

Laulava näyttelijä – näyttelijä, joka laulaa?

Narratiivinen tutkimus näyttelijöiden laulajaidentiteettien rakentumisesta

Tutkielma (Maisteri)

26.8.2023

Taru Still

Musiikkikasvatuksen aineryhmä

Sibelius-Akatemia

Taideyliopisto

| | |
|---|--|
| <p>Tutkielman nimi Laulava näyttelijä – näyttelijä, joka laulaa? Narratiivinen tutkimus näyttelijöiden laulajaidentiteettien rakentumisesta</p> | <p>Sivumäärä 63</p> |
| <p>Tekijän nimi Taru Still</p> | <p>Lukukausi Syksy 2023</p> |
| <p>Aineryhmän nimi Musiikkikasvatuksen aineryhmä</p> | |
| <p>Tutkielmani käsittelee näyttelijöiden laulajaidentiteettien rakentumista sekä heidän ammatti-identiteettien ja laulajaidentiteettien välistä yhteyttä. Tutkimuskysymykseni ovat: Miten haastateltujen näyttelijöiden laulajaidentiteetit rakentuvat heidän kertomuksissaan? Miten näyttelijöiden ammatilliset ja laulajaidentiteetit kustelevat keskenään?</p> <p>Tutkielmani teoreettinen viitekehys koostuu identiteetteihin liittyvästä teoriasta. Esittelen tutkielmani kannalta keskeiset identiteetikäsitteet: ammatillisen-, taiteilija- ja laulajaidentiteetin. Lisäksi tarkastelen teoriavainassa teemoja, jotka liittyvät laulamiseen teatterikontekstissa.</p> <p>Tutkielmani on toteutettu kolmella narratiivisella haastattelulla. Haastattelemani henkilöt ovat eri-ikäisiä Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta tai Tampereen yliopiston Nätyltä valmistuneita näyttelijöitä, joilla on kokemusta laulutaitoa vaativista teatteriproduktioista. Analysoin yksilöhaastattelut narratiivisesti. Tutkielmani tulososio jakautuu narratiiviseen analyysiin ja narratiivien analyysiin.</p> <p>Näyttelijöiden kertomuksissa laulajaidentiteetit ovat kehittyneet lapsuudesta lähtien, ja niihin ovat vaikuttaneet näyttelijöiden elämäkokemukset, opiskeluympäristöt ja ammatilliset ympäristöt. Ammatilliset identiteetit ja laulajaidentiteetit ovat kietoutuneet näyttelijöiden kertomuksissa osittain yhteen ja osittain ne ovat täysin erillään toisistaan.</p> | |
| <p>Hakusanat identiteetti, narratiivisuus, laulaminen, laulunopetus, teatteri, musiikkiteatteri</p> | |
| <p>Tutkielma syötetty plagiointitarkastusjärjestelmään [26.08.2023]</p> | |

Sisällys

| | |
|--|----|
| Sisällys | 3 |
| 1 Johdanto | 5 |
| 2 Teoreettinen viitekehys | 9 |
| 2.1 Identiteetti..... | 9 |
| 2.1.1 Ammatillinen identiteetti | 11 |
| 2.1.2 Taiteilijaidentiteetti..... | 13 |
| 2.1.3 Laulajaidentiteetti | 14 |
| 2.2 Laulaminen ja laulun ohjaaminen teattereissa..... | 16 |
| 2.2.1 Musiikin ja laulunopetus näyttelijäkoulutuksissa | 16 |
| 2.2.2 Laulun ohjaaminen ja harjoittaminen teatterissa | 18 |
| 2.2.3 Musiikkiteatterilaulamisen erityispiirteitä..... | 19 |
| 2.2.4 Koe-esiintymiset | 22 |
| 3 Tutkimusasetelma | 24 |
| 3.1 Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymykset | 24 |
| 3.2 Narratiivinen tutkimusote..... | 24 |
| 3.3 Tutkimuksen toteutus | 26 |
| 3.4 Aineiston analyysi | 27 |
| 3.5 Tutkimusetiikka..... | 29 |
| 4 Ensimmäinen puoliaika: narratiivinen analyysi..... | 31 |
| 4.1 Kohtaus 1: Luova | 31 |
| 4.2 Kohtaus 2: Karisma | 34 |
| 4.3 Kohtaus 3: Mielikuvitus | 38 |
| 5 Toinen puoliaika: narratiivien analyysi..... | 41 |

| | |
|--|----|
| 5.1 Polkuja harrastuksesta ammatiksi..... | 41 |
| 5.2 Laulaminen näyttelijöiden opinnoissa..... | 43 |
| 5.3 Laulaminen työelämässä | 44 |
| 5.4 Musikaalien laulutapojen ristitulessa | 46 |
| 5.5 Yhteisön ja laulajaidentiteettien vuoropuhelu..... | 47 |
| 5.6 Kohti omaa ääntä..... | 49 |
| 6 Pohdinta..... | 51 |
| 6.1 Johtopäätökset | 51 |
| 6.2 Luotettavuuspohdinta | 55 |
| 6.3 Tulevia tutkimusaiheita | 56 |
| Lähteet..... | 58 |

1 Johdanto

Minulle on ollut aina luontevaa ajatella eri taidemuotoja yhdessä. Lapsena kuuntelin Kwan-bändin levyä ja kirjoitin sen pohjalta tarinoita. Keksin tanssikoreografioita lempimusiikkeihini, ja lauloin sekä tanssin niitä peilin edessä. Yläkoulussa teimme luokkani kanssa ensimmäisen oman musikaalimme. Näyttelemine, laulaminen ja tanssimine ovat aina kulkeneet matkassani käsi kädessä. Lapsuudessa herännyt kiinnostukseni taiteidenvälisyyteen johti minut lopulta musiikkiteatteriopintojen pariin Lahden Ammattikorkeakouluun. Siellä ymmärrykseni laajeni laulamisen ja näyttelijäntyön välisestä dialogista, ja oma laulajaidentiteettini sulautui yhteen näyttelijäidentiteettini kanssa. Kun pääsin opiskelemaan Sibelius-Akatemiaan, minulle oli selvää, että haluaisin perehtyä näyttelijöiden laulunopetukseen ja tutkia sitä myös tieteellisesti. Tein kandidaatintutkielmani (Still 2020) näyttelijäntyöllisen Chekhov-metodin ja laulamisen yhdistelemisestä erityisesti siitä näkökulmasta, kuinka metodi voisi toimia laulopedagogiikan työvälineenä oppilaan tunteiden käsittelyssä. Koin aiheen mielenkiintoisena, mutta halusin maisterintutkielmassani saada entistä laajemman käsityksen näyttelijöiden ja laulamisen välisestä yhteydestä.

Kiinnostukseni näyttelijöiden laulunopetusta kohtaan kumpuaa sekä omista että työ- ja opiskelutovereiden kokemuksista musiikkiteatteriproduktioiden harjoitusprosesseissa toimiessa. Teattereissa, joissa ei ole erikseen laulujen valmentajaa, näyttelijät jäävät usein yksin mahdollisten lauluteknisten vaikeuksiensa kanssa. Kapellimestarit ohjaavat usein näyttelijöitä musiikillisesti, mutta laulutekniikkaan kapellimestarit eivät juurikaan anna neuvoja. Lisäksi produktiossa ei ole yleensä aikaa hioa lauluteknisiä asioita, joten usein laulutekninen työ jää näyttelijöiden omalle vapaa-ajalle. Mikäli näyttelijä ei ole opiskellut laulamista aktiivisesti, voi hänen olla hankalaa saada esimerkiksi stemmakohdat tai omat soolo-osuudet kohdilleen. Tämä aiheuttaa myös monissa teattereissa ilmiön, jossa vain tietyt näyttelijät tekevät laulua vaativat roolit.

Alkusysäyksen tutkielmani aiheen valinnalle antoi Tiina Korkiaisen (2015) maisterintutkielma, jossa hän haastatteli viittä Teatterikorkeakoulun opiskelijaa ja heidän kokemuksiaan Teatterikorkeakoulun laulunopetuksesta. Tuloksista selvisi, että opiskelijat olisivat toivoneet klassisen laulutekniikan lisäksi rytmimusiikin laulutekniikan opetusta, sillä klassisen laulutyylin estetiikka ei sovi käytettäväksi teatterissa. Osa haastateltavista

opiskelijoista myös koki, ettei laulunopetus ollut oppilaslähtöistä. (Korkiainen 2015, 85–86.) Tällä hetkellä Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa on myös muita kuin klassisen koulutuksen saaneita laulunopettajia, mutta minua kiinnosti tässä tutkielmassa oman aiheeni kannalta erityisesti se, kuinka aiemmin Teatterikorkeakoulusta valmistuneet näyttelijät kokivat opintojensa aikaisten laulutuntien hyödyllisyyden ammatissa toimiessaan.

Näyttelijöiden työnkuvaan kuuluu usein puhenäytelmien lisäksi musikaaleissa työskentely, joten musiikkiteatterilaulamiseen liittyvät aiemmat tutkielmat ovat myös olennaisia oman tutkielmani kannalta. Niina Alitalo (2017) on tehnyt tutkielmansa siitä, kuinka musiikkiteatterirooliin valmistaudutaan laulamisen näkökulmasta. Tässä tutkimuksessa keskeistä oman tutkimukseni kannalta oli se, että näyttelijät eivät kokeneet saaneensa opintojen aikaisesta laulunopetuksesta juurikaan apua ammatissa toimimiseen. Lisäksi tutkimuksesta selvisi, etteivät näyttelijät saa harjoitusprosessin aikana kapellimestareilta lauluteknistä ohjeistusta, vaan itsenäisen työn määrä laulutekniikan parissa on valtava. (Alitalo 2017, 75–77.) Laura Eskola (2019) on tutkinut maisterintutkielmassaan musikaalilaulunopetusta, ja hänen teemahaastatteluistaan käy ilmi, että musikaaliartistit ovat kokeneet musikaalilaulunopetuksen olevan Suomessa vielä ”lapsenkengissä”. Haastateltavien mukaan musikaaligenre on oma lajinsa, jonka opettamisessa opettajalla tulisi olla riittävästi ymmärrystä musikaaleista ja ammattiteatterissa laulamisesta. (Eskola 2019, 47–49.) Alanko tutki maisterintutkielmassaan laulullisia haasteita, joita vastavalmistuneet musikaalilaulajat kohtaavat alalla laulunopettajan näkökulmasta (Alanko 2020, 32). Tutkimuksessa selvisi, että musikaalilaulaminen vaatii monipuolista osaamista laulajalta, sillä musikaalit ovat niin monipuolisia laulumateriaaliltaan (Alanko 2020, 58–59). Musikaalilaulamisesta löytyy myös ulkomaisia tutkimuksia. Wolf (2012) on tutkinut musikaalien roolihenkilöiden äänellistä ja ulkonäöllistä tyypittelyä ja Edwin (2003) musikaalien tyypillisiä äänenkäyttötapoja. Aiemman tutkimustiedon perusteella näyttelijöiden laulukokemuksia on tutkittu jonkin verran Suomessa ja ulkomailla, mutta minusta tuntui silti, että aihe vaatisi vielä syvällisempää tietoa ja tutkimusta.

Syvällisemmän ja henkilökohtaisemman tiedon tarve liittyen näyttelijöiden laulukokemuksiin johti minut lopulta valitsemaan narratiivisen tutkimussuuntauksen. Lisäksi minua alkoi kiehtomaan tarinallisuuden historiallinen luonne, sillä kuten Barrett ja Stauffer (2012) kirjoittavat, ihmiset ovat kautta historian kertoneet tarinoita toisilleen (Barrett & Stauffer 2012, 1). Narratiivinen tutkimusote antaa erilaista tietoa maailmasta ja ihmi-

sestä verrattuna vain yhteen totuuteen pyrkivissä tietämisen tavoissa. Yksittäisen ihmisen puhe ja kerrottu tarina heijastelee myös vallitsevaa kulttuuria, jossa tarina kerrotaan, ja tieto maailmasta muodostuu kertomusten kautta (Erkkilä 2002, 21; Heikkinen 2002, 186). Narratiivinen tutkimussuuntaus saattaa antaa minulle yksittäisten näyttelijöiden kokemusten lisäksi arvokasta tietoa nykyisestä teatterikulttuurista ja musiikkiteatterikulttuurista.

Narratiivisen tutkimussuuntauksen valinnan myötä myös teoreettinen viitekehyseni alkoi hahmottua. Identiteetit, ja niiden rakentuminen, ovat suorassa yhteydessä elämäntarinoihin, sillä identiteetti rakentuu elämäntarinoiden kautta (Heikkinen 1999, 276; Heikkinen 2001, 118). Nykyisessä identiteetikäsityksessä identiteettien moninaisuus on suuressa roolissa ja yhden ”ydinidentiteetin” sijaan ajatellaan, että ihmisellä voi olla useita, alati muuttuvia identiteettejä (ks. Barrett 2017; Sen 2006; Hirvonen 2003). Tästä tiedosta käsin lähdin tutkimaan näyttelijöiden laulajaidentiteettejä, sitä miten ne rakentuvat heidän kertomuksissaan, ja miten näyttelijöiden ammatilliset ja laulajaidentiteetit keskus-televat keskenään.

Aiheeni liittyy musiikkikasvatukseen kenttään tiiviisti, sillä perusopetuksen opetussuunnitelmassa (POPS 2014) puhutaan taiteidenvälisyydestä musiikinopetuksen kontekstissa. Taiteidenvälisyys on nouseva trendi myös musiikkiopistoissa. Esimerkiksi Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelmassa kannustetaan oppilaita tutustumaan muiden taiteenalojen ilmaisukeinoihin sekä taiteidenväliseen vuorovaikutukseen. (TPOPS 2017, 48). Lisäksi samassa opetussuunnitelmassa mainitaan siitä, kuinka oppimisympäristöjen tavoitteena on luoda edellytyksiä kehittää taiteidenvälistä osaamista (TPOPS 2017, 13). Myös Taideyliopiston strategiassa on yhtenä toimenpiteenä edistää taiteilijoiden ammattikuvien laajentumista (Taideyliopisto 2021–2030, 10). Tämä osaltaan liittyy identiteetteihin ja niiden moninaisuuteen. Tutkimukseni tuloksien avulla saatan saada tietoa siitä, kokevatko tällä hetkellä ammatissa toimivat näyttelijät taiteidenvälisyyden ja etenkin laulamisen luontevana osana ammatillista identiteettiään. Tutkimuksessani saatu tieto voi toimia myös apuna, kun suunnitellaan näyttelijöiden laulunopetusta ja -ohjausta korkeakouluissa ja teattereissa.

Teoreettinen viitekehyseni alkaa identiteettiluvulla. Esittelen aluksi eri identiteetikäsityksiä, jonka jälkeen kerron ammatillisesta identiteetistä, taiteilijaidentiteetistä ja lopuksi laulajaidentiteetistä. Identiteettikäsitteiden lisäksi avaan teoreettisessa viiteke-

hyksessä tarkemmin näyttelijöiden koulutuksen ja työelämän erityspiirteitä liittyen laulamiseen. Esittelen ensin näyttelijöiden lauluopintojen ja musiikinopintojen osaamistavoitteet sekä Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa että Tampereen yliopiston Nätyllä, sillä haastattelemani näyttelijät ovat valmistuneet sieltä. Tämän jälkeen kerron laulun ohjaamisesta ja opettamisesta teatteriympäristössä, musiikkiteatterilaulamisen erityspiirteistä, sekä koe-esiintymisistä. Erityisen kiinnostukseni herättivät tutkimuskirjallisuutta lukiessani äänialat, sekä äänialoihin läheisesti liittyvä musikaaleissa käytettävä tyypittely, joista muun muassa Wolf (2012), Moore ja Bergman (2008) ja Hall (2014) ovat kirjoittaneet.

Tutkimusasetelmaluvussa esittelen tutkimustehtäväni ja tutkimuskysymykseni sekä kerron tarkemmin narratiivisesta tutkimussuuntauksesta. Kerron myös siitä, kuinka toteutin tutkimukseni, ja kuinka analysoin aineistoani. Lopuksi tarkastelen vielä tutkimuseettisiä lähtökohtia ja niiden toteutumista tutkielmassani. Tutkielmassani narratiivisuus näkyy erityisesti tutkimusaineistoni luonteessa ja sen analysoinnissa. Tutkielmani tulososiossa analysoin aineistoa ensin ydinkertomuksien kautta, jonka jälkeen tarkastelen tarinoista löytyneitä yhteneviä ja eriäviä teemoja. Lopuksi pohdin tutkimustulosteni merkitystä suhteessa teoreettisen viitekehukseeni, ja kerron tutkimukseni luotettavuudesta, sekä jatkotutkimusaiheista.

2 Teoreettinen viitekehys

2.1 Identiteetti

Identiteetti on hankalasti määriteltävä käsite johtuen sen laajuudesta ja monimuotoisuudesta (ks. esim. Heikkinen & Huttunen 2002). Tarkastelunäkökulma, josta identiteettiä katsotaan vaikuttaa käsitteen sisältöön (Hirvonen 2003, 24). Identiteetin käsite on alun perin tullut latinan sanasta *identitas*, joka tarkoittaa samuutta ja yhtäläisyyttä. Käsitettä voidaan käyttää esimerkiksi puhuttaessa kahden asian samankaltaisuudesta. Käsitteellä on kuitenkin myös toinen merkitys. Sillä tarkoitetaan ihmisen kokemusta itsestään ja omasta elämästään. Tällöin identiteetti vastaa kysymykseen: Kuka olen? (Heikkinen 1999, 276.)

Käsitykset identiteetistä ovat muokkautuneet historian saatossa (Hirvonen 2003, 24). Hall (1999) jaotteleekin identiteetikäsitykset kolmeen erilaiseen identiteetikäsitykseen sen perusteella, miten ihmiset ovat muodostaneet erilaisissa yhteiskunnallisissa ja sosiaalisissa olosuhteissa omaa identiteettiään:

- 1) Valistuksen subjekti
- 2) Sosiologinen subjekti
- 3) Postmoderni subjekti

(Hall 1999, 21 Heikkinen & Huttunen 2002, 171.)

Valistuksen subjektikäsityksen mukaan ihmisellä on sisäinen ydin, joka on ollut synty-mästä asti sama. Ajan saatossa tämä ydin on vain avautunut, mutta sen olemuksen ajatel-laan olevan pysyvä läpi elämän. Identiteetiksi kutsutaan siis tätä ihmisen olemuksellista keskusta. (Hall 1999, 21.) Sosiologinen subjektikäsitys puolestaan näkee, että sisäinen ydin on riippuvainen niin kutsutuista ”merkityksellisistä toisista”. Yhteiskunta ja kulttuuri siis muokkaavat subjektin sisäistä ydintä. Tämä näkemys on suosittu erityisesti sosiolo-giassa. (Hall 1999, 21–22.)

Identiteetti ei ole nykykäsityksen mukaan valmiina annettu, vaan se muodostuu tietoisien pohdinnan ja identiteettityön keinoin (Saastamoinen 2006, 170). Postmodernistisen näkemyksen mukaan minuus on muuttuva, kielellisesti ja kulttuurillisesti tuotettu asia. (Kuusela 2006, 36–37.) Identiteetti ei myöskään ole kiinteä, kuten valistuksen ajan aikana ajateltiin (ks. edellinen kappale), vaan se kehittyy ajan myötä ja muotoutuu kulttuurin, ihmisten ja sosiaalisten tilanteiden johdosta (Barrett 2017, 68). Yksilöllä voi olla useita identiteettejä eikä yhden identiteetin merkityksellisyys poista muiden identiteettien merkityksellisyyttä (Sen 2006, 19). Nykyaikaisessa identiteettikäsityksessä keskeistä on ajatus siitä, että identiteetit muotoutuvat alati ja ympäristö vaikuttaa tähän muotoutumisprosessiin (Hirvonen 2003, 25). Identiteettien pluralisoitumista voi selittää sillä, että modernissa yhteiskunnassa sosiaalinen integraatio ei perustu enää maailmankuvien ja identiteettien samuuteen vaan ihmiset haluavat tulla toimeen keskenään erilaisuudesta huolimatta (Heikkinen 1999, 286). Hirvonen (2003) selittää identiteettikäsityksen vaihtumista staattisesta identiteetistä dynaamisiin identiteetteihin sillä, että postmoderni aika on median aiheuttaman tietotulvan ja kilpailun kyllästävä, jolloin yksilölle avautuu useita eri valinnan mahdollisuuksia. Tämä toisaalta lisää myös epävakautta. (Hirvonen 2003, 24.) Myös Heikkinen ja Huttunen (2002) tuovat esiin useiden identiteettien ja niihin liittyvän valinnanvapauden ongelmallisuuden. Kun yksilö voi identifioitua vapaasti mihin tahansa, voi elämältä kadota perusta ja merkitys. (Heikkinen & Huttunen 2002, 173.). Sen (2006) kuitenkin toteaa, että identiteettien valinnanvapaus ei tarkoita sitä, että voisimme valita minkä tahansa saatavilla olevista identiteeteistä vaan sitä, että meillä on mahdollisuus valita eri identiteettejä ja identiteettien yhdistelmiä sekä asetella nämä haluamaamme tärkeysjärjestykseen (Sen 2006, 38). Valinnan vapautta korostavassa diskurssissa täytyy kuitenkin huomioida se, että yksilö kehittää ja performoi eri identiteettejään riippuen sosiokulttuurisesta asemasta ja kategorioista, kuten ikä ja sukupuoli (Barrett 2017, 68).

Tästä päästäänkin identiteetin ja toisilta saadun tunnustuksen väliseen yhteyteen. Postmodernin subjektikäsityksen rinnalla tutkimukseni identiteettikäsitys pohjautuu myös sosiologiseen subjektikäsitykseen, jossa identiteetti muotoutuu yhteiskunnan ja yksilön välisessä vuorovaikutuksessa. Teoria, jonka Honneth (1996) on Heikkisen ja Huttusen (2002) mukaan kehittänyt, on esimerkki sosiologisesta subjektikäsityksestä. Teorian mukaan ihmisen identiteetin rakentumisessa tärkeää on se, miten yksilö huomataan yhteisössä ja erityisesti se, miten muut yksilöt osoittavat tunnustusta yksilölle hänen kyvyistään ja toiminnastaan. (Heikkinen & Huttunen 2002, 172.) Hirvonen (2003) puhuu myös

siitä, kuinka onnistuneen identiteetin rakentumisen ehtona on se, että yksilö kokee itseilmaisunsa arvostettavana ja hyväksyttävänä yhteisön toimesta. Yhteisön tuoma tunnustus vahvistaa yksilön paikkaa yhteisössä. (Hirvonen 2003, 32–33.) Taylor (1994) nostaa keskusteluun sen, että muilta saadun tunnustuksen puute tai väärä tunnustus muilta ihmisiltä voi aiheuttaa yksilölle tai ihmisryhmälle todellista vahinkoa. Se, miten toiset näkevät identiteettimme ja mitä mahdollisuuksia meillä on olla muiden silmissä jotain muuta, voi olla erittäin rajoitettua (Sen 2006, 31). Identiteettimme määräytyykin paitsi vuoropuhelun kautta, myös sen kautta, että taistelemme tarvittaessa niitä mielestämme vääriä asioita, joita muut merkitykselliset ihmiset haluavat meissä nähdä vastaan. (Taylor 1994, 25.)

Heikkinen (1999) puhuu identiteetin narratiivisuudesta. Sillä tarkoitetaan identiteetin rakentumista elämänkaaren aikana. Ihminen suhteuttaa uusia elämäntapahtumia aina aiemmin koettuihin elämäntapahtumiin. Tarinat omasta elämästä muuttuvat alati ihmisen kertoessa elämäntarinaansa uudelleen. Identiteetti siis liittyy elämänkertomuksiin, ja tätä kutsutaan identiteetin narratiivisuudeksi. (Heikkinen 1999, 276.) Narratiivisen identiteetin esiasteeksi voidaan kutsua ihmisen sisäistä puhetta itselleen. Sisäinen puhe on yhteydessä ajatteluun, ja ihminen tarkastelee omia kokemuksiansa tämän sisäisen puheen avulla. Yksin oman itsen kertomat tarinat eivät muodosta narratiivista identiteettiä, vaan myös toisten kertomukset ja niihin eläytyminen rakentavat sitä. Esimerkiksi koskettavan kirjan lukeminen tai teatteriesityksen seuraaminen rakentavat narratiivista identiteettiä. (Heikkinen 1999, 282.) Myös James Brunerin (1987) mukaan identiteettimme rakentuu omaelämäkerrallisista tarinoista. Nämä omaelämäkerralliset tarinat muodostavat meille subjektiivisen tunteen ”ydinidentiteetistä”, jolla tarkoitetaan suhteellisen muuttumattomaa ja historiallista jatkuvuutta sisältävää minätunnetta. Muodostamme itsellemme ja ympäristöllemme kertomuksia itsestämme, koska se soveltuu kulttuurimme tapaan ajatella sitä, millaisia odotuksia ihmisillä meistä on ja millaisia ihmiset ovat. (Eteläpelto & Vähäsantanen 2010, 53. kts. Bruner 1990.)

2.1.1 Ammatillinen identiteetti

Ammatillisella identiteetillä tarkoitetaan ihmisen elämänhistorian aikana muodostunutta käsitystä itsestään suhteessa työhönsä ja ammatilliseen toimijuuteensa (Eteläpelto & Vähäsantanen 2010, 46). Ammatillinen identiteetti koostuu sekä sosiaalisesta identiteetistä että persoonallisesta identiteetistä (Almiala 2008, 32). Myös Huhtanen ja Hirvonen

(2013) puhuvat siitä, kuinka ammatillisen identiteetin rakentuminen on yhdistelmä yksilön omaa prosessia ja sosiaalista prosessia (Huhtanen & Hirvonen 2013, 44). Kuten nykyisessä identiteetikäsityksessä, myös ammatillisessa identiteetikäsityksessä ajatellaan, että yhden pysyvän ja yhtenäisen ammatillisen identiteetin sijaan yksilöllä on useita muuntuvia, dynaamisia ja työyhteisöissä neuvoteltavia identiteettejä (Eteläpelto & Vähäsantanen 2010, 63).

Yhteiskunnalliset tilanteet ja kulttuurisesti määrittynyt työyhteisöt, joissa ammattilaiset toimivat, muovaavat ja rakentavat omalta osaltaan ammatillista identiteettiä. Ammatillinen identiteetti neuvotellaan erityisesti työyhteisön, jossa yksilö on osallisena, sosio-kulttuurisessa kontekstissa (Eteläpelto & Vähäsantanen 2010, 60). Myös Almiola (2008) yhtyy tähän näkemykseen toteamalla, että yhteisö, johon yksilö kokee kuuluvansa rakentaa ammatillista identiteettiä (Almiola 2008, 33). Ammatillinen identiteetti tarvitsee rakentuakseen muilta ihmisiltä tulevaa vahvistusta ja tunnustusta omaan ammattiryhmään sosialisoitumisen kautta (Huhtanen & Hirvonen 2013, 44). Ammatillinen identiteetti voidaan laajimmillaan ulottaa koskemaan yksilön suhdetta yhteiskunnalliseen toimintaan eli siihen, miten ihminen näkee osansa kokonaisuudessa asemansa ja osallisuutensa kautta. (Eteläpelto & Vähäsantanen 2010, 64.)

Sosiaalisen identiteettityön rinnalla kulkee yksilön oma persoonallinen identiteettityö, jonka seurauksena yksilö löytää oman paikkansa ammatillisessa yhteisössä (Huhtanen & Hirvonen 2013, 44). Ammatilliseen identiteettiin liittyvät myös yksilön toiveet siitä, millaiseksi ammatilliseksi toimijaksi hän haluaa tulevaisuudessa tulla, sekä millaisia arvoja, eettisiä kysymyksiä, tavoitteita ja uskomuksia yksilöllä on työhönsä liittyen. (Eteläpelto & Vähäsantanen 2010, 46.) Huomionarvoista oman tutkimukseni kannalta on se, että luovilla aloilla, jossa vaaditaan jatkuvaa työssä oppimista ja persoonallista työtettä, korostuu persoonallinen identiteettityö. Taiteilijan odotetaan esittelevän uusia näkemyksiä, jotka poikkeavat tavanomaisesta ”sosiaalisesta minästä”, joten taiteen parissa työskentelevät toteuttavat ammatissa toimiessaan ”persoonallista minäänsä” enemmän kuin muissa ammateissa työskentelevät. Lisäksi taiteilija, esimerkiksi näyttelijä, käyttää omia tunteitaan työkaluna omassa työssään, mikä nostaa ”persoonallisen minän” suureen rooliin hänen ammatillisessa identiteetissään. (Eteläpelto & Vähäsantanen 2010, 55–56.)

Identiteetin rakentumisessa käydään usein identiteettineuvottelua sekä yksin että yhdessä muun ympäristön kanssa (Huhtanen & Hirvonen 2013, 44). Esimerkiksi näytteli-

jäidentiteetin suhteen esityksien katsojien palaute sekä palaute ohjaajalta tai kapellimestarilta on osa identiteettineuvottelua. Ammatillisen identiteetin neuvottelussa persoonallinen ja sosiaalinen identiteetti käyvät vastavuoroista dialogia, jossa molemmat rakentavat vuorotellen toisiaan (Eteläpelto & Vähäsantanen 2008, 62). Eri vaiheissa ammatillisen identiteetin rakentumisesta persoonallisen ja sosiaalisen identiteetin painotukset vaihtelevat. Ammattiin siirryttäessä korostuu työyhteisö ja siihen sosiaalistuminen, ja ammatillinen identiteetti rakentuu yhteisön toimintatapojen, normien ja arvojen omaksumisen kautta. Työkokemuksen kertyessä ammatillisen identiteetin rakentumisessa painotuu aiempaa enemmän persoonallinen identiteetti. (Eteläpelto & Vähäsantanen 2010, 62–63.)

2.1.2 Taiteilijaidentiteetti

Taiteilijaidentiteetistä puhuttaessa tapana on ollut jaotella identiteetti kahtia henkilökohtaiseksi, yksityiseksi identiteetiksi ja julkiseksi, sosiaalisesti identiteetiksi (Houni 2000, 37). Myös Hirvonen (2003) kirjoittaa viitaten Lepistöön (1991), että taiteilijaidentiteetti rakentuu kahtalaisena: sosiaalinen identiteettiprojekti liittyy taidemaailmaan astumiseen, sen normien ja arvojen omaksumiseen, ja persoonallinen identiteettiprojekti liittyy oman persoonallisen taiteellisen tyylin löytymiseen (Hirvonen 2003, 25–26). Ammatillista identiteettiä käsittelevässä luvussa mainittu jaottelu persoonalliseen ja sosiaaliseen identiteettiin on osaltaan vaikuttanut myös taiteilijaidentiteetin kahtiajakoajatteluun (Houni 2000, 37). Tämä jaottelu muuttuu kuitenkin Hounin (2000) mukaan haastavaksi puhuttaessa taiteilijaidentiteetistä. Erityisesti näyttelijän ammatissa rikotaan jatkuvasti tätä sosiaalisten ja persoonallisten identiteettien rajapintaa, koska näyttelijä ammentaa omista henkilökohtaisista elämäntapahtumistaan, kokemuksistaan ja tunteistaan materiaalia roolityöhönsä. (Houni 2000, 37–39.) Houni kirjoittaa, että Haapalan (1991) mukaan taiteilijana oleminen määrittää ihmistä olennaisella tavalla. Jos haluamme ymmärtää ihmistä kokonaisuudessaan, meidän on ymmärrettävä hänen taiteilijana olemistaan. Ihmisen työ on keskeisessä osassa ihmisen kokonaisuuden kannalta, koska se on yksi ihmisenä olemisen tärkeimmistä puolista. Inhimillinen olemus rakentuu monista osatekijöistä ja eri osatekijöiden erottelu toisistaan antaisi henkilöstä väärän kuvan. (Houni 2000, 38.)

Thorntonin (2013) mukaan kaikki yksilön elämän aikana kohdatut vaikutteet, taiteilijoiden tapauksessa myös taidekulttuuri muokkaavat taiteilijaidentiteettiä. Taiteessa tapahtuva kehitys historian varrella muokkaa myös taiteilijaidentiteettiä. Identiteetti on siis siisdoksissa vallitsevaan taidehistorialliseen kontekstiin. Tämä selittyy sillä, että taiteilija on

teoksensa lähde ja teos on taiteilijansa lähde. Kumpikaan ei ole olemassa ilman toista, joten taiteen ja kulttuurin kehitys ja taidesuuntaukset vaikuttavat taiteilijaidentiteettiin. (Thornton 2013, 44.) Hirvonen (2003) mainitsee, että taidemaailman rakenteet ja verkostot vaikuttavat taiteen tuottamiseen. Taiteilijan arvo ja status määrittyy taidemaailman kilpailun ja kaupallistumisen vaikutuspiirissä. (Hirvonen 2003, 29–30.)

Taidemaailman kilpailu näkyy jo taiteilijoiden koulutuksessa. Hirvonen (2003) puhuu tutkimuksessaan soitonopiskelijoista, mutta samat asiat ilmenevät myös näyttelijöiden koulutuksessa. Opintojen aikainen vertailu ja oppilaiden asettaminen paremmuusjärjestykseen muokkaa opiskelijoiden identiteettiä. Opiskelijat pyrkivät opinnoissaan saamaan tunnustusta yhteisössään erilaisten suoritusten kautta. Musiikin alalla, kuten näyttelijöiläkin, on vaikea erottaa yksilön persoonallista identiteettiä ammatissa vaadittavista taidoista ja suoritteista. Tämä on yhteydessä henkilön itsearvostukseen siten, että oma arvo määrittyy ammatillisten onnistumisten kautta. (Hirvonen 2003, 30.) Huomionarvoista puhuttaessa taiteilijaidentiteetistä on myös se, että usein ennen varsinaista ammatillista koulutusta opiskelijoilla on jo usean vuoden harrastuskokemus taustalla (Houni 2000, 39). Opiskelijalla saattaakin olla lapsuudenaikaisia kokemuksia esimerkiksi soitonopettajien antamista arvostuksista ja tunnustuksista tai niiden puutteesta (Hirvonen 2003, 31).

2.1.3 Laulajaidentiteetti

Ääni on olennainen osa identiteettiämme. Se kertoo sen, keitä me olemme, miltä meistä tuntuu, miten kommunikoimme ja miten muut ihmiset kokevat meidät. (Welch 2005, 245.) Suora lainaus ”Singing is about the self” (Callaghan 2010, 28) kuvailee hyvin laulamisen ja persoonan välistä sidettä. Jokaisella ihmisellä on oma yksilöllinen ja persoonallinen äänielimistönsä, joka on herkkä psyykkisille ja fyysisille tekijöille (Vaario 1997, 9–10). Lauluinstrumentin kokonaistoiminta tai yksittäisten osien toiminta on yhteydessä laulajan yleiseen fyysiseen, älylliseen ja emotionaaliseen tilaan (Callaghan 2010, 26). Lauluinstrumentin olemus eli sen fyysinen rakenne ja psyykkinen puoli, joka muuttuu ja kehittyy ajan kanssa, sekä oma kokemus laulamisesta muodostavat yhdessä laulajaidentiteetin. Lisäksi individuaaliseen laulajaidentiteettiin liittyy ikä, sukupuoli, henkilön etnisyys ja tunneyhteys laulamiseen. (Welch 2017, 555.) Laulajaidentiteettiin liittyy myös sosiokulttuurinen ympäristö. Tähän kuuluu esimerkiksi oma perhe ja perheen kanssa laulaminen, kulttuuri ja musiikin eri tyylisuunnat. (Welch 2017, 559.)

Varhaislapsuudessa laulajaidentiteetti ei ole irrallaan muista identiteeteistä, ja suurimmalla osalla lapsista heidän kehittyvä laulajaidentiteettinsä on positiivinen (Welch 2017, 552). Barrett (2017) puhuu laulun tekemisestä, jota alle kouluikäiset lapset tekevät luonnostaan arjessa. Niissä laulua käytetään työkaluna tunteiden, perhesuhteiden ja perhesiteiden sekä fiktiivisten maailmojen käsittelyssä. Lisäksi lapset kertovat laulun avulla pieniä tarinoita heille tärkeistä elämäntapahtumista. Näillä pienillä tarinamaisilla lauluilla on suuri merkitys lasten identiteettityössä. (Barrett 2017, 71–74.) Koulun alettua syntyy kuilu formaalin laulamisen ja informaalin laulamisen välille. Welchin (2017) mukaan tutkimuksessa, jossa tutkittiin lasten musiikillisen kehityksen ja heidän eri musiikillisissa ympäristöissä saatujen kokemusten välistä yhteyttä, tuloksena oli, että 64 % lapsista lauloi mielellään kotona, mutta vain 36 % lapsista piti koulussa laulamisesta. Lisäksi neljäsosa oppilaista kertoi, että joku oli sanonut heille, etteivät he osaa laulaa. (Welch 2017, 553.) Näillä kommentteilla voi olla kauaskantoiset seuraukset laulajaidentiteettiin, sillä toisessa tutkimuksessa, jonka Knight (2010) teki aikuisista laulutaidottomista, itseään huonoina laulajina pitävillä aikuisilla oli kokemus jostain lapsuudessa sattuneesta laulutraumasta, joka oli yleensä tapahtunut kouluympäristössä (Welch 2017, 553, 543). Palaute, jota yksilö on saanut esimerkiksi vanhemmilta, sukulaisilta tai koulusta, muokkaa laulajaidentiteettiä. Erityisesti palautteenantajan, kuten opettajan status, lisää positiivisten ja negatiivisten kommenttien painoarvoa. (Welch 2017, 548.)

Vaikka haastattelemi näyttelijät eivät olekaan ammattilaulajia, koen, että näyttelijänopintojen aikana myös lauluopinnot ovat niin suuressa roolissa, että voin soveltaa tutkimukseni teoreettisessa viitekehyksessä laulunopiskelijoiden parissa tehtyjä havaintoja. Lisäksi musikaaleissa työskentely vaatii ammattimaista laulutaitoa, joten senkin puolesta ammattilaulajia koskeva tutkimustieto on perusteltua. Ammattilaulajilla laulajaidentiteetti vaikuttaa opiskelujen aikainen ympäristö, johon kuuluvat muut opiskelijat, opettajat sekä mentorit, ja siihen liittyvä yhteenkuuluvuuden tunne, sillä niillä on suora yhteys laulunopiskelijoiden äänen terveyteen, oppimismotivaatioon ja jopa mielenterveyteen. Myrkyllisessä oppimisympäristössä tehokas oppiminen voi olla mahdotonta, millä voi olla negatiivinen vaikutus opiskelijan itsetuntoon ja oppimismotivaatioon. (O`Bryan 2015, 126.) Jos opiskelija ei saa hyväksyntää kanssapöytätovereiltaan, se voi muodostua jopa esteeksi opiskelijan menestykselle (O`Bryan 2015, 132). Usein laulajien itsetunto on kiinteässä yhteydessä heidän ääneensä. Tästä johtuen muiden ihmisten mielipiteet laulajan äänestä vaikuttavat suoraan laulajan itsetuntoon ja kuuluvuuden tunteeseen (O`Bryan

2015, 124–125,128). Oopperalaulajilla myös laulajan äänityypistä tulee osa heidän laulajaidentiteettiään, sillä se määrittelee sen, mitä rooleja laulaja voi tehdä ja täten määrittelee hänen koko urakehityksensä (O`Bryan 2015, 123). Laulajaidentiteetti voi joutua myös konfliktiin, mikäli laulajan ihailemat äänityypit eivät vastaakaan hänen omaa äänityyppiään (O`Bryan 2015, 123).

2.2 Laulaminen ja laulun ohjaaminen teattereissa

Seuraavaksi esittelen laulamista teatterissa työskentelevien näyttelijöiden näkökulmasta. Lähdän liikkeelle kertomalla laulun- ja musiikinopetuksesta Teatterikorkeakoulussa ja Tampereen yliopiston teatterityön tutkinto-ohjelmassa, minkä jälkeen esittelen ammatti-teattereissa työskentelevien kapellimestareiden ja lauluvalmentajien työnkuvia. Tämän jälkeen kuvailen musiikkiteatterilaulamisen erityispiirteitä, sillä Koivurannan (2019) mukaan musikaalit ja musiikkinäytelmät ovat Suomessa nykyään erittäin suosittuja ja ne työllistävät useita näyttelijöitä. Lopuksi esittelen koe-esiintymisen käsitettä, sillä monet näyttelijät hakevat töitä koe-esiintymisten kautta.

2.2.1 Musiikin ja laulunopetus näyttelijänkoulutuksissa

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu on esittävien taiteiden koulutusta tarjoava yliopisto, jossa voi opiskella kandidaatista aina tohtoritasolle saakka. Koulutusta tarjotaan valo- ja äänisuunnittelun, tanssijan, koreografin, teatteri- tai tanssialan pedagogin, näyttelijän, ohjaajan, dramaturgin ja esitystaiteilijan koulutusohjelmissa. (Taideyliopisto 2023.) Teatterikorkeakoulun näyttelijäntaiteen kandidaattiopinnot ovat 180 opintopisteen laajuiset ja maisteriopinnot ovat 120 opintopisteen laajuiset (Taideyliopisto 2023).

Tampereen yliopiston teatterityön tutkinto-ohjelma, joka on toiselta nimeltään Näty, on Teatterikorkeakoulun ohella toinen yliopistotasoinen näyttelijäkoulutus Suomessa. Näty viisivuotiseen näyttelijänkoulutukseen otetaan opiskelijoita sisään joka toinen tai joka kolmas vuosi. Monitieteellinen ja monipuolinen tutkimus, jossa taiteellinen tutkimus asettuu vuorovaikutukseen muiden tieteiden kanssa, on Nätyllä suuressa roolissa. Tampereen Teatterityön kandidaattiohjelma koostuu 180 opintopisteestä ja maisteriopinnot ovat laajuudeltaan 120 opintopistettä. (Tuni 2023.)

Haastattelemi näyttelijät ovat valmistuneet eri vuosina teatteritaiteen maistereiksi, joten selvyuden ja pseudonymiteetin turvaamisen vuoksi esittelen vain nykyiset eli vuoden

2020–2025 opinto-oppaan mukaiset musiikin- ja laulunopintojen osaamistavoitteet Teatterikorkeakoulussa ja lukuvuoden 2023–2024 opinto-oppaan mukaiset osaamistavoitteet Tampereen yliopiston Nätyllä. Lisäksi haluan pohtia tutkimuksessani, miten näyttelijöiden laulunopetusta voisi kehittää tulevaisuudessa, joten on perusteltua esitellä tässä vain kaikista uusin opinto-opas.

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa tarjotaan laulun yksityistunteja kandidaattivaiheessa joka vuosi. Nämä kurssit ovat nimetty opinto-oppaassa laulu 1, 2 ja 3. (Uniarts, Opinto-opas 2020–2025.) Osaamistavoitteet kursseilla ovat:

- a. Laulu 1: Opiskelijan oman äänen löytäminen, laulun psykofyysinen luonteen ja harjoittelun merkitys laulun opiskelussa. Kiinteän äänen tuottamisen tärkeys käytäessä ääntä ammattimaisesti. Äänenhuolto ja äänihygienia tulee tutuksi. Säestäjän kanssa työskentelyyn oppiminen ja erityylisten laulujen tuntemus.
- b. Laulu 2: Äänialaa laajennetaan ja kokeillaan erilaisia äänenkäyttötapoja, ilman että eri äänenkäyttötapoja arvotetaan. Ääniharjoitteita opitaan soveltamaan lauluohjelmiston mukaan ja vaativampien laulujen kautta laulutekniikka ja ilmaisu syvenee. Yhteyksiä laulun ja näyttelijäntyön välillä aletaan etsiä ja säestäjän kanssa työskentely syvenee.
- c. Laulu 3: Aiemmin opittua sovelletaan laajemmissa kokonaisuuksissa ja itsenäisen työn merkitys kasvaa. Opiskelija tekee taiteellisia valintoja ja yhdistelee eri ilmaissuokeinoja. Opiskelija oppii myös tunnistamaan erilaisten äänenkäyttötapojen piirteitä ja pystyy soveltamaan niitä eri musiikkityyleissä.

Myös maisterivaiheessa Teatterikorkeakoulussa on mahdollisuus valita laulun yksilöopetusta. Opinto-oppaan mukaan näillä tunneilla opiskelija syventää äänenkäyttöään sekä ilmaisuun ja perehtyy eri laulutyyliihin. Lisäksi opiskelija tulee varmemmaksi laulajaksi ja oppii harjoituttamaan musiikkia itsenäisesti. (Opinto-opas 2020–2023.)

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa on kandidaattivaiheessa 2 musiikin kurssia. Osaamistavoitteet ensimmäisellä musiikinkurssilla ovat:

- 1) Opitaan tunnistamaan käytännön ja teorian kautta musiikin rakenteita.
- 2) Opitaan tuntemaan erilaisia musiikkiteatterin lajeja.

- 3) Musisoidaan yksin ja ryhmässä ja musiikkia aletaan hahmottamaan sekä tradition, taidon, että henkilökohtaisen luovuuden näkökulmista.

Osaamistavoitteet toisella musiikinkurssilla ovat:

- 1) Opitaan mikrofonityöskentelyä.
- 2) Improvisoidaan laullisesti
- 3) Opitaan musiikin, laulun ja näyttelijäntyön yhdistelyä.

Maisterivaiheessa opiskelijan on mahdollista valita Musiikki näyttelijän toimintaympäristönä -kurssi, jossa syvennetään musiikin ja tekstin tulkintaa ja yhteyksiä. Kurssilla perehdytään sävellykseen kokonaisuutena ja ilmaisun lähtökohtana on laulun sisältö. (Opinto-opas 2020–2023.)

Tampereen yliopiston Nätyllä tutkinto-ohjelman kandidaattivaiheessa on Laulu yksin ja ryhmässä -kurssi, jossa harjoitellaan soolo- ja ryhmälaulamista, tutustutaan omaan lauluuteen ja kehitetään tätä kautta omaa esiintyjäidentiteettiä. Kurssin lopputulemana järjestetään konsertti, joten tavoitteena on myös tutustua konserttikokonaisuuden rakentamiseen ja harjoitteluun. (Tuni 2023.) Laulamisen lisäksi Nätyllä on musiikinteorian kurssi, joka on räätälöity näyttelijöille. Musiikinteoriaa lähestytään nuotinlukijan näkökulmasta, ja tavoitteena on oppia nuotintulkin perustermistö ja säveltapailun perusteet. Lisäksi kandidaattitutkintoon kuuluu myös näyttämömusiikinkurssi, jossa tutustutaan käytännön ja teorian kautta eri aikakausien länsimaiseen näyttämömusiikkiin ja harjoitellaan yhdistämään koreografiaa ja laulamista. Maisterivaiheessa on kurssi nimeltä Musikaalinäyttelemisen mestarikurssi. Sen oppimistavoitteissa lukee, että musikaalikappaletta lähestytään näyttelijäntyön näkökulmasta eikä opintojakso keskity laulutekniikkaan vaan pääasiassa näyttelijäntyöhön ja ilmaisuun. (Tuni 2023.)

2.2.2 Laulun ohjaaminen ja harjoittaminen teatterissa

Teatterissa näyttelijöiden laulamisen ohjaajina toimivat yleensä kapellimestari ja joissain tapauksissa myös lauluvalmentaja. Hallin (2014) mukaan on tärkeää ymmärtää näiden eri ammattihenkilöiden roolit, mitä he tekevät ja miksi ja mitä he näyttelijältä odottavat ja tarvitsevat (Hall 2014, 109).

Kapellimestari on suuressa roolissa musikaaliproduktioiden harjoittamisessa. Kapellimestari johtaa orkesteria ja laulajia, harjoituttaa produktion kappaleet, valitsee esitystempot, luo musiikin dynamiikan ja musiikillisen tekstuurin, näyttää laulajien ja soittajien sisääntulot ja pitää huolen esittäjien yhteistyön toimivuudesta (Blumenfeld 2010, 75). Hall (2014) korostaa esiintyjän omaa laullista vastuuta työskennellessä kapellimestareiden kanssa. Kapellimestari pyytää esiintyjää laulamaan tietyllä tyylillä ja äänensävyllä, mutta esiintyjän tulee ratkaista itse laulutekniset asiat. (Hall 2014, 118.) Hall kuitenkin toteaa, että säveltäjät, joista osa on myös kapellimestareita, eivät aina ymmärrä miltä korkeudelta laulajille pitäisi säveltää. Heillä ei ole tarpeeksi tietoa ihmisäänestä, ja siksi he saattavat pyytää esiintyjää toteuttamaan kestävämmällä laulutekniikalla kappaleita, joita pitäisi pystyä esittämään monta kertaa viikossa. (Hall 2014, 119.)

Lauluvalmentajan työnkuvaan kuuluu opettaa eri laulutyylien ominaisia piirteitä, hän auttaa valitsemaan omalle äänelle sopivimpia kappaleita koe-esiintymisiä varten ja opettaa laulettavien kappaleiden rytmit ja sävelet (Hall 2014, 111). Lisäksi lauluvalmentaja auttaa laulun tulkinnassa ja näyttelemisessä. (Goodrich 2008, 13.) Laulunopettajan ja lauluvalmentajan työnkuvat voivat sekoittua keskenään erityisesti musiikkiteatterissa, sillä valmentajat eivät ole siellä vielä niin yleisiä kuin oopperamaailmassa. Oopperassa lauluvalmentajat ovat olleet pidempään tärkeässä roolissa oopperalaulajan prosessissa, joten siellä laulunopettajan ja lauluvalmentajan välillä on ollut selkeämpi raja. (Goodrich 2008, 13.) Hall (2014) mainitsee, että esiintyjän olisi hyvä tiedostaa lauluvalmentajan ja laulunopettajan työn välinen eroavaisuus, jotta hän voi ymmärtää mikä on heidän merkityksensä omalle laulliselle kehitykselle. Erona laulunopettajaan, lauluvalmentajan vastuulle ei perinteisesti kuulu laulutekniikan opettaminen (Hall 2014, 111). Tämän takia ennen kuin voi alkaa työskentelemään lauluvalmentajan kanssa, pitäisi laulajalla olla jo laulun perustekniikka hallinnassa (Hall 2014, 109). Goodrichin (2008) haastattelema lauluvalmentaja kuitenkin toteaa, että välillä rajanveto laulunopettajan työhön on vaikeaa, sillä laulutekniikka on niin suuressa yhteydessä esimerkiksi siihen, miten teksti lausutaan (Goodrich 2008, 13).

2.2.3 Musiikkiteatterilaulamisen erityispiirteitä

Käytän tutkielmassani termiä *musiikkiteatterilaulaminen*, sillä se on suora käännös englanninkielisestä termistä *musical theatre singing*. Musiikkiteatterilaulaminen sisältää useita eri musiikkityylien laulutapoja (Bourne, Garnier & Kenny 2010, 171). Tämän takia ei voidakaan puhua yhdestä ”musiikkiteatteriaänestä” (Wilson 2010, 293). Hallin (2014)

mukaan musiikkiteatterityylit jaetaan yleensä musiikkityylin tai äänenkäyttötavan perusteella (Hall 2014, 91). Myös Taylor (2008) puhuu siitä, kuinka musikaaleissa edellytetään äänen sopeutuvan moniin eri musiikkigenreihin. Esimerkiksi Oopperan kummitus -musikaalissa äänenkäyttötapa on oopperamaista, kun taas Pieni kauhukauppa -musikaalissa lauletaan folkrock-äänenkäyttötavalla. Täytyy kuitenkin muistaa, että esimerkiksi rock-musikaalissa laulaminen eroaa rock-konsertissa laulamisesta, sillä oli musiikkityyli mikä tahansa, musiikkiteatterilaulamisessa pääosassa on aina teksti, roolihenkilön esittäminen ja tarinankuljetus. (Taylor 2008, 8–9.) Monet musiikkiteatterikappaleet ovatkin sävellettyä monologia tai dialogia. Keskiössä ei ole ihmisäänen kauneus, vaan laulamisen tarkoitus on vakuuttavasti ilmaista mielialoja, tunteita ja persoonaa tekstin kautta. Laulaminen on siis musiikkiteatterikontekstissa aina lyriikoiden palvelemista (Lebon 1999, 107).

Edwinin (2003, 431) mukaan kaikki musikaalit voidaan jakaa neljään äänikategoriaan:

- 1) perinteiseen *legit*-laulamiseen
- 2) nykyaikaiseen *legit*-laulamiseen
- 3) perinteiseen belttaukseen (*belt tai belting*).
- 4) nykyaikaiseen belttaukseen

Legit-sana on lyhenne sanasta *legitimate* ja se viittaa klassiseen laulamisen tyyliin (Edwin 2003, 431). Blumenfeldin (2010) Musiikkiteatterisanakirjassa *legit*-laulu määritellään laulutekniikaksi ja esteettiseksi tyyliksi. Sitä käytetään klassisessa musiikissa, oopperassa, operetissa ja joissain Broadway-musikaaleissa. (Blumenfeld 2010, 186.) *Legit*-laulamista käytetään erityisesti 1900-luvun alussa tehdyissä musikaaleissa sekä 1950- ja 1960-lukujen musikaaleissa (Moore & Bergman 2008, 11). Perinteisessä *legit*-laulamissa laulutyyli on selkeästi klassisempi kuin nykyaikaisessa *legit*-laulamissa. Nykyaikaisessa *legit*-laulamissa ääni on enemmän puhemainen ja se voi sisältää myös vaikutteita pop- ja rock-äänenkäyttötavoista. (Edwin 2003, 431.) Belttaus sen sijaan on epämuodollinen, tehostettu puhetason laulutyyli. Blumenfeld (2010) kuvailee musiikkiteatterisanakirjassa belttausta kovaksi ja voimakkaaksi tavaksi laulaa (Blumenfeld 2010, 33). Perinteinen belttaus on samankaltainen kuin nykyaikainen legit, sillä siinä lauletaan täyteläisesti eikä laulukoruja juurikaan käytetä. Sen sijaan nykyaikaisessa belttauksessa hyödynnetään paljon äänikoruja ja muitakin ääniefektejä, kuten murinaa, huutoja ja raspia. Äänenlaatu voi olla myös huokoista ja nasaalista. (Edwin 2003, 431–432.) Moore ja

Bergman (2008) kuvailevat belttäusta naisilla siten, että laulaminen tapahtuu puherekisteristä käsin, vaikka laulettavat nuotit liikkuvat korkeammalla alueella kuin normaali puhekorkeus (Moore & Bergman 2008, 12). Kayes (2005) lisää, että ennen vain tietyt hauskat, omituiset tai ärhäkät naismusikaaliroolit käyttivät belttäusta, mutta nykyään sitä käyttävät sekä miehet että naiset kun roolin tunteet ovat kasvaneet äärimmilleen (Kayes 2005, 156). Lauluteknisesti belttäus on jopa laulun tutkijoille ja laulopedagogeille vaikeasti määriteltävä termi, jolle on hankala löytää yhteistä määritelmää. Lebon (1999) kirjoittaa, että usein kapellimestarit tai levy-yhtiön tuottajat koe-esiintymisissä määrittelevät, mitä he haluavat kuulla, kun he pyytävät esiintyjää belttäamaan (Lebon 1999, 109).

Äänialat ovat mainitsemisen arvoinen asia, kun puhutaan musiikkiteatterilaulamisesta. Perinteisesti musikaaleissa roolihahmot ovat hyvin suurpiirteisesti kuvattuja ja ne on tyypitellyt sukupuolen ja äänialan mukaan (Wolf 2012, 211). Tyypittely on lyhennelmä stereotyyppin käsitteelle, ja tyypittelyä käytetään roolijakoja tehdessä ja erityisesti Broadway-musikaaleissa. Musikaalien tyypittely pohjautuu oopperamaailmaan, jossa käytetään termiä fakki. (Moore & Bergman 2008, 10.) Sillä kuvataan tiettyä ääniluokkaa ja tämän ääniluokan laulamia rooleja. Fakki-järjestelmä kehitettiin Saksassa 1900-luvulla laulajien äänien suojelemiseksi, sillä laulettavan repertuaarin määrä oli kasvanut, ja täten myös laulajien äänille sopimattomien kappaleiden määrä oli kasvanut. Menetelmässä luotiin rooliryhmistä luetteloita, joilla on samanlaiset lauluvaatimukset. Näin pyrittiin estämään se, ettei laulajien tarvinnut laulaa heidän lauluäänelleen haitallisia kappaleita. Laulajien työ sopimuksiin kirjattiin laulajien fakki, ja oopperatalo sai pyytää heitä laulamaan vain tuosta kategoriasta lauluja, ellei sopimukseen kirjattu erikseen fakin ulkopuolisia rooleja.

Ääniluokkia on hallinnut pitkään ajatus neljästä äänen pääkategoriasta, joihin kuuluvat sopraanot, altot, tenorit ja bassot (Cotton 2012, 155.) Sopraano on korkein naisääni, alto matalin, tenori korkein miesääni ja basso matalin (Blumenfeld 2010, 10, 28, 302, 316). Nykyään suosituimpi tapa on jakaa äänialat kuuteen, jolloin edellä mainittujen lisäksi naisilla erotellaan alemmat sopraanot eli mezzosopraanot ja miehillä tenorin ja basson väliin jäävät baritonit (Cotton 2012, 155). Musikaalimaailmassa sopraanoroolit esittävät usein nuoria viattomia tyttöjä, mezzosopraanot ovat usein koomisia sivuhahmoja tai noitita ja altot esittävät usein vanhempia naisrooleja. Miehillä puolestaan tenoriroolit ovat usein romanttisia pääroolin esittäjiä. (Wolf 2012, 211.) Baritonin ja tenorin välisen eron määrittää usein *tessitura*, joka on italian kielestä tuleva sana, jolla kuvataan sitä, millä alueella laulun ambitus pääosin liikkuu. Jos kappaleessa on esimerkiksi korkea tessitura, täytyy

laulajan laulaa pitkiä aikoja äänialansa yläpäässä. Vaikka baritoni pääsisi korkealle, hänen on vaikeampi pysyä siellä pitkiä aikoja, joten korkean tessituran kappale sopii paremmin tenorilaulajalle. (Moore & Bergman 2008, 10.)

Callaghan (2010) kirjoittaa, että ääniluokittelu on monimutkaista ja luokitteluun vaikuttavat äänialue, jolta laulaja pystyy laulamaan, äänenpaino, äänensävy, se miltä alueelta laulajan ääni kuulostaa soivan parhaiten ja mistä laulajan on helpointa laulaa, sekä laulajan rekisterinvaihdospaikat. Kaikkiin edellä kuvattuihin asioihin vaikuttaa laulajan äänihuulten pituus ja paksuus, ääntöväylän pituus ja muoto, kurkunpään suhde sen viereisiin rakenteisiin, rintakehän mitat sekä vuorovaikutus rinta-, ylävatsa- ja vatsalihasten välillä. Esimerkiksi korkeilla laulajilla on lyhyemmät äänihuulet ja ääntöväylä kuin matalilla laulajilla. (Callaghan 2010, 21.) Huomionarvoista on se, että fakkia ei tulisi päättää vielä laulajan ollessa perustutkintovaiheessa, sillä ääni on vasta silloin kehittymässä ja asettumassa paikoilleen. Tässä vaiheessa opintoja monet asiantuntijatkin voivat tehdä vääriä arvioita opiskelijan fakista. (O`Bryan 2015, 130.)

2.2.4 Koe-esiintymiset

Koe-esiintyminen on työhaastattelu, jota käytetään teattereissa, kun roolitetaan produktiota (Moore & Bergman 2008, 210–211). Keskityn tässä kuvailemaan nimenomaan musiikkiteatteriesitysten koe-esiintymisiä, koska haastateltavani puhuivat lähinnä niistä. Musiikkiteatterikontekstissa koe-esiintymisiä on monenlaisia, kuten tanssin, näyttelemisen ja laulamisen koe-esiintymisiä (Rutherford 2012, 55–56). Koe-esiintymisten toista kierrosta kutsutaan *callbackiksi* (Moore & Bergman 2008, 233). Wilson (2010) kertoo, että usein tavoitteena ensimmäisellä koe-esiintymiskierroksella on vain päästä *callback*-kierrokselle. Ensimmäisellä koe-esiintymiskierroksella esiintyjää vaaditaan laulamaan kaksi erityylistä musiikkiteatterikappaletta. Lisäksi ensimmäisellä koe-esiintymiskierroksella ei pääse laulamaan koko kappaletta läpi. (Wilson 2010, 295.) Tämän takia koe-esiintymisiin kannattaakin lyhentää kappale noin minuutin mittaiseksi. Lyhennelmään kannattaa valita niin sanotut rahanuotit (*moneynotes ts. korkeat äänet*), mikäli roolihenkilö laulaa sellaisia. (Hall 2014, 128.) Koe-esiintymisten yhteydessä puhutaan myös 16 tahdin mittaisista kappaleista, joiden avulla roolittajat kuulevat nopeasti äänen sopivuuden ensimmäisellä koe-esiintymiskierroksella ennen tiukempaa *callback*-kierrosta. 16-tahdin kappaleita käytettiin työkaluna alun perin *ensemblen* (*suom.esityksen kuoro tai yhtye*) koe-esiintymisissä ajansäästämiseksi. Nykyisin on tärkeää, että 16-tahdin kappale ei esit-

tele pelkästään korkeita ja kovia ääniä vaan sen pitäisi olla myös ehjä dramatisoitu kokonaisuus, jotta näyttelijä voi näyttää muitakin kuin laullisia taitojaan. (Moore & Bergman 2008, 217.)

Tyypittely, josta kerroin luvussa 2.2.3, tulee esiin myös koe-esiintymisissä. Moore ja Bergman (2008) kirjoittavat, että koe-esiintymistilanteessa tyypittely sisältää muitakin kuin näyttelijän äänityypin. Näitä muita asioita ovat esimerkiksi näyttelijän ulkonäkö, huumorintaju, kypsyyt ja henkilön yleinen energia. (Moore & Bergman 2008, 213.) Hall (2014) jatkaa, että äänityypin lisäksi esiintyjän tulisi ennen koe-esiintymisiä miettiä omaa fyysistä tyyppiänsä, sillä amerikkalainen musiikkiteatterijärjestelmä kategorisoi laulajat persoonallisten piirteiden ja fyysisen ulkomuodon perusteella. Vaikka jokin kappale sopisi toisin sanoen laullisesti esiintyjälle, työ voi jäädä saamatta, mikäli esiintyjä ei istu roolin vaatimaan fyysiseen olemukseen tai luonteenpiirteisiin. (Hall 2014, 129.) Lebon (1999) kirjoittaa, että esiintyjän, joka hakee roolia pitää tuntea omat heikkoutensa ja vahvuutensa lavalla. Lisäksi hänen tulisi pohtia, identifioiko hän itsensä laulavaksi näyttelijäksi vai näytteleväksi laulajaksi. (Lebon 1999, 73.)

3 Tutkimusasetelma

Tässä luvussa esittelen tutkimustehtäväni, tutkimuskysymykseni sekä tutkielmani metodologiset valinnat. Lisäksi kerron aineistonkeruustani ja aineiston analyysistani. Lopuksi pohdin tutkielmani tutkimuseettisiä kysymyksiä.

3.1 Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymykset

Tutkielmani käsittelee näyttelijöiden laulajaidentiteettejä ja niiden rakentumista, sekä näyttelijöiden ammatti-identiteettien ja laulajaidentiteettien välistä yhteyttä. Perehdyin aiheeseen kolmen narratiivisen haastattelun sekä tutkimuskirjallisuuden avulla.

Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Miten haastateltujen näyttelijöiden laulajaidentiteetit rakentuvat heidän kertomuksissaan?
2. Miten näyttelijöiden ammatilliset ja laulajaidentiteetit keskustelevat keskenään?

3.2 Narratiivinen tutkimusote

Maisterintutkielmani on laadullinen eli kvalitatiivinen tutkimus. Laadullisen tutkimuksen avulla voidaan kuvata monipuolisesti todellista elämää ja merkityksiä (Saaranen-Kauppinen, Puusniekka 2006, 5). Kvalitatiivisessa tutkimuksessa ollaan kiinnostuneita useista yhtäaikaista tekijöistä, jotka kaikki vaikuttavat lopputulokseen. Kvalitatiivisen tutkimuksessa kehitellään teorioita ja säännönmukaisuuksia, jotta ymmärrettäisiin tutkittavaa kohdetta kokonaisvaltaisesti. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 25.) Tutkimuksen aineisto hankitaan käyttäen laadullisia menetelmiä, joissa jokaisen tutkittavan henkilön omat näkökulmat tulevat esille (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 164). Laadullinen näkökulma on oman tutkimukseni kannalta oikea valinta, koska haluan saada kokonaisvaltaisen kuvan haastateltavieni laulajaidentiteeteistä. Kertomuksien ollessa tutkielmani kiinnostuksen kohteena, oli narratiivinen tutkimusote luonnollinen valinta. Narratiivi-

suus on suomennettu kerronnallisuudeksi, ja nimensä mukaan kerronnallisen tutkimuksen keskiössä ovat kertomukset ja kertominen tiedon välittäjänä ja rakentajana (Heikkinen 2018, 172).

Barrett ja Stauffer (2012) painottavat, että ihmiset ovat kertoneet tarinoita sanojen, kuvien, tanssin ja eleiden avulla kautta historian. Kun tulkitsemme omia ja toisten ihmisten kokemuksia, tarinat toimivat keinona päästä kokemusten sisään. Lisäksi tarinoiden avulla voidaan kyseenalaistaa itsestään selvinä pitämiämme asioita. (Barrett & Stauffer 2012, 1.)

Kerronnallisesta (narratiivisesta) tutkimuksesta puhuttaessa voidaan viitata neljään eri ilmiöön. Ensimmäiseksi kerronnallinen tutkimusote liittyy tiedon luonteeseen ja tietämisen tapaan, toiseksi sillä kuvataan tutkimusaineiston luonnetta, kolmanneksi kerronnallisuudella viitataan aineiston analyysitapoihin, ja neljänneksi sillä ilmaistaan kertomusten käytännöllistä merkitystä. (Heikkinen 2018, 176.) Tässä tutkimuksessa narratiivisuus näkyy aineistoni hankinnassa ja sen analysoinnissa.

Kerronnallisuus soveltuu erityisen hyvin ihmisen elämän tutkimukseen, koska sen avulla yksilön elämäntapahtumat ja toiminta muuttuvat temaattisesti yhteneväksi tavoitteelliseksi prosessiksi (Polkinghorne 2003, 5). Kuten Heikkinen (1999) toteaa, identiteetti on vahvasti kytköksissä narratiivisuuteen, koska identiteetti muotoutuu ja kehittyy elämäntarinan uudelleenkertomisen myötä (Heikkinen 1999, 276). Itsestämme kertomat tarinat yhdistyvät elämästämme muodostamiimme tarinoihin ja lopulta niistä tulee osa identiteettiämme (Barrett & Stauffer 2012, 159). Saaranen-Kauppinen ja Puusniekan (2006) mukaan kerronnallisuus sopii tutkimuksiin, joissa kiinnostuksen kohteena on yksilön vapaasti kertomat tarinat omasta elämästään. Narratiivisen tutkimuksen avulla voidaan tutkia esimerkiksi sitä, kuinka yksilön henkilökohtaiset tarinat kietoutuvat kulttuurillisiin kertomuksiin. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 119.) Omassa tutkimuksessani narratiivinen ote onkin hyvä valinta, sillä haluan tietää, kuinka haastateltavieni näyttelijöiden korkeakouluopintojen laulukulttuuri ja teatteriympäristössä tapahtuva laulukulttuuri ovat olleet yhteydessä heidän laulajaidentiteetteihinsä. Haluan antaa myös tilaa haastateltavien omille elämänkerrallisille kertomuksille, jotta esiin voivat tulla myös muut mahdolliset laulajaidentiteettejä rakentaneet tekijät.

3.3 Tutkimuksen toteutus

Narratiivinen haastattelu on yksi laadullisista tiedonkeruumenetelmistä, joka soveltuu erityisen hyvin elämäkerrallisiin tutkimuksiin, joissa kiinnostuksen kohteena on yksilöiden vapaasti kertomat asiat ja oman elämän tarinat (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 119). Valitsin tämän tiedonkeruumenetelmän, koska tutkimukseni keskiössä ovat haastateltavieni elämäntarinat. Toteutin oman tutkimukseni haastattelut narratiivisina yksilöhaastatteluina. Laulajaidentiteetit ja niistä kertominen on hyvin henkilökohtaista ja siihen liittyy paljon tunteita, sekä mahdollisesti vaikeita asioita, joita ei välttämättä tulisi jaettua ryhmähaastatteluissa.

Narratiivisen haastattelun myötä syntyvän tarinan luonteesta on esitetty kahta eriävää tulkintaa (Hänninen 2018, 194). Toisessa tulkintatavassa ajatellaan, että tarina on ollut haastateltavan mielessä jo ennen haastatteluja, ja haastattelija toimii tarinan esiintuomisen mahdollistajana. Toisaalta voidaan myös ajatella, että haastatteluissa tarina syntyy haastattelijan ja haastateltavan välisessä vuorovaikutustilanteessa. Molemmissa ajattelutavoissa on yhteistä se, että haastattelija antaa haastateltavalle mahdollisuuden esittää omat kokemuksensa omalla tavallansa. (Hänninen 2018, 194.) Koska halusin antaa haastateltavilleni mahdollisimman paljon tilaa, haastatteluni olivat strukturoimattomia. Kysymykseni koostuivat avoimista kysymyksistä, ja haastattelijana pyrin syventämään haastateltavieni vastauksia, ja etenin haastattelussani vastausten mukaan. Hirsjärven ja Hurmeen (2001) mukaan strukturoimattomat haastattelut muistuttavatkin keskustelua, jossa edellinen vastaus muodostaa seuraavan kysymyksen (Hirsjärvi & Hurme 2001, 45–46).

Rajasin tutkimukseni koskemaan Teatterikorkeakoulusta tai Tampereen näyttelijäntuotantolaitokselta valmistuneita näyttelijöitä, jotta pystyin tutkimaan, onko haastateltavilla yhteneväisiä kokemuksia opintojen merkityksestä omiin laulajaidentiteetteihin. Valitsin haastateltaviksi eri ikäisiä mies- ja naisnäyttelijöitä. Rajasin haastateltaviani sen suhteen, ettei heillä ollut aiempaa opiskelutaustaa laulamisen osalta ennen Teatterikorkeakoulua tai Tampereen yliopiston Näyttelijäntuotantolaitosta. Näin varmistin sen, että haastateltavillani olisi suhteellisen samanlaiset lähtökohdat laulamisen suhteen. Lisäksi etsin ja valitsin haastateltavat näyttelijät sen perusteella, olivatko he tehneet laulutaitoa vaativia teatteriproduktioita, kuten musikaaleja. Näin rajaamalla sain tietoa siitä, miten musiikki-teatteriproduktiossa työskentely rakensi näyttelijöiden laulajaidentiteettejä.

3.4 Aineiston analyysi

Laadullista tutkimusta tehdessään tutkija tekee erilaisia valintoja. Osa valinnoista tapahtuu ennen aineiston keräämistä ja osa aineiston keruun jälkeen. Ennen aineiston keräämistä tutkijan tulee miettiä, mitä varten aineisto kerätään. Aineiston avulla tutkija voi laajentaa omaa ajatteluaan ja löytää uusia näkökulmia tutkimukseensa. Tutkija voi myös hakea tutkimuksensa idean aineistostansa. (Eskola 2018, 212.) Omassa tutkimuksessani aineisto toimi nimenomaan tutkimukseni aiheen selkeyttäjänä. Halusin haastatteluideni avulla selvittää, mitä asioita näyttelijät itse nostivat esiin, kun puhutaan laulajaidentiteeteistä ja niihin liittyvistä asioista.

Aineiston analyysivaiheessa tutkijan tulee tehdä valinta siitä, millaista analyysitapaa hän tutkimuksessansa käyttää (Eskola 2018, 216). Analyysitapaa valitessa tulee ottaa huomioon oman tutkimuksen tarkoitus (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 75). Elämänkerrallisuus ja oman elämän reflektointi ovat tutkimukseni keskiössä, joten valitsin aineistoni analyysitavaksi narratiivisen analyysin.

Narratiivinen analyysi jaotellaan kahteen eri analyysimenetelmään: narratiivien analyysiin (*analysis of narratives*) ja narratiiviseen analyysiin (*narrative analysis*). Ensimmäisessä analyysimenetelmässä (narratiivien analyysi) haastattelujen tarinoista muodostetaan yhteisiä teemoja ja jälkimmäisessä analyysimenetelmässä (narratiivinen analyysi) muodostetaan aineistosta tarinoita. (Polkinghorne 1995, 12.) Tässä tutkimuksessa käytän näitä molempia analyysitapoja.

Narratiivisen tutkimuksen aineiston analyysin ensimmäinen vaihe aloitetaan aina ilman analyttisiä apuvälineitä vain lukemalla aineistoa vapaasti. Aineiston kanssa tulee toimia dialogissa eikä asettaa aineistoa objektiksi. (Hänninen 2018, 196.) Toisella lukukerralla tutkija havaitsee aineistosta erilaisia vivahteita ja etsii yleissävyn muutoksia. Vasta tämän jälkeen siirrytään analyttisempaan aineiston läpikäyntiin. (Hänninen 2018, 196.)

Narratiivisen tutkimuksen analyysitapoja jaotellaan usein kahteen luokkaan. Toisessa analyysitavassa ollaan kiinnostuneita kertomusten sisällöistä (what) ja toisessa taas kertomisen tavasta (how). (Hänninen 2018, 195.) Omassa tutkielmassani kiinnostukseni on ensisijaisesti kertomuksien sisällöissä (what). En voi kuitenkaan erottaa näitä tapoja täysin toisistansa, sillä vaikka kertomuksien sisällöt ovat tutkielmani keskiössä, tapa, jolla kertomuksia kerrotaan, on myös tärkeää, jotta voin analysoida haastateltavieni tuntemuksia suhteessa kertomuksiin.

Huolimatta siitä, mikä on analyysitavan suhde kieleen ja kertomuksiin, aineiston alkutoimenpiteet ovat yhteneviä. Aineisto, eli tässä tutkielmassa haastattelu, muutetaan tekstimuotoiseksi, jotta aineiston analysointi on helpompaa. Tämä tapahtuu litteroimalla. Litteroinnissa nauhoitettu aineisto kirjoitetaan puhtaaksi. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 78.) Litterointi on olennainen osa luotettavaa haastattelua, ja se tulisi tehdä mahdollisimman pian haastatteluiden jälkeen (Hirsjärvi & Hurme 2001, 185). Litteroinnin tarkkuuteen vaikuttaa se, mikä on analyysin keskiössä. Mikäli keskiössä on vuorovaikeus tai kielenkäyttö, puhetta ja tekstiä tarkastellaan keskittyen nimenomaan kieleen, kun taas jos kieli ja sen käyttö eivät ole analyysin kohteena, tärkeintä on kirjoittaa kaikki puhutut lauseet ja virkkeet ylös. Joskus haastatteluista poimitaan ainoastaan keskeisimmät asiat ylös, mutta silloin riskinä on se, että tutkimuksen kannalta tärkeää materiaalia voi jäädä huomaamatta, kun aineistoa valikoidaan etukäteen päätettyjen teemojen ja kysymysten mukaan. Varminta on litteroida ensin mahdollisimman tarkasti ja tämän jälkeen tehdä rajauksia. Aineiston rajaus on hyvä perustella tutkimusraportissa. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 138–141.) Litteroin tässä tutkielmassa kaikki puhutut lauseet ja virkkeet, koska halusin varmistaa, että en ohita mitään tärkeää materiaalia, jota haastatteluissani syntyi.

Saaranen-Kauppinen ja Puusniekan (2006) mukaan narratiivisessa analyysissä aineistosta etsitään tyyppikertomuksia, joissa ilmenee tarinoiden ydin tiivistettynä. Ydintarinoista muodostetaan suurempi kokonaistarina ja aineistosta ikään kuin muodostetaan juonellinen kertomus. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 120.) Kirjoitin litteroinnin jälkeen haastatteluista tällaiset ydinnarratiivit, jonka jälkeen siirryin narratiivien analyysiin.

Narratiivien analyysissä otetaan huomioon kaikki puhe, joka liittyy tutkittavaan aiheeseen, eli tässä tapauksessa laulamiseen. Tutkija käsittelee yhtä haastattelua kerrallaan ja järjestelee olennaisen sisällön kronologiseen järjestykseen. Kun kaikki haastattelut on käsitelty näin, tutkija kiinnittää huomionsa haastatteluiden taustalla oleviin olettamuksiin ja nimeää ne. Sitten tutkija valitsee tietyt olettamukset ja vertailee niitä. (Riessman 2008, 57–58.) Huolellisen aineiston analyysin jälkeen tarkastelin näin haastateltavieni kertomuksia, ja etsin niistä yhteneviä piirteitä. Näin sain tietoa siitä, onko tutkimukseni haastateltavilla yhteneväisiä kokemuksia laulamisen ja laulajaidentiteettien rakentumisesta.

Analysoinnissa viitataan tutkimuksen teoriaan, ja teoria keskustele haastatteluista valittujen otteiden kanssa. Haastatteluiden lainaukset myös puhdistetaan kielellisesti niin että ne ovat helposti luettavissa. Päähuomio on siinä mitä kerrotaan. Narratiivisessa teema-

analyysissä ei keskitytä haastattelun kulkuun tai haastattelijan rooliin, eli tutkimuksessa ei keskitytä haastattelijan ja haastateltavan välillä käytyyn keskusteluun vaan haastateltavan itse kertomaan tarinaan. Analysoija tai haastattelijä häivytetään kirjoitetusta tekstistä. (Riessman 2008, 57–58.) Annoin haastatteluissa haastateltavilleni tilaa kertoa omat tarinansa, ja pyrin olemaan puuttumatta kertomusten kulkuun.

3.5 Tutkimusetiikka

Olen pyrkinyt noudattamaan hyvää tieteellistä käytäntöä tutkielmaani tehdessä. Näitä ovat Tutkimuseettisen neuvottelukunnan (TENK 2023) mukaan luotettavuus, rehellisyys, arvostus ja vastuunkanto. Lisäksi tieteenteon eettisyyteen kuuluu kollegoiden, tutkittavien henkilöiden, sekä yhteiskunnan, ympäristön, ekosysteemien ja kulttuuriperinnön arvostaminen. (TENK 2023.) Olen koko tutkielman teon ajan pitänyt nämä eettiset ohjeet mielessäni.

Ihmistieteissä eettisiä kysymyksiä tarkastellaan jokaisessa tutkimuksen vaiheessa. Tutkimuksen tarkoitusta tulisi tarkastella siltä kannalta, parantaako se tutkittavan ilmiön tai tutkittavan henkilön inhimillistä tilannetta. Tutkimuksen kohteilta tulee kysyä suostumus tutkimukseen, ja tutkimuksen luottamuksellisuus pitää tuoda ilmi haastatteluiden alussa. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 20.) Olen pyrkinyt haastatteluissani luotettavuuteen, ja tarkastelin tutkimushaastatteluideni laatua koko tutkimusprosessin ajan. Pyysin haastatelluilta näyttelijöitä allekirjoittamaan tietosuojalomakkeen ja suostumuksen tutkimukseen ennen haastatteluita, kuten TENK (2023) suosittelee.

Tallensin haastattelut asianmukaisilla välineillä, ja siirsin tiedostot heti välineiltä tietokoneelleni talteen Hirsjärven ja Hurmeen (2001, 185) mukaisesti. Litteroinnissa pysyin uskollisena alkuperäisille haastatteluille. Tulosten analysointivaiheessa annoin haastateltujen näyttelijöiden lukea, miten heidän kertomuksiaan on tulkittu. Tieto, jota tutkimuksessa esitin, on niin todennettua ja varmaa kuin mahdollista. Raportoinnissa otin huomioon sen, ettei siitä aiheudu seurauksia haastateltaville tai heitä koskeville instituutioille tai ryhmille. Kaikki haastatteluissa mainitut instituutiot ja henkilöt on häivytetty pois tekstistä tämän turvaamiseksi. Jokaisessa tutkimuksen vaiheessa pidin huolta tutkimuksen aineiston luottamuksellisuudesta. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 20.) Lisäksi olen viitannut muiden tutkijoiden julkaisuihin asianmukaisella tavalla, kuten TENK 2023 edellyttää.

Tärkeää oli huomioida myös tietosuojaan liittyvät asiat, kun keräsin aineistoni narratiivisilla haastatteluilla. Haastateltavien pseudonymisointi ja tunnistamattomuus ovat tärkeitä tutkimuseettisiä sääntöjä (Kuula 2011, 201). Vaihdoin tästä syystä haastateltavieni nimet heidän suostumuksellansa, ja muokkasin haastatteluissa mahdollisesti toistettuja murre sanoja, tai muita toistuvia ilmaisuja, yleiskielelle (Kuula 2011, 214–219). Säilytän hankitun aineiston tutkimuksen teon jälkeen huolellisesti suojattuna ulkopuolisilta henkilöiltä (Kuula 2011, 219). Poistan kaikki tiedot tietosuojalomakkeessa luvatun kuuden kuukauden jälkeen tutkielmani valmistumisesta.

4 Ensimmäinen puoliaika: narratiivinen analyysi

Tässä luvussa esittelen kertomuksien kautta kolmen haastatteleman näyttelijän elämäntarinat liittyen laulamiseen ja heidän laulukokemuksiinsa. Näiden ydinnarratiivien kautta vastaan ensisijaisesti ensimmäiseen tutkimuskysymykseeni: miten haastateltujen näyttelijöiden laulajaidentiteetit rakentuvat heidän kertomuksissaan? Lisäksi löydän näistä ydinnarratiiveista alustavia vastauksia toiseen tutkimuskysymykseeni: miten näyttelijöiden ammatilliset ja laulajaidentiteetit keskustelevat keskenään?

Olen pseudonymisoinut haastateltavat, ja käytän heistä nimiä Luova, Karisma ja Mielikuvitus. Luova on valmistunut alle kymmenen vuotta sitten Tampereen yliopiston Nätyltä, ja hänen työkokemuksensa on alle kymmenen vuotta. Karisma on valmistunut yli kymmenen vuotta sitten Teatterikorkeakoulusta, ja hänellä on työkokemusta yli kymmenen vuotta. Mielikuvitus on valmistunut alle viisi vuotta sitten Teatterikorkeakoulusta, ja hänellä on työkokemusta alle 10 vuotta. Olen poistanut sitaateista täytesanoja ja muokannut niitä helpommin luettavaan muotoon. Lisäksi olen merkinnyt kahdella lyhyellä yhdysviivalla keskeltä alkavan tai kesken päättyvän lauseen ja kolmella suluissa olevalla pisteellä hypyn myöhemmin haastattelussa olevaan kohtaan.

4.1 Kohtaus 1: Luova

Luovan musiikillinen ja laulullinen polku alkoi jo lapsuudesta. Hän ajatteli pitkään ryhtyvänsä omaa musiikkia tekeväksi artistiksi.

Musta tuntuu että ennen kuin päädyin näyttelijäksi, niin mä ajattelin pitkään, että mä haluan tehdä musiikkia, ja mä lauloin paljon. Siihen liittyy joku tommoinen nuoruuden, että ihaili jotain laulajia, jotain staroja, ja niitä kuunteli tosi paljon, lauloi niiden mukana ja halusin itsekin. Haaveilin semmoisesta jottenkin artistiudesta ja halus vaan laulaa. (Luova)

Alakoulussa Luova alkoi harrastaa pianonsoittoa, jota hän harrasti seuraavat kymmenen vuotta musiikkiopistossa keskittyen klassiseen ohjelmistoon. Sen rinnalla hän lauloi, mutta ei opiskellut laulamista. Pianonsoittotaidon kehityttyä Luova alkoi säestämään itseään pianolla ja säveltämään omia kappaleita. Lukiossa hän esitti ensimmäisiä kertoja julkisesti omia kappaleitaan, ja ajatteli hakevansa lukion jälkeen opiskelemaan joko laulamista tai musiikkiteknologiaa. Luova pääsi kuitenkin Tampereen yliopiston Nätylle

eikä hän osallistunut muihin pääsykokeisiin. Hänen toiveenaan oli, että myös Nätyllä voisi kehittää omaa laulutaitoa.

Opintojen alussa Luova identifioitui laulavaksi näyttelijäksi. Opintoihin sisältyi laulutunteja, mutta niitä oli satunnaisesti. Laulunopettajat vaihtuivat usein, ja jokaisella opettajalla oli oma lähestymistapansa laulamiseen. Näiden lauluopintojen aikana Luovalle valkeni ensimmäistä kertaa, että laulamiseksi on olemassa jokin tekniikka, joka oli hänellä rajallinen. Luovasta alkoi tuntumaan, että hänen äänenkäyttömahdollisuutensa olivat hyvin rajatut, mikä aiheutti hänelle turhautumista, erityisesti koska hän halusi tulevaisuudessa työskennellä musikaaleissa, joissa vaaditaan vahvaa laulutekniikkaa. Luovalle syntyi epävarmuus omasta äänestä näiden näyttelijäopintojen aikana.

- - et ennen sitä teatterikoulu oli vaan se oma juttu (...) ja sitten kun tuli toi koko repertuaari miten sitä ääntä voisi käyttää, ja mitä kaikkia välineitä omasta äänestä puuttuu niin (...) teatterikoulun aikana kasvoi semmoinen epävarmuus siitä omasta äänestä se riittämättömyyden tunne (...) varsinkin jos haluaisi tehdä tommoista (...) Broadway-musikaalia, jossa pitää laulaa (...) ne on nii vaikeata mitä monesti miehille on, semmoista aika kovaa ja korkealta, niin sitten vaan huomaa ettei oma tekniikka täysin riitä siihen. (Luova)

Luova kuitenkin työskenteli musikaaleissa koulun loppuvaiheessa ja valmistumisen jälkeen. Hän kokee, että aiemmista klassisen pianon opinnoista on ollut hyötyä esimerkiksi nuotinlukutaidon suhteen. Hän kertoi myös olevansa hyvä laulamaan stemmoja. Musikaaleissa työskennellessä kokemus siitä, että miesroolit laulavat kovaa ja korkealta vahvistui. Eräässä musikaalissa kapellimestari antoi Luovan lyhyen soolopaikan toiselle tenorilaulajalle. Luova koki epäonnistuneensa sen johdosta, mutta oli samalla helpottunut, koska soolokohta oli ahdistanut häntä koko harjoituskauden ajan.

- - tavallaan mä olin tosi helpottunut siitä, koska mua ahdisti se ensi-ilta, tavallaan siis ahdisti se koko esityskausi, siis tommonen soolokohta jota olisi joutunu jännittää koko sen esityskauden (...) mut sit mä oon samalla myös että: Niinkumulla on vittu tää yks soolo tehtävä ja mä en selviä siitäkään koska se oli liian korkea ja teknisesti vähän haastava. (Luova)

Luova koki kuitenkin myös onnistumisen tunteita samassa produktiossa työskennellessään, sillä hän sai laulaa kappaleen, joka oli hänelle sopiva ja luontainen äänenkäyttötyyliältään.

Luova kertoo, että laulajuus on nykyään pienempi osa hänen identiteettiään kuin ennen ammattiopintoja. Siihen on vaikuttanut hänen mielestään vajavaisuuden kokemukset, jotka ovat syntyneet musikaaliproduktioissa työskentelyn aikana.

- - että tavallaan kun on päätynyt sitten tekemään sitä musikaalia mistä haaveili ja mitä haluaisi tehdä, mutta sitten tajus että aa ei mun ääni ole ihan sillä tasolla, tai että ei ole sitä tekniikkaa jota vaadittaisiin, jotta se musikaalin tekeminen olisi helppoa ja suvereenia, vaan siihen liittyy joku semmoinen vaikeus ja jännittävyys edelleenkin (...) siihen liittyy semmoinen että nyt se paljastuu että mä en ole olekaan niin suvereeni. (...) niin tavallaan mä aattelen et se laulaja identiteetti oli ehkä vahvempi silloin ku oli siellä koulussa (...) mutta sitten nyt se on taas vähän jotenkin häipynyt taustalle. (Luova)

Luova kuitenkin uskoo, että hän voi tulevaisuudessa saada laulamisen taas nykyistä vahvemmin osaksi omaa identiteettiään.

Kyllä mä luulen että mä noukin sen jossain kohtaa taas takaisin. Toivon mukaan, että sitten kun päätyy tekemään, niin on pakko taas olla että nyt mä laulan. Niin kyllä mä oon niinku laulava näyttelijä. (Luova)

Hänen lauluideaalinsa on myös muuttunut musikaalien ”belttausihanteesta” vaivattomalta kuulostavaan, notkeampaan ja matalampaan äänenkäyttötapaan. Luova kokee myös positiivisena sen, että ammattiopintojen ja ammatillisten kokemusten myötä hän on löytänyt laulamisen ja musiikin lisäksi muitakin tapoja purkaa omaa luovuuttaan.

- - tällä hetkellä se kiinnostus on toisaalla. Se on lähtenyt siitä että tää on se juttu tää laulaminen ja (...) tää on se mitä kautta mä pääsen ilmaisemaan syvimät tuntoni (...) ja nyt sitä ikään kuin ammattitaidon myötä ja sen tontin laajentamisen myötä on löytänyt muita paikkoja missä kokeekin et on ehkä vahvempi (...) tai missä pääsee purkamaan sitä jotain luovuusvimmaa. (Luova)

Luovan taiteilijaidentiteettien juuret ovat laulamissa ja musiikissa. Elämän varrella juuret ovat kuitenkin haarautuneet useampaan suuntaan mahdollistaen Luovalle useita eri väyliä itseilmaisuuksiin. Eri taiteenmuotojen tärkeysjärjestys Luovan elämässä on muokkautunut hänen elämäntarinansa varrella.

4.2 Kohtaus 2: Karisma

Karisma on laulanut pienestä pitäen. Hän on lähtöisin karjalaisesta suvusta, jossa on laulettu paljon ja sukujuhlat olivat aina laulutäyteisiä.

- - lapsena se on ollut vaan semmoinen itseilmaisun väline ja sellainen millä mä saan huomiota itselleni, mä oon aina laulanut ja esiintynyt tosi paljon. Siihen ei oo liittynyt häpeää. (Karisma)

Siirryttyään alakouluun Karisman vapautunut suhtautuminen laulamiseen alkoi pikkuhiljaa muuttua. Hän alkoi soittamaan pianoa 7-vuotiaana, jolloin hän alkoi ymmärtää, että musiikissa on olemassa oikeita ja väriä asioita. Kun Karisma siirtyi yläkouluun, hänen musiikinopettajansa sanoi sanat, jotka ovat syöpyneet Karisman mieleen.

- - mä muistan tosi hyvin, kun meidän musaope sanoi mulle että sä oot alto, sä et pysty laulamaan korkealta. Sen jälkeen mä sitten rupesin ajattelemaan, että mä en pysty laulamaan korkealta. (Karisma)

Yläkoulun musiikinopettajan sanat ja niiden jättämä jälki vaikutti Karismaan myös hänen ammattiopintojensa aikana. Hän opiskeli ensin kansanopistossa, jonka jälkeen hän pääsi Teatterikorkeakouluun.

- - mä pääsin Teatterikorkeakouluun ja sitten siellä, ja myös kansanopistossa missä meillä oli laulunopetusta, niin (...) siellä jouduttiin työstämään sitä, että mulla oli joku auktoriteetti, jota mä tosi paljon kunnioitin ja ihailin silloin yläasteella sanonut ton, että mä en voi laulaa korkealta. Sitä mä työstin seuraavat kymmenen vuotta tai varmaan vieläkin osittain, ehkä nyt en enää niin paljon, mutta pitkään Teatterikorkeakoulun loppuun asti kyllä työstin laulutunneilla sitä, että mulle oli sanottu, että mä en voi laulaa korkeelta. (Karisma)

Teatterikorkeakoulussa Karismalla oli laulutunteja ja musiikintunteja. Hän vertaili itseään muihin luokkansa laulajiin ja koki myös, että musiikintunneilla joutui ikään kuin lunastamaan oman paikkansa laulajana. Toisaalta lunastuksen kokemus liittyi Karisman mukaan melkein kaikkiin Teatterikorkeakoulun kursseihin. Hänen laulunopettajallaan oli klassinen laulukoulutus, kuten siihen aikaan kaikilla Teatterikorkeakoulun laulunopettajilla. Hän koki kuitenkin, että hänen opettajansa oli kaikista Teatterikorkeakoulun laulunopettajista myöntyväisin laulamaan esimerkiksi pop-musiikkia tai muita laulutyyylejä, ja

hän pystyi vaikuttamaan itse laulettavaan materiaaliin. Lisäksi Karisma suoritti myös musiikkiteatterin erikoistumisopinnot, jossa hänellä oli toinen laulunopettaja. Hänen lopputyönsä oli musiikkiteatteriesitys.

Karisma on kärsinyt ääniongelmista lukiosta lähtien johtuen äänen aktiivisesta käytöstä. Hän lauloi bändissä ja näytteli samalla lukion näytelmässä.

- - silloin mulle sanottiin että must ei voi tulla näyttelijää eikä opettajaa, eikä laulajaa (...) oli semmoinen foniatri joka sanoi mulle näin. Sit mä menin puhe-terapeutille ja se oli sillee et höpö höpö. (Karisma)

Ääniongelmat vaivasivat häntä myös myöhemmin työelämässä. Lisäksi Karisma kertoo, ettei ole saanut ääniongelmiinsa apuja työpaikalta.

Mutta kyllä mä oon ollut mun ammattiuralla monta kertaa siinä tilanteessa mun äänen kanssa, (...) kun on ollut suurta räsitusta, niin mun ääni on ollut tosi kipeä. (...) (Teatterin nimi)ssa mulla oli suurimmat ongelmat. Mä jouduin tekemään siellä niin hirveästi töitä (...) silloin mul lähti ääni. Jouduttiinkoha me jotain ensi-iltaa vähä muutamilla päivillä siirtämään, kun mun ääni ei kestänyt. Sitten (produktion nimi) aikana mä tulin ihan vaan kipeäksi, ja kun silloin ei ollut viel näitä understudy systeemeitä, niin sitten mä kipeänä olin sillee et: No kyllä mä voin vetää, ja sitte mulla olikin kaks viikkoa ääni pois. Mutta ei sitä semmoista äänenhuoltoa ollut niissä teattereissa mis mä oon ollu kiinnityksellä. (Karisma)

Karisma on työskennellyt useissa musikaaliproduktioissa ja musiikkia sisältävissä näytelmissä. Lisäksi hän on käynyt jonkin verran itsenäisesti laulutunneilla. Hän kertoo, että eri produktioissa työskennellessään hän on kehittynyt laulajana ja päässyt opettelemaan erilaisia äänenmuodostustapoja. Lisäksi hän mainitsee, että maailma on muuttunut paljon sinä aikana, kun hän on ollut työelämässä. Ennen lauluvalmentajia ei juurikaan käytetty, tai niitä joutui itse vaatimalla vaatimaan. Kun produktiossa ei ole ollut lauluvalmentajaa, kapellimestari on usein hoitanut tämän työtehtäviä. Siitä Karismalla on vaihtelevia kokemuksia.

- - onhan sil kapellimestarilla valtava, jos ei oo laulucoachia erikseen, niin se on sun ainut tuki siinä, kun sä opettelet sitä musaa. Totta kai onhan ohjaajakin mutta kun ajatellaan että sit sä treenaat kahdestaan sen kapellimestarin kanssa,

mulle se on aina ollut jotenkin aika semmonen paineinen tilanne (...) se laulu on niin paljastavaa ja niin henkilökohtaista, että siinä kohtaa mun mielestä ihmisten, jotka tekee työtä niiden kanssa ketkä laulaa, niiden pitäisi olla jotenkin tosi herkällä sen kanssa, koska se mitä ne kommentoi vaikuttaa niin paljon. (Karisma)

Lisäksi vanhemmat kapellimestarit eivät ole ymmärtäneet yhtä paljon äänenkäytöstä kuin nuoremmat kapellimestarit.

- - ehkä nykyään nuoremman polven kapellimestarit ne tietää, tai sitten ne myöntää että ne ei tiedä ja sanoo että keskustellette sit jonkun kanssa joka tietää. Että mä toivoisin että se soundi on tällainen, että millä tavalla me saataisi se parhaiten, eikä vaa sillee et no huudat vaan huudat vaan. (Karisma)

Karisma on tehnyt työurallaan myös omia produktioita. Omissa produktioissa hän on päässyt laulamaan omalta mukavuusalueeltaan.

- - niin kylhän mä valitsin siihen sellaisii biisejä myös, joita on vaan mukava laulaa, että mä en joudu, oli siinä sit niitäkin biisejä missä mä jouduin tosi paljon ajattelemaan miten mä laulan, (...) Musikaaleissa se on välillä niin paineista jotenkin, niin sitten se oli ihanaa, että oli konsertti missä oli myös biisejä (...) missä mä voin vaan fiilistellä pelkästään musaa ja mun ei yhtään tarvi miettiä sitä että pystynkö mä laulaa tän, jos mä oonkin vähän kipeä. Mutta kyllä mä siihen konserttiin valitsin tietoisesti sellaista erilaista musaa. (Karisma)

Karisma kokee, että hänen ääneltään vaaditaan ammatissa toimiessaan paljon, mihin liittyy riittämättömyyden tunteita. Karisman laulamisen ihanne tällä hetkellä on se, että hän pystyisi laulamaan mitä vain ilman että ääni väsyisi. Hän myös kertoo, että olisi mielenkiintoista tietää mikä on hänen laulullinen potentiaalinsa.

- - haluaisin tietää että mikä se mun potentiaali on. Musta tuntuu, että mä en ihan tiedä sitä ja musta tuntuu että jos mut castataan johonkin musikaaliin niin (...) mä luulen että mut castataan yleensä mun näyttelijäntyön takia (...) niin enemmän sen niinku mun karisman, mun hahmon ja mun näyttelijäntyön kautta ja sitten siinä voi ehkä välillä käydä myöskin niin, että sitten rupeaa ajattelemaan että: No mä vaan näyttelen, että mä oon vaan näyttelijä, että en mä oikeastaan osaa laulaa. (Karisma)

Ammatillisen äänenkäytön vastapainona Karisma osaa kuitenkin suhtautua myös lapsen-omaisesti omaan ääneensä, ja hänellä on työkaluja tämän suhtautumistavan ylläpitämiseen.

- - joskus mä oon tehnytkin sitä, kun mä oon treenannut jotain musikaalii vaikka, että sitten välillä mä oon silleen: Nyt mä en yhtään jaksa. Nyt mä laulan vaan jotain mistä mulle tulee hyvä mieli. Että mä saan tavallaan kiinni siitä mun lapsen omaisesta ”ihanaa kun mä voin laulaa, vitsi mul o ihana ääni, kylläpä se soi” saan siitä kiinni, se on olemassa mussa se lauluidentiteetti. Mutta sitten siinä on tietysti hirveästi kerroksia päällä, jotka kriiseilee ja arvottaa ja mietti, miten mä voisin olla parempi ja tavallaan semmoinen riittämättömyys, mut sitten mä välillä aina muistan (...) että se on tosi tärkeitä silloin kun tekee jotain roolia, että sit aina välillä laulaa jonku vaan ihan itselleen. (Karisma)

Karisma on myös käynyt vapaa-ajallaan eri laulukursseilla, kuten Alexander-laulutekniikan kurssilla. Näiden kurssien ansiosta hän on oppinut olemaan armollisempi omaa ääntänsä kohtaan.

- - mä luulen että ne on vaikuttanut johonkin sellaiseen armollisuuteen. Kun kuitenkin laulamissa on niin paljon kysymys jostain semmosesta, siinä voi asettaa vaatimukset nii kauheen korkealle, ja ehkä sitten jotain armollisuutta tuli niiden kautta. (Karisma)

Karisma kertoo, että hänellä laulamiseen liittyy kaksi eri puolta. Laulaminen on toisaalta hänelle itsehoitokeino ja toisaalta se on työväline.

- - se on jonkunlainen itsehoitokeino myöskin (...) ne on niin eri asioita laulaa, treenata jotain kun sitten vaikka vaan laulaa kotona, jolloin itse asiassa musta tuntuu että välillä ne tekniset asiat menee paljon luonnollisemmin kun ei ole sitä jotain semmoista mitä on pakko. Mä huomaan, että jos mä voin vaik huonosti, ja sitten on asioita jotka painaa, ja sitten mä laulan, niin se on kauhean hoitavaa (...) mutta sitten jos sulla on just päällä joku prokkis missä siihen lauluun liittyy myös paineita, niin sitten se ilo siitä laulamista saattaa myöskin kadota. (Karisma)

Karisman kertomuksessa laulajaidentiteetit ovat jakautuneet elämänpolun varrella kahtia. Toinen polku on lähtöisin lapsen laulamisen riemusta, ja Karisma on löytänyt tätä polkua

kulkiessaan erilaisia keinoja hoivata lapsenomaista laulamisen iloa. Toinen polku puolestaan on syntynyt koulun ja soittotuntien alkamisen jälkeen, ja sen polun varrella laulajaidentiteetti on joutunut monesti arvostelun ja arvottamisen eteen. Karismalle on kuitenkin kertynyt matkan varrella työkaluja yhdistellä näitä polkuja keskenään.

4.3 Kohtaus 3: Mielikuvitus

Mielikuvitus ajatteli lapsena ryhtyvänsä laulajaksi, mutta siihen vaikutti se, että hänen siskonsa halusi olla näyttelijä, eikä hän voinut valita samaa ammattia. Mielikuvitus aloitti lapsena siskonsa ”vanavedessä” pianotunnit. Hän olisi oikeasti halunnut aloittaa laulutunnit, mutta laulaminen julkisesti jännitti Mielikuvitusta. Toisella luokalla hänen musiikinopettajansa kehui hänen kaverinsa heleää lauluääntä ja Mielikuvitus ajatteli, että hän on huonompi laulaja, koska hänellä ei ole samanlaista heleää ääntä. Koska Mielikuvitus osasi soittaa pianoa, hän joutui usein koulussa säestämään, vaikka hän olisi halunnut mieluummin laulaa. Yläkoulussa tilanne kuitenkin muuttui.

- - sitten yläasteella mul rupesi tapahtumaan enemmän sitä että nyt mä otan tän paikan, että mä menen enemmän laulaa. Koska mä jouduin ala-asteen vielä olemaan se tyyppi, joka mahdollistaa ne esitykset, koska muut ei soittanut juuri mitään. Sitten ylä-asteella kun siel oli sellaisia popimpia biisejä mitä me laulettiin, nii mä tajusin, että sellaiset tummemmat kvaliteetit omassa äänessä olikin siistiä tai niinku cool (...) ja sitten lähti sitä kohti ilman mitään tekniikkaa tietenkään. (Mielikuvitus)

Lukiossa Mielikuvitus liittyi kuoroon ja pääsi myös koulun musikaaliin. Hänellä on hyvät muistot lukiosta laulamiseen liittyen, ja hän koki saaneensa äänestään positiivista palautetta. Lukion jälkeen hän alkoi kehittämään omaa laulaja-lauluntekijyyttään. Mielikuvitus kertoo, että hänen äänityyppiään kehuttiin aina keikoilla, joissa hän esitti omaa musiikkiaan. Oman musiikin tekemisen lisäksi, Mielikuvitus pääsi opiskelemaan ulkomaille näyttötelemistä. Ulkomailla opiskeluihin kuului laulutunteja, jotka olivat pienryhmäopetusta. Mielikuvitus kuvailee laulajaidentiteettinsä olleen positiivinen opiskellessaan ulkomailla. Kun Mielikuvitus oli opiskellut ulkomailla, hän pääsi ensin Taideyliopiston musiikkiteatteriopintoihin ja sitten Teatterikorkeakouluun. Hänellä oli näiden opintojen aikana kaksi eri lauluopettajaa. Hän kokee, että hänen laulullinen itsetuntonsa sai ”kolhun” erityisesti toisen opettajan opetuksessa.

Mulla oli semmoinen vaihe, että mä en osannut ottaa sen oppeja vastaan ollenkaan ja se oli osittain se, että kun oli niin hatara itsetunto ja sitten ne otti egolle, että jos mä saan palautetta. Mä olin silleen että: okei mä oon paska, jotenkin päässäni. Jolloin mä meen lukkoon, jolloin mä en tee sitä duunia ja opi. (Mielikuivitus)

Opintojen loppuvaiheessa hän kuitenkin kertoi saaneensa saman opettajan kanssa myös onnistumisen kokemuksia.

- - sitten yhtäkkiä huomasin, että oon mennyt ihan sikana eteenpäin, koska pysty rauhoittumaan ja ottamaan ne asiat vastaan, niinku oikeasti tehdä sen duunin, ettei ole mitään niitä lukkoja. (Mielikuivitus)

Toista Teatterikorkeakoulun opettajaansa hän luonnehti enemmän ”terapeuttiseksi opettajaksi”, jonka tunneilla puhuttiin, itkettiin ja vasta sitten laulettiin. Tuolloin Mielikuivitus myös ymmärsi, miten tärkeää laulunopiskelussa on, että oppilaan ja opettajan ”kemat kohtaavat”, koska laulaminen on niin herkkää ja henkilökohtaista.

Työelämässä toimiessaan Mielikuivitus on kokenut, että laulaminen on hauskipinta, kun sen saa tehdä hahmon kautta.

*- - Mut jos on liian lähellä itseään hahmo, niin sitten mä menen siitä jotenkin solmuun, että tän pitäisi jotenkin olla nättiä ja miksi mä ajattelen, että laulamisen pitäisi kuulostaa nätiltä. Sekin on ***** hyvä kysymys. Varmaan lähtee sieltä, että pitäisi olla heleä ääninen, jotenki enkeli ääninen. (Mielikuivitus)*

Mielikuivitus kertoo, että näyttelijänä laulaessa harjoitusvaihe on kaikista hankalin, koska hän omasta mielestään tulkitsee harjoitusvaiheessa liikaa muista ihmisistä sitä, meneekö hänellä hyvin vai ei. Esitysvaiheessa hän kuitenkin kokee, että laulaminen on mukavaa. Mielikuivituksella ei ole kokemuksia erityisesti kapellimestareiden tai lauluvalmentajien kanssa työskentelystä työelämässä, mutta hän on saanut heiltä opintojen aikana palautetta, ja lisäksi hän on ollut kapellimestarien kanssa tekemisissä koe-esiintymistilanteissa. Hänelle on jäänyt mieleen erityisesti se, kuinka hänen ääntänsä on yritetty luokitella koe-esiintymistilanteissa ja koe-esiintymisiin valmistavissa opetustilanteissa.

Sitten siinä se jotenkin kommentoi että: Joo sun ääni sopii selkeästi enemmän tän tyyppiin biiseihin (...) että nää ei välttämättä ole ihan sun, mut tän tyyppinen maailma on. Mua vituttaa tämmöinen lokerointi ihan suunnattomasti. Ja mä olin sillee että: Okei, mä tavallaan saan kiinni, mutta samaan aikaan mä ajattelen melkein päinvastoin. Mä en enää muista mihin lokeroon se yritti laittaa mun ääntä (...) se oli jotenkin sellaista maailmaa mistä mä oon itse sillee että tää ei kyllä kiinnosta mua yhtään että mä en kuule mun ääntä tällaisena. (Mielikuvitus)

Erityisen innostavina Mielikuvitus on kokenut improvisaation ja laulamisen yhdistelyn. Hän kokee, että improvisoidessa ääni virtaa vapaana ja kaikki tuntuu taianomaisen helpolta. Mielikuvitus perustelee kokemustaan sillä, että improvisaatiossa laulamista ei voi jännittää etukäteen, koska kaikki tapahtuu hetkessä.

- - se vapaus on jotain niin ihanaa ja kaikki vaan virtaa, kaikki tuntuu helpolta. (...) et mä toivoisin et vois sinä saada sen fiiliksen sieltä jotenkin kaikkeen muuhunkin lauluun. (Mielikuvitus)

Tällä hetkellä Mielikuvitus kertoo, että hänellä on parempi laulutekniikka kuin koskaan, mutta samalla heikompi laulajaidentiteetti kuin aiemmin. Hänen mielestään siihen vaikuttaa se, että hän ei ole Teatterikorkeakoulussa tuonut esille omaa laulajuuttaan. Häntä ei ole kiinnostanut tuoda esiin omaa laulajuuttaan tai laulaja-lauluntekijyyttään, sillä muut asiat ovat kiinnostaneet enemmän. Musikaaleissa työskentely ei myöskään ole Mielikuvituksen ykköshaaveena. Hän myös toteaa, että heikkoon laulajaidentiteettiin on vaikuttanut se, ettei hän ole ehtinyt harjoitella tarpeeksi tekniikkaa. Samalla tietoisuus laulutekniikasta on lisääntynyt. Ajanpuutteen vuoksi, hän on joutunut menemään laulutilanteisiin ilman riittävää valmistautumista, minkä johdosta hän ei ole mielestään saanut Teatterikorkeakoulussa onnistumisen kokemuksia laulamisesta. Lisäksi Mielikuvitus on tällä hetkellä murrosvaiheessa oman laulaja-lauluntekijyytensä kanssa, mikä myös osaltaan on yhteydessä hänen laulajaidentiteettiinsä.

5 Toinen puoliaika: narratiivien analyysi

Tässä luvussa vastaan molempiin tutkimuskysymyksiini eli miten haastateltujen näyttelijöiden laulajaidentiteetit rakentuvat heidän kertomuksissaan ja miten näyttelijöiden ammatilliset ja laulajaidentiteetit keskustelevat keskenään. Käytän kysymyksiin vastatessani narratiivien analyysia, eli muodostan haastatteluista yhteisiä teemoja (Polkinghorne 1995, 12). Tiedostan, että oma tulkintani vaikuttaa siihen, mitä asioita olen nostanut haastatteluista esille. Aluksi käsittelen näyttelijöiden harrastuksen muuttumista ammatiksi, sitten kerron näyttelijöiden laulunopetuskokemuksista heidän opintojensa aikana, josta siirryn käsittelemään heidän työelämänsä aikaisia laulukokemuksiaan. Tämän jälkeen kerron haastatteluissani esiin nousseista musikaalilaulutapoihin liittyvistä ajatuksista, minkä jälkeen kerron yhteisön vaikutuksesta näyttelijöiden laulajaidentiteetteihin. Lopuksi avaan vielä haastateltujen toiveita omaan ääneen palaamisesta ja erilaisten laulutapojen kuulemisesta teatterikontekstissa.

5.1 Polkuja harrastuksesta ammatiksi

Jokaisella haastattelemallani näyttelijällä musiikki on ollut suuressa osassa elämää jo lapsuudessa. He kaikki ovat käyneet pianotunneilla lapsena ja laulaneet vapaa-ajalla. Kuten Houni (2000) kertoo tutkielmassaan, näyttelijöillä on usein ennen ammattiopintoja jo runsas alan harrastuneisuus taustalla (Houni 2000, 39).

Haastateltujen näyttelijöiden laulajaidentiteetit ovat lähteneet muotoutumaan jo varhaisesta lapsuudesta. Jokainen näyttelijä mainitsee, että laulaminen on ollut osa elämää jo aivan pienenä. Karisma kertoo, että hänen perheessään on vahva laulamisen traditio ja laulaminen oli osa esimerkiksi heidän sukujuhliiaan. Hän kokee, että laulamiseen ei liittynyt häpeää ennen kouluikää. Luova ajatteli pitkään, että hänestä tulee artisti ennen kuin hän lähti opiskelemaan näyttelystä. Hän ihaili artisteja, jotka lauloivat kovaa ja korkealta ja pyrki imitoimaan näitä. Luovalla oli myös omien sanojensa mukaan vahva halu laulaa lapsena ja nuorena. Mielikuvitus kertoo, että laulaminen oli iso osa hänen elämänsä lapsuudessa ja nuoruudessa. Hän sai myös paljon kannustusta ja kehuja musiikillisesta osaamisestaan, mutta arasteli laulutunneille menemistä, sillä häntä jännitti esiintyä laulamalla.

Karisma kertoo, että aloitettuaan pianotunnit alakouluikäisenä, hän ymmärsi, että musiikissa on olemassa oikeita ja väärä asioita, ja vapautuneisuus laulun suhteen katosi jo niihin aikoihin. Sekä Karisma että Mielikuvitus olivat myös kohdanneet jo ennen ammattiopintoja kouluiässä tilanteen, jossa omaa lauluääntä oli arvosteltu. Karismalle oli sanottu, että hän on altto, eikä hän pysty laulamaan korkealta. Mielikuvituksen kaverin heleää lauluääntä oli kehattu, eikä Mielikuvituksen lauluäänestä annettu samanlaista positiivista palautetta, jolloin Mielikuvitus alkoi ajattelemaan, ettei hän ole yhtä hyvä laulaja. Hirvosen (2003, 31) toteamus siitä, kuinka lapsuudenaikaiset kommentit esimerkiksi soitonopettajalta vaikuttavat yksilöön myöhemmin, käyvät todeksi myös tässä tapauksessa, sillä musiikinopettajien kommentit vaikuttavat jollain tasolla edelleen Karisman ja Mielikuvituksen laulajaidentiteetteihin. Luovalla riittämättömydentunteet laulamiseen liittyen kasvoivat vasta ammattiopintoihin siirryttyä, kun tietoisuus laulutekniikasta lisääntyi.

- -sitten ekaa kertaa mulle tuli se semmoinen vahva taju, et on olemassa joku tekniikka. (Luova)

Myös Karisma ja Mielikuvitus kertovat siitä, kuinka harrastuksen muuttuminen ammatiksi on vaikuttanut heidän laulajaidentiteetteihinsä:

- -siitä jostain ihanasta asiasta tai harrastuksesta tulee osa sun ammattii niin sitten siihen siihen alkaa eri tavalla liittyä myös paine siihen laulamiseen. (Karisma)

- -se oli semmoinen hitti egolle kuitenkin, että mulla on näin paljon opittavaa. (Mielikuvitus)

Luova kertoo siitä, kuinka ennen ammattiopintoja hänellä oli oma tapa käyttää ääntä, ja ammattiopintojen alettua koko repertuaari erilaisista äänenkäyttötavoista ”iski vasten kasvoja”, mikä kasvatti epävarmuutta laulamisen suhteen. Hirvonen (2003) puhuukin siitä, kuinka vertailu oppilaiden kesken opintojen aikana vaikuttaa opiskelijoiden identiteettiin. Taidealalla on vaikea myös erottaa persoonallista identiteettiä ammatissa vaadittavista taidoista ja suoritteista, jolloin oma arvo määrittyy helposti ammatillisten onnistumisten kautta. (Hirvonen 2003, 30.)

5.2 Laulaminen näyttelijöiden opinnoissa

Haastateltujen näyttelijöiden koulutukseen on kuulunut laulutunteja. Niihin on liittynyt sekä onnistumisen kokemuksia että ristiriitaisia tunteita. Luovalla laulunopettaja vaihtui usein opintojen aikana Tampereen Näyttelijäntuotantolaitoksella. Yhteensä hänellä ehti olla neljä eri laulunopettajaa, ja jokaisella heistä oli Luovan mukaan oma tapa opettaa laulua. Ensimmäinen opettaja oli erikoistunut jazziin ja hänen tunneillaan etsittiin sitä, missä oma ääni soi ja nautittiin omasta äänestä, mutta tekniikkaan ei juurikaan perehdytty. Toisaalta hänen tunneillaan Luova sai onnistumisen kokemuksia, kun hän pääsi nauttimaan musiikista ja omasta musikaalisuudestaan. Luova mainitsee, että hän usein itse valitsi viedä laulutunneille vaikeita musikaalikappaleita, joiden harjoittelusta ei juuri saanut onnistumisen kokemuksia. Toisaalta hän kertoo myös onnistuneensa saamaan itsellensä kouluaikana jonkinlaisen työkalupakin teknisesti vaativiin musikaalikappaleisiin.

Mielikuvituksella oli kaksi laulunopettajaa Teatterikorkeakoulussa, jotka olivat täysin erilaisia keskenään. Toinen oli todella vahvasti laulutekniikkaan keskittyvä opettaja, kun puolestaan toinen oli enemmän terapeutin laulunopettaja. Hän kertoo oppineensa paljon laulutekniikasta tekniikkaan keskittyneeltä opettajalta, mutta samalla hänestä tuntui, että tämän opettajan palaute vaikutti negatiivisesti hänen laulliseen itsetuntoonsa. Toinen laulunopettaja oli aiempaa kannustavampi ja sen jälkeen, kun Mielikuvitus oli käynyt tämän laulutunneilla, hänen olikin helpompi ottaa vastaan tekniikkaan keskittyneen opettajan palautetta. Mielikuvitus ymmärsi opintojen loppupuolella, että hänelle sopii mielikuvien käyttö laulunopetuksessa paremmin kuin konkreettiseen laulutekniikkaan keskittyminen. Hän kertoo, että pelkkään tekniikkaan keskittyminen lukitsee hänen ääntänsä, kun taas mielikuvat vapauttavat sen.

Karismalla oli Teatterikorkeakoulussa klassisen laulun koulutuksen saanut lauluopettaja koko opintojen ajan, jonka tunneille hän sai vapaasti viedä haluamiaan laulukappaleita. Kun Karisma erikoistui musiikkiteatteriin, hän sai opetusta myös toiselta opettajalta. Karisma mainitsee myös opintoihin kuuluneet puhetunnit, joilla etsittiin kohtaa, jossa oma ääni soi parhaiten. Musiikinopettajan yläkoulussa antama kommentti, jonka mukaan hän ei pysty laulamaan korkealta, oli asia, jota Karisma työsti myös Teatterikorkeakoulun laulutunneilla. Sen (2006, 31) kirjoittaa, kuinka se, miten muut ihmiset saattavat nähdä identiteettimme ja sen mahdollisuudet, voi olla erittäin rajoitettua. Tässä tapauksessa musiikinopettajan kommentti rajoitti Karisman laulajaidentiteettiä ja kuten Taylor (1994, 25)

toteaa, identiteettimme määrittäyty myös taistelllessa muiden itsestämme antamia vääriä näkemyksiä vastaan.

5.3 Laulaminen työelämässä

Työelämään siirryttyä kaikki haastatteleman näyttelijät ovat toimineet laulutaitoa vaatineissa produktioissa. Tukea laulamiseen on saatu vaihtelevasti. Luova ja Karisma ovat työskennelleet produktioissa, joissa on ollut kapellimestari, ja osassa produktioista on ollut myös lauluvalmentaja. Produktioissa, joissa ei ole lauluvalmentajaa, kapellimestari on usein se, joka auttaa laulujen harjoittelussa.

Karisma puhuu siitä, miten kapellimestarien tulisi olla sensitiivisiä laulunharjoittelutilanteissa:

- -se on sun ainut tuki, kun sä opettelet sitä musaa (...) kun ajatellaan, että sä treenaat kahdestaan sen kapellimestarin kanssa, mulle se on aina ollut semmoinen paineinen tilanne (...) se laulu on niin paljastavaa ja niin henkilökohtaista. (Karisma)

Hän myös kokee, että ”vanhan liiton” kapellimestareilla ei ole yhtä suurta laulullista tietotaitoa kuin uuden polven kapellimestareilla. Esimerkiksi yksi kapellimestari on pyytänyt häntä beltaamaan korkeita nuotteja, joita ei teknisesti ole mahdollista beltata. Beltauksen ollessa hankalasti määriteltävä käsite lauluteknisesti, voikin käydä kuten Lebon (1999) kirjoitti, että kapellimestarilla on oma ajatuksensa siitä, mitä belttaus tarkoittaa, kun hän pyytää näyttelijää toteuttamaan kyseistä laulutekniikkaa liian korkealta (Lebon 1999, 109). Toisaalta Karisma mainitsee myös, että nykyään tietoa on paremmin saatavilla laulutekniikasta, joten uudet kapellimestarit osaavat antaa parempia lauluteknisiä ohjeita. Nuoremmat kapellimestarit antavat Karisman mukaan vain ohjeen siitä, miltä he haluaisivat tietyn äänen kuulostavan, mutta näyttelijä ratkaisee teknisesti sen, miten ääni tuotetaan. Tämä linkittyy Hallin (2014) ajatukseen siitä, kuinka esiintyjä on itse vastuussa lauluteknisten asioiden ratkomisesta (Hall 2014, 118). Nuoremman polven kapellimestarit myös myöntävät herkemmin, että he eivät tiedä miten joku asia toteutetaan lauluteknisesti. Karismalla onkin hyviä kokemuksia nuoremman polven kapellimestarien kanssa työskentelystä. Hän kokee, että kommunikaatio heidän kanssaan on sujunut hyvin. Esi-

merkkinä hän kertoo sen, että kapellimestari oli pyytänyt häntä laulamaan kappaletta matalalta, mutta kun Karisma ehdotti, että hän voisikin laulaa sen oktaavia korkeampaa, kapellimestari oli halunnut heti kokeilla tätä ehdotusta.

Mielikuvitus ei ole työskennellyt kapellimestarien kanssa, mutta hänen opintoihinsa musiikkiteatterin erikoistumislinjalla kuului koe-esiintymistilanteiden harjoittelua, joissa oli aina vierailevia ohjaajia tai kapellimestareita. Lisäksi hän on käynyt koe-esiintymisissä, joissa on ollut kapellimestareita. Näistä tilanteista hänelle on jäänyt mieleen se, että kapellimestarit ovat halunneet sijoittaa hänen ääntänsä tiettyyn lokeroon, johon Mielikuvitus ei koe kuuluvansa. Lisäksi eri kapellimestareilla ja lauluopettajilla on ollut eriäviä mielipiteitä siitä, mihin ääniluokkaan Mielikuvitus kuuluisi. Tämä on linjassa O`Bryanin (2015, 130) ajatuksen kanssa siitä, että jopa asiantuntijoiden on hankala arvioida opiskelijan ”äänifakkia”, eikä sitä tulisi määritellä opiskeluvaiheessa.

Luovalla ja Karismalla on kokemuksia myös lauluvalmentajien kanssa työskentelystä. Karisma kertoo, että näyttelijät ovat joutuneet vaatimaan itselleen lauluvalmennusta.

-mä vaatimalla vaadin, kun me tehtiin yhtä musiikkijuttua, niin sitten me saatiin toi (laulucoachin nimi) meille yhteen prokkikseen, olikohan se kaks kertaa coachaamas meitä että sitä piti silloin kyllä itse vaatia että sai jotain coachausta. (Karisma)

Lisäksi hän mainitsee, että yhdessä produktiossa lauluvalmentaja tuli aivan väärässä kohtaa harjoituskautta produktioon mukaan.

- -meille tuli kaks viikkoa ennen ensi iltaa (...) se tuli katsomaan meidän tree-nejä, sit se coachas meitä ja ajatteli tekstinkäsittelyä ihan eri tavalla mitä oli ikinä koskaa ajatellut ite. Se oli tosi hyödyllistä, mut se oli vaan niin väärässä kohtaa proggista kun ei enää ehtinyt muuttaa mitään. (Karisma)

Luova kertoo, että yhdessä produktiossa lauluvalmentaja oli neuvonut laulamaan teknisesti korkean sävelen eri tavalla kuin kapellimestari ja ohjaaja olivat toivoneet. Lauluvalmentajan neuvoma tapa oli äänenkäytöllisesti terveempi kuin se, miten ohjaaja ja kapellimestari toivoivat äänen tuotettavan. Luova ymmärsi ohjaajan ja kapellimestarin toiveet täysin, sillä ilmaisu on tärkeämpää lavalla, kuin oikein ja terveesti tuotettu ääni. Hän kertoo, että lauluvalmentajien opeista on ollut jonkin verran hyötyä, mutta aika, jonka näyt-

telijä saa lauluvalmentajan kanssa, on hyvin rajattua. Hyötyäkseen heidän opeistaan, pitäisi näyttelijällä olla jo peruslaulutekniikka hyvin hallussa. Laulutekniikan opettaminen ei Hallin (2014, 111) mukaan kuulu lauluvalmentajan vastuulle, joten haastatellun kokemus siitä, että peruslaulutekniikan taso pitäisi olla korkea, on ymmärrettävä.

5.4 Musikaalien laulutapojen ristitulesa

Jokainen haastatteleman näyttelijä puhui musikaaleista ja niiden äänellisestä estetiikasta. He kokivat, että musikaaleissa vaaditaan kovalla volyymilla tuotettua korkeaa ääntä. Tämä aiheutti monelle riittämättömyyden tunteita. Luova kertoo, kuinka erityisesti pop-musikaaleissa päärooleja esittävät miehet ovat usein tenoreja, jotka laulavat ”kovaa ja korkealta”. Hän kokee, ettei hänen oma laulutekniikkansa riitä näiden roolien vaatimaan äänenmuodostukseen.

- - se on vaikeata monesti miehille, semmosta aika kovaa ja korkealta niin sitten huomaa, että oma tekniikka ei ehkä täysin riitä siihen. (Luova)

Karisma puolestaan puhuu ”moneynoteista” eli rahanuoteista, jotka Hall (2014, 128) määrittelee korkeiksi ääniksi, joita on useissa musikaalikappaleissa.

- - mulla on semmoinen olo, että nää kuuluisat manin noutsit (...) että mitä korkeammalta ja kovempaa niin sitä parempi on, ja kyllähän monissa musikaaleissa semmoista laulamista tarvitaankin kyllä (...) koen, että mä en ole ehkä se money note laulaja. (Karisma)

Karisma painottaa myös, kuinka nykyään on onneksi enemmän tietoa siitä, mikä on terve tapa tuottaa musikaaleissa tarvittavia korkeita ääniä. Aiemmin kapellimestareilla ei ollut antaa työkaluja korkeiden nuottien laulamiseen.

- - vielä silloin ehkä viisi vuotta sitten, tuntuu että sitä (kovaa ja korkealta laulamista) tilattiin koko ajan, eikä myöskään ajateltu, että on muuta tapaa toteuttaa se, kuin jonkunlainen huutaminen. (Karisma)

Myös Mielikuvitus puhuu ristiriidasta oman äänen ja musikaalien ääni-ihanteen välillä.

- - pitäisi päästä korkeammalle, että matalat rekkarit tai semmoinen hönkäileva soundi tai semmoinen jazzimpi (...) se on aina ollut sellaista, että tän mä hantlaan. Mut sitten kiinteät soundit korkealta tai musikaalimaailman se kenttä on itselle, omalle äänelle vierasta edelleen. (Mielikuvitus)

Belttaus onkin yksi musikaaleissa yleisesti käytetty äänenkäyttötapa (Edwin 2003, 431), jossa lauletaan puherekisteristä käsin korkealta (Moore & Bergman 2008, 12). O'Bryan mainitsee (2015, 123), että laulajaidentiteetti voi ajautua konfliktiin, mikäli laulajan ihailema äänityyppi, tässä tapauksessa äänenkäyttötapa, ei vastaa omaa äänityyppiä.

Mielikuvitus puhuu myös siitä, kuinka hän käyttää teknisesti ääntään eri tavoilla teatterissa kuin laulaja-lauluntekijänä. Teatterissa hän on kokenut, että äänen tulee olla aina kiinteä, eikä ääni saa koskaan vuotaa. Hän esittää kritiikkiä tätä kiinteän äänen vaatimusta kohtaan.

- - varsinkin jos on mikitetty, niin mä en ymmärrä sitä, että minkä takia ei saisi vetää henkosemmalla soundilla. Tai käyttää kaikkia, niinku narinaa, koska ne hän kertoo tarinaa. (Mielikuvitus)

Tällä hetkellä Teatterikorkeakoulun Laulu 2 -kurssin osaamistavoitteissa (Taideyliopisto 2023) mainitaan, että eri äänenkäyttötapoja ei arvoteta, joten Mielikuvituksen huomio on aiheellinen.

5.5 Yhteisön ja laulajaidentiteettien vuoropuhelu

Huhtanen ja Hirvonen (2013, 44) kirjoittavat, kuinka ammatillisen identiteetin rakentamisessa käydään identiteettineuvottelua sekä yksin että yhdessä muun ympäristön kanssa. Jokainen haastateltu näyttelijä puhuukin, kuinka ympäröivä yhteisö vaikuttaa siihen, millaisena kokee oman laulajaidentiteetin. Haastatellut näyttelijät kertovat, kuinka ammatitopintoihin siirryttyä ympärillä oli paljon hyviä laulajia, joihin oli vaikea olla vertailematta itseänsä. Hirvosen (2003, 30) mukaan opintojen aikainen vertailu muokkaakin opiskelijoiden identiteettiä.

Karisma koki, että hänen luokallaan oli paljon hyviä laulajia, joihin hän vertaili itseään. Hän myös mainitsee, että Teatterikorkeakoulun opintojen aikana tuli usein sellainen olo, että opiskelijan piti lunastaa paikkansa esimerkiksi musiikintunneilla, mitä hän ei pitänyt

kovin hedelmällisenä tapana opiskella. Hän koki opintojen aikana laulun suhteen huonommuuden tunteita.

Mielikuvitus puhuu siitä, ettei hänellä ollut vahvaa laulajaidentiteettiä opintojen aikana Teatterikorkeakoulussa. Hän selittää tätä sillä, ettei hän Teatterikorkeakoulussa ollessaan puhunut juurikaan omasta laulamisestaan tai laulaja-lauluntekijyydestään. Lisäksi hän mainitsee muut opiskelijat, joiden haaveena oli työllistyä musikaaleihin, kun taas Mielikuvituksen omat urahaaveet suuntautuivat muualle. Tämä osaltaan on Mielikuvituksen mukaan vaikuttanut siihen, että hänen laulajaidentiteettinsä heikentyi opintojen aikana.

Työelämään siirtymisen jälkeen työympäristö ja kollegat vaikuttavat omaan ammatti-identiteettiin, tässä tapauksessa laulajaidentiteettiin, sillä identiteetti tarvitsee muilta ihmisiltä tulevaa vahvistusta ja tunnustusta (Huhtanen & Hirvonen 2013, 44). Erityisesti työelämän alkuvaiheessa työyhteisö ja siihen sosiaalistuminen sekä sen arvojen ja normien omaksuminen korostuvat identiteetin rakentumisessa (Eteläpelto & Vähäsantanen 2010, 62–63). Luova kertoo siitä, kuinka alalla on paljon näyttelijöitä, joiden laulutekninen osaaminen on hyvin pitkällä. Lisäksi hän kertoo, että seura ja produktio vaikuttavat, haluaako hän sanoa olevansa laulava näyttelijä.

*- - huomaan että siihen liittyy myös, että kenen kollegoiden (...) jos mä oon jutussa jossa on jonkin verran musiikkia, mutta joka ei ole musikaali, niin kyllä mä luulen että siellä on tosi paljon itsevarmempi sen suhteen että joo todellakin mä laulan. Mutta sitten jos se on Broadway-musikaali, jossa on myös semmoisen ammattitaidon keskellä, jossa tyypit on tehny montakymmentä vuotta musikaalia, siellä on semmoinen että no joo, että mä nyt oon vähän lauleskellut joskus.
(Luova)*

Yhteisö voi vaikuttaa laulajaidentiteettiin myös positiivisesti. Mielikuvitus kertoo, kuinka henkilökohtaisilla laulutunneilla tulee usein sellainen olo, että hän ei osaa mitään. Sen sijaan ryhmälaulutunneilla huonommuuden tunne helpottaa, kun hän huomaa, että muutkin laulajat harjoittelevat samoja lauluteknisiä asioita kuin hän.

5.6 Kohti omaa ääntä

Musikaalien estetiikan lisäksi jokainen haastateltu näyttelijä puhuu myös toisenlaisista äänenmuodostustavoista, joita he ovat sekä ammatissaan että vapaa-ajalla käyttäneet. Luova oli mukana musikaaliproduktiossa, jossa hän oli sijaisena roolille, jonka soolokappaleessa sai käyttää kevyttä äänenkäyttötapaa korkealta laulettaessa. Hän koki olevansa omalla vahvuusalueellaan äänellisesti roolia tehdessään. Karisma on tehnyt omia produktionia, joissa hän pääsi valitsemaan itselleen ja omalle äänelleen mieluisia kappaleita.

- - mä valitsin siihen sellaisia biisejä myös, joita on vaan mukava laulaa, oli siinä sit niitäkin biisejä missä mä jouduin tosi paljon ajattelemaan, miten mä laulan, mutta oli myös sitten niitä mitä mä halusin, koska musikaaleissa se on välillä niin paineista (...) olin valinnut tarkoituksella myös sellaisia biisejä, missä mä voin vaan filistellä pelkästään musaa, ja mun ei yhtään tarvi miettiä sitä, että pystynkö mä laulaa tän, jos mä oonkin vähän kipeä. (Karisma)

Lisäksi Karisma on tehnyt suomalaiseseen musiikkiteatteriperinteeseen nojaavia produktioita, joissa ääntä käytetään eri tavoilla kuin amerikkalaisen musikaalin laulutraditiossa. Hän kertoo kehittyneensä laulajana näitä produktioita tehdessään. Mielikuvitus puolestaan käyttää laulaja-lauluntekijänä ääntänsä eri tavoilla kuin teatteriproduktioissa. Hän pääsee laulaja-lauluntekijänä käyttämään sellaisia äänikvaliteetteja, joissa hän tuntee olevansa vahvoilla. Mielikuvitus kertoo myös produktioista, joissa hän on päässyt laulamaan humoristisina roolihahmoina, jolloin laulaminen on tuntunut hyvältä.

- - siinä pysty revitellä jotenkin, että se muka jotenkin yrittää tehdä siinä jotain koruja ja kaikkea omaa. Et mä rakastan laulua, jos siihen liittyy huumori, että sit se on semmoista kivaa. (Mielikuvitus)

Luova kertoo, että nykyään hänen äänellinen ihanteensa on muuttunut. ”Korkealta ja kovaa” laulamisen sijaan hän on alkanut pitämään laulutavasta, jossa äänenkäyttö on vattoman, kevyen ja notkean kuuloista. Lisäksi Luova haluaisi tulevaisuudessa laulaa matalampia kappaleita, esimerkiksi jazzia. Karisma puhuu siitä, kuinka laulaminen on työkalun lisäksi hänelle myös itsehoitokeino. Hän tunnistaa sen, että laulaminen on parhaimmillaan hoitavaa, mutta sitten kun laulamista treenaa jotain produktiota varten, laulaminen muuttuu paineiseksi, jolloin ilo laulamisesta katoaa helposti. Karisma kertoo, että hän

saa kiinni edelleen lapsenomaisesta laulamisen ihanuudesta, mutta siihen päälle on syntynyt useita kerroksia, jotka kriiseilevät ja arvottavat hänen lauluääntään.

- - mä tavallaan oon ihan ylpeä siitä mun instrumentista mutta sitten mua vituttaa kun se mun instrumentti ei pysty kaikkeen. (Karisma)

Luova, Karisma ja Mielikuvitus haluaisivat nähdä enemmän erilaisia ja ”epätäydellisiä” ääniä näyttämöllä.

- - musta olisi kiva myös kuulla kaikenlaista laulamista näyttämöllä, sen ei tarvitse olla teknisesti tosi taitavaa aina sen laulamisen, vaan musta on aina myös liikuttavaa se yritys laulaa (...) että musta olisi ihanaa kuulla nimenomaan näyttämöllä monenlaista laulamista. (Luova)

- - olisi ihana päästä tekemään laulullisesti semmoinen, missä voisi vaan käyttää kaikki värit ja saada se kokemus, että näin saa tehdä. (Mielikuvitus)

- - mä mietin mikä mua itse kiinnostaa näyttämöllä, niin kyllä mua kiinnostaa hirveän paljon enemmän epätäydelliset laulajat, joilla on jotain sanottavaa. (Karisma)

Omaan laulajuuteen ja omaan ääneen tutustuminen on mainittu sekä Tampereen yliopiston Nätyllä Laulu yksin ja ryhmässä -kurssin osaamistavoitteissa (Tuni 2023) että Teatterikorkeakoulun laulu 1-kurssin osaamistavoitteissa (Taideyliopisto 2023). On myös huomionarvoista, että nykyään Teatterikorkeakoulun Laulu 2 -kurssilla mainitaan, ettei erilaisia äänenkäyttötapoja arvotettaisi (Taideyliopisto 2023). Haastateltujen toiveet siitä, että ääntä saisi käyttää eri tavoilla näyttämöllä ovat linjassa näiden uusien osaamistavoitteiden kanssa.

6 Pohdinta

Tässä luvussa pohdin tutkimustuloksiani ja peilaan niitä esittämäni teoreettiseen viitekehykseen. Erityisesti pohdin tutkimustulosteni yhteyttä identiteettikäsitteisiin. Johtopäätösten lisäksi pohdin tutkimukseni luotettavuutta, ja lopuksi kerron millaisia mahdollisia jatkotutkimuksia aiheestani voisi tehdä tulevaisuudessa.

6.1 Johtopäätökset

Tutkielmani tehtävänä oli tutkia näyttelijöiden laulajaidentiteettiä. Tutkimuskysymykseni olivat:

1. Miten haastateltujen näyttelijöiden laulajaidentiteetit rakentuvat heidän kertomuksissaan?
2. Miten näyttelijöiden ammatilliset ja laulajaidentiteetit keskustelevat keskenään?

Haastateltujen näyttelijöiden laulajaidentiteetit ovat lähteneet rakentumaan heidän kertomuksissaan jo lapsuudessa. Huomionarvoista on, että heistä kaikki olivat kokeneet, että koulut ovat muokanneet heidän laulajaidentiteettejensä aiempaa negatiivisempaan suuntaan. Karismalla ja Mielikuvituksella muutos tapahtui jo heti peruskouluun mentäessä. Welchin (2017, 553, 543) mainitsema kuilu, joka syntyy formaalin ja informaalin laulamisen välille kouluun siirtymisen jälkeen, sekä kouluympäristön aiheuttamat laulutraummat näkyvät haastattelemini näyttelijöiden kertomuksissa. Karisma pohtikin loppuhaastattelussa sitä, millaisia soitto- tai laulutuntien tulisi olla, jotteivat ne tuhoaisi lapsen luontaista luovuutta ja iloa. Erityisesti laulamisen kohdalla opettajien tulisi olla erittäin tietoisia käyttämästään kielestä palautetta antaessa, koska laulaminen on niin henkilökohtainen instrumentti. Palaute, jonka laulamisesta saamme, vaikuttaa suoraan identiteettiimme, sillä kuten Welch (2005, 245) mainitsee, ääni on olennainen osa identiteettiämme.

Jokainen näyttelijä toi kertomuksissaan esille oman sisäisen puheen itselleen ja sen vaikutuksen omiin laulajaidentiteetteihinsä. Kuten Heikkinen (1999, 282) kirjoittaa, ihmisen sisäinen puhe on narratiivisen identiteetin esiaste, joka vaikuttaa ajatteluun. Karisma puhuu koe-esiintymisistä ja siitä, kuinka hänestä tuntuu, että hänet otetaan mukaan produktioihin ensisijaisesti hänen näyttelijäntyönsä taitojensa vuoksi. Tämä ajatus osaltaan

vaikuttaa siihen, että hän ajattelee välillä, että hän on näyttelijä, joka ei oikeastaan edes osaa laulaa. Karisma on myös sisäistänyt musiikinopettajansa sanat siitä, ettei hän pysty laulamaan korkealta, koska hän on altto. Tästä tuli pitkäksi aikaa osa hänen narratiiviaan. Myös Mielikuvituksella musiikinopettajan kehut hänen kaverinsa heleästä äänestä ovat vaikuttaneet tämän laulajaidentiteettiin. Heleä-äänisyydestä ja korkeaäänisyydestä on tullut hänen narratiivissaan tavoiteltu asia, johon hän vertaa omaa ääntänsä. Myös muut haastattelut ovat luoneet korkeasta äänestä tavoitellun ihanteen, jota vasten omaa ääntä verrataan erityisesti musikaaleista puhuttaessa.

Musikaalien ääni-ihanteet ovatkin suuressa roolissa jokaisen näyttelijän elämäkertomuksissa. ”Korkealta ja kovaa laulamisen ihanne” vilahtaa useassa kohdassa kertomuksia. Edwinin (2003, 431) mainitsema belttaus onkin musikaaleissa paljon käytetty äänenkäyttötapa. Toisaalta, kuten Mielikuvitus pohtii, eivätkö erilaiset äänenkäyttötavat kertoisi tarinaa tehokkaammin? Belttaukseen käytetään, kun tunne kasvaa äärimilleen (Kayes 2005, 156), mutta olisiko mahdollista, että tunteen ilmaisu voisikin olla korkealta ja kovaa laulamisen sijaan vähäeleisempää, tai voisiko ääni esimerkiksi jopa särkyä? Jokainen haastateltu mainitsee kertomuksissaan toiveen erilaisten äänien kuulemisesta lavalla. Kuten Thornton (2013, 44) kirjoittaa, ympäröivä taidekulttuuri ja taidesuuntaukset vaikuttavat taiteilijaidentiteettiin, tässä tapauksessa belttauksen yleisyys musikaaleissa vaikuttaa näyttelijöiden laulajaidentiteettiin. Mahdollisesti musikaalikulttuurin muutoksen myötä myös toisenlaiset äänenkäyttötavat tulevat nykyistä yleisimmiksi ja näyttelijöiden taiteilijaidentiteetti peilautuukin sitten näitä uusia äänenkäyttötapoja vasten. Tämä muutos on jo nähtävissä uudemmissa musiikkiteatteriesityksissä, kuten Hamilton-musikaalissa, jonka kappaleet ovat hip-hoppia ja räppiä (Baker 2020), sekä Suomessa Musiikkiteatteri NYT-ryhmän musiikkiteatteriesityksissä (Teatterinna 2023).

Haastatteluja tehdessäni huomasin, että näyttelijöiden elämäkertomuksissa ammattidentiteetit ovat kiinteässä yhteydessä laulajaidentiteetteihin. Hyvin nopeasti haastattelut kääntyivät koskemaan ammatin laulullisia vaatimuksia, kuten musikaalien ääni-ihanteita. Kaikki näyttelijät myös kokivat, että heidän laulajuutensa on ikään kuin kahtiajakautunut. Toisaalla on ammatin asettamat vaatimukset heidän äänellensä ja toisaalla on heidän oma laulajuutensa, jonka pohja on lapsuudessa. Tämä kahtijakoisuus on huomionarvoista, ja mietinkin, kuinka tämä kuilu on syntynyt ja kuinka sen syntyminen voitaisiin estää. Musikaalimaailmassa käytetty tyypittely on varmasti yksi syy kuilun syntymiseen. Koesiintymisissä, erityisesti Broadway-musikaaleista puhuttaessa, etsitään tietynlaisia ääniä, jotka myös sopivat tietynlaiseen ulkomuotoon. Jos ääni ja ulkomuoto eivät kohta,

voi työn saaminen olla hankalaa, kuten (Hall 2014, 129) kirjoittaa. Toinen syy kahtiajakoisuuteen voi olla O'Bryanin (2015, 123) mainitsema konflikti laulajaidentiteetissä, jos oma äänityyppi on kovin kaukana laulajan ihailemasta äänityypistä. Usein konflikti tapahtuu, kuten Luovan kohdalla, ammattiopintojen aikana, kun tietoisuus omasta äänestä ja sen kapasiteetista lisääntyy.

Nykyinen identiteettikäsitelmä korostaa sitä, että yksilöllä voi olla useita eri identiteettejä, jotka voivat olla yhtä merkityksellisiä (Sen 2006, 19). Tähän identiteettikäsitelmään peilaten Lebonin (1999, 73) ajatus siitä, että esiintyjän pitäisi pohtia, onko hän laulava näyttelijä vai näyttelevä laulaja, vaikuttaa oudolta. Vaikka Lebonin (1999) ajatukset ovat suhteellisen vanhoja, ne pätevät edelleen haastattelemieni näyttelijöiden puheissa, sillä haastatteluissa nousi esiin se, kuinka hankala näyttelijöiden on sanoa olevansa laulavia näyttelijöitä. Luovan mukaan laulaja-termi kantaa mukanaan oletuksia siitä, että laulajalla on jokin koulutus tai juuri tietynlaiset taidot. Hän myös kokee, että hän ei ole päärooleihin sopiva laulaja vaan enemmänkin ensemblelaulaja. Karisma ajattelee välillä, että hän on näyttelijä, joka ei oikeastaan edes osaa laulaa. Mielikuvitus ei halua sanoa olevansa laulaja, koska hänellä ei ole laulajan tutkintoa eikä riittävää musiikinteorian osaamista. Voiko olla, että teatterikentällä ja näyttelijöiden koulutuksessa vaaditaan itsensä määrittelemistä ja identifioimista tarkasti yhteen tiettyyn ammatilliseen rooliin?

Ensimmäisenä ajatuksena minulle tulee mieleen koe-esiintymistilanteet, joissa raadille on voinut muodostua esimerkiksi CV:n perusteella yksipuolinen kuva hakijasta, ja se värittää raadin näkemystä siitä, mitkä ovat näyttelijän kyvyt ja osaaminen. Kuten Sen (2006, 31) toteaa, se, miten toiset näkevät identiteettimme ja mitä mahdollisuuksia meillä on olla muiden silmissä jotain muuta, voi olla rajoitettua. Jos CV:ssä lukee näyttelijänsä koulutus, saattavat valitsijat muodostaa näyttelijästä erilaisen mielikuvan kuin laulajankoulutuksen saaneista henkilöistä, ennen kuin näyttelijä on edes päässyt osoittamaan omaa laulutaitoaan. Toisaalta kyse voi olla myös siitä, että ammatillinen identiteetti neuvotellaan työyhteisön sosiokulttuurisessa kontekstissa (Eteläpelto & Vähäsantanen 2010, 60). Jos näyttelijä identifioituu vahvasti opintojensa aikana näyttelijäyhteisöön ja saa tunnustusta ammatissa toimiessaan näyttelemiseen liittyvistä asioista eikä laulamiseen liittyvistä asioista, voi olla helpompi mieltää itsensä näyttelijäksi kuin laulavaksi näyttelijäksi. Ammatilliseen identiteettiin ja sen rakentumiseen kuuluukin Almiolan (2008, 33) mainitsema kokemus siitä, mihin yhteisöön yksilö kuuluu, ja Huhtasen ja Hirvosen (2013, 44) esiin tuoma muilta ihmisiltä saatu vahvistus ja tunnustus.

Tietoisuus omasta äänestä ja sen monipuolisuudesta sekä itselle sopivista oppimistavoista nousivat esiin haastatteluissa. Esimerkiksi Mielikuvitus on tehnyt havainnon, että improvisaatio vapauttaa hänen ääntänsä parhaiten. Teatterikorkeakoulun toisella musiikinkursilla osaamistavoitteissa onkin mainittu improvisoiminen laulamalla (Opinto-opas 2020–2023). Tämä tuntuisi olevan luonteva tapa opettaa laulamista näyttelijöille. Mielikuvitus kokee, että improvisoidessa ääni virtaa ja laulutekniset asiat toimivat ongelmitta. Hän perustelee tätä sillä, ettei improvisoidessa voi etukäteen tietää mihin äänen tulisi mennä. Oma keskittyminen on improvisoidessa muissa näyttelijöissä sekä muusikon kanssa työskentelyssä, jolloin huomio siirtyy pois laulamisesta. Karisma puolestaan on käynyt muun muassa Alexander-laulutekniikan kurssilla, jossa hän on oppinut olemaan armollisempi omaa ääntänsä kohtaan. Lisäksi hän on huomannut, että kun laulaa kotona vapaasti ja ilman pakkoa, tekniset asiat tuntuvat menevän paljon helpommin. Eteläpelto ja Vähäsantanen (2010, 62–63) kirjoittavat siitä, kuinka työkokemuksen karttuessa alkaa persoonallinen identiteetti ottaa sijaa ammatillisessa identiteetissä. Näin näyttäisi käyneen Karismalle, jolla on eniten työkokemusta kaikista haastatelluista, sillä hän ylläpitää nykyään positiivista laulajaidentiteettiään laulamalla kappaleita välillä ihan vain itseensä varten, jos hän harjoittelee samalla jotain näytelmäroolia. Työkokemuksen karttuessa Karisma on selvästi alkanut muodostamaan itselleen toimivia työtapoja laulamisen suhteen, jotka voivat osaltaan vahvistaa laulajaidentiteettejä. Luova mainitsee, että hän on laulamisen ja näyttelemisen lisäksi löytänyt muitakin tapoja ilmaista itseään ja hänestä on hyvä, että luovuutta pääsee purkamaan useiden eri taidemuotojen avulla. Kuten Sen (2006, 19) toteaa, yksilöllä voi olla useita identiteettejä, jotka voivat olla yhtä merkityksellisiä, kuten tässä tapauksessa Luovalla, jolla on muodostunut laulajaidentiteetin rinnalle muitakin taiteilijaidentiteettejä. Hänen kertomuksessaan oli huomionarvoista myös se, että nykyisin hänen lauluideaalinsa on muuttunut musikaalien ”belttausihanteesta” kohti vaivattomampia äänenkäyttötapoja. Tämä ihanteiden muutos voikin mahdollisesti parantaa myös laulajaidentiteettiä.

Jokaisen haastatellun näyttelijän laulajaidentiteetit ovat vaihdelleet eri elämänvaiheissa. Välillä kokemukset omasta laulajuudesta ovat olleet positiivisia ja toisissa elämänvaiheissa negatiivisia. Identiteetit muotoutuvatkin koko ajan uudestaan elämän aikana, kuten Barrett (2017, 68) toteaa, ja siihen vaikuttavat kulttuuri, muut ihmiset ja sosiaaliset tilanteet. Saastamoisen (2006, 170) mainitsema oma tietoinen identiteettityö muokkaa omalta osaltaan myös laulajaidentiteettejä. Nämä haastattelut ovat todennäköisesti myös muokanneet haastateltujen näyttelijöiden laulajaidentiteettejä, sillä tarinat itsestä ja omasta

elämästä muuttuvat ihmisen kertoessa elämäntarinaansa uudelleen, kuten Heikkinen 1999, 276) kirjoittaa.

6.2 Luotettavuuspohdinta

Laadullinen tutkimus ja sen luotettavuuden tarkastelu poikkeaa määrällisestä tutkimuksesta. Laadullisessa tutkimuksessa ei ole yleensä valmista hypoteesia, jota lähdetäisiin testaamaan vaan tavoitteena on pikemminkin, että tutkimusaineistosta syntyisi tutkimuksen näkökulma. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 13–14.) Omassa tutkielmassani muokkasin tutkimuskysymyksiäni haastatteluiden, litteroinnin ja analysoinnin jälkeen useaan otteeseen. Muokkasin myös teoreettista viitekehystäni haastatteluiden jälkeen.

Laadullisen tutkimuksen luotettavuutta arvioidessa keskiössä on tutkija ja hänen toimintansa. Tutkijan tulee koko tutkimusprosessinsa ajan arvioida sitä, onko hän ottanut kaiken aineiston huomioon, onko tiedot oikein litteroitu ja kuinka hyvin tutkielma heijastelee tutkittavien ajatusmaailmaa. Tutkijaa ei voida kuitenkaan täysin erottaa tutkielmasta, vaan tutkijan rooli, hänen ajatusmaailmansa ja tulkintansa ovat aina mukana laadullisen tutkimuksen tekemisessä. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 189.) Tutkielman luotettavuutta tarkasteltaessa tuleekin muistaa se, että oli kyse laadullisesta tai määrällisestä tutkimuksesta, sen tulokset ovat aina sidottuna aikaan, paikkaan ja tutkijaan. Täyttä objektiivisuutta ei voida koskaan täysin saavuttaa. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 28.) Tiedostan, että omat valintani vaikuttivat tutkielmani tekoon jo heti haastattelemieni näyttelijöiden valinnoista alkaen. Otantani on pieni, joten en voi yleistää tuloksia koskemaan kaikkia näyttelijöitä. Sain kuitenkin syvällistä tietoa yksittäisten näyttelijöiden laulajaidentiteettien muodostumisesta.

Narratiivisessa tutkimuksessa on vielä omat luotettavuuden määritelmät, sillä tiedon tuottajana ja välittäjänä toimivat kertomukset (Heikkinen 2001, 126). Yksilöiden antamat merkitykset asioille korostuvat narratiivisessa tutkimuksessa. Tämä erottaa sen muista laadullisista tutkimusmenetelmistä, joissa tietoa kerätään tutkijan ennakkoon suunnitelmalla tavalla. (Heikkinen 2001, 129.) Haastatteluissani ei ollut mitään valmista runkoa, vaan haastattelut etenivät vapaamuotoisesti haastateltujen ehdoilla, eli loimme tutkittavien kanssa yhteisiä merkityksiä. Saatoin pysähtyä haastatteluissani itseäni kiinnostaviin teemoihin pidemmäksi aikaa, mutta pyrin etenemään haastateltavieni ehdoilla parhaani

mukaan. Yritin pitää haastattelutilanteet tunnelmaltaan sellaisina, että haastatellut uskaltaisivat avautua myös kipeistä kokemuksistaan. Koin onnistuneeni tässä ainakin osittain, sillä haastatellut avautuivat myös laulajaidentiteetteihinsä liittyvistä hankalista tunteista.

Koin vaikeimmaksi työvaiheeksi tutkielmaa tehdessäni litteroinnin jälkeisen vaiheen, jossa muodostin ydinnaratiiveja. Litteroin kaiken puhutun tekstin ja nostin ydinnaratiiveihin omasta mielestäni keskeisimmät tekijät haastateltujen näyttelijöiden kertomuksista elämästään. Tiedostan kuitenkin, että tässä oma tulkintani oli suuressa roolissa ja voi olla, että joku toinen tutkija olisi nostanut kertomuksista eri asioita keskiöön. Varmistuakseni tulkintani oikeudenmukaisuudesta, luetutin haastattelemillani näyttelijöillä heidän omat kertomuksensa, ja he hyväksyivät ne.

Narratiivien analyysissä otin aluksi huomioon kaiken laulamiseen liittyvän puheen ja järjestelin ne kronologiseen järjestykseen jokaisen haastattelun kohdalla erikseen. Tämän jälkeen aloin etsiä haastatteluista toistuvia teemoja ja olettamuksia pohjaten niitä myös teoreettiseen viitekehukseen. Tiedostan, että oma taustani musiikkiteatterintekijänä on varmasti vaikuttanut siihen, mitä nostin haastatteluista esiin narratiivien analyysivaiheessa. Oma aiempi historiani ja omat kokemukseni värittivät analyysia, mutta pyrin muodostamaan teemat aineistolähtöisesti.

Uskon, että olen tutkielmassani saanut esiteltyä haastattelemini näyttelijöiden todellisia kokemuksia maailmasta. Olen pyrkinyt läpinäkyvyyteen, rehellisyyteen ja tarkkuuteen kaikissa tutkielmani vaiheissa.

6.3 Tulevia tutkimusaiheita

Tutkielmaani tehdessä mieleeni nousi useita uusia tutkimuskysymyksiä, joita olisi mielenkiintoista lähteä tutkimaan. Mielikuvituksen mainitsema improvisoinnin positiivinen vaikutus laulunopiskeluun näyttelijöillä olisi tutkimisen arvoinen asia. Teatterikorkeakoulun toisella musiikinkurssilla (Taideyliopisto 2023) tätä hyödynnetään, mutta olisiko sitä mahdollista hyödyntää enenevässä määrin myös näyttelijöiden laulutunneilla?

Tuloksista minulle jäi mieleen erityisesti se, kuinka erillään kaikilla näyttelijöillä oli heidän laulajaidentiteettinsä ammatissa toimiessaan ja laulajaidentiteetti vapaa-ajalla. Tässä oli nähtävissä sama ilmiö, kuin Welchin (2017) mainitsemassa tutkimuksessa koululaisien kokemasta kuilusta formaalin ja informaalin laulamisen välillä. Tutkimisen arvoista

olisikin se, kuinka esimerkiksi näyttelijöiden koulutuksessa voitaisiin tukea näiden eri laulajaidentiteettien yhdistymistä nykyistä paremmin. Formaalin ja informaalin laulunopiskelun suhdetta aikuisilla olisi myös mielenkiintoista tutkia tässä kontekstissa.

Yksi näkökulma, jota tulevaisuudessa voisi tutkia, on näyttelijöiden laulunopettajien kokemukset näyttelijöiden opettamisesta. Olisi mielenkiintoista tietää, miten he näkevät näyttelijöiden laulunopetuksen eroavan muusta laulunopetuksesta. Tässä yhteydessä haluaisin kuulla myös lauluvalmentajien kokemuksia siitä, millaiset resurssit heillä on antaa näyttelijöille lauluvalmennusta musikaaliproduktioissa.

Musikaaleissa käytetty tyypittely alkoi myös kiinnostamaan tutkimuskohteena. Olisi mielenkiintoista tutkia, onko Suomessa tyypittelyllä niin suurta roolia kuin Broadwaylla. Haluaisin lisäksi tietää, miettivätkö musikaaliartistit oman ulkomuotonsa ja äänensä suhdetta. O`Bryanin (2015) tutkimuksessa oopperalaulajaksi opiskeleva henkilö puhui oman ulkomuotonsa tärkeydestä työllistymisen kannalta, joten sama ilmiö saattaisi näkyä myös musikaaleissa työskentelevien parissa.

Lähteet

Alanko, N-M. 2020. Korkeakoulutason musikaalilaulunopetus ja musiikkiteatterialan laululliset haasteet: kolmen laulunopettajan käsityksiä. Helsinki: Taideyliopisto.

Alitalo, N. 2017. Musiikkiteatterirooliin valmentautuminen laulamisen näkökulmasta Suomessa. Maisterintutkielma. Helsinki: Taideyliopisto.

Almiala, M. 2008. Mieli paloi muualle - opettajan työuran muutos ja ammatillisen identiteetin rakentuminen. Väitöskirja. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Baker, C. 2020. Hamilton: Why The Musical Features Hip-Hop and Rap. Screenrant. Julkaistu 12.7.2020. Saatavilla <https://screenrant.com/hamilton-hamilfilm-rap-hiphop-reasons-why/>, luettu 13.8.2023

Barrett, M. S & Stauffer, S. L. 2012. Narrative Soundings: An Anthology of Narrative Inquiry in Music Education. Springer.

Barrett, M. S. 2017. From small stories, Laying the Foundations for Narrative Identities In and Through music. Teoksessa R. Macdonald, D.J. Hargreaves & D. Miell (toim.) Handbook of musical identities. New York: Oxford University Press, 63–78.

Blumenfeld, R. 2010. Blumenfeld's dictionary of musical theater. Opera, Operetta, Musical Comedy. Milwaukee: Limelight Editions.

Bourne, T., Garnier, M. & Kenny, D. 2010. Music Theatre Voice: Production, Physiology and Pedagogy. Teoksessa T. S. Harrison (toim.) Perspectives on teaching singing: Australian vocal pedagogues sing their stories. Australia: Australian Academic Press, 170–182.

Callaghan, J. 2010. Singing teaching as a profession. Teoksessa T.S. Harrison (toim.) Perspectives on teaching sing. Australia: Australian Academic Press, 13–30.

Cotton, S. 2012. Fach vs. Voice Type: A Call for Critical Discussion. Journal of singing, 69, 2, 153–166.

- Edwin, R. 2003. A Broader Broadway. *Journal of singing*, 59, 5, 431–432.
- Erkkilä, R. 2002. Koulu alkaa. Teoksessa H. L. T. Heikkinen & L. Syrjälä (toim.) *Minussa elää monta tarinaa*. Helsinki: Kansanvalistusseura, 20–33.
- Eskola, J. 2018. Laadullisen tutkimuksen juhannustaiat: Laadullisen aineiston analyysivaihe vaiheelta. Teoksessa R. Valli & J. Aaltola (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. 5. uudistettu painos. Jyväskylä: PS-kustannus, 209–231.
- Eskola, L. 2019. Musiikkiteatterin ammattilaisten näkemyksiä musikaalilaulun opetuksesta. *Maisterintutkielma*. Jyväskylän yliopisto.
- Eteläpelto, A. & Vähäsantanen, K. 2010. Ammatillinen identiteetti persoonallisena ja sosiaalisena konstruktiona. Teoksessa T. Asunmaa & P. Räihä (toim.) *Samalta viivalta 4: Valtakunnallisen kasvatusalan valintayhteistyöverkoston (VAKAVA) kirjallisen kokeen aineisto 2010*. Jyväskylä: PS-kustannus, 45–67.
- Goodrich, M. 2008. Vocal Ease. *Back Stage West*. 4/24/2008, 15, 17, 13.
- Hall, K. 2014. *Performing music theater*. Teoksessa K. Hall. (toim.) *So you want to sing music theater: a guide for professionals (A Project of the National Association of Teachers of Singing)*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
- Hall, S. 1999. *Identiteetti*. M. Lehtonen & J. Herkman (suom & toim.) Tampere: Vastapaino.
- Heikkinen, H.L.T. 1999. Opettajuus Narratiivisena identiteettinä. Teoksessa A. Eteläpelto & P. Tynjälä (toim.) *Oppiminen ja asiantuntijuus*. Juva: WSOY, 275–290
- Heikkinen, H.L.T. 2001. Kerronnallinen tutkimus. Teoksessa R. Valli & J. Aaltola (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2*. 1. painos. Jyväskylä: PS-kustannus, 116–132
- Heikkinen, H.L.T. 2018. Kerronnallinen tutkimus. Teoksessa R. Valli & J. Aaltola (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2*. 5. painos. Jyväskylä: PS-kustannus, 170–187.
- Heikkinen, H.L.T & Huttunen, R. 2002. Tulla siksi mitä olen? Teoksessa H. L. T. Heikkinen & L. Syrjälä (toim.) *Minussa elää monta tarinaa*. Helsinki: Kansanvalistusseura, 163–183.

- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2001. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Yliopistopaino. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsjärvi, S. Remes, P. & Sajavaara, P. 2009. Tutki ja kirjoita. Helsinki: Tammi.
- Hirvonen, A. 2003. Pikkupianisteista musiikin ammattilaisiksi: Solistisen koulutuksen musiikinopiskelijat identiteettinsä rakentajina. Väitöskirja. Oulu: Oulun yliopisto.
- Houni, P. 2000. Näyttelijäidentiteetti: tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista. Väitöskirja. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Huhtanen, K. & Hirvonen, A. (2013). Muusikon polkuja musiikkikasvattajuuteen. Teoksessa M-L. Juntunen, H. M. Nikkanen & H. Westerlund (toim.) Musiikkikasvattaja. Kohti reflektiivistä käytäntöä. Jyväskylä: PS-kustannus, Bookwell Oy, 38–53
- Hänninen, Vilma. 2018. Narratiivisen tutkimuksen käytäntöjä. Teoksessa R. Valli & J. Aaltola (toim.) Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. 5. painos. Jyväskylä: PS-kustannus, 188–208
- Kayes, G. 2005. Singing and the Actor. Iso-Britannia: A & C Black Publishers Limited.
- Koivuranta, R. 2019. Teatterit kisaavat siitä, kenen musikaali on suurin ja näyttävin, ja yleisöä houkutellessaan uusilla tarinoilla - Suomeen on tulossa monta maailman luokan musikaalia. Helsingin sanomat - verkkolehti. Julkaistu 25.5.2019. Saatavilla <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006117409.html>, luettu 18.7.2023
- Korkiainen, T. 2015. Ääni-instrumentti näyttelijän työkaluna: viiden naisopiskelijan kokemuksia laulun opiskelusta Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Maisterintutkielma. Helsinki: Taideyliopisto.
- Kuula, A. 2011. Tutkimusetiikka. Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys. Tampere: Vastapaino.
- Kuusela, P. 2006. Realismi ja sosiaalisen identiteetin episteeminen status. Teoksessa P. Rautio & M. Saastamoinen (toim.) Minuus ja identiteetti. Sosiaalipsykologinen ja sosiologinen näkökulma. Tampere: Tampereen yliopistopaino Oy, 34–55.
- Lebon, R. L. 1999. The professional vocalist: a handbook for commercial singers and teachers. Lanham, Md: The Scarecrow Press.

Moore, T. & Bergman, A. 2008. Acting the song. Performance Skills for the musical Theatre. New York: Allworth Press.

O'Bryan, J. 2015. "We ARE our instrument!": forming a singer identity. Research studies in music education 37, 1, 123–137.

Polkinghorne, D. 1995. Narrative configuration in qualitative analysis. Teoksessa J. Amos Hatch & R. Wisniewski (toim.) Life History and Narrative. London: The Falmer Press, 5–23.

POPS 2014. Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet. Opetushallitus. Saatavilla https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/186920_taitteen_perusopetuksen_laa-jan_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017-1_0.pdf, luettu 5.8.2023

Riessman, C. K. 2008. Narrative methods for the human sciences. USA: Boston College.

Rutherford, N. 2012. Musical Theatre Auditions and Casting: a Performer's Guide Viewed from Both Sides of the Audition Table. UK: Bloomsbury Publishing.

Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkójulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. Saatavilla <https://www.fsd.tuni.fi/fi/tietoaarkisto/julkaisut/kvalimotv.pdf>, luettu 31.7.2023.

Saastamoinen, M. 2006. Minuus ja identiteetti tutkimuksen haasteina. Teoksessa P. Rautio & M. Saastamoinen (toim.) Minuus ja identiteetti. Sosiaalipsykologinen ja sosiologinen näkökulma. Tampere: Tampereen yliopistopaino Oy, 170–179.

Sen, A. 2006. Identity and violence: the illusion of destiny. New York: W W Norton & Co.

Still, T. 2000. Tunteva ääni – Chekhov-metodin soveltaminen laulupedagogiikassa tunteiden käsittelyn tukena. Kandidatutkielma. Helsinki: Taideyliopisto.

Taideyliopisto 2021–2030. Taideyliopiston strategiajulkaisu. Saatavilla <https://www.uniarts.fi/dokumentit/taideyliopiston-strategiajulkaisu-pdf-muodossa>, luettu 5.8.2023.

Taideyliopisto 2023. Teatterikorkeakoulu. Saatavilla <https://www.uniarts.fi/yksikot/teatterikorkeakoulu>, luettu 17.7.2023.

Taideyliopisto 2023. Teatterikorkeakoulu. Opinto-opas. Saatavilla <https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/teatterikorkeakoulu/13746/e>, luettu 17.7.2023.

Tampereen yliopisto 2023. Näty. Saatavilla <https://www.tuni.fi/naty/naty-2>, luettu 17.7.2023.

Tampereen yliopisto 2023. Opintosuunnitelmat. Saatavilla <https://www.tuni.fi/opiskelijanopas/opintotiedot/opintojaksot/?year=2023°reeProgramme=t1748> ja https://www.tuni.fi/opiskelijanopas/opintotiedot/opintojaksot/?year=2023°reeProgramme=team_ luettu 17.7.2023.

Taylor, C. 1994. The Politics of Recognition. Teoksessa K. A. Appiah, J. Habermas, S. C. Rockefeller, M. Walzer & S. Wolf (toim.) Multiculturalism. Princeton: Princeton University Press.

Taylor, Millie. 2008. Singing for Musicals: A Practical Guide. Wiltshire: The Crowood Press Ltd.

Teatterinna. 2023. Kerrosten välissä @ Musiikkiteatteri NYT. Teatterinna-blogi. Saatavilla <https://teatterinna.blogspot.com/2023/02/kerrosten-valissa-musiikkiteatteri-nyt.html>, luettu 13.8.2023

Thornton, A. 2013. Artist, Researcher, Teacher: A Study of Professional Identity in Art and Education. UK: Intellect Books Ltd.

TPOPS 2017. Taiteen perusopetuksen musiikin laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet. Opetushallitus. Saatavilla https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/186920_taideen_perusopetuksen_laajan_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017-1_0.pdf, luettu 5.8.2023

Tutkimuseettinen neuvottelukunta TENK. 2023. Hyvä tieteellinen käytäntö. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisuja 2/2023. Saatavilla https://tenk.fi/sites/default/files/2023-03/HTK-ohje_2023.pdf, luettu 31.7.2023.

Vaaliö, K. 2007. Ääni-instrumentti ja sen rakenne. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) Laulajan opas. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy-Juvenes Print, 9–18.

Welch, G. F. 2005. Singing as communication. Teoksessa D. Miell, R. MacDonald & D. J. Hargreaves (toim.) Musical communication. New York: Oxford University Press, 239–259.

Welch, G. F. 2017. The identities of singers and their educational environments. Teoksessa R. Macdonald, D.J. Hargreaves & D. Miell (toim.) Handbook of musical identities, Oxford: Oxford University press. 543–565.

Wilson, P. H. 2010. Showtime!: Teaching Music Theatre and Cabaret Singing. Teoksessa T. S. Harrison (toim.) Perspectives on teaching singing: Australian vocal pedagogues sing their stories. Australia: Australian Academic Press, 293–305.

Wolf, S 2012, Gender and sexuality. Teoksessa R. Knapp & M. Morris & S. Wolf (toim.) The Oxford Handbook of The American Musical. Oxford: Oxford University Press, 210–224.