista.....	35
2.3.3 Taiteellisesti luova yksilö ja luova prosessi.....	36
2.3.4. Luovuuden fenomenologinen tutkimus ja psykologian uusi paradigma.....	40
2.4 Tämän tutkimuksen suhde tutkimuskenttään.....	45
3. AINEISTO JA METODIT.....	46
3.1 Haastatteluaineisto ja tutkimuseettiset menettelyt.....	46
3.2 Fenomenologinen menetelmä ja fenomenologinen psykologia.....	47
3.2.1 Fenomenologinen haastatteluprosessi.....	49
3.2.2 Merkitysrakenteiden fenomenologinen analyysi.....	49
3.2.3 Merkitysrakenteiden vertaileva analyysi.....	51
3.3 Keskeiset käsitteet ja tutkimuksen luotettavuus.....	52
3.3.1 Käsitteet.....	52

3.3.2 Aitous ja läsnäolo käsitteinä sekä postmoderni näkökulma.....	53
3.3.3 Tutkimuksen luotettavuus.....	56
4. TUTKIMUSLÖYDÖKSET JA ANALYYSI.....	57
4.1 Näyttelijöiden luovan työn kokemukselliset merkitysrakenteet.....	57
4.1.1 Suvi (G).....	57
4.1.2 Petri (G).....	60
4.1.3 Kristiina (G).....	65
4.1.4 Tuomas (EG).....	69
4.1.5 Leena (EG).....	72
4.1.6 Risto (EG).....	74
4.2 Marcus Grothin teatterinäkemysmerkitysrakenne.....	77
4.3 Näyttelijöiden kokemukset verrattuna Grothin teatterinäkemys.....	82
4.3.1 Grothin oppilaat.....	82
4.3.2 Näyttelijät, jotka eivät ole olleet Grothin oppilaina.....	88
5. POHDINTA.....	90
5.1 Tutkimuslöydökset teatterin tutkimuksen kontekstissa.....	90
5.1.1 Tunteet, totuus ja näyttelemisen kehollinen lähtökohta.....	91
5.1.2 Yleisö ja esityksen syntyminen.....	100
5.2 Tutkimuslöydökset luovuuden tutkimuksen kontekstissa.....	106
5.2.1 Esityksen syntyminen ja luovuuden fenomenologinen tutkimus.....	107
5.2.2 Näyttelijän luovan työn kokemukselliset erot, primaariprosessi ja kognitio..	110
6. LOPPUKATSAUS.....	114
6.1 Näyttelijän luovan työn kokemus ja Grothin teatterinäkemys.....	114
6.2 Luovan työn kokemus jatkumona vaativuudesta sallivuuteen.....	122
6.3 Tieteenfilosofinen kritiikki sekä suuntia jatkotutkimukselle.....	126
KIITOKSET.....	131
LÄHTEET.....	132
LIITTEET.....	141

1. JOHDANTO

1.1 Työn tausta, tarkoitus ja tutkimuskysymykset

Luovan toiminnan merkitystä inhimillisenä kokemuksena voidaan tuskin vähätellä. Sen tärkeyden on tunnistanut jo Platon, jonka *Symposion*-dialogia eksistentiaalipsykologi Rollo May tulkitsee seuraavasti: ”[...] creativity is the most basic manifestation of a man or a woman fulfilling his or her own meaning in the world.” (May 1975, 39–40.) Tästä huolimatta luovuus on jäänyt psykologian tutkimuskentän orpolapseksi – vaille riittävää huomiota tutkimuskohteena ja aliedustetuksi tieteellisessä kirjallisuudessa (Guilford 1950; Sternberg ja Lubart 1999). Myöskään teatterin tutkimuksessa näyttelijän luovaan toimintaan, etenkin näyttelemisen subjektiiviseen kokemukseen, ei ole kiinnitetty juurikaan huomiota. Näyttelijäntyötä koskeva teoretisointi on perinteisesti keskittynyt pikemminkin näyttelijäntyön tekniikoiden kehittämiseen.

Teatterin tutkimuksen kentässä on kuitenkin ollut viimeisten vuosikymmenien aikana havaittavissa paradigman muutos. Tutkijoiden kiinnostus on aiempaa enemmän suuntautunut autonomiseen näyttelijään, minkä taustalla vaikuttaa osaltaan kognitiotieteiden ripeä kehitys. Kognitiotieteet tarjoavat uusia välineitä selittää ja ymmärtää ihmisen psykologista ja neurobiologista toimintaa. On avautunut mahdollisuuksia kysyä uusia kysymyksiä koskien näyttelemisen prosessia, mikä on näkynyt teatteritutkimuksen kentässä kognitiotieteitä soveltavien tutkimusten määrän nopeana kasvuna. (ks. esim. McConachie & Hart 2006; Blair 2008.) Psykologian kentässä on tapahtunut samanaikaisesti luovuuden tutkimuksen ekspansio. Kuitenkin luovuuden eletyn kokemuksen, siis luovuuden fenomenologian, tutkimus on edelleenkin vähäistä. Syyt tähän ovat pitkälti psykologian tieteenalan positivistisessa perinteessä, josta johtuen tutkimuskiinnostus on suuntautunut objektiivisesti mitattaviin ja havaittaviin luovuuden muuttujiin. (Nelson & Rawlings 2007.)

Taiteellisen luovuuden alueella tutkimus on keskittynyt esiintyvien ja tulkitsevien taitelijoiden sijasta alkuperäismateriaalia tuottaviin taiteilijoihin, kuten kirjailijoihin ja säveltäjiin. Näyttelijän luovaa prosessia ei siksi ole juurikaan tutkittu. Ainoat näyttelijän luovan työn fenomenologiaa sivuavat työt ovat Nemiron (1997) näyttelijän luovaa työtä koskeva artikkeli ja Taten (2007) teatteritaiteilijoiden luovan työn fenomenologiaa käsittelevä väitöskirja. Näyttelijän luovan työn fenomenologiselle tarkastelulle sekä teatterin- että luovuuden tutkimuksen kentässä on siis selkeä tilaus.

Marcus Groth (s.1960) on näyttelijä, ohjaaja ja hahmoterapeutti, jonka poikkeuksellinen teatterinäkemys on synteesi teatterin ja hahmoterapian elementeistä. Hän on toiminut Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön professorina vuosina 1998–2000, ja tätä edeltävästi valmistunut hahmoterapeutiksi GIS-instituutista (engl. Gestalt Institute of Scandinavia), Tanskasta. Grothin hahmoterapeuttinen teatterinäkemys vaikuttaa laajalti suomalaisessa nykyteatterin kentässä hänen oman taiteellisen toimintansa ja häneltä koulutusta saaneiden teatterialan ammattilaisten kautta. Nykyään Groth toimii näyttelijänä, ohjaajana ja hahmoterapeutina sekä kouluttaa teatterintekijöitä omassa kurssikeskuksessaan Saarenmaalla, Eestissä.

Grothin tarkoituksena ei ole tehdä terapiaa teatterissa vaan helpottaa näyttelijän taiteellista luovaa ilmaisua. Grothin teatterinäkemys antaa näyttelijälle mahdollisuuksia hahmottaa itsensä ja näyttelijäntyönsä uudella tavalla. Mitä enemmän näyttelijät hyväksyvät omat inhimilliset heikkoutensa ja rajoituksensa, sitä läsnäolevammiksi he Grothin mukaan tulevat niin näyttämöllä kuin henkilökohtaisessa elämässään. Läsnäolo auttaa näyttelijää olemaan luova, karismaattinen ja nauttimaan työstään enemmän. Samalla kun näyttelijät tulevat hyväksyvämmiksi itseään kohtaan, tulee heistä myös luovempia. Vaikka Grothin tavoitteet eivät ole teatterissa terapeuttiset, ei hän näe kuitenkaan mitään vaaraa siinä, että näyttelijä oppisi esitysprosessin myötä myös tuntemaan itseään paremmin. (Groth 1997; Reunanen 2007.)

Grothin hahmoterapeuttinen teatterinäkemys herättää mielenkiintoa teatterin tekijöissä ja sitä sovelletaan aktiivisesti taiteelliseen työhön. Tämä kertoo mielestäni, että hän on tuonut jotain merkittävää uutta suomalaiseen teatteriajatteluun. Kuitenkaan Grothin näkemystä ei toistaiseksi ole juurikaan tutkittu teoreettisesti, aiheesta ei ole tieteellisiä julkaisuja eikä hän itse ole kirjoittanut ajattelustaan. Tähän mennessä Marcus Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä on tarkasteltu vain julkaisemattomissa töissä: kolmen Teatterikorkeakoulun taiteellisen maisterin lopputyön kirjallisessa osiossa (ks. Köngäs 1999; Salonen 2000; Puolanto 2005) ja yhdessä Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitoksen taiteellisen lisensiaatintyön kirjallisessa osiossa (ks. Stigzelius, tarkastuksessa) sekä omassa teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaineen kandidaatintutkielmassani (ks. Reunanen 2007). Taiteellisten lopputöiden tarkastelukulma aiheeseen on subjektiivinen ja kuvaileva, kun taas kandidaatintutkielmassani fokus on aiheen teoreettisessa käsitteellistämässä.

Kandidaatintutkielmassani tarkastelen Marcus Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä poikkitieteellisestä tulokulmasta. Hyödynnän analyysissä aineistolähtöistä vertailevaa metodiikkaa.

Analyysin tuloksena esitän seuraavan ehdotuksen läsnäolon käsitteen määritelmäksi Grothin hahmoterapeuttisessa teatterinäkemyksessä: ”Läsnäoloa on olla kontaktissa omiin tämän hetkisiin tunteisiinsa niitä arvottamatta. Arvottamattomuus tarkoittaa, ettei pyri sen enempää muuttamaan tunteitaan toisiksi kuin takertumaankaan niihin”. (Reunanen 2007.)

Koska Marcus Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä on tutkittu kovin vähän, on siitä saatavilla heikosti kirjallista materiaalia. Grothin teatterinäkemys viesti on niin käsitteellisesti kuin näyttelijäntyötä koskevien perinteisten odotusten kannalta kovin haastava, ellei jopa problemaattinen. Sen sisältö on edelleen osin epäselvä teatterintekijöille, jotka ovat tiedon vähäisyyden vuoksi myös alttiita Grothin näkemystä koskeville väärinkäsityksille. Grothin teatterinäkemys herättääkin epäkonventionaalisuutensa vuoksi polemiikkia teatterin tekijöiden keskuudessa (aineistossani esim. ”Tuomas” 2008). Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemysanalyysin tarkastelu olisi siis paikallaan – etenkin näyttelijän luovan työn käytännön kokemuksen viitekehyksessä.

Grothin teatterinäkemys koskee erityisesti näyttelijän kokemusta luovassa työssään ja tarjoaa välineitä tuon kokemuksen uudistamiseen, joten fenomenologinen tulokulma näyttäytyy sen tarkastelulle mielestäni erityisen hedelmällisenä. Se tarjoaa mielekkään välineistön Grothin teatterinäkemys selvittämiseen ja mahdollistaa samalla perustiedon tuottamisen näyttelijän luovan työn kokemuksesta, joka edelleen niin teatterin tutkimuksen kuin luovuuden tutkimuksen kentässä on sangen puutteellista. Fenomenologinen tarkastelu antaa äänen näyttelijöille itselleen (toivottavasti tutkijan äänen ohitse) ja tarjoaa siten mahdollisuuden selvittää, mitkä ovat näyttelijöiden luovan työn käytännön kokemusten yhteneväisyydet ja erot verrattuna Grothin ajatuksiin näyttelijäntyöstä. Näin syntyy uutta tietoa, joka voi osaltaan selkiyttää aiheesta käytävää (polemisoitunuttakin) keskustelua. Grothin näkemys tulee fenomenologisessa tarkastelussa kriittisesti kontekstualisoiduksi suomalaisten nykynäyttelijöiden luovan työn kokemusta vasten.

Marcus Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemys ja näyttelijän luovan työn kokemuksen fenomenologinen tarkastelu tarjoaa niin ikään mahdollisuuden poikkitieteelliseen diskussioon teatteritutkimuksen, kognitiotieteiden ja luovuuden tutkimuksen leikkauspinnassa. Tutkimuksen tulokset tulevat siten kontekstualisoiduksi teatterin tutkimuksen kognitiotieteitä soveltavien nykyteorioiden, luovuuden tutkimuksen kognitiota ja tunteita käsittelevien teorioiden sekä luovan työn fenomenologiaa käsittelevien teorioiden peilipintoja vasten. Pohdintaluvussa tehty kehittäminen näyttelijän luovan työn fenomenologiaa koskevat aineistolähtöisen analyysin pohjalta

syntyneet päätelmät lopulliseen muotoonsa. Samalla syntyy hypoteeseja näyttelijän luovan työn kokemuksen ja Marcus Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemyksen jatkotutkimusta varten.

Käsillä olevan työn tavoitteena on vastata ajankohtaiseen tutkimustarpeeseen tuottamalla perustietoa näyttelijän luovan työn kokemuksesta ja Marcus Grothin hahmoterapeuttisesta teatterinäkemyksestä empiirisellä, fenomenologisella tasolla. Tämä tapahtuu selvittämällä näyttelijän luovaa työtä ammattinäyttelijöiden oman kokemuksen valossa, selvittämällä Marcus Grothin näkemystä näyttelijän luovasta prosessista, ja lopulta vertaamalla Grothin näkemystä näyttelijän luovasta työstä näyttelijöiden kokemukseen heidän omasta luovasta prosessistaan näyttämöllä.

Työtä ohjaa kaksi tutkimuskysymystä:

1. Mitä näyttelijän luovan toiminnan aikana tapahtuu kokemuksellisesti?
2. Kohtaavatko näyttelijöiden kokemukset luovasta työstä Marcus Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemyksen, ja mitkä ovat mahdolliset yhteneväisyydet ja erot?

Aineistonani toimivat kuuden ammattinäyttelijän ja Marcus Grothin avoimet haastattelut. Marcus Grothin haastattelun aiheena on hänen hahmoterapeuttinen teatterinäkemyksensä. Näyttelijöiden kanssa tehtyjen haastattelujen aiheena puolestaan on kunkin subjektiivinen luovan työn kokemus. Olen erityisesti pyytänyt, että näyttelijät keskittyisivät kuvaamaan luovan työn kokemusta näyttämöhetkessä. Haastatelluista näyttelijöistä kolme on Marcus Grothin entisiä oppilaita, kun taas toiset kolme eivät ole missään vaiheessa saaneet Grothilta opetusta. Olen valinnut haastatella sekä Grothin oppilaita että näyttelijöitä, joilla ei ole kokemusta Grothin työskentelytavasta, jotta tutkimukseni mahdollisimman moniäänisesti edustaisi näyttelijän luovan työn kokemusta siinä ikäryhmässä, jossa Grothin vaikutus suomalaisessa näyttelijäkoulutuksessa välittömästi on havaittavissa.

Käyn haastatteluaineistot läpi fenomenologisen psykologian menetelmistä johdetulla analyysimetodilla. Fenomenologinen analyysi tapahtuu aineistolähtöisesti, koska tässä vaiheessa ei tuoda mukaan tulkintaa ohjaavia teoreettisia kehikkoja. Esitän analyysin tuloksena kunkin haastateltavan puheesta johdetun yksilöllisen merkitysrakenteen: näyttelijöiden tapauksessa luovan työn yksilöllisen, kokemuksellisen merkitysrakenteen, ja Marcus Grothin kohdalla taas hänen hahmoterapeuttisen teatterinäkemyksensä merkitysrakenteen. Vertailen ensin näyttelijöiden merkitysrakenteita keskenään ja etsin siten näyttelijäntyön kokemukseksi ominaisia teemoja. Tämän

jälkeen vertailen näyttelijöiden merkitysrakenteita Grothin merkitysrakenteeseen. Jaan vertailun tulokset sen mukaan, ovatko näyttelijät Grothin entisiä oppilaita, vai eivät.

1.2 Tutkimuksen rakenne

Johdantoluvun jälkeen siirryn tarkastelemaan käsillä olevan tutkimuksen taustaa ja sitä sivuavaa aiempaa tieteellistä kirjallisuutta. Esittelen ensin lyhyesti hahmoterapian psykoterapiana. Näin teen toivottavasti Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemysmerkitysrakenteen lukijalle helpommin lähestyttäväksi. Tämän jälkeen siirryn hahmoterapian ja teatterin leikkauspintaan. Kuvaan lyhyesti Marcus Grothia teatterialan toimijana ja hänen sijoittumistaan professorina Teatterikorkeakoulun lähihistorian aikajakumolle. Käyn läpi Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä koskevat tutkimukset, missä yhteydessä esittelen myös kandidaatintutkielmani tutkimusprotokollan ja tulokset. Käsittelen hahmoterapian leikkauspintaa suomalaisessa sekä kansainvälisessä teatterikontekstissa myös muiden toimijoiden kuin Grothin osalta.

Seuraavaksi taustoitan työni niin teatterin tutkimuksen kuin luovuuden tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen osalta. Esittelen teatterin tutkimuksen kentän tälle tutkimukselle relevantit näyttelijäntyön nykyteoriat, joista useat refleктоivat myös näyttelijäntyön klassikkoteorioita nykyaikaisen tieteellisen ajattelun valossa. Siten kyseiset teoriat tuovat näyttelijäntyön teorioiden historiallisen kontekstin mukaan käsillä olevaan tarkasteluun kriittisesti päivitetyllä tavalla.

Kognitiotieteet puolestaan limittyvät kirjallisuuskatsauksen rakenteeseen ikään kuin pitkäikäisyyssuunnassa. Alan teoriat nousevat esiin niin teatterin tutkimuksen kirjallisuuskatsauksessa kuin myöhemmin luovuuden tutkimuksen alueelle siirryttäessä. Kirjallisuuskatsauksessa korostuu erityisesti tunteiden ja kognition vuorovaikutus. Luovuuden tutkimuksen kirjallisuutta kuvatessani paneudun kattavasti alan ajankohtaisiin haasteisiin, joiden juuret ovat psykologiatieteen positivistisessa perinteessä. Tämä tarkastelu palvelee siltana luovuuden fenomenologiseen tutkimukseen sekä perusteluna käsillä olevan tarkastelun epistemologisille ja menetelmällisille valinnoille, jotka käyn läpi seuraavassa luvussa.

Menetelmäluvussa esittelen tutkimuksen haastatteluaineiston ja tutkimuseettiset menettelytavat, joita noudatan tutkimusaineiston käsittelyssä ja raportoinnissa. Tämän jälkeen paneudun

fenomenologiseen menetelmään, jota sovellan tässä tutkimuksessa niin haastatteluvaiheessa kuin aineiston analyysissäkin. Kuvaan käyttämäni analyysimetodin filosofiset lähtökohdat sekä tavan, jolla sovellan menetelmää käytännössä. Luvun päätteeksi käyn läpi tutkimuksen keskeiset käsitteet. Nostan tässä vaiheessa esille myös postmodernin teatterin tutkimuksen diskurssin, joka problematisoi useat Marcus Grothin näkemyksessä keskeiset käsitteet kuten läsnäolon.

Neljännessä luvussa raportoin työn tutkimuslöydökset. Esitän haastattelemini näyttelijöiden yksilölliset, kokemukselliset merkitysrakenteet sekä Marcus Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemyksen merkitysrakenteen. Tämän jälkeen siirryn vertailemaan näyttelijöiden kokemuksellisia merkitysrakenteita Marcus Grothin teatterinäkemyksen merkitysrakenteeseen. Jaottelen analyysini sen mukaan, ovatko näyttelijät olleet Grothin oppilaina vai eivät. Tekemässäni vertailussa nousevat esiin myös näyttelijöiden keskinäisten kokemusten merkittävimmät keskinäiset yhteneväisyydet ja eroavaisuudet sikäli, kun niillä on relevanssia Grothin teatterinäkemykselle.

Tutkimuslöydösten kontekstualisointi suhteessa ajankohtaiseen tutkimuskenttään tapahtuu pohdintaluvussa, jossa fenomenologisen analyysin havainnot tuodaan vuorovaikutukseen ajankohtaisten teatterin tutkimuksen ja luovuuden tutkimuksen teorioiden ja tutkimushavaintojen kanssa. Näyttelijöiden luovan työn kokemusten yhteneväisyydet ja eroavaisuudet tulevat näin analysoiduiksi teoreettista kontekstia vasten. Pohdinnan tuloksena tavoitetaan näyttelijän luovan työn kokemukselle keskeiset ilmiöt niiltäkin osin, jotka vertailussa Grothin hahmoterapeuttiseen teatterinäkemykseen eivät vielä ole nousseet esille.

Tutkimuksen yhteenveto ja sitä koskeva tieteenfilosofinen kritiikki ovat vuorossa tutkimuksen loppukatsauksessa. Esitän yhteenvedon näyttelijän luovan työn kokemuksesta, sekä Marcus Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemyksen ja näyttelijöiden kokemusten yhteneväisyyksistä ja eroista. Tämän jälkeen rakennan tehtyjen tutkimushavaintojen pohjalta rohkeahkonkin hypoteesin näyttelijäntyön kokemukselliseksi jatkumoksi. Tieteenfilosofisessa kritiikissä käyn läpi työn heikkouksia ja vahvuuksia sekä pohdin sen luotettavuutta. Lopuksi esitän ajatukseni mahdollisiksi suunniksi jatkotutkimukselle, jotka työstä ovat virinneet.

2 TAUSTA JA KIRJALLISUUSKATSAUS

2.1 Teatterin ja hahmoterapian leikkauspinnassa

2.1.1 Hahmoterapiasta

Hahmoterapia, joka tunnetaan myös nimellä Gestalt-terapia, on psykoanalyysin perinteestä omaksi kokonaisuudekseen irtautunut psykoterapiamuoto. Hahmoterapian perustajina voidaan pitää Frederick Perlsiä, saksanjuutalaista psykoanalyytikkoo, tämän vaimoa Laura Perlsiä ja neurologi Paul Goodmania. Perlsit julkaisivat ensimmäisen hahmoterapian teoriaa muotoilevan kirjansa *Ego, Hunger and Aggression* vuonna 1942. Tämän jälkeen hahmoterapia sai nopeasti vaikutteita muilta aikalaispsykologeilta ja – filosofeilta. Hahmoterapian teoreettisen sateenvarjon alla on aineksia ainakin psykoanalyysistä, hahmopsykologiasta, psykodraamasta, eksistentialismista, fenomenologiasta, reichiaanisesta luonneanalyysistä, kenttäteoriasta ja zenbuddhalaisuudesta. Hahmoterapia, kuten kaikki psykoterapiat, on itse asiassa joukko todellisuutta kuvaamaan pyrkiviä hypoteeseja ja tämän todellisuuskäsityksen pohjalta johdettuja terapeutisia keinoja. (Houston 2003, 14.)

Johtuen hahmoterapian mittavasta teoriapohjasta sen kokonaisuutta on äärimmäisen haastavaa referoida teoreettisella tai soveltavalla tasolla. Toisaalta se tuskin olisi mielekästäkään, kun huomioidaan, että työn ensisijainen tutkimuskohde on luovan työn kokemus. Olenkin valinnut kuvata tässä vain tiiviisti hahmoterapian yleistä olemusta, minkä jälkeen käsittelen lyhyesti Marcus Grothin hahmoterapeuttiseen teatterinäkemykseen keskeisimmin vaikuttanutta hahmoterapian teoriaa ”The Paradoxical Theory of Change” (Beisser 1970).

Hahmoterapian tehtävänä on auttaa henkilöä hahmottamaan itsensä ja elämänsä eheänä kokonaisuutena. Terapeutti rohkaisee henkilöä tiedostamaan, millä tavalla hän rajoittaa tietoisuuttaan ja tunteitaan ja samalla estää itseään hahmottamasta kokemustaan ja elämäänsä totuudellisesti tässä hetkessä. Hahmoterapian kautta henkilö voi löytää valmiuksia elää jatkuvasti muuttuvassa elämässään niin, että hänellä on hetkestä toiseen joustava kyky olla tietoinen, hahmottaa tunnetasolla merkityksellisiä kokonaisuuksia ja reagoida niihin. (Oldham, Key & Starak 1984, 10-11.)

Saksan kielen sana 'Gestalt' tarkoittaa hahmoa, kokonaisuutta tai muotoa. Hahmoterapian kontekstissa 'hahmo' muodostuu yksilön mielessä dominoivien tarpeiden ohjaamana, niistä elementeistä jotka kuuluvat kyseisellä hetkellä yksilön havaintojen piiriin. Hahmo koostuu etualalle nousevasta 'kuvasta' (engl. figure) ja 'taustasta' (engl. background, context). Hahmon voi siis mieltää yksilön havaintomaailman kokonaisuudeksi, jonka etualalla on dominoivan tarpeen muodostama kuva. Käytännönläheinen esimerkki hahmonmuodostuksesta: juuri asunnon hankkinut henkilö huomaakin yhtäkkiä huonekaluliikkeet, joiden ohi hän aiemmin on kulkenut niiden olemassaoloa juurikaan tiedostamatta. Kuva (huonekaluliike) ja tausta (uusi asunto) organisoivat henkilön havaintokenttää tämän kulkiessa kaupungilla. Olennaista hahmonmuodostuksen konseptissa on ajatus, että yksilö on aina sidoksissa kontekstiinsa. Hänen kokemuksestaan määrittää aina ajankohtaisten olosuhteiden ainutlaatuisen yksilöllinen verkko. Hahmonmuodostuksen ajatus kunnioittaa näin ollen jokaisen yksilön kokemisen tapaa uniikkina ja arvokkaana. Samalla se korostaa todellisuuden – ja hahmonmuodostuksen – jatkuvasti muuttuvaa, virtaavaa luonnetta. (Houston 2003, 5.)

Nykyisellään hahmoterapia pitää sisällään useampia koulukuntia, jotka harjoittavat terapiaa kukin omiin erityissävyihinsä nojautuen. Kuitenkin tietyt perustavat ajatukset muodostavat yhteisen pohjan kaikille hahmoterapioille (mt., 7):

1. Hahmonmuodostus (engl. gestalt formation). Henkilön tietoisuuden lisääminen suhteessa hahmonmuodostuksen prosessiin ja kyseisen prosessin kunnioittaminen yksilöllisenä.
2. Hahmonmuodostuksen kautta oppiminen, kasvu ja henkilön autonomian lisääminen.
3. Subjektiiivisen kokemuksellisen totuuden etsiminen: mitä juuri tässä hetkessä tapahtuu kokemuksen tasolla?
4. Subjektiiivisen totuuden suhteuttaminen ajankohtaiseen kontekstiin, josta käsin se on muodostunut.
5. Yksilön autonomian ja vastuullisuuden korostaminen.
6. Jatkuva tietoisuus ihmisten välisestä vuorovaikutuksesta ja havainnoista terapiahetkessä. Näiden havaintojen jakaminen ääneen.

Arnold Beisser ilmaisee teoriansa ”The Paradoxical Theory of Change” ydinajatuksen seuraavalla tavalla: ”Muutos tapahtuu, kun henkilö tulee siksi mikä hän on, sen sijaan että hän yrittäisi tulla joksikin mitä hän ei ole.” Kun henkilö voi täysin hyväksyä tilanteensa tosiasiat olemassa olevina, hän alkaa muuttua. Sen sijaan, että hahmoterapeutti toimisi muuttajana, hän pikemminkin rohkaisee

asiakasta olemaan täysillä se mikä hän on ja siinä tilanteessa, missä hän elämässään on. (Beisser 1970, sitaatin suomennos KR.)

Paradoksaalisen muutoksen teorian mukaan ihmisen ainoa mahdollinen tapa eheytyä on käydä läpi kokemuksellisesta tietoisuudesta irti leikattu, käsittelemätön psyykkinen kipu. Tämä käsittely tapahtuu hahmoterapiassa vain olemalla siinä, mikä on tässä hetkessä totta. Pysähtyminen kuuntelemaan omaa todellisuutta nostaa kivun esiin. Kivun äärellä oleminen muuttaa ihmistä ilman, että ihmisen tarvitsee itse yrittää muuttaa itseään tai että terapeutin tarvitsisi muuttaa häntä jollain konstilla. Voidaan vain luottaa muutosprosessin etenemiseen ilman, että sen eteen tarvitsisi tehdä mitään erityistä. Terapiaprosessin loppupiste on paradoksaalisen muutoksen teorian mukaan saavutettu silloin, kun henkilö voi olla oma itsensä ja samanaikaisesti olla avoimessa kontaktissa toisen henkilön kanssa. (mt.)

Beisser on kirjoittanut teoriansa noin kolmekymmentä vuotta Perlsin ensimmäisten hahmoterapiaa koskevien julkaisujen ilmestyttyä ja kertoo väittämiensä muotoutuneen Perlsin hahmoterapeuttisen toiminnan käytäntöjen pohjalta (mt.). Näin ollen voidaan ajatella, että paradoksaalinen muutoksen teoria on muovautunut hypoteesien tultua toistuvasti testatuksi ja vahvistetuksi hahmoterapian käytännössä pitkällä aikavälillä. Samalla, kun Beisserin teoria edustaa keskeisintä hahmoterapeuttista materiaalia Marcus Grothin ajattelussa, on sen asema myös hahmoterapeuttisessa kentässä lujittunut.

2.1.2 Marcus Groth Teatterikorkeakoulun historiallisella jatkumolla

Marcus Grothia välittömästi edeltäneiden näyttelijäntyön professoreiden kausista tai Grothin omasta jaksosta Teatterikorkeakoulun professorina ei ole toistaiseksi julkaistu historiallisia tai teatteripedagogisia tutkimuksia. Teatterikorkeakoulun (TeaK) historiaa on kirjoitettu tässä vaiheessa vuoteen 1991 asti.

Timo Kallisen väitöskirja *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi - Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen* (2001) tarkastelee ansioituneesti teatterikoulutuksessa tapahtunutta muutosta aina vuodesta 1943 vuoteen 1971. Tuona aikana niin teatterikoulutettavien asemassa kuin heistä käytetyssä puheessa tapahtui muutos, jonka myötä näyttämötaiteilijoista tuli teatterintekijöitä.

Suomen teatterikoulun ensimmäisenä rehtorina toimi vuosina 1943–1953 Wilho Ilmari, joka jätti merkittävän jäljen suomalaiseen teatteriajatteluun. Kallisen tutkimus käy läpi teatterikoulutuksen suunnanmuutoksen Ilmarin stanislavskilaisesta pedagogiasta, joka oli näyttelijäntyön sisäiseen näkemiseen keskittynyttä, aina brechtiläiseen teatteriajatteluun, jossa yhteiskunnallisuus viimein saa teatterikoulutuksessa jalansijaa.

Ilmarin oma teksti tukee Kallisen käsitystä, että Ilmarin stanislavskilainen näyttelemisen pedagogia painotti ”sisäisestä ulkoiseen” työskentelyä. Kallisen tulkinnan mukaan Ilmarin stanislavskilaisuus oli suorastaan uppoutunutta, teatterin maailmaan sulkeutunutta:

Kaikkein onnellisinta tietenkin on, jos näyttelijä on kokonaan roolihenkilönsä valtaama. Silloin hän elää ilman omaa tahtoa kokonaan roolinsa elämää. Hän ei huomaa lainkaan, miten hän itse tuntee, ei ajattele mitä tekee, sillä kaikki pulppuaa pakottomasti alitajuisista lähteistä. (Ilmari 1971.)

Ilmarin luenta stanislavskista vaikutti pitkään ja perustavasti suomalaiseen teatterikoulutukseen. Modernin tulo teatterikoulutukseen 1960-luvulla olikin kovin voimallinen ilmiö, ja osaltaan reaktiota Ilmarin kauteen. (ks. Kallinen 2001.)

Kallinen jatkaa Teatterikorkeakoulun historian selvittämistä teoksessaan *Teatterikorkeakoulun synty ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991* (2004). Tarkastelu alkaa Kalle Holmbergin rehtorikauden (vuosina 1968–1971) päättymisestä ja ulottuu Teatterikorkeakoulun akateemisen käytännön vakiintumiseen 1990-luvun alussa. Pedagogian kuvauksessa korostuvat Jouko Turkan ylifyysinen manifesti ja häntä seuranneen Jussi Parviaisen vimma näyttää itse. Jouko Turkka kutsuttiin vuonna 1981 TeaKin ensimmäiseksi näyttelijäntyön professoriksi. Vuodet 1983–1985 hän toimi rehtorin virassa, ja siinäkin virassa jatkoi suomenkielisen näyttelijäkoulutuksen päävastuussa. Tänä aikana näyttelijäntyön professuuri oli sijoitettuna ruotsinkieliselle näyttelijäntyön laitokselle, ja professorina toimi Asko Sarkola. Ohjaajantyön professorina Turkka toimi vuoden 1988 loppuun asti.

Turkan koulutuksen urheilullinen fyysisyys aiheutti voimakkaita reaktioita opiskelijoissa, ja opiskelijoiden joukossa oli myös niitä jotka päättivät keskeyttää kurssinsa. Turkan jälkeen johtokunta nimitti rehtoriksi dramaturgi Outi Nytytjän ja dramaturgian lehtoriksi Jussi Parviaisen. Kallinen arvioi kuitenkin johtajuuden pysyneen edelleen Turkalla. (ks. Kallinen 2004.) Turkan Teatterikorkeakoulun kauden vaikutuksia tutkitaan parasta aikaa filosofisesta mutta myös

soveltavasta tulokulmasta. Työn alla on monitieteellinen suomalaista näyttelijäpedagogiikkaa tutkiva hanke "Näyttelijäntaide ja nykyaika", joka toteutetaan Teatterikorkeakoulussa professori Esa Kirkkopellon johtamana. (Kirkkopelto ym., 2008.)

Ensimmäinen Teatterikorkeakoulun näyttelijäntutkimuksen professorin virka kohdennettiin 1989 alkaen ruotsinkieliselle näyttelijäntutkimuksen laitokselle, ja suomenkieliselle näyttelijäntutkimuksen laitokselle perustettiin uudet professorin virat vuosina 1991 ja 1992. Ruotsinkieliseksi näyttelijäntutkimuksen professoriksi nimitettiin Martin Kurtén ja suomenkieliseksi professoireiksi Kari Heiskanen (virassa 1992–1996) ja Kari Väänänen (virassa 1992–1998). Heitä seurasivat edelleen professoreina Raila Leppäkoski (1997–2002) ja Marcus Groth (1998–2000, virka voimassa 2002 asti). Grothin ja Leppäkosken näyttelijäntutkimuksen professuurien aikaan Teatterikorkeakoulun rehtorina toimi Lauri Sipari (vuosina 1997–2005).

Grothista ja hänen välittömistä edeltäjistään tehtyjen teatterihistoriallisten ja -pedagogisten tutkimusten puuttuessa Grothin kauden kontekstualisointi Teatterikorkeakoulun historialliselle jatkumolle onkin tällä haavaa teatterin tutkijoiden kanssa käydyn kommunikaation varassa. Pitkään Teatterikorkeakoulussa professorina toiminut Pentti Paavolainen esittää näkökulmaansa Marcus Grothin professorikauteen Teatterikorkeakoulussa seuraavaa:

"Groth ikään kuin salli jälleen näyttelijän vapauttavan herkkyyden ilmapiirin näyttelijäkoulutukseen. Grothia edeltäneessä kymmenvuotiskaudessa näyttelijäntutkimuksen Teatterikorkeakoulun pedagogioissa korostui vahvasti tahtova näyttelijä tai rationaalisesti suunnitteleva näyttelijä. Näyttelijän tehtävä oli tuolloin ensisijaisesti toteuttaa ohjaajan sinänsä luovia ja hyviä ideoita. Toinen variantti oli opetella huolellisesti työkaluja stanislavskialiseen näyttelijäntutkimukseen ja siten perusteet ammattitaidolle. Grothin koettiin edustavan ihmisen kokonaisuutta kunnioittavaa lähestymistapaa näyttelijäkoulutuksessa. Tämä oli suomalaisessa teatterikentässä tervetullutta näyttelijöille, jotka olivat joutuneet kokemaan ohjaajien autoritääristä valtaa ja siitä monille seurannutta vaikeutta olla itsensä kanssa sovussa näyttämöllä. Grothin antamassa näyttelijäntutkimuksen koulutuksessa työn teknisiin vaatimuksiin ei ilmeisesti perehdytty paljoakaan, minkä vuoksi hänen jälkeensä tullut näyttelijän käsityöläisyttä korostava opetus voitiin taas kokea perusteltuna." (Paavolainen Pentti, sähköpostit 17.2.2009 ja 4.11.2009.)

Tulkitsen Paavolaisen kertomaa edelleen niin, että sallimalla näyttelijän herkkyyden ja subjektiiviset tunteet osana näyttelijäntutkimusta Groth teki osaltaan avauksen kohti näyttelijän

autonomiaa suomalaisessa näyttelijäntyyön pedagogiassa.

2.1.3 Tutkimuksia hahmoterapiasta teatterissa

Kandidaatintutkielmassani (Reunanen 2007) lähestyin Marcus Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä teoretisoivalla otteella. Tarkastelun fokus oli Grothin näkemykselle keskeisen läsnäolon käsitteen sisällön kuvaamisessa ja määrittelyssä. Käytin analyysimenetelmänä vertailevaa teema-analyysiä, jossa asetin rinnakkain Grothin avoimessa haastattelussa esille tuomat ajatukset läsnäolon kysymykselle relevanttien teoreettisten ja filosofisten ajatuskonstruktioiden kanssa. Pysin tällä tavalla teoreettisesti saartamaan Grothin läsnäolon käsitteen ja tuottamaan ehdotuksen sen määritelmäksi vertailevassa analyysissä havaittujen yhtäläisyyksien ja eroavaisuuksien kautta. Vertailuteksteinä analyysissä toimivat Konstantin Stanislavskin *Näyttelijäntyyö* (2001) teatteriteorioiden alueelta, hahmoterapian teoreettisten konstruktioiden joukosta Arnold Beisserin ”The Paradoxical Theory of Change” ja zen-tekstien osalta zen-munkki Tae Hyen alias Mikael Niinimäen kirja *Suomalainen zen opas* sekä zen-mestari Shunryu Suzukin puheista koostettu teos *Zen-mieli, aloittelijan mieli*.

Vertaillessani Marcus Grothin näyttelijän tunteita ja läsnäoloa koskevaa ajattelua Stanislavskin ajatteluun totesin, että olennainen ero näiden kahden teatteriajattelijan välillä kiteytyy Grothin roolittomuuden ajatuksessa. He molemmat puhuvat aitoudesta teatterissa, mutta Stanislavskille aitous tarkoittaa roolin tekemistä niin, että näyttelijä sopeuttaa omat tunteensa roolin psykologiseen todellisuuteen. Groth taas ajattelee, ettei näyttelijällä ole todellisesti käytössään muuta kuin juuri sen hetkiset tunteensa. Rooli syntyy hänen mukaansa katsojan mielessä. Mikä tahansa metodiikka, jolla näyttelijän tunteita pyrittäisiin muokkaamaan toisiksi kuin ne todella ovat johtaa Grothin näkemyksen mukaan tilanteeseen, jossa näyttelijä ei voi olla läsnä, kontaktissa itseensä ja karismaattinen. Teatterimetodit ovat Grothille osa kunkin hetken todellisen tunnesisällön sivuuttavaa esteistöä, jota näyttelijä on muutoinkin altis tuottamaan varmistuakseen onnistumisesta lavalla. (Reunanen 2007.)

Grothin mukaan syyt tunnekontaktin usein tiedostamattomaan välttämiseen ovat käsittelemättömässä psyykkisessä kivussa, jonka kokemista näyttelijä, kuten meistä jokainen, haluaa välttää (mt.). Groth ja Beisser (1970) artikuloivat yksimielisesti, että ainoa keino käsitellä

psykkistä kipua on olla sen kanssa kohdakkain. Paradoksaalinen muutoksen teoria tarjoaa keinoksi tunteiden käsittelyyn oman itsensä kohtaamisen juuri siitä tilanteesta ja tunteesta käsin, joka kulloinkin vallitsee sen sijaan, että pyrittäisiin muuttamaan tunteita tai elämänolosuhteita. Paradoksaalisesti muutos lähtee liikkeelle, kun kyetään asettumaan kohdakkain olemassa olevan kanssa.

Grothin näkemyksessä prosessin – ja elämän – luonne on, että kaikki muuttuu koko ajan. Siten myös näyttelijöiden tunteet muuttuvat illasta toiseen. Näyttelijän on myös täysin mahdoton tietää, miten katsoja on ottanut hänen työnsä vastaan. Hänen on siis turha observoida itseään ja pohtia hyvyttään ja huonouttaan näyttelijänä, koska tämä irrottaa hänet vain omien tunteittensa ääreltä, läsnäolosta, eikä silti tee hullua hurskaammaksi. Onnistunutta näyttelijäntyötä ei voida valaa betoniin. Vaikka tänään näyttelijästä tuntuisikin kuinka hyvältä ja onnistuneelta lavalla, hän ei voi enää huomenna palata samaan kokemukseen. Halutessaan takertua johonkin hyvään tunteeseen tai suoritukseen näyttelijä luo itselleen ongelman. Jos hän sen sijaan päästää irti, kuuntelee tuntemuksiaan näyttämöllä joka hetki ja hyväksyy ne jatkuvasti muuttuvina, on läsnäolo mahdollinen. (Reunanen 2007.)

Tietoinen pyrkiminen on siis kaikkien läsnäolo-ongelmien alku ja juuri. Grothin ajattelussa olennaista on tiedostaa, ettei mihinkään voi pyrkiä, ei myöskään läsnäoloon. Jos näyttelijä pyrkii läsnäoloon, hän suuntautuu toiseen kuin tähän hetkeen ja irtoaa läsnäolosta. Pyrkiminen ja hyvä-huono -jaottelu ovat läheistä sukua toisilleen. Zen-tekstit kehottavat luopumaan hyvän ja huonon dikotomiasta ja kaikesta pyrkimisestä. Tämä tapahtuu zen-kulttuurissa kokemalla ykseys meditaatioissa, jonka muoto voi olla hyvinkin tarkkaan säädely. Tiettyyn pisteeseen asti zen-tekstit näyttävät siis tukevan ajatusta pyrkimisestä pyrkimättömyyteen. Grothin filosofiassa ei kuitenkaan ole minkäänlaista pyrkimystä: hän ei pyri muuttamaan näyttelijän työskentelyssä mitään. Täydellisen pyrkimättömyyden ilmapiirissä voidaan luopua ajatuksesta, että olisi olemassa oikea tai väärä tapa näyttellä, tai että näyttelijän tunteet olisivat oikeita tai vääriä roolihahmon kannalta. On vain tunteita ja tosiasioita, joita voi elää kokemuksellisesti tai joita voi paeta. Myöskään läsnäoloon ei Grothin mukaan voi pyrkiä ilman, että samalla loisi hyvä-huono -dikotomian. Jos asetettaisiin Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemys puitteissa läsnäolon ideaali, tekisi se Grothin ajattelun tyhjäksi. Kun taas voidaan hyväksyä kaikki ja luopua pyrkimisestä yhtään mihinkään, läsnäolo ja muutos syntyvät sivutuotteina – samoin kuin karismaattinen näyttelijäntyö.

Ville Salonen tarkastelee taiteellisessa lopputyössään Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä

klassisen lied-musiikin esittämisen kontekstissa. Hänen työnsä koostuu taiteellisesta opinnäytetyöstä - lauluillasta, jossa Salonen lauloi Robert Schumannin laulusarjan *Dichterliebe* – sekä sen kirjallisesta osiosta, jossa hän tarkastelee lied-musiikin esitystraditioita sekä esittelee Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä. Lauluillan valmistamiseen hän käytti Grothilta saamaansa hahmoterapeuttista näyttelijäntyön oppia. (ks. Salonen 2000.) Kirjallista osiota varten Salonen on haastatellut Grothia, ja tämän teatterinäkemystä Salonen käy läpi käyttäen tekstimateriaalinaan suoria lainauksia Marcus Grothin puheesta. Näitä lainauksia Salonen ei kuitenkaan avaa tai tulkitse edelleen. (ks. mt., 11–18.) Pohdinnassaan hahmoterapian suhteesta taiteelliseen opinnäytetyöhönsä Salonen toteaa tärkeimmäksi oppimukseen asiaksi itsensä hyväksymisen esiintymistilanteessa. Hahmoterapeuttinen lähestymistapa salli hänen luopua esitystilanteesta kontrolloimisesta, kun esiintymiset olivat aiemmin olleet pikemminkin tietoisien minän ja intuition taistelua tilanteen herruudesta. (mt., 27.)

Minna Puolanto lähestyy taiteellisessa lopputyössään roolinrakentamista vertailevasta lähtökohdasta. Hän tarkastelee kysymystä kahden esityksen työstämisen kautta, jotka ovat Marcus Grothin ohjaama Anton Tšehovin *Kolme sisarta* ja Vesa Vierikon ohjaama Oscar Wilden *Ihanneaviomies*. Puolanto esittelee aluksi hahmoterapiaa sen teoreettisen kirjallisuuden pohjalta. Tämän jälkeen hän tekee poimintoja Grothin hahmoterapeuttisista painotuksista Teatteri -lehden numerossa 4/1997 julkaistuun haastatteluartikkeliin ”Kohti täydellistä läsnäoloa” nojautuen. Vierikon kohdalla hän taas käyttää aineistona itse tekemäänsä Vierikon haastattelua. Puolanto käy läpi sekä Grothin että Vierikon tavan työskennellä näyttelijöiden kanssa, esitysten valmistusprosessit, ja reflektoi omaa kehitystään näyttelijänä kyseisten prosessien myötä. (ks. Puolanto 2005.) Puolanto kirjoittaa oppineensa kummaltakin ohjaajalta paljon näyttelijäntyöstä, mutta kokee näiden kahden erilaisen työtavan yhtäaikaisen soveltamisen näyttelijäntyöhönsä vaikeaksi. Työskentelytapojen kontrastisuudesta huolimatta Puolanto kokee metodien tähtäävän lopulta samaan päämäärään: elävään hetkeen lavalla. (mt., 35.)

Kylli Köngäs käy läpi lopputyössään näyttelijäopintojen ajanjaksonsa TeaK:ssa ja päättää sen tuoreeseen kohtaamiseen hahmometodin kanssa. Hänen primaariaineistonaan toimii yksinomaan henkilökohtainen kokemuksellinen aineisto. Kokemukset hahmometodista ovat karttuneet yhteistyössä ohjaaja Mikko Roihan ja myöhemmin Marcus Grothin kanssa. Yhteenvedossaan Köngäs toteaa hahmometodin viitoittavan hänelle positiivisempaa tietä näyttelijänä. (ks. Köngäs 1999.)

Stadian teatteri-ilmaisunohjaaja –koulutusohjelmassa on valmistunut kaksi hahmometodia tarkastelevaa opinnäytetyötä (Ilomäki 2005; Sarkkinen 2006). Kummankin työn näkökulma on soveltava. Stadian koulutusohjelmassa hahmoterapeutisesta teatterikoulutuksesta vastaa hahmoterapeutti Tuuja Jänicke, joka on Grothin tapaan käynyt Tanskassa GIS-Internationalin hahmoterapeuttikoulutuksen. Groth ja Jänicke opiskelivat Tanskassa samalla kurssilla, ja heillä on näin ollen työskentelylleen varsin samanlaiset koulutukselliset lähtökohdat. Jokainen hahmoterapeutti kuitenkin toteuttaa työssään omaa hahmoterapeutista näkemystään. (Groth 2007.)

TeaK:n teatteri-ilmaisun opettajan koulutusohjelmasta valmistunut Susanna Toivonen käsittelee lopputyössään hahmometodia painottaen yhteistyötään näyttelijä Hilikka Hyttisen kanssa, joka on ohjannut Toivosen lopputyön taiteellisen osion lausuntaesityksen. Hyttinen on käyttänyt ohjauksessaan hahmoterapeutista lähestymistapaa. (ks. Toivonen 2003.) En tarkastele tässä enempää Stadian opiskelijoiden ja Toivosen lopputöitä, koska tutkimuskohteeni on nimenomaan Grothin hahmoterapeutin teatterinäkemys. Hahmoterapeuttien sovellukset ovat usein toisistaan varsin poikkeavia, joten muiden hahmoterapeuttien oppilaiden lopputyöt eivät avaisi lisää Grothin teatterinäkemystä.

Suomen ulkopuolella hahmoterapiaa on sovellettu teatteriin aiemminkin. Unkarilais-saksalainen, Saksassa mittavan elämäntyönsä tehnyt teatteriohjaaja Georg Tabori on käyttänyt hahmoterapiaa välineenä teatterityössään. Taborin varhaisen kauden, eli vuosien 1971–1982, teatterityöskentelyn ja hahmoterapian yhtymäkohtia on tutkinut Antje Diedrich (2002). Hän käy läpi artikkelissaan Taborin tekstejä ja vertailee tämän harjoituskäytäntöjä ja ajatuksia näyttelemisestä hahmoterapian keskeisten kehittäjien Frederick Perlsin ja John Stevensin teksteihin. Diedrich esittelee kriittisen tulokulman Taborin diskurssiin käyttäen Phillip Zarillin näkemyksiä näyttelijäntyöstä argumentaationsa välineistönä. Hän pyrkii näin paljastamaan peiteltyä arvojärjestelmän Taborin (ja samalla hahmoterapian) diskurssista: kun läsnäolo ja aitous asetetaan terveen ja luonnollisen asemaan, synnytetään samalla negatiivisella arvolla ladattu vastapooli ”epäaitous” ja ”ei-läsnäolo”. (mt., 380.) Lopuksi Diedrich toteaa, että Tabori on kehittänyt teatterinäkemysensä reaktiona yleisesti tunnettuun itsestä vieraantuneisuuteen modernissa kulttuurissa sekä holokaustin yhä läsnä oleviin psykologisiin seuraamuksiin. Hän jää pohtimaan jaksavatko Taborin teoriat ja käytännöt kantaa myös niiden spesifisten historiallisten ja sosiokulttuurialisten olosuhteiden ulkopuolelle, joissa ne ovat syntyneet. (mt., 389.) Vaikkei tämä tutkimus käsittelekään suoranaisesti Taborin käytäntöjä tai teorioita, vastaa se osittain Diedrichin esittämään kysymyksenasetteluun, koska tutkimuskohteenä on nykyaikaisessa suomalaisessa kontekstissa aktiivisesti käytössä oleva

hahmoterapeuttinen teatterisovellutus.

2.2 Teatteriteorioita näyttelijäntyöstä

Keskityn tässä teatteriteoreettisessa kirjallisuuskatsauksessa niihin teatterialan nykyteorioihin, jotka koskevat näyttelijän luovaa työtä näyttämöllä. Jaan käsittelemäni teorit kahteen ryhmään. Ensin käsittelen teatterin tutkimuksen teorioita näyttelijän tunteista ja kognitiosta näyttelijäntyön prosessissa. Tämän jälkeen teen lyhyen katsauksen Konstantin Stanislavskin ja Jerzy Grotowskin ajatteluun tälle tutkimukselle relevantista tulokulmasta.

1900-luvun alkupuolen ja puolen välin merkittävien teatteriajattelijoiden, kuten Konstantin Stanislavskin (1863–1938), kieli ja ajattelu sitoutuvat väistämättä heidän aikaansa, kulttuuriinsa ja silloiseen psykologiseen tietämykseen. Nykykonteksti on huomattavan erilainen johtuen muun muassa ripeästä tieteellisestä kehityksestä ja yhteiskunnallisista muutoksista. Esittelen tämän työn pohjaksi sellaisten teatterin nykytutkijoiden töitä, joiden luenta huomioi nämä muutokset ja edustaa näin ollen kontekstuaalisesti tiedostavaa ja päivitettyä näkemystä vuosikymmeniä vanhoista teatteriteorioista.

Toisaalta on tärkeää sitoa käsillä oleva fenomenologinen näyttelijäntyön tutkimus suomalaisen teatteriajattelun taustalla vaikuttavaan 1900-luvun teatteriajattelijoiden perinteeseen. Syksyllä 2008 Teatterikorkeakoulussa käynnistyneen hankkeen ”Näyttelijäntyö ja nykyaika” (Kirkkopelto ym. 2008) hankekuvauksen mukaan suomalaisen teatteripedagogian lävisti 1900-luvun aikana kolme suuntausta: psykologis-realistinen, ruumiillis-konstruktivistinen ja yhteiskunnallis-eppinen suuntaus. Näistä ensimmäisen, käsillä olevan tutkimuksen kannalta merkittävimmän, alkuunpanija oli Konstantin Stanislavski. Toisen suuntauksen taustalla vaikuttavat Vsevolod Meyerhold sekä Jerzy Grotowski, ja kolmannen Bertolt Brecht.

On ilmeistä, ettei Grothin ajattelua olisi edes hedelmällistä diskutoida vaikkapa Meyerholdin biomekaniikkaa tai Brechtin vieraannuttamisen estetiikkaa vasten, koska heidän ajattelunsa näyttelijän psykologiasta etäännyneenä eroaa niin perustavanlaatuisesti Grothin teatterinäkemyksestä. Sen sijaan mielestäni on kiinnostavaa tarkastella niitä sävyeroja, jotka käyvät ilmeisiksi näyttelijän psykologiasta kiinnostuneiden teatterin klassikkoajattelijoiden Stanislavskin ja

Grotowskin, ja toisaalta Grothin ajattelua vertailtaessa. Stanislavski ja Grotowski osoittavat huomattavaa kiinnostusta näyttelijän kokemuksesta ja sisäistä tapahtumista kohtaan, ja ovat paljolti muista ajatteliijoista eriyvästi pyrkineet aidosti luomaan näyttelijäntyön metodologiaa, eivät ainoastaan estetiikkaa. Marcus Grothin hahmoterapeuttinen teatterinäkemys sivuaa siten lähimmin Stanislavskin ja Grotowskin pohdintaa 1900-luvun teatteriajattelijoiden joukosta. Grothin teatterinäkemystä voidaan ajatella juuri ottavan kantaa heidän teatterimetodologioihinsa, koska Stanislavskin ja Grotowskin vaikutus suomalaisen teatteripedagogian historiassa on ollut hyvin merkittävä (ks. Kirkkopelto ym. 2008).

Muita suuria 1900-luvun teatteriteoreetikkoja kuin Stanislavskia ja Grotowskia olen sivunnut vain niiltä osin kuin heidän ajatuksiaan on nostettu esiin tähän valituissa tutkimuksissa. Tiedostan joutuneeni rajaamaan kirjallisuuskatsauksen teatteriajattelijoiden osalta tiukanlaiseksi. Perustelu ratkaisulle löytyy käsillä olevan tutkimuksen poikkitieteellisestä luonteesta, joka edellyttää teatterin alan tutkimusten ohella luovuuden tutkimuksen ja hahmoterapian kirjallisuuden läpikäyntiä. Tämän työn tavoitteiden ja tulosten mielekkään diskutoinnin puitteissa katson kuitenkin valitsemani teatteritieteellisen katsauksen laajuuden riittäväksi.

2.2.1 Näyttelijäntyö, tunteet ja kognitio

Kuvaan seuraavaksi näyttelijän mielen prosesseja näyttämöllä Rhonda Blairin (2008), Michael Kirbyn (2002), Elly Konjinin (2002) ja Maaria Rantasen (2006) teorioiden ja tutkimustulosten valossa. Käsillä olevien teorioiden lähestymistavat edustavat emootiotutkimusta, kognitiotieteitä, työpsykologiaa ja teatterin tutkimusta, ja ne ovat kaikki poikkitieteellisiä lähtökohdiltaan siten, että teatteri on jokaisen tutkijan työn perustava viitekehys. Pyrkimykseni on selvittää näyttelemisen määritelmää näyttelijän kognitiivisten ja tunneprosessien tasolla. Muodostan näin teoreettisen pohjan näyttelijän luovan työn kokemukselliselle tarkastelulle käsillä olevassa tutkimuksessa.

Rantanen aloittaa väitöskirjansa *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina – näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja –uupumuksesta* (2006) pohtimalla näyttelijäntyön olemusta, tehtävää ja päämääriä. Hän toteaa, että teatterikirjallisuudessa näyttelijäntyöstä on löydettävissä runsaasti määritelmiä, mikäli ollaan kiinnostuneita hyvän ja huonon näyttelijäntyön eroista. Siitä, mitä näyttelijäntyö itsessään on, tarjoutuu määritelmiä huomattavasti vähemmän. Rantanen ajattelee tämän liittyvän

ajatukseen, että näyttelijäntyyön sisältö on joko itsestäänselvyys, sivuseikka tai makuasia. Kirby (2002) vahvistaakin osaltaan asiointilan lausumalla näyttelemisen määritelmästä seuraavasti: ”Although acting in its most complete form offers no problem of definition [SIC!] our task in constructing a continuum [from not-acting to acting] is to designate those transitional areas in which acting begins.” (hakasulkeet KR.)

Kuitenkin näyttelemisen määrittelemisen on tärkeää Rantasen (2006) tutkimuksen viitekehyksen eli työhyvinvoinnin tutkimisen kannalta ja näyttelijöiden työn kokemuksellisten kuvausten ymmärtämiseksi. Hän päättää valita omaksi näyttelijäntyyön määritelmäkseen tarinankerronnan. Vahvimmin hän nojautuu määritelmävalinnassaan David Mametiin, jota Rantanen lainaa seuraavasti: ”Näyttelijä on näyttämöllä välittääkseen näytelmän yleisölle. Siinä on koko hänen työnsä. Sen tehdäkseen näyttelijä tarvitsee vahvan äänen, erinomaisen puheilmaisun, notkean, sopusuhtaisen vartalon ja peruskäsityksen näytelmästä.” (Mamet, David 1999 Tosi ja epätosi. *Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle*. Helsinki: Terra Cognita., 15, sit. Rantanen 2006, 54). Kiinnostavaa tässä valinnassa on, että Rantanen ottaa kantaa samalla myös roolin merkitykseen näyttelijäntyyössä. Hän kommentoi alaviitteessään, ettei näyttelijän Mametin käsityksen mukaan tarvitse muuttua näytelmän henkilöksi, vaan hänen täytyy näyttämöllisenä henkilönä olla oma itsensä ja toteuttaa erilaisia kykyjä toimia suhteessa ympäristöönsä siten, että henkilö välittyy katsojalle ratkaisuja ja valintoja tekevänä roolihahmona. Roolihahmon illuusio syntyy siis katsojan mielessä, mutta on riippuvainen niin näyttelijän kuin yleisönkin taidoista eläytyä tilanteeseen ja vuorovaikuttaa toistensa kanssa. (ks. Rantanen 2006, 54.)

Tarinankerronnan näkökulmasta määrittyessään näyttelemisen on siis ensisijaisesti vuorovaikutusta yleisön kanssa. Suhde yleisöön korostuu näyttelijäntyyön kokemuksessa, eikä esitystä ole ilman katsojaa. Näyttelijän näkökulmasta yleisösuhteessa on kysymys jonkin asteisesta riippuvuudesta yleisön läsnäolosta ja reaktioista. Näyttelijä tarvitsee yleisön hyväksynnän, mutta toisaalta hän on yleisön huomion kohteena ja siten valtasuhteessa tähän nähden. Teatterin perusasetelmassa on siis kysymys yleisön ja näyttelijän välisestä illuusion sopimuksesta, joka pohjimmiltaan merkitsee sekä vallankäytön että antautumisen mahdollisuutta molemmille osapuolille. Roolihahmo syntyy tämän sopimuksen puitteissa ja sen ansiosta, yhteistyönä. Siksi illuusion syntyminen uskottavalla ja koskettavalla tavalla perustuu luottamukseen. Tämä luottamus taas on hauraalla perustalla siksi, että kysymys on vieraiden ihmisten välisestä sopimuksesta. Rantanen toteaaakin, että näyttelijän roolityön aitouden ja vakuuttavuuden arvioinnin ollessa aina yleisön käsissä näyttelijän täytyy sietää työssään jatkuvaa epävarmuutta roolityöstä toiseen (Rantanen 2006, 58). Uuden roolityön

kanssa on aloitettava aina aivan alusta ja toivottava, että sopimus illuusiosta syntyy jälleen kerran.

Näyttelijäntyyön kokemukseen kuuluu epävarmuuden sietämisen ohella myös palkitseva vuorovaikutus yleisön kanssa. Esitys lähtee lentoon yleisövuorovaikutuksen toimiessa. Nämä Csikszentmihalyin flow-teoriaa (Csikszentmihalyi, Mihaly 1997 *Finding Flow*. New York: Basic Books. Sit. Rantanen 2006, 60) noudattelevat optimaaliset kokemukset näyttämöllä ovat Rantasen mukaan palkitsevinta ainesta näyttelijäntyyön kokemuskirjossa. Niitä luonnehtivat kokemuksellisesti yleisön samanaikainen unohtaminen ja muistaminen, helppous ja asioiden itsestään tuleminen kokemus. Tällaisen tilan syntyminen on lukuisien tekijöiden summa ja siksi sattumanvaraista, mutta yksi sen muodostumisen edellytys on aina onnistunut jakamisen kokemus yleisön kanssa esitystilanteessa. Yleisön määrittäessä näyttelijän onnistumisen ja epäonnistumisen kokemukset on yleisöllä siis käsissään valta niin antaa näyttelijälle vapauttava kontaktin kokemus kuin evätä se.

Rantanen kiteyttääkin näyttelijän onnistumisen kokemuksen kahteen sanaan: ”yleisö reagoi”. Tästä seuraa myös, että esityksissä joissa yleisö on heikosti mukana, näyttelijä pyrkii helposti ylikompensoimaan vuorovaikutuksen heikkoutta esimerkiksi korostamalla näytelmässä ns. takuuvarmoja kohtia. Tästä ylikompensoimisesta ei usein ole näyttelijän kokemuksen mukaan kuitenkaan apua, päinvastoin. Syyksi tehottomuuteen Rantanen nimeää läsnäolon hajoamisen tehokeinojen käytön alkaessa. Hän katsoo läsnäolon olevan vuorovaikutusta, johon molemmat osapuolet antautuvat vailla pyrkimystä pois tilanteesta. Jos näyttelijä alkaa analysoida omia virheitään tai tietoisesti korjata roolisuoritustaan esitystilanteessa, läsnäolo särkyä. (Rantanen 2006, 64–70.)

Elly Konjin (2002) puolestaan on kiinnostunut näyttelijäntyyön ontologiasta erityisesti tunnenäyttelemisen osalta. Hän lähestyy näyttelijäntyyötä yhtäältä Diderot’n *Näyttelijän paradoksin* (1987) ja toisaalta yleiseksi muodostuneen näyttelijän ja roolihahmon tunteiden yhteneväisyyden oletuksen kannalta. Konjin asettaa nämä kaksi hypoteesia vastakkain ja vertaa niitä empiirisessä aineistossa. Länsimaisen teatterin perustekstinä pidetyssä dialogissaan *Näyttelijän paradoksi* Denis Diderot (1713–1784) jakaa näyttelijät kolmeen tyyppiin. Hänen ihanteensa on tunteeton näyttelijä, joka toistaa roolihenkilönsä tunnetilan teknisin keinoin ilman että itse tuntee mitään. (Diderot 1987, 19.) Tunteeton näyttelijä tallentaa harjoitusprosessin aikana lihas- ja tunnemuistiinsa haluamansa tunteet ja siten pystyy toistamaan harjoitellut tunteet esityksessä, vaikkei synnytkään niitä hetkessä. (mt., 25). Tunteeton näyttelijä tekee työnsä tarkasti, luotettavasti ja tasaisesti. Jäljittelevä näyttelijä taas on keskinkertainen, mutta ei voi koskaan ylittää huimaan suoritukseen. Tunneherkkä ja

tilanteeseen hetkessä eläytyvä näyttelijää on puolestaan luonnollinen näyttelijä. Hän on epätasainen suorituksissaan; välillä huono, välillä loistava. Diderot vetää ajatuksensa yhteen näin:

Suuri tunneherkkyys synnyttää keskinkertaisia näyttelijöitä, keskinkertainen tunneherkkyys joukoittain huonoja näyttelijöitä ja tunneherkkyuden täydellinen puuttuminen on loistavan näyttelijän edellytys. (mt., 20.)

Konjin (2002) toteuttaa mittavan kyselytutkimuksen hollantilaisten, belgialaisten ja yhdysvaltalaisien näyttelijöiden keskuudessa ja vertaa näyttelijän näyttämöllä läpikäymiä subjektiivisia tunteita ja roolihahmon mukaisia esitettyjä tunteita. Hän nojautuu tutkimuksen tulosten jäsentämisessä teatterihistorian suurten ohjaajaklassikoiden teorioihin ja Frijdan 1986 esittämään kognitiivisen emotiopsykologian teoriaan. Frijdan teorian mukaan tunteet nousevat yksilön ja ympäristön vuorovaikutuksesta ja ovat funktionaalisia reaktioita koskien yksilön edellytyksiä suoriutua suhteessa ympäristön odotuksiin (Frijda, N. H. 1986 *Emotions*. New York: Cambridge University Press. Sit. Konjin 2002, 65).

Konjin rakentaa edellä kuvattujen teorioiden pohjalta kolme hypoteesia: 1. osallistumishypoteesin mukaan näyttelijän tunteet vastaavat roolihahmon tunteita esitystilanteessa, 2. irtautumishypoteesin mukaan näyttelijällä ei ole tunteita esityksen aikana, ja 3. tehtävätunne -hypoteesin mukaan näyttelijällä on esitystilanteen synnyttämiä tunteita, mutta nämä eivät ole roolihahmon tunteiden mukaisia. Tehtävätunteet syntyvät esittämisen tehtävästä ja esitystilanteen olosuhteista, eivät roolista itsestään. Viimeisimmän hypoteesin Konjin on johtanut Frijdan emotioteorian pohjalta. Lisäksi Konjin jakaa tutkimukseen osallistuneet näyttelijät työtavoiltaan osallistuviin (metodinäyttelijät) ja irtautuviin (brechtiläiset ja meyerholdilaiset näyttelijät) esittämällä sarjan näitä työtapoja kuvaavia kysymyksiä tutkimilleen näyttelijöille.

Keskeisimpänä tuloksenaan Konjin (2002) esittää tehtävätunne -hypoteesin vahvistumisen. Näyttelijöiden tunteet eivät kohtaa kuin yhden perustunteen osalta (mielihyvä) roolihahmon esitetyt tunteet. Riippumatta näyttelijän kotimaasta tai näyttelemisen tekniikasta Konjinin mukaan voidaan yleistää, että näyttelijän ei tarvitse tuntea sisällään sitä mitä hän esittää roolihahmon tuntevan. Diderot'n *Näyttelijän paradoksikin* (1987) kumoutuu toisaalta tulosten mukaan sikäli, ettei näyttelijä ole tunteita vailla, vaan hän itse asiassa tuntee esitystilanteesta nousevia tunteita, koska näyttelijä tuntee tehtävätunteensa (innostuksen jne.) aidosti. Ne antavat Konjinin mukaan myös esitetyille tunteille aitouden vireen

Harjoitukset ja itse näyttämötilanne eroavat Konjinin mukaan toisistaan ratkaisevasti tehtävätunteiden osalta. Hän ajattelee tehtävätunteiden liittyvän yleisön läsnäoloon ja aktivoituvan nimenomaan siitä käsin. Näin Konjin päättelee, että harjoitustilanteessa tehtävätunteet eivät ole aktiivisessa osassa vaan roolihenkilön rakentaminen tapahtuu tässä vaiheessa henkilökohtaisesta tunnemateriaalista käsin, ja tehtävätunteet esityksessä sitten palvelevat tätä harjoituksissa kehitettyä roolihahmon tunneilmaisun tavoitetta. Hän ei ota kuitenkaan kantaa siihen, millä tavalla irtautumistekniikalla näyttelevät näyttelijät harjoittelevat tunteiden osalta.

Kiintoisaa Konjinin tulosten raportoinnissa on Rantasen (2006) tuloksiin verrattuna näyttelijöiden tehtävätunteiden hyvin yksiselitteisenä esitetty positiivisuus. Konjin (2002, 70) mittasi näyttelijöiden tehtävätunteita Likertin mitta-asteikolla nollasta kolmeen (0=eikä vastaa lainkaan kokemusta, 1=vastaa rajallisessa määrin kokemusta, 2=vastaa suuressa määrin kokemusta ja 3=vastaa lähes täysin kokemusta). Näyttelijät tuntevat Konjinin mukaan varsin myönteisiä tunteita sekä esitystä edeltävästi että näyttämöllä ollessaan. Negatiivisimmasta päästä tunnejakumoa näyttelijät raportoivat näyttämöllä jännittyneisyyttä keskimäärin mitta-asteikon tasolla 1, ja positiivisten tunteiden kirjolla voimakkaimmin keskittyneisyyden tunnetta (keskimäärin 2,5). Vaikka positiivisten tunteiden jatkumolla positiivisimmaksi nimetty varmuuden tunne saavuttikin näyttelijöiden raporteissa ainoastaan tason 1,5–2, raportoi Konjin näyttelijöiden tehtävätunteiden olevan yksinomaan myönteisiä. (Konjin 2002, 74.)

Rantasen tutkimuksen (2006) mukaan sen sijaan esiintymisjännitys ja –pelko ovat näyttelijäntyön jokapäiväistä arkea. En jaksa uskoa, että suomalaiset poikkeaisivat tyystin hollantilaisista näyttelijöistä kulttuurisesti, ja siten kokisivat näyttämötilanteen täysin toisin. Tätä tukee myös Konjinin (2002) varsin yhtenäinen tulost materiaali, jonka mukaan näyttelijän tunnekokemus ei riipu siitä, onko hän Euroopasta vai Yhdysvalloista kotoisin. Mielestäni Konjin onkin tässä yksinkertaistanut tulostensa tulkintaa, eikä ole ottanut huomioon kielteisiä tehtävätunteita tuntevien näyttelijöiden mahdollista haluttomuutta osallistua tutkimukseen. Tästä aiheutuu vinoutuma aineistoon niin, että se edustaa enemmänkin myönteisiä tehtävätunteita kokevia näyttelijöitä. Perustan mielipiteeni Rantasen (2006, 72) havaintoon siitä, miten loukkaavina näyttelijät pitivät hänen tutkimuksensa kyselylomakkeen pyyntöä kuvata hetkellistä epäonnistumisen kokemusta näyttämöllä. Epäonnistumisen kokemus ja kielteiset tunteet näyttämötyöskentelyyn liittyen/näyttämöllä voivat siis hyvinkin olla tabu näyttelijöiden ammattikunnan keskuudessa. Myös Rantanen lupasi käsitellä Konjinin tapaan aineistonsa anonyymisti, ja silti sai kysymykseensä yleisesti ärtyneen tai torjuvan reaktion.

Konjin vetää yhteen tuloksensa kuitenkin varsin kiinnostavalla tavalla. Hän toteaa tehtävätunne – hypoteesinsa vahvistuneen ja tulkitsee tämän tarkoittavan käytännön näyttelijäntyössä sitä, että näyttelijä itse asiassa muokkaa/säätää esitystilanteen synnyttämät tehtävätunteet intensiteetiltään ja sävyiltään roolihahmon mukaisiksi. Roolihahmon tunteiden illuusio syntyy osittain näyttelijän harjoitusprosessissa tekemistä havainnoista omista yhtymäkohdistaan roolihahmon kanssa, ja osittain siitä, että yleisö näkee näyttelijän esittämät tunteet näyttämökontekstissa ja tulkitsee niitä roolihahmon mukaisesti. Spontaaniuden illuusio ei oikeastaan olekaan illuusio vaan heijastumaa näyttelijän spontaaneista tehtävätunneista ja niiden heijastumisesta kanss näyttelijöiden ja yleisön kanssa koettuun vuorovaikutukseen. (Konjin 2002, 80.) Rantasen tutkimustulokset tukevat Konjinin päätelmiä sikäli, että Rantanen toteaa näyttelijän altistuvan työuupumukselle nimenomaan silloin, kun hän on emotionaalisesti väsynyt eikä enää jaksaa olla näyttämötilanteessa vaan kokee näyttämötilanteen herättämät tunteet myönteisen haasteen ja jännityksen sijaan hallitsemattomina, pelottavina ja uhkaavina (ks. Rantanen 2006, 264–267).

Rhonda Blair (2008) puolestaan kritisoi Konjinin tutkimusta ja näkee ongelmana erityisesti metodisen oletuksen, että näyttelijöiden itseraportointi tuottaisi luotettavaa materiaalia koskien näyttämöllä koettuja tunteita. Blair peräänkuuluttaa jollain muulla metodilla kerättyä tutkimusaineistoa havaintojen tueksi, sekä analyysiä niistä kulttuurisista ja kontekstuaalisista tekijöistä, jotka voivat vaikuttaa itseraportoinnin keinoin tuotettuun materiaaliin. Lisäksi hän näkee tutkimuksen kysymyksenasettelun ylläpitävän ajatusta näyttelijän ja roolihahmon erottelusta, jossa roolihahmo on pikemminkin oma entiteettinsä kuin konstruktio. Blairin mukaan tämä oletus estää näyttelijää tekemästä työtään orgaanisesti. (mt., 49.)

Edellisiin verrattuna tyystin toisenlaisen, varsin ulkoisen ja konkreettisen näkökulman näyttelemiseen esittää Michael Kirby (2002), joka artikkelissaan luonnosteleo jatkumon ei-näyttelemisestä (engl. not-acting) näyttelemiseen (engl. acting). Hänelle ei-näytteleminen on sitä, että katseen kohteena olevalla henkilöllä ei näyttämötilassa ole mitään esittämisen intentiota. Kirby näkee näyttämön symbolisen matriisin vahvistavan kaikki ulkoiset viestit siten, että katsoja antaa niille merkityksiä, jollaisia ei annettaisi vastaaville symboleille arkipäivässä. Esimerkiksi pelkät cowboybuutit näyttelijän jalassa riittävät näyttämön matriisissa muodostamaan cowboyn, vaikka näyttelijällä muutoin olisi yllään vain mustaa trikoota. Arkipäiväisessä kaupunkikuvassa samoin pukeutunut henkilö ei saisi cowboyn leimaa.

Seuraava askel jatkumolla kohti näyttelemistä on kokonaisen symbolijärjestelmän rakentaminen näyttelijän ympärille siten, että näyttelijä otetaan vastaan roolihahmona ilman että tämän tarvitsee itsensä tehdä mitään erityistä. Tämä on vastaanotettua näyttelemistä. Sellaisesta esimerkkinä toimii joulupukki täydessä kostyymissään näyttämöllä, mieluiten lavasteissa, jotka sopivat edustamaan joulupukin pajaa. (Kirby 2002, 42.) Todellisen näyttelemisen alueelle Kirbyn teoriassa astutaan vasta, kun näyttelijä tekee jotain joko fyysistä tai emotionaalista simuloidakseen, esittääkseen, teeskennelläkseen tai personifioidakseen jotain. Tunnetta ei siis välttämättä tarvitse tuottaa tai muuttaa näyttelemisen tapahtumiseksi, Kirbyn mukaan fyysinen ele riittää. Tällöin näyttelijän toiminta täyttää yksinkertaisen näyttelemisen vaatimukset ja on todellista näyttelemistä. Toisaalta Kirbyn näkemyksessä näyttelemisestä pelkkä tunteenkin tuottaminen riittää, fyysinen ele ei ole välttämätön. Jos näyttelijä toteaa roolihenkilöä esittäessään jotain, mitä hän todella itsekin yksityishenkilönä ajattelee mutta tässä esittää sen roolihenkilön kommenttina, tällöin emotionaalisen viestin esittäminen on näyttelemistä. Kirby korostaakin, ettei tunteiden näyttelemisessä ole kysymys siitä onko tunne luotu roolihahmoa varten vai onko se näyttelijän oma tunne. Olennaista on, että näyttelemisessä tunne projisoidaan – käytetään roolityön palveluksessa. Tätä käyttämistä ja näin ollen myös todellisen näyttelemisen alueelle astumista Kirby selventää seuraavin sanoin:

”At what point does acting appear? At the point at which emotions are ”pushed” for the sake of spectators. This does not mean that the speakers are false or do not believe what they are saying. It merely means that they are selecting and projecting an element of character-emotion – to the audience.” (Kirby 2002, 43.)

Kirbyn mukaan näyttelemisessä onkin lopulta kysymys tunteesta. Hän toteaa, ettei näyttelemistä ole olemassa ilman tunnekomponenttia. Ilman tunnetta näyttelemistä voi havaita vain vastaanotetussa näyttelemisessä, mutta ei siis todellisen näyttelemisen alueella. Liikkumatonkin näyttelijä voi näyttellä todella, koska hän voi välittää tiettyjä asenteita ja tunteita. (Kirby 2002.)

Kirbyä tukemaan asettuu Blair (2008), joka kuvailee varsin intomielisesti kokeellisen psykologin Susanna Blochin tutkimuksia ja tämän kehittämää ALBA Emoting –näyttelijäntyön tekniikkaa (ks. mt. 45–48). Blochin tekniikka perustuu tutkimukselle, jonka mukaan perustunteet (viha, suru, inho, ilo, hämmästys, pelko) näyttävät ja tuntuvat kehollisesti samalta kulttuurista riippumatta. (Kulttuurisidonnaista on taas kyseisten ilmiöiden tulkinta ja se miten niihin reagoidaan). Näiden havaintojen ja perustunteiden fysiologisen tutkimuksen pohjalta Bloch on kehittänyt tekniikan, jonka avulla näyttelijä voi opetella fyysisen ilmaisun (ilmeet, lihasten jännittyneisyys, hengityksen

tiheys, ryhti) kautta simuloimaan halutun tunnetilan tuottamalla siitä täsmällisen fysiologisen esityksen valitsemallaan hetkellä. Tunne siis riittää määrittämään näyttelystä, koska sekä Blochin että Kirbyn näkemyksen mukaan tunne on kehollinen tapahtuma eikä sen lisäksi tarvita välttämättä liikettä. Tässä mielessä he ottavat saman kannan näyttelijän tunteisiin kuin Diderot *Näyttelijän paradoksissa* (1987): tärkeää on, että tunne välittyy katsojalle uskottavana ja että katsoja liikuttuu viestistä – ei se, mitä itse näyttelijä tuntee. Kirby (2002) tosin sallii sen, että näyttelijä voi samaistua tunteeseen. Mutta edelleen hänen täytyy esittää katsojille viestinsä, ”push”, joka on eri toiminto kuin minkä näyttelijä veisi läpi yksityishenkilönä kommunikoidessaan tunteita arkipäiväisessä tilanteessa.

Blair (2008) heittää roskakoppaan kartesiolaisen keho-mieli -dualismin näyttelijäntyössä poikkitieteellisessä tutkimuksessaan, jossa hän perehtyy näyttelijäntyön kognitiivisiin ulottuvuuksiin. Hän tarkastelee työssään näyttelijän kognitiota käymällä läpi niitä kognitiotieteiden viimeisimpiä teorioita, jotka valottavat näyttelijäntyön luovaa prosessia. Blair heijastelee Konstanstin Stanislavskin ajatuksia näyttelijäntyöstä kognitiotieteen teorioiden peilipintaa vasten.

Kognitiotiede tutkii tiedonkäsittelyn prosesseja. Tiedonkäsittelyn käsitteen alle sijoittuvat tällöin ärsykkeiden havaitseminen eli aistitoiminnot, oppiminen, muisti, kieli, käsitteet, älykkyys ja ajatteluprosessit. Kognitiotieteen juuret ulottuvat varsinaisesti 1950-luvulle, jolloin tiedonkäsittelyn prosesseista kiinnostuneet psykologit, kielitieteilijät ja tekoälyn tutkijat yhdistivät voimansa. Jokainen näistä aloista on rakentunut myöhemmin eriytyneeksi tietekseen, ja kognitiotiede onkin nykyään niiden yhteisen leikkauspinnan kattava poikkitieteellinen tutkimusala. Oman merkittävän kontribuutionsa kognitiotieteeseen on sitemmin tuonut neurotiede, joka kattaa neurobiologisen tutkimuksen ohella viime vuosikymmeninä radikaalisti kehittyneet aivokuvantamismenetelmät. Muun muassa hermoverkkojen tutkimus on tuonut tunneprosessien tutkimuksen kognitiotieteiden keskiöön. Tunteiden ajatellaankin nykyään olevan erottamaton osa ihmisen kognitiivista toimintaa, tai toisin muotoillen tunteiden ja kognition voidaan ymmärtää olevan jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Kehon ja mielen erottelu voidaan siis tästä näkökulmasta unohtaa. (Blair 2008, 10–22.)

Blair toteaa teatterin olevan aina aikansa kuvastin. Teatteriteoriat näyttelijäntyöstä perustuvat ajankohtaiselle käsitykselle ihmisen toiminnasta ja biologiasta, mutta myös yhteiskunnasta ja ihmisen tehtävästä. Ihmisellä on tämän ohella kuitenkin verrattain muuttumaton ominaislaatu, jota näyttelijä ja teatteri heijastavat pysyvällä tavalla. Kyseinen ominaislaatu näyttäytyy Blairin

käsityksen mukaan tekijöissä, jotka eri aikojen teatteriteorioissa on käsitetty näyttelijäntyyön ydinkäsitteiksi riippumatta vallitsevasta kulttuurisesta tai tieteellisestä tietämyksestä. Näitä konsepteja ovat muun muassa ”luonnollisuus”, ”tosi”, ”toiminta” ja ”tunne”, jotka olivat tärkeitä myös Stanislavskille. (mt., 22–26.) Kognitiotiede on viime vuosikymmeninä tuottanut valtavasti uutta tietoa ihmisen neurobiologisesta ja kognitiivisesta psykologisesta toiminnasta tunneprosessit mukaan lukien. Näin sen antamat välineet mahdollistavat myös edellä kuvattujen näyttelijäntyyön käsitteiden, mukaan lukien näyttelijän tunneprosessien selvittämisen ja ymmärtämisen uudella tavalla. Ei siis ole mikään ihme, että myös teatterintutkimuksessa on ollut nähtävissä viimeisen vuosikymmenen aikana suoranaista kognitiivista aalto. (ks. esim. Rynell 2008; McConachie 2006.)

Blairin raportista käy ilmeiseksi, että tunneprosessit ovat osa näyttelijän (ja ihmisen) kognitiivista toimintaa, eikä järkeä ole näyttämöllä tai sen ulkopuolella ilman tunnetta. (mp.) Hän nojautuu argumenteissaan kognitiotieteen nykyteorioihin – varsinkin Tononin, Edelmanin, LeDouxin ja Damasion tutkimuksiin. Neurotieteen lähtökohdista tietoisuus on kehon manifestaatio. Ajatusta tai tunnetta ei voida täten erottaa kehosta millään tavoin. Aivot ovat kehon osa. Näin myöskään mitään tietoisuutta, joka ei ole kehon tuote, ei ole olemassa. (mt., 15.)

Mieli puolestaan on sekä fyysisen kehon että ympäristön kanssa koetun vuorovaikutuksen ja sen kehollisten vaikutusten summa. Tononi ja Edelman olettavat Blairin mukaan tietoisuuden perustuvan kolmelle oletukselle: 1. fyysiselle oletukselle, jonka mukaan fyysinen keho on tietoisuuden edellytys, 2. oletukselle evoluutiosta, jonka mukaan tietoisuus on muodostunut luonnonvalinnan seurauksena tietyn aivojen morfologian saavuttaessa valintaedun, ja 3. kvaliaoletukselle, jonka mukaan tietoisuuden subjektiivisia puolia ei voida täysin kommunikoida toiselle, koska tietoisuus on yksityinen ja subjektiivinen kokemus verrattuna tieteeeseen, joka on julkinen ja intersubjektiivinen laadultaan. (Tononi ja Edelman 2000 *A Universe of Consciousness: How Matter Becomes Imagination*, sit. Blair 2008, 21.) Juuri kvalia-problematiikka tekee näyttelijäntyyön tutkimuksen etenkin kokemuksellisella ja tunteiden tasolla erityisen haastavaksi.

Näyttelijäntyyön käsitteet ’tosi’ ja ’luonnollinen’ ovat ’tunteen’ ohella monella tapaa problemaattisia. Postmodernin teatterin tutkimuksen näkökulmasta ongelmana on niihin sisältyvä implisiittinen logosentrismi – viesti pysyvästä totuudesta, minästä tai perimmäisestä olemuksesta joka olisi saavutettavissa. (ks. esim. Zarrilli 2002.) Kognitiotieteen näkökulmasta taas mieli (ja siten myös minä ja subjektin tosi) ymmärretään prosessina, ei asiana joka pysyisi. Kerron seuraavassa tästä

hieman perusteellisemmin.

Mieltä ja tietoisuutta ei pidä käsitteinä sekoittaa. Tietoisuus ja tietoinen mieli tarkoittavat samaa, kun taas mieli käsitteenä kattaa sekä niin tietoiset kuin tiedostamattomat kognitiiviset funktiot. LeDoux muotoileekin tietoisuuden olevan sen ulottumattomissa tapahtuvien kognitiivisten prosessien tuote. Mieli puolestaan on integroitunut systeemi, joka koostuu synapsien verkostoista joiden varassa kognitiot, tunteet ja motivaatioprosessit toimivat. Koska hermoverkot muuttuvat joka hetki hermosolujen toisaalta kuollessa ja toisaalta muodostaessa uusia synapseja ympäristön stimulusten seurauksena, ovat mieli, tietoisuus, minä ja totuus jatkuvassa liikkeessä, dynaamisia ja muuttuvia. Muutos on pääsääntöisesti hidasta, joten käsitys minästä näyttäytyy subjektille verrattain vakiona. Vaikka minä näyttäytyy olemassa olevana kokemukselle, ei se kuitenkaan ole paikka tai yksikkö. Pikemminkin minä on se, mistä yksilö koostuu kussakin hetkessä fyysisesti, biologisesti, sosiaalisesti ja kulttuurisesti. Ja koska mielen toiminta on luonteeltaan voittopuolisesti tiedostamatonta, ei subjekti voi tietoisesti tavoittaa omaakaan perimmäistä totuuttaan, vaan vain sen osan mielen prosesseista, jotka nousevat tietoisuuteen. (Blair 2008, 54.)

Luovan työn kannalta olennaisia ovat Blairin mukaan tietoisuuteen nousevat tunteet. Hän erottelee käsitteellisesti emootiot (engl. emotion) ja tunteet (engl. feeling) noudattaen määrittelyssään neurotieteilijöiden jäsenystä. Emootiot ovat jatkuvasti käynnissä olevia reaktioita ja muutoksia kehontilassa ja aivoalueilla, jotka kartoittavat kehontilaa. Ne ovat olennainen osa esitietoista minää ja siten pohjustavat tietoisuudessa muodostuvaa sisäistä narratiivia. Tunteet puolestaan ovat tietoisuuteen nousseita emootioita, siis rekisteröityjä havaintoja kehollisesta kokemuksesta, joihin liittyy tietty ajatuksen kulku. Tietoisessa tilassa on aina läsnä tunnekomponentti, oli se kuinka hienovarainen tahansa – myös rauhallisuus on tunnetila. Blairin mukaan näyttelijän on elintärkeää tunnistaa tämä tosiasia, koska ”roolityö nousee aina näyttelijän juuri sen hetkisestä emotionaalista tilasta” (Blair 2008, 68, suom. KR). Jotta tunteisiin voidaan reagoida mielekkäästi tai jopa luovasti, täytyy tunteet kyetä ensin tunnistamaan. Erityisen tärkeää tämä on näyttelijälle, koska mitä laajemmin ja herkemmin hän kykenee tunnistamaan ärsykkeiden hänessä herättämiä emootioita ja reagoimaan niihin, sitä luovempi hän voi olla näyttämötilanteessa ja sitä monipuolisemmin valita reaktionsa suhteessa näyttämötilanteen tapahtumiin ja muihin emootioita herättäviin virikkeisiin. (mt., 66–68.)

Kaikkien edellä käsiteltyjen näyttelijäntyyön teorioiden yhtymäkohtana on näyttelijäntyyön yleisölle viestivä luonne. Mikään tunnetason näyttelemisen määritelmistä ei kyennyt edeltävässä

tarkastelussa sivuuttamaan yleisöä – ainakaan implisiittisellä tasolla. Rantasen (2006) määritelmän mukaan näyttelemine on tarinankerrontaa, jossa olennaisinta on välittää näytelmän viesti katsojille ja liikuttaa heitä, ei muuttua roolihahmoksi. Näyttelemine on yleisön kanssa tapahtuvaa vuorovaikutusta, jossa yhteinen sopimus illuusiosta synnyttää viimekädessä roolihenkilön. Roolihenkilön tunteiden spontaanisuus syntyy toimivasta yleisövuorovaikutuksesta, jonka näyttelijä aistii. Konjinin (2002) mukaan taas näyttelijät erottavat toisistaan yleisölle esitetyn roolihaamon tunteen ja omansa, eivätkä nämä tunteet ole toisiaan vastaavia. Olennaista on yleisön läsnäolon aikaansaama tunnereaktio näyttelijässä – esitystilanteen tehtävätunteet – josta käsin näyttelijä säätelee/muokkaa roolihaamoon sopivan tunteiden intensiteetin ja sävyt. Lopulta yleisö tulkitsee näyttelijän tehtävätunteet roolihaamon mukaisina esityskontekstissa ja tekee näin oman osansa tunteiden näyttelemisessä. Kirbyn (2002) näkemyksen mukaan todellisessa näyttelemisessä on kyse tunneviestin välittymisestä katsojalle, ja se, onko kyseessä näyttelijän oma tunne vai ei, on sivuseikka. Mutta tunne pitää erityisesti esittää, jotta sitä voidaan pitää näyteltynä. Blair (2008) toteaa, että näyttelijän kehollisuus ja tunteet ovat samaa, koska tunteet syntyvät alunalkaen fysiologisella, tiedostamattomalla tasolla emootioina. Vasta, kun ne tulevat tiedostetuiksi, voidaan niitä nimittää tunteiksi. Tunteet taas ovat materiaalia, joiden suhteen näyttelijä voi tehdä tietoisia valintoja, joita hän voi muokata ja jalostaa mielikuvien ja muistojensa avulla, ja lopulta välittää katsojalle.

2.2.2 Stanislavskin järjestelmän nykytulkinnoista ja Grotowskin via negatavasta

Teatterin 1900-luvun suurten ajattelijoiden joukosta Konstantin Stanislavskin ja Jerzy Grotowskin esittely näyttäytyy mielekkäimpänä käsillä olevan työn tutkimuskysymysten kannalta. Ensinnäkin Stanislavskin psykotekninen ajattelu vertautuu nähdäkseni suoraan näyttelijän työssä tapahtuviin kognitiivisiin merkityksenannon prosesseihin ja kokemukselliseen tasoon. Stanislavski onkin käytännössä yksin teatteriajattelijoiden joukossa sikäli, että hän ottaa kantaa sekä näyttelijän sisäiseen tapahtumiseen että tekniikkaan, jolla toivotun kaltainen tapahtuminen saavutetaan (Blair 2008, 11). Toiseksi Stanislavski sivuaa Marcus Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä sikäli, että hän soveltaa aikansa psykologisia konsepteja välittömästi näyttelijäntyön pohdintaansa. Grotowski taas on yhtäläillä kiinnostunut näyttelijän sisäisestä tapahtumisesta kuin Stanislavski, mutta on kiinnostuneempi pikemminkin näyttelijän spontaanin ilmaisun vapauttamisesta esteistä kuin näyttelijäntyöstä teknisenä tekemisenä. Tässä mielessä hänen ajattelunsa lähenee Marcus

Grothin ajattelua (ks. Reunanen 2007). Lopulta sekä Stanislavskin että Grotowskin vaikutus suomalaisessa teatteriajattelussa ja –koulutuksessa on merkittävä, minkä vuoksi heidän ajattelunsa pohjustaminen on tärkeää myös tulevalle näyttelijöiden kokemuksellisten merkitysrakenteiden diskutoinnille.

Koska Stanislavski osoittaa erityistä mielenkiintoa näyttelijän psykologisia prosesseja kohtaan, on hänen ajattelunsa hedelmällistä viljelysmaata teatteria ja kognitiotieteitä yhdistäville teatterintutkijoille. Erik Rynell (2008) toteaa kognitiotieteiden nykyisin ymmärtävän kehon osana ihmisen kognitiivista toimintaa. Käsitys ihmisaivoista tietokoneen kaltaisena on väistymässä ja ajatus kognition ruumiillistuneesta tai sijoittuneesta luonteesta on saamassa osakseen lisääntyvää tieteellistä mielenkiintoa. Rynell tarkastelee väitöskirjassaan näyttelijäntyötä tekstin näyttämölle viemisen prosessina. Hän tutkii näyttelijän suorittamaa tekstin kehollistamista kognitiotieteen nykyteorioita tulkintapintana käyttäen.

Keskeisiksi käsitteiksi Rynellin tutkimuksessa nousevat tietoisuus, toiminta ja intersubjektivisuus, joiden puitteissa hän löytää runsaasti yhtymäkohtia kognitiotieteiden, näyttelijäntyön perustavien käytäntöjen ja Stanislavskin järjestelmän välillä. Hän havaitsee, että näyttelijän tapa suhtautua roolihenkilön tavoitteisiin annetussa näyttämöllisessä tilanteessa on verrattain vakiintunut. Riippumatta näyttelemistyylistä tai historiallisesta kontekstista, näyttelijä kehollistaa työssään roolihenkilön sanomiset ja tekemiset, mutta myös tämän tilanteen, taustan ja tavoitteet.

Jotta näyttelijä voisi ymmärtää roolihenkilönsä tilannetta ja tavoitteita, täytyy hänen tehdä näytelmätekstistä toiminta-analyysi. Tämä tarkoittaa näytelmätekstin asettamien olosuhteiden tarkastelua tilanteiden ja tavoitteiden rakentumisen näkökulmasta. Rynellin mukaan teatterin konventioihin kuuluu johdonmukaisuuden odotus tapahtumien ja annettujen olosuhteiden välillä, koska fiktiivisen tilanteen ymmärrettävyys perustuu tälle koheesiolle. Toiminta-analyysiä on siksi tehty pitkään – jo ennen Stanislavskia – näyttelijöiden toimesta enemmän tai vähemmän tiedostaen. Kuitenkin Stanislavski on ensimmäinen teatteriajattelija, joka vaati näyttelijöitä kirjoittamaan ylös analyysensä näyttelemistään tilanteista. Rynell korostaa stanislavskilaisen näyttelijän toiminnan olevan ei ainoastaan ulkoista vaan spirituaalista tapahtumista. Tällöin näyttelijän toiminta nousee roolihenkilön taustasta, tälle annetuista olosuhteista, ja impulsseista, jotka heräävät roolihenkilön toiveista ja päämääristä käsin.

Yhdysvalloissa vakiintunutta, aidosti stanislavskilaista näyttelijäntyön ajattelua edustaa

mielikuvituksen ja päämääräsuuntautuneen toiminnan korostaminen, siis Stanislavskin käsitteistön maaginen ”JOS” (Blair 2008, 25). Suodatettuaan Stanislavskin ajatukset mielikuvituksesta kognitiotieteen teorioiden lävitse Blair toteaa mielikuvien olevan tunteiden tapaan aina kehollisia prosesseja. Mielikuvat ovat kehollisia, koska ne ovat kehon synnyttämiä. Sekä tiedostetut että tiedostamattomat mielikuvat ovat kehollisen maailmasuhteemme jatkuvan prosessoinnin tuote. Nämä mielikuvat määrittävät reaktioitamme ja käytöstämme uusissa tilanteissa – samoin näyttelijän mielikuvia, jotka syntyvät roolihahmolle annetuissa olosuhteissa – kuten stanislavskilaisittain asian voisi muotoilla. (Blair 2008, 77.) Vaikka kartesiolainen keho-mieli -dualismi sisältyy moniin Stanislavski-vaikutteisiin näyttelijäntyön pedagogioihin Yhdysvalloissa, Stanislavski itse edusti monistista näkemystä, jonka mukaan ajatusta ja tunnetta ei voinut erottaa kehosta.

Stanislavskin nimi ei herätä yksinomaan myötämielisiä reaktioita teatterikeskustelussa. Häneen liitetään ajatuksia perinteikkyydestä, tunnenäyttelemisestä, logosentrismistä ja psykologisesta realismista. Kuitenkin Stanislavskia on pitkälti tulkittu väärin, mikä on johtunut muun muassa harhaanjohtavista Stanislavskin tekstien käännoksistä ja kontekstistaan irrotetuista lainauksista. Stanislavski itse vastusti pitkään tutkimustyönsä julkaisemista kirjallisena, koska hän pelkäsi että hänen järjestelmänsä alettaisiin käsitellä dogmina. Hän tarkensi ja muutti jatkuvasti ajatuksiaan näyttelijäntyöstä sitä mukaa, kun teki studiokokeiluja. Koska uusia löydöksiä ilmeni kaiken aikaa, Stanislavski ajatteli julkaisemisesta muodostuvan riskin, että julkaistut teokset edustaisivat vanhentunutta tietoa. Tästä taas seuraisi väärinkäsityksiä. Ja juuri niin tapahtuikin. (Blair 2008, 24.) Timo Kallinen (2001) ajattelee Stanislavskin järjestelmän vakiintuneen 1950-luvulla länsimaisen teatterikoulutuksen keskeisimmäksi metodiksi, mutta sen samalla hajonneen lukuisiksi tulkinnoiksi, jotka eroavat suuresti toisistaan. Siksi olisi pikemminkin aiheellista puhua Stanislavskin elämäntyön eri vaiheisiin pohjautuvista metodeista kuin yhtenäisestä Stanislavskin järjestelmästä.

Tunnemuistin konsepti oli keskeisessä asemassa vain Stanislavkin alkuvaiheen pohdinnoissa. Tällöin hän piti kiinni kahdesta periaatteesta: ensiksikin näyttelijän tulisi käyttää omia kokemuksiaan roolia rakentaessaan, ja hänellä pitäisi olla tarvittaessa välitön pääsy näihin kokemuksiin tunnemuistia hyödyntämällä, ja toiseksi näyttelijän tulisi jakaa roolinsa yksiköihin, joiden avulla hän voisi kartoittaa roolihenkilönsä matkan halki näytelmän. Mutta eipä aikaakaan, kun Stanislavski sisällytti järjestelmänsä ajatuksen roolihenkilön kehollistamisesta ja ulkoisesta karakterisoinnista. Hän tuli yhä vakuuttuneemmaksi, että roolihenkilön ulkoisia ominaisuuksia tutkimalla voitaisiin synnyttää psyykkisiä elämyksiä näyttelijässä. Lopulta Stanislavski päätteli, että näyttelijä voi saavuttaa alitajuisen (eli inspiraation ja luovuuden) vain tietoisia päämääriä

tavoittelemalla. Siis painotettuaan aluksi tunteen löytämistä ja toiminnan syntymistä tunteista käsin Stanislavski alkoikin nyt korostaa roolihenkilön tilanteen sisältämiä tietoisia päämääriä. Päämäärien tiedostaminen johtaa näyttelijän toimimaan mielekkäästi kohtauksessa. Mielekkään toiminnan kautta syntyvät edelleen esityksen uskottavuuteen tarvittavat tunteet. (Blair 2008, 29–31.)

Tunnemuistin konsepti menetti siis keskeisyytensä Stanislavskin järjestelmän kehittelyn viimeisissä vaiheissa. Kristiina Revon mukaan Stanislavskin epäsuosio perustuu erityisesti hänen metodinsa sekoittamiseen Lee Strasbergin Actor's Studiossa kehittämään Metodiin (engl. The Method) ja kritisoijien vähäiseen tietopohjaan koskien Stanislavskin alkuperäisiä ajatuksia. Vaikka Metodissa on vaikutteita Stanislavskin alkuvaiheiden ajatuksista, varsinkin tunnemuistiin liittyvistä pohdinnoista, eroaa strasbergilainen metodinäyttelemine ratkaisevasti Stanislavskin järjestelmästä. Stanislavskin järjestelmä täydentyi vuosien varrella etenkin näyttelijän kehollisuuden osalta. Metodin pääideologi Lee Strasberg ei omaksunut Stanislavskin viimeisintä keksintöä, fyysisten tekojen metodia, omaan näyttelijäntyyön opetukseensa. (Repo 2009, 8, 27.)

Stanislavski piti kaiken aikaa kiinni ajatuksesta, että näyttelijäntyyön tulisi olla yleisölle uskottavaa. Psykotekniikka takaisi näyttelijälle aina keinon päästä tietoisesta kautta käsiksi tiedostamattomaan uskottavuuden synnyttämiseksi:

Ajatelkaa sitä, joka sysää toimintaan *psyhyken liikkeelle panevat voimat* [älyn, tahdon ja tunteen], ajatelkaa *sisäistä luovaa tilaa, päätehtävää ja läpikulkevaa toimintaa*, sanalla sanoen kaikkea, joka on saavutettavissa tietoisesti - - Mutta älkää koskaan ajatelko tai pyrkikö suorinta tietä inspiraatioon itse inspiraation vuoksi. Se tuottaa vain fyysisiä ponnistuksia ja päinvastaisen tuloksen. (Stanislavski teoksessa Venetsianova M.A. *Masterstvo aktera v terminah i opredelenijah K.S. Stanislavskogo*. 1961 Sovetskaja Rossija, 328, sit. ja suom. Repo 2009, 66. Kursivoinnit ja lisäykset hakasulkeissa Revon.)

Blair korjaa omalta osaltaan Yhdysvalloissa dominoivaan asemaan nousseita Stanislavskin virheluentoja. Hän mainitsee Lee Strasbergin ohella myös tämän aikalaishenkilön Stella Adlerin ja Stanford Meisnerin teatteripedagogeina, jotka tekivät keskenään erilaiset, omasta mielestään Stanislavskille uskolliset tulkintansa hänen ajatuksistaan 1950-luvun vaiheilla. Kaikkien kolmen luennat edustivat kuitenkin varsin kapea-alaisia, psykorealista tulkintaa Stanislavskista. (Blair 2008, 26-27.) Blairin mukaan näyttelemisen kapea-alaisuus ei milloinkaan ollut Stanislavskin tavoite. Tässä hän nostaa esiin Stanislavskin ajatuksen roolityön 'läpielämisestä', jonka pohjalta stanislavskilaista näyttelemistä on usein väitetty keinoiltaan kapeaksi. Englanniksi termi on kääntynyt usein vain roolin 'elämiseksi', kun venäjäksi Stanislavskin käsite tarkoittaa nimenomaan

'läpi elämistä'. Blairin mukaan olennainen ero roolin läpi elämisessä pelkkään roolin elämiseen nähden on, ettei näyttelijän tarvitse muuttua roolikseen vaan kokea elämä roolin läpi, siis roolille annetuissa olosuhteissa. Roolin läpi eläessään näyttelijää eivät samalla tavoin uhkaa latteaa ja itsetietoinen näytteleminen kuin silloin, kun näyttelijä yrittämällä yrittää tulla roolihenkilökseen ja elää autenttisesti tämän elämää. (mt., 82.)

Amerikkalaisten teatteripedagogien tulkinnat Stanislavskista olivat kuitenkin perin kapea-alaisia, mistä syystä myös stanislavskilaisen koulutuksen Puolassa saanut Grotowski torjui ne. Grotowski toteaa, että Stanislavski oli ensimmäinen teatterimetodologi, samalla kun tämä oli lähestulkoon ainoa todellinen teatterimetodologi. Grotowski ajattelee, että toisin kuin esimerkiksi Bertolt Brecht ja Antonin Artaud, Stanislavski keskittyi teatterimetodin kehittämiseen estetiikan sijasta. Brecht taas puhui mielenkiintoisesti esimerkiksi vieraannuttamisefektistä, muttei täsmälleen ottaen kertonut, miten se käytännössä toteutetaan näyttelijäntyössä. (Grotowski 2006, 70.)

Grotowski arvostaa Stanislavskin käytännönläheisyyttä, minkä lisäksi hän kunnioittaa Stanislavskin pyrkimystä jatkuvasti kyseenalaistaa omat havaintonsa ja jatkaa metodinsa kehitystyötä. Stanislavskin loppuvaiheiden saavutuksesta, fyysisten toimintojen metodista, Grotowski toteaa että Stanislavski teki todellisen löydön: hän oivalsi lopulta, etteivät tunteet ole tahdonalaisia. (Grotowski 2006, 172.) Grotowskin kehittämä teatterimetodi, jota hän kutsui via negativaksi, pohjautuu monin osin juuri oivallukselle siitä, että tunteet ovat tahdosta riippumattomia. Hänen tavoitteenaan teatterissa on transsendentaalinen kokemus, joka on saavutettavissa vain intensiivisen fysiikan, äänen ja psyyken harjoittamisen avulla. Grotovskin via negativan ja Stanislavskin näyttelijäntyön spirituaalisten tasojen välillä onkin nähtävissä selkeitä yhteyksiä. (Blair 2008, 26–27.)

Ratkaisevasti erilaista Grotowskin negatiivisessa tekniikassa muihin näyttelijäntyön metodeihin verrattuna on, ettei Grotowski pyri vastaamaan kysymykseen miten näytteleminen tehdään oikein, vaan miten olla tekemättä. Hän kieltäytyykin periaatteessa kutsumasta teatteriajatteluaan metodiksi tai järjestelmäksi, koska tällainen terminologia viittaisi näyttelemiseen jollain tietyllä tavalla tekemisenä ja siten aseistautumisena:

[...] And when they talk about a method, “my” method for instance, the problem boils down to the same thing: nearly always they see it in the categories of “to know how to do.” When they say that Grotowski’s method exists as a system, and if I myself have pushed it in this direction, I have contributed to a misunderstanding; it follows that I made a mistake and one must not go along that road, “because it instructs how to do,” that is to say, it shows how to arm oneself. We arm ourselves in order to conceal ourselves; sincerity begins where we are defenceless.

(Grotowski 1972, 221.)

Grotowskin negatiivisessa tekniikassa näyttelijältä kysytään, mikä häntä häiritsee ja mikä hänessä aiheuttaa vastustusta, toisin sanoen mikä estää häntä matkalla kokonaiseen tekoon. Negatiiviseen tekniikkaan kuuluu näiden esteiden poistaminen henkilökohtaisesti räätälöidyin harjoituksin. Grotowski ajattelee, että näyttelijän esteet ovat lähes poikkeuksetta psyykkisiä. (Grotowski 2006, 56–57.) Negatiivinen tekniikka siis vaatii näyttelijän omien esteiden selvittämistä ja kutsuu täydellisen vapauden hetkeä: ”Haluan ottaa pois näyttelijältä hänen vaikeutensa. Jääköön häneen se mikä on luovaa. Tämä on vapauttamista.” (mt., 74.) Psykkisten ja fyysisten harjoitteiden myötä lopulta koittaa päivä, jolloin näyttelijä ei enää kysele omien mahdollisuuksiensa rajoja, vaan huomaa, että ”hänessä pitävät majaa kaikkien ihmisten, eläinten ja luonnon äänet.” (mt., 58.)

Grotowski ajattelee, että näyttelijöillä on enemmän vaikeuksia hyväksyä oma kehonsa ja itsensä kuin suurimmalla osalla ihmisistä. Hän ajattelee siksi itsensä hyväksymisen olevan olennaista, jotta näyttelijä voisi kyetä ”kokonaiseen tekoon”. Grotowski ei osaa sanoa, miksi näyttelijä kykenee ylittämään itsensä, kun tämä hyväksyy itsensä, mutta näin on: ”Itsensä ylittäminen on passiivista, vastustuksesta luopumista. Siinä kaikki. On olemassa jotain, mikä ylittää meidät. Emme vastustele.” (Grotowski 2006, 124–125.) Grotowski näkee ratkaisuna itsensä hyväksymisen haasteeseen muun muassa erittäin vaikeiden fyysisten harjoitteiden tekemisen. Onnistumisen kokemusten myötä näyttelijän usko omaan ruumiiseen kasvaa. Näin hän voi myös yhä suuremmin luottaa kehoelämykseensä (eli kehomuistiinsa), kuunnella kehon rytmiä ja sen prosessia. (mt., 122.)

Olennaista kehoelämyksen tuottamassa näyttelemisessä on samanaikainen kurinalaisuus ja spontaanisuus: ”Ja seuraavaksi: kehomuisti ”nielaisee mukaansa”, ja kaikki tapahtuu itsestään – ulkoisten yksityiskohtien ollessa yhä tarkkoina olemassa – sisäisten impulssien jäsentämänä” (mp.) Kurinalaisuus ei kuitenkaan koske näyttelijän sisäistä kokemista vaan hänen toteuttamiaan toimintojen yksityiskohtia. Ulkoiset eleet ja yksityiskohdat ovat prosessin lopputulos. Autenttinen reaktio taas puolestaan alkaa ruumiin sisällä. Grotowskin mukaan itse asiassa impulssit alkavat vatsan perukoilta. Kehomuistin tuottamia impulsseja ei voida käskää esiin, vaan nimenomaan käskemisen yrityksestä seuraa, ettei kehomuisti vapaudu. Ongelmana tällöin on ajattelu: käskeminen on ajatus. Idean ydin on kuunnella ruumista ja antaa sen sanella erilaisia rytmejä. (mt., 120–127.)

2.3 Luovuuden tutkimuksesta

Luon seuraavaksi katsauksen luovuuden tutkimuksen kirjallisuuteen. Taustoitan aluksi luovuuden tutkimuksen historiaa. Pohdin luovuuden käsitettä ja sen määritelmiä luovuuden tutkimuksen kentässä. Tämän jälkeen keskityn erityisesti niihin luovuuden tutkimuskentän haasteisiin, jotka perustelevat tässä tutkimuksessa sovellettua fenomenologista, uuteen psykologian postpositivistiseen paradigmaan lukeutuvaa tutkimusotetta. Fenomenologinen tutkimusote tarjoaa luovuudentutkimukselle mahdollisuuksia uudistua, tuottaa spesifisempää tietoa luovista prosesseista ja selvittää erityisesti tunteiden ja luovuuden keskinäistä suhdetta. (ks. esim. Nelson 2005.)

Luovuuden tutkimuksen alueella olen halunnut erityisesti perehtyä taiteellisen luovuuden fenomenologian ja toisaalta luovuutta, tunteita ja kognitiota käsittelevään tutkimuskirjallisuuteen, koska nämä alueet ovat potentiaalisesti orgaanisessa vuorovaikutuksessa keskenään. Luovuuden fenomenologisella tutkimuksella on mahdollisuus tuottaa spesifistä tietoa luovuuden eletystä kokemuksesta. Tämä tarjoaa erinomaisen lähtökohdan luovuuden kognitiivisia prosesseja koskevalle teoreettiselle kehittelylle. Kognitiotieteet ovat tarjonneet uusia välineitä myös teatterintutkijoille, ja tutkimusalalla on nähty viime vuosikymmenen kuluessa suoranainen kognitiivinen tutkimusaalto (ks. esim. Blair 2008). Luovuuden kognitiivinen tutkimus ja kognitiotieteitä soveltavat teatteriteoriat näyttelijäntyöstä tukevat ja avaavat tässä tutkimuksessa toisiaan.

Käsittelen myös kirjallisuutta koskien luovaa yksilöä, taiteellista luovuutta ja luovuuden suhdetta psykopatologiaan. Vaikka tämä tutkimus ei perehdykään luovuuden ja mielenterveyden suhteeseen suoranaisesti, on mielestäni kirjallisuuskatsauksen yhteydessä tärkeää ottaa kantaa luovuuskeskustelujen aiheiden joukossa ikuiseen kestoosuusikkiin, kysymykseen luovuuden ja hulluuden suhteesta. (ks. esim. Lönnqvist 2007, 109–111.) Näin on etenkin, kun tutkimuskohteena on myös psykoterapiasta johdettu teatterinäkemys. Psykopatologiaa käsittelevä osuus luovuuden tutkimuksen kirjallisuuskatsauksesta liittyy tärkeällä tavalla myös tälle tutkimukselle keskeisten primariiproessin käsitteen ja taiteellista luovuutta koskevan fenomenologisen kirjallisuuden esittelyihin.

2.3.1 Luovuus käsitteenä

Luovuuden käsitteen määrittely tuotti tutkimuksenalan alkutaipaleella runsaasti ristiriitoja, joita viimeisen vuosikymmenen aikana on kyetty jossain määrin sovitteluun (Nelson 2005, 9). Luovuuden katsotaan määritelmän mukaan ilmenevän, kun jotain uutta syntyy, ja tämä uusi tuote on käyttökelpoinen (Mumford 2003). Määritelmä törmää edelleen lukuisiin haasteisiin. Luovan tuotteen käyttökelpoisuus pitää sisällään viittaukset sekä konkreettiseen tuotteeseen että tämän tuotteen arvottamiseen. Kuka meistä on se, joka päättää että tuote on kyllin uusi tai käyttökelpoinen ollakseen luova? Entä miten luovuuden määrittelemisen tuotteen kautta suhtautuu hetkessä eläviin ja katoaviin ”tuotteisiin”, kuten näyttämötaiteeseen? Määritelmä onkin ymmärrettävä yrityksenä lähestyä varsin heterogeenista käsitettä, joka pitää sisällään kaiken luovan toiminnan tieteellisistä oivalluksista kuvataiteeseen.

Luovuus on yllä esitetyn määritelmän mukaan myös voimakkaasti kulttuurisidonnaista. Luovana pidetään sellaista toimintaa tai tuotetta, joka koetaan ja arvotetaan siinä nimenomaisessa kontekstissa käyttökelpoiseksi ja uudeksi (Sass 2000-2001, 57). Sosiaalinen tunnustus käsitteen määreenä ei olekaan tyydyttänyt kaikkia luovuuden tutkijoita. Eysenck (1993) jakoi luovuuden käsitteen piirreluvuuteen (engl. trait creativity) ja saavutusluovuuteen (engl. achievement creativity). Piirreluvuuden hän ajatteli olevan normaalijakaumaa noudattava persoonallisuuden ominaisuus, jonka ei tarvitsisi välttämättä ilmetä käyttäytymisen tasolla. Eysenckin jaon pohjalta psykologian kenttään kehittyi luovuutta yleisenä persoonallisuudenpiirteenä tutkiva koulukunta, joka kehitti mittareita luovuuden tutkimiseksi väestössä, kun aiemmin luovuutta oli tutkittu yhteiskunnallisesti luovaksi tunnustetuissa yksilöissä. Tunnetuimpia näistä mittareista on Torrancen (1974) laaja-alaisen ajattelun testi (Torrance Tests of Creative Thinking), joka testaa yksilön kykyä tuottaa mahdollisimman monta käyttökelpoista ratkaisua arkiseen, käytännölliseen ongelmatilanteeseen. Laaja-alaisen ajattelun mittareina pidetään yleisesti sujuvuutta, joustavuutta, omaperäisyyttä ja laajuutta. Piirreluvuutta testataan myös persoonallisuuteen sidotuilla testeillä, kuten sana-assosiaatiotesteillä ja asennekyselyillä. Kuitenkin piirreluvuuden mittarit saavat osakseen moninaista kritiikkiä, joista keskeisimpiä tämän työn kannalta on riski, että piirreluvuuden mittarit saattavat mitata sellaisia psyykkisiä kykyjä, jotka eivät ole käytännön luovassa toiminnassa keskeisiä. (Nelson 2005, 10.)

2.3.2 Luovuuden tutkimuksen haasteista

Luovuuden tutkimuksen liikkeelle sysäävänä voimana toimi psykologi Joy Paul Guilford (1950), joka kirjeessään Amerikan psykologiyhdistykselle toi esille luovuuden ilmiön keskeisen aseman inhimillisessä kokemusmaailmassa ja yksilöllisen potentiaalin toteutumisessa. Hänen mielestään luovuus oli tutkimuskohteena huomattavan laiminlyöty aiheen merkittävyyteen nähden. Guilfordin aloitteesta luovuuden tutkimus etabloitui psykologian kenttään. Kartoitettuaan psykologian tieteellisen kirjallisuuden vuonna 1999 Sternberg ja Lubart kuitenkin totesivat luovuuden aiheena olevan edelleen aliedustettuna psykologian artikkeleissa.

Eräänä selityksenä luovuuden tutkimuksen ongelmalle voidaan pitää käsitteen poikkitieteellistä luonnetta. Luovuutta on yritetty lähestyä universaalina psykologisena ilmiönä, joka on kaikille luovan toiminnan aloille yhteinen. Liian yleisluontoinen lähestymistapa on tuottanut epäspesifistä tietoa. Viimeisen kymmenen vuoden aikana luovuuden tutkijat ovatkin alkaneet korostaa alakohtaisen tutkimuksen merkitystä (Tate 2007, 5).

Luovuuden tutkimuksen kysymyksenasetteluihin on vaikuttanut merkittävästi psykologian kehittyminen tieteenalana. Psykologian tutkimusperinteeseen kuuluu voimakas sitoutuminen luonnontieteellisiin, positivistisiin lähtökohtiin, ja suhteellinen etäisyys hermeneuttiseen tai humanistiseen tutkimusotteeseen. Ulkoisesti mitattavan empirian ihanne on johtanut myös luovuuden ilmiön lähestymiseen pääasiassa kvantitatiivisin metodein. Tutkimuskysymykset on rajattu koskemaan pääasiassa neljää vastaavuutta ja ennustettavuutta korostavaa tutkimuksen linjaa, joissa on etsitty tai tutkittu luovuuden korrelaatteja, luovan ajattelun määreitä, selitysmalleja luovuuteen johtavalle kehitykselle tai luovuuteen vaikuttavia kontekstuaalisia tekijöitä. (Nelson 2005, 2-3.)

Vastaavasti luovuuden tutkimusta on ohjannut kuusi näihin tutkimuskysymyksiin vastauksia tuottavaa lähestymistapaa (Mayer 1999, 449-460):

- psykometrinen (tuottaa testejä luovuuden mittaamiseksi),
- kognitiivinen (luovan ajattelun määreet),
- biografinen (luovien yksilöiden elämänhistoriat),
- biologinen (luovuuden biologiset korrelaatit),

- laskennallinen (luovuuden mallintaminen tietotekniikalla), ja
- kontekstuaalinen (luovuuden sosiaaliset, kulttuuriset ja historialliset muuttajat)

Vaikka nämä lähestymistavat ovat olleet hedelmällisiä, niiden heikkoutena voidaan pitää olettamusta, että ulkoiset havainnot luovasta toiminnasta tai sen ehdoista tuottaisivat ymmärrystä ilmiöstä itsestään. Lisäksi tutkimukset olettavat luovuuden olevan ilmiönä tavoittelemisen arvoinen, ja että tutkimalla yllä esitettyjä luovuuden ehtoja luovuutta voitaisiin lisätä. Nämä perusoletukset laadullisten metodien vähäisen hyödyntämisen ohella ovat johtaneet mm. perusolettamuksista eriävien tutkimuskysymysten sivuuttamiseen ja siten tiedollisiin aukkoihin luovuuden tutkimuksen kentässä. (Nelson & Rawlings 2007.)

Rajoittuneiden luovuuden tutkimusparadigmojen seurauksena on ollut myös tutkimuskentän degeneraatio. Luovuuden tutkimus on jumiutunut tarkastelemaan samoja kysymyksiä yhä uudelleen samoilla metodeilla kykenemättä tuottamaan uusia kysymyksenasetteluja. Katsausartikkelissaan luovuuden tutkimuksen tilasta Russ (1993) toteaa, että luovuuden tutkimuksessa käytettävät metodit on arvioitava uudelleen. Keskeisimpiä ongelmia ovat käytettyjen tutkimusmetodien kapeus, sitoutuminen olemassa oleviin oletuksiin luovuudesta ilmiönä ja tutkimuksen tekeminen näiden oletusten määrittelemissä rajoissa. Jotta luovuuden ilmiöstä saataisiin kokonainen, integroitu kuva, on uskaltauduttava aidosti poikkitieteellisille vesille (Russ 2003). Tällöin on mahdollista kyseenalaistaa totuttua ja rakentaa uusia tutkimusasetelmia, joiden metodiikka on aiempaa monipuolisempaa, tutkimuskohteet aiempaa spesifimpiä, ja näin tuotettu tieto myös tiettyyn luovuuden kontekstiin sidottuna seikkaperäisempää ja merkittävämpää (Russ 2003; Mumford 2003). Jos luovuuden tutkimus kykenisi yhdistämään tieteenalojen metodisia lähestymistapoja, se kykenisi tuottamaan tutkimustuloksena myös kirkkaampia määritelmiä (Mayer 1999).

2.3.3 Taiteellisesti luova yksilö ja luova prosessi

Taiteellista luovuutta sivuava luovuuden tutkimus on keskittynyt pitkälti joko tarkastelemaan persoonallisuuden piirteitä, jotka assosioituvat luovuuteen, tai psykopatologian ja taiteellisen luovuuden välisiä korrelaatioita (Nelson & Rawlings 2007). Molemmat tutkimuslinjat ovat käyttäneet tunnettuja taiteilijoita (ja tiedemiehiä) tutkimuskohteinaan. Kyseisiä alueita on

massiivisuutensa vuoksi mahdoton esitellä kattavasti tämän tutkielman puitteissa. Tyydynkin vetämään lyhyesti yhteen niiden keskeisimpiä tutkimuslöydöksiä siten, että ne palvelevat taustana tämän tutkimuksen tarkastelukulmalle.

Luovuuteen assosioituvat persoonallisuuden piirteet ovat varsin yhteneviä tutkimuksesta toiseen. Barron ja Harrington (1981) vetävät yhteen kirjallisuudessa esitetyt havainnot luovan yksilön persoonallisuuden piirteistä. Niihin lukeutuvat tietoisuus omasta luovuudesta, omaperäisyys, itsenäisyys, riskin otto, korkea energiataso, uteliaisuus, huumori, viehtymys monimutkaisuuteen ja uutuuteen, taiteellinen vaisto, avoimuus, yksityisyyden tarve ja kasvanut havaintoherkkyys. Avoimuutta ovat pohtineet huomattavat persoonallisuuspsykologian tutkijat McCrae ja Costa (1985), jotka ajattelevat avoimuuden liittyvän yksilön kykyyn saada helpommin yhteys ajatuksiinsa, tunteisiinsa ja impulsseihinsa. He näkevät avoimuuden olevan mahdollista kahdenlaisten psyykkisten prosessien kautta. Ensinnäkin avoimet yksilöt kestävät paremmin epävarmuutta, mikä mahdollistaa useammanlaisten ajatusten ja tunteiden kokemisen samanaikaisesti. Toiseksi avoimilla yksilöillä on välittömämpi kyky primaariprosessiajatteluun. Primaariprosessilla Costa ja McCrae viittaavat psykoanalyttiseen käsitteeseen, joka tarkoittaa alitajuisten materiaalin nousua tietoisuuteen mielikuvina ja ideoina.

Alun alkaen primaariprosessiajattelun käsitteen esitteli Freud (1915/1958), jonka mukaan kysymys on viettipohjaisesta, tunnepitoisesta, logiikalle vieraasta ajattelusta. Tyypillinen esimerkki primaariprosessista on unen näkeminen. Primaariprosessimateriaali kiinnittyy lapsuuden varhaisiin, intensiivisiin tunnekokemuksiin. Yksi keskeisimpiä psyykkisiä kehityksellisiä haasteita on nimenomaan tämän materiaalien käsitteleminen. (Russ 1987.) Holt (1977) jakaa primaariprosessiajattelun tyypilliset piirteet kahteen ryhmään: sisällöllisiin piirteisiin, joita ovat tunnepitoiset aggressiiviset, oraaliset ja libidinaaliset sisällöt, ja muodollisiin piirteisiin, joita ovat epäloogiset ajatusrakenteet kuten epäloogisuus, ajatusten tai mielikuvien fuusiot ja löyhät assosiaatiot. Holt rakentaa näiden piirteiden pohjalta järjestelmän primaariprosessiajattelun mittaamiseksi. Mittausjärjestelmä tarkastelee yksilön kykyä päästää tunnepitoisia ajatussisältöjä tietoisuuteen ja ilmaista niitä, sekä kykyä kognitiivisesti integroida ja kontrolloida tätä materiaalia.

Russ (1993, 2000–2001) on yhtenä harvoista tutkijoista mallintanut tunteiden, kognition ja luovuuden välisiä yhteyksiä. Hän yhdistää kyvyn primaariprosessiajatteluun nimenomaan taiteellisen luovuuden alatyyppeihin. Kyky tunnepitoiseen ajatteluun ja avoimuus tunnetiloille ovat voimakkaassa yhteydessä luovuuden tyypillisiin mittareihin: laaja-alaiseen ajatteluun, kykyyn

muuttua ja herkkyyteen havaita ratkaistavia ongelmia. Aikaisemmin primaariprosessia on pidetty tunteiden ja kognition sulautuneena yhdistelmänä. Russin (2000–2001) mukaan Holtin primaariprosessiajattelun jako sisällöllisiin ja muodollisiin piirteisiin viittaa itse asiassa jakautumiseen tunnekomponenttiin ja kognitiiviseen komponenttiin. Nämä komponentit toimivat luovassa toiminnassa osin vuorovaikutuksessa, osin itsenäisesti. Russ ajattelee, että eriyttämällä komponentit käsitteellisesti ja ymmärtämällä niiden itsenäistä ja keskenään vuorovaikuttavaa laatua luovaa prosessia voidaan ymmärtää eksaktimmin. Russ ehdottaakin primaariprosessiajattelulle uutta käsitteellistä vastinetta, joka on ”tunnerelevantti kognitio” (engl. mood-relevant cognition).

Empiirisenä perusteena primaariprosessin erillisille komponenteille Russ esittää mm. erilaisten primaariprosessien piirteiden korostumisen luovuuteen linkitettyjen, psykoottisten sairauksien tyypillisissä oireissa. Skitsofreniassa korostuvat primaariprosessiajattelun muodolliset piirteet ja mielialahäiriöissä vastaavasti sisällölliset piirteet. Ratkaiseva ero luovan ja psykopatologisen primaariprosessin välillä on luovan henkilön kysy kontrolloida primaariprosessiajatteluaan. Psykoottisesta sairaudesta kärsivä henkilö ei kykene primaariprosessimateriaalin kognitiiviseen integraatioon, eikä siksi ilmaise materiaalia koherentisti. Terve, luova aikuinen taas kokee primaariprosessimateriaalin kanssa kontaktiin antautumisen turvallisenä onnistuneen kognitiivisen integraation vuoksi. Koska hän kykenee hallitsemaan kokemustaan, ja hänellä on toistuvia kokemuksia tästä hallinnasta luovassa prosessissa, on hänen helppoa sallia primaariprosessimateriaalin nousu tietoisuuteen ja kokea se miellyttävänä. (mt.)

Taiteellisen luovuuden ja psykopatologian välisiä yhteyksiä on tutkittu runsaasti tutkimusasetelmien ollessa mitä moninaisimpia. Yhteiskunnallisesti huomattavien luovien henkilöiden biografiset tutkimukset ovat puoltaneet yhteyttä psykopatologian ja luovuuden välillä (Nettle 2006). Luovien yksilöiden on todettu kärsivän psyykkisestä sairastamisesta valtaväestöä enemmän, mutta luovat kaudet ja psyykkisen sairastamisen kaudet eivät näytä esiintyvän samanaikaisesti (Brod 1997). Biografinen tutkimus on kuitenkin altis vääristymille tutkimusaineistossa, retrospektiivisille diagnooseille ja tutkijan ennakkokäsityksille luovuudesta. Sen lisäksi biografisista tutkimuksista puuttuu kontrolliryhmä.

Biografisen tutkimuksen ohella psykopatologian ja taiteellisen luovuuden välistä yhteyttä on tutkittu selvittämällä luovuutta psykiatristen potilaiden suvuissa, sekä heidän varhain adoptoiduissa biologisissa sukulaisissaan (esim. Heston 1966). Tutkimukset ovat osoittaneet, että psykiatristen potilaiden lähisukulaisilla on huomattavan paljon luovia kiinnostuksenkohteita, ja erityisen luovia

olivat ne sukulaiset, jotka eivät itse sairastaneet psykiatrisesti. Yhdessä biografisten tutkimusten kanssa näiden löydösten voidaan ajatella viittaavan mahdollisesti periytyvien persoonallisuuden piirteiden ja kognitiivisten ominaisuuksien olemassaoloon, jotka vaikuttavat sekä psykopatologisten että luovien prosessien taustalla. Näiden ominaisuuksien ilmeneminen luovuutena kuitenkin häiriintyy, kun voimakas psykiatrinen sairastaminen astuu kuvaan. (Russ 2000–2001.)

Psykiatristen oireiden assosioitumisesta taiteelliseen luovuuteen on näyttöä sekä skitsofrenia -ryhmän sairauksien että mielialahäiriöiden suhteen. Sairausryhmien ja luovuuden välillä näyttäisi pätevän suhde, jota voidaan kuvata käänteisellä U-kirjaimella. Kinney ja kumppanit (2000–2001) ovat esimerkiksi osoittaneet, että luovuusmittarit antavat yhä korkeampia arvoja psyykkisesti terveeksi diagnosoitavilla koehenkilöillä sitä mukaa, kun skitsotyypisten oireittarien arvot kohoavat. Mutta skitsotyypisten oireiden saavuttaessa tason, jolla voidaan tehdä skitsotyypisen tai skitsoidin persoonallisuushäiriön diagnoosi, luovuusmittarit alkavat pudota. Edelleen luovuusmittarit antavat matalimmat arvot koehenkilöille joilla on aktiivinen skitsofrenia. Mielialahäiriöiden suhteen vastaavasti hypomaanisen oireiston on osoitettu olevan otollisempi luovuudelle kuin vaikeamman tasoisen maanisen oireiston (Richards & Kinney, 1990).

Taiteellisen luovuuden tutkimus persoonallisuuspsykologian ja luovuus-psykopatologia – keskustelun ulkopuolella on keskittynyt tarkastelemaan luovuuden konteksteja ja muita luovuuteen vaikuttavia tekijöitä. Nämä tutkimukset ovat pääsääntöisesti fokuoineet alkuperäismateriaalia tuottaviin taiteilijoihin, kuten säveltäjiin, kirjailijoihin tai kuvataiteilijoihin (ks. esim. Nelson 2005). Tulkitsevia taiteilijoita, joita näyttelijät, tanssijat ja muusikot pääsääntöisesti ovat, on tutkittu sangen vähän.

Yksi harvoista näyttelijän luovaa prosessia käsittelevistä luovuuden tutkimuksen alan julkaisuista on Jill Nemiron (1994) työ, jonka tutkimuskohteena ovat näyttelijän luovuuden edellytykset. Hän paikantaa kolmen näyttelijän tuottamasta haastatteluaineistosta sosiaalisia tekijöitä, jotka vaikuttavat heidän luovaan prosessiinsa myönteisesti tai estävästi, tarkastelee näyttelijän ja roolin identiteettien välistä jännitettä sekä pohtii spontaanisuuden merkitystä näyttelijän luovalle prosessille. Nemiron mukaan näyttelijän luovuudelle keskeisimpiä myönteisiä sosiaalisia tekijöitä ovat selkeä ohjaus, luottamus, kunnioitus, vapaus, kontakti yleisön kanssa, haasteellisuus ja yhteistyö. Estäviä tekijöitä sen sijaan ovat epäselvä ohjaus, arvostelu, epäluottamus, työtoverit jotka eivät kuuntele, vaihdettavuuden tunne ja palkitseminen (näyttelemisen ensisijaisesti rahan vuoksi). Näyttelijän ja roolihahmon välistä jännitettä kuvaavat vaikeus määrittää identiteettien välisiä rajoja

sekä katharsiksen kokemus. Spontaaniuden tarve on Nemiron mukaan keskeinen edellytys näyttelijän luovuudelle. Kaikki kolme haastateltua näyttelijää korostivat spontaaniuden merkitystä luovalle työlleen. He määrittivät spontaaniuden mm. elämiseksi hetkessä, irti päästämiseksi ja mielen pitämiseksi avoimena.

Tutkimuksensa diskussiossa Nemiro ottaa kantaa Amabilen (1983) esittämään viisivaiheiseen malliin taiteellisen luovan prosessin vaiheista tulkitsevan taiteilijan näkökulmasta. Amabile on koonnut mallinsa tutkimalla alkuperäismateriaalia tuottavien taiteilijoiden luovaa prosessia. Vaiheet ovat 1. tehtävän/ongelman ilmeneminen, 2. valmisteleminen, uudelleenaktivointi, 3. reaktion tuottaminen, eli ideoiden ja tuotteiden kehittäminen, 4. reaktion validointi, eli ideoiden testaaminen tietoa ja kokemusta vasten, ja 5. lopputulos, jossa joko työ saatetaan loppuun menestyksellisesti tai sen saavuttamisessa epäonnistutaan. Nemiron havaintojen mukaan näyttelijän prosessi jakautuu valmisteleminen, harjoittamisen ja esiintymisen vaiheisiin. Vaiheet noudattavat sisällöllisesti Amabilen mallia muiden paitsi viimeisen vaiheen osalta. Näyttelijän työ ei milloinkaan saavuta lopputulosta samassa merkityksessä kuin alkuperäismateriaalia tuottavan taiteilijan, kuten kuvataiteilijan tai säveltäjän työ. Joka kerta, kun näyttelijä näyttelee roolinsa hän luo hahmon uudelleen. Näyttelijän luova prosessi näyttämöllä on siis perustavalta luonteeltaan improvisatorista: luova prosessi ja prosessin tuote ilmenevät samanaikaisesti. Siksi reaaliaikaisilla sosiaalisilla tekijöillä, näyttelijän ja roolin identiteettien välisellä jännitteellä sekä spontaaniuden tarpeella on huomattava merkitys näyttelijälle hänen ollessaan yleisön edessä. (Nemiro 1997.)

2.3.4 Luovuuden fenomenologinen tutkimus ja psykologian uusi paradigma

Yksikään luovuuden tutkimuksen valtavirtaan kuuluvista lähestymistavoista ei vastaa kysymykseen luovuuden eletystä kokemuksesta, eikä luovuuden fenomenologiasta siksi ole juurikaan tutkimustietoa. Syyt luovuuden fenomenologian vähäiseen tutkimukseen ovat pääsääntöisesti yllä esitetystä psykologisen tutkimuksen perinteisestä, kapeasta epistemologisesta rakenteesta, joka ohjaa ja rajaa esitettäviä tutkimuskysymyksiä. (Nelson 2005, 14.) Samasta syystä luovan toiminnan vaikutuksista yksilöön tiedetään hyvin vähän.

Luovuuden ja psykopatologian keskinäisistä assosiaatioista tuotetaan jatkuvasti lisää todisteita. Lisääntyvä linkittävien havaintojen massa ei kuitenkaan auta määrittämään millaisessa

vuorovaikutuksessa luovuuden ja psykopatologian prosessit ovat keskenään. Ruokkiiko luova toiminta psyykkistä oireistoa jollain tapaa, vai päinvastoin onko luova toiminta yritys helpottaa tai ehkäistä oireistoa? Onko luovalla toiminnalla psyykkistä hyvinvointia tukevia vaikutuksia? Entä millä mekanismeilla? Tämän kaltaisiin kysymyksiin olisi mahdollista etsiä vastauksia tutkimusotteella, joka olisi kiinnostunut ilmiöiden ennustamisen ja selittämisen sijaan niiden merkityksistä, ymmärtämisestä ja kuvaamisesta (Nelson & Rawlings, 2007). Tällaista tutkimusta olisi esimerkiksi fenomenologinen tarkastelu luovien psykiatristen potilaiden kokemuksista luovasta toiminnasta verrattuna sairausjaksoihin. Niin ikään voitaisiin tutkia taiteilijoiden kokemuksia luovasta työstä verrattuna potilaiden kuvauksiin sairausjaksoistaan, tai taiteilijoiden kokemuksia luovan työn vaikutuksista koettuun psyykkiseen hyvinvointiin. Sass (2000–2001) toteaa, että ilman tutkimusta, joka pyrkii ymmärtämään ja kuvaamaan itse luovaa ilmiötä ollaan tilanteessa, jossa oikeastaan ei tiedetä mitä luovuuden tutkimus tutkii, tai mistä puhutaan, kun puhutaan tietyn kaltaisesta psykopatologiasta.

Viime vuosina psykologian tutkijat ovat alkaneet kyseenalaistaa tieteenalansa rajoja ja psykologisen tutkimuksen totunnaisia metodeja. Uuden, postpositivistisen psykologian tutkimusparadigman mukaan ihmistä tulee lähestyä henkilönä sen sijaan, että häntä lähestytään luonnon objektina (Van Langenhove 1995, 23). Smith (1995) esittää, että uuteen psykologian paradigmaan lukeutuvat lähestymistavat, kuten fenomenologis-eksistentiaalinen psykologia, mahdollistavat uudenlaisten tutkimusasetelmien muotoilemisen mutta myös perinteisten tutkimuskohteiden käsitetason uudelleen arvioinnin. Hänen mukaansa postpositivistista paradigmaa noudattava psykologia kiinnostuu yksilöistä ja persoonista muuttujien ja tilastojen sijaan. Se tähtää psykologisen elämän pohdintaan sen eletyn moniulotteisuuden kautta, mistä syystä myös tutkimus suoritetaan todellisen maailman kontekstissa. Osana tutkimuksen ontologista perustaa on kielen ja diskurssin keskeisyyden tunnistaminen, ja tutkimuksen dynaamisen, vuorovaikutteisen prosessiluonteen ymmärtäminen. Kysymys ei ole aiemman psykologian paradigman tai vanhan tyyppisen luovuuden tutkimuksen torjumisesta. Sen sijaan integroitu malli luovuudesta tarvitsee hahmottuakseen sekä aiemman että uudemman lähestymistavan tarjoamia metodeja ja löydöksiä. (mt., 1–9.)

Fenomenologinen psykologian tutkimus on siis alkutaipaleellaan ja edustaa edelleen psykologian marginaalia. Se on huomattavan aliedustettu aihe luovuuden tutkimuksen kirjallisuudessa ylipäätään, eikä alan yhteenvetoteoksissa ole artikkeleita luovuuden fenomenologiasta (ks. esim. Mumford 2003). Nelsonin (2005, 100) mukaan fenomenologinen tutkimus voisi erityisesti kontribuoida luovuuden, tunteiden ja kognition välisten mekanismien selvittämiseen. Luovan

ajattelun, erityisesti taiteellisen luovan ajattelun (Russ 2000–2001, ks. edellä Taiteellisesti luova yksilö), ajatellaan olevan voimakkaammin sidoksissa tunteisiin kuin esimerkiksi muiden kognitiivisten prosessien, kuten analyyttisen ajattelun (Kaufmann 2003). Siksi luovuuden fenomenologisen tutkimuksen mahdollisuudet tunteiden ja kognition keskinäisen vuorovaikutuksen selvittämiseksi ovat merkittävät, ja tutkimuksen tekeminen tästä näkökulmasta olisi ajankohtaista (Nelson 2005, 100).

Taiteellisen luovan prosessin fenomenologiaan näyttelijäntyön kannalta on perehtynyt vain yksi tutkimus (Tate 2007). Muita taiteenaloja ovat fenomenologisesti tarkastelleet Ó Cluanáin (1979, 1987), Conrad (1990), Reinders (1992), Nardone (1996) ja Nelson (2005). Fenomenologis-hermeneuttisella akselilla Conradin työn fenomenologia nojautuu hänen omaan kokemukseensa luovan kirjoittamisen prosessista, kun taas Ó Cluanáin (1979, 1987) tarkastelee taiteellisten luovan työn kokemusta kirjoitettuja tekstejä tulkiten. Reinders (1992), Nardone (1996), Nelson (2005) ja Tate (2007) lähestyvät kysymystä luovuuden kokemuksesta haastatteleamalla eläviä taiteilijoita koskien heidän kokemuksiaan luovasta työstä. Siten nämä tutkimukset asettuvat samaan tiedontuottamisen tasoon käsillä olevan tutkimuksen kanssa, joka väistämättä on fenomenologista metodologiaa hyödyntäessään myös tulkinnallinen mutta pyrkii noudattamaan tiukasti fenomenologisen psykologian tutkimusperiaatetta. Kuvaan seuraavassa neljän viimeksi mainitun työn tuloksia niiltä osin kuin on käsillä olevan tarkastelun kannalta relevanttia.

Koreografin, kuvataiteilijan ja säveltäjän luovan työn prosesseja vertaillen Reinders (1991) havaitsee luovan prosessin etenevän kahden erilaisen vaiheen jatkuvana vuorotteluna. Muokattuaan työssä käytettäviä materiaaleja taiteilija ottaa kriittistä etäisyyttä työhönsä, tarkastelee sen muotoa suhteessa kokemaansa alkuperäiseen tarpeeseen luoda, minkä jälkeen hän palaa jälleen muokkaamaan materiaalia valitsemallaan tavalla. Epäonnistumisen mahdollisuus vaanii taiteilijaa prosessin aikana – jatkuvasti muokkautuva työ synnyttää ongelmia ja kysymyksiä, joita taiteilija ratkoo luomistyön kuluessa. Haasteiden ratkominen etenee tavalla, jonka taiteilija kokee olevan kaikesta omasta aktiivisuudestaan huolimatta kontrollin tuolla puolen.

Kolmen jazzmuusikon improvisaatioprosessien kokemuksia läpikäydessään Nardone (1996) tekee Reindersin (1991) raportille analogisia havaintoja. Hän havaitsee musiikin improvisoinnin kokemusta kuvattavan paradoksein. Muusikko kokee ottavansa musiikillisen riskin improvisoidessaan, mutta samalla hän luottaa musiikilliseen toiseen, asettuu tämän kannateltavaksi ja kannattelee tätä. Inspiraatio musiikillisessa prosessissa syntyy sisäisestä, kehollisesta

kokemuksesta, ilmaistavista tunteista, mutta myös ulkoisesta maailmasta, juuri sen hetkisestä ajasta, paikasta, sosiokulttuurisesta kontekstista ja musiikin kertomasta tarinasta. Improvisaatiossa on kysymys olemassa olevan musiikillisen teeman tulkinnasta sekä muusikon omien, siinä ajassa ja paikassa syntyvien tunteiden ilmaisemisesta – siis niin tulkinnasta kuin luomisesta.

Paradoksit nousevat keskeisiksi löydöksiksi myös Nelsonin (2005) poikkitaiteellisessa luovan prosessin fenomenologian tarkastelussa. Yksitoista taiteilijaa, mukaan lukien viisi muusikkoa, kaksi kirjoittajaa, kaksi kuvataiteilijaa, yksi kirjoittaja-kuvataiteilija ja yksi teatteriohjaaja-käsikirjoittaja kuvaavat puolistrukturoiduissa haastatteluissa luovaa kokemustaan. Nelson analysoi haastatteluaineistosta esiin kunkin taiteilijan kokemuksen yksilöllisen merkitysrakenteen ja sen keskeiset osatekijät. Vertaamalla yksilöllisiä rakenteita hän muotoilee yleisen taiteellisen luovan prosessin kokemuksellisen rakenteen. Yleinen rakenne kiertyy keskenään linkittyneiden teemojen ympärille, joita ovat minäkokemuksen muuntuminen, toisten, ajan ja paikan kokemukset, ja tietyt kognitiiviset ja tunnetason kokemukset, kuten luovan prosessin synteesivaiheen energisoiva vaikutus. Yleisen rakenteen teemojen taustalla vaikuttaa kolme paradoksaalista dynamiikkaa, joiden jatkuvalle liikkeelle taiteellisen luovan prosessin kokemus perustuu. Dynaamiset akselit, jotka kietoutuvat toisiinsa, ovat intuitio-analyysi, ykseys-jakautuminen ja vapaus-rajoitus.

Intuitiiviset mielen prosessit yhdistyvät taiteellisen luovan prosessin kokemuksiin itsevarmuudesta, työn helppouden tunteesta ja fyysisen kehon, ajan kulumisen tai käytetyn tekniikan tiedostamattomuudesta. Taiteilijat kutsuivat niiden yhdistelmää myös termillä ”flow”. Taiteelliset valinnat syntyvät intuition pohjalta, kun taas analyttisessä vaiheessa taiteilija arvioi työtään kriittisesti. Taiteenalasta riippuen analyttinen vaihe koetaan joko olennaiseksi osaksi taiteellista prosessia, kuten kirjoittavien taiteilijoiden kohdalla, tai häiritseväksi ja rajoittavaksi tilaksi, kuten muusikkojen kohdalla. Muusikot toivovat pysyvänsä soittaessaan intuitiivisessa mielentilassa, musiikkiin uppoutuneina. Ykseys-jakautuminen -dynamiikka on välittömästi sidottu intuitio-analyysi -dynamiikkaan. Ollessaan uppoutuneena taiteelliseen työhön taiteilijan minäkokemusta kuvaa ykseydentunne ja itsetietoisuuden katoaminen. Taiteilija kokee olevansa yhtä taiteellisen ilmaisun välineen kanssa. Kun prosessi liikkuu analyttiseen suuntaan, taiteilija tulee tietoiseksi itsestään ja muista, erillisistä mentaalisisista objekteista. Intuitiivisessa, ykseyden tilassa taiteilija kokee olevansa vapaa. Kun hän tulee jälleen tietoiseksi itsestään, hän tulee tietoiseksi rajoituksista, analyttisesti kriittisistä ajatuksistaan ja kokee haavoittuvuutta.

Fenomenologisen tarkastelun jälkeen Nelson etenee tutkimuksessaan psykometriseen osioon, jossa

hän selvittää luovan prosessin, psykopatologian ja persoonallisuuden piirteiden välisiä yhteyksiä kyselytutkimuksella. Tähän tutkimusosioon ei kuitenkaan mennä tämän työn puitteissa nyt tarkemmin. Nelsonin tutkimus on metodisesti perusteellinen ja ansioitunut. Hän soveltaa niin fenomenologista kuin perinteistä psykometristä tutkimusotetta ja kykenee rakentamaan ehdotuksen yleiseksi rakenteeksi taiteellisen luovan prosessin kokemuksesta. Kuitenkin tulkitsevan taiteellisen luovuuden tutkijat (ks. Nemiro 1997) ajattelevat esiintymisen eroavan luonteeltaan olennaisesti alkuperäismateriaalia tuottavien taiteilijoiden työskentelystä. Siksi Nelsonin esittämää yleinen rakenne on näyttelijän luovan prosessin kannalta vain osittain relevantti. On myös merkillepantavaa, että Nelson erottelee muusikoiden kokemuksen intuitio-analyysi -akselilla muiden taiteilijoiden kokemuksesta, mikä tukee käsitystä esittävän taiteen improvisatorisesta erityisluonteesta.

Ainoa teatterin aluetta tarkasteleva fenomenologinen luovuuden tutkimus on Taten (2007) väitöskirjatyö. Hän haastattelee ja observoi Mahonia -teatterissa, Kaliforniassa kahta ohjaajaa, viittä suunnittelijaa (valo-, ääni- ja puvustussuunnittelijoita) sekä kuutta näyttelijää. Hän tuottaa fenomenologista metodologiaa hyödyntäen aineistostaan teatterityön luovan prosessin kokemuksellisen merkitysrakenteen, sekä spesifisemmät yleiset merkitysrakenteet ohjaajan, suunnittelijan ja näyttelijän luovan prosessin kokemukseksi. Seuraavassa kuvaan Taten havaintoja näyttelijän luovan prosessin kokemuksen osalta.

Tate rakentaa tuloksensa Nelsonin (2005) tapaan dimensioille. Taten (2007) yleinen luovan kokemuksen rakenne sijoittuu akselille ei-luovuus – luovuus. Ei-luovasta tilasta taiteilija astuu moniulotteiseen luovaan tilaan, jossa vaikuttavat luovan kokemuksen dynaamiset dimensiot. Luovassa tilassa näyttelijä kamppailee viiden dimension kanssa, jotka syntyvät sisäisistä ja ulkoisista vaatimuksista, kietoutuvat toisiinsa ja joko laukeavat tai eivät laukea luovan prosessin aikana. Nämä ovat 1. näyttelijän kokemus omasta itsestään (engl. myself), samalla kun hän toimii kanavana suuremmalle Itselleen (Self), 2. tarve toteuttaa henkilökohtaista visiota, mutta olla silti osa kollektiivia, 3. kehollistunut tietoisuus vs. ei-kehollisuus – oman kehon hallinta ja kokemus omien teknisten taitojen käyttämisestä, ja toisaalta jaksoittainen ei-kehollisuuden tunne, joka liittyy myöten antamiseen kanavoitaessa suuremman Itsen ja kollektiivin visiota, 4. prosessin kontrolloinnin tarve, ja samanaikainen tietoisuus, että taiteellinen tavoite ilmaista tunnetason totuuksia voi toteutua vain kontrolloimattomassa, ennalta määrittelemättömässä, joka hetkessä antamisessa ja vastaanottamisessa vastaanäyttelijän kanssa, ja 5. rajoitukset luonnollisena ja jopa tarpeellisena, suuntaavana osana luovaa prosessia, ja toisaalta vapauden tunne, joka syntyy sekä

ohjaajan että ympäristön asenteista, mutta jonka näyttelijä ennen kaikkea itse synnyttää asennoitumalla leikkisästi, avoimesti ja rennosti näytelmän asettamiin rajoituksiin ja vaatimuksiin.

2.4 Tämän tutkimuksen suhde tutkimuskenttään

Oma tutkimukseni asettuu teatterin tutkimuksen ja luovuuden tutkimuksen poikkitieteelliseen kohtaamispintaan. Se yhdistää näiden tieteenalojen teoreettiset lähtökohdat näyttelijän luovuuden tutkimuksessa. Tutkimuskysymyksen rajaaminen näyttelijäntyöhön (esimerkiksi yleisemmän taiteellisen luovuuden sijasta) edustaa spesifiä lähestymistapaa luovuuden tutkimuksen kentässä, ja samalla paikantaa tutkimuksen selkeästi teatterin tutkimuksen alueelle.

Valittu fenomenologinen metodi tuottaa luovuudesta kokemuksellista tietoa, joka on luovuuden tutkimuksen kentässä yhä varsin puutteellista. Erityisesti kaivataan tietoa luovuuden eri ilmenemismuodoista tyyppi- ja alakohtaisesti. Luovuuden tutkimuksen ajankohtaisen kritiikin näkökulmasta tämä tutkimus vastaakin vaatimukseen kokonaisvaltaisesta, tieteenalojen teoreettisia lähtökohdia yhdistävästä, silti spesifistä tutkimusotteesta, joka hyödyntää tutkimuskentässä aiemmin vähän käytettyä fenomenologista metodiikkaa. Tutkimuksen tuottama tieto on luovuuden tutkimuksen näkökulmasta ajankohtaisiin tutkimustarpeisiin vastaavaa.

Näyttelijän luovaan toimintaan, etenkin näyttämisen subjektiiviseen kokemukseen, ei ole tähän asti kiinnitetty juurikaan huomiota teatterin tutkimuksen piirissä. Näin ollen tieteellistä perustietoa näyttelijän luovan työn kokemuksesta (etenkin suomalaisessa kontekstissa) ei ole. Näyttelijäntyötä koskeva teoretisointi on perinteisesti keskittynyt pikemminkin näyttelijäntyön tekniikoiden kehittämiseen ja on ollut ohjaajalähtöistä. Suomalaisen teatterikoulutuksen ja teatterin tutkimuksen kentässä on kuitenkin ollut viimeisten vuosikymmenien aikana ollut havaittavissa paradigman muutos kohti autonomista näyttelijää. Marcus Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemys voidaan mielestäni hyvinkin nähdä osana tätä ilmiötä, koska se viestii voimakkaasti näyttelijän autonomiaa. Tässä tutkimuksessa Grothin ajatukset tuodaan vuorovaikutukseen luovuuden tutkimuksen ja teatterin tutkimuksen nykyteorioiden sekä näyttelijöiden tuottaman empiirisen aineiston kanssa. Poikkitieteellinen tutkimusote yhdessä luovuuden tutkimuksen kanssa tekee mahdolliseksi erityisesti kognitiotieteen teorioita soveltavien tuoreiden teatterin tutkimuksen tutkimustöiden hyödyntämisen löydösten pohdinnassa. Teatteritieteen näkökulmasta tämän

tutkimuksen tuottama tieto osallistuu siis monitasoisesti aktiiviseen ja ajankohtaiseen diskurssiin.

3 AINEISTO JA METODIT

3.1 Haastatteluaineisto ja tutkimuseettiset menettelyt

Tämän tutkimuksen primaariaineisto koostuu kuuden ammattinäyttelijän ja Marcus Grothin avoimista haastatteluista. Puolet haastatteluista näyttelijöistä on olleet Grothin oppilaita Teatterikorkeakoulussa (yksi mies, kaksi naista), toiset taas eivät ole saaneet koulutusta Grothilta mutta ovat niin ikään Teatterikorkeakoulun käyneitä (kaksi miestä, yksi nainen). Näyttelijät edustavat keskenään karkeasti ottaen samaa ikäryhmää (32–46) ja ovat aktiivisesti työelämässä mukana olevia ammattinäyttelijöitä. Valitessani haastateltavat olen siis pyrkinyt mahdollisimman homogeeniseen otokseen muiden mahdollisesti vaikuttavien kulttuuristen ja kontekstuaalisten tekijöiden kuin Grothin antaman koulutuksen suhteen. Näin mahdollisesti havaitut erot näyttelijöiden kokemuksesta tuottamaan haastattelumateriaaliin ovat analysoitavissa Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkömyksen valossa.

Olen tehnyt Marcus Grothin haastattelun 13.2.2007 Helsingissä aiempaa tutkimusta varten. Informoin Grothia haastattelun alussa, että tarkoitus on edetä avoimen haastattelun käytäntöjen tapaan haastateltavan spontaanisti esiin nostamista teemoista keskustellen ja niitä syventäen. Haastattelun laajuus on 118 minuuttia, ja se on hallussani sekä Minidisc-tallenteena että litteraationa.

Lähestyin haastattelemani näyttelijöitä alun alkaen puhelimitse ja sähköpostitse (4) tai ainoastaan sähköpostitse (2), ja esittelin tutkimuksen tarkoituksen ja tekotavan lyhyesti. Näyttelijän osoittaessa kiinnostusta tutkimukseen osallistumista kohtaan lähetin hänelle sähköpostitse tiivistelmän (ks. LIITE 1), joka sisälsi tutkimuksen tarkoituksen, toteutuksen ja eettiset periaatteet yksityiskohtaisemmin. Korostin haastateltaville erityisesti, että haastattelu toteutetaan eettisesti kestäväällä tavalla. Kerroin heille, että alkuperäiseen haastatteluaineistoon on pääsy ainoastaan allekirjoittaneella, työn ohjaajilla ohjaaja Outi Lahtisella ja professori Hanna Suutelalla sekä yliopiston määräämillä esitarkastajilla. Näyttelijät on nimetty tutkimuksessa uudelleen niin, ettei

heidän henkilöllisyytensä käy ilmi haastattelujen litteraatioista. Tutkimusraportissa käytetään ainoastaan salanimiä ja syntymävuosia näyttelijöiden yksilöimiseksi.

Haastattelin näyttelijät Helsingissä 17.12. ja 18.12.2008. Haastatteluympäristönä toimi kunkin näyttelijän itsensä valitsema tila, jossa hän koki luontevaksi puhua omasta näyttelijäntyöstään. Kahta näyttelijöistä haastattelin heidän kodeissaan, loput tiloista olivat julkisia. Haastattelun alussa kerroin, että tarkoitus on edetä avoimen haastattelun mukaisesti niin, että keskustelemme näyttelijän itsensä esille nostamista sisällöistä koskien hänen näyttelijän näyttämötyöskentelyn kokemustaan. Kerroin myös, että tarkentaisin ja syventäisin näitä sisältöjä täydentävillä kysymyksillä. Haastattelut ovat 69–136 minuutin kestoisia, ja ne ovat hallussani sekä Minidisc-tallenteena että litteraationa.

Valitsin näyttelijöiden haastattelumetodiksi avoimen haastattelun, koska aikaisempi Marcus Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemysten tutkiminen väistämättä vaikuttaa ennakkokäsityksiini näyttelijäntyön luovasta prosessista. Vaikka pyrin tiedostamaan ja sulkemaan pois nämä ennakkokäsitykset, valitsemalla avoimen haastattelumetodin pyrin edelleen varmistumaan, että aineisto syntyisi näyttelijöiden itsensä tarjoamista teemoista ja sisällöistä käsin. Samalla, kun olen toiminut avoimen haastattelun periaatteiden mukaan, olen keskittynyt noudattamaan haastattelussa fenomenologisen tutkimuksen periaatteita.

3.2 Fenomenologinen menetelmä ja fenomenologinen psykologia

Fenomenologinen filosofia tarkastelee kokemusta sellaisena kuin se tietoisuudelle ilmenee. Se on kiinnostunut kokemuksen yleisistä rakenteista ja merkityssuhteista, joille nämä rakenteet pohjaavat. Tietoisuutta ohjaa fenomenologien mukaan intentionaalisuus. Kokemus on aina kokemusta jostain (noema). Millä tavalla yksilö kokee objektin, on taas kiinni subjektiivisen merkityksenannon moodista (noesis). (Husserl 1913/1931.)

Tutkiessaan yksilön kokemusta kustakin aiheesta husserlilaiseen fenomenologiaan nojautuvan tutkijan on sulkeistettava oletus ulkoisen todellisuuden ilmenemisestä itsenäisenä ja siten subjektin kokemusta selittävänä. Kun tutkija luopuu oletuksesta löytää ulkoisesta todellisuudesta kokemusta selittävät tosiasiat ja asettuu tarkastelemaan tutkittavan subjektiivista kokemusta sinänsä vailla oman koetun todellisuutensa asettamia ennakko-odotuksia, on hän asettunut fenomenologisen

tarkastelun kenttään. (ks. Husserl 1913/1931.)

Sen sijaan, että tutkija hypotetisoisi itse kyseisen ryhmän merkitysrakenteita tuntemansa teorianmassan pohjalta, fenomenologisen psykologian tutkimusmenetelmien ytimessä on tutkittavan itsensä kuvaus kokemuksesta, usein avoimen haastattelun muodossa. Fenomenologisen psykologian tutkimuksen tavoitteena onkin tuottaa kirkkaita ja tarkkoja analyysejä tietystä inhimillisen kokemuksen osa-alueesta. Siten myös fenomenologisen psykologian tutkimuksen metodit ovat – pikemminkin kuin tarkkoja vaihe vaiheelta -ohjeistuksia – suuntaviittoja tai yleisiä luonnoksia, joista tutkijan itsensä oletetaan suunnittelevan edelleen oman menetelmänsä, joka solveltuu juuri nimenomaisen kokemuksellisen ilmiön selvittämiseen. (Polkinghorne 1989, 41–46.)

Fenomenologinen psykologia eroaa fenomenologisesta filosofiasta ratkaisevasti sikäli, että se tutkii kokemuksen yleisten rakenteiden sijasta tiettyyn ryhmään lukeutuvien henkilöiden yksilöllisten kokemusten kuvauksia. Näiden kuvausten pohjalta voidaan fenomenologisen psykologian menetelmin muotoilla yksilöllisiä merkitysrakenteita ja jatkaa niistä edelleen haluttaessa yleisiä merkitysrakenteita kyseessä olevan ryhmän kokemuksille. (mt., 43.)

Tutkiessaan kokemusten kuvauksia fenomenologinen psykologia siis tutkii yksilön tai ihmisryhmän kokemusta jostain tietystä koetusta asiasta sekä subjektin tai ryhmän tapaa antaa merkityksiä tälle kokemukselle. Tutkiessaan merkityksenannon prosessia fenomenologia silloittuu kognitiotieteisiin. Vaikka fenomenologinen psykologia onkin oman tieteenalansa marginaalissa, on tietoisuuden ja merkityksenannon tutkimus tehnyt viimeisten kolmenkymmenen vuoden aikana paluun psykologian valtavirtaan kognitiotieteiden sateenvarjon alla (mp.). Fenomenologien tapaan kognitiotieteilijät tutkivat koettuihin tilanteisiin liittyviä merkitysrakenteita ja niiden mekanismeja merkityksenannon kannalta. Kognition tutkijat ovat kuitenkin kiinnostuneita ensisijaisesti merkityksenannon mekanismeista, kun taas fenomenologit tavoittelevat mahdollisimman kirkasta ymmärrystä suhteessa yksilön kokemaan, ja pyrkivät tämän ymmärryksen kautta näkemään kunkin yksilön merkitysrakenteen kokonaisuutena. (ks. esim. Frijda 1986.) Huolimatta näistä eroista kognitiotieteilijöiden teoriat merkitysrakenteiden syntymekanismeista tarjoavat mielenkiintoisen heijastuspinnan fenomenologisen psykologian tutkimukselle. Pohdinkin tämän tutkimuksen tuloksia myös relevanttien kognitiotutkimuksen teorioiden valossa.

3.2.1 Fenomenologinen haastatteluprosessi

Fenomenologiset haastattelut ovat tyypillisesti rakenteeltaan avoimia, strukturoimattomia ja perustuvat yksilön tuottamaan puheeseen koskien jotain tiettyä koettua tilannetta. Kestoltaan haastattelut ovat niin pitkiä kuin kyseiseen aiheeseen perehtyminen syvällisesti vaatii, yleensä vähintään 30–60 minuutin mittaisia. Fenomenologiset haastattelut ovat luonteeltaan keskustelunomaisia, ja niissä tuotettu sisältö nojautuu haastattelijan kykyyn rohkaista haastateltavaa tuottamaan mahdollisimman yksityiskohtaista kuvausta koetusta. Tutkijan tulee pitää huolta, että haastattelu liikkuu käsillä olevan tutkimuskysymyksen alueella. (Polkinghorne 1989, 48–49.)

Kvalen (1983) mukaan fenomenologisessa haastattelussa tulee keskittyä käsillä olevan kokemuksen keskeisten teemojen ymmärtämiseen. Haastattelun laadullinen luonne korostuu pyrkimyksessä tuottaa mahdollisimman yksityiskohtaista, tarkkaa ja sävykästä kuvausta pohdinnan aiheena olevista merkityksistä. Sen sijaan, että haastateltava tekisi yleistyksiä tai selittäisi teoreettisesti kokemaansa, häntä pyydetään kuvailemaan kokemusta itseään.

Eräs keino tarkan fenomenologisen kuvauksen saavuttamiseksi on keskittyä yleisen pohdinnan sijasta yksittäisiin tilanteisiin tai esimerkkeihin, joiden kautta kokemusta voidaan avata haastattelutilanteessa. Jos haastateltu tuottaa epämääräisiä tai yleisellä tasolla liikkuvia vastauksia, tulee haastattelijan tarkentaa vastausta, kunnes riittävä tarkkuus saavutetaan. Haastattelijan tulee keskittyä muotoilemaan kysymyksensä niin, ettei hän tarjoa valmiita kategorioita tai teoreettisia skeemoja haastatellulle, eikä näin vaikuta omilla ennakko-oletuksillaan haastatellun tuottamiin kuvauksiin kokemastaan. (mt.)

3.2.2 Merkitysrakenteiden fenomenologinen analyysi

Tarkoitukseni on ollut perehtyä kunkin haastattelemani näyttelijän näyttelijäntyön kokemukseen, verrata kokemuksia keskenään sekä verrata niitä Marcus Grothin hahmoterapeuttiseen teatterinäkemykseen. Rakennan kullekin näyttelijälle haastatteluaineiston pohjalta yksilöllisen kokemuksellisen merkitysrakenteen näyttelijäntyön kokemuksesta. Rakennan niin ikään Marcus Grothin yksilöllisen merkitysrakenteen hänen hahmoterapeuttisesta teatterinäkemyksestään. En kuitenkaan kutsu Grothin hahmometodista rakentamaani merkitysrakennetta kokemukselliseksi

merkitysrakenteeksi, koska hänen haastattelunsa on pikemminkin metapuhetta näyttelijäntyöstä ohjaajan näkökulmasta, eikä siten edusta välitöntä kokemuksellista ainesta. Kuitenkin Grothin näkemys on rakentunut hänen omalle kokemukselleen näyttelijäntyöstä, ohjaamisesta ja hahmoterapiasta. Siksi katson Grothin haastattelun olevan vertailukelpoinen näyttelijöiden kokemukselliseen haastatteluaineistoon nähden, ja edustavan hypoteesia näyttelijäntyön yleiseksi kokemukselliseksi merkitysrakenteeksi yksilöllisen kokemuksellisen aineksen sijaan. Siksi nimeänkin sen tässä tutkimuksessa 'Grothin teatterinäkemysten merkitysrakenteeksi'.

Olen koostanut tässä tutkimuksessa käyttämäni fenomenologisen menetelmän fenomenologisen psykologian tutkimuksessa käytettyjen yksilöllisiä ja yleisiä kokemuksellisia merkitysrakenteita tarkastelevien analyysimenetelmien pohjalta (ks. Polkinghorne 1989, 51–55). Seuraavassa käyn läpi muotoilemani analyysimenetelmän periaatteet (jatkossa 'fenomenologinen menetelmä') vaihe vaiheelta.

1. Tutkija lukee litteraation läpi lukuisia kertoja saadakseen käsityksen haastattelun yksilöllisestä kokemuksesta kokonaisuutena.
2. Saatuaan käsityksen kokemuksesta tutkija jakaa litteraation tekstiyksiköihin, jotka edustavat itsenäistä merkitystä haastattelun kokonaisuudessa. Tämä tapahtuu koodaamalla haastattelu keskustelun aiheena olevien merkitysten muutosten suhteen. Siis aina, kun haastattelussa tapahtuu siirtymä uuteen merkityskokonaisuuteen, annetaan uudelle aiheelle koodi. Merkitysyksiköiden koodaaminen perustuu tutkijan omaan arvioon merkityksellistä siirtymistä. Koodaamisen pätevyys on siis hyvin riippuvaista tutkijan syvällisestä ymmärryksestä haastattelun kuvausta kohtaan. Erityisen tärkeää on keskittyä koodaamaan litteraatio haastattelun tuottamien merkitysrakenteiden mukaan eikä esimerkiksi haastattelijan teoreettisen viitekehyksen tuottamien odotusten mukaan.
3. Kun litteraatio on koodattu merkitysyksiköihin, tutkija pohtii jokaisen merkitysyksikön vastaavuutta tutkimuskysymyksen kanssa. Lisäksi hän pohtii jokaisen merkitysyksikön painoarvoa yksilöllisen merkitysrakenteen suhteen. Merkitysyksiköitä karsitaan siten, että jäljelle jäävät vain ne yksiköt, jotka kuvaavat tutkittua kokemusta ja ovat välttämättömiä yksilöllisen merkitysrakenteen kannalta. Välttämättömillä yksiköillä tarkoitetaan niitä rakenteita, joita ilman olennainen yksilön kokemuksesta ei tulisi kuvatuksi.

4. Jäljelle jääneiden merkitysyksiköiden keskinäisiä suhteita tarkastelemalla hahmotetaan ja kirjoitetaan sujuvalle yleiskielelle kunkin haastateltavan luovan työn yksilöllinen kokemuksellinen merkitysrakenne.

Fenomenologisessa psykologisessa tutkimuksessa merkitysyksiköt lisäksi transformoidaan psykologian kielelle niin, että käytetyt käsitteet vastaavat psykologian tutkimuskentän käsitteitä. Tämä on kuitenkin ongelmallista, koska kuten jo edellä luovuuden fenomenologisen tutkimuksen esittelyn yhteydessä totesin, psykologian valtavirta nojaa positivistiseen tutkimusparadigmaan. Näin ollen myös psykologiatieteen käsitejärjestelmä on pitkälti positivistisen ajattelun pohjalta kehittyntä eikä välttämättä palvele fenomenologisen tutkimuksen raportointia. (ks. Polkinghorne 1989.) Käsillä olevassa tutkimuksessa olen katsonut tarpeettomaksi tehdä käsitteellistä transformaatiota, koska haastatellut tuottavat ammattinäyttelijöinä spontaanisti puhetta, jonka käsitteistö on näyttelijäntyön tutkimukseen soveltuvaa. Muotoilen heidän puheensa synnyttämät merkitysrakenteet sujuvaksi yleiskieleksi. Pohdintaluvussa tuon merkitysrakenteiden tarkasteluun edelleen teatterin ja luovuuden tutkimuksen alojen tieteelliset käsitejärjestelmät. Mainittakoon, että olen elävöittänyt merkitysrakenteita lisäämällä niiden lomaan myös suoria lainauksia haastatteluaineistosta. Tällä ratkaisulla olen pyrkinyt myös lisäämään tutkimusprosessin läpinäkyvyyttä.

3.2.3 Merkitysrakenteiden vertaileva analyysi

Vertailevassa analyysivaiheessa siirryn tarkastelemaan näyttelijöiden kokemuksellisia yksilöllisiä merkitysrakenteita sekä toisiaan vasten että Marcus Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemysvalossa. Tämä tapahtuu analysoimalla näyttelijöiden kokemuksellisia merkitysrakenteita Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemysmerkitysrakennetta vasten. Jaan näyttelijät analyysin tässä vaiheessa Marcus Grothin entisiin oppilaisiin (G) ja heihin, jotka eivät ole saaneet Grothilta oppia (EG). Tarkoitukseni on tavoittaa Grothin mahdolliset vaikutukset entisten oppilaidensa kokemukseen näyttelijäntyöstään, ja selvittää minkälaisiksi Grothin ajatukset näyttävät muokkautuneen kunkin oppilaan soveltaessa niitä yksilöllisesti omaan käytännön näyttelijäntyöhönsä. Toisaalta tämän analyysivaiheen tarkoituksena on selvittää, missä määrin Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä muistuttavia kokemuksellisia elementtejä on paikannettavissa myös niiden ammattinäyttelijöiden kokemuksista, joihin hän ei ole omalla

opetuksellaan vaikuttanut.

Niiden teemojen osalta kuin näyttelijöiden kokemukselliset merkitysrakenteet eivät tule vertailluksi keskenään vielä Grothin teatterinäkemystä vasten, tulevat ne käsitellyksi pohdintaluvussa relevantteja teatterin ja luovuuden tutkimuksen teoreettisia konstruktioita vasten. Pohdintavaiheessa pyrin paikantamaan näyttelijöiden luovan työn kokemukselle yhteisiä, yleisiä teemoja. Nämä teemat vedän yhteen tutkimuksen loppukatsauksessa.

En esitä analyysiluvussa näyttelijöiden merkitysrakenteiden keskinäistä vertailua Marcus Grothin teatterinäkemyksestä itsenäisenä kokonaisuutena, koska tämä johtaisi samojen tutkimuslöydösten kertautumiseen ja tutkimustekstin liialliseen toisteisuuteen. Koska näyttelijöiden luovan työn kokemusten keskeiset yhteiset teemat voidaan tavoittaa aineistosta myös relevantteja Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemymyksen merkitysrakennetta ja toisaalta pohdinnassa käytettyjä teoreettisia konstruktioita vasten, ei tutkimustulosten luotettavuus tästä mielestäni kärsi. Uskon ratkaisun säästävän ennen kaikkea lukijaa informaation toisteisuudelta. Kuitenkin tarjoan uteliaalle lukijalle mahdollisuuden perehtyä myös näyttelijöiden luovan työn kokemuksen keskinäiseen vertailuun sellaisenaan. Vertailu on nähtävissä tutkimuksen liitteenä (LIITE 2).

3.3 Keskeiset käsitteet ja tutkimuksen luotettavuus

3.3.1 Keskeiset käsitteet

Käytän tässä tutkimuksessa käsitteitä 'näyttelijän luova työ' ja 'näyttelijän luova prosessi' synonyymisesti. Keskityn näiden käsitteiden puitteissa näyttelemisen kokemukseen näyttämötilanteessa. Haastatellun näyttelijän kokemuksen kuvaamisen niin vaatiessa sisällytän käsitteeseen kuitenkin myös harjoitusvaiheen kokemuksia. Näin tehdessäni erittelen selvästi mistä näyttelijäntyön tilanteesta on kysymys.

Marcus Grothin hahmoterapeuttisesta teatterinäkemymyksestä käytetään teatterikentässä yleisesti myös nimitystä 'hahmometodi'. Psykoterapian kentässä taas hahmometodi on hahmoterapian synonyymi. Tässä tutkielmassa käytän selkeyden vuoksi ainoastaan termejä 'Marcus Grothin hahmoterapeuttinen teatterinäkemymys' ja 'hahmoterapia', joista ensimmäisellä viittaaan

tutkimuskohteeseeni ja toisella psykoterapiamuotoon. Marcus Grothin hahmoterapeuttisesta teatterinäkemyksestä käytän aika ajoin myös lyhennettyä muotoa 'Grothin teatterinäkemys' tekstin sujuvuuden vuoksi. Termiä 'hahmometodi' käytän vain, mikäli lähdeteksti sitä käyttää. Tällöin hahmometodilla tarkoitetaan Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä.

Käsitettä 'läsnäolo' käytetään tässä tutkimuksessa Grothin hahmoterapeuttisesta teatterinäkemyksestä puhuttaessa seuraavassa merkityksessä: "läsnäolo on olla kontaktissa omiin tämän hetkisiin tunteisiinsa niitä arvottomamatta. Arvottomattomuus tarkoittaa, ettei pyri sen enempää muuttamaan tunteitaan toisiksi kuin takertumaankaan niihin" (Reunanen 2007). Muutoin läsnäolon merkitys määrittyy käsillä olevan kontekstin mukaisesti. Läsnäolon ja aitouden käsitteiden problemaattisuutta postmodernin teatterin tutkimuksen kontekstissa käsittelem seuraavassa alaluvussa tarkemmin.

Käytän selkeyden vuoksi tässä tutkimuksessa haastatelluista Marcus Grothin entisistä oppilaista tarvittaessa sulkeissa lyhennettä "G". Vastaavasti tässä tutkimuksessa haastatelluista näyttelijöistä, jotka eivät ole olleet Grothin oppilaina käytän lyhennettä "EG". Tämä koodi on erityisesti käytössä pohdintaluvussa. Koodaan näyttelijät lyhenteiden avulla aina, kun näyttelijöiden kokemukset viedään uuteen teoreettiseen kontekstiin.

3.3.2 Aitous ja läsnäolo käsitteinä sekä postmoderni näkökulma

Koska näyttelijän läsnäolo on Marcus Grothin teatterikäsitteyksessä hyvin keskeisessä asemassa, paneudun seuraavaksi kirjallisuuteen joka käsittelee läsnäolon ja autentian problematiikkaa nykyisen teatterin ja performanssin tutkimuksen diskurssissa. Palaan myös läsnäolon ja aitouden teemojen puitteissa Diedrichin (2002) artikkeliin, joka käsittelee George Taborin hahmoterapeuttista teatteriajattelua.

Postmoderni teatterin tutkimus problematisoi ajatuksen näyttelijäntyöstä läsnäolona ja itseilmaisuna. Ongelmaksi muodostuvat 1900-luvun teatteriajattelussa yleiset metafysiset oletukset, jotka heijastuvat tuon ajan teatteridiskurssissa implisiittisenä viestinä kulloisenkin teatterifilosofian tavoittamasta teatterin totuudesta. (Diedrich 2002.) Phillip Zarrillin mukaan näyttelemistä ja esitystaidetta koskevat diskurssit ovat kulttuurisesti rakentuneita narratiiveja, ja

näin väistämättä ideologioiden ja uskomusten raskauttamia. Useinkaan teatteridiskurssit eivät eksplisiittisesti ilmaise ideologisia lähtökohtiaan ja metaforista, kieleen sidottua ja siten viitteellistä luonnettaan vaan näyttävät kuvaavan välittömästi konkreettista, objektiivista todellisuutta. (Zarrilli 2002, 9.)

Teatteridiskurssit eivät ole totuusongelmiseen kuitenkaan yksin. Jacques Derrida argumentoi, että koko postmodernia dekonstruktionistista filosofiaa edeltänyt länsimainen filosofia perustuu logosentrismiin. Filosofinen etsintä on keskittynyt pyrkimykseen tavoittaa ajattelun tai kokemuksen pohjimmainen totuus, viimeinen sana, Jumala, maailmanhenki tai läsnäolo. Derridan ajattelu rakentuu kirjallisuuden ja kielen filosofialle, merkityksien ikuisesti pakenevalle leikille kielijärjestelmässä. Koska ei ole olemassa mitään kielen erojen leikin lopettavaa totuutta, vaan merkit saavat merkityksensä erosta toisiin merkkeihin ja niiden kantamat merkitykset korvautuvat jatkuvasti toisilla, on totuuksia yhtä monia kuin tulkintojakin. Tulkintojen määrä puolestaan on rajaton. Myöskään mitään kielijärjestelmän ulkopuolella olevaa totuutta tai perustaa, johon kielijärjestelmän merkitykset voisi palauttaa, ei ole. (Korsisaari 2001.)

Jacques Derrida dekonstruoi läsnäolon, ja sen myötä subjektin aktuaalisesti läsnäolevana. Hänen mukaansa subjektin tietoisuutta ei ole olemassa kielen ulkopuolella, vaan tämä on aina kielen määrittämä. Subjekti ei koskaan tavoita todellisuutta sellaisenaan, vaan sisäisyyden kokemus ja todellisuuden kuvaus ovat ulkoisten merkkijärjestelmien synnyttämiä – subjekti ymmärtää itsensä aina kielen kautta. Näin myöskin subjektin tietoisuus on fragmentaarinen. Itsetietoisuus syntyy suhteessa ulkoisiin ilmenemiin ja toimintaan, joiden kautta subjekti kokee itsensä. Näin subjektilla ei ole jatkuvuutta, vaan se syntyy muodostumina suhteessa kontekstiin ja vallitseviin diskursseihin. (Enwald 2004.)

Subjektin läsnäolo kietoutuu Derridan mukaan olennaisesti aikakäsitykseen. Fenomenologiassaan Husserl kuvaa välittömän nykyhetken kokemuksen pitävän sisällään nykyhetkessä havaitun lisäksi rententoituneen välittömän menneisyyden. Derridan mukaan Husserlin kuvaus subjektin kokemasta elävästä nykyhetkestä pitää näin sisällään itse asiassa myös muistikuvat välittömästä menneisyydestä. Koska muisti aina kerrostuu nykyhetkessä tapahtuvaan havaitsemiseen, syntyy subjektin läsnäolo pikemminkin erona suhteessa ei-läsnäolevaan menneeseen kuin välittömänä, puhtaana kokemuksena tästä hetkestä. (Derrida, J. *Speech and Phenomena* 1973 Evanston, IL: Northwestern University Press, 69, sit. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Jacques Derrida. [WWW-dokumentti] <http://plato.stanford.edu/entries/derrida/>.) Läsnäolo subjektin tietoisuudessa ei

siis pohjautu subjektiin vaan eroon suhteessa menneeseen. Sisäisyyden, identiteetin ja subjektiviteetin kokemus on itse asiassa illuusio, menneen jättämä jälki. (Enwald 2004.)

Zarrilli (2002) vie Derridan logosentrismän ja läsnäolon kritiikin edelleen teatterin kontekstiin. Hän käsittelee artikkelissaan Artaud'n ja Grotowskin perinteestä 1960-luvulla kehittyneiden happeningien ja amerikkalaista avantgarde –teatterin radikaalia kehon jälleenlöytämistä. Näiden 1960-luvun diskurssien perustava ajatus oli näyttelijän kehomielen harjoittaminen siten, että se saatetaan välittömän itseilmaisun ja läsnäolon tilaan. Zarrillin mukaan näyttelijän kehon vallankumous pitää sisällään kehon, läsnäolon ja näyttelijän itsen kohottamisen joksikin, mikä on olemuksellisesti aitoa ja totta. Totuusolettamuksesta seuraa edelleen oletus näyttelijän itsestä/minästä pysyvänä paikkana tai asiana, johon näyttelijäntyyön totuus voidaan palauttaa. Näin myös tietty kokemus tai transsendentaalinen minä olisi olemassa ideaalina, lähtökohtaisena olemuksena. Läsnäolo olisi tässä merkityksessä olemista läsnä pysyvälle totuudelle.

Otan kantaa Zarrillin näyttelijäntyyötä koskevaan totuuden, minän ja läsnäolon kritiikkiin pohdintaluvussa, jossa esittelen näyttelijäntyyön tutkimuksen kognitiotieteiden sovellutuksia tutkimuslöydösteni kontekstualisoimiseksi. Tässä vaiheessa tyydyn vain toteamaan, että tämän tutkimuksen epistemologinen lähtökohta on fenomenologinen. Postmoderniin kritiikkiin voidaan tästä näkökulmasta vastata, ettei fenomenologinen tutkimusote tule milloinkaan pääsemään käsiksi näyttelijäntyyön kokemuksen perimmäiseen essenssiin. Se on jo kielen referentiaalisen luonteen ja inhimillisen tulkinnan väistämättömän kontekstisidonnaisuuden vuoksi mahdotonta. Kognitiotieteiden näkökulmasta taas minää tai subjektin totuuttakaan ei ole olemassa pysyvänä paikkana, vaan hermoverkot muuttuvat koko ajan. Fenomenologisella tutkimusotteella voi siis parhaimmillaankin tavoittaa vain oikeaa lähestyvän tulkinnan subjektin hetkellisestä kokemuksesta, joka on aina konstruktio ja riippuvainen sosiaalisista, biologisista ja kulttuurisista olosuhteista. Mitä tulee Derridan husserlilaisen ajattelun muistikritiikkiin lähimenneisyyden läsnäolosta nyt-hetkessä, on aivan selvää että tietoisuus nykyhetkessä konstruoituu suhteessa menneisiin kokemuksiin ja tukeutuu siis muistiin. Tässä mielessä läsnäolo kognitiivisena prosessina todella on muistiprosesseihin tukeutuva ja voidaan ajatellakin että se rakentuu erolle suhteessa menneeseen samalla, kun se rakentuu nyt-hetken kokemuksellisen materiaalin stimuloimana. Derridan kritiikki Husserlin puhdasta nyt-hetken kokemista kohtaan ei siis asetu uhkaamaan tämän työn ontologisia perusoletuksia vaan sisältyy niihin.

3.3.3 Tutkimuksen luotettavuus

Laadullisen tutkimuksen arvioinnissa keskeistä on, että tutkimusprosessia voidaan pitää luotettavasti läpi vietyinä (Eskola & Suoranta 2005, 210). Tässä alaluvussa arvioin tutkimusprosessini valitun haastattelumuodon, aineiston kattavuuden ja fenomenologisen metodin luotettavuuden kannalta.

Olen valinnut tämän laadullisen, fenomenologisen tutkimuksen haastattelumuodoksi avoimen haastattelun, koska tutkimuskohteena on yksilön subjektiivinen kokemus näyttelijän luovasta työstä. Kyseinen haastatteluteknikka mahdollistaa primaariaineiston keräämisen niin, ettei haastattelijalla johdattele merkittävästi kohdehenkilön tuottamia puhesisältöjä vaan haastattelu etenee kohdehenkilön itsensä keskeiseksi kokemisissa ajatuksissa. (Hirsjärvi ym. 2004, 199.) Valitsemalla haastattelumetodiksi avoimen haastattelun olen pyrkinyt vahvistamaan tutkimuksen varmuudellista luotettavuutta ja poissulkemaan omien ennako-olettamusten vaikutuksia syntyvään aineistoon. Olen pyrkinyt haastattellessa varmentamaan, että ymmärrän haastateltavan mahdollisimman oikein ja edelleen syventämään haastateltavan esille nostamia teemoja. Näin olen ottanut huomioon uskottavuuden tutkimuksen luotettavuuden kriteerinä. (ks. Eskola & Suoranta 2005, 212.)

Fenomenologisen tutkimuksen luotettavuus perustuu tutkijan ymmärrykselle kokemuksen luonteesta. Kokemuksen reflektointi irrottaa yksilön omasta välittömästä kokemuksestaan. Näin ollen tutkijan on tiedostettava, että hän tutkii pikemminkin haastatellun kuvausta kokemuksesta kuin tämän välitöntä kokemusta. Toisaalta tutkija itse pohtii tutkittavan kuvausta ja näin ollen itsekin heijastaa kuvauksen omaa kokemustaan vasten pikemminkin kuin suoraan kokee tutkittavan kuvauksen. Lisäksi tutkittavan ja tutkijan kokemuksen väliin asettuu kieli, kulttuuristen konventioiden määrittämä merkkisysteemi joka ainoastaan kykenee viittaamaan pohdintaa edeltävään kokemukseen eikä edustamaan sitä sinällään. Tämän lisäksi tutkijalla on suora pääsy vain yhteen kokemukseen – omaansa. Tulkinnat fenomenologisesta aineistosta on siis tehtävä tarkkaan punniten. (Polkinghorne 1989, 46.)

Jotta fenomenologinen tutkimus olisi luotettavaa, onkin tutkimuksen tavoitteeksi hyvä asettaa pyrkimys tutkittavan ilmiön parempaan ymmärtämiseen, ei sen tyhjentyvään kuvaamiseen. Parempi ymmärtäminen taas edellyttää tutkijalta fenomenologista reduktiota. Hänen tulee jatkuvasti pyrkiä reflektoimaan ja sulkeistamaan omia ennakkokäsityksiään. Tämä sulkeistaminen on periaatteessa päättymätön prosessi, koska edellisen oletusten kerroksen tultua tiedostetuksi on aina seuraava

vastassa. Puhtaisiin ilmiöihin pääsy on kokemuksellisesti mahdotonta. Näin ollen myöskään fenomenologisen tutkimuksen tuotteena syntyneet ilmiöiden kuvaukset eivät ole milloinkaan täydellisiä tai lopullisia. Jatkuvan tutkimuksen myötä niistä voi sen sijaan tulla yhä adekvaatimpia ja tarkempia laadultaan. (Nelson 2005, 362, 366.)

Fenomenologisissa tutkimuksissa käytetään tavallisesti haastatteluaineistoja, jotka ovat laajuudeltaan yhdestä kahteenkymmeneen henkeä kattavia. Aineiston koko määräytyy yleensä haastattelumateriaalin saturoitumisesta. Tämä tarkoittaa haastattelujen kartuttamista yhä uusien tutkimusaiheelle relevanttien subjektien kanssa, kunnes havaitaan, ettei haastatteluaineistoon kartu enää merkittävästi uutta tietoa käsillä olevan aiheen ymmärtämiseksi. Fenomenologian menetelmiä soveltavat tutkijat ovat havainneet saturaatiopisteen olevan tavallisesti viidestä kahdeksaan haastatellun henkilön kohdalla. (mt., 370.) Koska käsillä olevan tutkimuksen toteuttamisen aikataulu oli tiukasti rajattu, ei mahdollisuutta saturaatiopisteen saavuttamisen empiiriseen tarkasteluun ollut. Näin ollen haastateltavien määrä täytyi päättää jo tutkimuksen alussa. Päädyin aiempien fenomenologisten tutkimusten havaintojen pohjalta yhteensä seitsemään haastateltavaan (Marcus Groth ja kuusi ammattinäyttelijää). Siten tämän tutkimuksen haastatteluaineiston voidaan ajatella luotettavasti kattavan tarkastelun kohteena olevan ilmiön.

4. TUTKIMUSLÖYDÖKSET JA ANALYYSI

Esitän seuraavassa näyttelijöiden haastatteluista johtamani yksilölliset, kokemukselliset merkitysrakenteet. Olen poiminut näyttelijöiden puheesta sitaatteja, jotta näyttelijät saisivat oman äänensä kuuluviin ja jotta merkitysrakenteiden muodostamisen prosessi olisi lukijalle mahdollisimman läpinäkyvä. Olen järjestänyt merkitysrakenteet sen mukaan ovatko näyttelijät olleet Marcus Grothin oppilaina (G) vai eivät (EG).

4.1 Näyttelijöiden luovan työn kokemukselliset merkitysrakenteet

4.1.1 Suvi (G)

Näyttelijä Suvin (s. 1973) työprosessissa yhteistyön ensimmäiset hetket työryhmän kanssa ovat työn

kokemuksen kannalta ratkaisevia. Silloin hän samalla joko saa kiinni roolistaan ja asemastaan työryhmän sisällä, tai sitten ei saa. Roolistaan kiinni saadessaan hän kokee työn myönteisesti, koska oma työskentelyalue ja -suunta ovat selviä. Roolityö on hänen omissa käsissään ja hän voi työskennellä itsenäisesti ja itseään kuunnellen. Tällöin prosessista kehkeytyy hedelmällinen, maukas ja monitahoinen.

Jos Suvi ei saa alusta alkaen kiinni roolityöstään, hän voi olla etsivässä tilassa hyvin pitkään – jopa ensi-iltaan asti. Tilannetta kuvaavat itsereflektion menettämisen kokemus, suurempi riippuvuus ohjaajan ajatuksista ja palautteesta, työn hahmottomuus ja raskaus, epävarmuus työn suunnasta, turhautuminen itsen ja itsen kyseenalaistaminen. Tällaisissa prosesseissa Suvi saattaa vasta yleisön edessä tajuta, mitä itse asiassa esittää. Silloin yleisön katse tarjoaa heijastuspinnan, jota vasten roolityön hahmo ilmenee. Suvi paikantaa kokemuksestaan myös välimuotoja, joissa hän ei aivan saa kiinni roolityön hahmosta, mutta epävarmuudesta huolimatta luottaa prosessiin ja aavistaa sen selkiytyvän.

Suvin kohdalla työryhmän sisäinen luottamus vaikuttaa usein roolityöstä varhain kiinni saamiseen. Kun hän kokee voivansa jakaa avoimesti epävarmuutensa työryhmän kanssa eikä hänen tarvitse peittää roolityöhön liittyviä ajatuksia, jää enemmän kokemuksellista tilaa työn tekemiseen. Tällöin myös kokemus prosessista on myönteinen, koska kokonaisvastuu esityksestä on jaettu, eikä kukaan ole riskissä päätyä ryhmän syntipukiksi. Juuri pelko ryhmän taakan kantajaksi joutumisesta estää epävarmemmassa ryhmäilmapiirissä jakamasta todellisia ajatuksiaan.

Suvin kokemusta antoisasta näyttämötyöskentelystä määrittää kolmitasoisien yhteyden löytyminen, johon osallisia ovat näyttelijä itse, yleisö ja rooli/esitys. Nämä kolme elementtiä kohtaavat kokemuksessa, jossa muodostuu näyttelijöiden ja yleisön kesken syntyy yhteinen illuusio, leikki tai kuvitelma.

[...] se on niin hieno tunne, että jollain pään käännöllä tai jollain saa vaikuttaa miten se energia kulkee. Miten se koko tilanne menee. Että se on se herkkyys. Mulle teatteri on jotenkin lähin vastine kirkolle nykyajassa. Että se on ainoa missä ihmiset on hiljaa jotenkin, toivottavasti aina välillä tärkeidenkin asioiden ääressä yhdessä, jakaa sen kokemuksen, jakaa tunteet ja eikä silti niinku tunne toisiaan eikä tartte tuntee. (Suvi)

Edellä kuvaamissaan hetkissä Suvi kokee roolityönsä viestin välittyvän merkityksellisenä yleisölle, työnsä tulevan ymmärretyksi ja ihmisten olevan yhdessä jonkin merkityksellisen äärellä jakamassa

”hienoja yhteisiä hiljaisuuksia tai mekastuksia”. Kolmitasoisen yhteyden kokemuksiin liittyy kehollisen tyytyväisyyden ja helpotuksen kokemus.

Kolmitasoisen yhteyden löytymistä määrittävistä tekijöistä Suville olennaisin on esityksen yleisösuhte. Hänen näkemyksensä mukaan esityksen suhde yleisöön rajaa näyttelijän mahdollisuudet hetkeen reagoimiseen. Jos esityksen on tarkoitus edetä yleisön edessä omaa linjaansa tilanteesta riippumatta, näyttelijöiden keskinäinen vuorovaikutus korostuu. Energia liikkuu näyttämötilassa, mutta ei niinkään yleisön kautta. Suvin kokemuksen mukaan ohjaaja määrittelee paljolti näyttelijän vapauden asteen:

Se on jotenkin kiinni, että onko vapaus vaikuttua ja nauttia ja vahvistaa jotenkin sitä, mitä tapahtuu näyttämöllä, ja mitä tapahtuu näyttelijöiden ja yleisön kesken. Että onko vapaus reagoida niinku satunnaisiin tapahtumiin, ääniin, hölmöihin tilanteisiin, vaikeuksiin, niinku onks mahdollisuus elää tilanteessa vai onko se muoto ensisijainen, että pidetäänkö siitä kiinni. Ja että esimerkiksi, jos esitys huvittaa yleisöä saako sen antaa näkyä, saako siitä ottaa kiinni ja koittaa niinku. (Suvi)

Katsottavana oleminen on Suvin kohdalla itsenäinen kokemuksellinen näyttelijäntyön alueensa. Hän kokee tilanteen, jossa ihminen katsoo toista ihmistä lähtökohtaisesti latautuneena. Katsottavana oleminen esitystilanteessa voi olla syvästi tuskallista tai tyydyttävää ja ihanaa. Esillä olemisen kokemus riippuu omista asenteista katsottavana olemista kohtaan, omista vaatimuksista itseä kohtaan kun on katsottavana, sekä suhteesta kulloiseenkin esitykseen ja rooliin. Jos kysymyksessä on esitys, jonka tekemisen Suvi kokee antoisana esityksen välittämän viestin suhteen ja ohjaus tarjoaa vapauden tehdä roolityön täydesti, hän odottaa itseltään näyttämöllä syvyystason eli ”pohjavirran” tavoittamista. Pohjavirran saavuttaminen on Suvin mukaan kokonaisvaltaista kehollista ja emotionaalista läsnäoloa näyttämöhetkessä. Kokemuksellisesti Suvi kuvaa, että tällaisessa hetkessä kaikki voi olla läsnä kokonaan: se hetki, yleisö, minä (Suvi), rooli, keho, tunteet, ajatukset, alitajunta. Pohjavirrassa oleminen on valmiuden, avonaisuuden, halun ja suuntaavan voiman yhteistila. Siinä voi ajatella muttei ole ajatuksissa kiinni, voi tuntea muttei ole tunteissa kiinni, voi oivaltaa muttei jää oivalluksiinkaan kiinni. Läsnä on monta asiaa yhtä aikaa, kokemus on levinnyt, huomio on auki roolihenkilön maailmaan mutta myös reaali maailmaan, tilaan, näytelmän vaiheeseen. Hän näkee yleisön, voi havainnoida omia ajatuksiaan ja suunnata tekemisiään, verrata niitä siihen mitä piti tehdä ja samalla kuljettaa roolihenkilöä sanallisesti ja tunnetasolla eteenpäin. Kehollisesti kokemus on pakoton kokonaan paikalla olemisen tunne. Suvi on esitystilanteessa ikään kuin keskellä suhteessa itseän, rooliin ja yleisöön. Itse asiassa hän epäilee,

että kyseessä voisi olla ns. flow-tila. Kuitenkin siviilitilanteessa tehtyyn keskittyneeseen toimintaan verrattuna, joka flow'n määritelmän lähtökohta, näyttämötilanteen kokee vahvistettuna yleisön katseen vuoksi. Kun yleisö katsoo, myös oma katse muuttuu näkevämmäksi, tietoiseksi. Kun Suvi on mukana esitysprosessissa, jossa hän tavoittaa pohjavirran, hän kokee myös teatterin ulkopuolella elämän vahvistuvan. Kun näyttelijäntyö ei ole esteiden voittamista, pärjäämistä tai suorittamista, niin elämä itsessä vahvistuu.

Pohjavirran saavuttamisessa on hyvästä työryhmästä aina apua, mutta sinne täytyy kuitenkin laskeutua itse. Aina siitä kiinni saaminen ei onnistu, vaikka esitys ja ohjaus tarjoaisivat mahdollisuudet ja roolityö olisi täysin omissa käsissä. Tällöin Suvi kokee tilanteen rasittavana ja turhauttavana. Hän pohtii, mitä yleisö mahtoi ajatella ja oliko joukossa joku tuttu ihminen joka näki esityksen. Hän pyörittelee esityskokemusta päässään, pohtii mitä seuraavalla kerralla tekisi toisin vastaavan kokemuksen välttämiseksi ja kokee häpeää.

Tärkeää on voida pohtia tilannetta jonkun työryhmän jäsenen kanssa ja saada peilattua, oliko esitys niin epäonnistunut kuin miten Suvi sen itse koki. Samalla hän etsii neuvoa tilanteen korjaamiseksi niin, että oivaltaisi esimerkiksi kohtauksen, josta ei ole saanut aiemmin vielä otetta. Epäonnistumisen kokemukseen liittyy ajatus taiteilijan vastuusta. Suvi kokee olevansa sekä itselleen, että yleisölle velkaa sen, että tekemisessä on järkeä. Mikäli esityksen luonne tai ohjaus rajaa Suvin näyttelijäntyön mahdollisuuksia voimakkaasti ja estää kokonaisvaltaisen tilanteen kuuntelemisen, ei hän myöskään lähde tavoittelemaan pohjavirran saavuttamisen kokemusta. Vaikka vaatimustaso omaa työtä kohtaan on matalampi, värittää tällöin esityksen tekemistä kaikilla kokemuksen tasoilla myös kompromissimieliala. Suvi kuvaa työtä tuolloin jatkuvana varomisena, ettei väärä tunne tai ajatus näy.

4.1.2 Petri (G)

Petrin (synt. 1976) luovan työn kokemus näyttelijänä alkaa esitystä edeltävästä virittäytymisestä. Olennainen osa sitä on tietoisuus lähestyvistä esityksestä ja yleisön saapumisesta esitystilaan. Näyttämölle meneminen on aina fyysinen ja henkinen ponnistus. Se on rajan ylittämistä epäsovinnastakin mielihyvää tuottavalla tavalla. Katsottavana oleminen saa Petrin mukaan suuret energiavirrat liikkeelle verrattuna arkiseen, tavalliseen olemisen kokemukseen. Näyttämöllä hän

kokee olevansa voimakkaammassa yhteydessä elämään, itseensä ja eläimeen itsessään. Hän kokee kehonsa olevan laajentunut ja elävänsä isommin. Usein hän tuntee näyttämöllä jokaisen kohdan kehostaan. Ihannetilanteessa näyttämöllä Petrin keho alkaa viedä. Hänen tarvitsee vain kuunnella kehoa ja seurata sitä.

Keholliseen laajenemiseen kuuluu tihentyneen havaintokyvyn kokemus. Näyttämöllä Petri havaitsee monessa tasossa samanaikaisesti. Hän rekisteröi asioita kaiken aikaa esteettömästi ja reaaliajassa kaikilla aisteillaan ja useassa havaintotasossa suhteessa näytelmään. Hän kuulee pienet äänet tilassa, yleisön köhäisyt, musiikin, tiedostaa oman ajatuksensa roolin eteenpäin viemisestä, huomaa rekvisiitan, joka on pudonnut toiselta näyttelijältä, näkee näyttämötilanteen kauempaa ja taas sen sisältä. Hän voi kaiken aikaa valita näiden havaintokenttien välillä. Samoin hän pystyy ohjaamaan yleisön havaintopistettä. Käyttämällä teknisiä taitojaan hän kykenee viemään yleisön huomion pieneen yksityiskohtaan ja taas seuraavalla eleellä toisaalle. Kykyä viedä ihmisiä maailmoihin ja tuoda heitä pois sieltä tarinankerronnalla ja eleillä on hyvin nautinnollista toteuttaa. Olennaista tihentyneen havainnoinnin kokemuksessa Petrille on havaintojen välittömyys, sensuroimattomuus. Hän ei arvota havaintojaan eikä jää niihin kiinni, vaan havaitseminen jatkuu katkeamattomana virtana. Tässä tilassa itsen tietoinen tarkkailu unohtuu, ja huomio on täysin kiinnittyneenä välittömästi tapahtuvaan:

[...] sitä luo jotakin semmosta mitä välttämättä aivoilla ei pystys ajattelemaan tai mielellä pystys ajattelemaan, ja sitten kun on tarpeeks keskittynyt johonkin, niin: ei niin saatana tässähän voi tullakin, tyyppi vois tulla tälleen, mitä jos sillä ois vaikka tota pahvinen karitsa kädessä.
(Petri)

”Tosi” on Petrin näyttämökokemusta ohjaava ajatus. Hänelle on olennaista olla tosi näyttämöllä ja olla toden palveluksessa. Toden käsite saa hänen kokemuksessaan näyttelijän työstä lukuisia tasoja, jotka vaikuttavat yhdessä eivätkä ole toisiaan poissulkevia. Ensimmäinen niistä on ”sen päivän tosi”, kun Petrillä on esitys. Kun hän menee esitystilanteeseen, on hänellä vaihtoehtona olla joko tosi sen suhteen mikä on päivän olotila tai pumpata itsensä siitä ulos. Petri valitsee näistä ensimmäisen: ”on väsynyt jos on väsynyt”. Hän kokee, että keho ja mieli ovat näyttelijän instrumentti. On ensisijaista, että niille sallii sen olotilan missä ne ovat lähtökohtaisesti. Jos instrumentin lähtökohtia alkaa kieltää, saattaa itsensä vaikeuksiin esityksessä. Taustalle jää tällöin kolottamaan jatkuva tietoisuus siitä, ettei olo näyttämöllä ole ihan tosi, ettei kehollisesti tunnu ihan oikealta. Sen saattaa esimerkiksi huomata lihasjännityksinä. Tällöin on kuitenkin mahdollisuus

mielessään pysäyttää tilanne näyttämöllä ja rauhoittua, palata todellisen olon kuuntelemiseen. Tämä omalle pohjavirralleen tai päivän tunnelmalleen totena oleminen on Petrille itselleen hyvin merkityksellistä, vaikkei hän usko sen ulospäin katsojille juurikaan näkyvän.

Toisella tasolla tosi on kontaktia yleisön ja kansanäyttelijöiden kanssa tavalla, jossa vaihtuu todellista kokemuksellista tietoa ihmisyydestä. Petrin kokemuksen mukaan tällaisessa kontaktissa siirtyy yleisön ja näyttelijän välillä sekä näytelmän viesti että syvempää tietoa, ikuista, arkkityypistä tietoa. Tämä liittyy Petrin kokemuksessa nimenomaan esittävän taiteen luonteeseen. Petri on näyttämöllä ihmisenä ihmisten edessä, näyttää heikkoutensa ja inhimillisyytensä, siis ihmisen itsessään.

Petri nimeää tämän toden välikappaleena olemiseksi. Hän välittää näytelmäkirjailijan viestin tavalla, jossa hän on mahdollisimman totena itsenään, omine kokemuksineen näyttämöllä. Silloin yleisö voi tavoittaa myös syvempiä tiedon virtoja: tunnetason viestejä jotka liittyvät Petrin omaan maailmankuvaan ja hänen osallisuuteensa inhimillisessä olemassaolossa, jonka hän jakaa yleisön kanssa. Petri tuo myös esille sen, että hän uskoo voivansa tällä toden tasolla välittää katsojille aina myös pohjavirtana rakkauden viestin, vaikka hänen näyttelemänsä roolihahmo olisi kuinka paha tai vastenmielinen tahansa. Hän ei tuomitse hahmojaan, vaan tekee ne katsojalle ymmärrettäviksi antamalla sen inhimillisen osan itsestään olla mukana näyttämöllä, joka tältä roolihenkilöltä on saattanut jäädä saamatta. Tästä hänen mielestään ei tarvitse kenenkään tietää eikä siitä tarvitse ääneen puhua. Se on Petrin oma maailmankuva taitelijana, hänen näyttelemisensä yksityinen lähtökohta.

Kun hän tällä tavalla on auki, avoin näytelmän sisällöille ja niiden palveluksessa, voi myös esitystilanteessa välittyä jotain sellaista mistä Petri ei itsekään tiennyt. Hän voi oivaltaa ollessaan tosi, ja mahdollistaa yleisölle oivallukset joihin hän ei olisi tietoisesti osannut heitä johdattaa. Tämän kaltainen kontaktissa olo vaatii aika tavalla rohkeutta. Se vaatii rohkeutta kuunnella, mitä omassa kehossa, kansanäyttelijöissä ja yleisössä todella tapahtuu esityshetkessä ja esitystä edeltävästi. Uskaltaako näyttelijä herkistää itsensä ja luottaa siihen mitä oikeasti kokee, vai tekeekö hän mieluummin työnsä kuten oli sen ennalta suunnitellut kokevansa – tämä on Petrin mukaan rohkeutta vaativa valinta.

Tosi on kolmannella tasolla näytelmän tosi. Näytelmän totta määrittävät tyyli- ja näytelmän aihe. Petri on tosi tällä tasolla ollessaan kulloisenkin esityksen tyyli- ja kokonaisuuden palveluksessa.

Aina näyteltyjen tunteiden esimerkiksi ei tarvitse olla tosia, vaan tosi määrittyy sen mukaan, minkälainen näyttelemisen on näytelmän tyyllilajin kannalta asianmukaista. Tällä tasolla liikuttaessa tosi vaihtuu riippuen näytelmän tarkoituksesta ja lajityypistä.

Paradoksaalisesti Petri huomaa, että keskittymispisteen ollessa täysin jossain itsen ulkopuolella, hän onkin mitä parhaimmassa yhteydessä itseensä ja kehontuntemuksiinsa ja näyttelemisen sujuu. Hän tiedostaa tämän keskittymisen tunteen ja se tuottaa hyvää oloa, mutta suohon joudutaan heti, jos hän alkaa arvioida näyttelijäntyötään siinä hetkessä ja kiitellä itseään hyvin sujumisesta. Silloin havaitsemispiste siirtyy itseen. Tästäkin voi tosin vielä selvitä. Se vaatii, että Petri myöntää ajatuksen siirtyneen itseen. Kun hän sallii, että näin kävi – tosiasia on, että hän alkoi kiitellä itseään – hän on taas näyttämötilanteessa mukana. Petri kutsuu tätä sallimuksen kehäksi. Kun sallii tuntemuksensa ja havaintonsa näyttämöllä, pysyy jatkuvasti mukana tilanteessa. Tämä on Petrille kehollinen tosi. Jos sallii tuntemuksensa ja kuuntelee niitä, keho myös pysyy mukana tilanteessa ja tuottaa uusia impulsseja. Sen sijaan, jos kieltää tuntemuksensa tai alkaa puskea niitä pidemmälle, keho ikään kuin lähtee pois päin ja näyttelijä ajautuu vaikeuksiin.

Petri kokee kehon kertovan tilanteen sisällöt ja impulssit paljon nopeammin kuin ne olisivat älyllisen prosessoinnin kautta oivallettavissa. Siksi älyllä ei kannata lähteä liikaa mestaroimaan näyttelijäntyötä ainakaan hänen kokemuksensa mukaan. Tämä onkin olennaista harjoitusten ja esitysten keskinäisen suhteen kannalta. Monesti harjoitusvaiheessa kehoa kuunnellaan, kun työstämiselle on aikaa. Esityksiin siirryttäessä tapahtuu kuitenkin helposti älyllinen lukkoonlyöminen. Petri haluaa työskennellä näyttämöllä samasta kehon kuuntelemisen lähtökohdasta niin harjoituksissa kuin esityksissäkin ja ottaa esityksessä vastaan tuntumattoman. Hänelle se on vapauden säilyttämistä, ja sitä että hän näyttämöllä oikeasti luo. Tämä vapauden ja oikeasti luomisen halu ei ole ristiriidassa esityksen muodon kanssa. Petri arvostaa sitä, että kohtauksen muoto on selkeä, huippukohtat ja tahdon suunnat tiedossa:

[...] tietää tasan tarkalleen, et tietää alku keskikohta ja loppu ne osastot siellä, mut siellä sisällä on vapaus just silleen, että näyttelijän henkilökohtainen kehollinen, mielellinen jotenkin vapaus, sillä roolihenkilöllä on niinku selkeet systeemit, tiedetään mihin tällä kohtauksella pyritään, tiedetään ehkä huippukohtat, voidaan niinku aina, tiedetään piste mitä kohti näytellään, mut tavallaan niitä reittejä voi seuraila siellä. (Petri)

Petri pitää myös roolihenkilön kehon treenaamisesta. Hänestä on hyvä etsiä roolihenkilön tapa olla ja opetella se niin, että se on omassa kehossa. Tämä ei ole ristiriidassa kehollisen vapauden kanssa,

koska kehollinen vapaus on nimenomaan kehon tunteuksien kuuntelemista.

Esitystilanteessa luominen on sellaista havainnoimista ja kehollisten impulssien löytämistä, joita ei olisi itse osannut ajattelemalla edes tuottaa roolityöhönsä. Kehon impulssit syntyvät näyttämöllä useimmiten roolihahmosta käsin. Petri luottaa siihen, että kysymys onkin näytelmätekstin tarjoamista impulsseista, jotka keho tai yllättävät assosiaatiot tekevät tietoisiksi. Yhtäkkiä esimerkiksi mieleen voi tulla, että roolihahmo voisi vaikka kantaa kädessään pahvista karitsaa. Tai voi tulla tarve suudella vastaanäyttelijää. Tämän impulssin voi käyttää joko viemällä sen toiminnan tasolle, jos se tuntuu tilanteessa palvelevan näytelmää, tai käyttää siten, että sen vain havaitsee ja ottaa osaksi roolihahmon ajatusmaailmaa. Kehon impulssien kuunteleminen ei tarkoita aina niiden mukaan ohjautumista. Se voi tarkoittaa myös vain niiden havaitsemista tietona omasta roolihenkilöstä. Tunteiden kuunteleminen ja tiedostaminen on siis eri asia kuin niiden ilmaiseminen. Parhaimmillaan, kun sekä näyttelijän oma alitajunta, keho, vastaanäyttelijän keho että teksti tuottavat impulsseja ja niitä voi esteettä kuunnella, on näyttämökokemus todella vapauttava.

Petri kritisoi suomalaisessa näyttelemisperinteessä vallitsevaa tunteiden totuuden vaatimusta. Hänen mielestään suomalaisessa näyttelijäntyössä mennään tunteissa tarpeettomasti pohjaan saakka, alleviivataan, puristetaan ja lähdetään itse viemään tunteita. Eikä kaikkia herääviä tunteita ole pakko näyttää, vaan voi valita mitä näyttää ja mitä ei. Voi pelkästään tiedostaakin ja jättää tunteen ihan havainnon tasolle. Hänen mielestään näyttämöllä ei tarvitse itse niin paljon tehdä, voi pikemminkin kuunnella ja antaa kehon viedä.

Roolihenkilön Petri kokee olevan itsestään ulospäin rakennettu, näytelmän aiheen palveluksessa oleva hahmo, jonka sisällä hän on itse paljaana ihmisenä yleisön nähtävissä. Olennaista on, että yleisö katsoo häntä roolihenkilönä. Näin katsetta ja omaa paljautta voi sietää. Jos oman näkyväksi tulemisensa kestää, tarkoittaa se oman heikkoutensa ja herkkyytensä sietämistä ja näyttämistä. Petrin mukaan suurin osa ihmisen elämästä menee siihen, että ihminen peittää jotain itsestään, ettei haavoittuisi. Mutta kun näyttelijä uskaltaa tehdä poikkeuksen ja näyttää inhimillisyytensä roolihenkilöä tehdessään, ihmiset samaistuvat ja kokevat myötätuntoa roolihenkilöä kohtaan. Toki näyttelijä voi työskennellä vain taitonsa varassa:

Siinä on myös, että jos näyttää taitoo, niin ihailaan, mut jos näyttää ihmisen joka kaipaa rakkautta tai on peloissaan tai ujo, tai jotain, niin sitä rakastetaan, ja loppujen lopuksi kun ihminen katsoo katsomosta näin niin se rakastaa sitä mutta loppujen lopuksi se rakastaa omaa heikkouttaan. (Petri)

Petrin yleisösuhte liittyy myös tähän inhimillisyyden jakamiseen. Hän ajattelee, että näyttämöteos syntyy vasta yleisön kanssa, se syntyy joka ilta uudelleen, ja yleisö ja näyttelijät ovat yhdessä teoksen sisällä. Ihmiset pitää kutsua oikeasti mukaan jakamaan teos. Hän ajattelee tämän olevan osa taitelijan vastuuta, jonka hän ottaa hyvin vakavasti. Jos ihmiset maksavat siitä, että pääsevät katsomaan Petrin työtä, on hänellä omasta puolestaan velvollisuus oikeasti olla asioiden äärellä joista hän puhuu, olla tosi eikä näytellä olevansa jotain muuta kuin on ihmisenä. Jos hän itse kykenee olemaan tosi työssään, voi hän taiteilijana välittää myös katsojille viestin johon hän uskoo. Hänen viestinsä on, että yhdessä asioiden äärellä totena olemisen kautta voidaan oivaltaa jotain uutta ja yllätyksellistä. Että kannattaa olla auki, ei kannata niin paljoa peittää.

Roolihenkilön Petri rakentaa selvittämällä itselleen tekstistä, mikä on näytelmän aihe ja millä tavalla roolihenkilö on tämän näytelmän palveluksessa. Hän tutkii kohtausten rakenteet ja keskinäiset suhteet. Hän harjoittaa roolihenkilön kehollisen olemuksen omaan kehoonsa. Perusteellisen harjoitusprosessin jälkeen hän voi luottaa näytelmäkirjailijan tekstiin ja ohjauksen kykyyn rakentaa tilanne. Sitten hän käy esitystilanteessa kuuntelemassa kohtausta ja kehon impulsseja esityksen virrassa. Hän kokee, että pohjimmiltaan roolihenkilö on sopimus, jota kaikki edellä kuvatut tekijät vahvistavat. Itse näyttelijän ei tarvitse niin paljoa tehdä, vaan pikemminkin kuunnella ja luottaa.

Niin just luottaa siihen, että yleisö rakentaa en tiedä mitä puolet, mutta se rakentaa sen roolihenkilön myös. Omien kokemusten kautta. Kun tää on kaks energiaa lavalta ja lava ja tää, sehän tapahtuu monesti teatteri tos välissä, niinku loppujen lopuksi. Että on, et sen takia just tämmöseen rauhaan ja tämmöseen tekemättömyyteen luottaminen voi olla paljon isompi efekti.
(Petri)

4.1.3 Kristiina (G)

Kun Kristiina (synt. 1973) asettuu ensi-illassa näyttämölle, tilanne on vaativa. Tällöin hän palaa läsnäoloon hengityksen kautta. Hengittäminen on Kristiinalle keskittymistä johonkin, mikä ei ole ajatus. Se on oman rytmin kuuntelemista, ja näyttelemine on parhaimmillaan vapaata hengitystä. Hengittämisen kautta Kristiina on tässä hetkessä. Sen kautta hän voi taas olla roolihenkilö. Harjoituksissa hän ”putsaisi” tilanteen, jos keskittyminen hajoaisi. Hän heiluttaisi vaikka käsiään tai

muuten eleillä katkaisisi tilanteen. Mutta ”putsaaminen” ei ole mahdollista esityksessä. Sen sijaan hän voi keskittyä uudelleen palaamalla hengitykseen.

Kristiinan kokemukseen näyttämötyöskentelystä vaikuttaa olennaisesti esityksen ja kulloisenkin kohtauksen ajatuksen kirkkaus. Kun ajatus on kirkas, Kristiina voi luottaa näytelmätekstiin ja ohjaukseen. Hän tietää, mihin kohtauksessa pyritään, miksi roolihenkilö tekee jotain ja mitä tämä haluaa. Kohtauksessa on selkeät suunnat. Kun kohtaukset on tällä tavalla ratkaistu, Kristiina voi niiden sisällä antaa näyttämöhetkessä syntyvien impulssien liikuttaa tunteita. Hän voi reagoida impulsseihin ja käyttää niitä. Tästä seuraa, että Kristiina kokee voivansa tuntea mitä tunteekin näyttämöllä, koska hän voi luottaa että hänessä heräävä impulssimateriaali on selkeästä ohjauksesta ja tekstistä käsin syntynyttä. Tällöin hän kokee olevan turvallista näytellä. Kaikki liikkuu, kun voi luottaa.

Kristiinan on vaikea näytellä, jos ajatus ei ole kirkas eikä hän siksi tiedä mitä on oikeastaan tekemässä. Tällöin esityksen ajatuksen perusyksiköt, ohjaus tai teksti, ovat lähtökohtaisesti pielessä. Kristiinalla on taipumus varioida tällaisessa tilanteessa eli tehdä roolihahmonsa monella tavalla. Hän tietää olevansa epätasainen näyttelijä, koska hän variaation kautta etsii oikeaa tapaa esittää roolihahmonsa. Sen sijaan, että hän yrittäisi tehdä roolin jollain tietyllä tavalla, yrittäisi fiksata roolihahmon, Kristiina ottaakin vapautta ja hakee hahmoon elävyyttä sillä tavalla. Tämä tarkoittaa reagoimista impulsseihin eri tavoin. Hän kokeilee illasta toiseen. Hän antaa tapahtua mitä on tapahtuakseen, jos sieltä löytyisikin se, mikä tuntuu oikealta, jos sitä ei ole löytynyt vielä harjoituksissa.

Kristiina varioi myöskin, jos ohjaus tai teksti ei tarjoa kylliksi haastetta ja impulsseja. Kristiina alkaa tuottaa silloin impulsseja itse itselleen. Hän ikään kuin viihdyttää itseään näyttämöllä, hakee impulsseja ympäristöstä ja kokeilee kaikenlaista. Hän pitää itsensä tällä tavoin hereillä.

Toiston taiteen ihanteen korvaa Kristiinan näyttelemisessä ajatus siitä, ettei hahmo itse asiassa tule koskaan valmiiksi vaan muuttuu koko ajan ja syvenee esitysprosessissa. Rooli valmistuu ehkä viimeiseen esitykseen, jos silloinkaan. Vaikka Kristiina arvostaa teknistä osaamista näyttelijäntyössä ja hän ajattelee että on tärkeää pystyä tekemään teknisesti aidon näköistä, on hänelle itselleen vielä tärkeämpää mieluummin varioida illasta toiseen. Hän haluaa mieluummin kokeilla yhä uudelleen mitä kautta kohtaaminen voisi mennä oikein, kuin tehdä teknistä tasaista toiston taidetta. Kristiinasta voi olla hienoa seurata esityksiä, joissa voi katsoa että tekevätpä nuo näyttelijät

työnsä hienosti ja taidolla. Mutta siitä seuraa myös, että Kristiina katsoo tällöin esitystä helposti ikään kuin takanojassa ja esitys rupeaa silloin usein unettamaan. Esitys ei ole niin innostava tai kiinnostava, koska siinä ei ole yllätyksellisyyttä. Kristiinalle taas yllätyksellisyys ja riskinotto ovat näyttämötyöskentelyn mielekkyyden ytimessä.

Riskinotto nimenomaan on kiehtovaa teatterissa. Itse asiassa näyttelijän pitää olla koko ajan vähän kusessa. Se juuri on kiinnostavin tilanne, että yleisö näkee, että oho tuo oli vähän kökkö tuossa kohtaa. Että yleisö voi huomata, että eihän nuo osaakaan kaikkea. Näyttelemineen on silloin leikittelyä putoamisen rajalla ja yleisö tajuaa, että tässä voi käydäkin jotakin, että ei kaikki ole varmaa. Tämä on jännittävää, katsominen on positiivisella tavalla pelottavaa, jännittävää. (Kristiina)

Riskinotosta seuraa, että Kristiina kokee yleisön kanssa ohikiitäviä hetkiä, jolloin rajamaastossa leikkiminen jaetaan. Silloin hän jakaa yleisön kanssa salaisuuden, että ”tää ei mennyt nyt ihan putkeen”. Syntyy hetkellinen yhteinen tajuaminen näyttelijäntyön notkahtamisesta, mikä on Kristiinalle myönteistä. Tällöin hän ei ole näyttelijänä kaukana eikä hallitsevinaan kaikkea, vaan näyttelemineen syntyy siinä, yleisön edessä.

Koska näyttämötilanne on aina uusi ja arvaamaton, teatteria ei Kristiinan kokemuksen mukaan voi hallita. Yllättäen voi nähdä vaikka jonkun tutun ihmisen katsomossa ja alkaakin tuntua ihan erilaiselta kuin hetkeä aiemmin. Siksi on ihan turha yrittää fiksata tunteita näyttelijäntyössä. Pikemminkin voi vain kuunnella syntyvää impulssia ja käyttää sitä. Käyttäminen tarkoittaa Kristiinalle valintaa joko ilmaista tunteensa kohtauksessa tai käyttää se havaintona roolista tai itsestä ja antaa sen havainnon vaikuttaa omaan olemiseen siinä hetkessä.

Kun näyttelemineen on tahmeaa, ajatus on epäselvä eikä vapaan hengityksen tunne ota löytyäkseen, Kristiina tuntee näyttämöllä häpeää. Silloin hän kyseenalaistaa itsensä. Vaikka kyseessä on käytännössä koko työryhmän ongelma, Kristiina häpeää itse henkilökohtaisesti sitä että näyttelemineen ei suju. Kun näyttelemineen on vaikeaa, hän helposti pyrkii juoksemaan kohtauksen läpi, siis tekemään nopeasti kohtauksen pois. Ongelmatilanteet paljastuvat usein kehollisesti. Kun Kristiina törmää näyttelemisessään ongelmiin, hänen kehonsa kavaltaa tilanteen esimerkiksi niin, ettei hän tiedä mihin laittaisi kätensä. Parhaimmillaan taas Kristiinalle tulee tunne, että keho on kokonaan mukana näyttelemineen hetkessä, että hän näyttelee jokaisella kohdallaan.

Tunteiden näyttelemineen on Kristiinalle roolihahmon sisällä syntyvien impulssien seuraamista.

Tunneimpulssit heräävät hahmon ymmärtämisen pohjalta mutta myös luottamuksesta ohjaukseen, kansanäyttelijöihin ja tekstiin. Kun näihin on luottamusta, voi myös luottaa, että näyttämötilanteessa herää tunteita. Sitten jos näyttämöllä käy niin, ettei herää jotain tiettyä tunnetta, Kristiina sallii itselleen senkin. Salliminen on todella olennaista Kristiinan tunnetason näyttelemiselle. Sallimisen kautta hän on taas vapaa tuntemaan ja näin hän pysyy kaiken aikaa näyttämöhetkessä. Tärkeää Kristiinalle on, ettei tunteita tarvitse fiksata, koska hän voi luottaa tekstiin ja kohtaukseen. Jos olosuhteet estävät luottamisen kautta näyttelemisen, on kysymys enemmän tekniikasta. Silloin näyttelemisen on Kristiinalle vaikeaa, se tuntuu pahalta ja siitä myös jää kurja olo. Sellaisesta näyttelemisestä ei saa mitään. Hyvin sujuvasta näyttelemisestä Kristiina saa paljon myös itselleen: hyvää oloa, mielihyvää ja energiaa.

Kristiinaa kiinnostavat tällä hetkellä näyttelijäntyössä heikkojen ja karujen hahmojen tarjoamat haasteet. Hän ajattelee ihmisten tulevan teatteriin muun muassa sen vuoksi, että heitä kiinnostaa nähdä sellaista heikkoutta ja rumuutta, mitä he eivät itse olisi valmiita edustamaan. Koska heikkous on niin inhimillistä, on se myös tunnistettavaa. Yleisö voi tuntea heikkoutta kohtaan myötätuntoa, kun näyttelijä näyttää sen täysin sensuroimatta. Kun heikkouden näyttää sensuroimatta, se tulee ymmärrettäväksi.

[...] karut, heikot hahmot ovat mielenkiintoisia, koska niihin voi mennä syvälle, antaa itsensä tuntea sitä mitä hahmo tuntee. Roolihenkilö on jotain, minkä sisällä voi olla turvassa. Se on suoja. Voi leikkiä, todeta itselleen, että kyseessä on vain roolihahmo. Voi näyttää ihmisille sellaisia totuuksia roolihahmon varjolla. (Kristiina)

Roolihenkilön avulla Kristiina voi näyttää ihmisille alhaisen ihmisen sisällä olevan syvästi inhimillisen heikkouden, ja ylittää rajan, joka olisi kiellettyä ylittää hänen siviiliminälleen. Sellainen näyttelemisen tuottaa mielihyvää, vaikka se on haastavaa. Tärkeimmästäkin hahmosta löytyy Kristiinan kokemuksen mukaan heikkous, jota ihmiset voivat ymmärtää ja siksi tuntea myötätuntoa sitä kohtaan. Itse asiassa Kristiina on näyttämöllä paljastamassa omaa itseään, omaa heikkouttaan. Katsojat eivät tätä kuitenkaan tiedä. He katsovat roolihenkilöä. Luova työ ei kuitenkaan ole Kristiinalle terapiaa. Hän voi mennä syvemmälle hahmossa ja ylittää rajoja, mutta kyseessä ei minän muutosprosessi, vaikka työn jälkeen voi tuntea olonsa hyväksi ja energisemmäksi.

Kontakti on Kristiinalle näyttelijäntyön kokemuksen kannalta keskeistä. Näyttelemisen, jossa on kontakti toiseen näyttelijään tuottaa mielihyvää, vaikka teksti tai esitys olisi huono. Kontaktin turvin jaksaa näytellä. Kontaktissa voi myös käyttää sitä, että tulee joku arvaamaton tunne – että jostakin

syntyykin jotain, voi naurahtaa siinä kohtaa kun vastaanäyttelijä ei tarjoa mitään naurattavaa, vaan mieleen tuleekin, että onpa tuo vastaanäyttelijä lihava. Ajatus voi naurattaa, voi antaa sen naurun tapahtua, naurahdus synnyttää jotain uutta vastaanäyttelijässä. Syntyy jotain, mitä ei olisi muuten syntynyt ja siitä syntyy jotain uutta. Kysymys on impulssin käyttämisestä. Teatteri ei siis ole Kristiinalle todellakaan toiston taidetta vaan illasta toiseen kaikkien impulssien käyttämistä. Ehkä odottamattomat reaktiot ovatkin kiinnostavia lavalla – ei tietenkään sellainen, että naureskelee lavalla omille havainnoilleen koko ajan – vaan yllätyksellisyyden säilyminen näyttämötilanteessa. Kun asiat voivat tapahtua millä tavalla tahansa ja tunteet tapahtuvat aina uudestaan eri tavoin, yleisö ja näyttelijät pysyvät hereillä. Siitä seuraa valppautta ja läsnäoloa näyttelijäntyöhön.

4.1.4 Tuomas (EG)

Tuomas (synt. 1972) on viime vuosina löytänyt näyttelemisen lähtökohdaksi oikean olemisen. Oikea oleminen ei löydy esityksen valmistamisen prosessissa, vaan on jo alusta asti Tuomaksen olemuksessa. Hän sanoo sen tarkoittavan tarkoittaa itselleen ominaisella tavalla, tässä ajassa ja yhteiskunnassa oikeasti olemista. Merkittävintä oikeassa olemisessä on, että sen myötä Tuomas on löytänyt työhönsä rentouden:

Ehkä se on myös iän ja kokemuksen tuomaa. Ettei tarvi enää kohkailla enää niin paljon kuin nuorempana. Ehkä mulle jo pelkästään semmonen rentouden löytäminen on ollu se niinku merkittävin niinku. Silleen mutta kuitenkin tekee yhtä paljon töitä mut semmonen niinku (huokaa) relaaminen. Esimerkiksi tehny paljon vähemmän ikään kuin fyysisesti tekee ja voi olla paljon pahempi ja vaarallisempi kuin se, että on ollu miekka kourassa tappamassa niinku että se semmonen sisäinen homma [...]. Sitä mä ehkä tarkotan tällä olemisella. (Tuomas)

Ennen kuin oikea oleminen löytyi, Tuomaksen näyttelijäntyötä väritti alttius suorittamiseen. Tuolloin hän tavoitteli näyttelijäntyössä roolihenkilön tunteiden kokemista ja elämistä näyttämöllä. Yritys elää näyttämöllä roolihenkilön tunteitten kautta johti helposti tunteiden suorittamiseen. Tästä tavasta työskennellä seurasi roolin jatkuva pohtiminen myös teatterin ulkopuolella, mikä kuormitti arkielämää kohtuuttomasti. Tuomas ajatteli myös liikaa roolihenkilön kaarta ja kohtausten keskinäisiä suhteita. Hän pohti roolihenkilön tunteita kussakin kohtauksessa loogisesti suhteessa muihin kohtauksiin. Tämä rajoitti paljonkin sitä, mitä hänen hahmonsä sai kussakin kohtauksessa tuntea. Kohtausten keskinäisestä riippuvuudesta luopuminen oli olennaisin askel kohti oikeaa olemista, rentoutta ja suorittamisesta luopumista. Hän alkoi ajatella kohtaukset itsenäisinä

yksiköinä, toisistaan riippumattomina. Kun Tuomas tuntee roolihenkilönsä ja sen historian, ei hänen tarvitse olla huolissaan kohtausten johdonmukaisesta tunnenäyttelemisestä. Pikemminkin kohtausten erillisuus tuo roolihenkilöön kolmiulotteisuutta yllätyksellisyyden myötä.

Nykyään Tuomas ajattelee, että olennaisempaa näyttelijäntyössä on se, miltä näyttelemisen näyttää ulospäin ja miten se vaikuttaa katsojaan kuin että näyttelijän pitäisi tuntea sisällään samat tunteet kuin roolihenkilö. Itse asiassa hän on havainnut, ettei hänen tunnekokemuksensa näyttämöllä ole aina ollenkaan välittynyt katsojille sellaisena kuin hän olisi kuvitellut näyttämöllä kokemiensa tunteiden perusteella. Tuomas on havainnut myös, että roolihaamon tunteiden ”pohjamutia” myöten näyttelemisen saattaa aiheuttaa näyttelijän aistien sulkeutumisen näyttämöllä, minkä jälkeen näyttelijälle ei jää aikaa työstää roolia muulla tavoin. Harjoittelu jää tällöin kapeaksi. Rentoudesta käsin harjoitellessa havaintokapasiteettia jää muullekin kuin tunteiden tuottamiselle.

Roolisuhteestaan Tuomas ajattelee, että hän lainaa ruumiinsa roolille. Näyttämöllä ei ole Tuomas. Kuitenkin hän tunnistaa roolin valepuvuksi, jonka sisään voi kätkeytyä: olla salaa näyttämöllä aivan paljaana omana itsenään ja auki yleisön edessä. Rooli palvelee suojana: ”emmä oikeesti oo tämmönen”. Tuomas kokee näyttelijäntyön tarinankerrontana ja vuorovaikutuksena yleisön kanssa. Hän mieltää työnsä tapahtuvan kolmen seinän teatterissa, jossa suhde yleisöön on suora ja näyttelijä jatkuvasti yleisöstä tietoinen. Tuomakselle yleisö on sekä tärkein että kauhein: yleisön läsnäolo luo paineen mutta myös merkityksen näyttelemiseen.

Parhaimpina hetkinä Tuomas kokee esityksen lähtevän lentoon. Tämä kokemus on yleisöstä ja sen reaktioista riippuvainen. Tuomas on havainnut esityksen lentoon lähtemisen tapahtuvan todennäköisimmin, jos yleisö viestii olevansa katsomassa esitystä avarakatseisesti ja vaikuttavansa siitä. Kun yleisö reagoi tuntein ja lähtee mukaan esitykseen, näyttelijä kokee todella onnistuvansa työssään. Yleisön mukaan saamiseen liittyy myös tunne tilanteen johtamisesta, kyvystä vaikuttaa yleisöön ja saada heidän huomionsa samalla kun on heidän kanssaan yhdessä. Toisaalta vaikka esitys olisi hyvä ja kaikki sujuisi näyttämöllä muuten, mutta esitys ei lähtisi lentoon yleisön kanssa, tuntuu Tuomaksesta näyttelemisen monta kertaa raskaammalta ja esityksen jälkeen on uupunut olo. Yleisön antama energia esityksen aikana on siis olennaista Tuomaksen näyttelijäntyön kokemuksessa ja erityisesti esityksen lennon kokemusten kannalta.

Lentokokemusta näyttämöllä kuvaa lisääntynyt mahdollisuuksien kirjo: Tuomas kokee olevansa silloin vapaampi valitsemaan näyttämöhetkessä mitä hän tekee, esimerkiksi leikittämään rytmillä

vastanäyttelijän kanssa. Esitystilanteessa, jossa lentoa ei synny, näyttelijän vaihtoehdot vähenevät, koska hän pelkää epäonnistumista ja ryhtyy ennalta suunnittelemaan tekemisiään onnistumisen varmistamiseksi. Usein tällaisia näyttämöhetkiä sävyttävät itesyytökset ja sen pohtiminen mitä olisi pitänyt tehdä tai pitäisi tehdä toisin seuraavissa kohtauksissa lennon saavuttamiseksi. Toisaalta Tuomas on oppinut antamaan itselleen myös anteeksi: aina lennon kokemuksen ei tarvitse syntyä eikä välttämättä kukaan yleisössä huomaa eroa yksittäisen näyttelijän kohdalla.

Tuomas ajattelee tällöin, että näyttelemineen on toistamisen taidetta. Hyvin harjoitellun näytelmän viesti kyllä välittyy yleisölle, vaikkei hän juuri nyt saavutakaan lennon kokemusta itse. Hän vain tekee asiat kuten ne on sovittu ja kuten hän on tehnyt ne aikaisemminkin. Mitä harjoituksiin ja esityksiin tulee, Tuomas kokee niiden eroavan toisistaan täysin. Harjoituksissa roolihahmoa ja kohtauksia etsitään, roolin tunteita suodatetaan omasta henkilökohtaisesta käsin, näyttämöllä tapahtuva sovitaan ja harjoitellaan muotoonsa. Esityksissä hyvin harjoiteltu toteutetaan, tunteet tulevat itsestään perusteellisen harjoittelemisen myötä, eivätkä ne enää ole omia vaan rooliin kuuluvia tunteita.

Näyttämötilanteessa rytmi on olennaisen tärkeää Tuomaksen työskentelylle. Rytmien toimiminen sekä yleisön että kanssänäyttelijöiden kanssa on omiaan synnyttämään lentokokemuksen. Rytmillä Tuomas tarkoittaa koko näyttelijän olemisen rytmiä näyttämöllä pikemminkin kuin esimerkiksi pelkkää replikoinnin rytmiä.

KAROLIINA: Olemisen rytmissä – mikä rytmittyy?

TUOMAS: No siinä niinku, jos mä vastaan metafyyysisesti, että siinä on luonto. Eli kun sä katot ikkunasta ulos niin kaikki tapahtuu jollain tietyllä rytmillä siellä. Että se ei oo keinotekosta.

Tällaisessa rytmittymisessä Tuomas kokee elävänsä näyttämöllä kahta aikaa: hän on sekä voimakkaasti tietoinen juuri tässä hetkessä tapahtuvasta näyttämöllä että neljä sekuntia edellä reaaliaikaa, siis hyvin tietoinen pian tulevasta. Tämä kaksoistietoisuus sallii rytmien kuuntelemisen. Jos välittömän hetken kuunteleminen lipsuu, muuttuu koko rytmien tietoisuus ennakoivaksi ja näyttelemisestä katoaa olemisen rytmi. Usein siitä tulee kiireistä.

Tuomas kokee taiteilijan vastuun yhtenä merkittävimmistä arvoista näyttelijäntyössään. Kun on saanut tilaisuuden tehdä elämäntyönsä näyttelijänä, siihen täytyy suhtautua kunnioituksella ja työhön pitää olla innostusta ja intohimoa. Hän ajattelee, että näyttelijät ovat yleisölle velkaa sen,

että yksityiselämän tapahtumat vaikuttavat mahdollisimman vähän jos lainkaan näyttelijän suoriutuksiin. Näyttelijän tulee suoriutua työstään tasalaatuisesti, ja juuri tämä suoriutuminen on taiteilijan vastuun kantamista suhteessa omaan näyttelijän ammatinvalintaan.

4.1.5 Leena (EG)

Leenan (synt. 1962) näyttelijäntyön kokemuksessa olennaista on, että esityksen viesti välittyy. Tätä tarkoitusta tukevat hänen työskentelyssään ”tolpat”. Tolpat ovat roolihenkilön mielentiloja tai mielentilojen muutoksia. Ne edustavat sitä välttämätöntä, jonka täytyy esityksen tarinasta välittyä katsojalle. Niiden välillä taas ilmaisu on enemmänkin näyttelijän määritettävissä. Tolppien harjoittelu niin selkeiksi, ettei esityksessä ole enää yhtään epäselvää kohtausta takaa esityksen laadun sekä tarinan välittymisen vaikei näyttelijän taiteellinen luovuus jokaisena esitysiltana voikaan Leenan mukaan syttyä. Selkeäksi harjoittelu tarkoittaa, että Leena ymmärtää roolihenkilönsä tavoitteet jokaisessa kohtauksessa ja roolin tunnekuuljetus on Leenalla selkärangassa: ”[...] sä tiedät joka ikisen hetken: mitä sä teet ja miksi sä teet ja miten sä sen teet.”

Parhaimmillaan kuitenkin käy niin, että esitys syttyy. Tätä kokemuksellista tasoa Leena kuvaa työssään käsitteillä ”rajan häviäminen”, ”aallonharjalla meneminen” ja ”pyhä”. Näillä käsitteillä Leena tarkoittaa kokemusta itsetietoisuuden lakkaamisesta ja yhteisyydestä yleisön kanssa.

[...] raja siitä katsomon ja näyttämön väliltä häviää. Että se todellakin on kollektiivinen kokemus, ja jotenkin sitä ei enää ajattele, että mä nyt olen tässä esiintymässä ja näyttelemässä [...] vaan pikemminkin se on joku, että me kerrotaan yhdessä tätä tarinaa. (Leena)

Yhdessä olemiseen liittyy luottamuksen kokemus suhteessa sekä yleisöön että vastaanäyttelijöihin. Samalla Leena kokee yleisön olevan hänen hyppysissään ja vallassaan, koska se seuraa keskittyneesti hänen toimiaan. Pyhän kokemisessa yleisön keskittyneisyys on olennaisessa osassa. Leena kokee, että hän ja yleisö ovat tällöin yhdessä todella tärkeän asian äärellä. Rajan häviämisen hetkessä kaikki aistit ovat valppaina. Leena on tietoinen esityksen tapahtumista ja elää esityksen tilannetta, mutta havaitsee esimerkiksi pienet yskäisyts katsomossa. Leena kokee kuin olisi unen ja valveen rajalla: hänen tietoisuudessaan on läsnä kaksi todellisuutta yhtä aikaa – näyttämön maailma ja reaali maailma. Tällaisessa rajan häviämisen hetkessä Leena havaitsee myös aivan uusia asioita

roolihenkilöstään.

Leenan mukaan näyttelijä edesauttaa pyhän kokemuksen syntymistä, kun hän on auki ja keskittynyt, eikä ole etukäteen suunnitellut juurikaan kohtauksia vaan vain tekee ne. Leena ajattelee suunnittelemisen tarpeen liittyvän pelkoon. Silloin kun hän pelkää jotain tiettyä kohtausta, hän usein alkaa suunnitella strategiaa miten selvitä kunnialla kyseisestä kohtauksesta. Tällä tapaa varmistellun kohtauksen aikana on Leenan mukaan turha odottaa pyhän kokemusta.

Suunnittelussa kohtauksessa on usein kysymys siitä, että Leena ei saa roolihenkilöstään otetta ja siksi jännittää kyseistä kohtausta. Hän ei koe voivansa luottaa omiin intuitiivisiin ratkaisuihinsa roolihaamon suhteen, vaan jokin tulee väliin. Leena yrittää kompensoida jännitystä ja pelkoa ratkaisemalla kohtauksen loogisesti suhteessa näytelmän kokonaisuuteen. Tällöin hän ei kuitenkaan saa roolihenkilöä tuntumaan itsessään kehollisesti eikä tunnetasolla. Kohtausta sävyttää sen seurauksena kiirehtiminen. Näyttämöllä on epämukava olla, mistä seuraa kohtauksen pois juoksemisen tarve.

Näyttelijäntyöhön liittyy Leenan mukaan aina pelko ja sen kanssa tasapainoileminen. Hänen kokemuksensa mukaan pelko astuu näyttämölle yhtä aikaa järjen kanssa. Näyttelijän oma järki voi alkaa erilaisin tavoin kyseenalaistaa tämän työskentelyä, mistä seuraa riittämättömyyden kokemuksia ja epäilyksiä oman ammattitaidon suhteen. Leena liittää järjen väliintulon erityisesti epäilyksiin omasta ammattitaidostaan suhteessa omaan jaksamiseensa:

Niin se pelkohan liittyy siis siihen, että sehän on niinku ammattitaitoa se, että näyttelijä menee joka ilta, käy ne tunnejutut, hypyt ja laskut ja nousut ja voltit niinku läpi, et jos mä jonain iltana en, kykenenkö mä niinku tänäkin iltana siihen, että mä meen ihan yhtä niinku pohjalle [...] (Leena)

Kun epäilykset iskevät, hänestä tuntuu, ettei hän jaksaa työnsä vaatavuutta ja näin ollen hänellä ei ole kylliksi antaa. Hän kokee olevansa riittämätön ammatin vaatimuksiin nähden. Usein epäilykset nousevat pintaan esityksen alla. Mutta monesti käy niinkin, että näyttämölle mennessä pelko ja järkeily lakkaavat. Näyttämön todellisuus tempaisee Leenan mukaansa ja hän kokee olevansa suojassa roolissaan.

Tunteiden näyttelemisen suhteen Leena ajattelee, että niiden on syytä tulla näyttämöllä tietyllä suunnitellulla intensiteetillä. Hän ei myöskään koe voivansa asettaa rajaa näytellessään tunteita,

vaan antaa niiden mennä pohjaan saakka. Hän siis asettaa nämä vaatimukset itse itselleen, mutta niihin liittyy myös kiitoksen tarve suhteessa ohjaajaan ja yleisöön. Ohjaaja eräänlaisena pienenä yleisönä määrittää, onko Leena saanut välitettyä tarkoitettua viestin näyttelemisellään. Lisäksi ohjaajalla on oma visionsa siitä, minkälainen esityksen on tarkoitus olla. Leena haluaa onnistua suhteessa tähän visioon. Suhde ohjaajaan voi olla joskus lapsellinenkin ja hänen visionsa luomisessa onnistuminen saattaa saada suhteettoman suuria merkityksiä. Jos Leena kokee epäonnistuneensa ohjaajan silmissä, hän saattaa kokea pilanneensa yksin koko esityksen.

Suhteestaan roolihenkilöön Leena toteaa, että hän ajattelee aina olevansa itse näyttämöllä yhtä aikaa roolihenkilön kanssa. Hän on sulautunut roolihenkilöön esitystilanteessa siten, että hän elää roolihenkilön tilannetta mutta on samalla itse näyttämöllä. On esityksiä, joissa Leenan ja roolihenkilön välillä on enemmän liikettä, sulautuminen on suhteellisempaa ja oma henkilökohtainen voi tulla näkyvämmäksi hetkittäin. Toisaalta esityksiä, jotka ovat hyvin tarkkoja siten että roolihenkilöstä ei saa herpaantua hetkeksikään. Silloin henkilökohtaisen näkyminen esitystilanteessa on Leenalle epäonnistumista, koska keskittyminen näyttämötilanteeseen ei ole ollut riittävää.

Leena mieltää itsensä fyysiseksi näyttelijäksi. Hänestä on mukavaa kehollistaa roolihenkilöä, kehitellä hänelle pieniä eleitä ja liikkeitä, joiden ei osittain ole tarkoitukseen välittyä katsojalle. Leena haluaa ennemminkin välttää puhuvia päitä pitämällä roolihenkilön jatkuvassa pienessä liikkeessä ja samalla itsensä hereillä näyttämöllä. Hän kutsuu tätä roolihenkilön elossa pitämiseksi fyysistämällä.

4.1.6 Risto (EG)

Riston (synt. 1970) näyttelijäntyön kokemukselle olennaisia ovat kaksi käsitettä, jotka hän on itse luonut kuvaamaan oman työnsä periaatteita: vilpittömyys ja tanssillinen fyysistäminen. Nämä vaikuttavat kaikessa hänen näyttelijäntyössään, mutta ne painottuvat eri tavoin riippuen roolin vaatimuksista.

Risto jakaa roolityöt karkeasti kolmeen kokemukselliseen ryhmään riippuen niiden vaatimuksista: 1. rooleihin jotka ovat erittäin teknisiä ja muotoon sidottuja, 2. roolit, jotka voi läpi elää ja 3. roolit,

jotka ovat tunnetasolla erittäin intensiivisiä ja herättävät siksi itsesuojeluvaiston. Nämä kolme kokemuksellista ryhmää muodostavat roolien jatkumon ensisijaisesti muotoon sidotuista, muodon ja tunneintensiivisen monipuolisten yhdistelmien kautta pääosin tunneintensiivisiin rooleihin.

Rytmi on Ristolle näyttelijäntyön kokemukselliseen ytimeen lukeutuva ilmiö. Rytmii on olennainen osa tanssillista fyysistämistä, joka merkitsee Ristolle tanssissa jatkuvasti olevan rytmii ja assosiaatioiden vapauden kuulumista yhtäläillä näyttelijäntyöhön:

Ja sit mä puhun näyttelijäntyössä aina kun tästä tulee puhe, niin mä puhun siitä tanssillisuudesta. Kun katsoo tanssiesityksiä niin ne ajatukset on hyvin vapaita. Sitä voi lukee sitä asiaa ja sitä voi assiosoida vaikka mitä sieltä. Niin semmosta pitää niinku mun mielestä tuoda näyttelijäntyöhön myöski, että sen roolin täytyy olla jollain tapaa tanssillinen. Että siellä on se rytmii olemassa vaikka se ois kuinka draamaa. Mutta että se on kuitenkin niinku joustava ja räjähtävä ja kuitenkin niinku huokonen, että se on semmonen, että siinä on monia elementtejä läsnä. Ja sitä kautta löytyy ehkä sitten se rytmikin. (Risto)

Tanssillinen fyysistäminen tarkoittaa, ettei esitys ole ainoastaan tekstin vaan myös fyysisyyden armoilla. Tunteet taas ovat Ristolle kehossa tapahtuvia kokemuksia ja ne elävät yhdessä kehon rytmii kanssa.

Muodon suhteen tarkoissa esityksissä Risto käyttää näyttelijäntyön rytmii teknisenä välineenä halutun muodon aikaansaamiseksi. Samoin tapahtuu kun esitys ei tarjoa hänelle kylliksi haasteita. Silloin hän rikkoo omaa rytmiiään ja hakee vastalääkettä rutinoitumiselle itsensä rytmisistä yllättämisestä. Muotoon tarkasti sidotut, tekniset roolihahmot tarjoavat Riston kokemuksen mukaan vain rajallisen määrän tilaa omakohtaiselle näyttelijäntyössä ja ohjautuvat ensisijassa roolihahmon logiikasta käsin. Rytmii taas löytyy teknisemmissä rooleissa ensisijaisesti yleisön reaktioita kuuntelemalla. Tietoisuus yleisöstä korostuu tämän tyyppisissä rooleissa.

Läpi eletyssä roolissa Risto viihtyy, koska hän kokee silloin pääsevänsä valitsemaan laajimmasta vaihtoehtojen kirjosta ja käyttämään monipuolisesti näyttelijäntyön taitojaan. Tällaisessa roolissa rytmii syntyy enemmänkin näyttämöllä koetuista ja näyttelijän omakohtaisista tunteista käsin. Samoin on tunneilmaisun lähtökohtien laita: rooli syntyy hyvin läheltä Riston omaa kokemusta ja hän näyttlee sen itseään ja kanssannäyttelijöitä kuunnellen. Monin paikoin tällainenkin rooli tarjoaa rytmisen tarkkuuden vaatimuksia, mutta toisaalta jotkut kohtaukset antavat tilan rytmii tarkkailusta luopumiselle ja tilanteen tapahtumiselle kulloinkin spontaanisti tunteista käsin muodostuvalla tavalla. Vaikka tämänkaltaisessa roolityössä Riston itsetietoisuus helpoimmin lakkaa, on aina tietty

tietoisuuden taso olemassa. Tätä tietoisuutta Risto kutsuu rajaksi. Tunteiden voi antaa kulkea syvemmälle tiettyyn rajaan asti, mutta raja on ehdottomasti aina siellä. Tämä käy erittäin tärkeäksi nimenomaan itsesuojeluvaiston herättävien, tunneintensiivisten roolien kohdalla.

Tunneintensiiviset roolit Risto kokee näyttelijäntyön valintojen kannalta kapeammiksi kuin läpi eletyt roolit. Toki teknisesti tarkkaan rajattuihin rooleihin verrattuna tunneintensiiviset roolit tarjoavat leveämmän tilan suhteessa improvisaatioon ja tunneilmaisuuksiin. Tunnevoimaisissa rooleissa toimivan ilmaisun rajat tulevat kuitenkin leveään ilmaisuskaalan reuna-alueilla jyrkkinä ja joustamattomina vastaan. Tietyn pisteen saavutettuaan tunneilmaisuus ei enää toimikaan, vaan siima katkeaa. Tämä johtuu tunnevoimaisen roolin vähäisemmästä hengittävydestä läpi elettyyn nähden. Tunneintensiivisen roolin näyttelemisen voi helposti mennä tunteiden suorittamiseksi. Läpi eletyssä roolityössä on kapeampi tunneskaala ja ilmaisun rajat ikään kuin lähempänä, mutta joustavien rajojensa vuoksi sellainen rooli tuntuu hengittävän, tarjoavan enemmän mahdollisuuksia rentouteen ja altistavan vähemmän suorittamiselle. Tunnetasolla näyttelemisen Risto treenaa valmiiksi viitteellisesti. Harjoituksissa hän käy tutkimassa, mille tunteiden ”oville” hän menee, ja esitystilanteessa hän sitten aukoo niitä ovia ja kuuntelee kulloistakin yleisöä sen suhteen, miten pitkälle oven takana olevaa tunteen käytävää voi mennä.

Vilpittömyys on näyttelijäntyön kokemuksellinen taso, jonka Risto oivalsi jo nuorena harrastajanäyttämöillä:

[...] [vilpittömyys] on asia, josta mä oon puhunu aina siitä lähtien kun mä oon teatteria ruvennu harrastamaan jostain 15-vuotiaana ja mä olin silloin kokenut sen asian niinku hirveen vahvana, sen oivalluksen, ja sitä mä nyt oon raahannut uskollisesti mukani kaikki näät vuodet. Että silloin jos on oikein väsynyt niin se helposti auttaa myöskin, että ei mun tarvi olla muuta kuin, ei mun tarvi muuta kun ja sitten tekee sen. Että silläkin pystyy niinku tavallaan helpottaa sitä omaa tekemistään. Ja sitten myös tämmönen asia, että eihän ne siellä katsomossa tiedä, että miten mun pitäis tehdä, että minähän se täällä määrän että mitä he tulevat ajattelemaan tästä asiasta tai ainakin pyrin viemään niitä ajatuksia. Että monesti nämä asiat hukkuu sen tekemisen keskellä ja sit tulee suorittamista sit siinä kohtaa. (Risto)

Vilpittömyys merkitsee itselle annettua lupaa lähteä tekemään joka kerta näyttämötyöskentelyä siitä olostä käsin, joka on kyseisenä päivänä vallitseva. Risto lähtee siitä olostä käsin työskentelemään ja tekee vain sen minkä tekee näyttämöllä. Olennaista Riston kohdalla suorittamisesta eroon pääsemisessä on oivaltaa, että suorittaminen näyttämöllä on yleisön kuviteltujen tarpeiden ja odotusten täyttämistä. Hänen mielestään näyttelijä liian usein yrittää suorittaa saman sisäisen kokemuksen illasta toiseen aivan kuin yleisö odottaisi sitä. Kuitenkaan yleisö ei tiedä useinkaan

mikä kohtaaminen tuntuu miltäkin näyttelijästä, tai miten kohtaukset edellisiltana ovat säkenöineet. Huippukohtat voivat löytyä eri iltoina eri kohtauksissa, ja usein näin nimenomaan on. Jos näyttelijä kokee painetta suoriutua joka ilta samalla lailla, hän ajaa Riston mielestä itsensä umpikujaan tekemällä työn itselleen tarpeettoman raskaaksi. Vilpittömyys merkitsee siis myös näyttelijäntyön jatkuvan muuttumisen myöntämistä itselleen niin, että sen kanssa voi olla sovussa.

Vilpittömyys on lisäksi itsensä tuntemista näyttämöllä. Risto kokee olevansa vilpiton ja suora siviilielämässään ja ajattelee, että tämä ajattelutapa on väistämättä mukana hänen kaikessa näyttelijäntyössään, etenkin tunneilmaisun alueella. Jos hän näyttelee pahaa, on hän vilpittömästi ja suoraan paha. Tämä tarkoittaa sitä, että hän on omana itsenään mukana roolissa niin, että rooli heijastuu Ristoa vasten. Roolissa on mukana sydän, koska Risto ei tuomitse roolihenkilöään, vaan näyttää hänet yleisölle. Tämä tekee aivan aidosti pahankin roolihahmon moniulotteiseksi ja yleisölle ymmärrettäväksi, vaikka tämä olisi kuinka hirveä.

Risto on löytänyt lisää armeliaisuutta näyttelijäntyöhönsä vuosien mittaan. Aiemmin hän teki näyttämöllä aina täydellä teholla, mutta nykyään hän on oppinut antamaan itselleen anteeksi, olemaan rationaalisempi ja levollisempi tekemisessään. Enää hän ei ole jatkuvasti herkillä yleisön reaktioiden suhteen, vaan voi suhtautua hyvinkin niin että loppukiitoksissa sitten nähdään mitä yleisö oli mieltä. Kun hän ei enää yhtä herkästi tulkitse yleisön reaktioita ja elä yleisön kokemuksen kautta näyttämötilanteessa, syntyy tilaa kokemuksen jakamiselle näyttämöllä kollegoiden kanssa. Toisaalta yleisöstä on valtavasti apua, kun se reagoi näyttämöllä tapahtuvaan. Silloin Risto nappaa yleisön mielellään mukaansa, syöttää sille lisää ja leikkii rytmeillä. Yleisön kuljettaminen rytmillä ja liikkeellä on Riston kokemuksen mukaan nautittavaa näyttelijäntyön teknistä hallintaa.

4.2 Marcus Grothin teatterinäkemysmerkitys rakenne

Seuraavaksi esitän Marcus Grothin (synt. 1960) hahmoterapeuttisen teatterinäkemysmerkitys rakenteen. Näyttelijöiden puhuessa subjektiivisista luovan työn kokemuksistaan Grothin teatterinäkemysmerkitys rakenne puolestaan on näyttelijäntyötä koskevaa kokemuksellista metapuhetta. Groth puhuu teatterista oman näyttelijän, ohjaajan ja hahmoterapeutin kokemuksensa pohjalta, ja esittää päätelmänsä koskien näyttelijän luovaa työtä. Hän käsittelee näyttelijäntyötä ja teatterityöryhmän työskentelyä kahdella eri tasolla. Ensinnäkin hän kuvailee näyttelijäntyön

kokemuksellisia haasteita, jotka usein muodostuvat esteeksi luovalle työlle tai hankaloittavat sitä. Toiseksi Groth kertoo hahmoterapiakokemustensa pohjalta kehittyneestä uudelta tavasta tarkastella näitä kokemuksellisia haasteita. Uusien tarkastelukulmien avulla näyttelijä voi Grothin mukaan olla työssään läsnäolevampi, luovempi ja nauttia näyttämöllä olosta enemmän.

Groth pitää näyttelijäntyön kokemuksellisten ongelmien eräänä alkupisteenä teatterin koulutusmetodien tapaa keskittyä luomaan aina jokin näyttelijäntyön tekniikka, jolla voitaisiin varmistaa säkenöivä hetki lavalla. Kun näyttelijä kokee onnistumisen, hän haluaa tuon hetken toistuvan esityksillasta toiseen ja yrittää varmistaa sen näiden tekniikoiden avulla. Grothin mukaan juuri onnistumisen varmistamisen yritys vie näyttelijän suohon, koska läsnäolo ja sen myötä säkenöivävyys menetetään näyttämöllä heti kun sitä yritetään tavoitella tai kontrolloida.

Näyttelijät, kuten ihmiset ylipäätään, ovat Grothin mukaan lähtökohtaisesti karismaattisia ja kiinnostavia sellaisena kuin he ovat. Näyttämöllä tämän karisman ilmeneminen usein estyy, koska näyttelijät kokevat olevansa riittämättömiä ja kompensoivat tätä yrittämällä. Grothin ajatus on, että näyttelijä on nimenomaan sellaisenaan riittävä yleisölle. Hänen ei tarvitse tehdä näyttelijäntyötä millään erityisellä tavalla tai yrittää yhtään mitään. Pikemminkin näyttelijän voima on siinä, että hän on ihminen siinä missä katsojakin. Hän on riittämätön, inhimillinen, ja juuri siksi katsojalle kiinnostava uskaltessaan paljastaa ”huonomman” osan itsestään.

Miksi sitten näyttelijät välttävät läsnäoloa ja yrittävät olla jotain muuta kuin ovat? Groth sanoo, että näyttelijä kantaa usein itsessään kätkeytyjä häpeän tunteita, joiden juuret ovat menneisyydessä. Jos näyttelijä tulisi täysin kontaktiin tunteidensa ja kehontuntemustensa kanssa, toisin sanoen olisi läsnä, hän herättäisi nuo nukkuvat karhut itsessään ja tuntisi psyykkistä kipua. Tätä kipua näyttelijä haluaa välttää, ja siksi hän kokee vaikeutta olla näyttämöllä läsnä. Siksi hänestä tuntuu turvallisemmalta nojautua tunnenäyttelemisessä erilaisiin tekniikoihin ja yrittää niiden avulla varmistaa onnistumisensa yleisön edessä kuin olla kontaktissa omiin tuntemuksiinsa. Grothin mielestä tämä onnistumisen yritys on tarpeeton, koska ensinnäkin näyttelijässä kiinnostavaa on juuri inhimillinen riittämättömyys, ja toiseksi koska yleisö ei välttämättä näe näyttelijää riittämättömänä, vaan tämä tunne juontaa näyttelijän omasta häpeästä. Kuvitelma riittämättömyydestä ja huonoudesta yleisön silmissä on näyttelijän oma illuusio, jolla hän turhaan sabotoi itseään.

Groth ei yritä muuttaa näyttelijöitä läsnäolevammiksi. Hänellä ei ole mitään tekniikkaa saada näyttelijöitä vain olemaan mitä he ovat. Hänen puolestaan jokainen näyttelijä on oikeasti

lähtökohtaisesti hyväksyttävä juuri sellaisena kuin on – oli hän läsnä tai ei. Jokainen näyttelijä saa hänen puolestaan näytellä juuri siten kuin haluaa. Tämän ajatuksen taustalla on hahmoterapian teorioiden joukkoon kuuluva ”The Paradoxical Theory of Change” (Beisser 1970). Kyseisen teorian luoneen Arnold Beisserin mukaan ”Muutos tapahtuu, kun henkilö tulee siksi mikä hän on, sen sijaan että hän yrittäisi tulla joksikin mikä hän ei ole”. Ydinajatus tässä on, ettei terapeutin tarvitse toimia muuttajana vaan pikemminkin rohkaista asiakastaan olemaan se mikä hän on ja siinä tilanteessa, missä hän elämässään on. Ihminen ei muutu, jos hän yrittää muuttua joksikin tai jos häntä yritetään muuttaa. Mutta muutos lähtee liikkeelle spontaanisti kun ihminen tulee siksi, joka hän todella on – toisin sanoen on rehellisessä kontaktissa tunnekokemuksensa ja todellisuutensa kanssa tässä hetkessä. Siksi Grothin voimakkain tekniikka on, että hän EI yritä muuttaa näyttelijää. Hän on näyttelijän tukena, jotta tämä voisi olla mahdollisimman täydesti juuri se mikä hän on.

Mut jos mä palaan siihen näyttelijäntyöhön, niin siinä on se sama juttu. Ei siinä tarvitse oikeastaan oppia mitään. Kun mä istun johonkin näyttelijän kanssa ja se rupeaa tekemään sitä tekstiä, se on okei mun puolesta koko ajan. Ennemmin tai myöhemmin se näyttelijä rupeaa problematisoimaan:

- Nyt tuntuu, että tää on, että mä oon huono.
- Entäs sitten, etkö sä sais olla huono?
- Ei mutta että tuntuu, että tää on tylsää.
- Niin, mutta monien ihmisten elämä on tylsää.

Tää [näyttelijän tekeminen] vois olla hyvinkin koskettavaa ja liikuttavaa ja totta. Mutta ongelma tän näyttelijän kohdalla on se, että hän törmää koko ajan omaan riittämättömyyden tunteeseensa ja häpeän tunteeseen. Ja sitä hän yrittää peittää. Sen sijaan, että hän ymmärtäisi, että siinä on se inhimillisyyks. Se turn shit to roses. [...] siitä syntyy loistavaa ja koskettavaa teatteria. (Groth 2007.)

Esimerkki suhtautumisesta näyttelijän tylsyyden kokemukseen kuvaa Grothin työskentelyn perustavaa ajattelutapaa: ei ole olemassa hyvää tai huonoa näyttelijäntyötä. Hän ilmaisee tämän ajatuksensa näyttelijöille heti ensimmäisessä lukuharjoituksessa. Heidän ei tarvitse suorittaa Grothille ohjaajana, koska hän ei katso tietävänsä mikä näyttelijän tekemisessä on hyvää tai huonoa. Näyttelijät yrittävät usein turhaan suorittaa ohjaajan kuviteltuja tarpeita. Grothin mielestä se, milloin näyttelijä on hyvä tai huono on vain kuvitelmaa. Jokainen tietää, miltä subjektiivinen kokemus ”nyt olen huono” tuntuu. Mutta tämä tunne ei ole mikään objektiivinen totuus. Yleisö ei välttämättä näe näyttelijän tekemistä lainkaan samoin kuin näyttelijä itse sen kokee.

Kun näyttelijät ymmärtävät, ettei Groth ohjaajana vaadi heiltä mitään erityistä eikä aio määrittää, mikä näyttelijöiden tekemisessä on hyvää tai huonoa, näyttelijät alkavat lisääntyvässä määrin tunnistaa mitä heissä tapahtuu näyttämöllä ja hyväksyä sen. Näin näyttelijät ottavat enemmän vastuuta omasta tunnetason tekemisestään ja ohjaaja voi keskittyä varsinaiseen työhönsä: esityksen näyttämöllepanoon, koreografiaan, rytmiin. Mitä vähemmän näyttelijä arvottaa omaa kokemustaan, sitä enemmän hän voi sallia itselleen sen mitä ikinä kokeekin, syventyä kokemukseensa ja seurata syntyviä impulsseja.

Arvottamisesta luopuminen liittyy myös Grothin ajatukseen kaiken jatkuvasta muuttumisesta. Mikään muu ei ole varmaa kuin muutos. Esimerkiksi teatterissa tyypillinen ajattelutapa: ”hei tuo oli hyvää, pidetään tuo”, kääntyy Grothin ajattelussa päinvastaiseksi: ”hei tuo oli kiinnostavaa, never do it again. Antaa mennä. Se on mennyttä. Huomenna me katotaan mitä tapahtuu.” Vaikka näyttelijä tuntisi onnistuneensa näyttämöllä ja työryhmä olisi kokenut kyseisen näyttämöhetken kiinnostavana, ei tuohon hetkeen voida enää palata. Jos sekoitamme menneisyyden tulevaisuuteen ja yritämme toistaa menneen hetken nyt tai tulevaisuudessa, läsnäolo katoaa sen sileän tien. Mutta jos sallimme tälle hetkelle sen, mitä siinä tapahtuukin voi tapahtua taas jotain aivan uutta ja yllättävää.

Mitä roolityöhön tulee, Grothin mielestä näyttelijän tarvitsee vain osata repliikkinsä ja sovittu koreografia näyttämöllä.

Sitten jos haluaa karakterisoida jotain tyyppiä, se tapahtuu enemmän fyysisellä tasolla. Niin kuin mä oon usein esittänyt joitain vanhoja ihmisiä, niin oppii vain sen motoriikan. Ja sitten maskilla ja meikkauksella ja vaatteilla syntyy se, että sä karakterisoit sen. Mutta sisälläni mä en ajattele, että mä tekisin mitään roolia. (Groth 2007.)

Näyttelijä saa toki ajatella rooliaan jos haluaa, mutta se ei ole kiinnostavan roolityön edellytys Grothin mukaan. Etenkin, jos kyseessä on suhteellisen realistinen näytelmä, syntyy läsnäolosta, repliikeistä, puvustuksesta ja maskista jo sinällään vahva karaktääri. Jos näyttelijä haluaa fyysisesti treenata hahmoaan, hän on vapaa tekemään niin Grothin puolesta. Ylipäättään näyttelijä on Grothin puolesta vapaa. Groth korostaa, että hänen työskentelytapansa ei rakennu millekään arvojärjestelmälle, jossa yksi tapa näytellä on parempi kuin toinen. Jos näyttelijä haluaa näytellä jollain tavalla, se on Grothin puolesta hyväksyttävää.

Grothin motto teatterissa ja elämässä on ”olla niin läsnä kuin mahdollista ja niin rehellinen kuin

mahdollista”. Hän haluaa päästä eroon teatterissa tavallisesta teeskentelystä ja pätemisestä. Sen sijaan, että työryhmä kohtaisi toisinsa rehellisistä lähtökohdista, usein kaikki, ohjaaja mukaan lukien, yrittävät suorittaa toisilleen. Kaikki teeskentelevät tehdäkseen pätevän vaikutuksen ja peittääkseen häpeän ja riittämättömyyden tunteitaan. Itse asiassa Grothin mukaan häpeä on teatterin virtahepo:

Näyttelijä teeskentelee, että hän osaa tän homman, ohjaaja teeskentelee, että hän ikään kuin tietää, mitä hän tekee ja lopputulos on että me teeskennellään, että me tehdään hyvää näytelmää ja yleisökin tulee sinne ja teeskentelee, että ne tykkää siitä. (Groth 2007.)

Kaikki tuntevat, että jotain on pielessä mutta kenelläkään ei ole rohkeutta sanoa sitä ääneen. Groth haluaa ohjaajana lähteä työryhmän kanssa liikkeelle rehellisistä lähtökohdista. Jos työryhmän jäsenet kykenevät kohtaamaan toisensa ja tekstin suhteellisen rehellisesti ensimmäisessä työskentelyssä, on heillä eväät kohdata myös yleisö. Grothille ohjaajana rehellisyys merkitsee muun muassa myös hänen omien huonouden ja riittämättömyyden tunteidensa ilmaisemista työryhmälle, sen sijaan että esittäisi kaikki tietävää. Tällä tavoin hän ohjaajana mahdollistaa omalta osaltaan sekä oman että näyttelijöiden läsnäolon.

Grothilla on vahva luottamus prosessiin. Kaikki luovat tilanteet ovat hänelle prosesseja, joissa on välillä innostuneita vaiheita ja välillä suvantovaiheita. Jos prosessin jatkuvasti muuttuvan luonteen voi sinällään hyväksyä, voi työskentelystä syntyä vaikka mitä. Ongelmia muodostuu, jos prosessia esimerkiksi yritetään puskea, venyttää tai ylipäättään hallita. Silloin luova tila kapenee. Mitä enemmän prosessin spontaanit vaiheet voidaan hyväksyä, sitä enemmän siinä voi tapahtua ja sitä enemmän siitä voi syntyä. Myös ohjaajalla voi kuitenkin olla häpeän ja riittämättömyyden tunteita, jotka aiheuttavat epävarmuutta, etenkin prosessin suvantovaiheissa. Grothin mukaan tällaisessa tilanteessa nousevat esille herkästi ohjaajan omat käsittelemättömät psyykkiset kivut, joita hän voi yrittää kontrolloida katkaisemalla autenttisen kontaktin näyttelijöihin. Jos hänelle tulee hätä saada prosessi liikkeelle, hän saattaa heittää äkkiä jotain kehiin ja toivoa että prosessi alkaa taas edetä. Mutta prosessin kuuluukin välillä lässähtää. Niin käy väistämättä jossain vaiheessa. Kun prosessi lässähtää, Groth hyväksyy että näin nyt on ja asettuu katsomaan mitä seuraavaksi tapahtuu. Jos kaikki vaikuttavat tylsistyneiltä eivätkä jaksaa tehdä mitään, hän istuu vaikka neljä tuntia näyttelijöitten kanssa hiljaa ja odottaa. Sellainen alkaa nostaa todellisia asioita pintaan ja jotain tapahtuu kohta aivan varmasti. Näin prosessi etenee jatkuvan muutoksen lainalaisuuksien mukaan.

Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemysyksen ytimessä on ajatus läsnäolosta ja karismasta

sivutuotteena. Hän ei halua nostaa läsnäoloa jalustalle, vaan sallia näyttelijälle sen tavan tehdä työtään millä ikinä hän haluaakin itseään toteuttaa. Läsnäoloa ei nimittäin voi tavoitella, koska silloin sitä ei enää ole. Läsnäolo on sivutuote näyttelijän itselleen sallimasta vapaudesta ja luvasta olla rehellisessä kontaktissa kokemukseensa ja käyttää niitä miten haluaa näyttämöllä eletyssä hetkessä.

4.3 Näyttelijöiden kokemukset verrattuna Grothin teatterinäkemukseen

Seuraavaksi vertailen näyttelijöiden kokemuksellisia merkitysrakenteita Marcus Grothin teatterinäkemuksen merkitysrakenteeseen. Jaottelen analyysini sen mukaan, ovatko näyttelijät olleet Grothin oppilaina vai eivät. Tekemässäni vertailussa nousevat esiin myös näyttelijöiden keskinäisten kokemusten merkittävimmät keskinäiset yhteneväisyydet ja eroavaisuudet sikäli, kun niillä on relevanssia Grothin teatterinäkemykselle. Muilta osiin näyttelijöiden kokemukset tulevat vertailuksi keskenään pohdintaluvussa teatterin ja luovuuden tutkimuksen teorioita vasten. Vertailun tulosten yhteenvedon esitän loppukatsauksessa, jossa näyttelijöiden luovan työn kokemusten vertailun tulokset esitetään myös Grothin teatterinäkemyksestä riippumattomina.

4.3.1 Grothin oppilaat

Kenties merkittävin havaittava yhtäläisyys Grothin entisten oppilaiden näyttelijäntyön kokemuksen ja Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemuksen välillä liittyy tuntemusten kuuntelemiseen ja sallimiseen näyttelijäntyön lähtökohtana. Kristiina ja Petri kuvaavat keskenään hyvin samankaltaisesti kehollisten/tunneimpulssien kuuntelemista näyttelijäntyössään. Molemmat kuuntelevat ja seuraavat sensuroimatta itsessään heräävää impulssien virtaa, joka tarkoittaa kaikkien tunne- ja kehonimpulssien havaitsemista ja seuraamista näyttämöllä. He valitsevat mielekkäimmän tavan seurata impulssia joko vieden sen käytännön toiminnan tasolle tai tehden vain sisäisen havainnon impulssista. He voivat käyttää kaikkea heissä näyttämöllä heräävää parhaaksi katsomallaan tavalla, koska kaikkeen on lupa. Jos näyttämöllä oleminen meinaa muuttua suorittavaksi tai keskittyminen hajoaa, he palaavat läsnäoloon joko muistuttamalla itseään todellisen olotilan sallimisesta tai palaamalla hengittämisen kautta oman vallitsevaan olotilaan. Olennaista on

havaita suorittaminen ja sallia itselleen, että työskentely meni suorittamiseksi, niin se laukeaa. Kristiinan ja Petrin kuvaus vastaa lähes identtisesti Grothin läsnäolon kuvausta, jossa olennaista on kaiken tunnemateriaalin havaitseminen ja salliminen näyttämöhetkessä. Jos olo on toisenlainen kuin toivoisi, vaikkapa suorittava, huono tai tyhjä, niin sen voi havaita ja sallia yhtäläillä. Sallimisen kautta on jälleen läsnä sille, mitä oikeasti tapahtuu – jolloin voi tapahtua taas jotain uutta.

Sekä Petri että Kristiina korostavat, että näyttelijän on turha yrittää lukita tunneilmaisuaan. Näyttelijän ja roolihenkilön tunteet muuttuvat kuitenkin esityksillasta toiseen. Harjoittelun tunnekuljetuksen sijaan he luottavat ohjauksen ja näytelmäkirjailijan tekstin kykyyn luoda näyttämölle tilanne, joka herättää heissä impulsseja. Nämä impulssit ovat enemmän tai vähemmän sopivia roolihahmoon, mutta niitä voi käyttää näyttämötilanteelle mielekkäällä tavalla. Jos rooli ei haasta kylliksi, Kristiina saattaa käyttää tunneimpulssien muutoksia hyväkseen etsiessään uusia reittejä tehdä roolinsa. Hän saattaa itsensä tahallaan uudenslaisin tilanteisiin hyödyntämällä impulsseja eri tavoin esityksillasta toiseen.

Groth esittää asian samankaltaisesti, mutta hivenen eri sävyin. Hänen mukaansa tunteet muuttuvat kaiken aikaa, joten näyttelijän on turha yrittää toistaa niitä samanlaisina esityksestä toiseen. Sen sijaan hän ajattelee, että näyttelijä voi tuntea esityksessä mitä nyt tunteeikin niin kauan kuin hän tekee roolihenkilölle sovitun koreografian näyttämöllä, puhuu tämän repliikit ja kantaa tämän asua. Roolihahmo kyllä syntyy, vaikkei näyttelijä manipuloikaan tunteitaan. Roolihahmo syntyy katsojan mielessä. Groth ei kuvaa läsnäolon hetkessä syntyvien impulssien käyttämistä. Hän kertoo siitä, miten läsnäolo syntyy, muttei siitä miten näyttelijä läsnäolon hedelmiä voisi edelleen käyttää. Sen sijaan tuntemusten salliminen ja hyväksyminen ovat Grothin läsnäolon käsitteen ytimessä aivan kuten Petrin ja Kristiinan impulsseja seuraavan näyttelijäntyön kokemuksessakin. Impulssien käyttäminen on Kristiinan ja Petrin seuraava askel, joka elimellisesti seuraa läsnäoloa ja kehontuntemusten kuuntelemista. Grothin mielestä tosin näyttelijä on vapaa tekemään havainnoillaan mitä vain, joten hän ei näkemyksessään ota kantaa millään tavoin Kristiinan ja Petrin sovellusta vastaan. Ja miksi ottaisikaan, kun hänen puolestaan näyttelijä on vapaa tekemään mitä haluaa.

Kristiina ja Petri eivät halua vetää tarkkaa rajaa harjoitusten ja esitysten välille. Pikemminkin he haluavat ottaa aina vastaan esityksessä tuntemattoman ja yllättävän ja luottaa kehon impulsseihin. Grothin ajatus teatterin ja elämän jatkuvasta muuttumisesta näkyy heidän näyttelijäntyön kokemuksessaan. Tämän mukaan kaikki muuttuu kuitenkin koko ajan, joten on turha pohtia oliko

esitys hyvä vai huono ja miten pidetään se hyvä. Se on jo mennyttä. Teatteri ei ole Kristinalle eikä Petrille toiston taidetta, eikä tunnekuljetuksia tarvitse lyödä lukkoon matkalla harjoituksista esityksiin. Kristiina kertoo, että hänen roolihenkilönsä kehittyvät koko ajan esitysten myötä. Itse asiassa, mitä enemmän roolihenkilössä on epäselvyyksiä, sitä enemmän hän varioi tekemistään ja näin uusien impulssien kautta etsii roolihenkilöön mielekkäämpää tekemisen tapaa.

Grothin mukaan näyttelijän tarvitsee vain osata teksti, tehdä työryhmän kanssa sovittu koreografia ja kantaa roolin pukua ja maskia, yleisön mielikuvitus ja teatterikonteksti hoitavat loput. Petri ajattelee roolihenkilön olevan niin ikään sopimus, jota hänen läsnäolonsa, hetken kehossa herättämien impulssien kuunteleminen ja käyttäminen sekä roolihaamon kehollinen harjoittelu tukevat. Siksi näyttelijän ei tarvitse niin paljoa itse tehdä – ei roolihenkilöään eikä ylipäätään näyttämötilannetta. Hän voi pikemminkin kuunnella ja luottaa. Mitä roolihenkilön kehon harjoitteluun tulee, Petri pitää roolihenkilön kehon opettelemisesta. Roolihaamon kehon kuunteleminen tuottaa impulsseja, joten on tärkeää tuntea, millainen kehollinen olemus roolihaamalla on. Groth ei näe mitään estettä karakterisoida roolia kehollisin keinoin. Pikemminkin hänen mukaansa harjoitettu kehollisuus on osa näyttämöhetken sisältöä ja vaikuttaa näyttelijään impulsseja antaen asettumatta läsnäoloa vastaan millään tavalla.

Groth puhuu näyttelijän häpeästä keskeisenä läsnäolon esteenä. Näyttelijä pyrkii välttämään läsnäoloa näyttämöllä, koska hän häpeää eikä luota olevansa tarpeeksi katsojille sellaisena kuin on. Välttääkseen omana itsenään nähdyn ja mahdollisesti torjutuksi tulemisen häpeää hän yrittää varmistella suoritustaan näyttämöllä. Tämä varmisteleminen kuitenkin katkaisee näyttelijän kontaktin todellisesti sillä hetkellä hänen kehossaan ja tunteissaan tapahtuvaan. Näin näyttelijä kadottaa läsnäolon, mutta samalla myös Grothin mukaan yleisölle kaikkein kiinnostavimman osan itsestään. Sen sijaan, että näyttelijä yrittäisi peittää omaa heikkouttaan ja keskeneräisyyttään, hän voisi näyttää tämän katsojille koska se juuri tekee näyttelijästä inhimillisen ja todellisen.

Kristiinan ja Petrin kokemuksessa näyttelijäntyöstä näkyy tämä Grothin ajatus keskeneräisyyden mielenkiintoisuudesta. Petri ajattelee, että suurin osa ihmisen elämästä menee heikkouden ja haavoittuvuuden peittämiseen. Jos näyttelijä uskaltaa asettaa itsensä alttiiksi ja näyttää inhimillisyytensä, rajallisuutensa ja heikkoutensa roolia tehdessään, ihmiset samaistuvat ja kokevat myötätuntoa roolihenkilöä kohtaan. Taitavaa näyttelijää ihailaan, mutta inhimillistä näyttelijää rakastetaan. Petri antaa oman heikkoutensa näkyä roolihaamoissa olemalla niissä itse paljaana läsnä. Kristiina puolestaan tutkii heikkoutta ja keskeneräisyyttä niin roolityön tasolla kuin suhteessa

siihen, tuleeko näyttelijäntyön olla yleisön silmissä onnistunutta ja virheetöntä. Mitä roolihahmon inhimillisyyteen tulee, hän mukailee siinä Petrin ajatusta samaistumisesta lähes sanatarkasti. Kristiinankin kokemuksessa yleisö tuntee myötätuntoa inhimillistä roolihahmoa kohtaan. Sen lisäksi Kristiina kuitenkin uskoo, että ihmisistä on myös kiinnostavaa nähdä heikkoutta, jollaista he eivät olisi itse valmiita edustamaan, ja siis tunnustamaan itsessään. Kristiinan näkökulmasta siis näyttelijän paljas heikkous tai karuus jonka hän antaa näkyä roolityössä on yleisön uteliaisuutta herättävää, kiinnostavaa ja tunnistettavaa. He molemmat näkevät Grothin tavoin näyttelijän heikkouden ja inhimillisen keskeneräisyyden kiinnostavimpana aineksena näyttelijän roolityössä, ja siten yrityksen edustaa jotain muuta, suorittaa tai varmistella turhana.

Petri toteuttaa omaa taitelijan vastuutaan kehotuntemusten impulssien virrassa näyttelemisen kautta. Hän haluaa näyttää näyttelijänä oman paljautensa ja kehollisen totensa katsojille, koska hän kokee siten syntyvän vuorovaikutuksellisen yhteyden yleisöön työssään hyvin merkityksellisenä. Hän kokee vaihtavansa arkkityyppistä, syvempää tietoa yleisön kanssa näissä hetkissä ja välittävänsä yleisölle oman taiteilijan maailmankuvansa. Hän haluaa omalla näyttelijäntyöllään rohkaista ihmisiä olemaan auki ja peittämään vähemmän. Hän siis uskoo ja käytännössä myös toteuttaa työssään Grothin inhimillisen puolen näyttämisen ajatusta. On syytä todeta, ettei Grothin haastattelumateriaalista käy ilmi, että hän millään tavalla edellyttäisi näyttelijöiltä paljautta yleisön edessä. Pikemminkin hän toteaa, että näyttelijän on turha suorittaa yleisön edessä mitään, koska aito kohtaaminen voi olla on yleisölle paljon kiinnostavampaa kuin virheettömästi illasta toiseen samanlaisena suoritettu näyttelijäntyö.

Kristiina esittää varsin uniikin – vaikkakin Grothin ajatuksia mukailevan – käsityksen näyttelijäntyön notkahduksen hetkien arvosta sinänsä: hänestä on hienoa kokea yleisön kanssa se, että hän on näyttämöllä hiukan pulassa. Kun yleisö näkee, että näyttelijä ottaa riskejä ja välillä putoaakin näyttämötilanteessa, se tajuaa että näyttelemisen aivan oikeasti syntyy heidän edessään. Teatterin epävarmuus on Kristiinasta sen kiehtovimpia elementtejä, ja se juuri on arvokasta jakaa yleisön kanssa. Tässä Kristiina vie Grothin jatkuvan muutoksen, näyttelijän haavoittuvuuden ja siis teatterin hallitsemattomuuden ajatuksen vielä askeleen pidemmälle. Kristiina on kehittänyt siitä oman taiteellisen työn alueensa, josta hän nauttii. Näyttelijän pelosta epäonnistua onkin kehittynyt myönteinen jännite hänen näyttelijäntyön kokemukseensa suhteessa yleisöön.

Kuitenkin Kristiinan kokemuksessa näyttelijäntyön vaikeuksista on myös selkeä ero Grothin ajatteluun. Kristiina kertoo näyttelemisen olevan vaikeaa silloin, kun hän ei koe voivansa kylliksi

luottaa ohjaukseen tai tekstiin eikä näin ollen myöskään näyttämötilanteessa herääviin impulsseihin. Groth ei välttämättä käytä näyttämötilanteessa herääviä impulsseja työnsä välineinä, tai ainakaan tämä ei käy ilmi hänen tuottamastaan haastattelumateriaalista. Pikemminkin hän haastattelumateriaalin perusteella ratkaisisi tämänkaltaisen tilanteen näyttämöllä tuntemalla mitä sitten sattuisikaan tuntemaan ja tekemällä sovitun näyttämötoiminnan. Kristiina taas on tällaisissa tilanteissa vaikeuksissa ja huomaa kiirehtivänsä kohtausta päästäkseen siitä pois. Läsnaolon lainalaisuudet eivät hänen kohdallaan päde kaikenlaisiin näyttämöhetkiin. Petri taas palaa vaikeuden yllättäessä takaisin vallitsevaan oloon ja impulssien kuuntelemiseen sallimalla itselleen vaikean olon ja kuulostelemalla mitä sallimisesta taas seuraa. Kuitenkaan hänen haastattelumateriaalissaan ei tule kuin hetkellisesti esille näyttämöllä olemisen vaikeuden kokemus. Pikemminkin näyttää kuin Petri ei juuri törmäisi työssään ylitsepääsemättömiin vaikeuksiin, koska hän ei sellaisia lainkaan kuvaa.

Suvi ja Petri puhuvat pohjavirran tavoittamisesta ja tihentyneestä havaitsemisesta hetkissä, jolloin itsetarkkailu katoaa ja näyttelijä kokee olevansa jatkuvasti muuttumassa impulssien virrassa, jossa hän ei jää kiinni mihinkään eikä arvota havaintojaan. Näissä hetkissä he tuntevat olevansa kokonaan paikalla, ja kehon olevan vapauden, laajentuneisuuden ja pakottomuuden tilassa. Tällaisessa tilanteessa molemmat kokevat kaiken voivan olla täysin läsnä: kehon, alitajunnan, tunteiden, ajatusten, vastaanäyttelijän, yleisön, roolin ja oman minän.

Groth kuvaa läsnäoloa kaiken hetkessä tapahtuvan kokemisen sallimisena. Läsnaoloon kuuluu myös irti päästäminen joka hetki. Läsnaolossa olennaista on, ettei takerru mihinkään tunteeseen tai ajatukseen vaan sallii seuraavan tulla eikä arvota tapahtuvaa vaan havaitsee sen sellaisenaan. Groth ei kuvaa sitä, miltä läsnäolo tuntuu kokemuksellisesti, kehollisesti tai tunnetasolla. Suvin ja Petrin kuvaus pohjavirrasta ja tihentyneestä havaitsemisesta on heidän kokemuksensa näyttelijän totaalista läsnäolosta ja kaiken läsnäolemisenä näyttämöhetkessä, ja se muistuttaa hätkähdyttävästi Grothin läsnäolon sisältöjä jatkuvan irtipäästämisen, kokemuksen arvottomuuden ja täydellisen paikalla/läsnaolon havaintojen osalta.

Suvin näyttelijäntyön kokemuksessa korostuu ryhmäprosessin merkitys. Hänen kokemukselleen työstä on ratkaisevaa, miten hän saa ensimmäisessä lukuharjoituksessa kiinni roolistaan työryhmän sisällä. Jos hän saa kiinni roolistaan ja asemastaan työryhmässä, muodostuu työskentelystä mielekäs ja moniulotteinen kokemus. Hän tuntee tällöin voivansa työskennellä itsenäisesti, koska roolityön suunta on selvä. Hän on tuolloin varsin riippumaton suhteessa ohjaajan mielipiteisiin ja

palautteeseen koskien näyttelijäntyötä. Tällaiseen kokemukseen assosioituu myös luottamuksen ilmapiiri ryhmän sisällä. Jos Suvi kokee voivansa jakaa avoimesti epävarmuutensa työryhmän kanssa eikä hänen tarvitse peittää roolityöhön liittyviä ajatuksia, jää työn tekemiselle enemmän kokemuksellista tilaa. Tällöin myös kokemus prosessista on myönteinen, koska kokonaisvastuu esityksestä on jaettu, eikä kukaan ole riskissä päätyä ryhmän syntipukiksi. Juuri pelko ryhmän taakan kantajaksi joutumisesta estää epävarmemmassa ryhmäilmapiirissä jakamasta todellisia ajatuksia, mikä heijastuu välittömästi myös kokemukseen roolityöstä heikkona tuntumana ja epävarmuutena. Suvi kokee epävarmassa ryhmäilmapiirissä olevansa riippuvaisempi ohjaajan palautteesta.

Suvin havainnot ryhmäprosessista ovat samansuuntaisia Grothin ajatusten kanssa. Grothin mukaan teatterityöryhmän prosessissa olennaista on, että ryhmä kykenee mahdollisimman rehellisesti kohtaamaan toisensa heti ensimmäisessä työskentelyssä. Silloin heillä on hyvät edellytykset kohdata myös näytelmäteksti ja myöhemmin yleisö. Näistä syistä hän itse tekee selväksi työryhmälleen heti alussa, ettei hänen mielestään ohjaaja määritä sitä, mikä näyttelijäntyössä on hyvää tai huonoa eikä hänen työryhmässään tarvitse päteä. Hänen toiveenaan on nähdä näyttelijöiden työskentelevän itsenäisesti sen sijaan, että nämä tyydyttäisivät ohjaajan kuviteltuja tarpeita.

Suvin ja Kristiinan kuvauksista näyttelijäntyön kokemuksesta vaikeissa roolitöissä tai epäonnistumisten hetkissä on paikannettavissa suoraan häpeän kokemukset, joita Groth kuvaa osana näyttelijän itsesabotaasia. Suvin kohdalla häpeä liittyy erityisesti esityksiin, joissa hänellä olisi ohjauksen ja tekstin puolesta pohjavirran tavoittamisen mahdollisuus, mutta hän ei onnistu siinä. Silloin hän pyörittelee esityskokemusta päässään ja suunnittelee mitä tekisi seuraavalla kerralla toisin. Kristiina taas liittyy häpeän piinallisiin ja tahmeisiin esityksiin, joissa ei kehity riittävää luottamusta ohjaukseen tai tekstiin niin, että näyttämötilanteessa herääviä impulsseja voisi kuunnella. Tällöin hän ottaa tilanteen henkilökohtaisena ongelmana, vaikka hän rationaalisesti tietää tilanteen koskevan koko työryhmää. Grothin näkemyksessä näissä tilanteissa ratkaisu olisi sallia myös negatiiviset tunteet osana hetken todellisuutta ja näin vetää ikään kuin matto epäonnistumisen tunteiden alta hyväksymällä ne. Tässä kohtaa Suvin ja Kristiinan näyttelijäntyön kokemus kuvaakin osuvasti läsnäolon vaikeutta kivuliaimmissa katsottavana olemisen hetkissä.

4.3.2 Näyttelijät, jotka eivät ole olleet Grothin oppilaina

Groth nimeää näyttelijän epäonnistumisen pelon merkittäväksi tekijäksi läsnäolon kadottamisen taustalla. Näyttelijä pelkää epäonnistumista yleisön/ohjaajan silmissä, ja yrittää siksi varmistella suoritustaan lavalla. Näyttelijä saattaa esimerkiksi suunnitella tarkasti, mitä käy läpi tunnetasolla sen sijaan että olisi kontaktissa tuntemuksiinsa näyttämöhetkessä. Leena tunnistaa pelon näyttelijäntyön keskeisenä jännitteenä. Pelkoa herättävissä kohtauksissa Leena kokee itsekriittisen äänen asettuvan esteeksi intuitiivisille valinnoille. Hän menettää luottamuksen omaan vaistonvaraiseen kykyynsä arvioida roolihahmoaan. Kun näyttelijä alkaa tällä tapaa kyseenalaistaa omaa tekemistään, tuntee hän riittämättömyyttä ja epäilee omaa ammattitaitoaan.

Leena tiedostaa yrittävänsä hallita pelottavia kohtauksia loogisin ratkaisuin. Hän yrittää ratkaista kohtauksen älyllisesti suhteessa näytelmän kokonaisuuteen. Grothia mukaillen Leena kuitenkin kokee, ettei älyllisestä kontrollista ole apua hankalan kohtauksen tekemisessä, vaan hän päinvastoin menettää tuolloin tuntuman keholliseen ja tunnetason olemiseen roolihenkilönä. Leena tunnistaa myös, että kohtaukset joita hän ei ole juurikaan suunnitellut synnyttävät useasti mahdollisuuden pyhän/aallonharjalla menemisen kokemukseen.

Groth löytää näyttelijän epäonnistumisen pelon takaa tunnenäyttelemisen toiston ihanteen, joka hänen mukaansa elävässä ja siksi jatkuvasti muuttuvassa taidemuodossa on tarpeeton ja lähestulkoon mahdoton tavoite. Samanlaisena toistamisen ihanteeseen liittyy usein epäonnistumisen/onnistumisen mittari, jossa määrittelijä on näyttelijän ulkopuolella. Näyttelijä suorittaa joko ohjaajan tai yleisön kuviteltuja tarpeita. Hän kuvittelee, että ohjaajan tai yleisön mielestä näyttelijän tulee kokea roolisuorituksensa samalla tavalla esityksillään toiseen. Leena tunnistaa suhteensa ohjaajaan saavan välillä lapsekkaitakin sävyjä. Ohjaajan vision toteuttaminen nousee välillä Leenan kokemuksessa niin tärkeäksi, että hänen henkilökohtainen epäonnistumisen kokemuksensa kasvaa merkitsemään hänelle koko esityksen pilalle menemistä.

Grothin näkemyksestä poiketen Leena vaatii itseltään roolihenkilön tunnekuljetuksen sisäistämistä, kaikkien roolihahmon tunnetason nousujen ja laskujen läpikäymistä illasta toiseen ja näyttelemistä tietyllä harjoitellulla tunneintensiteetillä. Ne ovat hänelle osa näyttelijän ammattitaitoa. Kun hän onnistuu tavoitteessaan, tuntee hän onnistuneensa myös välittämään roolihenkilön viestin yleisölle. Tässä suhteessa hänen kokemuksensa eroaa Grothin teatterinäkemyksen läsnäolon tematiikasta olennaisesti. Grothin mukaan tällainen työtapo voi käydä hyvin raskaaksi, koska siihen liittyy

tunteiden kontrolloimisen vaatimus.

Tuomaksen kokemus näyttelijäntyöstä asettuu mielenkiintoisella tavalla sekä puoltamaan että vastustamaan Grothin näkemystä. Tuomaksen mielestä näyttelijän tulee kyetä tasalaatuiseen toistoon esityksestä toiseen. Hänen mielestään teatteri on ehdottomasti toiston taidetta, eivätkä henkilökohtaisen elämän tapahtumat saa tihkua läpi näyttelijäntyöstä tai rikkoa tasaista suoritusten ketjua. Vaikka Tuomas ajattelee, että näyttelijän on itkettävä jokaisessa esityksessä siinä kohtauksessa johon itku kuuluu, on hän toisaalta valmis antamaan myös anteeksi sen, ettei esitys lähde jokaisena iltana lentoon. Tuomaksen mielestä olennaisinta on, että yleisö liikuttuu ja vaikuttuu, ei niinkään se, mitä näyttelijän sisäisessä kokemusmaailmassa tapahtuu. Tässä mielessä hän on pitkälti Grothin hengenheimolainen, koska Groth uskoo perusteellisesti harjoitetun tekstin ja näyttämötoiminnan sinänsä välittävän tarvittavan viestin katsojalle niin että tämä rakentaa roolihahmon kokemuksen omassa mielessään.

Tuomas on vuosien varrella havainnut, että näyttelijän sisäinen kokemus näyttämöllä ei ollenkaan välttämättä vastaa sitä, mitä yleisö on näkemästään tulkinnut ja kokenut. Havainto yleisön vaihtelevista tulkinnoista, tunnenäyttelemisen aikaavievyys suhteessa käytettävissä olevaan harjoitusaikaan, sekä kokemus roolihahmon tunteiden etsimisen kautta näyttelemisen raskaudesta ovat saaneet Tuomaksen jättämään tunteiden totuuden vaatimuksen näyttelemisestä omalla kohdallaan. Nykyään hän keskittyy enemmänkin siihen, miltä esitys näyttää ulospäin ja miten se vaikuttaa yleisöön. Hän vain menee ja tekee joka ilta näyttelijäntyönsä harjoituksissa sovitulla tavalla. Kuitenkin Tuomas kokee vaikeana, mikäli näyttämötilanne ei jostain syystä synnytä hänessä harjoituksissa (kaiken muun harjoitetun ohella) harjoitettuja tunteita. Tässä mielessä hänen käsityksensä eroaa selkeästi Grothin näkemyksestä, jossa tunteet saavat vapaasti vaihtua illasta toiseen.

Tuomaksen näyttelijäntyön kokemuksessa olemisen rytmin käsite muistuttaa osittain Grothin läsnäolon käsitettä. Tuomas kertoo, että olemisen rytmissä kaikki on näyttelijälle luonnollista, sellaisessa rytmittymisen hetkessä mikään ei ole keinotekoisia. Kun näyttelijä kuuntelee olemisen rytmiä, on hän samalla erittäin tietoinen juuri nyt tapahtuvasta mutta myös neljän sekunnin päästä tulevista, siis välittömästi seuraavasta tilanteesta. Jos ensimmäinen, nyt-hetken tietoisuuden taso alkaa lipsua, näyttelijä joutuu hakoteille, koska hänen tekemisestään tulee ennakoivaa. Grothin läsnäolon käsite pitää sisällään välittömän hetken tuntemusten havainnoinnin niitä arvottamatta tai niihin takertumatta. Tuomas taas kokee välittömän hetken kuuntelemisen olennaisena näyttelijän

rytmisesti luonnolliselle työskentelylle. Grothin läsnäolossa ei ole kaksoistietoisuutta nyt-hetkestä ja tulevasta. Tuomas ei puolestaan kuvaa tunnekokemuksen olevan erityisen merkityksellinen osa olemisen rytmiä.

Haastattelemistani näyttelijöistä, joka eivät ole saaneet Grothilta oppia, Riston kokemus näyttelijäntyöstä tuli osittain erittäin lähelle Grothin teatterinäkemystä. Riston näyttelemisessä jo nuoresta pojasta lähtien keskeinen vilpittömyyden käsite muistuttaa monilta osin Grothin läsnäolon konseptia. Vilpittömyydessä keskeistä on näyttelijän riittäminen näyttämöllä juuri sen päivän lähtökohtaisesta olotilastaan käsin. Risto muistuttaa itseään vilpittömyydestä sanomalla ”ei tarvitse olla muuta kuin”. Hänen ei tarvitse puskea sen ohi miltä tänään elämässä tuntuu. Aivan kuten Grothin kohdalla läsnäolo, Riston paluu vilpittömyyteen estää hänen näyttelijäntyötään muuttumasta suorittamiseksi. Kun hän on rehellinen omalle olotilalleen ja ajattelee, että se riittää näyttelijäntyön pohjaksi, ei hän sorru tunteitten tekemiseen ja punnertamiseen niin helposti.

Risto ja Groth ovat täysin samaa mieltä siitä, että roolihenkilön tunnekokemuksen samanlaisena toistamisen vaatimus on mahdoton. Aivan kuten Groth, Risto ajattelee suorituksen samanlaisena toistamisen ihanteen liittyvän yleisön kuviteltuihin tarpeisiin, joita näyttelijä turhaan pyrkii tyydyttämään. Risto on tullut tulokseen, ettei näyttelijäntyötä voi lukita tietynlaiseksi. Esitysten sädehtivät kohdat vaihtelevat eri esitysiltoina. Jos näyttelijä yrittää suoriutua joka esityksestä samalla tavalla, hän ajaa itsensä umpukujaan tekemällä työn itselleen tarpeettoman raskaaksi. Risto on myös oppinut antamaan itselleen anteeksi epäonnistumisen kokemukset, kun sellaisia tulee, ja olemaan levollisempi tekemisessään. Grothin näkemys eroaa Riston kokemuksesta sikäli, että Groth ei ainoastaan anna anteeksi epäonnistumisen kokemusta, vaan on tyystin luopunut hyvän ja huonon erottelusta näyttelijäntyössä.

5. POHDINTA

5.1 Tutkimuslöydökset teatterin tutkimuksen kontekstissa

Käsillä olevan tutkimuksen poikkitieteellinen luonne havainnollistuu tässä diskussioluvussa, jonka alaluvut olen jaotellut työn johtavien tieteellisten viitekehysten teatterin tutkimuksen ja luovuuden

tutkimuksen mukaan. Kognitiotieteet puolestaan nousevat esiin diskussiossa pitkittäissuunnassa kontribuoiden sen jokaiseen alalukuun, mikä ei ole lainkaan yllättävää kun otetaan huomioon kognitiivisen psykologian osin yhteinen tutkimusalue fenomenologisen psykologian kanssa, ja toisaalta teatterin tutkimuksen piirissä ajankohtainen kognitiivinen käänne. Nostan näiden tieteen alojen tälle työlle keskeisimpiä löydöksiä ja teoreettisia konstruktioita näyttelijöiden ja Marcus Grothin merkitysrakenteiden rinnalle. Tarkoitukseni on jäsentää näyttelijöiden luovan työn kokemuksen keskeisimmät teemat teoreettisen kontekstualisoinnin kautta. Samalla viritän pohjan päätelmille, jotka koskevat näyttelijän luovan työn kokemusta.

5.1.1 Tunteet, totuus ja näyttelemisen kehollinen lähtökohta

Näyttelijöiden kokemuksellisista merkitysrakenteista nousevat toistuvasti esiin toisiinsa linkittyneinä Rhonda Blairin näyttelijäntyön pysyviksi käsitteiksi luokittelemat käsitteet 'tunne' ja 'tosi' (ks. Blair 2008, 23). Marcus Grothin tai näyttelijöiden kokemukset näyttelijäntyöstä tunteen ja toden alueella eivät kuitenkaan ole yhteneviä, vaan asettuvat mitä mielenkiintoisimpiin kulmiin suhteessa toisiinsa. Osin päällekkäisinä ja osin toisistaan jyrkästikin eroavina ne tarjoavat hedelmällisen maaperän toden ja tunteen käsitteiden monipuoliselle teoreettiselle tarkastelulle. Samalla saan tilaisuuden pohtia näitä näyttelijäntyön kontekstissa keskeisiä mutta haastavia käsitteitä tuoreessa empirisessä ja teoreettisessa valossa.

Blair korostaa kognitiotieteitä soveltavan tutkimuksensa yhteenvedossa näyttelijän tietoisuuden kehollista lähtökohtaa. Hän toteaa, että tietoisessa tilassa on aina läsnä tunnekomponentti, joka puolestaan on kehontilassa tapahtuvien muutosten (emootioiden) ja näitä rekisteröivien aivoalueiden tietoinen manifestaatio. Näyttelijän työn lähtökohta on näin ollen aina hänen vallitseva tunnetilansa. Kysymys ei ole Blairin mukaan valitusta asenteesta suhteessa näyttelijän työtapaan, vaan neurotieteellisestä tosiasiaista. (mt., 68.)

Riston (EG) kuvaus vilpittömyydestä ja Petrin (G) käsite kehollinen tosi ovat hämmästyttävän tarkkoja näyttelijäntyön kokemuksellisen tason vastineita Blairin käsitykselle näyttelijäntyön kehollisesta lähtökohdasta. Risto ja Petri toteavat, että näyttelijän on olennaisen tärkeää kohdata kunkin päivän todellinen olotila jo esitykseen virittäytyttyään. Blair pitää tätä erityisen tärkeänä, koska kyetessään tunnistamaan lähtökohtaisen tunnetilansa näyttelijällä on edellytykset tunnistaa näyttämötilanteen ärsykkeiden hänessä herättämiä emootioita. Tällöin hän kykenee ratkaisemaan

luovasti ja monipuolisesti, miten hän toimii suhteessa näyttämöllä tapahtuvaan. (Blair 2008, 66–68.) Petri toteaaakin osuvasti, että näyttelijällä on kaksi vaihtoehtoa työhön ryhtyessään: joko pumpata itsensä ulos vallitsevasta olotilastaan tai hyväksyä se sellaisenaan. Vaikka sekä Petri että Risto uskovatkin olotilan hyväksymisen toimivan omassa näyttelijäntyössään parhaiten, he huomaavat joskus näyttämöllä silti pusertavansa lähtökohtaisen olotilan ohitse. Petri huomaa kannattelevansa kehoaan keinotekoisesti ja jännittävänsä lihaksiaan tarpeettomasti. Tällöin paluu kuuntelemaan kehon todellista olotilaa riittää, ja suorittaminen hellittää otteensa.

Nämä Petrin ja Riston kokemukselliset havainnot kulkevat käsi kädessä Blairin näyttelijäntyötä koskevien kognitiotieteen tulkintojen kanssa. Blair toteaa emootioiden olevan olennainen osa esitietoista minää ja siten pohjustavan tietoisuudessa muodostuvaa sisäistä narratiivia. (mp.) Mielestäni voisi tulkita, että Risto ja Petri kuvaavat suorittamisella ja kehon pakottamisella tilannetta, jossa emootioiden jatkuva rekisteröinti ja samalla esitietoisuuden sisäisen narratiivin kognitiivinen havainnointi katkeaa. Emootioilla ei ole tällöin tilaa nousta vapaasti tietoisuuden rekisteröitäviksi. Tästä seuraa näyttelemistä, joka tapahtuu jonkin muun kognitiivisen prosessin kuin omasta kehontilasta välittyvän materiaalin rekisteröinnin varassa.

Riston kuvailema käsite 'tanssillinen fyysistäminen' tukee näyttelijäntyön kokemuksen tasolla Blairin kuvailemaa kehontilan muutosten jatkuvaa rekisteröintiä. Riston mukaan näyttelijän luovaan työhön tulisi kuulua kaiken aikaa fyysisen rytmin joustavuus, huokoisuus ja assosiaatioiden vapaus. Hän korostaa tämän tarkoittavan, ettei näyttelemisen ole ainoastaan tekstistä lähtevää vaan ennen kaikkea fyysisestä kumpuavaa. Myös Kristiinan (G) ja Tuomaksen (EG) kokemus näyttelijäntyöstä osaltaan vahvistaa edellä kuvattua linkkiä Blairin ajattelun sekä näyttelijäntyön kokemuksellisen tason välillä. Kristiina kertoo ensi-illan kaltaisessa vaativassa näyttämötilanteessa usein palaavansa omaan hengitykseensä. Hengitykseen palaaminen auttaa häntä kokoamaan keskittymisen, koska hengittäminen on jotain muuta kuin ajattelemista. Hengittäminen on Kristiinalle oman rytmin kuuntelemista. Kiinnostavasti myös Tuomas, joka Kristiinaan verrattuna kokee luovan työn muilta osin hyvin eri tavalla, puhuu olemisen rytmistä. Olemisen rytmissä näyttelijän olemuksessa kaikki tapahtuu sellaisessa rytmisessä, missä ei ole mitään keinotekoisia. Mielestäni Kristiina ja Tuomas kuvaavat näillä rytmillä liittyvillä kokemuksellisilla käsitteillä kehoelämystä, joka voi hyvinkin vastata kehossa heräävien emootioiden pääsyä tietoisuuden piiriin ilman esteitä.

Blairin tulkintojen, näyttelijöiden edellä kuvattujen kokemusten ja Marcus Grothin teatterinäkemysten välille syntyy luonteva yhteys kehontuntemusten rekisteröinnin pohdinnan

kautta. Blair tekee omat kognitiotieteen teorioista kumpuavat päätelmänsä näyttelijän kehontilan tunnistamisen tärkeydestä näyttelijäntyön lähtökohtana. Groth puolestaan pohtii tämän lähtökohdan tunnistamisen vaikeutta näyttelijäntyössä, mekanismeja kehontuntemusten rekisteröinnin vaikeuden taustalla ja lähestymistapoja, jotka voisivat helpottaa näyttelijää taas rekisteröimään kehontilaansa ja siis tunteitaan.

Groth ajattelee näyttelijöiden usein tiedostamattaan välttävän läsnäoloa näyttämöllä, koska se merkitsisi kontaktia todellisiin kehontuntemuksiin. Keho kantaa Grothin mukaan käsittelemätöntä tunnemateriaalia menneisyydestä. Näyttelijä haluaa välttää psyykkisen kivun kohtaamista ja siksi tiedostamattaan myös välttää läsnäoloa kehontuntemuksilleen. Usein Grothin mukaan kysymys on häpeästä. Näyttelijä ei halua tuntea omaa käsittelemätöntä häpeäänsä eikä näyttää itseään katsojille häpeällisenä ja haavoittuvana.

Groth ei kuitenkaan halua purkaa näyttelijöiden esteitä tai muuttaa heidän työtapojaan millään tavalla. Hän työskentelee paradoksaalisesti hyväksymällä näyttelijän tekemisen tavan täysin. Näin hän luo teatteriin olosuhteet, joissa näyttelijän on helpompi hyväksyä omat heikkoutensa, vaikeutensa ja häpeänsä. Läsnäolo syntyy kuin vahingossa hyväksymisen sivutuotteena. Toistuvien läsnäolon kokemusten myötä näyttelijässä lähtee liikkeelle hyväksymisen prosessi ja hän alkaa kantaa vastuuta omasta tekemisestään. Hän alkaa hyväksyä itsensä sellaisena kuin on ja omat tunteensa sellaisina kuin ne heräävät. Näyttelijän rohkeus ja herkkyyys havaita kehontuntemuksia lisääntyvät.

Grothia mukailleen Risto (EG), Petri (G) ja Kristiina (G) puhuvat sallimisesta ja vilpittömyydestä näyttelijäntyön kokemuksensa ytimessä. Heidän ajatuksensa tuntemusten sallimisesta kohtaa niin ikään Blairin käsityksen kehontuntemusten rekisteröimisestä näyttelemisen lähtökohtana. Kaikille heille yhteistä on ajatus tunnetilojen hallitsemattomuudesta ja tämän hallitsemattomuuden myöntämisestä osana näyttelijäntyön todellisuutta. Sallimisessa ja vilpittömyydessä on kysymys asenteesta, joka tekee kehontuntemusten rekisteröinnin sellaisenaan mahdolliseksi.

Tunteiden salliminen näyttämöllä ei kuitenkaan Kristiinan, Petrin, Riston tai Marcus Grothin mukaan tarkoita, että näyttelijän toiminta olisi hallitsematonta tai tunteista käsin määrittyvää. Kristiina ja Petri korostavat erityisesti, että tunti näyttelijä mitä tahansa hän on aina vapaa valitsemaan, miten hän itsessään heräävät kehontuntemukset käyttää näyttämöllä. Kun Groth puolestaan puhuu rehellisyydestä kaikkia hetkessä herääviä tunteita kohtaan, hän ei edellytä että

nuo tunteet tarvitsisi näyttää. Pikemminkin päinvastoin: näyttelijä on Grothin puolesta vapaa tekemään materiaalillaan mitä ikinä haluaa. Petrin ja Kristiinan jättäessä impulssin havainnon tasolle he usein käyttävät tuntemukset uutena tietona roolihenkilöstä. Näin he toimivat etenkin silloin, kun mieleen nousevat yllykkeet eivät istu paraikaa tehtävään kohtaukseen tai näyttelijän siihen astiseen käsitykseen roolihenkilöstään.

Denis Diderot'n *Näyttelijän paradoksin* (1987) ihanne on näyttelijä, joka toistaa roolihenkilönsä tunnetilan teknisin keinoin ilman että itse tuntee mitään. (mt., 19.) Näyttelijä tallentaa harjoitusprosessin aikana lihas- ja tunnemuistiinsa haluamansa tunteet ja siten pystyy toistamaan harjoitellut tunteet esityksessä, vaikkei synnytäkään niitä hetkessä. (mt., 25). Hän tekee työnsä tarkasti, luotettavasti ja tasaisesti. Tunneherkkä ja tilanteeseen hetkessä eläytyvä näyttelijä on puolestaan luonnollinen näyttelijä. Hän on epätasainen suorituksissaan; välillä huono, välillä loistava.

Diderot'n *Näyttelijän paradoksin* perusajatus haastetaan niin Rhonda Blairin, haastattelemieni näyttelijöiden kuin Marcus Grothin toimesta. Grothin ajattelu eroaa Diderot'n ja useimpien muiden klassisten teatteriajattelijoiden opeista nimenomaan suhteessa näyttelijän tunteisiin ja rehellisyyteen niiden suhteen. Hänen teatterinäkemyksessään näyttelijä ja tämän tunteet ovat vapaita, ja näyttelijän luovuus linkittyy välittömästi tähän vapauteen. Näyttelijän tulee ainoastaan osata ulkoa näytelmäteksti ja sovittu näyttämökoreografia. Tunteita tämän ei tarvitse hallita, tuottaa tai toistaa samanlaisina illasta toiseen. Blair (2008, 14) puolestaan nojautuu kaiken tietoisuuden keholliseen lähtökohtaan kyseenalaistaessaan Diderot'n ajatuksen tunteettoman näyttelijän ylivoimaisuudesta. Hänen näkemyksensä mukaan ei ole tietoisuutta, jossa ei olisi läsnä tunnekomponentti.

Kaikki haastattelemistani näyttelijöistä pitävät kehontuntemuksia luovalle työlleen olennaisina. Lähimmäksi Diderot'n käsitystä haastatelluista näyttelijöistä asettuu kuitenkin Tuomas (EG). Hänelle näyttelijäntyö on toiston taidetta. Näyttelijäntyön tasalaatuisuus saavutetaan Tuomaksen kokemuksen mukaan lujalla harjoitustyöllä, joka laukaisee tarvittavat tunteet näyttämötilanteessa. Hän sanoo myös, ettei hänen kokemillaan tunteilla ole mitään merkitystä näyttelijäntyön laadulle; merkitystä on sillä mitä yleisö tuntee. Tuomas sanoo Diderot'n tapaan, ettei hänen tarvitse tuntea roolihenkilön tunteita. Omia kehontuntemuksiaan Tuomas kuitenkin käyttää aktiivisesti näyttelijäntyössään. Hän näyttelee kehonsa omasta rytmistä käsin, olemisen rytmin ohjaamana.

Diderot sanoo Tuomaksen ja itse asiassa myös Riston (EG) tapaan, että harjoitusprosessissa

näyttelijä tutkii ja tallentaa tunteita lihasmuistiinsa. Myöhemmin esityksessä näyttelijä toistaa harjoitellut tunteet suorittamalla samat fyysiset toiminnot kuin harjoituksissa. Ajattelun ero muodostuu kuitenkin Diderot'n väittäessä, ettei näyttelijä tunne tällöin itse mitään. Risto ja Tuomas taas sanovat tuntevansa jo harjoituksessa treenattuja tunteita tai menevänsä esitystilanteessa vielä harjoitustilannetta syvemmälle tunteisiin.

Diderot tuntuu erottelevan roolihahmolle kuuluvat tunteet ja näyttelijän omat tunteet. Roolihahmon lihasmuistista laukeavat tunteet vaikuttaisivat olevan näyttelijän henkilökohtaisesta tunnemaailmasta erillisiä, kehon ja järjen synnyttämiä. Tässä ajattelussa on nähtävissä kartesiolaisen dualistisen ajattelun vaikutus, joka synnyttää kognitiotieteellisestä näkökulmasta katsottuna mielettömän tilanteen: aivan kuin kehon muistista liikkeen ja toiminnan avulla heräävät tuntemukset olisivat vähemmän tunteita, lihallisempia ja järkevempiä kuin näyttelijän omat, henkisemmät tunteet. Vaikkei tuolloin näyttelijässä heräävien tunteiden välitön lähtökohta olisikaan enää hänen henkilökohtaisessa elämässään, eivät ne silti ole tunteina vähemmän oikeita ja näyttelijän kokemia.

Toisin kuin Diderot'lle, Konstantin Stanislavskille tunteet ovat aina olleet näyttelijäntyössä keskeisessä asemassa. Teatteriajattelunsa alkutaipaleella Stanislavski nojautui tunnemuistin konseptiin. Tuolloin hän edellytti näyttelijältä kykyä käyttää oman henkilökohtaisen elämänsä materiaalia tunnekokemusten herättämiseksi näyttämöllä. Kandidaatintutkielmassani vertasin Grothin ajattelua Stanislavskin alku-uran ajatteluun. Päätelin että Grothin näyttelijä on vapaa tuntemaan tunteitaan, kun Stanislavskin näyttelijän tunteiden tulee herätä roolihenkilön psykologisesta todellisuudesta käsin ja olla kontrolloituja niin, että ne uskottavasti palvelevat roolihenkilön illuusiota (ks. Reunanen 2007). Myöhemmässä vaiheessa Stanislavski kuitenkin luopui tunnemuistin käsitteestä ja kehitti metodologian, jota hän kutsui fyysisten tekojen linjaksi. Sen perusajatuksena oli, että näyttelijässä herää psyykkisiä elämyksiä roolihahmon ulkoisten ominaisuuksia tutkimisen ja karakterisoimisen kautta.

Kun fyysiset teot määritellään selkeästi, näyttelijän täytyy vain fyysisesti toteuttaa ne. (Huomatkaa, sanon – fyysisesti toteuttaa, en kokea [perezhit], sillä oikean fyysisen toiminnan kautta syntyy kokeminen itsestään. Jos toimii päinvastoin ja alkaa miettiä tunnetta ja pusertaa sitä itsestään ulos, silloin hairahtuu väkivaltaan ja kokeminen muuttuu näyttelijämäiseksi ja toiminta rappeutuu teeskentelyksi.) (Stanislavski Internet-sivuilla Jershov: Rezhisserskij plan "Otello", 37. Sit. ja suom. Repo 2009.)

Grothin teatterinäkemysten voidaan ajatella mukailevan monin osin Stanislavskin fyysisten tekojen

linjaa. Grothin mukaan näyttelijäntyössä on olennaista, että näyttelijä tekee sovitun koreografian näyttämöllä, minkä ohella näyttelijä voi karakterisoida roolihahmoaan fyysisesti jos niin haluaa. Groth ajattelee fyysisen karakterisoimisen herättävän impulssimateriaalia näyttelijänkehossa. Kun näyttelijä voi tunnistaa ja sallia fyysisen työskentelyn herättämät keholliset impulssit osana hetken sisältöä, ei roolihenkilön fyysinen karakterisoiminen ole uhka läsnäololle millään tavalla.

Kuitenkin Stanislavskin fyysisten tekojen linja erottuu Grothin ajattelusta tavoitteellisuudellaan. Stanislavski toivoo fyysisten tekojen synnyttävän näyttelijässä kokemuksia, jotka johtaisivat roolihenkilön kokemuksen uskottavaan näyttelemiseen. Vaikka Stanislavski ei enää tässä vaiheessa usko näyttelijän tunteiden tahdonalaiseen ohjaamiseen, vaan pitää tunteiden pusertamista riskinä, hän ei ole kuitenkaan luopunut roolihenkilön tunnekokemuksen tavoittelusta. Stanislavski siis ajattelee, että roolisuorituksen uskottavuuden edellytys on roolihenkilön kokemuksen tavoittaminen. Fyysisten tekojen linjassa se vain tapahtuu kehollisen tekemisen kautta.

Stanislavskin fyysisten tekojen linja saa vahvistusta useiden haastattelemieni näyttelijöiden luovan työn kokemusten kuvauksista. Sekä Tuomas (EG) että Leena (EG) kuvaavat tunteiden tulevan useimmiten itsestään, kun he astuvat näyttämölle ja vain tekevät sen, minkä ovat perusteellisesti harjoituksissa omaksuneet. Kumpikin toisaalta kertoo, että aina näin ei käy. Kun tunteet eivät tulekaan tekemisen myötä itsestään, on tilanne näyttämöllä haastava. Kumpikin heistä ryhtyy tällöin useimmiten suunnittelemaan, miten hallitsee seuraavan kohtauksen tai seuraavan esityksen niin ettei kokemus toistuisi. Kuitenkaan suunnittelemisesta ei ole apua kummankaan kokemuksen mukaan, vaan näyttelemisestä tulee kiireistä ja ennakoivaa.

Grotowskin *via negativa* nojautuu niin ikään kehoelämyksen tuottamaan näyttelemiseen. Grotowski sanoo haluavansa mahdollistaa näyttelijälle kokonaisen teon. Kokonaisessa teossa esteet on poistettu näyttelijän välittömän ja rehellisen itseilmaisun tieltä. Olennaista kehoelämyksen tuottamassa näyttelemisessä on samanaikainen kurinalaisuus ja spontaanius. Autenttinen reaktio alkaa ruumiin sisällä. Grotowskin mukaan impulssit alkavat itse asiassa vatsan perukoilta. Kehomuistin tuottamia impulsseja ei voida käskää esiin, vaan nimenomaan käskemisen yrityksestä seuraa, ettei kehomuisti vapaudu. Ongelmana tällöin on ajattelu: käskeminen on ajatus. Idean ydin on kuunnella ruumista ja antaa sen sanella erilaisia rytmejä. ”Ja seuraavaksi: kehomuisti ”nielaisee mukaansa”, ja kaikki tapahtuu itsestään – ulkoisten yksityiskohtien ollessa yhä tarkkoina olemassa – sisäisten impulssien jäsentämänä”. Kurinalaisuus koskee siis näyttelijän toteuttamia toimintojen yksityiskohtia, kun taas näyttelijän kehoelämykselle tulee sallia spontaanius. (Grotowski 2006,

120–127.)

Grotowskin ja Marcus Grothin ajatusten välillä voidaan havaita huomattavia yhtäläisyyksiä. Molemmat mieltävät tunnekokemusten vapauden näyttelijän luovaa työtä helpottavana lähtökohtana. Ja kumpikin pitää näyttelijän esteitä ensisijaisesti psyykkisinä, eikä halua ratkoa niitä asettamalla näyttelijän kokemukselle lisää esteitä tarjoamalla oikeaa tekemisen tapaa, siis metodia. He ovat yhtäläillä yksimielisiä fyysisen toiminnan tarkkuudesta. Grothin näkemyksessä sovittu toiminta tarjoaa näyttelijälle ja esitykselle kehikon, jonka varassa roolihahmojen illuusio syntyy ja esitys toimii. Grotowski taas toteaa Stanislavskin olevan oikeassa vaatiessaan, että näyttelijällä tulee olla valmiiksi harjoiteltu toimintalinja (mt., 180). Stanislavskin mukaan näyttelijän toimintalinja rakentuu kohtauksessa annetuista olosuhteista käsin:

Älköön näyttelijä unohtako, etenkin draamanäyttämöllä, että [roolityössä] täytyy aina lähteä omasta henkilökohtaisesta olemuksesta, ei roolista, ottaen siihen mukaan ensiksi vain *annetut olosuhteet*. Tehtäväksi tulee siis puhtaalla omallatunnolla vastata: mitä näyttelijä fyysisesti tulee näyttämöllä *tekemään*, eli miten tulee *toimimaan* kyseisissä olosuhteissa (ei siis kokemaan. Luoja varjelkoon siinä kohtaa ajattelemasta tunnetta!) (Stanislavski Internet-sivuilla Jeršov: Stati, retshi, besedyi, pisma, 595, sit. Repo 2009, 69.)

Grotowski haluaa kuitenkin lisätä stanislavskilaiseen toimintalinjaan vielä impulssien virran. Tällöin näyttelijän suunnat määrittää toimintalinja, mutta näyttelijä voi aina ratkaista uudelleen tuoreen impulssivirran varassa, miten hän etenee sovittuun suuntaan. Sovitut suunnat vapauttavat näyttelijän kuuntelemaan impulsejaan. (Grotowski 2006, 180.)

Grotowskin ja Grothin ajatukset näyttelijän selkeästä toimintalinjasta impulssien virran kuuntelulla lisätynä saavat vastakaikua kaikilta haastatelluilta näyttelijöiltä, vaikkakin erilaisin painoituksin. Erityisesti Petrin (G) ja Kristiinan (G) puheessa korostuu jatkuva impulssien virran kuunteleminen osana jatkuvasti muuttuvaa näyttelijäntyön kokemusta, mutta myös Risto (EG) tuo vahvasti esille näyttelijäntyön muuttuvan illasta toiseen. Jakaessaan roolityöt kokemuksellisesti tunneintensiiviin, läpielettyihin ja muodoltaan tarkkaan rajattuihin hän toteaa läpielettyjen töiden olevan mielekkäimpiä, koska niissä muoto luo selkeät puitteet sisäisestä kokemuksesta käsin näyttelemiselle. Vastaavasti tunneintensiivisten roolien heikkoutena Risto näkee muodon haurauden ja tunteiden itsetarkoituksellisuuden, mikä voi helposti johtaa tunteiden suorittamiseen.

Kristiina ja Petri korostavat kohtausten selkeiden suuntien merkitystä impulssien kuuntelemiselle. Suvi kokee niin ikään olonsa näyttämöllä parhaaksi silloin, kun hän on jo varhain saanut otteen

roolistaan ja tietää, mitä hän on näyttämöllä tekemässä. Leena (EG) ja Tuomas (EG) taas pitävät ensisijaisena ohjenuoranaan huolellisesti harjoiteltua toimintalinjaa, josta käsin roolihenkilön tunteet heräävät spontaanisti. Erityisesti Leena korostaa jokaisen kohtauksen selkeyden tärkeyttä näyttelijäntyylin kokemukselleen. Verrattuna muihin näyttelijöihin Leena ja Tuomas kuitenkin edellyttävät itseltään näyttelijäntyylin tunnekaaren toistumista samanlaisena illasta toiseen. Tässä mielessä he eroavat Grothin ajattelusta eniten.

Erona Grotowskin ja Grothin ajattelutapojen välillä voidaan nähdä Grotowskin via negatimaan liittyvä tunteiden totuuden vaatimus. Grotowski edellyttää näyttelijältä saumatonta sisäisen impulssimateriaalin välittämistä katsojien nähtäväksi. Tämän tyyppisen näyttelijäntyylin hän näkee yleisöön suuntautuneena tekona: näyttelijä kykenee nousemaan arki-ilmaisun yläpuolelle autenttisuudessaan ja paljauksessaan. Näyttelijä paljastaa yleisölle totaalisesti kaikkein henkilökohtaisimman olemuksensa. (mt., 55–56.)

Vaikkei Grotowski vaadikaan näyttelijää tuottamaan tunteita, tulkitseen että hänen mielestään näyttelijässä heräävät impulssit pitää saumattomasti ilmaista. Läsnaolo Grothin tarkoittamassa mielessä taas on kontaktissa oloa näyttelijän omaan tunnetason kokemukseen tavalla, jossa tuntemuksia ei arvoteta eikä yritetä muuttaa toisiksi. Läsnaolo ei kuitenkaan millään tavalla edellytä tuntemusten välitöntä ilmaisemista. Sisäinen havaitseminen siis on Grothin tarkoittamassa läsnaolossa välitöntä, mutta ei ulkoinen ilmaiseminen. Näyttelijä on läsnaollessaan aivan yhtä vapaa valitsemaan, mitä hän haluaa tuntemusmateriaalistaan ilmaista toimintana kuin, jos hän ei olisi läsna ja vaikkapa suorittaisi ennalta suunnittelemaansa tunneilmaisujen sarjaa.

Välittömimmin kokemiaan tunteita näyttämöllä ilmaisee haastatelluista näyttelijöistä Leena. Hän edellyttää itseltään tietyn tunnekaaren toistamista esityksestä toiseen, minkä lisäksi hänen tunteensa menevät aina pohjaan saakka. Tällä hän tarkoittaa, ettei hän säätele roolissa koettuja tunteita vaan käy ne läpi aina täysillä. Toisaalta Leena toteaaakin, että näyttelijäntyylin tuntuu välillä raskaalta juuri tunnetason vaatimustensa vuoksi. Petri taas kritisoi suomalaisessa teatterissa hänen mielestään yleistä tunteiden totuuden vaatimusta. Hänelle tosi näyttämöllä ei suinkaan ole roolihenkilön tunteiden kokemista todellisina tai juuri niiden tunteiden näyttämistä, joita sillä hetkellä näyttämöllä kokee. Tosi on monitasoinen käsite, joka Petrin mukaan rakentuu kulloisestakin esityksestä käsin. Tunnetasolla se tarkoittaa kuitenkin ennen kaikkea näyttelijän rehellisyyttä itseään kohtaan. Kun näyttelijä tiedostaa ja tunnustaa itselleen oman sen hetkisen kehollisen olotilansa, on hän kehollisesti tosi. Hän on tosi havaitessaan ja salliessaan itselleen ne impulssit, jotka hänessä herää

näyttämöllä. Tosi on myöskin näyttelijän paljautta esittämänsä roolihahmon puitteissa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita tunnemateriaalin saumatonta näyttämistä yleisölle, vaan näyttelijän rehellisyyttä itselleen roolihahmon puitteissa.

'Tosi' on postmodernin teatterin tutkimuksen näkökulmasta käsitteenä problemaattinen. Siihen ajatellaan sisältyvän implisiittinen viesti pysyvästä totuudesta tai minästä, joka olisi näyttelijän saavutettavissa. (ks. esim. Zarrilli 2002, 10, 17.) Postmoderni projekti kyseenalaistaa merkitysten pysyvyyden ja samalla positivistisen metafysiikan, joka olettaa toden pysyväksi. Blairin mukaan kognitiotieteen näkökulmasta mieli, minä ja subjektin tosi ovatkin prosesseja – eivät luonteeltaan pysyviä (Blair 2008, 54). Petrin esille tuomat näkökulmat toden käsitteeseen näyttelijäntyössä istuvat mielestäni kognitiotieteelliseen käsitykseen mielen toiminnasta. Petrille subjektin tosi on hetkestä toiseen ja esityksestä toiseen jatkuvasti muuttuva, elämän ja näyttämön jatkuvasti muuttuvien olosuhteiden synnyttämä konstruktio. Aivan kuten hermoverkot muuttuvat, synapsit syntyvät ja häviävät, myös näyttämöllä mieleen nouseva aines ja sen tulkinnat ovat jatkuvassa muutoksessa (mp). Tämän prosessin jatkuva salliminen kehontilassa ja siitä nouseva tietoisuus on totena olemista. Sama koskee pitkälti myös Kristiinan ja Riston kokemusta näyttelijäntyöstä, kuten edellä olen muissa yhteyksissä kuvannut.

Marcus Groth puhuu näyttelijän aitoudesta, totuudellisuudesta ja luonnollisuudesta jatkuvan muutoksen käsitteeseen kytkettynä. Hän ei oleta läsnäolon olevan tietylle pysyvälle, perimmäiselle subjektiiviselle totuudelle läsnäolemista. Sen sijaan näyttelijä voi Grothin mukaan olla läsnä jatkuvasti muuttuvalle kokemukselleen tuntemuksista ja tietoisuudesta. Näyttelijän ongelmat syntyvät Grothin näkemyksen mukaan yrityksestä erilaisin keinoin pysäyttää, hallita, muuttaa tai sivuuttaa jatkuvasti muuttuvaa kehon viestien virtaa. Siksi myöskään harjoitusten ja esityksen välillä ei ole Grothin mielestä olennaista eroa. Näyttelijän tuntemukset muuttuvat joka ilta kuitenkin. Säkenöivät hetket näyttämöllä syntyvät Grothin mukaan nimenomaan sivutuotteina, kun näyttelijäntyötä ei yritetä fiksata eikä onnistumista lavalla varmistella. Grothin näkemys istuu siis Blairin esittämään kognitiotieteelliseen tulkintaan, jonka mukaan yksilön minä ja mieli konstruoituvat kussakin hetkessä vallitsevista fyysisistä, biologisista, sosiaalisista ja kulttuurisista osatekijöistä. Ja koska mielen toiminta on luonteeltaan voittopuolisesti tiedostamatonta, ei subjekti voi tietoisesti tavoittaa omaakaan perimmäistä totuuttaan, vaan vain sen osan mielen prosesseista, jotka nousevat tietoisuuteen. (Blair 2008, 54.) Voitaisiinkin ajatella, että Grothin teatterinäkemys ydinviesti on tämän tietoisuuteen nousevan materiaalin kasvattaminen näyttelijäntyössä jatkuvan kokemuksellisen muutoksen sallimisen kautta.

Haastatelluista näyttelijöistä Leena (EG) ja Tuomas (EG) ottavat kantaa tätä näkemystä vastaan. Toisin kuin Petrille (G) ja Kristiinalle (G) (ja tietysti määrin myös Suville (G) ja Ristolle (EG)), heille roolityö ei ole muutosprosessissa enää esitysten aikana. Ensi-illassa he haluavat olla valmiita roolityönsä kanssa ja esitysten aikana työskennellä tasalaatuisesti. Blairin esittämän kognitiotieteellisen tulkinnan mukaan tämän kaltainen näyttelijäntyön kokemus on aivan yhtä hyvin perusteltavissa. Vaikka tietoisuus, minä ja totuus ovat hermoverkkojen tasolla jatkuvassa liikkeessä, dynaamisia ja muuttuvia, on muutos pääsääntöisesti hidasta (mt., 54). Tämä mahdollistaa minän jatkuvuuden kokemuksen. Tulkitsisinkin, että aivan kuten käsitys minästä näyttäytyy subjektille verrattain vakiona, voi myös kokemus tietyistä roolityöstä tai esityksestä olla näyttelijälle varsin stabiili – etenkin lyhyellä aikavälillä.

Toisaalta Leena ja Tuomas tuovat esille myös vaikeat tilanteet näyttämöllä, kun harjoituksessa kuntoon treenatut tuntemukset eivät herääkään näyttämöllä odotetulla tavalla. Silloin Leena kertoo häpeän ja pelon astuvan näyttämölle, ja molemmat sanovat näyttelemisen muuttuvan ennakoivaksi ja kiireiseksi. Tuomas kadottaa olemisen rytmiin kuuluvan aikakokemuksen ja nyt-hetken havaitseminen heikkenee. Nämä kokemukset voitaisiin toisaalta tulkita seurauksiksi Grothin tarkoittamasta yrityksestä hallita ja muuttaa spontaanisti herääviä, tietoisuuteen nousevia tuntemuksia.

5.1.2 Yleisö ja esityksen syttyminen

Kaikille haastatelluille näyttelijöille yhteinen kokemuksellinen alue on esityksen syttyminen yleisön edessä. Tätä ilmiötä he kutsuvat myös pyhäksi, aallonharjaksi, pohjavirraksi, lennoksi ja syvyytasoksi. Pohdin seuraavassa esityksen syttymisen dynamiikkaa vuorovaikutuksessa yleisön kanssa näyttelijöiden kokemuksellisten merkitysrakenteiden ja Marcus Grothin läsnäolon käsitteen kautta käytän heijastuspintoina Erika Fischer-Lichten (2008) esitystaiteen tutkimuksen läsnäolokäsitteistöä, Maaria Rantasen (2006) tutkimushavaintoja näyttelijöiden yleisösuhteesta ja Elly Konjinin (2002) näyttelijän tehtävätunne -hypoteesia. Samassa yhteydessä roolin merkitys näyttelijäntyön kokemukseksi tulee luontevasti mukaan pohdintaan. Useat haastatelluista kokevat roolihenkilön illuusion mahdollistavan yksityisen ja henkilökohtaisen paljastamisen yleisölle. Varsinaiseen esityksen syttymiseen paneudun seuraavassa alaluvussa, jossa vien

näyttelijöiden kokemukselliset merkitysrakenteet luovuuden tutkimuksen kontekstiin.

Suhde yleisöön korostuu haastateltujen näyttelijöiden luovan näyttämötyön kokemuksessa. Esitystä ei ole ilman katsojaa. Maaria Rantanen (2006, 67) tulkitsee yleisön tehtävän palautteenantajana ja näyttelijäntöön määrittäjänä rakentuvan vuorovaikutukselle. Näyttelijä saa välitöntä palautetta työstään yleisön läsnäolon ja reaktioiden välityksellä. Siten yleisöllä on valta myös määrittää ja kommunikoida näyttelijälle onnistuuko vai epäonnistuuko hän työssään. Rantanen tiivistääkin onnistumisen kokemuksen näyttelijäntöössä kahteen sanaan: ”yleisö reagoi” (Rantanen 2006, 67).

Marcus Groth lähestyy onnistumisen ja epäonnistumisen tematiikkaa näyttelijäntöössä varsin yllättävästä näkökulmasta. Hän riisuu yleisöltä näyttelijän onnistumisen ja epäonnistumisen määrittäjän tehtävän toteamalla, ettei ole olemassa hyvää tai huonoa näyttelijäntöötä. Hänen näkemyksensä mukaan näyttelijä ei milloinkaan pääse yleisön pään sisään. Tämä kyllä helposti kuvittelee, mitä yleisö odottaa ja suorittaa työnsä näistä oletetuista yleisön tarpeista käsin. Grothin mukaan näyttelijä voisi lakata määrittämästä työnsä arvoa ulkoisen palautteen ja varsinkin kuvittelun ulkoisen palautteen perusteella. Myöskään näyttelijäntöön huonouden tai hyvyyden sisäisen kokemuksen pohdintaan hän ei näyttelijää suuremmin kannusta. Sen Groth näkee johtavan lopulta yrityksiin fiksata onnistumisen kokemus näyttämöllä tai välttää epäonnistumisen kokemuksia suorittamalla, jolloin näyttelijä kadottaa läsnäolon.

Haastatelluista näyttelijöistä Tuomas (EG), Leena (EG) ja Suvi (G) kertovat yleisön reaktioiden suuresti vaikuttavan onnistumisen ja epäonnistumisen kokemuksiin näyttämöllä. Tuomas toteaaakin yleisön olevan näyttelijäntöössä sekä ”se tärkein että se kauhein”. Suvi (G) ja Petri (G) korostavat katsottavana olemisen tärkeyttä suurempien energiavirtojen liikkeelle saajana, mutta Petri ei liitä kokemukseen kuitenkaan arvostelluksi tulemisen aspektia. Suvi sen sijaan sanoo, että katsottavana oleminen voi olla sekä hyvin nautinnollista että syvästi tuskallista. Risto (EG), Kristiina (G) ja Petri (G) taas lähenevät Grothin näkemystä arvottamisesta vapaasta yleisösuhteesta. He tuovat esiin näyttelijän autonomiaa suhteessa yleisön reaktioihin. Erityisesti Risto korostaa nuorempana olleensa huomattavasti herkempi yleisön mielipidettä kohtaan esityksen aikana ja kuunnelleensa yleisön reaktioita varsin herkästi. Nykyisin hän ajattelee pikemminkin kiitoksissa sitten käyvän ilmi, mitä yleisö ajatteli. Hän toteaa myös, ettei hänellä oikeastaan ole negatiivia katsojakokemuksia, koska hänen puolestaan yleisö saa ajatella hänen työstään mitä ajatteleekin.

Rantasen havaintojen mukaan näyttelijä siis tarvitsee yleisön hyväksynnän, kun taas Groth ja puolet

haastatelluista kyseenalaistavat tämän perinteisen näkemyksen näyttelijän ja yleisön vuorovaikutuksesta. Samalla he mielestäni viestivät näyttelijän autonomiasta suhteessa ohjaajaan, jonka voi ymmärtää yhden hengen koeyleisöksi. Groth toteaa näyttelijöiden usein yrittävän tyydyttää ohjaajan kuviteltuja tarpeita. Ollessaan itse ohjaajana hän viestittää näyttelijälle tämän voivan työskennellä itsenäisesti, omista tarpeistaan ja tuntemuksistaan käsin.

Perinteisesti yleisön ajatellaan odottavan näyttelijältä valmiutta provosoida itsessään esiin tunteita tai ainakin jäljitellä niitä enemmän tai vähemmän uskottavasti. Tunteiden näyttelemisen uskottavuus nähdään yleisön kokeman näyttämöillusion peruspilarina. (ks. esim. Zarrilli 2002, 9.) Luopuessaan onnistuneen ja epäonnistuneen näyttelijäntyön erottelusta Groth luopuu myös roolihenkilöön sulautumisen vaatimuksesta – etenkin roolihenkilön tunteiden tuottamisen ja kokemisen suhteen. Hän toteaa roolihenkilön illuusion syntyvän yleisön päässä lausuttujen repliikkien, näyttelijän fyysisen toiminnan ja tämän kantaman puvun ja maskin summana. Näyttelijän ei tarvitse synnyttää roolihahmolle kuuluvia tunteita. Hän voi tuntea mitä nyt esityshetkessä tunteekin. On selvää, että Groth haastaa tässä länsimaisen teatterin konventioihin kuuluvan odotuksen tunteiden näyttelemisen teknisestä osaamisesta.

Haastatelluista näyttelijöistä erityisesti Leena (EG) ja Tuomas (EG) korostivat tietyn ennalta harjoitellun tunnekaaren toiston arvoa esitystilanteessa. He näkivät tähän tapaan hallitun tunnetyöskentelyn osana näyttelijän ammattitaitoa, teknistä osaamista ja taiteilijan vastuuta. Petri (G) ja Kristiina (G) taas asettuivat vastakkaiselle kannalle. Heille teatteri on hallitsematonta ja juuri siksi kiehtovaa etenkin näyttämöllä heräävien impulssien, mukaan lukien tunnemateriaalin osalta. He lähtevät esitykseen pikemminkin tutkiakseen sinä nimenomaisena iltana heräävää impulssimateriaalia, eivät hallitakseen roolihenkilön tunteita. Tässä Grothin entiset oppilaat ajattelevat opettajansa kanssa samansuuntaisimmalla tavalla.

Elly Konjinin (2002) tehtävätunne –mallin voisi tulkita tukevan Grothin tunnenäyttelemisen uskottavuudesta irtisanoutuva ajattelu. Tehtävätunteet syntyvät näyttelijän esittämisen tehtävästä ja esitystilanteen olosuhteista, eivät roolista itsestään. Roolihahmon tunteiden illuusio syntyy siis Konjinin mukaan osittain näyttelijän harjoitusprosessissa tekemistä havainnoista omista yhtymäkohdistaan roolihahmon kanssa, ja osittain siitä, että yleisö näkee näyttelijän esittämät tunteet näyttämökontekstissa ja tulkitsee niitä roolihahmon mukaisesti. Näyttelijän tunteiden spontaanisuus ei olekaan illuusio vaan heijastumaa näyttelijän spontaaneista tehtävätunteista ja niiden heijastumisesta kanssänäyttelijöiden ja yleisön kanssa koettuun vuorovaikutukseen. (Konjin 2002,

80.) Haastatelluista näyttelijöistä Petri kuvaa roolikäsitystään varsin samalla tavalla. Hän ajattelee roolin olevan sopimus yleisön ja näyttelijöiden välillä. Tätä sopimusta tukevat ohjauksen rakentama näyttämöllinen tilanne, näytelmäkirjailijan teksti, näyttelijän omaksuma roolihenkilön fysiikka ja ymmärrys roolihenkilön merkityksestä näytelmän kokonaisuuden palveluksessa. Näyttelijän ei tarvitse itse tehdä kovinkaan paljoa roolihenkilön synnyttämiseksi, pikemminkin luottaa ja kuunnella näyttämötilannetta ja kehoaan. Petrin kuvaus puoltaa mielestäni niin ikään Konjinin tehtävätunne –hypoteesia.

Rantasen tutkimustulokset puolestaan tukevat Konjinin päätelmiä sikäli, että Rantanen toteaa näyttelijän altistuvan työuupumukselle nimenomaan silloin, kun hän on emotionaalisesti väsynyt eikä enää jaksa olla näyttämötilanteessa, vaan kokee näyttämötilanteen herättämät tunteet myönteisen haasteen ja jännityksen sijaan hallitsemattomina, pelottavina ja uhkaavina (ks. Rantanen 2006 264–267). Leena (EG) tuo vastaavasti esille pelon tunteen osana näyttelijän arkea. Hänen kohdallaan pelko liittyy ammatillisiin riittämättömyyden tunteisiin suhteessa vaativien roolien tunnekuljetuksiin tai tilanteisiin, joissa hän ei ymmärrä mitä hänen pitäisi roolissa tehdä. Myös Risto (EG), Suvi (G) ja Tuomas (EG) kuvaavat suorittamisalttiutta, kun roolihenkilö on syvästi tunneintensiivinen, heikosti hahmottunut näyttelijälle itselleen tai jostain syystä esitys ei syty odotetulla tavalla. Kaikki heistä uupuvat, jos tilanteesta ei näytä olevan ulospääsyä. Etenkin Suvi, Leena ja Tuomas pohtivat vaikeuksien tullen strategioita, miten hallita epämiellyttävä tilanne näyttämöllä tai miten saada esitys tai jo seuraava kohtaus syttymään. Nämä strategiat kuitenkin irrottavat näyttelijän välittömästä läsnäolosta näyttämöllä, eivätkä useinkaan palkitse näyttelijää onnistumisen kokemuksella.

Vastaavasti Petrin (G), Kristiinan (G) ja Riston (EG) soveltama sallimisen ja vilpittömyyden idea näyttää auttavan pelkoon ja suorituspaineesiin. He eivät vaadi itseltään näyttämöllä tunnetasolla muuta kuin mikä heissä spontaanisti herää, vaikka tunne olisi epämiellyttäväkin. Risto ja Kristiina eivät kuitenkaan väitä, että näyttelijäntyo olisi aina ongelmatonta. Esimerkiksi toimimaton ohjaus tai epämotivoiva rooli voivat tehdä työstä raskasta ja tahmeaa, antoi omille spontaaneille tunteilleen miten paljon tilaa tahansa. Petrin, Kristiinan ja Riston suhde tunteisiin näyttämöllä mukailee Grothin läsnäolon ajatusta. Näyttelijän ei tarvitse yrittää takertua tiettyyn tunteeseen tai yrittää muuttaa tunteitaan toisiksi näyttämöllä. Kun kielteisetkin tunteet sallii itselleen, voivat ne muuttua pian toisiksi. Kristiinan ja Riston mukaan aina ei kuitenkaan käy niin. On olosuhteita, joissa on hyvin vaikea olla läsnä ja vilpittön. Groth itsekin toisaalta toteaa, että hänen mottonsa näyttämöllä ja elämässä yleensä on ”olla niin läsnä kuin mahdollista ja niin rehellinen kuin mahdollista” (Groth

2007).

Rantasen (2006) mukaan esityksen lentoon lähteminen on näyttelijäntyön palkitsevinta ainesta ja kuitenkin varsin harvinaista. Sen muodostumisen edellytys on aina onnistunut jakamisen kokemus yleisön kanssa esitystilanteessa. (mt., 60.) Haastatellut näyttelijät kokevat esityksen syttymisen varsin yhtenevästi ja yleisövuorovaikutuksen hyvin merkittävänä kokemuksen syntymiselle. Kuitenkin he antavat keskenään varsin erilaisia merkityksiä yleisön läsnäololle. Merkittävin ero muodostuu suhtautumisessa epäonnistumiseen ja onnistumiseen yleisön silmissä. Jos esitys ei syty odotetusti, pitävät etenkin Tuomas (EG), Leena (EG) ja Suvi (G) tilannetta epäonnistumisena yleisön edessä. Tuomas kuitenkin sanoo tällöin itselleen, ettei yleisö aina huomaa yksittäisen näyttelijän suoriutumisen puutteita vaan katsoo esitystä kokonaisuutena. Risto (EG) puolestaan suhtautuu itseensä varsin armeliaasti mitä yleisön mielipiteeseen tulee. Yleisön mukaan saaminen ja esityksen syttyminen tuntuvat hänestä toki hyvältä, mutta toisin kuin nuorempana hän ei enää vaadi sitä itseltään. Petri ei tuonut varsinaisesti esille epäonnistumisen pelkoa yleisön edessä, koska hän sallii itselleen kaiken näyttämöhetkessä heräävän materiaalin. Kristiina (G) taas suorastaan nautti riskinotosta näyttämöllä ja hetkellisistä epäonnistumisen tunteista, jotka hän jakaa yleisön kanssa merkinä näyttelemisen improvisatorisesta, yleisön edessä aina uudestaan syntyvästä luonteesta.

Marcus Groth ei kuvaile esityksen lentoon lähtemisen tai esityksen syttymisen kokemuksesta sinänsä. Hänen teatterinäkemyksessään korostuu läsnäolo, jonka kautta jokainen hetki voi syttyä näyttämöllä miltei kuin vahingossa, näyttelijän tuntemusten vapaan sallimisen sivutuotteena. Myöskään yleisöllä ei ole tässä pohdinnassa merkittävää sijaa, koska Groth nimenomaan haluaa tarjota näyttelijälle ulospääsyn suoristuspaineista yleisön edessä. Olennaista on, että näyttelijällä on lupa kokea mitä tahansa näyttämöllä. Vääriä tunteita ei ole. Lisäksi Groth toteaa, ettei näyttelijä voi ikinä täysin tietää, mitä yleisön päässä liikkuu. Siksi näyttelijän on turha kuormittaa itseään yleisön tuntemuksia arvailemalla.

Haastatellut näyttelijät muodostavat jatkumon suhteessa merkityksiin, joita esityksen syttyminen tai syttymättä jääminen yleisön edessä saa. Epäonnistumiselle vähiten painoarvoa tai jopa uusia, kannustavia merkityksiä antavat Grothin entiset oppilaat Petri ja Kristiina. Seuraavaksi armeliain itseään kohtaan yleisösuhteessaan näyttää olevan Risto, joka ei ole milloinkaan saanut Grothilta oppia. Kuitenkin Rantasta mukailleen näyttelijät poikkeuksetta tuovat esille yleisövuorovaikutuksen merkityksen esityksen syttymisen hetkissä. Tällä perusteella Grothin yleisön suhteen varsin neutraali läsnäolokäsitys näyttäisi palvelevan näyttelijän työn suorittamista vähentävänä tekijänä

pikemminkin kuin välittömänä esityksen sytyttäjänä. Oikeastaan havainto istuu Grothin ajatteluun: kun näyttelijä lakkaa suorittamasta, syntyy säkenöivä hetki paradoksaalisesti, sivutuotteena.

Roolihenkilö tuo Leenan (EG), Petrin (G), Kristiinan (G), Riston (EG) ja Tuomaksen (EG) yleisösuhteeseen henkilökohtaisen paljastamisen jännitteen. He kaikki kertovat kokevansa roolihenkilön suojana, jonka avulla he voivat näyttää itsensä paljaana yleisölle. Itse asiassa he ovat omine henkilökohtaisine heikkouksineen näyttämöllä yleisön edessä. Olennaista on, että yleisö katsoo näyttelijää roolihenkilönä. Silloin näyttelijä voi käyttää kaikkein henkilökohtaisinta materiaaliaan ja silti sietää yleisön katsetta. Haastatellut näyttelijät kuvaavat hyvinkin yhtenevästi käyttävänsä omaa heikkouttaan ja haavoittuvuuttaan roolihenkilön palveluksessa. Tällöin he rikkovat arkipäiväistä normia heikkouden peittämisestä. Normin rikkomisen kautta he tarjoavat yleisölle mahdollisuuden nähdä jotain todellista, ja kokemuksellisesti ymmärtää inhimillistä elämää. Petri sanoo yleisön rakastavan näyttämöllä näkemäänsä heikkoa hahmoa, jolle Petri on lainannut oman ja todellisen haavoittuvuutensa, koska pohjimmiltaan yleisö kokee myötätuntoa omia heikkouksiaan kohtaan.

Suvi (G), Petri (G) ja Leena (EG) tuovat samaan kokemustasoon myös yleisön kanssa yhdessä jonkin tärkeän asian äärellä olemisen ja syvän tiedon jakamisen kokemuksen. Petri kutsuu tilanteessa vaihtuvaa tietoa arkkityypiseksi, Suvi taas puhuu ”hienoista jaetuista mekastuksista ja hiljaisuuksista” ja vertaa teatteria kirkkoon nykyajassa yhteisen hiljentymisen paikkana. Erika Fischer-Lichten (2008, 93–101) käsite ’radikaali läsnäolo’ (engl. *radical concept of presence*) kuvastaa tulkintani mukaan juuri tämän tyyppistä roolihenkilön haavoittuvaa kehollistamisesta yleisön kanssa jaetussa hetkessä. Ollessaan radikaalilla tasolla läsnä esiintyjä on läsnä esitystilanteessa tietoisuuden tasolla ja energisoituneena kehona. Fischer-Lichte korostaa, radikaali läsnäolo ei edes erottele tietoisuuden ja kehon välillä, vaan dikotomia purkautuu. Kysymys on esiintyjän kokonaisvaltaisesta, psykofyysisestä läsnäolemisen. Esiintyjän radikaalin läsnäolon kautta katsoja kokee niin esiintyjän kuin itsensä kehollistuneena mielenä, joka on ”jatkuva joksikin tulemisen tilassa” (engl. *in a constant process of becoming*) (mt., 98). Tästä jatkuvasta, dynaamisesta hetkestä hetkeen joksikin tulemisesta seuraa, että radikaalilla läsnäololla on katsojan ja esiintyjän välillä liikkuvan energian kautta kyky muuttaa katsojaa. (mt., 98-99.) Fischer-Lichte käyttää tässä lähes sanasta sanaan samaa terminologiaa kuin Suvi ja Petri käyttävät kuvatessaan syvästi toimivaa yleisövuorovaikutusta. Molemmat puhuvat energian liikkumisesta tai kiertämisestä tilassa yleisön ja esiintyjän välillä ja inhimillisen kokemuksen jakamisesta. Petri korostaa kysymyksessä olevan syvemmän kuin näytelmän viestin jakamisen tason, ja jakamisen syvyyden

perustuvan nimenomaan esiintyjän rohkeudelle näyttää ihminen itsessään. Molemmille näyttelijöille kokemus liittyy myös esityksen syttymiseen. Suvi sanoo tällaisen ”kolmitasoisen yhteyden” suhteessa omaan itseensä, yleisöön ja rooliin/esitykseen olevan kohdallaan esityksen lentoon lähtemisen edellytys.

Fischer-Lichten kuvaus radikaalista läsnäolosta jatkuvana joksikin tulemisen tilana muistuttaa hyvin pitkälti Marcus Grothin läsnäolon konseptia. Selkeänä erona voidaan nähdä tapa, jolla Fischer-Lichte sisällyttää yleisön osaksi radikaalin läsnäolon käsitettä, kun taas Groth puhuu näyttelijästä läsnäolevana kaikelle, mikä herättää kyseisessä hetkessä hänessä tuntemuksia. Yleisö siis sisältyy Grothin ajattelumalliin osana hetken sisältöä, mutta ei ole millään tapaa esiintyjän läsnäolon edellytys. Toisaalta näissä kahdessa läsnäolon käsitteessä on myös voimakas yhteinen viesti hetkestä hetkeen tapahtuvasta muutoksen prosessista. Läsnäolo on mahdollista tällä tasolla vain, kun siihen sisältyy psykofyysinen kokemus jatkuvasta muuttumisesta ja joksikin tulemisen havainnoimisesta. Radikaali läsnäolo asettuu käsitteenä Grothin läsnäolon rinnalle sikäli, ettei siihen sisälly ennalta määritelty kehollinen olotila vaan esiintyjän jatkuva kehollisten tuntemusten muotoutuminen. Fischer-Lichte tuo myös esille tämän tyyppisen läsnäolon poikkeamisen länsimaisen katsojan odotuksista. Hän toteaa, että länsimaisessa arkipäivässä mielen ja kehon yhtenäisyys on harvinaista keho-mieli -dualismin ohjatessa koettua. Esiintyjän kehollistunut mieli tuottaa radikaalin läsnäolon kautta katsojalle harvinaisen onnen tunteen dikotomian purkautuessa hetkellisesti. Voisi ajatella, että Groth antaa mahdollisuuden juuri tämän dikotomian purkamiseen kertoessaan näyttelijälle, että tällä on vapaus tuntea mitä kehossaan tunteekin, ja että tuo kehollinen kokemus tuottaa läsnäolon ja näyttämölliset säkenöivät hetket aivan itsestään.

5.2 Tutkimuslöydökset luovuuden tutkimuksen kontekstissa

Luovan prosessin ajatellaan olevan muita kognitiivisia prosesseja herkempi tunteiden vaikutukselle. Fenomenologisen tutkimuksen kautta tarjoutuu erityisiä mahdollisuuksia selvittää tunneprosessien merkitystä luovuudelle. (Nelson 2006, 100.) Tässä tutkimuksessa haastatellut näyttelijät tuottivat runsaasti kokemuksellista materiaalia liittyen tunteiden ja luovan työn keskinäiseen dynamiikkaan. Niin ikään Marcus Grothin hahmoterapeuttinen teatterinäkemys rakentuu tunteiden ja luovuuden keskinäiselle suhteelle näyttelijäntyössä. Näin tämän tutkimuksen kautta tarjoutuu oivallinen tilaisuus tunteiden ja luovuuden vuorovaikutuksen diskutoimiselle ajankohtaisten, erityisesti

tunteiden ja kognition vuorovaikutukseen fokuoivien luovuuden tutkimusten valossa. Myös kaikille haastatelluille näyttelijöille yhteinen esityksen syttymisen kokemus ansaitsee oman pohdintansa luovuuden tutkimuksen kontekstissa. Tukeudun kyseisen ilmiön pohdinnassa erityisesti taiteellisen luovuuden fenomenologisiin tutkimuksiin.

5.2.1 Esityksen syttyminen ja luovuuden fenomenologinen tutkimus

Näyttelijöiden luovuutta tutkineen Jill Nemiron (1997) mukaan esiintyvien taiteilijöiden luova prosessi eroaa ratkaisevasti työn lopputuloksen suhteen alkuperäismateriaalia tuottavien taiteilijöiden, kuten kirjailijöiden tai kuvataiteilijöiden prosessista. Näyttelemine on luonteeltaan improvisatorista, koska näyttelijän luovan prosessin lopputulos syntyy ja elää vain luovan prosessin tapahtumisen hetkessä näyttämöllä (mt., 236). Taiteellisen luovan työn fenomenologisessa väitöstutkimuksessaan Christopher Nelson törmääkin esiintyvien taiteilijöiden kokemuksen poikkeamiseen alkuperäismateriaalia tuottavien taiteilijöiden kokemuksesta. Kun alkuperäistaiteilijöiden prosessissa vuorottelevat analyttiset ja intuitiiviset työvaiheet, hänen haastattelemansa muusikot haluavat esiintymistilanteessa pysyä yksinomaan intuitiivisessa tilassa. (Nelson 2006, 134.)

Nemiron ja Nelsonin havainnot kertautuvat haastattelemini näyttelijöiden raportoimissa esityksen syttymisen kokemuksissa ja toisaalta vaikeuksissa, kun esitys ei lähde lentoon. Näyttelijät kuvaavat esityksen syttymisen tunnetta mm. itsetietoisuuden häviämisenä, kokonaisvaltaisena kehollisena paikalla olona, pakottomuutena, ykseytenä, rajan häviämisenä, kaiken itsestään tapahtumisena, assosiativisuutena ja tihentyneenä havaintokykynä. Nelson jakaa omat fenomenologiset havaintonsa luovasta hetkestä kolmelle akselille, jotka ovat intuitio-analyysi, ykseys-jakautuminen ja vapaus-rajoitus. Näistä intuitio-ykseys-vapaus muodostavat yhden kokemuksellisen ääripään, kun taas analyysi-jakautuminen-rajoitus vastaavasti toisen. Tässä tutkimuksessa haastatellut näyttelijät kuvaavat esityksen syttymisen tilassa varsin yksimielisesti Nelsonin intuitio-ykseys-vapaus -kokemusta, jossa keskeisiä osa-alueita ovat mm. vaivattomuus, itseluottamus, korostunut herkkyys taiteellisen työn elementeille, arvostelemattomuus, intuition dominanssi, itsen eheyden kokemus sekä ilon ja vapauden tunne. (ks. Nelson 2006, 123–134.) Myös Kamella Taten (2007) fenomenologisessa teatteritaiteilijöiden luovuutta käsittelevässä tutkimuksessa tavoitetaan varsin samantyyppinen kuvaus näyttelijän optimaalisesta hetkestä näyttämöllä. Kun näyttelijä kokee

olevansa vapaa näytelmän muodon puitteissa, hän kokee lentävänsä. Häntä ei rajoita mikään. Taten tutkimuksessa yleisön merkitys tälle kokemukselle tosin ei korostu, eikä hän diskutoi löydöksiään esiintyvän taiteen versus ei-esiintyvän taiteen luovan kokemuksen mahdollisia eroja vasten. (ks. mt., 182.)

Nelson (2006) taas korostaa esitystilanteen erityisyyttä kokemuksellisella tasolla verrattuna muuhun luovaan toimintaan. Kun taiteellisen työn kokemukseen tavallisesti liittyy liike analyttisen ja intuitiivisen tilan välillä, hänen löydöksissään taiteilija toivoo esitystilanteessa pysyvänsä kaiken aikaa intuitiivisessa tilassa. Jos tämä siirtyy analyttiseen tilaan, hänen tietoisuutensa jakautuu: hän tulee tietoisemmaksi itsestään ja ympäristöstään mukaan lukien yleisöstään, tai hän irtautuu kokemuksellisesti tekemästään taiteellisesta työstä ja näkee itsensä ulkopuolelta työn äärellä. Tällöin hän kokee olevansa haavoittuvainen ja häiritsevällä tavalla tietoinen rajoituksistaan. (mt., 134.) Haastattelemi näyttelijät kuvaavat esitystilanteen vaikeuksia täysin toisiaan ja Nelsonin havaitsemaa vastaavalla tavalla. Leena (EG) kertoo järjen äänen sabotoivan aika ajoin roolityötä. Sellaisissa hetkissä hän irtoaa kehollisesta tuntumastaan, spontaanista kyvystä tehdä taiteellisia valintoja näyttämöllä ja alkaa kyseenalaistaa itseään. Kun Tuomas (EG) puolestaan törmää vaikeuksiin näyttämöllä, hän ryhtyy herkästi suunnittelemaan strategioita seuraavaa kohtausta varten, jolloin kehollinen tuntuma nyt-hetkestä katoaa. Myös muut näyttelijät kuvaavat kehontuntumusten olevan hyvä vaikeuksien indikaattori näyttämöllä: tällöin keho lähtee pois päin tai näyttelijä ei tiedä, minne kätensä laittaisi.

Näyttelijät Taten tutkimuksessa tunnistavat yhtäläillä analyttisen tietoisuuden problemaattisuuden luovan työn kokemuksen kannalta. He liittävät kehontuntuman katoamisen erityisesti ennalta suunniteltuihin tekemisen ja reagoimisen tapoihin näyttämöllä. Jos näyttelijä suunnittelee ennalta reaktiotapansa sen sijaan, että reagoisi näyttämötilanteessa syntyvään materiaaliin, kavaltaa keho näyttelijän. Taten haastattelemat näyttelijät kuvaavat tarkkailevansa silloin itseään ulkopuolelta, jännittävänsä ja kokevansa vaikeutta hengittää vapaasti. (Tate 2007, 174–175.) Leena ja Tuomas kertovatkin, ettei strategioiden suunnitteleminen auta vaikeissa näyttämötilanteissa juurikaan. Leena erityisesti toteaa, että tuntuma näyttämöllä on usein parhaimmillaan, kun ei ole juurikaan suunnitellut tekemistään. Silti strategioiden rakenteluun on alttiutta, koska epäonnistumisen pelko provosoi suunnittelemaan. Myös Taten haastattelemat näyttelijät kokevat samaa alttiutta. He sanovat ennalta suunnittele mattomuuden olevan vaikeaa. Syynä Taten mukaan on näyttelijän halu kiinnittyä harjoitusprosessista nouseviin mielikuviin ja tulkintoihin siitä, mitä näyttämöllä tulee tapahtumaan. Kuitenkin näyttelijät haluavat vastustaa tätä alttiutta, koska he kokevat valmiiksi

suunniteltuja reaktioita toteuttaessaan, että heidän kehonsa valehtelee koska he eivät ole tosia näyttämötilanteen materiaalille. (mp.)

Näyttelijän oleminen hetkessä eriytyy siis kehotietoisuudenkin tasolla, kun analyttinen tietoisuus alkaa johtaa näyttämötilannetta. Taten tutkimuksessa näyttelijä sanoo kehotuntemusten katketessa vain päästävänsä irti suunnitelmistaan ja heittäytyvänsä jälleen luottamaan prosessiin ja työhön. (mp.) Kristiina puolestaan on keksinyt hengitykseen palaamisen ratkaisuksi vaikeaan tilanteeseen näyttämöllä. Hengitykseen palaaminen auttaa, koska se ei ole ajattelua. Samoin Petri (G) ja Risto (EG) käyttävät apukeinoina mielen rauhoittamista ja kehon sen hetkisen olon kuuntelemista tai ”ei tarvitse olla muuta kuin on” -muistutusta. Ymmärrän nämä keinot Nelsonin havaintoja mukaillen palaamiseksi analyttisen kognitiivisen prosessoinnin tasolta kehontuntemuksiin. Marcus Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemysten voi tulkita pitävän sisällään saman viestin. Hänen tulokulmansa on vain sallia kaikki hetkessä nouseva impulssimateriaali ja antaa sen olla. Tulkitsenkin Grothia tässä kontekstissa niin, että kaikki hetken materiaalia vastaan taisteleva ylläpitäisi analyttistä tietoisuutta ja veisi pois läsnäolosta.

Nelson tuo yleisön ja kanssaesiintyjät mukaan pohdintaansa esiintyvien taiteilijoiden luovan työn kokemuksellisista eroista verrattuna ei-esiintyviin taiteilijoihin. Muusikkojen kokemusten pohjalta hän hypotetisoi, että yleisön katse ja välitön vuorovaikutus kanssaesiintyjien kanssa voimistavat luovan työn kokemuksen tunnekomponenttia esiintymistilanteessa. (Nelson 2006, 145–147.) Luovan toiminnan optimaalisena ydinkokemuksena pidettyyn flow’n määritelmään ei kuitenkaan lukeudu yleisön läsnäolon merkitys. Flow määrittyy olennaisesti oman minän arvioimisen vähenemisenä, ajantajun katoamisena ja täydellisenä keskittymisenä tilanteessa, jossa tehtävällä on selkeät päämäärät, sen etenemisestä saa välitöntä palautetta, henkilö tuntee hallitsevansa tilannetta ja tehtävän vaativuus on tasapainossa henkilön kykyjen kanssa (ks. Csikszentmihalyi 2005). Vaikka flow’n määritelmä kuvaakin monin osin niin Nelsonin tekemiä havaintoja intuitio-ykseys-vapaus - dimensiosta kuin haastattemieni näyttelijöiden kuvauksia esityksen syttymisestä, ei se ole näyttelijän esityksen syttymisen kokemuksen määritelmänä kattava. Erityisesti siitä jäävät puuttumaan seuraavat haastattemieni näyttelijöiden esiin nostamat esityksen syttymiseen liittyvät kokemukselliset osa-alueet, jotka olivat käytännössä heille kaikille yhteisiä: 1. oman itsen kokonaisvaltainen kehollinen tuntuminen siten, että omien tuntemusten ja kehon rytmien havaitseminen herkistyy. 2. Näyttelijän havaintokyky ympäristön stimuluksille herkistyy ja laajenee niin, että hän kykenee havainnoimaan rinnakkain niin näytelmän todellisuutta kuin reaalityodellisuutta ja ohjaamaan omaa toimintaansa molemmilla tasoilla vaivatta. 3. Kokemusta

leimaa yhdessä olemisen ja/tai tärkeän tiedon jakamisen kokemus yleisön ja/tai kanssänäyttelijöiden kanssa.

Nelson korostaa, että luovuuden ja taiteellisen luovuuden alalajeista on liian vähän spesifistä kokemuksellista tietoa. Hän osuu myös omien havaintojeni perusteella oikeaan peräänkuuluttaessaan luovan kokemuksen alatyypikohtaista selvittämistä. Erityisen kiinnostavaa mielestäni on, että näyttelijöiden keskinäisetkin kokemukset näyttelijän luovasta työstä erosivat merkittävästi, mitä tulee näyttelijäntyön luonteeseen toiston taiteena. Mielestäni tämä kokemuksellinen ero saattaa heijastaa luovan prosessin yksilöllisiä kognitiivisia eroja. Tätä ajatusta kehittelen seuraavaksi lisää luovuuden tutkimuksen kognitioon ja primaariprosessiin liittyviä teorioita vasten.

5.2.2 Näyttelijän luovan työn kokemukselliset erot, primaariprosessi ja kognitio

Leanne Gaboran (2002) teoria koskien luovia kognitiivisia prosesseja tuo muistiprosessit mukaan assosiatiivisen ja analyttisen vaiheen vuorottelun pohdintaan luovassa prosessissa. Gaboran mukaan luova kognitiivinen prosessi etenee syklisesti assosiatiivisen ja analyttisen vaiheen vuorotteluna, ja assosiatiivisessa vaiheessa muisti on käytössä laajan aktivaatiofunktion mukaan. Kun luovan prosessin assosiatiivinen vaihe on tuottanut näin runsaasti epätarkkoja ajatuksia ja ideoita, seuraa analyttinen vaihe jossa muisti toimii fokusoidun aktivaatiofunktion mukaan. Näin ollen assosiatiiviseen vaiheeseen liittyy matala, mutta laaja aktivaatiofunktio, kun taas piikikäs aktivaatiofunktio merkitsee assosiaatioiden vähäistä määrää ja on käytössä analyttisessä vaiheessa. Gabora ajattelee, että analyttisessä vaiheessa etäiset assosiaatiot häiritisivät luovaa työtä irrelevantteina.

Haastattelemistani näyttelijöistä ensimmäisen tyyppiset (Leena (EG), Tuomas (EG)) pitävät esitystilanteessa tavoiteltavana näyttelijäntyön toistumista illasta toiseen tasalaatuisena. Harjoitusvaiheessa he tutkivat ja kokeilevat assosiatiivista, usein henkilökohtaistakin materiaalia. Esitysvaiheessa he eivät kuitenkaan etsi enää uutta materiaalia, vaan haluavat toistaa tietyn harjoituksissa etsityn ja fiksatun toiminnan ja sen myötä heräävän tunteiden kaaren tarkasti illasta toiseen. Heidän työskentelynsä voisi nähdä noudattavan Gaboran kaksivaiheista mallia siten, että esitykset viedään läpi fokusoidun muistin aktivaatiofunktion tilassa, jossa etäiset assosiaatiot

koettaisiin irrelevantteina ja häiritsevinä.

Toiset näyttelijät puolestaan eivät näe merkittävääkään eroa harjoitusten ja esitysten välillä. He ajattelevat näyttelijäntyön muuttuvan joka tapauksessa esityksestä toiseen. Heille roolihenkilö ja oma näyttelijäntyön kokemus ovat huomattavasti ensimmäisen tyyppisiä näyttelijöitä hallitsemattomampia ja muuttuvia myös esitysvaiheessa. He kokevat näyttelijäntyön hallitsemattomuuden etenkin tunnetasolla hyväksyttävänä ja jopa nautittavana. Hallitsemattomuuden hyväksynnän ohella tämän tyyppiset näyttelijät korostavat assosiatiivisen tilan tärkeyttä esitystilanteessa. Esimerkiksi Risto (EG) kuvaa näyttelijäntyönsä ihannetilaa, tanssillista fyysistämistä, nimenomaan assosiatiivisena, huokoisena tilana. Hän kertoo myöskin harjoittelevansa niin, että hän käy ”tunnustelemassa tunteiden ovilla” mutta vasta esityksessä ”aukovansa ovia” ja katsovansa jokaisena esitysiltana erikseen ”kuinka pitkälle käytävää mennään”. Marcus Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemys voi tulkita asettuvan samaan linjaan tämän toisen, assosiatiivisemmän näyttelijän luovan työn kokemuksellisen tyyppin kanssa, koska myös hän purkaa harjoituksen ja esityksen rajan, eikä usko minkään muun olevan näyttelijäntyössä varmaa kuin muutoksen.

Mitä siis ajatella siitä, että näyttelijät tuntuvat keskenään asettuvan kahteen erilaiseen kognitiivisen prosessoinnin leiriin? Minkälaisesta prosessista on kysymys assosiatiivisuuteen nojautuvien näyttelijöiden kohdalla, jos muistin fokusoitu aktivaatiofunktio selittäisi ennen kaikkea tarkan toiston taiteen filosofiaan sitoutuvien näyttelijöiden luovan työn kokemusta?

Sandra Russ perustaa ajatuksensa tunteiden ja kognition vuorovaikutuksesta luovassa prosessissa psykodynaamiseen käsitteistöön lukeutuvalla primaariprosessiajattelun konseptille. Unet ovat tyyppillinen esimerkki primaariprosessiajattelusta, joka ei noudata logiikan tai realiteettien asettamia rajoja ja on löyhästi assosioivaa. Aikuisilla kontrolloitu pääsy primaariprosessimateriaaliin valvetilassa korreloi positiivisesti useisiin luovuusmittareihin sekä ongelmanratkaisukykyyn. (Russ 2000–2001.)

Holt (1977) jäsentää primaariprosessiajattelun sisältötyyppien (oraalinen, aggressiivinen ja libidinaalinen) ja muototyyppien (epälooginen ajattelu, kondensaatio ja löyhät assosiaatiot) mukaan. Holtin primaariprosessia kuvaava systeemi mittaa sekä tunnepitoiseen primaariprosessimateriaaliin käsiksi pääsyä että kyseisen materiaalin kognitiivista integraatiota. Mittarit siis kertovat kykeneekö henkilö antamaan tunnepitoisten sisältöjen nousta pintaan ja tulla ilmaistuiksi. Samoin ne kertovat

kuinka hyvin kognitiivisesti integroitunutta ja kontrolloitua tämä materiaali on. Holtin primaariprosessin jäsenys viittaa Russin mukaan siihen, että primaariprosessiajattelu pitää sisällään niin affektikomponentin kuin kognitiivisen komponentin. Muototyypit heijastavat kognitiivista ulottuvuutta, ja sisältötyypit puolestaan affektilla ladattuihin fantasioihin käsiksi pääsemistä, ja ovat siten sekoitus affekteja ja kognitiota. (Russ 2000–2001.)

Primaariprosessiajattelu liitetään luovaan ajatteluun, koska luova ajattelu on assosiaatioiltaan lennokasta. Niin ikään luova ajattelu hyödyntää primitiivisiä mielikuvia ja ideoita. Koska primaariprosessikognitio on joustava ja assosiativinen, on sen kokemisen puitteissa myös uusien mentaalisten elementtien kombinaatioiden löytyminen todennäköistä. Luovat yksilöt ovat Martindalen havaintojen mukaan useammin defokusoidun huomion tilassa, siis tilassa, jossa suuri määrä hermosoluja tai hermoverkkoja on aktivoituneena yhtäaikaisesti. Defokusoituun huomioon liittyy matala kortikaalinen aktiivisuus. On näyttöä, että primaariprosessiin liittyisi defokusoitu huomio ja matala kortikaalinen aktivaatiotaso. (Martindale 1989, 126.)

Kenties onkin niin, että Gaboran kuvaama fokusoitu muistin aktivaatiefunktio ja toisaalta Russin primaariprosessikognitio toimivat jopa vuorovaikutuksessa näyttelijän luovan työn hyväksi. Perustan ajatukseni kognition ja muistin tutkimusten antamiin viitteisiin muistiprosessien ja tunteiden keskinäisestä vuorovaikutuksesta (Russ 2000–2001, 28–29). Kustakin näyttelijästä taas yksilönä saattaa riippua, missä suhteessa niitä hyödynnetään. Kenties näyttelijät, joille tunteiden vapaus ja primaariprosessiajattelu on miellyttävä, kontrolloitu kokemus, haluavat ja voivat sallia primaariprosessin edellyttämien defokusoidun huomion tilojen laaja-alaisen muistifunktion ilmenevän runsaammassa määrin myös esitysten aikana. He ovat mahdollisesti tyytyväisiä tilan tuottamiin tuloksiin ja kokevat sen subjektiivisesti turvallisena, vaikka primaariprosessiajattelu on luonteeltaan hallitsemattomampaa kuin tietoinen ja järjestäytynyt sekundaariprosessiajattelu. Primaariprosessin hallitsemattomuuden hyväksyminen tekee sen kenties kokemuksellisella tasolla hallittavaksi.

Voi myös olla, että näyttelijät hyödyntävät primaariprosessikognition eri puolia mahdollisten luovuuden alatyyppeinsä mukaisesti. Russin mukaan primaariprosessin jakautuminen muoto- ja sisältötyyppihin viittaa mahdollisesti luovan primaariprosessiajattelun jakautuvan yhtäältä tyyppiin, joka perustuu puhtaasti kognitiiviselle prosessoinnille ja toisaalta tyyppiin, joka on sekoitus tunnetta ja kognitiota. Tätä erilaisten primaariprosessiajattelun mekanismien ilmenemistä luovuuden yhteydessä tukevat välillisesti primaariprosessia ja psykoosispektrin sairauksia

tarkastelleet tutkimukset. Niissä on havaittu että mielialahäiriöitä sairastavilla potilailla on voimakkaampi taipumus affektipitoiseen, sisältötyyppien leimaamaan primaariprosessiajatteluun, kun taas skitsofreniaspektrin sairauksista kärsivillä potilailla primaariprosessin muototyyppisiin perustuva ajattelu oli vallitsevaa (Russ 2000–2001).

Kokemuksellinen suhde primaariprosessiin voi vaikuttaa myös näyttelijän suhteeseen sisäiseen sensoriin, jonka näyttelijät kuvasivat välillä häiritsevän heidän työtään. Näyttelijöiden kuvaukset muodostavat jatkumon suhteessa siihen, kuinka paljon he antavat vain mennä näyttämöllä ja kuinka herkästi ”järjen ääni” tulee kritisoimaan heidän tekemistään. Jatkumon toista ääripäätä edustavat näyttelijät tuntuvat olevan jokseenkin vapaita suhteessa analyttiseen, sisäiseen sensoriin (Petri (G) ja Kristiina (G)). Jatkumon vastakkaiseen ääripäähän taas asettuu Leena (EG), joka kuvaa sisästä sensoria ja sen kykyä sabotoida näyttelijän kehollista tuntumaa varsin merkittävänä tekijänä näyttelijäntyössä. Tuomas (EG) ja Suvi (G) kuvaavat näin tapahtuvan aika-ajoin. Sekä Tuomas (EG) että Risto (EG) kertovat tämän tyyppisen taipumuksen tosin hellittäneen aikojen saatossa. Näen houkuttavana ajatuksen, että kysymys on analyttisen sekundaariprosessin väliintulosta tai dominanssista näyttämöllisessä tilanteessa, jossa näyttelijä on valmistautunut työskentelemään primaariprosessista käsin. Kuinka helposti sekundaariprosessi iskee toivomatta päälle voi todennäköisesti riippua yksilöllisistä kognitiivisista taipumuksista.

Toisaalta en pitäisi lainkaan mahdottomana, etteivätkö näyttelijän kognitiot voisi muotoutua myös näyttelijäntyön koulutuksen tuloksena, kuten Petrin ja Kristiinan tapauksessa voisi olettaa heidän ollessaan Marcus Grothin entisiä oppilaita. Heidän ajattelunsa muistuttaa impulssien sallimisen, kuuntelemisen ja hetkessä heräävän materiaalin käytön tapojen osalta pitkälti Grothin teatterinäkemyksessään esittämää ajattelua. Tässä mielessä kiintoisa havainto on kuitenkin Riston (EG) jo nuoresta pojasta itsenäisesti näyttelijäntyön työkaluksi hioma vilpittömyyden käsite, joka pitkälti kokemuksellisesti mukailee Marcus Grothin läsnäolon käsitettä. Olkoonkin, että vain yhden näyttelijän kokemukseen pohjautuen, voisin esittää että yksilölliset taipumukset näyttelijän koulutustaustan painotuksista riippumatta voivat johtaa affektipitoisen primaariprosessin suosimiseen näyttelijäntyön lähtökohtana.

Muotoilen Marcus Grothin tarkoittaman läsnäolon käsitteen määritelmän kandidaatintutkielmassani seuraavasti: ”Läsnäoloa on olla kontaktissa omiin tämän hetkisiin tunteisiinsa niitä arvottamatta. Arvottamattomuus tarkoittaa, ettei pyri sen enempää muuttamaan tunteitaan toisiksi kuin takertumaankaan niihin” (Reunanen 2007). Mielestäni Grothin esittämä näyttelijän luovuutta

helpottava läsnäolo noudattelee huomattavassa määrin kontrolloidun affektipitoisen primaariprosessiajattelun kokemista. Olennainen yhteneväisyys Grothin tarkoittaman läsnäolon ja primaariprosessikognition välillä on, ettei kumpaakaan voi ohjata sekundaariprosessin keinoin, kuten järkeilemällä, suunnittelemalla tai pakottamalla ajatuksia tai tunteita haluttuun suuntaan.

Primaariprosessin tuottamia assosiaatioita ja tunteita voi seurata ja kuunnella mutta paljolti tiedostamattomina niitä ei voi ennalta määrittää. Jos sekundaariprosessi ottaa näyttämötilanteessa näyttelijästä yliotteen, voi siitä palata primaariprosessiin vain luopumalla rationaalisesta tilanteen ohjaamisesta ja sallimalla tilanteen todellisen tunnesisällön kokemisen. Näyttelijöistä erityisesti Petrin (G), Kristiinan (G) ja Riston (EG) kokemukset vahvistavat Grothin näkemyksen tässä suhteessa. Primaariprosessin kontrolli ja kognitiivinen integraatio taas löytävät analogiansa Grothin valinnan vapauden ajatuksesta. Näyttelijän ei tarvitse ilmaista ulkoisesti kaikkia tunteitaan tai assosiaatioitaan, vaan hän on aina vapaa valitsemaan, mitä hän hetkessä heräävästä kokemusmateriaalistaan käyttää ja millä tavoin. Näyttelijä ei ole primaariprosessin vallassa eikä hänen käsityksensä todellisuuden ja illuusion rajasta ole kadonnut. Tietoisuuteen nouseva primaariprosessimateriaali on kognitiivisella tasolla hyvin hallittua ja integroitunutta.

6. LOPPUKATSAUS

6.1 Näyttelijän luovan työn kokemus ja Grothin teatterinäkemys

Olen tehnyt tässä työssä aineistolähtöisen, fenomenologisen analyysin, jonka tuloksena olen esittänyt kullekin haastatellulle näyttelijälle yksilöllisen näyttelijän luovan työn kokemuksellisen merkitysrakenteen ja Marcus Grothille hänen hahmoterapeuttisen teatterinäkemyksensä mukaisen näyttelijäntyön merkitysrakenteen. Olen verrannut kyseisiä merkitysrakenteita keskenään perustiedon tuottamiseksi näyttelijäntyön luovasta kokemuksesta sinänsä, sekä erojen ja yhteneväisyyksien hahmottamiseksi näyttelijöiden kokeman ja Marcus Grothin näyttelijäntyötä koskevien argumenttien välillä. Tämän jälkeen olen teoreettisesti kontekstualisoinut tekemäni tutkimuslöydökset heijastelemalla niitä relevantteja teatterin tutkimuksen ja luovuuden tutkimuksen teorioita vasten. Tämän poikkitieteellisen pohdinnan tuloksena olen synnyttänyt päätelmiä ja rohkeitakin hypoteeseja koskien näyttelijäntyön kokemuksellisia prosesseja.

Tässä loppukatsauksessa olen tiivistänyt haastateltavien kokemusten kuvaukset yhteenvedoiksi, joiden yhteydessä ilmaisen kuinka moni haastatellusta kuudesta näyttelijästä sisällytti kyseisen aihealueen luovan työn kokemuksensa kuvaukseen. Yhteenvedojen jälkeen siirryn kuvaamaan näyttelijäntyön kokemuksellista jatkumoa vaativuudesta sallivuuteen. Vastaan näin asettamiini tutkimuskysymyksiin koskien näyttelijän luovan työn kokemusta ja sen suhdetta Marcus Grothin hahmoterapeuttiseen teatterinäkemukseen. Tämän loppukatsauksen esitystavan kursivoituine väliotsakkeineen olen lainannut taiteellisen luovan työn fenomenologiaa tutkineen Christopher Nelsonin (2006) väitöskirjatyöstä.

Työtä ohjanneet tutkimuskysymykset ovat:

1. Mitä näyttelijän luovan toiminnan aikana tapahtuu kokemuksellisesti?
2. Kohtaavatko näyttelijöiden kokemukset luovasta työstä Marcus Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemuksen, ja mitkä ovat mahdolliset yhteneväisyydet ja erot?

Tosi

Kaikki haastatellut miespuoliset näyttelijät (3) puhuvat todesta tai siihen rinnastettavasta käsitteestä keskeisenä osana näyttelijäntyön kokemustaan. Tämä kokemus liittyy rehelliseen ja orgaaniseen kontaktiin tunteisiin ja kehon rytmiin näyttämöhetkessä. Tosi/vilpittömyys on tässä mielessä omien kehontilojen hyväksymistä. Heistä kenellekään tosi ei kuitenkaan merkitse tunteiden suodattamatonta ilmaisua tai roolihenkilön tunteiden todellista kokemista näyttämöllä.

Kahdelle miesnäyttelijälle ja yhdelle naisnäyttelijälle tosi on näyttelijäntyön hallitsemattomuuden hyväksymistä. Näin tosi/vilpittömyys edustaa myös näyttelijäntyön muuttumisen sallimista itselleen illasta toiseen. Kaksi näyttelijöistä puolestaan asettuu oppositioon näyttelijäntyön jatkuvan muuttumisen kokemuksen suhteen. He pitävät sen sijaan omana kokemuksellisenä ihanteenaan näyttelijäntyötä, joka toistuu mahdollisimman tasalaatuisena illasta toiseen.

Kolme näyttelijää haluaa olla roolihenkilön suojissa itse tosia henkilökohtaisen haavoittuvuutensa osalta. He tekevät näin heikoista ja vastenmielisistäkin hahmoista yleisölle inhimillisiä ja samaistuttavia.

Selvät suunnat

Puolet (3) haastatelluista näyttelijöistä korostaa, miten tärkeää näyttelijän kokemukselle näyttämöllä on että jokaisen kohtauksen ajatus on kirkas ja suunnat selvillä. Tämä tarkoittaa heille tajua siitä, mihin kohtauksessa pyritään, miksi rooli henkilö tekee jotain ja mitä tämä haluaa. Kohtauksen muodon selkeys auttaa näyttelijää kuuntelemaan tunneimpulsseja näyttämöhetkessä. Kun muoto on selvillä, on näyttelijän mahdollista kokea olevansa vapaa toteuttamaan taidettaan tuon muodon puitteissa.

Esityksen syttyminen

Kokemuksellinen alue, jota kaikki näyttelijät kuvasivat osana näyttämötyöskentelyään, on kokemus esityksen syttymisestä. Näyttelijät käyttävät näistä hetkistä erilaisia kuvailevia termejä, kuten ”se on kuin aallonharjalla/surffilaudalla menis”, ”rajan häviäminen”, ”kolmitasoinen yhteys”, ”esitys lähtee lentoon”, ”saavuttaa pohjavirran”, ”vaihtuu ikuista tietoa”, ”vapaata hengittämistä”. Yleisön osuus esityksen syttymisessä on olennaisen tärkeä. Esityksen syttymiseen liittyvät seuraavat elementit, jotka ovat vähintään kahden näyttelijän kokemukselle yhteisiä:

1. Kokonaisvaltainen kokemus koko psykofyysisen olemuksen paikalla olemisesta (6)
2. Ollaan yhdessä yleisön kanssa (6)
3. Jaetaan jotain hyvin tärkeää yleisön kanssa (3)
4. Yleisön katse tekee oman katseen näkevämmäksi (3)
5. Mihinkään ei jää kiinni, impulssien ja oivallusten virta jatkuu katkeamatta ja sensuroimatta (3)
6. Näyttelijä tuntee jokaisen kohdan kehostaan, keho laajenee (3)
7. Aistit herkistyvät ja laajenevat, on helppo havaita pieniä yksityiskohtia (3)
8. Huomiokyky laajenee usealle tasolle yhtä aikaa (reaalimaailma ja esityksen maailma) (3)
9. Asiat tapahtuvat itsestään, pakottomasti (2)
10. Keho rytmittyy oikein (2)
11. Itsetietoisuus lakkaa (2)

Puhuessaan esityksen syttymisen kokemuksista kaksi Grothin entisistä oppilaista kuvaa olevansa jatkuvasti muuttuvassa impulssien virrassa, jossa ei jää kiinni mihinkään eikä arvota havaintojaan. He kokevat kaiken voivan olla täysin läsnä: kehon, alitajunnan, tunteiden, ajatusten, vastaanäyttelijän, yleisön, roolin ja oman minän. Nämä kokemukset muistuttavat hätkähdyttävästi Grothin läsnäolon käsitettä jatkuvan irtipäästämisestä, kokemuksen arvottomuuden ja täydellisen paikalla/läsnäolon osalta. Groth ei kuitenkaan kuvaa sitä, miltä läsnäolo tuntuu kokemuksellisesti, kehollisesti tai tunnetasolla. Hän vain toteaa, että läsnäolossa olennaista on, ettei näyttelijä takerru mihinkään tunteeseen tai ajatukseen, vaan sallii seuraavan tulla eikä arvota tapahtuvaa.

Rytmi

Rytmin käsite on tärkeä kaikille haastatelluille näyttelijöille, mutta se korostuu kahden miesnäyttelijän kokemuksessa. Heistä ensimmäiselle rytmi on sitä, että näyttelemine tapahtuu kaiken aikaa assosiatiivisesti ja fyysisyyden ehdoilla. Toinen taas korostaa rytmin merkitystä esityksen syttymisen kokemuksissa. Kun rytmi toimii yleisön ja vastaanäyttelijän kanssa, on hetkellä kaikki mahdollisuudet syttyä. Tällöin hän on voimakkaan tietoinen kaikesta tässä hetkessä tapahtuvasta, mutta myös siitä mitä tapahtuu hyvin pian, neljän sekunnin päästä. Jos tämän hetken kuunteleminen lipsuu, näyttelemine muuttuu ennakoivaksi.

Yleisö

Katsottavana oleminen voi olla tyydyttävää mutta myös kivuliasta. Kolme näyttelijöistä toi esille selvää pelkoa suhteessa yleisöön ja yleisön mahdollisesti kokemaan pettymykseen näyttelijän työtä kohtaan silloin, kun esitys ei syttynyt. Kaksi heistä keskittyi tällöin ajatukseen, että näytelmän tarina välittyi yleisölle kuitenkin. Kaksi näyttelijöistä kertoi tullessaan armeliaammaksi itseään kohtaan yleisösuhteessaan iän ja kokemuksen karttuessa. Yksi heistä taas kertoi yleisön edessä otettujen riskien olevan keskeinen osa näyttelijän luovan työn kokemustaan. Hän suorastaan nauttii yleisön kanssa jaetuista notkahtamisen tai epäonnistumisen hetkistä merkkinä teatterin elävästä ominaislaadusta.

Jokaisen näyttelijän yleisösuhte on siis sävyiltään yksilöllinen. Kuitenkin näyttelijöiden kokemukselliset merkitysrakenteet kuvaavat johdonmukaisesti toimivaa vuorovaikutusta mielekkään yleisösuhteen keskiöön kuuluvana ilmiönä. Vuorovaikutuksessa olennaista on viestin tai tiedon välittyminen. Vaikka yleisö on pitkälti näyttelijän vallassa ja tämän ohjauksessa, vaikuttavat myös yleisön viestit yhdessäolon kokemuksen muodostumiseen. Ilman yleisön reaktioita näyttelijä ei koe kommunikaatiota vastavuoroiseksi. Yleisövuorovaikutuksen ollessa parhaimmillaan kolme näyttelijöistä tuntee energian kiertävän näyttelijöiden ja yleisön välillä. Energian liikkua se muuttaa niin yleisöä kuin näyttelijöitä. Kolme näyttelijöistä tuntee tällaisessa hetkessä olevansa yhdessä yleisön kanssa jonkin pyhän äärellä ja itsensä toimivan välikappaleena tiedolle.

Kuitenkaan näyttelijän ei tarvitse kaikkina hetkinä olla herkkä yleisön reaktioille. Mielekkääseen yleisösuhteeseen kuuluu jakamisen ohella tietoisuus omasta itsestä erillisenä yleisön mielipiteistä. Välttämättä kaikki materiaali ei välity näyttelijäntyöstä yleisölle vaikka näyttelijä niin kuvittelisi, eikä kommunikaatio yleisön kanssa aina muodostu vastavuoroiseksi. Näyttelijä voi olla itselleen myös armelias yleisösuhteeseensa ja hänen kannattaakin olla, jottei näyttelijäntyö muodostuisi hänelle turhaan raskaaksi.

Grothin hahmoterapeuttisessa teatterinäkemyksessä ei oteta kantaa yleisön merkitykseen tai yleisövuorovaikutukseen osana näyttelijän läsnäolokokemusta. Pikemminkin Groth keskittyy viestittämään, että näyttelijä voi olla vapaa yleisölle suorittamisesta ja että näyttelijä voi tuntea mitä tuntee ilman, että yleisön teatterikokemus siitä kärsisi. Grothin fokus on näyttelijässä.

Roolihenkilö

Roolihenkilö on useimmille haastatelluista näyttelijöistä suoja tai keino olla paljaana omana itsenään näyttämöllä tai ottaa vastaan esitystilanteen paine. Olennaista on, että yleisö katsoo näyttelijää roolihenkilönä. Tällöin roolihenkilö on suoja, jonka puitteissa voi tutkia omia henkilökohtaisia rajojaan ja näytellä vapaasti. Puolet näyttelijöistä kertoi näyttelijän voivan tehdä poikkeuksen tavallisesta arkipäiväisestä käyttäytymisen normista ja antaa oman inhimillisen heikkoutensa näkyä tekemissään roolihenkilöissä. He kaikki kokivat tämän väylänä tehdä roolihenkilöstä yleisölle ymmärrettävä ja samaistuttava oli tämä miten vastenmielinen tahansa.

Grothin mukaan näyttelijän ei tarvitse tehdä roolihenkilöään. Roolihenkilö syntyy roolinimestä käsiohjelmassa, minkä lisäksi näyttelijän täytyy osata teksti, tehdä sovittu koreografia näyttämöllä ja kantaa roolin pukua ja maskia. Yleisön mielikuvitus ja teatterikonteksti hoitavat loput. Kaikki haastatellut näyttelijät, myös Grothin entiset oppilaat, kuitenkin jäsentävät työnsä roolihenkilön kautta. Heille roolihenkilö on asia, jonka he treenaavat kuntoon etenkin kehollisesti. Kuitenkin Grothin oppilaista kaksi ajattelee, ettei näyttelijän itsensä tarvitse niinkään paljoa tehdä roolihenkilöä, kuin vain kuunnella ja luottaa. Heille roolihenkilö on sopimus, jota läsnäolo, hetken kehossa herättämien impulssien käyttäminen sekä roolihaahmon kehollinen harjoittelu tukevat. Myöskään Groth ei näe mitään estettä karakterisoida roolia kehollisin keinoin. Pikemminkin hänen mukaansa harjoitettu kehollisuus on osa näyttämöhetken sisältöä ja herättää näyttelijässä impulsseja.

Heikkous, haavoittuvuus ja keskeneräisyys

Groth puhuu näyttelijän häpeästä läsnäolon esteenä. Välttääkseen omana itsenään nähdyksi ja mahdollisesti torjutuksi tulemisen häpeää näyttelijä yrittää varmistella suoritustaan näyttämöllä. Tämä varmisteleminen kuitenkin katkaisee näyttelijän kontaktin todellisesti sillä hetkellä hänen kehossaan ja tunteissaan tapahtuvaan. Näin näyttelijä kadottaa läsnäolon, mutta samalla myös yleisön kannalta kaikkein kiinnostavimman osan itsestään.

Kaksi Grothin entisistä oppilaista näkevät opettajansa tavoin näyttelijän heikkouden ja keskeneräisyyden kiinnostavimpana aineksena näyttelijän roolityössä, ja siten he näkevät yrityksen edustaa jotain muuta tai suorittaa turhana. Grothin haastattelumateriaalista ei käy ilmi, että hän millään tavalla edellyttäisi näyttelijöiltä paljautta yleisön edessä. Pikemminkin hän toteaa, että näyttelijän on turha suorittaa yleisön edessä mitään. Rehellinen kohtaaminen voi olla on yleisölle paljon kiinnostavampi, kuin virheettömästi illasta toiseen samanlaisena suoritettu näyttelijäntyo.

Yksi Grothin oppilas esittää Grothin ajatuksia mukailevan käsityksen näyttelijäntyon notkahduksen hetkien arvosta. Hänestä on hienoa kokea yleisön kanssa se, että hän on näyttämöllä hiukan pulassa. Kun yleisö näkee, että näyttelijä ottaa riskejä näyttämötilanteessa, se tiedostaa että näyttelyminen todella syntyy heidän edessään. Hän vie siis Grothin ajatuksen näyttelijän haavoittuvuuden arvosta katsojalle sekä teatterin hallitsemattomuudesta vielä askeleen pidemmälle. Näyttelijän epäonnistumisen pelko on muuttunut myönteiseksi jännitteeksi hänen yleisösuhteessaan.

Pelko

Aina näyttöleminen ei suju. Ongelmatilanteet liittyvät usein epäonnistumisen pelkoon näyttämöllä ja siitä reaktiona seuraavaan suorittamisen tarpeeseen. Kuitenkaan suorittaminen sinänsä ei tunnu olevan hedelmällinen ratkaisu epäonnistumisen pelkoon, vaan se tuo mukanaan lisää ongelmia koska näyttöleminen muuttuu rytmiltään lipsuvaksi, ennakoivaksi tai kiireiseksi.

Epäonnistumisen pelko ja suorittamisen tarve liittyy näyttelijöiden kokemuksissa yritykseen näytellä roolihenkilön kanssa yhtenevin tuntein tai tietyllä tunneintensiteetillä ja yritykseen saada esitys syttymään tietyssä kohdassa. Myös yleisön tarpeita kuulosteleva näyttöleminen on omiaan käynnistämään suorituspainet.

Marcus Groth nimeää näyttelijän epäonnistumisen pelon merkittäväksi tekijäksi läsnäolon kadottamisen taustalla. Näyttelijä pelkää epäonnistumista yleisön tai ohjaajan silmissä, ja yrittää siksi varmistella suoritustaan lavalla. Yksi näyttelijöistä, joka ei ole ollut Grothin oppilaana tunnistaa pelon näyttelijäntyön keskeisenä jännitteenä. Pelkoa herättävissä kohtauksissa itsekritiikki asettuu esteeksi intuitiivisille valinnoille. Hän yrittää hallita pelottavia kohtauksia etukäteen näyttölemissään suunnittelemalla. Hänen selviytymiskeinonsa eroavat Grothin näkemyksestä. Grothin tapaan hän kuitenkin kokee, ettei älyllisestä kontrollista ole apua hankalan kohtauksen tekemisessä.

Puolet näyttelijöistä kertoo ratkaisemattomien kohtausten, epäselvän ohjauksen tai heikon tekstin myös altistavan pelon ja häpeän kokemuksille näyttämöllä. Tällöin näyttelijä ei voi luottaa itsessään heräävään impulssimateriaaliin, mikä johtaa itsensä kyseenalaistamiseen ja sensuroimiseen näyttämöllä sekä kohtausten suunnittelemiseen ja varmistelemiseen.

Impulssien kuunteleminen ja salliminen

Merkittävin yhtäläisyys Grothin entisten oppilaiden näyttelijäntyön kokemuksen ja Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemyksen välillä liittyy tuntemusten kuuntelemiseen ja sallimiseen näyttelijäntyön kokemuksellisenä lähtökohtana. Kaksi Grothin entisistä oppilaista käyttää

impulssien kuuntelemista näyttelijäntyössään keskeisenä työvälineenä. (Kolmannen oppilaan haastatteluaineistossa ilmiö ei tule esille.) Molemmat seuraavat sensuroimatta itsessään heräävää impulssien virtaa näyttämötilanteessa. Jos näyttämötyöskentely uhkaa muuttua suorittavaksi tai keskittyminen hajoaa, he palaavat läsnäoloon muistuttamalla itseään tilanteen sallimisesta. Tilanteen hyväksyminen johtaa paradoksaalisesti sen muuttumiseen. Yritys muuttaa aktiivisesti tilannetta taas johtaa tilanteen jumittumiseen entisestään.

Yhden näyttelijän kokemus näyttelijäntyöstä sivuaa Grothin teatterinäkemystä näiltä osin, vaikei hän ole ollut Grothin oppilaana. Hänelle tärkeä vilpittömyyden käsite muistuttaa Grothin näkemyksessä keskeistä hetken sisällön sallimista. Näyttelijä muistuttaa itseään vilpittömyydestä sanomalla ”ei tarvitse olla muuta kuin”. Näyttelijän paluu vilpittömyyteen estää hänen työtään muuttumasta suorittamiseksi.

Toiston taide

Marcus Groth löytää näyttelijän epäonnistumisen pelon takaa tunnenäyttelemisen toiston ihanteen, joka hänen mukaansa elävässä ja siksi jatkuvasti muuttuvassa taidemuodossa on tarpeeton ja lähestulkoon mahdoton tavoite. Samanlaisena toistamisen ihanteeseen liittyy Grothin mukaan usein epäonnistumisen/onnistumisen mittari, jossa määrittelijä on näyttelijän ulkopuolella. Näyttelijä suorittaa joko ohjaajan tai yleisön kuviteltuja tarpeita. Hän kuvittelee, että ohjaajan tai yleisön mielestä näyttelijän tulee kokea roolisuorituksensa samalla tavalla esityksillään toiseen.

Aivan kuten Groth, kukaan hänen entisistä oppilaistaan ei vedä kovin jyrkkää rajaa harjoitusten ja esitysten välille. Kahdelle Grothin oppilaista teatteri ei ole lainkaan toiston taidetta, eikä tunnekuljetuksia tarvitse lyödä lukkoon matkalla harjoituksista esityksiin. He haluavat ottaa vastaan esityksessä tuntemattoman ja yllättävän. Yksi heistä sanoo, etteivät hänen roolihahmonsa tule välttämättä koskaan valmiiksi, koska hän usein tutkii niitä koko esityskauden ajan.

Kaksi näyttelijöistä, jotka eivät ole olleet Grothin oppilaina, eroavat ajattelultaan tässä Grothin näkemyksestä täysin. Kummallekin heistä teatteri on tarkkaa toiston taidetta. Ensimmäisen mukaan henkilökohtaisen elämän tapahtumat eivät saisi tihkua läpi näyttelijäntyöstä tai rikkoa tasaista suoritusten ketjua. Toinen heistä vaatii itseltään myös roolihenkilön tunnekuljetuksen sisäistämistä, roolihahmon tunnetason nousujen ja laskujen läpikäymistä illasta toiseen tietyllä harjoitellulla

tunneintensiteetillä. Tämä on hänelle näyttelijän ammattitaitoa. Myös ohjaajan vision toteuttaminen on tärkeää hänen onnistumisen kokemukselleen.

Yllättäen yksi näyttelijöistä, joka ei ole saanut Grothilta oppia, ajattelee Grothin kanssa yhtenevästi näyttelijäntyön muuttumisesta illasta toiseen. Näyttelijä ajattelee suorituksen samanlaisena toistamisen ihanteen liittyvän yleisön kuviteltuihin tarpeisiin, joita näyttelijä turhaan suorittaa. Hän hyväksyy, että esitysten sädehtivät kohdat tulevat vaihtelevissa kohdissa eri esitysiltoina. Jos näyttelijä yrittää suoriutua joka esityksestä samalla tavalla kokemuksellisesti, hän tekee työn itselleen tarpeettoman raskaaksi.

Rehellinen ryhmäprosessi

Yksi Grothin oppilaista tuo esiin opettajansa kanssa yhteneviä ryhmäprosessia koskevia kokemuksia. Hän kuvaa ryhmätyöskentelyn sujuvan optimaalisesti, kun hän kokee voivansa jakaa avoimesti epävarmuutensa työryhmän kanssa eikä hänen tarvitse peittää roolityöhön liittyviä ajatuksia. Silloin työn tekemiselle jää enemmän kokemuksellista tilaa eikä hän ole niin riippuvainen ohjaajan palautteesta. Grothin mukaan työryhmän prosessissa olennaista on, että ryhmä kykenee mahdollisimman rehellisesti kohtaamaan toisensa heti ensimmäisessä työskentelyssä. Silloin heillä on hyvät edellytykset kohdata myös näytelmäteksti ja myöhemmin yleisö. Hän itse tekee selväksi työryhmälleen, ettei ohjaaja määritä sitä, mikä näyttelijäntyössä on hyvää tai huonoa. Hänen toiveenaan on nähdä näyttelijöiden työskentelevän itsenäisesti.

6.2 Näyttelijän luovan työ kokemus jatkumona vaativuudesta sallivuuteen

Tässä tutkimuksessa tekemiäni havaintojen ja pohdinnan perusteella päättelen, että haastattelemiä näyttelijöitä muodostavat luovan työn kokemuksellisen jatkumon vaativuudesta sallivuuteen. Vaativat ja sallivat näyttelijät eroavat toisistaan jo näyttelijäntyön tehtävälle annettujen merkitysten tasolla. Koska näyttelijät ymmärtävät näyttelijäntyön tehtävän lähtökohtaisesti eri tavoin, on heidän kokemuksellinen suhteensa kehontuntemuksiin, näyttelijäntyön prosessiin ja yleisöön monin paikoin toisistaan eriävä. Avaan seuraavassa tätä päätelmäni tarkemmin. Esitän vaativan ja sallivan näyttelijän karikatyyrit, joiden ääripäiden välille vaativuuden-sallivuuden jatkumo

muodostuu. On syytä korostaa, ettei yksikään haastattelemistani näyttelijöistä edusta puhtaasti kumpaakaan karikatyyriä, vaan he asettuvat eri kohtiin niiden välille.

Vaativa näyttelijä

Yhdessä päässä jatkumoa on itseään ja näyttelijäntyön prosessiaan kohtaan vaativa näyttelijä, joka mieltää näyttelijäntyön toiston taiteena. Hänen tavoitteensa on toistaa työnsä esityksestä toiseen tarkasti ja tasalaatuisesti. Henkilökohtainen elämä ei saa vaikuttaa näyttelijän luovan työn laatuun. Hän vaatii itseltään tunnekuljetuksen omaksumista ja toistamista esityksessä tietyllä intensiteetillä. Vaativan näyttelijän täytyy pystyä joka kerta viemään läpi rooliin kuuluvat tunnetason nousut ja laskut. Hän odottaa itseltään esityksen kokemuksellista toistumista samanlaisena ja esityksen syttyvän aina samoissa kohdissa. Hän tuntee olonsa epäonnistuneeksi, mikäli esitys ei syty odotetusti. Tällöin hän yrittää lisätä tilanteen kontrollia suunnittelemalla, miten kohtauksen voisi tehdä varmemmin.

Vaativa näyttelijä vetää harjoitusten ja esitysten välille selkeän rajan. Hän etsii ja tutkii rooliaan harjoituksissa, ja roolityön on oltava valmis esitysten alkaessa. Esitys sinänsä voi vielä kehittyä rytmisesti yleisön reaktioiden myötä, mutta roolityö ei esityksissä saa olla enää etsimisen tilassa. Vaativan näyttelijän harjoitusprosessin tavoitteena on valmis roolityö. Valmiissa roolityössä olennaista on tarkka toimintalinja, jonka myötä esityksissä toivotut tunteet heräävät itsestään.

Salliva näyttelijä

Toisessa päässä jatkumoa on työtään ja itseään kohtaan salliva näyttelijä. Hän mieltää näyttelijäntyön improvisatorisena ja prosessiluontoisena. Hänen tavoitteenaan on toiston taiteen sijasta jatkuva, haavoittuva läsnäolo, joka tarjoaa yleisölle inhimillisen samaistumisinnan. Sallivalle näyttelijälle näyttelijäntyön laatua on tämän rehellisen kontaktin tarjoaminen yleisölle. Hän ei vaadi itseltään onnistumista suhteessa yleisöön, vaan keskittyy olemaan omia tuntemuksiaan kohtaan rehellinen yleisön edessä.

Salliva näyttelijä tekee luovaa työtään hetkessä syntyvistä impulsseista käsin kehontuntemuksiaan seuraten. Hän ei odota tunnekokemusten toistuvan samanlaisina illasta toiseen eikä esityksen

syttyvän samoissa kohdissa. Sallivalle näyttelijälle ei ole olemassa vääriä tunteita näyttämöhetkessä. Näyttelijä on vapaa valitsemaan, mitkä tunteista ilmaisee yleisölle ja mitkä pitää omana tietonaan.

Salliva näyttelijä ei tavoittele roolityössään tiettyä tunteiden kaarta. Hän seikkailee näyttämöllä tutkien ja havainnoiden kokemustaan ja tunteitaan tuoreina esityksestä toiseen. Salliva näyttelijä ei vedä harjoitusten ja esitysten välille kokemuksellisesti rajaa. Roolihahmon työstäminen jatkuu myös esitysvaiheessa. Hänen näyttelijäntyön harjoitusprosessinsa tavoitteena ei ole valmis roolityö vaan tutkimusprosessi itse. Selkeän toimintalinjan ja roolihahmon kehollisen olemuksen hän kuitenkin harjoittaa kuntoon vaativan näyttelijän tapaan esityksiin mennessä. Selkeät suunnat vapauttavat hänet tutkimaan ja seuraamaan impulsseja ja kehontuntemuksia esitystilanteessa.

Sallivan näyttelijän kokemus vastaa Marcus Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä näyttelijän tunteiden vapauden, hetken sisällön sallimisen ja esityksen jatkuvan muuttumisen sekä työn arvottomuuden osalta.

Hypoteeseja näyttelijäntyön vaativuuden-sallivuuden jatkumon pohjalta

Haastattelemieni näyttelijöiden asettuminen edellä kuvatulle vaativuuden-sallivuuden jatkumolle herättää lukuisia ajatuksia, joita sivusin jo pohdinnassa. Seuraavaksi ulotan johtopäätösten tekemisen edellä esitetyltä aineistolähtöiseltä päätelmien tasolta luovuuden ja kognition tutkimuksen alueelle. Teen tämän tietoisesti uhkarohkeasti, sillä en kuvittele olevani kognitiotieteilijä tai luovuudentutkijakaan. Kuitenkin diskussiossa käyttämieni teorioiden ja näyttelijöiden kokemusten pohjalta nousee siinä määrin jännittäviä hypoteeseja, etten voi jättää niitä nyt esittämättä. Pyydän kuitenkin lukijaa tiedostamaan tieteellisen kompetenssini rajat seuraavaa lukiessaan.

Tekemieni havaintojen perusteella näyttelijät saattavat erota luovan prosessin kognitiivisilta taipumuksiltaan merkittävästi. Vaativille näyttelijöille harjoitus voi edustaa varsinkin aluksi defokusoidun kognition tilaa, jossa primaariprosessiajattelusta ammennetaan tunnepitoista materiaalia esitystä varten. Harjoitusten myöhemmässä vaiheessa analyyttinen aktivaatiofunktio ottaa enemmän tilaa. Tällöin primaariprosessiainesta aletaan järjestää ja kiinnittää treenaamalla esitystä tiettyyn muotoon. Esitysvaiheessa tämä muoto toistetaan täsmällisesti. Tämä täsmällisyys voisi hyvinkin edustaa luovan työn analyyttisen vaiheen piikikästä muistin aktivaatiofunktioita, jossa

etäisemmät assosiaatiot koettaisiin häiritsevinä. Samalla se edustaa sekundaariprosessia, jossa johtavana ovat tietoiset ja ennalta suunnitellut ratkaisut pikemminkin kuin primaariprosessiajattelun primitiivisen, assosiativisen materiaalin nouseminen tietoisuuteen.

Salliville näyttelijöille taas primaariprosessimateriaalin kanssa työskenteleminen voi olla ensisijaista kaikissa näyttelijän työn prosessin vaiheissa. Harjoitusvaiheessa he hakevat primaariprosessimateriaalin ohella sekundaariprosessin tuottamaa kehikkoa roolihenkilönsä toiminnoille, draamallisille päämäärille ja teoille, mutta eivät niinkään tunnekuljetukselle. Tunneprosessin osalta he luottavat primaariprosessiajattelun auki pitämiseen. He siis omaksuvat harjoitusprosessissa primaariprosessin tuottaman materiaalin ohella myös analyyttisen sekundaariprosessitason kuten ensimmäisen tyyppiset näyttelijät, mutta eroavat heistä siinä, että primaariprosessi ei missään vaiheessa lakkaa eikä muutu sekundaariprosessille alisteiseksi. Sen sijaan se jatkuu sekundaariprosessin rinnalla myös esitystilanteessa tuottaen jatkuvasti ennalta-arvaamatonta primitiivistä assosiativista materiaalia, tunneimpulsseja, mielikuvia ja metaforia näyttelijän hyödynnettäväksi.

Esityksen syttymisen kokemus edustaa tilannetta, jossa sekä vaativat että sallivat näyttelijät saattavat kohdata kognitiivisissa prosesseissaan. Kokemuksellisella tasolla molempien tyyppiset näyttelijät tavoittavat sekä kokonaisvaltaisen psykofyysisen olotilan että intensiivisen yhdessä olemisen kokemuksen yleisön kanssa. Kokemuksen laajuus ja kokonaisvaltaisuus viittaisi defokusoituun huomioon ja laajaan, matalaan kortikaaliseen aktivaatioon. Nämä ilmiöt on puolestaan liitetty aiemmin primaariprosessiin. Ehdotan siis, että primaariprosessilla saattaa olla osuutensa esityksen syttymisen kokemuksessa.

Blairin esiin nostamien tietoisuuden, mielen ja minän kognitiotieteellisten teorioiden puitteissa taas voitaisiin ajatella, että näyttelijä lähtee aina tunnetilasta liikkeelle, oli hänen yksilöllinen kognitiivinen aktivaatiofunktiofilinsa minkä näköinen tahansa. Näyttelijän aivoissa on aina käynnissä pikkuruinen jatkuva muutostila, jonka seurauksena täsmälleen samaa hermoverkkoa ei löydy enää seuraavassa esityksessä verrattuna edelliseen. Näyttelijän tosi muuttuu esitysten ja elämän kerrostuessa kokemuksiksi, jotka vaikuttavat jatkuvasti hermoverkkojen konfiguraatioon ja siihen, mikä on näyttelijän minä tai tosi juuri kyseisen esityksen hetkessä.

Koska hermosto muuttuu jatkuvasti mutta hitaasti, on vaativan näyttelijän hyvin mahdollista kokea roolihenkilö pysyväksi entiteetiksi roolityön kestäessä – yhtäläillä kuin ihmisellä on mahdollisuus

kokea oma minä elämässään suhteellisen pysyvänä paikkana. Tähän pysyvyyden kokemukseen nojaten vaativa näyttelijä voi toistaa roolityönsä illasta toiseen kutakuinkin samanlaisena, tai ainakin kokea tekevänsä niin. Aivan yhtä lähellä kognitiotieteellistä totuutta on myös salliva näyttelijä. Hän ajattelee, ettei mitään subjektiivista tai roolihahmon totuutta ole ellei hän tavoittele sitä joka hetki uudelleen kehon viestejä kuuntelemalla.

6.3 Tieteenfilosofinen kritiikki sekä suuntia jatkotutkimukselle

Yksilön kokemukset taiteellisesta työstä ovat tutkimuskohteina arvokkaita luovan prosessin selvittämiseksi, vaikkei perimmäinen, pysyvä totuus kokemuksesta olekaan tavoitettavissa subjektin kokemuksen fenomenologisen tutkimuksen tai sen paremmin minkään muunkaan tutkimusparadigman avulla. Tietoisuuden subjektiivisia puolia ei voida täysin kommunikoida toiselle, koska tietoisuus on kokemuksena yksityinen ja subjektiivinen. Kokemukset voidaan ilmaista toiselle henkilölle kielen ja eleen avulla vain rajallisessa määrin.

Kokemuksellista totuutta voidaan pätevästi tutkia vain, mikäli hyväksytään tutkimuksen fenomenologinen epistemologinen ja ontologinen lähtökohta, ja ymmärretään näiden lähtökohtien mukanaan tuomat rajoitukset. Olennaista fenomenologista, kokemuksellista tutkimusta tehdessä on hahmottaa, että minäkokemus ja subjektiivinen totuus ovat aina hetkeen ja kontekstiin sidottuja, ja tutkijan tulkinnat aina hänen ajankohtaiseen kontekstiinsa ja ymmärrykseensä sidottuja. Kun haastateltava kertoo kokemuksistaan hän itse asiassa palauttaa muististaan fragmentteja, jotka viittaavat aiemmin koettuun. Siten haastateltavan raportoimat kokemukset ovat pikemminkin muistista konsturoituja tulkintoja koetusta kuin kokemuksia alkuperäisessä muodossaan.

Näiden rajoitusten ohella käyttämäni fenomenologinen haastattelumenetelmä törmää spesifisiin haasteisiin näyttelijän luovan työn kokemusta selvitettäessä. Maaria Rantanen (2006) havaitsi kyselytutkimuksessaan esiintymisjännityksen ja -pelon olevan näyttelijäntyön jokapäiväistä arkea. Epäonnistumisen ja onnistumisen kokemusten ympärillä oli ilmeistä jännitettä. Rantanen sai kuitenkin osakseen perin loukkaantuneita reaktioita, kun hän pyysi kyselylomakkeessaan näyttelijöitä kuvaamaan hetkellistä epäonnistumisen kokemusta näyttämöllä. Epäonnistumisen kokemus ja kielteiset tunteet näyttämötilanteessa voivat siis hyvinkin olla tabu näyttelijöiden

ammattikunnan keskuudessa. Tämän kaltaiset näyttelijöiden tiedostetut ja tiedostamattomat kulttuuriset ja yksilölliset suodattimet vaikuttavat varmasti haastatteluaineistooni. Aivan kuten itseraportointimenetelmien kohdalla, haastatteluaineiston suhteen on hyvä tiedostaa, ettei aineisto edusta absoluuttista totuutta haastatellun kokemuksesta. Aineisto muodostuu pikemminkin siitä, mitä haastateltava haluaa ja voi kertoa kokemuksistaan. Mahdollisuuksiin kertoa kokemuksista vaikuttaa myös, mitä haastateltava tiedostaa ja kykenee tiedostamastaan verbalisoimaan. Kun puntaroin näyttelijöiltä ja Marcus Grothilta saamiani haastatteluja näitä rajoituksia vasten, täytyy sanoa, että olen erittäin tyytyväinen niiden kokemukselliseen rikkauteen. Koen haastateltujen kuvausten olevan edustavia, laajoja ja asenteeltaan avoimia ja suorapuheisia. Haastattelujen pohjalta on tarjoutunut erinomainen mahdollisuus esittämieni tutkimuskysymysten selvittämiseen.

Olen haastattelijana keskittynyt haastatteleman henkilön kuulemiseen, ymmärtämiseen ja ymmärtämäni tiedon oikeellisuuden tarkistamiseen. Silti omat odotushorisonttini ja subjektiivinen kontekstini sekä ymmärryskyvyn rajallisuus ovat väistämättä kaventaneet syntyvää aineistoa ja sen pohjalta muodostettuja merkitysrakenteita. Kun otetaan huomioon myös kielen ja eleen jo sinänsä referentiaalinen luonne, ei puhdasta ymmärtämistä filosofisesti ottaen voidakaan saavuttaa. Fenomenologinen metodi ei siis ole keino paikantaa sen enempää olennaista totuutta kuin mikään muukaan tieteellinen metodi. Se on yritys lähestyä subjektiivista totuutta, jonka olemassa olo on spekulatiivinen ja tulkinnanvarainen.

Syntyneiden merkitysrakenteiden analyysiin on vaikuttanut myös tutkimuksen kysymyksenasettelu. Vaikka materiaali olisi tarjonnut mahdollisuudet laajempaankin tarkasteluun, oli tällä kertaa tutkimuksen fokus näyttelijän luovassa näyttämökokemuksessa pikemminkin kuin koko näyttelijäntyön prosessissa. Lisäksi vertailu Marcus Grothin hahmoterapeuttiseen teatterinäkemykseen osaltaan vaikutti siihen, että nimenomaan tunteet nousivat kokemuksellisen tarkastelun keskiöön esimerkiksi yleisövuorovaikutuksen sijasta. Tunteiden keskeisyys tarkastelussa vaikutti edelleen diskussion teorioiden rajaukseen. Tarkastelun rajautuminen tunneprosessien mukaan on kuitenkin tutkimuksen tavoitteet huomioon ottaen perusteltua ja välttämätöntäkin. Jo tällä rajauksella tutkimuksen tekstimassa on huomattava.

Aineiston rajaaminen kuuden ammattinäyttelijän ja Marcus Grothin haastatteluihin osoittautui toimivaksi ratkaisuksi aineiston laajuuden kannalta. Tutkimuksen analyysivaiheessa ilmeni, että aineisto saturoitui tällä haastateltavien määrällä. Tiedostin aineiston tuottamisen ehdot haastateltavia valitessani. Haastateltavat näyttelijät edustivat samaa ikäluokkaa ja tulivat samasta

koulutuksellisesta taustasta (TeaK, erona Marcus Grothin oppilaana olo tai ei), ammatillisesta toimintaympäristöstä (Pääkaupunkiseudun ammattiteatterit), työtilanteesta (aktiivinäyttelijöitä) ja edustivat tasaisesti molempia sukupuolia. Tutkimusta voidaankin kritisoida juuri aineiston yhtenäisyyden tähden: näyttelijöiden yhteisesti jaetut kokemukset voivat olla yhtä hyvin yhtenevän kulttuurisen ja ammatillisen kontekstin tuotteita.

Toisaalta erittely Marcus Grothin oppilaiden kokemusten ja ei hänen oppilaanaan olleiden näyttelijöiden kokemusten kesken olisi ollut hauraammalla pohjalla, elleivät näyttelijöiden ammatilliset taustat muutoin olisi olleet suhteellisen yhtenevät. Huolimatta haastatteluaineiston tuottamisen yhtenevistä ehdoista tutkimus tavoitti näyttelijästä toiseen varsin laajalti varioivia kokemuksellisia elementtejä. Myöskään Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemyskulmakivet eivät toistuneet täysin kaikkien hänen oppilaidensa luovan työn kokemuksessa. Toisaalta ne saivat vahvistusta yllättäen yhdeltä näyttelijöistä, joka ei ollut saanut häneltä oppia. Siten tutkimuksen aineiston tuottamisen ehdot tukivat saavutettujen löydösten luotettavuutta, kun keskeinen päätelmä oli että näyttelemisen kokemuksesta voikin enimmäkseen määrittää näyttelijän yksilöllinen luovan prosessoinnin alatyypit, ei välttämättä hänen saamansa koulutus. Vaikka aineiston rajauksesta TeaKin kouluttamiin näyttelijöihin oli siis tässä tutkimuksessa hyötyä, täytyy muistaa että aineisto on peräisin hyvin rajalliselta maantieteelliseltä ja kulttuuriselta alueelta.

Aineistolähtöinen ote analyysiin, jonka tuloksena fenomenologiset kokemukselliset merkitysrakenteet syntyivät, kunnioitti aiemmin hyvin vähän tutkitun ilmiön selvittämiseen tarvittavaa vapautta ennalta rajoittavista teoreettisista viitekehyksistä. Katson, että tiiviisti fenomenologisen metodin protokollaa seurannut merkitysrakenteiden konstruointi tuotti täsmälliset ja pätevät tutkimushavainnot, joiden pohjalta vertailua merkitysrakenteiden kesken oli luotettavaa suorittaa. Samoin selkeä metodinen protokolla vahvisti analyysin arvioitavuutta ja toistettavuutta. Vertaileva analyysi tuki luotettavaa perustiedon tuottamista näyttelijän luovasta kokemuksesta, koska se edellytti toistuvia aineiston ja konstruoitujen merkitysrakenteiden havainnointikertoja. Näyttelijöiden kokemusten heijastaminen ensin toisiaan vasten ja edelleen Marcus Grothin näkemystä vasten vahvisti käsittelyllä saavutetun näyttelijän luovan työn kokemuksen kuvauksen tarkkuutta.

Edellä kuvatut rajoitukset huomioon ottaen on tehty työ nähdäkseen aineistoltaan ja analyysimetoodeiltaan kykenevä riittävän luotettavasti ja kattavasti tavoittamaan näyttelijän luovan työn kokemuksen näyttämöllä suomalaisen ammattiteatterin kontekstissa. Koska tämän tutkimuksen

tutkimuskysymyksiin suoraan vastaavia tutkimuksia ei ole aiemmin tehty, ei tämän tutkimuksen luotettavuutta voi arvioida suoranaisesti tulosten vahvistuvuuden kriteerillä. Kuitenkin pohdintaluvussa tarkasteluun mukaan tuodut lähes vastaavia ilmiöitä tutkineet fenomenologiset työt tai ilmiötä relevantisti sivuavat teorit loivat tässä työssä esitetyille tulkinnoille relevantin kontekstin.

Tutkimuksen johtopäätöksenä esitin yhteenvedon näyttelijöiden luovan työn yhteisistä kokemuksellisista alueista, sekä näyttelijöiden kokemusten keskeiset yhteneväisyydet ja erot suhteessa Marcus Grothin hahmoterapeuttiseen teatterinäkemukseen. Pohdinnan teatterin- ja luovuudentutkimuksellista teoreettista peilipintaa vasten syntyi malli näyttelijäntyön kokemuksellisesta jatkumosta vaativuudesta sallivuuteen. Kyseisellä jatkumolla salliva näyttelijä edusti Marcus Grothin hahmoterapeuttista teatterinäkemystä. Tämän mallin pohjalta virisi edelleen hypoteeseja tutkimuslöydösten merkityksestä jo olemassa olevalle luovuuden tutkimuksen teoreettiselle ymmärrykselle. Näin tutkimuksen voisikin ajatella osoittautuneen kohtuullisen hedelmälliseksi.

Esittämäni tutkimustulokset ohjaavat myös herkullisten uusien ongelmien jäljille. Yleisön merkitys nousi huomattavaan asemaan näyttelijöiden esityksen syttymisen kokemuksissa. Jatkossa olisi kiinnostavaa pureutua yleisön merkitykseen esitystaiteen yleisöä ja kognitiota käsittelevien teoreetikoiden ajatuksia vasten. Näyttelijän ja muiden esiintyvien taiteilijoiden luovan työn kokemuksellista tasoa selvittämällä voitaisiin tuottaa täsmällisempää tietoa luovista improvisatorisista prosesseista ja vuorovaikutuksen merkityksestä niille. Tällä hetkellä esiintyjän optimaalinen kokemus niputetaan yhä flow-teorian alle, joka ei ota huomioon toisten ihmisten läsnäoloa luovalle tilanteelle merkityksellisenä.

Teatterin tutkimuksen alueella tämä tutkimus kontribuoi kognitiiviseen, poikkitieteelliseen käännteeseen. Se on osaltaan vahvistanut käsitystä näyttelijän kehokokemuksesta luovan työn lähtökohtana, mutta myös esittänyt kysymyksen josko näyttelijän on mahdollista asettaa kehokokemukselleen tavoitteita perinteisten teatterin konventioiden mukaan. Kenties vaativa näyttelijä edellyttää itseltään tiettyjä tuntemuksia, mutta ovatko ne vaatimuksina inhimillisesti ottaen kohtuuttomia? Entä onko kaikkien näyttelijöiden myöskään mahdollista sallivan näyttelijän tapaan altistaa itsensä ennaltamäärittelemättömälle tunnemateriaalille näyttämöllä? Kenties näyttelijät poikkeavat jo yksilöllisiltä kognitiivisilta ominaisuuksiltaan, eivätkä kaikki voi tehdä

luovaa työtä samoista lähtökohdista. Näihin kysymyksiin vastaaminen vaatiikin lisää tutkimustyötä niin näyttelijän kognitiivisten prosessien kuin näyttelijäntyön fenomenologian alueella.

KIITOKSET

Kiitän lämpimästi haastateltavakseni ryhtyneitä rohkeita näyttelijöitä. Ilman teidän haluanne jakaa kokemuksianne näyttelijäntyöstä tätä tutkimusta ei olisi.

Olen kiitollinen Marcus Grothille, joka suhtautui jälleen kerran myönteisesti ja ennakkoluulottomasti tieteellisiin edesottamuksiini.

Haluan kiittää työni ohjaajia Outi Lahtista hänen väsymättömästä kannustuksestaan kauas Englantiin asti, ja Hanna Suutelaa, jonka palaute auttoi kiteyttämään työn nykyiseen muotoonsa. Olen kiitollinen Pentti Paavolaiselle, jonka kanssa käyty sähköpostikirjeenvaihto avasi arvokkaita näkökulmia suomalaisen teatteripedagogian lähihistoriaan.

Olen kiitollinen Niina Aholle, Johanna Helmiselle ja Kaisa Poutaselle, jotka ovat kommentoineet tutkimustekstiä sen syntyessä.

Lopuksi kiitän Pomista, joka aina sanoi, että kyllä Karkki jaksaa ja siitä tulee hyvä.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Groth, Marcus 2007. Avoin haastattelu 13.2.2007. Haastattelijana Karoliina Reunanen. Litteroitu haastattelu ja MiniDisc –tallenne Karoliina Reunasen hallussa.

”Petri” 2008. Avoin haastattelu 17.12.2008. Haastattelijana Karoliina Reunanen. Litteroitu haastattelu ja MiniDisc –tallenne Karoliina Reunasen hallussa.

”Suvi” 2008. Avoin haastattelu 17.12.2008. Haastattelijana Karoliina Reunanen. Litteroitu haastattelu ja MiniDisc –tallenne Karoliina Reunasen hallussa.

”Tuomas” 2008. Avoin haastattelu 17.12.2008. Haastattelijana Karoliina Reunanen. Litteroitu haastattelu ja MiniDisc –tallenne Karoliina Reunasen hallussa.

”Risto” 2008. Avoin haastattelu 17.12.2008. Haastattelijana Karoliina Reunanen. Litteroitu haastattelu ja MiniDisc –tallenne Karoliina Reunasen hallussa.

”Kristiina” 2008. Avoin haastattelu 18.12.2008. Haastattelijana Karoliina Reunanen. Näyttelijä hyväksynyt litteroidun haastattelun, joka Karoliina Reunasen hallussa. MiniDisc –tallenne tuhoutunut.

”Leena” 2008. Avoin haastattelu 18.12.2008. Haastattelijana Karoliina Reunanen. Litteroitu haastattelu ja MiniDisc –tallenne Karoliina Reunasen hallussa.

Kirjallisuus

Amabile, T. M. 1983 *The social psychology of creativity*. NY: Springer-Verlag.

Barron, F. & Harrington, D. M. 1981 Creativity, intelligence and personality. *Annual Review of Psychology*, 32, 439-476.

Beisser, Arnold 1970 The paradoxical theory of change. Teoksessa J. Fagan and I. Shepherd (toim.), *Gestalt Therapy Now*. Palo Alto, CA: Science and Behavior Books.

Blair, R. 2008 *The actor, image, and action: Acting and cognitive neuroscience*. London: Routledge.

Brod J.H. 1997 Creativity and schizotypy. Teoksessa G. Claridge (toim.): *Schizotypy: Implications for illness and health*. Oxford: Oxford University Press

Conrad, S. D. 1990 Toward a phenomenological analysis of artistic creativity. *Journal of Phenomenological Psychology*. 21(2), 103–120.

Csikszentmihalyi, M. 2005 *Flow – elämän virta: tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu*. Suom. Ritva Hellsten. Helsinki: Rasalas, 2005

Csikszentmihalyi, M. 1997 *Finding Flow*. NY: Basic Books.

Diderot, D. 1987 (1968) *Näyttelijän paradoksi*. [Paradoxe sur le comédien]. Suom. Marjatta Ecaré. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Diedrich, A. 2002 'Talent Is the Ability to Be in the Present': Gestalt Therapy and George Tabori's Early Theatre Practice. *New Theatre Quarterly* 18, 375–391.

Enwald, M. 2004 *Displacements of Deconstruction – The Deconstruction of Metaphysics of Presence, Meaning, Subject and Method*. Tampere: Tampere University Press.

- Eskola, J. & Suoranta, J. 2005 (1998) *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. 7. p. Tampere: Vastapaino.
- Eysenck, H. J. 1993 Creativity and personality: suggestions for a theory. *Psychological Inquiry*, 3, 147-178.
- Fischer-Lichte, E. 2008 *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge.
- Freud, S. 1958 (1915) The Unconscious. Teoksessa J. Strachey (toim. ja käänn.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. London: Hogarth.
- Frijda, N. H. 1986 *Emotions*. New York: Cambridge University Press.
- Gabora, L. 2002 Cognitive mechanisms underlying the creative process. Teoksessa T. Hewett ja T. Kavanagh (toim.): *The proceedings of fourth international conference on creativity and cognition*. UK: Loughborough University.
- Groth, A. 1997 Matkalla täydelliseen läsnäoloon. *Teatteri* 4, 13–14.
- Grotowski, J. 1997 (1972) Holiday [Swieto] – That day is holy. Teoksessa: *The Grotowski sourcebook*. toim. Wolford, L. & Schechner, R. New York: Routledge.
- Grotowski, J. 2006 *Kohti köyhää teatteria*. [Teksty z lat 1965–1969]. suom. Matti Puukko. 2., uudistettu p. Helsinki: Like.
- Guilford, J. P. 1950 Creativity. *American Psychologist*, 5, 444–454.
- Heston, L. L. 1966 Psychiatric disorders in foster home reared children of schizophrenic mothers. *British journal of psychiatry*, 112, 819–825.

- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2004 (1997) *Tutki ja kirjoita*. 10., osin uudistettu laitos. Helsinki: Tammi.
- Holt, R. 1977 A method for assessing primary process manifestations and their control in Rorschach responses. Teoksessa M. Rickers-Ovsiankina (toim.), *Rorschach Psychology*. New York: Wiley.
- Houston, G. 2003 *Brief Gestalt Therapy*. London, United Kingdom: Sage Publications.
- Husserl, E. 1931 (1913) Ideas toward a pure phenomenology and phenomenological philosophy. Käänn. W. R. B. Wilson. New York: Humanities.
- Ilmari, W. 1971 *Teatterimiehen lokikirja*. Helsinki: Tammi.
- Ilomäki, Sani 2005 *Näkyväksi tulemisen prosessi: läsnäolo ja luovuus teatterikoulutuksessani*. Opinnäytetyö. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.
- Kallinen, T. 2001 *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi - Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Väitöskirja. Acta Scenica 7. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kallinen, T. 2004 *Teatterikorkeakoulun synty ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kaufmann, G. 2003 Expanding the mood-creativity equation. *Creativity research journal*, 15 (2-3), 151-170.
- Kinney, D.K., Richards, R., Lowing P.A., LeBlanc D., Zimbalist, M.E. & Harlan, P. (2000–2001) Creativity in offspring of schizophrenic and control patients: an adoption study. *Creativity research journal*, 13 (1), 17-25.
- Kirby, M. 2002 On acting and non-acting. Teoksessa P. Zarrilli (toim.): *Acting (Re)considered*. 2. p. London: Routledge.
- Konjin, E. 2002 The actor's emotions reconsidered: A psychological task-based perspective. Teoksessa P. Zarrilli (toim.): *Acting (Re)considered*. 2. p. London: Routledge.

Kvale, S. 1983 The qualitative research interview: A phenomenological and a hermeneutical mode of understanding. *Journal of Phenomenological Psychology*. 14(2), 171–196.

Lönnqvist, J. 2007 Mielenterveys, luovuus ja hulluus. Teoksessa Karttunen, L., Niemi J. & Pasternack, A. (toim.): *Taide ja taudit: tutkimusretkiä sairauden ja kulttuurin kosketuspinnolla*. Tampere: Tampere University Press.

Martindale, C. 1989 Personality, situation, and creativity. In J. Glover, R. Ronning & C. R. Reynolds (toim.): *Handbook of creativity*. New York: Plenum.

May, R. 1975 *The courage to create*. New York :Norton.

Mayer, R. E. 1999 Fifty years of creativity research. Teoksessa R. J. Sternberg (toim.) *Handbook of creativity*. England: Cambridge University Press.

McConachie, B & Hart, F. E. (toim.) 2006 *Performance and cognition: theatre studies and the cognitive turn*. London : Routledge.

McCrae, R. R. & Costa P. T. Jr. 1985 Openness to experience. Teoksessa R. Hogan & W. H. Jones (toim.) *Perspectives in personality*. CT: JAI Press.

Mumford, M. D. 2003 Where have we been, where are we going? Taking stock in creativity research. *Creativity Research Journal*, 15 (2-3), 107-120.

Nardone, P. L. 1996 *The experience of improvisation in music: A phenomenological psychological analysis*. Väitöskirja. CA: Saybrook Institute.

Nelson, C. B. 2005 *The Creative Process: A Phenomenological and Psychometric Investigation of Artistic Creativity*. Väitöskirja. University of Melbourne: Department of Psychology.

Nelson, C. B. & Rawlings, D. 2007 Its own reward: a phenomenological study of artistic creativity. *Journal of Phenomenological Psychology* 38, 217–255.

Nemiro, J. 1997 Interpretive Artists: A Qualitative Exploration of the Creative Process of Actors. *Creativity Research Journal*. 10: 2, 229–239.

Nettle, D. 2006 Schizotypy and mental health amongst poets, visual artists and mathematicians. *Journal of Research in Personality*, 40 (6), 876-890.

Ó Cluanáin, T. P. 1979. Phenomenological psychological reflections on the mission of art. Teoksessa A. Giorgi, R. Knowles, and D. Smith (toim.), *Duquesne studies in phenomenological psychology III* (pp. 245-277). Pittsburgh: Duquesne University Press.

Ó Cluanáin, T. P. 1987. Toward a psychology of imagination in art and aesthetics. Teoksessa E. Murray (toim.), *Imagination and phenomenological psychology* (pp.78-108). Pittsburgh: Duquesne University Press.

Oldham, J., Key, T. & Starak, I. Y. 1984 *Risking being alive*. 2. p. Bundoora, Australia: PIT Publishing.

Polkinghorne, D. 1989 Phenomenological research methods. Teoksessa R.S. Valle & S. Halling (toim.), *Existential-phenomenological perspectives in psychology: Exploring the breadth of human experience*. New York: Plenum Press.

Rantanen, M. 2006 *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina – näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja -uupumuksesta*. Väitöskirja. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Reinders, S. 1992 The experience of artistic creativity: A phenomenological psychological analysis. *Dissertation Abstracts International*, 52, 4512.

Richards & Kinney 1990 Mood swings and creativity. *Creativity research journal*, 3, 202-217.

Russ, S. W. 1987 Assessment of cognitive affective interaction in children: creativity, fantasy, and play research. Teoksessa J. Butcher & C. Spielberg (toim.) *Advances in personality assessment*. NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.

- Russ, S. W. 1993 *Affect and creativity: the role of affect and play in the creative process*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Russ, S. W. 1999 *Affect and creative experience, and psychological adjustment*. Philadelphia: Brunner/Mazel.
- Russ, S. W. 2000–2001 Primary-process thinking and creativity: affect and cognition. *Creativity Research Journal*, 13 (1), 27–35.
- Russ, S. W. 2003 Creativity Research: Whither Thou Goest... *Creativity Research Journal*, 15 (2), 143 – 145.
- Rynell, E. 2008 *Action reconsidered. Cognitive aspects of the relation between script and scenic action*. Väitöskirja. Acta scenica 22. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Sarkkinen, M. 2006 *Kun pelko astuu lavalle: Eli kuinka opin elämään esiintymisjännityksen kanssa*. Opinnäytetyö. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.
- Sass, L. A. 2000–2001 Eccentricity, conformism and the primary process. *Creativity Research Journal*, 13 (1), 55–74.
- Smith, J. A., Harré, R. & Van Langenhove, L. 1995 Introduction. Teoksessa: Smith, J. A., Harré, R. & Van Langenhove, L. (toim.): *Rethinking psychology*. London: Sage.
- Stanislavski, K. S. 2001 (1951) *Näyttelijäntyö. Omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi*. [Rabota aktjora Nad Soboiy]. Suom. Juhani Konkka. Helsinki: Lasipalatsi, Kirja kerrallaan.
- Sternberg, R. J. & Lubart, T. 1999 The concept of creativity: prospects and paradigms. Teoksessa R. J. Sternberg (toim.) *Handbook of creativity*. England: Cambridge University Press.
- Tate, K. 2007 *Artward bound: the lived experience of creativity*. Väitöskirja. University of Southern California: Faculty of Rossier School of Education.

Torrance, E. P. 1974 *Torrance tests of creative thinking, verbal and figural: directions, manual and scoring guide*. New York: Personal Press.

Van Langenhove, L. 1995 The theoretical foundations of experimental psychology and its alternatives. Teoksessa: J.A. Smith, R. Harré, & L. Van Langenhove (toim.): *Rethinking psychology*. London: Sage.

Zarrilli, P. 2002 *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*. 2. p. London: Routledge.

Julkaisemattomat lähteet

Kirkkopelto, E. ja tutkimusryhmä. Päivitetty: 17.02.2009. *Näyttelijäntaide ja nykyaika*. [WWW-dokumentti]. Teatterikorkeakoulun Tutkimus-portaalin hankekuvaus.

<http://www.teak.fi/Tutkimus/Tutkimushankkeet/Nayttelijantaide>

Köngäs, K. 1999 *Horkasta hahmoon – taipaleeni näyttämötaiteen palveluksessa*. Taiteellisen lopputyön kirjallinen osio. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Paavolainen, P. [pentti.paavolainen@kolumbus.fi]. ”Kysymys koskien Grothin kautta TeaKissa.” Yksityiset sähköpostiviestit Karoliina Reunaselle [karoliina.reunanen@uta.fi]. 17.2.2009 ja 4.11.2009.

Puolanto, M. 2005 *Hahmometodista hahmon tekemiseen, kaksi lähestymistapaa roolin rakentamiseen*. Taiteellisen lopputyön kirjallinen osio. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Repo, K. Päivitetty 18.04.2009. *Johdatusta Stanislavskin järjestelmään ja toimintanalyysin metodiin*. [WWW-dokumentti]. Teatterikorkeakoulun teatteritaiteen maisterin tutkinnon opinnäytetyön pohjalta muokattu ja päivitetty versio.

[http://www.teak.fi/general/Uploads_files/Johdatusta Stanislavskin jarjestelmaan 18 4 09.pdf](http://www.teak.fi/general/Uploads_files/Johdatusta_Stanislavskin_jarjestelmaan_18_4_09.pdf)

Reunanen, K. 2007 *Läsnäolo Marcus Grothin hahmoterapeuttisessa teatterinäkemyksessä*. Kandidaatintutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos, teatterin ja draaman

tutkimus.

Salonen, V. 2000 *Hahmottuuko Schumann?* Taiteellisen lopputyön kirjallinen osio. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Stanford Encyclopedia of Philosophy. Jacques Derrida. Julkaistu 22.11.2006. [WWW-dokumentti]
<http://plato.stanford.edu/entries/derrida/>

Stigzelius, H. tarkastuksessa (*Työnimi ei tiedossa*). Taiteellisen lisensiaatintyön kirjallinen osio. Tampere: Tampereen yliopisto, näyttelijäntyön laitos.

Toivonen, S. 2003 *Kohtauspaikalla. L. Onervan runojen työstäminen hahmometodin avulla*. Taiteellisen lopputyön kirjallinen osio. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

LIITE 1. Sähköposti tutkimukseen mukaan pyydetyille näyttelijöille

Hei,

juttelimme hetki sitten puhelimessa. Lämmin kiitos kiinnostuksestasi tutkimusta kohtaan. Tässä vielä täsmennystä ja lisätietoja.

Teen gradua Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimukselle. Olen tehnyt jo aiemmin kandidatukseni Grothista ja nyt ajankohtainen gradu syventää aihetta edelleen. Tavoitteenani on tuottaa ensinnäkin perustietoa näyttelijän luovasta prosessista, mutta myös tutkia sitä millä tavalla Grothilta koulutusta saaneiden näyttelijöiden kokemus omasta luovasta työstään eroaa niiden näyttelijöiden kokemuksesta, jotka eivät ole olleet hänen oppilaitaan.

Haastattelun aihe on kokemuksesi näyttelijän luovasta työskentelystä, se mitä sinussa tapahtuu näyttämöllä. Kysyn lisäksi miten koet näyttämötyöskentelyn vaikuttavan psyykkiseen hyvinvointiin (,koska Grothin metodi pohjautuu hahmoterapiaan). Tässä ovat haastattelun raamit, joiden sisällä haluaisin haastateltavan tuottavan ajatuksia mahdollisimman vapaasti. En tule esittämään mitään valmiita kysymyksiä, vaan haastattelu etenee spontaanina dialogina siitä, mikä näyttelijää itseään kiinnostaa omassa luovassa prosessissaan.

Eettiset kysymykset vielä. Tutkimusta varten haastatellaan kuutta näyttelijää, kolmea Grothin oppilasta ja kolmea, jotka eivät ole saaneet häneltä oppia. Varmistan kaikin keinoin, että haastateltavat säilyvät anonyymeinä. En ilmaise kenellekään haastatelluista ketä toisia näyttelijöitä tutkimukseen haastatellaan. Haastateltujen nimet muutetaan gradussa, ja kaikki haastateltavat tulevat olemaan kuta kuinkin samaa ikäluokkaa ja molempia sukupuolia niin, että henkilön tunnistettavuus minimoidaan. Vaikka nimet muutetaan, ei edes haastattelumateriaaliin ole pääsyä kellään muulla kuin minulla, gradun ohjaajilla (ohjaaja Outi Lahtinen ja professori Hanna Suutela) ja yliopiston määräämillä esitarkastajilla (kaksi kappaletta). Kun gradu on valmis, lähetän siitä sinulle kopion.

Jos sinulla on mitään lisää kysyttävää, meilaa ihmeessä. Minut tavoittaa myös englannin kännykästä +44 75 0395 2772. Asun nykyisin Englannissa ja opiskelen sieltä etänä viimeistä vuotta Treen yliopistoon. Tulen Suomeen taas joulukuussa. Olen itse 32-vuotias, ja tehnyt teatteria pienen ikäni, lähinnä harrastajanäyttelijänä ja myöhemmin käsikirjoittajana, nyt aion teatterintutkijaksi.

Kiitos, jos yrität löytää kalenteristasi aikaa haastattelulle. Tarjoamani päivämäärät haastattelulle ovat 17.12. ja 18.12. mutta tarvittaessa tammikuun 3. ja 4. järjestyvät. Aikaa meillä menee korkeintaan kaksi tuntia. Voit tarjota mitä vaan kellon aikaa, jos lähdet mukaan. Paikka voi olla mikä vaan luonteva paikka sinulle puhua, kunhan se on Helsingissä niin pääsen paikalle.

Kiitos!

t. Karoliina Reunanen

LIITE 2. Näyttelijöiden luovan työn kokemusten keskinäinen vertailu

Jokainen näyttelijä puhuu näyttelijän luovan työn kokemuksestaan omalla henkilökohtaisella sanastollaan. Olen otsikoinut kokemuksellisten merkitysrakenteiden vertailevan analyysin näyttelijöiden itsensä käyttämällä käsitteillä. Nämä käsitteet jakautuvat kolmenlaisiin teema-alueisiin. Ensinnäkin näyttelijöiden merkitysrakenteista on paikannettavissa kokemuksellisia teemoja, jotka ovat yhteisiä kahdelle tai useammalle haastatelluista. Toiseksi esiin nousee teemoja, joihin useimmat näyttelijöistä ottavat kantaa mutta ovat käsitteen sisällöstä varsin eri mieltä keskenään. Kolmanneksi esille nousee kokemuksellisia alueita, jotka ovat kyseiselle näyttelijälle täysin uniikkeja ja edustavat näin merkittävää eroa suhteessa muihin tutkittaviin. Seuraavassa erittelen näyttelijöiden merkitysrakenteita näiden keskeisten kokemuksellisten teema-alueiden yhteneväisyyksien ja erojen suhteen.

Kirkas ajatus, selvät suunnat, ei yhtään valkoista ruutua

Kristiina, Petri ja Leena tuovat kaikki esiin, miten tärkeää näyttelijän kokemukselle näyttämöllä on että jokaisen kohtauksen ajatus on kirkas. Kristiinalle kirkas ajatus tarkoittaa, että kohtaus on ratkaistu niin, että hän tietää mihin kohtauksessa pyritään, miksi roolihenkilö tekee jotain ja mitä tämä haluaa. Kohtauksen selkeät suunnat mahdollistavat hänelle tunneimpulssien kuuntelemisen näyttämöhetkessä, koska hän kokee voivansa luottaa tapaan, jolla kohtaus on ohjattu. Petri arvostaa niin ikään kohtauksen muodon selkeyttä. Kun kohtauksen muoto on selkeä, huippukohdat ja roolihenkilön tahdon suunnat tiedossa, näyttelijä vapautuu kohtauksen sisällä kuuntelemaan kehon impulsseja. Kristiinan ja Petrin käsitykset kohtauksen muodon merkityksestä näyttelijäntyön kokemukselle ovat tässä mielessä siis lähes identtiset.

Leena puolestaan käyttää kohtauksen selkeyden kokemuksesta haastatteluaineistossa kielikuvaa ”jäljellä ei ole yhtään valkoista ruutua”. Hän tietää mitä hän tekee näyttämöllä ja miksi hän tekee sen. Ilman tällaista ymmärrystä kohtaus jää jännittämään ja vaivaamaan näyttelijää. Leenalle selkeys syntyy nimenomaan roolihenkilön ymmärtämisen kautta. Usein viimeisetkin valkoiset ruudut katoavat, kun hän alkaa käsittää roolihenkilöään syvemmin. Leena ei erittele ohjauksen merkitystä valkoisten ruutujen katoamiselle tarkemmin. Saattaa hyvinkin olla, että kohtauksen muodolla on tekemistä oivallusten syntymisen kanssa, mutta tämä ei tule esille aineistosta.

Tosi, vilpittömyys, oikea oleminen

Petrin näyttelijäntyön kokemuksessa toden käsitteellä on keskeinen sija. Hänelle tosi koskettaa useaa yhdessä vaikuttavaa aluetta näyttelemisessä: omaa kehollista totuutta näyttämöllä, sen päivän pohjavireen tunnistamista, kulloisenkin esityksen ja oman maailmankuvan totuutta. Petrille on tärkeää olla tosi jo esitykseen virittäytyessä. Jos hän kokee olonsa väsyneeksi, hän myöntää sen itselleen. Ollessaan näin lähtökohtaisesti tosi instrumentilleen, hän pysyy kontaktissa kehonsa tuntemuksiin ja voi näin olla kehollisesti tosi myös näyttämöllä. Tällä hän tarkoittaa sitä, että hän voi kuunnella kehonsa impulsseja vapaasti näyttämötilanteessa kunkin kohtauksen muodon puitteissa. Jos hän yrittää olla kuuntelematta kehon viestejä näyttämöllä, hän kokee kehon ikään kuin lähtevän pois päin. Viestien kuunteleminen ei kuitenkaan tarkoita, että kaikkia impulsseja tarvitsisi lainkaan viedä käytännön tasolle. Kehontuntemukset voi käyttää ainoastaan havaintoina roolihenkilöstä, riittää että ne noteeraa. Monesti keho kertoo roolihenkilöstä jotain sellaista, mitä näyttelijä ei osaisi loogisesti näytelmätekstistä päättelemällä Petrin kokemuksen mukaan edes tuottaa.

Risto on kehittänyt ajatuksen vilpittömyydestä näyttelijäntyönsä ydinajatuksiksi jo 15-vuotiaana. Hänelle vilpittömyys on rehellisyyttä itseä kohtaan näyttelijäntyön lähtökohtana. Petrin ajatus todesta päivän pohjavireen tunnistamisena ja tunnustamisena vastaa täysin Riston ajatusta näyttelemisen vilpittömyydestä. Petri ajattelee näyttelijällä olevan kaksi vaihtoehtoa: joko hän hyväksyy päivän olotilan sellaisenaan tai sitten yrittää pumpata itsensä ulos siitä. Petri valitsee näistä ensimmäisen. Hän käyttää jopa samaa esimerkkiä kuin Risto: ”jos on väsynyt, sitten on väsynyt”. Risto sanoo antavansa itselleen luvan olla näyttelemisessään vilpittömän kerta toisensa jälkeen. Näyttämölläkin, jos hän tuntee olonsa jotenkin punnertavaksi tai suorittavaksi, hän palauttelee vilpittömyyden mieleensä sanomalla itselleen hiljaa mielessään ”ei tarvitse olla muuta kuin”, ja yrittäminen lakkaa. Petri toimii täsmälleen samalla tavalla. Jos hän on tullut jostain syystä punnertaneeksi päivän olon ohi, käy tilanne usein ilmi viimeistään näyttämöllä. Hän huomaa jännittävänsä lihaksiaan, kannattelevansa itseään keinotekoisesti tai pusertavansa jotenkin muutoin. Tällöin hän mielessään pysäyttää tilanteen näyttämöllä, rauhoittuu ja palaa kuuntelemaan kehon todellista olotilaa. Myös Kristiina käyttää samankaltaista tekniikkaa, kun hänen keskittymisensä uhkaa hajota tai hajoaa. Hän palaa kuuntelemaan hengitystään, koska hengityksen kuunteleminen on oman rytmin kuuntelemista. Se on kehontuntemus, ei ajatus.

Ristolle vilpittömyys on sovussa olemista näyttelijäntyön lainalaisuuksien kanssa. Hän ei voi pakottaa kehoaan olemaan muussa olotilassa kuin missä hän oikeasti on eikä hän voi hallita näyttelijäntyötään niin, että se säilyisi muuttumattomana illasta toiseen. Eikä hänen tarvitsekaan. Vilpitön totuus on, että näyttelijän huippuhetket tulevat eri kohdissa eri iltoina, eikä näyttelijä voi suoriutua samalla tavalla jokaisessa esityksessä. Riston mielestä näyttelijä tekee itselleen työnsä aivan liian hankalaksi, jos yrittää toistaa suorituksensa samanlaisena esityksestä toiseen. Ei yleisö tiedä, miten edellinen esitys täsmälleen ottaen meni eikä sillä ole yleisölle mitään väliäkään. Näyttelijän työn tasaisuuden vs. muuttuvuuden aiheeseen palaan suhteessa Riston ja toisten näyttelijöiden kokemuksiin tarkemmin kappaleessa Toiston taide (ks. myöhemmin samassa luvussa).

Risto ajattelee olevansa suora ja vilpitön ihminen elämässä yleensäkin eikä näe mitään syytä tehdä näyttelijäntyötään toisin. Hänelle vilpittömyys on tässä mielessä itsensä tuntemista näyttämöllä. Vaikka hän näyttelisi kuinka paha hahmo tahansa, ei hän tuomitse roolihenkilöään ja on rehellisenä omana itsenään mukana roolissa. Näin myös roolissa on sydän mukana, mikä tekee Riston kokemuksen mukaan minkälaisen tahansa hahmon yleisölle ymmärrettäväksi ja kiinnostavaksi. Petrin tosi suhteessa omaan maailmankuvaan rakentuu Riston itsensä tuntevan vilpittömyyden kanssa hyvin samoille perusteille. Petri kokee olevansa tosi suhteessa omaan maailmankuvaansa näyttämöllä, kun hän on avoimessa kontaktissa yleisöön ja kanssänäyttelijöihin. Ollessaan tällä tavalla tosi hän ei peitä itseään, vaan näyttää heikkoutensa ja inhimillisyytensä. Kun hän näyttelee näytelmäkirjailijan roolihenkilölle kirjoittaman viestin tällä tavalla, on mahdollista näytelmän viestin välittymisen ohella välittää näyttelijänä myös jotain syvempiä tiedon virtoja. Nämä ovat Petrille sellaista tietoa, joka liittyy hänen omaan maailmankuvaansa ja yleisön kanssa jaettuun osallisuuteen inhimillisessä olemassaolossa. Näin hän uskoo voivansa välittää näyttelijäntyönsä pohjavirtana rakkauden oli hänen esittämänsä roolihenkilö kuinka vastenmielinen tahansa. Olennaista tässä on, ettei hän tuomitse roolihenkilöään. Hän antaa inhimillisen ja heikon osan itsestään näkyä, mikä tekee roolihenkilöstä yleisölle ymmärrettävän. Myös Kristiina ajattelee, että heikon ja haavoittuvan näkyminen on keskeistä roolityössä. Se tekee yleisölle karusta ja heikosta roolihenkilöstä ymmärrettävän. Myös hän käyttää täsmälleen samaa ilmaisua. Palaan tähän aiheeseen tarkemmin kappaleessa *Olen paljaana siellä, roolihenkilö on suoja, yleisö katsoo minua roolihenkilön kautta* (myöhemmin tässä luvussa).

Sävyiltään hivenen erilaisen, vaikka merkittävältä osin myös yhtenevän kokemuksen Petrin toden ja Riston vilpittömyyden käsitteiden kanssa kuvailee Tuomas, joka kertoo löytäneensä viime vuosina

näyttelijäntyyhensä oikean olemisen. Se on hänen lähtökohtansa jo ennen esitysprosessiin lähtemistä. Oikea oleminen on itselle ominainen tapa olla tässä ajassa ja yhteiskunnassa – toisin sanoen olemisen tapa joka on itselle tosi. Käytännössä oikea oleminen näyttäytyy hänen näyttelijäntyyhön kokemuksessaan rentoutena. Hänen ei tarvitse enää niin paljoa tehdä näyttämöllä. Vaikka tekee vähemmän, voi saavuttaa silti vähintään yhtä vaikuttavan lopputuloksen. Risto kertoo puolestaan löytäneensä lisää armeliaisuutta näyttelijäntyyhensä vuosien varrella. Hän on oppinut tekemään levollisemmin ja järkevämmiin. Enää ei tarvitse joka hetki tehdä täysillä ja voi antaa itselleen anteeksikin. Myös Tuomas epäilee, että oikea oleminen on kokemuksen ja iän mukanaan tuoma. Enää ei tarvitse ”kohkata” samalla tavalla kuin ennen. Tässä Tuomas sivuaa Petrin kokemusta, ettei näyttelemistä tai roolihenkilöä tarvitse niin paljoa tehdä. Enemmänkin kuin tekemisestä näyttelemisessä on kysymys kuuntelemisesta ja luottamisesta.

Merkille pantavaa on, ettei tosi ole Petrilte tunteiden tosi siinä mielessä että hänen tarvitsisi oikeasti tuntea näyttämöllä sitä mitä roolihenkilö tuntee. Hän kritisoi suomalaisessa näyttelemisperinteessä piilevää tunteiden totuuden vaatimusta. Hänen mielestään tunteita ei tarvitse tehdä eikä hakea millään tekniikalla, vaan niitä voi vain kuunnella ja antaa kehon viedä. Ja kun jotain tunteita näyttämöllä herää, niitä ei tarvitse lähteä itse viemään syvemmälle tai puristamaan pohjaan saakka. Tunteiden näyttelemisestä Petri ajattelee, että hän voi tuntea mitä tunteekin näyttämöllä ja valita, mitä hän näyttää tunteistaan. Tässä Tuomas on osittain Petrin hengenheimolainen. Hän on aiemmin näytellyt pitkälti roolihenkilön tunteiden kautta, pyrkinyt tavoittamaan roolihenkilön kokemusmaailman näyttämöllä ja tuntemaan tämän tunteet. Sittemmin hän on tullut tulokseen, ettei roolihenkilön tunteiden tuntemisella näyttelijäntyyhössä sinänsä ole mitään arvoa. Olennaisempaa on, että näyttelijäntyyhön näyttää ulospäin vaikuttavalta. Tuomas ei sano Petrin tapaan tietoisesti kuuntelevansa tunneimpulsseja näyttämöllä. Hän kokee tunteiden vain syntyvän itsestään näyttämötilanteessa, kun näytelmä on perusteellisesti harjoiteltu. Aina tunteet eivät herää kuitenkaan näyttämöllä odotetusti, ja silloin Tuomas on pulassa – näyttelemisestä tulee vaikeaa. Petri taas kuuntelee impulssejaan tullen näyttämöllä eteen mitä tahansa. Petri ja Tuomas ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että tunteiden totuuden vaatimus on näyttelijäntyyhössä tarpeeton.

Salliminen, impulssin kuunteleminen

Petrin mukaan näyttelemisessä ei niinkään ole kysymys tekemisestä kuin kuuntelemisesta. Hän jakaa tämän ajattelutavan monin paikoin täysin identtisesti Kristiinan kanssa. Sekä Petri että

Kristiina näyttävät kuuntelemalla impulsseja. Impulssit voivat syntyä sekä ulkoisesta ympäristöstä (vastanäyttelijä, näyttämötila, yleisö) että näyttelijän omasta kehosta ja/tai mielestä. Kun kehontuntemus tai havainto tapahtuu, sekä Petri että Kristiina noteeraavat impulssin suodattamatta tai sensuroimatta sitä. He vievät impulssin näyttämötilanteessa välittömästi toiminnan tasolle, jos se palvelee näytelmää, tai käyttävät sen vain havaintona roolihenkilöstä. Tällöin impulssin voi ottaa osaksi roolihenkilön ajatusmaailmaa.

Näyttämötilanteessa tehtyjä kehollisia ja assosiativisia impulssihavaintoja voi myös pohtia myöhemmin, esityksen jälkeen. Petrin mukaan impulssit ovat tietoiselle tasolle nousseita viestejä roolihenkilöstä, ja niiden pohja on usein näytelmätekstissä. Silloinkin kun näyttelijälle tulee voimakas kohtaukseen sopimaton esim. seksuaalinen impulssi, hän voi vain tehdä tämän havainnon impulssin syntymisestä ja miettiä esityksen jälkeen enemmän sitä, mitä impulssi merkitsi. Minkään impulssin ei siis tarvitse uhata näyttelijää, koska hän voi aina valita miten impulssit käyttää. Siten hän on täysin vapaa kuuntelemaan impulsseja kaikkina hetkinä näyttämöllä.

Impulsseja voi Petrin mielestä seurata kaikkina aikoina, koska näyttelijän ei tarvitse tuottaa tunteita. Hän voi vain luottaa näytelmäkirjailijan tekstiin ja ohjaajan kykyyn luoda näyttämölle tilanne. Kristiina haluaa näyttellä impulssien kuuntelemisen kautta aivan kuten Petrikin, mutta hän kokee sen vaikeaksi, mikäli ohjaus tai näytelmäteksti ei toimi. Hän kokee voivansa luottaa näyttämötilanteessa syntyviin impulsseihin kylliksi vain, mikäli teksti ja ohjaus kykenevät riittävässä määrin herättämään hänessä luottamusta. Tässä mielessä Kristiinan suhde impulssiin on aavistuksen erilainen kuin Petrin.

Kristiina kokee impulssien syntyvän ensinnäkin luottamuksesta tekstiin ja ohjaukseen mutta myös luottamuksesta vastanäyttelijöihin ja ymmärryksestä roolihenkilöä kohtaan. Petrin kokemuksessa ei varsinaisesti korostu roolihenkilön ymmärtäminen, vaan pikemminkin sen ymmärtäminen, mikä on roolihenkilön merkitys näytelmän kokonaisuudessa ja minkä palveluksessa kyseinen roolihenkilö on.

Kun edellä kuvatut elementit ovat kunnossa, Kristiina voi kuunnella esityksessä impulssejaan sensuroimatta. Hän kuvaa tätä prosessia jatkuvaksi sallimiseksi. Salliminen on todella olennaista Kristiinan tunnetason näyttelemiselle. Sen kautta hän on kaiken aikaa vapaa tuntemaan, mitä hänessä herääkin. Hänen ei tarvitse eikä hän halua ennalta päättää mitään tunteita kohtauksissa, koska sallimalla kaiken tunnetasolla heräävän materiaalin hän pysyy kaiken aikaa mukana

näyttämöhetkessä. Myös Petri ajattelee, että impulssien salliminen sensuroimatta joka hetki pitää hänet yhteydessä näyttämöhetkeen, kehontuntemuksiin ja omaan itseensä. Silloin näytteleminen sujuu. Hän kuvaa tätä ”sallimuksen kehäksi”, jossa olennaista on sallia joka hetki mitä ikinä tapahtuukin. Tämä salliminen on tietoista toimintaa. Ongelmia tiedostamisessa syntyy, jos putoaa tilanteen ulkopuolelle esimerkiksi alkamalla kiitellä itseään siitä, miten hyvin on näyttämötilanteessa mukana. Mutta sallimuksen kehän logiikalla siitäkin selvittää, jos myöntää tämän itselleen ja ottaa juuri hetki sitten tapahtuneen itsensä ihailun osaksi hetken todellisuutta. Näin kävi. Tosiasioita vastaan ei auta räpiköidä vastaan. Muuten putoaa vielä kauemmaksi impulsseistaan. Kun sallii impulssit itselleen jatkuvasti, on kaiken aikaa mukana näyttämöhetkessä tapahtuvassa havaintojen virrassa.

Aallonharja, lento, pyhä, pohjavirta, syvyytaso

Kokemuksellinen alue, jota kaikki näyttelijät kuvasivat osana näyttämötyöskentelyään, oli kokemus esityksen syttymisestä. Näyttelijät käyttävät näistä hetkistä erilaisia kuvailevia termejä, minkä lisäksi he pystyvät erittelemään kokemustaan varsin vivahteikkaasti. Kuvauksissaan näistä hetkistä he valitsevat metaforia, kuten ”se on kuin aallonharjalla/surffilaudalla menis”, ”rajan häviäminen”, ”kolmitasoinen yhteys”, ”esitys lähtee lentoon”, ”saavuttaa pohjavirran”, ”vaihtuu ikuista tietoa”, ”vapaata hengittämistä”.

Suvi, Petri, Kristiina, Tuomas, Risto ja Leena luonnehtivat kaikki tilannetta erittäin kokonaisvaltaiseksi kokemukseksi koko näyttelijän psykofyysisen olemuksen paikalla olemisesta. Petri, Suvi ja Kristiina kuvaavat tuntevansa jokaisen kohdan kehostaan, kaiken kehostaan ja olevansa pakottomasti joka kohdallaan paikalla. Tuomas kokee koko olemuksensa olevan olemisen rytmisissä ja kaiken tapahtuvan itsestään. Risto kuvaa kekokokemuksen rytmittävän joustavasti, huokoisesti ja assosiatiivisesti ja itsetietoisuuden lakkaavan. Leena tuntee itsetietoisuuden ja rajan yleisöön häviävän ja kaikkien aistien olevan valppaina. Hän on kuin unen ja valveen rajalla: yhtä aikaa tietoinen niin reaali maailmasta kuin näytelmän todellisuudestakin. Monitasoiset aistimukset tulevat esille Petrin ja Suvin kuvauksissa yhtäläillä. Petri kuvasi kokemusta tihentyneeksi havaitsemiseksi, jossa hänen kehonsa on laajentunut, ja hän huomaa yhtä aikaa niin yleisön pienet yskäisyt kuin toiselta näyttelijältä näyttämölle pudonneen pilleripurkin, sen missä hän on menossa kohtauksessa, miten hän kuljettaa hahmoaan ja että nyt hänelle tulikin tällainen ajatus mieleen, näkee näyttämötilanteen ulkopuolelta ja on taas sen sisällä. Hän kykenee liikkumaan näissä tasoissa

ja samalla liikuttamaan yleisön havaitsemispistettä eleillään. Hän ei jää kiinni mihinkään havaintoihin, vaan ne jatkuvat katkeamattomana virtana, jossa tilanne, oma alitajunta ja keho, vastaanäyttelijän keho tuottavat impulsseja ja niitä voi esteettä kuunnella. Suvi mukailee kuvauksessaan Leenaa ja Petriä lähes sanatarkasti. Hän kokee olevansa tietoinen monessa tasossa yhtä aikaa, tiedostavansa rinnakkain niin reaali maailman kuin roolihenkilön maailman, näyttämötilan ja sen missä on menossa näytelmätekstissä. Hän kokee kehollisesti olevansa kokonaan pakottomasti paikalla, kokemuksensa olevan levinyt ja olevansa ikään kuin keskellä yleisöön, itseensä ja esitykseen nähden. Yleisön katse muuttaa hänen oman katseensa näkevämmäksi. Verrattuna tavalliseen keskittymistä vaativaan nautittavaan tekemiseen arjessa yleisön läsnäolo ja katse tekee tästä hetkestä vahvistetun. Suvin mielessä liikkuvat ajatukset, oivallukset ja havainnot jatkuvana virtana, jossa mihinkään ei jää kiinni. Hän tuntee kaiken voivan olla kokonaisvaltaisesti läsnä: yleisön, roolin, oman minän, kehon, ajatusten, tunteiden ja alitajunnan.

Yleisön osuus lennon/pohjavirran/pyhän syntymisessä on olennaisen tärkeä. Niin Leena, Petri, Risto, Suvi kuin Tuomaskin kokevat tärkeänä, että näyttelijä saa yleisön mukaan joko niin että näyttelijä kykenee liikuttamaan yleisön huomiopistettä, viemään heitä maailmoihin eleellä, ja/tai että yleisö on kontaktissa näyttelijään, vastaanottavainen ja tavoittaa tämän roolityöllään välittämän viestin. Lennon hetkessä näyttelijä tuntee, että yleisö seuraa erittäin tarkkaavaisesti ja on yhdessä näyttelijän kanssa jonkin erittäin tärkeän asian äärellä (Suvi, Petri ja Leena) ja että yleisö on niin tarkkaavainen että näyttelijä kokee heidän olevan hänen hyppysissään (Leena, Risto, Tuomas).

Olemisen rytmi, tanssillinen fyysistäminen

Rytmin käsite korostuu erityisesti Riston ja Tuomaksen kokemuksessa näyttelijäntyöstä. Tuomas kokee rytmin liittyvän olennaisesti lennon kokemuksiin. Kun rytmi toimii yleisön ja vastaanäyttelijän kanssa, on lennolla kaikki mahdollisuudet syntyä. Hän ei tarkoita tässä kohtaa replikoimisen rytmiä vaan olemisen rytmiä. Näyttelijän olemuksessa kaikki tapahtuu rytmissä, jossa ei ole mitään keinotekoisia. Olemisen rytmin rytmittyessä Tuomas on voimakkaan tietoinen kaikesta tässä hetkessä tapahtuvasta, mutta myös siitä mitä tapahtuu hyvin pian, neljän sekunnin päästä. Jos tämän hetken kuunteleminen lipsuu, näytteleminen muuttuu ennakoivaksi.

Riston käsite tanssillinen fyysistäminen merkitsee kehon rytmin ja vapaiden assosiaatioiden

kuulumista näyttelijäntyöhön olennaisina, yhtä tärkeinä kuin näytelmäteksti. Hänelle rytmi on sitä, että näyttelemisen tapahtuu kaiken aikaa fyysisyyden ehdoilla eikä ainoastaan puheen ja tekstin ehdoilla. Koska tunteet tapahtuvat kehossa, ovat ne yhtä kehon rytmin kanssa.

Riston ja Tuomaksen kuvaus rytmistä muistuttaa monin paikoin Petrin ja Kristiinan kuvausta kehon ja impulssien seuraamisesta ja kehotuntemusten kuuntelemisesta. Kuitenkin käsitejärjestelmät ovat toisistaan sen verran etäällä, etten uskalla väittää kysymys olevan samasta ilmiöstä. Esitän vain ajatuksen, että näin saattaisi olla.

Katsottavana oleminen, yleisön energia, yhdessä yleisön kanssa, yleisön kanssa jaetut hetket, yleisön vieminen, yleisö on sekä tärkein että kauhein

Katsottavana olemisen merkittävyys näyttelijätyön kokemukselle ilmeni jo aiemmassa kuvauksessa esityksen lentoon lähtemisen hetkistä. Kuitenkin katsottavana oleminen ja yleisö ovat merkityksellisiä näyttelijän luovan työn kokemukselle myös usealla muulla tasolla. Tämän väliotsikon alla erittelen näyttelijöiden yleisöön sinänsä liittämiä kokemuksellisia ilmiöitä, ja seuraavan väliotsikon alla kokemuksia jotka liittyvät roolihenkilön ja yleisön suhteeseen näyttelijätyön kokemuksessa.

Katsottavana oleminen on lähtökohtaisesti latautunutta Petrin ja Suvin mukaan. Jo ajatuskin esityksestä virittää näyttelijän ja ”suuremmat energiavirrat lähtevät liikkeelle” tavalliseen arkielämään verrattuna. Katsottavana oleminen voi Suville olla ihanaa ja tyydyttävää mutta myös syvästi tuskallista. Kokemusta määrittävät suhde kulloiseenkin esitykseen ja rooliin sekä omat itselle asetetut vaatimukset katsottavana olemisen hetkessä.

Suvi nauttii yleisövuorovaikutuksesta, kun hän kokee roolityönsä viestin tulevan vastaanotetuksi ja ymmärretyksi. Muuttuva energia kiertää yleisön, Suvin ja vastaanäyttelijöiden välillä. Syntyy yhteinen leikki. Hän kokee jakavansa yleisön kanssa esityshetken ja esityksen viestin tavalla, joka on tässä ajassa poikkeuksellista: toisilleen tuntemattomat ihmiset ovat yhdessä jonkin tärkeän asian äärellä. Asia voi olla vakava tai riemukas ja äänekäs. Nämä yleisön kanssa jaetut hetket ovat ”hienoja yhteisiä hiljaisuuksia ja mekastuksia”.

Petri jäsentää yleisösuhteensa välikappaleena olemisen kokemuksen kautta. Hän on esitystilanteessa

todellisena omana itsenään kontaktissa yleisöön samalla kun tekee roolityönsä. Tämän olemisen tavan kautta hän yhtä aikaa toimii välikappaleena niin näytelmäkirjailijan viestin kuin oman maailmankuvan välittymiselle. Koska hän on avoin välikappale myös yleisön läsnäololle, siirtyy näyttämöhetkessä tietoa myös yleisöltä Petrille. Parhaimmillaan yleisövuorovaikutuksessa vaihtuu näin ollen näytelmän viestin ohella syvempää, ikuista, arkkityyppistä tietoa ihmisyydestä, mikä perustuu elävän ihmisen olemiseen toisten ihmisten edessä inhimillisenä ja totena.

Tuomakselle yleisö on sekä tärkein että kauhein. Hän on kaiken aikaa tietoinen yleisöstä näytellessään. Yleisön läsnäolo tekee työn merkitykselliseksi, mutta myös paineistaa näyttämöhetken. Vaikka hän kokee olevansa yhdessä yleisön kanssa näyttämötilanteessa, on hän samalla riippuvainen yleisön reaktioista, eläytymisestä ja energiasta saadakseen itse näyttelijäntyöstä onnistumisen kokemuksia. Vaikka esitys sujui muuten hyvin, mutta lennon kokemuksesta yleisön kanssa ei saavuteta, on näyttäminen raskasta ja sen jälkeen Tuomaksella uupunut olo. Kun yleisö taas on mukana, reagoi ja eläytyy, Tuomas kokee onnistuvansa näyttelijäntyössään. Tällaisiin hetkiin liittyy kokemus yleisön johtamisesta mutta myös samaan aikaan jaetusta, yhdessäolosta ja vuorovaikutuksesta. Tuomas on oppinut antamaan itselleen anteeksi, vaikkei esitys aina lähtisi lentoon. Hän uskoo hyvin harjoitellun esityksen viestin kuitenkin välittyvän katsojille, mikä on tärkeintä. Hänelle näyttäminen on tarinankerrontaa.

Leena niin ikään ajattelee viestin välittymisen olevan näyttelijän tärkein tehtävä suhteessa yleisöön. Vaikkei hänen taiteellinen luovuutensa syttyisikään joka esityksessä, on jokaiseen kohtaukseen harjoiteltu ”tolpat”, jotka ovat roolihahmon mielentiloja tai mielentilan muutoksia. Tolpat edustavat sitä välttämätöntä, jonka on esityksestä ja Leenan näyttelijäntyöstä välityttävä katsojalle. Esityksen syttymiseen taas liittyy kokemus yleisön voimakkaasta keskittyneisyydestä seuraamaan näyttelijää ja samanaikaisesta yhdessäolosta yleisön kanssa – aivan kuten Tuomaksenkin kohdalla. Suvin kokemuksen kanssa yhtenevästi Leena kokee tällöin rajan häviävän itsensä, yleisön ja kansanäyttelijöiden väliltä ja että nämä kaikki ovat yhdessä jonkin todella tärkeän asian äärellä.

Nuorempana näyttelijänä Risto oli turhan herkällä sen suhteen, mitä yleisö koki katsomossa. Yleisövuorovaikutus oli hänelle tavattoman merkittävää. Hän näytteli liiaksi yleisön reaktioita kuunnellen, mikä kavensi kokemusta kollegoiden kanssa jakamisesta näyttämöhetkessä. Toki hänestä on yhä upeaa saada yleisö mukaan – on nautittavaa kuljettaa yleisöä eleellä, ”viedä ihmisiä harhaan ja välillä jopa jättää sinne (naurua)”. Mutta nykyään hän on vähän oppinut olemaan armeliaampi itseään kohtaan yleisösuhteessaan. Hän saattaa ajatella, että ”katsotaan sitten

loppukiitoksissa mitä ne oli mieltä”. Itse asiassa Risto kokee, ettei hänellä ole ollut negatiivisia katsojakokemuksia. Kaikkihan saavat ajatella esityksistä mitä haluavat.

Kristiinan yleisösuhteen keskiössä on riskinoton ajatus. Hänestä teatterin kiehtovuus on siinä, että se on elävä taidemuoto jonka puitteissa voi tapahtua mitä vaan. Tämä tekee teatterin kiehtovaksi niin katsojalle kuin näyttelijälle. Oikeastaan näyttelijän täytyy ottaa jatkuvasti epäonnistumisen riski, olla vähän pulassa koko ajan. Jos näyttelijä uskaltaa tasapainoilla harjanteen reunalla, syntyy katsomiskokemukseen myönteinen jännitys. Kaikki ei olekaan betonissa. Näyttämöllä voi tapahtua jotain yllättävää. Kristiinasta tuntuu myönteiseltä kokea ohikiitäviä, jaettuina hetkiä yleisön kanssa, joissa yleisö hetkellisesti tajuaa että kaikki ei mennyt näyttämöllä ihan suunnitellusti. Se tuo näyttelijän lähemmäksi yleisöä, koska hän ei ole hallitsevinaan kaikkea. Samalla notkahtaminen muistuttaa katsojaa teatterin kiehtovasta lainalaisuudesta: näyttelemisen syntyy siinä, hänen edessään.

Jokaisen näyttelijän yleisösuhte on siis sävyiltään yksilöllinen. Kuitenkin näyttelijöiden kokemukselliset merkitysrakenteet kuvaavat johdonmukaisesti vuorovaikutusta mielekkään yleisösuhteen keskiöön kuuluvana ilmiönä. Vuorovaikutuksessa olennaista on viestin tai tiedon välittyminen. Parhaimmillaan tieto liikkuu tavalla, joka koetaan jakamisena. Jakaminen on kokemusta yhdessäolosta, yhteistyöstä ja molemminpuolisesta kommunikaatiosta näyttelijän ja yleisön välillä. Se edellyttää niin näyttelijältä kuin katsojalta keskittyneisyyttä tilanteeseen ja halua olla avoin kommunikaatitilanteesta herääville viesteille. Vaikka yleisö on tietyllä tavalla näyttelijän vallassa ja tämän ohjauksessa, vaikuttavat myös yleisön viestit yhdessäolon kokemuksen muodostumiseen. Ilman yleisön reaktioita näyttelijä ei koe kommunikaatiota vastavuoroiseksi.

Kuitenkaan näyttelijän ei tarvitse kaikkina hetkinä olla herkkä yleisön reaktioille, jotta yleisösuhte muodostuisi mielekkääksi. Pikemminkin mielekkääseen yleisösuhteeseen kuuluu jakamisen ohella tietoisuus omasta itsestä erillisenä yleisön mielipiteistä. Välttämättä kaikki ei välity näyttelijäntyöstä yleisölle vaikka näyttelijä niin kuvittelisi, eikä yleisön kanssa kommunikaatio aina muodostu vastavuoroiseksi. Näyttelijä voi olla itselleen myös armelias yleisösuhteeseessaan ja hänen kannattaakin olla, jottei näyttelijäntyö muodostuisi turhaan raskaaksi.

Olen paljaana siellä, roolihenkilö on suoja, yleisö katsoo minua roolihenkilön kautta

Roolihenkilö on useimmille haastatelluista näyttelijöistä keino olla paljaana omana itsenään näyttämöllä tai ottaa vastaan esitystilanteen paine. Leena kertoo joskus jännittävänsä esitystä edeltävästi, mutta päästessään näyttämölle ja turvaan roolihenkilönsä nahkoihin hän unohtaa jännityksen. Tuomas puolestaan ajattelee, että hän lainaa ruumiinsa roolihenkilölle. Kun roolihaamo toimii hänen valepukunaan, voi Tuomas olla aivan paljaana itsenään näyttämöllä. Hän voi näyttää itsestään mitä vain, olla auki ja kaikki se nähdään osana roolihenkilöä.

Samaan tapaan Kristiina tutkii omia rajojaan roolihenkilön puitteissa. Häntä kiinnostavat parasta aikaa erityisesti karut ja heikot henkilöhaamot. Niitä näytellessään hän voi turvallisesti roolihenkilön suojassa ylittää omia henkilökohtaisia rajojaan ja sanoa itselleen, että kyseessä on vain roolihenkilö. Hän etsii törkeimmästäkin hahmosta sitä inhimillistä ja heikkoa, jota ihmiset voivat ymmärtää. Kuitenkin hän tietää olevansa näyttämöllä paljastamassa lopulta omaa itseään, omaa heikkouttaan. Jotta hän voi tehdä sen, on olennaista että yleisö on tästä tietämätön ja katsoo häntä roolihenkilönä.

Petri kokee roolihenkilön olevan näytelmän palveluksessa oleva haamo, jonka sisällä hän on omana paljaana itsenään yleisön nähtävissä. Yleisön katsetta ja omaa paljautta voi sietää, kun tietää että yleisö katsoo häntä roolihenkilönä. Näyttelijä joutuu tekemään työssään kuitenkin poikkeuksen normista Petrin mukaan. Useimmiten ihmiset eivät kestä nähdäksi tulemista, omaa heikkouttaan ja haavoittuvuuttaan vaan peittävät sitä arkipäivässä. Näyttelijän poikkeus on näyttää tuo tavallisesti peitossa oleva puoli, tehdä sen kautta roolityönsä ja sillä tavoin antaa inhimillinen samaistumispiinta katsojille. Näin yleisö voi tuntea myötätuntoa minkälaista hahmoa kohtaan tahansa. Taitavia ihailaan mutta heikkoja rakastetaan, ajattelee Petri. Jos näyttelijä uskaltautuu näyttämään heikon puolensa roolitöissään, yleisö rakastaa hänen hahmojaan. Tai itse asiassa yleisö lopulta rakastaakin hahmoissa omaa heikkouttaan, jonka he tunnistavat.

Suorittaminen, suunnitteleminen, pelko, häpeä

Aina näyttelemine ei suju. Ongelmatilanteet liittyvät usein epäonnistumisen pelkoon näyttämöllä ja siitä reaktiona seuraavaan suorittamisen tarpeeseen. Kuitenkaan suorittaminen sinänsä ei tunnu olevan hedelmällinen ratkaisu epäonnistumisen pelkoon, vaan se tuo mukanaan lisää ongelmia. Jokainen haastatelluista on kehittänyt oman keinoarsenaalinsa kohdata epäonnistumisen potentiaali näyttelijäntyössä.

Tuomas liittää vaikeutensa näyttämöllä suorittamiseen, jolle hän oli altis aiemmin urallaan. Tuolloin hän tavoitteli näyttelijäntyössään roolihenkilön tunteiden kokemista näyttämöllä. Niin ikään hän pohti kohtausten keskinäisiä suhteita ja tunnekuljetusten logiikkaa hyvin tarkkaan. Näin hän rajoitti hyvin pitkälle sitä, mitä hän tai hänen hahmonsa sai tuntea näyttämöllä. Kun hän kykeni purkamaan kohtausten keskinäisen riippuvuuden, tuli hänen työhönsä enemmän vapautta. Hän luopui myös tunteiden yhtäläisyyden vaatimuksesta, koska hän huomasi tunteiden harjoittamisen sulkevan aistit helposti ja vievän kaiken harjoitusajan. Sitä paitsi hän totesi yleisön reagoivan roolihenkilöön kuitenkin eri tavoin kuin mitä hän olisi odottanut näyttämöllä kokemiensa tunteiden perusteella.

Nykyään Tuomas keskittyy tekemään roolinsa, kuten ne on harjoituksissa treenattu. Tunteet syntyvät itsestään perusteellisesti harjoitelluissa näyttämötilanteissa. Jos ne eivät herää, näyttämöllä oleminen onkin sitten haastavampaa. Mielessä liikkuvat silloin herkästi itsesytykset. Tuomas pohtii silloin, mistä vaikeus sai alkunsa ja suunnittelee usein strategiaa, jolla saisi tilanteen laukeamaan. Usein suunnitteleminen johtaa kuuntelemisen lipsumiseen tästä hetkestä ja näyttelemisestä tulee ennakoivaa ja kiireistä.

Tuomaksen tavoitteena suunnittelemisessa on esityksen saaminen lentoon. Tavallisesti kankeus nimittäin alkaa, jos esitys ei lähde lentoon siinä kohtaa, jossa sen on tottunut lähtevän. Kuitenkin hän on itseään kohtaan nykyään anteeksiantava. Jos esitys ei lähde lentoon yksittäisen näyttelijän kohdalla, ei yleisö sitä useinkaan huomaa. Ja seuraava esitys on jälleen uusi.

Leena nostaa esille pelon tavallisena asiana näyttelijän arjessa. Hänen nähdäkseen jokainen näyttelijä joutuu selvittämään suhteensa pelkoon. Hänen kohdallaan kysymys on pelosta, ettei riitä näyttämöllä. Riittämättömyyden kokemukset liittyvät hetkiin, jolloin näyttämölle astuu jonkinlainen sisäinen kriitikko tai järki, joka sabotoi luottamusta omaan ammattitaitoon. Ammattitaito tässä kohtaa on erityisesti kykyä tehdä roolihenkilön tunnekaari kaikkine nousuineen ja laskuineen esityksestä toiseen, mutta se on myös luottamusta omiin intuitiivisiin ratkaisuihin roolihenkilön suhteen. Mitä tunnenäyttelemiseen tulee, Leena vaatii itseltään tunnekuljetuksen näyttelemistä tietyllä intensiteetillä ja harjoitellulla tavalla tai hän kokee epäonnistuvansa. Myöskin hän sanoo, ettei aseta tunnenäyttelemisessä rajoja, vaan näyttelee tunteet pohjaan saakka. Riittämättömyys siis liittyy Leenan omaan kokemukseen näyttelijän ammatin vaatimuksista, jotka hän haluaa täyttää. Sen ohella hän haluaa olla onnistunut ohjaajan silmissä niin, että on omalla työllään kyennyt toteuttamaan tämän vision.

Pelko liittyy oman jaksamisen ohella myös ratkaisemattomiin kohtauksiin. Jos jokin kohta on jäänyt Leenalle epäselväksi, hän on taipuvainen suunnittelemaan kohtausta mielessään selvittääkseen sen kunnialla. Tällaisen kohtauksen tulee helposti kiirehtineeksi pois alta. Hänen mukaansa ennalta suunnitteleminen ei ongelmakohtauksissa useinkaan auta. Pikemminkin hän huomaa esityksen syttyvän usein silloin, kun hän menee kohtaukseen mieli auki ja keskittyneenä niin, ettei juuri ole suunnitellut selviytymisstrategiaansa.

Risto on ollut taipuvainen suorittamaan näyttelijäntyötään yleisön vuoksi. Hän on havainnut sittemmin, että näyttelijä itse asiassa suorittaa yleisön kuviteltuja tarpeita. Näyttelijä kuvittelee, että yleisö odottaa näyttelijän käyvän läpi sisäisesti saman kokemuksen esitysillasta toiseen, kun totuus on ettei yleisölle merkitse mitään, vaikka esitys syttyisi eri kohtauksissa eri iltoina.

Toinen suorittamisen taso liittyy Riston kohdalla tunneintensiivisiin rooleihin. Tunteiden ollessa kovin keskeisiä roolityössä, niistä tulee helposti itsetarkoitus. Tällöin tunteita rupeaa helposti tekemään. Suorittamisesta eroon pääsemisessä Ristoa on auttanut vilpittömyyden ajatuksen muistuttaminen itselleen. Hänen ei tarvitse olla muuta kuin on. Osa vilpittömyyden tosiasioiden tunnustamista on myös näyttelijäntyön luonteen ymmärtäminen. Näyttelijäntyö muuttuu jatkuvasti, ja hänen on turha yrittääkään toistaa sisäistä kokemustaan illasta toiseen.

Kristiina ei yritä toistaa näyttelijäntyön kokemustaan illasta toiseen. Hän reagoi näyttelijäntyössään vaikeuksiin ottamalla entistä enemmän vapauksia. Mikäli ohjauksesta tai tekstistä ei tule kyllin selkeää ajatusta, jota seurata tai jos haasteet ovat vähissä, alkaa Kristiina varioida näyttelijäntyötään. Hän hakee näin itselleen uusia impulsseja näyttämöllä, yllättää itseään, ja pitää siinä samalla kanssänäyttelijät ja yleisön hereillä. Hän tiedostaa, että kokeilemisesta seuraa epätasaisuutta näyttelijäntyöhön, mutta hänelle on paljon olennaisempaa etsiä ja löytää uusia, kenties toimivampia tapoja tehdä roolinsa kuin toistaa epätyytyttävää versiota esityksestä toiseen. Joskus käy niin, että variaatio auttaa löytämään sen version roolista, joka tuntuu oikealta ja hyvältä tehdä. Joskus taas roolihahmo ei valmistu lopullisesti viimeiseen esitykseen.

Hankalimmillaan näyttelijäntyö on Kristiinan mielestä silloin, kun hän ei voi luottaa itsessään heräävään impulssimateriaaliin. Jos ohjaus on epäselvää tai teksti heikko, on impulseistakin epävarmaa ottaa kiinni. Tällaisissa tilanteissa hän häpeää näyttämöllä ja kyseenalaistaa itsensä, vaikka on tietoinen, että koko työryhmä usein kamppailee saman ongelmatilanteen kanssa. Tilanne

näkyä usein kehollisesti: Kristiina ei tiedä mihin kätensä laittaisi tai huomaa kiirehtivänsä kohtauksessa päästäkseen siitä pois.

Joskus Petrin kehossa on sellainen tunne, ettei hän ole ollut alun perinkään tosi, kun hän on lähtenyt illan esitykseen. Hän huomaa kannattelevansa itseään jotenkin ihmeellisesti lihaksillaan ja suorittavansa. Silloin hän pysäyttää tilanteen näyttämöllä mielessään, rauhoittuu ja palaa kuuntelemaan sen hetken todellista oloa. Hänelle itselleen on hyvin merkityksellistä, että hän tähän tapaan on tosi päivän olotilalle ja sen hetkisille tosiasioille. Välttämättä se ei edes yleisölle näy, mutta hänen omalle kokemukselleen näyttämötyöskentelystä se on ratkaisevaa.

Tässä tutkimuksessa haastatellut näyttelijät jakautuvat kolmeen leiriin, mitä tulee kysymykseen teatterista toiston taiteena. Tuomas ja Leena mieltävät näyttelijäntyön selkeästi toiston taiteena, jossa on arvo sinänsä suorittaa tietty sovittu aines näyttämöllä esitysillasta toiseen tasaisesti. Kristiina ja Petri ajattelevat, ettei teatteri todellakaan ole toiston taidetta, vaan esittävältä luonteeltaan jo lähtökohtaisesti muuttuvaa illasta toiseen. Suvi ja Risto sijoittuvat välimaastoon tässä mielessä. Risto sallii näyttelijäntyön jatkuvan muuttumisen illasta toiseen, mutta kokee esimerkiksi tiukasti muotoon sidotut työt pakottavampina ja tarkempina suorituksellisesti kuin läpieletyt työt. Suvi taas vaatii itseltään pohjavirran tavoittamista sellaisissa töissä, joissa siihen on edellytykset. Mikäli hän ei jostain syystä pääse pohjavirtaan käsiksi, hän tuntee häpeää ja pohtii strategiaa vastaavan kokemuksen välttämiseksi jatkossa.

Taiteilijan vastuu

Taiteilijan vastuun kysymys nousee esille näyttelijöiden kuvauksista työnsä kokemuksesta. Heistä jokainen haluaa olla työnsä väärsti yleisölle. Tuomakselle taiteilijan vastuu liittyy teatterin laatuun ja ajatukseen teatterista toiston taiteena. Näyttelijän henkilökohtaisen elämän tulisi vaikuttaa mahdollisimman vähän hänen näyttelijäntyön suoritukseensa, koska sen hän on yleisölleen velkaa. Risto ja Suvi ajattelevat, että näyttelijä on vastuussa yleisölle siitä, että hänen esityksessään on jotain järkeä. Siksi Suville onnistuminen on tärkeää, etenkin silloin kun hän voi seistä esityksen takana. Samaan tapaan Risto ajattelee, että taiteilijan vastuu tulee silloin kannetuksi täydesti, kun hän itse voi allekirjoittaa esityksen maailmankuvan ja tietää tekevänsä työn näyttelemisen riemusta ja ilosta käsin. Petrille ja Kristiinalle taiteilijan vastuu liittyy puolestaan itsensä likoon laittamiseen yleisön edessä. He antavat kumpikin ihmisyydestään inhimillisen ja haavoittuvan roolihenkilönsä

käyttöön, yleisön nähtäväksi. Sen lisäksi Petri ajattelee, ettei hän voisi tuntea kantavansa taiteilijan vastuutaan täydesti, ellei hän näyttämöllä seuraisi impulsseja ja näyttäisi itseään sellaisena ihmisenä kuin on. Koska hänen maailmankuvansa on, ettei hän usko että ihmisen tarvitsisi peittää ominta itseään, ei hän voi eikä halua näyttämöllä toimia toisin.