

MUISTITOIMINNOT JA MUISTISTRATEGIAT  
SUOMALAISTEN NÄYTTELIJÖIDEN TYÖSSÄ

Suvi Salmi

Tampereen yliopisto  
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö  
Teatterin ja draaman tutkimus  
Pro gradu -tutkielma  
Toukokuu 2013

TAMPEREEN YLIOPISTO, Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Teatterin ja draaman tutkimus

SALMI, SUVI: Muistitoiminnot ja muististrategiat suomalaisten näyttelijöiden työssä

Pro gradu -tutkielma, 104 s., 4 liites.

Toukokuu 2013

---

Tämän tutkielman tarkoituksena on selvittää suomalaisten ammattinäyttelijöiden erilaisia muistitoimintoja näyttelijäntyössä. Erityisesti olen kiinnostunut suomalaisten teatterinäyttelijöiden käyttämistä muististrategioista vuorosanojen opettelussa. Otan huomioon muistitoiminnot myös laajemmasta näkökulmasta, sillä muisti muodostaa olennaisen osan näyttelijäntyöstä. Aion myös ottaa selvää siitä, millainen vaikutus ohjaajalla tai työryhmällä voi olla vuorosanojen opetteluun, ja millaisena näyttelijän ja kuiskaajan välinen yhteistyö näyttäytyy vuorosanojen unohtamistilanteissa.

Lähestyn tutkimuskohdetta kognitiotieteen, Stanislavskin näyttelijäntyön metodin ja NLP:n eli neurolingvistisen ohjelmoinnin näkökulmasta. Päädyin käyttämään tutkimusmenetelmänäni teemahaastattelua, sillä se on yksi niistä tutkimusmenetelmistä, joka on jäänyt kokonaan näyttelijöiden muististrategioita käsittelevien aikaisempien tutkimusten ulkopuolelle. Haastatteluaineistoni sisältää kaksitoista teemahaastattelua, joista kymmenen olen suorittanut suomalaisten ammattinäyttelijöiden ja kaksi suomalaisten ammattikuiskaajien kanssa.

Esittelen tutkielmassani näyttelijäntyötä ja sen asettamia vaatimuksia muistille laajemmasta näkökulmasta hyödyntäen muun muassa Konstantin Stanislavskin ja Rhonda Blairin näyttelijäntyötä käsitteleviä teoksia. Löytämäni lähdeaineiston perusteella tutkimusta teatterissa työskentelevien nykynäyttelijöiden muististrategioista ovat pääasiassa tehneet aiemmin yhdysvaltalaiset psykologian tutkijat Helga ja Tony Noice. Yhdysvaltalaisten näyttelijöiden käyttämät muististrategiat pohjautuvat pitkälti Stanislavskin näyttelijäntyön metodeihin. Kyseisten muististrategioiden tarkoituksena on helpottaa vuorosanojen muistamista tuomalla tekstistä esille sen sisältämien roolihahmojen tavoitteita, haluja ja motivaattoreita.

Suorittamieni teemahaastatteluiden mukaan suomalaisilla ammattinäyttelijöillä on käytössään lukuisia erilaisia muististrategioita. Muististrategiatyypit ja niiden käyttö määräytyvät sen mukaan, millainen strategia sopii kenellekin näyttelijälle yksilöllisesti. NLP:n eri miellejärjestelmät nostivat tutkimuksessani esille muististrategioita, joita ei aikaisemmissa tutkimuksissa ole havaittu. Näitä muististrategioita ovat muun muassa erilaisten kirjain- tai tavuyhdistelmien hyödyntäminen, vuorosanojen nauhoittaminen ja niiden kuunteleminen, roolikirjan visuaalistaminen ja omien motoristen koodien muodostaminen vuorosanojen opetteluvaiheessa. Muististrategioiden joukosta löytyy siis sekä visuaalisia, audiitiivisia että kinesteettisiä tekniikoita. Näyttelijät voivat saada vinkkejä ja kollektiivista tukea toimivien muististrategioiden käyttöön myös kanssänäyttelijöiltään tai muilta työryhmän jäseniltä. Näyttelijä voi myös hyödyntää kuiskaajaa omana muististrategianaan.

Suomalaisten näyttelijöiden muististrategiat erosivat yhdysvaltalaisten näyttelijöiden muististrategioista. Haastattelemistani näyttelijöistä vain kahdella oli käytössään muististrategioita, jotka muistuttivat merkittävästi sisällöltään Noicen ja Noicen tutkimustuloksia. Oletan, että tähän tulokseen vaikuttava tekijä löytyy suomalaisten ja yhdysvaltalaisten näyttelijöiden eroista heidän saamassaan näyttelijänkoulutuksessa.

Avainsanat: muististrategiat, muistitoiminnot, muisti, unohtaminen, vuorosanat, näyttelijäntyö, NLP

# SISÄLLYS

<b>1 JOHDANTO</b> .....	1
1.1 Näyttelijöiden muististrategioista.....	1
1.2 Tutkimusmenetelmänä teemahaastattelu.....	5
<b>2 MUISTISTRATEGIOIDEN TUTKIMUKSEN TAUSTAA</b> .....	8
2.1 Muistista ja muististrategioista.....	8
2.2 Aikaisempia tutkimuksia näyttelijöiden muististrategioista.....	16
2.3 Fyysisyyden ja vuorosanojen muistamisen yhteys.....	23
2.4 Muistin hyödyntämisestä näyttelijäntyössä.....	26
2.5 Stanislavskin merkitys suomalaisessa ja yhdysvaltalaisessa näyttelijäntutkimuksessa.....	31
<b>3 SUOMALAISTEN NÄYTTELIJÖIDEN MUISTISTRATEGIOISTA JA NIIDEN KÄYTÖSTÄ</b> .....	37
3.1 Teemahaastatteluiden toteutus.....	37
3.2 Näyttelijöiden muististrategiat ja NLP:n miellejärjestelmät.....	39
3.3 Yhteydet yhdysvaltalaisien näyttelijöiden muististrategioihin.....	43
3.4 Muististrategioiden käyttöä vaativat näytelmätekstit.....	48
3.5 Vuorosanojen opetteleminen yhteistyössä työryhmän kanssa.....	55
3.6 Muistin muita vaatimuksia.....	61
<b>4 VUOROSANOJEN UNOHTAMISESTA</b> .....	66
4.1 Kokemuksia unohtamistilanteista näyttämöllä.....	66
4.2 Työskentely kuiskaajan kanssa.....	74
4.3 Muistin ylikuormituksesta.....	82
4.4 Näyttelijöiden muistiin liittyviä ongelmia yleisemmällä tasolla.....	86
<b>5 PÄÄTELMÄ</b> .....	92
<b>LÄHTEET</b> .....	99
<b>LIITTEET</b>	

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Näyttelijöiden muististrategioista

Pro gradu -tutkielmani tarkoituksena on selvittää suomalaisten ammattinäyttelijöiden erilaisia muistitoimintoja näyttelijäntyössä. Erityisesti olen kiinnostunut suomalaisten ammattinäyttelijöiden käyttämistä muististrategioista vuorosanojen opettelussa. Tietoisia muistamisen tapoja voidaan kutsua muististrategioiksi. Muististrategioiden käyttöä on aikaisemmin tutkittu muun muassa muistinerolla, jotka kykenevät erilaisia strategioita hyödyntämällä muistamaan esimerkiksi pitkiä numero- tai kirjainsarjoja. Olen kiinnostunut ensisijaisesti näytelmätekstien yhteydessä tapahtuvasta muististrategioiden käytöstä suomalaisessa teatterissa. Käyttävätkö tutkimukseeni osallistuneet suomalaiset ammattinäyttelijät ylipäänsä muististrategioita? Jos he käyttävät muististrategioita, minkälaisia ne ovat ja minkä vuoksi he hyödyntävät niitä? Otan selvää näyttelijöiden muististrategioista kiinnittämällä erityistä huomiota näyttelijöiden yksilöllisyyteen. Otan tutkielmassani huomioon näyttelijöiden muistitoiminnot myös laajemmasta näkökulmasta, sillä muisti muodostaa olennaisen osan näyttelijäntyöstä.

Aion selvittää myös, millainen vaikutus ohjaajalla tai työryhmällä voi olla vuorosanojen opetteluun. Mitä näytelmän sisältämiä osa-alueita näyttelijä voi opetella muistamaan yksin, ja milloin opettelussa tarvitaan ensisijaisesti muun työryhmän läsnäoloa? Tarkastelen, millaiset näytelmätekstit vaativat näyttelijöiden mielestä muististrategioiden käyttöä. Muistamisen vastakohtana tutkin myös unohtamista. Minkä tyyppisissä tilanteissa näyttelijät unohtavat vuorosanojaan näyttämöllä esityksen aikana? Millaisena esimerkiksi näyttelijän ja kuiskaajan välinen yhteistyö näyttäytyy näissä tilanteissa ja miten näyttelijä kokee unohtamistilanteen? Usein kuiskaajan työnkuvaan teatterissa kuuluu avustaa juuri niissä harjoitus- ja esitystilanteissa, joissa näyttelijät yllättäen unohtavat vuorosanansa. Millainen on näyttelijän mielestä hyvä kuiskaaja, ja miten hän voisi auttaa vuorosanojen muistamisessa parhaiten toimien yhtenä näyttelijän muististrategioista?

Pro gradu -tutkielmani perustana toimii lukuvuonna 2010–2011 kirjoittamani kandidaatin tutkielma, jossa selvitin kirjallisuuskatsauksella muististrategioiden käyttöä länsimaisessa teatterissa yhdysvaltalaisilla ammattinäyttelijöillä ja näyttelijäopiskelijoilla. Aiheesta aikaisemmin tehty tutkimus on keskittynyt nimenomaan Yhdysvaltoihin, enkä ole löytänyt suomalaisia tutkimuksia tästä aiheesta. Koska vuorosanojen muistamisen tutkimuksessa ollaan oltu kiinnostuneita

näyttelijöiden muistikyvyyistä pitkienkin tekstimateriaalien yhteydessä, tutkimustuloksiin liittyvät ensisijaisesti tekstipainotteiset näytelmätekstit. Uskon, että tutkimustulokset näyttelijöiden muistista ja mahdollisista muististrategioista kiinnostavat tutkijoiden lisäksi teatterialan ammattilaisia ja teatterin ystäviä. Muisti ja muistaminenhan ovat jokaiselle tuttuja arkipäiväisestä elämästä.

Tämä tutkimusaihe on kiinnostanut minua jo teatterin ja draaman tutkimuksen opiskelun alusta lähtien. Kiinnostukseni muistiin ja muististrategioihin voimistui psykologian oppiaineen muistia käsittelevillä kognitiivisen psykologian aineopintokursseilla. Olen myös huomannut, kuinka Tampereen Työväen Teatterin ja Tampereen Teatterin nettisivujen palauteosioissa katsojat kommentoivat näyttelijöiden huikeita muistisuorituksia. Katsojat tuntuvat olevan kerta toisensa jälkeen ällistyneitä siitä, miten pitkiä monologeja näyttelijät kykenevät muistamaan sanasta sanaan ja kuinka näyttelijät ovat yhtä aikaa mukana useassa produktiossa, mikä vaatii heiltä jopa kymmenien eri roolihahmojen vuorosanojen muistamista. Teatterikatsojien osoittama kiinnostus näyttelijöiden muistiin innosti minua aiheen tutkimisessa entistä enemmän.

Keskeisiä käsitteitä tutkimuksessani ovat muististrategiat, muistitoiminnot, muisti, vuorosanat, näyttelijäntyo, muistaminen ja unohtaminen. Lähestyn tutkimuskohdetta kognitiotieteen, Konstantin Stanislavskin näyttelijäntyön metodin ja NLP:n eli neurolingvistisen ohjelmoinnin näkökulmasta. Käsittelen tutkielmani toisessa luvassa ihmisen muistia, erilaisia muististrategiatyyppejä ja näiden merkitystä suhteessa näyttelijäntyöhön. Analyysivaiheessa otan tarkasteluun mukaan NLP:n eri miellejärjestelmiä ja näyttelijänkoulutuksen mahdollisia vaikutuksia näyttelijöiden käyttämiin muististrategioihin. Pohdin sitä, miten näyttelijät voivat vuorosanojen opettelussa hyödyntää erilaisia, yksilöllisesti heille sopivimpia muististrategioita ja millaisia yhteyksiä työstressillä tai -uupumuksella voi olla näyttelijöiden muistikapasiteettiin. Näyttelijöiden työstressiä on aikaisemmin tutkinut muun muassa Maaria Rantanen.

Kognitiotiede on viime vuosikymmeninä osoittanut tarjoavan paljon uutta tietoa ihmisen neurobiologisesta ja kognitiivis-psykologisesta toiminnasta. Tutkimuksellisia kiinnostuksen kohteina kognitiotieteessä ovat muun muassa läsnäolo, tietäminen, ajattelemisen ja oppiminen. Kognitiotieteessä halutaan selvittää sitä, miten ihmisen mieli ja keho ovat vuorovaikutuksessa muun ympäröivän materialistisen maailman kanssa. Nämä samat teemat nousevat keskiöön myös silloin, kun on kyse näyttelijästä, joka alkaa luovalla työskentelyllään muodostaa esittämänsä roolihahmoa yhteistyössä muun työryhmän kanssa. Näyttelijä tarvitsee kognitiivisia kykyjään myös silloin, kun hän alkaa työstää näytelmätekstiä ja sen sisältämiä vuorosanoja. Kognitiotiede onkin viime vuosina

osoittanut kykynsä monitieteellisenä tutkimussuuntauksena, joka tarjoaa mielenkiintoisen lähestymistavan ihmismielen eri ilmiöihin. Kognitiotieteestä ollaan oltu kiinnostuneita usealla eri tieteenalalla, mukaan lukien teatterintutkimuksessa ja näyttelijäkoulutukseen liittyvissä käytännön opeissa. Käsitteet, kuten toiminta, tietoisuus ja aikomus, ovat merkittävässä osassa sekä teatterintutkimuksessa että kognitiotieteessä, ja näiden käsitteiden nähdäänkin muodostavan yhteisen perustan näiden kahden eri tieteenalan välille. (McConachie & Hart 2006, 1, 6; Rynell 2008, 11.)

Esittelen tutkielmassani ihmisen muistia ja sen rakenteita psykologian arvostettujen tutkijoiden Alan Baddeleyn sekä K. Anders Ericssonin ja Walter Kintschin mallien pohjalta. Baddeleyn malli toimi pitkään johtavana versiona ihmisen työmuistin erilaisista rakenteista ja toimintatavoista, mutta uusien tutkimustulosten ilmetessä Ericsson ja Kintsch päivittivät Baddeleyn mallista oman versionsa, joka on sittemmin hyväksytty psykologisessa tutkimuksessa. Baddeleyn suorittama tutkimus on keskittynyt pääasiassa työmuistiin, kun taas Ericsson ja Kintsch ovat perehtyneet muistin ja eksperttiyden psykologiaan eli siihen, miten tietyt ihmiset saavuttavat pysyvän huipputason esimerkiksi erilaisissa muistitehtävissä. Eksperttiyden psykologian tutkimuksen voi yhdistää myös näyttelijöiden suorittamiin taidonnäytteisiin heidän opettellessaan ja muistaessaan ulkoa useita kokonaisia näytelmätekstejä.

Muististrategioita ja niiden käyttöä erityisesti kirjallisen materiaalin opettelussa ovat tutkineet Danielle S. McNamara ja Jennifer L. Scott. Heidän tutkimustuloksensa ovat viitanneet lukuisien erilaisten muististrategioiden olemassaoloon, ja muististrategioiden käyttö vaikuttaa helpottavan materiaalin muistamista huomattavasti. Muististrategioiden käyttöä voi myös opetella, sillä ne ovat tietoisia eivätkä automaattisia prosesseja. (McNamara & Scott 2001, 11–13.)

Käsittelen tutkielmassani näyttelijäntyötä ja sen asettamia muistin vaatimuksia laajemmasta näkökulmasta hyödyntäen Konstantin Stanislavskin ja Rhonda Blairin näyttelijäntyötä käsitteleviä teoksia. Stanislavskin *Näyttelijän työ* -teoksessa ei käsitellä muistiin tai muistamiseen liittyviä aiheita vuorosanojen ulkoa oppimisen näkökulmasta, vaan Stanislavski painottaa näyttelijäntyön opetuksessaan perinpohjaista rooliin tutustumista ja näytelmän henkilösuhteiden, tunteiden ja toiminnan ymmärtämistä näyttelijän henkilökohtaista emotionaalista muistivarastoa hyödyntämällä. Stanislavskin järjestelmän mukaan näyttelijän tulisi käyttää omaa emotionaalista muistiaan roolihahmon elämän luomisessa näyttämöllä. Näyttelijän oman arkielämän sisältämä materiaali

tulisi näin ottaa roolihahmon työstämisessä avuksi ja siirtää se osaksi roolia. (Stanislavski 2011, 262–263.)

Emotionaalisen muistin hyödyntämistä käsitellään myös Rhonda Blairin teoksessa, joka pitkälti pohjautuu Stanislavskin ajatuksille. Blairin (2008) teos *The Actor, Image and Action* kuuluu ensimmäisiin pitkiin tutkimuksiin, joissa yhdistetään näyttelijäntyö ja kognitiotiede. Hän pohtii teoksessaan esimerkiksi emootioiden, mielikuvituksen ja muistin merkitystä näyttelijän tutustuessa rooliinsa. Blairin mielestä keho ja tietoinen kokemus ovat näyttelijäntyön keskiössä.

Löytämäni lähdeaineiston perusteella tutkimusta teatterissa työskentelevien nykynäyttelijöiden muististrategioista on aikaisemmin pääasiassa tehnyt yhdysvaltalainen psykologian tohtori Helga Noice 1980–2000-luvulla. Hänen tutkimuskumppaninaan useimmissa tutkimuksissa on toiminut tutkija-näyttelijä Tony Noice. Noicet ovat tutkimuksissaan osoittaneet, että näyttelijöiden muistia voidaan pitää yhtenä eksperttityden psykologian osa-alueena. Näyttelijöiden käyttämät muististrategiat ovat ainutlaatuisia ja näyttävät toimivan tehokkaasti näytelmätekstien muistamisessa.

Helga ja Tony Noicen tutkimukset antavat kuitenkin vain yhden näkökulman näyttelijöiden muististrategioiden tutkimukseen. He ovat keskittyneet yhdysvaltalaisiin näyttelijöihin, joiden koulutuksesta tai työkokemuksesta ei anneta tutkimuksissa yksityiskohtaisempaa tietoa. Näyttelijöiden yksilöllisten erojen tarkastelu muististrategioiden käytössä on jätetty huomiotta heidän tutkimuksissaan. Niissä on pikemminkin otettu selvää siitä, miten näyttelijät yhtenäisenä ammattikuntana käyttävät muististrategioita. Näyttelijöiden omia ajatuksia ja käsityksiä muististrategioista tarkemmin selvittävä tutkimusmetodi puuttuu heidän tutkimuksistaan. Noicet ovat pääasiassa suorittaneet psykologisia muistitestejä ja -tutkimuksia yhdysvaltalaisilla näyttelijöillä sekä havainnoineet heidän käyttäytymistään näytelmätekstiin tutustumisen yhteydessä. Esimerkiksi haastattelututkimuksen avulla Noicet olisivat voineet tarkemmin selvittää, minkä tyyppisiä muististrategioita näyttelijät itse kokevat käyttävänsä. Tähän mennessä tehdyissä tutkimuksissa erilaiset näyttelijöiden muististrategiat on muodostettu ja sanallistettu tutkimustulosten perusteella. Muististrategiatyyppien taustalla ovat siis tutkijat itse. Päädyin valitsemaan omaksi tutkimusmenetelmäksi teemahaastattelun, sillä oletan, että teemahaastattelut avaavat näyttelijöiden työhön sisältyvää muistamisen tarvetta ja siihen liittyviä muististrategioita entistä laajemmin ja monipuolisemmin. Oletan myös, että teemahaastatteluiden kautta

näyttelijöiden päästessä itse ääneen muististrategioita tulee löytymään huomattavasti enemmän kuin aikaisempien tutkimusten perusteella.

Tutkielmani johdantoluvussa esittelen alustavasti tutkimusaiheeni ja sen taustalla vaikuttavat teoriat ja tutkimussuunnat. Kerron myös tarkemmin tutkimusmenetelmänä käyttämästäni teemahaastattelusta ja sen vahvuuksista ja heikkouksista. Toisessa luvussa käyn läpi seikkaperäisemmin muistin ja muististrategioiden aikaisempaa tutkimusta sekä teatterintutkimuksellisesta että kognitiotieteellisestä näkökulmasta. Muististrategioita on pääasiassa tutkittu vaihtelevien koehenkilöryhmien avulla esimerkiksi tekstinyymmärtämistehtävissä. Myös tietyn ammatin tai alan edustajia ja heidän muistiaan on tutkittu niin sanotun eksperttityden psykologian osalta. Kolmannessa luvussa otan suorittamani teemahaastattelut tarkasteluun ja analysoin niitä NLP:n, näyttelijöiden muististrategioita käsitelleiden aikaisempien tutkimusten ja näyttelijänkoulutuksen valossa. Pyrin saamaan selville, millaisia muististrategioita näyttelijät itse kokevat käyttävänsä ja millaisissa tilanteissa. Otan myös huomioon näyttelijäntyön muistille asettamat muut vaatimukset vuorosanojen opetteluun lisäksi. Neljännessä luvussa käsittelen vuorosanojen muistamisen vastakohtana niiden unohtamista. Millaisissa tilanteissa vuorosanojen unohtamisia tapahtuu? Miten kuiskaaja voi olla näissä tilanteissa parhaiten apuna? Selvitän myös mahdollista muistin ylikuormitusta ja näyttelijöiden muistiin liittyviä yleisempiä ongelmia, esimerkiksi työstressin näkökulmasta. Päättäntäluvussa kerään pro gradu -tutkielmani tulokset yhteen ja pohdin niiden mahdollista soveltamista jatkotutkimuksessa.

## 1.2 Tutkimusmenetelmänä teemahaastattelu

Haastattelun (engl. interview) tavoitteena on kerätä tietoa tutkittavasta aiheesta kielellisen vuorovaikutuksen avulla. Haastattelua ei kuitenkaan käsitteenä voida pitää vain tutkimusmenetelmänä sen laajuuden vuoksi. Ihmisten arkielämä on täynnä erilaisia haastattelutilanteita, esimerkiksi työpaikan hakemisen yhteydessä. Normaali kuulumisien vaihtaminen sisältää paljon haastattelulle tyypillisiä piirteitä eli täten melkein mitä tahansa arkielämässä tapahtuvaa keskustelua voidaan kutsua haastatteluksi. Tutkimusmenetelmänä haastattelu on kuitenkin suunnitelmallista ja johonkin tavoitteeseen tähtäävää keskustelua, jonka ohjaajana toimii haastattelija. Haastattelu on osoittautunut sen eri toteutusmenetelmien ja -tyyppien kirjavuuden vuoksi monipuoliseksi tiedonhankintavälineeksi. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 11–12.)



Teemahaastattelu on puolistrukturoitu haastattelumenetelmä, jossa haastattelu kohdennetaan tiettyihin ennalta valittuihin keskusteltaviin teemoihin. Se ei vaadi kokeellisesti aikaansaattua yhteistä kokemusta, vaan olettamuksena pidetään sitä, että kaikkia yksilön kokemuksia ja ajatuksia voidaan tutkia tällä menetelmällä. Koska haastattelu etenee teemoittain, tutkittavien omat äänet pääsevät hyvin kuuluviin. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 47–48.)

Kuten kaikissa muissakin tutkimusmenetelmissä, haastattelussa on omat vahvat ja heikot puolensa. Haastattelun vahvuuksiin tutkimusmenetelmänä voidaan nimetä ennen kaikkea sen joustavuus. Haastateltava ei pääse etukäteen tutustumaan haastattelussa käytettäviin kysymyksiin, jolloin myöhemmät kysymykset eivät voi vaikuttaa annettuihin vastauksiin. Koska haastattelu tapahtuu nykyhetkessä suoran kielellisen vuorovaikutuksen kautta, kommunikointi haastateltavan kanssa onnistuu paremmin ja haastattelija voi kysyä tai pyytää tarkennuksia asioihin, joita hän ei alustavasti ollut ajatellut ottaa huomioon. Erityisesti silloin, jos tutkija tietää etukäteen vastausten olevan monitahoisia ja moniin suuntiin meneviä, haastattelu on hyvä tutkimusmenetelmä. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 34–35; Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2002, 191–192.)

Haastattelu tutkimusmenetelmänä on toteutukseltaan aikaa vievä ja raskas, mikä myös aiheuttaa haasteita sen käytölle. Haastattelun työläimpinä vaiheina voidaan pitää sen suunnittelua ja tulosten analysointia, koska ne vaativat tutkijalta paljon työtä ja panostusta. Esimerkiksi kysymysten onnistunut laadinta voi aiheuttaa haasteita haastattelumenetelmässä. Laaditut kysymykset eivät saa olla haastateltavaa johdattelevia, vaan haastateltavalle tulee antaa mahdollisuus vastata niihin omien mielipiteidensä kautta. Haastattelija ei saa myöskään omalla puheellaan tai toiminnallaan johdatella haastateltavaa. Haastattelijan tulee pyrkiä olemaan haastattelutilanteessa mahdollisimman neutraali tuomatta omia mielipiteitään esille. Hänen tulisi myös varmistaa, että haastateltava ymmärtää kaikki haastattelussa esiintyvät käsitteet. Jos haastateltava on ymmärtänyt jonkin käsitteen väärin, se voi vaikuttaa hänen vastauksensa sisältöön ja näin tuottaa virheellistä tietoa. Haastattelutilanteessa tulee ottaa huomioon, että vastausten sisältöihin voivat vaikuttaa myös haastateltavan ennako-oletukset. Haastateltava voi haluta antaa itsestään kuvan, joka ei välttämättä ole totuudenmukainen vaan perustuu sosiaalisesti hyväksytyihin tai odotusten mukaisiin mielikuviin. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 35, 95, 97; Hirsjärvi et al. 2002, 192–193.)

Päädyin käyttämään teemahaastattelua, sillä se on yksi niistä tutkimusmenetelmistä, jota ei esiinny tekemieni taustaselvitysten mukaan näyttelijöiden muististrategioita käsittelevissä aikaisemmissa tutkimuksissa. Teemahaastattelu takaa tutkimuksen aineiston monipuolisuuden ja perinteistä

kyselylomaketta syväluotaavamman lähestymistavan aiheeseen. Muististrategioiden sanallistaminen ja nimitysten keksiminen olisi osoittautunut hankalaksi esimerkiksi kyselylomaketta laatiessa, koska näyttelijöiden muististrategioita ei ole taustaselvitysteni mukaan tutkittu aikaisemmin Suomessa. Vuorovaikutuksellinen ja dialogiin pohjautuva teemahaastattelu antaa mahdollisuuden erilaisten termien täsmentämiselle ja selittämiselle, jotta näyttelijöiden on helpompi vastata kysymyksiin. Teemahaastattelu antaa myös vapaammat kädet sen suhteen, mihin haastattelussa keskitytään ja mihin teema-alueeseen kiinnitetään erityistä huomiota.

## 2 MUISTISTRATEGIOIDEN TUTKIMUKSEN TAUSTAA

### 2.1 Muistista ja muististrategioista

Varhaisimpia muistista ja muistamisesta kirjoittaneita henkilöitä oli roomalainen valtiomies ja filosofi Marcus Tullius Cicero. Vuonna 55 eaa. Cicero kirjoitti kolmesta osasta koostuvan teoksen *De oratore*. Teos on kirjoitettu dialogimuotoon, jossa keskustelijoina toimivat itse Cicero ja lukuisat muut roomalaiset henkilöt. Ciceron teos käsittelee pääasiassa retoriikkaa ja siihen liittyviä taitoja. Teoksessa käydään läpi muun muassa sitä, miten henkilöstä voi muodostua hyvä, vaikuttava ja karismaattinen poliittinen puhuja. Teos ei kuitenkaan jää vain käytännön opastuksen tasolle, vaan se sisältää myös paljon filosofista pohdiskelua puhujien merkityksestä suuremmassa mittakaavassa. Ciceron maailmankuvassa termi *oratore* eli puhuja viittaa ensisijaisesti poliittisiin mielipidevaikuttajiin ja puheenpitäjiin. Puhujia ei siis voi suoranaisesti verrata esimerkiksi näyttelijöihin, mutta Ciceron teoksessa olevat muistia ja muistitekniikoita käsittelevät kohdat ovat edelleen ajankohtaisia ja tutkimusteemaani liittyviä.

Cicero painottaa teoksessaan harjoituksen ja hyvän ennakkovalmistelun sisältämiä hyötyjä. Hän tuo esille spontaanin puhumisen hyvät puolet, mutta puhujaa hyödyttää kuitenkin enemmän se, että hän varaa tarpeeksi aikaa harkitsemiselle voidakseen puhua paremmin valmistautuneena. Ciceron mukaan kynä on kaikista merkittävin väline tämäntyyppisissä tilanteissa. Hän ohjeistaa puhujaa kirjoittamaan puheen käsin valmiiksi huolella ja tarkkaavaisuudella. (Cicero 1967, 103.)

Ciceron mukaan puhujan tärkeimpiä työkaluja ja vaikutuskeinoja ovat kehollisuus, eleet, puheessa käytettyjen sanojen vaihtelu ja äänen intonaation muutokset. On myös tärkeää, että puhuja ottaa koko lavan haltuun omalla persoonallaan. *De oratore* -teoksessa Cicero vertaa puhujaa ja näyttelijää toisiinsa. Hän antaa lyhyen esimerkin siitä, kuinka kuulijat ja paikalla oleva yleisö jatkuvasti arvostelevat äänessä olevaa näyttelijää tai puheenpitäjää. Ciceron mukaan näyttelijän puhuessa tekemä virhe ei anna välittömästi yleisölle vaikutelmaa siitä, että näyttelijä olisi jollain tavalla huono näyttelemään. Sen sijaan, jos puheenpitäjä tekee puheenvuorossaan virheen, hän näyttäytyy yleisölle epäonnistujana. (Cicero 1967, 15, 89.) Cicero luultavasti tarkoittaa tällä esimerkillään sitä, että näyttelijän tekemää virhettä, esimerkiksi vuorosanoissa, voi olla vaikeaa huomata yleisöstä käsin, sillä näyttelijä esittää sillä hetkellä jotakin muuta kuin mitä oikeasti on. Sen sijaan puheenpitäjän teksti muodostuu spontaanisti puhujan mielessä ja tulee välittömästi tilanteesta ulos suullisesti, jolloin puheeseen liittyvät virheet voidaan huomata helpommin. Arvostelu kohdistuu

myös helpommin yksityiseen henkilöön, sillä puhuja on usein paikalla kertomassa omia ajatuksiaan ja mielipiteitään. Sanoissa sekoaminen tai niiden hatara ulosanti voi antaa vaikutelman siitä, että puhuja ei ole tosissaan, ei seiso sanojensa takana tai on liian hermostunut eikä luota itseensä ja sanomaansa. Kun on kyse näyttelijästä, puhuttu teksti on usein suoraan jonkun toisen kirjoittamasta näytelmätekstistä, jolloin mahdollista virhettä on vaikeampi huomata, tai virhettä ei ainakaan uskoisi liitettävän negatiivisella tavalla näyttelijään yksityisenä henkilönä.

Jo antiikin ajalta olevassa Ciceron teoksessa on siis kirjallista materiaalia, jossa yhdistetään jollain tavalla näyttelijä, muistaminen ja unohtaminen toisiinsa. Renessanssin ajalta löytyy toinen mielenkiintoinen yhteys sanoille *muisti* ja *teatteri*. Giulio Camillo oli 1500-luvulla elänyt italialainen filosofi, joka kehitti omaa muististrategiaansa Ranskan kuninkaan pyynnöstä. Camillolle oli luvattu palkkio muististrategian kehittämisestä ja tehty sopimus siitä, että muististrategian toimintaperiaatteet paljastettaisiin vain Ranskan kuninkaalle. Muististrategian taustalla toimi Camillon ajatus siitä, että muististrategia sisältäisi jumalallisia voimia, joiden kautta ihmisen olisi mahdollista tarkastella yhtä aikaa kaikkea maailmankaikkeuden sisältämää tietoa. Tätä muististrategiaa Camillo nimitti *muistiteatteriksi* (Teatro della Memoria, engl. Memory Theatre). Muistiteatterin oli tarkoitus olla puinen teatterirakennus, jonka sisälle mahtuisi vain muutama ihminen kerrallaan. Teatterin katsomo jakautui seitsemään pilariin, jotka oli jaettu seitsemään osaan ja nimetty eri planeettojen mukaisesti. Jokaiselle pilarille ja katsomon istuimelle oli asetettu kuvia, symboleita ja ornamentteja, joiden tarkoituksena oli edustaa koko maailmankaikkeutta ja sen sisältämää tietoa. Jos ihminen halusi hyödyntää muistiteatteria muististrategianaan, hänen tuli astua teatterin näyttämölle ja suunnata katseensa yleisöön, josta maailmankaikkeuden asiat löytyivät omilta määrättyiltä paikoiltaan. (Yates 1966, 129–130, 132, 137, 144.)

Puhujien laatimien puheiden muistamisesta kirjoittaessaan Cicero mainitsee, että muistia olisi hyvä harjoittaa jatkuvasti. Hän pitää hyvänä keinona muun muassa erilaisten tekstien ulkoa opettelemista. Cicero kertoo oppineensa paljon muistamiseen liittyvistä asioista lyyriseiltä runoilija Simonides Keoslaiselta, jonka on sanottu olleen muististrategioiden ensimmäinen kehittäjä. Simonides kertoi, että mahdollisuuksien mukaan mieleenpainamisen välineenä tulisi hyödyntää myös ihmisen eri aisteja. Erityisesti näkö- ja kuuloaisti auttavat hänen mukaansa merkittävällä tavalla asioiden mieleenpainamisessa. Simonides oli oman kokemuksensa perusteella laatinut muististrategian, jossa tarkoituksena oli yhdistää muistettava asia ja jokin paikka tai sijainti toisiinsa. Simonides oli neuvonut, että muistiansa harjoituttavan ihmisen tulisi valita joukko erilaisia paikkoja tai sijainteja, muodostaa mentaalisia kuvia muistettavista asioista ja sitten sijoittaa nämä mentaaliset kuvat

tiettyihin valittuihin paikkoihin. (Cicero 1967, 107, 465, 467, 469.) Tästä muististrategiasta käytetään englannin kielessä nimitystä *method of loci* (monikkomuoto latinankielisestä sanasta locus) eli *paikkamenetelmä*, ja siihen viitataan edelleen esimerkiksi kognitiivista psykologiaa käsittelevissä nykyteoksissa.

Esimerkiksi psykologian tutkijat Mark H. Ashcraft ja Gabriel A. Radvansky nimeävät *Cognition*-teoksessaan paikkamenetelmän todistetusti hyödylliseksi muististrategiaksi (Ashcraft & Radvansky 2010, 187). Paikkamenetelmässä muistettavat asiat pyritään sijoittamaan oppimisvaiheessa mielensisäisesti johonkin tiettyyn sijaintiin tai paikkaan. Paikaksi on hyvä valita jokin itselle aikaisemmin tuttu paikka, esimerkiksi usein käytetty kävelyreitti omassa kotikaupungissa. Muistettavat asiat sijoitetaan kävelyreitin varrelle tietyssä järjestyksessä, vaikkapa kenkä bussipysäkille ja vesimeloni ruokakaupan ovelle. Kun nämä asiat halutaan palauttaa takaisin mieleen, ihminen kävelee mielensisäisesti kävelyreitinsä läpi ja näkee asiat paikoissa, joihin hän ne aikaisemmin sijoitti. (Foer 2011, 35–36.)

Paikkamenetelmä on osoittautunut tehokkaaksi muististrategiaksi, koska sen avulla muistin valtaisa sisältöä voi laittaa paremmin järjestykseen, aivan kuten kirjoja kirjahyllyssä. Ihmisen muisti on pääasiassa ei-lineaarinen, joten muistista on lähes mahdotonta tietoisesti selata jotain tiettyä tiedonpalasta tai sisältöä. Asia tulee muistiin uudelleenkäsiteltäväksi vain, jos jokin toinen ajatus tai havainto saa ensin houkuteltua sen esiin. Paikkamenetelmän avulla on kuitenkin mahdollista järjestää muistiainesta lähes lineaariseen järjestykseen, jonka avulla muistisisältöä voi järjestelmällisesti käydä läpi, kun tavoitteena on muistaa jokin tietty yksityiskohta. (Foer 2011, 34–35.)

Muisti on yleisen käsityksen mukaan verrattavissa varastoon, jonne kerätään tietoa. Se on kuitenkin pohjimmiltaan dynaaminen, sillä muistisisällöt muuntuvat koko ajan. Muisti ja muistaminen saavat alkunsa, kun hermosolut kasvattavat yhteyksiä toistensa välillä ja rakentavat verkostoja. Näin ollen aivoihin kehittyä erilaisia hermosoluratoja ja pysyviä reittejä muistijäljille. Muistiainesta säilytetään tutkimusten mukaan aivokuoressa. Muistamiseen tapahtumana sisältyy kolme yhteistyössä toimivaa vaihetta, jotka ovat mieleenpainaminen, mielessä säilyttäminen ja mieleenpalauttaminen. Ihmisen työmuisti vastaanottaa ja käsittelee tietoa. Itselle tärkeät ja merkittävät asiat siirretään eteenpäin pitkäaikaiseen muistiin; tätä kutsutaan mieleenpainamiseksi. Mielessä säilyttäminen tapahtuu pitkäaikaisessa muistissa, jossa muistettavat asiat voivat säilyä määrättömän ajan.

Mieleenpalauttamisessa tietty asia palautetaan pitkäaikaisesta muistista työmuistin käyttöön, jolloin sitä voidaan tarkastella uudelleen. (Hietanen, Erkinjuntti & Huovinen 2005, 30–31, 34–35.)

Ihmisen työmuisti on tärkeä osa keskittyneisyys- ja tarkkaavuusjärjestelmää, joka on vastuussa ihmisen päämääräsuuntautuneesta toiminnasta, sen ylläpitämisestä ja toimintastrategioiden valinnasta (Hietanen et al. 2005, 36). Työmuistista on vallalla kaksi toisistaan eroavaa mallia, joita ovat Baddeleyn työmuistimalli ja Ericssonin ja Kintschin pitkäkestoisen työmuistin malli. Baddeleyn mallin mukaan työmuistia ohjaa keskusyksikkö, jonka tehtävänä on myös valvoa useiden alayksiköiden toimintaa. Näistä alayksiköistä merkittävimmät ovat kuuloaistin fonologinen silmukka, joka käsittelee auditiivista puheentapaista tietoa, ja visuaalisspatiaalinen lehtiö, joka puolestaan käsittelee visuaalisia kuvia. Työmuisti auttaa ihmistä ymmärtämään ja oppimaan uusia asioita. (Baddeley 1997, 6, 52.)

Tekstinymmärtämisessä ja vaativissa muistitehtävissä perinteiset työmuistimallit, joilla Ericsson ja Kintsch viittaavat erityisesti Baddeleyn työmuistimalliin, eivät ole heidän mielestään riittäviä. Ericsson ja Kintsch täydensivät Baddeleyn työmuistimallia lisäämällä keskusyksikön, fonologisen silmukan ja visuaalisspatiaalisen lehtiön rinnalle pitkäkestoisen työmuistin. Tietoa ei säilytetä työmuistissa ainoastaan väliaikaisesti, vaan työmuistilla on oma varastonsa myös pitkäaikaisessa muistissa. (Ericsson ja Kintsch 1995, 211.) Tutkimuksista saatujen tulosten perusteella Ericsson ja Kintsch ovat esittäneet, että onnistuminen muistitehtävissä tapahtuu pitkäkestoisen työmuistin avulla, jolla on nopeampi yhteys pitkäaikaiseen muistiin kuin perinteisellä työmuistilla (McNamara & Kintsch 1996, 104). Tämä edesauttaa muistin tehokkaampaa hyödyntämistä, jolloin resursseja jää myös uuden lisäinformaation käsittelyyn ja tallentamiseen (McNamara & Scott 2001, 11).

Tietoiseen muistiin kuuluvat lyhytkestoinen työmuisti ja deklaraatiivinen muisti, joka tarkoittaa asioiden ja tapahtumien pitkäkestoista muistamista. Tiedostamattoman muistin osa-alueita ovat sen sijaan lyhytkestoinen sensorinen muisti ja pitkäkestoinen nondeklaraatiivinen erilaisten taitojen ja menettelytapojen muisti. (Hietanen et al. 2005, 34–35.) Tiedostamaton muisti on jo pitkään ollut psykologisen tutkimuksen kiinnostuksen kohteena, ja tutkijat ovatkin suorittaneet lukuisia muistitestejä tiedostamattoman muistin alueella. Mielenkiintoisimpia tutkimustuloksia on saatu esimerkiksi tutkimalla henkilöä, joka menetti lopullisesti kykynsä muistaa hänelle tapahtuneita tai opetettuja asioita saatuaan vakavan aivovamman. Saadut tulokset viittaavat siihen, että muistinsa menettänyt ihminen kykenee kuitenkin tiedostamattaan muistamaan esimerkiksi sanoja, jotka on esitetty hänelle peräkkäin tietokoneruudulla. Tutkimuksessa jokainen sana näytettiin aivovamman

saaneelle koehenkilölle tietokoneruudulla vain 25 millisekunnin ajan. Tässä ajassa ihmisen silmä ehtii rekisteröidä nähdyn asian, mutta aivot eivät vielä ehdi välittää tietoa siitä, mitä ruudulla todella näkyi. Nähty asia painuu siis ihmisen muistiin ilman, että hän tiedostaa nähneensä sen. Muistitestin myöhemmässä vaiheessa koehenkilölle esitettiin hitaammalla esitystahdilla uusi sarja sanoja, joista noin puolet oli aikaisemmin esitettyjä tiedostamattomaksi jääneitä asioita. Tietokoneruudulla esitettiin nyt yhtä aikaa aikaisemmin esitetty sana ja uusi sana. Koehenkilö kykeni lukemaan ruudulta aikaisemmin näkemänsä sanan uutta sanaa huomattavasti nopeammin, vaikka hänellä ei ollut tiedostettua kokemusta asiasta eli hän ei muistanut nähneensä sanaa aikaisemmin, ja vaikka hän oli menettänyt muistinsa vakavan aivovamman seurauksena. (Stefanacci, Buffalo, Schmolck & Squire 2000, 7031; Foer 2011, 80–81.)

Eksperttien psykologian kiinnostus erilaisten ihmisten ja esimerkiksi eri ammattikuntien edustajien ainutlaatuisiin muistisuorituksiin omalla alallaan näkyy myös neurotieteilijä Eleanor A. Maguiren tutkimuksessa. Maguire on tutkimusryhmineen tutkinut Lontoon taksikuski muistia. Uudet taksikuskihalukkaat joutuvat käymään läpi todella monimutkaisen kahden vuoden koulutuksen, jonka aikana heidän tulee opetella kaikkien Lontoon 25 000 kadun sijainnit ja liikenneyhteydet sekä 1400 eri maamerkin sijainnit. Tämä asettaa todella haastavan vaatimuksen taksikuski muistille, ja koulutusta nimitetäänkin arkikielessä termillä *being on The Knowledge*. Maguiren tutkimuksen mukaan Lontoon taksikuski oikeanpuoleinen hippokampus oli seitsemän prosenttia suurempi kuin verrokkikoehenkilöillä, jotka eivät olleet taksikuskeja. Hippokampus on aivojen osa, joka on vastuussa erityisesti tilan hahmottamisesta ja muistamisesta. Tutkimus antoi voimakasta tukea sille, että ihmisen aivot ovat muovautuvaisia adaptoitumaan uusiin tilanteisiin ja sitä kautta kehittymään erilaisten tilanteiden vaatimalle tasolle. (Maguire, Gadian, Johnsrude, Good, Ashburner, Frackowiak & Frith 2000, 4398; Foer 2011, 38.) Näyttää todellakin siltä, että tekemällä oppii ja kehittyy, ja tätä kehitystä tapahtuu myös aivoissa solutasolla. Aivojen muovautuvuutta voisi tämän perusteella uskoa tapahtuvan tarvittaessa myös monien muiden ammattikuntien edustajilla, mitä luultavimmin myös näyttelijöillä.

Muistaminen vaatii henkilöltä lähes aina tietyn motivaation tason (Baddeley 1997, 106). Jos jonkin tekstinkappaleen muistaminen tuntuu esimerkiksi täysin turhalta eikä sen muistamiselle löydetä hyödyllistä tarkoitusta, sen mieleenpainaminen ja muistaminen vaikeutuvat huomattavasti. Tärkeintä muistamisen onnistumisessa ei kuitenkaan ole se, *miksi* yrittää opetella muistamaan jonkin asian vaan se, *miten* kyseisen asian opettelee muistamaan (Baddeley 1997, 107).

Myös yhteensopivuus kognitiivisten ja kehollisten ominaisuuksien välillä on tärkeää muistamisessa. Tutkimuksissa on saatu selville, että erilaiset fyysiset toiminnot nopeuttavat ja helpottavat muistamista (Lindblom & Ziemke 2007, 146). Yhteensopivuutta voi esiintyä myös henkilön muistiinpainamisen aikana vallitsevan emotionaalisen tilan ja muistettavan materiaalin emotionaalisen sisällön välillä. Mielen kongruenssilla tarkoitetaan uskomusta siitä, että tiettytyyppistä materiaalia muistetaan paremmin, kun koehenkilö on tiettyssä emotionaalisisessa tilassa. (Blaney 1986, 229.) Esimerkkinä tästä voi toimia emotionaalisesti positiivinen tekstinkappale leikkivistä pikkulapsista. Jos koehenkilö lukee kyseisen tekstin positiivisessa mielentilassa, hän muistaa tekstin sisällön hyvin muistiinpalautustehtävässä, vaikka olisi surullisessa mielentilassa muistiinpalauttamisen aikana. Jos taas koehenkilö lukisi saman positiivisen tekstin surullisessa mielentilassa, muistiinpalautustehtävässä raportoitu muistamisprosentti olisi alhaisempi huolimatta sen hetkisestä mielentilasta. Kyseinen teksti painuu siis mieleen paremmin, jos ihmisen mielentila jäljittelee muistiinpainamistilanteessa tekstin välittämää mielentilaa eli positiivisuutta.

Edellä kuvatut motivaatio sekä yhteensopivuus kognitiivisten ja emotionaalisten valmiuksien välillä edesauttavat muistiinpainamista ja muistiinpalauttamista mutta eivät sinänsä ole muististrategioita. Muistinerojen useimmiten käyttämä muististrategia on *sanojen visuaalistaminen* mielessä. Sanoista muodostetut visuaaliset vastineet yhdistetään usein yhdeksi kaikenkokoavaksi kuvaksi. (Noice & Noice 1996, 4.) Sanojen visuaalistamisessa voidaan hyödyntää myös esimerkiksi erilaisia rytmillisiä loruja. Yhdysvaltalaisissa tutkimuksissa muistinerojen usein hyödyntämäksi loruksi sanalistojen muistamistehtävissä on paljastunut ”one is a bun, two is a shoe, three is a tree” ja niin edelleen. Lorun numerot korvataan muistettavilla sanoilla niiden vaatimassa järjestyksessä. Jos esimerkiksi henkilön tulisi muistaa ensimmäiseksi sana talo, hän muodostaisi mielessään visuaalisen kuvan talosta, joka olisi rakennettu leivotuista pullista (a bun). (Houston 1986, 319–320.) On toki otettava huomioon, että kyseinen muististrategia on suhteellisen monimutkainen, joten sen suurin hyöty ilmenee vähäisten tekstimäärien yhteydessä, esimerkiksi juuri sanalistojen muistamisessa. Näytelmätekstin muuttaminen tällä tavalla sana sanalta visuaaliseksi materiaaliksi olisi lähes mahdotonta ja veisi paljon aikaa. Tilanteissa, joissa esimerkiksi näytelmän jokin vuorosana kuitenkin sisältäisi monimutkaisen sanalistan, sanojen yksityiskohtainen visuaalistaminen voisi osoittautua hyväksi muististrategiaksi.

Muististrategioita selvittävässä psykologisissa tutkimuksissa koehenkilöt on laitettu opettelemaan esimerkiksi sanalistoja. Erääksi toimivaksi muististrategiaksi näissä tutkimuksissa on havaittu



*ketjuttaminen*, joka tarkoittaa assosiaatioiden kehittämistä sanojen välille. Koehenkilö voi esimerkiksi muodostaa annetuista sanoista tarinan. Ihmisen muistia ja erilaisia muisti- ja oppimisstrategioita tutkineet Gordon H. Bower ja Margaret C. Clark osoittivat tutkimuksessaan, että ketjuttamista strategiana käyttävät koehenkilöt muistivat 93 prosenttia materiaalista, kun taas kontrolliryhmään kuuluneet muistivat vain 13 prosenttia. (Bower & Clark 1969, 181–182.)

Psykologisessa tutkimuksessa muistiin ja sen käyttömahdollisuuksiin ovat perehtyneet muun muassa Danielle S. McNamara ja Jennifer L. Scott. He ovat julkaisseet lukuisia artikkeleita muistista, muistamisesta ja muististrategioista. Painotuksena heillä on ollut omaan aiheeseenikin soveltuvat tutkimukset ihmisen kyvystä oppia muistamaan kirjallista materiaalia sekä käyttämään tehokkaita muististrategioita. McNamara ja Scott ovat osoittaneet Bowerin ja Clarkin tavoin, että muististrategioita käyttävät henkilöt muistavat sanoja ja muuta tekstimateriaalia paremmin kuin henkilöt, jotka eivät käytä muististrategioita. Harjoituksella on kuitenkin merkittävä vaikutus, sillä muististrategioiden käyttöä opettelemalla myös muististrategioiden käyttöä vältelleet henkilöt oppivat muistamaan kirjallista materiaalia huomattavasti helpommin. (McNamara & Scott 2001, 13.)

Monimutkaisten syy-seuraussuhteiden ymmärtäminen vaatii ihmiseltä muististrategioiden käyttöä. Myös tarkkaavaisuus ja työmuistin laajuus vaikuttavat yksilön kykyihin erilaisissa muistitehtävissä. Mitä enemmän muististrategioita lukija käyttää, sitä taidokkaampi hän on lukijana. (McNamara & Scott 2001, 10.) Näyttelijäntyön olennainen osa erityisesti harjoitusten alkuvaiheessa on näytelmätekstin lukeminen ja sen sisältämien vuorosanojen muistaminen. Näytelmätekstin lukeminen on näin ollen verrattavissa tekstinymmärtämistehtäviin, joissa vaaditaan keskittymisen lisäksi myös tietoa erilaisista muististrategioista ja niiden käytöstä.

McNamara ja Scott ovat siis osoittaneet, että muististrategioiden harjoituksella ja käytöllä on nopeita vaikutuksia muistitehtävissä suoriutumiseen (McNamara & Scott 2001, 13). Mielenkiintoisena esimerkkinä muististrategioiden opetteluun voimakkaasta vaikutuksesta toimii yhdysvaltalainen freelance-journalisti Joshua Foer, joka voitti vain vuoden harjoitteluajalla vuonna 2006 Yhdysvaltojen laajuisen muistikilpailun, vaikka hän oli aina pitänyt itseään todella huonomuistisena. Foer kirjoitti kokemuksistaan teoksen *Moonwalking with Einstein: The Art and Science of Remembering Everything* (2011), jossa hän kertoo valmistautumisestaan kilpailuun opettelemalla lukuisia erilaisia muististrategioita parhaimpien muistinerojen opastuksella.

McNamara ja Scott ovat tutkineet muististrategioiden käyttöä myös kysymällä koehenkilöiltä itseltään, minkälaisia muististrategioita he juuri äsken suorittamassaan muistiinpainamistehtävässä käyttivät. Edellä esiteltyjen muististrategioiden lisäksi koehenkilöt pyrkivät yhdistelemään opeteltavia sanoja itseensä tehden niistä henkilökohtaisempia. Tutkimus antoi myös tukea oletukselle siitä, että työmuistin toimintaan liittyy lähes automaattisesti muististrategioiden käyttöä. Samantyyppisiä tutkimuksia on suoritettu myös laboratorio-olosuhteiden ulkopuolella käytännönläheisissä tilanteissa, ja saadut tulokset ovat tukeneet aikaisempien tutkimusten löydöksiä. (McNamara & Scott 2001, 14–16.)

Eksperttien psykologiaa muistuttava tutkimuslähtökohta NLP eli neurolingvistinen ohjelmointi on sovelletun psykologian suuntaus, jossa ollaan kiinnostuneita ihmisten onnistuneista suorituksista elämän eri aloilla. Nämä suoritukset voivat liittyä esimerkiksi kommunikaatioon, oppimiseen tai henkilökohtaiseen kasvuun. NLP:n tarkoituksena on opettaa ihmisille erilaisia prosesseja soveltamalla, miten jokainen voi ymmärtää ja mallintaa omia onnistuneita suorituksiaan sillä tasolla, että niistä tulee jokapäiväisiä elämäntapahtumia. Tarkoituksena on löytää ihmisen henkilökohtaiset huippukyvut ja oppia hyödyntämään niitä parhaimmalla mahdollisella tavalla sekä omaksi että muiden hyödyksi. NLP:llä on tieteellisesti todistettu olevan tehokasta käyttöarvoa muun muassa opetuksessa, liiketaloudessa ja terapiassa. (O'Connor & Seymour 1993, 1–2; O'Connor & McDermott 1998, 9.)

NLP:n mukaan asioiden mieleenpainaminen, mielessä säilyttäminen ja mieleenpalauttaminen tapahtuvat eri aisteihin perustuvien järjestelmien kautta, joita nimitetään miellejärjestelmiksi. Näitä eri miellejärjestelmiä ovat muun muassa visuaalinen, auditiivinen ja kinesteettinen miellejärjestelmä. Visuaaliseen miellejärjestelmään sisältyvät asiat, joita nähdään sekä ulkopuolisessa maailmassa että mielen sisäisesti visualisoituina. Auditiivisessa miellejärjestelmässä otetaan huomioon samaan tapaan sekä kehon ulkopuoliset äänet että myös mielensisäinen puhe. Kinesteettinen miellejärjestelmä sisältää kehon ulkopuoliset tuntemukset, kuten lämpötilan ja kosketuksen, ja myös sisäiset tuntemukset, kuten oman kehon ja tasapainon havaitsemisen sekä tunteet. Ihmiset käyttävät näitä kaikkia miellejärjestelmiä tiedostamattomasti yhtä aikaa, mutta yleensä ihmisillä on tapana suosia jotain yksittäistä miellejärjestelmää. Jotkut ihmiset osaavat luontaisesti paremmin hyödyntää tiettyä miellejärjestelmää esimerkiksi omassa oppimisessaan. Yksikään miellejärjestelmä ei ole sellaisenaan parempi kuin toinen, vaan tietyn miellejärjestelmän onnistunut käyttö riippuu siitä, millaisessa oppimistehtävässä sitä halutaan käyttää. (O'Connor & Seymour 1993, 27–28, 30; Leitola 2001, 30, 34.)

## 2.2 Aikaisempia tutkimuksia näyttelijöiden muististrategioista

Näyttelijöiden muististrategioita ovat aikaisemmin tutkineet Helga ja Tony Noice. He ovat pyrkineet selvittämään yhdysvaltalaisten ammattinäyttelijöiden käyttämiä muististrategioita ja niiden hyödyllisyyttä rooliin valmistautumisessa ja vuorosanojen muistamisessa. Noicet ovat tutkineet myös näyttelijöiden käyttämien muististrategioiden tehokkuutta näyttelijäopiskelijoilla, muilla ammattiryhmillä ja vanhuksilla.

Näyttelijät saavat usein katsojilta osakseen kiitosta ja ihailua roolitöistään sekä niihin liittyvien lukuisten vuorosanojen sanatarkasta muistamisesta (Noice & Noice 1996, 1). Tämä johtuu osittain siitä, että katsojilla voi olla omakohtaista kokemusta arkipäivän tilanteista, joissa he eivät ole onnistuneet muistamaan ulkoa esimerkiksi runoa tai kirjoittamaansa juhlapuhetta (Noice 1991, 426). Tämä katsojan suorittama vertailu voi saada näyttelijän onnistuneen muistisuorituksen vaikuttamaan lähes yliluonnolliselta saavutukselta. Yhdysvaltalaisten teattereiden toimintaan kuuluu oletus siitä, että näyttelijä muistaa vuorosanansa noin parin viikon harjoitusajassa (Noice 1992, 417). Näyttelijän muistivaraston täytyy kyetä käsittelemään suurta informaatiomäärää, koska moni laitosteattereiden näyttelijöistä on mukana useammassa näytelmässä yhtä aikaa. Osa voi myös tehdä freelance-töitä oman kotiteatterinsa ulkopuolella, jolloin muistettavan materiaalin määrä kasvaa entisestään.

Liikkeen ja vuorosanan yhteys on ollut Noicen ja Noicen tutkimusten mielenkiintoisimpia havaintoja. Noicet ovat osoittaneet lukuisissa tutkimuksissaan, että vuorosana on helpompi muistaa, kun se lausutaan samaan aikaan kuin jokin fyysinen toiminto tehdään. Muistaminen on sitä helpompaa mitä laajempaa ja koko kehon kattavaa suoritettava fyysinen toiminto on. Esimerkiksi käveleminen vuorosanojen opettelun yhteydessä helpottaa vuorosanojen muistamista, kun taas pelkillä käsien liikkeillä ei ole havaittu samankaltaista vaikutusta. Liikkeen ei kuitenkaan tarvitse liittyä lausuttavan vuorosanan sisältöön, eikä liikettä tarvitse toistaa muistiinpalautuksen aikana. (Noice & Noice 2001, 826; Noice & Noice 2006, 17.)

Fyysisyyden lisäksi Noicet ovat todenneet vuorosanojen muistamisen helpottuvan, jos näyttelijät jakavat vuorosanat ja niissä esiintyvät sanat pieniin palasiin (beats), joille he rakentavat mielessään tietyn merkityksen ja päämäärän. Tutkimustulosten mukaan tämä muististrategia ei kuitenkaan paranna muistamista yhtä hyvin kuin liikkeen yhdistäminen vuorosanaan. Noicet ovat myös todistaneet tutkimuksissaan, että näyttelijät eivät opettele heille määrättyjen roolihahmojen

vuorosanoja sanatarkasti vaan yrittävät päästä syvemmälle roolihahmon ajatuksiin. He pyrkivät selvittämään, miksi kyseinen roolihahmo kokee tarvetta sanoa juuri tietyt sanat. Tätä muististrategiaa voidaan kutsua *syy-seuraussuhteiden rakentamiseksi*. (Noice & Noice 1996, 13; Noice & Noice 2006, 14–15.)

Näyttelijöiden tavoitteena on usein määrittää esittämiensä roolihahmojen toiminnan päämäärät selvittämällä niiden motiivit ja tarpeet. Suoriutuakseen tästä tehtävästä näyttelijän täytyy keskittyä tarkasti näytelmätekstistä löytyviin sanoihin, joista hän saa johtolankoja tulkintansa tueksi. Kyseistä muististrategiaa kuvataan *merkityksen etsimiseksi*. (Noice & Noice 1996, 2.)

Roolihahmoon tutustuminen sisältää usein näyttelijän laatimaa pohdintaa esittämänsä roolihahmon persoonallisuudesta ja motiiveista. Näyttelijöillä on tutkimusten mukaan tapana miettiä roolihahmojen toiveita, pyrkimyksiä ja suunnitelmia. (Noice 1991, 442.) Muita näyttelijöiden käyttämiä muististrategioita ovat mm. *perspektiivin löytäminen, itseensä viittaaminen ja mielialan kongruenssi*. Perspektiivin löytäminen ja itseensä viittaaminen tarkoittavat näyttelijän pyrkimyksiä asettaa itsensä roolihahmon asemaan. Sen sijaan mielialan kongruenssissa näyttelijän tavoitteena on samastua esittämänsä roolihahmon tunteisiin. (Noice & Noice 2006, 14.) Vuorosanojen mieleenpainaminen siis helpottuu, kun näyttelijä pyrkii opettelemaan näytelmätekstin samassa mielentilassa, jota hänen esittämänsä roolihahmo edustaa. Vaikutus muistamiseen on samanlainen kuin aikaisemmin käsitellyssä Blaney'n tutkimushavainnossa siitä, miten teksti opitaan muistamaan paremmin, jos ihmisen mielentila jäljittelee muistiinpainamistilanteessa tekstin sisältämää tunnetta.

Näyttelijöiden kesken vallitsee yhteisymmärrys siitä, että he eivät itse koe opettelevansa näytelmätekstiä ulkoa. Täten näytelmätekstin muistaminen ei ole heidän mielestään raskasta tai aikaa vievää. Pikemminkin he pyrkivät ensialkuun ymmärtämään jokaisen vuorosanan tarkoituksen lukemalla tekstiä läpi yhä uudelleen. He eivät yritä muistaa sanoja vaan tapahtumia tai ajatuksia, jotka saavat aikaan tiettyjä toimintoja. Täten vuorosanat saadaan aina liitettyä tapahtumaketjuihin. Näin näyttelijät löytävät syy-seuraussuhteita tapahtumien välille ja ovat jo silloin hyödyntäneet yhtä muististrategian muotoa. (Noice 1992, 419, 421; Noice 1991, 426.)

Näyttelijät kuvailevat näytelmätekstiin tutustumisen ensivaiheita ongelmanratkaisuksi. Yleensä näyttelijät pyrkivät ensimmäisellä lukukerralla löytämään tekstistä tarinaa eteenpäin kuljettavan juonen, ja toisella lukukerralla he tutustuvat tarkemmin esittämänsä roolihahmon persoonallisuuteen. (Noice 1992, 420.) Näyttelijöiden muistamiseen liittyvän ammattitaidon

nähdään koostuvan näytelmätekstin ongelmanratkaisusta ja vuorosanojen takana olevien syiden selittämisestä, mikä saa aikaan sen, että tekstimateriaali on helpompi muistaa. Siitä tulee eläväisempi ja mielenkiintoisempi. Helga Noice on eräässä artikkelissaan verrannut näytelmätekstiä ja romaania toisiinsa. Romaanissa kirjoittaja voi tuoda esille roolihahmon ajatuksissa pyörivät asenteet, tunteet ja motivaatiot kirjoittamalla ne näkyviin muun tekstin joukkoon. Sen sijaan näytelmäkirjailija voi esittää tapahtumista vain objektiivisen näkökulman eli yleisölle tarkoitetut sanat ja toiminnot. Näyttelijän tehtäväksi jää näin roolihahmon sisäisen maailman luominen. Tämä on tärkeää, jotta näytelmästä saataisiin aikaan yleisölle ymmärrettävä ja uskottava kokonaisuus. Näyttelijän tekstin kanssa suorittama tutkimustyö on tämän kokonaisuuden luomisessa ensisijaista. (Noice 1991, 426–427.)

Näyttelijöiden muististrategiatekniikoita voi luonnehtia ongelmanratkaisun lisäksi myös päämääräorientoituneiksi. Näyttelijät pyrkivät tekstiin tutustuessaan löytämään päämääriä ja syitä roolihahmojen sanojen ja tekojen taustalle. Löydetyt päämäärät jaetaan usein tärkeyden tai tekstistä havaitun hallitsevuuden mukaan hierarkkiseksi järjestelmiksi. Helga Noice uskookin, että juuri tämä hierarkkinen järjestelmä ja sen rakentaminen auttavat näyttelijöitä muistamaan vuorosanansa ilman, että he pyrkisivät tietoisesti alusta alkaen sanatarkkaan muistamiseen. (Noice 1991, 429.)

Lukuisten tutkimusten perusteella näyttää siltä, että näyttelijöiden suorittama rooliin tutustuminen perustuu jonkinlaisen tekstin taustoitukseen luomiseen, mikä tekee tekstistä vuorovaikutuksellisemman, todentuntuisemman ja yksityiskohtaisemman (Noice 1991, 429). Todentuntuisuuden luominen on äärimmäisen tärkeää, sillä näyttelijäntyön yhtenä peruspilarina voi pitää uskottavan esityksen aikaansaamista. Näyttelijät ovat usein huolissaan siitä, miten onnistuvat luomaan emotionaalisen realistisuuden näyttämöllä. Tätä pidetään usein haastavampana kuin vuorosanojen opettelua. (Noice 1992, 421.) Näytelmätekstin tehokkaan muistamisen lisäksi näyttelijän täytyy myös kyetä palauttamaan roolihahmoon liittyvä muistiaines spontaanisti esitystilanteessa. Näyttelijän ammattitaidon yksi olennaisin osa-alue onkin kyky antaa roolihahmosta luonnollinen vaikutelma näyttämöllä. (Noice & Noice 1997, 358.)

Noicen ja Noicen tutkimustuloksissa on mielestäni havaittavissa mielenkiintoinen yhteys Konstantin Stanislavskin näyttelijäntyön metodeihin. Tutkijat eivät itse ota tekstissään kantaa esimerkiksi tutkimuksissa mukana olleiden näyttelijöiden koulutustaustoihin tai työuriin. Tutkimuksissa ei myöskään esitellä näyttelijäntyön eri osa-alueita tai käsitellä erilaisia näyttelijäntyön teorioita. Yhdysvaltalaisten näyttelijöiden muististrategioilla näyttää kuitenkin

olevan selvä yhteys juuri Stanislavskin näyttelijäntyyliin. Näyttelijöiden muististrategioista esimerkiksi syy-seuraussuhteiden rakentaminen ja merkityksen etsiminen perustuvat pitkälti Stanislavskin toimintaperiaatteille ja ajatuksille. Palaan aiheeseen tarkemmin luvuissa 2.4 ja 2.5, joissa käsittelemme Stanislavskin näyttelijäntyylin metodeita ja stanislavskilaisuuden vaikutuksia sekä suomalaisen että yhdysvaltalaiseen näyttelijäkoulutukseen.

Noicet ovat verranneet näyttelijöiden käyttämiä muististrategioita muistineröjen tapoihin. Yksi näistä muistineröistä on Henry Lorayne, jonka loputtomalta vaikuttavasta muistitaidosta on tutkittu erityisesti nimien ja numeroiden muistamista vaativilla tehtävillä. Noicet suorittivat tutkimuksen, jossa näyttelijöille ja Loraynelle annettiin opeteltavaksi sama näytelmätekstin osa. Näytelmätekstiä opitellessaan Lorayne käytti hyväksi havaitsemiaan sanojen visuaalistamiseen liittyviä muististrategioita, jotka näyttivät auttavan vuorosanojen sanataarkassa muistamisessa. Noicet huomasivat kuitenkin selkeän eron näyttelijöiden ja Loraynen käyttämissä muististrategioissa. (Noice & Noice 1996, 9–11.)

Actors seemed to plunge right into the dialogue, probing the lines for cues to the deep meaning. Thus Lorayne appeared to look at the script from the outside, as information to be remembered; the actors appeared to look at it from the inside as a life to be lived. (Noice & Noice 1996, 11.)

Näyttelijöiden suhtautuminen tekstiin on siis alun alkaen erilainen kuin henkilöillä, jotka eivät ole teatterialan ammattilaisia. Noicet kertovatkin löytäneensä selityksen sille, miksi näyttelijöiden muististrategiat eroavat esimerkiksi muistineröiden käyttämisestä muistitekniikoista. Liiallinen visuaalisten muististrategioiden käyttö saattaa heikentää näyttelijän tunnepitoista yhteyttä esittämäänsä roolihahmoon. (Noice & Noice 1996, 14.) Uskon myös, että sanojen visuaalistaminen Loraynen käyttämän muististrategian mittakaavassa on näyttelijöille liian työläs muististrategia. Loraynen muistia on aikaisemmin tutkittu nimenomaan sana- ja numerolistojen yhteydessä, jotka eivät ole tekstin ymmärtämisen näkökulmasta verrattavissa näytelmätekstien monimutkaiseen rakenteeseen. Näytelmätekstit muodostavat sana- ja numerolistoja suuremman kokonaisuuden, jonka visuaalistaminen kauttaaltaan olisi hidasta ja mekaanista, mikä varmasti vaikuttaisi myös tunnepitoisen yhteyden purkaantumiseen. Näyttelijöillä muististrategiat ovat yhteydessä heidän taiteelliseen työhönsä, johon sisältyy muistamisen lisäksi myös roolihahmoon samastumista ja kehon kautta tutustumista, minkä vuoksi heidän muististrategiansa poikkeavat monella tavalla muistineröiden muististrategioista.

Helga Noice on halunnut osoittaa näyttelijöiden muistamisen ammattitaidon ja ainutlaatuisuuden suorittamalla tutkimuksen, jossa hän vertasi ammattinäyttelijöitä ja psykologian opiskelijoita toisiinsa. Tutkimuksessa mukana olleet ammattinäyttelijät olivat kaikki valmistuneet teatterialan koulusta ja toimineet ammattinäyttelijöinä jo useita vuosia. Psykologian opiskelijoilla sen sijaan ei ollut mitään kokemusta näyttelemisestä tai teatterialasta. Koehenkilöille annettiin luettavaksi ja opeteltavaksi mahdollisimman yhtenäinen ja selkeä näytelmätekstin pätkä, joka sisälsi vuorosanoja mies- ja naishenkilön välisestä romanttisesta keskustelusta. Opettelemiseen annettiin aikaa kaksikymmentä minuuttia, jonka jälkeen koehenkilöitä pyydettiin kirjoittamaan paperille muististrategioitaan ja tulkintojaan tekstistä sekä roolihahmoista. Ammattinäyttelijöiden havaittiin laativan selityksiä roolihahmojen persoonallisuudesta tai roolihahmojen välisestä vuorovaikutuksesta. Eräs vuorovaikutusselityksiin kuuluva yksityiskohta tuotiin tuloksissa tarkemmin esille, sillä sitä pidettiin näyttelijöiden ammattitaidon tärkeänä merkinä. Ammattinäyttelijöiden käyttämistä selityksistä löytyi nimittäin paljon aineistoa liittyen roolihahmojen sisäisiin ajatuksiin ja toiveisiin, joita ei käynyt suoraan ilmi itse näytelmätekstistä. Helga Noice nimesi tämän menetelmän *hiljaiseksi puheeksi*. Suurin osa tutkimuksessa mukana olleista näyttelijöistä käytti yhtenä muististrategianaan hiljaista puhetta, kun taas psykologian opiskelijoista vain yksi hyödynsi sitä. (Noice 1991, 432, 436–437, 442.)

Retrospektiiviset tutkimukset, jotka vaativat ihmisiltä taaksepäin ajassa suuntautuvaa muistelua, ovat usein vaarassa tuottaa väärää informaatiota. Ne eivät pysty paljastamaan, mitä koehenkilöt ovat ajatelleet juuri muistiinpainamisen aikana, ja on myös mahdollista, että koehenkilö on jo ehtinyt unohtaa käyttämänsä muististrategiat, kun häneltä kysytään niistä. Erilaiset vääristymät ovat siis mahdollisia. Noicet suorittivatkin toisentyypisen tutkimuksen käyttämällä samaa näytelmätekstin osaa kuin ammattinäyttelijöiden ja psykologian opiskelijoiden kanssa. Tutkimuksen koehenkilönä toimi eräs kokenut yhdysvaltalainen ammattinäyttelijä, jota pyydettiin nauhoittamaan nauhurille sensuroimattomana kaikki ajatuksensa, kun hän pyrki opettelemaan näytelmätekstin ulkoa. Tällä tutkimusmenetelmällä pyrittiin poistamaan aikaisempien retrospektiivisten tutkimusten mahdollisesti aiheuttamat vääristymät. (Noice & Noice 1994, 347–348.)

*Ääneen ajattelu* -metodiksi kutsutun tutkimuksen tulokset viittasivat samaan suuntaan kuin aikaisemmat retrospektiiviset tutkimukset. Näyttelijä kuvasi hänelle asetettua tehtävää nauhurilla ongelmanratkaisuksi ja pyrki löytämään tekstin avulla roolihahmon tavoitteet ja halut. Näyttelijä jakoi näytelmätekstin kuuteen osaan, jotka kaikki käsittelivät eri tunteita tai tavoitteita. Aikaisempiin tutkimuksiin verrattuna tulokset toivat kuitenkin selkeämmin esille näyttelijän

antaman huomion myös toisten roolihahmojen vuorosanoille. Koehenkilö ei siis keskittynyt vain itselleen asetetun roolihahmon vuorosanoihin vaan pyrki myös selvittämään, miten muiden vuorosanat vaikuttavat oman roolihahmon toimintaan. Näyttelijä puhui nauhurilla myös paljon asioista, jotka eivät suoranaisesti liittyneet itse vuorosanoihin vaan pikemminkin mahdolliseen näyttämöympäristöön, asemiin näyttämöllä ja liikkeisiin. Kyseisen tutkimuksen oletuksena ei ole, että kaikki näyttelijät käyttäisivät muististrategioina esimerkiksi tekstin jakamista osiin tai syy-seuraussuhteiden rakentamista. Tutkimus on kuitenkin antanut tukea aikaisemmille tuloksille, joiden mukaan ammattinäyttelijöiden muististrategioihin kuuluvat ensisijaisesti tekstin selittäminen, siihen liittyvä ongelmanratkaisu ja päämääräorientoituneisuus. (Noice & Noice 1994, 350, 355–356, 361–362.)

Ääneen ajattelu -metodi on Helga ja Tony Noicen käyttämistä tutkimusmenetelmistä luultavasti lähimpänä haastattelututkimusta. On kuitenkin otettava huomioon, että kyseisen tutkimusmenetelmän avulla on tutkittu vain yhden yksittäisen näyttelijän tutustumisprosessia näytelmätekstin parissa. Näyttelijälle annettiin ohjeistukseksi puhua nauhurille kaikki ajatukset, jotka hän kävi läpi näytelmätekstiin tutustuessaan. Häntä ei siis suoranaisesti pyydetty kertomaan käyttämistään muististrategioista vaan pikemminkin kuvailemaan koko lähestymistapaansa tekstiin. Tutkijat eivät myöskään voineet tehdä tarkentavia kysymyksiä näyttelijälle nauhurille nauhoittamisen aikana. Siksi oletan, että ääneen ajattelu -metodi ei tuo tarpeeksi hyvin esille näyttelijän omaa ajatusmaailmaa vuorosanojen muistamisesta ja mahdollisesti käytössä olevista muististrategioista.

Evelyn Tribble on tutkinut näyttelijöiden muistia historiallisesta näkökulmasta. Hänen tutkimuksensa vuorosanojen muistamisesta eroaa merkittäväällä tavalla esimerkiksi Helga ja Tony Noicen suorittamista nykynäyttelijöiden muistia ja muististrategioita koskevista psykologisista tutkimuksista. Tribble pohtii Shakespearen ajan teatterissa vaikuttaneiden näyttelijöiden kykyä muistaa eri rooleja ja vuorosanoja sosiaalisesta, historiallisesta ja kulttuurisesta näkökulmasta. Hän haluaa artikkelissaan todistaa, että aikaisempien aihetta käsitelleiden tutkimusten taipumus tarkastella kognitiota ja muistamista yksilöllisestä näkökulmasta sosiaalisen näkökulman sijasta on saattanut johdattaa tutkijoita harhaan. Aikaisemmin on oletettu, että tietyn opitun asian tai esimerkiksi työskentelytavan tulisi olla jokaisen yksilön täydellisesti hallittavissa. Tribble pyrkii osoittamaan, että kognition ja muistin muodostuminen on pikemminkin kiinni sosiaalisesta kanssakäymisestä eli siitä, miten eri ihmiset kerääntyvät yhteen ja voivat yhteisellä



käyttäytymisellään vahvistaa ja muokata toistensa yksilöllistä muistipanosta. (Tribble 2005, 135, 147–148.)

Artikkelin keskeinen väite on, että ympäristö eli henkilöä lähellä olevat fyysiset ja sosiaaliset resurssit ovat voimakkaassa yhteydessä ihmisen kognitioon ja erityisesti oppimiseen ja muistamiseen. Se, mitä on opittu ja painettu mieleen, ei ole tallessa ainoastaan yksittäisen oppijan mielessä vaan myös häntä ympäröivässä fyysisessä tilassa, tässä tapauksessa esimerkiksi Globe-teatterirakennuksessa ja sen näyttämöllä. Tribble käyttää lähdemateriaalinaan muun muassa Edwin Hutchinsin suorittamaa tutkimusta merinavigoinnista. Tribblen mukaan näyttelijöiden kognitiota ei voida verrata arkielämän kognitiosta tehtyihin tutkimuksiin, sillä näytelmätekstien muistamisessa vaadittavat taidot eroavat jokapäiväisen kognition vaatimuksista. Tulkitsenkin siis, että näyttelijöiden muistia voidaan pitää nimenomaan yhtenä eksperttien psykologian osa-alueena, jossa korostetaan pysyvän huipputason saavuttamista erilaisissa ammattiin liittyvissä muistitehtävissä. Hutchinsin tutkimus merinavigoinnista on Tribblen mielestä hyvä vertailukohta, sillä navigoinnissa vaaditaan tietoja ja taitoja, jotka eivät ole jokaisen ihmisen hallittavissa pelkän arkitiedon perusteella. Tribble pitää Hutchinsin tutkimuksen merkittävimpänä piirteenä sitä, että Hutchins korostaa ryhmätasolla tapahtuvaa osaamista eikä tyydy kuvaamaan pelkästään yksilötason suorituksia. (Tribble 2005, 140–143.)

Shakespearean repertuaariteatterin yksi toimintaperiaatteista oli, että uudet näyttelijäseurueen jäsenet opastettiin mukaan toimintaan vanhemman jäsenen avustuksella. Tämä niin sanottu oppipoikasysteemi on Tribblen mielestä ollut merkittävin apuväline vuorosanojen muistamisessa Shakespearean ajan teatterissa. Merinavigaatiota tutkineen Hutchinsin sanojen mukaan laivalla vallitseva tietynlainen hierarkkinen järjestelmä eri ihmisten välillä edesauttaa noviisien oppimista, sillä he voivat jo alkuvaiheessa opetella monimutkaisia uusia asioita, kun ympärillä on muiden vanhempien jäsenten tarjoama kognitiivinen tukiverkko. Oppimisesta tulee itsenäisen työskentelyn ja päättämisen sijasta sosiaalista ja vuorovaikutuksellista. Tribblen tulkinnan mukaan oppipoikasysteemin kautta toimivimmat tavat ja järjestelmät kulkeutuivat myös Shakespearean ajan teatterissa nopeasti vanhoilta jäseniltä uusille jäsenille. Ryhmätyöskentely oli siis onnistuneen toiminnan tärkein kulmakivi. (Tribble 2005, 153–154.)

Tribblen muodostama sosiaalinen näkökulma vuorosanojen opetteluun on tärkeä ottaa huomioon, koska oppiminen on pitkälti kollektiivinen prosessi. Vaikka näyttelijä voi opetella vuorosanojaan itsenäisesti ja hyödyntää niiden opettelussa itselleen parhaiten sopivia erilaisia muististrategioita,

oppimista ja muistamista tapahtuu myös näyttämöllä vastaanäyttelijöiden ja muun työryhmän kanssa. Esimerkiksi monologin sisältämien vuorosanojen opettelu voi pitkälti olla hyvin itsenäistä työskentelyä, mutta näyttämöllä monologin vuorosanoihin voivat sisältyä esimerkiksi valot ja äänet, jotka rytmittävät näyttelijän puhetta. Muutokset esityksen valoissa ja äänimaailmassa voivat näin ollen tukea vuorosanojen oppimista ja niiden muistamista. Näyttelijät voivat myös saada suoritettavakseen esimerkiksi mykkärooleja. Näissä tilanteissa näyttelijän on lähes mahdotonta alkaa oppia näytelmän kulkuun liittyviä muistettavia asioita tai ylipäänsä luoda roolihahmoaan ennen kuin näytelmää päästään harjoittelemaan koko työryhmän kesken. Mykkäroolia työstävä näyttelijä tarvitsee ympärilleen muut vastaanäyttelijät, jotta hän voi alkaa muodostaa rooliaan reagoimalla muiden näyttelijöiden vuorosanoihin, eleisiin ja liikkeisiin.

### 2.3 Fyysisyyden ja vuorosanojen muistamisen yhteys

Kehollisuudesta ja fyysisyydestä Noicet ovat tutkimuksissaan osoittaneet, että vuorosanat opitaan parhaiten fyysisten liikkeiden yhteydessä. Tämä tutkimustulos piti paikkaansa, vaikka näyttelijät eivät olisi itse muistitestin aikana suorittaneet fyysisiä liikkeitä. Kyseiset tulokset ovat mielenkiintoisia, sillä yhdysvaltalaisissa ammattiteattereissa varsinaiset näyttelijöiden liikeradat näyttämöllä luodaan usein vasta pitkän työprosessin jälkeen harjoitusten loppuvaiheessa. (Noice & Noice 2001, 820–821, 826.) Myös Suomessa näytelmän harjoitukset on toisinaan tapana aloittaa hyvin staattisesti, erityisesti laitosteattereissa. Tämä herättääkin kysymyksen siitä, muistaisivatko näyttelijät vuorosanansa paremmin alusta lähtien, jos alkuvaiheen harjoituksiin yhdistettäisiin liikuntaa tai muita fyysisiä harjoitteita.

Teatterikorkeakoulussa rehtorina vuosina 1983–1985 toiminut Jouko Turka tuli tunnetuksi äärimmäisen fyysisestä lähestymistavastaan näyttelijäntyön opetuksessa. Julkisuudessa luotiin vuoden 1983 alussa Turkan lausuntojen perusteella käsitys Teatterikorkeakoulusta 'urheilukorkeakouluna', jossa metodit perustuivat huippu-urheilijoiden valmennukseen. Näyttelijäntyössä lähes kaikkeen pyrittiin fyysisen rasituksen kautta. Turkan mielestä nykymaailmassa näyttelijän ei ollut mahdollista saavuttaa yleisön mielenkiintoa pelkällä esiintymishalullaan, vaan hänen piti kasvattaa henkisiä mittasuhteitaan ja tavoitella sankarillisuutta. Kun näyttelijä oli onnistunut selviytymään lukuisista fyysisistä haasteista, kuten esimerkiksi Teatterikorkeakoulussa Turkan kaudella järjestetyistä cooper- ja kuntotesteistä, hänen oli Turkan

mukaan mahdollista selvittää myös näyttelijäntyyön aiheuttamista henkisistä haasteista. (Kallinen 2004, 70, 75, 83–84; Ollikainen 1988, 95.)

Liikunnallisten harjoitusten ainoa tarkoitus ei kuitenkaan ollut fyysisen voiman kasvattaminen, vaan niillä oli myös suoranaisesti näyttelijäntyyöhön liittyviä henkisiä tehtäviä. Turkka yhdisti fyysisyyden esimerkiksi puheeseen kuvailemalla tavoitteeksi sen, että näyttelijä oppisi lihallistamaan puheensa. Turkka halusi korostaa, että puhe ja näytelmän vuorosanat eivät ole vain sanoja, vaan sanojen takana on tahto ja ajatus, jotka saavat alkunsa fyysisinä lihasliikkeinä ennen kuin puhe välittyy äänenä. Puhetta lihallistettaessa ensisijaisena on liike, jonka perässä ääni seuraa. Puheen saa siis aikaan pikemminkin fyysinen liikahdus kehossa kuin jokin erityinen tunne. Turkka halusi opettaa näyttelijäopiskelijoille ajatuksen ja puheen rytmin, joka näkyisi enemmän muualla vartalossa kuin pelkissä kasvoissa. (Ollikainen 1988, 95–96, 135–136.) Turkan harjoitteissa näyttelijän fyysisuus ja puhe olivat siis alusta alkaen kiinteässä yhteydessä toisiinsa. Täten ne molemmat tukivat yhteisesti näyttelijän taiteellista työskentelyä. Esimerkiksi vuorosanojen opetteleminen, ymmärtäminen ja sisäistäminen on voinut olla helpompaa, kun jo ensimmäisissä harjoituksissa näyttelijä on yhdistänyt työskentelyssään tehokkaasti sekä fyysisen kehonsa että puheen tuottamisen. Suomalaisesta näyttelijäntyyöstä ja -koulutuksesta löytyy siis myös perinteitä, joissa fyysisuus on ollut merkittävä osa harjoituksia.

Tehdessään tutkimusta vuorosanojen pitkäaikaisesta muistamisesta Noicet huomasivat tutkimustulostensa viittaavan vahvasti siihen mahdollisuuteen, että näyttelijät tallentavat verbaalisen tekstimateriaalin motorisiksi koodeiksi, jotka liikkeinä eivät kuitenkaan liity millään tavalla verbaalisen materiaalin kirjaimelliseen sisältöön. Nämä motoriset koodit mahdollistavat sen, että näytelmäteksti voidaan muistaa sanasta sanaan jopa kolme kuukautta viimeisen esityksen jälkeen. Näyttelijäntyyöhön ei kuulu ainoastaan vuorosanojen lausumista vaan myös harjoitusten aikana laaditut liikkeet ja asemoinnit näyttämöllä, joten vaikuttaa siltä, että verbaalisten vihjeiden lisäksi myös motorisilla koodeilla on osansa vuorosanojen mieleenpalauttamisessa. (Noice & Noice 1997, 358–359.)

Fyysisten liikkeiden mahdollista yhteyttä vuorosanojen parempaan muistamiseen tutkittiin kahden ammattinäyttelijän avustuksella, joiden muistisuorituksia tutkittiin kaksikymmentä päivää viimeisten harjoitusten jälkeen kuvatun esitystallenteen avulla, joka sisälsi kolme tiettyä kohtausta. Pitkäaikaisempaa muistamista tutkittiin kolme kuukautta viimeisen esityksen jälkeen toteutetulla tapaamisella, jolloin näyttelijöiden tuli pyrkiä muistamaan samat kolme tiettyä kohtausta.

Ensimmäinen tutkimusasetelma, jossa esityksestä kuvattua tallennetta verrattiin varsinaiseen näytelmäkäsikirjoitukseen, antoi lupaavia tuloksia. Molemmat näyttelijät muistivat aidossa esitystilanteessa lähes sataprosenttisella tarkkuudella (97,8 %) omien vuorosanojensa sisällön. Muutokset, joita tutkijat löysivät näytelmäkäsikirjoituksen ja esityksessä lausuttujen vuorosanojen välillä, olivat lähes huomaamattomia. Havaitut muutokset vuorosanoissa olivat suurimmaksi osaksi puuttuvia sanoja, sanalisäyksiä tai substantiivien korvaamista jollain synonyymillä. Noicet ottivat huomioon sen mahdollisuuden, että mitä todennäköisimmin suurin osa näistä muutoksista ei ollut osoitus näyttelijöiden muistitoimintojen virheellisyydestä. On hyvinkin oletettavaa, että kyseisen näytelmän ohjaaja oli tehnyt pieniä muutoksia näytelmäkäsikirjoitukseen oman taiteellisen näkemyksensä edistämiseksi tai jopa lyhentääkseen tai pidentääkseen näytelmän kestoa. Näin ollen näyttelijöiden muistisuoritus oli luultavasti todellisuudessa vielä lähempänä sadan prosentin tarkkuutta. (Noice & Noice 1997, 361–365.)

Jatkotutkimus suoritettiin kolme kuukautta kyseisen näytelmän viimeisen esityksen jälkeen. Tällä välin molemmat näyttelijät olivat opetelleet ja esittäneet ainakin kahta uutta roolia. (Noice & Noice 1997, 365.) Voi siis olettaa, että molempien näyttelijöiden työmuistirakenteet eivät ole enää viime aikoina käsitelleet kolme kuukautta sitten esitetyn näytelmän tekstimateriaalia. Työmuistia on tarvittu ensisijaisesti uusien roolien opettelemiseen ja niihin liittyvien vuorosanojen muistamiseen. On kuitenkin mahdollista, että näyttelijät onnistuvat edelleen muistamaan kuukausien takaisen näytelmän vuorosanat, jotka ovat harjoitusten ja esitysten tuloksena päätyneet talteen pitkäaikaisen muistin rakenteisiin. Näyttelijöille tyypillisten muististrategioiden käyttö on luultavasti edistänyt vuorosanojen pitkäaikaista muistamista. Noicet halusivat tutkimuksessaan ensisijaisesti selvittää, onko onnistuneella muistiinpalauttamisella ja kyseiseen näytelmään liittyneillä liikkeillä ja näyttämöasemoinneilla jokin yhteys (Noice & Noice 1997, 358).

Jatkotutkimus sisälsi kolme vaihetta. Ensimmäisessä ja toisessa vaiheessa molemmat näyttelijät tutkittiin yksitellen kohtaus A:n ja kohtaus B:n osalta. Kolmannessa vaiheessa näyttelijät suorittivat kohtaus C:n keskenään, sillä muistiinpalauttamisen koetilanteesta haluttiin mahdollisimman autenttinen. Näyttelijät olivat nimittäin toimineet kyseisessä näytelmässä toistensa vastaanäyttelijöinä. Kaikki vaiheet suoritettiin teatterin näyttämöllä, joka oli lavastettu samaan tyyliin kuin varsinaisissa kyseisen näytelmän harjoituksissa. Ensimmäisessä vaiheessa näyttelijöiden tuli yrittää muistaa omat vuorosanansa kohtaus A:sta kokeensuorittajan lausussa vastavuorosanat. Koe suoritettiin istuen kaksi kertaa. Toisessa vaiheessa koe-asetelmaa muutettiin niin, että näyttelijä sai liikkua lavalla niin kuin olisi varsinaisessa esityksessäkin tehnyt, ja kohtaus

A vaihdettiin kohtaus B:hen. Koe suoritettiin ensimmäisen kerran istuen ja toisen kerran liikkuen. Kolmannessa ja viimeisessä vaiheessa näyttelijät pääsivät näyttämölle yhtä aikaa suorittamaan keskenään kaksi kertaa kohtaus C:n liikkuen. (Noice & Noice 1997, 365–366.)

Molemmat näyttelijät muistivat parhaiten lähes sanasta sanaan kohtaus A:n ja kohtaus C:n. Kohtaus B:n muistaminen oli molemmilla hieman huonompi. On mahdollista, että kohtaus B on sisältänyt vähemmän erilaisia vihjesanoja tai esimerkiksi vastaanäyttelijän vuorosanojen toistoa, mikä on vaikeuttanut kyseisen kohtauksen muistamista useita kuukausia esitysten päättymisen jälkeen. (Noice & Noice 1997, 367–368.)

Hypoteesi liikkeiden positiivisesta vaikutuksesta muistiin toteutui molempien näyttelijöiden kohdalla. Ne virheet tai muutokset, jotka ilmenivät näytelmätekstissä istuen tehdyissä harjoituksissa, korjaantuivat lähes sataprosenttisesti, kun näyttelijät suorittivat muistiinpalauttamisen liikkuen näyttämöllä kyseisille kohtauksille kuuluvalla tavalla. Jotta pystytään vetämään johtopäätös siitä, että nimenomaan motoriset koodit paransivat suoritusta siirryttäessä istuen suoritetuista harjoituksista liikkuen suoritettuihin, kohtaus C:n kahden liikkuen suoritettun harjoituksen välillä ei pitäisi näkyä merkittävää parannusta muistisuorituksessa. Tämä oletus piti paikkaansa. Naisnäyttelijän kohdalla muutosta muistamisessa kahden liikkuen suoritettun harjoituksen välillä ei ollut lainkaan. Parannusta tapahtui miesnäyttelijän kohdalla vain vähän (23,53 %). Kaiken kaikkiaan naisnäyttelijä oli miesnäyttelijää parempi vuorosanojen muistamisessa, oli kyse sitten staattisista tai liikkuvista muistiinpalautusharjoituksista. Nais- ja miesnäyttelijän väliset erot muistamiskyvyssä voivat liittyä esimerkiksi yksilöllisiin eroihin. (Noice & Noice 1997, 370, 373–374, 376.) Näitä voivat olla esimerkiksi erot muististrategioiden käytössä ja muistikapasiteetissa. Miesnäyttelijä on voinut olla myös naisnäyttelijää alttiimpi harjoituksen positiiviselle vaikutukselle, sillä hän muisti vuorosanat paremmin liikkuvissa harjoituksissa vasta toisella harjoituskerralla.

#### 2.4 Muistin hyödyntämisestä näyttelijäntyössä

Näyttelijä tarvitsee muistia omassa taiteellisessa työskentelyssään myös monella muulla tapaa kuin vain näytelmän vuorosanojen opettelussa. Erityisesti kognitiotiedettä ja teatterintutkimusta yhdistelevissä teoksissa ja artikkeleissa on kirjoitettu muistista ja sen hyödyntämisestä näyttelijäntyössä useasta eri näkökulmasta. Stanislavskin nimi ja hänen ajatuksensa

näyttelijäntyöstä toistuvat kyseisissä kirjoituksissa usein (Barba 2002; Blair 2008; Rynell 2008). Vuorosanat ja niiden muistaminen eivät suinkaan muodosta näyttelijäntyötä ja sen eri osa-alueita kokonaisuudessaan, joten käsittelen tutkielmassani muistia näyttelijäntyössä myös laajemmasta näkökulmasta.

Stanislavskin *Näyttelijän työ* -teoksessa käydään yksityiskohtaisesti läpi Stanislavskin muodostamia metodeita, joiden kautta opetetaan näyttelijän työn eri osa-alueita. Stanislavski käsittelee teoksessaan emotionaalisen muistin hyödyntämistä rooliin syventymisessä ja ihmishengen elämän esille tuomisessa näyttämöllä. Jotta näyttelijä kykenee ymmärtämään roolihahmon ajatuksia, tunteita ja haluja, hänen tulee etsiä omasta emotionaalisesta muististaan eli tunnemuististaan henkilökohtaisen elämänsä tunteita ja muistikuvia. Näiden muistikuvien avulla näyttelijä pyrkii samaistumaan esittämänsä roolihahmon elämäntilanteeseen ja muodostamaan omia arvioita sen elämästä. Stanislavski mainitsee, että usein näytelmätekstin ja sen sisältämien roolihahmojen todellisen sisimmän ymmärtää vasta pitkän työstämisen jälkeen. Teksti ei välttämättä aluksi herätä näyttelijässä minkäänlaista vastakaikua tai ylipäänsä mielikuvia tai arvioita. Näissä tilanteissa näyttelijän tulisi keskustella näytelmätekstin sisällöstä esimerkiksi kollegan tai jonkun ulkopuolisen kanssa saadakseen tekstistä paremman otteen. (Stanislavski 2011, 376–377.)

Kun näyttelijä on onnistunut muodostamaan näytelmätekstistä ja omasta roolihahmostaan suhteellisen selkeän mielikuvan, hän pystyy jatkamaan roolin rakentamista. Näytelty rooli koostuu aina opetelluista vuorosanoista ja liikkeistä, joilla on vaarana mekanisoitua ja rutinoitua näyttelijän näytellessä samaa roolia illasta toiseen useita kertoja. Roolia työstäessä suurella vaivalla muodostetut ajatukset ja tunteet voivat jäädä taka-alalle ja opittu teksti ja liikkeet kiirehtiä niiden edelle, jolloin näyttelijä käy esittämänsä roolin läpi ilman oman tunteensa myötävaikutusta. Stanislavski painottaakin, että näyttelijän tulisi kyetä toimimaan näyttämöllä spontaanisti ja alitajuisesti kiinnittämättä ylenpalttisesti huomiota siihen, mitä hän tekee ja miten hän tuntee. Vaikka sama roolityö olisikin suoritettu jo aikaisemmin, näyttelijän tulee kokea roolihahmonsä ajatukset ja tunteet aina uudelleen kuin ensimmäistä kertaa. (Stanislavski 2011, 47, 54, 57, 63.)

Näyttelijä ei Stanislavskin mielestä kykene selviytymään ihmishengen elämän luomisesta näyttämöllä, jos hän ainoastaan lukee näytelmätekstin ilman pyrkimystä sen täydelliseen ymmärtämiseen. Pelkän näytelmätekstin lukeminen sellaisenaan pirstaloittaa näytelmän juonen näyttelijän mielessä, sillä näytelmäkirjailija ei kirjoita kaikkea auki varsinaisessa näytelmätekstissä. Näyttelijän täytyy itse pohtia, mitä tapahtumia näyttämön ulkopuolella tapahtuu ja minkälaiset

ajatukset ja tunteet saavat näytelmän roolihahmot käyttäytymään siten, kuin ne käyttäytyvät. Mikä motivoi roolihahmoja toimimaan tietyllä tavalla ja miksi? Näyttelijän tulee siis vastata kysymyksiin *mistä syystä ja mitä varten*. Vastaukset näihin kysymyksiin osoittavat, mihin tavoitteeseen näytelmän roolihahmot pyrkivät ja minkä vuoksi. Kun näyttelijä tietää roolihahmonsavoitteet, hänen on helpompi toimia aktiivisesti kyseisten tavoitteiden saavuttamiseksi. Tavoitteiden asettaminen ja pyrkiminen niitä kohti saavat näyttämöllä aikaan siellä kaivattua toimintaa. (Stanislavski 2011, 127–128, 382.)

Stanislavskin metodeissa painotetaan näytelmätekstin merkitystä. Pääperiaatteena on, että näyttelijä onnistuu löytämään näytelmätekstin sisältämästä jokaisesta vuorosanasta jonkin ajatuksen tai tahdonilmauksen, toimintaa eteenpäin vievän vaikuttimen. Jokaisen vuorosanan takana on joku kirjoittamaton ajatus, joka näyttelijän tulee pyrkiä kaivamaan näytelmätekstistä esille. Tätä ajatusta Stanislavski kutsuu *alatekstiksi*. (Kallinen 2001, 41; Stanislavski 2011, 106–107, 127–128.) Teatteriohjaaja ja -tutkija Eugenio Barban mielestä esimerkiksi Stanislavskin alatekstin hyödyntäminen näyttelijäntyössä tuo enemmän elävyyttä näyttämöllä toteutettaviin toimintoihin. Alateksti toimii näkymättömänä tekijänä, joka saa näyttämön tapahtumat todella elämään katsojan silmien edessä. Barba painottaa myös erilaisten näyttelijöille tarkoitettujen harjoitustehtävien merkitystä näyttelijäntyössä. Hyvä harjoitus toimii Barban mielestä dramaturgiana, mallina näyttelijän toiminnalle. Kun harjoituksia toistetaan tarpeeksi, ne muodostuvat osaksi näyttelijän lihaskuoria, jolloin näyttelijän on mahdollista hyödyntää niitä teatteriesityksen aikana. (Barba 2002, 99–101.)

Rhonda Blair käyttää kognitiotiedettä ja näyttelijäntyötä yhdistävässä teoksessaan lähtökohtanaan juuri Stanislavskin käsityksiä näyttelijäntyöstä. Blairin mielestä Stanislavskin menetelmät ovat tehokkaita, sillä ne ovat saaneet alkunsa ihmisen emotionaaliseen ja älylliseen toimintaan liittyvistä perusolettamuksista. Kognitiotiede tuo uusimmilla tutkimustuloksillaan entistä tarkempia vastauksia siihen, miten näyttelijä voi hyödyntää biologiassa ilmeneviä perusasioita näyttelijäntyössään. Blairin mukaan useat biologiset ja kognitiiviset toiminnot ovat hyvin tärkeässä osassa näyttelijän tutustuessa esittämäänsä roolihahmoon. Näyttelijäntyö on subjektiivinen prosessi, joka koostuu nopeasti ilmenevistä impulsseista, vaistosta ja vankasta valmistelutyöstä näyttämöllä tapahtuvan asemoinnin ja tekstin kanssa. Näyttelijäntyön keskiössä ovat keho ja tietoisuus, jotka toimivat saumattomassa yhteistyössä keskenään. Näyttelijän pyrkimyksenä on saavuttaa vankka yhteys esittämäänsä roolihahmoon ja näytelmän sisältämään tekstiin sekä onnistua luomaan jotain ainutlaatuisia ja merkittävää yleisön edessä nykyhetkessä kerta toisensa jälkeen. (Blair 2008, 1–4.)

Muistaminen on biologisesta näkökulmasta neurokemiallinen tapahtuma, jossa neuraaliset eli hermosolulliset yhteydet aktivoituvat. Näyttelijän tehtävänä on rakentaa ja kehollistaa psykofyysinen kokonaisuus esittämästään roolista, ja tässä tehtävässä näyttelijän tulisi hyödyntää esimerkiksi muistiaan. Usein ajatellaan, että muisti on kiinteä ja tarkka järjestelmä sisältäen aikaisemmin opittuja tietoja, taitoja ja tapahtumia. Tutkimukset ovat kuitenkin osoittaneet, että ihmisen muisti on äärimmäisen epäluotettava ja täten hyvin altis vääristymille, jotka syntyvät tietoisuuden ulkopuolella. Muisti on pikemminkin dynaaminen ja vaihteleva kokonaisuus. Jos jokin muisto tai opittu tieto halutaan tuoda pitkäaikaisesta muistista työmuistin käsiteltäväksi, neuraaliset yhteydet täytyy uudelleenaktivoida ja näin luoda uusia proteiineja, jotta muisto saataisiin säilymään. Joka kerta, kun tiettyyn muistoon liittyvä neuraalinen yhteys uudelleenaktivoidaan ja uusia proteiineja muodostetaan, muisto altistetaan mahdollisille pienille vääristymille. (Blair 2008, 70, 72–73.)

Näyttelijät pyrkivät usein luomaan yhteyden esittämänsä roolihahmon elämäntilanteeseen ja tunteisiin hyödyntämällä oman elämänsä aikaisempia emotionaalisia ja kineettisiä muistoja. Synnyttämällä omassa kehossaan ja tietoisuudessaan tietyyntyyppisen emotionaalisen ja sensorisen tilan näyttelijä voi kokea onnistuneensa todenmukaisen ja autenttisen kuvan luomisessa. Tarkemmin ajateltuna näyttelijä ei kuitenkaan elä uudelleen oman elämänsä muistoja vaan luo nykyhetkessä täysin uuden kokemuksen, jonka pohjana vanhat muistot toimivat. Nykyhetken tila, asenteet ja mielikuvitus vaikuttavat siihen, miten vanhaa muistoa pystytään hyödyntämään tietyn tunnetilan aikaansaamisessa. Kun muistia hyödynnetään muuntuvana prosessina pelkän välineellistämisen sijaan, sitä voidaan tehokkaammin käyttää näyttelijän työkaluna. Näyttelijäntyössä hyödynnettävän muistin ei tarvitse olla henkilökohtaista, vaan muistia tulisi käyttää tietyn roolin luomisessa, jolloin muistista kehitty henkilökohtaisen sijasta fiktiivinen. Näyttelijöiden olisi hyvä ymmärtää, että muisti on nykyhetkessä tapahtuva ilmiö, josta voi olla merkittävää hyötyä roolin rakentamisessa. (Blair 2008, 74–75.)

Maaria Rantanen on kirjoittanut väitöskirjan näyttelijöiden työstressiin ja -uupumukseen liittyvistä kokemuksista soveltamalla teatteritiedettä ja työ- ja sosiaalipsykologiaa. Hän käytti väitöskirjassa tutkimusmenetelmään kyselylomaketta ja yksilöhaastatteluja. (Rantanen 2006, 10, 15.) Rantanen ei väitöskirjassaan suoranaisesti käsittele näyttelijöiden muistiin liittyviä ongelmia vaan keskittyy pikemminkin näyttelijöiden fyysiseen ja henkiseen jaksamiseen. Oletan kuitenkin, että näyttelijän yleisellä jaksamis- ja energiatasolla on hyvinkin voimakkaita vaikutuksia myös näyttelijän muistitoimintoihin ja erityisesti vuorosanojen muistamiseen.



Rantasen mukaan työstressiä näyttelijöissä aiheuttavat erityisesti oman persoonallisuuden hyödyntäminen työvälineenä, taiteellisen tuottamisen kollektiivinen luonne ja julkisen työn aiheuttamat paineet. Nämä työstressiä synnyttävät tekijät heikentävät huomattavasti näyttelijöiden työmotivaatiota ja luovuutta. Niiden vaikutus näkyy työyhteisön hyvinvoinnissa aina yksilötasolta organisaatiotasolle. (Rantanen 2006, 10, 15.)

Ammatillisesta näkökulmasta Rantasen haastattelemat näyttelijät kokivat työnsä raskaaksi, sillä se on jatkuvaa mielen ja sen eri häiriöiden tutkimista. Näyttelijän tehtävänä on kuvata näissä mielenhäiriöissä esiintyviä toiminnallisia ongelmia. Oman identiteetin käyttäminen työvälineenä tietyn psyykkisen ongelman kuvaajana voi vaatia näyttelijältä fyysisestikin paljon muovautumiskykyä. Näyttelijäntyössä etsitään aina uutta sekä mentaalilla, emotionaalilla että fyysisellä tasolla. Myös jatkuva ylityöllistyminen aiheuttaa suuren ongelman näyttelijöiden jaksamiselle. Ylityöllistymiseen liittyviä tekijöitä ovat työn aseman korostuminen näyttelijän elämässä yksityiselämän kustannuksella ja jatkuva työhön liittyvä kiire ja hektisyys. Työt eivät koskaan jää teatterin seinien sisäpuolelle vaan ne poistuvat sieltä näyttelijän mukana. (Rantanen 2006, 56–57, 88.) Näyttelijöiden työssään kokema kiire ja muut raskaat olosuhteet vaikuttavat myös näyttelijöiden muistiin. Jos töitä on liikaa ja työn aiheuttama stressi vähentää esimerkiksi yöunen määrää, muisti ei enää toimi toivotulla tavalla ja esimerkiksi vuorosanojen opettelusta tulee entistä hankalampaa. Käsittelen tätä asiaa lisää analysoidessani tekemieni teemahaastatteluiden tuloksia.

Pia Hounin väitöskirja *Näyttelijäidentiteetti – tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista* tarkastelee suomalaisten ja englantilaisten näyttelijöiden omaelämäkerrallista puhetta ja sen välityksellä rakentuvia identiteettejä. Houni selvittää tutkimuksessaan näyttelijäntyöhön sisältyvää itsetutkiskelun elementtiä, joka Rantasen mielestä tekee näyttelijäntyöstä erityisen raskasta. Näyttelijöiden ammatin voi Hounin mielestä nähdä identiteettien fragmentaariseksi symboliksi, sillä näyttelijäntyö koostuu roolien vaihtamisesta ja uuden kokeilemisestä. Houni haluaa kuitenkin korostaa, että roolien vaihtaminen ei tarkoita sitä, että ihminen, joka niitä toteuttaa, vaihtuisi tai muuttuisi samaan aikaan. Hän haluaa tutkimuksellaan selvittää, miten näyttelijät määrittelevät itseään, millaisia merkityksiä he antavat ammatilleen ja millaisia identiteettejä he muodostavat omaelämäkerrallisessa puheessa. (Houni 2000, 11; Rantanen 2006, 57.)

Hounin suorittamissa haastatteluissa näyttelijät pyrkivät muun muassa määrittelemään teatteria taiteena. Näyttelijät kuvailevat teatteria eräänlaisena peilinä ja reflektioiden kenttänä. Peili ei kohdistu kohtisuoraan näyttelijöiden sieluun, vaan pikemminkin se reflektoi elämää laajemmassa

mielessä. Teatteriin taidemuotona liittyy aina katsomisen elementti, johon peili-metaforan käyttäminen teatterin ja elämän välisestä suhteesta juuri viittaa. Näyttelijäntyöhön voi siis nähdä sisältyvän jatkuvaa itsetutkiskelua ja samalla myös oman elämän, ympäristön ja yhteiskunnan eri ilmiöiden tarkastelua. Juuri tämä, oman itsen eli persoonan käyttäminen työvälineenä, on työstressiä tutkineen Rantasen mielestä haastavinta ja raskainta näyttelijäntyössä. (Houni 2000, 134; Rantanen 2006, 57.)

## 2.5 Stanislavskin merkitys suomalaisessa ja yhdysvaltalaisessa näyttelijäkoulutuksessa

Helga ja Tony Noicen muististrategiatutkimuksissa esille nousseet muististrategiat kuten syy-seuraussuhteiden rakentaminen, hiljainen puhe ja merkityksen etsiminen muistuttavat sisällöltään Stanislavskin ohjeistuksia näytelmätekstin parissa suoritettavasta työskentelystä. Noicen ja Noicen tutkimukset yhdysvaltalaisien näyttelijöiden parissa todistavat, että näyttelijöillä on tapana pyrkiä pääsemään esittämänsä roolihahmon mielen sisälle, jotta he ymmärtäisivät paremmin, mikä motivoi kyseistä roolihahmoa puhumaan ja toimimaan tietyllä tavalla. Näyttelijät haluavat ottaa selvää roolihahmonsa persoonallisuudesta ja haluista, jotka motivoivat hahmoa tavoittelemaan sille mieluisia päämääriä. (Noice 1991, 442; Noice & Noice 1996, 2, 13.) Helga ja Tony Noicen tutkimuksissa mukana olleet yhdysvaltalaiset näyttelijät hyödynsivät nimenomaan Stanislavskin näyttelijäntöyön metodeita näytelmätekstiin tutustuessaan ja vuorosanoja opitellessaan.

Stanislavskin teoksessa näitä metodeita ei nimitetä muististrategioiksi, eikä niitä myöskään mainita vuorosanojen muistamisen yhteydessä. Ne ovat pikemminkin olennainen osa näyttelijän luovaa työskentelyä roolihahmon parissa. Näyttelijän pitää tarkastella näytelmätekstiä, jotta hän saisi erotettua siitä jonkinlaisen yleiskuvan roolihahmon elämästä ja hänen ympärillään vaikuttavista tekijöistä. Tarkoituksena on, että näyttelijä todella uskoo kaiken lukemansa ja kokee roolihahmon elämän tulevan hänelle läheiseksi. Tällä tavoin näyttelijä kykenee esittämään näyttämöllä roolihahmonsa tunteet ja intohimot uskottavasti ja aidosti. (Stanislavski 2011, 97.)

Stanislavskin teoria ja sen sisältämät ajatukset herättävät usein negatiivissävytteisiä reaktioita teatterialan ihmisten keskuudessa. Stanislavskin näyttelijäntöyön teorian mielletään edustavan perinteikästä tunnenäyttelemistä, jonka taustalla vaikuttavat tekstikeskeisyyden ja psykologisen realismin käsitteet. (Reunanen 2009, 29.) Stanislavskin järjestelmää kohtaan on olemassa erilaisia ennakkoluuloja, jotka ovat levinneet laajalle. Muun muassa Stanislavskin käyttämien erilaisten

termien ja käsitteiden käännettävyys muille kielille, esimerkiksi suomeksi, on osoittautunut haastavaksi ja on täten aiheuttanut lukuisia väärinkäsityksiä ja epämääräisiä tulkintoja järjestelmän sisällöstä ja tarkoituksesta. Stanislavskin teoksia on pidetty taiteellisina manifesteina ja omaelämäkerrallisina kirjoituksina, jolloin niiden on koettu tarjoavan vain yhden subjektiivisen näkökulman näyttelijäntyön erilaisten harjoitteiden toimivuudesta. (Mitter 1992, 3; Repo 2011, 10.) Stanislavski itse asiassa vastusti pitkään tutkimustyönsä julkaisemista kirjallisessa muodossa, sillä hän teki taiteellisen työnsä edetessä koko ajan uusia havaintoja, joiden avulla hän muokkasi käytäntöjään ja harjoitusmetodejaan. Hänen pelkonaan oli, että järjestelmää alettaisiin pitää dogmina, jos se julkaistaisiin kirjallisessa muodossa. Stanislavski toivoi, että järjestelmä esiteltäisiin kokonaisuutena kulttuurina, johon kasvetaan ja koulutaudutaan useiden vuosien ajan näyttelijän omaksuessa ja imiessä tiedon itseensä. Järjestelmää ei voinut tarjota erillisistä elementeistä koostuvana hakuoppaana, sillä kaikki elementit saivat todellisen merkityksensä vasta suhteessa toisiinsa. (Repo 2011, 9–10.)

On jopa harhaanjohtavaa puhua Stanislavskin järjestelmästä, koska tulkinnat siitä vaihtelevat eri maissa kansallisen kulttuuriperinteen mukaisesti. Olisikin täsmällisempää nähdä Stanislavskin näyttelijäntyön teorian koostuvan erilaisista metodeista, jotka pohjautuvat Stanislavskin elämäntyöhön ja sen sisältämiin eri vaiheisiin. (Kallinen 2001, 120; Milling & Ley 2001, 7.) Järjestelmän opetusten julkaiseminen yksittäisinä kirjoina olisi Stanislavskin mielestä johtanut tilanteeseen, jossa tieto vanhentuisi eikä se välittyisi lukijoille sellaisena kuin hän olisi toivonut. Loppujen lopuksi juuri näin kävi sekä Suomessa, Euroopassa että Yhdysvalloissa. (Milling & Ley 2001, 6; Repo 2011, 9–10.)

Stanislavskin kirjoittamia kokonaisuuksia ei usein julkaistu yhdessä osassa, jolloin kirjoitusten sisältämien erilaisten käsitteiden väliset yhteydet purkautuivat tai ne tulkittiin väärin (Milling & Ley 2001, 6; Repo 2011, 9–10, 20). Stanislavski ehti itse olla mukana vain elämäkertansa *Elämäni taiteen palveluksessa* ja *Näyttelijän työn* ensimmäisen osan työstämisessä. Muut osat on koottu Stanislavskin laajojen muistiinpanojen, puheiden, artikkeleiden ja kirjeiden pohjalta. Suomessa *Näyttelijän työn* kaksi osaa saatiin julkaistua yhtenä kokonaisuutena vasta vuonna 2011 Kristiina Revon suomennoksena. (Repo 2011, 11–12.)

Suomessa, kuten muuallakin maailmassa, Stanislavskin teoria on siis ollut osittain väärinymmärretty kokonaisuus. Esimerkiksi Stanislavskin järjestelmän sisältämän vaatimuksen *sisäistymisestä* ymmärrettiin tarkoittavan intiimiä hiljentymistä muun muassa tunteiden osalta.

Stanislavskin teksteistä ei kuitenkaan ollut havaittavissa, että hänen metodinsa sulkisi pois rehevyyden tai rajun mielenkuohon. Väärinymmärryksiä liittyi myös Stanislavskin vaatimukseen *eläytymisestä*. Tämä termi oli tulkittu niin, että näyttelijän ainoana tarkoituksena on saavuttaa eläytynyt tila, minkä jälkeen kaikki muu tulee annettuna hänelle sen ohessa. Stanislavskin tarkoituksena oli pikemminkin yhdistää eläytyminen ja taiteellinen ilmaisuvalmius, jolloin lopputuloksena oli mahdollista saavuttaa todellinen taideteos. Metodin taustalla oli ajatus tekniikan ja ammattitaidon kehittämistä siihen pisteeseen, että näyttelijä saavuttaa tilan, jossa alitajunnan annetaan astua mukaan työhön häiritsemättä sitä. Stanislavskin pyrkimyksenä oli kattaa järjestelmällään kaikki näyttelijäntyön eri osa-alueet, minkä vuoksi hänen ennen aikainen kuolemansa jätti työn keskeneräiseksi ja täten myös alttiiksi erilaisille väärille tulkinnoille ja ristiriitaisuuksille. (Kallinen 2001, 148, 150.)

Stanislavskin järjestelmän suurimpana sisäisenä ristiriitana on pidetty sitä, että teatterin ulkopuolinen maailma ja esimerkiksi esitystä seuraava yleisö jätetään tarkastelun ulkopuolelle. Stanislavski varoitti näyttelijöitä ottamasta suoraa kontaktia yleisöön esityksen aikana. Ulkopuolinen maailma sai näyttäytyä esityksessä vain epäsuorasti näyttelijöiden omien kokemusten, tunnemuistin ja näytelmätekstin välityksellä. Näyttelijöiden tavoitteena oli pyrkiä näyttämöllä todellisuuteen, mutta tämä on koettu ristiriitaiseksi juuri sen takia, että ulkomaailma ja yleisö suljettiin pois välittömästä kokemuspieristä. Myös vaatimus luovuudesta koettiin hankalaksi, sillä Stanislavskin oppien mukaisesti näyttelijöiden tuli pitäytyä tiukasti kiinni näytelmäkirjailijan laatimassa tekstissä, jota pidettiin lähtöpisteenä kaikelle näyttelijän toiminnalle. Stanislavskin kirjoituksista on kuitenkin löydettävissä kohtia, joissa hän itsekkin on ollut tietoinen näistä ristiriitaisuuksista ajattelussaan. (Kallinen 2001, 52.)

Koska Stanislavskin näyttelijäntyön järjestelmä on vaikuttanut yhdysvaltalaisen näyttelijöiden koulutukseen ja sitä kautta heidän käyttämiinsä muististrategioihin, pyrin selvittämään, onko stanislavskilaisella näyttelijäntyöllä ollut samanlaisia vaikutuksia myös suomalaiseen näyttelijänkoulutukseen. Käsittelenkin seuraavaksi Stanislavskin merkitystä suomalaisessa näyttelijänkoulutuksessa. Suomen Teatterikoulun ensimmäisenä rehtorina vuonna 1943 aloittanut Wilho Ilmari pohjusti opettajakuntansa kanssa koulun opetussysteemin pitkälti Stanislavskin periaatteille. Tämänlaisena opetuksen ydin säilyi koko Ilmarin rehtorikauden eli kahdenkymmenen vuoden ajan. Stanislavskin vaikutukset näyttelijänkoulutukseen eivät toki loppuneet välittömästi Ilmarin rehtorikauden päättyttyä vaan jatkuivat osana opetusta ainakin vuoteen 1968 asti, ja hieman siitä pidemmällekin. Ilmarin ydinajatuksien Stanislavskin opeista sisälsivät muun muassa tavoitteen

siitä, että näyttelijät oppisivat saamaan roolin elämään sisältäpäin. Hienointa olisi tilanne, jossa alitajuiset lähteet saisivat näyttelijän pakottomasti esittämänsä roolihahmon valtaan ilman, että näyttelijä itse huomaa, miten hän tuntee ja mitä hän ajattelee. Roolihahmon sisäinen elämä tulisi täyttää näyttelijän oman elämän kokemuksilla ja persoonallisella tunnemuistilla. Näin näyttelijä pääsisi eroon pahimmasta vihollisestaan eli kireydestä, ja näyttelijäntyössä korostuisi vaivattomuuden ja helppouden tuntu, jonka välityksellä kaikki elämäntunnot purkautuisivat vapaasti näyttämöllä. (Kallinen 2001, 53, 56, 83, 91.)

Stanislavskin järjestelmään liittyviin erilaisiin ristiriitaisuuksiin pohjautuen teatteripiirien vasemmistolainen avantgarde -ajattelu alkoi nousta 1960-luvulla keskiöön, minkä toimesta stanislavskilainen paradigma alkoi menettää vaikutusvaltaansa brechtiläisyydelle. Bertolt Brechtin ajatus yleisön kanssa näyttelemisestä kiinnosti 1960-luvun teatterintekijöitä. Tavoitteena oli, että yleisö tiedostaisi jatkuvasti seuraavansa näyttämöllä esitettävää näytelmää. Näyttelijän ei tulisi näin ollen pyrkiä eläytymiseen. Näyttelijän tarkoituksena oli esitellä todellisuutta sen sijaan, että hän yrittäisi uskotella yleisölle, että näyttämöllä olevat ihmiset ja tapahtumat ovat todellisuutta. Jo 1950-luvulla Suomen Teatterikoulun Stanislavskiin pohjautuva perinne alkoi saada vastustajia ja uusia haastajia brechtiläisyydestä. Opettajakuntaan samaan aikaan kuuluneet Ritva Arvelo ja Sakari Puurunen pyrkivät kehittämään näyttämön realismia omista päinvastaisista lähtökohdistaan; Arvelon ajatukset perustuivat puhtaasti brechtiläiseen teatterikäsitukseen, kun taas Puurunen edusti edelleen Stanislavskin metodia Ilmarin tavoin. (Kallinen 2001, 46, 53, 131–132, 142; Långbacka 1977, 205.)

Suomen Teatterikoulussa vuonna 1964 alkunsa saaneeseen pedagogiseen vaihdokseen vaikutti Brechtin ajatusten lisäksi myös muun muassa ohjaaja Ralf Långbacka (Kallinen 2001, 245). Långbackan mukaan Brechtiä pidetään merkittävänä teatterin uudistajana ja realistina, koska hän osoitti, miten todellisuutta voidaan kuvata teatterissa aikaisemmasta poikkeavalla tavalla. Illuusio on Stanislavskin teatterikäsituksessa tärkeä mutta monimutkainen käsite. Teatterin pyrkimyksenä on stanislavskilaisesta näkökulmasta luoda todellisuuden illuusio, jota yleisö pääsee seuraamaan näyttämöaukon avonaisen neljännen seinän välityksellä. Näyttämön ihmisten ja tapahtumien pitää olla esittäviä ja todellisuutta jäljitteleviä. Kokonaisvaltaiseen illusioteatteriin pyrkiminen voidaan nähdä erityisesti länsimaiseen kulttuurin rajoittuneena. Sen syntyyn ovat vaikuttaneet muun muassa kirjallisen naturalismin ja realismin vaatimukset sekä näyttämötekniikan nopea kehitysprosessi. Illusion luomisen onnistumista on vaikea määrittellä, sillä yleisöllä voi olla teatteriesityksistä satunnaisia ja osittaisia illuusiokokemuksia ja yhtä aikaa myös tietoisuus siitä, että he olivat

katsomassa teatteria. Illuusioteatteria voidaankin pitää umpikujana, joka kuitenkin edelleen vaikuttaa teatterikäsitteeseen vanhoillisena ihanteena. (Långbacka 1977, 200–201; Långbacka 1982, 32–33.)

Poiketen stanislavskilaisuudesta Brechtin lähtökohta näyttämön tapahtumille oli esittelevyys ja todellisuuden havainnointi. Brechtiläisen dialektisen realismin soveltaminen teatterityössä avaa Långbackan mukaan rooliin toisenlaisen näkökulman kuin Stanislavskiin yhdistetty psykologinen realismi. Stanislavskin ihmiskuva on pohjimmiltaan staattinen. Tämä tarkoittaa sitä, että henkilöhahmo voi muuttua ja kehittyä näytelmän aikana, mutta mahdolliset muutokset ovat osa etukäteen ohjelmoitua henkilöhahmon luonnekehitystä. Brechtin henkilöhahmoissa ratkaisevia tekijöitä sen sijaan ovat kehityshyppäykset, äkilliset muutokset ja erilaiset ristiriidat. Tämä johtaa siihen, että Brechtin ihmiskuva sisältää enemmän käyttäytymistä, joka on yhteiskunnallisesti motivoitunutta, kun taas Stanislavski esittelee ihmisen yksilöllisenä erikoistapauksena. (Långbacka 1977, 201–202, 205–206.)

Suomalaisessa näyttelijänkoulutuksessa on aina oltu kiinnostuneita viemään koulutusta eteenpäin ja ottamaan vastuuta sen jatkuvasta kehittämisestä. Koulutukseen liittyviä piirteitä on myös tarpeen mukaan uskallettu korjata parempaan suuntaan. Valta-asemaan noussut brechtiläisyys 1960-luvulla ei sekään vaikuttanut pitkään ilman vastustajia. Tiukan analyttinen, Brechtistä ja Stanislavskista vaikutteita saanut 'nuortaistolainen' koulutus sai 1970–1980-luvun vaihteessa osakseen kovaa kritiikkiä ja muutostoiveita. (Kallinen 2002, 126–127.)

Vaikka Stanislavski on vaikuttanut merkittävästi suomalaiseen näyttelijänkoulutukseen, hänellä on ollut kaikista teatteriteoreetikoista merkittävin vaikutus nimenomaan yhdysvaltalaiseen näyttelemiseen ja näyttelijäntyöhön. Blair mainitsee kognitiotiedettä ja näyttelijäntyötä yhdistelevässä teoksessaan, että näyttelijäntyön yhdysvaltalaiset opettajat Stella Adlerista Lee Strasbergiin ovat kertoneet hyödyntäneensä omassa opetustyössään nimenomaan Stanislavskin pääperiaatteita. Stanislavskin ajatukset ovat vaikuttaneet myös muun muassa eri liike- ja puhetekniikoiden kehittäjiin kuten F.M. Alexanderiin ja Moishe Feldenkreisiin. Stanislavskilainen näyttelijäntyö on Yhdysvalloissa edelleenkin hyvin voimakkaassa asemassa. Stanislavskin näyttelijäntyöhön liittyvä ajattelu näkyy Yhdysvalloissa mielikuvituksen ja päämääräsuuntautuneen, tavoitteellisen toiminnan korostuneisuutena. Blair haluaa kuitenkin muistuttaa siitä, että Adler ja Strasberg olivat muodostaneet toisistansa hieman poikkeavat, omat tulkintansa Stanislavskin järjestelmästä. Yhdysvaltalainen Stanislavski-luenta on sisältänyt suomalaisen luennan tavoin

paljon väärinkäsityksiä erityisesti käsitteistä ja niiden todellisista sisällöistä. Blairin mukaan sekä Adlerin että Strasbergin luennat edustivat vain hyvin kapea-alaista, psykorealista tulkintaa Stanislavskista. (Blair 2008, 26–28.)

Tutkimustuloksissaan Helga ja Tony Noice nimesivät yhdysvaltalaisen näyttelijöiden käyttämät tekniikat näytelmätekstiin tutustumisessa ja vuorosanojen opettelussa erilaisiksi muististrategioiksi. Oletettavasti yhdysvaltalaiseen näyttelijäntyöperinteeseen voimakkaasti vaikuttanut Stanislavskin järjestelmä on syy siihen, miksi yhdysvaltalaisen näyttelijöiden muististrategioissa painottuvat Stanislavskin teoksessaan esittelemät menetelmät. Ne tukevat vuorosanojen muistamista ja näytelmätekstin ymmärtämistä, mutta ne ovat myös suuremmissa mittakaavassa osa näyttelijöiden luovaa työskentelyä ja roolihahmon sisäistämistä. En tämän vuoksi nimittäisi yhdysvaltalaisen näyttelijöiden käyttämiä tekniikoita muististrategioiksi silloin, kun on kyse pelkästään vuorosanojen oppimisesta ja muistamisesta. Kyseiset tekniikat edesauttavat muistamisen näkökulmasta pikemminkin luetunymmärtämistä ja roolihahmon luomisprosessia kuin varsinaista sanatason muistamista.

### 3 SUOMALAISTEN NÄYTTELIJÖIDEN MUISTISTRATEGIOISTA JA NIIDEN KÄYTÖSTÄ

#### 3.1 Teemahaastatteluiden toteutus

Olen pro gradu -tutkielmaani varten haastatellut teemahaastattelumenetelmällä kymmentä suomalaista ammattinäyttelijää ja kahta kuiskaajaa joko heidän kotonaan, yliopistolla tai työpaikallaan teatterissa. Kaikki haastattelemani näyttelijät ja kuiskaajat työskentelevät tai ovat työskennelleet Tampereen eri ammattiteattereissa. Sovin haastatteluajat ottamalla yhteyttä sähköpostitse tai puhelimitse haastateltaviin näyttelijöihin ja kuiskaajiin. Otin yhteyttä yhteensä 37 henkilöön, joista valitsin haastatteluihin 12 ensimmäisenä myöntävästi vastannutta. Nauhoitin haastattelut sanelimelle ja litteroin ne. Litterointiosuuden valmistuttua lähetin haastattelut kaikille haastateltaville luettavaksi, jotta heillä oli tilaisuus tarvittaessa muuttaa vastauksiaan tai korjata haastattelun aikana mahdollisesti syntyneitä väärinkäsityksiä. Pro gradu -tutkielmassani analysoin haastattelut ja käytän niitä kirjallisena lähdeaineistona.

Näyttelijöiden teemahaastatteluista käyvät ilmi vastausten lisäksi haastateltavan sukupuoli ja ikä, mutta henkilöllisyys säilyy anonyyminä. Laadin jokaiselle näyttelijälle koodinimen, joka koostuu ammattia kuvaavasta kirjaimesta (N= näyttelijä) ja satunnaisesti arvotusta numerosta (numerot 1-10). Haastattelemistani näyttelijöistä miehiä oli kolme ja naisia seitsemän. Haastateltavien ikä vaihteli 30-vuotiaasta 70-vuotiaaseen. Miehistä kaksi oli valmistunut Teatterikorkeakoulusta ja yksi Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitokselta. Teatterikorkeakoululaisia naisista oli neljä, näyttelijäntyön laitokselta valmistuneita yksi ja muun vastaavan koulutuksen tai oppisopimuskoulutuksen saaneita kaksi. Näyttelijöiden kanssa suorittamistani teemahaastatteluista minulle kertyi noin kahdeksan tuntia nauhoitettua puhetta ja noin 154 sivua litteroitua materiaalia. Yksittäisen haastattelun kesto vaihteli noin puolesta tunnista puoleentoista tuntiin. Kahdelle haastattelemalleni kuiskaajalle laadin myös koodinimet, jotka koostuvat ammattia kuvaavasta kirjaimesta (K= kuiskaaja) ja satunnaisesti arvotusta numerosta (numerot 1-2). Kuiskaajien teemahaastatteluista muodostui noin puolitoista tuntia nauhoitettua puhetta ja noin 26 sivua litteroitua materiaalia.

Muodostin haastatteluiden teemat tutkimuskysymysteni pohjalta pitäen mielessä sen, millä muulla tavalla, kuin vuorosanojen opettelemisen näkökulmasta, muistia hyödynnetään näyttelijäntyössä. Otin teemoja muodostaessani huomioon myös aiheesta aikaisemmin laaditut teoriat ja aikaisempien



tutkimusten tulokset. Jätin tietoisesti haastatteluista pois teeman, joka olisi otsikkonsa tai sisältämiensä kysymysten perusteella suoranaisesti liittynyt muististrategioihin. Uskon, että muistin hyödyntäminen näyttelijäntyön eri osa-alueilla on niin kiinteä osa näyttelijän luovaa työskentelyä, että näyttelijä ei välttämättä edes ajattele käyttävänsä muististrategiaa toimiessaan tietyllä tavalla näytelmätekstin parissa. En halunnut teemojen tai niiden sisältämien kysymysten harhauttavan tuloksia tiettyyn suuntaan, joten pyrin tiedustelemaan näyttelijöiltä yleisesti myös esimerkiksi näytelmätekstin tutustumisprosessista. Vaikka näyttelijä ei ajattelisi käyttävänsä varsinaista muististrategiaa, hän voi silti toimia näytelmätekstin parissa tavalla, joka auttaa häntä myöhemmässä vaiheessa muistamaan vuorosanat paremmin.

Laadin teemahaastatteluille etukäteen rungot, jotka koostuivat neljästä tai viidestä erilaisesta teemasta. Käyttämäni teemat näyttelijöiden teemahaastattelussa olivat 1) muistikuvia ensimmäisistä opetelluista näytelmäteksteistä, 2) tutustuminen näytelmätekstiin, 3) kokemukset eri näytelmäteksteistä, 4) näytelmätekstin unohtaminen ja 5) yhteydet arkielämän muistiin ja muistin muihin vaatimuksiin. Kuiskaajien teemahaastattelussa hyödynsin neljää teemaa, joita olivat 1) kuiskaajan työnkuva, 2) tutustuminen näytelmätekstiin, 3) kokemukset eri näytelmäteksteistä ja 4) näytelmätekstin unohtamistilanteet. Kävin pääpiirteittäin jokaisen teeman haastateltavien kanssa läpi. Olin etukäteen pohtinut ja kirjannut ylös teemoihin sopivia kysymyksiä, mutta kysymysten järjestys ei ollut ehdoton. Käyttämäni kysymykset muodostuivat varsinaisessa haastattelutilanteessa sen mukaan, millaisia vastauksia sain kyseiseltä haastateltavalta ja kysymykset. Tarvittaessa pyysin tarkennusta lisäkysymyksillä haastattelun aikana.

Kun jatkossa käytän käsitettä *suomalaiset näyttelijät* tai *näyttelijät*, tarkoitan sillä tutkielmaani ja teemahaastatteluihini osallistuneita näyttelijöitä. Suorittamieni teemahaastatteluiden perimmäisenä tarkoituksena oli selvittää, käyttävätkö suomalaiset näyttelijät ylipäänsä muististrategioita opetellessaan muistamaan näytelmätekstiä. Selvitin myös, minkälaisia nämä mahdolliset muististrategiat ovat ja millaisissa tilanteissa näyttelijät ottavat ne käyttöön. Pyrin myös kartoittamaan tutkimusaiheeni laajemmin haastatteluiden aikana. Tiedustelin näyttelijöiltä muun muassa heidän muististaan yleisesti ja sen toimivuudesta arkielämässä. Selvitin myös, minkä tyyppiset näytelmätekstit ovat näyttelijöiden mielestä hankalia ja sellaisia, joiden opettelun yhteydessä muististrategiat tulevat eniten tarpeeseen. Vuorosanojen muistamisen lisäksi haastattelin näyttelijöitä myös sellaisten roolien osalta, joissa heillä ei ole ollut vuorosanoja. Tarkastelin sitä, miten näyttelijät ovat kokeneet suoriutuneensa mykkärooleista ja mitä heidän on näissä rooleissa pitänyt opetella muistamaan vuorosanojen sijasta. Analysoin tekemiäni teemahaastatteluja

kognitiivisen psykologian, aikaisempien muististrategioista tehtyjen tutkimusten, Stanislavskin näyttelijäntyyntöteorian, NLP:n miellejärjestelmien ja Rantasen näyttelijöiden työstressiä ja -uupumusta koskevan tutkimuksen valossa.

### 3.2 Näyttelijöiden muististrategiat ja NLP:n miellejärjestelmät

Haastateltuani suomalaisia näyttelijöitä heidän mahdollisesti käyttämistään muististrategioista kävi ilmi, että näyttelijät olivat vuosien varrella onnistuneet löytämään itselleen parhaiten sopivia työskentelytapoja. Suurin osa näyttelijöistä oli havainnut omissa miellejärjestelmissään ilmenneitä painotuksia tietäntyyppisten muistin apuvälineiden onnistuneeseen käyttöön. Koska näyttelijät ovat tiedostaneet tiettyjä vahvuuksia omassa oppimisessaan, he pystyvät entistä paremmin hyödyntämään tietäntyyppisiä muististrategioita vuorosanojen opettelussa. Esimerkiksi N5 kertoi tällä tavoin omasta muististrategiastaan ja sen hyödyistä:

*N5: Mulla on ensinnäkin erittäin vahva näkömuisti elikkä se mitä mä teen usein varsinkin jos on paljon tekstiä niin mä saatan piirtää siihen kirjaan. Siinä on sellasia kuvia jotka liittyy, et mul on sellanen kuva, sit mä muistan et ”joo tos oli talo, just tos on toi”. Ensinnäkin muistan sen silmissäni sen et mä pystyn sanomaan et tos kohtaa kääntyy sivu. Et se on hyvin visuaalinen se mun näkö ja se hahmotustapa ”– –” se elää mulla kuvina päässä ja sitten mä vaan kerron mitä mä nään ”– –” kun mä oon tän tiedostanu että mulla on niin vahva se visuaalinen painotus niin just siihen ne pikku kuvatkin siinä plarin sivussa että pyrin juuri sillä tukemaan sitä visuaalista muistamista.*

N5 näyttää havainneen, että hänen muistinsa perustuu vahvasti siihen, mitä hän on omilla silmillään nähnyt. Täten vuorosanojen muistaminen helpottuu, jos hän pyrkii visuaalistamaan roolivihkoon eli plariaan piirtämällä siihen näytelmän ja vuorosanojen aiheeseen liittyviä kuvia. Visuaaliset kuvat ja hahmot piirtyvät helpommin hänen mieleensä ja auttavat täten vuorosanojen mieleen painamisessa. Myös N6 kertoi hieman samantyyppisestä muististrategiasta:

*N6: Mä alan tekeen kynällä töitä. Siis mä jaksotan sitä, niinku niit kohtauksia. Ja tietysti siis sen mitä kaikkea kirjaa siihen plariin, no ensin tietysti ne omat alleviivaa, sitten poimii toisten sanomisista ja teksteistä itselle tärkeitä, siis niitä sanoja ja mihin vastataan. Sit alan tekemään myöskin lauserakenteita. Mul on sellanen näkömuisti että kun jaan niitä sanomisia, teen merkkejä ”– –” kuvallistan sen.*

N6:n kuvailema muististrategia liittyy N5:n tavoin roolivihkon visuaalistamiseen, jolloin sen sisältämän kirjallisen materiaalin eli vuorosanojen mieleen painaminen helpottuu. N6 ei kuitenkaan kertomansa mukaan piirrä kuvia roolivihkoon vaan tekee kynällä muunlaisia merkintöjä saadakseen roolivihkosta monipuolisemman näköisen. Hän muun muassa *alleviivaa omat vuorosanansa* ja merkitsee vastanäyttelijöiden vuorosanoista sanoja, jotka ovat hänen oman roolihahmonsä muodostamisessa merkittäviä. Nämä kynällä tehdyt merkinnät auttavat häntä vuorosanojen muistamisessa, sillä nämä merkinnät nostavat tekstintäyteisestä roolivihkosta esille tärkeimmät sanat, jotka hänen tulee muistaa. Tarkentavien ja huomiota herättävien merkintöjen tekeminen tekstin joukkoon kiinnittää visuaalisen oppijan katseen juuri oikeisiin kohtiin, jolloin ne jäävät helpommin mieleen.

N5:n ja N6:n muististrategialla on visuaalisuuden lisäksi myös yhteyksiä kinesteettiseen oppimiseen eli oppimiseen liikkeen ja tekemisen kautta. Kynällä ja kädellä tapahtuva liike voi helpottaa vuorosanojen opettelemista ja auttaa niiden mieleen painamisessa. N8 kertoi hyödyntäneensä seuraavanlaista muististrategiaa:

*N8: Sitte ku päästään siihen vaiheeseen että mä alan ihan oikeasti opettelemaan sitä niin sit mä kirjotan. Mä en tiedä miten, se on se minkä mä sanoin et mä jo kouluajana opettelin kokeisiin niin että mä kirjotin muistiinpanoja että mä kirjottamalla, jotenki sen kautta hahmotan vaikka mä en sit välttämättä lue sitä enää koskaan mitä mä oon kirjottanu eikä siitä välttämättä saa mitään selvääkään et mul ei oo mitenkään hyvä käsiala mut jotenkin se et mä oman käden kautta sen kirjotan niin se menee mulla jotenki tonne aivoihin paremmin.*

N8 ei siis tyydy pelkästään omien merkintöjen tekemiseen roolivihkoon, vaan hän *kirjoittaa omat vuorosanansa* kokonaisuudessaan oppiakseen ne paremmin. Tämä sama oppimistyyli on kulkenut hänen mukanaan jo kouluajoista saakka, ja se on osoittautunut hyödylliseksi. Haastattelemistani näyttelijöistä yli puolet kertoi tekevänsä roolivihkoon runsaasti omia merkintöjä. Kaikki merkinnät eivät välttämättä liity ainoastaan vuorosanojen opettelemisen helpottamiseen, vaan roolivihkoon merkitään myös esimerkiksi ohjaajan neuvoja, kulkureittejä näyttämöllä sinne tultaessa tai sieltä poistuessa ja taukomerkkejä vuorosanojen sisälle. Roolivihkosta tulee usein hyvin henkilökohtainen esine, joka kuvastaa näytelmän eteen tehtyä suurta työurakkaa:

*N8: Se on mulle ainakin tärkeätä että se on sit se sama plari koko aika. Mä muistan et jossain produktiossa oli että ohjaaja on muokannu sitä, et tulee niinku uus, kokonaan uus, ja sitä on jotenki niinku ku ei enää nää sitä tekstiä, sitä ei löydä siitä et se on mahdotonta mun mielestä käyttää et se pitää olla koko aika se sama missä on ne*

*merkinnät koska myös sen näkömuistin kautta varmaankin, ja kun miettii jotain kouluaikanakin kokeisiin lukemista että muisti että sen kuvan alla on se vastaus elikkä tossa plarissakin on niinku samantapanen et siinä kohtaa, siinä yläreunassa ”– –” joku semmonen hahmottamisjuttu et sen takia sitä ei voi niinku tehdä jotain puhdasta blankoversiota ”– –” kun niihin sisältyy niin paljon, jotenki sen että sen näkee, sen muistaa sen prosessinki siitä että miten ryppynen se kirja on.*

Suorittamieni teemahaastatteluiden perusteella selvisi, että näyttelijät ovat suhteellisen hyvin perillä omasta oppimistavastaan, jolloin he tietävät, minkälaiset muististrategiat sopivat heille parhaiten. NLP:n mukaan visuaalisen ja kinesteettisen miellejärjestelmän lisäksi on olemassa myös auditiivisia oppijoita eli henkilöitä, jotka oppivat parhaiten kuuloaistin välityksellä (O'Connor & Seymour 1993, 27; Leitola 2001, 30). Myös auditiivista miellejärjestelmää voi hyödyntää vuorosanojen opettelussa:

*N3: Sillon tällön mä teen sitä että mä luen itselleni koko plarin omat replat nauhalle ja siis kuuntelen sitä niinku työmatkalla tai mitä vaan, niinku napit korvassa kävelen.*

*N10: Mä käytän kuiskaajaa ihan hirveesti ”– –” koska mä inhoon sitä ulkolukua. Mä jätän sen [plarin] heti pois ja sit mä annan kuiskaajan sanoa sen pari kertaa niin mä opin sen itse asiassa paljon paremmin kun jos joku sanoo sen mulle.*

Visuaalista, kinesteettistä ja auditiivista oppimista ei ole mainittu Helga ja Tony Noicen tutkimuksissa. Syynä voi olla se, että näiden oppimistyylien tutkiminen liittyy voimakkaasti siihen, miten näyttelijöitä tutkitaan yksilöinä vuorosanojen opettelemisessa. Jokainen yksilö on erilainen ja erikoistunut ehkä tietämättäänkin tietyyppiseen oppimistyyliin. Noicet ovat pikemminkin tutkineet näyttelijöitä ja heidän muistiaan yleistävämällä tasolla. Heidän tarkoituksenaan on ollut selvittää, millaisia muististrategioita näyttelijät yhtenä ammattikuntana käyttävät. Heidän kiinnostuksensa ei ole ulottunut siihen, miten eri näyttelijöiden muististrategiat eroavat toisistaan tai millaisia yksittäisiä oppijoita näyttelijät ovat. Siksi uskonkin, että tekemäni teemahaastattelut tuovat tarvittavan lisäyksen näihin aiheesta aikaisemmin tehtyjen tutkimusten joukkoon. Oppiminen on yksilöllistä, ja se tulisi ottaa huomioon myös vuorosanojen opettelussa.

Teemahaastatteluissani näyttelijöiden kokemukset *motoristen koodien* tarjoamista muistin apuvälineistä tulivat usein puheeksi. Näyttelijäntyöhön ei kuulu ainoastaan vuorosanojen lausumista vaan myös harjoitusten aikana laaditut liikkeet ja asemoinnit näyttämöllä, joten vaikuttaa siltä, että verbaalisten vihjeiden lisäksi myös motorisilla koodeilla on osansa vuorosanojen muistamisessa (Noice & Noice 1997, 358–359). Vaikka tekstiin tutustuisi hyvissä ajoin ennen näytelmäharjoitusten alkua, moni näyttelijä oli sitä mieltä, että varsinainen tekstin

mieleenpainaminen tapahtuu vasta näyttämöllä, kun näytelmän vaatimat asemat ja liikeradat saadaan muodostettua.

*N1: Mä käyttäisin sellasta ilmasua siinä asiassa että kun tekstiä luetaan ensin niin siinä ei välttämättä opita ulkoo yhtään mitään mut sit kun mennään näyttämölle niin tilanteesta toiseen siirtyminen niinku tavallaan tallentaa aivoihin sen jutun elikkä että mitä missäkin kohtaa tapahtuu elikkä niin sanotusti lihasmuisti elikkä että jonkun tekemisen tai eleen kautta asia tulee luonnostaan, niinku se teksti tulee sieltä sen liikkeen kautta.*

*N5: Erittäin paljonhan siitä tekstistä siirtyy oikeesti muistiin vasta kun ruvetaan tekemään näyttämöllä. Et kyllä mulla on aina ollu se että liike, asema, muiden, et mä nään tossa ton naaman niin se niinkun lopullisesti juntaa sen sinne muistiin sen tekstin et kyllä siihen liittyy ihan selkeesti tällasta kinestiikkaa ja sanotaan et kun mä oon tehny erittäin paljon musiikkiteatteria niin sanotaan et joihinkin laulunsanoihin niin ne rupee menemään vasta kun siihen se tanssi ja askel liittyy, et se liike ja se sana ja se sävel, kun ne kaikki, niiden synergia liittyy yhteen niin sit sen vasta niinku muistaa.*

*N8: Hirveen tärkeä vaihe on se että kun me ollaan siellä harjoituksissa töissä että sen niiden asemien kautta että kuinka rakennetaan sellaset niinkun alkeelliset asemat niin se auttaa siinä muistamisessa, ”ai niin, tässä vaiheessa kun mä avaan sen laukun niin sit mä rupeen sanoon sitä” tai jotain et ”sit ku mä tuun tosta nurkasta tonne niin sit alkaa se vaihe”.*

Usein motoriset koodit muodostuvat näytelmän kulkuun liittyvien liikeratojen ja asemointien kautta tai esimerkiksi musikaaleissa tanssikoreografioiden välityksellä. Motorisia koodeja voi tarvittaessa muodostaa itse. Noicet saivat selville motorisia koodeja tutkiessaan, että suoritettavan liikkeen tai liikkeiden ei tarvitse liittyä lausuttavan vuorosanan sisältöön, eikä liikettä tarvitse edes toistaa varsinaisen muistiinpalautuksen aikana (Noice & Noice 2006, 17). Tärkeintä on yhdistää motorinen koodi nimenomaan harjoitusvaiheeseen. Haastattelemistani näyttelijöistä N6 kertoi mielenkiintoisesta itsemuodostetusta motoriseen koodiin perustuvasta muististrategiasta:

*N6: Viittomat elikkä niinkun itse keksii tavallaan jonkun käsien toiminnan tai vastaavan niinku rytmittämään ja merkkaamaan itselle että tästä alkaa tämä juttu niin mä oon käyttäny sitä tosi paljon. Mä unohdan ne jossain kohtaa täysin mut tota esimerkiks eräässä näytelmässä kun mulla oli paljon semmosia että mä jäin niinku yksin lavalle lätisemään ”– –” mä vielä tein sen että mä ihan laskin että montako riviä tai montako lausetta tässä pätkässä on. Piti aina muistaa et täs on se neljä ja sitte niinku teki siihen ne viittomat niihin neljään lauseeseen tai virkkeeseen ja niinku sitä kautta oppi sitten muistamaan niitä asioita ”– –” tämmöstä että rakenteellistaa itselleen sen että tässä on neljä ja seuraavassa on kolme ja sitten mut saa joskus jopa kiinni lavalta siitä että mä pidän tässä kohtaa niinku neljää sormea pystyssä.*

### 3.3 Yhteydet yhdysvaltalaisen näyttelijöiden muististrategioihin

Motoristen koodien lisäksi Noicet ovat tutkimuksissaan todenneet vuorosanojen muistamisen helpottuvan, jos näyttelijät jakavat vuorosanat ja niissä esiintyvät sanat pieniin palasiin, joille he rakentavat mielessään tietyn merkityksen ja päämäärän. Tutkimustulosten mukaan tämä muististrategia ei kuitenkaan paranna muistamista yhtä hyvin kuin jonkin liikkeen yhdistäminen vuorosanoihin. Näyttelijät vaikuttavat muistavan vuorosanansa paremmin, jos he liittävät niihin jo harjoitusvaiheessa roolihahmosta löytämänsä päämäärän. (Noice & Noice 2006, 14–15.)

Näytelmän jakaminen pienempiin paloihin tulee esille myös Stanislavskin näyttelijäntyötä käsittelevässä teoksessa. Näytelmätekstin osiin jakaminen muististrategiana voi olla yhdysvaltalaisen näyttelijöiden muiden muististrategioiden tavoin merkki Stanislavskin järjestelmän voimakkaasta vaikutuksesta heidän työtapoihinsa. Stanislavski neuvoo teoksessaan näyttelijäopiskelijoita jakamaan näytelmätekstin ja roolin pieniin paloihin, jotka toimivat heille tienviittoina siitä, mihin suuntaan juoni kehittyy näytelmän kuluessa (Stanislavski 2011, 195). Näytelmätekstin jakaminen paloihin helpottaa myös vuorosanojen muistamista, kun pitkä näytelmäteksti monimutkaisine juonikuvioineen on saatu jaettua helpommin ymmärrettäviin pienempiin osiin. Stanislavski korostaa kuitenkin sitä, että paloihin jakaminen on sallittua vain näytelmän työstämisvaiheessa, jonka jälkeen näytelmätekstin palat on kasattava takaisin yhteen pirstaloituneen muodon välttämiseksi (Stanislavski 2011, 195).

Teemahaastattelussa selvisi, että moni näyttelijä oli kehittänyt itselleen lukuisia erilaisia tapoja, joiden avulla he pystyvät *jaksottamaan näytelmätekstiä* pienempiin osiin. Haastaviksi näytelmäteksteiksi kuvailtiin esimerkiksi pitkiä monologeja sisältävät nopeatahtiset näytelmät. Tekstin kokonaisuuden ja osatekijöiden hahmottamiseksi sekä vuorosanojen paremmaksi muistamiseksi näyttelijät pyrkivät jakamaan tekstiä pienempiin osiin.

*N7: Mä olen ollu huomaavinani että monet kirjottajat kirjottaa semmosella kolmen jaksoilla. Kolme lausetta jotka käsittelee kaikki sitä samaa, sitte tulee piste ja sitte vaihtuu et vaikka olis pidempikin repliikki, vaikka olis monologi esimerkiks niin se usein menee näin ”– –” niissä on tämmönen kolmen kaava ja sieltä aikoinaan lähti multa semmonen oikeen oivallus siitä että täähän on semmonen että näitä voi kattoo että meneekö nää näissä kolmen jaksoissa jollon sitä voi käyttää hyväkseen.*

*N4: Mä muistan että mullaki oli kolme sellasta kolmen sivun käytännössä monologia ”– –” se oli tosi vaikeeta. Mä muistan et se on ainoa näytelmä millon mä istuin yötä myöden kotona ja yritin paukuttaa sitä päähän koska sitten mä oon myöskin silleen*

*aika sääntöinen että mä haluun oppii sen sellasena kun se on kirjoitettu enkä lähtee niinku oikomaan tai keksiin sinne omia niin mä muistan kun eräs kollega täältä, sitä nauratti ku mä istuin aina tossa käytävällä semmosessa lootusasennossa ja paukutin sitä päähän niin hän sitte, se ei ollu mukana siinä näytelmässä, niin se tuli sitte kysymään että tarviitko apua ja silloin se opetti mulle sellasen metodin missä niinkun, mä en enää ihan tarkkaan muista sitä mut siinä mentiin jotenki niin että lause kerrallaan, sit otettiin toinen lause siihen mukaan ja sit kolmas lause ja käytännössä se oli siis semmosta paukuttamista.*

Haastavan näytelmätekstin tullessa eteen näyttelijät saattavat opetella vuorosanoja myös jakamalla yksittäisiä sanoja pienempiin osiin tai muodostamalla niistä erilaisia ajatusketjuja esimerkiksi aakkosten perusteella:

*N9: On niitä muistisääntöjä just näitä tällöisiä adjektiiveja ja konsonanttien käyttämistä että yhdessä runossa, mulla on kaks samantapasta runoo ja toinen on että ”koko ajan on kysymys yhä yksityisemmästä” ja sit toinen alkaa ”koko ajan on kysymys yhä henkilökohtaisemmasta” niin mun pitää niinkun, mun muistisääntö on siinä että ensin on se y:llä alkava, et se on niinkun siellä aakkosten lopussa oleva ja sit siinä toisessa runossa on vasta se h:lla alkava eli se alkupuolella oleva et ne on niinkun väärinpäin. Siis kaikki tää käy mun päässä niinku siinä millisekuntien aikana.*

*N3: Käytän aakkosia. Ja mä etsin tietosesti tekstistä semmosia rakenteita. Jotkut sanat, millä ne alkaa ja mistä mä muistan seuraavan sanan. Niinku esimerkiks jotkut pitkät litaniat että on sanoja peräkkäin niin mä rakennan niistä väkisin jonku logiikan. Ja se logiikka saattaa olla aakkosista.*

Haastattelemi näyttelijät korostivat näytelmätekstin tutustumisprosessissa ensisijaisesti näytelmätekstin ja sen sisältämien yksittäisten sanojen ja termien ymmärtämistä. Ilman tekstin täydellistä sanatarkkaa ymmärtämistä muistaminen vaikeutuu huomattavasti. Myös Noice tuli tutkimuksissaan lopputulokseen siitä, että näyttelijät pyrkivät ensialkuun ymmärtämään jokaisen vuorosanan tarkoituksen lukemalla tekstiä läpi yhä uudelleen ja uudelleen. (Noice 1992, 419, 421.)

*N8: Mun pitää niinku ymmärtää jotenki se, yrittää ensin totta kai etsiä se asia sieltä, mistä se kertoo ja mitä niinku repliikillä tarkotetaan että ei voi opetella niinku lauseita sillai ”hauki on kala, hauki on kala” että ei ymmärrä mitä se repliikki on ”– –” et sinne ei koskaan saa niinku jäädä epäselvää virkettä tai sanaa tai lausetta, ei myöskään runotekstissä jos yrittää, et se aina kostautuu sitte. Sen yleensä sitte unohtaa jos ei ole sitä ymmärtäny, et siihen tulee joku virhe ”– –” ku on lämmitysharjoitukset niin huomaa et jos tulee joku black out sit siinä kun on ollu monen kuukauden tauko niin se virhe tulee yleensä siellä mikä on se kohta mikä on jääny pikkusen epäselväks et siinä on joku semmonen epävarmuus jääny siihen niin se jää sit ikuisesti siihen.*

*N9: Mä ainakin ajattelen jos tulee unohdus että silloin tossa toi ajatus ei oo nyt kirkas ja sit mä rupeen miettimään että mikä tossa nyt, et mä yritän niinkun päässäni miettiä*

*että miten se ajatus pitäis saada kirkkaammaksi että jos mulle tapahtuu unohdus et joku mättää siinä sitten.*

Näyttelijän kokemat hankaluudet tekstin ymmärtämisessä johtavat helposti tilanteisiin, joissa vuorosanat unohtuvat esimerkiksi esitystilanteessa. Näyttelijällä ei ole varaa jättää näytelmätekstiin epäselviä kohtia, sillä tekstin ymmärtäminen alkuvaiheessa takaa onnistuneen vuorosanojen muistamisen myös jatkossa. Tekstistä on hyvä löytää jokin tarkentava tekijä, jotta sen ymmärtää oikein ja saa sen jäämään paremmin muistiin.

Erityisesti kiinnitettyjen näyttelijöiden työtahti on nykyään niin kiireinen, että näyttelijät kokevat usein olevansa heikosti valmistuneita tietyn roolityön esittämiseen. Aikaa vuorosanojen opettelulle ja todellisen yhteyden luomiselle roolihahmoon ei usein ole tarpeeksi. Roolitöiden suorittamiseen liittyvä ahdistuneisuus lisääntyy myös siksi, että näyttelijät ovat mukana useammassa produktiossa yhtä aikaa. Yksittäisten esityksen välissä voi olla pitkäkin aika, minkä vuoksi moni näyttelijä joutuu käymään kaikki vuorosanansa ja roolihahmonsä toiminnot ja tapahtumat läpi mielessään aina ennen esitystä. Palaan tähän asiaan vielä muistin ylikuormitusta käsittelevässä luvussa 4.3.

*N3: Mul on omasta mielestäni ihan tolkkuttoman huono muisti niin just se että kyl mä esimerkiks nyt täällä kun tekee kolme esitystä niinku peräkkäisinä päivinä ja tälleen niin kyllä mä ennen joka esitystä, niinku seittemältä kun alkaa esitys niin kyl mä viideltä käyn koko näytelmän läpi aina.*

*N1: Mut kyl joka kerta joudun siis tältä omalta kohdaltani sanomaan että joudun käymään tekstin läpi tavallaan mielessäni ennen kuin menen näyttämölle vaikka sitä olis esitetty kuinka monta kertaa ”– –” esimerkiksi tänään kun on musikaali niin tota kyllä mun täytyy tulla pari tuntia aikasemmin tänne teatterille keskittyyn. Et se on vaan se yksinkertainen totuus että ne on niinku pakko mennä ne ajatukset läpi.*

Noicen ja Noicen tutkimustuloksissa korostuneet muististrategiat, kuten syy-seuraussuhteiden rakentaminen ja merkityksen etsiminen, eivät juuri tulleet esille suomalaisten näyttelijöiden muististrategioissa. Vain kaksi haastattemistani näyttelijöistä, N6 ja N7, käyttivät korostuneesti työskentelytapoja, jotka muistuttivat yhdysvaltalaisien näyttelijöiden muististrategioita. N7, joka oli haastattemistani näyttelijöistä vanhin, kertoi pyrkivänsä saamaan näytelmätekstistä selkeän kokonaiskuvan sekä sanatasolla että myös sanojen takaa. Hän halusi ottaa selvää, löytyykö rivien välistä jotain sellaista, mitä hänen olisi roolihahmoa muodostaessa hyvä olla tietoinen. Hän pyrki myös selvittämään, millä tavoin rooli etenee näytelmätekstissä eli mitä tapahtumia tietyt toiminnot näytelmässä saavat aikaan ja mitä roolihahmot tavoittelevat. Tämä muististrategia voidaan liittää Stanislavskin (2011, 57) ajatuksiin siitä, että näyttelijän on mahdollista löytää ja hahmottaa



roolihahmosta mielenkiintoisia ja tärkeitä tavoitteita. Näiden tavoitteiden löytäminen auttaa näyttelijää samastumaan roolihahmon elämäntilanteeseen, herättää näyttelijässä totuudellisia pyrkimyksiä ja saa hänet toimimaan tavoitteiden saavuttamiseksi.

*N7: Mä luen sen niinku kerrallaan että sais semmosen kokonaiskäsityksen. Siinä usein sit näkee myöski sen että onko rivien välissä tavaraa vai ei, ja sit joskus tulee semmosia yllätyksiä et kuvittelee että tossa tekstissä on paljon rivien välissä ja sit siellä ei olekaan et sillai se ei oo kauheen luotettavaa mutta se on mun ensimmäinen periaate justiin tekstiä lukiessa että se pitää voida lukea keskeytymättä alusta loppuun ensimmäisellä kerralla ja sitte seuraavalla kerralla tavallaan lukee sillai sisällöllisesti ja sit varsinki kun jos tietää mitä roolia tulee esittämään niin sitä rupee kattoon että millä tavalla se rooli etenee.*

Luvussa 2.5 kävin jo läpi eroja stanislavskilaisen ajattelun vaikutuksista suomalaisen ja yhdysvaltalaiseen näyttelijänpäätökseen. Stanislavskin menetelmät ovat Yhdysvalloissa säilyttäneet aseman vaikutusvaltaisina työskentelytapoina tähän päivään saakka, kun taas Suomessa Stanislavskin vaikutus oli voimakkaimmillaan 1940–1960-luvulla. Suomalaisen näyttelijänpäätöksen sisältöön ovat 1960-luvulta lähtien vaikuttaneet muun muassa brechtiläisyyden mukanaan tuoma eepinen eli kertova teatteri ja dialektinen realismi sekä Jouko Turkan fyysinen rehtorikausi. Muutos Stanislavskin psykologisesta realismista Brechtin eepiseen ilmaisuun ei kuitenkaan tapahtunut nopeasti, vaan keskustelut uusista virtauksista käynnistyivät vähitellen. Erilaiset ajattelun tavat elivät vielä pitkään näyttelijänpäätöksessä rinta rinnan. (Kallinen 2001, 122, 245–246; Kallinen 2004, 70, 75.)

N6, joka oli haastattelemani näyttelijöistä toiseksi vanhin ja käytti N7:n tavoin yhdysvaltalaisen näyttelijöiden muististrategioita muistuttavia metodeita, oli ollut Suomen Teatterikoulun oppilaana 1960–1970-luvun vaihteessa. Kun tiedustelin häneltä, oliko näyttelijänpäätökseen sisältynyt erilaisia näytelmätekstien opetteluun, käsittelyyn tai muistamiseen liittyviä metodeita, hän kertoi Teatterikoulussa opetetusta *lukutavasta*:

*N6: Sillon käytiin semmosta, se oli oikeen niinku sellanen metodikin ”– –” se tuotiin Suomeen DDR:stä seitkytluvulla, semmonen lukutapa, lukutavaksi sitä sanottiin. Se ei varsinaisesti ollu tämmöstä tekstin opettelua mutta se oli sisältöön liittyvää. Ja siinä jaksoteltiin teksti osioihin ja sitten kirjoitettiin aina repliikin sivuun mitä se sisälsi elikkä niinkun untext-nimellä. Ja niitä piti sitten kirjoitella että mitä se sisälsi ”– –” se oli sisältötekniikkaa mikä tietysti sisältyy tähän kaikkeen sillä näyttelijällä kaiken lähtökohta on et ymmärtää mistä on kyse, ymmärtää sisällön ”– –” ja se lukutekniikka oli sitä että ymmärsi puhutun tekstin.*

Timo Kallinen esittelee *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi* -teoksessaan lyhyesti Suomen Teatterikoulun ensimmäisen rehtorin Wilho Ilmarin kirjoituksia, jotka pohjautuvat Stanislavskin näyttelijäntäntömetodeihin. Kallinen pitää erityisen kiinnostavana sitä, kuinka Ilmari korostaa ensilukua omissa kirjoituksissaan. Ensiluku tarkoittaa tilannetta, jossa näyttelijä tutustuu uuteen näytelmätekstiin ensimmäisen kerran. Ensiluku tapahtui tuohon aikaan yksin, sillä näyttelijöillä oli ensi-iltoja niin paljon, että yhteisille lukuharjoituksille ei usein löytynyt aikaa. Näyttelijän oli ensilukuprosessin aikana tarkoitus kirjoittaa ylös tekstin synnyttämiä oivalluksia. Ensiluvulla on Kallisen mielestä yhteys Teatterikoulussa 1970-luvulla kehitettyyn lukutapaan. (Kallinen 2001, 94–95.)

Lukutapa on näyttelijöille tarkoitettu työprosessi, jonka avulla näytelmä pyritään analysoimaan ja saamaan mahdollisimman syvällisesti hallintaan. Se syntyi Suomen Teatterikoulussa tarpeesta kehittää näyttelijäopiskelijoille apuneuvoja, joiden välityksellä näytelmän lähestyminen helpottuisi. Ensimmäiset luonnokset lukutavasta syntyivät Kaisa Korhosen, Outi Nyytäjän ja Iris-Lilja Lassilan yhteistyön kautta. Näytelmän ensimmäisen lukukerran tulee olla mahdollisimman kokonaisvaltainen. Tämä tavoite toteutuu vain, jos näytelmän saa luettua kokonaisuudessaan alusta loppuun. Ensitutustumisen yhteydessä näytelmätekstistä on hyvä kirjoittaa ylös kaikki miellelyhtymät ja vaikutelmat, joita teksti saa lukijassa aikaan. Seuraavalla lukukerralla näyttelijän tulee ottaa havainnoiva lähestymistapa tekstiin. Näyttelijä pyrkii tällöin selvittämään kohdat, joita hän ei ymmärrä. Tarkoituksena on myös saada lisää tietoa tekstin eri aukkopaikoista, roolihahmojen ajatuksista ja tavoista. (Nyytäjä 1978, 206, 208–210.) Tekstin analysoiminen ja siihen perehtyminen lukutapa -metodin avulla voi toimia muististrategiana, kuten N6 esimerkissään kuvaili.

Lukutavan lähtökohtana oli brechttiläinen *Leseart*, mutta Kallinen uskoo, että suomalaisessa näyttelijäntäntökoulutuksessa lukutapa sai vaikutteita myös Stanislavskin ajattelusta. Hänen mielestään voi jopa kärjistetysti todeta, että lukutapa oli suomalainen malli yhdistää Stanislavskin ja Brechtin teatterikäsitteet toisiinsa. (Kallinen 2001, 41, 94–95; Kallinen 2004, 29; Nyytäjä 1978, 207.) Haastattelemani N6:n omakohtainen kokemus Teatterikoulun lukutapa-metodista näyttää antavan lisätukea Kallisen ajatukselle, sillä N6:n käyttämä nimitys *untertext* kääntyy suomalaisittain juuri Stanislavskin alateksti-termiksi.

On huomattavissa, että suomalaisten ja yhdysvaltalaisien näyttelijöiden muististrategiat eroavat toisistaan. Oletan, että näyttelijöiden saama erilainen näyttelijäntäntökoulutus vaikuttaa heidän käyttämiinsä muististrategioihin. Saamani vastausten perusteella eri näyttelijäntäntökoulutuksissa ei

juurikaan opeteta tietynlaisia muististrategioita, vaan näyttelijäkoulutusten peruseriaatteen näyttelijöiden taustatietona vaikuttavat siihen, millainen suhtautumis- ja lähestymistapa näyttelijöille muodostuu näytelmätekstiin ja miten he oppivat vuorosanansa parhaiten. Nämä taas vaikuttavat näyttelijöiden käyttämiin muististrategiatyyppeihin.

Haastattelemistani näyttelijöistä N6 oli siis saanut koulutuksensa Suomen Teatterikoulussa 1970-luvun alkupuolella. N6 oli tutkielmaani osallistuneista näyttelijöistä ainut, joka oli saanut Suomessa näyttelijäkoulutusta siihen aikaan, kun Stanislavskin vaikutus koulutuksen sisältöön oli vielä vahvasti havaittavissa. Sen sijaan N7 ei ollut saanut virallista näyttelijäkoulutusta vaan oli kouluttautunut työhön oppisopimuskoulutuksen kautta. Miksi juuri nämä kaksi naisnäyttelijää haastatteluaineistostani käyttivät korostuneesti muististrategioita, jotka olivat toimintaperiaatteiltaan samanlaisia kuin yhdysvaltalaisilla näyttelijöillä Noicen ja Noicen tutkimuksissa?

Uskon vastauksen löytyvän N6:n osalta hänen saamastaan näyttelijäkoulutuksesta. Stanislavskin ajatukset ovat vaikuttaneet suomalaiseen näyttelijäkoulutukseen vielä 1970-luvulla, jolloin N6 opiskeli Suomen Teatterikoulussa. Teatterikoulun kautta N6 on oppinut tutustumaan näytelmätekstiin muun muassa lukutapa-metodilla etsien jokaisen vuorosanan takaa löytyvää alatekstiä, joka paljastaa roolihahmon tavoitteet. Sen sijaan N7, joka ei ole saanut virallista näyttelijäkoulutusta, on voinut saada stanislavskilaisia vaikutteita esimerkiksi oppisopimuskoulutuksensa kautta työnsä ohjaajalta ja kanssänäyttelijöiltä teatterissa. N7 on myös käynyt lukuisia näyttelijäntyön kursseja ja voinut myös itsenäisesti opiskella näyttelijäntyöhön liittyviä asioita. Muut haastatteleman näyttelijät ovat käyneet näyttelijäkoulutuksen läpi sellaisena ajankohtana, jolloin Stanislavskin asema ei suomalaisessa näyttelijäkoulutuksessa ollut enää yhtä vahva ja hänen ajatuksensa olivat jo menettäneet painoarvoaan. Oletan tämän olevan yksi syy siihen, miksi haastatteluaineistostani vain N6 ja N7 ovat yhdysvaltalaisen näyttelijöiden lisäksi tottuneet käyttämään pääasiassa Stanislavskin metodeihin pohjautuvia muististrategioita.

### 3.4 Muististrategioiden käyttöä vaativat näytelmätekstit

Suorittamissani teemahaastatteluissa selvitin myös, minkälaisissa tilanteissa muististrategiat tulevat ensisijaisesti käyttöön. Toisin sanoen selvitin, minkä tyyppiset näytelmätekstit ovat näyttelijöiden mielestä joko helppoja tai vastaavasti haastavia vuorosanojen opettelemisen näkökulmasta. Onko tällainen erittely eri näytelmätekstien välillä ylipäänsä mahdollista? Koska olen halunnut taata

haastattemieni näyttelijöiden anonyymiuden, en tuo tutkielmassani esiin näyttelijöiden omissa esimerkeissä käytettyjä näytelmien nimiä.

Näyttelijöiden kokemukset helpoista tai haastavista näytelmäteksteistä ovat ymmärrettävästi yhteydessä myös näyttelijöiden henkilökohtaisiin mieltymyksiin. Jokaisen näyttelijän tapa tutustua näytelmätekstiin ja opetella sen sisältämiä vuorosanoja on erilainen, joten myös kokemukset näytelmätekstien haastavuudesta vaihtelevat. Esimerkiksi N4 kertoi omasta mieltymyksestään näytelmäteksteihin seuraavalla tavalla:

*N4: Se on kyllä aina se kirjailijan kieli mikä ratkasee että tämmöset niinkun modernit suomalaiset näytelmät usein on mulle tosi helppoja kun se on kuitenkin käytännössä puhekieltä ja sit jos on vielä sellanen kirjailija jolla on samankaltanen tapa ilmasta asioita ku mulla niin sit ne tuntuu heti niin omilta ne repliikit.*

Sen sijaan N10 koki, että nykynäytelmät voivat olla äärimmäisen hankalia muistettavia, jos ne on kirjoitettu liian nopealla aikataululla tai ne ovat tiukasti sidoksissa vain tiettyyn aikaan ja paikkaan. Tekstin sisältöä on vaikea muistaa, jos tekstiin ei saa otetta. Näytelmätekstin tulee olla tietyllä tasolla ajaton, jotta näyttelijän on helpompi ymmärtää ja sisäistää se. Näytelmätekstin tulee myös aueta jokaiselle lukijalle ja näyttelijälle työ- tai kokemustautasta riippumatta. Hankaluuksia vuorosanojen muistamisessa voi esimerkiksi aiheuttaa se, jos teksti on jonkun tietyn näyttelijäryhmän keskinäisesti muodostama kokonaisuus, joka sisältää lukijalle vaikeasti hahmotettavaa informaatiota. N10:n seuraavassa esimerkissä käsittelemä näytelmäteksti edustaa monien muiden uusien kotimaisten näytelmien tavoin nimenomaan koko työryhmän yhteisenä panoksena syntyntä tekstiä. Näytelmäteksti on merkitty vain yhden kirjoittajan aikaansaannokseksi, vaikka todellisuudessa teksti on syntynyt ryhmätyönä. Ryhmätyön vaikutus tekstiin voi näyttäytyä ulkopuoliselle epäselvänä kokonaisuutena, jolloin tekstin muistaminen ja ymmärtäminen vaikeutuvat. N10:n mielipide nykytekstien hankaluuksista oli yllättävä, sillä hän oli haastattemistani naisnäyttelijöistä nuorin.

*N10: Sehän menee niin että mitä paremmin teksti on kirjoitettu, mitä parempi teksti se on, sitä helpommin se jää päähän. Että nykyteksteissä ongelmana on se ”– –” mä huomasin sen että kun se on selkeesti tehty se teksti improvisoimalla ”– –” se on ihan selvästi näyttelijöiden hyvin pitkälle analysoitu ja siin on kohtauksia mutta kun vaikka sä kuin kaipat sitä tekstiä niin sä et löydä sitä toista tasoa. Sä et löydä sieltä sitä semmosta minkä löytää klassikoista tai joistain teksteistä joiden kirjoittamiseen on käytetty enemmän ku kolme kuukautta. Että vaikka se on nokkelaa, vaikka siinä on hauskoja tilanteita niin se ei kestä aikaa. Se ei kestä sitä että se vaihdetaan, tehdään sillä samalla, että se teksti tehdään vaan jossain, ku siinä on monta semmosta kohtaa*

*että ”mitä, mitä nää niinkun repliikit, mihin nää niinku viittaa? ”– –” sit mä tajusin että se viittaa johonki joka siinä alkuperäisessä gruppossa, niissä näyttelijöissä, niill on ollu joku juttu, ne on tehny jonku jutun siihen ja se viittaa johonki heidän kemioihin, heidän omiin historioihin ”– –” ja sit on hirveesti täyterepliikejä ja semmosia ”ah, no mitä, ohm, yhm, -kö”, tämmösiä jotka on vaan jotain sellasta rytmillistä ja mä en niinku millään tavalla arvota mutta semmosta on huomattavasti hankalampi harjotella ja sitä on huomattavasti hankalampi muistaa ”– –” kyl se niin on et nykytekstiä on vaikea sen takia muistaa koska nykynäytelmät on kirjoitettu liian nopeesti.*

Vaikuttaa siltä, että näytelmätekstiltä toivotaan kiteytynyttä ja selkeästi oman paikkansa ottanutta muotoa. Tekstillä tulee olla merkitystä lukijalle, ja tekstistä täytyy löytyä nykyaikaan pätevää sisältöä huolimatta siitä, onko teksti vuoden vai kymmenen vuoden takainen. Jos näytelmäteksti kuvastaa vain omaa aikaansa eikä onnistu synnyttämään lukijassa mielenkiintoisia mielikuvia, sen opettelemisessa ja muistamisessa voi ilmetä vaikeuksia. N6 kuvaili, miksi realistisen draaman tyyliä edustavia klassisia näytelmätekstejä on hänen mielestään helppo opetella muistamaan:

*N6: Täytyy sanoa että jos pääsee tekemään klassikoita, mä sanon että Tšehovia esimerkiksi, Minna Canthia, joitten teksteihin ei oo mitään sanomista. Se on kaikki täydellistä niin sillon pääsee tekemisiin hienon kirjallisuuden kanssa niin sillon se on kaikki siinä ja se joka kerta niinku täydentyy. Yleensä ne on niin hienoja tekstejä et ei tarvi mitään niinku muuttaa koskaan millään muotoa. Ne vaan on niin täydellisen hyvin harkittuja henkilöitä et niiden sanomiset on niin hienosti hiottu siinä.*

Tekstin hioutumattomuudella ja siitä johtuvalla haastavuudella voi olla yhteyksiä myös siihen, että tekstiä on näistä syistä vaikea ymmärtää. Luvussa 3.3 viittasin N8:n ja N9:n vastauksiin liittyen vuorosanojen unohtamisiin, joita ilmenee esimerkiksi epäselvissä virkkeissä. Epäselvyydellä he tarkoittivat sitä, että näyttelijä ei ole syystä tai toisesta ymmärtänyt kyseisen virkkeen sisältöä tai merkitystä. Jos näyttelijä ei ymmärrä sanatarkasti sitä, mitä hänen tulee opetella muistamaan, muistaminen vaikeutuu huomattavasti. Näytelmätekstin sisältämät selkeät tapahtumat ja niihin liittyvät päämäärät auttavat muistamisessa. Esimerkiksi N3 korostikin omassa vastauksessaan juuri tätä näkökulmaa:

*N3: Yleensä jos näkee selkeesti että kohtauksessa on selkee suunta ja ymmärtää mitä sillä haetaan ja kaikki tää ”– –” niin se jää eri tavalla mieleen ”– –” ku siinä on aina selkee tehtävä roolihahmolla niin se on helpompi ottaa senkin takia haltuun ”– –” siinä on aina se ku ymmärtää mitä hakee niin se auttaa tosi paljon ”– –” eräässä näytelmässä oli vaikeuksia ottaa sen takia joitakin tekstejä haltuun koska ne ei kiinnittyny edelliseen replaan esimerkiks kauheen mun mielestä onnistuneesti niin sit oli silleen ”mistähän tää ajatus nyt tulee?” ja alottaa tavallaan tyhjästä asioita niin semmosia vaikeuksia tulee.*

Näytelmätekstin haastavuuteen muistamisen kannalta vaikuttaa myös se, kuinka paljon tekstiä näytelmä varsinaisesti sisältää. Näyttelijöiden vastausten perusteella oli muodostettavissa päätelmä siitä, että mitä enemmän tekstiä näytelmä sisältää, sitä enemmän se vaatii näyttelijältä työskentelyä ja voimavaroja myös varsinaisten näytelmäharjoitusten ulkopuolella. Näyttelijät siis tekevät kotitöitä näytelmätekstin parissa ja pyrkivät tällä tavoin saamaan tekstin haltuun mahdollisimman nopeasti.

Näyttelijöiden työstressiä käsittelevän Rantasen väitöskirjan mukaan suuren tekstimäärän tuottama vastuu voi muodostaa rooleista erittäin raskaita näyttelijöille. Kiinnitetyn näyttelijän työaika eli esitys- ja harjoituskausi sijoittuu elokuusta toukokuun loppuun. Kyseisen työperiodin aikana näyttelijä työskentelee kuutena päivänä viikossa, virallisesti noin seitsemän tuntia päivittäin. Yleisin roolitöiden määrä kiinnitetyllä näyttelijällä on noin viidestä kahdeksaan roolityötä vuodessa. Rantasen haastatteleminen näyttelijöiden vastauksista ilmenee, että työtahti on todella kireä. Kun yksi ensi-ilta on saatu edellisenä päivänä vedettyä läpi, seuraavan näytelmän harjoitukset alkavat jo heti huomenna tai ylihuomenna täydellä vauhdilla. Näyttelijät kokevatkin suuria paineita siitä, että vuorosanat tulee osata jo heti siirryttäessä lukuharjoituksista näyttämölle. (Rantanen 2006, 57, 89–90.)

Paine vuorosanojen nopeasta oppimistahdistista korostui myös omissa teemahaastatteluissani. Näyttelijät myönsivät tekevänsä paljon kotitöitä suurten tekstimassojen parissa, jopa yötä myöden useiden viikkojen ajan:

*N2: Aina revin sieltä [plarín] sivusta että kuinka paljon sitä tekstiä on. Tää on ihan fakta että ensin kuinka paljon sitä on ja sitten kun panee sen kiinni ja näkee että siellä on vähän niin sillon niinkun ei paa kaikkea peliin vaan ymmärtää että tässä on nyt vähän. Ja sitten jos siellä on paljon niin sitten otetaan etäisyyttä, kutsutaan Thalian jumalat apuun ja aletaan niinkun se kokonaisuus sen ryhmän kanssa. Ehkä jotain taustatietoja aletaan kattoon, kuka sen on kirjottanu, jos ei oo tunnettu kirjailija, käydään se kirjailija läpi sieltä, hänen aiemmat tuotannot, mihin hän sitä suuntaa ja ihan tällä tavalla kaukaa pikku hiljaa niinkun aletaan maisteleen niitä mitä ne kohtaukset pitää sisällään.*

*N9: Mä teen tosi paljon kotitöitä että mun tapani on että jos on paljon tekstiä niin mä useimmiten luen sitä esimerkiks aina illalla sängyssä ja ihan siis opettelen sitä.*

Rantasen mielestä näyttelijöiden ylityöllistymisen ongelma muodostuu siitä näyttelijäntyön piirteestä, että näyttelijän täytyy varsinaisen työaikansa ulkopuolella tehdä usein valmistavaa työtä esittämänsä roolihahmon luomiseksi. Hyvin suuri osa työstä tapahtuu siis näyttelijän vapaa-ajalla,

esimerkiksi kotona. Tässä tapauksessa näyttelijän vapaa-aika ja sen tarjoama mahdollisuus työstä palautumiseen ja voimavarojen keräämiseen vähenee. Vuorosanojen opettelu, roolin analysointi ja ideointi muodostavat sen osan näyttelijäntyöstä, josta näyttelijälle ei usein makseta mitään. (Rantanen 2006, 90.) N2 oli teemahaastattelussa vahvasti sitä mieltä, että liian tiukat työaikataulut ja vaatimukset vuorosanojen nopeasta oppimisesta vievät näyttelijältä tärkeän oppimisen riemun, jolloin työstä tulee stressaavaa ja pelkkää suoriutumista:

*N2: Tuossa juuri ajattelin että kun nykyaikana sanotaan jo heti ekaharjoituksissa että "toivottavasti osaatte sen ulkoa" niin siitä tavallaan näyttelijältä viedään se oppimisen riemu ja se koko prosessi että sitten vaan niinku jankataan niitä kohtauksia työehtosopimuksen puitteissa ja se on aika hirveetä. Semmonen on tullu ja on muuttanu näytelmän opettelua.*

Hounin näyttelijöiden identiteettitarinoita selvittävässä väitöskirjassa esitellään näyttelijöiden vastauksia siihen, miten he pyrkivät rakentamaan käsitystä oman roolihahmonsa maailmasta ja suhteesta. Näyttelijät käyttävät tähän erilaisia tekstitulkitamenetelmiä, jotka kohdistetaan näytelmätekstiin. He yrittävät esimerkiksi ottaa selvää siitä, mitä oma roolihahmo sanoo tekstissä muista hahmoista tai mitä muut sanovat kyseisestä roolihahmosta. Aluksi näyttelijän suhde näytelmätekstiin voi olla sekava ja hämmentynyt, joten näyttelijä pyrkii erilaisilla tekstitulkinnoilla selvittämään näytelmätekstin tarjoamia ajatuksia. Osa näyttelijöistä haluaa usein opetella muistamaan vuorosanat mahdollisimman pian, jotta tulkintatyöskentely tekstin kanssa helpottuu. (Houni 2000, 205.) N10 kertoi jokaisen uuden produktion alussa tapahtuvasta niin sanotusta *maniavaiheesta*, jolloin hän ottaa selvää kaikesta mahdollisesta kyseiseen näytelmään liittyvästä ja pyrkii oppimaan vuorosanansa mahdollisimman pian:

*N10: Mä haen heti sen käsiini sen tekstin ja mä luen sen heti pariin kertaan. Mä yritän kattoo mahollisimman paljon myös muitten versioita et mä en niinku suojaa mitään semmosta ihmeellistä omaani että mä mahdollisimman paljon etin tietoa "– –" kyl se mulla menee niin että mitä aikasempi sen parempi, ja sit mä jätän sen. Kaikista ihanin tila on se että mä saan tehtyä tommosen työn jossain tietyssä mielentilassa joka on niinku semmonen parin päivän rysäys et mä oon semmosessa vähän niinku maniatilassa. Sit mä jätän sen vähäksi aikaa ja sit ku mä palaan siihen niin sillon mä myös alleviivaan kaikki repliikit. Siinä vaiheessa mä niinku pistän niihin värä ja mä teen kaikkia omia merkintöjä niinku teen kaikkii omia, semmosta omaa aivosöhröä "– –" mä jätän sen tekstin tosi nopeesti pois.*

Näytelmätekstin haastavuus ei liity aina vain tekstin kirjalliseen sisältöön, vaan haasteita voivat aiheuttaa myös näytelmän toimintaan liittyvät asiat. Jos näytelmä ei esimerkiksi sisällä fyysistä liikettä tai vaihtelua eri asemointien välillä, vuorosanojen muistaminen voi osoittautua hankalaksi:

*N1: Se oli todella hankala teksti. Se oli uutta tekstiä ja sit siellä ajatukset risteili niin moneen suuntaan ja kun siinä ei tavallaan oo niin paljon sitä liikettä niin sanotusti elikkä sen tekstin muistaminen ajatuksesta toiseen niin se oli aika tiukka paikka ”– –” et se oli niinkun palasten opettelemista ja ajatusten opettelemista ja se on ehkä, vois sanoa vaikein mihin mä oon törmänny.*

Tiedustelin haastattelemiltani näyttelijöiltä myös sitä, ovatko he kokeneet eroja monologiin ja dialogien opettelemisen välillä. Onko dialogia helpompi opetella kuin monologia vai toisin päin? Näyttelijöiden henkilökohtaiset mieltymykset vaikuttivat osittain näihin vastauksiin, mutta myös samanlaisia kokemuksia oli havaittavissa eri näyttelijöiden välillä. Erityisesti monologin opettelussa fyysisen liikkeen määrä ja sen positiivinen tai negatiivinen vaikutus vuorosanojen muistamiseen korostuivat:

*N7: Sit se [monologi] tehtiin viel vaikeimmalla mahdollisella tavalla. Pöytä ja sen ääressä tämä nainen istuu, ei minkäänlaista liikettä, koko ajan istuu, ja mä muistan ku mä olin ihan kauhuissaan.*

Noice ja Noice ovat omissa tutkimuksissaan korostaneet motoristen koodien merkittävää vaikutusta vuorosanojen pitkäaikaiseen muistamiseen. Tutkimusten perusteella motorinen koodi on näyttelijöiden käyttämistä muististrategioista tehokkain edistämään vuorosanojen sanatarkkaa muistamista. Muistaminen helpottuu myös tilanteissa, joissa motorisia koodeja hyödynnetään vain harjoitusvaiheessa. N7:n kuvailema tapaus monologin opettelumisesta olosuhteissa, joissa roolihahmon täytyi pysyä koko ajan paikoillaan, on oiva esimerkki siitä, millaisia vaikeuksia näyttelijä voi muistinsa kanssa kokea, kun motoriset koodit puuttuvat tyystin näytelmästä. Ilman liikettä tai edes pienimuotoista asemointien välillä tapahtuvaa vaihtelua näyttelijällä ei ole mahdollisuuksia hyödyntää motorisia koodeja muististrategioinaan, sillä hänellä ei ole käytössään liikkeitä tai asemia, joihin yhdistää tiettyjä vuorosanoja tai esimerkiksi niiden sisällä tapahtuvia teemanvaihdoksia.

*N8: Todellakin monologissa on aika tärkeitä et siellä on näitä, et varmaan kaikista hankalinta olis opetella semmonen näytelmä, pitkä monologi jossa ei olis mitään niinku fyysistä niinku tekemistä jotenki et sun pitäis tehdä vaan jotain. Istua tuolin ääressä ja sulla ois vaikka yks teekuppi siinä, sä joisit, mut että se rytmittyis tavallaan et sä meet välillä hakeen postin tuolta joka kolahti luukusta tai muuta, et joka tietysti et ”ai niin, nyt tää on tää vaihe ku mä tuun sieltä takasin” mut siihenkin täytyy niinku rakentaa jotkut rytmitykset koska ei sitä kukaan jaksais vaikka tuntia tai neljäkymmentäviittä minuuttia kuunnella jossei siinä olis mitään vaihdoksia mut ehkä sit just semmosessa että tunnelma vois just musiikilla tai joillain valoilla vaihtua niin se sit auttais siinä myös sen muistamisen logiikassa.*



N8 antaa vastauksessaan erään esimerkin siitä, miten näyttelijän tulisi toimia tilanteissa, joissa näytelmän sisältämä liike on vähäistä. Muistamisessa ja sen tehostamisessa voi esimerkiksi hyödyntää mahdollisessa *musiikissa tai valaistuksessa tapahtuvia muutoksia*, jolloin ne voivat toimia muistin apuvälineinä ja muististrategioina näyttelijälle siitä, mikä osio vuorosanoista seuraavaksi alkaa.

Suurin osa haastattelemistani näyttelijöistä piti monologia haasteellisempänä muistille kuin dialogia. Monologissa näyttelijä on yksin vastuussa näytelmätekstin ulosannista eikä hän voi silloin turvautua kanssänäyttelijöiden tukeen:

*N6: Monologi on niin omassa päässä ja siinä ei oo ketään kenen kanssa keskustella ja se täytyy vaan olla piirtynyt omalle verkkokalvolle kaikki ne tapahtumat. Se pitää rakentaa päin sisäänsä ne keskustelukumppanit siinä. Totta kai se on niin paljon helpompaa toisen kanssa näytellä koska silloin se on peli: kysymys, vastaus, vuorovaikutus. Se on niin paljon. Monologi on hirveen paljon vaikeempi. On myös näytelmiä joissa ku mä oon ollu yksin niin mä oon tehnyt montaa eri henkilöä. Se on kanssa sitten kun keskustele itsensä kanssa ja muuttuu toiselle puolelle. En kyllä helposti tartu siihen. Mä kunnioitan kaikkia jotka tekee sitä. Se on ihan hirvittävän vaikea työmäärä.*

Haastatteluissa kävi ilmi, että monologin opetteleminen koetaan usein hyvin rankaksi ja aikaa vieväksi prosessiksi. Dialogin opettelemisen kuvailtiin sen sijaan sujuvan helpommin, sillä se tapahtuu yhteistyössä toisten näyttelijöiden kanssa. Monologissa näyttelijän täytyy olla yksin vastuussa kokonaisuudesta. On kuitenkin tilanteita, joissa myös dialogin opetteleminen voi osoittautua erittäin haastavaksi. Esimerkiksi N10 kuvaili dialogiharjoituksia näin:

*N10: Siis joukkokohtaukset on ihan hirveitä harjotella, senhän nyt kaikki tietää, ja joukkokohtaukset niinku minun mielestä niissä se perusasia on se että siinä pitäis muitten näytellä kun se pääosa liukuu sivuun että kauheen useesti kun ruvetaan tekemään joukkokohtauksia ”– –” niin sillä pääosan esittäjällä on hirveät paineet ja se ohjaaja yleensä puskee vastaan sitä pääosan esittäjää joka ei yleensä voi tehdä yhtään mitään koska minä olen keskushenkilö ja hänen pitäis pysyä paikallaan ja muitten pitäis liikkua. Tää on semmonen asia joka niinku ei vaan tunnu muuttuvan vaikka mä oon jo kymmenen vuotta ollu alalla. Se on joka kerta se sama lähtökohta ja mä oonki sanonu että hyvän ohjaajan tunnistaa siitä että joukkokohtauksissa se alkaa ohjata sivuosia ja sillohan ne kohtaukset, A) kaikki oppii ne helpommin, ja B) se kohtaus nousee siihen miten se on kirjoitettu ja sitten C) niitä on kaikkein kivempi tehdä loppupeleissä ja silloin ne oppii helposti ja kaikilla on kivaa, mutta jos se lähdetään tekeen sitä kautta että ohjaaja karjuu pääosan esittäjälle että ”tee jotain, tee jotain!” ja niinku ”miksei tää toimi, miksei?” ja kaikki muut seisoo tumput suorina niin silloin niitä [vuorosanoja] on vaikeeta muistaa. Niitä [kohtauksia] on tuskallinen tehdä ja ne ei toimi loppupeleissäkään.*

N10 painottaa vastauksessaan tekstityypin lisäksi myös ohjaajan ja muun työryhmän vaikutusta oppimiseen. Dialogit voivat hänen mielestään olla haastavia ja vaikeita tekstejä muistaa, jos yleinen ryhmadynamiikka ei tunnu onnistuvan eri näyttelijöiden ja erityisesti ohjaajan ja työryhmän välillä. Oppiminen ja sen parhaimmat edellytykset eivät useinkaan ole kiinni vain yksittäisen oppijan ominaisuuksista, vaan oppimista tapahtuu myös ryhmäolosuhteissa. Jokainen näyttelijä voi tutustua tekstiin ja hyödyntää itselleen sopivia muististrategioita esimerkiksi vahvimman miellejärjestelmänsä perusteella itsenäisessä työskentelyssä kotona tai pukuhuoneessa. Siinä vaiheessa, kun varsinaiset näyttämöharjoitukset alkavat, työkuviioihin tulevat kuitenkin mukaan myös kaikki muut produktion näyttelijät ja muut työryhmän jäsenet. Oppimisesta muodostuu kollektiivinen tapahtuma, jossa eri työryhmän jäsenten panokset sulautuvat yhteen. Näytelmäteksti itsessään voi olla hankala koettelemus muistin kannalta, mutta sen opetteleminen voi helpottua tai vaikeutua muiden produktiossa mukana olevien ihmisten vaikutuksesta.

### 3.5 Vuorosanojen opetteleminen yhteistyössä työryhmän kanssa

Tribble perustelee Shakespearen ajan repertuaariteatterin näyttelijöiden muististrategioita käsittelevän tutkimuksensa merkittävyyttä juuri sen sosiaalisella aspektilla, sillä Tribblen mielestä aikaisemmat tutkimukset näyttelijöiden muististrategioista ovat olleet liian yksilöpainotteisia (Tribble 2005, 135). Tribble tarkoittanee yksilöpainotteisuudella sitä, että näytelmätekstin opetteleminen on nähty jokaisen näyttelijän yksinään suorittamana ja työstämänä tapahtumana. Produktiossa näyttelijää ympäröivän muun työryhmän vaikutusta näytelmätekstin opetteluun ja sen onnistumiseen ei kaiketi ole aikaisemmissa tutkimuksissa huomioitu riittävästi.

Oman pro gradu -tutkielmani näkökulma on myös hyvin yksilöllinen, sillä tutkielmassani painotan näyttelijöiden eroavaisuuksia muististrategioiden käytössä ja niiden käytön opettelussa. Jokainen näyttelijä on oma yksilönsä, joka voi omat vahvuutensa ja heikkoutensa tiedostamalla oppia hyödyntämään juuri itselleen kaikista parhaita muististrategiaa. Muistin vahvuudet ja heikkoudet voivat ilmetä esimerkiksi sen perusteella, mikä NLP:n miellejärjestelmistä näyttelijällä on vahvin tai heikoin tai eniten tai vähiten käytössä.

On kuitenkin tärkeää ottaa huomioon, että monologiprojekteja ja näyttelijän itsenäistä työskentelyä lukuun ottamatta teatteriproduktiot ja niiden työstäminen tapahtuvat usein työryhmissä. Työryhmän sisällä näyttelijät ovat läheisessä kontaktissa produktion aikana erityisesti muiden näyttelijöiden ja

ohjaajan kanssa. Otin Tribblen korostaman sosiaalisen aspektin huomioon suorittamissani haastatteluissa ja kysymyksiini sisältyikin kohta, jossa selvitin, millaista vaikutusta näyttelijät kokevat työryhmällä ja esimerkiksi siihen kuuluvalla ohjaajalla olevan näytelmätekstin opetteluun.

Useat näyttelijät totesivat tekemissani haastatteluissa, että näytelmätekstin oppii muistamaan vasta, kun näyttämöharjoitukset alkavat ja teksti pääsee kiinnittymään vastaanäyttelijöihin, heidän kasvoihinsa ja eleisiinsä ja tiettyihin asemiin näyttämöllä. Myös Noice ja Noice painottavat omissa tutkimuksissaan näyttämöllä tapahtuvan fyysisen liikkeen merkitystä vuorosanojen opettelussa. Koska tehokkain vaihe näytelmätekstin omaksumisessa ja muistamisessa tapahtuu näyttämöllä työryhmän muiden jäsenten ympäröimänä, heillä voi todella olla merkittävä vaikutus oppimisen onnistumiseen.

N2 kertoi haastattelussaan, että vastaanäyttelijästä voi olla paljon apua, jos joku kohta näytelmätekstistä osoittautuu hankalaksi muistaa. Vastanäyttelijä voi pyrkiä antamaan omia vinkkejään siitä, miten hän itse suhtautuu tekstin sisältöön, jotta se painuu helpommin mieleen. Yhdessä tekeminen avartaa näkökulmia näytelmätekstiin ja tekee oppimisesta miellyttävämpää:

*N2: Tää nyt on hyvin yleistä sillä tavalla että jos joku niinkun esimerkiks teatterin käytävällä sanoo että ”hei mul on vaikeuksia sen ja sen kohtauksen kanssa” niin käydään se läpi, mennään harjavarastoon ja jankataan sitä. Se on hyvin miellyttävää sekin ja sittenhän ystävällisesti sanotaan että ”mikset sä muista sitä, että voisiksä tätä kautta muistaa sen?”*

Jos näyttelijä kokee vaikeuksia näytelmätekstin opettelussa eikä onnistu muodostamaan tekstin perusteella toimivia muististrategioita tai tekstistä löytyviä muistivihjeitä, vastaanäyttelijän antamat vinkit ja vihjeet voivat tulla todelliseen tarpeeseen. Näytelmätekstiin on välillä hyödyllistä saada uudenlaista näkökulmaa ja lähestymistapaa, jotta suhtautuminen tekstiin ylipäänsä saa tuoreempaa otetta. Muiden näyttelijöiden antamat vinkit voivat toimia näyttelijöiden välisenä kognitiivisena tukiverkkona, jonka avulla vuorosanojen opetteleminen vahvistuu. Kognitiivinen tukiverkko on tekijä, joka Tribblen mielestä edesauttoi myös Elisabetin ajan näyttelijöiden vuorosanojen muistamista (Tribble 2005, 153). Esimerkiksi nuoremmat, juuri teatterikoulusta valmistuneet näyttelijät voivat usein saada kallisarvoisia vinkkejä vanhemmilta ja kokeneemmilta näyttelijöiltä esimerkiksi vuorosanojen muistamista koskien. Tämä muistuttaa Tribblen mainitsemaa Shakespearen ajan teatterin oppipoikasysteemiä, jossa uudet näyttelijäseurueen jäsenet saivat avustusta kokeneemmilta näyttelijöiltä (Tribble 2005, 153).

Kun kohtauksia harjoitellaan ja esitetään vastaanäyttelijän kanssa, näyttelijä on muistinsa kanssa osittain myös vastaanäyttelijänsä armoilla. Näyttelemisen, esimerkiksi kahden ihmisen dialogikohtauksessa, on näyttelijöiden välinen peli, joka halutaan suorittaa onnistuneesti alusta loppuun. Näytelmätekstiä harjoitellessa ja opetellessa on muistettava, että tarpeeksi usein suoritettut toistot auttavat vuorosanojen muistamisessa. Näytelmätekstiä on käytävä läpi uudestaan ja uudestaan samalla kaavalla, jotta lukuisista toistoista jäisi ajan myötä mieleen entistä vahvempi muistijälki. Jos näitä toistoja ei tapahdu tarpeeksi usein, muistaminen saattaa heikentyä:

*N4: Semmonen vastaanäyttelijä joka tekee sen mitä on sovittu, että tehdään aina samalla lailla että se auttaa muistamaan. Ku sit jos se tekee jotain yllättävää niin se tietysti sitten vaikuttaa itseän ja sit tietysti että se vastaanäyttelijä on myös hyvämuistinen ettei se pompi repliikeissä sinne sun tänne vaan muistaa mitä pitää sanoa seuraavaksi niin se auttaa.*

Erityisesti näyttämöharjoitusten alkuvaiheessa toistot ovat todella tärkeitä. Jos vastaanäyttelijänä on esimerkiksi vuorosanojen väliin leikkimielisesti omia välikommentteja keksivä tai spontaanista improvisaatiosta innostuva henkilö, näyttelijä voi kokea harjoitustilanteet ahdistavina, erityisesti jos hänellä itsellään on hankaluuksia vuorosanojen muistamisessa. Tilanne ja suhtautuminen siihen voi olla erilainen, kun samaa näytelmää on esitetty jo useampi kuukausi tai jopa vuosia. Silloin vastaanäyttelijän tekemät leikkimieliset muutokset tekstiin tai näyttämöllä tapahtuvaan liikkeeseen voivat olla positiivisesti tervetulleita piristysruiskeita.

N10 painotti sitä, että näyttelijän tulee uskaltaa olla huono harjoitustilanteissa ja avoimesti tuoda muulle työryhmälle tiedoksi, jos hän kokee vuorosanojen muistamisen vaikeaksi. Muut näyttelijät ovat usein halukkaita neuvomaan ja antamaan vinkkejä erilaisista muistin apuvälineistä, mutta näitä vinkkejä osataan antaa vain harvoin, jos näyttelijä ei pyydä niitä itse. N10 toivoi myös, että näyttelijät osaisivat suhtautua oikealla tavalla eri näyttelijöiden oppimistahtiin. Kaikki näyttelijät eivät voi osata vuorosanojaan ulkoa samassa ajassa, joten heiltä vaaditaan ymmärrystä tässä asiassa.

*N10: Vanhemmat näyttelijät tekee että ne ei edes yritä opiskella. Ne näyttää heti ohjaajalle ku ne tulee harjotuksiin että mua on turha niinku ruveta että älä mulle rupee. Niillä on sellanen metodi että ne on hirveän hyviä niin sanottuja plarinäyttelijöitä että ne niinkun vaatii sen tilan. Ne niinku pakottaa muut siihen ja nuoret tulee paikalle ja niillä on teksti päässä, nää silti vaan pitää [plarin]. Se menee tosi hitaasti ja täähän vaatii tietenki muilta tosi paljon koska muiden täytyy odottaa sitä että he esimerkiks nostavat katseen sieltä plarista ”– –” mitä röyhkeemmin ne vaan uskaltaa näyttää sen kuinka huono ja hidas on mut se on vaikee koska sitte siinä pitää olla aika kova luottamus niihin toisiin ihmisiin ”– –” sillonhan ihmiset voi tukea*

*sua mut jos sä koko ajan oletat ja näyttelet et sull on kaikki okei, ”mä oon tosi hyvä” niin sillon kukaan ei voi tukea sitä oikeaa asiaa mitä pitäis tukea eli sitä ajatuksen syntymistä, sitä tilanteen syntymistä, sitä vuorovaikutuksen syntymistä ”– –” mä tiedän kuinka hidasta se oppiminen voi olla ja mä yleensä aina yritän suunnata sitä ihmistä kohtaan joka änkyttää sitä tekstiä niin mä vaan odotan siinä rauhallisesti ja mä katon niin kauan sitä ihmistä kunnes se saa sen repliikin ulos et en ala yhtään tekemään niinku sellasta [tuhattaa hermostuneesti] koska semmonenhan vetää sit ihan lukkoon.*

Jokaisen näyttelijän omalle oppimismetodille ja sen vaatimalle ajalle tulee antaa tarpeeksi tilaa ja ymmärrystä, jotta näyttelijä ei esimerkiksi omalla turhautumisellaan tai hätäilemisellään vaikeuta entisestään vastaanäyttelijänsä oppimisprosessia. Pienetkin kapinoinnin merkit, kuten esimerkiksi N10:n kuvailema tuhahtus harjoitusprosessin aikana, voivat ahdistaa muistamisen kanssa kamppailevaa näyttelijää ja viedä luottamusta näytelmätekstin oppimiselta. Näyttelijöiden erilaisuus oppimisen ja muistamisen tehokkuudessa on asia, joka aiheuttaa joka tapauksessa haastavia tilanteita työryhmässä, vaikka siihen yritettäisiin suhtautua mahdollisimman kannustavasti ja positiivisesti:

*N9: Se miten se vastaanäyttelijä esimerkiks toimii että jos vastaanäyttelijällä on jotenkin hirveen erilainen tapa työskennellä kuin sulla niin et löytää se jonkinlainen kombinaatio siihen. Et jos on esimerkiks semmonen vastaanäyttelijä joka on jo opeteltu ensimmäiseen harjotukseen kaiken ulkoa ja sitten sä olet plarin kanssa siinä niin se on aika hankala sitten siinä varsinkin et jos toinen puhuu vähän sinne päin ja ite on siinä sen tekstin kanssa et kaikki sanat menee ihan oikein niin se on vaikea löytää sit se yhteistyö. Tai sit toisin päin että jos vastaanäyttelijä on semmonen että haluaa hirveen pitkään pitää plarin ja ite jo osaa ulkoo eikä saa sit sitä yhteistä kontaktia niin kyl se vaikuttaa.*

Jos näyttelijä tietää oman oppimistapansa hyvin ja tiedostaa, että hänellä voi esiintyä hankaluuksia esimerkiksi suuren tekstimäärän opettelussa, hän voi jaksottaa omaa oppimistaan. Näyttelijä voi esimerkiksi ottaa tavoitteekseen opetella muistamaan yhtenä päivänä tietyn kohtauksen vuorosanat ja siirtyä parin päivän päästä seuraavaan kohtaukseen. Jaksottaminen voi tiettyssä tilanteessa toki vaikeuttaa näytelmätekstin kokonaisuuden hahmottamista ja tehdä tekstistä pirstaleisen, mutta joillekin näyttelijöille se voi olla hyödyllinen tapa oppia muistamaan haastavaksi osoittautunutta näytelmätekstiä. Jaksottamista voi hyödyntää, jos se vaikuttaa sopivalta esimerkiksi ohjaajan yleistä työrytmiä ajatellen:

*N7: Mä oon usein tehny myös sillä tavalla että mä en oo välttämättä opetellu koko juttua. Jos esimerkiks tietää että ohjaaja on semmonen joka ei koskaan mee kauheen*

*pitkiä pätkiä alussa niin sit ihan pystyy ittekin laskemaan että tässä ei mennä varmaan viittä sivua pidemmälle niin ne viis sivua voi ihan tosi helposti opetella.*

Tribblen mukaan oppimisessa ja muistamisessa ei ole kyse vain itsenäisistä suorituksista vaan hybridisestä prosessista, jossa erilaiset ihmisen sisäiset ja ulkoiset järjestelmät ovat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa (Tribble 2005, 155). Tribblen ajatus vuorosanojen muistamisen sosiaalisuudesta nousi esille myös näyttelijöiden teemahaastatteluissa. Muististrategioiden yhteydessä näyttelijät huomauttivat, että luova ja tukeva työilmapiiri on tärkeä muistin apuväline. Ihmisen muisti toimii parhaiten, kun hän voi kokea työskentelevänsä hedelmällisessä ja turvallisessa ilmapiirissä:

*N6: Jos työryhmässä on ongelma, kemiaongelma, niin se vaikuttaa muistiin. Työryhmän henkinen tilanne, siis työtovereitten keskinäiset välit, se ilmapiiri niin se on merkityksellinen muistin kannalta. Että puhalletaanko yhteen hiileen vai onko siellä jotain ongelmaa. Jos siellä on ongelma niin muistiin tulee ongelmia.*

Myös N2 mainitsi muististrategioiden yhteydessä, että hedelmällinen työilmapiiri on tärkeää vuorosanojen oppimisen ja muistamisen kannalta. Turha aggressiivisuus ja tyytymättömyys omaa muistia kohtaan tulee pyrkiä poistamaan harjoitustilanteista, jotta kohtaauksissa päästään jouhevasti eteenpäin hyvässä yhteishengessä:

*N2: Sitä huomaa kun sitä [vuorosanoja] hyvässä mielessä painaa mieleensä niin sitä on hyvin hyvällä tuulella, luovalla tuulella, ei oo ollenkaan ärtyny. Se on niinku hyvin miellyttävää ”– –” että se on sen hedelmällisen lopputuloksen kannalta se että sä oot hyvällä tuulella on tärkeä koska ne harjoitustilanteet voi olla hyvin piinallisia jos siellä ollaan niinku ”shit!”, että jos se menee niinku sille adrenaliinin puolelle.*

Vuorosanojen muistaminen on tärkeä osa näyttelijöiden ammattia ja on ymmärrettävää, että tilanteissa, joissa näytelmän työryhmän välillä on erimielisyyksiä tai persoonallisuuksiin liittyviä ongelmia, työn tekeminen vaikeutuu. Positiivinen asenne, yhteinen päämääräorientoituneisuus ja erilaisten kollegoiden hyväksyminen takaavat usein luovan työilmapiirin.

Näyttelijöiden välinen kommunikointi ja yhteen hiileen puhaltaminen vaikuttavat olevan siis ensisijaisia vuorosanojen muistamisessa ja yleisestikin työnteon mielekkyydessä. Näytelmä ei koskaan muodostu pelkästään vuorosanoista ja niiden lausumisesta, vaan näyttelijöiden pyrkimyksenä on kommunikoida keskenään hyödyntämällä kaikkia aisteja. Vuorosanat heräävät eloon ja täydentyvät, kun näyttelijä ottaa työvälineikseen myös tunteiden ilmaisun ja keholla

elehtimisen. Todellinen kommunikaatio kahden näyttelijän välillä syntyy, jos molemmat näyttelijät kuuntelevat toisiaan ja voivat aistia toistensa aikomuksia. Vastavuoroisen kommunikaation tulee olla jatkuvaa ja sen tulee aina tapahtua nykyhetkessä, aivan kuin lausutut vuorosanat olisivat kaikille näyttelijöille uusia ja ensimmäistä kertaa lausuttavia. (Stanislavski 2011, 310–311, 350.)

Kun näyttelijöiden kommunikaatio pelaa hyvin yhteen, näytelmässä on helpompi saavuttaa molemmille näyttelijöille soveltuva rytmi, joka puolestaan edesauttaa vuorosanojen opettelemista ja muistamista. Näytelmä on ikään kuin sekä kysymyksiä ja vastauksia että väitteitä ja reaktioita sisältävä peli, joka ei muodostu sujuvaksi ja toimivaksi ilman kaikkien pelaajien läsnäoloa. Toimivaa kommunikaatiota toisen näyttelijän kanssa ei voi saavuttaa työskentelemällä yksin.

Näyttelemisen taustalla toimii ajatus yhteistoiminnasta. Uuden produktion yhteydessä kulloinenkin työryhmä joutuu aina oppimaan omat yhteiset pelisääntönsä sekä toimintatavat ja -menetelmät. Yhteistoiminta ja onnistunut vuorovaikutus työryhmän sisällä vaikuttavat aina yksittäisen näyttelijän roolisuoritukseen. Jotta vuorovaikutus onnistuu mahdollisimman hyvin, näyttelijöiden on antauduttava harjoitus- ja esitystilanteissa tasavertaisesti. Heillä tulee olla kykyä ja halua tukea omalla työllään myös kaikkien vastanäyttelijöiden roolityöskentelyä. Jokainen näyttelijä ansaitsee sosiaalista tukea ja kannustusta, joita hyvä työilmapiiri saa usein aikaan. Hyvä työilmapiiri näyttäytyy yhteisinä päämäärinä ja keskinäisenä luottamuksena ja tukena. Näyttelijöiden välillä on tunne yhteisestä positiivisesta energiasta, jonka ympäröimänä ei tarvitse pelätä epäonnistumisia. (Rantanen 2006, 130–131, 173.)

Rantasen väitöskirjan tutkimustulosten mukaan näyttelijälle on harjoitus- ja esitystilanteissa tärkeintä, että hän tulee nähdyksi ja onnistuu saamaan reaktioita aikaan muissa ihmisissä. Erityisesti harjoitustilanteet voivat muodostua piinallisiksi, jos ohjaaja on välinpitämätön näyttelijää kohtaan eikä esimerkiksi anna tarpeeksi ohjeita. Ohjaajan välinpitämättömyyttä pidetään pahempana kuin huonon palautteen saamista. Rantasen tutkimukseen osallistuneet näyttelijät kuvailivat haastatteluissa sadistisen ohjaajan tunnusmerkkejä. Sadistinen ohjaaja muun muassa pakottaa näyttelijän esittämään roolia tietyllä tavalla, käyttää kiristystä ja uhkailua, syrjii ja kyseenalaistaa näyttelijän olemassaolon ja solvaa näyttelijää sekä työn ulkopuolella että työn sosiaalisissa tilanteissa. Sadistisuus voi koostua monesta erilaisesta tekijästä, mutta niitä kaikkia määrittelee toimivan kommunikaation puute tai sen häiriöt. (Rantanen 2006, 161, 163–164.)

Omissa haastatteluissani nousi esille ajatus siitä, että ohjaaja voi toisinaan omalla käyttäytymisellään tai jopa persoonallaan vaikuttaa myös vuorosanojen oppimiseen:

*N9: Jos pelkäis esimerkiksi ohjaajaa kauheesti niin kyl se varmasti [vaikuttaa]. En oo pitkiin aikoihin enää pelänny ketään ohjaajaa mutta muistan nuoruudesta jotain Turkkaa jota pelkäs niin, no sen kans ei nyt tehty semmosia tekstejä että olis ollu jotain pitkiä tekstejä joita olis pitäny osata ulkoa mutta varmasti semmonen jos menee lukkoon ohjaajan kanssa ja tulee niinkun semmonen pelkotila niin kyllä se varmasti vaikuttaa sit siihen tekstin oppimiseenkin. Varsinkin jos se ohjaaja kiinnittää esimerkiksi siihen huomioo jotenki.*

*N10: Mull on ollu kaks ohjaajaa jotka on ollu sellasia jotka antaa kaiken tukensa näyttelijöille mut sit on kauheen paljon semmosia että ”No niin, no niin, mikä tässä ny maksaa? Mikä? Etkö sinä ole opetellut repliikkejäsi kun eihän me voida mennä eteenpäin jos tämä, äh! Miten tämä nyt koko ajan jää tähän samaan kohtaan kiinni?”, siis ku ei tota sais ikinä tehdä näyttelijöille mutta ne tekee jatkuvasti.*

Ohjaajalta vaaditaan tehokkaita esimiestaitoja, jotta hän osaa ottaa lukuisista erilaisista ihmisistä koostuvan työryhmän jokaisen jäsenen huomioon ja tukea heitä kaikkia tarvittavalla tavalla. Liiallisten paineiden luominen tai esimerkiksi muistin hankaluuksista moittiminen koko työryhmän läsnä ollessa voivat aiheuttaa hankalia tilanteita, joista voi pidemmällä aikavälillä kehittyä näyttelijöille ahdistuneisuus- tai pelkotiloja. Nämä tunnepitoiset tilat vaikeuttavat oppimista entisestään.

### 3.6 Muistin muita vaatimuksia

Stanislavski muistuttaa opettamiaan näyttelijöitä teoksessaan siitä, että pelkät puhutut vuorosanat eivät riitä muodostamaan toimivaa näytelmää tai esitystä. Todentuntuisuuden luomiseksi tarvitaan myös eleitä, tunteita, todellista vuorovaikutuksellisuutta näyttelijöiden välillä ja koko kehon tarkoituksenmukaista käyttöä. (Stanislavski 2011, 350.) Perinteisissä tekstipainotteisissa näytelmissä vuorosanat muodostavat suurimman osan siitä materiaalista, joka näyttelijän tulee opetella hallitsemaan näytelmän harjoituskauden aikana. Paljon tekstiä sisältävät näytelmät voivat kuitenkin koostua myös sellaisista tilanteista, joissa yleisölle halutaan välittää jotain merkittävää muuten kuin pelkkien vuorosanojen välityksellä. Näyttelijän tulee oppia muistamaan vuorosanojen lisäksi myös lukuisa määrä muita näytelmän kulkuun vaikuttavia tekijöitä. Vastapainoksi vuorosanojen muistamiselle selvitin haastatteluissani myös sitä, mihin kaikkeen muuhun näyttelijät kokevat käyttävänsä muistiaan ja sen kapasiteettia näytelmän harjoituskauden aikana. Muistikuvat



näytelmien ensimmäisistä läpimenoista toivat näyttelijöiden mieleen helposti sen, mistä kaikista muistettavista asioista yksi esitys voi muodostua:

*N4: No sehän on se näyttelijän painajainen aina se ensimmäinen läpimeno koska sit pitää muistaa pukuvaihdot, rekvisiitat, mistä tulen sisälle lavalle että jos olen poistunu tänne niin nyt mun pitääki kiertää tonne ja näin. Se on aina semmonen, näyttelijät on aina ihan helvetin kireitä siinä ekassa läpimenossa et onhan sitä ihan valtavasti sitä kaikkee muuta [muistettavaa] ja sitte että oppii niinku jaksottamaan sen että kun en ole näyttämöllä että kauanko nuo tuolla näyttelee, ja sit pitää ehkä niinku oppii muistamaan et on olennaista muistaa et mitä se toinen näyttelee sillä aikaa ku mä en ole lavalla että se ois jotenki loogista se mitä on tapahtunu että kyllähän se on iso kakku vaikka näyttelijä hoitaakin vaan niinku yhtä tonttia teatteriesityksessä.*

Musiikkiteatteria tekeville näyttelijöille laulujen ja tanssikoreografioiden opetteleminen on tullut tutuksi. N10 oli havainnut, että liikkeellä ja muistamisella on voimakkaita yhteyksiä. Fyysinen toiminta vuorosanojen opettelun aikana on jo monessa yhteydessä todettu hyödylliseksi muistin apuvälineeksi, mutta liikunnan harrastaminen ylipäänsä tuntuu vaikuttavan positiivisella tavalla aivojen ja erityisesti sen muistialueiden toimintaan.

*N10: Mulla kestää tosi kauan ennen ku mä saan ne [tanssi]askeleet mutta sekin oli semmonen jonka vaan oppii ku vaan treenaa ja sit se on helpompaa koska se on jotenki sellasta kokonaisvaltasempaa ja semmonen kaikki on mulle ihan tosi helppoo. Sit ku mä vähän reenasin pikkusen sitä osaa aivoissa ja itse asiassa niissä on sitte yhteys myös et ku sä alat tehdä niinku tommosii kineettisiä juttuja niin sithän sä opit sit myös [muuta] et sehän on ihan selkee homma ja siinä on se vahva yhteys et esimerkiks lukivirhelapsillehan suositellaan nykyisin sellasta liikuntaa jossa tanssitaan juuri sen takia että ne oppis käyttämään sitä koordinaatiota ”– –” koska se jotenki kuumuu se sama paikka tuolta aivoista.*

Jotta näyttelijä onnistuu muodostamaan todentuntuisen yhteyden esittämiinsä roolihahmoihin, hänellä tulee Stanislavskin mukaan olla mahdollisimman paljon tietoa ja materiaalia ympäröivästä maailmasta. Näyttelijän tulee kerätä itselleen kokemuksia mahdollisimman monipuolisesti, jotta hän osaa aina suhtautua tarvittavalla tavalla esittämänsä roolihahmon elämäntilanteeseen. Näyttelijän työhön kuuluu havainnoida ympäröivää maailmaa ja tarkkailla muiden ihmisten käyttäytymistä erilaisissa tilanteissa. (Stanislavski 2011, 168–169.) Muita ihmisiä tarkkailemalla näyttelijä voi esimerkiksi saada hyödyllisiä keinoja omaan näyttelijäntyöhönsä eri persoonallisuuksien tai tunnetilojen ilmentämiseen. Haastattelemistani näyttelijöistä N3 kertoi esimerkin oman elämänsä muistojen hyödyntämisestä näytelmää ympäröivän materiaalin muodostamisessa:

*N3: Se myös että mistä ammentaa tavallaan matskua että joskus '96 oon nähny jonku leffan joka tulee niinku mieliyhtymänä niin myös että kaivaa siitä kaiken mitä muistaa eikä välttämättä kato edes uudelleen mutta se että menee niillä mielikuvilla mitä siitä on, et mitä sieltä vois pölliä, niin mä muistelen ne asiat.*

Yllättävätkin asiat ja muistot näyttelijän omasta elämästä voivat toimia hedelmällisinä työkaluina roolihahmon ymmärtämisessä ja oikeiden tunnetilojen muodostamisessa ja löytämisessä. On siis hyödyllistä ja tärkeää, että näyttelijän muisti toimii myös henkilökohtaisessa elämässä ja muistia osataan hyödyntää tehokkaasti, jotta sieltä on tarpeen tullen mahdollista kaivaa materiaalia esille roolihahmon muodostamisprosessia varten.

Kun näytelmän roolihahmon ympärille on saatu kerättyä tarpeeksi materiaalia ja roolihahmo on syntynyt näyttelijän mielessä ja kehossa, muistot näiden tietojen olemassaolosta tulee pystyä tuomaan esille näytelmän jokaisessa esityksessä. Tunnetilojen ja tapahtumien tulee aina olla näyttelijän mielessä upouusia, ainutlaatuisia ja ensimmäistä kertaa tapahtuvia. Toistaminen on näyttelijäntyössä välttämätöntä, mutta se ei saa näkyä ulkoisesti.

*N1: Näyttelemine on toistamisen taidetta ja se vaatii keskittymistä ja muistamista elikkä että sä pystyt ilta illan jälkeen toistamaan asiat mahdollisimman hyvin ja siltikään se ei saa olla teknistä vaan sen pitää olla, siis se on teknistä plus että sen täytyy olla sitten se rooliin syventyminen.*

*N8: Tietenkin sun pitää muistaa niinkun niiden vuorosanojen lisäksi se sisäinen maailma tavallaan et ethän sä voi vaan niinku pölöttää sitä tekstinä vaan sun pitää niinku aina löytää uudestaan jotenki se tunnetila ja sehän varmaan on se kaikkein vaikeinta jotenkin et aina niinku synnyttää se uudelleen ”– –” lähinnä draamassa ajattelee sitä että tulee joku järkyttävä tieto ja sit sun pitäis niinku reagoida siihen et ku sulle kerrotaan se viidennenkymmenennen kerran niin se ei vaikuta suhun enää mitään mutta että siinä näytelmässä sun pitää jotenki osata niinku nollata ittes että se sitten vaikuttaa suhun taas uudestaan.*

Vaikka näytelmän aikana näyttelijän on tarkoitus sukeltaa esittämänsä roolihahmon maailmaan pyrkien aina vain syvemmälle ja samalla unohtaen ympäröivän yleisön ja esimerkiksi sen, mitä yleisö esityksestä milläkin hetkellä ajattelee, yleisöä ei aina voi kuitenkaan täysin unohtaa. Tiettyjen näyttämö- ja katsomotilojen puitteet voivat olla sellaisia, että ne vaativat näyttelijältä ja koko työryhmältä huomaavaisuutta, jotta jokainen yleisön jäsen pääsee nauttimaan esityksestä parhaimmalla mahdollisella tavalla:

*N8: Et jos se [katsomo] on ihan täynnä ja reunimmaisat paikat on kans ihan, ne myydään viimesinä kun ne on kaikista huonoimmat ne ekan rivin reunat, mut et jos*

*siellä istuu joku niin huomioi myös ne ettei peitä niitä ”– –” avata se ilmasu sinne reunaan. Tossakin oli just lastenesitys niin siinä mä yritin muistaa sen et kun se oli täynnä et siellä oli kaks ja puolsataa lasta niin vaikken mä oikeestaan nostanu ääntäni mut kuitenkin muistaa se että siellä vikalla rivilläkin istuu että suunnata sinne, avata niinku katsetta sinne että ne jotenki kokee olevansa sisällä siinä etten mä vaan siihen eteen näyttele.*

Toisinaan on tärkeää, että näyttelijä muistaa huomioda esimerkiksi yleisön sijainnin tai yleisön ikäjakauman. Nämä ovat kuitenkin useimmiten asioita, joita näyttelijän tuskin tarvitsee aktiivisesti säilyttää mielessään, vaan ne nousevat tietoisuuteen aina tilanteen niin vaatiessa. Tähän vaikuttavat muun muassa näyttelijän kartuttama ammattitaito työvuosien kuluessa ja sopeutumiskyky erilaisiin erikoishuomioita vaativiin esiintymistilanteisiin. Mitä enemmän kokemusta näyttelijällä on, sitä automaattisemmin ja huomaamattomammin hän kykenee toimimaan tilanteissa, joissa yleisön huomioiminen on toivottavaa. Tämänäyttötyyppisissä tilanteissa näyttelijältä vaaditaan ensisijaisesti tilanteessa olemista, keskittyneisyyttä ja tarkkaavaisuutta. Nämä kaikki tekijät auttavat myös vuorosanojen muistamisessa.

Haastattelemillani näyttelijöillä oli jonkin verran kokemusta myös mykkäroolien näyttelemisestä. Näyttelijät kokivat mykkärooliensa olleen todella haastavia mutta mielekkäitä työkokemuksia. Mykkärooli ei nimensä mukaisesti sisällä yhtään vuorosanoja, jolloin näyttelijän täytyy keskittää erityisesti näkö- ja kuuloaistinsa näyttämöllä näyteltävien tapahtumien seuraamiseen ja niissä mukana elämiseen. Tämä aiheuttaa muistamiselle ja myös yleiselle keskittymiselle jälleen uusia vaatimuksia.

*N5: Mä huomasin miten paljon valppaampi mä olin kanssänäyttelijöitten suhteen, yllättävää kyllä, kun olin itse hiljaa, suulaana ihmisenä olin itse hiljaa niin mä kuuntelin hirveen tarkasti koska mun piti reagoida kauheen pienillä ja niinkun ei-sanallisilla keinoilla vastata ja reagoida ja kommentoida ja olla niinkun tän yleisön välikappale tavallaan.*

*N9: Se on niinkun näkökulmahenkilö että sen kautta yleisö ikään kun näkee sen mitä siellä on et se on harjotusaikana hyvinkin intensiivistä. Voi olla että on niinkun hirveen väsyne niinkun harjotuksista sen takia ”– –” kun ei vielä tiedä oikein koska monasti sitten ohjaajakin saattaa vielä siinä vaiheessa tehdä vielä sitä missä on ikään kun se action, antaa niinkun sille semmosen oman luvan rakentaa sitä omaa olemista niin se voi olla hyvinkin raskasta luoda ne kuviot ja katseet että millon katsoo tonne ja millon katsoo tonne. Ja se on sit sitä muistamista että nyt pitää katsoa tonne ja sit tolla repliikillä katsoa sitten vaikka yleisöön ja sillä on joku merkitys.*

*N7: Se on tosi vaativaa koska sä et voi puheella pitää ittees vireessä ja vauhdissa vaan sun täytyy sitten muualta löytää ne keinot mihin sä kullosestikin kiinnität huomiota ja*

*siitäkin tulee kauheen tärkeä että mihin sä kiinnität huomioo koska sillon myöskin katsoja saattaa kiinnittää sen mykän kautta.*

Mykkäroolista voi muodostua yleisön ja muiden puhuvien näyttelijöiden välikappale, jonka kautta yleisön on mielenkiintoista seurata näyttämön tapahtumia ja niiden synnyttämiä reagoiteja sekä muissa roolihahmoissa että itsessään katsojina. Näyttelijät kokivat mykkäroolit haastaviksi, koska niissä vaaditaan tietynlaisen tilan saavuttamista, jolla rooli saadaan ylläpidettyä ilman vuorosanoja. Mykkärooli ei saa olla liian hiljainen, vaan näyttelijän tulee kyetä erilaisilla reagoineilla ja liikkeillä tekemään hahmosta mielenkiintoinen. Ilman vuorosanojakin on mahdollista välittää tunteita, asenteita ja jopa sanoja. Mykkäroolit ovat todella haastavia, ja näyttelijät kokevatkin, että heillä on mykkärooleja tehdessä tavallista suurempi vastuu. Näyttelijät pitivät mykkärooleja myös mielenkiintoisina, sillä ne tuovat kaivattua vaihtelua perinteisiin puherooleihin.

Mykkäroolia työstettäessä näyttelijöiden välisen vuorovaikutuksen merkitys korostuu entisestään. Näyttelijän pitää usein muistaa koko näytelmän kulku ulkoa, jotta hän tietää reagoida omalla kehollaan ja eleillään näyttämöllä tapahtuviin asioihin juuri oikealla hetkellä. Vaikka hänellä ei olekaan vuorosanoja, hän joutuu opettelemaan muiden näyttelijöiden vuorosanat ja asemoinnit. Mykkäroolin opetteleminen onkin lähes mahdotonta suorittaa itsenäisesti, sillä kyseinen rooli rakentuu muiden näyttelijöiden ympärille ja heidän lausumiinsa sanoihin ja suorittamiinsa tekoihin.

## 4 VUOROSANOJEN UNOHTAMISESTA

### 4.1 Kokemuksia unohtamistilanteista näyttämöllä

Ihmisen pitkäaikaisen muistin tila on lähes rajaton. Jos työmuistissa käsitellään tiettyä muistiaineesta tarpeeksi tehokkaasti, se siirtyy pitkäaikaiseen muistiin pysyvästi. (Ashcraft & Radvansky 2010, 38–39.) Ihminen ei kuitenkaan muista kaikkea, mitä hänen pitkäaikainen muistinsa sisältää, koska osa muistista on tiedostamatonta (Foer 2011, 81). Suurin ongelma muistamisessa ei liity muistin häviämiseen tai tuhoutumiseen vuosien kuluessa, vaikka sitäkin voi tapahtua erityisesti iäkkäillä ihmisillä tai eri sairauksien seurauksena. Ongelmat muistamisessa johtuvat lähinnä siitä, että pitkäaikaisesta muistista ei saada muistiaineesta takaisin tietoisuuteen ja työmuistiin ilman tehokkaita muistivihjeitä. Jos muistivihje tai muististrategia on tarpeeksi toimiva, se houkuttelee muistettavan asian pitkäaikaisesta muistista esille. (Foer 2011, 34, 91.)

Näyttelijät lukevat usein satoja näytelmätekstejä uransa aikana ja opettelevat muistamaan näiden sisältämät vuorosanat esittämiensä roolihahmojen osalta. Ainakin ne näytelmät, joita esitetään useiden kuukausien tai vuosien ajan, jäävät mitä todennäköisimmin näyttelijän pitkäaikaiseen muistiin, joko tiedostetusti tai tiedostamatta. Tiedot muististrategiat tai pienet vihjeet, esimerkiksi tuttu lausahdus, musiikin pätkä, puku tai haju, voivat tuoda mieleen vuorosanoja tai jopa kokonaisen näytelmätekstin monien vuosien takaa. On kuitenkin myös tilanteita, joissa näytelmäteksti ei syystä tai toisesta ole päässyt näyttelijän mielessä tarpeeksi syvälle, jotta sitä olisi mahdollista muistaa enää esityskauden päätyttyä tai edes sen aikana. Voi myös olla, että vuorosanojen opettelemisessa käytetyt muististrategiat tai niiden yksinkertainen puute on vaikuttanut siihen, että näytelmäteksti ei ole jäänyt mieleen pidemmäksi ajaksi.

Lähes kaikki haastattelemani näyttelijät kokivat, että he pystyvät säätelemään omaa muistiaan ja sijoittamaan tiettyjä näytelmätekstejä niin sanotusti eri muistin alalokeroihin. Näytelmätekstien sijoittamiseen muistissa vaikuttaa muun muassa se, tietääkö näyttelijä tarvitsevansa opettelemiaan vuorosanoja vielä joskus tulevaisuudessa eli tullaanko näytelmää esittämään vielä myöhemmin. Näyttelijät kuvailivat muistinsa toimivan siten, että he voivat tietoisesti järjestää eri näytelmätekstit lokeroihin, joiden nimet voisivat olla esimerkiksi: *tätä tarvitaan vielä, tätä ei tarvita enää ja tämä olisi varmuuden vuoksi hyvä muistaa*. Muistin kontrolloiminen tällä tavoin on heidän mielestään mahdollista, ja se on osoittautunut hyödylliseksi tavaksi varsinkin silloin, kun muistettavia näytelmätekstejä on mielessä paljon ja niitä halutaan laittaa tärkeysjärjestykseen.

*N5: Jos on joku tollanen juttu mitä vaikka esitetään harvakseltaan mut sä tiedät että sieltä on vielä tulossa niitä esityksiä niin se jotenkin pysyy [muistissa]. Sit laitosteatteerin arjessa kun joku juttu kun se loppuu niin se loppuu ja on vuorenvarmaa että sitä ei niinku seuraavaan kahteenkytä vuoteen [esitetä] niin mä väitän että muutamana viikon päästä ei muista enää sanaakaan koska antaa niinkun itselleen luvan unohtaa sen.*

*N8: Se muisti on niinku ihmeellinen mun mielestä että se pysyy siellä päässä että sulla voi olla kolme, neljä näytelmää yhtä aikaa siellä aivoissa omassa laatikossaan ja sitten ku sulle sanotaan että se on viimeinen näytös ”– –” se on varma et se poistuu sieltä hirveen nopeasti ”– –” kun mä tiedän että mä esitän sitä niin mä en päästä sitä pois sieltä aivoista ja sitte se on siellä kun nytki tuntu että ku lämmitettiin tänä syksynä se [näytelmä] että ”miten mä muistan sitä enää?” mut kyl se sit vaan sieltä [tuli]. Ihmeellinen aivokoppa.*

*N1: Toiset näytelmät unohtaa ihan mielellään ja aika nopeasti mut sit esimerkiks tän erään näytelmän kohdalla kun tiedän että sitä tullaan vielä esittämään ja sitä on esitetty viimeks toukokuussa niin mä olen edelleen käynyt sitä koko ajan niinku mielessäni läpi. Kohtauksia aina sieltä täältä, ottanu yhden kohtauksen ja käynyt sen läpi.*

Näyttelijät ovat lukuisien vuosien työkokemuksen avulla oppineet tuntemaan oman muistinsa toimintaperiaatteet ja pystyvät näin hyödyntämään niitä omaksi parhaakseen. Työmuistin ja pitkäaikaisen muistin välille muodostetaan tarvittaessa mahdollisimman toimivat yhteydet, jotta pääsy tiettyihin tärkeisiin näytelmäteksteihin taataan mahdollisimman luotettavasti.

Aina kuitenkin parhaimmatkaan yhteydet työmuistin ja pitkäaikaisen muistin välillä tai vuorosanojen opettelussa käytetyt muististrategiat eivät pelasta näyttelijää tavallisen ihmismuistin lähes jokapäiväiseltä heikkoudelta eli unohtamiselta. Näyttelijät kuvailivat kokemiaan unohtamistilanteita pääasiassa negatiivisina kokemuksina. Unohtaminen erityisesti esitystilanteessa voi aiheuttaa hetkellisen pelkotilan ja kokemuksen suuren katastrofin tunteesta. Erityisesti keho reagoi voimakkaasti unohtamiseen:

*N4: Sehän on siis hetki jolloin pulssi nousee kolmeensataan jos niinku tiedostaa sen että nyt mä en muista yhtään mitä mun piti sanoa niin se tuntuu iäisyydeltä se aika. Ja sit se pulssi menee sinne kolmeensataan ja sitten kun pääsee taas kiinni eikä yleisö todennäköisesti oo huomannu mitään niin se epävaka olo saattaa kestää vielä vaikka viistoista minuuttia et sitte on ihan silleen että pitää päästä aina kulisseeihin puhaltaan et se aiheuttaa kyllä aina ihan sellasen katastrofiolon mikä on ihan tyhmää. Eihän se siis mitään aivokirurgiaa oo. Varsinkaan jos sitä ei kukaan huomaa.*

*N5: Ei täst oo kovinkaan pitkä aika kun mulla tuli aivan totaalinen bläkäri kohdassa jossa ei ikinä ollu ollu niinkun mitään. Mä hetken aikaa ajattelin jotain muuta, et mitenhan toi nyt tosta tai jotain, ja hetkeks herpaantu siitä ja ajatus katkes. Sit mä*

*jouduin ihan että mä ajattelin et mä ihan rauhassa vaan kelaan tän, missä me nyt mentiin. Et se tuntu kauheen pitkältä ajalta ja todellisuudessa ehkä muutamia sekunteja se kestää, viis kuus sekuntia vaikka se tuntuu tunnilta.*

*N7: Mä olen sitte justiin tästä eräässä näytelmässä sattuneesta sekoilusta niin mä närkästyn ittelleni ihan hirveesti että ei oo ollu aivot kasassa vaan on menty silleen vähän niinkun sellasta putkee.*

Vuorosanojen unohtaminen on pelottavaa, ahdistavaa ja sellaista, joka saa näyttelijän ärsyyntymään ja hermostumaan. Näyttelijä joutuu tipahtamaan esittämästään roolihahmosta pois, kun hän tiedostaa unohtamisen tapahtuneen tai sanoneensa väärän vuorosanan. Tällaisesta tilanteesta voi olla vaikea palata takaisin ja päästä uudestaan kiinni roolihahmon sisäiseen maailmaan. Kehokaan ei luultavasti toimi unohtamisen jälkeen välittömästi toivotulla tavalla, koska kohonnut pulssi ja hermostuneisuus voivat aiheuttaa vaikeuksia kehon kontrolloinnissa. Näyttelijä voi kokea epäonnistuneensa myös siinä mielessä, että hänen unohduksensa voi aiheuttaa sekaannuksia mahdollisen vastaanäyttelijän vuorosanoissa tai ylipäänsä koko työryhmän keskittyneisyydessä. Dialogi- tai joukkokohtauksissa näyttelijä on tietyllä tavalla vastuussa myös vastaanäyttelijöidensä suoritusten onnistumisesta, joten unohtamisen sattuessa näyttelijä voi ajatella saattaneensa koko työryhmän ikävään tilanteeseen. Paikalla oleva tarkkaileva yleisö tekee ahdistuksen tunteesta entistä voimakkaamman.

Näyttelijäntyö on nimenomaan julkista toimintaa, jossa näyttelijät pyrkivät tavoittelemaan tiettyä huippusuoritusta. Työn tulokset ja itse näyttelijät ovat kaikkien nähtävissä ja arvioitavissa. Koska näyttelijät tiedostavat työnsä julkisuuden, sen haasteellisuus ja siihen liittyvät uhkat voimistuvat entisestään. (Rantanen 2006, 57.) Vaikka usein yleisö ei edes huomaa vuorosanojen unohtamisia esityksen aikana, mahdollisuus virheiden huomaamiselle on toki aina olemassa. Virheet vuorosanoissa tai täydelliset unohtamiset aiheuttavat uhkan näyttelijän suoriutumislle. Näyttelijä toivoo oman suorituksensa olevan mahdollisimman varma ja virheetön, jotta hän voi yleisön silmissä kokea onnistuneensa.

Kuten N4 totesi, vuorosanojen unohtamista ei kuitenkaan kannata ottaa liian vakavasti. Jokainen joutuu elämässään opettelemaan joitain tekstinpätkiä ulkoa, ja jokainen myös joutuu joskus tilanteeseen, jossa muisti ei pelaa toivotulla tavalla. Muistin toimimattomuus aiheuttaa pelkotilan näyttelijässä usein juuri sen takia, että tilannetta on todistamassa satapäinen yleisö. Usein unohtamistilanteet ovat kuitenkin niin äkkinäisiä, että yleisö ei huomaa mitään tavallisuudesta poikkeavaa edes tapahtuneen.

Vuorosanojen unohtamiseen liittyvät tilanteet voivat olla keskenään hyvin erilaisia. N2 kuvaili oman muistinsa todella toimivaksi ja luotettavaksi ja kertoi kokevansa unohtamistilanteita esiintymistilanteissa hyvin harvoin. Hän muisti kuitenkin muutaman hauskan tilanteen, jossa jokin voimakas tunne oli päässyt tunkeutumaan hänen roolihahmonsansa maskin läpi niin rajusti, että hän oli näissä häkellyttävissä tilanteissa unohtanut vuorosanansa:

*N2: Näytelmässä olin erään naisnäyttelijän kanssa pari, buffopari, ja mä lauloin hänen kanssaan mutta jos tunnustan sen verran että mä olin hyvin rakastunu tähän naisnäyttelijään silloin ja se toi oman värinsä siihen lauluun ja siihen koko esittämiseen. Ja sitten ihan viimeisissä esityksissä niin eräs toinen naisnäyttelijä tuli siihen ja sitten kun se palautettiin mieleen se että nyt te joudutte esittään tän laulun siinä ja sit mä että ”oonko mä hänen kanssaan esittäny tätä?” Mä muistin sen vaan sen ihanan toisen naisnäyttelijän kanssa. Ja sitten mä että ”ei pirulauta kai mä sitten oon esittäny” ja me esitettiin se ”– –” ja sitten mä taas eläydyin siihen ja sitten mä katoin että mitä tuo näyttelijä täällä tekee ja silloin mä unohdin. Ja sama oli tossa eräässä toisessa näytelmässä kun eräs naisnäyttelijä katsoo kun me mennään naimisiin siinä ja hän on siinä hääkakun päällä ”– –” ja kun se on niin kaunis siinä. Silloin mulla meni niinku polvet ihan hyytelöksi ja mä olin et missä mä oon. Se hänen kauneutensa ja se oli niin mahtava sillä tavalla et mä unohdin että onko tämä unta vai vaakunan viinaa vai mitä.*

Joskus varsinaiset muististrategiat voivat olla sisällöltään sellaisia, että ne auttamisen sijasta sekoittavatkin näyttelijän ajatukset ja aiheuttavat unohduksia tai sekaannuksia. Esimerkiksi motorinen koodi voi johtaa näyttelijää harhaan, jos näyttelijä luottaa siihen muististrategiana myös itse muistiinpalautusvaiheessa eli varsinaisessa esityksessä. Näissä tilanteissa tietty liike tai asema saattaa toimia muistivihjeenä useista eri kohtauksista tai vuorosanoista, jolloin näyttelijä voi helposti mennä sekaisin. N8 kertoi esimerkin tällaisesta tilanteesta:

*N8: Yhdessä näytelmässä tehtiin hirveen samantapaset asemat useammille kohtauksille johtuen ehkä siitä esityspaikasta. Mulla tapahtu kerran virhe siellä näyttämöllä just esityksessä et mä hyppäsin niinku siihen seuraavaan kohtaukseen koska siinä oli hirveen sellanen samanlainen liikerata et mä en ollu ihan keskittyny siihen tilanteeseen. Jotenkin mun kroppa sano et nyt kun mä käännyn tästä niin nyt mä sanon sen repliikin. Sit mä hyppäsin jonkun kymmenen sivua eteenpäin mikä aiheutti pieniä ongelmia.*

Tilanteissa, joissa motorista koodia hyödynnetään muististrategiana myös esityksissä, motorisesta koodista voi muodostua liian tehokas ja koukuttava muististrategia. Motorista koodia voi huoletta käyttää muististrategiana, jos esiintymistila ja sen fyysiset rakenteet säilyvät koko esityskauden ajan samanlaisina. Jos kuitenkin yllättäviä tilanvaihdoksia tapahtuu, tai ohjaaja tai muu työryhmän jäsen



päittää esimerkiksi vaihtaa asemia tai liikeratoja lyhyellä varoitusajalla, uusia motorisia koodeja ei ehdi syntyä ja vanhojen koodien puuttuessa näyttelijä häkeltyy ja voi unohtaa vuorosanansa:

*N8: Liittyy tämmöseen niinku liikeratoihin niinku tää muistikatkos että oli kyse yhdestä runoillasta kauan aikaa sitten ja mä esitin vierailunäytöksenä Helsingissä sitä ”– –” ja sit se valomies joka oli siellä niin sit se totes jotenki että ku ”kaikki on aina tullu tuolta oikealta puolelta niin tuu sä nyt tuolta toiselta puolelta et tulee vähän niinku vaihtelua” ja mä olin että ”joo, okei, et eihän sillä oo mitään vaikutusta” mut ku mäkin olin aina tullu sieltä toiselta puolelta niin sit ku mä muutin sen niin siinä ekassa runossa mulla tuli välittömästi black out koska se jotenki meni rikki se. Et vaikka niinku näyttämöllä pitäs aina kokea kaikki asiat uudestaan ja olla jotenki että ”nyt syntyy tässä” niin silti se ku sä poikkeat siitä sun omasta liikeradasta niin se saattaa yhtäkkiä johtaa sut jonneki [väärään].*

Myös Stanislavskin teoksessa mainitaan näyttelijän kokemasta tilanteesta, jossa muutokset tunnelmassa ja omassa käyttäytymisessä aiheuttivat unohduksia vuorosanoissa. Näyttelijä oli jo pitkään harjoitellut esittämänsä villi-ihmisen roolihahmon muodostamista valitsemalla tietynlaisia eleitä, ilmeitä ja liikkeitä vuorosanojen tueksi. Eräällä harjoituskerralla hän päätti yllättäen improvisoida ja poistaa kaikki aikaisemmin muodostamansa liikkeet, asemat ja kasvojen ilmeet roolihahmostaan, jolloin näyttelijä unohti heti ensimmäisen vuorosanansa. Näytelmäteksti katosi mielestä kokonaan, kun sen muistamista tukeneet muistin apuvälineet poistettiin. (Stanislavski 2011, 44.)

Näyttelijä voi myös joutua tilanteisiin, joissa erilaisiin motorisiin koodeihin luottaminen ei ylipäänsä ole mahdollista. Esimerkiksi kiertueteatterissa työskentelevät näyttelijät joutuvat käyttämään muita muististrategioita vuorosanojen muistamisen tukena. Kiertueteatteriesitykset kiertävät usein nimensä mukaisesti eri paikkakunnilla ja eri esitystiloiissa. Tällöin esimerkiksi kulkureitit näyttämölle voivat olla joka kerta erilaisia, jolloin motoristen koodien muodostaminen niiden perusteella voi olla harhaanjohtava muististrategia. Näyttelijä ei voi luottaa tiettyihin liikeratoihin muistin apuvälineinä, sillä liikeradat saattavat muuttua jokaisen uuden esitystilan myötä. Jos näyttelijä haluaa välttää vaihtuvien liikeratojen mahdollisesti aiheuttamia hämmennyksiä tai vuorosanojen unohtamisia, hänen voi olla hyödyllistä esimerkiksi harjoitella etukäteen kaikki mahdolliset variaatiot eri kulkureiteistä.

Hankalat vuorosanat voivat aiheuttaa unohduksia, virheitä tai ongelmia myös samanaikaisessa fyysisessä toiminnassa. N9 kertoi esimerkin näytelmästä, jossa hän joutui lausumaan vaikeaa

tieteellistä sanastoa sisältäviä vuorosanoja ja samaan aikaan käsittelemään motorisesti monimutkaista laitetta:

*N9: Mulla oli semmonen tosi pitkä monologi jossa mä kerroin siis ihan tieteellisiä faktoja vaikka se oli komedia. Mun piti semmonen kone saada toimimaan ja enhän mä ymmärrä niistä yhtään mitään niin se oli kyllä että siinä mä en ruvennu todellakaan tutkimaan kemiaa ja fysiikkaa vaan mä niinkun opettelin sen. Et se oli niinkun aika hankala koska se oli hirveen pitkä, semmonen kaks sivua melkein ja sit ku siinä oli niitä tieteellisiä sanoja. Kyl mun piti sen verran tutkia että mä ymmärsin mitä se puhuu ja sit ku siinä piti samaan aikaan sellasta laitetta tehdä elikkä se fyysinen työ niin sit se menikin väärin aina joskus se fyysinen työ kun mä töppäilin siinä muutamia kertoja kun se teksti oli niin sillä lailla eksaktia tietoa et se oli hankala.*

Työmuisti on aina rajallinen, ja myös näyttelijä voi joskus joutua tilanteisiin, joissa näytelmätekstin määrä ylittää muistin kyvyt. Kaikki haastatteleman näyttelijät totesivat, että eri näytelmätekstit eivät voi mitenkään mennä sekaisin keskenään, mutta yksittäisen näytelmätekstin sisällä sen sijaan voi tapahtua sekaannuksia. N4 antoi esimerkin näytelmätekstistä, jonka laajuus ja monimutkaisuus sekoittivat koko työryhmän:

*N4: Me tehtiin semmonen interaktiivinen farssi ja siinä se käsikirjotus oli semmonen valtava tiiliskivi ja yleisö aina äänesti että mitä seuraavaksi tapahtuu eli oli niinku miljoonia vaihtoehtoja ”– –” sillen sitä tekstiä oli niin älyttömästi ku voit kuvitella että jos aina on mahdollisuus valita niinku kolmesta eri vaihtoehdosta ja sit meidän pitää osata kaikki ne ulkoa niin se oliku sit sellasta että jossain vaiheessa ku ensi-ilta lähenee ja meille tuotiin vaan koko ajan tekstiä lisää ja uusia kohtauksia niin sitte alko käydä niin että se kovalevy täytyy ja sit ku sinne laitettiin uutta matskua niin sieltä toisesta päästä tipahti ulos. Et sitte jotku ensimmäiset repliikit jotka oli opetellu niin niitä ei enää muistanukaan. Mulla ei ollu enää hajuakaan että mitä siinä pitää sanoa ja se oli vielä ihan liian lyhyt se harjotusaika että siinä olis pitäny olla sitte myöskin puolet pidempi harjotusaika ku oli niin paljon sitä tekstiä. Mutta siellä oliku sitte tämmösiä heikiä esityksissä että näyttämöllä on kuus ihmistä joista kukaan ei enää tiedä että mitä kohtausta me nyt näytellään ja kenen pitäis puhua ja sitte kuiskaajalta kysytään niin kuiskaaja nostaa kädet pystyyn ja sillä on vaan se käsikirjotus siinä silleen että hän ei enää tiedä että millä sivulla ollaan ku siellä on äänestely ees sun taas sun niin sitte otettiin se käsikirjotus sinne lavalle ja porukassa ruvettiin selaamaan.*

Näytelmätekstin rakenne tai esimerkiksi sen pirstaloituneisuus voi siis osoittautua vaikeasti hallittavaksi kokonaisuudeksi muistamisen kannalta. Erityisesti N4:n antamassa esimerkissä suurimman ongelman aiheutti todennäköisesti se, että näytelmän kulku vaihteli jokaisella esityskerralla sen perusteella, mitä yleisö äänesti näytelmässä seuraavaksi tapahtuvan. Näyttelijät esittivät niin sanotusti joka kerta uuden näytelmän. Näyttelijöiden muistiin ei ollut mahdollista

muodostua muistijälkeä näytelmän tapahtumista, sillä niiden järjestys ja sisältö vaihtuivat jokaisen esityksen myötä. He olivat opetelleet muistamaan kohtaukset ja niiden sisältämät vuorosanat, mutta ne olivat todennäköisesti jääneet muistiin vain omina yksittäisinä kokonaisuuksinaan. Kohtaukset eivät olleet linkittyneet toisiinsa, sillä ne esitettiin aina eri järjestyksessä. Vuorosanojen muistaminen oli täten jäänyt heikommalle tasolle, sillä kohtauksilla ei ollut esityksissä tiettyä järjestystä, joka olisi kronologisuudessaan edesauttanut ja vahvistanut vuorosanojen muistamista.

Keskittyneisyyttä on voinut ollut huomattavasti vaikeampi jakaa esityksessä eri tekijöiden välillä, kun keskittymisessä on pitänyt panostaa siihen, mikä kohtausten järjestys tulee lopulta olemaan milläkin esityskerralla. Haastattelemi näyttelijät painottivatkin, että vuorosanojen unohtamistilanteilla on usein yhteyksiä myös keskittymisen herpaantumiseen. Jotta informaatio saavuttaa henkilön työmuistin tai lyhytaikaisen muistin, henkilön täytyy olla keskittynyt ja tarkkaavainen. Myös kyseisen informaation säilyttäminen työmuistissa vaatii henkilöltä toistuvien harjoitusten lisäksi jatkuvaa tarkkaavaisuutta ja ponnisteluja. (Houston 1986, 253.) Toistuvien harjoitusten ja mahdollisten muististrategioiden avulla informaatio voi onnistuneesti siirtyä pitkäaikaiseen muistiin. Näyttelijät kuvailivat vastauksissaan, että muisti ja keskittyminen ovat usein verrattavissa toisiinsa. Niillä on voimakas yhteys sekä positiivisessa että negatiivisessa mielessä. Jos näyttelijä on keskittynyt omaan roolihahmoonsa ja käsillä olevaan tilanteeseen eikä anna muiden asioiden häiritä keskittymistään, vuorosanojen unohtamisia tapahtuu vain harvoin.

*N5: Kysehän ei silloin oo siitä etteikö muistais vaan siitä että on väärään asiaan keskittynyt tai ei ole keskittynyt koska eihän niitä [vuorosanoja] unohda. Se on suunnilleen sama että unohtais kävellä näyttämöltä veke että silloin vaan keskittyminen herpaantuu ja ajattelee jotain muuta ”– –” se et on tilanteessa on hirveen olennaista sillä jos sä oot tilanteessa niin sä pystyt vaikka improamaan jotakin ja sitä paitsi jos on tilanteessa niin hyvin harvoin sitä sitten unohtaa sen mitä siinä tilanteessa tulee sanoa tai tehdä.*

*N8: Ykskin päivä mulla kävi just semmonen että mä olin ihan siinä valmiina kulississa verhon takana odottamassa että kohta mä tuun sisään ja mä sain jonkun muun ajatuksen ja nyt se isku tuli ja mä myöhästyin niinku sen millin sadasosan sieltä. Mutta ittestä tuntu siltä että nyt ne odotti mua jo varmaan kuinka kauan aikaa et se on niinku pieni semmonen ajatuskatkos. Et pääsee niinku keskittyminen herpaantumaan et se on niinku mun mielestä tärkeintä näyttelijälle että sä olisit siin tilanteessa koska se on yleensä ottaen aina harjoteltu niin hyvin että se on siellä sun päässä kun sä luotat siihen että jos sulla pääsee ajatus karkaamaan ja pomppimaan jonnekin niin sit voi tulla niitä että sä rupeet ennakoimaan sitä vaikeeta ”– –” muistan semmosenkin että mä justiin kulississa mietin että, jotenkin sanoin mielessäni, mulla ei varmaan ollu pitkäkkään repliikkiä että mä meen sinne lavalle. Sit mä jotenkin et ”Mikä se oli? Onks se vaikka aurinkoinen, kirkas?” ja sit ku mä rupesin miettimään sitä*

*[vuorosanaa] juuri ennen sitä sisääntuloo ja sit mä meen sinne lavalle niin en mä muistanu sitä sielläkään.*

Keskittymisen on hyvä tapahtua rauhallisessa tilanteessa jo hyvissä ajoin ennen esityksen alkua, jolloin näyttelijä välttyy panikoinnilta ja vuorosanojen pakonomaiselta kertaamiselta ennen näyttämölle menoa. Vuorosanojen kertaaminen näyttämöverhoissa esityksen aikana voi joissain tilanteissa kasvattaa mahdollisuuksia sille, että vuorosanat unohtuvat näyttämölle astuttaessa. Vuorosanat ovat voineet olla muistissa juuri aikaisemmin, mutta pakonomaisen toiston aiheuttama hermostuneisuus ja epäluottamus omaan muistiin vievät keskittymistä väärään suuntaan, jolloin vuorosanat unohtuvat.

Keskittyminen voi häiriintyä tai suuntautua väärään asiaan myös tilanteissa, joissa näyttelijä kiinnittää liiallista huomiota esimerkiksi omaan näyttelemistyyliinsä ja täten menettää yhteyden esittämäänsä roolihahmoon. Jos näyttelijä tällä tavalla putoaa roolistaan hetkellisesti ja mielensisäisesti keskittyy esimerkiksi erilaisiin tehokeinoihin, vuorosanojen muistamiselta vähenee kapasiteettia.

*N9: Sillon mieltii jotain ihan muuta et se voi tietysti olla esimerkiks jännitys elikkä niinkun sillon ajattelee jotain muuta että sinne tulee joku lukko. Näkee jonkun ihmisen vaikka tai siis keskittyminen on sillon väärässä paikassa et sillon saattaa olla että huomaa jälkeensä mieltineensä että ”otanpas tämän nopeammin” ”– –” ”olenpas nyt tarmokkaammin” tai ”olenpas nyt reippaampi” tai jotenkin, ”näytänpäs nyt kuinka mä oon nokkela” niin sillon ajattelee sitä väärää asiaa eikä sitä tekstiä. Ei oo siinä tilanteessa.*

Stanislavski esittää näyttelijäntyön teoksessaan, että näyttelijän henkilökohtaisen elämän muistikuvat voivat jatkuvasti viedä näyttelijän huomiota pois meneillään olevasta roolityöstä. Näyttelijä käy sisällään ainaista taistelua sen välillä, mikä on roolille hyödyllistä ja mikä haitallista. Tärkein metodi, jonka avulla näyttelijä pysyy kiinni roolityössään, on sisäinen keskittyminen. Näyttelijän tulee keskittyä vain nykyhetkessä tapahtuviin asioihin ja elää roolihahmonsa elämää kiinnittämättä huomiota ulkomaailman tai esimerkiksi yleisön aiheuttamiin häiriöihin. (Stanislavski 2011, 158.)

Esitystilanteessa on usein mahdotonta analysoida omaa työtä tai korjata siinä esiintyviä virheitä, koska ne haittaavat näyttelijän läsnäoloa (Rantanen 2006, 71). Näyttelijä putoaa roolistaan pois ja joutuu keskittymään roolin ulkopuolisiin asioihin, jolloin yhteys roolihahmoon katoaa mahdollisesti koko loppuesityksen ajaksi. Oman työn tai siihen sisältyvien tyylien ja keinojen analysointi vaatii

voimakasta keskittymistä, ja esitystilanteessa väärään asiaan keskittyminen saa näyttelijän herpaantumaan ja esimerkiksi unohtamaan myös vuorosanansa. On myös tilanteita, joissa näyttelijä on niin hermostunut vuorosanojen muistamisesta, että hän keskittyy pelkästään muistamiseen. Näyttelijä voi näissä tilanteissa keskittyä liikaa esimerkiksi itse näytelmätekstiin tai esimerkiksi muististrategioiden käyttöön. Jos muististrategiasta ei ole muodostunut luonteva osa näyttelijän työskentelyä ja näyttelijä on ylipäänsä hermostunut muistisuorituksestaan, tietyn muististrategian käyttö voi vaikeuttaa tilanteessa olemista ja keskittymistä tarvittaviin asioihin.

#### 4.2. Työskentely kuiskaajan kanssa

Selvitin vuorosanojen unohtamistilanteita näyttelijöiden lisäksi myös kahdelta haastattelemaltani kuiskaajalta. Pyrin saamaan monipuolisesti tietoa siitä, minkälaisina tilanteina vuorosanojen unohtamiset näyttäytyvät sekä näyttelijöille että kuiskaajille ja miten he mahdollisesti voivat toimia yhteistyössä näistä tilanteista selvitäkseen. Erityisesti harjoitustilanteissa, joissa näyttelijät vasta opettelevat vuorosanojaan, onnistuneen yhteistyön luominen kuiskaajan kanssa on tärkeää. Kuiskaajasta voi olla merkittävää apua näyttelijälle vuorosanojen opettelussa ja esimerkiksi näytelmätekstin paremmassa ymmärtämisessä.

Stanislavskin teoksessa pohditaan lyhyesti sitä, millainen on näyttelijän mielestä hyvä kuiskaaja. Kuiskaajan tulee pyrkiä auttamaan näyttelijää vaaditulla kriittisellä hetkellä, kun vuorosanat syystä tai toisesta unohtuvat. Hyvä kuiskaaja tietää, milloin on suotavaa olla hiljaa ja milloin taas auttaa näyttelijää unohtuneen vuorosanan kanssa. Jos kuiskaaja puhuu taukoamatta, se koetaan hyvin häiritseväksi ja ahdistavaksi. (Stanislavski 2011, 46.) Oli mielenkiintoista huomata, kuinka Stanislavskin teoksessa mainitut luonnehdinnat hyvästä ja huonosta kuiskaajasta toistuivat lähes sanasta sanaan useiden haastattelemieni näyttelijöiden vastauksissa. Kuiskaajan toivotaan lukevan eri tilanteita oikealla tavalla, jotta vuorosanoissa auttaminen tapahtuu vain silloin, kun sitä todella tarvitaan. Näyttelijät pitivät tärkeänä myös sitä, että kuiskaaja oppii tuntemaan eri näyttelijöiden työskentely- ja ilmaisutavat, jotta auttamisesta muodostuu yksilöllinen tapahtuma.

*N4: Hyvä kuiskaaja onkin sit sellanen joka niinkun yrittää oppia tunteen näyttelijät ja että se niinkun huomaamattomasti auttaa sieltä ja et se näkee millon se näyttelijä ei muista ja sitten se myös näkee sen et millon näyttelijä näyttelee ”– –” meillä on esimerkiks nyt uus kuiskaaja täällä joka on kyllä kauheen hyvä joka niinku*

*nimenomaan yrittää olla häiritsemättä mutta on koko ajan kartalla ja kuiskaa heti jos se näkee että nyt unohtu.*

*N5: Se pitää olla siis semmonen ihminen joka toki on seurannu koko sen harjotusajan, koko ajan siellä mukana jollon se tietää näyttelijöiden rytmin. Sehän on aina hirveen ärsyttävää näyttelijöistä ja minustakin on aina ollut jos ruvetaan syöttämään tekstiä jonka sä kyllä muistat mut sä vaan niinkun peesat tai haet jotain. Et pitää se rytmiiikkakin hakee itse harjotusaikana ja jos joku syöttää koko ajan tekstiä sinne niin se menee yleensä siihen että ”älä, älä sano mitään” mut et hyvä kuiskaaja ei sitä teekään. Odottaa sitten sovittua selkeää merkkiä että ”– –” on nyt jääny kiinni että nyt tarvii syöttöö.*

*N9: Se on semmonen joka aistii sen kulloisenkin esityksen ja harjotustavan. Kuiskaajankin pitää varmasti pystyä mukautumaan erilaisiin ohjaustyyliihin ja semmosiin eri näyttelijöihin et se on jotenki herkkävireinen et se aistii, se näkee jostakin mun hartian heilahduksesta ennen ku mä edes itse tajuan sitä että nyt ei mee ihan niinku yleensä se menee.*

Näyttelijöiden mielestä hyvä kuiskaaja on myös sellainen, joka perehtyy näytelmätekstiin sen yksityiskohtia myöten ja korjaa esimerkiksi tekstissä mahdollisesti esiintyvät kieliopilliset virheet. Näyttelijät myös toivovat, että kuiskaajat kiinnittävät erityistä huomiota vuorosanojen lausumisessa tapahtuviin toistuviin virheisiin ja antavat niistä suoraa palautetta.

*N7: Hän korjas myöskin niinku tämmöset kieliopilliset virheet. Sitten hän pisti merkinnän jos kerta toisensa jälkeen joku meni eri sanoin tai unohtu niin hän pani merkinnän että kyl semmonen kuiskaaja on tosi hyvä että vaikka sitte itteki harjotuksissa alkaa niinkun korjailla. Ja siinä usein sit huomaakin eri merkityksen että kun on vähän omin sanoin tai omassa järjestyksessä sanonu esimerkiks niitä sanoja niin sitte ku sä panet ne oikeeseen järjestykseen niin siel onki vähän eri merkitys kuin se millä tavalla sä oot sitä ottanu esiin.*

Näyttelijöillä voi usein olla kuiskaajan ammattitaitoa kohtaan melko suuretkin odotukset ja vaatimukset. Toki ammattitaitoa on oikeutettua vaatia minkä tahansa alan edustajalta, mutta kuiskaajan työnkuvaan liittyvät vaatimukset voivat joskus olla hankalasti toteutettavissa. Kun näyttelijät alkavat muodostaa ja rakentaa roolihahmoaan, he alkavat luoda jotain uutta yhteistyössä ohjaajan ja muun työryhmän kanssa. Tämä uuden luominen tapahtuu, kun työryhmän kaikki jäsenet toteuttavat taiteellisia näkemyksiään ja sulauttavat ne toimivaksi kokonaisuudeksi. Taiteellisia näkemyksiä ja toimintatapoja on usein yhtä paljon kuin työryhmän jäseniäkin, ja oletankin, että erilaisten työskentelytapojen ja persoonallisuuksien ymmärtäminen ja niihin tutustuminen aiheuttavat suurimpia hankaluuksia kuiskaajan ja näyttelijän välisessä työssä.

*N4: Kuiskaajan ammatti on varmasti ihan kauhea koska näyttelijät on niin herkkiä että silloin kun ne ei muista niin sitte ne napsuttaa vihasesti että ”anna ny tulla sieltä!” ja sitte taas jos ne pitää jonkun ajatuspaussin ja se kuiskaaja luulee että se on unohtanu ja kuiskaa siihen niin sitten näyttelijä loukkaantuu että ”mä vaan näyttelin” että ”älä sä siellä kuiskaa jos mä en pyydä” ”– –” onhan meillä kuiskaaja esityksissä mutta kukaan ei sitä halua ikinä käyttää.*

Näyttelijöiden taiteellisen työn vaatima luova panos ja keskittyneisyys voivat synnyttää räjähdysalttiita tilanteita, jolloin kuiskaaja saattaa usein olla ensimmäinen henkilö, jota kohtaan tilanteen jännitykset purkautuvat. Tilanteet voivat olla puolin ja toisin piinallisia erityisesti silloin, jos näyttelijä joutuu todella kamppailemaan vuorosanojen opettelussa. Kuiskaajat itse kertoivat ammattinsa muutamista varjopuolista seuraavalla tavalla:

*K1: Varsinkin silloin kun mä olin ihan eri ihminen joskus kaksikymppisenä niin silloinhan mä ajattelin että tää on äärimmäisen raskas ja rasittava ammatti kun täs on niinku sylkykuppina. Että jos joku asia ei mene hyvin niin silloin saa sitä huonoa palautetta vaikka ei olis periaatteessa tehny mitään. Et niitä kokemuksia on varmaan kaikilla kuiskaajilla ja vaikee on päästä jonkun viiskymppisen naisen päälle sisään, mitä siellä tapahtuu ja osaako se nyt ja unohtaako se nyt ja mitäköhän se tarkoittaa ku se kattoo mua tolla tavalla ”– –” mutta sitten vanhempana se ei ollu mikään kynnyskysymys enää, inhoaako joku mua ku mä teen vaan työtäni, ei se niin voi olla. Että ei mulla sitten oo ollu mitään näiden negatiivisten kokemusten kannalta mitään semmosta ongelmaa. Enemmän mulla voi olla ongelmaa nykyään siinä jos on ”– –” kokematon tai niinkun ymmärtämätön esimies että se ei ymmärrä sen ryhmän etua tai sen työn etua että homma menis eteenpäin.*

*K2: Henkilökemiat josta se on tosiaankin tosi paljon kiinni että mulla on tosi hyviä ystäviä jotka on näyttelijöitä ja sitte on niitä kenen kanssa ei vaan synkkaa mutta että töitä on tehtävä. Mut et kyllä sen niinku et ”– –” kuhan osaa pitää suunsa kiinni tietyissä paikoissa ja sitte se että sen [tilanteen] antaa mennä ohi että jos joku äyskää sulle jotain sieltä lavalta ”– –” niin se vaan pitää antaa mennä ohi mut sen vaan kattoo ettei se tosiaankaan ala menemään sit mihinkään henkilökohtasuuksiin et sitä ei tarvi todellakaan sietää.*

Luvussa 4.1 näyttelijöiden vastauksista pystyi aistimaan, kuinka pelottavalta ja ahdistavalta vuorosanojen unohtamiset voivat tuntua. Esitystilanteissa tapahtuvia unohduksia pelätään, sillä yleisön ei haluta näkevän näyttelijöiden virheitä ja näyttelijät eivät myöskään halua saattaa vastaanäyttelijöitään ikävään ja sekavaan tilanteeseen. Nämä samat tuntemukset liittyvät mitä todennäköisimmin myös kuiskaajan hyödyntämiseen esityksessä. Miksi näyttelijät ovat sitä mieltä, että kukaan ei halua koskaan käyttää kuiskaajaa? Luultavasti juuri sen vuoksi, että kuiskaajan käyttöä hävetään. Kuiskaajan käyttämistä voidaan esimerkiksi pitää osoituksena siitä, että näyttelijä ei olisi päässyt unohtamistilanteesta eteenpäin ilman kuiskaajan apua. On kuitenkin hyvä ottaa

huomioon, että tilanteissa, joissa näyttelijä ja kuiskaaja ovat näytelmän harjoitusprosessin aikana onnistuneet luomaan toimivan yhteistyösuhteen, auttaminen unohtamistilanteissa voi sujua hyvinkin huomaamattomasti. Usein paikalla oleva yleisö ei välttämättä edes huomaa, että näyttelijä unohtaa vuorosanansa ja kuiskaaja tulee apuun.

*N7: Eräs nuorempi naisnäyttelijä on aivan loistava ottamaan kuiskaajalta vastaan. Mä oon useammassa esityksessä ihan oikein ihailtu sitä, nuoremman polven näyttelijänä niin ei tavallaan häpee ollenkaan sitä. Hän joutu hirveen nopeessa tahdissa, kolmessa päivässä tekemään erään pääroolin. Mulla oli kohtaukset semmosia että mä koko ajan juoksin sisään kun mä olin taloudenhoitaja niin mä seisoin sivussa ja kattoin ja semmosella samalla komotuksella minkä hän siinä sitte esitti siinä peilin ääressä että ”mitä mä nyt seuraavaksi sitte sanon?” ja ku se tuli sieltä niin se jatku niinku samaa rataa et se oli aivan loistavaa. Ja sit kerran tota eräässä toisessa näytelmässä hän unohti siellä lopussa ja sitte ku se ei kuule mitä kuiskaaja sanoo niin sitte ”mitä sä sanot?” kysy siltä kuiskaajalta ja mun mielestä se on aivan loistavaa koska siin ei niinku ajatella enää että jos tää illuusio tästä menee rikki.*

*N4: On jotkut näyttelijät semmosia jotka ei oo moksiskaan. Niinku eräs miesnäyttelijä on sellanen joka osaa heti ensimmäisissä harjoituksissa jo kaikki repliikit ulkoa eikä se unohda ikinä mitään mutta yhdessä esityksessä se unohti yhden repliikin niin se vaan niinku suvereenisti näin [napsauttaa sormiaan] kuiskaajalle ja sit se tuli sieltä ja sit se jatko eikä se ollu moksiskaan.*

Jos näyttelijä osaa suhtautua vuorosanojen unohtamiseen maltillisesti ja ilman ylimääräistä panikointia, sujuvan kommunikoinnin luominen kuiskaajan kanssa on mahdollista. Näyttelijä voi käyttää kuiskaajaa yhtenä muististrategian muotona. Tämän muististrategian käyttäminen edellyttää kuitenkin juuri sitä, että näyttelijä ei harjoituksissa vaivaannu, jos kuiskaaja avustaa häntä unohtuneissa vuorosanoissa eli antaa niin sanotun täkyn. Näyttelijä voi tällöin hyödyntää kuiskaajaa ja tämän ääntä auditiivisena muististrategianaan. Jos näyttelijä antaa kuiskaajan korjata heti harjoitustilanteessa paikan päällä kaikki tapahtuneet virheet, kuiskaajan ääneen lausuma oikea vuorosana voi muodostaa auditiivisen muistijäljen näyttelijän muistiin. Näyttelijä voi käyttää kuiskaajan ääntä auditiivisena muististrategianaan samaan tapaan kuin esimerkiksi luvussa 3.2 esitelty N3:n muististrategia, jossa hän nauhoitti vuorosanansa ja kuunteli niitä. Kuiskaajat ovat myös itse huomanneet voivansa työllään ja toiminnallaan auttaa muistijälkien muodostumisessa:

*K2: Harjoituksissa mahdollisimman paljon korjataan just sen takia et sit sieltä jää monesti se muistijälki ”– –” jokaisella on tietysti oma tekniikkaansa et mä en tiedä onko siitä apua vai ei mutta jos se [vuorosana] on aina joku sama niin sitte sen ennakoiva kuiskaaminen jo sinne niin sitte se rupee jäämään paremminkin [mieleen].*



Haastattelemistani näyttelijöistä N8 kertoi kokevansa kuiskaajan kanssa suorittamansa työskentelyn erityisen onnistuneeksi. Hän ei koe häiriintyvänsä kuiskaajan läsnäolosta tai siitä, jos kuiskaaja toisinaan syöttää tekstiä myös sellaisissa tilanteissa, joissa näyttelijä olisi muistanut vuorosanansa ilman apua. N8 uskoi tottuneensa kyseisiin työskentelytapoihin jo näyttelijänkoulutuksen yhteydessä:

*N8: Mä kävin Teatterikorkeakoulun silloin ku Jouko Turkka oli rehtorina. Se oli hyvin fyysistä aikaa eikä me istuttu paljoakaan pöydän ääressä miettimässä mitään asioita niin en saanu minkäänlaista opetusta siihen että miten niinkun voisi opetella tekstiä. Siellä käytettiin paljon sellasta metodia että sitä tekstiä niinku syötettiin että se joka ehkä oli ohjaaja niin se anto sitä [tekstiä] eteen ja sitten sitä toisti perässä ”– –” muistan että se on jäänyt tavallaan aika pitkällekin että mä vieläkin voin harjoituksissa sanoa kuiskaajalle että mä en niinku häiriinny siitä että mulle niinku harjoituksissa kuiskataan et ainakin se alku ja sit mä voin puhuu siihen päälle.*

Oletan N8:n kokemuksen tukevan käsitystäni siitä, että näyttelijänkoulutuksella on vaikutusta näyttelijän käyttämiin muististrategioihin. Jo Teatterikorkeakoulussa opitut työskentelytavat ovat edesauttaneet N8:n sujuvaa suhtautumista kuiskaajan työhön. Tällöin hänen on helpompi hyödyntää kuiskaajaa omana muististrategianaan sekä harjoituksissa että esityksissä.

On harmillista, että useilla näyttelijöillä on ongelmia muodostaa toimivaa työsuhdetta kuiskaajaan. Ongelmallinen on myös näyttelijöiden keskuudessa syntynyt ajatus siitä, että kuiskaajan käyttö esityksessä olisi häpeällistä ja vältettävää. Näyttelijöillä nimittäin oli myös kokemuksia tilanteista, joissa näyttelijä ja kuiskaaja olivat pelanneet yhteen todella tehokkaasti ja todennäköisesti jopa onnistuneet tätä kautta tarjoamaan yleisölle todella mieleenpainuvan kokemuksen. Kun otetaan huomioon, kuinka monta esitystä eri teattereissa esitetään viikoittain, vuorosanojen unohtamisia tapahtuu melko harvoin. Uskon, että vuorosanojen unohtamiset eivät näyntyä yleisölle negatiivisina tapahtumina vaan pikemminkin saavat aikaan hyväntahtoista naurua, myötätuntoa ja painuvat katsojien mieleen ainutlaatuisina teatterikokemuksina.

Käsittelin luvussa 4.1 vuorosanojen unohtamistilanteisiin liittyviä tunteita. Näyttelijät pitivät niitä ensisijaisesti ahdistavina ja noloina tilanteina, joihin toivotaan oikeanlaista suhtautumista muilta työtovereilta erityisesti harjoitusvaiheessa. Myös kuiskaajat ovat huomanneet, että kaikki näyttelijät eivät osaa tai eivät halua osata työskennellä kuiskaajien kanssa. Kuiskaajan on syytä antaa palautetta kaikille näyttelijöille esimerkiksi harjoituksissa tapahtuvista virheistä, mutta

palautteenannon aika ja paikka tulee valita yksilöllisesti, erityisesti jos muistaminen tuottaa vaikeuksia joillekin näyttelijöille:

*K1: Jos niinku pitää sitä ajatusta että ”auta, älä häiritse” siellä taustalla ja se taktiikka on se kun menee sanomaan jostain asiasta jollekin ihmiselle et ensin pikkusen ”– –” tai niinkun motivoimalla perustelee niitä asioita tai heittää siihen jotain mielikuviakin jos vaan osaa niin se on myös se mikä on mielekästä mulle ittellenikin ”– –” ei millään ehdi kaikesta sanoa koska yleensä siitä tekstistä joutuu aina sanoon niinku harjotuksen lomassa kun on sopiva tilanne. Niitä ei välttämättä oo aina. Sit joutuu sanoon siellä tauolla, vapaa-ajalla ja tuolla käytävillä nähdessä niin se ei oo kauheen kivaa mun mielestä. Se ei oo mulle ittellekään kivaa yrittää aina olla niinkun se asiallinen kaveri jota ihmiset välttelee mut joskus mä oon käyttäny semmosta et mä laitan ihan paperillekin ihmisille niinku ylös että ”sivu se ja se, katsoisitko tämän ja tämä menee vielä hyvin mutta voisitko hiukan katsoa tätä?”*

Koska kuiskaajat oppivat työssään tuntemaan eri näyttelijöiden työskentelytavat ja esimerkiksi puheen rytmitykset, he tutustuvat heihin samalla myös persoonina. Täten kuiskaajat tietävät usein, kenelle voi antaa palautetta rohkeasti muidenkin kuullen. Kuiskaajat pyrkivät työllään nimenomaan auttamaan näyttelijöitä vuorosanojen muistamisessa ja opettelussa ilman, että kenenkään tarvitsee häpeillä omaa muistamattomuuttaan. On toki hienoa, jos kuiskaajien ei tarvitse ottaa huomioon tämäntyyppisiä asioita, ja näyttelijät oppivat suhtautumaan unohtamisiin positiivisemmalla tavalla. Täten oppimisesta saadaan entistä kollektiivisempi asia, kun näyttelijöiden kokemat ongelmakohdat näytelmätekstissä voidaan käydä koko työryhmän kesken läpi ilman, että asioita täytyy piilotella ja puhua niistä vain kahden kesken.

Näyttelijät painottivat vuorosanojen muistamisen yhteydessä, että näytelmäteksti täytyy todella ymmärtää ennen kuin sen voi oppia muistamaan. Joskus näytelmätekstiin voi olla vaikea saada otetta tai näyttelijän voi olla vaikea ymmärtää, mitä näytelmäkirjailija on tietyissä kohdissa tarkoittanut. Kun tekstistä ja sen sisällöstä keskustelee henkilön kanssa, joka on myös tutustunut tekstiin, häneltä voi saada uutta ulottuvuutta ja näkökulmaa. Kuiskaajat työskentelevät näytelmätekstin parissa näyttelijöiden tavoin heti näytelmän työstämisprosessin alkutekijöistä saakka, joten näyttelijät voivat saada heiltä onnistuneita vinkkejä tekstin parempaan ymmärtämiseen.

*N8: Hyvä kuiskaaja on mun mielestä semmonen et tekee merkintöjä ja se huomaa just näitä et ”sul on tässä tämmönen virhe että sä sanoit niinku näin” ja sit niinku ymmärtääkin sen lauseen että mä oonki luku sen ihan väärin että kun hän [kuiskaaja] näkee sen tekstin koko aika siinä niin hän saattaa tajuta sen paremmin.*

Koska kuiskaajat ovat usein näytelmäproduktioissa mukana ensimmäisistä lukuharjoituksista lähtien aina viimeiseen esitykseen saakka, he pääsevät tarkkailemaan aitiopaikalta näyttelijöiden työskentelyä ja heidän muistikykynsä kehittymistä erityisesti vuorosanojen yhteydessä. Olen tutkielmassani erityisesti kiinnostunut näyttelijöiden muististrategioihin ja muistamiseen liittyvistä piirteistä, joten tiedustelin näyttelijöiden muistiin liittyviä asioita myös kuiskaajilta. Kuiskaajat ovat erityisesti harjoitusvaiheessa juuri niitä henkilöitä, joiden avulla vuorosanojen opettelu tapahtuu. Kuiskaajat eivät osanneet yksityiskohtaisesti määritellä, minkä tyyppiset näyttelijät olisivat parempia muistamaan vuorosanoja kuin jotkut toiset näyttelijät. Kuiskaajien mielestä pikemminkin motivaatio ja stressi ovat tekijöitä, jotka vaikuttavat vuorosanojen muistamiseen voimakkaasti huolimatta siitä, onko kyse yleisesti hyvä- tai huonomuistisesta näyttelijästä.

*K1: Mä nostasin kyllä tossa kohtaa ihan tärkeimmäksi ideaksi ton motivaation että jos näyttelijällä, ihmisellä itteellään on motivaatio siihen mitä hän tekee niin kyl se oppii tosi hyvin. Ja jos työryhmällä on joku yhteinen motivaatio tai semmonen henki niin silloin kaikilla on hyvä ja helppo tehdä sitä työtä. Et se on niinku semmonen suurin ongelma siellä niinku oppimisen kannalta. Jos motivaatio on yks asia niin toki oppimisen kannalta voi olla tämmösiäkin kuin kunnianhimo, haluaa osata hyvin, tai sit voi olla se erehtymisen, osaamattomuuden pelko voi olla yks eteenpäin työntävä tekijä ”–” se mikä rapauttaa kuiskaajan ja näyttelijänkin yhteistyötä on just tää motivaatio ja tää stressi. Ne kaks asiaa että stressi syö sitä motivaatiota niinku tän meidän kokosessa talossa tällä hetkellä kun meillä on nyt tosi paljon tätä ohjelmistoo.*

Stressiä voi aiheutua esimerkiksi siitä, että töitä on liian paljon. Suurten laitosteattereiden ohjelmistot ovat usein melko laajoja varsinkin, jos teatterilla on useita eri näyttämöitä käytettävänä. Ohjelmistot myös vaihtuvat ja uudistuvat nopeaan tahtiin, mikä tarkoittaa sitä, että tulevia esityksiä harjoitellaan usein samaan aikaan, kun vanhempia ja jo pyöriviä esityksiä edelleen esitetään. Jatkuva stressi voi myös johtaa työuupumukseen, joka omalta osaltaan vähentää työhön liittyvää motivaatiota.

K1:n havainto siitä, että osaamattomuuden pelko on mahdollisesti yksi työssä eteenpäin työntävä tekijä, on todella mielenkiintoinen. Useimmiten erehtymisen pelolla voi olla vaikutusta myös toiseen suuntaan, eli vuorosanojen oppimisesta tulee entistä vaikeampaa, jos näyttelijä pelkää jatkuvasti epäonnistumista. Pelko on kuitenkin mahdollista kääntää myös voimavaraksi, jolloin se voi toimia juuri K1:n havainnon mukaan motivoivana tekijänä ja kannustaa näyttelijöitä opettelemaan vuorosanojaan aktiivisesti ja mahdollisimman tehokkaasti. Myös ulkopuolinen paine voi toimia motivaattorina vuorosanojen muistamiselle:

*K2: Nuoret justiin valmistuneet oppii nopeemmin ja niill on ehkä enemmän semmonen näyttämisen tarve ja monesti myös niinkun vierailijoilla niin ne yrittää sillä niinkun ehkä sitä enemmän että ”olen täällä, ottakaa mut toisenkin kerran, osaan tekstin niin hyvin” että ehkä ne niinkun on tehny enemmän kotiläksyjä ”– –” toiset oppii, toiset tykkää siitä että ne pääsee nopeammin plarista eroon ja ne osaa tekstinsä tullessaan.*

Vastavalmistuneet ja esimerkiksi teatterin ulkopuolelta tulevat vierailevat näyttelijät käyttävät todennäköisesti enemmän aikaa ja energiaa vuorosanojen opetteluun, jotta voisivat antaa itsestään mahdollisimman tehokkaan ja positiivisen ensivaikutelman. Työtilanteen epävakaus ja epätietoisuus tulevaisuuden työtarjouksista voivat myös kannustaa näyttelijöitä työskentelemään näytelmätekstin ja ylipäänsä koko näytelmäproduktion parissa tehokkaammin, jotta näyttelijä pystyy vakuuttamaan muut ihmiset vahvalla osaamisellaan.

Kuiskaajat olivat työssään huomanneet, että näytelmätekstin tyyllillä on vaikutusta siihen, miten hyvin ja kuinka nopeasti näyttelijät oppivat muistamaan vuorosanansa. Hankaluuksia voivat aiheuttaa esimerkiksi huonot käännöstekstit ja vanhahtavat, runomuotoiset tekstit:

*K1: Nää käännöstekstit jotka, no riippuen siitä miten hyvin suomentaja on tehnyt tehtävänsä, ne voi olla joko helppoja tai sit ne on hirvittävän mutkallisia että se on, mitenkähän mä nyt sanosin, me ollaan joskus tehty jotain, olikohan se irlantilainen näytelmä vai tapahtuko Skotlannissa ”– –” se oli finglishiä ja se on mun mielestä yks tosi iso asia kun viittasin tähän teatterin tähän nopeaan tuotantotahtiin ja siihen mitenkä lyhyen aikaa nää näytelmät loppujen lopuksi on asiakkaiden saatavilla, ihan niinku kirjat ja levyt ja mikä tahansa tämmönen kulttuurituote nykyään niin ne tosi nopeasti häipyvät sit ku ne vaan tulee suurella metelillä ja sit ne häipyvät. Ihan sama juttu on tässä suomentamisessa ilmeisesti sillä ne ei enää ehdi tehdä kunnollista työtä ”– –” ja jos siinä kohdassa ei tehdä sitä kunnolla sitä tekstiä niin sit se solmuu siellä näyttelijän päässä ku se yrittää puhua sitä eikä se ymmärrä mitä se tarkoittaa. Siellä on semmosia sanontoja jotka ei oo suomenkielisiä.*

*K2: Semmoset pitkät vanhahtavaa tekstiä olevat jotka, tosiaan kun se ei oo niin nykyistä puhekieltä niin se on haastavaa niin niissä sitte yleensä tulee just [unohduksia] niinkun semmosissa sanonnoissa ja justiin se että vanhoissa sanoissa ja tämmösissä on ehkä mun mielestä haastavaa just se että sä et käytä sitä [arkikielessä].*

Suurimman hankaluuden näihin tekstityyppeihin muodostaa luultavasti niiden vaikea ymmärrettävyys. Vanhakantainen kieli voi sisältää paljon sanastoa tai esimerkiksi sanamuotoja, joiden sisältöä voi olla hankala ymmärtää ilman tarkempaa perehtymistä asiaan. Käännöstekstien ymmärtäminen voi aiheuttaa ongelmia erityisesti silloin, jos alkuperäiskieli kuuluu käännöstekstistä läpi. Kuten tutkielmassa jo aikaisemmin mainitsin, näytelmätekstin muistaminen ei onnistu ennen kuin näyttelijä on todella ymmärtänyt kaiken lukemansa sisällön sanasta sanaan.

Ymmärrettävästi myös näyttelijän ikä vaikuttaa vuorosanojen muistamisesta suoriutumiseen. Usein kuiskaajan tarvetta voidaan joutua taloudellisesti tiukassa tilanteessa perustelemaan, ja yhtenä perusteluna voi toimia esimerkiksi se, että työryhmässä on mukana ikääntyneitä näyttelijöitä:

*K1: Joskus ohjaajakin niinkun viimesessä hädässään perustelee sitten kuiskaajan mukana oloa jos kuiskaaja jostain syystä teatterissa on semmonen että hänet voitais siirtää johonki muuhunkin toimeen niin kyllä ohjaaja sanoo siinä vaiheessa helposti teatterinjohtajalle tai jollekulle muulle vastaaville ihmisille että ”mutta meillä on siellä niin vanhoja ihmisiäkin” eikä se mikään huono peruste oo. Kyllä se ihan fakta on että se ikä tekee tehtävänsä ja ne jotkut semmoset tekemisen työtavat ja tekemisen tavat on vanhemmilla näyttelijöillä sitten jääny niin päälle että heidän on vaikea oppia joitain uusia asioita, montaa uutta asiaa yhtä aikaa. Ja silloin se teksti on kuitenkin tämmösessä puheteatterissa se aika tärkeä asia näyttelijän kannalta. Se etenee, eteenpäin pääsemisen meno on se tärkeä asia niin kyllä se vanhemmilla ihmisillä voi olla semmosta stressipainetta minkä takia sitten se avustaja on siinä niinku erittäin tärkeä.*

#### 4.3 Muistin ylikuormituksesta

Erityisesti suurten laitosteattereiden tuotantotahti on nykypäivänä kiivas, mikä tarkoittaa sitä, että uusia esityksiä pyritään saamaan ensi-iltaan ympäri vuoden. Tämä aiheuttaa suuria vaatimuksia näyttelijöiden muistille, sillä heidän täytyy aktiivisesti säilyttää mielessään parhaimmillaan jopa kymmeniä näytelmiä vuoden aikana. Näytelmien harjoitus- ja esitysaikataulut voivat myös sijoittua hyvin vaihtelevasti eri vuodenaikoihin, jolloin osaa näytelmistä jo esitetään ja osaa näytelmistä vasta harjoitellaan. Näyttelijät joutuvat siis oppimaan, miten juuri heidän oma muistinsa käyttäytyy tällaisessa haastavassa tilanteessa ja miten muistin toimivuutta voisi omalta osaltaan parantaa.

Näyttelijät kertoivat teemahaastatteluissa siitä, kuinka uuden näytelmätekstin haltuunotto ja muistaminen voi hidastua, jos näyttelijällä on monta produktiota käynnissä yhtä aikaa. Näytelmätekstit pysyvät joka tapauksessa omina kokonaisuuksinaan näyttelijän mielessä eli ne eivät sisällöllisesti sekoitu toisiinsa. Ne voivat kuitenkin aiheuttaa muunlaista taustahäiriötä muiden uusien näytelmätekstien opettelussa ja muistamisessa.

*N3: Nimenomaan se uuden haltuunotto jos on jo valmiiks päällä tosi paljon [produktioita] niin se hidastuu tosi paljon ”– –” kyllä mä ennen joka esitystä, niinku seittemältä kun alkaa esitys niin kyl mä viideltä käyn koko näytelmän läpi aina ”– –” koska mulla on just se pelko siitä että mä oon nyt ylikuormittunu koska mä jään mieltiin just jos tulee uus kiinnostava proggis niin mä jään siihen niin helposti kiinni et mä teen sen kaa duunia mut sit mä unohdan vaan vanhoja [tekstejä] käydä läpi.*

Näyttelijän epävarmuus kasvaa helposti tilanteissa, joissa hän joutuu käsittelemään useampaa eri näytelmätekstiä yhtä aikaa aktiivisesti mielessään. Epävarmuus alkaa myös vaikuttaa näyttelijän työskentelytapoihin, sillä esimerkiksi N3 on totuttautunut esittämiensä roolihahmojen ja niiden sisältämien vuorosanojen kertaamiseen aina ennen yksittäisiä esityksiä. N3 oli valmistunut puolitoista vuotta sitten näyttelijäksi ja aloittaessaan kiinnityksellä laitosteatteerissa hän alkoi huomioida muistiaan entistä enemmän. Vaikka hän kertoi tähän mennessä muistaneensa kaikissa esityksissä vuorosanansa ilman sen suurempia ongelmia, pelko mahdollisesta ylikuormittumisesta aiheuttaa sen, että vuorosanojen kertaamisesta ennen esityksiä on täytynyt muodostaa tapa. Tämä tapa on tähän saakka osoittautunut olevan pelkkää hätävarjelua, mutta se antaa näyttelijälle enemmän luottamusta vuorosanojen muistamisen suhteen, jolloin näyttämölle astuttaessa olo ei ole niin epävarma.

*N8: Kyllähän sitä monesti on vaikka semmosia että kolmea näytelmää esittää, harjottelee neljättä ja sit sulla on vielä jotain runotekstejä päässä tai jotain ja sit sun pitäis vielä suunnitella jotain muuta niin silloin voi olla että sen uuden näytelmän harjoittelemisessa on että se onkin työläämpää se ulkoa oppiminen ku siellä on jo niin paljon sitä kamaa päässä ”– –” tehtiinkö joskus jotain lastennäytelmää ja justiinsa samaan aikaan harjottelin yhtä toista juttua ja niitä harjoteltiin jopa niinku yhtä aikaa niin sit mä sanoin sille työryhmälle että ”älkää odottako että mä osaan ulkoa ennen ku tää toinen on tullu ensi-iltaan” että mä tavallaan annoin itelleni niinku luvan. Koko ajan olin kyllä harjotuksissa mukana ja pyrin siinä oppimaan samalla mutta annoin ittelleni luvan etten ota paineita siitä oppimisesta ennen kun saan tän toisen niin sitten se jotenki vapautti enemmän energiaa sille uudelle.*

N8:n vastaus viittaa siihen, että yhdessä produktiossa pitäisi päästä vuorosanojen oppimisesta tiettyyn vaiheeseen ennen kuin toiseen produktioon voi keskittyä paremmin. Ennen ensi-iltaa vuorosanat ovat vielä aktiivisesti muistissa eli koko ajan työmuistin käytettävissä. Ensi-illan jälkeen näyttelijä antaa vuorosanoille luvan siirtyä pikku hiljaa pitkäaikaiseen muistiin, jolloin ne eivät ole enää aktiivisessa ja jokapäiväisessä käytössä työmuistin työstettävänä. Pitkäaikaiseen muistiin siirtämisen jälkeen näyttelijän tulee vain luottaa siihen, että näytelmän harjoitusprosessin aikana muodostetut muististrategiat ovat tarpeeksi toimivia palauttamaan vuorosanat oikeassa muodossa takaisin työmuistiin, kun vuorosanoja taas tarvitaan. Näin työmuistista vapautuu taas tilaa, jolloin uuden produktion haltuunotto ja uusien vuorosanojen opetteleminen alkavat sujua vaivattomammin.

Näyttelijöiden tunne siitä, että eri näytelmätekstit ja niiden työstäminen voivat hidastaa uusien näytelmätekstien opettelemista, on ymmärrettävää. Baddeleyn mukaan psykologisessa tutkimuksessa on useita eri näkökulmia sille, miksi ihmiset unohtavat asioita. Yksi unohtamiseen

vaikuttavista tekijöistä on interferenssi eli häirintä. Muistiin kohdistuva häirintä voi olla eteenpäin ajassa suuntautuvaa eli proaktiivista tai taaksepäin ajassa suuntautuvaa eli retroaktiivista. Esimerkiksi uusi tieto voi niin sanotusti peittää alleen aikaisemmin opitun tiedon. Uuden tiedon määrä ei välttämättä ole aluksi tarpeeksi mittava peittämään aikaisemmin opittua aineistoa kokonaisuudessaan, mutta tiedon lisääntyessä asiat alkavat hiljalleen unohtua tai muuntua. (Baddeley 1997, 176, 181–183.) Tilanteissa, joissa jonkin tietyn näytelmän esityskausi on päättynyt ja näyttelijä tietää, että ei tule tarvitsemaan näytelmätekstin sisältämiä vuorosanoja enää uudelleen, uudet näytelmätekstit voivat syrjäyttää aikaisempien näytelmätekstien vuorosanat muistista. Joskus tietyt vuorosanat tai kokonaiset näytelmät ovat voineet päätyä pitkäaikaisessa muistissa niin hyvään sijaintiin, että ne säilyvät siellä vielä pitkään. Näyttelijän muisti voi kuitenkin olla ylikuormittunut lukuisista eri näytelmäteksteistä, jolloin vanhojen vuorosanojen korvautuminen uusilla, aktiivisesti työskenneltyillä vuorosanoilla on mahdollista.

Teemahaastatteluissani useat näyttelijät ottivat puheeksi nykypäivän tiukat työskentelytahdit teattereissa. Esimerkiksi ohjelmiston sisällöllinen laajuus ja eri produktioiden pitkät tauot esitysten välillä ovat osoittautuneet suuriksi ongelmiksi. Koska ohjelmistoa on tarjolla niin monipuolisesti ja näyttämöitä on vain rajallinen määrä, tietyistä näytelmästä saattaa olla esityksiä vain muutaman kerran kuukauden sisällä. Vaikka näytelmän harjoitusprosessi olisi ollut muistamisen kannalta onnistunut, eli vuorosanoja olisi päästy toistamaan useita kertoja harjoituksissa ja läpimenoissa, epävarmuus vuorosanojen muistamisen suhteen voi alkaa kasvaa hyvinkin nopeasti. Näin voi käydä juuri niissä tilanteissa, joissa näytelmän esityksiä on vain pari kertaa kuukaudessa. Tällöin yksittäisten esityskertojen väli on muodostunut niin pitkäksi, että ne eivät voi muistamisen suhteen enää tukea toisiaan. Näyttelijä joutuu valmistautumaan jokaiseen esitykseen aivan, kuin se olisi näytelmän ensi-ilta. Suhde roolihahmoon täytyy rakentaa uudelleen, ja kaikki vuorosanat täytyy kerrata yksityiskohtaisesti ennen jokaista esitystä. Tämä voi viedä työ- ja vapaa-ajasta useita tunteja, aiheuttaa epävarmuuden ja stressin tunteita omasta suoriutumisesta ja myös edesauttaa muistin ylikuormittumista.

*N3: Mun on ollu pakko tehdä siitä ittelleni tapa että mä en luota itteeni yhtään. Niinku joku kahden viikon tauko tekee just sen että mulla on koko ajan tosi epävarma olo ja mun pitää käydä se [näytelmäteksti] mielellään edellisenä päivänä ittekseni läpi ja sitte vielä just ennen sitä vetoo kokonaisuudessaan.*

*N10: Kyllä ne näyttelijät siitä [muistin ylikuormittumisesta] puhuu ja se on tietenki se että meillä on helkkaristi ohjelmistoo ja ne menee tosi harvoin niin ei oo enää sitä mitä oli ennen vanhaan näyttelijöillä että tultiin paikalle ja alettiin lompsiin. Koska*

*joka päivä meni sama tai ainaki pari kertaa viikossa niin ei tarvinnu kerrata. Meidänhän täytyy joka kerta siis kerrata. On niin pitkät tauot että on kerrattava tai sä et niistä selviä. Varsinkin joku tommonen läpisävelletty musikaali niin sä et vaan voi lompsia sisään ja ruveta vetään.*

Joskus näyttelijän aikataulu voi myös olla niin tiukka, että omien vuorosanojen kertaamiselle ei riitä aikaa tai energiaa. Silloin näyttelijä joutuu vain luottamaan omiin muistikykyihinsä. Tällaisissa tilanteissa N4:n sanojen mukaisesti varsinainen nautinto näyttelemisestä kuitenkin katoaa epävarmuuden ja jännityksen tunteen vuoksi:

*N4: Noin kaks vuotta sitten mulla oli viis isoo roolia samaan aikaan pyörimässä täällä ja kuudennen jutun harjotukset oli alkamassa niin silloin mä muistan että ku ne oli vielä kaikki oikeen sellasia tekstikakkuja että oli tosi paljon tekstiä että kaikki oli puhenäytelmiä niin silloin tuntu että ihan vaan niinku kovalevy rupee oleen tukossa. Et mä olin tosi väsyny. Mut sitte ennen näytöstä ku on niin isoja rooleja ja paljon tekstiä niin ei sitä voi käydä päässään läpi koko sitä massaa et sit aina meni sinne esityksiin silleen sormet ristissä että jospa se tulee jostain ja kyllä ne aina tuli mutta että ehkä silloin se nautinto sitte siitä näyttelemisestä vähän kärsi ku aina jännitti niin kauheesti.*

Pitkät työpäivät ja vapaapäivien vähyys voivat pidemmällä aikavälillä aiheuttaa yleistä uupumusta näyttelijöiden keskuudessa. Jos näyttelijä on fyysisesti ja henkisesti rasittunut tai uupunut, yleinen keskittymiskyky voi herpaantua. Keskittymisvaikeudet ja keskittymisen puute aiheuttavat usein myös muistiin liittyviä ongelmia, sillä muisti ja keskittyminen ovat voimakkaassa yhteydessä toisiinsa. Uupumus voi johtaa siihen, että ajatukset lähtevät harhailemaan kesken esityksen ja aikaisemmin harjoitusprosessin aikana muodostetut muististrategiat eivät toimi, sillä näyttelijä ei pysty suuntaamaan keskittymistään vaadittuihin asioihin. Uupumus ja väsymys vaikuttavat myös näyttelijän kokonaisvaltaiseen suoriutumiseen näyttämöllä. Ongelmia ei ilmene ainoastaan vuorosanojen muistamisessa, vaan myös yleinen kontakti ja ote esitettävään roolihahmoon voivat heikentyä, ja näyttelijä kokee epäonnistuvansa roolisuorituksessaan:

*N1: Se rasitus, ylikuormitus, kun on monta juttua ja alkaa sit niinku henkisesti väsymään niin se voi tuoda tullessaan semmosta tiettyä epävarmuutta elikkä ku on liian rääkätty ja tekee liian paljon ja meillähän on vielä tää ongelma et silloin kun me ollaan sairaina me tehdään siltikin töitä. Niin ne keskittymisvaikeudet tulee silloin kuvaan mukaan. Ja sit se vaikka sä yrität olla keskittyny niin et välttämättä pysty etkä jaksa. Ja silloin niin sanottu tekstin muistamisen epävarmuus ja niinku se roolin epävarmuus niin se ei välttämättä näy minnekään mutta se tuntuu. Että sen niinku tietää että mä en oo ihan [kunnossa], mä en seiso kahdella jalalla niinku tässä jutussa että on vähän niinku kallellaan jonneki suuntaan. Ja itsellä on se tunne vaikka sitä katsoja ei välttämättä huomais. Mut silloin tietää että ei pysty parhaimpaansa.*



*N6: Keskittyminen on vaikeeta. Tulee myöhässä, on myöhässä. Rytmii menee sekasin, se on tärkeä se rytmii. Että on läsnä. Oon löytäny itteni semmosista tilanteista että en oo läsnä. Se on hirveetä.*

Näyttelijöiden on hyvä löytää monia erilaisia keinoja taistellakseen työstressin tuntemuksia vastaan. Yhtenä vaihtoehtona on usein virkavapauden ottaminen tai työpaikan vaihtaminen. Nämä keinot voidaan kuitenkin usein kokea liian radikaaleiksi, ja taustalla saattaa myös olla pelko työn jatkuvuuden toteutumisesta. Rantasen haastattelemat näyttelijät toivat kertomuksissaan esille myös pienemmän mittakaavan keinoja taistelussa stressiä tai uupumusta vastaan. Esimerkiksi matkustamisen kerrottiin olevan tehokas keino mielen virkistämiseksi ja työstressin vähentämiseksi. Hyödyllisenä pidettiin nimenomaan sitä, että näyttelijä matkustaa esimerkiksi toiselle paikkakunnalle tapaamaan alan muita edustajia ja suhteuttamaan oikeassa mittakaavassa omaa ja työyhteisön toimintaa. Aktiivista urheilun harrastamista pidettiin myös hyvänä keinona stressin torjumiseksi. Ylipäänsä mahdollisuus harrastustoimintaan voi lisätä näyttelijän sosiaalisten suhteiden määrää työpaikan ulkopuolella. Osassa näyttelijöiden kertomuksista apukeino on löytynyt väliaikaisesta lepäämisestä, esimerkiksi lyhyen sairasloman muodossa. Vakavissa stressin ilmentymissä osa näyttelijöistä oli hakenut myös ammattiapua. (Rantanen 2006, 275–276, 279.) Näyttelijä voi kokea ammatissaan uupumusta hyvin monestakin näkökulmasta. On huomioitava, että näyttelijän työ vaatii äärimmäistä keskittymistä ja ylipäänsä hyvää vireystilaa, jotta näytelmätekstin sisältämän materiaalin kanssa pystyisi työskentelemään mahdollisimman tehokkaasti. Näyttelijän muistirakenteet ovat jatkuvassa käytössä hänen työvälineenään, ja jos mahdollisesti tapahtuvaa yllirasittumista ei huomata tarpeeksi ajoissa, muisti voi osoittautua epäluotettavaksi myös arkielämän puolella.

#### 4.4 Näyttelijöiden muistiin liittyviä ongelmia yleisemmällä tasolla

Pyysin näyttelijöitä kertomaan teemahaastatteluissa, ovatko he kiinnittäneet huomiota muistinsa toimivuuteen työnsä ulkopuolella. Kokevatko näyttelijät, että vuorosanojen aktiivisella ja säännöllisellä opettelulla on ollut jotain positiivista tai negatiivista vaikutusta heidän muistiinsa myös arkielämässä? Muisti ja sen jatkuva kehittäminen esimerkiksi toimivien muististrategioiden avulla on yksi merkittävä osa näyttelijäntyötä erityisesti aina uuden produktion alkuvaiheessa, kun harjoitukset ovat käynnistyneet. Kun näyttelijä käyttää muistikapasiteettiaan töissä lähes päivittäin, sillä voi olla vaikutuksia muistiin myös yleisemmällä tasolla.

*N10: Mä oon huomannu sen että ku mä oon ruvennu näyttelijäksi niin mä joudun itse asiassa nyt [opettelemaan] enemmän. Tää työhän on yhtä koulunkäyntiä. Siis ku mä luulin että mä rupeen näyttelijäksi että mun ei tartte enää koulussa olla mutta nyhän siis se on päinvastoin. Mähän joudun jatkuvasti opettelemaan jotain, lukeen läksyjä. Tää oon niinku Jumalan kosto siitä että mä olin niin huono ja laiska koululainen. Mä oon huomannu sen että nyt kun mä yritän käydä sitte lukemassa vähän kieliä joka oli mulle ihan vastenmielinen ajatus lukiassa niin mä huomaan että mun aivotoimintani on myös vähän silleen vilkkaampi että kyllä se vaan menee niin.*

*N2: Avioelämässä se ei oo aina hyvä ku muistaa tarkalleen mitä toinen on sanonu. Mutta kyllähän se on että jos haluaa niinkun painaa mieleensä niin sitten vaan aukasee luukun et ”no puhu, mä kyl muistan tän”. Et se on hienoo sillä tavalla että hitto soikoon muistaa ”– –” on se hieno kapine tuo muisti ”– –” sehän on mahtavaa, lahja. Niinku ihmisellä on lahjoja niin näyttelijällä on muistin lahja että ilman sitä se ei onnistu.*

Haastattelemistani näyttelijöistä puolet kertoi aina pitäneensä itseään hyvämuistisena. Muistin vahvuus oli yleensä korostunut jo peruskouluajana ja tullut esille esimerkiksi opiskelun yleisenä sujuvuutena ja kokeisiin lukemisen helppoutena. Näyttelijät kertoivat muistavansa myös helposti esimerkiksi omat aikataulunsa, jolloin kalenterin käyttö tuntuu turhalta. Näyttelijät, jotka olivat aina kokeneet muistikykynsä vahvoiksi, kokivat saaneensa siitä paljon tukea näyttelijäntyössä tapahtuvaan vuorosanojen opetteluun. He uskoivat myös muistinsa kehittyneen edelleen työn seurauksena. Esimerkiksi N8 koki, että hänen käyttämänsä muististrategia vuorosanojen opettelussa on todennäköisesti lähtöisin jo kouluajoilta:

*N8: Mä olin hyvä koulussa. Mä olin tunnollinen oppilas että miten mä opettelin niinku kokeisiin lukemista niin siinäkin mä käytin jo samantapasta tekniikkaa ku mitä mä käytän niinku roolin opettelemisessä nykyään. Et tietyllä tavalla se varmaan syntyy siellä [koulussa].*

N10 kertoi huomanneensa jo peruskouluajana, millaiset asiat hän oppii muistamaan parhaiten. Esimerkiksi kielten opiskelu ja matematiikka osoittautuivat todella vaikeiksi, kun taas reaaliaineet tuntuivat helpommilta. Reaaliaineiden joukosta erityisesti historia, jonka sisältämiä asioita oli mahdollisuus opetella muistamaan tarinankerronnan näkökulmasta, osoittautui huomattavasti helpommaksi. N10 huomasi myös, että tapa, jolla oppiminen toteutettiin, vaikutti muistikykyjen toimintaan hänen osaltaan:

*N10: Meillä oli ihan pienenä siis jo heti ala-asteella hirveesti sellasta että opettaja kerto tarinan ja sitte seuraavana päivänä jonkun piti kertoa se tarina siellä edessä ja mä en ollu mikään siis hirveen hyvä koulussa ”– –” mut se oli jotenki mulle ihan pienestä pitäen niinku loistava silleen että mun on hirveen helppo muistaa ku joku*

*ihminen kertoo mulle jonku jutun. Mä en tiedä et johtuiks se siitä että mä haluan kertoa sen niin paljon ”– –” mä huomasin että mun on hirveen helppo oppia jos opettaja on karismaattinen ja kiinnostunu ite siitä asiasta ja semmonen joka suullisesti on taitava. Mut mun on kauheen vaikee oppia niin päin että on niinku jossain semmosessa ankeessa koululuokassa. Yritän opetella jotain kirjaa et se on mulle selkeesti niinku semmonen tai mä jo huomasin sen sillon ihan pienenä. Mulla se vaan menee niin päin ”– –” mun on helppo muistaa myös reaaliaineita siis sellasii niinku filosofia, historia ja tollasii et ne sitte jää taas hirveen helposti koska siinä on aina se tarinan rakenne.*

Luvussa 4.3 kävin läpi muistin ylikuormittumiseen johtavia tekijöitä. Työstressi ja -uupumus ovat nykypäivänä tuttuja ilmiöitä jokaisella alalla, eivätkä näyttelijät ole myöskään päässeet välttymään niiltä. Kun töitä on liikaa ja näyttelijä joutuu luovassa ja raskaassa ammatissaan käyttämään viimeisimmätkin aivokapasiteettinsa vuorosanojen opetteluun ja roolihahmon muodostamiseen, muisti alkaa pidemmän päälle ylikuormittua. Ylikuormitus ei välttämättä näy pelkästään vuorosanojen unohtamisena ja yleisen keskittymiskyvyn herpaantumisenä työpaikalla, vaan se voi vaikuttaa negatiivisella tavalla myös arkielämässä tarvittavaan muistiin.

Näyttelijät kertoivat teemahaastatteluissa uskovansa, että jatkuvalla vuorosanojen opettelulla ja suurella työmäärällä on huomattavia negatiivisia vaikutuksia näyttelijän muistiin arkielämässä. He olivat kiinnittäneet huomiota esimerkiksi siihen, kuinka vaikeaa heidän on muistaa arkielämän tapahtumiin liittyviä yksityiskohtia. Myös kokonaiset tapahtumat saattavat kadota muistista. Nämä asiat tulevat esiin esimerkiksi silloin, kun perheenjäsen viittaa johonkin tapahtumaan, mutta näyttelijä ei itse kykene muistamaan, mistä tapahtumasta on kyse. Moni haastatteleman näyttelijä koki, että heidän autobiografisen eli omaelämäkerrallisen muistinsa toimii erittäin huonosti. Autobiografisen muistin ongelmiin ei näyttelijöillä näytä kuuluvan esimerkiksi tilanteita, joissa tietyt muistissa olevat tiedonpalat sekoittuisivat keskenään tai muokkautuisivat ajan kuluessa. Suurimman ongelman pikemminkin aiheuttaa se, että autobiografiseen muistiin liittyvät tiedot ja tapahtumat eivät jää mieleen eli ongelma tapahtuu mieleenpainamisessa tai mieleenpalauttamisessa:

*N9: Siis tätä vois kysyä mun mieheltä joka hämmästelee sitä että mä vetelen pitkiä monologeja ja sitte mä en muista ihmisten nimiä ja kyllä mulla on tää henkilökohtanen muisti, ehkä se on keskittymisestä kyse että on ihan onnetonta. Siis sanat katoaa ja sit todella siis oikeesti mä en muista ihmisten nimiä ja takeltelen. Se on ihan että jotenkin ne on kaks ihan eri asiaa ainakin mun tapauksessa et se on kyllä jännä että se on niin. Mä oon tosi huonomuistinen muissa asioissa. Töppäilen kaikennäköstä muistamisasioiden kanssa ”– –” ja monesti mun mieheni sanoo että ”miten on mahdollista että sä et muista?”, siis ihan yksinkertasia asioita.*

*N8: Mä unohtelen niinku muita asioita tai että mä unohdan niinkun just näitä arkipäivän niinku ihmisten nimiä et mul tuntuu et se kovalevy on täynnä päässä.*

*N7: Mulle soitti tässä esimerkiks entinen poikaystävä kuuskyluvun alusta ja sit ruvettiin muisteleen niitä meidän seurusteluaikoja. Hän muisti ihan valtavasti kaikkee semmosta minkä mä olin jo siis [unohtanu]. Mä sanoin että ”ai tapahtuko meille tommostakin?” ja mä en pystyny millään muistamaan. Ne on jotenkin semmosta että mä ihmettelen että mä pystyin kertomaan jostakin näytelmästä sen roolinimen että miksi se on jääny mieleen. Et siis se on kyllä jännä että sit tuntuu että jotenkin se muisti on käytössä vain sitä työtä varten.*

Rantasen väitöskirjassa käsiteltiin työn ja perheen välistä rooliristiriitaa. Voimakas omaan työhön panostaminen aiheuttaa niin kutsutun roolikonfliktin työn ja perheen välille, mikä ilmenee siten, että sitoutuminen perheasioiden ja -velvoitteiden hoitamiseen pienenee. Näyttelijän ammatti, kuten moni muukin ammatti, voi ajaa ihmisen tilanteisiin, joissa lapsien, avio- tai avopuolison, ystävien ja tuttavien kanssa vietetty aika jää työn rinnalla hyvin vähäiseksi. Näyttelijät kokevat usein valtavaa syyllisyydentunnetta tästä. Työstressi ja siihen kiinteästi liittyvä emotionaalinen väsymys ja yleinen motivaation puute voivat johtaa tilanteeseen, jossa näyttelijä kokee joutuneensa oravanpyörään; työn ongelmat heijastuvat yksityiselämään ja päinvastoin. (Rantanen 2006, 235.)

Näyttelijöiden arkielämän muistiin liittyvien ongelmien voi päätellä olevan melko yleisiä ja useaan otteeseen ilmeneviä, sillä myös perheenjäsenet tai muut lähipiiriin kuuluvat ihmiset ovat kiinnittäneet huomiota näyttelijöiden muistamattomuuteen. Juuri heille tilanne tuntuu varmasti entistä uskomattomammalta, sillä he ovat tottuneet näkemään näyttelijän työnsä parissa, jolloin muisti kykenee mitä hienoimpiin suorituksiin. Muistin toimimattomuus arkielämässä voi entisestään lisätä näyttelijän kokemaa painetta ja työstressin tunnetta. Jos aivojen kapasiteetti tuntuu jo valmiiksi olevan äärirajoilla ja siihen liittyvät ongelmat alkavat näyttäytyä myös arkielämässä, työssä tapahtuvien epäonnistumisten ja jatkuvan kiireen aiheuttama ahdistava tunne seuraa näyttelijää helposti teatterilta kotiovelle saakka. Näyttelijällä voi olla vaikeuksia kokea, että vapaa-ajalla pääsisi eroon työn aiheuttamasta stressistä, jos sen vaikutukset alkavat näkyä myös arkielämän muistissa.

On mielenkiintoista pohtia, miksi näyttelijöillä esiintyy näin paljon ongelmia autobiografisen muistin alueella. Mitkä tekijät mahdollisesti vaikuttavat siihen, että arkielämän erilaiset muistot ja tapahtumat häviävät muistista niin helposti? Yksi tekijöistä on varmasti näyttelijöiden ylityöllistyminen eli töiden suuri määrä ja sen epätasapaino suhteessa vapaa-aikaan. Omaan uraan ja identiteettiin taiteilijana panostetaan hyvin paljon, jolloin siitä tulee pikemminkin elämäntapa.

Rantasen mielestä taiteilijuus elämäntapana koostuu toiminnoista, jotka kehittävät näyttelijän ammattitaitoa ja jopa muuttavat näyttelijän maailmankatsomusta. Tällaisia toimintoja voivat olla muun muassa tutustuminen oman tai muiden taidealojen teoksiin ja tapahtumiin. Taiteilijuus elämäntapana oikeuttaa myös vapauden käyttäytyä arjessa oman elämänsä mukaisesti. (Rantanen 2002, 179.)

Jatkuva työskentely uusien roolihahmojen luomisen ja vuorosanojen muistamisen parissa vie näyttelijän muistikapasiteetista niin suuren osan, että tilaa ja energiaa muiden asioiden mieleenpainamiselle tai mielessä säilyttämiselle ei jää. Näyttelijä joutuu siis säästelemään muistivarastoaan pääasiassa työtään varten. Tällä näyttelijä pyrkii mahdollistamaan sen, että muisti toimii odotetulla tavalla, silloin kun sitä todella tarvitaan. Näyttelijä voi tiedostamattaan lyödä muistinsa lukkoon esimerkiksi vapaa-ajalla tai lomalla. Lomaa pidetään usein rentouttavana ajanjaksona, jolloin työasioiden jatkuvasta läpikäymisestä pyritään päästämään hetkeksi irti. Muisti on näyttelijän ammatissa ensisijainen työväline, jonka pitää myös päästä lepäämään aika ajoin. Loma voi usein tarjota tähän parhaimman mahdollisen ajankohdan, mutta tilanne voi kääntyä negatiiviseksi, jos lomaaan liittyvät mukavat muistot eivät jääkään muistiin jaettavaksi muiden läheisten kesken.

*N1: Kun tähän [työhön] panostetaan niin paljon, siis elämässä, siis näyttelijä joutuu panostamaan siihen niinkun niin helkkaristi niin sit tämmöset normaalielämän asiat saattaa unohtua koska ne jää vähän toisarvosiks.*

*N7: Se vie sitä kapasiteettia ”– –” et se on koko aika tavallaan se pää ja se muisti on käytössä just vaan niinku sen työn puitteissa ”– –” että tekee paljon työtä kotona ja sehän on sit justiin se että kun sä seulot siellä päässä sitä et sun pitää muistaa se teksti ja sit kaikki siinä ympärillä tavallaan häviää et kyllä siinä tämmönen ongelma on ihan selkeesti.*

Samanlaisia arkielämän muistiin liittyviä ongelmia on varmasti löydettävissä myös yhteiskunnan muiden eri alojen edustajilta. Muistia ja esimerkiksi erilaisia ongelmanratkaisutaitoja vaaditaan nykypäivänä monessa erilaisessa ammatissa. Jos aivojen kapasiteetti ylittyy, eikä muisti saa missään välissä lepoa, vaikutukset arkielämään ovat täysin ymmärrettäviä. Työtä voi olla liikaa ja työtä on myös aina tarjolla sitä haluaville. Tärkeintä on, että näyttelijät ja myös muiden ammattien edustajat oppivat kuuntelemaan omaa kehoaan ja tarkkailemaan esimerkiksi muistinsa toimintaa, jotta he osaavat tarvittaessa hidastaa työtahtiaan. Näyttelijä on vastuussa henkilökohtaisen työvälineensä eli oman persoonallisuutensa sekä fyysisen ja psyykkisen terveystensä hyvinvoinnista

(Rantanen 2002, 161). On ensisijaista tuntea omat vahvuutensa ja heikkoutensa ja huomata ajoissa, jos liiallinen työnteko alkaa vaikuttaa negatiivisesti työn ulkopuoliseen elämään.

## 5 PÄÄTELMIÄ

Tämän tutkielman tarkoituksena oli selvittää näyttelijöiden muistitoimintoja ja erityisesti sitä, käyttävätkö suomalaiset teatterinäyttelijät muististrategioita näytelmätekstin vuorosanoja opitellessaan. Suorittamani teemahaastattelut ja niiden tuottamat tulokset tukevat oletusta siitä, että suomalaisilla ammattinäyttelijöillä on käytössään lukuisia erilaisia muististrategioita. Muististrategiatyypit ja niiden käyttö määräytyvät sen mukaan, millainen strategia sopii kenellekin näyttelijälle yksilöllisesti. NLP:n eri miellejärjestelmät toivat tutkimuksessani esille muististrategioita, joita ei aikaisemmissa tutkimuksissa ole löytämäni lähdeaineiston mukaan havaittu. Näitä muististrategioita ovat muun muassa erilaisten kirjain- tai tavuyhdistelmien hyödyntäminen, vuorosanojen nauhoittaminen ja niiden kuunteleminen, roolikirjan visuaalistaminen ja omien motoristen koodien muodostaminen vuorosanojen opetteluvaiheessa. Muististrategioiden joukosta löytyy siis sekä visuaalisia, auditiivisia että kinesteettisiä tekniikoita. Haastattelemani näyttelijät vaikuttivat onnistuneesti löytäneen itselleen juuri omaa vahvinta miellejärjestelmäänsä tukevia muististrategioita.

Näyttelijät voivat saada vinkkejä toimivien muististrategioiden käyttöön myös kanssänäyttelijöiltään tai muilta työryhmän jäseniltä. Nämä vinkit voivat olla arvokkaita varsinkin tilanteissa, joissa näyttelijä on jäänyt jollain tavalla lukkoon näytelmätekstin ja omien vuorosanojensa kanssa. Ulkopuolisen näkökulma tekstiin voi olla virkistävä ja avata ajatuksia, jotta näyttelijä pääsee prosessissaan eteenpäin. Näyttelijä voi myös hyödyntää kuiskaajaa omana muististrategianaan. Erityisesti voimakkaan auditiivisen miellejärjestelmän omaaville ihmisille kuiskaaja voi olla mitä parhain muististrategia näytelmän harjoitusvaiheessa. Haastattelemani näyttelijät ja kuiskaajat olivat samaa mieltä siitä, että onnistunut yhteistyö näyttelijän ja kuiskaajan välillä tehostaa vuorosanojen muistamista ja muistijälkien muodostumista.

Teemahaastatteluista saamani tulokset näyttävät tukevan Helga ja Tony Noicen tutkimuksissa esitettyä ajatusta motoristen koodien olemassaolosta. Haastattelemani näyttelijät kertoivat vuorosanojen painuvan lopullisesti mieleen vasta siinä vaiheessa, kun harjoitukset varsinaisessa esiintymistilassa päästään aloittamaan. Erilaisista muististrategioista voi olla paljon hyötyä jo aikaisemmin, mutta teksti piiryy lopullisesti näyttelijän mieleen silloin, kun asemoinnit, liikkeet ja kulkureitit otetaan mukaan harjoituksissa. Motoristen koodien lisäksi Noicet löysivät tutkimuksissaan muita muististrategioita kuten syy-seuraussuhteiden rakentaminen, merkityksen

etsiminen ja hiljainen puhe. Näitä muististrategioita muistuttavia vastauksia en löytänyt suorittamistani haastatteluista samanlaisessa mittakaavassa kuin Noicen ja Noicen tutkimuksissa.

Tutkielmani kolmannessa luvussa esitin yhdeksi muististrategioiden käyttöön vaikuttavaksi syyksi näyttelijöiden erilaiset koulutustaustat. Yhdysvaltalaisen näyttelijöiden käyttämät muististrategiat pohjautuvat pitkälti Stanislavskin näyttelijäntyylin metodeihin. Kyseisten muististrategioiden tarkoituksena on helpottaa vuorosanojen muistamista tuomalla tekstistä esille sen sisältämien roolihahmojen tavoitteita, haluja ja motivaattoreita. Näyttelijät pyrkivät siis löytämään näytelmätekstin ja sen roolihahmojen taustalta tekijöitä, jotka perustelevat ja antavat merkityksen näytelmän tapahtumille sekä roolihahmojen ajatuksille ja toiminnoille. Tämän tyyppiset muististrategiat eivät kuitenkaan painottuneet suomalaisilla näyttelijöillä. Haastattelemistani näyttelijöistä vain kahdella oli korostuneesti käytössään muististrategioita, jotka muistuttivat huomattavasti sisällöltään yhdysvaltalaisen näyttelijöiden muististrategioita. Oletan, että tähän tulokseen vaikuttava tekijä löytyy suomalaisten ja yhdysvaltalaisen näyttelijöiden eroista heidän saamassaan näyttelijäkoulutuksessa.

Vaikka Noicen ja Noicen tutkimuksissa ei esitellä seikkaperäisemmin tutkimuksiin osallistuneiden näyttelijöiden koulutustaustaa, he kaikki edustavat perinteistä yhdysvaltalaisesta puheteatteria ja ovat kaikki ammattiinsa koulutautuneita näyttelijöitä. Stanislavskin vaikutus yhdysvaltalaiseen näyttelijäkoulutukseen on ollut ja on edelleen hyvin voimakas. Suomessa sen sijaan Stanislavskin menetelmät olivat merkittävä osa näyttelijäkoulutusta Wilho Ilmarin rehtorikaudella Suomen Teatterikoulussa vuosina 1943–1963. Ilmarin rehtorikauden päättyttyä muun muassa brechtiläisyys ja Jouko Turkan fyysinen näyttelijäkoulutus toivat uutta näkökulmaa Stanislavskin valta-aseman jälkeen. Syrjäyttäminen onnistui osaksi myös sen vuoksi, että suomalaisessa teatterissa, kuten muuallakin maailmassa, Stanislavskin ajatukset olivat osittain väärinymmärrettyjä. Kaksi haastattelemaani näyttelijää, jotka käyttivät muihin haastateltaviin verrattuna korostuneesti yhdysvaltalaisen näyttelijöiden suosimia muististrategioita, olivat haastatteluaineistoni kaksi vanhinta näyttelijää. He olivat omana aikanaan olleet todistamassa Stanislavskin valta-aikaa suomalaisessa teatterimaailmassa; toinen Suomen Teatterikoulun oppilaana ja toinen oppisopimuskoulutuksen välityksellä. Täten tulkitsem, että näyttelijöiden saama koulutus vaikuttaa muististrategioiden valintaan ja niiden käyttöön. Tulkintaani tukee oletettavasti myös se, että eräs haastattelemistani näyttelijöistä koki voivansa työskennellä kuiskaajan kanssa onnistuneesti. Hän myös uskoi, että kuiskaaja toimii hänelle hyvänä muististrategiana. Tähän työskentelytapaan hän oli



tottunut nimenomaan Jouko Turkan näyttelijäkoulutuksen yhteydessä. Olisi kiinnostavaa tutkia jatkossa enemmän näyttelijäkoulutuksen vaikutuksia näyttelijöiden käyttämiin muististrategioihin.

Suomalaisten näyttelijöiden muististrategioiden käyttö pohjautuu pitkälti niiden yksilölliseen soveltamiseen. Koska suomalaisten näyttelijöiden muististrategioissa on havaittavissa yhteyksiä NLP:n eri miellejärjestelmiin, näyttelijät ovat onnistuneet löytämään itselleen toimivimman muististrategian omien vahvuuksiensa perusteella. Jos näyttelijä kokee olevansa visuaalinen ihminen, hänen on hyvä hyödyntää muististrategianaan jotain sellaista strategiaa, joka tukee hänen voimakasta visuaalista miellejärjestelmäänsä. Jos taas näyttelijä on huomannut oppivansa parhaiten auditiivisesti, hän voi hyödyntää muististrategianaan esimerkiksi kuiskaajaa tai vuorosanojen kuuntelemista nauhoitettuna. Erilaisista kinesteettisistä muististrategioista myös Noicen ja Noicen tutkimuksissa esille nousseet motoriset koodit ovat hyödyllisiä muististrategioita näyttelijöille, sillä varsinainen muistiinpainaminen tapahtuu usein vasta näyttämöharjoitusten aikana muun työryhmän kanssa.

Muististrategioiden tilanteeseen sopivuus on kuitenkin syytä tarkistaa, jotta muististrategiat eivät johda näyttelijää harhaan. Esimerkiksi tietyyntyyppiset motoriset koodit voivat antaa muistivihjeen väärästä vuorosanasta, jos käytetyt motoriset koodit ovat keskenään liian samankaltaisia. Samankaltaisuus voi johtua esimerkiksi siitä, että näytelmässä on useita eri jaksoja, jotka saavat alkunsa samantyyppisestä asemoinnista tai liikkeestä, mutta jakson aloittava vuorosana on kuitenkin erilainen. Voi käydä myös niin, että näytelmä, jonka vuorosanat näyttelijä on opetellut, esitetäänkin lukuisassa eri esiintymistilassa, jolloin näyttelijä ei voi turvautua muistamisessaan vain tietyn tilan fyysisiin rakenteisiin ja kulkureitteihin. Esimerkiksi omien motoristen koodien, kuten N3:n kuvailemien viittomien hyödyntäminen vuorosanojen opettelussa, ei ole harhaanjohtavaa muistamisen kannalta, vaikka varsinainen esiintymistila olisikin erilainen, sillä omia motorisia koodeja ei tarvitse muodostaa riippuvaisiksi esiintymistilan fyysisistä ominaisuuksista. Motoriset esiintymistilaan liitetyt koodit eivät ole käyttökelpoisia esimerkiksi kiertuenäyttelijöillä, jotka valmistautuvat esiintymään joka kerta uudessa, mahdollisesti ennalta tuntemattomassa esiintymistilassa.

Tässä vaiheessa on hyödyllistä pohtia tutkielmani toteutusta ja teemahaastatteluissa esille nousseita tuloksia myös luotettavuuskritiikin näkökulmasta. En ole löytänyt aikaisempaa tutkimusta suomalaisten näyttelijöiden muististrategioista, mikä aiheutti haasteita aiheeseen sopivan lähdekirjallisuuden löytämiselle. Jos toteuttaisin tutkimukseni nyt uudestaan, tutustuisin

syvämmäin esimerkiksi suomalaisten näyttelijöiden elämäkertoihin. Tutkimusaiheeni kannalta olisi myös ollut hyödyllistä käsitellä muistia ja oppimista vielä laajemmasta näkökulmasta näyttelijöiden ammattikunnan ulkopuolelta. Perehdyin näihin teemoihin taustoittaakseni omia käsityksiäni tutkimusaiheesta, mutta tavoitteenani oli pitää tutkimukseni mahdollisimman tarkasti rajattuna, joten on hyödyllisempää jättää näiden lähteiden tarkempi käsittely jatkotutkimusta varten.

Aikaisempien tutkimusten ja niiden sisältämien tutkimustulosten vähyyden vuoksi oli vaikeaa tietää etukäteen, minkälaisia vastauksia näyttelijöiltä olisi odotettavissa. Teemahaastattelu tuntui tässä suhteessa parhaimmalta tutkimusmenetelmältä, sillä se mahdollisti tarkentavien kysymysten tekemisen itse haastattelutilanteessa. Toteutin haastattelut yksilöhaastatteluina, sillä tarkoitukseni oli suomalaisten näyttelijöiden muististrategioita tutkittaessa painottaa niiden monipuolisuutta ja yksilöllisyyttä. En ottanut myöskään sitä riskiä, että mahdollisessa ryhmähaastattelussa haastateltavien vastaukset olisivat vaikuttaneet toisiinsa ja näin tuottaneet virheellistä tietoa. Pyrin välttämään virheellisen tiedon kerääntymistä myös siten, että annoin jokaiselle haastateltavalle anonyymin koodinimen, jotta heidän henkilöllisyyttään ei ole mahdollista saada selville. Tällä pyrin edesauttamaan sitä, että näyttelijät kertovat mahdollisimman totuudenmukaisesti ja rohkeasti esimerkiksi vuorosanojen opetteluun liittyvistä ongelmistaan ja vuorosanojen unohtamisista. Suorittamissani teemahaastatteluissa nousi esille myös paljon sellaista tietoa, mihin en ollut osannut varautua etukäteen. Haastattelumenetelmän joustavuus takasi sen, että pystyin muokkaamaan tai esittämään lisää kysymyksiä haastateltavien antamien vastausten perusteella.

On syytä muistaa, että haastattelin tutkielmaani varten vain kymmentä suomalaista näyttelijää ja kahta suomalaista kuiskaajaa. Näyttelijöiden antamat vastaukset perustuvat heidän subjektiivisiin kokemuksiinsa työstään ja sen sisältämästä vuorosanojen opettelusta. Tulokset eivät siis ole yleistettävissä kaikkiin suomalaisiin näyttelijöihin. Varsinaisissa haastattelutilanteissa pyrin tarvittaessa selittämään haastateltaville mahdolliset epäselvät käsitteet ja kysymykset. Muodostin kysymykset niin, että ne eivät olisi millään tavalla johdattelevia. On kuitenkin hyvin mahdollista, että omat sanavalintani ovat vaikuttaneet näyttelijöiden ja kuiskaajien antamiin vastauksiin. Heillä on voinut olla ennakkoluuloja tai -käsityksiä haastattelun aikana tehtävistä kysymyksistä ja koko tutkielmani aiheesta, mikä on voinut vaikuttaa vastausten sisältöön. Haastateltavat eivät myöskään ole välttämättä ymmärtäneet kaikkia kysymyksiä oikein. Varsinaisissa haastattelutilanteissa oli pääteltävissä, että osa näyttelijöistä oli jollain tavalla pyrkinyt valmistautumaan haastatteluun etukäteen esimerkiksi muistelemalla erilaisia urallaan sattuneita tapahtumia tai tutustumalla

muistista kertoviin teoksiin. Tämä etukäteisvalmistelu on voinut osittain vääristää näyttelijöiden antamia vastauksia tai tuoda niihin erikoisia painotuspisteitä.

Suorittamani teemahaastattelut muodostavat merkittävän osan tutkielmani todistusaineistosta. Ilman tutkimukseen osallistuneita näyttelijöitä ja ilman heidän vastauksiaan tätä tutkielmaa ja näitä tuloksia ei olisi. Olen käyttänyt tutkielmassani runsaasti suoria sitaatteja näyttelijöiden vastauksista. Näyttelijät kuvaavat mielenkiintoisesti omin sanoin työhönsä liittyviä osa-alueita ja erityisesti kaikkea sitä, mitä he kokevat työssään vuorosanojen muistamisen suhteen. En koe osaavani ilmaista näitä asioita tai kuvata näyttelijöiden vastauksia yhtä onnistuneesti, joten tästä syystä olen halunnut hyödyntää näyttelijöiden sanatarkkoja vastauksia tulkintojeni tukena mahdollisimman paljon.

Tutkielmani tavoitteena on ollut saada suomalaisten näyttelijöiden omat äänet kuuluviin tästä vähemmän tutkitusta teatterityön osa-alueesta. Koska aikaisempia tutkimustuloksia aiheesta on löytämäni lähdeaineiston perusteella saatu ainoastaan Yhdysvalloissa, toivon tuovani tutkielmallani esille suomalaisten näyttelijöiden näkökulman tähän tutkimusteemaan. Olen tutkielmassani halunnut painottaa näyttelijöiden kanssa suorittamieni teemahaastatteluiden tuloksia ja niihin sisältyviä tulkintoja ja johtopäätöksiä. Tässä tutkielmassa en ole käsitellyt kattavasti kaikkia näyttelijäntyylien eri metodeita, auktoriteetteja tai erilaisia teatteriin liittyviä käsityksiä, sillä aiheen rajaaminen oli tutkimusaiheen uutuuden vuoksi tarpeen.

Haastatteluni näyttelijöiden kanssa herättivät kysymyksen siitä, onko muististrategioiden opettamiselle tarvetta. Näyttelijät kertoivat, että vuorosanojen muistamista ei korosteta suomalaisessa näyttelijäkoulutuksessa eikä sen avuksi tarjota varsinaisia muististrategioita. Näyttelijät oppivat kuitenkin koulutuksen aikana käsittelemään näytelmätekstiä ja hyödyntämään sitä esimerkiksi roolihahmon muodostamisessa. Kaikki tämä näytelmätekstin kanssa suoritettava pohja- ja taustatyö on tärkeää vuorosanojen muistamisen kannalta, mutta se ei kaikkien näyttelijöiden kohdalla ole riittävää. Muistin kanssa ilmenevät ongelmat voivat olla kiusallisia ja ahdistavia, eikä niitä aina uskalleta jakaa muiden työtovereiden kesken. Vuorosanojen muistamista pidetään niin luonnollisena osana näyttelijäntyyliä, että epäonnistuminen siinä voi aiheuttaa todellisia häpeän tunteita. Voisiko muististrategioiden opettaminen näyttelijäkoulutuksen yhteydessä tuoda helpotusta ainakin niille näyttelijöille, jotka kokevat tarvitsevansa apua muistinsa vahvistamisessa? Näyttelijöiden olisi myös hyödyllistä tulla tietoisiksi omista vahvuuksistaan erityisesti oppimisen ja muistamisen alueella. Tätä tietoisuutta lisäisi esimerkiksi NLP:n periaatteiden opettaminen ja erilaisiin miellejärjestelmiin ja niiden toimintoihin tutustuminen. NLP

auttaisi näyttelijöitä huomaamaan, millaisia oppijoita ja muistajia he ovat ja mitkä muististrategiat heille sopivat parhaiten.

Tein tutkielmassani rajauksen tutkimalla muististrategioiden käyttöä vain teatterissa työskentelevillä ammattinäyttelijöillä. Teatterityöskentely on yleisine hektisyyksineen ja ohjelmistomuutoksineen nopeatahtista ja vaatii näyttelijöiden muistilta ensisijaisesti vuorosanojen pitkäaikaisen muistamisen taitoa. Muistin täytyy toimia päällekkäin usean eri näytelmätekstin yhteydessä, sillä näyttelijä voi olla mukana useammassa produktiossa yhtä aikaa. Jatkossa olisi mielenkiintoista myös selvittää, miten teatterinäyttelijöiden käyttämät muististrategiat poikkeavat esimerkiksi TV-näyttelijöiden muististrategioista. TV-näyttelijöillä vuorosanojen parissa vietetty harjoitusaika on huomattavasti lyhyempi, sillä seuraavana päivänä kuvattavien kohtausten tekstit saattavat tulla luettaviksi vasta edeltävän päivän iltana. Kuvattavia kohtauksia ei usein käydä läpi, joten harjoituksen tuoma varmuus ja lukuisat toistot jäävät työskentelystä pois. Näissä tilanteissa TV-näyttelijät hyödyntävät käsitykseni mukaan enemmän työmuistiaan kuin pitkäaikaista muistiaan. Heidän täytyy kehittää nopeasti haltuun otettavia ja monipuolisia muististrategioita, jotta vuorosanojen opetteleminen onnistuu vain yhdessä illassa tai mahdollisesti jopa juuri ennen TV-kameroiden eteen astumista.

Ihmisen muistin toimivuus on usein korrelaatiossa iän tuomien haasteiden kanssa. Jatkossa olisi mielenkiintoista tutkia, minkälaisia vaikutuksia näyttelijöiden iällä on heidän muistiinsa ja mahdollisten muististrategioiden käyttöön. Ikä saa aikaan muutoksia vuorosanojen opettelussa ja niiden aktiivisessa muistamisessa. Iän lisäksi myös esimerkiksi näyttelijän sukupuoli voi vaikuttaa siihen, miten näyttelijä tutustuu näytelmätekstiin, miten hän suhtautuu omaan muistiinsa ja millaisia muististrategioita hän käyttää.

Näyttelijöiden muisti mitä todennäköisimmin adaptoituu eli muovautuu ammatin mukana erilaisten tilanteiden vaatimalle tasolle. Jos näyttelijä osaa pitää yleisestä fyysisestä ja henkisestä hyvinvoinnistaan huolta ja oppii käyttämään itselleen parhaiten sopivia muististrategioita, hän voi muistillaan saada aikaan todella hienoja suorituksia ammatissaan. Olisiko näyttelijöiden käyttämällä muististrategioilla soveltuvuuspotentiaalia myös muiden eri alojen edustajiin? Näyttelijöiden käyttämistä muististrategioista voi olla hyötyä arkielämässä, jos muisti ei tunnu toimivan halutulla tavalla. Koska näyttelijöiden muististrategiat ovat muodostuneet näytelmätekstin opettelua sisältävissä tilanteissa, niitä voisi kuvitella voivan soveltaa missä tahansa tekstinyymmärtämisestä tai tekstin mieleenpainamisesta vaativissa tilanteissa, esimerkiksi opiskelussa, tenttiin lukemisessa tai esitelmän pitämisessä. Aktiivinen muistin ja muististrategioiden harjoittaminen pitää ihmisen

ajattelutoiminnan aktiivisena ja virkeänä. Ehkä muististrategioiden opettelusta ja käytöstä voisi olla hyötyä myös muistisairaiden ja vanhusten keskuudessa. Oletankin, että näyttelijöiden muististrategiat ovat hyödynnettävissä myös teatterialaa suuremmassa mittakaavassa.

## LÄHTEET

### PAINETUT LÄHTEET

Ashcraft, Mark H. & Radvansky, Gabriel A., 2010, *Cognition*. (1. painos 2002.) Prentice Hall, New Jersey.

Baddeley, Alan, 1997, *Human Memory, Theory and Practice*. Psychology Press, East Sussex.

Barba, Eugenio, 2002, *An Amulet Made of Memory, The Significance of Exercises in the Actor's Dramaturgy*. Teoksessa: Phillip B. Zarrilli (toim.) *Acting (Re)considered, A Theoretical and Practical Guide*. (1. painos 1995.) Routledge, London & New York, 99–105.

Blair, Rhonda, 2008, *The Actor, Image and Action, Acting and Cognitive Neuroscience*. Routledge, Oxon.

Blaney, Paul H., 1986, *Affect and Memory: A Review*. *Psychological Bulletin*, 99 (2), 229–246.

Bower, Gordon H. & Clark, Margaret C., 1969, *Narrative Stories as Mediators for Serial Learning*. *Psychonomic Science*, 14 (14), 181–182.

Cicero, 1967, *De oratore, Books I, II*. (1. painos 1942.) Transl. E. W. Sutton. Harvard University Press, Cambridge.

Ericsson, K. Anders & Kintsch, Walter, 1995, *Long-term Working Memory*. *Psychological Review*, 102 (2), 211–245.

Foer, Joshua, 2011, *Moonwalking with Einstein, The Art and Science of Remembering Everything*. Penguin Group, London.

Hietanen, Marja, Erkinjuntti, Timo & Huovinen, Maarit, 2005, *Tunne muistisi, käytä, kehitä, kohenna*. WSOY, Helsinki.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena, 2001, Tutkimushaastattelu, teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Yliopistopaino, Helsinki.

Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula, 2002, Tutki ja kirjoita. (1. painos 1997.) Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

Houni, Pia, 2000, Näyttelijäidentiteetti, tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista. Yliopistopaino, Helsinki.

Houston, John P., 1986, Fundamentals of Learning and Memory. (1. painos 1977.) Harcourt Brace Jovanovich Inc., Florida.

Kallinen, Timo, 2001, Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi, miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen. Yliopistopaino, Helsinki.

Kallinen, Timo, 2002, Ryhmäteatteri ja teatterikoulutuksen kolme vaihetta. Teoksessa: Pia Houni & Pentti Paavolainen (toim.) Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina. Yliopistopaino, Helsinki, 117–132.

Kallinen, Timo, 2004, Teatterikorkeakoulun synty, ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991. Like, Helsinki.

Leitola, Kaisa, 2001, Oppimisen NLP. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

Lindblom, Jessica & Ziemke, Tom, 2007, Embodiment and Social Interaction: A Cognitive Science Perspective. Teoksessa: Tom Ziemke, Jordan, Zlatev & Roslyn M. Frank (toim.) Body, Language and Mind, Volume 1: Embodiment. Mouton de Gruyter, Berlin, 129–162.

Långbacka, Ralf, 1977, Realismin kolme tasoa. Teoksessa: Peter von Bagh & Pekka Milonoff (toim.) Teatterikirja. Love Kustannus Oy, Helsinki, 199–211.

Långbacka, Ralf, 1982, Muun muassa Brechtistä, tekstejä teatterista. Suom. Kalevi Haikara. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

Maguire, Eleanor A., Gadian, David G., Johnsrude, Ingrid S., Good, Catriona D., Ashburner, John, Frackowiak, Richard S. J. & Frith, Christopher D., 2000, Navigation-related Structural Change in the Hippocampi of Taxi Drivers. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 97 (8), 4398–4403.

McConachie, Bruce & Hart, F. Elizabeth, 2006, Introduction. Teoksessa: Bruce McConachie & F. Elizabeth Hart (toim.) *Performance and Cognition, Theatre Studies and the Cognitive Turn*. Routledge, Oxon & New York, 1–26.

McNamara, Danielle S. & Kintsch, Walter, 1996, Working Memory in Text Comprehension: Interrupting Difficult Text. Teoksessa: Garrison W. Cottrell (toim.) *Proceedings of the Eighteenth Annual Conference of the Cognitive Science Society*, 12-15 July 1996, La Jolla, California, 104–109.

McNamara, Danielle S. & Scott, Jennifer L., 2001, Working Memory Capacity and Strategy Use. *Memory & Cognition*, 29 (1), 10–17.

Milling, Jane & Ley, Graham, 2001, *Modern Theories of Performance*. Palgrave, Hampshire & New York.

Mitter, Shomit, 1992, *Systems of Rehearsal, Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. Routledge, London & New York.

Noice, Helga, 1991, The Role of Explanations and Plan Recognition in the Learning of Theatrical Scripts. *Cognitive Science*, 15 (3), 425–460.

Noice, Helga, 1992, Elaborative Memory Strategies of Professional Actors. *Applied Cognitive Psychology*, 6 (5), 417–427.

Noice, Helga & Noice, Tony, 1994, An Example of Role Preparation by a Professional Actor: A Think-aloud Protocol. *Discourse Processes*, 18 (3), 345–369.

Noice, Helga & Noice, Tony, 1996, Two Approaches to Learning a Theatrical Script. *Memory*, 4 (1), 1–17.



Noice, Helga & Noice, Tony, 1997, Long-term Retention of Theatrical Roles. *Memory*, 7 (3), 357–382.

Noice, Helga & Noice, Tony, 2001, Learning Dialogue With and Without Movement. *Memory & Cognition*, 29 (6), 820–827.

Noice, Helga & Noice, Tony, 2006, What Studies of Actors and Acting Can Tell Us About Memory and Cognitive Functioning. *Current Directions in Psychological Science*, 15 (1), 14–18.

Nyytäjä, Outi, 1978, Näytelmän lukemisesta. Teoksessa: Mirjam Polkunen, Pekka Suhonen & Auli Viikari (toim.) Lukutikki, kirjallisuuden lukijalle. WSOY, Espoo, 205–227.

O'Connor, Joseph & McDermott, Ian, 1998, NLP:n aakkoset. (1. painos 1996.) Suom. Maarit Shalchi. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

O'Connor, Joseph & Seymour, John, 1993, Introducing Neuro-linguistic Programming. (1. painos 1990.) The Aquarian Press, London.

Ollikainen, Anneli, 1988, Lihat ylös! Muistiinpanoja Jouko Turkan opetuksesta. Valtion painatuskeskus, Helsinki.

Rantanen, Maaria, 2002, Näyttelijän työnkuvan ulottuvuudet. Teoksessa: Pia Houni & Pentti Paavolainen (toim.) Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina. Yliopistopaino, Helsinki, 159–183.

Rantanen, Maaria, 2006, Takki väärinpäin ja sielu riekaleina, näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja -uupumuksesta. Yliopistopaino, Helsinki.

Repo, Kristiina, 2011, Suomentajan alkusanat. Teoksessa: Konstantin Stanislavski, Näyttelijän työ. (1. painos 1989/1990.) Suom. Kristiina Repo. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki, 7–23.

Reunanen, Karoliina, 2009, Näyttelijän luovan työn fenomenologia ja Marcus Grothin hahmoterapeuttinen teatterinäkemys. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Taideaineiden laitos. Teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaine.

Rynell, Erik, 2008, *Action Reconsidered, Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action*. Yliopistopaino, Helsinki.

Stanislavski, Konstantin, 2011, *Näyttelijän työ*. (1. painos 1989/1990.) Suom. Kristiina Repo. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

Stefanacci, Lisa, Buffalo, Elizabeth A., Schmolck, Heike & Squire, Larry R., 2000, Profound Amnesia After Damage to the Medial Temporal Lobe: A Neuroanatomical and Neuropsychological Profile of Patient E.P. *The Journal of Neuroscience*, 20 (18), 7024–7036.

Tribble, Evelyn, 2005, Distributing Cognition in the Globe. *Shakespeare Quarterly*, 56 (2), 135–155.

Yates, Frances A., 1966, *The Art of Memory*. Routledge and Kegan Paul Ltd, London.

#### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

N1, 2012. Teemahaastattelu 5.10.2012. Haastattelijana Suvi Salmi. Litteroitu haastattelu ja digitaalinen tallenne Suvi Salmen hallussa.

N2, 2012. Teemahaastattelu 12.10.2012. Haastattelijana Suvi Salmi. Litteroitu haastattelu ja digitaalinen tallenne Suvi Salmen hallussa.

N3, 2012. Teemahaastattelu 3.11.2012. Haastattelijana Suvi Salmi. Litteroitu haastattelu ja digitaalinen tallenne Suvi Salmen hallussa.

N4, 2012. Teemahaastattelu 29.10.2012. Haastattelijana Suvi Salmi. Litteroitu haastattelu ja digitaalinen tallenne Suvi Salmen hallussa.

N5, 2012. Teemahaastattelu 24.10.2012. Haastattelijana Suvi Salmi. Litteroitu haastattelu ja digitaalinen tallenne Suvi Salmen hallussa.

N6, 2012. Teemahaastattelu 25.10.2012. Haastattelijana Suvi Salmi. Litteroitu haastattelu ja digitaalinen tallenne Suvi Salmen hallussa.

N7, 2012. Teemahaastattelu 29.10.2012. Haastattelijana Suvi Salmi. Litteroitu haastattelu ja digitaalinen tallenne Suvi Salmen hallussa.

N8, 2012. Teemahaastattelu 8.11.2012. Haastattelijana Suvi Salmi. Litteroitu haastattelu ja digitaalinen tallenne Suvi Salmen hallussa.

N9, 2012. Teemahaastattelu 7.12.2012. Haastattelijana Suvi Salmi. Litteroitu haastattelu ja digitaalinen tallenne Suvi Salmen hallussa.

N10, 2012. Teemahaastattelu 29.10.2012. Haastattelijana Suvi Salmi. Litteroitu haastattelu ja digitaalinen tallenne Suvi Salmen hallussa.

K1, 2012. Teemahaastattelu 25.10.2012. Haastattelijana Suvi Salmi. Litteroitu haastattelu ja digitaalinen tallenne Suvi Salmen hallussa.

K2, 2012. Teemahaastattelu 25.10.2012. Haastattelijana Suvi Salmi. Litteroitu haastattelu ja digitaalinen tallenne Suvi Salmen hallussa.

## LIITTEET

### LIITE 1: Teemahaastatteluiden haastattelurunko näyttelijöille

Ikä?

Koulutus- / uratausta?

Muistikuvia ensimmäisistä opetelluista näytelmäteksteistä

- Minkä tyyppisiä, minkälaisia tekstejä?
- Miten suoriuduit niistä? Oliko eroja eri tekstien välillä / eri tilanteissa / eri näyttelijänsäntutuksen vaiheissa? Käytiinkö näyttelijänsäntutuksesi aikana läpi näytelmätekstin opetteluun tai muistamiseen liittyviä asioita?

Tutustuminen näytelmätekstiin

- Miten tapahtuu? Millaisella aikavälillä? Pystytkö itse vaikuttamaan harjoituskauden aikana tapaan, jolla tutustut?
- Omat rutiinit, kun alat tutustua näytelmätekstiin? Onko hyväksi havaittuja keinoja? Millaisia? Miten tutustut tekstiin työpaikkasi eli teatterin ulkopuolella? Liitätkö tekstin jollain tavalla arkielämäsi ja sen askareihin?
- Voiko ohjaaja vaikuttaa työskentelytavoillaan vuorosanojen opetteluusi ja muistamiseesi? Millä tavalla?

Kokemukset eri näytelmäteksteistä

- Onko mielessä jotain erityisen helppoa / vaikeaa näytelmätekstiä? Millainen teksti oli laadultaan? Mikä siitä teki helpon / vaikean? Miten suoriuduit tekstistä? Miten helpotit omaa oppimistasi? Miten sait tekstin jäämään mieleen? Kumpi näytelmätekstin muoto on mielestäsi helpompi opetella: monologi vai joukkokohtaus? Tutustutko näytelmätekstiin eri tavalla, kun se on monologi eikä esimerkiksi dialogi? Vaikuttaako näytelmätekstin laji / tyyppi siihen, mitä muistitekniikoita käytät tai siihen, miten opettelet tekstin?

### Näytelmätekstin unohtaminen

- Kuinka nopeasti unohdat näytelmätekstin? Onko unohtamista tapahtunut joskus huonossa tilanteessa, esimerkiksi näyttämöllä? Esimerkkejä? Miten suoriuduit tilanteesta?
- Koetko joskus niin sanottua ylikuormitusta? Tuntuuko siltä, että päässä on liikaa eri näytelmätekstejä, jos olet mukana useammassa produktiossa yhtä aikaa? Voivatko tekstit ja vuorosanat mennä sekaisin eri näytelmien välillä?
- Millaiseksi koet kuiskaajan roolin? Harjoitusvaiheessa ja / tai esityksissä? Onko kuiskaaja hyödyllinen apukeino? Toimiiko hyvin hätäkeinona mahdollisten unohdusten sattuessa?

### Yhteydet arkielämän muistiin ja muistin muihin vaatimuksiin

- Koetko, että näytelmätekstien opettelu on vaikuttanut jollain tavalla muistiisi myös arkielämässä, positiivisesti tai negatiivisesti?
- Millä muulla tavalla muistisi ja mahdolliset muististrategiat tulevat käyttöön näytelmän harjoituskauden aikana? Tarvitsetko muistia muuhun kuin vuorosanojen opetteluun? Entä jos kyseessä on näytelmä, jossa vuorosanoilla ei ole niin voimakasta roolia? Mitä sinun silloin tarvitsee opetella muistamaan?

## LIITE 2: Teemahaastatteluiden haastattelurunko kuiskaajille

Ikä?

Koulutus- / uratausta?

- Miten olet päätenyt kuiskaajaksi? Kuinka monta vuotta olet toiminut kuiskaajana?

Kuiskaajan työnkuva

- Kertoisitko tyypillisestä työpäivästäsi / työviikostasi? Mitä työtehtäviisi kuiskaajana kuuluu? Miten kuiskaajan työhön voi mielestäsi kouluttautua? Vai kasvaako taito pikemminkin käytännössä?

Tutustuminen näytelmätekstiin

- Miten tutustut näytelmätekstiin uuden production alkuvaiheessa? Miten tapahtuu? Millaisella aikavälillä? Pystytkö itse vaikuttamaan harjoituskauden aikana tapaan, jolla tutustut?
- Omat rutiinit, kun alat tutustua näytelmätekstiin? Onko hyväksi havaittuja keinoja? Millaisia?
- Mitä sinun täytyy muistaa näytelmätekstistä?

Kokemukset eri näytelmäteksteistä

- Onko mielessä jotain erityisen helppoa / vaikeaa näytelmätekstiä? Millainen teksti oli laadultaan? Mikä siitä teki helpon / vaikean?
- Miten näytelmätekstin tyyli vaikuttaa siihen, miten toimit kuiskaajana?

Näytelmätekstin unohtamistilanteet

- Millaisia keinoja käytät avustaessasi näyttelijöitä muistamaan vuorosanoja? Miten toimit, kun unohtamisia tapahtuu näyttelijöiden osalta? Sekä harjoitustilanteissa että näyttämöllä varsinaisen esityksen aikana? Mitkä asiat auttavat näyttelijää muistamaan?
- Miten työsuhte näyttelijän ja kuiskaajan välillä toimii? Onko positiivisia tai negatiivisia esimerkkejä?
- Millainen kuiskaajan ja näyttelijän työsuhte on unohtamisten sattuessa? Miten hyvin näyttelijä ja kuiskaaja pelaavat yhteen hankalissa tilanteissa?

- Ovatko tietyt näyttelijät mielestäsi taipuvaisempia unohtamaan vuorosanoja? Millaiset näyttelijät? Vai onko pikemminkin olemassa tietyn tyyppisiä näytelmätekstejä, joita opetellessa näyttelijät ovat taipuvaisia unohtamaan vuorosanoja?
- Koetko työsi hyödylliseksi ja antoisaksi? Millainen suhtautuminen muilla työtovereillasi on kuiskaajan ammattiin?